

T.C.

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MODERN TÜRK HİKÂYESİNE
MUSTAFA KUTLU'NUN GETİRDİKLERİ**

HÜSEYİN YILMAZ

110101023

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. HASAN AKAY

İSTANBUL 2013

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERN TÜRK HİKÂYESİNE
MUSTAFA KUTLU'NUN GETİRDİKLERİ

HÜSEYİN YILMAZ

110101023

Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı

Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı

Bu tez / / tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği /Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hasan AKAY

Jüri Başkanı

Prof. Dr. M. Fatih ANDI

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Mustafa ÇİÇEKLER

Jüri Üyesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Hüseyin YILMAZ
20 Aralık 2013

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10025446
Yazar Adı / Soyadı	HÜSEYİN YILMAZ
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 35851354644
Telefon	5532510524
E-Posta	ahabzan@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	MODERN TÜRK HİKÂYESİNE MUSTAFA KUTLU'NUN GETİRDİKLERİ
Tezin Tercümesi	MODERN TÜRK HİKÂYESİNE MUSTAFA KUTLU'NUN GETİRDİKLERİ
Konu	Türk Dili ve Edebiyatı = Turkish Language and Literature
Üniversite	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Türk Edebiyatı Bölümü
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2013
Sayfa	246
Tez Danışmanları	PROF. DR. HASAN AKAY 48958421102
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	36 ay süre ile kısıtlı

Tezimin, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 22.01.2017 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum. NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

22.01.2014

İmza:.....

“Modern Türk Hikâyesine Mustafa Kutlu’nun Getirdikleri”

Hüseyin YILMAZ

ÖZ

Modern Türk hikâyesi içinde yer alan Mustafa Kutlu hikâyesi, muhteva açısından geleneğe bağlanmış, biçimsel olarak ise çağının anlatım özelliklerinden yararlanmışır. Nurettin Topçu’nun talebesi olan Kutlu, onun “Hareket” fikriyatının merkezinde yer edinen “tasavvuf” ve “Anadolu romantizmi” kavramlarını hikâyesinde temel iki birim olarak almıştır. Bu iki kavram Mustafa Kutlu hikâyesinde muhtevanın temel direkleri olmuş, onun hikâyesini geleneğe bağlayan, geleneğin kıssadan hisse çıkarmayı önceleyen metinlerinin “hikmet” düşüncesine karşılık gelmiştir.

Bu günün insanının dilinde gizlenen geleneksel Türk hikâyesinin vokabülerini post-modern anlatım özellikleri içinde kullanıp, hikâyesinin biçimsel yanını oluşturan Mustafa Kutlu, geçmişi “hal” dilinde geleceğe taşımaya çalışmıştır.

Bu çalışmanın kapsamını, Mustafa Kutlu’nun geleneksel Türk hikâyesinden tevarüs ettirdiği “hikmet” düşüncesinin onun hikâyelerinin muhteva boyutundaki kullanımı ve çağının anlatım özellikleriyle bu muhtevayı nasıl kurguladığı oluşturmaktadır. Giriş hariç üç bölüm ihtiva eden tezin ilk bölümünde, modern hikâye kuramı, “Modern Türk Hikâyesi”nin genel panoraması ve Mustafa Kutlu hikâyesinin bu panoramadaki görüntüsü ele alınmıştır. İkinci bölümde Mustafa Kutlu hikâyesinde muhtevanın kaynağı, gelenek ve Kutlu’nun gelenek içindeki yeri ve geleneğin içinde oluşan Türk hikâyesi üzerinde çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ilk olarak, Mustafa Kutlu hikâyesinin muhtevasına temel dayanak olan “hikmet” düşüncesi ve bu düşünce ışığında kurgulanan hikâyeler üzerinde durulmuş; ikinci olarak, Kutlu’nun bu hikmetli muhtevayı, çağının anlatım özelliklerini kullanarak nasıl bir biçimle anlattığı üzerinde çalışılmıştır.

“Contributions of Mustafa Kutlu to the Modern Turkish Story “

Hüseyin YILMAZ

ABSTRACT

The story of Mustafa Kutlu, which is placed in Modern Turkish Story, has used traditional characteristics in content but in form it has used the characteristics of narration of his time. Nurettin Topçu, the teacher of Kutlu, used the concepts, "islamic mysticism" and "Anatolian romanticism" in the center of his " Movement" ideas. From this point of view, Kutlu has used these two concepts as a source to the movement of "human" and "existence", which are the basic elements in his stories. These two concepts are the major structures of the content in his stories and also they make his stories traditional. Moreover "islamic mysticism" and "Anatolian romanticism" equal to the "wisdom" idea of the tradition which exhorts to point a moral of a fable.

By using the vocabulary of Traditional Turkish Story with post-modern narration, Mustafa Kutlu has developed the formal side of his story. The scope of this study is formed by the "wisdom" idea which is inherited from Traditional Turkish Story by Mustafa Kutlu and the usage of this idea in the content of his stories and how he has used this content with the characteristics of narration of his time. Except introduction, there are three parts in the thesis. In the first part, the theory of modern story, general panorama of "Modern Turkish Story" and the display of Mustafa Kutlu's story in this panorama are discussed. In the second part, the source of the content of Mustafa Kutlu's story, "tradition and the position of Mustafa Kutlu in this tradition and the Turkish Story which is formed in tradition" are studied. In the third part, first of all, the "wisdom" idea which is the basic element in Mustafa Kutlu's story and the stories made up with the light of this idea; secondly, how he has used this content with the characteristics of narration of his time are studied.

ÖNSÖZ

Mustafa Kutlu, zahirin ayartıcı görüntüsünde dar bir dünyanın penceresinden evren penceresine duvar ören modern Türk hikâyesine, tıpkı Süheyla'nın, “kafası karışmış” bir hal ile ördüğü şalınilmeklerinde atıldıkça dağılan, toparlanamayan ruhuna “bir pencere açayım imdadıyla” yetiştiği gibi, Modern Türk Hikâyesi'nin de nefessiz kalmış haline yetişmiş, ona yeni bir soluk olmuştur. Etin kemiğin ötesinde pıt pıt atan hakikat hikmetinin canı ile arasına duvarlar ören pozitivist tabanlı modern Türk hikâyesi günsüz, havasız mekânlarda duvardan duvara sarhoş savrululara maruz kalmıştır. Mustafa Kutlu can olarak bildiği “hikmet”li geleneksel Türk hikâyesi ile yakışıklı bir urba içinde etten ve kemikten ibaret kalan Modern Türk hikâyesi arasındaki duvarı yıkan kişilerden biri olmuş; eti, kemiği canına kavuşturmuştur.

Varlıktan kopartılmış arsız bir yokluğa doğru yuvarlanan, bireyin öne çıktığı, bireyciliğin tabu haline geldiği bir halde olan Modern Türk hikâyesine, hayatın içinden, özünden hikâyeler yazan Mustafa Kutlu, modernist zihinli yazarın hikâyesinde ideolojik ve kuramsal olana kurban ettiği “hikmet”li insanı hikâyelerinin odağına almıştır. Tasavvufun varlığa bakışıyla ele alınan bu insan, kadim anlatılarda merkezietini hiç yitirmeden ve kıssanın hissesinden kopup gelen hikmetle bağını kesmeden nasıl asırlarca defaten anlatılıp, değerinden bir şey kaybetmemişse, Kutlu hikâyesinde de aynı ontolojiyi korumuştur.

Hikmetli kıssayı hikâyesine muhteva edinmenin dilini ise çağının anlatma biçimlerinden faydalanarak oluşturan Kutlu, zamanından kopmadan geçmişi hal içinde geleceğe taşımıştır. Hikâyelerinde postmodern anlatı biçimlerinden yetkince faydalanan yazarımız, bu faydalanmayı çağının anlatı, kurmaca dili olarak algılamış ve “postmodern bir durum” yaşamadan gerçekleştirmiştir.

“*Modern Türk Hikâyesine Mustafa Kutlu'nun Getirdikleri*” isimli bu çalışmanın Mustafa Kutlu'nun hikâyesinin Modern Türk hikâyesinde kesintiye uğramış olan hikâyenin gelenekle olan bağını çağının ipiyle tekrar bağlama hamlesinin önemine ve değerine dikkat çekmek temennimizdir.

Giriş hariç üç bölüm halinde teşekkül eden bu çalışmada, Mustafa Kutlu hikâyesinin kadim anlatma serüvenine “**hikmet**”li muhtevayla bağlantısı ve yazarımızın hikâyelerinde “**ahenk**” kavramı içinde geleneksel hikâyenin

vokabülerinin pastişiyile postmodern anlatma biçimlerini yetkince kullanışı ele alınmıştır.

Giriş bölümünde modern Türk hikâyesinin geleneksel Türk hikâyesinin “gerçeklik” ontolojisi ile modern Türk hikâyesinin Tanzimat döneminde başlatılan geleneğe kopartılmış “gerçeklik” ontolojisinin karşılaştırılması yapılmış, Kutlu’nun hangi tarafta nasıl bir konumda yer aldığına dikkat çekilmiştir.

Birinci bölümde modern hikâye kuramı, modern Türk hikâyesinin evreleri ele alınmış ve bu hikâye içinde nasıl bir konuma denk geldiği üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde gelenek kavramına dikkat çekilmiş, Mustafa Kutlu’nun geleneği algılayış biçimi ele alınmış ve geleneğin bağrında oluşan Türk hikâyesinin özellikleri üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde ise ilk olarak, Kutlu’nun Modern Türk hikâyesinde, “hikmet gerçekliğinde” gelenekle kurduğu ilişki; onun tasavvufi hikmeti muhtevasına merkez tema yapan hikâyeleri nasıl kurguladığı üzerinde çalışılmış; ikinci olarak, “Her çağın hikmeti, âhengi kendi rengine bürünür” anlayışıyla hikâyesinin biçimini, çağının anlatım özelliklerinden faydalanarak nasıl oluşturduğu üzerinde durulmuştur.

Yukarıda özetlemeye çalışılan içeriği ile “*Modern Türk Hikâyesine Mustafa Kutlu’nun Getirdikleri*” isimli tezimizin, Türk hikâyesine “hikmet” pınarında ve çağının anlatma biçimleriyle “ahenk” ırmağında farklı bir damar açan Mustafa Kutlu hikâyesinin daha iyi anlaşılmasına bir katkı sunması amaçlanmıştır.

Son olarak akademik hayatım süresince üzerimden hikmet dolu nazarımı esirgemeyen, şahsımın hayat ve sanat düzlemindeki gerçeklik anlayışına metinleriyle ve fikirleriyle önemli tesire sahip olan Hocam Prof. Dr. Hasan Akay’a bir ömür hayır duamı ve şükranlarımı borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

BEYAN	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN TÜRK “HİKÂYE”SİNİN GENEL PANORAMASI İÇİNDE MUSTAFA KUTLU HİKÂYESİ

1.1. “Modern Öykü”nün Hikâyesi	12
1.2. Türk Edebiyatında Modern Hikâye	16
1.3. Hikâyemizde Mustafa Kutlu	26

İKİNCİ BÖLÜM
GELENEĞİN İÇİNDE MUSTAFA KUTLU VE
TÜRK HİKÂYESİ

2.1. Geleneğin Hikâyesi	35
2.1.1. Geleneğin Midir Mustafa Kutlu'da Gelenek	39
2.2. Hikâyenin Geleneği	43
2.2.1. Hikâye	43
2.2.2. Geleneksel Türk Hikâyesi	45
2.2.2.1. Anlat “Dedem Korkut”	50
2.2.2.2. Halk Hikâyesi	52
2.2.2.3. Mesnevî	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
MODERN TÜRK “HİKÂYE”SİNE MUSTAFA KUTLU’NUN
GETİRDİKLERİ

3.1. “Hikmet”in Kıssası Nedir?	61
3.1.1. Kıssaların “Hikmet”i Ne Der?	63
3.1.1.1. Sonu Gelmeyen Metinlerin Hikmetini Bildir	91
3.1.2. Hikmetin Kişileri Kimdir?	129

3.1.2.1.Hikmetsiz Kalan Kişiler Kimdir	155
3.1.3. Hikmetin Yeri Neredir?	166
3.2. Kıssanın “Ahenk”i	191
3.2.1. Resmin Dili	193
3.2.1.1. Resmin Dilinden Bakan Çok Renkli Sesler ...	201
SONUÇ	230
KAYNAKÇA	233
EK	242

GİRİŞ

*“Edebiyat, ister maddesel ister ruhsal nitelikli olsun,
gerçeklikten değil, edebiyattan meydana gelir”*

T.Todorov

Michel Foucault, *“Marx görseydi Stalinizm ve Leninizmden korkardı.”*¹ diyor. Foucault, Marx’ın gerçekliğini nasıl böyle bir sloganla yıkıyor? Sözünün pratize edilmiş halini görseydi çıldırırdı mı diyor? Yoksa sorsalar mağdurunu gaddar kendini mi gösterir!

Mukaddime-i Celâl’de:

*“Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin hâricinde birer mevzûa müstenit ve sûret-i tasvîr-i ahlâk ve tafsîl-i âdât ve teşrîh-i hissiyat gibi şerâit-i âdâbın kâffesinden mahrûm olduğu için roman değil, koca karı masali nevidendir. Hüsn ü Aşk ve Leylâ ile Mecnûn kabilinde olan manzûmeler de gerek mevzûlarına, gerek sûret-i tahrîrlerine nazaran adeta birer tasavvuf risâlesidir”*²

diyen Namık Kemâl, Batı Avrupa realizminin gerçekliliğe bakışını kendi vatanının edebiyatına kıstas alırken; genelde üretilip tekelerde tüketilen gerçekliğin militarizminden kaçan Poe’nin perilerin, Kafka’nın böceklerin, G. Garcia

¹ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, 2. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.99.

² Namık Kemal, **Celeddin Harzemşah**, 1.bs., Ankara, Akçağ, 2005, s.39.

Marquez'in cinlerin kurmacasına sığınışını görseydi bu büyülü gerçeklikten Foucault'un dediği gibi korkar mıydı vatan şairimiz?

Namık Kemâl geleneksel anlatımızda gör(e)mediği “olmuş ya da olabilecek” gerçeklik ölçütünün kendi vatanının anlatı geleneğinde neden yüzyıllarca oluşmadığını, hem Halk edebiyatı anlatısında hem de Divan edebiyatı anlatısında büyülü gerçeklik algısına kendinden önce neden bir protesto çekilmediğini sorgulamamıştır.

Kemâl sahaflarda rast geldiği “Münâcat” ile tanıdığı fikir ve sanat resulü İbrahim Şinasi'nin yazılarında dillendirdiği, kendi ‘öteki’si görüp aşılması ve unutulması gereken bir miras olarak algıladığı divan şiiri düşencesine, o geleneksel hikâye anlatısını da ekler. Mesnevilerin başını çektiği kurgusal anlatılar dâhil divan edebiyatı, Tanzimat ve sonrası Türk edebiyatı için hep ‘öteki’ edebiyat olarak görülmüştür.³

Divan edebiyatı ve Halk edebiyatı, Namık Kemâl'in algıladığı “*yaşanan sorunlara, olaylara, güncele, gündeme sıkı sıkıya bağlılık ve gözlemcilik*”⁴ gerçeklik kesretini sanatta derdest etmiş, her iki edebiyat mensubu da bu büyüsel gerçekçi sanatta özsel bir varoluş yaşamıştır.

Halk ve divan edebiyatı edebi eserlerinin gerçekle kurduğu ilişkinin ontolojisini görmezden gelen Namık Kemâl, A.Comte'in Batı Avrupa burjuva insanın salâhiyeti için önerdiği pozitivist gerçekliği ‘vatanperver bir hal’de geleneksel anlatımızdan beklemesi reddi mirasın bir başka akılcı kılıfı olsa gerek.

Batı Avrupalının 15.yy.dan itibaren Hıristiyan skolâstiğiyle giriştiği akıl-din çatışması hümanist felsefenin ve Protestanlık mezhebinin ürettiği ‘deist’ inancın akla vermiş olduğu (b)ilimsel destekle, aklın galibiyetiyle sonuçlanmıştır. İnsanı özne yapan bu ‘yeni’ yaşam tekâmülü müreffeh dünya yaratmak için (b)ilimsel çalışmalara girişmiş ve her girişiminde adeta kendisine hız desteği aldığı ‘eski’yi

³ Servet Erdem, **Halk Hikâyelerinden Tanzimat Romanlarına Gerçekliğin Boyutları**, (<http://www.millifolklor.com>) , 16 Kasım 2013.

⁴ Necip Tosun, “Modern Öykü ve Gerçeklik”, **Hece**, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı 2000, Yıl 4, Sayı 46/47, s.157.

yani ‘din’i ötekileştirmiştir. Allah tarafından insanlığa uyarıcı, korkutucu ve müjdeleyici olarak gönderilen peygamberlerin vahiysel söylemin “atalarınızın sapık inançlarından vazgeçin” sözünü, Batı Avrupa deist-hümanistleri ise seküler bir yaşam evreni oluşturmak amacıyla önce kendi insanına telkinlemiş; sonrada tüm dünyaya “modernizm” adı altında mütevazı bir edayla dikte etmiştir.

19.yy.a gelindiğinde ‘Mephistopheles’in kışkırtıcı telkinleriyle bilginin deneysel bir tecrübeyle oluşabileceğine inanan ‘Faust’giller ‘bilimsel kadercilikte’ akıl tutulması yaşamıştır. Namık Kemâl’in geleneksel anlatıları tarttığı “olmuş ya da olabilecek” gerçeklik tartışımın hangi zihniyetin ürünü olduğunu şimdi daha iyi görüyoruz.

Batının roman türünün gerçeklik algısının Klasik anlatımızda olamayışını “Mukadime-i Celâl”de ironik bir üslupta eleştiren Kemal; pozitivist inançlı seküler burjuva ‘birey’inin gerçeklik serüvenini anlatan romanla, ‘cemiyet’ içinde varoluşunu tamamlayan Osmanlı ferdinin dünyasını anlatan geleneksel anlatılarla karşılaştırması ciddi bir akıl tutulması olsa gerek. Oysa ki aynı merkezin farklı pencerelerinden varlığı algılayan halk ve divan edebiyatı cemiyet ahlakının sanatıdır.

Doğu felsefesinin ve Doğu insanının kendi varlığını ‘cemaat’ içinde olmakla daha derin ve hoşnut hissetmesi ve böyle bir bilince ermesi İslam tasavvufunun etkisiyle olmuştur. Gufrânî’nin “*Katre idim ummanlara karıştım*” devriyesinde ifade ettiği gibi fert, yok olmanın değil, bilakis daha büyük hüviyetin bünyesi içinde var olmanın hayatını yaşar. Batılı ise, ‘birey’ olarak topluma hizmet eder ve bu hizmetin gayesi toplum içerisinde kendine özerk bir yer edinmektir.⁵ Mustafa Kutlu’nun *Bu Böyledir*’de Süleymana bir yazma biçimi olarak ironik bir şekilde leit motif olarak tekrar ettirdiği “Benim kronolojimi biliyor musun sen” bir nevi pozitivist gerçeklik algısında hareket eden bireyin kendini merkezde tutma söylemidir. “*O müminler ki ancak kardeşir*”⁶ cemaat imanında kendini tanımlayan Osmanlı ferdi “diğergam” bir ahlakla dost aynasında ancak kendini görebilmiştir. Ve bu nazar ile kendi hikâyesini anlatmış ve dinlemiştir.

⁵ Hasan Akay, **Hiç Ferahlığı**, 1.bs., İstanbul, Hat Yayınevi, 2011, s.69.

⁶ Kur’an-ı Kerim, **Hucurat**, Ayet 10.

M. Fatih Andı'nın "*Roman ve Hayat*" isimli eserinin 'Roman ve Hayat' makalesinde, Max Nordau'dan yaptığı bir iktibas ile Namık Kemâl'in Klasik anlatılarımızın gerçeklik algısına ayna olarak tuttuğu roman türünün, tiyatroyla beraber modern insanı ortaya çıkaran önemli, bir anlatı olduğunu ifade eder. Andı, romanın insanın serüvenini, birey merkezli bakış açısıyla ele aldığını ve burjuva karakteristiğinde hayatı algılayan bir insan modeline hitap ettiğini belirtir.⁷

Fatih Andı'nın bu görüşlerinden hareketle romanın, kendi sahasının dışında yazılmaya başladığı coğrafyalarda ise mütevazı bir şekilde seküler modern insanı dikte ettiğini Namık Kemal'in de aynı diktenin taşıyıcısı olduğunu söyleyebiliriz. Şöyle ki "Mukaddime-i Celâl"de kendi vatan edebiyatının anlatılarına ileri derecede öğreti bakan Namık Kemâl'in roman türüyle 'Osmanlı modern bireyi'nin gerçeklik ontolojisini nereden oluşturacağını bir nevi söylemeye çalıştığını anlarız.

Görüldüğü üzere Namık Kemâl'in, batı etkisinde oluşan Türk edebiyatının 'baticı' bir eksende oluşmasına katkı amacıyla "Mukaddime-i Celâl"de geleneksel anlatının sorunlarına dair yaptığı tespitler; anlatımızın gerçeğini hakikat terazisinden uzak, kantarı bozuk bir gerçeklik terazisinde tarttığı aşikârdır.

Bu haksız tartış sadece N. Kemal'le sınırlı kalmamıştır. Onun ardından yürüyen birçok Tanzimat, Servet-i Fünûn, Milli, Cumhuriyet edebiyatçıları benzer anlayışla katı bir gerçeklik anlayışına sahip olmuştur.

Tanzimat öncesi hikâyeciliğimize dönüşü uzun yıllar dışlayan ve bunu hafife alan, gelenekle ilişkili olanı hayatın bir çok merhalesinde devre dışı bırakan, modernizmin edebiyattaki karşılığı olan roman, Tanzimattan 1980'li yıllara kadar gelen anlatma esaslı anlayışına sahip Türk edebiyatçıları tarafından da çıkış yerinde olduğu gibi anlatı sanatımızda ilk sırada yerini almıştır. Romanda Namık Kemal'den tevarüs eden fantastiği kurmacadan dışlayan zihniyet 1980 sonraları yıkılmış, pozitivist gerçeklik algısının ve realizmin karşıtı tarzında fantastiğe dönüş yapılmıştır. Nazlı Eray, Latife Tekin, Bilge Karasu, Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar'ın romanlarına baktığımızda gerçeklikten uzaklaşıp, fantastiğe sığınışın

⁷ Fatih Andı, **Roman ve Hayat**, İstanbul, Hat Yayınları, 2011, s.11-17.

unsurlarını görürüz. Tabi buradaki sığınış ise post-modern bir tavır niteliğinde olup modern olanı eleştirme, değersizleştirme adına yapılmıştır. Geleneksel anlatının kendi gerçeklik düzleminde yer alan fantastik idraki olmayıp, yaşamda kendi özneliğini yitirip, nesne konumuna çekilen modern bireyin metinlerin büyüsel gerçekçi dünyasına sığınıştan ibarettir. Fantastik burada “nasıl anlatılan” a kurmaca malzeme olmaktan öteye gitmemiş, metinlerarası kuramının anlatım biçimlerinden parodi unsuruyla yer almıştır.

Mustafa Kutlu ise, bu kantarı bozuk terazide tartılan ‘geleneksel anlatı gerçeği’nin modernist yazar tarafından yapılan manipülasyonuna karşı o gün itibariyle Namık Kemal’in karşısında yer alan sanatçıların verdiği “*şüphesiz ki ben, beni taşlamanızdan, benim ve sizin rabbiniz Allah’a sığınırım.*”⁸ cevabın idrakiyle anlatı serüvenini başlatır. Kemal Tahir’in:

“Türk sanatçıları, batıdan aktarılan ‘gerçek’le er geç hesaplaşmak, bunların molozlarını bir tarafa itip ‘kendi gerçekleri’ne ciddiyetle dönmek zorunda. ‘Kendi gerçeklerimiz’ dönmek demek, yabancı fantezilerden, maskaralıklardan yararlanmak kolaylığını bırakmak, Türk okurlarının karşısına ‘yerli gerçeklerimiz’le çıkmak demektir.”⁹

sözlerini hikâyesiyle gerçekleştiren Musatafa Kutlu, Türk hikâyesini öz değerleriyle buluşturmaya çalışmıştır.

Kutlu, bu anlatı serüveni kaldığı yerden olduğu gibi mi yoksa kendinin ve içinde bulunduğu cemiyetin tekamül etmiş gerçekliğini bulduğu gibi mi devam ettirdiğini, kendisiyle yapılan söyleşide şöyle ifade eder:

⁸ Kur’an-ı Kerim, **Duhan**, Ayet 20.

⁹ Kemal Tahir, Türk Hikâyeciliği Üstüne, **Yansıma Dergisi**, Günümüz Hikâyeciliği Özel Sayısı, Sayı 6, Haziran 1972

“Hikâye anlatmaya karar verdiğimde 1968 yılıydı. Hikâyemizin içinde bulunduğu duruma şöyle bir göz attığımda bu ülkenin hakikatlerine pek de uymayan bir tabloyla karşılaştım ve kendi kendime ilk olarak şunu dedim, ‘yeni bir dil bulmak lazım’. Bu dili ararken baktım ki, bizim bütün sanat faaliyetimiz tasavvufa dayanıyor. Bu tasavvufun dinlin ise sembolik bir dil olduğu olduğunu gördüm. Eskiler şiirde, mesnevîde, hatta halk hikâyesinde dahi bu dili kullanmışlar. Bu bana çok güzel bir çıkış noktası teşkil etti.

Bende bugünün insanına bugünün diliyle nasıl tasavvufî bir metin teşkil edebilirim dedim ve okuduklarımdan daha da derine inerek Şark hikâyesini buldum. Şark hikâyesine verebileceğim en temel örnek anlatı metni Mantıku’t-Tayr’dır. Kırk kuşun ayrı ayrı bir hikâyesi ve bu kırk kuşun bir araya gelmesiyle tek bir hikâye anlatısıyla karşılaşsınız. İşte bu tasavvufa uygun bir anlatıdır. Çokluktan birliğe yani kesretten vahdete geçiş. Sözün kısası makbuldür, benim hikâye poetikam budur...”¹⁰

Hikâyelerine, “batılı hikâyemiz, doğulu hikâyemizle başlar”¹¹ diyen Kutlu, 1968’den bu güne yazma prensiplerinden ödün vermeden, hayatımızı hikâye etme biçimimizin, doğrudan kendimizi anlama biçimimizi etkilediğini; kendimizi anlama biçimimizin, doğrudan davranış biçimimizi etkilediğini; davranış biçimimizin ise doğrudan dünyanın durumunu etkilediğini vurgularcasına hikâyesini devam ettirmiştir.¹²

Mustafa Kutlu’nun her hikâyesi, yazdıklarımızın gücünü bizden, bizim topraklarımızdan, bizim damarlarımızdan alarak, evrensel anlamda da bütün beşerî birikimlerle zenginleştirebileceğimizi anlamamızı engelleyen nedir sorusuna, birer cevap niteliğindedir.¹³ O, Şark insanın birikimlerini aktarmada kullandığı en önemli yöntemlerden biri olduğuna inandığı hikâye anlatısının; ortak bir coğrafyayı paylaştığımız Şark toplumlarında zengin bir birikiminin ve güçlü damarının

¹⁰ Bknz. Ek: Mustafa Kutlu ile yaptığımız 13 Haziran 2013 tarihli söyleşi.

¹¹ Hulki Aktunç, **Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları**, Türkiye Defteri, Sayı:1, Nisan 1971.

¹² William Randall, **Bizi Biz Yapan Hikâyeler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.34.

¹³ Necip Tosun, **Türk Hikâyeciliğinde Mustafa Kutlu**, 1.bs., İstanbul, Dergah Yayınları, 2004, s.30.

olduğunu bilir. Yine Şark insanının hikâye ile inanıp, hikâyeye ile sevinip, onunla nefret ederek hikâyeyi hafızasına nakşettiğinin farkındadır.¹⁴

Mustafa Kutlu hikâyesi, kadim anlatılarda yer alıp modern zamanlarda ölü olan hakikat bağlamındaki gerçeklik anlayışının ihyasıdır dersek mübalağa yapmış olmayız. Mustafa Kutlu, modern Türk hikâyesini, geleneksel Türk hikâyesine bağlamayı başardığı ve çağının anlatım özelliklerinden de faydalanmayı ihmal etmediği iki unsur getirmiştir. Birincisi hikâyelerinin muhtevasına karşılık gelen ve onu geleneğe eklemleyen “*Hikmet*”, ikinci unsur ise, geleneksel hikâyenin vokabüleriyle oluşturulup şimdinin anlatsının diline de uygun olan postmodern anlatım özelliklerine karşılık gelen “*Âhenk*”tir. Bu iki kavramı çalışmamızın merkezine koymamıza iten sebep Kutlu’nun hikâye metinleridir. Bu çalışmamızda, bir çok akademisyen ve araştırmacı yazar tarafından da dillendirilen bu unsurların, Mustafa Kutlu tarafından hikâye metinleri üzerinde ne derecede gerçekleştirildiği üzerinde durulmuştur.

Mustafa Kutlu, yazarlık hayatının ilk döneminde sarf ettiği şu sözler, onun bunca sene hikâye yazma serüvenini anlatma bağlamında dikkate şayandır:

“Bir günümüz hikâyecisi olarak geçmişe bir yerinden bağlanmaya, geleneği araştırmaya çalıştım. Şarkta sanat iki peşindedir: Hikmet ve âhenk. Şiirden mimariye, minyatürden kıssalara kadar bu iki unsurun bütün sanat faaliyetlerine esas teşkil ettiği görülür. Hikmet bir mevhibedir. İlahi metinler kadar âlemde de var. Allah dostlarına görünür, kalbe iner. Kulun mücahede ve riyazeti, kalbin safiyeti, fiildeki ihlâs hikmete açık olmanın ön şartlarıdır. Hikmet bir kavrayıştır, bir eriş’tir. Bir kere söylenir ve daha sonraki nesillere çeşitli kılıklara bürünmüş olarak ulaşır. Âhenk de bir keşiftir. Rengin, sesin, sözün, hacmin, hareket ve ritmin keşfi. Unsurları birbirleri ile olan münasebetinde görülen eşsiz uygunluk. Hikmet, çokluk belli bir âhenk mecrasında kendini belli eder.”¹⁵

¹⁴ Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, 1.bs., Ankara, Hece Yayınları, 2011, s.36.

¹⁵ Necip Tosun, **Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu**, s.118.

Fahredden er-Râzî “*Hikmet*”i, eşyanın hakikatini bilme, güzel ve isabetli işler yapma anlamında kullanıp, hikmetin Allah tarafından, yalnızca peygamberlere veya Müslümanlara lütfu olmadığını ifade eder. Râzî, sonuçlardan sebeplere gidebilen tefekkür fiilinin esasen aklî bir yöneliş olduğunu, ancak doğru bilgiye ulaşan akıl sahibi, hikmete sadece aklî başarısıyla ulaştığına inanırsa ona ulaşmasını mümkün kılan gerçek sebebi kavrayamamış olup, dolayısıyla hikmetten uzaklaşmış olur, der.¹⁶ Râzî, Peygamber Efendimiz’in “*Hikmet müminin yitiğidir, nerede olursa alın*” tavsiyesinin idrakinde, Allah’ın kendisine inanan inanmayan herkesin tek sahibi olduğundan, rahman ismiyle âleme yaydığı hikmeti ancak gerçek akıl sahiplerinin bulup anlayabileceğini vurgular. Hikmet kişiyi zahirden batına taşımada, kalp kortekslerini devreye sokmada hayati öneme sahiptir. İnsan için olmazsa olmaz olan hikmet ilminin, Allah’ın ihsanıyla kalp idrakinin devreye sokulmasıyla ancak fark edilebilen bir özelliğinin olması, onu vahiy kaynaklı yapıyor. Hikmeti özü itibariyle, bir “kavrayış, eriş” olarak özetleyen Kutlu’da bu anlayıştıdır.

Sanat ve düşünce hayatına Nurettin Topçu’nun “hareket” nazarında adım atan Kutlu, çağının hikmet taşıyıcısını bulmuş; onun “hareket” dolu nazarlarının enerjisiyle tasavvufî hikmet ırmağında yıkanmıştır. Nurettin Topçu, Rönesans sonrası ortaya çıkan Batılı mistik mütefekürlerden, özellikle felsefede Bergson’dan, Maurice Blondel’den bir hayli etkilenmiş, bu iki filozofun “sezgicilik ve hareket” kavramları Topçu’yu kolektif bilinçaltına yönlendirmiş; orada ibn-i Arabî, Hallac-ı Mansur, İmam Kuşeyrî, Ahmet Yesevî, Mevlana, Yunus Emre gibi önemli hikmet taşıyıcısı mütefekürlerin izinde “harekete” geçirmiştir. Hareketi insanla Allah’ın terkibi olarak algılayan Nurettin Topçu, havarileriyle “Anadoluculuk” bağlamında yitik hikmetin peşine düşmüştür.¹⁷ Modern Türk hikâyesinde, Mustafa Kutlu da bu yitik hikmetin, yitik cennetin peşine düşen havarilerden biridir. Kutlunun eserlerinin muhtevasına baktığımızda Nurettin Topçu’dan kendine tevarüs eden varlığı ve sahibini “tasavvufî” bir bilmeyele anlamlandırma ve insanın “toprak olmadan

¹⁶ İlhan Kutluer, “**Hikmet**”, İslam Ansiklopedisi, Sayı 17, s.203.

¹⁷ Nurettin Topçu, **Kültür ve Medeniyet**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2005, s.86.

yaşayamam” sözünden hareketle “Anadolu romantizmi” temel unsurlar olmuştur. Kutlu, hikâyesini kurgularken çağında medeniyet krizi yaşayan modern insanın, merkezilik duygusunu yitirmiş küresel uzam anlayışına sahip, yeni dünyada mekânsız kalmış sersem halinin düzelebilmesi için “insan-mekân-Allah” ilişkisini ve fitrî yaşama uygun, bozulmamış yaşamı, kaynağını vahiyden alan “tasavvufî” nazara ve “Anadoluculuk” düşüncesine ihtiyacı olduğunu ifade eder. Kentin ve onun ürettiği ilişkinin, tabiatı ve fitrî olanı inkâr eden yaşantısına karşın köyde, toprakla iç içe saf bir hayatıyet vardır. Buradaki yaşamın korunma altına alınmasının telkin ve temkinlerini kurgulayan yazar, kişinin “toprak olamadan” yaşamasının imkânsız olduğu düşüncesini birçok hikâye metninde ifade etmiştir. Yine büyük şehrin kötülüklerine karşın, kasabaların, köylerin masumiyetini savunan Kutlu, özellikle makineleşmenin, modernizmin kentleri nasıl bozduğunu; kasabalardaki modernizasyon hareketi, insanların topraktan kopup teknolojiye sarılmaları ve büyük şehrin iki yüzölçümü eleştirilmiş; insanın saffaniyetle bu handikaptan çıkışının ise, kaynağı vahiy olan tasavvufî hikmetli, tabiatla bütünleşmiş bir yaşama ulaşmayla olacağı vurgulanmıştır.

Mustafa Kutlu tüm bunları geleneksel Türk hikâyesinin kıssadan hisse çıkarma anlayışındaki, hikmetli anlatıma sahip metinlerinden faydalanarak yapar. Bizde Kutlu’nun bu muhtevayı açık bir şekilde kullanıp, kendini geleneğe bağladığı “*Ya Tahammül Ya Sefer, Yoksulluk İçimizde, Bu Böyledir, Sır, Beyhude Ömrüm, Mavi Kuş, Tufandan Önce*” eserlerini “hikmet” bağlamında iceledik.

Mustafa Kutlu hikâyesinde çağının dil rengini taşıyan “âhenk” ise, anlatım özelliği olarak kendini gösterir. Kutlu geleneksel Türk hikâyesinin vokabülerinden faydalanarak çağının anlatım özelliklerinin başat unsuru olan “postmodern anlatımın” imkânlarını metinlerinde biçimsel olarak kullanmıştır. Onun hemen hemen bütün hikâyelerinde yer alan geleneksel Türk hikâyesi vokabüleri içindeki; türkü, mani, tekerleme, bilmece, atasözü, deyimler, tasavvufî kavramlar muhatabının dilini yakalamada ve onun “tasavvuf merkezli Anadolu hareketi” anlayışında oluşturulan muhtevalı metinlerinin muhatabları tarafından ilgiyle okunmada etkili olmuştur.

Postmodernizm akımının edebiyata, özellikle anlatmaya bağlı edebi metinlerden “hikâye” ve “roman”a yansımaları üç temel başlıkta toplayabiliriz:

“1. Edebiyattaki geleneksel türler ayrımını reddetmek, dolayısıyla şiir, hikâye, tiyatro gibi türler yerine “anlatı” terimini benimsemek ve anlatıda bütün bu türlerin imkânını kullanmak.

2. Modern roman ve hikâyenin mutlaklaştırdığı, yazarın metin karşısındaki objektifliğini ve metin kişileri karşısındaki tarafsızlığı ilkesini reddetmek, yazarı adeta metin kişilerinden biri olarak anlatıya katmak.

3. Okuyucuyu metin içinde aktif hâle getirmek, metnin kurgulanış sürecinde okuyucuya rol vermek, böylece okuyucunun anlatıya katılmasını sağlamak amacıyla okuyucuyla sohbet havasında diyaloga geçmek, bu bağlamda üstkurmacanın imkânlarından faydalanmak.”¹⁸

Mustafa Kutlu eserlerinin anlatım özellikleri bu başlıklar altında incelenerek, onun bu anlatım unsurlarını kurgulananda nasıl başarıyla kullandığını göstermeye çalıştık. Her devrin âhenk anlayışının kendi rengine büründüğüne ifade eden Kutlu, yazarın yaşadığı zamanın kültür, sanat ve edebiyat ortamından bağımsız hareket edemeyeceğini söyler. Bu sözler ışığında, Kutlu tarafından hikâyelerinde postmodern anlatım biçimlerinin teknik bir imkân olarak bilinçlice ve başarıyla kullanıldığını çalışmamızda gösterdik.

Mustafa Kutlu, geleneksel Türk hikâyesinin “hikmet”li hissesini hikâyesinin muhtevasında, çağın okurunun diline uygun olan postmodern anlatım özelliklerini ise

¹⁸ Fazıl Gökçek, Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Anlatının Oyunlaştırılması, **Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildiriler Kitabı**, Haz. M. Fatih Andı – Bahtiyar Aslan, Küçükçekmece Belediyesi Yayınları, İstanbul, Haziran 2012, s.54.

anlatısının biçimsel unsuru olarak kullanmıştır. Kurmacasını bu iki sacayağı üzerine bina eden Kutlu, geleneksel anlatıyı çağında yeni bir dille aşmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN TÜRK “HİKÂYE”SİNİN GENEL PANORAMASI İÇİNDE

MUSTAFA KUTLU HİKÂYESİ

Türk Edebiyatında Mustafa Kutlu hikâyesi modern Türk hikâyesi içinde yer alır. Kutlu, bu modernleştirilen idrakin hikâyesine kendisini mezhepsel bir bağla eklemlerken neseysel bir ağ ile de geleneksel Türk hikâyesini kendi hikâyesine bağlar. Sanatın, “şey”in ontolojisinde bir insan meselesi olduğuna inanan Mustafa Kutlu, hikâyesini yazarken çağının gözünü kendi özüne döndürmeyi şiar edinmiştir. 1968 yılında “Fikir ve Sanatta Hareket” dergisinde “O” isminde hikâyesiyle ilk hikâyesini neşreden Kutlu, Türk hikâyesine modern Türk hikâyesi içerisinde adım atar. Buradan hareketle bu bölümde Modern hikâye, Modern Türk hikayesinin geçirdiği evreler ve Kutlu hikayesin bu hikaye serüveni içindeki önemi ele alınacaktır.

1.1. “Modern Öykü”nün Hikâyesi

Hikâyenin anlam daralmasıyla çağdaş “öykü”nün bir tür olarak sesini yükseltmesi modern yazında çok geç olmuştur. Modernizmin seküler ve birey merkezli yaşam algısının edebiyattaki tezahürü Roman türüdür dersek yanlış olmaz. Varlığa hunharca saldıran modern insan, sanat alanında hunhar ve doymayı bilmeyen bir nefisle edebiyata yönelmiş ve bu tekelci anlayışı edebiyata da uygulamıştır. Bir tekelci zihniyetin ürünü olan roman kendine ilk tepkiyi yine kendi içinden verir, hayatın pekte uzun geceler boyu şen şakrak süren çizgisel yaşam olmadığını ifade edercesine, insanı daha kısa anlatmayı dener.

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra tür olma yolunda sesini duyurmaya başlayan hikâye, “*modern insanın hayatını birtakım tercihlerle sürdürdüğünü*”¹⁹ bildiğinden oda tercihen o insanı hikâyesinde kurgular. Modern insanın yaşamına öykünen, onu taklit eden hikâye, yaşamda kaybettiği özneliği eserde bir daha ele alarak kurgular ve Kral’ın neden öldüğünü bize söyler.

Modern hikâye, modern insanın tüketilen gerçekten kaçıp yeniden üretilen kurmaca gerçekliğe sığınışın hikâyesidir diyebiliriz. Önemli olan, olayların gerçek olması değil, okuyucuda gerçeklik duygusu uyandırmasıdır.²⁰ Çağdaş hikâyenin önemli unsurlardan bir diğeri vak’adır. Vak’alar itibarı, hayâl dünyasının mahsulüdür. Diğer temel unsurlar ise zaman, şahıslar ve mekandır.²¹

Modern hikâye okuyucuya ahlak dersi vermek yerine, cemiyetin aynası olmayı, insanların problemlerine ve iç çatışmaların eğilmeyi esas almış; klasik tahkiyenin aksine kendini devre dışı bırakmış yerine anlatıcıyı sokmuştur.

Modern hikâyenin ilk kurucuları dendiğinde edebiyat dünyasında ilk akla gelen Nikolay Gogol ve Edgar Allan Poe’dur.

19.yüzyılın ilk çeyreğinde Gogol, “palto”sunun altında gizlediği küçük/sıradan insanı hikâye sanatına soktuğunu görürüz. “Palto”da belki yüksek düzeyli bir teknik ustalık yoktur; ama Akaki Akakiyeviç figürü, daha sonra çeşitlenerek, değişerek, dönüşerek Dublin’de, Paris’te, Prag’da, Burgaz’da karşımıza çıkacak hikâye sanatının önemli bir protatipidir.²²

Modern Hikâyenin diğer önemli bir kurucusu olan Edgar Allan Poe, hayatın daha çok fantastik ve polisiye yönüne yönelerek “dehşet, tutku ve korkunun” hikâyesini yazar. Poe, öykülerini korku, suç, kâbus, endişe etrafında kurgulayarak tuhaf, sıra dışı olayların peşine düşer. O henüz doğuş aşamasındaki hikâyenin parlak

¹⁹ Yavuz Demir, **Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye**, Ankara, Hece Yayınları, 2011, s.20.

²⁰ Doç. Dr. Sadık Turhal, **Gerçek, Hakikat ve Edebiyat Eserinde Gerçek Kavramları Üzerine Bir Deneme**, Türk Kültürü, Prof. Dr. İbrahim Kafesoğlu Hatırasına Armağan, Yıl.XXIII/1-2, Ankara, 1985, s.469.

²¹ Doç. Dr. Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1984, s.14.

²² Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, s.24.

geleceğini görürcesine: “Bana, hırslı bir dehanın isteklerine uygun, yeteneklerine yakışır ve şiirden hemen sonra gelen bir yazı türü nedir diye sorsalar, onlara hemen bu isteklerini en iyi karşılayan ve dehalarını en iyi sergileyebilecekleri bir tür olan kısa hikâyeden söz ederdim.”²³

Geç yazınsal bir tür olan modern hikâyenin ilk ciddi duraklarından biri de “olay hikâye” olmuştur. Guy de Maupassant’la sembolleşen bu tarz da başat unsurlar “olay”, “hikâye”, “entrika”dır. Bu olay serim-düğüm-çözüm şeklinde kompozisyon edilmiştir.

Hikâye, Maupassant’tan sonra Anton Çehov’la olaydan, konudan ziyade insanın ön plana çıktığı ve bu insan psikolojik yönleriyle hikâye edildiği iddialı bir tür olma yoluna girmiştir. Çehov ilk defa, olaysız, entrikasız sadelikle hikâye yazılabileceğini ispatlamıştır. Onun hikâyelerinde olağanüstü şeyler olmaz. Küçük bir diyalog, bir ânın tespitidir yaptığı. Onun en büyük özelliği, öykü finallerine getirdiği yeniliktir. Hikâyeye çoğunlukla son noktayı koymamış, okurdan devam etmesini istemiştir. Hikâye Çehov’dan sonra da gelişim ve yenilenme çizgisini sürdürmüştür.

Öykülerinde, hayatta seçeneksiz kalmış, acılı, yalnız, yoksul insanların dünyasına eğilen Katherine Mansfield ise Çehov tarzı hikâyenin sadık bir takipçisi olmuştur. Hiçbir duygu abartmasına gitmeden, tam da hayatın içinden bir fotoğraf çekerek okura yaşanan acıyı hissettirmiş, tıpkı Çehov’da olduğu gibi onda da her şey hayatta olduğu gibi tüm yalınlığıyla sunulmuştur.

Modern hikâyede bilinç akışı ve iç monolog tekniğinin başarılı uygulayıcılarından James Joyce, tek hikâye kitabı *Dublinliler*’le sesini kalıcı hale getirmiştir. Taşralılık, dünya ufkunu görememe, dar görüşlülük, ufuksuzluk Dublin’in ve Dublinlerin ortak paydalarıdır. James Joyce’un *Dublinliler*’de gündeme getirdiği modern şehrin sesleri, modern hikâyede bir imkan olarak günümüze değin hikâyede yankılanacaktır.²⁴

²³ A. e. s.25-26.

²⁴ A.e. s.30.

Hikâyelerinde düşsel, simgesel, alegorik anlatımı benimseyerek modern insanın bunalımlarını ve çıkışsızlığını yaşayarak yazan Franz Kafka döneminin sessiz çığığı olmuştur. Mevcut yapılanma karşısında bireyin çıkışsızlığı, yalnızlığı ve kaçınılmaz yenilgisi Kafka'nın ilgi alanıdır. Modern hayat birey için müebbet hapistir; ecelini beklemekten başka şansın yoktur. Dünya bir karabasan gibi müştür birey üzerine “Kafkaesque” hikâyede.²⁵

Ernest Hemingway, diyaloglarla, yinelemeler, yarım bırakılmış cümleler ve anıştırmalarla metne gizem, merak unsuru ve devamlılık katarak modern hikâyede yeni bir kanal açmış. O dünyada yenilmiş, kaybetmiş insanların dramını anlatma yöntemiyle değil gösterme yöntemiyle yazmıştır.

Modern hikâyenin baş yapıtlarını veren bir isimde William Faulkner'dir. Hikâyelerinde girift bir teknik ve farklı bakış açılarıyla otorite, şiddet ve ruhsal karmaşayı dile getirmiştir. Olayı, temayı, sorunu anlatıcının bile kavrayamayacağı bir düzlemde (çocuk anlatıcı, aptal anlatıcı vb.) vererek hem gizemi artırmış hem de kaotik ortamı merak unsuruyla derinleştirmiştir.

Jorge Luis Borges, edebiyatı, kültürü, sanatı hikâyenin öznesi yaparak modern hikâyeye farklı bir bakış açısı getirir. Anlatılan aslında hep aynı hikâyedir, mesele sadece üsluptur. İnsan aynı insan sahne aynı sahnedir ve oyun devam eder. Evet yazmak başat unsur olmuştur Borges hikâyesinde.

Doğulu insanın yaşamını, sorunlarını, inançlarının, hikayenin modern unsurlarıyla biçimleyerek evrensel edebiyata kazandıran Sadık Hidayet modern doğu hikâyesinde önemli bir yapı taşıdır. Yaşadığı çağın sorunlarını, insan ruhunun gelgitlerini, bilinçaltı karmaşasını, insanın yüceliğini ve acizliğini, Tanrı-insan ilişkisinde irdeler. O Kafkaesque tutumun şarktaki yansımasıdır.²⁶

Modern hayatın şirazesinden çıkmış gerçekliğini “büyülü gerçeklik”le yeniden tanımlayan Gabriel Garcia Marquez, inançlarıyla, toplumsal yaşayışıyla

²⁵ A.e.

²⁶ A.e., s.31.

Latin Amerika insanının tarihine eğilmiş ve gerçeği; hayal, düş, olağanüstü ve fantastiğin penceresinden yorumlamıştır.

Elbette modern hikâye içerisinde Julio Cortazar, Raymond Carver, J.D. Salinger, Italo Calvino gibi çok sayıda isim mevcuttur; bu gün mevcut haliyle de olmaya devam edecektir. Modern hikâye hiç kuşkusuz geçmiş birikimine dayanarak kendi içsel dinamiğiyle gelişimini, arayışını sürdürecektir.

1.2. Türk Edebiyatında “Modern Hikâye”

Edebiyatımızda Tanzimat’tan sonra geleneksel Türk hikâyesi roman türünün öncülüğünde farklı yapısal özellikler taşıyan bir anlatı türü olarak yazılmaya devam etmiştir. Hikâyemiz Tanzimat dönemi itibariyle şiir türünün tema ve bu temanın işlenişinde, daha sonra ise yapısında geçirdiği modernleşme evrelerini benzer bir biçimde yaşamıştır.

Batı tarzı hikâye ve romanların ortaya çıkmasından önce geleneksel edebiyat tarzından yeni edebiyat anlayışına geçiş sürecinde bazı ara dönem eserleriyle karşılaşırız. Bunlar arasında *Muhayyelât-ı Aziz efendi*, *Müsâmeretnâme* ve Ermeni harfleriyle basılmış birkaç eser yer almaktadır.²⁷

Türk edebiyatında batılı tarzda hikâye yazılmaya başlanmadan önce Batı edebiyatından yapılan tercüme faaliyetleriyle bu türün ilk örnekleri verilir. Bu tercüme yazılacak olan batı tarzı hikâyenin sağlamasında etkili olur. Bu sağlama bazen taklit bazen de milli ve mahalli unsurlarla birleşerek yeni sentez halinde Tanzimat sonrası Türk edebiyatında önemli bir rol oynamıştır. Selim İleri Tanzimat Edebiyatı öykücülerini iki gruba ayırır:²⁸

²⁷ Ramazan Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, 5.bs., Ankara, Grafiker Yayınları, 2009, s.61.

²⁸ Selim İleri, *Çağdaş Türk Öykücülüğümüze Kısa Bir Bakış, Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri*, Türk Dili Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, 1975, s. 18.

a) Osmanlı İmparatorluğu'nun yüzeyde yenileşme hareketlerini, toplumun genel kalabalığının kavradığı gibi yansıtan, dolayısıyla yarı-aydın niteliklerinden kurtulamayan öykücüler (Ahmet Mithat, Emin Nihat)

b) Tarihinin genel akışını kavramış, toplumunu bu akış içinde değerlendirmeye çalışan, politik seçimlerini yapmış, öyküyü çağcıl kılma çabasıyla yüklü yazarlar (Nabizâde Nâzım). Sâmipaşazâde Sezâi ise, öykülerinde gözleme yer verilmesiyle belki de, bu iki öbeğin bir geçiş yazarı olma özelliği göstermektedir.

Tanzimat Dönemi Edebiyatında ilk telif hikâyeleri Ahmet Mithat Efendi yazmıştır. Ahmet Mithat Efendi, 1870'te yayımladığı oyuz hikâyeden oluşan Letâif-i Rivâyât serisinin ilk cildiyle birlikte romanlarında da yenileşme dönemi edebiyatının ele alacağı konu ve problemlerin önemli bir kısmını edebî eser seviyesinde kaleme almıştır. Yanlış batılılaşma, görücü usûlü ile evlilik, esaret ve cariyelik, kadının sosyal hayattaki kimliği, azim ve başarı, mürebbiyenin aile içine girişi gibi konu ve problemler ilk defa onun tarafından ele alınmıştır²⁹. Ahmet Mithat Efendi, hikâyeleriyle Osmanlı toplumunu eğitime ve bilinçlendirme amacıyla olmuş, adeta bir öğretmen edasıyla hikâyelerinde halkın seviyesinde bir dil ve olay örgüsü kullanmıştır.

Sâmipaşazâde Sezâi, Emin Nihat Bey ve Ahmet Mithat ile başlamış olan batılı anlamda hikâye türünün edebiyatımızda ortaya çıkmasında önemli bir adım atmıştır. Sezâi, kendinden önceki teknik olarak cılız olan hikâyeyi, küçük hikâyeleriyle, sağlam bir kurguya oturtmuştur. Hem romantizmin hem de realizmin izlerini taşıyan gözleme dayalı eserlerde tabiat ve eşya tasvirleri, ruh hallerine ve temaya uygun bir işlev yüklenmiştir. Sıradan insan ve yaşantısı onun hikâyesinde idealize edilmiş kahramanların ve hayatlarının yerini almıştır. Bu özellikleriyle Sâmipaşazâde Sezâi, "*Küçük Şeyler*" isimli eseriyle modern Türk hikâyeciliğini başlattığını söyleyebiliriz.

Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında hikâye serüvenimiz şiir ve romanda olduğu gibi *mesajcılık* yerine *sezdiriciliği* esas alır. Kapalı, dar bir sosyal

²⁹ Korkmaz, a.g.e., s.64.

ortamda kişinin kendi ve dünya ile uyumsuzluğundan doğan sorunlarını, sıkıntılarını ve iç çatışmalarını anlatan hikâyeler de Maupassant tekniğine yakın bir çizgi görülür. Olayların genelde tek düze bir zaman ve mekan boyutunda cereyan ettiği hikâyelerin klasik bir olay örgüsü vardır.³⁰

Hikâye çalışmalarına 1890'dan önce İzmir'de başlamış olan Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyeciliğinde “ *Küçük Şeyler*”in etkisi önemlidir. Halit Ziya'nın Hizmet gazetesinde tefrika edilip ardından küçük kitaplar halinde yayımlanan “*Bir Muhtıranın Son Yaprakları*” ile “*Bir İzdivacın Tarihi Muâşakası*” adlı uzun hikâyeleri bazı araştırmacılar tarafından batı tarzında ilk hikâyeler olarak kabul edilmektedir. Halit Ziya, Servet-i Fünûn döneminde ve özellikle 1897-1899 yılları arasında, naturalist yazarlardan yaptığı çevirilerin etkisiyle, naturalist türün yetkin örneklerini verir. Onun romanda olduğu gibi kısa hikâye türünde de Ömer Seyfettin ve Refik Halit'ten önce ileri bir merhaleyi gerçekleştiren bir yazar olduğu kabul edilir.³¹

Hüseyin Rahmi Gürpınar akımların dışında kalarak, 1889'da “uzun hikâye” niteliği taşıyan ilk romanı “*Şık*”ı yayımlar. Yazar, romanlarıyla ünlenmesine karşın hayli kabarık sayıda hikâye yazmıştır. Hikâyelerinde romanlarının özelliklerine rastlanır: İstanbul'un kıyı-köşe semtleri, ne dediğini bilmez kocakarılar, Karagöz söyleyişinden yararlanan konuşmalar, yoksul sınıfın sorunlarına bireyci bir ahlakla yaklaşım başlıca konularıdır. İlk hikâyelerinden küçük bir demet oluşturan *Gönül Ticareti* kitabında yazarın toplumsal sorunlara namus gibi olgulara, göreneksel görünümlere yer verdiği görülmektedir. Bu temalar yazarın öbür kitaplarında da sürüp gider.³²

Fecr-i Âti döneminde geçen süre içerisinde bilgi ve duyguların değişmiş olmasına rağmen hikâye anlamında bu topluluktan adı anılabilecek yazarlar Cemil Süleyman ve İzzet Melih'tir.

³⁰ A.e., s.179.

³¹ Alim Kahraman, Hikâye, İslam Ansiklopedisi, Cilt 17, s.479-501.

³² İleri, a.g.m.

Savaşların yıkımı, ekonomik yaşamın sarsıntıları, azınlık topluluklarının özgürlüklerini elde etmesi Osmanlı İmparatorluğunu ayakta duramazlığa sürüklemiştir. Bu dönemde aydınlar birçok düşünce akımı arasında gidip gelmektedir. Millî Edebiyatı hazırlayan “Türkçülük”, bu koşullar altında doğar ve önemli öykücüsü Ömer Seyfettin’i yetiştirir. Ömer Seyfettin, öyküye gerekli ağırlığı tanıyan ilk yazarımızdır³³. Ali Canip ve Ziya Gökalp ile birlikte dilde başlayan ve bütün hayatı içerisinde yer alan Yeni Lisan hareketinin başında tanıdığımız Ömer Seyfettin, Sâmipaşazâde Sezâi ve Halit Ziya ile bir noktaya gelmiş olan Türk hikâyesini Cumhuriyet devri hikâyesine bağlar.³⁴ Genel olarak klasik hikâye tarzına bağlı kalarak yazdığı eserlerinde konuları günlük hayattan, basit olaylardan alır. İyi bir gözlemci olan Ömer Seyfettin hikâyelerini asıl yazma sebebinin şu cümlelerle ifade eder: “Ben her şeyden, en ehemmiyetsiz bir fıkradan, bir cümleden bir hikâye, koca bir roman çıkarabilirim. Sanat, o hikâyeyi, o romanı çıkardığım ehemmiyetsiz şey değil, benim o şey etrafında canlandırdığım hayattır.”³⁵

Ömer Seyfettin, hikâye yapısı bakımından tasvir ve çözümlenmeye değil beklenmedik sonuçlara ve paradoksa dayanan bir anlayışla, genel olarak birinci tekil şahıs ağzından yazılmıştır. Maupassant tarzı denilen klasik hikâye görüşünün bizdeki en mühim temsilcisidir. Bu hikâyelerde tatlı bir mizah ve hicve de rastlanır. Konu olarak devrin siyasi akımlarını, Balkan Savaşı’nın acıklı olaylarını, halk fıkra, masal ve menkıbelerini, tarihî olayları, halkın yanlış inanışlarını, toplumun bozuk, kötü yanlarını ele aldığı hikâyelerinde çizmeye çalıştığı yeni insan tipini belirginleştirir. Bu insan, “Yeni Hayat” düzeninin telkin ettiği sosyal mutluluğu ferdî mutluluğunun önüne geçmiş bir insan tipidir.³⁶

Ömer Seyfettin, hikâyeyi romanın bir alt ürünü gibi algılamayıp müstakil bir tür olarak idrâk etmiş ve bu idrâkle hikâyeciliği Türk edebiyatında meslek haline getiren, bu türün bağımsızlaşmasını sağlayan ilk yazarımızdır.

³³ A.e.

³⁴ Hülya Argunşah, **Ömer Seyfettin’in Bütün Eserleri**, Makaleler 1, İstanbul, Dergah Yayınları, 2001, s.264.

³⁵ Korkmaz, a.g.e., s.220.

³⁶ A.e., s.221.

Millî Edebiyat Döneminde hikâye, sağlam çizgilerini Yakup Kadri'de bulur. Ömer Seyfettin'in politik bakışında duygusal coşku öne geçmişken, Yakup Kadri sorunları ekonomik temele oturtmayı dener. *Millî Savaş Hikâyeleri*'nden önce romanlarıyla dünyaya bakışını iyice belirleyen yazar, edebiyatımızda, bu türü evrensel anlamına yaklaştıran ilk ustadır. *Millî Savaş Hikâyeleri*, savaş kavramını, olayını hem dil hem de konu açısından bir bütünlükle vurgular.³⁷

Millî Edebiyat'ın hikâye ve romanda bir diğer önemli ismi de Halide Edip'tir. Hayal kırıklıkları, aşk, annelik, fedakârlık duygularıyla dolu ilk hikâyelerinden sonra Millî Mücadele yıllarında yazdığı tarihî, sosyal muhtevalı, gözleme dayalı, yer yer röportaj havası taşımasına rağmen sanatkârâne bir anlatıma sahip hikâyeleri de önemlidir.

Refik Hâlit Karay'ın 1908-1918 yılları arasında kaleme aldığı *Memleket Hikâyeleri* isimli eseri, Millî Edebiyat dönemi hikâyesinin önemli bir merhalesidir.

Cumhuriyet öncesi dönemde Türk hikâyeciliğinde adını duyuran diğer yazarlarımız Reşat Nuri Güntekin ve Peyami Safa'dır. Reşat Nuri, Halit Ziya'dan aldığı ilhamla hikâyelerinde günlük konuşma diliyle süsüz ve yapmacıksız bir üslup kullanmıştır. Peyami Safa, yazarlık hayatının ilk safhasını oluşturan kısa hikâyelerinde yaşadığı dönemden etkilenmiş anekdotlar verir. Çoğunu günü gününe çarpıştırdığını söylediği bu eserlerde, gazete okuyucusunu hedef alan hafif bir hava yanında kıvrak bir zekâ da kendini hissettirmekte, gereksiz söz oyunları ve yapmacılıktan uzak, sade, tabii bir dil kullanmaktadır. Onun *Gençliğimiz* adlı uzun hikâyesi, daha sonraki eserlerinde işleyeceği Doğu-Batı, eski-yeni çatışması gibi temaların temelini teşkil etmesi bakımından önemlidir.³⁸

Cumhuriyetin ilk yılları, yeni arayışlar dönemidir. Edebiyat-ı Cedide'nin santimental edebi zevki, Memleket Edebiyatı anlayışının beslediği edebi metinler artık geride kalmıştır. 1928'de yeni alfabenin kabulü ile beraber değişen şartlar yüzünden verisiz bir dönem geçirilir. Bu dönemde dergilerde acıklı aşk hikâyeleri ile küçük mizah hikâyeleri yayımlanır. 1930 yıllarına gelindiğinde Sabri Ertem,

³⁷ İleri, a.g.m., s.7.

³⁸ Alim Kahraman, a.g.e., s.497.

Selahattin Enis, Refik Ahmet Sevengil gibi yazarların topladığı Vakit gazetesi çevresi, yeni gerçekçi Türk hikâyesinin yol açıcılığını yapmaya başlar.³⁹

Cumhuriyet döneminde Türk hikâyeciliği adına yeni bir kapı açan yazar, Memduh Şevket Esendal olmuştur. Esendal, yaygınlık kazanmış olan Ömer Seyfettin hikâyeciliğinin karşısında bir yenilikçidir. Maupassant tarzı, Esendal'la geçerliliğini yitirir. Onun hikâyeciliğinde dil, ilk kez, yapay bir edebiyat dili olmaktan kurtarılmış; yalın söyleyişle, gündelik konuşmadan yararlanılarak hem özgün hem de çok geçerli bir temele oturtulmuştur. Olay örgüsü, gündelik yaşamdan edinilmiş; olay dizisi, rastlantısal ya da abartmalı özelliklerden kopartılarak olağanla özdeşleştirilmiştir.⁴⁰ Çehov tarzı hikâye yazma tekniği Memduh Şevket Esendal ile başlamıştır. Ancak o Çehov tarzını kendi şahsi üslûbu, iddia ve gözlem gücüyle birleştirerek içinde yaşadığı topluma başarıyla uygulamıştır. Çehov'daki karamsar tutuma karşılık Esendal'da ümit, yaşama sevinci, iyimserlik ve hoşgörü esastır.⁴¹

1930'lu yıllara gelindiğinde Türk hikâyesi sosyal devrimci muhteva ile yeniden şekillendirilmeye çalışılır. Hikâyenin toplumu ve Anadolu köylüsünü araştırma yolunda bir araç olarak kabul edildiği yıllardır.

Sabahattin Ali 1935'te *Değirmen* adlı kitabıyla Maupassant tarzını tekrar gündeme getirerek, Anadolu'yu, daha çok kasabayı merkez olarak kabul ettiği, Marksizimden realist bakış açısıyla şahsî romantizmini kaynaştırarak gerçekle şiir arasında bir denge kurmuştur. Sabahattin Ali, ilk öykülerinde romantik bir tavır takınırken daha sonra toplumsal olanın merkezinde insan sevgisi, acıma ve arkadaşlık duygusunu hikâyelerinde işler.

Sait Faik Abasıyanık, bu yılların hikâye yazarları arasında eser sayısının çokluğu, konu çeşitliliği, yazma yönteminde yaptığı değişikliklerle dikkati çeker. Sayısı yüz elliye aşan hikâyelerinin konusu çoğunlukla kısa bir süre içinde gördüğü, kişiler, olaylar olduğundan, bu hikâyelerinde alışlagelen giriş, gelişme ve sonuç bölümleri bulunmaz. Sait Faik, Cumhuriyet dönemi Türk hikâyesinde önde gelen

³⁹ Ayşenur Külahlıoğlu, Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, 5.bs., Ankara, Grafiker Yayınları, 2009, 2.343.

⁴⁰ İleri, *a.g.m.*, s.8.

⁴¹ Alim Kahraman, *a.g.e.*, s.498.

durum hikâyecisidir. Bu hikâyelerinde ele aldığı konular, insan ve toplum, insan ve doğa, psikolojik konular olmak üzere üçe ayrılır diyebiliriz. İnsan ve toplumu konu aldığı hikâyelerinde genel olarak, toplumun herhangi bir olaya ya da insan karşı gösterdiği tepki, sınıf ayrılıklarının ortaya çıkardığı sakıncalar, işveren-işçi ilişkileri, toplumun düşkünlere karşı ilgisizliği, varlıklıların yoksulları sömürüsü gibi içinde yaşadığı toplumun sorunlarını dile getirmiştir. Sait Faik, şimdiye kadar içinde yaşadığımız ve farkına varamadığımız insanları, manzaraları, meslekleri hikâyelerine taşımış, onları anlatırken bir sonuç çıkarma, ders verme amacıyla da olmamıştır.

1930'lardan sonra meydana gelen Marksist hikâyeye, konularda, insan kadrosunda, mekânda alabildiğine çeşitlenme yapar. Bu çeşitlenmeye rağmen özde büyük fakirlik ve yoksulluk vardır. Marksist hikâyede bu yoksulluğu Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Necip Fazıl Kısakürek, Sâmia Ayverdi, Nurettin Topçu, Tarık Buğra gibi konuları, insan kadrosu, insanı, tabiat algılayışları, kültür varlığımızı değerlendirişleri itibariyle büyük bir derinlik sunan hikâyeciler dengeler.⁴²

Sabahattin Ali, Sait Faik, Halikarnas Balıkcısı ile yeni bir içerik kazanan modern Türk hikâyesi 1950-1960 döneminde Orhan Kemal'le Maksim Gorki'nin, Çehov'un geliştirdikleri doğrultuda yatağını bulur. Orhan Kemal'in hikâyesi aramızda yaşayan, belli düşünceleri olan, içinde bulunduğu ortamın birtakım aşamalar geçirmesini isteyen insanların yaşama atılımları olur. Anadolu insanı bütün davranışlarıyla ağzını açmadan toplumun çöküntülerini ortaya koyar. Nazım Hikmet'in şiirde yapmak istediğini Orhan Kemal hikâyede ortaya koymuştur.

Edebiyatımız siyasi ve sosyal olayların etkisine her dönem açık olmuştur. 1950-1960'lı yıllar arasında çok partili döneme geçişle beraber Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ve köyden kente göç süreci, Anadolu gençlerinin Latin Alfabesi üzerinden okur-yazarlılığının artması, ülke meselelerine yakın ilgi gösteren yeni nesillerin yetişmesi, aydınların, rejime muhalif olanların sürgün edilmesi gibi faktörler hikâyemize yansır. Bu aşamada hikâyemizde iki kanatlı bir evrilme

⁴² Kazım Yetiş, Türk Hikâyeciliği ve 1980 Sonrası, Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi, **80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu**, 19-20 Ekim 2007, Ümraniye Belediyesi, Haziran 2008.

gözükür. Bir tarafta toplumsal ve siyasal meseleleri hikâyesine taşıyan yazarlar, diğer tarafta insanın iç gerçeğini, varoluşsal problemleri ele alan hikâyecilerimiz vardır.

Bu dönemin hikâyesinde konular köy, kasaba ve taşradaki insanın eylemidir. Mehmet Başaran, Talip Aydın, Abbas Sayar, Fakir Baykurt gibi Köy Enstitüsü mezunu idealist yazarlar bu insanı bire bir yaşayarak yazarlar. Yazarlar, sosyalist bir ideoloji ekseninde teknik olarak pek de zayıf sayılmayacak bir yetkinlikte köylüyü, kasabalıyı, milletin efendisi ilan edip daha sonra o milleti bir çok kurumuyla aşığılayan devleti, ironik bir üslupla hikayelerinde işler.

1950 dönemi hikâyesinin diğer bir kolu da *Mavi dergisi* etrafında Modernizmde buluşacak kanallardan ilkinin açıldığı adrestir. 1952 yılında çıkmaya başlayan dergi, Attila İlhan'ın katılımıyla “Mavi Hareketi”ne dönüşür. Mavi dergisine genç yazarlardan Ferit Edgü, Demirtaş Ceyhun, Demir Özlü, Orhan Duru gibi isimler 1940 gerçekçilerini “fotoğraf gerçekçisi” olmakla suçlarlar. Onlara göre önemli olan insanın iç dünyası, yani “iç gerçeklik”tir. 60'lı yılların başında “Bunalım” adını alacak olan bu edebiyat, aslında çevrelendiği dünyadan insanı koparmakta, onu kapitalist dünyada varoluş sorunlarıyla baş başa bırakmaktadır.⁴³ Bunalım edebiyatı anlayışına tam uyan çaresiz kalmış, yabancılaşmış, “ben”in iç dünyasını anlatan yahut onların tekniklerini kullanıp kendi bağımsız öykülerini yazan hikâyeciler ise Vüs'at O. Bener, Nezihe Meriç, Tahsin Yücel, Özcan Erdüger, Demir Özlü, Leyla Erbil, Orhan Duru, Ferit Edgü, Onat kutlar, Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Sevim Burak, Necati Tosuner vb.dir.⁴⁴ İkinci Yeni şiirinde de paralelini bulan ve çoğu II.Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da ortaya çıkan ve ferdin hiçlik karşısında duyduğu endişe, hayatın manasızlığı sonucuna dayanan varoluşçu felsefe ve gerçeküstücülükten beslenen bu yazarların eserleri, bağlı oldukları felsefenin ülkemizde bir karşılığı bulunmadığı gerekçesiyle eleştirilmiştir.

Bunalım edebiyatının hızlı gelişmesi karşısında geriye çekimli bir öykü tarzı daha vardır ki bunalımın hız kesmesi ile ikinci kanal olarak yükselişe geçer. Sosyopsikolojik diye adlandırılan bu tarzın yazarları bireyin iç dönüşümlerini, topluma geri

⁴³ Necati Mert, Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze, **Türk Öykücülüğü**, Özel Sayısı, Hece, Y.4, S.2, Ekim-Kasım 2000, s.102-103.

⁴⁴ **A.e.**, s. 111-112.

dönmesini anlatmaya değer bulur. Onlarda insanın manevi olarak yeniden doğuşu başta gelir. Sosyo-psikolojik öykü anlayışına bağlı olarak bağlı kalan, öyküsünü bireyin topluma döndürülmesine adayan, yahut bu anlatım tekniklerini kullanmakla onlara yakın duran hikaye hikâye yazarları Oktay Akbal, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı, Tarık Dursun, Muzaffer Buyrukçu, Ayhan Bozırat, Firuzan, Selçuk Baran, Faik Baysal vb.dir.⁴⁵

1960 sonrası hikâyecilerin ortak özellikleri, alışlagelmiş tema ve kurgulardan sıyrılarak yeni arayışlara yönelmeleridir. Bir yandan varoluşçu, gerçeküstücü yazarların yankıları devam ederken, diğer yandan 1950’li yılların ortalarına doğru gözden düşmeye başlayan sosyal gerçekçi anlayışla Marksizm’in Türkçeye çevrilmeye başlanan temel eserleriyle 1960’lı yılların ortalarına doğru kendini tazelediği görülmektedir. Bu dönemde Bekir yıldız, hikâyeyi yeniden toplumcu çizgiye taşır.²⁰ Bu dönemde yazılan hikâyelerde toplum ve iş hayatındaki kadının sorunları, köyden kente göçenlerin hayatları, Almanya’ya göç edenlerin geride bıraktıkları gurbet hikâyeleri, devlet yönetimindeki bazı idarecilerin dirayetsizlikleri, torpil, adam kayırma gibi konular ele alınmıştır.

1980’lere gelindiğinde dünya yeni bir halin eşinde durur. SSCB’nin dağılmasıyla Kominizm beşeri sistemi pratiğini bir türlü gerçekleştirememiş teori olurken, Amerika ve İngiltere’nin “globalleşme” adı altında dünyaya yeni bir şekil verme politikaları, devletlerin fonksiyonunu azaltıp, kontrolü uluslar arası sermayeye teslim etme çabaları sonucunda hikâyeciler de artık kendilerine ferdiliğe yönelirler. Postmodern edebiyatın yeni konu ve temaları, dil ve edebiyat, toplum ve birey, yabancılaşma, iç dünyaların yıkılması, anlatılandan başka gerçekliği olmayan bir hikâyenin anlatılması gibi motifler hikâyecilerin önüne açılan yeni bir pencere olur.⁴⁶ Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Nazlı Eray, Selim İleri, Bilge Karasu, Murathan Mungan, Nazan Bekiroğlu bu isimler arasında yer alır.

⁴⁵ A.e., s.112.

⁴⁶ Korkmaz, a.g.e., s.364.

1960'lı yılların sonlarından itibaren modernizme karşı çıkış, yerlilik, akıl ötesi, şuuraltı, duygu, sezgi, gibi kavramları öne alarak modernizmin getirdiği teknoloji, akılcılık, bilimsellik gibi kavramlara karşı direnen, bu yönüyle postmodernizme yaklaşmakla beraber, diğer yanıyla dinin ve geleneğin dünyasından beslenen, hatta onu yücelten başka bir hikâye de vardır.

Postmodernizmin teknik imkanlarından faydalanıp, hayat ve varlıklar dünyasına geleneğin penceresinden bu dönem hikâyecilerin başında Rasim Özdenören, durali Yılmaz, Şevket Bulut, Mustafa Kutlu gelmektedir.

Bakış açısındaki farklılığın yanı sıra hikâyede yeni biçim ve üslup denemeleri yapan Mustafa Kutlu, hikâyesini iç konuşmalar, canlı diyaloglar, geleneksel anlatı unsurları, farklı metinlerden alınmış parçalar, mısralar, argo deyimler, yerel kelimelerle zenginleştirir. Bu yeni hikâye tarzıyla yazan diğer hikayeciler; Mustafa Miyasoğlu, Vahab Akbaş, Kadir Tanır, Cemal Şakar, Sadık Yalsızuçanlar gibi isimlerdir.⁴⁷

Türk hikayesinde 1960'lardan itibaren dünyadaki feminist hareketlerin etkisiyle kadın sorunsalına yönelişi gösteren edebi metinlerde Türk edebiyatındaki yerini alır. Edebiyatta konu çeşitliliği olarak kadın ve kadının sorunlarına yönelmenin nedenleri arasında postmodern düşüncenin etkisi ile ortaya çıkan toplumun marjinal kesimlerini ele alma eğilimi ile çağdaş dünyanın yükselen değerlerinden biri olan feminizm gelmektedir. Özellikle hikâye ve romanlarda kadın unsuru geleneksel edebiyatımızdaki nesneleştirme eğilimin dışında bir anlam taşır ve kadını birey olarak tanımlar. Toplumun sessiz çoğunluğunu oluşturan kadınların hayatları, bu eserlerde onları kendi bağlamlarından koparmadan ve özellikle çıkarmadan anlatılmaktadır. Latife Tekin, Sevgi Soysal, Sevinç Çokum, Ayla Kutlu, Nursel Duruel, Feyza Hepçilingirler kalabalıklar içinde yalnız gezen bireyin yaşadığı toplumda kadının durumunu, dünyasını ve duyarlılığını veren hikayecilerimiz arasında yer alır.

⁴⁷ A.e., s.372.

Sonuç olarak Modern Türk hikâyesi ilk modernleşme adımlarından günümüze gelene kadar önemli haller yaşamıştır. Edebiyatımızda Samipaşazade Sezainin *Küçük Şeyler* eseriyle başlatılan modern Türk hikâyesi, Milli Edebiyatta Ömer Seyfettin'in kaleme aldığı Maupassant hikâyelerle kendi yatağını bulur. Memduh Şevket Esendal'la öne çıkan Çehov tarzı hikayecilik Cumhuriyetin başlarından itibaren Türk hikâyecilerin yöneleceği önemli tarz olur. “Nasırlı Süleyman Efendi”nin hikayedeki hali ise Sait Faik'in giriş- gelişme-sonuç anlatım andının vazgeçildiği bir hikâyesine denk düşer. Cumhuriyet sonrası hikâyeciliğimiz konu olarak çeşitlenmekle beraber genel olarak toplumsal sorunlar ve bireyin iç dünyası ele alınır. Hasebiyle modern Türk hikâyeciliği Cumhuriyet sonrası ve günümüze kadar gelene süreçte insanın ön planda tutulduğu, insan ekseninden toplum sorunlarının hikâyelere aksettirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

1.3. Hikâyemizde Mustafa Kutlu

“İşte böyle aziz dostum.

Sana anlattığım hikâye kendi halimizin tasviridir. ”

(Platon, Mağara)

Gelenekle bağını koparmak için seferber olmuş “aydın mağara zümresi”yle hiçbir vakit neseysel bir ilişkisi olmadığını okuduğu “kıssa” dolu “kitabı”nın içindeki güneşle gören Mustafa Kutlu, Modern Türk hikâyesini mağarasından çıkmaya davet etmiştir. Aydın zümre, bu ışık davetine ne açıdan göz vermiştir bilenmez lakin mağara ahalisi Türk okuru ezelden göz bilemediği bu ışığı yüz elli senelik mağara simülasyonundan ayırt edip ebedi olanı görmüştür. Sözüne modern Türk okurundan göz alan Kutlu, aziz bir dost olarak gördüğü okur kahramanı Tahir Sami'leri “yeni”n aldatmacasında kandırmadan “eski”nin, muhabbet dolu hikâyesini okumaya çağırır.

Bu çağrıya geçmeden yazarımızın hikâye poetikasının oluşmaya başladığı sanat ortamına bakışımızı yakınlaştırdığımızda, edebiyatın emanet bir acıyla başkasının ölüsüne ağlanarak yapıldığı bir ortamla karşılaşırız. ‘Elli Kuşağı’

hikâyecilerinin çıktığı bu dönemde, hikâye emanet bir acı, romantik tavrıyla yazılmıştır. Çünkü müdahil olmadıkları, zorluklarını yaşamadıkları, kıyımına uğramadıkları 2.Dünya Savaşı'nın etkisiyle Batı'da başlayan bunalımcı ve varoluşçu edebiyatın mensuplarını taklit etmeyi onlar gibi edebiyat yapmak sanmışlardır.⁴⁸ Türk edebiyatına 'yabancı' tipinin musallat olduğu bu dönemde 'bunalım, sıkıntı, yalnızlık' gibi ödünç kavramlarla hikâyelerini yazan Elli Kuşağı, ana yurtlarında adeta bir otel hayatı yaşamaya başlamıştır. Bunalım modadır. Yusuf Atılgan "*Aylak Adam*"la kendine Camus'u şizofrene ederken, Oğuz Atay babasının mektebinde kaleme aldığı mektuba ayılamadan 'Tutunamayanlar'da Selim'i sisler içinde intihara sürükler. Rasim Özdenören gibi bir İslâmcı yazar Kuyu'da Yusuf'un sırtına emanet ettiği kayayla düz ovada sektirir kahramanlarını. Özdenören Kafkaesk modaya kapılıp günlerce evinden çıkmayan, yatağında karanlığı deşeyen insan tiplerinin ruhlarını burguyla kurcalayıp durur; tabiri caizse karanlığı deşeler bir süre.⁴⁹

Faulkner, Dostoyevski, Kafka, Camus, Sarte, J. Joyce... Bir kısım Türk hikâyecileri uzun süre bu yazarları dilinden düşürmedi, Refik Halid'i, Ömer Seyfettin'i, Sabahattin Ali'yi, Memduh Şevket'i anmadılar bile. Dragomanlar Cumhuriyetin hikâyecileri, kendi anlatma geleneklerine yönelerek 'yerli bir hikâye, yerli bir insan, yerli bir hayat' yazmak yerine, Kafka'nın 'dava'sının peşine düştüler.⁵⁰ Tanrıları absürde olan Sisypnoslar saçmaladıkça hikâyemiz "can" çekişiyordu. İşte böyle can hıraş bir halde dayaksız kalan hikayemiz düşmek üzereyken "bu ülke"nin "taşralı" hikâyecisi Mustafa Kutlu'yla mağaradaki söz ağına takılmış, Abdal Yunus'un can izine bakmaya başlamıştır.

Kutlunun daveti, 'bir dön kendine bak!' çağrısıdır. Bu, ferdiyet olarak insanın yaşadığı varoluşçu problemlere ilişkin değildir; aksine yaradılışındaki hakikate çağrıdır.⁵¹ Hakikatten hakikate çağrı.

Mustafa kutlu kendisiyle hikâyecilik anlayışı üzerine yapılan bir söyleşide bu çağrısının söz kaynağını açıkça ifade eder:

⁴⁸ Ömer Lekez, Mustafa Kutlu'nun Hikâye Poetikası, **Türk Edebiyatı**, S.462, Nisan 2012, s.25.

⁴⁹ Alaaddin Karaca, Mustafa Kutlu Hikâyesi, **Türk Edebiyatı**, S.462, Nisan 2012, s.44.

⁵⁰ A.e.

⁵¹ Sezai Coşkun, Mustafa Hikâyeciliğinin Ontolojik Derinliği, **Türk Edebiyatı**, S.462, Nisan 2012, s.56.

“Ben geçmiş sanat telakkimizden faydalanmak çerçevesinde, yani geleneğe yönelmek çerçevesinde İslâmi endişelerle hareket ediyorum. İslâm’ın sanat meselelerini de mutlaka getirdiği bir bakış açısı vardır. Bunu da hikâye babında, mesnevilerde, kıssalarda, halk hikâyelerinde tespit ettim. Yalnız bana uygun bir hareket noktası olarak Çin Denizi’nden Atlas Okyanusu’na kadar bütün İslâm aleminde yaygın olan kıssa geleneğinden hareket etmeyi uygun gördüm...”⁵²

İslam estetiğinde sanatkâr her şeyden önce ‘kul’dur. Onun sanatkâr özgürlüğü, bu kulluğun içerisinde şekil kazanır. İster kaleme aldığı bir metin, ister resmettiği bir tablo veya hat eseri olsun her biri, bir ‘fiil’ olarak önce ‘kulun sorumluluğu’ içerisinde şekillenir. Bu tasavvur, sanatkârı insanın ilk ve en büyük gerçekliği olan yaratılışına yönelik bir şeyler söylemeyi, bu yönde okuyucuda bir şuur düzeyi oluşturmayı hedefler. Ama bunu, yine İslâm estetiğinin terminolojisiyle söylersek, ‘ihvan şuur’ içerisinde yapar. İslâm estetiğinde ciddiyet esastır ve sanat olarak takdim edilen her eser insana ‘bir şey söylemelidir.’⁵³ İşte bu, Mustafa Kutlu’da ulvî olanın vücut bulması için söylenen “şey”dir.

Kutlu, celalin haşmetli sabrında haşyet ederken cemalin aksiyle söz demetinde gayretle güzeli yazmıştır.

Hayat güzeldir çünkü küçük güzeldirin idrakinde olan hikayecimiz:

“Hani İbrahim Hakkı hazretleri:

Mevlâ görelim neyler

Neylerse güzel eyler

diyor ya. İşte bu güzellik tüm kainata yayılmıştır. Bu güzelliğin temelinde bir “ritim” var ve o bir âhenk uyandırıyor. Seste, renkte, biçimde, harekette hatta ve düşüncede

⁵² Mehmet Çetin, Yoksulluk İçimizde Üstüne Mustafa Kutlu ile Konuşma, **Yönelişler**, S.3, Haziran 1981, s.39.

⁵³ Seazi Coşkun, **a.g.e.**, s.57.

hep aynıdır. Zerre'den kürre'ye kadar sonsuzluğa uzanan, insan idrakinin kavrayamayacağı; ama kalbi açık olanın mutlaka duyacağı bir âhenk ki en çok insana bahşedilmiştir. İnsana düşen şeksiz- şüphesiz-isteksiz-iradesiz-akılsız-fikirsiz bu âhange iştirak etmektir. Kul olmak budur. Bu âhengın sırrı dereler çağlar, çiçekler açar, bulutlar uçar, kuşlar öter, mevsimler değişir, çocuklar doğar, iki gönül birbirine akar, aşk doğar. Aşkın ateşi ile şair şiirine, ressam resmine, bestekâr bestesine başlar. Hakk'ın güzel kıldığı âleme bir güzellik katmak için .⁵⁴

Gurbet orucunun hikmet burcundan seslenen hikayecimiz, “İlim bir noktaydı ve cahiller onu çoğalttılar” sözünün vakfiyesinde hikayesini her daim tevhid eder:

“Kalbe düşen sırda (Hikmet) ızdırap, hasret, dua, vuslat, acz, teslimiyet insana verilen her şey vardır. Ve insan bunu terennüm eder, böylece varolur. Var ettiği eser, esasen ona değil bu sırda aittir. O bir aracıdır. Tıpkı Cenab-ı Hakk'ın iradesinin için kendisine tevdi edilen emanete göre hareket etmesi gibi. Kendi isteğini Allah'ın emrine vermesidir. Cüz'i irade budur. Yok hükmündedir. Ama vardır.”⁵⁵ Allah'tan aldığını Allah'a bildirme yolunda, Allah'ın kuluna mahsus bilgiyi ayn-ı sabite'sinden bilmesiyle birlikte, kulun verdiği bilgiyle de bilmesinden hareketle sanatı genel manada kulun kendilik (nefs) bilgisini Allah'a bildirmesi olarak tanımlamalıyız. Kelime-i tevhid yoluyla mümin ve Müslüman olduğunu bildirmesi gibi.⁵⁶

Mustafa Kutlu'da sanatın bir kaynağı da hayattır. Fanilik coşkusu içinde hayatı yazan hikâyeci sosyal gerçekçidir. O toplumsal durumlara, olayla ilişkin kimi sonuçları, gelinecek noktaları tarih, sosyoloji ve iktisat kitaplarından okuyarak değil; sanatçı sezgisiyle bulmuş, bilmiş ve anlatmıştır.⁵⁷ Kutlu modern hayatın dayattığı toplumsal değişime uğrayan insanın bu süreçte nerelere savrulduğunu, hangi kültürel ve ahlaki değerleri yitirdiğini tespit ederken aynı zamanda unutmaması gereken, onu

⁵⁴ Mustafa Kutlu, **Yeni Şafak**, 25.04.2012.

⁵⁵ A.e.

⁵⁶ Ömer Lekesiz, **a.g.e.**, s.27.

⁵⁷ **A.e.**, s.24.

değişirken dönüşmekten alıkoyan bazı değerlere tutunması gerektiğini de vermektedir⁵⁸

Doğu edebiyatının ontolojisinin önemli bir anlayış olan tecrid Kutlu hikâyesinde başat bir unsurdur. O, Garb ontolojisinin anlatım kuramlarının başını çeken, varlığı parçalayarak ele alan “mimesis”in, tündengelimci bir nazarla varlığa bakan İslâm dünyasında kadük kaldığının bilincindedir. Kutlu yaratıcı karşısında akıl hırsız Prometheus ya da kumar masasında yenildikçe eriyen, nefsin arzularının gücüyle ayakta duran Sisyphos kahramanlıklarının aksine Yaratıcıya ulaştıran tüm mevcudatın bir mevcudat olduğunun bilincindedir. Bu sebeple o varlığı soyutlar, stilize eder, eşyayı anlatmaktan ziyade onu ötesini, maddenin ardındaki hakikati anlatmayı gaye edinir.

Mustafa Kutlu’nun, hikâyeleri teknik bakımdan şark hikâyeciliğine ait kıssadan hisse çıkarma anlatım şekline yakın olmakla beraber, hikâyelerinde gerek tabiat izlenimleri, gerek bireyin iç dünyasına ait muhasebeler açısından ayrıntılara önem vermesiyle de Sait Faik’in hikâyeciliğine yakın bir yerde durmaktadır. Başka bir deyişle Mustafa Kutlu, Hikâyeyi, izlenimci gerçekçiliğe bağlı olarak çağdaş, batıcı bir anlayışa, mistik bir konuya bağlı olarak “ibret” unsurunu ön plana almakla klasik şark anlayışıyla eserlerini kurgulamıştır.⁵⁹

Yağmur Tunalı da “*Yoksulluk İçimizde*” ile ilgili kaleme aldığı makalesinde Mustafa Kutlu’nun Sait Faik ile benzerliği üzerinde dururken aynı zamanda onu kendi hikâyesini de oluşturduğunu belirtir:

“O’nu okurken çoğu zaman Sait Faik’in farklı bir şekilde karşımda durduğunu düşünürüm. Aslında, bilirim ki Mustafa Kutlu’yu Sait Faik’le düşünmek pek çok bakımdan imkânsızdır. Aralarında hikâyeyi küçük meselelerle örme, İstanbul, şiire ve canlı tasvirlerle ehemmiyet verme gibi ortak noktalar gözden kaçırmamakla beraber, farklı bir üslûb, farklı bir dünya görüşü ve belki bunun

⁵⁸ Necip Tosun, **Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu**, s.52.

⁵⁹ Ömer Lekesiz, Mustafa Kutlu, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, 1.bs., İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2000, s. 136.

neticesi, mesaj endişesinin duyulup duyulmamasında birbirinden uzaklaşırlar. Sait Faik'in orijinal oluşu ne kadar doğru ise, Kutlu'nun orijinal olduğunu söylemek o nispette doğrudur, diyebiliriz."⁶⁰

Bütün bunların yanında Batı edebiyatına kavram olarak 1950'li yıllarda giren ve Türk edebiyatındaki ilk etkileri 1970'li yıllarda görülen postmodernizmin etkisiyle hikâyelerde içerikten çok biçim önem kazanmaya başlar. Eserde nasıl anlatıldığı kaygısı, ne anlatıldığı kaygısının önüne geçer. Yapıtlarında oyunsu bir hava oluşturmaya çalışan postmodernistler üstkurmaca, metinlerarasılık, çoğulculuk gibi anlatım teknikleri kullanılır.

1980'lerden sonra Türk edebiyatının üzerinden esen postmodern rüzgâr dönemin yazarlarında iki tür duruş meydana getirir: Birincisi; hayatı postmodern kodlarla algılayıp yazmış oldukları eserlerde geleneksel değerleri ele alırken herhangi bir sorunsallaştırma amacı gütmeyenler, ikincisi; postmodernin bütün teknik imkanlarını kullanıp hayatı postmodern bakış açısıyla algılamayanlardır. Birinci kısımda yer alan anlatılarda geleneksel ve modern değerler verilirken herhangi bir çatışma unsuru sorunsallaştırılmaz. Onların gelenekten besleniş şekilleri bir çok değer birbirine karışmadan, dönüşmeden yan yana yürüdüğü bir çeşni niteliğindedir.⁶¹ Kutlu, bu sınıflandırmada ikinci kısım anlayışında hikayesini yazmıştır. Sanatı her yönüyle oyun seviyesine indiren postmodern yazarlara karşı Mustafa kutlu da postmoden anlatımın imkanlarından faydalanmış , fakat onunla beraber öz değerlerin bilincine varış, bir tersine dönüş hareketi gerçekleştirmiştir. O çağın edebiyat anlayışı içerisine orijinalliği yakalamıştır diyebiliriz.

Nihai olarak kırk üç yıldır hikâye yazan Mustafa kutlu 1970'de yazdığı ilk hikâye kitabı *Ortadaki Adam*'dan, 2013 yılında kaleme aldığı *Sıra Dışı Bir Ödül Töreni* eserine kadar yirmi üç hikâye kitabına imza atmıştır. Hikâyelerindeki tematik açılımlar, yeni tarz ve tekniklerle modern Türk hikâyesinde önemli bir konuma sahip

⁶⁰ Yağmur Tunalı, Yoksulluk İçimizde, **Töre**, S.119, Nisan 1981, s.45.

⁶¹ Fatih Andı, Yüksek Lisans Ders Notları, FSM Üniversitesi, **Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2012.

olmuştur. O hikâyeyi türler arası bir basamak olarak görmeyip, bilakis hikâyeye müstakil değer vermiş, Türk hikâyesinin gelişmesine önemli katkı yapmıştır.

İlk hikâye kitapları *Ortak Adam*(1970) ve *Gönül İşi*(1974) eserlerini çiraklık dönemi olarak gören Kutlu, 1979-1995 yılları arasında yazdığı beş hikaye kitabıyla kendini bulan hikayeler neşretmiştir. Bunlar: *Yokuşa Akan sular*(1979), *Yoksulluk İçimizde*(1981), *Ya Tahammül Ya Sefer*(1983), *Bu Böyledir*(1987), *Sır*(1990)dır. 1995-2000 yılları arasında kendini sükuta çeken yazar, *Arka Kapak Yazıları*(1995) ve *Hüzün ve Tesadüf*(2000) olmak üzere iki eser verir.

Mustafa Kutlu hikâyeciliğinde 2000 yılı önemli bir milat olur. Zira kendi hayat hikâyesinden de izler taşıyan *Uzun Hikâye*'nin yayınlanışından itibaren bir uzun hikâye dönemine girer ve art arda bu türde eserler kaleme alır.⁶² *Beyhude Ömrüm*(2001), *Mavi Kuş*(2002), *Tufandan Önce*(2003), *Rüzgarlı Pazar*(2004), *Chef*(2005), *Menekşeli Mektup*(2006), *Kapıları Açmak*(2007), *Huzursuz Bacak*(2008), *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*(2009), *Zafer Yahut Hiç*(2010), *Hayat Güzeldir*(2011), *Anadolu Yakası*(2012) *Sıra Dışı Bir Ödül Töreni*(2013); son on üç yıllık hikâyeciliğinde yayınladığı diğer uzun hikâyelerdir.

Kalbî ve sahih olanı metne aktarmanın derdine düşen yazar, sanatkârane bir tutumla hep güzel olanı aramış, derlemiş ve yazmıştır:

“Bir şey yap güzel olsun...Huzura vesile olsun, rikkate yol açsın, şevk versin, hakikate işaret etsin. Bir şey yap doğru olsun. İnsanları yalanın ve yanlışın bataklığına düşmekten korusun. Rüzgâra ve akıntıya kapılmasın; kırılsın lakin eğilip bükülmesin.”⁶³

⁶² Necati Tonga, *Ortak Adam'dan Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı'na Mustafa Kutlu Hikâyesinin Kronolojik Tahlili*, **Fayrap**, İstanbul, S.25, Mart 2010, s.6-9.

⁶³ **Hüzün ve Tesadüf**, s.15.

İşte Mustafa Kutlu hikayesinin modern Türk hikâyesi içindeki yerinin kendi sözleriyle özeti. Bölümü Alâattin Karaca'nın Mustafa Kutlu için söylediği şu cümlelerle bitiriyoruz:

“Ey ‘zulme karşı hadisler derleyen’ hikâyeci, yorulan bir hikâyeye ayak değiştiriyor seninle. Bu hikâyelere genç hallaçlar ve kuşbakışlı çocuklar, göğe saldıkları uçurtmalarıyla cevap verecekler, eminim.”⁶⁴

⁶⁴ Alaaddin Karaca, **Türk Edebiyatı Dergisi**, s.47.

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEĞİN İÇİNDE MUSTAFA KUTLU VE TÜRK HİKÂYESİ

Mustafa Kutlu hikâyesi, onun zihinsel ontolojisinin kurmaca karşılığıdır diyebiliriz. Kendisiyle yaptığımız röportajda:

“Ben modern batılı hikâyeyi yerli bir halde devam ettiren kişiyim. Tıpkı Ahmet Mithat Efendi gibi. Cemil Meriç’in Yahya Kemal’in yaptığı gibi ‘ben maziye istikbâle bağlamaya çalıştım. Geçmişten bu güne bu hikayeyi nasıl bağlayabilirim diye düşündüm ve ‘Gazavetnâme’ler, Hz.Ali Cenkleri, Kerem ile Aslı’lar, Leyla ile Mecnun’ları bunları okudum.

Modern hikayemize ‘yeni bir ‘dil’ bulmak lazımdı, bu dili ararken baktım ki bizim bütün sanat faaliyetimiz tasavvufa dayanıyor; mimariden edebiyata, musikiden minyatüre kadar bir çok alanda tasavvufi bir arka palan var. İslam estetiği dediğimiz şeyin özünde bu vardır. Edebiyatımızda, özellikle divan edebiyatında, tasavvuf bu edebiyatın sembolik dilini oluşturmuştur. Mazmunlara vakıf olmayan divan şiirini idrak edemez. ‘Mesnevilerin o sembolik dili’ beni cezp etti beni. Bu mesnevilerde çokluktan oluşan ‘bir aleme’ şahit oldum. Mantıku’t-Tayr mesnevisinde olduğu gibi. Ve ben de bu günün insanlarına bu günün diliyle nasıl tasavvufi metinler inşa edebiliyorum derdine düştüm. O mesnevilerin kesretten vahdete geçişin dünyası benim hikâyemin poetikası oldu. “Yokuşa Akan Sular”dan itibaren ilk beş kitabımın bu idrakle kurmaca edilmiş, bu esas üzerine yazılmıştır. Dolayısıyla ilk dönem hikâyelerim, bu beş hikâyem, ‘Divan edebiyatına tekabül eder.’

Bizim kültürümüzün, hikâyemizin birde ikinci bölümü vardır; o da halk kültürü, halk hikâyeleridir. Halk hikâyeleri anlatma esaslıdır. Bu hikâyeleri kitaplardan okumadım ben, ta çocukluğumda anamdan, ninemden dinledim ve daha önemlisi üniversite yıllarımda, Erzurum’da ustasından dinledim. Kim o usta, Behçet Mahir. İşte bu müktesebat üzerine hayatımın içinden aldığım anlatma esaslı, söz

esaslı hikâyeyi yazı esaslı hikâyeye çevirdim. “Uzun Hikâye” eserimden bu güne kadar yazdığım hikâyeler de bu esas üzerine inşa edildi. Bu hikâye tarzı benim de okuyucunu da çok hoşuna gitti. “Anlat anlat keyifli oluyor” diyenler oldu. İşte benim hikâyem kanatlı kapı ise, bir kanadı Divan edebiyatı ve bir kanadı da Halk edebiyatıdır.”⁶⁵

Bizde bu bölümde, Kutlu'nun bu açıklamalarını dikkate alarak, hikâyecimizin hikâyelerinde Geleneksel Türk Hikâyesinin hangi noktalardan ne gibi tesiri olmuştur, Mustafa Kutlu bu tesiri hikâyesine bu günün diliyle nasıl yansıtmıştır, meselesini mevzu bahis ettik.

Buradan hareketle sırasıyla, gelenek, Mustafa Kutlunun dünyasında gelenek kavramının algılanışı, Geleneksel Türk Hikâyesinin özellikleri, Geleneksel Türk Hikâyesinin yapısal unsurlarıyla Mustafa Kutlu hikâyesinin yapısal unsurlarının karşılaştırılması ele alındı.

2.1. Geleneğin Hikâyesi

“Allah onlardan razı olmuş, onlar da O’ndan razı olmuşlardır.”

(Beyyine, 8)

Sosyolojiye ait bir kavram olan gelenek, bir önceki ana ait olanın bir sonraki anda yenilenmesidir.⁶⁶ Gelenek, her bir kişinin bütünle uyum içinde olduğu zamanla kayıtlı olmayan bu birliğin bütünlüğünü, her bir kişide gerçekleştiği mitler, ritüeller, bayramlar, törenler ile bütünlüğünü sürdürdüğü bir kendiliğindenlik toplumu oluşur.⁶⁷

Gelenek, uzun bir zaman sürecinde toplumda yerleşmiş olan ve nesilden nesile aktarılarak ve belli bir ölçüde dönüşüme uğratarak gelen inançlar, değerler ve

⁶⁵ Ek:Mustafa Kutlu ile 13 Haziran 2012’de yaptığımız söyleşi.

⁶⁶ Ömer Çelik, İslamcı Gelenek ve Gelenekçi İslam, **Bilgi ve Hikmet** Dergisi, S.9(Kış), 1995, s.37.

⁶⁷ Kadir Canatan, Gelenek, Din ve Modernite, **Bilgi ve Hikmet** Dergisi, S.9(Kış),1995, s.28.

kabuller bütününe içeren toplumsal pratik, anane ve örfdür. Direnci yüksek bir toplumsal olgu olarak kabul edildiği için bireyleri kendine uymaya zorlar ve böylece toplumda ortak bir anlayış, güçlü bir birliğin doğmasını sağlar. Bir topluluğun mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini büyük sarsıntılardan korumada çok önemli fonksiyona sahip olan gelenekler, bir toplumun aktüel var oluşunun temelinde olduğu kadar geleceğin inşasında da hareket noktası kabul edilir.

Gelenek, bir anlamda bir anlamda sırtını sürekliliğe ve bu süreklilik içinde geçmişe saygı motivasyonuna dayamaktadır.⁶⁸ Bu ifadeyi açarsak; gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan ve öğreten pratik ve uygulamalar bütünüdür. Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, başta inançlar, düşünceler ve kurumlar olmak üzere, her tür sosyal pratik.

Rene Guenon, Martin Lings, Seyyid Hüseyin Nasr gibi sosyologlara göre gelenek kutsalla ilişkilidir. Vahiyle başlatılıp folklorik malzemeyle nihayetlenen bu anlayışta ilâhi olana bağlayan ilkeleri bünyesinde toplayan, dini esaslarında uygulamasını esas alan geleneğin iyi muhafaza edilmesi gerekir. Onlara göre din gelenektir ya da gelenek dindir.⁶⁹ Geleneğin epistemolojisi insanın ürettiği değil vahyin ürettiği epistemolojidir. Buradan hareketle asıl olan kalıcı etkinlikler bu geleneksel bilginin şekillendirdiği bilim, edebiyat ve sanat alanlarındaki faaliyetlerde kendini gösterecektir.⁷⁰

Geleneği sarmalayan dünyaya baktığımızda onu iki öbekte oluştuğunu söyleyebiliriz. Birincisi değer olarak gelenek-ki bu kutsaldan ontolojisini alan taraf-, ikincisi yaşayış, sosyal hayat ve kurumlar olarak gelenek. Böyle bakıldığında geleneğin sadece vahiyle anılmayacağı düşüncesi de ortaya çıkar. Gelenek aynı zamanda o dünyayı yaşayanların sosyal ve kurumsal hayatının bütününe açılan

⁶⁸ Hüseyin Yılmaz, Gelenek, Gelenekçilik, Geleneksilicilik, **Muhafazakar Düşünce** Dergisi, S. 3(Kış), 2005, s.41.

⁶⁹ Mustafa Fayda, Asr-ı Saadet Dönemi'nde Gelenek ve Yenileşme, İslam Gelenek ve Yenileşme, **I. Uluslararası Kutlu Doğum İlmî Toplantısı**, Nisan 1996, s. 18.

⁷⁰ Fatih Andı, **Yüksek Lisans Ders Notları**.

şemsiyedir. Bu bağlamda gelenek vahyin yorumundan değerlerini alıp, bu değerleri ilk müntesiplerinin arkasından iki ya da üç nesil geçince toplumun algılayış biçimine, siyasi ve kurumsal yapılarına kadar tüm alanlara yorumlayan, daha sonra bu yorumlara arkadan gelen nesillerin geliştirici katkılarıyla sürekli kendini yenileyen bir yapıdır.

Geleneğin kavram olarak tanımı modern sosyoloji tarafından yapılmıştır. Sekülerleşmiş insanın serüveni olan modernizm, insanın Yaratıcıya ve onun insanın emrine verdiği varlık alemine başkaldırıyla, geleneğin insandan koptuğu yerden, varlığını ilan etmiştir. Modernizm Batı Avrupa insanının her alandaki tutukluluk sürecine karşı dünyevi bir kaçış yolu olmuştur. Burada su da sorgulanabilir tanımlanan gelenek kavramı sekülerist bir yaşam idraki olan modernizmin gerçekten üreticisi midir yoksa Batı Avrupalının modernlik öncesi halinin geleneğin tanımı içerisindeki yeri ne derece sahihtir. Kutsalla olan ilişkisi tahrif olmuş ve geleneğin bir diğer boyutu olan insan merkezli sosyal kurumlarını oluşturamamış Pagan-Hıristiyan Batı Avrupa'nın bir şark geleneği yaşadığı tartışmaya açıktır. Hasebiyle insanının dünyasını çatışma temelli oluşturmuş ve dünyevi isteklerin çıkarları doğrultusunda tanrı merkezli bir korkutmayla onları bastırmaya çalışmış Pagan-Hıristiyan Avrupası, bu insanın dünyada zedelenen itibarı ve elinden alınıp dar bir zümreye verilen eşyayı hür bir şekilde kullanma hakkının aklın önderliğinde elde edip dünyada refahı yaşama refleksidir diyebiliriz modernizm için.

İşte bu modernizm, dünyevileşmeyi, kendi sınırlarının dışına taşıma zorunluluğunu hissettiği an zengin ve bakir bir refah yaşamının hammaddesine sahip geleneğin halini yaşayan toplumlara ve toplumların coğrafyalarına yönelmiş; bu toplumların sahip olduklarını elde etmeye, elde edemiyorsa da toplumların varlığa seküler bilinç ile yaklaşması için yollar kurgulamıştır. Modern akıl seküler yolların önündeki en önemli engel olan kutsalın itibarsızlaştırılması ya da bu kutsala en fazla dünyevi refahı yaşamada bir vicdan unsuru statüsü vermek için tüm şeytani akıl oyunlarını uygulamıştır. Bir akıl tutulması sonucu manipülasyona uğrayan geleneğin kuşakları sessiz ve derin halde bir kutsalla olan bağlarını uzun bir süreç içerisinde koparmışlardır. Bu kopuşu kabullenmeyip çağın bir idrakı olduğuna inandığı için moderni hayattan vazgeçemeyenler ise yine modernimin tanımlaması dahilindeki

kültür kavramı içinde gelene sarılırlar. Bu sarılma modernizme, yaşamsal bir 'lâ' olmayıp modernizmin atalarıyla bağlarını koparttığı noktalara itirazdan ibarettir. Gelenekçilik tam bu noktada ortaya çıkar.

Beşeri alışkanlıklara dini elbise giydirme çabası olan gelenekçilik; geleneklere veya gelenekler yoluyla aktarılan adet âdet ve düşünce tarzlarına bağlılık gösterme, geleneksel değerlerin korunup yaşatılması gerektiğini savunma, geleneksel ve kurumsallaşmış olanı, yeni ve modern olana dünyevi refahı için tercih etme tavrıdır.

Gelenekçilik, yaşayanları öldürmeye değil ölenleri yaşatmaya çalışır.⁷¹ Gelenekçiliğin özünde muhafazakârlık vardır. Bu yüzden toplumdaki inanç, kurum ve kurumların meşrutiyyetini geçmiş dönemlerde uygulamış olmalarına dayandırma çabalarını ifade eden gelenekçilik, istikrar ve devamlılığa çok büyük önem vermek, toplumda meydana gelen değişme ve gelişmelere karşı olumsuz bakmakla eleştirilmiştir. Bununla birlikte geleneklerin ortadan kalkmasıyla tezelden ekonomik gelişme ve modernleşmenin sağlanacağı düşüncenin aşırılıklarına karşı belli bir direnç noktası oluşturmada gelenekçilik, son derece önemli bir fonksiyona sahiptir.⁷² Özetle gelenekçilik modernizmin geleneksel toplumlara uyguladığı sessiz ve derin manipülasyonu fark ettiğini belli eden ona, bir yere kadar yaşamında izin veren tiptir diyebiliriz. İşte bu tip modernizmle geleneğin çatışması sonucu ortaya yaşam alanının müntesibidir.

⁷¹ Hüseyin Yılmaz, **a.g.e.**, s.41.

⁷² Mehmet Ali Kirman, **Din sosyolojisi Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Rağbet Yayınları, 2006, s.87.

2.1.1. Gelene Ek Midir Mustafa Kutlu'da Gelenek

Cânıma bir merhâba sundu ezelden çeşm-i yâr

Öyle mest oldum ki gayrın merhâbasın bilmeden

(Ahmet Paşa)

Mustafa Kutlu'nun insanları rüştünü idrak etmeden kocayan nesillerin aksine rüştünde küçülen büyük insanların 'hal'idir diyebiliriz. Kutlu modern hız ve haz kulvarında nefisini yuvarlayan modern insanın ziyanda olduğunu akletmiş ve bu noktadan hareketle vahyin kurtarıcılığına iman ederek hikayeleri üzerinden okurlarını Hakk'a ve sabra davet eder. O göçtü kervan kaldık dağlar başında söyleminden niyaz ederek ümidin yakarışında, hikâyelerindeki insanları geleneğin değerler dünyasıyla ve onun elde kalmış toplumsal son kırıntı folklorik öğeleriyle buluşturmaya çalışır. Kambur Hafız'ın yorganları iki dünya arasında beynamaz kalan Süleyman'ın, Süheyla'nın Ümmü Rümeysa'dan kendine miras kalan ahlaklı duruşuyla Engin'e hidayet izinin, Gülpaşa Çavuş'un oğlu Yadigar'ın 'toprak olmadan yaşayamam' inadının, Dava delisi Kerim'in Murat Abi'ye olan dava vefasının, İlhan'ın babaannesinden tevarüs eden '*Rabbi yessir/ Vela tuassir/ Rabbi temim/ Bilhayr.*' duasının, Cihan'ın yanık salâsında göz göz dökülen Zehra'nın geleneğe dair romantik sığınağıdır.

“Müminler yalnızca kardeştir”⁷³ sosyolojisindeki ferdi yazan Mustafa Kutlu, geleneği “Bir”de iman eden ferdin tecessüm hali olarak görür. Muhyiddin Arabi'nin “namazı yalnız başına kılsa da o imamdır çünkü melekler onun cemaatidir.” dediği fert sözünü geleceğin geçmişine çevirmiş olup, gözüne modernite tarafından iliştilirmeye çalışılan masivaya hikmet penceresinden bakarak inanmanın halini yaşar.

‘Ete kemiğe büründüm/ Yunus diye göründüm’ diyen Mustafa Kutlu fertleri görünenin, etin kemiğin ardındaki lahuti alemde gelen can değeriyle varlığa bakmaya çalışır. Modernitenin görüntüde kurmaca ettiği gerçekliğin yüzyıllar önce

⁷³ Kur'an-ı Kerim, **Hucurat Suresi**, Ayet 10.

reddini veren Yunus'un bu mısraları, Mustafa kutlunun insanlarında nasihat olmuş, onların kesret âleminde aldanmamaya çabalamasına ve çabalatmasına rehber olmuştur. Görünenin dayanılmaz göz ağırlığından kurtulmaya davet eden Mustafa Kutlu, Hasan Kazzaz'dan İmam Kuşeyri tarafından aktarılan: “Zaruret olmadıkça yememek, uykuya Mağlup olmadan uyumamak ve mecburiyet olmadan konuşmamak.”⁷⁴ düsturuna uydukça fert felaha erer der. Kişi bu üç şeyi dikkatli kullanırsa geleneğin halini yaşayabilir ve kendini modernizmin tüm nefsanî terörist faaliyetlerinden koruyabilir.

Kutsalla kurduğu ilişkide zihninin faaliyetlerini anlamlı kılmaya çalışan kulluk bilinci kişiyi nefsin edilgen bir kölesi olmaktan çıkarır, bizatihi “hal ehline malumdur”⁷⁵ edasında etken kılar.

*“Ne zaman ki âlemde yaratılmış ne varsa onlardan biri olarak (ve elbette eşref-i Mahlukat olduğunu kavrayarak) kulluğunun bilincine varacak; o zaman etrafına sevgi ve merhamet ile bakmayı öğrenecek. İşte o zaman Yunus Emre'nin dediği gibi dağlar, taşlar, ve seherde öten kuşlar ile Mevlâsına yönelecek.”*⁷⁶

Kutlu'da, bunca yıllık hikaye yazarlığının zihinsel arka palanında manevi dinamiklerin dışa dönük, zahiri bir zenginlik ve genişlemeyi değil; içe dönük bir derinlik ve yüceliği hedef alan bir geleneğin izlerini görürüz. Meseleyi hikâyecimizin modern yaşam alanı içinde varlığa bakışını yansıtan sözleriyle açarsak:

“Bu bir bakıma zâhire nisbetle bâtını daha kıymetli kılıyor. İlke böyle konulunca medeniyet unsurları da bu ilkelerden neşet eden nisbetlere, gelişmelere, biçimlere ulaşıyor. Meseleye şehir ve ev bağlamında bakalım.

⁷⁴ Kuşeyri, **Kuşeyri Risalesi**, 5.bs., İstanbul, Dergah Yayınları, 2009, s.194.

⁷⁵ **Sır**, s.10.

⁷⁶ **Şehir Mektupları**, s.86.

Evimiz sokağa değil bahçeye açılır. Sokağa bakan yüzün insan boynunu aşan duvarında pencere dahi yoktur. Çokluk taştan yapılır ve sağırdır. Sokağa bakan kafesli pencereler bu taş kısmın üzerinde yükselen ikinci katta bulunurlar.

Evet, ev bahçeye yani içe açılır. Burası mahrem bir alandır. Çiçek, meyve, sebze, havuzda su ile bir bakıma tabiatın devamıdır. Güzel ve ferahtır. Saydığımız unsurlar ile tezyin edilmiş, zenginleştirilmiştir. Evin dışı sade ve vakur durur. Tezyinat varsa eğer evin içindedir. Oymalar, bezemeler, ahşap göbekli tavanlak, yüklük ve çiçeklikler hep bu iç güzelliğine adanmıştır.(...)

Şehrin merkezine mahalleyi bağlayan yol camiye çıkar. Bizim şehrimizde meydan olmadığı malumdur. Lâkin hepten yoktur demek de pek mümkün değildir. Bizim meydanımız camidir. Âvlusu ve kendisi. Bütün yollar camiye çıkar ve insanlar orada toplanırlar. Camilerin de bilindiği gibi, dış yüzünden ziyade içi zenginleştirilmiş, bezenmiştir.⁷⁷

Gelenek, bu günden baktığımızda bizde kendimizin tamamlanmayan tarafıysa ve biz sürekli tamın tamlamasının arayışındaysak; bu hikâyelerinde bizi yazan Mustafa Kutlu'da da olan bir arayıştır. Onun hikâyesi bir bakıma, bizdeki geleneğin değerlerine yönümüzü döndürmek amacıyla, içimize tutulan aynadır. Bu aynaya göz verdiğimizde bize modern yaşam içerisinde nasıl ve nerede duracağımızı:

“İçteki değer, kalbin safiyetinde, ahlakta, takvada, merhamette, şefkatte, hürmet ve hizmette saklı. İçimizi güzelleştiren, zenginleştiren, derinleştirip yücelten; dışa açıldığında bir potansiyel olarak bütün eylemlerimizde bize güç veren bu değerlerdir. Âdeta sarayın iç hazinesi gibi.”⁷⁸

sözleriyle gösterir.

⁷⁷ Akasya ve Mandolin, s.15.

⁷⁸ A.e., s.26.

Modern yaşamın parametreleri içinde dar bir alana sıkıştırılarak muhafazakar reflekslere tabi tutulmaya çalışan gelenek ve kurumlarının halini ise şöyle akatarır Kutlu:

“Hayatımızın rengini neler belirliyor? Eskiden olsa idi; kuş sesi, su sesi, ezan sesi, kağıt gıcirtısı, yağmurda toprak kokusu, yeşilin her tonda görüntüsü falan derdik. Bütün bunların algılanabildiği, rahmet olarak kavranabildiği, sakin ve durgun bir hayatımız vardı.”⁷⁹

Eskiden durgun ve sakin olan hayatımız şimdi hangi rengi almıştır:

“Önce motor sesi. Evet o. O ses duyuluyorsa, motor işliyorsa hayat kazandığı ritim, yeni ivme içinde; yeni yön ve hız içinde sürüyor demektir. Çarklar dönüyor, enerji bir kapatan ötekine boşalıyor, bir vardiya nöbeti başkasına gönül rahatlığı içinde bırakıyor demektir. Ekmekler fırından alınıyor, civciv yumurtadan çıkıyor, erimiş maden potaya dökülüyor, bombanın pimi çekiliyor demektir. Ulaşım, iletişim, üretim, tüketim, çek ve bono, borsa ve banker, arzu ve keder, ihtiras tramvayı işliyor demektir.(...) Her şey gittikçe hızlanmaktadır. Yüz metre koşucuları sekiz saniyenin altına iner, sürat arabalarının tekerleri yerden kesilir; araba uçak, uçak uzay aracı olur. Uzay aracı göz açıp kapamadan gözden kaybolur.

Hayatın rengi yok. Galiba biz de yokuz.”⁸⁰

Lakin “Bütün bunların üstüne sevda sözleri söylemeliyim”⁸¹ diyen Mustafa Kutlu, “Akşamı ve ırmağın şarkısını dinliyorum. Yıldızların nasıl eğilip yeryüzünü

⁷⁹ A.e.

⁸⁰ A.e.

⁸¹ Erdem Beyazıt, Sana, Bana, Vatanıma, Memleketimin İnsanlarına Dair, **Şiirler**, İstanbul, Beyan, 2011, s.64.

selamladığını, yaban lâlelerin boyun büküşünü, vakur kayaların sükûn içindeki hareketini. Bir kalbim olduğunu duyuyorum.”⁸² edasıyla gelenek algısına dair son sözü, şehrin değişimine karşı direnen, dükkanını yola terk etmeyen Yorgancı Hafız için dile getirdiği:

*“Zaman...Her zaman aynı. Güneş aynı, ay aynı, ağaçlar ve insanlar aynı, sevgi ve merhamet, korku ve ümit aynı. Dualar aynı. Kible tek.”*⁸³ sözdür.

2.2. Hikâyenin Geleneği

İnsan arza bir hikâye ile iner, bir hikâye ile yaşar ve yine bir hikâye ile terk-i dünya eyler. Anlatılanı dinler, dinlediğini yaşar ve yaşadığını anlatır. Hikâye anlatmayan, hikâyesi olmayan toplum yoktur. Sözlü kültürden bugüne insanlık hikâye ile iç içe olarak gelmiştir. Biri anlatmış diğeri/diğerleri dinlemiştir.

Çalışmamızın bu kısımda hikâye kavramı, Geleneksel Türk Hikâyesinin tarihsel süreci ve şekil, muhteva özellikleri üzerinde durulacaktır.

2.2.1. Hikâye

“Hikâye” kelimesi edebiyatımızın en girift adlandırmalarından biri için kullanılır. Girifttir; zîra, bir kavramın karşılaması gerektiğinden çok daha geniş ve çeşitli mânâları içerir. Bu kapsam genişliğinin asıl sebebi, Arapça’da “hikâye” kelimesinin üretildiği fiil kökü “hakeve”nin “taklit etmek”, “bir metnin kopyasını çıkarmak”; aynı kökten “hekâ”nın “benzemek”, “aynen nakletmek” mânâlarına

⁸² Tufandan Önce, s.115.

⁸³ Bu Böyledir, s.36.

gelmesidir.⁸⁴ Demek ki, kelimenin temelinde “bir gerçeğin taklidini, kopyasını yazılı veya sözlü olarak nakletme”nin genişliği vardır.

“Hikâye” kelimesinin çeşitli kaynaklardaki tanımlarına baktığımızda:

“Hikâye ilk defa dokuzuncu yüzyılda Cehis tarafından kullanılmıştır. Evvela kelime, eğlendirmek maksadıyla ‘taklit’ mânâsına gelir. Bu işi meslek edinmiş olan hâkiye, başkalarının tavırlarını, lisanlarını ve karakterlerini biraz gülünç bir tarzda taklit eder.”⁸⁵

“Bir sözü, haberi nakl ve rivayet eylemek, bir nesneye benzemek, bir kimseyi fi’len yahut kavlen taklit eylemek, bir kimseden bir söz nakleylemektir. Arapça hakeve kökünden türeyen bu kelime, ‘anlatma, benzetme, tarih, destan, kıssa, masal, rivayet’ mânâlarını da ifade eder. Hikâye en basit mânâsıyla vak’a demektir; vak’alarla hikâye yoluyla anlatma, en eski ifade nev’ilerinden biri olup, maksadı, dinleyenleri veya okuyanları düşündürmekten çok heyecanlandırmaktır; vak’alar uyandırdıkları heyecan yüzünden alakayı artırarak ifadeye çekicilik kazandırır.”⁸⁶

“Vak’aya daalı anlatım; edebî tür. Batı dillerindeki ‘historie’, ‘history’, ‘story’ ve ‘geschichte’ kelimeleriyle Arapça’daki ‘hakayta anhu’l-hedis’ ifadesindeki şahıs ve mekanca tarihî, yani olmuş veya henüz devam eden (olmakta bulunan) olayların anlatılmasını hikâye ediş, (tahkiye) denir. Böylece hikâye etme yoluyla anlatım,ü masal, destan, menkabe, fabl, lâtife, kıssa, hikmet, meddah hikâyeleri, halk hikâyeleri ve romanları, modern roman, kısa hikâye kavramlarının tamamını içine alan bir genişlik kazanmıştır. Mitoloji, efsane, destan, masal, menkâbe, gazavâtname gibi türler ile vuslatlı veya vuslatsız bir aşkı yahut bir şehre, bölgeye tesir etmiş özel vukaatı veyahut da maceraları konu edinen halk hikâyeleri de tahkiyeli anlatım grubuna girer.”⁸⁷

⁸⁴ Mehmet Kayhan Özgül, Hikâyenin Romanı, **Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 2000, Y.4, S46-47, s.33.

⁸⁵ **İslam Ansiklopedisi**, C.5, İstanbul, 1977, s.477.

⁸⁶ **Türk Ansiklopedisi**, C.XIX, Ankara, 1971, s.231

⁸⁷ **Yeni Türk Ansiklopedisi**, C.4, İstanbul, 1985, s. 1288.

“Tahkiye, hikâye ediş temelinde insanın dünü, bugünü hatta yarınıyla ilgili gerçeklerde oluşan bir zemin bulunan, vak’aya dayalı anlatım. Tahkiye kavramıyla masal, destan, efsane, menkabe, halk hikâye ve romanları, lâtifeler, meddah hikâyeleri, modern roman, uzun hikâye, kısa hikâye ve mini hikâye türleriyle gelenekli temaşa ve modern sahne, perde eserlerinin hepsini karşılıyor. Seyahatnâme, hatırât ve tarih kitaplarında da tahkiye parçaları (anekdot) bulunduğu bu vesileyle hatırlatalım”⁸⁸

“Olmuş ve olması mümkün olayları yazılı ve sözlü olarak anlatma.”⁸⁹

“Nakletme, bir vak’a ve sergüzeşti sırasıyla anlatma; hakiki veya uydurma ve ekseriye hisse kapmağa mahsus sergüzeşt ve vukuat, kıssa.”⁹⁰

Yukarıda yapılan tüm tanımlarda “hikâye” kelimesi sanki bir formun adı imiş gibi gösterilse de, aslında, “*narration*” ve “*fiction*” özelliği taşıdığı için “*tahkiyeli*” diye anılan metinlerin müşterek adı “*hikâye*”dir. “*Hikâye*” kelimesi, destandan masala, fıkradan menkabeye, romandan tiyatroya, hatta senaryoya varana kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklar.⁹¹

2.2.2. Geleneksel Türk Hikâyesi

Türk edebiyatında hikâyecilik İslamiyet’ten önceki dönemlere kadar uzanır.⁹² Kelime olarak “hikâye”yi Türkler İslâmiyeti kabul ettikten, İslâm kültür ve san’atı ile karşılaştıktan sonra kullanmaya başlamışlardır. Daha önceleri Göktürk, Uygur ve Karahanlılarda “hikâye” yerine “sav” kelimesi kullanılmıştır. “Sav”ın hikâye

⁸⁸ Sadık Tural, **Edebiyat Bilimine Katkıları**, Ankara, 1993, s.30.

⁸⁹ **Büyük Türkçe Sözlük**, Ankara, 1982, s.423.

⁹⁰ Şemseddin Sami, **Kamus-ı Türkî**, İstanbul, 1978, s.554.

⁹¹ Kayhan Özgül, **Hece Dergisi**, s.35.

⁹² Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, **Divan Edebiyatında Hikâye, Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1985, s.19.

anlamından başka, mesaj, mektup, atasözü, tarihî olaylar için kullanıldığı Divanü Lügati't-Türk'ten anlaşılmaktadır.⁹³ Dede Korkut Hikâyeleri'nde de "sav" kelimesine rastlanmaktadır.⁹⁴

İslâmiyetten önceki Türk edebiyatı 8.yüzyıla kadar sözlü geleneği devam ettirir. Türklerin Müslüman olmadan önceki tarih, dil ve edebiyatının incelenmesinde önemli bir çıkış noktası ve sözlü geleneğin anlatmaya bağlı edebi metni olan "destan" türüyle karşılaşırız.⁹⁵ İnsanları yakından ilgilendiren hemen her olayın destan konusu olabilirken, daha çok yaratılış, toplum vicdanında iz bırakan savaşlar, bir şahıs veya bir milletin kahramanlıkları ve tabii afetler, hikâye dışından katılan öğüt, kıssa, masal ve epik karakterli biyografik bilgilerle zenginleştirilerek anlatıma dayalı manzumelere destan diyebiliriz.⁹⁶

Anlatma esaslı sözlü gelenekten doğan Türk edebiyatı, destan türüyle merkeze bir tip koyup ve bu tip etrafında cereyan eden bir olay anlatarak "hikâye" geleneğini başlatmıştır diyebiliriz.

Eldeki ilk yazılı edebiyat kaynaklarını incelediğimizde ise Türk edebiyatında ilk mensur hikâyecilik Uygurlarda görülür. Uygurlardan zamanımıza kadar gelen genellikle Budist menşe'li te'lif ve tercüme hikayeler Türklerin çok daha eskilere dayanan sözlü hikayeciliğin yanında gerek manzum gerekse mensur bir yazılı hikâyecilik geleneğinin olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.⁹⁷ Kazılar sırasında ortaya çıkan Utgur metinleri arasında tespit edilen hikâye parçalarından bazılarında "Tuğrul", "Arslan" gibi Türkçe isimlerle karşılaşan araştırmacılar bunları te'lif hikâye metinlerinin olabileceğini belirtmektedirler.⁹⁸

Uygurlar döneminde değişik dillerden birçok hikâye tercüme edilmiştir. Bunların önemlileri: 10. Yüzyılda Toharca'dan çevrilen "Prens Kaylanamkara ve

⁹³ Besim Atalay, **Divanü Lügati't-Türk Tercümesi**, C.III, Ankara, TDK Yayınları, 1941.

⁹⁴ Doç. Dr. Semih Tezcan, **Dede Korkut Kitabında Boy Boylamak Soy Soylamak**, Ömer Asım Aksoy Armağanı, Ankara, TDK Yayınları, 1978, s.231-235.

⁹⁵ **İslam ansiklopedisi**, C.9, İstanbul, 1994, s.202.

⁹⁶ **A.e.**

⁹⁷ Hasan Kavruk, **Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikayeler**, Araştırma-İnceleme Dizisi, Ankara, MEB Yayınları, 1994, s.4.

⁹⁸ Doç. Dr. Semih Tezcan, **En Eski Türk Dili ve Yazını, Bilim-Kültür ve Öğretim Dili Olarak Türkçe**, Ankara, TTK Yayınları, 1978, s.313.

Papamkara Hikâyesi”⁹⁹, Şilâzin adlı bir mütercim tarafından çevrilen “Çeştani Bey Hikâyesi”¹⁰⁰, yine Tohorca’dan Prajnaraksita adlı mütercim tarafından çevrilen “Maitrismit”¹⁰¹tir. Bu eserin aynı zaman da temsil edilmek üzere yazıldığı anlaşılmaktadır. Bunlardan başka “Şehzade ile Aç Pars Hikâyesi”¹⁰², “Dantipalli Hikâyesi”¹⁰³ Uygurlardan zamanımıza kalan belli başlı hikâyelerden bazılarıdır.

Türklerin 8. yüzyılın sonunda İslâmiyeti kabul etmesiyle birlikte ilerleyen dönemlerde, Orta Asya, Harezmi, Türkistan çevrelerinde başladığı ‘Alp’ tipi destan anlatma geleneği Anadolu’da ‘Alperen’ tipinde devam edegelmiştir. Anadolu’da İslam fütuhâtı ve yayılışından sonra Battal Gazi, Battalnâme, Dânişmend Gazi, Danişmendnâme, Saltuk Baba, Saltuknâme destanları teşekkül eder.

Battalnâme başkahramanı Battal Gazi’nin küfrü, zulmü, hileyi temsil eden Bizansa ve onun Müslüman ordularıyla mücadele eden şövalyelerine karşı sınır boylarında verdiği kutsal mücadelenin hikâyesidir.⁷⁶ Bu destan, 8. asırda başlayıp, İstanbul’un Sultan Mehmed tarafından fethine kadar beş yüz devam etmiş önce Arap-Bizans, sonra Türk-Bizans mücadelesinin atmosferi içinde doğmuş, yüzyıllar içinde gelişmiş, nihayet 15., 16. yüzyıllarda ancak yazıya geçmiş bir destandır. Hz. Peygamber soyundan gelen Seyyid Battal Gazi, Malatya serdarı Hüseyin Gazinin oğludur. Dânişmendname ve Saltukname destanları da aynı çerçeve içinde doğup gelişmiştir

Dânişmendname, Battalname destanının bir devamı ve benzeri gibidir. Seyyid Battal Gazi gibi, Ahmet Gazi de ‘alperen’ tipi hüviyetindedir. Ancak bir fark var, o da şudur: Battal Gazi’deki Anadolu’yu kuşatan Türk-Bizans, İslam-Hıristiyan mücadelesi, daha çok İstanbul etrafında, Rumlarla savaş hâllerinde halkalanır. Dânişmendname’de ise mücadelenin coğrafi çevresi Kuzey Batı Anadolu ve Trabzon’dur. Danişmend Ahmed Gazi, Büyük Selçuklu Sultanı Melikşâh’ın

⁹⁹ Hüseyin Namık Orkun, **Prens Kalyanamkara ve Papamkara Hikâyesinin Uygurcası**, İstanbul, 1940, s.33-34.

¹⁰⁰ D.A.V. Gabain, **Çeştani Bey Hikâyesi**, Uigurica IVA, Çev. S. Hirman, İstanbul, 1945.

¹⁰¹ Şinasi Tekin, **Maitrismit Nom Bitig**, BT. IX, Berlin, 1980; Prof. Dr. Saadet Çağatay, **Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler**, Ankara, 1978, s. 93-96.

¹⁰² Prof. Dr. Saadet Çağatay, **Altun Yaruk’tan İki Parça**, Ankara, 1945, s.

¹⁰³ Doç. Dr. A. Bican Ercilasun, **Başlangıçtan XIII. Yüzyıla Kadar Türk Nazım ve Nesri, Büyük Türk Klasikleri**, C.I, İstanbul, 1985, s. 82-83.

emirlerinden olup, 1085'te Anadolu'yu fethetmekle görevlendirilen Oğuz akıncı beylerindendir.¹⁰⁴

Saltuknâme, 13. yüzyıl Alp-erenlerinden Sarı Saltuk'un hayatını konu alan destanî bir eserdir. Üslûp bakımından Battalnâme ve Danişmendnâme ile pek çok benzerlikleri bulunan Saltuknâme, bu yönüyle âdeta üçlü bir zincirin son halkasını teşkil etmektedir. Saltuknâme, 13. yüzyıl Türk dünyasını gözle önüne sermektedir. Türklerin Anadolu ve Rumeli'yi yurt edinişleri, bu maksatla yaptıkları savaşlar, bu bölgedeki gayrimüslim halkla olan münasebetleri eserde yer almaktadır. Mevlâna, Nasrettin Hoca, Ahmet Fakih, Hacı Bektaş-ı Veli, Karaca Ahmet, Taptuk Emre, Osman Gazi gibi dönemin önde gelen kişileriyle Sarı Saltuk'un münasebetleri ve bu kişilerin menkıbeleri Saltuknâmede ayrıntılı olarak anlatılmaktadır.¹⁰⁵

Bu eserlerle, İslamiyet'in etkisiyle hayatlarının bir çok kurumlarında yenileşmeye giden Türkler, edebiyatta sahne aldıkları, mitolojik unsurların bolca yer aldığı destanlarında da değişimlere gitmişlerdir; mitolojik unsurların yer almadığı bunun yerine dinin metafizik âleminin yer aldığı, ayrıca olağanüstülüklerin İslamiyet öncesi döneme nazaran zayıfladığı bir destan yapısı meydana getirmişlerdir. Bu eserlerde, hikaye türüne yakın özelliklerin yer almaya başladığını ve bu özelliklerin de ilerleyen dönemlerde kendini bulup oluşacak olan Halk Hikâyesi'nin habercisidir diyebiliriz.

İslamiyet'in etkisiyle tahkiye geleneğimizde ve kültür birikimimizde ciddi anlamda bir zenginleşme başlamıştır. Dinî menakîbler, mevlitler, Hz. Ali Cenkleri, Hayber Kalesi'nin Fethi ve Kesikbaş gibi hikayeler bu zenginleşmenin başlangıcıdır.¹⁰⁶

13. yüzyıldan sonra Anadolu'ya yayılan Türk boyları, Anadolu üzerindeki yerlerini kalıcı hale getirmenin mücadelesini verirken, bir yandan da kültür ve

¹⁰⁴ Ahmet Kabaklı, **İslâmla Kaynaşmış Türk Edebiyatı**, 1.bs. , İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları,2006, s.123.

¹⁰⁵ A. Müge Yılmaz, Anonim Halk Edebiyatı, **Halk Edebiyatı El Kitabı**, 7.bs. , Ankara, Grafiker Yayınları, 2010, s.172.

¹⁰⁶ Ahmet Kabaklı, s.132.

sanatta ivmesel atılımlar gösterirler. İslam dinini özüyle çok kısa sürede hıfz eden Türk İslam şairleri, edebiyatı bu dönemde toplumun emrine sunarlar. Bu dönem şairlerine baktığımızda İslam dinin kural ve kaidelerini bir edebi vizyonda, nazım formunda şiirle doğup şiirle yaşayıp, şiirle ölüp ve tabiri caizse şiirle haşır edilecek olan milletlerine öğretmeye çalışırlar. Anlatma esaslı olan bu metinler, Arap edebiyatlı bir çıkışa sahip olan lakin nadide örneklerini Farsî edebiyatta veren “Mesnevi”lerdir. Didaktiklik yanıyla ön planda olan mesneviler, öğretmek istediğini nazım formunda hikâye ederek öğretir. Türk edebiyatında 13. yüzyılda yazılmaya başlayan mesneviler Divan edebiyatında ilk ürünleri arasındadır. Tasavvufî ve beşeri mazmunlarla sanatını oluşturan Divan edebiyatı nazımı padişah nesiri vezir yapmıştır. Öğreticiliği ön plana alan kıssadan bir hisse sunmaya çalışan mesneviler nazım formunda, alegorik anlatımlı edebi hikâyelerdir. Prof.Dr. Yekta Saraç’ın Divan edebiyatında hikâyeden bahsedeceksek eğer bu elbette mesnevilerdir, ifadesini kullanması önemlidir.¹⁰⁷

Divan şiirinin izlediği tarihi süreç Divan edebiyatında hikâyeye için de geçerlidir. Bu süreçte halk hikâyeciliği kendi doğrultusunda devam ederken mesneviler de saray kültür merkezli yeni bir yapının besleyici bir unsuru olur; hatta eşzamanlı olarak bazı halk edebiyatı ürünlerinin tekrarlayıcısı haline gelmiştir. İran edebiyatının Divan şiiri üzerindeki yoğun tesiri bu şiir kavramına dâhil olan ve hikâyeye olarak gösterilen “mesnevi”lerde de kendisini aynı kesafette göstermiştir.

Buradan hareketle geleneksel Türk hikâyesinde öbekselleşen bir ayrım yapılacaksa birinci öbek, kaynağını sözlü kültürün önemli bir anlatım türü olan destanlardan alan, daha sonraki dönemde İslamlaşma ve yerleşik yaşam kültürü ile birlikte kendini bulan “Halk Hikâyesi” olup; ikinci öbek ise dönemin sanat ve nüfuz gücü yüksek olan İran edebiyatının etkisinde ve kıstasında tekamül eden, saray merkezli ve yüksek kültürlü bir sanatsal yaşamın ürünü olan Divan edebiyatının nazım forumlu alegorik anlatımlı “Mesnevi”dir. Lakin mesnevi geleneksel Türk hikâyesi içinde, 16. yüzyıldan itibaren öğreticilik özelliğinin yanı sıra sanatsal olana da değer verdiğinden olsa gerek merkez dışında Halk Hikâyesinin halk nezdinde kazandığı

¹⁰⁷ Prof. Dr. Yekta Saraç, **Divan Edebiyatında Hikâye**, Hece, Türk Öykücülüğü Özel 2000, s.53.

itibarî yaygınlığı kazanamamıştır. Bundan dolayı geleneksel Türk hikâyesi dediğimizde tarihsel birikimde anlatsal özelliğini koruyan “ozan” ve “meddah”larının taşıyıcılığını yaptığı Halk hikâyesi birinci öbekte yer almıştır.

Geleneksel Türk hikâyesinin gelişim seyrine baktığımızda önemli bir öbek “Halk Hikâyesi”dir. Nasıl ki, yarı göçebe yaşam tarzından yerleşik hayata geçiş birden bire olmamışsa, yarı göçebe yaşam tarzının ürünü olan destandan yerleşik hayatın bir ürünü olan halk hikâyesine geçiş de birden bire olmamış, her iki arasında bir geçiş dönemi yaşanmıştır. Geçiş döneminde destandan hikâyeye geçişin özelliklerini yansıtan bu eserler; hikâye türünün özelliklerini kısmı olarak bünyesinde barındıran ve birçok edebiyat sanatçısı tarafından da bizim hikâyemizin başlangıç metni olarak kabul gören “Dede Korkut Hikâyeleri”dir.

Buradan sonraki kısımda ise Geleneksel Türk hikâyesi türünün önemli oluşturucuları olan “Dede Korkut Hikâyeleri”, Halk Hikâyesi” ve “Mesnevi” sırasıyla ele alınacaktır.

2.2.2.1. Anlat “Dedem Korkut”

İlim âleminde ve Türk dili ve edebiyatı alanında Dede Korkut Hikâyeleri diye tanınan, toplamda on iki metinden oluşan bu hikâyeler destansı Oğuz hikâyeleridir. Bu eserin Dede Korkut adı ile anılmasına sebep, Dede Korkut adındaki ozanlar pîrinin eserin bir nevi müellifi durumunda bulunması, eserde toplanmış olan Oğuz destanlarının onun tarafından düzenlenmiş olarak gösterilmesidir.¹⁰⁸

Dede Korkut, göçebe Türkler’in yüceltip kutsallaştırdığı, bozkır hayatının geleneklerini ve törelerini çok iyi bilen, kabile teşkilâtını koruyan bir Oğuz büyüğüdür. Halkın atası, kabilenin reisi, bilgin, güçlü halk ozanı ve bilge olan Dede Korkut, Dede Korkut Kitabı’nın başından sonuna kadar anlatıcısıdır. Hanlar güç durumlarda ona danışırlar; öğütler veren, yol gösteren, içinden çıkılmaz gibi görünen güçlükleri çözen hep odur. Ali Şîr Nevâî, onun Türk milleti arasında büyük bir yeri

¹⁰⁸ Muharrem Ergin, **Dede Korkut Kitabı**, C.1, Ankara, TDK. ,1997, s.1.

olduğunu, kendisinden nice yıl önceki ve sonraki birçok şeyi haber verdiğini söyler.¹⁰⁹

Söz konusu eser Oğuz bahadırlarının maceralarını konu eden anlatmalardan “boy”lar oluşturmuştur.¹¹⁰ Bu destansı hikâyeler Türk ahlak ve törelerinin, inançlarının, kahramanlıklarının, hâsılı Oğuz kavminin yaşayış ve dünya görüşünün hikâyesidir.

Bu destansı hikâyelerde Müslümanlığın temellerine dayanan inanışları, menkıbeleri, İslam tarihiyle ilgili kişileri ve unsurları bulmak da mümkündür. Dede Korkut Kitabı’nda Şamanlık izleri İslamî unsurlar kadar güçlü değildir. Şamanlık unsurları müşahedeler sonunca belirginleşirken, İslami unsurla kolayca kendini belli eder.¹¹¹

Dede Korkut hikâyelerinin, her biri tek başına bağımsız ve tamam bir hikâye olarak karşımıza çıkmakta, fakat hepsi birde büyük bir bütünü teşkil etmektedir. Bu bütün konusu, maceraları, yaşayışı ve hayat görüşleri ile geniş Oğuz topluluğudur. Ayrı ayrı olarak hikâyelerin konusu ise, bu topluluklardaki beylerin başlarından geçen maceralardır.¹¹²

Dede Korkut anlatmaları, hem destan hem de halk hikâyesi özelliklerini taşımaktadır ve bu noktada destandan halk hikâyesine geçiş sürecini iyi bir şekilde gözler önüne sermektedir. Hikâyeler manzum ve nesir tespit edilmiştir. Hâdiselerin anlatılışı, vakaların hikâyesi mensur olarak geçer, fakat seslenme ve konuşmalar genel olarak manzum şekildedir.¹¹³ Nesir kısımların şiir vasfını bütünüyle yitirmediğini belirtmek gerek.

Sözün kısası, Dede Korkut Kitabı’ndaki anlatmalar, yarı göçebe bir hayat tarzından yerleşik hayat tarzına geçiş aşamasında yazıya geçirilmiş olmaları, nazım-nesir karışımı bir yapıya sahip olmaları, yerleşik hayatın özelliklerinden olan iç

¹⁰⁹ Orhan Şaik Gökyay, **Bugünkü Dille Dede Korkut Masalları**, İstanbul, 1943, s. 22

¹¹⁰ Muharrem Ergin, **A.g.e.**, 30.

¹¹¹ Orhan Şaik Gökyay, **Dedem Korkud’un Kitabı**, İstanbul, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, 1973, s.9.

¹¹² Muharrem Ergin, **A.g.e.** s.29.

¹¹³ Orhan Şaik Gökyay, **Ag.e.** s.9.

çatışmalara yer vermeleri gibi nedenlerle destan türünden hikâye türüne geçişin en önemli ürünlerini oluşturmaktadır. Dede Korkut anlatmalarını, Hikâye türünün destan özelliklerini tam anlamıyla yitirmemiş ilk örnekleri olarak nitelendirebiliriz.

2.2.2.2 Halk Hikâyesi

Türk Halk Edebiyatı'nda anlatı esasına dayalı destan, masal, efsane, menkıbe anlatım türlerinden biri olan halk hikâyesi, birçok edebiyat araştırmacısı tarafından ele alınıp, incelenmiş ve çeşitli tanımları yapılmıştır.¹¹⁴ Bu tanımlamalardan en önemli gördüklerimizi aşağıda sıralamak istiyoruz:

Pertev Nail Boratav :

“Belki eskiden destanların gördükleri vazifeleri üzerine almış yeni ve orijinal bir nev’in mahsülleri.”

Şükrü Elçin: *“Türk halk hikâyeleri, zaman seyri ve coğrafya-mekan içinde ‘efsane, masal, menkabe, destan, vb.’ mahsüllerle beslanerek, dinî, ictimâî hâdiselerin potasında iç bünyedeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserlerdir”*¹¹⁵

Eflatun Cem Güney : *“Halkın gönül dünyasını dile getiren ölmez esrlerdir.”*¹¹⁶

Otto Spies: *“bir sevgiliyi elde etme yolundaki maceraları anlatan masal.”*¹¹⁷

Ali Berat Alp Tekin: *“Göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup; aşk, kahramanlık, vb. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk,*

¹¹⁴ Pertev Nail Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, İstanbul, Meb Yayınları, 1988, s.63.

¹¹⁵ Şükrü Elçin, Halk Edebiyatına Giriş, Ankara, TDK, 1986, s.444.

¹¹⁶ Eflatun Cem Güney, **Halk Hikâyeleri**, Ankara, TFA, 1(25), 1951, s.385.

¹¹⁷ Pertev Naili Boratav, **A.g.e.**, s.64.

Arap-İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım- nesir karışımı anlatımlardır.”¹¹⁸

Fikret Türkmen ise Türk edebiyatında anlatıma dayalı ürünlerin ilki olan ve hikâyeye geçişte etkilerini gösteren destana dikkat çekmiş ve destanın hikâyeye ile farkını belirterek hikâyenin tanımlamasına gitmiştir:

“Destanlar; milletlerin tarihinde derin iz bırakmış önemli olayları harikuledeliklerle süsleyerek anlatan uzun, manzum ve milli eserlerdir. Destan anlatıcısı ozan(akın veya bakşı) onu bir kopuz eşliğinde söyler. Bir takım mimik, jest ve taklitlerle anlatımı kuvvetlendirmeye çalışır.

Halk hikâyelerinde de bu anlatım ananesi devam etmekle beraber mühim bazı farklar onu destandan ayırır. Bunları şöyle sıralamak mümkündür:

- 1. Tarihi bir vak'anın olması şart değildir.*
- 2. Nazım-nesir karışıktır. Zamanla nesir, nazıma üstünlük kazanmıştır.*
- 3. Şahısların ve olayların anlatılmasında realist çizgilere daha çok yer verilmiştir.*
- 4. Kahramanlıktan çok aşk maceraları konunun ağırlığını teşkil etmektedir.*

*Ayrıca destanlar belli bir daire teşkil ederler. Halk hikâyelerinde –bilhassa aşk konulu olanlarda- böyle bir daire söz konusu değildir. Hikâyenin kahramanı âşık olur, sevgilisine kavuşmak için maceralara atılır ve kavuşur (Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi birkaçı müstesna). Hikâye burada biter. Halbuki destanlarda durum böyle değildir. Mesela; Manas Destanı'nı Manas'ın oğlu Semetey ve onun oğlu Seytek devam ettirirler”.*¹¹⁹

¹¹⁸ Ali Berat Alptekin, **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1997, s.7.

¹¹⁹ Fikret Türkmen, **Aşık Garip Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1974, s.15.

Eğer bir halk hikâyesi tamamıyla mensur şekilde anlatılmışsa, yani içerisinde manzum parçalar yoksa buna “*kara hikâye*” adı verilir. Bu tür hikâyeler daha çok masallardan geçmiştir. Keza, halk arasında dolaşan bütün masallar, eğer an’anevi şekliyle bir halk hikâyesine mevzu olabilecek kadar uzun ve vakaları girift, aşk veya kahramanlık maceraları bakımından zengin ise, halk hikâyeleri mevzuları arasına girebiliyor. Bunların halk içinde anlatılan, yalnız mensur şekillerine ‘kara hikâye’, tandır başı masalları, koca nine masalları diyorlar.¹²⁰

Yukarıda birçok halk edebiyatçısı tarafından yapılan tanımlara baktığımızda, halk hikâyesinin İslamlaşma dönemimizle kendini göstermeye başladığını görüyoruz. Destan anlatımlı edebiyatımızdan daha realist bir yapıya geçen ve yerleşik yaşam kültürünün etkisiyle oluşan halk hikâyesi, yazılı olarak 15. yüzyılda elimize geçen Dede Korkut Hikâyeleri’yle başlamıştır. Halk hikâyesini kırsal bölgede “âşık”, şehirde ise “meddah” anlatıcı tarafından nazım ve nesir formunda, halkın duyuş ve zevkleri dikkate alınarak aşk ve kahramanlık temasında anlatılmıştır.

Saray merkezli yüksek bir kültürün sanat etkinliği olan divan edebiyatı halk cenahında yalnızca edebî kültür olarak kendini yetiştirmiş ilgililerine hitap ederken, halk hikâyesi, adından da anlaşılacağı üzere halkın geniş tabanında ilgi görmüştür. Geleneğin içinde, var olanın kaymasıyla varlığını tamamlamaya çalışan geniş halk kesimi sanat birikimi güçlü olan Divan edebiyatına Halk hikâyesine gösterdiği ilgiyi göstermemesi bir tavır alış ve ötekileştirmenin ürünü değil, toplumun katmanlarının kendi yaşam algılarına göre edebiyata yönelmelerinin göstergesidir; hakeza Halk hikâyesi Divan edebiyatını besleyen yapıya da sahip olmuştur.

¹²⁰ Pertav Naili Boratav, **A.g.e**, s.34.

2.2.2.3. Mesnevî

Asırlar boyu kesintisiz bir halk hikâyeciliği geleneğini sürdürmüş ve Dede Korkut hikâyeleri seviyesinde ürün vermiş bir milletin edebiyat geleneğinde önemli bir yer tutan ve kendi şartları dahilinde mütakâmil bir klasik edebiyat hüviyeti gösteren Divan edebiyatında hikâyenin bulunduğunu söyleyebiliriz.¹¹³ Bu hikâyenin, birçok edebiyat bilimci gibi mesnevilerde aranmasının doğru olacağı kanaatindeyiz. Burada hemen şunu da belirtmeliyiz ki mesneviler eşittir tahkiyeli anlatım anlayışına sahip değiliz. Her bir olay ve onu etrafındaki ilişkilerin anlatılmasını hikâye kabul etmek bizi sadece mesnevileri değil seyahatnâmeleri, hatta kasideleri bile hikaye olarak kabul etmek zorunda bırakabilir. Şöyle ki anlatı geleneği insanla birlikte var olan bir eylemdir ve hiçbir anlatı dünden bağımsız, yoktan var değildir. Düne eski diyip yeniliğini iddia eden bile eskinin varlığıyla ancak, kendini ispatlayabiliyor.

“*Divan edebiyatında hikâye kavramının ilk akla getirdiği mesnevilerdir.*” diyen Prof. Dr. Yekta Saraç mühim bir tespitte bulunmuştur.¹²¹ Divan edebiyatında hikâyeye baktığımızda mensur hikâyelerin çok sınırlı olduğunu görürüz. Bunun sebebini de mensur formun nazım formunun gölgesinde kalmasına bağlayabiliriz. Örneğin 16. yüzyılın hem nazım hem de nesir sahasında pek çok eser veren yazarı Lâmiî Divanı'nın önsözünde:

Nesrdür gerçi dehre sermâye

*Dürr-i nazmun durur velî pâye*¹²²

diyerek nesrin ne kadar önemli olursa olsun, üstünlüğün nazımda olduğunu belirtmektedir. Yine 17. yüzyılın büyük şairi Nef'î Türkçe Divanı'nın başında bir dörtlükte:

Tenezzül eylemem inşâya eylesem belki

Müsebbihân-ı felek vird iderdi inşâmı

¹²¹ Saraç, A.g.e. s.22

¹²² Kavruk, A.g.e. , s.5.

Hâfız u İbn-i Yemîn'in gazel ü kıt'ada ger

İstesem belki rubâ'ide olurdum Hayyâm¹²³

diyerek inşâya tenezzül etmediğini ifade etmektedir.

Nazmın padişah, nesrin ise vezir olarak görüldüğü bir edebiyat kültüründe hikâye türünde mesnevilerin öne çıkması ve mensur hikâyeye nazaran mesnevilerin bir hayli fazla olması normal olandır.

Mesnevi kelimesi, Arapça 'sny' sülâsisinden türemiş olup, 'ikişer ikişer' manasına gelen 'mesnen' kelimesinin bir nispeti gibi görünmekle beraber bu söz, Arapçada kullanılmamıştır. İştikakı itibariyle Arapça olan mesnevi tabiri, Farsçada taammüm edip daha sonra Türkçeye de geçmiştir. Edebî bir terim olarak mesnevi, her mısrası kendi içinde kafiyeli olup beyit sayısında sınırlama olmayan nazım şeklidir. Mesneviler, beyitleri oluşturan mısraların kendi aralarında kafiyeli olması sebebiyle diğer nazım şekillerine göre çok daha kolay ve rahat ifade kabiliyetine sahiptirler. Bu sebeple alabildiğine uzun destan ve hikâyeleri konu edinebildikleri gibi bazen lugaz ve muamma gibi kısa eserlerde ve küçük hikâye konularını aktarmada kullanılırlar. Öğretici, dinî-ahlâkî konulu eserlerden tıp kitaplarına, Leyla ve Mecnun, Ferhat ü Şirin gibi aşk hikâyelerinden şehrengizlere ve tarih kitaplarına kadar pek çok konuda eser bu söyleyiş ve nazım kolaylığı sebebiyle mesnevî şeklinde yazılmıştır.¹²⁴

Biz ise burada daha çok hikâye etme tarzında konularını ele alan mesnevilere değineceğiz. Burada bu mesnevileri tanıttıktan sonra diğer bölümde de mesnevilerin hikâye etme yapısının Mustafa Kutlu'daki izini süreceğiz.

Türk edebiyatında mesnevileri yazılış şekillerine göre iki büyük grupta toplayabiliriz:

1. *Eğitici, öğretici ve yönlendirici yanı ağır basan mesneviler:*

¹²³ Amil Çelebioğlu, **Türk Edebiyatında Mesnevi**, İstanbul, Kitabevi, 1999, s.21.

¹²⁴ A.e.

a) Dini mesneviler: Ayet ve hadis tercümeleri ve şerhleri, ilmihaller, mevlidler, siyerler.

b) Tasavvufi mesneviler: Mevlana'nın Mesnevi'sinin manzum tercüme ve şerhleri, tasavvuf konuları işleyen mesneviler, İran edebiyatından çevirisi yapılan mesneviler.

c) Ahlakî mesneviler: Tercüme veya telif ahlakî, eğitici yanı ağır basan, dinî telkinlerde bulunan eserler.

d) Belli bir alanda bilgi veren mesneviler: Ansiklopedik, yani pek çok konuda bilgi veren eserler ile tıp ve astronomi gibi belli bir dalda yazılan mesneviler.

e) Kahramanlık temasını işleyen mesneviler: Bunlar konuları din kaynaklı menkabelere dayalı Hz. Ali'nin cengleri, gazavatnâmeler gibi eserler ile efsanevî konuları işleyen İskendernâmeler, Şahnâmeler gibi eserlerdir. Bu mesneviler kahramanlı duygularına hitap eden ve toplumu cihada, kahramanlığa teşvik eden mesnevilerdir.¹²⁵

2. Edebiyat sanatı değeri ön planda olan mesneviler:

Sanatsal yönü ön planda olan bu mesneviler de ana tema “aşk”tır. Tahkiye yönü olan bu ürünler Yusuf u Züleyha, Leylâ ile Mecnun, Hüsrev ü Şirin, Gül ü Bülbül gibi genelde çift kahramanlı aşk hikâyeleridir. Şairlerin sanatçılık hünelerini ortaya koydukları bu eserler de, edebiyat alanında üstad olarak kabul ettikleri kendilerinden önce yaşamış şairlerin işlediği konuları aşmak veya onların yolunda olduklarını göstermek için bir daha ele alırlar.¹²⁶

Nazım ile hikâyeyi birleştiren bu eserler, az çok bazı farklarla tevhid, münâcat, na't, sebep-i telif, mehdiye ve hâtıme gibi bölümlerinde tahkiyeli üslûbu ihtiva ederler.¹²⁷

¹²⁵ Yekta Saraç, **Klasik Edebiyat Bilgisi**, İstanbul, Gökkuşbu Yayınları, 2007, s.80.

¹²⁶ **A.e.**

¹²⁷ Çelebioğlu, **A.g.e.**, s. 22.

Mesneviler şahsına münhasır bir kompozisyona sahiptir. Belirli bir bölüm düzeni edebiyatımızın ilk dönemlerinde tam manasıyla kesin çizgilerle belirlenmesi de devam eden dönemlerde belirli bölümlerden meydana geldiğini görüyoruz.

1. Bölüm: Giriş bölümüdür. Besmele ile başlanır. Besmeleden sonra mesnevi başlar, bu bölümde tevhid, münacat, na't, sebep-i telif bölümü yer alır.

2. Bölüm: Bu bölüm asıl konunun işlendiği bölümdür. “*Âgâz-ı destân*”, “*âgâz-ı kıssa*” gibi başlıklarla da isimlendirilir. Bu bölüm mesnevilerin konularına göre farklılık gösterir. Ayrıca konuların işlenişinde olayların yer değiştirdiği, değiştiği, atlandığı veya ilâvelerde bulunduğu görürüz. Mesnevilerde ana konular anlatılırken fırsat düşülerek başka konular da kısaca anlatılır ve daha sonra tekrar asıl konuya dönülür. Çoğunlukla kahramanların ağzından söylenen gazeller ile mesnevinin uzunluğunun yol açtığı yeknesaklık kırılmaya çalışılır, okuma rahatlatılır.¹²⁸

3. Bölüm: Mesnevilerin son bölümü “*Hâtîme*” başlığı altında yazılır. Mesnevinin adının ne olduğu, kaç beyit olduğu, hangi tarihte ve nerede yazıldığı, şairin eseriyle ilgili değerlendirmesini yaptığı bölümdür. Besmele ile başlayan mesnevi okuyucudan dua istenerek son bulur.¹²⁹

Türk edebiyatındaki ilk mesnevi, siyasetname türünde olup, alegorik bir tarzda tahkiyeli bir eser olan Kutadgu Bilig'dir. Yüzyıllara göre Anadolu sahasında yazılan mesnevileri şu şekilde özetleyebiliriz:

XIII.yy. Yusuf u Zeliha (Sulî Fakih), Kitâbu Mesâcidi'ş-Şerîf (Ahmed Fakih).

XIV.y.y. Yusuf u Züleyha(Şeyyad Hamza), Hurşidnâme (Şeyhoğlu Mustafa), Süheyl ü Nevbahar (Hoca Mesud), Risaletü'n Nushiyye (Yunus Emre), Mantıku't-Tayr (gül Şehri), Garipname (Âşık Paşa), İskendername, Cemşid ü Hurşid, Tervîhu'l-Ervâh (Ahmedî).

¹²⁸ Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi*, s.81.

¹²⁹ A.e., s.83.

XV.yy. Leylâ vü Mecnûn (Şahidi), Yusuf u Züleyha, Leyla ile Mecnûn (Hamdullah Hamdi), Hüsrev ü Şirin (Şeyhî), Cemşid ü Hurşid (Cem Sultan).

XVI. yy. Leyla vü Mecnûn (Bihiştî, Fuzulî), Yusuf u Züleyha (Kemal Paşazade, Taşlıcalı Yahya), Hüsrev ü Şirin (Ahmed Rıdvan, Celili, Lamiî Çelebi), Şem' u Pervâne (Zati, Lamiî Çelebi), Gûy u Çevgân (Lamiî Çelebi), Vamık u Azra(Lamiî Çelebi), Şâh u Gedâ (Taşlıcalı Yahya), Gül ü Bülbül(Kara Fazlı, Bekayi).

XVII.yy. Yusuf u Züleyha (Hevâî Mustafa), Sakinâme, Nefhatü'l-Ezhar, Sohbetü'l-Ekber, Heft-Han, Hilyetü'l- Efkâr (Nevizade Atâyi) Melhame (Cevrî).

XVIII.yy. Yusuf u Züleyhâ (Hevayi Abdurrahman), Hayrabâd, Hayriyye, Surnâme (Nâbî), Leylâ vü Mecnûn (Örfî Mehmed), Hüsni ü Aşk (Şeyh Galib), Zafernâme, Edhem ü Hümâ, Berbernâme (Sabit), Tuhfe, Nuhbe (Sünbülzade Vehbî).

XIX.yy. Mihnet-i Keşân, Gülşen-i Aşk (İzzet Molla).¹³⁰

Geleneksel Türk hikâyesi içinde Mesnevî'nin genel bir özetini verdikten sonra, bölümü burada sonlandırıyoruz. Çalışmamızın üçüncü bölümünde ise Modern Türk "Hikâyesi"ne Mustafa Kutlu Hikâyesinin getirdikleri ele alınacaktır.

¹³⁰ A.e, s.83-84.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN TÜRK “HİKÂYESİ”NE MUSTAFA KUTLU’NUN GETİRDİKLERİ

Mustafa Kutlu bir röportajında, “*Bir günümüz hikâyecisi olarak geçmişe bir yerinden bağlanmaya, geleneği araştırmaya çalıştım. Şarkta sanat iki şeyin peşindedir: ‘ Hikmet ve âhenk’.*” diyerek modern hikâye içersindeki hikâye izini açıkça söyler. Bu izin, çalışmamızın giriş bölümünde de dikkat çekmeye çalıştığımız, modern Türk hikâyesinin Tanzimat döneminden itibaren ontolojik bir “gerçeklik” kaymasına uğradığının /uğrattıldığının farkındalık izi olduğunu belirtmeliyiz.

Kutlu bu farkındalığında, geleneğe “hikmet ve âhenk” kavramlarıyla yönelirken, bir yandan da modern ve post-modern hikâye etme tekniklerini kullanarak gününün insanın okuma biçimlerini inkâr etmemiştir. O gerçeği kurgularken modern Türk hikâyesinin kendi insanının hikâye etme ontolojisini yansıtmayan ‘bireyci gerçeklik algısı’ nı, geleneğin hikmet ve âhenk penceresinde ve ‘cemiyyet merkezli gerçeklik algısı’yla tekrar karşı karşıya getirmiştir.

Hikâyecimizin modern Türk hikâyesinde böyle bir gerçeklik anlayışında hikâyeler yazması ona kurgulama sanatının ‘özgür, öznel, bağımsızlık’ özüne riayet etme şartını da unutturmamıştır. O hem muhteva (tema) hem de biçim (âhenk) olarak gelenekle buluşmayı arzu etse de bu buluşmanın tam olarak gerçekleşmediğini söyleyebiliriz. Özellikle “âhenk” anlayışının, modern insanın beklentilerine denk düşen bir biçim belirlemesine evrilmesi kaçınılmaz olmuştur.¹³¹ Kutlu modern Türk hikâyesinin gerçeğinin hakikat çıkışını “hikmet” temasıyla ele alırken, bu gerçeği kendi zamanının kurmaca dilinde sunmuştur. Bu kurmaca dilde ise modern ve post-modern hikâye tekniklerinden yararlandığını görürüz. Mustafa Kutlu’nun bu yararlanması bilinçlidir; çünkü bu bilinç onu tekrardan ve taklitçilikten uzak tutmuştur.

¹³¹ Tosun, *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*, s.125.

Bu tespitlerimizin ışığında, bu bölümde “hikmet ve âhenk” olmak üzere iki öbek üzerinden Mustafa Kutlu’nun modern Türk hikâyesine getirdiklerini ifade edeceğiz.

3.1. “Hikmet”in Kıssası Nedir

Mustafa Kutlu geleneksel Türk hikâyesinden mülhemlediği hikmeti modern hikâyede tema olarak kurgulamıştır.¹³² O geleneksel anlatının “kıssadan hisse” anlayışıyla yazdığı hikmetli kurmaca metinleriyle modern insanın çıkışsızlığına, seküler yaşam parametlerinin dayatmaları karşısında ki savunmasızlığına dikkat çekip ve kendine yeni bir dünya kurmaya başlarsa buna nereden başlayacağına dair modern insana nasihatlar verir.

Mustafa Kutlu, kurguladığı hikâyesinin içerik, kişiler ve mekan unsurlarını geleneğin hikmet boyutundan faydalandanılarak oluşturmuştur. Özellikle geleneğin Mesnevî anlatım şeklinin kıssadan hisseli ve Halk hikâyelerinin aşk merkezli yapısı Mustafa Kutlu hikâyesine ilham olmuştur. Hem mesnevîlerde hem de aşk merkezli halk hikâyelerinde tasavvufî hikmet birçok unsuruyla yer almıştır.

Yazarın hikmetli metinlerine geçmeden, “hikmet” kavramının serüvenini özetlemede fayda var.

Kavram dünyamıza İslamiyet’le Arapçadan geçen “hikmet”, kelime anlamı olarak “*bilgelik; gizli neden; özlü söz*”¹³³ anlamında olup geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. Arapça “ihkâm” masdarıyla ilişki kurulan, Arapça’daki “el kelime mine’l-hikme” deyiminde geçen hikmet kelimesi ‘alıkoymak, gem vurmak, sakındırmak’ manasındadır. Zira bu deyimle kastedilen şey insanı iyi olana yönlendiren, çirkin ve kötü olandan alıkoyan sözdür. Böyle ahlâkî muhtevalı sözlere “hüküm” de denmektedir. Hikmetin ihkâmla bağlantısı sebebiyle “hakîm” kelimesine “işleri

¹³² A.e., s.11.

¹³³ **Türkçe Sözlük**, TDK, Ankara , 2005, s.891.

*gereği gibi, sağlam, kusursuz yapan; âlim ve ilmî hüküm sahibi” manaları verilmektedir.*¹³⁴

Hikmetin kökenine dair yukarıda yaptığımız tanımlamalara baktığımızda hikmetin failinin hakîm olduğunu görürüz. Hakîm olan ise, “*Her şeyi bilen, her şeyi hikmetle yapan Allah’tır*”¹³⁵. Allah’a hakîm denilmesi öncelikle hükmün O’na ait oluşundandır. İnsana nispet edilmesi halinde hikmetin “dengeli olma, orta yol üzerinde bulunma, adalet niteliği taşıma” anlamında kullanıldığını söyleyebiliriz.¹³⁶

Kur’ân-ı Kerim’de hikmet, on yerde kitap kelimesiyle beraber olmak üzere yirmi defa geçmektedir. Bazı ayetlere baktığımızda hikmetin kaynağının Allah olduğunu görürüz:

*“Davud’a hükümdarlık ve hikmet verdi, dilediği ilimlerden ona öğretti”*¹³⁷

*“Allah hikmeti dilediğine verir.”*¹³⁸

İnsanın ise dünya hayatında yaratılış amacına uygun yaşayabilmesi için bu hikmet bilgisine sahip olması gerektiğini Hz.Peygamber “*Yarabbi bana Eşyanın hikmetini öğret*”¹³⁹, “*hikmet müminin yitiğidir*”¹⁴⁰, “*isterse müşriklerin dilinden olsun, hikmeti alın*”¹⁴¹ sözleriyle ifade etmiştir. Allah’ın “*Kime hikmet verilirse, ona pek çok hayır verilmiştir*”¹⁴² ayetinden hareketle, bu ilme bahşolunanın hakikaten kurtuluşa erdiğini anlıyoruz. Görüyoruz ki hikmetin bilgisi, kişinin dengeli, huzurlu ve şuurlu bir hayat yaşamasına vesile oluyor.

¹³⁴ İslam Ansiklopedisi, **Hikmet**, C.17, s.203.

¹³⁵ Kur’an-ı Kerim, **Fetih**, Ayet:4.

¹³⁶ İslam Ansiklopedisi, **Hikmet**, C.17, s.204.

¹³⁷ Kur’an-ı Kerim, **Bakara**, Ayet 251..

¹³⁸ Kur’an-ı Kerim, **Bakara**, Ayet 262.

¹³⁹ Hadis-i Şerif, Tirmizi, **Kütüb-i Sitte**.

¹⁴⁰ **A.e.**

¹⁴¹ Kur’an-ı Kerim, **Bakara**, Ayet 269.

¹⁴² İslam Ansiklopedisi, **Hikmet**, C.17, s. 207.

Varlıkta gizli olan gerçeğin açığa çıkarılıp lafza dökülmesi ve bu lafzın insanlar için bir iz olması anlamında da kullanılan hikmet, Arap edebiyatında İslamiyet'ten önce “*nadire*”, “*mesel*” kavramlarıyla kullanılmıştır. Mesel, avam ve havassın sevinçli ve sıkıntılı günlerdeki duygu düşüncelerini dile getiren sözler iken; nadire, yalnızca seçkinler arasında söylenen sahih sözler anlamındadır.¹⁴³

Geleneksel Türk hikâyesi kutsalla ilişkisini hikmet üzerinden kurmuştur. Sözün mahiyetinin tefekkürle anlaşılacağına inan geleneksel anlatı tahkiyesini hikmet merkezinde sunmuş, her şeyin ‘bir’den çoğaldığına ve yine ‘bir’e rücû ettiğine inanmıştır. Modern Türk hikâyesine baktığımızda ise hikmetli sözün çağının diliyle, tevarüs ettiği hikâyecilerimizden birinin de Mustafa Kutlu olduğuna görürüz.

3.1.1. Kıssaların “Hikmet”i Ne Der

Mustafa Kutlu 1960’ların sonu itibariyle başladığı hikâye serüvenini yukarılarda da ifade ettiğimiz gibi tesadüfü bir anlatma eylemi olarak değil; kökleri maziye dayanan ve bu mazinin kodlarını idrak eden bir şuurla oluşturmaya niyetlenmiştir. Hikâyecimiz kişiyi, geleneğin iyiye, faydalıya, yaratılana ve ondan yaratana götürecektir söz geleneğini kendine çıkış noktası almıştır. O hikâyelerini modern bir dille kurgularken geleneğin sözün her an kayıt altına geçirildiği inancından hareketle, sözü altın bilip insanı ideal olana, iyiye, faydalıya yöneltecek tarzda kullanıp; modern hayat içerisinde ferdin, cemiyetin dünyevileşmesine, kendinden ve kendinden olandan uzaklaşmasına, yaratıcısıyla olan ilişkisinin nefsin tahriklerinde ve dünya yaşamının albenilerinde kesintiye uğramasına dair telkinlerde, ikazlarda bulunmuştur. Kutlu bu telkinlerini adeta geleneğin olayı merkeze alan ve kişiye faydalı, hayırlı olana dair ibretlik hikâyeler anlatan “*kıssa*” geleneğinin hikmetli anlatımından almıştır diyebiliriz.

¹⁴³ Özgül, A.g.e., s.33.

Hikâye etmenin edebî bir ifâde yolu olduğu; ama hikâyenin edebî bir form olmadığı târihlerde, aynı ihtiyâcı karşılayan başka bir formlar vardır ki, bunların başında “*kıssa*” gelir. “*Kıssa*”nın sözlükte birbiriyle ilgisiz gibi görünen iki aslı mânâsı vardır; “*Uzun bir şeyi kıpmak*” ve “*iz sürmek*”. Niteliği göz önüne alındığında, bu mânâlar “*kıssa*”ya pek yaraşır.¹⁴⁴

Kıssa Arap edebiyatında, bazen kısa hikâye anlamındaki “*makâme*” sözünün karşılığı olarak geçer. “*Kass*” kökünden gelen kasas kelimesi, Kur’ân-ı Kerim’de daha çok peygamberlerin başından geçen hadiseler karşılığı olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda Kur’an’da 28. Surenin de adıdır. Burada “*bütün hikâyelerin en güzeli*” olan Kıssa-i Yusuf yer alır. Bu kıssa, edebiyatta romantik ve lirik hikâyenin doğmasına zemin hazırladığı gibi, dini hikâyelere de alâka çekici bir mevzû ve kuvvetli bir motif olarak girmiştir.¹⁴⁵

Tanımlamamızdan görüldüğü üzere kıssanın temelde kutsal bir boyut vardır. Anlatılan kutsal hikâyeler kişinin yaşamdaki gayesini, yaşam içinde kendini nasıl konumlandıracağını ve dünyaya karşı nasıl bir tavır takınacağını anlatmakla beraber asıl anlatılmak istenen kişiyi yaratıcıya yönelmesi ve dünya hayatının sonrasına hazırlık yapmasıdır.

Edebiyatımızda ise dolaylı bir anlatım şekli olarak, kıssanın en açık şeklini mesnevilerde görürüz. Kıssalar okunur ve onların hareketli sembolizmi içinde insanlar ne olduklarının ve nereye ait bulduklarının canlı bir biçimde farkına varırlar.¹⁴⁶

Mesneviler yapı itibariyle bünyesinde hem şiir hem de hikâye özellikleri barındıran geleneksel eserlerdir. Mesnevilerde şahıs kadrosu, mekan ve zaman birimlerinin tahkiyede olayın içine sindirilip ikinci plana itilmesi onların kıssaya yönelen ve bu kıssadan hisse aldırma amaçlarındandır. Bu yapı Kur’ân’daki kıssalı anlatımdan tevarüs etmiştir diyebiliriz. Kur’ân’a baktığımızda anlatılan kıssaların

¹⁴⁴ A.e., s.33.

¹⁴⁵ Yrd. Doç. Dr. İbrahim Altunel, **Edebiyatımızda Kıssa, Kıssahanlık Geleneği ve Meddahlıkla Münasebeti Üzerine**, <http://www.turkoloji.cu.edu.tr>.

¹⁴⁶ Turan Koç, **Kıssaların Açtığı Dünya**, Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,2000, Yıl4, S.46-47, s.27.

şahıs, mekan ve zaman birimi yüzeysel olarak sadece anlatılan hikâyeyi, olayı beslemek amacıyla verilmiştir.

Eski hikâyemizde/anlatımızda esas amaç, kendisi kendisi için olan bir şeyi anlatmak değil, kendisi başka bir şey için olan, insana hikmeti veren, bir eser ortaya koymaktır.¹⁴⁷ Buradan hareketle hissesinde hikmeti amaçlayan mesnevilerdeki tahkiye edilen olay genel itibariyle tasavvufi kıssalardan oluşur. Hikmet kavramını bünyesinde sembolize olarak oluşturulan bu tasavvufi kıssalar okuyanı, dinleyeni tahkiyeli bir dille hisseye davet eder.

Mustafa Kutlu'nun birinci döneme ait kısa hikâyelerinden "*Yoksulluk İçimizde*", "*Bu böyledir*", "*Sır*" ve uzun hikâyelerinden oluşan "*Beyhude Ömrüm*", "*Tufandan Önce*" ve "*Mavi Kuş*"ta hikmetin bünyesinde tasavvuf önemli bir temadır. Geleneğin hikmet pınarından akıp gelen, edebiyatta mesnevilerin önemli bir unsuru olan tasavvufi kıssalar modern ve post-modern kurmaca tekniğiyle bu eserlerde yer almıştır.¹⁴⁸

"*Yoksulluk İçimizde*" Mustafa Kutlu'nun da dediği gibi çağdaş bir Leyla ile Mecnun hikâyesidir. "*Yoksulluk İçimizde*", kutlu'nun "hikmet" temalı en sarih kitabıdır.¹⁴² Eser, mesnevilerde olduğu gibi çerçeve hikâye tekniğinde altı bölümden olup, muhteva itibariyle merkezde Süheyla ile Engin'in anlatıldığı bir aşk hikâyesidir.

Eserde bölümlerin "levhâ" olarak isimlendirilmesi anlatılacak olan kıssanın (hikâyenin) muhtevasının, onun hisseli bir mesele üzerinde duracağını dinleyici okuruna sezdirecek niteliktedir. Levhâ kelimesi, hat sanatını hatıra getirir. Bilindiği gibi, hat sanatında yazının şeklindeki, istifindeki güzellik ve mükemmeliyet, yazılanı göstermek maksadına matuftur; ondan ayrı düşünülemez. Bu yüzden hat levhalarında ayet-i kerimeler, hadis-i şerifler, özlü sözler, hikmet taşıyan beyitler yer alır. "*Yoksulluk İçimizde*"deki levhaların da buna benzer bir nitelik taşıdığını

¹⁴⁷ Yrd. Doç. Dr. Ali Yıldız, "Mustafa Kutlu Hikâyelerinde Tasavvuf", **80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu**, İstanbul, Ümraniye Belediyesi Yayınları, 2008, s.85.

¹⁴⁸ A.e., s.85.

söyleyebiliriz.¹⁴⁹ Mesnevilerde olduğu gibi eser birinci levha ibaresinde yer alan Allah'ın ismiyle başlar. Emin Baran'a ait olan bu hat yazısının görsel formu İlk bölümün ilk hikayesi “*Akasyalar Açarmı*” isimli hikayeye de uyumludur. İlahi aşk üzerine kurulmuş olan ve kişinin masivadan geçip, rüyadan uyanıp hakikate geçişi tema edinen tasavvufi mesneviler, anlattıkları hikayeleri bu merkez üzere oturtur. Tasavvufta aşk ayrılıkla başlar. Eserin ilk hikâyesine baktığımızda da aynı durumu görürüz. “*Akasyalar Açar mı*” başlıklı bu bölümde Süheyla'nın Engin'in nişanlandığı haberini alışı ve bu sıradaki düşünceleri verilir.

Tasavvufi düşünce sistemine göre, insan nasıl dünya hayatına yok olan bir başlangıç ile başlamıyorsa, sonsuz olan hayatının bezm-i elest başlangıç hayatından sonra dünya hayatına devam ediyorsa; Kutlu'nun hikâyesi de hayatın ortasından başlar. Enginle Süheyla ayrılmıştır. Buradaki küçük kıssadaki hisse “ayrılığın vuslatın habecisi olmasıdır.” Yani:

“Seni şirksiz bırakan bu ayrılıktır kaderinde”¹⁵⁰

Mısrası bu kıssanın beyanıdır.

İkinci bölüm yine bir levha ile başlar; burada Ataullah İskender'in Hikem'inden alıntılar yer alır. İçerikle bağlantılı olan bu alıntılar adeta bir tövbe metnidir:

“(…) Dünya sûretlerinin bulaştığı ayna nasıl parlar? Huzura girmeden önce tövbe sularında yıkan. Kader teneffüs ettiğin her nefeste seninle.(…)”¹⁵¹

¹⁴⁹ A.g.e., s.88.

¹⁵⁰ Hüseyin Yılmaz, **Batarya**, Değirmen Dergisi, Y.2012, S.32, s. 113.

¹⁵¹ **Yoksulluk İçimizde**, s.15.

İkimci bölümde “Yoksulluk İçimizde” ve “Siyah Gemiler” hikâyeleri yer alır. Bu hikâyelerde ise “Ne ki senden alınmıştır, o senin hayrınadır” sözünden hareketle ayrılığın hayrıyla geçmişine tövbe etmenin şimdinin inşasındaki ümitli hisseyi aktarır.

“Mefruşat” başlığını taşıyan levhalı üçüncü bölüm de ise hikâyecimiz, kişinin dünya hayatında maruz kalacağı nefsanî tuzaklara dikkat çekmeye çalışmıştır. Kutlu, eşyaya sahip olmanın ve dünyevi refahın kişiyi kibre, kendinden uzaklaştırmaya, sevgilisini, tövbesini, sözünü unutmaya sevk edeceğini kıssadan hisse eder:

“Kaygu yok. Her türlü aksaklık giderilmiştir. Arzunuz hilafına hiçbir şey gerçekleşemez. Hani o Zümrüdüanka'nın sırtında Kaf dağına aşan çocuk. Gibi bulutlara değer başınız. Ne aykırı bir ses, ne değişik bir söz.(...) Gittikçe incelen (burada incelik herhalde zerafet manasına) ve döndükçe daralan bir yoldayız.

Düşünmeyin. Görün, koklayın, elinizle dokunun. Nasıl, şu purusya mavisî ve üstündeki küf yeşil lekeler. Pek tabii, emredersiniz. Oraya biraz şafak kırmızısı damlatsınlar. Hayır! Şöyle, yani nar çiçeği ile vişne çürüğü arasında. Evet. Duvarlar kül rengi. Biraz saydamlık istiyorum. Uçucu bir ton. Dinlendirici.(...)

Yemeğiniz.

Çelik parıltısı melodiler. Kaşları alınmış bir kadın yüzü. Hız. Hafif bir baş dönmesi. Sentetik bir yumuşaklık. Kendinizi bırakın. Havalandırmayı açın. Döşemelerden yansıyan cilâ. Duvar kağıtları. Kristal.

Mefruşat: gayri iradî ve gayri zihni(...)

Dermiş bana keşf oldu hep esrârı hakikat

Vallahi yalandır sözü billahi yalandır”¹⁵²

¹⁵² A.e., s.31.

Sözlerinden hareketle kalbini dünyanın mefruşatına kaptıran gafillerle, kalbini dünyanın mefruşatına kapatanların hali kısaca edilir bu bölümde.

Alt başlığı aşk olan levhalı dördüncü bölümde Eşrefoğlu Rûmî'nin aşk redifli şiiriyle başlar:

“Cihanı hiçe satmaktır adı aşk

Döküp varlığı gitmektir adı aşk

Elinde sükkeri ayruğa sunup

Ağuyu kendi yutmaktır adı aşk

Belâ yağmur gibi gökten yağarsa

Başını ana tutmaktır adı aşk

Bu âlem sanki oddan bir denizdir

Ana kendini atmaktır adı aşk

Var Eşrefoğlu Rûmî bil hakikat

Vücudu fâni etmektir adı aşk.”¹⁵³

Şiiri okuduğumuzda yazar bir nevi bölümün içeriğini bize sezdirir. Masiva karşısında savrulan Engin'in Süheyla ile karşılaşp, ihanetin pişmanlığıyla tekrar âşık oluşunun ele alındığı bölümde yazar, kavuşmanın aşkın içinde olduğu hissesini kısaca

¹⁵³ A.e., s.49.

eder. Tıpkı Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk mesnevisinde olduğu gibi Aşk, Hüsne kavuşmak için giriştiği masiva mücadelesinin sonunda kendinde gizlenmiş olup, kendi mücadelesiyle bulup çıkardığı aşkın Hüsn olduğunu anlamasıdır.

Beşinci levhalı bölümde Kutlu'nun hikmetli kıssası, dünya hayatına kendini kaptırmış olan bir insanın hali hikâye edilmektedir. Bu, uyuyan ve rüya içinde rüya gören bir insandır. Muhyiddin İbn-i Arabî'nin Füsusu'l- Hikem eserinde tefsir ettiği: “ *İnsanlar uykudadırlar, ölünce uyanırlar.*” Hadis-i şerifinden mülhemdir. Tasavvufta dünya hayatının bir rüyadan ibaret olması keyfiyeti, nazariyatta varlık anlayışıyla, amelde ise dünyadan yüz çevirip hakikate yönelme ile örtüşmektedir.¹⁵⁴

Bölümdeki levha ile sezdirilen asıl hikâyenin parça hikâyesi ise “*Sözün Nihayeti ve Sevdanın Bidayeti*” başlıklı, Engin'in dünya uykusundan uyanışı hikâyesidir. Harama batmamış bir belde de olmak için kesretten vahdete yolculuğa çıkan Engin, doğduğu ve çocukluğunun geçtiği kasabaya gelir:

“O yıldız madem ki yerinden kaydı. Artık gidecek, sonuna kadar gidecek. Akibet gelip mal varlığına, arabasına ve altın yüzüğüne dayanacak. Ondan önce yapılacak şeyler var. Yıllarca hırsıyla içinden çekip aldığı, fırlatıp attığı, her birini yarışın bir köşesinden terk ettiği, babasından, onun alınterinden, eski şehrin çarşısından rızık, bereket, nasip, helal, haram diye birer takım kavramlara oturmuş hayatınadan, annesinden, onun seher vakti duaya açılan ellerinden ve bu ellerle yapılan her yemeğin kokusu duyulmuştur diye komşuya bir parça aktarıldığından, merhametten, şefkatten, hizmetten, hürmetten...”¹⁵⁵ içinde gizleyip de unuttuğu Süheyla'yı (hakikati) hatırlayışın kıssasında; masiva uykusundan er geç uyanmanın ve aşk ehli olmanın hissesi verilir.

Bölümde, Engin dış hayatında başladığı yolculuğa iç hayatında da devam eder:

¹⁵⁴ Muhyiddin İbn-i Arabî, **Füsusu'l- Hikem**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2008, s.260.

¹⁵⁵ **Yoksulluk İçimizde**, s.90.

“O sabah her yanıma kuşatan aşkı fark ettim. Kasımpatılardaki şebnemlerin parıltısını, bir serçenin sevgi üzerine söylediklerini. Toprak ve üzerinde gezinen güz yaprakları bana açıldılar. Bir bakışta insanların ne demek istediklerini anlıyordum. Bu şehre niçin gelmişim, anlıyordum. Zaman tıklar tıklar işliyordu, geçmiş ve gelecek önümde duruyordu. Eşya hakiki hüviyetini fısıldıyordu. Bu kadar şey neye, nasıl sığıyordu fark ettim. Fark ettim/ fark ettim, kaybettim.”¹⁵⁶

Bu hikâye kitabının bize söylemek hissenin kıssasını yukarıda da yazarın ağzından aktardığımız gibi, Engin’in bu hali dinleyici okurlara Leyla ile Mecnun hikayesini hatırlatır:

“Süheyla’yı gördüğünü söyleyenler oluyor. Temiz mütevazi insanlar. Giderek dergahlardan geçiyor yolu. Buralara ana-kıza benzeyen o kadar insan var ki. Birbirlerinden ayırt etmek âdeta imkansız. Bazen şaşırıyor, içlerinden birini Süheyla’ya benzetiyor”¹⁵⁷

Bölümün sonuna geldiğimizde, Süheyla ile Engin’in aşk hikâyesi, dinleyici okurları şaşırtacak şekilde, belirsiz bir halde yazar tarafından sonlandırılır.

Ön yüzde anlatılan Engin ile Süheyla’nın aşk hikâyesinin belirsiz sonlandırması esasen dikkatli dinleyici okurları şaşırtmaz; çünkü hikâye Engin’in uyanışıyla yani masiva dünyasını terk etmesiyle bitmişti. Zaten kitabın altıncı levhalı son bölümünde, Ebu Nuaym’ın Hilve’sinden naklen asr-ı saadette cerayan etmiş olan Ümmü Süleym (Rümeysa) ile Ebu Talha arasındaki evlilik diyalogu, bize yarım bırakılan aşk hikâyesinin sonunu bir ihtimal olarak ifade eder.

¹⁵⁶ A.e.

¹⁵⁷ A.e., s.91.

...

“ Bu Böyledir” yani, “Bilin ki dünya hayatı ancak bir oyun, eğlence, bir süs, aranızda bir övünme ve daha çok mal ve evlat sahibi olma isteğinden ibarettir.(...) Dünya hayatı aldatıcı bir geçimlikten başka bir şey değildir”¹⁵⁸ ayetinde ifade edildiği üzere, kul bu dünyadan, mâsivâdan, uyanmadıkça, rüya içre rüyada olduğunun şuurunda olmadıkça; “Bir kere de ben vursam. Devirsem şu tavşanı. Diye diye çıkıp gideceğiz, şu Lunaparktan.”¹⁵⁹ dersin, lakin dediğinle kalırsın. Çünkü bu böyledir.

Mustafa Kutlu, tasavvufi hikmeti merkeze aldığı bu hikâyesinde ise; Süleyman’ın ve ailesinin masiva gayyasında nasıl boğulduklarını, girip de çıkışsız kaldıkları dünya lunaparkında nasıl dolap beygirine döndüklerini modern ve post-modern kurmaca teknikleriyle okura hikâye eder. Dünya hayatının oyun ve eğlenceden ibaret olduğunu, kişinin geçimliliklerini yaşamlılıkları olarak algılamaması gerektiğini vurgulayan yazar hikâyesinin kaynağını Kur’an-ı Kerim’den almıştır. Tasavvufun kişi hayatında değersiz gördüğü masiva aleminin de ironik bir üslupta ve kurmaca bir oyun-metinde yergiye alındığı hikâyede hikmet arka fonda duran önemli bir yapıdır.

Merkez karakter Süleyman, çocukluğunda geleneğin son yaşayan “hal” ehlerinden birisi Yorgancı Hafız’ın yanında hikmet deryası Kelâm-ı Kadim’i hıfza başlar:

“Hafızlığı kolayladı Süleyman. Bak, diyorum Süleyman; hafızlık geçim yolu değil. Para ile Kur’an-ı Kerim okunmaz. Bunu küpe et kulağına.”¹⁶⁰

¹⁵⁸ Kur’an-ı Kerim, **Hadid**, Ayet 20.

¹⁵⁹ **Bu Böyledir**, s.18.

¹⁶⁰ **A.e.**, s.41..

Yorgancı Hafız, eserde geleneğin hikmetinin son yaşayan-temsilcilerinden; *“Gece ibadet ve uyku, gündüz çalışma”*¹⁶¹ olarak ömür süren Yorgancı, hikâyede Süleyman’ın bilinçaltıdır. Eserin hikmet pınarı Yorgancı üzerinden verilir. O Dünya-Lunapark’ının şerrinden Allah’a sığınmıştır.

Eserde bir başka önemli tasavvufî hikmet de modern insanın, *şeytanın* *“Kullarına yarattıklarını değiştirtiricem”*¹⁶² sözüne “kesret” âlemindeki sadakati, eşyanın nefse yönelik dönüşümüdür. *“Her şey genişliyor, şişiyor. Her şey çoğalırken cemaat azalıyor”*¹⁶³ diyen Yorgancı Hafız çokluğun, kesretin temsili olan Lunapark hayatına, şehre açılan mâsivâ dünyasına muhafazakarlaşmadan direnir; bu direnişin tek karşılığı vahdete ermektir. O Dünya-Lunapark buldozerlerinin ahir zamanın işaretlerinden olduğunu bilir:

“Buldozerlerin dişleri toprağa sapladığı zaman...

Motor gürültülerinin yavru kuşları yuvalarından ürküttüğü zaman...

Ağaçların devrildiği, kayaların demir matkaplarla delindiği, suların önünün kesildiği zaman...

*Bulutların kirlendiği zaman...*¹⁶⁴ dünyanın sonunun geldiği zamandır.

“Sır” birbirlerini izleyen, tamamlayan dizi hikâyelerden oluşur. Hikâyelerin odağında ise tasavvufî hikmetler, bu hikmetlerin taşıyıcıların modern dünyada çektikleri “çile”ler ve hikmete seküler yaşamı için sarılan insanların halleri yer alır. Hikâye “Mürşit” etrafında gelişir.

Mürşit: *“Yüzünün nurundan etrafa aydınlık saçan”*¹⁶⁵ birisidir. Mürşit’in nuru Allah’tandır: *“Allah göklerin ve yerin nûrudur. O’nun nûrunun temsili, içinde lamba bulunan bir kandillik gibidir. O lamba kristal bir fanus içindedir; o fanus da sanki inciye benzer bir yıldız gibidir ki, doğuya da, batıya da nisbet edilemeyen mübarek bir ağaçtan, yani zeytinden (çıkan yağdan) tutuşturulur. Onu yağı,*

¹⁶¹ A.e., s.40.

¹⁶² Kur’an-ı Kerim, Nisa, Ayet 119.

¹⁶³ Bu Böyledir, s.44-45.

¹⁶⁴ A.e., s.36.

¹⁶⁵ Sır, s.7.

nerdeyse, kendisine ateş değmese dahi ışık verir. (Bu) nur üstüne nurdur. Allah dilediği kimseyi nuruna eriştirir. Allah insanlara (işte böyle) temsil getirir. Allah her şeyi bilir”¹⁶⁶

Mürşit’in yolu üzerinde gelişen bu dizi hikâyeler, tasavvufi hikmetin modern realitede nasıl bir görünüm arz ettiği ironik bir dille anlatılır. Hikmet burada taşıyıcılarında muhafazakâr kimliğe bürünmüş, alıcıların da ise dünya refahı için dejenere edilmiştir. “Sır” isimli hikâyede birinci kısma dair tespitlerimize baktığımızda:

“ Cübbemi çıkardım, yavaşça sarığımı yere koydum. Tekkeden çıkiverdim. Ardımdan ‘efendi sırroldu’ demişler.”¹⁶⁷

“Yandı mürit. Testiyi bırakıp tekkeden çıktı mürit.

Bundan geri efendisi için dua etti mürit.”¹⁶⁸

İkinci kısım da ise:

“Tasa bir idi oldu bin. Mazeret çok, kumpas tamam. Gûya ki bu inşaat işi zaten fuzulî bir dünya işi imiş ve beni dahi bu fuzulî iş ile meşgul etmek istememişler.”¹⁶⁹

“Sanki ayağı çarıklı, yüzü yanık köylülerden biri değil de, samur kürklü bir şehzade imişiz gibi koltuklayıp Mercedes arabalara bindirerek şehir yerinde inşa ettikleri tekkeye indirdiler. Yahu siz bu kadar parayı helalinden nasıl ve ne yoldan kazandınız da bu tekke binasının duvarına döşemesine sıvadınız.”¹⁷⁰

“ Kim bir kısmını sayayım da neler olduğu anlaşılın. Bir şu kadar param vardır, bu parayı hangi işe yatırırsam benim için hayırlı olur?

Müslümanın sağcısı solcusu olur mu?

¹⁶⁶ Kur’an-ı Kerim, Nur, Ayet 35.

¹⁶⁷ A.e., s.22.

¹⁶⁸ A.e., s.76.

¹⁶⁹ A.e., s.16.

¹⁷⁰ A.e., s.17.

Gelinimiz, damadımız fazla çocuk sahibi olmak istemezler; bunun dahi türlü yolları icad olunmuştur, bütün bunlar tatbik edilse caiz midir?

İmal ettiğimiz mallardan satılmayıp elde kalmış ve de eskimiş bir kısım vardır ki bunları zekât olarak versek doğru mudur? ”¹⁷¹

“Bunaldım. Demek ki bunalmamda hayır var idi. Çünkü iş sonunda döndü dolaştı siyaset kapısına dayandı. İhvanın ileri gelenleri yapılacak seçimlerde filan partiye destek vermek isterler imiş. Ve çokları da bu partini liste başlarına çoktan yazılmışlar imiş. Denildi ki bu partinin başkanı gelsin, hiç olmazsa efendimizin bir kaşık çorbasını içip, elini öpüversin; her neresinden bakılırsa bakılsın bu işte sayısız faydeler vardır; hem tekkemizin itibarı artar, hem ihvanın işleri daha bir yoluna girer. ”¹⁷²

“Tarihin Çöp Sepeti” isimli hikâyede modern insan gerçekliğinde tasavvufi hikmetin dejeneresine medya katmanında şahit oluruz:

“- Efendi’ye gidiyor musun?

-Çoktandır gitmiyorum.

-Niçin?

-.....(Efendi’ye gitmenin yaşadığımız hayatta gerçek bir dönüşümü, bir devrimi başlatmış olması gerekir. Bir yerden kalkıp, bir yere varmalı değil miyiz? Heyhat... Ya feyiz kesilmiş, ya da artık biz-ben- bir daha ebediyen nasip alamayacak derekeye düşmüşüz...Oooooof...Of...)

-Her neyse...! Bu akşam gidiyorsun yeni başkan partiden birkaç arkadaşı ile gelecek. Sen de orada bulun. Üzerinde gizli bir ses alma cihazı olsun. Konuşulanları

¹⁷¹ A.e., s.20.

¹⁷² A.e., s.21.

tespit etmenin sayısız faydaları var. Fikir beyan etme. Ben yokum.. Tamam mı...Orada gazeteden biri olarak değil, bir tekke mensubu olarak bulunacaksın.”¹⁷³

Mustafa Kutlu, “*Her Ne Var Âlemde*” isimli hikâyede ise ilim dünyasında dejenere olan, çürüyen hikmetli alimliğin yergisi yapılır:

“ Bir tarihte, bir âlim zat, bir şeyhe intisab etmek istedi. Şeyh dahi o âlim zata şöyle dedi:

-sizde çok kitaplar olduğun duyduk. Kendiniz de birkaç parça eser yazmış imişsiniz. Doğru mudur?..

O âlim zat “belî” deyince, şeyh bu defa şöyle buyurdu.

-Önce kitaplarınızı suya atın, sonra buraya gelin.”¹⁷⁴

“İlim mi kaldı, üniversite mi?

Gözleri doluyor.

Efendi ne demiş olabilir?

Bütün bunlardan ayrılmasını istiyor.

‘Kitaplarını suya at, öyle gel’¹⁷⁵

Kutlu bu bölümde “-Ey çok kitaplar okuyan”¹⁷⁶ diye hitap ettiği hikmet yoksunu modern zamanlar bilgiçlerine, akademik dünyanın kendini fildişi kulesine hapsedip insandan, kendisinden, içindeki sırdan bihaber olan akademisyenlerine içlerindeki

¹⁷³ A.e., s.27.

¹⁷⁴ A.e., s.44.

¹⁷⁵ A.e., s.48.

¹⁷⁶ A.e., s.50

yoksulluğun okumakla değil hikmetli okumakla ancak varlığa dönüştürülebileceğini telkin eder:

“Kitaplar beni bir yerden aldı, bir yere getirdi. Burası muhakkak. Lakin nereye getirdi?(...) Müşterisi olmayan bir meta mı üretiyorum. Bunca etüt, bunca fiş, bunca emek. Çoktandır sanki kendim yazıp kendim okuyorum.

Belki Efendi bana kitaptan ötesini gösterecek...

Belki de kitabın gösterdiğini, ama benim göremediğimi gösterecek.

Bezginlik kol geziyordu etrafında. Etrafında arkadaşlarından da kimseler kalmamıştı.”¹⁷⁷

İçindeki yoksulluğu, sırrı gören modern “bilgiç”, “bilge”liğe geçişin ilk adamını “*Madem ki içinde bulunduğun yer, konuştuğun kimse sana feyz vermiyor; terke mâni olan ne?*” hikmetinin düsturunda atar:

“İlmî makaleyi sağ elini olanca gücü ile denize fırlatıyor...

Martı, uçuşan kâğıtlara şaşkın şaşkın bakıyor. Mercan belli belirsiz mırıltılarla ayaklarına dolaşiyor. Son kâğıt da denize kavuşunca pencereyi kapatıyor.

İşte kitaplarını suya attı. Efendi'nin dediğini yaptı. Şimdi her neyse kendini gelip bulacak olan, veya her neyse kendinin gidip bulacağı olan.

Onu gidip bulmalı. ‘Bilmek’le ‘bulmak’ın aynı kökten geldiğini söyleyenler var. O çok şey ‘biliyordu’ ve çok şey ‘bulmuştu’.

İşte gidiyor.

¹⁷⁷ A.e., s.54-55.

Çalışma odasının kapısını kilitledi gidiyor.

Kitaplarından ayrıldı gidiyor. Ölmeden öldü sanki. Zehir içti.”¹⁷⁸

“*Aramakla Bulunmaz*” isimli hikâyede toplumun bir başak tabakasından başka bir ferдин Mürşit’in hikmetiyle buluşmasına, lakin bu hikmeti nasıl dünyevi bir idrakte algıladığına şahit oluruz. Hikâyedeki kahraman isteklerine kavuşamadığı için alkolle kendini tezkinler, daha sonra kötü gidişi iyice çetrefilli hal alan kahramanımızın hapse düşmesi; hapis sonrası ise hikmetli bir sebeple Efendi ile tanışır. Hikmete ram olan kahraman hikmetin “Rabbena Atina fiddünya hasenetan” kısmını görüp ilahi olgunluğa erememiştir:

“Efendi’nin elini tuttum, her bir yandan nasibim açıldı...”

- Ne gibi?

-Söylemesi ayıp... Üç kız çocuğu peş peşe gelmişti... Anadolu işi, bilirsiniz, oğlan olmayınca suratlar asılıyor. Bu da bir ayrı dert idi. Şükür Allah’a bir oğlan verdi... E, elde yok, avuçta yok, nâna muhtaç hale gelmişiz, işler birden açıldı. Yani nasıl söylesem. Tuttuğum altın oluyor diyeyim anla. Para oluk gibi akmaya başladı.

- Ne iş yapıyordunuz?

- İnşaat , gıda, nakliye... ne bileyim... tabi eskiden de iyi bir çevremiz olduğu için... biz aldık yürüdük... şimdi bana değirmenin suyu nerden diyorlar, gülüyorum...

Yahu şurası muhakkak. Cenab –ı Hak parayı dilediğine veriyor... bu da bir imtihan. Değil mi ama...

-Öyle...”¹⁷⁹

¹⁷⁸ A.e., s.55.

“Sır” da “Mürit” isimli hikâyede hikmetin Mürşit gibi nasıl muhafazakar bir kimliğe büründüğüne şahit oluruz. Bir gece Efendi’sini rüyasında görüp yoluna düşen Mürit, yeşil ekine yel düşürür, taze bahar havası estirir, rüzgarıyla Yunus ilahisi dinletir. Lakin şehre indiğinde şaşırıp kalır:

“Asık yüzlü, çatık kaşlı bir kalabalık. Birbirine yapışmış koca kaca binalar karşıladı. Sel gibi akıp giden arabalar, şehrin üzerine asılmış kara bir duman karşıladı. Meyus oldu mürit. Güneş dahi ondan meyus idi, kara dumanın ardından donup kalmış idi.”¹⁸⁰

Bu karşılaşmadan sonra tekkeye varan benzer kalabalıkla karşılaştı, mürit içeri alınır; ihvanın ileri gelenleriyle halvette olan Efendisini, kapısının karşısında beklemeye koyulur:

“Ne zaman ki kapılar açıldı, mürit uzun mu uzun bir odanın öte başında efendisini gördü.

Efendi dahi onu gördü. Onu görmekle kalmadı, önünde domur domur terlemiş Akpınar’ın suyu ile dolu testi fark etti.

Hal dili ile göz göze bir süre bakışıp anlaştılar.

Mürit anladı ki aşır geldiği engeller efendisi ile arasında uzanıp gitmektedir.”¹⁸¹

¹⁷⁹ A.e., s.67.

¹⁸⁰ A.e., s.73.

¹⁸¹ A.e., s.76.

Mürit efendisini durumuna vakıf olduktan sonra onu içinde bulunduğu dünyanın hiçte hayra alamet olmadığını anlar, tedirgin bir halde kendini koruma psikolojisinde orayı terk eder:

“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. Mürit bir ara garip başını kaşıyıp işsiz-güçsüzleri de gördü.

Efendi ona kalkıp bir ‘Hoş geldin’ diyemedi.

Testi ile arasında duranları çiğneyip geçemedi.

Müridin hasret ateşini dindiremedi.

Yandı mürit. Testiyi bırakıp tekkeden çıktı mürit.

Bundan geri efendisi için de dua etti mürit.”¹⁸²

Eserin “Cüz Gülü” adlı son hikâyesinde ise hikmetin imtihanından kaçışının, hikmeti muhafazakâr bir kimliğe büründürüşünün savunmasına şahit oluruz. Hikmetin taşıyıcılarından olan Mürşit Ninova çölünü terk etmiş başkalarını hikâyelerine sığınmıştır. Hikâyede mürşit-anlatıcının karşılaştığı üç çocuk vardır. Birinci çocuk bir değirmen, ikinci çocuk bir bahçe ve nihayet üçüncü çocuk bir şehir inşa eder. Birinci çocuk değirmeni kurduktan sonra, çamurdan bir eşek, bir buğday çuvalı ve ihtiyar bir adam yapar. Mürşit-anlatıcı çocukla beraber değirmene girer ve ihtiyarın buğdayını öğütmeye başlar. Her tane dünyada başından geçen macerayı anlatır. Mürşit-anlatıcı da efendisinin kendisini ziyaretinden başlayarak, kendi hikayesini nakleder. Bütün bunlardan hareketle değirmenin dünyayı, tanelerin insanları temsil ettiği sonucuna varmak mümkündür. Bu sonuç bize Yunus’un, “dertli dolab”ını da hatırlatır. Mürşit, burada sadece kendi macerasını değil, bütün

¹⁸² A.e., s.80.

insanların macerasını idrak eder. Onlara acır, onlara yardım etmeye, onların derlerine derman olmaya çalışır.

İkinci çocuğun kurduğu meyve bahçesi, gelip geçen herkesin istediği kadar yediği bir bahçe olarak anlatılmaktadır. Anlatıcı bu bahçenin kuruluşunu, çocukla beraber saman çöplerini, “*bu cevizdir, bu da kiraz diyerek*”¹⁸³ dikmek suretiyle katkıda bulunur. Bunun sonucu olarak tabiatla bütünleşir.

Üçüncü çocuğun kurduğu bir şehirdir. Bu şehir dünyadaki şehirlerden bütünüyle farklıdır. Bekçinin, askerinin olmadığı, her mahallenin mektep, her ferdin talebe olduğu, herkesin birbirine yardım ettiği, paranın, pulun, amirin, memurun olmadığı bir şehir. Bir nevi Francis Bacon’un “*Yeni Atlantis*”te anlattığı ada şehri hatırlatan bir şehirle karşılaşırız. “*Bildiklerimi unuttum, unuttuklarımı hatırladım. Var olan varlığım yok olmuş, yoktan var edilmiş idim.*”¹⁸⁴ Şehrin mürşit üzerindeki tesiri yeniden var olmak ve hakikate ermek şeklinde ifade edilebilir. Nitekim tasavvufî metinlerde şehrin mecazi olarak hakikat bilgisine tekabül ettiği bilinmektedir. Mürşidin kaçtığı, bıraktığı şehirle bu şehir arasında tam bir zıtlık vardır.

Mürşit hikmetin hissesine ram olamamış kıssada kalmıştır. Hayal hikâyelerde sonsuz bir şekilde yaşıyor lakin hikmetsiz ne yapıyor acep?

...

“*Beyhude Ömrüm*” bu dünyaya bir dikil ağaç bırakmaya gelmiş olan kulun hikâyesidir. Gülpaşa Çavuş’un oğlu Yadigar’ın tasavvufî hikmette şükür, sabır, gayret hikmetlerine sahip oluşuna bir yandan da bunun mekanı olan köyün terk edilip mâsivâ alemine, şehre kaçan insanların hikâyesine şahit oluruz. Yadigar’ın köyü sade bir yaşamın olduğu dünyevileşmenin olmadığı şükür ipinin insanların elinde olduğu mekandır. Yani tasavvufta salikin ‘hal’ini yaşadığı yer misalidir. Lakin burada da

¹⁸³ A.e., s.89.

¹⁸⁴ A.e., s.90.

imtihan, fitne başka şeylerdir; tarla, toprak,bostan,su meseleleri fitneye sebebiyet verebiliyor. Köy çorak bir yerdedir:

“Zaten köyün yeri yüksek olduğundan öyle her yeşillik yetişmiyor. İşte fasulye, patates, lahanaya, turp falan. O da cıl-cıl akan bir acı suyu çeşme yalağına oradan taşıyarak.”¹⁸⁵

İşte böyle bir köye bahçe kurmak ister Gülpaşa Çavuş oğlu Yadigar:

“Artık ekini orağı unutuyorum.

Kaçıncı cıgarayı yaktığımı unutuyorum.

Başım dönüyor hem de nasıl.

Burası bahçe de olur, bağ da.

Niye olmasın... Elma, armut, vişne. Derken nar geliyor aklıma; burnumun direği sızlıyor.”¹⁸⁶

Ömrünü bahçe uğruna salan Yadigar bir nevi bize tasavvufi hikmet merkezli diğer Kutlu hikâyelerinde olduğu gibi şu ayeti hatırlatır:

“ Bilin ki dünya hayatı ancak bir oyun, eğlence, bir süs, aranızda bir övünme ve daha çok mal ve evlât sahibi olma isteğinden ibarettir. Tıpkı yağmur gibidir ki, bitirdiği ziraatçilerin hoşuna gider. Sonra kurur da çer çöp olur. Ahrette ise çetin bir

¹⁸⁵ Beyhude Ömrüm, s.9.

¹⁸⁶ A.e., s.17.

azap vardır. Yine orada Allah'ın mağfireti ve rızası vardır. Dünya hayatı aldatıcı bir geçimlikten başka bir şey değildir.”¹⁸⁷

Ayeti hikâyede Deli Derviş üstü kapalı Yadigar'a hatırlatır:

“Birden ne olduysa yüzü bulutlandı. Sesine acı bir bir ton eklendi

- Niyetin güzel ağa, amelinde güzel olur inşallah.”¹⁸⁸

Yadigar, toprağa “zikrediyor gibi vurarak”¹⁸⁹, bahçesinde istediği meyveleri yetiştirir yalnız “nar” hariç. Nar tutmaz bahçesinde:

“-Peki nar... Narı nasıl bulacağız.

-Narı tutturmak zor efendi. Buralarda hiç rastlamadım.(...)

Bahçede hani derler “Yok, yok”. Biri hariç tabii. Öyle biri ki her hatırıma geldiğimde içim “cız” ediyor. Anladınız değil mi: “Nar”. Ne yaptım tutturamadım mübareği. Ama vazgeçmiş değilim. Ömrüm oldukça bu bahçeye nar dikmeye devam edeceğim. Sonunda biri tutacak elbet.”¹⁹⁰

Nar ise hikâyenin tasavvufi hikmet boyutunda önemli bir semboldür. Kutlu narı kinayeli kullanarak tasavvufta, ilahi kutsal nefes anlamına gelen anlamını tasavvufi boyutlu bu eserinde kullanmıştır. Dünya hayatını oyun ve eğlencesinde narsız kalan insan aslında ilahi nefessiz, himmetsiz kalmıştır.

¹⁸⁷ Kur'an-ı Kerim, **Hadid**, Ayet 20.

¹⁸⁸ **Beyhude Ömrüm**, s.38.

¹⁸⁹ **A.e.**

¹⁹⁰ **A.e.**

Bahçe Yadigar'ın dünyasıdır, her şeyidir. Ardında bıraktığıdır. İnsan bu dünyaya bir dikili ağaç dikmeye gelmiştir ve Yadigar da bunu yapmıştır. Lakin ömür beyhude, her şeye zaman yetirecek kadar uzun değil ve nefiste doycak kadar kısa değil. Dünyaya imtihana gelmiş olan insan başı boş bırakılmamış, ona vazife verilmiştir. Yadigar'ın vazifesi de bahçesidir. Yadigar bu bahçe- dünyadan geçer sonsuz bahçesine, geçer geçmesine de insan işte yine akli bu taraftaki bahçede kalır:

“Hangi akla hizmet için bu diz boyu karda tâ Ortayokuş’un ortasına kadar immişim.

Elbette bahçeye bakayım diye.

Her gün bakarım bahçeye.(...)

Bu yıl kayısılar hiç vermedi sanki. Dervişin oğulları bir iki ağaç silkip getirmişler; baktım meyveler ufak, benekli, pütür-pütür. Eh, yıllardır budanmıyor, sulanmıyor. Vişnelere de kurudu gitti. Şeftaliler de kurudu. Hem şeftali ömürsüz oluyor buralarda. Kurudu mu sökeceksin yerine yenisini dikeceksin.

Son bir kiraz fidanı dikmiştim, tam pınarın üstüne, ne oldu acaba?(...)

Dervişe demeli, bu yıl bu kavakları da bir budamalı.

Şimdi şu bizim kavakları kesip satmış olsan sana yeni bir ev yapar.

Yapar mı?

Eh, eksiği kalırsa üstünü tamamlarsın.

Çok iş var çok...

Böyle yapılacak işleri sayıp sıralayayım derken birden ayağım kaydı sırtüstü düştüm.

Eee, ne olacak?

Birden bir korku sardı beni. Ecel korkusu mudur nedir?(...)

Can tatlı işte, debelenip durdum kalkmak için. Debelendikçe kaydım karın dibine. Dur dedim kendi kendime; oku- üfür, yüzünü Cenab-ı Hakk'a döndür, ha şöyle sakinleş biraz. Telaş gitti, teslimiyet geldi. Vücutumu bir sıcaklık, zihnimi tatlı bir uyuşluk kapladı.

Kar hızlandı. Mübarek ne de güzel dökülüyor. Yüzüme gözüme konuyor. Bunlar kar tanesi mi, yoksa gökten beyaz meyve çiçekleri mi dökülüyor.

Pembe beyaz şeftali çiçekleri, süt köpüğü gibi kabarmış erik, kaysı, vişne, kiraz çiçekleri; sarışın kızılıcak çiçekleri yağıyor üstüme, serpiliyor gökten.

Aman Allahım, ne güzel, ne güzel.

Yağsın durmadan, yağsın ve örtsün üstümü bu çiçek kokuları, neredeyim ben?

Gözlerimde yaş, dilimde dua.

Öldüm ve bir bahçeye gömüldüm.”¹⁹¹

Ve ardından Yadigar'ın:

“ Biz görmesek de, biz yemesek de meyvesi, ağacı çoluk çocuğa kalır. Belki bu yüzden ardımızdan bir Fatıha okurlar”¹⁹² sözünü hatırlarız.

Beyhude Ömrüm’de işlene bir önemli tasvvuf hikmetli kavramda “ayrılık”tır. Eserde bu kavram kendini “gurbet” kavramıyla gösterir. Gurbet, 1950’lilerden sonra dünyevileşme algısı sonucunda başlayan köyden kente göçün öne çıkarttığı bir olgudur. İnsanlar rızık ve daha rahat bir yaşam sürme amacıyla şehirlerin yolunu tutar. Önce gençler mevsimlik çalışma amaçlı gider daha sonra ailelerini de yanlarına alarak temelli kalırlar:

¹⁹¹ A.e., s. 212.

¹⁹² A.e., s.80.

“Ama millet köyden umudu üzmüş bir kere. Hele gençler; bir an önce çekip gitmek, İstanbul gurbetinde mekan tutmak istiyor. Öyle ki, bağlasan durmazlar.(...)”

Bu köyde kalmak akıl kârı değil, bir an önce şehre varıp bir işin ucundan tutmak lâzım.(...)”

Efendi bizim kayınpeder, işte oğlu-uşağı köyü terk etti, İstanbul’da elleri para tuttu. Evleri de var, arabaları da var, pazarcılık yapıyorlar, iyi... (...)

O kış köyden henüz ergenliğe varmış iki çocuk daha İstanbul’a kaçtı.

Bu İstanbul hevesi gençler için başlangıçta bir büyük macera âdeti bir kendini isbat vesilesi idi. Sonra sonra bir başka hayatın, köylerde kağşayıp gevşeyerek iyicene fukaralığa bürünen köhne yapıdan uzaklaşma; yeni ve zengin bir geleceğin kapısını aralama sevdasına dönüştü.

Geçimi kıt dağ köyleri süratle boşaltıyor, İstanbul’a yerleşenlerin zenginliği dillerde dolaşıyordu.(...)”

Köyü terk edenlerin asırlık eşyaları; yıpranmış, rengini atmış, hatıra ve hikâyesini kaybetmiş ne kadar ıvır zıvır varsa meydana yığılmıştı. Eski dünyanın gözden düşmüş gözdeleri.”¹⁹³

Tasavvufta insan “*Beyhude Ömrüm*”de olduğu gibi dünyaya gurbete gelir. İnsan bu beyhude ömrü gurbette geçirir. Bu sebeple gurbette olduğunu unutmamalı, ardında bekleyenleri olduğu, mutlaka döneceği bir yeri olduğu, gittiği yerde kalıcı olmadığını bilmelidir. Ardındakilerin gittiği yerden getireceklerini merak etmektedir.

...

“*Mavi Kuş*” küçük bir Anadolu kasabasından en yakın tren istasyonuna yolcu taşıyan otobüsün bir günlük seferi ve bu seferin hazırlıkları anlatılır. Eser post-modern üst-kurmaca tekniğiyle kaleme alınmıştır. Hikâye içinde hikâyeler yer alır. Kutlu anlatısında tasavvufî kavramları fazlaca kullanmıştır. Kutlu kurmaca

¹⁹³ A.e., s.142.

kavramından, yani oyun figüründe yararlanarak dünyanın bir oyun eğlence yeri olduğunu söylemeye çalışır. Eser sinematoğrafik teknikle yazılmıştır. Eserin kurmaca zamanı bir gündür. Bu bize Kuran-ı Kerim’de insan ömrüyle ilgili işaret ettiği: “(Allah) ‘Yeryüzünde kaç yıl kaldınız?’ diye sorar. Bir gün veya günün bir kısmı kadar kaldık. İşte sayanlara sor.”¹⁹⁴

zamanı hatırlatır. Evet insanın dünyadaki hayatı bir rüya kadar kısadır.

“Mavi Kuş” dünya metaforunu “otobüs” üzerinden gerçekleştirir. Kutlu kulun dünyadaki hayatını bir otobüs yolculuğuna benzetmiştir. Otobüs mekan, içindekiler ise bu dünyadaki her meşrepten insandır. İnsanlar bu dünya yolculuğuna aynı otobüste, farklı ihtiyaçlar ve farklı amaçlar doğrultusunda başlar. Her bir insan, aynı otobüs hayat yolculuğunda müstakil hikâyeye sahiptir. Birbirlerine o kadar yakın, bir o kadar ise uzaktırlar. Aynı mekânda farklı hayatları yaşar, yan yana durur, lakin birbirlerinin sevinç ve acılarından uzaktırlar. Göz göze gelmenin bile hak olduğu bir hesap algısından bihaberdir bu insan.

Otobüsün adı Mavi Kuş’tur, “son güz bitip ilk kar düşünceye kadar kasabayla istasyon arsında gider gelir.”¹⁹⁵ Hikâye de bir diğer tasavvuf hikmetli metafor ise otobüs yolculuğu üzerinden verilen, Salik’in seyr-i sülûkta aldığı tekamüldür:

“ Mavi Kuş biçilmiş sarı buğday tarlalarının, sürülüp nadasa bırakılmış kahverengi toprakların, suya yakın yerlerde hâlâ yemyeşil yonca tarlalarının, boz tepeleri yalnız bekleyen ardıçların, ahlatlardan arasından kıvrıla kıvrıla geçer.”¹⁹⁶

Salikin her nefis makamı bir istasyondur. Bu istasyonlara uzun, hikâyelerle gelir. Hikâyeye baktığımızda:

¹⁹⁴ Kur’an-ı Kerim, **Müminun**, Ayet 112-113.

¹⁹⁵ **Mavi Kuş**, s.70.

¹⁹⁶ **A.e.**, s.76.

“ Öğretmen Murat, doktora dert yanar.”¹⁹⁷

*Kuyumcu Nazif Efendi elindeki olgun domatesi uzun süre evirip çevirir.*¹⁹⁸

Koto Bayram dört beş kilo çeken şişman bir çocuk olarak doğar. Doğdu ve hikmet-i Hüda yosul bir ailenin çocuğu olmasına rağmen öyle de büyüdü. Hep şişman yani.
199

*Bir silah sesi duyulur. Silah sesi derelerde, tepelerde yankılanır. Mavi Kuş “zınk” diye durur.*²⁰⁰

*Mavi Kuş bir virajı dödüğünde birkaç köylü çocuğu ile karşılaşır.*²⁰¹

Bir çok farklı hikâye ile karşılaşırız.

Hikâyede kasaba her an yolculukta olanların geçmiş hayatını temsil eder. Eserde yazar her ne kadar, kasabadan şimdi çıkıp gideceğiz dese de kahramanların şahsi hikâyeleri vasıtasıyla okur, sık sık kasabaya döner.

Hikmete dair bir başka önemli metafor da “ayna”dır:

*“(Lokanta da) İftihar edilen şey duvarlardan birini yarı yarıya kaplayan, oymalı ahşap çerçevesiyle görenlere ‘Hayret yahu bu saray işi ayna bu dağın başına nereden düşmüş’ dedirtecek kertede muazzam bir ayna.*²⁰²

İbn-i Arabî, “Kişi aynada aslolanı gördüğü zaman, insandaki sırta ulaşacağını söyler. Aslolan ise , insanın özü, varlığın birliğidir.”²⁰³ Eserde ayna metaforunu özetleyen Hz. Peygamber’den alınan: “Kendini bilen, Rabbini bilir.”²⁰⁴ hadis-i şeriftir. Ayna kişinin sırrıdır, kişi orada ne ise onu görür. Tasavvufi hikmette ayna

¹⁹⁷ A.e., s.88.

¹⁹⁸ A.e., s.96.

¹⁹⁹ A.e., s.101.

²⁰⁰ A.e., s.117.

²⁰¹ A.e., s.127.

²⁰² A.e., s.15.

²⁰³T. İzutsu, İbn-i Arabî'nin Füsusu'ndaki Anahtar Kavramlar (çev. Ahmet Yüksel ÖzRmre), İstanbul , Kaknüs Yayınları, 1998, s.137.

²⁰⁴ A.e., s.15.

“zahir”in ardına düşen “batın”i sır kavramını da bize sunar. Bu hikmete göre kişi ehli zahir de değil batında gizlidir. Bunu görebilmek için dikkatli bakmak lazım. Dikkatli bakmaktan kasıt, batının şifrelerini kulun kalbine fısıldayan Allah’ın yoluna girmektir. Kul Allah’a giden iz üzere bakarsa aynasına, aynanın içindeki sırda da vakıf olabilir. Mustafa kutlu, hikâyede ayna metaforunu uzunca bir pasajda ironik bir dille sunar:

“Ayna kasabanın meydanının neredeyse tamamını içine alır; oradan kim geçiyor, ne oluyor tek tek gösterir. Bu, ne demektir; şu demektir: Onlar seni görmüyor, görseler de arkası dönük olduğu için zararı yok derler; ama sen onları görüyorsun. Ayıptır söylemesi, röntgencilik gibi bir şey.(...)”

Hani çorbaya kaşığı daldırıyorsun, ağzına doğru kaldırıyorsun, karşıdaki hayalin de seninle birlikte aynı hareketi yapıyor. İnsanın kendine bakması önemli. Hani ayna olmasa bu mümkün değil ya.

İşte büyü burada.

Aynada insan kendini tanyor. Burnunun üzerindeki et benini, benin üzerindeki ağarmış birkaç kılı görüyor. ‘ Ulan yaşlanmışız be!’ diyerek meyus oluyor. Veya kasketi yana yıkıp bıyıkları burarak ve de ‘kimseler görmesin ula’ diye işkillenip sağa sola bakıp azıcık sırtarak ağzındaki altın dişin parıltısına rastlayınca ‘Daha çökmedik efendi’ diye şişiniyor.

Bunların her ikisi de zahir erbabına yakışır. Aslolan ayna camının ardına sürülen sırda. O sır olmasa kendimizi adi bir cam karşısında bulacağız ve hiçbir şey göremeyeceğiz.

Sır bize kapı aralıyor.

İşte diyor, sen busun.

Ama insan sadece kaştan, gözden, gövdeden mi ibaret? Ayna dediğin, taşı toprağı, evi sokağı da gösteriyor. Mühim olan bu vücudun içini görebilmek.

Kalbin aynasında ne var, ona ulaşabilmek.”²⁰⁵

Kutlu “ayna” tasavvufî hikmetine eserin sonlarına doğru tekrar döner. Aynanın sırrına vakıf olmadıkça hayatının bütünü algılayamaz:

“Belki de orada sadece görmek istediklerimizi, olmak istediklerimizi özlem ve ihtiraslarımızı bulabiliriz.

İşte bu umutsuz çabadır. Biz, elbette biliriz ki aynada oluşan görüntüyü sağlayan şey, aynanın arkasını kaplayan sırdır.

O sır bütün insanı ve hayatın her yanını kuşatmıştır.”²⁰⁶

...

Mustafa Kutlu “*Tufandan Önce*” hikâyesinde de hikmetlerle karşılaşırız. İronik bir kurmaca içerisinde anlatıcı-yazar kavramının ön plana çıktığı bu hikâyede, hikmet masiva âlemin yani dünya hayatının gelip geçiciliği ahret hayatını ise kalıcılığdır. Aldanan ve aldatanlardan olmamayı tavsiye eden hikâyecimiz, insanın bu dünyadaki varlığını, yaratılış gayesini sorgulaması gerektiğini kurmacanın arka planına ara metinlerle gizler. Kutlu okura dünya hayatının bir oyundan ibaret olduğunu yine post-modern bir anlatım tekniği olan yazar-anlatıcı düzleminde ironik bir üslupla anlatır. Oyun içinde oyundur. Kutlu dünya ve ahret kıyaslamasını Cuma hutbesi metni üzerinden sunar:

“Minberdeki imam: ‘Hutbemizin mevzuu dünya hayatı ile ahret hayatının kıyası üzerinedir’ dedikten sonra, konuyla ilgili âyet ve hadisleri okuyor.

²⁰⁵ Mavi Kuş, s.14-15.

²⁰⁶ A.e., s.208.

Hutbe metnini ikiye katladığı bir dosya kâğıdına yazmış; artık yazısı mı bozuk, yoksa okuması mı ki, zaman zaman cümleleri yarıda kesip baştan alıyor, bazen de heceliyor.

Enam suresi otuz ikinci ayette buyuruluyor ki: 'Dünya hayatı sadece bir oyun ve oyalanmadan ibarettir. Âhiret yurdu sakınanlar için daha hayırlıdır'

Bu hüküm Ankebut suresi altmış dördüncü ayette şöyle geçmektedir: 'Bu dünya hayatı sadece oyun ve oyalanmadır. Asıl hayat âhiret 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 kalıcıdır. Buna hâlâ aklınız ermeyecek mi?'(...)

Aziz cemaat, Peygamber Efendimiz bir hadis-i şerifte şöyle buyurmuştur:

'Tüm düşüncesi ahret olan kimsenin kalbini Allah zengin kılar. Onun işlerini derleyip toparlar ve dünya ona boyun eğerek gelir.

Kimin de bütün kaygısı dünya olursa Allah onun gözlerini arasına fakirliği yerleştirir, işlerini darmadağın eder.'

Yine Efendimizin bir başka hadisinde ise şöyle buyurmaktadır:

'Eğer insanoğlunun iki vadi dolusu altını olsa üçüncüsünü ister. Âdemoğlunun gözünü ancak toprak doyurur...''²⁰⁷

Görüldüğü üzere Kutlu eserin kurmacasının hissesini bu hutbe metni üzerinden açığa çıkartır. Dünya meşkalesine dalmış, yükselme, makam-mevki kazanma hırsı ile yanıp tutuşan siyaset, ticaret, esnaf aslında tüm kasaba ehlinin hallerini kurmaca eden yazar, onları ironik bir üslupla anlatırken hakikati de bir çok hikâyesinde olduğu gibi batında tutar. Eserin sonunda bu kasaba ehline tıpkı Nuh

²⁰⁷Tufandan Önce, s.64-65-66.

(as.)’in kavminin başına gelen tufan gibi bir tufan yaşatır ve onlara musibet üzerinden nasihat verir. Bir kutsal metin izleğinde oluşan hikâye, “ *Tufandan Sonra*” kısmıyla kahramanlarına anlattığı kıssadan hisse aldırarak sonlanır.

3.1.1.1. Sonu “Gelmeyen Metin”lerin Hikmetini Bildir

Mustafa Kutlu, tasavvufî hikmet dairesine yazdığı, yukarıda ayrıntısıyla verdiğimiz, “*Yoksulluk İçimizde*”, “*Bu böyledir*”, “*Sır*”, “*Beyhude Ömrüm*”, “*Tufandan Önce*” ve “*Mavi Kuş*” hikmetli hikâyelerinin anlam dünyasını post-modern kurmaca tekniklerini kullanarak çoğaltmış ve ön yüzde duran hikâyenin dışında hikâyelerde anlatmış ya da okuru bu anlatıyı oluşturmaya davet etmiştir. Kendisinin de dediği gibi: “*geçmiş taklit etmedim, çünkü gelenek yenilenmezse kurur.*”²⁰⁸ şurunda hareket ettiğinden, geleneğin bu hikmet dolu kıssalı hikâye anlatma biçimini çağının anlatım sanatıyla, post-modern kurmaca tekniğiyle yazmıştır. Takdire şayan bir biçimde dikkat çeken şu ki Mustafa Kutlu’nun bu kurmaca tekniğini, 1983’te yazdığı üçüncü hikâye kitabında uygulayacak şekilde biliyor olmasıdır. 90’lı yıllardan sonra roman ve hikâyemizde popülarite kazan post-modern kurmaca tekniğinin Kutlu tarafından daha önceden, 1980’li yıllarda kullanılması onun kuramsal anlatımı yakından takip ettiğinin sarıh göstergesidir.

Bu tespitimizi şimdi Kutlu’nun “*Yoksulluk İçimizde, Bu Böyledir, Mavi Kuş*” metinleri üzerinde göstermeye çalışıp, metinleri Kutlu’nun okura yaptığı daveti, üst-kurmaca kuramı çerçevesinde okumaya çalışalım.

...

²⁰⁸ Ek: Mustafa Kutlu ile 13 Haziran 2012 tarihinde yaptığımız röportajdan.

Post-modern anlatı içinde yer alan üst-kurmaca kavramının kuramsal arka planını vermeden, kısaca kurmaca/fiction kavramına değinelim; çünkü kurmaca, geleneksel anlatı ile modern anlatı arasındaki en belirgin çizgidir.

Kurmaca dediğimizde, gerçekliğin bizzat kendisiyle değil yazarca tasarlanmış, planlanmış yeni bir dünyayla karşı karşıya kalırız. Kurgu, gerçekliğin karşısında üretilen yeni bir dünyayı kavramlaştırır ve ille de bire bir gerçekliği temsil etmesi gerekmeyen bireysel yaratı, üretme, inşa olayıdır.²⁰⁹ Kurmaca bir sanat olayıdır, sanat ise nesneni iç ve dış gerçekliğini birlikte ortaya çıkarır, dönüştürücü ve aydınlatıcı bir işlev görür.

Bir sanatçı olan yazar da, eseriyle duygusal ve gerçek dünyada yaşam alanı bulamayacak bir duyguya, olaya, nesneye, değer/güzellik katarak, yeni bir tasarımla var edip ortaya çıkarır. Bunun için de imgeleri, hayal gücünü, yaratıcı yeteneğini kullanır. Eser, sanatçının biçimlendirdiği, anlam yüklediği, keşfettiği bir şeydir. Yaratıcı gücün ürünüdür, orijinaldir. Sanat eseri, yaratıcı estetik bir süreçten sonra var olur ama bu da deneyimden, duygudan, bilgiden ya da çok daha değişik deneyimlerden farklı “yeni bir oluş” olarak dışlaşır.

Kurmaca olan bu nedenlerle ister bire bir yaşananları, gerçekleri anlatsın, ister düşsel evreni yansıtın, sonuçta, bütün bunlar yazarın disiplininin geçer ve onun müdahaleleriyle oluşur. Yazar, izlenimlerini, duygularını, durumları, kendi dünyasında estetize eder ve sanatın diline dönüştürür. Bu anlamda eser bir tasarı, plandır. Biz de okur olarak kurmaca yapıtı ele aldığımızda ilk elde bize yansıttığı evrenin gerçeklikle örtüşüp örtüşmediğini sorgulamayız. Bu nedenle, anlatılanların yaşamsal alanda gerçek olup olmadığı birincil değil ikincil bir sorundur. Kurmaca bizi aldatmaz, hayal kırıklığına uğratmaz. Çünkü onun kurmaca olduğunu en başta biliriz.²¹⁰

Kurmaca eserde okur ve yazar gizli bir anlaşma içerisindedir. Yazar anlattığı şeyin okur da okuduğu şeyin kurmaca olduğunu bilir ve bu iki kabulle bir metnin oluşumu/paylaşımı sağlanır. Eser için önemli olan, yaşanan gerçekle örtüşmesi

²⁰⁹ Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, s.216.

²¹⁰ **A.e.**, s.216.

değildir, aslolan okuru kurmaca aracılığıyla hakikatle yüz yüze getirmesidir.²¹¹ Okurla yazar yeni bir gerçeklik zemininde anlaşmışlardır. Bu yenedünyada her şeyi yazar belirler; dil, nesnelere ve kavramlar onun eseridir.

Post-modern yaklaşımlarla birlikte, yazarla okur arasındaki, yukarıda sözünü ettiğimiz, gizli anlaşmanın yıkıldığını görürüz. Yazar okura kurguladığı dünyayı açık etmekte, okur da okuduğu şeyin gerçek olmadığını, kurgu olduğunu kabullenmektedir.

Post-modern yazını temsil eden bir kavram olan üstkurmacada (metafiction), kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınıra dikkat çekilerek; metnin yazılış süreci anlatının ana sorunsalıdır. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra edebiyatın yeni doğasında yazar-anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni nasıl kurguladığı konusunu malzeme olarak ele alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurgular²¹² Hikâye içinde hikâye anlatan yazar, oyun, parodi, metinlerarasılık gibi yaklaşımlarla kurgunun geri planda kalmasını değil görünmesini arzu eder. Yazar bu tekniği kullanırken, kurmaca içinde anlatılan hikâyeyi arada kesip, metinle okurun arasına girer. Okuduğun şey sadece bir hikâye, bunu ikimiz de biliyoruz, yazar ama ben sana buradan yeni bir şey söyleyeceğim, der. Artık bunlar “kurmaca hakkında kurmacalar”dır.²¹³

Modern kurmaca da yazar ile okur arasındaki ilişki “sanki bu dünya gerçek” anlaşması üzerine kurgulanmışken, post-modern üst-kurmacada “sanki okur için içinde” kurgusunda gözüktür; lâkin sadece gözüktür, aslında burada da yazarın tayin ettiği dünyadan başka bir şey yoktur okurun karşısında. Yazarın oluşturduğu kurmacanın çok katmanlı olması, yazarın ara diyaloglarla okura kendini açık etmesi metnin ön plana çıkarılması amacıyladır.

Yazarın rolü sadece izleri belirgin etmektir. Okura düşen ise üst kurmacayla oluşturulmuş metinleri yazarın bıraktığı izlerin ışığında çözmek-birleştirmektir. Artık

²¹¹ A.e, s.217.

²¹² Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodern Açılımlar**, İstanbul, İletişim, 2006, s.98.

²¹³ Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, s.219.

metin ve metinler vardır. Hem yazar hem de okur sonsuz metnin dışında yaşama olanaksızlığının farkındadır.²¹⁴

Kaynağını “çoğulculuk”tan alan postmodern düşüncenin edebiyattaki yansıması olan üst kurmaca anlatım şekli sonsuz metin izleğinden hareketle kurguyu çoğaltmıştır. Kurguyla birlikte metnin anlam alanı da çoğalmıştır. Çoğalan metnin anlamı doğal olarak okuru da çoğaltmış, okurun okuma birikimi metnin katmanlı anlamının çözülmesinde etkin bir role sahip olmuştur. Üst kurmaca anlatımda okur sayısı kadar anlam vardır. Anlam sonsuz bağlamda oluşur. Daha açık bir ifadeyle J.Derrida’nın “différance” (ayrılık) kavramı üst kurmaca anlatımın önemli kaynaklarından. Derrida’ya göre “metin” dışında hiçbir şey yoktur. Yazı her şeyin önündedir.²¹⁵

İtalo Calvino’nu:

“Eğer yazmayı yeğliyorsam, bunun nedeni yazarken her tümceyi gerektiği kadar düzeltebilmemdir.”²¹⁶

sözyle yazmanın, metnin başat unsur olduğu yazma eylemi postmodern anlatıda üst kurmacanın da çıkış noktası olduğunu ifade eder.

Şimdi postmodern anlatı içinde ele aldığımız üst kurmaca kuramının, bu üst kurmaca kurgulama tekniğinin, Mustafa Kutlu tarafından “*Yoksulluk İçimizde*” hikâyesinde nasıl kurgulandığına geçebiliriz.

“*Yoksulluk İçimizde*” metnine üst kurmaca ışığında baktığımızda metinde karşımıza çıkan kurgular şunlardır:

²¹⁴ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, İstanbul, Öteki Yayınları, 2007, s.59.

²¹⁵ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim, 2005, s.201.

²¹⁶ İtalo Calvino, **Amerika Dersleri, İstanbul**, Can Yayınları, 2000, s.86.

1. Süheyla ile Engin'in aşk hikâyesi ve İlahî hikmetle buluşmalarının hikâyesi.

2. Tasavvufî sistemin hikâye edilmesi.

3. Tasavvufî sistemdeki Şeyh-Mürîd ilişkisi bağlamında yazar-okur arasındaki hikâye.

4. Leyla ile Mecnun mesnevisinin postmodern hikâye kurgulama teknikleriyle yeniden yazılması.

Bu çok katmanlı kurmaca yapının hikâyelerine baktığımızda tasavvufun dünyaya bakış dilinin tüm hikâyelerde hâkim olduğu ve her kurmacanın aynı dil bağlamında yazar tarafından oluşturulduğu görülür.

1. Birinci üst kurmaca ana kurgunun merkez hikâyesini oluşturur. Merkez hikâye altı bölümden oluşmuştur. Hikâye, Engin ve Süheyla'nın aşkıyla başlayıp, daha sonra birbirlerinden ayrılmaları ve ilahi aşk ile buluşmalarıyla son bulur. Birinci bölümde Engin ile Süheyla'nın aşk hikâyesi, Engin'in Süheyla dışında bir kişiyle nişanlanması olayının merkez hikâyenin şimdiki anlatım zamanıyla başladığını görürüz. İkinci bölümün ilk hikâyesiyle yazar, modern kurgulama içinde önemli bir unsur olan flash back tekniğini kullanarak Süheyla'nın bilinci üzerinden, Süheyla ile Engin'in buluşmalarını, evliliğe karar vermelerini anlatır.

Üçüncü bölümde ise yine geriye dönüş tekniği ışığında, bu sefer de Engin'in bilincinden Süheyla ile yaşadıkları aşk hikâyesi, Engin'in dünyanın mefruşatına kendini kaptırarak dünyevileşmesi, Süheyla'nın ise hakikat âleminin mefruşatına kalbini kaptırarak uhrevileşmesi, mecazi aşktan ilahî aşka geçişi anlatılır. Dördüncü bölümde yazar tekrar hikâyenin anlatma zamanına döner ve Engin'in Süheyla'ya dönmek isteyişi, Süheyla'nın ise Engin'i onun dünyaya tamah etmesinden dolayı reddedişi hikâye edilir. Beşinci bölüme geldiğimizde yazar, Engin'in içindeki yoksulluğu fark edip, içinde bulunduğu seküler yaşamdan çıkıp, masiva rüyasından uyanarak; Süheyla'nın peşinden giderken farkında olmadan ilahi aşkın peşinden

gidişini kurgular. Altıncı bölümde ise Kutlu, Ebu Nuaym'ın Hilye'sinden bir metin aktararak, Engin ile Süheyla'nın aşkının sonunu merak eden klasik okura dolaylı yoldan cevap verir.

2. Üst-kurmaca bağlamında ikinci kurguda, metnin kurmaca içinde kurmaca olduğunu görür; tasavvufi sistemin kurgulanmasını okuruz.

Mustafa Kutlu eserin ikinci kurgusu; Süheyla ile Engin'in, beşerî aşkın sonucunda ilahî aşka erişmeleri anlatırken ana kurguyu, metinlerarasılık kuramı içerisinde yer alan "alıntı" ve "gönderge" kuramını kullanıp, tasavvufi metinlerle besleyerek kurar. Seçilen metinler anlatılan merkez hikâye ve bölümlerde anlatılan hikâyelere uygundur. Buradan hareketle eserde alıntılan ve gödergede bulunan metinlerle; bu metinlerin hisseleriyle, bu metinlere uygun anlatılan bölüm hikayelerinin hisselerinin çakıştığını ve bu hisselerin tasavvufî düşünce ve hayat pratiği sisteminin temel kavramlarını gün yüzüne çıkardığını görürüz. Böylece ikinci kurmacanın bir üst-kurmaca bağlamında, metinlerarasılık kuramının "alıntı" ve "gönderge" kavramları ışığında tasavvufi sistemin hikâyesi olduğunu görürüz.

Kutlu altı bölüme ayırdığı eserin her bölümünün başına "levha" yazısını yazar. Levha kavramını "gönderge" içinde kullanan yazar, tasavvufi sistemin sanat kollarından hat sanatına göndermede bulunarak okura adeta tasavvufî bir hikâye anlatacağını haber verir. Levha hat sanatındaki yazıların ismidir.

Birinci levha, hattat Emin Baran'ın divani tarzında yazının serbest yorumu olarak nitelendirilebilecek Lafz-ı Celâl yazısıdır.²¹⁷ Yazarın Emin Baran'dan alıntılacağı bu levhayla hikâyesini Allah adıyla başlatır. Tasavvuf da Allah adı ile başlar; çünkü bu hayat sistemi Allah için yaşanılan bir hayat sistemidir. Her şeyin Allah ile başlayıp Allah ile sonlandığı tevhit anlayışına dayanan tasavvuf, Allah'ı bilme, tanıma sistemidir. Birinci levhanın bilinçli bir şekilde başlıksız verilmesi de bundandır.

²¹⁷ Yrd. Doç. Dr. Ali Yıldız, "Mustafa Kutlu Hikâyelerinde Tasavvuf", **80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu**, İstanbul, Ümraniye Belediyesi Yayınları, 2008, s.85.

Bu levha sonrasında anlatılan “*Akasyalar Açar Mı*” başlıklı hikaye ise ayrılık hikâyesidir. Yazarımız üst-kurmacayı oluşturmak için Engin ile Süheyla’nın aşk hikâyesini bir ayrılık hikâyesiyle başlatır. Kuşkusuz bu ön kurmacaya şifrelediği tasavvufî sistemin kurmacası için yapılmıştır. Tasavvufî yaşam sistemine baktığımızda da kişi vuslata ayrılıkla başlar. İnsan Allah tarafında yaratılmış, bezm hayatını yaşarken sevgiliden ayrılıp kesret âlemine, dünyaya gelmiştir. Dünya hal ehlinin ayrılık mekânıdır, burada sevgilisine rücû edeceği günü bekler.

İkinci levha, “*Ahlak Dersi*” başlığında, Ataullah İskender’in Hikem-i Ataiye eserinden alıntıdır. Yazar burada “*Hikem-i Ataiye*”den alıntılacağı metinlerin bazılarını aynen bırakır, bazılarını ise değiştirerek “*Ahlak Dersi*” başlığında yeni bir metin yazar. Yazar bu metnini ise metinlerarasılık kuramının “öykünme (pastiş)” tekniğini kullanarak yapar. Pastiş:

“Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarmasıdır. Öykünme hem biçimin hem de özgün bir içeriğin taklidi olabilir.(...) Aynı biçimde ve içerikte başka bir metni, aynı düzgülüyle kopyalayarak yeni bir örneğini oluşturmaktır. Kısacası yazar ‘benzerini yapmaya’ uğraşır.”²¹⁸

Mustafa Kutlu’nun da “*Hikem-i Ataiye*” den alıntılacağı metinleri pastiş tekniğinde bir kompozisyon bütünlüğünde tek bir metin halinde yeniden yazar:

“Talep şan değildir. Rız ol, şan da senin, nam da senin. Varlığını bilinmezlik toprağına göm. Gömülmeyen şey nabit olmaz.

²¹⁸ Aktulum, s.134.

Dünya suretlerinin bulaştığı ayna nasıl parlar? Huzura girmeden önce tövbe sularında yıkan.

Kader teneffüs ettiğin her nefeste seninle.

Eşyadan eşyaya seyahat edip durma. Kendine uzaktan bakmayı öğren. Bir dolap beygirine benziyorsun. Öyle ahmak, öyle hüznün verici.

Hicret ve niyetin kimin için? Bir gece yarısı uyandığında yatağından kalk, şöyle yıldızlara bak. Düşün!..

Madem ki içinde bulunduğun yer, konuştuğun kimse sana feyz vermiyor; terke mâni olan ne?

Ölüme ağlama. Kalbe bak. Hata ve isyan ile pişman, ibadet ve taat ile neşveli değilsen zaten ölüsün.(...)

Dünya nimeti için zaaf haline düşersin. Ona doğru koşma. Şükür ipini elinde ya. Her meseleye cevap veren, her gördüğünü kucaklayan, her bildiğini anlatan bir kimse gördün derhal ondan uzaklaş.

Marifetin mukabili inkâr, ilmin mukabili cehalettir.

Melâl içindesin. Yoksul olduğunu düşünüyorsun. Ne ki senden alınmıştır, o senin hayrınadır. İçindeki yoksulluğu hissediyor musun? İşte senin için en hayırlı vakit.

Unutma, ihtiyaç mütemadidir.

Sözde hikmet çoktur. Birincisi, kimden geliyorsa onun kalbinin kisvesini taşır. Ne ki nefesine ağır geliyor, onu yap. Kaldırdığın ağırlık miktarınca sana ferah erecektir. Kederle dolusun. Merak ve endişe içindesin. Demek ki hakikati göremiyorsun. Karamsarlığın kaynağı ışıktan uzak durmaktır. Gayret atna bin, himmet dile ve ümîd et.

Gönül eri garib olmaz

(Ataullah İskenderî –Öl. 1309-Hikem-i Ataiye'sinden ilham ile)²¹⁹

Ataullah İskenderî'nin Hikemi'yesine baktığımızda ise:

“ Talep ve arzu şan değildir; esas şan,iyi edeple rızıklanmaktır.”

“ Varlığını bilinmezlik toprağına göm. Çünkü gömülmeyen şey nabit olmaz. Nabit olsa da netice itibariyle tam olmaz.”

“Dünyanın ve maddenin şekilleriyle aynası kirlenmiş olan kalp nasıl parlar? Şehvetleriyle bağlanmış olan kalp Allah'a doğru nasıl yol alır. Gafletlerin kirinden temizlenmemiş olduğu halde Allah'ın huzuruna girmeyi nasıl arzu eder. ”

“ Hâli ve yaşayışı sana feyiz ve hamle vermeyen; sözü seni Allah'a götürmeyen kimse ile sohbet etme, arkadaşlık yapma!”

“İbâdet ve tâat yapamadığında üzülmemen; hata ve günâh işlediğinde ise pişmanlık duymaman, kalbin ölümünün işaretidir.”

“Karanlık, nefsin ordusu olduğu gibi; nur da kalbin askeridir. Allah, kuluna yardım yapmak istediği zaman nurlar ordusuyla onun imdâdına koşar; karanlık, zulmet ve ağyârın ilgisini ondan keser.”

“Her meseleye cevap veren, her gördüğünden bahseden ve her bildiğini anlatan bir kimse gördüğünde, bu haliyle onu câhil olduğunu anla!”

“Senin Allah'tan istediğin şeylerin en hayırlısı, O'nun senden istediğidir.”

“Bazen, namaz ve oruçta bulamadığın derûnî halleri, çaresizlik ve yoksullukta fazlasıyla bulursun!”

²¹⁹ Yoksulluk İçimizde, s.32.

“Söz ve ifâdeler, dinleyenler için bir azık ve gıdadır. Söylenen her söz üzerinde, içinden çıktığı kalbin kisvesi, elbisesi vardır.”

“Bidayeti parlak olanın nihayeti de parlaktır.”²²⁰

Görüldüğü üzere kutlu metinlerarasılık tekniğinin pastiş yöntemiyle “Hikem-i Ataiye”den alıntılacağı metinleri kompozisyon bütünlüğünde, yeni bir yazma biçiminde tek metinlik üst-kurmacada bir tasavvufî metin yazmıştır. Kutlu’nun pastiş yöntemiyle oluşturduğu bu yeni metnin içeriğine eğildiğimizde tasavvufta önemli bir yere sahip olan “tövbe” kavramıyla karşılaşırız. “Huzura girmeden önce tövbe sularında yıkan.” Diyen yazarımız, tasavvuf sistem içinde Salik’in ilahi aşk yolculuğuna başladığında önce geçmiş yaşamına tövbe eder, yola temizlenerek çıkar.

Mustafa Kutlu, üçüncü levhayı “*Mefruşat*” başlığında vererek tasavvuf içinde önemli bir kavram olan ‘mâsivâ’ kavramına anıştırma yoluyla işaret eder ve tasavvufî sistemin hikâyesine devam eder. Mefruşat: “*Ev, iş yeri vb. yerleri döşemek için gerekli eşya, döşeme*”²²¹ anlamındadır. Levhada yer alan şu cümleler:

“Şimdi tene tapanların dansı başlayacak. Mor ışıklar. Pres. Biblolar, vazolar, sürahiler, şamdanlar, oymalı altın yaldızlı çerçeveler. Bir baştan bir başa cam.(...) Mobilyalara sinmiş, birikmiş şehvet.”²²²

Mâsivâ ise: “ Bir şeyden başka olan şeylerin hepsi ‘Mâsivâllah’ kelimesinin kısaltılmışı olarak Allah’tan gayrı sayılan şeyler anlamında kullanılır.”²²³ Anlaşılacağı üzere mefruşat ile dünya metası yani nefsin ilahi olana yönelişini engelleyen

²²⁰ Ataullah İskenderî, *Hikem-i Ataiye*, İstanbul, Dergah, 2006, s.25-26-27-30-32.

²²¹ *Türkçe Sözlük*, T.D.K, 2005, s.1261.

²²² *Yoksulluk İçimizde*, s.32.

²²³ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yayınları, 2005, s.98.

tuzaklardır. Kişiyi Allah ile olan muhabbetten, ülfetten uzaklaştıran dünyevi bütün haller. Tasavvufta bunun karşılığı mâsivâdır. Kutlu, bölüm içerisinde “*İhtiras Enginleri*” isimli hikâyede, Engin’in çalışma hayatında zenginleşip uhrevi olandan uzaklaşması ve bunun sonucunda içindeki yoksulluğu çoğaltması, kesret âleminde kendini kaybetmesi hikâye edilerek; levhada “*Mefruşat*” ile anıştırılan “mâsivâ” tasavvufî kavramına uygun bir parça hikâye kurgulamıştır.

“*Levha IV*” de ise “*Aşk*” başlıklı metinle karşılaşırız. Burada da yazarımız metinlerarasılık kuramının “alıntı” tekniğiyle Eşrefoğlu Rûmî’nin “*Aşk*” redifli gazelini kurmaca boyuta taşır. Bir üst kurmaca metin bağlamında, Allah’ı bilip, ayrılıkla başlayan; tövbe ile devam eden ve mâsivâ karşısında nefsi terbiye etmesiyle devam eden tasavvufun dünyadaki hikâyesi aşk ile sonlandırılır. Kavuşmanın vuslatta olduğunu anlatan tasavvuf, vuslat içinde erişilen aşkın, ardında Allah gayrısı olan mâsivâ âleminde geçişin, daim bir ülfetin “hal”idir. Şiirde de Rûmî’nin dediği gibi:

“*Var Eşrefoğlu Rûmî bil hakikat*

Vücudu fâni etmektir adı aşk.”²²⁴

“*Levha V*” ve “*Levha VI*”da Kutlu, Tasavvufu hayat seyri içinde sonsuz olan bu hayatın, dünya ile sonunun gelmediğini aksine dünya sonrasının, kurmaca olmayan, gerçek hayata kaldığı yerden devam ettiğini söyler. Muhyiddin Arabî’nin “*Füsûs’ül- Hikem*”inden anıştırma yaptığı “rüya” motifi ile ölüme, Ebu Naym’ın “*Hilye*”sinden alıntılardığı Ebu Talha ile Ümmi Rûmeysa arasındaki diyaloga değinip alıntının sonunda cennet kavramına değinir.

“*Levha V*” de Engin’in aşka girip, vuslatı gerçekleştirmesi için rüyadan, uykudan uyanması gerekir. Tasavvufta dünya hayatı rüya içindeki rüyadır. *Kişi gündüz gördüğü rüyayı, gece gördüğü rüyayla tefsir eder.* Salikin her gün yaşadığı

²²⁴ Yoksulluk İçimizde, s.49.

hayat iç içe geçmiş birbirinin tefsiri olan rüya yaşamlardır. Kişi bu rüya(lar)dan uyanmadıkça, rüyaların aldanışına bir son vermedikçe hakikat uyanıklığına geçemez. Rüya salikin perdesi olmuştur. Bundandır ki Hz. Peygamber'in "Ölmeden önce ölünüz" tavsiyesi, kulun dünya uykusundan, mecazî yaşamdan uyanıp, hakikat yaşamına kaldığı yerden devam edebilmesi için bir ön şarttır. Kutlu'nun "kahraman-mürit"i Engin'de aşık olmadan önce dünya denizinde ölmeye yatmış, bu uykuda mâsivâ rüyalarına dalmıştır. Engin bu rüyaların birinde kurgulayıcısı Mustafa Kutlu tarafından kendisine himmet edilip varlığın aldatmacasında yokluk rüyasında olduğunun farkına vardırılmış, aşk denizinde sonsuzluk âleminin kapısını aralamıştır. Kutlu Engin'i aşkın boyasına daldırdıktan sonra, hakikat yaşamı için yaşamak-ölümüne yatırmış ve sevdiğinin izine salmıştır. Mustafa Kutlu, Füsûs'taki:

"Bu kimse bilmez ki, hala uykudadır ve uykudan uyanmamıştır. Ve gerçekten uyandığında ise, ' Böyle böyle bir rüya gördüm; rüyamda, gördüğüm rüyadan uyanıp, bu rüyayı yorumladım 'der.²²⁵

Metnini metinlerarası kuram içinde "parodi" yöntemiyle yeniden yazar:

"Yaprakları, dalları ve budakları ile ağaçlar uyanıktı. Uyuyordum.

Çiçekler, böcekler, kuşlar uyanıktı uyuyordum.

(...)

Uyuyordum. Seher vakti işte öyle bir sessizlik. Dağlar dağlara bakıyor, ovalar göğsünü kabartıyor, denizde bir iç çekiş

Güvercinler "Hû" diyor.

²²⁵ Arabî, s.43.

Çok renkli bir rüya görüyordum. Önce rütbem yükseliyordu, basamak basamak.

Sonunda en büyük mevkiyi elde ettim.

Ardından zengin olduğumu fark ettim. Atlarım, arabalarım, fabrikalarım.

Bankalar, borsalar ağzımın içine bakıyorlardı.

İşaret parmağımı şöyle bir kaldırmayagöreyim.

(...)

Şık giyiniyordum, başka türlü nasıl olur? Nazıktım, etrafımda kadınlar.

(...)

Her gün değişik yiyeceklerden, her saat değişik içeceklerden tadıyordum. Yediğim, içtiğim, dokunduğum, gördüğüm, kokladığım, dinlediğim unsurlar akıl almaz bir genişlik ve zenginlik kazanıyordu.

(...)

Rüya içinde rüya görüyordum.”²²⁶

Kutlu görüldüğü üzere tasavvufi sistemin hikâyesini “pastiş” yazım tekniğiyle rüya motifi üzerinden devam ettirmiştir.

“Levha VI”ya baktığımızda tasavvufun hikâyesini yazar tarafından, diğer kurmacalar gibi sonlandırır. Bu sadece kendi yazdığı metin üzerinde geçerlidir; çünkü anlattığı kurmacalar sonsuz bir iz üzerine kurulduğundan sonsuz okurlar okumasına yazar tarafından bilinçlice açık bırakılmış bırakılma zorunluluğunda kalınmıştır. Bu levhada Ebu Nuay’ın “Hilye”sinden alıntılacağı aşk hikâyesi Engin’in rüya sonrası öldüğü önceden yaşadığı sonsuz yaşamının hikâyesidir. Tasavvufun hikâyesi de yazarın metninde biter ama biz okuryazarların metninde

²²⁶ Yoksulluk İçimizde, s.77, 78, 79.

yazılmaya ve okunmaya devam eder. Çünkü metin başlangıçsız bir görüntünün sonsuz izinde akar. Yani Allah, “İki doğunun ve iki batının sahibidir.”

3. Mustafa Kutlu, “*Levha II*” bölümünün “*Siyah Gemiler*” metninde, anlatıcı-yazar konumuna geçerek, “okur”u metne çağırır:

*“Biliyorsunuz aslında ben Süheylâ’nın hikâyesini bitirmiştım. Yani kendi hesabıma sevgilisi Engin onu terk edipte kara kuru ancak fevkâlade zengin biri ile nişanlanınca artık bitti bu hikâye demiştım.”*²²⁷

Kutlu, alıntıda görüleceği üzere nitelikli okura göz kırpar ve “*seninde bildiğin gibi anlattığım bu aşk hikâyesi klasist-gerçekçi, yönlendirilmekten hoşlanan okurun kanacağı bir hikâyedir. O okur bunu kurmaca olduğunu bile anlamaz; ama sen, ‘ey kari’ sen benim gerçek okurumsun, sen bu aşk hikâyesinin diğer kurmacaların tarafımdan şifrelendiği bir ön metin olduğunu biliyorsun*” sözleriyle bir nevi okurunu Michaél Riffaterre’in “okur merkezli okuma”sına davet eder. Kutlu nitelikli okuruyla kurduğu bu anlaşmanın şuurunun ne derecede olduğunu, aslında ön yüzde anlatılan aşk hikâyesinin sonunun getirilmeyip belirsizlikle bırakmasından da anlayabiliriz. Çünkü onun gerçek okuru kurmaca içinde kurmacaları bulup, çözümleyen okurdur. Onun için bu ön yüzdeki aşk hikâyesi klasist-gerçekçi okurun kandırmaca kurmacasıdır.

3. Bir üst kurmaca olarak bu üçüncü kurmacayı Michaél Riffaterre’in “*okur merkezli*” metinlerarasılık kuramından hareketle okuduğumuzda, okurun yazar tarafından hem “okur-yazar” hem de “okur-kahraman” olarak bu çok katmanlı hikâyeye dâhil edildiğini ve bu açıdan başka bir üst kurmaca olarak kendisiyle okurun kurmacasının da anlatıldığını görürüz.

²²⁷ A.e, s.23.

Riffaterre metinlerarasının her şeyden önce bir okuma etkinliğine bağlı olduğunu söyler. Ona göre metinlerarası göndergeyi tanımak ve ne olduğunu, nereden geldiğini belirlemek okura düşer.²²⁸ Onun metinlerarası tanımı:

*“metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurudur.”*²²⁹

Kutlu metinlerarası alıntılar, göndergeler, pastişlerle metinde ‘iz’ler bıraktığını, bu izleri nitelikli okurunun takip etmesini ve bu izlerden diğer kurmacaları oluşturmasını ve metne adeta ortak bir oluşturucu olarak dâhil olmasını teklif eder. Yani onu “Okur-yazar”lığa davet eder. Yazar bu teklifi yaparken nitelikli okur bir bakar ki, anlatıcı-yazar onu bu kurmaca oyunun içine “kahramanokur” olarak hemencecik dâhil etmiştir:

“Ama hayat tesadüflerle doludur (ey kârî). Bir gün yeniden Süheylâ ile karşılaşacağımı nereden bilebilirdim...”

-Nedir o ördüğün, dedim?

-A, bilmiyor musun, şal işte.

*Görüyor musunuz neler çekiyor Süheylâ...”*²³⁰

Yazar bu yeni üst-kurmacasında hem “kahramanokur” Süheylâ ile konuşur hem de ona Mürşit edasında nasihatler metni yazarak onun bir yandan da müridi olduğunu söylemeye getirir:

²²⁸ Aktulum, s.137.

²²⁹ A.e, s.138.

²³⁰ Yoksulluk İçimizde, s.23-24.

“Ona bir kapı, bir pencere açmalıyım. Ne çocukluğunda ne etrafında yani mahallesinde, okulunda, kentinde sonra işinde arkadaşlarında görmediği öğrenmediği bir ufuk. Benliğini kuşatan o yapış yapış hâleyi bir yerinden delmeliyim. İşin, elbisenin, yemenin, içmenin, ağaçların, yolların, annesinin, hatta rahmetli babasının Engin’lerin bir başka muhtevaya bürüneceği, rüyaların bile değişeceği kara-kuru ancak fevkalade zengin kızların durup dururken tercih edilemeyeceği bir dünyanın penceresini.”²³¹

Nitelikli okur, kendinin de esere kahramanokur olarak dahil edilip anlatıldığı bu metinleri okuduğunda, yazarın klasist-gerçekçi okurları, anlattığı merkez hikâyede Engin ile Süheylâ’yı nasıl müritleri yaptıysa aynı şekilde onları da müritleri olarak algılayıp yönlendirmeye çalıştığını, yazarın bu durumu kendisine bilinçli olarak açık etmesiyle görür. Kutlu nitelikli okuru bu şekilde kendisiyle birlikte hikâyede kahramanokur ve kahramanyazar yaparak bir başka kurmaca kurar.

4. Analtıcı-yazarımızın sonu gelmeyen bu metnindeki bir başka tespit ettiğimiz kurgusu ise; klasik *“Leyla ile Mecnun”* mesnevisini yeniden yazmasıdır. Klasik manadaki *“Leyla ile Mecnun”* mesnevisi de bilindiği üzere tasavvufi hikmete dayalı bir hikâyedir.

Arap edebiyatı kaynaklı bu mesnevi, Leyla ile Kays (Mecnûn) isminde iki genç çocukluk yıllarında okulda tanışır, birbirlerine âşık olurlar. Kısa zamanda her yere yayılan bu aşkı duyan annesi Leyla’yı okuldan alır ve Kays’la görüşmesini yasaklar. Ayrılık ıstırabıyla mahvolan Kays halk arasında “çıldırılmış, deli divane” anlamına gelen “Mecnûn” diye anılmaya başlar. Bu seveda yüzünden çöllere düşen Mecnûn’a birçok kişi Leylâ’yı unutmasını söyler; ancak onun için kâinat artık Leyla’dan ibarettir ve hiçbir şekilde bu aşktan vazgeçmez. Hatta dedesi onu bu

²³¹ A.e, s.27.

dertten kurtulmak üzere Allah'a yakarması için Kabe'ye götürür, ama o tam tersine derdinin artması için dua eder. Leyla ise başkasıyla nikâhlandırılır; lakin o kocasından kendini uzak tutmak için bir hikâye uydurur. Ve bir süre sonra adam ölür. Bu sırada Mecnûn çöldedir ve aşkın bin bir türlü cefasıyla yoğrulmaktadır. Dünya ile bütün bağlantısı kesilir ve sadece ruhuyla yaşar hale gelir. Birgün Leyla onu çölde bulur ama Mecnûn onu tanımaz ve "Leyla benim içimdedir, sen kimsin" der. Leyla, Mecnun'un ulaştığı mertebeyi anlar ve evine geri döner ve üzerinden fazla zaman geçmeden Leyla hayata gözlerini yumar. Mecnun, onun mezarına uzanır ve canından can gitmiş gibi hıçkırarak hıçkırarak ağlar. Yaradana feryat figan dular ederek canını almasını, kendisini Leyla'sına kavuşturmasını ister. Duası kabul olur, göklerin birlikte Leylâ'sına kavuşur.

Klasik mesnevinin hikâye özetini bu şekilde verdikten sonra "*Yoksulluk İçimizde*"ki kurmacaya geçebiliriz.

Klasik mesneviler de olduğu gibi Kutlu'da bu aşk kurmacasını besmele ile başlatır, lakin o bunu modern hat sanatından bir levha ile yapar. Sonra Kutlu ilk hikâye "*Akasya Açar Mı*" ile Engin ile Süheylâ'nın hikâyesine başlar. Eser mesnevilerde olduğu merkez hikâye ve onu besleyen parça hikâyelerle oluşturulmuştur. Yine mesnevilerde olduğu gibi bölüm bölümdür. Mesnevi de olduğu gibi burada da aşk ayrılıkla başlar; lakin mesnevinin aksine buradaki ayrılık kahramanın kendi iradesiyle verdiği bir karardır. Mesnevide nasıl ayrılık her iki kahramanında kurtuluşu oluyorsa burada da Süheylâ ile Engin'in kurtuluşu olur. Kutlu kurmacasında Engin'i çöllere düşürmez onun yerine dergahlara, türbelere düşürür. Engin de Mecnûn misali divanece:

"Dalgın, biraz dağınık, saklarlı uzamış. Mütemadi yürüyor, çok çeşitli insanlarla konuşuyor, onlara hep aynı şeyi soruyor.

Süheylâ'yı gördüğünü söyleyenler oluyor. Temiz, mütevazi insanlar. Giderek dergahlardan geçiyor yolu. Buralarda ana-kıza benzeyen o kadar insan var

ki. *Birbirinden ayırt etmek âdetâ imkansız. Bazen şaşırıyor. İçlerinden birini Süheylâ'ya benzetiyor.*”²³²

Yazarımız bu alıntıdan görüleceği üzere mesnevideki Mecnun'un halini “parodi” yöntemiyle yeniden yazıp, dönemin Türkiye'sinde bozulan, hurafeleşen türbe ve dergah ziyaretlerini ironik bir dille Engin'in hali üzerinden eleştiriyor. Ayrıca Kutlu, burada alaycı bir dönüştürme yapıp Mecnun'u kurmaca bir figür haline getiriyor.

...

“*Yoksulluk İçimizde*” kurmaca anlatısından sonra Mustafa Kutlu'nun dikkate değer bir diğer “üst-kurmaca” açısından inceleyeceğimiz metni de “*Mavi Kuş*”tur. Üst-kurmaca yazma tekniğinin Post-modern kuramlardan “metinlerarasılık” kuramının bir yazma tekniği olduğunu “*Yoksulluk İçimizde*” metnini çözümlmeye başlamadan önce belirtip ayrıntısıyla tanıtımını yapmıştık.

“*Mavi Kuş*” Kutlu tarafından anlatıcının ön planda olduğu, hatta yazar-anlatıcı olarak eserde bir kahraman olarak yer aldığı bir üst-kurmaca metindir. Hikâyede tespit ettiğimiz iç içe geçmiş üç kurmacayla karşılaşırız:

1. Kurgu; Mavi Kuş'un kurmacasıdır. Yani Mavi Kuş otobüsündeki insanların müstakil ve ortak yaşadıkları yolculuğun hikâyesidir.

2. Kurgu; Yazar-anlatıcının kurmacaya dahil olup, hikâyede bir kurmaca kahramanı olup okurla diyaloga girmesi, ayrıca bu diyalogla okurun da kurmacaya dahil olması. Böylece eserde üçüncü kurmaca olarak “yazarla-okurun” kurmaca edilişi dikkat çeker.

²³² A.e, s.92.

3. Kurgu; Tasavvufun Kurmacasıdır. Yazar merkez hikâyeye yerleştirdiği tasavvufi semboller ışığında hikâyeyi okuduğumuzda, merkez hikâyenin tasvufi bir kurmacaya dönüştüğünü görürüz; hatta “okur ile yazar arasındaki kurmacanın”, yine iç kurmacalardan “sinema-oyuncuyönetmen-oyuncuizleyici kurgusu”nun da bu kurgulamayı beslediğini görürüz”.

1. Birinci kurmacaya baktığımızda, onlarca olay ve onlarca hikâye çerçevesinde oluşturulmuş bir “yol hikâyesi”yle karşılaşırız. Kutlu, Anadolu Romantizmi ışığında ele aldığı bu ön yüzde duran kurguda; şoförlüğünü Deli Kenan’ın, muavinliğini Seyfi’nin yaptığı “*Mavi Kuş*” adlı otobüsle kasabadan şehre tek ulaşım yeri olan istasyon arasında yolculuk yapan insanların serüvenlerini anlatır. Yazarımız, özenle seçtiği yolcularla, Anadolu insanın varolma dinamiklerini, sorunlarını, açmazlarını anlatır. Yıllık izne çıkan Doktor Yahya Bey, ortağını öldürüp kaçmakta olan Kuyumcu Nazif Efendi, köy öğretmeni murat ve eşi Neşe, iki jandarmanın arasında kanlısını öldürmüş elleri kelepçeli mahkum genç, antika eşya kaçakçısı Amerikalı çift ve onların rehberi arkeolog Gül, Sivil Polis Kemal, hastaneye gitmekte olan ağır hasta bir köylü kadın ve ona refakat eden kocası İsmail, bütün umudunu siyasilere bağlamış Beşir Ağa ve kâhyası, kaçak yolcu Erol, esans satıcısı, bu otobüsün yolcularıdır.²³³

Anlatıcı sinematoğrafik bir bakışla anlatımla hikâyenin ön mekanı kasaba tanıtımıyla başlar, ayrıca bu ayrıntılı mekan betimlemesinin yapıldığı birinci bölüm; serim-düğüm-çözüm akışlı klasik hikâye yapısında serim bölümüne tekabül eder. Zaten anlatıcı bölümün sonunda bunu açıkça ifade eder:

“Sıcaktan dili dışarı düşmüş bir köpek sarsak, ağır ve bezgin adımlarla meydana bir baştan ötekine geçip köşedeki kasabın önünde durur.(...)”

Sineklik kıpırdamaz.

²³³ Tosun, *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*, s.18.

Havada en ufak bir esinti yok.

Öğle sıcağı kasabanın üzerine abanmıştır.(...)

Bozkırda unutulmuş bu kasabanın, şişman kıllı kasabı keman çalmaktadır.(...)

Kasabı geçelim.

Kasabın yanında Göncü İzzettin Efendi.(...)

Onun yanında Tütüncü Zekeriyya.(...)

Daha sonra Yemci Yusuf geliyor.(...)

Derken çifte çınarlar gölgesinde serinleyen tahta minareli camiye geliverdik.(...)

Çeşmenin yanı Çardaklı Kahve.(...)

Kahvenin bitişiği berber.(...)

Berberin yanı fırın.(...)

Acentanın bitişiğinde Aynalı Lokanta.(...)

Lokantanın yanında en azında onun kadar meşhur, kasabanın en görkemli binası, üç katlı Sefa Otel ve Kiraathanesi yükseliyor.(...)

Hem anlatacağımız mesele, evet gerçi bu kasabada, bu meydanda başlıyor ama, göreceksiniz ki; bir süre sonra buradan çıkıp gideceğiz.”²³⁴

Yazar birinci bölümde gelişme bölümüne geçeceğini söylese de, gelişme bölümünü ancak on altıncı bölümde başlatır. Buraya kadar yazar diğer kurmacalarını şifreler, bir yandan da merkez hikayedeki kişilerin müstakil serüvenini anlatır. Bunları geriye dönüş tekniğiyle yapar. Merkez klasist-ger bu alttan alta şehrin, ferdi

²³⁴ Mavi Kuş, s.5 vd.

ve cemiyeti hayatın tüm yönleriyle algılayış biçiminin karşılaştırmasıyla resmedilir, tam da köyden kente göçün başlangıç yıllarında:

“O yıllarda taşra böyledir.

Küçük ve sıcak.

Yoksul ve samimi.

İçedönük ve derin.(...)

Herkes birbirini tanır, birbirini sever, dert dinler, naz çeker, küser, barışır, kavga eder, çekiştirir, eğlenir, üzülür, ibadet eder; doğumda cenazede, düğünde, bayramda bir araya gelir.

Büyük bir aile gibi yaşar.

Burada sanki fert yok, cemiyet vardır. Oysa bu dış görünüş bir aldanmadan ibarettir. Taşrada fert cemiyete tahakküm edemez; cemiyet de ferdi alabildiğine ezemez. (...)

Mesela evleri ele alalım.

Evler sokağa değil, avluya bakar.

Evin dış görünüşü sade ve vakurdur. Tezyinat evin içindedir. Oymalar, ahşap bezemeler, göbekli geçmeli tavan süsleri, yüklük ve çiçeklikler hep bu iç güzelliği hedef alır.

Bu incelik ve âhenk büyük-küçük, baba-oğul, ana-kız, konu komşu, usta-çırak, şeyh-mürit, hoca-talebe münasebetlerine de damgasını vurmuştur.(...9

Taşranın âhengi bir yeraltı nehri gibidir. Üstündekileri besler, büyütür ama gücünün sırrını açığa vurmaz. O sebeple zâhire değil, bâtına bakmak lazımdır.”²³⁵

Kutlu anlatıcı-yazar olarak araya girdiği hikâyesinin gelişmesine “*Mavi Kuş*” otobüsünü hareket ettirmesiyle başlar, yolcuların birbirleriyle olan ilişki boyutundaki ve müstakil hikâyelerini anlatarak devam eder; ayrıca duraklarda aldığı yolcuların hikâyelerini buraya katarak bitirir.

Merkez hikâyenin çözüm bölümü ise yazarın kurmacasını sinema metnine taşıdığı anda başlar ve kalsist-gerçekçi okuruna bir “aaa!” çektirerek sonlandırır.

2. İkinci kurgu ise üst-kurmacanın başladığı hikâyedir. Mustafa Kutlu anlatıcı-yazar olarak eserde sürekli kendini gösterir, nitelikli okuruna bu metnin kurgu olduğunu açık eder. Kutlu, anlatıcı-yazar konumunda esere kendini dahil ederek kurgusunda kahraman bir figür olur ve okurla diyaloga başlar. Bu diyaloga, daha doğrusu oyunsal kurmacayla başlatılan hikâyeye, yazar ile okurun hikâyesidir. Eric Berne “*Hayat Denen Oyun*” isimli eserinde oyunun insan hayatındaki önemi anlatmak için: “*Eğer sizi kimse okşamazsa, omuriliğiniz kurur.*”²³⁶der. Üst-kurmaca metinler içinde oyunsal kurmaca da aynen böyledir. Hikâyede anlatıcı-yazar ilk olarak kendini birinci bölümün başında gösterir ve eserin bir kahramanı da kendisi olduğunu bununla birlikte okurunda bu kurmacada yer aldığını telkin eder; ayrıca okurla ön yüzdeki hikâyeye takılmamasını, asıl kurguları, oyunları çözmesini önerir:

“Ne kadar da gevezelik çukuruna düşmeden şu kasaba meydanını çepe çevre kuşatan binaları, dükkânları, insanları sayalım-söyleyelim dediysek de lafi uzattık. ‘Uzat arkadaş, sen bu mekânda bir serüven, bir facia, tadından

²³⁵ A.e, s.73 vd.

²³⁶ Eric Berne, *Hayat Denen Oyun*, İstanbul, Kariyer Yayıncılık, 2001, s.12.

yenmez bir macera anlatacak değil misin, o zaman iyice döktür, lafın belini kır, biz burada oturmuş kuzu kuzu dinliyoruz' dersiniz, bu olmaz işte."²³⁷

Yazar kendinin de bir kurmaca kahramanı olduğunu okura açık ettikten sonra metinlerin arasında bir oyuna var mısın der, aslında okurun bunu tercih etme hakkı bile yoktur yazar bunu bilir ama muziplik olsun diye yapar. Çünkü metin kuşatıcı olmuştur. Ne yazar ne de okur metnin sonsuz uzamından kurtulamaz. Çünkü anlam hiper-uzaydadır. Kutlu kuramsal olanla da alay geçtikten sonra her şeyin ötesinde kurmacanın, metnin var olduğunu söyler:

"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."²³⁸

Yazar alıntıda görüleceği üzere Erzurum yöresinin Cumhuriyet sonrası ünlü meddah-anlatıcısı Behçet Mahir'e göndermede bulunarak ondan dinlediği anlatı geleneğini bir nevi parodi yapar. Yazar Behçet Mahir'in sözlü anlatı geleneğini parodi yöntemiyle yazınsal alanda kullanır. Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde okuduğu zamanlarda Behçet Mahir'i dinlemiş, onun anlatma geleneğinden beslenmiştir; lakin bu besleniş kurgu düzlemine taşınmış, meddah anlatıcı-yazara dönüşmüştür.

Yazarın açık bir biçimde okuru kurmaca düzleme çağırıp onunda anlatının bir kahramanı olmasını ise açıkça söylediği:

²³⁷ Mavi Kuş, s.17.

²³⁸ A.e. s.17.

*“Hadi bakalım, kendinize gelin ve kitabı incitmeden sayfayı çevirin.”*²³⁹

cümlesinde kendini gösterir. Anlatıcın bu daveti bize İtalo Calvino’nun 1960’lı yıllarda kaleme aldığı, üst-kurmacaların ve okur-yazar figürünün dillendirildiği başat eserlerden olan *“Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu”* eserinin giriş kısmını hatırlatır; hatta hatırlatmayla kalmaz, kuramsal olandan bihaber olmayan Mustafa Kutlu’nun bu metne metinlerarasılık yaptığını anlarız:

*“Italo Calvino’nun yeni romanı Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu romanını okumaya başlamak üzeresin. Gevşe. Dikkatni topla. Bütün öteki düşünceleri sav kafandan. Çevrendeki dünya bırak silinsin. En iyisi kapıyı kapatmak; yan odadaki TV hep açık. Hemen ötekilere söyle, “Hayır, ben televizyon izlemek istemiyorum.” Sesini yükselt –yoksa seni duymazlar- “Okuyorum! Rahatsız edilmek istemiyorum.”*²⁴⁰

Kutlu metinlerarasılık kuramının “Parodi” tekniğini kullanarak yeniden yazar. Parodi (yansılama); kökensel anlamıyla, bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek demektir. Yazın alanına uygulandığında, parodi bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Kutlu da Calvino’nun metnini yeni bir anlam yükleyerek onu sonsuz metin düzlemine getirir.

Metnin dördüncü bölümüne geldiğimizde yazar ironik bir dille okur-yazara, yani nitelikli okura göz kırpar ve evet biliyorum dikkatle beni izliyorsun lakin farkında mısın sana yaptığım davete geri çevirmene izin bile vermedim, kendimi nasıl kurmacaya kattıysam seni de bu “oyun”a dâhil ettim:

²³⁹ A.e, s.18.

²⁴⁰ İtalo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, İstanbul, Can Yayınları, 1997, s.11.

“Sefa Otel’in meydana bakan üst kat pencerelerinden bir genç adam dürbünle bu yükleme işini gözetler.

Genç adam, kimdir, nedir, ne iş yapar, niçin olup bitenleri dürbünle dikizlemektedir.

Bilmiyoruz.”²⁴¹

Tabi burada dürbünle merkez hikâyenin sonunda açık ettiği sinema metni kurgusunun habercisi olarak da kullanmıştır diyebiliriz. Yazar bir kameraman tekniği kullandırır elinde dürbün olan gence:

“Dürbünün yuvarlak görüntüsüne önce ecnebi kılıklı şişman adam girer, sonra sandıklar, onları otobüsün bagajına yüklemeye çalışan köylüler.(...) Sonra dürbün kayarak Çardaklı Kahve’ye yönelir.”²⁴²

Kutlu, okur ile yazar arasında kurduğu kurguda klasist-gerçekçi okuru da unutmaz, ironik bir dille dürbünü onun üzerine de tutar, nitelikli okurdan farkını anlatır:

“Evet güzel, yirmi iki- yirmi beş arası, esmer bir kız. Okuduğu kitaba dalmıştır. Dalmıştır çünkü masada duran çaylar, durdukları yerde dolu dolu soğumuştur.”²⁴³

Hikâyede okur ile yazar arasında oluşturulan kurgulardan biri de anlatılan hikâyenin sinema metni olması, birden bu kurgunun gerçek düzlemin ironisiyle bir daha kurmaca düzleme geçirilmesine şahit oluruz. Bu, Kutlu’nu tabiriyle “*Otobüs*

²⁴¹ Mavi Kuş, s.25.

²⁴² A.e, s.25.

²⁴³ A.e, s.27.

bazen yoldan çıkar” gibi bir durumdur. Anlatıda sürekli üst-kurmacalarla yoldan çıkar.

“Tam bu sırada yüksek bir ses “STOP” diye bağıırır.

Işıklar yanar.

Meydandaki sahnenin bir film seti olduğu analşılır.”²⁴⁴

Klasist-gerçekçi okur şoka uğratılmış, yazar bu anlattığının kurgulanmış bir dünya, başka metinlerin yeniden yazımı olduğunu ifade eder. Yazar burada, kurmaca içinde anlatıcı-yazar olarak kahraman olarak yer aldığını -hatta seni sürekli alaya da aldım- klasist-gerçekçi okura da bildirir. Sinema metnini oynatıcısı yönetmen nasıl filmde oynuyorsa yazar da anlatıcı olarak kurmaca rol alır:

“-Hoca şimdi kendisi çıkacak sahneye. Gör bak en az yirmi tekrar. Sabaha kadar uyku yok yani.

Gerçekten de bir süre sonra yönetmenin bizzat görüneceği, konuşacağı sahne hazır olur.

Burada yönetmen bir karmaşa yaşayan film setindeki koltuğundan-hani o ardında yönetmen yazan portatif sandalyeden- kalkarak kameraya doğru yürüyecek, bel planında kalıp orada seyircilere doğru sinemayla ilgili görüşlerini aktaracaktır.²⁴⁵

Yönetmen kurmaca içinde hayalet bir kahraman gibi sürekli dolaşan, okura oyun içinde oyun hazırlayan yazar gibi kendini filmde kahraman yapar, izleyicisine

²⁴⁴ A.e, s.205

²⁴⁵ A.e, s.207.

bu izlediğiniz bir kurmacadır, “sakın ha, zinhar, olmaya” gerçeklik hülyasına kapılıp kendinizi kendinize yabancılaştırmayın. Yani yazarımızın eserin başında “*arpayla samanı birbirine karıştırmayın*”²⁴⁶ dediği gibidir. Ve anlatıcı-yazar gibi yönetimde oyuna sürekli müdahale ederek kurmaca içinde kurmaca yapar:

*“Her şey tamam olunca yönetmen sırtı dönük olarak oturduğu koltuktan kalkar, bir elinde piposu, gözünde zincirli gözlükleri, keçe yeleği ve fularıyla ağır ve düşünceli yaklaşır, bir yerde durur, sanki bir sır veriyormuş gibi yüzünde esrarengiz bir gülümseme ile konuşmaya başlar”*²⁴⁷

Kutlu tıpkı halk hikâyelerinde aşıkların, meddahların hikâyeyi bölüp yorumlar yapması, dinleyenlere didaktik bilgiler vererek onları yönlendimesi tarzındaki role anıştırma yapar ve bunu kurgu düzleminde, yazınsal bir çerçevede metne taşır, yazarı eserin “gerçekten” değil, metinden üretildiğine dikkat çekmek amacıyla kahraman olarak, anlatıcı-yazar olarak kullanır. Yazarımız birinci bölümde de Behçet Mahir’e açık göndermede bulunarak bu durumu açıkça ifade etmiş, nitelikli okuru bilgilendirmiş, metnin kurmaca geleneğinin kaynağını, hikmetini söylemiştir. Mustafa Kutlu ayrıca Ahmet Mithat Efendi’nin bir çok eserinde kurmacayı bölerek araya okura yaptığı, “aman ey kârî bu okuduğunu kurmaca sanma, bu kaynağı hayat olan gerçek bir hikâyedir, sen de bu hikâyeden, kıssadan dersini al, bana tabi ol” seslenişi zıt bir algıda kullanmıştır. Ahmet Mithat’ın öğretmen edasında okuru faydalı olana yöneltme, eseri okuru eğitmek için araç olarak kullanma amacının aksine o, okurun bu ve benzeri eserlerin kurmaca ve kendinden önceki metinlerin türevi, devamı niteliğinde, kendisinin sadece “*Mavi Kuş*” un bir istasyonu olduğunu, kendinden sonra da bu otobüsün yani anlatının yoluna, sonsuz anlam bağlamda devam edeceğini söyler.

Yönetmen kahraman-oyuncu olarak didaktik nutkunu çeker:

²⁴⁶ A.e, s.18.

²⁴⁷ A.e, s.207.

“-Sinema nedir?

Çokları buna ayna diye cevap verebilir.

İnsanların yüzüne ve yaşadıkları hayata tutulan bir ayna.

Orada kendimizi, öteki insanları ve yaşadığımız dünyayı görürüz.

Elbette insanın böyle uzakta durup kendine, ötekine ve yaşanan hayata bakması enteresandır.

Ama sinema gerçekten bir ayna mıdır?

Perdede gerçekten kendimizi ve yaşadığımız hayatı görebilir miyiz?(...)

Bence sinema meçhule doğru atılmış bir adım olabilir.

O kadar.”²⁴⁸

Yönetmen (anlatıcı-yazar), filminin (metninin) kurmaca bir film olduğunu belirttikten sonra rolünü(kahramanlığını) tamamlar, izleyiciyi (okuru) filmle (metinle) özgür bir uzamda baş başa bırakır:

“Sözünü bitiren yönetmen biraz daha bakar kameraya, gözlüklerini çıkarır, sonra piposundan bir nefes çeker, ağır ağır yeniden koltuğuna döner ve yürür.

Yarı yolda:

- Tamam, kestik der.

Sonra rolden çıkıp asıl kişiliği ile görüntü yönetmeninin yanına doğru gider.”²⁴⁹

²⁴⁸ A.e, s.208.

Mustafa Kutlu'nun, okur ile yazar arasında kurduğu kurmaca dünyadan biri olan sinema, oyuncu-yönetmen ve oyuncu-izleyici kurgulamasını metin kurmacasının anırtırması olarak kurgulamış, paralel metin oluşturmuştur.

3. Üçüncü kurgunun hikmeti, tasavvufi kurgunun hikmetidir. Sonu gelmeyen metinler izleğinde oluşturulan bu kurgulama, Kutlu tarafından kuramsal olana bilinçlice tercih edilmiştir. Mustafa Kutlu'nun tasavvufi hikmeti tema edindiği metinlerine baktığımızda yazar, tasavvufi kavramları önyüze değil, divan şiirinin mazmunsal dünyasını andırırçasına sembolik anlatımla üst-kurmacaya yerleştirildiğini görürüz.

Mustafa Kutlu buradaki üst-kurmacasında “ayna”, “yol-yolculuk” ve “oyun sahnesi” kavramları üzerinden tasavvufun metnini ve bu metin üzerinden diğer metinlerini kurgular.

Tasavvuf düşüncesinde en çok kullanılan metaforlardan biri “ayna”dır. Gazzâlî, ayna-sûret metaforuna başvurarak aynadaki sufinin görüntüsünü yaratıcısının görüntüsüyle özdeşleştirerek tam birlik halini ifade eder. Muhyiddîn İbnü'l-Arabî de Gazzâlî'nin bu alanda miras bıraktığı birikimi daha da genişleterek, sonradan kendine izâfe edilecek olan ve sistematik temellerini attığı vahdet-i vücûd düşüncesinin ana unsurlarını anlatmak için ayan metaforuna çokça başvurmuştur. Bu bağlamda o, ayna metaforunu, Tanrı-insan özdeşliğini değil, Tanrı ile insan arasında aynı anda var olan özdeşlik/ayniyet ve başkalık/gayriyet ilişkisini göstermek amacıyla kullanılmıştır. Bu düşünceyi devam ettiren diğer sûfler ise ayna metaforunu, tasavvuf literatürünün genel karakterine uygun olarak üç farklı anlamda kullanılmıştır.²⁵⁰

²⁴⁹ A.e, s.209

²⁵⁰ Ahmet Ögke, İbnü'l- Arabî'nin Füsûsu'l Hikem'inde Ayna Metaforu, **Tasavvuf/ İlmî ve Akademik-Araştırmalar Dergisi, İbnü'l- Arabî Özel Sayısı**, S.23, 2009, s.77-78.

Bunlardan birincisi, Cenâb-ı Hakk'ın tecellîleriyle var olan ve bu tecellîleri yansıtan kesret âlemi; ikincisi, Allah'ın zât, sıfat, isim ve fiillerine mazhar ve tecellîgâh olan ve bunları en güzel şekilde yansıtan insan, insan-ı kâmil ve üçüncüsü de kalp, gönül, ruh anlamındadır.

Mustafa Kutlu “*Mavi Kuş*’ ta zâhir ile bâtın kavramlarının belirgin olarak “ayna” metaforu üzerinden verir. Aynada kişinin ilk gördüğü zâhir, zâhirin içinde gizleneni gördüğü ise bâtındır. Hikâyenin girişinde tanıtılan kasabanın lokantasında:

“...duvarlardan birini yarı yarıya kaplayan, oymalı ahşap çerçevesiyle görenlere ‘Hayret yahu bu saray işi ayna bu dağın başına nereden düşmüş’ dedirtecek kertede muazzam bir ayna.”²⁵¹

karşılar okuru. Lokantaya gelenler kendilerini görebilmek için özellikle aynanın karşısına denk gelecek şekilde otururlar. Peki sadece kahramanlar mı oturur bu aynanın karşısına, okur-kahramanlar da, yazar-kahramanlar da oturur ve kendi hikâyelerini okurlar:

“Aynada insan kendini tanıyor. Burnunun üzerindeki et benini, benin üzerindeki ağarmış birkaç kılı görüyor. ‘Ulan yaşlanmışız be!’ diyerek meyus oluyor. Veya kasketi yana yıkıp bıyıkları burarak ve de kimseler görmesin ula diye işkillenip sağa sola bakıp azıcık sırtarak ağzındaki altın dişin parlıtısına ratlayınca ‘ Daha ölmedik efendi’ diye şişiniyor.

Bunların her ikisi de zâhir erbabına yakışır. Aslolan ayna camın ardına sürülen sırda. O sır olmasa kendimizi adi bir cam karşısında bulacağız ve hiçbir şey göremeyeceğiz. Sır bize bir kapı aralıyor. İşte diyor sen busun.

²⁵¹ **Mavi Kuş**, s.14.

*Ama insan sadece kaştan, gözden, gövdeden mi ibaret? Ayan dediğin taşı, toprağı, evi, sokağı da gösteriyor. Mühim olan bu vücudun içini görebilmek. Kalbin aynasında ne var, ona ulaşabilmek. Ne demişler: 'kendini bilen Rabbini bilir.'*²⁵²

İnsanın özünün kutsiyeti, insanı tanımanın, insanı bilmenin zorluğu Kutlu hikâyesinde yukarıda da görüleceğı üzere sıklıkla edilen konudur. Hikâyede üst-kurmacalardan olan sinema kurmacasında yönetmen-oyuncunun rolünde de ayna metaforu aynı bağlamda kullanılır; sadece metinsel uzam değışmiştir:

“-Sinema nedir?

Çokları buna bir ayna diye cevap verebilir.

İnsanların yüzüne ve yaşadıkları hayata tutulan bir ayna.

Orada kendimizi, öteki insanları ve yaşadığımız dünyayı görürüz.

*Elbette insanın böyle uzakta durup kendine, ötekine ve yaşanan hayata bakması enteresandır.*²⁵³

Mustafa Kutlu “ayna” metaforunu bir çok hikâyesinde tasavvufi hikmetin yansıması olarak kurmaca etmiştir. “*Ya Tahammül Ya Sefer*” eserinde ayna, kesret çukuruna batmış, dirilişin Yusuf kuyusuna hasret bir halde sunulur. Gençliğinde dava peşinde koşan, uhrevi olanı dünyevi olana tercih eden Avukat Yunus Bey, dünya seline kapılmış bu sele eşin uhrevi dünyasını da vermiştir:

“Dazlak başını aynalı cemekânda, içki şişelerinin ve kristallerin civıltılı aydınlığında parlatıyor.(...)”

²⁵² A.e, s.14-15.

²⁵³ A.e, s.208.

Neslihan Hanım mutfaktan, holden ve salondan geçirerek bakışlarını, ayanlı cemekânın önünde dikilen kocasına tekrar bakıyor. Bir müftü kızı idi. Erzurum eşrafından bir müftü. Yüzüne gün değmemişti; haremliği-selamlığı olan bir evde büyümüşü. Saçının telini namahreme göstermemişti.

Neslihan Hanım ayaklarını sürüyor. İşte bir kez daha kahrolarak takılıyor kocasının peşine. İçindeki yaranın kabukları kalınlaştı. Belki de sadece kabuk kaldı, yara bitti.

Son bir defa aynaya bakıyor. Gergin, anlamsız yüzünü süzüyor. Ağarmış saçlarına, yaşı kurumuş göz pınarlarına dalıyor. Başını ne zaman açtı? Ne zamandan beri böyle düşünlere, yemeklere, kokteyllere gidiyor?”²⁵⁴

Kutlu ayna üzerinden yansıttığı kurmacalarında, kahramanlarına kendi hakikatlerini kendi idrakli gözleriyle gösterir, ayna kahramanın hata dönmek gerekliliğinin, tövbenin adeta hatırlatıcısıdır. “Sır” da Mürşit ayna ile kendini bilir ve içinde bulunduğu hali terk eder:

“Bir boy aynasında kendimi gördüm.

Sarıklı, cübbeli, sakallı, heybetli bir adam.

Lakin artık güngörmekten olacak çehresi iyice beyazlamış, yanakları pembeleşmiş.

Ellerime baktım, tombul tombul olmuş.

Aynada bakarken kendime, nasıl bir fütihat olmuş ki, kalbimin içini de görüverdim.

Orada ne gördüm, onu burada söyleyemem. Hal ehli bilir.”²⁵⁵

²⁵⁴ Ya Tahammül Ya Sefer, s.54-55.

²⁵⁵ Sır, s.22.

Mustafa Kutlu görüldüğü üzere “ayna”yı kendini bilmenin sırrı eylemiş, kişinin en mahrem olanını bilen sırdaşı eylemiştir. Tasavvufi sistemde önemli bir yere sahip olan kalp bir nevi ayan ile özdeşleştirilmiştir. Hikmetin metinsel düzlemde kurmacası “ayna” “*Mavi Kuş*”ta tasavvufi hikmetin başat unsuru olarak verildiğini söyleyebiliriz.

Hikâyenin tasavvufi hikmetin kurmacasında öne çıkan bir diğer kavram “yol” ve “yolculuk” mazmunlarıdır. Tasavvufi üst-kurmaca kullanılan bu metaforlar önemli tasavvufi hikmet karşılığına sahiptirler.

“Yol”; tarîk, tarîkât, râh anlamlarından hareketle, tasavvufta Hakk’a giden ve sâliki ilahi huzura ulaştıran vasıta anlamında, yani tarîkatın kendisi anlamında, kullanılmıştır. Mutasavvıflara göre tüm insanların, hatta bütün yaratıkların alıp verdiği nefes sayısınca Allah’a giden yol vardır.²⁵⁶ Menzil aynı olduktan sonra Allah’a giden yollar birdir.

“*Mavi Kuş*” hikâyesi bir yol hikâyesidir diyebiliriz. Kasaba ile istasyon arasında olan yol, insanların şehir menziline giden tek yoldur. Lakin yazarımız parodi tekniğini kullanarak tasavvufi yol teması burada sadece analogik boyutta kullanarak şehre, dünyevilişmeye, masivaya açılan bir yol olarak sunmuştur. Anadolu romantizmi bağlamında mekanı idrak eden Musatafa Kutlu, burada kasabayı geleneğin kalesi, şehri ise katı, çıkarıcı gerçeğin menzili olarak sunar. Yol hayırsız çıkmış, kişileri menzile vardırılmadan onları kesretin, masivanın içinde huzursuz, stresli, kavgacı, katil, kaçak, hırsız eylemiştir. Çünkü kasabayla istasyon arasındaki yol batılın yoludur.

“Yolculuk” metaforu ise yol bağlamında ele aldığımızda; yolcuların aynı yolda sürdürdükleri tekâmüldür. Tasavvufi hikmette “yolculuk”; seyr u sülûk kavramına karşılık gelir. Seyr u sülûk, Hakk’a ermek için bir rehberin öncülüğünde ve denetiminde çıkılan manevi ve ruhi yolculuk. Sâir ve sâlik denilen yolcu (müsâfir), nefsindeki kötü huylardan arındığı ve iyi huylar edindiği ölçüde bu

²⁵⁶ Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimler Sözlüğü**, İstanbul, Kabcacı Yayınları, 2001, s.343.

yolculukta mesafe alır. Seyr sülûkun gayesi sâlikin kişisel arzu ve isteklerini yok edip tam anlamıyla kendisini ilahi iradenin hakimiyeti altına sokması, bu suretle diğer insanlara rehberlik yapmasına imkan veren kâmil insan mertebesine yükselmesidir.²⁵⁰

Kurmacaya baktığımızda ise, Kutlu'nun yol kavramını nasıl asli anlamından koparıp, ironik bir tarzda parodi ediyorsa yolculuk kavramını da aynı bağlamda ele alır. Şehir kesret âlamine yolculuğa çıkan yolcular-salikler, aynı menzil üzerinde farklı masiva âlemi amaçlarına sahip temsili tiplerdir. Geleneğin, tasavvufî hayatın bitişini de anlatan “Mavi Kuş”, modernizmin menzili olan refah yaşamını kendine menzil edinmiş kesret âlemi saliklerinin hikâyesidir diyebiliriz.

Yıllık izne çıkan Doktor Yahya Bey, ortağını öldürüp kaçmakta olan Kuyumcu Nazif Efendi, köy öğretmeni murat ve eşi Neşe, iki jandarmanın arasında kanlısını öldürmüş elleri kelepçeli mahkum genç, antika eşya kaçakçısı Amerikalı çift ve onların rehberi arkeolog Gül, Sivil Polis Kemal, hastaneye gitmekte olan ağır hasta bir köylü kadın ve ona refakat eden kocası İsmail, bütün umudunu siyasilere bağlamış Beşir Ağa ve kâhyası, kaçak yolcu Erol, esans satıcısı, “Mavi Kuş” otobüsünün yolcularıdır. Yolculukta bu yolcularımıza baktığımızda, hepsini yolunu şaşırmış, kendi aynalarından kaçan tiplerdir. Yazar masiva yolculuğuna çıkardığı bu salikler üzerinden modernizmin menzili olan refah hayat modelinin kişiyi nasıl yolda bıraktığını, nasıl yolda kaldıklarını bize gösterir.

Kutlu “yolculuk”, seyr u sülûk kavramı üzerinde bir araya getirdiği macera anıştırma yoluyla, hatta kitabın ismi bunu açık eder, Feridüddin Attâr'ın “*Mantık Al-Tayr*” eserine metinler arasılık yapar. Anıştırma:

*“Bir şeyi doğrudan anmadan belirtme. Doğrudan anma bir göndergedir. Anıştırma, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya açıkça bildirilmeden anılmasıdır.”*²⁵⁷

²⁵⁷ Aktulum, s.109.

Kutlu buradaki üst-kurmacasını Attar'ın bu alegorik eseri üzerine anıştırma yoluyla kurgulamıştır. “Kuş dili” anlamına gelen “Mantık Al-Tayr”, “Mavi Kuş” a en başta isim olarak ilham olmuştur. Lakin yazarımız bu anıştırmayı, ciddi bir metnin ironik bir üslupta yeniden yazılması olan paradi yöntemiyle yaptığını görürüz. Sekülerizmin menziline seyr u sülûka çıkan “Mavi Kuş” salikleri, Simurg'a padişahlarına, sahiplerine ulaşmak için Hüthüt'ün peşine takılan yüzlerce kuştan otuz kuş gibi maceraya girişirler. Mustafa Kutlu mazmunun mazmunu yazmıştır diyebiliriz. İlahi aşk hayatını temsil eden alegorik Mantık Al-Tayr eseri seyr u süluku mazmun eylemiş, Kutlu da Mantık Al-Tayr'ı “Mavi Kuş” otobüsüyle mazmunlamıştır.

Mesnevi nazım şeklinde kaleme alınan tasavvuf hikmetli Mantık Al-Tayr eserinin konusu şöyledir: Kuşlar bir araya toplanıp “Bu zamanda hiçbir ülke padişahsız değil... bundan böyle bizim de padişahsız kalmamamız lazım. Padişahsız ülkede nizam, intizam olmaz. Kendimize bir padişah seçelim” diyorlar. Bu sırada hüthüt geliyor ve kendisinin Süleyman Peygamber'in mahremi ve onun postacısı olduğunu söyleyip, “Sizin zaten bir padişahınız var, ama haberiniz yok. O bize bizden yakın da biz ondan uzağız. Daima padişah odur. Adı Simurg'dur, binlerce nur ve zulmet perdeleri ardındadır. Gelin de onu arayıp bulalım.” diyor. Kuşların her biri bir çeşit özür getiriyorsa da, hüthüt hepsine de birer kandırıcı, inandırıcı doğru cevaplar veriyor.

Bunun üzerine hepsi birden hüthütü kendilerine kılavuz yapıp yola düşüyorlar. Yolda hepsi yorgun, bitkin bir hale geliyor. Gene birer bire itiraza kalkışıyorlar. Hüthüt bıkmadan, yorulmadan her itiraza cevap veriyor ve önlerinde “istek, aşk, marifet, istiğna, tevhit, hayret ve fakr u fena” adları verilen yedi vadi daha bulunduğunu, bunları aştılar mı, artık Simurg'a ulaşacaklarını söylüyor. Gene gayrete gelip yola düşüyorlar. Fakat kuşların kimisi yoldaki hicaplarda kalıyor, kimisi yem isteğiyle bir yere dalıyor, kimisi aç susuz can veriyor. Nihayet yüzlerce kuştan ancak otuz kuş, bu vadileri aşabiliyor. Bunlar, Simurg'u soruyorlar, tam bu sırada bir postacı gelip Simurg'u istediklerini anlayınca önlerine birer kâğıt parçası

koyup okumalarını söylüyor. Okuyunca bütün yaptıklarının bu kâğıtta yazılı olduğunu görüp şaşırıyorlar. Bu sırada Simurg da tecelli ediyor. Fakat tecelli edenin kendileri olduğunu ve kendilerinin Simurg’dan, yani mana bakımından otuzkuştan ibaret bulduklarını görüp büsbütün hayrete düşüyorlar. Simurg’dan ses geliyor: “Siz, buraya otuz kuş geldiniz, otuz göründünüz. Daha fazla, yahut daha eksik gelseydiniz o kadar görünürdünüz. Burası bir aynadır!” Hâsılı bu makamda hepsi Simurg’da fani oluyorlar, artık ne yol kalıyor, ne yocu, ne de kılavuz!²⁵⁸

Mantık Al-Tayr’ın konusunun kısaca genel çerçevesini çizdikten sonra, Mavi Kuş’a dönersek post-modern üst-kurmacada parodi yöntemiyle ve anıştırma yoluyla “Mavi Kuş”un Postmodern bir Mantık Al-Tayr olduğunu görürüz. Yazarın konuyu kıssada değil sadece hissede kullandığına şahit oluruz. Bir dünya otobüsüne binen salıklar kuş gibi fena alemine karışmışlardır; lakin önemli farkla ki, “Mavi Kuş”taki salıklar vahdette değil, kesrette yok oluyorlar. Eserde kullanılan tasavvufi unsurların muhtevalı olmaktan ziyade biçimsel olduğunu şimdi daha iyi anlıyoruz.

Kutlu tasavvufu hikmetin üst-kurmacasında öne çıkarttığı bir diğer mazmun ise “oyun sahnesi” kavramıdır. Vahyin hikmetini kurmacasına temel kaynak alan Mustafa Kutlu, Kur’ân-Kerim’in bir çok yerinde önemle üzerinde durulan kavramlardan biri; dünyanın geçici, aldatıcı, ayartıcı, kişiyi mal-mülk biriktirme hırsına sürükleyen bir yer olduğudur:

“Dünya hayatı sadece bir oyun ve oyalanmadan ibarettir. Âhiret yurdu sakınanlar için daha hayırlıdır”²⁵⁹

“Bu dünya hayatı sadece oyun ve oyalanmadır. Asıl hayat âhiret yurdundaki hayattır. Keşke bilseler.”²⁶⁰

²⁵⁸ Feridüddin Attar, **Mantık Al-Tayr**, İstanbul, İş Bankası Yayınları,2011, s.21.

²⁵⁹ Kur’an-ı Kerim, **Enam Suresi**, Ayet.32.

²⁶⁰ Kur’an-ı Kerim, **Ankebut Suresi**, Ayet.64.

Hikâyede yolculuk yapılan “otobüs”ün ve anlatılan merkez kurmacanın sinema filmi olduğunu yazar-anlatıcı tarafından söylenmesiyle, film çekilen sahnedenin oyun sahnesi olduğunu anlarız. Yazarımız hikmet temasında önemle üzerinde durduğu dünya hayatının bir oyun sahnesi olduğu, insanların ise bu sahnede rol alan oyuncular olduğu konu “Mavi Kuş” eserinin merkezinde yer alır. Oyunsal bir dil ele alınan bu kurmaca burada üzerinde durulan oyun sahnesi kavramına uygundur. Otobüste herkes üzerine giydiği veya giydirildiği rolle oyunculuklarını sahneleler. Oyun tam bitti derken, klasik çizgide akan merkez kurmacanın hemen bitiminde bu sefer sinemasal kurmaca ortaya çıkar. Yazar her iki farklı uzamda aynı metaforu kurmaca eder. Dünya bir oyun sahnesidir der.

“Oyun” kavramı hem tematik olanı ironik bir şekilde vermek hem de kurmacasal edileni üst-kurmacasallığa taşımakta çift yönlü bir unsur olmuştur. Yazar-anlatıcı kahramanlarına hazırlayıp oyunun içine attığı gibi okura da bu oyun kuyusunda atmıştır.

Kutlu anlattığı merkez hikâyeyi klasik okuru şaşırtıcı bir biçimde senaryo anlatımına döndürdüğünde yazar-anlatıcının da yönetmen-anlatıcıya, hatta yazar-kahramanın da yönetmen kahramana dönüştüğüne şahit oluruz. Metinsel uzamda oyunsal kurmacaya çekilen okur eserin sonuna kadar kahraman-okurluğunu korur. Kutlu her anlamda metine dahil olan herkesi oyun sahnesinde rol almaya mecbur kılar; çünkü insan hakikatte de bir rüya oyun sahnesindedir ve oyun bittiğinde hakikat yaşamına kaldığı yerden devam eder:

“-Hoca şimdi kendisi çıkacak sahneye. Gör bak en az yirmi tekrar. Sabaha kadar uyku yok yani.

Gerçekten de bir süre sonra yönetmenin bizzat görüneceği, konuşacağı sahne hazır olur.

Burada yönetmen bir karmaşa yaşayan film setindeki koltuğundan-hani o ardında yönetmen yazan portatif sandalyeden- kalkarak kameraya doğru

yürüyecek, bel planında kalıp orada seyircilere doğru sinemayla ilgili görüşlerini aktaracaktır.

-Sinema nedir?

Çokları buna ayna diye cevap verebilir.

İnsanların yüzüne ve yaşadıkları hayata tutulan bir ayna.

Orada kendimizi, öteki insanları ve yaşadığımız dünyayı görürüz.

Elbette insanın böyle uzakta durup kendine, ötekine ve yaşanan hayata bakması enteresandır.

Ama sinema gerçekten bir ayna mıdır?

Perdede gerçekten kendimizi ve yaşadığımız hayatı görebilir miyiz?(...)

Bence sinema meçhule doğru atılmış bir adım olabilir.

O kadar.

Sözünü bitiren yönetmen biraz daha bakar kameraya, gözlüklerini çıkarır, sonra piposundan bir nefes çeker, ağır ağır yeniden koltuğuna döner ve yürür.

Yarı yolda:

- Tamam, kestik der.

Sonra rolden çıkıp asıl kişiliği ile görüntü yönetmeninin yanına doğru gider.”²⁶¹

Post-modern kuramların özellikle üst-kurmaca anlatıların kurmaca yapısında önemli bir yere sahip olan “oyunsal kurmaca”, Mustafa Kutlu tarafından da

²⁶¹ Mavi Kuş, s.208.

geleneksel anlatımdan ve geleneğin yaşamsal alanı oluşturan temel kavram izleklerinden ilham alınarak faydalanılmıştır.

Vahyin hikmetinde süreklilik halinde kulu dinç tutmak adına vurgulanan oyunsal dünya hayatı, Mustafa Kutlu'da çıkış olmuş, bu çıkışın çağında yer bulan kurmaca anlatılarının metinsel alanıyla uyuşmasıyla da kendi tahkiyesine üst-kurmacasal bir anlatı oluşturmuştur.

Mustafa Kutlu görüldüğü üzere post-modern üst-kurmaca tekniğine hâkim bir edayla geleneğin metinlerini metinlerarası kuramın çeşitli teknikleriyle yeniden yazmıştır. Başlangıçsız olan bu metinler Kutlu kurmacasında farklı bir okumaya tabi tutularak, post-modern yazma teknikleriyle geleneğin hikmetli metinlerini “sonu gelmeyen metin”ler izine yazarımız tarafından söz bırakmıştır.

3.1.2. “Hikmet”in “Kişi”leri Kimdir

“Dostlar! İnanmak, ummak ve sevmek gibi saadet yoktur.”

Nurettin Topçu

Mustafa Kutlu hikâyesi olay ve kişi merkezlidir. Hatta kurgunun sınırını zorladığı anlatılarında bile bu merkezilik kendini korur; çünkü modern ve post-modern anlatılarda değersizleştirilen olay ve silikleştirilen kişi ögesi onda hep başat unsur olarak yerini almıştır. O eserlerinde toplumun sıradan, küçük insanıyla bizi buluşturmuştur. Çünkü onun hikâyesi hikmete dayalı geleneksel hikâye anlayışının günümüze uyarlanmış halidir. Hikmetin makamı kişinin takvasında gizli olduğundan ve ekseriyette Yaratan'ında bu makamı dünyevileşen toplum yapısında o toplum tarafından hor görülen, ötekileştirilen kişilere nasip etmiştir. Kutlu'da bu bilinçle eserlerinin hikmetli kişilerini toplumun bu zat-ı muhteremlerinden seçmiştir, çünkü Mustafa Kutlu hikâyesinin bir ayağı da geleneksel hikâyede olduğu gibi kişi

merkezlidir ve bu kişi de vahyin penceresinden dünyaya bakan bir hal ve tebliğ ehlidir.

İyiliği, güzelliği yücelten bir yazar olan Mustafa Kutlu, kahramanlarını kötü, lanetlenmiş, kendinden tiksiniş varoluşsal bunalımlar yaşayanlar, mutlak kötülüğü temsil edenler olarak göstermeyip; nihayetinde insanın cennetten kovulmayıp, belli bir süre için kalması için dünyaya gönderilmiş olduğu bilinciyle hareket ettiğinden, onun kahramanları hatalı, günahkar ya da hayırlı, iyiliği yayıp kötülüğü savan olarak hikâyelerinde gösterilmiştir. Onun bazı kahramanlarında yabancılaşma ve yalnızlık temayülleri gösterse de, bu durum geçici olup, tövbe kapısının yeniden diriliş kapısı olması hasebiyle kahramanlarında bir trajik davranışlar görülmez. Çünkü “Allah varsa trajedi yoktur.”

Kutlu, yaratılan yerin ve göğün arasındakilerin Yaratıcı tarafından, imtihan amacıyla insanın emrine, emanetine verildiği inancı doğrultusunda algıladığı ve yaşadığı hayat uzamını sanat uzamına da taşımıştır. Geleneğin ana arteri vahiyde insan yaratılan içinde en değerli olarak sunulmuştur:

*“Biz insanı en güzel biçimde yarattık”*²⁶²

Mustafa Kutlu hikâyesinin ana izleklerinden biri de geleneksel hayat-modernleşme farklılaşması etrafında oluşmasıdır. Bu farklılaşma çoğu kez, hikâyenin entrikasını belirleyen, omurgayı meydana getiren çatışmayı teşkil eder. Fakat bu çatışma, gelenek ve modernizmin teorik bağlamda artılarının eksilerinin kıyaslandığı, tartışıldığı zihinsel bir egzersiz veya tercih olmaktan öte, bu iki hayatı idrak ve yaşama biçiminin yaşanan hayata yansıması, oluşturduğu sorunlar şeklinde kendini

²⁶² Kur’an-ı Kerim, **Tin Suresi**, Ayet.3.

gösterir.²⁶³ Mustafa Kutlu hikâyesinin hikmetli kişileri modernleşmeye direnen, tavır alan kahramanlardır.

1950 sonrası Türk toplumunda kasaba hayatının dağılmaya başlaması, kente göçlerin yaşanması sonucu, insanımız tabiata ve yüzyıllardır oluşturduğu değerler dünyasına yabancılaşmaya başlar. Vahyin ve sünnetin ışığında kazancından kaşık tutuşuna kadar hayatını şekillendiren kasaba, kırsal kesim insanı kentin hızlı ve hızlı yaşamı içerisinde dinlenme ve arınma eylemi olarak algılanan dine seküler yaşam uğruna boyun eğmiştir. Mustafa Kutlu, bu yaşamda traji-komikleşenle, yıllarca arayıp da zor bulduğu hikmetli yaşamlarıyla bu yaşama direnen, dünyanın oyun ve eğlencesine aldanmayan kahramanların hikâyesini kurgulamıştır.

Bizim burada üzerinde duracağımız kahramanlar işte bu ikinci kategoride yer alan, hikmet referanslı yaşamlarıyla modernleşmeye, sekülerleşmeye direnen kişilerdir.

Hal böyle iken geleneği böyle “hal” içinde yaşayıp, modern olana sırt çeviren Mustafa Kutlu kahramanlarının bir müşidin müridi, bir hocanın tilmizi olma durumları var mıdır acaba? Elbetteki vardır, Kutlu’nun *Ya Tahammül Ya Sefer* eserinde “Hoca” ismiyle yer alan Nurettin Topçu’dur. Topçu, Kutlu hikâyesinin kahramanlarının müşididir. Bir hikmetli yazar olan Mustafa Kutlu ve hikmetli kahramanlarının mütefekkeri Topçu ile hikmetli kişileri anlatmaya başlamamız, bu kahramanlarımızın ontolojik bağlamını yakalamamızda bize önemli bir referans olacağına inanıyoruz.

Mustafa Kutlu hikâyesinin yer aldıkları hikâyelerde tevarüs ettikleri geleneği başlarından geçen hikâyenin sonuna kadar sürdüren hikmetli kişilerinin tespitini yaptığımızda, karşımıza “yedi güzel insan” çıktı. İşte bunların ilki ve müşidi “Nurettin Topçu”dur.

Nurettin Topçu için Ali Nihat Tarlan:

²⁶³ Prof.Dr.Fatih Andı, “Red Cephesi”nin Neferleri: Mustafa Kutlu’da Modernleşmeye Direnişin Kahramanları, Aynanın Sırrı Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri, İstanbul, Küçük Çekmece Belediyesi Yayınları, 2012, s.75.

“İsimler gökten iner derler. O, dinin nuru ve faziletin hisarından rezilete yaylım ateşi açan topçusu idi. İsmi, vasfı, adı gibi.

O, hakiki bir Müslüman ve bir Müslüman dervişıydı. İslam dini ve İslam tasavvufu onun damarındaki kana sinmişti. Nurun ta kendisi olduğu için karanlıklar ondan kaçtılar. O bir nur denizi olan asil Türk gençliğinin vicdanına daldı. O denizi ruhunun fırtınaları ile adıyla dalgalandırdı ki sahillere inciler yağdı.”²⁶⁴

sözlerini söyler. Şiir hayat yaşayan bir zatı, şiir sözlerle anlatmıştır Tarlan.

Topçu medeniyet krizinin hayyukaya çıktığı Türkiye zamanında (1909-1975) yaşadı. 1923’te İmparatorluk Türkiye’sinin yıkılıp, Cumhuriyet Türkiye’sinin kuruluş yıllarında fikirde doğum, gelişim ve olgunlaşma yaşadığı dönemdir.

Nurettin topçu, öğrenim hayatına Bezmialem Valide Sultan Mektebi’nin ana kısmıyla başlar. Sonra Büyük Reşit Paşa Numune Mektebi’ne devam eder. Buradan mezun olduktan sonra katıldığı Avrupa imtihanını kazanarak 1928’de Fransa’ya gider.

Paris Bordo Lisesinde öğrenime başlar. Burada iken ilk denemelerini mensubu olduğu Sosyoloji Cemiyeti dergisinde yayınlar. Sonra kendisinin düşünce yapısında derin izler bırakacak hareket felsefesinin kurucusu “**Maurice Blondel**” ile tanışır. Bu tanışma mektuplaşmalarla devam eder ve sonunda dostluğa dönüşür.

Strazburg Üniversitesinde Felsefe tahsil eder. Burada ünlü müsteşrik Luis Masignon ile tanışır. Ona Türkçe dersleri verir. Burada hazırladığı “ Zamana Uyuş ve İsyân” isimli doktora tezini 1934’te Sorbon’da verir. Doçentlik tezini ise İstanbul’da H.Ziya Ülken’in yanında, Bergson’dan hareketle “Sezgiciliğin Değerleri” üzerine yapar.²⁶⁵

²⁶⁴ Ali Nihat Tarlan, **Nurettin Topçu’ya Armağan**, İstanbul, Dergah Yayınlar, 1992, s.137.

²⁶⁵ Hüseyin Öztürk, **A.e.**, s.119.

Nurettin Topçu Türk münevverler dünyasına “Hareket Düşüncesi” ile adını yazdırmış, bu düşünce ışığında bir çok tilmiz yetiştirmiştir. “Hareket Düşüncesi”ni Blondel’den etkilenererek oluşturan Topçu, bu düşünceyi kendi insanın ontolojik yapısına uyarlamış, sistemlemiştir. Fransa’da Katolik çevrelerde derin etkiler bırakan bu düşünce, Türkiye’de de Müslüman çevre üzerinde Nurettin Topçu vasıtasıyla önemli etkiler bırakmıştır. Topçu Blondel’den alıntılacağı şu görüşler Hareket Düşüncesi’nin özünü verir:

“Evet veya hayır, insan hayatını bir manası var mı? İnsanın bir âkıbeti var mı? Hareket ediyorum. Lâkin hareketin ne olduğunu, bilmiyorum... Eğer bizzat kendi hareketimle kıvılcakmazsam, bende veya benim dışında, buna muhtaç olmadan hareket edecek şeyler var. Bensiz hareket her halde aleyhime hareket edecek. Sulh bozgunluktur; hareketin mühleti ancak ölümdür.

Bari karar verdiğimi, ne olursa olsun, karar verdiğim gibi yaşayabilecek miyim? Hayır. Bildiğim, istediğim ve yaptığım arasında açıklanmaz ve âhenksiz bir nispetlilik var. Ekseriya kararlarım düşündüklerimin, hareketlerim niyetlerimin ötesine geçiyor. Bazen bütün istediğimi yapmıyorum; bazen, sanki bilmeden, istemediğimi yapıyorum. Tamamıyla farkına varmadığım, bütünü ile düzenlemediğim hareketler, yapılmış oldukları andan itibaren, onların üzerinde benim müessir olduğumdan ziyade, onlar benim hayatıma ve bana müessir oluyorlar. Onların elinde hapsedilmiş gibiyim; bazen nasıl itaatsiz bir evlât babasına karşı gelirse, onlar da benim aleyhime dönüyorlar. Mâziyi onlar diktiler, istikbâlin köklerini de onlar koyuyorlar”²⁶⁶

Varlık olmadan âlem, hareket olmadan da insanı düşünmek saçmadır. İnsan dünyaya Allah’ın bir görünümü olarak yaratıcılığı getirmiştir. Kâinatın genel-geçer kanunları, insanın ise hür hareketi vardır. İnsan kâinatla kendi arasındaki inançlı

²⁶⁶ A.e, s.120.

hierarchyden her adımda yeni bir yaratıcılık ortaya koymaktadır. Bu yüzden ruhun hareket halinde olan kâinatla bağlarının koparılması imansızlıktır.²⁶²

Nurettin Topçu “Hareket Düşüncesi”nde oluşturmak istediği “Hareket Adamı”nın bazı özellikleri vardır; bu özelliklerin Mustafa Kutlu ve kahramanları üzerindeki nüfuzu ciddi bir seviyede kendini göstermiştir. Topçuya göre, “Hareket Adamı” ilk olarak Allah’ın adamıdır:

*“Hareket, İnsanla Allah’ın bir terkididir. Hareket adamı irâdesini Allah’la birleştirmiş, onunkini kendininki yapmış, bahtiyar insandır.”*²⁶⁷

İkinci olarak hareket adamı, “Mes’ul İnsan”dır. Bu insan Allahın dinine yardım eden ve Allah’tan yardım gören kişidir. O *Dava Delisi Kerim* gibi son ana kadar sadakatle davayı bekler, halinde keder olsa da adımlarında yeis olmaz. O acılarla dolu dünyamızın kahraman fedaisidir. Atıldığı meydanda nefesine bir pay ayırmaktan iğrenir. Hakka itaat, hayata çürütücü uzlaşmaya isyan, mes’ul insanın şiarıdır.²⁶⁸

Üçüncü olarak o, “Karakter Adamı”dır. Karakter adamı, iman sahibi bir kişidir. Bu insan, bir tek hareket kaidesine bağlı kalan, samimi bir hakiakat ve karakter adamı olup; kendi dışındaki hayatların ilmini hareket süzgecinden geçirip, bu insanlığa telkin ve tebliğ eden kişidir. Karakter adamı aynı zamanda “Ahlak Adamı”dır. Güzel ahlak üzere olmayı, Peygamberlerin ahlakıyla ahlaklanmayı kendine vazife bilmiştir.

Dördüncü olarak hareket adamı “Yeniden Doğuş İdealine Sahip” bir kişidir. İnsanlığa örnek olacak bir Rönesans yapmak, müşterek bir doğu medeniyeti vücuda getirmekle görevlidir. Yeniden doğuş, esas itibariyle ferdi dehalerin eseri olacaktır.

²⁶⁷ Nurettin Topçu, **Kültür ve Medeniyet**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2005, s.86.

²⁶⁸ Muzaffer Civelek, *Düşünce Dünyasından Bir Demet*, **Nurettin Topçuya Armağan**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1992, s.55.

İçimizden ferdî dehalar çıktıkça, kütle onları takip edecektir. Rönesansımızın ilk ve ana kaynağı Kur’ân’dır.²⁶⁹

Beşinci olarak hareket adamı, “Tarih ve Toprak Şuuruna Sahip” kişidir. Bizim milletimiz de, bu topraklar, yani Anadolu vatanında Türk soyunun İslâm ruh ve ahlak örgüsü içinde kaynaştığı bin yıllık hayatın çocuğudur. Bu tarihî mirasın gereği olarak milliyetçiliğimiz Anadolu coğrafyasında İslâm ruhunu yücelten ve toprağın çehresine islâmın ruh ve karakterini sindiren bir insan felsefesine ve dünya nizamına bağlanmalıdır. Soydan ve vatan toprağından ayrılan bir İslamcılıkla, vatan toprağından kaçan bir Turancılık nesilleri şaşırtmış, oyalamış ve aldatmıştır.²⁷⁰

Son olarak hareket adamı “Millî iktisad nizamını” kuracak olan, teknolojinin kölesi olmayıp “kültürün emrine verilmiş teknoloji”yi öne çıkartacak kişidir. Topçuya göre, iktisat hayatımız, vicdanımızla imanımızı koruması açısından ruhçu, İslamcı; bir sınıfın emellerine hizmeti değil cemaate selâmet ve adalet getirmek gayesini gütmelerini açısından toplumcu ve her ikisi dolayısıyla milli bir iktisat sistemine dayanmalıdır. İktisadi hayat, tekniğin tekâmülünü ve tabii oluşunu takip etmek zorundadır. Ancak iktisat ve maddi yapı, hiçbir zaman, milletin değişmeyip olgunlaşan, kendinin kalan manevî iktidarının emrinden çıkmalıdır. Ayrıca teknoloji, reddedemeyeceğimiz bir gerçek olarak hayatımızı kuşatmış bulunuyor. Ahlâk, teknolojinin inkârını gerektirmez; bizi mahkûm eden, teknolojinin kendisi değil, insanoğlunu ihtiraslarıdır. Dünyayı sömürme ve tahrip etme yolunda, insanoğlunun dizginlenemeyen ihtiraslarının emrinde, menfaatçı ilim desteğindeki teknik enbüyük tehlikedir. Bu tehlikeye karşı koyacak olan kuvvet; millete ilim zihniyeti, felsefe, sanat ve din tarafından yaşatılan değer hükümlerinin bütünü olan kültürdür.²⁷¹

Nurettin Topçu’nun “Hareket Düşüncesi”nin ferdi dinamizmini sağlayacak olan felsefi kaynak ise “tasavvuf”tur. Tasavvuf Mustafa Kutlu’ya Topçu’dan tevarüs etmiştir. Tasavvufu, bir kalp terbiyesi ve aşk psikolojisi olarak ele Topçu; İslâm dininin mistizmin hayat kaynağını bağrında yaşattığını, İslâm tasavvufunun,

²⁶⁹ A.e, s.56.

²⁷⁰ A.e, s.57.

²⁷¹ A.e, s.58.

Kur'ân'dan kalp ilmini çıkararak felsefe olduğu şeklinde açıklar²⁷² Topçu "Tasavvuf Nedir" sorusuna:

*"Hakikatte o, insan ilmidir. Âlemden sıyrılarak kendi ruhuna çevrilen insanın içsel hayat denemesi ve Allah yolundaki atletizmidir. Tasavvuf insan hakikatlerinin kapısıdır. Kur'ân'ı anlayan ve gerçek imanın yolu olarak onu bizzat yaşayanlar mutasavvıflardır. İslâmın uyanış çağı, bilhassa makinanın insan ruhunu boğduğu asrımızda, eşyadan ve maddeden ruha yani insana dönüşün sırrını sunacak olan tasavvufun ahlak dünyamızda zaferi ile açılacaktır. Bugün İslam cemaatında yalnız cemaat halinde olmanın gücü ve sönük neşvesi kalmıştır. Bu gücü istismâr edenler hayasızlığı tam bir seferberlik bayrağı halinde yükselterek, doymadan hırs ve menfaatlerini aşırı bir iştiha ile tatmine çalışıyorlar. Zamanımız, İslâmı hâbis yüzlerine maske yapan ve hırslarını tanrılaştıran zenginleştiren, haksız ve zâlim saadetlerini devam ettirmek için, bir yandan İslâm maskesini kullanırken öbür taraftan masona da, zâlime de, şerîre ve müraîye de el uzattıkları devirdir. Bu devri kapatmakla başlayacak olan İslâmın uyanış çağı peygamberler devrinin ahlak ve imanıyla dünya ilim ve felsefesinin ulaşabildiği zirvelerde tasavvufun bayrağı altından ilân edilecektir."*²⁷³

Topçu tasavvufun İslam mistisizminden ibaret olduğunu, bu hikmetli yaşam doktrinin asırlarca Müslüman cemiyetine kudretini verdiği ve birliğini sağladığını ifade eder. Ona göre tasavvuf; sade nazari bir ilimden ibaret kalmadı, belki bir âdetler sistemi halini aldı ve halkın hayatına nüfuz etti. İnsanın pratik hayatı için lazım olan hareket kaideleriyle formüllerini verdi. Bu sistemin getirdiği adalet ideali Anadolu halkı içerisinde, hattâ cemiyetin aşağı sınıfları arasında, bu milletin kudretini içinden kemirenlerin düşmanlığı karşısında onu asırlarca muhafaza

²⁷² Mustafa Kara, Nurettin Topçu'nun Tasavvuf Düşüncesi, **Nurettin Topçuya Armağan**, s.22.

²⁷³ Nurettin Topçu, **İslam ve İnsan**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2002, s.27-28.

edebildi. Tasavvufun gelenekleri ve onun birleştirici kuvveti, Anadolu tarihinin yorulmak ve yıkılmak bilmez sürekliliğinin sebebi olmuştur.²⁷⁴

Mustafa Kutlu fikriyatının oluşmasında önemli bir münevver olan Nurettin Topçu, Kutlu hikâyesinin hem mücerret hem de müşahhas “hikmetli kahramanı”dır. Mücerret oluşu, Kutlu kahramanlarında düşüncelerinin eylemler halinde kendini göstermesi iken, müşahhas olarak ise *Ya Tahammül Ya Sefer*’de “Hoca” ismiyle yerini almış olmasıdır.

Ya Tahammül Ya Sefer Mustafa Kutlu tarafından, Topçu’nun vefatı sonrası onun fikirlerinin zıttında hareket eden “Hareket” ekolüne içeriden bir eleştiridir. Kutlu eserin “*Fotoğrafta Biri Var*” ilk hikâyesiyle birlikte *Hareket* dergisinin Eylül 1981 sayısında “Nurettin Topçu’yu Düşünmek” başlıklı yazı neşreder, bu yazı *Ya Tahammül Ya Sefer*’in bir nevi özetidir:

“Hoca vefat edeli altı yıl olmuş. Zaman ne de çabuk geçiyor. Acaba rahle-i tedrisinden geçenler arada bir olsun onu hatırlıyorlar mı? Hiç... Sanki yaşamadı. Sanki eli paltosunun cebinde, hafif öne eğik, düşünceli Divanyolu’ndan, Sultan Ahmet Camisi’nin önünden, yağmurda ıslanmış çınar dalları altından Yarınki Türkiye’yi hayal ederek yürüyüp gitmedi. Gülhane Parkı’nda hiç oturmadı. Mütemadi şakıyan bir kuş gibi incecik ve duru suyunu dağıtan fiskiyeye dalarak İradenin Davası hakkında bir şey söylemedi. Yolu hiç Vefa Lisesi’ne, İstanbul Lisesi’ne uğramadı. Topçu’ya ne oldu acaba? Neden o kadar kısa zaman içinde yitip gitti. İzi timi kalmadı. Kalmadı mı? Kitapları yok mu? Fikirleri yaşamıyor mu? Adına ödüller koyacak, anma günleri tertip edecek, hakkında incelemeler, araştırmalar yapacak kimseler yok mu? Tilmizleri olmayanlar çabuk unutulur. Hoca unutuldu mu? Onun konferansları, dersleri, makaleleri, konuşmaları ile yetişmiş nesilleri. Kimileri kendisinin alınmadığı üniversiteye girdi, yükseldi, hoca oldu. Kimileri meydan-ı siyasete atıldı, mebus odu, bakan oldu. Kimileri şöhrete, kimileri paraya kavuştu. Ne yapıyorlar? Varsa, kalmışsa eğer, kütüphânelerinin el değmemiş

²⁷⁴ A.g.e., s.29.

köşesinde bir tesadüf eseri birden karşlarına Hareket mecmualarına, hocanın kitaplarına, albümde solmuş sararmış bir fotoğrafa takıldıklarında ne düşünüyorlar? Yoksa mirası red mi ettiler? Bütün dergileri, kitapları, fotoğrafları hatırlanmak istenmeyen maziye dönmek üzere hayatlarından silip çıkardılar mı? Bir zamanlar kalpleri dâvanın heyecanı ile Çemberlitaş'ın ara sokaklarında hızlı hızlı yürüyenler; genç dimağlarında din ve millet için yanıp tutuşan ateşi alevlendirmek üzere bir mabede koşar gibi gidenler nerede? ”²⁷⁵

Bu yazı Kutlu'dan Topçu'nun yolundan gidip onu artık hiç yaşamamış kabul edenlere, öyle davrananlara sitemdir. Aynı şekilde *Ya Tahammül Ya Sefer*'de kurmaca mesaj ile verilen bir sitemdir. Eser Hoca'nın (Topçu'nun) ardından dağılıp giden davanın yılmaz erlerinin yılıp, savrulup sekülerleşen hallerini hikâyeye eder. Hikâyenin girişinde kahraman anlatıcı Dava Delisi Kerim'in ağzından:

“Hoca ne demişti? ‘Sizler davanın yılmaz erlerisiniz, bu dava sizlerin omuzlarında yükselecek.’ ”²⁷⁶

Eser ilerleyen sayfalarda Topçu'dan alıntılarla süslenir ve onun görüşlerinden Hareket çevresinin uzaklaşmasının arka plânı irdelenir. Topçu'nun siyasete olumsuz bakışını bir zamanlar benimseyen insanlar, şimdi siyasete atılmakta ve bunu da temellendirmeye, vicdanlarını rahatlatmaya çalışmaktadırlar. Günün birinde artık çoktan unuttukları Hareket dergisi çıkmaktadır karşlarına. Dergiyi ellerine alıp sayfaları arasında dalıp giderler. Bir kısmı ise tam ticaretin içine düşmüştür. Çünkü dava için güçlü olmak gerekir! Bazıları da üniversitenin o aldatıcı unvanlarına teslim olmuşlardır. Kısaca herkesin ayağı bir bir kaymaktadır. Her şey mazide, bir gençlik anısı olarak kalmıştır. Artık bu insanlarda merhametten, şefkatten, hürmetten,

²⁷⁵ Mustafa Kutlu, “Nurettin Topçu’yu Düşünmek”, **Hareket Dergisi**, Eylül Sayısı, 1981, s.5.

²⁷⁶ **Ya Tahammül Ya Sefer**, s.8.

hizmetten eser kalmamıştır. Bir zamanlar eleştirdikleri o çukurun, o fitne ocağının tam da kucağına düşmüşlerdir.²⁷⁷

Topçu Mustafa Kutlu hikâyesinde böyle açıkça müşahhas olarak yer alırken, yukarıda da değindiğimiz gibi, o Kutlu’nu yaşam pratiğinde ve yaşam pratiğinin sanatsal yansıması olan hikâyelerinin bütününde mücerret olarak yer almıştır.

...

Kutlu hikâyesinde kıssanın hissesini hikmet referansı ile yansıtan diğer kişilere baktığımızda, yedi güzel insanın ikincisi olarak *Yoksulluk İçimizde*’nin başkahramanlarından “Süheylâ” karşımıza çıkar.

Süheylâ, hayatını bir merhalesine kadar, birlikte olduğu Engin’le evlilik hayalleri kurup, beraber mutlu bir dünyanın teşekkülü için çalışırken, Engin’in zengin bir kızla nişanlanıp daha müreffeh bir hayatın imkânlarını elde etmeye çalışması üzerine, içinde bulunduğu hayatın görünümünü ve şartlarını sorgular.²⁷⁸

*“Arkadaşlarını düşünüyordu. Sonra çevresini, akrabalarını. Sırayla işini, giydiği elbiseleri, okuduğu mecmuaları, gördüğü filmleri. Hergün geçip gittiği yolları”*²⁷⁹

Modern yaşamın “nefis çukurundan” “hikmet kuyusu”na geçişin ipi olan Enginle ayrılık, Süheylâ’ya başka bir Süheylâ, başka bir dünya getirmiştir.

“Bir dünyadan vazgeçiyordu.

*Elinde istifa dilekçesi, kalbi küt küt, aslında verilmiş, daha önceden içe sindirilmiş bir kararı uygulaması idi.”*²⁸⁰

²⁷⁷ Tosun, *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*, s.29.

²⁷⁸ Andi, *Aynanın Sırrı Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri*, s.76.

²⁷⁹ *Yoksulluk İçimizde*, s.28.

cümleri Süheylâ'nın modern olanı reddedişin ilk adımı olur. Hikmet yaşam pınarından yaşam testisini doldurmaya başlayan Süheylâ içteki değişimini dışa da yansıtarak hikmetin şuuruna erer:

“Yerlere kadar uzanan geniş mantosu, alnını çevreleyen uzun başörtüsü ile gülerek yaklaşıyor, muhatabının şaşırان ve irileşen gözlerinin tâ içerisine kadar keyifle bakıyordu.

- A.. Aaa.. Süheylâ sen misin? Gözlerime inanamıyorum. Kız bu ne hal?

-Müslüman oldum!. ”²⁸¹

Süheylâ seküler hayattan çıkıp geleneğin dünyasında yaşamaya başlamasıyla hikmetin verdiği imanla Dünyevileşmenin gayyasında debelenen Engin'in de hikmetle buluşmasına vesile olur.

Hikmetin üçüncü kişisine baktığımızda *Ya Tahammül Ya Sefer* isimli eserin “Dava Delisi Kerim”i görürüz. Kerim, memleketi kurtaracak çocukların sadık, vefakar yardımcısıdır. Kerim, eserin ilk hikâyesi “*Fotoğrafta Biri Var*” ile “*Kuşlar Da Kaderle Uçar*” hikâyesinde karşımıza çıkar. İlk hikâye Anadolu’nu Şebinkarahisar’dan İstanbul’da köylüsü Murat Abi’ye emanet edilmiş yetim Kerim’in ağzından anlatır. Bir Anadolu genci olan yetim Kerim aileden dini bir ahlak üzerine terbiye edilmiş, İstanbul’a geldiğinde İslamcı gençlerin çalışmalarına yetimliğin verdiği eziklikle olsa gerek toplum arasında sözüyle değil işiyle kendini göstermiştir. *Ya Tahammül Ya Sefer*, Kutlunun geçmişinde Hareket ekolünde yetişmiş, ekolün mütefekürü Nurettin Topçu’nun vefat etmesiyle zamanında

²⁸⁰ A.e., s.40.

²⁸¹ A.e., s.45.

özveriyle sahiplenip savundukları İslami düşüncelerin aksine seküler bir hayat yaşamaya başlayan dava dostlarının ironik bir üslupta hicvettiği bir hikâyedir. Hikâyede İslamcı gençlerin Medrese dedikleri yer, başta dergi faaliyetleri olmak üzere İslami konferansların, yeni nesillere dava davetinin yapıldığı, uzun geceler boyu demli çay ve üst üste sigaralar eşliğinde Türkiye'nin Amerikan emperyalizminden kurtuluşunun çözümlerinin arandığı mekândır. Kerim ise Murat Abi tarafından derneğin karşısındaki ayakkabıcı Nazım Usta'nın yanına çırak verilmiş, bir ayağı kunduracıda bir ayağı ise dernekte olan, "Tek yol İslam" düsturunda hayatı idrak eden zamanın üniversiteli gençlerinin her türlü işlerine bakan, onların çaycısı, getir-götürçüsü, derneğin temizlikçisi, çıkarttıkları derginin dağıtıcısı; tüm bunları en hissi duygularıyla ve dava için yapan bir gençtir:

"Gerilerde, kapıya yakın bir yerde dururdum. Sigara dumanından göz gözü görmezdi, bazen oturacak sandalye bile bulunmazdı.

-Yahu Kerim, şurdan bize yarım ekmek, biraz helva alıver.

-Kerim!...

-Buyur abi.

-Şurdan bi su ver.

Böyle işte. Seviniyordum. Okumuş yazmış adamlar, üniversiteli gençler. Beni de içlerine almışlardı. Olsun, kapının önünde, alçak iskemleye tüneyip dururdum. Konuşulanları can kulağı ile dinlerdim.

Bir beyanname hazırlanacak.

Bir konferans tertip edilecek.

Dernekte yarın büyüklerden biri konuşacak.

-Kerim, sakın kaybolma bu gece seninle işimiz var.

Bir dergi yayımlanacak. Paketlenip, postalanacak.

Tabanca, kavga, kurşun, baskın her şey olabilir.

-Aslan Kerim...

-Ne yürekli çocuk. Davaya böyleleri gerek.

-Halkımızın, davamızın direği.

Gözlerim yaşıyordu.²⁸²

Kerim davanın en aksiyoner adamıdır, adı üstünde “Hareket” adamıdır. Derneği, davayı sonuna kadar bekleyen tek kişidir. Üniversiteyi bitiren dava gençleri dönmüyor, yerlerine yenisi gelmiyor olsa da Kerim ihlâsından bir şey kaybetmiyor. Bu durum karşısında, derneğin böyle kimsesiz, zamanın en heyecanlı abisi Murat abiyi yeis içinde olması, arada sırada derneğe uğraması onu hüzne boğuyor; lakin o yine de o gençlerin aksine ahlakını korumaya çalışıyor, kanaat ipini elinden bırakmamıştır. Kerim davasına sonuna kadar sadakat göstermiştir.

“Mektebi bitiren gidiyordu.

Davayı kucaklayıp gidiyordu, öyle sanıyordum, başka türlü olamazdı.

İmtihanları sıklaşanların ayakları kesiliyordu. Sonra hocalar. Her sonbahar, onlardan bir ikisini Edirnekapı’ya, Sahra –yı cedit’e, Karacaahmed’e uğurlayıp geliyorduk. Kendileri gidiyordu, kitapları raflarda, sesleri dershanelerin, konferans salonlarının köşelerinde tozlanıyordu. O sandalyelerin yetişemediği, konuşmaların ayakta alkışlandığı, geç vakitte kızarmış gözler, terli kırışik alınlar, sıkılmış yumruklarla yeminlerin verilip alındığı salon neden gittikçe tenhalaşıyordu?

Hiç sormadım. Bir türlü sormaya cesaret edemedim.

Üzgündü Murat ağabey.(...)

²⁸² Ya Tahammül Ya Sefer, s.7-8.

Eski arkadaşlarından çoğu hoca olmuşlardı. Bazen bayramlarda gelir burada buluşurlardı, şadırvanın başında. Geçmişini kurcalamak ziyan.

Pahalı kumaşlardan elbiselerini kırıştırmamaya çalışarak oturur kalkar, artık yağ bağlamaya başlayan göbeklerini hoplata hoplata gülerlerdi.

Sonra büsbütün gelmez oldular.

Artık gençler de gelmiyordu. Ben yine her zamanki gibi derneğin önünü sular, süpürürüm. Sanki biraz sonra birileri gelecek diye.

Nazım usta öldü. Dükkanı devraldım. Bu dükkandan başka bir yere gidemezdim tam karşısında medrese. Hey Kerim, Keriiim..desen duyulacak yerde.”²⁸³

Mustafa Kutlu hikâyesinde gelenekle bağını sonuna kadar koruyan moderleşmeye, sekülerleşmeye hal olarak sırt dönen kahramanlardan bir diğeri “Kambur Hafız”dır. Geleneksel hayatı kendi mütevazı ve mutmain şartları ile yaşayan, küçük bir kasabanın ortasından geçen asfalt yol ve bu yolun getirdiği imkânlar sonucu kasabanın kentleşme sürecini, bu süreç içinde değişen sosyal yapıyı ve bozulan insan ilişkilerini anlatan *Bu Böyledir* hikâyesinin Kambur Hafız’ı Mustafa Kutlu hikâyesinin en hikmetli kişilerindedir diyebiliriz. Öyle ki onun hikmeti yaşayışı *Sır*’daki mürşit ve müritten daha ileri boyuttadır. Sahayı terk etmemiş, imtihandır diyip katlanmıştır Hafız Yaşar Efendi.

Hafız Yaşar, Kur’ân-ı Kerim’i ezberlemesi dolayısıyla “hafız”dır, ama hikâyede ona temsil ettiği ve yok olup gitmemesine çalıştığı değerler dünyasının hıfzedicisi olması dolayısıyla ikincil bir “hafız”lık da yükleyebiliriz. “Ehl-i tarîk” bir insan olan Hafız Yaşar, yorgancılıkla geçimini sağlamaktadır. Çocukluğundan beri, sırdığı yorganların üzerine eğile eğile Hafız Yaşar, kambur kalmıştır. Onun için lakabı “Kambur Hafız”dır. Yorgancı Hafız Yaşar, namaz vakitlerinde dükkânına

²⁸³ A.e., s.11-12-13-14-15.

bitişik camide müezzinlik de yapmaktadır. Müzeezinlik... İnandığı ve korumaya çalıştığı değerlerin dünyasına insanları çağırmanın çabası...²⁸⁴

Hafız Yaşar, teslimiyetçi bir “hal”de huzurlu ve kanatalı bir hayat sürer. Kentleşen kasaba hayatı hızla değişirken, Yorgancı bu dünyevileştiren değişmeye yanaşmamış, dükkanına elektrik bile çektilme ihtiyacı duymamıştır; çünkü ona göre, “Gece gecedir, gündüz de gündüz.” Kur’an’da:

*“Sizin için geceyi örtü, uykuyu istirahat kılan, gündüzü de dağılıp çalışma yapan, O’dur.”*²⁸⁵

sözü edilen yaşama uygun yaşamaktadır. O kendisiyle alay eden, onu eleştirenleri şöyle anlatır:

“Beni aralarından atan, bana biçtikleri kıymeti olanca açıklığıyla gösteren, istihzayı iyice keskinleştiren, beni meczup eden kahkahalarını koyuveriyorlar:

- Daha, daha...

Onlara içimden geldiği gibi, aynen öylece, hiç zora koşmadan kendimi:

Rızkı veren Allah diyorum.

*Yorganlarıma eğiliyorum.”*²⁸⁶

Hafız Yaşar hayatın görünen tarafına değil bânına inanır ve böyle yaşar. O, müreffeh bir yaşam kurmak için tabiat hayatını altüst eden insanın haline hüznle bakar. Kente açılan kapıya engel olan dükkânı birilerinin canını sıksada o bunlara aldırış etmez, hikmetli dünyasını yaşamaya devam eder. O, bugününü hesap edip

²⁸⁴ Andı, **Aynanın Sırrı Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, s.77.

²⁸⁵ Kur’an-ı Kerim, **Furkan**, Ayet 47.

²⁸⁶ **Bu Böyledir**, s.37.

yarınını yok eden modern insanı, yaratıldığı hamur üzerinden yorumlayışı bu günkü insanın halidir:

“Sanıyorum toprak, bundan böyle toprak olmaktan çıkacak. Ağaca ağaç gibi bakmayan, toprağa toprak diyerek basmayan, adamada adam gibi muameleyi bırakacak.”²⁸⁷

Ona göre, bu geç yatıp geç uyuyan modern insanın şehrinde lambalar yalnızlık trajedisinde hep yansa da ve bu ışık, sokakları, çarşıları, meydanları ile bütün şehri aydınlatıp yalnızlık karanlığına gömse de kendisinin nur-u siyahına dokunamayacak, güneşinin gücüne erişemeyecektir. Çünkü onda:

“Her zaman aynı. Güneş aynı, ay aynı, ağaçlar ve insanlar aynı, sevgi ve nefret, korku ve ümit hep aynı.

Dualar aynı.

Kible tek.”²⁸⁸

tir.

Hikmetli kişilerin yedi güzel insanların bir diğeri güzeli “Cevat”tır. Kutlu hikâyesinde Cevat, *Arka Kapak Yazıları*’nda “Cevat”, “İkinci Cevat” metinlerinde ve *Hüzün ve Tesadüf* kitabının “Su Sesi” hikâyesinde karşımıza çıkar. Cevat’ta Kerim gibi davasını sonuna kadar terk etmeyip; hikmetin sonu dünyada gelmeyen işlerde olduğunu bilenlerdendir.

²⁸⁷ A.e., s.38.

²⁸⁸ A.e., s.38.

Arka Kapak Yazıları'nda Cevat, Kapalıçarşı'da çalışır, gözden irak bir kuytu köşede kilim tamir eder. Mütevazi bir gelirin sahibidir, kıy kanaat geçinir. Ancak “geçen zaman içinde neler neler olmuş”tur. “Kapalıçarşı'nın zenaat erbabı, küçük esnafı git git azalmış, ülke turizme iyice açılmış, deri sanayi, halı-kilim alışverişi, kuyumculuk büyük boyutlara erişmiş, döviz ticareti yaygınlaşmış”tır. “KİT'lerin özelleştirmesi, dış ticaret dengesi, banka bilançoları, maaş katsayıları, güzellik yarışmaları...” Değişen bütün bu toplumsal ve ekonomik yapıya karşılık, Cevat hep aynı kalmış, şükür ve kanaat ile işine devam etmiştir. İş dönüşlerinde evlerinin karşısındaki mescitte vaktini geçirmekte, mescidin imamı Eşref Efendi ile bu küçük mescidi elden geçirmekte, bahçesine çiçekler, ağaçlar dikip sulamakta, süpürmekte, mabedi tam anlamıyla ihya etmektedir. Mahalleli için mescid yeni bir hayat ve ortak paylaşım mekânı haline gelmiştir. Mescid avlusunun bir kenarında bir Kur'ân Kursu açılmış, bir mini kitaplık kurulmuştur. Cevat bütün bunların hizmetine can u gönülden, memnuniyetle koşmaktadır. Çocuklar onu çok sevmekte, o da onlara kuru üzüm, fındık içi dağıtmaktadır²⁸⁹

Birinci Cevat metninde Cevat, kendine ve mahalleliye bir bahar yaşatmaktadır:

*“Giderek Cevat, artık diktiği leylakların kokusuna, yaz günleri mescidin avlusuna ihlamurdan düşen serin gölgelere, ansızın bastırıp tozu toprağı, çeri çöpü önüne katıp götüren, ardında aydınlık ve yıkanmış bir dünya bırakan yaz yağmuruna, bahar yeline ve küçük şadırvanın su sesine dönüşüyor”*²⁹⁰

“*İkinci Cevat*”, bu baharın güzünün anlatıldığı bir metindir. Mescidin cemaati iyice çoğalmış, mahallelinin evleri yıkılıp yerine apartmanlar yapılmıştır; arabalı mahallelinin sayısı artmış, mahalle halkından bazıları iyice zenginleşmişlerdir. Bu zengin mahalleliden bazıları mescide de el atmışlar, Kur'ân Kursu'nu yıkıp

²⁸⁹ Andi, *Aynanın Sırrı Sempozyum Bildirileri*, s. 82.

²⁹⁰ *Arka Kapak Yazıları*, s.53.

genişletmeyi, bir köşeye geniş tuvaletler yapmayı, kütüphaneye bilgisayar almayı, avluyu yeni baştan elden geçirmeyi kafalarına koymuşlar, bunun için bir vakıf kurup paralar toplamışlar. İnaşat başlamış, betonlar dökülmüş, “eski kilimler” atılmış, halılar, halıfleksler alınmış, işin daha kötüsü İmam Eşref Efendi camiden uzaklaştırılmış, vakıf başkanının bir yakını imam diye gelip oturmuş, Cevat’ın diktiği ağaçlar avluyu genişletmek bahanesiyle kesilmış, çiçekler sklp sklp atılmıştır. Cevat bütün bu olup bitenlere dahil değil müdahil ve muhalif olmuştur. Vuku bulan bu hoyratlığın acısını yaşamıştır. Muzdariptir, çünkü onun derdi “ ocuklar, çiçekler ve ağaçlar”dır.²⁹¹

Hüzün ve Tesadüf’teki “Su Sesi” hikâyesinde, “altı üstü bir berber kalfası” olan Cevat, bodur minareli mescidin bahçe duvarındaki, geleneksel hayatın ve bu hayatı besleyen kıymetler dünyasının bereketli ve müşfik damarı olan çeşmenin bekçisidir. Burada karşımıza çıkan Cevat farklı rolde aynı Cevat’tır. Mescidin içinden kovulan Cevat, bu sefer mescidin dışını imar ve ihya ediyor. O şimdi de geleneği yaşatmanın, geleneğin hikmet pınarını devamlı akıtmanın derdine düşmüştür. Muzip bir havada kurgulanan hikâyede, çeşmenin tunç musluğunun alınmasıyla mahallelinin musluğu yenilemesi ve daha sonra bu hırsızlık olayının devam etmesi, artık canına tak eden mahalle sakinlerinin musluğa tahta bir kazık akıp battal hale sokmasıyla başlayan hikâye; “Cevat’ın işte tam burada devreye girmesiyle” devam eder. “Ben takarım musluğunu, yeterki suya dizgin vurmayın, mahallemizin üzerinden dua eksik kalmasın” diyen Cevat, aldığı üç kuruş haftalığa rağmen musluk takma işini üstlenmiş, alındıka tekrar yenisini takmıştır. Kambur hafızda olduğu burada da alay eden, “onun bu yaptığına akla ziyan iş diyen, arkasından kıs kıs glen” mahalle halkı Cevat’ın tükenmiş kibrini bytmemiş, umursatmamış, o hak bildiği yolda yoluna devam etmiştir:

“Cevat gecenin bir vaktinde yahut sabahın seherinde minik çeşmeye varıyor, sağını solunu silip süpürüyor, yalağında biriken su ile mescidin bahçesindeki

²⁹¹ Andi, *Aynanın Sırrı Sempozyum Bildirileri*, s.82.

ağaçları suluyor. Güller, bülbüller, duvar dibindeki kirpi ailesi, gökte mehtap, yerde yaprak o sessizlikle şarıldayan suyun sesine dem tutarak yine dua ediyorlar.

*Kırıyolarlar musluğu, alıp gidiyorlar... Cevat yenisini takıyor. Hiç tınmıyor.*²⁹²

Mustafa Kutlu hikâyesinin hikmetli kişilerinden diğer iki kişisi de *Beyhude Ömrüm*'deki baş kahraman bahçe delisi "Yadigar" ile ilahi aşkın delisi "Deli Derviş" tir.

Beyhude Ömrüm "toprak olmadan yaşayamam" diyen insanın ve "insana bakmadan can olamam" diyen toprağın hikâyesidir. Eser özelde köyden kente göç olayını, sosyal değişmeyi genelde ise bahar bir tabiat öyküsü anlatır. "*Beyhude Ömrüm*" Kutlu'nun "Anadolu Romantizmi" fikrinin bir yorumudur. Mekânın insan üzerindeki, insanın mekân üzerindeki etkisini tasavvufî bir formda ele alan yazarımız, insanın özünde olana, hamurunda olana duyduğu muhabbetle, özüne aykırı olan, onu kendinden ve insandan ve önemlisi de Yaratıcısından uzaklaştıran mekânların hikâyesidir *Beyhude Ömrüm*.

Yeşillikte güzellik gören Yadigâr'ın tek arzusu köyde bir bahçe kurmaktır.²⁹³

"Benim de bir bahçem olacak.

İçinde nar ağaçları olacak.

*Her bir meyveden olacak içinde.*²⁹⁴

²⁹² **Hüzün ve Tesadüf**, s.21.

²⁹³ Tosun, **Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu**, s.17.

²⁹⁴ **Beyhude Ömrüm**, s.27.

Yadigâr için “bahçe”, bu dünyada bırakacağı, ardından hayır dua alacağı bir dikili ağaç, sadaka-yı cariyedir. Çünkü insan bu dünyaya elbette bir bahçe kurmak için gelir.

*“Biz görmesek de, biz yemesek de meyvesi, ağacı çoluk-çocuğa kalır. Belki bu yüzden ardımızdan bir Fatıha okurlar diyordum”*²⁹⁵

Yadigâr bir yandan kendini bahçesini kurarken bir yandan da kente köyden göçler hızlanmış, kendi çocukları da bir bir bu göç kervanına katılmaktadır. O toprağın mûmbitliğini gözlere göstermeye çalışırken bu mûmbitliği çoğu hemşerisi görmez ya da görmezden gelerek zor olanın, sürekli tüketilenin, topraksız ve aşksız, insansız olanın peşine düşer. Hikâyede bir yanda şükrün, fikrin ve zikrin temsilcileri Yadigar, Emrullah Hoca ve Deli Derviş diğer yanda ise aza kanaat göstermeyip nefsin ayartıcılığına yenik düşen, büyüleyici bir dünya olarak gördükleri kent hayatının, İstanbul’un dünyevi tekliflerine aldanan genç kuşağı görürüz.

Yadigar eşyanın ayartıcılığına hiç düşmemiş, geleneği hal içinde yaşamış, sabrı, imâni, kanaatkarlığı en büyük hazine olarak görmüş, her şeyin paraya ayarlandığı kentli insan anlayışına kendini yabancı hissetmiştir. O kente, kentli insana ona insani ve rahmani değer vermedikleri için kırılmış eşinin hastalığı için çocuklarının yanına gittiği İstanbul’dan yaşlı olduğu halde, köyde tek başına yaşamayı göze alarak, baharın gelmesiyle adeta kaçmış, köyüne, özüne, toprağına, bahçesine sığınmıştır:

“Bütün bir kış; yağmur, çamur, trafik, sıra, kuyruk demeden doktorlara, hastanelere taşındık. Tahliller, filimler, kan aramalar, yoğun bakımlar, ameliyatlar, sıkıntılar birbirini kovaladı. Şehir yerlerinde her bir kolaylık var

²⁹⁵ A.e. s.80.

derler ya; hastaya-sağa bakarlar merak etmeyin derler ya; belki doğrudur lâkin biz göremedik.

Bir iyi muamele, bir güler yüz bulamadık. İtildik-kakıldık; paramızla, adamımızla, acımızla, hastamızla rezil olduk.

Bu şehir yerleri insana rahat döseğinde bir ölümü bile çok görüyor.

İstanbul rutubet.

Deniz, balık, sis, çamur, zift, kurum, rakı, egzost, asfalt, toz, çöp kokuyor. Her bir yan kalabalık, hiçbir yana bakılmıyor, baksan da bir şey göremiyorsun; gürültü, kargaşa...

Birkaç kere bizim köylülerin topladığı kahveye uğradım. İnsanlar artık ne doğana seviniyor, ne de ölene üzülüyor.

Varsa – yoksa, aldım – sattım, yaptım – çattım. İstanbul işini yoluna koyanı güldürüyormuş; kahvedekilerin işi yolunda anlaşılan, vara-yoğa gülüyorlar.

Baharı bekliyorum, karın erimesini,

İstanbul'da kış yok, elbette köydeki karı düşünüyorum.

Yapamam buralarda, ben bahçesiz duramam.

Şu karlar erise, çiğdem-çiçek çıkıverse atlayıp giderim.²⁹⁶

Gülpaşa Çavuş'un oğlu Yedigâr köyde birkaç yaşlı hane ve Deli Derviş ile baş başa kalmıştır. Terk edilmiş köyü ve bahçesiyle tam bir yalnızlığı yaşamaktadır.²⁹⁷

“Camide birkaç kalmıştık.

²⁹⁶ A.e., s.197 vd.

²⁹⁷ Tosun, *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*, s.17.

Neyse ki Derviş ezanı okuyor, namazı kaldırıyor; kış günleri beni evden alıp camiye kadar götürüyor.

Evler hepten boşaldı.

Köyde kalan biz birkaç kişi, bir gece ansızın büyük gürültü ile yataklarımızdan doğruluyoruz.

Ve o ilk şaşkınlık halinden sonra bir evin daha bu yalnızlığa, bu terk edilmişliğe dayanamayarak göçüp gittiğini anlıyor; “kimin evi acaba” diye bir an düşünüyor, sonra yorganı başımıza çekip yatıyoruz. “Kimin evi?” ne fark eder.

Köpekler bile bu sahipsiz viraneleri terk etmişti.

Söz de bitti.

Bir tomurcuk açmaz artık.

Bir kuzu melemez.”²⁹⁸

O modernitenin tüketen ayartıcılığına kanmamış, son nefesine kadar toprğın hikmetine, emeğinin hürmetine sahip çıkmış kendini ve kendine kendini gösteren Rabbini terk etmemiştir. Yadigâr, Kutlu hikâyesine kar olmuş, rahmet olmuş, renk renk hikmet olmuş, yağmıştır:

“Hangi akla hizmet için bu diz boyu karda tâ Ortayokuş’un ortasına kadar immişim.

Elbette bahçeye bakayım diye.

Her gün bakarım bahçeye.(...)

²⁹⁸ Beyhude Ömrüm ,s.205 vd.

Bu yıl kayısılar hiç vermedi sanki. Dervişin oğulları bir iki ağaç silkip getirmişler; baktım meyveler ufak, benekli, pütür-pütür. Eh, yıllardır budanmıyor, sulanmıyor. Vişneler de kurudu gitti. Şeftaliler de kurudu. Hem şeftali ömürsüz oluyor buralarda. Kurudu mu sökeceksin yerine yenisini dikeceksin.

Son bir kiraz fidanı dikmiştim, tam pınarın üstüne, ne oldu acaba?(...)

Dervişe demeli, bu yıl bu kavakları da bir budamalı.

Şimdi şu bizim kavakları kesip satmış olsan sana yeni bir ev yapar.

Yapar mı?

Eh, eksiği kalırsa üstünü tamamlarsın.

Çok iş var çok...

Böyle yapılacak işleri sayıp sıralayayım derken birden ayağım kaydı sırtüstü düştüm.

Eee, ne olacak?

Birden bir korku sardı beni. Ecel korkusu mudur nedir?(...)

Can tatlı işte, debelenip durdum kalkmak için. Debelendikçe kaydım karın dibine. Dur dedim kendi kendime; oku- üfür, yüzünü Cenab-ı Hakk'a döndür, ha şöyle sakinleş biraz. Telaş gitti, teslimiyet geldi. Vücudumu bir sıcaklık, zihnimi tatlı bir uyusluk kapladı.

Kar hızlandı. Mübarek ne de güzel dökülüyor. Yüzüme gözüme konuyor. Bunlar kar tanesi mi, yoksa gökten beyaz meyve çiçekleri mi dökülüyor.

Pembe beyaz şeftali çiçekleri, süt köpüğü gibi kabarmış erik, kayısı, vişne, kiraz çiçekleri; sarışın kızılıcak çiçekleri yağıyor üstüme, serpiliyor gökten.

Aman Allahım, ne güzel, ne güzel.

Yağsın durmadan, yağsın ve örtsün üstümü bu çiçek kokuları, neredeyim ben?

Gözlerimde yaş, dilimde dua.

*Öldüm ve bir bahçeye gömüldüm.*²⁹⁹

“Deli Derviş”, *Beyhude Ömrüm*’ün zikir ehli. Ortadan uzunca boylu, zayıf kuru bir adam. Başını önüne eğer gezer, “mahcup ve onurlu çocuklardan”, “hal” ehli. Sükûtun sözü. Gece zikir ve tefekkür, gündüz maişeti ile uğraşır. Bir lokma bir hırka sözünü hiç mi hiç duymamış önünde olandan yemiş evinde olandan giymiş.

*“Nereden gelmiş, nereye gidiyordu? Ne kimse biliyor, nede kendi söylerdi. Tipi- boranın estiği, kuşların kondukları dallardan pıtır pıtır akça karın üzerine düştüğü, deli poyrazın tu diyenin dudağını kestiği bir zemheri ayında Akpınar köyüne çıkagelir. Köyün imamı, fikir ehli Emrullah Hoca, bu dervişi himayesine alır, kalacak yer, yiyecek aş verir. Kendisine ne iş verilirse sebat edip yapan Derviş, caminin karını kürer, yolunu açar, bacasını loğlayıp sobasını yakar. Gübre taşımadan odun kırmaya her işe koşar.”*³⁰⁰

“Hal”den anlayana göre okur-yazar, mutasavvıf, ermiş bir zat, serden anlayana göre üfürme hoca, delinin teki. Her iki bakıştan işte bu hikmet ehlinin adı Deli Derviş olmuş. Köyün sağaltıcısı olmuş, kış boyunca hastalanan çocukları, yaşlıları ottan, kökten yaptığı ilaçlarla tedavi eder, özellikle kadınların gözünde evliya konumuna yükselir. Sabahlara kadar camiden çıkmaz, ibadet eder; gün boyu oturmaz çalışır; yediden yetmişe herkesin önünde eğilirdi³⁰¹

Hikâyenin şükür ehlinde olan Yadigâr’ın bahçe sevdasına tutulup, ıslak kayayı Ferhat misali delişine rastlayınca, Yadigâr’ın telaşına tebessüm edip, Yadigâr’ı ne yaptığını söyleyip söylememenin sıkıntısına sevk etmeden sırta ortak olup, bâtinî bir gözle:

²⁹⁹ A.e., 208 vd.

³⁰⁰ A.e. s.35.

³⁰¹ A.e. s.36.

“-Zorlanma ağa, zorlanma; Allah nasip eder ise biz de bu bahçenin meyvesinden yeriz artık”³⁰²

der ve sırra iz bırakır, duasını eder gider. Mustafa Kutlu, *Beyhude Ömrüm*'de tasavvufî hikmetin zahir yanını Yadiğar ile verirken, bâtinî yani ise Deli Derviş ile verir.

Mekâna ve insana alışan Deli Derviş, sırrının kemalini içinde tutup terk-i dünya diye yola çıkmış; lakin terk edilecek ne bir dünya ne de bir yuva kurmuştu, gayrı bu âlemde “kuş, kuş iken bir yuva, bir hayat kurmuş iken kendisi böyle garip kalmıştı:

“ Nasıl bir dünyaya sahip olmuştu da, onu terk ediyordu. İşte burası meçhul. Kitaplar da yazıyor, lakin hayat kitaplarda yazana pek benzemiyor.”³⁰³

Ve Derviş'te zahirde göz yaşı akıtır, çünkü Emrullah Hoca ölmüştür:

“Deli Derviş hıçkırıklarını tutamayıp kendini odadan dışarı attı. Cenaze namazı kılınıncaya kadar yine tepelerde “Ya Hû” deyip dolaştı”³⁰⁴

Ölmeden önce Emrullah Hoca'ya söz veren Derviş, evlenir. İşte terk-i dünya başlar. Deli Derviş Kutlu'nun diğer güzel adamları gibi hayatında, gelenekle bağıını koparmadan, muhafazakârlaşmadan son ana kadar sürdürür.

³⁰² A.e. s.37.

³⁰³ A.e.

³⁰⁴ A.e. s.122.

3.1.2.1.Hikmetsiz Kalan Kişiler Kimdir

Mustafa Kutlu hikâyesinde bir husus var ki, dikkate şayan olması gereken bir durum birçok araştırmacının dikkatinden kaçtığı görüldü. Bu durum metinlerin niyetleriyle uyuşmayan bir husustur. Kutlu'nun tasavvufi ve geleneksel yaşamın kavramlarıyla oluşturmaya çalıştığı “ *Sır, Mavi Kuş ve Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*” isimli eserlerinin şahıs kadrosunun hiçte öyle tasavvufi ve geleneğin bünyesinde oluşan hayatın temel özelliklerini yansıttıklarını söyleyemeyiz. Hatta bu şahısların tasavvufun ve geleneğin aksine davranışlar sergilediklerine şahit oluruz. Metinlere baktığımızda, bu kişiler tasavvufun ve geleneğin hangi durumla karşılaşsın karşılaşırsa karşılaşırsın hak bildiğinden şaşmayan, imtihandır deyip başına gelen olumsuzluklara sonuna kadar sabreden kişi anlayışının aksinde davranışlar sergilerler. Bazı metinlerde ise tasavvuf ve geleneğin, bitmiş romantik tasvirinden ibaret olduğuna ya da yalnızca metinsel alanda kalıp üst kurmaca bir öge olarak yer aldığına, metnin şahıslarında vücut bulamadığına şahit oluruz.

Sır hikâye kitabı, merkezde Mürşit'in ve onun etrafında dönen modern müritlerin yer aldığı bir hikâyedir. Eserde, modernleşmenin birçok geleneksel yaşam ögesini tüketip değersizleştirdiği gibi tarikat kurumunu da kendi yaşam algısında dönüşüme uğratmasına şahit oluruz. Modern liberal yaşamın birçok kutsî olanı insanın dünyevi refahı için tüketime sunmasından tarikatlar da nasibini almıştır. Türkiyede 1980 sonrası siyaset-ticaret-tarikat düzeninin yansıması olarak, kurumlar ve şahıslar, tasavvufi bu cemiyetleri arınma yeri ve menfaatlerin gayrı meşru yoldan elde edilmesi için inançsal bir onay makamı haline getirmişleri Kutlu'nun bu eserinde ironik bir dille hicvedilmiştir.

Kitabın *Sır* isimli ilk hikâyesine baktığımızda Mürşit mürşitliği kendinden sonra devredeceği kişi bostan suvaran tarla biçen hal ehli köylüdür; bu köylü ise efendisinin bu emri üzerine şairmiş hatta ironik bir tepki vermiştir. O tepki ki, Efendi'sinin ilk emrini duyduğunda onun eline ayağına kapanıp ağlar halde yalvar yakar bir şeki göstereceği tavır değildir.

Tasavvufta mürit ise; irade ve talep eden, ehl-i irade, isteyen, arzu edendir. Tarıkata giren ve şeyhe bağlanan, derviş, şeyhinin önünde iradesiz kişidir. Kendi şahsi iradesini şeyhinin iradesinde yok eden mürit, kendisi için Hakk'ın irade ettiğinden başka bir şey irade etmeyen, Hakk'ın iradesi karşısında iradesini hiçe sayan kişidir.³⁰⁵ Tasavvufi sistemde mürit mürşidi tarafından kendisine emredileni aynı vakit yapmalıdır.³⁰⁶ Hikâyede ise mürit emredileni mütevazı bir şekilde redderken komik bir duruma düşer, daha ilk başta müridin hakiki müritliğinin hikmetinden yoksun olduğunu görürüz:

“O gece sabah ezanın önü sıra, “Benden sonra posta işte şu gördüğünüz zat oturmuştur. Ferman...” deyip kesti.

Ben her ne kadar yüzümü yerlere sürüp, gözlerimden kanlı yaşlar akıtıp.. “Kurbanın olayım efendim, bu fakire kıymayın, bu bir ağır hizmettir beni bağışlayın. N’olur.. Ben bir fıkara köylüyüm. Ne ilmim var, ne hikmetim..İki sözü biraraya getirmeye gücüm yetmez..Beni bundan azat edin..Bana gelinceye kadar ihvan içinde nice yiğitler, nice âlim zatlar, ağırlığınca altun eden üstadlar vardır..Yapmayın, elinize, eteğinize düştüm” diyerek feryat ettim ise de; Efendim:

“ Şahit olun ve usulunca biat edin”(...)

Gözlerimden akan yaşlar odanın toprak zeminini ıslatmış çamur etmişti.”³⁰⁷

Müritlikten mürşitliğe geçen yeni mürşit, köyünde evinin yanına kurduğu tekkenin şehirli ihvan tarafından beğenilmeyip türlü dedikodulara muhal vermesi üzerine huzursuzlanır. İhvan, efendiye tekkeyi şehirde kendilerinin münasip bir yere taşımalarının isteğinde bulunurlar. Fitnenin baş kaldırmasından korkan efendi hazretleri şeyhinin ona dediğini hatırlar:

“Bir emr-i hak vukubulursa, fitne zuhur ederse zinhar tasa etmeyesin, her daim birlikte bulunduğumuzu gönülden çıkarmayasın...”³⁰⁸

³⁰⁵ Uludağ, A.g.e, s.263.

³⁰⁶ <http://www.tasavvufalemi.com/sayfa.php?yaziNo:103>

³⁰⁷ Sır, s.10.

ve

“Uykuyu-durağı, işi-gücü unuttur oldum. Gece-gündüz efendimden bir himmet beklemedeyim.”³⁰⁹

diyerek efendisinin himmetini beklemeye koyulur, efendi de bir gece:

“İmtihandır, kabul edesin”

sözüyle fütühat eder.

Mürşit, efendisinden izni aldıktan sonra Mercedes arabalara bindirilerek ihvanın şehir yerinde inşa ettikleri tekkeye gelir. Mürşit tekkede karşılaştığı durum karşısında hayret içinde kalır. Tekkenin ihtişamlı hali mürşiti şaşkırtıcı hüzünel bir hale sokar:

“Yerler silme halı...Ayağın basacak olsan içine gömülecek. Duvarlar kaplama tahta. Abdest mahalleri mermerin en iyisinden. Zikire ayrılan odanın bir ucundan öteki ucu neredeyse görünmüyor.

Görmemişlik zor zenaat.

Bir köşede büzülüp kaldım.”³¹⁰

Mürşit ayağı hiç çekmeden geldiği şehirde korktuğu başına gelmeye başlar. Dünyevileşme şehrin tüm zuvlarına sirayet etmiş tekkeden bundan nasibini almıştır. Tekkenin dünyevileşmesinden nasibini alan mürşit ve ailesi hem fiziksel hem de ruhsal, ciddi değişime uğrar:

“Başta ben olmak üzere hane halkımız da elini sıcak sudan soğuk suya vurmaz oldu.

Her gece bir başka eve, her mevsim bir başka diyara konuk olduk(...)

³⁰⁸ Sır, s.11.

³⁰⁹ A.e, s.16.

³¹⁰ A.e, s.17.

Pek tabii davete icabet etmek gerektir ve de önümüze getirilene yemek gerktir diye, kuş sütü kuru üzüm ile beslendiğimizden iyice şişmanlayıp nefes darlığı çekmeye başladım.”³¹¹

Mürşit süflüleşen bu halinden gittikçe kaygı duymaya başlar, sonunu bu gidişle hiçte hayır görmez. Dinin siyasetin ve ticaretin iç içe geçtiği bu tarikat ortamı şeyhi bunalmıştır. Şeyh himmet etmeyi bir tarafa bırakmış kendini kurtarmanın derdine düşer hale gelmiştir. Dünyevileşme ve tarikat yapısı öyle bir bozulma hali alır ki mürşit bir müridin dahi vermemesi gereken tepkiyi verir. Hakikatte bu durum hikâyenin seyrine uygundur. Mürşit mürit ikende müritliğe aykırı olan davranış sergilemiş mürşit ikende aynı hal ehline uygun olmayan davranışı sergiler. Modernleşmenin getirdiği bireyselleşme mürşide de sirayet etmiştir. Tabi bu durumun metinsel açıdan yorumu ise bizi metinlerarasılık postmodern anlatma kuramının “parodi” kavramına götürür. Mustafa Kutlu, burada tasvufî sistemdeki mürit-mürşit ilişkisinin nasıl dejenere olduğunu, tasavvufî ortamların modern süküler zihniyetli insan tarafından nasıl araçsal bir hale indirildiğini bize “parodi” kurgulama biçimiyle yansıtır. Mürşit, ironik bir şekilde başladığı mürşitliği ironik bir şekilde terk eder.

Tasavvufta mürşit; rehber, delil, kılavuz, yol gösteren, sırat-ı müstakımı gösteren, dalaletten önce hak yoluna ileten, veli, eren, pirdir. Mürşit merdiven gibidir, başkaları ona basa basa yükselir; mum gibidir, kendisi yanar; ama çevresindekileri aydınlatır.³¹² *Sır* hikâyesinde ise mürşit tam tersi bir halde efendisinin âlem-i rüyada kendisine dediği, “imtihandır, kabu edesin” sözüne riyaet etmemiş, yanıpta etrafındakilere ışık olacağına o etrafındakilerden aciz, sülfü hale gelmiş, hikmete ram olamamıştır. Mürşit modern bireyin refleksiyle “muhafazakâr müslüman” hüviyetine bürünerek kendini koruma adına imtihandan kaçır:

“Bir boy aynasında kendimi gördüm.

Sarıklı, cüppeli, sakallı, heybetli bir adam.

³¹¹ A.e, s.19.

³¹² Uludağ, s.263.

Lakin artık gün görmemekten olacak çehresi iyice beyazlaşmış, yanakları pempeleşmiş.

Ellerime baktım, tombul tombul olmuş.

Aynada bakarken kendime, nasıl bir fütihat olmuş ki, kalbimin içini de görüverdim.

Orada ne gördüm, onu burada söyleyemem. Hal ehli bilir.

Cübbemi çıkardım, yavaşça sarığımı yere koydum.

Tekmeden çıkıverdim.”³¹³

Mürşit, hikmet ehli bir mürşit gibi davranmayıp, dahası bir mürşidin olgunluğunun aksinde davranmış, kötülüğün üzerine yürüyeceğine nefisini kurtarmanın derdine düşmüş, tekkeyi terk etmiştir. Mürşidin, makama gelişi gibi gidişi de “sır” olmuştur.,

Sır kitabında “*Mürit*” hikâyesinde, bir başka hikmetli kişi olarak düşünülen lakin tam aksi davranışlar sergileyen müritle karşılaşırız. Müritte, “*Sır*” hikâyesindeki mürşit gibi modern yaşamın aymazca kişiyi eritip bitiren ahlaksız yaşam öğelerine karşı tepkiyi muhafazâkar bir tavırla verir; bulunduğu ortamı terk eder. Hikâye tasavvufi sistem içerisindeki bir mürit profili yerine halk nezninde itibar kazanmış menkıbevi romantik bir mürit imajı oluşturacak tarzda başlar:

“Yola düştü mürit.

Sanırsın sarı ekine yel düştü...”³¹⁴

Mürit bir gece rüyasında efendisini görür. Efendi rüyada müritten Akpınar köyünün suyundan bir testi su ister. Tabi bu isteyişte kent hayatının ilk bozduğu unsurlardan, insan doğasının temel gereksinimi olan suyun kentli insan yaşamında

³¹³ Sır, s.22.

³¹⁴ A.e, s.71.

her şey gibi kimyasallaştığına vurgu yapılır. Görüleceği üzere Kutlu, *Sır* hikâyesinde olduğu gibi burada da tasavvufî unsurları asli kimliklerinden yoksun bırakarak modern yaşamın eleştirinse araç yapmıştır. Mürit rüyadan uyandıktan sonra efendisinin isteğini yerine getirmek için şehir yoluna koyulur ve bu yolda kendisinin hiçte alışık olmadığı manzaralarla karşılaşır. Kutlu, müriti yolculuğa çıkartırken aslında tasavvufî hayattaki seyr-i süluk kavramına dikkat çeker. Bu yolculuk esnasında mürit karşılaştığı olumsuz durumlar karşısında ciddi bir bunalım yaşamaz, romantik bir tavır sergiler. Kutlu müritin yolculuğunu müriti olup bitenlerden soyutlayarak verir:

“yoldan geçen bir otobüse bindi. Selâm verip, şişman kravatlı, dağınık suratlı, kabak kafalı, gözleri fıldır fıldır, gazete okuyan bir adamın yanındaki boş koltuğa oturdu. Testisini kucağına aldı. Kabak kafalı adam bir testiye, bir de otobüste bulunanlardan yana baktı. Dudağının ucu ile kas kas güldü. O gülünce otobüste bulunanlar bu gülüşten ne anladılarsa onlar dahi mânalı,

Mânasız güldüler. Şöför gaza bastı. Gaza değil sanki başka bir şeye bastı. Araba kuş olup havalanacakmış gibi hızlandı, direksiyonun ağırlığı tüye döndü. Şöför ‘Allah Allah, nedir yahu?’ diye pirelendi.(...) Kabak kafalı adam hacıyağı yerine taze bahar havası estiren ihtiyara gazete havadisleri okumağa başladı. Meselâ, radyasyonlu çayları gömeceklermiş dedi, Devlet Bakanı Saffet Sert, Diyanet İşleri Başkanı Said Yazıcıoğlu’nun resmî kıyafeti olan sarık ve cüppeyi makamında, halkın içinde, resmi toplantılarda ve televevizyonda her zaman giymemesinin herhangi bir kasta dayanmadığı açıklamış, onu söyledi; ölü deniz haline gelen Marmara’ya yeniden hayat vermek için bir strateji saptanacağını belirtti, en sonunda bir fotoğraf işaret parmağı ile göstererek ‘işte Demirel’in para musluğunu kesen bakan’ diyerek ihtiyara, ‘Eee.. Sen ne diyorsun bu işlere’ diye asılmaya başladı. Mürit ona gülümsedi. Sonra testiden bir bardak su doldurup verdi(...)

Şehre indiğinde müridi tanımadığı bir kalabalık karşıladı. Yani esasen o kalabalık oralarda her gün, her saat vardı. Asık yüzlü, çatık kaşlı bir kalabalık. Belli ki insanların her birinin hem çok mühim bir işi, hem çok

acelesi vardı. Mürit önce buralarda yaramaz bir iş olduğunu sandı. Öyle ya; bu kadar adam bir araya geldiğine göre. Sonra böyle düşündüğüne utandı. Bu defa müridi birbirine yapışmış koca koca binalar karşıladı. Sel gibi akıp giden arabalar, şehrin üzerine asılmış kara bir duman karşıladı. Meyus oldu mürit. Güneş dahi ondan meyus idi, kara dumanın ardında donup kalmış idi.(...)Sonra kedi ile karşılaştı mürit. Hayvan oralı değildi, burnunun dikine gidiyordu.

Galiba ipin ucu kaçmıştı buralarda.(...)Birbirlerini çiğneyerek otobüse doluştular. Mürit gerilerde kalmıştı. Tam o sırada başka bir sakallı onu görmüştü. Kolundan tutup bir kenara çekti. Derdine derman olmak istedi anlaşılan.

Uyanık olacaksın.

Kendini ezdirmeyeceksin. Baban olsa güvenmeyeceksin. Buralarda gemisini kurtaran kaptan. Mürit bu kara sakallı adamın çakmak çakmak gözlerine baktı. Gördü ki adam şehrin kitabında kendine uygun bir sahife bulmuş. Ona teşekkür edip selâmet diledi. Vardı kendi bildiğince efendisinin izine düştü. Sanki suya seccade saldı.

O varınca sokakların kat kat binaları katlarından soyundular. Ağaçlar silkinip uykudan uyandılar. Çiçekler açılıp gerçekten kokmaya başladılar. Betonlar, asfaltlar yarılıp kara toprak mis gibi ortaya çıktı. Arabalar, eşyalar hakimiyetini kaybetti. Lokantalar iki kap yemek çıkarmaya başladı. İnsanlar birbiri ile sarılıp helâlaştı. Bu hal üzere mürit tekkeye vardı.”³¹⁵

Reel düzlem dışında romantik bir hakiakat âleminde yolculuk yapan mürit tekkeye varıp mürşidiyle karşılaştıktan sonra mürşidinin ve kendinin içinde bulunduğu reel düzlemi fark eder ve bu fark ediş onu içinde bulunduğu ortamı terk etme refleksine götürür. Mürit tekkeye gelene kadar yaşadığı ve şahit olduğu kesret alemine görmezlikten gelip hayra yorarken, tekkeye varıp şeyhinin durumunda da kesret aleminin özelliklerini görünce şeyhine dua ederek hemen orayı terk eder:

³¹⁵ A.e, s.71-75.

“Mürit bir köşeye çöktü oturdu. Köyden çıktığından bu yana başa gelen halleri bir bir fikretmeye başladı. Ne zaman ki kapılar açıldı, mürit uzun mu uzun bir odanın öte başında efendisini gördü.

Efendi dahi onu gördü. Onu görmekle kalmadı, önünde domur domur terlemiş Akpınar’ın suyu ile dolu testiye farketti.

Hal dili ile gözgöze bir süre bakışıp anlaştılar.

Mürit anladı ki aşır geldiği engeller efendisi ile arasında uzanıp 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. Mürit bir ara garip başını kaşıyıp işsizgüçsüzleri de gördü.

Efendi ona kalkıp bir ‘Hoş geldin’ diyemedi.

Müridin hasret ateşini dindiremedi.

Yandı mürit. Testiyi bırakıp tekkeden çıktı mürit.

Bundan geri efendisi için de dua etti mürit.”³¹⁶

Alıntıda görüleceği üzere dikkati çeken bir durumda şu ki, mürşidin müridin duasına muhtaça hale gelmesi, müridin mürşidin halini içler acısı görüp ona dua etmesidir. Bu durum klasik mürit ve mürşit ilişkisine aykırı bir durumdur. Burada Mustafa Kutlu tarafından tasavvuftaki mürit-mürşit kavramalarının modern olana yapılan eleştiri içinde parodi edilmesine şahit oluruz. Bu da bize müridin tasavvufi hikmetten yoksun bir halde kaldığını açık bir şekilde gösteriyor.

Musataf Kutlu’nun tasavvufun hikmetli dünyasının sembollerini kullanarak kaleme aldığı bir hikâyeye de *Mavi Kuş*’tur. *Mavi Kuş* hikâyesi ile ilgili, çalışmamızın “Sonu

³¹⁶ A.e, s.76.

Gelemeyen Metinlerin Hikmetini Nedir” bölümünde üst kurmaca anlatma biçiminde kurgulan tasavvufi sistemin hikâyesine dikkat çekmiştik. Orada üzerinde durduğumuz nokta yazarın metinlerarasılık kuramı içerisinde bir kurgulam unsuru olarak tasavvufi hikmetin yer almasıydı. Lakin metne baktığımızda, tasavvufi kavramları yaşayan kişilerin varlığıyla karşılaşmayız. Tasavvufun metinde kurgusal bir unsur olmaktan öteye gitmediğini görürüz. Hikâyede “ayna, dünyanın oyun ve eğlence olması, yolculuk” tasavvufî sembolleri kişiler üzerinde ete kemiğe bürünmemiştir. Kutlu üst kurmaca olarak oluşturduğu tasavvufi bu hikâyesinde, Mavi Kuş otobüsünün içerisinde yolculuk yapan kişilerin hiçbirinde tasavvufî hikmete, geleneğin dünyasına rastlamayız. Hikâyede ne Şöför Deli Kenan, Muavin Seyfi, Doktor Yahya, Kuyumcu Nazif Efendi, Köy Öğretmeni Murat ve Neşe ne de Arkeolog Gül, Amerikalı çift, Beşir Ağa, Sivil Polis Kemal’de geleneğin hikmetli dünyasının özelliklerine rastlanmaz. Aksine hepsi dünyevi olanla haşır neşir olmuş, kesret sıkıntısında boğuşan tiplerdir. Kutlu bu hikâyesinde kesret âleminde boğulan, çıktıkların yaşam yolculuğunun nefsi emare makamında takılı kalan kahramanlarına hüthütlük yapıp, akıl verecek hikmetli bir kişi dahi buldurmamıştır.

Kutlu hikâyesinin hikmetli kişi algısında okura sunulan bir diğer kahramanı Tahir Sami Bey’dir. Üst kurmaca anlatma tekniğinde kaleme alınan *Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı* kişi merkezli bir hikâyedir. Tahir Sami kendini dünyadan soyutlamış, tüm ideali köy ile ilgili kitap biriktirme ve çıkardığı “Köyüm Dergisi” olan biridir. Yazar, geleneğin son tiplerinden olan Tahir Sami’yi romantik bir havada sunar. Tahir Sami dünyevi olanla ilişkisini kesmiş, paraya pula değer vermeyen, alışkanlıklarına bağlı münzevi bir adam olarak sunulmuştur:

“Ben alışkanlıklarına bağlı, münzevi bir adamım Mustafa Bey”³¹⁷

³¹⁷ Mavi Kuş, s.113.

“Sami yüzük elinde Neyzenler Kahvesi’ne gelip oturdu. Yanında Antikacı Salih vardı.(...) Dönüp Sami’ye baktı, Sami’ye bakınca elindeki yüzüğü gördü. Birden ilgilendi.

-Ver şunu bana bakayım.

-Buyur.

-Samicim, dükkana kadar gitsek.

Sami şaşkın, o da kalktı.

-Gidelim. Gidelim ama bir kebab isterim.

-Kebab kolay, sen gel hele.

Salih’in Kapalıçarşı’daki dükkânına gittiler. Sami bir köşeye ilişti.(...)

-Yanılmamışım, Selçuklu mührü bu. Gümüş ve kûfi yazılı. Piyango, tam piyango.

-Neden?

-Çok nadir rastlanır Sami. Selçuklu mühürleri kıymetli, hele kûfi yazılı olanları, bu çok mükemmel bir parça.

Sami hiç oralı değil.

-Eee?

-E’si. Mührü alıyorum. Ne fiyat istersen iste.

Sami gülerek:

-Kebaba razıyım.

-Dalga geçme.

-Gerçekten. Ben anlamam. Para düşkünü değilim. Sen şimdi kebapları söyle.”³¹⁸

Geleneğin izleri romantik bir halde yaşayan Tahir Sami’de, geleneğin en önemli ayağı olan kutsalla olanla ilişkiye dair ritüellere rastlamayız:

“Sami konuştu da konuştu.

Ezan okunca Selman Ağa camiye gitti.

Eyüp’le Sami bir zaman daha konuştular.”³¹⁹

Sami, modernist yaşam içinde kendi iç dünyasında ailesine, topluma arzuları yüzünden yabancılaşmıştır. Sami’nin gelenekle ilişkisi daha çok geleneğin kurumsallamış yanı olan meslek dalları yönündendir. Ciltçilik mesleğinin son temsilcilerinden olmasından başka gelenekle ciddi bir bağlantısı yoktur. Tahir Sami’nin Neyzenler Kahvesi’ne gidip ney dinlemesi, arkadaşı Antikacı Salih’le tanıştıktan sonra merak saldığı antikacılık ise romantik bir tavidir. Sami’nin hikmetli âlemle ilişkisi öte dünya düşünden ibarettir:

Kahve kapanırken Kör Neyzen’i bazen Sami alır, koluna girer, evine götürürdü. O saatlerde açık kalmış bir manav bulursa meyve de alırlardı

Eve vardıklarında Neyzen’in ilhamı yerinde ise ney üflemeye başlar; Sami bir köşeye ilişir, bu karanlık odada, bu ilâhi ses ile fani dünyadan çıkar, öte dünya düşlerine dalardı.

Sevabı günahı, cenneti cehennemi, hesap gününü düşünür; Cenab-ı Hakk’ın rahmetine sığınır. Ney sesi onun için bu dünyaya ait bir şey değildi.”³²⁰

³¹⁸ Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı, s.132-134.

³¹⁹ A.e, s. 11.

³²⁰ A.e, s. 175.

Tahir Sami Bey bir nevi Ahmet Hamdi Tanpınar gibi iki medeniyet arasında kalan, modernleşmeye tepki bir olarak içe çekilip bireysel üretimle kendini gerçekleştirmeye adayan, “araf”ta kalmış bir kişidir. Sami’nin, gelenekle olan bağlantısı Tanpınar gibi yaşamsal değil zamansaldır.

3.1.3. Hikmetin Yeri Neredir

“Ah Süleyman ah!

Sen o duvarın üzerinden hiç inmeyecektin.

Minareden yıldızları seyredecektin.”

Modern bilgi ve kuramlar, mekânı, zamanla birleştirerek, biyolojik, sosyal, politik ve kültürel değişim ve gelişim çözümlenmeleri yapmaktadırlar. Bu çözümlenmeler, yalnızca, mutlak mekân diyebileceğimiz, “bir alan, bir kap ya da birbirinden ayrı ve birbirini dışlayan mekânlardan oluşan bir koordinatlar sistemi”ne ayrılmış değiller; şimdiye kadar düzenlenmiş ve düzenlenebileceği mümkün görülen bütün yerlere ve bu yerlerin simgesel ve imgesel içeriklerine de eğilmekteyiz.³²¹ Özel ya da kamusal, bireysel ya da toplumsal bütün yaşanan yerler, kutsal, siyasal ya da kültürel simgeleri olan bütün yerler, mekânsal bütün imgeler, insan-mekân ilişkisinde bütüncül çözümlenmelerin birer parçası olarak düşünülmektedir.

Modernler dışında bilgiye post-yapısalcı kuramla yaklaşanların önde gelenlerinden Michel Foucault’un, mekân üzerine görüşlerine baktığımızda; öncelikle Ortaçağ, Rönesans ve modern mekân anlayışlarının birbirinden farklı olduğunu ifade eder. Foucault göre, Ortaçağ’da mekân, hiyerarşik bir yerler bütünüdür; kutsal ve dünyevi yerler, kentsel ve köylük yerler. Ayrıca Ortaçağ’ın kozmolojik teorisine göre, göksel yerlerin karşısında üst-göksel yerler vardır ve göksel yerler, dünyevî yerlere karşıttır. Foucault bu anlayışın Galileo ile birlikte

³²¹ Mehmet Narlı, **Şiir ve Mekân**, Ankara, Hece Yayınları, 2007, s.14.

parçalandığı söyler. Dünyanın güneş etrafında dönmesi, sonsuz ve son derece açık bir mekân algısı oluşturmaya başlamıştır. Günümüzde ise bu modern mekân anlayışının yerini “mevki” kavramı almıştır. Mevki, sonsuz ve son derece açık bir uzam değildir; o, noktalar ya da unsurlar arasındaki yakınlık ilişkileriyle tanımlanır. Baktığımızda özel mekân ile kamusal mekân, aile mekânı ile toplumsal mekân, kültürel mekânla yararlı mekân arasındaki karşıtlıklar; bunların hepsi, hâlâ açıkça belli olmayan kutsallaştırmalarla yönetilirler³²²

Mustafa Kutlu nasıl ki hikâyelerin kişilerini, modern toplum tanımlamasında ötekileştirilmiş, sömürülmüş, itilmiş-kakılmış insanlardan seçiyor ve bu kişileri, bağlı olduğu düşünce doktrinin hikmetinde oluşturup eserlerinin baş kahramanı yapıyorsa; hikâyelerinin mekânı için de aynı tavrı sürdürmüştür. Onun hikâyelerinin mekânına baktığımızda “kasaba ve köy” ile karşılaşırız. Kutlu eserlerinde mekânı, kişinin kendisiyle, tabiatla ve varlığın tüm mevcudatın tek Yaratıcısıyla bir anda kurduğu ilişki açısından ele almıştır. Bu ilişkiyi gelenek içinde en iyi veren “köy” ve “kasaba” olmuştur.

Mustafa Kutlu hikâyesinden önce Modern Türk hikâyesinde köy ve kasabanın ele alınışına kısa bir göz atmakta fayda olacağına inanıyoruz.

1922 yılında yayımlanan *Ateşten Gömlek* ve *Çalığışu* romanları Türk edebiyatının, yeni devletin modernleş(tir)me hamlesinde duracağı yeri göstermesi ve bu edebiyata öncülük etmesi bakımından önemlidir.³²³ *Yaban*, *Vurun Kahpeye* ve *Yeşil Gece*'de de ele alınan köy ve kasaba, Anadolu kısır bir söyleme hapsedilmiş ve kendi gerçekliğinden çıkarılmış bir şekilde işlenmiştir. Bu işleniş ağa-ırgat, ideal-aydın/öğretmen-hoca, yoksulluk, köylünün gördüğü zulüm ve mağduriyet, taşranın geri kalmışlığı noktalarında olmuştur. Kasaba ve köy Ankara'nın belirli yazarlara ısmarladığı dayatmacı Kemalist bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Bu bakış açısında “idealist öğretmen” tipi üzerinden köylü ve kasabalı cahillikten, yobazlıktan,

³²² Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergülen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.292-294.

³²³ Necati Tonga, **Mustafa Kutlu ve Yoksulluk İçimizde**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s.22.

yoksulluktan, ağalıktan kurtarılmaya çalışılmış; edebiyat üzerinden toplumsal yapı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Kemalist-burjuva tavrıyla köye ve kasabaya yaklaşan Cumhuriyet'in ilk dönem Türk aydınının yanı sıra, 1950'lere doğru "Köy Edebiyatı/Köy Kanonu"nun ortaya çıktığını görüyoruz. Köy Enstitüleri'nden çıkan bir yazar kadrosunun oluşturduğu bu edebiyat köyü ve kasabayı gerçekliğinden saptırmış; bu mekanları pis ve soğuk oteller, tozlu ve çamurlu sokaklar, ıssız istasyonlar, ışısız kasabalar ve karanlık yollar, oturak alemleri ve meyhaneler, cahil ve eğitimsiz insanlar olarak zihinlerde kalıplaştırmıştır.³²⁴ Bu bakış kasaba ve köyü "oradaki" ve "öteki" olarak bir dönem edebiyatına not düşürmüştür.

Mustafa Kutlu hikâyelerinde yer alan köy ve kasaba, Nurettin Topçu'nun Anadolu romantizmi düşüncesinin etkisiyle tevarüs etmiştir. Topçu'da, tasavvufi hikmetin hayatı içerisinde insan ve mekân bütün bir varlıktır. İnsanın topraksız yaşayamayacağını, şehrin modernizm ile birlikte insanı topraktan ve tabiattan uzaklaştırdığını Nurettin Topçu her daim dile getirmiştir. Kentin tabiatı ve fitratı inkar eden yaşantısına karşı köyde toprakla iç içe, saf bir hayatıyet vardır. Ona göre burası bozulmamalı, bilakis korunmalıdır. İnsanın kendine, tabiata, insana ve bunlar üzerinden Allah'a ulaştığı ilişkiler ağının yeri köy ve kasabadır. Topçu'ya göre köy ve kasaba eşittir Anadolu. Mustafa Kutlu'da da Anadolu romantizmi, köy ve kasaba insanla ouşturduğu hikmetli değerler, köy/kasabanın modern kentle karşıt düzlemede kurduğu ilişki üzerinden yer almıştır.

Mustafa Kutlu hikâyesinde mekân olarak köyün ve köy-kent karşılaştırmasının yapıldığı eserler: *Yokuşa Akan Sular*, *Sır*, *Beyhude Ömrüm*, *Anadolu Yakası* eserleridir. Kutlu hikâyesinde köy, Topçu'nun fikir düzleminden Kutlu'nun sanat düzlemine tevarüs edilmiş şekliyle, Anadolu romantizmi bağlamında kendini gösterir. Onun köy tutkusunun ardındaki ilk neden tabiat ve onun içindeki insandır. Tabiatın insanla vahdet halini almış şu pasaj Kars'ın Göle kazasından Cevher Bican'ın köyüne aittir:

³²⁴ Ethem Baran, *Öykümün Taşrası*; *Taşranın Öyküsü: Taşraya Bakmak İnsanın Kendi İçine Bakmasıdır, Hece Öykü: Taşranın Öyküsü, Öykünün Taşrası*, S.40, Ağustos-Eylül 2010, s.20.

“Küçük mavi, pembe çiçekler serpilidir. Yeşilin saydam uçları çimenlerde. Su domur domurdur. Çakıllarda eleğimsağmalar. Görülmemiş, tutulmamış bir güzellik. Kirletilmiş bir su.

Dağlardan ceylanlar iner. Göğün tüllenen kızılığı laciverde koşarken. Kenarında saygıyla dururlar. Tek dal, tek yaprak kıpırdamaz. Bir ân-ı vahitte kalırlar. Sonra eğilip içerler.(...)

Göz alabildiğine uzanıp giden bozkır. Parlayan gün, esen yel. Kekik dolu rüzgar. Kulpuna yapıştığın sabandır. Demiri sen dövdün. Boyunduruk kayışını yağlayıp, ağacını sen kestin. Senin o asırlık ellerinde yoğruldu bu alet. Bu tosunlar senin ellerinde doğdu. Bastığın o buğulanan toprak, güneşe kavuşup şehvetle gerilen anaç tarla, şu kesik kesik öten boz sakallı çayır kuşu, uzaklarda yayılan sürü senin. Terleyip terleyip de ağzına diktiğin toprak testiye sen yaptın. Terin toprağa karıştı, toprak sana... ”³²⁵

Beyhude Ömrüm’de Akpınar Köyü’ne baharın gelişinin insandaki yansıması öyle canlı tasvir edilir ki, bu bize Kutlu’nun ressamlık yanını hatırlatır:

“Kar başını alıp Çimen Dağı’nın tepelerine doğru gitti; çiğdem çıktı.

Kara toprak göğsünü-bağrını açıp güneşin önünde gerinmeye durdu. Güzden ekilen ekin uçları utana-sıkıla gün ışığına kavuştu, çimen-çiçek zamanı geldi. Kazmayı, küreği kapıp; çoluğu-çocuğu toplayıp kendimi bahçeye dar attım.

Dağlara su yürümüş beklenen gün gelmişti.

Ekin dört parmağa çıkınca o senenin kuzuları, oğlakları peşlerine en az onlar kadar sevimli ve oynak kopul oğlanları, saçları birbirine karışmış haşarı kızları takarak düşe-kalka yumuşayıp süngere dönmüş tarlalara döndüler.

³²⁵ Yokuşa akan Sular, s.7-8.

Yazıyı-yabani çocuk sesi, kuş sesi, su sesi; güneş, ot, dal, tomurcuk sesi kaplayıverdi.

Su kış boyunca kar altından akarak bahçeye inmiş, aşağıyı dolana dolana geçivermiş; iki kenarını çiğdem- sümbül kaplamış, yer yer halı gibi taze çimen bürümüştü.

Hatun üç uygun taş bulup, hemen suyun başına ocağı kurdu. Yufka açmış, taze çökelek, bir iki baş soğan bulmuştu. Ben de oğlanlarla beraber fidan çukurlarına giriştim. Derince eşip, güzden koyduğum davar gübresiyle beslenen toprağı çukura dolduruyorduk.

Sac üstünde kızaran taze yufka kokusu dayanılmaz oldu.

Baharın parıltısına karışan suyun küçümen akıntısının yanına çöküp iştahla yemeye başladık.

Her birimizin yüzünde güller açılıyordu.

Terden, sevinçten, heyecandan; bir güzelliğe güzellik katmaktan oluşan güller.

Köyün kızları allı-yeşilli fistanları, bellerini sıkan kuşakları, başlarında ak yazmaları ile Ortayokuş'un güneye bakan yamaçlarında Kuzukulağı, Yemlik, Sığırdili, Görcegöz topluyorlar; arada bir söyledikleri maniler, türküler bu geçeye kadar geliyordu.

Bozkır'ın kısa sürececek baharı patladı.”³²⁶

Kutlu ikinci olarak köydeki samimi, saf ilişkileri, bozulmamışlığı, insanî ve fitrî yaşamı gündeme getirir. Mutlu, sıcak aile yuvası konusuna vurgu yapar. Aile içi ilişkiler, akrabalık ilişkileri, insan sevgisi, sevinçte, tasada ortak hareket eden

³²⁶ Beyhude Ömrüm, s.112-113-114.

insanlar, kısaca köydeki toplumsal yaşam onu cezp eder.³²⁷ Anadolu Yakası'nda Muzo köyünün kadılarından:

“Burası köyün piknik yeri sayılır.

Kadınlar ikindi vakti semaverleri, yaygıları alıp oraya gider, bir yandan çay içer bir yandan el işi yapar, lafın belini kırardı. Sac ekmeği, bazlama için ocaklar vardı. Biz çocuklar ekmek kokusuna koşar, payımızı alırdık.”³²⁸

Beyhude Ömrüm 'de Yadigar eşini bahçe işine ikna etmeye çalışırken Anadolu insanın aile içi ilişkisini tüm samimiyetiyle verir:

“Bizim hatunun iyi tarafı şudur: Bende bir köpürme başlar ise, bu defa o alttan alır.

- Sen hele şu suyu bul, tarla kolay.

Eh bu söze can mı dayanır. Hemen cevabı patlattım.

- Ulan şu suyu bulalım benden sana bir yeni fistan söz. Aha şuraya yazıyorum, diye işaret parmağım ile yere bir çizgi çektim.

Gülüştük.

Nedir yan; bir karı-kocanın dağ başında bir köylü de olsa, birbirini sevip sayması bahtiyarlık değil midir? O sıra her ikisi de birbirine bakıp:

‘Cenab-ı Hak seni bana, çoluk çocuğuma bağışlasın’ diye içinden geçirmesi çok mudur.

Her derdin ilacı; bir tatlı tebessüm, iki güzel söz.”³²⁹

³²⁷Tosun, *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*, s.53.

³²⁸*Anadolu Yakası*, s.19.

Mustafa Kutlu, üçüncü olarak, köyde insan-toprak-Allah düzleminde toprakla, doğayla, hemhal olmuş insanı yüceltir. Toprağa bağlılık bir anlamda Allah'a bağlılık anlamına gelir. Kır-köy hayatı, bedensel çalışmaya, alın terine dayalı bir "helal" kazanç yoludur. Köydeki üretimin mutlaka bir amacı vardır ve ulvîdir. Her şey bir ihtiyaç için üretilir. İnsanın alın teri toprağa, toprak insana karışır. Bu anlamda köy yaşantısı fitrî hayat tarzıdır.³³⁰

Beyhude Ömrüm'de Akpınarlı Yadigar'ın, rızık temini için buğday tarlasında hasat toplayışı emek, helal kazanç ve rızkın Allah'tan geldiği inancıyla:

"Çukurdaki tarlayı biçiyorduk.

Cenab-ı Hak rahmetini esirgemedi bizden; ekinler iyi neredeyse bele vuracak.

Güneş tepemize dikilmiş.

Sarı sıcak bastırıyor, Temmuz Ağustosa bağlayan günler.

Ağustos böceklerinin cayırtısı sürüyor.

Yürüdüğüm yerde bir iki başak koparıp avucumda ufalıyorum. Daneler kabuktan kurtulup biriktikçe içime bir sevinçtir doluyor. Bir heyecan işte. Yumağa üfürüp sapı-samanı ayırıyorum. İşte bir avuç buğday danesi. Sıcak, dolgun, sarışın.

Eğilip kokluyorum.

Ne var bunda acaba?

İnsanoğlunun kaç bin yıllık dostu herhal.

³²⁹ Beyhude Ömrüm, s.51.

³³⁰ Tosun, Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu, s.53.

Birkaçını ağzıma atıp çiğniyorum.

Mübarek nasıl da lezzetli.

*Susuza ekıyoruz, tarlalarımız çukur, yamaç, kıraç. Tabi mahsul az çıkıyor.
Lakin iri daneli, görkemli.*

Bu yıl da artık Allah'ın izni keremiyle yiyeceğimiz çıktı sayılır.”³³¹

Sır isimli eserde, mürşit rızık teminini tasavvufi bir formda kulun gayreti Allah'ın rahmeti şeklinde sunar:

“İşin ince tarafına bak ki; o gece de bizim yamuk tarlanın suyu vardı. Saat biri çeyrek geçe. Su ateş pahası. Tarlaya pancar ekmişiz. Lüksü yaktırdım; bizim küçük oğlan yanımda, omuzda bel, elde kürek vaktinden önce yola düştük.

Suyu Hanaltı'ndan kaldırıp tarlaya vuracağız. Pancarın dibi taş olmuş sanki. O yıl da bir sıcak var ağa, bir sıcak.

Neyse suyu indirdik Allahıma şükür. Bir o yana seğırt, bir bu yana. Oğlan daha ufak, eli kürek tutacak gibi değil, sade ışığı dolaştırıyor, boyu barabar çamura belendim, ter tırnağımdan çıkıyor...

Biz pancarı kurtardık. Cenab-ı Hak böyle bir saat su daha nasip etse bu yılki mahsulü toparladık say. Sirtüstü uzandım, yıldızları seyredurdum biraz.”³³²

Mustafa kutlu hikâyesinde başat mekan unsurlarından “köy” kendi iç dinamizmiyle verildikten sonra, köy ayrıca kent karşılaştırmasıyla işlenir.

³³¹ Beyhude Ömrüm, s.5-6-7.

³³² Sır, s.7-8.

Modern anlamda mekânsal örgütlenmenin kırsalda başladığını söyleyebiliriz. Köy ve kırsalın yapısını oluşturan, iş bölümü değil, mülkiyet ilişkilerinin örgütlenmesidir. Ekonomi tamamen tarımsal üretime bağlı olduğu için, emek ve mülkiyet ayrışmasının olmadığı kırsalda, aileler hem mülk sahibi hem emek sahibidirler.³³³ Tarımsal endüstrinin gelişmesi ile hem kırsalın ekonomik ve sosyo kültürel yapısında hem de daha geniş mekânsal örgütlenmelerin köye-kırsala bakışında önemli değişimler olmuştur. Endüstrileşme bir taraftan artık emek meydana getirirken; diğer taraftan kırsal dayanışmayı yok etmiştir. Bu gelişmeye Türkiye özelinde bakıldığında görülecek en canlı olgu, kırsaldan şehre göç dalgaları olmuştur.

Mustafa Kutlu köyden-kente göçü, sonucu bakımından ele almış, hikâyelerine bu sosyolojik olgunun insan üzerinde yaşattığı değer kaybı ve ahlak çöküşünü yazmıştır. Bu açıdan ilk dikkat çeken eseri *Yokuşa Akan Sular*'dır. Hikâyede köylülerin kentte nelerle karşılaştıkları, nasıl bir çatışma yaşadıkları, ne umup ne buldukları işlenmiştir. Bastığı toprağın kendisine ait olmadığı, kekik kokulu rüzgarın hiç mi hiç esmediği, kesik kesik öten boz sakallı çayır kuşunun sesini işitme ihtimalinin kalmadığı kent, eserin girişinde ironik bir üslûpta bunların yerine topraktan tabiattan Rabbinden gelen insana neler sunduğunu Kutlu şöyle verir:

“Yollar, tarlalar, dağlar aşılıyor içine insan sığın borular. Dozerler çalışıyor, türlü kanallar açıyor. Sonra yeni buluşlar, filtreler. Lağım sularından, deniz suyundan yahut o içinde it leşleri yüzen, şişmiş yumuşamış, tüyleri dökülüp pelteleşmiş, karnı deşilip barsakları patlamış it leşleri yüzen, beton labirentlerin çöplüklerinden süzülüp gelen su birikintilerinin toplandığı gölcüklerden.(...)”

Bastığın yeri toprak diyerek geçme tanı artık. O betondur, senin yeni vatanın. Asfalttır, parkedir, halıflektir.

³³³ John Urri, **Mekanları Tüketmek**, Çev. Rahmi G. Ögdül, İstanbul, Arıntı Yayınları, 1999, s.113.

Koşuyorsun ciğerlerinde eksoz gümbürtüleri. Ayaklarında lastik. Üç öğün naylon yemektesin. Ara toprağı. Toprak bizim canımız, petrol olsun kanımız.”³³⁴

Beyhude Ömrüm’de de benzer manzarayla karşılaşırız:

“İstanbul rutubet.

Deniz, balık, sis, çamur, zift, kurum, rakı, egzost, asvalt, toz, çöp kokuyor. Her bir yan kalabalık, hiçbir yana bakılmıyor; baksan da bir şey göremiyorsun; gürültü kargaşa...”³³⁵

Göçün kişinin kendiyile ve insanla olan ilişki üzerindeki tahribat ise daha çetrefilli bir haldedir, *Yokuşa Akan Sular* ve *Beyhude Ömrüm*’de bu tablo tüm aymazlığıyla verilmiştir. İlk önce *Yokuşa Akan Sular*’a baktığımızda:

“Gece vardiyası boşanacak. Sil gözlerini. Karşıda bütün farlarını yakıp uluyan, düğmeleri, levyeleri ve olanca dişleri ile bilenip seni bekleyen fabrikaya koş. Kaderini kucakla. Sakın altıotuzbeş trenini unutma. Nefes nefese kalacaksın.

Unut sabah namazında safta durmayı. Nöbettesin. Unut amcaoğlunun cenazesini, fazla mesai. Boynundaki hamalayı çöz at, güldürme kimseyi yavuklunun verdiği çevreyi göstererek. Bak eller dünyayı değiştirmişler, sen de değiştir dünyanı.

³³⁴ *Yokuşa akan Sular*, s.8.

³³⁵ *Beyhude Ömrüm*, s.198.

Çocuğunu başkaları büyütecek, hafta sonları görürsün. Aşını başkaları pişirecek sen yersin. Karını akşamdan akşama bulursun.

Korkulsun. Şaşkınsın. Yabancısin.”³³⁶

Beyhude Ömrüm’de de manzara pek farklı değildir:

“Birkaç kere bizim köylülerin topladığı kahveye uğradım. İnsanlar artık ne doğana seviniyor, ne de ölene üzülüyor.

Varsa – yoksa, aldım – sattım, yaptım – çattım. İstanbul işini yoluna koyanı güldürüyormuş; kahvedekilerin işi yolunda anlaşılan, vara-yoğa gülüyorlar.

Bir de televizyon çıkmış.

*İnsanlar birbirleriyle değil topluca âlete dönüp onunla konuşuyor sanki. O ne derse mevzu o oluyor.*³³⁷

Köy mekânları belirli ölçülerde düzenlenmiş olsalar da, şehirlerin kalabalığından, iş bölümünden, sosyal, politik ve ekonomik ilişki örüntülerinden uzaktırlar. Genel olarak ülkenin siyasal yapısına, kanunlarına, kurallarına bağlı olsalar da, köylüyü ve kırsal insanı çekip çeviren örflerdir. Şehirde zaman ve planlamaya bağlı olarak yaşanan parklar ve piknik alanları, köyün ve kırsalın doğal hâlidir. Kırsal insan, modernleşme sürecinde faturalarla tanışmaya başladığından beri, şehirleşen davranışlar gösterse bile, o tüketim anlayışını hâlâ, ihtiyacına göre biçimlendirir. Kırsal insan için de, nesnelere pratik işlevlerinin yanında simgesel boyutları vardır. Fakat bu nesnelere, modern şehirdeki gibi hızlı değişmezler. İletişim

³³⁶ Yokuşa akan sular, s.9.

³³⁷ Beyhude Ömrüm, s.198.

kanallarının yaygınlaşması, haberli olmak açısından bütün sınırları kaldırmış görünse de, kırsalın bilgisi daha dardır.³³⁸

Kent ise, aydınlanma ve burjuvazinin iç içe geçtiği otoriter modernizmin ürünüdür; bu yönüyle kent, kültür üretimini örgütleyen mekândır. Kent kişiliği, çekingen, mesafeli ve bıkkındır. Modern kentin katı geometrisi, düşünceyi kendi üzerinde yoğunlaştırmış ama ufku kitlemiştir. Doğal olana ancak parklar ve tatillerle kapı aralama ihtimali bulunan bireyin özgürlüğü ve ufku tehdit altındadır. Modern kentte evler de, doğal olandan yalıtılmıştır. Evin yerini konut almış, bu konutlarda her şey makineleşmiş ve içtenlikli hayat, bu konutların her yanından kaçıp gitmiştir.³³⁹

Modern kent, köyün aksine tepki veren ve eleştiren bireyi oluşturmuştur. Ama bu tepki veren birey, kalabalık ve karmaşa içinde, tüketim imgeleri ve simgelerinin bombaları altında, sanki haklarını, daha fazla tüketmek için tepki vermiştir. Bu da modern kentin güvenilirliğini sorgulamaya açmıştır. Modern kentlerin ürettiği ekonomik kültür, tevazu ve kanaat gibi değerleri, kütle ahlakı derecesine düşürmüştür.³⁴⁰ Modern insan yaşadığı kentle savaş halindedir. Onun kalabalıklığını, ilgisizliğini, eşitsizliğini yenmek ister. Ama şehrin ürettiği özgürlük, savaş iradesi alınmış bir özgürlüktür. Her türlü lüksü, her türlü toplumsal ve ekonomik tabakalara, çok çeşitli fiyatlarla sunacak mekanizmaların içinde insanın özgürlüğü dönüşmektedir.³⁴¹

Mustafa Kutlunun, köy-kent karşılaştırmasına eğildiği bir eser de *Sır*'dır. Yazar mekân üzerinden insanın köy ve kente nasıl konum değiştirdiğini, daha doğrusu Foucault'un ifadesiyle mekânı nasıl "mevki"ye dönüştürdüğünü görürüz. Eserde kent ve kent kültürüyle özdeşleşmiş insan köylüyü, kendisinin ötekini kendisi gibi sekülerleştirdiğine, köyün hikmetli dünyasının nefsin çıkarları için kentte nasıl

³³⁸ Narlı, A.g.e., s.18.

³³⁹ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996, s.55.

³⁴⁰ Sabri Ülgener, **İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1981, s.106.

³⁴¹ Ahmet Oktay, **Metropol veimgem**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2002, s.30.

araçsallaştırıldığına şahit oluruz. Saf, temiz, hal ehli bir köylüye Mürşidi tarafından Kendinden sonrası için mürşitlik makamı emanet edilir. Bu yeni mürşid bir yandan köydeki yaşamını sürdürmekte bir yandan da bu makamın altından kalkmaya çalışır. Lakin köylük yeri nefesine yakıştıramayan şehirli ihvan tekkeyi şehre taşımaya karar verir. Can hıraş istekler karşısında çaresiz kalan mürşid bu istekleri hayra yorup ihvanların Mercedes arabalarıyla şehre, yeni yapılan tekkeye gider. Ama her şeyi bozup değiştiren şehir, sonunda tekkeyi de, tekkedeki tasavvufî sistemi de kökten değiştirir, bozar:

“Ağa şaşırmmamak elde değil.

Yahu siz bu parayı helalinden nasıl ve ne yoldan kazandınız da bu tekke binasının duvarına döşemesine sıvadınız.

Yerler silme halt... Ayağın basacak olsan içine gömülecek. Duvarlar kaplama tahta. Abdest mahalleri mermerin en iyisinden. Zikire ayrılan odanın bir ucundan öteki ucu nerdeyse görünmüyor.

Bir köşede büzülüp kaldım.

Tekkenin bitişiğinde bizim hane halkı için de böyle müzeyyen daire – öyle diyorlar- inşa edilmiş ve hiçbir eksikliği kalmamacasına içinin eşyası da tamam edilmiş...

Başta ben olmak üzere hane halkımız da elini sıcak sudan soğuk suya vurmaz oldu. Her gece bir başka eve, her mevsim bir başka diyara konuk olduk ki; ihvan halkası genişlesin diye imiş. Pek tabii davete icabet etmek gerektir ve de önümüze getirileni yemek gerektir diye, kuş sütü kuru üzüm ile beslendiğimizden iyice şişmanlayıp nefes darlığı çekmeye başladım.

Bunaldım.

Demek bunalmamda hayır var idi.

Çünkü iş döndü dolaştı siyaset kapısına dayandı.

*İhvanın ileri gelenleri yapılacak seçimlerde filan partiye destek vermek isterler imiş. Ve çokları da bu partinin liste başlarına çoktan yazılmışlar imiş.*³⁴²

Görüldüğü üzere Kutlu ,“köy”ü Anadolu romantizmi çerçevesinde, köyün şehir karşısında kişiyi kendinden, özünden olanla birleştirdiği; şehrin ise modernleşme içinde seküler dünya oluşturma gayesiyle insanı kendinden ve Rabbinden uzaklaştırması karşıtlığında ele almıştır.

Mustafa kutlu hikâyesinde Nurettin Topçu'nun Anadolu romantizmi görüşünden tevarüs ettiği bir diğer önemli mekân “kasaba”dır. Kutlu hikâyesinde kasaba geleneksel Müslüman evi ve mahallesiyle ele alınır. Kasaba Kutluda, coğrafik bir unsur olmayıp, bir yaşam alanı, bir hayat unsurudur. Onu kasabası Kemalist-ulusalcılar gibi ideolojik bir söylemde olmayıp, kasabanın kendi değerleri ve “kasabalı”nın üzerinden okura sunulur. Kasaba “*bir yer altı nehri gibi*” geleneği besler ve geleneksel hayatın sürekliliğini sağlar. Kutlu ideal olan hayatı ve bu gün yaşadığımız fitrata muhtelif hayatı verebilmek için kasabaya yukarıdan bir bakışla ve özlemle bakar. Mustafa kutlu kasabası Anadolu Coğrafyasıdır, bu coğrafya Malazgirt'te gerçek kimliğine kavuşmuş, İslamlaşmış mekândır.

Türkçe'de ev kelimesinden türeyen isim, fiil, sıfat ve zarflar, ev kelimesinin el vermesiyle kurulan deyim ve atasözleri, aynı zamanda “ev”in bir dünya kurmak için kurulduğunu gösterir. Evlilerin bir evi vardır ve bu ev, yeni insanların doğup büyüyeceği bir mekândır. Evlilerin evleri, kendi içine kapanan, daralan bir yaşama alanı üretmez; tersine evin kapıları komşulara açılır; dışarı açılır, dünyaya açılır. Büyük küçük evden çıkan herkes de, dönüp gelirken, dünyadan bir şeyler getirir eve, böylece ev, giderek dünyalaşır. Ev dünyadan da ahrete açılır; çünkü insan “Dünyada mekânsız, ahrette imânsız” kalmamalıdır. Yine kültürümüzde “Evsiz barksız olmak”,

³⁴² Sır, s.20-21.

evrenin içinde bir yer edinmemek, kendini var kılamamak ve üretememektir. Bachelard ifadesiyle:

*“Ev imgesi, öz varlığımızın topoğrafyası, dünya köşesi, ilk evreni, gerçek kozmozudur.”*³⁴³

Türk evi, otağdan odaya geçiş, odaların açıldığı sofa, avlu ve bahçe, kullanılan malzemenin ahşap olması, evlerin bir meydana açılması temel özelliklerine sahiptir. Türk evinin belirleyici unsuru “sofa”dır. Sofa, odalar arası ilişkiyi sağlayan ve bireylerin toplanmasına olanak veren ortak alandır.³⁴⁴

Türk evinin tipik başka bir unsuru “oda”dır. Türk odası Orta Asya çadır kültürünün evrimi olarak kabul edilir. Turgut Cansever’e göre Türk evi, Türk Osmanlı kültüründeki gibi düzenin, tutarlılığın eseri olan bir bütünlüğü gösterir. Merkezi bağlayıcısı olmaya, her biri tek başına var olan odaların, struktürel unsurların, üstüne yeni ekler almaya veya bölünmeye açık bu bütünlük şekli, bir taraftan, bütünlüğün unsurlarını bağımsız varlıklar düzeyinde ortaya çıkarken bir taraftan bir düzeni oluştururlar.³⁴⁵

Türk evleri üzerinde durulan dikkat çekilen bir özellikte, Türk evlerinin geçici malzeme ile yapılmış olmasıdır. Yangınların ve depremlerin, şehirlerini yerle bir ettiğini gördükleri halde, bu geçici ve dayanaksız malzemedan vazgeçmemeleri anlamlıdır. Bu tercihin epistemolojik temelleri vardır. Evlerin kireç ve ahşap malzemeyle yapılmış dini-tasavvufi bir algıda kişinin dünyadaki geçiciliğini hatırlatması yönünden önemlidir. Saraylar ve diğer sosyal binalar kalıcı ve dayanıklı taş malzemeyle yapılmışlardır, çünkü bu binalar inancın ve kültürün simgesidir.³⁴⁶

³⁴³ Bachelard, **A.g.e.**, s.27.

³⁴⁴ Metin Sözen, **Türklerde Ev Kültürü**, İstanbul, Doğan Kitap, 2001, s.81.

³⁴⁵ Turgut Cansever, **Şehir ve Mimari**, İstanbul, Ağaç Yayınları, 1997, s.97.

³⁴⁶ A. Hamdi Tanpınarı **Beş Şehir**, İstanbul, Dergah, 2000, s.58.

Türk evlerinde önemli bir unsur da bahçelerdir. Bahçe evlerin, konakların, köşkerin, yalıların süsü, cennetidir. Özellikle kasaba ve şehirdeki evlerde bahçe Müslüman Türkün yeşilliksiz yapamayacağını göstergesidir. Bahçenin uhrevi bir neşvesi vardır.

Türk mahallesi ise; bir caminin, bir çeşmenin, bir ağaçlıklı meydanın etrafında teşekkül etmiştir. Mektebi, camisi, hamamı, küçük çarşısı ile kendi kendine yeten bir ünedir.³⁴⁷ Nasıl ki evlerin her biri kendi içinde bir mahremiyeti ve bir kendine özgülüğü taşıyorlarsa; her bir mahalle de diğerine mahremdir. Mahalleli kendi sakinlerini gözetir; önce kendi yoksulunu, kimsesizini korur; sorunu mahalle dışına çıkmadan halleder. Her mahallenin bir huyu suyu, namusu, terbiyesi vardır. Evlerdeki sofa işlevini, mahallelerde meydanlar üstlenirler; sanki her ev, meydana akar. Meydanlardaki çeşme ve kahveler de onları buluşturur, yakınlaştırır.

Mustafa kutlu hikâyesinde merkez mekân olarak “kasaba”nın kullanıldığı hikâyeler, *Bu Böyledir*, *Uzun Hikâye*, *Mavi Kuş*, *Tufandan Önce ve Kapıları Açmak*’tır.

Kutlu *Bu Böyledir*’de asli özelliklerini kaybeden kasabanın, şehirleştirilmeye, mekana karşı uygulanan ideolojik baskılara, ayrıca şehir kültürünün kendini kendi mekanlarıyla kasabaya taşımasının hikâyesini yazar. Kasabayı şehirleştirmeye yönelik yapılan mekân “lunapark”tır; şehrin oyun ve eğlenceden oluşan dünya algısı lunaparkla kasabaya, kasabalıya taşınır:

“Lunapark parlıyor.

*Kendinden gayrı her şeyi karartarak. Neonlarını florasanlarını salgılıyor
üzerimize. Onun rengine boyanıyor. Yeşil yeşil bakarken birden kıpkızıl ateşte
yanıyoruz. Sonra yine mor, yine mor. Her yerden seçiliyor.*

Atalım, vuralım, devirelim, kâm alalım dünyadan.

³⁴⁷ Beşir Ayvazoğlu, **Şehir Fotoğrafları**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1997, s.27.

*Lunaparka geldiğimiz belli olsun*³⁴⁸

Kasabaya lunaparkın yanında bir de şehrin yapay, kapatıcı özgürlük mekânlarından “park” eklenmiştir. Bir yanda bunlar bir yanda ise geleneksel kasaba mekanları:

“Yorgancı dükkânı camiye bitişikti. Cami Atatürk Parkı'nın yanında idi. Avlusunda ulu çınarlar vardı-Hep olur-. Gölgele Lunapark'ı çalıştıranların çadırlarına düşerdi. Çadırlarla çınarların arasında bir duvar vardı. Üzerinde ben vardım. Bir yanda hafızın sesi, öte yanda:

Seniii Sevdim, pek çok sevdim

*Güzelsin, şirinsin... ”*³⁴⁹

Kutlu *Bu Böyledir*'de hikmetli mekanların nasıl dezenfarmasyona uğratıldığı, insana masum sevimli gösterilenle nasıl dönüştürüldüğü gün yüzüne çıkarmıştır. Caminin yerini Lunapark, şadırvanlı cami avlusunun yerini ise havuzlu parklar almıştır:

“Dükkân caminin yanındaydı. Caminin şadırvanından her akşam üstü bakır güğümlerle su taşırdım. Güğümleri mermer şadırvanın musluğuna dayardık. Suyun sesini dinlerdik. Güğümün altından gelen ses, ortalar doğru dolan, ağdalanan, boğaza yaklaştıkça tizleşip şarılısını şaklatan ses. Varsın aksın. Soğusun. Bulgur, bulgur üzerinden taşsın, azıcık köpüklensin.

*Serin, sulanmış süpürülmüş avlulardan geçerdik. ”*³⁵⁰

³⁴⁸ **Bu Böyledir**, s.9-10.

³⁴⁹ **A.e**, s.13.

³⁵⁰ **A.e**, s.15.

Bu Böyledir'de şehre açılan yol yapımının bir kıyamet anı dehşetiyle, kasabayı ve kasabanın sakinetli yaşamını nasıl altüst etmekte olduğuna baktığımızda, trajik bir tablo karşımıza çıkar:

“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...

Görüldü ki;

Ovayı bir baştan bir başa bıçak gibi kesen, geniş, kara, parlak, sıvaşık bir yol açılıvermiş...

*Destur demeyip gerine gerine geçip giden bu teller; mezarlıkları, üzerinde el izi kalmış tokmaklarını, alçacık bahçe duvarlarını, mürdüm eriklerini, Ahi Baba Tekkesi'ni yarıp geçen bu yol; Yorgancı Hafız Yaşar'ın yekpare hayatını da böldü.*³⁵¹

*“Uzun Hikâye”*de Mustafa Kutlu, bir baba oğlun yaşam hikâyesi çerçevesinde, Anadolu'nun küçük kasabalarındaki yaşamı konu edinmektedir. Yazar bu hikâyede merkez mekân olarak kasabayı kullandığı diğer hikâyelerinin aksine kasabanın hikmetli hayatına şahitlik eden mekanlara yer vermemiştir.

Mustafa Kutlu'nun kasabada eve, meydanına dair en ince betimleri yaptığı, bu mekanların insandan tevarüs eden hikmet düşüncesini nasıl yansıttığını ayrıntısıyla verdiği eserlerinin başında *Mavi Kuş* gelir.

³⁵¹ A.e., s.36-37.

Mavi Kuş, tasavvufi nazarla üst-kurmaca yazım tekniğinde oluşturulmuş, gelenekle bağlantısının temada, yani hikmette sağlandığı bir metindir. Kutlu eserde kullandığı bütün mekânları hikmet felsefesinden yansıyan yanlarıyla sunmuştur. İslami Türk kültüründe önemli bir yaşam alanı olan ev *Mavi Kuş*'ta tüm karşılıklarıyla verilmiştir. İslam medeniyetini oluşturan dinamiklerimizin dışa dönük zâhiri bir zenginliği değil; içedönük bir derinlik ve yüceliği hedef aldığını söyleyip, bu düşüncenin eve yansımaları şu ifadelerle verir:

“ Mesela evleri ele alalım.

Bu evler sokağa değil, avluya bakar. Sokağa dönük yüzünde, insan boyunu aşan duvarlarında pencere dahi yoktur. Sokağa bakan kafesli pencereler bu taş kısmın üzerinde yükselen ikinci katta bulunurlar.

Evet, ev bahçeye yani içe açılır.

Burası mahrem bir alandır

Çiçek, meyve, sebze, havuzda su ile bir bakıma tabiatın devamıdır. Güzel ve ferahdır. Saydığımız unsurla tezyin edilmiştir.

Evin dış görünüşü sade ve vakurdur. Tezyinat evin içindedir. Oymalar, ahşap bezemeler, göbekli geçmeli tavan süsleri, yüklük ve çiçeklikler hep bu içgüzelliği hedef alır.”³⁵²

Mekandaki bu zâhir-bâtın düzlemi insanın ilişkilerine de yansımıştır:

“Taşranın âhengi bir yeraltı nehri gibidir. Üstündekileri besler, büyütür ama gücünün sırrını açığa vurmaz.

O yıllarda taşra böyledir.

³⁵² **Mavi Kuş** , s.75.

Küçük ve sıcak.

Yoksul ve samimi.

*İçedönük ve derin.*³⁵³

Kutlu, *Mavi Kuş*'ta kasabanın meydanını geleneğin insan hayatındaki zamanına göre tüm ihtiyaçlarına cevap veren mekânlarıyla şu şekilde tasvir eder:

“Sıcaktan dili dışarı düşmüş bir köpek sarsak, ağır ve bezgin adımlarla meydanı birbaştan ötekine geçip köşedeki kasabın önünde durur. (...) Kasap dükkânının gölgelikapısında naylon şeritlerden rengârenk boncuklardan oluşmuş bir sineklik asılıdır. (...) azsonra camlarında sinek pisliklerinden desenler oluşmuş bu kasap dükkânından bir kemansesi yükselecektir.”(...) kasabı geçelim.

Kasabın yanında Göncü İzzet Efendi. Kapısı kepengi gördüğünüz gibi kapalı. Kendisi Rahmet-i Rahman'a kavuşalı seneler oluyor. Oğlu-uşağı memleketi çoktan terk etti. Bu dükkân da işte yağmurun yaşın altında çürüyor. Eee... Sahipsiz malın sonu budur.

Onun yanında Tütüncü Zekeriyya. (...) daha sonra Yemci Yusuf geliyor. (...) Geldik meydana açılan Karcı Tahsin Sokağı'nın başına. Zaten kasaban sokakları umumiyetle meydana açılır. Çay taşı ile kaplı meydanda ise Pazar kurulur, kavga edilir, düğün-dernek olur; gecenin bir vaktinde meyhaneden çıkan kendini bilmez bir sarhoş efeliğe özenip meydanın ortasına kadar gelerek beyaz mendilini yere serer, çömelip sağ dizini mendile dayar, olanca gücüyle bir nara patlatır. (...) evet, Karcı Tahsin sokağının köşesine gelmiştik. Buradaki büyük dükkân Manifaturacı Hacı Hadi Efendi ve mahdumlarına ait. Kırmızı boyalı ahşap oval tabela üzerindeki beyaz hurufat buna şahitlik ediyor. (...) manifaturacının yanında Bezzaz Selim, onun yanında da Atar kâmil Efendi'nin dükkânı sıralanıyor. (...)

Derken çifte çınarlar ile gölgesinde serinleyen tahta minareli camiye geliverdik.

Cami ülkemizde örnekleri artık iyicene azalmış ahşap direkli, ahşap işçiliğinin zarif

³⁵³ A.e.

unsurlarını gösteren şirin ve tarihi bir yapı. Mihrabını minberini anlatmak uzun sürer.(adeta burada yarım bıraktığı cami içi ahşap işçiliğini tufandan önce de ve kapıları açmak ta iç mekân tasviri olarak tamamlar.) lakin biz yine de kuş kafesini andıran, yer yer yosun tutmuş eski oluklu kiremitle kaplı çatıdan az biraz yüksekçe duran minareyi zikretmeliyiz. Bir de çatının tam tepesine kurulmuş, her bahar yenilenen leylek yuvasını. (...)

Çifte çınarlar kim bilir kaç yüz yaşındadır. Kök salıp büyüdükleri yer bir Pınarbaşı.O sebeple serpilip gelişmiş, dallarıyla camiyi, çeşmeyi, çardaklı kahveyi örtmüşlerdir.(...) Kitabesi artık okunmaz hale gelmiş olsa da meydanın çeşmesi işte bu pınarın suyunu akıtmaya devam etmektedir.

Çatalçeşme biçiminde kesme taştan yapılmış ki, iki cephesinde dört lüle, dördünden de kol gibi, buz gibi sular çağlar.

Çeşme yalağından toplanan sular dipten tuğla künklerle meydanı geçip, suyu kasabanın aşağılarda sıralanan bahçelerine ulaştırır.

(...)

Çeşmenin yanı Çardaklı Kahve. Hem camiye yakın hem suya. Üstelik çınar dallarının gölgesinde. bu da yetmezmiş gibi kahve sahibinin dedesi camekan önüne iki asma dikmiş; asmayı geniş bir çardağa almışlar, altına beş altı masa atmışlar.

Oooh, otur suyun sesini dinle. (...)

Kahvenin bitişiği berber.(...)

Berberin yanı fırın. Onun yanı Ceneviz Sokak. Şaşırmanın kasabanın eteğine yaslanıp kurulduğunu, kurulup düz ovayı göz yaylımına aldığı tepenin başında bir Seyran Baba yatır var, bir de Ceneviz'den kaldığı söylenen kale kalıntısı. (...)

Ceneviz sokağın öbür köşesinde Ziraat Bankası. Cumhuriyetten sonra başta Ankara olmak üzere yurdun dört bir köşesine yapılmış Alman üslubu kunt bir bina. Kesme taştan inşa edilmiş, mütehakkim, ser verip sır vermez, az ve küçük pencereci.(...)

Bankanın yanı Massey-Ferguson traktörlerinin acentesi, henüz yeni, daha bir tek makine satamadı. Acentenin bitişiğinde aynalı lokanta.

(...) lokantanın yanında en az onun kadar meşhur, kasabanın en görkemli binası, üç katlı Sefa Otel ve Kiraathanesi yükseliyor. (...)

Döne döne geldik Kumrulu Mescid sokağına. Mescit az ileride. Onun yanında bir semerci, onun yanında da haliyle bir nalbant var. Daireyi tamamlayıp keman çalan

kasaba kadar sayalım isterseniz. Yorgancı Hafız Yaşar, Kuyumcu Nazım Efendi ve ortağı, Arzuhalci Kemal Efendi, fotoğrafçı sarhoş Selahattin, bir bakkal daha, meydana açılan bir sokak daha, sokak içinde Demirci Dello.”³⁵⁴

Mustafa Kutlu'nun, *Tufandan Önce* eserinde de, merkez mekân kasabadır. Bu eserde siyasetin ve ticaretin kasaba hayatını nasıl geleneksel bağlamdan koparıp, dünyeviştirildiğini; kasaba insanının hırsları uğruna öz değerlerinden nasıl uzaklaştığını görürüz. Eserde kasabanın mekan unsuru olarak hikmetle bağlantısı tasavvufta mürşid'e de karşılık gelen çınar ağacı üzerinden şu şekilde verilir:

“Yol boyu yürüdükçe bitli akasyaları söküp yerine eliyle diktiği çınar gövdelerini okşadı.

Cadde boyu, iki yanı çınarlar.

Nasıl da gelişip serpildiler.

Dükkân önlerine gölgelerini yaydılar.

Çınar gibisi var mı?

Sen say bir koca imparatorluk; üç yüz, beş yüz yıl yaşar.

Yaşadıkça fukara Şemsettin'in adı yaşar.”³⁵⁵

Kapıları Açmak eseri de Kutlu'nun merkez mekan olarak kasabayı, bir sahil kasabasını kullandığı hikâyedir. Zehra ile Cihân'ın vuslatsız aşkını anlatan eserde

³⁵⁴ **Mavi Kuş**, s. 5-17.

³⁵⁵ **Tufandan Önce**, s.16.

gelenele bağlantılı mekânlar dikkatimizi çeker. Hikâyede kasaba ilk olarak, tabiatla bütünleşmiş, insanı kendine, toprağa ve insana yaklaştıran özellikleriyle verilir:

“Zehra ana yoldan ayrılarak kasabaya doğru giden yola döndü.

İki yanı ağaçlarla kaplı yol, güzel yol.

Çocukluğunun, gençliğinin tanıdık yolu.

Uzaktan derenin şarılması geliyor.

Kekik kokusu, yağmurla ıslanan toprağın kokusuna karışıyor. Kavaklar arada bir hışırdıyor.

Güz gelmiş, derenin suyu azalmış. Sesi türkülerden bir demet.

Zehra durdu. Şimdi dereye bakıyor.

Aniden temmuz güneşi altında yer-gök altında yıkılıyor.

Küçük kızın sarı saçlarından sular damlıyor.

Küçük kız dayanamayıp bu eleğimsağmalar doğuran şelalenin içine giriyor.”³⁵⁶

Hikâyenin gelenele bağlantılı bir mekânı da kasaba meydanında yer alan Garip Ahmet Baba Tekkesi’dir. Kasabayı turizm sektörüne pazarlamanın derdinde olan Belediye Başkanı, kasabanın bu harap, döküntü haliyle silüetini bozduğunu düşündüğü tekkeyi yıktırıp yerine görsel bir manipölasyon olan “yeşil alan”a dönüştürmek ister. Lakin başkanın aksi zihniyetine sahip geleneğin hikmetinden kopmamış Mahir Hoca, oğlu Cihan ve Edebiyat Fakültesi öğrencisi Mümtaz tekkeyi yaşatmanın, restore etmenin yollarını ararlar ve bu yol Ahmet’in üniversiteden hocası Mübeccel Hanımdan geçer. Mübeccel Hanım’ın cevval kişiliği ve geleneğin

³⁵⁶ Kapıları Açmak, s.34-37.

mekânlarına olan tutkusu başkanın fendini yener. Hikâyede tekkenin harap hali çınar gölgesinde betimlenir:

“ Kasaba meydanının kıyıcığında harap ve ahşap bir tekke var: Garip Ahmet Baba Tekkesi. Tekke asırlık bir çınarın gölgesinde, bir de küçük haziresi var. Ahmet Baba'nın muhtemelen sonradan dikilmiş mezar taşında “Horasan Erenlerinden Garip Ahmet Baba-1410” yazıyor. Taş yarı yarıya yeşile boyanmış, boyalar yer yer döküşmüş. Öteki mezar taşları otların, dikenlerin, yabani güllerin, baharda açan leylakların arasında kaybolmuş. Tek tük sarıklar, tarikat taçları, fesler gözüküyor. ”³⁵⁷

Tekkenin yıkılmaktan kurtarılıp, hak ettiği değere kavuşmasının hikâyesi ise ironik bir üslûpta verilir:

“ - Na'ber Cihan Usta, yine çalışıyorsun galiba.

- Öyle burayı ihya etmeye niyetlendik.

- Yahu güldürme adamı. Ne ihyası. Dört tane ihtiyarın sözüne uyuyorsun.

- Burayı meydana katıp yeşil alan yapacağız. Boşuna uğraşmayın.

Mümtaz söze karıştır:

- Ama Reis Bey kasabamızın en eski tarihi mekânı burası. Restore edilmesi gerekmez mi? Tarihe böyle mi yaklaşıyorsunuz?

Halka söz verdim, Festival'den önce yıkılacak.(...)

Mümtaz kıs kıs güler:

Bırak taksın, burayı ona yedirmeyiz, merak etme.

³⁵⁷ A.e, s.95-96.

Cihan aksine merakla Mümtaz 'a döner:

-Nasıl?

-Yakında İstanbul'a gidiyorum. Hocam Profesör Mübeccel Hanım'ı buraya davet edeceğim. Zaten o da Tekke'yi çok görmek istiyor. (...)

Mümtaz hocası Prof. Mübeccel Hanım'ı almış, kasabaya getirmiştir. Başkan'ın odasında karşılıklı konuşurlar. Mübeccel Hanım'ın dik ve tiz sesi tavanları titretmektedir.

-Başkan, Başkan!.. Siz nasıl bir hazirenin üzerinde oturduğunuzu biliyor musunuz? Yahu başka ülkelerde böyle nadide objeleri camekâna koyup sergiliyorlar. Biz ne yapmışız peki. Çöplüğe çevirmişiz. Bu da yetmemiş, meydanı genişletelim diye yıkmaya yeltenmişsiniz.

- Hocam affınızı dilerim. Bir yanlış anlama olmuş.

-Ne gibi?

- Yıkım falan yok.

-Meydan genişlerken, yeniden yapılırken elbette Tekke'nin restorasyonu da yapılacak, hazire elden geçirilecek. Bunu yıkım diye takdim etmişler.

- Mümtaz, bak, Başkan yıkım yok diyor.

- Duyduğumda bende inanamamıştım Hocam.

-Ödenek.

- Hazır Hocam.

- Oh, ne âlâ.(...)

*Kahveler gelir,ilk yudumlar alınır, Garip Ahmet Baba Tekke ve haziresinin ayakta kalması böylece karara bağlanmış olur.*³⁵⁸

³⁵⁸ A.e., s.99-100,117-119.

Mustafa Kutlu hikâyesinde hikmetle bağlantılı mekânlara baktığımızda karşımıza geleneğin önemli kodlarını barındığı “köy” ve “kasaba” çıkmıştır. Her iki mekânda Kutlu’ya Nurettin Topçu’dan tevarüs eden Anadolu romantizminden ilhamla ele alınmıştır. Köy ve kasaba yaşam alanının değerler dünyası, bunların yanında kentin değerler dünyasının bunlardan farkı, ayrıca kent yaşamının köyü ve kasabayı kentleştirme yaklaşımları üzerinde önemle durulmuştur.

3.2. Kıssanın “Âhenk”i

“Kullarıma söyle sözün en güzelini söylesinler”

İsra,53

Mustafa Kutlu bir metninde hikâye poetikasını anlatır mahiyette sözler sarf eder ve ayrıca bu sözleriyle, bizim çalışmamızda “âhenk” ile “neyi, niçin, neye” karşılık kullandığımızın da çıkışsal ifadelerine yer verir:

“Bir günümüz hikâyecisi olarak geçmişe bir yerinden bağlanmaya, geleneği araştırmaya çalıştım. Şarkta sanat iki peşindedir: Hikmet ve âhenk. Şiirden mimariye, minyatürden kıssalara kadar bu iki unsurun bütün sanat faaliyetlerine esas teşkil ettiği görülür. Hikmet bir mevhibedir. İlahi metinler kadar âlemde de var. Allah dostlarına görünür, kalbe iner. Kulun mücahede ve riyazeti, kalbin safiyeti, füldeki ihlâs hikmete açık olmanın ön şartlarıdır. Hikmet bir kavrayıştır, bir eriş’tir. Bir kere söylenir ve daha sonraki nesillere çeşitli kılıklara bürünmüş olarak ulaşır. Âhenk de bir keşiftir. Rengin, sesin, sözün, hacmin, hareket ve ritmin keşfi. Unsurları birbirleri ile olan münasebetinde görülen eşsiz uygunluk. Hikmet, çokluk belli bir âhenk mecrasında kendini belli eder.”³⁵⁹

³⁵⁹ Mustafa Kutlu, *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı*, İstanbul, S.236-237, 1984.

Mustafa Kutlu'nun, alıntımızda ki bu sözlerini yorumladığımızda, hikâye “anlatma” serüveninde anlatma biçiminin ontolojisini görebiliyoruz. Metne baktığımızda Kutlu hikâyesinin muhtevasını hikmete, bu hikmetin de olduğu gibi değil, muhataplarının anladığı dille sunduğunu söyler. Kaynağı “vahiy” olan, Hakîm'in sözü olan hikmet, insanı muhatap aldığı anda insan suretinde, yani muhatabının kılığında kendini gösterir. Çünkü Hakîm olan “subhan”, “samed”dir, O'nun hikmete ihtiyacı yoktur. “*Anlayasınız diye biz onu Arapça bir Kur'an indirdik.*”³⁶⁰ diyen Hakîm, Arap kavmi üzerinden “nas”a hikmeti yaratılışıyla ihsan ettiği söz üzerinden sunar. Kutlu hikmetin kendi metninde ahenk üzerinden insansal bir boyut kazandığı ve bu şekilde hakikate bağlandığını söyler.

Mustafa Kutlu'nun âhengi, hikmetin keşfi olup, bu keşfedilenin de muhatabının kılığında kendini göstermesidir; tıpkı Hakîm'in “nas” ile kurduğu diyalogda olduğu gibi. Görüleceği üzere Kutlu, hikâyesini, hikmetli kıssasını, muhatabının diliyle anlattığını sarîh bir şekilde bildirir. Çünkü bu hikmete sizin ihtiyacınız var; bundandır ki bu hikmetin sözü sizin sesinizle size ulaşır. Yani bir nevi sizin olan, size kodlanmış olan, zamanın bir vaktinde sizin hep “bir” ağızdan, “tekbir” ağızdan söylediğiniz sözün sesidir, sözün yansımasıdır. Söz merkezli olan Türk anlatısı kaynağını tüm insanlığın-iki Doğu ve iki Batının insanı- kaynağı olan vahiyden almıştır. Dünya anlatı geleneğinin ilki olan “destan”lara baktığımızda da sözün gücünü görür, söz kültürlü bir metinle karşılaşırız. Mustafa Kutlu hikâyesini için “âhenk” ile kastolunan akışta demetlenmiş sözün gücüdür. Hâsılı Kutlu hikâyesinin anlatma biçiminde âhenk” ile kastedilen, muhatabının fitratına uygun olan bir dil ve bu dilin muhatabının içinde bulunduğu çağın anlatma kanallarıyla yapılmasıdır. O halde âhenk: “hikmetin dilsel resmidir.” diyebiliriz. Bu resme bakanlardan, yalnızca resimdeki dili fark edip hatırlayanlar, resimden bir anlam çıkarabilir, resmi doğru yorumlayabilirler. Kastımızın şahidi ise Mustafa Kutlu'nun “metin”leri olacaktır ve yazarın niyeti metinlerinde ne derce nihayete ermiş; yazar bu niyetin, ahengin ontolojik bağlamını ne derece hikmet merkezinde tutmuştur soruları da önemli kıyasımız olacaktır.

³⁶⁰ Kur'an-ı Kerim, **Yusuf**, Ayet 2.

3.2.1. Resmin Dili

Mustafa Kutlu anlatma biçimi olarak, hikmetli metnlerinin sunum dili olarak kullandığını iddia ettiği “söz resminin” dili “âhenk”, Türk edebiyatında kaynağını geleneksel Türk hikâyesi’nden alır. geleneksel Türk hikâyesi’nde söz merkezli olan, anlatma esaslı olan hikâye ise, “Halk Hikâyesi”dir. Halk hikâyesi ile ilgili birinci bölümde verdiğimiz bilgileri hatırlarsak, bu hikâyenin kaynağının iki koldan olduğunu, birincisinin İslamiyet öncesi ulusal özellikler taşıyan metinler olup ki bunlarda anlatma merkezli destanlardır; ikincisi ise İslamiyet’le birlikte yeni bir arka akmaya başlayan, kıssa, menkıbe, cenkname ve Arap ve İran edebiyatından tevarüs eden aşk hikâyeleridir.

Halk Hikâyesi geçiş dönemi eseri olan olan Dede Korkut Hikâyeleri ile başlar. Bu hikâyele baktığımızda sözün gücünden beslenen, anlatma merkezli hikâyelerle karşılaşırız. Mustafa Kutlu kendiyile yapılan bir röportajda hikâyesinde âhenk unsurunun nerelerden beslendiğini açık bir şekilde söyler:

“...İlk dönem hikâyelerim-Yokuşa Akan Sular, Yoksulluk İçimizde, Ya Tahammül Ya Sefer, Sır, Bu Böyledir- divan edebiyatına tekabül eder. Bizim kültürümüzün bir de halk kültürü vardır. Halk kültürü halk hikâyesini meydana getirmiştir. Halk hikâyeleri ise anlatma esaslıdır. Erzurumda üniversite öğrencilik yıllarımda Behçet Mahir’den halk hikâyelerini çok dinledim. Onu, aşıklar kahvesine sık sık gider, dinlerdim. İşte bu müktesebat üzere ‘anlatma esaslı hikâyeyi yazı esaslı hikâyeye’ çevirdim. Peki, bunu nereden itibaren yapmaya başladım; Uzun Hikâye’den itibaren. Ama ben bunları kendi zamanımın, yani modern olanın, anlatı unsurlarıyla yaptım. Yani geçmişi taklit etmedim, çünkü gelenek yenilenmezse kurur. Geleneği yeşertmek için yenilemek lazım, devamlı aşılacak lazım.”³⁶¹

Mustafa Kutlu hikâyelerinin âhenginin oluşmasında iki önemli noktaya dikkat çeker; birincisi anlatma esaslı halk hikâyesi, ikincisi ise anlatma esaslı hikâyeden olduğu gibi değil, bu hikâyeyi kendi çağının anlatma biçimlerinin süzgecinden

³⁶¹ Mustafa Kutlu ile Yaptığımız Söyleşi, 13 Haziran 2012.

geçirerek faydalanmasıdır. Bu iki ifade Kutlu'nun hikâyelerinde incelemeye çalışacağımız “âhenk”in belirleyicisi olacaktır. Mustafa Kutlu'nun hikmet muhtevalı hikâyesinde bir anlatma biçimi olarak kendi hikâyesine tanımladığı âhenk bu ifadeleri doğrultusunda şu ifadeye denk gelir kanaatimizce; anlatma merkezli, söz merkezli halk hikâyesini, kurmaca sanatı içinde ve çağının anlatma biçimlerini kullanarak sözün en güzelinde söylemeye çalışmasıdır. O vakit ilk olarak anlatma merkezli olan halk hikâyesinin anlatımı üzerinde duracağız. İkinci olarak ise Mustafa Kutlu'nun hikâyelerini, gelenekten tevarüs ettiği bu anlatma merkezli biçimi çağının hangi anlatma biçimleri içinde sentezleyip, nasıl oluşturduğuna dikkatle bakacağız.

Halk hikayesinde anlatım işini kırsal bölgede “Âşık”, şehirlerde ise “Meddah” yapmaktadır. Halk hikâyeleri ilk olarak âşık adını alan usta anlatıcılar tarafından yapılırdı.

Türklerin arasında uzun bir süre bulunmuş olan bir İngiliz gezgini, 1768 yılında yayımlanmış olduğu kitabında, Türklerin dinlenmek için zamanlarını en çok birbirlerine hikâyeler ve fıkralar anlatmakla geçirdiklerini gözlemlemiştir. Gerçekten de hikâye üretme, anlatma ve canlandırma geleneği Türk kültürünün en önemli kesitlerinden biridir. Orta Asya'da Oğuz Türklerinin hayatlarında önemli bir yer alan ozanlar, ellerinde kopuzları obadan obaya, şehirden şehire yolculuk ederek düğünlerde, şölenlerde ve şenliklerde eski destanları, Dedem Korkut'u söylerdi. Bu ozanlar, ayrıca yeni olaylar üzerine mâniler düzerler, öyküler yaratırlar, karşılığında değerli giysiler, koyunlar, koçlar alırlardı.³⁶² Ondokuzuncu yüzyılda Orta Asya'nın özellikle Türk boyları arasınada incelemeler yapan Vambery, Türkmenlerde, büyükten küçüğe, herkesin hikâye dinlemeyi çok sevdiğini yazar. Hele bir bakışı gelip de çalgısıyla hikâye anlatmaya başladı mı Türklerin kendilerinden geçtiklerini belirtir.³⁶³

Ozan sözcüğü onbeşinci yüzyıldan sonra yerini, Anadolu ve Azeri Türkleri arasında “âşık” sözcüğüne bırakmıştır. Âşık, halk arasında, umumiyetle saz şairlerine verilen isimdir. Yine halk arasında dolaşan bir çok menkabeler, bunların maddi ve

³⁶² Özdemir Nutku, **Âşık ve Meddah Hikâyeleri**, <http://www.turkoloji.com>.

³⁶³ A.e.

cismani aşktan manevî ve ruhanî aşk derecesine yükseldiklerini, saz çalıp şiir söylemeyi de ilahî vasıtalarla öğrendiklerini anlatır.³⁶⁴ Aşık, her devirde, kendisinin yaratıp yaşattığı eserlerin hem şairi, hem de bestekârı olmuştur. Âşıklar, her zaman yaşadıkları toplum içinde geçmişi iyi bilen, geleceği iyi görebilen hikmetli kişilerdir. Halkın içinde hal ehli olan, dünyaya dair söz ve sazlarından başka hiçbir şeyleri olmayan âşıklar, halkın, dili, gözü, kulağı, gönlü olmuşlardır.

Âşıklar tasavvufî tarikatlarla, bilhassa Bektaşîlik sıkı bir ilki içersinde olup, hayat terbiyelerini bu müesseselerden almışlardır. Bir hırka bir lokma ehli olan âşıklar, toplum tarafından dünyevi olana itibar etmedikleri için, çıkarlara dayalı bir ilişki ağı içinde olmadıklarından tavsiyelerine, görüşlerine itibar edilen kişiler olmuşlardır. Âşıklar kendi hikâyelerini, kendi başlarından geçeni anlatırken aslında bu kıssadan hisse mahiyetindeki anlatılarda muhataplarına kendilerini ya da başlarından geçebilecekleri anlatırlar. Âşıklar dinleyicilerine onların diliyle konuşur. Onların darbimesellerinden, deyimlerinden, manilerinden oluşan bir vokabüler kullanırlar. Âşık anlattığı hikâyenin dinleyicini tecessümünü canlı tutacak tarzda kıssalar anlatırlar. Âşık ile dinleyicilerin hissiyat ve zihniyetleri birbirine ekseriyetle tevafuk etmektedir. Çünkü aynı içtimai muhite mensup kimselerdir.

Âşıklar hikayelerini nazım ve nesir olmak üzere iki kısım üzere anlatırlar. Âşık hikâyesine muhtelif şiirlerden oluşan giriş babında fasılla başlar, fasıladan sonra halkın ortak duygularından çıkan bir mensur tekerleme söyler. Âşık tekerlemeden sonra manzum ve mensur iki kısımdan oluşan asıl hikâyesini anlatmaya başlar. Aşık maznun kısımda çeşitli şiirler söyler, mensur kısımda ise anlattığı hikâyeyi genişletmek adına anlatıcı olarak kendini hikâyede gösterir ve dinleyicilere sohbet havasında çeşitli karavelliler anlatır. Nesir kısmında atasözleri, benzetmeler, deyimler, mecazlar kullanan âşık muhataplarını hikâye içine çekmeye çalışır. Adeta onlara anlattığı hikâyeyi yaşatır.

Meddah, 15. yüzyıldan önce kıssahân, şehnamehân isimlendirmelerin 15.yüzyıldan sonraki ismidir. Bu yüzyıl itibarıyla bahadırların maceralarını anlatan,

³⁶⁴ Fuat Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, Akçağ, 2004, s.139.

onları öven sanatkârlara, kıssahân yanı sıra, “meddah” da denilmeye başlanmıştır. 17. yüzyıldan itibaren kıssahan, yerini büyük oranda meddaha bırakmıştır³⁶⁵

Türk sözlü geleneğinde meddahlık sanatı, hem eski ozanlık geleneğinden hem de İslam geleneğinden beslenerek gelişmiştir. Özdemir Nutku da:

*“Türk toplumu için iki kaynaktan geliştiğini belirtmek isterim: Bunların ilki, Orta Asya kaynaklı olup şamanlıktan ozanlara, ozanlardan bakışlara ve âşıklara uzanan din dışı özellik, öbürü de İslâm kültürünün başlangıcından bu yana geliştirdiği dinsel kökenli özelliktir. Her iki kaynağında meddahlığın gelişmesinde büyük etkisi olmuştur.”*³⁶⁶

Taklidin, dramatize ya da canlandırmanın önemli bir yer işgal ettiği meddahlık sanatı, uzun bir dönem, özellikle de İstanbul’da, halk tiyatrosunun önemli bir kolunu teşkil etmiştir. Zamanla, güldürü, alay, ders ve taklit yönleriyle ön plana çıkan meddahlık geleneğinin ortaya koyduğu hikâyelerin en belirgin özelliği “gerçekçi” olmalarıdır.³⁶⁷

Ozanlık geleneğinin devamı olarak değerlendireceğimiz âşıklık geleneği, tekke kaynağından da beslenerek daha çok, köy, kasaba ya da küçük şehirlere hitap etmiş, Arap ve Fars hikâyecilik geleneklerinden de beslenen, temsilcileri âşıklara nazaran daha eğitilmiş ve şehirli olan kıssahânlık ya da meddahlık geleneği ise daha çok şehir muhitine seslenmiştir. Kıssahan ve meddahlar klasik bir eğitim görmemekle birlikte az çok bir edebî terbiye almışlardır; ayrıca öyle kendini yetiştirmiş meddahlar oluştur ki, bunlar hükümdarın “nedim”liğine kadar yükselmişlerdir.³⁶⁸

³⁶⁵ A.e., s.163.

³⁶⁶ Nutku, a.g.e.

³⁶⁷ Müge Aktan Yılmaz, Anonim Halk Edebiyatı, **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2010, s.189.

³⁶⁸ Köprülü, A.g.e., s.325.

Pek çok hikayenin konusunu İstanbul'un günlük hayatından aldığı, daha çok şehir muhitine ve erkeklere hitap eden meddahlık geleneği, büyük şehirlerde konaklarda, orta sınıf arasında da kahvelerde, uzun Ramazan gecelerinde gelişmiş ve varlığını sürdürmüştür. Meddalar tarafından gerçekleştirilen anlatım, tıpkı halk hikayesi anlatımında olduğu gibi, belli bir kompozisyon çerçevesinde gerçekleşmiştir. Halk hikâyesi anlatımına çok yalın olan meddah hikâyesi anlatımı; başlangıç, açıklama, senaryo, bitiş olmak üzere dört bölümden oluşur. Meddah "Hak dostum, Hak!" diye sözüne başlayıp bir divan ya da tekerleme okur. Açıklama bölümünde ise, kafiyeli ya da kafiyesiz hikâyenin geçtiği dönem ve kişilerin durumu hakkında bilgiler verilir. Senaryo bölümü; gevşek dokulu, bazen içinde maniler, atasözleri, deyimler ve türküler bulunan olaylar dizisinin kapsadığı bölümdür. Meddah bu bölümde tıpkı halk hikâyesinde karavellilerde olduğu gibi senaryonun gelişim çizgisi üzerinde bağımsız küçük hikâyeler ya da fıkralar anlatabilir. Bitiş bölümünde ise; kıssadan hissenin açık edildiği bölümdür.³⁶⁹

Meddah, içinde yaşadığı dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik bir aynasıdır. Bunları eleştirmede görünerek eleştirir; çünkü dinleyenin kafasında durumu aydınlatacak biçimde hikâyesini kurar.

Meddahlık, halk hikâyesinden çok halk tiyatrosunu ilgilendiren bir alandır; çünkü dinleyici önünde, çeşitli senaryoların o andaki seyirciye göre ve birden içe doğuşlarla geliştirilmesi, konuların dramatisasyonunu yapan meddahı, anlatıcı olmaktan daha ileri götürüp bir oyuncu durumuna sokmaktadır. Meddah dinleyicileri etkiler, hikâyenin içine çeker. Meddah çeşitli şive taklitleri ve mimiklerle dinleyicileri olayların içine çeker. Meddah bütün bunları düz bir anlatım ve günlük konuşma biçimiyle yapar.³⁷⁰

Halk hikâyesinin anlatımı görüldüğü üzere meddahlık ve âşıklık üzerinden gerçekleştirmiştir. Halka onların dilinden kıssalar, menkıbeler, hikâyeler

³⁶⁹ Nutku, **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976, s.60-63.

³⁷⁰ **A.e.**, s.65.

anlatmışlardır. Halk hikâyesi anlatısının realist boyutu olan meddah anlatısı Mustafa Kutlu hikâyesinde çağının anlatı sanatlarının dilinde anıştırma yoluyla kullanılagelmiştir. Mustafa kutlu hikâyesinin özellikle Uzun Hikâyeden itibaren başladığı uzun hikâye yazma geleneğinde meddah anlatıcısını hatırlatan unsurlara yer vermiştir. Meddah anlatıcısının vokabülerini oluşturan türküler, maniler, tekerlemeler, bilmeceler, atasözleri, deyimler Kutlu hikâyesinde de yer almıştır.

Türkü:

“Babam onun sarı lepiska saçlarına, mavi berrak gözlerine bakar:

Makaram sarı bağlar

Kız söyle gelin ağlar

türküsunü söylerdi. O vakitler Safiye Ayla'da söylemiş bu türküyü”³⁷¹

“Eli elime değdi de

Hem ben yandım hem kendi”³⁷²

Şu dağları delmeli

Külünü elemeli”³⁷³

“mavi yelek, mor düğme

yine düştün gönlüme

her gönlüme düşende

kan damlar yüreğime”³⁷⁴

³⁷¹ Uzun Hikâye, s.17.

³⁷² A.e., s.74.

³⁷³ Beyhude Ömrüm , s.34.

³⁷⁴ Rüzgarlı Pazar, s.142.

“Karlı dağlar karanlığın bastı mı

Asker ağam ayrılığın vakti mi ”³⁷⁵

Mani:

“Kalbin umutla dolsun

Dilerim yüzün gülsün

O mavi kolye bende

Ebedi hatıra kalsın ”³⁷⁶

Tekerleme:

“Çocuklar bile bu hazırladıklarına oyunu, tekerlemeye çevirmiştir.

Tedariğim/Torba dikim/Yazın koyum/Kışın yeyim ” ³⁷⁷

Atasözü:

“Kervan yolda düzülür.”³⁷⁸

“Zayıflamış mı, hasta olmasın, diye sordum. Yok yok iyidir, babam acı pathıcandır, onu kırağı çalmaz, başının çaresine bakar, dedi.”³⁷⁹

“Hemen herkes İdris Güzel’in methine girişmişti. At binenin kılıç kuşananın diyorlardı ”³⁸⁰

³⁷⁵ Menekşeli Mektup, s.20

³⁷⁶ Uzun Hikaye, s.55.

³⁷⁷ Beyhude Ömrüm, s.66.

³⁷⁸ Zafer Yahut Hiç, s.23.

³⁷⁹ Chef, s.168.

“Kırk yaşlarında falan var. Cami yıkılmış, mihrap yerinde.”³⁸¹

“Yere düşmekle cevher sâkit olmaz kadr ü kıymetten.”³⁸²

“Behram Çavuş böyle konuşanları susturuyor. Eratın moralini bozmayın diyor. Bozmayalım ama güneş balçıkla sıvanmıyor ki.”³⁸³

Deyim:

“Hulusi Derin’in derin işleri karşısında ağızları açık kalmıştır.”

“Hulusi’nin ağzı kulaklarına varmaktadır.”³⁸⁴

“Ben onun on misli yoruluyordum. Ayaklarıma kara su iniyordu.”³⁸⁵

“Ben elimi çeksem, bu kanal batar.”³⁸⁶

“Az sonra kendinin de düşebileceği korkusu ile canını dişine takmış gidiyor.”³⁸⁷

“Orada dolma sarar, fasulye ayıklar, lafın belini kırarlar.”³⁸⁸

“Affet ağabey, ayağını öpeyim affet.”³⁸⁹

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Lâkin bu unsurlar vokabüler olmaktan öteye gitmemiştir, Kutlu malzeme olarak kullandığı halk hikâyesi unsurlarını hikâyesinde muhteva olarak beslendiği hikmetin çağrışımına yardımcı olan, temayı destekleyen öğelerdir, çünkü Kutlu’nun kendisinin de dediği gibi:

³⁸⁰ Tufandan Önce, s.199.

³⁸¹ Chef, s.82.

³⁸² Uzun Hikaye, s.90.

³⁸³ Menekşeli Mektup, s.148.

³⁸⁴ Tufandan Önce, s.87-88.

³⁸⁵ Rüzgarlı Pazar, s.151.

³⁸⁶ Anadolu Yakası, s.67.

³⁸⁷ Menekşeli Mektup, s.154.

³⁸⁸ Zafer Yahut Hiç, s.111.

³⁸⁹ Kapıları Açmak, s.47.

“Her devrin âhenk anlayışı hikmeti kendi rengine bürünmüştür. Kimden neşet ettiği sır olarak kalan hikmet, sanatkârın elinde ona yaklaştığı ölçüde kıymet kazanıyor. Ben eski dünyada âhengini bulan şeklin, bugün için bir mâna ifade etmediği kanaatindeyim. Açıkçası eski dünyanın sanat dili artık sadece yerinde kalmalıdır.”³⁹⁰

eski hikayelerdeki âhengin bu gün için mâna ifade etmediği, bu günün hikâyesinin biçimsel yapısı, anlatsal yönünün ahengi bu anlatma biçimleriyle oluşturur. Yazarın geleneğin vokabülerinden yararlanması onun meddahvari söylemi, âşık geleneğini yazınsal düzlemde devam ettiriyor manasına gelmez; bu durum Kutlu'nun çağının anlatı biçimlerinden faydalanarak oluşturduğu anlatım biçiminde, anlatıma vokabüler zenginlik katma ve klasik-gerçekçi okuru modern ve post-modern kurmaca içinde unutmama ya da onunla parodi yapma işidir.

Buradan anlıyoruz ki Mustafa Kutlu hikâyesinde “âhenk” geleneksel anlatının biçimsel düzleminden ziyade çağının anlatma biçimlerinden, modern ve post-modern anlatma biçimlerinden oluşmuştur. Buradan hareketle bu anlatma biçimlerden, Mustafa Kutlu'nun hikâyesinde, özellikle post-modernist anlatma biçimlerinden faydalandığını göstermeye çalışacağız.

3.2.1.1. Resmin Dilinden Bakan Çoksesli Renkler

Türk edebiyatında eski ve köklü bir geleneği olan bulunan hikâye, 19.yüzyılda Batılılaşma hareketleri çerçevesinde edebiyatta da yaşanan değişim sürecinde Avrupa'dan adeta yeni bir tür olarak tekrar alınmış ve bir bakıma yeniden üretilmiştir. Bu üretim sırasında kimi yazarlar Doğu hikâyesi ile Avrupaî hikâyenin sentezini yaparken, kimileri de tamamen Batılı hikâyenin örneklerini vermişlerdir. Sami Paşazade Sezai ve onu takip eden Halit Ziya gibi yazarlar tamamen Avrupaî tarzda hikâyeler kaleme alırken, Ahmet Mithat Efendi gibi bazı yazarlar ise Doğu

³⁹⁰ Mustafa Kutlu, *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı*, S.236-237, 1984.

hikâye geleneğini ile Batı hikâyesinin sentezini yapmıştır. Doğu hikâyesi ve meddah anlatısını Batılı formlar içinde yeniden üreterek kaleme aldığı çok sayıda eserle bütün bir Tanzimat dönemini dolduran ve 1870 – 1900 yılları arasında yayımlanmış olan hikâye ve romanların önemli bölümünün altında imzası bulunan Ahmet Mithat Efendi'nin açtığı bu yol, kendisinden sonra gelenlerce çok rağbet görmemiş, onun yerine Sami Paşazade ve Halit Ziya'nın temsil ettiği Avrupaî hikâye ve roman tarzı yaygınlık kazanmıştır. Cumhuriyet döneminde Türk edebiyatının hikâye ve roman anlayışında büyük ölçüde bu ikinci anlayışı benimsediği ve devam ettirdiği kuşkusuzdur.³⁹¹

1960'li yıllardan itibaren “Yeni Roman”cılarla başlayan, kuramsal temeli Mihail Bahtin'in Dostoyevski'nin eserleri için uyguladığı “söyleşimcilik” kuramına kadar dayandırılan, lâkin doktrinsel iskeletini “postmodern” durumun yansıması şeklinde Rolan Barthes, Julia Kristeva, Michel Riffatere, Gerard Genette'nin oluşturduğu “Postmodernizm” anlatma sanatı, modernizme tepki olarak modernizmin içinden doğmuştur. Türk edebiyatında ise 1980'li yıllardan itibaren postmodern kurmaca ve anlatma biçimleri kullanılmaya başlanmıştır.

Bu nokta itibariyle bir taraftan Batılı hikâye birikimine sahip olan, öte yandan da edebiyatımızın kendi geleneğine yaslanması gerektiğini düşünen yazarlarımız, postmodernist yöntem ve teknikleriyle Doğu hikâyesinin unsurlarını birlikte hatırlatan hikâyeler yazmaya başlamışlardır. Mustafa Kutlu bu hikâyecilerimiz içerisinde ilk akla gelenlerdendir.³⁹²

Mustafa Kutlu bir çok yazısında, verdiği röportajlarda, hikâyesini Ahmet Mithat Efendini'nin muhtevada modern biçimde klasik hikâye anlatısı anlayışının devamı olarak gördüğünü söylerler. Halbuki çalışmamızın “Hikmet'in Kıssası Nedir” bölümünde gördük ki Kutlu, Ahmet Efendi'nin tam aksine muhtevada geleneğe, geleneğin kaynaklarına, yani hikmete yaslanmıştır. Özellikle tasavvufi kültürün unsurlarını hikâye muhtevasına yedirip, çağının insanına “Allah varsa trajedi yoktur” kelam-ı kibarında hikâyeler anlatmıştır. Ahmet Mithat ise, eserleriyle okurunu

³⁹¹ Fazıl Gökçek, Mustafa Kutlu'nun Hikayelerinde Anlatının Oyunsallaştırılması, **Aynanın sırrı**

Mustafa kutlu Sempozyum Bildirileri, s.55.

³⁹² A.e.

yönlendirmeye, onlara Batılı değerleri taklitçiliğe düşmeden almaları gerektiği telkinini yapmıştır. Ahmet Mithat'ın en ideal karakteri olan Rakım Efendi'nin hangi davranışı Kutlu'nun Kambur Hafızı'nın, Mahir Hoca'sının, Cihan'ının, Yadigar'ının, Dava Delisi Kerim'inin vs. hangi davranışına benzer özellikler gösterir. Seküler, muhafazakâr bilince sahip bir tiptir Rakım; hatta toplumda oluşması istenen bir tiptir, olan değil. Ahmet Mithat Efendi'nin çağında hikâye anlatma biçimi olarak geleneksel hikâyenin anlatma biçiminden faydalanması tamamen okurla samimi bir ilişki kurma, onu istenilen Doğulu ve Batılı değerlere sahip birey olmaya yönlendirme aracıdır. Ahmet Mithat Efendi amacı, geleneksel hikâyenin vokabülerini kullanarak, hatta yazısal olana söylemsel olanı ortak etmesi, özellikle yazılı sanatı roman ve hikâye aracılığıyla avama ulaştırmak ve onların kültürlü birer yurttaş olmalarını sağlamaktır. Yazarın metinlerine baktığımızda bu niyet nihayettir ve niyetinde de hikmetli söyleyişin ontolojisiyle bağlantısı pek yoktur. Mustafa Kutlu'nun kendinin de ifade ettiği gibi:

*“Önemli olan muhtevadır. Muhtevanın bize fısıldadığı sırrı günümüzde nereye saklayabiliriz, nerede açık ederiz, buna göre bir şekil, bir ifade imkânıdır ahenk.”*³⁹³

muhteva kendisi tarafından, hikmetli bir pencereden ahenge öncelenmiştir. Necip Tosun'un da:

*“Kutlu, hem muhteva hem de biçim olarak gelenekle buluşmayı arzu etse de bu buluşmanın biçimsel düzlemde tam olarak gerçekleşmediğini söyleyebiliriz. Ne yaparsa yapsın “âhenk” anlayışının, modern insanın beklentilerine denk düşen bir biçim belirlemesine evrilmesi kaçınılmazdır.”*³⁹⁴

³⁹³ Tosun, **Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu**, s.126.

³⁹⁴ A.e., s.127.

tespitlerinden faydalanarak Mustafa Kutlu'nun eserlerinde biçimsel olan muhtevalar olan için çağının anlatı kuramlarından faydalanarak araç olmuştur. Lakin bu araçlık Ahmet Mithat'ta olduğu gibi vulgarize olmamıştır. O hikmetli muhteva için Postmodernist anlatı biçimlerinden faydalanmıştır. Modern insanın ihtiyaç duyduğu hikmetli yaşamın tasavvufi kavramlar ve Hareket Düşüncesi ışığında gerçekleştirilebileceğini hikâyelerinin muhtevalarına kodlayan Kutlu, hikmeti modern olandan kaçışın limanı olarak görmüştür. Postmodernist anlatma biçimleri de bu limana götüren çağının gemileri olmuştur.

Mustafa Kutlu eserlerinde sürekli modern olanın eleştirisini yapmış; modern olanın insanı özünden, tabiatından ve asıl önemlisi Rabbinden uzaklaştırıp dünyevileştirmesi, yazarımızın hikâyelerinde önemle üzerinde durduğu konulardan olmuştur. Geleneksel yaşamın hikmetli dünyasını neredeyse tüm hikâyelerine çerçeve olarak alan Mustafa Kutlu'da, insanın modern olandan, kentten, kent ilişkilerinden, din-siyaset-ticaret kısılcısından kaçışın parça hikâyeleri, sığınış izlekli merkez hikâye olmuştur. Bu hal adeta onda "postmodern durum" haline dönüşmüştür diyebiliriz.

Modernizmin tekilleştirici mantığına karşı, toplumda tabana doğru yayılma, çok çeşitli üslupların, bakış açılarının, dünya görüşlerinin, yaşama biçimlerinin varlığını kabul etme; gerçek anlamda bireysel ve toplumsal özgürlüklere hayat hakkı tanıma; başka türlü olanı görme ve onunla empati kurma; iletişim araçlarının gelişmesiyle küçülen dünyada tek bir kültürün, ifadenin, yönetimin, hayat biçiminin olmadığını bilme; "başka", "öteki", "yabancı" olanla yüzleşme şeklinde tanımlayacağımız "Postmodern durum" kısmi olarak Kutlu'da kullanılmıştır.³⁹⁵ Mustafa Kutlu'nun gelenekle, modernden kaçıp bağ kurmasını sağladığı postmodern biçimsel yönelişler onda kısmi olarak modern olana karşı "postmodern durum" refleksi olarak kendini göstermiştir. Lâkin şu önemli noktayı da belirtmeliyiz ki Mustafa Kutlu hikâyesinde, postmodern anlatma biçimlerini, Batıdan aldığı gibi

³⁹⁵ Yunus Balcı, Mustafa Kutlu Hikayelerinde Postmodern Bir Tavrın Olarak Modernizmin Eleştirisi, **Aynanın sırrı Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, s.315.

ve Batılı niyetiyle anlatma sanatında kullanan 1980 sonrası romancı ve hikâyecilerinin yaptığı; metinleri ve niyetleri geri palana iten, metinleri oyunsal bir figür olarak gören; asıl olanın malumatfuruş olduğu, bilgi olduğu anlayışında okuru ön plana çıkartan ve bu okuru da modernitenin yaşamında kendinden esirgediği özgürlüğü, metinlerin dünyasında bir sonsuzmetin özgülük yaşamı içinde istihdam eden, ona Nietzsche vari geçeğin katı halinden metinlerin hipergerçek düzleminde sonsuz bir kaçış alanı sunan; fark ettirmeden bir modernist diyalektikte metinleri özne, okuru nesne konumuna çeken bir anlatma biçimin uzağındadır. Kurmacalarında retorik olanı, okuma eylemini, metinlerarasında gezinmeyi ilahi bir neşve misali haz alarak yapıttığı Batılı ve batıcı postmodern anlatıcılar postmodernist teknikleri modern olanın kaçışı olarak görmüşlerdir. Bu niyetteki Roman ve hikâyecilerde asolan metin ve bu metnin nasıl anlatıldığı, nasıl kurgulandığıdır. Yani biçim içeriğin, temanın önüne geçmiştir. Ön plana çıkan yazma, sürekli yazma eylemidir. Öyle ki bu zihniyete sahip anlatıcıların üst kurmacalarla, parodilerle, pastişlerle okuru metne davet edip onu başat haline getirdiğini söylemesi sadece bir simülasyondur; çünkü metinde anlam yok anlamlar var, metnin anlamı sonsuz bir “differancé” de takılıp kalır anlayışı okumayla değil her okurda devam ettirilen bir yeniden yazma eylemidir. Bu halde öne çıkan “yazma eylemi”nin kendisidir. Mustafa Kutlu’da ise, yukarıda kendinin de ifade ettiği gibi bu fikir ve zikirde olanların aksine muhtevanın, muhtevanın içine kodlanan hikmetin asıl unsur, bu muhtevayı ahengin içinde sunma adına çağının anlatma biçimlerinden postmodern teknikler ise teknik bir unsur olmuştur. Mustafa kutlu “ne” anlatılacak, “nasıl” anlatılacağı her zaman önünde olmuştur. Evet, bilinçli bir şekilde Mustafa Kutlu teknik imkanlar bağlamında Postmodern anlatı biçimlerinden faydalanmış lakin postmodern kurama gönül vermiş diğer yazarlar gibi “ne” anlattığının önüne geçirmemeye çalışmıştır.

Metinlere baktığımızda Mustafa Kutlu’nun üst-kurmaca, parodi, anıştırma, yazar-anlatıcı tekniklerini sıkça kullandığını görürüz. Çalışmamızın “Hikmetin Kıssasını Bildir” bölümünde özellikle yazarımızın üst-kurmacayı, hikmetli muhtevayı tasavvufun dilinde zenginleştirerek sunmak adına ne derece üst bir

yetkinlikte kullandığını “Yoksulluk İçimizde” ve “Mavi Kuş” eserleri üzerinden göstermiştik.

Şimdi ise Kutlu'nun hikâyelerinde anlatım biçimi olarak postmodernist biçimlerden nasıl yararlandığına değineceğiz.

Anlatı sanatı sanatı esas itibariyle anlatılacak bir “hikâye” ile bu hikâyeyi sunacak bir “analtıcı”ya dayanır.³⁹⁶ Postmodern edebiyatla hızını artıran değişimden, en çok etkilenen anlatıcı ve bu anlatıcının anlatım biçimi olmuştur.

Postmodernizm akımının edebiyatta, özellikle anlatmaya bağlı edebi metinlerden “hikâye” ve “roman” a yansımaları üç temel başlıkta toplayabiliriz. Daha sonra ise bu başlıkların sırasıyla Mustafa Kutlu hikâyesinin anlatımındaki kullanımına geçeceğiz:

“1. Edebiyattaki geleneksel türler ayrımını reddetmek, dolayısıyla şiir, hikâye, tiyatro gibi türler yerine “anlatı” terimini benimsemek ve anlatıda bütün bu türlerin imkânını kullanmak.

2. Modern roman ve hikâyenin mutlaklaştırdığı, yazarın metin karşısındaki objektifliğini ve metin kişileri karşısındaki tarafsızlığı ilkesini reddetmek, yazarı adeta metin kişilerinden biri olarak anlatıya katmak.

3. Okuyucuyu metin içinde aktif hâle getirmek, metnin kurgulanış sürecinde okuyucuya rol vermek, böylece okuyucunun anlatıya katılmasını sağlamak amacıyla okuyucuyla sohbet havasında diyaloga geçmek, bu bağlamda üstkurmacanın imkanlarından faydalanmak.”³⁹⁷

³⁹⁶ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı I**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2010, s.17.

³⁹⁷ Fazıl Gökçek, **a.g.e.**, s.55.

1. Edebi ve edebiyat dışı türlerin iç içe geçirilerek “karnavallaştırılan” anlatı sanatının ele alınıp Mustafa Kutlu’nun eserlerinde kullanımına baktığımızda karşımıza önemli metinlerin çıktığını göreceğiz. Postmodernizmin edebiyatta “çoksesli” olanı öne çıkartması aslında modernizmin homojen yapıda türleri kesin bir sınırla ayırmasına tepkidir. Postmodern anlatılarda parodi yöntemiyle birçok tür iç içe verilir, adeta tür karnavalı yapılıdır. Yazarın anlatıyı ön plana çıkartma amacı, hayatın birçok alanında olduğu gibi edebiyatta da modernizmin değişmeyen çizgisel akan o katı yanına tepki bağlamında, edebiyat için ciddi olan bir meseleyi, türü parodiyle değersizleştirir. Ayrıca ikinci olarak değişik tür anlatımlarının biçimlerini anlatısında kullanarak klasist-gerçekçi anlatının kalıplaşmış yargılarını yıkar. Şiir biçiminde roman yazabilir, hatta bir eserde birçok türün biçimsel özelliklerini kullanabilir. Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar’da uyguladığı gibi. Her iki yaklaşımda da amaç metni, anlatıyı, okuru ön plana çıkartmaktır.

Mustafa Kutlu’nun “*Yoksulluk İçimizde*”, *Arka Kapak Yazıları*, “*Mavi Kuş*”, *Anadolu Yakası*” anlatılarında türlerin parodileştirilmesi ve türlerin bir arada kullanılmasına şahit oluruz.

Yoksulluk İçimizde anlatısının girişinde şaşırtıcı şekilde kendimizi “*LEVHA I*” metni” “hat levhasıyla” karşı karşıya buluruz. Görsel bir sanatla yazınsal bir sanatın aynı uzamda yer almasıdır. Anlatı girişte biçimsel olarak metinsel düzleme çekilmiş; bu şekilde bir başlangıç ile anlatısının hikâye türünden ibaret olmadığını, metnin “hat levhası” türüyle okunması gerektiğini nitelikli okura söyler. Eser biçimsel olarak tek tipten çıkartılmış çoksesli bir yapıya geçirilmiştir. Kutlu burada sözün gücünün yanına gözün gücünü de katmıştır. Okur eseri, burada “görsel okumaya” da tâbi tutacaktır. Metnin ikinci bölüm başına baktığımızda bu sefer “*Levha II, Ahlak Dersi*” başlığında; metinlerarasılık kuramının “alıntı” tekniğiyle, Ataullah İskenderî’nin Hikemiyat’ından alıntılardığı hikmetleri kurmacanın muhtevasına uygun kompozisyon bütünlüğünde, “deneme” türü içinde oluşturulmuş yeni bir türle karşılaşırız. Hat, hikâye, deneme türü iç içe geçer artık. Metnin biçimsel yapısı klasik ve modernist hikâyeden farklı olarak çoksesli bir yapıya

büründürülmüş, türler arasından metinlerarasılık yapılmış ayrıca eser göz, söz ve yazı nazarıyla okunmaya, okunupta yeniden yazılmaya davet edilmiştir. Eserin dördüncü bölümüne geldiğimiz de artık hikâye türünden söz etmemiz imkânsızlaşır, “türlerüstü” bir şekle bürünür. Bu bölümün başında da anlatılan kurmaca bağlamında, yine metinlerarasılık kuramının “alıntı” tekniğiyle Eşrefoğlu Rûmî’den bir “gazel” alıntılar metne montajlar:

“LEVHA

IV

Aşk

Cihanı hiçe satmaktır adı aşk

Döküp varlığı gitmektir adı aşk

Elinde sükkeri ayruğa sunup

Ağuyu kendi yutmaktır adı aşk

Belâ yağmur gibi gökten yağarsa

Başını ana tutmaktır adı aşk

Bu âlem sanki oddan bir denizdir

Ana kendini atmaktır adı aşk

Var Eşrefoğlu Rûmî bil hakikat

Vücudu fâni etmektir adı aşk.

Eşrefoğlu Rûmî³⁹⁸

Biçimsel olarak şiir metninin alıntılanmasıyla metnin üst-kurmacası çoğalmış, ortada karnaval bir metin kalmıştır. Son bölümde ise “*LEVHA VI*” başlığıyla “*Hilye*” türünde bir metin eklenir. Kutlu metne son müdahalesiyle türlerarasılıktan metinlerarasılığa oradan da üst-kurmaca düzleme çeker metni. Hem biçimsel hem de muhteva olarak metin çoktürlü bir yapıya çekilir.

“*Arka Kapak Yazıları*” eserindeki metinlere baktığımızda Parnasistlerin bir nevi parodisi şeklinde, “tablo altı şiir yazma” biçimini hatırlatırcasına; fotoğraf altı hikâye/ deneme/hatıra metinleriyle karşılaşırız. Toplamda 22 metin 22 fotoğraf vardır. Her fotoğrafın görsel okumasına sözsöz okumalar eşlik etmiştir. Kutlu bu metinleriyle edebiyat türünün dışına çıkarak “*Yoksulluk İçimizde*” olduğu görsel modern sanatlardan fotoğrafın görsel metninden faydalanır. Eserde yer alan sözsöz metinler ise edebî türler içinde tam yerini bulamamış/ buldurulmamış “türüstü” karnaval metinlerdir. Metinlere ilk baktığımızda deneme türüne aittir kanaatine varırken, daha sonra yazarın biyografisinde yer tutan hatıralarından izler taşıdığını öğrendiğimizde ise metnin artık türlerarasılığın üstkurmacasında oluşturulan çoksesli bir metinler kompozisyonu olduğunu anlarız.

Mustafa Kutlu’nun “*Mavi Kuş*” isimli eserinde tür yerine “anlatı” teriminin benimsendiği hikmet temalı bir üstkurmaca ile karşılaşırız. Kutlu bu anlatısında “parodi” tekniğiyle hikâye türünün ironisini yapar. Yazar-anlatıcı eserin ilk bölümünde kendisi gibi okuru da metne dâhil ederek:

³⁹⁸Yoksulluk içimizde , s.49.

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

Yahu ben meddah mıyım? Ara sıra omzumdaki havlu ile alnımın terini silip “Ey yârenler, 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.³⁹⁹

Mavi Kuş eserini hikâye türünden alıp “anlatı” türüne geçişin biçimsel olarak bir başka yazılımı da “sinematografik” görüntüye dayalı anlatım tekniğinin başarıyla kullanılmasıdır. Bu tekniğin kullanılmasıyla “senaryo” metnine dönüşen “Mavi Kuş” “yazar-anlatıcını dilinden” kaçıp, yönetmen-anlatıcının görüntüsüne” kayar. Eseri girişinde yönetmen-anlatıcı kamerasını kasabaya tuttuğunda karşımızda seyirlik metnin görüntüsü çıkar:

“Sıcaktan dili dışarı düşmüş bir köpek sarsak, ağır ve bezgin adımlarla meydanı bir baştan ötekine geçip köşedeki kasabın önünde durur. (...) Kasap dükkânının gölgeli kapısında naylon şeritlerden rengârenk boncuklardan oluşmuş bir sineklik asılıdır. (...) az sonra camlarında sinek pisliklerinden desenler oluşmuş bu kasap dükkânından bir keman sesi yükselecektir.”(...) kasabı geçelim.

Kasabın yanında Göncü İzzet Efendi. Kapısı kepengi gördüğümüz gibi kapalı. Kendisi Rahmet-i Rahman’a kavuşalı seneler oluyor. Oğlu-uşağı memleketi çoktan terk etti. Bu dükkân da işte yağmurun yaşın altında çürüyor. Eee... Sahipsiz malın sonu budur.

³⁹⁹ Mavi Kuş, s.17-18.

Onun yanında Tütüncü Zekeriyya. (...) daha sonra Yemci Yusuf geliyor. (...) Geldik meydana açılan Karcı Tahsin Sokağı'nın başına. Zaten kasaban sokakları umumiyetle meydana açılır. Çay taşı ile kaplı meydanda ise Pazar kurulur, kavga edilir, düğün-dernek olur; gecenin bir vaktinde meyhaneden çıkan kendini bilmez bir sarhoş efeliğe özenip meydanın ortasına kadar gelerek beyaz mendilini yere serer, çömelip sağ dizini mendile dayar, olanca gücüyle bir nara patlatır. (...) evet, Karcı Tahsin sokağının köşesine gelmiştik. Buradaki büyük dükkân Manifaturacı Hacı Hadi Efendi ve mahdumlarına ait. Kırmızı boyalı ahşap oval tabela üzerindeki beyaz hurufat buna şahitlik ediyor. (...) manifaturacının yanında Bezzaz Selim, onun yanında da Atar kâmil Efendi'nin dükkânı sıralanıyor. (...)

Derken çifte çınarlar ile gölgesinde serinleyen tahta minareli camiye geliverdik. Cami ülkemizde örnekleri artık iyicene azalmış ahşap direkli, ahşap işçiliğinin zarif unsurlarını gösteren şirin ve tarihi bir yapı. Mihrabını minberini anlatmak uzun sürer.(adeta burada yarım bıraktığı cami içi ahşap işçiliğini tufandan önce de ve kapıları açmak ta iç mekân tasviri olarak tamamlar.) lakin biz yine de kuş kafesini andıran, yer yer yosun tutmuş eski oluklu kiremitle kaplı çatıdan az biraz yüksekçe duran minareyi zikretmeliyiz. Bir de çatının tam tepesine kurulmuş, her bahar yenilenen leylek yuvasını. (...)

Çifte çınarlar kim bilir kaç yüz yaşındadır. Kök salıp büyüdükleri yer bir Pınarbaşı.O sebeple serpilip gelişmiş, dallarıyla camiyi, çeşmeyi, çardaklı kahveyi örtmüşlerdir.(...) Kitabesi artık okunmaz hale gelmiş olsa da meydanın çeşmesi işte bu pınarın suyunu akıtmaya devam etmektedir.

Çatalçeşme biçiminde kesme taştan yapılmış ki, iki cephesinde dört lüle, dördünden de kol gibi, buz gibi sular çağlar.

Çeşme yalağından toplanan sular dipten tuğla künklerle meydanı geçip, suyu kasabanın aşağılarda sıralanan bahçelerine ulaştırır.

(...)

Çeşmenin yanı Çardaklı Kahve. Hem camiye yakın hem suya. Üstelik çınar dallarının gölgesinde. bu da yetmezmiş gibi kahve sahibinin dedesi camekan önüne iki asma dikmiş; asmayı geniş bir çardağa almışlar, altına beş altı masa atmışlar.

Oooh, otur suyun sesini dinle. (...)

Kahvenin bitişiği berber.(...)

Berberin yanı fırın. Onun yanı Ceneviz Sokak. Şaşırmanın kasabanın eteğine yaslanıp kurulduğunu, kurulup düz ovayı göz yayılımına aldığı tepenin başında bir Seyran Baba yatırı var, bir de Ceneviz'den kaldığı söylenen kale kalıntısı. (...)

Ceneviz sokağın öbür köşesinde Ziraat Bankası. Cumhuriyetten sonra başta Ankara olmak üzere yurdun dört bir köşesine yapılmış Alman üslubu kunt bir bina. Kesme taştan inşa edilmiş, mütehakkim, ser verip sır vermez, az ve küçük pencereci.(...)

Bankanın yanı Massey-Ferguson traktörlerinin acentesi, henüz yeni, daha bir tek makine satamadı. Acentenin bitişiğinde aynalı lokanta.

(...) lokantanın yanında en az onun kadar meşhur, kasabanın en görkemli binası, üç katlı Sefa Otel ve Kiraathanesi yükseliyor. (...)

Döne döne geldik Kumrulu Mescid sokağına. Mescit az ileride. Onun yanında bir semerci, onun yanında da haliyle bir nalbant var. Daireyi tamamlayıp keman çalan kasaba kadar sayalım isterseniz. Yorgancı Hafız Yaşar, Kuyumcu Nazım Efendi ve ortağı, Arzuhalci Kemal

Efendi, fotoğrafçı sarhoş Selahattin, bir bakkal daha, meydana açılan bir sokak daha, sokak

içinde Demirci Dello. ”⁴⁰⁰

Eserin sonunda kurmaca, başta nasıl hikâye türünün parodisi yapıldıysa sonunda da sinemanın parodisi yapılır. Metnin seneryo olduğu ifşa edilip türsel ayırım ortadan kaldırılır:

“Tam bu sırada yüksek bir ses ‘STOP’ diye bağırır.

Işıklar yanar.

Meydandaki sahnenin bir film seti olduğu anlaşılır.(...)

⁴⁰⁰ A.e., s.5-16.

Onlar orada bu sahnenin üzerinde konuşadursunlar; beri yandaki oyuncular çay ve sigara muhabbetini koyulaştırmışlardır. Mevzu haliyle bu sahneye de intikal eder.

- Adam kendini Fellini sanıyor.

Ne bu ya!... Sinema şudur, sinema budur, falan. Bırak sen tantanayı, ona seyirci karar versin, değil mi ama.

- Fellini uymaz buna oğlum, Tarkovski diyeceksin.

Hani metafizik falan, şşşt...

Kıkırdamalar, gülüşmeler olur(...)

Yönetmen rolünden, kendinden, filmdeki şahsiyetinden ne kadar ayrılabiliyorsa o kadar ayrılarak; o sırada dehşet içinde kendisine doğru koşarak korku ile sarılan asistan kızı kucaklar.

Omzunun üzerinden vurulmuş ve yere düşmüş, bir eli hâlâ plastik çay tabağını tutan delikanlıya bakar, bir mücrim gibi mırıldanır:

- Ne yaptık biz? ”⁴⁰¹

“Anadolu Yakası” hikâye biçiminin dışında “nehir söyleşi” anlatım biçiminde anlatılır. Nehir söyleşi, sohbet edilen kişinin yaptığı işe göre tarihsel arka planı, varsa külliyatı, dünya görüşü ve kişisel seçimleri ve otobiyografik özelliklerin ön planda olduğu söyleşidir.⁴⁰² televizyon patronu Muzu Gönül’ün meslek hayatından köydeki yaşamına, taşra hakkındaki görüşlerine kadar birçok yönünü anlatan eser de anlatı sanatı ön plana çıkmış, farklı türler aracılığıyla türsüz metin bağlamında oluşturulmuş olan *Anadolu Yakası* yazar-anlatıcının daha girişte kendini göstermiş eserin kurmaca oluşunu ön plana çıkarmıştır. Yazar-anlatıcı kullandığı “anlatı”sında kullandığı bu yeni biçimsel türün parodisiyle başlatır metnini:

⁴⁰¹ A.e., s.209-211.

⁴⁰² <http://www.cogitosozluk.com/nedir>

“Nehir söyleşiler çokluk bir başarı hikâyesi anlatır.

Başarılı adam ve kadınların çoğu şöhreti yakalamış, medyatik olmuştur. İnsanlar bu kişilerin özel hayatını merak ederler.(...)

Macerayı baştan sona dinleyince dedim ‘İşte sana bir başarı hikâyesi’. Kendi halinde bir serüven. Bu adamla bir ‘nehir söyleşi’ yapsam iyi olmaz mı? O günlerde ‘nehir söyleşi’ kitapları moda olmuştu. Çok okunuyordu.

Ey okur! Bu şöhreti dünyayı tutmamış, tanınmamış etmemiş, kendi halindeki adamın hayatı işte karşınızda. İster okuyun, isterseniz ‘Ya ne var bunda, ortalama bir adam işte, gözüme yazık’ deyip bırakın. Karar sizin.”⁴⁰³

2. Postmodernizmin metinlerde ön plana çıkarttığı önemi bir unsurda “yazar-anlatıcı” bağlamında kendini kurmaca bir kimliğe büründüren “yazar-kahraman” unsurudur.

Mustafa Kutlu eserlerinde, postmodern anlatı tekniklerinden “yazar-anlatıcı” unsurunu iki şekilde kullandığını görürüz. Birincisi yazarın anlatıcı üzerinden kahraman olarak metne dâhil olması, ikinci unsur ise yazarın “yazar-anlatıcı” aracılığıyla bir üst-kurmaca ögesi olarak yazma, kurgulama eylemini anlatının konusu yapmak.

Kutlu “yazar-anlatıcı” olarak metinde kendini gösterip, metnin kurmaca kahramanı kimliğine büründürme anlatı biçimini onun “*Yoksulluk İçimizde, Bu Böyledir, Sır, Hüzün ve Tesadüf, Menekşeli Mektup, Mavi Kuş, Kapıları Açmak, Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı, Anadolu Yakası*” metinlerinde açık bir şekilde göstermiştir.

“*Yoksulluk İçimizde*” Kutlu, yazar-anlatıcı unsuru aracılığıyla metnin “*Siyah Gemiler*” bölümünde kendini gösterir. Önce okurla diyaloga geçen yazar hemen

⁴⁰³ **Anadolu Yakası**, s.5-10.

peşi sıra önyüzdeki anlatının başkahramanı Süheyla ile konuşmaya başlar ve kurmaca bir düzlemde metnin kahramanı olur:

““Biliyorsunuz aslında ben Süheylâ'nın hikâyesini bitirmiştım. Yani kendi hesabıma sevgilisi Engin onu terkedipte kara kuru ancak fevkâlade zengin biri ile nişanlanınca artık bitti bu hikâye demiştım.

Ama hayat tesadüflerle doludur. Birgün yeniden Süheylâ ile karşılaşacağıımı nereden bilebilirdim.(...)

- Nedir o ördüğün, dedim?

- A, bilmiyor musun, şal işte dedi.

- Enginle yeni tanışmıştık daha, dedi.

- Nesine tutuldun bu Engin'in dedim?(...)⁴⁰⁴

“Bu Böyledir” metnine baktığımızda, daha girişte yazar önyüzdeki kurmacanın başkahramanı Süleyman'nın ağzından metinde kurmaca kişilik olarak kendini gösterir ve gösterimi tek burada olmayıp, Süleyman'a leitmotif yaptırıcasına ilerleyen kısımlarda da tekrarlatır:

“Hep beni yazdın.(...)

Benim kronolojimi biliyor musun sen?(...)

Ah nolsaydı nolsaydı da harcanmasaydım. Bozuk para mıyım ben. Ha, söyle bakalım, sen benim kronolojimi biliyor musun? Hakkımda konuşup duruyorsun, yaz bakalım nölacak.”⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ **Yoksulluk İçimizde**, s.23-24.

⁴⁰⁵ **Bu böyledir**, s.7,15.

“Sır” metnine baktığımızda “Aramakla Bulunmaz” başlığındaki bölümde kahraman ile yazarın diyolugu dikkat çeker, metinde Mustafa Bey isimli birisine metnin kahramanı başından geçenleri anlatır, bu kişi burada hem yazar-anlatıcı, hem yazar-kahraman hem de yazardır. Metni oyunsal bir kurmaca alana dönüştüren Kutlu, kahramanının vokabüleriyle onun bakış açısından metni yazar. İşte bu biçimden, Kutlu, “yazar-kahranmana” dönüşür:

“ Neyse Mustafa ey kardeşim..(…) ”

Demiş ya Mustafa Bey kulak asma sen.(…) ”

Para bol.. Mustafa Bey.. Annadın mı, para bol olunca..(…) ”

Gördün ya Mustafa Bey sıkışan bana geliyor.(…) ”

Kırık ayaktan çıkmak zordur Mustafa Bey.(…) ”

-Ben mi?. (Gülüyor) Yahu Mustafa Bey.(…) ”

-Biz çok konuştuk Mustafa Bey.. Sıra sizde.. Siz niye bu işin altını bu kadar eşiyorsunuz.

- Efendiyi arıyorum..”⁴⁰⁶

“*Hüzün ve Tesadüf*” Mihail Bahtin’in Rönesans dönemi metinler için söylediği “karnaval” havasında oluşturulmuş olan “Kambur Hafız ve Minare” adındaki metinde; Mustafa Kutlu isminde bir yazarın kambur bir hafızı anlatan hikâyesini duyan ve sonra bu hikâyeyi arkadaşından dinleyen Müezzini Ali, bu hikâyede tarif edilen kişinin kendi olduğunu düşünür, arkadaşının, bu bir uyduruktan, kurmaca hikâyeye, hem bir kambur sen mi varsın yeryüzünde, uyarısını dikkate almadan hikâyeyi yazan Mustafa Kutlu’yu aramaya başlar. İstanbul’a gelen Kambur

⁴⁰⁶ Sır, s.56-68.

Ali, Mustafa Kutlu'nun, eserdeki kurmaca dışında da bir zamanlar dostlarıyla hasbıhal ettiği mekan, İlesam'da olduğunu öğrenip, yanına varır. İronik bir havada oyunsal bir kurmaca şekline bürünen metin, buradan itibaren okurun elinde adeta Don Kişot metnine dönüşür; Kutlu kurmaca bir kahraman olarak karşımızdadır ve tabîki muzip bir edayla:

“ Hafız yazarı sordu, işaret edip gösterdiler, hatta bir genç onunla birlikte yanına kadar geldi(...)

Hafız'ı getiren genç: 'Hocam arkadaşın bir maruzatı varmış, taşradan gelmiş' şeklinde takdim etti onu.

Mustafa Kutlu sigarasının külünü silkelerken baktı şöyle, bir “ Al işte Molla Kasım daha” diye yüzünü buruşturdu.(...)

Yazar onlara “Bir dakika” diyerek kalktı.

Bir köşeye çekildiler.

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

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

- O bir hikâye, diye cevapladı yazar, alın yazısı değil.

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

Yazar sigarasını tazeledi, sıkıntıyla etrafına baktı

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

Olur mu efendi, yazılmış, kayda geçmiş. Ben almasam biri alır üzerine, memlekette tonla Kambur Hafız var ve ortalık sürmeliden geçilmiyor.

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

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

- Peki peki... Yeni baskıda değiştiririz, üzme kendini, dedi”⁴⁰⁷

Mavi Kuş metninde Kutlu, okura eserin kurmaca olduğu ihtarını çeker ve metinde yazar-kahraman olur ve tabi burada ek olarak okurun kurmacaya kahraman olarak dâhil olması teklifi vardır:

“Ne kadar da gevezelik çukuruna düşmeden şu kasaba meydanını çepe çevre kuşatan binaları, dükkânları, insanları sayalım-söyleyelim dediysek de lafi uzattık. ‘Uzat arkadaş, sen bu mekânda bir serüven, bir facia, tadından yenmez bir macera anlatacak değil misin, o zaman iyice döktür, lafın belini kır, biz burada oturmuş kuzu kuzu dinliyoruz’ derseniz, bu olmaz işte.

Yahu ben meddah mıyım? Ara sıra omzumdaki havlu ile alnımın terini silip “Ey yârenler, 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.”⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Hüzün ve Tesadüf, s.49-50.

⁴⁰⁸ Mavi Kuş, s.17-18.

“*Kapıları Açmak*” metninde Mustafa Kutlu, yazar-anlatıcı konumdan birden kurmacada yazar-kahraman konumuna geçer:

*“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 âlemi var. Sen insanları ve olayları anlat, gerisini bize bırak, Ahmet Midhat Efendi misin mübarek’ diyebilir.”*⁴⁰⁹

“*Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı*” adlı kurmaca metne baktığımızda yazar, yazar-anlatıcı olarak başladığı metnin ilerleyen kısımlarında Tahir Sami’nin çalıştığı daireyi tanıtan Şeref Efendi ile kurduğu diyalogda açıkça, ismiyle kendini ifşa eder, yazar-kahraman olarak metinde yerini alır:

“Köşede durmuş Şeref efendiyi dinliyordum.

- Bahçe ufak, gölge etmesin diye başka ağaç dikmedim(...)

Efendim kusura bakmayın, bizler dağdan inmeyiz.

- Estağfurullah.

- Daha adınızı bile sormadım.

*- Adım Mustafa.”*⁴¹⁰

⁴⁰⁹ *Kapıları Açmak*, s.27.

⁴¹⁰ *Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı*, s.24.

Kutlu “*Anadolu Yakası*” kurmaca anlatısında da “Nehir söyleşi” türünü biçimsel anlamda kullanır. Bu kullanışta kurgunun anlatıcısı olan kahraman Çetin’i birden araya girip devre dışı bırakır. Kutlu “anlatıcı-kahraman”dan devraldığı anlatıya yazar-kahraman olarak girer:

“*Ey okur! Bu şöhreti dünyayı tutmamış, tanınmamış etmemiş, kendi halindeki adamın hayatı işte karşınızdadır. İster okuyun, isterseniz ‘Ya, ne var bunda, ortalama bir adam işte, gözüme yazık’ deyip bırakın. Karar sizin.*”⁴¹¹

Mustafa Kutlu’nun anlatılarında bir postmodern anlatım tekniği olan, yazarın “yazarlık eylemini, metni inşa etme eylemini” konu edindiği metinleri ise; “*Hüzün ve Tesadüf, Rüzgarlı Pazar, Uzun Hikâye ve Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı*”dır.

“*Hüzün ve Tesadüf*” eserinin ikinci bölümünde yer alan “Mevzu Derin” anlatısı üstkurmaca tekniğinde yazılmıştır. Anlatıda önyüzde anlatılan Selami’nin kız kaçırma olayı, Selami’nin ağzından anlatılır Kutlu tarafından da yazılır. Selami’nin “Abi” dediği kişi yazardır. Metinde anlatıcı bir Selami bir de Kutlu olur. Anlatıcı-kahraman ve anlatıcı-yazar konumlanmasında kurgulanan metin okurun gözünün önünde yazılır. Metnin üstkurmacasından birisi olan “hikâyeyi kurgu etme”nin konu edinmesi yazılır:

“*Baktım vermiyorlar abi, vermeyecekler, ben de kaçırdım kızı...(...)*

Neyse... bırakalım şimdi aşçı Âdem’in geçmişini, “kızı kaçırdık” diyordun.

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

Selami aşkını anlatadursun, biz dönelim yalya.

- Bi Dakka abi, araya girebilir miyim?

⁴¹¹ *Anadolu yakası*, s.9-10.

- *Buyur Selami...*

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

- *Biliyoruz Selami, biliyoruz.*

-*Lakin ilave etmemiz gereken bir şey daha var, onu zikrederim. Bütün bu sosyolojik oluşumların üzerine tüy diken bir psikolojik ve postmodern durum da şöyle gelişti.(...)*

- *Evet Selami bizden bu kadar, sıra sende...(...)*

- *Benim arabanın arkasına yazdırdığım yazıya baktı baktı; heceleyle, heceleyle okudu “Mevzu Derin”, “Yahu Selami nedir bu mevzu” diye sordu, demincek.*

İşte tam anlatmaya başlamıştım sen geldin, abi.”⁴¹²

Kutlu, “*Rüzgarlı Pazar*” metninde, metnin kahramanlarından Duran Demir gözünden yazar-anlatıcı konumda “anlatıyı yazma sürecini” üstkurmacada yazar:

“Biz Duran’la ikimizin ve Urfalı Cesur’la Nimet’in bulunduğu sonu güzelliklere, iyiliklere, aydınlığa açılan bir hikâye kurmaya başlıyoruz.

Hikâye işte hayatın hülasası.

Çatısını çatmaya, kurgusunu kotarmaya çalışırken...”⁴¹³

“*Uzun Hikâye*” metni ise anlatıcı-kahraman anlatıyı kurgulama sürecine şahit oluruz. Esrin sonuna gelen okur metnin bir otel odasında gece başlayıp sabah ezanına kadar olan vakti içine alan anlatı zamanında yazıldığını fark eder. Anlatıcı-kahraman:

⁴¹² **Hüzün ve Tesadüf**, s.77-83.

⁴¹³ **Rüzgarlı Pazar**, s.95.

“Ben ne yazabilirim ki?

Yazdığım neye yarar?

Olsun, işte besmeleyi çektim, işte yazıyorum.”⁴¹⁴

diyen anlatıcı-kahraman, anlatıcı-yazar rolüne bürünür, anlattığı hikâyenin bir kurmaca olduğunu anlarız metninde başında okuduğumuz kısım metnin sonunda başlangıcından bir alıntı olarak karşımıza çıkar:

“ ‘Ben o zamanlar on altı yaşındaydım, lise birde. İnce lepiska uzun b,ir oğlan. Saçlarım kirpi gibi dik duruyor; ne yana, ne geriye taranmıyor, beni deli ediyordu.(...)’

Kimbilir ne kadar yazmışım, omuzlarım tutulmuş. Sabah ezanı okunmaya başladı.

Daktilonun başından kalktım.”⁴¹⁵

Anlatının kurgulanma sürecinin metinsel alanda yeni bir kurmaca olarak metin haline getirilmesinin üstkurmaca örneği olan *“Tahir Sami Bey’in Hayatı”* adlı eser, Kutlu’nun üzerinde en çok konuşulan eserlerinden biri olmuştur. Mustafa Kutlu’nun “yazar-anlatıcı” olarak metinde bulunuşu onun İstanbul’un hikmetli mekânlarının gezi yazısı örneği olan metinlerine anıştırma yoluyla metinlerarasılık yaptıktan sonra, önyüzdeki kurmacayla karşılaşırız. *“Akasya ve Mandolin”* eserinin ilk metni olan *“İstanbul’u Dolaşmak”* başlıklı yazıda dediği gibi İstanbulda gezmenin adabını anlatmaya çalışan yazar:

“İstanbul’u gezmenin de bir âdâbı olduğunu biliyor muydunuz?”⁴¹⁶

⁴¹⁴ Uzun Hikaye, s.114.

⁴¹⁵ A.e., s.114-115.

okura sorduğu sorunun kurmaca düzeyde cevabı olarak düşünülen bir hikâye metni, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü gibi”⁴¹⁷ bir mekanla karşılaşıp, bu kurumda memur olarak çalışan Tahir Sami’yle karşılaştıktan sonra önyüzdeki kurmaca, anlatıcı-yazarın Tahir Sami’ye sizin hayat hikâyenizi yazabilir miyim diye sormasıyla üstkurmacaya geçilir. Esere başlık olan hikâye burdan sonraki bölümde başlar, kurmacanı yazım sürecine şahit olamaya başlayan okur ayrıca bir üstkurmaca olarak kendisinin de eserde kahraman edildiğini anlar. Yazar-anlatıcı Tahir Sami’yle tanışıp, onu okura tanıtır, tekrar görüşmek üzere ayrılırlar:

“Şeref Efendi takdim faslına başladı.

- Bir misafiriniz var Sami Bey.

- Buyrun efendim, şeref verdiniz

- Mustafa Bey kendisi hem yazar hem de gazeteci.

- Memnun oldum efendim, bendeniz Tahir Sami. Burada arşiv memuruyum.(...)

Tahir Bey hayranlıkla dinliyor beni, içinde taşkın bir sevinç.

- Efendim ne kadar sevindim bilemezsiniz. Benimde okuma-yazma uğraşım var. Yıllardır sizin gibi bir zatla tanışmak, ahbab olmak, sohbet etmeyi arzulamıştım. Hayalim gerçek oldu. Ben artık sizi bırakmam(...)

Vay be! Görüyorsun aziz okuyucu, birden “Beklenen adam” olup çıktım.(...)

O gün ilk karşılaşmanın verdiği izin çerçevesinde birbirimize anlatacaklarımız kısmen tamamlanıyor.

Kalkıyoruz.”⁴¹⁸

⁴¹⁶ ,Akasya ve Mandolin, s.9.

⁴¹⁷ Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı, s.16.

⁴¹⁸ A.e., s.23-29.

Yazar-anlatıcı, yazacağı “*Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı*” metninin kurmacası için kahramanıyla ciddi bir anlaşma imzalar. Anlaşma anındaki ironik diyalog içinde hikâye türünün nasıl kurmaca edildiğine dair bilgilerde verir yazar-anlatıcı. Postmodern anlatı içindeki “oyun” kavramı, metnin kurmaca bir oyun halinde oluşturulması eyleminin Kutlu tarafından burada kullanıldığına şahit oluruz:

“Sami Bey’in çocukluğundan itibaren bütün hayatını, babasını, dedelerini tanıdım. Niyetim onun hayatını kaleme almaktı ve çekinmeden bunu kendisine söyledim. Önce şaşırdı, sonra kızardı, heyecanlandı, hatta kızdı.

- Olur mu canım, ne münasebet, dedi.

- Elbette olur, dedim. İlginç bir hayat hikâyeniz var.

- Yahu Mustafa Bey kardeşim, ben kendi halinde, köşesinde yaşayan; etliye-sütlüye karışmayan bir adamım. Şimdi siz bunu yaparsanız bütün özel hayatım ortalığa yayılacak. Olmaz, buna izin vermem.

Gülüyor ve onu teskin edip razı olmasına çabalıyorum:

- Canım Sami Bey, bu bir hikâye. Bilirsiniz, sanat uydurma iştir. Gerçekle alakası yok.

- Karşılığı bu mu olacaktı? Yani siz bunca zaman beni konuşturarak kendinize malzeme mi topluyordunuz?

Bu defa ben ciddileştim:

- Lütfen münasebeti germeyelim. Ben tüccar değilim, bir yazarım. Yazar ilginç bulduğu konuları, kişilikleri, olayları eserine alır, onları kendince işler.

- Yani olan hayatıma bir sürü olmayan şey katacaksınız.

- Eh öyle.

Bir süre önüne baktı. (...)

-Şimdi yumuşadım sayılır. Ama yine de size mahremane söylediğim şeyleri lütfen yazmayın.

- Efendim bizim geleneğimizde, ahlâkımızda, örfümüzde zaten özel hayatın gizli noktaları açıklanmaz.

- Ya uydurursanız.

-Tasa etmeyin, onun da bir ölçüsü var .

- Beni rahatlatmak için söylüyorsunuz. Eğer yakışsız bir yalan yazarsanız, kafanıza girer bunu tekzip ederim. Tekzibimi de yazacak mısınız?

İkimiz de rahatlamış, gülüyoruz.

Hiç şüphemiz olmasın. Roman hikâyede dip not pek olmaz ama sizi kıracağıma kolumu kırarım. Bir tekzibiniz olduğu zaman onu mutlaka kaydedeceğim.

- Söz mü?

- Söz.⁴¹⁹

Yazar-anlatıcı kurmacasının sözleşmesini kahramanıyla imzaladıktan sonra, anlatı yazılma sürecini, okuru da “okur-kahraman” rolünde ortak ederek yazmaya başlar. Yazma sürecinde aralıklarla Tahir Sami’den tekzipler alan yazar, kendi türünün de parodisini yaparak, artık bu durumdan bunaldığını, Tahir Sami’nin bu tekzipleriyle kurmacaya müdahale etmesi, yazarın özgürlüğünü sınırladığından, verdiği söze pişman olduğunu söyler ve artık bu tekzipleri dikkate almayacağını söyler. İronik söyleminde okur, kahraman ve yazar arasında kurulan yazma eylemi karnaval havasında oyunsal bir metin biçimine bürünür:

⁴¹⁹ A.e., s.31-35.

“ Verdiğim söze pişman oldum. İster Sami bey ister okuyucu ne derse desin, bundan böyle Tahir Sami’den gelen tekziplere yer vermeyeceği. Sözüümü geri aldım.(...)”

Tahir Sami Bey’e bir söz verdim diye ikide bir araya girip hikâyenin yürüyüşünü aksatması yakışık olmuyor. Olmaz böyle bir şey. Zaten yazarla kahramanın metin içinde atışmaları, sürtüşmeleri alışılmadık bir durum. Modern anlatım teknikleri bu gibi uygulamaları kabul ediyor, hatta biçimsel yenilik diye alkış tutuyor ama; bence edebiyatla fazla oynamamak lazım, sonra oyuncak haline gelir.”⁴²⁰

3. Postmodern anlatıda, metinlerde üstkurmaca ögesi içinde “okuyucuyu metne dahil etmek, onu aktif hale getirmek, nitelikli, kurmaca dünyadan, sanattaki gelişmelerden haberdar bir okur oluşturmak” amacıyla “okur-kahraman” ögesi de Mustafa Kutlu metinlerinde “anlatı” ışığında yer almıştır.

İlk olarak “*Mavi Kuş*”ta yazar-anlatıcının okuru kahraman olarak açık bir şekilde metne dâhil etmesini görürüz:

“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.”⁴²¹

Aynı metnin ilerleyen kısımlarında yazar-anlatıcı tekrar devreye girer okur-kahramanı gösterir:

⁴²⁰ A.e., s.79.

⁴²¹ *Mavi Kuş*, s. 8.

“Ya, az önce “çekilmez” diyordun.

Hayır aziz okuyucu, onu sen diyorsun. Ben bir insanı anlamamanın zor olduğunu söylüyorum.”⁴²²

Kutlu’nun, yazar-anlatıcı ile okur-kahraman arasında kurgulanan üstkurmacaya en güzel örneklerden biri de “Menekşeli Mektup”tur. Yazar-anlatıcı, okuru şu şekilde muhatap alarak onu metinde kurmaca bir kişiliğe dönüştürür:

“Acele etme sevgili okur, elbet bu sorunun cevabını da vereceğiz. Sen şu macerayı uslu uslu takip et, sonunda sen de rahat edersin, biz de sırrı ifşa etmiş oluruz.(...)”

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.(...)”

Postacı yeniden eski postacı olmuştu.

Sorarım sana ey okur, biz bunu böyle yazdık diye Postacı eski Postacı olabilir mi? Aferin sana. Olamaz tabi.⁴²³

Tufandan Önce metni de Mustafa Kutlu’nun üstkurmaca metinlerindedir. Burada da yazar-anlatıcı eşliğinde okurun metinde aktif rol aldığına şahit oluruz:

“Peki, bu Çetin Bey neden böyle içine kapanmış; onu anlasaydık bari dersiniz, bu babta şunları anlatabiliriz.(...)”

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.(...)”

⁴²² A.e., s.44.

⁴²³ Menekşeli Mektup, s.18,27.

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?”⁴²⁴

Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı metni de yukarıda ifade ettiğimiz gibi üstkurmaca anlatıların önde gelenlerinden olup, okur-kahramanın kurmacada yerini aldığı bir metindir. Yazar-anlatıcının üstkurmaca bağlamında anlatısının kahramanı Tahir Sami ile yaptığı “yazma eylemi sözleşmesi” icabı hem onun tarafından hem de Tahir Sami tarafından okur, metnin kurmacasına dahil edilir:

“Aziz okuyucular,

Biliyorsunuz bütün muhalefetime rağmen Mustafa Bey hayat hikayemi kaleme alıyor. Her neyse, alsın, zaten anlaştığımız. (...)

(Tahir Sami Bey’den aldığım ikinci not:

Aziz okuyucu,

Yazar burada fahiş bir hataya düşerek bana haksızlık ediyor. (...)

Benim notum: Tahir Sami Beye bir söz verdim diye ikide bir araya girip hikayenin yürüyüşünü aksatması yakışık almıyor.(...)

Sözümü geri aldım. Bu bir döneklilik değildir. Yanlıştan vazgeçmedir. İster Sami Bey ister okuyucu ne derse desin, bundan böyle Tahir Sami’den gelen tekziplere yer vermeyeceğim.)⁴²⁵

Anadolu Yakası kurmaca metnine baktığımızda yazar-anlatıcının okurla diyalogunu burada da okuru kurmaca içinde aktif etme amacıyla kullandığını görürüz:

⁴²⁴ Tufandan Önce, s.44-45.

⁴²⁵ Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı, s.70, 78-79.

*“Ey okur! Bu şöhreti dünyayı tutmamış, tanınmamış etmemiş, kendi halindeki adamın hayatı işte karşınızda. İster okuyun, isterseniz ‘Ya, ne var bunda, ortalama bir adam işte, gözüme yazık’ deyip bırakın. Karar sizin”*⁴²⁶

...

Sonuç olarak Mustafa Kutlu hikâyelerinde bir anlatım özelliği olarak ele alınan “âhenk” kavramının vokabüler olarak geleneksel hikâyenin metinlerinden tevarüs eden bir dil yapısına sahip olup, lakin bu durumun bir anlatım biçimi olmadığını; Kutlu’nun özellikle “Uzun Hikâye” metninden itibaren “postmodern anlatım biçimlerinden” metinlerinin hikmet temasını kaybetmeden bilinçli bir anlayışta yararlandığını göstermeye çalıştık. Mustafa Kutlu, anlattıklarının bir kurmaca olduğunu, bunların kendi muhayyilesinden çıktığını ifade ederken postmodern anlatımın özelliklerinden fayadalanmış, ama bunu yanı sıra postmodern anlatım kuramlarına sıkı sıkıya bağlı kalıp, postmodern durumun metinlerdeki yansımaları yazarlar gibi ne anlattığını nasıl anlatmaya kurban etmemiş, bazı yazarlar gibi, anlatılan hikmetli kıssayı değersizleştirmemiştir. Postmodern anlatım özelliklerinin hat safhaya ulaştığı anlatılarda dahi içeriği ihmal etmemeye çalışmıştır. Yazarımızın dediği gibi:

*“Her devrin âhenk anlayışı, hikmeti kendi rengine bürünmüştür.”*⁴²⁷

⁴²⁶ Anadolu Yakası, s.9-10.

⁴²⁷ Tosun, Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu, s.125.

SONUÇ

“*Dostlar! İnanmak, ummak ve sevmek gibi saadet yoktur.*”⁴²⁸ diyen fikir ve gönül ehli Nurettin Topçu, Mustafa Kutlu’nun hikâyedeki dilidir. Güzelin, hakikatten yayılan nurun gözdeki tutuluşu ile gönüldeki uçuşu olduğuna inanan “Dava Delisi Kerim, Süheylâ, Yorgancı Hafız Yaşar, Cevat, Yedigâr, Deli Derviş” inanmanın, ümit etmenin ve “cihani hiçe sayıp, vücudu fâni etmenin” haliyle metinlerden bize nazar ederler. İşte böyle dedik, ardımıza bakakaldık telkinlere kulak asmadan, halimize çarpıldık, önümüze savrulduk, derken... Sessizliğin diliyle seslendiler muhataplarına “Kutlu İnsan”lar.

“Kesif Paris sisi”nin Tanzimat döneminden itibaren edebiyatımıza çökmesiyle kendindeki gerçeğe duvar ören pozitivist zihniyetli Türk romancı ve hikâyecisi, fesini deniz görmeden atmıştı ırmağa. Parisliye “sıkıntı” olan bu sis, Doğulu sanatçıya atalarının dünyasının kıyamet alameti gibi gelmiş, yeniden dirilişin habercisi olan bir güneş olmuştur. Batının katı modern durumu gibi Cumhuriyet dönemi roman ve hikâyecisi üzerinde de “gözümle görmediğime inanmam” gerçekçilik anlayışında tevarüs eden cennetdünya Tanzimat ruhu, anlatı sanatımızdan ancak 1970’ler sonrası, o bunaltıcı sisli havasıyla, dağılıp yavaş yavaş kaybolmaya başlar. Bu kesif sisi şehrin köye ve kasabaya bakan en uç kapısından bir özge hikmet dolu söz nazarıyla dağıtan Mustafa Kutlu hikâyesi, kadim olanın gönlüyle, halin diliyle modern Türk hikâyesini “hareket”e sevk etmiş, Tanzimat’tan çağına kadar Türk hikâyesinde oluşturulmaya çalışılan pozitivist gerçeklik algısına da protesto çekmiştir. Peki, bu özge söz nazarı nasıl bir harekete ve protesto ahlakına sahiptir?

Mustafa Kutlu, tıpkı hikâyelerinde olduğu gibi, az ve öz sözle cevaplar bu sorumuzu:

⁴²⁸ Topçu, *İslam ve İnsan*, s.22.

“Bir günümüz hikâyecisi olarak geçmişe bir yerinden bağlanmaya, geleneği araştırmaya çalıştım. Şarkta sanat iki peşindedir: Hikmet ve âhenk. Şiirden mimariye, minyatürden kıssalara kadar bu iki unsurun bütün sanat faaliyetlerine esas teşkil ettiği görülür. Hikmet bir mevhibedir. İlahi metinler kadar âlemde de vardır. Allah dostlarına görünür, kalbe iner. Kulun mücahede ve riyazeti, kalbin safiyeti, fildeki ihlâs hikmete açık olmanın ön şartlarıdır. Hikmet bir kavrayıştır, bir eriş’tir. Bir kere söylenir ve daha sonraki nesillere çeşitli kılıklara bürünmüş olarak ulaşır. Âhenk de bir keşiftir. Rengin, sesin, sözün, hacmin, hareket ve ritmin keşfi. Unsurları birbirleri ile olan münasebetinde görülen eşsiz uygunluk. Hikmet, çokluk belli bir âhenk mecrasında kendini belli eder.”⁴²⁹

Hikâyelerinde “hikmet”le muhtevaya, “âhenk”le de biçime işaret eden Mustafa Kutlu; vahyin ve sünnetin pınarından akan bir demet hal yaşamı olan tasavvufun kavramlarıyla bina ettiği hikâyelerinin muhtevasını, çağının edebi anlatım ve kurgulama biçimleriyle yazmıştır.

Kutlu, kesretin kapanında daralan yüreğin fersiz kalmasıyla bir dolap beygiri gibi yığılıp kalan modern insanın Sisifos inadını, humor bir tonda “aşk olsun” diyerek anlatır. Kesret çukurundadır bu insan, bu çukur; “kuyu”sunun üzerine beton dökülmüş dünyanın aksine, “Lağım sularından, deniz suyundan yahut o içinde it leşleri yüzen, şişmiş yumuşamış, tüyleri dökülüp peltelemiş, karnı deşilip barsakları patlamış it leşleri yüzen, beton labirentlerin çöplüklerinden süzülüp gelen su birikintilerinin toplandığı gölcüklerinden” oluşmuş bir çukurdur. Öyle ya deny dünya değimliydi zaten bu mekân. Mustafa Kutlu, hikâyelerinin muhtevasına nakş ettiği tasavvufî hikmetle, çukurda bitap düşmüş modern insana lahutî bir nefes olmayı arzu etmiştir.

Kutlu, hikâyelerinde dünyayı “oyun ve eğlence, tutkulu bir oyalama”⁴³⁰ olarak gören modern insana onun diliyle, “oyunsal” bir kurmaca dille hitap eder. Çağının edebi anlatım biçimlerinden olan “postmodern anlatım biçimleri” çağındaki bir çok

⁴²⁹ Tosun, **Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu**, s.119..

⁴³⁰ Kur’an-ı Kerim, **Hadid**, Ayet 20.

roman ve hikâye yazarında olduğu gibi Mustafa Kutlu hikâyesinde de yetkin ve etkin bir halde kullanımını gösterir. Lâkin o, çağdaşlarının aksine “ne” anlatacağını “nasıl” anlatacağının önünde tutmuştur. Hikâyelerinin muhtevasıyla okurunu geleneğin dünyasına götürmeye çalışırken, çağının anlatı sanatlarından yararlanmayı da ihmal etmemiş, bu anlatı sanatlarının yetkin örneklerini vermiştir. Kendisinin de ifade ettiği gibi:

“Her devrin âhenk anlayışı hikmeti kendi rengine bürünmüştür. Ben eski dünyanın âhengini bulan şeklin, bugün için bir mâna ifade etmediği kanaatindeyim. Açıkçası eski dünyanın sanat dili artık sadece yerinde kalmalıdır. Şekil unsurları taklit edilmemelidir. Önemli olan muhtevadır. Muhtevanın bize fısıldadığı sırrı nereye saklayabiliriz, nerede açık ederiz, buna göre bir ifade imkânı nasıl oluşturabiliriz”⁴³¹

Sözün özü mahiyetinde söylersek, Mustafa Kutlu modern Türk hikâyesini; muhtevada “hikmetli söz”ün kurgusuyla, biçimde ise geleneksel anlatının vokabülüründe çağının postmodern anlatı unsurlarıyla aşlamıştır. Kutlu, bu aşıyla Türk hikâyesini geliştirmiş, modern Türk okuruna geleneği çağının diliyle okuma imkânı sunmuştur.

⁴³¹ Tosun, **Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu**, s.126.

KAYNAKÇA

A. MUSTAFA KUTLU'NUN BU ÇALIŞMADA FAYDALANILAN ESERLERİ

KUTLU, M. **Akasya ve Mandolin.** (5. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2010.

Arka Kapak Yazıları. İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Anadolu Yakası. (1. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2012.

Beyhude Ömrüm. (19. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2012.

Bu Böyledir. (10. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Chef (6. Basım). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Hayat Güzeldir. (1. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Huzursuz Bacak. (7. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Hüzün ve Tesadüf. (8. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011

Kapıları Açmak (9. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Mavi Kuş. (16. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Rüzgârlı Pazar. (9. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011

Sır. (9. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Şehir Mektupları. (6. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2010

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı. (5. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Tufandan Önce. İstanbul:Dergah Yayınları. 2003.

Uzun Hikâye. (29. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2012

Ya Tahammül Ya Sefer. (13. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Yoksulluk İçimizde. (12. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Yokuşa Akan Sular. (10. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Zafer Yahut Hiç. (5. Baskı). İstanbul:Dergah Yayınları. 2011.

Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı, İstanbul, S.236-237, 1984.

“Nurettin Topçu’yu Düşünmek”, Hareket Dergisi, Eylül Sayısı, 1981

B. YARARLANILAN DİĞER KAYNAKLAR

Akay, Hasan: **Hiç Ferahlığı,** 1.bs., İstanbul, Hat Yayınevi, 2011

Aktunç , Hulki: Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları, **Türkiye Defteri,** Sayı:1, Nisan 1971.

Aktulum, Kubilay: **Metinlerarası İlişkiler,** İstanbul, Öteki Yayınları, 2007

Alptekin, Ali Berat: **Halk Hikâyelerinde Motif Yapısı,** Ankara, Akçağ Yayınları, 1997

Altunel, İbrahim : Edebiyatımızda Kıssa, Kıssahanlık Geleneği ve Meddahlıkla Münasebeti Üzerine, <http://www.turkoloji.cu.edu.tr>.

Andı, Fatih : **Roman ve Hayat,** İstanbul, Hat Yayınları, 2011.

..... :**Yüksek Lisans Ders Notları**, FSM Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

..... : “Red Cephesi”nin Neferleri: Mustafa Kutlu’da Modernleşmeye Direnişin Kahramanları, **Aynanın Sırrı Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, İstanbul, Küçük Çekmece Belediyesi Yayınları, 2012

Aktaş, Şerif : **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları. 1984.

Argunşah, Hülya : **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri, Makaleler I**, İstanbul:Dergah Yayınları. 2001.

Atalay , Besim: **Divanü Lugati’t-Türk Tercümesi, C.III**, Ankara, TDK Yayınları, 1941.

Attar, Feridüddin : **Mantık Al-Tayr**, İstanbul, İş Bankası Yayınları,2011

Ayvazoğlu, Beşir : **Şehir Fotoğrafları**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1997.

Bachelard, Gaston: **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996.

Balcı, Yunus : Mustafa Kutlu Hikayelerinde Postmodern Bir Tavır Olarak Modernizmin Eleştirisi, **Aynanın sırrı Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**.

Başgöz, İlhan : **Folklor Yazıları**, İstanbul, Adam Yayınları, 2006, s.23.

Beyazıt, Erdem: **Sana, Bana, Vatanıma, Memleketimin İnsanlarına Dair, Şiirler** İstanbul, Beyan, 2011.

Boratav, Pertev Naili: **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, İstanbul, Meb Yayınları, 1988.

Büyük Türkçe Sözlük, Ankara, TDK Yayınları, 1982, s.423.

Calvino, İtalo : **Amerika Dersleri**, İstanbul, Can Yayınları, 2000

..... : **Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu**, İstanbul, Can Yayınları,1997.

Canatan, Kadir: Gelenek, Din ve Modernite, **Bilgi ve Hikmet Dergisi**,
S.9(Kış),1995.

Cansever, Turgut : **Şehir ve Mimari**, İstanbul, Ağaç Yayınları, 1997.

Civelek, Muzaffer : Düşünce Dünyasından Bir Demet, **Nurettin Topçuya**
Armağan, İstanbul, Dergah Yayınları, 1992.

Çağatay , Saadet, **Altun Yaruk'tan İki Parça**, Ankara, TDK Yayınları, 1945.

Çağlar, Behçet Kemal : **Âşıklar Kahvesi ve Halk Hikâyesi**, TFA 2(41), Aralık,
1952,

Çelebioğlu, Amil : **Türk Edebiyatında Mesnevi**, İstanbul, Kitabevi, 1999, s.21.

Çelik , Ömer: İslamcı Gelenek ve Gelenekçi İslam, **Bilgi ve Hikmet Dergisi**,
S.9(Kış), 1995.

Demir, Yavuz: **Hayat Böyledir İşte, Fakat Hikâye**. Ankara: Hece Yayınları. 2011.

Ecevit, Yıldız : **Türk Romanında Postmodern Açılımlar**, İstanbul, İletişim, 2006

Elçin, Şükrü: **Halk Edebiyatına Giriş**, Ankara, TDK, 1986, s.444.

Ergin, Muharrem: **Dede Korkut Kitabı, C.1**, Ankara, TDK. ,1997.

Ercilasun, A. Bican: Başlangıçtan XIII. Yüzyıla Kadar Türk Nazım ve Nesri, **Büyük Türk Klasikleri, C.I**, İstanbul, 1985, s. 82-83.

Fayda , Mustafa : Asr-ı Saadet Dönemi'nde Gelenek ve Yenileşme, İslam Gelenek ve Yenileşme, **I. Uluslar arası Kutlu Doğum İlmi Toplantısı**, Nisan 1996.

Foucault, Michel : **Özne ve İktidar**, 2. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.

Gabain , D.A.V: **Çaştani Bey Hikâyesi, Uigurica IVA**, Çev. S. Hirman, İstanbul, 1945.

Gökçek , Fazıl: Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Anlatının Oyunlaştırılması, Aynanın Sırrı: **Mustafa Kutlu Sempozyum Bildiriler Kitabı**, Haz. M.Fatih Andı – Bahtiyar Aslan, Küçükçekmece Belediyesi Yayınları, İstanbul, Haziran 2012.

Gökyay, Orhan Şaik: **Bugünkü Dille Dede Korkut Masalları**, İstanbul, 1943.

Gökyay, Orhan Şaik : **Dedem Korkud'un Kitabı**, İstanbul, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, 1973, s.9.

Güney, Eflatun Cem : **Halk Hikâyeleri**, Ankara, TFA, 1(25), 1951, s.385.

İskenderî, Ataullah : **Hikem-i Ataiye**, İstanbul, Dergah, 2006

İleri, Selim : Çağdaş Türk Öykücülüğümüze Kısa Bir Bakış, Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri. **Türk Dili Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**. 1975.

İslam Ansiklopedisi, C.5, İstanbul, 1977.

Kabaklı, Ahmet: **İslâmla Kaynaşmış Türk Edebiyatı**, 1.bs. , İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları,2006.

Kahraman, Alim: **Hikâye, İslam Ansiklopedisi, C.17**, İstanbul, Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Karaca, Alaaddin, Mustafa Kutlu Hikâyesi, **Türk Edebiyatı, S.462**, Nisan 2012

Kavruk , Hasan: **Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikayeler**, Araştırma-İnceleme Dizisi, Ankara, MEB Yayınları, 1994.

Koç, Turan : Kıssaların Açtığı Dünya, **Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**,2000, Yıl4, S.46-47

Kemal, Namık: **Celaleddin Harzemşah**, 1.bs, Ankara, Akçağ, 2005.

Korkmaz, Ramazan. : **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**. (5. Baskı). Ankara: Grifiker Yayınları. 2009

Köprülü, Fuat : **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, Akçağ, 2004

Kur'an-ı Kerim, Ankebut Suresi, Ayet.64

....., Enam suresi, Ayet.32

....., Furkan, Ayet 47.

....., Hucurat, Ayet 10.

....., Müminun, Ayet 112-113

..... Nisa, Ayet 119.

....., Nur, Ayet 35

Kuşeyri, **Kuşeyri Risalesi**, 5.bs., İstanbul, Dergah Yayınları, 2009.

Kutluer , İlhan, “Hikmet”, **İslam Ansiklopedisi**, Sayı 17.

Külahlıoğlu, A. : Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, (5. Baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.

Lekesiz, Ömer: Mustafa Kutlu'nun Hikâye Poetikası, **Türk Edebiyatı**, S.462,
Nisan 2012.

Mazıoğlu' Hasibe : Divan Edebiyatında Hikâye, **Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1985.

Mert , Necati : Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze, **Türk Öykücülüğü**, **Özel Sayısı, Hece**, Y.4, S.2, Ekim-Kasım 2000.

Narlı, Mehmet: **Şiir ve Mekân**, Ankara, Hece Yayınları, 2007

Nutku, Özdemir : **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976,

Oğuz, Öcal: Halk Hikâyeleri, Ankara, 2008, www.kulturturizm.gov.tr

Oktay, Ahmet: **Metropol ve İmgelem** , İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2002.

Onk, Nizamettin : **Halk Hikâyelerimiz ve Âşık(Ozan)**, Ankara, TFA,17(338)
Eylül, 1977,

Orkun, Hüseyin Namık: **Prens Kalyanamkara ve Papamkara Hikâyesinin
Uygurcası**, İstanbul, TDK Yayınları, 1940, s.33-34.

Ögke, Ahmet: İbnü'l- Arabî'nin Füsûsu'l Hikem'inde Ayna Metaforu, **Tasavvuf/
İlmî ve Akademik-Araştırmalar Dergisi**, İbnü'l- Arabî Özel Sayısı,
S.23, 2009

Özgül, Mehmet Kayhan: Hikâyenin Romanı, **Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel
Sayısı, 2000, Y.4, S46-47**

Pala, İskender : **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2005

Randall, William, **Bizi Biz Yapan Hikâyeler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.

Sakaoğlu, Saim : **101 Anadolu Efsanesi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989

Sami, Şemseddin, **Kamus-ı Türkî**, İstanbul, 1978.

Saraç, Yekta: Divan Edebiyatında Hikâye, **Hece, Türk Öykücülüğü Özel 2000.**

.....: **Klasik Edebiyat Bilgisi**, İstanbul, Gökkuşbu Yayınları, 2007

Sözen, Metin : **Türklerde Ev Kültürü**, İstanbul, Doğan Kitap, 2001.

Süreya, Cemal : **Güvercin Curnatası**. İstanbul: Y.K.Y. 1997.

T. İzutsu: **İbn-i Arabi'nin Füsusu'ndaki Anahtar Kavramlar**
(çev. Ahmet Yüksel ÖzRmre), İstanbul , Kaknüs Yayınları, 1998

Tahir, Kemal : Türk Hikâyeciliği Üstüne. Günümüz Hikâyeciliği Özel Sayısı. Sayı:6.
Yansıma Dergisi. 1972.

Tanpınar, A. Hamdi : **Beş Şehir**, İstanbul, Dergah, 2000.

Tarlan, Ali Nihat: **Nurettin Topçu'ya Armağan**, İstanbul, Dergah Yayınlar, 1992.

Tekin, Mehmet: **Roman Sanatı I**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2010

Tekin' Şinasi: **Maitrismit Nom Bitig, BT. IX, Berlin, 1980; Prof. Dr. Saadet**
Çağatay, Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler, Ankara, 1978

Tezcan , Semih: Dede Korkut Kitabında Boy Boylamak Soy Soylamak, **Ömer**
Asım Aksoy Armağanı, Ankara, TDK Yayınları, 1978.

Topçu, Nurettin : **İslam ve İnsan**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2002 .

.....: **Kültür ve Medeniyet**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2005.

..... : En Eski Türk Dili ve Yazını, **Bilim-Kültür ve Öğretim Dili**
Olarak Türkçe, Ankara, TTK Yayınları, 1978.

Tosun, Necip: Modern Öykü ve Gerçeklik, **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı 2000**, Yıl 4, Sayı 46/47.

..... : **Modern Öykü Kuramı**, 1.bs., Ankara, Hece Yayınları, 2011.

.....: **Türk Hikâyeciliğinde Mustafa Kutlu**, 1.bs, İstanbul, Dergah Yayınları, 2004.

Tunalı, Yağmur: **Yoksulluk İçimizde**, Töre, S.119, Nisan 1981.

Turhal, Sadık : Gerçek, Hakikat ve Edebiyat Eserinde Gerçek Kavramları Üzerine Bir Deneme, Türk Kültürü, **Prof. Dr. İbrahim Kafesoğlu Hatırasına Armağan**, Yıl.XXIII/1-2, Ankara, 1985.

Türk Ansiklopedisi, C.XIX, Ankara, 1971.

Uludağ, Süleyman: **Tasavvuf Terimler Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2001

Urri, John : **Mekanları Tüketmek**, Çev. Rahmi G. Ögdül, İstanbul, Arıntı Yayınları, 1999.

Ülgener, Sabri : **iktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1981.

Ünver, Oral : **Meddah Kitabı**, İstanbul, Kitabevi, 2003.

Yeni Türk Ansiklopedisi, C.4, İstanbul, 1985.

Yetiş , Kazım: **Türk Hikâyeciliği ve 1980 Sonrası, Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi, 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu**, 19-20 Ekim 2007, Ümraniye Belediyesi, Haziran 2008.

Yıldız, Ali : “Mustafa Kutlu Hikâyelerinde Tasavvuf”, **80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu**, İstanbul, Ümraniye Belediyesi Yayınları, 2008.

Yılmaz, Hüseyin : Batarya, **Değirmen Dergisi**, Y.2012, S.32, Sakarya, 2012.

Yılmaz, Hüseyin: Gelenek, Gelenekçilik, Geleneksilicilik, **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, S. 3(Kış), 2005

Yılmaz, Müge Aktan : Anonim Halk Edebiyatı, **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2010.

EK

“Mustafa Kutlu İle Hikâyeciliği Üzerine Söyleşi”

Hüseyin YILMAZ

13 Haziran 2013

Modern Türk hikâyesinde “hikâyenizi” nasıl konumlandırıyorsunuz?

Hikâye anlatmaya karar verdiğimde 1968 yılıydı. Hikâyemizin içinde bulunduğu duruma şöyle bir göz attığımda bu ülkenin hakikatlerine pek uymayan bir tabloyla karşılaştım ve kendi kendime ilk olarak şunu dedim, ‘yeni bir dil bulmak lazım’. Bu dili ararken baktım ki, bizim bütün sanat faaliyetimiz tasavvufa dayanıyor. Bu tasavvufun dinlin ise sembolik bir dil olduğu olduğunu gördüm. Eskiler şiirde, mesnevîde, hatta halk hikâyesinde dahi bu dili kullanmışlar. Bu bana çok güzel bir çıkış noktası teşkil etti.

Bende bu günün insanına, bu gününün diliyle nasıl tasavvufî metin inşa edebilirim diye bir arayıştayken, okuyup araştırdıklarımın Şark hikâyesini buldum.

Şark hikâyesinin kanaatimce en temel örnek metni Mantık Al-Tayr’dır. Burada otuz kuşun müstakil hikâyelerini vardır; bunlar bir araya gelince tek bir hikâye olur. Yani çerçeve hikâye örgüsü. Bu tasavvufa uygun bir yapıdır. Çokluktan birliğe geçiş, kesretten vahdete geçiş. İşte benim hikâye poetikamın çerçevesi, kesretten vahdete geçişin hikâyesidir.

Bu konuyu hikâyeleriniz üzerinden biraz daha açar mısınız?

Benim *Yokuşa Akan Sular*'dan itibaren yazdığım ilk beş hikâyem, bu esas üzerine yazılmıştır. modern hikâyelerdir, fakat her bir hikâyeye müstakil bir hikâyedir. Lâkin bir araya geldiklerinde Mantık Al-Tayr'da olduğu gibi tek bir hikâyeye olurlar.

Bu beş hikâyem benim hikâyemin ilk dönemini oluşturur. Bu hikâyelerimde divan edebiyatına tekabül eder. Biraz kültür, tasavvuf bilmek ister. Mesâla *Bu Böyledi'in* hikâyesi çok zordur. Burada yeni mazmunlar kullandım. Örneğin “lunapark” mazmunu dünyayı temsil eder. Dünyanın iki kapısı vardır. Biri doğum diğeri ölüm. Lunaparkın da iki kapısı vardır. Lunapark insanı eğlendirir, zamanın nasıl geçtiğini anlayamazsınız. Bu da Kur'an-ı Kerim'deki bazı ayetlerle açıklanmıştır. Süleyman ve ailesi piyangoya kapılırlar ve ondan sekülerizmi yansıtan bir eşya kazanırlar. Bu bir fırındır. Fırın adamın omuzlarına yük kalır. Kadın ise burada daha dünyevidir. Erkeğin durumu da çok enterasan hem imam hatip mezunu, hem de bankada çalışıyor. Yani bir tenâkuz var. Sonra lunaparkta yollarını kaybediyorlar. Büyük kalabalıklara karışıyorlar ve çıkış yolu bulamıyorlar. işte böyle grif hikâyelerdir bunlar. Dolayısıyla 1.dönem hikâyelerim “Divan edebiyatına”, 2. Dönem hikâyelerim ise “halk kültürü, halk hikâyeleridir” halk hikâyeleri de “anlatma” esaslıdır. Erzurumda üniversite öğrencilik yıllarımda Behçet Mahir'den halk hikâyelerini çok dinledim. Erzurumda âşıklar kahvesine giderdim. İşte bu mektesabat üzerine anlatma esaslı hikâyeyi yazı esalı hikâyeye çevirdim. Zor bir iştir; lakin onun mantelitesini kaybetmeden yaptım. Peki, bunu nereden başlattım, *Uzun Hikâye*'den itibaren. Böylece anlattıkça anlatılan uzun hikâyeler yazdım. Bu benim çok hoşuma gitti, okuyucunun da çok hoşuna gitti. Öyle ki yedi yaşındaki çocuk da okuyup zevk alıyor, babası profesör olanda zevk alıyor. Bir de anlatma esaslı olduğu için kitaplar bittiğinde insanlar hayıflanıyordu. Keşke biraz daha anlatsa diye. Bu benim hoşuma gitti. Kültürümüzün iki kanadı da hem divan hem de halk edebiyatı tasavvuf esaslıdır. Halk hikâyesi de tasavvuf esaslıdır. Arzu il Kamber, Ferhat ile Şirin tasavvufa dayanmıyor mu? Bir kanadı kısa hikâyelerde, birini de uzun hikâyelerimde denedim.

Mustafa Kutlu 80 sonrası Türk hikâyesine olmayan bu iki yapıyı getirdi. Şark hikâyesini getirdim. Bizim hikâyemizi getirdim. Ama ben bunları modern edebiyat içinde getirdim. Geçmişî taklit etmedim. Ben geleneği modernle yenilemeye, aşlamaya çalıştım. Geleneği yeşertmek için devamlı aşlamak lazım.

Ben maziyi istikbale bağladım ve kendi hikâyemizi buldum. Kendi hikâyemin ipuçlarını yakaladım ve bir kapı açtım. Bizim hikayemiz böyle bir yoldan gitmelidir. Ancak bu tek bir yol değildir. Bir sürü bunun dalları, budakları var. Kendi kitaplarımda da bir sürü dal budakları vardır, birçoğu birbirine benzemez.

Benim söyleyeceklerim bu kadardır.