

Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir* Adlı Eserinde Yapı ve Anlatım

DR. ŞENER ŞÜKRÜ YİĞİTLER*

Öz

Mustafa Kutlu 1980'li yıllardan bu yana Türk öykücülüğünde kendine özgü bir dil ve üslup geliştiren önemli bir öykücüdür. Kutlu diğer eserleri arasında anlatım teknikleriyle öne çıkan *Bu Böyledir* adlı öykü kitabında, yaşanan toplumsal değişimi, bu değişimin bireyde açtığı çatışmayı sembolik bir dille işlerken geleneksel hikâye anlatma teknikleriyle modern edebiyat tekniklerini bir arada kullanır. Vermek istediği mesajları kitabın ana eksenini oluşturan ve bir bütün olarak dünyayı temsil eden lunapark imgesi etrafında aktaran Kutlu, öykülerde dinî/tasavvufi metinlerin hikâye anlatma geleneklerinin yanı sıra modern tekniklerden eşit biçimde faydalanır.

Bu makalede, *Bu Böyledir*'de esere yapısını veren çerçeve öykücülüğü ile eserde kullanılan teknikler arasında en fazla öne çıkan laytmotif tekniğinin kullanımları ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: Mustafa Kutlu, *Bu Böyledir*, yapı, anlatım, çerçeve öykü, laytmotif

STRUCTURE AND NARRATION IN MUSTAFA KUTLU'S *BU BÖYLEDIR*

Abstract

Mustafa Kutlu is a significant short story writer who has developed a unique language and style in Turkish storytelling since the 1980s. Kutlu uses the traditional storytelling techniques and modern literary techniques together, while he tells about the social change and conflict experienced by the individuals in a symbolic language in his story book titled *Bu Böyledir*, which stands out with its narrative techniques. Kutlu, who conveys the messages he wants to give around the image of the amusement park, which forms the main axis of the book and represents the world as a whole, makes use of modern techniques in addition to the storytelling traditions of religious/sufistic texts.

In this article the uses of the laytmotif technique, which is the most prominent among other narration techniques used in the work and the frame storytelling which gives its structure to the work are discussed.

Keywords: Mustafa Kutlu, *Bu Böyledir*, structure, narration, frame story, leitmotiv

GİRİŞ

Türk öykücülüğü dünya ölçeğinde eserler üretmekte ve dünya edebiyatlarıyla koştur bir yenilik, değişim ve gelişim çizgisi göstermekte romana göre daha başarılı kabul edilir. Tanpınar *Kültür Haftası*'nda yayımlanan 1936 tarihli "Bizde Roman" başlıklı makalesinde "Bir Türk romanı niçin yoktur?" (2011, s. 47) diye sorarken, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Türk hikâyeciliği hakkında özetlediği bilgileri şu cümleyle bitirir: "İşte böylece küçük kazançlarla modern Türk hikâyesi eski yerli hikâyelerin basit değişmelerinden yeni ve örneklerine daha yakın bir edebiyata doğru, hiç olmazsa dış tarafından hayatı fetheden hamlelerle gider." (1988, s. 295). Kaplan'a göre Tanpınar'ın işaret ettiği farkın nedeni, romanın Doğu coğrafyasında tümüyle yeni bir tür olması; bununla beraber yine bu topraklarda, şiirde olduğu gibi, köklü bir hikâye anlatma geleneğinin bulunmasıdır (2002, s. 15-16). Doğu halk hikâyeciliği geleneğiyle Batılı öykü tekniklerinin özgün bir sentezi olarak değerlendirilebilecek modern Türk öykücülüğü, başlangıcından bugüne kadar destanlar, halk hikâyeleri, masallar, menkıbeler, kıssalar, mesneviler, tasavvuf kaynaklı metinlerden aldığı geleneksel altyapıyı modern tekniklerin uygulandığı anlatılara dönüştürmüştür. Oysa roman gibi tümüyle yeni bir tür kabul edilen öykünün hem teknik hem içerik bakımından romanın önüne geçebilmiş olması yeni Türk edebiyatına dair genel kabul görmüş düşüncelerin yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kılmıştır.

Bunun dikkate değer bir örneğini Türk öykücülüğünün avangardist isimlerinden Hulki Aktunç 1971 gibi erken bir tarihte *Türkiye Defteri*'nde yayımlanan "Aydınlar ve Hikâyeciliğimizin Doğuş Sorunları" başlıklı yazısında verir. Türk öykücülüğünün başlangıç noktasına yeni bir bakış açısı öneren bu çarpıcı yazısında Aktunç, Türk öykücülüğünü Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat*'ıyla başlatan genel görüşe ve geleneksel Türk nesrine ve halk hikâyelerine dair kalıplaşmış bilgilere dayanan edebiyat tarihçiliğine, Batılı anlamda ilk öykülerin oluşumunda, eski anlatı geleneğinin "büyük, belirleyici payı" (1971, s. 9) olduğunu söyleyerek karşı çıkar. Türk öykücülüğünün ilk örnekleri olarak kabul edilen *Kıssadan Hisse* (1870) *Letaif-i Rivayat* (1870-1894), *Müsameretname* (1871-1875), *Küçük Şeyler* (1891), *Karabibik* (1889) adlı eserlerin öncesi olmayan bir edebiyat bilgisinden veya kendiliğinden ortaya çıkmadığını, Türk öykücülüğünün kaynağının Dede Korkut, gazavatnameler, seyahatnameler, meddah ve halk hikâyelerinde aranması gerektiğini ileri sürer. Ahmet Mithat'ın kitabında meddah hikâyelerine yer verdiğini ve dönemin meddahlarının kitaptaki hikâyeleri anlattıklarını kaydeder (1971, s. 2-11). Nitekim pek çok kaynakta Türk edebiyatında modern anlamda öykünün tarihi, romanda olduğu gibi, Tanzimat yıllarına dayandırılrsa da Giritli Aziz Bey'in 1796-1797 yılları arasında kaleme aldığı *Muhayyelât* adlı geleneksel hikâye ile modern anlatma tarzı arasında duran ve Türk öykücülüğünün başlangıcı kabul edilen (Demir, 2006, s. 103) eserinin tek başına bu yargıyı geçersiz kılmaya yettiği ortadadır.

Gerçekten de, Türk öykücülüğü gerek teknik gerek içerik bakımından en başından beri Türk romanının oldukça ilerisindedir. Öykülerde ilk defa denenilen pek çok yapı ve anlatım tekniği, kullanılan temalar ve izlekler sonradan romana girer. Sonraki dönemde Türk öykücüler

Maupassant ve Çehov çizgisi, Kafkaesk, bilinç akışı, varoluşçuluk, gerçeküstücülük, postmodernizm gibi eğilimleri dünya öykücülüğüyle eş veya ardıl biçimde kullanırlar, gerek teknik gerek içerik bakımından yetkin ürünler verirler. Bütün bu bilgiler ışığında, Türk yazarların dünya öykücülüğünden aldıklarına kendi tarihsel ve kültürel geleneğinden kattıklarıyla öykü sanatına özgün ve farklı bir alan açtığı iddia edilebilir.

MODERN BİR ŞARK HİKÂYESİ: MUSTAFA KUTLU

Cumhuriyet'in ilanından sonra sanatçılardan gelenekle, dinle ve Osmanlı geçmişiyle bağıni koparmış yeni bir edebiyat üretmeleri beklenir. Bu beklentinin baskısı altında bir süre etkisini sürdüren Milli Edebiyat ulus bilincini seküler bir tonda verirken insan sıcaklığını duyurmaktan uzak bu edebiyat anlayışı Sabahattin Ali ve Sait Faik Abasıyanık'ın öyküleriyle yerini sokaktaki adamın günlük yaşayışına ve hayat mücadelesine bırakır. II. Dünya Savaşı'nın pek çok kalıplaşmış inancı temelinden sarsmasıyla yayılan varoluşçu düşünce ve ülke içinde Cumhuriyet idealizminin sekteye uğramasıyla "anlamsızlık, hiçlik, kötücülük, suç ve intihar" (Dirlikyapan, 2013) gibi izlekler 1950 Kuşağı öykücülerinin eserlerinde işlenir. Bir sonraki öykücü kuşağında 1968 Öğrenci Hareketleri ve 12 Mart Muhtırası koşullarında eserlerini veren Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Selçuk Baran, Nedim Gürsel, Hulki Aktunç, Füzulan, Sevgi Soysal gibi öykücülerin eserleri öfkeli ve isyankâr içerikleriyle sosyalist gerçekçi konuları öne çıkarırlar.



Diğer yanda, geleneksel hikâye anlatma geleneğini daha muhafazakâr bir dünya görüşüyle birleştiren Ahmet Hamdi Tanpınar, Tarık Buğra, Memduh Şevket Esenal'ın açtığı kanaldan giden Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu vardır. Kutlu, Sabahattin Ali ve Sait Faik etkilerinin görüldüğü ilk kitaplarının (*Ortadaki Adam*, 1970 ve *Gönül İş*, 1974) ardından biçim ve içerik olarak şark hikâyeciliğine yönelir ve sanat yoluyla peşinde olduğu "hikmet", "ahenk" ve "hakikat"i (Lekesiz, 2001, s. 115; Tosun, 2004, s. 118) şark hikâyeciliği geleneğinin öyküleme yöntemleriyle verir. *Yokuşa Akan Sular*'dan (1979) başlayarak Doğu hikâye anlatma tekniklerinden faydalanan Kutlu, *Yoksulluk İçimizde* (1981), *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983), *Bu Böyledir* (1987) ve *Sır* (1990) kitaplarında özellikle çerçeve öykücülüğü benimser. Her bir öykünün birbirine uyumlu biçimde eklenmesiyle belirginleştirilmiş, bütün kitabın merkezi olarak görülebilecek yüksek hakikatleri anlattığı "Şark hikâyesi"ni esas alır (Kutlu, 2007, s. 27). Tosun'un "yaşanan toplumsal ve bireysel

çarpıklıklardan iyimser gözlerle hikmetler devşirip kalplere ulaşmayı deneyen bir derviş'e (2014, s. 54) benzettiği Kutlu, ağırlıkla yerli ve gündelik cemaat hayatını dinî ve tasavvufi duyarlıklarla ele aldığı öyküler kaleme alır. 1980 Darbesi'nin milliyetçi-İslamcı ideolojiyi görece serbest bıraktığı, seküler bir dindarlık anlayışına izin veren Cumhuriyet projesinin daha da zayıfladığı bir ortamda, Kutlu ve diğer muhafazakâr edebiyatçılar bireysel ve toplumsal meselelere dair öyküler yazarlarken gelenek, dinî yaşam ve millî değerlerle yeniden köprüler kurmanın yollarını arayan bir edebiyat geliştirirler. 2000'li yıllarla beraber, *Mavi Kuş'ta* (2002) olduğu gibi postmodern edebiyatın oyunsu ve kurgusal niteliklerinden faydalandığı görülen Kutlu, gelenekten daha verimli biçimde faydalanmak için bu akımın karşıt değerleri yan yana getirmeye imkân veren çoğulcu yapıyla ilgilendiğini düşündürür.

SEMBOLLER, SİMGELER, MECAZLAR KİTABI: BU BÖYLEDİR

Etkilendiği öykücülerini sayarken Ömer Seyfettin, Refik Halit, Sabahattin Ali, Sait Faik ve Memduh Şevket'i anan (Lekesiz, 2001, s. 117) ve Sabahattin Ali ile Sait Faik üzerine birer inceleme kitabı yazan Kutlu, 1980'li yıllardan itibaren özgün bir öykü anlayışı geliştirir ve tasavvufun dilini modern öykünün içine yerleştirmenin imkânlarını dener. Böylece, özellikle 1980-1990 yılları arasında yazdığı kitaplarında tasavvufu öykülerinin uyumlu bir parçası haline getirmesine imkân veren üslubu yine beslendiği bu kaynakların yapısında ve anlatım tekniklerinde bulur. Bilindiği gibi, Doğu edebiyatında önemli bir tür olan tasavvufi hikâyelerin anlatım özelliklerinin başında metafor, sembol, teşbih, alegori, simge gibi tamamı sembolik kabul edilebilecek anlatım araçlarının kullanımı gelir. "Sembolik anlatımı "kavramlaştırılmayan, dile getirilemeyen, sezgi, izlenim ve gerçekliklerin ifadesi için başvurulan bir yöntem" olarak tanımlayan Tosun, bu anlatım şeklinin daha çok metafizik, mistik, tasavvufi hikâyelerde kullanılmasını tanımın epistemolojisine dayandırarak açıklar. Buna göre, pek çok kavramının algılanan dünyada karşılığı olmayan dinler ve bâtını inançlar ister istemez soyut olanı somut olana benzetme yoluyla daha anlaşılır kılmaya çalışırlar (2017, s. 102-103).

Öykülerindeki dil ve sembol kullanımını örneklendirirken "*Bu Böyledir* hikâyesinde asıl mazmun bir lunaparktır. Ve bu dünyaya tekabül eder." (Dirin, 1999, s. 113) şeklinde konuşan Kutlu'nun dünya-lunapark eşleşmesini dinî/geleneksel temeller üzerine kurduğu görülür. Burada, Kutlu'nun divan edebiyatına ait "mazmun" terimini kullanması onun öykü anlayışını anlamak adına önemlidir. Kutlu, "Allah Varsa, Trajedi Yoktur!" başlıklı söyleşisinde "çerçeve öykü" yapısı ve "tasavvufi dil" arasında kurduğu ilişkiyle ilgili şunları kaydeder: "Ben doğrusu bu yapıyı günümüz insanının anlayacağı, modern bir tarzda işlemeye çalıştım. Bunun bir dili var; o dili yakalamaya, modern mazmunlar üretmeye çalıştım. Yazdıklarım tasavvuf sembolizmini taşır ve bu dili de gittikçe daha az söyleyip çok şey ifade etmeye çalışan Şark üslubuna yaklaştırmaya çalıştım." (Kutlu, 2007, s. 27). Kutlu söyleşinin devamında ilk beş kitabı (*Ortadaki Adam* ve *Gönül İşi* hariç) ile *Uzun Hikâye* (2000) ile başlayan sonraki beş kitabının, geleneğin farklı yönlerinden

beslendiklerini ekler. İlk seride divan edebiyatı etkilerinin ağırlıklıyken sonraki serinin “halk edebiyatı” motiflerini öne çıkardığını ifade eder (Kutlu, 2007, s. 29).

Edebiyatta Lunapark İmgesi

Bu yazıda, *Bu Böyledir*'in hem içeriğini hem biçimini belirleyecek biçimde Kutlu tarafından hangi teknik yöntemlerle değerlendirildiğini ele alacağımız lunapark imgesi oyun, eğlence, cılgınlık, kalabalık gibi çağrışımlarıyla pek çok edebiyatçı tarafından çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Kutlu'dan önce ve sonra dünyanın bir oyun alanı olarak temsili şeklinde çok defa kullanılan lunapark imgesinin pek çok yerli ve yabancı yazar ve şaire ilham verdiği görülür. Türk edebiyatında, görebildiğimiz kadarıyla, lunapark imgesini dünyayı ve hayatı sembolize edecek şekilde kullanan ilk isim Behçet Necatigil'dir. İlk defa 1960'ta *Türk Dili Dergisi*'nde yayımlanan “Dönme Dolap”, normalde ışıklı, müzikli bir mekân olarak bilinen “lunapark” imgesine “düşünceli, durgun” seyirciler ve “karanlık” (Necatigil, 2005, s. 172) mekânlar katmasıyla sıra dışı bir şiiirdir. Oktay Akbal'ın anı-öykü türündeki *Lunapark* adlı eserinin ilk yazısı “Lunapark”ta da “Yaşam, bir Lunapark'tı. Tüm yaşantım Lunapark'tan farksız bir evrende geçecekti. Çarpışmalar, uçuşmalar, korkular, kuşkular...” (1983, s. 8) diyen anlatıcı, Necatigil'in şiirindeki varoluşsal kaygıyı tekrarlar. Lunapark imgesine verebileceğimiz bir başka örnek de Mustafa Ruhi Şirin'in *Dünya Bir Lunapark* adlı eseridir. “Atlıkarınca” şiirinde (Şirin, 2012, s. 28-29) karnavalesk anlamlar yüklenen imge, bindiği atı kucaklayan çocuğun hareketinde şairin yaşama tutkusunu ve hayatı bir gösteri, bir panayır yeri olarak görme isteğini ifade eder. Edebiyatta lunapark imgesine verebileceğimiz son örnek yine Mustafa Kutlu'ya aittir. Yazar, *Vitrinde Olmak*'ta yer alan “Dönme Dolap” başlıklı yazının girişinde Erzincan'da yıllar önce yaşadığını duyduğu elim vakada iki gece bekçisinin herkesten habersiz bindikleri dönme dolapta feci şekilde can verişlerini anlatır. Bu “kıssa”dan sonra modern dünyanın baş döndürücü hızını geleneksel yaşayışın durağan, yeknesak akışına kıyasla ortaya koyduğu yazısına yukarıdaki örneklerde görülen klasikleşmiş



sembolizasyona başvurarak devam eder: “Bu olayı her hatırladığımda modern hayatın durdurulamaz, insafsız hızını düşünüyorum. Hepimiz bir sandalyede uçuyoruz şimdilik ve dönme dolap dönüyor.” (2015, s. 70).

Dönme dolaplar ve neredeyse onunla özdeşleşmiş lunaparkların tarihi, bütün dünyada ticaret fuarlarının ve buna bağlı olarak kapitalizmin hızla tırmandığı 19. yy'ın ikinci yarısına dayanır. İngilizcede “ferris wheel” (Longman, 1993, s. 525) olarak anılan dönme dolap, Chicago'da ürünün patentini alan ve böylece ona adını veren George W. Ferris tarafından Kolomb Dünya Fuarı'nda sergilenmek üzere 1893'te üretilir. Benzer şekilde ilk lunapark, isim babası ünlü Sovyet siyasetçi ve edebiyat

eleştirirni Anatoli Lunaçarski tarafından 1905'te kurulur. Lunaçarski 1905'teki Moskova Ayaklanması'nın başarısızlığa uğramasının ardından Fransa'ya kaçar ve adının ilk iki hecesini kullanarak açtığı eğlence parkında sandviç satarak geçimini sağlar. Rus siyaset adamı 1917'de Bolşevik Devrimi'nin ardından ülkesine dönse de park onun adıyla anılmaya devam eder (Büyük Larousse, 1991, s. 7576). Lunaparkların kapitalist ekonomik sisteminin önemli bir taşıyıcısı olan eğlence sektörünün ve kültür endüstrisinin simgesi haline gelişi aynı yüzyıl başına rastlar. En çarpıcı örneği 1851'de İngiltere'de düzenlenen 1. Dünya Sergisi'nde Sanayi Devrimi'nin ardından ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin sergilenmesi amacıyla inşa edilmiş Kristal Saray olan bu görkemli ticaret merkezleri kendileriyle beraber yeni bir eğlence ve tüketim kültürünün yükselişini haber verirler. Kapital ticaretin kentlerde geçici süreyle kurulan fuarların ve caddeleri, sokakları birbirine bağlamak üzere şehrin mimarisini kalıcı biçimde belirleyen pasajların en parlak yıllarını yaşadığı dönemi mercek altına aldığı tamamlanmamış eseri *Pasajlar*'da Benjamin, eğlence sektörü ve kültür endüstrisinin eşlik ettiği çilgın tüketme arzusunun mekânları fuarların yarattığı illüzyonu şu şekilde tanımlar:

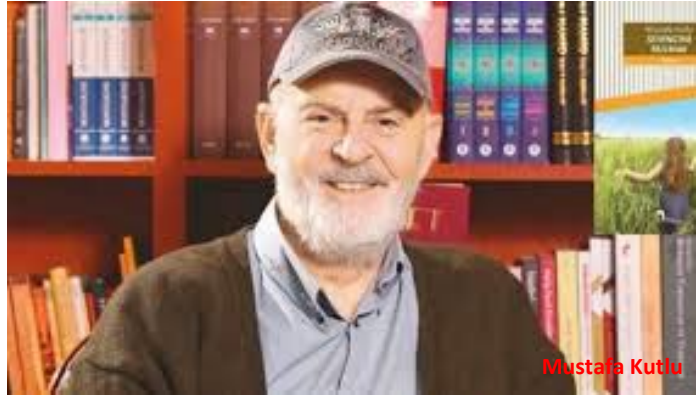
“Dünya fuarları malın değişim değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır. İnsanın zaman geçirmek için içerisine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır. İnsanoğlu da kendine ve başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkararak, kendisini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur.” (2017, s. 94)

Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir*'de kullandığı lunapark imgesi tam olarak bu tanımla uyum içindedir. Lunapark ve dönme dolap bu kapitalist sistemin taşla, demirle vücut bulmuş hali olarak *Bu Böyledir*'de mücadele edilmesi gereken kaleler olarak yükselirler. Kendine yabancılaşan insanın “hakikat”le bağlarının koptuğuna inanan yazar bir tür modernite-öncesi tasavvuru geliştirdiği *Kalbin Sesi İle Toprağa Dönüş* kitabının sunuşunda şu soruyu sorarak başlar: “Hayatın mânası nedir?” ve yine bir soruyla devam eder: “Küresel güce ulaşmış, tüm dünyayı bilim-sanayi-teknoloji-hukuk-siyaset-eğitim-iletişim-sanat-para-silah-ilaç-gıda vb. gibi aklınıza gelebilecek sayısız unsur ile ele geçirip hükmünü yürütmekte olan kapitalizme kafa tutmak mümkün mü?” (Kutlu, 2020, s. 5-6). Aynı kitapta ideal bir yaşayış için “Hududullah” a uyulması gerektiğini söyleyen Kutlu, bu anlayışın ekonomik boyutunda “Tüketim Ekonomisi”ne karşı bir “Kanaat Ekonomisi” önerir. (2020, s. 52; 103). Düşünsel kaynaklarının İslam inancı ve geleneğine dayandığına pek çok örnekte değineceğimiz Kutlu'nun buradaki temel müracaat noktası Kur'an-ı Kerim'dir. En'am Suresi 32. ayette “İşte dünya hayatı bir oyun ve bir eğlenceden başka bir şey değildir.” (Kur'an-ı Kerim, 2006, s. 130) şeklinde ifade edilen “dünya hayatı” tasavvuru, onun bütün eserlerinde görülür. Aynı ayetteki “ahiret yurdu” esas olandır ve Kutlu'nun Nurettin Topçu'ya referansla kullandığı “Ahlak Nizâmı” onun öykülerinin sosyo-ekonomik boyutunu oluşturur.

BU BÖYLEDİR'DE YAPI

Çerçeve Öykü

Modern Türk edebiyatının en önemli eserlerinden biri kabul edilen *Kara Kitap*'ta Orhan Pamuk *Hüsn-ü Aşk*'tan *Mesnevi*'ye çeşitli metinleri, efsaneleri ve hikâyeleri birbirine bağlamakta kullandığı çerçeve öykü tekniğinin başarılı bir örneğini verir.



Kara Kitap için yazdığı bir eleştiri yazısında kitapla ilgili olumlu bulduğu yanları sıralarken “*Kitap 1001 Gece Masalları*’nda olduğu gibi art arda gelen hikâyelerin neredeyse müstakil bölümler halinde nakledilmesi ile ilerliyor (Bu yazı tarzı *Mustafa Kutlu*’nun hikâye kitaplarında daha önce uygulanmıştır.)” (2013, s. 22) diyen Kutlu, Yivli’nin tespit ettiği anlamda daha moderndir. Çünkü ona göre “çerçeve öyküleme” tekniği geleneksel örneklerden modern versiyona gelindikçe sayıca daha az hikâye içerme eğilimine girer: “prototipe oranla daha az sayıdaki hikâye, birbirinin içine geçerek organik bir bağ oluşturur.” (Yivli, 2019, s. 113).

Çerçeve öykü tekniğini Orhan Pamuk’tan önce kullandığını vurgulama gereği duymasını Doğu hikâye anlatma geleneği içinde önemli bir yeri olan tasavvufi düşünceyle yalnızca edebiyat olarak ilgilendiğini söyleyen Pamuk’a Kutlu’nun tepkisi olarak değerlendirilmelidir. Kutlu, aynı yazıda, Orhan Pamuk için, “Attar’ın eserlerinden, Mevlana’dan, Şems’ten hâsılı sayamayacağımız kadar çok ayrıntıdan yararlanmaya çalışmış. Tasavvuf düşüncesinin imkânlarını sonuna kadar kullanmış. Kullanmış da ne olmuş?” diye sorar ve şöyle devam eder: “Güzel, evet; hatta eğlendirici, bizi oyalıyor. Ama Yunus Emre’nin bir tek mısrası gibi bir tele dokunuyor mu?” (2013, s. 22-23) Bu sözlerinden Kutlu’nun *Bu Böyledir*’in genel kurgusu için çerçeve öykü tekniğini seçmesinde bilinçli bazı tercihlerin öne çıktığı anlaşılır. Örneğin, “Red Cephesi”nin açılış bölümünde Tekvir Suresi’nin çarpıcı bir kıyamet saati tasvirine yer verilen ayetlerinden ilham alan (“Buldozerlerin dişleri toprağa saplandığı zaman... Motor gürültülerinin yavru kuşları yuvalarından ürküttüğü zaman...”) (2014, s. 36), Kambur Hafız’a Yunus’tan “Beni bir ovada buldular / Kolum kanadım kırdılar” (2014, s. 40) ilahisini okutan Kutlu öykülerinde hem biçimsel hem içeriksel olarak dinî kaynaklardan, tasavvuf düşüncesinden ve Doğu hikâye anlatma geleneklerinden doğrudan beslendiğini gösterir.

Kutlu “insan mizacına çok yakın bir tür” olarak gördüğünü belirttiği öykülerini biçim ve içerik olarak “Şark hikâyeciliği geleneğinde” yazar (Lekesiz, 2001, s. 115). Öykünün genel yapısıyla insanın “kıssadan hisse” çıkararak geleneksel düşünce biçimini birbiriyle uyumlu bulduğu anlaşılır. Kutlu, başta Yusuf-Zeliha kıssası ve Kur’an’daki diğer kıssalar olmak üzere, Doğu kültüründe anlatılan kıssa ve mesellerden, Şark-İslam hikâye anlayışı ve geleneğinden süzdüğü öz için yine bu kültürün anlatım biçimlerinde kendi öykü tarzı için ideal formu bulur. Kendi öykücülük tarzını, bu anlamda, *Yokuşa Akan Sular*’la bulduğunu ve bu nedenle ondan önceki iki kitabını bir daha

yayımlamadığını ifade eden Kutlu, bu kitabından itibaren Şark hikâyeciliğinden ilham almaya başlar. Batı çizgisinde henüz yürümeye başlamamış 19. asra kadar süregelen geleneği yine o geleneğin kendine özgü biçimleriyle ifade edebileceğini keşfeden Kutlu, Şark öykücülüğünde yaygın bir form olarak kullanılan çerçeve öykücülüğünü benimser. Sözlü kültürün egemen olduğu dönemlerde, dinleyicilerin hikâyenin beğendikleri kısımlarını tutup diğerlerini atma, yerine yenilerini ekleme şansı veren çerçeve öykücülüğü, bu yönüyle, Kutlu'ya öykülerinde belli bir söz tasarrufunu gözetme dikkati kazandırır. Sınırları belli bir çerçeve içinde okurlarına “hikmet”i ve “hakikat”i en kısa yoldan iletme gayretiyle yazan Kutlu özellikle *Bu Böyledir* ve *Sır* kitaplarında kolay okunan ancak bununla eşit biçimde üzerinde kafa yorulması gereken sarsıcı öyküler sunar. Bu kitaplarda uyguladığı biçim özelliğinin altında tasavvuf kültürü ve tasavvuf düşüncesi yattığını kaydeden Kutlu *Bu Böyledir*'de lunaparkı ana çerçeve olarak kullandığını belirtir (Dirin, 1999, 114).

Bu Böyledir'in ana çerçevesini Süleyman Koç'un öyküsü oluşturur. “Hep beni yazdın. ‘Mağlupken ordu, yaşlı dururken bütün vatan’. Şu sırtkan tavşanı kurşunlayıp yeni bir sayfa açayım. Benim kronolojimi biliyor musun sen?” (Kutlu, 2014, s. 7) cümlesiyle açılan ilk öykü, kitaba da adını veren “Bu Böyledir” başlığını taşır. Lunaparkta açılan ilk sahne, ben anlatıcı konumundaki Süleyman Koç'un izlediği “camgöbeği yeşil bir etek”e doğru uzanma gayreti onun hem cinsel hem maddi isteklerinin uyanışıyla hikâyenin en önemli anını imler: “Eteğin elime değeceğini düşünmüştüm. Köprülerimi yıkmış, içimdeki ve geçmişimdeki engelleri ateşe vererek, yüzümü akıp duran çilek kızılı renge boyayıp, kalbimi çatlatarak.” (Kutlu, 2014, s. 8). *Bu Böyledir*, hayat macerasını anlattığı pek çok kişiye rağmen, anlatının merkezine Süleyman Koç'un hayatını yerleştirir. Dönme dolabın bağlı olduğu ana aks gibi, okur onun hayatı üzerinden diğer karakterlere bağlanır.

Zabıt kâtibi Sabaha'tın anlatıldığı “Su Sesi” başlıklı öykü hariç, bütün öykülerde okur karşısına çıkan Süleyman Koç'un doğrusal zamanlı ilerlemeyen “kronoloji”sine bakılacak olursa *Bu Böyledir*'in ana çerçevesi elde edilebilir: Süleyman, Dulayşe bacı olarak anılan annesiyle (gerçek adı Müzeyyen'dir) yaşayan yetim bir çocuktur. Yorgancılık yapan Kambur Hafız'ın yanında çırak olarak çalışır. Ondand hafızlık dersleri alır. Ailenin geçimini sağlamak için yazları tuğla ocaklarına gider. Manifaturacılık yapan dayısı Rafet Efendi'nin dükkânında çalışır. Böylece hafızlık eğitimi yarım kalır. Dayısı, onu kendi muhasebecisinin yanına verir. Felsefe dersinden iki yıl kaldığı için okulu uzatan Süleyman, diplomasını aldıktan sonra evi geçindirecek devamlı bir iş bulmak umuduyla muhasebe ve İngilizce çalışır. Askerliğini yapar. Bankanın açtığı sınavlara girer ve kazanır. Memur olarak çalışmaya başlayınca komşu kızı Zinnure'yle evlenir. Ondand Fatma adında bir kızı olur. Zaman zaman eski ustası ve hocası Kambur Hafız'ın yanına uğrasa da Süleyman eski yaşantısından kopmuş akışıyla sürekli çatışma ve hesaplaşma halinde olduğu bir oyun ve eğlenceden ibarettir.

Eserin tümüne iç monologlar ve bilinç akışıyla yayılmış Süleyman'ın hikâyesi dışında *Bu Böyledir*'de Süleyman'ın eşi Zinnure, ustası Kambur Hafız, dayısı Rafet Efendi, felsefe hocası Şinasi Bey, aynı kasabada yaşayan zabıt kâtibi Sabahat'ın hikâyeleri anlatılır. "Bahtımın Yıldızı" başlıklı ikinci öyküde Zinnure odağa alınır. Zinnure'nin genç bir kızken baba evindeki yaşantısı, temizlik için gittiği kasaba eşrafından Rauf Bey'in askeri okul öğrencisi oğluna duyduğu gizli aşk ve Rauf Beylerin ve onların büyük şehirlerden gelen misafirlerinin ışıltılı, eğlenceli yaşayışlarına imrenirken onu kendiliğinden Süleyman'a iten hayatı anlatılır (Kutlu, 2014, s. 19-24). Süleyman'ın Kambur Hafız'ın yanından ayrılışının anlatıldığı "Süleyman'ın Seçimi" (Kutlu, 2014, s. 28-35) adlı öykünün ardından "Red Cephesi"nde Kambur Hafız veya Hafız Yaşar olarak bilinen bir yorgancının hızla değişen hayat şartları ve dükkânının yıkımını gerektiren yol yapımıyla mücadelesi vardır. Kutlu'nun daha sonra yayımlanan kitaplarında tekrar tekrar okur karşısına çıkarak Hızır Peygamber gibi zamansız/mekânsız bir karakter olduğunu düşündüren ve doğru bildiği yoldan hiç ayrılmayan Kambur Hafız'ın aksine (Tosun, 2004, s. 80-84), "Manifatura"da yeni sosyo-ekonomik şartlara, Amerikanlaşan ürünlere rahatlıkla uyum sağladığı görülen Süleyman'ın dayısı Rafet Efendi'nin dükkânının içindeki günlük işlerine ve günün sonunda gelen ölümüne yer verilir (Kutlu, 2014, s. 47-57). "Kahkaha Çiçeği" başlıklı bölüm, felsefe hocası Şinasi'nin günlük tuttuğu notlardan oluşur. Eşi Nahide'den ayrıldıktan sonra kendini içkiye veren ve otelde yaşayan Şinasi Bey'in tuttuğu günlük notları eski karısına yazdığı mektuptan ve bir süredir ilgi duyduğu aynı okuldan iş arkadaşı bir kadın öğretmenle ilgili gözlemlerden oluşur (Kutlu, 2014, s. 58-66). Şinasi Bey'in iş arkadaşı isimsiz öğretmen gibi annesiyle yaşayan ve yaşı biraz ilerlediği için hakkında birtakım dedikodular çıkan Sabahat "Su Sesi" öyküsünün ana kahramanıdır. Ben anlatıcının kullanıldığı diğer öykülerden farklı olarak, ana kahramanın sesinin duyulmadığı öyküde üçüncü tekil anlatıcıya ve Sabahat'ı dillerine dolayan kasabanın erkeklerinin çoklu bakış açısına başvurulur (Kutlu, 2014, s. 67-73). Kitabın son öyküsü "Son" adını taşır. Bu öyküde, "Bu Böyledir" adlı ilk öyküde bırakılan yerden devam edilerek Süleyman ve ailesinin Kafkaesk bir absürtlük/belirsizlik içinde lunaparktan çıkma çabaları anlatılır (Kutlu, 2014, s. 74-90).

Mustafa Kutlu *Bu Böyledir*'de, çerçevesiz öykülemeye bazı modern ilaveler yapar. Çerçeve öykü içinde anlatılan öyküler geri dönüşler, çağrışımlarla ortaya çıkan anekdotlar, iç monologlar ve yer yer bilinç akışıyla ilerler. Eserin bir bütün olarak dayandığı lunapark metaforunu "Yavaşlayacak, duracak. Binenler inecekler. Bu defa başkaları binecek." (2014, s. 17) cümlelerinde açıkça gösteren Kutlu, *Bu Böyledir*'in içeriğini eserin biçimiyle uyumlu hâle getirerek hikâyesini anlattığı altı ana karakterini altıgen geometriye sahip bir dönme dolaba bindirir. Kutlu'nun kontrolüyle ana iskelete bağlı kabinlerde oturan kahramanlar öyküler ilerledikçe odağa girerler ve yine onun müdahalesiyle tekrar çıkarlar. Ancak tıpkı farklı öykülerde tekrar tekrar görünen karakterler (Zinnure ve felsefe hocası Şinasi Bey gibi), hiçbir zaman tümüyle görüntü dışına çıkmazlar. Böylece eser boyunca okurun değişen perspektifi kahramanlarla ilgili gerçeklerin algılanmasını da değiştirir. Anlatıcı bazen dönme dolabın dönüşünü hızlandırır, bazen durdurur,

bazen de geri çevirir. Kutlu'nun kronolojisini geri dönüşler ve anekdotlarla aktardığı Süleyman'ın öyküsü "Son" başlıklı öyküye gelindiğinde ancak o zaman tümüyle ortaya çıkmış olur. Böylece, "Benim kronolojimi biliyor musun sen? Hep yenildiğimi yazdın. Oysa zaferlerle dolu tarihimiz." (2014, s. 8) diye anlatıcısına kafa tutan Süleyman dâhil, bütün öykü kahramanlarının gerçek trajedilerini istediği kadar, istediği zaman verme imkânı bulur. Bu durumun çarpıcı bir örneğinde, mahalle erkeklerinin ağzından türlü rivayetlerle maceraları ağızdan ağıza dolaşan Sabahat'ın anlatıldığı "Su Sesi"nin sonunda anlatıcı araya girerek kahramanının "gerçek"ini verir: "Nedir gerçek? Gerçek şu: Çirkin bir zabır kâtibi Sabahat. Bunak bir annesi var. Fukaralık her yanından akıyor. Ağzı da kokuyormuş diyorlar." (Kutlu, 2014, s. 73).

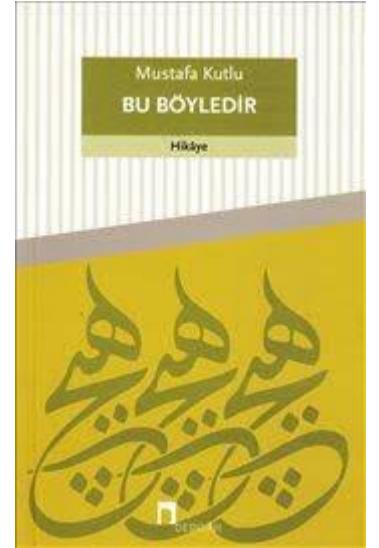
Bu bakımdan, ana gövdeyi oluşturan çerçeve öykü (Süleyman) ve ona bağlı kabinlerin ayrı ayrı meydana getirdiği öyküleriyle (Sabahat, Rafet Efendi vs.) *Bu Böyledir*, eserin genel konseptini oluşturan "lunapark" çerçevesinin ustalıklı kullanımı sayesinde hem biçimin hem içeriğin birbirini doğal biçimde ürettiği, bu yanı sıra organik dokuya sahip genel bir yapı sergiler.

BU BÖYLEDİR'DE ANLATIM

Laytmotif Tekniği

Mustafa Kutlu *Bu Böyledir*'de aralarında geri dönüş, iç monolog, bilinç akışının da bulunduğu pek çok modern anlatım tekniğine başvurur. Ancak bunlar arasında en fazla öne çıkan uygulama laytmotif tekniğidir. İlk defa bir müzik terimi olarak Hans von Wolzugen tarafından ortaya atılan "laytmotif", (Wagner'in operalarında olduğu gibi) bütün bir eser içinde belli bir nesne, karakter veya duyguyla özdeşleştirilen müzikal tema anlamına gelir. Thomas Mann tarafından "tekrarlayan tema ve birim" anlamında edebiyata kazandırılan terim, daha geniş anlamda, bir yazarın en sevdiği temalar anlamında da kullanılabilir (Cuddon, 1999, s. 453). Laytmotif tekniği, müzikte belli aralıklarla tekrarlayan birimlerin hem ritim hem süreklilik oluşturma etkisinin edebiyata da uyarlanabileceği düşüncesiyle edebiyata uyarlanır ve başarılı sonuçlar elde edilir. Aytaç'ın laytmotif tanımındaki "telaffuz farklılığı", "jest ve mimikler" ve "yaratılış özellikleri"ne Tekin, aynı zamanda, "romanda sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu ve kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimeler(i)" (2004, s. 251-252) ekler.

Yukarıda, *Bu Böyledir*'in dil ve üslup bakımından yoğun biçimde sembolik ve alegorik bir metin olduğu belirtilmişti. Kutlu'nun tasavvufi konuları ele almak için elverişli bulunduğu bu simgesel dil, kullanılan sembollerin tekrarıyla kendini başta Kur'an olmak üzere, dini ve tasavvuf metinlerinin üslubuna daha da yaklaştırır. Kur'an'daki söz öbeği ve ayet tekrarlarının "Tekrarda hayır vardır" sözüyle açıklandığı bir geleneğe telmihte bulunarak "Unutmayalım ki, tekrarda



güzellik vardır” diyen Tekin, Leech’in retorik açıklamasını önemli bulur: “Tekrar, anlama duygusal bir yücelik ve bir vurgu kazandırır.” (2004, s. 253).

Öykü anlayışında geleneksel/dinî metinlerin çerçeve öykücülüğünden büyük oranda faydalandığını gördüğümüz Kutlu, biçim meselesinin yanı sıra, öykü dilinde de aynı kaynaklardan beslenerek bütüncül ve tutarlı bir üsluba ulaşır. Sözlü kültürün, dinleyicilerin zihinlerinde kerteriz noktaları belirlemelerini sağlayan ve böylece akılda tutmayı kolaylaştıran tekrarları, yazılı kültürde anlamı yoğunlaştıran, duyguları pekiştiren imgelere dönüşür. Her ne kadar Kutlu yazılı bir metin oluştursa da onun okuruyla sohbet eder havası ve yalın, samimi anlatım tarzı farklı öykülerde kullandığı tekrarlarla dinleyicilerinin dikkatini ve hafızasını yoklayan bir meddahın tavrını andırır.

Kutlu’nun dönme dolap gibi sürekli bir dönüş hareketi verdiği öykülerinde lunapark, Atatürk parkı, tavşan, ördek, kahkaha çiçeği gibi ortak laytmotifleri öne çıkardığı görülür. Pek çok yazar tarafından kullanılan bu tekniği *Bu Böyledir*’de farklı kılan, anlatının mekânıyla ve onun estetiğiyle, dolayısıyla müziğiyle kurduğu kompleks ilişkidir. Bilindiği gibi sirkler ve panayırılar, eski çağlardan beri insanların eğlence, kutlama ve ticaret gibi amaçlarla bir araya geldikleri yerlerdir. Bunların modern mirasçıları olan fuarlar ve lunaparklar ise Sanayi Devrimi sonrasında teknolojik imkânlarıyla birer ışık, ses ve müzik gösterisinin yaşandığı karnavalesk mekânlara dönüşür. “Mekâna *işaret etmeyen* söylem ölümcül bir boşluktur, laf kalabalığıdır.” (2016, s. 153) diyen H. Lefebvre’yi doğrularcasına Kutlu, vermek istediği mesajların tümünü *Bu Böyledir*’de olayların geçtiği mekânın estetiğine uydurur, eserinin biçimini mekânın belirlemesini sağlar:

“Lunaparkta ise insan hayatındaki pek çok aslî fonksiyona denk düşen unsurlar vardır. Biçim açısından da birçok benzerlikler bulunmaktadır. Özellikle *müziği*, şamatası, eğlencesi ve ışıklarıyla oldukça renkli bir dünya sergiler. Dünyamız da oldukça renkli bir görünüme sahiptir. Yazdıklarımda görsellik önemli bir yere sahip olduğu için *sesli*, hareketli ve renkli motifleriyle lunaparkı bu görsellik çerçevesinde kullandım.” (Dirin, 1999, s. 116)

Lunaparkı bir dünya alegorisi olarak kullanan Kutlu (Can, 2017, s. 129-132), bilinçli veya bilinçsiz olarak, oradaki ışık, ses ve hareket biçimlerinin de eserinin biçimini şekillendirmesine de izin verir. Bir müzik terimi olan “laytmotif”i kullanırken de lunaparkın müziklerini, renklerini, ışıltılarını okurun zihninde canlandırmak istercesine “sirk müziği”nin hızlı tempolu ritimlerinden faydalanır. Anlatılan olayların tümüyle lunapark alanında yaşandığı “*Bu Böyledir*”, “*Süleyman’ın Seçimi*” ve “*Son*” adlı öykülerdeki hızlı ritmi sağlayan kısa cümleler, yalın anlatım olduğu kadar, cümlelerin sürekli kendini tekrar eden sirk müziklerinin hızlı temposuna uydurulmuş tekrarlar olduğu düşünülebilir. Okur, özellikle “*tavşan*” laytmotifinin metnin orasından burasından bir çıkıp bir kaybolduğu eserin ilk sayfalarında nişan aldığı tavşanı vuramadığı için sıkıntılı dakikalar yaşayan, anekdotlarla, çağrışımlarla, geri dönüşlerle adeta hayatının muhasebesini çıkaran Süleyman’ın bunalımına eşlik eden rahatsız edici bir sirk müziği duyulabilir. Lunapark sesleri, gürültüleri ve müzikleriyle kendinden geçmiş bir dünyadır ve Süleyman’ın oradaki iğretiliği onun

trajedisini daha da belirgin kılar. Kutlu, Süleyman'ın dramını öne çıkarmakta lunaparkın ışık ve seslerinden faydalandığını şu sözleriyle ifade eder:

“Bir diğer katman ise lunaparkın bu özellikleriyle birlikte orada gezen Süleyman'ın o fukara dünyasıyla kurulan tezat görünümüdür. Süleyman'ın içinde bulunduğu bu tezat, kendi mekânının dışına çekilen insanlarda çok derin yaralar açar. İşte felsefe dersinden sınıfta kalmış bir Süleyman, bu yalnızlığı ve birbirine zıt duyguları yaşayan bir insandır. *Lunaparkın debdebesi kahramanımızın içine düştüğü tezadı arttıran unsurlardır.*” (Dirin, 1999, s. 116).

Yanı başında, her attığını vuran kıllı adam gibi “kıllı bir kahkaha” (Kutlu, 2014, s. 12) atmak isteyen Süleyman, “Sesi her yere ulaş(an)” (Kutlu, 2014, s. 9) lunaparkın gürültüleri arasında komutanına tekmil verir; iki yıl kaldığı dersin ikmal sınavında felsefe hocasının önünde hayat felsefesini izah etmek zorunda bulur kendini. “Bu böyledir. Yaz tatillerinde tuğla ocaklarında çalışan cılız çocuklar, dul karı yetimleri, bir kötü tavşanı bile vuramayan askerliğini yapmış banka memurları, adı Süleyman'a çıkmışlar, hep felsefeden kalırlar.” (Kutlu, 2014, s. 12). Sürekli aynı melodiyi tekrarlayan, küçük düşürücü ve alaycı bir sirk müziği eşliğinde tavşanlar Süleyman'ın başarısızlıklarının simgesine dönüşür. Süleyman baktığı her yerde vuramadığı tavşanları görür. Onları birer fetiş nesnesi olarak düşünür. Süleyman ışıklarına, renklerine, müziğine kapıldığı lunaparkın içinde, Benjamin'in yukarıdaki tanımıyla, bir “fantazmagori” içindedir. Eğlence ve tüketim endüstrisinin etkisiyle, fetiş nesnelere aldanır. Kendine ve başkalarına yabancılaşır (Benjamin, 2017, s. 94).

BU BÖYLEDİR VEYA “HİÇ HİÇ HİÇ”

Kutlu'nun *Bu Böyledir*'de ve diğer eserlerinde anlattığı tasavvuf düşüncesinden, dinden ve geleneksel yaşamdan ürettiği “Müslümanca yaşam”, “kanaat ekonomisi” gibi kavramların, modernizmin çıkışsızlıklarına çözüm olup olmayacağı bu yazının sınırları dışındadır. Onun öykücülüğünü konu eden çalışmalar çoğunlukla eserlerinde işlediği modernite-gelenek çatışması üzerinde dururlarken ve eserlerindeki geleneksel üslup ve dil öğelerini öne çıkarırlarken (Yıldırım, 2007; Can, 2017; Işık, 2019) kullandığı modern kurmaca tekniklerine aynı dikkati yöneltmezler. Kutlu üzerine yayımlanan son kitap çalışmasında Yıldız, öykülerin teknik boyutunu ele aldığı “Öykünün Bir Niyet Etrafında Düzenlenmesine Vasıta: Teknik” başlıklı bölümde yazarın “müstakil hikâyeler”inin her bir kitap içinde birleşerek tek bir “hikâye” meydana getirdiğini kaydeder (2019, s. 35), ancak “çerçeve öykücülüğü” kavramına değinmez.

Yukarıda, *Bu Böyledir*'in mirasçısı olduğunu belirttiğimiz metin geleneği içinde andığımız *Muhayyelat* ve *Müsameretname*'den söz konusu eseri ayıran en önemli özelliği, bizce, yazarın ustalikle uyguladığı modern edebî tekniklerdir. Tanpınar, Türk öykücülüğünün ilk örneklerini değerlendirirken bu eserlerde insanın gerçek trajedisinin görünmediğini ve bunda “harikulâde”nin oynadığı etki üzerinde durur: “Filhakika, hangi kaynaktan gelirse gelsin, Müslüman hikâyesinde çok defa bu harikulâde tesadüfler, periler ve cinler vardır. İşte bu yüzden

şark hikâyesi folklor sınırı içinde kalmıştır.” (1988, s. 26). Dikkatle değerlendirildiğinde, *Bu Böyledir*'de karakterlerin inanılmaz rastlantıların mümkün kıldığı tesadüflerle değil, bir dönme dolabın ayakta durmasını ve hareket etmesini sağlayan mühendislik bilgilerini andıran özenli ve hesaplı bir kurgulamayla öyküde birbirlerine bağlandıkları görülür. Bu bakımdan *Bu Böyledir*'in edebi başarısını verdiği mistik/metafizik mesajlardan çok, eserin biçimiyle içeriği arasındaki ilişkiyi mümkün kılan yapısında ve edebî teknikleri kullanmadaki yetkinliğinde aramak gerekir.

Bununla beraber, burada ele aldığımız yapı ve anlatım tekniğinin ortaya koyduğu hikâyelerin, yine eserin genel kurgusuyla bağlantılı olarak, içeriği ve mesajıyla ilgili bazı tespitlerde bulunulabilir. Dergâh Yayınları'ndan 1987'de çıkan ilk baskısının kapağında hüsn-ü hatla yazılmış bir “Hiç Hiç Hiç” yazısı *Bu Böyledir*'in kapağını süsler. Akli ve gönlü çelen işlerine, lezzetlerine rağmen dünyanın üç defa tekrar edilerek kesinlenen bir “hiç”ten ibaret olduğunu söyleyen tasavvufi düşüncenin ürünü olarak eser, kapağından genel kurgusuna kadar aynı konsept etrafında sıkı bir örgüyle kenetlenmiş güçlü bir yapıya sahiptir. Yukarıda açıklanan kendine has geometrisiyle bir dönme dolaba benzettiğimiz bu yapı, alegorisi olduğu dünyanın küçük bir modellemesini sunar. Kutlu'nun inanç biçimi ve dünya görüşünü yansıttığı bu sembolik dil, yine yazarın ifadesiyle, dünyayı kendisine meyledildiğinde içinden çıkılamayan bir “çember”, “fasit daire” olarak betimler (Dirin, 1999, s. 119). 1950'li yıllardan bu yana ülkenin geçirdiği toplumsal değişimi ve kişilerin iç çatışmalarını, hesaplaşmalarını bu minyatür dünya diyebileceğimiz yapı içinde anlatırken modernitenin çıkışsızlıklarına tasavvuf düşüncesinden ve geleneksel yaşamdan hâl çareleri üretmeye çalışan Kutlu'nun çabası, “modernizmi, modern insanların modernleşmenin nesnelere oldukları kadar öznelere de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar” (2014, s. 11) olarak tanımlayan Berman'ın yaklaşımının karşıtıdır. Kutlu'nun yaptığı, aslında, Berman'ın tam olarak şu tarifine uyar: “Modernist sanat ve düşüncenin tüm biçimleri ikili bir karaktere sahiptir: Hem modernleşme sürecinin ifadeleri hem de ona karşı çıkışlardır.” (2014, s. 315). Doğulu hikâye yapılarını kullanan Kutlu modern hikâyenin teknik imkânlarından eşit biçimde faydalansa da moderniteye baktığında her şeyiyle olumsuz bir “hiç” görür. Önceki sayfalarda andığımız “Dönme Dolap” başlıklı yazısında kendi çocukluğunun kol gücüyle çalışan tahta dolaplarını özlemle yâd eden Kutlu'nun, *Bu Böyledir*'in “Son” başlıklı bölümünde dönme dolabı bir kapana, içinde dönenleri de hız sarhoşlarına benzetmesi bu yüzdendir. Lunapark, son bölümde amaçsızca bekleyen, gezinen, gürültü yapan kalabalıklarıyla bir kıyamet meydanıdır artık. Hâlihazırda kötülüklerle dolu dünya, modernizmin getirdiği teknolojik ürünleri, akla durgunluk veren hızı, çılgın tüketimi pompalayan fetiş ekonomisiyle Müslüman için gerçek bir cehenneme dönmüştür. Eser adlarının seçimindeki özeniyle bilinen Kutlu, Kur'an'ın “ve lehû” “kezâlik” ifadelerinden ilhamla “Bu böyledir.” (Kutlu, 2014, s. 12, 18) veya sadece “Böyledir.” (Kutlu, 2014, s. 26, 37) der farklı öykülerde. Kutlu kesinlik bildiren bu ifadelerle anlattıklarına dair kati inancını dinî bir vurguyla ortaya koyar. Bu bakımdan, onun bakış açısının Rus edebiyatının

ünlü romanı *Oblomov*'un ilk bölümünde modernizm öncesi eski, Ortodoks Rusya'yı bir ütopya ülkesi olarak betimleyen, böylece müzmin tembel kahramanının trajedisini ima eden Gonçarov'un tavrını hatırlattığı söylenebilir.

SONUÇ

Türk edebiyatında hikâye türünün ilk örneklerinin Batı edebiyatı etkisinde geliştiği söylenemez. Köklü bir hikâye anlatma geleneğine sahip Türk öykücülüğü Batılı anlamda ilk örneklerini vermesinden bu yana içerik ve teknik bakımdan özgün bir yapı sergileyerek ilerler. Türk edebiyatında geleneksel anlayışı devam ettiren öykücülerden biri olan Mustafa Kutlu, Şark hikâyeciliğini modern ve postmodern tekniklerle birleştirdiği eserleriyle Türk öykücülüğünü en eski köklerinden bugüne getiren önemli bir anlayışın temsilcisidir.

Kutlu, modern insanın çikışsızlıklarını, iç hesaplaşmalarını bir lunapark alegorisiyle anlattığı *Bu Böyledir* adlı eserinde Şark hikâyeciliğinde sıkça başvurulan bir teknik olan çerçeve öykücülüğünü kullanır. Çerçeve öykü içinde anlattığı öykülerde geri dönüşlere, anekdotlara, iç monologlara ve bilinç akışına sık sık başvurur. Kurduğu sembolik dünyaya kaybeden erkeklerin, hayallerine kavuşamamış, sevilmemiş kadınların, modern felsefenin ve dinî/geleneksel anlayışın penceresinden ayrı ayrı baktığı öykülerinde genel bir doğru ortaya çıkarmaya çalışan Kutlu, yararlandığı tasavvufi/dinî metin geleneklerinde olduğu gibi genel bir doğru, yazarın deyimiyle "hikmet", "ahenk" ve "hakikat"e bu çerçeve öyküyle ulaşır. Verdiği mesajın okura en kolay biçimde iletilmesine yardımcı olan söz konusu çerçeve öykü yapısını, olayların geçtiği lunapark imgesinin kendisiyle uyumlu hâle getiren Kutlu, eserinin içeriğiyle biçimi arasında güçlü bağlar kurar. Bir bütün olarak düşünüldüğünde, hikâyesi anlatılan altı ana karakterin bir altıgen geometrisiyle birbirlerine bağlandıkları büyük bir dönme dolap yapısı ortaya çıkar.

Bu Böyledir'de dünyayı bir kasaba lunaparkı metaforuna dönüştüren Kutlu, kullandığı bu modern imgeyi tasavvufun sembolik diline başarıyla uyarlar. Bunu yaparken sembollerden, simgelerden ve mecazlardan faydalanır; bütün öykülerde tekrar tekrar kullandığı "laytmotiflere" başvurur. Eserde en sık kullanılan laytmotiflerden biri olan lunapark, sesleri, gürültüleri ve müzikleriyle terimin müzikal anlamını okura duyuracak biçimde anlatıya eşlik eder. Özellikle anlatının ağırlıklı biçimde lunaparkta geçtiği öykülerde ana karakterin bunaltısını, uyumsuzluğunu, gülünçlüğünü ve çaresizliğini yansıtan bir "sirk müziği" arka planda uğuldar. Her şeyiyle modern dünyanın simgesine dönüşen lunapark biteviye tekrarlanan, görünürde neşeli gerçekte alaycı ve küçük düşürücü müzikleriyle illüzyonunu daha da büyütür.

Dinî/tasavvufi gelenekten beslenen Mustafa Kutlu, modern dünyanın insanı kendine ve başkalarına yabancılaştıran aldatmacasını yine modern imgelerle, ancak tasavvuf sembolizmiyle anlattığı *Bu Böyledir*'de vermek istediği mesaja uygun olarak geleneksel hikâye yapısını ve modern anlatım tekniklerini bir arada ve uyumlu bir şekilde kullanır. Biçimden içeriği ve -tam tersi olarak-

içerikten biçimi üreten kurgusuyla *Bu Böyledir* çok eski bir hikâye anlatma geleneğine sahip Türk öykücülüğünün modern anlamda ulaştığı teknik gücü gösteren önemli bir eserdir.

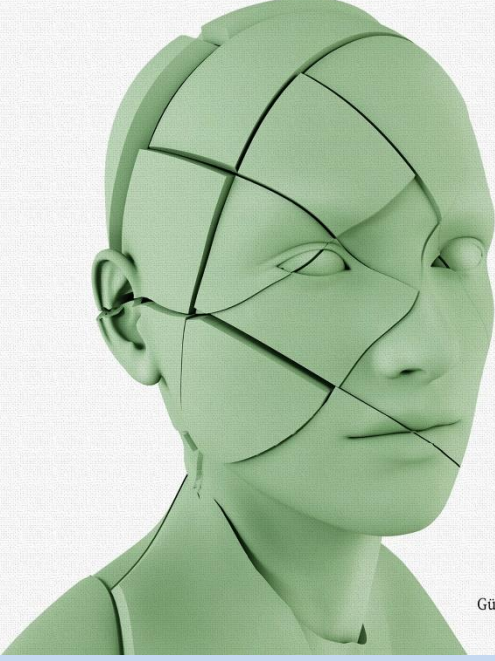
KAYNAKLAR

- Akbal, Oktay (1983). *Lunapark* (1. basım). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aktunç, Hulki (1971). "Aydınlar ve Hikâyeciliğimizin Doğuş Sorunları". *Türkiye Defteri*. S. 1. 2-10.
- Benjamin, Walter (2017). *Pasajlar* (13. basım). Çev. A. Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, Marshall (2014). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (17. basım). Çev. Ü. Altuğ, B. Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büyük Larousse C. 15* (1991). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Can, Bilal (2017). *Kentle Kavga-Mustafa Kutlu Öykücülüğünde Mekân* (1. basım). İstanbul: İzdiham Yayınları.
- Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin Books.
- Demir, Ayşe (2006). "Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. C. 4. S. 7. s. 99-128.
- Dirin, İlyas (1999). "Mustafa Kutlu ile Öykücülüğü Üzerine". *Hece: Aylık Edebiyat Dergisi*. S. 33-34, s. 106-123.
- Işık, Koçak Ayşe (2019). *Mustafa Kutlu Hikâyelerinde Kentli İnsan Olmak* (1. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2002). *Hikâye Tahlilleri* (8. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kurân-ı Kerim ve Muhtasar Meâli* (2006). İstanbul: Hayrat Neşriyat.
- Kutlu, Mustafa vd. (2007). "Allah Varsa, Trajedi Yoktur!" *Türkiye Söyleşileri 2-Kültür*. 1. Bs. İstanbul: Küre Yayınları.
- Kutlu, Mustafa (2013). "Kara Kitap". *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (3. basım). Der. N. Esen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kutlu, Mustafa (2014). *Bu Böyledir* (13. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kutlu, Mustafa (2015). *Vitrinde Olmak* (1. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kutlu, Mustafa (2020). *Kalbin Sesi İle Toprağa Dönüş*. (1. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Lefebvre, Henri (2016). *Mekânın Üretimi* (4. basım). Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları.
- Lekesiz, Ömer (2001). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü C. 4* (1. basım). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Longman-Metro Büyük İngilizce - Türkçe - Türkçe Sözlük* (1993). İstanbul: Longman-Metro Yayınları.
- Necatigil, Behçet (2005). *Sevgilerde: Kendi Seçtiği Şiirleri* (8. basım). İstanbul: Can Yayınları.
- Dirlikyapan, Jale Özata (2013). *Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* (2. basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şirin, Mustafa Ruhi (2012). *Dünya Bir Lunapark* (1. basım). İstanbul: İz Yayınları.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (7. basım). İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (9. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2004). *Roman Sanatı 1-Romanın Unsurları* (4. basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tosun, Necip (2004). *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu* (1. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tosun, Necip (2014). *Modern Öykü Kuramı* (2. basım). Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, Necip (2017). *Doğu'nun Hikâye Kuramı* (2. basım). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Yıldırım, Ercan (2007). *Mustafa Kutlu Hikâyeciliği-Varoluş, Yabancılaşma, Hakikat* (1. basım). Ankara: Ebabil Yayınları.
- Yıldız, Alpay Doğan (2019). *Mustafa Kutlu Hikâyeciliği-Hikmet ve Ahenk*. (1. Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yivli, Oktay (2019). *Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem* (1. basım). Ankara: Günce Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

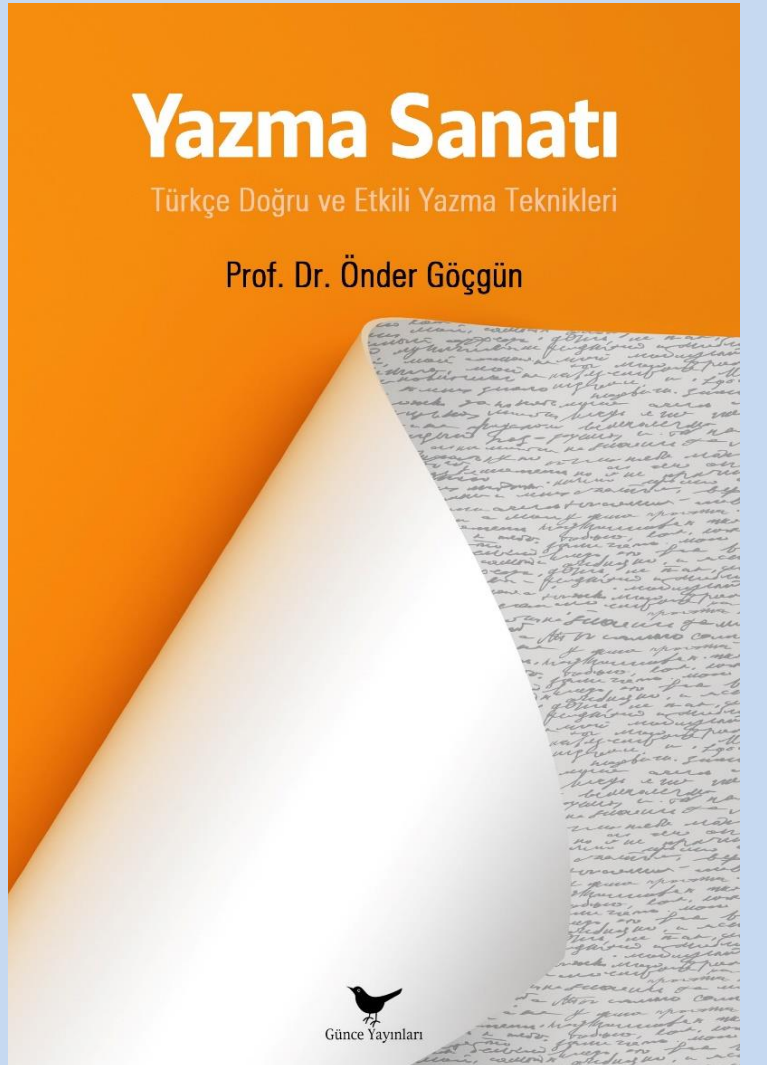


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları