

Mustafa Kutlu'da Gelenek ve Yenilik

Funda KESKİN

Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara

*Sorumlu Yazar

baki_kalan@hotmail.com

Özet

Mustafa Kutlu, hikâyecilik anlayışını 19. yüzyıl öncesi hikâye anlatma geleneği üzerine kurar; onun kültürel kaynaklarından ve aktarma biçiminden yararlanır. Kutlu'yu Türk Edebiyatında özgün bir yere koyan özelliği, onun gelenek karşısında aldığı yeniden yorumlayıcı tavrıdır. Kendine has mazmunlar dünyası yaratması, meddah tipi anlatıcıyı gerçeklik algısını sorgulamak üzere kullanması ve Kur'an-ı Kerim'den kıssalara, Dede Korkut'a, Leyla ve Mecnun'a göndermeler yaparak kendi toplumunun yaşadığı sosyal ve kültürel değişmelerin yıkıcı etkileri üzerine söylemini oturtması Mustafa Kutlu'nun sanatını ayrıcalıklı kılar. Tasavvufi biçimlenmiş bir 19. yüzyıl öncesi Doğu hikâye anlayışı ile hikâyelerinin altyapılarını Kur'an-ı Kerim'den kıssalar başta olmak üzere Doğu hikâyeciliğinin kültürel temellerine inerek kurgular. Hikâyelerin üstyapısında ise içinde yaşadığı toplumun sosyal ve kültürel değişimlerinin neden olduğu yozlaşma, kent gerçekliği, modernleşme, göç gibi güncel ve köklü sorunları vardır. Bu çalışmada, seçilen üç temsilî hikâye –Bu Böyledir, Arkakapak Yazıları, Mavi Kuş – üzerinde Mustafa Kutlu'nun 19. yüzyıl öncesi hikâye geleneğinden nasıl yararlandığı ve bu geleneği nasıl dönüştürdüğü sergilenmiş ve Kutlu'nun sanatı; yeni mazmunlar dünyası yaratması, toplumun yaşadığı sosyal ve kültürel değişimin sancılarını birer konu olarak ele alması ve meddah tipi anlatıcıyı kullanma biçimi açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Kutlu, gelenek, yenilik.

Abstract

Mustafa Kutlu constructs his understanding of story on pre-19th century traditional story telling; making use of its culture sources and transfers the style. His property which puts Kutlu on an original place in the Turkish Literature is his reinterpretation attitude against the tradition. Creating an allegory world according to himself, using the narrator like Meddah in order to question his reality sensation and mentioning from Kur'an-ı Kerim to kışsa. Dede Korkut, Leyla and Mecnun, by putting his sayings on the destructive effects of social and cultural alterations in which his own people live makes his art different. With his pre-19th century Eastern story understanding which is shaped with mysticism, he constructs the infrastructure of his stories by touching down cultural foundations of Eastern story telling and especially kışsa from Kur'an-ı Kerim. In the structure of the stories, there are fundamental problems like mination, modernization, the reality of the city, degeneration which the social and cultural alterations cause, society in which they live. In this study, how Mustafa Kutlu benefited from the 19th century story tradition and how he converted this tradition are exhibited by selecting three example story "Bu Böyledir", "Arka Kapak Yazıları" and "Mavi Kuş" and Kutlu's art by creating allegory world, taking headaches of social and cultural alteration in which the people live as subject and analysed in view of using the style of Meddah type narrator.

Key Words: Mustafa Kutlu, tradition, innovation.

GİRİŞ

İlk yapıtını 1970'te Ortadaki Adam ile veren ve o günden bu güne hikâye, deneme, inceleme türleri dışında bir de çocuk kitabı olmak üzere yirmi kadar verimi bulan Mustafa Kutlu; yalnızca hikâyeci kimliğiyle değil, Hareket dergisinde yayınlanan ve kendi kitaplarının kapaklarında kullandığı desenleriyle bir ressam, Dergâh'ın yayın yönetmenliğiyle bir yayıncı ve gazetede yazdığı spor yazılarıyla bir köşe yazarı olarak çıkar okuyucunun karşısına.

Çok yönlü bir kişiliği olan Mustafa Kutlu, hikâyecilik

anlayışını 19. yüzyıl öncesi hikâye anlatma geleneği üzerine kurar, onun kültürel kaynaklarından ve aktarma biçiminden yararlanır. Mustafa Kutlu'yu özgün bir yere koyan şey, onun gelenek karşısında aldığı yeniden yorumlayıcı tavrıdır. Kendine has mazmunlar dünyası yaratması, meddah tipi anlatıcıyı gerçeklik algısını sorgulamak üzere kullanması ve Kur'an-ı Kerim'den kıssalara, Dede Korkut'a, Leyla ve Mecnun'a göndermeler yaparak kendi toplumunun yaşadığı sosyal ve kültürel değişmelerin yıkıcı etkileri üzerine söylemini oturtması Mustafa Kutlu'nun sanatını ayrıcalıklı kılar.

Bu çalışmada, seçilen üç temsili hikâye –Bu Böyledir, Arkakapak Yazıları, Mavi Kuş – üzerinde Mustafa Kutlu'nun 19. yüzyıl öncesi hikâye geleneğinden nasıl yararlandığı ve bu geleneği nasıl dönüştürdüğü sergilenmeye çalışılacak ve Kutlu'nun sanatı; yeni mazmunlar dünyası yaratması, toplumun yaşadığı sosyal ve kültürel değişimin sancılarını birer konu olarak ele alması ve meddah tipi anlatıcıyı kullanma biçimi açısından incelenecektir.

Yeni mazmunlar yaratmak bağlamında BU BÖYLEDIR:

Mevsimlik işlerde, tuğla ocaklarında çalışan, lastik ayakkabılı, düğünde giymeye pantolonu olmayan, lisede felsefe dersinden bir türlü geçmeyi becerememiş, memur, evli ama karısının ve evinin gereksinimlerini karşılayabilmekten âciz bir adam olan Süleyman'ın hikâyesini anlatır yazar bize. Süleyman'ın yaşam karşısındaki başarısızlığı, ailesiyle gittiği lunaparkta nişan aldığı tavşanı vuramamasıyla âdetâ somutlaşır. Hikâyenin anlatımı tam da buradan başlar.

“Lunapark” dünya yaşamının metaforudur. Lunaparkın çevresi duvarlarla çevrilidir ve bir giriş kapısı, bir de çıkış kapısı vardır. Tasavvuf düşüncesinde de dünya, “iki kapılı bir han”dır; bir kapısından girilir (yaşam), diğer kapısından çıkılır (ölüm). Nasıl ki, dünyaya gönderilen insan gönderiliş amacını unutuyor, zevke, sefaya dalıyorsa işte lunapark da böyle bir yerdir; insanlar geçen zamanı düşünmeksizin eğlenir, sıkıntılarını unutturlar.

Süleyman ve ailesi de lunaparka eğlenmek için gelmişlerdir. Süleyman, nişan aldığı tavşanı vurabilirse, kötü giden talihini de değiştirebilecektir. Bu, Süleyman'ın vasat yaşantısına ve kaderine karşı da bir zafer olacaktır. Ancak Süleyman, tavşanı vuramaz. Oysa yanındaki adam her attığını sürekli vurur. Bu adam yanında süslü bir kadın olan iri yarı ve altın dişli bir adamdır. Süleyman, tavşanı vuramadığı için hayıflanır, bir kez de ben vursam, diye düşünür. Ama vuramaz. Anlatıya göre, kaderi böyledir. Yani yazarın da vurguladığı gibi “bu böyledir”. Lunaparkın yanıp sönen ışıkları, debdebesi, insanı havalara uçuran salıncakları Süleyman'ı çağırır hep. Ancak Süleyman bu eğlencenin ortağı olamaz. İçinden şöyle geçirir: “Bırak şimdi, önemli olan şu tavşanı devirmek. Çiğliklara, İspanyol eteğinde kayar gibi alçalıp yükselen kahaçalara karışmak kiracılıktan kurtulup ev sahibi olmak. Zinnure'ye bir yatak odası takımı almak.” (Kutlu, 2007b, s. 15)

İçinde yaşadığı yoksul ve renksiz dünya, lunaparkın ışıltılı ve müzikli eğlencesiyle taban tabana zittir. Süleyman'ın felsefe dersinden kalmış olması onun bu çelişkinin yarattığı eşikte beklemek zorunda kalacağına habercisi olarak kurgulanmıştır. Süleyman bir ara, bir duvara oturur. Bir yanında minarede ezan okuyan hafız kalır, bir yanında lunapark çadırlarının birinden yükselen bir şarkı vardır. Süleyman aradadır. Süleyman küçüklüğünde Kambur hafızdan hafızlık dersi alır. Bankaya memur olunca bu dersler yarım kalır. Süleyman, geçim derdini düşünmek zorunda olduğu için hafızın “(...) okudukça o senin gören gözün, duyan kulağın olur (...) dağa taş bakarsın, şu gördüğün çiçeklere, sokaktan geçen adamlara, her şeye, her şeye. Bu çiçek neler söylüyor, bu adam nereye gidiyor, bu taş buraya niçin koymuşlar, hep anlarsın. Gece ile gündüz, uyku ile uyanıklık, hayatla ölüm birleşir. Dünyada niçin varsın, anlarsın. Okudukça açılırsın” (Kutlu, 2007b, s. 42) dediği

Kur'an-ı Kerim'den uzaklaşmak zorunda kalır. Oysa hafızın dünyası, bölüm başlıklarının birinin de adını taşıyan “red cephesi”dir. Hafız, değişen ve yozlaşan dünyanın karşısında dimdik ayakta duran ve Süleyman'a asıl huzurun kapısını açacak adamdır. Oysa Süleyman geçinebilmek ve sevdiği kızı alabilmek için memuriyete girmiş ve hafızı terk etmek zorunda kalmıştır. İnanç dünyasındaki bu eksilme ve üstüne Süleyman'ın felsefeden bir türlü geçmeyi becerememesi, yani yeryüzündeki sisteme de ayak uyduramaması ile Süleyman'ın işte tam da yazarın okuyucusuna işaret etmediği çelişkisi doğar. Süleyman, iki taraftan birine geçemeyen bir adamdır.

Hikâyede hafızın dükkânı lunaparkın hemen yanındadır, dükkânın bitişiğinde de cami vardır. Caminin avlusundaki çınarların gölgeleri lunaparkın çadırlarının üstüne düşmektedir. Hafız, lunapark – dünya benzetmesinde lunaparkı gölgeleyen çınarlar gibi dünyayı saran, dünyanın üzerinde ve ötesinde olan öte-dünyanın temsilcisi gibidir. Ve Süleyman, camide değil, lunaparkta. Buraya ailesinin ısrarıyla gelmiştir, yani kendi isteği değildir bu ama tavşanı, yani talihini de vurmak istemektedir. Süleyman'ın duygusal dünyasında yaşadığı bu ikilem, hikâyenin son bölümüne Süleyman ve ailesinin lunapark çıkışını bulamamaları biçiminde yansır. Süleyman, bu arada, saatinin sürekli on biri gösterdiğini fark eder. Zaman durmuştur. Oradan buraya akan, çadırlardaki gösterilere koşturan insanlar arasından kurtularak çıkış kapısını bulmaya çalışırlar. Oysa artık onlar için çıkış yoktur; yazar bu konuyu şöyle açıklar:

“(...) insanlar bu lunapark sembolünde vücut bulan dünya metaforuna kendilerini kaptırdıkları zaman bir çıkış yolu bulamazlar. Yani ebedî hayatın anahtarlarını düşürdüğümüz, sırat-ı müstakimden uzaklaştığımız nispette kendimizi dünyaya kaptırırız. Dünyaya kendimizi kaptırdığımızda lunapark sembolünde olduğu gibi ya çadırdan çadıra koşar ya da piyangocu oluruz.” (Dirin, 1999, s. 110-111)

Onlara, çıkış kapısını önceden arayıp da bulamamış bir sarhoş ya içmeye başlamalarını ya da gösteri çadırları arasında sağa sola akan kalabalığa karışmalarını önerir. Süleyman ve ailesi, uzaktan, akıp giden kalabalığa bakakalırlar.

Yazarın “lunapark” imgesine yüklediği işlev dışında işlevsel görevi olan iki öge daha vardır:

1. “Bu böyledir” söz öbeğinin tekrarı: bir dil yapısı olarak bakıldığında, “bu böyledir” sözünün ara kullanımının bir ritim yarattığı gözden kaçmamakla birlikte “bu böyledir” söz öbeği anlam yaratma öğelerinden biri olarak kullanıldığı görülmektedir. Yazar, “bu böyledir” diyerek anlattığı şeyin açık, ortada ve anlaşılabilir olduğu uyarısını yapar. Tıpkı Kur'an-ı Kerim'de sıkça geçen ve “bu böyledir” anlamına gelen “ve lehû” ya da “kezalik” sözcükleri gibi. (Dirin 1999, s. 110-1)

2. Metinlerarası ilişki kurma: Hikâyede önemli gönderesel işlevi bulunan öğelerden biri, bir şiir dizesidir. Hikâyenin daha en başında kullanılan Yahya Kemal Beyatlı'nın Açık Deniz adlı şiirinde geçen “mağlupken ordu, yashı dururken bütün vatan” dizesi, okuyucuya Süleyman'ın durumunu daha en başından söylemektedir aslında. Süleyman konuşmaya şöyle başlar:

Hep beni yazdın.

“Mağlupken ordu, yashı dururken bütün vatan”.

Şu sırtıktan tavşanı kurşunlayıp yeni bir sayfa açayım. (Kutlu, 2007b, s. 7)

Süleyman, dünya yaşamına uyum sağlayamamış, başarılı olamamış, ailesinin küçük isteklerini bile karşılayamayan bir adamdır. Manevi dünyasını da terk ettiğinden mutluluk ve huzuru bulma şansını yitirmiş, “kökü mazide bir ati” olarak yaşamını kurgulaması gerekirken hem maziye hem de atiyi kaybetmiştir.

Bu Böyledir’de değinilmesi gereken son nokta, meddah tipi anlatıcının yeniden kurgulanmasıdır. Yazar anlatma görevini ana karakter olan Süleyman’a vermiş olmasına karşın, Süleyman’a kendi okuyucusuna soru sordurarak (*Benim kronolojimi biliyor musun sen?* (Kutlu, 2007b, s. 7)) meddah tipi anlatıcılığı yeniden kurgular. Meddah tipi anlatıcının görevi olan hikmet verme işi ise yapıtın tamamına ilişkin olan “lunapark” mazzununun kendisindedir. Bu bağlamda, meddah tipi anlatıcının doğrudan hikâyesinde göstermesi gereken hikmet, yazar aracılığıyla, yapıtın bizzat kendi varlığında görülür.

Toplumsal sorunlara eğilişi bağlamında ARKAKAPAK YAZILARI:

Kitapta toplanan hikâyeler modernleşen, büyüyen kentlerin kirlenişini, teknolojinin doğaya verdiği zararları, büyük kentlerde yaşayan insanların kendilerini kaybedişlerini, köklerinden koparak yozlaşmalarını, yaşamaya sıkı sıkı bağlı yoksul çocukların sevinçlerini okuyucularına küçük kareler hâlinde sıradan olaylarla anlatır yazar. Bu konular, onun sanatının eleştirel yönünü oluşturan, her hikâyesinde şöyle ya da böyle üzerinde durduğu konulardır.

Bu çalışmayı diğerlerinden ayrı kılan özelliği kitabın fotoğraflarla desteklenen hikâyelerinin bütününe bakıldığında, yapıtın bir etnofotografi çalışması özelliklerini göstermesidir. Mustafa Kutlu, tezi ve eleştirileri olan bir yazardır. Sanatını toplumda gördüğü aksaklıkları, yozlaşmaları göstermek ve eleştirmek için kullanır daima. Bu bağlamda, bu çalışmadaki *fotografaltöyküleri* aracılığıyla yazar, sanatını oluşturan temel tezleri kısa kesitler hâlinde sunma olanağı yaratmıştır kendine. Aynı duruma okuyucu açısından bakarsak okuyucunun da yazarın etnofotografisini çıkarabileceği söylenebilir. Yazarın üzerinde durduğu konular ve anlatmayı seçtiği kareler diğer hikâyelerinde ele aldığı konuların bir çeşitlemesi, aynı bağlamda yeniden dile getirilen düşüncelerin bir demeti gibidir. Böylelikle, anlatılanları yazarın gözünden görebilen okuyucu, düşünceleriyle yazarı da görebilir hâle gelir. Örneğin, halı – kilim tamirciliğiyle geçinen ve kendini mahallesindeki mescidin bahçesi ve oraya Kur’an-ı Kerim öğrenmeye gelen çocuklarla ilgilenmeye adanmış Cevat’ın hikâyesinde yıkılan eski dünyanın üstüne kurulan yeni ve yoz yaşamda herkesin bir çıkar peşine düşmesi ve bu arada dinin, inancın, safiyet ve maneviyatın siyasal ve kişisel çıkarlar uğruna harcanışı anlatılır. Bu hikâye aynı zamanda Sır hikâyesinin de izleğini oluşturur. Ya da, “balkonlarda büyüyen çocuklar tavuktan korkarken, ihtisas alanı dışında kalanlar buğdayla arpayı ayırt edemezken, kim bakar Akbank’ın önündeki armut ağacına” (Kutlu, 2007a, s. 26, 27) diye sorarken Yokuşa Akan Sular hikâye kitabında da daha kente gelene kadar doğru düzgün betona basmamış Bican’ın hikâyesini de anlatır.

Arkakapak Yazıları’nda yazarın yarattığı dünyanın, küçük kesitlerle sunulmuş büyük bir yansıması vardır. Bozkırları boydan boya sürüp naneler, maydanozlar eken

köylüleri, “güler yüzler, afiyet olsunlar, yine bekleriz”lerle değil, “otomatik kasalar, kredi kartları, deri cüzdanlar, banknotlar”la iletişim kuran, siyasal konularındaki gelişim için tekkeleri, mescitleri kullanan insanları, leş ve çöp yiyerek yaratılışından uzaklaşan –tıpkı insanlar gibi, martıların güvercinleri yiyeşini anlatır Mustafa Kutlu.

Geleneksel anlatım biçiminin modernizasyonu bağlamında MAVİ KUŞ:

Mavi Kuş, bir kasabadan çıkan mavi bir otobüsün yolcularını tren istasyonuna götürüşünün hikâyesidir. Yol boyu olup bitenler ve otobüsteki kişilerin kendi yaşam hikâyeleri kitabın olay örgüsünü oluşturur. Anlatıcı da okuyucuya bu yolculuğu aktarır. Ancak kitabın sonunda aslında bir film çekildiği anlaşılır. Çekim bitmiş, set işçileri malzemeleri toplarken jandarma eşliğinde götürülen mahkûm rolündeki kişi, hikâyenin başından beri otobüsü izleyen kanlıları rolündeki kişiler tarafından öldürülür. Bu, gerçek bir ölümdür.

Kasabadan yola çıkan otobüse binen kişilerin kendi hikâyeleri ve istasyona varana dek yolda olup bitenler bir anlatıcı aracılığıyla aktarılır. Modern anlatım biçimlerinde olay ya da durumu anlatarak aktarmak, bir yöntem olarak zaten vardır ancak Kutlu’nun geleneğe bağlı bir anlatım biçimi benimser. Çünkü hikâyede anlatma görevini üzerine almış olan anlatıcının hikâye içinde “meddahvârî” bir tip özelliği gösterir. Örneğin; hikâyenin başında, okuyucuya, kasaba meydanı doluşturılır, dükkânlar ve insanlar tek tek tanıtılır. Anlatıcı sorular sorar, yanıtlar verir, yorumlar yapar. Ancak, bu anlatıcılığı -Mustafa Kutlu’nun konuya ilişkin tavrını bilmediğimizi var sayarsak bile- Batı modern anlatım teknikleri içinde saymamamızın nedeni, anlatıcının kendi geleneksel köklerine gönderme yapmasıdır:

Yahu ben meddah mıyım? Ara sıra omzumdaki havlu ile alnımın terini silip “Ey yârenler nerde kamiştık bakalım” diye mevzuyu çekip uzattıktan, tadını kaçırdıktan sonra toparlamaya çalışacak. (Kutlu, 2007c, s. 17)

Yazar, meddah tipi anlatıcıya gönderme yapmakla birlikte meddahlık yapmayacağını açıkça söylüyor ve “bir şeyi” anlatmaya talip olmasına karşın meddah tipini bağlamından kopararak ona gerçeklik algısını önce kurmak, sonra da yıkmak görevini yükler. Meddah tipi anlatıcı, hikâyede otobüs yolculuğunun anlatıldığı bölümde kullanılmış; olayın yaşanmışlığının doğruluğunun bir kanıtı olarak soru soran, merak ettiren, yanıt veren, söyleşen bir anlatıcı tipi ile okuyucuda olayın gerçekliğine dair bir algı oluşturmuştur. Tüm anlatılanların bir film çekiminden ibaret olduğunun açıklandığı bölümle meddah tipi anlatıcının aslında yönetmenin kamerasıyla özdeşleştirildiği açığa çıkmış, böylece anlatılanın gerçek olmadığını vurgulanmasında etkin bir rol oynamıştır.

Yazarın niçin böyle bir şey yaptığı niyetinde aranmalıdır. Metnin altyapısını çözebilmek ve niçin meddahın kamera, kameranın ise yönetmenin camı, aynası gibi kullanıldığını anlayabilmek için hikâye içine somut olarak da yerleştirilen “ayna” imgesine bakmak gerekir. Bu ayna, kasaba meydanına bakan bir lokantanın duvarında, kasaba meydanını neredeyse tamamen içine alan büyük bir aynadır. Anlatıcı, lokantaya gelenlerin aynaya bakabilmek için lokanta camına sırtlarını

dönerek oturduklarını, orada herkesin kendi dış görünüşünü yeniden keşfettiğini anlatır. Ama anlatıcıya göre önemli olan bu görüntüyü verme mahareti olan aynanın arkasındaki sırdır ve aslında önemli olan vücudun nasıl bir yansımasının olduğu değil, kalbin aynasında neler görüldüğüdür. Anlatıcının “kendini bilen, Rabbinin bilir” hadisini alıntı olarak kullanması ise metnin altyapısının çözülmesine ilişkin daha somut kanıt verir. Tasavvuf inancında ayna metaforu yaratıcı-âlem ve yaratıcı-insan arasındaki ilişkiyi açıklamak üzere kullanılır. İnsanın kendi bir aynadır. O aynaya bakan, yaratıcının görüntüsünü görür ve O’na ulaşabilir. Çünkü insan ve tüm âlem, O’nun yansımasıdır. Yunus Emre’nin “beni bende deme, bende değilim, bir ben vardır bende, benden içerü” sözleri bu düşüncenin bir ürünüdür. Öte yandan, bu yansımayı sağlayan, yani aynanın sıradan bir cam değil de yansıma görevini yapabilesine olanak sağlayan sır ise yaratıcının kendisidir. İnsan, o sır sayesinde yaratıcıyı kendi içinde görebilir. Anlatıcı da bu sırı dikkat çeker. (Kutlu, 2007c, s. 14-5) Ancak, anlatıcı sır sözcüğünü iki farklı anlama gelecek biçimde kullanır. Birincisi, bir cam parçasını ayna niteliğine dönüştüren sır, ikincisi ise zahir olmayanın, yani batının, görünmez, bilinmez olanın taşıdığı sırdır. Yazar, birinci anlamı doğrudan vurgulamakla birlikte ikinci anlamı hikâye kişileri üzerine konuşurken bir insanı tanımanın zorluğu üzerine yorum yaparak verir. (Kutlu, 2007c, s. 44) Hikâyede olayların bir film setinde geçtiğinin anlaşılması sonrasında ise ayna ve aynaya sır olma; kamera camı ve yönetmen ilişkisinin kurulmasıyla bir anlam örüntüsü özelliği kazanır ve bu aracılıkla “zahirde olanın yanıltıcı olduğu”, yani kameranın gösterdiklerinin bir gerçeklik değeri taşımadığı düşüncesi uyandırılır. Ancak hikâyenin ardından gelen bölüm ise hikâyenin anlamı üzerinde ciddi bir kırılma yaratır. Yönetmen, kameranın karşısına geçip kendi sanat anlayışını açıklar, camın sırrının kendisi olduğunu söylerken gerçeklik değeri birer oyuncu oldukları anlaşıldıktan sonra ortadan kalkmış olan mahkûmun kanlıları rolündeki kişiler, mahkûm rolündeki oyuncuyu vururlar. Bu, gerçekliği ortadan kaldırılmış bir kurguda gerçek olan tek olaydır. Yazarın bu hareketinin kaynağı, ayna kavramının bağlandığı inanç-düşünüş sistemine ilişkin olan dünyanın geçiciliği ve tek gerçeğin ölüm olduğu düşüncesidir. Yazar, hikâyenin başından beri anlatılan yolculuk hikâyesini dünya yaşamına benzetir. Dünya yaşamı ise, geçicidir, gerçek değildir. Bu düşünce, olayların bir film çekiminden ibaret kılınmasıyla somutlaştırılır. Bu geçici dünya üzerinde gerçek olan tek şey vardır: ölüm. Bu da, gerçekliği kalmamış olan, yani film gerçekliğine ait biri tarafından oyuncunun öldürülmesiyle somutlanır. Dünya yaşamının geçiciliği anlayışını tamamlayan bir unsur olan ölüm düşüncesi de böylelikle metindeki yerini bulmuş olur.

SONUÇ

Tasavvufi biçimlenmiş bir 19. yüzyıl öncesi Doğu hikâye anlayışını kendine temel alan Mustafa Kutlu sanatını, hikâyelerinin altyapılarını Kur’an-ı Kerim’den kıssalar başta olmak üzere Doğu hikâyeciliğinin kültürel temellerine inerek oluşturur. Bu hikâyelerin üstyapısında ise, içinde yaşadığı toplumun sosyal ve kültürel değişimlerinin neden olduğu yozlaşma, kent gerçekliği, modernleşme, göç gibi güncel ve köklü sorunları vardır. Yani Mustafa Kutlu, güncel göstergeler

kullanarak geleneğe ve kültüre ait toplumsal değerlere gönderme yapmaktadır.

Mustafa Kutlu sanatında; geleneksel anlatım biçimini kendine temel alması ve hikâyelerinin altyapısını oluşturan kültüre dayanmasıyla geçmişe, 19. yüzyıl öncesi hikâyeciliğini biçimsel olarak yeniden yorumlaması ve hikâyelerinin üstyapısını oluşturan göç, modernleşme ve kentleşmenin yarattığı çarpıklıklar, kültürel yozlaşma gibi sorunları ele almasıyla güncel ve moderne giden bir çizgi çizmektedir.

KAYNAKÇA

- [1] Dirin, İlyas(1999), “Mustafa Kutlu İle Öykücülüğü Üzerine”, *Hece*, S. 33-4.
- [2] Kutlu, Mustafa (2007a), *Arkakapak Yazıları*, Dergâh Yay.
- [3] Kutlu, Mustafa (2007b), *Bu Böyledir*, Dergâh Yay.
- [4] Kutlu, Mustafa (2007c), *Mavi Kuş*, Dergâh Yay.
- [5] Kutlu, Mustafa (2007d), *Sır*, Dergâh Yay.