



TÜRÜK
Uluslararası Dil, Edebiyat
ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi
2015 Yıl:3, Sayı:5
Sayfa:279-293

ISSN: 2147-8872

**KISA BİR HİKÂYENİN UZUN HİKÂYESİ: MUSTAFA KUTLU'NUN
"KÖTÜ BÜLBÜL" HİKÂYESİNİN METİNLERARASILIK YÖNTEMİNE
GÖRE İNCELENMESİ**

Ramazan Enser*

ÖZET

Yazın tarihi kadar eskilere dayanan metinlerarasılık yöntemi, Mikhail Bakhtin'in "dialogism" kavramına dayanır. Bahtin'e göre bütün söz türleri, bir yandan bahsedilen nesne, konu ya da betimlenen duruma; bir yandan da dinleyene/okuyana dönük bir tutum içerir. Söz ancak bu iki tutum aracılığıyla vardır ve ancak bu şekilde tanımlanabilir. Bu sebeple her metin, ancak başka metinlerle var olur ve açık veya kapalı olarak bu metinlerle bir diyalog halindedir. Bakhtin'in "dialogism" kavramından hareketle metinlerarasılık kavramını ilk kullanan ve edebiyat alanında yazınsal bir kuram olarak savunun Kristeva da her metnin kendisinden önce üretilmiş metinlerin bir mozaiği, diğer metinlerin dönüştürülmüş bir biçimi olarak var olduğunu ileri sürerek bunu kuramsal bir çerçeveye oturtur.

Doğu ve Türk edebiyatlarında daha önceleri de kullanılan bu yöntem, modernist Türk hikâye ve romancılığıyla edebiyatımıza girer, postmodernizmle birlikte de önemli bir kurgu unsuru olarak edebiyatımızda yer edinmeye başlar. Metinlerarasılık yöntemini hikâyelerinde kullanan yazarlardan biri de Mustafa Kutlu'dur.

Bu çalışmada Mustafa Kutlu'nun "Kötü Bülbül" hikâyesinin verilerinin metinlerarasılık yöntemiyle ortaya konulması amaçlanmıştır. Veriler "Kötü Bülbül" hikâyesi ile geleneksel gül ile bülbül efsanesi arasındaki ilişkinin değerlendirilmesi sonucu elde edilmiştir. Kötü Bülbül hikâyesi ile geleneksel gül ile bülbül hikâyesi arasındaki ilgi, parodi ve alıntı (citation) yöntemleri ile sağlanmıştır. Hikâyedeki parodi tekniğinin, Gerard Genette'in tanımlamış olduğu çerçevedeki parodiye uymadığı; hikâyede parodinin tersine çevrilerek gönderide bulunulan metin(ler)in değil; bu metinlerdeki tasavvufî anlamların yok olduğu, geleneksel aşk

• Okutman, Sakarya Üniversitesi, Türk Dili Okutmanı ve Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Doktora Öğrencisi, renser@sakarya.edu.tr

anlayışının değişerek iyice maddileştiği, sıradanlaştığı ve her şeyin lümpenleştiği yaşadığımız çağın parodisinin yapıldığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, parodi, alıntı, gül ile bülbül, Kötü Bülbül, Hayat Güzeldir, Mustafa Kutlu.

**THE LONG STORY OF A SHORT ONE: THE ANALYSATION OF
MUSTAFA KUTLU'S "BAD NIGHTINGALE" STORY BASED ON THE
INTERTEXTUALITY METHOD**

ABSTRACT

The intertextuality method which is based on Mikhail Bakhtin's "dialogism", is as old as the history of literature. In Bahtin's opinion all kinds of statements embody an attitude towards the object, topic or the described situation mentioned in the statement; as well as an attitude towards the listeners/readers. The statement can only exist throughout these two attitudes and it can only be defined in this way. That's why every text can only exist and be obviously or not in a dialogue, with another text. Kristeva changed Bakhtin's term "dialogism" to intertextuality. She was the first to use and defend it as a literary theory in literature. Kristeva theoretically framed that the existence of every text is a product of the mosaic of previous texts which are converted forms of other texts.

This method that was also used before in the eastern and the Turkish literature, took a place in modern Turkish stories and novels. With postmodernism it started taking place in our literature as an important fiction factor. One of the writers who used this intertextuality method was Mustafa Kutlu.

The aim of this study is to present the data of Mustafa Kutlu's "Bad Nightingale" story with the method of intertextuality. These data were attained by comparing the story of "Bad Nightingale" and the traditional legend of "The Nightingale and The Rose". The connection between "Bad Nightingale" and traditional legend of "The Nightingale and The Rose" was obtained by parody and citation methods. The parody technique in the story does not fit the frame of parody defined by Gerard Genette. Because the parody in the story was changed to its opposite, by not criticizing the previous texts but making a parody of the loss of sufistic meanings; the materialization, simplification and lumpenization of the traditional concept of love in our days.

Key Words: Intertextuality, parody, citation, The Nightingale and The Rose, Bad Nightingale, Life is Beautiful, Mustafa Kutlu.

Giriş

Umberto Eco, George Matieu'nün "*D'Aristote à l'abstraction lyrique*" adlı makalesine dayanarak Batı poetikasını, *idealden somuta*, somuttan *soyuta* ve oradan da *olanaklıya* doğru bir gelişim çizgisi takip ettiğini söyler. (Eco, 2000: 173) Bu, aslında yazın tarihinin bir özeti gibidir. Efsane/mit dönemlerinden Aristocu mimetik anlayışın hâkim olduğu, 19. yüzyılın sonlarına kadar edebiyata yansıtmacı sanat anlayışı hâkim olmuştur. Bu dönem, olağanüstü, mistik ve mitik anlayışla başlar ve gerçekliğin birebir yansıtıldığı, eserin sanatsal değerinin dış dünyaya uyumuna göre ölçüldüğü bir sürece dönüşür. Bu sanat anlayışı, üstün bir gücün/Tanrının hâkim olduğu bir üst gerçekliğe dayanır. Bu dönemlerde tek gerçeklikli, tekil bakış, sanatın temelini oluşturur.

Batı toplumunda Sanayi Devrimiyle birlikte bireyin içine girdiği bunalım ve yabancılaşma süreci 20. yüzyılın başında avangardist sanatçıların bu sürece ve yansıtmacı sanat anlayışına getirdikleri eleştirel bakışla yeni bir evreye geçilir. Modernizm adı verilen ve Tanrının yerine bireyin merkeze alındığı bu sanat estetiğinde dış dünya doğrudan yansıtılmaz, dış dünyadan alınan gerçek parçalarıyla bireyin iç dünyası, birbirine harmanlanır ve yeni bir dünya kurgulanır. Bu yeni dünyada bireyin bilinç düzlemindeki parçalanmasına koşut olarak kişiler, içinde yaşanılan görüngü dünyasına yabancılaştırılarak anlatılır. Olayların art arda sıralandığı mimetik estetiğin içerik öyküleyen kurgu dünyasından tamamen farklı bir süreçtir bu. (Ecevit, 2002: 36)

Artık okur, kendini rahat hissettiği, kronolojik bir olay örgüsünün takip edildiği tek düzlemler yerine, içinde bulunduğu tuhaflığı somutlaştıran, yaşadığı hayattaki yabancılaşma ve anomik durumunu farklı kurgusal tekniklerle gösteren karmaşık metinlerle karşı karşıyadır. Bu açıdan bakıldığında modernist metinlerin iki sorunsal üzerine kurulu olduğu söylenebilir: "Yalınlığını yitirerek parçalanmış gerçeklik ile bu gerçekliğin dolaylı sonucu değişen toplumsal yapı karşısındaki kimlik ve kişilik bunalımına giren birey. Birincisi, yeni romanın biçim (kurgu), ikincisi de içerik (figüratif) yönlerini belirliyordu artık." (Sazyek, 2008: 45)

Kültürel Modernizm; ilerlemecilik ve seçkincilik düşüncesine göre şekillenmiş, meta-anlatı olarak adlandırılan dogmalar, ideolojiler, normlar üzerine kuruludur. Modernist metinler de, tam da bu düşüncenin eleştirisinden hareketle ortaya çıkar. Bu durum, kültürel Modernizmin esaslı eleştirilere tabi tutulduğu 20. yüzyılın ortalarından itibaren sistematik bir şekil alır ve bu süreç farklı bir isimle zikredilir olur: Postmodernizm.

Postmodernizmin ortaya çıkışını hazırlayan, modernist yazarlar olmuştur. Lyotard'ın da belirttiği gibi aslında Postmodernizm, modernist yazarların bilinç, özne ve zaman alanlarında ortaya koyduğu eleştirel tutum sonucunda ortaya çıkmıştır. (Lyotard, 1994: 96)

Postmodernistler, geleneksel/yansıtmacı sanat anlayışına, sosyal/kültürel Modernizmin mutlak doğruları/söylemleri/efsaneleri ve estetik modernistlerin seçkinci ciddiyetine karşı bir başkaldırıya geçmişlerdir. (Ecevit, 2002: 67) Bu başkaldırının temeli, tek doğruculuğa karşı duyulan güvenin yok olmasıdır. Modernizmin, merkezine bireyi/insanı almasına karşılık Postmodernistler özneyi esas alır. Artık bütün gerçekliklerin tek ölçütü özne, yani tekil

kişilerdir. Dolayısıyla gerçeklik, göreceli bir hal almıştır; öznelerin sayısınca gerçeklikler ortaya çıkmıştır. Bu durum, düşünce ve estetik planda çoğulculuğu getirmiştir.

“Postmodern düşünce kaynağını çoğulculuktan alır; onda tek ve mutlak olana yer yoktur. Postmodern sayı tablosunda *bir* sayısı yer almaz, tablo iki ile başlar. Postmodern sanat da, çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur; geleneksel akımlarda olduğu gibi, şemsiyesi altına aldığı yazarların her birinde yinelenen sanatsal ilkelere sahip bütüncül bir akım olmayıp, farklılıkların yan yana geldiği *eklektik/çoğulcu* bir yapının adıdır.” (Ecevit, 2002: 68)

Postmodern yazar tekil bir gerçeklik anlayışını benimsemediğinden, haliyle bilmediği, bilemeyeceği bir gerçekliği okura açıklamak, öğretmek, benimsetmek yolunu da tercih edemez. Onun yerine farklı tekniklerle anlam boşlukları ve belirsizlikleri meydana getirmeye çalışır. (Doltaş, 2003:102) Yazar, bunu çoğulcu bir yapı ile kurmaya çalışır. Bu çoğulculuk kurgusal anlamda aynı metin içinde farklı metin türleri ile yapılabildiği gibi, asıl metin dışındaki metinler ve anlatım biçimleri ile de yapılabilir.

Postmodern metinlerde edebi çoğulculuk/çok seslilik iki ana düzlemde yapılır: Birincisi, önceki metinlerle olay örgüsü, biçim, biçem üzerinden her türlü ilginin kurulduğu metinlerarasılık; ikincisi ise metnin farklı katmanlardan meydana gelecek tarzda yapılandırıldığı üstkurmaca. (Koçakoğlu, 2012: 99-106)

Aslında postmodern metinlerin başat tekniklerinden biri olan metinlerarasılığın edebiyatta kullanılması neredeyse yazın tarihi kadar eskilere dayanmaktadır. Metinlerarasılık, yansıtmacı metinlerde, metnin iç gerçekliğini, temel alınan dış gerçekliğe yaklaştırmak için kullanılırken, modernist metinlerde çoğunlukla motif, imge, yapı gibi daha estetik bir düzlemde kullanılmıştır. (Sazyek, 2002: 449) Fakat bu süreçlerin hiçbirinde metinlerarasılık, Postmodernizmde olduğu gibi, metnin hem anlam boyutunu, hem biçim/biçem/kurgu boyutunu temelden etkileyen bir önem kazanmamıştır.

Metinlerarasılık yönteminin bir yazınsal söylem olarak edebiyat kuram ve eleştirilerinde kullanılması ise, Rus dilbilim ve edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin ile mümkün olmuştur. Metinlerarasılık kavramı yerine “dialogism” kavramını kullanan Bahtin’e göre bütün söz türleri, bir yandan bahsedilen nesne, konu ya da betimlenen duruma; bir yandan da dinleyene/okuyana dönük bir tutum içerir. Söz ancak bu iki tutum aracılığıyla vardır ve ancak bu şekilde tanımlanabilir.

Her sözsel iletişim, her sözsel etkileşim, bir sözce alışverişi, bir başka deyişle bir söyleşim biçiminde gerçekleşir. Bu durumda söylem, bireyler arası bir olgudur. Buna bağlı olarak ister yazınsal, ister güncel konularla ilgili metinler olsun, her sözce, onu derinden derine belirleyen toplumsal bir bağlamda köklenmiştir ve toplumsal bir çevreye yöneliktir. Bu yüzden her söylem, aynı zamanda onu oluşturan ayrışık bir sözün taşıyıcısıdır. Dolayısıyla Bahtin’e göre bir söylem tek başına var olamadığı için her metinde direkt ve dolaylı olarak bir söyleşimcilikten(dialogism) bahsetmek durumundayız. (Bakhtin, 2000:13-16)

Metnin üretildiği tarihsel süreçten, oluşturulduğu ortamdan, hatta yazarından soyutlanarak bağımsız bir yapı olarak inceleyen Yapısalcılık ve Postyapısalcılık gibi çağdaş eleştiri kuramlarının aksine Mihail Bahtin, kendisinden sonra gelen metinlerarasılık kuramı eleştirmenlerinin de benimseyeceği gibi, her söylemin başka söylemlerle çakıştığı, içerisine başka söylemlerin karıştığı, başka söylemlerle karışmayan bir söylemin neredeyse bulunmadığını ileri sürer. “Söyleşimin söyleşimci yöntemi her söyleme özgü bir olgudur. (...) Nesneye olan tüm yollar üzerinde, tüm yönlerde söylem ‘ayrışık’ bir başka söyleme rastlar ve onunla yoğun ve canlı bir etkileşime girmekten kendini kurtaramaz. (...) Yalnız ‘yalnız’ Âdem bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulabilir...” (Aktulum, 2000:27)

Metinlerarasılık kavramını ilk kullanan ve ona kuramsal bir çerçeve çizen kişi ise 1969’da yayımlanmış olduğu *Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse* adlı eseriyle Julia Kristeva’dır.

“Her metin bir alıntılar mozaği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüştürümüdür.” diyen Kristeva, metinlerarasılığı yazınsallığın bir temel ölçütü olarak kabul eder. (Aktulum, 2000: 41)

Önceleri yapısalcılık anlayışına bağlı kalan Roland Barthes, daha sonra öğrencisi Kristeva’nın kuramını benimseyerek metni kendilik düşüncesinin dışında bir anlayışla değerlendirir. Yeni metin tanımını metinlerarasılık üzerinden yapar: “Her metin metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanımlanabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntıların yeni bir örgüsüdür.” (Aktulum, 2000: 56)

Metinlerarasılık konusunda kafa yormuş ve bu konuda önemli çalışmalar yapmış kişilerden biri de Michael Riffaterre’dir. Metinlerarasılığı Kristeva gibi yazınsallığın ölçütü sayan Riffaterre, kavramı Kristeva’dan farklı bir şekilde tanımlar: “En önemli ayırım, metin karşısında okurun rolüne hiç değinmeyen Kristeva’nın tersine, Riffaterre’in metinlerarasını büyük ölçüde okur-metin arasındaki ilişkiye göre tanımlamasıdır. Bir yapıt ile ondan önce ve/ya ondan sonra gelen yapıtlar arasındaki ilişkiyi okur kavrar. Böylelikle Riffaterre, tanımlamalarını bir alımlama kavramı çerçevesine oturtur.” (Aktulum, 2000:60)

Metinlerarasılık konusunda söz sahibi eleştirmen, kuramcılardan biri de Gerard Genette’tir. Genette’e göre de bir metnin yazınsallığının temel ölçütü metinlerarasılıktır. Ama Genette, Kristeva’nın metinlerarasılık (intertextuality) kavramı yerine “hypertextualité” (anametinsellik) kavramını kullanır. Metinlerarasılığın kavramsal boyutu ile gözlenebilen uygulamaya dönük yönü kendine göre ayırır. Yeni bir tanımlama yapar.

Bu konuda söz sahibi eleştirmen/kuramcılara baktığımızda her biri farklı bir bakış açısıyla metinlerarasılık kavramını değerlendirse de aslında genel çerçevede hep benzer şeyler söylenmektedir. Kısaca, metinlerarasılıktaki hiçbir metnin kendi başına var olamayacağı, her metnin dolaylı ya da direkt olarak başka metinlerle ilişki içerisinde olduğu ve bunun da yazınsallığın temel koşulu olduğu söylenebilir.

“Binbir Gece Masalları”ndan Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerine kadar Türk ve Doğu edebiyatlarında karşılaştığımız bu teknik, Oğuz Atay’ın “Tutunamayanlar” romanından bu yana bilinçli bir kurgusal yöntem olarak kimi yazarlar tarafından edebiyatımızda da kullanılmaktadır. Mustafa Kutlu da bu tekniği kimi hikâyelerinde başarıyla kullanan hikâyecilerimizden biridir. Bu çalışmada Kutlu’nun “Kötü Bülbül” hikâyesinden hareketle bu yöntemi kullanma biçimi ve amacı üzerinde durulacaktır.

1. Mustafa Kutlu’nun “Kötü Bülbül” Hikâyesinin Alt Metinleri

Bu bölümde Mustafa Kutlu’nun “Kötü Bülbül” hikâyesi metinlerarası ilişkilere göre incelenirken bu hikâye ile bu konuda yazılmış klasik edebiyatımıza ait diğer metinler arasında ilgi kurulmaktan ziyade, bu tür metinler ile “Kötü Bülbül” hikâyesi arasındaki ortak ve farklı unsurlar üzerinde durulacaktır. Bundan dolayı öncelikle klasik edebiyatımıza ait bu türdeki eserlerde gül ile bülbül hikâye geleneğinin tarihî gelişimine bakılacaktır.

“Gül ü Bülbül”, “Bülbülnâme”, “Bülbüliyye” adlarıyla anılan mesnevi tarzındaki bu eserler Doğu kültürüne ait alegorik hikâyelerdir. Bu türde yazılmış ilk eserin Ferdüddin Attâr’a ait olduğu bilinse de bu kanaatin yanlış olduğu bugün bilinmektedir. (Kurnaz, 1992:486) Mevlânâ Celâleddin Rûmî’ye ait olduğu düşünülen 55 beyitten oluşan Bülbül-nâme adlı eser ise Türk edebiyatında Anadolu’da yazılmış ilk eser kabul edilmektedir. Yine bu konuda yazılmış, Mevlânâ’ya ait olduğu söylenen Hikâye-i Bülbül-nâme adlı bir başka mesnevi daha vardır ki, yazarı tam olarak belli değildir. XIV. yüzyılın sonları ile XV. yüzyılın başlarının dil özelliklerini taşıyan bu eserin Attâr’a atfedilen eserin genişletilmiş mensur bir çevirisi olduğu anlaşılmaktadır. Bu konuda yazılmış en önemli eser ise XVI. yüzyıla ait, Kara Fazlî’nin “Gül ü Bülbül” adlı mesnevisi olup Hammer tarafından yapılan Almanca çevirisiyle birlikte Viyana’da basılmıştır. Ayrıca, Ömer Fuadî ve Manisalı Birrî’nin Bülbüliyye’leri, Rifâî’nin Bülbülnâme’si, Bahâî’nin ve Gazi Giray’ın Gül ü Bülbül’leri Şeyhülislâm Mehmed Efendi’nin Bülbülnâme adlı eseri bu konuda yazılmış önemli örneklerdendir. (Kurnaz, 1992:486)

Gül ile bülbül mesnevilerine bakıldığında her şairin konuya kendince bir yaklaşım içerisinde olmasına rağmen, bu eserlerin hemen hepsinde gül ile bülbül efsanesindeki belirli unsurlarından hareketle yazılmış olduğu görülür.

Divan Edebiyatında mesnevi dışında pek çok nazım şeklinde gül ile bülbül efsanesine değinen pek çok şair olmuştur. Daha kişisel bir tarzda, bülbül veya gül redifli gazeller, kasideler de yazılmıştır.

Ahmed Paşa’ya ait aşağıdaki beyitlerin ilkinde bülbülün, güle yaklaşmasını engelleyen dikenlerden çektiği eziyetleri ve gülün bu konudaki duyarsızlığını, ikinci beyitte “gûyâ-yı çemen” diye adlandırılan bülbülün, yaşadığı yoğun aşkı, otağ kurmuş bir padişah gibi resmedilen güle açması anlatır:

Bister-i nesrînde yatan gül ne bilsün hâlini

Bülbül-i şûrîdenin kim hârdan bâlîni var (Ahmed Paşa, 1992: 143)

Gûyâ-yı çemen derd ile feryâdlar edip

Çün eyledi gül çadırına karşı serâğâz (Onay, 1996:148)

Fuzûlî'ye ait aşağıdaki beyitte, aşğın sevgiliyi arzu etmesi ile ilgili bülbülün gülü, pervanenin de şem'i sevmesi arasında ilgi kurularak verilmiştir.

N'ola cânım ârızın istese cânım kâmetün

Resmdür âlemde bülbül gül sever pervâne şem' (Gölpınarlı, 1989: 81)

Osman Nevres'e ait aynı zamanda bestelenen bir şarkısından alınan bu iki kıt'ada ise, gülün bülbüle karşı vefasız oluşu ve bülbülün neler yaşadığını anlatır:

Senden bilirim yok bana bir fâide ey gül

Gül yağını eller sürünür çatlasa bülbül

Etsem de abestir sitem-i hâra tahammül

Gül yağını eller sürünür çatlasa bülbül

Gördüm açılırken bu seher goncayı hâre

Sordum n'ola bu cevri ü cefâ bülbül-i zâre

Bir âh çekip hasret ile dedi ne çâre

Gül yağını eller sürünür çatlasa bülbül... (Pala,1998: 75)

Doğunun genel aşk anlayışında olduğu gibi, gül ile bülbül efsanesindeki aşk da kavuşmayla neticelenmez. Şairi bilinmeyen şu beyitte de nitekim bu durum anlatılmaktadır:

Gel gül dedi bülbül güle gül gülmedi gitti

Gül bülbüle bülbül güle yâr olmadı gitti

Ayrıca Keçecizâde İzzet Molla, bu aşkın sonunda bülbül ölünce, gül yaprağıyla kefenlendiğini ve kabrinin üstünde de Sâdî'nin Gülistân'ından bir beytin okunarak telkin edildiği anlatılır:

Berg-i gülle andelîb-i zârı tekfin ettiler

Bir Gülistân beytini üstüne telkin ettiler (Onay, 1996:147)

Yine aynı şaire ait olan aşağıdaki beyitte geleneksel hikâyenin dışına çıkılarak gül ile bülbül mazmununa farklı bir bakış açısı getirilmiştir. Beyitte bülbül, kendisi kavuşamamasına rağmen güllerle iyi geçinmesi sonucunda oğlunu gonca ile evlendirmeyi başarmıştır:

Güllerle içli dışlı olup aldı goncayı

Gülzâra etti oğlunu dâmâd andelîb (Onay, 1996: 148)

Halk edebiyatında ise gül ile bülbül efsanesi şairler tarafından Divan Edebiyatındaki mazmun çerçevesinin dışında, daha serbest tarzda işlenmiştir. Sözlü gelenekteki gül ile bülbül efsanesi daha derli topludur.

Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü'nün bülbül maddesinde bu efsane şu şekilde anlatılır: “ (...)Efsaneye göre bülbül güle âşık olur. Devamlı yanına gelerek yanık yanık öter. Gül, onun vefalı ve aşkına sadık olup olmadığını anlamak için dallarına konmasına izin verir. Bülbül gülün dalına konar ve yine yanık nağmelerle öter, kendinden geçer. Öyleki gülün dikenini göğsüne batar. Kırmızı kanı gülün üzerine akar. Gül kızılığını bülbülün kanından alır. Bülbül böylelikle acı çeken, vuslat için ağlayıp inleyen vefalı ve aşkına sadık aşığı, gül de nazlanan sevgiliyi sembolize eder.” (Doğan, 2007:173)

Burada Kutlu'nun hikâyesinin yukarıda verilen her bir metinle ilgisi üzerinde durulmayacağından gül ile bülbül geleneğindeki ortak unsurlar belirlenerek bu unsurların Kutlu'nun hikâyesinde ne şekilde karşılaştığına bakılacaktır. Klasik edebiyatta gül ile bülbül konusunu işleyen metinlerde şu noktaların ortak olduğu söylenebilir:

1. Doğu edebiyatında bülbülün, güllerin açtığı mevsimde daha iyi öttüğü ve gülzârı kendisine mesken seçtiğinden dolayı bülbül ile gül arasında muhayyel bir aşk ilişkisi kurulur.
2. Alegorik özelliğın ağır bastığı bu hikâyelerde bülbül “âşık”ı, gül de “mâşuk”u temsil eder. Aralarındaki bu mecazî aşkta bülbül, gülü görünce ona vurulur ve güle duyduğu bu aşktan dolayı gece gündüz feryad ü figan eder.
3. Bu hikâyelerde genellikle âşık/bülbül ile mâşuk/gülün arasına giren, bu aşkın vuslatla sonuçlanmasını engelleyen unsurlar vardır ki, gülün etrafındaki dikenler bu vazifeyi görür. Dolayısıyla diken hikâyelerde daima, bülbülün “rakip”i durumundadır.
4. Gül ile Bülbül hikâyelerinin dayandığı efsaneye göre gül aslında solgun renkli bir çiçektir. Güle delicesine âşık olan bülbül, gülün açılışını görmek için gece gündüz gülün etrafında döner ve ona aşkını anlatmaya çalışır. Fakat gül, bülbülün bu çabasına aldırmaz etmez. Ne zaman ki bülbül bu feryad ü figandan bitap düşüp gülün dalına konsa, gül, dikenlerini batırarak bülbülün bağırını kanatır. Duyduğu aşkın şiddetinden gülden uzaklaşmayı göze alamayan bülbül, güle kavuşma uğruna canından olacaktır. Efsaneye göre önceleri solgun olan güle kırmızı rengini veren de bülbülün kanıdır.
5. Gül ile bülbül de genellikle tıpkı tasavvufî yorumlara müsait diğer mesnevilerde olduğu gibi hikâyenin sonunda kavuşmamışlardır. En önemlisi de bülbülün bu uğurda can vermesidir.

Yukarıda kısaca ortak özelliklerini verdiğimiz gül ile bülbül hikâyelerinde kurgu genelde alegori üzerine kuruludur. Bu alegorik unsurlar tasavvufî anlamlar taşıyan diğer geleneksel hikâyelerle benzerlikler gösterir. Buna göre bülbül, “mâşuk”una kavuşmak için her türlü cefaya katlanan, insan-ı kâmil olmak için seyr ü süluk yoluna girmiş “âşık”ı anlatır.

Fakat insan-ı kâmil mertebesine ulaşmak kolay olmadığından bülbül de pek çok sıkıntı ve eziyetle uğraşmak zorundadır.

Aslında Mustafa Kutlu'nun "Kötü Bülbül" hikâyesiyle "Gül ile Bülbül" hikâyeleri arasında kurduğu asıl bağ, türün kendisi ile değildir; daha çok bu tarz hikâyelerin de merkezde olduğu geleneksel aşk anlayışı iledir.

Tasavvufî bir yönü olan bu aşk anlayışı, Doğu edebiyatı geleneğinde "Şem'- Pervâne", "Leylâ ile Mecnûn", "Ferhâd ile Şirîn", "Kumru-Çenâr" hikâyelerinde benzer tarzda görülür. Bu hikâyelere göre âşık, sevdiğine ulaşmak için bazı engellere maruz kalır. Bunları aşmak için çok uğraşır fakat buna muvaffak olamaz ve genellikle âşık bu yolda can verir.

Kutlu'nun hikâyesi de gül ile bülbül geleneğiyle bağlantılı olarak yazılmıştır. Fakat ileride görüleceği gibi nihai anlamda Kutlu'nun bu hikâye ile yapmaya çalıştığı şey, çok farklı bir noktada durmaktadır.

Kutlu'nun "Kötü Bülbül" adlı hikâyesine baktığımızda hikâyenin başında artık yaşlanmış baba bülbül ile henüz toy olan oğul bülbül, çektikleri ıstıraptan dolayı meyhanede keder içinde içmektedirler. Baba bülbül, yıllardır güle duyduğu bu karşılıksız aşktan dolayı adeta isyan etmekte, bu durumdan kurtulmak için bir çıkış yolu bulmaya çalışmaktadır.

Baba bülbül içtikçe, oğul bülbül de ona ayak uydurmaya çalışır; fakat bunu pek beceremez. Bu durum böyle devam ederken, gecenin ilerleyen saatlerinde meyhanede baba ve oğul bülbülden başka kimse kalmayınca, baba bülbül, meyhanecinin çaldığı bir şarkıdan da ilham alarak aniden bir karar verir: O güne kadar çektikleri acıya bir son verecektir. Baba-oğul bülbüller, meyhaneden çıkarlar ve uçar giderler. Sabaha karşı, daha tan ağarmadan gül bahçesine gelirler. Baba bülbülün yaptığı plana göre kendisi anne güle, oğlu gonca güle saldıracaktır. Nihayet tan ağarmaya başladığında ve güller ısınan havayla kendilerinden geçmeye başladıkları bir anda saldırıya geçerler ve ikinci hamlelerinde baba bülbül, anne gülü; oğul bülbül de, goncayı koparıp kucaklayarak uzaklaşıp gözden kaybolurlar. (Kutlu, 2011: 61-63)

2. "Kötü Bülbül" Hikâyesinde Kullanılan Metinlerarası Yöntemler

2.1. Parodi

Mustafa Kutlu'nun "Kötü Bülbül" hikâyesinin adı bile metinlerarasılığa işaret etmektedir. Yukarıda ortak özelliklerini bir çerçeveye vermeye çalıştığımız metinlerle "Kötü Bülbül" hikâyesine baktığımızda bu metinler arasındaki ilişki çok açık olarak görülmektedir. Kutlu, "Kötü Bülbül"de geleneksel edebiyatımıza ait bir olayı konu düzleminde ele alarak kendine göre dönüştürmüştür. "Eğer bir ana-metin ile gönderge-metin arasındaki ilişki konu düzleminde gerçekleşiyorsa yansılama [parodi]öne çık"tığına göre (Aktulum, 2000:118) Kutlu'nun "Kötü Bülbül" hikâyesinde kullanmış olduğu yöntem, metinlerarası ilişkiye göre tam bir parodidir.

Gerard Genette, Aristoteles'in "Poetika"sından hareketle parodiyi aynı doğrultuda tanımlar. "Kökensel anlamıyla 'parodia', 'bir şarkıyı başka tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek' (Aktulum, 2000:117) demektir. Yazın alanına

uygulandığında, yansılama (parodi) bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir.” (Aktulum, 2000:117) Nitekim Kutlu da, geleneksel edebiyatımıza ait bir efsaneyi değişik bir üslup ve düzlemde yeniden anlatmıştır.

Şimdi Kutlu'nun bu hikâyede parodiyi nasıl gerçekleştirdiğine bakalım.

2.1.1. Mekân Üzerinden Yapılan Parodi

Daha önce Kutlu'nun hikâyesini sadece gül ile bülbül efsanesinin kurgusal boyutu üzerine kurmadığını, aslında kadim geleneğimizdeki aşk anlayışı ile bir ilişki kurmaya çalıştığını belirtmiştik.

Hikâyenin başında geçen mekân, meyhanedir. Baba bülbül ile oğul bülbül, yaşadıkları aşkın acısıyla meyhanede keder içinde içmektedirler. Baba, oğluna nasihat vermektedir: “Aşka inanma.”

Hikâyede anlatılan bu sahnedeki meyhane, aşk ve içki içmek ile Klasik edebiyatımızdaki “meyhâne”, “aşk” ve “şarap” mazmunlarıyla ilişki kurulduğu açıktır. Bilindiği gibi tasavvufi anlamıyla meyhane mazmunu, aşğın gittiği tekkedir. Âşık burada müşdidinin rehberliğinde seyr ü sülûk yolunda ilerleyerek kemal bulmaya çalışır. Bu kalbi yolculukta âşık bazen kendinden geçer, adeta yaşadığı aşkın tesiriyle sarhoş gibi olur. Hikâyeye baktığımızda ise bu mazmunlara gönderme yapılmıştır; fakat tasavvufi anlamdaki bu sembolizmden arındırılarak, fantastik bir kurgu içinde yeniden dönüştürülmüştür. Artık burada tasavvufi anlam yoktur. Tasvir edilen meyhane sahnesi, gerçek unsurlarıyla karşımıza çıkan bir içkili mekândır. “Çektiği ıstırapla göz altlarında mor halkalar belirmiş” baba bülbülün “kadehini bir dikişte yuvarla”ması, oğul bülbülün “iki tek atınca cıvı”ması, “babasını taklit etmek için kadehini bir dikişte içmeye kalkış”ması, buna alışkın olmadığından “midesini tuta tuta lavaboya koş”ması; baba bülbülün içkinin etkisiyle “nedir ulan bu bülbül neslinin çektiği.” gibi ifadeler artık tamamen maddi planda yaşanan bir aşkı ve onun tezahürlerini anlatmaktadır.

2.1.2. Kişiler Üzerinden Yapılan Parodi

Kutlu, hikâyenin kahramanları üzerinden de parodi yapar. Hikâyenin kahramanı baba ve oğul bülbüller ile gül ve goncadır. Hikâyede üzerinde fazla durulmasa da meyhaneciyi de ayrıca kahramanlara dâhil etmek gerekir. Daha önce de değindiğimiz gibi eski edebiyatımızda bülbül mazmun olarak kullanılır ve genellikle âşığı temsil eder. Bu anlayışa göre âşık, sevdiğine kavuşmak ister, fakat sevgili ya vefasızlığından ya da öyle görünerek âşığı olgunlaştırmak istediğinden âşığa pek yüz vermez. Bundan dolayı âşık yaşadığı aşk neticesinde çoğu zaman ya Mecnun gibi her şeyi terk eder, çöllere düşer; ya pervane gibi sevgiliye kavuşayım diye yanar, yok olur; ya da gül ile bülbül hikâyesinde olduğu gibi, güle kavuşayım diye canından olur.

Yukarıda vermeye çalıştığımız geleneksel aşk anlayışında görüldüğü üzere âşık, aşkın ulviliğine inanmış, bundan dolayı hep sıkıntı çeken, sevgilisinin kendisine eziyet ettiği bir tip olarak resmedilir.

Klasik edebiyatımızdaki gül ve bülbülle ilgili eserlerde olaylar bülbülün bakış açısından verilir. Bülbül aşkı uğruna her şeyi göze almasına rağmen bu aşk anlayışında pasif olan taraftır. Ölümünde bile dikenlerin bağırını delmesi karşısında yaşamış olduğu mutluluğun tesiriyle de olsa edilgin durumdadır.

“Kötü Bülbül” hikâyesinde ise, bülbülün güle âşık oluşu ve bu uğurda acı çekmesi benzer tarzda anlatılsa da özellikle bülbülün çizilen portresi ve hikâyenin sonundaki tavrı çok farklıdır. Hikâyede bülbülün aşkı, ulviyetini kaybetmiş, dünyevileşmiş bir aşktır. Zaten bülbül de sanki yaşadığı aşkın acısının yanında alttan alta, kendisine bunların reva görülmesine de isyan eder gibidir. Bülbülün çizilen portresi, bir külhanbeyi portresidir. Baba-oğulun kendi aralarında konuşurken kullandıkları dil de, tam bir sokak jargonudur. Oğul bülbülün, içkiyi babası gibi tek bir dikişte içmeye çalıştığı, fakat beceremediğinden mahcubiyet duyduğu sahne şöyle anlatılır:

“- Özür dilerim baba. Henüz bu yolların acemisiyim. Affet.

Baba bülbül bir sigara yaktı.

- Takma kafana, dedi.

Sigaranın dumanına daldı.”

Oğul bülbülün “Helal sana baba, seni sevmeyen ölsün.” sözleri ile baba bülbülün yaşadıklarına isyan ettiği “Bu işe bir son vermek gerek. Nedir ulan bu bülbül neslinin çektiği.” ifadeleri bu sokak jargonun göstergesidir.

Hikâyede çizilen bu külhanbeyi bülbül portresi, kendini hikâyenin sonunda daha net gösterecektir. Geleneksel anlatılardaki pasif bülbül yoktur artık, yaşadıklarına isyan eden ve hayatı bu isyan duygusuna göre şekillendiren bir bülbül vardır karşımızda. Nitekim hikâyenin sonunda bülbül, kendisine iltifat etmeyen gülden intikamını onu koparıp zorla elde ederek alacaktır.

Kutlu, çizmiş olduğu bu yeni âşık tipinin parodisini yaparak değişen aşk anlayışının yanında, yaşadığımız çağda âşık tipinin de nasıl maçoлаştığını göstermektedir. Artık bu çağda önemli olan, aşkın insana kattığı değer değil, arzu etmek ve zorla da olsa sevgiliyi elde etmektir.

Buna bağlı olarak geleneksel anlatılarda ulaşılmaz bir konumda olan ve aşığın kemale erişmesinin vesilesi olan sevgili tipi (gül) de değişmiştir. Aşığın maçoлаştığı, aşkın arzu gibi anlaşıldığı bir çağda sevgili de bir arzu nesnesi olarak metalaşmıştır artık.

Yine yukarıdaki ilk sahne ile bağlantılı olarak meyhaneciden de bahsetmek gerekmektedir. Nasıl ki tasavvufi anlamıyla eski edebiyatımızda geçen “sâkî”, bir mazmun olarak tekkede söz ve tavırlarıyla sâlike manevi yolculuğunda rehberlik eden mürşidi sembolize ediyorsa, hikâyede de, her ne kadar açık olarak belirtilmese de, baba bülbülün yaşadığı ıstıraplara son verecek yolu bulması, meyhanecinin sunduğu içki ve çalmış olduğu türkü vesilesiyle olur. Dolayısıyla meyhaneci, bu hikâyede de bir yol gösterici olarak karşımıza çıkmaktadır; fakat manevi bir mürşit olma özelliğinden tamamen farklı bir kimlikle.

Artık o, yaşadığımız modern hayatta içkili bir mekân işleten tamamen maddi plandaki varlığıyla karşımıza çıkan bir figürdür. Meyhanede sürekli çaldığını öğrendiğimiz “Arabaya sen bin / Faytona ben / Anasını sen al / Kızını da ben” türkü de, bu maddi varlığın lümpenleşmesinin bir göstergesi gibidir.

Parodi(yansılama) bir metinde farklı tarzda yapılabilir. “Bir diğer yansılama biçimi, bir başka yapıta ait bir parçanın ya da tümcenin yeni bir bağlamda olduğu yinelenmesidir. Ancak bir bağlamdan alınıp yeni bir bağlama sokulan bir tümce, yansılamanın özü gereği biçimsel değil, anlamsal bir dönüşüme uğrar. Bu bağlam değişikliği beraberinde konu değişikliğini getirir, böylece anlam oyunumsu bir dönüşüme tabi tutulur.” (Aktulum, 2000:121)

Kutlu’nun bu kısa hikâyesinde bu tarz parodinin bir yerde kullanıldığını görürüz. Baba bülbül ile oğul bülbül meyhanede içerlerken oğul bülbül, babasına yaranmak için: “Helal sana baba, seni sevmeyen ölsün.” der. Hikâyedeki baba bülbülün maço portresi de göz önünde bulundurulduğunda bu cümle ile İbrahim Tatlıses’in seslendirdiği bir arabesk türküyeye gönderme yapıldığı açıktır:

Saçlarını dağıtırsın

Rüzgarlara bırakırsın

Sen sevmeye yakışırsın

Seni sevmeyen ölsün

(...)

Türküde bir kadına duyulan sevgiyi anlatırken, hikâyedeki bağlam tamamen farklıdır. Zaten parodi bu noktada doğmaktadır. Daha çok baba bülbülün bu maço yapısını şekillendiren kültüre gönderme yapmak maksadıyla türkü ile hikâye arasında bir ilişki kurulmuştur. Bu bağlamda “baba” kelimesiyle de, akrabalık unvanı olarak kullanılmasının yanı sıra, arabesk müziğinin önemli temsilcilerine de gönderme yapıldığı söylenebilir.

Ayrıca, “Kötü Bülbül” hikâyesinde, gül ile bülbül konusunu işleyen geleneksel türlerin genel parodisinin yanında, İzzet Molla’nın “Güllerle içli dışlı olup aldı gonca’yı / Gülzâra etti oğlunu dâmâd andelîb” beytinin de parodisinin yapıldığı söylenebilir. Beyitte “gül”, “bülbül”, “gonca”, Divan şiirinin genel mazmun anlayışına bağlı kalınarak işlenmiştir; fakat olayın evlilik kurumuyla toplumsal bir zemine taşınması ve kavuşma ile neticelenmesi ile geleneksel kalıpların sınırlarının zorlandığı görülür.

Beyitteki baba-oğul bülbüller ve gül-gonca ile hikâyedeki kişiler arasında açık bir benzerliğin olduğu söylenebilir. Beyitteki aşk ilişkisi ve evlilik olayı, hikâyede kurgusal yapı aracılığıyla farklı bir düzleme aktarılarak alt metnin parodisi yapılmıştır.

Yalnız şunu belirtmekte fayda var: Mustafa Kutlu bu hikâyede, metin aracılığıyla nihai anlamda yapmak istediği şey, Gerard Genette’in Palimpsestes’te tanımladığı çerçevedeki parodiye uymamaktadır. Zira parodide bir metin değiştirilerek başka bir üslupla yeni bir metin meydana getirilirken, yeni metinle önceki metinlerin parodisi yapılmış olunur. Yani yazar,

parodik olarak ortaya koyduğu kendi metni aracılığıyla gönderide bulunduğu önceki metin/türlerle alay etmeyi amaçlar.

Parodi, genellikle soylu/ciddi bir metnin, üslubu değiştirilerek sıradan başka bir metne dönüştürülmesi ile olur. Örneğin Cervantes, Orta Çağda şövalyelik hayatını gerçeklikten uzak, abartılarla dolu olağanüstülüklerle anlatan romans ve pikaro geleneğini alaya almak maksadıyla Don Kişot'u yazmıştır. Bundan dolayı Don Kişot tam olarak kendisinden önceki bu türlerin bir parodisidir. (Parla, 2001: 54-57)

Mustafa Kutlu da eski edebiyatımızda daha çok tasavvufi anlamlar yüklenen ciddi bir metni kendine göre yeniden dönüştürmüştür. Fakat Kutlu'nun burada yapmak istediği Genette'in parodi anlayışına pek uymamaktadır. Zira Kutlu, daha önceki gül ile bülbül metinleriyle alay etmek, kendi metninden hareketle o metinleri güldürü unsuru haline getirmek amacıyla değildir. Aslında Kutlu, bu hikâyede parodiyi tersine çevirerek yapmıştır. Çünkü bu hikâyede eleştirilen/alaya alınan, ilk metin değil; ilk metinlerdeki derin tasavvufi anlamların yok olduğu, derinlikli bir dünyanın aşk anlayışının iyice maddileştiği, sıradanlaştığı, her şeyin bayağı olarak var olduğu, lümpenleştiği bu yaşadığımız çağdır.

3. Alıntı (Citation)

Alıntı, metinlerarası ilişkilerde çok kullanılan yöntemlerden biridir. Genelde bir metinde başka metinlere ait unsurların görünür kılınması olarak tanımlanır. (Aktulum, 2000:94) Aktulum'a göre "alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka bir söylemde yenilenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur." (Aktulum, 2000:94-95) Alıntı, metinde görünür kılınmak için ya iki tırnak (" ") içinde, batı dillerinde genelde parantez () içinde, ya da italik yazılarak gösterilir.

Kötü Bülbül hikâyesinde bir yerde alıntı(citation) yapılır ve bu kısım italik olarak yazılır:

"Baba bülbül neden sonra dalgınlığından sıyrıldı.

Neşelendi. Oğluna eğildi.

- İşi çözdüm, dedi. Hadi kalk.

Meyhane boşalmış, vakit hayli ilerlemişti. Kalktılar, hesabı ödeyip çıktılar. Onlar çıkarken meyhaneci hâlâ aynı türküyü çalıyordu:

Arabaya sen bin

Faytona ben

Anasını sen al

Kızını da ben" (Kutlu, 2011:62)

Kişilerle ilgili parodide açıkladığımız gibi, her ne kadar açık olarak belirtilmese de, baba bülbülün yaşadığı ıstıraplara son verecek yolu bulması, meyhanecinin sunduğu içki ve çalmış olduğu türkü vesilesiyle olduğunu söylemiştik. Aslında bu ilgi çok açık değildir. Fakat

hikâyenin sonunda yaptıkları plana göre baba bülbülün anne gülü, oğul bülbülün de goncayı alması “Onlar çıkarken meyhaneci hâlâ aynı türküyü çalıyordu” ifadesini babanın yaptığı planla örtük de olsa ilişkilendirmektedir.

Peki, bu türkünün alıntılanma amacı nedir? Aslında Mustafa Kutlu’nun gül ile bülbül efsanesini farklı bir düzlemde kendine göre yeniden yazması yaşadığımız çağda, aşkın bir anlamı olan aşk anlayışının metalaşmasını eleştirdiğini söylemiştik. Yukarıdaki alıntıda da bunun bir tezahürünü görmekteyiz. Yaşadığımız çağ, kendine göre bir karakteri olmayan, değer yargılarının kaybolduğu, çoğu şeyin bu entropik süreçte buharlaşarak yok olduğu bir dönemdir. İşte hikâyede yapılan bu alıntıda araba ve faytonun bir arada olması, anne ve kızının insan olarak rızalarının alınmasının söz konusu olmadığı bir ilişkiye mecbur bırakılmaları, daha doğrusu bir meta olarak değerlendirildikleri bir çağın eleştirisi yapılmaktadır.

Sonuç

Mustafa Kutlu, Türk edebiyatında gelenekten ilham alarak kendine ait bir hikâyeye dili ve evreni oluşturmuştur. Hikâyelerinin merkezinde geleneğin modern çağda yok oluşu ve bunun neticesinde yaşananlar yer alır. Hikâyelerinde kullanmış olduğu bazı teknikler postmodern edebiyatın teknikleridir. Modernistler, modernizmin yüzü geleceğe dönük olduğundan geçmişe sırt çevirmeyi yeğlerler. Onlara göre özgün olma, edebi eserin en önemli koşulu sayıldığından başka metinlerden yararlanma, metnin başka metinlerle organik bir ilişki içinde olması ya da toplumun farklı tabakalarına ait jargonların edebi eserin üslubu haline getirilmesi bir eksikliktir. Postmodernistler ise, modernistlerin edebi eserden dışladıkları bu tarz konu ve üslup özelliklerini edebi eserin yazınsallığının bir göstergesi yaparlar.

Mustafa Kutlu, her ne kadar postmodernist olmasa da, bu edebiyatın başat teknikleri olan metinlerarasılığı, üstkurmacayı, çoklu söylem oluşturmayı eserlerinde uygulayan bir yazardır. Postmodernistler kullandıkları bu yöntemle aslında, kutsalla profanın, yüce ile bayağının, elit olanla alt kültüre ait olanın iç içe geçtiği, belirli bir kimliğe ve karaktere sahip olmayan, daha çok bir melezleşme kültürü meydana getirdikleri halde Kutlu, aynı teknikleri kullansa da çok farklı bir noktada durur.

Mustafa Kutlu gelenekten yararlanırken onu postmodernistler gibi dönüştürülen bir meta olarak değerlendirmez; gelenek Kutlu’ya göre bir hareket ya da referans noktasıdır. Yerelden/taşradan/gelenekten bahsederken postmodern tarzdaki minimal bir edebiyat oluşturma kaygısıyla bunu yapmamaktadır. Daha çok, modernizmle birlikte yok olmaya yüz tutan geleneğin bir çıkış noktası olduğunu göstermek amacındadır.

İnceleyemeye çalıştığımız “Kötü Bülbül” hikâyesinde de geleneksel edebiyatımızdaki gül ile bülbül efsanesine parodik olarak farklı bir yorum getirerek yaşadığımız çağda geçirdiğimiz değişim işlenmektedir. Yazar, bu hikâyede kendi metni ile geleneksel gül ile bülbül hikâyeleri arasında metinlerarası ilişki kurarak yaşadığımız hayatın maddileşmesini, bayağılaşmasını ve lümpenleşmesini eleştirmektedir.

KAYNAKÇA

- Ahmed Paşa (1992); Ahmed Paşa Divanı (Haz.: Ali Nihat Tarlan), Ankara: Akçağ Yayınları
- Aktulum, Kubilay (2000); Metinlerarası İlişkiler, Ankara: Öteki Yayınları
- Bakhtin, Mikhail (2000); Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (Der.: Sibel Irzık, Çev.: Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Doğan, Kaya (2007); Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, Ankara: Akçağ Yayınları
- Doltaş, Dilek (2003); Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar, İstanbul: İnkılap Yayınları
- Ecevit, Yıldız (2002); Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul: İletişim Yayınları
- Eco, Umberto (2000); Açık Yapıt, (Çev.: Nilüfer Uğur Dalay), İstanbul: Can Yayınları
- Fuzûlî Dîvânı (1989) (Haz.: Abdülbâki Gölpınarlı), İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Koçakoğlu, Bedia (2012); Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm, Ankara: Hece Yayınları
- Kurnaz, Cemal (1992); Bülbül, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 6, s. 485-486
- Kutlu, Mustafa (2011); Hayat Güzeldir, İstanbul: Dergâh Yayınları,
- Liotard, F. J. (1994); Postmodern Durum, Bilgi Üzerine Bir Rapor, (Çev.: Ahmet Çiğdem), Konya: Vadi Yayınları
- Onay, Ahmet Talat (1996); Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar, İstanbul: MEB Yayınları
- Pala, İskender (1998); Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, İstanbul: Ötüken Yayınları
- Parla, Jale (2001); Don Kişot'tan Bugüne Roman, İstanbul: İletişim Yayınları
- Sazyek, Hakan (2002); "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", Hece Dergisi, Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz, s.493-509
- Sazyek, Hakan (2008); Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarına Özel Yabancılaşma, Ankara: Akçağ Yayınları