

**T.C.
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**1960-1980 ARASI SOSYALİST TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE
EĞİLİMLER**

Doktora Tezi

**Hazırlayan
Volkan GEMİLİ**

**Danışman
Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA**

TEMMUZ 2023, ERZİNCAN

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.



Volkan GEMİLİ

(İmza)

T.C.
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Ana Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı

Program Adı : Doktora

Tez Başlığı : 1960-1980 Arası Sosyalist Türk Öykücülüğünde Eğilimler

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Ön söz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 705 sayfalık kısmına ilişkin 27/07/2023 tarihinde **intihal.net** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı: %12'dir.

Filtrelemeye **alıntılar dâhil** edilmiştir. Filtrelemede **yedi (7) kelimeden daha az** örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 27/07/2023

Danışman

Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA

(İmza)

Öğrenci

Volkan GEMİLİ

(İmza)

KILAVUZA UYGUNLUK

“1960-1980 Arası Sosyalist Türk Öykücülüğünde Eğilimler” başlıklı Doktora Tezi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Volkan GEMİLİ

(İmza)

Danışman

Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA

(İmza)

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA danışmanlığında **Volkan GEMİLİ** tarafından hazırlanan “**1960-1980 Arası Sosyalist Türk Öykücülüğünde Eğilimler**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Türk Dili ve Edebiyatı** Ana Bilim Dalı’nda **Doktora** tezi olarak kabul edilmiştir.

27/07/2023

JÜRİ:

Danışman	: Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA	(İmza)
Üye	: Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ	(İmza)
Üye	: Prof. Dr. Cem Şems TÜMER (Başkan)	(İmza)
Üye	: Doç. Dr. Adem CAN	(İmza)
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Servet ŞENGÜL	(İmza)

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun 27/07/2023 tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2023

Prof. Dr. Necdet TOZLU

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

“1960-1980 Arası Sosyalist Türk Öykücülüğünde Eğilimler” adlı çalışmada 1960-1980 yılları arasında öykü yayımlamaya başlayan sol eğilimli yirmi öykücünün eserleri bu yirmi senelik süreç içinde yaşanan toplumsal, siyasal, kültürel, sanatsal, askerî ve ekonomik olay ve olguların ışığında incelenmiştir. Tezde ele alınan öykücüler Peride Celal, Mehmet Seyda, Şükran Kurdakul, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Aysel Özakın, Tezer Özlü, İnci Aral, Nazlı Eray, Şiir Erkök Yılmaz, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel ve Ayşe Kilimci’dir.

Tezin başlığında geçen “Sosyalist Türk Öykücülüğü” ifadesinde kavramsal açıdan hem sol ideolojilere eğilimli yazarlar kastedilmekle birlikte hem de içerik olarak Marksist edebiyatın yansımaları olan öyküler kastedilmektedir. Buna karşın bahsi geçen yirmi öykücünün hepsine doğrudan *sosyalist* diyemeyiz. Bir başka deyişle bu öykücülerin politik anlamdaki kavram karşılığı olan sosyalizmi bütünüyle benimsediği söylenemez. Hepsinin *sosyalizme* ve Marksizm’e yaklaşımları farklıdır. Bu isimlerin büyük bir çoğunluğu Marksist ve sosyalist olduğunu doğrudan söylerken kimisi Kemalizm odaklı bir demokratik sol anlayışı benimser. Kimisi de millî bir sosyalizm düşüncesine kimisi de Tahirci millî sosyalizm görüşüne bağlıdır. Bazıları ise Atilla İlhan’ın sosyal realizm düşüncesinden etkilenmiştir. Sonuç olarak “Sosyalist Türk Öykücülüğü” başlığındaki *sosyalist* ifadesinde -Marksist yansımaları olan öyküler dışında- çeşitli sol fraksiyonlara eğilimli öykücüler de kastedilmiştir. Bahsi geçen ideolojik eğilimlerin hepsi “Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçi Eğilim” başlığı altında detaylandırılmıştır.

Çalışmanın “Giriş” kısmında 1960-1980 arası sola eğilimli bu yirmi öykücü ve eserleri, bu öykücülerin farklı sanat akımlarına eğilimleri ve dönem hakkında değerlendirilmeler yapılmıştır. Tez “İçerik Eğilimleri” ve “Biçim Eğilimleri” olmak üzere iki ana bölümden oluşmaktadır. “İçerik Eğilimleri” bölüm başlığı sekiz alt başlığa ayrılmıştır. “Eğilim Kelimesi Üzerine Değerlendirmeler” alt başlığında *eğilim* kelimesinin tezde kavramsal açıdan ne şekillerde kullanıldığı ve kelimeye hangi anlamlar yüklendiği açıklanmıştır. “Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçi Eğilim”, “Varoluşçu Eğilim”, “Feminist Eğilim”, “Psikanalist Eğilim”, “Psikolojik Öykü Eğilimi”, “Sosyopsikolojik Nesir Eğilimi” ve “Kafkaesk Eğilim” alt başlıklarında eğilimlerin kavramsal olarak açıklamaları

verilmiş, bazılarının ilke ve yöntemleri hakkında tablolar oluşturulmuş ve 1960-1980 arası çalışmada ele alınan yirmi öykücünün bu eğilimlere içerik olarak yaklaşım tarzları üzerine değerlendirmelerde bulunulmuştur. Her bir öykücünün bu eğilime yaklaşım tarzları geçmiş dönem öykücülerin yaklaşım tarzlarıyla kıyaslanarak 1960-1980 arası Türk öykücülüğünün ne şekilde bir değişim ve dönüşüm geçirdiği tespit edilmiştir.

İkinci bölüm başlığı “Biçim Eğilimleri”dir. Bu ana başlık altında “Olay ve Durum Öyküsü Eğilimleri”, “Bilinç Akışı ve İç Konuşma Eğilimi”, “Öyküde Ritim ve Atmosfer Eğilimi”, “Öyküde İroni Eğilimi”, “Öyküde Absürt Eğilimi”, “Öyküde Algori Eğilimi” ve “Minimal Öykü Eğilimi” olmak üzere yedi adet alt başlık bulunmaktadır. Bu alt başlıklarda ise eğilimlerin kavramsal olarak açıklamaları verilmiş, bazılarının ilke ve yöntemleri hakkında tablolar oluşturulmuş ve 1960-1980 arası çalışmada ele alınan yirmi öykücünün bu eğilimlere biçim olarak yaklaşım tarzları üzerine değerlendirmelerde bulunulmuş, bu biçim eğilimlerini ne şekilde kullanıldığına işaret edilmiştir.

Bu tez, lisans öğrenimimden doktora öğrenime kadarki süreçte edebî ve ahlaki açıdan bana önder olan ve bu çalışmanın olgunlaşmasında çok büyük rolü olan danışmanım Prof. Dr. Selçuk Çıkla’nın orijinal fikirleriyle oluşmuş, olgunlaşmış ve bu şeklini almıştır. İlk olarak kendisine teşekkürü bir borç bilirim. Tezin gidişatında ve sonuçlandırılmasında önemli katkılarda bulunan Prof. Dr. Cem Şems Tümer ve Doç. Dr. Adem Can’a, jüri üyeleri Prof. Dr. Mehmet Güneş ve Dr. Öğr. Üyesi Servet Şengül’e, yine bu süreçte farklı düşünceleri ve kaynak önerileriyle yardımlarını esirgemeyen Öğr. Gör. Mestan Karabacak, Öğr. Gör. Dr. Umut Düşgün, Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Duyar, Öğr. Gör. Dr. Mustafa Pepe’ye, değerli ağabeyim Çetin Alpagut’a, değerli dostlarım Taner Akbaş, Aslıhan Kocabal ve Ahmet Karaca’ya, özellikle maddî ve manevî olarak hep yanımda olan aileme ve kıymetli eşim Melike Nur Gemili’ye teşekkür ederim.

Volkan GEMİLİ

Erzincan, 2023

1960-1980 ARASI SOSYALİST TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE EĞİLİMLER

Volkan GEMİLİ

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Doktora Tezi, Temmuz 2023

Danışman: Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA

ÖZET

1960-1980 yılları arası Türkiye'nin siyasal, ekonomik, sosyal, kültürel, sanatsal anlamda en çalkantılı dönemlerindendir. Yirmi senede yaşanan darbeler, muhtıra, grevler, lokavtlar, boykotlar, sendika faaliyetleri, öğrenci ve işçi eylemleri, idamlar, sağ/sol olayları, sokak kavgaları, silahlı çatışmalar, faili meçhul cinayetler modernleşme sancılarını çeken Türk toplumunun politize olmasında etkili olmuştur. Bu etkiler her dönem ve devirde olduğu gibi sanatı -özelde de edebiyatı- şekillendirmiştir.

1960-1980 arasında öykü kitaplarını yayımlamaya başlayan Peride Celal, Mehmet Seyda, Şükran Kurdakul, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Adnan Özyalçınar, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Aysel Özakin, Tezer Özlü, İnci Aral, Nazlı Eray, Şiir Erkök Yılmaz, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel ve Ayşe Kilimci öykülerinde dönemin toplumsal olay ve olgularını içerik olarak işlerken geçmişin biçimsel öykü birikiminden de yararlanmışlardır. 1940 Kuşağı ve 1950 Kuşağı öykü tarzıyla hesaplaşmaya giren bu öykücüler dönemin ruhunu yansıtan yeni öykü anlayışları geliştirmişlerdir. Bu yazarların öykülerinde toplumcu ve eleştirel gerçekçilik, varoluşçuluk, feminist edebiyat eleştirisi, psikanalizim, psikolojik öykü, sosyopsikolojik nesir, Kafkaesk anlatım tarzı öne çıkan içerik eğilimlerindendir. Olay ya da durum öyküsü, bilinç akışı, iç konuşma, ritim, atmosfer öykü, ironi, mizah, absürt, alegori, gerçeküstü, fantastik ve minimal öykü ise ağırlıkta olan biçimsel eğilimlerdir. Öykücüler hangi eğilimle yazarlarsa yazsınlar her biri eğilime yönelik yeni bir yaklaşım sergilemiş, bu eğilimleri iç içe vererek dönüştürmüş, çoklu bir eğilim anlayışı oluşturmuştur. Tezde bu öykücülerin içerik ve biçim eğilimleri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sosyalist Türk Öykücülüğü, İçerik Eğilimleri, Biçim Eğilimleri

TRENDS IN SOCIALIST TURKISH STORY BETWEEN 1960-1980

Volkan GEMİLİ

Erzincan Binali Yıldırım University,

Graduate School of Social Sciences,

PhD Dissertation, July 2023

Supervisor: Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA

ABSTRACT

The years 1960-1980 were among the most turbulent periods in Turkey in terms of political, economic, social, cultural and artistic aspects. Coups, memorandums, strikes, lockouts, boycotts, union activities, student and worker protests, executions, right/left incidents, street fights, armed conflicts, unsolved murders in twenty years had deep effects in politicization of Turkish society, which was in the throes of modernization. These influences have shaped art - and especially literature - as in every period and era.

Writers Peride Celal, Mehmet Seyda, Şükran Kurdakul, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Fûruzan, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Aysel Özakin, Tezer Özlü, İnci Aral, Nazlı Eray, Şirin Erkök Yılmaz, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel and Ayşe Kilimci, who started to publish story books between 1960-1980, used the formalist story writing traditions of the past while processing the social events and phenomena of the period as content in their stories. These storytellers, who approached critically to the story writing styles of the 1940's and 1950's generations, developed new understandings of stories that reflect the spirit of the period. Social and critical realism, existentialism, feminist literary criticism, psychoanalysis, psychological story, sociopsychological prose, Kafkaesque narrative style are prominent theoretic tendencies in the stories of these authors. Event or situation story, stream of consciousness, inner speech, rhythm, atmosphere story, irony, humor, absurd, allegory, surreal, fantastic and minimal story are the dominant formal tendencies. In the thesis, the content and form tendencies of these storytellers are discussed.

Keywords: Socialist Turkish Storytelling, Content Trends, Form Trends

İÇİNDEKİLER

1960-1980 Arası Sosyalist Türk Öykücülüğünde Eğilimler

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI.....	ii
KILAVUZA UYGUNLUK	iii
KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	iv
ÖN SÖZ	v
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	xiii
TABLolar LİSTESİ	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İÇERİK EĞİLİMLERİ

1.1. “EĞİLİM” KELİMESİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER.....	21
1.2. TOPLUMCU GERÇEKÇİ VE ELEŞTİREL GERÇEKÇİ EĞİLİM.....	26
1.2.1. Toplumcu Gerçekçilik	26
1.2.1.1. Türk Öykücülüğünde Toplumcu Gerçekçi Eğilime Yaklaşım Tarzları	35
1.2.2. Eleştirel Gerçekçilik	44
1.2.2.3. Türk Edebiyatında Eleştirel Gerçekçi Eğilime Yaklaşım Tarzları	55
1.2.3. Öykücülerin Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçi Eğilime Yaklaşımları	58
1.2.3.1. Toplumcu Gerçekçiliğe Eğilim Gösterenler.....	63
1.2.3.2. Eleştirel Gerçekçiliğe Eğilim Gösterenler	78

1.2.3.3. Toplumcu Gerçekçilikten Eleştirel Gerçekçiliğe Doğru Eğilim Gösterenler	96
1.2.3.4. Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçi Eğilim Arasında Gidip Gelenler	113
1.2.3.5. Varoluşçuluktan Toplumcu ve/veya Eleştirel Gerçekçiliğe Doğru Eğilim Göstrenler	171
1.2.3.6. Toplumcu ve/veya Eleştirel Gerçekçiliği Varoluşçu Eğilimle Sentezleyenler.....	216
1.3. VAROLUŞÇU EĞİLİM	238
1.3.1. Varoluşçu Edebiyat.....	238
1.3.2. Öykücülerin Varoluşçu Eğilime Yaklaşımları	253
1.3.2.1. Gerçeküstücülük ve Fantastikle Varoluşçuluğa Eğilim Gösterenler.....	258
1.3.2.2. Gerçekçilik Yöntemiyle Varoluşçuluğa Eğilim Gösterenler.....	285
1.4. FEMİNİST ELEŞTİRİ EĞİLİMİ.....	326
1.4.1. Feminist Edebiyat Eleştirisi.....	326
1.4.2. Öykücülerin Feminist Eleştiri Eğilimine Yaklaşımları	334
1.5. PSİKANALİST EĞİLİM	380
1.5.1. Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi	380
1.5.2. Öykücülerin Psikanalist Eğilime Yaklaşımları.....	391
1.5.2.1. Öykülerde Fruedyen Söylem Eğilimi Gösterenler	393
1.5.2.2. Öyküleri Psikanalitik Eğilimle Okunabilenler	430
1.6. PSİKOLOJİK ÖYKÜ EĞİLİMİ	458
1.6.1. Psikolojik Roman	458
1.6.2. Bir Edebî Tür Adlandırma Denemesi: Psikolojik Öykü.....	464
1.6.3. Öykücülerin Psikolojik Anlatıya Yaklaşımları.....	465
1.7. SOSYOPSİKOLOJİK NESİR EĞİLİMİ.....	493
1.7.1. Sosyopsikolojik Nesir.....	493

1.7.2. Öykücülerin Sosyopsikolojik Nesre Yaklaşımları	498
1.8. KAFKAESK EĞİLİM	514
1.8.1. Kafkaesk	514
1.8.2. Öykücülerin Kafkaesk Eğilime Yaklaşımları	516

İKİNCİ BÖLÜM

BİÇİM EĞİLİMLERİ

2.1. OLAY VE DURUM ÖYKÜSÜ EĞİLİMLERİ	525
2.1.1. Olay Öyküsü Eğilimi	525
2.1.2. Durum Öyküsü Eğilimi	535
2.1.3. Öykücülerin Olay ve Durum Öyküsü Eğilimlerine Yaklaşımları	547
2.1.3.1. Olay Öyküsü Eğilimiyle Yazarlar	548
2.1.3.2. Durum Öyküsü Eğilimiyle Yazarlar	549
2.1.3.3. Hem Olay Hem Durum Öyküsü Eğilimiyle Yazarlar	563
2.2. BİLİNÇ AKIŞI VE İÇ KONUŞMA EĞİLİMİ	570
2.2.1. Bilinç Akışı ve İç Konuşma	570
2.2.2. Öykücülerin Bilinç Akışı ve İç Konuşma Tekinlerine Yaklaşımları	571
2.3. ÖYKÜDE RİTİM VE ATMOSFER EĞİLİMİ	591
2.3.1. Atmosfer Öykü ve Ritim	591
2.3.2. Öykücülerin Öyküde Ritim ve Atmosfer Eğilimine Yaklaşımları	594
2.4. ÖYKÜDE İRONİ EĞİLİMİ	615
2.4.1. İroni	615
2.4.2. Öykücülerin İroni Eğilimine Yaklaşımları	620
2.5. ÖYKÜDE ABSÜRT EĞİLİMİ	632
2.5.1. Absürt	632
2.5.2. Öykücülerin Absürt Eğilimine Yaklaşımları	635

2.6. ÖYKÜDE ALEGORİ EĞİLİMİ.....	646
2.6.1. Alegori.....	646
2.6.2. Öykücülerin Alegori Eğilimine Yaklaşımları	651
2.6.2.1. Konak Alegorisi.....	651
2.6.2.2. Geleneksel Anlatıların Alegorisi	661
2.6.2.3. Öykülerdeki Diğer Alegorik Eğilimler	663
2.7. MİNİMAL ÖYKÜ EĞİLİMİ	674
2.7.1. Minimal Öykü.....	674
2.7.2. Öykücülerin Minimal Öyküye Yaklaşımları.....	682
SONUÇ.....	687
KAYNAKÇA	713
ÖZ GEÇMİŞ.....	735

KISALTMALAR LİSTESİ

AP	: Adalet Partisi
bk.	: Bakınız
bs.	: Baskı
C.	: Cilt
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
çev.	: Çeviren
der.	: Derleyen
DP	: Demokrat Parti
ed.	: Editör
FKF	: Fikir Kulüpleri Federasyonu
haz.	: Hazırlayan
MDD	: Milli Demokratik Devrim
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MSP	: Milli Selamet Partisi
PDA	: Proleter Devrimci Aydınlik
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
THKO	: Türk Halk Kurtuluş Ordusu
THKP-C	: Türk Halk Kurtulup Partisi-Cephesi
TİP	: Türkiye İşçi Paertisi
TÖS	: Türkiye Öğretmenler Sendikası
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri
vs.	: Vesaire

TABLÖLAR LİSTESİ

TABLO 1.1. : TOPLUMCU GERÇEKÇİ EĞİLİMİN İÇERİK TABLOSU	42
TABLO 1.2. : ÜST SINIF	43
TABLO 1.3. : ALT SINIF	43
TABLO 1.4. : İŞBİRLİKÇİLER	43
TABLO 1.5. : SINIF DEĞİŞTİRENLER, OLUMLU/İLERİCİ KAHRAMAN	44
TABLO 1.6. : ELEŞTİREL GERÇEKÇİ EĞİLİMİN İÇERİK VE BİÇİM TABLOSU	57
TABLO 1.7. : VAROLUŞÇU EĞİLİM TABLOSU	252
TABLO 1.8. : FEMİNİST ELEŞTİRİDE İÇERİK TABLOSU	333
TABLO 1.9. : PSİKOLOJİK ÖYKÜ EĞİLİMİ TABLOSU	465
TABLO 1.10. : SOSYOPSİKOLOJİK NESRİN İÇERİK VE BİÇİM TABLOSU	498
TABLO 2.1. : MAUPASSANTVARI OLAY ÖYKÜSÜ EĞİLİMİ TABLOSU.....	535
TABLO 2.2. : ÇEHOVVARI DURUM ÖYKÜCÜLÜĞÜ EĞİLİMİ TABLOSU.....	547
TABLO 2.3. : ALEGORİ EĞİLİMİ TABLOSU.....	651
TABLO 2.4. : MİNİMAL ÖYKÜ EĞİLİMİ TABLOSU.....	681

GİRİŞ

27 Mayıs Darbesi, 1961 Anayasası, 68 Kuşak Olayları, 12 Mart Muhtırası, grevler, lokavtlar, boykotlar, sendikalaşma faaliyetleri, öğrenci ve işçi eylemleri, idamlar, sağ/sol olayları, sokak kavgaları, silahlı çatışmalar, faili meçhul cinayetler 1960-1980 yılları arasında gerçekleşen ve Türk toplumunun hızlı bir şekilde siyasallaşmasında çok etkili olan olaylardır. Bu zaman dilimi modernleşme sancıları çeken Türkiye'nin siyasal, ekonomik, sosyal, kültürel, sanatsal anlamdaki en çalkantılı dönemlerindendir. 1960-1980 arasında Türkiye'de yayımlanan farklı edebî türlerdeki eserler ise yaşanan bu olayların âdeta bir panoramasını verir. 27 Mayıs Darbesi ve 12 Mart Muhtırası'na kadar gelişen, 12 Mart 1971 sonrasında 12 Eylül'e kadar devam eden çalkantılı olaylar içinde öykü türü de hızlı bir yükselişe geçmiştir.

1960-1980 arası öykü kitaplarını yayımlamaya başlayan Peride Celal, Mehmet Seyda, Şükran Kurdakul, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Aysel Özakin, Tezer Özlü, İnci Aral, Nazlı Eray, Şiir Erkök Yılmaz, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel ve Ayşe Kilimci öykülerinde dönemin toplumsal olay-olgularını içerik olarak işlerken geçmişin biçimsel öykü birikiminden de yararlanmışlardır. 1940 Kuşak ve 1950 Kuşak öykü tarzıyla hesaplaşmaya giren bu öykücüler dönemin ruhunu yansıtan yeni öykü anlayışları geliştirmişlerdir.

1960'ların ikinci yarısında yavaş yavaş hareketlenmeye başlayan toplumcu sol söylem, devlet mekanizmalarında ve cemiyetin geniş kesimlerinde sosyalist devrimi gerçekleştirecek ideolojik aydınlanmayı hazırlamak için kolları sıvar. Dönemin edebiyat ve düşünce dergilerinde bu düşünsel alt yapının oluşması için 27 Mayıs sonrası oluşan nisbi özgürlük ortamında yazılar kaleme alınır. Mehmet Fuat'ın *Yeni Dergi*'si, Vedat Günyol'un *Yeni Ufuklar*'ı, Doğan Hızlan'ın *Yeni Edebiyat*'ı, Cemal Süreya'nın *Papirüs*'ü, ayrıca *Yansıma*, *Yordam*, *Devinim*, *Soyut* adlı dergiler bu ideolojik değişim ve dönüşümün edebî yönünü oluşturan dergiler olarak zikredilebilir. Doğan Avcıoğlu'nun, Mehmet Doğan'ın, MDD'cilerin çıkardıkları *Yön*, *Devrim*, *Aydınlık* gibi dergiler ise 9 Mart 1971'de planlanan ihtilalin düşünsel alt yapısını hazırlayan dergilerdir.

Bu süreçte dergilerde yazılan düşünsel ve edebî yazılarla bazı insanlar sosyalist ülkü doğrultusunda bilinçlendirilir ve 1960-1971 arası on bir yıllık süreçte 9 Mart Cuntası hazırlanır. Ancak işler planlandığı gibi gitmediği için 12 Mart 1971’de darbe sağ kanadın kontrolünde gerçekleşir. 9 Mart 1971’de sol ideolojideki subayların ve sivil toplumdan bazı kesimlerin planladığı bu darbe girişiminin engellenmesi, 1960 Darbesi sonrası Cemal Gürsel tarafından da olumlanan sosyalist devlet idealinin¹ başka bir yöne evrilmesinde etkili olur.

12 Mart arifesinde sivil kanadını *Yön* dergisinin kurucusu Doğan Avcıoğlu’nun desteklediği, askerî kanadını Korgeneral Cemal Madanoğlu cuntasının yönettiği “9 Mart Cuntası” olarak anılan girişim engellenir.² Erol Kılınç, 9 Mart girişiminin durdurulması olayını Türkiye’de komünizme vurulan asıl darbe olduğunu, şayet bu girişim başarıya ulaşıyorsa şu an ülkenin belki de komünist rejimle yönetiliyor olabileceğini iddia etmektedir.³

Kanaatimizce 1960-1980 döneminin toplumcu söylemine yaslanan öyküler Marksist felsefenin öne sürdüğü tarihsel materyalizm ve ekonomik determinizm

¹ 27 Mayıs Darbesi sonrasında çağırılan profesörlere yeni sistemi kurma, anayasa yazma işini verdikleri bu süreçte MBK başkanı Orgeneral Cemal Gürsel Türkiye’nin ihtiyaç duyduğu toplumsal reformlar ve kalkınma için sosyalizmin müsait bir araç olabileceğini açıklar. (Ahmad, 2017, s. 153). Gürsel’in bu deklarasyonu 1960’lardaki sol ideolojinin yapılanması ve güçlenmesi adına önemli bir girişimdir. Bu girişim dönemin öykücülerinin genç yaşlarında, bir önceki Cumhuriyetçi ve Atatürkçü kuşağın olgunluk yaşlarında sosyalizme meylenmesinde büyük rol oynar. 1957 seçimlerinde DP’nin yönetimine karşı muhalefetin; anayasa mahkemesi kurmak, oransal temsil sağlamak, sendikalı işçilere grev hakkı ve devlet memurlarına sendika hakkı gibi bir dizi reform tasarısı bulunmaktadır. Dolayısıyla MBK için sosyalist görüşe yakın bu hazır reformlarla CHP, iktidara gelmeye en uygun tek adaydır (Ahmad, 2017, s. 153).

² Bu girişimin detaylarını Gökhan Atılğan şu şekilde verir: “Askerî kanadına Madanoğlu’nun, sivil kanadına Avcıoğlu’nun liderlik ettiği cunta, MİT tarafından izlenmiş, içine Mahir Kaynak adlı ajan sokularak kontrol altına alınmaya çalışılmış ancak bu istihbarat faaliyeti KGB’nin karşı istihbaratıyla bir ölçüde fark edilmişti. Madanoğlu cuntası, Hava Kuvvetleri Komutanı Muhsin Batur veya Kara Kuvvetleri Komutanı Faruk Gürler’in başa geçmeyi kabul etmesi durumunda 9 Mart 1971 günü hükümeti devirmeye yönelik hazırlıklarını hızla sürdürdüğü fakat bu komutanlardan hiçbirinin düğmeye basma inisiyatifini almaması sonucunda hedefine varamadı. Batur ve Gürler, Genelkurmay Başkanı Tağmaç ve komuta kademesinin diğer üyeleriyle birlikte saf tutunca 9 Mart Darbesi olarak anılan girişim hayata geçirilemedi” Ayrıntılı bilgi için bk. (Atılğan, 2020, s. 67).

³ Erol Kılınç’ın bu konudaki düşünceleri şu doğrultudadır: “9 Mart Cuntası’nın önemi cumhuriyet tarihinde ilk defa **devlet şeklini değiştirmeyi amaçlamasıdır. Hedeflediği sosyalist askerî düzen ile sol kesimden büyük destek almıştır**. Fakat asıl itiraf edilmeyen ve tahlillerde dikkatten uzak tutulan hedefi, Türkiye’de Moskova sempatisini bir hükümet kurmak ve NATO’dan Türkiye’yi kopararak, SSCB’nin etki alanı içine atması. (...) Başarılsaydı, ordu içindeki bazı muhteris komutanlar bu emele hizmet ettikleri ölçüde yerlerinde kalacaklar, karşı çıkanlarsa da tasfiye edilerek bütün devlet ve ordu kademelerine Sovyet sempatisianları yerleştirilecek, memleket milliyetçilerden, Amerikan ve Batı yanlısı kadrolardan tamamen temizlenecekti. Gerçekleşmemesi, 68 kuşağının ilerici (!) erbabına göre, gerici ve faşist kesimlere çok büyük bir güç vermiştir... Gerçekleşseydi, sonuçlar sol kesim için belki iyi olacaktı, fakat gerçekleşmemesi, sol için tam bir felaket olmuştur. [Koyu vurgulamalar yazara aittir.] Ayrıntılı bilgi için bk. (Kılınç, 2012, s. 203-204).

doğrultusunda yukarıdaki tarihsel çizgiye benzer bir evrimsel süreç geçirir. 1960 sonrası hareketlenen sanatsal, kültürel ve düşünsel anlamdaki sol ideolojik yapılanma ile öykülerdeki hareketlilik benzer bir yapı arz etmektedir. Hatta bunu önceki dönem edebiyatına -özelde öyküsüne- teşmil etmek de mümkündür. Türkiye'deki sanayinin gelişimi ile beraber Marksizm'in tarihsel materyalist anlayışıyla doğru orantılı olarak evrimini sürdüren/geliştiren bir edebiyat vardır. 1930'larda Sadri Ertem'in *Vakit* gazetesi etrafında örnekleri verilmeye başlanan ve ardından 1940 Kuşağı olarak anılan, 1934 I. Yazarlar Kongresi'nde Gorki ve çağdaşlarının çerçevesini belirlediği radikal-ilkeli-mekanik-romantik anlamdaki toplumcu gerçekçi sanat ilkeleri ile yazan öykücülerin eserlerindeki tarihsel süreç Türkiye'deki üretim biçimleri ve üretim araçlarının yani toprak ağaların yönettiği toprak işçiliğini yansıtır. Bir başka deyişle 1930-1950 arası verilen toplumcu gerçekçi öyküler; Türkiye'de gelişmiş bir sanayi ve bilinçli bir işçi sınıfı olmadığı için ülkede var olan üretim şekillerini yani toprak işçiliğini, yeni yeni gelişen sanayi üretimini ve bu oluşumlar etrafında gelişen sınıfları yansıtır. 1960-1980 arasında verilen toplumcu öykülerde ise gelişen sanayi ve bilinçlen(diril)en işçi sınıfı da daha çok ele alınmaya başlanır.⁴

⁴ 1930-1945 arası süreç çoğunluğu tarıma dayalı bir üretimin yapıldığı, sanayinin yapılanmaya başladığı, el tezgâhlarında ve küçük çaplı fabrikalarla üretimin gerçekleştiği bir süreçtir. 1946-1953 tarımsal gelişmenin yıllarıdır. Tarım makinelerinin kullanımı yaygınlaşır, bunun da etkisiyle tarım hasılası büyür. Tarım ürünlerinin ülke içi ve dışı alım satımını organize eden ticaret burjuvazisi büyük kârlar elde eder. Bu gelişmelerden küçük tüccar ve esnaf da yararlanır. Küçük çiftçi 2. Dünya Savaşı zamanlarında zenginleşen ve bu dönemde devletin de arka çıktığı büyük toprak sahiplerinin gölgesinde erir. Asker, memur, yani ücret ve maaşla çalışan kesim zenginleşen büyük toprak sahipleri ve ticaret burjuvazisi karşısında fakirleşir. Çok partili hayat akabinde siyasi çıkarların da devreye girmesiyle birlikte işçi ve emekçi aktif bir özne olarak toplumsal yapıda sahne alır. Sendikal hareketler hız kazanır. Ancak çok geçmeden CHP sınıf temelli sendikaları kapatır, kuruculara ve bazı üyelere hapis cezaları uygular, bu dönemde de işçi hareketlerinin tümü komünistlik olarak algılatılır. 1950'de DP, işçileri kazanabilmek adına grev hakkı tanıyacağı sözünü vermiş, iktidara gelince sözünde tam olarak durmamıştır. [1946-1961 arası toplumsal sınıfların gelişimi, dönüşümü hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Atılğan, 2017, s. 336-343)]. Feroz Ahmad 1950-1953'te yüzde on üçlük görülmemiş bir ekonomik büyüme ile Türkiye'ye altın yılları yaşatan DP'nin, "ekonomik refah" ve "daha fazla özgürlük" vaatleri ile 1954 seçimlerine girdiğini ve seçimi ezici bir üstünlükle kazandığını söyler. [Ayrıntılı bilgi için bk. (Ahmad, 2017, s. 141).] Bu dönemde "Büyük toprak sahiplerinden oluşan grup yeni araziler ve tarım makineleri satın alarak servet ve gücünü artırırken, fakir köylü, tarım kredileri veya geçici vergi muafiyetleri ile yetinmek zorunda kal[ır]. Ticaret sektöründe ithalatçılar ile sanayicilerden oluşan grup -özellikle de parasını yabancı bankalara yatıranlar- servetini arttır[ır]." [Ayrıntılı bilgi için bk. (Karpas, 2015, s. 263).] Fakat 1954 sonrası DP'nin çöküşü başlar. Yüksek sanayileşme hızı korunamaz, tarımda makineleşme sektöre uğrar, sermaye ve döviz yetersizliği birçok ekonomik soruna sebebiyet verir. Bunun yanı sıra iktidarın bazı isimleri yolsuzluk olayları ile gündeme gelir. Her kesimden DP'ye karşı memnuniyetsizlikler artar. Seçim kampanyalarında CHP, hükümetin demokrasiyi işlevsizleştirmesine, yanlış iktisadi politikaları sebebiyle -zengin ve fakir arasındaki gelir uçurumuna işaret ederek- oluşan ekonomik ve sosyal adaletsizliği eleştirir.

Tezde ele aldığımız yirmi yazarın yazdığı öyküler, Gorki, Lukacs ve Fischer’in vd.⁵ belirttiği gibi sosyalist devrim gerçekleşmeden önceki *sınırdaki* sanat eserleridir; yani eleştirel gerçekçilikten, toplumcu gerçekçiliğe geçişin ya da kapitalist sistemden sosyalist sisteme geçişin ürünleridir. 1960-1980 arasında verilen ve toplumcu söyleme yaslanan bu ürünlere bakacak olursak hem 1940 Kuşağı’nın mekanik anlayışından koptuğunu hem burjuva kökenli Balzac, Thomas Mann, Tolstoy, Dostoyevski gibi birtakım eleştirel gerçekçilerin hem de Joyce, Proust, Woolf, Kafka, Sartre, Camus gibi modernistlerin kurmaca anlatılarındaki estetik ve biçim öğelerini de öne çıkaran yazarların eserleriyle benzerlikler gösterdiğini görürüz. Bir bakıma bu öykü tarzı bazı yönleriyle radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçiliğe yakınlaşırken bazı yönleriyle de eleştirel gerçekçi, varoluşçu, psikanalitik, psikolojik, feminist, sosyopsikolojik eğilime yakınlaşır.

1960-1980 döneminde öykü kaleme alan toplumcu perspektife sahip bu yirmi yazar her ne kadar Marksist ideoloji üzerinden birtakım fikirler geliştirmiş olsalar, eserlerinde burjuva zihniyetini şiddetle eleştirseler de aldıkları eğitim, yaşama biçimleri bakımından -Mehmet Seyda, Adnan Özyalçınar’ı birer istisna sayarsak- hemen hepsi için *küçük burjuva* tabirini kullanabiliriz. Dolayısıyla bu yazarların kaleme aldığı öyküler tarihsel maddeci anlayışa göre kapitalizmden sosyalizme geçmeye çalışan bir toplumun ürünleri niteliğindedir. Nasıl ki 9 Mart Cuntası başarısız olduysa dönemin öykücülerinin ve dönemin benzer sol yapılanmalarının olgunlaştırdığı bu toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı -1972-1975’lerde yeniden bir ivme kazansa da- 1975 akabinde gerçekleşen toplumsal-siyasal olaylar ve ardından gerçekleşen 12 Eylül 1980 Darbesi sonrası tamamen rafa kaldırılır, başka örnekleri verilmez, bu tarzda öykü yazma anlayışı güçlü bir şekilde devam etmez. Bir başka deyişle 12 Mart Cuntası sadece 9 Mart Cuntası’nı darbelemeyi, Türkiye’de kurulabilecek olası sosyalist-komünist sisteme darbe vurduğu gibi dönemin sosyalist-komünist edebiyatına da darbe vurur; gelişimini tökezletir. 12 Mart sonrası sol siyaset, sol edebiyat kısa bir süreliğine tekrar hareketlense de 1980 sonrası iyice sindirilerek susar/susturulur. İşte çalışmamızın “İçerik Eğilimleri” başlığında 1960-1980 arasında eleştirel ve toplumcu gerçekçi eğilimler arasında gidip gelen bu yazarların dönemde kaleme aldıkları öykü kitaplarıyla

⁵ Gorki, Lukacs, Fischer, Eagleton gibi Marksist teorisyenlerin eleştirel gerçekçi sanat eğilimi hakkındaki düşünceleri geniş bağlamlarla teizminin “Eleştirel Gerçekçi Eğilim” başlığı altında ele alınmıştır.

Türkiye’de oluşturulmaya çalışılan bu sosyalist düzene/algıya neler kattıklarını/nasıl yaklaştıklarını Marksizm’in tarihsel maddeci bağlamlarını da dikkate alarak göstermeye çalıştık.

Bahsi geçen tarihsel maddeci anlayışın *konak alegorisi* olarak da dönemin öykülerinde görüldüğü söylenebilir. Öykülerde bu tarihsel süreç dönemin konaklarının çöküşü ile aristokrasinin ve burjuva değerlerinin çöküşü, yeni burjuva değerlerinin oluşumu arasında bir bağ olduğu intibasını hissettirmektedir. Dönemin öykülerinde Osmanlı’nın son dönemlerinin ve cumhuriyetin ilk yıllarının burjuva-zengin sınıfının yaşadığı konakların masrafları karşılanamamakta, yavaş yavaş boşaltılmakta, uşaklar, hizmetçiler işten çıkartılmakta ve konaklar yerine çok katlı lüks apartmanlara geçilmektedir. Şükran Kurdakul, Leyla Erbil, Füzûzan, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel, Adnan Özyalçiner’in öykülerinde rastladığımız bu olguda konağın yaşlı burjuvasının, geçmişindeki zengin ve refah içindeki dönemlerine özlemi, yeniye karşı direnişi ve ayak uyduramaması dikkat çekicidir. Osmanlı konaklarının maddi, manevi, kültürel yaşama biçimlerini çökerten cumhuriyet nesliyle, şimdi ise konaklara sahip olan cumhuriyet burjuvalarının yaşama biçimleri ile savaşılan proletarya -konaklarda çeşitli işleri yapan, çalışan sınıf- ve yeni nesiller vardır. Bu çalışanlardan bilinçlileri öykülerdeki konak sakinlerinden hakkını alır, etrafındaki bilinçsiz çalışanları aydınlatmaya çalışır; bir kısmı ise hâlen kendilerine yapılan sömürüden bihaber yaşamlarını sürdürürler. Ayrıca bu zengin-burjuva sınıfın çocukları yani yeni nesil, ailelerinin yaşama biçimlerine önyargı ile yaklaşır. Kısaca bu konak alegorisi öykülerde Osmanlı’nın son dönemi, cumhuriyetin ilk dönemi, yeni burjuva sınıfın yaşadıkları ya da taşınmaya hazırlandıkları çok katlı lüks apartmanlar ve sınıf çatışması/çelişkileri bağlamlarıyla bir tarihsel sürecin yansıması olarak da okunabilir. Marksist tarihsel anlayışa göre bir sonraki süreç sınıfsız ve mülkiyetsiz bir toplumdur [“Konak Alegorisi” başlığı altında bu konu ele alınmıştır.]

Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki bahsi geçen sosyalist bu yirmi öykücü Avrupa’daki toplumsal, siyasal, felsefi, kültürel ve sanatsal gelişmeleri takip eder. Bu Batı etkisinin yanı sıra 1940 öncesi ve 1940 Kuşağı’nda görülen toplumcu gerçekçi anlayış, 1950 Kuşağı’nın varoluşçu yaklaşımları, kendi dönemlerinde çevrileri artan, çeşitli muhitlerde tartışmalara konu olan Gramsci, Troçki, Althusser gibi sosyalistlerin düşünceleri, başta Freud olmak üzere psikanalistlerin yaklaşımları öykülerde bahsi

geçen eğilimlerin biçim ve içeriğinin iç içe girdiği bir sentez şeklinde gözükür. Öykülerdeki bu sentezi dünyadaki bazı toplumsal ve sanatsal gelişmeler doğrultusunda edebiyatımızın önceki nesillerinin eserlerinde işlediği Batı/lı-Doğu/lu çatışması üzerinden değerlendirmek yerine modernleşmenin dinamiklerini aşamalı olarak benimseyen, bu ilkelere tutunmaya çalışan bir toplumun *modernleşme krizleri* olarak okumamızın daha isabetli olacağı kanaatindeyiz. Bu krizlerin, Gümüş'ün (2019) deyişiyle “kendini aşma bilincinin” benzerleri Avrupalı modernleşme sürecine giren toplumlarda da görülmektedir (s. 15-18). Dolayısıyla öykülerdeki ayrımcılık, ötekileştirme, yabancılaşma, sansür, baskı, terör, bunalım, yalnızlık, bulantı vb. içeriklerin tarihî, kültürel, sosyal, ekonomik arka planını göstermek, tahlil ve tespitlerimizi bu olaylar ışığında aydınlatılabilmek çalışmamızın amaçlarından biri olmuştur.

1950'lerden 1965'lere kadarki süreçte genellikle öykücüler eserlerinde ya birey vurgusu yapmış ve bireyin iç gerçekliğini yansıtmış (1950 Kuşağı) ya da toplumsal olayları vurgulayarak dış gerçekliği öne çıkarmıştır. Söz gelimi 1950 Kuşağı yazarlarından Demir Özlü toplumcu gerçekçi eserleri bireyin iç dünyasını yansıtamayan kuru bir dış dünyanın anlatılması olarak görürken, Orhan Kemal 1950 Kuşağı öykülerini hedef göstererek insanların kafasının içini açıp ne düşündüklerini görmenin ve bunu anlatabilmenin imkânsızlığından/tutarsızlığından dem vurur (Özlü, 1956, s. 1-2). 1960-1980 arası ele aldığımız öykücüler ise daha çok sosyal olayların bireyin iç dünyasında yani görülmeyen yaşantısında yaptığı yıkımı psikolojik gerçekçi bir çerçevede ama toplumcu ve eleştirel gerçekçi argümanlarla yapmıştır. Aslında bu Attila İlhan, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi yazarların toplumcu gerçekçi eserlerinde uygulamaya başladıkları bir tutumdur, ancak dönemin yazarları bu tavra modern psikolojik tahliller ve modern edebiyat eğilimlerinin dinamikleri ile çok daha farklı bir hüviyet kazandırır.

İkinci Yeni Şiiri'ne paralel 1950 Kuşağı öykücülerinin öncüleri Vüsât O. Bener, Nezihe Meriç, Tahsin Yücel, Demir Özlü, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Ferit Edgü, Onat Kutlar ilk kitaplarını 1952-1959 arası yayımlar. 1960-1965 arasında ilk kitaplarını yayımlayanlar ise Adnan Özyalçın, Erdal Öz, Yusuf Atılgan, Demirtaş Ceyhun, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Sevim Burak'tır (Andaç, 2019, s. 477). Andaç, 1960 sonrası ilk yapıtlarını vermeye başlayan Adnan Özyalçın'ın *Yıkım Günleri*, Erdal Öz'ün

Kanayan, Demirtaş Ceyhun'un *Çamasan* adlı öykü kitaplarıyla 1950 Kuşağı varoluşçuluğunun toplumcu gerçekçi bir çizgiye doğru evrildiğini söyler. Özyalçın'ın insan, çevre, toplum ilişkilerinde, insanın varoluşsal konumunu yansıttığından; Erdal Öz'ün 12 Mart olaylarının bireyin içsel gerçekliğini metinlerde işlediğinden bahseder. Ceyhun'un ise kırsal kesim insanının gerçekliğini, köyden kente göç olgusunu benzer bir tutum ve yöntemle işlediğini söyler. Bu eğilimlerin çağdaş öykücülüğümüzdeki yeni açılımlarının örnekleri olarak da Leyla Erbil'in *Gecede'sini*, Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nı*, Burak'ın *Yanık Saraylar'ını* örnek verir (s. 483). Andaç'a göre 1971 Sait Faik Hikâye Armağanı'nın Bilge Karasu ve Bekir Yıldız'ın birlikte paylaşmasına kadar bu tartışmalar yansır, hatta bu ödül paylaşımı tartışmaların menşesidir (Andaç, 2019, s. 481). Bu bakımdan 1960'ların, varoluşçuluktan toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğe evrildiği yahut varoluşçuluk ile toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimin bir senteze kavuştuğu Andaç'ında da bahsettiği bu tarzdaki öykülerin, 1970 sonrası yeni toplumsal edebiyat anlayışını hazırlayan bir dönem olduğu söylenebilir. Kim ne yazarsa yazsın yazdıklarını toplumcu bir çerçevede sunmaya başlamıştır.

Erbil, Bozırat, Füzan, Aktunç, Gürsel, İleri, Uyar, Seyda, başta olmak üzere dönemin öykücülerinin çoğunluğu hem mekanik toplumcu gerçekçiliğin bireyin iç dünyasına bağlanmayan kuru gerçekçiliğini eleştirmiş hem de bireye odaklanmış ve bireyin dışındaki toplumsala gözlerini yummuş olan 1950 Kuşağı öykücülerinin eserlerini eleştirmişlerdir. Bu bakımdan dönemin öykücülerinde toplumcu ve eleştirel gerçekçilik, varoluşçuluk, feminist edebiyat eleştirisi, psikanalizm bir yöntem olmaktan çok bir tutum olmuştur. Bir genellemeye gidecek olursak 1960-1980 döneminin ele aldığımız öykücülerinin eserleri biçimsel ve sanatsal duyuş olarak eleştirel gerçekçidir, içerik olarak toplumcu, eleştirel gerçekçi ve feminist, felsefi olarak varoluşçu ve düşünsel bağlamda psikanalitik ve psikolojik gerçekçidir, diyebiliriz. Vahapoğlu (2020) 1960-1980 dönemlerinde yetişen -Erbil, Soysal, Füzan, Aktunç, Uyar, İleri, Gürsel, Baran, Aral, Özakin, Kilimci, Erkök gibi- isimler hakkında "Türk öykücülüğünün o güne taşıdığı birikimin, varoluşçu, avangart, toplumcu gerçekçi vb. bütün farklı yönelimlerinin bir arada var olduğu bir dönemdir [1970'ler] aynı zamanda" (Vahapoğlu, 2020a, s. 199) demektedir.

Bu eğilimleri iç içe vererek dönemin öykücülerinin bir sentezleme eğiliminde olduklarının ayırdına varan Tomris Uyar (1971a), Hulki Aktunç'un çıkardığı *Türkiye*

Defteri dergisinde “Ayn Hikâyeleri” adlı yazısında “Yeni Hikâye”, “Yenilik Hikâyesi” adlandırması ile Leyla Erbil, Sevgi Soysal, Fûruzan, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel, Selçuk Baran, Bekir Yıldız, Osman Şahin gibi isimleri bir şemsiye altında toplama bir başka deyişe bir “*kuşaklaştırma* çabası” (Vahapoğlu, 2017, s. 82) içinde bulunur. Uyar’ın, “hikâyeye yeni bir açılım getirdiğine inandığı kimi yazarları, ortak duyarlıklar ve teknik benzerlikler çatısı altında bir grup olarak tanımlama” (İnci, 2012, s. 30) gayretleri olmuştur. *İpek ve Bakır* yazarı “Hikâyede Olay” (1971b) ve “Hikâyede Yoğunluk” (1971b) adlı yazıları ile bu yeni öykü tarzının çerçevesini çizmeye çalışır. Bir nevi Sait Faik ile Sabahattin Ali öykücülüğünün sentezine dayanan, geleneksel anlatılara sahip çıkan, eleştirel olan, teknik bakımdan 1950 Kuşağı gibi olan, ama 1950 Kuşağı gibi sosyal bilinçsizlik ve aydın yabancılaşmasına düşmeyen, toplumun sorunlarına yönelen, ama yüzeysel, ilkel, mekanik toplumcu gerçekçiliği süzgeçten geçiren ve toplumcu gerçekçiler gibi toplumcu sorunları kolaycı çözümlere bağlamayan (Vahapoğlu, 2020a, s. 206) Uyar’ın “Yeni Hikâye”sine en çok Aktunç sahip çıkar.

Aktunç, “Yenilik Hikâyesi” üzerine kaleme aldığı “Giden’ Üstüne ve Gelecek Olana”, “Yeni Hikâyenin Eskileri” ile “Coşku ve Bilinç” adlı yazıları ile bu yeni öykü tarzını ve bu tarzda yazan öykücülerin eserlerini tanımlamaya çalışır. Aktunç, Sabahattin Ali’den toplumcu gerçekçiliğin materyallerini, Sait Faik’ten ise avangart yazma biçimlerini çekerek öykülerinde bir senteze ulaşmaya çalıştığını söyler. “Yeni Hikâye” yahut “Yenilik Hikâyesi” dediği bu yazma yöntemini “60 sonrasında 75’e kadar süren toplu bir hareket” (Andaç, 1997a, s. 40) olarak değerlendirir. Aktunç (1996) bu durumu şu şekilde açıklar:

Bir öykücü olarak amacım, yaşananları (yaşadıklarımı değil) dışlaştırmaya uğraşırken Sait Faik/Sabahattin Ali çizgilerini birleştirebilmektir. Birincide bütün avangard eğilimleri, ikincide, kömür durumunda da olsa, dünya görüşümün kristallerini buluyordum. Avangard’ın dildeki sonsuz olanaklarda gömülü olduğunu, dünya görüşlerinin bile gömüldüğü, gömülmeye çalışıldığı o yerlerde gizlendiğini bildi (s. 127).

Ayrıca Aktunç; Leyla Erbil ve Bilge Karasu’dan da çok etkilenir. Aktunç, Leyla Erbil kadar avangard ve muhalif bir öykücünün çok az sayıda olduğunu düşünür; Bilge Karasu’da, kendi öykü sanatında da titizlendiği inanılmaz bir dil ve üslup bulur (Söğüt, 2004, s. 17). Ayrıca Tosun (2013) “Hulki Aktunç’u öykücülüğümüzün dil bilinci

yüksek, yenilikçi, öncü çizgisi olan Vüs'at O. Bener, Tomris Uyar, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Ferit Edgü ve Sevim Burak çizgisiyle ilişkilendirmek daha gerçekçidir” (s. 341) demektedir. Bir bakıma Aktunç; Uyar'ın “Yeni Hikâye” tarzında öyküler kaleme alır. Selim İleri (1996a) de dönemin öykücülerinin toplumcu ve varoluşçu bir senteze varma amaçları olduğunu altını şu şekilde çizer:

Bir bölüm Kafka, Camus, Sartre tutkunuydu; bir bölüm Kemal Tahir, Orhan Kemal okuruydu. Gürültülü patırtılı tartışmalar patlak verirdi.

O günlerde taslaklar karalayan bizlerse, bir senteze varmaya çalışıyorduk. Sentez arayışının açık seçik bilincinde değildik, ama sezgilerimiz bizi yönlendirmekteydi (82).

Vahapoğlu'nun (2020a) da söylediği gibi bu tarz öykünün “Türkiyelileştirilmiş” bir 1950 kuşağı öykücülüğü mü olduğu yoksa estetize edilmiş ve düşünsel bakımdan derinleştirilmiş bir toplumcu gerçekçilik mi olduğu netameli bir konudur” (s. 206). Ama her ne açıdan bakılırsa bakılsın Uyar'ın iddia ettiği bu öykü türüne benzer bir yaklaşım; bahsi geçen öykücülerin eserlerinde -Uyar'ın Yeni Hikâye tarzından etkilendiklerini iddia etmeksizin- toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğin, varoluşçuluğun, psikanalizmin, psikolojik gerçekçiliğin, feminist edebiyat eleştirisinin içe içe geçerek bir sentez hâlinde görüldüğü de aşikârdır. Daha farklı söyleyecek olursak Aktunç ve Uyar'ın “Yeni Hikâyecilik” olarak tanımlamaya çalıştıkları bu yazma yöntemi, İleri'nin de altını çizdiği sentez arayışları 1960-1980 arasındaki bu yirmi öykücünün eserlerindeki -birçok farklı eğilimin harmanlandığı- *çoklu eğilimle* yazma yönelimlerine benzemektedir. Aktunç'un desteklediği Uyar'ın bu kuşaklaştırma çabaları sonuçsuz kalır, zira dönemin öykücülerinin bir kuşak olarak değerlendirilmesine engel birçok husus vardır.⁶

Bu sentez denemeleri, farklı yaklaşımlar, çoklu eğilim girişimleri Mehmet Seyda ve Adalet Ağaoğlu'nun ilk öykü kitaplarında/öykülerinde toplumcu gerçekçi iken yavaş yavaş eleştirel gerçekçi, varoluşçu ve bireysel içeriklere doğru bir eğilimle; Şükran Kurdakul, Füzuran, Tomris Uyar, İnci Aral ve Hulki Aktunç'un toplumcu ve eleştirel

⁶ Leyla Erbil (1972), bu kuşak içinde yer almak istemediğini belirtir. (s. 76-80). Selim İleri (Türk Hikâyeciliği Üzerine Düşünceler, 1972), bir özlem ve hevesle çıkılan bu yolda verilen ürünlerin ortak bir dünya görüşünü ve ahlakını benimsemediğini söyler (s. 180). Ayrıca Vahapoğlu'nun da altını çizdiği gibi 1965'lerin ikinci yarısı 1970'lerin ilk yarısında eser veren bahsi geçen öykücülerin öykülerini yayımlamaya başladıkları yıllar yani tarihsel sınır, dönemin niteliklerinin belirlenmesi, bahsi geçen yazarların öykü anlayışlarındaki ortaklıklar dikkate alınacak olursa dönemdeki kuşaklaştırma girişimlerinin beyhude olduğu anlaşılır. “Yenilik Hikâyesi” hakkında daha fazla bilgi için bk. (İnci, 2012, s. 30-34), (Vahapoğlu, 2017, s. 82-88), (Vahapoğlu, 2020a, s. 197-208), (Vahapoğlu, 2020b, s. 23-31).

gerçekçi eğilim arasında karasız kalmasıyla; Leyla Erbil, Adnan Özyalçiner, Sevgi Soysal, Tezer Özlü ve Selim İleri’de varoluşçu bir tavırla başlayıp 1980’lere doğru toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğe eğilimle; Ayhan Bozırat ve Nedim Gürsel’de varoluşçuluk ile toplumcu ve eleştirel gerçekçilik bir sentez hâlinde öykü estetiğinin en başından sonuna kadar bir arada götürmesiyle; Aysel Özakin’ın toplumcu gerçekçiliği, Peride Celal, Nazlı Eray, Şiir Erkök Yılmaz ve Selçuk Baran’ın ise eleştirel gerçekçiliği düzenli akan bir ırmak misali ama en çok varoluşçu içeriklerle işlemesiyle sonuçlanmıştır. Ağaoğlu ve İleri yer yer Gürsel ve Bozırat sıklıkla gerçeküstüne eğilim gösterirken Erbil, Özyalçiner, Soysal ve Özlü gerçeküstücü yöntemden gerçekçi yöneme eğilim gösterir; Seyda, Kurdakul, Füzuzani Uyar, Aral, Aktunç, Özakin, Celal, Erkök, Baran ise gerçekçilik yöntemini hiç bırakmaz. Ayrıca kendilerini solda tanımlayan yazarlarda dönemin gerginliklerini politik argümanlarla ele alanlar kadar, sadece örtük bir dille toplumsal aksaklıkları dile getiren “eleştirel gerçekçiler de vardır” (Solak, 2014, s. 189). Hepsi o ya da bu şekilde toplumcu ve eleştirel gerçekçiliği günün koşul ve eğilimleri çerçevesinde dönüştürür. Her biri ne yazarsa yazsın hangi yöne eğilim gösterirse göstere sin her daim kurmaca kişilerinin psikolojik süreçlerini odak noktası yapmışlardır.

Lekesiz (2017), 1960-1980 dönemlerinde bilhassa kadın yazarların sayısında büyük bir artış yaşandığını, bu artışın kadın öykücülerin bizzat yürüttükleri ve gerçekleştirdikleri bir var olma eyleminden kaynaklandığını söyler. Lekesiz; Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, İnci Aral, Selçuk Baran, Ayhan Bozırat, Nazlı Eray, Füzuzan, Ayşe Kilimci, Aysel Özakin, Tezer Özlü ve Tomris Uyar’la birlikte toplumcu gerçekçi eğilimin yorumunun kent-insan çatışmasına, kadın-çocuk sömürüsüne, birey ve ahlak algısına, gelenek ve hayat anlayışına, göç olgusuna mahsus içeriklerle genişletildiğinden bahseder. Bu koşullarda öykü kendi asli özne ve nesnesine uygun bir mecrada devam etmiş, yeni militanca sesin, sloganik söyleyişin, marş ritminin destekçisi olma rolünü üstlenmiştir (s. 215-217). Lekesiz dönemin yazarları hakkında şunlar söyler:

“(...) ‘kendini ifade etme’ ihtiyacı siyasallaşma olgusuyla daha çok bütünleşince, edebi planda keyfiyete göre kemiyet daha önemli olmaya başlamışsa da, kendilerini solda tanımladıkları halde, edebiyatın asli işlevlerini ayırtırlamaz bir bütün olarak gören Selim İleri, Hulki Aktunç, Selçuk Baran,

Ayhan Bozfırat, Nazlı Eray, F ruzan, Tezer  zl  ve Tomris Uyar eliyle Türk  yk c l    kendi edebi mecrası içinde geleceğe aktarılabilmi tir” (s. 217).

Murat Belge (2021); 1960’larda Tomris Uyar, Sevim Burak, F ruzan, Sevgi Soysal ve (o tarihlerde henüz oyun yazmakla meşgul olan) Adalet A ao lu’nun ilk eserlerini vermeye ba ladığını ve bu kadın yazarların günlük hayata, nesnelere ve nesne ayrıntılarına karşı büyük bir dikkati olduğunun tespitinde bulunur. Belge’ye göre “köyden kente ve toplumsal kurtuluş ya da varoluşsal bunalım gibi ‘grand’ temalardan somut günlük hayata taşınan anlatının ayağını toprağa basmasında ve gerçek bir hayat dokusu edinmesinde, onların payı herkesten fazla ol[mu tur].” (s. 8 [*Tante Rosa* sunuş yazısı]).

Feminist eleştiri dünyada 1960 sonrası hız kazanarak önemli eleştirel türlerin içerisine girer. 1970-1980’ler dünyada feminist edebiyat eleştirisi ile verilen ürünlerin üst seviyelere çıktığı dönemlerdir. Daha sonrasında psikanalitik, Marksist ve yapısalcı kuramlardan da yararlanarak a ımlanır. Türkiye’de ise feminizm 1980 sonrası bir ivme kazanarak bilinçli bir şekilde edebiyat ele tirilerinde de kullanılmaya ba lanır; ancak bu ivmede, 1960-1980 arasındaki kadın ve erkek yazarların -bilhassa kadın yazarların- yazdıkları etkili olur. Bizim feminist eleştiri eğiliminden kastımız öykücülerin eserlerinde yer alan *feminist söylem e ilimleridir*. Lekesiz ve Belge’nin -bazılarının- adlarını da saydığı Sevgi Soysal, Adalet A ao lu,  nci Aral, Selçuk Baran, Ayhan Bozfırat, Nazlı Eray,  iir Erkök Yılmaz, F ruzan, Ayşe Kilimci, Aysel  zakın, Tezer  zl  ve Tomris Uyar gibi isimler bu söylemlerini varoluşçu içeriklerle ve -Lekesiz ve Belge’nin de bahsettiği- toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimle i  içe vererek öykülerinde güçlü bir şekilde desteklemi lerdir. Aksi hâlde bu  yk c klerin feminist edebiyat eleştirisini bütünüyle 1980 sonrası kaleme alınan eserlerdeki gibi kullandığını iddia etmemiz yanlış olur. Türkiye’de feminist eleştiri eğiliminin 1980 sonrası ayağı yere sağlam basan bir zeminde ba ladığını ama bu eğilimin -radikal feminizmin- çalışmamızda ele aldığımız bazı yazarların yazdığı öykülerle hazırlandığını söylememiz mümkündür.

Erbil, F ruzan, Bozfırat, Soysal, G rsel, Kurdakul, A ao lu, Kilimci başta olmak üzere çalışmamızda ele aldığımız 1960-1980 arasındaki bahsi geçen sosyalist yirmi  yk c n n eserlerine psikanalitik açıdan baktığımızda öykülerde kapitalist ve otoriter devlet sistemine *ba kaldırma*; Tanzimat’ta Namık Kemal, Ziya Pa a gibi Yeni

Osmanlılarla alevlenen Babıali'ye başkaldırı (Ebuzziya Tevfik, 2006) yani padişaha, - babaya, ataerkil sisteme- başkaldırının devamı gibidir. Cumhuriyetin kurucu kadrosu yıkılan Devlet-i Aliye'nin geriye kalan toprakları üzerinde yeni bir devlet inşasına girişmiş; kadın hakları, seçme seçilme hakkı, kadının erkek gibi kamusal alanda özgürce yer alma hakkı, boşanma ve miras hakkı, kadının eğitim hakkı vb. olgusalığa da öncelik veren bir sistem kurmuştur. Ancak Kemalist kadro uzun bir dönem bilhassa Tek Parti iktidarı ile bu kurmaya çalıştıkları özgürlükçü, eşitlikçi ve demokrat yapının aksi istikametinde hareket ederek devleti her şeye hâkim, her şeyi yöneten ve kontrol altında tutan ataerkil baba rolüne tekrar dönüştürmüştür. 1950'lere kadar giden bu süreç DP ile birlikte -hatta daha keskin şekilde- ataerkil dinamiklere, yani otoriter devlet baba modeline tekrar döner.

Öykülerde gözüken devlete, sisteme, ataerkil yapıya başkaldırı otoriter devlete-babaya karşı bir reaksiyonun, isyanın neticesidir. Baba arketipleri anneye ulaşacak yolu kesen bir engeldir ve ortadan kaldırılmalıdır. Eğer baba yok edilirse güzel günler, güneşli günler gelecek, çocuklar yeşil tarlalarda koşturacak, ortak mülkiyet, herkesin mutlu olabileceği sınıfsız bir toplum ve yaşam oluşacaktır. Bu Marksist duyarlık, öykülerde kendisini yer yer hissettiren toplumcu gerçekçiliğin bu devrimci romantik ilkeleri aslında sonsuz mutlu yaşamın kaynağına, anne karnına dönüş arzusunun dönemin sol duyarlı yazarlarındaki bir refleksi olarak okunabilir. Bu sebeple devlet - baba- ortadan kaldırılmadan bu işlem gerçekleşemeyecektir. *Bunun için proletarya - annenin evlatları- eşit bir toplum kurmak için -anneye ulaşmak için- kapitalist devlete - otoriter babaya- karşı başkaldırmalı ve onu ortadan kaldırmalıdır.* 1960-1980'lerin toplumsal huzursuzluğunun bir etkisi -belki de bu kaotik ortamdan yazarların bir kaçı- olduğunu iddia edebileceğimiz anne rahmine geri dönüş ve doğum travması, dönemin öykülerinde psikanalitik bağlamlarıyla yer almaktadır.

Öykülerdeki bu tutum Freud'un Oidipus kompleksindeki *erkek çocuğun baba tarafından kastrasyona uğrama korkusunun* aksi istikametindeki -Kronos kompleksi olarak da ifade edilen- *babanın çocukları tarafından hadım edilme korkusu* şeklinde öykülere yansır. *Otoriter baba -devlet- hadım edilmemek için -iktidarı, erki kaybetmemek için- evlatlarını -proletaryayı- hadım -tutukluluk, hapis, işkence, idam yollarıyla- eder/etmeye çalışır.* Mitolojideki Kronos'un kendi çocuklarının kafasını kopartarak yediği gibi... Bir başka deyişle "Devrim Satürn -Kronos- gibidir, kendi

çocuklarını yer” (Büchner, 2023, s. 25). Devletin bu baskılaması gölgesinde yetişen, çocukluğunda otoriter baba ya da onun mirasını yüklenen otoriter anne tarafından baskılanarak büyütülen dönemin eserlerindeki öykü kişileri, toplumsal, siyasal, kültürel alanlarda olmuş veya olabilecek tüm olumsuzlukların vebalini otoriter devlete -babaya-yükler.

Dönemin öykücülerinin -Şükran Kurdakul’u bir istisna sayarsak- eserlerinde en çok öne çıkan bir diğer psikanalitik olgu Freud’un bireylerin bilinçdışı bozukluklarını cinselliğe -libidoya- dayandırdığı görüşüdür. Oidipus karmaşası, bilhassa kadın yazarlar tarafından Elektra kompleksi öykülerde yer yer işlenmiştir. Bazı yazarlar öykülerini bir psikiyatri kliniği, öykü kişilerini ise psikolojik bozuklukları olan birer hasta olarak görüp -Freud’un açıkladığı- fallik dönemi doğru atlatamamış, anne ve babaya saplantılar geliştirmiş bu kurmaca kişilerin bilinçdışını bizlere açarlar. Kurmaca metni bir laboratuvar/klinik, kurmaca kişileri ise birer denek olarak kullanırlar. Erbil’in Marks ve Freud’u sentezleme çabası, Gürsel’in Lacan ve Freud etkisini sosyalist içerikler gölgesinde vermesi, Erkök, Füzûzan, Ağaoğlu, Bozfırat, Kilimci, Aral, Uyar, İleri gibi isimlerin; sanki bir psikolog yahut pedagog gibi davranarak çocuk psikolojisindeki bozukluklarda toplumsal verileri öne sürmesi 1960-1980 yılları arasındaki bu öykücülerin toplumcu gerçekçiliği ve psikanalizmi iç içe vermeye çalıştığını gösterir. Bu, çalışmamızda ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarının, radikal-ilkeli-mekanik ve romantik toplumcu gerçekçi anlayıştan, bu anlayışın farklı yorumları olan Attila İlhan’ın sosyal realizminden, Kemal Tahir’in ileri gerçekçiliğinden bir kopuş yahut bunları yeni bir şekilde yorumlayış şeklidir.

Bu isimlerin genelini, 1934’te gerçekleştirilen I. Yazarlar Kongresinde çerçevesi çizilen toplumcu gerçekçi sanatın ilke ve yöntemlerinden daha farklı bir toplumcu gerçekçilik anlayışıyla yazılabileceğini, toplumcu bir sanat olabileceğini, Marksist edebiyat yapılabileceğini düşündükleri açıktır. 1960-1980 döneminde elitist, estetik bir Marksist öykü anlayışı inşa eden yazarların yazdıkları öyküyü, o yıllardaki insanların çoğunun eğitim düzeyi de dikkate alınacak olursa, dönemin işçi sınıfı olarak nitelendirilen kesimin anlaması bir hayli zordur. Bu tarzda bir toplumcu gerçekçi öykünün ol(a)mayacağı iddia edilemez, ama hâlihazırda 1940 Kuşağı tarzı yazılanları okuyan ya da anlayan dar bir kesim olmasına karşın bu yirmi senelik zamandaki yeni arayışlarla vücut bulan bu öykü anlayışı sadece elit/entelektüel kesimde yankısını

bulmasıyla sonuçlanmıştır. Öykücülerin 1960-1980 arasında kitap satışlarının düşük olmasından sürekli yakınması da bunun ispatı niteliğindedir. Dönemin işçi partisi TİP'in işleyişi, yürüyüşlere ve eylemlere işçilerden daha çok entelektüel kesimin, üniversite öğrencilerinin ve küçük burjuva sınıfın katıldığı durumlar da göz önünde bulundurulursa⁷ varoluşçuluk ve psikanalizm gibi felsefi ve eğitimsel bir derinlik gerektiren eğilimlerle sentezlenmeye çalışılan, birçoğu toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğe yakınlaştırılan bu öyküler dönemin işçi sınıfını bilinçlendirecek unsurlardan bir hayli uzaktır. Hatta Aktunç, Erbil, Soysal, Gürsel, Özyalçınar gibi üslupçuluğu ağır basan yazarların kaleme aldıkları öyküler çok dikkatli bir okumaya, bazen birden fazla okumaya ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla dönemin bu öykülerinin genelinin entelektüel dar bir kesim tarafından tercih edilip sevilerek okunduğu söylenebilir.

Dönemde dikkat çeken ve edebiyatımızda Svetlana Utturguari'nin *Türk Edebiyatı Üzerine* adlı çalışmasında detaylandığı *sosyopsikolojik nesir* tarzına Adalet Ağaoğlu, Selçuk Baran, Tomris Uyar, İnci Aral, Hulki Aktunç ve Nedim Gürsel'in öykülerinde eğilim gösterdiğini söylememiz mümkündür. Kurmaca kişilerin yabancılaşmayı aşması ve topluma/toplumsallığa geri dönmesi olarak özetleyebileceğimiz bu eğilim, dönemin öykülerini 1950 Kuşağı'nın varoluşçu tarzından uzaklaştırarak alternatif bir *varoluşçu okuma* imkânı sunmaktadır. Bu eğilimdeki öykü kişileri varoluşsal bulantılar ve çıkmazların içinden bir *aydınlanma* yaşayarak kurtulur ve içine düştükleri yabancılaşmayı aşar, topluma geri döner. Bu öykü eğilimi çalışmamızda ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarının öykülerindeki toplumsal içerikli eğilimlere paralel ama alternatif bir söylem geliştirmiş, modern dünyanın ve kapitalizmin bunalımlarıyla boğuşan bireye bir çıkış kapısı göstermiştir. 1960'lardaki varoluşçu söylemden toplumsal söyleme doğru evrilen -ya da toplumcu ve varoluşçu eğilimin bir sentez hâlinde ilerlediği- ve 1970'lerde toplumcu bir hüviyet kazanan dönemin öykü anlayışıyla *sosyopsikolojik nesir* eğiliminin bir koşutluk gösterdiği de iddia edilebilir.

Edebiyatımızda Nabızade Nazım, Halit Ziya, Mehmet Rauf, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Semiha Ayverdi, Yusuf Atılgan gibi yazarların bazı

⁷ Bu konuda Karpas'ın (2015) dikkatleri önemlidir: "[TİP] yapısı bakımından Türkiye'nin en heterojen partisi olmasına rağmen işçi sınıfıyla ilişkisi oldukça azdı. TİP'in açık havada düzenlediği konuşmaları şık giyimli aydınlar, kürklü hanımlar ve özel otomobil sahibi beyler izliyordu. Oysaki Adalet Partisi'nin düzenlediği toplantılara gerçekten halktan kişiler katılıyordu." Ayrıntılı bilgi için bk. (s. 237).

eserleri psikolojik roman türü içinde değerlendirilmektedir. *Psikolojik roman*, anlatıdaki vaka unsurunu asgari düzeye indirerek olaydan çok öykü kişilerinin psikolojik durumlarına işaret eden, bilinç akışı, iç çözümleme, iç diyalog gibi derin psikolojik tahlillerle kurmaca kişilerinin iç dünyasına projektör tutan, roman kişilerinin karakterini birçok yönüyle inşa eden, eleştirel bir tutuma sahip olan bir türdür. Kanaatimizce bu türün olanaklarından Peride Celal, Şükran Kurdakul, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, İnci Aral, Nazlı Eray, Şiir Erkök Yılmaz, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel, Ayşe Kilimci ve Mehmet Seyda bilhassa oylumlu eserlerinde istifa ederek -muhtemelen de farkında olmadan- bir öykü türü geliştirmiştir. *Psikolojik öykü* olarak adlandırabileceğimiz bu türe (!) 1960-1980 dönemindeki bu öykücülerin eğilim gösterdikleri iddia edilebilir. “Bir Edebî Tür Adlandırma Denemesi: Psikolojik Öykü” başlığı altında ele aldığımız bu eğilimde öykücüler merkeze öykü kişilerini koyar, psikolojik çözümleme yöntemleri ile öykü kişilerinin bilinç süreçlerini metne yansıtarak karakterini inşa eder. Toplumsal kaosların bu kişilerin zihinsel yapısında yarattığı yıkımları gösterirken bir taraftan da modernizmin ve kapitalizmin dinamiklerini merkeze koyarak toplumsal eleştirisini yapar. Yazarların; öykü kişilerinin görülmeyen yaşantısına odaklanması ister istemez onları kendi bilinç süreçlerine döndürmüştür. Bu bakımdan da öykücülerin geneli bu eğilimle yazdıklarında anılarına yaslanır. Psikolojik öykü eğilimine yakınlaşan dönemin öykülerinde eleştirel gerçekçi ve varoluşçu içeriklerin de öne çıktığı tespit edilmiştir. Sosyopsikolojik nesirde olduğu gibi psikolojik öykü de dönemdeki bazı öyküleri okumak adına alternatif bir eğilim olarak değerlendirilebilir.

Hem 1950 Kuşağı hem de çalışmamızda ele aldığımız bazı öykücülerin en çok etkilendiği ortak yazarlardan birisi Kafka’dır. Kafka’nın absürt ve alegorik anlatımın imkânlarından yararlanarak yazdığı eserlerindeki eleştiri tarzı bu öykücülerini bir hayli sarsmıştır. Bilhassa Kafka’nın babası ile olan çatışmaları öykücülerde devletle olan çatışma şeklinde görülmektedir. *Dava* yazarının sanat estetiğinin başat unsurlarından olan modern dönemin bürokrasi işleyişine yaklaşım tarzı çalışmamızda ele aldığımız bu bazı yazarların öykülerindeki toplumsal eleştirilerini gölgelemek adına öykücülere geniş olanaklar sağlamıştır. Bilhassa 1960’larda ilk eserlerini yayımlayan 1950 Kuşağı’nın ikinci nesli olarak da zikredebileceğimiz Sevgi Soysal, Leyla Erbil, Adnan Özyalaçner, Bilge Karasu ve Adalet Ağaoğlu, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Şükran Kurdakul gibi

dönemin bazı diğer öykücülerini Kafkaesk eğilimi toplumsal eleştirilerinin bir tonu olarak kullanmışlardır.

Toplumsal kaosu bütün izleri sadece içerik olarak değil *biçim* olarak da öykülerde görülür; öykücüler dönemin toplumsal kaoslarından, bürokrasiden çekindikleri ve estetik bir kaygı da göttükleri için toplumcu dahi olsalar biçime ve üslupçuluğa, anlamsal kapalılığa önem vermişlerdir. *Olay öyküsü eğilimi* o dönemde sınırlı olarak kullanılır, Mehmet Seyda, ağırlıklı olarak bu eğilimle yazan isimlerin arasındadır. Anlatılarda boşluklar bırakması, sezgi ve çağrışıma açık olması, söyleyeceği şeyi anlatma/söyleme yerine gizlemesi, açık sonlu öyküler olması, öykünün bitmemiş hissi doğurması, öykünün anlamını askıda bırakarak okurun düşün dünyasına ve yorumlamasına daha fazla ihtiyaç duyması bakımından *durum öyküsü* dönemin öykücülerinin eserlerinde en çok kullandığı eğilimdir. Şükran Kurdakul, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Tomris Uyar, Tezer Özlü, İnci Aral, Aysel Özakın, Peride Celal, Şiir Erkök Yılmaz, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel ve Ayşe Kilimci durum öyküsü eğilimiyle yazarlar. Buna karşın durum ve olay öyküsünü birlikte iç içe kullanan ya da hem durum hem de olay öyküsü ile yazan öykücüler olarak Adalet Ağaoğlu, Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal, Aysel Özakın ve Nazlı Eray sayılabilir. Dönemin öykücülerinin hepsi hangi eğilimle yazarsa yazsın öykü kişilerinin bilinç süreçlerine ışık tutması genelinin *bilinç akışı* ve *iç konuşma tekniklerine* eğilim göstermesinde etkili olmuştur. Çehovvari durum öyküsü ile yazan Ayhan Bozırat ve Şiir Erkök Yılmaz *diyalog tekniğini* bireylerin iç dünyasını göstermede bir yöntem olarak uygularlar. Ayrıca *mektup/günlük/not defteri tekniği*, *çoklu anlatıcı/bakış açısı*, *bütüncül/kısmi ileri/geri kırılmalar*, *düzensiz olgu kuruluşu* gibi yöntemlerin eserlerde sıklıkla görülmesi yazarların kurmaca kişilerinin düşünsel evrenini okura gösterebilme endişesinden kaynaklanmaktadır. Dönemin öykücülerinin bu denli psikolojik süreçlere yönelmesinde en önemli sebep anlatılarda toplumsal eleştirilerini gizlemek, dolaylı bir eleştiri yapmak istemeleridir.

Yazarların öykü kişilerinin bilinç süreçlerine yönelmesi ona uygun bir dilin inşasını da zorunlu bir hâle getirmiştir. Bireyin görülmeyen yaşantısının ifadesinde nesir dilinin imkânları yetersiz kalınca öykücüler şiirsel ve imgesel bir dile de ihtiyaç

duymuşlardır. Bu tarzda bir dille inşa edilen öykülerde ritmik bir ihsas oluşmuştur. Sadece şiirsel ve imgesel bir dille öykülerinin ritmini oluşturmakla kalmamış Bozırat, Erkök, Uyar, Kilimsi, Özakın diyalog tekniğı, leitmotif gibi kurmacanın materyal unsurlarından da istifade ederek öykülerinde ritmik bir dip akış sağlamışlardır. Kurmaca eserlerinde betimlemeyi önce çıkararak bir atmosfer oluşturan Ağaoğlu, İleri, Gürsel, Füzan, Kurdakul, Uyar, Aktunç ise şiirsel ve imgesel betimlemeleriyle öykülerinin ritmini inşa ederken *atmosfer öykü eğilimine* de yakınlaşırlar.

Mehmet Seyda, Peride Celal, Adalet Ağaoğlu, Adnan Özyalçın, Leyla Erbil, Ayhan Bozırat, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Tezer Özlü, Şiir Erkök Yılmaz, Nazlı Eray ve Ayşe Kilimci'nin öykülerinde ironi ve mizah iç içe geçmiştir. Toplumsal bir edebiyatın peşine düşen bu yazarlar eleştirilerinin doğrudanlığını kırmak adına *ironi eğilimi*yle de öyküler yazmışlardır. Dönemin yazarları ironiyi eleştirel yönlerini zenginleştirmek için kullanırken bazen de ironi ile toplumsal aksaklıkların gülünç yanlarını göstererek mizaha da yakınlaşmıştır. Benzer şekilde *alegori* de Şükran Kurdakul, Leyla Erbil, Füzan, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel, Adnan Özyalçın, Tomris Uyar, Hulki Aktunç, Adalet Ağaoğlu, Ayhan Bozırat, Sevgi Soysal ve Nazlı Eray'ın eleştirel tutumlarını perdeleme adına imdadına yetişir. Adalet Ağaoğlu, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Tezer Özlü, Nazlı Eray, Selim İleri ve Nedim Gürsel'de *absürt eğilim* toplumsal olayların içindeki saçmayı vermek için elverişli bir eğilim olarak anlatılarda dikkat çekerken 1960'ların ilk yarısında 1950 Kuşağı'nın varoluşçu etkisinde öyküler kaleme alan Leyla Erbil, Sevgi Soysal ve Adnan Özyalçın'ın eserlerinde daha çok gözüktür. Ayrıca minimal öykü Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Tezer Özlü ve Hulki Aktunç gibi sınırlı bir ismin tercih ettiği bir eğilim olmakla beraber bu eğilimin, yazarların sonraki kitaplarındaki öykü tarzının istikametini tayin edecek olan toplumcu ve eleştirel gerçekçi söylemlerinin hazırlayıcısı olduğu iddia edilebilir.

1960-1980 döneminin bu yirmi öykücüsünü ele almamızdaki temel sebeplerden birisi bu öykücülerin genelinin dönemin *Yeni Dergi*, *Yeni Ufuklar*, *Yeni Edebiyat*, *Yansıma*, *Yordam*, *Soyut*, *Türkiye Defteri* gibi dönemin dergilerinde yazarlık faaliyetlerinde bulunması ya da kendileri hakkında bu dergilerde yazıların bulunmasıdır. Bu isimlerden bir kısmı bu dergilerde çeşitli türlerde -deneme, eleştiri, öykü, hatıra, mektup vb.- yazılar kaleme almışlardır. Ayrıca bu yazarların hepsi ya Marksist ya

sosyalist ya da demokratik sol görüşlüdür. Dönemin farklı fikir kulüplerinde yer alırlar, dünyayı kasıp kavuran, Türkiye’de de akisler yaratan 68 Kuşağı Gençlik Hareketi’nden bir hayli etkilenmişlerdir. Sol düşünceye yakın olan öykücüler her türlü eşitlikçi ve adilane olmayan baskıcı, dikta yönetimlere karşı farklı şekillerde mücadele vermişlerdir. Kapitalizmle ve burjuva zihniyetiyle savaşıırken sosyalist ve Marksist ideolojiyi güden baskıcı zihniyetteki oluşumları da eleştirirler. Zira bu kuşakta Rusya’daki Marksist anlayışa şüpheyile yaklaşanlar da vardır. Birçoğu Stalinci olmadığı için altını çizer.

Öykücülerin büyük bir kısmı yirmili-otuzlu yaşlarında eserlerini verir ve bu dönemlerde siyasi alanda da aktiftir. Öykücülerin bağlı olduğu Türkiye İşçi Partisi, Dev-genç, Türkiye Yazarlar Sendikası gibi sendikaların yanı sıra dernekler, fikir kulüpleri ve siyasi örgütler bulunmaktadır. 12 Mart 1971 Muhtırası öncesi ve sonrasında öykücülerin kimisi yargılanmış kimisi tutuklanmış kimisi çeşitli sorgulamalara maruz kalmış kimisinin eserleri sansürlenmiş, yasaklanmış ya da toplatılmıştır. Bazıları yurtdışına çıkmak/kaçmak ve orada yaşamını sürdürmek zorunda kalmıştır. Bu sürecin yansımaları öykücülerin eserlerinde farklı bağlamlarda görünür. [Bu konular “Öykücülerin Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçi Eğilime Yaklaşımları” başlığında ele alınmıştır].

Dönemin öykücülerini odağa almamızdaki bir diğer etken büyük bir çoğunluğunun ya Sait Faik Hikâye Armağanında ya Türk Dili Kurumu Öykü Ödülü’nde ya da Sabahattin Ali Öykü Yarışması’nda ödül almalarıdır. Bu yarışmalarda genellikle sol ideolojiye yakın isimlere ödül verilmesi dönemin edebiyat -özelde öykü- anlayışının sol fraksiyonda ve kanonik bir tutum içinde olduğunu da göstermektedir. Benzer ideolojilerdeki yazarlara verilen bu öykü ödülleri 1960-1980 dönemlerinde Marksist edebiyat anlayışına sadece sanatkarların değil bazı kurum ve kuruluşların da can vermeye çalıştığının ispatı niteliğindedir. 1960-1980 arası yükselişe geçen Marksist ideolojinin Türkiye’nin hemen her mecrasına gerek politik ve askerî söylemle gerek dolaşımda olan düşünsel ve sanatsal ürünlerle gerek kurum ve kuruluşların bu tarz -ödül verme vd.- uygulamalarıyla nüfuz ettirilmeye çalışılması bir taraftan dönemin nasıl bir entelijansiya arzuladığının bir taraftan da sosyokültürel, sanatsal ve siyasal alanlarda nasıl bir birikim yaratılmaya çalışıldığının da ipuçlarını vermektedir. Dönemin bu olgusallığını yazarlarda ve öykülerde görebilmemiz bahsi geçen yazarları merkeze koymamızın bir diğer sebebidir. İlerleyen başlıklarda da görüleceği üzere benzer

eğilimlerin benzer dinamikleriyle birbirine benzer ürünler -ama birbirine benzer 1940 Kuşağı toplumcu gerçekçi ürünleri gibi değil, her biri nevi şahsına münhasır bir estetik duyarlılıkla- vermeye çalıştıkları iddia edilebilir.

Bu öykücüleri ele almamızdaki esas sebebimiz ise bu isimlerin dönemin ruhuna uygun ama her biri kendi öykü anlayışı içinde ve belirgin bir şekilde *çoklu eğilimle* yazmalarıdır. Bahsi geçen isimlere 1960-1980 arası öykü kitaplarını yayımlamaya başlayan Bilge Karasu, Erdal Öz, Ceyhan Demirtaş, Necati Güngör Osman Şahin, Bekir Yıldız, Mehmet Başaran gibi isimler de eklenebilir. Ancak bu tarz bir uygulama yirmi senelik uzun bir süreci kapsayan çalışmamızın sınırlarını aşacaktır. Buna karşın bu isimlere de “İçerik Eğilimleri”, “Biçim Eğilimleri” ve “Değerlendirme Sonuç” ve “Sonuç” başlıkları altında -yirmi yazar gibi ayrıntılı bir şekilde olmasa da- yer yer değindik.

İçerik eğilimleri tablosunda yazarların öykülerinin hangi eğilime “daha çok” yaklaştığını göstermeye çalıştık. Burada birtakım iç içe geçmişlikler görülecektir, çünkü öykülerin büyük bir çoğunluğu tek bir eğilimle değil birçok eğilimle yazılmıştır. Bazen sözü edilen eğilimi ayrı başlıklar altında tekrar ele almak zorunda kaldık. Bu bizim tekrarlara düşmemize neden oldu. Çalışmamızda açıkça görüleceği gibi bu öykücülerin eserlerinde “şu öykücü doğrudan şu eğilimle yazmıştır” demek genellikle çok mümkün gözüküyor. Bu bakımdan 1960-1980 arasında eser veren bu yirmi yazarın bu dönemdeki öykülerinde hangi eğilime nasıl yaklaştıkları ve hangi açılardan uzaklaştıkları tezimizin odak noktası yapılmıştır. Bilhassa toplumcu gerçekçi ve eleştirel gerçekçi eğilimle yazılan öyküleri net olarak birbirinden ayırt etmek zordur. Eleştirel gerçekçi eğilimin ağır bastığı öykülerde yer yer psikolojik anlatı ve varoluşsal içerikler de bulunur. Sosyopsikolojik nesir eğilimiyle yazılanlarda varoluşçu içerikler de vardır. Psikanalitik ve psikolojik öykü eğilimleri ile yazılmış bazı öykülerde yazarların -çocukluk- anılarına döndüğü de görülmektedir. Buna karşın belirgin bir tasnife de gidebilmek adına “Toplumcu Gerçekçiliğe Eğilim Gösterenler”, “Eleştirel Gerçekçiliğe Eğilim Gösterenler”, “Toplumcu ve/veya Eleştirel Gerçekçiliği Varoluşçu Eğilimle Sentezleyenler”, “Gerçeküstücülük ve Fantastikle Varoluşçuluğa Eğilim Gösterenler”, “Gerçekçilik Yöntemiyle Varoluşçuluğa Eğilim Gösterenler” gibi başlıklarla genellemelere de gittik. Son olarak yazarların toplumcu gerçekçi ve varoluşçu eğilimleri

ya da biçimsel uygulamaları nasıl dönüştürdüklerini anlamlandırma adına öykücülerdeki yerli ve yabancı yazarların etkilerinin de altını çizmeye çalıştık.

Çalışmamızda ele alınan yazarların öyküleri 1940 ve 1950 Kuşağı ardından değişen, dönüşen ve gelişen, ülkemizdeki toplumcu-eleştirel gerçekçi ile varoluşçu anlayışın 1960-1980 arasındaki örneklerini teşkil etmesi, bu eğilimlerin ülkemizdeki evrimini göstermesi adına önemli olduğu kanaatindeyiz. Feminist psikolojik, psikanalitik eğilimle harmanlanan bu toplumcu-eleştirel gerçekçi ve varoluşçu anlayış Türkiye’de henüz bütüncül ve dönemsel olarak ele alınmamış birtakım tasnifler yapılarak genellemelere varılmamıştır. Toplumcu gerçekçiliğin günümüze kadarki evrimi konusunda yıllara göre dönemsel ve bütüncül bir çalışma da yoktur.

Sonuç olarak bu isimleri veya dönemi; Milli Edebiyat, Servet-i Fünun, Fecr-i Âtî, 1940 Kuşağı Toplumcu Gerçekçileri, 1950 Kuşağı Bunalımcıları, Garip Akımı, Hümanistler, Maviciler gibi belirli bir ekol, topluluk yahut kuşak başlığı altında değerlendirmemiz çok zordur. Hepsi geçmişin birikiminden fazlasıyla yararlanmış ve çoğu zaman birçok eğilimi iç içe kullanmış, çoğu zaman da bir eğilimle başlayıp başka bir eğilime doğru evrilen bir edebî süreç geçirmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İÇERİK EĞİLİMLERİ

1.1. “Eğilim” Kelimesi Üzerine Değerlendirmeler

Bu başlık altında tezimizin adlandırılmasında *-Modern Türk Öykücülüğünde Eğilimler-* geçen *eğilim* kelimesinin neden tercih edildiğine ve bizim bu kelimeyle ne/ler kastettiğimize değindik. Eğilim kelimesiyle birlikte eş ve yakın anlamlı olan *temayül*, *yönelim* ve *yönseme* kelimelerinin de anlamlarını ve etimolojilerini verdik. Yakın anlamlı bu kelimelerle eğilim kelimesinin arasındaki anlamsal ve kavramsal farklılıklarla işaret ederek çalışmamızda eğilim kelimesinin seçimindeki nüansı belirginleştirdik.

Dilimize yakın geçmişte kazandırılmış *eğilim* kelimesi Arapça *temayül* kelimesinin yerine Cumhuriyet devrinde türetilmiş bir kelimedir (Nişanyan, 2020). *Temayül* “Arapça myl kökünden gelen tamāyul ت م ا ي ل ‘eğilme, meyletme’ sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Arapça mālā مال ‘eğildi’ fiilinin tafā‘ul vezninde VI. masdarıdır” (Nişanyan, 2020). Arapça lügatte *māla* kelimesi: itidalden bir yana sapıp eğilmek, sapmak, sevmek; *temayül* kelimesi ise: salınarak, böbürlenerek yürümek (Sarı, 1982, s. 1472) şeklinde tanımlanmıştır. Temayül kelimesi ilk olarak Meninski’nin *Thesaurus*’unda (1680) geçmektedir, Meninski kelimeyi “meyl, inhirâf, udûl; eğiliş, pîçiş.” (Tulum, 2011, s. 1743) olarak tanımlar. Türkçe ve Osmanlıca sözlüklerde *temayül*’ün tanımları ise genel olarak şu şekilde özetlenebilir: Maddi ve manevi anlamda meyletmek, meyillenmek; bir tarafa eğilmek, yatmak; isteyerek ve arzulayarak bir yöne, bir kimseye -diğerlerinden daha çok- ilgi duymak, yakınlaşmak, iltifat etmek, muhabbet etmek, sevmek, gönül akıtmak; tarafgir olmak.⁸

⁸ Türkçe ve Osmanlıca sözlüklerde *temayül*’ün tanımları şu şekildedir: **A)** “Bir tarafa eğilmek, bir tarafa yatma, hahiş ve istidat ve tercih ederek bir cihete iltifat etme” (Redhouse, 1869, [Hicrî 1286], s. 193). **B)** “Bir tarafa doğru meyletmek ve bir tarafa eğilip yatmak ve kemal-i hahişle ve istidat ederek bir cihete

Eğilim kelimesi ise *eğil-* fiiline *-(I)m* fiilden isim yapma eki getirilerek türetilmiştir. “-m, *-(I)m/-(U)m* eki genellikle fiilin gösterdiği işle ilgili sonucu gösteren soyut adlar türetir.” (Korkmaz, 2009, s. 89) Dolayısıyla *eğilim* kelimesi *eğil-* eyleminin temel anlamından uzaklaşarak “Bir şeye karşı ilgi duyma ve ona doğru yönelme hâli,” (Ayverdi, 2011a, s. 824) ya da “bir nesneye karşı duygusal olarak yönelme. Kimi nesnelere karşı doğal yönelme,” (Eyüpoğlu, 1995, s. 219) gibi soyut anlamlar kazanır. Türk Dil Kurumunun *Türkçe Sözlük*’ünde (2011) ise *eğilim* şu şekilde tanımlanır:

1. Bir şeyi sevmeye, istemeye veya yapmaya içten yönelme, meyil, temayül... 2. Belirli bir siyasi görüşe veya düşünceye yakın olma durumu, tandans. 3. Para piyasalarında zamanla oluşan değişim, alım satım işlemleriyle ilgili iniş çıkış seyri (760).

Temayül/eğilim kelimelerine yakın anlamlı olan *yönelim* kelimesi de yakın geçmişte türetilmiş bir kelimedir. Eski Türkçe ön ‘cihet, cephe’ sözcüğü ile eş kökenli olan *yön* kelimesi +Al- isim fiil ekiyle yönel- eylemini türetir (Nişanyan, 2020). Türkiye Türkçesinde ise yönel- eylemine *-(I)m* fiilden isim yapma eki getirilerek *yönelim* kelimesi türetilmiştir. Bu kelime “-m eki, genellikle fiilin gösterdiği işi ada çeviren, o işle hareket adı yapan bir ektir. Bu durumuyla -mA hareket adına denk düşer. Yalnız kapsamı -mA’dan daha dardır.” (Korkmaz, 2009, s. 89). Dolayısıyla *yönelim* sözcüğü bir

iltifat etmek.” (Hüseyin Remzî Efendi, 1888, [Hicrî 1305], s. 327). **C)** “Meyletmek, maddiyat ve maneviyatta kullanılır: Ağacın bina üzerine doğru temayülü. Kalbimde bir temayül-i his eyledim.” (Ebûzzîyâ Mehmed Tevfik, 1891, [Hicrî 1306-1308], s. 357). **Ç)** “Meyletmek, meyillenmek, maddiyat ve maneviyatta kullanılır: Hübub-ı nesim ile taze nihallerin temayülü. Kalbin bir şeye temayülü.” (Muallim Nâcî, 1894, [Hicrî 1312], s. 280). **D)** “Meyletmek, meyillenmek, maddiyat ve maneviyatta müstameldir: (Temayül-i kalp, nihalin temayülü)” (Mehmed Salâhî Bey, 1895, [Hicrî 1313], s. 142). **E)** “Bir tarafa eğilme, çarpılma, 2. Bir tarafa veya bir adama diğerinden ziyade meyil ve muhabbet gösterme, tarafgirlik etme: Efkâr-ı itikaya temayülü vardır.” (Şemseddin Samî, 2009, s. 437). **F)** “Meyletmek, meyillenmek, maddiyat ve maneviyatta kullanılır: Hübub-ı nesim ile taze nihallerin temayülü. Kalbin bir şeye temayülü.” (Ali Nazîmâ & Fâik Reşad, 1902, [Hicrî 1319], s. 257). **G)** “Eğilmek, meyletmek, (maddiyat ve maneviyatta müstameldir.) Bir adama ziyadesiyle meyil ve muhabbet etmek. Birine taraftarlık etmek.” (Ali Seydî Bey, 1914, s. 309). **Ğ)** “Bir tarafa eğilmek, bir tarafa yatmak, bir cihete iltifat etme, meyil ve muhabbet gösterme.” (Toven, 1927, s. 236). **H)** “Meyillenmek, meyletmek; Temayül-i ağsan, temayül-i külub.” (İbrahim Cûdî Efendi, 1913, s. 330). **I)** “Bir tarafa eğilmek. Meyil ve muhabbet göstermek.” (Kestelli, 1927, s. 236). **İ)** “1. Meyletme, eğilme, bir yana çarpılma. 2. Bir yana veyâ bir kimseye fazla tarafdârlık ve sevgi gösterme...” (Devellioğlu 2008, s. 1072). **J)** “1. Meyletme. eğilme. 2. Bir yana ya da bir kimseye aşırı sevgi gösterme.” (Püsküllüoğlu, 1997, s. 477) **K)** “1. Bir tarafa doğru eğilme, bir tarafa meyletme. 2. Bir tarafa veya kimseye yakınlaşma, ilgi duyma, gönlü akma: Dünyâya demem temâyülüm yok (Abdülhak Hâmit). Kalem sâhipleri arasında cârî olan alafranga temâyüle bir aksülamel teşkil etmek üzere... (Ahmet Hâşim). Onun için de değil dünya siyâsetinde kendi mukadderâtı üstünde dahi sözü geçmez, düşünce ve temâyüllerine kulak asılmazdı (Sâmiha Ayverdi).” (Ayverdi, 2011c, s. 3143). **L)** “1. Bir tarafa eğilme, meyletme: 2. Eğilim. 3. Yönseme. 4. Bir kimseye veya bir şeye ilgi duyma...” (*Türkçe Sözlük*, 2011, s. 2315).

şeye, bir tarafa, bir kişiye vb. “yönelme durumu” (Ayverdi, 2011c, s. 3845) olarak sözlüklerde tanımlanmakla birlikte “Canlıların ihtiyaçlarını sağlamak için hareketlerini, yönlerini değiştirmesi, ayarlaması, doğrulum, tropizm, [Ağacın gövde ve dallarının ışığa, köklerinin toprağa doğrulması, bir bitkinin ışığa kavuşmak için taşı delmesi birer yönelim olayıdır.]” (Ayverdi, 2011c, s. 3845) anlamlarına da gelir. Türk Dil Kurumunun *Türkçe Sözlük*’ünde (2011) *yönelim* sözcüğü şu şekilde tarif edilir:

1. Yönelme işi. 2. Kendi durumunu veya bulunduğu yerin durumunu başka yerlere göre belirleme. 3. Bireyin, karşılaştığı karışık ve sorunlu durumlar karşısında belirlediği tutum. 4. Bitki, hayvan vb. canlı varlıkların, ışık, ısı, besin gibi türlü uyarıcı sebeplerin etkisi altında, bu uyarıcılara doğru veya tersine yer değiştirmeleri olayı, doğrulum, güne doğrulum, tropizm. 5. Bireyin içinde bulunduğu yer ve zamanın, çevresindekilerin ve kendisinin farkında olması durumu (s. 2610).

Türk Dil Kurumunun *Türkçe Sözlük*’ü (2011) *temayül* kelimesinin tanımlamasında *yönseme* kelimesine yer verir. Yönseme psikolojide kullanılan bir terimdir. *Türkçe Sözlük*, *yönsemeyi* “Belli bir amaca veya sonuca yönelen, faaliyete dönüşmeyen etki gücü, temayül.” (s. 2612) olarak açıklar.

Bahsi geçen kelimelerin tanımlamalarına dikkat edilirse bir tek *eğilim* kelimesinin ikincil anlamında “Belirli bir siyasi görüşe veya düşünceye yakın olma durumu, tandans.” tanımlaması bulunmaktadır. Eğilimin bu anlamı Latince *tende*, İngilizce *tendecy*, Almanca *tendenz*, Fransızca *tendance* kelimelerinin ikincil anlamlarına da karşılık gelmektedir. Oxford Dictionary *tendency*’i (eğilimin ikincil tandans anlamını) şu şekilde açıklar: “Görüşleri grubun geri kalanından daha aşırı olan daha büyük bir siyasi grup içindeki bir grup... Anglo-İrlanda toplumu içinde büyüyen bir ayrılıkçı eğilim” (oxfordlearnersdictionaries, 2022)

Tezimizin adında *eğilimler* kelimesini seçmemizdeki en önemli sebeplerden biri 1960-1980 arasındaki belirli bir grup öykücünün *belirli bir siyasi görüşe ve belirli düşüncelere* -akımlara, ekollere, edebî anlayışlara/tekniklere vb.- *yakın*, ortak bir pencereden bakarak öykülerini kaleme almalarıdır, başka bir deyişle eğilim sözcüğüne -temayül, yönelim gibi yakın ve eş anlamlılardan farklı olarak- yabancı dillerdeki tandansın ikincil anlamının da yüklenmiş olmasıdır. Ayrıca bu öykücüler, eserlerinde

tek bir eğilime değil, birden fazla akım, ekol ve edebî anlayışa *eğilim/ler* göstermişlerdir.

Yönelim ve yönsemenin tanımlamaları da “bir siyasi görüşe veya düşünceye yakın olma, tandans” anlamından uzaktır. Temayülün yukarıda verdiğimiz tanımlamalarında da eğilim kelimesindeki “Belirli bir siyasi görüşe veya düşünceye yakın olma durumu, tandans” anlamı yoktur, ancak M. Şemsettin Günaltay’ın *Felsefe-i Ūlâ*,⁹ Rıza Tevfik’in *Mufasssal Kâmûs-ı Felsefe*¹⁰ ve Babanzâde Ahmed Naim’in George Fonsgrive’den tercüme ettiği *Mebâdî-i Felsefeden İlmü’n-Nefs*¹¹ adlı felsefî eserleri bu kullanıma en çok yaklaşılan eserlerdir.¹² Hem Arapçada hem de Osmanlı Türkçesinde temayül daha çok meyiletme, tarafgir olma, sevgi gösterme, yakınlaşma, ilgi duyma gibi anlamlara gelmekte; eğilimin Türkiye Türkçesinde kazandığı “bir siyasi görüş ya da bir düşünceye yakın olma, tandans,” anlamı yer almamaktadır. Temayül günümüz Türkçesinde eğilim kelimesinin bu anlamını -tandans- da kazanmış, bilimsel araştırmaların adlarında kullanılmış, (Abadan, 1959) kelimenin bu anlamıyla da gazetelerde köşe yazıları adlandırılmıştır (Küçük, 2022). Zira biz tezimizde daha yaygın bir kullanıma sahip, kavramsal olarak da zihinlerde daha net bir karşılığı olan eğilim kelimesini kullanmayı tercih ettik.

Tezimizde eğilim kelimesine yüklediğimiz anlamlar genel olarak şunlardır:

1) *Siyasi ya da ideolojik eğilimler*: Çalışmada ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarının bir siyasi görüşe ya da ideolojiye yakın olma durumunu ifade etmek adına *eğilim* kelimesi kullanılmıştır. Örneğin sosyalist eğilim, komünist eğilim, Marksist eğilim, demokratik eğilim gibi...

2) *İçerik eğilimleri*: Eğilim kelimesinin “bir siyasi görüşe veya düşünceye yakın olma, tandans” anlamından hareketle öykücülerin eserlerinde kullandıkları, yakınlaştıkları ve ilgi duydukları akımların, ekollerin, edebî anlayışların öykülere yansıyan içeriklerini ifade etmek için *içerik eğilimleri* ifadesi kullanılmıştır. Toplumcu

⁹ “Almanya’da nazariyatın ifratı felsefede aksülamel tevlid eyledi (...) Herbart medresesi evvelce bu temayüle işaret eylemişti.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Çankı, 2021, s. 997).

¹⁰ “Ruh... meş’ûr olsun, gayri meş’ûr olsun bütün temayüllâtımıza sebep olur.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Çankı, 2021, s. 997).

¹¹ “Tahakkuk-pezîr olmaya temayüllerinin adelât üzerinde az çok kudreti vardır.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Çankı, 2021, s. 997).

¹² Temayülün tandans anlamına yaklaştığı kullanımları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Çankı, 2021, s. 997).

gerçekçi eğilim, varoluşçu eğilim, psikolojik öykü eğilimi gibi... *İçerik eğilimleri* akımların, edebî türlerin ya da farklı edebî anlayışların edebî eserlerde ele alınan konu ve/veya temaların bütünü olarak düşünülmelidir. Örneğin bir yazar *toplumcu gerçekçi eğilime* yakınlaşıyor yahut bu eğilimle yazıyor denildiğinde yazarın öykülerinde toplumcu gerçekçi eserlerde işlenen sınıf çatışması, kapitalizm eleştirisi ve ekonomik düzen gibi içeriklerden belirli ölçülerde -az ya da fazla- istifade ettiği kast edilmiştir. Öykücü, eserinde bu içerikleri kullandığı oranda ya toplumcu gerçekçiliğe eğilim göstermiş ya da toplumcu gerçekçi eğilime yakınlaşmıştır. Varoluşçu eğilimle yazan yahut bu eğilime yaklaşan bir yazarın öykülerindeki *içerik eğilimleri* bulantı, hiçlik, intihar, yabancılaşıma, yalnızlık, ölüm, öldürme isteği, anlamsızlık, başkaldırı gibi varoluşçu edebiyatın konu ve temalarıdır.

3) *Biçim eğilimleri*: Öykücülerin eserlerinde kullandıkları, yakınlaştıkları ve ilgi duydukları anlatım teknikleridir. Durum öyküsü eğilimi, bilinç akışı ve/veya iç konuşma eğilimi, minimal öykü eğilimi, alegori eğilimi, ironi eğilimi gibi... Genel anlamda bir sanat eserinin dış görünüşünü, formunu ifade eden *biçim* (şekil), kurmaca eserlerde metnin içeriğine şekil veren kurmacanın materyal unsurlarının (anlatıcı, mekân, vak'a, olay örgüsü, dil ve üslup vb.) (Tekin, 2001, s. 17) ve teknik unsurlarının (iç diyalog, bilinç akışı, iç çözümleme, geriye dönüş tekniği, mektup tekniği vb.) (Tekin, 2001, s. 185) bütünü ifade eder. Yazarlar eserlerinde işledikleri içerikleri bu biçimsel öğelerle belirli bir forma sokarak öykülerinin estetik yönünü inşa ederler. Örneğin bir öykücü toplumcu gerçekçi eğilimin sınıf çatışması içeriğini işlediği bir öyküsünde kurmaca kişilerinin dramını daha iyi yansıtabilmek için bilinç akışı tekniğini kullanmış yani bu öyküsünde bilinç akışı yöntemine eğilim göstermiş yahut bilinç akışı eğilimini kullanmıştır. Eleştirel gerçekçi eğilimin öne çıktığı bir öyküde yazar, alegori ve ironi yöntemlerine eğilim göstermiş ya da bu öyküsünde yazar alegori eğilimi ve ironi eğiliminden de istifade etmiştir. Kısaca biçim eğilimleriyle öykülerdeki *anlatım tekniklerinin* (kurmacanın teknik unsurları) bütünü kastedilmiştir.

1.2. Toplumcu Gerçekçi ve Eleştirel Gerçekçi Eğilim

1.2.1. Toplumcu Gerçekçilik

Toplumcu gerçekçilik, Marksist felsefe temelli bir sanat kuramıdır.¹³ Bu bakımdan *toplumcu gerçekçi* sanatın ilke ve yöntemlerini açıklamadan önce Marksist felsefenin bazı dinamiklerine, tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist yirmi yazarın öykülerinde görünen yönleri çerçevesinde temas etmek bu başlığın daha iyi kavranılması bakımından elzem görülmektedir. Aksi takdirde Marksizm'in dinamiklerini genel olarak ele alma, tek tek açıklamak iddiasında değiliz, bu tarz bir yaklaşım tezimizin sınırlarını bir hayli aşacaktır.

Felsefe dışında politika, kültür ve sanat gibi farklı disiplinleri de bünyesine alan Marksizm kendi maddeci/materyalist ekonomik determinizmini (gerekircilik) Hegel'in *diyalektik idealizminden* yararlanarak kurmuş; tarih, sosyal hayat ve insandan hareketle oluşturduğu fikirlerle yaşamsal alanın bütününe kapsayıcı felsefeler/düşünceler üretmiş ve genellemelere varmıştır. Ayrıca Marksizm, insanlığın kendi kendisine yabancılaşmanın¹⁴ ve umutsuzluğun olduğu anlamsız bir yaşam tarzından nasıl kurtarabileceğini gösteren kapsamlı ve pozitif bir insan yaşamı ve tarih anlayışı sunduğunu iddia etmektedir (Bressler, 2011, s. 166). Marksist kuramın bu tarihî ve hümanist yanı Hegel kaynaklıdır.

Tarihsel maddecilik/materyalizm, diyalektik maddeciliğin/materyalizmin tarihe yahut topluma uygulanmasıdır. Toplumsal oluşum ve gelişimin genel ve nesnel yasalarını inceleyen tarihsel maddeciliğin/materyalizmin gözden geçirdiği şey toplumsal varlık ile toplumsal bilinç arasındaki ilişkidir (Politzer, 1966, s. 171). Tarihsel maddecilik sosyalizme doğru yönelen tabî evrimi kavramayı, kolaylaştırmayı gösterir, demokratik savaşımda aydınlatma yollarını araştırır (Bezirci, 1989, s. 22). Dolayısıyla Marksizm hem *diyalektik materyalizm*'i -epistemoloji, ontoloji gibi felsefe alanlarını- hem de *tarihsel materyalizm*'i -tarih ve toplum felsefelerini- içine alır. Tümel niteliğini bu iki kökenden alan Marksist felsefe için; bir Marksist epistemolojiden -bilgi

¹³ Toplumcu gerçekçi sanat kuramını anlamak için Marksist felsefeye değinmemiz gerekir. Bu başlık altında Marksist felsefeyi bilhassa *toplumcu gerçekçilik* kuramının edebî eserlere yansıyan yönleriyle açıklama yoluna gittik, aksi hâlde Marksizm'in tüm dinamiklerini açıklamak tezimizin sınırlarını aşacaktır.

¹⁴ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği* adlı eserinde insan özünün kapitalist bir toplumda ve üretim biçiminde nasıl yabancılaştığına geniş bir çerçevede değinir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Fischer, 2017, s. 101-102).

teorisinden-, bir Marksist ontolojiden -varlık anlayışından-, bir bilimsel Marksizm'den, bir Marksist etik ve estetikten söz açılabilceği gibi, tarihî bir Marksist anlayıştan, bir Marksist toplum ve hukuk anlayışından, ekonomiden ve hayat anlayışından da söz açılabilir (Tunalı, 1993, s. 13). Kısaca Marksizm yaşamı ve bir toplumu oluşturan neredeyse bütün dinamikler için düşünceler/sistemler/yasalar oluşturmuş ekonomik temelli materyalist (maddeci) bir tarih felsefedir.

Marksist felsefe; yaşamı, tarihi, toplumu ve psikolojik olayları *ekonomi faktörünü* hareket noktası olarak açıklar. Tarihî olayların, toplumsal ve bireysel yaşam ve ilişkilerin tümünde iktisadi/ekonomik amillerin, üretim biçimlerinin ve üretim ilişkilerinin başrol oynadığını iddia eder. *Alt-yapı*, bu ekonomik/iktisadi faktörün bütününe verilen addır. *Üst-yapı* adı verilen din, siyaset, hukuk, felsefe, ahlak, sanat, edebiyat vb. kurumlar ve değerler *alt-yapı* adı verilen bu ekonomik/iktisadi faktörlere bağlı olarak şekillenir/gelişir/dönüşür (Eröz, 1974, s. 79). Politzer'in (1966) ifadesiyle özetlersek *üst-yapı*, *alt-yapının* yansımasıdır (s. 202).

Marksist felsefeye göre tüm toplumsal değişim ve dönüşümlerin, politik hadiselerin, ihtilallerin sebepleri üretim biçimlerinde, üretim ilişkilerinde, üretim araçlarının paylaşılmasında, üretilenlerin değişiminde, o devrin/dönemin *ekonomisinde* aranmalıdır. Daha farklı ifade edecek olursak “insanlar arasındaki toplumsal ilişkiler, maddi yaşamlarını üretme biçimlerine bağlıdır” (Eagleton, 2019, s. 19). Bu üretim biçimleri ve ilişkilerinin tamamını ise bilinç biçimleri belirlemektedir.¹⁵ Marks'a göre dünyadaki bütün toplumların tarihî gelişimi (tekâmülü) *ekonomik determinizme/nedenselliğe* bağlı/bağımlıdır. Toplumların bu tekâmülü beş adımda gerçekleşir: Asyatik, kadim (antik, eski), feodal ve modern burjuva üretim tarzları. Burjuva üretim tarzı sürecin son halkası olarak düşünülür ve neticede burjuva kendi bağrından çıkardığı proletaryayı karşısında bulur (Marks, Engels, 2001, s. 10). Proletarya burjuva toplumunda devrimi gerçekleştirecek ve içinde yaşadığı toplumu

¹⁵ Terry Eagleton *A Contribution to the Critique of Political Economy*'nin (Ekonomi Politigin Eleştirisine Katkı) önsözünde üretim biçimleri ve ilişkilerinin bilinç biçimlerinin belirlemesi konusunda şunları zikreder: “İnsanlar yaşamlarının toplumsal üretiminde isteklerinden bağımsız ve zorunlu bazı ilişkilere girerler; girdikleri *üretim ilişkileri* kendi maddi üretim *güçlerinin* gelişiminin zorunlu bir evresine tekabül eder. Bu üretim ilişkilerinin tamamı, toplumun ekonomik yapısını, belirli toplumsal bilinç biçimlerine tekabül eden yasal ve siyasal bir üstyapının üzerinde yükseldiği gerçek temelini oluşturur. Maddi yaşamın üretim tarzı genel olarak toplumsal, siyasal ve düşünsel yaşam sürecini koşullar. İnsanların varlığını belirleyen bilinçleri değil; aksine sosyal varlıkları bilinçlerini belirler.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Eagleton, 2019, s. 19).

önce sosyalizme ve oradan da komünizme götürecektir. Marksizm'e göre bu tekâmül tüm toplumlarda kaçınılmazdır (Bressler, 2011, s. 168).

Marksist bakış açısı dünya tarihini, asıl nedeni ekonomi olan bir sınıf çatışmasına -burjuvazi ve proletarya çatışması gibi- göre yorumluyor diyebiliriz. Politik mücadeleler de sınıflar arası bir mücadeledir (Politzer, 1966, s. 184). Sınıflar arasındaki mücadelelerin sebebi tarihî olay ve olgulardır, iktisadi durum ise sınıfları meydana getirir. Burjuvazi ve proletarya çatışması/mücadelesi de *ekonomik, siyasal ve ideolojik mücadeleyi/çatışmayı* ihtiva eder (Politzer, 1966, s. 14). Sınıflar arası bu mücadele ve çatışma neticesinde proletarya diktasıyla, kapitalizm -dolayısıyla burjuva sınıfı- ortadan kaldırılacaktır. Kapitalist toplumun yerini alan sosyalist toplumun dinamikleri “üretim araçlarının sosyal mülkiyeti, bu araçların demokratik kullanışı ve üretimin insan ihtiyaçlarını tatmin etme istikametine yönltilmesi” (Safa, 1966, s. 61) üzerine kurulacaktır. Tabii burada burjuva toplumunun içinden çıkan proleter diktasının kapitalizmi yıktıktan sonra kurduğu yeni sosyalist toplumun iki önemli esasına dikkat çekmek gerekmektedir: 1) Özel mülkiyetin yokluğu yahut ortak mülkiyet 2) Sınıfsız bir toplum.

Marksizm'in kapitalist düzeni ve onun bir parçası olan burjuvazi sınıfını ortadan kaldırmak ve ortak mülkiyete dayalı sınıfsız sosyalist bir toplum kurmak istemesinin birçok nedeni vardır. Burjuvazinin mutlu azınlık olması Marksist felsefenin yadırgadığı bir olgusallıktır, yaptığı tahlillerin sonucunda emekçi sınıf her daim burjuvazinin ayakları altında ezilmektedir (Demir, 2006, s. 26). Burjuva sınıfının imtiyazları çerçevesinde dönen kapitalist zihniyetin daha fazla kapitale/kâra sahip olmak için insan hak ve hürriyetini görmezden gelmesi, işçiyi maddi-manevi her yönüyle sömürmesi komünist felsefenin burjuvaziye tenkit ettikleri bazı yönlerdir. Hubermann'a göre üretim araçlarına sahip üst sınıf için çalışanların -alt sınıfın- çıkarları ile üretim araçlarına sahip sınıfın -üst sınıfın çıkarları- birbirine zıttır; kapitalistler için evvela mülkiyet ardından insanlık gelir, işçi sınıfı için ise bu durum tam tersidir; ilk olarak insanlık ardından mülkiyet gelmektedir (Huberman, 1997, s. 10).

Marksizm, kapitalist düzeni ve burjuva sınıfını ortadan kaldırmak istemekle birlikte siyasal iktidarı yani devlet kurumunu -daha doğrusu kapitalist devleti- de ortadan kaldırmak ister. Marksistlere göre kapitalist sistemde devlet, burjuva sınıfının

yanında olan ve ona destek veren, işçi sınıfının ezilmesini görmezden gelen, kısaca burjuva sınıfının ekonomik çıkarlarını koruyan bir kurumdur. Devletin fonksiyonu, işçi sınıfı üzerinde hâkimiyet kurmasına olanak sağlayan burjuva sınıfının özel mülkiyet münasebetlerini muhafaza ve müdafaa etmek, devamlılığını sağlamaktır. Marksizm'in bu bakış açısına göre devlet, azınlık olan üst sınıfın çoğunluk olan alt sınıf üzerindeki ekonomik ve sosyal himayesinin sürekliliğini sağlayan bir müessesedir. Bu sebeple devlet var oldukça da gerçek *hürriyet* ezilen çoğunluk için asla var olamaz ve “son tahlilde ‘özgürlük’ ve ‘devlet’ sözcükleri sınıflı bir toplumda bir araya gelemez” (Huberman, 1997, s. 28).

Kapitalist düzenin sonunda devlet komünist ihtilali ile ortadan kaldırılınca toplum, kapitalizmden komünist düzene geçecektir. Komünist düzenin ilk dönemleri *proletarya diktatörlüğü* tarafından yönetilecektir. İlerleyen süreçlerde devlet ve sınıflar da ortadan kalkacaktır. Proleter devrimin sonucunda ortak mülkiyete dayalı sınıfsız özgür bir toplum kurulacaktır (Engels, 1970, s. 96-97). Dolayısıyla Marksistlere göre devrim proletaryanın yegâne tarihî görevlerindendir. *Toplumcu gerçekçi sanat* kuramında da göreceğimiz üzere yazarın, yegâne görevlerinden biri yazdığı eserlerle işçi/emekçi sınıfı bu devrimin gerçekleşmesi için yönlendirmek, eğitmek ve bilinçlendirmektir. Yani *toplumcu gerçekçilik* kuramının edebiyattan, yazardan ve okurdan doğrudan beklentileri vardır. Bu beklentiler *toplumcu gerçekçilik*'in ilke ve yöntemlerini belirli/belirgin kalıplar içine sokarak kuramı şematize etmiştir. Yazarın, çerçevesi çizilmiş bu pencereden bakması zorunludur. Bunun dışında herhangi bir bakış açısı kabul edil(e)mez.

Toplumcu gerçekçilik, bir edebî yapıtın nasıl yazılması ve nasıl okunması gerektiğini dizgeselleştirir. Farklı bir şekilde söylersek toplumcu gerçekçilik “sanatın ne olduğu sorusundan çok ne olması gerektiği sorusuna cevap verir” (Moran, 2009, s. 53). Edebiyat da yazar da politik bir amaç için görevlendirilmiştir. Bu misyon özetle, genelde dünyanın özelde ise toplumun Marksizm'in genel ilkeleri doğrultusunda dönüştürülmesi şeklinde açıklanabilir. Dolayısıyla edebiyatın içeriği Marksçılığın genel ilkelerini yansıtmalıdır. Bunun dışındaki edebiyatın görece dahi olsa özerk bir düzey kurarak oluşturduğu her eser *toplumcu gerçekçilik* için bir sapma olarak addedilir. Terry Eagleton (2019), 1934'teki kongrede toplumcu gerçekçiliğin ne yönde şematize edildiğini şu şekilde özetler:

Bu görüş, yazarın görevini 'devrimci gelişimi içerisinde gerçekliğin tarihsel-somut, hakiki bir çözümlemesini yapmak', 'sosyalizmin ruhu içerisindeki işçilerin eğitimi ve ideolojik dönüşümleri sorununa' çözüm bulmak olarak belirliyordu. Edebiyat; taraflı, 'parti-yönelimli' iyimser ve kahramanca olmak zorundaydı; Sovyet kahramanlarını betimleyip gelecek hakkında önceden tahminlerde bulunarak 'devrimci romantizmi' aşılma durumundaydı (s. 54).

Toplumcu gerçekçiliğin en temel gayesi sosyalizmin inşasını yaparak yaşamı ve toplumu sosyalist çizgiye çekmektir. Sanatın ve yazarın yegâne emeli bu olmalıdır.

Toplumların kölelikten feodalizme, feodaliteden kapitalizme ve kapitalizmden sosyalizme doğru tarihsel bir süreçle evrildiğinin farkında olan toplumcu gerçekçi yazar, öncelikle Marksizm'in *tarihsel maddecilik/materyalizm* yaklaşımı ve *ekonomik determinizm/nedensellik* ilkelerinden hareketle içinde yaşadığı toplumun tarihi, ekonomik ve toplumsal gelişimini belirleyen güçleri, mensup olduğu bu yapının dinamiklerini ve içsel yapısını kavramalıdır; yazarın bu tutumu, kuramın *toplumcu perspektif* yahut *toplumculuk* ilkesi gereğidir. Başka bir deyişle toplumcu gerçekçi yazar, mensubu olduğu toplumun içinde bulunduğu tarihsel dönemin -feodal, kapitalizm vb.-, dinamiklerini eserlerinde eleştirel bir dille tenkit ederken bir taraftan da sosyalizmin dinamiklerini ve ilkelerini metnin satır aralarına döşeyerek proleteri eğitmeli/bilinçlendirmelidir.¹⁶ Kısaca yazarın görevi sosyalizmin ruhuyla proleteri eğitmek/bilinçlendirmektir.

Marksist felsefeye göre üst-yapı alt-yapının (iktisadî yapının) bir yansımasıdır ve sanat üst-yapıya ait bir üründür. Edebiyat da ekonomik olarak sınıflara bölünmüş bir toplumda *sınıf çatışması/mücadelesinin* bir yansıması olacaktır. Marksizm'e göre tüm toplumsal ve bireysel ilişkileri şekillendiren unsur, üretim ilişkilerini, üretim biçimlerini/araçlarını ve özel mülkiyeti belirleyen *ekonomik koşullardır*. Sosyalizm dışındaki yönetim şekillerinde bu koşulların paylaşımı adaletsizce yapılır. Ekonomik anlamda güçlü olan sınıf (üst-sınıf), bu üretim biçimlerine/araçlarına ve özel mülkiyete sahip olan sınıftır ve bunlara sahip olmayan, ekonomik olarak güçsüz olan sınıfı (alt-sınıf) -özellikle kapitalist toplumlarda- maddi, manevi, ahlaki açıdan acımasız ve vicdansızca sömürür.

¹⁶ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* isimli yapıtında sosyalist gerçekçiliğin yazarın görevi minvalinde ve tarihselci süreç içindeki eğitici/bilinçlendirici bakış açısının kapitalist bir toplumda nasıl şekillendiğini genişçe ele alır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Oktay, 1986, s. 24).

Devletin, -dolayısıyla toplumun- ideolojisi üst-sınıfın -örneğin burjuva sınıfının- çıkarları doğrultusunda şekillenir. Egemen olan ideoloji tüm ekonomik faktörleri -alt-yapıyı- de yöneten sınıfın -üst sınıfın- ideolojisidir. Sınıfsız ve mülkiyetsiz bir toplum inşa etmek isteyen Marksistler üst-yapının ve ideolojinin ürünü olan sanatın; proletaryanın duygularını, düşüncelerini aktarması gerektiğini düşünür. Dolayısıyla sosyalist devrim gerçekleşmeden önce -kapitalist bir toplumda- edebî eserlerde kapitalist toplumun ve burjuva sınıfının eleştirisi, kapitalizmin yıkımı, işçi sınıfının sosyalist düzenin kurulması için yaptığı mücadeleler, sosyalizmin ilkelerinin anlatımı vb. içerikler yansıtılmalıdır. Bu içerikler elbette proletaryanın eğitimi ve bilinçlendirilmesi için oluşturulur. Sonuçta her egemen ideoloji/sınıf kendi dinamiklerini dolayısıyla sanatını oluşturduğu için de toplumcu gerçekçi sanat kuramı da sınıfsız ve mülkiyetsiz bir toplumda Marksist ilkelere dayanan proleter kültür ve sanatını yaratmanın peşindedir.

Sanatçı eserleriyle proleteri eğitmesi, toplumu sosyalist çizgide dönüştürmesi görevini icra ederken yani bir proleter sanatı inşa ederken proleterlerin/işçilerin dünyasını anlatır. Bu tutum haliyle *yan-tutma* ilkesini kendiliğinden doğurur. Çünkü ekonomik gücü elinde bulunduran sınıf bu imtiyazının sürekliliğini sağlamak adına diğer sınıfları sömürürken, yazar, adilane ve sınıfsız bir toplumun kurulabilmesi için, yazdığı eserlerle ezilen sınıfın yanında olmalı ve toplumu sosyalist bir çizgiye taşımak için de bu sömürünün bilincinde olan/olmayan tüm proleter sınıfa arka çıkmalı, onun tarafında olmalı, *yan-tutmalıdır*. Toplumcu gerçekçilik kapitalizmi ve onun dinamikleri ile oluşan sosyal yaşamı doğrudan reddettiği, burjuvazinin yarattığı her olguyu -sistem, yaşam tarzı, felsefe, sanat akımı vb.- reddettiği/eleştirdiği ve sosyalizmi tek çare olarak görüp diğer bütün felsefi/estetik /siyasi fikirleri *değil*lediği için de *yanlıdır*.

Yan tutma ilkesi, toplumcu gerçekliliğin bir diğer yaşamsal ilkesi olan *propaganda yapmak* ile zaruri olarak iç içe geçmiş bir şekilde yaşar. Proleter sınıfın yanında saf tutan yazar, en nihayetinde eserleriyle bu sınıfın dünyasını savunurken ve Marksist felsefenin ilkelerini öğretici ve bilinçlendirici bir tutumla eserlerinde yansıtırken ister

istememez diğerk bir taraftan propaganda da yapmış olur. Hatta Marksistler, propaganda konusunda daha da ileri giderek sanatı bir vaaz, sanatçıyı da bir vaiz olarak görür.¹⁷

1934'ten sonraki süreçte bütün sanat topluluklarının kapatılması ile Parti emrine ve devletin resmî sanat kuramı hâline giren toplumcu gerçekçiliğin *partizanlık* yönü de ağır basmaya başlar. Yazarların eserlerini basabilmeleri için devletin sanatçılar için oluşturduğu sendikalara üye olması zorunluluğu ve sanat eserlerinin sıkı bir denetime tâbi olmasının ardından edebiyat tam anlamıyla partizancı, slogancı ve propagandacı bir hüviyete bürünür. Sanat iyiden iyiye siyasetin ve doğru bilinç kazandırmanın emrine verilmiştir. Dolayısıyla edebiyatta partizancı, slogancı ve yan-tutan bir tavır alan toplumcu gerçekçiliğin sanatkârdan, yan-tutma ilkesi ile emekçi sınıftan yana açık bir tavır koymasını, sömürülen ve yönetilen kesimin tarafında yer almasını, proleterler için eğitici ve bilinçlendirici bir şekilde hareket etmesini beklemesi gayet normaldir. Böylelikle 1934 kongresinin ardından toplumcu gerçekçi sanat politik bir söylem etrafında siyasal problemlere yön veren bir kuram şeklinde evrilir.¹⁸ Parti, yazardan siyasal bir tavırla hareket etmesini, bilinçli olarak propaganda yapmasını, sanatsal/edebî bir söylemden uzak, siyasi (partizancı) bir söylem oluşturmasını ister. Toplumcu gerçekçiliğin önemli esaslarının yapılandırıcısı olan Gorki edebiyatın parti emrine verilmesi ve edebiyatla parti arasında sıkı bir rabitanın olması gerekliliğini vurgular.¹⁹

Sanatı, siyasetin emrine ve doğru bilinç kazandırmanın amacına veren toplumcu gerçekçilik, sanatın/sanatçının görevi, eğiticilik, yararcılık, yan-tutma ve partizanlık ilkeleriyle edebiyat yapmasını istediğı yazardan *güdümlü* bir tavır takınmasını ve *güdümlü edebiyat* yapmasını bekler. Bu edebiyatın yapılabilmesi için de devlete binlerce birinci sınıf *kültür ustası* ve *ruh mühendisi* eğitmek görevini verir (Gorki, 1978, s. 250). Bu ustalar ve mühendisler de sanat eserlerinde *emeğı şiirselleştirerek* (Gorki, 1978, s. 250) toplumun sosyalist devrim minvalindeki inşasında âdeta *insan ruhunun mimarları* (Jdanov, 1977, s. 21) olmalıdır. Toplumcu gerçekçilik proletaryayı/işçi sınıfını, emekçi kesimi *emek* olgusu bağlamında eserlere taşıyarak proleter/işçi/emekçi

¹⁷ Ahmet Demir bu konuda şunları zikreder. “Ona göre [Lunaçarski] sanat bir propaganda aracıdır ve yazar bir vaiz gibi yeni bir inancı (sosyalist düşünceyi) durmadan vaaz etmelidir.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Demir, 2006, s. 26).

¹⁸ Lenin, *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* adlı eserinde edebiyatın parti edebiyatı olması ve sanatçının partizanlığı mevzularına genişçe yer verir: Ayrıntılı bilgi için bk. (Lenin, 1976, s. 154).

¹⁹ Gorki, *Edebiyat Yaşamım* aslı eserinde 1934'teki kongrede dile getirdiğı bu bağı geniş çerçevede ele alır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Gorki, 1978, s. 247-248).

sınıfının sözcülüğünü üstlenmiştir. Dolayısıyla toplumcu gerçekçi edebiyatta, *emek* olgusu (emeğin sömürülmesi, emeğin övgüsü vb.) neredeyse tüm eserlerde en önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Toplumcu gerçekçilik kuramının bir diğer önemli ilkesi *gelecekçilik/geleceği inşa etme* ilkesidir. Komünizme evrilen tarihsel süreç içinde henüz bu sürece ulaşamamış toplumların sanatçıları *gelecekte kurulacak olan sosyalist toplumu* edebî eserlerinde yansıtmalıdır. Yazarlar eserlerinde *iyimser ve hümanist* bir yaklaşımla gelecekte kurulacak olan sosyalist/komünist toplumun umut, sevgi ve barışla dolu olacağını anlatmalı, resmini çizmelidir.²⁰ Kısaca toplumcu gerçekçi eser diğer birçok sanat anlayışı gibi sosyal hayatta var olanı göstermekle kalmaz aynı zamanda toplumun gelecekte dönüşeceği düzeni de eserlerde ele alır/gösterir.

Toplumcu gerçekçiliğin temel argümanlarından biri olan *idealleştirme* de geleceğin inşası ilkesinin eserlerde uygulanması sürecinde devreye girer (Kacıroğlu, 2011, s. 117). Çünkü var olan gerçeklik olduğu gibi yansıtılmayacak, gelecekteki ideal olanı -komünist devleti- inşa edeceği için idealleştirilerek yansıtılacaktır. Başka bir deyişle toplumsal gerçekçi sanat, yazar tarafından sosyalizmin idealine dönüştürülecek ve o ideali, gelecekte doğması beklenen/düşünülen/inanılan/bilinen o gerçekliği -geleceğin komünist toplum idealini- yansıtacaktır. İşte bu *geleceğin inşası* ve *idealleştirme* ilkeleri Gorki'nin ortaya attığı *devrimci romantizm* ve *olumlu kahraman* kavramlarının içinden çıkar, bununla birlikte toplumcu gerçekçiliğin *tipik olanı yansıtma -tipleştirme-* ilkesinin doğmasında da etkili olmuştur.²¹ Gorki'nin *devrimci romantizm* ve *olumlu/ilerici kahraman* kavramlarını ortaya atmasında da toplumcu gerçekçiliğin *görevci, eğitici* ve *geleceği inşa* edici ilkelerinin önemli bir rol oynadığı aşîkârdır.

²⁰ Toplumcu gerçekçi sanatın gelecekçilik ilkesi hakkında Ernst Fischer'in düşünceleri şu şekildedir: "Toplumcu gerçekçilik, daha doğrusu toplumcu sanat, geleceğin habercisidir. Bu sanatın dokusunda yalnız geçmiş olan belli bir tarihsel dönem değil, aynı zamanda gelecek olan dönem de vardır." Ayrıntılı bilgi için bk. (Fischer, 2017, s. 135).

²¹ Edebiyatı ve yazarı görevlendirerek toplumu dönüştürmeyi, yeni bir toplum yaratmayı amaç edinen bu anlayışın yansıtacağı gerçekliğin niteliği önceki realist anlayıştan farklı olması nedeniyle bu sanat kuramının yansıtacağı gerçekliğin niteliğinin ne olduğunu sorunsallaştırmıştır. Toplumcu gerçekçilik, gerçekliğin yansıtmasında sadece nesnel gerçekliği yansıtmakla kalmaz aynı zamanda bu gerçekliği yeniden biçimlendirir. Çok açıktır ki toplumcu gerçekçi kuramın sanatsal gayesi -proleterler eğitimi, sosyalist propaganda, partizanlık, geleceğin inşası vd.- düşünüldüğünde nesnel gerçekliğin direkt olarak yansıtılması bu gayenin gerçekleşmesi adına çok yetersiz kalacaktır. Bir *idealleştirme* söz konusu olduğundan nesnel gerçeklik bu ideal doğrultusunda yeniden yaratılmalıdır ki amaca giden yolda başarı elde edilebilsin.

Gorki'ye göre sosyalist bireyin inşasında devrimci romantizm ve onun doğal uzantısı *olumlu/ilerici kahraman* tipi en temel yol olmalıdır. Geleceğin şimdiden bilinmesi ve olması gerekenin idealize edilerek geleceğin oluşturulması devrimci romantizmin iki önemli özelliğidir (Kacıroğlu, 2011, s. 95).

Devrimci romantizm toplumcu gerçekçi kuramın, devrimi ileriye taşıyacağı, toplumu dönüştüreceği coşkulu ve mücadeleci yanıdır. Devrimci romantizm toplumcu gerçekçiliğin ayrıl(a)maz bir parçasıdır.²² Toplumcu gerçekçilik dünyayı tanımak ve tanımlamakla kalmaz, onu yeniden biçimlendirmeye yönelir. İnsanı geleceği ve gelecekteki düşler ülkesine götüren devrimci romantizmin gerçeği değiştirme, yeniden yaratma isteği devrimci romantik ögenin sonucudur (Lunaçarski, 1976, s. 31). Gorki, toplumcu gerçekçiliğin devrimci ve romantik yönünü vurgularken toplumu ve proleter eylemleri sadece bugünkü şekliyle değil gelecekte olması gereken şekliyle de alması gerektiğinin altını çizer (Gorki, 1978, s. 162). Sanatçıların gelecekle ilgili bu öngörülerinin bilimsellik içinde deneylerle ispatlanabilecek bir ölçüte sahip olması gerekliliğini de şart koşar (Gorki, 1976, s. 61-62). Marksist kuramcılar bu *mutlu gelecek* hayali, sosyalist bir amaca hizmet ettiği için onu gerçeğe uygun bulurlar.²³ İşte toplumcu gerçekçilik bu hayalin gerçekleşmesi için -sosyalist toplumun kurulabilmesi için- de eserlerde devrimci romantizmin doğal uzantısı olan *olumlu kahraman* temasına sarılır.

Olumlu/ilerici kahraman, dönemin Rus edebiyatında ağır basan *gereksiz adam* tiplemesinin tam karşısında yer alır. Eleştirmenler 19. yüzyıldaki yüksek ve orta sınıfın bu 'gereksiz' adamlarını, halkın, toplulukların hayatından, yaşam tarzından uzaklaştıkları, onlara yabancılaştıkları için iş yapabilme kabiliyetinden ve eylemden

²² Toplumcu gerçekçiliğin *devrimci romantizm* ve *olumlu kahraman* öğretileri gerçekçilik ve romantizmin ilkelerini birleştirmesi açısından bugüne değin kuramcılar tarafından çokça tartışılmıştır. Buna göre eğer toplumcu gerçekçilik toplumsal gerçeklerin yansıtılması ise asıl olan gerçeklik yöntemi olmalıdır ve yaratma kuramı bunun tam karşısında yer alır çünkü "yaratma sorununu öznelliğin, iç dünyanın bir dışavurum olarak, nesnelleşmesi olarak romantikler devreye sokmuştur" (Oktay, 1986, s. 198). Buna karşın toplumcu gerçekçiler geleceğe yönelik devrimci tutumun geliştirilmesinde romantizmin etkili olacağına inanır ve geleceği bugünden bilme ve yaşanan gerçekliğin sıkıntılarını aşma açısından da romantizme sahip çıkarlar. Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat* adlı eserinde toplumcu gerçekçiliğin bünyesine yerleştirilen romantizm konusunu geniş çerçevede ele alır. bk. (Lunaçarski, 1988, s. 85-86).

²³ Toplumcu gerçekçiliğin eğiticiliği ve yan tutarlılığının sonucu devrimci romantizm, olumlu kahraman ve idealizm öğelerinin doğduğu söylenmektedir. Hatta bunun bir sonucu olarak toplumcu gerçekçiliğin olumlu kahramanlar yaratırken romantik tarzda kişileri idealleştirdiği konusu birçok kez olumsuz anlamda kuramcılar tarafından eleştirilir (Moran, 2009, s. 73-74). Kuramın bünyesindeki bu romantik eğilim ve hümanist tavrın kaynaklarından biri de *gelecekçi* anlayıştır.

yoksun kalmış insanlar olarak yorumlarlar (Moran, 2009, s. 60-61). Gorki, olumlu kahramanın özelliklerini “Edebiyatta asıl aradığım, her şeyden önce ve her şeyden önemli olarak, ‘güçlü’, ‘eleştirel zekâya sahip bir kişiliği olan’ bir ‘kahraman’dı[r]” Gorki, 1978, s. 186) diyerek açıklar. Toplumcu gerçekçi eserleri besleyecek olumlu kahramandan beklenen, gelecek hakkında haber vermek, idealist olmak, arzulanan sosyalist dünyanın kuruluşunda etken ve aktif bir rol oynamaktır. Olumlu kahraman edebî eserlerde kapitalizm ve onun ürünü olan gereksiz adamın/amaçsız bireyin tam karşısında yer alarak hümanist söylemin mutlu gelecek düşünüyü gerçekleştirmede etken bir rol oynayacaktır. Kısaca olumlu kahraman toplumcu gerçekçiliğin edebiyatla gerçekleştirmek istediği toplumu dönüştürme ve geleceğe hazırlama misyonunu edebî eserlerde üstlenen kurmaca bir figürdür.

Son olarak biçim konusuna değinmemiz gerekmektedir. Toplumcu gerçekçi sanat kuramının romanı, öyküyü yahut şiiri doğrudan bir ideolojinin dışavurumu olarak ele aldığı aşikârdır. Metinlerin çerçevesi çizilmiş bir ideolojinin yansıtılmasını istemesi eserin biçimsel niteliklerini ikinci plana itmesine neden olur. Marks, Hegelci bir mantıkla her belirli içeriğin kendisine uygun bir biçimi belirlediğini, eserdeki biçim kusurunun içeriğin kusurundan doğduğunu söyler, biçim ile içeriğin birlikteliğini savunur (Eagleton, 2019, s. 36). Gorki gibi ilk dönem teorisyenler biçim konusunda çok fazla konuşmamışlardır. Genel manada toplumcu gerçekçi eserlerde içeriğin biçimi belirlendiği söylenmiştir. Çünkü edebiyata belli bir ideolojinin bir dışavurumu olarak bakan ve edebiyatı görevci/yararcı/proragandacı bir düzlemde ele aldığı ve *estetizmi* dışladığı için içerik, biçim anlayışına üstün gelmiştir. Sanat eserleri prolelerin anlayacağı bir düzeyde *açık ve anlaşılır olmak* zorundadır. Gerçekçilik/realizm esastır. Dolayısıyla *nasıl anlattığından çok ne anlattığı* öncelenmiştir.

1.2.1.1. Türk Öykücülüğünde Toplumcu Gerçekçi Eğilime Yaklaşım Tarzları

Bir öyküyü toplumcu gerçekçi olarak nitelendirmek bilindiği kadar kolay değildir. Marks ve Engels’in toplumcu gerçekçi sanatın ilke ve yöntemlerini müstakil bir metinde/kitapta belirlememesi hangi öykünün tam manasıyla toplumcu gerçekçiliğin dinamikleri içinde sayılabileceği tartışmasını ortaya çıkartmıştır. Dünya ve ülkemiz edebiyatında toplumcu gerçekçi sanatın dinamiklerinin *neliği* ana sorunsallardandır.

1930’larda Vakit gazetesi çevresinde bir grup öykücünün sosyalist-devrimci bir içerik ile yazdığı kurgusal anlatıların, 1940 Kuşağı²⁴ olarak bilinen öykücülerin, 1960’ların ve 1970’lerin toplumcu öykücülerinin kaleme aldıkları anlatıların hangisinin evrensel anlamdaki toplumcu gerçekçi sanatın unsurlarını taşıdığı tartışmaya açıktır. Kuşaklara/senelere göre değişen/dönüşen toplumcu gerçekçi öykünün dinamiklerini belirleyen dört başı mamur bir çalışma henüz yapılmamıştır.

Türk öykücülüğünde 1930-1940 geleneğiyle yazan toplumcu gerçekçi öykücüler, genel anlamda -yukarıda içerik ve biçim olarak çerçevesini çizdiğimiziz- Jdanov ve Gorki’nin 1934’teki “I. Sovyet Yazarları Kongresi”nde radikal-ilkeli-mekanik-romantik²⁵ tarzda belirlediği toplumcu gerçekçi sanatın ilke ve yöntemlerini almış, bu şemaya bağlı/bağımlı kalmış, bunun dışında verilen örnekleri toplumcu gerçekçi sanat -hatta sanatsal bir eser- çerçevesinde değerlendirmeye almamış; çerçevesi belirlenmiş radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi tarzda yazılamayan eserleri ilerici olmamakla, gerici olmakla suçlamışlardır.²⁶ Bu bakış açısı bir tek Türk edebiyatında değil dünya edebiyatında da hâkim olmuştur.²⁷

Sınırları bu denli çizilmiş bir sanat akımı genel bir şablon çıkarmayı da kolaylaştırmış, 1930-1940 geleneğiyle yazan öykücülerin toplumcu gerçekçi anlayışı hakkında bir tablo yapmayı dahi mümkün kılmıştır. Buna göre bu öykücüler ilk olarak *tarihsel maddecilik ve ekonomik determinizm* (nedensellik) ilkelerinden hareketle içinde

²⁴ Murat Kacıroğlu, 1940 Kuşağı öykücülüğünü *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler* adlı kitabında geniş bir perspektifle ele alır. bk. (Kacıroğlu, 2011).

²⁵ *Radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi* anlayıştan kastedilen şudur: 1934 I. Sovyet Yazarları Kongresi’nde sanat yapının nasıl olması gerektiği konusunda alınan kararlar toplumcu gerçekçi sanatı bir çerçeve içine sıkıştırmıştır. *Radikal*dir çünkü kongrede alınan kararlar geçmişten bugüne sanat eserlerinde temelden ve alışlagelmiş, denenmiş usul ve prensiplerden tamamıyla farklı şekilde çözüm bulmak, kökten ve tamamen kalıcı bir değişim istemektedir. Toplumcu gerçekçi sanatın partizancı, propagandacı, eğitici ve yan tutarcı yönleri bu radikalizmi besleyen öğelerdir. *İlkelidir* çünkü kongrede ve sonraki süreçte alınan kararlar neticesinde toplumcu gerçekçi sanatın hem içeriğinde hem biçiminde değişmez ve sarsılmaz unsurlar ortaya çıkmıştır. *Mekaniktir* çünkü bu değişmezlik ve sarsılmazlık toplumcu gerçekçi sanatın içerik ve biçim olarak birbirinin aynısı eserler üretmesiyle sonuçlanmıştır. *Romantiktir* çünkü Gorki’nin ortaya attığı devrimci romantizmin bir sonucudur. Olumlu/ilerici kahramanlar, geleceğin çok güzel olacağını destekleyen söylemler, şiirleşen emek ve işçi sınıfı gibi devrimci romantik öğelerle toplumcu gerçekçi sanat bir idealin âdeta bir ütopyanın peşinde koşmaktadır.

²⁶ Bu tartışmaların bir kısmı Kacıroğlu’nun *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler* adlı kitabında ele alınmıştır. Bununla birlikte 1960-1980 arası öykücülerin bu tartışmalar konusundaki düşüncelerinin bir kısmına da tezimizin “Öykücülerin Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçiliğe Yaklaşımları” başlığı altında yer yer değinilmiştir.

²⁷ Dünya edebiyatındaki bu tartışmaların bazıları için bk. (Oktay, 1986), (Bressler, 2011), (Politzer, 1966), (Eagleton, 2019), (Huberman, 1997), (Engels, 1970), (Lenin, 1976), (Gorki, 1976), (Gorki, 1978), (Jdanov, 1977), (Fischer, 2017), (Lunaçarski, 1976).

yaşadığı toplumun tarihsel, ekonomik ve toplumsal şartlarına öykülerinde yüzeysel dahi olsa dikkat çeker. Öykülerde çatışmanın kökeni büyük çoğunlukla *ekonomi faktörüne*, üretim araçlarının, üretim biçimlerinin ve (kamusal mallar dâhil) mülkiyetin toplumdaki adaletsiz paylaşımına dayandırılarak bu adilane olmayan paylaşımın proleterin hayatında neden olduğu dramlar, yıkımlar ve trajediler anlatılır. Öykülerde üretim araçları ve üretim biçimleri alt-sınıfın hayatını, benliğini, varoluşunu, sahip olduğu maddi ve manevi yaşama değerlerinin bütününe derinden etkileyen ve kuşatan birer öge olarak görünür, bunlardan mahrum bırakılan proletaryanın maddi-manevi ve çok nadir yahut yüzeysel de olsa psikolojik olarak yaşadıkları olgular öykülerde resmedilir.

Toplumcu gerçekçi öykülerde, ekonomi faktörüne dayandırılan çatışmalar *sınıf çatışmaları/mücadeleleri* ile neticelenir. Üst-sınıf; üretim biçimlerini, üretim araçlarını ve mülkiyeti tekelinde bulundurur. Sahip olduğu bu güç ve imtiyazlarla, alt sınıfı cımasızca ve vicdansızca sömürür/ezer. Yazarlar eserlerinde sınıf çatışmasını, diyalektik bir yaklaşımla yani *ezen/sömüren/kandıran-işveren/sermayedar/patron/ağa (üst-sınıf)* ve *ezilen/sömürülen/kandırılan-işçi/köylü/ırgat/halk (alt-sınıf)* zıtlığında ele alır. Bununla birlikte *ezen/sömüren/kandırana* başka bir deyişle *üst-sınıfa* yardımcı olan *ırgatbaşı/ustabaşı/uşak/muhtar/idareciler/emniyet güçleri* yani *işbirlikçiler* de ezen bir sınıf olarak öykülerde yer alır.

Söz konusu toplumsal sınıflar olması bakımından ek bir bilgi vermek yerinde olacaktır.²⁸ Dünyadaki üretim biçimlerinin “üretim güçleri”²⁹ ve “üretim ilişkileri”³⁰ olmak üzere iki temel ögesi bulunur, bir toplumdaki sınıflar da -toplumsal sınıflar- o toplumun üretim ilişkileri etrafında şekillenir. Toplumsal sınıfların varlığı ise diyalektik bir ikilik içinde tanımlanır. Her toplumda olduğu gibi Türkiye de kendi üretim ilişkileri gerçekliğine uygun diyalektik bir ikilikle kendi toplumsal sınıflarını oluşturmuştur. Türkiye’nin toplumsal sınıflarının üretim ilişkileri -Cumhuriyet Devrimi sonrası esas

²⁸ Osmanlı mirası üzerine yükselen Türkiye Cumhuriyeti’nde ağa ve köylü kesimin, Marksist anlamdaki bir sınıf olarak nitelemenin ne kadar doğru olacağı tartışma konusu olarak gündemini korumuştur ya da Türkiye’de Batılı anlamda bir sanayi dönüşümünün olup olmadığı yahut Avrupa’daki niteliklerde bilinçli bir burjuvazi ya da işçi sınıfının olduğu tartışmaları devam edeceğe benzer. Dolayısıyla Türk öykücülüğünde ele aldığımız toplumcu gerçekçi anlayışta alt-sınıf ve üst-sınıf nitelendirmelerimizdeki *sınıf* kelimesine itiyatla yaklaşmak yerinde olacaktır.

²⁹ Üretim güçleri “hem toplumsal üretim için gerekli araçları ve koşulları, hem de üreticileri içerir.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Atılğan, 2017, s. 323).

³⁰ Üretim ilişkileri, “üretim araçları karşısındaki toplumsal konumlara göre üretimi biçimlendiren özgül toplumsal ilişkileri dile getirir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Atılğan, 2017, s. 323).

alınırsa- kapitalist ve yarı feodal üretim ilişkileri ve basit meta üretimi üzerinedir. Bahsi geçen üretim ilişkileri ikili diyalektik anlayışa göre Türkiye’de 1930-1980 yılları arasında şu toplumsal sınıfları doğurmuştur: Burjuvazi ve işçi sınıfı; toprak ağası ile yarıcı-ortakçı köylü; tüccar ve tefeci ile piyasaya dönük küçük üretici köylü (Atılgan, 2017, s. 324-325). Buradan hareketle dünya edebiyatındaki toplumcu gerçekçi anlatılarda genelde sermayedar (fabrikatör, büyük işletmeler vb.) ve sanayi işçisi ele alınır. 1930-1940 geleneğiyle yazan toplumcu gerçekçi öykücülerin eserlerinde ise çoğunlukla ağa ve köylü/ırgat kurmaca kişileri yer alır; sanayi burjuvazisi -sermayedar- ve işçi kesim genel hatlarıyla Türkiye’deki sanayinin gelişimiyle paralel olarak 1960 sonrası toplumcu gerçekçi eğilime yaklaşan öykülerde daha geniş ve tutarlı bir biçimde işlenmeye başlanmıştır.

Gerek 1930-1940 geleneğiyle yazan toplumcu gerçekçi öykücüler gerek ardından gelenlerin ortak hedefi kapitalizmin bütün dinamiklerini her açıdan eleştirmektir. Bu gelenekle yazan toplumcu öykücülerinin misyonlarından birisi de proleterleri Marksist felsefe doğrultusunda eğitmek, bilinçlendirmektir; bu sebeple öyküler çoğu zaman kuru bir didaktizme kayar. Öykülerde proleterin yaşama biçimleri öncelenerek proleterin yanında saf tutulur, yazarlar açık bir şekilde proleterden -ezilen kesimden- yana tavrını koyar; burjuva sınıfına ise her açıdan saldırır. Tipleştirme o denli fazladır ki burjuva sınıfındakiler her zaman kötü, acımasız, duygusuz, sadece kâr ve maddiyatı düşünen öykü kişileri; proletaryaya dâhil olanlar saf, masum, haklı, suçsuz, ezilen, hor görülen, kandırılan, hakkı yenen, sömürülen bir sınıf olarak çizilir. Toplumcu gerçekçi anlatı kişilerinin isimleri dahi zikredilmez, dış görünüşleri detaylı olarak tasvir edilmez; iç dünyaları nerdeyse yoktur, görülmeyen yaşantıları öykülerde sergilenmez, kâğıttan yahut plastikten varlıklar gibidirler. Derinlikleri verilmez, bireysel özelliklerinden ziyade sınıfsal özellikleri öne çıkar, alt sınıf sanki bir toplulukmuş gibi ele alınır. Genellikle öykülerde bu kişilerin adları dahi yoktur, “yaptığı iş ve sınıfsal statüleri çerçevesinde -usta, boyacı, baltacı, ustabaşı, patron gibi- zikredilir. Dolayısıyla yazarlar, toplumcu gerçekçi anlatı kişilerini algılama değil yargılama çabasıdadır” (Gemili, 2022, s. 114). Köylü, ırgat, işçi, patron, fabrikatör, muhtar, imam, öğretmen denildiği zaman okurun kafasında belirli bir şablon, belirli bir silüet hemen belirir. Arzuları, istekleri, hareket etme biçimleri, düşünüş tarzları, hayata bakışlar, hayattan beklentileri birbirine benzemektedir. Tüm öykü kişileri iç ve dış dünya olarak o denli

eştir ki bir öyküdeki ötekenden ayırt etmek çoğu zaman imkânsız gibidir. Bu bakımdan 1930-1940 geleneğiyle yazan öykücülerin kurguladığı toplumcu gerçekçi öykü kişilerinin çoğunluğu *çok yönlü/yuvarlak kişiler* olmaktan çok *yalınkat/düz kişiler*dir.³¹

1930-1940 geleneğiyle yazan toplumcu gerçekçi öykücülerin bir diğer ortak özelliği de devrimci romantik öğeleri sıklıkla kullanmalarıdır. Olumlu/ilerici kahramanlar, gelecekçilik ilkesi, emeği şiirselleştirme, idealizm ve tipleştirme bu dönem öykücülerinin eserlerinde önem atfedilen unsurlar olarak öne çıkar. Bunun yanı sıra bu öykücüler eserlerinin hemen hemen tamamında -Maupassant'tan etkilenildiği iddia etmeksizin- *Maupassantvari olay öyküsü* eğilimi görülür. Bu dönemin öykücülerini olay öyküsü yazımına yönelten saik toplumcu gerçekçi sanatın proleter eğitme, bilinçlendirilme misyonu olmalıdır. *Maupassantvari olay öyküsü* haksızlıkların nasıl yapıldığını daha açık ve anlaşılır bir şekilde göstermesi bakımından öykücülerin bu tekniği kullanmasını daha cazip hâle getirmiş olabilir.

1930-1940 geleneğiyle yazan öykücülerin Maupassantvari olay öyküsü eğilimini tercih etmesinde, olay öyküsünün lineer -giriş-gelişme-sonuç- bir şekilde ilerleyen aksiyonunun olması, kurmacanın olay/eylem/aksiyon üzerine kurulması, *önseme*³² kullanımına özen gösterilmesi, okura yorum fırsatı çok fazla tanınmadan öykücünün eserinde zikretmesi lazım gelen her şeyi söylemesi,³³ okurun merakının sürekli diri tutulması, öykülerin ya *katastrofik*³⁴ ya da *beklenmedik sonla* nihayete ermesi gibi özelliklere sahip olması etkili olmuştur. Toplumcu gerçekçi öykünün her kesimden insanın anlayabileceği şekilde *açık ve anlaşılır olma* ilkesi de 1930-1940 geleneğiyle

³¹ Forster, roman kişilerini *yalınkat* kişiler ve *yuvarlak* kişiler olmak üzere ikiye ayırır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Forster, 2014, s. 107-123).

³² Şeyma Büyükavas Kuran, *önsemeyi* şu şekilde tanımlar: “Önseme tekniği, girişte ya da gelişme kısmında kurmaca eserin -masal, destan, roman, hikâye, tiyatro ve filim olabilir- ilerleyen bölümlerinde neler olabileceğini hissettiren, tahmin ettiren ipuçları sunar. Eserde anlatılacak olayın sonuçlarının ve ortaya çıkacak gerçeklerin daha hikâyenin başında gölgeli, örtülü biçimde söylenmesi, hissettirilmesidir.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Kuran, 2021, s. 33).

³³ Bu tarz Maupassantvari öykülerde ana fikir ya yazar tarafından verilir ya da öykünün içine döşenen kuvvetli bağlamlarla okuyucuya hissettirilir. Hilmi Uçan bu konuyu şu şekilde ifade eder: “Öyküsüne koyduğu olayda hem savcı hem de yargıçtır.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Uçan, 2000, s. 163). Dolayısıyla bu tarz öykülerde neredeyse hiç boşluk yoktur, yazar her şeyi zaten söylemiştir.

³⁴ Katastrof kelimesi genel anlamda afet, felâketle sonuçlanan olay, çoğunlukla en acı verici ve en travmatik hâl olarak tanımlanabilir. Genelde şiir ve tiyatro oyunun sonları için kullanılan bir terimdir. TDK Türkçe Sözlük'te *katastrof* kelimesine şu anlamlar verilmiştir: “Fransızca catastrophe 1. isim Yıkım, felaket. 2. isim Doğal afet. 3. isim Bir şiir veya tiyatro oyununun sonu. 4. isim Fiyasko.” Ayrıntılı bilgi için bk. <https://sozluk.gov.tr/> (Ulaşım tarihi: 04.07.2022)

yazan toplumcu gerçekçi öykücülerin olay öyküsüne eğilim göstermelerinde önemi rol oynamıştır. Bu sebeple gerici olarak addettikleri -bilhassa modernist- akımları - gerçeküstücülük, Kafkaesk, absürt, fantastik vb.- ya da teknikleri -bilinç akışı, iç konuşma, düzensiz olgu kurulumu, algısal zaman, mekan ve nesne kullanımları vb.- kullanmamayı tercih ederler. Realizm/gerçekçilik esas biçimsel özellik olmakla birlikte anlaşılabilirliğe ya da muğlaklığa sebep olabilecek biçim, içerik ve anlatım şekillerine yönelmezler. Toplumculuğun, toplumcu perspektifin öykülerin içeriklerinde yer alması zorunludur; bireyci konulara yönelen yahut bireyi öne çıkaran öyküler gerici olarak damgalanır. Önceden belirttiğimiz gibi bu öykücülerin eserlerinde içerik mutlaka biçimden önce gelmelidir.

1930-1940 geleneğiyle yazan toplumcu gerçekçi öykücülerin kurmaca kişiler kadrosunda belirli bir şablonun dışına çıktığı pek söylenemez. Bunları şu şekilde tasnif edebiliriz:

- a) Üst-sınıf (ezen/sömüren/kandıran/vurguncu/sermayedar)
- b) Alt-sınıf (ezilen/sömürülen/kandırılan/ fakir halk kesimleri)
- c) İşbirlikçiler (ezen/sömüren/kandıran/vurguncuların destekçileri)
- d) Sınıf Atlayanlar/Değiştirenler (alt sınıftan üst sınıf olanlar veya üst sınıftan alt-sınıf olanlar)
- e) Olumlu/İlerici Kahraman (kültür ustası/ruh mühendisi)

1930-1940 geleneğiyle yazılan toplumcu gerçekçi öykülerde bu kadronun varlığı hiç değişmez bir kanun gibidir. Ağa, patron, fabrika sahibi, sahte dindar tip, muhtar, idareciler ve aydınlar (devlet adamları, bürokratlar, doktorlar, öğretmenler, bilim insanları, yüksek rütbeli memurlar, sanatçılar) öykülerde çoğunlukla *üst-sınıf* olarak karşımıza çıkan kişilerdir. Bu kişiler öykülerde kendi menfaatlerini düşünür, proletere en az bir haksızlık yapar. İşçi, ırgat, köylü, ortakçı, emekçi, kamu emekçisi, fakir halk kesimleri yani çalışan kesim, *alt-sınıfı* -proletaryayı- oluşturur. Bu kesim kazandığı aylığıyla veya günlükle yalnız kendisinin -varsa ailesinin- geçimini ucu ucuna sağlayabilecek -ki çoğu zaman da bu geçimi sağlayamaz- güçtedir. Bu kişiler ise farklı nedenlerle ve şekillerle *üst-sınıf* tarafından ezilir, hakları yenir.

1930-1940 geleneğiyle yazan toplumcu gerçekçi öykücülerde ezenin yanlarında yer alan *yardımcı/işbirlikçi* kişiler de vardır. Ustabaşı, ırgatbaşı, tefeci, sahte dindar tip,

muhtar, uşak, idareciler ve aydınlar (devlet adamları, bürokratlar, doktorlar, öğretmenler, bilim insanları, yüksek rütbeli memurlar, sanatçılar) bu kişilere örnek olarak verilebilir. Öykülerde muhtar, imam, tefeci, idareciler ve aydınlar zaman zaman ezen/sömüren yani *üst sınıf* zaman zamansa *yardımcı/işbirlikçi* kişiler olarak karşımıza çıkar.

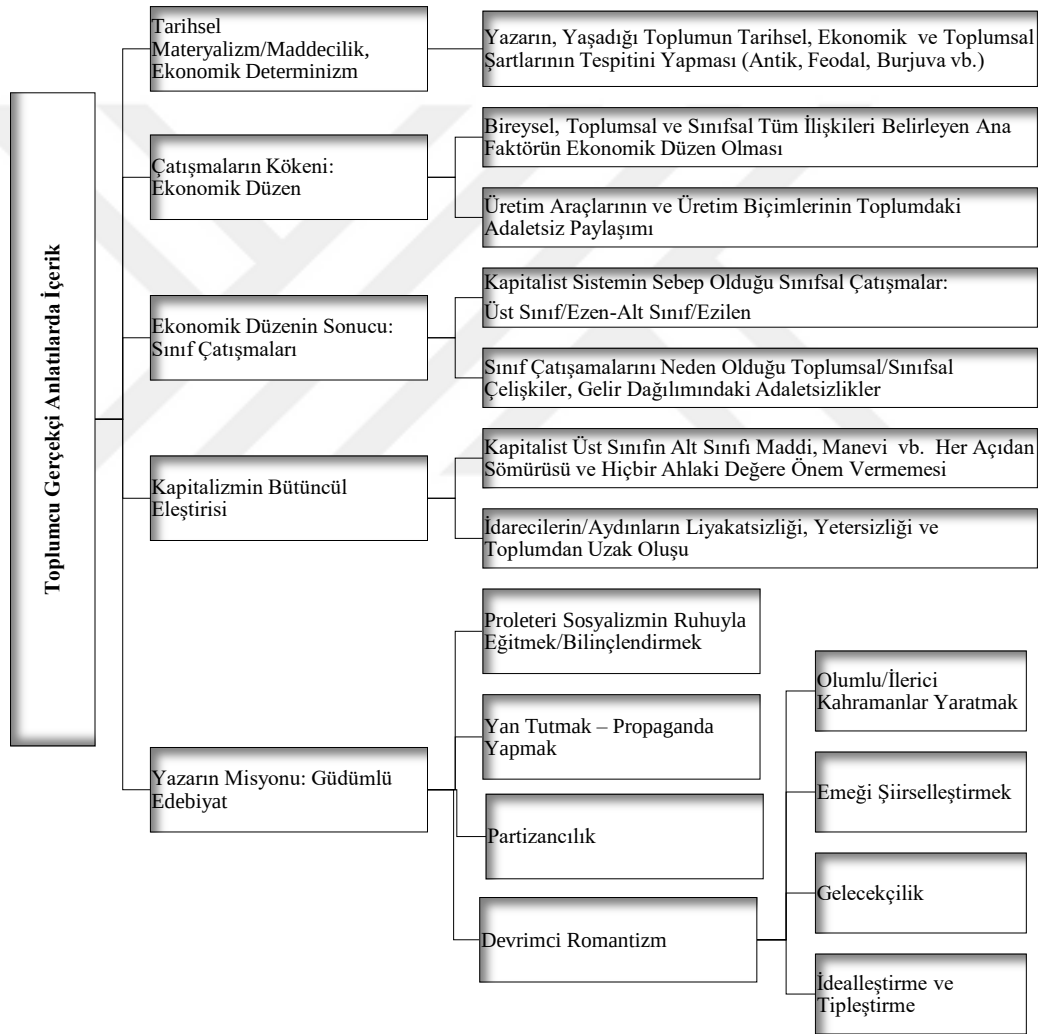
Sınıf atlayan/değiştiren öykü kişileri de toplumcu gerçekçi anlatılarda bulunmaktadır. Bunların bir kısmı önceden alt-sınıftan, ezilir, sömürülür; sonrasında ekonomik olarak güçlenir, geçmişini unuttur ve üst-sınıftan bir şahıs gibi hareket eder. Kandırıldığı, sömürüldüğü, ezildiği zamanlarda kendisine yapıldığı gibi o da çevresini, alt-sınıfı ezmeye ve sömürmeye başlar. Yahut önce üst-sınıftayken daha sonra çeşitli nedenlerle alt-sınıfta yer alan öykü kişileri de vardır. Genel olarak 1930-1940 geleneğiyle yazan toplumcu gerçekçi öykü kişilerini bu şekilde çerçeveleyebiliriz.

Yukarıda çerçevesini çizmeye çalıştığımız bu ilkeleri Sadri Ertem, Umran Nazif Yiğitler, Kemal Bilbaşar, Sabahattin Ali, İlhan Tarus, Muzaffer Burukçu, Fakir Baykurt, Aziz Nesin, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Bekir Yıldız, Osman Şahin gibi öykücüler eserlerinde doğrudan kullanırlar. 1940 Kuşağı'nın hemen arından gelen 1950 Kuşağı olarak da bilinen bunalım -varoluşçu- öykücüler, toplumcu edebiyattan bir hayli uzak, bireye yönelen yeni bir öykü anlayışı geliştirmişlerdir. 1960'lara -billhassa ikinci yarısına- gelindiğindeyse 1940 Kuşağı'nın toplumcu gerçekçi anlayışı ile 1950 Kuşağının aşırı bireyci anlayışını şiddetle eleştiren yeni öykücüler *Yeni Dergi*, *Yeni Edebiyat*, *Yeni Ufuklar*, *Papirüs*, *Soyut*, *Yansıma*, *Yordam*, *Türkiye Defteri* gibi çeşitli dergiler etrafında toplanmaya başlar. Tezimizin esas içeriğini oluşturan 1960-1980 arasında öykü yazan ve bu seneler arasında öykü kitapları yayımlayan yirmi öykücünün toplumcu gerçekçiliğe yaklaşımlarını “Öykücülerin Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçi Eğilime Yaklaşımları” başlığı altında geniş bir değerlendirmeye alınmıştır.

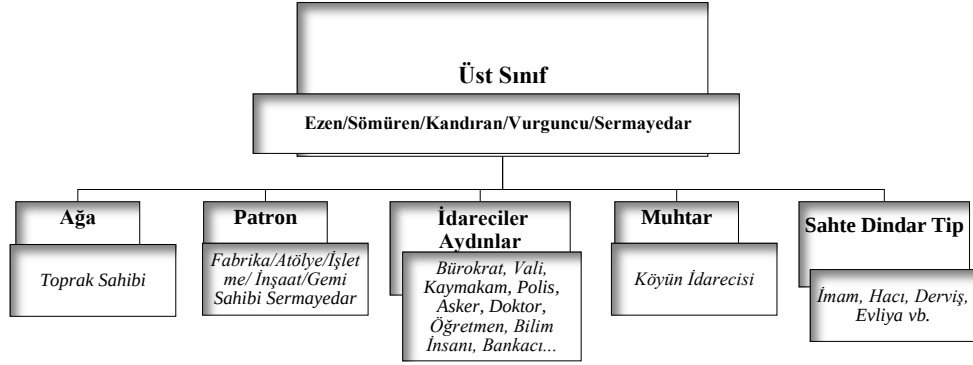
Toplumcu gerçekçi sanat için yukarıda bahsettiğimiz ilke ve yöntemler bir şema şeklinde aşağıda tablolarla verilmiştir. Aşağıda tablosunu verdiğimiz ve yukarıda genel çerçevesini çizmeye çalıştığımız toplumcu gerçekçilik, Jdanov ve Gorki'nin 1934'teki “I. Sovyet Yazarları Kongresi”nde ilke ve yöntemlerini radikal-romantik-mekanik-ilkeli tarzda belirlediği toplumcu gerçekçi anlayışa ve Türk edebiyatında kendisini toplumcu gerçekçi olarak niteleyen, 1930-1940 geleneğiyle yazan toplumcu gerçekçi yazarların

sanatsal anlayışına uygun bir formattadır. Bu format, 1960-1980 arası eser veren toplumcu yazarların eserleriyle “Öykücülerin Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçi Eğilime Yaklaşımları” başlığı altında sürekli olarak karşılaştırılmıştır. Amacımız 1960-1980 yılları arasında öykü kitabı yayımlayan yirmi öykücünün, 1930-1940 geleneğiyle yazarların toplumcu gerçekçi anlayışını nasıl dönüştürdüklerinin ve bu yıllar arasında toplumcu gerçekçi eğilime ne yenilikler getirdiklerinin tespitlerini yapmaktır.

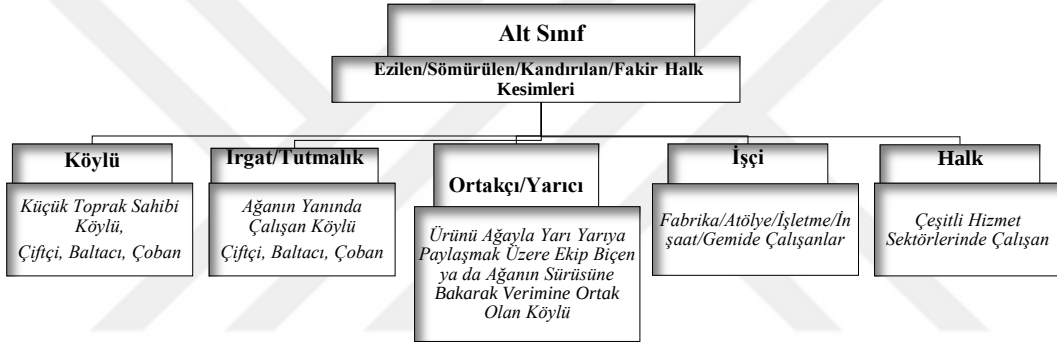
Tablo 1.1. Toplumcu Gerçekçi Eğilim İçerik Tablosu



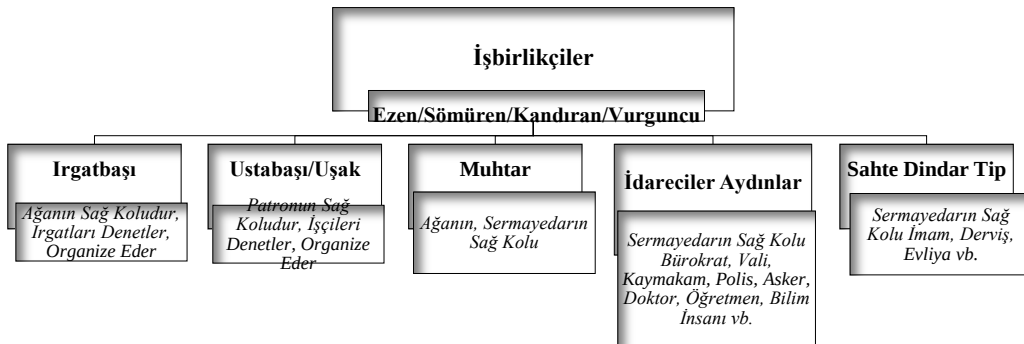
Tablo 1.2. Üst Sınıf



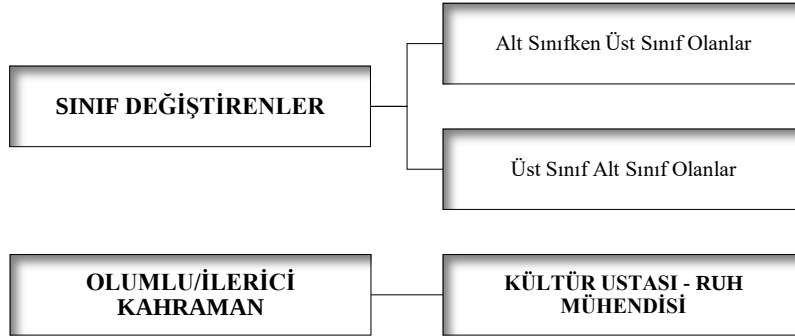
Tablo 1.3. Alt Sınıf



Tablo 1.4. İşbirlikçiler



Tablo 1.5. Sınıf Değiştirenler, Olumlu/İlerici Kahraman



1.2.2. Eleştirel Gerçekçilik

Eleştirel gerçekçilik, Gorki başta olmak üzere Lukacs, Kagan, Pospelov, Suçkov, Fischer, Eagleton gibi Marksist teorisyenlerin *toplumcu gerçekçilik* kuramının ilkelerini tartışırken üzerinde sıklıkla durdukları bir terimdir. Bu isimler, *eleştirel gerçekçilik*'in Balzac, Tolstoy, Dickens, Stendhal, Çehov, Thomass Man gibi 19. yüzyıl realistlerinin veya natüralistlerinin eserlerini yazarken kullandıkları bir yöntem olduğunu söyler. Buna göre bu yazarlar kitaplarında yöntem olarak *gerçekçilik*'i kullanır, tutumları ise *eleştirel*'dir. Bahsi geçen sanatçılar sosyalist olmamalarına rağmen *toplumcu gerçekçi* yazarlar gibi mensubu oldukları toplumun gerçekliklerine gözlerini kapamaz ve toplumsal değişmelere neden olan tarihsel güçleri eleştirel bir tavır ve gerçekçilik yöntemi ile eserlerinde işler; kapitalizmin ve burjuvazi sınıfının yozlaşmışlıklarını, çürümüşlüklerini, aksayan yönlerini ele alır. Bozuk düzenin, kokuşmuş zihniyetin ve sosyal yaşamın çarpık yönlerine ışık tutmaya çalışır ve bunları gizli bir şekilde eleştirir. Başka bir deyişle bu yazarlar gerçekliğin eleştirisinde doğrudan değil dolaylı bir yöntem kullanır; gerçekliği yansıtır, yansıyanı da satır arası eleştirir fakat herhangi bir çözüm yahut reçete sunmaz. Toplumcu gerçekçilere göre eleştirel gerçekçi yazarların büyük çoğunluğunun burjuva olması da toplumsal dinamikleri, sınıf kavgalarını içten değil dıştan yansıtmalarına sebep olur. Kısaca *toplumcu gerçekçi* teorisyenler ve Marksist estetikçiler -toplumcu gerçekçiliğin kuramsal çerçevesini temellendirmek adına- eserlerinde yöntem olarak *gerçeklik*'i, tutum olarak *eleştirel* tavrı kullanan, eserlerinde biçimsel öğeleri de himal etmeyen -

genel anlamda devrim öncesi- realistleri ve natüralistleri *eleştirel gerçekçi* olarak vasıflandırır.

Marksist teorisyenler *eleştirel gerçekçilik* ve *toplumcu gerçekçilik* olarak iki ayrı *gerçeklik* yöntemi geliştirmişlerdir. Bu gerçeklik ayrımını Gorki ortaya koyar. 1917 Ekim Devrimi öncesi realist ve natüralistlerin yazdıkları eserlerdeki gerçekliğin *eleştirel gerçekçilik* olduğunu söyleyen Gorki toplumcu gerçekçilik ile eleştirel gerçekçiliği birbiriyle kıyaslayarak iki kuramın çerçevesini çizer. Gorki eleştirel gerçekliğin yaşama ve topluma karşı bir reçetesi olmadığından yakındır. Ona göre eleştirel gerçekçi eserlerde mücadeleci ruhtan yoksun *gereksiz adam* yahut *fazlalık adam*'ın hayata karşı edilgen tavrı yansıtılır, dolayısıyla eleştirel gerçekçi eserler büyük oranda yaşamın, toplumsal ilişkilerin, aile ve insan ilişkilerinin ve varoluşun anlamsızlığını anlatır. Gorki'ye (1976) göre aile kurumundaki bozulmalar, dinî dogmalar, haksız adalet sistemi içinde ezilen bireyi, toplumun ve yaşamın kokuşmuşluğunu, çürüyen yanlarını sadece yansıtmakla insana kurtuluşun yolu gösterilemez (s. 82-83). Gorki, eleştirel gerçekçiliğin *olanı*, toplumcu gerçekçiliğin ise *olması gerekeni* gösterdiğini toplumcu gerçekçiliğin bireyi ve toplumu eğitmek için gerekli kriterlere sahip olduğunu ve eleştirel gerçekçiliği bir sanat akımı olarak toplumsal gerçekliği yansıtmada yetersiz kaldığını düşünür. Gorki'nin (1978) eleştirel gerçekçilik hakkındaki görüşleri şu doğrultudadır: “(...) bu tür gerçeklik, sosyalist bireyi eğitmede yardımcı olmamıştır ve olamaz, çünkü her şeyi eleştirirken hiçbir şey kurmamış, önermemiş ya da daha kötüsü önceden yadsıdığı şeyleri sonradan onaylar hale gelmiştir” (s. 259). Gorki'nin, bütünlükten yoksun ve sadece toplumsal aksaklıkları yansıtarak dolaylı yollarla eleştiren ve bunda da bir çıkış yolu göstermeyen devrim öncesi realistlerin/natüralistlerin eleştirel gerçekçiliğinin yeterli olmadığı doğrultusundaki savı diğer kuramcılar tarafından da toplumcu gerçekliliğin en temel argümanlarından biri hâline dönüşür.

Lukacs'ın, eleştirel gerçekçiliğin çerçevesini kesin olarak belirginleştirdiğini söylememiz mümkündür. *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı* (1979) isimli eserinde toplumcu ve eleştirel gerçekçi kuramların birbirlerine yaklaştığı ve birbirlerinden uzaklaştığı yönleri karşılaştırmalı olarak ele alır. Lukacs'a göre her iki kuramın da ortak noktası *toplumculuk*'u bir perspektif olarak benimsemesidir. Toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçiler gibi toplumculuğu benimsemekle kalmaz *toplumculuk*'u onaylar. Toplumcu gerçekçiliğin bu perspektifinde elbette ki *toplumculuk*'u kurma mücadelesi de verilir

(s107-108). Özetle toplumcu gerçekçilik, *toplumculuk*'u başat öge olarak kabul eder, eleştirel gerçekçiliğin ise doğrudan böyle bir kaygısı yoktur.

Lukacs toplumcu gerçekçiliği, eleştirel gerçekçilikten bahsi geçen *somut bir toplumcu perspektif*'le ayırmakla kalmaz, bu perspektifi toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçleri *içeriden* tasvir etmesi ve anlatması yoluyla da ayırır (s. 108-109). Toplumcu gerçekçilik *kapitalizm ve burjuvazi eleştirisi*nde eleştirel gerçekçilik ile birleşirken toplumcu düzene yaklaşımda farklı pencerelerden bakar. Eleştirel gerçekçi yazar, sanatını, kapitalizm ve burjuvaziden duyduğu rahatsızlığın ifadesi için korunaklı bir alan gibi görür; *toplumsal düzen* yazarın -genel olarak bireysel anlamda- toplumdan duyduğu rahatsızlıkların yansıtıldığı bir aynadır ya da söylemek istediği buhranlarının bahanesi gibidir. Oysa toplumcu gerçekçiler için *toplumsal düzen* bağımsız bir varlıktır. Sanat ise toplumculuğu kurmaya çalışan toplumsal güçlerin ele alındığı bir mecra, yeni bir *toplum düzenini* kurmak için gerekli olan insan niteliklerinin bulunup çıkarma amacını güden bir araçtır (s. 108). Sonuç olarak toplumcu ve eleştirel gerçekçiler *kapitalist düzene ve burjuva sınıfına başkaldırı*ta birleşir; fakat toplumcu gerçekçilik sanata yeni bir toplumu kurma misyonu yükler, eleştirel gerçekçiler ise sadece gerçekliği (olanı) olduğu gibi yansıtır ve bu gerçekliği dolaylı bir yöntemle eleştirir.

Lukacs'a göre bu kuramların bir diğer önemli farkı *geleceği yansıtm*a perspektifindedir. Toplumcu gerçekçiliğin toplumcu perspektifi, geleceğin yanlışsız bir değerlendirmesini elde eder, bu onun dünyaya ve sanata bakış açısında da vardır; eleştirel gerçekçi yazarın perspektifi, yaşadığı çağı anlamasına yardım etse de geleceği içeriden kavramasında yetersiz kalacaktır (s. 110). Lukacs, bunun nedenini eleştirel gerçekçiliğin toplumu *bütüncül* yansıtmada çok yetersiz olduğu düşüncesine bağlar. Toplumcu gerçekçiliğin toplumcu perspektifi *somut*³⁵ niteliktedir. Buna göre eleştirel gerçekçi yazarın, -Balzac ve Tolstoy'un eserlerinde olduğu gibi- kuramın yazınsal tarihi sürecinde ele aldığı gerçekliğin tarihsel niteliğinin neredeyse hiç farkına varamadığı bir dönem vardır. “Bununla birlikte eleştirel gerçekçilik insanı gerek toplumsal bir varlık olarak, gerek tarihsel rolü bakımından kavramakta, yer yer, şaşırtıcı bir başarı gösteri[r]” (s. 111). Bu başarıya nazaran Lukacs'a göre eleştirel gerçekçilik, devrimci işçi sınıfının çağdaş toplumda oynadığı rolü ve bu sınıfı hesaba katmadıkça, bu sınıfı

³⁵ Lukacs'a göre “somutluk, toplumun bir bütün olarak gelişmesinin, yapısının ve ereğinin bilincini kapsar.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Lukacs, 1979, s. 111).

içeriden yansıtmadıkça çağdaş bir toplumu bütüncül/somut olarak hiçbir zaman anlayamayacaktır ve de anlayamamıştır. Lukacs buradan hareketle eleştirel gerçekçi dinamikleri şu şekilde özetler ve eleştirir: “Bu durumda, sınıf çatışması burjuva açısından ele alınacak, bunun ruhsal ve ahlâksal sonuçları açığa vurularak toplum üzerindeki etkileri ancak dolaylı bir yoldan gösterecektir. (...) Ne var ki, bu varsayımları kabul eden bir edebiyat, canlılığını büyük ölçüde yitirmiştir” (s. 114).

Gerçekliğin doğru bir şekilde yansıtılmasına başka hiçbir estetik kuramda Marksist estetikte olduğu kadar önemli bir yer verilmediğini düşünen Lukacs’a göre toplumcu gerçekçilik toplumu; geçmişi, bugünü ve geleceği ile birlikte tarihsel gelişimi içinde ve bütüncül olarak, toplumu kuracak olan/kuran dinamiklerin tümünü içeriden, doğrudan ve canlı bir şekilde yansıtmaktadır. Ama yine de o, toplumu bir bütün olarak tam anlamıyla ne toplumcu gerçekçiliğin ne de eleştirel gerçekçiliğin yansıtabileceğini de ekler (s. 114).

Toplumcu gerçekçilik ile eleştirel gerçekçiliğin bir yöntem olarak *gerçekçilik*’i estetik bir üstünlük olarak kabul etmeleri mevzuunda birbirlerine yakınlaştığını söyleyen Lukacs, büyük eleştirel gerçekçileri her zaman en yakın savaş arkadaşı olarak görür (s. 119). Marksist teorisyene göre bu yakınlaşma kuramsal bir yakınlaşma değildir; bu yakınlaşma daha çok eleştirel gerçekçi yazarların eserlerinde tarihi kavrayışı ve bu kavrayışı yansıtmak için kullandıkları yöntemlerin, bugünü ve geleceği şekillendirecek güçlerin anlaşılması adına önemlidir. Sovyetler Birliği’ndeki Prolekult ve benzer sanat gruplarının geçmişi tamamen yok sayan anlayışının aksine Lukacs toplumcu gerçekçiliğin geçmiş sanat anlayışlarından beslenmesi gerektiği görüşündedir. Bu noktada o, toplumcu ve eleştirel gerçekçiliği sanat ve politika alanındaki gerici güçlere³⁶ karşı giriştikleri mücadelede de birleştiklerini söyler ve demokratik burjuva devrimi ile işçi sınıfının arasında nasıl ki Çin Seddi yoksa insanlar ve yazarların ortak yaşayışlarında da böyle bir duvarın olmadığını belirtir. İşte bu saydam, geçişli duvar ve geçmişin birikiminden yararlanma düşüncesi *eleştirel gerçekçiliğin toplumcu gerçekliğe bir geçiş dönemi* olduğu savını ortaya atmasında etkili olur. Hatta toplumcu

³⁶ Toplumcu gerçekçi teorisyenler dışavurumculuk, gerçeküstücülük, fütüristlik gibi sanat akımlarının gerçekliği yansıtırken nesnel gerçekliği bozdukları/dönüştürdükleri gerekçesiyle bu akımları gerici ve yozlaşmış sanat olarak addederler.

gerçekçiliğin Goethe'nin ve Tolstoy'un mirasını gerçek anlamda hak ettiğini dahi düşünür (s. 118-120).

Bu sebeple Lukacs eleştirel gerçekçi yazarları sosyalist devrime geçişte birer *yol arkadaşı* olarak niteler. Eleştirel gerçekçiler toplumcu bir edebiyatın yaratılmasında toplumcu gerçekçilerle birer *dost* ve *yol arkadaşı*dırlar. “Yol arkadaşları, emekçi sınıfın diktatörlüğüne ve toplumcu düzenin amaçlarına yakınlık duyan ya da hiç değilse bunları tanıyan burjuva yazarlar, eleştirel gerçekçilerdi[r]” (Lukacs, 1979, s. 122). Bu yazarlardan, emekçilerin iktidarı ele geçirdikleri anda birdenbire dört elle toplumculuğa sarılmaları beklenmemelidir. Devrimler, akımlar ve ideolojiler birden bire değişime uğramaz. Bu bir süreçtir. Toplumculuğa geçiş de bir süreçtir. Eleştirel gerçekçilik toplumcu gerçekçiliğe geçiş sürecini de kapsar ve sosyalizme geçildiği zaman toplumculuğa yakın olan birçok burjuva yazar eleştirel gerçekçilik sınırları içinde çalışmaya devam eder. Daha önce de belirttiğimiz gibi Lukacs’a göre eleştirel gerçekçilik sosyalist topluma geçmeden önce -kapitalist toplumlarda- ve geçilen ilk dönemlerde varlığını sürdürür (s. 123).

Lukacs için eleştirel gerçekçilik geleneği içinde kaleme alınan eserlerin değerlerini anlamak gerekmektedir. Çünkü toplumcu gerçekçi eserlerde toplumcu gerçekçiliğin tek gerçek olduğunu öne sürmek Stalinci dönemin bağnaz, baskıcı ve bürokratik görüşüne özgüdür. Marksizm’in temel ilkelerinden biri olan nesnel gerçekliğin araştırılması ilkesi hesaba katılırsa toplumcu gerçekçiliğin eleştirel gerçeklikle yakın bir işbirliğine girmesi Marksizm’in yararına olacaktır. Bir eleştirinin yalnız komünist ilkelerine bağlanmasını ummak bir nevi bağnazlıktır. Lukacs’a göre “Böyle bir tutum, eleştirel gerçekliğin sosyalist toplumdaki ufkunu büyük ölçüde daraltmak anlamına gelir” (s. 125). Çünkü eleştirel ve toplumcu gerçekçi yazarların ortak bir düşmana -kapitalizm ve burjuvazi- karşı savaştığı düşünülürse sosyalist olmasa dahi bu ortak düşmana karşı yapılan savaşım ister istemez yazara kendi ideolojisinden ayrılmaksızın sosyalist bir perspektif kullanma olanağı da tanır. Toplumcu gerçekçilik, kapitalist dönemde kapitalizmin dinamiklerini gerçeklik yöntemiyle yansıtan ve eleştiren eleştirel gerçekçi yazarların eserlerinden yazarının mensubu olduğu toplumun kültürel, geleneksel, tarihî ve iktisadi dönüşümü hakkında birçok veri edinebilir. Böylelikle sosyalist toplumun kurulmasından sonraki süreçte toplumcu gerçekçi

yazarların toplumların bugününü ve yarınını görmesinde çokça yararı dokunacağını düşünür.

Lukacs bilhassa sosyalizmin ilk dönemlerinde burjuva aydınının (eleştirel gerçekçi yazar) sosyalizminden yana olmak yahut sosyalizme karşı çıkmak gibi bir ikileme düşeceğini söyler. Ona göre devrimden hemen sonraki süreçte bu bunalımı ele alan edebî eserlerin sayısı çoktur. Bu bunalım ve çatışmayı yansıtan, sosyalizme eğilim gösteren ve eleştirel gerçekçilikten toplumcu gerçekçiliğe geçen yazarların sayısı az değildir. Bu geçişin en önemli örneği olarak Tolstoy'un birtakım eserlerini gösterir. Eleştirel ve toplumcu gerçekçiliğin bu geçiş dönemi arasındaki sınırın da kesinlikle çizilemeyeceğini iddia eder. Teorik olarak birbirinden ayırt edilebilen bu iki anlayışın aynı eserde kolayca yan yana gelebileceğini düşünür. Sosyalist bir toplum kurulduktan sonraki süreçte ise sosyalist düşüncenin topluma yaygınlaşması sonucunda her iki gerçeklik anlayışı arasındaki farklılıklar yavaş yavaş ortadan kalkacak ve yok olacaktır (Lukacs, 1979, s. 132-133).

Eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki yakınlıkların köklü temellere dayandığını iddia eden Lukacs, bu iki kuramın en önemli yakınlaşmalardan birinin de - Marksizm'in tarihsel nedensellik ilkesinden hareketle- *ulusal sanat/ulusalcılık* olduğunu düşünmektedir. Marksist kuramcı, her ulusun sanatının geçirdiği evrim içinde kendisini belirleyen tarihsel koşulları yansıttığı gerçekliğinin altını çizer ve şunları ekler:

Büyük gerçekçi sanat eserleri de insan kişiliğine ulusal niteliğini veren düşünce ve duygu ortamı yaratmada payı olan başlıca etkenlerdir. Bir yazarın kendi ulusunun kültür mirasıyla bağları ne kadar yakınsa, o yazarın kendi toplumuna karşı çıkıp dengeyi düzeltmek için yabancı geleneklere başvurduğu durumlarda bile, eserleri o kadar özgün olacaktır (Lukacs, 1979, s. 119).

Lukacs 19. yüzyıl realist ve natüralistleri üzerine detaylı incelemeler yapar. Başta Balzac ve Tolstoy olmak üzere Stendhal, Zola ve Gorki gibi realizm ve natüralizm akımlarının önemli yazarları, eserlerinde yaşadıkları devrin tarihsel ve toplumsal gerçekliklerini yansıtır. Bu eserlere yansıyan kurmaca figürler de devrin tipik ve karakteristik yanlarıyla bu metinlerde görünürler. Bahsi geçen sanatçılar sosyalist olmasalar da kurmaca âlemlerine yansıyanlar Marksist felsefesinin toplumcu görüşüne denk düşer; çünkü toplumsal süreç olarak kapitalizmin hüküm sürdüğü bir devirde yaşayan bu sanatçıların eserlerinde sınıf çatışmaları, ekonomik ve toplumsal

çelişkiler ve bireylerin topluma ve kendilerine yabancılaşmalarına dair birçok fenomen yer alır. Lukacs, 19. yüzyıl realistlerini metinlerde kurguladıkları bu özellikler dolayısıyla över; hemen ardından gelen Joyce, Kafka gibi modernist yazarların ise toplumdan uzaklaştıklarını iddia eder, bu sebeple onları yozlaşmış birer sanatçı oldukları için eleştirir (Huyugüzel, 2018, s. 293-294).

Eleştirel gerçekçilik konusunda Lukacs'ın fikirlerinden de etkilenen ve bu kuramı yeni açılımlar getiren Marksist teorisyenlerden bir diğeri Ernst Fischer'dir. Fischer'e (2017) göre kapitalist dünyadaki yazarların bir ortak yanı vardır. Çevresindeki sosyal gerçeklerle uzlaşamayan bu yazarların icra ettikleri her türlü sanat eseri bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırı sanatına dönüştürmektedir. Bunun sonucunda kapitalist düzende insan/sanatçı çevresine ve kendisine çok fazla yabancılaşır (s. 124).

Kapitalizmin ortaya çıkışı ile eleştirel gerçekçiliğin ortaya çıkışı arasında bir koşutluk gören Fischer'a göre bu süreç romantik başkaldırıyla ve Rousseau'nun burjuva uygarlığına başkaldırmasıyla başlar. Fischer'e göre "Kimsesiz 'ben'in romantik başkaldırısından, burjuva değerlerine karşı soyluların ve halkın tepkilerinin garip karışımından eleştirel gerçekçilik ortaya çık[ar]. Burjuva topluma romantik karşı çıkış, zamanla, karşı çıkan 'ben'in niteliğini yitirmeden, o toplumun bir eleştirisine dönüş[ür]" (s. 126). Hegel'in de benzer bir şekilde kapitalist sisteme saldırısıyla bu başkaldırı devam eder. Başka bir deyişle Fischer eleştirel gerçekçiliğin eleştirel tavrının romantizmden geldiğini ve romantizmin daha ziyade eleştirel gerçekçiliğin ilk evrelerinden biri olduğunu söyler (s. 126). Bu eleştirel tavır kapitalizm düzeninde metalaşan toplumsal ilişkiler sonucunda yabancılaşan insanların birbirleriyle ve toplumla olan tüm münasebetlerinde metanın ve ekonomik çıkarların öne çıkması sonucu ortaya çıkar. Dolayısıyla toplumun aksaklıklarını yansıtırken eleştirel gerçekçilerin eleştirel olma yönünü bir yöntem olarak değil de bir tutum olarak ele alır. Eleştirel gerçekçilerin en belirgin yönünün burjuva topluma karşı eserlerinde bireyci ve romantik bir tutum sergilemeleri olduğunu söyleyen Fischer sadece Stendhal ve Balzac'ı değil Dickens, Flaubert, Tolstoy, Dostoyevski, Ibsen, Strindberg, Gerhard

Hauptmann gibi isimleri de zikrederek Gorki ve Lucaks'a göre eleştirel gerçekçileri çok daha kapsayıcı ve geniş bir çerçevede değerlendirir.³⁷

Fischer, *toplumcu gerçekçilik* isimlendirmesini kurama uygun bulmaz. Onun yerine *toplumcu sanat* teriminin daha yerinde bir söylem olduğunu belirtir. Çünkü toplumcu gerçekçilik çoğunlukla günlük hayattan, tarihten esinlenmiş basmakalıp resimlere, propagandacı, partizancı siyasal bir ülküleştirmeye dayandırılan bir sanat akımı olarak lanse edilmiştir. Marksist teorisyene göre *toplumcu sanat* bir üsluptan çok bir tutumu zihinde uyandırır ve gerçekçi yöntemden daha ziyade toplumcu görüşe önem verir. Bu nüansa işaret eden Fischer eleştirel ve toplumcu sanatın farklarına da işaret eder. Eleştirel gerçekçiliği bütün büyük burjuva sanatı ve edebiyatı olarak gören Fischer, eleştirel gerçekçi yazarları mensubu oldukları çevrenin toplumsal gerçekliğinin bütüncül eleştirisini yaptıklarını söyler. Toplumcu yazarın ise yazdıklarının işçi sınıfının ve doğmakta olan sosyal düzenin amaçlarıyla temelde anlaştıklarını iddia eder (Fischer, 2017, s. 131).

Eleştirel gerçekçilik üzerine düşünen ve kuram hakkında fikirler üreten bir diğer Marksist kuramcı Moissej Kagan'dır. O da eleştirel gerçekçi kuram üzerine düşünce üreten Marksist kuramcılar gibi eleştirel ve toplumcu gerçekçiliğin ayrımı üzerinde durur. Kagan'a (1982) göre eleştirel gerçekçiler kapitalist düzendeki çirkin-olan ve bayağı-olan tüm yozlaşmış ilişkileri birer estetik güç olarak gösterir ancak bu gösterimde güzel-olan ile yüce-olanınkinden daha güçlü bir tutum sergilenmiştir. Marksist kuramcıya göre eleştirel gerçekçiliğin bu tarzdaki sanat algısı sanatta trajik olanı yaşamsal alanda hâkim bir kanun şekline dönüştürmesine sebep olmaktadır. Eserler aracılığıyla sadece kötüyü ve olumsuzluğu sergilemek toplumcu gerçekçiliğin üstlenmeyeceği bir tutumdur. Toplumcu gerçekçiliğe göre toplumsal gelişmenin tarihî boyutunda güzel/yüce olan çirkin/bayağı olana karşı daha üstün ve güçlüdür (s. 108-109). Kagan eleştirel gerçekçiliğin kapitalist düzenin ve burjuva sınıfının çirkinliklerini/yozlaşmışlıklarını sanat aracılığıyla göstermesi yaklaşımını isabetli bulur;

³⁷ Fischer'in (2017) bu konudaki görüşleri şu şekildedir: "Eleştirel gerçekçiliğin kapsamı içinde de değişik birçok görüşler vardır (burada 'eleştirel' bir tutum, 'gerçekçilik' de bir yöntem anlamında kullanılıyor): Fielding'in gelişen burjuva sınıfına soyluca bir aşağılamayla bakışından (Byron, Stendhal ve Balzac'da da görülen bir tutum) devrim sonrası toplumu kökten suçlamasına (Stendhal, Flaubert); Dickens'in, Ibsen'in, Tolstoy'un dönüşümcü umutlarına ve tasarılarına kadar. Bütün bu görüşlerde toplumun o günkü durumuna karşı eleştirel bir tutum vardır, ama bu tutum ya aşağılayıcı, ya alaycı, ya dönüşümcü ya da nihilist olarak belirir. Her kişisel görüşün belli bir anlatım biçimine bağlı olması gerekmez." (s. 129-130).

bu eserlerin, insandaki kötü ve bayağı olan şeylerin kaynağının burjuva toplumunun içinden geldiğine dikkat çekmesi de bir diğer mevzudur (s. 156).

Boris Suçkov (1976) kapitalist toplumun ve burjuva zihniyetinin yaşamsal alanda yarattıkları olumsuzlukları eserlerde gösterdiği hâlde bu konulara bir açıklık getirmeyen, çözüm üretmeyen reçete sunmayan eleştirel gerçekçi eserleri yetersiz olarak görür (s. 336-337). Pospelov (2005) ise eleştirel gerçekçiliğin geleceği dizayn edecek öngörü yaklaşımının olmaması dolayısıyla eleştirel gerçekçiliği eleştirir. Marksist kuramcı eleştirel gerçekçilerin kapital düzenin insanî değerleri ve duyuları yok saydığını bile bile insanı bu durumdan kurtaracak bir çözümü olmamasından yakınır (s. 493-494).

O hâlde genel olarak eleştirel gerçekçi ve toplumcu gerçekçi sanat konusunda şöyle bir genelleme yapmamız mümkündür: Eleştirel gerçekçilik yani burjuva edebiyatı ve sanatı bir bütün olarak, bulunduğu sosyal çevrenin toplumsal gerçekliğinin eleştirisini de beraberinde taşır. Toplumcu gerçekçilik yani sosyalist/komünist edebiyat ve sanatı yazarın -genelde sanatçının- proleterin -emekçi sınıfın- ve doğmakta olan/doğması kaçınılmaz olan sosyalist/komünist toplumsal düzenin amaçlarıyla temelde bir anlaşmaya vardığını gösterir.

Bahsi geçen bütün bu Marksist kuramcıların dediklerinden hareketle eleştirel gerçekçilik için sınırları çok kesin olmayan bir şema çizmek de mümkün görünüyor. Görüldüğü gibi sanat anlayışının temeline gerçekçilik -realizm- yöntemini yerleştiren bazı yazarlar aynı toplumcu gerekçilerde olduğu gibi toplumsal sorunlara, hukuksuzluğa, eşitsizliklere duyarsız kalmaz ve sosyalist/Marksist olmasa da toplumsal olay ve olguları eleştirebilirler. O hâlde eleştirel gerçekçiliğin ilkelerini -toplumcu gerçekçi ilke ve yöntemlerle de kıyaslayarak- şu şekilde sıralayabiliriz:

Her iki kuram *toplumculuku* bir perspektif olarak alır. Yazarlar mensubu olduğu toplumun, toplumsal değişmelerine neden olan tarihsel ve ekonomik güçlerin tespitini yapar. Toplumcu gerçekçilik, *toplumculuku* onaylar, sanata yeni bir toplumu kurma misyonu yükler, *toplumculuku* kurma mücadelesi verir. Eleştirel gerçekçiliğin doğrudan böyle kaygıları yoktur, sadece toplumsal gerçeklikleri (olanı) olduğu gibi yansıtır ve bu gerçeklikleri dolaylı bir yöntemle eleştirir.

Sosyalizm, toplumcu gerçekçiliğin toplumcu perspektifinin temelindeki en esas unsurdur. Toplumcu gerçekçilikte bir eserin sanat değeri, Marksist bir dünya görüşünü

içeren siyasi bir tavır ile sınıf çatışmasının ve çelişkilerinin öne çıkarılması bağlamlarıyla değerlendirilir. Bu noktadan yola çıkılarak eserlerde olumlu/ilerici kahramanlar yaratılır, proleterin zaferini ilan edecek olan sosyalist toplumun romantik imgeleri üretilir (Tural, 2014, s. 21). Eleştirel gerçekçi yazar ise mensubu olduğu cemiyetin içinde gerçekleşen haksızlıkları, sömürüyü, adaletsizliği, eşitsizlikleri tespit etmekle yetinir. Dolayısıyla eleştirel gerçekçi sanatın insanın özünü daha iyi yakaladığı söylenebilir. Eleştirel gerçekçi sanat toplumsal yaşamın dinamiklerini politik nedenleri ihmal etmeksizin ele alır. Bunu yaparken de toplumcu gerçekçiliğin hazır şemalarını kullanmak yerine eylemlerin, düşüncelerin nesnel karşıtlığını yakalamayı çalışır (Tural, 2014, s. 21).

Her iki kuram da *aristokrasi, burjuvazi ve kapitalizmin dinamiklerini eleştirir*. Eleştirel tutum benzerdir ama her iki kuramın da yöntemleri farklıdır. Eleştirel gerçekçilik bütün büyük burjuva sanatı ve edebiyatıdır, toplumcu gerçekçi yazar ise işçi sınıfının ve doğmakta olan sosyal düzenin amaçlarıyla temelde anlaşıp. Aristokrasinin ve burjuvazinin kurduğu toplumsal gerçeklerle bir türlü uzlaşamayan 19. yüzyıl büyük burjuva yazarlarının -eleştirel gerçekçilerin- icra ettikleri her türlü sanat eseri bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırı sanatına dönüşür. Şayet bir sanat eserindeki toplumsal dinamiklerin eleştirisi “toplumdaki sınıfsal çatışmaya ve bundan çıkacak olan devrimci bir söyleme” (Tural, 2020, s. 274) yönelmezse bu eseri eleştirel gerçekçilik içinde rahatlıkla değerlendirebiliriz.

Eleştirel gerçekçi yazarın eleştirisi doğrudan değildir, *eleştiri dolaylı* bir yöntemle yapılır. Eleştirel gerçekçi yazar bir reçete sunmadan, çıkış yolu göstermeden, geleceğin inşasını yapmadan, gelecek için umutlar vaat etmeden, eğitici ve öğretici yönü olmadan, tipleştirmelerden yararlanmadan eserlerinde eleştirilerini yapar. Toplumcu gerçekçi yazarın en önemli misyonlarından birisi ortaya çıkan resmi göstermenin ve eleştirmenin yanında çözümleri de beraberinde işlemesi, sorunların çözümü için reçeteleri olmasıdır.

Toplumcu gerçekçi sanat taraf tutarak ezilen kesimlerin yanında yer alır, onların sözcülüğünü üstlenir, Marksist felsefenin propagandasını yapar, toplumdaki adaletsizliklerin temeli olarak sınıf çatışmalarını öne çıkarır. Toplumcu gerçekçi yazar yazdıklarıyla tek bir hedefe, sosyalist devrimin gerçekleşmesine odaklanır. Oysa

eleştirel gerçekçi yazar doğrudan bir düşüncenin, ideolojinin tahakkümüne girmez, herhangi bir sınıfın sözcülüğünü üstlenmez. En az yorumla çirkin, bayağı ve olumsuz olan olay ve olguları sadece gösterir, işaret eder ya da resmeder. Anlatılardaki olaylar, olgular, kurmaca kişiler konusunda yan tutmadığı gibi herhangi bir ideolojinin, düşüncenin de tarafgirliğini doğrudan yapmaz. Dolayısıyla toplumcu gerçekçi eserlerde görülen *toplumdan bireye doğru* indirgenen hareketin aksine eleştirel gerçekçi eserlerde *bireyden toplumsala doğru* bir açılım vardır. Bu tutum toplumsal mesajın doğrudanlığını kırar, yazarın ideolojisi metinlerde doğrudan gözükmez, tarafgirliği iyice silikleşir.

Eleştirel gerçekçiler 19. yüzyılın büyük realistleridir. Bu yazarlar, *gerçekçilik*, -realizm- toplumsal olayları yansıtmak, hatta satır arası olarak eleştirebilmek adına en ideal yöntem olarak addetmişlerdir. Eleştirel gerçekçi yazarların eserlerinde tarihi kavrayışını ve bu kavrayışı yansıtmak için kullandıkları *gerçekçilik*, bugünü ve geleceği şekillendirecek güçlerin anlaşılması adına toplumcu gerçekçiler bir yöntem olarak öne çıkarırlar.

Toplumcu gerçekçiler sosyal faydayı öne çıkarır, bireyin değil toplumun sorunlarına eğilir ve biçim yerine içeriğe önem verir. Eleştirel gerçekçi yazarların ise eserlerinde doğrudan herhangi bir toplumsal fayda sağlama amaçları yoktur. Bilhassa toplumcu gerçekçilerin *açık ve anlaşılır olma ilkesinden* kaynaklanan biçimci öğeleri değillemenin aksine yansıtmacı ve modern edebiyatın biçimsel yöntem ve tekniklerini - bilinç akışı, iç konuşma, düzensiz olgu kurulumu vb.- eserlerinde sıklıkla kullanırlar. Bazı eleştirel gerçekçilerin üslupçuluğa da önem verdikleri söylenebilir. Onlar içeriğe önem verdikleri gibi bir o kadar da -hatta bazen daha fazla- biçime de önem atfederler.

Eleştirel gerçekçi yazarların biçimsel öğeleri sanatsal eserlerinde öne çıkarmaları bir anlamda edebîliğe daha uygun bir anlatım tarzı oluşmasında önemli rol oynar. Herhangi bir ideolojinin ya da bir felsefi düşüncenin güdümüne girmeden yaşamın ve varoluşun anlamsızlığının vurgulanması, yaşamın ve varoluşun kapısının kapitalist ve modernist sistem sonucu anlamsızlığa, çıkmaza, yokluğa, yoksunluğa açılması gibi konuları biçimsel ve estetik kaygılarla ele almaları eleştirel gerçekçi yazarların eserlerini toplumcu gerçekçi eserlere nazaran daha çok edebîliğe yakınlaştırır.

2.1.2.3. Türk Edebiyatında Eleştirel Gerçekçi Eğilime Yaklaşım Tarzları

Bu başlık esasında başlı başına ayrıntılı bir makalenin, bir kitap bölümünün hatta bir tezin konusu olması bakımından burada çok kısa birkaç örnekle açıklamaya çalışacağız. Bu konuda Secaattin Tural'ın; Mehmet Akif Ersoy, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların eserlerinin eleştirel gerçekçi eğilimle tahlillerini yaptığı çalışmaları dışında müstakil başka bir çalışma da bulunmamaktadır (Tural, 2019, s. 160-166), (Tural, 2014, s. 20-25), (Tural, 2020, s. 272-279). Tural çalışmalarında bilhassa Marksist ve toplumcu gerçekçi kuramcıların gerici olarak nitelediği, sosyalizmin ilke ve yöntemlerini kullanmıyorsa toplumsal gerçeklikten uzak olarak değerlendirdiği Tevfik Fikret, Halit Ziya, Mehmet Akif, Tanpınar gibi yazarların eserlerinden hareket eder. Onların eserlerindeki toplumsal gerçekliğin -Lucaks, Fischer, Eagleton'ın da dediği gibi- burjuva gerçekliğine işaret ettiğinin, toplumsal güçleri dışarıdan da olsa tespit ettiğinin, dönemin burjuva zihniyetini eleştirdiğinin, dönemin toplumsal aksaklıklarına ışık tutarak Marksizm'in tarihsel maddeci anlayışı için önemli birer veri sağladığının altını çizer. Ve ne yazık ki bizim Marksist teorisyenlerimizin bunları görmediğini, toplumcu gerçekçi değilse hiçbir gerçekçi değildir diyerek bu eserleri dışladığını belirtir. Kanaatimizce bu konuda Tural'ın tespitleri, yöntemi ve düşünceleri doğru ve isabetlidir.

Çalışmamızda 1960-1980 arasındaki bu yirmi öykücünün eserlerindeki eleştirel gerçekçi eğilimi su yüzüne çıkarmak istedik. İleriki başlıklarda da görüleceği üzere dönem öykücülerinin en çok şikâyet ettiği şey 1940 Kuşağı'nın bir yöntem olarak addettiği radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi anlayışıdır. Bu öykücülerin büyük bir çoğunluğu bu ilkeli toplumculuktan uzaklaştıkça eleştirel gerçekçi eğilime yanaştıkları görülür. Lâkin burada birkaç hususa değinmek gerekmektedir.

Dikkat edilecek olursa Tural'ın da altını çizdiği gibi eleştirel gerçekçilikteki esas nüanslardan birisi “(...) sosyalist olmayan bir yazarın söz konusu toplumsal gerçekleri yansıtm[asıdır] (...)” (Tural, 2020, s. 274) Bir başka deyişle ancak sosyalizm görüşüne sahip olmayan bir yazarın kaleminden yansıyan bu gerçeklikler eleştirel gerçekçilikle bağdaşabilir gibi de okunabilir/anlaşılabilir. Yukarıda 19. yüzyıl burjuva yazarları birçok Marksist kuramcı tarafından eleştirel gerçekçiler olarak zikredildiği

unutulmamalıdır. 1960-1980 arasındaki bahsi geçen bu yirmi öykücünün hemen hepsi sosyalist, Marksist, demokratik sol görüşe yakın kişilerdir; bir başka deyişle toplumu içerinden görebilecek, anlatabilecek, toplumu tarihsel gelişimi içinde canlı ve bütüncül bir şekilde öykülerinde yansıtabilecek gerekli Marksist bilgiye birçoğu sahiptir. Bu hâlde bu öykücüler için eleştirel gerçekçi eğilimle yazmıştır dememiz pek mümkün gözükmemektedir. Tural'ın atladığı ya da zikretmeyi gerek görmediği bir husus vardır. Yazarların sosyalist olup olmamalarından çok sanat anlayışlarında Marksist sanat estetiğini düstur edinmeleri, toplumcu gerçekçi sanatın ilke ve yöntemlerine bağlı olmaları, bu ilkeleri başat yapmaları ön koşuldur. Aksi hâlde bir yazarın sosyalist olup olmaması onun eleştirel gerçekçi eğilimle yazıp yazmaması konusunda belirleyici bir unsur değildir. Keza dediğimiz gibi hepsi dönemin ilkeli toplumcu gerçekçi anlayışına da karşı çıkar ve bu anlayışla yazılan eserleri eleştirir.

Nitekim Fischer ve sonraki Marksist teorisyenler Lucaks'ın 19. yüzyıl gerçekçileri ile sınırladığı eleştirel gerçekçileri genişlettiklerinden, romantizm yazarlarının ya da Kafka, Sartre, Joyce, Woolf, Faulkner gibi modern yazarların da toplumsal gerçeklikleri yansıtmaları ve gerçekçi bir yöntemle olmasa da toplumsal aksaklıkları eleştirmeleri yönünden birer eleştirel gerçekçi olarak addederler.

Ele aldığımız öykücülerin geniş bir kısmında nasıl ki toplumcu gerçekçi eğilim eserlerinde bir yöntem değil bir tutumsa aynı şekilde eleştirel gerçekçi eğilim de onların öykülerinde bir yöntem değil bir tutumdur. Aşağıda da geniş olarak ele aldığımız gibi toplumcu gerçekçi sanatın gerici olarak addettiği, metni açık ve anlaşılır olmasına engel olan biçimsel yöntemlere başvurmuşlar, ayrıca içerikler de kullanmışlardır. 1940 Kuşağı sonrası olarak da addedileceğimiz Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Kemal Tahir gibi toplumcu gerçekçilerin yüzeysel bir gerçekçilikle de olsa diyaloglar, iç çözümlemelerle bireyin iç çatışmalarını vermeye çalıştıkları eserlerinde olduğu gibi fakat onlardan çok daha fazla bir şekilde bireylerin görülmeyen yaşantılarını öykülerinin odak noktaları hâline getirirler. Bilhassa modern edebiyatın baş tacı ettiği bilinç akışı, iç konuşma gibi yöntemlerle yazmışlardır.

Bu yazarlar kendilerinden önceki toplumcu gerçekçilik, varoluşçuluk gibi sanat anlayışlarının insanı ve gerçekliği ele alışı eleştirerek bu yaklaşımlara itiraz ettikleri kadar bu sanat anlayışlarından etkilenerek bu yöntemleri eserlerinde de kullanmışlardır.

Bu bakımdan onlar gerek toplumcu gerçekçiliği gerek eleştirel gerçekçiliği öne çıkarsınlar bu eğilimleri kendi sanat anlayışlarına göre dönüştürerek bu eğilimlere yeni bir nefes/ses getirmişlerdir. Bazı öykücülerde benzerlikler olmakla birlikte birçok açıdan birbirlerinden farklı şekilde yazarlar. Toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilime getirdikleri bu ses/yankı çok uzun sürmemiştir. Türk öykücülüğünde 1980 sonrası postmodern ilke ve yöntemlerinin öne çıktığı sanat anlayışları daha baskın bir edebî anlayış oluşturmuştur.

Tablo 1.6. Eleştirel Gerçekçi Eğilim İçerik ve Biçim Tablosu

Eleştirel Gerçekçi Anlatılarda İçerik ve Biçim	Toplumcu Perspektif/Toplumculuk
	Eleştirel Tutum
	Tarafsızlık
	Gerçekçilik
	Hem İçerik Hem Biçim
	Estetik Kaygı

1.2.3. Öykücülerin Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçi Eğilime Yaklaşımları

1960-1980 seneleri arasında eser veren, *Varlık*, *Türk Dili*, *Yeni Dergi*, *Yeni Edebiyat*, *Yeni Ufuklar*, *Papirüs*, *Soyut*, *Yansıma*, *Yordam*, *Türkiye Defteri* gibi çeşitli dergiler etrafında toplanan ve çalışmamız da ele aldığımız öykücülerin geneli toplumcu gerçekçi eğilim ile eleştirel gerçekçi eğilimin sanatsal ilke ve yöntemleri arasında gidip gelmektedir. Kimilerinin öykülerinde toplumcu gerçekçi eğilim ağır basarken kimlerininindeyse eleştirel gerçekçi eğilim daha ağır basmaktadır. Bazılarıysa toplumcu ve eleştirel gerçekçi ilkeleri varoluşçulukla sentezlemiş, bazıları da ilk öykülerini/öykü kitaplarını varoluşçu eğilimle yazarken daha sonra yazdıkları öykülerde toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilime doğru öykü evrenlerini kurmuşlardır. Her ne şekilde olursa olsun her biri toplumcu ve eleştirel gerçekçiliği kendi sanat anlayışlarına göre dönüştürmüştür. Bu bakımdan bu öykücülerde toplumcu ve eleştirel gerçekçilik bir yöntem olmaktan çok bir tutumdur, eğilimlerin klasik ilke ve yöntemlerini aşan ve dönüştüren öyküler yazmışlardır. Ama gene de bu yazarların öykü anlayışı için aşağıdaki gibi bir genellemeye varmamız ve ortak hususiyetler bulmamız da mümkündür.

Dönemin öykücülerini sosyalist/komünist yahut demokratik sol görüşe yakındır. Bu tutumları, eleştirel gerçekçi eğilimden onları uzaklaştıran ilk unsurdur. Bununla birlikte hepsinin sol anlayışı farklıdır, kimisi Kemalizm odaklı bir sosyalizm isterken kimisi de millî bir sosyalizm düşüncesine veya kimisi de Tahirci bir sosyalizm görüşüne bağlıdır. Dolayısıyla nasıl bir sosyalist devrim istedikleri yahut isteyip istemedikleri de birer soru işaretidir. Bazı kesimler onları *küçük burjuva* olarak nitelendirse de esasında bu dönemin öykücülerini dönemin aydın ve entelektüelleridir. Aileleri, yaşam biçimleri orta sınıf insanlarınkine benzer. Çoğu üniversite mezunudur, İstanbul'da ikamet eder, kent kökenlidir, dönemin edebiyatçılarının müdavimi olduğu muhitlerde -pastane, meyhane, bar vb.- vakit geçirir. Onları, eleştirdikleri burjuva sınıfına, 19. yüzyıl realist yazarları ya da birkaç nesil önceki çoğu, kalemlerde yetişmiş Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi bürokrat-aydın-burjuva sınıfına dâhil edemeyiz.

Öykücülerin hepsinde -Marksist bağlamda- belirgin bir sınıf bilinci vardır, öykülerde sınıf çatışması ve ekonomik düzen tüm ilişkileri belirleyen esas unsurdur.

İşçi/emekçi -alt sınıf/proleter/ezilen/sömürülen- ve burjuvazi -üst sınıf/ezen/sömüren- karakterler eserlerde birlikte yer alırlar, [Bu bağlamlarla öykücüler toplumcu gerçekçidirler.] ancak birtakım yazarların tutumu ve istisnai durum dışında herhangi bir toplumsal sınıfın çok fazla öne çıkarılmadığı söylenebilir. Şahıslar zaaflarıyla olduğu kadar olumlu yanlarıyla da yansıtılır, genel olarak öykücüler karakterlerini yargılama değil algılama çabasına girer. Olumlu/ilerici kahramanlar baskın değildir, öyküler proleterin zaferiyle kurulacak sosyalist toplum idealleri üzerinden inşa edilmemiştir. İçeriklerde her ne kadar toplumcu bir perspektif öne çıksa da toplumculuğu kurma ya da onaylama gibi bir kaygı doğrudan metinlerde gözükmez. Öykü kişileri diyalektik bir anlayışla metinlerde yer alır ama üst sınıfın ya da alt sınıfın yanında saf tutulmaz, yazarların tarafgirlikleri doğrudan değildir. Gerek bir olaya gerek bir duruma odaklanılsın amaçları -yer yer varoluşsal bir endişe de güderek- bireyin görülmeyen yaşantısına yönelmektir. Burada toplumsal olayların bireye -fiziksel psikolojik, sosyolojik vb.- etkisi irdelendiği kadar bireyin kendisini toplumsal olana -kültürel, siyasal, ekonomik vb.- hazırlama süreci de dikkatlere sunulur. Bu bağlamlarla eleştirel gerçekçidirler.

Sosyalist ya da demokratik sol görüşlere sahip de olsalar siyasi görüşleri öykülerde toplumcu gerçekçi eserlerdeki gibi net gözükmez, propaganda yapmazlar, sosyalizm esas unsur değildir. Mensubu oldukları toplumdaki adaletsizliği, sömürüyü tespit edip eleştirirler. Toplum dinamiklerini siyasi erekleri ihmal ve ihlal etmeden ele alırlar. Eserlerdeki karşı çıkma, başkaldırma ve eleştirme dolaylıdır, bireyin özünü kısıvrak yakalayarak eleştirel gerçekçi sulara gezinirler. Dolayısıyla toplumcu gerçekçi ve eleştirel gerçekçi eğilim bu yazarlarda 1940 Kuşağı'nın aksine bir anlatım biçimi olmaktan ziyade bir tutum olmuştur.

Toplumsal dinamiklerin eleştirisi sınıf çatışmasına dayansa da çoğunlukla devrimci bir söyleme ya da bir propagandaya dönüşmez. Öykülerin ekserisinde doğrudan sosyalist devrim amacı güdülmez. Metinlerdeki kapitalizm ve burjuva eleştirileri de doğrudan değildir, dolaylıdır. Eleştiri yoğunudur ama öykücülerin, eleştirdikleri bu problemler konusunda bir reçetesi yoktur, çözüm yolu üretmezler, bir çıkış yolu göstermezler. Toplumcu gerçekçi öykülerdeki geleceği inşa etme, didaktik olma, sosyal faydayı öne çıkarma, keskin tipleştirmelerden yararlanma, proleterin yanında saf tutma, proletere sınıf bilinci kazandırma, bir sınıfın sözcülüğünü üstlenme gibi endişeler

bir öncelik değildir. Karakterlerini yargılamaz, anlamaya çalışırlar. Öykücülerin bu sanatsal anlayışları onları toplumcu gerçekçilikten uzaklaştırıp eleştirel gerçekçi sanata yakınlaştırır.

Toplumcu gerçekçi sanatta olduğu gibi toplumdan bireye değil eleştirel gerçekçilikte olduğu gibi genellikle bireyden topluma doğru bir açılım vardır. Bu açılım toplumsal problemlerin gölgesinde oluşan bir açılımdır. Karakterler silikleşmez aksine toplumsal aksaklıkları yansıtmaya adına öykü kişileri biricikliğiyle eserlerde yer alırlar. Başka bir deyişle çoğu toplumcu gerçekçi eserdeki isimleri dahi olmayan, tüm varlığı mensubu olduğu sınıfın özellikleriyle sınırlandırılmış olan ve bu özellikler dışında bir başkası olamayan, genellikle fiziki portrelerinin tasvirine ihtiyaç duyulmayan, görülmeyen yaşantılarına ve psikolojilerine neredeyse hiç değinilmeyen, birey olarak değil topluluk içinde bir anlam kazanan öykü kişileri gibi plastikten değildir; her biri kendi bireyselliğiyle öne çıkar, olaylara kendi bakış açılarını oluştururlar, nevi şahsına münhasırdır; çoğunluğu tip değil karakterdir.

Bu öykücüler gerçekçiliği kendilerine ilke edinirler. Birkaç isim dışında ki bu öykücülerin de geneli sanat yaşamlarının ilerleyen dönemlerinde varoluşçuluktan toplumcu gerçekçiliğe ya da eleştirel gerçekçiliğe eğilim gösterirler, toplumcu gerçekçi sanatın *gerici* olarak addettiği gerçeküstü, absürt, fantastik gibi *arı gerçekliği* zedeleyen yöntemlerden/akımlardan uzak durmaya çalışmışlardır. Yazarların en büyük amaçlarından birisinin toplumsal gerçeklikleri/aksaklıkları yansıtmak olması, realist yöntemin üzerinde ısrarla durmalarındaki gerekçelerden biridir. Bu açılardan toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla paralellik gösterirler. Buna mukabil toplumcu gerçekçiliğin değildiği sembolik ve alegorik kullanımlar bu öykücülerin eserlerinde görünür. Bu bakımdan da toplumcu gerçekçi eğilimden uzaklaştıkları iddia edilebilir.

Buraya kadar söylediklerimiz sadece bir genellemedir, muhitin her bir öykücüsünün farklı yaklaşımları bulunmaktadır. Olumlu kahramanların, tipleştirilmelerin, propaganda ve partizanlığın, yan tutmanın, sosyalist toplum ideallerinin, gelecekçiliğin, radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi sanat unsurlarının bu muhitin öykücülerinin eserlerinde hiç olmadığını söyleyemeyiz. Bununla birlikte 1930-1940 toplumcu gerçekçi gelenekle yazan öykücülerin eserleriyle kıyaslandığında bu tarzdaki yaklaşımların/uygulamaların iyice azaldığını hatta bir hayli

zayıfladığını açık bir şekilde iddia edebiliriz. Daha doğrusu öykücüler eserlerinde radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi eğilimin kalıplaşmış şemalarını kırarak dönüştürürler, toplumcu gerçekçi eğilime yeni bir biçim ve içerik kazandırırılar.

1960-1980 arasındaki sosyalist bu yirmi öykücünün eserleri 1930-1940 toplumcu gerçekçi gelenekle yazan öykücülerin eserlerindeki gibi içerik olarak kendisini tekrar eden, birbirinin aynısı öyküler de değildir. Her yazar kendi gerçekliğini, kendi sanatsal anlayışına göre yazmıştır, her öykü biriciktir denilebilir. Toplumsal olaylar kendi iç dinamikleriyle toplumcu gerçekçi sanatın şablonları dönüştürülerek, olayların değil bireylerin öne çıkarılması ile kaleme alınmıştır. Başka bir deyişle toplumsal olayları ele alırken toplumdan bireye değil, bireyden topluma doğru bir saçılma vardır.

Bireyin öncelenmesi modern edebiyat tekniklerinin de otomatik olarak devreye girişi ile neticelenmiştir. Bilinç akışı, iç konuşma, iç çözümleme, kısmi ve bütüncül geri kırılmalar, düzensiz olgu, aksiyonun azaltılması, olayın değil durumun öne çıkarılması, çoklu anlatıcı ve bakış açısı, algısal zaman ve nesne kullanımları ile bireyin iç dünyasına projektör tutularak toplumsal olay ve olguların öykü kişilerinin görülmeyen yaşantısında sebep olduğu buhranlar, bulantılar/bunaltılar, kaygılar metinlere yansıtılmıştır. İçerik her ne kadar önemliyse bu içeriğin biçimsel özellikleriyle birlikte sunmak da bir o kadar önem kazanmıştır.

Toplumsal içeriğin sunumunda biçimsel ve estetik kaygılar o denli öne çıkar ki bazı öykücüler üslupçuluğa kayarak toplumcu gerçekçi sanatın *açık ve anlaşılır olma* ilkesini tamamıyla yerle bir eder. Bilhassa çoğunun öykü dilinin şiirsel olması, yer yer imge kullanımları eserlerini biçimci yapan en temel özelliklerdendir. Toplumcu sanatın göz ardı ettiği sanatsallık, estetiklik ve edebî olmak kriterleri bu öykücülerin eserlerine iyice siner. Çoğu öyküde sosyal fayda ya da mesaj öykünün içinde bir hayli eriyerek iyice silikleşir, okur metnin mesajını yahut metnin ne söylediğini anlamakla birlikte biçimsel ve estetik özelliklerin içinde de yer yer kaybolur. Bu bakımdan da öykücülerin eleştirel gerçekçi sanatın kıyılarında gezdiği söylenebilir.

1960-1980 seneleri arasında eser veren bu öykücülerin eleştirel gerçekçi sanat anlayışıyla 1934'teki Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'ndeki dogmatik ve mekanik toplumcu gerçekçi sanat anlayışı arasında gidip gelmesindeki sebeplerden birisinin

Türkiye’de yetmişlerde yapılan sosyalist literatür çevirilerinde dünyadaki birçok önemli düşünürün yapıtlarının tercümesine gerek görülmemiş olmasıdır. Çevrilen Gramsci, Althusser, Troçki gibi istisnalar da o sıralarda 1934’teki Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi’ndeki dogmatik ve mekanik toplumcu gerçekçi sanat anlayışında bir *sapma* ya da sanatsal bir tür *züppelik* gibi görülebilmıştır. Dönemin sosyalist anlayışında Stalin’in oluşturduğu eğilim baskındır. İşte bu dönemlerde yapılan çeviriler neticesinde artık Stalin çevresinde oluşan tüm sosyalist anlayışlar sorgulanır. Özellikle 1977’de Ömer Laçiner’in *Birikim* dergisindeki Stalinizm’i sorgulayan özel sayısında yer alan eleştirel yazıları dönemde büyük bir ilgi görür (Aytürk, Bora 2020, s. 315).

1950’lerde odak noktası hâline gelen, öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı olarak anılan yazarların kuvvetle etkilendikleri Kafka, Beckett, Satre, Camus gibi yazarların eserlerinde farklı bir eleştiri tarzını keşfeden 1960-1980 arasındaki bahsi geçen bu yirmi öykücü, toplumcu gerçekçilerin gerici olarak addettikleri bu yazarların yazma yöntemlerini de kendi öykü estetiklerine eklemleyerek ilkeli toplumcu gerçekçi eğilime yeni bir form kazandırırılar. Yapılan çevirilerle psikanalizmin önde gelen isimlerinin, ama bilhassa bilinçdışının şekillenmesinde cinselliği -libidoyu- esas alan Freud ve Lacan gibi isimlerin fikirlerinden etkilenmekle kalmamış öykülerini bu fikirlerin uygulama sahası olarak görüp psikanalizmin yöntemlerini bir psikiyatr gibi öykü kişilerinde tatbik ederek öyküleri âdeta bir laboratuvar/klinik gibi kullanmışlardır.

Sonuç olarak bu dönemin öykü yazarları yapılan çevirilerden, etkilenmiş, hâlihazırda 1950 Kuşağı öykücülerinin şiddetle eleştirdiği dönemin yaygın toplumcu gerçekçi, köy gerçekliği anlayışının bir yansıması olan kuru, yüzeysel gerçekliğe farklı bir eleştiri tarzı geliştirmiş, bu eleştiriye 1950 Kuşağı bunalımcılarının bireyi toplumsal gerçeklikten sıyrarak ele aldığı gerçeklik tarzını -varoluşçu edebiyatı- da ekleyerek genişletmiş ve artık radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi sanat anlayışından uzaklaşarak sosyalist sanata yeni bir nefes getirmişlerdir. İlerleyen başlıklarda öykücülerin çeşitli söyleşi, röportaj ve yazılarında radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi ve varoluşçu sanat anlayışlarından hangi noktalarda itirazları ve şikâyetleri olduklarından da zaman zaman bahsettik.

1.2.3.1. Toplumcu Gerçekçiliğe Eğilim Gösterenler

Aysel Özakin, (1942-...); İnci Aral, Nazlı Eray, Tezer Özlü, Şiir Erkök, Ayşe Kilimci, Peride Celal gibi 1975-1980 yılları arasında ilk öykü kitabını yayımlar. 1976'da yayımlanan *Sessiz Bir Dayanışma* adlı öykü kitabı toplumcu gerçekçi eğilimle yazılmıştır. Kitabın ilk öyküsü “Küçük Şehrin Soğuk Geceleri” adlı öykü 1974'te *Yeni Adımlar*'ın açtığı Sabahattin Ali Hikâye Yarışması'nda *en başarılı öykü* ödülünü alır (Yalçın, 2010, s. 809). Özakin'in *Sessiz Bir Dayanışma*'sında Sabahattin Ali, Yaşar Kemal ve Orhan Kemal etkileri göze çarparken birkaç öyküsü de Aziz Nesin'in öykülerine benzemektedir. Özakin, bu kitabıyla 1940 Kuşağı'nın radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi eğilim tarzına bir hayli yakınlığı söylenebilir fakat ilkeli toplumcu gerçekçi öyküler gibi bireyi sadece toplumsal konum, ekonomi ve emek-iş üçgenine sıkıştırmamış -Füruzan, Aral, Uyar, Baran gibi- bu üçgenin içindeki bireyin insan ilişkileri boyutlarını da irdelemiştir. Bu çerçeveden baktığımızda toplumcu gerçekçi eğilimin tarihsel perspektifi, ekonomi faktörü, sınıfsal çelişkileri, kapital düzenin eleştirisi dışında, toplumsal normlar arasında sıkışmış kadın bireylerin özgürlüğü, aşk-sevda-evlilik, kadın-erkek ilişkisi, çocukların dünyası, evlilik kurumu, fedakârlık gibi içerikler estetik bir duyarlılıkla işlenmiştir.

Ankara Gazi Eğitim Enstitüsünde Fransızca Bölümünde okuyan Özakin, bir süre Fransızca öğretmenliği yapar, “Gerçeküstücü Akımda Aşk ve Mizah” adlı bir yüksek lisans tezi yazar. Çeşitli üniversitelerde Fransızca okutmanlığı da yapmıştır (Necatigil, 1995, s. 263). Siyasal çalkantıların yoğunlaştığı 1980'lerde Aziz Nesin, Tezer Özlü, Ferit Edgü, Tomris Uyar gibi isimlerle Kültür Bakanlığının Almanya'da hazırladığı bir sempozyuma gider. Sempozyumda 12 Eylül sürecini merak eden bir Alman gazetecinin, Türkiye'de işkence yapılıyor mu, sorusuna olumlu yanıt vermesi üzerine tutuklanma korkusu sebebiyle bir daha ülkeye dönüş yapamaz. Uzun bir süre Almanya, İngiltere gibi ülkelerde yaşar, ressam Bryan Ingham'la evlenir, farklı diller öğrenir, çeviriler yapar, yabancı dillerde eserler verir, çalışmalarını yurtdışında devam ettirir.³⁸ Aysel Özakin'in yurtdışından bir daha geri dönmemesi kendisi, hayatı ve edebî kişiliği hakkında sınırlı bir bilginin dolaşımında olmasıyla neticelenmiştir.

³⁸ Aysel Özakin'la sosyal medya mecraları üzerinden yapılan röportajlardan elde ettiğimiz bu bilgiler için bk. https://www.youtube.com/watch?v=rf_9gzSdtSQ, <https://www.youtube.com/watch?v=LyfcRv1h3Kk>, <https://www.youtube.com/watch?v=a5Aeyp0QUBo&t=941s>

Aysel Özakin, Marksist bir yazardır, toplumculuğu kendisine perspektif olarak edinmiştir. *Sessiz Bir Dayanışma* (1976) yazarının edebî anlayışı sosyalist/komünist düşün sisteminden, tez-antitez-sentez biçimiyle formülize edilmiş Marksist diyalektikten ayrı düşünülemez. Hemen her öyküde bu yapıyı görebilmek mümkündür. Marksizm'in tarihsel maddeci anlayışıyla yazan öykücünün *Sessiz Bir Dayanışma* adlı kitabında 12 Mart'ın huzursuzluğu bütünüyle hissedilir. Siyasi cinayetler, baskınlar, aramalar, grevler, boykotlar, işgaller, toplantılar, gösteriler, yürüyüşler, panzerler, tanklar, polis arabaları, jipler, tutuklamalar, döviz kaçakçıları, TİP ve çevresindeki toplananların hapishanelerdeki durumları, işkence gibi birçok içerik öykülerin bazen arka fonunda bazen de odağında yer alır. Yaşananlar somut olarak 12 Mart Muhtırasına doğrudan bir gönderme yapmasa da öykülerdeki tüm tedirginlik, gerginlik, kaosu işaret ettikleri 1960-1980 döneminin tarihsel perspektifini yansıtmaktadır. Nitekim Özakin'in da gayesi öykü estetiğinin odağına bu perspektifi yerleştirmek, dönemin huzursuz Türkiye'sinin panoramasını çizmektir.

Füruzan, Uyar, Aktunç, Ağaoğlu, Aral gibi, çatışmaların kökenini ekonomi faktörüne yaslayan Özakin, toplumsal ve sınıfsal tüm ilişkileri ve çelişkileri iktisadi düzenin dinamiklerine dayandırır. “Küçük Şehrin Soğuk Geceleri”, “Kazaya Uğrayan Mutluluk”, “Sessiz bir Dayanışma”, “Portakal”, “İzmir”, “Annelerin Armağanı” (1976) adlı öykülerdeki kişilerin sınıfsal ve bireysel çatışmalarının kökeninde bu ekonomik endişeler yatmaktadır. Örneğin “Küçük Şehrin Soğuk Geceleri” adlı öykünün başkışisi Ali evlenecektir, fabrikadan üç gün izin verilmiştir Öyküde patronlar otellerde her gün çalgı, çengi ve eğlencedeyken, ağır iş koşullarında fabrikada çalışan işçiler ancak düğünden düğüne eğlenebilirler. “Kazaya Uğrayan Mutluluk”ta Mercedes arabasıyla yolda hız yapan zengin kadın ve adam, köylü ırgatların yola fırlayan çocuğunu ezip öldürür, ardında gelen otobüse sığınan çift, polise teslim olacağını söyleyerek öfkeli köylü kalabalığını ikna etmeye uğraşsalar da ırgatlardan birisi: “Bunlara kanunun da hükmü yoktur. Geçen yıl gitti bizden bir başka çocuk. Para yedirir bunlar. Cüzdanları vardır, vicdanları yoktur” (s. 37) diyerek sınıfsal ve ekonomik, hukuki adaletsizliğe, adaletin, devlet mekanizmalarının üst ve imtiyazlı sınıftan yana olduğuna dikkat çeker.

“Sessiz Bir Dayanışma” adlı öyküde Mustafa adlı ırgat ve arkadaşları tarla sahiplerinden zam ister, ama sermayedarlar bu zammı vermez. Bunun üzerine miting düzenleyen ırgatların hepsi toplanarak karakollarda dövülür, tarla sahipleri yürüyüşe

katılan ırgatlara bir daha iş vermez. Mustafa İstanbul'a göç etmek zorunda kalır. "Portakal" adlı öyküde işçi bir çocukla okuyan bir çocuğun gelir dağılımındaki adaletsizlikten kaynaklanan durumları gözler önüne serilir. "İzmir" adlı öyküde ekonomik yetersizliklerden dolayı evlenmekte zorluk çeken iki sevdalının durumlarına gözler çevrilir. "Annelerin Armağanı" adı öykünün içeriği ise bir derneğin, fakir bir çiftin tüm masraflarını karşılayarak evlendirmesidir. Düğün, bu fakir çiftin ve ailelerin mutluluğunu sağlamaktan çok bürokratik olarak öne çıkabilmenin, politik gövde gösterisi yapmanın savaşına dönüşür.

Ekonomi faktörü ve sınıf çatışmasının iç içe verildiği bu öykülerde üst sınıfın alt sınıf üzerindeki baskıcı gücü, maddi-manevi sömürsü, hiçbir ahlaki ilkeyi göz önünde tutmaması gibi toplumcu gerçekçi ilkeler doğrudan işlensin yahut işlenmesin her şekilde kendisini hissettirmektedir. Bu olgular her zaman öykünün odağına yerleştirilmez, bu bakımdan öyküler ilkeli toplumcu gerçekçi anlayıştan yer yer uzaklaşır. Bu sayede Özakın insan ilişkilerini daha çok öne çıkarır.

Özakın'ın eserlerinde grevler, boykotlar, işgaller, toplantılar, mitingler, gösteriler ve yürüyüşler de işlenmiştir. "Yunus İle" (1976) adlı öyküde öğretmen kadın (anlatıcı) Mehmet'le tanıştıktan sonra onun verdiği kitaplardan, fikirlerinden etkilenir. İş çıkışında birlikte toplantılara, derneklere, dergilere giderler; kadın Mehmet'in açık oturumlardaki konuşmalarına katılır. "Ardından polis arabaları, tanklar, jipler, baskınlar, aramalar, tutuklamalar gel[ir]" (s. 23). "Sessiz bir Dayanışmada" Irgat Mustafa ve arkadaşları zam isteklerini kabul etmeyen tarla sahiplerine başkaldırır, bölgede görülmemiş büyüklükte bir miting düzenler. "İhanetin Resmi"nde (1976) Vedat ve arkadaşları sol davanın ortak adamlarıdır. Dergi çevresinde belirli bir grup arkadaşla beraber çalışır beraber hareket ederler, eylemler düzenler, yürüyüşlere katılırlar. Öyküde İşçi Partisi'nin toplantılarının basılması konusuna da değinilir. "İzmir" adlı öyküde film sektöründe çalışan anlatıcı, çeşitli dernekler ve örgütler aracılığıyla toplantılar düzenleyerek kendisi gibi olan iş arkadaşlarıyla organize olmaya çalışır. Öykülerin fonunda çoğu zaman örgütlenmeler, siyasi eylemler, toplantılar bu örneklerle benzer şekilde zikredilir.

Özakın'ın öne çıkardığı bir diğer toplumcu gerçekçi içerik burjuva eleştirisidir. Yazar, çağdaşı kadın öykücüler gibi küçük burjuvaların kapitalist sisteme takılıp

kalmasını eleştirir. “Küçük Bir Burjuvanın Acıları” (1976) adlı öyküde anlatıcı kadın idealist bir öğretmendir, vatanseverdir, küçük burjuvadır, acıları içseldir; ama algısı ve zihni toplum tarafından şekillendirilmiştir, politikayla uğraşmaz, uğraşan meslektaşlarına da öfkeli. El ele verildiğinde milletin kalkınacağını düşünür, halkını tembel olarak nitelendirir. Dolayısıyla romantiktir, Türkiye’nin gerçeklerinden bihaber, ev içlerine kapanmış/kapatılmış, annesinin baskıları yüzünden küçük burjuva acıları çeken bir kişidir. Cumhuriyet burjuvazisinin inşa etmeye çalıştığı toplumsal mimariyi koşulsuz kabul eden, sorgulamayan, Kemalist ve evvela kendisine sonra da yaşadığı topluma yabancı bir kişidir. Benzer bir eleştiri “Ayçiçeği” (1976) adlı öyküde de vardır. Bir parkta/çay bahçesinde oturan aileler, kadın-erkek ayçiçeği çitlerler. Çoğu küçük burjuva olan insanların tek düze hayatlarını yansıtan bu öyküde bir deli onları eğlendirir. Eliyle onlara ahlaksız bir hareket yapan delinin bu hareketi küçük burjuvaların yaşama biçimlerine karşı yapılmış hakaretin sembolü gibidir.

Özakın’ın toplumcu söylemini yumuşatmak, estetik bir biçim vermek için birtakım sembolik anlatımlara da başvurduğu görülmektedir. Örneğin “Küçük Şehrin Soğuk Geceleri”nde Ali, gerdeğe girdiği esnada eşine bir hafta işe gitmeyeceğini söyler. Gelin ağlamaktadır, kızın gözyaşları ilk gecenin heyecanı, onda uyandırdığı duygu durumları olarak düşünülebilir. Aslında bu gözyaşları, Ali’nin patronuna başkaldırmasının ardından fabrikada ve özel hayatında yaşayacağı kaostan, olumsuzlukların -Ali’nin işten kovulması, parasız kalacak olmaları vb.- bir sembolü olarak da okunabilir. “Yunus İle” adlı öyküde üç tepeden bahsedilmektedir. Bu tepelerden birisinde gecekondu birisinde “keyifle pipo tütürenlerin yüksek yapıları” diğeri ise cezaevi vardır. Yüksek yapılarda yaşayanların rahatlıkla pipo tütürebilmeleri için hakları, ücretleri, maaşları adaletsiz bir şekilde dağıtılan, yaşamsal standartların çok altında hayat sürdürmek zorunda bırakılan gecekonduların bir köle gibi çalışmaları gerekmektedir. Gecekondu zenginlere hizmet etmek zorundadır ve bu duruma başkaldıran olursa tutuklanarak pipo tütürenler ve işbirlikçiler tarafından cezaevine tıklılırlar. “Sessiz Bir Dayanışma” adlı öyküdeki otobüse çocukla birlikte binen kürklü kadın öyküde hiçbir eylem içinde olmasa da varlığıyla alt sınıfı acımasızca ezen üst-burjuva sınıfın bir sembolü olarak metinde yer alır. Sonuç olarak Özakın’ın öyküleri bu tarzda sembolik okumalara da açıktır.

Özakın'ın öykülerinde devrimci romantik anlayışın etkileri - yoğun olmamakla birlikte vardır. Çok açık olmasa da “İhanetin Resmi” adlı öyküde TİP toplantılarının sağ kesim tarafında basılarak dağıtılması, Marksist mücadelenin nasıl baltalandığını göstermesi bakımından partizancılık olarak addedilebilir. Öykülerdeki grevler, mitingler, boykotlar, eylemler, yürüyüşler öykücünün propagandacı yönünü göstermektedir. Yazar, öykü kişilerini açık bir diyalektikle metinlere yerleştirmekle kalmaz, öykü kişileri arasında alt sınıfın yanında yer alarak yan tutar, tarafgir olur. Üst sınıf öykülerde ezer, zulmeder, devlet mekanizmaları ile işbirlikçilik yapar. “Küçük Şehrin Soğuk Geceleri”nde fabrika patronu, “Yunus İle”de güvenlik güçleri, “Kazaya Uğrayan Mutluluk”ta zengin kadın-erkek, “Sessiz Bir Dayanışmada” tarla sahipleri üst sınıftan kişilere örnektir. Üst sınıftan bu kişilerin isimleri dahi yoktur; radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi eserlerdeki gibi kişilikleri, kendilerine has kimlikleri metinlere yansıtılmaz. Sadece ezerler ve ezdikleri alt sınıftan maddi çıkar elde ederler. Bu bakımdan Özakın üst sınıfı yargılar ama anlamaya çalışmaz, bir başka deyişle tipleştirmelere yer verir. İşçi, emekçi, devrimci öğrenciler, devrimciler, gecekondu muhitlerinde yaşayanlar, öğretmen, işçi çocuklar Özakın'ın alt sınıfı temsil eden öykü kişileridir. “Küçük Şehrin Soğuk Geceleri” adlı öyküde, Ali'nin arkadaşının izin günü konusunda Ali'yi başkaldırmaya ikna etmesi için mücadele vermesi; “Çekinme ulan, patron senden çekinsin. O senin işine bir gece dayanabilir mi?” (s. 11) demesi onu toplumcu gerçekçi olumlu kahramana yakınlıştırır.

Aysel Özakın, toplumcu gerçekçiler gibi gerçekçilik yönteminden asla uzaklaşmaz; anlattıklarının, betimlemelerinin tümü realist bir evrende yapılır. İleri, Gürsel, Erbil, Eray, Soysal gibi gerçeküstü, fantastik, alegorik, Kafkaesk bir evrende eleştirilerini kurgulamaz. “Küçük Şehrin Soğuk Geceleri”ndeki betimlemeler, anlatım tarzı Sabahattin Ali'nin ve Adalet Ağaoğlu'nun (“Yüksek Gerilim”) öykülerine; “Yunus İle”, “Kazaya Uğrayan Mutluluk”, Sessiz Bir Dayanışma,” “İhanetin Resmi”, “Portakal” isimli öyküler Yaşar Kemal ve Orhan Kemal'in öykülerine benzemektedir. Özellikle “Annelerin Armağanı” âdeti bir Aziz Nesin öyküsü gibidir.

Özakın, gerçekçilik yönteminde toplumcu gerçekçi öykücülerle aynı çizgide olmakla beraber öykü dilini kurgularken şiir ve imgeden de yararlanmıştır. Arı, açık ve anlaşılır bir dille yazar. Bilinç akışı, iç konuşma, ileri-geri kırıma yöntemleri öykülerinde hemen hemen hiç görülmez. Öykülerin çoğunluğu üçüncü kişi anlatıcı ve

ilahi bakış açısıyla yazılmıştır. Bireylerin iç dünyası genellikle iç çözümleme ve diyalog yöntemleriyle aydınlatılır. Öykülerinde olay ve durum öyküsünün özellikleri iç içe geçmekle birlikte olay öyküsü ağır basmaktadır. Özakın'ın bu tavrı toplumcu gerçekçi sanatın açık ve anlaşılır olmak ilkesinin gerekliliğinden çok öykücünün kendi estetik duyusuyla alakalıdır. Çünkü yazar, öykülerinde biçimsel öğeleri bütüncül olarak göz ardı etmemiştir. Sadece toplumsal gerçekliği gözler önüne sermekle yetinmemiş evlilik, aşk, sevdâ gibi insan ilişkilerine de öykülerinde öncelermiştir. Toplumcu gerçekçi eğilim onda bir yöntem değil bir tutumdur. Sonuç olarak Özakın, 1940 Kuşağı toplumcu gerçekçilerinin sanatsal anlayışıyla, ama birçok noktada radikal-ilkeli-mekanik-romantik bu toplumcu gerçekçi sanatı aşan öyküler kaleme alır. Bir başka deyişle Özakın'ın 1970'lerin ikinci yarısında yayımladığı *Sessiz Bir Dayanışma* adlı kitabı 1940 Kuşağı toplumcu gerçekçi geleneğe eklenen ama bu geleneği kendi estetik ölçütlerine göre değiştirerek dönüştüren bir öykü kitabıdır.

Ayşe Kilimci, (1954-...); İnci Aral, Nazlı Eray, Tezer Özlü, Şiir Erkök, Aysel Özakın, Peride Celal gibi 1975-1980 yılları arasında ilk öykü kitabını yayımlar. *Yapma Çiçek Ustaları* adlı eseri 1976'da kitap raflarında yerini alır. Kilimci'nin bu öykü kitabı on yedi-yirmi yaş öykülerini kapsamaktadır (Andaç, 2004a, s. 203). İlkokul yıllarından bu yana bilhassa öğretmenlerinin de teşvikiyle edebî ürünler veren Kilimci çok yönlü bir yazardır. İlkokulda Hindistan'da düzenlenen Dünya Çocukları Hikâye Yarışmasında yaş grubu birincilik ödülünü alır (Kilimci, 2007, s. 394). Lise yıllarında öğretmeninin *Varlık*'a gönderdiği öyküleri Yaşar Nabi Nayır tarafından dikkate değer bulunur (Andaç, 2004a, s.202). İlk öyküsü yazar henüz on yedi yaşındayken *Varlık*'ta yayımlanır. Bu noktada başlayan Yaşar Nabi ve Kilimci tanışıklığı bir usta-çırak ilişkisi şeklinde gelişir (Andaç, 1997d, s. 142). Attila İlhan, *Yapma Çiçek Ustaları* yazarının edebî anlamda bir destekçisi ve hocası olmakla kalmamış, öykücüye bir dost, sırdaş ve baba olmuştur (Kilimci, 2007, s. 394). İlhan'ın, şiir yazma öykü yaz, demesi sanat anlayışındaki önemli kırılmalardandır. Benzer denilebilecek bir desteği ve ilgiyi Necati Cumalı'dan da görmüştür (Gezer, 2017, s. 15). İlhan'ın Bilgi Yayınlarında yürüttüğü editörlük görevi sürecinde Kilimci, birçok ünlü edebiyatçıyla tanışma fırsatı da yakalar. Cemal Süreya, Hilmi Yavuz, Ahmed Arif, Demirtaş Ceyhun, Muzaffer İzgü, Fakir

Baykurt gibi daha birçok isimle tanışıklıkları ve edebî anlamda teşrikimesaileri olmuştur.³⁹

Ayşe Kilimci, Kilimcizadeler olarak anılan aristokrat bir ailenin çocuğudur. Zengin bir kültür, sanat, zanaat ve edebiyat birikimi edinmesinde ailesinin önemli katkıları olmuştur. Edebî yönünü dil ve üslup bakımından besleyen asıl kaynaklardan birisi olan anneannesinden masallar, maniler, halk deyişleri, atasözleri ve ilahiler dinleyerek büyüyen Kilimci, annesinden ise bir dergiyi takip etmek, sosyalleşmek, edebiyatla iştigal olmak, müzik dinlemek, Türkçe ile öykülemeler yapmaktan damar yolu açma, pansuman ve iğne yapmaya kadar birçok şey öğrenmiştir. Aile içindeki bu zengin sanat ve zanaat faaliyetleri erken yaşta cevher biriktiren Kilimci'nin sanatsal duyarlılığına önemli katkılar sağlamıştır. Teyzesi ve eniştesi tiyatro sanatçılarıdır. Kendisi de bir dönem tiyatro ile ilgilenmiştir. Tarık Dursun Kakinç akrabasıdır. Yazar ailesinde aldığı bu mirası çok çalışarak, yeni kurslara katılarak devam ettirir. Müzik eğitimi, dil öğrenimi, enstrüman çalma, çeşitli dikiş-nakış, daktilo ve fotoğraf kursları Kilimci'nin çok yönlü olmasında etkindir. Bugün devam eden dil, sözlük ve edebiyat çalışmaları, 1989 sonrası çocuk edebiyatına yönelerek edebî ürünler vermeyi hâlen sürdürmesi Kilimci'yi bir yazar olmanın ötesinde bilinçli ve sorumluluk sahibi bir sanatçı da yapmaktadır (Gezer, 2017, s. 9-22).

Kilimci'nin her tür ve eğilimden zengin ama karma bir okuma kültürü vardır. Bulgakov, Zamyatin, Zivkoviç, Çehov, Tolstoy, Dostoyevski, Puşkin, Platanov gibi eleştirel gerçekçi Rus yazarları, okumaktan en çok keyif aldıkları arasında sayar. Sait Faik, Refik Halit, Ömer Seyfettin, Reşat Nuri, İstrati, Halide Edip, Halit Ziya Uşaklıgil Sabahattin Ali'den Yaşar Kemal gibi Türk yazarlardan da etkilenmiştir. Bunun dışında Merce Rodréda, Marguez, Saramago, Eduardo Galeano, Antonio de S. Exupery'i okumaktan da zevk aldığını belirtir (Gezer, 2017, s. 27-28). Bu karma okumalar onun sanatta gerçekçilik ve toplumculuk anlayışını benimsemesinde ve ideolojik bakışının şekillenmesinde önemli roller oynamış olmalıdır. Öğrenci olaylarının yoğun olduğu 1970'li yıllarda üniversite okuyan, üzerinde Attila İlhan'ın güçlü tesirleri olan Kilimci

³⁹ Ayşe Kilimci'nin görüştüğü, bazılarında tavsiyeler aldığı, bazılarıyla mektuplaştığı, ortak çalışmalara yaptığı yazar ve şairlerden bir kısmı şunlardır: Fazıl Hüsnü Dağlarca, Tarık Buğra, Yaşar Kemal, Leyla Erbil, Oral Çalışlar, Cengiz Bektaş, Ataol Behramoğlu, Refik Durbaş, İnci Aral, Feyza Hepçilingirler, Tarık Dursun K., Kemal Özer, Hasan Mercan, Murathan Mungan, Gülten Akın, Abdullah Rıza Ergüven, Rauf Mutluay, Hasan Bülent Kahraman, Doğu Perinçek, Sennur Sezer, Feridun Andaç, Adnan Özyalçın, Şemsa Yeğin, Kezban Akçalı Ayrıntılı bilgi için bk. (Gezer, 2017, s. 27).

sol görüşlüdür, ama ideolojik bir angajeye de saplanıp kalmamıştır. Ağaoğlu gibi hemen her öyküsünü farklı bir eğilimle ve biçimle yazma girişiminde bulunan yazarın eserlerinde dönemin yazarları gibi tek bir anlatıda birçok eğilim -çoklu eğilim- iç içe görülmez. Özakin gibi radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi anlayışa yakınlaşır. Bilinç süreçlerine odaklanması, bireyin iç dünyasını göstermesi, olay öyküsüyle yazmaması gibi özellikler onu ilkeli toplumcu gerçekçilikten uzaklaştırır. Onu toplumcu gerçekçi yapan en önemli unsur öykülerinde gerçekçilik ve toplumculuğu önelemesidir.

Kilimci'nin toplumculuk anlayışı döneminin tarihî olaylarını öykülerine Marksist bir bakış açısıyla yansıtmasında etkili olur. Attilâ İlhan'ın fikirlerinden ve *sosyal realizm*⁴⁰ anlayışından da etkilendiği söylenebilir. *Yapma Çiçek Ustaları* yazarı, "Tüketen" (1976) adlı öyküsünde üniversite ve yurt hayatına ışık tutar, ana içerikten bağımsız olarak görülen siyasal göndermeler dönemin tarihî panoramasını verir. Öyküde Me Ce Hükümeti ibaresi geçer. Okur 1970 sonrası AP, CHP, MSP ve MHP dönemleri içinde olduğunu hisseder. Bu yıllarda CHP ve MSP, programlarındaki birçok ortak nokta sebebiyle 28 Ocak 1974'te koalisyon kurar. Bunu üzerine Demirel; Selamet Partisi (SP), Güven Partisi (GP) ve MHP ile koalisyon olur ve hükümeti kurar. Sağ kanat güçlenir. "Milliyetçi Cephe", -öyküdeki Me Ce Hükümeti- "Sola Karşı Sağcı Cephe" olarak bilinen bu hükümet yanlıları "Parlamento'da Demirel, sokakta Türkeş" sloganını yayar.⁴¹ Öyküde kız yurdunun kapıları kapanırken polisler bellerindeki copları

⁴⁰ Attilâ İlhan, Atatürkçü bir sanat görüşünün toplumcu olduğu savını, Mustafa Kemal'in sanatı ve sanatçıyı ulusunun yücelmesi, halkın yolunu aydınlatması ve ışık tutması için zikrettiği cümlelerini ve özdeyişlerini örnek göstererek ispatlama yoluna gider. Buradan hareketle görüşlerini tarihi materyalizmle somutlaştırır ve bunları *sosyal realizm* kuramına dayandırmaya çalışır ve şunları söyler: "Sanatçı, toplumcu bir görüşle ele aldığı olayları, bilim yasalarının kesin gerçeklerini göz önünde tutarak, açık açık işlemelidir. Bu, gerçekçi, halkçı bir sanat tutumu ve düşüncesidir. Demek ki Mustafa Kemal aynı zamanda toplumsal ve gerçekçi bir sanatın kurulmasını, gelişmesini istemektedir. Dahası var: Mustafa Kemal sanatçıların sadece o fevkalade karanlık günlerde bu toplumsal görevi yüklenmeleriyle yetinmiyor. Gelecek yıllar için de Türk sanatçısına görevler yüklüyor" (İlhan, 2004, s. 9). Attilâ İlhan bu siyasi görüşten hareketle toplumsal gerçekçi bir estetik kuramı ve bunun nasıl olması gerektiğinin ayrıntılarını *Gerçeklik Savaşı* (2004) -bu kitapta detaylı bir şekilde- ve *Aydınlar Savaşı* (1996) adlı kitaplarında ayrıntılandırır.

⁴¹ CHP ile MSP koalisyonu sağ partiler tarafından İslamcıların solcu ve laisistlerle yaptığı işbirliği olarak sürekli eleştirilir. Ecevit hükümet programını açıklar. Program genel anlamda ılımlı bir yaklaşımdadır. Demokratik bir toplum kurma, askerî muhtıranın açtığı yaraları kapatmak niyetindedir. Fakat hükümetin siyasi suçlular için genel bir af çıkarmak, aydın ve işçilerin haklarının iade etmek istemesi sağ kesim -milliyetçi, muhafazakâr, İslamcı- tarafından anarşi ve kaosu yeniden getireceği düşüncesiyle hoşnutsuzlukla karşılanır, eleştirilir. Bunun üzerine milliyetçi cephenin gençlik hareketlerinden olan Komandoların, Ülkü Ocaklarının eylemleri ve karşı reaksiyon olarak sol yapılanmaların eylemleri demokratikleşmeyi giden süreci duraksatacaktır. Bundan sonraki süreçte 1970'ler boyunca toplumsal kargaşa, politik

okşayarak kızlara, oğlanlara nedensiz bir öfke ile bakar, yurttaki kızlar gündemin ilginç olaylarını tartışır, Me Ce Hükümetinin Türk namusunu ve ahlâkını nasıl kalkındıracağını konuşur. Yurdun yakınında gireni çıkanı belli olmayan bir evdeki insanlar mehter marşını sonuna kadar açıp dinler. Birkaç delikanlı yurttaki kızlara sloganlar atar. Bir diğer taraftakiler ise Ruhi Su dinler (s. 8). Dönemin kutuplaşması ve huzursuzluğu öykünün arka fonunda siner ve bu huzursuzluk öykü bağlamına tamamen giydirilmeden sürekli iştilir. “Atlara Kargış” (1976) adlı öyküde ise 1960 İhtilali öykünün tarihsel perspektifini oluşturur. Öykü başkışisi Cemal Gürsel’e Cemal Aga der, Muteahhit İsrâfil Bey ihtilalden önce bir şeyler atar köşeye; ihtilalden sonra biri bine satar, simsarlık yaparak köşeyi döner ve sınıf atlar. “Yapma Çiçek Ustaları”nda (1976) Kilimci dönemin öykücülerinin değinmediği bir konu olan Bulgar göçünden de bahseder.

gerilim, kaos, siyasal cinayetler giderek artar ve sürekli şiddetlenerek 12 Eylül’e kadar Türk siyasi hayatının devamlı bir niteliği hâline gelir. Komandoların yapılanması, eğitimi ve militan eylemleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Atılğan, 2020, s. 62-64). Siyasal hükümlülerin beraatına olanak sağlayan Ecevit’in popülerliği artar. Kıbrıs’a yapılan harekât sonucunda Ecevit bir gecede ulusal kahraman olur, ‘idealist bir şair’ ve bir ‘eylem adamı’na evrilir (Ahmad, 2017, s. 196). Ecevit kazandığı bu prestij ve popülerliği kullanmak ister, erken seçim yapılması durumunda tek başına iktidar olacağına inanır ve istifa eder. “Bu istifa tarihsel önemde bir siyasal gaftı[r]” (Ahmad, 2017, s. 196). Sosyal demokratların ezici çoğunlukla kazanmalarını istemeyen sağ partiler erken bir genel seçime izin vermez. Bunu üzerime Demirel; Selamet Partisi (SP), Güven Partisi (GP) ve MHP ile koalisyon olur ve hükümeti kurar. Sağ kanat güçlenir. “Milliyetçi Cephe”, -öyküdeki Me Ce Hükümeti- “Sola Karşı Sağcı Cephe” olarak bilinen bu hükümet yanlıları “Parlamento’da Demirel, sokakta Türkeş” sloganını yayar. Komandolar, Ülkücüler, Bozkurtlar olarak bilinen bu partilerin militanları solu ya da CHP’yi destekleyen tüm yapılanmalara şiddet eylemleri uygular. Devrimci Sol (Dev-Sol) veya Devrimci Yol (Dev-Yol) gibi sol yapılanmalar bu şiddet eylemlerine misliyle cevap vermekte gecikmez. Kontrgerillalar devrimci, komünist ya da sol grupların durdurulmasında etkili rol oynar. Türkiye’deki kontrgerilla faaliyetleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Gökhan Atılğan, (Atılğan, 2020, s. 75-76).

Hükümet devlet aygıtındaki kilit noktalara hâkim olur. Basında ve televizyonda kendi tekellerini kurar; sağ, üniversiteler üzerinde denetimini artırır. Bilhassa Türkeş’in başbakan yardımcısı olduğu dönemde milliyetçi yapılanmalar, muhalifleri sindirmek adına eylemlerin dozunu artırır. CHP’nin mitinglerinin çoğunluğu saldırıya uğrar. Ecevit, ülkedeki bütün şiddet ve terör olaylarının sorumlusu olarak Me Ce Hükümetini suçlar. Yine Ecevit’e göre ülkedeki mezhep kavgalarının ve etnik farklılıklar -Türk-Kürt ayrışması- yüzünden çıkan olayların da müsebbibi hükümettir (Ahmad, 2017, s. 198). Yurdun genelindeki siyasi şiddet olayları bürokrasiyi de siyasallaştırır, kamuoyu gibi bürokrasi de politize olur.

1977 Haziran seçiminde CHP en yüksek oyu alsa da hükümeti kurabilecek yeterli orana ulaşamaz. AP, MSP ve MHP arasında İkinci Milliyetçi Cephe hükümeti kurulur. Cephe hükümeti kısa sürede yıkılır. Bunun üzerine CHP ile AP arasında koalisyon hükümeti kurulur. Ancak 1978’lerde mecliste kavgalar, tartışmalar giderek büyür. Koalisyon hükümetleri ülkede istikrarı sağlayamazken her geçen gün de siyasi cinayetler artar. “1978’in ilk 15 gününde siyasal amaçlı 30 öldürme ve 200’ün üzerinde yaralamalar ol[ur]” (Ahmad, 2017, s. 203). Terör olayları artar. 11 Temmuz 1978’de Prof. Dr. Bedrettin Cömert’in öldürülmesi, 1 Şubat 1979 Abdi İpekçi cinayeti, Mehmet Ali Ağca’nın Papa suikastı, 1978’in Nisanı’nda Malatya’da, Eylül’ünde Sivas’ta, Ekim’inde Bingöl’de Alevi cemaatlerine karşı saldırılar, el yapımı bombalar, dinamitler ve Molotof kokteylleri ile sağ veya sol kesimlerin dükkânlarının, iş yerlerinin tahrip edilmesi bu şiddet ve terör eylemlerine örnek olarak verilebilir. [Bu örnekleri çok sayıda arttırabiliriz.] Bahsi geçen terör olayları ve daha fazlası hakkında ayrıntılı bilgi için bkz(Ahmad, 2017, s. 203-205).

“Küçük Kentin Küçükleri” (1976) adlı öyküde de benzer bir perspektif Marksist bir endişe ile sunulur. Ezen-ezilen, gelir adaletsizliği ve üst sınıf sömürsünün işlendiği bu öykünün anlatıcısı Bülent, zengin bir ailenin küçük yaştaki çocuğudur. Anlatıcının bütün sülalesi demokratır, AP’lidir. Öncesinde simit satan Bülent’in dedesi Menderes zamanında çok para kazanır ve zengin olur. DP döneminde muhtar olur, sonraki yıllarda partiler dedesine traktör satış bayiliği almasında arka çıkar, çevre köylerdeki zenginlere çokça satış yaparak zengin olur. AP döneminde ise partililer çok zenginleşen dedenin elini eteğini öper, dede partiyi kalkındırır. Büyük evin salonunda politikacılarla toplanmalarda Menderes’in ölmediği, beyaz atına binip Eyüp Sultan Hazretleri’ni ziyaret ettiği, oradan da uçup gittiği anlatılır. Öyküde aslında sağ kesimin Menderes’i ilahlaştırmasının altında yatan asıl sebebin zenginliğin el değiştireceği korkusu, haksız yere zenginleşenlerin tekrar eskiye dönerek fakirleşeceği yani ekonomi faktörü bulunmaktadır (s. 46-48). “En Kötüsü” (1976) adlı öyküde de Marshall yardımları ile başlayan “süt tozu” dağıtımı içeriği de öykünün odak noktasına yerleştirilir. Çocuk sahibi iki kadın devletin bedavaya verdiği süt tozlarını alıp mahallelerinde dondurmacıya satarak evin yeme-içme ihtiyaçlarını karşılamak ister. Tarihî perspektifin sunumunda Marksist anlamdaki ekonomi faktörü emperyalizm ve kapitalizm sömürüsü ile iç içe verilmiş, tarihsel maddeci anlayış öne çıkartılmıştır.

Bunların dışında Kilimci 15 Mayıs 1960 Darbesi ve 1971 Muhtırası arası gençlik yıllarını da yaşadığı bu dönemin tarihsel manzaralarını öykülerinde sunar. Öğrenci olayları, eylemler de yer yer öykü karakterleri aracılığıyla zikredilir. DP, AP birçok yönüyle eleştirilir, eleştirinin temelleri kapitalist sömürüye dayanır. Haksız yere zenginleşme, zenginleşen yeni orta sınıfla başlayan yeni bir sömürü şekli Kilimci’nin Marksist bakış açısının birer yansımasıdır.

Öykülerinde ekonomik düzen sömürünün asıl kaynağı olarak gösterilmektedir. Birçok öyküsünde üretim araçlarına sahip olamayan, mülkiyetten yoksun alt sınıfın maddi zorluklar içinde kıvrandıklarını görebilmekteyiz. Örneğin “Küçük Kentin Küçükleri”nde eşini iş kazasında kaybeden kadına sus payı olarak dikiş makinesi verilir. Hayattan zevk almanın, mutlu olmanın, sağlıklı yaşamının sadece üst sınıf insanların hakkı olduğu düşüncesi birçok öykü kişisi tarafından zikredilir. “Umut Öğüten”de (1976) üretim araçlarına zengin şirketler sahiptir, şirketler devletle işbirliği yapar, su kullanımını kısıtlarlar. Çocukları bakan oldu diye sevinenler köydeki sulama suyunu

keserek ortak mülkiyetin kullanımını kısıtlarlar, çünkü milletvekili olan çocuklarına güvenirler. “Atlara Kargış” adlı öyküde Emet Hanım kocası ölünce büyük maddi sıkıntı içine girer. İhtiyaçlarını karşılamak için sahip olduğu üretim aracını geliştiremez, dikiş makinesine pedal alamaz. Daha büyük problemleri vardır. Oğlunun sünneti, kızı Ay-la’nın çeyiz sandığı gibi ailenin en temel ihtiyaçlarını bile karşılayamaz.

Sınıf çatışması Kilimci’nin öykülerindeki başat unsurlardandır. “Yapma Çiçek Ustaları”ndaki Gülderen’e göre düzenli, çalışkan ve örnek insan olmak, mutlu, sağlıklı bir birey olmak lüks apartmanlarda, havuzlu villalarda oturanların hakkıdır (s. 25). “Küçük Kentin Küçükleri”nde Bülent fakirlikten korkar (s. 48). Toplumun algısına sinmiş bu düşünceler metanın, parasal zenginliğin, yaşamının tek gayesi olarak görüldüğünü, değerlerin, maneviyatın anlamsız olduğunu gösterir. Bu algı üst sınıfın alt sınıfı hiçbir ahlaki ilkeyi gözetmeksizin sömürmesindeki etkenlerden birisidir. Bu sömürünün ardından toplumda oluşan gelir adaletsizliği alt sınıf insanların birtakım olay ve olgulara maddi getiri için istemeden katlanmak zorunda kalmasıyla sonuçlanır. Örneğin “Küçük Kentin Küçükleri”nde, anne, İzzet’i okutamaz; oysa Bülent koleje gitmeyi düşünmektedir, fakirlerle okumayı kendisine yakıştırmaz, devlet okullarını beğenmez. Kapitalist devlet tarafından sağlanamayan fırsat eşitliği ve gelir adaletsizliği nedeniyle İzzet’in annesi kendinden çok yaşlı ve o bölgenin allahı (!) (s. 46) olan Bülent’in dedesiyle istenmediği bir evliliğe doğru sürüklenir. İzzet, “Annemi de mi satın alacak bunlar?” (s. 54) der.

“Düzlüğe Çıkmak” (1976) adlı öyküde çiftlik sahipleri ev işlerinde yardımcı olması için tuttukları kızı maddi, manevi ve psikolojik istismar ederler. Evin oğlu Tolga’nın işçi kız Bulunmaz’ı hamile bırakması, çocuğuna sahip çıkmaması, anlatıcı kadının oğlunu kanun önünde aklaması, “Madem ekmeğimizi yiyordu, hizmetimizi de görecekti elbet. O da bir hizmet sayılırdı, o yediği nane yapmak göreviydi” (s. 70) demesi sınıfsal çatışmaya örnek olmakla birlikte üst sınıfın ezmeye her zaman hakkı varmış düşüncesinin de bir yansımasıdır. Bulunmaz, hemşerisi Fikriye ile birlikte adliyeye suç duyurusunda bulunurlar ancak anlatıcı ve kocası araya partili Aysel Hanım’ı sokar. Tolga, on altı yaşından küçük olduğu için ehliyetsiz olma durumundan kurtarılır. Doğan çocuğun babası yoktur denilerek mahkemede koruma kararı çıkartılır; çocuk; esirgeme kurumuna verilir. Bulunmaz ise evde çalışmaya devam etmek

zorunda kalır. İlkeli toplumcu gerçekçi öykülerdeki gibi dramatik bir sonla öykü nihayete erer.

Gelir adaletsizliğinin yarattığı müşkül durumların içerik olarak işlendiği en çarpıcı öykülerden biri “Ekmek Yetimi”dir (1976). Öyküde ekonomik yetersizlikler sebebiyle sokağa yahut çocuk esirgeme kurumlarına bırakılan çocukların yaşamındaki zorluklara dikkat çekilir. Babalar yoksulluktan kurtulacaklarını sanarak bakamadıkları öz çocuklarını “sokakta buldum” diyerek esirgeme kurumlarına kendi elleriyle teslim eder. “Duvarlar” (1976) adlı öyküde “Emrez, memres, varlık marlık hayâl bize... Biz öyleydik, böyl’olduk. Babası çaycı torun olacak sucu. Bizim memleketin kaidesi bu” (s.100) denilerek sınıfsal çelişki ve gelir adaletsizliği öne çıkarılır.

Sınıf çatışması ve gelir adaletsizliği “Severek Ölenden Günah Sorulmaz” (1976) aldı öyküde de görülür. Öyküde patron ve işçi çatışması vardır, patron işçisini istediği işe koşturur. Taksiciyken uzun yol şoförü yapar, hırsızlık yapılır, haksız kazanç elde edilir. Şoför uzun saatler çalıştırılır, yaşam standartları kötüdür, yoldan eve döndüğünde ölü gibi yatar, karısını cinsel açıdan doyurmayınca kadın evlerinin karşısındaki inşaatçı çalışan çamurcuya yakınlaşır. Kadın hem kayınvalidesi hem de kocası tarafından darp edilir. “Umut Öğüten”de sömürüye işbirlikçi devlet de yardımcı olur. Köydeki toprak sahiplerinin çocukları bakan olduktan sonra sulama kanallarının kontrolünü ele geçirirler. Toprakları verimsizleşen, yeterli ürünü elde edemeyeneler göç etmek zorunda kalır. “Atlara Kargış”da Emet Hanım’ın kocası ölmüştür, ekonomik olarak dar boğazdadır. Terzilik yapar, ama kazandığı yetmez. Emet’in oğlu Halil İbrahim sünnet olacaktır. Müteahhit İsrail Bey eskiden fakirken ihtilalden sonra yolunu bulan bir sınıf atlayandır. Oğlu Burak’ı sünnet ettirecektir, birkaç çocuğa da hayır işlemek (!) ister. Emet Hanım’a gelir ve onu oğlunun sünneti için razı eder, Emet’in oğlu Halil İbrahim bu duruma içerler. Burak at ile gezmektedir, düğünde tek bir at vardır, diğer çocuklar onu seyrederek. Halil’in kucağında ise annesinin aldığı sulu boyalar vardır. Freudyen okumaya da açık öykünün sonunda attan da ürken Halil duygu boşalması yaşar, ağlar. Burada gelir adaletsizliğinin, kapitalist düzen sonucu haksız zenginleşmenin ve fakirliğin bireylerin -anne ve çocuk- psikolojisinde neden olduğu yıkımları görebilmemiz mümkündür.

“En Kötüsü”, Kilimci’nin ilkeli toplumcu gerçekçi sanata en çok yakınlaştığı öyküdür. Kurmacada Fehime isimli öykü kişisi erken evlenmiştir, okutulmamıştır, kendisinin de okumaya gönlü yoktur, okuma işini beceremediğini düşünür. İşçi bir adamla evlenir, fakirdiler. Eltisi Zışan’la, Anne Sağlık Merkezine gidip çocuk için dağıtılan süt tozlarından alacak, bunları dondurmacıya satıp para elde edeceklerdir. Anne Sağlığa giderken hava soğuktur, çocuğu sarıp sarmalar, ağladığı için de yoldayken emzirir, Anne Sağlığa vardıklarında kundağı açar, oğlan boğularak ölmüştür. Fehime farkına varmaz. Katastrofik sonlu bir öyküdür, ekonomik yetersizlikler birtakım zorluklara neden olur, sosyal adalet sistemi yoktur, işçiler ezilir ya da hak ettiği kazancı tam olarak alamaz. Ekonomik yetersizlikler yüzünden ve sırf biraz gelir elde edebilmek uğruna bir bebek ölür.

Kilimci; Füzûzan, Aktunç gibi gurbetçi içeriğine değinen dönemin diğer öykücülerindendir. “Ucuz İnsanlar” (1976) adlı öyküde Mücevher isimli gurbette zor koşullarda çalışan bir kadının yeğenine yazdığı mektup işlenir. Mektupta gurbetteki insanların sorunlarına şahit oluruz. Mektubun içeriğinde eşitlikçi bir söylem de vardır. Mektubu kaleme alan kadın, Almanların yorucu çalışma koşullarında ne ırk, din, mezhep ne de renk ayrımının farkında olduklarını belirtir. Bize hırlaşmayı belletmişler der, Yunan, İspanyol, Türk kardeş kardeş çalışır, anlaşır, ortak bir acıyı, gurbet acısını paylaşırlar. Ekonomik yetersizlikler, gelir adaletsizlikleri gurbete gitmedeki başat etkenlerdir. Kadının eğitim ve yaşam hakkı sırf bu yüzden çalınmıştır. Çöpçü Mehmet ile Mehmet Bey ne zaman buradaki insanlar gibi eşit miktarda çalışırsa Türkiye’nin o zaman kalınacağı ama Türkiye’deki Mehmet Beylerin maalesef çalışmadığı (s. 77) öykünün ana fikridir. “Duvarlar”da Hanife Nine ve Zekiye’nin karşılıklı konuşmalarında Zekiye’nin hayatını görürüz. Zengin bir kadın olan Zekiye on dokuz yaşında, istemediği bir adamla evlendirilir. Adam elde avuçta ne varsa barlarda yer, bir araba alınır, araba evi batırır. Bunun üzerine Zekiye’nin büyük kızı Almanya’ya gider. “Umut Öğüten”de de kırsaldaki sulama kanallarının tekelinin devletle ortaklaşa hareket eden üst sınıfın imtiyazına geçmesi sonucunda fakirleşen köylü çareyi Almanya’ya gitmekte bulur.

“Küçük Kentin Küçükleri”, “Düzlüğe Çıkmak”, “Ucuz İnsanlar”, “Ekmek Yetimi”, “Duvarlar”, “Severek Ölenden Günah Sorulmaz”, “Umut Öğüten”, “Atlara Kargış” adlı öyküler Kilimcinin ilkeli toplumcu gerçekçiliğe yakınlaştığı öykülerdir. Bu

öykülerdeki kurmaca kişiler ilkeli toplumcu gerçekçi öykü kişileriyle benzerlikler gösterir. Öykü kişileri diyalektik bir biçimde işlenir. Üst sınıfın karşısında alt sınıf vardır ve alt sınıf kapitalist sistem yüzünden ezilmektedir. Kilimci çoğunlukla alt sınıfın ve nadir de olsa üst sınıfın derinliklerini (“Küçük Kentin Küçükleri”nde Bülent, “Düzlüğe Çıkmak”da anlatıcı kadın gibi) verir, keskin tipleştirmeler yoktur. Doğrudan bir yan tutma söz konusu olmasa da Kilimci alt sınıftan kişilere daha ılımlı yaklaşır, bu kişiler daha sevecen ve samimi inşa edilir. Bu yaklaşımda alt sınıftan küçük insanların öykülerin odağında daha fazla yer alması etkili olmuştur. Üst sınıfın sömürüsüne “Umut Öğüten”de köyün uşakları, bakanlar, “Düzlüğe Çıkmak”ta partili Aysel Hanım ve yargıç gibi bazen devlet mekanizmalarında görev alanlar bazen de alt sınıftan işbirlikçiler yardım eder. Öyküleri genel olarak değerlendirmek gerekirse Kilimci’nin özellikle DP ve AP sonrası zenginleşen yeni orta sınıfı/üst sınıfı farklı bir deyişle dönemin sağ cephedeki liberal ve kapitalist bir ekonomi güden anlayışı eleştirme amacı vardır.

Kilimci’nin *Yapma Çiçek Ustaları* adlı öykü kitabında devrimci romantik öğeler doğrudan öne çıkmaz. Kilimci’nin toplumcu perspektifi vardır. Toplumsal aksaklıkları da anlatma, alt sınıfın çektiklerini dile getirme, bu aksaklıkları öykülerinde yansıtarak bir ses olabilme isteği görülür. Buna karşın toplumculuğu kurma, işçiyi bilinçlendirme, partizanlık ve propaganda yapma, emeği şiirselleştirme, gelecekçilik, idealleştirme ve tipleştirmeler yoktur. DP ve AP eleştirilerinde kapitalist düzenin neden olduğu yıkımları işaret edebilmeyi amaçlar, kendisinin bağlı olduğu bir parti yoktur. Öykülerde olumlu kahraman da yoktur ancak “Küçük Kentin Küçükleri” adlı öyküde İzzet Bülent’e “Senin fabrikayı, iş yerlerini kim çalıştırıyor? Biz, babam, komşularımız. Onlar olmasa nedir sizin fabrikalarınız, iş yerleriniz? Hiç” (s. 51) der. Henüz çocuk yaştaki İzzet’in etrafında yaşanan sömürünün farkında olması, iş kazasında babasının ölümünü kapatmak için annesine sus payı olarak dikiş makinesinin verildiğini zikretmesi (s. 51) öykünün proletaryayı bilinçlendirici, uyandırıcı bir nitelik taşıdığı, emeğin şiirselleştirildiği söylenebilir; İzzet’in bu davranışları toplumcu gerçekçi anlatılardaki olumlu kahramanla benzerlikler de gösterir.

Kilimci’nin bu güçlü toplumcu yanının bir de eleştirel gerçekçiliğe yaklaşan tarafları vardır. Öykücü için başat unsurlardan biri de gerçekçiliktir. Buna karşın şiirsel ve imgesel dil kullanması, bütünüyle bireyin iç dünyasına odaklanması, modernist bi-

çimleri kullanmaktan çekinmemesi, olay öyküsünden uzak daha anların ve durumların içine sıkışan öyküler yazması, içerik kadar biçimciliğe de fazlasıyla önem vermesi onu ilkeli toplumcu gerçekçi anlayıştan uzaklaştırarak eleştirel gerçekçiliğin sınırlarına yakınlaştırır. Belirttiğimiz gibi Rus yazarlardan, İlhan'ın sosyal realizminden fazlasıyla etkilenmesi öykülerinin eleştirel gerçekçi yönleridir. İlhan, *Yapma Çiçek Ustaları* kitabının arka kapağında Kilimci'nin öykü içeriklerine gerçekçi bir yaklaşımla sokulduğunu, insanın ve toplumun karşılıklı sorunlarına duyarlı bir şekilde ve anlamlı bir üslupla yaklaştığını, dili ve imgeleri dipdiri bir yazar olduğunu söyler.

Sonuç olarak Ayşe Kilimci *Yapma Çiçek Ustaları* adlı öykü kitabında radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçiliğe daha fazla yakınlaşmıştır. Bu bakımdan Özakin'in öykücülüğüne yakındır. Kilimci'nin yukarıda bahsi geçen öyküleri dışında kitapta yer alan diğer öykülerde de toplumcu bir perspektif yer alır; bu öykülerde feminizm, varoluşçu, psikolojik öykü eğilimleri çok daha ağır basar. Önceden de belirttiğimiz gibi Kilimci'nin öykülerinde çoklu eğilim, iç içe geçmişlik dönemin diğer öykücülerine nazaran daha azdır, ama hiç yok değildir. Dolayısıyla Kilimci'nin çoğunluğu oluşturan ve bahsi geçen öykülerinde toplumcu bir anlayış, Marksist bir endişe vardır ama ilkeli toplumcu gerçekçilik gibi angaje bir tutum da yoktur. Kilimci, Füzûzan gibi aksaklıkları gösterir ama reçeteler sunmaz.

Özakin ve Kilimci toplumcu gerçekçi eğilimle yazan ama ilkeli toplumcu gerçekçiliği de kendi estetik duyuları ile dönüştüren dönemin öykücüleridir. Onlar klasik ve ilkeli toplumcu gerçekliğin yüzeyselliğini ve kuru gerçekliğini kendi sanat anlayışları çerçevesinde yumuşatmıştır. 1960-1980 yıllarında yayımladıkları öykü kitaplarından hareketle Bekir Yıldız, Osman Şahin, Ömer Faruk Toprak, Mehmet Başaran, Nahit Eruz, Necati Güngör gibi isimleri de aynı başlık altında zikretmemiz mümkündür. Bu öykücüler de benzer içerikler ve yöntemlerle ilkeli toplumcu gerçekçi eğilime yaklaşan ama daha çok bireylerin iç yaşamındaki çalkantılara kulak kabartmaları ve estetik duyarlılıkları sebebiyle tıpkı Özakin ve Kilimci gibi radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçiliği dönüştüren isimler arasındadır.

1.2.3.2. Eleştirel Gerçekçiliğe Eğilim Gösterenler

Peride Celal (1916-2013); İnci Aral, Nazlı Eray, Tezer Özlü, Şiir Erkök, Ayşe Kilimci, Aysel Özakın gibi 1975-1980 yılları arasında ilk öykü kitabını yayımlar. 1978’de yayımlanan *Jaguar*, Celal’in ikinci dönem eserlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Ölümüne kadar, Osmanlı’nın son dönemleri ile cumhuriyetin her dönemine şahitlik eden Celal, burjuva bir ailenin çocuğudur. Babası İngilizlerle iş yapan, yabancı dil bilen, Batı kültürüyle yetişmiş bir kişidir (Yalçın, 2010, s. 856). Seçkin bir aileye mensup, Arapça ve Farsça bilen annesi ise Balzac, Stendhal, Çehov gibi isimleri okumaktan zevk alan ve zengin kütüphanesi olan bir edebiyat meraklısıdır (Andaç, 1996, s. 17). Celal’in ilkokul yıllarında okuduğu çocuk kitapları, dinlediği masallar, esasen de Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri gibi isimlerin yer aldığı annesinin zengin kitaplığı yazarın edebî anlayışını şekillendirir; Celal de kendisindeki yazma özleminin bu okumaları sayesinde uyandığını belirtir (İleri, 1996c, s. 44).

Annesi, *Tan* gazetesinin ortaklarından olan -kız kardeşinin eşi- Ali Naci Karacan’a, Peride Celal’e gazetede bir iş verilmesi için aracı olur. Karacan da *Milliyet* gazetesinin önemli isimlerinden Peyami Safa’ya Celal’i gönderir. Safa, Celal’in yazdıklarını okur, yazdıklarında düzeltmeler yapar, Celal’e birtakım dersler verir ve böylece *Jaguar* yazarının edebî yaşamında önemli bir kırılma yaratır (İleri, 1996c, s. 44). İlk roman ve öykülerini *Milliyet* ve *Cumhuriyet* gazetelerinde tefrika şeklinde yayımlayan Celal’in bu yazdıkları popüler edebiyat ürünleridir. İlk dönem yazarlığı (1935-1954) popüler edebiyat ürünlerinden oluşan pembe roman yazarı Celal, para kazanmak için çok ve kolay okunan romanlar yazmış ama bu durumdan da ciddi rahatsızlık duymuştur (Zorkul, 2006, s. 27).

Edebiyat çevrelerinden uzak, içe kapanık ama üretken bir yazar olan Peride Celal, etkilendiği ustaların başında Sait Faik gelmekle birlikte en çok Kafka, Çehov, Katherine Mansfield, Camus’u okur. Yazar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Füzûzan, Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Kemal Tahir, Aziz Nesin, Mahmut Makal gibi yazarları, Nazım Hikmet, Attila İlhan, Cemal Süreya gibi şairleri beğendiğini söyleşilerinde belirtir. (Hızlan, 1989), (Bankoğlu Ekşigil, 1991), (Onur, 1970). Sait Faik, Yakup Kadri gibi isimlerle görüşür, Nazım Hikmet’le dosttur. Yurt dışına çıkışına biraz da Nazım Hikmet’le olan dostluğunun ortaya çıkardığı siyasal

baskılar sebep olur. Bununla birlikte İsviçre'ye gidişi Celal'in yabancı dil öğrenmesinde, dünya edebiyatını izlemesinde, düşün dünyasının ve sanatçı kişiliğinin gelişiminde önemli rol oynamıştır (Karaören, 1996, s. 78).

Celal siyasi görüş olarak Atatürkçü, demokrat ve sol görüşlüdür. Politik güdümlü bir yazar olmamak için özel bir çaba sarf eden Celal, sol düşünceye yakın olmasının sebebini hümanizme bağlar. Yazdıklarında yüzünü tamamen insana döndüğünü belirten *Jaguar* yazarı burjuvazinin kokuşmuşluğundan nefret etmektedir (Pala, 1973, s. 82). Bu nefreti 1978'de yayımladığı öykü kitabının -genelde edebî anlayışının- odağına yerleştirmiş, öykülerinde kapitalizmin dinamikleri ama bilhassa burjuvazi yaşama tarzını ince bir eleştiri süzgecinden geçirmiştir. Öne çıkarılmadan dolaylı bir yolla yapılan bu eleştiri, “izm’lerin peşinde” olmayan (Pala, 1973, s. 81) Celal'in öykücülüğünün toplumsal yönünü oluşturur; farklı bir deyişle öykücünün toplumcu perspektifi vardır, ama Marksist bir endişesi yoktur. Celal de Eray, Baran, gibi eleştirel gerçekçi eğilimle öyküler yazar.

Celal'in öykülerindeki tarihi perspektif 1960-1980'lerin Türkiye'sine işaret eder, bunları metinlerdeki izlerden bulabilmek mümkündür. Çağdaşları gibi doğrudan bir zaman, kişi ve olay bildirdiği tek bir öyküsü vardır. “Bir Yaz Gecesi Öyküsü”nde (1996) dünyadaki 68 Kuşağı olaylarına denizkızına âşık Angelos adlı bir delinin bakış açısından değinilir. Anlatıcı evinin balkonundan Angelos'la konuşurken Angelos'a dünyanın değiştiğini, insanların artık aya gittiğini, Çin, Rusya ve Amerika'nın bir savaşa sürüklendiğini; ama insanların Vietnam, Çekoslovakya ve İsrail'deki olayları konuştuğunu söyler. Ülkeler dikkate alındığında anlatıcının dünyadaki 68 Olayları'na göndermede bulunduğu rahatlıkla söylenebilir. “Jaguar” (1996) adlı öyküde yer alan arabalar 1950-1970 arası üretilen yabancı marka arabalardır. Başkişi genç kızın zikrettiği farklı ülkelerin farklı araba modelleri bahsi geçen dönemlerde dünya çapındaki emperyalist devletlerin Türkiye üzerindeki -maddi ve psikolojik- kapitalist sömürsünün tarihî bir panoraması gibidir.

Jaguar adlı öykü kitabı ağırlıklı olarak kapitalizm ve burjuva eleştirisi üzerinedir. Çağdaş kadın yazarlar gibi kadın-erkek, karı-koca ilişkisi, bu ilişkilerin ortasında kalan çocuklar, ergenlik dönemindeki genç kızların kapitalizmin büyüüne kapılmaları, zenginliğe ve burjuva kişilere özentisi öykülerin odağında olan içeriklerdir.

Öykülerdeki çatışmaların kökeni ekonomi faktörüne dayandırılır. Burjuva sınıf maddi, manevi ve psikolojik olarak alt sınıfı sömürür.

Modern bir “Araba Sevdası” (2012) öyküsü diyebileceğimiz, uzun bir öykü olan “Jaguar”da kapitalist metalar bir cazibe aracı olarak genç kızları ve erkekleri zihinsel olarak sömürmektedir. Jaguar marka araba öyküdeki sınıfsal adaletsizliği/çelişkiyi açığa çıkarmak için sembolik bir göreve hizmet eder, öyküde kapitalizmin metalarının bir toplumu nasıl yozlaştırdığına dikkat çekilir. Yabancı araba modelleri, “araba delisi” (s. 56) olan öykünün başkişisi kızı zehirlemektedir. Kızın “araba sevdası” (s. 80) o kadar ileri derecededir ki “Bir Jaguar, bin erkeğe bedel valla” (s. 27) der ve bir Jaguar’la evlenmeyi düşünür (s. 31). Zorkul (2006) kızın arabaya olan bu düşkünlüğünü “meta-fetişizm” olarak değerlendirir (s. 455). Başkişi kız bütün gün evlerinin verandasında gelip geçen arabaları seyrederek. Hemen hemen bilmediği araba markası ya da modeli yoktur. “Bir adamın arabası yok mu, bir şeyi yok demektir” (s. 11) diyerek insanları sahip olduğu maddi varlığının miktarı/değeri ile tanımlar. Nitekim yaşadıkları fakir mahallesindeki muhtarın pembe evi de bir cazibe merkezidir; kız, muhtarın oğlunun bu zenginliğe sahip olmasını içten içe kıskanır. Benzinlikte çalışan işçi babası, çalıştığı yerden kızına dergiler, gazeteler getirir. Kız, bu dergi, gazete ve sinemalar aracılığıyla öğrendiği, gördüğü bu burjuva yaşamına kendisini fena kaptırır. Kızın hayalleri dergilerde gördüğü gibi lüks bir araba sahibi olmak, sinema filmlerindeki gibi arabanın arka koltuğunda sigara tütürürken şoförüne emirler yağdırmak, gazetede sosyeteler gibi Beyoğlu’nda gündüz sinemaya, akşamları Hilton’da dansa, gazinoya, bara, sosyete neredeyse oraya gitmektir.

Üst sınıf sahip olduğu sermaye ile her şeyi satın alır, yoksul genç kızları kandırır, onları kullanır, işleri bitince köşeye fırlatır düşüncesi de öyküde görülür. Başkişi kız Jaguar marka arabaya sahip genç, esmer çocukla gezeceğini komşusu Arabiko’ya söylediğinde Arabiko, zenginlerin yoksulları aldattığını, kızları kullandıktan sonra yüzüstü bıraktığını, kandırıp arkadaşlarına, kötü evlere sattığını, hatta esrar ve uyuşturucuyla küçük çocukları uyutup istismar bile ettiğini ve bu tarzda olayları her gün gazetelerin yazdığını kıza söyler. Kızın, sırf zengin bir koca ile evlenme ve araba arzusu için hiç tanımadığı bir oğlanın arabasına binmesine Arabiko’nun gönlü razı gelmez. Kız çok güzeldir ve bu güzelliği, gençliği birine satmanın peşindedir (s. 39). Kendisine saldıran berber parçası, muhtarın oğlu yahut Arabiko’nun kocası Sarı Kâhya gibi can

yakmaktan başka bir şey bilmeyen adamlara yem olmak istemez. Buna karşın bir gün evlenmesi gerektiğini, bir Jaguar’la değil bu adamlara benzer, berber, biletçi, kahveci, bakkal, manav gibi hırtın biriyle evleneceğini de bilir (s. 38). “Bütün ilişkileri belirleyen ekonomi faktörüdür,” düşüncesi Celal’in bu öyküsünün hemen her yerinde mevcuttur.

Celal “Jaguar”da Fûruzan gibi, okumayan, eğitimsiz genç kızların ve erkeklerin burjuva hayatının pırlıtısına kendilerini daha rahatlıkla kaptırabileceğine, genç kızların terzilik, çamaşırcılık, temizlikçilik gibi işlerde çalışsa da mutlu olmayacağına dikkat çeker. Yoksunluk içinde fakir mahallelerde, gecekonduarda yetişen bu genç kızların tüm dünyası zengin yaşama hayalleriyle doldurulur. Bu hayallere kapılıp giden genç kızlar hayatlarını mahvedebilirler düşüncesi öyküde baskındır ama Celal’in “Jaguar”ındaki başkişi kızda bu durum aksi yönde gerçekleşir Öykü, Recaizade Mahmud Ekrem’in “Araba Sevdası”nda olduğu gibi beklenmedik bir sonla biter. Jaguar’ına atlayıp gezdiği, dolaştığı, evlilik ve zenginlik hayalleri kurduğu adam aslında beş parasız, patronun arabasını kaçıran birisidir. Kız bunun farkına vardığında aynı Bihruz Bey’in Periveş Hanım’a rastladığı, tüm gerçekleri öğrendiği anda olduğu gibi beyninden vurulmuş döner ama kendisi için mücadele eden, onu -kızı- jaguarın asıl sahibi çirkin şişman ve ahlaksız adam önünde küçük düşürtmeyen bu adama da kapıyı açık bırakır. Kız aslında varoluşunun, yaşama biçiminin farkındadır, ama kabul edememektedir. Yaşadığı bu aydınlanma üzerine kendisini ve gerçek yaşamını kabul edip kucaklar.

“Putana”, “Plajda” (1996) adlı öykülerde “Jaguar”daki başkişi kızda olduğu gibi zengin ve burjuva yaşamına özenen bireyler ve ergenlik dönemindeki genç kız/erkekler kapitalizm ve burjuva eleştirisi olarak işlenmiştir. Madam Marika ve kızı Rena üst kesimden insanların yaşamına özenir. Madam Marika, komşusu kadının zenginliğini kıskanır, kadını sürekli eleştirirken, kızı Rena da kadının kocası ile işi pişirir. “Plajda”da Nebahat Hanım ve kızı çevrelerindeki zenginlerin kıyafetlerine, yaşama biçimlerine ve eğlencelerine özenir, bu zengin kesim gibi giyinmeyi, yaşamayı ve eğlenmeyi arzularlar. Nebahat Hanım sırf mayosunun modası geçtiği için zenginlerle aynı ortamda bulunmayı, aynı denize girip yüzmeyi istemez.

Celal’in hemen her öyküsü sınıf çatışması ve burjuva eleştirisi üzerinden okunmaktadır. Bu eleştiriler öykülerde diyalektik bütünlük içinde görülür. Örneğin “Jaguar”da öykücü metnin odağına Jaguar marka pahalı, lüks bir araba ve ergenlik

dönemindeki fakir, genç kızın bu arabaya düşkünlüğünü yerleştirir. Kızın yaşadığı fakir mahallesinde yıkılmaya yüz tutmuş evlerin karşısında muhtarın lüks evi; fakir, cumbalı evleri titreterek geçen yabancı marka lüks arabalar; ihtiraslı, arzulu, hayatı görmek deneyimlemek isteyen, genç, güzel, beyaz tenli başkişi kızın karşısında eviçlerine kapatılmış, kucağında bir çocukla, çapkın koca kapısı bekleyen, hayata küsmüş Arap bir kadın; kızın babası ve benzinlik sahibi patronu; Jaguar arabayı izinsiz kullanan işçi delikanlı ve jaguarın asıl sahibi pis, ağzı küfürlü, şişman ve çirkin zengin patron öyküdeki diyalektik yapıya örneklerdir.

“Bir Yaz Gecesi Öyküsü”nde meczup, fakir, ama olaylara nesnellikle yaklaşabilen Angelos’un karşısına akıllı, ev-bark sahibi, çoluklu çocuklu ama Angelos’un dediklerini alaya alan insanları yerleştirir. “Putana”da kocası faytonculuk yaparak geçinen Rum kökenli Madam Marika’nın karşısına zengin, güzel, balkonunda göz alıcı çiçekler yetiştiren karşı komşusunu koyar. “Plajda” adlı öyküde Nebahat Hanım, Pembe Hanım, Yahudi kadının karşısına plajda bulunan aristokrat kadınlar konulur. Jaguar’da beyaz-siyah ten üzerinden hem sınıfsal ve ırksal bir ayrıma işaret edilir. Sarı Kâhya’nın gözünde cinsel bir objeden başka hiçbir bir şey olmayan Arabiko siyahlığından utanır, âdeta siyahi bir köle gibi kullanılmaktadır. Toplumcu gerçekçi anlatılarda da yer alan bu diyalektik yapıyı Celal öykülerinin odak noktası yapmakla kalmaz, burjuva çatışması içinde bunları verir.

Öykü kişilerinde de bu toplumcu gerçekçi diyalektik yapı görünür. Alt sınıf kişilerin karşısında üst sınıftan kişiler yer alır ve bunlar sürekli bir çatışmanın içine sürüklenir. Peride Celal alt sınıf kişilerinin derinlikli olarak ele alır yani alt sınıftan kişilerin iyi yönlerini de zaaflarını da öykü bütünlüğü içinde verir. Örneğin “Jaguar”ın başkişisi kız iyi kalpli, çevresindeki insanlarla, babasıyla iyi geçinen, mahallenin fakir çocuklarına yardım eden bir kişi olmakla birlikte araba sevdalısıdır, zenginlik düşkünüdür ve gözü dışarıdadır. Madam Marika çevresine duyarlı, kentleşme problemlerini görebilen, çevresindeki kültür ve değerlerin yok olduğunu anlayabilen bir kişidir. Bununla birlikte eski zenginlik zamanlarına özenmekte, karşı komşusu kadının yaşamını içten içe kıskanmakta ve bu sebeple sürekli huzursuzluk çıkarmaktadır. Buna karşın Celal, öykülerindeki üst sınıf kişilerinin derinliğini hiç vermez, üst sınıf ezen, sömüren, affedici olmayan, kendi çıkarından ve beninden ötesini düşünmeyen kişilerdir. Bu bakımdan Celal’in tipleştirmelere de başvurduğunu söyleyebiliriz. Yazar, bu

tipleştirmelerle toplumcu gerçekçi eserlerdeki gibi üst sınıfın acımasızlığını sergileme çabasında değildir. Bu kişiler gerçek yaşamda da karşımıza çıkabilen, öykü estetiğine uygun kişilerdir. Celal, burjuva eleştirisini metnin düzlemine yayabilmek adına bu kişilerin karakterindeki dik köşeleri çok fazla yontmamayı tercih etmiştir.

Peride Celal'in öyküleri kapitalizmin ve burjuvanın güçlü bir eleştirisini yapmakla kalmaz; kapitalizmin bir toplumda sebep olduğu maddi-manevi ve psikolojik yıkımı da açığa çıkarır. Kentleşme, yozlaşma, değerlerin çürümesi ve yabancılaşma da eleştirilerinin kapsamına dâhildir. Kentleşme eleştirisi “Jaguar” ve “Putana”da görülür. Kentleşme olgusunun öykülerde iki kötü sonucu vardır: Bir tarafta tarihî yapılar, doğal güzellikler yok edilirken diğer taraftan da yıllar boyu bu mahallerde biriken sosyokültürel değerler de yok olmaktadır, bu da insanların kendi değerlerine, geleneklerine yabancılaşmasına yol açar. Bu yabancılaşma “Jaguar”ın başkişisi kızda şu şekilde görülür: “Kim ne derse desin, mahallenin ayıbydı bu evler. Babası, muhtara kızıyordu, ama adamın hakkı vardı. Sokaktaki bütün kara evleri yıkmak en doğrusuydu. Mezarlığı, çeşmeyi, hatta hamamı bile kaldırmalı ortadan, diye düşündü” (s. 14). Tarihî ve kültürel bu yapıların yıkılmasıyla hayatından nelerin sökülüp gideceğinin farkında olmayan bu kız, ülkenin genç beyinlerinin kendi kültür mirasına karşı zihinsel anlamdaki yozlaşma ve yabancılaşmasının bir timsalidir. Kızın babasının müteahhitlere güven olmayacağını, bu dünyanın hilebazlarla dolu olduğunu, mahallelerindeki pembe lüks eve sahip olan zengin muhtarın da bu hilebazlardan birisi olduğunu söylemesi (s. 14) toplumcu gerçekçi anlatılarda kentleşme eleştirisi minvalinde karşımıza çıkan işbirlikçi -müteahhitler, sermayedarlar- öykü kişilerini hatıra getirmektedir. “Putana”da da Madam Marika'nın burjuva karşı komşusuyla diyaloglarında burjuva kesimin denizi gören evlerde daha rahat bir hayat sürebilmesi adına yüksek ve lüks yapılanmalarla muhitin tüm doğal güzelliğinin, ağaçlarının yok edildiğini görürüz. Kapitalizm sadece genç beyinleri değil ülkedeki tüm insanların zihinlerini zehirlemektedir.

“Bir Yaz Gecesi Öyküsü”nde Celal ironik bir şekilde meczup bir adamın düşün dünyası üzerinden medya eleştirisi yapar. Anlatıcı kadın, Angelos'la balkondan yaptığı bir muhabbette laf olsun diye Çin, Rusya, Amerika savaşından, dünyadaki 68 Kuşağı olaylarından bahseder. Angelos, ortaya atılan savaş laflarına inanılması gerektiğini, hepsinin gazetelerin uydurması olduğunu, imansız tüccarların sırf kâr elde etmek uğruna gazetecilere para ile bu şekilde uyduruk haberler yazdığını, savaş çıkacak, dünya

bozulacak şeklindeki haberlerle insanlar arasında infial yaratmaya çalıştıklarını, tüm bu haberlerin masal olduğunu, bunlara inanılmaması gerektiğini anlatıcıya söyler. Angelos’un bu konudaki düşüncelerinin devamı şu şekildedir:

Ne palavracı oldu şu insanlar ha! Namussuz oldular, çok namussuz! Savaş var yakında dediler mi, arpa da yükselir, saman da... İnşaat durunca kumlar elimde kaldı. Sonra eşekler öyle aç! Şu gazeteler her gün insanları korkutacak yazılar yazmasa olmaz sanki (s. 114).

Peride Celal, gerçekçi yöntemle yazar ve bu çizgiden hiç sapma göstermez. Onun 1975 sonrası yayımladığı kitabında gerçeküstü, fantastik, alegori, Kafkaesk unsurlar hiç görünmez. Öykü kişilerinin psikolojik boyutlarını derinlemesine ele alan gerçekçi öyküler kaleme alır. Toplumcu perspektifi vardır, Marksist bir endişesi yoktur. Toplumculuğu kurmak, sosyalizmin propagandasını yapmak, proleteri bilinçlendirmek, yan tutmak, propaganda yapmak, partizanlık, devrimci romantizm, olumlu kahraman, gelecekçilik gibi hiçbir toplumcu gerçekçi sanat iddiası yoktur. Tipleştirmeler yapar ama herhangi bir sınıfın yanında yer almaz, yan tutmaz. Peride Celal yazdıklarıyla, öykü estetiğindeki tutumuyla, bakış açısıyla tam bir eleştirel gerçekçidir.

1960-1980 yılları arasında öykü kitapları yayımlayan **Selçuk Baran’ın (1933-1999)** 1972’de *Haziran* ve 1977’de *Anaların Hakkı* adlı iki öykü kitabı vardır. İş yaşamı, ev işleri, çocuklar, kocası şan sanatçısı Ayhan Baran’ın konserleri ve kariyeri sebebiyle yazarlık faaliyetlerini ertelemek zorunda kalan Baran otuz beşini geçtikten sonraki yaşlarda ilk eserlerini vermeye başlar (Solak, 2014, s. 20). Her ne kadar 1970’ten sonra kitaplarını yayımlatsa da çağdaşı 1950 Kuşağına benzer öyküler kaleme alan Baran, -Eray gibi- toplumcu gerçekçi eğilimle yazmamış, bazı noktalarıyla eleştirel gerçekçi eğilime yakınlaşmıştır. Bu bakımdan *Haziran* yazarını, daha çok eleştirel gerçekçi, varoluşçu ve psikolojik öykü eğilimi başlığı altında değerlendirmek mümkündür.

Selçuk Baran, 1960-1980 dönemi yayımladığı öykülerde çok önemli dalgalanmalar yaşamaz, ilerlediği yol istikrarlı ve tutarlıdır, yol üzerindeki farklı patikalara sapmaz, başka maceralar aramaz. Uyar (2016b), Baran’ın öykücülüğünü “rejimi düzenli bir ırmak” (s. 298), Tosun (2013) ise “sessiz, tezahüratsız, derinden akan bir nehir” (s. 219) olarak yorumlar. Bir başka deyişle Baran biçim, içerik ve üslup

bakımından öykücülüğünde çok fazla dalgalanmalar yaşamamıştır. Toplumsal gerçekler metinlerde çok siliktir, önemsizdir, bir fon dahi oluşturamayacak kadar geridedir, metinlerin ardında çok sönük bir filigran gibidir. Baran'ın öykülerindeki toplumsal gerçekler ve sosyal meseleler biçim ve öz dengesi gözetilerek estetize edilir. Sosyal meselelerden bütünüyle uzak demek yanlıştır, kadın-erkek ilişkilerini, modernizmin sorunlarını, kamu kurumlarının içindeki çelişkileri, memuriyetin insanı mekanikleştirmesini, kentleşmeyi, toplumun değer yargıları içine sıkışmış bireyi ve küçük burjuvanın çıkmazlarını gösterir. Ama bunlar Eray'ın da öykücülüğünde olduğu gibi, toplumcu gerçekçi sanattan çok uzaktır.

Baran, Kemal Ateş'le (1978) yaptığı söyleşisinde toplumculuk endişesinin olmadığını söyler. Kendisini toplumcu öykücülerden biri olarak da saymaz. Marksizm'e eğilim duymanın başka şey, gerçek bir toplumcu olmanın başka şey olduğunu düşünür. Toplumcu gerçekçiliğin, toplumculuğu kurma savaşını tam anlamıyla vermiş toplumların edebiyatı olabileceğini zikreden Baran, edebiyatımızdaki toplumculuğun, toplumu temelden kavrayan, sarsan olaylar olmadığını, toplumcu gerçekçi yazarlarımızın gerçek anlamda ne bir toplumculuk savaşı içinde ne de bu konuda yeterli birikime sahip olduğunu belirtir. Baran: “toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçiliğe bakarak en önemli üstünlüğünün olaylara ve kişilere içerden bakmak olduğu savındadır” (s. 14) diyerek aslında kendi öykü poetikasını da açıklamış olur. O, bir yazar olarak sol görüşe eğilimi olan, toplumculuğu bir perspektif olarak almayan, toplumsal gerçeklere dıştan bakarak gerçekçilik eğiliminin imkânlarından yararlanan bir eleştirel gerçekçidir. Onun öykülerinde sınıf çatışması, kapitalist eleştiri ya da devrimci romantik öğeler aramak boşunadır. Öykülerin çatışması bütünüyle ekonomi faktörü üzerinden kurulmaz. Türkiye'deki modernleşme sürecinden geçen fakir-zengin bireylerin, burjuvaların iç dünyalarını sosyal meseleler çerçevesinde ele alır. Türkiye'deki modern yaşamın bireylerin yaşamları üzerindeki etkilerini, bilhassa olumsuz sonuçlarını öykü kişilerinin görülmeyen yaşantılarındaki etkilerine projektör tutarak irdeler. Baran'ın öyküleri içerik ve biçimin sanatsal bir dikkat süzgecinden geçerek aşırı zorlamalara ve deneysel uygulamalara gitmeden bir denge üzerine oturtulduğu öykülerdir. Bu bakımdan tavır olarak eleştirel gerçekçiliğe yakınlaşır. Bir söyleşisinde (1978) öykü hakkındaki düşüncelerini şu şekilde açıklar (Söyleşiyi yapan belirtilmemiş): “Öykü, karmaşık sorunlar, fazla kişi, sert bildiriler kaldırmaz. Yazar, anlatacağı şeyi çok iyi bilmek ve

sınırlamak zorundadır; romandaki gibi bir kendiliğinden akışa kaptıramaz kendini. Öykü bir bakıma fazlalıkların ayıklanması, atılmasıdır da diyebiliriz” (s. 3).

Solak (2014) da -esasinda- öykücüyü eleştirel gerçekçi eğilimle yazarlar statüsünde değerlendirir (s. 189). “Kendilerini solda tanımlayan yazarlarda dönemin gerginliklerini politik argümanlarla ele alanlar kadar, sadece örtük bir dille toplumsal aksaklıkları dile getiren ‘eleştirel gerçekçiler’ de vardır.” (s. 189) diyen Solak bir parantez daha açarak Baran’ı eleştirel gerçekçilere değil de siyasi meselelere eserlerinde belli belirsiz bir fon olarak yer veren öykücüler sınıfı içine dâhil eder (s. 189). Aslında tarif ettiği şey eleştirel gerçekçi eğilimle yazar öykücülerin tanımıdır. Bir öykücünün eserlerindeki eleştiri dozunun az ya da fazla olması bir yazarı eleştirel gerçekçi olup olmaması için bir ölçüt değildir.

Baran’ın öykülerine eleştirel gerçekçi bir tavırla baktığımızda toplumcu perspektifin sökülüp çıkarılacağı en net öykü “Anaların Hakkı” (1977) adlı öyküsüdür. Baran, öyküsünde 68 Kuşağı olaylarına atıfta bulunur. Saide, oğlunun ölümü ile askerle çatışmada dağda ölen üç üniversite gencinin ölümü arasında koşutluklar kurar. Gençlerin İstanbul’dan gelmesi, üniversite öğrencileri olması, dağa çıkması, üç eşkıya olarak nitelendirilmesinden hareketle *Anaların Hakkı* yazarının, Nurhak Dağları’ndaki askerle çatışmada vefat eden Sinan Cemgil, Kadir Manga ve Alpaslan Özdoğan’ın olaylarına bir göndermede bulunduğu söylenebilir. Toplumcu perspektifin öne çıktığı bir diğer öykü ise “Umut”tur (1974). Üniversite gençlerinin yaptığı eylemlerde polisle çatışmalarına göndermede bulunur. Çatışma esnasında üniversite öğrencisi Filiz darp edilmiştir, nişanlısı Mehmet tutuklanmıştır. 12 Mart’ın huzursuz ortamı öyküde kendisini hissettirir.

Kentleşme eleştirisi Baran’ın toplumcu yanının bir diğer unsurudur. Büyükşehirin içinde kaybolan bireyin yalnızlığı, çoğu zaman kendi yalnız ve karamsar mizacının yansımasıdır. O, büyük şehirlerdeki -bilhassa Ankara- küçük memur çevresini anlatır. Küçük burjuvayı ele aldığı öykülerinde kendisi gibi ümidini kaybetmiş aydın kesimin yalnızlığını, yabancılaşmasını, içinde yaşadıkları toplumda bir çıkış bulamayışını, iletişimsizlik içinde kıvranan karı-kocaları ele alır. Küçük burjuva hayatının sıradanlığını, iğreti değerlerini Uyar’ın (1973) ifadesiyle “biraz da sevecenlikle” eleştirir (s. 60). Ateş’le söyleşisinde (1978) kendisini, kendisi gibi

insanlarla yaşayan, teşrikimesailer kuran küçük bir burjuva olarak niteler. Sırf başka şeyler anlatmak, başka sınıftan insanlar tanıyabilmek adına köylülerin, işçilerin ya da büyük burjuvanın arasına karışmak gibi bir niyeti olmadığını söyleyen Baran “Beni sınıflar değil, insanlar ilgilendirir” (s. 14) diyerek aşına olduğu insanı -toplumsal sınıfları anlatmayı tercih eder. Dolayısıyla onun öykülerinde toplumcu gerçekçi anlamda diyalektik bir yaklaşım yoktur, alt-sınıf ve üst-sınıf bir bütünlük içindedir. Akatlı (1978): “Avunup gidenlerin de avuntularından silkinenlerin de dramları, çatışmaları olduğunu, zayıfın da güçlünün de insan olduğunu, giderek zayıflılık-güçlülük gibi kişilik özelliklerinin hiçbir yaşayan kişide sürekliliğini koruyamayacağını bilen bir yazarı okuyoruz” diyerek (s. 21) aslında Baran’ın toplumcu gerçekçi anlamdaki tipleştirilmelerden, diyalektikten uzak durduğunun altını çizmiştir. Bu yönleriyle dönemin toplumsal değişim ve dönüşümlerini yansıtır, öykülerden çekip çıkartılabilecek bir diğer toplumcu perspektif ise budur. Bunların dışında “Zambaklı Adam”, “Islık”, “Oyun” (1974) Kafkaesk bir evrende, çok zayıf da olsa Türkiye’de kamu kurumlarının işleyişini ve memuriyet algısını yansıtmaları bakımından toplumculuğun silik yansımalarıdır.

Sonuç olarak Selçuk Baran toplumcu gerçekçi eğilimle yazmayan, toplumculuk anlayışını onaylamayan bir yazardır. Bazı noktalarda eleştirel gerçekçi eğilime yaklaşır. Ondaki toplumsal meseleler, işaret etmek için değil içinde bulunduğu toplumu ve bu toplumda yaşayan bireyi anlattığı için silik bir filigran olarak öykülerin ardına gizlenirler. Estetik ve biçimsel öğelere dikkat etmesi, yer yer şiirsel ve imgeye dayalı bir dil kullanması, varoluşçu söyleme yaslanması, zaman zaman Kafkaesk bir yapı kurması onu toplumcu gerçekçi anlayıştan uzaklaştıran diğer etmenlerdendir. Selçuk Baran, daha çok varoluşçu, eleştirel gerçekçi ve psikolojik anlatı eğilimi çerçevesinde değerlendirilebilecek bir öykücüdür.

Nazlı Eray (Hayriye Nazlı Bütün) (1945-...); Peride Celal, İnci Aral, Tezer Özlü, Şiir Erkök, Ayşe Kilimci, Aysel Özakin gibi 1975-1980 yılları arasında ilk öykü kitabını yayımlar. 1976’da *Ah Bayım Ah*, 1979’da *Geceyi Tanıdım* isimli öykü kitapları okurla buluşur. Aile ilişkilerini sağlam temeller üzerine kuran Eray, birkaç kuşak burjuva olan bir ailenin çocuğudur. Ailesi ve kendisi cumhuriyet burjuvazisindendir. Yirmi senelik (1960-1980) süreçte eser vermeye başlayan öykücüler gibi Eray da sol ideolojiye yakındır. 1993 yılında aktif olarak CHP’nin içinde çalışmalarda bulunur,

Ankara’da CHP’den milletvekili adaylığını koyar (Sabaş, 2021, s. 9-53). Çalışmamızda ele aldığımız dönemin öykücülerinden farklı olarak Marksist yahut sosyalist ideolojiyi yaşamının, söylemlerinin ve öykü evreninin merkezine koymaz. O, öykü sanatında daha çok bireyciliği perspektif edinmiştir.

Ah Bayım Ah yazarının öykülerinde Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’daki (2016b) öykülerden kuvvetli izler görülür. Sait Faik’in öykülerindeki gerçeküstü yaklaşım 1950 Kuşağı öykücülerinde olduğu gibi Eray’ı da kısıktırak yakalar. Eray, Sait Faik’in çizgisini fantastik açılımlarla geliştirir; sanatsal anlayışında toplumcu ve eleştirel gerçekçi yönünü iyice törpülemiştir, Marksist bir endişe gütmeyiz. Eleştirel tavrı da dönem öykücülerıyla benzerlikler göstermez. Yer yer eleştireldir, ama gerçekçi değildir. Gerçeküstü ve fantastik unsurlar onun öykücülüğünü eleştirel ve toplumcu gerçekçiliğin *gerçekçilik* evreninden uzaklaştırır. Başka bir deyişle Eray’ın öykülerinin bazıları topluma, yer yer toplumun sorunlarına, somut olana dayanır; ama gerçeküstü ve fantastik eğilimler onu dönemin gerçekçi tarzda yazılan öykü evreninden koparır.

Eray, toplumcu gerçekçi ya da eleştirel gerçekçiler gibi öykülerindeki çatışmaların kökenini ekonomi faktörüne yaslayarak toplumsal bir eleştiri yapmaz. O, Sait Faik gibi çevresinde tanıdığı ya da sokaklarda gezerek gözlemlediği kişilere karşı içindeki sevgiyi, onları yargılamadan anlamaya çalışarak öykülerine akıtmaktadır. Burjuva, kent soylu ya da alt sınıftan öykü kişilerinin çatışmaları ekonomik olmaktan çok sevda ilişkileri üzerinden kurulmaktadır. Eray’ın öykülerindeki bu çatışmalar fantastiğin, gerçeküstünün, *rüya* ve *rüya formunun*⁴² içinde önemli ölçüde eritilerek silikleştirilir. Bu tavrı dönemin toplumsal ve eleştirel öykülerinden farklı çizgide bir eleştirme tarzı olduğu söylenebilir. Öykülerdeki eleştiri, anlatının ekseninde değildir, metnin ardındadır, hatta çok dolaylıdır. Eleştiriye yeterince vurgulamaz, çünkü Eray’ın *toplumculuk* gibi bir derdi yoktur. O, asıl eleştirisini çoğunlukla kadın, kadını da aile

⁴² Eray’ın öykülerindeki *düş*, gerçeklik, gerçeküstü ve fantastik konularında bir ayrıma gitmek zorundayız. Eray’ın sanatı üzerine ve öykücülüğü hakkında yazılan metinlerde *düş ile gerçek*, *düş ile fantastik*, *düş ile bilinçaltı*, *düş ile gerçeküstü*, *hayal* ve *rüya vb. arasında gidip gelen* gibi ifadeler sıklıkla kullanılmaktadır (Mert, 1983, s. 27), (Bulut, 2014, s. 63-65), (Algan, 1991, s. 36). Buradaki *düş* kelimesi hem *rüya* hem de *gerçeküstü*, *fantastik* ve *gündüz düşü* kelimeleri yerine kullanılmaktadır. Hem Öner’in (2016) hem de Arslan’ın (2008) da altını çizdiği gibi aslında bunların hepsi farklıdır. Eray’ın öykülerinde *rüya* dışında, ama bir rüyaymış gibi kurgulaması konusunda Arslan’ın *rüya formu* (Arslan, 2008, 45-48) tabiri çok uygundur. Aslında Eray’ın bu kurgulamasının tam karşılığı *gerçeküstü ve fantastik tarzda kurduğu gündüz düşleridir*. Tezde, Eray’ın *rüya* üzerinden kurduğu öyküleri konusunda *düş* veya *rüya*; bir rüyaymış gibi kurduğu ama *rüya* görmediği öykülerini *rüya formu* demeyi uygun gördük. Zaten *gerçeküstü* ve *fantastik* terimleri kendine haiz nitelikler taşımaktadır.

ilişkileri üzerinden ele alır. Bu dönem öykülerinde bilinçli bir feminist eleştiri yaptığı söylenemez, ama feminist eleştirinin ilke ve yöntemlerine yer yer yaklaşır.⁴³ [Feminist Eleştiri Eğilimi” başlığı altında Nazlı Eray’ın bu dönem öykülerindeki feminizme yaklaşımlarını ele aldık.] Onu rahatsız eden bu toplumsal aksaklıkları metnin altına yerleştirir ancak öykülerde bir toplumun panoramasını da vermesi yani bir tarihsel perspektif vermesi bakımından da dikkate değerdir. Bu yönüyle eleştirel gerçekçi eserlerle benzerlik gösterdiği iddia edilebilir.

“Kabul Günü”, “Poğaç”, “İç Dünya”, “Bayım”, “Akşamüstü” (1976) “Karakolda Bir Gece Ay, Yıldızlar ve Gökyüzü”, “Ovadaki Adam” (1985) gibi bazı öykülerindeki memur kişilerin yaşadıkları birtakım sorunlar toplumcu ya da eleştirel gerçekçi eserlerdeki gibi öncül bir çatışmanın verisi olarak addedilemezler. Yine bu öykülerde sınıf çatışmasından bahsedildiği ve kapitalizm eleştirisi yapıldığı söylenebilir. “Kabul Günü”nde sınıf çatışması tezatlık içinde verilmeye çalışılır. Kapıcının, bahçıvanın karıları gün yapar; mühendisin, doktorun karıları ise hizmetçi rolündedir ve kapıcıların karılarına hizmet ederler. Öyküde alt sınıf-üst sınıf rol değiştirmiştir. Yazarın bu ironik tavrında sınıfsal adaletsizliğe bir eleştiri getirdiği söylenebilir. “İç Dünya” adlı öyküde ise kapitalist modern hayatın eleştirisi yapılmaktadır. Öyküde işçiler, fabrikalar ana mevzundan bağımsız olarak bir gözüdür bir kaybolur. Öykü, Eray’ın çoğu öyküsü gibi sevda ve aşk ilişkisi eksenine doğru evrilir. “Bayım”da ise burjuva bir adamın fakir bir kadınla flörtleşmesi ele alınır. Tek taraflı bir diyalog tekniği uygulanır. Öykünün, *kapitalist modern hayat tüm sınıfları bunaltır, yaşamlarını sıradanlaştırır* şeklinde bir fikir içerdiği söylenebilir ama bu söylem Füzüzan, Ağaoğlu, Uyar, İleri gibi çerçevesi belirginleştirilmiş bir eleştirinin sınırlarına kadar dayanmaz, burjuvayı eleştirmekten çok anlamaya çalışır.

Öykülerdeki tarihsel perspektif ise siliktir. Yazarın bir dönemi, bir yaşam şeklini doğrudan gerçekçi bir yöntemle yansıttığı söylenemez. Ama yine de öykülerinde geçen şehir, cadde, sokak isimlerinden, mesela Ankara’nın semtleri Etlik, Sıhhiye, Konur, Karanfil, Küçükcesat, Cebeci, Gençlik Parkı gibi mekân adlarından hareketle bir dönemin gerçekliğini de yansıtır. “Mogadon Palas” adlı öyküde Mayerling Faciası’ndan

⁴³ Nazlı Eray’ın eserleri -bu dönem öykülerinden bazıları da- birçok çalışmada 1980 sonrası feminist eleştiri bağlamlarıyla tahlil edilmiştir. Bk. (Uğurlu, 2022, s. 502-510), (Kurtuluş, 2012, s. 345-357), (Polat, 2017, 1507-1519), (Uğurlu, Balık, 2008, 442-459)

bahseder. Bazı öykülerinde de yer yer konuyla bağımsız II. Abdülhamit'in adını zikreder.

Eray'ın öyküleri bir yolculuk öyküsüdür. Bu yolculuk gerçeklikte ilerlediği gibi bireyin -çoğunlukla anlatıcının- iç dünyasında yaptığı bir yolculuk olarak da gerçekleşmektedir. Nasıl ki Sait Faik'in ben anlatıcısı İstanbul'un sokak ve caddelerini geziyor ve gözlemiyorsa Nazlı Eray'ın ben anlatıcısı da İstanbul, Ankara, İzmir'in sokak ve caddelerini adım adım gezer ve gözlemler. Eray, anlatı yolculuğuna yaşamın kendisinden, gündelik hayattan, yaşamışlıktan yola çıkar. Okuyucu gerçekliğin içindeki itibari âlemde gezinirken ben anlatıcının -yazarın- iç sesini sürekli işitir. Çoğunlukla bu yolculuk/lar hayatın içinde, gerçeklik evreninde başlar; bir anda kırılma yaşanır ve anılardan, gerçeküstüden, fantastikten, rüyadan ve rüya formundan beslenerek içsel bir yolculuğa evrilir. Öykü dört gerçeklik düzleminde -gerçek hayat, rüya, rüya formu ve gerçeküstü/fantastik evren- gidip gelir. Şehir, semt, mahalle, cadde, sokak adları, mekân -otel, eczane, pastane- adları, nesne adları gerçek hayatın sahipliğini pekiştiren unsurlardır. Bir başka deyişle Eray hiçbir zaman ayağını gerçek dünyadan tamamen kesmez. Nitekim bir söyleşisinde “kendi yazdıklarım bana hiç fantastik gelmez, normal şeylerdir onlar, gerçek çizgisi ve mantık her zaman vardır” (Andaç, 1996c, s. 142) der. Bir taraftan evde kalmış kadınları, evli karı kocaları, memurları, işçileri, beyefendileri, hanımefendileri, kent soylularını anlatırken diğer taraftan toplumun ötekileştirdiği eşcinselleri, katilleri, düşmüş kadınları, eşini aldatanları, sapıkları, çocuk istismarcılarını reel bir evrende rüyaya, rüya formuna, gerçeküstüne ve fantastiğe yaslayarak anlatır. Eray'ın bu yolcuğu ister istemez toplumun kültürel çeşitliliğini, bu çeşitliliğin içindeki güzellikleri ve çirkinlikleri göstermesi bakımından öykülerin bir yanını da toplumsallığa yaslar. Sonuç olarak Eray'ın toplumsallığı ve dolaylı eleştirisi bu gerçek ile fantastik/gerçeküstü evrenin kesiştiği gerçekliğin içinde iyice silikleşir.

Eray'ın öykü kişilerinin çoğu burjuvadır, öykülerinde alt sınıftan da insanlar bulunur. Toplumcu öykücüler gibi onun da eserlerinde öykü kişileri bir diyalektik ikilikle yer alırlar ama her iki sınıfa da tam bir eşitlikle yaklaşır. Kendisi de bir burjuva olan yazar bilhassa burjuva kişilerin çıkmazlarını ve bulantılarını göstermede başarılıdır. Bazı öykülerinde yakışıklı ve varlıklı burjuva adamların karşısına fakir kadınları çıkartır. Kadınlar bu zengin adamlardan çok adamların zenginliğine vurulurlar. Bu

adamlar genelde evlidir, kadınlar bunu bilir; yine de bu zenginliğin tadını çıkartmaktan geri kalmazlar. Sonunda fakir kadınlar bu burjuva adamlar tarafından terk edilir. Öykülerindeki erkekler ve kadınlar varoluşlarından sıkılmışlardır, yaşama şekillerinden, sıradanlaşan hayatlarından kaçıp kurtulmak isterler.

Öykülerinin merkezinde insanı koyan Eray, bu insanları yargılamadan onların iç dünyalarını aydınlatmaya çalışır; buna karşın Füzûzan, Ağaoğlu, Aktunç, Uyar, İleri, Gürsel, Kurdakul gibi insanın psikolojisini kısıktırak yakalayarak öykü kişilerinin görülmeyen yaşantısındaki derinlikleri gösteremez. Bireylerin görülmeyen yaşantıları daha çok -Sait Faik'in öykü estetiğinde olduğu gibi- anı, intiba, çağrışım ve anımsamalarla tahlil edilir. İç ses, iç çözümleme, iç konuşma, nadir ve kesik kesik de olsa bilinç akışına benzer bir yöntem, diyaloglar, mektup tekniği, alegorik anlatım, ironi, absürt, gerçeküstü, fantastik, büyülü gerçeklik gibi birçok biçimsel deneme yapması onu hâlihazırda toplumcu gerçekçi sanattan bütünüyle uzaklaştırır, tutumu yer yer eleştirel gerçekçiler gibidir. Onun eserlerinde tarihin belli döneminin panoramasını çıkarabilmemiz onu eleştirel gerçekçi yapan bir diğer etkidir. Bunlarla birlikte belirli konular ve temalar etrafında dönen, kendisini tekrar eden bir öykü estetiği Eray'ın bu dönem öykülerinde sürekli karşımıza çıkmaktadır. Eray'ı eleştirel gerçekçi eğilim başlığı altında ele alabiliriz bunla birlikte gerçeküstü tavrı onu eleştirel gerçekçilikten uzaklaştırmaktadır.

Şiir Erkök Yılmaz (1948-...); Aysel Özakin, İnci Aral, Nazlı Eray, Tezer Özlü, Ayşe Kilimci, Peride Celal gibi 1975-1980 yılları arasında ilk öykü kitabını yayımlar. Kendisi hakkında çok az bilgi vardır, henüz öykücü hakkında yapılmış müstakil bir çalışma da bulunmamaktadır. Oysa 1978'de *Hop Eden Şey* adlı öykü kitabıyla edebiyat muhitlerinde bir hayli ses getirir. Mehmet Doğan, Süreya Berfe, Muzaffer Buyrukçu, Selim İleri kitabı hakkında eleştireler yazar. *Soyut*'ta öyküleri yayımlanır.⁴⁴ İlk kitabıyla dönemin önemli isimlerinin hazırladığı üç antolojide -Enis Batur'un *Kara Mizah Antolojisi* (2019), A. Esat Bozyiğit'in *Öykülerde Ankara* (2002), Füsün Akatlı'nın *Bir Pencereden* (1982)- yer alır. Yeni Ankara Yayınlarının sahibi Enis Batur, dergilerdeki öykülerini kitaplaştırmak için Erkök'e teklif de bulunur, *Hop Eden Şey* bu şekilde yayımlanır. Yazar, Bilge Karasu'dan çeviri dersleri alır, onun İngilizce

⁴⁴ Şiir Erkök Yılmaz hakkındaki yukarıdaki bilgiler 19. Ankara Öykü Günleri'nde kendisiyle yapılan söyleşiden derlenmiştir. Söyleşinin videosu için bk. <https://www.youtube.com/watch?v=QyuZs0MH9G4>.

kompozisyonlarına hayran kalan Karasu, kendisinden Türk dilinde öykü yazmasını ister. Yazar olma hayalini içten içe hep taşıyan Erkök, bu yüreklendirme ile art arda üç tane öykü yazarak Karasu'ya sunar, Karasu'nun beğenisini kazanır. Bu durum Erkök'ü kurmaca metinler yazmak için yüreklendirir. Dış işleri mensubu olmanın, farklı kültürleri, insanları tanımanın yazarlığını geliştireceğini düşünür; ama beklediği gibi olmaz.⁴⁵

Bu denli yetenekli, istekli ve kalemi güçlü bir yazar olmasına karşın yazarlığı ve öykücülüğü hakkında çok fazla öne çık(arıl)mamasının, edebiyat ortamlarından uzak kalmasının gerekçesini uzun aralar vererek yazmasına, on yılda bir kitap yayımlamasına, akademik çalışmalarının -Prof. Dr. Şiir Erkök Yılmaz, Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesinde öğretim üyeliği yapmış ve emekli olmuştur- onun kurmaca yazarlığını sekteye uğratmasına, edebî muhitlerden kendisine de çok fazla talep gelmemesine bağlar. Bahsi geçen yetkin isimlerin kendisi hakkında yaptığı değerlendirmeler de tozlu raflarda kalmıştır.⁴⁶ Dolayısıyla Şiir Erkök Yılmaz *unutulan* yahut *dışlanan* değil *kendisini unutturan* bir yazardır.

Şiir Erkök'ün babası Ferit Erkök sinir hasatlıkları doktoru, annesi Adalet Hanım ise edebiyat öğretmenidir. Erkök, annesinin de yönlendirmesiyle küçük yaşlarda nitelikli edebiyat eserlerini okuma imkânı bulur. Adalet Hanım küçük kızının yazar olmasına karşıdır, kızının edebiyata olan yeteneğini ve eğilimini gördükçe de rahatsız olur. Geleneksel Türk aile düşünce yapısına uygun olarak kızına önce gerçek bir işe sahip olması gerektiğini, isterse yazarlığı da yan iş olarak yapabileceğini tembihler. Nitekim de öyle olur. Şiir Erkök'ün küçük yaşlarda edebiyata meyilli ve yetenekli olduğunu bilmekle birlikte hangi yazar ve sanatçılardan etkilendiğini bilmemekteyiz. Kendisi ile yapılan az sayıdaki söyleşilerden birisinde Thomas Mann'dan bir hayli etkilendiğini, kurmacalarının inşasında Mann'ı örnek aldığını belirtmiştir; eserlerinde Kafka'dan esinlendiği de dile getirir (<https://www.youtube.com/watch?v=QyuZs0MH9G4>).

Şiir Erkök Yılmaz, eleştirel gerçekçi ve feminist eleştiri eğilimiyle öykülerini yazar. 1960-1980 dönemi yayımladığı kitabında burjuva eleştirisi, sınıfsal eşitsizlik, ekonomik adaletsizlik, karı-koca, kadın-erkek ve aile ilişkileri, toplumsal cinsiyet,

⁴⁵ Şiir Erkök Yılmaz hakkındaki yukarıdaki bilgiler 19. Ankara Öykü Günleri'nde kendisiyle yapılan söyleşiden derlenmiştir. Söyleşinin videosu için bk. <https://www.youtube.com/watch?v=QyuZs0MH9G4>.

⁴⁶ Şiir Erkök Yılmaz hakkındaki yukarıdaki bilgiler 19. Ankara Öykü Günleri'nde kendisiyle yapılan söyleşiden derlenmiştir. Söyleşinin videosu için bk. <https://www.youtube.com/watch?v=QyuZs0MH9G4>.

cinsiyet eşitsizliği gibi içerikler eleştirel gerçekçi bir tavırla ele alınır. Erkök'ün öykü dinamiği radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi eğilimden bütünüyle uzaktır. Bu bakımdan Erkök'ün toplumcu yanı Uyar, Aral, Eray, Baran, Celal'e benzer. *Hop Eden Şey*'de toplumculuğu bilerek/isteyerek bir perspektif olarak seçtiği söylenemez ama öykücü yazdıkları ve bakış açısıyla toplumcu bir perspektife de sahiptir, bu perspektifte Marksist bir endişe de güdülmemiştir. Toplumcu perspektif de kısıtlı ve dar bir alandadır, metinlerin ardında bir fon oluşturmanın ötesine geçmez.

Mesela “Şücaeddin Von Braun” (2004) adlı öyküsünde öğretim üyesi Şücaeddin Uluğ'un eşinden ayrılma süreci anlatılır. Bayan Uluğ boşanma sürecinde çalışma hayatına atılır ve yeni yaşam biçimi Bayan Uluğ'a Marksizm konusunda başka bir dünyanın kapılarını açar. Bayan Uluğ boşanmaktan vazgeçip kocasıyla barıştıktan sonra kocasının Marksizm'e yaklaşımını beğenmez, onu eleştirir. Bayan Uluğ evde hemen her gün NATO, emperyalizm, AET, tekelci kapitalizm, çağdaş sömürgecilik, ekonomik bağımsızlık, emek, emekçi konularını gündeme getirir. Bu öyküsünde akademisyen Erkök'ün gözünden dönemin üniversitelerinin, öğretim üyelerinin ve asistanların da tarihî bir panoraması verilir. “Köpek” adlı öyküsünde İngiltere’de pansiyonda kalan Sri Lankalı öğrenci Nooren’in kimliği hakkında kuşkulanan Mr. Sangester onun Hintli bir casus olduğunu düşünür. Pansiyon sahibi Mrs. Davies ise Nooren’in IRA için çalışabileceğini düşünür. Öykü kişilerinin tüm şüpheleri Noreen’in pansiyon için toplu ve iyi bir ücret verilmesiyle birlikte kaybolup gider.

Erkök'ün öykülerinde ekonomi faktörü insan ilişkilerini belirleyen bir unsur olarak öne çıkarmaktadır. “Küçük Mehmet”te (2004) kadının kendi ekonomik özgürlüğünü kazanması onu kocasının tahakkümü altında yaşama zorunluluğundan kurtarır. Anne karakteri, kendisini aldatan kocasını evden kovar, artık küçük oğluyla birlikte sahip olduğu mülkte huzur içinde yaşayabilecektir. “Çam Osman”da (2004) Osman'ın babası oğlunu okutabilmek için tarlasını, çiftini satmıştır. Henüz birinci sınıfta olan Çam Osman, üniversiteden bir kadına sevdalanmıştır ve sevgi, aşk ilişkilerinin nasıl olduğu konusunda da tecrübesizdir. Bu konuda ondan daha tecrübeli olan fakültenin çaycısının nişanlanabilmek için kızın babasına on beş bin lira saydığını duyunca aşk-evlilik konularındaki karamsarlığı artar. “Bir Ölünün Ardından” (2004) adlı öyküde İsmet Bey hakkında vefatından sonra yapılan dedikodular -cimriliği, mal varlığı, âşık olduğu kadınla birlikte olamaması gibi- yine ekonomik nedenlerle

alakalıdır. “Delikanlı” (2004) adlı öykünün başkışisi şoför, henüz taksitlerini bitiremediği aracıyla kaza yapar. Ortaya çıkacak maddi külfetin yanına aile ve karı-koca ilişkilerindeki sıkıntılar da eklenerek hayat iyice içinde çıkılmaz bir hâle bürünür. “Eşek Arısı” (2004) adlı öyküdeki Sıdika Hanım’ın çıkmazlarından birisi de ekonomik sıkıntıdır. “Şücaeddin Von Braun”daki (2004) Mine Tezkoparan’ın hırsları sadece akademik kariyer odaklı değildir bunun altında ekonomik refaha ulaşma gayesi de vardır. “Köpek”teki (2004) Mr. Sangster ve Mrs. Davies’in içinde bulundukları yaşamsal çelişkilerin kökeninde ekonomi faktörü yatmaktadır.

Yazar, Artiz (2004) adlı öyküsünde üst sınıfın karşısına alt sınıfı koyarak yine ekonomik sorunlara dikkat çeker. Bu öykü, Erkök’ün toplumcu gerçekçi eğilime en çok yakınlaştığı öyküsüdür denilebilir. Öyküde turizm alanlarının yağmalanması, tarihî eserlerin ve kültür mirasının ticari amaçlar uğruna dönüştürülmesi, yerlerine oteller yapılması, bu konuda devlet kurumlarının üst sınıfın yanında yer alması, hükümetler değişince çıkar gruplarının da değişmesi, sınıf atlayan kişilerin geçmişini unutup halkı aşağılaması gibi toplumcu gerçekçi içerikler öne çıkmaktadır. Erkök diyalektik bir yapı kurar, ezen-ezilen öykü kişilerinin net şekilde işlendiği bir öyküdür. Ezenlerin, sermayedar grubun maddi çıkar uğruna ne denli yozlaşabildiği görülmektedir.

“Eşek Arısı” adlı öyküde Sıdika Hanım’ın bulantısının nedeni içinde yaşadığı küçük burjuva topluluktur. Sahil kesiminde bir sitede kalan Sıdika Hanım çevresinde dönen olaylara uyanık bir kadındır, bu sebeple etrafındaki kentli küçük burjuva kadınlar onu sevmezler. Kocasını tarafından aldatılan ve aldatıldığını da çok iyi bilen Sıdika Hanım kocasının genel müdürünün kızına kocasının hafta sonlarında çalışmak zorunda olmasının nedenini “Biz dar gelirli insanlarız küçük hanım. Başka türlü sizin aranızda sizlerle nasıl aşık atabiliriz” (s. 65) şeklinde açıklar. Erkek arkadaşıyla buluşması için bu kıza yardım eden Sıdika Hanım’ın bu davranışının ardında duygusal, duyarlı olmasının yanı sıra içinde bulunduğu burjuva yaşama biçimini sürdürmek istediği de yatmaktadır. Kocasını siteye döndüğünde “Senin o genel müdür beyefendiye yaralanalım diye o azgın kızını gezdirdim” (s. 73) diyen Sıdika Hanım içinde bulunduğu toplum tarafından öteki olarak görülmesine rağmen bu yaşama biçiminden de memnundur. Öyküde Erkök, 1960-1970’lerde yüksek okul mezunu olup diploma alarak dönemin toplumsal hiyerarşisinin üst basamaklarına tırmanan, kamuda yükselen, iyi bir maaş

olarak ev, araba sahibi olan hatta yazları kamplardan da yararlanabilen,⁴⁷ sahil kesimlerinde, yazlık evlerinde, pansiyon ve otellerde tatil yapan kentli küçük burjuva hayatını ve zihniyetini yansıtarak burjuva eleştirisi yapar.

Şiir Erkök Yılmaz, bütün anlattıklarını öykü kişilerinin iç dünyasına bağlar; yaşanan sosyal, kültürel ve bireysel sorunların bireylerin iç dünyasında yarattığı yankıya kulak kabartır. Erkök, Erbil ve Özlü gibi sıra dışı biçimsel denemelere gider. Biçimsel yeniliklerin ilk kitaplarında kendi keşifleri olduğunu söyler. Erkök'ün öyküleri iç ses ve dış seslerin birbirine karıştığı öykülerdir. Ben anlatıcı ve üçüncü kişi anlatıcıları kullandığı öykülerinde iç çözümleme ve iç konuşma teknikleri öne çıkar. Bozfirat gibi o da diyalog tekniğini kullanır. Bu tekniği kullanımındaki yetkinliği sadece çağdaşları arasında değil Türk öykücülüğünde bir kilometre taşı sayılabilecek denli ustacadır. Yer yer iki sütunda akan “Bir Ölünün Ardından” adlı öyküdeki diyalog, bir topluluk içinde devam eden ana diyalogu, aynı anda gerçekleşen farklı konuşmalarla -gerçek hayattaki gibi- eş zamanlı bir diyalog şeklinde verir. “Hep Aynı Çukurda” adlı öyküde iki sütunda eş zamanlı olarak öykü kişilerinin iç dünyası akar, okur eş zamanlı ve karşılıklı olarak öykünün iki ana karakterinin düşün dünyasını, olayları yorumlayışını görür. Erkök, keşif ve hayal gücünün getirdiği bir birikimle bu tarzdaki biçimsel denemelerini gençlik yıllarında daha sık yapmıştır.

Biçimsel denemeleri ve yenilikçi tutumları nedeniyle Erkök'ü, ilkeli toplumcu gerçekçi anlayışla bağdaştıramayız. *Hop Eden Şey* yazarı tarihsel maddeci anlayışla yazmaz; toplumculuğu kurmak, proletaryayı eğitmek, işçiyi bilinçlendirmek gibi bir yaklaşımı yoktur. Gündümlü edebiyat yapmaz, devrimci romantik öğeler öykülerinde yer almaz. İdealleştirme, tipleştirme yoktur; yan tutmaz, karakterlerini anlamaya çalışır, onları yargılamaz. Gelecekçilik, propaganda, partizanlık, emeği şiirleştirme, olumlu kahramanlar öykü estetiğinde yer almaz. Erkök, toplumsal hassasiyetleri olan eleştirel gerçekçi bir yazardır.

⁴⁷ Şiir Erkök Yılmaz *Cumhuriyet* gazetesine verdiği bir röportajda *Aile İçi Muhabbet* romanı hakkında burjuva kesim için saydığı bu özellikler Erkök'ün bu öyküsündeki kişiler için de geçerlidir. Söyleşinin ayrıntıları için bk. (<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/siir-erkok-yilmazdan-aile-ici-muhabbet-1002965>)

Celal, Baran, Eray ve Erkök 1960-1980 döneminde eleştirel gerçekçi eğilime en çok yaklaşan öykücülerdendir. Öykülerinde Marksist endişe gütmemiş, toplumculuk perspektiflerini öne çıkarmamışlardır. Toplumsal sorunlar öykülerinde bir fon olarak yer almakla birlikte eleştirilerini de öykülerinde maskeleymişlerdir. Toplumsal duyarlılıktan çok estetik tutum onların öykülerinde öne çıkar. Eleştirel gerçekçilik onlarda bir yöntem olmaktan çok bir tutum olmuştur. Dönemin eleştirel gerçekçilik anlayışıyla yazan bir diğer öykücü olarak Burhan Günel de zikredilebilir.

1.2.3.3. Toplumcu Gerçekçilikten Eleştirel Gerçekçiliğe Doğru Eğilim Gösterenler

1960-1980 yılları arasında eser vermeye başlayan bir diğer öykücü **Mehmet Seyda (1919-1986)** bu dönemde *Zonguldak Hikâyeleri* (1962), *Beyaz Duvar* (1962), *Başgöz Etme Zamanı* (1963), *Oyuncakçı Dükkânı* (1964), *Garnizonda Bir Olay* (1968), *Anaharcı Salih* (1969), *Kör Şeytan* (1974), *Bana Karşı Ben* (1976) adlı altı öykü kitabı yayımlar. 1937-1958 tarihlerinde yazdığı ilk öykülerinin ancak 1960 sonrasında *Zonguldak Hikâyeleri*, *Beyaz Duvar*, *Başgöz Etme Zamanı* adı altında kitaplaşabilmiştir. Seyda'nın dönemin öykücülerinden farkı yazdığı öyküleri bir sonraki kitaplarında güncelleyerek ve bazen öykünün adını da değiştirerek yayımlaması ya da bazı öykülerini romanlarının bir parçası olarak kullanmasıdır (Tümer, 2008, s. 15). Seyda kurmacalarını asla tamamlanmamış olarak kabul etmemektedir (Seyda, 1977b, s. 238). Adnan Özyalçın'la paylaştığı 1964 Sait Faik Hikâye Armağanını *Başgöz Etme Zamanı* adlı kitapla kazanır. *Başgöz Etme Zamanı* kitabı ile toplumcu gerçekçi eğilim etkisi yazarın öykülerinde giderek azalır. Kısaca Seyda'nın öykücülüğü 1937-1958 arasında yazdığı öykülerle ilkeli toplumcu gerçekçiliğe yer yer yaklaşırken, 1960 sonrası yazdıkları ilkeli toplumcu gerçekçi eğilimden sıyrılarak eleştirel gerçekçi eğilime dönüşmektedir.

Birçok yazar gibi Seyda'nın da edebiyata ilgisi, okumaya ve yazmaya tutkusu çocukluk yaşlarından itibaren başlar. *Gulliver'in Gezileri*, *Alice Harikalar Diyarında*, gibi kitapları çocuk yaşta dinler, *Çocuk Ansiklopedisi*'ni okuyarak eski yazıyı söker, *İki Çocuğun Dünya Gezisi* adlı kitabı yine bu yaşlarda okur (Seyda, 1975a, s. 22). Bu dönemlerde okuduğu Ömer Seyfettin, Refik Halit, Reşat Nuri, Halit Ziya gibi isimlerin

onun dili ve üslubuna güçlü etkileri olmuştur (Ateş, 1982, s. 19). İlk öykülerini üçüncü sınıfa giderken kaleme alır (İzmirli, 1965, s. 13).

Mehmet Seyda'nın öğrencilik yıllarındaki uyumsuzluğu otoriter babanın aile içi hegemonyası, annenin yokluğu, üvey annelerle büyüme gibi sebeplere dayandırılır; bu uyumsuzluğuna ideolojisi de eklenir. Ortaokul yıllarında onun fikrî yapısını etkileyen öğretmenleri yazara toplumcu-idealist bir yön vererek Seyda'nın sol görüşlü olmasında etkili olurlar. Lise yıllarında hocaları arasında Nurullah Ataç ve Orhan Seyfi Orhon gibi isimler yer almaktadır (Seyda, 1979, s. 16). Seyda'nın gelişen bu sosyalist düşün dünyası henüz ortaokul sıralarında tutuklanmasına sebep olur. II. Dünya Savaşı'na denk gelen askerlik döneminde de bu tutukluluk ve hapis durumunun olumsuzluklarını yaşamıştır (Tümer, 2008, s. 5-7).

Seyda, öğrenimini maddi sıkıntılar nedeniyle yarıda bırakır. Damlarda katran işçiliği gibi işlerde çalışmak mecburiyetinde kalır, daha sonraki dönemlerde çeşitli kurumlarda memurluk görevinde bulunsa da onun tüm hayatına düzensizlik ve kaos hakim olmuştur. Sürekli maddi endişelerle boğuşması edebiyat muhitlerden onu uzaklaştırmış, birçok eserinin de geç yayımlanmasına sebep olmuştur (Tümer, 2008, s. 6-9). Birçok edebî döneme şahitlik eden Seyda; Halit Ziya, Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay'ı okumuş (Ateş, 1982, s. 19), Sabahattin Ali'nin başlattığı toplumcu gerçekçi anlayıştan etkilenmiştir; Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz gibi isimlerle devam eden toplumcu gerçekçi eğilime eklemlenen ve bu eğilimi kendi estetik duyarlılığıyla dönüştüren bir yazar olmuştur. Toplumcu gerçekçilerin kuru dış gerçekçiliğinde ısrar etmemiş, toplumsal kaosların bireylerin görülmeyen yaşantılarında yarattığı yıkımlara da projektör tutmuştur. Kısaca çeşitli yönlerini dönüştürdüğü ilkeli toplumcu gerçekçi eğilimden eleştirel gerçekçi eğilime uzanan bir çizgiye öykü anlayışını oturtmuştur.

Dönemin birçok öykücüsü gibi Seyda'yı da en çok etkileyen yazar Sait Faik'tir. Küçük insanların yer aldığı, olaysız ve şiirsel Sait Faik'in öyküleri 1941'lerde Seyda'nın öykü anlayışında, estetik duyuşunda çığır açar, Seyda, dar ve eksik anlayışını Sait Faik'in kıldığını söyler (Seyda, 1996, s. 244). Etkilendiği yazarlar içinde Peride Celal, Halikarnas Balıkcısı, Stefan Zweig, Tolstoy, Stendhal, Dostoyevski, Faulkner gibi isimler sayılmaktadır (Tümer, 2008, s. 18).

Mehmet Seyda toplumcu bir perspektife sahiptir. Tümer (2008), Seyda'nın toplumculuk anlayışının onun aslı niteliklerinden birisi olduğunu belirtmektedir (s. 10). Seyda'nın tarihsel materyalizm anlayışı Kurtuluş Savaşı senelerinden 12 Mart Muhtırası ve sonraki dönemlerine uzanan bir tarihi aydınlatır. Seyda'nın öykülerinde sınıf çatışması bağlamında yer alan ezen-ezilen, sömüren-sömürülen diyalektiği toplumcu perspektifiyle paraleldir. İşçilik yapması, maddi sıkıntılar çekmesi, zor koşullarda yaşaması öykücünün ezilenlere, sömürülenlere daha yakın hissetmesine neden olur. Yazar kendisini bildi bileli sömürülenlerin safında ve yanında olduğunu, bu sebepten sürekli toplumla hesaplaştığını söyler. (Seyda, 1971, s. 5). Bu hesaplaşma bilhassa ilk öykü kitaplarında sınıf çatışması ve çelişkisi olarak kendini gösterir.

“Beyaz Duvar” (1962b) adlı öyküde çocukluk anılarını anlatan öykü kişisiyle psikolojik öykü eğilimine yaklaşır. Sınıf arkadaşlarını, öğretmenlerini anlatan başkışı anlatıcı yer yer Ulusal Kurtuluş Savaşı'na dikkat çekerek tarihi bir perspektif de verir. “Kör Şeytan”da (1974) CHP ve DP seçimleri konusunu irdeler. “Yarıda” (1968) adlı öyküde Tek Parti dönemine göndermede bulunur. Hasan Basri Alp'in anısına ithaf edilmiş bu öyküde Tek Parti'nin sosyalizmi lanetlediği, sosyalizmin konuşulmasının yasak ettiği, iş, işçi hakları, grev ve lokavtların esamisinin anılmadığı bir dönemde Marksist, sosyalist düşünceleri yüzünden tutuklanan, cezaevinde yatan, işkence gören insanların dramlarına dikkat çekilir. 1944 Türkiye Komünist Partisi tutuklamasında hapse giren Hasan Basri Alp üçüncü kattan atlayarak intihar eder, cezaevindeki arkadaşları bunun bir intihar olmadığını söyler. Onun öykülerinde siyasi karışıklıkların tedirginliği sürekli hissedilir. Öykülerinde tarihsel maddeci anlayışa göre yansıtımlar yapmıştır. Son öykülerinde bu kaygıdan bütünüyle vazgeçilmese de öyküler daha eleştirel gerçekçi bir tutumla işlenmiştir.

Füruzan'ın öyküleri gibi Seyda'nın öykülerinde de genç kızların daha rahat bir yaşam uğruna zengin erkeklerle birlikte olmaları, kapitalizmin ve metanın büyümesine kapılmaları olgularına yer verilir. “Anahtarcı Salih”teki (1969) Sütçü Veli'nin kızının, Selim'e yaklaşmasının gerekçesi Selim'in koskocaman bir konağı, konağın da aşçısı, hizmetçi olmasıdır. Sütçü Veli'nin kızı, Selim'in kendisini almasını, yedirmesini, içirmesini, giydirmesini, gezdirmesini ister. Anahtarcı Salih'le evlenmesinin ardında da yine maddi çıkarlar yatmaktadır. “Sinema Delisi Kız” (1962b) adlı öyküsü Füruzan'ın “Benim Sinemalarım” adlı öyküsüne benzer bir içeriğe sahiptir. Sinema filmleri delisi

olan Hatçe, film seyretmek için birçok yol dener. Sinemada çalışanlarla çeşitli ilişkiler kurar ve bir şekilde filmleri seyretme fırsatı yakalar. Sinemada çalışan öykü kişisi bu kıza tutulur. Uzun bir süre sinemaya uğramayan Hatçe, sonunda kolunda zengin bir adamla sinemaya gelir. Hatçe, iyi eğitim almamış, özellikle kapitalist metaların büyümesine kapılmış ve son çare olarak yaşlı ve zengin adamların zevcesi olma yoluna girmiştir. Hatçe istediği metalara ulaşmak için vücudunu kullanmak zorunda kalan dönemin -Yeşilçam filmlerinin de- tipik genç kız karakterlerinden birisidir. Öyküde ahlaki ve kültürel yozlaşma burjuva sömürüsü ve kapitalist eleştiri üzerinden de okumaya açıktır. “Emin Kormazgil” (1962a) adlı öyküde de ekonomik sorunlar yaşayan Naciye’nin cinsel dürtüleri kendisini kullanmasıyla sonuçlanacaktır.

Diyalektik bir yapıyla ele alınan “Tanık” (1962a) adlı öyküde ameleler, müteahhit ve polis memurları arasında geçen bir olay anlatılır. Öykü kişileri karakolluk olmuştur. Karakoldaki memurlar müteahhitte işbirliği yaparlar, müteahhit Şakir Soytemiz yani sermayedar, bu sayede hak ettiği cezayı almaz. İşlediği suçun -hamalı darp etmesi- üstü örtülerek temize çıkar. Sermayedarın sahip olduğu ekonomik güç, Marksist bağlamla söyleyecek olursak üst sınıfın hegemonyasındaki sermaye, üretim araçları ve mülkiyet, adalet mekanizmalarını yöneten, kanunların çarkını döndüren bir olgusalıktır. İlkeli toplumcu gerçekçilikteki, sosyal adaletsizlik, üretim araçları ve mülkiyetin adilane olarak paylaşılmaması, sınıf çelişkisi, ezen/işbirlikçi ve ezilen diyalektiği bu öyküde 1940 Kuşağı tarzıyla işlenmiştir.

Sınıf çatışmasının, ekonomik sömürünün ve sosyal adaletsizliğin ilkeli toplumcu gerçekçi eğilimin ilke ve yöntemleriyle öne çıktığı bir diğer öykü “Üçüncü Vardiya’dan Devrek’li Hasan” (1962a) adlı öyküdür. Katastrofik sonlu olay öyküsü eğilimiyle yazılması, ezen-ezilen ve sınıfsal ilişkilerin öne çıkarılması, işçinin ağır iş koşullarında çalışması, maden ocaklarında işçilerin sömürülmesi, bu sömürüden yabancı ortaklı sermayedarların büyük kârlar elde etmesi gibi 1940 Kuşağı tarzına yaklaşan öyküde Hasan raydan gelen vagon tarafından kapıyla vagon arasında kalarak çok acı verici bir şekilde can verir. Yazar bu acı dolu ölümü Hasan’ın *ezilerek yamyassı* olması şeklinde vurgular. Bu öykünün devamı niteliğindeki “... Ve Karısı”nda (1962a) ise ölen kocasının tazminatını almaya giden Emine’nin yaşadıklarıyla kapitalist sömürünün acımasızlığı gösterilmektedir. Sermayedarlar Hasan’ın karısına geciktirerek verdikleri üç-beş kuruş tazminatla, yaptıkları büyük hatayı ört-bas etmeye, haksızken haklı

çıkmaaya çalışarak cahil-saf proletaryayı kandırır. Hasan'ın dul kalan karısı Emine ekonomik nedenler ve cinsel ihtiyaçlar nedeniyle tekrar bir birliktelik yaşamak ister, kayınbiraderi ile cinsellik yaşar, ardından da onunla evlenir. Her iki öykü de olay örgüsü eğilimiyle yazılıp katastrofik sonla biterek radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi eğilime yakınlaşan öyküler hâline gelir.

İlkeli toplumcu gerçekçi eğilime yakınlaşan bir diğere öykü “Alın Yazısı”dır (1962b). Öyküde tapa fabrikasında çalışan Hüsniye'nin kocası Seyfi iş kazasında hayatını kaybeder. Kazara patlayan bomba sonucunda, yazarın söylemiyle, fabrika onları dışarıya tükürür (s. 20). Sosyal adaletsizlik yüzünden Hüsniye hiçbir kazanım elde edemez. Bir başına kalır, ekonomik faktörler, cinsel istekler ve çaresizliği, ilk başlarda dirense de Hüsniye'yi kocasının arkadaşı Abdullah'la evlenmek zorunda bırakır.

“Başgöz Etme Zamanı” (1963) adlı öyküde sınıf çelişkisi eleştirel gerçekçi bir tavrıla değerelendirilir, eleştiri metnin odağında değil, dolayımıındadır. Merkezde olan, bir seveda öyküsüdür. Öyküde aile ilişkileri içeriği öne çıkar. Birbirleriyle görüşen ailelerin Türkân ve Vedat isimli çocukları arasında bir yakınlaşma vardır, aileler de bunu bilmektedir. İkili birbirini sever ve kıskanırlar ama birbirlerine de ilgisiz görünürler. Seyda'nın öykünün fonunda, kurguyla doğrudan bağlantısı olmadan dikkat çektiği içerik -sınıf çatışması- eleştirel gerçekçi bir tavrıla metne şu şekilde yerleştirilmiştir.

“Tahta ayaklar üstünde kurulu, yüksekçe bir soyunma yeri vardı burada. Mühendis ve memur karılarıyla eşleri dostları, soyunmuş, dökünmüş, kumlara serilmişler. Çoluk çocuk. Kimi de yüzüyor. İlerideki sivri kayaların tepesinden, bir iki genç suya balıklama atlıyor, genç kızlara gösteriş olsun diye çıkıp gene atlıyordu.

Durup onlara bakarken:

- Neymiş Sanki dedi Vedat, ben böyle atlamam, havada iki de takla atar öyle atlarım.

- Ha ha ha... diye eğlendi kız, çekiverdi elini.

- İnanmazsan şimdi gideyim gör bak.

- *Gidemezsin, oradan giremezsin ki... Orası mühendislerin, büyük memurların yeri*” (s. 54-55).

“Yarıda” isimli öyküde hapisanede yatanlar ve işkence görenler konu edilir. Belirli bir siyasi direnişin içinde devrimci gençlerle birlikte yer almış sonrasında hapis yatmış, ideolojisinde birtakım kırılmalar yaşamış ve birlikte hareket ettiği insanları bırakarak daha sade bir yaşama açılmış bir adamın yazarlık faaliyeti anlatılır. Bu adamın önceden tanıdığı bir arkadaşının kız kardeşi, adamın kırsalda bulunan evine gelir. Kızın ağabeyi ölmüştür ve adamla kızın ağabeyinin arası çok önceden açılmıştır. Kız kaçmaktadır. Adam kızı ele verir ancak işler istediği gibi gitmez. Eve baskına gelenler adamın bütün evraklarını, bütün yazılarını toplarlar. Seyda, bu öyküsünde Anadolu’daki ve İstanbul’daki sosyalist örgütlerin karşılaştırmasını yaparak dönemdeki teşkilatlanma ve örgütlere de eleştirel göndermelerde bulunur. Öyküde isimlendirmeler O.G., H.B. gibi kısaltmalarla verilir, yazarın bu tavrı Kafka ve varoluşçu yazarların öykülerindeki isimlendirmeleri hatırlatmakla birlikte Seyda Kafkaesk söyleme kaymaz. “Amca Evi”nde (1974) de tutukluluk, hapis ve siyasi olaylar içerik olarak işlenir. Öykü kişisi Tolstoy’un kitaplarından alıntılar yapar. Talat -amca- gencin notları görür, memurdur, başının belaya girmesinden korkar.

Eleştirel tutumun dolaylı olarak yer aldığı, öykücünün eleştirel gerçekçi eğilime yanaştığı kitaplardan biri *Anahtarlı Salih*’tir. Seyda, “Hastalar” (1969) adlı öyküsünde Fenerbahçe Galatasaray maçında birbirlerini darp eden iki arkadaşı işler, cinayetin ele alındığı bu öyküde Seyda çağdaşlarından farklı bir içeriği, holiganlığı, yaşanan ölüm olayı çerçevesinde ele alarak eleştirir. “Satıcının Ölmezi”nde (1969) ise bir pazarlamacının nasıl olması gerektiği ifade edilir. Öykünün eleştirisi toplumsal bir soruna işaret eder. Kapı kapı gezip zorla yahut hile ile ilaç satılır. Satılma şekli bir pazarlamadan çok bireyleri maddi kazanç uğruna tezgâha düşürmek, kandırmak üzerinedir. “Kedinin Ciğeri”nde (1962b) özel bir şirkette çalışan bir adamın günlük rutin hayatı anlatılmaktadır. Öyküde baskıcı şefler ve müdürlerin yönettiği şirkette liyakatin esas alınmadığı görevlendirmeler ve işler yapılmaktadır. “Köyün Uğuru Mehmet” (1962b) eleştirel gerçekçi bir öyküdür. Seyda sınıf çatışmalarına dikkat çekmeden toplumsal bir konuyu eleştirir. Köyün uğuru sayılan Mehmed’in bir kaza sonrasında aksi şekilde itibarı değişir. Artık Uğursuz Memet’tir. Herkes ondan maddi

manevi uzaklaşınca Memet köylünün batıl inançlarına yenik düşerek ekonomik, ailevi ciddi sıkıntılar çeker.

“Övdüler” (1969b) adlı öyküde yine eleştirel gerçekçi bir tavır alan Seyda öyküsünde entelijansiyanın ikiyüzlülüğünden, yazarların dedikodusundan ve yayın muhitlerinin kokuşmuşluğundan bahseder. Eleştirel gerçekçi bir tutumla ele alınan bir diğer öykü “İpe Çekilecek Adam”da (1963) Bekir Bey köyün dedikodusunu yapan, herkesin açığını bilen ve bunu her seferde fırsatta çeviren bir şahsiyettir. Bu açıkları güçlü bir şekilde kullanarak köyde bir üstünlük statüsü kurmuş, insanların çekindiği, korktuğu bir kişilik hâline gelmiştir. Öykünün diğer kişisine, vapur seyahati esnasında vapurdaki insanların gerçek yüzlerini anlatır. Bu esnada kiracının belediyede çalıştığını unutarak belediye başkanı hakkındaki olumsuz fikirlerini serdeder. Kiracı, insanların açıklarından ve zaaflarından beslenen Bekir Bey’in açığını yakalayınca Bekir Bey söylemlerini ve tavırlarını değiştirir. İronik bir öyküdür. “Erkekâmet” (1963) adlı öyküde bir mahallenin kabadayısının kız kardeşini ayartan Ahmet, korkusundan bu kızla evlenmek zorunda kalır. Kız arkadaşı Betül’ün kabadayı abisi evlenme öncesinde sürekli Ahmet’i sıkıştırır, tehdit eder, Ahmet’in babasının dükkân camlarını indirir. Ailesi oğullarının -Ahmet’in- okumasını istemektedir ancak olay farklı bir noktaya gelmiştir. Baba, Ahmet’i okuması şartıyla everir. Everdikten sonra Ahmet, Erkekâmet olur, yılların kabadayısı, eniştesinin önünde süt dökmüş kediye döner.

“Yangın” (1968), adlı öykü köy gerçekliğinin eleştirel gerçekçilik ve varoluşçulukla iç içe geçtiği bir öyküdür. Öyküde Fadime’nin kocası ölmüştür. Terhis olan Satılmış isimli bir adam Fadime’nin odun kırma, yük taşıma gibi işlerini yapınca Fadime yalnızlığına bir son verme kararı alır. Satılmış, Fadime’nin evine yerleşir. Ahırda kalır. Fadime ile cinsel birliktelik kurar ama evlenmez aksine Fadime’nin görünmesi Durdu’yu ayartır ve onunla birlikte olur. Görünmesi ile Satılmış’ı ahırda yakalayan Fadime ahır ateşe verir. Adam öldürmekten yargılanmaktadır. Cinsellik içeriğinin öne çıktığı “Garnizonda Bir Olay”da (1968) açık saçık kıyafetleri ve serbest tavırlarıyla Muhsine garnizonda dikkat çekmektedir. Öykünün sonunda tecavüze uğrar. Kendisine tecavüz edenlerden şikâyetçi olmaz. Tecavüz tanısı koyan doktora da kendisini ele vermemesini söyler. Doktor da tecavüz raporu vermez. Muhsine ve ailesi bu olaydan sonra garnizondan ayrılır.

“Kör Şeytan” da cinsellik içeriği etrafında örülen ve eleştirel gerçekçi bir tavırla ele alınan öyküdür. Avukat Rifat Bey’in babası genç bir kadınla evlenir. Kadın, yaşlı adamın psikolojik şiddetlerine ve tacize varan cinsel isteklerine boyun eğer. Kadın, rahat bir yaşam isteği, maddi yoksunluk yüzünden bunlara katlanmakla birlikte, kadının yaşlı adamın mirasına konma düşüncesi vardır. Rifat bunun farkındadır, üvey annesine o da tacizlerde bulunur. Babanın ölümünün ardından üvey annesini kullanan Rifat ona sırtını döner ve kadın kötü yola düşer. Öykünün devamı niteliğindeki “Tasdiki Gelmedi”de ise Rifat bir tecavüz olayının aklanmasında Salim isimli adama yardımcı olur. Kısaca bu iki öyküde Seyda sosyal adaletsizliğe işaret etmekle birlikte yargı sistemindeki bozukluklara ve kanundaki boşluklara dikkat çeker. Cezaevlerindeki mahkûmların yaşam şartlarını anlatır; bu kurumlardaki yozlaşmayı, çürümeyi, toplumun adalet konusundaki kanayan yaralarını irdeleyerek dolaylı yoldan eleştirisini yapar ve bu tutumuyla da eleştirel gerçekçi eğilime yakınlaşır.

Mehmet Seyda, siyasi yönü ağır basan öyküler yazmamış, propaganda yapmamıştır. Ezilenden yana olmuştur, yan tutmuştur, sömürülen kesimi daha derinlikle ve içten anlatmıştır; bunun temelinde ezilen-sömürülen insanlarla önemli ölçüde empati kurabilmesi yatmaktadır. Seyda da bir ezilen ve sömürülendir. Ezeni/sömüreni de genellikle tek tip olarak yansıtmıştır, derinliklerini vermemiştir. Buna karşın onun öykülerinde küçük burjuvaların -öyküde ezen konumunda değilse- iç dünyasını aydınlatmada ve bu kişilerin görülmeyen yaşantısını görünür kılmada yetkindir. Derinliklerine indiği öykü kişilerinin psikolojik gerçekliklerini toplumsal çevreyle iç içe vermiş, öykücünün bu tutumu da bu kişilerin her birini nevi şahsına münhasır bir karakter hüviyetine büründürmüştür.

“Amca Evi” adlı öyküde anlatıcı, Tolstoy gibi yazarların eserlerinden okudukları ile toplum, adalet, eşit bölüşüm gibi sosyalist idealler hakkında birtakım toplumcu bilgiler edinir ve toplumcu bir görüşe sahip olur. Amcası, anlatıcının notlarını, yazdıklarını ele geçirince anlatıcıya birtakım uyarılarda bulunur. Buna karşın genç, toplumsal idealleri uğruna evi terk eder ve ülküsü için harekete geçer. Anlatıcının bu tutumu olumlu/ilerici kahramana örnektir. “Yarıda” adlı öyküdeki H.B. (Hasan Basri) toplumcu ülküsü için intihar eder. H.B.’nin intiharı varoluşsal bir bulantıdan çok toplumculuk idealleri için fedakârlıkta bulunması ile özdeşir, bu bakımdan H.B.’yi de toplumcu gerçekçi olumlu kahraman statüsünde değerlendirebiliriz.

İzmirli'nin (1965) yaptığı söyleşide Seyda, romanın -genelde kurmacaların- temeline insan sorunsalının olduğuna inanmakta, kendisini gerçekçilik akımıyla özdeş bir yazar saymaktadır (s. 13). Seyda'nın gerçekçiliği dönem öykücülerini ile koşut, psikolojik süreçlerin toplumsal sorunları da içine alarak irdelendiği bir gerçekçilik türüdür. Uyar, Aktunç, Gürsel, Erbil gibi o da kurmaca gerçekliğinin yüzeysel ve sığ kalmasını eleştirir. Gürsel gibi o da toplumcu gerçekçi yazarların anılarına sıkışıp kalan gerçekçi anlayışından şikâyet eder. Buna karşın Batı'nın bireyi ele alırken kişisel ve toplumsal yönleriyle ele aldığını, toplumun gerçekliği kadar bireyin de gerçekliğini öne çıkardığını dile getirir (Seyda, 1972, s. 9). Aslında öykücünün eleştirisi 1940 Kuşağı'nın radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi eğilimin sığ ve yüzeysel gerçekçilik anlayışındır. Bu konuda şunları zikreder: “(...) (gerçekçiliği dar bir alana sıkıştırmada) akımı temsil edenlerden bir bölümünün gerçekçilik denince ‘köy gerçeği’ ya da ilke kökeninde sömürülme bulunan bir haksızlığı dile getirmeyi başa alarak konuşmalarının, yazmalarının da payı büyüktür” (Seyda, 1974, s. 4).

Dönemin öykücülerini gibi Seyda da Hüseyin Rahmi, Yakup Kadri, Memduh Şevket, Sabahattin Ali; Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola gibi yazarların izinde ve etkisinde yurt ve köy gerçekliği etrafında bir toplumsal gerçeklik kurduğunu belirtir. Ama çağdaşları gibi kendisi de toplumsal gerçekçilik anlayışına Joyce, Faulkner, Camus, Sartre, Kafka gibi isimleri örnek alarak toplumsal gerçekliği bireyin psikolojik gerçekliği ile iç içe vererek bireyin görülmeyen yaşantısına odaklanmıştır. Bu bakımdan da onun -ve çağdaşlarının- öykücülüğü politik propagandanın dışında, ilkeli toplumcu gerçekçilikten sıyrılarak eleştirel gerçekçiliğe yakınlaşır.

1919'da doğan, birçok edebî topluluk ve kuşağa tanıklık eden Mehmet Seyda'nın 1937'den 1980'lere uzanan süreçte yazdığı öykülere bakılacak olursa kendi yaşantıları gibi belirli bir eğilime takılı kalmamış zamanın, nesillerin ruhuna uygun eserler vermiştir. 1937-1958 arası yazdıkları 1940 Kuşağı ilkeli toplumcu gerçekçi eğilime yakınlaşan ancak onları da aşan bir öykü eğilimiyle kaleme alınmıştır. 1960 sonrası yazdıkları varoluşçu eğilime de yakınlaşır, varoluşçular gibi psikanalizmin olanaklarından da yararlanır. Toplumcu gerçekçi eğilimden uzaklaştıkça toplumcu perspektifini eleştirel gerçekçi tutuma yanaştırmıştır. Kısaca Seyda'nın öykücülüğü ilkeli toplumcu gerçekçi eğilimden eleştirel gerçekçi eğilime doğru yönelen, bu yönelme varoluşçu ve psikanalist eğilimin içerikleriyle de zenginleştirilen bir öykü anlayışıdır.

1960-1980 yılları arasında öykü kitapları yayımlayan **Adalet Ağaoğlu (Fatma İnayet Sümer) (1929-2020)** *toplumcu gerçekçilikten eleştirel gerçekçiliğe doğru eğilim gösterenler* kategorisinde değerlendirebileceğimiz bir öykücüdür. 1974'te “Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü”ne de layık görülür. 1975 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı yazara kazandıran *Yüksek Gerilim* (1974) adlı öykü kitabı toplumcu gerçekçi eğilimin ağır bastığı bir kitapken *Sessizliğin İlk Sesi*'nde (1978) bu anlayıştan yavaş yavaş sıyrılarak daha ziyade eleştirel gerçekçi bir tutum sergilemeye başlar. Daha da belirginleştirmek istersek Ağaoğlu'nun *Yüksek Gerilim* adlı öykü kitabındaki çoğu öykü ve *Sessizliğin İlk Sesi* adlı kitabının “I. Bölüm”ündeki “Muz” ve “Bir Sevmekten... Bi Ölümden” adlı öyküler toplumcu gerçekçi eğilime yakınlaşırken, ikinci kitabının “I. Bölüm”ündeki çoğu öykü ve “II. Bölüm”ündeki öykülerin hemen tamamı eleştirel gerçekçi öykü eğilimine yakınlaşır.

Yazarın fikrî yönü ağır basan eserleri, belirli siyasi olay ve olguların eleştirisi eksenini etrafında döner. Ağaoğlu eşitlikçi/adaletli, özgürlük ve barıştan yana bir toplumun özlemini duyar ve öykülerinde bunu dile getirir. İsmi Adalet olarak değiştirmesi de bunun kanıtı niteliğindedir. Terörden, şiddetten, tek sesten, adaletsizlikten yana hiç olmamıştır. Öykülerinde koyu bir muhalif olarak sesini yükseltmekten çekinmez. “Nerede sanki durup dururken bir çarpışma, bir çatışma, işte orada ateş basarcasına muhalif bir silkinişin sesi... Bu sesin yankılanışlarına kulak vermeden duramam” (Ünal, 2008, s. 71) diyen öykücünün eserlerindeki eleştirel tavrı bu muhalif/anarşist tutumundan gelir. Tüm bunlara nazaran öykülerinde doğrudan bir taraf olmamış -yan tutma- yahut herhangi bir fikrin, ideolojinin sloganını yapmamıştır. Cemil Meriç (1979), Ağaoğlu'nun eserlerindeki tarafsız tutumu hakkında şunları söyler: “Sanatçı bilginlerin görmediği gerçekleri büyük bir sezgiyle aydınlatabiliyor. (...) Sevgilerini de kinlerini de saklamış yazar. Tutkuların havalandığı bir dünyada kimseyi suçlam[ıyor]. [Ağaoğlu'nun eserleri] Bahtsız bir çağa tutulan bir ayna” (s. 9).

Elbette bu *Yüksek Gerilim* yazarının Marksist bir sanat anlayışından etkilenmediği anlamına gelmemelidir. Ağaoğlu, o dönemlerde bir öykü arayışına girer. Onu öykü yazmaya sevk eden, dürtten sebeplerden biri her yerde toplumcu gerçekçilikten ve Gramsci'den söz edilmesi; buna rağmen toplumcu gerçekçi öykü ürünlerinin somut örneklerinin verilememesidir (Barbarasoğlu, 1998, s. 16). Toplumsal olaylara duyarsız kalamayan öykücü bu itkiyle toplumcu gerçekçi öykü

yazmak için kolları sıvar. O, ilk öykülerini “toplumcu gerçekçilikle hesaplaşmak üzere” (Andaç, 2005, s. 68) yazmıştır.

Sabahattin Ali okumaları devletle halk yahut köylü ilişkileri konularında Ağaoğlu’na sorgulayıcı bir pencere açar, Esendal’ın öykülerinden yazara miras kalan şey ise küçük memurlara karşı acıma ve güvensizlik karşımı tedirgin edici bir duygudur; onu öykü yazmaya asıl sevk eden ise Sait Faik olmuştur (Barbarosoğlu, 1998a, s.16). Adalet Ağaoğlu’nun öykülerinde küçük insanlara ve memurlara yöneliminde Esendal ve Sait Faik’in; toplumcu gerçekçi konulara eğilim göstermesindeyse Sabahattin Ali’nin etkisi kuvvetli olmuştur. Toplumcu gerçekçilikle giriştiği hesaplaşmada toplumcu gerçekçi öykünün sınırlarını aşar.

Ağaoğlu mensubu olduğu cemiyetin, toplumsal değişmelerine neden olan tarihsel ve ekonomik güçlerin tespitini öykülerinde yapmıştır. Şahidi olduğu bu dönemin sosyal, siyasal, sanatsal ve kültürel olaylarını tarihî diyalektik anlayışla ele almış ve eleştirmiştir. Bu tutum Ağaoğlu’nun toplumcu bir perspektife sahip olduğunun -toplumculuk- göstergesidir. Bu öykülerde siyasi yahut farklı bir suçtan haklı veya haksız yere tutuklanan insanlar ağır koşullarda yargılanmışlar, hapisanelerde tecavüze varana dek pek çok ağır işkencelere maruz kalmışlardır. Bazıları ölmüş, sağ kalanlar ise mutlu ve sağlıklı -psikolojik ve fiziksel- bir hayat süremeyecek bir durumdayken salıverilmiştir. İşlerinden atılmışlardır. Ev baskınları yapılmıştır, evde duvara asılmış birtakım sol görüşlü -yahut iktidarın karşıt görüşündeki- felsefecilerin, şairlerin ya da yazarların posterleri/tabloları/fotoğrafları yüzünden bireyler vatan hainliğiyle suçlanarak tutuklanmışlardır; bazı kitaplar yasaklanmış, toplanmış hatta yakılmış/imha edilmiştir.⁴⁸

Adalet Ağaoğlu’nun 1960-1980 yılları arasında yazdığı öykülerindeki toplumsal perspektif Millî Mücadele yıllarından 12 Mart askerî müdahalesinin sonrasına kadarki süreçleri yansıtır. Bu olay ve olgular metinlerde bazen öne çıkar bazen de öyküde bir fon olarak görünüp kaybolur. Bu tarihsel panorama, yazarın toplumculuk anlayışı Marksist bağlamlarıyla öykülerde görünür. Örneğin “Yol” (2014) adlı öyküde başkişinin yaptığı tren seyahatinde Milli Mücadelede madalya almış bir gazinin

⁴⁸ Adalet Ağaoğlu’nun da bazı kitapları toplatılmış ve eserleri belirli sansürlere uğramıştır. Bu konuda 1960-1980 yıllarını kapsayan dönemde yaşananlar için şunlar aktarılır: 1969 yılında “TRT’de, yayına izin verdiği bir kitap tanıtımı programında komünizm propagandası yaptırdığı gerekçesiyle mahkemeye verildi. 1-5 yıl hapsi istendi. *Tombala* oyunu sahneden kaldırıldı, TRT’de program yapımcılığından el çektirildi. İstifa etti.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Andaç, 2005).

anılarını dinleriz. Öykünün toplumsal perspektifi bu gazinin savaşta verdiği birtakım mücadeleler ve yaşadığı maceraları anlatması çerçevesinde ele alınır ayrıca 12 Mart süreci sonrasında yaşanan olaylara benzer bir sahne de öyküde yer alır. Ağaoğlu'nun bu öyküdeki amacı madalya almış bir savaş gazisinin anılarını taçlandırmaktan ya da savaşın yaşlı adamın psikolojisinde ortaya çıkardığı derin buhranlara işaret etmekten çok, jandarmaların getirdiği lise çağlarındaki kaçak bir delikanlının durumunu gözler önüne sermektir. Bu lise çağındaki genç, *anarşist kaçağı* olarak adlandırılır. Yazar, diyalektik bir tutumla, karşıtlıklardan yararlanarak yaşlı gazinin karşısına bu genç adamı oturtur. Neden tutuklandığı bile tam olarak bilinmeyen bu genç delikanlı vasıtasıyla yazar, toplumdaki düşmanlık algısının belirsizliğini vurgular. Öyküde yazarın yaşadığı toplumda sol ya da Marksist görüşlü gençlerin amaçsızca tutuklandığı öykü kişilerinden jandarma erine zikrettirilir (s. 81-82).

“Akşamüstü” (2015) adlı öyküde ise Milli Mücadele ya da II. Dünya Savaşı yılları toplumculuk anlayışıyla metne döşenmiştir. Yazar burada aile ilişkileri çerçevesine yerleştirdiği mülkiyet ilişkilerini ele alır. Bir fon olarak çok silik bir şekilde yer alan savaş olgusu -bu savaşların kökenleri kapitalizm ve emperyalizme dayanır- zaruri sebeplerden elinden çıkarmak zorunda kaldığı mülkiyetin bireyde ve aile ilişkisinde sebep olduğu psikolojik, manevi tahribata dikkat çekilir. “Adi Suçlu” (2014) adlı öykü, tarihsel perspektif olarak İnönü yıllarından 12 Mart'a uzanır. Öyküdeki perspektifte darbe -muhtıra- sonrasında işkence gören, ötekileştirilen, ayrıştırılan, hapis yatan, işinden atılan insanlar yer alır. Hapiste yatan ve işkence gören oğlunu kurtarmak isteyen annenin dramı öyküde zikredilir.

“Yasemin İşçileri” (2014) adlı öykünün tarihi perspektifi Adnan Menderes döneminden Süleyman Demirel dönemine uzanan süreci ve ardındaki yaşanan olayları yansıtır.⁴⁹ Hapishane görüşmesinde geçen bu öyküde Kaya isimli öykü kişisi “Bizden

⁴⁹ Bilindiği üzere 10 Ekim 1965 seçimlerinde Demirel'in AP'si tek başına hükümeti kurabilecek desteği halktan alır (Karpat, 2015, s. 202-204). Hapis yatan DP'lilerin affedilmesi ve bu kişilere iade-i itibar verilmesi politikasıyla da AP, 1960 Darbesi'nin yaralarını sarmaya çalışır (Ahmad, 2017, s. 171). Mensuplarının çoğunluğunun üniversite öğrencilerinden oluştuğu sol örgütler iktidarın (AP'nin) iktisadi ve sosyal politikalarını başarısız bulur ve acımasızca eleştirir (Karpat, 2015, s. 206). Süleyman Demirel, 1965 sonrasında ordu ile iyi ilişkiler geliştirir. Buna rağmen eski DP'lilerin affedilmesi konusundaki AP'nin ısrarları dolayısıyla iktidar uzun bir zaman ordu ile aralarındaki problemleri gideremez. AP, bu dönemdeki gerilimi artan olayların kontrol edemez hâle gelir. Kendi partisi, Demirel'e sırtını döner, bunun üzerine ordu da Demirel'in gitmesi gerektiğine karar verir. Generaller 12 Mart'ta TSK adına hareket eder ve Cumhurbaşkanı ve meclis başkanına muhtıra verir. Demirel istifa eder. Böylece yaklaşık on yılın ardından ordu 12 Mart 1971'de yönetime tekrar el koyar. 1971-1980 arasında geçen dönemde de AP'nin

bizim, kendimizin değil, Menderes'in hesabını soruyorlar. Menderes asıldığında ben on yaşımdaydım" (s. 118) diyerek babası Mahmut Bey'le konuşur. Öyküdeki AP'nin geçmişin hesabını sorma iddiaları Marksist bir bağlamla sağ ideolojilerin sol ideolojilerden aldığı intikam şeklinde de okunabilir. Öyküde 12 Mart Muhtırası sonrasında Türkiye'de gerçekleşen kitap toplatma, ev baskınları, askeriyenin toplum üzerindeki baskısı, sol ideolojilerin ve Marksist düşünür ve aydınların lanetlenmesi ve sağ kesim tarafından vatan haini olarak görülmesi, sıkıyönetim, toplumsal kaos, ötekileştirme, ayırıştırma gibi birçok içerik gerçekçi bir tutumla ele alınmıştır.

"Gün Üç Dakika"da (2014) 12 Mart sonrası tutuklananları kapsayan ve 14 Mayıs 1974'te çıkan "genel af yasası" işlenir. "Yüksek Gerilim" (2014), "Bi Sevmekten Bi Ölümden" (2015) adlı öykülerde sanayi ve inşaat sektörünün ülkedeki işleyişi toplumcu bir perspektifle aktarılır. "Bileyici" (2014) adlı öyküde Türkiye'deki kentleşme süreci toplumculuk ilkesi çerçevesinde ele alınmıştır. "Muz" (2015) öyküsü de Türkiye'deki devlet dairelerinin işleyişi ve bürokrasinin çürümüşlüğü sol bir eleştiriyle ve Marksist bağlamlarla yansıtılır. Sonuç olarak Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinde tarihsel perspektif, Marksist bağlamlarıyla -tarihsel materyalizm, ekonomik determinizm- öykülerde yer alır. Yazar öykülerinde toplumcu gerçekçiliğin toplumculuk ilkesini uygulamış, Milli Mücadele yıllarından 1980 Darbesine uzanan toplumsal süreçleri eserlerine gerçekçilik yöntemiyle yansıtmıştır. Dikkat edilecek olursa toplumcu gerçekçi eğilime en çok yakınlaştığı *Yüksek Gerilim* kitabındaki öykülerde bu perspektif verme çabası daha ağır basmaktadır.

Adalet Ağaoğlu'nun "Yüksek Gerilim", "Bileyici", "Sen de Sor" (2014), "Muz", "Bi Sevmekten... Bi Ölümden" adlı öykülerindeki çatışmaların kökeni toplumcu gerçekçi sanat ilkelerindeki ekonomik düzen ve sınıfsal çelişkiler üzerinden kurulmaktadır. *Yüksek Gerilim*", "Bileyici", "Muz" öyküleri katastrofik sonla biten toplumcu gerçekçi öykülere örnektir. "Yüksek Gerilim" ve onun devamı niteliğindeki "Bi Sevmekten... Bi Ölümden" adlı öykülerde Kadir Çiçek ve ailesinin dramatik yaşamları anlatılır. Sosyopsikolojik nesre de yaklaşan "Bi Sevmekten... Bi Ölümden" adlı

Menderes ve destekçilerinin bir devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Muhafız cephe ise AP'nin eline geçen her fırsatta DP'nin intikamını aldığını düşünmektedir.

öyküde ekonomik düzen ve kapitalist sistem kaynaklı yıkımların öykü kişilerindeki varoluşsal sorgulamaları ve psikolojik buhranları ele alınır.

“Muz” ve “Bileyici” adlı öykülerde de sınıfsal çelişkiler diyalektik bir anlayışla ezen ve ezilen çerçevesinde ele alınırken, yaşanan tüm sorunların temelinde ekonomik düzen ve sosyal adaletsizlik olduğu düşüncesi ağır basar. “Bileyici” öyküsündeki sınıfsal çelişkiler derindir. Çarpık kentleşme bağlamıyla da ele alabileceğimiz bu öyküde sınıf değiştirenler, sol görüşlüyken kapitalist zihniyete hizmet edenler, paraya tamah edenler, sonradan zengin olup alt sınıfı ezenler, alınının teriyle ailesini geçindirmeye çalışanlar, rüşvet karşılığı belediye memurlarına işini gördürenler ve elde ettiği ekonomik zenginlik sebebiyle alt sınıfları ezenler toplumcu gerçekçi bir diyalektik anlayışla öyküde yer alır. “Bileyici”nin sonunda müteahhit bileyicilik yapmaya çalışan bir adamı sahip olduğu statüsüne güvenerek ezmeye ve aşağılamaya başlar. Bileyici bu aşağılanmalara dayanamaz ve tezgâhında bilemediği bıçakla müteahhiti öldürür.

“Muz” adlı öykü de benzer bir katastrofik sonla biter. Devlet dairesinde hiçbir iş yapmayan ve muz yetiştiriciliğine merak salan öykü başkışısı kendi mülkiyetindeki bir apartmana giren muz satıcısını kapıcıya darp ettirir ancak muz satıcısı kapıcıyı öldürür. Üretim araçlarına, biçimlerine ve mülkiyete sahip olan kapitalist zihniyet her zaman işini görüp rant elde etmeye devam ederken, alt sınıf ezilir, haklı da olsa yaptıklarının neticesine katlanmak zorunda kalır. Zarar gören her zaman alt sınıflardır. Ağaoğlu’nun bu öyküleri 1930-1940 geleneğiyle yazan öykücülerin eserlerindeki radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi anlayışla paralellikler gösterir.

Kafkaesk evrene yaklaşan “Sen de Sor” adlı öykü sınıfsal çelişkileri göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Öyküde arkadaşı askere giden başkışısı, arkadaşının evine yerleşir, kendi hâlinde işinden eve evinden işine gidip gelmektedir. Kendi sınıfının yaşayamayacağı bir semtte ikamet etmesi, bilinçsiz bir işçi olması, çevresinde dönen olayların farkında olmaması yaşadığı muhitte mimlenmesine neden olur. Apartman yönetimi hüviyetinin yanında olmaması -çünkü işyerindedir- gibi sudan bir bahane bulup onu tutuklattırır. Burada işbirlikçi olarak kapıcı, güvenlik memuru, asker ve polis diyalektik bir ilişkiyle metinde yer alırlar. Hüviyeti gelene kadar hiçbir suçu yokken işkenceler görür, düzen bozucu olarak suçlanır. Sürekli kendisine “Yahu bunlar bir şeyden korkuyorlar? Neden korkuyorlar?” (s. 114) diye sorar. İşçiyi, gördüğü işkencelerden

ziyade arkadaşları tarafından görmezden gelinmesi ve ötekileştirilmesi üzer. İşçi yaşadığı mahallede bir başkaldırı ve düzen bozucu olarak bilinirken çalıştığı depoda da bir ajan olarak görülür. “Sen de Sor” öyküsü çekiç, çilingir, avcı kasketi gibi sosyalist olgular etrafında sembolik göndermeleri olan bir öyküdür. Öyküde bilinçsiz bir işçinin sınıfsal çelişkilerine dikkat çekilir. Sonuç olarak bu başlık altında bahsi geçen bu öykülerin tümünde üst sınıf, işbirlikçi öykü kişilerinin de yardımıyla alt sınıfı acımasızca ezer. Tüm ilişkileri belirleyen ekonomik düzendir.

Adalet Ağaoğlu’nun “Yüksek Gerilim”, “Adi Suçlu”, “Yasemin İşçileri” “Bileyici”, “Muz” ve “Bi Sevmekten... Bi Ölümden” isimli öykülerinde toplumcu gerçekçi sanat ilkeleri çerçevesinde kapitalizm eleştirileri yapılır. “Yüksek Gerilim”, “Bi Sevmekten... Bi Ölümden” isimli öykülerde kapitalist sömürü o denli üst seviyededir ki insan hayatları hiçe sayılır. Şirket sahipleri sermayedarlar gününü gün eder, lokantalarda memurlara yemek yedirir, içki içirir. Bu memurlara rüşvetler verilerek ihaleler alınır, hiçbir ahlaki ilke gözetilmeksizin üst sınıf alt sınıfı acımasızca sömürür. ,

“Muz” öyküsünde devlet dairelerinde işlerin yapılmadığı, önemli mevkilerdeki memurların dahi işe gitmediği gitseler de hiçbirinin işinin ehli olmadığı anlatılır. Devlet dairelerinin odaları boştur, atananlar işe gitmez, aydan aya maaşlarını alırlar. Müsteşarlıktan müşavirliğe yahut müşavirlikten müsteşarlığa mı atandığını dahi bilemeyen Baha Çamlıdere, bakanlıkta boş müşavir odalarını beklemekten sıkılır. Müşavirlikle alakalı hiçbir iş yapmaz. İleriki yaşamında muz yetiştirme kararı alır. Bakanlıkta çalışan yaşlı müşavirlerin de turfandalık yapmak gibi benzer planları vardır. Öykücü dönemin kapitalist zihniyetiyle inşa edilmiş kurumlarının ne kadar ağır işlediğini ve kötü şekilde yönetildiğini göstermek ister. Devlet dairelerine yapılan atamaların gereksizliğinden bahseder. Tüm bunların sebebi ise kapitalist düzendir. “Bileyici”de ise kapitalist düzenin dinamikleri ile kentleşme sürecine giren bir bölgenin insanlar ve mekânlar üzerindeki değişim ve dönüşümlerine dikkat çekilir. Rüşvet ve adam kayırma ile elde edilen rantın, malın mülkün kökeninde kapitalist sistem yatar.

“Adi Suçlu”, “Yasemin İşçileri” adlı öykülerde ise yine kapitalist düzenin sebep olduğu toplumsal kaosa işaret edilir. “Adi Suçlu”da kapitalist devlet sisteminin tutukluluk, hapisane, işkence gibi toplumsal sorunlara neden olduğunu görürüz. Öyküde

kapitalizmi simgeleyen ve kendi *beninden* başkasını düşünmeyen bir kadının haz odaklı yaşamı anlatılır, onun karşı yatağında yatan öykünün başkışisi ise sosyalisttir. Hapishanede arkadaşlarına işkence edilir, bu kişiler kapitalist devlet düzenini savunmadıkları için işlerinden olur, ötekileştirilir ve fişlenir. Başkışinin arkadaşları sisteme başkaldırdıkları için hapse atılmakta kendileri ve sevdikleri maddi ve manevi derin acılar çekmektedir. Keza “Yasemin İşçileri”ndeki Kaya ve Musa da var olan düzene karşı geldikleri için hapis yatmakta ve çocuklarından uzak bir yaşam sürdürmek zorunda kalmaktadırlar. Bu öykülerdeki sosyokültürel, siyasal ve toplumsal kaostan nedeni kapitalizmdir. Ve tıpkı Füzûzan’ın öykülerinde olduğu gibi bu kaostan en çok çocuklar etkilenir.

“Yüksek Gerilim”, Muz”, “Bileyici”, “Bi Sevmekten... Bi Ölümden...” gibi eserlerinde toplumcu gerçekçi eğilimin kapısını çalsa da her öyküsünde farklı biçimsel yenilikler uygulaması; kötü patron, iyi işçi; kötü muhtar, iyi köylü; gaddar politikacı, iyi öğretmen gibi tipleştirme saplanıp kalmaması, yan tutmaması, öykülerinde tarafsız kalarak sosyalizmin yahut bir siyasi partinin propagandasını yapmaması, geleceğin inşası gibi bir kaygısının olmaması gibi unsurlarla radikal-ilkel-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi öykü eğiliminden uzaklaşır. Bunun yanında özellikle *Yüksek Gerilim*’deki öykülerinde çatışmaların temelinde ekonomik düzen olması, üretim araçlarının toplumdaki adaletsiz dağılımının sebep olduğu sosyal adaletsizlikler, alt sınıf üst sınıf arasındaki derin sınıfsal çatışmalar, neredeyse her öyküsünde yer alan kapitalizm eleştirisi ve tüm sanat dinamiğinin esasında var olan Marksist ve sosyalist görüş yazarın öykülerini radikal-ilkel-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi öyküye yakınlaştıran amillerdir.

Füzûzan’da olduğu gibi Ağaoğlu da aydın, burjuva, işçi, emekçi, sermaye sahibi, öğrenci, bürokrat vb. tüm kesimden insanları eserlerinde yargılama çabasında değil algılama/anlama çabasıdadır. “Yüksek Gerilim”, “Sen De Sor”, “Yasemin İşçileri”, “Bileyici”, “Bi Sevmekten... Bi Ölümden...” adlı öykülerde üst sınıfı nispeten karikatürleştirse, üst sınıfın derinliklerini vermese de “Yol”, “Özgürlükçü”, “Muz” gibi öykülerin üst sınıf ya da işbirlikçi öykü kişilerinin belli bir ölçüde olsa dahi derinliklerine inilir, kurmaca bu kişiler ilkeli toplumcu gerçekçi öykülerdeki gibi birer tip hüviyetinde değillerdir. Bilhassa toplumsal devinimlerin, figürlerin görülmeyen yaşantısında yarattıklarına mercek tutarak psikolojik boyutlarını irdelemesi onun

öykülerini eleştirel gerçekçi öykü eğilimine yakınlaştıran bir diğer etkidir. İç konuşma, bilinç akışı yöntemleri, alegorik anlatımlar, Kafkaesk tarzda anlatı şekilleri hemen hemen her öyküsünde farklı biçimsel özellikler denemesi, dilini şiirsel olarak kurması onu biçimciliğe oldukça önem veren bir yazar konumuna getirir. Bu biçimci endişe, yazarı ilkeli toplumcu gerçekçi sanatın açık ve anlaşılır olma, biçimci olmama özelliklerinden uzaklaştırarak eleştirel gerçekçiliğe yakınlaştıran bir diğer özelliktir.

Yüksek Gerilim yazarının fikrî yönü ağır basan öykülerinin, belirli siyasi olay ve olguların eleştirisi ekseninde dönmesine rağmen yazar eserlerinin biçimsel ve estetik yönünü de ihmal etmemiştir. Öyküleri estetik ve ideolojinin bir bütün olarak iç içe geçtiği ürünlerdir (Soylu, 2018, s. 63). Bir başka deyişle yazar içeriğe önem atfettiği kadar öykülerinin biçimsel ve estetik yönüne de önem atfetmektedir.

Yazarın ilk iki kitabındaki öykülerinin hemen hepsinde toplumsal devinimlerin, figürlerin görülmeyen yaşantısında yarattıklarına mercek tutarak psikolojik boyutlarını irdelemesinin estetik bir kaygıdan ileri geldiği iddia edilebilir. İç konuşma, bilinç akışı yöntemleri, alegorik anlatımlar, Kafkaesk tarzı anlatı şekilleri gibi, hemen hemen her öyküsünde farklı biçimsel özellikler dener. Necip Tosun, *Öykümüzün Kırk Kapısı* (2013) adlı kitabında bu konuyu şu şekilde dile getirmiştir:

Ağaoğlu'nun öyküleri oldukça yoğun bir anlatım çeşitliliğine sahiptir. Bilinç akışı, iç monolog, sembolik anlatım/soyutlama, denediği anlatım çeşitlerinin bazılarıdır. Öyle ki ilk öykü kitabı Yüksek Gerilim'deki dokuz öyküden her biri için ayrı bir biçim deneyecek kadar biçimci bir öykücüdür (s. 176).

Tıpkı Füzûzan'ın eserlerinde olduğu gibi Ağaoğlu'nun da öykülerinin dili şiirselidir. Feridun Andaç'ın yaptığı söyleşide (2005) Ağaoğlu, yapıtlarının ses uyumuna ve biçimsel özelliklerine nasıl dikkat ettiğini şu şekilde zikreder: “Benim asıl kaygım, yazılacak olan değil, bunun nasıl'ı, nasıl yazılacağı... Kurgulama, teknik. İçerikle biçim arasında kan damarları bağlantıları, ses uyumu... Hele şu sesi yakalamak, bu uyumu sağlamak” (s. 71). Nalan Barbarosoğlu'nun Ağaoğlu'yla yaptığı bir söyleşide Barbarosoğlu'nun (1998a); yazara, “öykülerindeki atmosferi nasıl yarattığı” sorusuna Ağaoğlu'nun verdiği cevap, öykülerinde her seferinde farklı biçimsel arayışlara girdiğini, öykülerinde estetik kaygılar güttüğünü ve biçimci bir tutumu önceliğini göstermektedir: “Belki de her kitabın, her hikâyenin dilini, biçimini, kurgusunu ararken

kendime çektirdiğim cefadan oluyor bu! İnanın ben de yazarken ‘hay allah, şimdi ne yapsam’ türünden bir kendime yetmezlik duygusu yaşıyorum” (s. 71). İşte tüm bunlar Ağaoğlu’nu içeriğe olduğu kadar biçimciliğe, estetizme önem veren bir yazar konumuna getirir. Bu biçimci ve estetik endişe, yazarı radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi sanatın açık ve anlaşılır olma, biçimci olmama özelliklerinden uzaklaştırarak eleştirel gerçekçiliğe yakınlaştıran bir diğer özelliktir.

Mehmet Seyda ve Adalet Ağaoğlu ilk öykülerinde ilkeli toplumcu gerçekçi eğilimle bir hesaplaşma içine girmiş, bu hesaplaşmada eski toplumcu gerçekçi anlayışı aşan öyküler yazmış, ardından eleştirel gerçekçi eğilimin sınırlarına yanaşmışlardır. Her ikisi de varoluşçu içerikleri ileriki öykücülük anlayışında kullanmışlar, eleştirel gerçekçi ve varoluşçu eğilimin dinamiklerini sentezleyerek farklı bir toplumcu gerçekçi söylem yaratmışlardır.

1.2.3.4. Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçi Eğilim Arasında Gidip Gelenler

1960-1980 yılları arasında öyküler yayımlayan **Şükran Kurdakul (1927-2004)** dönemin bir diğer yazarıdır. Kurdakul’un ismi, daha çok 1940 Kuşağı toplumcu gerçekçi şairleri ile birlikte anılır.⁵⁰ Öykü kitaplarını 1970-1975 arasında yayımlar. 1970’te *Tanığın Biri*, 1972’de *Beyaz Yakalılar*, 1973’te *Kurtuluş Sonrası* ve 1975’te *Onların Çocukları* isimli dört öykü kitabı çıkartır. Ölümüne kadar başka öykü kitabı yayımlamayan Kurdakul edebiyat muhitlerinde öykücü olmaktan çok bir şair olarak değerlendirilir. Kurdakul, şiirin kaldırmayacağını sandığı düşünce yükünden arınmak, bu düşünce gücünü akıtmak amacı ile öyküye yöneldiğini söyler (Yağcı, 1994, s. 163). Bir şair olarak değerlendirilmesine, çok az öykü kitabı yazmasına ve şairliğe hayatı boyunca devam etmesine rağmen dönemin toplumcu gerçekçi öykü anlayışını birçok açıdan yansıtmaları ve bu anlayışı dönüştürmesi dolayısıyla mutlaka ele alınmalıdır.

⁵⁰ Şükran Kurdakul’un 1940 Kuşağı şairleri arasında zikreden bazı kaynaklar için bk. Altınkaynak, H. (1977). *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*. İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları: 2; Doğan, M.H. (1991). Toplumcu Gerçekçilik Nazım Hikmet ve 1940 Kuşağı. *Adam Sanat Dergisi*. Ocak (62), 54-74; Kemal, M. (1975). Unutturulmaya Çalışılan 1940 Kuşağı. *Yeni Ufuklar Dergisi*. Mayıs (260), 34-37; Özkırımlı, A. (1984). Şükran Kurdakul ile 1940 Şairleri ve Yeni Çalışmalar Üzerine. *Günümüzde Kitaplar Aylık Kültür Dergisi*. Kasım (11), 3-7. Hakan Sazyek, “Cumhuriyet Dönemi: Şiir (1920-1950)”, içinde *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, ed. Talât Sait Halman, Mustafa İsen, Osman Horata, (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 3. bs. 2019), 83-108.

Kurdakul'un edebiyatla ilgisi çok küçük yaşlarda başlar. İlkokulun son sınıfında *Çocuk Sesi*, *Maceralar Dünyası* gibi dergilerde eserleri yayımlanır. Lise yıllarında şiirlerini *Yarımay*, Orhan Kemal ve Aziz Nesin gibi isimlerin eserlerini yayımlattığı *Yedigün* gibi dergilerde yayımlatır. Bu şiirleri, henüz on altı yaşındayken *Tomurcuk* adlı ilk kitabında toplanarak basılır ve kitap büyük bir ilgi görür (Yağcı, 1994, s. 22). Sanatındaki asıl dönüşümün ise Attila İlhan'ın kendisine verdiği Nazım Hikmet'in eserleri üzerine Nazım Hikmet'in sesine ulaşma çabalarını kapsayan -*Yeni Edebiyat* ve *Yürüyüş* gibi dergileri de okuduğu- yıllarda gerçekleştiğini belirtir; Yahya Kemal, Mehmet Akif, Tevfik Fikret gibi isimlerle beslenen şiir dünyası Nazım'ın şiir duyarlılığıyla daha da genişler. Bu dönemi, Milli Eğitim Bakanlığının yayımladığı Maupassant, Çehov, Balzac, Gorki, Istrati'den yapılan çevirilerin başucu kitabı olması takip eder (Sönmez, 1978, s. 78-79). Başta Nazım Hikmet olmak üzere Rus ve Fransız yazarların eserleri Kurdakul'un eleştirel ve toplumcu gerçekçi yanını beslemiş olmalıdır. Kurdakul'un *toplumcu ve eleştirel gerçekçi ilkeler arasında gidip gelen* bir öykü tarzı ile yazdığını söyleyebiliriz.

Kurdakul'un dergicilik ve yayıncılık alanlarında kayda değer faaliyetleri olmuştur. *Yeryüzü* ve *Beraber* adlı dergileri çıkartır. *Yelken*'in yayın yönetmenliği yapar, Ataç Yayınevinin kurar. *Ataç* ve *Eylem* gibi daha birçok derginin yayın, basın ve editörlük aşamalarında imzası vardır (Yağcı, 1994, s. 9). 1960-1980 yılları arasında giderek hızlanan çeviri furyasında Ataç Yayınlarının önemli katkıları olmuştur. Özellikle sosyalist öğretiyi doğrultusunda hazırlanan kitaplardaki çeviri yetersizlikleri ve yanlışlıkları üzerine Kurdakul yayıncı kimliğiyle kolları sıvar, bu senelerde yüze yakın çeviri kitap Ataç Yayınları tarafından yayımlanır. Sartre, Camus, Kafka, Oscar Lange, Bettelheim, Mao, Kazancakis gibi farklı alanlardan yazar ve düşünürlerin çevirileri yapılır. Bu çevirilere Selahattin Hilâv, Vedat Günyol, Sabahattin Eyüpoğlu, Orhan Veli, Ferit Edgü, Tahsin Yücel gibi önemli isimler katkıda bulunmuştur. Bunun yanı sıra Sabahattin Eyüpoğlu, Melih Cevdet Anday, Asım Bezirci, Necati Cumalı, Tahsin Yücel, Behçet Necatigil, İlhan Berk, Hasan Hüseyin gibi denemeci, öykücü ve şairlerin kitapları bu yayınevinde basılmış, aralarından bazıları edebî muhitlerde henüz tanınmıyorken *Ataç* ve *Eylem* muhiti ve Ataç Yayınevi sayesinde yazarların eserleri edebiyatseverlerle daha kolay buluşmuştur (Özer, 1979, s.89-93).

Tanığın Biri yazarı tüm bu faaliyetlerinin yanı sıra hem kuramsal hem de edebî anlamda bir hayli eser verir, edebiyat tarihi kitapları da yayımlamıştır. Kurdakul'un yaşam serüveni şairlik, öykücülük, dergicilik, yayıncılık, siyasal ve kültürel örgütçülük, editörlük, eleştirmenlik, edebiyat tarihçiliğiyle geçen bir maceradır (Yağcı, 1994, s. 10). Kurdakul hem 1940 Kuşağı yazar ve şairlerin muhitlerinde hem de kendisinden sonra gelen nesillerin muhitlerinde edebî, kültürel ve siyasal faaliyetlerde bulunarak zengin bir birikimle sanat duyarlılığını inşa etmiştir.

Kurdakul'un sanat anlayışının bütününe sosyalist düşün sistemi belirler, sanatçılığına yoğun bir siyasallık eşlik eder. Bu tutumu onun liseden atılmasında, cezaevine girmesinde, kitaplarının toplatılmasında, direnişçi, eylemci ve başkaldıran bir sanat anlayışı inşa etmesinde etkili olur. O, sanatını eylemle ve devrimci kişiliğiyle birleştiren Marksist bir aydındır (Yağcı, 1994, s. 9). Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi, Türkiye İşçi Partisi, Türkiye Edebiyatçıları Birliği gibi birçok siyasal ve kültürel örgütte de aktif roller alır. Kurdakul çocukluk, gençlik yıllarında ve sonrasında yaşadıkları, tanık olduğu olaylar neticesinde Nazizm, faşizm, emperyalizm, kapitalizm karşıtlığının ve sol duyarlılığın zihin dünyasında uyandığını ve bu uyanışın ise sanatına güçlü tesirleri olduğunu söyler.⁵¹

Tanığın Biri adlı öykü kitabı toplumcu gerçekçi tarihsel maddecilik anlayışının düşün yönünü yansıtır. Kurdakul bu kitabında çok partili dönemden başlayarak 27 Mayıs ve 12 Mart arası döneme tanık olur; Amerikan karşıtlığına, emperyalizm, kapitalizm ve burjuva sömürüsüne karşı bir tavırla bu tanıklığı öykülerinde yansıtır. Bir söyleşisinde çok partili dönem ve DP dönemi hakkında “Çok parti düzeni, toprak ağaları ile birlikte hacı yağı kokusunu da çıkarır gün yüzüne” (Yağcı, 1994, s. 32). “Toprağın sahibi, fabrikanın sahibi, banka hisselerinin sahibi el ele vermiş, orta tabakanın arslanlarını, kene gibi emdiği, işçi sınıfının sırtına binerek yürüyüşünü

⁵¹ Bir söyleşisinde bu uyanış hakkında şunları söyler: “Kurtuluş savaşı felsefesine, sınıf değiştiren kurtuluş savaşçıların marifetleriyle, tam anlamıyla ters düşüldüğü yıllardı o yıllar. II. Büyük Savaş'a girmemiştik ama özellikle büyük kentlerimiz bombaların yaratabileceği etkileri yaşamış gibi kent insanı onulmaz yaralar almıştı. Yıllar yılı fırınların önünde sıra bekleyerek alabildiğimiz “vesika ekmeği”ni yemekten kaşıntılara uğraya uğraya, kırk yaşlarındaki komşu amcaların askere alındıklarını göre göre, karaborsanın etkisini duya duya Nazizmi, savaşı, toplama kamplarını, Amerikan tröstlerinin uluslararası yapısını, demokrasinin inceliğini kavramaya başlamıştık. Özellikle Fransız vatanseverlerin Nazizme karşı yürüttükleri direnç hareketi ve bu uzun savaşım yıllarının edebiyata yansması Aragon, Elard, Picasso vb. sanatçıların komünist partileri saflarında dövüşmeleri, çağdaş dünyanın günlük basına hiç mi hiç yansımaya sorunları üzerinde düşünmeye zorluyordu bizi” bk. (Kurdakul, 1978, s. 28).

hızlandırmaya bakıyordu.” (Yağcı, 1994, s. 25) demektedir. Dolayısıyla Kurdakul’un yazarlık duyarlılığına çok parti sürecinin etkisi büyüktür, öykülerinde bu duyarlılığı çocukluk yıllarındaki hatıraları yani Kuva-yı Milliye ve Kurtuluş Savaşı diyalektiğiyle iç içe geçirerek geniş bir tarihsel perspektifle sunar. Onun öykülerindeki Marksist anlayış Kuva-yı Milliye ruhuyla dolu, emperyalizme ve kapitalizme karşı her cepheden savaşılan bir anlayıştır. Özyalçiner (1971) Kurdakul’un *Tanığın Biri* adlı kitabında yer alan tarihsel maddeci yaklaşımı için şunları söylemektedir:

Bilindiği gibi her yazar, siyasal ve toplumsal olayların eşliğinde yaşadığı çağın tanığı olmak durumundadır. Görevi, bu tanıklığı gerçekçi bir yolla gelecek kuşaklara aktarmak, aynı zamanda da yaşadığı çağın, gününün insanlarına olayların altında yatan nedenleri açıklayarak onları uyarmaktır. Bu genel tutumu destekleyen on ayrı hikâye yer alıyor kitapta (s. 99).

Şükran Kurdakul’un *Beyaz Yakalılar* adlı kitabında Türkiye’nin tarihî ve toplumsal gelişiminde önemli rol oynayan memurların yaşantılarını ele almasının temelinde sosyoekonomik ve politik faktörler önemli bir rol oynamaktadır. Toplumcu gerçekçi anlatılardaki ekonomi faktörü *memur öyküleri* de diyebileceğimiz Kurdakul’un bu kitabındaki öykülerde öne çıkar. Kurdakul *Beyaz Yakalılar*’da kamu sektörü yahut devlete bağlı özel sektörlerdeki memurları ele alırken yüz elli yıllık Türk tarihinin temellerine dayanan, ekonomik skalaya göre konileşen, koninin en üstünden en altına kadar her statükodaki memurun tarihsel perspektifini diyalektik ve tarihsel materyalist bir bakış açısıyla ve toplumcu gerçekçi anlatı geleneğine yaslanarak ele alır.

Öykücü beyaz yakalıları anlatarak hem kamu mallarını sömüren üst sınıf, sermayedar, burjuvazinin hem üst sınıfın kamu mallarını sömürmesine yardımcı olan, bu sömürüden nasibini de alan kamu çalışanı küçük burjuvazinin hem de mahdut gelirle geçinen kamu emekçisinin toplumdaki tarihsel rolünü gözler önüne serer. *Beyaz Yakalılar* yazarı erken cumhuriyet döneminden 12 Mart sonrası döneme kadarki kamu kurumlarının tarihsel gerçekliğini öykülerinin zeminine yayarak kapitalist düzen içindeki yönetici-memur ve işçi-işveren ilişkilerinin tarihsel mücadelesini de verir (Sönmez, 1972b, s. 473-474). Sonuç olarak Şükran Kurdakul; Memduh Şevket Esendal’ın odak noktası yaptığı, Refik Halit Karay, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Muzaffer Buyrukçu gibi öykücülerin de zaman zaman merkeze koyduğu farklı statükolardaki memur kesiminin iş ve yaşayış şekillerini toplumcu gerçekçi

dinamiklerin ışığında ele alarak öykücülüğümüzde memur öyküsü yazma geleneğine yeni bir ses getirir.

Kurtuluş Savaşı sonrası, II. Dünya Savaşı yılları, Tek Parti dönemi ve çok partili hayata geçiş süreci Kurdakul'u -Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi çevresini- Kurtuluş Savaşı üzerine tekrar düşünmeye sevk eder. Kurdakul'un da içinde bulunduğu Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi çevresi Mustafa Kemal ile Kurtuluş Savaşı'nı ideolojik bir çatışma çerçevesinde değil de sosyalist düşünce ile koşutlukları doğrultusunda Nazım Hikmet'in *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nda olduğu gibi ele almaya başlar. Bu tutum "1940 Kuşağı ve hemen sonrasında gelen kuşağın gününe ve yakın tarihine daha geniş açılardan bak[ıl]masına" (Yağcı, 1994, s. 23) neden olur. Marksizm'in tarihsel maddeci görüşüne yaslanmış bu bakış açısını Kurdakul'un *Kurtuluştan Sonra* ve *Onların Çocukları* adlı öykü kitaplarında doğrudan görebilmekteyiz.

Kurdakul'un kitaplarında bazı öyküler -bilhassa *Kurtuluştan Sonra* ve *Onların Çocukları*- gerçek tarihî olaylara yaslanır. Çoğu öyküsündeki kurmaca kişiler de tarihî şahsiyetlerdir. *Kurtuluştan Sonra* yazarı âdeta belgelere dayanan tarihî öyküler yazmaktadır. Kurdakul, erken cumhuriyet dönemlerinden başlayarak öykü kitaplarını bastırıldığı yıllara (1970'lere) kadarki süreçlerin tanıklığını yapmış, öykü estetiğinin temelini de bu tanıklığın ışığında toplumcu perspektife oturtmuştur. Tüm öykü kitaplarındaki temel kaygı tarihsel materyalizm ve ekonomik determinizm anlayışıyla bahsini ettiğimiz tarihî tanıklığı yerleştirmektir. "Benim amacım, tarihin nesnelliği temel olma koşulu ile insanı yakalamaya çalışmak" (Yağcı, 1994, 150) diyen Kurdakul'un çağdaşlarından farkıysa bu süreç içindeki tarih sahnesinde rol almış kişileri de kurmaca dünyaya aktarması ya da kurmacalarında esamilerini doğrudan anmasıdır. Bunlardan bir kısmı: Namık Kemal, Ziya Paşa, II. Abdülhamit, Artin Kemal (Ali Kemal Bey), Kerim Usta (Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi İzmir başkanı), Topçu İhsan (İhsan Eryavuz) ve Bülent Hayri'dir (Bülent Hayri Üstündağ). Mehmet Seyda (1976) *Onların Çocukları*'ndan hareketle Kurdakul'un öykü kitaplarındaki tarihsel maddeci görüş hakkında şu yorumları yapar:

Şükran Kurdakul Beyaz Yakalılar'da bürokrat kesimden örnekler sergilemişti. Şimdi, Onların Çocukları'nda, Kurtuluştan Sonra adlı kitabında derlediği hikâyelerini aynı çizgide geliştirerek, Kurtuluş Savaşı "mücahitleri"nden başlatıp zamanımıza bağlamaktadır. Tarihsel maddeci görüş, bir hareketin

başlangıcını nedenleriyle birlikte araştırmayı gerektirir. Kurdakul bu görüşten yola çıkıyor. Sözde siyasal bağımsızlık ve özgürlük sloganlarının yetmediğini, gerçek özgürlük ve 'eşitliğin ekonomik sorunlara dayandığını kavramış kimselerin, hem kendilerinin, hem çocuklarının uğradığı acılı yaşantılar. Yan etkiler (s. 10).

Görüldüğü üzere Kurdakul'un öykü kitapları toplumcu gerçekçiliğin tarihsel materyalizm ve ekonomik determinizm ilkeleri çerçevesinde ele alınabilecek zengin bir malzeme sunar. Örneğin "Rapor"da (2001a) Terakki Perver Cumhuriyet Fırkası, Serbest Fırka ve eski Cumhurbaşkanı Recep Peker'in istihbaratçılık yıllarına uzanan bir dış zaman öyküde öne çıkarılır. "Göl Kıyısındaki Toprak"ta (2001a) Toprak Reformu'na⁵² gözler çevrilir. "Kıralık Kasalar"da (2001a) bankanın kiralık kasalarında saklanan değerli eşyaların/evrakların macerası devletin kaynaklarının sömürülmesi alt metniyle anlatılırken meşrutiyetten, cumhuriyete ve sonradan görme olarak zikredilen 1950 sonrası DP vekillerine, bürokrat ve askerlerine, üst makamdaki memurlarına dek ışık tutulur.

"Vapur" (2001a) ve "Kıralık Kasalar" adlı öykülerde 1950 sonrası DP iktidarının zenginleştirdiği yeni orta sınıfa dikkat çekmek istenmiştir.⁵³ "Vapur"daki Şükrü karakteri memurdur. Zorla geçinirken 27 Mayıs öncesi kalem memurluğundan istifa eder, ticarete atılır; Kâğıtçı Şükrü olur, çok zenginleşir. "Grevden Önce" (2001a) adlı öyküde Millî Şef dönemine, Sümerbank ve Denizcilik Bankasına göndermeler vardır. "Eski Memur"da (2001a) 1930'lu yılların sonlarına doğru tam olarak kendisini

⁵² "Toprak Reformu" Mustafa Kemal Atatürk döneminde (1929) toprağı olmayan halka toprak dağıtmak sebebiyle çıkarılan bir yasadır. Amaç ülke topraklarını verimli duruma getirmektir. 1930 Ekonomik Buh-ranı çıkınca bu reform tasarısı gündeme konulamamıştır. Ocak 1945'te mecliste tekrar tartışılmaya başlanan tasarı 11 Haziran'da meclisten geçer. Toprak Reformu Tasarısı mecliste büyük tartışmalara neden olur. Ayrıntılı bilgi için bk. (Ahmad, 2017, s. 94, 96, 126).

⁵³ DP'nin yaklaşık on yıllık iktidarı Türkiye'de sosyokültürel, iktisadi ve siyasal anlamda ve en önemlisi toplum yapısında köklü değişimlere ve dönüşümlere sahne olur. Türkiye'nin en alt sınıfları arasında kentlerde ve yarı kırsal bölgelerde hayatını sürdüren yeni bir sermaye grubu 1950-1959 yılları arasında yükselişe geçer. Bu grupla birlikte daha saldırgan gruplar ortaya çıkar, bunlar iktisat alanında görece sathi bir liberal görüşe sahip girişimcilerdir. Bu gruplar DP ile sıkı ilişkiler kurar, partinin yerel yönetiminde başkan ve üye olarak farklı görevlerde de bulunur. İşte Türkiye'nin yeni orta sınıfını bu sınıflar oluşturur (Karpas, 2015, s. 186). Karpas (2015) bu sınıfın ekonomik faaliyetleri neticesinde oluşan yeni ortam için şunları söyler: "Yeni bir tür yüksek burjuvazi veya kapitalizm doğdu. Bu gruptaki birçok kişi, herhangi bir kalıcı üretim mekanizması kurmaksızın hükümet kanalıyla servet sahibi oldu. Devletçilik, terk edilmese de -özellikle 1953 sonrasında- girişimcilerden ve toprak sahiplerinden oluşan yeni bir sınıfın gücünü arttırmak adına kullanıldı" (s.263). *Her mahallede bir milyoner yaratacağız* (Ahmad, 2017, s. 133) düsturu ile yola çıkılan DP dönemlerinde ticaret küçük ya da sıradan insanların yani bürokrasiden, devletten, kalemden ve askeriye uzak insanların da zenginleşmesinde önemli rol oynar.

gösteren 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı'nın ülkemizdeki etkileri zikredilir. “Babam” (2001a) adlı öyküde Saraçoğlu ve Çetinkaya şirketlerinin holdingleşme döneminin izleri vardır.

“Artin Kemal” (2001b) Türk yazar, gazeteci ve siyaset adamı Ali Kemal Bey'in hayatının öyküleştirilmiş hâlidir. Ali Kemal, Mustafa Kemal'in başlattığı Anadolu harekâtı ardından kaçırılır. Ali Kemal padişah yanlısı ve İngiliz hayranı biri olarak yazılar yazar ve yayımlatır (Ülken, 2013, 497-500). Öyküde içinde Ziya Paşa ve Namık Kemal'in de bulunduğu, illegal olarak faaliyetlerini sürdüren, Babıali'ye ve saraya muhalif reformcu bir gurup olan Yeni Osmanlılar hareketinden (Ebuzziya Tevfik, 2006) Rıza Nur, Fethi Bey, Yahya Kemal'e kadar geniş bir tarihsel perspektif sunulur. Öykü bir tarafla tarihsel diyalektiğe dayanırken bir diğer taraftan öyküde Kurtuluş Savaşı'nda emperyalistlere destek veren kesimin eleştirisi yapılır. Konu yer yer Enver Paşa ve Cemal Paşa'ya kadar ilerler. Ali Kemal, Nurettin Paşa'nın karargâhına getirilir ve orada dövülerek öldürülür. “Anası” (2001b) adlı öyküye İttihat ve Terakki'nin kurduğu mahkemelerden İstiklal Mahkemelerine uzanan bir süreç yansıtılır. “Meyhane” (2001b) adlı öyküde tarihsel perspektif II. Dünya Savaşı yıllarına kadar uzanır, Alman ordularının Polonya'da 120 genci katletmesi ele alınır. “İntihar” (2001b) adlı öyküde Bülent Hayri Üstündağ'ın intiharı anlatılır.

Kurdakul'un öykülerindeki her bir tarihsel figürü ve süreci toplumcu gerçekçi açıdan değerlendirmek, ayrı bir çalışmanın başlığı olacak kadar geniştir. Yazar bütün bu tarihsel perspektifin ardında üretim araçlarına sahip olan üst sınıfın devletle olan ilişkilerini, devletin kaynaklarını sömürmesini, devlet kadrolarını ele geçirmesini, avucunun içine aldığı devletin mercilerini istediği gibi yönetmesini anlatır; Marksist estetik/eleştiri bağlamında esas parmak basılması gereken husus budur. Hem Osmanlı'nın son dönemlerindeki yüksek bürokrasi hem cumhuriyetle yeni oluşan asker-bürokrat aydınlar hem de DP ile oluşan yeni orta sınıf/burjuvazi devletin tüm mekanizmalarını kısıpaları arasında sıkıştırarak rant karşılığı sömürür. Öykülerdeki tüm çatışmalar ekonomi faktörüne yaslandırılarak bahsi geçen dönemlerdeki üst sınıfların devletin tekelindeki üretim araçlarını ve biçimlerini ele geçirme savaşına dönüştürülmüştür. Bu dönüşümde sadece üst sınıf değil alt sınıftan insanların da yaşamlarına gözler çevrilir. Sömürde sınıf çelişkilerine dikkat çekilir, sınıf değiştirmek isteyenler, bulunduğu sınıfla birlikte mücadele edenler, kendi sınıfına sırt çevirenler,

işbirlikçiler, olumlu kahramanlar tüm bu sömürü düzeninin ortasında yer alır. Bezirci (1975), Kurdakul'un öykülerindeki sınıfsal çelişki konusunda şunları söyler:

Kişilerine olduğu kadar konularına da genellikle sınıfsal bir görüşle yaklaşması... Onları bir yandan acı sınıf gerçeğine, öbür yandan da bozuk toplum düzenine bağlayarak işlemesi... Daha da iyisi, bu işleyişi eleştirici, toplumcu bir anlayışa yaslandırması ve bunu, hikâyenin özgül yapısını zorlamadan rahat ve yumuşak bir biçimde gerçekleştirmesi (49)...

Örneğin “Gözlerinin Önünde” (2001a) adlı öyküde öykünün başkışisi Hayati Pınar işbirlikçi bir karakterdir, mesai arkadaşlarının direnişini ve mücadelesini baltalar, mahkemede yalancı şahitlik yaparak patronlarının yanında yer alır. Para karşılığında, üst sınıfın imtiyazlarına sahip olmak adına kendisi gibi olanlara, kendi sınıfına ihanet eder, sınıf atlamak ister. Yazar, işbirlikçinin aslında ne kadar önemsiz biri olduğunu vurgulamak adına mahkeme çıkışında kimsenin onunla ilgilenmediğine, yüzüne bile bakmadığına işaret eder. Hayati Pınar ancak kendi sınıfının insanları ile güçlüdür, patronları ise önünde sonunda onun gibi işbirlikçileri de maddi çıkar uğruna harcayacaktır.

“Göl Kıyısındaki Toprak” üretim araçlarının adaletsiz dağılımını ele alan bir öyküdür. Başkışı kırsal kesimde öğretmenlik yapmaktadır. Toprak Reformu yıllarına denk gelen bir zaman dilimi içinde ilerleyen öyküde toprak zengini İsmailgiller ve onların karşısında öğretmen ve toprakla uğraşan köylüler vardır. Gölün suyu çekilince İsmailgiller, yüzeye çıkan verimli toprağı ekip biçerek bu toprak üstünde hak iddia ederler. Aslında reforma göre o toprak ortak bir kullanıma sahiptir ancak zengin, güçlü, devletle yakın ilişkileri bulunan İsmailgiller bütün toprakta hak iddia eder, toprağı kimseyle paylaşmaz. Öğretmen ve köylüler gölün suyu çekilince toprağı işlemeye karar verirler. İsmailgiller jandarmaya haber verir ve bu ekim işine engel olur, öğretmen ve köylüler tutuklanır, mahkemeye çıkar. “Utanç Karanlıkları”, “Grevden Önce”, “Babam” (2001a) adlı öyküler de toplumcu gerçekçi ekonomik düzen ve sınıfsal çelişkiler üzerinde okunabilmektedir.

Beyaz Yakalılar'daki öykülerde Kurdakul devlet kurumlarında -ya da devlete bağlı özel teşebbüslerde- çalışan memurların/beyaz yakalıların dönen bozuk, yozlaşmış ve çürük çarkın -düzenin- içindeki bir vidaya dönüşmelerini resmeder. Kapitalist düzenin makineleştirdiği, maddi-manevi-psikolojik olarak sömürdüğü bireyi anlatır.

Kapitalizm bireyi kısıktırak yakalayarak hayatının devamlılığını sağlayabilmesi için bireye, yabancılaştığı bu işi yapmaktan başka çare bırakmaz. Öykü kişileri yapmak zorunda oldukları bu işi kaybetmemek için nemelazımcı, işimize bakalımcı tutumu benimsemek zorunda kalır, böylelikle yazar beyaz yakalı küçük burjuvayı da tarihî-sosyal çizgisine oturtarak (Çankaya, 1973, s. 328) toplumcu gerçekçi tarihsel maddeci görüşü öykülerinde yansıtır. Bireyin yaptığı işe makineleşerek adım adım nasıl yabancılaştığı/yabancılaştırıldığı anlatılırken öykü figürleri sürekli kendilerini bir iç hesaplaşma içinde bulur. “Öykülerdeki öznelerde, içten içe bir hesaplaşmanın bilinci oluşmakta, bunu da nesnel olaylar doğurmaktadır. Bu öyküler küçük burjuva insanının tarihi bir dönemeçteki çatışmalarını yansıtır” (Sönmez, 1972a, s. 50). Bireyin içsel çatışmaları tarihî bir zemine oturtulurken ilkeli toplumcu gerçekçiliğin sınırları zorlanarak eleştirel gerçekçi eğilime yanaşılır.

Kurdakul’un öykülerinde kapitalizmin makineleştirdiği insanlar ile Bozfırat’ın öykülerindeki Taylorist üretim sisteminde çalışarak makineleşen insanlar arasında birtakım benzerlikler söz konusudur. “Makine İle” (2001a) adlı öyküde bankada çalışan öykü kişisi banka kayıt makinesi ile müşterilerin hesabını tutar. Yaptığı iş her gün onun psikolojisini yontarak işine yabancılaşmasına sebep olur. Banka kayıt makinesi adım adım benliğini yok etmekte onu bir hiçliğe doğru sürüklemektedir. Öykü kişisi makineleşerek bir nesneye dönüşmektedir.

Makineleşme ve yabancılaşma içeriğine bir başka örnek öykü olan “Yargı Payı”nın (2001a) başkışisi, kâtip bir kadındır. Yazmanlığını yaptığı davalarda mahkemece verilen kararlara katılıyormuş gibi bir his içine doğmaktadır. Kadın bu durumu kocasıyla paylaşmak ister ama yapamaz. Bu da kendisinde ayrı bir sıkıntıyı oluşturur. Yaptığı işin bir sonucu olarak kocasına karşı da bir yabancılaşma başlar. Kadın her geçen gün mesleki deformasyona uğramakta ve bunun derin kaygılarını yaşamaktadır. Yaptığı iş hem iş hayatını hem de gündelik hayatını olumsuz anlamda etkiler. Hak, haklı, haksız kavramları konusunda önemli tereddütleri, şüpheleri, bulantıları oluşmaya başlamıştır, yaptığı iş ve karşılaştığı olaylar kendisini iyiden iyiye boğmaktadır. Kurdakul, ilkeli toplumcu gerçekçi anlatıların pek değinmediği bir içeriği de bu öyküsünde ve benzeri öykülerinde -”Dışa Vuran” (2001a), “Hapisteki Yargıç” (2001b) gibi- işler. Bu içerikte, yargı organlarını temsil eden yargıçlar, savcılar, kâtipler, polisler ile yargılanan kişiler başrolde yer alır. Bilhassa yargılanan insanların olduğu

kadar yargılayan insanların -üst sınıfın/küçük burjuvazinin- da yaşadığı varoluşsal bulantılarını öykülerde yansıtmaya çabasıyla ilkeli toplumcu gerçekçi öykülerden ayrılır.

Kurdakul, öykülerinde kapitalist devletin kamu kurumlarındaki işleyişini yansıtarak kamu kurumlarının yozluğunu, çürümüşlüğü, kokuşmuşluğunu gözler önüne serer. Düzenin çıkmazları, bozukluğu işlenerek kapitalizm, emperyalizm eleştirisi yapılır. Örneğin “Kıralık Kasalar” adlı öyküde devlet mekanizmalarının ve bunu işletenlerin sömürsü, toplumda gelir dağılımında ortaya çıkan derin uçurumlar, devlet ve kamu görevlilerinin elinde bulundurduğu imtiyazlar, kapitalist devlet düzeninin işleyişi, bu işleyişin alt sınıfı, emekçiyi, memuru nasıl ezdiği/sömürdüğü gösterilir. Kurdakul Osmanlı ile cumhuriyet arasında bağlantı kurarak, emperyalist ve kapitalist sömürünün Türk toplumunun tarihsel değişiminde/dönüşümünde neden olduğu küçük gibi görünen ama geçmiş ve şimdiyi büyük ölçüde şekillendiren değişimlerine/dönüşümlerine dikkat çeker. “Türkiye’de gelişen Amerikan aleyhtarlığını, emperyalizme, sömürüye karşı çıkışı vurgul[ar]” (Özyalçiner, 1971, s. 99). Bu süreçte öykücü, kapitalist bürokrasinin maşasına evrilmiş bireylerin iç dünyalarını aydınlatır.

“Utanç Karanlıkları” adlı öyküde Faruk Bey’in fabrikasında çalışan beyaz yakalıların, yaptıkları işe karşı yabancılaşmaları işlenir. Faruk Bey’in yanında çalışan Hidayet Bey bir şekilde işleri olurlarına uyduran, hakkı hukuku patrondan yana yontan, bilinçsiz işçinin patronu tarafından sonuna kadar sömürülmesine yardım eden bir işbirlikçidir. Başkişi, Nihat ve Sevinç de yine Faruk Bey’in işletmesinde çalışır, onlar da bu sömürü çarkının bir parçası hâline gelmişlerdir. Bu duruma başkişi ve Nihat çok içerler. Başkişi fabrikada dönen işlere, işçinin sömürülmesine, sarı sendikaya mensup olmayan kişilere yapılan baskıya, işçi ailelerinin kötü koşullardaki yaşamlarına kahrolur. İşten ayrılmak, bir daha işe gitmemek, bu haksızlıklara ortak olmamak ister; ama taksitler, borçlar, annesinin, babasının ve evin ihtiyaçları, Sevinç’le planladıkları izdivaç gibi gerekçeler onu istemese de üst sınıfın imtiyazlarını koruyup kollayan bir işbirlikçi ve beyaz yakalı bir köle yapmaya mahkûm eder. Başkişi, Nihat ve Sevinç’in bu adilane olmayan sistemin çarkları arasında varoluş sancıları çekmelerinin sebebi kapitalist sistemin yarattığı sömürü mekanizmalarıdır.

Kurdakul’un öykülerinde birçok kesimden insan iç içe ve yan yana birlikte yer alır. İttihat Terakki, cumhuriyet, tek parti, çok partili dönem, DP iktidarı, 27 Mayıs

sonrasını da kapsayan dönemlerdeki her yaşta -yaşlı-geç- memurlar, bürokratlar, tarihî şahsiyetler, işçiler-işverenler, köylüler, çiftçiler, öğrenciler yani neredeyse dönem içindeki bütün kesimlerden insanlar Kurdakul'un öykülerinde görünür. "Çarkın içinde sıkışıp kalan, sınıf değiştirme hayali kuran, yaşamın koşullarına bakarken gözü yılan, korkan, başkaldırısını belki içinden yapabilen... ve okumuş insan. Okumuş, yani duyarlılığının belli gerçekliği, düşünmesinin gerekçesi olan" (Bezirci, 1975, s. 45) bu insanlar belirli tiplendirmeler içinde sunulur. Fakat bu tiplendirmeler ilkeli ve mekanik toplumcu gerçekçi anlatılarda olduğu gibi keskin değildir. Bu bakımdan Kurdakul'un ve Füzûzan'ın öykü kişileri benzerlik gösterir. Kurdakul alt sınıfın, emekçinin, işçinin, halkın yanında açıkça yan tutsa da, Füzûzan gibi zaman zaman üst sınıfın da zihinsel süreçlerini şeffaflaştırarak ezen kesimi de anla(t)maya/algıla(t)maya çalışır. "Kendisine ve dünya görüşüne karşıt düşen öznelere iç dünyalarını yansıtmakla, bu açıdan da başarılı olmuştur yazar" (Sönmez, 1972a, s. 49). Farklı bir deyişle öykücü kurmaca kişilerini hem yargılama hem de algılama çabasıdadır. Bunun yanı sıra burjuvaziyi eleştirel bir gözle sergileyerek üst sınıfın maddi-manevi her açıdan çürümüşlüğü, yozluğunu da ilkeli toplumcu gerçekçi yazarlar gibi öykülerine yansıtmaktan da geri kalmaz.

Kurdakul öykülerinde bilinçsiz, sömürüye açık proleterler olmakla birlikte bilinçli ve mücadeleci emekçiler, işçiler, aydınlar da yer alır. Öykücü bu tavrında toplumcu gerçekçi sanatın proleteri eğitme ve bilinçlendirme misyonunu yüklenen bir yazar konumuyla hareket eder. "Beyaz Yakalılar" (2001a) adlı öykü bilinçlenmiş proleteri bir yansımasıdır. Öyküde sanayi emekçisi sendikal eylemler içine girer, işverense işçinin yasa çerçevesinde kullandığı eylem hakkını yozlaştırmak için işçiye işbirlikçilik teklif eder, roller artık değişmiştir, çünkü üst sınıfın karşısında artık kolaylıkla sömürebileceği kolay lokma proleter yoktur, aksine bilinçlidir. Kurdakul bu tarz öyküleriyle ilkeli toplumcu gerçekçi sanat tarzına yakınlaşır.

"Göl Kıyısındaki Toprak" adlı öyküdeki öğretmenin mahkemede savunması esnasında Toprak Reformu yasalarını zikrederek toprak ağası İsmailgillerin fakir köylüler üzerindeki zorbalığına son vermesi; "Olaydan Önce"deki (2001a) parti üyesinin her türlü zorluğa ve partideki aksamalara nazaran toprak işçisinin karşısına çıkıp onları bilinçlendirme için konuşma yapması toplumcu gerçekçiliğin olumlu/ilerici kahraman tiplemesine birer örnektir. Kurdakul sadece emekçinin, işçinin, proleteri

yanında saf tutarak yazdıklarıyla emeği şiirselleştirerek onları bilinçlendirmekle kalmaz öykülerinde olumlu/ilerici kahramanlar da yaratarak bu bilinçlendirme misyonunu bir adım daha ileriye taşır.

Aktif, eylemci bir siyasi hayata sahip olan Kurdakul toplumcu gerçekçi sanatın eserlerde beklediği parti propagandasını da yapar. Önce Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi sonrasında Türkiye İşçi Partisi’nde çeşitli faaliyetlerde bulunan yazarın öykülerinde bu komünist ideolojideki partilerin öğretileriyle koşutluklar görmek mümkündür. Örneğin “Olaydan Önce” adlı öyküde siyasi ilişkiler yüzünden tutuklanmış ama sonra salıverilmiş parti üyesi toprak işçileriyle görüşmeye gider. Halka inmek gibi söylemleri olan partilerin birtakım çekince ve korkularından halka inememesi eleştirilirken bir taraftan da toprak işçisinin haklarını savunmak için eyleme geçen parti üyelerinin mücadeleleri eleştirilir. “Öteki Üye”de (2011a) de yine partizanlık yapılır. İşçi partilerinde işlerin doğru yapılmadığını, işlerin gevşetildiğini gösteren bir öyküdür, sosyalist kesimin parti içi yozluğu, parti ideallerinin yavaş yavaş terk edilmesi eleştirilir. İşçi Partisi İlk Haysiyet Divanı Başkanı Kemal Balkanlı sadece sosyalist görünümüdür, davasını güttüğü, onların sözcülüğünü yaptığı alt sınıfı -kiracısını- acımasızca ezer. Kurdakul bir taraftan işçi partilerinin yozlaşan yanını gösterirken diğer yandan da ideal olana vurgu yapar.

Tanığın Biri yazarı, toplumcu ve eleştirel gerçekçi içerikli öykülerinin merkezindeki bireyin iç dünyasına odaklanması bakımından Ağaoğlu’nun ama bilhassa Füzûzan’ın öyküleriyle benzerlikler gösterir. Figürlerinin tanığı olduğu ve deneyimlediği tarihsel süreçte gerçekleştirdiği eylemleri ya da eylemsizlikleri sonucunda yaptıkları iç hesaplaşmalara projektör tutması, ruh tahlillerinde en derinlere inmesi tıpkı Füzûzan gibi onun da öykü estetiğinin belki de en önemli yapısal unsurudur. Her ne kadar ilkeli ve mekanik toplumcu gerçekçi ilkelerin ışığında yazsa da her sınıftan bireyin görülmeyen yaşantısını aydınlatması, keskin tipleştirme yapmaması, biçimsel öğelere yer vermesi, çoğunlukla lineer ilerlemeyen bir yapı kurması, geri kırılma teknikleri ile kurmacanın aksiyonunu durağanlaştırması, çağrışıma dayalı şiirsel bir dil kurması onu ilkeli toplumcu gerçekçilikten uzaklaştırır. Birçok yazar ve eleştirmenin de değindiği gibi Kurdakul öykü evreninde açık ve anlaşılır bir

inşadan çok çağrışımlara, estetik örgülere önem atfeder.⁵⁴ Bireylerin toplumsal kaoslar sonucu zihinlerinde yaşadıkları bulantıları, yıkımları, psikolojik süreçleri göstermek için de iç çözümleme, iç konuşma tekniklerini ve bir nevi bilinç akışı diyebileceğimiz bir tekniği kullanması Kurdakul'un eserlerini açık ve anlaşılır olmaktan uzaklaştırır.

Sonuç olarak Marksist bir aydın olan Kurdakul öykülerinde tarihsel maddeci görüşü ön plana çıkaran, emeği şiirleştiren, olumlu kahramanlar yaratan, proleter bilinçlendirme misyonunu üstlenen, yan tutan, partizanlık yapan bir yazardır. Bu bakımdan öyküleri 1934 I. Yazarlar Kongresi'nde çerçevesi çizilen ilkeli ve mekanik toplumcu gerçekçi sanatın unsurlarıyla koşutluk gösterir. Bunun yanı sıra imgeye dayalı şiirsel bir dil kullanımı, çok keskin yapılmayan tipleştirmeler, her sınıftan bireyin zihinsel süreçlerinin aydınlatılması, çağrışıma ve sezgiye dayalı anlatım şekli, yer yer geri kırılmalarla kurmacanın aksiyonunun bozulması, olay öyküsüne dayanmaması gibi özelliklerle de ilkeli toplumcu gerçekçi sanattan uzaklaşır. Kısaca Kurdakul bir taraftan öze/içeriğe önem gösterirken diğer taraftan da öykü sanatının biçimini/estetliğini de ihmal etmemiştir. Bu bakımdan Kurdakul'un öyküleri toplumcu gerçekçi ve eleştirel gerçekçi eğilimler arasında daha çok toplumcu gerçekçiliğe yaslanarak gidip gelirken varoluşçu ve psikolojik öykü eğiliminin de kıyılarına bir hayli yanaşır.

1960-1980 dönemi öykücülerinden **Füruzan (Feruze Selçuk [Çerçi]) (1932-...)**
toplumcu gerçekçi eğilim ile eleştirel gerçekçi öykü eğilimi arasında gidip gelenler

⁵⁴ Özyalçın (1971): "Kurdakul, oyuncaklı ve özentili bir biçimi denemekle ilk anda okuyucunun kafasını karıştırıyorsa da özünün sağlamlığı, günümüz gerçekleriyle ilintisi hikâyeyi kurtarıp başarılı kılabilir" (s. 100) demektedir. Selim İleri ise Kurdakul'un sisli öyküler yazdığını söyler (Yağcı, 1994, s. 143). Kuzbel (1973) de Kurdakul'un biçimci yönü için şunları söyler: "Yalnız şiirin kelime ve cümlelere verdiği anlam yoğunluğu, Kurdakul'un hikâyelerinde o kadar ağırlığını koymuş ki, çoğunda daha açık, daha geniş ve ayrıntılı anlatılması gereken yerler, bir şiir çerçevesinin, bir şiir yapısının dışına çıkamamış. Sözgelimi, bazı diyaloglar o kadar şiirsel bir yoğunluk, hatta kapalılık içinde verilmiş ki, okuyucunun çok düşünerek ve çağrışımlar yaparak okuması gerekir anlaması için. Bu yüzden de çözülmesi güç duruma girmiş bazı hikâyeler" (s. 46). Bezirci (1975) de Kuzbel'le benzer fikirleri paylaşmakla birlikte bu kapalılığın, zor anlaşılabilirliğin sadece imgelerle dolu şiirsel bir dilden kaynaklanmadığını -dönemin birçok öykücüsünde bahsettiğimiz gibi- ilkeli ve mekanik toplumcu gerçekçi eserlerdeki Maupassantvari olaya dayalı anlatımın olmaması, farklı şekilde söylersek lineer -giriş-geliş-sonuç- doğrultuda ilerleyen bir kurmaca yapının olmaması, geri kırılmalarla düzensiz olgu kuruluşuna yaslanması, bilinç akışı, iç konuşma gibi modern öyküleme tekniklerinin kullanılması ve bir de kurmacanın çağrışımlara yaslanmasına bağlar (s. 46). Bezirci bu konudaki görüşlerini şu doğrultuda genişleterek Kurdakul'un öykülerindeki kapalılığı eleştirir: "(...) çoğun gerilimli olaylarla değil, birbirine açıkça ve gereğince bağlanmayan, birinden ötekine atlanan izlenim, hayal, tasvir, anı gibi öğelerle veriliyor. Doğrusu, bu verişi biçimi hikâyeleri bazen durgunlaştırıyor. Gerçi, bir ucu bilinç akımına yaslanan "özgür çağrışım" yönteminden de yararlanması bu durgunluğu biraz gideriyor, ama sözü geçen öğelerin "duygulu bir hava" içinde sunulması da biraz destekliyor onu" (46). "Belki de, şair yaradılışının itkisiyle, gerçekleri dolaysız, çıplak bir anlatımla iletmekten hoşlanmıyor Kurdakul. Onları biraz örtetek, dolaylı bir deyişle sezdirmeyi seviyor" (s. 47).

kategorisinde değerlendirebileceğimiz isimlerdendir. 1960-1980 yılları arasında *Parasız Yatılı* (1971), *Kuşatma* (1972), *Benim Sinemalarım* (1973) ve *Gül Mevsimidir* (1973) olmak üzere dört öykü kitabı yayımlar. 1972’de *Parasız Yatılı* eseriyle Sait Faik Hikâye Armağanı’nı alan ilk kadın öykücü olur. Mehmet Fuat, *Parasız Yatılı* yazarı için “Füruzan edebiyatımızda bir olaydır.” (Şüyün, 2009, s. 87) der, bu söz edebiyatımızda *Füruzan Olayı* (Doğan, 2009, s. 77-81) olarak bilinen bir fenomendir. Yazarın bu denli ses getirmesinde ve beğenilmesindeki en temel gerekçe yaşadığı dönemin sosyal, kültürel, siyasal olay ve olgularını doğrudan eleştirmeden, yargılamadan küçük insanı - proleter- eserlerine yansıtabilmesidir. Onun öykülerindeki içerik bilinen ve sıkça işlenen/işlenmiş içeriklerdir. Geçmiş ve döneminin öykücülerinden farkı, yazarın bu sosyal gerçekliğin içinde ve kapitalist düzenin gölgesinde maddeten/manen ezilen/ezen - burjuvazi/emekçi-, ötekileştirilen, geleneğin gölgesinde sindirilen, ruhen çözülen, gelenekten uzaklaşan, yozlaşan, yabancılaşan bireylerin iç dünyasını, psikolojisini kısıvrak yakalamasıdır.

Füruzan; Emile Zola ve Victor Hugo gibi yazarların eserlerini daha ilkokul senelerinde okur. İlgi duyduğu yazarlar başta Nazım Hikmet olmak üzere Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi toplumcu yazarlardır. 1950’li yıllarda Karl Marks’ın *Kapital*’ini okur. Marksist felsefe onun toplumcu ve eleştirel yanını besler; üretim, emek, işçi mevzularında ona farklı bir perspektif kazandırır (Şüyün, 2009, s. 18-38). Sosyalist olduğunu söyleyen (Şen, 2006, s. 58) ancak “Ben slogan edebiyatı hiç yapmam” (Şen, 2006, s. 48) diyen *Parasız Yatılı* yazarı bu yönüyle *toplumcu gerçekçi öykü* eğiliminden uzaklaşır.

Füruzan, 1960-1980 arasındaki bu yirmi öykücünün birçoğunda olduğu gibi *toplumcu perspektif* öykü anlayışının odak noktasındadır. Öykülerinde yaşadığı dönemin tanıklığını yapar. Bu tanıklığı; birikimiyle, dünya görüşüyle ve insana yaklaşımıyla kurma çabasında olduğunu söyleşilerde ifade eder (Füruzan, 1975, s. 133). Yaşadığı dönemdeki cemiyetin sosyal, kültürel, siyasal değişim ve dönüşüm problemlerini bireyden hareketle toplumu genelleyici bir anlayışla ortaya koyar. Füruzan, öykülerindeki bu kişilerin, çıkışlarını bireysel yollardan arasalar da toplu eylemin tohumunu içlerinde taşıdıklarını söyler (s. 133). Toplumda gerçekleşen değişim ve dönüşümlerin bu küçük insanların yaşamında nelere mal olduğunu *eleştirel* bir tutumla ele alır.

Yazar yıllarca edindiği birikimle ülkesini, kendisini yazarak, *eleştirerek* anlamak ister. Ona bu *eleştiri* duygusunu kazandıran şeyin zengin ve tahsilli insanların çevrelerinde yarattıkları kibirli havadan duyduğu rahatsızlık ve tiksinti olduğunu belirtir (Andaç & Gümüş, 1996, s. 37). Söyleşilerde hayranı olduğu, çok okuduğunu sıklıkla belirttiği Dostoyevski, Balzac, Tolstoy, Çehov, Puşkin gibi eleştirel gerçekçilerden devraldığı eleştirel tavır ve gerçekçilik yöntemini Marksist bir anlayışla kendi yaşadığı çağın toplumsal olaylarına ışık tutarak sanat anlayışının merkezine koyar. Bu bakımdan Marksist bağlamdaki tarihsel dönemin tespitleriyle -toplumcu perspektif- toplumcu gerçekçi ama öykülerdeki tarihselliği sunum tavrı tamamıyla eleştirel gerçekçidir

Füruzan, eserlerinde Marksist ekseninde tarihsel maddecilik ve ekonomik determinizm yaklaşımlarından yola çıkarak mensubu olduğu toplumun tarihî, ekonomik ve toplumsal koşullarını saptar; bazen yüzeysel bazen de derinlemesine bu şartlara dikkat çeker. Cumhuriyet devrinin ilk çeyreğine, Atatürklü yıllara ve o dönemin burjuva kesimine sıklıkla göndermelerde bulunur. O senelerde saltanat ve eski rejimin dinamiklerine karşı olan yeni devletin seçkinleri bakışı, burjuva niteliği, laik-pozitivisttir ve yeni kadronun amacı bu ekseninde nesiller yetiştirmek, devlet aygıtının tüm dinamiklerini bu doğrultuda yapılandırmaktır. Bu yapılanma yukarıdan aşağıya doğru yani askerî ve sivil bürokratik aydınlar tarafından toplumu pozitivist ve aydınlanmacı bir nitelikte modernleştirerek gerçekleştirme düşüncesindedir. Bu yaklaşım dünyada da benzer örnekleri görülen ve Türkiye gibi az gelişmiş ülkelerin uluslaşma sürecinde uygulanan *kültürel ve ideolojik bir seferberlik* hareketidir.⁵⁵ 1930'lardan itibaren devlet eliyle başlayan burjuva kökenli kültürel ve ideolojik bu seferberlik birçok açıdan Füzûzan'ın öykülerinde genişçe yer alır.

Füzûzan bu hareketin çevresinde cereyan eden olay ve olguları içerik olarak yansıttığı öykülerindeki kurmaca kişiler, yeni devletin politikaları minvalinde üretilen toplumsal, siyasal, kültürel, sanatsal ve etik değerler çerçevesinde yetişen ve zihniyetini yapılandıran geneli asker-bürokrat aydınlar ve ailelerdir. Bu zihniyet, Türkiye'yi her alanda -kent, mimari, eğitim, askerî, ekonomik, sanatsal vb.- yeniden inşa etmekle beraber esas gayelerinden biri de ülkenin yeni aydınlarını yaratmaktır; Halk Evleri, 1933 Üniversite Reformu, Köy Enstitüleri ve *Kadro* dergisi bu seferberliğin sadece

⁵⁵ Milli Mücadele dönemindeki seçkinler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Özgüden, 2017, s. 367-380).

birkaçıdır (Özgüden, 2017, s. 380). Füzûzan, gerçek zaman ve gerçek mekân kullanımları ardında bahsi geçen dönemlerde yetişmiş insanları anlattığı öyküleriyle âdetâ cumhuriyet burjuvazisinin bir panoramasını çizer. Cumhuriyet burjuvazisinin bütün zenginlikleri, yaşam tarzı, hayata bakışları, yozlaşmışlıkları ve yabancılaşmaları tasvirlerle genişçe eserlerinde yer alır. Böylelikle Füzûzan sosyoekonomik, kültürel, siyasal, hukuki, askerî olarak, yaşadığı toplumun içinde bulunduğu tarihsel dönemin tespitlerini yapar. “Sabah Eskimişliğin”, “Taşralı”, “Piyano Çalabilmek”, “Haraç” (2018a), “Günübirlik Adada” (2015) ve bilhassa “Gül Mevsimidir” (2020) gibi öykülerde bu tespitlere genişçe yer verilir.

“Nehir” ve “Su Ustası Miraç” (2018a) gibi öykülerde ise dönemin -kabaca 1923-1950 arası- toprak ağalığı yapısına ve yaşama biçimlerine dikkat çekilmiştir.⁵⁶ Hükümetle güçlü ilişkileri olduğunu görebildiğimiz ve ekonomik olarak büyük bir iktidara sahip toprak ağaları ve ailelerinin yaşama biçimleri dönemin sorunları çevresinde Füzûzan’ın eserlerinde ele alınmıştır. Öykülerde bu toprak ağaları, devlette her türlü işbirliği yapar ve haksız durumdayken dahi her türlü kapıyı açabilecek bir anahtara sahiptir; böylelikle devlet sistemini işleten çarkların liyakatsizlik, kokuşmuşluk çürümüşlük, yozlaşmışlık ve adaletsizlikleri ayyuka çıkar.

1950’lerle kente göç eden yoksul kesim konut sorunlarını kentin çevresindeki gelişmeye uygun olmayan ve boş bırakılan alanlara gecekondu yapılarak çözer. Kısa bir sürede mantar gibi çoğalarak kentleri çevrelemeye başlayan gecekondu orta sınıfların kentsel dokusuyla çarpıcı tezatlar oluşturur. Kentlerde zuhur eden bu ikili yaşam biçimi 1960’larla birlikte sosyokültürel ve siyasal çelişkilerin derinleşmesine zemin hazırlar.⁵⁷ Füzûzan sosyalist bir yazar duyarlılığıyla dönemindeki bu kentsel

⁵⁶ Füzûzan’ın öykülerindeki tarihsel süreci şu şekilde özetleyebiliriz. 1920-1946 yıllarında toprak ağaları yeni devletin ortaya koyduğu siyasetlere boyun eğdi. Lakin -yukarıda da bahsettiğimiz- yaratılmaya çalışılan aydın-burjuvazi de kültürel, ilmî, siyasal ve bilhassa ekonomik bağlamda çok yetersiz bir seviyededir. Bu durum toprağa dayalı üretime egemen çeşitli sınıflarla uzlaşmayı zaruri kılar. Yeni aydın-burjuvazi halife ve saltanata bağlı sınıflardan dindar kesimi şiddetli bir şekilde sindirirken büyük toprak sahipleri eşraf ile ilişkilerini devam ettirmek zorunda kalır. Bu durum eşrafın burjuvalaşmasından çok toprak ağalığı sisteminin devam etmesi ile sonuçlanır. Toprak ağaları ile yapılmak zorunda kalınan bu ittifak bu grupların köylünün üzerindeki sömürsünü değiştirmeksizin sürdürmesine hatta arttırmasına neden olur, devrimci kadronun köylüler üzerinde istikrarlı bir hegemonya kurmasını engeller ve ileriki yıllarda kalıcı tarım sorunlarını yaratır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Özgüden, 2017, s. 367-380).

⁵⁷ H. Tarık Şengül bu konuda şunları söyler: “Özellikle büyük kentlerde ortaya çıkan ikili yapılar, bir yandan devlet ile özel mülkiyet ve planlama kurallarını hiçe sayan gecekondu arasında, diğer yanda ikinci grup ile kentlerin yerleşik orta sınıfları arasında bir gerileme dönüşmüştür. Kentsel toprağın gecekondu yerleşimcileri tarafından kullanım amacı ile işgal edilmesi, özel mülkiyeti ve piyasada

değişim ve dönüşümlere “Edirne’nin Köprüleri”, “Yaz Geldi”, “Haraç” (2018a) , “Temizlik Kolu”, “Seyyid” (2015) gibi öykülerde göç, göçmen, gurbetçi, kentleşme ve gecekondulaşma sorunları çerçevesinde ayna tutar. Bu öykülerde 93 Harbi’nin yıkıcı etkileri sebebiyle göçmenlerin yaşadıkları sıkıntılar, bu yaşama biçimlerinin ülkedeki yol açtığı sosyokültürel değişimler, Almanya’ya göç etmek zorunda kalan işçilerin yozlaşması, yabancılaşması; kentleşme olgusunun bireylere ve topluma negatif anlamdaki etkileri, gecekondulaşmanın bireylerde/ailelerde sebep olduğu maddi ve manevi anlamdaki dönüşümler realist bir tavırla yansıtılır. Böylelikle Füzûzan’ın öyküleri -Marksist bağlamda- dönemin önemli tarihî gerçeklerinin betimsel bir şölenine evrilir.

Füzûzan’ın 1960-1980 yılları arası eserlerinde görülen ve bu dönemlerde ilk defa ele alınmaya başlayan konu *gurbetçiler*dir. 1961 yılında Almanya ile yapılan anlaşmalar çerçevesinde Türkiye’nin gurbetçi macerası başlar. Köyden/kasabadan kentlere göçte olduğu gibi bu kafiye kendi örf âdetlerini de beraberlerinde götürür. Bu süreçte gurbetçi vatandaşlar yaşadıkları zorlukları, duyguları, yabancılaşmayı ve ötekileşmeyi kaleme almaktan da geri kalmazlar. Türk edebiyatında göçmen/gurbetçi konuları 1960’larda işlenmeye başlanır ve üç kuşak olarak günümüze kadar devam eder (Koyuncu & Asutay, 2018, s. 2). Füzûzan birinci kuşak yazarları arasında yer alır, hatta birkaç senesini Almanya’da birinci kuşağın içinde geçirir (Öztürk, 2019, s. 56). 1980 sonrasında yazdığı *Berlin’in Nar Çiçeği* (2017) isimli romanında gurbetçi sorunlarını geniş çerçevede işleyen yazar, “Seyyid” (2015) adlı öyküsünde de bu konuyu eleştirir.

DP iktidarıyla hızlanan liberal ekonomik ve kapitalist sistem düzenini Füzûzan realist olay, olgu, mekân ve zaman kullanımları doğrultusunda Marksist bir anlayışla eserlerinde yer verir.⁵⁸ DP’nin hızlandırdığı bu kapitalist düzenin toplumda oluşturduğu

karşılıklı değişimi garanti eden devlet otoritesine ve saydam vatandaşlar yaratma projesine ağır bir darbe olmuştur. Benzer biçimde, düzensiz, altyapısız konutları, kır yaşamına daha yakın davranışlarıyla, kentin yeni yoksulları kentin yerleşik orta sınıfını ve yaşam biçimini tehdit eder bir nitelik kazanmıştır.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Şengül, 2017, s. 426)

⁵⁸ . “Yeter, Söz Milletindir!” sloganı ile girdiği (Hür, 2015a, s. 125) 14 Mayıs 1950 seçimlerinin ardından DP iktidara gelir. 1945’lere birlikte çok partili hayata geçiş aşamasında Türkiye’nin hâlihazırda Batılı devletlere verdiği imtiyazlar vardır. DP iktidarı ABD’den aldığı yüklü miktardaki parayla -kredi- ekonomi politikalarına hız verir. 1950-1953 arasında sanayi kalkınma, ticaretin atağa geçmesi, tarımda makineleşme, iyi hasat kaldırılması, ürünlerde artış, zirai vergilerin kaldırılması gibi çeşitli gelişmeler ile önemli bir ekonomik patlama yaşanır (Karpas, 2015, s. 263). Bu başarıların üzerine DP’liler her mahallede bir milyoner yaratarak bir kuşak içinde Türkiye’yi küçük bir Amerika’ya dönüştürme sözü verir (Ahmad, 2017, s. 133). 1950-1953’te yüzde on üçlük görülmemiş bir ekonomik büyüme ile Türkiye’ye altın yıllarını yaşatır (Ahmad, 2017, s. 141). Fakat 1954 sonrası yüksek sanayileşme hızı

dilemma “Özgürlük Atları” (2018a) adlı öyküde gözüktür. Öykü kişileri DP ve CHP ideolojileri etrafında toplanarak neredeyse kanlı bıçaklı olmuşlardır, dostlar kaldırımda birbirlerine selam vermekten korkar hâle gelir, ayrı dükkânlardan alışveriş yaparlar, particilik işi mahallede adam akıllı kızıışmıştır. Füzuan, bu tarzdaki öykülerinde CHP döneminde de onu takip eden DP döneminde de Batılı devletlere verilen imtiyazlar sonucu ülkenin kapitalizme sürüklenişinin ve emperyalist devletlerin güdümüne girişinin hiçbir kesimde mutluluk yaratmadığını aksine ülkenin sosyal devlet anlayışının çökerek büyük çatışmalara sahne olduğunu, büyük bir gelir adaletsizliğinin, sınıfsal çelişkilerin doğduğunu anlatmaktadır.

Kısaca Füzuan, Marksist anlayışa göre tarihin ve toplumların komünizme doğru evrilen aşamasının farkındalığıyla öykülerini yazar. Eserleriyle yaşadığı toplumun hangi tarihsel aşamada olduğunu tespitini yapmıştır. Buna göre Füzuan’ın bazı öykülerinde Türkiye henüz toprak ağalığı yapısından tam anlamıyla kurtulamamış ve kendi bağrından bir Cumhuriyet burjuvazisi yaratmıştır. Kapitalist aşamaya yavaş yavaş geçmeye çalışan ülke; kentleşme, gecekondulaşma, yabancılaşma, yozlaşma gibi kapitalizmin doğurduğu sorunları, gelişmemiş ülkelerde görülen şekilleriyle yoğun olarak yaşamaktadır. Bilinçsiz, eğitimsiz proleterler toprak ağalığı sömürsünün yanında burjuva sömürsüne de olabildiğine açıktır. Cumhuriyet burjuvazisi ise kurulmak istenen aydın tipolojisinden uzak bir görüntü çizerek derin bir ideolojik körlük içinde alt sınıfı maddi, manevi, ahlaki olarak sömürmektedir. Ardından gelen DP de liberal ekonomiye dayalı bir kapitalist düzeni inşa etmesi, CHP’li asker-bürokrat burjuvazi sınıfına karşı kendi burjuvazisini kurması üzerine toplum kutuplaşır. Bu iki yapının - CHP ve DP- çatışması ve çarpışması neticesinde de halk sınıflarının, çiftçinin, emekçinin, işçinin (proleterin) ezilmesi Füzuan’ın, toplumun tarihsel maddecilik anlayışına göre hangi aşamada olduğunu öykülerinde Marksist bir anlayışla gösterme, tarihsel ve toplumcu perspektifi verme çabası olarak okunmalıdır.

Füzuan’ın öykülerinde çatışmanın kökenleri büyük oranda ekonomik nedenlere ve sınıf çatışmalarına ve çelişkilerine dayanır. Öykülerdeki tüm ilişkileri belirleyen esas faktör kişilerarası ekonomik ilişkilerdir. Üretim araçlarının, üretim biçimlerinin,

korunamaz, tarımda makineleşme sekteye uğrar, sermaye ve döviz yetersizliği birçok ekonomik sorunlara sebebiyet verir.

kamusal malların ve özel mülkiyetin toplumdaki adaletsiz paylaşımı sonucu küçük insanların hayatlarındaki dramlar, varoluşsal bunalımlar, benlik yitimleri, yabancılaşmalar, yok oluşlar ve trajediler anlatılır. Füzûzan'ın toplumcu gerçekçi sanat dinamiklerinin ağır bastığı öykülerine bu içerik güçlü bir şekilde sinmiştir. Yazarın “Nehir”, “Su Ustası Miraç” , “Haraç”; “Kırlangıç Balıkları”, “Kuşatma” (2018b), “Günübirlik Adada”, “Benim Sinemalarım” (2015) gibi öyküleri bu söylediklerimize örnek verilebilir.

Marksist diyalektik anlayış Füzûzan'ın neredeyse tüm öykülerinde baskındır, bir tarafta üst sınıf karşısında ise alt sınıf bulunmaktadır. Üst sınıf alt sınıfı hiçbir ahlaki ilkeyi gözetmeksizin acımasızca ezer. Bununla birlikte öykülerde toplumcu gerçekçi anlatılardaki gibi tipleştirmelere çok fazla düşülmez. Yazar, öykülerinin odağına yerleştirdiği ezilen sınıfları yargılamaz daha çok anlamaya çalışır. Üst sınıfın, burjuva karakterlerin özellikle öne çıkarıldığı öykülerde de bu kurmaca kişilerini çok yönlü işler. Alt sınıfın yanında da doğrudan saf tutmaz, onları sadece anlatır, iç dünyalarını şeffaflaştırır. Ezenin neden ezdiğinin psikolojik sebepleri üzerinde de durur. Burjuvaların yetiştiği ortamın, zihniyetin yansımaları öykülerde yer alırken okur üst sınıfın yaptıklarını tasvip etmese de onlarla empati kurarak duygusal olmayan mesafeli bir bakış açısı oluşturur. Bununla birlikte toplumcu gerçekçi anlatılarda yer alan üst sınıfın, burjuvazinin alt sınıfı ezmesine yardımcı olan işbirlikçi karakterler de öykülerde gözükmemektedir. Olumlu/ilerici kahramanlar dışında Füzûzan'ın öykülerindeki ezilen sınıfın büyük bir çoğunluğunun ise sınıf bilincinden haberleri yoktur, çoğu cahil ve eğitimsizdir. Dolayısıyla üst sınıf tarafından sömürülmeye tamamıyla açıktır. Hatta “Haraç”, “Nehir” gibi öykülerin bazı karakterleri yaşadıkları konak dışında neredeyse dünyadan bihaberdir. Dolayısıyla bu kişiler kendi haklarını savunamaz, ezenlere karşı başkaldıramazlar ve üst sınıf tarafından sömürülmeye mahkûmdurlar.

Parasız Yatılı yazarının “Nehir”, “Su Ustası Miraç”, “Haraç”; “Günübirlik Adada” öykülerinde üzerinde durduğu içerik konak ya da ağa evinde çalışanlarının burjuvazi tarafından ne şekillerde ezildiğidir. Bu öykülerde özellikle Cumhuriyet burjuvazisinin doğurduğu asker-bürokrat aydınlar -paşa, vali, subay, kaymakam vb.- ve aileleri üretim araçlarına, üretim biçimlerine ve mülkiyete sahiptir ve altlarında çalıştırdığı işçilerle -hizmetçiler, arabacılar, aşçılar gibi- aralarındaki tüm ilişki ekonomik temellidir. Konak burjuvazisi zenginlik, rahatlık, refah ve saadet içinde

yaşarken işçilerinin büyük bir kısmı ise sadece karın tokluğuna çalıştırılır. Konak sahiplerinin işbirlikçileri de bu alt sınıfın ezilmesinde burjuvazi sınıfına yardımcı olurlar. Ahlaki, manevi, dinî ve insani değerleri göz ardı edilen bu işçiler acımasızca sömürülür; kişilerarası ilişki maddiyat, ekonomik çıkarın ötesine geçmez.

Füruzan'ın öykülerinde işbirlikçi karakterlere de rast gelinir. Bunlar da diyalektik bir anlayışla metindedirler ve ezenin daha kuvvetli ezmesinde onlara yardımcılık, bazı öykülerde de yordakçılık yaparlar. “Nehir” adlı öyküde evin hizmetçisi, çocuk yaştaki kız kardeşini Yusuf Ağa'ya yamamak için, çalıştığı konağa getirir. Yusuf Ağa'nın karısının -Vali'nin kızı- Ağa'dan yana gönlü yoktur, çocuğu da olmaz, hizmetçi kadın bunu fırsat bilir. Hem Ağa'nın gönlünü yapacaktır hem de konakta yerini sağlamlaştırıp belki de bu işten maddi kazanç da sağlayacaktır. Benzer şekilde “Kırlangıç Balıkları”nda (2018b) otelin müdürü Safer Bey otel sahiplerinin, balıkçı kesiminin hakkını ve emeğini sömürmesine yardım eden işbirlikçi bir karakterdir.

“Nehir”, “Su Ustası Miraç” gibi öyküler ise 1940'lı yılların toplumcu gerçekçi içeriklerine benzer kaleme alınmıştır. Bu öykülerdeyse ağa ve ailesinin sahip olduğu üretim araçlarını, üretim biçimlerini ve mülkiyeti adaletsizce nasıl yönettiğini görürüz. Yanlarında çalışan işçilerle ekonomik kökenli ilişkilerin ötesine geçmezler; her türlü imkânlarla sahipken işçileri açlık sınırının altında yaşar ve işçilerini maddi, manevi ve ahlaki her açıdan sömürürler. Burjuvazinin ve toprak ağaların yani üst sınıfın/sömüren sınıfın oluşturduğu bu derin sosyo-ekonomik adaletsizlik ve gelir dağılımındaki bu uçurum Füruzan'ın öykülerdeki çatışmaların esaslarındandır.

“Kuşatma”, “Benim Sinemalarım”da ise kadın karakterlerin yoksulluğundan ve yoksunluğundan yararlanan burjuvazi ellerindeki maddi gücü de kullanarak, ahlaki ve vicdani ilkeleri gözetmeksizin henüz on üç-on dört yaşındaki genç kızların düşmelerine sebep olurlar. Füruzan'ın *düşmüş kadın* merkezli öykülerindeki sınıf çatışması; sermayenin, üretim araçlarının ve mülkiyetin bütün imtiyazlarına sahip üst sınıf ve kapitalist düzen sebebiyle oluşan gelir dağılımındaki adaletsizlikler sonucu gecekondu mahallelerinde yoksulluk içinde yaşamak zorunda kalan, küçük esnafın yanında işçilik/emekçilik yaparken kapitalizmin büyümesine kapılarak zengin olabilme hayali içinde kaybolan genç kızların *düşmüş kadına* dönüşmesi olarak ele alınmıştır. Bu

işçileri kapitalist düzen ve onun nüvesi üst sınıf maddi, manevi, ahlaki ve psikolojik bağlamda her açıdan sömürmektedir.

Sevda, evlilik ve sevi ilişkilerinde de tüm ilişkileri belirleyen olgu ekonomi faktörü ve sınıflar arası statüdür. Örneğin “Kuşatma” adlı öyküde Nazan eczane sahibinin oğlundan hoşlanmaktadır. Lâkin bu oğlan -Madam Sara’nın da dediği gibi- Nazan’a bakmayacaktır, evvela Nazan’ın sosyal sınıfı buna müsait değildir. Nazan “Bize anca şoförler, erler bakıyor” (s. 81) diyerek eczacının oğlunu yüreğinden söküp atacağını söyler. Kapitalist sistem sevda işlerinde dahi *davul bile dengi dengine çalar* atasözüne benzer şekilde insan sınıflarını ayırıştırarak tüm ilişkilerin kökenini ekonomik ve sınıfsal düzene göre dizayn eder.

Füruzan’ın Marksçı ve toplumcu yönü ezen-ezilen noktasında diğer toplumcu yazarlara nazaran farklılık gösterir. O, ezenin var gücüyle nasıl ezdiğini göstermekle kalmaz, bu ezici yönünün *neden* ve *niçin*lerinin arka planında yatan insanın psikolojik boyutunu da gösterir. O, bireyin ruhsal derinliğini dışsal bir yaşantıya dönüştürür (Gümü, 2012, s. 75). Ezilenin, neden ezildiğini sadece patron-işçi, ağa-ırgat, zengin-fakir, güçlü-zayıf bağlamlarıyla ele almaz; başka bir deyişle *yan tutmadan* uzak durur. Ezilenin sosyal, kültürel, ekonomik, eğitimsel yönlerinin ardındaki eksikliklerini, yoksunluklarını da irdeler. Değerlere, topluma, dine yabancılaşmanın ve yozlaşmanın ezeni/ezileni bir felakete (maddeten, manen) sürüklerken bireyin iç dünyasını şekillendiren ülkedeki politik, eğitimsel, ekonomik, kültürel yönlerdeki aksaklıkları, systemsizliği, yozlaşmayı, çürümüşlüğü, kokuşmayı da metinlerin içine serpiştirmeyi ihmal etmez.

Öykülerinde doğrudan suçladığı bir kesim (ezen/ezilen, yüksek zümre/küçük insan) yoktur. İyi insan ve kötü insan ayrımını doğrudan görmek mümkün değildir. Eserlerinde yozlaşan, yabancılaşan yüksek zümre insanını ve küçük insanı bir arada görürüz. Füruzan figürlerin iç dünyalarını okuyucuya açtığı için ezeni yahut ezileni direkt yargılayamamaktayız. Tüm olay ve olguların, figürlerin psikolojik boyutu doğrultusunda *nedeni*, *niçini* ve *nasıl* irdelendiği için çoğu zaman ve çoğu noktada figürleri toplumcu gerçekçi öykülerdeki gibi iyi/kötü, haklı/haksız vb. şekillerde keskin çizgilerle ayırmak Füruzan’ın öykülerinde mümkün görünmemektedir. [Toplumcu gerçekçi eğilimdeki *tipleştirme* yoktur.] Bu figürler gerçek hayatta olduğu gibi hem iyi

hem kötü hem haklı hem de haksız olarak öykülerde yer almaktadırlar. Bunda Füzûzan'ın keskin gözlem gücü, insanı kavrayışı, saptayışı, yaşantıyı yakalayışındaki sanatsal anlayışı ve estetik algısı önemli rol oynamaktadır.

Füzûzan 1960-1980 yılları arasında yazdığı öykülerinin tümünde kapitalizmin tüm dinamiklerini bütüncül şekilde eleştirir. İlk öyküsünden son öyküsüne kadar, tüm sanatsal yaratıcılığını diyalektik bir anlayışla -burjuva-proleter- kapitalist düzen ve burjuva eleştirisi üzerinden kurar. “Sabah Eskimişliğin”, “Taşralı”, “Piyano Çalabilmek”, “Haraç”; “Günübirlik Adada” ve -bilhassa- “Gül Mevsimidir” (2020) adlı öykülerde Cumhuriyet burjuvazisi yani eğitilmiş -özellikle çoğu yabancı okullarda öğrenim görmüş ya da yabancı dil/ler bilen- aydın kesim konaklarda çalıştırdığı işçileri ekonomik, ahlaki ve psikolojik anlamda acımasızca sömürür. Okur, burjuva sınıfının yapıp ettikleriyle kapitalist zihniyetin ahlaktan yoksun yozlaşmış yanlarına şahit olur. Füzûzan, burjuvazinin eylemleri sonucu yoksulluktan kıvranan işçi ve emekçi sınıfın müşkül hayat şartlarına işaret eder.

“Özgürlük Atları”, “Taşralı”, “Parasız Yatılı” (2018a), “Tokat Bir Bağ İçinde” (2018b) , “Temizlik Kolu” (2015), adlı öykülerinde ve diğer birçok öyküsünde kapitalizmin yapılandığı eğitim sistemi eleştirilir. Fakir ailelerin çocuklarına - bilhassa kız çocuklara- kapitalist eğitim sisteminde tanınmayan fırsat eşitliği birçok açıdan ele alınır. Öykülerde eğitim sadece zengin sınıfın çocuklarına has bir olgu gibi görünür. Özellikle yurtdışındaki okullarda öğrenim görmüş karakterlerde sapkınlığa varan derin bir kültürel yozlaşma ve bireyin topluma ve kendisine yabancılaşmasına dikkat çekilir. Örneğin “Tokat Bir Bağ İçinde”de Batılı bilim insanlarının fikirleri, -bu metinde Freud-, alınan eğitim, çağdaş insanı yaratmaktan çok cinsel olarak sapkın insanı yaratmıştır. Öyküde bu durum “Çağdaş insanın biçimsel görüntüsüne öylesine vurgunlar ki, içeriğindeki sorumluluğun görmeleri olanaksız” (Füzûzan, 2018b, s. 44) sözleriyle ifade edilir. Aynı öyküde eğitim sisteminin yanlışlığının da altı çizilir, üniversiteye giren çoğu zeki öğrenci okullarda verilen eğitimi görünce geri döner. Onları geri döndüren kapitalist sistemin inşa ettiği eğitimin yanlışlığıdır.

Toprak ağası düzeninin izlerini takip edebildiğimiz “Su Ustası Miraç” öyküsünde ise ağanın ailesinin duyarsızlığı, işçilerin hayatının umursanmaması neticesinde faciayla sonlanan yaşamları gözler önüne serilir. “Kırlangıç Balıkları” adlı

öyküde otel sahibi maddi menfaati uğruna işçiyi ve emekçiyi vicdansızca sömürür, onların en temel insani ihtiyaçlarını görmezden gelir. Otel sahibi, oteldeki çalışanları o denli sindirmiştir ki öyküdeki balıkçı Mehmet'in uğradığı haksızlığa karşı işlerini kaybetme korkusuyla seslerini çıkaramazlar. Kapitalizm, işsiz kalma korkusu yaşayan herkesin elini kolunu bağlar; alt sınıfa, ahlaki değerlere gözlerini yummak zorunda bırakır.

“Kuşatma”, “Benim Sinemalarım” adlı öykülerde ise kapitalizmin ürettiği metaların ve oluşturduğu toplumsal algının, ekonomik olarak daha iyi bir hayata özenen genç yaştaki kızları yoldan çıkarması ve ardından birer düşmüş kadına dönüştürmesi içeriği işlenmiştir. Beyoğlu'nda küçük esnafların yanlarında çalışan genç kızların bu burjuva muhitinin parlaklığından, zengin hanımefendi ve beyefendilerinin kılık kıyafetlerinden, yaşam tarzlarından gözleri kamaşır.

“Ah Güzel İstanbul” (2018b) adlı öyküde de düşmüş kadının öyküsü işlenir. Kapitalist sistem sonucu aç kalan aileler kızlarını ya terk eder ya da belli bir para karşılığı satarlar. Kadınlar düşmeden önce hayatlarını namusları ile kazanmak için işler bulur fakat kapitalist sistemin neden olduğu gelir dağılımındaki adaletsizlik, üst sınıfın işçisine yeterli ücret ödememesi, işçinin emeğini sömürmesi, patronların çalıştırdığı kadınları taciz etmeleri kadınlara başka çare bırakmaz. Bu kadınlar kendilerinin ya da çocuklarının hayatını idame ettirmek için fahişelik yapmak zorunda kalırlar. Öykülerde bütün bu olumsuz yaşam koşullarının sebebinin ise kapitalist düzen olduğu okura hissettirilir.

“Su Ustası Miraç” ve “Günü Birlik Adada” adlı öykülerinde toplumcu gerçekçi sanatın *olumlu/ilerici kahraman, emeği şiirselleştirmek, gelecekçilik* ilkeleri görünür. “Su Ustası Miraç” öyküsündeki Vedat *olumlu/ilerici kahraman*ın bir örneğidir. Toprak ağalığı düzeninin hüküm sürdüğü öyküde, üst sınıf maddi çıkarları uğruna altında çalıştırdıkları fakiri, fukara işçiyi ezer, zulmeder. Öyküde Vedat hariç diğer öykü kişileri diyalektik anlayışla ve sınıfsal özellikleriyle anlatılır. “Okuduklarıyla, muhakemeleriyle, aklıyla ailesinden daha farklı bir perspektif edinen Vedat kendileri için çalışan işçileri korur, kollar, işçinin hakkına sahip çıkar” (Gemili, 2022, s. 106). Ağa anne, evin hizmetçisi Döne'yi işten çıkaracağı zaman Vedat buna şiddetle karşı çıkar. Ağabeyleriyle bu konuda kavgaya tutuşur. Bunlar öyküde şu şekilde gözükür:

Ağabeysi ‘Sana ne, sen bu fikirlerinle başımıza belaya sokacaksın. Bırak kadını bunca yıl bildiği gibi idare etsin.’

‘Karışırım. Dört kişinin aç kalmasına annemin kurnazlığı için katlanamam’

‘Annemizin ne olduğu onuruna mı dokunuyor?’

‘Hayır, olmak istediği onuruma dokunuyor.’

‘Onu böylece kabul edeceğiz. Bizim için her olanak annemizin elinde. Bu işçi kadın yüzünden üzemezsin annemi. Hem dört kişiyi kurtarmak hepsini kurtarmaya yetmez.’

‘Hepsini kurtarmaya hazırlıktır bu (s. 56).

Fürüzan bu öyküsünde Vedat aracılığıyla işçiyi/emekçiyi ve işi/emeği şiiirselleştirilir. Vedat, okuyarak ve sorgulayarak toprak ağalığı düzeninin yanlışlıklarına uyanmıştır. Kendi sınıfının özeleştirisini yaparak bu düzeni değiştirmek için harekete/eyleme geçmiştir. O, “Gelecekte kurulacak sosyalist toplumun örnek bir *kültür ustası* ve *ruh mühendisi* olarak proleterleri bilinçlendiren bir olumlu kahramandır” (Gemili, 2022, s. 107). Vedat’ın öyküdeki eylemliliği yetiyecek binlerce kültür ustası ve ruh mühendisi için yol göstericidir.

Fürüzan’ın “Günübirlik Adada” isimli öyküsünde Cennet Ada’da zengin bir ailenin konağında çalışmakta ve işverenleri tarafından hakir görülmektedir. Cennet; Ramize Ablası ve Recep Ağabeyi’nin anlattıklarından etkilenir. Çalıştığı konakta bir geleceğinin olmadığını anlar, konak sahiplerinin sömürsünden kurtulmak ister. “Kurtuluşu/geleceği işçi olmakta bulur” (Gemili, 2022, s.107). Cennet, babası ile bir konuşmasında “İşçi olmanın daha insana yaraşır olduğunu söylüyor Recep Ağabeyim, haklı” (s. 162) diyerek emeği/işçiliği yüceltir, *idealleştirir*. Ramize ve Recep bu öykünün olumlu/ilerici kahramanlarıdır. Kurguda doğrudan görünmezler, fakat işçiliği övmeleri, *idealleştirmeleri*; işçi olmayı Cennet’in aklına sokmaları ve sistemin kokuşmuşluğuyla genç kızı yüzleştirerek bilinçlenmesini sağlamaları, ona sınıf bilinci aşlamaları onların olumlu/ileri kahraman olarak nitelendirilmesini sağlamaktadır. “Keza bilinçlenen Cennet de işçiliği ve işçiyi överek *emeği şiiirselleştirmiş*, geleceğin iyi bir *kültür ustası* ve *ruh mühendisi* olması adına önemli bir gelişme göstermiştir” (Gemili, 2022, s. 108). Öykünün sonu, Cennet’in işçi olma kararı ile askıda bırakılır. Gelecek Cennet açısından umut dolu gözükmemektedir.

Bu öyküler dışında “Haraç” öyküsündeki Aşçı Şehime Hanım ile “Kırlangıç Balıkları” öyküsündeki Balıkçı Mehmet’in sınıf bilinci olmasa da başkaldıran, yaşadıkları ahlaksızlıklara boyun eğmeyen, çevresindekilere örnek teşkil edebilecek öykü kişileri olarak toplumcu gerçekçi eserlerdeki olumlu/ilerici kahramanlara örnek teşkil ettiklerini söyleyebiliriz. Buna karşın bu kahramanların sınıf bilincinden yoksun, cahil ve eğitimsiz olmaları, muhtemelen sosyalizm, komünizm konusunda herhangi bir bilgiye sahip olmamaları, çevrelerindeki bilinçsiz insanları uyandırarak harekete/eyleme geçirmek gibi doğrudan bir niyetlerinin ve toplumu sosyalizm ilkelerine göre inşa etmek gibi bir düşüncelerinin olmaması onları toplumcu gerçekçi anlatılardaki olumlu/ilerici kahramanlardan ayırır.

Füruzan’da toplumsal dinamiklerin eleştirisi Marksizm’in diyalektik anlayışıyla alt sınıf ve üst sınıfı karşı karşıya getirilerek yapılır. Bütün eleştirileri sınıf çatışmasına dayansa da öyküleri devrimci bir söyleme evrilmez. Füruzan’ın eleştirdiği konular geniş bir yelpazededir. 1960-1980 yılları arasında yayımlanan üç kitabındaki eleştirileri çocuk, genç kız, kadın, erken yaşta evlilik, namus, hayat kadınları, aile, kuşak çatışması, eğitim -eğitimsiz kadın, çocukların eğitimi, eğitimde fırsat eşitliği-, göç -köyden/kasabadan kente, Balkanlar’dan İstanbul’a, Trakya’dan İstanbul’a vb.-, gecekondu yaşantısı, gurbetçi, ötekileştirme/ayırıştırma, sosyal adalet/sizlik, sansür gibi içeriklerdir. Bu içeriklerin bütününde kapitalist düzenin ve burjuva zihniyetinin küçük insanların yaşamında ve iç dünyasında sebep oldukları yıkımlar gösterilir/sorgulanır ve eleştirilir. Bu yıkım, yoksulluktan ve yoksunluktan ezilerek yaşama tutunmaya çalışan küçük insanları yozlaşmaya, yabancılaşmaya, gelenekten ve manevi değerlerinden uzaklaşmaya, bedensel/ruhsal namusunu kaybetmeye kadar götürür. Öykülerde toplumsal yaşamdaki aksaklıkları doğrudan eleştirmede; ideal bir okurun anlayabileceği dolaylı bir bağlamla metinlere yerleştirir. Bu geniş içerik toplumcu gerçekçi eğilimden çok Tolstoy, Dostoyevski, Balzac, Puşkin gibi eleştirel gerçekçi bir tavırla öykülerde görülür.

Bir öyküde birden çok içeriğe atıfta bulunarak metinde doğrudan olmayan -dolaylı- bir eleştiri yöntemi uygular. Belirgin bir konu ve temayı işlemek yerine çoklu konu ve tema işleyen yazar, alt metinlere döşediği ana fikirlerle öykülerinde birden fazla içerik ve biçim eğilimi kullanır. Toplumcu gerçekçi sanatın kalıplaşmış biçim ve içerik şemalarını dönüştürerek kullanan Füruzan’ın eserleri toplumcu gerçekçi anlatılara

nazaran -ya da eleştirel gerçekçi eserler gibi- biricikleşir. Başka şekilde söyleyecek olursak Füzûzan, toplumcu gerçekçi yazarların hem kendilerini tekrar eden hem de diğer toplumcu gerçekçi yazarların tekrar ettiği içeriklerden ve biçimsel özelliklerden uzaklaşarak nevi şahsına münhasır öyküler yazar. Yazarın toplumcu gerçekçiliğe en çok yakınlaştığı “Su Ustası Miraç”, “Nehir” ve “Kırlangıç Balıkları” adlı öykülerinde dahi bu etkileri görmek mümkündür.

Füzûzan, eserlerindeki toplumcu perspektifi, yaşadığı dönemin toplumsal değişimlerine neden olan tarihsel ve ekonomik faktörlerin tespiti yaparak kapitalizmi eleştirerek, genelde emekçi ve işçi sınıfının -küçük insanın- sorunlarını gerçekçilik yöntemi, eleştirel bir tutum ve durum öykücülüğü tekniği ile işlemektedir. Sürrealizm, fantastik gibi *arı gerçekliği* bozacak akımlara meyletmez, bireyin psikolojik boyutlarını veren yoğun biçimsel tekniklere -iç konuşma, bilinç akışı, vb.- sıkça başvurur, zaman zaman şiirsel bir dil kullanır ve imgelemlere yaslanır; bir başka deyişle yer yer biçimciliğe kayar. Bunlar onu eleştirel gerçekçi öykü eğilimine yakınlaştıran unsurlardır. Ancak sosyalist olması, Marksist bir sınıf anlayışına sahip olması, öykülerinde diyalektik materyalizm anlayışıyla hareket etmesi, tüm eleştirilerini sınıf çatışması ve kapitalist düzen üzerinden kurması bakımından da yazarın toplumcu gerçekçi eğilimle yazdığını söyleyebiliriz.

Toplumcu gerçekçi sanatta önem atfedilen, proleterin anlayabilmesi için yapıtların açık ve anlaşılır olma ilkesi Füzûzan’ın sanat duyarlılığında yoktur. Aksine yoğun biçimsel öğeler bazen metinleri bir bulmacaya çevirir. Bilhassa iç konuşmalar, yer yer bilinç akışına benzer bir teknik ile bireyin iç dünyasını okura açması, -tipleştirilmelerden uzak durması- bolca geri kırılmalar ile düzensizleşen olgu kurulumu -giriş, gelişme ve sonuç kısımlarının iç içe geçerek dağınıklaşması- yazarı esasında bir biçimci yapar. Toplumcu gerçekçiliğin *gerici* olarak addettiği bu tarz eğilimler ve tekniklerin Füzûzan’ı yer yer üslupçuluğa dahi kaydırıldığı söylenebilir. Gerçekçilik, öykülerdeki esas unsur olsa da modern edebiyat tekniklerinin kullanımları yazarın hem içerik hem de biçime önem verdiğinin hem de biçimsel ve estetik kaygıları olduğunun kanıtıdır. Bu bakımdan Füzûzan toplumcu gerçekçilik ile eleştirel gerçekçilik arasında gidip gelen bir öykücüdür.

Tomris Uyar (1941-2003), *toplumcu gerçekçi eğilim ile eleştirel gerçekçi öykü eğilimi arasında gidip gelenler* kategorisinde değerlendirebileceğimiz 1960-1980 döneminin öykücülerindendir. Uyar'ın Kurdakul, Füzûzan ve Aktunç'a nazaran yüzünü daha çok eleştirel gerçekçi eğilime döndüğü söylenebilir. 1971'de *İpek ve Bakır*, 1973'te *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*, 1975'te *Diz Boyu Papatyalar* ve 1979'da *Yürekte Buğa* olmak üzere toplamda dört öykü kitabı yayımlar.

İpek ve Bakır yazarının edebî olarak beslendiği en önemli kaynak yaptığı çevirilerdir. Uyar, yazı hayatına çeviri yaparak başlar. Öykü yazmayı hemen göze alamaz, çeviriler ile ana dilinin sınırlarını keşfetmek, Türkçeyi en iyi biçimde kullanmanın yollarını aramak ister; “Vatan dildir, ben Türkçeden uzak yaşayamam” (Özdamar, 1987, s. 28-30) diyerek yurtdışı burslarını geri çevirir. 1960'ların ikinci yarısında başlayan çeviri serüveninde F. Scott Fitzgerald, Edgar Allan Poe, Lucretius, Lewis Carroll, Gabriel García Márquez, John Steinbeck gibi daha birçok ismin eserlerini Türkçeye kazandırmıştır (Kadızoade, 2011, s. 47-49). Enginün'e (2013) göre Dostoyevski, Kafka ve D. H. Lawrence, Freud, Virginia Woolf dâhil birçok yabancı yazarın Tomris Uyar'ın öykücülüğüne önemli etkileri olmuştur (s. 271). Uyar'ın öykücülüğünü besleyen diğer bir damar ise Halit Ziya, Ahmet Hamdi Tanpınar, Reşat Nuri, Sait Faik ile Sabahattin Ali'dir (Andaç, 1996b, s. 32). Âlim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi* (2015) adlı çalışmasında Uyar'ı “Sait Faik ve Sabahattin Ali'nin İzini Sürenler” alt başlığında değerlendirmeye alır (s. 88-89.) Sonuç olarak Uyar'ın öykücülüğü yaptığı çeviriler sayesinde birçok farklı sanat akımıyla temas hâlinde evrensele açılırken modern öykünün yerel kaynaklarından da güçlü bir şekilde beslenir.

Uyar, toplumcu perspektife sahip bir yazardır. Marksist bağamları olan bu perspektifin odak noktasındaki sıkıyönetim ilanları, ideolojik, etnik ve toplumsal kutuplaşmalar yazarın zihnini bir hayli meşgul eder. 1970'lerin ikinci yarısında, 12 Eylül öncesinde yaşananlar *Ödeşmeler* yazarını çokça rahatsız ettiği öykülerinde görülür. Uyar'ın ülkenin tarihsel, ekonomik ve toplumsal şartlarına dair tespitleri 1960-1980 yılları arası yazdığı öykülerinde cumhuriyetin ilk yıllarına ve o dönemin politikalarına kadar uzanır. “Potemkin Zırhlısı İsyanı” mevzuu gibi ülke sınırlarını aşan ama bir yönüyle Türkiye ile tarihsel bağları da olan olayları genelde bir fon şeklinde metne koyar. *İpek ve Bakır*'ın (1971) 1988'de yapılan baskısında “Sonsöz Yerine”

(2020a) adlı, kitabın sonuna koyduğu yazıda, kitabı yazdığı dönemdeki Tomris Uyar’a sorduğu şu sorular onun *toplumculuku* perspektif edinme gayesini yansıtmaktadır:

Peki canım, ama daha o günlerde, başına gelecekler içine mi doğmuş? Sürekli alabora olarak kötü şaşırtmacalar veren bir dil ortamında, bir kültürsüzlük kargaşasında yaşayacağını, toplumun sancılarına bir yurttaş kimliğiyle asla kayıtsız kalamayacağını için bireysel fantezilerinde bile toplumsal gerçeklikten kaçmayacağını, bu yüzden yazar-kanatlarını yeterince kullanamayacağını ve bundan da asla pişmanlık duymayacağını nereden biliyordun? (s. 96).

Tomris Uyar’ın öykülerindeki tarihsel arka planın ilk izine “Önsöz” (2020b) isimli öyküsünde rastlarız. Öyküde Mustafa Kemal Atatürk’ün eğitim için yurtdışına gönderdiği öğrencilerden, cumhuriyetin kuruluş yıllarındaki birtakım eğitim ve öğretim politikalarından ve bu politikaların sonuçlarından bahsedilir.⁵⁹ Yazar, öyküde kişilerinin -dede ve damat- dilinden kendi düşüncelerini aktarır. Öyküde evin torununun geleceği hakkında bir aile toplantısı yapılırken cumhuriyet devrinde yurtdışına gönderilen öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun geri döndüklerinde hiç çaba harcamadan, mücadele etmeden devlet kadrolarına atandığı ya da özel şirketlerde önemli işlerin başlarına getirildiğinden bahsedilir. Geriye dönenleri -aldıkları eğitimle tezat oluşturacak şekilde- konservatuarda müzik ya da resim öğretmenliği veya hukuk müşavirliği gibi niteliksiz işler bekler. Yakup Kadri’nin deyimiyile halka, köylüye ulaşacakları, onları eğitecekleri yerde onlardan daha da uzaklaşmış, evvela aldıkları eğitime, yaptıkları işe, kendilerine, topluma ve halka karşı büsbütün yabancılaşmışlardır. Kısaca Uyar’ın öyküdeki söylemlerine göre projenin kendisi ve faillerinin büyük bir çoğunluğu başarısız olmuştur.

Tomris Uyar’ın 1960-1980 seneleri arasında yazdığı öykülerde sıkıyönetim döneminde yaşamın her alanında insanların karşı karşıya kaldıkları sıkıntılar anlatılır. Bunun ilk izine “Emekli Albay Halit Akçam’ın İki Günü” (2018) adlı öyküde

⁵⁹ Yeni ulus devletin *millî güzidelerinin* yetiştirilmesi adına yurtdışına öğrenci gönderilmesi, -tıpkı Osmanlı’da olduğu gibi- Batılı çağdaş medeniyetlerin bilgilerinin aktarılmasında en etkili yöntem olarak düşünülmüştür (Aslan, 2016). Afet İnan, Enver Ziya Karal, Sabahattin Eyüpoğlu, Samet Ağaoğlu, Necip Fazıl, Mahmud Sadi Irmak, Cahit Sıtkı Tarancı, Sabahattin Ali, Sabri Esat Siyavuşgil, Macit Gökberk gibi daha birçok ismin yer aldığı bu proje Atatürk devrinin en çok ümit vadeden projelerindedir (Şarman, 2019, s. 15). Atatürk’ün “Sizleri bir kıvılcım olarak yolluyorum, alevler olarak geri dönmelisiniz” (Irmak, 1984, s. 354-355) sözleriyle Avrupa’ya giden bu isimlerin geri döndüklerinde ülke için gösterdikleri yararlılıklar hakkındaki Uyar’ın fikirleri öykü kişileri tarafından metinde açıkça dile getirilir. Bu konulara öykülerinde derinlemesine inmesine de Uyar da Füzûzan gibi uygulanan politikaların ve sonuçlarının yanlışlığından şikâyetçi olduğu aşikârdır.

karşılaşırsınız. Uyar'ın amacı bir taraftan dönemin sıkıyönetimlerinin bireylerin psikolojileri üzerinde oluşturduğu baskıyı anlatmak diğer taraftan da Marksist bir bakış açısıyla mensubu olduğu toplumun içinde bulunduğu tarihsel dönemleri yansıtabilmektir. Aynı öyküde Rusya'daki 1917 Ekim Devrimi'nin habercisi olarak addedilen 1905 Devriminin başlangıcındaki önemli olaylardan biri "Potemkin Zırhlısı İsyanı" (Ekinci, 2000) (Saygılı, 2016) da konu edinilir. Halit Akçam'ın arkadaşlarıyla bulunduğu meyhane masasında yapılan içkili sohbette Halit Akçam ve Enver, subaylık anılarını anlatırken o dönemlerde ülkenin yeterince maddi manevi sorunu yokmuş gibi milletin Rusya'nın Potemkin Zırhlısı İsyanı'na ağıladıklarına hayıflanır (s. 20).

Esma Kadızade (2011), Tomris Uyar'ın öykücülüğü üzerine hazırladığı doktora tezinde *Ödeşmeler* yazarının sıkıyönetim zamanlarında hayatın her alanında yüreklerine bukağı vurulmuş bireylerin yaşamlarını anlattığını söyler. Bilhassa "*Yürekte Bukağı*" adlı öykü kitabında, sıkıyönetim gibi bir dönemden geçen, bunalan ve yalnızlığı yaşayan insanın trajedisi özetlenir." (s. 76.) "Anlat Bana" (2020c) adlı öyküsünde birbirlerinden ayrılmış iki sevgiliyi içerik olarak ele alan Uyar "Böyle güzelliği gözleri yaşartan havalar, sıkıyönetim ilanına uygun değildir, diye düşündüm çiçeklere bakarken. Böyle havalar aramalara, gece baskınlarına ve toparlanmalara uygundur" (s. 7-8) diyerek sıkıyönetimin yüzlerdeki gülüşleri bile yok ettiğinden bahseder. "Sağlar" (2020b), "Güneşli Bir Gün" (2020c) adlı öykülerde de Marksizm'in toplumculuk anlayışıyla metinlerin arka fonlarına sıkıyönetim konusu yerleştirilmiştir.

Yazarın 12 Mart Muhtırası sonrası toplumsal yaşamda ortaya çıkan ve 1975 sonrasında sıkıyönetimler sonucu meydana gelen kaos sebebiyle bunalan, daralan, bulantılar yaşayan insanların iç dünyasına eğilir. Bu sebeple sendikal olaylar, medyanın tutumu, işçi ve öğrenci eylemleri, mitingler, adli olaylar, tutukluluk, hapishane, emniyet güçleri ve kolluk kuvvetlerini birtakım yaptırımları, kapitalizmin çürüten ve aksayan yönleri -yukarıda verdiğimiz örneklerde olduğu gibi spesifik olarak olay(lar)ın kendisini zikretme de- tarihsel bir perspektif içinde çoğu zaman öykünün fonunda sunulur. Örneğin "Gün Döndü" (2020a) isimli öyküde Nevin isimli öykü kişisi ile konuşup ona birtakım öğütler veren Nigar Hanım bir mitingden bahseder. Nigar Hanım da üzerinde pek durmadığı bu olayı *ne diyordum* diyerek öyküde şu şekilde geçirir:

Nevin iyi kızsın sen, başıslarsın, sen bak bunca hakarete göğüs gerdin.

Nuri'yle... bıraksın şu mitinglere gitmeyi falan, ne isterler, her şey böyle sürse

kötü mü, ne var ne istenecek, hoş, o okur bilir ama ne isterler, yollar tıkanıyormuş, piyasa duruyormuş diyorlar, şimdi ne isterler değil mi, ne diyordum, (...) (s. 54)

“Güneşli Bir Gün” isimli öyküde 1980 Darbesi öncesindeki ortam ele alınır. İnsanların giyim tarzından, saç, sakal, bıyık kesiminden, içtikleri sigara markasından ideolojik olarak nasıl kutuplaştı(rıldı)klarını, sürekli bir bomba tehlikesi yaşamalarını, tedirginlik, korku, güvensizlik ortamında insanların ayrış(tırıl)masını anlatır. Uyar’ın öykülerinde bu tarzdaki uygulamaların örnekleri arttırılabilir.

Uyar, öykülerinde toplumcu gerçekçi yazarlar gibi mensubu olduğu toplumdaki sınıfsal çelişkilere dikkat çeker, bu çelişkilerin kökeni çoğunlukla ekonomik faktörlüdür. Yazar, çağdaş, kültürlü, sanattan anlayan cumhuriyetçi bir aile ikliminde büyümüştür. Dedesi, nenesi, annesi ve babası edebiyattan, sinemadan, sanattan anlar, entelektüellerdir. Öykücü, yabancı dille eğitim veren prestijli okullarda okumuş, o çevrelerde dostluk ilişkileri kurmuş, başta II. Yeni Şiiri’nin önde gelen sanatçıları olmak üzere döneminin ünlü kalemleri ile sıkı teşrikimesailerde bulunmuştur (Kadızoğlu, 2011, s. 22-33). Dolayısıyla burjuva kökenli Uyar’ın, yetiştiği muhitin insanlarını, küçük burjuvanın hayatını öykülerinde ele almada daha yetkin olduğunu söyleyebiliriz. Bilmediği, görmediği çevreyi anlatmaya pek fazla girişmemesi öykülerinde toplumcu gerçekçi anlamdaki sınıf çelişkilerinin, ayağı sağlam basan bir zemine oturmasında önemli rol oynamıştır.

Örneğin “Çiçek Diriticileri” (2020a), öyküsünde oluşan sınıfsal çelişkiler alınının teriyle çiçek satarak parasını kazanan emekçi dede karakterinin oğlunun, tüccar kızıyla evlenmesi üzerinden kurulmuştur. Bir başka deyişle öyküdeki çatışmanın kökeninde ekonomi faktörü bulunmaktadır. “Tüccar kızı Nazan, baba ile oğlunun, torun ile dedenin arasını açan sermayeyi temsil eder” (Kaplan, 2019, s. 471). Nazan toplumcu gerçekçi metinlerdeki üst sınıfın, kocası ve kayınpederi de alt sınıfın üyeleridir. Burada Nazan’ın kocası sınıf atlayan toplumcu gerçekçi öykü kişisi bağlamında ele alınmalıdır. Aile ilişkileri; bu evlilik, para-ekonomi ilişkileri ve sınıfsal çelişkiler ardından soğumaya başlar. “Köpük” (2020b) adlı öyküde sınıf atlayan Manisalı çiftlik kâhyasının kızı Bedia, Manisalı bir çiftçinin oğlu olan Macit ile evlenir. Karı koca şehre göçer, işleri yaver gider ve zengin olurlar. Bedia bu zenginliğin rehabetine kapılır. Uyar, öykünün sonunda geçmişini unutan Bedia’nın yaşadığı bu sınıfsal çelişkiyi, onu Manisa’dan

gelen bir Tanrı misafirine öldürterek Bedia'ya ödetir. “Düğün” (2020a), “Çiçeklerle”, “Elişi Göllerde”de (2020b), “Şen Ol Baykurt” (2018) ve “Akan Sularda” (2020c) adlı öykülerde sınıfsal çelişkiler ve ekonomik düzen kurgunun çatışma öğelerinden birisi olarak değerlendirilmeye açıktır.

Tomris Uyar'ın öykülerindeki huzursuzluğun temelinde bozuk düzen ve kapitalist sistem vardır. “Kurban” (2020a) adlı öyküde bakır işçisi İsmail, kendi zanaatını icra etmek ister fakat bu alanda bir iş bulamaz. İsmail, karısı, ablası ve eniştesi aynı evde yaşarlar. İsmail'in işsiz kalması geçim derdini de ortaya çıkarır. İsmail'in kendi işi dışında başka bir iş yapmak istememesinin temelinde devlet sistemine - kapitalizme- olan öfkesi yatmaktadır. Uyar, bu öyküsünde İsmail kişisi aracılığıyla kapitalist sermaye ve devlet sistemine karşı bir başkaldırı sergiler.

Üst sınıfın alt sınıfı hiçbir ahlaki ilke gözetmeden ezmesi Uyar'ın “Çiçeklerle”de adlı öyküsünde ele alınır. Öyküdeki Nihat kişisi Sarı isimli bir çocuk yüzünden hapse girer. Sarı, bir otel inşaatındaki kimsenin toplamadığı manolyaları satmak üzere koparıırken inşaatın bekçisine yakalanır. Açıp solan, dökülen, kimsenin toplamaya tenezzül etmediği bu çiçekler yüzünden çocuğun polise gitmesine Nihat'ın gönlü el vermez. Bekçi çocuğu polise teslim etmek konusunda ısrar edince Nihat bekçiye bıçaklar ve hapse girer. Öykü başkışisi Barba, oğlu yerine koyduğu Nihat'ın hapisten çıkmasını gözler. Nihat hapisten çıkmadan, Barba yaşadığı sıkıntılar ve buhranlar sebebiyle intihar eder. Öykü toplumcu gerçekçi öykülerdeki gibi katastrofik bir sonla biter. Öyküde yaşanan trajedinin ve dramın ardında bozuk kapitalist sistemin sahipleri büyük sermayedarlar vardır.

Tomris Uyar, “Limanda” (2018) adlı öyküsünde İzzet Bey gibi halkçı ve toplumcu bir yönetmenin/oyuncunun iyi niyetle topluma ve halka yararlı içerikler ürettiği hâlde içeriklerde rol aldığı filmlerin dahi sinema sektöründe nasıl kapitalizmin birer aracı hâline dönüştüğünü, sanayileştğini etkili bir şekilde anlatır. Kapitalizmin, sol ideolojinin ürettiği birtakım dinamikleri kendisine benzetmesi öyküde şu şekilde gözükür:

Olup bitenleri anlatamam ki size. Hakkım da yok belki. Bandırma'nın çay bahçesindeki kız çocuğunu sözgelimi! O bugün buralı bir astsubaya burun kıvrıyorsa, bunun biraz da benim yüzümden olduğunu? Hep bir şehzade, bir

patron oğlu bekleyeceğini? Zaten ben gitsem bile -ki gidiyorum- yerime hep yeni bir şehzade bulunacağını. Yoksul kızları bu kere onun kurtaracağını? Aynı yalanın yıllardır, hiç bıkmadan yinelenildiğini? Halk çocuğu, halktan aldığını halka verme, halka dönük, halk değerleri gibi sözlerin bile bir sanayi olabileceğini? (s. 71)

Benzer bir eleştiri *gül* nesnesi ve ona yüklenen anlamlar üzerinden “Anlat Bana” adlı öyküde de yapılmaktadır. İki sevgili arasında geçen muhavere nesnelerin -öyküde bilhassa *gülün-*, eşyaların kapitalist toplumlarda ekonomik bir meta hâline getirilmesi, kapitalizmin bu metalara belirli anlamlar yüklemesi, bu anlamları tüm toplumda bir algı malzemesine dönüştürerek bundan kâr elde etmesi ve toplumun bu metaları bir gösteriş aracına dönüştürmesi eleştirilir.

“Güler Yüzlü Bir Komşu”da (2020b) Erol elinde bolca olan, ama piyasada kalmayan tevzi makarasını dükkânına gelen müşterilere, malzemenin elinde kalmadığı, başka bir yerden temin edeceği yalanıyla değerinden kat kat yükseğe satar. Uyar, bu öyküsüyle bir sermaye çelişkisini de gözler önüne serer, sermayedarlar tarafından kontrol altına alınmış arz ve talebin kapitalist düzende bireyleri nasıl sömürdüğüne dikkat çeker. Yazarın “Düğün”, “Köpük” adlı öykülerdeki gibi sınıf atlayan öykü kişilerini ele alırken bütünüyle kapitalizmin eleştirisini yaptığı söylenebilir. Önceden alt sınıf olan, ezilen sonradan üst sınıfa yükselerek ezen konumuna gelen, geçmişini unutan bu kişilerin elde ettikleri yeni hayat biçimini eleştirirken yazarın kapitalist bir sistemde paranın insanı olumsuz anlamdaki değiştirici ve yıkıcı gücünü de anlatmaya çalıştığı ileri sürülebilir.

Tomris Uyar’ın “Çiçek Dirilticileri”, “Şen Ol Bayburt”, “Limanda” ve “Aykırı Dal Üstüne” (2018) adlı öykülerinde toplumcu gerçekçiliğin devrimci romantizm öğeleri öne çıkar. “Çiçek Dirilticileri” adlı öyküdeki karakterlerden Şükrüye’nin dedesi çiçek satan alın teriyle ekmeğini kazanan bir emekçidir. Yaşlı adam yaptığı işten bahsederken her daim göğsü kabarır, işini över. “Soylu mal satıyorum, ama ne yaparsın ki mesleğim önemsiz. Soylu ve önemsiz.” (s. 12) diyen dede, torunu küçük kız “müşteriler çiçekleri eğer beğenmezse” dediğinde “Beğendiririm. Neden beğenmesinler? Bunca ter döküyorum.” (s. 11) şeklinde karşılık vererek işin, emeğin, işçiliğinin övgüsünü yapar. Dedenin tüm bu tavrı ve “Güç iş bizimki. Başka işlere

benzemez. Gazetelerin küçük ilanlarında adı geçen mesleklerden değildir.” (s. 12) sözleri toplumcu gerçekçi sanatın *emeği şiiirleştirmek* ilkesinin birer yansımasıdır.

Benzer bir şekilde yazarın “Sağlar” adlı öyküsünde de emeğin şiiirleştirildiği söylenebilir. Ailesinden kopuk olan Nihat Bey, oğlu Necdet’in kendisi gibi kâtip olmasını istemektedir. Fakat Necdet elektrikçi yani bir işçi olur. Sahnelerde her işe koşan, çalışma sürecinde toz-ter içinde kalan Necdet’e babası beyaz bir gömlek alır. Baştan beri işçi olmak isteyen Necdet babasının bu hediyesi ve genel tavırları üzerine öyküde şunları zikreder: “Ben, memur Nihat Bey’in oğlu Necdet, baştan beri bunu düşündüm. Babam istediği kadar kızsın, okumadım, beyaz gömlekli, sert yakalı bir kâtip olmadım diye” (s. 12). Uyar’ın öyküdeki asıl amacı toplumcu gerçekçi sanatçıların yaptığı gibi kurgu aracılığıyla emeği şiiirleştirmeye çalışmaktır.

“Şen Ol Bayburt”ta Behçet Bey toplumcu gerçekçi anlatılardaki olumlu/ilerici kahramanın bir örneğidir. Hükümet tabipliği görevi yapan Behçet Bey Feride’yle kasa-ba kasaba dolaşarak dertlere derman olur, işçileri ve köylüleri eğitmeye çalışır. Karısı Feride ise bu konuda huzursuzdur. Başlarda işler yolunda gider, Behçet Bey işçiye, emekçiye köylüye bilinç kazandırmak için olumlu/ilerici kahramanlar gibi hareket eder. (s. 42-43). Ardından işler istenildiği gibi gitmez. Feride’nin düşüncesine göre Behçet Bey’in annesi veya amcası; Behçet Bey sakat işçiye sağlam raporu veriyor, milleti zehirliyor, diye Behçet Bey’e iftira atar ve Feride ve Behçet’in hayatı altüst olur. Uyar’ın öykülerinde olumlu/ilerici kahramanın diğer örnekleri olarak “Aykırı Dal Üstüne” adlı öyküdeki Hatçe’nin torunu ile “Limanda” adlı öyküdeki yönetmen İzzet Bey’in oynadığı filmdeki fabrikatöre başkaldıran işçi zikredilebilir. “Limanda” adlı öyküde *gelecekçilik* anlayışının yansımaları da vardır.

Öykülerindeki bahsi geçen toplumculuk yaklaşımlarına rağmen Uyar, toplumcu perspektifin yazarın sanatını dilediği gibi kanatlandırmasına izin vermediğinin bilincindedir; bu sebeple öykülerinin genelindeki tarihî olaylar, kurguyla doğrudan ilişkisi olmadan sadece öykünün geçtiği tarihsel süreci Marksist bir bakış açısıyla metne ilişirme kaygısının ötesine geçmemiştir. Dolayısıyla Uyar’ın toplumculuğu onaylama yahut sosyalist bir toplum ideali, ideolojik olarak zihninde olsa da, metinlerde doğrudan gözükmemektedir. En azından Marksizm’in beklediği toplumculuk anlayışının 1930-1940 geleneğiyle yazılan eserlerdeki gibi bir yöntemle toplumda

gerçekleşemeyeceğinin ayırdına varmıştır. Öykülerinde toplumcu gerçekçi sanattaki devrimci romantik öğelerden emeğin şiirleştirilmesi, gelecekçilik, olumlu ilerici kahramanlar görölse de bu söylemlerinde sosyalist toplum ideali öne çıkmaz, aksine bu öğelerin yenilişi, çıkmazlığı, yok oluşu gözler önüne serilir.

Örneğin “Çiçek Dirilticileri”nde hasta yatağında belki de son günlerini yaşayan dede karakteri, torunu Şükrüye’ye söyledikleri ile emeği şiirleştirse de sisteme ve hayata karşı yenilmiştir. Yaptığı iş soylu da olsa artık değersizleştirilmiştir, bir geleceği yoktur. Yıllardır verdiği emeğin hiçbir karşılığını alamamıştır, oğlu da tüccar bir kadınla evlenmiş, dedenin maddi-manevi tüm emekleri boşa çıkmıştır. Öyküde emeği sembolize eden dedenin hasta, yorgun, yenik ve neredeyse ölmek üzere olması emeğin ve işçiliğin de kapitalist düzende yavaş yavaş tükenip yok olacağının sembolik olarak anlatımı olabilir.

“Limanda” adlı öyküde olumlu/ilerici kahraman ve gelecekçilik ilkeleri sektörde ismi silinip gitmiş bir yönetmenin aktardığı filmde bir sahne şeklinde verilir. Kurgunun ana aksiyonundan bağımsız olarak aktarılan bu film kesitinde fabrikatörün kızıyla - patronuna başkaldırarak- evlenen bir işçi, patronunu dize getirmiş, fabrikatör de yola gelerek bütün işçileri fabrikanın kârını ortak etmiş, çevresindeki işçilere kapitalizme karşı direnerek kazanılabileceğini göstermiştir. Öyküdeki toplumcu gerçekçi sanatın gelecekçilik ve olumlu/ilerici kahraman öğelerinin öne çıktığı bu kesitle Uyar, âdeta *böyle şeyler ancak filmlerde olur* der gibidir; farklı bir şekilde söylersek *Yürekta Bakağı* yazarının öykülerindeki bu tarz uygulamalar/söylemler, 1934 I. Sovyet Yazarlar Kongresi’nde çerçevesi belirlenen toplumcu gerçekçi sanatın *devrimci romantik* ilkelerine hiç inanmadığının birer yansımasıdır.

Uyar, öykülerinde toplumcu gerçekçi anlatılarda sıklıkla rastladığımız ekonomik imkânsızlıklar, sosyal adaletin yokluğu, gelir dağılımındaki eşitsizlik, mülkiyetin, üretim araçlarının ve biçimlerinin büyük sermayedarların hâkimiyetinde ve denetiminde olması gibi içerikleri çoğu zaman kurgunun ana merkezine koymadan gerçekçi bir tavırla ele alır. Elbette öykülerdeki tüm bu içeriklerin temel sorunsalı kapitalist düzendir. Lâkin o öyküleriyle propaganda yapmaz, ideolojisini metinlerde açıkça bağırır. Uyar (2016b) iyi bir yazarın dünya görüşünü sloganlarla anlatmadığını, bu görüşün betimlemelerden de anlaşılabilceğini düşünür. “Yani böyle bir bakıyordur ki

dünyaya eğer dünya görüşü vücudunun bir parçası haline gelmişse, sonradan eklenmiş bir yama değilse anlattığı her şeyi öyle anlatır” (s, 407). Bu bakımdan toplumcu gerçekçi sanata yakınlassa da onun gerçekçilik anlayışı eleştirel gerçekçilikteki gibidir yani toplumsal ve insansal gerçeğin gözyaşından, kederinden, acısından beslenerek, bunları istismar ederek değil gerçeğin kendisi gibi tarafsız, yan tutmayan, kimi zaman aksak, yanlış kimi zaman doğru, açık ve yalındır. Uyar (1975) gerçeklik anlayışını şöyle dile getirir:

Gibi'yi bulmak kısa öyküde: ‘Yaşamak gibi’ gibiyi. (...) gerçeğin kendisine abanmadan, yaslanmadan, sanatta inandırıcı olan gerçeği bulmak (...) Değişik sınıfların, değişik bireylerin başka başka yerlerde ve zamanlarda karşılaştıkları ayrı gerçekliklerin çeşitli görünimleri içinden iletmek istenilen gerçeğin asıl yüzünü bulmak. Bildiriyi söylev havasıyla değil sanat gereçleriyle iletmek. ‘bir daha’ değil yeni, yani taze söylemek (s. 153).

Uyar, *İpek ve Bakır* kitabının son sözünde “Kırılganlığı ve soyluluğu simgeleyen ‘ipek’e artık uzakken; inandığın dayanaklı ve kullanışlı estetiği simgeleyen ‘bakır’ların çoğunu elden çıkarmışken” (s. 96) der. *İpek*in varoluşsal, psikolojik ve estetik gerçekliği; *bakır*’ın ise toplumsal, eleştirel ve mekanik gerçekliği simgelediği söylenebilir. Öykülerini yazarken teorisini de oluşturan *İpek ve Bakır* yazarının edebî akımların dinamikleri çerçevesinde öykü gerçekliğinin nasıl olması gerektiği konusundaki şu düşünceleri (2016b) onun sanatındaki gerçeklik anlayışını yansıtmaları bakımından önemlidir:

edebiyat ve sanat alanındaki toplumcu gerçekçi gruplaşmaların yeniden gözden geçirilmesi gerektiğine inanıyorum. Toplumcu ya da eleştirel gerçekçi değilse, sanki hiçbir gerçekçi değilmiş gibi yorumlanıyor bazı yazarlar. Her yazar kendi toplumsal gerçeğini yazmaya girişir. Hikâyelerinde, romanlarında belli bir gerçeği sermelidir gözler önüne. Yazarın gerçeğinin başka başka yaşamlara değişik deneylerle yankı bulmasını isterim. Paylaşılır bir gerçek olmalı bu. Yazar, kendi gerçeğini bulup, belli bir dil sistemi içinde iletmek zorundadır. Gerçekliklerin başlarına konan sıfatlar çoğu kez zihin bulandırıcı oluyor. Yazar, kendi gerçeğini bulup, belli bir dil sistemi içinde iletmek zorunda. Gerçeklikten biraz da şunu anlıyorum: Hikâyeyi okuyan kişi hikâyeyi okuduktan sonra aynı okur olmamalıdır. Bir yerde mutlaka bir şeyler geçirmesi gerekir. O hikâyeyi okumadan önceki haliyle sonraki hali aynı olmamalı, değişime

uğramalıdır. Sanat yapıtının çözüm getirmesi yerine sorular getirmesi gerektiğine inanıyorum. Çözüm sorudan sonra gelmektedir sanat yapıtlarında (s. 331).

Devletin ekonomi, politika, eğitim, kültür, sanat gibi sosyal hayatın tüm dinamiklerinin kapitalizmin sömürüsüne açık olması Füzün, Aktunç gibi Uyar'ın da eleştirilerinin ana hedefindedir. Seri üretimin bakırcılık, kalaycılık gibi zanaatları ortadan kaldırması sonucu baş gösteren işsizlik sorunları, sol değerlerin, halka ait değerlerin sanayileşerek kapitalizmin boyunduruğuna girmesi, metalara dönüşen nesnelere, eşyalara kapitalist düşün sisteminin anlamları yüklenerek toplumsal bir algı oluşturulması, sermayedarlar tarafından kontrol altına alınmış piyasanın arz ve taleplerini üst sınıfların yöneterek halkı sömürmesi, sınıf atlamada paranın negatif anlamda bireyleri değiştirmesi gibi birçok içerik kapitalizmin eleştirisi olarak öykülerde görünür. Gelir dağılımındaki adaletsizlikler sebebiyle zorluk içinde yaşam sürenler, üzerine doğru dürüst kıyafet alamayanlar, köyün ve köylünün fakirlik içindeki yaşamı, devlet dairelerinde liyakat, rüşvet, adam kayırma, yapılan haksızlıklara sessiz kalma, memurların olağandışı zenginleşmesi, özel şirketlerde beyaz yakalı çalışanların toplumsal duyarsızlıkları, devletin eğitim politikaları, eğitim sisteminin bir gelecek vadetmemesi, medyanın tutarsız ve yan tutucu haberleri, yasaklı kitap sorunu gibi konular eleştirel gerçekçi bir tavırla Uyar'ın tenkit süzgecinden geçer.

Öykücü özellikle bu sorunların bireylerdeki psikolojik yıkımlarına işaret ederken didaktik de değildir. Gümüş (2012) Uyar'ın öykücülüğü için “Okura öğretmenlik edecek bir edebiyatı düşünmesi bile olanaksızdır onun” (s. 60) der. Öyküde suskuları vardır, bu suskuları okurun doldurması ve yorumlaması beklenir, (ideal okur) bu yönüyle eser bir açık yapıta dönüşürken çok anlamlılık da kazanır. Bu bakımdan da Jdanov ve Gorki'nin 1934'teki “I. Sovyet Yazarları Kongresi”nde radikal-ilkeli-mekanik-romantik tarzda belirlediği, edebiyatımızda başı sonu belli, lineer doğrultuda ilerleyen olay öyküsü ile 1930-1940 geleneğine yaslanılarak yazılmış toplumcu gerçekçi sanatın ilke ve yöntemlerinden uzaklaşıp içerik ve biçimin öncelendiği eleştirel gerçekçi öykü eğilimine yakınlaşır.

Yazarın, öykülerinde eleştirel gerçekçi bir tavırla özellikle üzerinde durduğu iki içerik vardır; *aile ve çocuk* ile *göç ve kentleşme*. Tomris Uyar, öykülerinin büyük bir çoğunluğunda *aile ilişkileri ve çocuk* içeriği üzerinden diğer tüm eleştirilerini kurar.

Fürüzan, Aktunç ve İleri gibi onun da çocuk karakter yaratmada belirli hassasiyetleri vardır. Bir çocuğun gözünden toplumu, aileyi ve yaşamı anlatabilme çabası *İpek ve Bakır* yazarının önemseddiği bir konudur. Yazar muhtemelen dönemindeki ebeveynler ile çocuklar arasında yaşanan, yaşanması olası ama ebeveynlerin göz ardı edebileceği ya da farkına varamayacağı birtakım problemleri aile bireylerine göstermeye, sezdirmeye ya da anlatmaya çalışmak istemiştir.

Öykülerde aile ilişkileri arasında sıkışan, ilgisiz anne ve baba yüzünden yalnızlaşan çocukları, ebeveynlerin sorumlulukları, çocuklarını anlamaları, çocuklarla küçük yaşta kurulamayan sevginin olgunluk yaşlarında bireyleri intihara kadar sürükleyebileceği, bir çocuğun önünde neler konuşulup nasıl davranılması gerektiği, toplumsal baskılar, toplumun değer yargıları karşısındaki evli çiftlerin iletişimsizliği, evlilikte ortaya çıkan problemler, düşmüş kadın, aile içi şiddet, kadına şiddet, aldatma ve aldatılma durumlarını yaşayan çiftler ve bu gerçeğe yüzleşmek zorunda bırakılan çocuklar, ebeveynlerin sahip olduğu ideolojinin ceremesini çeken çocuklar, boşanan çiftlerin ardında bıraktıkları çocuklar, ebeveynleri vefat eden yahut ebeveynleri tarafından terk edilen çocukların maddi ve manevi anlamdaki düşkün ve kötü durumları, kapitalizm kaynaklı toplumsal kaoslar ve ekonomik yetersizlikler yüzünden sıkıntı çeken evli çiftler ve çocukları gibi zengin bir içerik âdeta bir pedagog ve psikolog hassasiyetiyle ele alınmıştır. Dolayısıyla feminist eleştiri eğilimi de *aile ve çocuk* içeriğinin eleştirildiği bu öykülerde de görülür. [Bu öykülerde işlenen feminist eleştiri içerikleri “Feminist Eleştiri Eğilimi” başlığında irdelenmiştir.] Yazar aile ve çocuk içeriğinde kapitalizm eleştirisinden feminist eleştiriye, eleştirel gerçekçilikten psikanalist eleştiri içeriğine kadar çok fazla şey söyler. “(...) ‘toplumsal’ denen bir içeriği insanla canlandırıyor, kanlandırıyor yazar. [Uyar], Okuyanı azarlayarak bilinçlendirmeye kalkışmayan, ama sıcaklığıyla, en ince ayrıntılardan damıttığı yüzde yüz gerçekliğiyle, bir değil birçok acıyı birden duyuran bir” öykücüdür (Akatlı, 1998, s.38). İşte öykücünün tüm bu eleştirilerinde kapitalist sistemin bireylerin görülmeyen yaşamlarında yarattığı yıkımlara dikkat çekilir.

Göç içeriğini iç göç ve dış göç (gurbetçi) olarak işleyen Uyar’ın öykülerinde, iç göçün yarattığı en büyük sıkıntılardan biri olarak kentleşme olgusunu eleştirilerinde önceler. Öykülerde iç göç eleştirisi köyden kente görüldüğü gibi kentten köylere doğru yapılan birtakım hareketlenmelere de değinilir. Büyük kentten köye/kasabaya göç eden

kentli bireylerin -ya da kendisi gibi küçük burjuvaların- köy yaşamına, âdetlerine ayak uyduramaması, kültürel bir yabancılaşma yaşaması anlatılır. Uyar, Ülkü Tamer’le evliliklerinin ardından Maraş’a iki aylığına balayına gider (Kadıızade, 2011, s. 26) buradaki gözlemlerini bu öykülere -”Yürek Hakkı” gibi- aktardığı söylenebilir. Köyden kente yapılan göçü anlattığı öykülerinde eleştirisi iki şekilde görülür: ilki fakirlik içinde yaşam süren köyün ve köylünün kültürel, ahlaki yozlaşması, psikolojik ve varoluşsal buhranları; ikincisi sınıf atlayan, zenginleşen ve geçmişini unutan figürlerin kültürel, ahlaki yozlaşması, psikolojik ve varoluşsal buhranları. Köyden kente göç bireyleri fakirlikten boğar, bunaltır. Özellikle çocuklar üzerindeki etkisi çoktur. Bazı çocuk karakterler fakirliğin gölgesinde ezilip sinerken bazıları da henüz çocuk yaşında büyük şehrin keşmekeşine ayak uydurur, maddi imkânlar elde etmek adına fütursuzca davranır ve bilinçsizce hareket eder; büyük şehrin kısıkaçlarına çoktan kendisini kaptırmıştır, kısaca göç çocukların ve ailelerin geleceklerini karartır.

Ağaoğlu, Özyalçın ve Aktunç gibi Uyar’ın da kentleşme konusunda önemli hassasiyetleri vardır ve bu hassasiyetleri de öykülerine yansıtmıştır. Çarpık imarlaşma, aşırı ve bilinçsiz iç göç sonucu kentlerin etnik, kültürel, sosyal ve sanatsal yapılarını kaybetmesi, mimarinin yok olması Uyar’ı rahatsız eder. Özellikle göç sonucu ve devlet eliyle olumsuz anlamdaki bu değişimlere İstanbullunun sesiz kalmasına anlam veremez. 1960-1980 yılları arasında ülkenin ciddi bir sorunu hâline gelen dış göç için işçi alımlarında uygulanan kurumların ve devletin politikalarını da eleştirir.

Uyar’ı toplumcu gerçekçilikten uzaklaştıran ve eleştirel gerçekçiliği kısıplarına yakınlaştıran bir diğer özellik de biçimci ve üslupçu bir yazar oluşudur. “Kullanacağım tekniğin günce ya da mektup formu mu, iç monolog mu, çağrışım yöntemi mi olduğunu, düşündüğüm öyküye hangisinin yaraşacağını uzun uzun tasarlarım” (Andaç, 1996b, s. 36) diyen Uyar öykülerinde birçok biçim denemesi yapar. Her öyküde yeni bir biçimle yazmazsa onu yazmamayı tercih ettiğini söyleşilerinde dile getiren Uyar’ın öykülerinde biçim arayışları yazarın neredeyse öykü yazma anlayışı olmuştur.

Uyar, öykülerinde düzensiz olgu kuruluşları, kısmi ve bütüncül geriye kırılma, çoklu anlatıcı tekniklerini uygulaması, ironik ve alegorik anlatımı biçimsel özelliklere eklenebilir. İşte bu yönleriyle Uyar toplumcu gerçekçiliğin açık ve anlaşılır olma ilkesini kırarak eleştirel gerçekçi tarza yakınlaşır. Sonuç olarak Tomris Uyar, toplumcu

gerçekçi eğilim ile eleştirel gerçekçi öykü eğilimi arasında gidip gelen ama Kurdakul, Füzûzan ve Aktunç’a nazaran yüzünü daha çok eleştirel gerçekçi eğilime dönen bir öykücüdür.

İnci Aral (1944-...); Nazlı Eray, Tezer Özlü, Şiir Erkök, Ayşe Kilimci, Aysel Özakin, Peride Celal gibi 1975-1980 yılları arasında ilk öykü kitabını yayımlar. 1979’da yayımladığı *Ağda Zamanı* adlı bir öykü kitabı vardır. Aral’ın öykücülüğü iyi bir dostu da olan Baran’ın öykü estetiğine birçok yönden benzer. Baran gibi o da kadın-erkek ilişkilerini, Türkiye’deki kadınların çıkmazlığını, evlilik kurumunu eleştirel gerçekçi, varoluşçu, feminist eleştiri ve psikolojik öykü eğilimleriyle işler. Aral’ın “Kırlı Sarı” (2018) adlı öyküsünde düşmüş bir kadını ele alması, evden kaçmış bir annenin işçi çocuğunu anlatması; “Özümseme” (2018) adlı öyküde ise bir ilkokulda üst sınıftan ailelerin öğrencilerine bir öğretmenin imtiyazlı davranması bakımından Füzûzan’ın öykülerine benzer. Füzûzan gibi kendisini açığa vurmaya Marksist tavır, diyalektik tutum, sınıfsal çelişkiler, ilişkilerin sadece bireyler arası iletişimsizliğe değil ekonomi faktörüne de dayandırılması Aral’ın öykülerini eleştirel gerçekçi eğilime yakınlaştıran diğer unsurlardır.

Aral’ın edebiyata ilgisi henüz çocuk yaşlarda başlasa da Selçuk Baran gibi o da evlilik, çocuk, iş hayatı sebebiyle yazma serüvenini ertelemek, eserlerini geçkin bir dönemde yayımlamak zorunda kalır. Babası Şahabettin Aral’ın düzenli olarak kitap-dergi alma alışkanlığı, babasının ölümünden sonra annesi Ayfer Aral’la taşındıkları Bursa’daki evlerinin bahçesinde terk edilmiş hamamdaki kitap ve dergi yığınları Aral’a henüz çocuk yaşlarda geniş bir okuma kültürü kazandırır. Annesinin vefatı üzerine yanına taşındığı halasının öğretmeni, eniştesinin, Aral’ın okuduğu okulun hem Türkçe öğretmeni hem de müdürü olması, ilkokul-ortaokul çağlarında yazdığı şiirlerin duvar gazetesinde yayımlanması, MEB klasikleriyle dolu okul kitaplığına kendisi kilitleyerek saatler geçirmesi (Barbarosoğlu, 1997, s. 35) onun edebî ve estetik yanını zenginleştirmiştir. On iki, on üç, on dört yaşlarında Edgar Allan Poe, O. Henry, S. Kudret Aksal, Tarancı, T. Capote, O’Henry, M. Tayyip Uslu, Orhan Veli, Ömer Seyfettin, Reşat Nuri, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Esenal, Sait Faik, Sabahattin Ali, Katherine Mansfield ve Çehov’u keşfeder (Aral, 1997, s. 148), (Andaç, 2002, s. 54). Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünü kazandıktan sonra sanat tarihi, estetik-sanat eğitimi, mitoloji ve sanat felsefesi derslerini alması, Gazi kitaplığında Nietzsche,

Montaigne, Anatole France, Gide, Kafka, Camus, Sartre, Simone de Beauvoir, D. H. Lawrence, Steinbeck Pasternak, Maupassant, Çehov ve daha niceleri ile tanışması Aral'ın okuma çılgınlığını katlayarak sürdürmekle (Andaç, 2002, s. 55) birlikte sanatçı duyarlılığına da geniş bir perspektif kazandırır.

Aral döneminin öykücülerinden de kuvvetle etkilendiğini zikreder, bu etkilenmeler öykücülüğünde de görülür. Mübeccel İzmirli, Erdal Öz, Saadet Timur, Tarık Dursun K. 1960'lı yıllarda *Varlık*, *Varlık* yıllıklarından izlediği yazarlardır. Nezihe Meriç'in *Topal Koşma'sı*, *Menekşeli Bilinç'i*, Selçuk Baran'ın *Haziran'ı*, Tomris Uyar'ın *İpek ve Bakır'ı* 1970'lerde Aral'ı çok heyecanlandırır. Füzûzan'ın arka arkaya yayımlanan öyküleriyle Aral düpedüz alt üst olur. Kendisine el veren, yazdıklarıyla onu yüreklendiren, içindeki yazma arzusunu ateşleyen, uyandıran bu ustalardır (Andaç, 2002, s. 59).

İlk kitabı *Ağda Zamanı*'nda ağırlıklı olarak kadın-erkek/karı-koca ilişkilerini, evlilik müessesini, bu ilişkilerin içindeki çıkmazları, bu çıkmazların çocuklar üzerindeki etkisini ele alır. Öykülerde anne-baba arasındaki iletişimsizlik büyük bir sorun olarak çocuklara da yansır. Çocuklar anne-baba arasındaki tüm çatışmaya, anne-babanın ayrılığına şahit olur. Aral'ın küçük yaşlarda babasını, ardından annesini kaybetmesi, kardeşlerinin halalarına dağıtılarak aile birliğinden kopması, küçük yaşta evlenip, ataerkil yapıdaki aile baskısından kurtulmak için kocasından boşanarak arkasında iki çocuk bırakması tüm öykü sisteminin bir parçası olarak karşımıza çıkar. *Ağda Zamanı*'nın hemen her öyküsü yazarın öz yaşamıyla özdeş bu sorunlar ve kadın birey çerçevesinde ele alınmıştır.

Aile, evlilik, karı-koca-çocuk ilişkilerini işlemekle birlikte Aral, bu kitabında sosyo-politik olguların da uzağında değildir. Bu olgulara yaklaşımı dönemin yazarlarına nazaran daha farklıdır. Dönemin öykücülüğünde egemen olan toplumcu gerçekçi tavrın dışında ya da karşısında da değildir. Aral, amacının okuruna doğrudan ve açık bir şekilde bildiri iletmek, okurlarına akıl öğretmek olmadığını söyler. Ona göre bir yazarın insan ilişkilerinden yola çıkması özünde toplumsal ilişkileri içermektedir; yazar bu ilişkileri ele aldığı anda giderek sınıf içi ve sınıflar arası ilişkilere yönelmek zorunda kalır. İşte Aral bu ilişkiler bütünü içinde insanı tanıtabileceğini, toplumsal ve bireysel çözümlemelere bu yöntemle varabileceğini düşünmektedir. Bir yazarın toplumsal

ilişkilerin yorumunu değiştirebileceğini ama nesnelliğini değiştiremeyeceğini söyler. Aral'ın da belirttiği gibi yazarın bir toplumsal konu hakkında eserinde yer alan düşüncesi dolaylı ve sezilebilir olmalıdır (Şahan, 1978, s. 12). “Öykü denince, kısa, yoğun, okuyanın içinde bir yeri titreten, düşündüren, kaba gerçekçilik ve slogancılıktan uzak, kolay, olmayan öyküyü anlıyorum” (Sezer, 1981, s. 128) diyen Aral'ın toplumculuğu; Uyar gibi daha çok toplumcu gerçekçilik ile eleştirel gerçekçi arasında gidip gelen ama eleştirel gerçekçi yönü daha kuvvetli öykücülere benzerdir.

Aral'ın *Ağda Zamanı*'ndaki öykülerinde toplumsallık ve eleştiri radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi anlayıştan bütünüyle uzaktır, çok net bir tarihsel perspektif yoktur. Öykücülüğünün temelleri toplumculuğa dayansa da bu perspektif *Ağda Zamanı*'nda tam olarak kendisini henüz göstermez. En net tarihsellik “Baştankara” (2018) adlı öyküde cezaevindeki öykü kişinin koğuştaki birlikte yattığı arkadaşlarını tanıtırken “Bir de siyasi var. Halk ordusundan mı ne, adı Seher” (s. 103) dediğinde görünür. Bunun dışında *Ağda Zamanı*'ndaki öyküler Türkiye'nin modernleşme sürecindeki kadınların modernizm ve kapitalizmle imtihanını göstermesi, ataerkil sistemden kendilerini bütünüyle koparamaması, bu sorunlar etrafında bulantılar yaşayan kadınların bir birey olarak kendi varoluşlarını inşa edişi/edemeyişi, aile ve evlilik ilişkilerinin değişim ve dönüşümünü göstermesi bakımından tarihsel bir perspektif sunmaktadır.

1960-1980 seneleri arasında yayımlanmasa da 1983'te yayımlanan *Kıran Resimleri* adlı kitabındaki tüm öyküler 1978 Maraş Olaylarının tarihsel bir panoramasını sunması bakımından kısaca değinilmesi gerekmektedir. 1971-1980 arasında yaşanan en önemli olaylardan biri 1978'deki Maraş olaylarıdır.⁶⁰ Aral, bu olaylarından bir yıl sonra

⁶⁰ 1978'le birlikte Maraş'ta siyasal şiddet olayları artar. 1978 Nisan ayında Alevilerin önde gelen isimlerinden Gıyın Dede (Sabri Özkan) bir kahvehanenin bombalanması sonucu öldürülür. Bu, Maraş'ta yapılması planlanan olayların öncesinde gerekli ortamı hazırlamak için girişilen birkaç hareketten bir tanesidir. Bu konuda Veysel Dinçer (2020) şunları söylemektedir: “Maraş öncesinde, Malatya'da sekiz kişiyi ölümüyle sonuçlanan Hamido Olayları'nın başlamasına neden olan tezgâhın bir benzeri Maraş-Pazarcık'ta denenmiştir. Malatya Belediye Başkanı Hacı Hamdi Fendoğlu'na bombalı paket gönderilmesine eş zamanlı olarak, (önceden Pazarcık CHP ilçe başkanlığı yapmış olan) Alevi Dedesi Memiş Özdal'a kimliği belirsiz kişilerce bir paket gönderilir. Özdal'ın paketi almaması üzerine paket PTT'de açılır ve bir memur hayatını kaybeder” (s. 675). Dinçer'in (2020) iddiasına göre Maraş'ın önemli iş adamlarının yaptığı bir toplantıda şehrin solculardan ve Alevilerden temizlenmesi gerektiği konuşulur. Bu olayı takiben mahallelerde kimin nerede yaşadığı ile ilgili, farklı gerekçelerle memur görünümü kimseler araştırmalar yapar. Alevilerin kapıları işaretlenir, sokakta daha önce görülmeyen millî piyangocular gezer. 19 Aralık 1978'de millî değerlerin öne çıkarıldığı *Güneş Ne Zaman Doğacak* isimli film sinemada oynatılırken sinema bombalanır. Bombanın sol kesim tarafından yerleştirildiği iddia edilir.

daha insanların acısı henüz taze iken Maraş'a gider; dinledikleri, şahit oldukları karşısında büyük buhranlar yaşar, dilsizleşmiş olarak memlekete geri döner. Gidip yaşadıklarını, dinlediklerini, gördüklerini, kırk klasörden fazla tutan mağdur ve tanık ifadelerini okuduktan sonra *Kıran Resimleri*'ni yazmaya oturur. Büyük bunalımlarla yazdığı bu kitaba bir yıl ara verir, aslında 1980'lerde bitireceği bu kitabı 1981 Ekim'inde bitirir, 1983'te yayımlatma kararı alır (Andaç, 2002, s. 59-60). Kitaptaki öyküler birbirlerinden bağımsız ama hepsinde içerik olarak Maraş olaylarını anlatan dokuz öyküden oluşmaktadır. “Şerife”, “Elif”, “Selver”, “Saliha”, “Zeycan”, “Özdemir”, “Sultan”, “Ökkeş”, “Güher” (2000) dokuz öykünün hem ismi hem de öykülerin başkişileridir. Öyküler Kahramanmaraş'ta o günlerde yaşanan olayların bir panoraması, ressam olan Aral'ın âdeta kelimelerle çizdiği bir tablosudur. Ölen/öldürülen insanlar, içindeyken yakılan, yıkılan evler, karnı deşilen hamile kadınlar, kocaları, kardeşleri bıçakla, sopayla dövülerek öldürülen kadınlar, tecavüze uğrayan, gözleri oyulan kadınlar gibi olayın dehşetengiz izleri öykülerin her birinde farklı farklı ele alınır.

Ahmet Telli'ye (1984) verdiği söyleşide *Kıran Resimleri*'nde tarihsel bir olayı belgelere dayalı olarak ele alıp aktarmayı hiç düşünmediğini, aksine belgeselliğin kuru kalıpları dışında yaşanmışlıkları yazmaya çalıştığını belirtir: “Benim için önemli olan, yer, zaman, somut gerçeklik değildi. İnsandı. İnsanın ölüme ve yokluğa en yakın olduğunda ne duyduğu, ne yaşadığıydı” (s. 38) diyen Aral'ın; huzursuzluk, tedirginlik, gerginlik, iç sıkıntısı ve bulantılarla dolu bireyin iç dünyasını yansıttığı bu öyküleri toplumsal sorumluluk bilinciyle yazdığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Mehmet Güler'in (1984) de dediği gibi Aral, bu öykülerinde edilgen bir yansızlık içinde kalamamış ve bu kitabında taraf olmuştur (s. 134). Elbette bu sorumluluk, tarafgirlik Aral'ın Marksizm'in tarihsel maddecilik anlayışı ve diyalektik yaklaşımından doğmaktadır.

Patlamanın ardından toplanan bir grup, Maraş'ın CHP il binasına saldırır. Alevilerin gittiği kiraathaneler bombalanır. Mustafa Yüzbaşıoğlu ve Hacı Çolak isimli sol görüşlü iki öğretmen öldürülür. Öğretmenlerin cenaze namazı “Komünistlerin Cenaze Namazı Kılınmaz” gerekçesiyle sağcı bir grup tarafından engellenir. Maraş kent merkezinde saldırgan bir grup toplanır, Alevilerin ve solcuların iş yerlerini ve dükkânlarını tahrip eder. Şiddet ve saldırı olayları birbirini takip ederek artar. 23-24 Aralık boyunca süren olaylarda resmî kaynaklara göre yüz on bir kişi hayatını kaybeder. Öldürülenler arasında çok sayıda çocuk ve kadın da vardır. Alevilerin büyük bir kısmı bu katliamdan sonra Maraş'ı terk eder. Sıkıyönetime direnen Bülent Ecevit bu olay ardından sıkıyönetim ilan etmek zorunda kalır (s. 675-676).

Aral, Marksist felsefeye göre yaşadığını, bu felsefeye bağlı olduğunu ve hayatını bu dünya görüşüne göre tanzim ettiğini söyler (Gülgün, 1995, s. 74). 1978 başında Ankara'ya yerleştiğinde yüksekokulun birinde öğretmenlik yapmaktadır. Yazar bu muhitte olaysız bir günün geçmediğini, ülkenin içinde bulunduğu kaotik sürecin tarafsız insanları bile taraf tutma konumuna soktuğunu belirtir. TÖS'ün (Türkiye Öğretmenler Sendikası) düzenlediği iş bırakma eylemine katılması dolayısıyla hakkında dava açılır (Dayıoğlu, 2007, s. 13). Bu dönemde dünyayı, ülkeyi, toplumun yaşadığı karmaşayı kavrayabilmek, kapsamlı ve kökten bir biçimde algılayıp değerlendirebilmek için yoğun bir okuma çabası içerisine girer. Elbette bu, Aral için demokrat, özgür düşünce yanlısı bir kişi olmanın, sezgiselliğin ötesinde bir gayreti gerektirir. Yazarın bu gayretleri kendisine iktisadi, sosyal, siyasal oluşumları Marksizm'in diyalektik düşünme yöntemi ile kavrama ve bu olguları doğru yorumlama birikimini kazandırmakla birlikte Aral'ın dünyaya bakışında ve yazarlık tavrının altyapısını oluşturmasında bir temel olmuştur (Andaç, 2002, s. 59). Bu bakımdan onun öykülerini okurken doğrudan olmayan ama kendisini hissettiren kapitalist sisteme dayalı bir eleştiri de vardır, bu eleştiri bazen kadın öykü kişilerinin çıkmazlarından birisi olarak ekonomi faktörüne de dayanır.

Örneğin “Haziranlarda” (2018) adlı öyküde pazara giden öykü kişisi hamallık yapan işçi çocukları yük taşımak için tutar. Ardınca gelen bu çocuklar için her zaman bir onur kırıklığı duyar. Hamal çocuklara, hamileyken gereksinim duyar ama her zaman gereğinden çok para, kazak, gömlek ve pabuç verir. Islandıklarında soba başında bu işçi çocukların giysilerini kurutur (s. 7). Özel alana tıkmış ev işlerinde becerikli, hamarat, koca kahrına katlanan, özverili kadınlar kocalarının onlara adlıği türlü ışıltılı altın yüzüklerle, jarselerle, korselerle (s. 8) kapitalizmin kısılcına sıkıştıklarının da farkında değildir.

“Kırmızı Sabahlık”ta (2018) ise Nevin kocasından ayrılmak, doktor sevgilisi ile daha rahat bir yaşama kucak açmak ister. Öyküde kocası ve oğlu ile yaşadığı evin eşyalarını satmaya uğraşır, kıyafetlerini sobaya atar. Nevin, -birçok farklı sebeplerle birlikte- kocasının kazancının yetersizliğinden de sıkılmıştır. “En iyisini, en güzelini alamadım hiç. Bildim, alamadım. Aldığı zamlar artan fiyatlara denk oldu sürekli. Hep yerinde saydı. Ne varsa olduğunca kaldı” (s. 15) diyen Nevin kalorifersiz, soğuk, hamam böceği dolu evden ve bu dertlerinin farkında olmayan kocasından tamamıyla soğumuştur. Nevin narçiçeği rengine kırmızı bir sabahlığı, -aslında kapitalist bir metayı- sobaya

tam atacakken oğlu “Anne olmaz, onu yakma (...) Sen git, onu götürme, o benim süt şeyim” (s. 18) diyerek fırlar. Kırmızı bir sabahlığın oğlunun bu denli bilinçaltına sokulmuşluğunun kendisinden daha önemli olmayacağını farkına varan Nevin; evi, kocasını ve çocuğunu terk etmekten vazgeçer. Nevin’in bıkılmışlığının ve yorulmuşluğunun temelinde kocası ile ilgili aşamadığı problemleri ve kapitalizmin metalarına içten içe beslediği arzular da vardır.

Ağda Zaman’ındaki kadın öykü kişileri genellikle küçük kentsoylu kesimden, çoğu aynı sınıftan olan kadınlardır. Aral, öykülerindeki bu kadınların mutsuzluğunun sebeplerini Türkiye gibi kapitalizme geçmeye çabalayan geri kalmış bir ülkenin sosyoekonomik, sosyokültürel ve siyasal konjonktüründe olduğunu düşünür. Öykülerdeki kadınların bu geçiş sürecinin sıkıntılarını, çelişkilerini yoğun olarak yaşadığını, değer ölçülerinin sarsıldığını, yabancılaştığını ifade eder. Aral’a göre içlerinden pek azı Türkiye’nin iktisadi, sosyal ve kültürel yaşamında ne gibi bir rolü olduğunu düşünmektedir. Bu kadınlar modernleşme eşiğindeki Türkiye ile birlikte çözülmeye başlayan geleneksel değer yargılarından henüz kopamamışlardır. Belli belirsiz, içten içe bir şeylerin değişmesini isteseler, dileseler de daha çok para ve meta ile ilgili gerçekler üzerinde dururlar (Sezer, 1981, s. 128).

Bunun en güzel örneklerinden birisi “Göz Boyası” (2018) adlı öyküde görülür. Serpil Aydınlı’nın kocası müsteşar olur, sınıf atlarlar. Serpil, kocası müsteşarlığa yükseldiği için ele güne rezil olmamak adına şık bir ev döşetir, güzel giysiler alır, iyi giyinir, hizmetçi tutar. Ama para ve metaya, kapitalist değerlere bağlı olmak zorunda kalınan bu durum bir zaman sonra Serpil’i yormaya başlar, kocası da kendisini beğenmez olur. Gelen misafirler oldukça zengin ve burjuva ama görgüsüzdür, her şeye hata ve kusur bulmaya çalışır. Öykünün adı da olan *göz boyasının* sembolik bir anlamı da vardır. Serpil eski yaşamını özler, kocası müsteşar olmuş ama yaşam şekli değişince Serpil de mutsuz olmuştur. Onun evdeki rolü değişmemiştir. Etrafındaki insanlar değişince, bakanların, yüksek memurların karıları etrafını sarınca Serpil’in hayatı yapay bir yaşayışa âdeta göz boyayan bir hayata doğru evrilmiştir. Serpil içerler, eski hayatını, arkadaşlarıyla kapı önlerinde oturmalarını, dedikodu yapmalarını o eski birlikteliklerinin doğallığını özler. İşte Aral buna benzer öyküleriyle, kapitalizmin tüm metalarının, ortaya koyduğu devlet sisteminin, kültürün, toplumsal değerlerin kadınları

kaçınılmaz bir şekilde daha büyük açmazlara, varoluşsal bunalımlara sürükleyeceğini anlatır.

“Kirli Sarı”daki (2018) Ziya, ekonomik yetersizlikler yüzünden ilkokuldan sonra çalışmaya başlamış, fakirlik içinde yaşamış, ilerlemiş yaşlarında ortaokul okuduktan sonra hesap memuru olmuş bir adamdır. Ekonomik yetersizlikler kız kardeşi Nedret’i lüks hayata özendirmiş, kızın ihtiyaçları, hevesleri doyurulmayınca Nedret evden kaçmış ve Füzuran’ın öykülerindeki düşkün genç kızlara benzer bir kadın olmuştur. Ziya bir tren seyahatinde karşılaştığı kirli sarı saçlı işçi çocukla kendi gençliğini özdeşleştirir ve kız kardeşini hatırlar. Trende karşılıklı sigara içerken Ziya kız kardeşinin akıbeti hakkında bu işçi çocuğa yalan bir öykü uydurur. Kafasındaki ideal kız kardeşi, okutmuş ve bankada çalışan bir adamla evlendirmiştir, bankada kocasıyla beraber çalışır. İşçi çocuk kendisi gibi okuyamamıştır, işçi çocuğun annesi de ekonomik yetersizlikler sebebiyle evden kaçmıştır, çocuğu ninesi büyötmüştür. Metinde Ziya geri kırılmalarla sürekli çocukluğuna döner. Öyküde bütün ilişkileri belirleyen ekonomi faktörüdür toplumcu gerçekçi görüşü öne çıkar, öykü kişileri diyalektik bir biçimde ele alınmasa da alt sınıf ve üst sınıf çelişkisi öyküde görülür ancak Aral öykü kişilerini yargılamaz; kurmaca kişiler kendi hüviyetiyle, zaaflarıyla ve artılılarıyla metindedir. Tavrı eleştirel gerçekçidir ama toplumcu gerçekçiliğın unsurları da öne çıkarılır. Aral’ın öyküleri ileri-geri kırılmalar, kırılmaların arasına giren diyaloglar, bireyin iç dünyasının aydınlatılması, şiirsel bir dil ve imge kullanımları ile Füzuran’ın öykülerine benzemektedir.

“Beslenen” (2018) adlı öyküdeki besleme kızın yaşadıkları Füzuran’ın “Günü Birlik Ada”da öyküsündeki işçi kızın yaşadıklarına benzer. Besleme bir kız olan Ayşe, çalıştığı evden kaçır, evin sahipleri tarafından kötü muamele görmektedir. Evdekileri endişelense de gitmesine de izin verirler, İstanbul’a doğru çıkmıştır yola, bir yüz lira bir de nüfus cüzdanını almıştır. Evin küçükleri çok sever Ayşe’yi ama evin büyükleri bütün ev işlerini ona yaptırarak onu ezer ve ona şiddet de uygular. Bu baskıya dayanamayan Ayşe’nin öyküsünü toplumcu gerçekçi sanatın sınıf çelişkisi, üst sınıfın alt sınıf acımasızca ezmesi bağlamlarıyla da okuyabiliriz. Öyküdeki bu kişiler diyalektik bir yaklaşımla ele alınır, öykünün sonunda vicdan azabı duymaları onların ezen konumunda bir değişiklik oluşturmaz. Aral’ın bu tavrını öykü kişilerini tarafsızca ele almaya çalışmasının yansıması olarak değerlendirilebiliriz

“Beslenen”de olduğu gibi “Ödemede Kolaylık” (2018) adlı öykü de toplumcu ve eleştirel gerçekçilik arasında gidip gelen bir öyküdür. Öykü kişilerinden Hüseyin işten çıkar, eşi Zehra’ya söylemeye yüzü yoktur, çünkü eşi ile ev yaptırmaktadır. Ev yapımında ise müteahhit haksız yere sürekli ek masraflar çıkartır. Üst ve imtiyazlı sınıf olan müteahhit, işçilikle zar zor ayakta duran, elindeki ile güç bela ev yaptıran Hüseyin ve ailesini sömürür. Hüseyin olanlara sessiz kalır, karısı karşı çıkıp gidip müteahhidin yakasına yapışmak ister. Hüseyin bilir ki kanun, adalet üst sınıftan yanadır, kendileri gibi zavallıların bu konuda yapacağı bir şey yoktur. Müteahhit kırık fayans takar, küveti düzgün yapmaz, mutfak dolaplarını istenilen renge boyamaz ve yaptığı evin de temelini sağlam olup olmadığı meçhuldür. Fen işlerinden tanıdıkları, yaptığı tüm hileli hurdalı işlerin üstünü kapatabilecek devletle birlikte çalışan işbirlikçileri vardır. Eşine işten kendisinin istifa ettiğini, işten çıkmak isteyenlere yasal haklarını vereceklerini, eline geçen parayla müteahhide borçlarını ödeyip yeni bir iş bulabileceğini söyler. Aral, diyalektik olarak kurguladığı öykü kişilerinin sınıfsal çelişkilerini de öyküye yansıtarak toplumcu gerçekçi eğilimin sınırlarına yaklaşır.

Aral’ın öyküleri toplumcu gerçekçi eğilime zaman zaman yakınlaşsa da 1940 Kuşatması öykücülerinin eserlerindeki mekaniklik, tipleştirme ve devrimci romantik öğeler yer almaz. Olumlu kahramanlar yoktur, gelecekçilik, idealleştirmeler, emeği şiirselleştirmek, toplumculuğu kurmak, mensubu olduğu düşüncenin propagandasını yapmak gibi bir tutum gütmeyiz. Radikal-ilkeli-mekanik-romantik anlayışla yazılan toplumcu gerçekçi sanattan uzaktır. Bununla birlikte tarihsel maddeci anlayış, toplumcu bir perspektif, diyalektik bir yaklaşım gibi Marksist estetiğin unsurlarından da yararlandığı görülür. “Öykücülük, kuyumculuktur” (s. 149) diyen Aral (1997) sık sık geri-ileri kırılmalar, diyaloglar, iç konuşmalar ve bir nevi bilinç akışı yöntemi, şiirsel bir dil, imgelemeler gibi modernist teknikleri kullanmaktan kendisini alı koymamış, öykülerinin estetik ve biçimsel öğelerine bir hayli önem vermiştir. Toplumcu gerçekçi sanatın açık, anlaşılır olmak, biçimsel öğelerden uzak durmak misyonunu yüklenmemiştir. İnci Aral, 1960-1980 yıllarında yayımladığı bu öyküleri ile kapitalist sistemin çıkmazları, Türkiye’nin modernleşme krizleri içerisindeki kaybolan kadını toplumcu gerçekçi eğilimle eleştirel gerçekçi eğilim arasında gidip gelerek ama döneminin kadın öykücülerini gibi varoluşçu ve feminist eğilimin gölgesinde, derin

psikolojik tahlillerle ele alır. Onun öyküleri, toplumcu ve eleştirel gerçeği eğilim arasında karasız ama eleştirel gerçeği eğilime daha çok yakındır.

Hulki Aktunç (1949-2011), *toplumcu gerçekçi eğilim ile eleştirel gerçekçi öykü eğilimi arasında gidip gelenler* kategorisinde değerlendirebileceğimiz ama Marksist sanat estetiğinin öğelerini daha çok öne çıkaran 1960-1980 döneminin öykücülerindendir. Aktunç bu dönemlerde *Gidenler Dönmeyenler* (1976) ve *Kurtarılmış Haziran* (1977) isimli iki öykü kitabı yayımlamıştır.

Hulki Aktunç, toplumcu gerçekçiler gibi, tarihî ve diyalektik materyalizm ve ekonomik determinizm anlayışıyla öykülerini kaleme alır. Aktunç'un çıkardığı *Türkiye Defteri*'nde, Kemal Tahir'in fikirlerine sahip çıkılır ve bu fikirlerden hareketle *ileri gerçekçilik* -eleştirel gerçekçilikle paralellikleri olan- kavram ortaya atılır. Bu kavrama göre “Kolaycı ve gevelemeci ‘gerçekçiliğe’ karşı olan, sürekli bir devinimle ‘her yeni durum karşısında yeniden elde edilen’ gerçekçilikten yana, Marksizm’i dünyayı anlayıp değiştirmede bir reçete değil bir yöntem sayan bütün yazarlar, bütün okurlar Türkiye Defteri’nin tabii üyeleridir” (Aktunç, 1973d, s. 3-4). derken dönemin dogmatik ve mekanik hâle bürünmüş Stalin’in sosyalizm anlayışı ile; demode olmuş, birbirinin kopyası eserler üreten radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi anlayışı eleştirilir. Kemal Tahir’i, tarih tutkusu yerine tarih bilincinin ilk basamağı (İlksavaş, 1983, s. 14) olarak gören Hulki Aktunç; Orhan Kemal ya da Yaşar Kemal gibi toplumcu gerçekçi öykücüler için “bize bulunduğumuz toplum hakkında yeni bir şeyler düşündürmez” (Kıraç, 2008, s. 82) diyerek Tahirci millî Marksist fikre yaslanır. Bu anlayışın yansımaları olarak 6-7 Eylül Olayları, 27 Mayıs 1960 Darbesi, 15-16 Haziran Olayları, 12 Mart 1971 Muhtırası gibi sosyal hayatı derinden sarsan siyasi olaylar öykülerinde tarafsızca görünür. “(...) toplumcu gerçekçi eleştirmenler tarafından çoğu zaman anlaşılamamış (...)” (Vahapoğlu, 2020, s. 57) olan Aktunç özgün, yenilikçi, öykünün sınırlarını zorlayan, aşırı uçlara kadar giden, üslupçu ve biçimci bir öykü anlayışıyla 1930-1940 geleneğiyle yazılan toplumcu gerçekçi öykü eğilimini aşan yer yer de eleştirel gerçekçi eğilime de yaslanan eserler yazar.

Hulki Aktunç, Marksist bağlamda toplum üzerine birtakım fikirler geliştiren bir yazardır. Kurmaca yazın dışında ürettiği bu fikirlerini çıkardığı *Türkiye Defteri* adlı dergide yazar. Aktunç bu fikirlerinin temelinde tarih bilinci vardır ve bu bilinci Kemal

Tahir'in tarihsel düşünce yapısı üzerine inşa eder. Yazarın 1960-1980 yılları arasında yayımladığı öykülerinin arka fonunda Tahirci millî Marksist fikir, bir fon olarak her zaman yer alır. O, toplumcu gerçekçi sanat ilkeleriyle yazan tüm sanatçılar gibi yaşadığı toplumun içinde bulunduğu tarihsel süreçleri Marksist bir yazar olarak öykülerinde bazen yüzeysel bazense de derinlemesine dikkat çeker. *Türkiye Defteri*'nde yayımladığı "Güçlenen... Süren..." (1973d), "Marksizm, İdeoloji, Gerikalmış İlericilik ve Bugünün Edebiyatı Üzerine" (1973e), "1973'le Hesaplaşma" (Aktunç, vd., 1974a), "Milli Kurtuluş Tarihi'ne Sorar ve Yakın Tarihe Bakışta Yorum Açısı" (1974b) gibi benzer yazılarında, Kemal Tahir, Taylan Altuğ, Hilmi Yavuz, Naci Çelik gibi isimlerin bu bağlamdaki yazılarında ele aldıkları konular Aktunç'un öykü dinamiğinin temel yapı taşlarını oluşturduğu iddia edilebilir. Kısaca yazarın 1960-1980 seneleri arasında yayımladığı öykülerinde Marksist bakış açısıyla oluşturulmuş tarihsel perspektif yer alır. *Kurtarılmış Haziran* yazarı 27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül, 28 Şubat süreçlerinin kendisini ve sanatını çok derinden etkilediğini ifade eder.⁶¹

1960-1980 yılları arası eser veren birçok sanatçı gibi Hulki Aktunç'un da çocukluk, gençlik ve olgunluk yılları Türkiye'nin siyasi anlamda en çalkantılı süreçleridir. 6 Eylül 1955 saat 11.00'de İstanbul Radyosu devletin resmi ajansı Anadolu Ajansında Mustafa Kemal Atatürk'ün Selanik'teki doğduğu evin bombalandığı yalan haberinin yayınlanması üzerine İstanbul Pogromu olarak da bilinen 6-7 Eylül Olayları'nın İstanbul'un -özelde Kadıköy'ün- kozmopolit renkli yapısını yok edişine Aktunç tanık olur.⁶² Yazar, bu olayı yaşamın, çocukluğuna vurduğu ilk darbe olarak niteler (Kıraç, 2008, s. 28). Bu olayı da *Gidenler Dönmeyenler* adlı öykü kitabındaki

⁶¹ Aktunç bu konuda şunları söyler: Ben 11 yaşındayım, 27 Mayıs 1960 İhtilali oldu. Bu benim çevremi çok etkiledi. Ondan sonra 1971, 12 Mart, o zaman da 22 yaşındayım, onun ardından 12 Eylül, sonrada 28 Şubat süreci var. (...) Tabii ihtilaleler ve darbeler beni bir yazar olarak çok etkiledi çünkü zaten toplumun üzerine birtakım düşünceler geliştirmeye çalışan birisiydim ve bu şoklar düşüncelerimi zaman zaman gözden geçirmeye ve geliştirmeme yol açtı. Onlar karşısında eleştirel tutumumu dergilerdeki birtakım yazılarımda yazmışımdır, onları burada yenilemeye gerek yok. Bizleri bu türlü şoklar karşısında paniğe kapılmak yerine onu kavramaya, algılamaya, mümkünse nasıl değiştirilebilir diye düşünmeye mecburuz. Bizim işimiz de bu tabiatımız da bu" (Söğüt, 2004, s. 18).

⁶² 1950'de Demokrat Parti ile başlayan çok partili dönemde sert bir toplumsal değişim yaşanır. Öncelikle devlet politikaları muhafazakâr ve milliyetçi bir görünüm alır; CHP'nin halkçılık, laiklik, devletçilik, inkılapçılık gibi ilkeleri her cepheden sorgulanmaya başlanır; buna karşılık Demokrat Parti'nin liberal ekonomiyi baz alması üzerine yaşanan gelişmeler halkın, tek parti iktidarının geçmiş politikalarına kuşku-larını giderek artırır (Karpat, 2015, s. 174-177). 6-7 Eylül 1955 saat 11.00'de İstanbul Radyosu devletin resmi ajansı Anadolu Ajansında Mustafa Kemal Atatürk'ün Selanik'teki doğduğu evin bombalandığı yalan haberinin yayınlanması üzerine İstanbul Pogromu olarak da bilinen 6-7 Eylül Olayları'nın İstanbul'un -özelde Kadıköy'ün- kozmopolit renkli yapısını yok eder (Hür, 2015a, s. 150-152).

“Göz Bağı” (2019) öyküsünde ele alır. Yazar öykünün arka fonuna 6-7 Eylül Olayları’nı yerleştirse de amacı bu olayın yarattığı kaos ve buhrana ya da Kadıköy’ün kozmopolit yapısının değişimine dikkat çekmekten çok toplumcu gerçekçi yazarların yaptığı gibi yaşadığı toplumun tarihsel perspektifini vererek kapitalist düzende çocuk bir işçinin yaşamsal koşullarına işaret etmektir.

Yazar 6-7 Eylül Olayları minvalinde metnin alt satırlarında şunu belirtmek istemiş de olabilir: Siyasal tarih kitapları bu olayların alevlenmesindeki nedenin gayrimüslim halkın Türkiye’de ticarete ve özel girişimlere Türk halkına oranla daha fazla hâkim olması şeklinde açıklar. Dönemin iktidarının bu durumu tersine çevirmek için 6-7 Eylül Olayları’nı bilerek ve isteyerek körüklediği iddia edilir.⁶³ Aktunç’un bu öyküsünü bahsi geçen iddialar çerçevesinde ele alacak olursak öykü; Yusuf’un, onun gibi tüm işçi çocukların ve toplumun yaşadığı bu kaostan satır arası, önceki kapitalist sistemden memnun olmayan güç odaklarının yeni bir kapitalist sistem kurmak için sebep olduğu yıkım şeklinde de okunabilir. Bu açıdan bakarsak yazar yine tarihsel bir perspektifi Marksist bağlamıyla metne döşemiştir diyebiliriz.

1955’teki 6-7 Eylül Olayları, 1960’lardaki iç göç ve 1964 Kararnamesi, Rum Tehciri olayı Kadıköy’ün tüm etnik yapısını değiştirir.⁶⁴ “Biliyorsunuz benim ülkem İstanbul değil, Kadıköy. Orada doğdum, orada büyüdüm hâlâ orada yaşıyorum” (Söğüt, 2004, s. 14) diyen Aktunç’un öykülerinde bu içerikler doğrudan işlendiği gibi bilhassa kapitalist sistemin inşa ettiği kent sorunları ve çarpık kentleşme olarak da görünür.

Aktunç öykülerinde görülen diğer bir tarihsel perspektif II. Dünya Savaşı yıllarıdır. “Patron” (2019) adlı öyküde Türkiye’de II. Dünya Savaşı dönemlerinde kıtlığı ve karaborsacılığı engellemek için alınan bir önlem olan Ekmek Karnesi Uygulaması da bir fon olarak kullanılır. 1942-1946 yılları arasında Türkiye II. Dünya Savaşı’na girmez

⁶³ Ayşe Hür bu konuda şunları zikreder: “200 bin kişilik güruhun katıldığı tahmin edilen bu yapmada, ölüm olaylarının az olması ve saldırganların en ufak bir direnişte geri çekilerek başka hedeflere yönelmesi, hükümetin planlamadığını, amacın başta Rumlar olmak üzere gayrimüslimleri ekonomik olarak gücünden düşürmek, sonra da korkutarak ülkeden kaçartmak olduğunu düşündürüyordu. Nitekim iddialara göre, Celal Bayar, İstiklal Caddesi’ndeki hasarı görünce, etrafındakilerin duyacağı bir sesle İçişleri Bakanı Namık Gedik’e ‘Galiba dozu kaçırdık’ demişti.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Hür, 2015a, s. 156).

⁶⁴ 6-7 Eylül Olaylarını 1964 Kararnamesi, Rum Tehciri olayı takip eder. 17 Mart 1964’te Yunan vatandaşların tapu işlemleri durdurulur, hasılatları bloke edilir, Yunan uyrukluların sürgün edilmesi kararı alınır, sürgünlerin yanlarına yirmi kiloyu aşmayacak bir bavul ve yirmi dolar karşılığı para almalarına izin verilir. Eylül sonuna kadar on iki bin kadar Yunan uyruklu vatandaş Türkiye’yi terk eder (Hür, 2015b, s. 30-31).

ama kıtlık olasılığı da gündeme gelir. Ekmek karaborsaya düşer. Bunun üzerine dönemin iktidarı CHP bunu engel olmak için ekmek karnesi uygulamasına geçer (Bakar, 2013). Öyküde II. Dünya Savaşı zamanlarındaki Türkiye'nin bu çetin günlerinde bir tarafta köşkte rahatlık, bolluk ve bereket içindeki bir burjuva aile; diğer tarafta camı kırık, çerçeveleri çıkık, katranlı muşamba döşenmiş bir limonlukta yaşam mücadelesi veren ama bir lokma ekmeğe muhtaç, çocuk bezi dahi alamayacak durumdaki köşkün çalışanları/işçileri resmedilir. Bu burjuva aile ve onların şımartılmış, ahlaktan ve saygından yoksun çocukları maddi, manevi olarak bu insanları sömürürler. “Küçük Yardakçının Olağan Hikâyesi”nde (2019) de arka fon yine 2. Dünya Savaşı’dır. Bu öyküde tefecilik yapan bir adamın savaşta nasıl yağmacılık yaptıkları arka fonda yer yer zikredilir. Yazar bu öykülerde II. Dünya Savaşı yıllarını ve karne uygulamasını fon olarak kullanırken asıl amacı kapitalist ve burjuva sömürüsüne dikkat çekmektir.

27 Mayıs öncesi artan siyasi, toplumsal ve kültürel gerilimler, 68 Olayları ardından THKO ve benzeri yapılanmalar, 15-16 Haziran Olayları, toplu sözleşme, grev, lokavt, Maraş olayları gibi nedenlerden ilan edilen sıkıyönetimler bir fon olarak öykülerde yer alır. Bu öykülerden bir tanesi *Gidenler Dönmeyenler* kitabından “Araba” (2019) isimli öyküdür. Öyküde, kahvede ölen Küçük Hüseyin’i evine işporta arabasıyla teslim eden Nuri’nin sokağa çıkma yasağı sebebiyle evine dönecek zamanın kalmaması şeklinde görülür.

Hulki Aktunç’ta grev ve işçi eylemleri içeriği *Gidenler Dönmeyenler*’in son öykülerinde görünmekle birlikte *Kurtarılmış Haziran* isimli kitap 1963 yılında İstanbul’da yaşanan Kavel Grevi, 26 Şubat 1966’daki Paşabahçe Şişe-Cam Grevi, 15-16 Haziran İşçi Olayları gibi, işçi grev ve eylemlerinin anlatıldığı öykülerden müteşekkil bir kitaptır. *Gidenler Dönmeyenler*’de “Vakt’erişince” ve “Yıl Yıldan Uzun” (2019) isimli öykülerde bu konular ele alınırken *Kurtarılmış Haziran*’da başta “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi” (2019), olmak üzere “Yalan Oldu Dünya”, “İçimin Kuşları”, “Rüzgârın Önünde”, “Son Yemek” (2019) öykülerinde grev ve işçi eylemleri konuları görülür. Bu öykülerde grev yapan işçilerin ellerinden işleri alınır, farklı kişilere bu işler verilir. Patron ve yardakçısı ustabaşları yaptıkları planlarla işçiyi ezer, ellerinden haklarını alır. İnsanlar iş bulamaz, fakirlikten kıvrılır, babalar ailesini geçindiremez, çocuklarına ekmek götüremez. Yeni hayat kuran, evlenen işçiler grev yapıp ve işçi yürüyüşlerine katılınca tutuklanır. Kadın, erkek, çocuğa varana kadar her kesimden

insanlar sokaklara dökülür. Kalabalıklar İstanbul semtlerini, sokaklarını, caddelerini doldurur, şehrin her semtini karış karış adımlar. Sopalar, bıçaklar, silahlar çekilir; işçiler, emekçiler polis müdahalesiyle karşılaşır; hem güvenlik kuvvetleri hem de emekçilerden kayıplar yaşanır. Yazar öykülerinde bu tarihsel perspektifi toplumcu gerçekçi bir anlayışla sunarken asıl amacı kapitalizmin tüm bu kaotik ortama neden olduğunu vurgulamaktır.

Hulki Aktunç'un 1960-1980 seneleri arasında yayımladığı öykü kitaplarında 1930-1940 geleneğiyle yazan toplumcu gerçekçi öykücülerin eserlerinde sıklıkla işlenen toprak ağası yapısı bir öykü dışında gözükmez. Yazar yüzünü daha çok kentleşme ile başlayan büyük şehirlerdeki işçilerin yaşadığı problemlere çevirir. Aktunç, Türkiye'nin tarihsel süreçlerini öykülerde gösterirken daha çok büyük şehirlerdeki sanayi kuruluşları, fabrika ve inşaat işçilerini, bu işçilerin eylem, grev, lokavt, sendikalaşma süreçlerini, öğrenci eylemlerini yansıtır. Kurmacalarında tarihsel arka plan daha çok Türkiye'nin 1960 sonrası oluşmaya başlayan işçi sınıfının kapitalist sistemde maddi ve manevi verdiği mücadelelerin panoraması gibidir.

Aktunç, toplumcu perspektifini “bildik kolaycı yaklaşımlarla, popülist anlayışlarla değil, öykü türünün gerektirdiği inceliklerle işler. Sosyal meselelerin insan üzerindeki etkileri yansıtılırken olaylar slogandan ziyade küçük ayrıntılarla aktarılır” (Tosun, 2013, s. 337). Dolayısıyla yazarın -en azından- öyküleriyle toplumu dönüştürme, yeni bir toplum kurma, toplumculuğu onaylama gibi iddiaları yoktur. Öykülerdeki proleter karakterler gelecekteki kurulacak sosyalist toplumu düşlemez, aksine toplumsal olayların yükü altında nasıl ezildiği ve bu ezilme sonucunda işçi kesiminin psikolojik buhranları metne yansır. Anlatılarda gelecek parlak değil karanlıktır, Marksist anlamdaki sınıf bilincini okura kazandırma işlevi yoktur; öykülerdeki bazı işçilerin her ne kadar bilinçli oldukları -sınıf bilinci- zikredilebilse de bu kişiler öykü sanatı içinde iyice edilgenleştirilmişlerdir. Öykülerde işçiliklerinden çok yahut işçi olma yönlerinden çok birey olma yönleri, psikolojik tarafları daha ağır basar. Öğretici hiçbir içeriğe sahip olmayan öykülerde didaktik olma gibi bir gayesi de yoktur yazarın. Necip Tosun'un (2013) bu konudaki düşünceleri şu doğrultudadır: “Öykülerde ‘15-16 Haziran İşçi Olayları’ ve bu olaylara çeşitli kesimlerin, tiplerin konumları anlatılır. Böylesine politik bir yanı olmakla birlikte, öykü sanatının tüm gerekleri yerine

getirilir. Rahatsız edici hiçbir mesaj zorlaması görülmez, her şey dozunda verilir” (s. 338).

Aktunç öykülerindeki Marksist estetik bağlamlı bu tarihî arka planı toplumcu gerçekçi ilke ve yöntemlerle de zenginleştirir. Öyküler ekonomik düzenin sebep olduğu sınıf çatışmalarına, üretim araçlarının toplumdaki adaletsiz dağılımına, gelir eşitsizliğine ve yer yer de burjuva eleştirisine evrilir. Örneğin “Göz Bağı”, “Bayram Gömleği” (2019) gibi öykülerdeki çatışmanın kökeni ekonomik düzendir. Her iki öyküdeki çocuk işçinin ismi Yusuf’tur. Çocuk yaşta çalışmak zorundadır, onun bu çalışmasındaki esas faktör kapitalist sistemin sebep olduğu gelir dağılımındaki adaletsizliklerdir. Fabrikanın ya da küçük işletmenin -üretim araçlarının- sahibi sermayedarlardır, sermayedarlar hiçbir ahlaki ilkeyi göz önünde bulundurmadan öykülerdeki Yusuf karakterlerini ezerler. Sosyal adalet sistemini haksızlık üzerine kuran kapital sistem Yusuf’un çocukluğunu yaşamasına izin vermemekte, onu çok küçük yaşlardan itibaren geçim derdi ile boğuşmaya mahkûm etmektedir.

“Karabük’ün Dumanları”, “Yazılmamış Bir Günlük”, “Yanar Döner” (2019) isimli öykülerde toplumcu gerçekçilikteki sınıfsal çelişkiler net bir şekilde görünür. Örneğin “Karabük’ün Dumanları” adlı öyküde sınıfsal çelişki işçilerin başlattıkları tahmin edilen bir kundaklama şüphesi üzerinden yürütülür, öyküde silahlı kuvvetler muhitin sermayedar ve zenginlerine *işbirlikçi* olarak hareket eder; bu kaçak işçileri sindirmek için devletin elindeki gücü -kolluk kuvvetleri, araç ve gereçleri- kullanır. Bu kundaklama olayını araştırmaya gidenler esas zarara uğrayabilecek olanlardır, kapitalist düzenin sahipleri ve onların işbirlikçileri yaşanacak olayların sonuçlarından etkilenmeyecektir. Olan yine alt sınıfa, ezilene olacaktır.

“Patron”, “Pazarlık” (2019) isimli öykülerde burjuva eleştirisi yapılmaktadır. Toplumcu gerçekçi öykülerde görülen diyalektik anlayış Aktunç’un bu öykülerinde ağır basar. Üst sınıf alt sınıfı ezer, Füzûzan’dan farklı olarak ezenin psikolojik derinlikleri verilmez. Farklı bir şekilde söylersek yazar üst sınıf bağlamında tipleştirmelerden yararlanmıştır diyebiliriz. Ezenin tüm gücüyle ezdiği alt sınıfın psikolojik hâlleri ve maddi/manevi çıkmazları metinlerde yer alır. Alt sınıflar ise nispeten daha yuvarlak karakterlerdir. Ancak Aktunç ne *yan tutar* ne de *propaganda* yapar. Sadece burjuva sınıf yalın kat karakterler olarak çizilir, tek yönlüdür, derinlikleri yoktur. Bunlar

dışındaki öykü kişilerinin her biri nevi şahsına münhasır karakterlerdir. “Patron”da köşk sahibi burjuvalar aile yanında çalıştırdıkları işçilerin âdeta kümes gibi bir yerde yaşamalarına razı olur, üstüne türlü eziyetler de yaparlar. “Pazarlık”da ise hamallar hem maddeten hem de manen, köşk sahiplerinin satacağı ikinci el eşyalar üzerinden hor görülür, aşağılanır. Burada yazar işçilerin bilinç süreçlerine işaret ederek kapitalist sistemdeki sınıfsal çeliklerin neden olduğu maddesel ve psikolojik yıkımlara dikkat çeker.

Sanat anlayışında toplumcu perspektifi kendisine ilke edinmiş tüm Marksist ideolojideki yazarlar gibi, Aktunç’un da anlattıklarının temelinde kapitalizmin bütüncül eleştirisi vardır. Örneğin “Gidenler Dönmeyenler”, “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi”, “Şeytan Sütü” (2019) gibi öyküleri kapitalizm eleştirisi üzerine kurulmuştur. Öykücünün toplumcu gerçekçi dinamiklerle en çok bu üç öyküde kapitalist eleştiri yaptığı söylenebilir. Özellikle “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi” sadece kapitalizm değil emperyalizm eleştirisini de içermektedir. 15-16 Haziran İşçi Olayları’nı işlediği “Gidenler Dönmeyenler” ve “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi” isimli öykülerde liberal ekonomiye dayalı emperyalist ülkelerin global anlamda yaptığı sömürü konusu bir arka fonla öykülerde yer alarak Aktunç’un eleştiri oklarından nasibini alır. “Gidenler Dönmeyenler”de Almanya’nın niteliksiz işçi gücünü tamamlamak için Türkiye’den dış göçle aldığı işçileri ağır iş koşullarında çalıştırması, iş güvenliklerinin sağlanmaması ele alınır. Burada emperyalist bir devletin az gelişmiş bir ülke üzerinde yaptığı emek sömürüsüne dikkat çekmek istenmiştir. “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi” isimli öyküde işçi eylemlerinde yürüyüş yapan insanların devinimi anlatılırken İstanbul semtleri, caddeleri, sokakları, mahalleri, bu mekânlarda bulunan kurum, kuruluş, mağazalar vb. mekânlar da resmedilir. Bu eylem ve uzamlar aracılığıyla kurum ve kuruluşlar, hükümet, devlet politikaları eleştirilir. Osmanlı’dan günümüz Türkiye’sine emperyalist devletlerin yaptırımları da öykü bağlamında tenkit edilir.

Aktunç’un öykülerindeki öğrenci ve işçi eylemlerinin içerik olarak işlenmesinin kökeninde kapitalist sistem eleştirisi vardır. Aktunç’un öykülerinde öğrenci olayları ve eylemleri “Hayguhi Haziranda Yaşadı Haziranda Öldü”de (2019) eleştirilir. Bu öyküde eylemler esnasında çok sayıda ölümler olduğu söylenir. Ölenler genç yaştaki öğrencilerdir. Asi, heyecanlı ve aktif olan Toros’un öyküdeki anlatımı dönemin eylemlerine katılan öğrencilerin canlı birer görüntüsü gibidir. Aktunç bu öyküde ölen

bir öğrenci üzerinden dönemin gergin ortamını yansıtırken diğer yandan toplumdaki bazı kesimlerin yaşanan olaylara karşı algılarını ve aldıkları tavrı da eleştirir.

Aktunç, Marksist bağlamlı, siyasi yönü kuvvetli öyküler kaleme alsa da tekrarlara düşmez. Estetik yönü zengindir. Öyküleri Türk halk hikâyeleri ve Doğu hikâyelerinden beslenir. *Gidenler Dönmeyenler* yazarı Batılı hikâyemizin, Doğulu hikâyemizle başladığını (Aktunç, 1971, s. 10) düşünmektedir. Sanatsal estetiğini geleneğe yaslamasındaki önemli etkenlerden birisi yazarın babasıdır. Aktunç, babasının Ramazan aylarında soba başlarına toplanan aile üyelerine okuduğu Kur'an, Binbir Gece Masalları, Kısas-ı Enbiya, Marifetname gibi eserlerin verimli ikliminde yetişir. Henüz genç yaşlarda bu anlatıları dinleyerek halk edebiyatına ve Doğu hikâyesine ilgisi uyanır, bu anlatıların varsıl içeriğiyle düşlem gücü genişler. Kadıköy sahaflarından, seyyar satıcıların tezgâhlarından çeşitli halk hikâyelerini, dönemin revaçta kitaplarını ve *Varlık*, *Dost* gibi nitelikli dergilerini temin eder. Bu mecralar sayesinde Orhan Kemal, Esendal, Sait Faik, Kafka gibi yeni isimlerle de tanışır. Çocukluk yıllarındaki Kadıköy'ün etnik kökenli çeşitliliği; farklı diller, farklı kültürler, farklı dinlere mensup kişilerle kurduğu iyi ilişkiler yazarın dünyaya/hayata bakışını zenginleştirir, estetik anlayışını geliştirir. Bu kozmopolit yapı öykülerinin dilinin oluşmasında, ona *üslupçu* denmesinde etkili rol oynar. Özellikle askerî lise yıllarında günlük tutma alışkanlığı kazanması, resim, müzik gibi farklı sanat dallarına olan merakı, genç yaşlardan itibaren kendisini diline, kültürüne, geleneğine, öykücülüğüne, yaşadığı şehre (İstanbul-Kadıköy) borçlu/sorumlu hissetmesi⁶⁵ onun olgunluk dönemlerindeki edebî anlayışının şekillenmesinde etkili olur.

Çocukluk yıllarından itibaren tekâmül eden sanatsal duyarlılık, edebî muhitlerde tesadüf ettiği/tanıştığı yetkin sanatçılar, henüz ortaokul-lise yıllarında olgunlaşmaya başlayan siyasî hassasiyetler *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran* kitaplarında kendisini göstermeye/hissettirmeye başlar. Bu iki kitap, kapitalist düzen ve emek-sermaye çelişkisi tenkidi üzerine kurulur ve bu yönleriyle tam anlamıyla bir *toplumcu gerçekçidir*. Fakat öykücü, bu eserlerinde yol göstermeden, reçete sunmadan, slogana düşmeden, yan tutmadan, gelecek kaygısı olmadan, keskin tiplendirmelere başvurmada

⁶⁵ Aktunç dile ve yaşadığı şehir İstanbul'a olan borcunu şu şekilde dile getirir: “*Büyük Argo Sözlüğü*’nü neden yazdığımı sorduklarında, dilime karşı sonsuz bir borcum olduğunu düşündüğümü söyledim. Aynı şekilde doğup yere karşı da bir borcum olduğunu hissediyorum.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Yarıcı, vd., 1998, s. 7).

döneminin sosyal, siyasal, kültürel olaylarına ışık tutar. Onun öykü kişileri Fûruzan'daki gibi de değildir. Fûsun Akatlı (1998) bu konuda “Kişiler genellikle ‘tip’ durumunda olmalarına karşın, yapaylıklarından, yaşamasızlıklarından söz edilemeyecek kadar yetkin boyutlarla verilmiştir” (s. 123) der. Aktunç ezilen sınıfın derinliğini, çok boyutluluğunu öykülerinde gösterirken, üst sınıf, bilhassa burjuva sınıf tek yönlü/boyutludur.

Kurtarılmış Haziran yazarı emek, iş-işçi, ezen-ezilen, kent/leşme, iç göç, gurbetçilik, çocuk, çocuk işçi, işçi eylemleri, anarşi, sıkıyönetim, sokağa çıkma yasağı, sosyal adaletsizlik, burjuva, fakirlik, yozlaşma, yabancılaşma, yağma, tefecilik, yardakçılık, ayrımcılık, adam kayırma, sömürü mekanizmalarının gelişmesi, emperyalist devletlerin sömürüsü, medya eleştirisi, sosyal adalet, sansür, aydın/Türk solu gibi birçok içeriği eleştirel bir tavırla öykülerinde ele alır. Aktunç’un çocukluk, gençlik ve olgunluk yıllarında Türkiye’nin siyasi anlamda çalkantılı bir süreç geçirmesi öykülerindeki bu içerik zenginliğinin nedenlerindendir. Dönemde yaşananlar yazarın eserlerinde bir fon olarak yer alır (Aslankara, 2009, s. 20). Öykülerindeki figürler bu fonun -Türkiye’de yaşanan bu olayların- ortasında kalan, doğrudan etkilenen insanlarla da sınırlı değildir. Aktunç, toplumsal gerginliklerin cereyan ettiği bu ortamda -fonda- gerginliğin merkezinde olmayan, çemberin dışında kalan, kenarında duran, zaman zaman olaylarla doğrudan ilişkisi olmayan küçük insanların bakış açısından da bu olayları yansıtır. Döneminin toplumsal değişim ve dönüşümlerinin hayata akseden yanlarını bireylerin yaşantılarıyla ve bakış açılarıyla aktarır. Esas hedefi olayları doğrudan yansıtmak değil dönemin kaotik ortamında vuku bulan olayların bireylerin iç dünyasındaki çalkantılarını açığa çıkartmaktır. Öykülerdeki eleştiri doğrudan yapılmadığı için de toplumcu gerçekçi öyküden uzaklaşır ve eleştirel gerçekçi öyküye yaklaşır. Bilhassa onun öykücülüğünün başat ögesi kabul edebileceğimiz üslupçuluğu ve biçimciliği onu toplumcu gerçekçiliğin *anlamanın açık olması, anlatılanın açık olması* ilkesinden tamamen uzaklaştırır. “(...) her ‘anlama’ edimi, anlayan’ın ya da anladığını sananın anlayışıyla kısıtlıdır. Ben anlamak anlamamak konusunda kendi anlamlarını tek ölçü zanneden moronlara kızıyorum” (Öndersever, 1990, s. 161) diyen Aktunç bir söyleşisinde de bu konuda şunları da ekler:

Anlaşırlık? Kime göre? Ben bir edebiyat yapıtının anlamlı olmasını gözetirim, kendi açısından anlamlı olmasını. Anlaşırlık, daima ‘dikte edilen’ bir şeydir.

Hele bu dikte ediş, genel geçer yargılarla, bazı çevrelerin okurlarımızı 'indirmek' istedikleri düzeylere göre olursa, edebiyatçının en dikbaşı olacağı yer, şu anlaşılabilirlik piyasasıdır (İlksavaş, 1983, s. 14).

Necip Tosun (2013), Hulki Aktunç'un öykülerinin iki temel özelliğinden birinin dile karşı olan hassasiyeti diğerinin ise öykülerinin biçimsel yönlerine verdiği önem olduğunu belirtir (s. 335). Bir başka deyişle yazar öykülerini derin bir estetik kaygı ile inşa etmeye çalışır. Öykülerin özü biçimini belirlese de geçmiş Türk öykü geleneğiyle ve çağdaşlarıyla bir hesaplasmaya giren Aktunç'un hem içerik hem de biçime aynı önemi verdiğini rahatlıkla zikredebiliriz. Öykü gerçekliği somut, nesnel ve yere basan bir gerçekliktir. Psikolojik gerçekliği oldukça ağır basan bu öykülerde bilinç akışı ve iç konuşma teknikleri yoğun olarak kullanılır. Yazarın bu yoğun biçimsel ve üslupçu yaklaşımına Öztürkçeçi güçlü tutumu da eklenince çoğu öykünün bağlamının ve göndermelerinin daha iyi anlaşılabilmesi için öyküler birden fazla okumaya ihtiyaç duyar. Yoğun biçimsellik, üslupçulukla ve yer yer şiirsel bir dille inşa olunan bu derin estetik kaygı metnin içeriğini ve anlamını o denli muğlaklaştırır ki metnin eleştirisinin doğrudanlığı iyice silikleşir.

Neticede Aktunç, öykülerinde üslupçu/biçimci bir anlayış ve toplumcu bir perspektifle, yaşadığı dönemin sosyokültürel ve siyasi olaylarını mercek altına alarak toplumsal değişmelere neden olan tarihî ve ekonomik güçlerin tespitini yapar. İşte öykülerindeki bu kriterler sebebiyle yazarı toplumcu gerçekçi öykünün sınırları içinde değerlendirmemiz gerekmektedir. Aktunç, Sait Faik'ten miras aldığı yenilikçi biçimi, Sabahattin Ali'den tevarüs eden toplumcu gerçekçi duyarlılığa entegre ettiği öykülerinde döneminin sosyokültürel, siyasal ve askerî çalkantılarını doğrudan eleştirmenden dolayı bir şekilde tenkit ederek eleştirel gerçekçi öykü eğilimine de yaklaşır.

Aktunç'un öykülerinde devrimci romantik öğelere de rast gelinmez. 1960-1980 yılları arası yayımladığı öykü kitaplarının neredeyse hiçbirinde gelecekçiliğe, emeği şiirselleştirmeye, idealleştirmelere başvurmaz. Sadece "Pazarlık" öyküsündeki hamalların köşkün eşyalarını satan burjuva aileye karşı direnci, pazarlıkta fiyat kırmaması hatta öykünün sonunda gerekirse diğer ikinci el eşya satanlarla birleşerek bu hamalların verdiği fiyattan yüksek fiyat vermemeleri konusunda anlaşmayı düşünmesi bir sınıf bilincinin oluştuğunun yansıması olarak okunabilir. Buna karşın bu hamalları doğrudan olumlu/ilerici kahraman statüsünde değerlendirmek doğru olmaz. Hulki

Aktunç'ta tüm toplumsal gerçekçi dinamikler öykülerde bir fon, farklı şekilde söylersek dış bir çerçeve şeklinde yer alır. Ana kurguyu çevreleyen bir çerçeve gibidir. Marksist mevzular genel olarak dolaylı bir bağlamla yer alır. Doğrudanlığı çok siliktir.

Aktunç'un bu dönem öykücülüğünde yapısal ve içerik olarak uygulamaya çalıştığı birkaç yöntem vardır. Bu yöntemlerden ilki bilhassa *Gidenler Dönmeyenler* kitabında daha net gözüktür. *Papirüs* dergisinde yayımlanan öyküsünün ardından Cemal Süreya kendisine “Geleneksel anlamda, mesela Balzac gibi oturup roman yazsana” (Yarıcı, vd., 1998, s. 6) demiştir. Aktunç bu ilginç öneriden hareketle öykü yazmaya oturmuş ve *Gidenler Dönmeyenler*'deki bazı öyküler tamamen Cemal Süreya'nın bu teklifi ile ortaya çıkmıştır (Yarıcı, vd., 1998, s. 6). Cemal Süreya bu önerisinde Aktunç'tan geleneksel hikâyeciliğimizin dinamiklerini Balzac'ın biçimci, üslupçu ve eleştirel gerçekçi yönü ile sentezlemesini ister. Öykücülüğümüzün meddah, halk ve Doğu hikâyelerine, Dede Korkut'a, Gazavetnamelere sahip bir geçmişi, zengin bir nesir (sözlü, yazılı) geleneği olmasa modern Türk öykücülüğünü Ahmet Mithat'ın başlatabilmesinin mümkün olmayacağını (Aslankara, 2009, s. 20- 21) ifade eden Aktunç *Gidenler Dönemeyenler*'deki bazı öykülerinde doğrudan gelenekten beslenir ve bu öyküleri Balzac'ın üslupçu/biçimciliği ve eleştirel gerçekçiliği ile sentezleyerek yazar. Örneğin bu tavrı “Bayram Gömleği”nde doğrudan görmekteyiz. Aktunç Şahmeran'ın hikâyesini modern dünyaya sürükleyerek, toplumcu gerçekçi ve eleştirel gerçekçi öğelerle de zenginleştirerek yeniden yazar. Bu öyküde “(...) yılanlar şahı panayırlara, bayram yerlerine düşmüş birsidir; yalınkat, hatta kaba, yalınkat gerçekliğin hırpalayarak hesap sorduğu, yenilmiş bir Şahmeran gölgesi vardır orada” (Aktunç, 1991, s. 25). Bu geleneğin, geçmişin, masalların, çocukluk dünyasının modernizme, başka bir deyişle kapitalizme yenilişidir. Modernizmin, kapitalizmin, geçmiş ve gele- nekle alakalı tüm dinamikleri yok edişinin öyküsü gibidir.

“Kesik Kulak” adlı bir meddah hikâyesi ise “Yazılmamış Bir Günlük”te (2019) karşımıza çıkar. Bu hikâye ana metnin konusuyla alakalı olarak metne bir iç hikâye şeklinde iliştilir. Bu öyküde Ese ve Çavuş isimli iki adamdan aldığı borç sayesinde demirci dükkânı açan ve kendi emeğiyle de iyi para kazanmaya başlayan bir emekçinin kazancına; üretim araçlarına, sermayeye ve özel mülkiyete sahip nüfuzlu kapitalist bireyler tarafından balta vurulur. Aktunç bu öyküde “yok oluşun eşiğindeki küçük esnafın çok eski bir meddah hikâyesi yoluyla yaşanan gerçekte var olma güdüsünü dile

getirir. Dudakları ve burnu kesilen adam öcünü bir kez daha alır, oysa hayat kendi bildiği gibi sürmektedir” (Aktunç, 1991, s. 25).

Gidenler Dönmeyenler’de birçok öyküde Yusuf figürü ile karşılaşılır. Bu figür Ahsenü’l-Kasâs’ın hikâyelerindeki Yusuf’tur. Ahsenü’l-Kasâs’ın bu kahramanı o hikâyelerin içinden çekilerek modern hayatın kapitalist düzeni içindeki modern bir öykü figürüne/figürüyle dönüştürülür/sentezlenir. “Hayguhi Haziranda Doğdu Haziranda Öldü” isimli öyküde devrimci bir adama âşık olan bir öğrenci kızın yaralı sevgilisinin başında beklerken Kutsal Kitap’tan alınmışa benzeyen birkaç söz okur. *Kurtarılmış Haziran*’da “İlk Balığın, Trakonya” (2019) isimli *minimal öyküde* İsrail Tayfa figürüyle sur meleği olarak bildirilen Hz. İsrail’e (a.s.) gönderme yapılır. *Kurtarılmış Haziran* yazarı Kutsal Kitap’ta yer alan “Habeş Zerah ve Askerleri” kıssasını bu kıssayla aynı isimdeki minimal öyküsünde (2019) modern gerçekliğe taşır. Neticede Cemal Süreya’nın geleneksel anlamda örneğin Balzac gibi yaz teklifi ile Aktunç’un öykücülüğü bir yöntem olarak geleneksel hikâye unsurlarının, toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimin modernist öykü teknikleri kullanılarak bir sentezi şekline evrilir.

Hulki Aktunç’un öykü yazma yöntemlerinden ikincisi olarak da Sabahattin Ali ile Sait Faik Abasıyanık’ın sentezinden oluşturduğu bir yazma stili zikredilebilir. Sabahattin Ali’den toplumcu gerçekçiliğin materyallerini Sait Faik’ten ise avangart yazma biçimlerini çekerek bir senteze ulaşmaya çalıştığı iddia edilebilir. “Yeni Hikâye” yahut “Yenilik Hikâyesi” dediği bu yazma yöntemini “60 sonrasında 75’e kadar süren toplu bir hareket” (Andaç, 1997a, s. 40). olarak değerlendirir. Yenilikçi, biçimci *Gidenler Dönmeyenler* yazarı 1960-1980 senelerinde yayımladığı iki kitabındaki neredeyse tüm öykülerinde bu yazma yöntemini uyguluyor desek yanlış olmayacaktır. Kendisi bu durumu (1996) şu şekilde açıklar:

Bir öykücü olarak amacım, yaşananları (yaşadıklarımı değil) dışlaştırmaya uğraşırken Sait Faik/Sabahattin Ali çizgilerini birleştirebilmektir. Birincide bütün avangard eğilimleri, ikincide, kömür durumunda da olsa, dünya görüşümün kristallerini buluyordum. Avangard’ın dildeki sonsuz olanaklarda gömülü olduğunu, dünya görüşlerinin bile gömüldüğü, gömülmeye çalışıldığı o yerlerde gizlendiğini bildi (s. 127).

Sonuç olarak Aktunç 1960-1980 yılları arasında yayımladığı iki öykü kitabında, Sait Faik’ten miras aldığı yenilikçi biçimi, Sabahattin Ali’den tevarüs eden toplumcu

gerçekçi duyarlılığa entegre ettiği öykülerinde geleneksel hikayecilikten de beslenip döneminin sosyokültürel, siyasal ve askerî çalkantılarını Balzac'ın edebî duyarlılığında olduğu gibi doğrudan eleştirmenden dolayı bir şekilde tenkit ederek yer yer eleştirel gerçekçi yer yer de toplumcu gerçekçi öykü eğilimlerine yaklaşır.

Kurdakul, Füzûzan, Uyar, Aral, Aktunç toplumcu gerçekçi eğilim ile eleştirel gerçekçi eğilim arasında kararsız kalmışlardır. Kurdakul, Füzûzan ve Aktunç'ta Marksist estetik ağır basmıştır, bu bakımdan toplumcu gerçekçi eğilim Uyar ve Aral'a nazaran daha baskındır. Uyar'da Marksist söylem göze batmamakla birlikte Aral'da da pek fazla ön planda yer almaz. Her ikisinde de eleştirel gerçekçi tavır daha ağır basmaktadır. Her biri toplumsal olayların öykü kişilerinin iç dünyalarında yankılanmalarına kulak kabartmışlardır. Bu bakımlardan bu öykücüler, eleştirel ve toplumcu gerçekçi eğilim arasında tereddütler yaşar ve öykülerinde kimi zaman toplumcu gerçekçi eğilimin kimi zaman da eleştirel gerçekçi eğilimin dinamikleri kendisini yoğun olarak gösterir.

1.2.3.5. Varoluşçuluktan Toplumcu ve/veya Eleştirel Gerçekçiliğe Doğru Eğilim Göstrenler

1960-1980 yılları arasında **Leyla Erbil (1913-2013)** 1961'de *Hallaç*, 1968'de *Gecede* ve 1977'de *Eski Sevgili* olmak üzere üç öykü kitabı yayımlar. 1960'ların ilk yarısında ilk öykü kitaplarını yayımlayan Karasu, Soysal, Özyalçiner, Seyda, Öz gibi Erbil'in de ilk öykü kitabında varoluşçu eğilim baskınken toplumcu gerçekçi eğilim sonraki öykü kitaplarında hâkim olmaya başlar. Kadının odak noktasına alındığı Erbil'in öyküleri, toplumcu gerçekçi sanatın dinamikleri ile de değerlendirilmeye müsaittir. Erbil'in ilk öykü kitabı varoluşsal bulantılar yaşayan kadınların problemlerini, ikinci öykü kitabı bu kadınların cinsellikle iç içe geçmiş varoluşsal ve toplumsal problemlerini ve toplumun problemlerini; son kitabında ise tarihsel materyalizmin öne çıktığı toplumculuk anlayışı başatlaştırarak toplumcu ve eleştirel gerçekçi problemleri, varoluşsal bulantılarla ve feminist eleştiri içerikleri ile içi içe verir. Erbil'in *Eski Sevgili*'de (1977) toplumcu öğelerin bu denli öne çıkmasında -bahsi geçen öykücülerde de olduğu gibi- 12 Mart Muhtırası'nın tesiri çok fazla olmuştur.

Erbil'in ikinci kitabı *Gecede*'de (2019) varoluşçu tavrı devam etmekle birlikte toplumsal konulara toplumcu gerçekçi eğilimi de anlatımına eklemleyerek açılmaya başlar. Bu içeriği önceki öykü kitabındaki kadın sorunları besler, feminist eleştiri eğilimi içeriğinin öncelediği toplumsal cinsiyet, ikinci cins olarak kadın, nesneleştirilen kadın ve ataerkil yapı bu öykü kitabında da baskındır. Kadın problemleri; burjuva çatışması ve sınıfsal çelişkilerle de ele alınır. Konu yavaş yavaş toplumcu gerçekçiliğin temel dinamiği ekonomi faktörüne dayandırılır. Sınıfsal çatışmalar, yoksulluklar, güçlünün zayıfı, üst sınıfın alt sınıfı ezmesi, gelir dağılımındaki adaletsizlikler varoluşçu bir evrende, yer yer gerçeküstü ve fantastik eğilimle işlenmiştir.

Eski Sevgili önemli ölçüde *gerçekçilik* düzlemine oturtulur, toplumcu gerçekçi dinamikler başat sorunsal hâline getirilir. Erbil toplumun bir kanayan yarası olarak cinsellik problemini bu kitapta da öykülerin odağına yerleştirmiştir. Akatlı, Erbil'in *Eski Sevgili* adlı öykü kitabı için 12 Mart sonrasının edebiyatımıza yansıdığı toplumsal ve siyasal içerikli eserler arasında, *gerçekçilik* tutumu, kişi kapsamının bildiriye feda edilmemesi, edebî gereklerin boşlanmaması gibi nitelikleriyle seçkin sayılabilecek bir yer aldığını söyler (Akatlı, 1998, s. 65). Bir başka deyişle Erbil *Eski Sevgili*'deki öykülerini radikal, ilkeli, mekanik ve romantik tarzdaki toplumcu gerçekçi bir anlayışla değil; estetik, biçim ve özün iç içe geçtiği bir zenginlik ve eleştirel gerçekçi bir tavırla işlemiştir. Özellikle *Gecede*'deki tarihsel materyalist anlayış *Eski Sevgili*'de o denli derinleştirilir ki yaklaşık bin beş yüz-iki bin yıllık Türk ve İslam tarihine; öykülerin biçim, öz ve estetik yönleri ihmal edilmeden ışık tutulur.

Erbil (2016), Marksist ve toplumcu gerçekçi yanını besleyen asıl kaynaklar ve etkilermeler olarak erken yaşlarında karşılaştığı komünist insanlar ve arkadaşları olduğunu ama asıl etkilermelerden birisinin de elbette Nazım Hikmet olduğunu söyler. *Gecede* adlı öykü kitabını yayımlatmadan önce Erbil, "İnsanı Marxist ve Freudist açıdan ele alan" şeklinde bir ilanı Cumhuriyet gazetesine verir. Kendisinin ve çağdaşlarının yazarlık yapmakla birlikte siyaset ve ideolojik düşüncelerle iç içe büyüdüğüne altını çizer. Dönemin gereği siyasal bir disipline ve dünya görüşüne sahip olduklarını, ideolojik bir formasyondan geçtiklerini belirtir. Kendisi gibi arkadaşlarının çoğunun Türkiye İşçi Partisi üyesi olduğunu, Asım Bezirci ve Onat Kutlar gibi olmayanların dahi dışarıdan sosyalizmi hep desteklediğini söyler (s. 171-173).

Erbil (2016), zaman içinde sosyalizme olan inancını kaybetmiştir; bu inançsızlık öykülerine de yansır. Yazarlığının ilk yıllarında, özgür bir dünya yaratma ideali taşıyan sosyalist mücadelenin her şeye yeterli olduğuna düşünen Erbil, sosyalizmin iktidara geldiğinde onun *Hallaç*'tan itibaren tartışmaya açtığı ve odak noktası kadın sayılabilecek çalışmalarının öngördüğü sorunların tümünün çözüme kavuşacağına inanır. 1960 ve 1980'lerde feminist hareketin uykuda olduğu dönemlerde *Gecede* ve *Tuhaf Bir Kadın* adlı kitapları yayımlandıktan sonra feminist hareketin ayrılmaya başlayarak güçlenmesi ve kitaplarına sahip çıkmasıyla birlikte sosyalizmi bekleme düşüncesinin saçma olduğuna karar verir (s. 196). Erbil ilk öykü kitaplarını bastırdığı bu dönemlerde içinde taşıdığı sosyalist idealin zamanla sönmeye başladığını yansıtan en güzel öykülerden biri “Vapur”da (2017) öykünün başkışisi Vapur’un tüm mücadelesi üzerine uyandıramadığı haklına sırtını dönüp gitmesi bu idealin yok olmaya başladığının en güzel yansımalarından biri olarak addedilebilir.

Erbil her türlü baskıcı otoriteye, despotizme karşı diskurlar geliştirir. Ataerkille özdeşleştirdiği otoriter devlet anlayışının karşısında durur ve sosyalizmin her daim destekçisi, yandaşı olarak tavrını ortaya koyar. *Gecede*'deki öykülerde yer yer alegorik ama çoğunlukla varoluşçu, *Eski Sevgili*'deki öykülerde ise gerçekçilik yöntemiyle; mücadele, başkaldırı, direniş içerikleri toplumcu gerçekçi ve devrimci söylemle karışarak militanca bir tavra dönüşür. Propaganda, partizanlık öykü karakterleri ağızından sürekli dile getirilir. Öykünün zemini Marksist ideolojinin ve felsefenin, bunun Türkiye'deki doğru-yanlış alımlanmasının ve sebep olduğu toplumsal, siyasi sorunların bir forum alanına dönüşür. “Vapur”, “Ayna” (2017), “Eski Sevgili” ve “Bunak” (1977) adlı öykülerde görüldüğü gibi karakterler sokaklarda, barlarda, evlerde yahut çeşitli iç mekânlarda tarihi, felsefeyi, ideolojiyi, düşünceyi tartışır. Çoğu zaman da karakterlerin bilinç akışı, iç konuşma ve sayıklamalarında da tarihsel perspektifi, felsefeyi, toplumun ideolojiye, tarihe bakışını görebilmekteyiz. Karakterlerin farklı ideolojilerini, düşün dünyalarını kendi aralarında tartışırken ya da zihin süreçleri yazar tarafından şeffaflaştırılırken okur bu tartışmaları âdeta bir ekrandan seyreder. Tüm bu tartışmaların odağındaki anlatıcılar kendi ideolojisinin bakış açısından bu tartışmaları aktarır, çoğu zaman bilinç süreçlerinin açığa çıkartıldığı bu anlatımlar aynı insan beyninin işleyişi gibi dağınık, parçalı ve tutarsızdır; anlatıcının aşkları, sevgileri, yaşamsal şartları, acıları, duyguları, kendi gerçeklik algısı ile bu düşünceler birbirine

girerek bir sayıklamaya evrilir. Tosun'un (2013) da dediği gibi bu öyküler “bozgunun ve başkaldırının estetiği” ile inşa olunmuş öykülerdir (s. 197). Erbil; maddi, manevi, fiziksel ve psikolojik bozguna uğramış karakterleri ele alır. Bu karakterlerin görülmeyen yaşantılarına projektör tutarak yıkılmış, enkaza dönüşmüş bilinç süreçlerini aydınlatır.

Leylâ Erbil öykülerini *Gecede* adlı kitabıyla birlikte çok geniş bir tarihsel perspektif karşılar. Bu tarihsel panorama Türkiye'deki tarihsel süreçlerin, sınıfsal çelişkilerin, ekonomi faktörünün ve gelir dağılımının birer yansımaları olması bakımından da Marksist bağlamda güçlü ve derin bir tarihsel maddecilik endişesinin yazar tarafında öykülerde öncelendiği dikkat çekmektedir. Bunun en çarpıcı örneklerinden birisi “Vapur” adlı öyküde yapılmıştır. Öykünün hemen girişinde İstanbul Boğazı'ndaki Vapur seferlerini organize eden Şirketi Hayriye'nin, hisselerinin kimlere verildiği/dağıtıldığı ile alakalı bir liste sunulur; çoğunluğu hanedanlığa ve Babıali'ye verilen bu hisseler paşalar, paşaların eşleri ve çocukları, valiler ve valilerin akrabaları ve sarraflara dağıtılmıştır. Alegorik anlatımlı bu öyküde Vapur karakteri Boğaziçi'nin sularında gezerek Osmanlı'dan cumhuriyete -padişah ve çevresinden cumhuriyet burjuvazisine- Boğaziçi'nde yaşayan zenginlerin, sermayedarların, aristokrat/burjuvaların sahip oldukları yalılar, evlerin, maddi manevi tüm varsılığın bir resmi çizilir. Kimi zaman III. Selim'e, IV. Murat'a, II. Mahmut'a kadar uzanan bu anlatım serüveni kimi zaman Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı*'nda da ismi zikredilen Mısır Vekili Hacı Süleyman Ağa'nın yalısına kadar uzanır. Erbil, öyküsünde geçmişten bugüne vuku bulan gelir adaletsizliği ve sınıfsal çelişkilere işaret ederek gelir dağılımındaki derin uçurumlar sebebiyle üst sınıfın alt sınıfı yüzyıllardır nasıl sömürdüğünü anlatmaya çalışır.

“Ayna”da, bu öykünün devamı niteliğindeki “Bunak”ta geniş bir tarihsel perspektif okuru karşılar. Olayların hemen bütününün 68 Kuşağı olayları ile özdeşlikleri vardır. Öykünün anlatıcısı ve başkişisi yaşlı kadının bir oğlu vardır ve oğlanın tüm hâl ve hareketleri komünist davaya kendisini adanmış bir gence yakışır şekildedir. Nitekim öykü karakteri komünist genç; Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının 1971-1972 yıllarında ev baskınları, askerle çatışma, banka soyma, asker kaçırma gibi olaylara benzeyen olaylar yaşadktan sonra 68 Kuşağı gençlerinin akıbetine benzer bir akıbet başına gelerek öykü neticelenir. Öyküye o dönemin sağ-sol olayları eşi asker-bürokrat olan cumhuriyet burjuvası, dul bir yaşlı kadının zihin dünyasında anlamlandırdığı ve yorumladığı

şekliyle öykülere (“Ayna”, “Bunak”) yansır. Sennur Sezer’in (1998) işaret ettiği ve “Ayna” ve “Bunak”taki yaşlı kadının sayıklamalarından da gördüğümüz gibi emeğiyle geçinen vatandaş, haklılığını üst sınıflardan veya yöneticilerden yana olduğunda kanıtlayabileceğine inandırılmıştır; emeğini sömürlere ses çıkarmamış, başkaldırmamış toplum, yoksulluğundan utandırılmıştır. Öyküde üretim ilişkilerinin ve biçimlerinin çarpıklığı, yozlaşmışlığı, çürümüşlüğü, kokuşmuşluğu, dinî kökenli hastalıklarla dolu bir toplum aracılığıyla dile gelir; “Bunak”taki anlatıcı “kendinden güçlü olanın sürekli kazandığının tecrübesiyle sinmiş insan kalabalıklarının kıyımlar karşısında parçalanmış kişiliğidir” (s. 2) der.

“Eski Sevgili”de Nigar karakteri ve çevresi ile birlikte cumhuriyet dönemlerinin, 68 Kuşağı olaylarının ve 12 Mart sonrasının tarihî manzaralarına yer verilir. Nigar’ın gittiği barlar, mekânlar ve pastanelerde konuşulan mevzular sosyalizmin ve Türkiye’deki sosyalist algının birer yansımasıdır. Öykünün sonlarına doğru Nigar, Nigar’ın annesi, Suret ve Salih arasında geçen uzun muhaverelerde cumhuriyet burjuvazisinin zihniyetine malik yaşlı bir kadının Osmanlı ve cumhuriyet döneminde yaşananlara -savaşlar, Balkan Savaşı, Milli Mücadele, devrimler, ihtilaller, Lenin’li, Stalin’li komünist Rusya/Sovyetler Birliği vb.- tepkimelerini görmekle birlikte sonraki kuşakların ve gençlerin özellikle Atatürk dönemlerine bakış açılarını görebilmekteyiz. Erbil farklı kuşakların ve farklı ideolojik yapıdaki insanların aynı tarihî olay ve olguları nasıl değerlendirdiğini dikkatlere sunarak önemli bir tarihsel perspektif sunmakla kalmaz Marksizm’in tarihsel maddecilik anlayışını yansıtmaya bakımından da sosyalist eleştirmenlere yığınla malzeme sunar.

Erbil’in toplumcu gerçekçi bağlamlarıyla sınıf çatışmasına dikkat çektiği öykülerden en önemlisinin “Vapur” olduğundan bahsetmiştik. “Ölü” (2017) adlı öyküde kurgu ilerledikçe her ne kadar başka bir hüviyete bürünse de benzer bir ekonomik ve sınıfsal bir yakınma (Oktay, 2000, s. 110) öykünün hemen başlangıcında: “Öldün! Öldün ha! Şimdi ben ne yapayım?.. Bir memur ölüsünün karısı” denilerek dile getirilir (s. 53). *Gecede*’de bulunan “Çekmece” (2017) adlı öyküde de ezen-ezilen, patron-işçi çerçevesinde sınıf çatışmasına/çelişkilerine ve gelir dağılımındaki adaletsizliklere dikkat çeken bir öykü inşa edilmiştir Öykü, gemide çalışan Dursun isimli bir gemi işçisinin -lostromo- on sekiz yıl içinde eşine yazdığı üç farklı mektuptan oluşmaktadır. Bütün ömrünü kafasını sokacak bir ev almak, evin etrafının duvarla çevirmek, karısı ile mutlu

basit bir yaşam yaşamak adına, kendisini ezen gemi sahipleri -patron-, onların işbirlikçisi süvariler ile mücadele ederek geçirir. Radikal, ilkeli, mekanik ve romantik toplumcu gerçekçi öykülerde olduğu gibi gemi sahipleri ve onların işbirlikçisi süvariler hiçbir ahlaki ilkeyi gözetmeksizin Dursun’u maddi, manevi ve psikolojik olarak ezerler. Dursun kendisine ve çevresindeki arkadaşlarına yapılan tüm eziyete, iyi-kötü bir kulübe ve çevrilmiş bir bahçe duvarı uğruna kulaklarını tıkır. Altmış yaşına gelmiştir ve tüm ömrünü patronlarını ve işbirlikçileri zengin etmek için tüketmiş ve hâlen evinin etrafını duvarla çevirememiştir, öyküde Dursun’un yılmışlığı, tüm hayatını bir hiç uğruna harcadığı, bu zamana kadar düzene başkaldırmadığı için pişmanlığı ve karısına isyanı öyküde ele alınır.

“Çekmece” Erbil’in alt sınıfı ve işçiyi odak noktası yaptığı nadir öykülerindendir. “Baltık” (2019) *Hallaç*’ta toplumcu gerçekçi içeriğin öne çıkartıldığı tek öyküdür, denebilir. Öyküde de alt sınıftan insanlar ele alınır. Öykü bir cezaevinde geçer. Bir kadın ağabeyini cezaevinde görmek için gider. Öykü alegoriktir. Gardiyanlar, cezaevi polisleri, *köpekler* olarak vasıflandırılmıştır. Başköpek cezaevi müdürüdür, diğer köpekleri yöneten kişidir. Bu köpekler cezaevinde mahkûmlara ve ziyaretçilere maddi-manevi sömürü yaparlar. Gelen ziyaretçileri istismar eder ve onlara zulmederler, kanunda yazmamasına karşın ziyaretçilerin mektuplarını okurlar ve bunu vatanseverlik olarak addettikleri için yaparlar. Cezaevinde çalışan bu kişileri kapitalist devlet sisteminin devamlılığını sağlayan ve baştaki yöneticilere/sermayedarlara yardımcı olan işbirlikçiler olarak da tanımlamamız mümkündür.

“Ayna” ve “Bunak” adlı öyküler emperyalist ve kapitalist eleştiri üzerinden de ele alınmalıdır. Bu öyküler, Füzûzan’ın “Gül Mevsimidir” ve İleri’nin “Duyarlılık” adlı öykülerindeki gibi cumhuriyetin burjuva kadın karakterlerinin anlatıldığı ve cumhuriyet burjuvazisinin, Mustafa Kemal Atatürk’ün methinin öykünün yaşlı kadın anlatıcıları tarafından yapıldığı öykülerdir. Erbil’in Füzûzan’ın ve İleri’nin bu öyküleri emperyalizm, kapitalizm ve burjuva eleştirisi üzerinden de okunabilmektedir. Erbil (2016) bu tarz öykülerinde amacının “parçalanmayı, yabancılaşmayı (cinselliği de içine alarak) kapitalizmin nesnel gerçeğine dayandırarak anlatabilmek” olduğunu söyler (s. 186). Özellikle “Vapur” adlı öykü Osmanlı dönemlerinde aristokratların sömürsünü, cumhuriyette burjuvaların sömürsünü yansıtarak, ülkenin “bugünkü sömürü çamuruna” (Çelik, 1969, s. 440) nasıl sürüklendiğini anlatan bir başkaldırı örneğidir.

Erbil'in öykülerinin, işlevini yitiren bu burjuva sınıfının saptanması bakımından Marksist eleştirmenlere önemli bir perspektif sağladığını, böyle bir çevrede yaşayan bu tarz sanatçıların gerçeğine göz yummanın haksızlık olabileceğini düşünen Gürsel (1969), Erbil'in *Gecede* adlı öykü kitabı için “durmadan sıkılan, ne yapacağını bilemeyen yozlaşmış burjuvaların açmazını yazmakla, bir bakıma toplumcu eylemin gelişmesine katkıda bulun[duğunu]” (s. 627) söyler.

Gecede'de toplumcu yönleriyle dikkat çeken bir diğer öykü “Tanrı”dır (2017), yazar bu öyküsüyle gurbetçi içeriğini döneminde ilk dile getirenlerden birisi olur. “İki Sosyalist Erkek Eleştirmen”de (1977) ise Türk edebiyatındaki sosyalist eleştiri çevresini tenkit eder. Eleştirmenlerin aydın, kültürlü, objektif bir bakış açısına sahip olması gerekirken öyküdeki kadını nesneleştiren ataerkil zihniyetteki bu erkek eleştirmenlerin, kadına karşı erkeksi yaklaşımlarını eleştirir. Erbil, tıpkı çağdaşları Füzûzan, Ağaoğlu, Uyar, Gürsel gibi sosyalist aydınların eleştirisini -özeleştiri- yapmakla birlikte dönemin sol edebiyat anlayışının eleştirisini de kurmacanın akışında toplumcu bir bakış açısıyla yapar.

Erbil'in *Eski Sevgili* adlı kitabındaki “Eski Sevgili”, “Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen”, “Bunak” adlı öyküler gerçekçilik yöntemiyle devrimci bir söyleme kayarak radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi eğilime yer yer yakınlığı söylenebilir. Öz eleştirilerde bulunsa, her bir karakteri nevi şahsına münhasır inşa etse de Erbil'in sosyalist ve komünist diskurlardan yana olduğu açıktır. Doğrudan yantutmaz ama farklı karakterlerin ağzından Türkiye’de olgunlaşmış sosyalist ve komünist anlayışının içindeki tutarsızlıkları yansıtır. Bunun en etkili örnekleri “Eski Sevgili” adlı öyküde görünür. Öykü kişilerinden Suret ile Nigar bir meyhanede otururken orta yaşlı sosyalist bir adam, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının başlattığı harekâtın yanlışları (s. 108); “Bu ülkenin beyni biraz da meyhanelerine dağılmıştır. Aydınlar, neden söyle meyhanelere vurmuştur kendilerini” (s. 109) diyerek 68 Olayları ve sosyalist aydınlar konusunda bir söyleve başlar. Söylevin devamında “hiçbir şeyi araştırmamış, incelememiş bir halkla, bir aydın kadrosuyla zaten hiçbir yere gidilemez” (s. 110) diyerek Türkiye’deki devrim hareketlerinin içindeki çelişkilerden bahseder. Ayrıca Kurtuluş Savaşı hakkında resmî tarihin yazdığı kahramanlık öykülerinden örnek alınarak bir devrim mücadelesine girişilemeyeceği (s. 110); Ecevit’in demokrasi anlayışının halka değil aydınlara yetmediği (s. 111) gibi daha birçok konuda uzun bir

konuşma yapar. Meyhanedeki bu adamın kurmaca evrende tüm bu söyledikleri aslında Erbil'in gerçek hayatta rahatsız olduğu ülkedeki sosyalist ve komünist anlayışın içindeki çelişkilerdir.

Öyküde Nigar'ın, Salih'in, Suret'in ve Nigar'ın annesi gibi farklı karakterlerin de tarih, ideoloji, felsefe hakkındaki farklı fikirlerini görebiliyoruz, öykülerin olumlu olması bu düşün dünyalarının içindeki çeşitlemeleri de görmemize imkân sağlamaktadır. Kısaca Erbil'in karakterleri çok yönlü ve nevi şahsına münhasır karakterlerdir. Bu bakımdan toplumcu gerçekçi öykü kişilerine benzemezler, tipleştirmeler yoktur; öykücü açık ve aşikâr bir şekilde alt sınıfın yanında yer alarak *yan tutmaz*. Bunun yanı sıra bu karakterlerin kurgulanışı ve inşa edilışinden, düşün dünyalarından hareketle Erbil'in dilediği, istediği yahut arzuladığı yönetim şeklini ve kafasındaki sosyalist devlet modelini göstermesi yahut bu model hakkında birçok ipucu vermesi bakımından da propaganda yahut partizanlık yapmıştır diyebiliriz. Öykünün odak noktasına sadece bu konuları yerleştirmemesi, kadın, cinsellik, ataerkil yapı, kadın-erkek ilişkisi, evlilik, varoluşsal bulantılar gibi içerikler ile beslemesi onu radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi anlayıştan uzaklaştırır.

Erbil; işçiliği, emeği şiirleştirmek gibi girişimleri de olmamıştır, klasik anlamdaki işçi-işveren, ağa-ırgat içerikli öyküler de yazmamıştır. İyi gelire sahip sayılabilecek bir ailenin çocuğu olan Leyla Erbil hem geleneksel hem de modern yetiştirilme tarzıyla büyütölmüştür (Yolcu, 2022, s. 9). Öykülerinde de kendisi gibi okumuş, aydın ve burjuva kesimi anlatmayı seçmiştir. “Eski Sevgili”de Salih karakterinin diskurları toplumcu gerçekçi anlayışın gelecekçilik ilkesiyle (s. 102-103) benzerlikler göstermekle birlikte Salih'in, burjuvazinin bir parçasına dönüşmesi, komünist davadan artık yorgun düşmesi, ailevi ve aşk ilişkilerini öncelemesi ve en önemlisi yazarın niyeti boyutunda gelecekçilik söyleminin olmaması Erbil'i devrimci romantik öğelerden uzaklaştıran bir diğer nedendir. Yazar idealleştirmeler de yapmaz, aksine ülkedeki sosyalist hareketlerin içindeki tüm çarpıklığı, yozlaşmışlığı, çürümüşlüğü ve kokuşmuşluğu da göstermesi bakımından öykü estetiğinde anti-idealisttir dahi denilebilir.

Erbil'in öykülerinde cahillikle savaşı, fakir halkı bilinçlendirmeye çalışan olumlu/ilerici kahramanlar vardır. Alegorik bir öykü olan “Vapur” öyküsünde Vapur,

halkı bilinçlendirmeye çalışır, bir tarihçi gibi fakir halka yapılan haksızlıklara, halkın sömürülmesine ışık tutar. Başkaldırır, kendisinin ve halkının özgürlüğü için donanmayla savaşı, donanmayı yener, yoksul halkla özdeşir: “Emekçi bir soydan geliyorum, tek lokma haram yemedik, alnım ak, kirli işleri biliyorum, tarih boyunca süregelen haksızlıklara tanığım ve sabrım kalmadı, onlara hizmet etmeden yaşama onurunu taşıyorum” (s. 26) der. Boğaziçi’ni dolaşır, tüm aristokrasi ve burjuva zenginliğini eleştirir, buna karşı koyar ama bu karşı çıkışta halkın uyurgezerliğine isyan da vardır. “Osmanlı İmparatorluğu’nun gerileme döneminden batışına ve Cumhuriyetin kuruluşuna geçilirken beylerin aynı bey, yoksulların aynı yoksul, düzenin aynı düzen olduğu yüzümüze çarpılmakta[dır]” (Çelik, 1969, s. 440). Vapur, Osmanlı’daki sömürünün cumhuriyette kılık değiştirerek devam ettiğini anlatmaya çalışır ama Vapur’un tüm zaferlerine, tüm uğraşlarına karşın halk zamanla ona olan ilgisini kaybeder, halkın hafızası zayıftır, geçmişi, kendisine yüzyıllardır yapılan sömürüyü unuttuğu gibi Vapur’un da tüm fedakârlıklarını ve yaptıklarını unuttur. Vapur’un (2017) çekip giderken söylediği şu son sözleri dahi uyandırıcı, halkı harekete geçirici bir hüviyettir: “Hey kendinize gelin, doğrulun, geri alın ey! bezdim ey! bıktım ey! görmek istiyorum ölmeden, anaları, babaları, çocukları, halkı görmek istiyorum hey” (s. 29)!..

İki tür söylenti ortaya atılır: ilki halkın çaresizliğini görüp Vapur’un kendisine kıyması ya da sosyalist bilinci başka ülkelere aşlamak için yola çıkması... Mumcu (2020) bireyin ve toplumun tüm yükünü taşıması yönüyle Vapur’un Leylâ Erbil’in kendisi olup olmayacağını sorgular (s. 115). Gerçekten de Vapur’un halkı bilinçlendirme, yapılan sömürüyü göstererek onları uyandırmaya çalışması Erbil’in gönlünde taşıdığı sosyalist idealin, toplumcu gerçekçiliğin proleteri bilinçlendirme misyonunun bir parçası olarak görülebilir; lâkin Vapur’un pes edip gitmesi, *Gecede* yazarının, sosyalist devrim idealinin gerçekleşmesine olan inancını kaybetmiş olduğunun da bir yansıması olarak okunabilir. “Ayna” ve “Bunak”taki kadın karakterin oğlunun tüm söylemleri ve yaptıkları olumlu/ilerici kahramanın bir yansımasıdır. Her iki öyküdeki bu kahramanların ortak özelliği ise ikisinin de davalarında yenilmiş olmalarıdır ve bu bakımdan da toplumcu gerçekçiliğin olumlu kahraman tiplerinden de uzaklaşırlar.

Erbil, öykülerinde zengin biçimsel denemelere girişmiştir. Öykü karakterlerinin bilinçdışını gösterebilmek adına psikanalitiğin tüm imkânlarından yararlanmıştır, modern öykü tekniklerinden bilinç akışı, öyküleri sürükleyen ritmik bir unsurdur. Öykücü bireylerin iç dünyasının aracısız aktarımı olarak mektup tekniğini de yetkin bir şekilde kullanır. Beckettvari absürt söylemler, alegorik anlatımlar, gerçeküstü ve fantastik öğeler metinlerin biçimsel varsıllığını artırır. Biçim olarak varoluşçu yazarları takip eder, onda açık bir Kafka, Woolf ve Joyce etkisi görülür. Marks ve Dostoyevski’yi beğendiğini de dile getirir. “Onun Türk öykücülüğündeki en ayıksı yanı, denediği biçimsel yapılar ve Türkçe kullanımındaki muhalif tutumudur.” (Tosun, 2014, s. 201) Bu bakımlardan da toplumcu gerçekçilikten uzaklaşır, açık ve anlaşılır olmak ya da bu tarzda bir dil inşa etmek gibi hiç endişesi olmamış aksine yukarıda da zikrettiğimiz gibi biçimsellik yönünde ek uğraşlar ve çabalara girişmiştir.

Gürsel, *Yeni Dergi*’deki “Gecede” (1969) adlı yazısında *yeni gerçekçilik* olarak tanımladığı, birçok yönüyle Lukacs ve Fisher’in eleştirel gerçekçiliğine de benzeyen bir *gerçekçilik* anlayışıyla Erbil’in öykülerini yazdığını söyler. Eleştirel gerçekçilerin yaklaşım tarzına benzeyen, Balzac’da ilk izlerine rastlanan, Zola’da en iyi örnekleri verilen, Maupassant’ın kısa öykülerinde salt gözlemciliğe varan bu *gerçekçilik* anlayışının -Gürsel’in deyişiyle *yeni gerçekçilik*’in- Erbil kıyılarında dolaşmaktadır. Gürsel’e göre Erbil’in anlatımı öylesine değişik ve alışılmışın dışındadır ki öykü kişilerinin yaşamlarını belgelerle ispatlasa bile inandırıcı değildir. Erbil yaşanan gerçekliği bütün yalınlığı ve çıplaklığıyla algılasa da bunu okura sunarken bilinç akışı yazarlarından devraldığı dışavurumcu biçimden, Freudyen bir yöntemden yararlanmıştır (Gürsel, 1969, s. 625). Dolayısıyla Erbil’in bilhassa *Eski Sevgili* adlı kitabındaki öyküler klasik yapıdaki toplumcu gerçekçi öyküleri aşarak biçimsel ve estetik yönden eleştirel gerçekçi öyküye ulaşır.

Toparlayacak olursak Leyla Erbil, ilk öykü kitabı *Hallaç*’ta varoluşçu endişeleri olan ama yer yer Marksist ve toplumcu endişeler de görülen; *Gecede*’de bu endişelerin varoluşçu bağlamlarından kopartılmadan ama yer yer gerçekçilik anlayışıyla da kaleme alınan, *Eski Sevgili*’de ise ayağı daha yere sağlam basan bir gerçekçilik anlayışıyla ama hiçbir zaman varoluşçu eğilimden uzaklaşmadan öyküler kaleme alır. Onun öykü anlayışının zemininde Marksizm, varoluşçuluk, feminizm, psikanalizm ve toplumcu gerçekçi söylem her daim iç içe ve birbirlerini besleyen eğilimlerdir. İlk öykü kitabında

1950 Kuşığı tavrı ağır basarken diğer öykü kitaplarından bunalım edebiyatçıların anlayışından uzaklaşarak 1960'ın ikinci yarısında yazmaya başlayan ve çalışmamızda ele aldığımız öykücüler gibi tek bir eğilimle değil çoklu eğilimle öyküler yazar. Sonuç olarak Erbil varoluşçuluktan toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğe doğru eğilim gösteren 1960-1980 yılları arasının öykücülerindendir.

Adnan Özyalçiner (1934- ...); 1960'da *Panayır*, 1963'te *Sur*, 1971'de *Yağma*, 1972'de *Yıkım Günleri*, 1977'de *Gözleri Bağlı Adam* adlı kitaplarını yayımlar. Erbil, Soysal gibi 1950 Kuşığı öykücülerini içinde değerlendirilir; kendisi de bunu onaylar (Andaç, 2003b, s. 30-31). İlk öyküleri 1950-1960 arasında *Demet*, *Seçilmiş Hikâyeler*, *Mavi*, *On Üç*, *Yankı* gibi birçok sanat ve edebiyat dergilerinde görünür. 1960'ta bu öykülerin bir kısmını *Panayır* adlı kitabında toplar. *Sur* adlı öykü kitabıyla 1964'teki Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanır. 1964'teki bu yarışmada birinciliği Mehmet Seyda ile paylaşır. 1972'de *Yağma* adlı kitabıyla Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülüne sahip olur. 1978'de yapılan Sait Faik Hikâye Armağanı'nda *Gözleri Bağlı Adam* ödüle layık görülen kitabıdır. Bu sefer ödülü Selçuk Baran'la birlikte alır.

Özyalçiner'in öykücülüğü İleri, Soysal, Erbil, Özlü gibi varoluşçuluktan toplumculuğa doğru uzanan bir örüntü izler. *Panayır* ve *Sur*'daki öyküler varoluşçu eğilimin ağır bastığı öykülerdir. Bu kitapta 1950 Kuşığı gibi gerçeküstü ve fantastik öğelere, sembolik ve alegorik anlatımlara yoğunlukla başvurulmuştur. *Yağma*'da öykülerin gerçekçilik zemini daha güçlüdür. Sembolik ve alegorik göndermeler devam etmekle birlikte gerçeküstücülük bir hayli azalır. *Yıkım Günleri*, *Gözleri Bağlı Adam*'da ise gerçekçilik zemininden neredeyse hiç kopmadan inşa edilen öyküler yer almaktadır. Özyalçiner'in öykücülüğü üzerine geniş bir araştırma yapan Tümer (2016), *Panayır* ve *Sur* için “soyut ve gerçeküstü özelliklerin daha belirgin olduğu kitaplar” (s. 52-65), *Yağma*, *Yıkım Günleri*, *Gözleri Bağlı Adam* için ise “somut, gerçekçi ve eleştirel gerçekliğin ürünü olan öykü kitapları” (s. 65-90) şeklinde bir tasnif yapar.

Özyalçiner, İstanbul'un yoksul mahallerinden biri olan Karagümrük'te, surların yakınlarında bir çocukluk geçirir. Öykülerinde alt sınıf insanları odağa almasındaki başlıca etkenlerden birisi de budur. Fakir ve okumamış bir ailenin çocuğu olan Özyalçiner'in babası işçidir, annesi de dikiş nakış işleri yapar. Çocukluğu ve bilinçaltı gecelerin karartıldığı, ekmeğin, yiyeceğin vesikaya bağlandığı savaş yıllarında

şekillenir. Babasını bu yıllarda kaybeder. Evlerini bölüşmek zorunda kaldıkları, babasının dokumacılık yapan bir arkadaşının eve getirdiği gazetelerdeki tefrika romanlarla ilk okuma alıştırmalarını yapma imkânı bulur. Harçlığından arttırdığı paralarla *Çocuk Haftası*, *Afacan* gibi dönemin çocuk dergilerini satın alıp okur. Üniversite yıllarında maddi zorluklar nedeniyle Fikir ve Sanayi Dağıtma Bürosunda dergi dağıtıcılığı işi bulur. Zamanın çoğunu bu muhitte ve Yenilik, Yeditepe gibi yayınevlerinin etrafında geçirir. *Baylancılar* olarak bilinen Attila İlhan'ın çevresindeki şair ve yazarlarla yakın dostluklar kurar. 1959'da ise *Cumhuriyet* gazetesinde iyi bir maaşla çalışmaya başlar. İstanbul Üniversitesinde edebiyat okuyan Özyalçiner öğretmen olduğunda daha az para alacağı, muhtemelen İstanbul dışında görevlendirileceği, gazeteciliğin yazarlığıyla bağdaştığı, bu meslek sayesinde sanat muhitleriyle röportaj yapabilme imkânları bulabileceği için gazetecilik ve yazarlık işine dört kolla sarılır. Mehmet Seyda, Yaşar Kemal, Orhan Kemal etkilendiği yazarlar arasındadır (Andaç, 2003b, s. 30-35).

Özyalçiner (1980) öykülerinde toplumcu bir perspektife sahiptir, bununla birlikte toplumcu bir perspektife sahip olduğunu da konuşmalarında dile getirir. Ona göre toplumculuk sömürsüz, baskısız bir dünyanın yaratılması için yazarın olmazsa olmaz sorumluluğudur. Eşitlik, kardeşlik ve barışı toplumda egemen kılma mücadelesinde bulunan her sanatçı için bu bir zorunluluktur. Bir yazar yoksulluğun alın yazısı olmadığını insanlara anlatmalıdır (s. 8).

1960-1980 yılları arasında yazdığı öykülerde doğrudan tarihî bir olaya gönderme yaptığı öykü sayısı bir hayli azdır. Buna karşın tüm öyküler 27 Mayıs ve 12 Mart'ta yaşanan kaotik olayların yansımalarından örülüdür. “İkinci Arka” (1980) adlı öyküde “Erken seçime hayır diyen Cepheciler” (s. 69) ibaresi -Kilimci'nin “Tüketen” öyküsünde de olduğu gibi- Demirel'in AP'sinin; Selamet Partisi (SP), Güven Partisi (GP) ve MHP ile koalisyon olması ve hükümeti kurması ile alakalıdır. Bu koalisyonda sağ kanat güçlenir. “Milliyetçi Cephe”, “Sola Karşı Sağcı Cephe” olarak bilinen bu hükümet yanlıları Ecevit'in olası bir erken seçimini engellemek için girişimlerde bulunur. “Grev Bildirisi” adlı öyküde ise -Aktunç'un da *Kurtarılmış Haziran* adlı kitabındaki öykülerde ele aldığı- 1966 yılındaki Paşabahçe Şişe ve Cam Fabrikası Grevi içerik olarak işlenir. Bu grevde İstanbul halkına dağıtılan ve halkı destek için çağıran grev bildirisinden alıntılar yapılmıştır. Bunların yanı sıra evlere düzenlenen

baskınlar, takip edilen, tutuklanan işçiler, militanlar, öğrenciler, polis arabaları ve sivil arabalarla devriye gezen güvenlik güçlerinin insanları haklı haksız gözüktüne alması, eylemler, mitingler, provoke edilen insanlar, eylemlere parayla katılan provokatörler, şehirlerin caddelerinde, sokaklarında gezen tanklar, Amerikan üsleri, emperyalizm ve kapitalizmin ülkeyi dört bir yandan kuşatması öykülerdeki tarihi perspektiflerin örneklerindendir.

İlk kitabı *Panayır* yazarın 1955-1959 arası yazdığı öykülerden oluşur. Yazar bu kitabını 27 Mayıs'ın zor koşullarında kendi imkânlarıyla bastırır. Özyalçiner, bu kitabında toplumsallığa varoluşçu bir tavırla yaklaşarak toplumsallığı metnin derinliklerine gömer, çoğunlukla alegorik ve sembolik yöntemler ve ideal okurun çabaları ile bu göndermeler su yüzüne çıkarılabilir. Mesela “Panayır” (1983) adlı öyküde panayırın işleyişi, panayırın çalışanları, içinde bulundukları kaotik ortam kapitalist düzenle yönetilen bir toplumun alegorisidir. Benzer bir şekilde “Alt Ucu” (1983) adlı öyküdeki atını satmaya çalışan adamın yaşadığı bulantı, sürekli göğe bakması ekonomi faktörünün, maddi yoksunluğun bireyin iç dünyasında yaşattığı karmaşaya örnektir. Yazar gerçeküstü, absürt, alegori eğilimlerini kullansa dahi öykülerinin temelini toplumsallık ve ekonomi faktöründe kilitlemektedir.

Özyalçiner'in en çok öne çıkardığı ve eleştirilerinin temelini de oluşturan içeriklerden birisi kentleşme problemidir. *Panayır*'da kentleşme olgusu toplumcu gerçekçi eğilimden uzak, varoluşçu içeriklerin içinde eritilerek verilir. Örneğin “Çıplak Bir Ampulün Altında Olup Bitenler”de (1983) akşam yağmur yağar, sokağa çıkınca her yer göl olmuştur, bireyler ılık vıcık vıcık suya girerler (s. 29). “Beton Kırklıklar”ında ise (1983) betonlaşma ve yüksek binalar yüzünden bireyler gökyüzünden uzaklaşmış, gece mi yoksa gündüz mü olduğu iyice fark edilmez hâle gelmiştir. Otobüslere insanlar tıka basa doluşur (s. 116-119)

Sur'da, alegorik anlatımın ve metaforların içine saklanmış kentleşme eleştirisi ile iç içe giren varoluşçu içerikler vardır. Özyalçiner (1983), bu kitabında İstanbul'da yaşanan kentleşme problemine gözlerini bağlayıp kulaklarını tıkayamadığını, bu kentin öyküsünü yazdığını söyler (s. 111). Yer ve kişi adlarını vermeden bir kenti anlatır, isimlerini zikretmese de bu şehir İstanbul ve bu insanlar da İstanbul'un küçük insanlarıdır. Bu bakımdan da bu öykülerin Sait Faik'inkilerle benzerlikleri olduğu

söylenbilir. Bu kitapta da yazarın tutumu toplumcu gerçekçilikten uzaktır, eleştirel gerçekçilik nispeten daha ağır basar.

“Adam Konuşacak” (1983) adlı öyküde anlatıcı kentleşmenin tarihî yapıları yok ettiğini, asfaltın, betonun, yüksek binaların gökyüzünü kapladığını şu şekilde zikreder:

Güneşte cayırlar cayırlar yanan beton asfaltın, el büyüklüğünde bir toprak parçasıyla aynı küçüklükte bir gökyüzü dahi bırakılmaksızın büyük yapılarla tıkabasa doldurulan taşlaşmış kentin yanı başındaki bu yıkıntıların duvarlarında, taşların arasında sıkışıp kalmış nemli toprağın son kalıntıları vardır. Ve sıcak külün altında yüzyıllardır gizlenen, iyice eşelendikten sonra ortaya çıkacak olan dipteki batık kentler. İçin için sızan eski sarnıçlar. Su yolları. Ağaçlar. Yıldızlı gökyüzleri (s. 130).

Özyalçın’ın kentleşme eleştirisi uzun cümleler, imgelemeler ve şiirsel dilin ardında eriyip gider. “Balkon Ölüler”nde (1983) “üst üste yığılan hep bir boy tuğluların ölümsüz gökdelenleri” (s. 142) imgesi buna bir örnektir. “Olsa Olsa Bir Olaydır”da (1983) kahvelerde, içki evlerinde kent kültürü içinde bireyler arasındaki iletişimsizlik gözler önüne serilir. Herkes konuşur ama kimse kimseyi dinlemez, konuşulan konuyla alakalı alakasız herkes kendi söyleyeceğini/fikrini hazırlar (s. 157-158). Öyküde mekânın insan üzerindeki etkisini kırsaldan kente gelen öykü kişinin gözünden şöyle aktarır: “Kent kalabalığı kendine yetiyordu zaten. Birden ben eklenince büsbütün çığırından çıkmıştı” (s. 155).

Özyalçın’ın kentleşme eleştirisi *Yağma* adlı öykü kitabında ayakları yere daha sağlam basan bir gerçekçilik anlayışıyla devam eder. “Bir Şehrin Öyküsü”nde başkışı, öyküsü anlatılmaya çalışılan şehrin kendisidir. Kişilerin birbirlerinden çok şehrin kendisiyle, eşyayla olan ilintilerindeki çelişkiler bu kitaptaki öykülerin başlıca özelliklerindendir (Özyalçın, 1980, s. 112). Mekân olarak isim zikredilmez ama kitaptaki öykülerdeki mekan çoğunlukla Özyalçın’ın de çocukluğunun geçtiği İstanbul’un surlarla çevrili kesimidir. Surlar alt sınıftan bireylerin sıkışmışlığının alegorisidir. Üst sınıf, surlar arasında kalan şehri ve bilinçsiz proletaryayı sömürür, yağmalar. Özyalçın, bu öykülerde maddi-manevi sömürülen bilinçsiz proletaryanın görülmeyen yaşantısına projektör tutar. “Çarşı” (1980) İstanbul’daki Kapalı Çarşı’dan hareketle kentleşme sorununu irdeler. Çarşıdaki düzen ve yerleşimde sınıfsal çelişki gözler dikkat çeker. Toplumcu gerçekçiliğin diyalektik bakışı burada gözler önüne

serilir. Çarşı içindeki düzen zenginlerin ve fakirlerin ayrıştırıldığı üst sınıfın çıkarlarına daha çok yarayan bir düzene dönüştürülür. Tüm sistem kapitalist devlet düzenine uygun bir şekilde inşa edilir, daha farklı söylersek Özyalçiner Kapalı Çarşı'daki düzen üzerinden kapitalist devlet düzeninin alegorisini yapar. Tefik Fikret'in "Sis" adlı şiirinden alıntılar da yapılan "Sis" (1980) adlı öyküde kentleşmede yapılan yenilikler bir yağma olarak yansıtılır; şehir kazılır, delinir, yıkılır; ortaya çıkan yeni şey ise bir inşadan çok âdeta bir yıkımdır (s. 190).

Özyalçiner'in, *Yıkım Günleri*'nden itibaren ilkeli toplumcu gerçekçi tavrı belirginleşir. Bu kitaptaki öyküler kentleşme eleştirisi üzerinden toplumcu gerçekçi eğilimin dinamikleri ile kaleme alınır. "Yıkım Günleri" (1972) adlı öyküde kentleşme sürecinde evlerinden, dükkânlarından çıkarılan insanların, evsiz ve işsiz kalan alt sınıfın öyküsünü okuruz. Yoksullar, fakirler köşeye itilir. Öykünün sonunda, ironik bir şekilde, yıkımı yapan işçiler evi yıkılan kestaneciye kestane tezgâhında pişirmesi için tepside bir avuç kıyma, birkaç yumurta, bir kaşık yağ ve biraz da soğan verir. Ezen değişmezken ezilenin birbirine desteğini görürüz. "Yük" (1972) adlı öyküde kentleşme sürecini ve yıkılan evleri bir çocuğun bakış açısından görürüz. "Kök"te doğrudan kentleşme sorunu ele alınmasa da öykü boyunca kentin çehresinin nasıl değiştiğini ve mekânın insan üzerindeki etkilerinin görebilmek mümkündür. "Gök Mavi Toprak Kara"da (1972) zenginlerin bulunduğu muhitte yapılan bir kazı çalışmasında lağımın, tüm zenginliği nasıl kokuşturduğu görülür. Bahsi geçen öykülerin hemen tamamında sembolik okumalar yapılabilir. Kitaptaki neredeyse her öykü doğrudan ya da dolaylı olarak kentleşme problemine ışık tutar.

Daha önce bahsettiğimiz Heisenberg'in makineleşme ve bireyin doğaya, kendine, nesneye, varoluşa/varoluşuna yabancılaşma düşüncesini bu kitapta da görebilmekteyiz. Özyalçiner'in öykülerinin genelinde modern insan hayatına makinenin, teknolojinin girmesiyle bireyin yabancılaşması dikkatlere sunulur. Makinenin insanı insan yapan özelliklerden sıyrıldığını, onu bir aygıta dönüştürdüğünü "Adam Konuşacak" (1983) adlı öyküde şu şekilde görürüz.

Ben bir insanım ve gördüğünüz gibi, iyice görebiliyor musunuz acaba, çıplağım, dedim. Hemen ardından hani ses alma aygıtınız, nereden fotoğraf makineleriniz. Bu fırsatı bir daha ele geçiremezsiniz diye alay ettim. Çünkü aygıtlarınızın

yardımlı olmadan ne görebilir ne de duyabilirsiniz beni siz. Aygıtlarınızın aracılığıyla saptadığınız ben de hiçbir zaman ben olmayacağıma göre (s. 130).

Genelde varoluşçu bir tavır da vardır bu öykülerde. Fotoğraf makinesinin çektiği bir fotoğrafın insanın “insan olma” niteliklerinden birçok şey götürdüğünü, insanı varoluşa yabancılaştırdığını söyler. Ressamın yaptığı bir tabloda, bir insan portresinde ise bu durum minimum seviyedir. “Döküntü Pazarı”nda (1983) kendisinin portresini yaptıran öykü kişisi, topraktan ve kök bitkilerden karılan boyanın insanı insana en yakın şekilde resmedilebilecek has boya olduğunu, fotoğrafın makinesinin ise bu doğallığı vermediğini zikreder. Öykü kişisi ressama yaptırdığı kendi resimden hareketle şunları söyler:

Resimde aradığım bütün çizgileri, kesinleşmemiş, sınıra vardırılmamış ya da tam tersine kesinliği de, sınırı da aşarak (daha çok böyle olduğunu sanıyorum) uşuzlaşmış olan bütün o çizgileri buldum. Bana benden daha çok benzeyen bir resimdi bu. Yazık ki bu da ben değildim (s. 147)...

Özyalçın’ın, bu ifadesinde sanatta *gerçekçilik* anlayışının yansımalarını da görebilmekteyiz.

Benzer bir eleştiri “... Ne De Bir Martı Uçuyordu Gökte” (1983) adlı öyküde makinenin insanı tutsak etmesi üzerinden anlatılmaktadır. Öyküde denizde bir saldan kurtarılan yabani bir adam elindeki baltasıyla gemideki tüm teknolojik cihazları yok eder. Gemi denizin ortasında kalakalır, bu insanlar hiçbir yere gidemez. Bir bakıma kendilerini ele geçiren makineler olmadığı zaman bu insanlar gerçek yaşamın, insan yaşantısının ortasında ancak savunmasız bir yabancı olabilirler. Kısaca Özyalçın’ın sanayileşmenin en önemli parçası olan makinenin insanı tutsak ettiğine, köleştirdiğine dikkat çeker. Bu tarzdaki öykülerde alegorik anlatımın imkânlarından yararlanır.

Öykülerde üret(e)mediği bir metanın tüketimine/kullanımına katılmak zorunda kalan, bu katılımın çıktısı olarak gelir elde eden yahut bu geliri elde edebilmek için üretim araçlarına sahip olamayan öykü kişilerinin işe ve emeğe yabancılaşması makineleşme içeriği ile birlikte ele alınır. Örneğin “Yağma” adlı öyküde otomatik makineler, engelli adamın çamaşırcılık yapan karısını işsiz bırakır. Kadına eskisi gibi çamaşır işi çıkmaz. Yeterli geliri elde edemezler (s. 127). “Mis Gibi Anadol!” (1980) adlı öyküde araba çekilişi yapılır, çekilişte Anadol marka araba verilecektir. Çekilişin

biletlerini bir kadın satar. Kadın açtır, fırından gelen kokulara dayanamaz ayrıca kadının hastalığı vardır. Fenalaşır, ilacını içer. Bir ekmek almak ister ama almamayı tercih eder. Evde yemek vardır. Yaptığı emeğe ve bu emeğin aracılık yapan metaya yabancılaşır.

Yağma (1980) adlı öykü kitabında Özyalçın, -kitabın da adından anlaşılacağı üzere- öyküleri sınıf çatışması, ezen-ezilen, yöneten-yönetilen, zengin-fakir diyalektiği, sosyal adaletsizlik, kapitalist sömürü, gelir dağılımında eşitsizlik, üretim araçlarının ve mülkiyetin adilane olmayışı üzerinden inşa eder. Toplumcu gerçekçi eğilimin içeriklerinin öne çıktığı bu kitapta alegorik, sembolik anlatım ve metaforlara sıklıkla başvurulur. Kurmacalardaki çatışmanın kökenleri ekonomi faktörüne dayanır. Örneğin “Yağma”da (1980) bireyler işsizlikten kıvrılır, engelli bir adam iş arar ama kendisine uygun bir iş bulması imkânsız gibidir. Karısı da çamaşırcılık yapar. “Buluşma”da (1980) kadın dikiş makinesinin pedalını ödeyebilecek miktarda para kazanamaz, üretim araçlarına sahip değildir (s. 47). *Sur*’da olduğu gibi -bu kitapta çok daha net bir şekilde- öykü kişilerinin şehirle çatışmaları sınıf çelişkisi ve ekonomi faktörü üzerinden okunabilmektedir.

“*Sur Kapılarında*” (1980) *sur* ve çevresinde yaşayan yoksul, taş ocaklarında çalışan insanları anlatan alegorik anlatımlı bir öyküdür. Öyküyü o muhitte yaşayan bir dilenci masalsı bir hava ile aktarır. Kurmacada yoksullar taş ocaklarında gece gündüz demeden çalışır, isyan ederler, başkaldırırlar. Kentin soyluları işçilere özgürlüklerini verir ama onları kandırır da. Soylular, özgürlüğünü tanıdığı bu sınıfı korkutarak olası bir saldırıda şehrin yıkım ve yağmaya uğramaması için şehrin etrafını yüksek surlarla ördürür. Bu sınıf özgür oldukları bu dönmede de köle gibi çalışmak zorunda kalır. Duvarlar yükseldikten sonra surlar denizin, dağın kokusunu içeri sokmaz; duvar işçileri günlük kazançlarını soyluların dükkânlarından şişelerde bahar kokusu olarak tüketir. Şehir saldırıya uğramadan önce saldıranlarla soylular anlaşmışlar, şehri parsel parsel paylaşmışlardır. Ezen ezmeye ve ezilen ezilmeye devam eder, özgürlük elde edilse de sınıfsal statü hiçbir zaman değişmez. Öyküde toplumcu gerçekçi sanatın sınıf çatışması, üst sınıfın alt sınıfı maddi, manevi, psikolojik ve ekonomik sömürüsü ve gelir adaletsizliği içerikleri öne çıkar.

“*Burjuva Ölüler*” (1980) adlı öyküde de yine imtiyazlı bir sınıf olarak burjuva sınıfı eleştirilir. “*Sis*”te (1980) sınıfsal çelişki iskelelerden kalkan vapurlar üzerinden

verilmektedir. Üst sınıfın vapura bindiği ayrı bir iskelede radarlı vapurlar vardır. Alt sınıf ise bu iskeleden farklı bir iskelede radarsız vapurlara binerler. Sis, kaza ihtimaline sebebiyet verince üst sınıfın-soyluların bindiği vapur güzergâhı değişir ve seçkinlerin bindiği bu vapuru alt sınıftan insanlar âdeta istila eder. Diyalektik yapıdaki bu ironik öyküde sınıflar yanlış iskelelerde iner.

Özyalçiner'in kapitalizm eleştirileri tıpkı sınıf çatışmasında olduğu gibi kentleşme ile iç içe yapılı. Öykülerinde bireyi, kalabalıkları yahut şehri anlatırken Türkiye'nin ekonomik ve toplumsal çelişkilerini yansıtmaya çalışır. O, öykülerindeki kentler hakkında her gün hepimizin bir şeyler yağmaladığı, bir şeylerinin yağmlandığı kentlerin öyküsü olduğunu ifade eder (Özyalçiner, 1980, s. 112). Bu yağmayı anlatırken de Tevfik Fikret'in "Han-ı Yağma" ve "Sis" şiirlerinden alıntılar, epigraflar ve bu şiirlere göndermeler yapar. "Yağma" kelimesi de başlı başına bir sömürüye işaret etmektedir. "Yağma" (1980) isimli öyküde sakat bir adam iş aramaktadır. Yapamayacağı işlere başvurur, iş görüşmelerine gider, insanların vaktinden çalar. O da bilir, bir sonuç alamayacaktır ama kendi gibilerin durumundaki eksiklikten yararlananlar, onları yağmalayanlar, sömürenlerle dalga geçmek ister. Öykü kişinin bu tavrı kapitalist sisteme bir başkaldırı örneğidir. "Gökyüzünde Ayaklanma"da (1980) çocuk işçi içeriği de görülür.

Aktunç, Soysal, Erbil gibi Özyalçiner de emperyalist sömürüye dikkat çeker. "Tutsaklar" (1980) adlı öyküde kendi topraklarımızda bulunan Amerikan üssüne giriş-çıkış denetimli ya da yasaktır. Bir toprak ağası Yusuf Bey kızını Kemal adlı bir işçiye vermemek için iyi ilişkiler kurduğu bu üste barınan Amerikalı aileye hizmetçi olarak verir. Kemal, Emine'yi kaçıramaz, Yusuf Bey kızını Kemal'in kaçıracağını anlayınca gecenin bir yarısı Amerikalıların jipiyle köye gelir. Sembolik olarak aslında Yusuf Bey, kızını, -namusunu- kendisinden olan birine -Kemal'e- vermektense işbirliği yaptığı Amerikalılara hizmetçi olarak verir. Bu tutumuyla Özyalçiner emperyalizmin ülke üzerindeki sömürüsüne farklı bir açıdan dikkat çeker. Nitekim öykünün sonunda da kapitalist ve emperyalist sömürüye Kemal şu sözleri ile dikkat çeker:

Şimdi iyi dinleyin beni diye bağırdı. Bugün suyunuzu kendi depolarına aktaranlar rüzgarınızı engelleyenler, denizinizin önünü kesenler, otlaklarınızı elinizden alanlar, yarın, sevdalınıza da kavuşmanıza engelleyecekler. Tıpkı

bana yaptıkları gibi. Sizlere de yapacaklar bunu. Delikanlılar, genç kızlar, bacılarım, kardeşlerim size de yapacaklar. Hepimize. Topumuza (s. 31).

“Baskın”da (1980) kapitalist devletin baskınlarla, zorbalıkla öğrencilerin düşüncelerini, ideolojilerini susturduklarını, gencecik bu insanları öldürdüklerini görürüz. Yazarın niyeti hayatlarının baharında olan bu gençlerin yok edilmesine birebir şahit olan toplumun sessiz, tepkisiz ve duyarsız kalmasıdır. “Gözleri Bağlı Adam”da (1980) emperyalizm eleştirisi yapılır. Hayro, Amerikan üssünde tamirci olarak çalışır. Bir arıza için Amerikalılar ondan yardım ister. Kafasına çuval geçirilir ve üsse götürülür. Hayro gerekli tamiraty yapar ve kafası tekrar çuvalla kapatılıp geri götürülür. (s. 103) Büyük kulak dedikleri radarın olduğu merkezde dünyanın bütün gizlisi saklısı bulunmaktadır. Kendi topraklarında başka memleketin insanları tarafından ikinci insan muamelesi görür. İletişim, haberleşme ağıları emperyalist güçler tarafından kontrol edilmektedir.

“İkinci Arka”da (1980) ise Hamal Habip yük taşıyan bir işçidir. İşbirlikçi insanlar tarafından Habip gibi insanlara para verilir, köyden para ile adam toplanır. Herhangi bir ideoloji yahut düşünceden bihaber olan bu insanlar eylemlere katılır, slogan atar, yayın evlerinin vitrinlerine taş fırlatır, adam döverler. Habip köyünde geçinemediğı, yeterli toprağı sahip olmadığı için bu eyleme katılır, çatışma arasında kalır, vurulur. Kurşun ayağında kalır. Provokatörlerin bu oyunu ortaya çıkmasını diye de köye dönemez. Taş attığı, saldırdığı kitapçıların bulunduğı bölgede hamallık yapmaya başlar. Almanya’ya gitmeyi planlar, ama yaşadıklarından sonra kitapçılar çevresinde gazete, kâğıt ve yük taşıyarak hayatını idame ettirir. Kapitalizmin maddi-manevi ve ahlaki olarak sömürdüğü Hamit ayağında kurşun olduğı için artık Almanya umudu da kaybolmuştur. Muayeneden geçemeyeceğini bilir.

Özyalçın’ın ilkeli toplumcu gerçekçi tutumunun belirginleştiğı *Yıkım Günleri* adlı kitabında kentleşme eleştirisinin yanında sınıf çatışması da ele alınır. Öykü kitabının adından da anlaşılacağı üzere kentlerin yıkımı irdelenir; maddi endişelerle yapılan bu fiziki yıkımda şehirlerin yüz yıllarca oluşturduğu kültürel, manevi, sosyolojik ve psikolojik hafıza da yok edilir. “Yıkım Günleri”nde eski evleri ve dükkânları insanlar içindeyken yıkan üst sınıfın ahlaki, manevi hiçbir değere saygı göstermemesinin yanında rant elde etmek için insanın hayatına dahi kast edebileceğini görmek de mümkündür. “Kök”de sınıfsal eleştiri doğrudan verilir. Anlatıcı şehrin

soylulara, şehir dışının, taşranın ise çingenelerin, göçmenlerin, alt sınıftan yoksul insanlara ait olduğunu söyler (s. 64). Kuyumcu ihtiyacı olmadığı hâlde, şifalı bitki kökleri satan adama yardımda bulunmak için satıcıyı dükkânına çağırır. Satıcı ilk olarak şifahen sonrada fiziksel olarak kuyumcuya saldırır. Kök satıcısının şu sözleri hem sembolik hem de gerçekçi bir tutumla toplumdaki sınıfsal çelişkileri işaret etmesi bakımından dikkate değerdir:

Bir yığın yoksulu da ortak ettiniz öldürümlerinize. Jilet atıp satıyorsunuz onlara. Ellerinizi kirletmeden ne güzel de beceriyorsunuz. İlk anlayan ben oldum bunu. Aç kalmak pahasına da olsa, ortak olmak istemedim bu kötülüğe. Sizleri de düşündüm bunu yaparken, Sizlerin de kötülüğünü istemiyorum... Kendi ellerinizle kurduğunuz bu çarka kapıldığınızdan, kendi kendinize yaptığınız kötülüğü de ayırt edemiyordunuz. Tanrı vergisi kökleri toplayıp satmayı denedim. Sizleri uyarmak için. Ama beni anlamadınız. Duymadınız beni. Desteklemek istemediğiniz dirimi. Kendi ellerinizle kurduğunuz çarkın kurbanı olmuştunuz. Jiletlere koştunuz. Aç kodunuz beni. Ben de jilet satıcısı olayım diye yaptınız bunu. Yalnız bunun için yapıyorsunuz (s. 81)!

“Gök Mavi Toprak Kara”da ise zengin iş adamlarının yazıhanelerinin bulunduğu bir muhitte kazı ve lağım çalışmaları yapılır. Kazmacının düşünceleri, akşam iş çıkışı arabası kazıdaki taşların ardında kaldığı için lağım pisliği bulaşmış bütün taşları küçük bir çocukla taşımak zorunda kalan zengin iş adamının durumu ve düşünceleri toplumcu gerçekçi eğilimin sınıf çelişkisini yansıtır. “Grev Bildirisi” adlı öyküde gelir dağılımındaki adaletsizlik, sermayedarların üretim araçlarına, mülkiyete eşit olmayan koşullarda sahip olması, emeğe yabancılaşma öne çıkan toplumcu gerçekçi içeriklerdir.

Özyalçın’ın, *Yıkım Günleri*’nden itibaren ilkeli toplumcu gerçekçi tavrı giderek belirginleşir. Olay öyküsü eğiliminin ağırlığı artar, öykülerindeki diyalektik yapı çok daha göz önündedir. Ezen-ezilen, alt-üst sınıf çatışması hemen her öyküde görülür. Öykülerinde alt sınıfı odak noktası yapar. Üst sınıf diyalektik ilişki ile metindedir, bu kesimi öykülerinin merkezine neredeyse hiç konmaz. “Yoksulluğu bir alın yazgısı gibi taşıyan insanları” (Özyalçın, 1980, s. 8), alt sınıfın küçük insanlarını yazmıştır. Yazarlığı bir misyon olarak görür. Bu misyon toplumcu gerçekçi sanatın yazara yüklediği proletaryayı bilinçlendirme ilkesiyle kesişir. Ona göre bir yazar “Halktan aldığını halka verecek, bilgisini kültürünü onun yararına kullanacak, onu

aydınlatacak, eğitecek bilinçlendirecek[tir]” (Özyalçın, 1980, s. 109-110). Özyalçın alt sınıftan yanadır. Onları zaaflarıyla, eksikleriyle, iyi-kötü tüm yönleriyle resmeder. *Yağmadan* itibaren kaleme aldığı öykülerinde toplumculuğu kurmayı kendisine misyon edindiğini söyleyebiliriz. Kapitalizmin ve emperyalizmin eleştirisinin sıklıkla vurgulanması da bu yüzdendir. Dönemin öykücülerine gibi toplumsal kaosu bireyin iç dünyasındaki yankılarına kulak kabartır.

“Tutsaklar” (1980) adlı öyküdeki Kemal’in, sevdiği kadının Amerikan üssündeki bir aileye hizmetçi olarak verilmesi üzerine civardaki çiftçi ve köylülere söyledikleri (s. 30-31), “Kök”teki (1972) satıcının kuyumcu sahibine karşı verdiği söylev (s. 80-81) Özyalçın’ın proletaryayı bilinçlendirme, yoksulluğun alın yazgısı olmadığını onlara öğretme girişimlerindendir. Kemal’i ve şifa kökü satıcısını; kurmacadaki diğer karakterleri ve okuru uyandırma misyonunu yüklenmeleri, başkaldırmaları bakımından da olumlu kahramana benzerlik gösterir. Kemal’in eyleme geçmeden öykünün sonlanması, kök satıcısının ise tutuklanması onu toplumcu gerçekçi olumlu kahramanın özelliklerinden uzaklaştıran unsurlardır. Bununla birlikte Kemal’in yaptığı bir propagandadır ama Özyalçın öykülerinde partizan bir tavır almaz.

Özyalçın bilhassa ilk kitapları *Panayır* ve *Sur*’da çeşitli biçim denemeleri yapar, gerçeküstü ve fantastik unsurlar görülür. Şiirsel dil, imgeleme, alegori tüm öykü kitaplarında öne çıkar. *Panayır*’daki öykülerde toplumsallık her ne kadar az görülse de özellikle *Sur*’daki öyküleri eleştirel gerçekçi ve varoluşçu eğilimle yazdığını söyleyebiliriz. *Yağma* toplumcu ve eleştirel gerçekçi ilkelerin iç içe geçtiği, eleştirilerin alegorik, sembolik ve ironik anlatımın ardına gizlendiği, varoluşçu eğilimin de göz ardı edilmediği öykülerden oluşur. *Yıkım Günleri* ile radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi ilkelere yanaşmış olsa da “Yük”, “Kuşlarla İnsanlar”, “Kenarda Birileri” (1972) adlı öyküleri ile eleştirel gerçekçi tavrını devam da ettirmiştir. *Gözleri Bağlı Adam*’daki öyküler ilkeli toplumcu gerçekçi eğilime en çok yaklaşan öykülerdir. Tüm bu çoklu eğilim tarzına rağmen 1950 Kuşağının izleri Özyalçın’ın 1960-1980 arası yazdığı öykülerin büyük çoğunluğunda görebilmek mümkündür. Dolayısıyla Özyalçın’ı varoluşçuluktan toplumcu gerçekçiliğe doğru eğilim gösterenler başlığı altında değerlendirebiliriz.

Sevgi Soysal (1936-1976) kısa süren yaşamına üç öykü kitabı sığdırmıştır. *Tutkulu Perçem* (1962), *Tante Rosa* (1968) ve *Barış Adlı Çocuk* (1976) adlı kitapları 1960-1980 yılları arasına denk gelir. Soysal, ilk iki kitabında varoluşçuluğun, eleştirel gerçekçiliğin ve feminist eleştirinin içerik ve biçimsel özelliklerine eğilim gösterir, bu kitaplar varoluşçu bağlamları ile genişçe değerlendirilebilmektedir. 1960’ların ilk yarısında ilk öykü kitaplarını yayımlayan Erbil, Özyalçiner, Öz gibi Soysal’ın da ilk öykü kitabında varoluşçu eğilim baskınken toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilim sonraki öykü kitaplarında hâkim olmaya başlar.

Soysal’ın toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilim tarzıyla icra ettiği öykülerinin birçoğu *Barış Adlı Çocuk*’ta (2018) yer alır. Bu öyküler 12 Mart Muhtırası sonrası senelere denk düşer. Soysal’ın, *Tutkulu Perçem* (2021a) ve *Tante Rosa*’da (Soysal) toplumsal bilinç ve eleştiriden bütünüyle uzak durduğunu söylemek de yanlıştır. Onun bu dönem öykülerinde toplumcu gerçekçi anlamdaki toplumsallığın, toplumcu perspektifin olmaması onda toplumsal eleştirinin yahut toplumsal bir perspektifin olmadığı anlamına gelmemelidir. “Toplumsal gerçekle, içinde gelişen bireysel gerçeği sımsıkı gözlemesini bilen, bunu şaşırtıcı bir söz tasarrufu ile metne aktar[an]” (İlhan, 1976, s. 8). Soysal; toplumun, kadın ve erkeğin problemlerini öykülerinde sorunsallaştırır. Okuyucu bu kitaplarda “12 Mart döneminin simge yazarı olarak tanınan Sevgi Soysal’ı, başına 12 Mart işleri açılmadan önceki, kadınlıkla uğraşan yazar haliyle tanıma fırsatını bulur” (Soysal, 2021b, s. 12). *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa*’da onun toplumculuğunun kökenleri Marksizm’in ekonomik determinizmine ve tarihsel maddeciliğine yaslanmaz; o, söylemlerini Marksist dinamiklere -bütünüyle ve sistematik olmasa da- *Barış Adlı Bir Çocuk*’ta yaslamaya başlamıştır. Dolayısıyla Soysal’ı varoluşçuluktan toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğe doğru eğilim gösterenler başlığında değerlendirmemiz gerekmektedir.

Soysal’ın *Barış Adlı Çocuk* isimli öykü kitabı önceki öykü kitaplarından farklı bir çizgiye doğru evrilir ve ele aldığımız öykücülerin eserlerinde olduğu gibi, 1960-1980 döneminin ruhunu yansıtan bir hüviyete bürünür. Öykülerine attığı tarihlerden hareketle 1971 -12 Mart Muhtırası- öncesi ve 1971 sonrası şeklinde öykücülüğünü ikiye ayırmamız mümkündür. Varoluşçu, eleştirel gerçekçi ve feminist bir evrenden toplumcu ve eleştirel gerçekçi bir evrene eğilim bu kitaptaki öykülerde görülmeye başlar. “Çoğunluğu 12 Mart 1971’den sonra yazılan bu hikâyeler, yazarın dünya görüşündeki

değişimin bir yansıması olarak görülebilir” (Yüce, 2008, s. 510). 12 Mart’ın, tutukluluk yıllarının, hastalığının etkileri toplumcu bir söylemle bu kitaba yansımıştır. “Yetmişlerden sonra dünya görüşünün şekillenmesinde ‘bilimsel sosyalizm’in büyük rolü olur” (Yüce, 2016, s. 28). Emperyalizm, kapitalizm, sermaye eleştirisi, sınıfsal adaletsizlik, gelir dağılımındaki eşitsizlik, sınıflar arası mücadele, devrimci mücadele, üst sınıfın alt sınıfı ezmesi, kapital devlet sisteminin ve çıkar gruplarının devamlılığı için savaş, muhtıra, darbe, işkence, tek seslilik içerikleri *Barış Adlı Çocuk* kitabındaki “Delikli Nazarlık”, “Savaş ve Barış”, “Bir Görüş Günü”, “Barış Adlı Çocuk”, “Zulmet Sevinci” (2018) adlı öykülerde görülür.

Tutkulu Perçem ve *Tante Rosa*’daki varoluşçu mücadele *Barış Adlı Çocuk*’ta toplumcu bir mücadeleye dönüşür, “Artık Soysal, Tante Rosa’da güzel anlatımını, toplumsal bilinçle yoğurmaya başlamıştır” (İdil, 1990, s. 53). Hapishane, tutukluluk, siyasal tavır bu kitapta kendisini gösterir. Soysal bu kitapta tarafını belli eder. İçinde bulunduğu devrimci mücadele kapsamında bir tezi vardır, öykülerde bu tez hissedilir. *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa*’ya nazaran öykülerdeki eleştirel dil giderek sivrilmeye, daha görünür olmaya başlamıştır. Öykülerdeki bu tez yer yer antiteze dönüşerek özeleştiriye de beraberinde getirir. Tıpkı Füzûzan, Erbil, Uyar ve Ağaoğlu gibi sadece karşıt olduğu ideolojiyi değil kendi ideolojisinde *ideolojik körlük* yaşayanlara da eleştiri oklarını yöneltir. Tüm bu ideolojik bilince rağmen Soysal estetiği ve biçimsel zenginliği ihmal etmez. Soysal varoluşçu ve eleştirel gerçekçi tavrını asla terk etmez. Bu tavrını toplumcu gerçekçi içeriklerle zenginleştirir. İleri’nin (2002a), Atilla İlhan’la yaptığı bir söyleşide İlhan, Sevgi Soysal’ın eserlerindeki varoluşçu ve toplumcu gerçekçi sentez hakkında şunları zikreder:

Ben o kuşağın bir tavrından rahatsızlık duyardım: Hepsi kendilerini solcu zannediyorlardı, sosyalist zannediyorlardı, fakat sosyalistlerin nasıl roman yazdığını bilmiyorlardı. Sosyalist romanları okumamıştı çoğu; okudukları, daha çok egzistansiyalistlerdi. Hepimizde varoluşçu yazarların etkisi vardır. Evet, varoluşçulardan aldıkları birtakım doneleri bu defa solcu romanda kullanmaya uğraşıyorlar. Toplumcu romanın kendine göre kuralları var. İşte bunları konuşurduk. Bunları konuşunca da Sevgi hayıflanırdı. Hayıflanmaması gerektiğini, bunların birer zenginlik de olabileceğini söyledim. Aksi takdirde kupkuru toplumcu romanlar yazılabilirdi. Bunlar ona renk kattı (s. 227-228).

Soysal'ın öykülerindeki tarihî perspektif *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa*'da metnin ardında saklıdır. Bu kitaplarında Sartre, Camus gibi II. Dünya Savaşı'ndan etkilenen varoluşçu yazarların eserlerinde ve öykücülüğümüzün 1950 Kuşağı yazarlarının öykülerinde de görülen *savaş karşıtlığı* içeriği görülür. Hitler'i doğrudan bazı öyküsünde zikreder. Örneğin “Düşmanlığı Olan Bu Sevinçte” (2021a) adlı öyküde modern toplumların ve insanın atom bombası ile parçalanmış benliğini II. Dünya savaşı gibi bir konu çerçevesinde bir kız çocuğunun dünyasından yansıtır. “Tante Rosa Grand Düşüş Ş. M.” (2021b) adlı öyküde ise Stalin, Napolyon, Churchill, Nijerya Kralı ve Hitler'i -öyküde Hitler'e Yahudi domuzu der- zikreder. *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa*'da bireyin benlik yitimini, parçalanmışlığını, kaybolmasını, modern insanın çıkmazlığını anlatırken arka planda görülen bu tarihsel perspektifte toplumculuk kaygısı hiç yoktur; hatta yazar tüm panoramayı absürt bir evrende vererek önemsizleştirir, bilerek ve isteyerek gerçekçiliğin ayağını kaydırır. Realist bir düzlemde kalarak nesnel gerçekliğin yansıtılması gibi bir kaygı metinlerde görülmez. *Tante Rosa*'nın Almanya'da geçen bir macera olması onu Marksizm'in *ulusalcı olma* anlamındaki tarihsel maddecilik anlayışından bir hayli uzaklaştırır.

Barış Adlı Çocuk isimli kitabında ise 12 Mart dönemleri, sıkıyönetimin tedirginliği öykülerde görülür. “Savaş ve Barış”, “Bir Görüş Günü”, “Barış Adlı Çocuk”, “Zulmet Sevinci” (2018) adlı öyküler bu tedirginliğin gerçekçi bir evrende ele alınması bakımından da önceki öykülerden ayrılır. Bu öyküler, Soysal'ın hapisane yıllarındaki gözlemlerini realist bir tavırla gerçeküstücü ve absürt eğilimden uzaklaşarak kurgulaştırdığı öykülerdir. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının kurduğu THKO, 1970'te *Aydınlık* hareketinin ikiye bölünmesi üzerine Mihri Belli ve Mahir Çayan'a karşı kurulan ve Doğu Perinçek'in başında bulunduğu PDA (Proleter Devrimci Aydınlık), Filistin'de gerilla eğitimi alan militanlar, 1969 yılında 6. Filo protestosu olarak da bilinen Kanlı Pazar Olayları, FKF'den Dev-Genç'e uzanan ve 12 Mart sonrasında devam eden olaylar öykülerde kadınlar koğuşundaki karakterlerin geçmişinde yaşadıklarının ve hapisanede cereyan eden olayların fonunda yer yer zikredilir.⁶⁶

⁶⁶ Bu öykülerin yazıldığı zamanlarda yaşanan, öykülerde bazen doğrudan zikredilen bazen de birtakım olay ve karakterler aracılığıyla yer yer anımsatılan dönemin olaylarından bazıları şunlardır: Üniversite işgalleri, Ankara'da ABD dışişleri bakanı Dean Rusk'a yapılan protesto, şehirlerarası yürüyüş eylemleri, ABD karşıtı mitingler, Diyarbakır'da gerçekleştirilen Doğu Mitingi, Özel Okullara Hayır Yürüyüşü, NATO'ya Hayır Haftası, ODTÜ'ye ziyarete gelen ve Vietnam Kasabı olarak ünlenen ABD Büyükelçisi

Tutkulu Perçem'de yazar toplumcu gerçekçi eğilimden bir hayli uzaktır. Öyküler varoluşçuluk ve feminist eleştiri bağlamları ile eleştirel gerçekçiliğin sınırlarına dayandırılabilir. [Bu öyküler Varoluşçu Eğilim ve Feminist Eleştiri Eğilimi başlıklarında ele alınmıştır]. *Tante Rosa*'daki "Tante Rosa Rahibeler Okulunda" (2021b) adlı öyküde bir sınıf çatışması çok soyut bir şekilde ve Rosa'nın hayali çerçevesinden verilse de dikkati çeker. Rosa hayal dünyasında prensistir ve onu bekleyen bir prensi vardır; Rosa rahibeler okulunda koşar çünkü prenses soylu olduğunu düşünür ama diğer çocuklar koşamaz eğlenemez, onlar yoksuldur ve korkarlar. Rosa, "Yasaklar prensesler için değildir. Prenseleri hangi yasayı çiğnerlerse çiğnesinler bir şeycikler olmaz, çünkü bir gün prens atla gelerek prensesi kurtaracaktır" (s. 21-22) diyerek sınıfsal çelişkiyi gözler önüne serer. Böylelikle Soysal, *Tante Rosa*'da *Tutkulu Perçem*'deki toplumsal duyarlılıktan -kadın sorunları- farklı bir toplumsal duyarlılık geliştirmeye başlar.

"Tante Rosa Mezarlıkta Üretici Oluyor", "Tante Rosa Bütün Rüzgârlara Açık" (2021b) adlı öyküde emperyalizm, kapitalizm ve ABD eleştirisi yapılır. Bu eleştiriler varoluşçu bir tavırla, absürt ve alegorik anlatım ile iyice silikleştirilir. Öykülerde *Tante Rosa* yazarı bir taraftan ABD ordusunu eleştirirken bir taraftan da Amerikan tarzı tüketimi tenkit eder; medya araçları ile kapitalizmin nasıl yeşertildiği, gereksiz, ihtiyaç fazlası tüketime insanların nasıl özendirildiği anlatılır. "Tante Rosa Bütün Rüzgârlara Açık" adlı öyküdeki USA Army şişme botları Amerikan hayalinin, kısa yoldan zengin olmanın, emperyalist sömürünün bir metaforudur. Nitekim sonunda bu botlar patlar, Rosa ve pansiyonda kalan müşterilerin nehirde neredeyse boğulmalarına neden olur. Öykücü âdeta Amerika, kendisine güvenip sırtına binenleri er ya da geç boğar demeye çalışmaktadır. "Eskici"de (2018) ise öykücü kapitalizmin doğurduğu modernist metala-ra ve bu metalara karşı bireylerin tüketim alışkanlıklarına tıpkı Bozfirat gibi başkaldırır.

Barış Adlı Çocuk'taki "Delikli Nazarlık"ta (2018) toplumcu gerçekçi bağlamıyla sınıf çatışması, gelir dağılımındaki adaletsizlik, sınıfsal eşitsizlik içerikleri işlenir. Öykü

Robert Komer'in arabasının yakılması eylemi, Demokratik Üniversite Talepleri gibi, FKF/Dev-Genç'in yaptığı birçok eylemin kökeninde sosyalist ideolojinin temelleri olan emperyalizm, kapitalizm karşıtlığı ve demokrasi mücadelesi düşüncesi yatar. Dev-Genç'in 1 Mayıs Mahallesi'nde gecekondu halkıyla yaptığı eylem, anti-emperyalist karakterdeki Yerli Malı Haftası eylemi, İzmir'e gelen 6. Filo'yu protestosu, Üniversite Özgürlüğünü Savunma Mitingi, 15-16 Haziran 1970 İşçi Eylemlerine verdiği destek 1960-1971 dönemi olaylarının şekillenmesinde göz ardı edilemeyecek ehemmiyete sahiptir (Odabaşı, 2021, s. 358).

toplumcu gerçekçi öykülere benzer katastrofik bir sonla biter, toprak ağalığı dönemini andıran bir öykü yapısındadır. Üst sınıf hiçbir ahlaki ilkeyi gözetmeksizin alt sınıfı ezer, yetiştirdikleri çocukları da benzer bir şekilde yetiştirirler, çocuk büyünce de aynı büyükleri gibi alt sınıfı ezer. Öyküde zengin bir çocuğun büyütölme şekli ile fakir bir çocuğun büyütölme şekli işlenerek alt sınıf ve üst sınıf arasındaki çelişkiler ele alınır.

“Savaş ve Barış” adlı öyküde de sınıfsal çatışma ve adaletsizlik, Nur adlı hippî bir kızın ve sevgilisi Ali’nin idealleri ve olduğı kişi arasındaki tezatlık üzerinden resmedilir. Esrarla yakalandığı için hapis yatan Nur’un hapishaneden çıkarılırken ki sahnede sevgilisi Ali’nin onu çiçeklerle karşılaması ve yağlı boyayla “Peace” yazılı arabasına bindirmesi ile Nur’un ardında bıraktığı mahkûmların dağıtılan ekmek için yaptıkları kavga, öykünün düğümünün çözüldüğü bölüm olarak dikkat çekicidir. “Bir Görüş Günü” adlı öykü THKO ve PDA gibi sol oluşumları, 12 Mart Muhtırası dönemini yansıtmaları bakımından önemlidir. Öyküde devlet dinamikleri ve devlet yönetimindeki yozlaşmışlıkların, kayırılan bürokrat çocuklarının, cezaevine girip çıkan öğrencilerin panoraması kadın mahkûmlar üzerinden verilir. Bir taraftan da çeşitli suçlardan yatan fakir, cahil bir sınıf da resmedilir. İki farklı sınıfın toplumsal gerçekleri anlatılır. Babası bürokrat olan, babalarının devlet kurumlarında belli bir itibarları olan tutuklularla, hiçbir bağlantısı olamayan, zavallı durumdaki tutukluların arasındaki sınıfsal adaletsizlik öyküde toplumcu gerçekçi bir tavırla ele alınır.

“Barış Adlı Çocuk” adlı öyküde Soysal öz eleştiri yapar. Bu öykü sosyalist ve komünist bir grubun, içinde bulundukları çelişkiyi vermesi bakımından da ironik bir öyküdür. Öykücü, kadınlar koğuşunda siyasi suçtan yatan bir grup kadının sosyalizme ve davalarına farklı bakış açılarını gösterir. Hapishanedeki devrimci kadınların olayları değerlendirme tarzı, olaylara bakışları bir sosyalistin düşünce yapısından çok faşist bir algıyı işaret eder. Özellikle “Polis radyosunu dinler mi sosyalist?” (s. 117), “Polis çocuğunu sevmeyelim!” (s. 122) “Barış adında bir çocuğı olan polis kadın” (s. 124) gibi söylemler, Barış adlı çocuğun hapishanede gezmesinin *faşistlerin yeni bir oyunu* olarak düşünölmesi öyküdeki çelişkileri vermesi bakımından önemlidir.

Barış Adlı Çocuk’taki bahsi geçen öykülerde Soysal’ın toplumsal bir hassasiyet oluşturduğu görölmektedir. Attilâ İlhan’ın da işaret ettiğı gibi bu hassasiyet varoluşçu eğilimin dinamikleriyle bezenmiştir. Bu öykü kitabındaki “Delikli Nazarlık”, “Savaş ve

Barış”, “Bir Görüş Günü”, “Barış Adlı Çocuk”, “Zulmet Sevinci” adlı öykülerde Soysal’ın bir toplumcu perspektif inşa etmeye başladığı söylenebilir. Hapishane odaklı bu öykülerde koğuş içindeki sınıfsal çelişkileri toplumcu gerçekçi sanata uygun bir şekilde diyalektik olarak vermesi, hapishane de olsa yaşananları ekonomik faktörlerle ilişkilendirmesi ama en çok sınıfsal adaletsizliğe ve çelişkiye işaret etmesi onu toplumcu gerçekçi eğilime yakınlaştıran sebeplerdir.

Emperyalist ve kapitalist sömürüye dikkat çektiği önceki öykü kitaplarında kadın eleştirisi üzerinden de olsa Marksizm’e göre toplumun en temel dinamiği olan ekonomi faktörünün bireyin varoluşunu inşa etme noktasında ne kadar önemli bir olgu olduğunu öne çıkarması onu toplumcu gerçekçiliğe yakınlaştıran bir diğer amillerdendir. Daha önceki kitaplarında eleştirel gerçekçi, feminist çizgide ilerleyen Soysal’ın bu öykülerini toplumcu gerçekçi eğilimle ele almak mümkündür. Buna karşın onun öykücülüğü için toplumcu bir yazar demek ya da bireysellikten toplumsallığa açılan bir öykücü (Furrer, 2004, 104) demek kolaycılığa kaçmak olur. Soysal, Ankara’da İstanbul’a alternatif olarak gelişen bir cumhuriyet burjuvazisinin ve bu zihniyete malik bir ailenin çocuğu olarak cumhuriyetin değerleriyle yetişir (Yüce, 2016, s. 35). 12 Mart Muhtırası yıllarında kimliği yanında olduğu hâlde kimliksiz dolaşmaktan yani politik olmayan bir sebepten tutuklanır; ardından sıkıyönetim mahkemesi bir şikâyet üzerine yazarı tekrar tutuklar, Adana’ya sürgün edilir ve belli bir süre cezaevinde kalır (Yüce, 2016, s. 44-46). Soysal, 12 Mart sonrası bu yaşadıkları üzerine toplumcu hassasiyetlerini derinleştirmiş bir öykücüdür. O, varoluşçu eğilimle yazdığı öykülerde olduğu gibi toplumcu tarzda yazdığı öykülerde de toplumcu gerçekçi sanatın ya da Marksizm’in dinamiklerini öykü estetiğinin odak noktası yapmaz, Marksist estetiğin düşünsel yönü öykülerine tam manasıyla nüfuz etmez. Öykülerinde 1940 Kuşağı tarzında yazılan öykülerdeki devrimci romantik öğeler, olumlu/ilerici kahramanlar, emeğin şiirleştirilmesi, propaganda yapmak, yan tutmak, gelecekçilik, tipleştirme gibi hiçbir öge yoktur. Soysal’ın toplumculuğu kurmak, işçiliğin övgüsünü yapmak gibi bir derdi de yoktur.

Tutkulu Perçem ve *Tante Rosa*’daki kurmaca evrenler absürt anlatımın sınırlarına yaklaşır. Gerçeklik evreni realistlerin eserlerindeki gibi değildir. Okur kurmacanın sahilliği konusunda hep şüphededir, metnin kurgulanışı okurun kafasında öykülerin kurmaca olduğu düşüncesini hep uyanık tutar. Soysal, yere sağlam basan

gerçeklik düzleminden öykülerinin ayağını kaydırır. Kafka'nın evrenine benzer bir evren bu öykülerde sürekli vardır, kurmaca hep bir gerçeklik tereddüdünü okura lanse eder daha açık söylersek okur reel gerçekliğin tereddüdünü her daim yaşar. Dolayısıyla Soysal'ın toplumsal eleştirileri de bir hayli dolaylılı olur. Bu kitaplarda Soysal'ın eleştirisi kendisini göstermeden öykü yatağının derinliklerinde sürekli akar.

Eray gibi Soysal'da da genelde kadın anlatıcının iç sesini duyarız; bunun yanı sıra öykücü bilinç akışı, iç konuşma, iç çözümleme gibi bireyin görülmeyen yaşantısını ifşa eden modernist teknikleri sıklıkla ve ustalıkla kullanır. Özellikle kadın karakterlerin toplumsal olaylar karşısında iç dünyalarında ortaya çıkan kaosu sergilemede çoğu çağdaşıyla benzer bir tavır sergiler. 1971 öncesinde karakterlerinin zihinsel süreçlerine varoluşçu eğilimin imkanları ile projektör tutar, 1971 sonrası yazdığı hapishanede geçen öykülerindeki kadın karakterlerin psikolojilerini çözümlemeye de gerçekçilik yöntemi kullanır. 1971 öncesi yazdığı öyküler daha çok varoluşçu ve feminizmi bütünleyen bir eleştirel gerçekçi sanata, 1971 sonrası öyküleriye ayağı yere sağlam basan bir gerçekçilik yöntemiyle toplumcu gerçekçi sanata daha çok yaklaşır. Bu bakımdan Sevgi Soysal varoluşçuluktan toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğe doğru eğilim gösteren 1960-1980 yılları arasındaki öykücülerdendir.

Tezer Özlü (1942-1986) 1960'lardan bu yana çeşitli dergilerde yayımladığı öykülerinin bir kısmını *Eski Bahçe* (1978) adlı kitabında toplar. Nazlı Eray, İnci Aral, Şiir Erkök, Ayşe Kilimci, Aysel Özakın, Peride Celal gibi 1975-1980 yılları arasında ilk öykü kitabını yayımlar. Henüz ortaokul yıllarında edebiyatla tanışan Özlü; Dostoyevski, Tolstoy, Çehov, Gogol, Steinbeck, Hemingway, Lagerlöf, Camus, Rilke, Hölderlin, Goethe, Schiller gibi isimleri küçük yaşlarında okur. Ağabeyi Demir Özlü ve çevresindeki edebiyatçılarla kurduğu yakın dostluklar sayesinde edebî duyarlılığı gelişir. Almanya'ya ablası Sezer Duru'nun yanına oradan da Paris'e gider, Paris'te sergi açılış ve davetlerine katılır, bu muhitlerde önemli sanatçılarla tanışır. Demir Özlü'nün özel odasında yapılan toplanmalarda Hilmi Yavuz, Ferit Edgü, Oğuz Alplaçın, Ahmet Oktay, Ergin Ertem. Önay Sözer, Fethi Naci, Yağmur Atsız, Murat Katoğlu, Ömer Uluc, Sevim Burak, Yüksel Arslan, Orhan Duru, Edip Cansever, Metin Eloğlu gibi kişilerle sohbet etme fırsatları da bulmuştur (Duru, 1997, s. 13). Sürekli mektuplaştığı Leyla Erbil en yakın dostlarından. Bu denli geniş etkileşimler Özlü'nün edebî anlayışının -özelde öykücülüğünün- şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

Tezer Özlü eylemsel ve edebî anlamda belki de dönemin öykücülerı arasında politikada, devrimci mücadele en pasif olan isimdir. Onda bir sol duyarlılık olduğu aşıkârdır fakat bu büyük bir isyana yahut çığlığa dönüşmemiştir. Siyasi bir tavrı olmasa da devrimci mücadeleyi içinde bir sorumluluk olarak duyar. Lise öğrencisiyken üniversitelilerle birlikte Menderes iktidarına başkaldırır (Duru, 1997, s. 13). Erbil (1997) Özlü’nün politik tavrı konusunda şunları söyler:

Devrimci mücadele zaten onsuzdu. Ama iste ölümle burun buruna geldiğini sandığı o son anda ağızından kaçırdığı söz, yaşamında yan çizdiği devrimci mücadeleyle ilgilidir. Vicdana yerleşmiş olan tarihi bir sorumluluk duygusuyla eksilenmedir bu. Giderek bir çeşit vasiyettir. “Ölüyorum devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün.” “Ben o mücadelede yer almadım sizler alın” gibi (s. 30)...

1 Mayıs 1977’deki kutlamalarda ölümle burun buruna gelen Özlü yaşanan kaosta patlayan silahların arasında kalır. O gece sabaha kadar uyanık kalan Tezer, evin kapılarını, camlarını, halılarını siler, çatal bıçakları parlatır, devletin üzerine sıçrattığı kanı arıtmak ister. Erbil’e (2014) göre, intihar girişimleri sonucu manik depresif tanısı konulan Özlü’yü derinden sarsan esas nedenlerden birisi de dönemin Türkiye’sidir. Erbil; âşığı olduğu, ama din kökenli illellik ve resmî ideolojinin sarmalında özgür aklın boğulduğu Türkiye, Özlü’nün acılarına acı katmış, Tezer Özlü gibi kozmopolit kültür sahibi insanların hayatını “Buyurgan, yasakçı, ataerkil toplumun yatışmak bilmez gizli şiddeti, sadece on yılda bir sıkıyönetim dönemlerinde değil, sivil yönetimlerde de insan ilişkilerinin tüm alanlarını kaplamış, yurttaşların tümünü hasta etmiş, cehenneme çevirmiştir” (s. 13) der. Tezer Özlü yaşadığı bu olaylar sebebiyle birçok kez Türkiye’yi terk edeceğine yeminler eder. Erbil, devrimci mücadelenin devam ettirmenin gerekliliğini söylese de Özlü sürekli “burası bizim yurdumuz değil ki, burası bizi öldürmek isteyenlerin yurdu” (s. 14) sözünü yineler. Başka sebepleri de olmakla birlikte Türkiye’de yaşananlara da dayanamayan öykücü ülkeyi terk eder.

Sevgi Soysal, Leyla Erbil, Selim İleri gibi Tezer Özlü’nün de ilk öyküleri varoluşçu içeriklerin yoğun olduğu eserlerdir. Öykülerde biçim ve içerik olarak bunalım edebiyatının, 1950 Kuşağı öykücülüğünün izleri vardır. Bu içerikleri psikanalizmin dinamikleri güçlü bir şekilde besler, *Eski Bahçe* yazarı bilhassa Freudyen öğeleri bu öykülerde gözle görülür bir şekilde öne çıkarır. Lekesiz (2001), Özlü’nün bu ilk öyküleri için bir arayışın öyküleridir, der (s. 465). 1973 tarihini attığı “Cefe Boulevard”

(1997a) ile Özlü'nün öykücülüğünde bir kırılma yaşanır. Tıpkı Soysal gibi o da 12 Mart Muhtırası sonrasında gerçekçilik yöntemiyle yazmaya başlar, toplumsal içerikler daha net görünür, eleştirilerini de doğrudan metinlerde zikreder. Tarihsel perspektifin öne çıktığı “Cefe Boulevard”, “Diskotek Brazil”, “Eski Liman”, “Hayalet Oğuz” (1997a) adlı öykülerinde eleştirel gerçekçilik eğilimi ağır basar.

“Cefe Boulevard” adlı öyküde Boulevard adlı kafeye giden yolun tasvirlerini yapan Özlü, dönemin İstanbul esnafının resmini çizer. Özlü'nün bu yolda gördüğü marangoz, üniformalı garsonlar ve aşçılar, şoförler, ayakkabı boyacıları, gayrimüslim-Müslüman esnaflar, sokak köşelerindeki insanlar, çoğunluğu yabancı olan ev sakinleri, Federal Almanya Cumhuriyeti Konsoloslugu, pembe, Rum yapısı bir cami gibi mimari binalar, yapılar dönemin âdeta bir sosyolojik panoramasıdır. Özlü, alt-sınıfın bir yansıması olan bu sosyolojik panorama ile sınırlı kalmaz. Café Boulevard'da takılan yazarların, aylakların, yerli hippilerin, fotoroman oyuncularının yani Batılı yaşam tarzını benimseyen küçük burjuvaların resmini Özlü şu şekilde çizer:

En boyalı kadın yüzleri, sırtı en açık kadın giysileri, en açık, en küçük, en büyük memeler, en bol paçalı pantolonlar, şakaklarına berberde kır saçlar attırmış, topuklu pabuçlu erkekler, ayakkabı yükseklikleri etek boylarını geçen kızlar hep burdadır. Kıvrık uzun erkek saçlarının yarım metre kabarığını taşıyanlar, fotoroman oyuncusu olmuş ya da olmak isteyenler, yerli hippiler, çeşitli semtlerden gelip, burda küçük oğlanlarla buluşan, büyük olmaya çalışan kızlar yaşamlarının ilk sigara ve biralarını belki de burada içerler (s. 39).

Bu anlatım sadece insanla sınırlı değildir, Özlü kafenin içinin de görüntüsünü ayrıntılarıyla çizer. Ayhan'ın (2020) da dediği gibi “Bütün bu ilginç, yavan, bohem, züppe, marjinal, maddi durumu iyi sayılabilecek kalabalıklar, şehrin kalbinde bir araya gelerek Café Boulevard'ın varlığına hizmet ederler. Burada zamanın ruhu (Zeitgeist) dediğimiz mesele de devreye gir[er]” (s. 49). Eleştirel gerçekçi bir tutumla bu öyküsünü kaleme alan Özlü, bugün ardında pek fazla iz bırakmayan ve hakkında çok fazla şey bilinmeyen bu burjuva yuvası sayılabilecek kafenin anlatımıyla önemli bir tarihî perspektifi toplumcu gerçekçi yazarlara sunar. Kafenin anlatımında yazar güzel bir mekânı ve içindeki şık kadın ve erkekleri anlatmaktan, oradaki oluşmuş kültürel ortamı olumlamaktan çok, bir huzursuzluğu dile getirir. Özlü aslında ülkedeki aydın-küçük burjuva kesiminin bir kafedeki alışkanlıklarını öyküsünde sergilerken onların

çaresizliğini, yavanlığını, yüzeyselliğini, çıkışsızlığını, zihniyetini de dolaylı bir yöntemle eleştirir.

“Diskotek Brazil” eleştirel gerçekçi bir evrende ele alınabilecek Özlü’nün bir diğer öyküsüdür. *Eski Bahçe* yazarının gerçekçilik evrenine yaklaştığı bu öykünün anlatıcısı İtalya’da Nis kentine gider, Zelda diye bir arkadaşı vardır. Anlatıcı İtalya’yı bir taraftan gezmeye bir taraftan da betimlemeye başlar. Şehri anlatırken iki ayrı kent görünümünü verir. Bunların birisi varlıklıların, burjuvaların gittiği eğlendiği, zengin mağazalardan alışveriş ettiği, lüks kahvelerinde vakit geçirdiği, çok güzel malikâneleri olan bir kenttir. Öteki kent görünümü ise Nis’in sağ yöresidir. Burası ise fakirlerin, zencilerin yaşadıkları mahallelerin, dar sokakların, eski evlerin, küçük kahvelerin, küçük dükkânların, evlerin kapı aralıklarında bakıldı mı izbe, yıkık dökük koridorların, küf kokan merdivenlerin bulunduğu binaların olduğu bir kenttir. Burada zencilerin gittiği Diskotek Brazil diye bir mekân vardır. Bu mekâna Fransız sömürsündeki zenci Martinik gençleri gelir, müzik kutusuna para atıp dans ederler. Özlü, diyalektik bir biçimde öyküsüne yerleştirdiği kentsel panoramada anlatmak istediği asıl şey bu zencilerin tüketim alışkanlıkları ve yaşam tarzları sebebiyle sömürülmeleri ve bu sömürünün de bilincinde olmamalarıdır. Özlü öyküdeki eleştirisini doğrudan şu şekilde dile getirir: “Yaşasın Riviera! Yaşasın Nis! Yaşasın Distokek Brazil! Yaşasın sömürülen milletler ve zenciler! Yaşasınlar ki sömürülsünler, sömürülsünler ki, parayı verip, dans etsinler. Oynasınlar” (s. 45)!

“Eski Liman”da da benzer bir eleştirel tavrı görmekteyiz. Anlatıcı İstanbul’dan gemiyle Antalya’ya geçer, önce İzmir Limanı’nı ardından eski Antalya Limanını anlatır. Antalya’da Manavgat yoluna doğru izlenimlerini, sera bahçelerini ve modern sulama ve tarım yöntemlerini betimlerken yolda gördüğü sloganları da dile getirir. Sloganlardan hareketle yaptığı doğrudan eleştiri öyküde şu şekilde görülür: “Her suyunun üzerinde bir başka siyasi slogan yazılı. Birçoğunda da ‘Fakir babası Demirel’, ‘Meşalemiz Menderes, başvekilimiz Demirel’, diyor. Gözlerim hiçbir sloganı okumadan geçmiyor. Fakir babaları böyle oldukça yoksullar ordusunun çoğalmasına şaşmıyoruz hiç” (s. 50-51).

Antalya’da Zeynep isimli bir kadınla buluşur, bu kadın uçak kaçırmakla suçlanan bir komünisttir. Zeynep, arkadaşlarından uzun zaman haber alamayınca bir örgüt

evine gider. Tutuklanır, işkence edilir. Çilek satan bir kadının onlara muamelesi, ser işçisi köylülerin konukseverliği Zeynep’i ağlatır. Zeynep, ideolojisiyle doğru orantılı, işçiye ve emekçiye aşırı hassasiyetler geliştirmiş bir komünisttir. Hippilerin takıldığı, Süleyman’ın çay evi olarak da bilinen Morning Star adlı mekâna giderler. Anlatıcının bu yolculuk öyküsü devrimci kadınlar ve mücadele hakkındaki şu görüşlerini dile getirmesi ile nihayete erer: “Devrimci inançları olan kadınların sert militan bir dış görünüşe bürünmelerine karşıyım. Kadın, kadın olabilmeli. Bu da kolay değil. Halklara olan sevgisini, insan ancak bireylere olan ilişkilerinde geliştirebilir. Çok sevmeyen, çok sevişmeyen birinin insancıl bile olabileceğine inanmıyorum” (s. 52).

Görüldüğü gibi İleri, Soysal ve Erbil gibi, Özlü’nün sanatı da 1971 sonrası yazdığı öykülerle daha gerçekçi daha sloganist daha eleştirel gerçekçi ve toplumcu bir hüviyet kazanmaya başlar, 1960’lardaki öyküleri varoluşçuluğun etkilerinden kendisini arındıramamıştır. Özellikle “Eski Liman”da varoluşçu eğilimden uzaklaşarak Türkiye gerçekliğini toplumcu bir bakış açısına da yaklaşarak ele almaya başlar. Bu öykülerde doğrudan birtakım eleştiriler ve net bir toplumsal bir perspektif de görürüz.

Özlü’nün bahsi geçen bu üç öyküsü dışında 1960-1980 seneleri arası yayımladığı kitaplardaki öykülerinde bu tarz eleştiriler ve toplumsal söylemlere rast gelinmez. Toplumsal eleştirileri öykülerde doğrudan zikretse de Özlü’nün Marksist anlamdaki toplumculuğu bir perspektif edinme gibi gayesi hiç olmamıştır, öykülerde devrimci romantik öğelerin hiçbirine rast gelinmez. İlk öykülerinde gerçekçilik yöntemini kurduğu dil ve bağlamlara iyice silikleştirse de Cafe Boulevard’la birlikte gerçekçilik yöntemi daha realist bir hüviyet kazanır. “Artık bir roman yaratmak, insanlar, tipler çizmek bana çok gereksiz görünüyor. Alabildiğine iç dünyanı anlatabilirsene ne âlâ” (Erbil, 2014. s. 25) diyen, öykülerinin estetik ve biçimine önem veren Özlü’nün 12 Mart sonrası yazdıkları, eleştirel gerçekçilik eğilimi başlığı altında değerlendirmeye açıktır. Düşünce olarak sosyalist olsa dahi bu konularda sessiz kalmayı ve ihtiyatlı davranmayı seçmiştir. Yaşanan toplumsal olumsuzluklar büyük sarsıntılar geçirmesine neden olur. Toplumsal olaylara karşı aşırı bir duyarlılık geliştirse de bu hassasiyetler öykü estetiğinin başat unsurlarından olmaz. Bilhassa darbe, muhtıra, sıkı-yönetim, sokağa çıkma yasağı gibi olayların onu çok etkilediği, hastalığını -manik depresif- tetiklediği, psikolojisini bozduğu görülmektedir, Türkiye’ye dayanamayıp yurtdışına çıkmasında olumsuz ülke koşullarına artık dayanamaması önemli bir

etkendir. Özlü 1960’larda yazdığı ilk öykülerini varoluşçu ve psikanalitik eğilimle, 12 Mart Muhtırası sonrası öykülerinde ise eleştirel gerçekçi eğilime yazmıştır. Bu bakımdan Tezer Özlü varoluşçuluktan eleştirel gerçekçiliğe doğru eğilim gösteren dönemin öykücülerindendir.

1960-1980 döneminin bir diğer öykücüsü **Selim İleri’nin (1949-...)** henüz on yedi yaşındayken ilk öykü kitabı çıkar. 1968’de *Cumartesi Yalnızlığı*, 1971’de *Pastırma Yazı*, 1975’te *Dostlukların Son Günü* ve 1980’de *Bir Denizin Eteklerinde* olmak üzere 1960-1980 yılları arasında dört adet öykü kitabı basılır. Selim İleri, *Cumartesi Yalnızlığı* (2003) ve *Pastırma Yazı* (1975) adlı ilk iki öykü kitabı toplumcu gerçekçi içeriklerin yoğunlaştığı öykülerden oluşur, kurguda bireyseli odağa yerleştirmesi ve yoğun biçimsel denemeler yapmasıyla toplumcu gerçekçi sanatın sınırları zorlansa da - *Cumartesi Yalnızlığı*’ndaki “Hüzün Kahvesi” ve “Yürek Burkuntuları” hariç- bu iki kitaptaki öyküleri toplumcu gerçekçi sanat ilkelerinin çerçevesinde ele almak mümkündür. İleri’nin bu ilk öykülerinin temeli 1950 Kuşağı’na benzer bir varoluşçu eğilime de dayanmaktadır. Dolayısıyla Selim İlerin öykücülüğü *varoluşçuluktan toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğe doğru bir eğilim* göstermektedir. Lekesiz (2017b) bu konuda şunları söyler: “*Otuz Yılın Hikâyeleri* adlı kitabı üzerinde konuşursak Selim İleri (1949-...) ‘Bi Keman’la ‘Pastırma Yazı’ arasında kalan öykülerinde önceleri temelsiz, nedensiz hüznlerle gittikçe Marksist estetik ve biçime göre toplumsal mesajlar ileten bir öykücülük sergiler” (s. 70-71).

1976 yılında düzenlenen “22. Sait Faik Hikâye Armağanı”na layık görülen *Dostlukların Son Günü* (1975) adlı kitabında İleri, ilk iki kitabında bariz şekilde sırtan toplumcu gerçekçi içerikleri öykülerin fonuna taşıyarak, eleştirel gerçekçilik anlayışına yaklaşır; ama öykülerinde Marksist bağlamlı toplumcu sorunlar kendisini göstermeye devam etmektedir.

İleri’nin *Bir Denizin Eteklerinde* (2021) isimli kitabı birçok eleştirmen ve yazar tarafından öykücülüğünün olgunluk eseri olarak addedilir (Akatlı, 1998, s. 106). *Dostlukların Son Günü* adlı kitabındaki edebî anlayışı adım adım sanatsal bir zeminde değerlendirilen İleri’nin öykücülüğü, *Bir Denizin Eteklerinde*’yle birlikte mekanik ve ilkeli toplumcu gerçekçilikten kurutulur, Marksist içerikler metnin bütününe yedirilir, estetik ve sanatsal kaygılar daha çok ön plana çıkar. Sonuç olarak İleri 1960-1980 yılları

arası yayımlattığı ilk iki kitabında varoluşçu ve toplumcu gerçekçi sanat ilkeleri nispeten daha baskınken *Dostlukların Son Günü*'yle birlikte eleştirel gerçekçi tavra daha çok yakınlaşır. 1980 sonrası sanat anlayışında postmodern edebiyat unsurları genişçe yer almaya başlayacaktır.

Selim İleri'nin yazarlık anlayışı henüz çocukluk yaşlarında gelişir. Annesinden ve ailenin bazı büyüklerinden dinlediği masalların derin etkisinde kalır. Okuma-yazmayı daha sökmekten dinlediği bu masalları sonlandırmaz, macerayı kafasının içinde kendince sürdürür. Evde annesinin çok roman okuması da okuma-yazmaya temayülde öykücüye bir hayli tesiri olur. Okuma alışkanlığını dedesinin kitabevinde geliştirir. İlkokul yıllarında Reşat Nuri Güntekin'in etkisi altında kalan İleri'nin romancı olmasında *Çalikuşu* yazarının büyük payı vardır. Bu senelerde Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halide Edip Adıvar'ın da kendisinde kalıcı izler bıraktığının altını çizer (Andaç, 1997b, s. 52). Okuduğu romanların uzun uzun özetlerini çıkarmasının yazarlığına önemli katkı sağladığını söyler (İleri, 1985, 28-29). Söyleşilerinde ve yazılarında Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Refik Halit Karay, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar yerel kaynaklardan yoğun bir şekilde beslendiğini ifade eder.

Selim İleri sanatındaki Sabahattin Ali ve Sait Faik etkisini ayrı bir noktada değerlendirir, bu etkilenmelere Orhan Kemal ve Oktay Abdal'ı da ekler. "Bir yandan Sabahattin Ali, bir yandan Sait Faik beni alıp bambaşka iklimlere götürdüler. Onlardan başkasını düşünemez olmuştum" (İleri, 1985, s. 57) diyen İleri'yi, Sabahattin Ali'nin ilk kaleme aldığı coşumcu öyküleri de daha sonra yazdığı sert ve keskin taşra öyküleri de hayatı boyunca sarsmıştır. Sait Faik'le bireyselliğini keşfeder. İleri, eleştirmenlerin bu iki yazarı toplumsal ve bireysel olarak ayrı kutuplarda değerlendirmesine aklı ermez. Sabahattin Ali'nin öykü kişilerindeki toplumsallığın yanında derin bireysellikleri olduğunu da düşünür; Sait Faik'in bireyselliğinin toplumsala yönelen mühim yanları da vardır, der. Bu iki yazarın birbirleriyle birleştiğini ve birbirlerinde eridiğini öne süren İleri, "Bana sorarsanız, her ikisi de hem bireyi, hem toplumu kişisel süzgeçlerinden geçirerek kaleme getirmişlerdir" (İleri, 1996b, s. 149) demektedir.

Bu yerli etkilenmelere çağdaşlarından Bilge Karasu ve Leyla Erbil'i de ekler. Selim İleri öykücülüğünü besleyen yabancı kaynaklar da çok zengindir. Galatasaray

Lisesi yıllarında ve sonraki yıllarda İleri, çağdaşları gibi Batı edebiyatını önde gelen isimlerini takip eder. Galatasaray Lisesinde öğrendiği Fransızca ve dönemde yapılan tercümelerden Batılı yazarları okur. İleri'nin anılarında ve söyleşilerinde çoğunlukla okuduğunu zikrettiği yabancı yazarlar arasında bulunan isimler olarak şunları sayabiliriz: Sartre, Camus, Kafka, Thomas Mann, Marcel Proust, Çehov, Katherine Mansfiels, Dostoyevski, Virginia Woolf, William Faulkner, Tolstoy, Edgar Allan Poe, Balzac, Tennessee Williams (Harmancı, 2009, s. 17)... Sonuç olarak İleri, toplumcu perspektifini besleyen yerel kaynaklar olarak Sabahattin Ali ve Orhan Kemal'in, yabancı kaynaklar olarak ise Çehov, Dostoyevski, Tolstoy ve Balzac'ın; bireyselliğini de Sait Faik, Oktay Abdal, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Kafka, Camus ve Sartre'in öncü roller oynadığını ifade eder.

Selim İleri'nin toplumcu perspektifini sadece yazarlarla sınırlı olduğunu söylemek bir hata olur. Yazarın ilk Marksist anlamdaki toplumcu uyanışı okul yıllarında oluşur. Deneyimlediği ve gözlemlediği ilkokulunun ürkünç koşullarında daima mutsuz, yorgun, yoksulluğa batmış sınıf arkadaşları, yapılan Amerikan yardımları -balıkyağı hapları, süt tozu, peynir vb.-, maddi imkânsızlıklarla aile içinde iletişimsizlik ve yalnızlık içinde kıvranan baba evi *Cumartesi Yalnızlığı* yazarında toplumsal ve bireysel konulara karşı ciddi bir duyarlılık oluşturmaya zaten başlamıştır (İleri, 1985, s. 22-23). Eğitim yıllarında okulda yapılan bir törende Nazım Hikmet şiiri okuyan çocuğun, bir öğrencinin ihbarı üzerine okuldan atılması, ihbar edene de ödül gibi bir şey verilmesi olayları onda büyük bir nefret uyandırır (İleri, 2002b, s. 59-60).

Tahirciler olarak anılan Hulki Aktunç, Naci Çelik, Taylan Altuğ ile birlikte *Türkiye Defteri*'nde yer alan Selim İleri de ilk dönem öykülerinde Kemal Tahir'in tesirindedir. *Pastırma Yazı* adlı kitabında bu tesirler güçlü bir şekilde görülür. Akatlı öykücünün, Osmanlılığa, Atatürk'e, batılılaşmaya, yozlaşan burjuvaziye *Pastırma Yazı*'nda Kemal Tahir'in düşün sistemi ile baktığını, öykülerin açık ve anlaşılır bir şekilde Tahirciliği yansıttığını söyler (Akatlı, 1998, s. 103). İleri'nin toplumcu perspektifini besleyen *Devlet Ana* yazarının yerellik kavgası öykücüyü *Cumartesi Yalnızlığı*'nın hemen sonrasında kısıkvrak yakalamıştır (İleri, 1985, s. 50). İleri, Kemal Tahir'i bir insan olarak çok sevdiğini zikretmekle birlikte Tahir'in eserlerinin kendi öykücülüğünün yolunu açacak bir tarza sahip olmadığını da ekler (İleri, 2002, s. 92). Dolayısıyla İleri'nin eserlerinde görülen Tahir tesiri sadece ideolojik yönlüdür. Sonuç

olarak İleri henüz ilkokul yıllarından itibaren mensubu olduğu cemiyetin toplumsal sorunları üzerine kafa yormuş, Marksist bağlamlı birtakım dikkatler geliştirmiş, düşünceler üretmiş, bazı söyleşi ve yazılarında bu düşünceleri dile getirmiş, toplumcu gerçekçi bir yazar gibi bu fikirleri öykülerinin toplumsal perspektifine yerleştirmekten de çekinmemiştir.

Selim İleri'nin öykülerindeki Marksist dinamiklerin öne çıkardığı toplumcu perspektif 1960-1980 seneleri arasında verdiği ilk iki öykü kitabında toplumcu gerçekçi eserlerdeki gibi daha belirginken sonraki kitaplarında sosyalist bağlam zayıflayarak eleştirel gerçekçi anlatılardaki görünümü kazanır. İleri öykülerinde burjuva ve kent soylularını ağırlıklı olarak işlemesinde, birtakım sosyalist aydınları kaleme almasında, öğrenci ve işçi olaylarını kurgulaştırmasındaki temel amacı Marksist sorumluluğa ait bir yazarın mensubu olduğu cemiyetin tarihsel sürecini yansıtmaya çabası olarak addedilmelidir. *Pastırma Yazı* yazarı burjuvaziden sosyalist bir topluma geçiş sürecinde olan bir toplumu öykülerinde yansıtmaya çabasıdır. Türk toplumcu gerçekçi eserlerde sıklıkla görülen toprak ağalığı unsurlarını öykülerine Aktunç ve Gürsel gibi aksettirmez. Çağdaşı Tomris Uyar gibi bildiği, sıkı ilişkiler kurduğu sınıfı -küçük burjuvayı- anlatmayı tercih eder.

İleri'nin öykülerinde II. Abdülhamit döneminden 12 Mart Muhtırası'na kadar uzanan bir tarihsel süreç yer alır. “Mustafa Suphi” (1971) adlı öyküde Mustafa Suphi ve Ekrem Nejat'la birlikte boğdurulan on beş kişi anlatılır. “Hicran Yarası”nda (1971), bir konakta yaşayan kızın günlüğünden 1935'lerin bir kesiti verilir. Füzûzan, Aktunç ve Uyar'da olduğu gibi konakların çöküşü, yıkılması ile eski Osmanlı aristokrasisinin yıkılması, üzerine cumhuriyet burjuvazisinin kurulması olarak okuyabileceğimiz bu içerik İleri'nin “Hicran Yarası” adlı öyküsüyle birlikte “Türküşüz” (2003) ve “Bütün İstanbul Bilsin” (1975) adlı öykülerinde de işlenmiştir. “Duyarlık” (1971) adlı öyküde Atatürk'ün Batılılaşma politikalarına hayran, toplumsal değişmeyi züppelikle özdeşleştiren yaşlı bir kadının gözünden, kurulan cumhuriyette inşa edilmeye çalışılan ya da zorla türetilen burjuvazi olgusunu okuruz. Tahirciliğin öne çıkarıldığı “Hayatımın Romanı”nda (1971) Osmanlı Devleti'nin son dönemlerini eski bir Paris şehbenderinin kızının yaşamı üzerinden yansıtılırken dönemin tarihselliğine dikkat çekilir. “Güzün Savaşı”nda (2003) öğrenci eylemleri esnasında polisle çatışma, yaralanma, tutukluluk, işkence gibi 12 Mart dönemlerinde yaşanan olaylar gerçekçi bir tutumla öykünün

tarihsel arka planında yer alır. *Dostlukların Son Günü*'nde 12 Mart ortamı bir dip akış hâlinedir. Elbette bu toplumcu perspektif kaygılarında İleri'nin tavrı tamamen Marksist'tir.

İleri'nin ilk iki öykü kitabında devrimci romantik öğeler öne çıkar. Anlatılarda toplumu dönüştürme, yeni bir toplum kurma, toplumculuğu onaylama, başkaldıran, toplumu bilinçlendiren olumlu kahramanların ışığında proleterin zaferiyle kurulacak sosyalist toplum ideali, emeği ve işçiliği şiirleştirme, gelecekçilik, sınıf bilinci kazandırma, toplumsal faydacılık gibi mekanik toplumcu gerçekçi ilkeler baskındır. Tüm bu yoğun ilkeli toplumcu gerçekçi perspektif *Dostlukların Son Günü*'nde iyice törpülenir, *Bir Denizin Eteklerinde* ise toplumcu gerçekçi bağlamlarını yitirerek bir erek olmaktan çıkar, estetize edilmeye çalışılır. İleri, sanatının toplumculuk anlayışında bahsini ettiğimiz yıllar içindeki dönüşümünü şu şekilde dile getirir:

Sanatın mutlak bir kurtarıcı olduğuna her zaman inanıyorum. (...) Ama belki gençlik yıllarımda bunun daha fazla, daha yoğun bir şekilde kitleler üzerinde etkili olabileceğini düşünmüştüm. Veya hayal etmişim. Ama sonraki yıllarda sanatın birtakım şartların, imkânsızlıkların etkisi dolayısıyla bireyde bıraktığı etkiyi aynı genişlikte kitleye eriştiremeyeceğini fark ettim. Bu bende tabii bir insan olarak derin bir hayal kırıklığının yanı sıra bazı şeylere realist bakmanın da gerekliliğini düşündürdü. Ve şöyle bir noktaya götürdü beni: Kitlenin sanatla ilintili olabilmesi için birtakım daha geniş maddi imkânlarla sahip olması gerekmektedir (Barbarasoğlu, 2004, s. 6).

Öykülerindeki çatışmaların kökeninde *ekonomi faktörü* önemli roller oynamakla birlikte sınıf çatışması ve çelişkileri İleri'nin zihnini asıl meşgul eden olgudur. Harmancı (2009) öykücünün eserlerindeki toplumcu anlamda yer alan ekonomik faktörlü çatışmaların temelini zenginlik-yoksulluk ikilemiyle genişlettiğini söyler; İleri'nin öykülerindeki bu faktörü, ailesinin ekonomik olarak yetersiz şartlara sahip olması, yazarın babasının işi gereği -İleri'nin çocukluğundan bu yana hiç sevmediği- varlıklı insanlarla sıkı ilişkiler kurmasıyla açıklar (s. 6). Bir başka şekilde söylersek İleri, öykülerinde toplumcu gerçekçiliğin ekonomi temeline dayandığı sınıf çatışmaları ve çelişkilerine parmak basar.

Selim İleri'nin “Türküsüz”, “Asalak”, “Güzün Savaşı”, “Cumartesi Yalnızlığı”, “Ağlayan Kiremitler” (2003), “Müsamere”, “Pastırma Yazı” (1971), “Bütün İstanbul

Bilsin”, “Elbise Haritaları” (1975), “Beyaz Gelinlik” (1974) adlı öyküleri ekonomik temelli sınıf çatışmalarının öne çıktığı öykülerdir diyebiliriz. Çatışmaların kökenine inildiğinde öykücünün burjuva eleştirisi yaptığı görülür. “Türksüz”de cumhuriyet rejiminin kurulmasının ardından nazır bir babanın mevkiini ve eski itibarını kaybetmesi ve yeni rejimde ne kendisinin ne de ailesinin tutunabilmesi, her ne kadar Anadolu’da öğretmenlik yapsa da burjuva kökenli olan kızı Suat’ın işçi bir komünist marangoz tarafından ülküsü uğruna terk edilmesi burjuva eleştirisi üzerinden okunabilmektedir. Öyküdeki değişen rejimler ve ideolojiler tarihî diyalektik ve ekonomik determinizm bakış açısıyla sınıfları yansıtırken Osmanlı aristokrasisinden cumhuriyet burjuvazisine, oradan da sosyalizme doğru evrilmeye çalışılan komünist mücadelenin süreçlerine işaret etmesi ve Marksist propaganda yapması (s. 49-50) bakımından da önemlidir. Nazım Hikmet’le özdeşleştirilen Eşref Selim’in hayatını anlatan “Asalak” komünist ve partizanca propagandalar içermekle birlikte dönemin siyasal ortamını yansıtan, sınıfsal çelişkileri ele alan ve burjuva-üst sınıf eleştirisi de yapılan bir öyküdür.

Tıpkı Füzûzan gibi İleri de eğitim eleştirisinin merkezine sınıfsal farklılıklar problemini yerleştirir. Füzûzan’dan farkı ise toplumcu gerçekçi sanat ilkeleri İleri’nin öykülerinde daha ağır basar. Örneğin “Müsamere” adlı öyküde kapitalist sistemin neden olduğu sosyal adaletsizlikler ve gelir dağılımındaki eşitsizlikler her bir bireye eğitimde fırsat eşitliği tanımaz. Sınıftaki zengin çocuklar kayırılır, fakirler bir köşeye itilir. İleri bu öyküde yan tutarak fakirin, alt sınıfın, ezilenin yanında yer alırken burjuva kesimi acımasızca ezen bir sınıf olarak ele alır. Farklı şekilde ifade edersek diyalektik bir anlayışla keskin tipleştirmelere başvurur. Öykünün çocuk karakteri Turgay’ın dünyasında insanlar zengin ve fakir olarak ikiye ayrılır. Yoksullar aşağılanır, Turgay “Eskiden, küçükken acırdım onlara, şimdi erkek oldum acımiyorum. Erkekler hiç acımaz” (s. 40) der. Turgay’ın bu düşüncesinin temelinde yatan sorun evin büyüklerinin şu tavrıdır: “Büyükannem Allah’a karşı gelmek olur oğlum derdi, Allah’ın acımadığına sen nasıl acırsın... Allah yaratmış onu öyle yoksul” (s. 41).

Bu zihniyetteki insanların bu düşünceleri küçük yaştaki bir çocuğun bilinçaltına eşitsizlik bir toplum algısını kazır. Öyküde sınıfsal çelişkiler bir hayli öne çıkarılır. Paranın ve lüksün büyümesine kapılan öğretmen, işbirlikçi konumuna gelerek, zengin öğrencileri kayırır. Fakir işçilerin, yoksul ailelerin öğrencilerini göz ardı eder; maddi çıkar da elde ettiği zengin ailenin çocuğu Turgay’a, sene sonu müsameresinde en

önemli rolü verir. Burjuva çocuğu olması, öğretmenlerinin, onu diğer öğrencilerden ayırmalarına sebep olur. Sene sonunda altın kalem hak edene değil zengin olana verilir. “Müsamere” öyküsünde sınıfsal farklılıklar, eğitim sistemi içerisindeki çürümüşlükler üzücü bir şekilde meydana koyulur. Sezer (1998), İleri’nin öykülerindeki bahsini ettiğimiz sınıfsal çelişkileri “Pastırma Yazı” adlı öyküde en açık biçimde ortaya koyduğunu şu şekilde söyler:

Sınıf atlama özleminin kendine ve kendi katmanından kişilere yabancılaştırdığı genç adamın anlattığı “Pastırma Yazı”, “Duyarlık” ve “Hayatımın Romanı” ile birlikte okunduğunda Cumhuriyet öncesinden bugüne, üst sınıflar denilen aristokrat, büyük ve küçük burjuva sınıfıyla rantıye katmanların değişmeyen yaşam biçimleriyle ahlak anlayışlarının incelenmesi izlenebilir. Selim İleri, öykülerindeki bu özelliği görmeyenleri de, “Kapalı İktisat” öyküsünde alttan alta, inceliklerle eleştirir. Selim İleri’nin öykülerindeki temel bakış açısı, ezen-ezilen, sömüren-sömürülen çelişkisi olsa da, bu çelişkinin eleştirisi daha çok ahlaksal açıdandır. Sanki, birazcık anlayış, biraz eşitçi davranış, temel çelişkiyi hafifletecekmiş iyimserliğindedir (s. 4).

İleri, öykülerinde Erbil, Uyar, Füzün, Özlü, Gürsel gibi, aydınların, tahsilli bireylerin ve kentsoyluların sosyalizm anlayışındaki yanlışlıkları hakkında da eleştiriler yapmıştır. “Güzün Savaşı” ve “Zeytinliklerin Altında Sükun Yok” (2003) adlı öykülerde bu eleştiriler görülür. “Güzün Savaşı” adlı öyküde polisle çatışma yaşayan komünist gençler anlatılır. Çatışmanın kökeninde kapitalist düzenin sebep olduğu siyasal karmaşa, gelir dağılımındaki adaletsizlikler, dövülen öğrenciler, polisle mücadele, ideolojik bir körlükle bilinçsizce yapılan eylemler sonucu yitip giden aileler gibi içerikler gözükmemektedir. Öykü kişisi Serpil’in hamile olmasına karşın karnına copla vurulması, bebeğini düşürmesi ile öykü toplumcu gerçekçi anlatılardaki gibi katastrofik sonla biter. Üst sınıf -sermayedarlar- ve işbirlikçileri -devletin güvenlik güçleri- alt sınıfı hiçbir ahlaki ilkeyi gözetmeksizin ezerler. Öyküdeki eylemciler bir ideoloji uğruna hem kendilerinin hem de başka kişilerin hayatlarının yitip gitmesini normal karşılar, bir kadının çocuğunu kaybetmesine rağmen sosyalist mücadelenin sürmesi gerektiğini düşünürler. Öykünün hemen başında başkisi kendisini eylemin içine ve çatışmaya sürükleyen arkadaşı Kuzey’e “doğru mu bu yaptığımız?” (İleri, 2003, s. 65) der. İleri (1979), öyküde Marksist düşüncenin yanlış yorumlanmasını, komünist mücadelenin amacından saptırılmasını da eleştirir. İleri kentsoylu ve burjuva

karakterlerin öykülerinde bu denli ön plana çıkartmasındaki gerekçeleri şu şekilde zikreder:

Ardımızdaki korkunç faşist toplum deneyleri, insanlığın ileri ve uygar geleceğini sarsamaya çalışmış alçakça bir dünya savaşı, bize, kapitalist kentsoylu sınıfın kara ya da kahverengi gömlek giydirebileceği bir sınıf aradığını, baskıcı (totaliter) devlet içinde kendi çıkarını yine kolalı beyaz gömlek giyerek kollamaya yeltendiğini göstermiştir. İşte o, kendinden üstün olanlar karşısında uşak, kendinden daha güçsüz olanlara da zorbaca davranmayı yeğlemiş “sıradan” kalabalık bugünkü Türkiye’de de çoğunluğu oluşturmak üzeredir. Ve bugünkü Türkiye’de de yaşamın geleceği için tehlike çanları çalmaktadır. Küçük kentsoylulukla faşizmin ilintisini açıklamayı, ben, çağdaş bir görev sayıyorum (s. 28).

Marksizm’in ekonomik faktörün tüm ilişkileri belirlediği düşüncesinin kalın bir şekilde altının çizildiği öykülerden biri “Cumartesi Yalnızlığı”dır. Derici kız kendi sınıfından sevdiği delikanlıya “Para mı kazanıyorsun sen” (s. 79) demesi ve işçi delikanlının da “Seni doyuracak parayı kazanıncaya kadar gidiyorum, beni beklemeyebilirsin” (s. 80) demesi kapitalist bir toplumda aşkın ve sevdanın ötesine geçen ekonomi faktörünün bütün ilişkileri belirlemesindeki gücü göstermesi bakımından çarpıcıdır. “Ağlayan Kiremitler” adlı öyküde ele alınan mülkiyet algısı, üretim biçim ve araçlarına sahip fabrikatörler ve gelir dağılımındaki adaletsizlikler nedeniyle alt sınıfın fakirlikten kırılması içerikleri öykünün toplumcu gerçekçi sanat endişesiyle kaleme alındığını gösterir. Bilhassa Marks’ın özellikle altını çizdiği, kapitalist sistemde fakirlikle ancak mücadele edebilen bilinçsiz bir proleterin ürettiği metaya yabancılaşması öyküde şu şekilde işlenmiştir:

Hafta ortasında beklenen gürültü kopar. (Bencileyin düşünenler çoktu Bay Yargıç. Biz yoksul insanlarız, elebaşımız yok, yok öyle şey. Hep istedik aylıklarımız artsın. Lafın gelişi aylık diyorum.) Sözelimi sıcak bir yaz öğlesi bir bakkala girip büyük boy soğuk, buz gibi bira açtırmak becerecekleri iş değildir. Ama şişeleri ve birayı onlar işlerler (s. 82).

Çocuk karakter ağzından aktarılan “Bütün İstanbul Bilsin” adlı öyküde sınıfsal çelişki vardır, Öyküde küçük bir çocuk mahalleli diğer çocuklar tarafından benimsenmez, aile başkışı çocuğu sokağa salmaz, sokak çocukları olarak gördüğü bu

çocukların başkışı çocuğun ahlakını bozacağını düşünmektedirler. Çocuk, macun satan Ramiz Bey hariç ailesi ve muhitteki insanlar ve çocuklar tarafından dışlanır. Burjuva eleştirisine dayalı sınıfsal çelişkiler, üst sınıfın alt sınıfı maddi, manevi ve ahlaki anlamdaki sömürsü evin kalfası Gülfidan üzerinden dile getirilir (s. 57).

“Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok” adlı öyküde ahlaksız bir sermayedar lokanta açmaları için Macide’ye borç para verir. Çok geçmeden kadına lokantanın üst katında fahişelik yaptırarak üzerinden para kazanmak ister. Kadın itiraz edince kadına orospuluk iftirasında bulunur. Bu duruma öfkelenen bilinçsiz işçiler, kendi sınıfından olan ve lokantasında yemek yediği Macide’yi döver ve kadının ekmek parası kazandığı dükkânı yerle bir eder. İleri, sınıf bilinci olmayan proleterin birbirlerine yaptığı zulmü de bu şekilde eleştirir. Bu öyküde üst sınıfın daha fazla kâr ve para sağlamak adına hiçbir ahlaki ilkeyi gözetmeksizin alt sınıfı maddi, manevi ve ahlaki açıdan her türlü sömürdüğü içeriği de irdelenmiştir. Görüldüğü gibi İleri’nin öykülerindeki bütün eleştirilerin kökeninde kapitalizm ana sorunsaldır.

Cumartesi Yalnızlığı ve *Pastırma Yazı* kitaplarının yazarı Selim İleri’nin bu eserlerinde devrimci romantik öğeler zengindir. Öykücü bu iki öykü kitabında toplumbuluğu onaylar, tipleştirmeler yapar, yan tutar, taraflıdır, emeği şiirselleştirir, propaganda ve partizincilik da yapmaktadır. Akatlı’nın (1998) *Pastırma Yazı* için “Eleştirisini, bildirisini ya da öykülerinin sorunsallığını ‘karşı taraf’ın ağzından alabildiğine öznelliklerle belirlenen bir öyküleme biçimiyle aktaran yazar, okuru o ölçüde nesnellikle yüklüyor. Bu özellik, yazılan metinle okunan metin diyalektiğini öne çıkaran, altı çizilecek bir tavır oluyor.” (s. 103) der. Benzer şekilde Lekesiz (2017) de tip ibdasında İleri’nin hiçbir zorluk çekmediğinin altını çizer (s. 71). Örneğin “Türküsüz” adlı öyküdeki komünist marangoz, ülküsü uğruna eski bir burjuva olan Suat’la evlenmeyerek ve ülküsü uğrunda da ölerken toplumcu gerçekçiliğin olumlu kahraman tipine bir örnek oluşturur. Sevdasına karşılık bulamayan Suat’ın komünizm hakkındaki olumsuz görüşleri üzerine öğrencisi Onay’ın şu sözleri toplumcu gerçekçi sanatın gelecekçilik, emeği şiirleştirme söylemlerine örnektir: “Sizin mutsuzluğunuzu, sizin haksız yoksulluğunuzu giderecek işte o beğenmediğiniz solcular. Toplumsal eşitliği getirecekler. Çöpçü de, küfeci de gülecek, onlar da et yiyebilecekler. Aydınlığa çıkacak sayısız acılı insan, giderilecek ekmeksizlikler, emeğin karşılığını alamayışlar” (s. 48).

“Asalak” adlı öyküdeki Eşref Selim ve tıp öğrencisi Güner, gelecekçi söylemlerde bulunarak olumlu/ilerici kahramana örnek teşkil ederler. Güner’in düşünceleri; henüz çocuk yaştaki Güner’de eşitlikçi Marksist bir bilinç oluşturmaya çalışması bakımından Eşref Selim’i olumlu/ilerici kahraman statüsüne sokar, toplumcu gerçekçiliğin gelecekçilik ilkesini yansıtır ayrıca öyküdeki komünist propagandasına da bir örnektir. “Güzün Savaşı”ndaki eylemci öğrenciler toplumcu gerçekçi anlatılarda karşılaştığımız kapital düzene başkaldırmak, gelecekçilik, idealizm, olumlu/ilerici kahraman ilkeleri çerçevesinde değerlendirilebileceği gibi “Zeytinliklerin Altında Sükun Yok”taki Macide’ye ve Zehranım’a kapılarını açan komiser de aynı başlık altında değerlendirilebilir.

İleri, ilk öykülerinde dahi bireyin iç dünyasını ve yalnızlığını derinleştirdiğini söylememiz mümkündür. Yazarın Marksist endişeleri de olsa yoğun biçimsel kaygıları ve bireyin iç dünyasını aydınlatma endişesi ilkeli toplumcu gerçekçi sanatı zedeleyen unsurlardır. Kahraman’ın (2005) “Hiçbir zaman şematik olmayan İleri’nin toplumsal olana bireyin iç dünyasından gittiğini söyleyebiliriz (s. 89) ifadesindeki *öykücünün her koşulda bireyin iç dünyasına eğildiği* ibaresi doğru olsa da yazarın *hiçbir zaman şematik olmama* ibaresi fazla iddialıdır. Yukarıda verdiğimiz örneklerde de görüldüğü gibi İleri, bilhassa ilk iki öykü kitabında toplumcu gerçekçi sanatın belirli şematik unsurlarına düşmüş hatta bunu söyleşilerinde de ifade etmiştir. Kahraman’ın iddia ettiği bu tavır *Dostlukların Son Günü* adlı kitapta tam olarak başlayacaktır.

Önertoy (1984), *Cumartesi Yalnızlığında* İleri’nin bireyden toplumsala doğru açıldığını ifade eder (s. 306). İleri (1985) ise bireysellikten toplumculuğa açılmadığını, elbette toplumun sorunlarının kendisini daima tedirgin ettiğini, bu konularda kör olmadığını; ama bireysellikten de hiçbir zaman ürmediğini söyler (s. 57). Özgüven (1982) ise bu konularda şu söyledikleri iddialarımızı pekiştirmesi açısından önemlidir: “Selim İleri’nin edebiyatını besleyen insani malzeme ‘duygu’dur. (...) Selim İleri, duygucu tavrı hayatın tümünü, giderek toplumsal ilişkileri açıklamak amacıyla kullandığından bu tavır yönünü şaşırır, duygu militan bir duygunun silahı hâline gelir” (s.42).

İleri, *Dostlukların Son Günü* adlı öykü kitabıyla mekanik toplumcu gerçekçi anlayışı geride bırakır. Toplumculuk anlayışı sanat anlayışının temel prensibi olarak

devam etse de eleştirel gerçekçi eserlerdeki şekle evrilir, öykülerin fonunda kalarak bağırmayan bir toplumcu anlayış ortaya koyulur. Tipleştirmeler, yan tutma, olumlu/ilerici kahramanlar, propaganda ve partizancılık gibi mekanik toplumcu gerçekçi içerikler *Dostlukların Son Günü*'nde terk edilir. Bu öykü kitabında toplumcu gerçekçi bağlamlarıyla yaptığı birtakım eleştirilerin yanında ötekileştirme/fişleme/kutuplaştırma, eğitim, sansür ve medya, kentleşme, aile ve çocuk, pedofilik istismar, aydın ve Türk solu içeriklerini eleştirel gerçekçi bir tavırla eleştirildiği söylenebilir.

İleri'nin eleştirel gerçekçi tavırla kaleme aldığı öykülerinin merkezinde tıpkı Celal, Füzûzan, Aral, Erkök ve Uyar'ın eserlerinde olduğu gibi *aile ilişkileri ve çocuk içeriği* de yerleştirilmiştir. Örneğin “Bütün İstanbul Bilsin”de büyükler tarafından dışlanan ilgisiz ailelerin çocuklarının yaşadığı psikolojik sıkıntılara dikkat çekilir. Kendisini dışlanmış hisseden çocuklar İleri'nin metinlerinde odak noktasındadır. “Elbise Haritaları”ndaki çocuk karaktere anne yeterli ilgi alakayı göstermez, Kemal annesinden çok Terzi Funda'yı sever (s. 90). Bu pedagog tavra diğer öykücülerden farklı olarak pedofilik istismar içeriği de İleri'nin eserlerinde görülen eleştirilerdendir. “Hüzün Kahvesi” adlı öyküde kendi çocuğunu dinlemeyen, onunla iletişim kurmayan bir aile vardır. İstismar eden adamın asılsız suçlamaları yüzünden çocuk karakterin, ailesinden de şiddet görmesi, dirlik düzen bozulmasın diyen annenin kocasının çocuğunu dövmesine sesiz kalması (s. 13), “Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok” adlı öyküde de Macide'nin ve birtakım kız çocuklarının imamdan gördükleri cinsel istismar ele alınır

İleri aile içinde mutlu olunamayacağı görüşündedir. İletişimsiz ve sevgisiz bir ailede büyümesi de bu düşüncesinde önemlidir. Özellikle sert ve otoriter mizaçlı babasına duyduğu sevgisizlik öyküde her türlü otoriteye ve baskıcı sisteme karşı da nefret ve başkaldırı duyguları oluşturmuştur. İleri tüm otoritelere ve baskıcı sistemlere karşı nefret dolu olmasını birçok söyleşisinde dile getirir (İleri, 2002b, s. 35). O; aile, çocuk ve ev içi ortamı hakkında verdiği bir söyleşide şunları söyler: “Bütün evler sevgisizdir. (...) bizim gibi toplumlarda evler mutsuz çocuklar ordusu yetiştirmek için birebir eğitim alanlarıdır. Bu açıdan evlerden insanlara mutluluk geçeceğini sanmıyorum. Ama insanlar dönüp dolaşıp eve aileye sığınmıyor. Buna inanmıyorum” (Durukan, 2006, s. 4-5).

Ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarının birçoğu gibi İleri de çarpık kentleşme probleminden muzdariptir ve bu durumu yer yer öykülerinde dile getirir. “benim yaşadığım bir İstanbul var, hissettiğim bir İstanbul var, tarihi içerisinde hissetmeye çalıştığım bir İstanbul var, yaşamadığım ama gördüğüm vakit sızısını hissettiğim bir İstanbul var” (Sevim, 1928, s. 25) diyen İleri, “Yürek Burkuntuları”, “Asalak”, “Zeytinliklerin Altın Sükûn Yok”; “Erişmez Nevbahar” ve “Mecnunu Çok Dağlar” (1975) adlı öykülerinde bu sızıları açık bir şekilde dile getirir.

12 Mart ortamında öykü yazar çağdaşları gibi onun öykülerinde de sansür, kitap toplatma ve medya eleştirisi öne çıkan eleştirilerdendir. “Asalak”, “Ağlayan Kiremitler” ve “Kırlangıç Fırtınası” (1975) adlı öykülerde bu içerikler öne çıkarılır. “Asalak” adlı öyküde de komşuları tarafından sevilen ve ihtimam gösterilen ünlü şair Eşref Selim hapse girdikten sonra karısı Nezihe Hanım toplum tarafından ötekileştirilir, herkes gazetelere bu insanları tanımadıkları, görüşmedikleri konusunda beyanatlarda bulunur. Zor duruma düşen Nezihe Hanım’ın eşyalar satılırken çevrelerinde onları çok seven (!) insanların kendileri hakkındaki gerçek düşünceleri su yüzüne çıkar.

Selim İleri’yi eleştirel gerçekçi eğilime asıl yaklaştıran, öykülerinin biçim ve özüne eşit orandaki yaklaşımındadır. *Dostlukların Son Günü* ve *Bir Denizin Eteklerinde* adlı kitaplarında realist bir tutum ve yer yer gözükten varoluşçu içerikle iç içe geçmiş bu biçimsel dikkat onun toplumcu gerçekçi yönünü törpüleyen, metinlerin açık ve anlaşılır olmasını zedeleyen birer unsur olarak öykülerinde yer alır. Bilhassa *Dostlukların Son Günü* biçimsel teknik anlamında çok güçlü öykülerden oluşur. “Biçim-öz dengesini gözettiği hikâyesinde yazarın, başlangıçtan itibaren anlatım sorunlarının teknik boyutunda da yeni deneyişler içinde olduğu görülmektedir” (Kahraman, 2005, s. 90). Bilinç akışı, iç konuşma, çoklu anlatıcı ve bakış açısı, düzensiz olgu, geri kırılma gibi modernist teknikler çağdaşları gibi onun da öykülerinde geniş yer kaplar. “Bir Denizin Eteklerinde” adlı öyküde “Yazınsal gerçeklik, dış dünyayı olduğu kadar, iç dünyanın kuytularını da yakalayarak okur önünde nesnel kalabilmektedir” (İleri, 2021) diyen İleri dış gerçekliğe, özellikle doğa tasvirlerine de önem atfeder. Onun için tabiat bireyin, bizatihi kendisinin iç gerçekliğine açılan bir kapı gibidir, bütün varoluşsal problemleri tabiatın koynunda, engin genişliklerinde feraha çıkartır. Ondaki betimleme gücü dilinin şiirsel kaymasında ve imgesel yoğun anlatıma evrilmesinde önemli rol oynar.

Sonuç olarak Selim İleri 1960-1980 yılları arasında yayımladığı ilk öykü kitaplarında toplumcu gerçekçi ve varoluşçu anlatı dinamiklerini kullanırken biçimsel olanı ihmal etmemiş, *Dostlukların Son Günü* ile beraber sert ve ilkeli toplumcu gerçekçilikten kurtularak eleştirel gerçekçi eğilime yanaşmış ve realist bağlamları ile varoluşçu içerikleri de eleştirel gerçekçi bir tavırla öykülerine eklemiştir. Biçim ve öze aynı derece önem vererek öyküleri eleştirel gerçekçi bir hüviyete bürünmüştür. Bu bakımdan onu varoluşçuluktan toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğe doğru eğilim gösterenler başlığı altında ele aldık.

Birçoğu 1950 Kuşağı içinde zikredilen ama eserlerini 1960'lardan sonra vermeye başlayan ve 1950 Kuşağının ikinci nesli olarak addebileceğimiz Leyla Erbil, Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal ilk öykü kitaplarını bunalım edebiyatının etkisinde yazmış ardından toplumsal hassasiyetler geliştirerek varoluşçu eğilimden uzaklaşmışlardır. Aynı kuşaktan sayılmayan Selim İleri ve Tezer Özlü de benzer bir tutum ve eğilim göstermişlerdir. Bu öykücülerin varoluşçuluktan toplumcu ve/veya eleştirel gerçekçiliğe doğru bir eğilim göstermesinin birçok sebebi olabilmekle birlikte 1960'ın ikinci yarısı dergilerde öyküleri görünmeye başlayan yazarların varoluşçu eğilimle yazılan öykülerin bireyi toplumsal olaylardan uzaklaştırarak salt kendi gerçekliğiyle ele almasını şiddetle eleştirmesi etkili olmuştur. 27 Mayıs Darbesi sonrası toplumda oluşan kısmi özgürlükler, darbe öncesi lanetlenen komünist düşüncenin rahatlıkla tartışılabilmesi, sosyalist sivil toplum kuruluşlarının artması, sendikalaşma, sol içerikli dergi ve kitapların rahatlıkla basılabilmesi, Marksist kuramcılarının eserlerinin çevirilerinin artması gibi sosyokültürel ve siyasal olgular bir diğer etkidir. Siyasal, toplumsal, askerî, kültürel gelişimler doğru orantılı olarak sanata ve edebiyata da yansımıştır. Daha farklı ifade edecek olursak Marksist görüşe göre alt yapı üst yapıyı belirginleştirmiş, tarihsel maddeci görüşe göre Türkiye kapitalist bir toplumdan sosyalist bir topluma geçiş sürecinin eserlerini vermeye başlamıştır. İşte Leyla Erbil, Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal, Tezer Özlü, Selim İleri gibi isimler de varoluşçuluktan toplumcu ve/veya eleştirel gerçekçi eğilime doğru dönüşen bir öykü eğilimi ile yazmışlardır. Bu isimlere Erdal Öz, Bilge Karasu, Demirtaş Ceyhun gibi isimleri de eklememiz mümkündür.

1.2.3.6. Toplumcu ve/veya Eleştirel Gerçekçiliği Varoluşçu Eğilimle Sentezleyenler

Ayhan Bozfırat (1932-1981) edebiyatımızda esamisi çok az anılan öykücülerdendir. Çağdaşları gibi, yazdıklarıyla içerik ve biçim olarak 1960-1980 arası yılların ruhunu yansıtan eserlere imza atar. *İstasyon* (1971), *Fırıldak* (1972) ve *Sokak Lambaları* (1980) adlı üç öykü kitabı vardır. Bozfırat'ı çağdaşlarından ayıran önemli bir husus hiçbir yarışmadan ödül almamasıdır. Demir Özlü, Bozfırat'ın; öykülerini yayımlama, dergiler ve yarışmalarla kendisini tanıtmada çok istekli olmadığını zikreder (Özlü, 1971, s. 317). Gerçekten de *Yeni Dergi*, *Yansıma* ve *Varlık Yıllığı*'ndaki birkaç öyküsü dışında yayım hayatında çok fazla boy gösterdiği söylenemez. İlk kitabı *İstasyon*'u da kendi çabaları ile bastırıldığı dikkatlerden kaçmamalıdır. Selim İleri, Leyla Erbil, Tezer Özlü, Demir Özlü, Tarık Dursun Kakinç, Sennur Sezer gibi isimlerle yakından ilişkiler kurmasına rağmen öykücünün yayım hayatındaki bu çekincelerinde dışa dönük olmayan içine kapanık bir mizacı olması, depresif olması ve çalışkan bir tutuma sahip olmayı tercih etmemesi iddia edilebilir.⁶⁷

Bozfırat klasikleri henüz ilköğretim çağına okumaya başlar, edebiyata olan yoğun ilgisi, ilk yazma denemeleri çocukluk yaşlarından süregelir. Entelektüel bir kimliği olan öykücünün babası İ. Hakkı Talas öğretmendir; şiir kitapları, yardımcı ders kitapları, ilköğretim ünite dergileri çıkararak yayın işleri ile uğraşır; küçük Bozfırat'a bu kitap ve dergilerde imzasız birtakım şiirler, öyküler ve küçük çaplı masallar yazdırır. Demir Özlü ile üniversitede aynı dönemlerde okuyan *İstasyon* yazarı İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesinden mezuniyetinin ardından okulunda asistan olarak işe başlar. O dönemlerde eşi Mehmetcan Köksal'la tanışır, karısının aksine dışa dönük bir karakter olan Köksal'ın doktora sebebiyle Paris'e gidilir. Öykücünün sosyalleşmesinde kocasının önemli tesirleri olur; çocukluk döneminde kaleme aldığı yazılar hariç tutulursa edebiyat alanında ilk yazma deneyimleri Paris dönüşü gerçekleşir. Bu yazma ediminde üniversite arkadaşı Özlü'nün; edebiyat, resim, müzik gibi ortak sanatsal ve entelektüel beğenilere/meraklara sahip eşi Köksal'ın önemli etkileri olmuştur. Öncelikli beslendiği kaynak Rus edebiyatı olan Bozfırat, koyu bir Dostoyevski tutkunudur. Latin

⁶⁷ Ayhan Bozfırat'ın kızı Sırma Köksal'la yapılan söyleşide Köksal, annesinin içe dönük bir mizaca sahip olduğunu (Aykaç, 2009, s. 342), gençlik yıllarında çok çalışkanken sonradan tembel olduğunu (Aykaç, 2009, s. 343) ve ciddi anlamda depresif olup depresyon tedavisi gördüğünü (Aykaç, 2009, s. 352) zikreder.

edebiyatından İtalyan edebiyatına kadar geniş bir etkilenme/okuma sahasında bulunan Bozfırat; Çehov, Turgenyeve, Balzac, Şolohov, Woolf, Marquez gibi isimleri severek okur. Tarık Dursun Kakinç'ın aklına girmesiyle de Hans Christian Andersen'in *Küçük Deniz Kızı* (1981) adlı eserinin çevirisini de yapmıştır. Türk edebiyatında ise Sait Faik başta olmak üzere Tomris Uyar, Leyla Erbil, Selim İleri ve Tezer Özlü okumaktan zevk aldığı isimlerin başında gelir.⁶⁸

Özlü, Bozfırat'ın öykülerinin Sait Faik'in bazı öyküleriyle uzaktan birtakım paralellikleri olduğunu söyler; anlatının sonu iyice silikleşen Bozfırat'ın öykülerinin Sait Faik'in öykülerinden başka bir yüzeye sıçradığını, bu sıçrama ile de öyküsüne yeni bir şeyler katıldığını düşünür (Özlü, 1971, s. 318). İleri (1999), Bozfırat'ın Sait Faik hayranı olduğunu, edebî sohbetlerde birkaç kadeh sonrasında Sait Faik'in öykülerinden okumalar yaptığını söyler (s. 12).

Bozfırat'ın öykülerinin eleştirel gerçekçi eğilime yakınlaraştırıran amillerden birisinin Rus edebiyatını ve bahsi geçen burjuva yazarları ilgiyle okuduğu ve bu yazarların eserlerinden etkilendiği söylenebilir. O, eleştirilerini Füzuran, Uyar'ın öykü anlayışlarında olduğu gibi öykülerinde gölgelemesi bakımından toplumcu gerçekçi olmaktan çok eleştirel gerçekçidir ancak onun öykücülüğü birçok eğilimle iç içedir. “Benim için önemli, olan düşüncedir. Onun için de düşünceden çıkarım yola” (Ateş, 1981, s. 16) diyen *Fırıldak* yazarının tüm öykü kitapları -bilhassa ilk kitabı *İstasyon*-yoğun olarak Franz Kafka ve Samuel Beckett etkisine açıktır. Toplumcu gerçekçi materyalleri kullansa da Ağaoğlu, Erbil, Soysal, Özlü, İleri ve Gürsel'de olduğu gibi anlatımda bazen Kafkaesk unsurlara ve alegorik söylemlere kayar. Toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğin gerçekçilik ilkesini yer yer alegorik, sembolik ve simgesel anlatımlarla sarsar; öykülerindeki düş ve gerçek arasındaki gidip gelmeler toplumcu gerçekçiliğin aşırı önem atfettiği açık ve anlaşılır olma ilkesini yerle bir eder; öykücüyü gerçekçi -toplumcu/eleştirel- eğilimlerden uzaklaştırarak daha çok 1950 Kuşağı bunalım öykücülüğüne nispeten yakınlaraştırır. Bu bakımdan Bozfırat'ın öyküleri toplumcu ve

⁶⁸ Hayatı hakkında çok az bilgi sahibi olduğumuz Ayhan Bozfırat hakkında bu paragrafta yapılan açıklamalarımızda kızı Sırma Köksal'la yapılan söyleşi esas alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. Aykaç, O. (2009). *Ayhan Bozfırat'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 340-359.

eleştirel gerçekçiliği varoluşçulukla sentezleyenler başlığı altında değerlendirebiliriz. Zorkul (2015) bahsi geçen konularda şunları söylemektedir:

Marksist olmasına ve toplumcu gerçekçi bir çizgide eserlerini kaleme almasına rağmen kuru bir ideolojinin peşine takılmaz. İdeolojik yaklaşımını öykülerinde ön plana çıkarmaz. Simgesel ve arka planları çağrışımlara açık öykülerinde, devrin havasını daha çok sezdirmek suretiyle yansıtır. (...) Zengin bir içeriğe sahip olan öykülerde toplumsal olaylar sarmalında sıkışmış, çevrelenmiş, eylemsiz bırakılmış, yaşam mücadelesinde edilgenleştirilmiş bireylerin dramlarına yer verilir (s. 17).

Kendisini “kadın yazar” olarak değil “komünist bir kadın” olarak tanımlayan (Aykaç, 2009, s. 350) Bozfırat, toplumcu perspektife sahip bir yazardır, “Bireysel birtakım duyarlıkların, sevinçlerin, acıların sanatın konusu olacağına inanmıyorum. Giderek, kimsenin özel sorunlarından yola çıkmaya hakkı da yoktur” (Ateş, 1981, s. 16) diyerek toplumcu sanattan yana tavrını koyar. “(...) çok bilinçli, arı, sınıfsal olanı da, tarihsel olanı da” (Özlü, 1971, s. 318) eserlerine koyan *İstasyon* yazarı, döneminin öykücülerine kıyasla tarihsel diyalektik ve ekonomik determinizm anlayışını öykülerine yansıtmada farklıdır. Onun öykülerinden somut tarihsel bir olay çekip çıkartmak pek mümkün değildir. Bu bakımdan Bozfırat’ın öykülerinde 27 Mayıs ve 12 Mart ortamının huzursuzluğu bazen alegorik bazen Kafkaesk bazen toplumcu ya da eleştirel gerçekçi bazen de varoluşçu içerik bağlamlarıyla ama sürekli olarak kendisini hissettirir. Somut tarihsel perspektifin nadir görüldüğü öykülerden biri olan “Usta Be...” (1971) adlı öyküde terzi yamağı ustasına Amerika’daki birtakım makinelerin bir ucundan kumaşın verildiğini öbür ucundan düğmesine kadar elbiselerin dikili çıktığını söyleyince ustası “Biz hapı yuttuk o zaman” (s. 104-105) der. Bu öyküde fabrikalarda üretimin niceliğini arttıran, geliştiren, el emeğinin yerini makinalara bırakan Taylorist üretim sisteminin⁶⁹ terzilik gibi zanaatları yok edeceğinin vurgulandığı söylenebilir.

⁶⁹ Taylorist üretim sistemi hakkında Ayşe Hür (2015b) şunları söyler: “Yapılandırma deyince akla gelen modernleşme, modernleşme denince akla gelen ise Taylorist bir üretim modeline geçmektir. Amerikalı makine mühendisi F. Winslow Taylor’un (Ö. 1915) üretimin niceliğini arttırmak ve niteliğini geliştirmek için geliştirdiği modelin esasını, el emeğinin yerini makinaların alması oluşturuyordu. Sistemin ABD’de Ford fabrikalarına kullanılmaya başladığı 1912 yılından itibaren Amerikan işçi sınıfının haklı tepkisi ile karşılaşmıştı. Çünkü sistem işçilerin değil patronların çıkarlarını koruyacak şekilde uygulanıyordu” (s. 69).

“Beklerken” (1972) adlı öyküde tütün, buğday, et, yün ve deri ithalatı ile zengin olan, eski ABD başkanı John F. Kennedy’nin dul eşi Jacqueline Bouvier Kennedy ile evlenen Yunanlı armatör Aristotle Onassis’in (Kılıçoğlu vd. 1992, s. 131) devlet başkanlarıyla sürekli el sıkışmalarına, televizyon ve gazetelere sahte bir gülüşle poz vermesine, çalkantılı özel yaşamına, zenginliğine ve gelir dağılımındaki adaletsizliklere dikkat çekilmek istenir (s. 26). “Usta Be...” ve “Beklerken” adlı öyküleriyle Bozırat’ın Amerikan emperyalizmini, kapitalizmi ve dünyadaki burjuvazi zihniyetini eleştirdiği söylenebilir.

Bozırat’ın öykülerinde çatışmaların kökeninde ekonomi faktörü, gelir dağılımındaki adaletsizlikler, üretim biçim ve araçlarına, mülkiyete sahip olmada eşit olmayan koşullar, sınıf çatışmaları ve çelişkileri ağır basar. “Sırt Ağrısı”, “Anlat Haydi Anneciğim...”, “Usta Be...” (1971), “Beklerken”, “Önemsiz Şeyler”, “Kara Kedi” (1972), “Anahtar”, “Eski Arkadaş” (1975) bu içeriklerin en çok öne çıktığı öyküler olarak zikredilebilir. “Sırt Ağrısı” yapılan işe yabancılaşmanın Kafkaesk bir söylemle ele alındığı bir öyküdür. Öyküde işten çıkarılan işçinin ailesi ve çocukları büyük zorluklar çekecektir, işçi sermayedarın yaptıklarına çocukları ve ailesi uğruna yeterince sessiz kalmış, küçük bir şikâyetini bile dile getirememiş, işiyle doğrudan alakalı olmayan bir konuda yanlılıkla ağzından kaçırdığı bir laftan dolayı işsiz kalmıştır. Bu öykü hakkında Özyalçınar (1999), işverenle işçi arasındaki ilişkinin ciddiye almayan, ironi ve mizah barından bu öykünün, grev-lokavt gerçeğinin bir yansıması olduğunu ve işçi haklarının esasında pamuk ipliğine bağlı olduğunu altını *İstasyon* yazarının ustalıkla çizdiğini belirtir (s. 5). Öyküde üretim araçlarına ve biçimlerine sahip sermayedarın acımasızca işçiyi ve işçinin emeğini sömürmesi, özgürlüğünü yok etmesi vurgulanan diğer toplumcu gerçekçi içeriklerdir.

“Anlat Haydi Anneciğim...” adlı öyküde zenginlik-fakirlik bağlamlarıyla tüm ilişkileri belirleyen ekonomi faktörü, sınıfsal çelişkiler, gelir dağılımındaki adaletsizlik, eğitim eleştirisi, işçi çocuk, sosyal adaletsizlik, memur ailelerin yaşama karşı ucu ucuna mücadelesi, mutluluğun sadece zenginlere ait olması, eğitimde tanınmayan fırsat eşitliği gibi zengin toplumcu ve eleştirel gerçekçi bir içerik karşımıza çıkar. “Bozırat, bakışını ekonomik darboğazın kısılcındaki bireylerin trajik yaşamlarına odaklar” (Zorkul, 2015, s. 32). Arabacının oğlu Ahmet’in de büyüyünce babası gibi işçilik yapması, sergide karpuz satmasının sebebinin Ahmet’in çocukluğundaki haylazlığıyla açıklanması

kapitalist toplumdaki sınıfsal çelişkilere işaret eden ironik bir söylemdir. Öyküde eşlerin arasında çıkan kavgaların ve çocuklarının yediği haksız dayakların ardında zamların, ekonomik kısıtlıkların saklı olduğu söylenir. “Ama ne bilsin çocuklar, bu köteklerin gerçekte kendilerine atılmadığını?” (s. 48) diyen Bozfırat’ın öyküde “Mutluluk ya da mutsuzluk üstüne söz etmek yalnız zenginlerin hakkı” (s. 49) demesi zengin-fakir arasındaki ekonomik uçurumun sebep olduğu sosyopsikolojik gerçeklikleri sergiler.

“Eyüp Otobüsü” adlı öyküdeki figür için “yoksulluk, ‘babasının çıkık kürek kemikleri’ ve ‘annesinin sarı gözkapakları’ ile ödeşir” (Zorkul, 2015, s. 35). Eyüp otobüsü de yoksulluğu simgelemektedir. “Usta Be...”de, hayaller âleminde gezinen terzi çocuğun ev sahiplerinin çocukları ile kıyaslanması, sınıfsal çelişkiye Bozfırat’ın öykülerinden verilebilecek bir diğer örnektir. Bozfırat “Kara Kedi” adlı öyküsündeki ev sahibi burjuva kadın ve bu kadının yanında çalışan hizmetçi kadın üzerinden burjuva eleştirisi yaparak mensubu olduğu toplumdaki sınıfsal çelişkilere, gelir dağılımındaki uçurumlara ve işin niteliğine dikkat çeker.

Fırıldak yazarının “Önemsiz Şeyler” (1972) adlı öyküsünde işten çıkarılmış bir adamın/işçinin yaşadıklarını anlatmasına yer verilir. Çalıştığı kurumun fiziki şartları iyi değildir, işyeri epey soğuktur. Adamın ekonomik şartları da kötüdür, üstüne giyecek kalın bir kazağı yoktur, ayakkabısı deliktir. Çalışmasına karşın fakirdir, öykü kişisi paran, işin, üstüne giyecek bir kazağın, ayağında ayakkabın yoksa âşık olmaya da hakkın yoktur der ama en çok insanın bu zamanlarda aşka ihtiyacı olduğunu da ekler (s. 30). Kurmacada tüm ilişkileri belirleyen ekonomi faktörü hem maddi ihtiyaçların hem de manevi ihtiyaçların belirlenmesini tayin eden bir olgudur. Üst sınıfın ve işbirlikçi devlet mekanizmalarının haklı ya da haksız herhangi bir konuda hiç acımadan alt sınıfı ezmesi örneği olarak öyküdeki sakacının bir *komiser muavini* tarafından acımasızca dövülmesi dramatik bir duyarlılıkla okura sunulur. Sakacı dayağı yedikten sonra su dağıtırken kendisine *muavin* lakabıyla seslenilmesini ister, *muavin* demeyene de su taşımaz (s. 33-34). Bozfırat’ın ironik ve mizahi bir dille kurguladığı bu tarz öykülerinde bahsi geçen benzer dramatik tutumlarında kapitalist ve burjuva toplumu içinde yitirilen ömürlerin ve değerlerin ezik bir eleştirisi saklıdır (Mutluay, 1971, s. 41).

Kamusal ve özel hayatın tüm dinamiklerini kuşatan kapitalizmin eleştirisi “İstasyon”, “Sırt Ağrısı”, “Anlat Haydi Anneciğim”, “Biraz Daha Gayret”, “Usta Be...”

(1971), “Beklerken”, “Bir Suçlu Gibi Ezik” (1972) ve “Akşam Söyleşisi” (1980) adlı öykülerde önce çıktığı söylenebilir. Örneğin “İstasyon”da kapitalist devletin bir alegorisi olarak öyküdeki tren idaresi ile özdeşleştirildiği iddia edilebilir. Kapitalist devlet -tren idaresi- yaşanan kaosların duyulmasını, dillendirilmesini istememekle birlikte bu olayların gizlice üzerinin örtülmesini de göz ardı eder; tek istediği iktidarın, kapital devletin devamlılığıdır. Bu devamlılığı rahatsız edecek kişiler ve kurumlardan hoşlanmaz, onları sindirir yahut yok eder. “Sırt Ağrısı”nda ise Bozfirat bürokratik devlet anlayışı üzerinden kapitalizm eleştirisi yapar. Memurun yaptığı işi bilmemesi, hatta amirlerinin de işle alakalı yeterli bilgi sahibi olmaması, anlamsız ve faydasız bir iş rutininin tuhaf bir biçimde her gün tekrarlanması ile kapitalist devletteki kurumların işlevsizliğine işaret edildiği söylenebilir. Bireylerde işe karşı yabancılaşma başlar çünkü yaptıkları işin neliğini bilmezler. Öyküde Bozfirat, bu absürt durumu ve memurun işine yabancılaşmasını şu şekilde dile getirir:

-Düşünürsün, neden ağrıdı benim sırtım, ne yaptım ben: Bir defteri bir deftere geçirdim.

- Ne işe yarar bu?

O, bir kahkaha attı:

- Ne bileyim ben. Onu müdür de bilmez. Müdür değil, umum müdür bile bilmez.

Ama gene de sırtın ağrır (s. 14).

“Anlat Haydi Anneciğim...” adlı öyküde çamaşırcı Huriye’nin ve piç kızının zorlu yaşamları anlatılır. Kadının çamaşırı iyi yıkmasına nazaran kızının pislik içinde olması yaptığı işe karşı yabancılaşmasının bir göstergesidir. Kümes gibi bir yerde yaşamaları, çamaşırcı kadının oğlu Külhan’ın köprü altlarındaki yaşamı, annenin kümes kadar bir eve sahip olma hayali; kapitalist sistemin sebep olduğu sosyal adaletsizlikler, gelir dağılımındaki eşitsizlikler, mülkiyete, üretim araçlarına ve biçimlerine üst sınıfın sahip olması dolayısıyladır. Bozfirat’ın bu öyküsünde çocuk işçi sorunu kapitalist sistemin bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Bayram günleri zengin olanın çocuğu giyinir, fakir yeni elbise nedir bilmez, okulda fakir çocuklara ayakkabı dağıtılır, çocukların bilinçaltında sınıfsal farklılıkların temeli çocuk yaşta kazınmaya başlanmıştır. Okulda bayram heyecanını büsbütün yaşayan burjuva çocukların yanı sıra “Pazarlarda küfecilik, ayakkabı boyacılığı, çengelli iğne, simit gazete satıcılığı... Eğer yetenekleri varsa, sokaklarda çalgı çalıp oynayarak para toplamak” (1971) gibi işlerde çalışmak zorunda

kalan çocuklar anlatılırken Bozfrat'ın sürekli işaret ettiği olgu kapitalist sistemin sebep olduğu gelir dağılımındaki uçurumlar sebebiyle burjuvaların ve üst sınıfın ayrıcalıklı ve imtiyazlı bir sınıf olması durumudur. Birçok öyküsünde bu içeriği farklı şekillerde ele alır.

Bozfrat, çağdaşları gibi toplumcu gerçekçi bağlamda üretim biçimlerini ve araçlarını öykülerinde işlemekle birlikte “Biraz Daha Gayret” (1971) adlı öyküyle çağdaşlarından farklı olarak kapitalizmin neden olduğu tüketim biçimlerine de ışık tutar. Bu bakımdan Bozfrat'ın öyküleri, “her şeyin alınır satılır olduğu bir dünyaya isyan” (Çelik, 2000, s. 15) da eder. Taksitlerle beyaz eşyalar almak ve sürekli değişen yeni modelleri takip ederek fütursuzca yenisini sahip olmaya çalışmak, modellerin değişim hızına yetişememek, hep daha iyisini ve yenisini satın alabilmek için ömür boyu çalışmak, alınanlar eskimeden/bozulmadan bir yenisinin taksitine girmek, bir ömür yaşamadan ama bolca taksit ödemek zorunda kalmak gibi içerikler anlatıcı tarafından dile getirilir. “Yazar, toplumdaki sahip olma duygusuna/tüketim çılgınlığına ve bu çılgınlığın yaşamı bir kaosa dönüştürme tradejisine eleştiri oklarını yönlendirir” (Zorkul, 2015, s. 27).

Bozfrat'ın (1972) “Bir Suçlu Gibi Ezik” adlı öyküsünde hastanelerde parası olanın imtiyaz sahibi ve tedavi olabildiği, fakirin acılar çektiği, hastane köşelerinde sürüldüğü kapitalist devlet sisteminin eleştirisini yapar.

Bozfrat'ın öykülerinde devrimci romantik öğeler yoktur. Olumlu/ilerici kahramanlara rast gelinmez, aksine onun öykü kişileri her zaman yenik ve ezik kişilerdir. Sadece “Çocukluk” (1972) öyküsünde durum biraz farklıdır. Anlatıcı çocuğun hayalleri -ekmek aslanın ağzında deyiminde hareketle- aslanın ağzındaki ekmeği aslandan kurtarıp ekmeği olmayanlara dağıtmak; suyun başındaki devi öldürüp susuzları susuzluktan kurtarmaktır. Çocuk anlatıcı kötülöklere karşı savaşmak, adaleti tesis eden kurtarıcı rolünü üstlenmek istemektedir (Uluötekin Bulu, 2019, s. 358). Bu toplumcu gerçekçi eserlerdeki olumlu/ilerici kahramana örnek gösterilebilse de çocuk büyüdükten sonra adaletin ancak masallarda dağıtıldığını düşünmesi olumlu kahraman bağlamından öykü kişisini uzaklaştırır.

İstasyon yazarı bazı öykülerinde vereceği mesajı doğrudan söylese de genel anlamda bir propaganda yapmaz, partizancı söylemlere girişmez. Kurmacalarında

doğrudan emeği şiirselleştirmek, proleteri sosyalizmin ruhuyla eğitmek, bilinçlendirmek, sosyalist toplumu dönüştürmek, yeni bir toplum kurmak gibi niyetleri de yoktur. Gelecekçi söylemler, idealleştirmeler ve tipleştirmeler de yapmaz. Öykülerinde genellikle küçük insanların ve özellikle alt ve orta sınıftan insanların günlük yaşantılarından kesitler yer alır. Alt sınıfın yanında yer alma gibi doğrudan bir endişesi de yoktur; başka bir deyişle belirgin bir anlamda yan tutmaz. Füzûzan ya da Gürsel gibi burjuva ve zengin kesimi de anlatma ya da anlama gibi bir çabası da yoktur ve burjuva zengin kesme karşı doğrudan bir eleştiri yöneltmekten çok onların sebep olduğu gelir adaletsizliğine ve bu adaletsizliğin toplumda açtığı yaralara karşı bir tavır takınır. Yapılan söyleşide kızı Sırma Köksal’ “Benim annem, zenginlerden nefret etmezdi de, gelir adaletsizliğinden nefret ederdi” (Aykaç, 2009, s. 356) demektedir.

Kemal Ateş’in (1981) Bozfırat’la yaptığı söyleşisinde öykücü; sanatın özü gereği sınırlamalarla bağdaşamayacağını ama sanatçının da sorumsuz bir kişi olmadığını söyler. O, sanatçının yol göstericiliğine inanır; toplumu daha iyiye daha güzele yönlendirmekle sorumlu olan sanatçının topluma olumlu yol göstericilik yapmakla yükümlü olduğunu düşünür: “Sonuçta, özgürlük sorumsuzluk değildir” (Ateş, 1981, s. 16) der. Bu sorumluluktan kasıt toplumcu gerçekçiliğin ve devrimci romantizmin gerçekçilik ilkesi çerçevesinde eserlerini yazmak zorunda bırakılan yazarlara yüklenen sorumlulukla özdeş değildir; yer yer düşle gerçek arasında gidip gelen, Kafkaesk tarza yaklaşan ve alegorik söylemlere kayan öykülerinde bu açıkça görülmektedir. Bununla birlikte öykülerin ayağının gerçekçilik zemininden tamamen kesildiği de söylenemez, Bozfırat farklı gerçekçilik boyutlarını da öykülerine ekler. Özlü, benzer şekilde “Bozfırat’ın öyküleri düşselin sırlı kaynaklarından beslense de (...) görsel ve betimsel olana da, yalın bir gerçekliğe de açıktır” (Özlü, 1971, s. 318) demektedir. Özyalçın (1999) ise Bozfırat’ın gerçeklikle düşselin sınırlarını zorlayan bir gerçekçilik anlayışına hâkim olduğunu; tüm öykülerinin, gerçekle düş arasında bir havada geçtiğini; düşün nerede bittiğinin, gerçeğin nerede başladığının belirsiz olduğunu; gerçekle hayal arasındaki bu kurmaca âlemde, toplumsal eleştirinin en keskininin mizahi bir anlatım içinde yapıldığını belirtir (s. 4). Kısaca Bozfırat toplumcu gerçekçi içerikleri öykülerinde toplumcu bir perspektifle kullanmakla birlikte tıpkı çağdaşları gibi bunları ilkeli ve mekanik toplumcu gerçekçi anlayışa bağlı kalarak yapmaz. Marksist eleştirileri, varoluşçu yazarların eserlerinde görülen Kafkaesk ve alegori

kullanımları ile üstü örtük bir şekilde verilmeye çalışılırken eleştirel gerçekçilerin dolaylı eleştirme yöntemini tercih eder.

Toplumcu gerçekçi içeriklerin yanında Bozfırat'ın öykülerinde yer alan eleştirileri eğitim, göçmen, dış göç, gurbetçi, düşünce özgürlüğü, sansür ve medya ama en çok aile ve çocuk üzerinde yoğunlaşmıştır. Yazar ailedeki karı koca ilişkisini ve bu minvalde konumlanan çocuğun durumunu mercek altına alır. Celal, Füzulan, Erkök, Uyar ve İleri'nin öykülerindeki pedagog edası yer yer Bozfırat'ın metinlerinde de dikkat çeker. Mesela “Evini Kaybeden Adam” (1971) adlı öyküde katı ve sert bir öğretmen baba, sevgisiz bir çocuk, yaşam enerjisi çalınmış anne üzerinden karı koca ilişkisi ve bundan etkilenen çocukların dünyası ele alınır. “Anlat Haydi Anneciğim...” adlı öyküde ise memur ailelerin ekonomik problemlerinin aile bireylerinde yarattığı gerilim işlenir; karı-koca arasındaki kavgaların, bu kavgalar ve maddi sıkıntılar yüzünden çocukların yedikleri dayanın temelinde ekonomi faktörü vardır. Kendi evladını dövmesinin altında yatan gerekçenin maddi sıkıntılar olduğunun farkında olmayan ve dolayısıyla da buna bir çare de üretemeyen ebeveynler öyküde (1971) bir pedagog gibi şu şekilde eleştirilir:

Cıgaraya, ekmeğe, şeker zammı çocuklar çabucak sezinler. Kaç karı koca kavgasında, kaç çocuğun yediği haksız köteğin arkasında bu zamlar saklı. Ama ne bilsin çocuklar bu köteklerin gerçekte kendilerine atılmadığını? Aslına bakarsak, analar babalar da pek anlamıyorlar işin bu yanını. Eğer anlasalardı, eğer bilselerdi ki gerçek neden başka, bambaşka... O zaman, işte o zaman (s. 47-48)!..

“Ayağına Diken Batan Tavuk” (1971) adlı öyküde birbirlerini anlamayan çiftler, evlilikte yolunda gitmeyen, iletişim kuramayan karı kocalar, mutsuz birliktelikler işlenir. İki çiftin karşılıklı konuşması ile kurgulanan “Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan” (1971) adlı öyküde kadının eski günlere özlem duyması, adamın bireysel ve toplumsal olaylardan bunalması, evlilik ilişkilerinin zaman içinde yıpranması anlatılır. “Fırıldak” (1972) adlı öyküdeki yaşlı kadın aracılığıyla karı koca arasındaki ilişkinin zamanla yıpranmaya uğraması, çiftlerin birbirlerini anlamaması, birbirlerinde uzaklaşması eleştirel bir dille ifade edilir.

“Balkon” (1972) adlı öykü birçok bağlamla birlikte bir çocuğun âdeta fanus içinde büyütülmüş gibi ev içlerini tıkmanın ne türlü aile içi tehlikelere sebep olabileceğini de hissettiren bir öyküdür. “Oğul” (1972) adlı öyküde yurtdışına giden ve

oradan yabancı bir kadınla evlenen evin oğlu, yaptığı evlilikten ailesini haberdar etmez. “Kara Kedi” karı koca ilişkisi bakımından ve “Yeğenler” ise aile ilişkileri bakımından ele alınabilecek öykülerdir. Ev içleri, eve tıklan aile yaşamları, bunun sebep olabileceği aile içi kaotik iklim, bireylerin iç dünyasında yaşadıkları psikolojik yıkımlar, karı kocanın arasındaki iletişimsizlik çoğu zaman eleştirel gerçekçi bir tavırla Bozafırat’ın öykülerinde ele alınmaktadır. Benzer içeriklere sahip “Sokak Lambaları” ve “Eyüp Otobüsü” adlı öyküler de aile ve çocuk eleştirisi bağlamlarıyla incelenebilir.

Eğitim eleştirisi de öykülerde yer yer kendisini gösterir. “Evini Kaybeden Adam” adlı öyküde katı bir öğretmen belirlı idealler uğruna öğrencilerine hakarete varan azarlamaları ve öğrencilerini aşağılamaları eleştirilir. “Eski Arkadaş” adlı öyküde ise örtük bir adaletsizlik örneğı eğitim ile paranın birbirine paralel olmaması üzerinden verilir. Üniversite mezunu emekçi öykü kişisi çok az bir paraya muhtaç kalırken lise terk fabrikatör arkadaşı kapitalist sistemin ona sağladığı koşullar sayesinde zengin olur; arabalar, villalar, daireler alır, Avrupa’ya tatillere gider (Uluğtekin Bulu, 2019, s. 353). “Eyüp Otobüsü” adlı öyküde okulda öğretilen şeylerin hiçbir işe yaramadığı, gerçek yaşamda bir karşılığının tam olarak olmadığı, öğretilen tarihî bilgilerin de irrasyonalliteye ya da hamasete dayalı olması ve bu mantıksızlık içinde istekli olamayan, derse dikkatini vermeyen öğrencilere öğretmenlerin olumsuz anlamdaki yaklaşımları eleştirilir (s. 53-54)

“Sırt Ağrısı” adlı öyküde düşünce özgürlüğüne vurulan darbe işlenir. İşlerini kaybetme korkusunu içine salan amirlerden veya fabrikatörlerden dolayı sıkıntılarından açıkça bahsedemeyen, sırt ağrılarını dahi dillendiremeyen memur ve işçiler Kafkaesk bir evrende ele alınır. Memur devlet korkusundan, işçi fabrikatör korkusundan susarlar, hiçbir sıkıntılarını, kafa karışıklıklarını dile getiremezler ya da sistemin istediğı şekilde bunları ifade ederler. Çünkü bir şey söylerlerse işlerinden olacaktırlar. “Bir karabasan ortamı içinde Bozafırat, düşünce ve anlatım özgürlüğünün kısıtlı oluşu gerçeğini vurgulamak ist[er]. Yaşattığı düş dünyasından günün siyasal gerçeğine gönderme yap[ar]” (Özyalçınır, 1999, s. 5). Düşünce ve ifade özgürlüğünün yoksunluğuna örnek verilebilecek bir diğır öykü “Kahve”dir (1971). Öykü kişilerinden kahveci büyük bir tedirginlik içindedir. Kahvede oturan emekçilerin birbirleri ile konuşması esnasında kahveci konuşulanların bir başkası tarafından duyulmaması için kahveye sürekli göz gezdirir, içeriği kolaçan eder. Açıktır ki birilerinden korkulmaktadır. Bu korku ve

tedirginliğe ülkedeki siyasal ortam sebep olmaktadır, elbette bu, düşünce ve ifade özgürlüğünün yoksunluğuna da işaret eder. “Akşam Söyleşisi” adlı öyküde ise medya araçlarının rekabetçi anlayışı körükleyecek reklamcılık anlayışına ve halkı kandırmaya yönelik ticaret anlayışına önyak olmaları, aşırı tüketime sebep verecek uygulamaları onaylamaları eleştirilir (s. 77-78).

Bozfırat’ın “Sırt Ağrısı” adlı öyküsünde dış göç ve gurbetçi eleştirisi yapılır. Bir işçinin Almanya’ya gitmesi, çalışması, hayatını orada harcaması, karısını, çocuklarını geri döndüğünde tanıyamayacak kadar gurbette uzun yıllar kalması, Almanya’da televizyon ve araba getirmesi, getirdiği bu malzemeleri kendisinin kullanamaması ve burjuva kesme, patronlara satması dile getirilir. Öykücü gurbette çalışanların kendilerine, ailelerine, işlerine ve hayata yabancılaşmalarını çeşitli şekillerde öyküsünde ele alır. “Kahve” adlı öyküde de dış göç ve gurbetçi konusuna değinildiği görülmektedir.

Bozfırat öykülerinde ne söylediği kadar nasıl söylediğine de önem verir. O bilinç akışı ve iç konuşma tekniklerini çağdaşlarına nazaran çok daha az kullanmayı yeğler. Bu teknikler yerine daha çok Çehovvari durum öykülerindeki gibi diyaloglarla bireylerin iç dünyasını açmaya çalışır. Simgesel, alegorik ve Kafkaesk evrenler inşa ederek söylemlerini ve eleştirilerini gölgelemesi yazarın öykü estetiğinde biçimsel öğelere de ne kadar önem verdiğini ispatlar niteliktedir. Bu unsurlar bunalım yazarlarının öykülerinde olduğu gibi anlatıların anlamını, göndermelerini muğlaklaştırmamıştır, aksine bu biçimsel formlar öykülerini sade, yalın ve açık bir anlatıma evrilmesi, çağdaşlarına kıyasla eserlerinin kolay okunup anlaşılması ile neticelenmiştir. Bozfırat öykülerinde içerik kadar biçime de atfettiği bu önem onu mekanik toplumcu gerçekçi anlayıştan uzaklaştıran bir başka özelliktir. Sonuç olarak Bozfırat varoluşçuluk ile toplumcu ve eleştirel gerçekçilik bir sentez şeklinde öykülerinde yer alır.

Toplumcu ve eleştirel gerçekçiliği varoluşçu eğilimle sentezleyen **Nedim Gürsel (1951-...)** 1960-1980 seneleri arasında eser veren dönemin bir diğer öykücüsüdür. 1975 yılında *Uzun Sürmüş Bir Yaz* adlı eserini bastırır. 1976 Türk Dil Kurumu Ödülü’nü alan *Uzun Sürmüş Bir Yaz* yazarının ilk öyküsü henüz on altı yaşında iken *Yeni Ufuklar* (1967) adlı dergide yayımlanır. Gürsel de edebiyat sahasına İleri ve

Aktunç gibi çok küçük yaşlarda girer. Gürsel; Mehmet Fuat'ın, Kemalist çizgideki *Yeni Ufuklar* dergisinin sahibi Vedat Günyol'un ve *Papirüs*'ü çıkaran Cemal Süreya'nın; kendisi, Aktunç ve İleri üzerinde önemli tesirleri olduğunu söyler (Andaç, 2003a, s. 18).

Annesi Leyla Gürsel çevirmenlik yapar, babası Orhan Gürsel entelektüel bir şahsiyettir, Nedim Gürsel Fransızca'yı Galatırasay Lisesinde öğrenir (Andaç, 2003a, s. 18) Hem kurgusal hem de kuramsal anlamda yazılar yazan Gürsel, Fransa'da Sorbonne Üniversitesinde "karşılaştırmalı edebiyat" alanında Louis Aragon ile Nâzım Hikmet konusunda doktorasını tamamlar; Sorbonne'da Türk edebiyatı dersleri verir; Fransa Bilimsel Araştırmalar Merkezinde (CNRS) araştırma direktörlüğü yapar (Gürsel, 2013, s. 11-17 [Prof. Etiemble'nin "Önsöz" yazısından]). Marksist estetik, eleştirel ve toplumcu gerçekçilik, dadaizm, fütürizm, gerçeküstücülük, yeni roman akımı gibi birçok yazın akımı ve akımların kuramcıları; öykü ve roman teorileri; Baudelaire, Kafka, Joyce, Sartre, Puşkin, Dostoyevski, Gogol, Borges, Aragon, Gorki, Balzac Mayakovski'ye kadar birbirlerinden farklı Batılı yazarlar; Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Sabahattin Ali, Sait Faik gibi yerli yazarlar hakkında kuramsal yazılar ve eleştirel denemelerden oluşmuş kitapları (Gürsel, 1997), (Gürsel, 2005), (Gürsel, 2011) ve çeşitli dergilerde yazıları, denemeleri olan akademisyen Gürsel bu teorik yazılarının büyük çoğunluğunu Fransızca yazarken kurgusal metinlerini Türkçe yazmayı tercih eder. Gürsel'in şiir, gezi yazısı, röportaj, çeviri kitapları da bulunmaktadır.

12 Mart ve 12 Eylül sonrası iki kitabı toplanır, soruşturmalara uğrar ve bahsi geçen askerî müdahalelerden sonra ülkeyi terk etmek zorunda kalır. Gürsel'in öykü sanatı Nazım Hikmet'ten, Sabahattin Ali'ye, Sadri Ertem'den Yaşar Kemal'e; Oktay Abdal'dan Sait Faik'e; Leyla Erbil'den Bilge Karasu'ya; Dostoyevski'den Gorki'ye; Kafka'dan Joyce'a; Mayakovski'den Sartre'a; Lukacs'dan Roland Barthes'e kadar çeşitli yazar, düşünür ve teorisyenlerin etkileşimleri üzerinde yükselmiştir.

Gürsel'in 1960-1980 yılları arasında yazdığı öykü kitabında toplumcu perspektif İleri'nin *Cumartesi Yalnızlığı*'ndaki (2003) -ilk iki öykü dışındaki- öyküleri, Aktunç'un "Göz Bağı", "Araba", "Beyoğlu'nun Kirli Tarihi" (2019) adlı öyküleri gibi kurgunun ana merkezinde yer alır. Gürsel *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'ın (2013) "Akarsu" bölümündeki öykülere yansıyan -kitabı yayımladığı dönemden (1975) 12 Mart Muhtırası'nın öncesi

ve sonrasına kadar geçen- toplumsal süreçleri *retrospektif bir bakışla* aktarır.⁷⁰ Kitabın ilk kısmındaki öykülerde bu süreç daha da gerilere uzanır. Örneğin “Cicipapa” (2013) adlı öyküsünde 93 Harbi, Balkan Savaşı ve Çanakkale Savaşı, öykü kişilerinin Mustafa Kemal Atatürk ile irtibatları kurguya iliştilir. Öyküdeki büyükannenin ve ailesinin 93 Harbi sonrası Dimetoka’ya, Balkan Savaşı sonrası İstanbul’a göç etmek zorunda kaldığı anlatılır. Gürsel, mensubu olduğu toplumun tarihsel sürecini yansıtmaya çalıştığı bu öyküsünde yaşadığı toprakların Osmanlı aristokrasisinden cumhuriyet burjuvazisine sürüklenişini hissettirmek istemiş olmalıdır.

Sayan Özer (2018), “Cici Papa” öyküsü hakkında “simgesel düzeyde Cumhuriyet çocuklarının büyükannelerin elinde demokrasi ve cumhuriyet kültürünün aşılması tam bir küçük Osmanlı gibi yetiştirildiklerini anlatmaktadır” (s. 91) der. “Cicipapa”nın bütünü çocuk öykü kişisinin bilinç süreçleri ışığından geçer ve öykü bir bozulma ile biter. Öykünün iç ve dış zamanı adım adım ilerlerken son paragrafta çocuk birden büyür ve hızla kirlenmeye başlar. Bu son paragrafta büyük şehrin keşmekeşi içinde kirlenen çocuğun olgunluk hâli hızlıca verilir. Gürsel, bu hızlı aktarımında kapitalizmin boyunduruk zincirine giren bir kenti ve bireyi yansıtmaya çalışmıştır. Yıkıcı ve negatif anlamda dönüştürücü bir güce sahip kapitalizmin hızla kirlettiği insanı ve kenti gösterir.

“Uykusuzlar”, “Köprüaltı” adlı öyküler ve “Akarsu” (2013) başlığı altında numaralandırılarak verilmiş -I, II, III, IV, V- beş öykü Vietnam Mücadelesi, 68 Kuşağı Olayları, 12 Mart Muhtırası öncesi ve sonrası yaşananlar, muhtıra ile susturulan sol kesimin yaşadığı trajik ve dramatik olaylar üzerinden okunabilmektedir. Tüm öykülerde kapitalist devlet, onun işbirlikçi güvenlik güçleri ile komünistlerin mücadelesinde yaşananlar anlatılır. Bu öyküler tarihsel süreç olarak kapitalist devletten sosyalist devlete geçiş aşamasındaki prolelerin mücadelesini yansıtır. Bu mücadele prolelerin kaybettiği, yıldıgı, mücadele gücünün nerdeyse tamamen elinden alındığı bir çerçevede sunulur. 1975’e kadarki Türkiye’deki sol fraksiyonlarla paralel olarak işlenmiştir.⁷¹

⁷⁰ Murat Belge “Retrospektif Bir Bakış” adlı yazısında Nedim Gürsel’in *Şeytan, Melek, Komünist* adlı kitabında geçmişten içinde bulunduğumuzu söyleyebileceğimiz post-komünist döneme kadarki süreci retrospektif (geriye dönük) bir bakışla kaleme aldığını söyler (Belge, 2019, s. 154). *Uzun Sürmüş Bir Yaz* adlı kitabının bilhassa ikinci bölümündeki öykülerinde de aynı tekniği uyguladığını söyleyebiliriz.

⁷¹ Ocak 1968’de ABD’nin Vietnam’da gerçekleştirdiği Tet Saldırısı’nda Vietnamlıların üstüne sekiz milyon tondan daha fazla yağdırdığı napalm bombası evrensel anlamda büyük bir yangına dönüşür. Beş milyon insan ölür. Televizyonlarda yayınlanan olaylar geniş yankılar uyandırır. Cephanesi eski tüfekler

Gürsel'in "Camlar Buğulandı" (1970) adlı öyküsünde çatışmanın kökeni ekonomik düzene dayanır; kapitalist toplumda üretim araçlarının ve biçimlerinin adaletsiz paylaşımı içeriği öne çıkar, işçi çocukların çalışmak zorunda kaldığı kapitalist devlet sisteminin eleştirisi yapılır. Öyküde çekirdek bir ailenin geçim kaynağı olan kadananın ölmesi ailenin tüm hayatını tepetaklak eder. Kadana ölünce baba tütüne işçiliğine başlar. Başkışı çocuğun Salih adında -çocuk işçi- bir arkadaşı vardır, tütüne gider. Kadananın ölümünden sonra başkışı çocuk, Salih gibi mecburen tütüne gitmeye başlar. Salih'in "Kadananız ölmeseydi tütüne gelmeyecektin sen," (...), "geceleri

olan Vietnam'ın köylü gerillalardan ve halktan oluşan ordusu, yenilmez süper güç olarak bilinen emperyalist ABD'ye karşı topyekûn savaşıyla dünya kamuoyu önünde önemli bir zafer kazanır (Atılğan, 2021, s. 318). "1966-1970 arasında, bütün dünya kapitalist sistemini, ve bir ölçüde Doğu Avrupa'daki 'Sosyalist' ülkeleri kapsayan toplumsal muhalefet ve kaynaşma, sonunda, Paris Mayıs 68 ayaklanmasıyla kendi ateşli simgesini bul[ur]" (Çubukçu, 2018, s. 31). Öğrencileri harekete geçiren ilk etmenler üniversitelerde ABD'nin Vietnam'a açtığı savaşa ve ırk ayrımcılığına karşı politik bir tutum alan Konuşma Özgürlüğü Hareketi'dir (Kılınç, 2012, s. 25). Vietnam'ın bu başarısı dünyada büyük etkiler yaratır.

Gökhan Atılğan "68'in Kapıları" adlı yazısında bu etkilerin genişliğini ve derinliğini şöyle açıklar: "(...) dünya kapitalizminin hüküm sürdüğü her yeri birer isyan meydanına çevirdi. '68'e gelene kadar ve '68'le birlikte dört buçukta kabanar isyanlar kendi öncülerini en ileri fırlattı. (...) Kongo bağımsızlık savaşının lideri Patrice Émery Lumumba, Afroamerikan dünyasında siyah insanın lideri Malcolm X, Latin Amerika'da devrimci sosyalist hareketin sembol ismi Ernesto Che Guevera, Fas bağımsızlık savaşının başını çeken Mehdi Ben Barka, koloncilik karşıtı hareketle ve hürriyet mücadelelerine sadece fikirleriyle değil eylemleriyle de ilham veren Frantz Omar Fanon, Şili devrimci sol hareketin lideri Miguel Enriquez, Afrika'nın kolonyalizm karşıtı hareketlerinin öncü isimlerinden Amilcar Cabral bunlardan bazılarıydı" (Atılğan, 2021, s. 318-319).

Türkiye'deki 68 Olayları'nın öncü isimleri Deniz Gezmiş, Mahir Çayan, Hüseyin İnan, Yusuf Aslan, Sinan Cemgil ve İbrahim Kaypakkaya'dır. Çoğunluğu FKF (Fikir Kulüpleri Federasyonu) ya da Dev-Genç'e üye üniversite öğrencilerinden oluşan bu kuşak dünyayı kasıp kavuran 68 Olayları'ndan ilham alarak ezilen, hakları yenen öğrencinin, işçinin, emekçinin, köylünün ya da sıradan halkın sesi olma iddiasıyla meydanlara dökülür. İlerleyen zamanlarda bu öğrencilerin yanına işçilerden, emekçilerden ve köylülerden de katılanlar olur. Bu kitlenin karşıt oldukları ve savaştıkları ABD emperyalizmi ve kapitalizmidir. Aslında 68 öncesinde başlayan üniversite işgalleri, üniversite hakları, sosyal adaletsizlik, ABD karşıtı gibi birtakım eylemleri 68'le birlikte büyür ve farklı dernek, kulüp ya da partilere mensup sosyalist gençlerin birleşerek topyekûn hareket ettikleri bir kitle eylemine dönüşür (Atılğan, 2021, s. 319-320).

Eylemlerle istedikleri tatminkâr neticeleri çıkartamayan bir grup 68 Kuşağı genci mücadelenin şeklini değiştirir. Vietnam ve Filistin direnişlerinin Türkiye için de bir örnek oluşturabileceği düşünülür. Bu grup mücadele için THKO'yu (Türk Halk Kurtuluş Ordusu) kurar, bu süreçte birkaç kez Filistin'e giderek gerilla eğitimi alır. Ülkeye döner ve kır gerillasını esas alan teorik bir temelle dağlarda eyleme geçmek için örgütlenmeye başlar, ama para ve silah ihtiyacını karşılamak için örgüt harekete ilk olarak şehirde geçer. Bu mücadelelerde Amerikan askerleri kaçırılır, banka soyulur, ancak THKO ve THKP-C gibi grupların eylemleri TSK ve güvenlik güçleri tarafından etkisiz hâle getirilir. Örgüt üyelerinin bir kısmı tutuklanır, yargılanır; kimisi çatışma esnasında güvenlik güçleri tarafından öldürülür. Bir diğer kısım ise yargılanma sonucu idam cezasına çarptırılır. 68 Kuşağı gençlerinin hareketleri, 12 Mart 1971 Muhtırası ve liderleri Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının asılması ile durulur. Bahsi geçen öykülerde bu mücadelelerde aktif rol alan, tutuklanan, 12 Mart sonrası susturulan, sindirilen, işkence gören, güvenlik güçleri, kontrgerillalar ve komandolar tarafından yakınları öldürülen kişilerin bilinç süreçleri bahsi geçen toplumsal olayların ışığında aydınlatılmaya çalışılır. Öykülerde bu olaylara sürekli göndermelerde bulunularak ülkemizde verilen komünist mücadele yansıtılmaya çalışılmıştır.

erkenden yatıp uyurdun o zaman. Rüya da kim bilir neler görürdün ki...” (s. 106) sözleriyle yazar üretim araçları ve biçimlerinin proleterin yaşamını derinden nasıl etkilediğine işaret eder. Bir sabah tütüne giderken traktörün üstünde uyuklayan çocuk karakter traktörden düşer, ayakları tekerin altında ezilir ve sakat kalır. Kitabın ilk kısmındaki öykülerden biri olan “Camlar Buğulandı”da öykücünün çocuk işçi problemine eğilerek küçük yaştaki çocukların tarlada çalışmasına izin verilmesi konusundan hareketle toprak ağası düzenine dikkat çekmesi, öyküyü katastrofik sonla bitirmesi bakımından ilkeli toplumcu gerçekçi anlayışa bir hayli yaklaşımıştır.

“Uykusuzlar” (1971) adlı öykü ve “Akarsu” başlığı altında numaralandırılan öykülerde sınıf çatışmaları ve kapitalizm eleştirisi baskındır. “Uykusuzlar”da burjuva eleştirisi yapılır. Öyküde Murat ve Ayten isimli kentsoylularının işçiyi, kapıcıyı, hizmetçiyi hor görmesi, ter kokan hamallardan iğrenmesi anlatılır; küçük burjuva yalnızlığı çeken, şımarıkça varoluş buhranları yaşayan kentsoyluların eleştirisi yapılır. Sartre’ın *Bulantı* (2018b) adlı kitabından da örnekler verilmiştir; öyküde bu kişilerin iğrenmesi, sun’i bulantısı âdeta kitaplardan öğrenilmiş bir bulantıdır. Yazar bu tutumuyla bir taraftan da 1950 Kuşağı öykücülerinin sanat anlayışını taşlamaktadır. Esasında sınıf çelişkisine dikkat çekilmek istenen öyküde bu küçük burjuva bulantısı toplumcu gerçekçi ve varoluşçu içerikler iç içe geçerek şu şekilde görülür:

Hizmetçinin suratından kapıcının patlak gözlü çocuğundan iğrendiğim gibi nasıl iğrenebilirsin kendinden!.. Ter kokan hamallardan ben de iğreniyorum. Çingenelerden, boyacı yamaklarından da. Ama sen güzelsin, Modigliani’nin tabloları gibi...’ Bulantısından, insanlarla ilişki kuramamaktan yakınan kızıl saçlı bir oğlan daha vardı: Antoine Roquentin. Asıl adını bilmiyorum. Onu herkes Antoine diye çağırıyor, sonra da La Nausée’den söz ediliyordu: “Fazlayım ben bu dünyada, yerim yok... İnsanlar. İnsanları sevmeliymişim! Kusmak istiyorum ve... ansızın geldi işte: Bulantı” (s. 88-89).

“Akarsu”nun “I” numaralı öyküsünde sınıf çelişkisi, ekonomik düzen, işçinin maddi, manevi ve ahlaki her açıdan ezilmesi ve sınıf bilinci ele alınır. Nilgün’ün babası çiftlik sahibi bir ağadır. Çiftliğin avlusunda oyun oynarken Nilgün hizmetçi çocukların neden ayakkabısı olmadığını sorar, dadısı Nilgün’e bu çocukların babalarının da ayakkabısının olmadığından, tütüne giderken ayaklarına çaput sardıklarından bahseder. Nilgün ayağındaki kırmızı ayakkabıyı hizmetçi kızına verince babasından dayak yer. O

yaşlarda babasının kendisini neden dövdüğünü anlamasa da yıllar sonra Notre Dame de Sion Lisesi'nin yatakhaneğinde bu sorusuna kitapların yardımıyla verdiği cevabı şöyledir: “Onun kırmızı patik giyebilmesi için hizmetçi çocuklarının avluda yalınayak oynaması, babalarının tütüne giderken ayaklarına çaput sarması gerekiyordu” (s. 52). Nilgün'ün çocuklukta yaşadığı bu olay üzerine *komünist sınıf bilinci* oluşmaya başladığı görülmektedir. Lisenin kantininde “Eli kanlı hainin birisin! Binlerce emekçinin hakkı var senin üstünde” (s.53) şeklinde bağırarak küçük burjuva kökenli komünist kız Nilgün, herkesin ortasında babasına isyan eder. Yazar bir taraftan da burjuva kızı Nigün'ün komünist bilinç uyanışını Paris'te, özel bir okulda, bursu yatmadığı için bir şeyler yiyip içemeyeceği Paris'in burjuva mekânı bir kafenin esamisi anılırken ve gazetedeki komünist direnişlerini okurken aldığı hazla vermesi, bu uyanışın sınıfsal çelişkisini ve Nilgün'ün düşün paradoksunu göstermesi bakımından da ironiktir.

Gürsel kurmaca eserlerinde sınıf çatışmasını verirken çığırkan ve göze batar şekilleriyle değil yaşama içinde zamanla insanlarda oluşmuş şekillerine, bu şekillerin bireyin zihninde nasıl biçimlendiğine ve bireylerin psikolojik süreçlerine nasıl etki ettiğine de öykülerinde yer verir. Onun öykülerinde farklı sınıflar yan yana yer alır. Kentsoylu, burjuva kökenli, eğitilmiş öykü kişilerinin 1960-1980 seneleri arası verdiği bu eserde daha fazla öne çıktığı söylenebilir. Öykücü kuramsal yazılarında çok karmaşık bir yapıya ait sınıf çatışmasının öykülerde ele alınması konusunda da Türk edebiyatında verilen nüveleri eleştirmekten de geri kalmaz, bir yazısında (1997) sınıfsal çelişkiler hakkındaki düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

Sınıf çatışması karmaşık bir bütündür. Doğru kavranabilmesi için toplumun her kesimine yönelmeyi, asıl önemlisi de Marksçı dünya görüşünün temellendirdiği diyalektik düşüncenin özümlemesini gerektirir. Ünlü yazarlarımızın, düşünceden çok yaşamaya ağırlık verdiklerinden diyalektik yöntemi Batı'daki devrimci sanatçılar, örneğin bir Brecht kadar başarıyla uygulayamadıklarını söyleyebiliriz. Bu nedenle yurt gerçeklerine, ulusal değerlere sahip çıkan, iyi örnekler vermekle birlikte, sorun getiren, belli bir düşünce yüküyle gelen yapıtlar ortaya koyamadılar (s. 96).

“Uykusuzlar”, “Köprüaltı”, “Akursu” başlığı altındaki tüm öyküler (2013) kapitalizm eleştirisi üzerinden okunmaya açıktır. Bu öykülerdeki eleştiriler daha çok kapitalist devlet dinamiklerinin devamlılığını sağlayan tüm kurum, kuruluş ve bireyler

üzerinden kurulur; ekonomik temellerinden çok, militan söylemlerle inşa edilmiştir. Eylem, tutukluluk, hapisane, işkence, tüm bu kaostan etkilenen ailelerin dramı gibi birçok olay ve olgunun kökeninde kapitalizmde direten zihniyete karşı açılmış savaş vardır. “Köprüaltı”ndaki eylemlerde tutuklanan, hapse atılan ve işkenceler gören Özgür: “Bana yapılan işkenceleri uzun boylu anlatmayacağım. Bizi yargılayan kişilerin her şeyden önce bu insanlıkdışı davranışları yargılamaları gerekirdi. Oysa onların ipleri de işkenceyi kurumlaştıran güçlerin elinde” (s. 26) sözleri Türkiye’nin kapitalist zihniyetli kurumlarının eleştirisine örnektir.

“Akarsu” başlığı altındaki öykülerde devlet ve onun işbirlikçi güvenlik güçlerinin zulümleri, kontrgerilla müdahaleleri, komandoların tatbikatları, işkenceler, tırnakları sökülen insanların çektiği acılar, idam edilenler, susturlan Marksist düşünce ve komünizm, muhtıra, komünist avı, düşünce ve medya özgürlüğüne engel, ev baskınları aslında kapital devletin devamlılığı için yapılmıştır. Öyküde bu süreçlerden geçerek yaşadığı acılarını içine gömen Engin artık tüm fiziki ve ruhi acılara karşı duyarsızlaşmıştır; odasında yarı ölü yatan arkadaşı Nilgün için hiçbir endişe dahi duymaz, tek ülküsü davası olmuştur. Kapitalizm her şeyi sömürdüğü gibi insanı da duygusuz bir mahlûkata dönüştürmüştür (s. 54). Yazarın öykülerindeki bu militan söylemler ve kapitalizm eleştirisinin esasında 12 Mart dönemlerinde yaşadıklarının önemli etkileri olduğu da aşîkârdır; “kapitalist toplumun, sömürü düzeninin, insan ilişkilerini meta ilişkilerine dönüştüren kâr hırsının temellendirdiği bir ahlak anlayışının acılarını çekmiş, bu yüzden aşağılanarak toplum dışına itilmiş bir yazarın özel durumu[dur] bu” (Gürsel, 1997, s. 119).

Gürsel’de sansür ve medya eleştirisi düşünce özgürlüğüne vurulan bir darbe olarak doğrudan zikredilir. 12 Mart Muhtırası ortamında ev baskınları, yasaklı kitapların toplanması, sesini yükselten medyanın susturulması, güdülen, yönlendirilen yandaş medyanın çığırtkanlığı gibi içerikler metinde zikredilir. Kontrgerillaların işkencelerine maruz kalmış ve derin psikolojik travmalar yaşayan Selim’in zihinsel süreçlerinden verilen bu eleştirilerde yazar alegori yöntemini kullanır. Selim’e yapılan işkence esnasında “Bize senin elin ayağın değil kafan gereklidir, biz senin düşünme yeteneklerini yok edeceğiz diyerek elektrik akımı” (Gürsel, 2013, s. 65) verilir. “Belli, korkuyorlar; bir kuşun uçmasından, çiçek açan bir ağaçtan. Yıldızların, kitapların aydın-

lığından korkuyorlar” (Gürsel, 2013, s. 61) diyen Gürsel sansür, medya ve düşünce özgürlüğü konusundaki eleştirilerini bu şekilde zikreder.

Gürsel’in öykülerinde farklı sınıftan insanların bir arada verildiğini söylemiştik. Prof. Etiemble, (Gürsel) yazdığı önsözde “toplumcu gerçekçiliğin karmaşık olaylar zinciriyle birbirine geçmiş, doğru yoldan çıkmış olumsuz kahraman sürüsüyle, olumlu kuklalar takımını boşuna aramayın bu öykülerde” (s. 15) demesinin aksine yazarın yer yer tipleştirmelere düştüğü görülmektedir. Bunlar çok keskin bir şekilde yapılmamış, bilinçli bir şekilde olumlu kahramanlara evriltilmeye çalışılmamıştır. Gürsel’in öykü kişilerinin derinlikleri vardır. Öykü kişilerinden bilhassa Oğuz, Selim, Filiz ve Engin’in iç dünyaları açılarak yaşadıkları kaos adlandırılmaya ve anlamlandırılmaya çalışılmış, bireylerin psikolojik derinliklerine inilmiş, yapıp ettiklerinin gerekçeleri doğrudan olmasa da dolaylı olarak sezdirilmeye çalışılmıştır. Gürsel’in bu tutumu Akatlı’nın bahsini ettiği tek boyutlu ve tipolojik⁷² olandan bu kişileri nispeten kurtardığı iddia edilebilir. Mesela komünist mücadeleye devam eden, yaşadığı acıları artık içselleştirmiş, tutuklanmalardan, ölümlerden, yıkımlardan etkilenmeyen, her şeye karşı duyarsızlaşmış Engin; Oğuz’a ve Nilgün’e yaşadıklarını arkalarında bırakmaları, hastalığı ve olanları bahane etmemeleri, ayağa kalkıp ülkeleri uğruna savaşmaya devam etmeleri gerektiğini, hâlen onları bekleyen sosyal görevler olduğunu sert ve eleştirel bir dille söyleyerek olumu/ilerici kahraman özelliği gösterir. Bu olumlu kahramanın görülmeyen yaşantısında oluşan birtakım travmaları da yazar metne yansıtmaya çalışması ise Engin’i tek boyutlu ve tipolojik olanın sınırlarından uzaklaştırır.

Gürsel’in öykülerindeki devrimci romantik söylemleri toplumcu gerçekçi ilkelerle yazan sanatkarlar tarafından kabul görmeyen cinstendir diyebiliriz. Engin herkese mücadeleye çağırır ancak kazanılacak hiçbir şey geride kalmamıştır. Engin de bitik bir durumdadır, kendisini hiçliğe mahkûm etmiştir, artık bunun komünist mücadele ile bir alakası yoktur, olay tamamen Engin tarafından kişiselleştirilmiştir. Burjuva

⁷² Akatlı (1998) Gürsel’in kurmaca kişisi inşasında yer yer tek boyutluluğa düştüğünü, tipleştirmelere başvurduğunu şu şekilde ifade eder: “Nilgün, Engin ve Selim’in işkence görmüş devrimciler olmaları, Nilgün’ün babasının ağa, Selim’in babasının ‘eski tüfek’ olmaları ve bunların baskıya direnemeyişleri, Engin’in buna karşılık, katı bir devrimci olup Oğuz’u, Vedat’ı ve -haydi haydi- Nilgün’le Selim’i sığ bir biçimde kınaması, Oğuz’un Fransa’da okuyan bir filoloji öğrencisi, yani küçük burjuva aydını olduğu için, öykünün eksenini oluşturan tarih dilimiyle ancak duygusal düzeyde kalan bir ilişkiye girebilmesi, Vedat’ın küçük burjuvalıktan, profesyonel devrimciliğe dönüşümünün tek boyutluluğu fazla tipolojiktir” (s. 143).

kökenli Nilgün'ün gördüğü işkenceler, 68 Kuşağı'nın idamları, komandolar, kontrgerillalar Selim'le duygusal bağları, Selim'e olanlar yüzünden büyük bir travma yaşanması anlatılırken "III" numaralı öyküde Nilgün'ün bilincine yazar tarafından güçlü bir projektör tutulur. Metne yansıyanlar onu yaşamsal düzlemindeki varoluşunu haklı çıkarır niteliktedir. Kanaatimizce Gürsel'in, öykü kişilerinin iç dünyalarını açarak yaşadıklarını adlandırma ve anlamlandırma, onların sadece kâğıttan birer varlık olarak değil insani taraflarını da yansıtmaya çabaları kurmaca kişilerini mekanik toplumcu gerçekçi anlatılardaki gibi tek boyutluluktan kurtaran özelliklerdir.

Toplumcu gerçekçi içeriklerin yanında Gürsel'in öykülerinde yer alan eleştirileri aile ve çocuk, göçmen ve kentleşme, eğitim, sansür ve medya üzerinde yoğunlaşmıştır. "Cicipapa"daki öykü kişilerinden büyükanne ailesiyle birlikte 93 Harbi sonrası Dimetoka'ya, Balkan Harbi sonrası İstanbul'a göçerler. Kültürel, sosyolojik ve ekonomik anlamda zorluklar yaşadığı öykünün satır aralarından çıkartılabilir, asıl söylenmek istenen ise savaşın maddi-manevi yıkıcı etkileridir. Büyükannenin öyküde şu sözleri bu yıkımın tesirlerini gösterir: "Büyükanne'nin gözü önünde trenler, kalabalık istasyonlar, top arabaları, askerler, yorgun kirli askerler, ölü bir çocuğun gün ışığına açılmış iri gözleri geçti. 'Savaş yok ya şükürler olsun sana Tanrım!' diye söylendi" (s. 353).

"Uykusuzlar" (1971) ve "Köprüaltı" (2013) adlı öykülerde yer yer kentleşme eleştirisi görülür. "Uykusuzlar'da varoluşçu bir içerikle iç içe girmiş kent eleştirisi toplumsal yabancılaşma bağlamında bir söyleme şu şekilde evrilir. "İnanılmaz bir karmaşa halindeydi şehir. İnsanlar, gelip geçen yabancı yüzler birer gölgeydi hep. Gerçeğe, bunca özlediğimiz hayatın sıcaklığına bir türlü doyamıyorduk" (Gürsel, 1971, s. 89).

"Cicipapa" ve "Camlar Buğulandı" (1970) adlı öyküler eleştirel gerçekçilik çerçevesinde değerlendirilebilir. *Uzun Sürmüş Bir Yaz* adlı kitabının ilk bölümündeki öykülerinde bu içerik daha öne çıkar. Çocuklara yansıyan sorunsalların temeli sosyoekonomik faktörlüdür. "Cicipapa"daki çocuk savaş yıllarını atlatmış bir toplumun düşün dünyası içinde büyür, "Camlar Buğulandı"daki işçi çocuklar toplumsal imtihanını kapitalist sömürünün karşısında vermektedir. Gürsel; Füzûzan, Ağaoğlu, Aktunç, Uyar

ve İleri kadar olmasa da 1960-1980 yılları arası yazdığı öykülerde aile ve çocuk içeriğine değinmeyi de ihmal etmemiştir.

Toplumcu ve eleştirel gerçekçilik, Marksist estetik konularında kaleme aldığı teorik yazılar Gürsel'in öykülerindeki toplumcu gerçekçi sanat anlayışının çok yönlü görünmesinde önemli rol oynadığı söylenilebilir. Gürsel'in öykülerinde toplumculuk anlayışı Marksist bağlamalarıyla yer alsa da bunu mekanik toplumcu gerçekçi sanatın ilkeleri çerçevesine indirgememiz mümkün değildir. Öykülerin bir tarihsel süreci imlediği, sınıfsal çatışmaları yansıtarak bir sınıf bilinci oluşturmayı çalıştığı, kapitalizm eleştirisi yaptığı ve yer yer militan söylemlere kaçtığı aşikârdır. Bu içerikler Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Bekir Yıldız gibi yazarların öykülerinde görüldüğü gibi sırtmamaktadır.

Gürsel (1997) ülkemizden örnekleri verilen toplumcu gerçekçi anlatılardaki gerçeklik algısının kırılması, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin öykücülüğümüzdeki kalıplarının parçalanması, alışılmış yöntemlerinin ve uzantılarının ayıklanması; öykücülüğümüze iyice yer edinmiş, bu sebeple de yerinin kolay kolay sarsılamayacağı mekanik, ilkeli gerçekçiliğin artık aşılması gerektiği düşüncesindedir (s. 105-107). Sartre ve Joyce'un kuramsal ve kurgusal eserlerinden örnekler vererek dünyaca ünlü bu yazarların şiirsel dil, bilinçaltı gibi uygulamalarının toplumsal gerçekliği yansıtmalarına hiçbir şekilde mani olmadığından şu şekilde bahseder: “Yapıtının ‘şairce’ niteliği, kimi yerde sözcükleri nesne olarak ele alması ülkesinin gerçeğinden uzaklaştırmamıştır Joyce’u. İrlanda’da bağımsızlık sorununu halkın ulusçu uyanışını gerici yapısı içinde eritmeye çalışan Katolik Kilisesine karşı aldığı radikal tavrı da yapıtına koyabilmeyi başarmıştır” (s. 108).

Gürsel, edebiyatımızı negatif anlamda etkileyen *yalıncat gerçekçilik* anlayışını eleştirir. Kurmaca bir eser yaratmak için ille de önemli şeyler yaşanması, anlatılan gerçekliğin bilgi düzeyinde tanınması, büyük sanat eserleri vermek için öykücünün ille de yaşadığını yazması gerekmediği konularına dikkati çeker. (Gürsel, 1997, s. 117) Edebiyatımızdaki *yaşadığını yazmak* zihniyetindeki bu yalıncat gerçekçilik anlayışının birkaç istisna dışında Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Sabahattin Ali, Talip Apaydın, Fakir Baykurt, Sadri Ertem, Bekir Yıldız gibi yazarların eserlerinde bir yazarlık tutumu sonucunda edebiyatımıza çöreklendiğini söyler. “Balzac gerçekliğine yakın bir anlayışla

(...) Gorki kadar Maupassant'tan da etkilen[en]" (Gürsel, 1997, s. 193) bu isimlerin eserlerindeki sun'i gerçekçiliği Türkiye'deki yarı-feodal üretim ilişkilerine bağlayanların da yanıldığını belirtir (Gürsel, 1997, s. 102). Gürsel (1997), 1940 Kuşağı ve Köy Enstitülü yazarların elinde iyice yapaylaşan bu gerçeklik yönteminin artık terk edilmesi, modernist yöntemlerin ve biçimci anlayışın gericilik sayılmaması gerektiğini şu şekilde dile getirir:

(...) [Joyce, Sartre, Kafka örneklerini] yaşadığını yazmakla kalmayıp yazdığı üstüne düşünmenin, simge kullanmanın ya da bilinç akımı tekniğinden yararlanmanın bir yazarı, ülkesinin toplumsal gerçeklerine uzak düşürmeyeceğini kanıtlamak için verdim. Asıl sorun gerçeklikle sanat yapıtını birbirinden ayıran çizginin saptanmasıdır sanıyorum (s. 102).

Gürsel'in teorik yazılarında ifade ettiği bu sorunları öykülerinde aşma girişimleri olduğunu söylemek mümkündür. Onun 1960-1980 arasındaki öykücülüğü toplumcu gerçekçilikle varoluşçu eğilim arasında sürekli gidip gelirken bilhassa figürlerinin psikolojisinin derinliklerine inerek psikolojik anlatıya ve psikanalizmin sınırlarına iyice dayanır. Toplumcu gerçekçi bir perspektife sahip Gürsel'in çağdaşlarına nazaran öykü kişilerinin görülmeyen yaşantılarına bilinç akışı, iç konuşma, mektup/günlük tekniği gibi biçimsel denemelerle daha derinlemesine eğildiğini söyleyebiliriz. Gürsel'in, mekanik ve ilkeli toplumcu sanatın 19. yüzyıl yansıtmacı gerçekçiliğini yazdığı öykülerle aşması, neyi, nasıl anlatması konusunda çağdaşlarına benzer belirli düşünce kalıplarına saplanıp kalmaması, modernist biçimsel yöntemleri herhangi bir ayıklamaya gitmeden kullanması *Uzun Sürmüş Bir Yaz* yazarını 1934'teki I. Sovyet Yazarlar Kongresi'nin çerçevesini çizdiği Gorkivari, Maupassant'ın olay öykücülüğüne dayanan toplumcu gerçekçi eğilimden uzaklaştırır.

Gürsel "Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/İdeolojik Yapının Yeri" (1997) adlı yazısında Lukacs ve Fischer'in 19. yüzyıl yansıtmacılarının gerçekçilik anlayışına getirdiği yeni yorumlardan hareket ederek gerçekçilik yönteminin evriminden bahseder. Fischer'in romantizm ve Lukacs'ın gerçekçilik akımlarını ne biçimlerde çözümlediklerine mercek tutar. Romantizmin, dünya tarihindeki yazın akımlarında ilk başkaldırı olduğunu altını çizerek toplumcu gerçekçi sanatı nasıl etkilediğini, yansıtmacı ve mekanik gerçekçiliğin evrimsel süreçlerini anlatır. Bu evrimsel sürecin her cemiyette ayrı işlediğini her medeniyetin kendi romantizmini yahut realizmini

oluşturduğunu her dönemde ve her toplumda akımların oluşumunda toplumsal ve ideolojik yapının akımları nasıl etkilediğini ve dönüştürdüğünü ele alır. Yazısında parmak bastığı romantizmden realizme dönüşen bu gerçeklik anlayışındaki şu dikkatleri önemlidir:

Romantizm gibi gerçekçilik de bağdaşık bir akım değildir kuşkusuz. On dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinden (Lukacs'ın tanımlamasıyla "eleştirel burjuva gerçekçiliği"nden) toplumcu gerçekçiliğe, olgucu ve deneysel yönüyle doğalcılık adını alan Zola gerçekçiliğinden Kafka'nın, Saint John Perse'in "kıyısız gerçekçilik"lerine dek çeşitli gerçekçiliklerden söz edilebilir. Hatta çok geniş bir bağlamda, çağdaş yazın akımlarının neredeyse tümünü gerçekçilik adı altında toplayabiliriz. Breton'un gerçeküstücülüğünden yeni romanın nesnel gerçekçiliğine, Stendhal'in ruhsal gerçekçiliğinden Joyce'un bilinç akımı ve iç konuşma tekniğine dek, birbiriyle hiç de bağdaşmayan eğilimler, gerçekçiliği çeşitli yönleriyle yansıttıklarını, bu nedenle tümel bir gerçekçilik anlayışından kaynaklandıklarını öne sürmüşlerdir (s. 20).

Gürsel'in öykülerindeki gerçekçilik anlayışını bu söylemleriyle paralellik oluşturacak şekilde eleştirel gerçekçilikten -onun deyişiyle- ruhsal gerçekçiliğe kadar geniş bir alanda ele almak yerinde olur. Eleştirel gerçekçi görüşü temellendiren Lukacs'tan ve geliştiren Fischer'den etkilendiği de açıktır. Ülkemizde birbirlerine benzer, kendisini sürekli tekrarlayan örneklerle müteşekkil mekanik, ilkeli toplumcu gerçekçi sanat ürünlerine ve anlayışına, yazdığı teorik yazılarla ve kurmaca eserlerle yeni bir açılım getirmeye çalışan Gürsel'in öykülerindeki eleştirel gerçekçi eğilimin yansımalarında Lukacs ve Fischer'in izleri görülür.

Gürsel'i eleştirel gerçekçi eğilime yakınlaştıran en önemli nitelik öykülerinde içeriğe atfettiği önem kadar biçime de aynı dikkati vermesidir. Gürsel; Joyce, Kafka, Faulkner gibi modern öykücülerin uyguladığı biçimsel yöntemleri tıpkı çağdaşları gibi öykülerinde estetik bir kaygı güderek kullanır. Akademisyen kimliğe sahip öykücünün bahsi geçen Batılı modern yazarlar üzerine yaptığı araştırmaların da bu biçimsel yönetmeleri eserlerine tatbik etmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Bilinç akışı, iç konuşma, alegori ve sembol kullanımları, şiirsel, imgesel ve çağrışıma dayalı bir dil, atmosfer öykü kurma çabaları, ileri geri kırılmalarla, düş ile gerçeğin, geçmiş ile şimdiki zamanın birbirine karışarak düzensizleşen olgu kuruluşunu,

mektup/günlük tekniklerinin uygulanmasındaki temel sebep modern yazarlar gibi bireyin iç dünyasını, psikolojisini açığa çıkarmaktır. Tüm bu biçimsel zenginlikteki gaye kendisinin de kuramsal yazılarıyla şiddetle eleştirdiği yalınkat, mekanik ve ilkel toplumcu gerçekçi sanatın otomatizmini kırmaktır. Gürsel'in, toplumcu sanata yeni bir ses getirme çabalarında yazarın ilkel toplumcu gerçekçi sanattan uzaklaştığını ve eleştirel gerçekçiliğe yakınlığını söyleyebiliriz ancak yazarın bu öyküleri eleştirel gerçekçilikten çok varoluşçu, psikolojik ve psikanalist gerçekliğe çok daha yakındır. Sonuç olarak Gürsel'in, toplumcu sanata yeni bir ses getirme çabaları varoluşçu eğilimle toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimi sentezlemesi ile sonuçlanmıştır.

İlkel toplumcu gerçekçi eğilimle yazılan eserleri yüzeysel, mekanik ve birbirinin aynısı olmasından şikâyetçi olan Bozafat ve Gürsel çareyi toplumcu dinamikleri varoluşçu içeriklerle sentezlemede bulmuşlardır. Onların toplumcu gerçekçiliğın kuru gerçekliğini aşmak ve toplumcu sanata yeni bir ses kazandırmak için daha çok eğitimli ve burjuva kesimin anlayabileceği türde öyküler yazmışlardır. Bu öykücüler bilerek ve isteyerek toplumcu, eleştirel gerçekçi, varoluşçu ve psikanalistik eğilimlerin harmanlandığı bir öykü evreni inşa etme yoluna gitmişlerdir.

1.3. Varoluşçu Eğilim

1.3.1. Varoluşçu Edebiyat

Varoluşçuluğun (egzistansiyalizm) kökleri Eski Ahit ve Sokrates'e kadar uzanır. Varoluşçu felsefe 19. yüzyılda birdenbire ortaya çıkmaz, kökleri dinler ve düşünce tarihi içinde bulunabilecek bir düşün sisteminin tekrar tekrar yorumlanmış hâli gibidir.⁷³ Bugünkü bağlamda bir felsefe, sanat ve edebiyat akımı denebilecek görünüme kavuşması ise 20. yüzyılın ortalarını bulur. Biz bu başlık altında varoluşçuluğun edebiyata temel teşkil eden yönleri üzerinde durmaya gayret ettik. Bir düşün sistemi olarak insana, hayata, topluma, sanata, siyasete, dine nasıl yaklaştığını ve bu yaklaşımlarını edebiyata nasıl aktardıklarını irdeledik.

Søren Aabye Kierkegaard *varoluş* kavramını felsefi bir düzlemde ele almaya başlasa da Stephen F. Heinemann 1929'da *varoluşçuluk* terimini ilk kez kullanır ve

⁷³ Varoluşçu felsefenin Eski Ahit, dinler, düşünce tarihi ve Antik Yunan'a kadar uzandığı konusunda ayrıntılı bilgi için bk. (Verneaux, 1994, s. 3-5). Ayrıca ayrıntılı bilgi için bk. Mounier, 2019, s. 52-53, 63).

varoluşçu felsefenin de tanımlanamayacağını söyler (Hançerlioğlu, 1982, s. 434). Varoluşçu düşünürlerden Kierkegaard, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Albert Camus, Simone de Beauvoir bu terimi kullanmamışlardır. Gerçekten de -Asım Bezirci'nin de işaret ettiği gibi- “varoluşçuluk nedir” sorusunu düşünürler farklı şekillerde -Weil bunalım, Mounier umutsuzluk, Marcel özgürlük, Wahl başkaldırış, Lukacs idealizm gibi- yanıtlamışlardır (Sartre, 2018a, s. 7). Yine de tüm bu farklılıklara rağmen varoluşçu filozofların genel yaklaşımlarına bakarsak varoluşçu bir felsefe geleneğinden söz etmek, hepsinin düşüncelerinde çok belirgin ortaklıklar bulmak elbette ki mümkündür.

Pozitivizmin rasyonalist düşünme sistemine ilk ciddi başkaldırılarından biri bir edebiyatçı (Dostoyevski) tarafından ve onun edebî bir eseriyle -*Yeraltından Notlar*- konulur. *Yeraltından Notlar*'da pozitivizmin insanın rasyonel olduğu, pragmatist bir tavırla kendini inşa ettiği görüşüne karşı çıkması varoluşçu edebiyat adına mihenk taşı rolü oynar (Dostoyevski, 2017a, s. 33). [Bilhassa ateist varoluşçular Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ındaki bu tarz ifadelerden oldukça etkilenmişlerdir.] Dostoyevski'ye göre birey her şeyden evvel *özgürlüküne* değer verir. Bu romanda bireyin kendi *beninin* farkına varması öne çıkarılmıştır. Eserde bireyin iç dünyası, psikolojik durumları, varoluşu/nu sorgulaması, duygu hâlleri, seçimleri, kaygıları gibi varoluşçuluğun birçok teması görülür.

Sartre, *Varoluşçuluk* kitabında, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* adlı kitabından alıntıladığı *Tanrı olmasaydı her şey mubah olurdu!*⁷⁴ ibaresinin varoluşçuluğun çıkış noktası olduğunu söyler (Sartre, 2018a, s. 46), hatta bu hükmü *Tanrı yoksa, hiçbir şey mubah değildir!*⁷⁵ şeklinde tersten ifade ederek bireylerin bu yaşamda yüklenmesi gereken muazzam sorumlulukları olduğunu vurgulamak ister (Kantarcıoğlu, 1993, s. 225). Birey hiçbir şeye başvurmadan, hiçbir dayanağa bağlanmadan, hiçbir bahane

⁷⁴ Bu ibare *Karamazov Kardeşler* adlı kitaptan doğrudan bir alıntı olarak değil de Sartre tarafından yorumlanarak ifade edilmiş olmalıdır. Türkiye İş Bankası Yayınları tarafından basılan ve Nihal Yalaza Taluy'un çevirdiği *Karamazov Kardeşler* baskısında bu ibarenin şu şekilde yer aldığını düşünüyoruz: “(...) ‘her şey mubah’ düşüncesinin etkisindeydim. Bunu gerçekten siz öğretmişsiniz bana. Buna benzer çok şeyler söylüyordunuz o zaman: Tanrı olmadığına göre erdeme inanmak boşmuş ve gereksizmiş...” Ayrıntılı bilgi için bkz: (Dostoyevski, 2017b, s. 841).

⁷⁵ Sevim Kantarcıoğlu'nun, *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler* isimli eserinde 225. Sayfada geçen bu ibareye Sartre eserlerinde ya da Sartre üzerine yazılan eserlerde rastlamadık. Kantarcıoğlu da bu ibareye dayanan bir kaynak belirtmemiştir. Muhtemelen bu ibareyi Kantarcıoğlu yorumlayarak metne koymuştur (Kantarcıoğlu, 1993, s. 225).

sunmadan, hiçbir özre yaslanmadan kendi varoluşundan mutlak şekilde sorumludur. *Kaderci, kısmetçi, nasipçi, hayırlısı olsuncu* anlayışı yıkan bu görüş bireyin yaptıklarının, seçimlerinin sorumluluğunu üstlenmesi zorunluluğuyla doğrudan alakalıdır. Kısaca varoluşçu düşün sisteminin olgularının ve insanının ilk olarak bir sanat yapıntısında görünmesi Dostoyevski'nin eserleri iledir. Heidegger'in; Tolstoy'un *İvan İlyiç'in Ölümü* isimli romanını bireylerin ölüme karşı *sıradan gündelik* tavrını açıklarken kullandığı da ifade edilir.⁷⁶ Sonuç olarak bahsi geçen insani hâller varoluşçu düşünürler tarafından felsefi olarak dile getirilmeden önce de edebî eserlerde kendisini göstermektedir.

Nitekim varoluşçu düşünür olarak addedebileceğimiz Nietzsche de kaleme aldığı eserlerde -Dostoyevski'ye benzer bir şekilde- her şeyin temelini insani varoluş ve özgürlük olduğunun altını çizer. Bu bağlamda onun bilhassa insan varlığının anlamına ilişkin düşünceleri (nihilizm) önemli ölçüde varoluşçu felsefe sistemini derinden etkilemiştir. Özellikle Heidegger, Jaspers ve Sartre kendi düşün sistemlerinin temelini atarken Nietzsche'nin düşüncelerinden yararlanır.

Nietzsche varoluşun anlamını ararken aşkınlık durumlarını tümüyle dışlar. Ona göre çağdaş felsefeye kadar filozoflar metafizik kavramların öncelendiği bir düşün sistemi ile hareket eder; dünyayı, yaşamı, insanı ve varlığı yadsıyan felsefi sistemler ortaya atarlar. Bunun karşısındaki maddi, değişken ve geçici olan deneyim dünyası ikinci sınıf, değersiz ve âdeta olmaması gereken bir varoluşa indirgenir ancak Nietzsche, bu duyular üstü bir düşün ile inşa edilmiş felsefi sistemler yüzyıllar boyu dünyayı yaşanabilir kılmaktan çok anlamsızlaştırmıştır demektedir. Batı felsefesinin yarattığı tüm kutsal değerler sistemi kendisi ile birlikte çöker. Böylelikle Nietzsche Batı insanına kendi elleriyle Tanrı'yı âdeta öldürtür! (Nietzsche, 2003, s. 130). Kısacası Nietzsche'nin düşün dünyasının varoluşçu yazarlara ilham vermesinde klasik felsefenin, pozitivizmin, katı rasyonel düşün tarzının, Avrupa ahlakının ve insanın tamamen çöktüğü ve insanın, varoluşuna yüzünü çevirerek kendisini yeni baştan inşa etmesi gerektiği temel görüşü/görüşleri yatmaktadır (Çakmazer, 2020, s. 28-32).

Varoluşçu felsefe Batı dünyasının yaşadığı medeniyet krizlerinin karşı bir reaksiyonudur. Bilhassa Orta Avrupa merkezli bir felsefi hareket olarak ortaya çıkması

⁷⁶ Bu yargıyı veren kaynaklar için bk. (Barrett, 2003, s. 137-151); (Wartenberg, 2018, s. 127-130)

o yılların kendisine özgü şartları içinde ve yeni arayışların bir neticesi olarak görülebilir (Gül, 2014, s. 27). Fabrikalar, büyük şehir, dünya savaşları ve bürokrasi insanlara kitlesel varoluşu dayatan süreci başlatır. Bu süreç siyasal, sosyal haklardan mahrum sadece emeklerini satarak geçinmeye çalışan yığınlar yaratır. Makineleşme, işbölümü ve düşük ücretler sanayi kuruluşlarında çalışanların yaptıkları işe ve kendi varoluşlarına karşı derin bir yabancılaşma yaşamalarına neden olur. Özellikle 1920’lerde fabrikalarda geliştirilen *üretim bandı* tarzı üretim ile yabancılaşma zirve yapar çünkü insan gitgide makinenin egemenliği altına girer, [Werner Heisenberg, makineleşmenin tarihi çok eskilere dayandığını söyler.⁷⁷] özünü yitirir, benlik kaybı yaşar. Birey zamanla dönen çarkın bir vidası hâline gelir (Tillich, 1958, s. 291); makineleşir, nesneleşir. Bütün iş sırtına yüklenen ve ürünün çıktısında başat rol oynayan işçi ve emekçinin, neredeyse hiçbir iş yapmayan patronunun sahip olduğu imtiyazlara -mülkiyet, sermaye, meta, üretilen ürün vb.- ulaşımı yok denecek kadar azdır. Yine bu dönemlerde çağdaş birey de “kendi ellerinin ürünlerine tapar ve böylece kendisini bir şey’e dönüştürür. Yabancılaşan sadece işçi sınıfı değil, herkeştir” (Kızıltan, 1986, s. 55).

Modern insan; rasyonalizm, pozitivizm gibi salt akılcı düşünme yöntemleriyle inşa ettiği yeni dünyada sosyolojik, psikolojik ve ekonomik olarak büyük bir refahla var olacağına inanmıştır. 19. yüzyıla ulaşıldığında ise insan bir birey olarak yaşantı şekliyle gerçekten var olamaz çünkü dönemi rasyonalizm, katı akılcılık, bilim ve teknoloji çepeçevre sararak bireyi zapt etmiştir. Bu yıllarda insanların bireysel varlığının yanında toplumsal varlığı da tehlike altındadır artık. 1914’te Birinci Dünya Savaşı ile birlikte

⁷⁷ Heisenber, makineleşme konusunda şunları zikreder: “Teknik çağın çevremizde, bir o kadar da yaşayışımızda yaptığı derin değişikliklerin düşüncemizi tehlikeli biçimde değiştirdiği ileri sürülmüş, çağımızı sarsan ve modern sanatta da kendini duyuran bunalımların kaynağını bu değişmelerde aramak gerek, denilmiştir çok kez. Aslında, bu karşı-düşünüş, modern zamanların doğa bilimlerinden ve tekniğinden eskidir: Makinalar da, teknik de, ilkel de olsa, çok eskiden beri vardı. Öyle ki, eski insanlar da aynı sorun üzerinde düşünmek zorunda kalmışlardı. Örneğin, daha ikibinbeşyüz yıl önce Çin bilgelerinden Dschuang Dsi makinanın insanlara yaptığı zarardan söz ediyordu. Onun yazılarından konumuz için önemli saydığım bir parçayı alıyorum buraya:

Dsi Gung, Han ırmağının kuzeyine düşen bölgeden geçerken, bahçesinde çalışan yaşlı bir adam gördü. Adam su yolları kazmıştı. Kuyuya iniyor, kollarında su dolu bir kapla çıkıp suyu arkıara boşaltıyordu. Bütün gücünü bu işe verdiği halde, pekaz bir sonuç elde ediyordu. Dsi Gung dedi ki ‘Günde yüz ark sulamak için bir başka yol var. İnsan az çabayla çok şey elde edebilir. Bu yoldan faydalanmak istemez misin?’ Bahçıvan doğruldu, ona baktı, sonra ‘E, neymiş bakalım o yol?’ diye sordu. Dsi Gung dedi ki ‘Arkası ağır, önü hafif bir tahta kaldıraç alırsın. Bol bol su çekebilirsin bununla. Buna zincidi kuyu derler.’ Öfkesi başına vurdu adamın. sonra gülerek şöyle dedi. ‘Efendim derdi ki makinaları kullanan kimse her işini makina gibi yapar. Her işini makine gibi yapan kimseninse makina gibi yüreği olur. Göğsünde makinadan bir yürek taşıyan insan saflığını, temizliğini yitirir. Saflığını yitiren insansa düşüncelerinde kararsız olur. Düşünce kararsızlığı da doğru ve gerçek ile uyumaz. Senin dediklerini bilmiyor değilim ama utanırım kullanmaktan.’ bk. (Heisenberg, 1968, s. 24-25)

yaşanan kırılma toplumun siyasi bütünlüğü ile güven ortamını da yerle bir eder. Bu savaşın sebep olduğu çöküntü bireylerde büyük yaralar açar. İnsanlarda güvensizlik, tedirginlik, korku, kaygı, iletişimsizlik, ötekileşme, yalnızlık, yabancılaşma büyük oranda artar ve bu ortamda varoluşçu felsefenin dinamikleri kendisini daha da belirginleştirir.

Birinci Dünya Savaşı'nı takriben çıkan İkinci Dünya Savaşı bireylerde çok daha büyük yıkımlara neden olur. İnsan varlığı çok daha kökten bir tehdidin altında ezen bu savaş varoluşçu felsefenin yükselişini arttırır. Toplumda manevi, dinî büyük inanç kayıplara neden olan bu iki büyük savaş sonunda milyonlarca insan hayatını kaybeder. Atom bombası ile *insanlığın ölümü* âdeta ilan edilmiştir. [Bu konuda William Barrett “varoluşçuluk atom çağının felsefesidir” (Barrett, 2003, s. 32) der.] İnsan, yaşanan bu kitlesel cinayetin, katliamın, soykırımın karşısında iç dünyasında, inancında, sahip olduğu değerlerde büyük çözülmeler yaşar; dünyaya fırlatılmışlığıyla yalnız başına kalır, yaşadığı olayların anlamını sorgular, bir dayanak noktası, bir anlam bulamaz; korkar, inancını yitirir ve büyük bir bunalım ve bulantı yaşar. Bu iki savaş döneminde var olmak ile yok olmanın yakınlığını bizatihi deneyimleyen birey evvela psikolojik ardından da sosyolojik anlamda çöker. Tüm bu saydığımız olaylar -fabrikalar, üretim bandı, büyük şehir, dünya savaşları- fertlerin yaşadığı toplumda benlik yitimi yaşamasının, yalnızlaşmasının, bunalmasının, -varoluşçular için en önemlisi- yaşamın anlamını yitirmesinin, bireyin anlamsız bir varlığa evrilmesinin nedenlerindendir. Söylediklerimiz varoluşçu felsefedeki bulantının, sıkıntının, bunalımın toplumsal gerekçeleri olarak gösterilebilir. “Bu bağlamda bir karşı koymak hareketi, geleneksel düşünceden kopma anlayışıdır” (İlhan, 2020 s. 228). Ayrıca varoluşçuluk sadece karamsar bir tablo çizmenin peşinde değildir; bireyin makineleşmiş bu dünya düzenine, yaşadığı topluma ve kendine yabancılaşmasına rağmen bireye, insanlığın/insanlığının değerini ve anlamını anlatma/buldurma gayesindedir.

Varoluşçu düşünürlerin varoluşçu felsefe hakkında farklı düşün sistemleri olsa da hepsinin ortak çıkış noktası *varoluş özden önce gelir* düşüncesidir. Varoluşçu felsefe bu anlayışıyla *öz varoluştan önce gelir* -Tanrı insanı yaratmadan önce onun özünü/doğasını yaratır vb.- fikrini kabul eden klasik felsefelerden bir kopuş yaşar. *Öz varoluştan önce gelir* düşüncesini herhangi bir şeyin ne olacağının, ne işe yarayacağının, amacının var olmadan, yaratılmadan ya da doğmadan önce tasarısının,

taslağının, planının yapılması, oluşturulması, çizilmesi, yaratılmasıdır şeklinde ifade edebiliriz. Klasik felsefeler insanın tıpkı bir kâğıt kesicisi -makas- gibi önceden belirlenmiş, yaratılmış bir özünün, doğasının olduğunu iddia ederler. Varoluşçu filozoflara göreyse önce insan vardır, ardından insan kendi özünü kendisi inşa eder. İnsan dışında diğer tüm varlıkları varlık yapan belirli doğaları/özleri vardır, insanın ise daha önceden belirlenmiş bir doğası/özü yoktur. İnsan aslında *olduğu şey değil, olmadığı şeydir* (Sartre, 2021, s. 187). İnsan olduğu şey değildir çünkü zaman içinde değişebilir, kendisini herhangi bir zamanda görüldüğünden farklı bir duruma getirebilir; insan olmadığı şeydir çünkü planları, projelerini hayata geçirerek gelecekte şimdi olmadığı bir şeye kendisini dönüştürebilir.

İnsanın diğer varlıklardan farklı bir doğaya, farklı bir öze sahip olması bakımından Heidegger, Sartre gibi filozoflar *insanı* ayrı, diğer tüm varlıkları ayrı bir kefedede değerlendirmeye tâbi tutar. Heidegger insan için *Dasein*, Sartre ise *kendi-için varlık* kavramlarını ortaya atar. Heidegger, *Dasein*'i var olan diğer varlıklar arasında tek başına ve benzersiz yapanın sadece bir özünün olmaması, herhangi doğadan yoksun olması ile değil varoluş sorusunun *Dasein*'in ontik bir meselesi olduğunu iddia eder yani *Dasein* diğer tüm varlıklardan farklı olarak kendi varoluşunu (varlığını) kendisi için bir mesele olarak alabilir (Heidegger, 2020, s. 34-35). Dolayısıyla *Dasein* diğer varlıklar gibi sadece var olmakla kalmaz ayrıca var olduğunun da farkındadır, nasıl var olduğunu merak eder. *Dasein*'in bu öz farkındalığı bireyi *özgürlüğe* sürükler.

Sartre'a göre insanın diğer varlıklardan farklı olarak kendine özgü bir varoluşa sahip olduğunun ve bu varoluşun farkında oluşunun -öz farkındalık- bir diğer kanıtı "bilinç"tir (benlik).⁷⁸ Sartre, bilincin varlığını tüm diğer şeylerin varlığıyla kıyaslayarak başlar; insan dışındaki varlıkların öz farkındalığı, bir bilinci olmaması, özellikle hayvanların içgüdülerine göre davranması üzerine insan dışındaki tüm varlıklara *kendinde-varlık* der. Ona göre bir şeyin kendisi hakkında bir fikri varsa o halde kendisi için var olur, bu durumda da insan için *kendi-için varlık*⁷⁹ der. Bu hâlde bilinç hem dünyayı algılar hem de dünyayı algıladığının farkındadır. Doğal olarak da insan -diğer tüm

⁷⁸ Sartre *bilinç* konusu *Varlık ve Hiçlik* adlı eserinde "Düşünüm-Öncesi Cogito ve 'Percipere'nin Varlığı" başlığı altında genişçe ele alır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Sartre, 2021, s. 23-27).

⁷⁹ *Kendi-için varlık* hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Sartre, 2021, s. 125-161).

varlıklardan farklı olarak- bir şey yapmak ile yapmamak arasında bir seçim yaparken bu *bilinç*i kullanır, bir benliğe sahiptir ve bu seçim işinde *özgür*dür.

Varoluşçu düşünörlere göre bireyleri benzersiz yapan özellik *özgür* olmalarıdır, bu özellik aynı zamanda bireyin en büyük yüküdür de çünkü özgürlük katlanılmaz bir şeydir. Özgür olmayı istemez insanlar, bu onları korkutur, başlarına bela getirir (Wartenberg, 2018, s. 54) çünkü özgür olmak büyük bir *sorumluluk*u beraberinde taşır (Sartre, 2018a, s. 47). Varoluşçulara göre hiçbir bir yasa, düzen koyucu insandan özgürlüğünü alamaz. *Yeraltından Notlar*'da birey bir piyano tuşu olsa, doğal bilimler ve matematik yoluyla bu kanıtlanısa bile bu durumu kabul etmeyeceği, hatta delirmeyi tercih edeceği söylenir. Bu sebeple Dostoyevski'nin "İnsana lüzumlu olan tek şey, onu nereye sürükleyeceği belli olmayan *hür* iradedir" (Dostoyevski, 2017a, s. 28) sözü varoluşçuların çıkış noktalarındandır. İnsanın herhangi bir nesne ya da makine gibi bir mekanizmasının olmadığı, modern bilimlerin tabiatı açıkladığı gibi bireyi asla açıklayamayacağı, Tanrı'nın insanların eylemlerini onlar yapmadan önce zaten bilmesi -kadercilik- yanılgısı varoluşçuların temel düşüncelerindendir çünkü bunlar insanın gerçekten *özgür* ol(a)mayabileceği yanılgısını doğurur.

Özgürlük bizi diğer varlıklardan da ayıran bir özelliktir ayrıca. İnsanlara ilişkin en önemli gerçek özgür olmalarıdır; bireyin kim olduğunu ve ne yaptığını belirleyen bir olgu, bir varlık, bir fenomen, bir şey yoktur. Özgürlük yaptıklarımızın, yapmadıklarımızın ve seçimlerimizin sorumluluğunu tamamen yüklenmek ile alakalıdır. İnsan dünyaya fırlatılmıştır ve tek başınadır, bir başına bırakıldığı için de varlığını kendisi seçmek zorundadır (Sartre 2018a, s. 53). İşte varoluşçuluğa göre bu seçimlerimizin sorumluluğunu tamamen kendimiz taşımak mecburiyetindeyiz, bu sorumluluk kimseye atılamaz, devredilemez. Özgürlük sorumluluktur ve bu seçme özgürlüğü korkutucudur, bunaltıcıdır çünkü özgür seçim/irade varoluşçulara göre çok derin bir kararsızlıktan oluşur. Bireylerdeki bu kararsızlık kaygıyı, *kaygı* korkuyu, korku bulantıyı/bunaltıyı ve bunalımı doğurur.

Varoluşçulara göre özgürlük ne kadar bunaltıcı, karamsar, korkutucu, *kaygı* verici de olsa birey özgürlüğünün, kararlarının, davranışlarının sorumluluğunu bütün yönleriyle kucaklamalıdır. Bu noktada kökenlerini Kierkegaard'a dayandırabileceğimiz *kaygı* devreye girer. Varoluşçulara göre *kaygı* insanın kendi doğasını keşfetmesinin

anahtarı gibidir. [Varoluşçular, *kaygı* ile *endişeyi*, endişenin bir nesnesinin olması, ama kaygının bir nesnesi olmaması bakımından ayrı kavramlar olarak ele alırlar.⁸⁰] *Kaygı* bu felsefenin en temel özelliklerindendir. Bireyler genel anlamda kararlarını, seçimlerini ne şekilde yapacaklarını ve bu seçimlerin geleceklerini, yaşamlarını nasıl değiştireceğini tasavvur edemediğinde, karar vermede zorluk çektiğinde -ve nihayetinde hayatı için bazı kararlara varmak zorunda olduğu için de- hissettiği yegâne duygu kaygıdır. Varoluşçulara göre kaygılarımızla yüzleşmek kendi doğamızın/özümüzün daha doğru bir görüntüsüne erişmemize olanak sağlar (Wartenberg, 2018, s. 112).

Sartre'ın *Bulantı* isimli romanı varoluşçu yazarlar için bir çıkış noktası hatta bir manifesto gibidir. Sartre'ın *Bulantı*'sı *kaygı* ile aynı anlama gelir. Varoluşçu eserlerde özgürlüğe mahkûm bireyler bir şey yapmakla bir şey yapmamak konusunda seçim yaparken bulantı yaşarlar. “İyi kötü, ahlâklı-ahlâksız, cahil-eğitilmiş vd. karşıtlıklar arasında kalan insan seçime zorlanır. Bu seçimin sınırları, insanın kendi kimliğinden çevresindeki olaylara, yaşadığı ülkeye ve dünyada yaşanan olaylara kadar genişlemektedir” (Kefeli, 2017, s. 168). Dolayısıyla büyük bir kaosun içinde yaşayan birey neyi seçip neyi seçmeyeceği ve bu seçimlerin gelecek konusundaki muğlaklığı konusunda yaşadığı bu bulantı bireyleri bunalıma sürükler. Varoluşçu yazar, bireyin bu bulantısını/bunaltısını, karasız ve tedirgin durumlarını kaleme alır; olay ve entrikanın silikleştirildiği bu anlatılarda sıkışık, saçma, kararsız, seçme ve bunalımlı durumundaki bireyin psikolojik ve varoluşsal hâlleri anlatılır. İsmail Çetişli (2014) bu konuda şunları söyler:

(...) dünya saçma ve iğrenç; deniz soğuk ve kara; sevgili 'kirli ve besinli bir yemek dolabı'dır. Sahipsiz, Tanrısız, yardımcısız insan, âdeta kapalı bir oda veya hücreye benzeyen bu dünyada yaşamak zorundadır. Bu sebeple onun hayatı boşluk, hiçlik, sıkıntı, bunalım, abesle doludur (s. 161).

Ötekiler, varoluşçu felsefenin bir diğer önemli kavramıdır. Bu kavram Heidegger'de *onlar* olarak karşımıza çıkar (Heidegger, 2020, s. 186). *Dasein*, davranış standartları önceden diğer *Dasein*ler tarafından yürürlüğe konulmuş bir toplumun üyesidir. Her insan olaylar ve olgular karşısında nasıl davranması, hareket etmesi gerektiği daha önceden belirlenmiş standart kuralları empoze eden bir toplumun parçasıdır. *Onlar*; bireylerin, *onların* davranış standartlarına -empoze ettikleri davranış

⁸⁰ Kaygı ve endişe arasındaki farklılık hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Wartenberg, 2018, s. 95-96).

standartlarına- uymasını bekler. *Onlar*, varlığını bireylerin yaşamının neredeyse bütün yönüne yayarlar. *Onların* hâkimiyeti *Dasein*'i, ötekilerin oluşturduğu bir toplumun belirlediği standartlara zorunlu olarak uyan bir varlık olmayı kabul etmeyi baskılar; bireyi, özgürce tercih ettiği bir tarzda hayat sürme hürriyetinden vazgeçmeye zorlar. Bu, bireyleri konformist (uyumcu) olmaya iter çünkü özgürce hareket etme kapasiteleri yerine *Onlarla* önceki karşılaşmaları davranışlarını belirlemede etken rol oynayacaktır. Böylelikle birey toplumsal kabul gören şekillerde davranmak zorunda kalır/davranmaya zorlanır (Çüçen, 2003, s. 71). Heidegger'in dediği gibi, “*Onların* hâkimiyeti altında ‘herkes ötekidir, hiç kimse kendi değildir’” (Heidegger, 2020, s. 185).

Heidegger *Dasein*'in varoluş şeklini *birlikte-varolma* olarak ele alır. Birey kendisine benzeyen başkalarıyla (*onlarla*) paylaştığı bir yaşamın somutlaşmış deneyimleridir. Heidegger, Descartes'ın insanların bedenlere bağlı zihinler şeklindeki düalist düşün sisteminin (Arslan, 2018, s. 49) yerine monistik kavramı getirir. Buna göre insanlar ister istemez şekillendirilmiş varlıklardır ve *Dasein* olmanın parçası ise bireyin kendisi ile birlikte öteki *Dasein*lerle birlikte var olduğudur, dolayısıyla ötekiler de bu dünyanın bir parçasıdır. Bu nedenden Heidegger bu durumu *birlikte-dünya* olarak kavramlaştırır, yani bireyin tecrübeleri başka insanlarla dolu dünyaya özgü bir tecrübedir.⁸¹ *Dasein*'in tecrübeleri diğer *Dasein*lerin tecrübeleri ile çakışır, ötekilerin dayattığı gibi davranmamızı zorlayan sosyal uyumun getirdiği normlar bütünü bireyi bunaltır.

Sartre ötekiler ve başkalarının üzerimizdeki tesirleri konusunda Heidegger'in *birlikte-varlık* ve *onlar* kavramlarından epey etkilenir. Sartre'a göre “düşünüyorum” dendiği zaman *başkasını* (onları) bireyin karşısına çıkartır ve birey kendisiyle birlikte *başkasını* da anlatmış olur. Dolayısıyla “başkası” da bireyin kendisi kadar kesinlik kazanır. Böylelikle *cogito* (Cogito ergo sum) ile dolaysız olarak kendisini kavrayan birey, aynı zamanda başkalarını da kavrar, başkalarını kendi varoluşunun sebebi, şartı olarak görür (Sartre, 2018a, s. 60-61). Sartre, *başkalarının*, bireylerin hayatında oynadıkları rol konusundaki tavrı karamsar, umutsuz ve olumsuzdur. Bireyler ötekilerin özgürlüğüne mâni olduğu gibi ötekiler de bireylerin özgürlüğüne mâni olur. Sartre bu konuda *Gizli Oturum* adlı eserinde “Cehennem başkalarıdır” (Sartre, 1965, s. 50) der.

⁸¹ Bu paragrafta kısaca özetlediğimiz Heidegger'in, *Dasein*'in *birlikte-varolması* kavramı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Heidegger, 2020, s. 186-199).

Çünkü ötekiler bireyi kendi dünyasından çıkarıp ötekilerin dünyasında bir nesneye dönüştürür.

Bu bağlamda ele alınacak olan varoluşçu bir diğer kavram *otantiklik* tir. İnsanın bir birey olarak hayatını nasıl idare ve idame edeceğini seçme özgürlüğünün tam olarak kabul edilmesiyle yaşanan hayata *otantik* bir hayat denmektedir (Wartenberg, 2018, s. 155-156). Varoluşçulara göre birey çeşitli yollarla otantiklik imkânını bulabilir. Bu imkânlar toplumsal konformizm (uymacılığın) sebebiyle yabancılaşmış benliğinden daha farklı bir benliğin doğmasıyla sonuçlanır. Heidegger'e göre bunlardan birisi *vicdan* (Sartre 2018a, s. 50) deneyimidir. Bu *içsesi* dinlerken karşılaştığımız zorluk onu görmezden gelmenin oldukça kolay olmasıdır. Heidegger ise daha kesin bir yol olarak bireyin *ölüm* ile yüz yüze gelmesini ele alır. *Ölüm* le yüz yüze gelen birey '*onların* diktatörlüğünden' kurtulabilecek gerekli kuvveti bulur (Çüçen, 2003, s. 94-95). Heidegger'in varoluşçu bu tezi -bireyin kendi ölümünü beklemek durumunun- bireyi otantik bir varoluşa erişmek için önemli bir dayanak teşkil eder. [Her şeyden önce varoluşçular bireylerin *sonlu* olduklarını kabul etmesini, ölümden kaçmamasını ve ebedi bir varlığın parçası olmadığımızı söyler. *Sonluluk* varoluşçular için önemli bir diğer kavramdır.⁸²] Dolayısıyla otantik benlik orada bireylerin varlığının en derinlerinde keşfedilmeyi ve bilhassa kabul edilmeyi bekler.

Ötekilerin empoze ettiklerinin bireylerin üzerinde kuvvetli tesirleri vardır, bu standartlar bireylere kendi değerlerinden başka bir şeymiş gibi görünmemelerine neden olur. İnsan kötü, anlamsız, absürt olarak benliğinde tanımladığı/hissettiği tutum, davranış, olay ve olguların başkalarının aslında bunların kötü, absürt ve anlamsız olmadığı düşüncelerini onaylaması üzerine bireyin vicdanının *onlar tarafından sakınleştirilmesi* durumu oluşabilir. Bu hâlde birey varoluşunu kendisini tamamlayacak şekilde değil de yaşamın her yönünü, konformist (uyumcu) benliğinin taleplerine göre inşa etmiş olur. Varoluşçulara göre birey bunun farkına varmalı, konformistlikten uzaklaşmalı, varoluşunu ve kendisini tamamlamak için otantik benliğinin fısıltılarını duyabilmelidir. Heidegger bu durumu Daseinin kendisini onların hükmünden, hâkimiyetinden kurtardığı ve varlığın otantik potansiyeline ulaştığı süreç olarak tarif eder (Çüçen, 2003, s. 88-90).

⁸² Wartenberg varoluşçuların *Sonluluk* kavramı hakkındaki görüşleri için bk. (Wartenberg, 2018, s. 127-132).

Peki, bireyin içsesini dinleyip, otantik benliğinin fısıltılarını duyup herhangi bir canlıyı katletmesi -mesela Adolf Hitler gibi soykırım yapması- otantiklik sayılmaz mı? Simone de Beauvoir öyle olmadığını söyler çünkü özgürce ve otantik benliğiyle seçimler yapan birey ahlaki açıdan diğer insanların bireyselliğine ve özgürlüğüne saygı göstermesi gerekir (Bakay, 2014, s. 63). O hâlde birey kendi özgürlüğüyle beraber başkalarının da özgürlüğünü istemek zorunda kalır, başkalarının özgürlüğünü gözetmeyen birey kendi özgürlüğünü de gözetemez (Sartre, 2018a, s. 69). Varoluşçu eserlerde görülen saldırganlık, katletme, öldürme isteği, suç işleme eğilimi temaları başka insanların özgürlüğünü desteklemeyi reddetmesi bakımından otantiklik bağlamında değerlendirilmemektedir. Sartre, varoluşçuluk bir hümanizmadır,⁸³ der; öyleyse ‘birey otantik bir zorba olmamalıdır’ yorumunu yapabiliriz.

Varoluşçu felsefenin *baskı* kavramına da değinmek gerekmektedir. Varoluşçular burjuva toplumunun tüm dinamiklerine olumsuz bakarlar. 19. yüzyılın ortalarında Kierkegaard, kendi statüsündeki insanları konformist olmaları ve bireysel olmayışları sebebiyle şiddetle tenkit eder. Bu, Kierkegaard’ın düşüncelerini benimseyen bütün varoluşçuların ilgisini çeker. Varoluşçular modernist toplumda konformizme zorunlu kılan ve insanların kapasiteleri olduğu halde özgür birer birey olmalarını engelleyen toplumsal baskı yapılarına karşı şiddetli bir eleştiriye girişirler (Wartenberg, 2018, s. 175). Bu sebeple varoluşçuluk, bireyleri modernizmin dinamikleriyle -ileri teknoloji çağında bile- tutsak eden baskıcı yapıları bertaraf etmek için politikaya son derece ilgili bir felsefedir.

Sartre, baskıcı politikaları bertaraf etme konusunda bireylerin *eyleme geçmeleri* gerektiği düşüncesindedir (Sartre, 2018a, s. 55). Sartre bu konuda kişilerin politikaya atılmaları, hiç olmazsa yazarlık işiyle uğraşmaları gerektiğini söyler, ayrıca desteklediği politik davaları savunmak için yazılarıyla elde ettiği ününü kullanan angaje bir entelektüel örneğidir (Wartenberg, 2018, s. 176). Sartre *Edebiyat Nedir* adlı eserinde yazarlara seslenerek nesir türünün toplumun sorunlarını anlatmaya elverişli niteliklere sahip olması bakımından topluma fayda sağlayabilecek bir tür olduğunun altını çizer ve yazara birtakım görevler yükler.

⁸³ Sartre’ın *varoluşçuluk bir hümanizmadır* düşünesi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Sartre, 2018a, s. 72-73).

Varoluşçular, Marksist düşün sisteminde olduğu gibi felsefenin dünyayı dönüştürmesi gerektiğini düşünürler ve bu sebeple de bireyi her daim *eylem* halinde bulunmaya çağırırlar. Dolayısıyla yazarlar, yaşadıkları çağa katılmalı ve yaptıkları seçimlerle mensubu oldukları topluluğa ve zamana yön vermelidir. Sanat, politika ile iç içe olmalıdır; politika sanatı aşağılatan değil tersine yücelten bir olgudur çünkü görevini ve sorumluluklarını yerine getirmeyen edebiyat, değerini yitirir. Yazar çağının bir bireyi olarak toplumunun geçirdiği bunalımlar içinde görev almalıdır (Kabaklı, 2016, s. 132-133). Kısacası varoluşçu birey farklı eylem çeşitleri içinde -yazarlık, siyaset vb.- bulunarak diğer bireylerin de kendisini inşa etmesinde, varoluşunu tamamlamasında farklı roller almalı, birey mutlaka bu tarzda bir eylem çeşidine bağlanmalıdır (Sartre, 2018a, s. 55).

II. Dünya Savaşı döneminde “Modern toplumlarda insanın hiç yabancı olmadığı saçma bulantı, umutsuzluk, başkaldırma, sorumluluk, dayanışma, seçme ve özgürlük gibi kavramlar edebî metinlerin temel kavramları haline gelmeye başlar” (Kefeli, 2017, s. 166). Modern yaşamın içinde hayatın anlamını kaybeden, makineleşen birey artık bu dünyaya ait olmadığını hisseder, kendisini fazlalık olarak görür, toplumdan ve kendisinden kaçır, yalnızlaşır ve yabancılaşır. [Bu bireylerin duyduğu yalnızlık romantizmin yalnızlığı ve hüznünden farklıdır (Kefeli, 2017, s. 168).] Bu bireyler yaşadıkları toplumun gelenek-göreneklerine, ahlak kuralları ve inancına sahip değildir; toplumsal olaylar ve psikolojik çıkmazlar sebebiyle umutsuz ve karamsardırlar. Hayatın anlamını yitiren, Tanrı’yı ve inançlarını kaybeden birey özgür iradesinin kendisine yüklediği sorumluluklar altında ezilir. İyilik, kötülük ve ahlak gibi olguların ötekilerin icat ettiği bir oyunlar bütünü olduğunu fark eder, ötekilerin oluşturduğu davranış kalıplarından sıyrılarak bir değişim, dönüşüm geçirir. Bireyin bu farkındalığının, değişim ve dönüşümlerinin bütün sancıları varoluşçu eserlerde görünür.

Genele uymayan bu bireyler toplumsal kuralları çiğner, suça eğilimi artar, sonu kestirilemeyen davranışlar içinde bulunur. Hayatın anlamsızlığı ve hiçlik duygusu bireyde ağır basmaya başlar, birey çoğu zaman intihar eder. Sonuç olarak varoluşçu bir yapıtıda modern bireyin doğumundan ölümüne kadar bireysel ve toplumsal anlamda yaşadığı varolma sorunları bazen bireyin iç dünyasına/psikolojisine ayna tutularak bazen bireyden hareketle bireyin dışına -tabiata, varlıklara, kişilere, nesnelere, topluma, olay ve olgulara vd.- ayna tutularak bazen felsefi bazense eleştirel olarak, icra edildiği

edebî türün biçimsel özelliklerinin de kullanılması yöntemiyle işlenmektedir (Kabaklı, 2016, s. 131-132).

Kapitalist sistem ve burjuva eleştirisi toplumcu gerçekçi eserlerdeki gibi doğrudan yapılmasa da varoluşçu eserlerin de merkezinde yer alan konulardandır. Büyük şehirlerde yalnızlaşan, fabrikalarda makineleşen, bürokrasinin etkisi altında ezilen, kimlik yitimi yaşayan, savaşlar ve kaotik toplumsal olaylar -terör, darbe, muhtıra, iç savaş vb.- sebebiyle bunalan kısaca toplumsal olay ve olgular nedeniyle sosyal ve psikolojik boyutta yabancılaşma yaşayan bireyler varoluşçu yazarların da hedef tahtasındadır. Bu bireyler yaşadıkları tüm bu olay ve olgular sebebiyle “köklerinden kopmuş, temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş, (...) mutsuz, huzursuz” (Sartre, 2018a, s. 10) insanlardır.

Varoluşçu edebî eserlerde olay örgüsü iyice silikleştirildiği için genel anlamda durumlar anlatılır. Bilhassa Türk öykücülüğünde varoluş, benlik, absürt (saçma), kaçış, özgürlük, yalnızlık, korku, umut, umutsuzluk, yabancılaşma, marazilik, sıkıntı, karamsarlık, boğuntu, huzursuzluk, bunalım, kaygı, anlamsızlık, hiçlik, ölüm, suç işleme/suç eğilim, saldırganlık, saldırganlığa eğilim, öldürme, öldürmeye eğilim, ölüm, intihar/intihara eğilim, cinsellik, başkaldırı temaları,⁸⁴ figürlerin psikolojisine projektör tutan iç konuşma ve bilinç akışının ağır bastığı teknikler bireyin iç dünyasına ve varoluşsal sorularına ışık tutarak işlenmektedir. Varoluşçu eserlerde bu temalar şu şekilde ele alınır: Dış dünya ile uyumsuzluk yaşayan birey tedirgin bir şekilde içe döner. İç dünyasında varoluşunun trajedisini derin bir şekilde duyumsayan birey kendini anlamlandırma adına “ben kimim?” sorusu ile sürekli bir benlik arayışı içine girer. Çoğu zaman büyük şehrin dayattığı zor koşullar karşısında yenilir, şehrin kapanına sıkışır, modernleşme sancıları çeker, korkar ve tedirginlik içinde yaşar. İç sorgulamalarına cevap bulamayan, benliğini kaybeden, kendisine de yeni bir benlik inşa edemeyen, büyük kentlerin kalabalığında kaybolan, yaşam karşısında parçalanan birey geleneksel toplum değerlerine başkaldırır. Ötekilerin kurduğu bu değerlerin, anlamsızlığını keşfeder, ötekilerin inşa ettiği bu sisteme göre değil kendi seçimleriyle kendini tasarlar, bu tasarı içinde bunalır. Yaşadığı topluma, birlikte olduğu insanlara ve kendisine git

⁸⁴ Varoluşçu öykücüler olarak bilinen/tanımlanan 1950 Kuşağı öykücülerinin bahsi geçen temaları ne ve nasıl şekilde işlediği hakkında ayrıntılı bir çalışma olan Jale Özata Dirlikyapan'ın *Kabuğunu Kıran Hikâye* isimli eseri incelenebilir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Özata/Dirlikyapan, 2013).

gide yabancılaşır. Çevresindeki insanlar tarafından anlaşılmaz, toplumla ve yaşamla iletişimi kesilir, yalnızlaşır. Değerlerden kopuş, iletişimsizlik, ötekileşme, yalnızlaşma, anlamsızlık, hiçlik duygusu bireyleri suça, şiddete, saldırganlığa, öldürmeye, intihara sürükler çünkü bu yaşam en nihayetinde Tanrı'nın, inancın, değerlerin, anlamın olmadığı bir yaşamdır.

Varoluşçu yazarlar, toplumcu bir sanat anlayışını savunurlar. Her ne kadar yapıtlarında insan odaklı hareket etseler, toplumcu olduklarını iddia etseler de halka hitap eden eserler ürettikleri söylenemez. Üslupçuluğa karşıdırlar (Kabaklı, 2016, s. 133) fakat eserlerindeki sade, açık ve anlaşılır üslup onların eserlerini anlayabilir yapan unsurlar olmamıştır. Bu eserlerde felsefe ile kurmaca karakterin düşünceleri birleşir (Kefeli, 2017, s. 168) dolayısıyla felsefî bir birikime sahip olmayan bir okurun bu yapıtları derinlemesine anlayabilmesi pek mümkün görünmemektedir ama edebî bir izlenim edinmesi pek tabii mümkündür.

Tablo 1.7. Varoluşçu Eğilim İçerik Tablosu



1.3.2. Öykücülerin Varoluşçu Eğilime Yaklaşımları

Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist bu yirmi yazarın öykülerinde varoluşçu izlere de rastlamaktayız. Bu öykücüler, 1950 Kuşağı varoluşçularının birikimi üzerine her yeni dönem öykücülerini gibi geçmiş birikime karşı tavır alarak edebiyat sahnesine 1960'larla birlikte çıkarlar. Bu karşı çıkış ne denli sert olursa olsun geçmiş birikimlerin gölgesinde, zaman zaman da onlardan yararlanarak kendi *çoklu öykü eğilimlerini* oluşturmuşlardır. Bu öykücüler hem 1940 Kuşağı toplumcularını hem de 1950 Kuşağı varoluşçularını farklı açılardan eleştirseler de bu kuşakların birikimlerini dönüştürerek ve eğilimlerin kalıplaşmış şablonlarını kırarak çoklu bir eğilim anlayışı içinde olmuşlardır. Toplumcu gerçekçiler gibi Marksizm'in gölgesinde ama varoluşçu içerikleri de anlatılarına entegre ederek yazarlar. Kimileri 1950 Kuşağı öyküleri gibi gerçeküstü ve fantastikle varoluşçu eğilime yaklaşırken kimileri de gerçekçilik yöntemiyle varoluşçu eğilime yaklaşmışlardır.

a ve *Dost* dergisi etrafında toplanan ve varoluşçu tarzda eser veren isimlerden Leyla Erbil, Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal, Bilge Karasu, Erdal Öz ilk eserlerinde görünen edebî anlayıştan -1950 Kuşağı öykücülüğünden- uzaklaşarak Füzûzan, Hulki Aktunç, Tomris Uyar, Selim İleri, Nedim Gürsel, Ayhan Bozırat, Tezer Özlü vd. gibi varoluşçu içeriği toplumsal gerçeklikle birleştirerek eleştirel ve psikolojik gerçekçi bir tarzla emeğe ve emekçiye odaklanan öyküler yazarlar. Erbil, Soysal, Özyalçın, Öz, Karasu gibi isimler 1950 Kuşağı öykücülerinde sayılmış, ilk eserlerini bu kuşağın etkisinde yazmış sonraki öykü anlayışlarında ciddi kırılmalar yaşayarak toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilime yakınlaşmışlardır. Bozırat ve Gürsel gibi isimler ise varoluşçu ve toplumcu eğilimleri sentezlemişlerdir. Soysal, Erbil, Karasu, Özyalçın, Füzûzan, Hulki Aktunç, Tomris Uyar, Selim İleri, Nedim Gürsel, Ayhan Bozırat, Mehmet Seyda, Şükran Kurdakul, Nazlı Eray'ın kaleme aldığı öyküleri *Yeni Dergi*'de de takip etmek mümkünken bazıları da dönemin diğer dergilerinde dağınık bir şekilde öykülerini yayımlar. Bu isimlerin hepsi bazı öyküleriyle birbirlerine benzer ürünler vermişlerse de hepsinin ortak kabul ettiği belirli bir sanat anlayışı ya da manifestosu yoktur. Buna karşın bu dönemin öykücülerini için genellemelere varılabilir.

1960-1980 döneminin ele aldığımız öykücülerin eserlerindeki içerik ve biçim bazı yönleriyle varoluşçuluğa yakınlaşırken bazı yönleriyle de uzaklaşır. 1950

Kuşağı'nın kaynakları “Existentialisme felsefesi, Sartre, Camus, Freud, anti-roman akımı, gerçeküstücülük, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Faulkner”dır (Zileli, 1968, 23). 1950 Kuşağı öykücüleri eserlerinde özden önce biçime önem verir, öykülerde olay yoktur, hatta olaysızlık hâkimdir, kurmaca yapıdan çok kurgusuzluk öncelenir, somuttan soyuta doğru bir yöneliş vardır (Zileli, 1968, 23). İçerik özellikleri ise “Psikolojik analizler, insanın derinliğine inme denemeleri, kişilerin yerini daha genelleşmiş bir insanın alması, bunalım, yabancılık, bireycilik, insan ilişkileri, yalnızlık, kent insanının durumu, saçmanın anlatımı,” (Zileli, 1968, 23) şeklinde özetlenebilir. 1950 Kuşağı öykücülerinde yalnızlık bir tercih, yabancılaşma kaçınılmaz bir gerçekliktir; öykü karakterleri varoluşsal bu sancılara saplanır, bunun neticesinde bireyin bilicinde varoluşsal sorgulamalar, oluşan kaosa projektör tutar. 1960-1980 arasındaki bahsi geçen bu yirmi öykücü de aynı noktadan hareket eder. Bireydeki yabancılaşmayı, yalnızlaşmayı, varoluşundaki bulantıları 1950 Kuşağı gibi ama gerçekçi-realist yöntemi de kullanarak ve toplumcu-eleştirel gerçekçi içeriklerle harmanlayarak ele alır.

Varoluşçuluğun önemli temsilcilerinden Kafka yer yer gerçeküstücülüğe yaklaşan bir tavırla çağının bunalımlarını, bireyin umutsuzluğunu, yabancılaşmasını, yozlaşmasını ve hayatın anlamsızlığını ele alır. Kafka'nın yapıtlarında, Marksizm ve Nietzsche'nin etkisi güçlü bir şekilde gözüktür (Bollnow, 2004, s. 12). Kafka nihilist bir tavırla din, bürokrasi ve romantizme eleştirilerini yöneltir (Bal, 2014, s. 369), bireyin varoluş macerasında karşılaştığı engeller karşısında insanın hayata karşı var olma, direnme ve tutunabilme mücadelelerini gözler önüne serer. Benzer şekilde dönemin öykücüleri de aynı Kafka gibi mensubu olduğu toplumun ve içinde bulundukları dönemin sosyokültürel, siyasal, askerî, bürokratik vb. değişim ve dönüşümleri ışığında hayatın anlamını yitirmiş küçük insanların bulantılarını, bireylerin ümitsizliklerini, yabancılaşma ve yozlaşmasını, yaşadıkları toplumsal sorunlar karşısında varolma, tutunabilme ve dayanabilme mücadelelerini anlatır. Marksist ve zaman zaman nihilist tavır bu öykücülerde de vardır. Bazıları Kafka gibi gerçeküstüne ya da absürde başvururken bazıları başvurmaz, gerçekçilik yöntemini tercih eder. Kafka ve diğer varoluşçularda olduğu gibi hayatın anlamsızlığının sorgulanması ya da nihilizm öykülerin merkezinde değildir. Bu sorgulayış genelde toplumsal olay ve olguların açtığı derin yaralar çerçevesinde ele alınır.

Ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarları Kafkaesk anlatılarda olduğu gibi modernizmin ve bürokrasinin insanı bir nesneye dönüştürdüğünü eleştirel bir tavırla ele alır. Bireyin -başta aile olmak üzere- birçok iktidar yapısı tarafından -din, bürokrasi, kanun- kuşatıldığı ve özgürlüklerinin elinden alındığı üzerine kafa yorar İşte bu öykülerde insanın toplumsal sorunlar etrafında varoluşlarını tamamlamaya çalıştıklarını görürüz, toplumsal ve varoluşçu yan baskın olmakla birlikte Freudyen -psikanalist- bir tavır da öne çıkar. Toplumsal gerçekçi anlatılar gibi aksiyona dayalı değildir ama içerikte paralellikler vardır.

Bu öykücüler hem bunalan kentli aydını -küçük burjuvayı- hem de küçük insanları varoluşçu bulantı bağlamında ama toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğin, psikanalizmin ve feminizmin dinamikleri ile *çoklu bir eğilim* anlayışıyla ele alır. Kentli aydının bunalımlarını dile getiren öykücüler toplumsal bir soruna da dikkat çekmek isterler. Kentli aydınlar toplumsal olaylardan maddeten, manen ve psikolojik olarak şiddetli bir şekilde etkilenirken bu olayların bilinç seviyesine çıkardığı varoluşsal sancılar öykülerde görünür. Küçük insanlar ise 1940 Kuşağı toplumcularının eserlerinde olduğu gibi maddi imkânsızlıklar altında yok olup giderken bir varolma -fiziki- ve varoluş -psikolojik, düşünsel- mücadelesi verir. Kapitalist düzen kaynaklı toplumsal olaylardan etkilenen bu insanlar önce maddeten sonra manevi ve psikolojik olarak büyük bulantılar yaşar. İçine düşülen bu müşkül durumları sorgulayan küçük insanların bilinç süreçleri öykünün zeminine serildiğinde bu kurmaca kişilerin varoluşsal bulantıları da metne yansımış olur. Bildiğimiz varoluşçu eserde kentli aydın, varoluşsal bulantıları yaşamamanın ve içselleştirmenin yanında bir taraftan da varoluşsal sancılarının farkındalığıyla bilinçli bir şekilde bu bulantılarını sorgular. Küçük insanlar ise toplumsal olayların kişilerde yarattığı sorunları varoluşçuluğun felsefi problemlerinin farkındasızlığıyla (bilinçsizliğiyle) yaşar ve sorgularlar.

Toplum içindeki birey varoluşunu kendi edimleriyle gerçekleştirebilir. Bireyin iç dünyasında barındırdığı duygularda toplumsal çevrenin ve olayların izleri görünür. Toplum, bireyin varoluşunu bütünüyle şekillendiren değil belirli yönlerini etkileyen bir olgudur. 1950 Kuşağı öykülerinde görülen aydın ve küçük burjuvazi bunalımları bu perspektifte okunmalıdır, bu öykülerde toplumsal olaylar bahanedir. 1960-1980 döneminin ele aldığımız öykücülerinin eserlerinde ise varoluş sancıları toplumsal olaylar tarafından şekillenir. Bu sancılar genelde toplumsal ortamda yaşanan kaoslar

nedeniyle kendisini bir türlü gerçekleştiremeyen bireyin bunalımları ve bulantılarıdır. Öykü kişileri önceki dönem -1940 Kuşağı- toplumcu gerçekçi öykü kişilerinden bu yönleriyle ayrılırlar. Bu kurmaca kişiler toplumcu gerçekçi eserlerdeki kişiler gibi tümüyle çaresiz değildirler, zaman zaman edilgen de olsalar eylemin -kurmacadaki olay ve olguların- bir parçasını oluşturmakla birlikte iç dünyasında toplumsal olayların varoluşsal sancıları ile bütündürler.

Dönemin öykücülerinin -Sartre'ın da altını çizdiği gibi- varoluşçu bir sorumlulukla bireyi bireye daha iyi anlatma *sorumluluğunu* hissettikleri için bu doğrultuda da bireyi daha iyi anlatacak ve gösterecek bir yöntem olan bireyin iç dünyasına yönelirler. [“Öykücülerin Varoluşçu Eğilime Yaklaşımları” başlığında da değindiğimiz gibi Uyar, İleri, Gürsel, Bozırat gibi muhitin yazarları bireyin/yazarın sorumluluğu ya da sorumsuzluğu konusunda fikirler üretmiş ve gerek eserlerinde gerek söyleşilerinde öykücülüklerinin dinamiklerinden birisi olarak bu fikirleri zikretmişlerdir.] Gerçekçilik yöntemiyle karakterlerinin iç yaşamlarına eğilerek, dönemin toplumsal kaosları ardında yaşadıkları bulantılara ve kaygılara işaret ederek bireyin farkındalığını daha iyi arttırabileceklerini, öykü kişilerinin iç dünyasını şeffaflaştırmanın bireyin varoluşunu inşa etmede önemli bir adım olan *kendini gerçekleştirme* konusunda bireylere daha iyi bir rehber olabileceğini düşünmüşlerdir.

Bu yaklaşım 1940 Kuşağı toplumcu gerçekçileri gibi tipleştirmelerle mekanikleşmiş öykü kişilerinin yaşadıkları benzer olayların kurgulaştırıldığı Maupassantvari öykü eğilimi ile merakı kamçılayan olay odaklı bir anlatımdan ya da 1950 Kuşağı gibi dünyanın sadece kendi etrafında döndüğünü düşünen küçük burjuvanın toplumsal söylemden -yeterince- uzak, bireyci yaşamının kurgulaştırıldığı, soyut, yapıtın anlamının muğlaklaştığı, gerçeküstücü bir anlatımdan farklı ama bu iki eğilimden de belirli noktalarda beslenen bir anlatım tarzıdır. Böylelikle Marksist bir bakış açısıyla ama tarafsız bir şekilde ve dolaylı bir eleştirel yöntemle ele alınan içerikler neticesinde yaşama, topluma ve kendisine yabancılaşan karakterlerin var olma mücadelelerinde yaşadıkları bunalımlar ve bulantıların özü daha iyi yakalanarak metne daha gerçekçi ve etkili bir şekilde yansır. Öykücülerin bu eğilimlerin ilke ve yöntemleri ışığında fakat bu eğilimleri dönüştürerek kaleme aldıkları öykülerle okurun kendi toplumsal benliğinin farkına varabilmesinde, yaşanan toplumsal olayları anlamlandırabilmesinde daha etkili olabileceklerini düşünmüş olmalılardır.

Anlayırsızlığın, adaletsizliğin, şiddetin, ahlaksızlığın olduğu bir toplumda öykücüler karakterlerin iç dünyasına dalmış, onların varoluşsal problemlerini yüzeye çıkarmış, ama öykü dinamiklerinin odak noktası hâline getirmemişlerdir. Karakterlerin psikolojilerine tutulan projektörde toplumsal olaylar sonucu varoluşsal sancılar çektikleri görülür. Toplumsal olayların birey üzerindeki yıpratıcılığı onların bu sancılarını -bulantı, yabancılaşma, bunalım vb.- önceler. Burjuva eleştirisi üzerinde önemle duran bu öykücülerin eserlerinde küçük burjuvazi tavrı, aydın bunalımı 1950 Kuşağı'nın öykülerindeki gibi görünmez; hatta Füzûzan, Uyar, İleri, Celal, Gürsel gibi küçük burjuva bunalımını öykülerinde yer yer ele alan bazı öykücüler bu kişilerin bulantılarının suni, sathi, yozlaşmış ve yabancılaşmış yönlerini eleştirel bir dille işlerler.

Bu yazalar aslında varoluşçuluk çemberinden çıkmadan toplumsal sorunların altında ezilir. Farklı bir şekilde söylersek varoluşçu felsefe dinamikleri ile toplumsal sorunları kendilerine dert edindir. Bireysel varoluşlarındaki yaşadıkları derin bulantının altında II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye'de ve dünyada oluşan sosyokültürel, siyasal, askerî, ekonomik yapının, 27 Mayıs ve 12 Mart müdahalelerinin yani toplumsal olayların etkisi güçlüdür. Öykülerde giderek silikleşen 1950 Kuşağı tarzı varoluşçu edebiyat dinamikleri yerini toplumcu ve eleştirel gerçekçi edebiyat dinamiklerine bırakır. Toplumsal alanda bulantı yaşayan bireylerin iç dünyaları yansıtılırken varoluşçuluğa yaslanılır. Öykülerde belirli seçimler yapan ve bu seçimlerin kaosunu yaşayan öykü figürlerinin iç dünyası toplumsal olaylar sonucu yıkıma uğrar. Bu yıkımın ortaya çıkardığı kaos varoluşçuluğun odak noktası yaptığı -hiçlik, yalnızlık, bulantı, yabancılaşma vb.- kaos durumlarıdır. Kısaca bu öykücüler toplumcu ve eleştirel gerçekçi sanat penceresinden varoluşçu felsefeye bakarlar.

Öykülerinde kadını merkeze alan dönemin çoğu kadın öykücüsünde varoluşçu eğilim çoğunlukla feminist eleştiri içerikleri ile birlikte işlenmiştir. Nezihe Meriç'in öyküleriyle kadının ataerkilden bağımsız bir yapıda ele alması içeriği *Bozbulanık* yazarının bu eserinin ardından dönemin bu kadın öykücülerinde kuvvetle etkisini gösterir. Artık kadın evinin, kocasının, çocuklarının kadını olmaktan çok kendi varoluşunu inşa eden bir birey olarak sahneye çıkar. Ataerki çemberden çık(a)mayanlar, ataerkiyle saplanıp kalanlar, patriarka boyun eğenler/eğmek zorunda kalanlar ise derin bulantılar yaşar. Dönemin öykücülerini -kadın ya da erkek- ataerki

yapı, toplumsal cinsiyet, kadının ikinci cins olması gibi feminist edebiyat eleştirisi içeriklerini varoluşçu içeriklerle vererek varoluşçu eğilime yeni bir ses getirirler.

Dolayısıyla bu öykücülerin eserlerinde varoluşçu edebiyata ait içerikler kanıksadığımız varoluşçu edebiyat bağlamlarıyla kullanılmaktan çok varoluşçu tarzda yazılmış edebî eserlerdeki içerik bağlamlarına göndermelerde bulunulur. Bu öyküleri Sartre'ın, Camus'un ya da Demir Özlü'nün, Ferit Edgü'nün eserlerinde olduğu gibi bütünüyle varoluşçu edebiyat dinamikleri ile değerlendirmek bütünüyle mümkün olmasa bile özellikle kentli aydın ve küçük insanların kendisini, varoluşunu ve varoluşu sorgulaması bakımından varoluşçu felsefeye yaklaştığı söylenebilir. Toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimlerde olduğu gibi varoluşçu eğilim dönemin bu öykücülerinde bir yöntem olmaktan çok bir tutumdur.

1.3.2.1. Gerçeküstücülük ve Fantastikle Varoluşçuluğa Eğilim Gösterenler

Leyla Erbil'in ilk öykü kitabı *Hallaç*'ın -"Baltık" (2019) adlı öyküde yer yer öne çıkan toplumcu öğeler dışarda bırakılacak olursa- bütünü varoluşçu eğilimle yazılmıştır. *Gecede*'de bu tutuma toplumcu gerçekçi hassasiyetler eklenerek yazarın öykü evreni genişler. *Eski Sevgili*'denin gerçekçilik zemini önceki öykü kitaplarına nazaran her ne kadar ayağı yere sağlam bassa da varoluşçu tavrından Erbil asla vazgeçmez.

Gecede yazarı Beckett için ilk çarpıldıklarımındandır, der ve Dostoyevski, Kafka, Sartre gibi isimleri de bu etkilenme çemberine ekler (Erbil, 2016, s. 170). Camus'nun *Başkaldıran İnsan* (2021) kitabında vasıflandırdığı insan modeli tıpkı Soysal'ın öykülerindeki gibi Erbil'in öykülerinde de kadın karakterler olarak vücut bulur. Bahsi geçen kadın öykücüler varoluşçu *başkaldırını* Albert Camus gibi yaratıcı bir sanat düzeyine taşır.

1950 Kuşağı öykücülerinin başat kaynaklarından Sait Faik için "Gözümde bir perde de o kaldırmıştır," kaynaklarımdan biri de odur diyen Erbil (2016), kendisini Ferit Edgü, Demir Özlü, Orhan Duru, Onar Kutlar gibi yazarların dâhil olduğu 1950 Kuşağı içinde vasıflandıran eleştirmenlere hak verir ve onların bu düşüncesini onaylar (s. 170-171). *Gecede*'deki "Ayna", "Çekmece", "Hokkabazın Çağrısı", "Tanrı" (2017) gibi öykülerle yavaş yavaş 1950 Kuşağı öykücülüğünden uzaklaşmaya başladığı görülen Erbil'in *Eski Sevgili* adlı öykü kitabı 1950 Kuşağı'nın varoluşçu eğilimine bazı yönleriyle yakınlarsa da bütünüyle bunalım edebiyatı bağlamında değerlendirmek

imkân dışındadır. 12 Mart süreçlerinde yazdığı öyküleri dönemin toplumsal kaosundan da izler taşır; yazarın gazeteye verdiği ilana benzer şekilde öyküleri Marksist ve Freudyen bir okumaya açılmış ve feminist eleştiri eğiliminin dinamiklerini de içine katarak çoklu eğilimle yazılmıştır.

Leyla Erbil'in, *Hallaç*'ın (2019) hemen girişinde Beckett'ten alıntılıdığı "Hiçbir şey hiç'ten daha gerçekçi değildir" sözü bu öykü kitabının poetikası niteliğindedir. Eray ve Soysal'ın öykülerindekine benzer bir kadın anlatıcı -yazar anlatıcı- kitabı sürükler, sanki öykülerdeki anlatıcılar tek bir anlatıcı gibi, sanki bir romanın başkışı anlatıcısı gibidir. Her öyküde karşımıza çıkar ve yazarın düşün dünyasını aktarır ama yazarın sözcüsü değildir. Erbil, tıpkı Sartre gibi varoluşçu felsefenin sorunlarını kurmaca metinlerde -*Hallaç*'ta- uygulamaya, genişletmeye gider. Varoluşçu felsefenin sorunları Sartre'ın *Bulantı*'sındaki Antoine Roquentin'in yaptığına benzer şekilde yazar tarafından metin üzerinde öykü karakterleri aracılığıyla dile getirilerek tartışır, farklı bir şekilde söylersek kadın anlatıcının, kadın karakterlerin -özelde yazarın- ve diğer karakterlerin varoluşsal sorgulamaları öykülerde masaya yatırılır.

"Bilinçli Eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II" (2019) adlı öykülerde özgürlük, özgürlüğünü elinde tutmak, sorumluluk, seçimlerle kendi varoluşuna yön vermek, bireyin yalnız kalmasının nedenleri, eyleme geçmek, otantiklik, iyilik ve kötülük, hiçlik gibi varoluşçu felsefenin sorguladığı birtakım olgular karakterler aracılığıyla öykü içinde tartışılır. Çoğu kadın olan bu karakterler Roquentin gibi yalnızdır, yaşadıkları toplumun değerlerine -onlara, ötekilere- yabancılaşmışlardır. En büyük problemleri ise toplumun tabulaştırdığı cinsellik olgusu; ataerkil toplumun dayatmaları sonucu kadının ezilmişliği, baskılanışı, kendisini gerçekleştirememesi, varoluşunu inşa edememesidir. Karakterler bu merhalede bulantının eşiğinde kalmazlar. Başkaldırırlar, özgürlüklerini kazanmak için harekete geçerler.

Erbil'in ikinci kitabı *Gecede*'de varoluşçu tavrı devam etmekle birlikte toplumsal konulara toplumcu gerçekçi bir bakışla açılmaya başlar. Bu içeriği önceki öykü kitabındaki kadın sorunları besler, feminist eleştiri eğilimi içeriğinin öncelediği toplumsal cinsiyet, ikinci cins olarak kadın, nesneleştirilen kadın ve ataerkil yapı bu öykü kitabında da baskındır. Kadın problemi burjuva çatışması ve sınıfsal çelişkilerle de ele alınır. Konu yavaş yavaş toplumcu gerçekçiliğin temel dinamiği ekonomi faktörüne

dayandırılır. Sınıfsal adaletsizlikler, yoksulluklar, güçlünün zayıfı, üst sınıfın alt sınıfı ezmesi, gelir dağılımındaki adaletsizlikler varoluşçu bir evrende yer yer gerçeküstü ve fantastik eğilimle ele alınmıştır.

Erbil'in karakterlerin hemen hemen hepsi okuyan, araştıran, kültürlü aydın-burjuva karakterlerdir. Bulantıları derindir, hiçlik duygusu yakalarını bırakmaz. Bazılarının toplumcu hassasiyetleri olsa dahi hiçlik bu öykü karakterlerinin retoriği gibidir. Mücadele, başkaldırı, devrim mutlu sonla gerçekleşse bile yaşamın kapıları boşluğa ve hiçliğe açılır. İnançsızlığın dairesine girmiş bu karakterler için en nihayetinde Dünya, Güneş'e doğru sürüklenmektedir; dünya yaşamında tüm biriktirilenler -kültür, yaşam, ideoloji, tarih gibi- bir yok oluşa doğru ilerlemektedir, bu sebeple hiçbir şeyin anlamı yoktur. Örneğin "Bilinçli Eğinim I" adlı öyküde kleptomani bir kadın ihtiyacı olmamasına ve parası da olmasına karşın Fransa'da mağazadan bir iç çamaşırı çalar, -Antoine Roquentin gibi- nesne üzerinden varoluşsal sorgulamalar yapar. Sorgulamalarında hiçliğe karşı başkaldırısını ve varoluşsal mücadelesini bu tarzda bir eylemle -ihtiyacı olmadığı hâlde hırsızlık yaparak- gerçekleştirir. Sonunda gemisine binip ülkesine döner; bütün suçlarını, yanlışlarını bir sineğe yükler; sineği de öldürür.

Dilsel sapmalarla, yoğun imge anlatımlı "Bilinçli Eğinim II"de varoluşçu eğilimin korku ve ölüm içerikleri ele alınır. 1950 Kuşağı öykü tarzının bir yansıması olan "Öyküsüz" (2019) adlı öykünün anlatıcısı kadının bulantısı yalnızlık duygusuna saplanmış olmasıdır, yalnızlığını -diğer öykülerde de ara ara karşımıza çıkan- Rüstem adlı öykü kişisi ile gidermeye çalışır ancak Rüstem, anlatıcının kaygılarını dindiremez, anlatıcı kadın (2019) bulantısını şu şekilde zikreder:

Bi taş vuruyorum, çözülüyor çenelerim. Buzullar kusuyorum, ilkçağlardan kalma buzullar, usumu, böbreğimi, Belma'ları, hayınlıkları, DONMUŞ ACİL Bİ KAYGIYLA tüm yalanları, altın bilezikli bizim kadınları, bizim Rüstemleri kusuyorum. Kanlarım şorluyor caddelerden, bulvarlardan aşağı (s. 30)...

Saitfaikvari bir öykü olan "Üç Arkadaş ya da Oyun"da (2019) anlatıcı düzenli olarak bir mekâna gider ve bu mekânda bir grup arkadaş vardır, onları gözetler. Anlatıcı yalnızdır, bu arkadaş grubunun içinden birisini eleyip kendisini o gruba dâhil etmek, arkadaşlık ilişkilerine en başından başlamak ister. Gözetlediği bu dört arkadaşın arasında kurdukları bağı içten içe kıskanmaktadır, onların arasındaki bu bağı hayal

dünyasında önemsizleştirip, absürtleştirerek kafasında bir öykü kurar. Kadın anlatıcı derin olan yalnızlık kaygısını bu tarzda bir hayalle hafifletmeye çalışır.

Erbil, Soysal gibi onlar/ötekiler konusuna da değinir. “Sarhoş Yaşantılar”da (2019) insanın *onlara* göre bir kişilik inşa etmesini, *onların* değer yargılarına ve standartlarına göre hareket eden/etmek isteyenleri eleştirir. Anlatıcı bahsi geçen insanları “YENİ DÖKÜM KİŞİLİK” olarak tanımlar. Yaşama biçimlerini örneğin sevgiyi ve birlikteliği gereğinin dışında, konulmuş değer yargılarına göre olgunlaştıran bireylerin yaşadığı rol karmaşası ve bu karmaşadan kurtulamamaları neticesinde yaşadıkları varoluş sancıları yer yer feminist eleştiri söylemiyle bir bütün içinde işlenmiştir.

“Gündelik”, “İnci Boncuk”, “Uğraşsız” (2019), “Gecede” (2017) adlı öyküler “Sarhoş Yaşantılar” gibi feminist ve varoluşçu eğilimin iç içe geçtiği, cinsel tabuların eleştirildiği öykülerdir. Cinsel açıdan ezilen kadının başkaldırısı, cinsel tabuları aşamayan kadınların bulantıları bütün öykü kitaplarında devam eden bir laytmotiftir. (“Feminist Eleştiri Eğilimi” başlığı altında bu öyküler ele alınmıştır). “Tanrı” (Erbil, 2017) Almanya’ya giden işçilerin varoluşsal bir kabuk değiştirerek ne şekillerde yabancılaşma yaşadıklarını göstermesi bakımından önemlidir. “Baltık” alegorik; “Diktatör” ve “Kutsal Aile” (2019) adlı öyküler Beckettvari absürt anlatımıyla 1950 Kuşağı yazarlarının öykülerini andırır. “Bay Suret” (2019) bazı yönleriyle Kafkaesk bir öyküdür, yabancılaşmanın, ötekileştir(il)menin, yalnızlığın, bulantıların içinde devinen Bay Suret zor koşullarda bir yaşam sürecektir olmasına karşın özgür bir yaşama biçimini seçer, bu bakımından da onlara, ötekilere, toplumun değer yargılarına başkaldıran Bay Suret varoluşçu bir *otantiktir*.

Gecede yazarının öykü dili ve üslubu, varoluşçu yazarlar ve 1950 Kuşağı öykücülerinin tutumu ile aynıdır. Erbil, cümle dizimi ve öge sırlanışına yeni yaklaşımlar getirir. Öykülerinin bazı yerlerinde hiçbir noktalama işareti kullanmaz; kelimeleri, cümleleri birbirinden ayırmadan bitişik bir şekilde kelime grupları, cümleler, paragraflar kurar. *Gecede* kitabının anlatımında bilinen noktalama işaretlerini anlamsal olarak yeterli bulmadığı yerlerde Erbil, virgüllü ünlem işareti, virgüllü soru işareti, yan yana üç virgül, üç virgüllü soru işaretleri gibi kendisinin icat ettiği farklı yazım ve noktalama teknikleri uygular, bu işaretleri Türkçede uygulamaya sokulması için tekliflerde bulunur. Erbil, dil ve üslupta yaptığı bu dönüşümleri bugüne kadar süregelen edebî

anlayışta henüz örneği verilmemiş ama kendisinin kurgulamak istediği karakterlerin ancak bu tarzda uygulamalarla vücut bulabileceğini dile getirir (İleri, 2004, s. 12). Erbil, Asım Bezirci'nin, *Hallaç* için zikrettiği “Ferit Edgü'nün, Demir Özlü'nün, Orhan Duru'nun kişileri gibi... Bağısız, sıkıntılı, umutsuz ve yalnız... Bir yabancı, bir sürgün gibi... Varoluşçu yazarlardan (örneğin Sartre'den, Kafka'dan) oldukça etkilendiği göze çarpıyor” sözünü onaylar; hatta öykücülüğündeki gerçeküstü, absürt, alegorik anlatımlı varoluşçu tarzını bu tarz -Bezirci'nin- eleştiriler neticesinde çok daha net görebildiğini zikreder (Erbil, 2016, s. 180). O, bazı noktalarda Soysal gibi Kafkaesk söyleme yakınlaşır; ama Bozafırat gibi de Kafkaesk öyküler yazmamıştır. Uyar (2016b), Erbil'in 1950 Kuşafı öykücülerinden ayrıldığı yönleri şu şekilde zikreder:

1960'larda Leylâ Erbil'in kuşaktaşı sayılabilecek yazarların çoğu varoluşçuluk akımıyla tanıştılar; bunalım, saçma, hiçlik, bireyin bunaltısı, sıkça işledikleri temalardı. Erbil'in şaşırtıcılığıysa, bu temaları Batılı yazarlar gibi adı belirsiz bir ülkede, hatta düşsel bir mekânda yaşayan soyut kişiler aracılığıyla değil, bu ülkede yaşayan, çeşitli sınıflardan gelme somut bireylerin “ağzında duyurma-sı”ydı (s. 286).

İkinci Yeni'nin şairleriyle teşriki mesailer içerisinde olduklarını belirten Erbil İlhan Berk, Edip Cansever, Ece Ayhan ve Cemal Süreya gibi şairlerden kendisine, kendisinden bu şairlere birtakım ilhamların geçtiğini söyler; İkinci Yeni şiirlerinin her vakit ezberinde olduğunu belirtir (Erbil, 2016, s. 188). Erbil, Ahmed Arif'e şiirlerini okutur, Arif kendisine öykü değil şiir yazması gerektiğini söyler, *Hallaç* yazarı şiire düşkündür. Dolayısıyla söz dizimini, cümle yapılarını alt üst eden üslubu varoluşçu yazarlarda olduğu gibi şiirsel ve imgeseldir.

Sonuç olarak Leyla Erbil'in feminist eleştiri eğiliminin ve psikanalizmin de ağırlıkta olduğu *Hallaç* adlı kitabı varoluşçu eğilimle yazılmış bir kitaptır. Kafka, Sartre, Camus gibi varoluşçu yazarlar ve 1950 Kuşafı öykücülerini ile benzer bir öykü evreni vardır. Bilhassa, *Hallaç* ve *Gecede*'de kurmacaların gerçeklik zemini kayganlaştırılarak gerçeküstü, alegorik, absürt anlatımın imkanlarından da yararlanır. *Eski Sevgili*'de reel gerçekçiliğin üzerine gitse de bu kitapta da varoluşçuluğun kıyılarından asla uzaklaşmaz.

Ayhan Bozafırat'ın öykülerinde varoluşçu yazarlardan Franz Kafka, Albert Camus ve Samuel Beckett'ten izler vardır. “İstasyon”, “Sırt Ağrısı” (1971) ve “Beyaz

Tavuk” (1980) adlı öykülerde Kafkaesk anlatımın unsurları görülür [“Kafkaesk Eğilim” başlığı altında bu öyküler değerlendirilmiştir]. “İkisinden Biri” (1971), “Beklerken” (1972) ve -bu iki öykü kadar güçlü olmasa da- “Sokak Lambaları” (1980) adlı öykülerde Samuel Beckett’in *Godot’yu Beklerken* adlı tiyatrosuyla birtakım ortaklıklar dikkat çeker. “Evini Kaybeden Adam”, “Yağmur” (1971) ve “Unuttun mu?” (1980) adlı öykülerde ise Bozafırat, absürt anlatımın özelliklerinden ziyadesiyle istifade eder [“Öyküde Absürt Eğilimi” başlığı altında bu öyküler değerlendirilmiştir]. Yer yer gerçeküstüne kayan anlatımlı, Kafkaesk, absürt ve Beckett etkisindeki bu öykülerde düş ile gerçek iç içedir. Varoluşçu eğilimin korku, bulantı/kaygı, iletişimsizlik, yalnızlık, ölüm, kaçış, seçim, özgürlük, yabancılaşma içerikleri, çağdaşı olan, beğendiği öykücüler Demir Özlü, Leyla Erbil, Tomris Uyar, Tezer Özlü’nün eserlerinde olduğu gibi Bozafırat’ın yazarlık süzgecinden geçerek yeni bir forma kavuşmuştur. “Anlat Haydi Anneciğim”, “Ayağına Diken Batan Tavuk”, “Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan” (1971), “Fırıldak”, “Önemsiz Şeyler”, “Balkon” (1972), “Eyüp Otobüsü”, “Akşam Söyleşisi” ve “Yeşil, Hırkalı Kadın” (1980) varoluşçu içeriklerin öne çıktığı öyküler olarak sayılabilir.

Bozafırat’ın, Beckettvari; “İkisinden Biri”, “Beklerken” ve “Sokak Lambaları” adlı öykülerinde -ve diğer birkaç öyküsünde- bekleyiş, umut ediş, bir şeye/kişiyeye ulaşma heyecanı kendisini gösterir. Bu bekleyiş ya sürekli devam eder ve hedeflenen gerçekleşmez (“İkisinden Biri”, “Beklerken”) ya da hedeflenen gerçekleşse de artık anlamını/heyecanını kaybetmiştir (“Sokak Lambaları”). Bozafırat’ın tüm öykülerindeki figürler beklemekten, umut etmekten, hedefe ulaşmak için eyleme geçmekten vazgeçmez, ümitlerini yitirme karamsarlığı göstermezler. Bozafırat’ın öykü kişileri pasif bekleme sürecinde umutlu olmaları bakımından Beckett’in *Godot’yu Beklerken* adlı eserindeki figürlerle koşutluk gösterir. Bu umutlar için eylemsel olarak harekete geçmeleri de Camus’un *Sisifos Söyleni*’ndeki Yunan mitolojisinde, yeraltı dünyasında sonsuza kadar Tanrılar tarafından cezalandırılmış kral Sisifos’un bir kayayı hiç durmadan bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp tepeye vardığında kayanın kendi ağırlığından yeniden aşağı düşmesi ve asla bir hedefe ulaşmayacak bu eylemi sürekli tekrar etmesinde olduğu gibi umudun hiçbir zaman kaybedilmemesi (Camus, 2018, s. 137-141) söylemiyle de paraleldir. Bunun yanı sıra Kafka’nın roman karakterlerinin eylem esnasında beklerken umut ve umutsuzluk arasında gidip gelmeleri (Camus, 2018,

s. 155) gibi bu öykü kişileri de bu bekleyişlerinde *Kafkaesk* umudu her daim içinde taşırlar. Bozırat'ın öykülerindeki bu fiili ve ümitli boşuna bekleyiş varoluşsal bulantılarla verilir.

Bozırat'ın Beckettvari bu öykülerinde toplumcu gerçekçi endişeler de vardır. Kurmacadaki anlatı kişilerinin tafsilatına girişmese de bu kişilerin diyaloglarından işçi, emekçi veya memur yani alt sınıf olduğunu söyleyebiliriz. Beklenen kişinin onlara sağlayacağı meta-paranın bir işin karşılığında gerçekleşeceği öyküde hissettirilir. “İkisinden Biri” adlı öykü kişilerinden birisi “Olursa bu iş, bir para geçerse elimize...” demektedir. “Beklenen”de ise bir grup insanın bulunduğu mekân işçi kahvesi gibidir, öykü bir yönüyle bir grup işçinin diyaloglarını içeren “Kahve” adlı öyküyle de benzerlikler gösterir. Beckett'in anlatılarının sonunun açık uçlu olması Bozırat'ı da - Beckettvari öyküleri dışındaki öykülerini de- etkilemiş olmalıdır, elbette bu tavırda Beckett'le önemli paralellikler olsa da bu etkilenmeyi sadece Beckett ile sınırlandırmak doğru olmayacaktır.

Bozırat'ın “Yeşil Hırkalı Kadın” (1980) öyküsünde -Erbil ve Gürsel'in öykülerinde olduğu gibi- Sartre'ın varoluşçu felsefesinin temellerini oluşturan varlığın özden önce gelmesi, insanın özgür seçimleri ile kendi varoluşunu inşa etmesi, bu özgür seçimlerinden dolayı sorumlu olması düşüncelerine doğrudan göndermeleri vardır. Esasında Bozırat'ın öykülerinin bütününde en çok kızdığı yahut eleştirdiği mevzulardan biri kendi karakterlerinin özgürce yaptıkları seçimlerinin/eylemlerinin sonuçlarını, sorumluluklarını üstlenememesi, suçu sürekli en yakınındaki kişilere ve olgulara atmalarıdır. “Sınırlarımızın ‘dışarıda’ olmayıp kendi içimizde başladığı gerçeğiyle yüzleşme cesaretimiz yoksa, iç dünyamızdan şu ya da bu nedenle uzaksak, belki hiç yakın olmamışsak, suçu hemen en yakınımızdaki dışsal sınıra atıveririz. Bu da çoğu kez evin duvarıdır, özellikle kadınlar için” (Çelik, 2000, s. 13)... Öyküde adları olmayan iki kadın karşılıklı konuşur. Yeşil Hırkalı kadın karşısındaki kadına bir telefon öyküsünü anlatır, telefon çalar, açar ve karşıda tanımadığı bir kişi onunla konuşmak ister ama tanımadığı bir kişiyle kadın nasıl konuşacağını sorgular. Telefonu kapatır, sonra kapı ve telefon birlikte çalar, sıradan iki küçük insanın ağzından Sartre'nin varoluşçu felsefi söylemleri öykü kişileri tarafından şu şekilde dile getirilir:

— Gerçekten oldukça güçlü durumum. O anda ya kapıyı, ya da telefonu açmak zorundaydım. Birinden birini yeğlemek durumundaydım. Bir seçimle karşı karşıya...

(...)

— Seçmek gerçekten çok güç.

— Mademki seçme özgürlüğün var... Özgürlüğün varsa onun getirdiği sorumluluğu da yükleneceksin.

— Ama o an için özgürlükten söz edilemez. Özgürlüğün de birtakım koşullar altında var olabileceğini, kullanılabileceğini yadsıyamazsınız. Seçmek için hiç de uygun bir ortamda değildim. Hangisinin bana umudu, hangisinin umutsuzluğu getireceğini bilmiyordum 'ki... işi bir rastgeleye bırakmaksa sorun (s. 87)...

Bozafat'ın Kafkaesk, absürt, beckettvari öyküleri başta olmak üzere ev içlerini, aile ilişkilerini, karı-koca birlikteliklerini ele aldığı öykülerindeki bireylerde de varoluşçu yalnızlık içeriği gözükmektedir. Öykülerindeki bireylerin yalnızlığının temel sebebi iletişimsizliktir. Karı koca arasındaki iletişimsizliğin figürleri derin bir yalnızlığa ittiği öyküler olarak "Ayağına Diken Batan Tavuk", "Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan", "Fırıldak", "Akşam Söyleşi" "Kara Kedi" örnek verilebilir. İletişimsizliğin işlendiği edebî türlerde diyalogların az olması beklenirken aksine *Fırıldak* yazarının bu öykülerinde diyaloglar fazladır ancak konuşmalarda kimsenin ne gerçek anlamda karşısındakini dinlediği ne de anladığı ne de verilen cevapların konuşmaların ana fikriyle doğrudan alakalı olduğu söylenebilir. Ev içleri ve aile ilişkilerinin ele alındığı "Anlat Haydi Anneciğim", "Fırıldak", "Balkon", "Oğul", "Yeğenler", "Dışardaki", "Sokak Lambaları", "Eyüp Otobüsü" "Anahtar" adlı öykülerde de benzer iletişimsizlik kaynaklı yalnızlık öne çıkar. "Anahtar", "Eyüp Otobüsü" gibi öykülerde bu yalnızlığın öykü kişilerini kaçışa yönelttiği de görülmektedir.

"Evini Kaybeden Adam" ve "Yağmur" adlı öykülerde varoluşçu korku ve ölüm içeriği de ele alınmaktadır. Bulantı kaynaklı korku içeriği varoluşçu bağlamı ile alınmakla birlikte psikanalitik olarak da metinlerde kendisini hissettirir. Öykülerdeki birçok figür derin bir korku yaşamaktadır. Tüm bu korkuların nesnesi 27 Mayıs ve 12 Mart ortamıdır. Korku nesnesi belirginliğini öykülerde yitirir; kimden neyden korktuğunu anlamlandıramayan -ama elbette ülkedeki kaos ortamından kaynaklı- öykü

kişilerinde nesnesi belirsizleşen korkular, kaygılar, bulantılar yaşanır. Bu korku ve bulantılar “İstasyon”da otoriter devletle özdeş tren idaresi, “Sırt Ağrısı”nda yaptığı işe yabancılaşan figürlerin işlerini dört dörtlük yapmalarına karşın halen sırt ağrısı çekmelerini anlamlandıramamaları, “Evini Kaybeden Adam”da ölümden korkmadığına inanan bireylerin bulantısı, “İkisinden Biri” ve “Beklerken”de kişinin gelip gelmeyeceği korkusu, “Yağmur”da çocukluk korkusu, “Kahve”de baskıcı ortamda sistem aleyhine konuşulanların bir başkası tarafından duyulma korkusu, “Fırıldak”ta engelli birinin yürümeye başlamasına rağmen yürüdüğüün başkaları tarafından farkına varılacağı korkusu, “Önemsiz Şeyler”de kötü bir şekilde polis muavininin dayak yiyen sakacının kendisini muavin diye seslenmeyenlere su taşımaması ve bu olaya işsiz kalan başkışının uzun uzun ağlaması, “Sis”te parkın birinde sis -alegorik olarak darbe ortamının yarattığı kaoslar- yüzünden tıklı kalan öykü kişilerinin korkuları, “Oğul”daki ölümüne ramak kalmış babanın Almanya’daki oğlunu ölmeden önce göremeyeceği korkusu gibi Bozafırat’ın neredeyse tüm öykülerinde korku ve bulantı içeriğı bir dip akış olarak metinlerde kendisini gösterir.

Bozafırat, dönemde öykülerini yayımlayan yazarlar arasında 1950 Kuşağı öykücülerine en çok yaklaşanlardandır. Kafkaesk, absürt edebiyat, gerçeküstü, fantastik ve alegorik eğilime kayan anlatımlar, beckettvari yaklaşımlarla Füzuran, Aktunç, Uyar gibi ayağı yere sağlam basan gerçekçilik anlayışıyla yazan öykücülerden uzaklaşır. Ağaoğlu, Gürsel, Erbil, Soysal ve Özlü gibi düşünle gerçek arasında gidip gelen öykülerine yakınlassa da Bozafırat’ın öykülerindeki bu tavır açık ve nettir. Kafkaesk, absürt edebiyat, alegorik eğilimle Beckettvari bir yaklaşım ve yer yer gerçeküstücü anlatımla yazdıkları öyküler dışındakilerde ise dönemin öykülerinde olduğu gibi ayağı yere sağlam bir gerçekçilik ve eleştirel tutum anlayışı baskındır. Hatta düşünle gerçek arasında gidip gelen öykülerinde dahi toplumcu perspektifi öncelemiştir. O, varoluşçu içeriklerle iç içe geçmiş bu tarz öykülerinde toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimden asla uzaklaşmaz. Bireysel konuları anlatmayı tercih etmez. Sonuç olarak Bozafırat’ın varoluşçu eğilime yakınlığı öyküleri:

a) Kafkaesk, absürt edebiyat, alegorik eğilimle, Beckettvari bir yaklaşım ve yer yer gerçeküstücü bir tavırla harmanladığı varoluşçu eğilim içerikleri ile toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimin iç içe geçtiğı düşünle gerçek arasında gidip gelen öyküler,

b) Varoluşçu eğilimin bulantı, yalnızlık, yabancılaşma, iletişimsizlik, korku ve ölüm düşüncesi, kaçış gibi içerikleri ile eleştirel ya da toplumcu gerçekçi içeriklerin iç içe geçtiği, *ayağı yere sağlam basan gerçekçilik* anlayışıyla yazılmış öyküler olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

1950 Kuşağı yazarları arasında değerlendirilen **Adnan Özyalçiner**'in *Panayır* ve *Sur* adlı öykü kitapları varoluşçu eğilimle yazılmıştır. İlk kitabı *Panayır* yazarın 1955-1959 arası yazdığı öykülerden oluşur. Her ne kadar 1960'ta basılsa da 1950 Kuşağı'nın ruhunu yansıtır. *Sur* için de aynı şeyleri söylememiz mümkündür. Genel manada varoluşçuluğun öne çıktığı kitaplarında toplumsallığa da varoluşçu bir tavırla yaklaşır ve metnin derinliklerine toplumsallığı gömer; çoğunlukla alegorik, metaforik, sembolik göndermeler ve ideal okurun çabaları ile toplumsal eleştiri su yüzüne çıkarılabilir. 1960-1980 yılları arası verdiği öykü kitaplarının toplumculuğa en çok yaklaştıklarında dahi varoluşçuluktan elini bütünüyle çekmez. Toplumsal kaosların öne çıktığı bu öykülerde de bireyin iç dünyasındaki çalkantılara kulak kabartır. Bu bakımdan o öykülerin bazılarında varoluş buhranları, bulantıları da kendisini hissettirir.

Özyalçiner'in, -bilhassa *Panayır* ve *Sur*'daki- öykülerinde ölüm, öldürme, yabancılaşma, bulantı, anlamsızlık, hiçlik, yalnızlık, başkaldırı, özgürlük, inanç(sızlık), umut(suzluk), cinsellik varoluşçu içeriklerdendir. Öykülerde bireyin kendisine, nesneye, doğaya yabancılaşması işlenir. Antoine Roquentin'in varlığa yabancılaşmasında olduğu gibi öykü kişileri sürekli olarak bulantılar yaşar. Örneğin "İri Elmalar"da (1983) annesinin ölümü üzerine öykü kişinin yaşadığı bulantı şu şekilde görülür: "Öğle üstüydü ve sokak bomboştı. Dükkân güneş almıyordu. Bu yüzden, içersi yarı karanlıktı. Karşıdaki boş arsa bolca bir güneşle sararmıştı. Dükkânın içinde, insana hafifçe bulantı veren bir renk karışıklığı ve tuhaf bir boşluk vardı" (s. 25). Benzer bir bulantıyı "Çıplak Bir Ampulün Altında Olup Bitenler" (1983) adlı öyküde şu şekilde görürüz: "Tramvaylar. Aşağı gideni tamtakır. Başımı döndürüyor. Yukarı çıkanı tıklım tıklım. Bulantı veriyor. Tükürüyorum. Toprağa bulanmış büyücek bir böceğin başında dört çocuk. Çömelmişler" (s. 32). Özellikle "Uğultu"daki (1983) öykü kişinin yaşadığı yabancılaşma Antoine Roquentin'in yaşadığı yabancılaşmayla büyük benzerlik gösterir (s. 111).

Panayır ve *Sur*'da (1983) anlam arayışı, bu arayışın boşunallığı, anlamsızlık, hiçlik görülür. Öykü kişileri bir anlam arayışı içindeyken dış dünyadaki tüm anlamların insan zihni ve aklı ile izafe edildiğini görünce ve anlayınca doğaya, yaşama, kendisine ve topluma karşı büyük bir yabancılaşma yaşar. Bu öykü kişilerine göre dünyadaki tüm anlam insan zekâsının yarattığı bir anlamdır. Bu anlamların insan dışında bir manası, bir varoluşu, kendi başına oluşu yoktur. Bu bakımdan da Tanrı insanı değil, insan zekâsı Tanrı'yı yaratmıştır. Birey kendi benine ve doğaya dönünce de Tanrı'yı bulamamış ve görememiş, bu sebeple de kendi elleriyle yarattığı Tanrı'yı öldürmüş, inanç boşluğuna düşmüştür. İşte bu yabancılaşma, hiçlik ve boşluk Özyalçiner'in ilk iki kitabındaki öykü kişilerinin yoğun olarak yaşadığı bulantılardır.

“Tanrı Katında”da (1983) Tanrı'nın bir insan gibi kendisini tüketişini anlatılır. Özyalçiner Tanrı'ya varoluşsal bulantılar yaşatır, onu insansallaştırır. Boşluk, uçurum, tüy gibi nesnelerle varoluşçu hiçlik içeriğine sembolik anlamlar yükler. Tanrı, yarattığı dünya ve insanlarla hem kendisi hem de yarattıkları için büyük bir uçuruma, boşluğa, hiçliğe sebebiyet vermiştir. Kendisinin yarattığı bu kaosa insanlar gibi artık kendisi de saplanmıştır. Burada Nietzsche'nin “Tanrı öldü” düşüncesi hâkimdir. “İnilti”de (1983) inançsız birisi bir inilti, bir acı ışıtır; yardım etmek ister ancak acıyı yaşayan diğer insanlar yardım istemez. Öyküde sürekli işitilen inilti toplumsal acıların alegorisidir. Acılarını besleyen, fakirliğin bir alinyazısı olduğunu düşünen toplum Tanrı'dan medet ummak yerine eyleme geçmelidir düşüncesi hâkimdir. Bu kişiler acılarına ortak olan birisine sırt döner, ona Tanrısız gözüyle bakarlar. “Sur” adlı öyküde de benzer bir içerik öne çıkar (s. 191).

Yokluk, boşluk, hiçlik, uçurum, gök/gökyüzü bireylerin varoluşsal sorgulamaları esnasında iç dünyalarında yoğunlaşan duygulara bir laytmotif eşliğinde öykülerin genelinde işaret eder. “Uçurum İçin Bir Öndeyiş”te (1983) tepelerde, uçurumun kenarlarında dolaşan öykü kişinin amacı yokluğa, hiçliğe (s. 139) bir adım daha yaklaşabilmektedir. Rüya tadında, Beckettvari bir havayla ilerleyen öyküde kurmaca kişinin özlemleri, arzuları, ulaşmak istediği erek bir meta yahut haz odaklı bir olgusalılık değildir. Onun tek amacı denizi görebilmektir. Tepelerde gezmesinin, uçurumlara yanaşmasının tek gayesi “iyice uçsuzlaşıp büsbütün kaybolan denizi, ilk kez, açıkça ve bütün kanımla duyup görebil[mektir]” (s. 138). Bu bakımdan öykü Camus'nün Sisifos Söyleni'ndeki Sisifos'un bir kayayı tekrar tekrar bir tepeye ulaştırma

gayesi gibi nesnel bir ereği olmayan gayedir. Başka bir deyişle bu, bir kimliğin nesnel manada bütünüyle kimliksizleşerek hiçliğe ulaşma ereğidir. “Cinayetler Sarayı”nda yine bir tepe, dağ, yükseklik ve uçurum alegorisi karşımıza çıkar. Bu öyküde başkaldırı içeriği ile *Sisifos Söyleni*’ne göndermeler de vardır.

Özyalçın’ın öykülerinde Beckettvari bir hava vardır. “Yangın” (1983) adlı öykü tek bölümlük tiyatro metnidir. Öyküde, *olmayan bir yangın* için endişelenen bir grup insan vardır. Olmayan bir şey için varmış gibi hareket edilmesi düşünce Beckett’in *Godot’yu Beklerken*’deki gelmeyecek olan bir kişinin beklenmesine çok benzer. Beckett’in metni gibi sınıfsal çatışma ve burjuva eleştirisi de odağa alınmıştır. Öyküde absürt eğilimin imkanlarından da yararlanılmıştır. “Güneş Batarken”de Beckettvari ve absürt karşımıza çıkar. Öyküde insanlar bir pazar yerinden saat çarkları gibi birtakım mekanik parçalar alıp ellerindeki cihazı onarmaya çalışır. Öykü kişisi de bir saat alır ve parçalarını birleştirir. Saat çalışmaz, tekrar sökmek ve yapmak, olmazsa bir daha söküp yapmak ister. Yere oturur bütün parçaları söker, ardından gelen bir adam yerdeki çarklardan birini alır kendi saatine dener ve elindeki saate bu parça uyar, kaç para der ve para ile o parçayı verir. “Cinayetler Sarayı” da absürt eğilime yaklaşan öykülerdendir.

Özyalçın’ın ölüm içeriği ilk kitabında geniş bir yer tutar. Öldürme, öldürme isteği de birkaç öyküde görünür. “Panayır”da (1983) çalışanlardan birisi panayırı gezmeye gelen bir kişiyi öldürür. Gerekçesi ise fırtınadan sonra geriye kalan dört tane karpuzu paylaşma arzusudur. “Hareket Zili”nden (1983) otobüste kendisine yol soran kadının, kendisinin tarif ettiği yolda inmediği için iniş zilini erken çalarak ölümüne sebep olan öykü kişisi buna örnektir. “Uğultu” (1983) adlı öyküde Mahmut Bey’den hareketle öne çıkarılan ölüm düşüncesi de öykülerdeki “ölüm” laytmotifine eşlik edenlerdendir. “Taş”, “Balkon Ölülere”, “Burjuva Ölülere”, “Biz Yargılılar” ölüm içeriğinin işlendiği diğer öykülerdir.

Kent, birey minvalinde yalnızlaşma içeriği en çok karşımıza çıkan içeriklerdendir. Örneğin “Bir Güz Kırgını”nda (1980) şu şekilde görülür: “Şehir Kalabalıklaşıp kocamanlaştıkça adam yoksullaşıyor zaten. Buysa yalnızlığına yeni yalnızlıklar katıyordu” (s. 151). “Sonunda adam kendini, kadının ardından parkta buldu. Gerçekten kadının ardından mı, yalnız mı yoksa” (s. 152).

Özyalçiner, Erbil gibi 1950 Kuşağı öykücülerinde sayılır. Özyalçiner'in ilk öykülerinde Sartre, Camus, Beckett, Kafka etkileri görülür. *Yıkım Günleri*'nde bu etkilerin bir hayli azalır. Dergi dağıtıcılığı yapmaya başladığı yıllarda *a* dergisi etrafında toplanan Erdal Öz, Ülkü Tamer, Asım Bezirci, Ece Ayan, Edip Cansever, Cemal Süreya, Demir Özlü gibi isimlerle aynı dergilerde yazmış (*Seçilmiş Hikâyeler*, *a*, *Yeni Dergi* gibi) ve benzer muhitlerde bulunmuştur. *Panayır* ve *Sur*'da gerçeküstü ve fantastik öğeler öne çıkar; alegorik, sembolik ve metaforik anlatımın imkânlarından fazlasıyla yararlanır. 1950 Kuşağı öykücülerinde gibi -ara sıra- dilin imkânlarını zorlar, noktalama işareti kullanmadan uzun cümlelerle paragraf oluşturur. İlk kitaplarındaki üslupçu tutumu yer yer öykülerin okunması ve anlaşılmasını güç kılmaktadır. Şiirsel ve imgesel dil kullanımı çalışmamızda ele aldığımız öykücülerle benzerdir. *Yıkım Günleri*'nde somut bir gerçekliğe doğru açılan öyküleri, *Gözleri Bağlı Adam*'da daha net bir gerçekçilik minvalinde macerasını sürdürür. Buna karşın 1960-1980 yılları arasında verdiği bu öykülerde varoluşçu duygu 1980'lere doğru azalsa da bütünüyle yok olmaz.

Sevgi Soysal, öykücülüğünün -genelde sanat anlayışının- ilk ürünlerinde varoluşçu eğilimle yazmayı tercih etmiştir. *Tutkulu Perçem*'de bütünüyle, *Tante Rosa*'da büyük ölçüde varoluşçu eğilimin bütün olanaklarından istifade eder. Soysal'ın varoluşçu yazarlara ilgisi üniversite yıllarında başlamıştır. Bu senelerde Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve Simone de Beauvoir'ı okur. (İdil, 1990, s. 15). Soysal'ın ilk öykülerinde varoluşçu bu yazarlardan etkilendiği aşikârdır, kendisi bu konuda şunları söyler:

Edebiyatla ilgilenmeye başladığım sıralarda, Sartre filan gibi büyük isimleri duydum. Egzistansiyalizmi duydum. Ben siyah gömlek giymeye başladım. Çünkü duydum ki, Egzistansiyalistler siyah gömlek giyiyorlarmış. (...) Çok ileri olduğumuza inanıyorduk. Çok felsefeye merak salmıştık. Heidegger'den bahsediyorduk. Hegel filan diyorduk ama, bilmiyorduk tabii. (...) Gerçekliğin demode bir şey olduğunu düşünüyorduk. Bilinçaltı, Freud filan, bunlar daha önemli şeylerdi. Biz bunlarla epey vakit geçirdik, epey yorulduk (Doğan, 2003, s. 211).

Özdemir Nutku birlikteliği ile Soysal; Adalet Ağaoğlu, Güner Sümer, Bekir Çiftçi, Orhan Duru, Ferit Edgü, Demir Özlü, Ahmet Oktay, Erdal Öz gibi Türkiye'deki

edebiyat ve sanat muhitlerinin önde gelen isimleri ve varoluşçu kuşağın önemli öykücüleriyle tanışma fırsatını bulur. Erdal Öz ve Ümit Serdaroğlu'nun çıkardığı *Değişim* dergisinin yazar kadrosunda yer alır, Kafka'dan çeviriler yapar (Yüce, 2016, s. 41-42). Bu tanışıklıklar ve temaslar *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa*'da geniş bir varoluşçu içeriğin oluşmasında önemli bir etkidir. Bu kitaptaki öykülerin hemen tamamında 1950 Kuşağı bunalım öykücülüğünün içerik ve biçim izleri görülür. Yalnızlık, yabancılaşma, başkaldırı ve özgürlük içerikleri yer yer gerçeküstücü bir tutumla, absürt ve alegorik anlatımın imkânlarından da yararlanılarak ilk iki kitabının odağına yerleştirilmiştir. Bunların yanı sıra bulantı, kaygı, bunalım, iç sıkıntısı, hiçlik, boşluk, kaçış, umut-umutsuzluk, korku, cinsellik, benlik yitimi gibi zengin bir varoluşçu içerik öykülerde işlenmiştir. Tüm bu varoluşçu içeriklerde öne çıkan kadın sorunlarıdır. Soysal'ın varoluşçuluğu dönemin öykücülerinde olduğu gibi feminist eleştiri başlığı altında değerlendirilmesi gerekir. ("Feminist Eleştiri Eğilimi" başlığı altında Soysal'ın öykülerindeki feminist eleştiri ve varoluşçu içerikleri ele aldık.)

Tutkulu Perçem'de göze en çok çarpan içerik yalnızlık, yabancılaşma Heidegger'in *Onları*, Sartre'ın *Başkaları* üzerinden bir anlatımla ele alınmıştır. Kitabın ilk üç öyküsü "Tutkulu Perçem", "Kalabalıklarda", "Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz"deki (2021a) kadın karakterin mücadelesi *onlar*ladır. Kalabalıklara karşı verdiği bu savaşta kadının tutkuları, umudu vardır, varoluşunu her türlü ötekileştirilmeye, görmezden gelinmeye karşı inşa etmek ister. Sokakları, caddeleri gezer ama kimse onun tutkularını, sevgilerini görmez. "anlatıcının kendi iç eylemine zıt düşen kaldırımların ve caddelerin keşmekeşi, onun yalnızlığını iyice koyultarak, bunaltıyı, sıkıntıyı cisimleştirir" (Kaygusuz, 2021, s. 9). Farklı biridir, bir bulantı ve yabancılaşma yaşamaktadır. Bir durakta toplumun kendisinden -belki bir kadından- beklemediği hareketleri yapınca herkes ondan uzaklaşır. Bu kişilere *onlar* der, otobüs gelir ve "ONLARIN kaldırımına yanaşır" (s. 16). Sonunda yalnız kalır, tutkularını, arzularını perçemlerinden söküp bir mazgala, şehrin lağımına atar, daha farklı söylersek onlar olmaya bir adım yaklaşacakken, onların kalabalığına karışacakken mazgala attığı tutkulu perçemleriyle hiçliğe kavuşur.

"Kalabalıklarda" (2021a) adlı öyküde kentin kalabalığı öykü kişinin yalnızlığına el koyar (s. 17) ve zaten yeterince yalnızken *kalabalıkların içinde bir yalnız* dönüşür. "Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz"de (2021a) ise iletişimsizlik sonucu

karşılıklı paylaşılamayan duygular, ardından önce yalnızlaşma sonra yabancılaşma ama tüm bunlara rağmen iki kişi arasında oluşmuş soyut ama güçlü bir bağ öyküdeki varoluşçu içeriği besler. Anlatıcı bu soyut bağı anlattıktan sonra maddi yaşama tutsak olan insanları/onları/başkaları eleştirir. Kaygusuz (2021), *Tutkulu Perçem*'deki anlatıcının yalnızlık, kalabalık ve onlar yaklaşımı konusunda şunları söyler:

Anlatıcı sürekli kalabalığın uyumsuz bir parçası olarak görür kendini. Uzaya saçılan sayısız noktalar olarak betimlediği 'ötekiler' aynı zamanda düşsel bir aynanın yüzeyinde yassılanarak boyut değiştirmiş, sıkışıp kalmış bir insan birikintisidir. Birçoğumuzun deneyimlediği bu türde bir yalnızlık, yani ben ve kalabalık/ben ve onlar ilişkisine bağlı varoluşsal sorun, pekâlâ mızımızlanmaya, bezginliğe sürüklenebileceksen, Sevgi Soysal'ın diliyle buruk bir alaysamaya doğru evrilir. Kişiliği baskılayarak üste çıkmaya uğraşan benlik, yazarın dile yaslanmasıyla hiçliğe ulaşır (s. 10).

“Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Gitti” (2021a) adlı öyküde II. Dünya Savaşı yıllarındaki yaşanan huzursuzluk ve bulantılar metinde görülür, küçük bir kız çocuğu bu kaostan içinde hiçliğe karışıp gider. II. Dünya Savaşı yıllarındaki kaosa tepki “Düşmanlığı Olan Bu Sevinçte” (2021a) adlı öyküde bir kız çocuğunun gözünden ve bilincinden öyküye yansıtılır. İronik anlatımlı bu öyküde Türkiye Hitler’le yapılan anlaşmaya sevinirken kız çocuğu gazetelerden, radyolardan duyduğu uçakları ve bombaları göremeyecek olduğu için üzülür. “Üç Portakalım Aşkısı”nda (2021a) *cinsellik* konusu öne çıkartılır. Anlatıcının bulantısı, erkek-kadın ilişkisi üzerinden öyküye akseder. Erkeklerle yaşadığı cinsel ilişkide erkeğin hâkim gücünden tiksindir. Ataerkil yapıya karşı nefret söylemleri vardır, bu nefret söylemini öyküde gittiği Roma antik kentindeki duvarları yıkık mekânlarla özdeşleştirir.

Tante Rosa'da ise özgürlük ve başkaldırı içeriği diğer varoluşçu içeriklerle birlikte çokça öne çıkanlardandır. Bir buildingroman tadında ilerleyen bu öykü kitabında Rosa çocukluğundan itibaren toplumun -Heidegger'in deyişiyle onların Sartre'in deyişiyle başkalarının- inşa ettiği değer yargılarına karşın kendi varoluşunu inşa etme mücadelesini seyrederek. Tante Rosa karakteri onu çevreleyen toplumsal yaşamın değerler yargısı ile sürekli sınanır, buna karşın *otantik* bir varoluşçu olarak da tüm bu değerlere başkaldırır. Ne toplumun kadına dayattığı evlenme biçimlerini ne de yaşama biçimlerini kabul eder. Her seferinde girdiği işlerden yenik olarak ayrılrsa da her

zaman çalışır, didinir, absürt işler kurar, çabalar, mücadele eder ve her seferinde daha büyük yenilir. Rosa herhangi birisine bağlı ya da bağımlı yaşayabilecek bir mizaca sahip değildir, özgür ruhludur. Yeni başlangıçları sever ve her yenilgide yeniden başlamaktan zevk alır, çocuksu bir yapısı vardır. “Aykırı bir tip olarak doğar, aykırı bir tip olarak ölür” (Yüce, 2008, s. 508). İşte Rosa varoluşçuların otantik olarak addettiği karakterlerden biri olmakla birlikte tüm sisteme karşı her ne pahasına olursa olsun direnmesi de onu varoluşçu bir başkaldırana dönüştürür.

Soysal’ın öykü kişileri varoluşsal sıkıntılar yaşayan burjuva kent soylu kişilerdir. *Barış Adlı Çocuk*’taki (2018) 1971 sonrası yazdığı öykülerde alt sınıfın insanlarına ve varoluşsal sancılara da gözlerini çevirir ama bu öyküler sınırlı sayıdadır. Ailesi de bir burjuva olan yazar kendi beninden çok uzaklaşmadan çevresini anlatır. Soysal’ın öykülerinde Batılı varoluşçu yazarlar ve 1950 Kuşağı öykücülerini gibi varoluşçu edebiyatın zengin biçim özellikleri görülür. 1971 öncesi öykülerinin çoğundaki kurmaca evreni, absürt ve gerçeküstü öğelerden beslenir. Kafka’nın *Dava*’sındaki (2018a) Joseph K. ve *Sato*’daki (2017) K. karakterlerinin bürokrasinin labirentlerinde kaybolduğu gibi Tante Rosa da bir kadın olarak modern yaşamın, iş hayatının -özel sektörün- absürt koridorlarında kaybolur. Bu bakımdan Soysal’ın öyküleri Kafkaesk evrene yakınlaşır, ama *Kafkaesk öyküler* değildir. Modern edebiyatın, bireyin atom bombası ile parçalanmış benliğinin anlatımında kullandığı bilinç akışı ve iç konuşma teknikleri, dilsel sapmalar, yoğun imgesel ve şiirsel bir üslup 1950 Kuşağı öykücülerinin eserlerindeki gibidir. Soysal 1971 sonrası toplumsal hassasiyetler geliştirmiş varoluşçu ve bireyci bir öykücüdür.

1960-1980 yılları arasında *Eski Bahçe* adlı bir öykü kitabı yayımlayan **Tezer Özlü**; İleri, Soysal ve Erbil gibi, ilk öykülerinde varoluşçu eğilimle yazar. Özlü’nün varoluşçu öyküleri Erbil’inkine benzer şekilde psikanalitik öğelerin öne çıktığı öykülerdir. “Dönüş”, “Eski Bahçe”, “Kar”, “Navona Alanı” (1997a) varoluşçu içerikle psikanalitik öğelerin yoğun olarak iç içe geçtiği öykülerdir. “Gabuzzi”, “Amerikalı Komşum Willy”, “Motorcu İbrahim’in Bahçeli Evleri” (1997a) adlı öykülerde ise varoluşçu içerikler daha çok öncelenir. Öykücünün eserlerinde bu varoluşçuluğun ve psikanalizmin ağır basmasında ağabeyi Demir Özlü büyük rol oynamakla birlikte en yakın arkadaşları arasındaki ve sürekli mektuplaştığı Leyla Erbil’in de etkileri çokça olmuştur. Edebî muhitlerde denk geldiği ve görüştüğü Ferit Edgü, Orhan Duru, Sevim

Burak, Hilmi Yavuz, Ahmet Oktay, Oğuz Alpaçın, Fethi Naci gibi isimler de bilhassa Özlü'nün varoluşçu yanını besleyerek edebî anlayışını şekillendirmede etkili olmuştur. Özlü'nün Kafka, Paves, Camus, Sartre gibi varoluşçu edebiyatın isimlerinden etkilendiği de bilinmektedir.

Tezer Özlü'nün öykülerindeki *ölüm* başat varoluşçu içerik olarak karşımıza çıkar. Bu içerik yer yer *intihar* olgusu ile beslenir. İlk dört öyküde sürekli öne çıkarılan nine kişisi, *ölüm korkusunu* derinden yaşayan anlatıcı ile -bu yaşlı nine ise Özlü'nün çok yakınında büyüdüğü ninesi ile- özdeşleşir. Nine kişisi, öykülerdeki anlatıcılarda *yaşlanma korkusunu* da tetikler. Soran, sorgulayan, özgürlüğüne düşkün bir mizacı olmasına, dayatmalara, yerleşik düzene başkaldırmasına karşın (Hızlan, 1997, s. 63-64) Özlü'nün öykülerinde sürekli karşımıza çıkan ölüm korkusu içeriği, hastalığıyla -manik depresif- ilişkilidir. Erbil (1997) “Tezer'deki bu ölüm korkusu, yaşamı en uç, en pervasız yerlere kadar sürüklemekten alıkoyamaz onu; tam tersine! Zıtlarıyla birlikte, var olma tutkusu, çılgınca eğlenme, aşk yapma çokluğu, gençlik sevgisi, yaşam coşkusu ve sonsuzluk, canlılık ve dirilikle birlikte oluşur” (s. 89) demektedir. Onun öykülerinde cinsellik işte bu zıtlıklardan beslenir. Tezer aynı öyküsü içinde ölüm, ölüm korkusu içeriklerinin tezadı olarak cinselliği-libidoyu, erosu, yaşam enerjisini de işler. “Dönüş” adlı öyküde “ölümleri tatmak istemiyorum” (s. 10) diyen Özlü, aslında bir taraftan da yaşamaya bağlı kalmak, yaşama tutunmak istemektedir. Cinsellik, onda fallik döneme saplantılı kalan kız çocuklarının babaya duyduğu cinsel arzu, ensest ilişki ve varoluşçu içerikler ile iç içe girerek öykülerinde öne çıkar. [Bu konulara “Psikanalist Eğilim” başlığı altında genişçe yer verdik.] Bilinç yitimi, yabancılaşma, yalnızlık, acı çekme gibi varoluşçu içerikler de Özlü'nün öykücülüğünü kuşatan diğer öğelerdir.

“Dönüş”, “Eski Bahçe”, “Kar” ve “Navona Alanı” adlı öyküler birbirleriyle kurmaca yapı ve içerik olarak ilişkili, kitabın ilk dört öyküsüdür. İlk öyküde -”Dönüş”- anlatıcı çocukluk yıllarına döner, babası ve ihtiyar biri ile tahta yıkık bir evde yaşadığı dönemleri anlatır. Öykü fallik dönemi atlatamamış ve babayı saplantılı hâle getirmiş anlatıcının ensest ilişkisini dile getirirken ihtiyar kişi ile kurduğu bağ ve yaşanan evin anlatımıyla kurulan atmosfer varoluşçu ölüm içeriğini de besler. Psikanalist öğelerin çokça öne çıktığı “Dönüş”te cinsellik ve ölüm iç içe geçerek güçlü bir zıtlık ilişkisi kurulur. Öyküde çocukluk dönemlerinde ebeveynleriyle doğru ilişkiler kuramayan anlatıcının varoluşsal bulantıları görülür. Özlü'nün de mutlu bir aile ortamında

büyümemesi, anne ve babanın arasındaki sevgisizlik kaynaklı çocuklara karşı ilgisizlikleri gibi problemleri bilinçdışından metne taşımıştır.

“Dönüş” adlı öyküyle benzerlikleri olan “Eski Bahçe”de de anlatıcı çocukluğuna döner. Öykü rüyayla başlar. Anlatıcı; babası ve yaşlı ninesi ile birlikte; olaylar “Dönüş”tekine benzer bir tahta evde geçer, evin bir de bahçesi vardır. Anlatıcı bu bahçede ninesi ve babasıyla birlikte saklambaç oynarlar. Karşılıklı konuşurlarken ninesi birden “Gel otur yanıma. Sevişelim seninle” der (s. 12). Enstest ilişki, cinsellik ve ölümün iç içe geçtiği bir öyküdür: “Bir gün boşalırken ölmek istiyorum” (s. 12) diyen anlatıcının bir de erkek arkadaşı vardır. Öyküde korku içeriği de görülür, anlatıcının tedirginliği, bir şeylerden korktuğu sürekli hissettirilir: “korkum ninemin kaybolması ile başladı (...)” (s. 12) diyen anlatıcı yanındaki erkekle de -sevgilisi- kavga eder. Rüyasında da bu cinsellik, ölüm, korku, yaşlanma korkusu ve tedirginlik içerikleri şu şekilde dile gelir: “Yalnız düşlerim. Ona uzanırken. Uyanırken. Kendimi yatakta bir başıma boşalırken bulurken. Korkarken. Karanlıktan. Bir başıma oluşumdan. Uyumaktan. Uyanmaktan. Çocukluğumdan. Yaşlılığımdan. Ufalmış, buruşmuş küçücük bedenim de, böyle bağırarak boşalacak mı bir başına” (s. 12)?

İlk öyküde gördüğü erkek organlı kadınlar bu öyküde nine kişisinde de görülür: “Düşümde onun kadınlık organının içinde bir de erkeklik organı olduğunu gördüm. Uyanır uyanmaz seviştik. Ortada iki ölü vardı. Hem o. Hem ben” (s. 14) diyen anlatıcının gördüğü rüyalar ve yaşadığı deneyimler kendisine, ninesine, babasına, sevgilisine karşı yaşadığı yabancılaşmaya işaret eder. Anlatıcının rüyasında açığa çıkan, ailesiyle bu çarpık, anlamsız, absürt anlamdaki ilişkisi aslında iletişimsizlik ve yalnızlığın birer yansımasıdır.

“Kar” adlı öykü de rüyayla başlar, bu daha çok bir kâbustur, karabasan rüyasına benzer. Anlatıcının rüyasında çocukluk korkusu, fare fobisi açığa çıkar. Kara gözlü bir fare pençelerini anlatıcının göğsüne geçirir. “Dönüş” ve “Eski Bahçe”deki motifler devam eder, anlatıcı bilinç yitimi yaşamaktadır, çocukluğuna döner. Yaşlı nine ölüm döşegindedir, yaşadıkları o büyük tahta evin içinde hepsinin uykuları en büyük yalnızlıkla geçmektedir. Ev, aile yaşantısı, soğuk ve yalnızlıkla doludur. Bulantılar, yalnızlık, korku, ölüm ve hiçlik duygusu çocukluktan bu yana anlatıcıyı çepeçevre sarmıştır; anlatıcının bulantıları şu şekilde dile gelir: “Ama onlar gözyaşlarına çok

alışmış da, ondan, derdim. Bu büyük evde, sabah insanın uyanır uyanmaz karşılaştığı bunalımın insanı ağlatabileceğini düşünmüştüm. Ve gece yatmadan önceki korku” (s. 16).

Hastalıkları olan yaşlı ninenin ölüm süreci, cenaze esnasında yaşadıkları anlatıcının içine çocukluktan itibaren bir korku salmıştır, bu korku ölüm düşüncesi ile bazen açığa çıkar bazen kaybolur. Tüm bunlar anlatıcının o büyük evde yalnızlaşmasına neden olur, yaşlı ninenin ölüm sürecinde anlatıcı kendi ölümünü anlamadan büyür (s. 17). Tüm bu korku dolu çocukluk hatıraları, cinsel çıkmazlar ve yalnızlaşma anlatıcının olgunluk dönemlerindeki bulantılarının sebebidir.

“Navona Alanı” adlı öykü İtalya’nın başkenti Roma’da bulunan bir meydanın da adıdır. Kentin büyüklüğünden, kalabalığından boğulan anlatıcı, yaşadığı apartmandaki yaşlı bir kadınla belli bir süre sonra özdeşleşir. Anlatıcı ile yaşlı kadın arasında iletişimsizlik yoğundur. Varoluşçu ölüm ve yalnızlık, kentin kalabalığından ev içlerine sığınma, yalnızlığa sığınma gibi varoluşçu içerikler dikkat çeker. “Gabuzzi” ise Tezer Özlü’nün intihar ederek ölen Can İren’e ithaf ettiği bir öyküdür. Öykü, şiir formunda yazılmıştır. Öykünün yazım tarihi Özlü’ye manik depresif tanısı konulan yıllara denk gelmektedir. Dil, biçim ve anlatım olarak manik depresif bir bireyin diline, düşünme biçimine benzeyen öyküde Özlü, “manik-depresifler kendilerini değil bir başkasını öldürürler” (s. 24) diyerek Can İren’le kendisini özdeşleştirir. Derin bir yabancılaşma yaşayan anlatıcı kelimelerle kendisini ifade etmekte zorlandığı hatta ifade edemediği için acı çekmektedir. Anlatıcı “ki ben hep gencim/hiç ölmeyeceğim işte/ölüme ölmemekle karşı çıkıyorum/ölmemek de bir çeşit ölüm mü” (s. 24) diyerek ölüm olgusuna başkaldırır. Kendisiyle ve Can İren’le özdeşlikleri olan Gabuzzi ise anlatıcının hayalinde yarattığı bir kişiliktir, bu isim İtalyan asıllı ressam Lina Gabuzzi’yi de hatırlatmaktadır.

Bütünüyle ölüm içeriğiyle kuşatılmış “Amerikalı Komşum Willy” de “Gabuzzi” gibi şiir formunda yazılmıştır. Öyküde “intihar etmek istedim iyi ettiler/ delirdim gene iyi ettiler/ artık yapacak bir şey kalmadı” (s. 30) diyen -Özlü ile özdeş- anlatıcının ölümüne, ölmeye, yakınlarının ve sevdiklerinin ölümüne karşı takıntılı bir şekilde obsesyon geliştirdiği her satırda görülür. Özlü’de her türlü ölüm düşüncesi bir takıntıya dönüşerek bulantılarının temel kaynağına dönüşür. İntihar içeriğinin de öne çıktığı bu

öyküde de manik depresif bir kadının sayıklamaları duyulur, bu sayıklamalar şu şekilde dile gelir:

Ölüm isteği bir hastalık değil

can iren öldü

benim ninem ölmüyor

oysa babam onun mezar masraflarını hazırladı

babamın mezar masraflarını hazırlamak da bana mı düşecek (s. 30).

Willy de Gabuzzi gibi hayali bir karakterdir. Edgü ile mektuplaşmalarında Özlü, Amerikalı Willy adında bir adamdan bahseder, Edgü'ye bu adamla yaşadıkları absürt olaylardan bahsedeceğini söyleyen Özlü adam hakkında: “Korku verici bir adam ve sessiz ve deli ve akıllı. Korkunç-bir tek sözcükle” (Özlü & Edgü, 2014, s. 30) der. “Motorcu İbrahim’in Bahçeli Evleri” adlı öyküde ise dominant bir kadınla evlenen İbrahim, karısının baskılarına çocuğu için katlanır; sonunda kurduğu evden, çocuğundan, yaşamından karısı yüzünden ayrılır. Öyküde İbrahim bu durumların acısını yaşamaktadır.

“Dönüş”, “Eski Bahçe” ve “Kar” adlı öykülerde 1950 Kuşağı bunalım öykücülerinin eserlerinde olduğu gibi mekân, zaman muğlaktır; kişilerin adları yoktur, bir kişilikleri de yoktur. Anlatım her ne kadar rüyalarla iç içe geçse de rüyanın dili öykünün diline evrilerek absürt ve gerçeküstü durumlarla bezenir. İtalya’nın başkenti Roma’da bir meydan olan “Novana Alanı”nda Özlü, mekân olarak gerçeklik zeminine adımını atar. Bu öyküsünden sonra mekân anlatımları gerçekçi yöntemden ayrılmaz. Öykü kişilerine hayali de olsa Gabuzzi, Amerikalı Willy gibi isimler verir. Bu isimlerin ise realitede gerçek kişiler oldukları da aşîkârdır. Motorcu İbrahim’in Bahçeli Evi”nde ise İbrahim bütünüyle gerçekçi bir kişi olarak ilk defa karşımıza çıkar. Kısalı-uzunlu mısralar ve dikey yazılan kelimelerden mülhem, dilsel bir ritmi ve şiirsel bir sesi olan “Gabuzzi” ve “Amerikalı Komşum Willy” bir öyküden çok bir şiir gibidir. Büyük harflerin ve noktalama işaretlerinin öyküde kullanılmaması dil bilgisel birer sapmadır. Varoluşçu içeriklerin en çok öne çıktığı bu öyküler dışında da Özlü’nün öykücülüğü iki eğilimi asla terk etmez: varoluşçuluk ve psikanalizm.

Nazlı Eray’ın “İç Dünya”, “Bayım”, “Sonsuzun Çocuğu”, Monte Kristo” (1976), “Geceyi Tanıdım”, “Mogadon Palas”, “Ali Bey Kim”, “Sahipsiz İnsan” (1985)

adlı öyküleri yer yer varoluşçu eğilimin dinamikleriyle de okunabilir. Yanlış kişi ile genç yaşta yapılan evlilikler, ataerkil yapı yüzünden evlenmek zorunda kalan bireyler gibi olay ve olgular sonucu bulantı yaşayan kadınlar ve erkekler, mutlu olmayan çiftlerin birbirlerini aldatması, doğru seçimlerle kendi varoluşunu inşa edemeyenlerin kendilerini bunaltmaları, yapmak zorunda oldukları seçimlerin neticesinde bulantı yaşamaları öykülerde gözüken varoluşçu içeriklerdir. Öykülerde kapitalist modern yaşamın bireyin birtakım seçimlerini zoraki bir hâle getirmesi, bu seçimlerin sonuçları altında bunalan ve bulantı yaşayan bireylerin dünyası da ele alınır. Yabancılaşma/yabancılaştırma Eray'ın öykü evreninde topluma dönük bakışındaki değişmeyen bir yandır (Andaç, 1996c, s. 143). “Acının Öyküsü”, “Mutluluk”, “Gece” (1976) öykülerinde “ölüm” ve “ölüm korkusu” içerikleri varoluşçu bağlamları ile ele alınır. “Acının Öyküsü”nde ölüm korkusu her adımda izlenebilmektedir. Öyküdeki *siyahlı adam* ölüm korkusunun alegorisidir. Sürekli öykü kişinin sağında solunda belirir, anlatıcıyı bunaltır, korkutur.

Sait Faik'in anlatıcıları ve karakterleri ile özdeşlikleri olan Eray'ın anlatıcıları da yalnızdır ve bu yalnızlığı derinden yaşarlar. Sait Faik'in yaşamından takip edebildiğimiz, varoluşundaki ve mizacındaki yalnızlık duygusu Eray'ın varoluşunda ve mizacında da vardır. Eray'ın öykülerinde Sait Faik'tekine benzer bir yaşama sevinci zaman zaman gözüксе de anlatıcılardaki yalnızlık duygusu yoğun bir şekilde görülür. Bundaki en büyük sebep ayrılık ve acı ile neticelenmiş sevdâ ilişkileridir. Yaşam öyküsünden izleyebildiğimiz kadarıyla Eray'ın iki evliliği sonucunda yaşadıklarının bulantılarını da öykü kişileri -çoğunlukla anlatıcı- aracılığıyla metinlere yansıtır. Bu kişilerin yalnızlığındaki derinlik ve iç buhran öykülerde görülür.

Nazlı Eray'ın öykülerinde bir diğer varoluşçu içerik kaçış olarak görünür. “Mös-yö Hristo” ve “Monte Kristo” gibi fantastik bir zeminde kurulan öykülerde Eray'ın öykü kişileri yaşadıkları sıradan/sıradanlaşmış hayattan kaçarlar. Mösyö Hristo kuş olur, uzaklara gitmek ister ama tekrar sıradan hayatına, karısının yanına döner. Burada Hristo, özel alana sıkışmış karısından ve onunla kurduğu hayattan bezmiştir. Yaşadığı sıradan hayatın onun iç dünyasında yarattığı varoluşsal buhran kaçış olarak ortaya çıkar. Aynı şekilde karısı Madam Marina'da özel alana sıkışmaktan, her gün aynı ev işlerini aynı saatte yapmaktan, tek düze hâle dönüşmüş yaşamından bunalmaktadır. “Monte Kristo”da da kadın, evindeki kiler/çamaşır odasının duvarını sapı kırık bir çatala

kazarak yaşadığı sıradan hayattan kaçmak ister. Feminist açılımları da olan bu öykü, evlilikleri zaman aşımına uğramış çiftlerin birbirlerini anlayamaz hâle gelmesi, birbirlerinden uzaklaşması, önemli bir iletişimsizlik yaşamaları ve bunlarla bağlantılı olarak iç dünyalarında yaşadıkları bulantılar ele alınır.

Bütün bunlara rağmen yazarın öykülerinde bireyin varoluşsal açmazlarına derinlemesine bir ışık tutulmaz. Sait Faik mirası ışığında 1950 Kuşağı öykücülerinin tavrını da takınan Eray'ın, bunalım öykücüsü gibi “Yazılarında bireyci ve bohem küstahlığı yoktur” (İdil, 1977, s. 591). Gerçeküstüne, fantastiğe, absürde, alegorik anlatıma başvurur ancak anlatımındaki yalınlık ve sadelik, anlaşılabilirlik, dilin yapısını bozan yapıları kullanmaması, serüvene, şaşırtmaya, heyecana yer yer mizaha ve ironiyi dayanması onu 1950 Kuşağı öykücülüğünden uzaklaştırır.

Sonuç olarak Nazlı Eray 1960-1980 yılları arası yazdığı öykü kitaplarında varoluşçuluğun sınırlarına dayanır, varoluşçu içerikten ve biçimden beslenir; fantastik ve gerçeküstü teknikleri çokça kullanır ama bunalım ya da bohem edebiyatı yapmamıştır. Öykü kişilerinin derin çözümlemelerine girmez. Bireycidir lâkin toplumsal meselelere bütünüyle kendisini kapatmamıştır. Daha çok Sait Faik gibi yazar, insan sevgisi ve yalnızlık içeriği öykülerinde görülür.

Nedim Gürsel, öyküleriyle varoluşçu eğilime en çok yaklaşan yazarlardandır. Çağdaş Türk edebiyatı üzerine hazırladığı yazılardan oluşan *Başkaldıran Edebiyat* (1997) ve *Bozkırdaki Yabancı* (2011) adlı kitaplarında Batılı varoluşçu yazarlar ve 1950 Kuşağı hakkında birtakım yazılar kaleme almıştır. “Avrupa’da Bir Türk Yazar”da Demir Özlü, “Türk Yazınında Öykü”de (2011) 1950 Kuşağı üzerine değerlendirmelerde bulunur. “Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/İdeolojik Yapının Yeri” (1997) adlı eserinde yer yer Batılı varoluşçu ve modernist yazarların gerçekçilik anlayışına değinmekle birlikte, “Yazarak Yaşamak”, “Oktay Akbal’ın Yasak Yalnızlığı”, “Leyla Erbil ve Gecede” “Adnan Özyalçınar’ın Alistirmaları” (1997) adlı yazılarında da varoluşçu bağlamlar bulmak mümkündür. Gürsel’in akademik kimliğinin Batılı olduğu kadar çağdaş Türk edebiyatını tetkikte ve özümsemekte kendisine bir hayli yardımı dokunduğu söylenebilir. Gürsel’in 1960-1980 yılları arasında yazdığı öykülerle İleri’den çok daha net ve korkusuz bir seviyede varoluşçu yazının daha doğrusu 1950 Kuşağı olarak adlandırılan ve toplumcu yazarlar tarafından gerici olarak addedilen

bunalım edebiyatının kıyılarına iyice yakınlaşır ve bu kıyının sularında özgürce yüzmekten çekinmez. Kısaca *Uzun Sürmüş Bir Yaz* yazarının kitabındaki öyküleri toplumcu gerçekçilikle varoluşçuluğun iç içe girdiği öykülerdir. Akatlı'nın (1998) bu konuda düşünceleri şu şekildedir:

Yazarın denediği anlatım; toplumcu yazarlardan çok, “bireyci” diye nitelenen yazarların rağbet edebileceği bir anlatım biçimi olarak görülebilir. Ve bu sığ yaklaşımla, toplumsal gerçekliklere sırt çeviren, içe dönük, birey özerkli bir “burjuva edebiyatı” yaftalamasına gidilebilir Gürsel’in öyküsünün kuruluş ve örölüş yönteminden (s. 140).

Gürsel, eleştirel gerçekçilikten, toplumcu gerçekçiliğe, Zola gerçekçiliğinden Kafka'nın ve Saint John Perse'in -kendi deyişiyle- kıyısız gerçekçiliğine, gerçeküstücü Breton'un gerçekçiliğinden nesnel gerçekçi yeni romana, Stendhal'ın psikolojik gerçekçiliğinden Joyce'un iç konuşma ve bilinç akışı gerçekçiliğine dek gerçekçilik konusunda *tümel bir gerçeklik* anlayışından bahseder (Gürsel, 1997, s. 20). Gürsel'in öykülerinden anladığımız kadarıyla bu birbirinden farklı gerçekçilik kıyılarından gerektiği kadar beslenerek kendi öykü gemisini bu kıyılarda gezdirmek ister. Farklı şekilde söylersek Gürsel, kurmaca dünyadaki gerçekçilik anlayışında “toplumsalla bireyselin (ya da kişisel) diyalektik dengesi ve toplumculukla ‘edebiyatçılığın’ bütünleşmesi[ni]” (Akatlı, 1998, s. 140) arzulamaktadır. Nitekim sözünü ettiği gerçekçilik yöntemine benzer bir gerçekçilik anlayışını bir yazısında *Yeni Gerçekçilik* olarak ifade eder ve bu gerçekçilik anlayışını Leyla Erbil'in *Gecede* adlı kitabındaki öykülerde var olduğunu söyler.⁸⁵

Uzun Sürmüş Bir Yaz yazarının Erbil'den etkilendiği iddia edilebilir, yazarın hemen hemen her öyküsünde varoluşçu bir içeriği çekip çıkarmak mümkündür, elbette bu içerikler bilinç akışı tekniğiyle semirtilip Freudyen söylemlerden zengin bir şekilde beslenir. Yazmanın bir varoluş biçimi olabileceğini belirten Gürsel'in (2000) “Senin

⁸⁵ Gürsel *yeni gerçekçilik* olarak ifade ettiği bu eğilim konusunda şunları zikreder: “Balzac'da ilk izlerine rastladığımız, bir yanıyla Zola'da doruğuna ulaşan, Maupassant'ın küçük öykülerinde salt gözlemcilğe dek varan Gerçekçilik yeni boyutlar kazanıyor; yeni bir gerçekçiliğin kıyısında dolaşıyor Erbil. Öykülerini önemsememin nedeni de, birçoğunun benim ‘Yeni Gerçekçilik’ diye adlandırdığım bu anlayışla yazılmış olması. Oysa yazarın anlatımı öylesine değişik, öylesine alışılmışın dışında ki, yaşamlarını belgelerle tanıtlasa bile inandırıcı değil kişileri. Onun kişilerinin gerçekliğine karşı bu güvensizliğim, çok değişik anlatımından, olayların ve düşüncelerin karmaşık yapısından geliyor sanıyorum. Erbil çevremizdeki, yaşadığımız gerçeği bütün yalınlığı ve çıplaklığıyla algılıyor, ama onu okura sunarken bilinçakımı yazarlarından aldığı dışavurumcu bir biçimden, Freud'cu bir yöntemden yararlanıyor. Ayrıntılı bilgi için bk. (Gürsel, 1997, s. 374).

Adın Yalnızlık” (1969a), “Uykusuzlar” (1971), “Köprüaltı” adlı öyküleri ve “Akarsu” başlığı altında numaralandırılmış tüm öykülerde varoluşçu içerikler öne çıkar. Bulantı/kaygı merkeze alınmak üzere, yalnızlık, ölüm, intihar, başkaldırı, yabancılaşma, cinsellik, benlik yitimi, anlamsızlık, hiçlik öykülerde sık rastlanan varoluşçu içeriklerdir.

“Uykusuzlar” derin bulantılar yaşadığını düşünen kentsoylu yahut küçük burjuvaları eleştiren bir öyküdür. Salih, Ayten ve Murat isimli öykü kişileri korkunç bir aldanışın içinde yaşamaktadırlar; üstelik varoluşlarını amaçsız ve doğru olmayan, yanlış bir mistik dünya ile özdeşleştirmeye çalışarak (s. 88) bu mistifikasyona (aldanma/aldatma) düşerler. Esasında bu öykü kişileri farkında olmadıkları sathi bir varoluşsal kaçışın içindedirler, dünyadaki ve toplumdaki yaşanan kaoslarla yüzleşemezler. Benlik yitimi, yabancılaşma, yalnızlık ve hiçlik gibi varoluşçu içerikler metinde zikredilse de bu yaşanan bulantıların samimiyeti sorgulanacak niteliktedir.

“Senin Adın Yalnızlık” (1969a) adlı öykünün adından da anlaşılacağı üzere öyküde yalnızlık içeriği ele alınır. İleri kadar öykülerinin merkezinde olmasa da yalnızlık içeriği Gürsel’in öykülerinde bir görünüp bir kaybolur. Öyküde kentte yaşayan küçük burjuva ya da kentsoylu başkışı çok yoğun bir yalnızlık içindedir. “onu tanımadan önce bu şehirde yapayalnızdım” (s. 406) dediği kişiye sevdalanır, aşkı karşılıksız değildir. Başkışı zamanla bir yabancılaşma yaşar; sarışın, mavi gözlü âşığına baktıkça ölümü görür. Âşığını sevmektedir ama âşığı, başkışının senelerdir alışkın olduğu, varoluşunu anlamlandıran, varlığının bir parçası olan yalnızlığını öldürmektedir. Başkışı, âşığı için “Onun ölüm olduğunu artık biliyorum. Bu yabancı şehirde yalnızlık yavaşça dağlardan iniyor” (Gürsel, 1970, s. 407) demektedir; eserdeki *ölüm* içeriği daha çok yalnızlığın giderilmesi ile *bireyin benliğinin ölümü* gibi bir durumu imler. Gürsel’in öykü kişileri için bu yalnızlık içeriği genellenebilir. Prof. Etienneble (Gürsel, 2013, [Prof. Etienneble’nin “Önsöz” yazısından]) yazdığı önsözde Gürsel’in öykü kişilerinin yalnızlığı konusunda şunları söyler:

Gürsel’in ilk öykülerinde tüm kahramanların yalnızlık içinde bunalmalarını doğal karşılamak gerekir, ama en yürekli, en gözü pek militanların da aynı yalnızlık içinde bocalamaları şaşırtıcı değil mi? (...) Bu yalnızlık onları gzetleyen, sürekli tehdit eden ve çoğu kez de boğan bir ölüm saplantısına dönüştüyor (s. 16).

Varoluşçu yalnızlık içeriğinin ölüm içeriği ile iç içe girmiş görünüşü “Köprüaltı” adlı öyküdedir. Bu öyküdeki yalnızlık toplumsal kaoslar sebebiyledir. Öykü başkışının arkadaşları Metin, Özgür, Filiz, Ali 1 Mayıs kutlamalarına katılır, tutuklanır, hapse girer ve işkence görür. Özgür hapiste gördüğü muamele ve işkence sebebiyle psikolojik tedavi için kliniğe yatar. Filiz, Ali ile evlenmiş, sonra da boşanmıştır; Ali eylemlerde ölür. Öyküde Filiz’in intihar girişimi öne çıkarılır. Başkışının de Filiz ile duygusal ve cinsel anlamda bir geçmişi vardır. Filiz’in intihar girişimi sonucunda oluşan bileğindeki jilet izi, toplumsal çıkmazlar karşısında hayata tutunamamasını ve yalnızlığını simgeler. Bu bağlamlar varoluşçu cinsellik içeriğiyle koşut bir şekilde ele alınır. Gürsel, başkışının Filiz’le yaşadığı cinsel birlikteliği ve Filiz’in kadınsılığını anlatırken “yazmak eylemini erotiğe vardırان betimlemelerle dile getir[ir]” (Aytaç, 1995, s. 98). Cinselliğin, varoluşsal yalnızlığı derin olan kadın karakterin yalnızlıktan kurutulmak ya da içindeki yalnızlık duygusunu törpülemek için giriştiği ama yalnızlığını daha da derinleştirdiği bir eyleme dönüşmesi öyküde görünür (s. 36).

“Akarsu” serisinin “T” numaralı (2013) öyküsünde *ölüm* içeriği yabancılaşma içeriği ile iç içe girer. *Uzun Sürmüş Bir Yaz* adlı öykülerinden hareketle Gürsel “Baskıdan sonra yaşadığımız bu uzun, bitimsiz yaz günleri aslında tek bir imgeyi, ölümü bütünlüyor. Geride kalan, içimize güneşin bıraktığı kızgın bir leke halinde çöken ölümü” (s. 16) demektedir. Öyküde Nilgün, gördüğü işkence sonrası insomnia - uykusuzluk- hastalığına yakalanmıştır; yatakta sırt üstü, gözleri açık sürekli tavana bakarak yatmaktadır. Âdeta yürüyen bir ölü, bitkisel hayata girmiş bir insan gibidir. Engin’in; Nilgün’ün ve çevresindekilerin bitmişliğine aldırış etmeksizin komünist mücadeleye devam etmeleri için çağrılarda bulunması Oğuz’u yaşadıklarına yabancılaştırırken Engin’in de yabancılaşmasını okura yansıtır. *Uzun Sürmüş Bir Yaz* yazarı bir söyleşisinde “Çağımız insanının yalnızlığını, köksüzlük duygusunu vermeye, bir yandan başka kültürler, değişik insanlarla zenginleşirken öte yandan kendi kimliğine yabancılaşmasını anlatmak istedim” (Söyleşiyi yapan belirtilmemiş, 1998, s. 54) der. Engin’in başkaldırısı, Nilgün’ün benlik yitimi ve yarı ölü bir şekilde hiçlik ve anlamsızlık içindeki gezinmeleri, Oğuz’un yaşananlar ardından toplumsallıktan kaçmakla korkmak arasındaki gidip gelmeleri “Akarsu”nun bütün öykülerini varoluşçu içerikler üzerinden okumayı kolaylaştırır. Başta Engin olmak üzere tüm öykü kişilerinin

yaşadıklarına, davalarına, ülkülerine, topluma ve kendilerine karşı ama asıl ölüme karşı yabancılaşması öyküde Oğuz'un bilincinden şu şekilde görülür (s. 51).

“Akarsu” serisindeki öykülerde varoluşsal bulantıların kökeninde toplumsal kaoslar yatmaktadır. 12 Mart Muhtırası öncesi ve sonrasında Türkiye’de yaşanan idamlar, işkenceler, zulümler, baskılar, sansürler, eylemler, komando ve kontrgerilla faaliyetleri tek yönlü -sol kesimin çektiği acılar- olarak öykülerde yer alır. Öykü kişisi, bahsi geçen toplumsal ortamdaki sorunlar kökenli bireylerin yaşadığı varoluşsal ve psikolojik buhranları dile getirir (s. 46). “Uykusuzlar” (1971) adlı öyküsünde doğrudan Sartre’ın *Bulantı* adlı romanından alıntılama yapıldığı gibi, *Bulantı*’dakilere benzer anlatımlara, tasvirilere ve söylemlere -nesnelere, eşyaya, tabiata karşı bulantı duyma/yabancılaşma- yer verdiği öyküsü de vardır; bu, “Akarsu” serisindeki “II” ve “Selim’in Karama Defteri” adlı öyküdür.⁸⁶

1960-1980 seneleri arasında verdiği öykülerde, 1950 Kuşağı yazarları gibi alegori ve sembol kullanımlarındaki yoğunluğu da çok daha fazladır; öykücü bunları çağdaşları gibi kullanmamaktan çekinmemiş, 1950 Kuşağı öykücülerinin kullandığı şekilleriyle ve korkusuzca eserlerinde uygulamıştır. Aktunç, Uyar ve İleri gibi yazarlar bunalım öykücülerinin bu uygulamalarına itiyatla yaklaşmış, öykülerindeki alegori ve sembol kullanımlarının 1950 Kuşağı yazarlarından farklı olduklarını iddia etmiş, hatta bir kısmı bu uygulamaları gericilik olarak da addetmiştir. Güler’in alegori kullanımları “Akarsu” başlığı altındaki “II”, Selim’in Karalama Defteri” adlı öykü ile Nilgün’ün

⁸⁶ Gürsel’in Akarsu başlığı altındaki “II, Selim’in Karalama Defteri” adlı öyküde (Gürsel, 2017), *Bulantı* romanına benzer söylemler şu şekildedir: “Ben tek başıyım. Tek başına bırakıldığım için de dünyayı değiştiremem. Hem dünya burada değil, ağaçlarda. Evet, her sabah uyanınca ağaçlarda yemyeşil buluyorum dünyayı. Islak, aydınlık. Bazen yeşerirken hafifçe ürperiyor. Burada beyaz duvarlar, birkaç kitap, geceleri üşüdüğüm soğuk bir yatak var. Ben dünyada değil odadayım, dünyaysa ağaçlarda. Güneş billur bir topun içinden geçer gibi her yanı aydınlatıyor. Yer altına bile süzülüyor ışık. Yapraklarda yürüyen suyu ısıtıyor. Ağaçların köklerinden yapraklara yürüyüp dünyayı besleyen ılık suyu her sabah biraz daha dışımda duyuyorum. Artaud’nun şu sözü buraya yazdıklarına bir giriş olabilir mi? ‘Yeniden gerçek dışıyla aydınlanan aşırı bir sarsıntı içinde bulmak kendini, varlığının bir köşesinde gerçek dünyanın da parçalarını taşıyarak.’ *Aşırı* ve *sarsıntılı* sözcüklerinin altını çizmeli. *Gerçek dünya*’ysa artık her gün biraz daha ağaçlarda, yemyeşil” (s. 589). Sartre’ın *Bulantı*’sındaki (2018), Gürsel’in söylemlerine koşut olabileceğini söyleyebileceğimiz kısım şu şekildedir: “(...) varoluş bir bükülmedir. Ağaçlar, koyu mavi sütunlar, bir fiskiye’nin mutlu mırıltıları, canlı kokular, soğuk havada çalkanan sıcak sis parçaları, bir sıra üzerinde sindirim yapan kızıl saçlı bir adam; bütün bu gevşeklikler, birlikte ele alınınca, gülünç bir durum gösteriyordu. (...). *Fazlalık*. Bu ağaçlar, bu kapılar, bu çakıl taşları arasında kurabildiğim tek bağıntı işte buydu. Atkestanelerini *saymaya*, onları Velleda’ya göre *konumlamaya*, yüksekliklerini çınar ağaçlarının yüksekliğiyle karşılaştırmaya, boşu boşuna uğraşıyordum. Çünkü her biri, kendisini içine sokmak istediğim bağlantıdan kaçıyor, bir kenara çekiliyor, taşıyordu. Bu bağlantıların (ki onları, insansal dünyanın, ölçülerin, niceliklerin ve yönlerin dağılıp gitmemesi için sürdürmekte inat ediyordum), benim tarafımdan uydurulduğunu hissediyordum; onlar nesnelere işlemiyorlardı.” (s. 190-191).

odak alındığı “III” numaralı öyküde görülür. Mesela “II” numaralı öyküde gördüğü işkenceden nevrotik bozukluklar ve şizofrenik belirtiler gösteren Selim “Görüneni yazmak kolay” (s. 63) diyerek devlet kapitalizmini ve onun işbirlikçi güvenlik güçlerini Moğollarla alegorileştirir, öyküde bu durum şu şekilde dile getirilir:

Ey eski tarihleri karıştıranlar! Gözcüler, haber bekleyenler, dostlarım! Bilin ki Moğollar geri döndü yine. Kentlerden, sokaklardan homurtular geliyor. Eski atlaslarda Tatar çölleri arayanlar, bilgi düşkünleri, vebadan kaçanlar! Moğollar tank sırtında geri dönü, davranın! Geceyarısı ıdıksız alanlardan homurtular geliyor (s. 63).

Gürsel’in 1960-1980 seneleri arasında yayımlattığı tek kitabı *Uzun Sürmüş Bir Yaz*’da alegori ve gerçeküstü kullanımları öne çıksa da o da dönemin öykücöleri gibi ayağını yere sağlam basan gerçekçilik anlayışından bağıını kolay kolay kesmek istememiştir. Yazarın, alegorik ve gerçeküstü anlatımın yoğunlaştığı öykülerine dikkat edilirse bu anlatılardaki öykü kişilerinin Selim gibi belirli işkenceler ve baskılardan sonra zihinsel ve psikolojik sağlığını kaybettiğı ya da işkence sonrasında insomnia hastalığına yakalanan Nilgün’ün kendisine verilen morfinin etkisinde olduğı görölecektir. İster “Köprüaltı” adlı öyküdeki ressam kadın ister “Akarsu”daki Selim ve Nilgün kişileri olsun bu kişilerin hepsi ciddi nevrotik ve anksiyetik bozukluklar yaşamaktadırlar.

Öykülerde sembolik söylemler de yer alır. Örneğın Oğuz’un yatakta yarı ölü şekilde yatan Nilgün için “Nilgün’ün aydınlık yüzünün geceleri ırmakla birlikte aktığı” (Gürsel, 2013, s. 46) ya da “Nilgün’ün durgun yüzü ile çiftliğin az ötesiden akan ırmağın arasında elbette ilişki vardır” (Gürsel, 2013, s. 47) sözlerinin psikanalitik bağlamları olmakla birlikte Nilgün’ün yaşama sevinicinin, umutlarının yok oluşunun birer sembolü olarak da okunabilir. “İrmak” ve “ışık” gibi semboller laytmotif biçimiyle bütün öykülerde görünerek bu kavramlara farklı anlamlar yüklenir. Bu semboller ve imgelemleri Gürsel, gerçekçilik sınırlarını çok zorlamadan öykülerinde kullanır. (Burada bahsi geçen psikanalitik bağlamlar ve semboller “Psikanalitik Öykü Eğilimi” başlığı altında ele alınmıştır). Sonuç olarak Gürsel’in öykülerinde varoluşçu içerikler toplumcu gerçekçilikle iç içe geçerek yer alır. Zaman zaman yazarın 1950 Kuşağı yazarları gibi bir tavır takındığı görölmektedir ancak gerçekçi yöntemi de bütünüyle terk etmeden öykülerini kaleme almıştır.

Buraya kadar ismini zikrettiğimiz öykücüler gerçeküstü ve fantastik öğeleri öykülerinde kullanarak varoluşçu eğilimlerle yazmışlardır. 1950 Kuşağı'nın ikinci nesli olarak da zikredebileceğimiz Leyla Erbil, Adnan Özyalaçiner, Sevgi Soysal, Bilge Karasu, 1960'larda kitaplarını yayımlamaya başlamış, bunalım öykücülerinden farklı olarak toplumcu gerçekçi içerikleri ve Marksist söylemleri de öykülerinde kullanmış, 12 Mart sonrası gerçekçilik eğilimiyle yazmış ama varoluşçu içerikleri kullanmaktan da vazgeçmemişlerdir. Tezer Özlü ise 1970'lerin ikinci yarısında kitabını yayımlamış, ilk öykülerinde varoluşçu içerikler öne çıkarmış sonraki süreçte gerçekçi yöntemle yazmışlardır. Bir tek Ayhan Bozırat, Nazlı Eray ve Nedim Gürsel 1960-1980 yılları arası gerçeküstü ve fantastik yöntemi terk etmemiş, toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimle bu yöntemleri sentezlemişlerdir.

1.3.2.2. Gerçekçilik Yöntemiyle Varoluşçuluğa Eğilim Gösterenler

Mehmet Seyda, öykülerinde gerçekçilik evreninden neredeyse hiç kopmadan varoluşçu içerikleri kullanır. Amacı varoluşçu eğilimle bir öykü yazmak değil varoluşsal bulantıların küçük burjuvadan küçük insana kadar bütün bireylerde yaşanabildiğini gösterebilmektir. Kapitalizm ve toplumsal kaosların arasında sıkışmış bireyin bireysel yönlerini de göstererek görülmeyen dünyalarını da okuyucuya açar. Seyda'nın bu öyküleri eleştirel gerçekçi bir hüviyet kazanırken varoluşçu ve psikanalizmin içerikleriyle beslenerek bir eğilimler karnavalına evrilir.

Onun öykülerinin varoluşçu yanını besleyen etkenlerden birisi mizacı ve özel yaşamı kaynaklıdır. Otoriter baba, annesiz bir yaşam, üvey anneler arasında büyüme, maddi sıkıntılar gibi daha birçok etken onu bunalımlı ve içe kapanık yapar. II. Dünya Savaşı'nda askerlik yapması o dönemlerin buhranını hissetmesinde önemli rol oynar. Dolayısıyla öykülerindeki karakterler savaşın ve yıkımın getirdiği sorunların altında ezilen, bulantılar yaşayan, derin kaygıları olan, umutlarını yitirmiş kişilerdir. Dönemin yazarlarına nazaran yaşı büyük olan ve dönemin öykücülerinden -Celal, Kurdakul, Ağaoğlu hariç- farklı olarak Osmanlı'nın ve Türkiye Cumhuriyeti'nin birçok dönemine şahit olan Seyda 1960'lara geldiğinde zaten yeterince problemi sırtında getirmiştir. Bu ağır yüke 27 Mayıs, 12 Mart'ın da huzursuzluğu eklenir. İşte bu huzursuzlukların bir kısmı da varoluşsal bulantılar olarak öykülerde işlenmiştir.

Seyda'nın öykülerinin merkezinde olan cinsellik içeriği varoluşçu eğilim, psikanalitik eğilim ve -"Yangın", "Yarıda", "Garnizonda Bir Olay" (1968), "Anahtarcı Salih" (1969) adlı öykülerde olduğu gibi- toplumsal ve ekonomi faktörü tabanlı toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilim çerçevelerinde değerlendirilmeye açıktır. Öykülerdeki cinsellik büyük çoğunlukta Freudyen ve varoluşçu eğilimin kıyılarında değerlendirilmeye daha uygundur.

"İlgisiz" (1974) adlı öyküde henüz çocuk yaşlarında göç etmiş kadın anlatıcının yabancılaşması ve yalnızlığı derindir, kadın bu durumu Kont isimli bir köpek ile dost olarak aşmaya çalışır. "Kedinin Cıgırı" (1962b) adlı öyküdeki kurmaca kişisi Nazif sevmediği insanlarla birlikte mutlu olmadığı bir iş kolunda çalışmak mecburiyetindedir. Mesai arkadaşları ile iletişimsizliği yaşam enerjisini sömürerek yabancılaşmasına neden olmaktadır.

Öykülerde yalnızlık, intihar, ölüm, iletişimsizlik ve cinsellik iç içedir. Çoğu zaman yabancılaşma yaşayan öykü kişilerinin ölümü ve intiharına dikkat çekilir. Varoluşçu bir açıdan ölüm ve hiçlik çok fazla irdelenmese de toplumsal yaşamın içerisinde ekonomik, ailevi, sosyal olaylardan etkilenen öykü kişilerinin ölüm şekillerine de yazar dikkat çekmektedir.

"Evimin Erkeği" (1963) adlı öyküde yalnızlık, hiçlik ve varoluş içerikleri öne çıkar. Öykünün başkışisi memur kadın -Berin- eşinden boşanır, çocuğu da vefat etmiştir. Kadının bundan sonraki hayatı, günlük rutinleri arasına sıkışmıştır ama bunu zaman zaman da eğlenceli bir hâle getirerek bir varoluş mücadelesi verir. Her zamanki rutinlerinden birinde kafade otururken E.C. ile karşılaşır. Öykünün sonundan da öğrendiğimiz gibi karısından boşanmış iki çocuklu bu adam intiharın eşiğindedir. Bohem bir hayat yaşayan, çalışmayan, aylak bir tiptedir. Tam bir flauener örneğidir. Yer, içer, şiirler yazar ama çalışmaz, tüm gün yatar. Kadın ile adam arasında bir sevi ilişkisi gelişir, cinsellik yaşanır. Berin E.C.'yi evinin erkeği yapma peşindedir ama zamanla adamın tembelliği kadında rahatsızlık yaratır. Takip ettirdiği E.C.'nin karısı ve iki çocuğu olduğunu öğrenince onu evinden gönderen Berin büyük bir boşluğa tekrar düşer. Seyda, öyküde kadının büyük bir yalnızlık çektiğini varoluşsal bir tavırla yansıtır. Kadın adamı gönderdiğine pişman olur; gitmeyeceğini, onunla tartışacağını, mücadele edeceğini düşünür: adam ise hiçbir şey söylemeden eski karanlık yalnızlığına tekrar

döner. Seyda öyküde hiçlik, boşluk, cinsellik ve yalnızlık içeriklerini tüm soğukluğu ile etkili bir şekilde kaleme alır.

“Kapatma” (1982) adlı öykü haz odaklı bir diğer cinsel içeriğin varoluşçu tavra yer yer yaklaşarak öne çıktığı öykülerdendir. Tacî Serim’in eve kapattığı Mualla’yı yıllarca görüşmediği kız kardeşi gibi, karısının ve çocuklarının arasına sokması ve bu hamlenin ardından bir aile bütünlüğünün oluşması hem ironik hem de varoluşsal bir tavidir. Karısını her türlü koşulda aldatan adamın bu tavrının altında yalnız olması kaynaklanmaktadır. “Çemberler III” (1968) adlı öyküde de öne çıkan içerik cinselliktir. Evli bir adamın karısı dışında bir kadına ilgi duyması üzerine evliliğine, ailesine ve yaşadığı ilişkiye yabancılaşması anlatılır. “Baba” adlı öyküde eşcinsellik içeriği ekonomi faktörüne dayandırılır. Öyküde işlenen bir cinayet Seyda’nın toplumsal bir sorun olarak ele aldığı eşcinsellik olgusu ile iç içe geçmiştir.

Mehmet Seyda’nın eserlerindeki intihara teşebbüs içeriği “Oyuncakçı Dükkânı” (1964) adlı öyküde kendisini gösterir. O.K. âşık olduğu kadınla ekonomik sıkıntılar nedeniyle birlikte olamaması ve sırf bu sebepten sevdiği kadının ailesi karşısında hakir görülünce intihara teşebbüs eder. “A-B-C-D-” (1964) adlı öyküde Soma’da ailesinden uzak çalışmaya giden adam ve Seyda’nın karşıt bir güç olarak öyküye koyduğu, İzmir’den Soma’ya gelen kadının yalnızlığı bir paradoksle sunulur. Kadın kendisi gibi yalnız olan adama karşı ilgi duyar, mektup yazar, adam kızın dayısı olduğunu bilmediği arkadaşından, kızın düğününde mektubu yazanın evlenen kız olduğunu duyunca bulantılar yaşar ve ardından uyku ilaçları içerek intihar eder. Öyküde öne çıkan bir diğer içerik de cinselliktir.

“İşte” (1964) adlı öyküde de intihar içeriği işlenir. Bir kaçakçı hapis yattıktan sonra evine döner, eve döndüğünde karısının başka bir adamla evlenmiş olduğunu görür. Karısına kavuşma hayaliyle büyük acılara katlanan adam bu acıya dayanmayarak intihar eder. İntihar içeriği yabancılaşma, yalnızlık ve ölüm içerikleri ile beslenerek varoluşçu bir tavrı ile ele alınır. “Emin Kormazgil”de (1962a) ekonomik yoksunluk sebebiyle yabancılaşan, topluma karşı iyice duyarsızlaşan ve yozlaşan babanın sebep olduğu ve kontrolünden çıkarak engelleyemediği olaylar ölümüne sebep olur. “Yarıda” (1968) adlı öyküde ideolojisi ve ülküsü uğruna intihar söz konusudur. Toplumcu

söylemin öne çıktığı bu öyküde intihar varoluşsal bulantıdan çok ideolojik fedakârlıkla bağdaştırılmaktadır.

Mehmet Seyda döneminin ruhuna uygun eserler vermiştir. İlk eserlerindeki toplumcu gerçekçi eğilimin ilke ve yöntemlerini zaman geçtikçe törpülemiş, eleştirel gerçekçi eğilime yakınlaşmış, 1950 Kuşağı varoluşçuluğundan ve bu kuşağın öykülerindeki bir bağlamı olan psikanalizm eğiliminden de istifade etmiştir. Tüm bu eğilimleri öykü estetiğine uygun bir forma sokarak 1960-1980 dönemlerinin toplumcu ruhunu yansıtan öyküler kaleme almıştır. Bunalım öykücüsü gibi gerçeküstü ve fantastik eğilimin kısılarına neredeyse hiç yaklaşımadan gerçekçilik evreninde varoluşçu eğilimin dinamiklerini öykülerinde değerlendirmiştir.

Şükran Kurdakul, dönemin öykücüsü gibi öykülerindeki toplumcu perspektifi varoluşçu içeriklerle harmanlayarak vermeyi tercih etmiştir. Kurdakul toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğin ilkelerine ziyadesiyle tutunur. Başka bir deyişle ondaki Marksist estetik endişesi muhitteki öykücülere nazaran daha fazladır. “Giderken”, “Yargı Payı”, “Göl Kıyısındaki Toprak”, “Olaydan Önce”, “İlk Gecesi”, “Dışa Vuran”, “Yangın” (2001a), “Utanç Karanlıkları”, “Makine ile”, “Beyaz Yakalılar” (2001a) “Artin Kemal”, “Hapisteki Yargıç”, “Baskın”, “İntihar” (2001b) gibi öykülerde varoluşçu içeriklerin öne çıkarıldığı söylenebilir. Bulantı-kaygı başta olmak üzere yabancılaşma (makineleşme bağlamında), özgürlük-seçim, korku, başkaldırı, benlik yitimi, anlamsızlık/hiçlik öykülerdeki varoluşçu içeriklerden bazılarıdır.

Yargıçlık, avukatlık, askerlik, polislik, memurluk gibi hak, hukuk, adalet, suç, suçluluk, yargı, hüküm konularında ağır basan bir mesleği seçen bireylerin yaptıkları işte karar verme, seçim yapma konusunda eylemlerinin sorumluluğu altında ezilmeleri genel olarak işlenir. Örneğin “Yangın” adlı öyküde *emir kuluyum, kanunlar böyle, yasa bunu gerektiriyor* diyerek yapılan işin sorumluluğunu üstlenmemek ya da üzerinden atmak konusuna dikkat çeker. Sartre’ın da dediği gibi yapılan tüm seçimler sadece bireyin kendisine değil diğer insanlara da etki etmekte, bu etkide birey fiili olarak dolaysız bir konumda olsa da yine de eylemin bütünlüğü içinde öyle ya da böyle bulunması bakımından sorumluluğu paylaşmak zorunda kalır.

“İlk Gecesi” adlı öyküde bir tutkulunun ilk gecesi ve varoluşsal sorgulamaları yer alır. On dokuz yaşındaki genç bir delikanlının tutuklanması ve hücreye atılma

sürecinin bilinç süreçleri verilir. Tutuklu, yaşadığı toplumsal kaosların kendisinde oluşturduğu yalnızlık, hiçlik gibi duyguların *neliğini* anlamaya çalışırken varoluşçu sorgulamalara girer: “Demek ki, hiçbir şey yok olmayacaktı oluşturmaya çalıştığı yaşamdan. Bu düşünceyi benimseyerek, ‘Hiçbir şey yok olamaz oluşturmaya çalıştığımız yaşamdan’ biçiminde yüksek sesle tekrar etti” (s. 49-50). Kurdakul adalet ve yargı sisteminin çürümüşlüklerine işaret ederek doğrudan bir eleştiri yapar (s. 49). Genç delikanlıyı yargılayacak olan savcının evindeki huzur, refah ve mutluluk dolu anların tezatı olarak delikanlının kodesteki kaygılı, korkulu hâlleri verilir. Öyküde değinilen diğer konu hangi kanuna, hakka ve hukuka göre bir yargılama yapılmaktadır; verilen kararın dayandığı hukuk maddesi nedir ya da bu kanun neye ve kime göre gerçek hak, hukuk ve kanunu yansıtır, bu kanunların haklılığı ne kadar haktır gibi sualler sorgulanır; öykü kişilerine sorguladır.

“Dışa Vuran” adlı öyküde Selahattin Arif adlı bir yargıcın varoluşsal bulantıları yer alır. Verdiği hükümler, yasanın istediği doğrultuda yorumsuz bağlantılarla hapse gönderdikleri suçlular dolayısıyla yaptığı varoluşsal sorgulamalarının kendisinde yarattığı bulantılar altında ezilen Selahattin kendisini yasaların “her bir maddesine kelepçelenmiş olarak geçirdiği yaşamın ağırlığı altında çökecek sanı[r]” (s. 53). Selahattin Arif, bulantı odaklı bir korku ve varoluşsal kaygılar içinde devinir. Yaptığı işi, hukuku, yasaları sorgulayan, bunların yanlışlıklarını gören ve nihayetinde bu yanlış yasaların ışığında hükümler, yargılar vermek, kişileri cezaevine göndermek zorunda kalan bir yargıçtır. Neden yargılanmaktansa yargılamayı seçtiğini sorgulayan Selahattin’in bulantısı, sorgulamaları metinde görülür (s. 54-55).

Kurdakul’un öykülerinde yaptığı işe yabancılaşan, yaptığı iş sonucu makineleşen, robotlaşan bireyler sıklıkla ele alınır. Kapitalist sistemdeki üretim araçları ve biçimleri bireyi robotlaştırırken özüne karşı yabancılaştırarak onun insani bir varlık olma hususunu hiçe sayar. Kapitalizmin üretim faktörünün bütünü insanın varoluşuna ve özüne fizikî ve psikolojik büyük zararlar vermektedir. İşin yapımı esnasında kullanılan araçlar, bu araçlarla geçirilen uzun süre, bu araçların bireyin gündelik işinde oluşturduğu rutin bireyleri de bu araçlar gibi nesneleştirerek insan olma vasfından uzaklaştırır: kendisine benzetir, araçsallaştırır. “Makine ile” adlı öyküde bireyin makineleşmesi, robotlaşması sonucu benlik yitimine uğraması, hiçlik sorgulamalarına girişmesi anlatılır. Öyküde bir muhasebecinin günlük on saat bir kayıt makinesi başında

ömrünü çürütmesi, kendine ayıracak bir zaman bulamaması ele alınır. Kapitalizmin büyük çarkında bir vida gibi benliğini yitirerek hayatını devam ettirir. Artık kendi kendine yetemez. “Bir müşterinin soyadından, uzak ve yakın çağrışımlara dalar. Üst’ü karşısında ‘evetlerle’ ‘efendimleri’ birbirine karıştıracak denli makineleşir” (Aydın, 1973, s. 180). Öykü kişinin bir nesneye dönüşünü okuyucuya aktarabilmek için bilinç süreçlerini kazıyan Kurdakul muhasebecinin makineleşme sürecini zihinsel yaşantısından öyküsüne şu şekilde aktarır:

(...) organlarımın da girdiği ölçüler vardı yıllardan beri. Sandalyeme oturuşum, masanın altında bacaklarımın duruş biçimini belirlemiştir. İki yıl üç ay önce bizim odaya giren bir kimse karşıdan bakınca aynı durumda görmüştür makine ile beni. Onunla ben, belli bir oyumun sağlanması yolunda birbirimize bağlanmak zorunda olan iki aramız nihayet. O, düşünmeden doğruyu buluyor, ben düşünüyorum doğruyu bulamıyorum (s. 137).

Kurdakul’un öykülerinde öykü figürlerinin sürekli bir iç hesaplaşma içinde oldukları görülmektedir. Bu kendiyle yapılan varoluşsal sorgulamalar yazarın öykü dinamiğinin temeli olduğu söylenebilir. “Öykülerdeki öznelde, içten içe bir hesaplaşmanın bilinci oluşmakta, bunu da nesnel olaylar doğurmaktadır” (Sönmez, 1972a, s. 50). Farklı şekilde söylerde toplumda yaşanan sosyoekonomik, siyasal, sosyokültürel toplumsal kaoslar bireylerin bulantılar yaşamasına neden olur. Örneğin toplumsal olayların bireylerde yarattığı huzursuzluk sonucu oluşan korku ve kaygılar “Göl Kıyısındaki Toprak” (2001a) adlı öyküde zikredilir. Bilinçsiz alt sınıfın toplumda yaşananlar sonucu içlerinde oluşan korku İsmagillere özgürlük katar. Kapitalist sistem sonucu ezilen, hakları elinden sürekli çalınan proleter artık öğrenilmiş çaresizliğin en dibini yaşamakta; eylemsizlik, hareketsizlik, kabulleniş tüm varoluşlarına korku ve kaygı/bulantı duygularını yapıştırmakta, onları çaresiz bir konuma sokmaktadır. Öyküdeki proleter için harekete geçen öğretmen, köylülerin toplumsal kaoslar/açmazlar sonucu oluşmuş korkularını ve bu korkunun kimlere fayda sağladığını dile getirir (s. 35).

Sonuç olarak Kurdakul’un öykülerindeki kişilerin yaşadıkları genel anlamdaki varoluşsal bulantıları dört başlık altında değerlendirmek mümkündür: İlki yargılama ve yargılanma süreçlerinde karar verme yahut bireylerin verilen kararda -doğrudan olmasa da- sorumluluk hissetmeleri; ikincisi rutin olarak günlük yapılan işler sonucu

robotlaşma ve makineleşme, Marksist bağlamıyla kapitalist sistemdeki iş olgusunun bireyleri yabancılaştırması, makineleştirmesi, robotlaştırması; üçüncüsü bireylerin yaptıkları seçimler sonucu bir iç hesaplaşma yaşaması, yapılan seçimlerin sonuçlarının altında ezilmesi, seçimin bireylere yüklediği sorumluluktan kaçma; son olarak da sosyoekonomik, siyasal, toplumsal kaoslar -tutukluluk, hapis, ekonomik yetersizlik, sansür vb.- sonucu bireylerin bunalması, bulantılar yaşaması. Özellikle bu son içeriğin Füzûzan'ın öykülerinde de öne çıktığına işaret etmiştik. Kurdakul'un varoluşçu tutumu bunalım öykücülerinden farklıdır. O yere sağlam basan bir gerçekçilik anlayışıyla varoluşçuluğu öykülerinde bir eğilim olarak değerlendirmiştir. Bu bakımdan onu gerçekçi yöntemle varoluşçu eğilim gösterenler başlığı altında ele aldık.

Adalet Ağaoğlu'nun “Gün Üç Dakika”, “Adi Suçlu”, “Sen de Sor” (2014) “Bi Sevmekten... Bi Ölümden”, “H”, “Hüzam Mavisi”, “Kulak Tıkaçları”, “Nerde O Eski Ölümler?”, “Sessizliğin İlk Sesi” (2015) adlı öykülerde varoluşçu içeriklere rastlamak mümkündür. Diğer birçok öyküsünde odağa alınmasa da varoluşçu biçim ve içerikleri kullanır. Bu öykülerde öne çıkan varoluşçu içerikler ise bulantı-kaygı, yalnızlık, benlik, başkaldırı, ölüm, intihar, yabancılaşma ve ötekileş(tir)me ve kaçıştır. Varoluşçu eğilimle yazan yazarların eserlerinde kullandığı saldırganlık, öldürme isteği, suç işleme içerikleri tıpkı Füzûzan'ın öykülerinde olduğu gibi Ağaoğlu'nun 1960-1980 seneleri arasında yazdığı öykülerde de yer almaz.

Yüksek Gerilim yazarının ilk kitabında toplumcu ve eleştirel gerçekçi öğeler daha baskınken *Sessizliğin İlk Sesi* isimli ikinci kitabında bu toplumsal kaos seslerinin yerini varoluşsal bulantıların inlemeleri alır. Sanki yazar ilk öykü kitabındaki kapitalist sistem yüzünden toplumda maddi, manevi ve psikolojik anlamda ezilen bireylerin varoluşsal sancılarını ikinci kitabında dile getirir. Sınıfsal çelişkilerin güçlü bir şekilde görüldüğü ilk kitap toplumsal olayların bireyler üzerindeki negatif anlamdaki etkilerinin nasıl yapıldığını yansıtırken ikinci kitap bu etkilerin bireylerin psikolojisinde neye dönüştüğünü gösterir. Dolayısıyla Seyda, Kurdakul ve Füzûzan'ın öykülerinde olduğu gibi Ağaoğlu'nun bu öykülerinde de toplumsal olaylar sonucu bunalan insanların dünyasına yönelinir.

Adalet Ağaoğlu'nun “Sen de Sor”, “Bi Sevmekten... Bi Ölümden” ve “H” adlı öykülerinde bulantı/kaygı durumları varoluşsal sancı olarak öykülerde görünür. “Sen de

Sor” adlı öyküde bilinçsiz bir işçi askere giden arkadaşının evinde kalır ve bir depoda çalışır. Kaldığı muhitteki insanlarla sınıfsal bir çatışma içerisine girer. Öykünün başkışisi işçi, yaşadıklarını anlamlandıramaz ve bir arkadaşına mektup/not tarzı bir metin yazarak bir taraftan deneyimlerini aktarırken diğer bir taraftan da yaşadığını sorgular. Bu sorgulama varoluşsal bir sancıya dönüşür. Öykü boyunca önce yaşadığı muhitteki insanlar tarafından sonra da iş yerindeki arkadaşları tarafından haksız yere ötekileştirilen ve fişlenen işçi, etrafındaki insanların kendisine neden böyle davrandığını anlayamaz. Onların bir şeylerden korktuklarından emindir, bunu sürekli sorgular, neden korktuklarını da bir türlü algılayamaz. Bahsi geçen mektubu/notu yazmasındaki esas gaye budur. Öyküde kaygı durumu işçinin yaşadığı apartman, çalıştığı depo ve tutukluluk süreçleri boyunca sürekli bir akış içinde sorgulanarak kurgunun neticesine kadar ilerler. Öykünün sonunda birtakım cevaplara kendince ulaşsa da “Bir çocukluk arkadaşının size yürekte iyilik yapmasına engel olan ne? Sizi, ilk kez bulduğunuz bir işle tepenizdeki bir tavandan eden ne? Yoksa böyle bir iş ve böyle bir tavan hiç olmamış mıydı o zamanlar” (s. 115-116) diyen işçinin kaygı durumu bitmez. İşçinin bu kaygı durumu ve sancılarının kökeninde toplumsal kaosların içine düşmüş bir cemiyet vardır. Korkak, tedirgin, sürekli etraftan şüphelenen bu insanlar gerçek manada ne kendileri yaşayabilir ne de çevresindekilerin yaşamasına izin verir. Apartman yönetimi tarafından aşağılanan, tutuklatılan, işkence gören, ardından arkadaşları tarafından istenmeyen işçi giderek derin bir yabancılaşma yaşar, benliğini yitirir.

“Bi Sevmekten... Bi Ölümden...” adlı öyküde derin bir kaygı durumu yaşanmaktadır. Toplumcu gerçekçi ilkelerin ağır bastığı “Yüksek Gerilim” adlı öykünün devamı niteliğindeki bu öyküde varoluşçu ilke ve yöntemler öne çıkar. İlk öyküde Marksist bir bakış açısıyla kapitalizmin sebep olduğu kaos, yıkım, dram ve trajedi gözler önüne serilirken bu öyküde ise ilk öyküde yaşanan kaos, yıkım, dram ve trajedinin ardından bireyde ortaya çıkan varoluşsal sancılar anlatılır. Kanalet döşemesinde kayınbiraderi bir iş kazası sonucu ölen Sakine Çiçek, olay yerine gidince ölenin kocası Kadir Çiçek değil kayınbiraderi Hasan Çiçek olduğunu görünce “Şükür!” der. Hasan’ın elektrik çarpmasından kapkara kömürleşmiş bedenini gören Sakine Çiçek derin bir anksiyete yaşamıştır, Sakine’de bu durum derin bir bulantıya evrilir, öyküde bu bulantı şu şekilde görünür:

İçinde kopan bu çığlık da ansızın durunca ince, bıçkın bir sızıntının delerek, oyarak, dağlayarak damarlarından her yanına aktığını, her yanını dolandığını seçti. Acımasız bir sızıntı... Burgaçlanarak...O zaman Hasan'ın ölümüne sevindim ben. Neredeyse sevindim demek!.. O kara gövdenin Kadir olmadığını anlar anlamaz “Şükür!..” dedim. Bunu Allah böylece biliyor, şimdi kendimden nasıl saklarım? (...) Kadir'in sağoluşu önünde Hasan'ı çarçabuk gözden çıkarmışım ya, artık Hasan için ağlayıp çırpınmışım, kaç para? İnsan dediğin hep çiğ süt emmiş işte!.. Kadir sağ ya, sağ ya, sağ ya? Şükür!.. Kuş gibi uçup giden Hasan olsa da, şükür artık. Hasan'ım!... Sözde ben senin anandım; anandan çok anandım yavrum (94-95)!..

Ağaoğlu'nun “H” adlı öyküsünde de bahsi geçen bulantı/kaygı durumlarını yalnızlık/iletişimsizlik çerçevesinde varoluşçu eğilim bağlamlarında görebilmek mümkündür. Bu öyküde teknolojinin, kitle iletişim araçlarının, her türlü teknolojik ulaşım imkânlarının yaygınlaşması üzerine sevdikleri insanlarla daha hızlı iletişim kurabilecekken aksine yalnızlaşan, en yakın akrabaları ve arkadaşları ile iletişimsizlik yaşayan ve modern toplumun kalabalıkları içinde kaybolan birey anlatılır. Öykünün başkişisinin aya çıkılan bir çağda kendisinin beninden ve toplumdan ne kadar kopuk ve kaybolmuş olduğu öyküde dile getirilir. Gittiği yabancı bir kentte kaldığı otel odasında tek tuşla sevdiklerine ulaşabilecekken o herkese karşı yabancılaşmış ve iletişimi tamamen koparmış, kendi tabiri ile ıssızlaşmış, yalnız kalmıştır. Kentin kalabalığına karışmaya karar verir, öncesinde yabancı olduğu bu kentte tanıdık birilerini duymak ister. Fakat ahizeyi kaldırıp sevdiklerini arayamaz. Otel odasında geçirdiği bu yalnızlık duygusu onu varoluşsal sancılara şu şekilde sürükler: “İssızda. Tek olan şey bu. Tek kesin olan bu. İssızlık. İssızlıktayım. Her yerde, her zaman, her mevsim ve tek bir durumda. Onu ürküten bu oldu. Tek bir durumda, ıssızlıkta bulunmak. Kaybolmuşluk. En hızlı bir araç onu bildiklerinin yanından aldı, bilmediği bu ıssızlığa bıraktı” (s. 129).

Öyküde ıssızlık, yalnızlık, yabancı, aramak, ulaşmak, görmek gibi iletişimi imleyen birçok kelime defalarca tekrarlanır. Başkişi modern çağın bunalttığı bir toplumda derin bir yalnızlık yaşamaktadır. Öyküde bu kişi konuşacak, iletişim kuracak, yalnızlığını paylaşacak bir kişi arayışındadır. A, B, C, D şeklinde isimlendirdiği kişileri, dostlarını arayamaz, sürekli bahaneler yaratır. Bu yalnızlık kendi seçimidir ve bu seçim onu adım adım yabancılaşmaya ve derin bir kaygıya sürükler. Aramakta tereddüt ettiği E isimli arkadaşından, önceki zamanlarda intihar ve ölüm üzerine bir mektup almıştır.

Derin bir yalnızlık içinde kıvranan başkişinin uzun zamandır görüşmediği arkadaşı E'den aldığı mektupta intihar ve ölüm düşüncesi varoluşçu bağlamlarıyla görünür. Başkişi bir intiharın, yakın arkadaşının ölümünün kendi *beninde* gerçekleştireceği yıkımlardan uzak durmak istemektedir. Kişilerin sadece harflerle isimlendirilmesi de varoluşçu eserlerde, sözgelimi Kafka'nın *Dava*'sındaki Joseph K. veya *Şato*'sundaki K. karakterlerinde olduğu gibi, karşımıza çıkan bir tutumdur. Modern çağlarda bireylerin kişiliklerinin silindiği, kim olduğunun önemi kalmadığına dikkat çekilmek istenmiştir. Nitekim Ağaoğlu'nun öyküsündeki başkişi o denli kendi beni içinde kaybolmuştur ki en yakınındakilerin kim olduklarını unutmuş, onlara bütünüyle yabancılaşmıştır.

Ağaoğlu, “Hüzam Mavisi” adlı öyküsünde Güner Sümer'in biyografisini kaleme alır. Güner'in tüm hayatında yaşadıkları adım adım ölümüne kadar sürdürülür ve öykünün anlatımında özgürlük ve başkaldırı öğeleri öne çıkar. Sosyalist olan Güner Sümer yirmi iki yaşına geldiğinde “Kızılay'da özgürsüzlüğe karşı duran yaşlıları gibi cop ye[r].”⁸⁷ Yaşadığı toplumdaki bozuk düzene karşı yazarak başkaldırır. “Gelişimin çok boyutlu zenginliğini elinde tek kalan şeyle, yaşamıyla savun[ur].”⁸⁸ Birçok kez batıp çıkar, buna rağmen hayata karşı çelik gibi sağlam durur. Hastalık dönemlerinde dahi hayata karşı tutunarak ölüme direnir ve başkaldırır. Ağaoğlu'nun otobiyografik tavrılı bu öyküsünde erkek kardeşi Güner Sümer'in hayata karşı varoluşunu anlatırken başkaldırı ve özgürlük içerikleri öne çıkar.

Ağaoğlu'nun 12 Mart Muhtırasında tutuklananlar için 14 Mayıs 1974'te çıkan af yasasından hareketle kurguladığı “Gün Üç Dakika” adlı öyküsünde başkişinin, çıkacak yasanın içeriği ile ilgili düşünceleri ve bulantıları dile getirilir. Toplumsal bu olaylar başkişiyi çok bunaltır ve çevresindeki insanlardan, arkadaşlarından kaçmaya, uzaklaşmaya başlar. Öyküde başkişinin toplumdan uzaklaşarak kaçma deneyimlerinin varoluşsal görüntüleri yer alır.

Adalet Ağaoğlu, “Sen de Sor”, “Duvar Öyküsü”, “Sen Ey Kutsal Işık” gibi öykülerinde yer yer Kafkaesk ve alegorik anlatıma da kayar, fakat anlatımını bütünüyle gerçeküstü öğelere yaslamaz. Ağaoğlu da Kafka'nın *Amerika*, *Dava* ve *Şato* kitaplarında olduğu gibi yarattığı gerçeklik evreninin zeminine kendi düşün dünyası ve ideolojisi doğrultusundaki eleştirilerini yayar; çeşitli sembol, imgeler yahut metaforlarla

⁸⁷ Adalet Ağaoğlu, *Sessizliğin İlk Sesi*, s. 112.

⁸⁸ Adalet Ağaoğlu, *Sessizliğin İlk Sesi*, s. 112.

birlikte absürt anlatımı da kullanır. Kafka'ya nazaran eleştirilerinin doğrudanlığı daha net olsa da yazar toplumsal eleştirilerini bu teknik yöntemlerle izole edebilmeyi nispeten de olsa başarmıştır. Bu öykülerde hem küçük burjuva hem de küçük insanların varoluşsal sıkıntıları dile getirilir. Öykü kişilerinin bu bulantılarının temelinde toplumcu gerçekçi anlatılardaki sorunlar rol oynar. Kapitalizmin sebep olduğu sınıfsal çelişkilerin, ekonomik ve sosyal adaletsizliklerin, darbe, muhtıra ve sıkıyönetim gibi toplumsal kaosların altında bunalan küçük burjuva ve küçük insanın tahrip edilen psikolojileri mercek altına alınır. Böylelikle yazar bir taraftan varoluşçu içerik ve biçim öğelerinden beslenirken diğer taraftan da toplumcu gerçekçi, eleştirel gerçekçi, psikolojik öykü ve psikanalitik öğeleri de bu içeriklerle harmanlayarak sentezler.

Ağaoğlu da 1950 Kuşağı'nın biçimsel birikiminden yararlanmayı ihmal etmemiştir. Alegorik ve Kafkaesk anlatım, absürt anlatım tekniklerinin yanı sıra iç konuşma, bilinç akışı, sürekli kısmi ve bütüncül geri kırılmalar, algısal zaman ve nesne kullanımları, düzensiz olgu kurulumu, psikanalitik okumaya açık öğeler bunlardan bir kısmıdır. Öykü dili şiirseldir, imge kullanımları da vardır, fakat dilsel sapmalar ve dilde deformasyonlara başvurmaz, neredeyse her öyküsünde farklı biçimsel denemeleri olsa da dil konusunda deneysel girişimleri tercih etmez. Ağaoğlu bu biçimsel öğeleri gerçekçilik yöntemiyle öykülerinde işler, gerçeküstü ve fantastik söylemlere girmez.

Füruzan'ın “Sabah Eskimişliğin”, “Özgürlük Atları”, “Piyano Çalabilmek” (2018a) adlı öyküleri varoluşçu içeriklerin yoğun olarak görüldüğü metinlerdir; bunun yanı sıra “İskele Parkları”, “Haraç” (2018a), “Gül Mevsimidir” (2020) gibi öykülerde de yer yer varoluşçu içerikler gözükmektedir. Bu öykülerde özgürlük, bulantı/kaygı, kapitalist düzenin ve onun ürettiği metaların bireyi yabancılaştırması, benlik yitimi, iletişimsizlik, anlamsızlık, yalnızlık, cinsellik, korku, inanç kaybı, başkaldırı, ölüm/intihar gibi çok zengin varoluşçu içerikler öne çıkar. Yazar toplumsal sorunların altında bunalan insanın iç dünyasına gözlerini çevirir. Öykülerin merkezinde yer alan sınıfsal çelişkiler, toplumsal kaos ardındaki gerekçelerin yaslandığı Marksçı para/ekonomi ilişkisi varoluşçu içerikle iç içe geçerek küçük insanın kaygılarının dile getirildiği psikolojik öykü türüne evrilir. Küçük insanların var olma, tutunabilme ve savrulma sorunları toplumcu gerçekçi sanatın dinamikleri ışığında verilirken Füruzan özgürlük, anlamsızlık, yalnızlık, kaygı, bulantı, bunalım gibi varoluşçu içerikleri karakterlerine kurguda doğrudan zikrettirir. Böylelikle yazarın öyküleri toplumcu

gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik ve varoluşçuluğun birleşiminden doğan çoklu bir anlatıma evrilir.

Füruzan “Sabah Eskimişliğin”deki kadın figüre annesi ve toplum tarafından - Heidegger’in tabiri ile onlar- sürekli nasıl davranılacağı, konuşulacağı, yemek yiyeceği, kimlerle gezip tozacağı, oynayacağı dikte edilir. Bulantılar yaşayan başkisi kendisini nispeten daha özgür hissettiği çocukluk dönemlerine özlem duyar. Kadının varoluşsal özgürlüğünün elinden alınması bulantı yaşamasına sebep olur. Onların ve kapitalizmin inşa ettiği düzen sebebiyle özlem duyduğu çocukluğunu da kaybetmektedir. Yalnızlaşır. Özellikle sahip olunan metaların -öyküde ayakkabılar, annesinin eşyaları- bireyi tutsak hâle getirmesi, bütün ilişkileri ekonomik düzenin belirlemesi öykü kişisinde yabancılaşma, iletişimsizlik, yalnızlaşma ve bulantıya sebep olur. Kapitalizmin olagelmiş toplumsal zihniyeti, inşa ettiği düzen, ürettiği metaları bireylerin benliğini yitirmesinde, topluma ve kendisine yabancılaşmasında önemli roller oynar.

“Haraç” adlı öyküde çocukluktan orta yaşlarına kadar çalıştığı konaktan dışarı hemen hiç adım atmamış, dünya yüzü görmemiş hizmetçi kadının sorgulamaları kadını bunaltmaktadır. Çocukluk yıllarında annesi tarafından terk edilişindeki vicdanı sorgular, ardından Almanya’ya çalışmak için giden oğlunun yoksunluğu “Şimdi sokaklara çıkıyorum da ne oluyor! Görüyorum işte. Benim gibi kaygılı insanlarla dolu her yan” (s. 155) diyen kadını bunaltır.

“Kuşatma” (2018b) adlı öyküde Nazan’ın yaşadığı hayatla yaşamak istediği hayat arasındaki derin uçurum onda derin bir kaygı ve bulantıya sebep olur. Önünde iki yol vardır: Şu anki yaşamını devam ettirmek ve yokluk içinde kıt kanaat bir ömür sürmek ya da Nigar Abla’sı gibi kolay para kazanma yolunu seçmek. Zengin bir hayat özleminde olan Nazan, çalıştığı dükkâna mal satan zengin/burjuva Haluk Bey’e sinema salonunda kendisini teslim eder. Haluk Bey kolay para kazanma yolunu seçen Nazan’ın çantasına paraları sıkıştırırken sahip olmayı şiddetle arzuladığı ereğe nihayet ulaşan Nazan’ın bu seçimi sonunda yaşadığı kaygı ve bulantı metne şu şekilde yansır:

Baktı, adamın içine tıktırdığı kâğıt paralar görünümünü değiştirmemişti hiç. Yüreğinde dolaşıp duran kaygıyı, öfkeyi tanıyamıyordu şimdi. Dokuztaş oynarken takılıp düştüğü, süre yetmeyip taşları dizemediği zamanlardaki boğuntuyu anımsatıyordu. (...)

Şimdi sırtı duvara dayalı dururken kendine yönelik değildi öfkesi. Niye olduğunu, kime olduğunu bilemiyordu. Bilmesini engelleyen bir şey vardı, ama ne (s. 95)?

Benzer bir varoluşsal kaygıyı “Ah, Güzel İstanbul”da (2018b) Cevahir adlı bir hayat kadını yaşar. Cevahir, Sarı Kamil adlı bir kamyoncu tarafından evlenme vaadiyle genel evinden çıkarılır. Kendisine vaat edilen evliliğin umuduyla, yaşadığı yeri ektiği bitkilerle -nane, maydonoz vb.-, her gün yaptığı temizlikle evli bir çiftin yaşamına uygun hâle getirmeye çalışan Cevahir’in, Kamil’in geri dönmeyeceğini anladığında yaşadığı bulantılar/bunaltı metinde “Bir yaban nanesini parmakları arasında ezip kokladı. Epeydir yüreğine yer etmeye başlayan bunaltının bu kokuyla daha belirgin, daha acımasız ortaya çıktığını duydu”(s. 105) şeklinde görünür.

“Nehir” (2018a) isimli öyküde Füzûzan’ın öykülerinde sıklıkla kullandığı bürokratik-aydın karakterlerden biri -vali- yer alır. Karısıyla dokuz senedir yatak odaları ayrı olan Vali’nin varoluşsal yalnızlığını sorgulaması metinde gösterilir. İki sene ardından nişanlısı tarafından terk edilen kızı konusunda da sıkıntılar yaşayan Vali, eşinin kendisini sevip sevmediğinden emin değildir. Karısına kendisini sevip sevmediğini sorduğundaysa karısından “Tabii, (...) Ben sizin karınızım, kızınızın annesiyim” (s. 45) cevabını alır. Bu karı koca arasındaki sevi ilişkilerinin duyguya değil geleneğin, kültürel kodların, statünün gerektirdiği normlara göre düzenlenişidir. Aslında Vali’nin varoluşsal yalnızlığı derindir.

Füzûzan’ın öykülerinde bireylerin yaşamsal düzlemde yaşadıkları kaos durumları ve derin sarsıntılar varoluş sorgulamalarına sebep olurken *benlik* arayışlarını da yüzeye çıkarır. Öykü kişileri, varoluşsal sancıları derin bir şekilde yaşayarak benlik kaybı/yitimi yaşarlar. Farklı şekilde söyleyecek olursak öykü kişilerinin, hayatın anlamını arayışı yolculuğu esnasında çektikleri acılar her ne kadar derin olsa da bu acılarla kendi benliklerini inşa eder ve varoluşsal gerçekliklerine ulaşabilirler, aksi takdirde benlik yitimleri/kayıpları derinleşir ve varoluşsal sancıları da o denli artar. Örneğin “Kırlangıç Balıkları” (2018b) isimli öyküdeki balıkçı Mehmet’e sevdalanan Zarife’nin Mehmet’e sahil kenarındayken yaptığı sitemler seçmek zorunda kaldığı yaşam tarzı ile -hayat kadınlığı- kendi gerçekliği -yeniden âşık olmuş bir çocuk sahibi dul kadın- arasında benliğinin gidip gelmelerini yansıtırken varoluşsal bir benlik kaybı yaşadığını da bizlere göstermektedir.

“Taşralı”da (2018a) ise varoluşçu yaklaşım olarak *başkaldırıyı* görüyoruz. Öyküde burjuva değerlerini savunan teyzesinin yanına okumak için büyük şehre gelmiş bir kızın bilinç süreçleri resmedilir. Evin reisi -kızın eniştesi- bir paşadır ve vefat etmiştir. Teyzesi, kadının okumasına karşı ataerkil düşünceye saplanmış, kadını ikinci bir cins olarak gören bir karakterdir. Başkişi teyzesinin söylediklerini onaylar gözüксе de içten içe bu baskı zihniyetinden kurtulmak, kendi seçimleriyle kendi varoluşunu inşa etmek ister.

“Özgürlük Atları”nda çocukluk, *onların* tüm zincirlerinden azade özgürlük dönemi olarak ele alınmıştır. Başkişi kadın, inanç krizleri yaşadığı olgunluk dönemlerinde varoluşsal sancılar içinde kıvrılırken kadının çocukluk dönemleri ise Tanrı’ya inandığı, yaslanacak, destek alacak bir ilahi güç bulduğu güvenli zamanlardır. Parasız yatılı okula hem babası hem de sosyal devlet sistemi kaynaklı sebeplerden gidemeyeceğini öğrenince önce varoluşsal sorgulamalar, bulantılar ve ardından da inançsızlık krizleri başlar. Varoluşçu içerik olan *ölüm* de bu noktada sorgulanır. Ölüm düşüncesi, başkişinin varoluşunu anlamsız kılan bir kaygıya, bir tür hiçlik duygusuna, yaşarken ölmeye başka bir deyişle bitkisel hayata doğru evrilerek başkişide inançsızlık ve boşluk duygularını şu şekilde oluşturur:

Ben okula gitmiyordum.

Tanrı da pek ortalarda yoktu gündüzleri.

Geceleri geliyordu, ölümü istiyordum Tanrı ’dan.

Ölünce, babalığım, donup kalıyordu.

Ama her şeyi görüyordum ölünce.

Duru, mutlu bir ölümdü bu.

Yapılan haksızlığa daha iyi bir karşılık bulamıyordum (s. 17-18).

Füruzan’ın “İskele Parklarında” isimli öyküsünde ailesinin onaylamadığı bir kişiyle evlenen kadın kocasını bir iş kazasında kaybeder, devlet onlara sahip çıkmaz, ailesi de ona sırt çevirmiştir. Kızıyla sefillik içinde yaşar, kız yeterli beslenememekte, büyüyememektedir, okul çağı gelmiştir, kadın okul masraflarını nasıl karşılayabileceği kaygısını çok derin yaşar. Anne ve kızın fakirlikleri dolayısıyla çevrenin -öyküde parkta torunuyla oturan burjuva yaşlı kadının- onlara bakışı da toplumsal ve sınıfsal çelişkiyi

gözler önüne serer. Kimi kimsesi olmayan kızını bu hayatta yetim bırakmayı göze alacak kadar bunalan kadın *ölümü-intharı* sorgular, arzular ve bir çare olarak görür.

“Ah, Güzel İstanbul”da çocukluğundan bu yana hayat bir türlü Cevahir’in yüzüne gülmez. Çocuk yaşta ailesi tarafından hor görülen, çocuk yaşta evlendirilmek istenen Cevahir’in, evden kaçışı ile bütün hayatı tepetaklak olur. İstanbul’da gün yüzü görmeyen Cevahir’i, genel evinden evlilik vaadiyle çıkaran Sarı Kamil’in de terk etmesi üzerine artık bu kadının eski yaşamına dönmesi mümkün değildir. Kadersizliği içinde varoluşsal sancılarla yoğrulan ve yapayalnız kalan Cevahir çareyi köprüden atlayarak *intihar* etmekte bulur.

Füruzan Türkiye’deki aydın, burjuva kadınların yozlaşmaları ve yabancılaşmaları, diğer sınıfları ötekileştirmeleri üzerinde önemle durur. “Tokat Bir Bağ İçinde”, “Gül Mevsimidir”, “Özgürlük Atları” gibi burjuva kadınları merkeze aldığı öykülerde figürlerin iç dünyaları şeffaflaştırılır, bu şeffaflığa kişilerin mensubu olduğu toplumun insanlarına ve değerlerine -bilhassa Batılı okullarda aldıkları eğitim sebebiyle- yabancılaştıkları ve yozlaştıkları yansır. Batılı kültüre ve yaşama kendilerini kaptıran figürlerin metinlere yansıyan hayatları tamamıyla yabancıdır/yabancılaşmıştır. Yabancılaşma ve yozlaşma öykülerde bu karakterlerin içten içte farkına vardıkları ama yüzleşmekten kaçındıkları/kaçtıkları varoluşsal bulantılarıdır.

Füruzan, burjuva sınıfının yozlaşmalarını ve yabancılaşmalarını okura yansıtırken cinsellik içeriğini önceler. “Tokat Bir Bağ İçinde”de (2018b) cinsel sapkınlığı cinsel özgürlük olarak addeden burjuva öykü kişisi düşüncelerinden farkında olmadan rahatsızlık duymaktadır. Modern ve aydın bir kocası olduğunu söyleyen kadın karakterin kendisi başka erkekleri, kocası da başka kadınları rahatlık içinde tadar ve dener. Gece kulüplerine gittiklerinde başka insanlara sarılmanın, sürtünmenin tadını çıkarırlar. “Hem kime ne canım! Neden zarar versin toplumcuğumuza” (s. 12-13) diyen, karşısındaki kendi sınıfından olmayan arkadaşı tarafından “Yabancılaşmanın kaçınılmaz sonuçlarıdır bunlar deme” (s. 13) diyerek söylemlerinin sürekli onaylanmasına ihtiyaç duyan öykü kişisi içte içe bir vicdan muhasebesi de yapmaktadır. Onun cinsel özgürlüğü, serbest bir evlilik yaşaması esasında içsel bir bulantının, varoluşsal bir kaosun sonucudur. Söylediklerimiz öyküye şu şekilde yansır:

Süsüme bakma öyle, kurnaz kurnaz. Erkekleri elde tutmanın en kestirme yolu onları dantellerle, kokularla kamaştırmak. En devrimci geçineni bile kadını böyle algılıyor. Yabancı seks dergilerini bir izlemeleri var, şaşarsın... Gerçek güzelliğe yönelik olsalar neyse... Çoğu saptırılmıştan yana. Ah, yine hayır diyen gülümsemen! Hayır mı? Tümü öyle değil mi, diyorsun? Yanılıyorsun. Binlerce yıllık talime kim sırt dönebilir? Hem biz evliliğimizi uygarca çözümledik. Kimse ötekine karışmıyor (s. 7).

Benzer şekilde “Haraç” adlı öyküde cinsellik ve din konularında neredeyse hiçbir şey bilmeyen, “erkekten, insanların birleşmelerinden bir şey anlama”yan (s. 141) öykü kişisi Servet’in esas bulantısı, konağın reisi Ruhusi Bey’in geceleri ona ettiği tacizlere engel ol(a)maması ve bu konuda Allah’ın onu affedip affetmeyeceğidir. Bu cahil köylü için cinsellik varoluşsal bir kâbusa dönüşür.

Nasıl ki Füzûzan’ın yapıtları bazı yönleriyle toplumcu ve eleştirel gerçekçi sanatın biçim ve içeriğine zaman zaman yaklaşıp uzaklaşıyorsa zaman zaman bazı yönleriyle de varoluşçu edebiyat dinamiklerine yakınlaşıp uzaklaşır. Dönemin öykücüleri gibi kadını merkeze koyduğu, varoluşçu içerikleri öncelediği öyküleri feminist eleştiri eğilimi ile iç içe geçmiştir. *Küçük burjuvalar* 1950 Kuşağı yazarlarının öykülerindeki gibi çoğunluğu oluşturmaz. Daha çok alt sınıf öne çıkar, dolayısıyla da sadece küçük burjuvanın bulantıları değil küçük insanların bulantıları da öykülerde yer alır. 1950 Kuşağı öykülerinin çoğuna bireyin kendi beninden hareketle yaşadığı bunalımlar yansır, Füzûzan’da ise bireylerdeki derin bulantıların ve kaygıların sebepleri toplumsal buhranlar, sınıf çelişkileridir. Varoluşçu içerikte kullanılan saldırganlık, öldürme isteği, suç işleme eğilimi Füzûzan’ın eserlerinde kullanılmamıştır. Varoluşçu eserlerde sıklıkla öne çıkarılan intihar içeriği *Parasız Yatılı* yazarın sadece “Ah Güzel İstanbul” öyküsünde kurguda doğrudan zikredilmeden işlenmiştir.

Füzûzan varoluşçular gibi gerçeküstü yöntemini kullanmaz, aksine realizm öykülerindeki esas unsur olarak karşımıza çıkar, reel hayatın gerçekliğinden asla uzaklaşmaz, onda ayağı yere sağlam basan bir gerçekçilik anlayışı vardır. Lakin iç konuşma, bilinç akışı, kısmi bütüncül geri kırılmalar, algısal zaman ve nesne kullanımları, düzensiz olgu kuruluşu gibi tekniklere de varoluşçular kadar önem verir. Varoluşçu öyküler ne denli psikanalitik okumaya açıksa Füzûzan’ın öyküleri de benzer şekilde psikanalist dinamikler çerçevesinde rahatlıkla değerlendirilebilmektedir. Füzûzan’ın öykü dili de

varoluşçu öykücüler gibi şiirseldir, imge kullanımları da öykülerinde görülür ancak öykülerinde varoluşçular kadar keskin dilsel sapmalar ve dilde deformasyonlar yoktur, yazar dilde ve kurguda deneysel girişimleri tercih etmez.

Selçuk Baran, 1970’lerde öyküler vermesine karşın 1950 Kuşağı varoluşçularına daha yakın bir çizgide ilerler. Aslında yaş aralığı olarak da o kuşağın içindedir. Eserlerinde Sait Faik etkisi vardır. Aynı yaş aralığında olan Bozafat, Soysal ve Erbil’in ilk öykü kitaplarında olduğu gibi bunalım edebiyatının esintilerinden kendisini kurtaramamıştır. Yazmayı bir çeşit varolduğunu ifade etme şekli (Solak, 2016, s. 58) olarak gören Baran; Eray gibi toplumculuğunu iyice törpülemiştir, birey merkezlidir. Bu öykücülerden farkı daha çok gerçekçilik yöntemiyle yazmasıdır, gerçeküstü yahut fantastiğe eğilimi yoktur. Kafkaesk eğilim bazı öykülerinde ağır bassa da absürdün *mantıksız mantığı* çok baskın değildir, bir başka deyişle gerçekçilik evrenine daha sıkı yaslanmıştır.

Baran’ın bilhassa varoluşçu eğilime yaklaştığı öykülerinde umudunu kaybetmiş, yaşama sevincini yitirmiş, yaşamının anlamsızlığını duyumsayan yalnız karakterler vardır. Öykücünün mizacındaki karamsarlık, yalnızlık ve içe kapanıklık (Solak, 2014, s. 54-63) öykü kişilerine de sinmiştir; kapalı mekânlarda bunalan, karamsarlaşan ancak açık mekânlarda nefes alabilen öykü kişilerinin bulantıları çıkar karşımıza. Varoluşçu ölüm içeriğinin öne çıktığı bu öykülerde geçmişle boğuşan öykü kişileri bir iç hesaplaşma içindedir. Örneğin “Odadaki”, “İhtiyar Adam ve Küçük Kız”, “Anne” (1974), “Bahçede”deki (1977) öykü kişileri ölümün eşiğindedir, son bir umut bulur ve ona tutunmaya çalışırlar. “Bahçede”deki yatalak adama karısı bakar, sıcak havalarda onu bahçeye çıkartır. Karısı yorulmuştur. Zuhall isimli bir kız bahçeye gelir ve yatalak adamla -Erkem’le- tanışır, genç kızla aralarında bir bağ kurulur. Ekrem tüm varoluşsal çıkmazlarını, geçmişini, düşüncelerini Zuhall’a anlatır, kız bunalır. Ekrem bir mutluluk ve haz olarak kızın küçük elini avucunda tutar, varoluşsal bulantısından kurtulmak adına Ekrem bir umut olarak Zuhall’a sarılmıştır.

“Odadaki” adlı öyküde ise ölen kızı zaman zaman aklına gelen hafızasını yitirmiş yatalak adam, kızı Naciye’nin halüsinasyonlarını görür. Vücudunun uzuvları “bütün anlamını yitirmiş[tir] “ (s. 5). Onunla ilgilenmekten usanan karısı dışarıya bakıp avunsun diye yaşlı adamın yatağını pencerenin kenarına çekmiştir. Yaşlı adamı “Dünya;

sesleri, renkleri, acıları, sevinçleriyle çoktan bırakıp gitmişti[r]” (s. 7). Yaşlı adam, yaşadığı odanın dışında kalan her şeye -karısı da dâhil- yabancılaşmıştır. “İhtiyar Adam ve Küçük Kız”daki muhtemelen kalp krizi geçiren yaşlı adam; oğlu ve gelini tarafından yaşadıkları evde istenmemektedir; adamın yaşadığı odanın kapısı kapanınca evdekiler nefes alır. Ölüm ânı yaklaştıkça korkuyu duyumsayan yaşlı adam aşına olduğu bu eve artık yabancılaşmıştır. Öykünün sonunda ölümün kaçınılmaz olduğu ânı bütün duyularıyla hisseden adam *çaresizliğe* bir umut gibi sarılır ve o anda artık korkuyu yener (s. 19). Adamın yaşadığı anlamsızlık ve hiçlik öyküye şu şekilde yansır: “İşte onun en önemli anında, kapalı bir kapının ardında unutuvermişlerdi. Hiç kimsenin düşüncesinde değildi. Bütün bilinçlerin ötesinde, odanın boşluğunda bir hiçti şimdi” (s. 18). Öykü kişilerinin bu karamsar ve melankolik yapısı 1950 Kuşağı öykücülerinin eseriyle koşutluk gösterir.

Baran’ın öykülerindeki bir diğer varoluşçu içerik iletişimsizlik ve yabancılaşmadır. Kadın-erkek ilişkisinde temel problem iletişimsizliktir, cinsellik/aldatma içeriği ile zaman zaman iç içe geçer. Kadın, kocasında idealize ettiği erkeği bulamaz; bu adamla hayallerindeki evliliği/birlikteliği yaşayamaz çünkü erkeğin dünyası başkadır. Toplumun ürettiği geleneklerin ve kalıp yargıların kısılcına kapılmış kadınlar-erkekler varoluşsal sıkıntılar içinde boğulurken eşleri tarafından aldatılmıştır; özel alana sıkışmış genç kızlar arzuladıkları hayatı kurabilecek donanıma ve yetkinliğe sahip değildirler; çıkışsızlık içinde bunalırlar. Bu bakımdan Baran’ın öykülerindeki karı-kocalar, sevgililer birbirlerine ya yabancılaşmaya başlamıştır ya da artık tamamen yabancıdır. İletişimsizliğin doğurduğu bu yabancılaşma bireylerin düşün dünyasından evlerindeki eşyalara, kıyafetlere, yaşamsal alışkanlıklarına, dünyaya bakışlarına, sanatsal zevklerine kadar siner ve öykünün her adımında kendisini okura gösterir.

“Konuk Odaları”, “Işıklı Pencere”, “Ceviz Ağacına Kar Yağdı”, “Tuba”, “Göç Zamanı” (1974), “Kabuk”, “Anaların Hakkı” (1977) gibi öykülerde yabancılaşma ve iletişimsizlik içeriği karı-koca ve aile ilişkileri bağlamları ile ele alınarak Baran’ın öykücülüğündeki başat içerik olur. Bu içeriklere dönemin öykücülerinde olduğu gibi feminist eleştiri içerikleri de yer yer eşlik eder. “Konuk Odaları”nda karı-koca ve çocukların hafta sonları gittiği aile çay bahçelerinde rutinleşen evliliklerin panoraması yapılır. “Işıklı Pencere”de Selime’nin kocası Rahim uzak bir kente atanır, Selime çocuklarla İstanbul’da kalır. Selime, İstanbul’un ışıklı caddelerindeki kalabalığa ve

canlılığa karışmak, analıktan, komşuluktan, bulunduğu muhitten kaçmak, “işleri güçleri koşup eğlenmek, köpüklü biralarla sandviçler yemek olan kalabalığa karışmak, tıpkı onlar gibi dönüşü olmayan bir ırmağa kapılıp sürüklenmek, gidebildiği kadar gitmek... Kısaca insan olduğunu, yaşadığını duyumsamak” (s. 50) ister. “Selime bütün bu kargaşalığın ortasında tek başına” (s. 53) arzularına daha fazla ket vurmamak istemez. Selime’nin bulantısı hayatı yaşayamamak, dünya dertleri içinde boğulup gitmektir.

“Ceviz Ağacına Kar Yağdı”da kadın kocasından, kocasının kitaplarından ve arkadaşlarından, onların karılarından, kentin karmaşası ve kaosundan, kalabalığından, yükselen binalardan ve kentleşmeden bunalmaktadır. Evinin eşyaları çoğalınca, kocasının kitapları yatak odasına kadar girince, kocasıyla yatakları ayırınca korkup kaçar. Kocasını ve çocuklarını bırakıp bir eve yerleşir. “Göç Zamanı” ve “Tuba”da karı-kocanın birbirlerine karşı iletişimsizliği ve yabancılaşması, artık birbirlerini anlamayan, dinlemeyen, birbirlerine bir şey anlat(a)mayan, başka dünyalarda yaşayan evli çiftler içeriği bu öykülerde de devam eder.

“Kabuk”ta karı-koca aydın-burjuvazi Reha ve Nesrin, entelektüel bir hayat sürerler. Ev partileri, yabancı yemekler, caz müzik, özel içkiler ve entelektüel sohbetler evlerinin atmosferini oluşturur. Evde verilen partilerde neyin neyle giyinileceği, neyin nasıl içileceği, neyin nasıl dinlemesi gerektiği gibi konular, eşinin etrafındaki arkadaşları ve onların karıları, yapılan sohbetler gün geçtikçe Nesrin’i bunaltır. Nesrin avukattır; yaptığı işe, çocuklarına ve ailesine karşı gün geçtikçe yabancılaşır. Bu öyküdeki Nesrin karakterinin yaşamı ile Baran’ın yaşamı arasındaki koşutluklar da gözden kaçmamalıdır. “Anaların Hakkı”nda kaçakçılık yapan kocasının işi dolayısıyla oğlu öldürülen, oğlunun ölümünden itibaren kocasıyla sağlıklı bir iletişime geçmeyen Saide, oğlunun ölümünü psikolojik olarak sırtlanamaması üzerine kocasını öldürür. Bu öyküde varoluşçu öldürme ve öldürmenin verdiği hazdan doğan hafifleme, rahatlama içeriği de görülür.

Karı-koca ve erkek-kadın ilişkilerinin işlendiği “Kavak Dölü”, “Anne”, “Sokaklarda” (1974) “Çardak” (1977) adlı öykülerde yer yer cinsellik ve aldatma içeriği de varoluşçu bağlamlarıyla görünür. “Kavak Dölü”nde terzi Emine, halası ile yaşar, yalnızlardır. Kapalı mekândaki bu kadınlar boğulmaktadır. Terzi Emine cinsel bir boşluk da yaşamaktadır, öyküde bir bulantıyla griftleşen bu boşluk, kavak ağacının

polenlerine dikkat çekilerek şu şekilde vurgulanır: “Emine, kısır tohumlar gibi, boşa saçılan serpintilerin ortasında yağmur bekleyen bir ağaç gibi kıpırtısız duruyor, boğazından yüreğine, oradan da kasıklarına doğru çağıl çağıl inen karanlık, kabartılı dalgaları dinliyordu” (s. 36). Halasının oğlu Rahmi gelir, bilir ki Emine’yi istese elde edecektir. Rahmi içinde bulunduğu Emine’nin evinin bir parçası, eskmiş bir eşyası olmaktan korkar, rakısını içer ve gider. Emine, çocuk dediği Rahmi’nin gidişine içerler. Soğuk yatağına giren ihtiyar kız uykusuna dalar.

“Anne”de ise kötürüm kocasına bakmaktan usanan evin annesi bir gece dışarıya çıkar, kocasını aldatır ve eve geri mutlu ve mesut geri döner. “Çardak”ta bu sefer evin erkeği Osman, karısı Zehra’yı aldatmaktadır. Bu öyküde kadının sıkışmışlığını yansıtan Baran, kocasının aldatmalarına göz yummak zorunda kalan bir kadının bulantılarını anlatır. “Sokaklarda”da ise kadın-erkek ilişkisi kadın özgürlüğü üzerinden okunabilmektedir.

Memuriyet hayatının bireyin bütün yaşamını boğduğu, gençlik ve olgunluk yaşlarını sömürdüğü ve yaşlılık dönemlerinde posasını bıraktığı kadın ve erkek karakterler anlamsızlık ve bulantı havuzunda yüzerler. Çaresizdirler çünkü artık yapacak ve yaşanacak hiçbir şey kalmamıştır. Bilhassa emekli olanların hayatından farkında onlar olmadan hayatın bütün anlamı, her şey çalınmıştır. “Zambaklı Adam”, “Isık”, “Oyun” (1974) ve “Emekli” memuriyet hayatını içerik olarak işleyen, Kafkaesk eğilimin de öne çıktığı öykülere örnektir. (“Kafkaesk Eğilim” başlığı altında bu öyküler ele alınmıştır)

Baran’ın öykülerinde isyana dönüşmeden sönüp giden ya da amacına ulaşsa da büyük dönüşümlere neden olmayan bir *başkaldırı* varoluşçu diğer bir içerik olarak karşımıza çıkar. Örneğin “Anne”de yatalak kocasına bakmaktan bıkan, cinsel arzularına ket vurmayan kadın çocuklarına, onlarla ilgilenen Sahire Hanım Teyze’ye, ardından yapılacak dedikodulara aldırmandan bir gece dışarı çıkar ve bir adamla birlikte olur. Bir doyum/tatmin yaşa da evine ve yaşamına, yatalak kocasına, bulantılarının merkezine geri döner. “Zambaklı Adam”ın anlatıcısı memuriyetin boğduğu bir adam bir gün duygularına ket vurmaz, müdüre çıkar ve izin alır. Lale isimli bir kadınla sokak sokak gezer, bir isyana dönüşmeden tükenen başkaldırı öyküde şu şekilde zikredilir: “Ve işte

duvarsız, kapısız, öyle olduğu için de insana kısır bir sonsuzluk duygusu veren sokaklarda, bir başkaldırmayı sürdürür gibi yan yanayız” (s. 89).

Bulantı’daki Antoine Roquentin’inde olduğu gibi, Baran’ın öykü kişilerinin çoğunda nesneye, hayata ve kendisine anlamsızlaşma ve yabancılaşma sonucu yaşanan bulantı felsefi sorgulamalarla irdelenir. Örneğin “Bahçede” adlı öyküdeki tüm hayattan ümidini kesmiş, umudu kalmamış, Zuhal isimli genç kızın yaşamında bir şeyler bulmuş yatalak adamın varoluşçu *otantik* sorgulamaları şu şekilde öyküde görülür:

Erdemin pısırtık, korkak ve çalımli, günahınsa, sessiz, serin ve suçsuz olduğuna inanmak, inanabilmek... (s. 67)

“Hayır,” diyordu adam bütün güçsüzlüğüyle. Sonra bir “eğer”, “hayır”ı -o çok güçsüzce söylenmiş olsa da anlamından ötürü etkisini yitirmeyen hayır-ı- gölgeleyordu (s. 69).

İnsanın bir yerde denememiş umudu olmalı bence... Saklı kalmalı... (s. 73)

Benzer bir sorgulama “Sarmaşıklar” (1977) adlı öyküde şu şekilde görülür:

Güven duymaktan tiksineğe başlamışsanız eğer, korku’yu salık veririm. Korkunun bedeli korkudur ve korkudan öte köy yoktur (s. 104).

Baran, 1950 Kuşağı yazarları ve II. Yeni şairleri ile yakındır; İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut-Tomris Uyar; Baran’a yazdığı öyküler hakkında fikirlerini söyler (Solak, 2014, s. 53) Bilge Karasu, Selim İleri, Behçet Necatigil, Cahit Külebi gibi isimlerle görüşür, İnci Aral’la sıkı bağları vardır (s. 54). Dil olarak sade, açık ve anlaşılırdır, bununla birlikte II. Yeni şiirine benzer bir dil ve imge ile öyküsünü yazar. Tasvirlerin dilinde inşa olunan şiirsel ritim öykünün akışkanlığını ve okunurluğunu kolaylaştırır. Baran gerçekçilik evreninden neredeyse hiç uzaklaşmaz, ilk öykü kitabındaki “Zambaklı Adam”, “Islık” gibi memuriyet hayatını işlediği öykülerinde absürt söylem öne çıksa da bu kullanım bir süreklilik arz etmez. Kafkaesk eğilimli bu öykülerin içindeki çelişki atmosferi gerçeküstü yahut fantastikle değil gerçekçi yöntemle kaleme alınmıştır. Selçuk Baran’ın 1960-1980 döneminde yayımladığı kitapları büyük ölçüde varoluşçu eğilimin olanakları ile yazılmış bireyci öykülerdir.

Tomris Uyar’da varoluşçu içerik diğer eğilimlerle tam bir sentez hâlinindedir. Onun hiçbir öyküsü için doğrudan veya sadece şu eğilimle yazılmıştır diyemeyiz. Varoluşçu içeriklerin diğer öykülerine nazaran daha baskın olduğu öyküler olarak

“Temmuz”, “Kuytuda”, “Konuk”, “Gün Döndü” (2020a), “Çiçeklerle”, “Dön Geri Bak”, “Derin Kazın”, “Sağlar” (2020b), “Hakların En Güzeli”, “Emekli Albay Halit Akçam’ın İki Günü”, “Dizboyu Papatyalar”, (2018) “Ayşe Haklı”, “Uzun Ölüm” (2020d) adlı öyküler zikredilebilir.

Uyar’ın öykülerinde küçük burjuva yahut orta sınıf insanların yaşamlarına, buhranlarına sık rastlanılır. Toplumsal kaosların fon olarak yer aldığı bu öykülerde feminist içerik de öne çıkarılarak bilhassa kadın karakterlerin yaşadığı varoluşsal bulantıların üzerinde durulur. Evlilik ilişkileri, kadına şiddet, ayrılık, yalnızlık, anne-baba ya da sevgili tarafından terk edilmek, aşkına karşılık bulamamak, kentsel dönüşüm, inançsızlık, yaptığı işe karşı frustrasyon (doyumsal yoksunluk) yaşayanlar, hayat kadınlığı, çocukluk korkuları, doyurulmamış ya da fazla doyurulmuş cinsel arzular, sevgisizlik, sıkıyönetimler, fakirlik, ekonomik buhranlar, eylem ve yürüyüşler öykü kişilerini en çok bunaltan olgulardır. Akatlı (1998) *Yürekta Bukağı* adlı öykü kitabının, *yüreğine bukağıya vurulan* ile *bukağıyı vuranın* tanınarak ve seçilerek okunması gerektiğini düşünmektedir. (s. 36) Akatlı’nın bu yorumunu Uyar’ın 1960-1980 yılları arasındaki sanat anlayışına genelleyecek olursak *bireylerin yüreklerine bukağıyı vuran toplumsal olaylardır*, yorumunu yaptığımız öykülerinin penceresi toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilime *bireylerin yüreklerine bukağıyı vuran kişilerdir*, dediğimiz öykülerinin penceresi ise varoluşçu ve psikolojik öykü eğilimine açılır diyebiliriz.

Uyar’ın öykülerinde bunaltı/bulantı: kaygı, yalnızlık, başkaldırı, ölüm/intihar, inanç/inançsızlık, öldürme isteği, benlik yitimi, korku, cinsellik, kaçış başta olmak üzere zengin bir varoluşçu içerik vardır. Bu içerikler Aktunç’ta olduğu gibi öykülerde birer leke şeklinde gözükmez aksine öyküyü sırtında taşır, sürükler, öykünün ana fikrini yüklenir. Mesela “Dön Geri Bak”ın öykü kişisi Nesrin’in yaşadığı bulantı sebebiyle intihar etmesi kadın karakteri varoluşçu edebiyat bağlamında ele almaya elverişli bir hâle getirir. Hastalıklı ve kırılgan bir yapıya sahip Nesrin deli dolu bir kadındır. Hukukta okuyan, kendisi gibi kitaplara düşkün Faik ile evlenir. Bu tam da Nesrin’in istediği gibi bir evliliktir. Evliliğin ardından Faik hukuku bırakır, Aksaray’da çorapçı dükkânı açar, kitap okumayı bir çocukluk olarak görmeye başlar. Nesrin genç kadinken hayallerinde büyüttüğü o ideal erkek başka bir şeye evrilir, Faik de giderek karısına karşı ilgisini

kaybeder. Nesrin evliliğine, kocasına yabancılaşır; öykü ataerkil yapı ve kadının çıkmazlığını sergilemesi bakımından feminist eleştiri eğilimine de yakınlaşılır.

Nesrin aradığı aşkı Faik'te bulamayınca gerçekten âşık olduğu ve kuaförde beraber çalıştığı Mustafa ile kocasını aldatır. Aldatma esnasında yaptığından pişmanlık duyar: “Bir bulantı yükseldi, boğazına yerleşti. Dişleri birbirine vuruyordu” (s. 50). Yaptığı yanlış seçimin güzel duygulanımlarına kendisini de bırakarak yeni bir varoluşsal özgürlüğe ulaşır. Özgür seçiminin -aldatmanın- ona yüklediği varoluşsal sorumluluğu kaldıramayan Nesrin yaptığı bu yanlış seçimlerin, evliliğin ve aldatmanın onu sürüklediği bulantılar sonucu intihar ederek kaygılarına kesin bir son verir.

Tomris Uyar'ın “Kuytuda” adlı öyküsü bir evde ailesiyle birlikte yaşayan fakat yalnız olan bir yaşlı kadını ele alır. Evin belirli saatlerinde ailesi uyanmadan kalkan, birtakım küçük ev işleri gören karakter, ev halkı uyanmaya yakın odasına, kuytusuna çekilir; ayakaltında dolaşmaz. Kendini ailesine ve kendisine karşı izole eder, “Bir şeylerin dışındayım biliyorum. Daha doğrusu bir şeyler bensiz sürüp gidiyor” (s. 20) diyen yaşlı kadın; yalnızlığının, kendisini kuytulara kapatmasının ardında -birtakım ailevi ve kişisel hassasiyetlerin dışında- Ekrem isimli bir adama derinden duyduğu aşk yatmaktadır. Genç kızlık dönemlerinde Ekrem'le nişanlanır, ardından adam hastalanır, öleceği sanılır, kızın ailesi nişanı bozar. Ekrem ölmez, kadın başka biriyle Ekrem başka biriyle evlenir. Kadın karakterin bilinçdışı gençlik dönemlerinde yaşadığı bu yoğun duyguları bastırır, yaşlı kadın bu olayın ardından kendisini bir şeylerin dışına iter. Bu bakımdan bu öykü Füzûzan'ın *Gül Mevsimidir* adlı uzun öyküsünün başkişisi ile benzerdir. Uyar'ın “Konuk” adlı öyküsü de yalnızlık içeriği üzerinden değerlendirilebilir. Öykünün başkişisi seneler öncesinde âşık olduğu kadının da kendisine karşı duyguları olduğunu düşünür, kadını yıllar sonra evine davet eden ve çok yalnız olan başkişi, kadının kendisine karşı duyguları olmadığını anlayınca yalnızlığı derinleşir.

Tomris Uyar'ın “Gün Döndü” adlı öyküsünde varoluşsal başkaldırı feminist bir bakış açısıyla ele alınır. Kadına ve kumara düşkün eşinden on üç yıl şiddet gören Nigar Hanım dayanamayıp evden kaçar. Yaşadıklarına katlanamayarak varoluşsal bulantılar içinde acı çeken Nigar Hanım *başkaldırır*. “Derin Kazın” adlı öyküdeki hayat kadını İkbal'in itilip kakılmasına ve yaşadıkları onca şeye karşın kendince mutlu kalması varo-

luşçu anlamda bir *başkaldırı* ve *otantiklik* örneğidir. “Şen Ol Bayburt”taki (2018) Behçet Bey’in bir müderrisin oğlu olmasına karşın toplumun, Heidegger’in söylemiyle onların ne dediğine aldırmandan bir pavyon kadını olan İspanyol Feride ile, âşık olduğu kadınla, evlenmesi de varoluşçu *başkaldırı* ve *otantiklike* bir örnektir.

Tomris Uyar, “Çiçeklerle”, “Dön Geri Bak”, “Derin Kazın” (2020b), “Uzun Ölüm” adlı öykülerinde varoluşçu intihar içeriğini ele alır. “Çiçeklerle” adlı öyküde Barba’nın adım adım içine işleyen yalnızlaşma süreci anlatılır. Barba’nın çevresinde tutunabileceği maddi-manevi birçok şey elinden yavaş yavaş kayıp gitmiştir. Barba’nın sürüklendiği derin yalnızlık, engelleyemediği, sessiz kaldığı, kimsenin de ses çıkarmadığı etrafında cereyan eden değişim ve dönüşüm, mekâna, insana ve kendisine karşı yabancılaşması varoluşsal bulantılar yaşayarak intihar etmesi ile sonuçlanır.

İnanç/inançsızlık varoluşçu içeriği Uyar’ın “Hakların En Güzeli” adlı öyküsünde tetikçilik yapan bir kabadayı üzerinden işlenir. Kabadayının genç yaşta anne-babasını kaybetmesi, eniştesinin ablasını öldürmesi, kimsenin onu gözetip korumaması gibi yaşadığı tüm olumsuzlukları varoluşsal olarak sorgulaması sonucunda Tanrısızlığı seçer ve tetikçilik yapar. Yaşadıkları varoluşsal bulantılar onda öldürme isteğini doğurmuş ilk olarak eniştesini vurmuş, hapis yatmış, çıktıktan sonra iş bulamayınca da tetikçilik yapmayı seçmiştir.

Uyar’ın öykülerinde varoluşçu edebiyat eserlerinde görülen *öldürme isteği* içeriğinin öne çıktığı öyküler olarak “Güler Yüzlü Bir Komşu” (2020b), “Emekli Albay Halit Akçam’ın İki Günü” ve “Hakların En Güzeli” (2018) örnektir. Örneğin “Emekli Albay Halit Akçam’ın İki Günü” adlı öyküde mesleki deformasyona da uğrayan Halit Akçam emeklilik sonrası bulantılar yaşamaktadır. Aslında gençlik yıllarında bıçkın bir delikanlı olan başkişi özgür ve serseri bir mizaca sahiptir. Senelerin verdiği disiplinli hayat koşulları altındaki yaşamı, şu an içinde bulunduğu sıkıyönetim koşulları ve toplumsal kaoslar sonucu bulantılar yaşamaya başlamış, bilinçdışında bastırdığı bulantıları emeklilikle birlikte bilinç düzeyine çıkmaya başlamıştır.

Okuldan arkadaşlarıyla bir pavyonda buluşmasında, içki masasında, Akçam’ın eskiden âşık olduğu Nuran’ın konusu açılır. Nuran öğrencilik yıllarında yaşanan bir olayda Halit Akçam’ı ve arkadaşlarını ele vermemesine karşın Halit ve arkadaşları ona *orospu* lakabını takar. Halit Akçam, olayı yeni ve yeniden kavrar. İçi burkudur.

Geçmişte yaşanan bu fedakârlık olayında Nuran’a sıkı bir şekilde vurulan Halit Akçam alkolün de etkisiyle meyhanede bir kadını Nuran’a benzetir ve sudan bir sebepten adamın birini öldürür. Halit Akçam’ın bilinçdışında bastırdığı tüm duygular su yüzüne çıkarak onda öldürme isteğini tetikler.

“Dizboyu Papatyalar” adlı öyküde bir devlet sanatçısı olan Şermin, yaptığı işin neliğini, özünü başta kocası olmak üzere toplumun anlamaması sebebiyle *benlik yitimi* yaşar. Keman çalan kadın Ankara’da ya da başka şehirlerde çıktığı resitallerde toplumun onun işine bakış açısı sebebiyle yaptığı bu işe karşı -orkestra arkadaşlarıyla birlikte- derin bir yabancılaşma ve bu yabancılaşmanın bir sonucu olarak da benlik yitimi yaşamaktadır. Öykü kitabının adını da taşıyan “Dizboyu Papatyalar” adlı bu öykü zemine varoluşsal bulantıların döşenerek eleştirel gerçekçi içeriğin işlendiği toplumcu bir öyküdür.

Tomris Uyar’ın “Temmuz” adlı öyküsünde geri ve ileri kırılmalarla ân ve çocukluk arasında gidip gelen bir kadın, olgunluk dönemlerinde *korkularla* dolu çocukluk yıllarını anımsar. Ebeveynleri küçük kızı kış aylarında babaannesinin evine bırakır, küçük kız bu evden, evin gıcıcıdan merdivenlerinden, evin penceresinden görülen aydan korkmaktadır. Bir gece küçük kız babaannesine bırakılacağında annesinin ona “korkmazsın değil mi” şeklinde sorması olgunluk dönemlerinde kadının aklına gelir, kadının bilinçdışına ittiği bu korku bilinç seviyesine şu şekilde çıkarak bir nevroz geçirmesine sebep olur:

Korkmazsın. Korkmazsın. Mazsın. Mazsın. Değil mi? Mi? Ha? Ha? Ha? Ha...

Kasanın çingırağı fiyatları çalıyor. Başını kaldırıyor ansızın. Pastanenin sigara dumanı arasından yapışık yüzler uzanıyor: Korku. Korkuluklu köprüler, can simitleri, tahlisiye sandalları, kilitli kalmış dolmuş kapıları, dörtnala denize inen ahşap evler, yolların tuzakları, ölü kedi gibi kıvrılmış kese kağıtları, üst kattan pencereye inen urgan, bilek kesilip çıkarılan altın bilezik, suda eriyen muska... Bitmiyor (s. 15-16).

Anne-baba sevgisinden uzak derin bir yalnızlığın içine terk edilen küçük kızın ebeveynleri tarafından paramparça edilen çocukluğu olgunluk yıllarında aklına geldikçe onda çözümsüz bulantılara sebep olur.

Tomris Uyar'ın öykülerinde *cinsellik* içeriğinin varoluşçu anlamda da ele alındığı öyküler olarak “Dön Geri Bak”, “Derin Kazın”, “Sağlar”, “Ömür Biter Yol Biter” öyküleri örnek verilebilir. Bu öyküler feminist eleştiri başlığı altında da değerlendirilebilir. “Ömür Biter Yol Biter” adlı öyküde Müzeyyen adlı öykü kişinin çaresizliğini görürüz. Küçük yaşta üvey anne elinde büyüyen Müzeyyen evlenir ama kocası ölür. Evine gittiği doktor tarafından tecavüze uğrar. Bir garsonla evlenir ve o zaman da şiddet görür. Bir kızı olmuş, Almanya'ya gitmiştir, kızı torununa bakması üzere annesini Almanya'ya davet eder ama kadın gidemez, üzerine borç yüklenmiştir ve bunu aşmak için de Cengiz Bey'den yardım ister. Öyküde zikredilmese de Cengiz Bey'in de amacı kadını kullanmaktır. Cengiz Bey'den yardım dileyen Müzeyyen'in çaresizliği öyküde gözüktür.

Varoluşçu bağlamıyla cinselliğin görüldüğü bir diğer öykü “Derin Kazın”da İkbal kardeşini okutabilmek için fahişelik yapmaktadır. Burada cinsellik İkbal'i bulantıya sürükleyen bir olgu olarak karşımıza çıkar, sonunda sevgilisinden kendisini öldürmesini isteyecek kadar derin bir kaygıya evrilmiştir. Uyar'ın öykülerindeki cinsellik olgusu toplumcu, eleştirel, psikanalitik, feminist birçok bağlamıyla ele alınabilecek zenginliğe sahip bir içeriktir.

Kaçış, Uyar'ın öykülerinde kullanılan bir diğer varoluşçu içeriktir. Feminist bağlamı öykülerinin çoğunda görülür. Örneğin “Bir Günün Sonunda Arzu” adlı öyküde Hacer Hanım'ın kızı her gün kocasından şiddet görür; annesinin de onayladığı, kabul ettiği, kocasının uyguladığı bu şiddetten kadın kaçarak kurtulur. Birçok öyküde kadın karakterlerin bir kurtuluş olarak ölümü ve intiharı bir kaçış olarak kullandığı söylenebilir (Kadıızade, 2011, s. 327-331).

Elbette bu varoluşsal buhranların temelinde toplumculuk bağlamıyla ekonomik faktör ve sınıfsal çelişkiler yatar. Aile ilişkileri/çocuk ve feminist eleştiri söylemleri içeriğiyle de tüm bu saydıklarımız iç içe ilerler. Bu içeriklerden kimi öyküde bir kısmı öne çıkarken kimisinde de hepsi birlikte kol kola ilerler. Tüm bunların temelinde ise toplumsal eleştiri vardır, işte bu noktada eleştirel gerçekçi ve feminist eleştiri eğilimi devreye girerek metnin toplumcu gerçekçi perspektifini yumuşatır, Uyar'ın öykülerini daha estetik bir zemine yerleştirir. Bu, toplumcu söylemin ağır bastığı sanat eserlerindeki gibi bir estetizmdir.

Öykü kişilerindeki varoluşsal buhranların su yüzüne çıkarmada Uyar zengin psikolojik tahlil yöntemlerini kullanarak bireylerin görülmeyen yaşantılarını aydınlatır. Öykülerde öncelikli hedef budur yani sosyokültürel, siyasal, toplumsal buhranların öykü kişilerinin psikolojilerindeki yıkıcı etkilerini gösterebilmektir. Her öyküsünde yeni bir biçim uygulayan Uyar'ın bu konuda çağdaşı öykücülere nazaran daha başarılı olduğu söylenebilir. Hatta bazı öykülerinde fantastik ve gerçeküstücü öğeler metinlerde bir görünüp bir kaybolursa da bu uygulamalar daha çok Uyar'ın 1980 sonrası öykülerinde kullanacağı teknik unsurlar olacaktır. 1960-1980 seneleri arasında yazdığı ve çoğunluğu *Papirus*, *Yeni Dergi* veya *Türkiye Defteri*'nde yayımlanan bu öyküler dönemin yazma alışkanlığı olan toplumcu akımların gerçeklik anlayışıyla ve söylemleriyle kaleme alınmıştır. Uyar'ın varoluşçu sanat anlayışını bir yana bırakırsak şu söylemler öykücünün felsefi olarak varoluşçu düşün yapısını anlatması bakımından önemlidir:

Tomris'in hayatla en büyük derdi gerçeklikti. Yapmacık, hakikatten uzak olan hiçbir şeye, şekillenmişliğe tahammülü yoktu. İnsanın kendini yapmasını desteklerdi. İnsanın hayatında herhangi bir şeyin sorumluluğunu taşımadan var olmaya çalışmasıyla derdi vardı onun. Felsefi olarak sıkı bir varoluşçuydu. Etik olarak da... Yani insanın bedelini ödemeyeceği herhangi bir şeye kalkışmasını kabul edemezdi. (...) İnsanlara ödemeleri gereken bedeli de hatırlatıyordu. Zor bir yaşam şekli ama Tomris, döneminin insanıydı. Yani modernist, aydınlanmacı ve gerçek anlamda varoluş ahlakı yüksek bir kişilikti. Kendi hayatına koyduğu değerler, kolay değerler değildi. Bir aydınlanmacının konformizmden uzak bakış açısıyla yaşadı ve bu fikri her zaman etrafına verdi. Varoluşçuluğun sorumluluğunu, sorumluluk bilincini, modernitenin dünyayı kavrayış fikri (Barbur, 2019, s. 67)...

Uyar'da 1960-1980 yılları arası yayımlattığı öykü kitaplarında 1950 Kuşağı yazarlarının gerçeküstücü, Camus'un absürt ya da Kafka'nın anlatı evrenine benzer dünyalar yoktur. “Şahmeran Hikâyesi” gibi alegorik, “Düş Satmak” öyküsü gibi fantastik anlatıma yaklaştığı birkaç öykü dışında onun gerçekliği toplumcu hassasiyetleri olan yazarların eserlerindeki gibi zaman, mekân, olay, olgu vb. konularda bu dünyanın gerçekliğine çok yakın bir gerçekliktir. Onun öykü dili dönemin öykücülere gibi şiirseldir, imge kullanımları zengindir, II. Yeni şairleri ile çok yakın ilişkilerde bulunması yazarın öykü dilinin inşasında etkili olmuştur. Öykülerinde dilsel sapmalara ve dilde deformasyonlara başvurmaz, neredeyse her öyküsünde farklı biçimsel

denemeleri olsa da dil konusunda deneysel girişimleri tercih etmez. Bilinç akışını başarılı bir şekilde uyguladığı öykülerinde dahi bu sapmalar görülmemektedir.

İnci Aral'ın *Ağda Zamanı* adlı kitabındaki öykülerin hemen hepsi -çağdaşı çoğu kadın yazarların öykülerinde olduğu gibi- kadın sorunlarının varoluşçu ve feminist eğilimin ilkeleri ile ele alındığı öykülerdir. Aile ve evlilik ilişkilerinin odağa alındığı bu öykülerde karı-koca arasındaki iletişimsizlik, evli bireylerin kişilik ve zihin yapılarının uyuşmamasında doğan çatışmalar, bu sıkıntılar sebebiyle sona eren evlilikler, anne-baba çatışmasının arasında kalan çocuklar gibi içeriklerin merkezinde yer alan kadın bireylerin varoluşsal bulantıları ele alınır. Bazı öykülerde kadın öykü kişileri ataerkin zincirlerini kırarak kocasının üzerindeki baskısından kurtulmuş ama bunun bedelini çocuklarından uzak kalarak, toplum tarafından ötekileştirilerek, yaşamında sığınacak limanlarını yitirerek ödemek zorunda kalmıştır. Bazı öykülerde ise kadın gitmeyi değil kalmayı tercih ederek varoluşunu ataerkin ve toplumsal cinsiyet yapılarının öngördüğü şekilde inşa etmek koşuluyla bedel öder. İşte kadın öykü kişilerinin görülmeyen yaşantıları sıyrılarak, ödenen bu bedellerin psikolojiklerinde açtığı derin varoluşsal bulantıları Aral, öykülerinde yansıtmaları onun varoluşçu eğilime yakınlığı noktalarındandır.

İletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma, düş kırıklıkları, hiçlik öykülerdeki -bilhassa kadınların yaşadığı- varoluşçu içerikler olarak karşımıza çıkar. “Haziranlarda” (2018) adlı öyküde Aral, boşanmış bir kadının varoluşsal bulantılarını, yalnızlığını dile getirir. Kadın aldatılmış ve kocasında ayrılmıştır. Acısını içine gömer, incelir, kopmaz, ama kırılır (s. 10). Bu ayrılığa toplumun bakış açısı ve gösterdiği ataerkin tepkiler de kadını yaralar. “Kötülükler, korkular, acılar içindeyim. İnsanı kuşatan engin yalnızlığı düşünüyor, çare bulamıyordum” diyen kadın anlatıcı yaşadığı acıyı sorgular. *Giderilmez* olarak ifade ettiği bu acı ve yalnızlık duygusunun dışında kalan her şeyin bir aldatmaca olduğunu söyler. Bir erkeğin iki kadını birden evreninde yaşatıp yaşatamayacağını anlamaya çalışır, beceremez (s. 11). Tek başına devam etmek zorunda kaldığı bu yaşama yabancılaşarak, ayrılığının bedelini yalnızlıkla öder. “Bir sofrayı bölüşmenin güzelliğini yadsıyamam” (s. 9) diyen anlatıcının bulantıları öyküde şu şekilde dile getirilir: “/ Susuk her şey. Ansızın yitmiş gitmiş. Çoğalan bir yalnlık... Çok uzak bir yakınlığın büyüyen acısı içimde. Acı çekiyorum, beklemelerle” (s. 9) ... /

“Kapı” (2018) adlı öykü de “Haziranlar”daki gibi kocasından ayrılmış bir kadının bulantıları dile getirilir. Bu öyküdeki kadın kişi ardında iki de çocuk bırakmıştır. Ataerkil yapıdaki kocasının ve kayınvalidesinin baskılarına, yaşama biçimlerine, kendisinin duyarlıklarına, hayata bakış tarzlarına kayıtsız kalışlarına dayanamayan anlatıcı, kocasından bir şekilde ayrılır. Bu olay üzerine kocası, çocuklarını kadına göstermede ayak diretir. Aslında boşanırken karşılıklı yapılan anlaşma, kimin işi olursa çocuklar karşı tarafta kalabilir şeklindedir; ama iş, kâğıt üzerine ve realitede medeni olarak çözümlenmez. Eski kocasının kapısının önünde çocuklarını almak için bekleyen kadın, bir apartman dairesinden gelen radyo sesiyle gündüz düşleri kurar. Psikolojik olarak yaşadığı bu ayrılık travmasını gündüz düşleriyle hafifletmeye çalışan anlatıcının bu düşlerinde ideal evlilikte neler tasarladığı ama kendi evliliğinde ne şekilde acılar çektiğini görürüz. Bu acıların en büyüğü ardında bırakmak zorunda kaldığı çocuklarıdır. Aral, ataerkilin zincirinden kopan ama mutsuzluğu daha da derinleşerek varoluşsal bulantılar yaşayan bu kadının iç dünyasını okura şeffaflaştırır.

“Kırmızı Sabahlık”taki (2018) öykü kişisi Nevin, psikologuyla kocasını aldatır, karı-koca ilişkisi çıkmaza girmiştir. Nevin yaşadığı evden, kocasından, çocuğundan, yaşama biçimlerinden bütünüyle soğumuştur; kendisinden başka hiçbir şey düşünmez; gitmek, terk etmek, kendisini içine soktuğu bu hayat tarzından bütünüyle uzaklaşmak ister. Boşanmak üzeredirler, Cemal -kocas- Nevin’i affetmeye hazırdır, Nevin kendisine iyi şekilde sağlanamamış hayattan mutsuzdur ama en çok kocasının aşırı iyi bir insan olmasından, ona cinsel yaklaşımındaki kabalığından şikâyet eder. Kocas Cemal de karısının yaşadığı bu sancıları dindirmek, onu kalmaya ikna etmek için konuşur ama o da sözcüklerin gereksizliğini kavrar ve sonunda susar: “içinden başına yükselen, çoğalan bulantıyı bastırmak iste[r]” (s. 17). İletişimsizliğin, yabancılaşmanın üst seviyede olduğu öyküde çocuk, boşanmanın gerçekleşmemesindeki unsurdur. Oğlunun ve kocasının çaresiz hâllerine duyarsız kalamayan Nevin -öyküde her ne kadar yabancılaşmayı aştığı görülse de- beklentilerini karşılamayan bu evliliğe kendi yanlış tercihleri ve çocuk yüzünden saplanıp kalmanın içten içe bulantılarını yaşamak zorunda kalacaktır.

Görüldüğü gibi Aral’ın öykülerindeki kadınların bir çıkışı yoktur. Öykülerde modernleşme krizleri yaşayan dönemin Türkiye’indeki kadınlar ataerkilin yahut modernleşmenin kıskacına sıkışır. Küçük kent soylu bu kadınların enikonu

düşünmeden yaptıkları evlilikler -yapılan evlilikler her ne kadar modern ve çağdaş yaşamın getirilerine uygun gerçekleşse de- Türkiye gibi toplumlarda geleneksel yapıdaki aile yaşam biçimlerinin ağına takılmak zorunda kalır. Aradığı çağdaş, ilerici hayat tarzından bu evlilikle yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayan modern kadın bunalmaya başlar. Aral'ın kadınları modernizmin ve kapitalizmin dinamikleri ile çepeçevre kuşatılmış yaşam biçiminin girdabına -bilerek yahut bilmeyerek- kapılarak öykülerde mutsuzluğuna mutsuzluk katar.

Aral, “Unutmak” ve “Aykırı Sevda Üstüne” (2018) adlı öykülerinde ise erkek-kadın arasındaki iletişimsizliklere dikkat çeker. Aral, bu tarz öykülerinde yalnızlık burgacındaki kadının duruşunu, savrulmalarını ve tükenişini, ikili ilişkilerdeki açmazlarını dile getirir (Andaç, 2002, s. 58). Öykülerde de görüldüğü gibi kadın-erkek arasındaki sevgi ilişkisi kişilerin kendi beninden kaynaklı sebeple asla tam istenildiği gibi olmaz, bu sevgilerde bir şeyler eksik kalır. Bu eksiklik/ler kadını ve erkeği birbirinden uzaklaştırır. Öykülerde çiftler iletişimsizlik sonucu oluşan bu eksikliklerin, anlamlandır(a)mamalarının bulantılarını yaşarlar.

“Olumsuz” (2018) Aral'ın varoluşçu eğilime en çok yaklaştığı öykülerindendir. Öyküde ölüm, intihar, yabancılaşma, iletişimsizlik ve yalnızlık içerikleri öne çıkar. Annesi öldükten sonra yalnız kalan bir kadının varoluşsal çıkmazları anlatılır. Kadın kimseyle iletişim kuramaz, çok yalnızdır. Yaşama sevinci ve isteği ile doludur ama kendisini hep yorgun hisseder. Ölmek istemez ama yaşamaya da takati yoktur. Bir taraftan evlenmek de istemektedir ancak kimseyle de konuşamamaktadır. “Yaşamayan benim. Kimse yaşadığımı bilmiyor. Bilmiyorlarsa yaşamıyorum” (s. 61) diyen kadın anlatıcının çalıştığı yerdeki kadınlar da kendisine garip bakar, çaycıya günaydın demez ve kimseyle iletişim kurmaz ama ona rağmen farkına varılmasının, bir derdinin olup olmadığının sorulmasını ister. “Olsam ya da olmasam umurlarında değil, kimseye gerekmiyorum. Ölsem üzülecek yok. Böyleyken ölmek bile anlamsız” (s. 63) diyen kadın var olmak-hiçlik olmak, yaşamak-ölmek olgularını sorgular.

Gazetelerde sürekli ölüm-kaos haberlerini okuyunca ölmeyecek bir yükseklikten atlamaya karar verir, bu tarzda bir olayla çevresindekilerin kendisinin farkına varacağını düşünür. “yok olmaya giderken var olabileceğim ancak. Başka çarem yok (...) Bir hiçken bir olay olacağım (...) Varolabilmek için olay yaratmam gerekiyor” (s. 64-65)

diyen kadının yaşamındaki yalnızlığı, kendisini yalnızlaştırması ve bulantıları metinde şu şekilde görülür: “Sormadılar hiç sıkıntımı. Neden gülmediğimi, konuşmadığımı. Neden bunaldığımı. Uzatmadılar ellerini. Şimdi gazetecilerin önüne serilmiş bol resimli, bol renkli gazetelere uzanacaklar. Olsun. Beni öğrenecekler, bilecekler, acıyacaklar. Atlamam gerek o köprüden” (s. 65). Kadın sonunda köprüden atlayarak intihar eder, aşağı düşünce yaralı bereli haliyle yardım ister, seslenir ama sesi yabancı, uzak ve yitiktir (s. 66). Ölüm dahi onun yalnızlığına çare olamamıştır.

Gide, Kafka, Camus, Sartre, Simone de Beavuoir; Aral’ın çok beğendiği yazarlardır. Nezihe Meriç, Erdal Öz, Tarık Dursun K., Füzûzan’dan çok etkilenmiştir. Selçuk Baran, Tomris Uyar yakın arkadaşlarıdır. Bu etkilenmeler öykülerinin varoluşçu yanını beslemiştir. Aral’ın varoluşçuluğa yakınlaştığı bu öyküleri 1950 Kuşağı öyküleri gibi gerçeküstücü, alegorik yahut absürt söyleme hiç kaymaz. Aral’ın varoluşçuluğu Seyda, Kurdakul, Baran, Füzûzan, Uyar ve Aktunç gibi gerçekçilik evreninden hiç uzaklaşmaz. Şiirsel bir dil, imgelemeler olsa da Kafkaesk söylemler, fantastik unsurlar yoktur. Bir nevi bilinç akışı yahut iç konuşma yöntemini uyguladığı öykülerinde blok alıntı tarzı bir yöntem uygulamış olsa da Türkçenin gramer kurallarını bozacak denli dilsel sapmalar öykülerinde görülmez. Bilhassa kadın öykü kişilerinin iç dünyalarında yaşadığı fırtınaları anlatmak/anlamlandırmak adına varoluşçu içerikleri kullanır.

Genç yaşlarda *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ı (Abasıyanık, 2016) okuduktan sonra öyküde farklı anlamlarda neler yapılabileceğinin ayırdına varan **Hulki Aktunç**, kendisinden önceki varoluşçu kuşağın öykücülerini Leyla Erbil, Bilge Karasu’dan da çok etkilenir. Aktunç, Leyla Erbil kadar avangart ve muhalif bir öykücünün çok az sayıda olduğunu düşünür; Bilge Karasu’da, kendi öykü sanatında da titizlendiği inanılmaz bir dil ve üslup bulur (Söğüt, 2004, s. 17). Füsûn Akatlı, Aktunç’un öyküsünün bu iki isimle birlikte Adalet Ağaoğlu’ndan da beslendiği iddiasındadır.⁸⁹ Böylelikle Aktunç’un öykü

⁸⁹ Füsûn Akatlı bu etkilenimler konusunda şunları zikreder: “(...) kesinlikle öykünme anlamı taşımayan ama Türk öykücülüğünü yakından tanıyan okuru birtakım anımsamalara yönelten kimi etkilerden sözedilebilir Aktunç’un öykülerinde. Bu etkileri yakınlıklar rasgele değildir. Her iki kitapta da [*Gidenler Gelmeyenler*, *Kurtarılmış Haziran*] birbirleriyle ilgilerinden oldukça zor söz edilebilecek öyle öykücülerimizden izler var ki, ister istemez Hulki Aktunç’un öyküde amaçladığı bireşime bu açıdan da eğilmeyi düşündürüyor bana. Etkilerinin dolaylılığı derece derece olmak üzere üç öykücünün Hulki Aktunç’u yakından ilgilendirdiği ve etkilediği kanısındayım. Adalet Ağaoğlu, Bilge Karasu ve Leylâ Erbil. Kuşkusuz, okuduğumuz öyküler bunlardan ne birinin ne öbürünün öykü tavrını tam olarak yansıtmakta. Sözü nü ettiğim etkiler, Aktunç’un metinlerinin birkaç katman derinliğinde yer alıyor. Ve Ağaoğlu’nun Karasu’ya, Karasu’nun Erbil’e benzemezliği o katmana inildikte bir sorun olmaktan çıkıyor. Dünya görüşü sorunlara eğiliş bakımından birlikteliği Aktunç’u, öykülenecekleri seçmekte Ağaoğlu ile

sentezinde Sait Faik ve Sabahattin Ali çizgisine Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil ve Bilge Karasu etkisi de eklenerek öykücülüğü varoluşçu öykünün dinamikleri istikametinde evrilir.

Aktunç'ta varoluşsal buhranlara tıpkı Kurdakul, Füzûzan Uyar ve Ağaoğlu'nun öykülerinde olduğu gibi toplumsal olaylar sebep olur. Bahsi geçen yazarlardan farkı ise bu içerikler çok göz önünde değildir. Öykünün tamamına yayılan bir dip akış içindedir. Farklı şekilde söyleyecek olursak Hulki Aktunç'un öykülerinde toplumsal olaylar sonucunda ortaya çıkan figürlerin varoluşsal sancıları bilinç süreçleri aktarılırken metnin fonunda bir akış hâlinde verilir. Bu akış bütünüyle tamamlandığında -öykü bittiğinde- dolduğu kabın şekli ortaya çıkar, belirginleşir. Geri kırılmalarla, diyaloglarla iç çözümleme yöntemiyle bilinç süreçleri gösterilen bu öykü kişilerinin buhranları okuyucunun yorumuyla su yüzüne çıkar. Elbette bunda Aktunç'un üslupçuluğu, metnlerinin çok zor okunması ve biçimsel uygulamaları etkilidir. Lâkin -sosyopsikolojik öykü eğilimiyle yazdıkları dışındaki- çoğu öykü bittikten sonra okurda karamsar duygular hâkim olur, öyküler aydınlık değildir. Bunun sebebi öykülerde, yaşanan toplumsal olaylardan çok ki bu olaylar öykünün fonundadır ve temel etkindir, bu olayların öykü kişilerinde oluşturduğu duygu durumlarının modern öykü teknikleri doğrultusunda aktarılışındaki kaostandır. Nasıl öykülerdeki toplumsal olaylar metnin arka fonunda yer alarak öykücünün Marksist yanını -toplumcu gerçekçi yanını- maskeliyorsa benzer bir biçimde varoluşsal içerikler de yazarın biçimciliğinin ve üslupçuluğunun ardına gizlenmiş gibidir. İdeal bir okurun onu oradan çekip çıkarması gerekir.

Mesela Hulki Aktunç'un "Hep Onu An" (2019) adlı öyküsündeki Yusuf isimli öykü kişisi babasını iş kazasında kaybeder. Üniversite okumuş Yusuf, baba memleketine geri döner, orada babasının iş arkadaşları ve çevresi ile birtakım teşrikimesailerde bulunur. Geçmiş ve hâle ileri-geri kırılmalarla gel git yaşayan Yusuf'u birtakım hatıraları ve hâlde yaşadıkları derin bir bulantıya sürükler. Aldığı eğitimin kendisine yeterli olmadığını söyleyen Yusuf memlekette de hiçbir şey yapamayacağını

bir konu yakınlığına götürürken, yazar olarak benimsediği temel tavır, metnlerini kurmakta Karasu'nun yaklaşımından esinlenmeye yöneltmiş olsa gerek. Karasu'nun öykülerindeki izlekler Aktunç'a yabancı geldiğinden olacak ki bu yaklaşımı yer yer Erbil'in söyleyişini anımsatır biçimde dışavurum kazanıyor. Böylece Aktunç'un yazarlık oluşumu (formasyon) diyalektiğine eğilinip, bir iskelet çıkartılmak istendiğinde; yakın dönem bu üç özgün adı, bir noktada buluşup yeniden ayrılıyorlar." Ayrıntılı bilgi için bk. (Akatlı, 1998, s. 122-123.

düşünür. Yaşam bulantısının temelinde yitirdiği babasının yokluğu hissedilir. Yusuf bir nevi içinde bulunduğu yalnızlıkta seçim yapacak ve bu seçim hayatının gidişatını tayin edecektir. Yusuf'un bu seçimi yani karar ânının bilinç süreçleri öyküde görünür ve bu seçim Yusuf'u derin bulantıya sürükler. Metinde âdeta bir dip akışı şeklinde akıp giden Yusuf'un bulantısının bir kısmı şu şekilde görünür:

İçimin karabasanıdır. Umutlu tek karabasan... Bunlar babamla ot toplamaya çıkıyorlar, çocuklar daha. Yemeklik değil; oracıkta bulup çiğ yiyorlar. Pişirecek ne adam var ne dam. Çocuklar. Babam tanımıyor otları, hangisi yenir hangisi yenmez. Söyleyemiyor da halaya. (...)

Burada olsaydım ne yapardım ki? Okulda hiçbir şey öğrenemedim. Yoldan geçerken eğildim, bir domates kopardım. Tozu üstünde yedim. Burada olsaydım ne yapardım (s. 77)?

Aktunç'un "Gidenler Dönmeyeneler" (2019) adlı öyküsünde bulantı gurbete işçi olarak giden oğulları Kenan'ı bir iş kazasında kaybeden Nadire ve Zamir Efendi'de metin boyunca görülür. Bu yoğun bulantı Nadire Hanım'ın kocasından öğrendiği az buçuk okuma ile gazeteleri ve oğlunun gönderdiği mektupları okuma çabasında yoğun bir şekilde görünmektedir. Benzer bir kaygıyı "Hayguhi Haziranda Yaşadı Haziranda Öldü" (2019) adlı öyküde de görmek mümkün. Öykü kişisi Toros işçi-öğrenci eylemlerinde yaralanır. Hayguhi derin bir sevgiyle bağlandığı yaralı hâldeki Toros'un bakımını kötü koşullardaki bir odada üstlenir. Toros yaralandığında Hayguhi'nin aklına ilk gelen şey -ilk endişesi- sınavlara girmeyecek olmasıdır. Esasında yaralanma ânında Toros'un kanını görmesi üzerine derin bir anksiyete yaşamıştır Hayguhi. Metinde Hayguhi'nin bu derin kaygı bozukluğu şu şekilde görünür:

Demek yalnızca sınavlara giremeyecekti. Şimdi utanmaya başlamıştı. Yine de kitabı elden bırakmıyordu. Sığınmış mıydı neydi ona? Bakıyordu görmese de. Eline yapışmıştı. Yalnızca bakıyordu. Gördüğü, Toros'tu. Düşüşü. Kafadan silinmeye çalışılan ölüm karartısıydı. Tüyleri diken yaşamak, bunu öğrenmeye çalışmak zordu (s. 156-157).

Aktunç'un öykülerinde toplumsal kökenli benzer varoluşsal bulantı durumları "Küçük Yardakçının Olağan Hikayesi", "Karabük'ün Dumanları", "Yazılmamış Bir Günlük", "İçimin Kuşları" (2019) adlı öykülerde bir dip akış olarak metnin bütününe âdeta sirayet etmiştir diyebiliriz.

Fürüzan'da olduğu gibi Aktunç'un öykülerinde de varoluşçu içerik eleştirel gerçekçilik ve psikolojik öykü eğilimi ile bir sentez hâlinindedir. Öyküler psikolojik öykü eğilimi ve eleştirel gerçekçi eğilime yaklaştıkça toplumcu gerçekçi eğilimden uzaklaşarak varoluşçu eğilimin sınırlarına kadar yaklaşır. Aktunç'un öykülerinde zengin bir varoluşçu içeriğin olduğunu söyleyemeyiz. Aktunç'un öykülerinden varoluşçu söylemi metnin derinliklerinden söküp çıkarmak gerekmektedir. Yazarın ilk öykü kitaplarında bunalım -varoluşçu- edebiyatının sınırlarında gezinen Leyla Erbil ve Bilge Karasu'nun etkisi altında olduğu ve varoluşçu içerikten de beslendiği aşikârdır. Aktunç için daha çok bunalım edebiyatının içeriklerini toplumsal ve psikolojik gerçeklerle sentezleyerek bu eğilime farklı bir yorum katmıştır diyebiliriz.

Tıpkı Seyda, Kurdakul, Fürüzan Uyar, Aral Baran ve Ağaoğlu gibi Aktunç'un öykü evreninde de varoluşçu içerik ayağı yere sağlam basan bir realizme bağlıdır. Gürsel, Erbil, Bozırat ve Karasu'nun bazı öykülerinde kurulan öykü evreni gibi bu dünyanın sınırları dışında değildir. Kafkaesk görünüm yoktur. Öykülerden bazıları yer yer Doğu hikâyelerine bağlanarak alegorik anlatımlara sapsa da bunalım edebiyatçıları yaptıkları gibi anlatılar gerçeküstü öğelere yaslanmaz. Aktunç'un öykü evreni mekânsal, zamansal ve olgusal bağlamlarda toplumcu gerçekçi sanatın toplumculuk perspektifine bağlı, kanlı canlı yaşadığımız toplumsal hayatın bir yansımasıdır. Öykü kişilerini bunalım edebiyatçıları gibi küçük burjuvalarla sınırlı tutmaz, onda küçük insanların varoluşsal buhranları anlatılır.

Selim İleri (1996a), varoluşçu ve toplumcu bir senteze gittiğini bir yazısında dile getirir. Kendisi gibi birçok çağdaşının -örneğin Aktunç ve Nedim Gürsel'in- da Sait Faik, Sabahattin Ali, Oktay Akbal, Necati Cumalı, Nezihe Meriç başı çekmekle birlikte 1950 Kuşağı yazarlarından da etkilendiklerini düşünür. Ferit Edgü, Demir Özlü, Onat Kutlar, Sevim Burak, Leyla Erbil, Feyyaz Kayacan, Bilge Karasu gibi isimleri bu varoluşçu etkileşimlerin içine dâhil eder. Kafka ve diğer varoluşçuların kendileri için de çok önemli olduğunun altını çizerek. Dönemde yazarların ve sanat meraklılarının ikiye bölündüğünü, bir kesimin Kafka, Camus, Sartre tutkunu olduğunu diğer kesimin ise Kemal Tahir, Orhan Kemal okuduğunu belirtir (s. 82). İleri'nin ilk kitabı *Cumartesi Yalnızlığı*'nda görülen varoluşsal buhranlar *Bir Denizin Eteklerinde*'ye doğru genişleyerek anlatıların temel sorunu hâline gelir. "Hüzün Kahvesi", "Yürek Burkuntuları", "Türküsüz", "Asalak", "Güzün Savaşı" (2003), "Yarın Ağlayacağım",

“Elbise Haritaları”, “Kırık Minyatür”, “Mecnunu Çok Sağlar”, “Yarın Olsun”, “Kuşlar mı Konar” (1975) varoluşçu içeriklerin en yoğun görüldüğü öyküler olarak öne çıkar.

İleri’nin öykülerinde öne çıkan varoluşçu içerik *yalnızlıktır*. Henüz on yedi yaşında yayımladığı *Cumartesi Yalnızlığı* kitabının adında ve öykülerinde kendini gösteren bu *yalnızlık* duygusu gerçek hayatta ve kurmaca dünyada yazarın yakasını bırakmaz. Öykülerde -ve gerçek hayatında- bütün sorunlar yalnızlık duygusundan genişleyerek diğer bütün olay ve olgulara bir saçılma hâlinde yayılır. Yalnızlığın temelinde iletişimsizlik, iletişime geçemeyen bireyler arasında kurulamayan sevgisizlik vardır. Yazarın aile arasındaki bağlarının zayıf olması bunun en önemli nedenidir. “İnsanlardan beklenen sevginin elde edilememesi olarak nitelendirebileceğimiz yalnızlık duygusunun, seneler geçtikçe, yazarda varoluşsal bir anlam kazanmaya başladığı görülecektir” (Harmancı, 2009, 7). Öykülerde sevgisizlik ikliminde iletişim kuramayı yalnız kalan birey kendisine, hayata, topluma ve insanlara yabancılaşır. Yabancılaşan bireyi aşk ve cinsellik konularında birtakım yetersizlik ya da doyumsuz yoksunluk (frustrasyon) duygusu kuşatır; tedirginlik, korku, inanç gelgitleri, taassupla inanç, ölüm, öldürme isteği, intihar düşüncesi İleri’nin öykülerinde varoluşsal bulantılar olarak açığa çıksa da tüm bu bulantıların hareket noktası yazardaki (öykü kişilerindeki) *yalnızlık* duygusudur. İleri, bir söyleşisinde *yalnızlık* hakkında şunları söyler:

(...) hiçbir zaman mutlu olamadım. O mutluluğu duyamadığım zaman insanlarla pek iletişim kuramıyorsun galiba. Kendimi idrak etmeye başladığım andan itibaren yalnızım. Daha önceleri yalnızlıktan yakınmışımdır belki ama, artık yakınmıyorum. Yalnızlığımın varlık sebebim olduğunun farkındayım. Bu dünyaya yabancıyım (Durukan, 2006, s. 4).

İleri, *Cumartesi Yalnızlığı*’ndaki ilk iki öyküsünde yalnızlıktan yana tavrını koymasına karşın toplumsal hassasiyetleri onu farklı arayışlara, eğilimlere, söylemlere sürükler. Bu iki öyküden sonra gelen altı öyküde toplumun değil de toplumculuğun problemlerini yeterli özümsememiş bir insancılık perspektifinden yansıtmaya çalışır (Akathı, 1998, s. 102). Özellikle *Pastırma Yazı*’ndan sonra öykücü tavrını açık açık bireyden yana koyar. Dönem öykücülüğünde yerleşik ve egemen yapılanmanın favori eğilimi olan toplumsal içerikli öykülerden çok bireyi ve bireyin duygusal dünyasını esas alan eserler üretir (Tosun, 2013, s. 326). Mizacı kırılğan olan öykücünün bu duyarlılığını öykülerine yansıttığı iddia edilebilir. İleri’nin bireyselliği odak noktası yaptığı

öykülerinde aşk, umutsuzluk, hiçlik, çaresizlik, zayıflık, acı başlıca içeriklerdir (Gümüş, 2012, s. 37). Öykü kişilerindeki varoluşsal sıkıntılara *gözyaşı duyarlılığı*yla yaklaşarak onlardaki bulantıyı yüzeye çıkartır. “Çokları için ‘bayağılığın’ kendisini oluşturan ‘gözyaşı’, benim için, yazabilmenin hemen hemen tek imkânıdır” (İleri, 1982, s. 78) diyen İleri tıpkı döneminin öykücülerini gibi bu varoluşçu içerikleri toplumsal ve psikolojik gerçeklikle iç içe verir, sentezler.

İleri’nin “Hüzün Kahvesi”, “Yürek Burkuntuları” (2003), “Yarın Ağlayacağım”, “Elbise Haritaları”, “Kırık Minyatür”, “Yarın Olsun”, “Dostlukların Son Günü”, “Kuşlar mı Konar” (1975) adlı öykülerde varoluşsal yalnızlık irdelenir. Örneğin “Hüzün Kahvesi” adlı öyküde çocukken cinsel istismara uğramış, ailesi tarafından yeterli sevgiyi ve ilgiyi görememiş, ailesinden haksız yere şiddet görmüş, bu sebeple de yaşadıklarını dillendirememiş, olgunluk yaşlarında da insanlarla iletişim kur(a)mayan ve tüm hayatı boyunca yaşadığı bu sorunlar nedeniyle varoluşsal bulantılar yaşayan bir öykü kişisi vardır.

“Yürek Burkuntuları” adlı öyküde “Nicedir insanlardan ayrıldım. Düşünüyordum da... Haftalarca evden çıkmazdım” (s. 20) diyen öykü kişinin bu derin yalnızlığı ve tüm yaşadıkları onu topluma, kendisine ve hayata karşı yabancılaştırmıştır. Kadınsı tavırları olan öykü kişinin çocukluktan itibaren toplum tarafından ötekileştirilmesi, arkadaşları tarafından sürekli alaya alınması anlatılır. Aykırı ve marjinal bir kimliğe sahip biseksüel öykü kişinin çocukluktan itibaren gördüğü toplumsal baskılar onu cinsel kimliğiyle özdeş -hem kadın hem de erkekle ilişki- bir şizofreniye iterek cinsellik konusunda da karmaşa yaşamasına sebep olur ve içinden çıkmayacağı varoluşsal bir bulantıya sürükler. Bu öykülerdeki varoluşsal bulantılar yalnızlık, yabancılaşma, cinsellik içerikleri iç içe bir şekilde işlenmiştir. Psikanalitik bağlamda bu iki öykü düşünülürse yazar metnin alt satırlarında psikoseksüel gelişim dönemlerinde -oral, anal, fallik vd.- aileler tarafından bebekle/çocukla doğru şekilde iletişim kurulamazsa çocukların olgunluk döneminde -başta psikoseksüel bağlamda- ne türlü sorunlar, nevrozlar, anksiyeteler, varoluşsal bulantılar yaşayacağını altını çizmek istemiş olmalıdır. “Kuşlar mı Konar” adlı öyküde “Cinsele dönük her şeyden tiksiniyorum” (s. 173) diyen öykü kişinin varoluşsal buhranlarının temelinde yine cinsellik olgusu yer almaktadır.

İleri'nin öykülerinde yalnızlık içeriği sürekli karşımıza çıkar. Örneğin “Asalak”ta “Herkes ayırdı benden. (...) Okulda varlığımı kimselere sezdirmeden dolaşırdım” (s. 58) diyen Güner'in yalnızlığı derindir. “Yarın Ağlayacağım” adlı öyküde “Başkalarına ne benim yalnızlığımdan” (s. 25) der öykü kişisi. “Elbise Haritaları” adlı öyküde yalnız, terk edilmiş Terzi Funda için “Acı çekmiş, dayanılmaz yalnızlıklara karşı koyabilmiş birinin arınmışlığıyla bakıyor” (s. 83) denir. “Kırık Minyatür”de yalnızlık çeken Kemal'in çocukluk anılarına projektör tutulur. “Kuşlar mı Konar”da “Kalabalıkları sevmiyorum ben, Yalnızlığa alıştım. Kimse kimseyi kırmıyor bu odada; horlanan aşağılanan yok” (s. 172) diyen öykü kişisi yalnızlığını etrafındaki insanlara tutunarak gidermeye çalışır ama herkes bu durumdan şikâyetçidir. “Yarın Olsun”, “Dostlukların Son Günü”, “Kuşlar mı Konar” adlı öykülerde İleri'nin yaşamıyla, şahsiyetiyle ve mizacıyla benzerlikleri olan bu anlatıların ortak başkışisi Kemal'in varoluşsal yalnızlığı ele alınır. Bu yalnızlık duygusu Kemal'de yabancılaşma, bulantı, kaçış, ötekileşme, başkaldırı gibi diğer varoluşsal derin bulantıları tetikler. Örneğin “Yarın Olsun” adlı öyküde Kemal evlerine girip çıktığı arkadaşı Önder'den kaçır: “Daha iyi böylesi. Kaçmaksa; o değil, ben kaçıyorum. Yılmışlığımı hissetmemeliyim. Kınamasa da utançlıyım karşısında” (s. 127) diyen Kemal'in insanlardan kaçışının temelinde yalnızlık duygusundan kaynaklı varoluşsal bulantılar vardır. İleri'nin diğer birçok öyküsünden de yalnızlık içeriği çekip çıkartılabilir.

İleri “Yürek Burkuntuları” adlı öyküsünde ölüm, intihar ve öldürme isteği içeriği; “Yürek Burkuntuları”, “Asalak”, “Güzün Savaşı” ve “Yarın Ağlayacağım” adlı öykülerinde de inanç/inançsızlık içerikleri varoluşsal bağlamlarıyla ele alınır. “Yürek Burkuntuları”nda hem bir erkekle hem de bir kadınla ilişki yaşayan, şizofrenik tavırlar da gösteren öykü kişisi cinsel kökenli yaşadığı bulantılardan kurtulmak için Kuran okur, dine yönelir ama bu eylemler onu inançsızlığa sürükler. Bunun üzerine kadın sevgilisi Ayşe ile girdiği cinsel deneyim de başarısız olunca erkek sevgilisi İlgi'yi öldürür. Aslında yaşadığı bu şizofrenik dilemmadan birisini yok etmek istemiştir, farklı şekilde söylersek biseksüel kimliğinin bir yanını yok etmeye çalışmıştır. “Tanrı'ya inanmadan da insan yenebilir birtakım biçimsiz isteklerini. Gerçek insanlık Tanrı kavramını bir sövgü sayar kendine” (s. 32) diyen Eşref Selim inançsızlık üzerinde varoluşsal bir söylem inşa eder. “Güzün Savaşı”nda polisle mücadeleye giren Serpil çocuğunu düşürür. Annesi; Serpil'in çocuğunu düşürdüğünü haber alınca “Çok şükür Tanrıma,

sen kurtuldun ya” deyince öykü kişisi “Canı cehenneme böyle Tanrı’nın!” (s. 32) diyerek inançsızlık içeriğini öne çıkarır. “Yarın Ağlayacağım” adlı öyküde Hz. İsa’ya ve kiliseye göndermeler vardır, yalnız olan başkışı sadistçe İsa figürleri yaparak dine yönelir, “Kanlı İsa, kanlı soytarı! (...) Tanrı, İsa’yı sevmedi ki...” (s. 24-25) diyen öykü kişisi egzajere bir biçimde İsa’yı sever ama Tanrı’ya karşı nefret duyguları ve söylemleri vardır.

İleri’nin öykülerinde varoluşsal bulantıların örnekleri arttırılabilir. İleri, dönemin öykücülerinin bazıları gibi varoluşçu içeriği realist bir düzlemde sunar. Gerçeküstü söylemlere kaymaz. “Yürek Burkuntuları”nda (2003) biseksüel karakterin günlükleri gerçeküstücü bir evrene kayarak absürt görünümlere sahip olsa da 1960-1980 seneleri arasında verdiği diğer öykülerde bu tekniklere başvurmaz. Onun da varoluşçuluğu ayağı yere sağlam basan bir gerçekliğe dayanır. Füzuran, Aktunç ve Uyar gibi onun da öykü dili şiirseldir, imge kullanımları yoğundur. Özellikle doğa tasvirlerinde dilin şiirselliği artar; kurmaca, atmosfer öykü evrenine evrilir. Dilsel sapmalar, deneysel girişimler yoktur. Bilinç akışı ve iç konuşma teknikleri varoluşsal buhranları göstermede kullanılan tekniklerdir. O öykülerinde bahsettiğimiz gibi toplumsal olanla varoluşsal ve psikolojik olanı iç içe vererek bir sentez yapsa da “Hüzün Kahvesi”, Yürek Burkuntuları”, “Yarın Olsun”, “Dostlukların Son Günü”, “Kuşlar mı Konar” gibi öyküleri için varoluşçu öykü eğilimiyle yazmıştır demek mümkündür.

“Tüketen”, “Yapma Çiçek Ustaları”, “Telgrafın Tellerine Kuşlar mı Konar”, “Sıkıntılı Bir Kadın”, “Papatya” (1976), **Ayşe Kilimci**’nin varoluşçu eğilime en çok yaklaştığı öykülerdir. Bu öykülerin başkışileri yahut öne çıkan kişiler genç kızlar ve kadınlardır. Feminist içeriklerle iç içe geçmiş varoluşçu içerikler dönemin yazarlarının öyküleriyle benzerlik gösterir. Kilimci varoluşsal bulantılar yaşayan öykü kişilerinin iç dünyasını açarak onların zihin dünyasına ışık tutar. Örneğin “Tüketen” adlı öyküde varoluşçu yalnızlık ve cinsellik içeriği iç içe geçer. Üniversiteyi kazanıp İstanbul’dan bir hayli uzak bir doğu iline gitmeden önce birliktelik yaşadığı erkek arkadaşına kendisini özgürce teslim eden, bunu varoluşunun inşasında önemli bir tecrübe olarak addeden Sermin, üniversiteyi okuduğu bu uzak şehirde sevgilisini özleyince camdan deney tüpüyle kendisini tatmin eder. Deney tüpü rahminin içinde kırılır, herkes bu olayı duyar. Yolda, postanede alay konusu edilir ancak özgür seçimlerinin sorumluluğunu alır; denilenleri, yapılanları umursamaz. Yine de toplumun ona bakışları, türlü şekillerde

sataşmaları onu yalnızlığa ve bulantılara sürükler. “siz eti bilirsiniz, yüreğimi değil” (s. 12) diyen anlatıcı toplumsal cinsiyet bakış açısını eleştirirken iç dünyasında da yoğun bir karmaşa yaşadığını anlarız. “Anılarımı yanıma alabilirim tek... Yoksa yalnız bırakılmışlık öldürebilirdi beni” sözü anlatıcının yaşadığı travmayı göstermekle birlikte kalabalıklar içinde yalnız (s. 15) oluşunun da bir yansımasıdır. Bulantı, özgürlük, başkaldırı, kararlılık, yalnızlık, özgür seçim ve cinsellik içerikleri öyküde öne çıkan varoluşçu içeriklerdir.

Kendisi de bir sosyal hizmet uzmanı olan Kilimci çocuk esirgeme kurumlarındaki, yatılı okullardaki ve üniversite yurtlarındaki kız-erkek çocukların ve ergenlik dönemindeki gençlerin problemlerini, duygu dünyalarını ve bu kurumların içindeki çürümüşlüğü öykülerinde yansıtmıştır. Mesela “Yapma Çiçek Ustaları”nda yatılı bir okulda geçen bir olay anlatılır. Gülderen isimli öykü kişinin annesi-babası ona ebeveynlik yapamaz; genç kızın annesi hayat kadını, babası içkici ve kötü bir insandır. Gülderen annesiyle özdeşlik kurduğu Nadide öğretmene kendisini teslim eder. Bunun en önemli sebebi anne-baba sevgisini alamayan Gülderen’in aile sıcaklığını Nadide öğretmende bulmasıdır, yakınlaşma ileriye giderek kadın kadına bir cinselliğe evrilir. Öyküde anne ve babasından yeterli ilgiyi ve sevgiyi alamayan Gülderen derin bir yalnızlık çeker. Sosyalleşemez, arkadaşlarıyla kaynaşamaz. Onun bu derin yalnızlığını gören Nadide öğretmenin Gülderen’e sıcak ve içten sokuluşu Gülderen’in cinselliğinin bu yönde bir yönelime evrilmesinde etkili olur. Kan bağı sorunsallarını aşamadığı için bulantılar yaşayan Gülderen bu sıcaklığa kendisini bırakır.

“Telgrafın Tellerine Kuşlar mı Konar” adlı öykünün Tomris Uyar’ın “Kuytuda” adlı öyküsüyle birçok yönden benzerlikleri vardır. Öykü Berra Hanım adlı burjuva bir kadın hakkındadır. Yaşadığı eski konakları yıkılmış, artık çocuklarının ve torunlarının küçücük bir apartman dairesinde bir sığıntı gibi olmuştur. Bütün maddiyatı çocuklar döndürür. Kadın bir taraftan geçmişin özlemini çekerken diğer taraftan da içinde bulunduğu koşullardan mutsuzdur. “Sıkıntılı Bir Kadın” adlı öyküdeki Mübeccel erken yaşta evlenir. Ataerkil yapının kalelerle çevirdiği, duvarlar arkasına tıktığı Mübeccel’in özgürlük denemeleri ailesi tarafından erken evlendirilmesiyle neticelenir. Toplumun cinsiyet rolleri arasına sıkışan, fanus içinde büyütülen tecrübesiz, saf Mübeccel realitenin acımasızlığıyla yüzleşir; bu yüzleşme onu bulantılara sürükler. Kilimci, ailesinin gölgesinde yetişen ve okuma, kendisini geliştirme yolunu seçmeyen tecrübesiz

genç kızların sonunun Türkiye gibi patriak bir yapıda iyi neticelenemeyebileceğini anlatmaya çalışmıştır.

“Papatya” adlı öykünün başkışisi Sevim yalnız bir kadındır. Babası erken vefat eder. Ağabeylerine bakar, kardeşlerini büyütür. Herkes gider ve sonunda yalnız kalır. Kaygıları ve korkuları artar. Patriarkın kuralları ile kendisini çevrelemiştir. Bunları aşamaz, korkuları derindir. Sık duygu değişimleri yaşar, bu yalnızlık onda aşırı temizlik gibi obsesyonlara da sebep verir. İzdivaç etmek, mutlu olmak ister ama duygularını, içindeki coşkunculuklarını bastırır. Cinsel anlamdaki bu baskılamaları bilinçdışında büyük bir tahribat yaratarak onu nevrotik bir kişiliğe büründürür.

Ayşe Kilimci, gerçekçilik yönteminden asla uzaklaşmaz. Onun öykücülüğündeki realizm en başat unsurlardan biridir. 1950 Kuşağı öykücülerini gibi gerçeküstü veya fantastik yöntemlerini kullanmaz. Füzünan, Aktunç, Uyar, Aral, Celal, Erkök gibi ayağı yere sağlam basan güçlü bir realizmi vardır. 1950 Kuşağı gibi dili şiir ve imge yüklüdür ama bu imgelemlerde bile yoğun soyutlamalar ve metaforlar yoktur. Kilimci Türkiye’de kadınların yaşadığı sorunları öykü kişilerine yükler ve bu sorunların bireyin iç dünyasında oluşturduğu çalkantıları yansıtır.

Varoluşçu eğilime yakınlaşan ama diğer öykücülere nazaran varoluşçu içerik ve söylemleri göz önünde sergilemeyen dönemin iki yazarı **Peride Celal** ve **Şiir Erkök Yılmaz**’dır. Bu öykücülerin kitaplarındaki çoğunluğu kadın olan öykü kişileri ataerkil sistemin baskısından bunalmaktadır. Dönemdeki birçok kadın yazar gibi feminist içeriklerle beslenen bir varoluşçu tutum öykülerde dikkat çekmektedir. Her iki yazar diyalog tekniğini yoğun kullandıkları için varoluşçu eğilimin dinamiklerini çekip çıkartmak okura düşmektedir. Örneğin Celal’in “Jaguar” (1996) öyküsünün başkışisi olan kızın yaşadığı bulantıların tümü ergenlik dönemindeki bir kadının yaşadıklarına benzerdir. Kız, kapitalizmin metalarına ulaşamaz, bu arzularına ket vurmak zorunda kalır ve bu meta yoksunluğu ondan birtakım bulantılara sebep olur. Bu bakımdan yaşanan bunalımın Halit Ziya’nın öykülerindeki kadın karakterlerin yaşadığı melankoliye benzediği söylenebilir ama Celal, Halit Ziya’nın öykülerindeki melodramik tutumundan bir hayli uzaktır.

Celal’in “Çocuk” ve “Plajda” (1996) adlı öykülerindeki kentli küçük burjuva kadınların bunalımı ile Erkök’ün “Küçük Mehmet”, “Eşek Arısı”, “Şücaeddin von

Braun”, “Hep Aynı Çukurda”, “Sağanak” (2004) adlı öykülerindeki kentli küçük burjuva kadınların bunalımı benzerdir. Bu öykülerdeki kadınların evlilikleri ya da ilişkileri çıkmaza girmiş ya boşanmış-ayrılmış ya da mutsuz bir evliliği-ilişkiyi devam ettirmek zorunda kalmışlardır. Çoğu kadın, kocaları tarafından aldatılmaktadır; bazıları bu duruma katlanmak zorunda kalır ya da bu duruma başkaldırır ve yaşadıkları bu durumun kendilerinde oluşturduğu psikolojik baskının bulantılarını derinden yaşarlar. Bu sebeple hayata küsmüş, yaşamdan zevk almaz hâle gelmiş, yılmışlardır. Bulantılarının temelinde genelde karı-koca ilişkisi, evlilik ilişkisi ya da erkek-kadın ilişkisindeki çıkmazlar yatmaktadır.

Bu öykülerde bir diğer konu da arada kalan çocuklardır. Bunlardan bir kısmı küçük yaşta bir kısmıysa ergenlik dönemindedir. Küçük yaşta olan çocuklar anne-baba arasında kalmanın yarattığı huzursuzluğu derinden hissederek ve yaşarlar. Ergenlik dönemindekiler ise ele avuca sığmayan, cinselliklerini tatmak isteyen bireylerdir. Kadın karakterlerin bulantılarına çocuklarının da sorunları eklenir. Özellikle kapitalist dünyanın pırlıltısında gözleri kamaşan öykü kişilerinin karşılaştığı sorunlar hem kendilerini hem de etrafindakileri etkileyerek bulantıları tetikler.

Her iki öykücünün 1950 Kuşağı varoluşçu tavırdan bir hayli uzaktır. Gerçekçi yöntemi kendilerine düstur edinmişlerdir. Gerçeküstü yahut fantastik eğilime yolları sapmaz. Erkök’ün “İçî Geçmişler” (2004) adlı öyküsünde Kafkaesk eğilimin kapısını çalsa da okuru bu kapıdan içeriye sokmaz. Peride Celal’de Kafka etkisi hiç yoktur. Her iki öykücü de biçime önem verir, dilleri şiirseldir, imge kullanımları görülür, bireylerin iç dünyalarına kulak kabartırlar. Erkök’ün biçimsel denemeleri bir hayli gelişkindir. Buna rağmen her iki öykücü de dilsel sapmalara, anlaşılabilir bağdaşıklıklara öykülerinde yer vermez. Bu bakımdan da 1950 Kuşağı varoluşçularından ayrışırlar.

Buraya kadar saydığımız öykücülerde varoluşçu içerikler öne çıkmakla birlikte bu öykücüler asla gerçekçilik evreninden ayrılmamıştır. Toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimle yazarken varoluşçu içeriklerden yararlanmışlar ve toplumsal kaosların bireylerdeki bulantılarına işaret etmişlerdir.

1.4. Feminist Eleştiri Eğilimi

1.4.1. Feminist Edebiyat Eleştirisi

Feminizm, kadınların kadın oldukları için yaşadıkları zorluklar, baskı ve ezilmişlikle ilişkisini inceler; dil, din, sınıf, ulus, ırk gibi unsurlarda kadınların yaşadığı problemleri ele alan bir bilim alanıdır. Feminizm, kadınların özgürleşmesini, ataerkil yapıda gördükleri baskıdan kurtulmalarını, haklarının meşrulaştırılmasını talep eden, kamusal ve özel alanlardaki yapıp ettiklerinde erkeklerle eşit haklara sahip olmak isteyen bir yaklaşımdır. Kadın-erkek ayrımcılığına karşı duran feminizm ekonomik, siyasal, sosyo-kültürel ve toplumsal vb. alanlarda, karşı cinsler arasındaki her türlü eşitliği savunur. Feminizm felsefe, sosyoloji, politika ve etik gibi disiplinleri bünyesinde barındıran bir yaklaşımdır. Feminizmin esas gayesi -ekseri- kadın özgürlüğü ve temel hakları üzerine bina olunur, ataerkil zihniyetin ortadan kaldırılması mevzusu temel hedeflerindendir (Taş, 2016, s. 165). Feminizm kadın-erkek arasındaki cinsel kimlik çatışmasının erkeklerin lehine bir hiyerarşiye dönüştüğünü ortaya koyarak kadın erkek ilişkisini bir insanlık problemi olmaktan çıkarır, bu hiyerarşi sebebiyle kadınlar ikinci planda kalarak ezilir ve toplum içinde statü olarak dezavantajlı bir konuma gelir; bu yönleriyle feminizm diğer fikir akımlarından da ayrılır (Dural & Eyidiker, 2020, s. 19). Kısaca feminizm, kadınların cinsiyetleri sebebiyle karşı karşıya kaldıkları kısıtlamalara, baskılara karşı çeşitli yollarla mücadele verir; bu zorlukları ve haksızlıkları aşacak talepler ve reformlar etrafında kadınları bilinçlendirmeyi hedefler.

Feminizmin ortaya çıkışında erkeklerle eşit hak ve özgürlüklere sahip olmadığının farkına varan kadınların, bu yoksunlukların giderilmesine yönelik taleplerin artması etkilidir. Temel hedefleri *cinsiyet hiyerarşisini kırmaktır*, bunu gerçekleştirebilmek adına fiili olarak harekete geçen kadınlar çeşitli dernek ve topluluklar kurarak ya da bunlara katılarak örgütlenme bilinci geliştirir (Çakır, 2010, s. 417-418). Ortak bir çatı altında ortak bir gaye için birleşen talepkâr bu kadınlar -her dalgada değişip çeşitlense de- feminizmin temel nesnelerini de belirler. Buna göre feminist kadınlar iş, eğitim, ev işleri çocuk bakımı gibi mevzularda erkeklerle eşit hak ve konumda olmak ister. Ataerkil denetimden azade kendi bedeni üzerinde özgürce seçim yapmak isteyen feminist kadınlar kürtaj hakkı da talep eder. Kadına yönelik şiddet, tecavüz ve tacizin önlenmesi, eşcinsel haklara kadar bu mevzular farklı alanları

kapsar. Feminist kadınlar -feminizmin bir diğer nesnesi- cinsiyetçi sömürüyü ve zulmü bitirmek, cinsiyetçiliği sona erdirmek için mücadele verirler.

Dünya feminist yazın tarihi ile Türkiye'deki feminist mücadele tarihi paralel olarak ilerler. Sevgi Adak (2020) Türkiye'deki kadın hareketlerini dönem olarak ikiye ayırır: 1) Genç Osmanlı, erken Cumhuriyet, 2) 1980 sonrası (s. 609). 1950'lere gelindiğinde geçmiş dönemlere kıyasla daha bütünlüklü bir söylem etrafında toplanan kadın örgütleri ve yayınlarına 1960'larda yeni sesler ve söylemler eklenir.⁹⁰ "Ellilerin Türk kadınlığını temsil etme iddiasında bulunan, bunu yaparken de farklı kadınlıkları dışlayan kadın hareketi, altmışlarda yaşanan toplumsal dönüşümü karşılayamamış, dışarıda bıraktığı farklı kadınlıkların bazıları tarafından sorgulanır hale gelmiştir" (Şahin & Sarıtaş, 2021, s. 727-728). Altmışlarda da ellili yıllarda faaliyetlerine devam eden dernek ve yayınlar ellilerin tekdüzeliğini aşamaz. Cumhuriyet'in susturduğu feminist söylemli kadınlar, ellilerde feminist talep ve söylemleri nadiren sahiplenmek zorunda kalırlar. "Altmışlı yıllara geldiğimizde ise aynı örgütlerin faaliyetlerinin tekdüzeleştiğini, içi boşalmış madalya ve plaket törenleriyle, yardım çay ve balolarıyla sınırlı kaldıklarını görebiliriz" (Şahin & Sarıtaş, 2021, s. 727-728). 1960'ların ikinci yarısında ise kadın hareketleri form değiştirir, farklı tartışmaların ve çeşitlenmelerin olduğu bir süreç başlar. 1965 sonrasında işçi ve öğrenci hareketlerinden kadınların, sosyalist kadınların, milliyetçi ve İslami ideolojiden kadınların sesleri de duyulmaya başlar. Kısaca 1960'lar; 1970-1980'ler boyunca güçlenecek sosyalist, milliyetçi ve İslamcı tarzdaki farklı kadın hareketi eğilimlerinin oluşmaya başladıkları yıllardır (Şahin & Sarıtaş, 2021, s. 727-728). Sevgi Adak'ın (2020) 1970'lere uzanan süreçte 1950 ve 1960'lardaki kadın hareketleri konusundaki yaklaşımları şu şekildedir:

1950 ve 1960'larda aktif olan kadın örgütleri ve yayınları da kendilerini son Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi kadın hareketlerinden devranılan bir mücadelenin taşıyıcısı olarak görmüş, benimsedikleri seçici tarih okuması ve Kemalist bakış açısının barındırdığı çelişkilere rağmen bu hareketleri öncülleri olarak sahiplenmişlerdir. 1950'ler ve 1960'lardaki kadın aktivizminin, sınırları ve çelişkileri olsa da 1970'lerde hızlanan politikleşme ve elbette artan eğitim ve şehirleşme düzeylerinin de etkisiyle siyasi alanda ve toplumsal mücadelelerde

⁹⁰ Sevgi Adak'ın *Genç Osmanlı ve erken Cumhuriyet* olarak adlandırdığı dönemlerdeki kadın hareketlerinden bahsetmeyerek daha çok tezimizle alakalı olan 1960 ve 1970'li yıllardaki kadın hareketleri üzerinden konuşacağız.

daha görünür hale gelecek kadınlar için önemli bir politik zemin hazırladığı net olarak görülür (s. 613).

1970'lerle birlikte kadın hareketleri yavaş yavaş Kemalist bağlamından koparak sol ideolojiye doğru bir kayma gösterir. 1970'lerde Kemalizm'i aşan bir örgütsel çeşitlenme yaşanır, bu yıllar Türkiye'de 1980 sonrası feminist hareketin savunacağı görüş ve taleplerin dile getirilebileceği zemini hazırlayan yıllardır. 1970'li yıllarda kadın hareketi hakkında Sevgi Adak (2020) şunları zikreder:

1970'ler önceki iki on yıl boyunca, artan muhafazakârlığın ve cinsiyetçiliğin saldırısı altında olduğu düşünülen kazanılmış hakları korunmasına yoğunlaşan kadın hareketinin, yeni taleplerini öne çıkarmaya başladığı bir dönemdir. Bu geçişte hiç kuşkusuz dönemin sol kadın örgütlerinin yükselttiği gündemin çok önemli bir payı vardır, ancak dönüşüm yalnızca onlarla sınırlı tutmak yanlış olur. Farklı bileşenleriyle kadın hareketinin 50 yıllık Cumhuriyet deneyimini tartışmaya başladığı, 'Neden hâlâ eşit değiliz?' ve 'Değişen koşullarda eşitlik için yeni taleplerimiz ne olmalı?' gibi soruları gündemine aldığı bir dönemdir bu. Nitekim yerleşik kadın hareketi olarak görülen Kemalist kadın örgütlerinin çalışmalarında da artan genel politik ivmenin etkisiyle daha aktif bir çizgi gözlenmeye başlanır (s. 616).

1970'lerde zemini atılan feminist söylemlerin 1980'lerde daha bilinçli ve ayağı yere sağlam basan bir karaktere büründüğünü görüyoruz. Yetmişler boyunca sadece feminist söylemlerde bulunan kadın yazarlar, sanatçılar ve eleştirmenler seksenlerde daha sistematik bir feminizmi benimserler. Türkiye'deki feminist hareket günümüzde katlanarak gelişimine devam ederken son çeyrek asrımızda feminist edebiyat eleştirisi konusunda da yapılan ve yazılan inceleme ve araştırma yazıları da gün geçtikçe nicelik ve nitelik olarak artmaktadır.

Feminizm felsefe, sosyoloji, politika ve etik gibi disiplinleri bünyesinde barındırmakla birlikte edebiyat alanında da kendine has perspektifler geliştirmiştir. "1960'larda Amerika, İngiltere ve Fransa'da toplumsal ve politik bir savaş şeklinde yeniden canlanan genel feminist hareketin edebiyattaki yansıması feminist eleştiri kadınların metinlerde genellikle nasıl temsil edildiği, bir sınıflama aracı olarak kullanılan temsillerin yetersizliği üzerinde duran edebiyat eleştirisidir" (Polat, 2017, s. 1508). Genel anlamda metin incelemelerinde metnin kendisi dışında hiçbir şeyle bağ-

lantısı olmadığını öne süren *Rus biçimciliği, yeni eleştiri* vb. akımların edebî metinleri incelerken göz ardı ettiği tarihsel, toplumsal ve ideolojik koşulları, biçim ve içeriğin ayırt edilemezliğini feminist edebiyat eleştirisi dikkate alır (Parla, 2017a, s. 19). Feminist eleştiri edebî metinleri kadın imajı, toplumdaki cinsiyet hiyerarşisi, patriarkal zihniyet, ataerkil yapı gibi bağlamlarla yeniden okumaya/yeni bir okumaya açar; edebî metinlerdeki kadın ve erkek ilişkilerini toplumlar ve kültürler üstü bir incelemeye tâbî tutarak eserlere yansıtılan kadın ve erkeklerin statükosu hakkında birtakım tespitlerde bulunur.

Feminist eleştirmenlere göre edebiyat tarihi keyfidir, hatta erkek egemen zihniyetin bir kurgusudur (Parla, 2017b, s. 180). Feminist eleştiri edebiyat tarihinin dışarıda bıraktığı kadın yazarların eserlerini de gün yüzüne çıkarmaya çalışır, bunu yapmaktaki amacı kadınların süregelen edebî gelenekten neden dışlandığını teorik bağlamda deşifre etmektir. Bu sebeple eleştirmenleri, dünyadaki edebiyat geleneğinin başyapıt olarak gösterdiği eserleri yeniden/yeni bir okumaya çağırır. Feminist eleştiri “yeniden okuduğu her metne tarihî ve toplumsal bir boyut, disiplinlerarası bir kapsam ve en önemlisi yeni yorumlar kazandır[ır]. Edebî gelenekleri oluşturan ve kilometre taşları sayılan klasikleri sorgula[r], bunlara yeni kitaplar ekle[r]” (Parla, 2017a, s. 20). Bu yeni okumalarla yüzyıllardır okunagelen bu eserlerdeki kapalı cinsel önyargıları, kadın düşmanlığını gün ışığına çıkarmak ister.

Feminist eleştirmenler edebî geleneğin kadın yazarları ve kadın okuyucuları dışlamasından kaynaklanan bu yabancılaşmayı yazılan/okutulan edebî eserlerin erkek yazarlara ait olmasından kaynaklandığını ileri sürer; “Edebi eserleri inceleme ve değerlendirmeye ilgili geleneksel estetik sınıflama ve ölçütler esasen erkeklere özgü fikir, arzu ve düşünme yollarından doğmuş sınıflama ve ölçütlerdir. Böylece bunlara bağlı olarak yapılan eleştirel yaklaşımlar aslında kapalı bir şekilde tamamen cinsiyet fikrini ve cinsiyet ayrımını içeren şeylerdir” (Huyugüzel, 2018, s. 173). Farklı bir şekilde söylersek yapılan edebiyat erkeklerindir, erkek bakış açısıyla oluşturulmuştur, erkek duygusuna ve duyusuna hitap eder, kadını dışarıda bırakır; oluşturulan edebiyat tarihi de erkek bakış açısıyla oluşturulmuştur, tarih boyunca kadın hassasiyetleri, duyusu ve duygulanımları dikkate alınmaksızın icra edilmiştir. “Kadınlar bu eserleri okuduklarında ya eserin dünyasına giremezler ya da bir erkek okur gibi davranarak ve böylece algılama, hissetme ve davranmada erkek değerlerini ve yöntemlerini benimse-

yerek kendilerine zıt olan başka bir kimliğe bürünmeye zorlanırlar” (Huyugüzel, 2018, s. 172-173). Sonuç olarak feminist edebiyat eleştirisi edebî metinleri referans alarak dünyada erkek egemenliğin, patriarkal yapının ve ataerkil zihniyetin neden bir norm hâline geldiğini sorgula(tı)r; kadının kendi doğasını ve önemini ortaya koyarak bilinçliliğini arttırmayı hedefler.

Feminist eleştirmenler edebî metinlerin içeriğini eleştirirken yahut feminist bir yazar kurmaca metninin içeriğini olgunlaştırırken genel manada dört ana sorun üzerine odaklandığı iddia edilebilir, bunlar: 1) Ataerkil yapı 2) Toplumsal cinsiyet 3) İkinci cins (Kadının ötekileştirilmesi, nesnelleştirilmesi) 4) Cinsellik, cinsel özgürlük. Bu dört ana başlığın alt başlıklarla çoğaltılarak değerlendirilebileceği kanaatindeyiz. Aşağıda genel bir değerlendirme üzerinden feminist edebiyat eleştirisi kuramının edebî metinleri nasıl çözümledikleri/tahlil ettikleri çerçevesinde bir yol haritası vermeye çalıştık. Tezde ele aldığımız öykücülerin eserlerini genel olarak bu çerçevede inceledik.

Edebî metinlerde ele alınan kadın sorunları kadınların kadın olarak doğmalarından ziyade içinde yaşadıkları toplumun baskın *ataerkil yapıya/zihniyete* sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Toplum geleneksel, ataerkil değerleri benimsemiştir ve bu değerleri form değiştirerek yeniden üretir, topluma katılan yeni bireylere de bu değerleri öğretir/aşlar ya da onlara kabul ettirmeye zorlar. Hatta entelektüel, aydın ve sanat çevreleri dahi bu değerlerden ziyadesiyle nasibini almaktadır. Edebî metinlerde geleneksel ve tekrar üretilen bu değerlerin kısılcına sıkışan kadın, birey olarak kendisini inşa edememektedir. Erkeğe tanınan ekonomik, toplumsal, yaşamsal, eğitim gibi özgürlüklerden kadınlar mahrumdur. Özel alanda kız evlat, eş, bacı -kız kardeş- ve anne olan kadın, kamusal alanda ataerkil iktidarın belirlediği kurallar ve “bacılaştırmak” (Şen Sönmez, 2020, s. 742) söylemini aşamaz. Kadın özel alanda dahi özgür değildir; kadının babasına, ağabeylerine ve eşine koşulsuz itaat etmesi beklenir. Çünkü toplumda kadın, korunup kollanması gereken bir birey olarak tasavvur edilmiştir; erkeğin -ataerkin- bakımına ihtiyacı vardır, erkek olmadan hayatını idame ettirmesinin olanağı yoktur.

Kadının yegâne ve en önemli görevi -toplumun *ideal kadın* olarak kodladığı ya da toplum tarafından kadına dayatılan- her anlamda/alanda erkeğine hizmet ve erkeğini memnun/tatmin etmektir. “Erkekler için en iyi kadın, kadın bedenine dair fantezileri en

güçlü-tutkulu biçimde karşılayıp sadece özelde kocasını değil, genelde erkeği en iyi şekilde tatmin edendir” (Dural & Eyidiker, 2020, s. 23). Kurmacalarda eğitim hakkının üzerinde ısrarla durulmasında eğitim neticesinde cahillikten kurtulan kadınların içinde bulundukları patriarkal sistemin farkına varması, erkeğin kölesi olmasının önüne geçilmesi, erkeğe hizmet etmesi gerektiğini kadına dayatan erkek egemen toplumsallaşma kalıplarını kırması düşünceleri yatmaktadır. Kadınların aldıkları eğitimle akıllarını kullanarak maruz kaldığı dışlanmalar ve kısıtlamalarla çatışa çatışa onlara dayatılan özel alandan çıkıp kamusal alanda da söz sahibi olması beklenir, aksi halde zihnine bağlanan zincirleri kırmasının ve kendi varoluşunu gerçekleştirmesinin başka bir yöntemi yoktur. Böylelikle feminist eleştirmenler edebî metinlerdeki baskın ataerkil yapılara edebiyat eleştirisi ile saldırarak erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidar biçimlerini deşifre ederler.

Feminist eleştiri edebî metinlerdeki *toplumsal cinsiyet* olgusunu masaya yatırarak eleştiriye tâbî tutar. “Toplumsal cinsiyet; biyolojik cinsiyetin dışında kültürel ve ideolojik yapının hayat verdiği aile, eğitim, din gibi çeşitli kurumlar vasıtasıyla bireyin toplumsallaşma sürecinde ona enjekte edilen cinsiyettir” (Şerif & Şerif, 1996, s. 659). Bir başka deyişle toplumun ve kültürün belirlediği cinsiyet olarak da tanımlayabiliriz. Toplumsal cinsiyette bireyin bedeni/cinsiyeti kültürel bir göstergedir. Kültür, cinsiyeti ve bedeni toplum içinde yeniden üreterek cinsiyete ve bedene farklı bir boyut kazandırır. Dolayısıyla kadın ve erkek olmak biyolojik cinsiyetten ziyade toplum tarafından yaratılan bir kimliğe evrilir. İşte feminist eleştirmenler edebî eserlerde kadın ve erkeğin sosyal gerçekliğinin toplumsal cinsiyeti tarafından belirlenmesi olgusunu ele alırlar.

O hâlde kadın ve erkek olmak toplum tarafından dayatılan bir kimliktir, salt doğuştan gelen bir özellik değildir. Kadına toplumun atfettiği ve ondan beklediği fedakâr bir anne, iyi bir eş ve evinin kadını/hizmetçisi olma gibi cinsiyete dayalı roller sebebiyle kadının kendi kimliğini bulmasının önüne geçilir, kadından sadece yaşama hakkıyla yetinmesi beklenmektedir. Kadın toplumun dayattığı bu roller nedeniyle kendisini gerçekleştirebileceği yaratma, icat etme gibi edimleri gerçekleştiremez, senelerce kendisi için çizilen sınırlar etrafında yaşamını sürdürür, tercihlerinde çevrenin beklentilerini gözetmek zorunda kalır yani seçimlerinde özgür değildir. Kadının görevi evinin, aile büyüklerinin, kocasının, çocuklarının hayatını -büyük fedakârlıklarla

vazgeçtiği kendi hayatından ödünler vererek- düzenlemektir. Kültürel olarak kodlanmış cinsiyet rolleri sonucu ortaya çıkan toplumsal kısıtlanmışlık kadının bilinçaltında, yaratıcılığında ve hayal gücünde baskılamalara neden olur. Bu, onu -farkında olarak ya da olmadan- derin bir nevroza, doyumsuzluğa, huzursuzluğa, mutsuzluğa, bunalıma ve yabancılaşmaya sürükler. Kısaca feminist edebiyat eleştirisi toplumsal cinsiyet bağlamında edebî metinlerdeki kadın erkek rollerinin toplum açısından tanımlamalarının kadın perspektifinden ne demek olduğunu anlamaya/yansıtmaya/eleştirmeye çalışır.

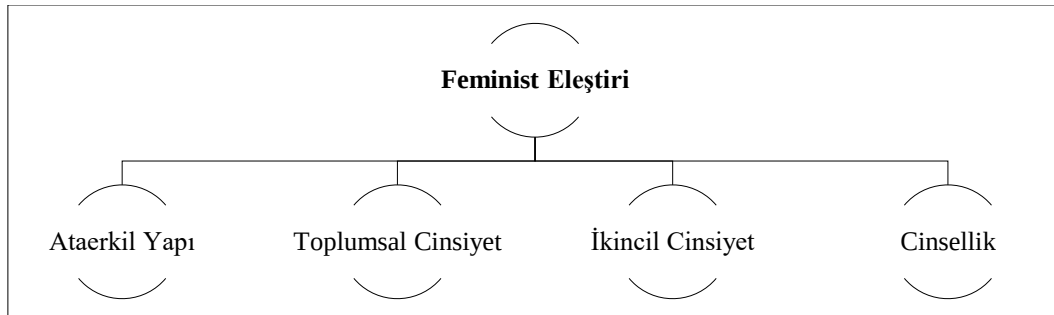
Feminist eleştirmenler, ataerkil yapıda inşa olunmuş Batılı yaşam tarzında kadını erkeğin yanında bir öteki, Simone de Beauvoir'ın deyişiyle *İkinci Cinsiyet* (2019) olarak tanımlar. Onlara göre toplumsal yapı kadınlara ataerkil ideolojiyi içselleştirmiştir. Ataerkil toplumda erkek birinci cinsiyettir, akıl ve kültürü simgeler; kadın ikinci cinsiyettir, bir ötekidir, bedeni ve doğayı simgeler. Kadın edilgen ve seyreden konumdadır. Erkek mantık ve eylemle ilişkilendirilir, yapan/fail olarak kabul edilir. Erkek geleceği inşa eden varlıkken kadın daima nesneleştirilmiş bir ötekidir. Kadın zevk veren bir nesnedir, erkek zevk alan bir öznedir. Erkek birinci cins olarak yaşamın her sahasında korkusuzca ve özgürce yer alabilirken kadın cinsi aşağı görülmüş hatta onlara cinsiyetlerini aşağı görmeleri, erkeğe uyumlu olmaları öğretilmiştir. Dolayısıyla ataerkil önyargıların ürettiği kültürde kadın ikinci cins, bir ötekidir. Kadının mahkûm edildiği ikincilik/ötekilik edebiyatta kadını temsil edilen nesneler olarak görülmesine yol açmış, (Aytemiz, 2020, s. 731) feminist eleştirmenler bilhassa edebiyat tarihinin başyapıtı olarak zikrettiği eserleri bu bağlamda tekrar bir okumaya/değerlendirmeye tâbî tutmuşlardır. Bu bakış açısıyla tekrar incelenen eserlerdeki kadın karakterlerin bireyselliği yok gibidir, kadın erkeğin mülkiyetindedir, evin demirbaşı listesindeki bir nesne gibidir. Böylelikle kadın ekseri cinsel bir nesneye indirgenmiş kurmaca karakterler olarak metinlerde yerlerini alır.

Feminist eleştirmenler edebiyat eserlerini incelerken cinsellik, kadının kendi bedeni üzerindeki denetimi, cinsel özgürlük, kürtaj hakkı, üreme, annelik hakkı gibi konulara temas eder. Kadına atfedilen cinsiyet normları nedeniyle cinselliğini, doğumu ve anneliği doğal olarak yaşayamaz; yaradılışın kadına bahsettiği bu hakkı tabii bir şekilde yaşayamayan kadın önemli anlamda yaşama, cinselliğe, evliliğe, kocasına ve kendisine/kendi bedenine yabancılaşır. Cinsiyetçi bir gözlükle oluşturulmuş bu toplum-

sal normlar kadın cinselliğini sadece üreme ile sınırlandırır; üremeyi ise bir içgüdü, dinî görev ve türün bekası için bir yükümlülük şeklinde kodlar; tüm kadınların çocuk sahibi olmayı arzuladıkları kabul edilir. Farklı şekilde söylersek kadın için cinsellik zevk almaktan çok zevk verme ve üreme odaklı, kadının bir görev olarak yerine getirmesi beklenen bir deneyimdir. Bu kodlamada ataerkinin kadın bedeni üzerindeki denetimi ve baskısı önemli bir rol oynar.

Kadının, bedeninin denetimi kendisinde değildir, evlenmeden önce ailesinde evlendikten sonra ise kocasındadır; ilk cinsel deneyim ise ancak evlilikle gerçekleşebilir. Patriarkal yapıda evlilik dışında -sevgiye dayalı dahi olsa- bir birliktelik gerçekleştirilemez, bu tarzdaki bir birliktelik kadının ataerkinin bedeni üzerindeki denetime meydan okumasıdır. Kadın, bedeninin tüm denetimini ataerkinin kontrolüne vermeye razı olursa asla özgür olamaz; zaman içinde ataerkin kontrolünde yaşadığı birliktelik/evlilik kadının benliğini yitirmesine, evliliğin/birlikteliğin ve cinselliğin bir göreve dönüşmesine neden olur. Kadın sadece bedene hapsedilerek iyice değersizleştirilir. “Kendi varoluşuna ilişkin herhangi bir talebi olmayan / kendisine talep hakkı tanınmayan kadın, düşünsel anlamda erkeğin gerisinde kalmaya mahkûmdur. Söz konusu mahkûmiyet, kadın bedeninin erkeğin tekeline geçmesine sebep olur. Kadın, erkeğin zevkine hitap eden, onun için var olan / var edilen nesne konumunda erkeğin hizmetine sunulur” (Polat, 2017, s. 1517). Feminist eleştirmenler inceledikleri edebî metinlerde ataerkil yapıda kadının sadece bedene hapsedildiğinin ve kendi bedeni üzerinde -cinsel zevk, üreme, kürtaj, doğum kontrol gibi- denetiminin olmadığını tespitlerinde/eleştirilerinde bulunurlar.

Tablo 1.8. Feminist Eleştiri Eğilimi İçerik Tablosu



1.4.2. Öykücülerin Feminist Eleştiri Eğilimine Yaklaşımları

Türkiye’de feminizmin kökenleri modernleşmenin ilk dönemlerine kadar götürülse de 1970’ler Türkiye’de feminist hareketin gerçek manada hüviyet kazandığı dönemlerdir. Kadın problemlerinin feminizmin bağlamlarıyla ele alınmaya başladığı dönem olması bakımından önemli addedilir. Bu dönemde feminist eleştirinin ilk nüvelerinin en belirgin görülmeye başladığı alan edebiyattır. Feminist eleştiri daha önceden bahsettiğimiz gibi Türkiye’de 1980’lerde tam olarak sesini duyurur. 1970’lerin bilhassa kadın yazarları kadını merkeze koyarak yazdığı roman ve öykülerle 1980’lerdeki feminist hareketin önemli hazırlayıcıları olurlar. “Feminizmin yükselişi ve 80 öncesi sol ideolojinin baskı altında ezilen söylemini de kendine dönüştürüp devralmış olması birtakım sol ideolojiler tarafından ‘Eylülist’ (12 Eylül fırsatçısı) olarak tanımlanmasına sebep olmuştur fakat feminizmin, sol ideoloji için bir manevra oluşturduğu da ortadadır” (Özsaray, 2019, s. 109-110). Nitekim ele aldığımız dönemin öykücülerinin birçoğunun 1980 Darbesi sonrasında radikal feminist hareketin ilkeleri çerçevesinde eleştirel bir tavır koyduğu da bilinmektedir.

Bu başlık altında değerlendirdiğimiz öykücülerin feminizme yaklaşımları yazarlarımızın feminist eleştirinin Avrupa’daki bağlamlarının tam olarak bilincinde/farkında olmadan yaptıkları bir eleştiri tarzıdır. Başka bir deyişle bu dönemin yazarlarında feminist bağlamlardaki eleştiri bilinci tam olarak oluşmamıştır. Yazdıkları öykülerdeki kadın eleştirisini 1950-1960’lardaki feminist algı çerçevesinde değerlendirmek gerekir. Kısaca bu öykücülerin 1960-1980 yılları arasında kaleme aldıkları bu eserler 1980’lerin radikal feminist anlayışının erken örnekleri, 1980 ve sonrası feminizminin bir nevi hazırlayıcısı konumundadır (Günay Erkol, 2021, s. 25). Elbette bu öykülerdeki söylemlerinin feminist edebiyat eleştirisinden uzak olduğu anlamına gelmemelidir. Aksine bu başlık altında feminist edebiyat eleştirisinin öykülerdeki görünümünü ve çalışmamızda ele aldığımız bazı öykücülerin feminist eleştiri eğilimine nasıl yaklaştıklarından bahsettik.

1960-1980 yılları arasında eser veren bu yazarların -özellikle kadın olanlarının- öykülerindeki varoluşçu edebiyat ilkelerine eğilimlerinden bahsetmiştik. Kanaatimizce bu yazarlar feminist eleştiri eğilimine yakınlaştıkları öykülerinde varoluşçu eğilimin de uçlarına kadar dayanarak bu eğilimden kuvvetlice beslenirler. Elbette bu iki eğilime

psikanalitik ve psikolojik öykü eğiliminin gerçekliği ışık tutarak kadın karakterlerin iç dünyalarında yaşadıkları açığa çıkartılır. Erdağ Gökner da 1876'dan başlatıp 2000'lere kadar getirdiği ve Türk romanının gelişimini ele aldığı *The Novel in Turkish: Narrative Tradition to Nobel Prize* (2008) adlı çalışmasının 1970'ler başlığında *Feminizm ve Varoluşçuluk: Marjinalleştirilmiş Sesle* (s. 493) ifadesini kullanır. Gökner'a göre bu dönemin romanlarına hâkim olan eğilimler varoluşçuluk ve feminizmdir; Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Sevgi Soysal ve Füzûzan gibi güçlü kadın yazarların eserlerindeki eleştirel tavırları feminist edebiyat eleştirisinin ilk nüvelerini oluşturur. İdeolojik problemlerin ağır bastığı iki darbe arasındaki bu dönemin edebiyatında bireyin varoluşsal sancıları, yabancılaşması, aydınların buhranı işlenmektedir; bu içerikler kadın yazarların elinde feminist eleştiri içeriğiyle genişleyerek zenginleşir (Gökner, 2008, s. 193-494). Özellikle adı geçen yazarlar öykülerinin merkezine toplumsal cinsiyet eşitsizliğini koyarak 1970-1980 yılların kaotik ortamında alternatif bir eleştiri ve okuma tarzı ortaya koyar (Günay Erkol, 2021, s. 15-16). Kısaca bu yeni tarz edebiyat toplumsal cinsiyet eşitsizliğini, patriarkal ilişkileri, erkekliğin sorunlaştırılmasını, kadın cinselliğini, kadınların özgürleşmesini, kadının ikincil cins gibi görünmesi gibi meseleleri edebiyatın odağına koyarak hem kendi döneminin hem de 1980'lerin edebiyat ve feminist anlayışında öncü bir rol oynar.

1960-1980 yılları arasında öykülerini yayımlamış öykücülerin genelinin doğrudan feminist edebiyat eleştiri eğilimiyle yazdıklarını söylememiz pek mümkün değildir, söylediğimiz gibi buradaki kadın-erkek öykücüler 1980 sonrası gelişecek olan feminist eleştirinin ilk olgun örneklerini verir. Dolayısıyla bu başlık altındaki feminist eleştiri eğilimiyle yazan demekten çok -isteyerek ya da istemeyerek- bu eğilime yaklaşan ya da öykülerinde bu eğilimin izleri görülen dönemin öykü yazarlarının öykülerinden örnekler verilmiştir.

Peride Celal, 1960-1980 yılları arasında yayımladığı tek öykü kitabı *Jaguar*'da genel olarak burjuva yaşama biçimlerinin eleştirisine odaklanmış, buradaki erkek-kadın, karı-koca ilişkilerini ele almış fakat diğer kadın yazarlar kadar feminist eleştiri eğilimine yanaşmamıştır. Yazar, Tülay Bilginer'in (1989) kendisiyle yaptığı röportajda feminist olmadığını, feminizme karşı olduğunu, kadını öykülerinde bir insan olarak ele aldığını söyler. Kadının erkekten hiçbir farkı olmadığını düşünen Celal, kadını yüceltmenin erkeğe yere batırmanın kimseye fayda sağlamayacağını, kadının ve erkeğin

varlığının ve sorunlarının aynı kefedede değerlendirilmesinin gerektiğini belirtir (s. 43-47).

“Jaguar” (1996) adlı öyküdeki Arabiko ve Sarı Kâhya kişilerinin arasındaki ilişki feminist eleştiri eğilimi açısından ele alınabilir. Sarı Kâhya, karısı Arabiko’yu aldatır, karısıyla bir tek yatakta mutludur. Kadını koluna takıp gezdirmeye utanır. Kadının zenci olması bir yana bu kadınla erkek arasındaki tek muhabbet, bütün hatıralar yatak maceralarından ibarettir. Arabiko, Sarı Kahya’nın gözünde onu cinsel açıdan tatmin eden, çocuğuna bakan, evini temizleyen, yemeğini yapıp çamaşırlarını yıkayan bir nesneden başka bir şey değildir. Arabiko, kendisinin bir nesne konumunda olduğunu şu şekilde dile getirir: “Sen sen ol, erkek sözüne inanma! diyordu Arabiko. Kadın dediğin bunlar için sümük mendili, kirlet at bir yana... Allah belalarını versin, canları cehenneme” (80).

Öykünün başkışısı kızın Arabiko’ya şu sözleri de ataerkilin baskın zihniyetinin toplumdaki bireylerin belleğine henüz küçük yaşlardan itibaren kazındığını göstermektedir: “Senin kocan aslında o kadar kötü insan sayılmaz doğrusu. Aç açık bırakmıyor sizi. Çocuğunu da çok seviyor. Her zaman böyle kaçamaklar yapar o kardeş! Kaç kez alıp başını gitti, sen hâlâ alışamadın” (s. 8).

Karı-koca ilişkisinin irdelendiği ama feminist gönderimler de çıkartabileceğimiz “Plajda” (1996) adlı öyküde Nebahat Hanım’ın kocası ile arasındaki sevgi bağları gevşemiştir, çünkü zamanla Nebahat Hanım’ın o eski çekiciliği, güzelliği kaybolmuştur. Bu durum adamın daha güzel başka kadınlara yönelmesi ile neticelenir. Bu, kadının erkeğin gözünde nesne olmasına bir başka örnektir. Yine “Plajda” adlı öyküdeki kahvecinin karısına davranışları, yaklaşım tarzı erkek egemen kültürün bir yansımasıdır. “Çocuğun altını değiştirmezsen mızımızlar öyle! Kafanı patlatacağım senin bir gün ama, ne gün” (187) diyen kahveci, şiddete başvuruncaya kadar karısının üzerinde her hakka sahip olduğunu düşünür. Kadın kocası için sadece bir hizmetçidir.

Peride Celal’in öykülerindeki feminist eleştiriler kısıtlıdır. Çağdaşlarına nazaran öykülerinde feminist eleştiriye daha temkinli yaklaşması, kadın ve erkeği hümanist açıdan ele alması onun öykücülüğünü döneminin öykücülerinden ayıştıran bir unsurdur.

Adalet Ağaoğlu ülkedeki kadın sorununu ilk kez ailesinde deneyimler. Üç erkek, bir kız yaşamında ailede birtakım zorluklar çeker. Erkeklerin evde iş yapmaması, babasının; kızının tiyatro çalışmalarına olumlu bakmaması, kitap okumak ve bir şeyler karalamak için gece geç saatlere kadar herkesin uyumasını beklemesi, kitap okurken sürekli abileri veya babası tarafından basılma korkusunu yaşaması gibi problemler neticesinde aile içindeki cinsiyet ayrımının farkına varır. Kendisinin erkek düşmanı bir feminist olmadığını söyleyen yazar, *kadın yazar* tabirinden de rahatsız olur. Kadın sorunlarını bir feminist gibi ideolojik anlamda incelemeyi istemez. Cinsiyetçi politikaları tasvip etmez (Uğurlu, 2003, s. 121-124). Kadının ezilmişliğinin bir araç gibi kullanılmasından da şikâyetçidir.

Erdal Gökner'a (2008) göre yazarın *Ölmeye Yatmak* adlı romanı feminist edebiyat eleştirisini edebiyatımızda ve kültürümüzde harekete geçiren en önemli eserlerdendir. Aynı zenginlik 1960-1980 yılları arasında verdiği bu iki öykü kitabında görülme de yazarın “Özgürlükçü” (2014), “Yan Kapı” ve “Bi Sevmekten... Bi Ölümden...” (2015) gibi öykülerini feminist edebiyat eleştirisi üzerinden de okumak mümkündür. Bu öykülerde toplumsal cinsiyet, kadının ötekileştirilmesi/nesneleştirilmesi, cinsellik, kamusal alana giremeyen ve özel alana sıkıştırılan kadınların yaşam karşısındaki çıkmazları, ataerkil zihniyet, patriarkal yapı içerikleri çeşitli şekillerde ele alınır.

Ağaoğlu'nun 1960-1980 seneleri arası yazdığı öykülerde gördüğümüz feminist eleştiri eğilimi toplumsal cinsiyet bağlamındadır. “Bi Sevmekten... Bi Ölümden...” adlı öyküde ataerkil toplumsal yapıda erken yaşta evlenen Sakine'nin eğitim, çalışma, kendisini gerçekleştirme gibi yaşamsal hakları elinden alınır. Sakine'nin bu haklardan mahrum oluşu, içinde yaşadığı toplumsal yapıda kendi varoluşunu gerçekleştirmesinin neredeyse imkânsız oluşu onun bu evliliğe razı gelmesindeki esas sebeptir. Lâkin kayınbiraderi Hasan Çiçek'i iş kazasında kaybetmesi ve kocası Kadir Çiçek'in de bu olay üzerine tutuklanmasıyla birlikte çocuklarla tek başına kalmıştır. Ne yapacağını bilemez. Patriarkal zihniyetin kendisine tanımadığı yaşam özgürlüğü, toplumsal cinsiyet algısı, kamusal alandaki haklardan mahrum bırakılması, ev içine tıkalması sonucunda çocuklarıyla bir başına kalan Sakine Çiçek âdeta sudan çıkmış bir balığa döner ve büyük varoluşsal bulantılar yaşar. Sakine'nin bilinçaltı ataerkil toplumsal yapı

tarafından şekillenmiştir. Verdiği evlilik kararında dahi toplumsal cinsiyet rolleri daha baskın rol oynamaktadır çünkü Sakine başka türlü bir yaşam şekli görmemiştir.

Ağaoğlu'nun “Yan Kapı” adlı öyküsünde kadının fahişelik yaparak erkekler için nesneleştirilmesi içeriği feminist eleştiri bağlamlarıyla da okunabilmektedir. İronik bir dille yazar, sosyalist memleketlerden ve onların sanat, yaşayış, mimari ve kültürlerinden övgüyle bahseden sol görüşlü, aydın öykü kişinin kendi ülkesinde gözleri önünde gerçekleşen sorunları göremiyor oluşunu eleştirir. Öyküde sosyalist bir elçiliğin yan kaptan genç bir hayat kadını içeri alınır; tenkidi yapılan öykü kişisi elçiliğin mimari yapısına hayran kalır, elçiliği ve sosyalist yaşam şeklini sürekli över ama elçiliğin yan kaptanından alınan kadını gözleri görmez. Başkışı bu arkadaşına “Yandaki yapı bir birleşme evi olabilir” (s. 84) dediğinde onların -yabancıların- birleşim evine gereksinimleri olmadığını bu tarz yoz kurumların ancak bizim gibi ülkelerde olduğunu söyler. “Onlar para karşılığı sevişilmeyeceğini bilirler” (s. 84) der. Arkadaşının bu tavrına karşın başkışı bu hayat kadını üzerinden kadının nasıl nesneleştirildiğini, ülkenin nasıl yozlaştırıldığını ve aydın kesimin nasıl ideolojik körlük yaşadığını anlatır. Yazar evrensel bir bakış açısıyla hangi memleketten insan olursa olsun genç kadınların fahişelik yaparak erkekler için nesneleştirilmesi içeriğini de bu öyküye ekler. Hayat kadınlığı; yeterli eğitim, çalışma hakkı olmayan, erkek gibi yaşamsal özgürlüklere sahip olmayan kadınların seçmek zorunda kaldığı bir meslektir düşüncesi de öyküye yer yer hâkim olur.

Ağaoğlu, “Özgürlükçü” adlı öyküsünde başkışının kadınları cinsel bir objeymiş gibi kullanmasını ironik bir dille tenkit eder. Özellikle başkışının; karısını aldatmasını, bir adamın her kadınla rahat bir şekilde yatıp kalkmasını ve kadınların ise her adama kendisini kolay bir şekilde teslim etmesini *özgürlük* olarak nitelemesini eleştirir. Cinsel özgürlük adı altında bilhassa aydın ve burjuva kesiminin toplumsal değerlerden uzaklaşmasını ele alan öykücü özgürlük kavramının sapkınlığa, değer bilmezliğe ve saygısızlığa kadar uzanmasından rahatsızdır. “(...) özellikle kadınların toplumsal dayatmalar karşısında yaşadıkları bunalım ve cinsel kimliklerini açığa vuramayışı yazarın” (Demirkıran, 2003, s. 118) kadın içerikli öykülerinde ağırlıklı olarak durduğu konulardır. Bu öyküden hareketle de kadını insan yerine koymayan, nesneleştiren, ötekileştiren, kadınları cinsel bir obje olarak gören ve cinsellik konusunda özgürleştirmek (!) için çabalayan, evlilik kurumunun hiçe sayılarak karısını aldatan ve

çocuklarına sahip çıkmayan öyküdeki baba modelinden hareketle ataerkil zihniyetin eleştirisinin yapıldığı da söylenebilir.

Leyla Erbil feminist eleştiri eğiliminin içeriklerini hemen her öyküsünde kullanır. Kendisini tam bir feminist olarak tanımlamaz, ama yazdıklarıyla Türkiye’deki ikinci dalga feminizmin hazırlayıcıları arasında sayılır (Erbil, 2016, s. 199). İlk kitaplarındaki varoluşçu anlayışın sonrakilerde toplumsallığa doğru bir saçılma yaşamasına karşın *Hallaç* yazarının kurmacalarında eksik etmediği belki de tek içerik toplumumuzdaki kadın bireylerin sorunlarıdır. Bu sorunlar, kendisini erkek egemen bir dille çevrilmiş nevrotik bir edebiyat ortamında bulan (Andaç, 2004b, s. 31) Erbil tarafından feminist eleştiri dinamikleri ile ele alınır. Erbil, ataerkilden miras aldığı bu erkek egemen dilin içinden sıyrılmak, özgür ve yeni bir dil kurmak ister (Erbil, 2016, s. 186). Bu istemi dönemi için bir ilk de sayılabilecek öykülerindeki öz ve biçim uygulamalarında -farklı noktalama işaretleri, söz dizimi vb.- görülmektedir.

Eserlerinde ataerkil yapıdaki evlilik müessesesi sürekli eleştirilir. Evli erkeklerin bir başka kadınla birlikteliği en çok dikkat çekilen sorunlardandır, burada toplumun çarpık namus algısı gözler önüne serilir. Metres hayatı süren erkekler-kadınlar aydın ve sosyalist kimselerdir. Evliliğini devam ettiren bu erkekler bir başka kadına âşıktır, bu kadınla cinsel birliktelik ister. Aydın-sosyalist erkek bu ataerkil yapıdan hoşnuttur, karşısındaki kadın da onu ister ve insan olmanın gereği de bu erkeği kıskanır, sevdalısının karısından boşanmasını ister, buna karşın adam kurduğu aile ilişkisini ve çocuklarını bırakmak istemez. Öykülerde kadın bu duruma başkaldırırsa da razı olur ama içten içe bu durumu kabullenmez. Erkeğin hâkim olduğu bir toplum anlayışında hem erkeği hem de -ataerkil sisteme başkaldırırsa da- bu erkek merkezli sisteme boyun eğen, aşağılandığının farkında olmayan yahut olup da bunu kabullenen kadını, Erbil’in şiddetle eleştirdiğini söyleyebiliriz.

Erbil’in öykücülüğündeki toplumsallığın en güçlü yanı kadın içeriğinden beslenmesidir. Bu sorunların merkezine cinselliği yerleştirir. Ataerkil yapının -toplum-anne-baba-devlet- baskıladığı, cinselliğini ataerkilin zincirlerine takılmadan özgürce yaşayamayan, bir başka deyişle kendi varoluşunu *Onların* gölgesine girmeden özgür seçimlerle inşa edemeyen karakterlerin en temel problematiği budur. Sürekli parmak sallayan, onu tehdit eden, kısıtlayan toplumun yüzyıllardır biriktirdiği değer

yargılarından kurtulmaya, bunlara başkaldırmaya, bunları sorgulamaya çalışan öykülerdeki kadınların, farkında olmadan ataerkilin anaförüne kapıldığını görmekteyiz. Söz gelimi “Eski Sevgili”deki aydın-bilinçli bir kadın olan Nigar toplumsal cinsiyet rollerine, ataerkil zihniyete, kadına ikinci cins gözüyle bakılmasına ve kadının nesneleştirilmesine genç yaşlarından itibaren başkaldırır. Uzun zaman sonra farkına varır ki istemese de başkaldırsa da içten içe bilinç olarak ataerkilin bütün yapısına bağlıdır/bağımlıdır/bağlanmıştır, bu durum öyküye şu şekilde yansır:

Nigar birden, “haberinde olmadan” sevmek isteğini, yaşayışı içinde hep bunu aradığının nedenini seçti. Suçtan kaçıyordu. Toplumun yasağına uyuyordu böylece. Ayıp olana kendisi değil, bir başkası onun haberi olmadan sıvanmalıydı ki, o her vakit toplumun koyduğu kurallara uyan temiz bir yurttaş, bir namuslu kadın olarak kalabilirdi! İşin alçaklığını nasıl da çakmadan bu kurala boyun eğdiğini, benimsediğini bu hastalığı dehşetle sezinledi: salt kendine özgü bir sayrılık da değildi bu. Cinslerinin yazgısı olan bir illetti (s. 81).

Nigar’ın annesi kızının üzerinde sağlam bir otorite kurmak ve Nigar’ın kişiliğini istediği yönde biçimlendirmek için ataerkilin korkutarak otorite kurma olgusunu kullanır. Toplumsal algı tarafından baskılanarak biçimlendirilmiş bilinçdışı, Nigar’ın tüm farkındalığı ve isyanına karşın Nigar’ı bir adamın metresi olmayı kabullenmesine sürükler. Bir kadın olmanın neliğinin, çevresi ve en önemlisi annesi odaklı sorgulamalar sonucunda ayırdına (!) varan aydın ve sosyalist Nigar’ın, evli-çocuklu Salih’in metresi olmayı kabul etmesi ataerkil yapının handikabına farkında olmadan takıldığının bir örneğidir. Kurmaca bir eser de olsa Nigar gibi bir kadının bu tarzda bir çelişkiye ayağının takılmasının Erbil’in yetiştirilme tarzıyla da paralellikleri olduğu iddia edilebilir. Yolcu (2022), Erbil’in annesi Emine Huriye Hanım’ın, kızını aşırıya kaçan bir tutumla kontrol etmesinin Erbil’in kendi kadınlığını keşfetmesinde birtakım güçlüklerle sebebiyet verdiğini, bu durumun da eserlerine -”Eski Sevgili”de de olduğu gibi- anne-kız çatışması ve anne-kız ilişkilerinin sorgulanması şeklinde yansıdığını söyler (s. 9). “Gecede” (2017) adlı öyküde bahsi geçen anne-kız olgusuysa, toplumsal cinsiyet, namus ve ikinci cinsiyet olarak feminist eleştiri içerikleri çerçevesinde şu şekilde işlenir:

Sonunda anamın istediği biçim bir kız oldum heh! evli barklı - evlilikle sınıf değiştirmiş, eşine pek bağlı, başkalarının, yatmayan -yatmayan değil yatamayan- ayrı ev açmış, sokaklarda mutlu bir çift olarak, cıvıl da cıvıl konuşarak, kol kola yürüyerek, bayramlarda divandan bir kilo sütsüz çukulata alıp büyüklerinin elini öpmeye, yani “örselenir” diye düşünenlerin, geçmişinden iğrenmiş, şimdiden tiksinen, salihati nisvandan, başı ezilecek bir burcuva. Çocuklarımız ne olacak kim bilir orospu çocuğu herhalde (s. 77-78).

Leyla Erbil’in öykülerinde toplumcu gerçekçi eğilimin sınıf çatışması, propagandası ve tarihsel maddecilik anlayışı ile kadın-toplum, kadın-erkek ve kadın aile ilişkileri feminist eleştiri kurmanın dinamikleri ile iç içe geçer. Birçok öyküde bu üçlü ilişki sıkı bağlarla görünürken “Eski Sevgili”de artık bütün bu olgular giriftleşir. Nigar mutsuz, baskılanan kadın cinselliğini sorgularken kendisi gibi aydınların “Her şey gibi, kadınlık organının da erkeklik organın da kaderi komik bir biçimde emperyalizmin yenilgisine bağlan[masının]” (s. 82) rahatsızlığından yakınması bunun bir örneğidir. “Psikanalist Eğilim” başlığında otoriter baba-otoriter devlet ilişkisi içinde uzunca ele aldığımız bu ilişki Erbil’in de gazetede ki ilanına benzer şekilde insanı Marksist ve Freudyen biçimde ele alma çabalarının yansımaları olarak karşımıza çıkar.

“Sarhoş Yaşantılar”da (2019) Erbil, kendisini güç ve kuvvet olarak başka kadınlara hazırlayan erkeği eleştirir. “hani erkekliğini ille de karşısındaki tattırma saplantısı diyelim hani vücutlarında durup dururken canlandırır verdikleri ikinci bir yaratık küçük bir hayvancık denli hani” (s. 35) diyen Erbil, erkek egemen kültürün modeli bu kuvvetli erkeği kadınların arzulaması olgusunu da eleştirir. Söz gelimi “İnci Boncuk”ta (2019) adlı öyküde trende seyahat eden anlatıcı kadın başka bir kadınla tanışır. Kadın güçlü ve iri erkeklerden hoşlanır, kocası iridir. Anlatıcı kendi kocasını fiziki yapısıyla alakalı değil başka yönlerinden dolayı sevdiğini söyler. Anlatıcı, kadından rahatsız olur. Kadın kocasını onu sırf kırk yedi dakika yağmur altında bekletti diye aldatır, intikam almak için yaptığını söyler (s. 82). Ve bekâret, âşık olduğu iri ve güçlü kocası için de önemli bir şeydir; toplumun ürettiği düzmece namus anlayışının, toplumsal cinsiyet algısının bir yansımasıdır.

Erbil (2016), kadın bir tali cinstir, der. (s. 198). Bu düşünce öykülerine her türlü ötekileştirme algısını eleştirmesi şeklinde yansır. Feminizmin toplumsal cinsiyet bağla-

mıyla ele alabileceğimiz benzer bir sahte namus anlayışını “Gündelik” (2019) adlı öyküde eleştirir. Anlatıcı, D isimli bir arkadaşı ile A ve B olan iki kadının kocalarıyla olan ilişkilerini eleştirir. “Sen sevmek, sevişmek için yaratılmışsın!” (s. 44) diyen Erbil, öyküsünde kadının nesneleştirilmesi, ikinci bir cinsiyet olarak görülmesi ve kadınların da tali bir cins olmayı kabul etmesini işlemiştir. Bu kadınlar kocalarından bağımsız bir hayat kuramazlar, onlara maddi olarak bağılıdırlar, bu bağılılığın ve bağımlılığın sebebi olarak çocukları da bahane ederler. Toplumsal cinsiyet açısından kendilerine biçilmiş kadın rollerine boyun eğmektedirler. Kocalarını da aldatırlar, sonra bunu gizleyip tekrar kocalarına dönmeyi *namus* olarak ifade ederler. “Ufak ayrımlarla Karenin’lerin Bovari’lerin öyküsü hâlâ. Bu alabildiğine alaturka, alabildiğine iğrenç kocakarıların öyküsü bunları de” (s. 44) diyen anlatıcı bir taraftan toplumun ürettiği düzmece namus anlayışını eleştirirken diğer taraftan da erkek egemen bir dille kaleme alınmış dünya edebiyatının iki önemli klasiğini de eleştirir. Kadın anlatıcı diğer birçok öyküde olduğu gibi varoluşsal sorgulamalar yaparak erkek-kadın ilişkisinin neliğini anlamlandırılmaya çalışır.

Sonuç olarak Soysal gibi Erbil’in öykücülüğünde de feminizm önemli ve başat bir olgudur. Erbil de çağdaşları Füzûzan, Ağaoğlu, Uyar ve Eray gibi 1960-1980 döneminin feminist eleştiri eğilimiyle yazılmış öykü örnekleri vermiş, bunu bir yazma stili olarak seçmiştir. 1980’lerin feminist anlayışını Soysal gibi güçlü bir şekilde etkilemiştir. Bu eserlerde varoluşçu ve feminist eleştiri içerikleri iç içe geçer.

Kadınların henüz çocuk denecek yaştaki genç kızların ekonomik yoksunluklar/yetersizlikler dolayısıyla harcanmaları, kötü yola düşmeleri, iyi eğitim alamamaları, erkeklere tanındığı gibi bir eğitim hakkının kadınlara tanınmaması, düşmüş kadınlar gibi konularda ısrarla durması ve bu konuları dönüp dolaşıp cinsellik ve bekâret üzerinden namus konusuna getirmesi **Füzûzan**’ın öykü sanatının feminizme bağlandığı noktalardandır. O; namus, şeref, cinsellik, bekâret, haysiyet, helal kazanç gibi bir medeniyetin terazisi olan etik kavramlara toplumun yüklediği anlamları; kapitalizmin ve Türkiye’deki modernleşme sürecinin bu kavramların içlerini nasıl boşalttığını genç kız ve kadın karakterler üzerinden öyküleriyle gösterir. Öykülerde, gerçekleşmesi imkânsız arzularıyla gerçeklik arasında seçim yapmak zorunda kalan, ne seçilirse seçilsin ataerkil bir yapının baskınlığı altında süren hayatın acımasız gerçekliklerine, sistemin bozuk çarklarına kendilerini -istemese de- kaptıran bu eğitimsiz genç kızlar ve

kadınlar aracılığıyla 1960-1980 yılları arasındaki Türkiye'nin yaşamsal alanındaki sosyokültürel, ekonomik ve politik dinamiklerinin panoraması feminist eleştiri çerçevesinde de çizilir. Bu içerikler, 1970'li yılların yazarlarında görülmeye başlayan *feminist* hassasiyet etrafında -ama bir zorlama olmaksızın- adalet ve insan sevgisi odaklı bir bakış açısının ürünleri olarak Füzûzan'ın öykülerinde gözüktür.

Türkiye'de kadının zor bir durumda olduğunu belirten Füzûzan kadına bırakılan alanlarda en çok acı çeken, özellikle bedeni kullanılan kadını feminist bakış açısı olmadan ya da feminist bir bakışla yazmanın gerekliliğini dile getirir. Kadının harcama noktalarının nerede bitiğinin tepsilerinin yapılarak öykülerde bu içeriklerin işlenmesini yazarların toplumsal bir sorumluluğu olduğunu düşünür. Karl Marks'ın, kadının bulunduğu durum o toplumun olduğu yeri gösterir, düşüncesini örnek gösteren Füzûzan, “Bugün Türkiye’de namus cinayeti diye kadınlar öldürülüyor. Keşke birileri de oturup durmadan onları yazsa” der (Şen, 2006 s. 48) ve öykülerinde bu düşüncelerinden hareketle kadın sorunlarını ele alır. O her ne kadar feminist bir bakış açısı olmadan yazsa da yazdıkları ile feminist eleştiri eğilimine yakınlaşır ve 1980 sonrası Türkiye’de hızlanan feminist hareketin 1960-1980 seneleri arasında ilk nüvelerini veren isimler arasında yer alır.

Füzûzan'ın “Özgürlük Atları”nda (2018a) evin reisi Paşa'nın ölümünden sonra eşi evi çekip çevirir, yirmi yaş büyük bir adama kızını vermekle övünür, kadının eğitilmesinin kaderinin dahi eğitimsiz bir kadınla aynı olduğunu düşünür. Kız kardeşinin, okuması için yanına gönderdiği yeğenine toplumun koyduğu normlar çerçevesinde okumasını bırakıp erkenden evlenmesi için nasihatlerde bulunur, öyküde eğitim de yaşam da erkeğin hakkıdır düşüncesi hâkimdir. Ona göre evlilikte öncelik erkeğin maddi olarak gücü kuvvetidir, yaş yahut tip önemli değildir. Kadın; erkek cinsinin yanında bir ötekidir. Öyküde yer alan anne figürü “Erkek-kadın ilişkisinde, kadınlar yetinmeyi bilmelidir. Hoş görmeyi de, ne de olsa erkektir” (s. 15) sözleriyle bir taraftan feminist söylemin toplumsal cinsiyet tarafına bir taraftan da ataerkil yapının kadını ikinci cins/öteki olarak görmeye devam etmesine dikkat çeker

“Nehir” (2018a) adlı öyküde nişan bozan Vali'nin kızının bekâreti toplum tarafından sorgulanır; eğitilmiş, modern ve burjuva bir aile olmalarına nazaran kızın ailesi de bu konuyu sorgulamaktadır. Yazar bunu “O yörede bekâretin gizli utancı ne değerliydi”

(s. 42) diyerek kadının toplum tarafından sadece bir mal olarak görüldüğünün altını çizer. Kız yirmi sekiz yaşına kadar kimseyle evlenemez, “O çağların yirmi sekiz yaş adamakıllı korkulu ve umutsuzdu[r] bir genç kız için” (s. 44) der. “Kuşatma” (2018b) adlı öyküde de Nigar karakterinin sinemalara girip çıkması, mahalleli tarafından erkeklerle görünmesi üzerine toplum tarafından bakire olup olmadığı sorgulanmaya başlanır. İyi de bir kısmet bulan Nigar bu durumundan ötürü nişan bozmak zorunda kalır. “Nigar evlenemez. (...) Çünkü Nigar kadın olmuştu[r]. Evlenmeden kadın olmaksa çaresizin çaresizi bir durumdu[r]” (s. 61). “Nehir” (2018a) adlı öyküdeki şu cümleler Onlar’ın toplumsal ve sınıflar arası ilişkiye, kadına, evliliğe ve bekâret konusuna bakışı adına önemlidir:

‘Valinin kızı geçkin, ama güzel!’

‘Bakire miymiş?’

‘Ah, o Heybeliada’daki çamların dili olsa da anlatsa.’

‘Ya Löbon’dakiler?’

‘Başka yapacak şeyi yoktu doğrusu. Gene de bir çiftçiyle yapılan bir evlilik sonunda (s. 45).

Kadının ötekiliği, erkeğin yanında ikinci bir cins oluşu, erkeğin kulu, kölesi ve hizmetçisi olduğu “Nehir” öyküsünde ataerkil toplumsal yapıya ve zihniyete sahip kurmaca kişisi tarafından şu şekilde zikredilir: “(...) insan eriyle geçimli olmadı mı her yer zindandır ona. Erkektir her şey. Kadın kişi nedir ki. İnsanın çilelisi” (Füruzan, 2018a, s. 48). Doğurgan olmayan kadın da ataerkil toplum tarafından hoş karşılanmaz, kadın erkeğinin her açıdan hizmetçisi olmalı ve onun soyunun devamını sağlamalıdır: “Kısır bir kadın, kadın değildir. Bunu bilesin. Kasıkları soğumuştur. Soğuk vurmuş portakala dönmüştür. (...) Kadın kadın olmayı bilmezse er kişi kadın olanı bulur” (s. 49). “Tokat Bir Bağ İçinde”de (2018b) toplumun kadını giydiği kıyafete göre vasıflandırması olgusu eleştirilir. Milli Eğitim Müdürlüğüne giderken çarşı kahvesinin önünden geçmek zorunda kalan bir kadının giydiği etek-cekete ve dört parmak topuklu ayakkabının mahallede dedikodu malzemesi olabileceğinden bahsedilir. Dedikodu olabileceği korkusundan adımları birbirine karışan kadının özgür seçimleriyle değil ötekilerin normlarıyla kendini inşa etmek zorunda kalması feminist bir söylem olarak öykü(ler)de gözükmektedir.

Bir diğerk feminist söylem eğilimi küçük yaşta evlendirilerek, kadının eğitim, iş, çalışma, kendisini gerçekleştirme gibi yaşamsal haklarının elinden alınması mevzuudur. Öykülerde henüz on üç on dört yaşlarında ergenliğe yeni adım atan kızların konaklarda, ağa evlerine kapatılarak dışarı hayatla hiçbir bağ kurmadan çalıştırılması, ağaların, beylerin altına servis edilmesi, kadınlık, cinsellik gibi konularda hiçbir özgürlüklerinin olmaması Füzuran'ın feminist söyleme eğilim gösterdiği yerler olarak öykülerde gözükür.

Toplumsal cinsiyet ve kalıp yargı bağlamında *kadın kuyruk sallamadıkça erkek bir şey yapmaz* toplumsal algısı da öykülerde gözükür. Örneğin “Parasız Yatılı” (2018a) adlı öyküde fakirlik içinde kıvranan annenin, kızının ihtiyaçlarını karşılamak, onu okutmak için hastanede bir iş bulması üzerine başhemşire “Genç, güzel kadınsın. Burada oluru olmazı bulunur. Ciddi ol. Bir şey denirse senden bilirim. Malum, kancık köpek kuyruk sallamadıkça hikâyesi. Boya filan istemez. Kendinden mi yanağının, dudağının rengi? İşte bilmem artık. Doktorlardan, şundan bundan yakınmak yok” (s. 101-107) der. Bu öyküde Âdem ile Havva kıssasında olduğu gibi kadın - Batılı feminist edebiyat eleştirilerindeki- erkeği baştan çıkaran, onu günaha sürükleyen, şeytanın yardımcısı olgularıyla karşımıza çıkar.

Füzuran öyküleriyle, Türk toplumunda aile ve evlilik kurumu içindeki kadının toplumca belirlenmiş yerini ve rollerini belirginleştirir. Bu rolleri Kemalist kültürel ve ideolojik seferberlik hareketleri çerçevesinde ciddi bir eleştiri süzgecinden geçirir. Kadının cinselliği, bekâreti ve namusu üzerinde yüzyıllardır biriken geleneksel düşüncelerle Kemalist modernleşmeyle doğan ve mazi ve ati arasında kalan *modern Türk kadınının* düşünsel ve yaşamsal paradokslarını ele alır. “Tokat Bir Bağ İçin”de (2018b) adlı öyküde Batılı eğitim almış burjuva bir modern kadının ahlaken ve kültürel olarak yozlaşması ve yabancılaşması metne yansır. Kocasıyla serbest ilişki içinde evliliklerini yürüten buna rağmen evliliği üzerine de titreyen bu kadın yaşadığı paradoksu arkadaşının söyledikleri ile şu şekilde farkına varır:

Bir gün kalabalıktaki kafa tutmamı hatırlarsın; ‘Ben orospu değilim. Para için değil, zevk için yatıyorum. Bağnazlık edip durmayın!’ diye Yine en beklemediğim yanıt senden gelmişti: ‘Daha kötü böylesi, onların durumunda bile değilsin. Üstelik evliliğinin üstüne titriyorsun, öteki burjuva kadınlardan ayrıcalığın yok ki (s. 17)!

Cinsellik, Fûruzan'ın çoğu öyküsünde çiftlerin özel bir duyguyu karşılıklı paylaşarak doyum sağlaması olgusundan çok kadının bir yumurtlama makinesi olarak görülmesi ya da alınıp satılan bir meta olması algısının ötesine geçmeden, erkeğin hâkimiyeti ve eziciliği altında sadece eril doyuma hizmet eden hedonist bir zevktir. *Kuşatma* adlı kitabındaki kadın figürlerin nedeysse hepsi hayat kadınıdır, çoğu için cinsellik sevda yüklü bir birleşmeden uzaktır. “Kuşatma” adlı öyküde Cevahir'i ailesi okutmaz, annesi iki lokma ekmeği önüne koyar, sürekli kızından şikâyetçidir. On üç yaşında evlendirmek ister. Cevahir İstanbul'a giden bir kamyonu binerek kaçır, bu olay kadının tüm hayatının gidişatını belirler. Genç yaşta düşen bu kadını Sarı Kamil adlı bir şoför çalıştığı genel evden çıkarır, Cevahir ilk defa duygu dolu bir cinsel birleşme deneyimi yaşar. Sarı Kamil nikâh sözü verir, ancak toplumun düşmüş kadına bakışı açısı sebebiyle bu evlilik gerçekleşmez. Sarı Kamil gittiği uzun bir yoldan asla dönmez. Feminist eleştiri söylemi bağlamında ataerkil toplum algısı Cevahir'i genç kızlığından kadınlığına kadarki süreçte yaşadıklarıyla adım adım intihara sürüklemiştir. Sonuç olarak Fûruzan'ın öyküleri feminist eleştiri bağamları ile değerlendirilmeye açıktır.

Ayhan Bozfırat, öykülerinde kadın sorunlarına da değinir; fakat yazarın öykülerinde doğrudan feminist edebiyat eleştirisinin özelliklerini görmek pek mümkün değildir. “Evini Kaybeden Adam” (1971), “Fırıldak”, “Önemsiz Şeyler”, “Balkon”, “Dışarıdaki” (1972), “Sokak Lambaları” ve “Unuttun mu” (1980) adlı öykülerdeki kadının özel alana sıkışması, annelerin kız evlatlarına -çocuklarına- karşı aşırı koruyucu olması, ev içlerine tıklan kadınların dışarı ile -kamusal alan, ataerkil saha- bağlarının neredeyse hiç olmaması içerikleri feminist edebiyat eleştirisinin içerikleri olarak metinlerde görünür. Psikanalitik gönderimleri de olan balkon, pencere, cam gibi nesneler öykülerdeki neredeyse bütün kadın karakterlerin dışarı ile tek bağlantılarıdır, ancak bir camın ardından dışarıyı seyrede(bili)rler. Öykülerde ev içlerine tıklıp kalan kadın bireyler -anne, büyük anne, teyze, kız çocuk, komşu kadınlar vb.- ise birbirlerinin mutsuzluğunu tetiklerler. Balel (1973) “Fırıldak”taki kadın öykü kişilerinden hareketle “(...) Birbirine geçmiş, halkalar örneği bir türlü sıyrılıp çıkamadıkları kısır döngü içinde yaşamlarını sürdürürken biri ötekinin, öteki berikinin mutsuzluğunu hazırlıyor, acı çek-tiriyor ona” (s. 63) demektedir.

Öykülerde kendisine dayatılmış toplumsal cinsiyet rollerini benimseyen, mensubu olduğu toplumun ataerkil yapısı sebebiyle yaşamsal standartlarını kendi başına

belirleyebilecek zihnî olgunluğa sahip ol(a)mayan, özel alana hapsolmuş kadın karakterler her daim kocasından bir şeyler yapmasını bekler, Bozfırat'ın ev içlerinde aile bireyleri arasındaki mutsuzluğun bir sebebi de budur. “Balkon” adlı öyküdeki karakterin “kadın” hakkındaki şu söyledikleri -aile ve çocuk eleştirisi başlığı altında değerlendirilebileceği gibi- feminist eleştiri bağlamlarıyla da ele alınabilir:

— Yaşamı nedir ki bir kadının, dedi. Kadınların ömürlerinin çoğunu beklemek alır. Hep bekler. Gençken iyi şeyler bekler. Her geleceğin iyi olduğuna inanır. Sonra sonra bakar ki... Önceleri anasından babasından bekler. Bulamaz tabii. Bu kez kocasından beklemeye başlar. Herşeyi kocasından bekler. Gene bulamayınca çocuklarına sarılır tüm gücüyle.

— Yüklendikçe yüklenirler çocuklarına (s. 41)!

Öykülerdeki karı koca ilişkileri konusunda da kadınlar birey olarak erkeğe nazaran daha fazla acı çeker, mutsuz olur. Bozfırat kadınların olduğu kadar erkeklerin de benzer sorunlarla boğuştuğunu, erkeklerin ataerk yapının onlara dikte ettiği sorumluklar altında ezildiğini, bu sebeple de hem kendilerini hem de karılarını üzdüklerini de ele alır. Bu açıdan bakıldığında Bozfırat'ın ataerkil sistemi eleştirdiği görülmektedir. “Bir kadın olarak da, suçu erkeklere (dışarıya) atmaktansa özeleştiri yapmayı yeğler” (Çelik, 2000, s. 14-15). Bozfırat'ın öykülerinde kadın kadar erkek de ataerkil toplumsal yapı tarafından nesneleştirilmiştir.

Toplumsal cinsiyet bağlamıyla da ele alabileceğimiz “Sırt Ağrısı” öyküsünde kadınların siyasete karışmaması, örgü örmek, yemek yapmak, yemek tarifi vermek gibi ev işlerini yapması gerektiği, kadınların ev işlerinden başka mevzulardan anlayamayacağı gibi içerikler yer alır. Ataerkil toplumda kadının birey olarak söz hakkının olmaması, kendi varoluşunu kendi dilediği gibi değil toplumun ona dayattığı roller çerçevesinde inşa etmesi gerektiği *İstasyon* yazarının öykülerinden çekip çıkartılabilecek feminist eleştiri içerikleridir.

Sonuç olarak Bozfırat kadın sorunlarını feminist eleştiri unsurlarını öne çıkarmadan öykülerinde işler. Döneminin diğer öykücülerinden farklı olarak bu sorunları sadece kadın merkezli ele almaz, öykülerinde ataerkil yapının erkeğe de yaşamsal ve varoluşsal olarak büyük zararlar verdiğine işaret eder. Bozfırat'ın ev içlerine hapsedtiği kadınları kamusal alanda hiçbir faaliyet göster(e)mez, evlenmeden önce

babasından, ağabeylerinden kısaca ailenin erkek bireylerinden beklediği bütün her şeyi şimdiyse kocalarından beklemektedir. Ataerkil zihniyetin erkeğe yüklediği bu ağır sorumluluk altında ezilen erkekler ve tüm zamanını özel alana sıkışarak geçiren kadınlar âdeta boğulmakta, bunun diyetini ise diğer aile bireyleri de çekmektedir. Karı koca arasındaki iletişimsizliğin her geçen gün artarak aile bireylerini derin bir yalnızlığa sürüklediği, ekonomik temelli buhranların ev içlerini boğduğu yetmiyormuş gibi eve tıkılan kadının mutsuzluğu da başta çocuklar olmak üzere tüm aile bireylerine sirayet eder. Tüm bunların gerekçelerinden birisi de -kapitalist sistem dışında- ataerkil zihniyetin kurduğu toplumsal yapıdır.

Selçuk Baran, dönemin öykücülerinin birçoğu gibi Türkiye’deki kadın problemini bir içerik olarak öykülerinde ele alır. 1960-1980 döneminde yazdığı öykülerle 1980 sonrası radikal feminizmin hazırlayıcıları arasında sayabileceğimiz isimlerdendir. Neredeyse tüm öyküleri kadın-erkek, karı-koca ve aile ilişkisi üzerinedir. Ataerkil zihniyetle kuşatılmış değer yargıları içinde boğulan öykü kişileri toplumsal cinsiyet rolleri arasında sıkışır. *Haziran* yazarı, kadının ataerkil yapı tarafından ezilmişliğini, baskılanışını ve bunlara -zayıf da olsa- başkaldırışını ele alır. Erkek egemen dünyadaki hegemonyayı eleştirir, ataerkil despotizme karşı savaşı.

“Konuk Odaları”ndaki (1974) kadın anlatıcı, karı-koca ve çocukların ailece gittikleri bir çay bahçesini anlatır. Burada güç kadınlardadır (!) ama anne oldukları için kadınlar sürekli olarak çocuklarını gözetler. Çay bahçesinde gezinerek kadınlıklarını sergiler, kocaları ise yorgundur, olup bitene karışmazlar. Kadınlığın bu mekânda giriştikleri çabalar dişiliklerini sergilemek içindir. Anlatıcı hafta sonları kadınların özentili bu çabalarının yüreğini sızlattığını, kendisinin yılgın bir umutsuzluğa kapıldığını söyler, “Kim kurtaracaktı o kadar kadını? Hangisinden başlamalı?” (s. 22) diye sorgular. Anlatıcı birden geri kırılma yaşayarak yengesini ve dayısını anlatır. Yengesi, etrafında tanıdığı, gördüğü hiçbir kadına benzemez. Henüz on iki yaşındayken yengesine tutkuya benzer bir sevgiyle bağlıdır; çünkü babası, kardeşi, hısmı olmadıkça “erkeklerin dünyası kapalı, karanlık ve korku verici[dir]. Onlar, uzak bir tepenin üzerinde ayıp duygusuna dönüşmüş cinselliğin kalın duvarları ardında[dır]” (s. 22). Erkekleri düşünmek dahi, yakışık değildir.

Anlatıcı kadın, yengesiyle sık sık zaman geçirir; toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranan çevresindeki memur karlılarıyla (s. 24) sevecen, neşeli, hareketli, etrafına mutluluk saçan yengesini kıyaslar. Bu kadınların hepsinin dikiş kutuları vardır. Yengesinin dikiş kutusu diğerlerinkinden çok daha güzeldir. Dayısının yengesine nişanlıyken aldığı bu çikolata kutusunun üzerindeki resim ve bu resme yengesinin yorumu kadının özel alana sıkışmışlığı yüzünden mutsuzluğunu resmeder.

Kutunun kapağında güzel bir bahçe resmi vardır. Mermer sütunlu ve merdivenli bir evin önündeki fiskiyeli bir havuz çevresinde kadınlar gergef işler ama hiçbiri gülmez. “Güzel yüzlerini varoluş nedenleri olan işlerine çevirmişler, başka hiçbir şey yapmayı akıllarından bile geçirmeden durgun bir önemsemeyle bekliyorlardı[r]. Kızların yüzü, biraz fazla baktınız mı, içinize, değişmezliğin kesin umutsuzluğunu salar” (s. 25). Anlatıcıyı asıl çeken kadınlardan çok ötelere görünür koyu gölgeli ormanların doruları, bulutlu dağlar, bahçe kapısından nereye gittiği belli olmayan dar yoldur. Yengesinin dikiş kutusunun kapağındaki resim için söylediği şu sözler kadının özel alana sıkışmışlığının, umutsuzluğunun her daim ataerkilin denetiminde olması mecburiyetinin birer yansıması bir taraftan da kendi gibi kadınların kaderinin de bir ifadesidir: “Neye yarar, (...) o bahçeden hiç çıkmayacaklar ki! Böyle güzel giyimleri olmak, mermer evlerde oturmak iyi ama, düşün, şu ormana bile gidemedikten sonra” (s. 25)...

Bu resim ve kadınlara çağrıştırdıkları şeyler Bozfirat’ın “Dışarıdaki” öyküsündeki tüm gün pencere kenarında oturarak örgü ören, özel anan sıkışan, dışarıya adımını atamayan bir kadının kendisine alınan pembe kazağı evde giyip evde kullanmasını anımsatır. Bu öykü başta olmak üzere “Kavak Dölü”, “Anne”, “Sokaklarda”, “Mısırlar” gibi daha birçok öyküde kadınların dikiş ve nakışla uğraşması onları özel alana hapseden, kamusal alandan yalıtın bir varoluşsal olgu olarak da değerlendirilebilir.

Öykülerdeki kadınlar istemeseler de elleriyle kendi mutsuzluklarını kurmuşlardır, bazen inşa ettikleri bu hapishaneden kaçmak isterler. Aydın, kültürlü, okumuş küçük burjuva olan kadınlar ataerkilin inşa ettiği sınıfsal ağlardan kendilerini kurtaramazlar. Başkaldırıları yetersiz kalır (Uyar, 1973, s. 60). Nitekim “Kent Kırgınları” (1974) adlı öyküsünde Camus’dan bahseder, o zamanlar çevirileri yoktu, *başkaldırı*

nedir bilmezdik, der (s. 68). Bir kent kırgını olarak Orhan Veli, Sait Faik ve İstirati'yi okumuştur, bu bakımdan öykülerdeki kadınlar daha çok ataerkile ve sisteme karşı kırgınlıklarını dile getirir, feminist eleştiri eğilimiyle yazan yazarların kadın kişileri gibi başkaldırıları büyük değildir, daha çok edilgendir.

“Ceviz Ağacına Kar Yağdı” adlı öyküsündeki kadın kocasının yaşama tarzından bıkmıştır, onu ve çocuklarını bırakıp bir eve yerleşir aslında onlardan kaçmıştır. Yeni evine kocası ve çocukları ziyarete gelir, kadın aydın da olsa kocasının tahakkümünden, çocuklarının sorumluluğundan uzaklaşarak ataerkile başkaldırır. Benzer bir içerik “Kabuk”ta (1977) da vardır, aydın ve entelektüel bir kadın olan Nesrin, kocasından ve entelektüel yaşam tarzından, arkadaşlarından bunılır. Nesrin’in; aydın kadının sıkışmışlığını ve ülkedeki aydın kadınların bakış açısını eleştirisi öyküde şu şekilde zikredilir:

“Çalışmak gerekli ama,” diye söze karıştı Suzan.” Bir kadının ekonomik özgürlüğü için...”

“Tam evlenmemiş kızlara özgü bir düşünce,” diye aklından geçirdi Nesrin.
“Ondokuzuncu yüzyılın düşüncesi... çoktan eskidi. Evlenmemiş kızlar neden feminist olurlar hep (s. 119).

“Kent Kırgını”nda (1974) dolaylı olarak kadının toplumsal cinsiyet rollerini kabul edilişi resmedilir. Öyküde tarlaya gelip küçük cam kırıkları toplayan Nedime’nin annesi, oturdukları evin kapıcısı ile cinsel birliktelik yaşar. Kapıcının karısı ise bunu bilir, hiç ses çıkarmaz “hiç değilse gözümün önündeler ya” (s. 69) diyerek kendisini avutur, olanlara göz yumar. Benzer bir eleştiri “Çardak”ta (1977) bütün öykünün ana meselesidir. Zehra iki kız çocuğu ve kocası Osman’la birlikte yaşar. Osman’ın gömleklerini hep Zehra diker ama kadın bir gün Osman’ın üzerinde sarı bir gömlek olduğunu görür. Gömleği başka bir kadının hediye ettiğini öğrenen Zehra, Osman’ın kadınlardan alıp evinde, kendisinin karşısında giydiği bu gömlek ve çoraplar için öfkelenir. Osman tokat atar, Zehra üstüne yürüse de Osman onu bastırır. Bu öykü, kadının erkek egemen tarafından bastırılması, cevap hakkının olmaması, özel alana sıkışıp kalması, çocuklarına bakmak zorunda oluşu, aldatılsa da kocasının evini terk edip gidemeyeceği, kadının ikinci cins olarak görülmesi bağlamlarıyla feminist eleştiri eğilimi açısından ele alınabilir.

Füruzan'ın öykülerindeki genç kız karakterlerine benzer bir karakter Baran'ın “Mısırlar” (1977) adlı öyküsünde de vardır. Füruzan'ın genç kız karakterleri Beyoğlu'nun ısıltılı sokaklarına, vitrinlerine kendisini kaptırıp kötü yola düşerken, “Mısırlar”ın genç kız öykü kişisi Nuran, kentin karmaşasına tam karışacakken Terzi Sami amcanın dükkânına takılır. Özel alana sıkışan, eğitim alma hakkının erkek kardeşinde olduğunu düşünerek ataerkil zincirlere aklı dolaşan Nuran varoluşunu kendi inşa edemeyen, edebilecek donanımına da sahip ol(a)mayan kadınlar içinde değerlendirilebilir.

Baran'ı kadın sorunlarını öyküleriyle irdeleyen dönemin yazarlarından bir farkı vardır. Öykülerdeki kadın kişilerin zaman zaman kocalarını, sevgililerini ve aşklarını idealize etmeleri Baran'ı dönemin yazarlarından ayıran bir yönüdür, kadın karakterlerin kadınsal duyarlılıkları, karamsarlığı, melankolisi, içe dönüklüğü, kapaklı mekânlara, ev içlerine sıkışması Halit Ziya Uşaklıgil'in öykülerindeki kadın öykü kişilerine benzemektedir. Baran, ataerkili eleştirmekle birlikte öykülerindeki kadın kişiler, erkek tarafından sevilme, beğenilme, himayesinde kendisini güvenli hissetmek isterler; bu bakımdan bazı öykülerdeki kadın kişiler öykücünün eleştirdiği yapıya hapsedilmiştir.

Sonuç olarak Selçuk Baran kadın-erkek ilişkisi konusunu kadın perspektifinden ele alır. Feminist bir yazar değildir, ama anlattıkları ile feminist eleştiri kuramının dinamiklerine yaklaşır. Dönemin yazarları tarafından işlenen bu içerikler Türkiye'deki 1980 sonrası radikal feminist hareketin edebiyat alanındaki hazırlayıcısı olur.

Sevgi Soysal'ın öykülerindeki kadın içeriği Füruzan, Ağaoğlu, Uyar, Eray'ın öykülerinde olduğu gibi feminist eleştiri eğilimi çizgisindedir. *Tutkulu Perçem*, *Tante Rosa*, *Barış Adlı Çocuk*'taki öykülerin birçoğundan kadın olgusu sorunlaştırılmıştır. Hatta onun bu yapıtlarını bahsi geçen yazarlardan bir adım öne koyabilmek de mümkündür, bilhassa *Tante Rosa* dönemin âdeta bir feminist manifestosu, feminist eleştiri eğiliminin neredeyse tüm ilkelerinin uygulandığı bir deneysel kitap gibidir. Daha açık şekilde ifade edersek Soysal'ın feminist tavrı ele aldığımız diğer kadın yazarlar gibi değildir, nettir ve bilinçlidir. Bundaki en önemli gerekçelerden biri Ağaoğlu, Erbil gibi ataerkil bir aile yapısından gelmesidir; tıpkı bu yazalar kadar kadın olmanın zorluklarını önce ailede yaşamıştır (Yüce, 2016, s. 23). Sonuç olarak Soysal 1980 sonrası Türkiye'deki feminizm hareketinin hazırlayıcısı olmakla kalmamıştır, 1960-1980 yılları

arasında *feminist öyküler* yazan bir kadındır. Kaygusuz (2021), Soysal'ın öykülerindeki feminist içerik için şunları söyler:

Hem yaşadığı dönemle, hem de ürettiği öykülerle ikinci dalga feminist hareketle uyumluluk gösteren Sevgi Soysal, ne kadınsı ne kadıncıdır. Kendi gövdesine aklıyla sahip, bağımsız bir kadın çıkarır karşımıza. Alaycı bakışlarla dünyayı süzen, 'kendi oluşlarının seyircisi' bir kadın (s. 13)...

Soysal'ın öykü karakterinin en temel çizgilerinden bir tanesi feminist edebiyat eleştirisinin toplumsal cinsiyet içeriğini varoluşçu içerikle harmanlayarak vermesidir. Soysal'ın öykülerindeki kadın karakterler, erkeklerin egemen olduğu bir dünyada kadın olarak yok sayılmanın, dışlanmışlığın ve ötekileştirilmenin acısını en derinden hissederler; mensubu olduğu toplumda onca mücadele ve başkaldırıya karşın kendi varoluşunu kendi isteğine göre inşa edemeyişinin, kendisini gerçekleştiremeyişinin ezikliğini ve yenilgisini yaşarlar. Buildings roman tekniğiyle yazılan *Tante Rosa*'da Rosa'nın arzularını gerçekleştiremeden yenilişine, ataerkil bir toplumda kadın bir birey olarak varolmanın olanaksız oluşuna şahit oluruz. “Rosa aracılığıyla, toplumun kadınlar üzerindeki baskısına karşı çıkışın güçlü bir örneğini sunar. Kitap Rosa'nın, üstüne bir giysi gibi ısrarla giydirilmeye çalışılan kadınlığa direnişinin hikâyesidir” (Çayırıcıoğlu, 2022, s. 81).

Soysal feminist eleştiri içeriklerini varoluşçu eğilimin ilke ve yöntemleriyle vermesi, söylemlerindeki çeşitliliği zenginleştirir. Mesela “On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim” (2021a) adlı öyküde kadın karakter işini, gücünü, kocasını, evini bırakıp yürümeye çıkar, erkeklerin yoğun olduğu bir alanda gezer, dolaşır. Kadının sıkıntıları vardır; işini, gücünü, kocasını, evini düşünmek için erkeklerin çok yoğun olduğu bu alanda bir banka oturur. Bu alan için yazar, öykü boyunca *erkek ağaçların çok olduğu ormanlı ülke* gibi tanımlamalar yapar. Öykücünün bu ifadeleri ataerkilin hâkim olduğu bir dünyanın alegorisidir. “Düşmanlığı Olan Bu Sevinçte” (2021a) adlı öykü ataerkil zihniyetin bir ürünü olan otoriter babanın, anne ve kızı üzerinde kurduğu hâkimiyete kız çocuğunun, hayal dünyasında II. Dünya Savaşı esnasında Hitler'in uçaklarının evlerinin üzerine yağdıracağı bombalarla bir son vermek arzusunu gönlünde taşıdığı yorumunu yapabiliriz. Kız çocuğu bu dileğini öyküde şu şekilde dile getirir: “Ah, gelseler, bi gelse uçaklar, savaşlar bi ulaşsa bize, o zaman ne

güzel olacak, şimdiye dek olmamış, özlediğim, bilmediğim en güzel şeyler olacak” (s. 28).

Tante Rosa iddia ettiğimiz gibi feminist eleştiri eğilimi üzerinden okumaya açık bir kitaptır. “Tante Rosa At Cambazı Olamadı” (2021b) adlı öyküde anne karakteri kızının geleceğini, mutluluğunu kızının at cambazı olma fikrini eşi ile konuşur. Baba ölünce anne firma (!) değiştirir yani kızının geleceği için başka bir adamla anlaşma yapar, daha doğrusu evlenir. Kadının, kocası olmadan ayakta duramaması, kızını yetiştirecek gücünün olmayışı, küçük kızın eğitim hakkı ve bu hakkın bütünüyle patriarkın elinde olması, kız çocukların küçük yaştan itibaren ataerkil yapının gölgesinde yetişmesi içerikleri öyküde öne çıkar. “Tante Rosa Rahibeler Okulunda” “ (2021b) adlı öyküde Rosa’nın gittiği rahibe okulunda giyinme, süslenme gibi arzularına yenik düşmesi kadının günahkârlığı olarak nitelenir (s. 24). Öyküdeki, yeri süpüren balina yakalı siyah giysiler bir metafor olarak ataerkil yapının henüz bir kız çocuğunun boynuna küçük yaşlarda geçirdiği boyunduruk olarak okunabilir. Bu boyundurukla maddi dünyanın güzelliklerini görememesi ya da görmekte zorlanması öyküde dile getirilir. Ama Rosa arzuları olan bir kız çocuğudur, sınıf olarak da burjuvadır. Hem sınıfsal statüsünün avantajlarını hem de içindeki arzuların onu sevk ettiği istikameti iyi kullanır. Ne sınıfsal üstünlüğünden ne de prenses-prens hayallerinden vazgeçer. Tante Rosa’nın ataerkil yapıya başkaldırışı bu öyküden itibaren henüz çocukluk yıllarında başlar ve olgunluk ve yaşlılık dönemlerinde de bu tutumundan asla vazgeçmez.

“Tante Rosa’nın Hayvanları” “ (2021b) adlı öyküde feminist içerikler bir hayli öne çıkarılır. Soysal’ın öykülerindeki varoluşçuluk, feminist eleştiri ve psikanalist eğilimler bir birliktelik içinde, birbirlerini besleyen olgular olarak okunmalıdır. Öyküde patriark yapının kurduğu, toplumun zihnine kazıdığı *hayvan gibi güçlü erkek* modeli ve onun altında bedensel ve psikolojik anlamda sömürülen, ezilen kadın gözler önüne serilir. Öyküde Rosa’nın Hans’la çıktığı dansta içilen bütün biraların parasını ödemesi erkek egemen toplumda oluşmuş toplumsal bir algının yansımasıdır. Hans’ın cinsel ilişki esnasında Rosa’ya bir hayvan gibi ve kadını ezercesine sahip olması, onu hamile bırakması yine ataerkin kadın üzerindeki hâkimiyetini simgeler. Kadının hamile kaldıktan sonra namusu kirlenmemesi için Hans’la evlenmesi ise toplumsal cinsiyet bağlamıyla okunmalıdır. Bu durum öyküde şu şekilde diler getirilir:

Kocasıyla istemeden yatmaya başladığı zaman “namusu kirlenmiş” kadın olmanın ve bu yatmalardan sonra doğurdukça piç kurusu doğurmanın ne olduğunu anladı, hiçbir şeyin Sizlerle Başbaşa dergisindeki aşk romanlarında yazılanlara benzemediğini o kadar iyi, o kadar elle tutulur gibi anladı ki (s. 30).

Rosa, bu dergide okuduğu roman tefrikalarındaki namusu kirlenen kadın karakterler gibi olmamak için Hans’la evlenir. Burada erkek yazarların dilsel olarak romanlarla -genelde edebî eserlerde- ataerkil yapının sistematikleştirdiği bir yapıyı genelde topluma, özelde kadına dikte ettiğine dikkat çekilir. Ama Rosa anları ki hayat romanlardaki gibi değildir. “Tante Rosa Aforoz Edildi” “ (2021b) ise Rosa arkasında Hans’ı ve çocuklarını bırakıp özgürlüğe yelken açar, elbette bütün toplum tarafından dışlanır, kiliseden aforoz edilir. Tüm kitapların, romanların, tüm öğretilerin söylediği ve bilhassa toplumun beklentisi Rosa’nın, kocasını ve çocuklarını terk etmesi sonucunda büyük acılar çekmesi, intihar etmesi, sefilce can vermesi, bir düşüşe geçmesidir. Ama Rosa’da öyle olmaz, bir gazete bayii açar. Onu ve toplumu en çok ataerkilin düşünceleriyle zehirlediği *Sizlerle Başbaşa* dergisini satarak geçimini kazanır. İronik olarak onu ötekileştirenleri -ve kendisini- zehirleyen bir metayı onu ötekileştirenlere satarak geçimini sağlar. O bir uyanışa geçmiştir. Yeni evliliği ve keman çalan kocası ile varoluşunu inşa eder, otantik bir yaşama adım atıştır bu, sırtındaki yükten kurtuluştur.

Daha sonraki öykülerde Rosa’nın topluma karşı özgürlüğü için verdiği mücadeleyi yavaş yavaş yitirdiğini görürüz. Yaptığı işlerde sürekli sorunlar yaşar. Bütün işler absürt bir evrenle sunulur. Bir restoranda vestiyerlik yapmak için başvurur ama vestiyer tuvaletin yanında olduğu için tuvaletçilik de yapar. Bir genelevde kasiyer olarak bile çalışır, genelevde bir adamla birlikte olmak isteyince ironik bir şekilde namussuzluk yaptığı için işten kovulur. Bir pansiyon işine girer, onda da başarısız olur. Hiçbir zaman pes etmeyen Rosa ölümüne kadar ataerkil toplum yapısı ile mücadele eder, ama sonunda ölümü onu kısıkvrak yakalar. *Tante Rosa* çok daha geniş feminist, psikanalist ve varoluşçu bağlamlarıyla okumaya, yorumlanmaya açıktır.

Gerek *Tutkulu Perçem* gerekse *Tante Rosa*’daki kadın karakterler sevgi doludurlar; Yüce’nin tespitlerinin⁹¹ aksine kendileriyle barışıktırlar; ama toplumun değerleriyle

⁹¹ Bu paragrafta bir taraftan Soysal’ın kadın karakterlerini değerlendirirken diğer taraftan da Yüce’nin Soysal’ın kadın karakterler üzerine yaptığı birkaç tespitini eleştireceğiz. Yüce’nin tespitleri şu şekildedir: “Kadın, ‘öteki’lerle sağlıklı iletişim kuramaz. Hep kendi başınadır. Yine de özgür bir birey olmak ister. Tutkularından kurtulmak için mücadele eder; fakat bir türlü bunu başaramaz. Kendiyle barışık delildir.

bir türlü barışamazlar. Kadın karakterlerin tepkisi aslında erkeklere değildir, toplumun değer yargılarından. Erkeklerin dikkatini çekmeye çalışmaz, erkeklere tepki göstermezler. Onlar, toplumun tek tipleştirdiği erkeğe, “iki düğmeli, tek düğmeli, üç düğmeli ceketleriyle duyarsız” (Soysal, 2021a, s. 15) olan ve en çok kendilerini seven erkeğe, ataerkin çizdiği erkek tipine tepkilidir. Soysal’ın kadın karakterlerinin amacı erkek egemen bir toplumsal yapı ve algıdaki bir toplumun kadın-erkek fark etmeksizin tüm bireylerinin, bir kadının -özelde bir kadın olarak kendisinin- varoşunun farkına varmasını istemesidir; daha açık söylersek o bir kadın olarak farkındalığının farkına varılmasını, bu farkındalığa layık olabilecek erkeğin, Kaygusuz’un (2021) söylemiyle “sivil ve itaatsiz ve yalnız kalabilen” (s. 12) erkeğin görmesini ister.

Yüce’nin (2008) tespitlerinin aksine Rosa’nın gelecekle ilgili hiçbir beklentisi yok değildir; Rosa “yaşamında yaptığı birçok tercihin sonucunun nereye gideceğini pek bilmeyen, gereğince üzerine düşünülmüş başlangıçlardan uzak bir karakter görünümü çizer” (Gürpınar, 2016, s. 25) çünkü gelecekle ilgili tüm beklentileri elinden çalmıştır/alınmıştır. Psikolojisi bozuk değildir, gayet sağlıklı ve tutarlı bir bireyken kalıplaşmış değer yargılarına ve toplumsal kalıplara her başkaldırısı ve mücadelesi yenilgiyle neticelenince toplumsal dinamikler kadının psikolojisini bozmuş, direnme ve mücadele etme gücünü zayıflatmıştır. Rosa’nın her iş kurma ve çalışma deneyiminde yılmaması, ölümüne kadar farklı ve absürt işler bulması/kurması bunun en güzel ispatıdır. Bunun en güzel başka bir örneğini “Tutkulu Perçem” (2021a) adlı öyküde de görebilmek mümkündür. Öyküde gelenekçi toplumsal yapı ve ataerkin zihniyetin baskıları sonucu arzularını gerçekleştiremeyen öykü kişisi kadın, bir lağımın başında saçının perçemlerini yani tutkularını/arzularını sökerek lağıma atar. Psikanalitik bağlamlarıyla ve alegorik olarak okunursa aslında bu, kadının tükenmişlik sendromunun eyleme dökülmüş hâlidir.

Sonuç olarak Sevgi Soysal varoluşçu eğilimin içeriklerini öncelediği öykülerinde feminist eleştiri eğilimi ile toplumsal eleştirisini kadın üzerinde yoğunlaştırır. 1960-1980 döneminde Soysal’ın çağdaşlarına göre feminist içerikleri daha öne çıkaran bir

Erkeklere tepki göstermesine rağmen onların dikkatini çekmeye çalışır. Bunda da başarılı olamaz. Kadının psikolojisi bozuktur, iç dünyasında gel-gitler yaşar. Yaşadığı mutsuz ortamdan bir türlü aydınlığa çıkış yolu bulamaz. (...) Kadının gelecekle ilgili hiçbir beklentisi yoktur.” (Yüce, 2008, s. 505).

tarzı vardır. Soysal'ın bu eleştirel tavrı *Barış Adlı Çocuk*'ta toplumsal bir hüviyet kazanacak, edebî anlayışında kadın sorunlarına farklı pencereler açacaktır.

Tomris Uyar'ın eserlerinde feminist eleştiri içerikleri zengin bir çerçevede sunulur. “Bir Günü Sonunda Arzu”, “Gün Döndü”, “Uzak Yoldan”, “Sarmaşık Gülleri”, “Yürek Hakkı”, “Ovasız” (2020a), “Köpük”, “Dön Geri Bak”, “Derin Kazın”, “Sağlar”, “Ormanların Gümbürtüsü” (2020b), “Hakların En Güzeli”, (2018) “Süt Payı”, “Akan Sularda” (2020c) adlı öyküler feminist edebiyat eleştirisine en çok yaklaştıklarıdır. Tomris Uyar; Füzüzan ve Aktunç gibi feminist eleştiriye yaklaştığı öykülerinde varoluşçu ve eleştirel gerçekçi eğilim öne çıkar, toplumcu gerçekçi eğilimin sesi kısılır. *Ödeşmeler* yazarı, kadın konusu üzerindeki yoğun duyarlılığını figürlerin psikolojik süreçlerine dikkat çekerek ve çoğunlukla onların dilinden, diyalog tekniğiyle vermeyi tercih eder. Öykü kişilerindeki hangi zihinsel gerçekliği açığa çıkaracak yöntemi kullanırsa kullansın Uyar da dönemin öykücüsü gibi kadın problemlerini kadın karakterlerin zihinsel süreçlerine işaret ederek öykülerinde işlemiştir.

Uyar (2016b) feminizmin karşısında duranların kadının cinselliğinden doğabilecek birtakım problemleri olabileceğini düşünmek istemediklerini söyler. Bu kişilerin Türkiye gibi dönüşüm geçiren toplumlardaki bin yılın alışkanlıklarının, çapraşık ilişkiler ağının, bu özel sorunların ivedilikle ortadan kalkabileceğini, bir anda toplumun düzlüğe çıkabileceğini safdilce umduklarını belirtir. Feministlerin ise kadın-erkek ilişkisinden yararlanmayı bilinçle seçen kadınların da olabileceğini görmezden geldiğine işaret eder. Feminizm hakkında “Bir akım, sonuçta bir akımdır o kadar: Ne öfkeyle yok edilebilir ne yersiz bir abanmayla putlaştırılabilir” diyen Uyar insanların sorunlarını tartışmaya açan her akımın, insanlara bireyler olma hakkı tanıdığı sürece yararlı olabileceğini düşünür (s. 348).

Uyar'ın *aile içi ilişkileri* içerik olarak ele aldığı öykülerinde yoğun olarak feminist edebiyat eleştirileri görülür. Kadının ve erkeğin yıllarca süregelen ataerkil normların gölgesinde yaşadığı toplumsal baskılar ve değer yargıları karşısındaki konumlarını şiddetle eleştirir. Patriarkinin kadına dayattığı roller ve bu rollerin dışına çıkan kadınların toplum tarafından ötekileştirilmesi öykülerindeki bir diğer içeriktir. Özellikle ataerkil toplumda evli kadınların kocasının yaptığı her şeye boyun eğmesi, erkeği karşısında âdeta bir köleye dönüşmesi beklenmektedir. Kadın, kocası için bir

olaya, bir duruma, bir geceye sürekli hazır olmalı (Uyar, 2020b, s. 16) ve onu her anlamda tatmin edebilmelidir. Kadın özel alana sıkışmış, kocasının kölesi, evinin kadını ve hizmetçisi, çocuklarının annesi olmaktan başka hak tanınmayan bir nesne konumundadır. Ailesi, çocukları ve kocası için kendi ben'inden ödünler vererek fedakârlıklar yapar, ama bizatihi bir birey olma hakkı ona tanımamıştır. “Gün Döndü” adlı öyküde özel alana sıkışmış Nigar’dan evi, ailesi ve kocası için hünerlilik beklenir, öyküde bu durum şu şekilde gözükmektedir:

Ferhunde yıkanmaya gelirdi bize. “Senin güzelliğin Nigar... “ Sonraları, eski kocamın evine geldiğinde, “Senin tertibin Nigar, sendeki becerik...” Yeni evime hiç gelmedi: eski kocam sertti, şimdiki memur. Sonra, alelacele beni evlendirdiler (yakınmak için söylemiyorum) kocam çok iyi, o kadar ki hiç düşünmüyorum. Daha iyi ne olabilirdi? Her şeyimiz tamamdı; birazcık parayla, biraz borçla (s. 55).

Kamusal alan erkeğin hâkimiyetindedir. Eğitim, iş hakkı çoğunlukla kadınlara tanınmaz. Çalışan kadın toplum tarafından sevilmez ve onaylanmaz (Uyar, 2020a, s. 91). Kadına kamusal alanda tanınmayan iş, eğitim hakkı yüzünden kadın kocasına maddi ve manevi olarak bağımlı hâle getirilir. Özel alana sıkışmış, eğitim ve çalışma hakkı -erkeğe tanındığı özgürlükler çerçevesinde- elde edemeyen kadın ve tüm bunların müsebbibi ataerk zihniyet Uyar’ın eleştiri oklarından nasibini alır. “Uzak Yoldan” adlı öyküde okutulmamış bir kadının patriarkal zihniyetin kıskaçına sıkışmış kaderi şu şekilde gözükür:

Evde yalnız kaldığı sıralar İkbâl hanım da güzeldi kendine göre. Ufak tefek, göğüssüz, iri bacaklı, iri kollu, saçları kınalı, ele avuca sığmaz bir genç kadın. Öyle ince bir güzelliği yoktu, orası öyle, köyliydü ama ne de olsa Balıkesir’in köyü. Ortahalli bir ailenin kıızıydı. Okutmamışlardı -nasıl isterdi okumak-, gebe kalmıştı Ayşe’ye, sonra Nigar hanımların evi, sonra o evin dağılışı, sonra yaşlanış ve bir sürü değişik ev. Ayşe olmasa dayanamazdı. Artık dinlenmeli bir yolunu bulup (s. 58).

Karı-koca arasındaki çıkan problemler bir çözüme ulaşmadığında sorunun kökeni evin kadının gerektiği gibi davran(a)mamasına, beklenen davranışları kendisinden sergile(ye)memesine bağlanır, erkek aldatırsa dahi sorun erkekte değil onu evine bağlayamayan karısındadır görüşü hâkimdir. Bahsini ettiğimiz toplumsal cinsiyet

ve ataerkil zihniyetin ağır bastığı bu yanlış düşünceler *İpek ve Bakır* yazarının “Bir Günü Sonunda Arzu” (2020a) adlı öyküsünde gözükür. Hacer Hanım’ın kızı; kocası İksan’dan fiziksel ve psikolojik şiddet görür. Annesi kızının arkasında durup ona sahip çıkması gerekirken damadının kızına yaptığı bu şiddeti mazur görür. “Ben adam idare etmesini bilirim, hanımcıyım. Kızda da var kabahat. Bir çay koyuversin ateşe, tatlıya bağlanır.” (s. 42) diyen Hacer Hanım erkeğin eşine şiddet de uygulasa kadının idare etmesi gerektiği ataerkil görüştedir. “Hakların En Güzeli” adlı öyküdeki kabadayının şu sözleri buraya kadar özetlediğimiz ataerkil toplumsal yapının kadın hakkındaki görüşlerini toplumsal cinsiyet olgusu etrafında yansıtmaları ve Uyar’ın -tam olarak olmasa da- *sözcüsü* olan öykü kişisi aracılığıyla feminist eleştirel söylemini açıkça dile getirmesi bakımından önemlidir:

Biz iki çeşit biliriz kadınları, rahat ederiz; orospularla hanım hanımcık olanlar. Orosupları iyi tanırım bak. İş icabı. Merdiyle kancığını bir bakışta ayırt ederim. Aman vermemecesine hem, yerine göre. Hanımları pek bilmem ama herhal evlerinde oturur, dikiş dikerler, un elerler efendicağzıma, çocuk doğururlar falan. Sonra salça yapar, tarhana serer.

Sen mi nesin peki? Bak kadın dediğin sormaz böyle soru, onu da bilirim. Okumuşsun besbelli. Saçını boyatmışsın. Oğlan doğurmuşsun. Daha ne? Bir rakı mı içsek dedin? Olur mu ulan, şey yani canım ablam, olur mu? Diyorum ya cinsinde bir tekinsizlik var senin. İlk görüşte bildim. Nerden mi? Gözlerinden, ablamın öz öfkeli Gürcü gözlerinden (s. 9).

Kadının seçme hakkı yoktur; eşini de ailesi, büyükleri, ağabeyleri, erkek kardeşleri seçebilir ancak. Ailesi tarafından istenilen evlilik gerçekleştirmelidir, yoksa ailenin şerefine kara leke sürülür. “Yürek Hakkı”nda Emine Hala gençlik yıllarında âşık olduğu adama, *serseridir* diyerek verilmez, aşığıyla kaçan Emine Hala yakalanır. Ailenin namusu lekelenmiştir artık. Bir bodruma kapatılan ve ailenin erkekleri tarafından sürekli sopayla dövülen kadın akıl sağlığını kaybetmiştir. Küçük bir çocuğun gözlerinden ataerkil zihniyet yansıtılırken Uyar’ın bir başka amacı da bu zihniyetin henüz çocuk yaştaki bir çocuğun bilinçaltına yavaş yavaş kazındığını da göstermektir.

Füruzan gibi Uyar da düşmüş kadını ele alır. Özellikle hayat kadınlarının toplum tarafından ötekileştirilmesi konusuna parmak basar. Ataerkil toplumda ikinci cins olarak görülen kadın nesneleştirilmiştir, erkeklere zevk veren bir oyuncaktan fazlası

değillerdir. Zorunlu sebeplerle bu mesleği seçen, bu sebeple hakir görülen bu kadınlar sonraki süreçte doğru bir evlilik de yapsalar toplumun ve kaderin alnına vurduğu bu kara lekeyi “Şen Ol Bayburt”un (2018) İspanyol Feride’si gibi bir ömür boyu sosyal hayatın her mecrasında taşımak zorunda kalırlar (s. 37-44). “Derin Kazın” adlı öyküde kardeşinin okul masraflarını karşılamak ve kendi çocuğuna bakmak için hayat kadınlığı yapan İkbâl’in toplum tarafından nesneleştirilerek yavaş yavaş tükenişi şu şekilde gözükür:

“İnsanın,” demişti, “başka birine verebileceği en ufak şey, bedenidir.” Oysa gözden kaçırdığı daha önemli birşey vardı bu arada: kendi katılığı, yaranışı, vericiliği; bedenini öyle sakınmadan, hiçbir şey esirgmeden, ayırmadan verirken kendinin de azar azar tükendiği (s. 67).

Feminist eleştirinin odak noktasına koyduğu *kadına şiddet* içeriği Uyar’ın öykülerinde fiziksel ve psikolojik şiddet olarak iki temele oturtulmuştur. Öykülerde özel alandaki kadına şiddet -aile içi şiddet- içerik olarak öne çıkarken kamusal alandaki şiddet -patron yahut iş arkadaşı tacizi, erkek tarafından mobing vb.- öykücünün eserlerinde görülmez (Gürman Şahin, 2021, s. 162). Uyar’ın öykülerinde, fiziksel olarak üstün olan erkekten şiddet gören kadınlar istemeseler de erkek egemenliğini kabul etmek zorunda kalır ya da öldürülürler. “Bir Günün Sonunda Arzu” (2020a) adlı öyküde İksan karısını dövmekten mosmor eder (s. 42). “Derin Kazın”ın (2020b) hayat kadını İkbâl aşığı tarafından boğularak öldürülür (s. 68). “Gün Döndü”de (2020a) Nigar’ın kocası; kadına, kumara, alkole düşkündür; Nigar on üç sene boyunca kocasının dayacağına, işkencelerine, horlanmalarına yani hem fiziksel hem de psikolojik şiddete karşı katlanmak zorunda kalır (s. 53). “Sağlar” (2020b) adlı öyküde ana aksiyondan nispeten bağımsız olarak Nihat Bey gazetede bir aşk cinayetini okur, gazete manşetinden kesik kesik verilen birtakım bilgilere göre kadın öldürülmeden önce tecavüz de edilmiş olmalıdır (s. 71-72). Uyar, giderek artan kadına şiddete, tecavüzlere ve cinayetlere toplumun giderek duyarsızlaşmasını, ses çıkarmamasını bu sebeple de bu tarz olayların bir hayli arttığını haberin yer aldığı gazete üzerinden sembolik olarak ifade eder (s. 79).

Özgürlüğüne düşkün, uyumsuz da bir mizaca sahip Uyar’ın bu tarz söylemlerindeki gayesi kadının ikinci bir cinsiyet olarak görülerek nesneleşmesi, toplumsal cinsiyet, ataerkil toplumsal yapı ve cinsellik gibi toplumumuzda yüzyıllarca

oluşmuş yerleşik düşünceler ve kalıp yargılar hakkında kadın ve erkeğin farkındalıklarını arttırabilmektir. Feminist eleştiri eğilimine bu şekilde yaklaşırken varoluşçu eğilimin imkânlarından da fazlasıyla istifade etmiştir.

Toplumcu gerçekçi eğilimle yazan **Aysel Özakin**'ın 1976'da yayımladığı *Sessiz Bir Dayanışma* adlı kitabında feminist eleştiri eğilimine yer yer yakınlığı görülür. Kendisini feminist, toplumcu gerçekçi yahut varoluşçu gibi belirli kalıplar içine hapsetmek istemeyen yazarın⁹² feminist edebiyat eleştiri eğilimine yakınlığı asıl 1980 sonrası yayımladığı eserlerde daha net görünmektedir. Kadın sorunları ve özgürlük - özelde kadın özgürlüğü- onun estetik duyusunun önemli bir parçasıdır. Söz gelimi "Küçük Şehrin Soğuk Geceleri"nde (1976) işçi Ali, evlenmektedir. Düğün esnasında erkeklerin hâl ve hareketleri, düşünme biçimleri, tavır ve davranışları, konuşmaları erkek egemen kültürün bir parçasıdır. Gelin süslenirken odadaki her kadın sanki bir kurban töreninin sadık birer bekçisi gibidir. Bilhassa Özakin'ın gelin için *kurban* kelimesini ifade etmesi nesne konumuna sokulan kadını ifade etmesi bakımında çarpıcıdır. Öykücü, erkeğin kadını sınır tanımadan kullanabileceğini hatta daha da ileri gidip öldürebileceğini dahi ima eder. Gelin ve kurban benzetmeleri şu şekilde metne yansır:

Ötekiler bir tapınakta gibi kurbanın süslenişine hiç kıpırdamadan bakıyorlardı. Gelin kurbanlığından onur duymak zorundaydı. (...) Genç kız da el değmemiş bir minerale [maden] eş tutulmaktaydı. Toprağın altındaki ilkel ve gizli güzelliği şimdi hayat boyu değiştiremeyeceği bir kullanımı yüklenecekti. Onu kullanacak olan erkek, kadınları kullanmanın, onları işleyip eskitmenin onurunu kutlayan öteki erkeklerle şu anda sert bir dağ içkisi içiyordu (s. 13)

. Ataerkil yapı tarafından zihinleri şekillenen, kamusal alana açıl(a)mayan, özel alana sıkışan ve "Evlerde kalan kadınlar değişen şehirden, değişen erkeklerden ürk[er]. Törenin eski sağlam duvarlarının çatladığını gör[ür]" (s. 12). Modernleşmenin sancılarını çeken bu kadın bireylerin sıkışmışlığı, çıkmazlığı feminist eleştiri eğilimi bağlamlarıyla metinde görülür. Lakin Özakin, bu öykünün odağına esasında fabrikada çalışan işçi Ali'nin toplumcu gerçekçi çatışmasını koymuştur, feminist eleştiri metnin

⁹² Özakin kendisini hiçbir akım, grup, eğilime dâhil etmediğini ifade ettiği söyleşileri için bk. (<https://www.youtube.com/watch?v=LyfcRv1h3Kk&t=2s>), (https://www.youtube.com/watch?v=rf_9gzSdtSQ)

bir köşesinde bu şekillerde görünüp ardından kendisini sınıf kavgasının gürültüsünde kaybeder.

Benzer ama daha göz önünde olan bir feminist eleştiri “Küçük Bir Burjuvanın Acıları” (1976) adlı öyküde görülür. Öykünün anlatıcısı kadın annesinin tahakkümünde bir hayat sürer, annesi ona “Bir kız beyaz patiskadır. En ufak bir leke göze çarpar” (s. 42) der. Anlatıcı, annesinin sözünden asla çık(a)maz, eğer çıkarsa başına çok kötü bir şey gelmesinden korkar. Nitekim anlatıcı henüz küçük bir kız çocuğuyken içinde erkeklerin de olduğu bir grup arkadaşıyla sokakta oynar. Annesi pencereden onları görür. Kızı hemen yanına çağırır, kulağına asılır, o kadar çok kulağın çeker ki anlatıcının kelebek gibi yumuşacık kulağı annesinin elinde kaldı sanır. “Bir daha erkeklerle oynadığını görürsem” (s. 41) diyen anne kızını kısıvrak eve bağlayarak ev işlerini yapmaya mahkûm eder. Görüldüğü gibi anlatıcının düşün dünyası küçük yaşlardan itibaren ataerkil baskın zihniyeti tarafından şekillendirilmiştir. Anlatıcı, öğretmen olur; fakat evlenemez, kendisini erkeklere karşı her zaman tutar. Vapurda bir kadının elini bir erkeğin avucuna bıraktığını görünce içi daralır. Alyanslarını açık eden, gösteren kadınlara çok içerler. Annesinden hiç ayrılmaz; anne, erkek konusunu kızında bir saplantıya, nevrotik bir korkuya dönüştürmüştür. Anlatıcı rüyalar görür, bastırılmış istekleri ve cinsel arzuları bu rüyalarda açığa çıkar. Öyküde anlatıcının bu denli kısıtlanmışlığının temelinde ataerkil baskı ve dayatılan toplumsal cinsiyet rolleri yatmaktadır.

Özakın’ın “Ne Güzel Dünya” (1976) adlı öyküsünde Nazlı Eray ve Selçuk Baran’ın öykülerindeki kadın öykü kişileri gibi bir kadının tek başına gece saatlerinde dışarı çıkma içeriği feminist eleştiri eğiliminin toplumsal cinsiyet bağlamıyla ele alınmıştır. Öyküde “Anneyle konuşmak istedim. Kuşkuyla baktı bana, konuşmadı. Bu saatlerde genç bir kadının tek başına sokaklarda olması onda kuşkular uyandırmış olmalıydı” (s. 123) denmektedir. Ataerkil toplumların cinsiyetçi perspektifi kadınların özgürlüğünü bu şekilde kısıtlar. Genç bir kadının geç saatlerde dışarıya çıkabileceği zaman dilimi toplum tarafından belirlenir, şayet kadın bu kurala uymazsa yine toplum tarafından ayıplanır.

Aysel Özakın, yer yer feminist eleştiri eğilimine yaklaşır. Bu tarz söylemler yazarın sonraki edebî ürünleri için bir işaret fişeği olmuştur. Öykücünün 1980 sonraki

eserleri birçok açıdan feminist edebiyat eleştirisi bağlamlarıyla ele alınmaya daha elverişlidir.

İnci Aral'ın, *Ağda Zamanı*'ndaki öykülerinin hemen hepsi kadının odağa yerleştirildiği öykülerdir. Aral, kendisinin bir feminist olmadığını, feminist bir bakış açısıyla yahut siyasal bir düşünce birikimiyle masanın başına oturmadığını (Barbarosoğlu, 1997, s. 37); bununla birlikte feminizmin çabalarını, kazanımlarını değerli ve önemli bulduğunu, feminist olmadığını söylerken bu bakış açısına onay vermediğini buna karşın bütün yazdıklarıyla feminist bir tavır içinde olduğunu, bunun tersinin düşünülemeyeceğini söyler (Dayıoğlu, 2007, s. 17). Bir başka deyişle Aral, 1970'lerin ikinci yarısında yazdığı bu öykülerle feminist eleştiri eğilimine yakınlaşan, 1980 sonrası radikal feminizmi hazırlayan, ama feminist olmayan bir yazardır.

Ağda Zamanı adlı kitabındaki öyküleri feminist açıdan değerlendirmek için evvela kitabın isminden işe başlamak mümkündür. Ağda, kadınların mutlaka yaptırması gerekli görünen, toplumsal bir zorunluluk gibidir. Kadın tüysüz olarak kendisini erkeğine/topluma mutlaka beğendirmek zorunda olan bir nesne konumu algısı kitabın adından başlar. Aral her ne kadar kendisini feminist olarak zikretmese de bu açıdan bakıldığında bile öykü kitabının adı dahi aslında bir feminist manifesto gibidir.

Öykülerinde ataerkilin baskılarına kimi kadınların başkaldırılarını kimilerinin ise sesiz kalışını, bu baskıdan kaçtıklarında yahut bu baskıya saplanıp kaldıklarında yaşadıkları kadınlık durumlarını ele alır. Kalmak-gitmek çelişkisine ayağı takılan kadınların kendi seçimleriyle inşa ettikleri yaşama biçimlerinin içinde yaşadıkları bulantılar öykülerde görülür; bazen çocuk, bazen maddi endişeler, bazen toplumun kadın hakkındaki oluşturduğu algı kadınların gitmesine ket vuran olgulardır. Yapılan evliliklerin beklentileri karşılamadığında çiftlerin büyük bir çıkmaza girdiğini, modern, çağdaş, küçük kent soylu bu öykü kişilerinin medeni bir şekilde ayrılamadıklarını, hangi yol seçilirse seçilsin -boşanma ya da evliliği sürdürme- kadın yahut erkeğin Türkiye'deki ataerkil evlilik kurumunun dinamiklerine kendilerini uydurmak zorunda kaldıklarını görürüz. Evlilikler medeni bir şekilde çözümlenmediği gibi kadın öykü kişilerini umdukları özgürlük yerine daha büyük sıkıntılara sürüklediğine şahit oluruz. Bu sıkışmışlık, eşler arasında giderek büyüyen sevgisizlik-iletişimsizlik kadınların görülmeyen yaşantıları aydınlatılarak metinlere yansıtılırken başkaldıran kadınlar yer

yer öfke patlamaları yaşar ve çıldırırlar. Aral, karı-koca arasında yaşanan tüm bu kaostun içinde yerleşik ataerkil düşünceye sahip öyküdeki yan karakterlerin düşüncelerini açığa sererek dolaylı bir feminist eleştiri de yapmaktadır.

İlk evliliğini ataerkil baskının gölgesinde sürdürmek zorunda kalan Aral'ı - öykülerinde de görüldüğü gibi- en çok rahatsız eden mevzulardan birisi erkek egemen toplumun kadına yüklediği değerler daha doğrusu değersizliklerdir; bu perspektiften kadına bakılmanın yarattığı ikiye bölünmüşlük, haksızlık ve çirkinlikler onu her zaman çok rahatsız etmiştir. Kendi ruhunun özgürleşmesi için mücadele etmiş, bu noktada belli bir yol almış, kendi doğrularını seçme bilincini kazanmış, dünyayı sorgulamadan kabul etmiş insanların kendilerine nasıl davranması gerektiğini dayatanlardan rahatsız olmuş kadınların öfkesi ilk öykülerinde görülür. Kadınlara karşı yapılan haksız ve ilkel bakış açılarını eleştiren Aral, eğer birisi bir kişiyi köşeye kısırmaya çalışıyorsa karşı bir reaksiyon olarak o kişinin bağıracağını, karşı koyacağını söyler. Aral, *Ağda Zamani*'ni kaleme aldığı dönemlerde yazmanın kendisi için “bir tür meydan okuma, köhne anlayışlara başkaldırma, iç dünyamda olduğu kadar yaşadığım ortam içinde de özgürleşme isteği içeren bir eylemdi” demektedir (Andaç, 2002, s. 57-58).

Boşanmış bir karı-kocanın öyküsü olan “Kapı” (2018) adlı öyküde ataerkil yapının baskısını görmekteyiz. Öykünün anlatıcısı ve başkışısı kadın, çocuklarını almak için kocasının evine gelir, kapı önünde kocasını beklerken yan daireden gelen seslere kulak kabartır, bu sesler eşliğinde ileri ve geri kırılmalarla hayallere dalar. Kocasını ve kaynanası evliliği boyunca kadını psikolojik olarak baskılamış, onun hayallerine, duygularına tercüman olamamış, onu anlamamışlardır. Gördüğü baskıların psikolojisini olumsuz etkilediği çocuklarını almaya gittiğinde merdivenlerden çıkarken düşündükleri çerçevesinde metne yansır. Normalde merdiven basamaklarını ikişer atlayarak ve çabucak çıkarken bu apartmanda basamakları yavaş yavaş çıkar, çünkü kendisine sürekli yavaş olması gerektiği dikte edilmiştir. Kocasını en çok *yavaş* sözcüğünü kullanmaktadır: “Kapıları çarpma yavaş - Koşma yavaş yürü, çocuğunu düşürürsün - Yavaş konuş bağırma öyle - Radyoyu bu kadar açma be yavaş” (s. 32). Kocasını, kadının gülmesine, sevinmesine, mutluluğuna, coşkularına, kaygılarına, sevgisine, dokunmalarına, sevişmelerine daima *yavaş* der.

Kocasıyla birlikte yaşadıkları eve kayınvalidesinin taşınmasıyla birlikte işler iyice sarpa sarmış ve ataerkil baskı her geçen gün daha da artmıştır. Kadının yaptığı ev işleri, çocuklarını yetiştirme tarzı beğenilmez. Kadın dayanamaz, yavaş yavaş ölmektedir. Her geçen gün kendisini azar azar tüketmektense kocasından ayrılmayı seçmiştir. Medeni bir şekilde ayrılmalarına, çocukların kimde kalacağı konusunda adilane olarak anlaşmalarına rağmen kocası çocukları kadına göstermemek için elinden geleni yaparak ataerkil baskıyı, erkek egemen yapısını devam ettirir. Kadının çocukları almadan önce evde sobayı yakması, çocukların en sevdiği yemekleri pişirmesi, oyuncakları salona yayması ve onları mutlu edecek her türlü davranışı göstermesinin ardında anne olmanın yanı sıra ayrıldığı kocasından ve kayınvalidesinden çocukları hasta etmişsin, üşütmüşsün, üzmüşsün azarını yeme korkusu da yatmaktadır. Kadın boşansa da ataerkil bu tahakkümden, zorbalıktan ve baskıdan kurtulamamıştır. Nitekim anlatıcı kadının, çocukları kocasından alamayınca üstünde oluşturulan bu baskıların dışa yansımaları, yüzüne kapanan kapıyı art arda tekmelemesi olarak metne yansıtılmıştır.

Aral öykülerinde, erkekle benzer eğitim ve çalışma hakkına sahip olsalar da erkek kadar yeterli ekonomik özgürlüğe kendi çabaları ile sahip olamayan kadının üzerinde oluşan -kültürel baskının yanında- sosyoekonomik baskıya da dikkat çeker. Elbette bundaki en büyük etken toplumsal cinsiyet bakış açısının, doğuştan itibaren kadını yanlış bilinçlendirmesidir. Sennur Sezer'le (1981) yaptığı söyleşide Aral, kadının kendisini toplum içinde konumlandırırken erkeğe eşit, eş ve arkadaş olabilen özgür bir birey olarak tanıyamadıkça mutluluk gibi bireysel sorunlarını aşamadığı gibi toplumsal sorunları aşma sürecinin gecikeceğini düşünür. Düşünsel yetenek ve ruhsal yapı bakımından kadınların ve erkeklerin eşit olduklarına inanan Aral, kadın-erkek üzerinden konumlandırılan her türlü ayrımın sonradan yaratıldığını ve bunları yapay bulduğunu şu şekilde açıklar:

Daha uygar, daha mutlu, daha eşit bir toplumsal düzen içinde, her alanda (çocuk bakımından sanayi işçiliğine dek) erkek cinsini kadının yanı başına koyuyorum. Her türlü olumsuz koşullanmadan kadınların ve erkeklerin birlikte çalışıp üreterek, yaşamın her anını bölüşerek kurtulabileceklerini düşünüyorum. Kadınların mutlu olamadığı bir dünyada erkeklerin de mutsuzlukları sürüp gidecektir (s. 128-129).

Söz gelimi “Haziranlar”da (2018) adlı öyküde kadının sıkışmışlığı, belirli kalıpların arasında kalışına dikkat çekilir. Sevmediği, ama alıştığı kocalarını aldatmamış, çocuklarının ve kocasının kahrına katlanmış, kocası tarafından yük gibi taşınan öyküdeki bu kadınların günlerde toplanmaları, konuşmaları, hayata bakış açıları toplumsal cinsiyet algısının birer yansımasıdır (s. 8). Bu kadınlar erdem simgesidirler, açık saçık fıkralarla yetmezliklerini, doyumsuzluklarını kahkahalarla avuturlar. Sabah kahvelerinde ıslak saçlarıyla birbirlerine göz kırparak komşularının balkonunda asılı havluları, nevresimleri gülererek konu edinirler (s. 8). Öykünün anlatıcısı gibi, kocaları tarafından aldatılan kadınların dedikodusunu yapan, hamarat, özel alana sıkışmış kadınların durumları ve yaşamları dile getirilirken boşanmış, kendi özgürlüğünü ele almış kadına da “Boşanmasaydı, biz nasıl çekiyoruz” (s. 10) derler. İki kadını bir erkeğin yaşamında yaşatabilmesini anlamayı beceremeyen bu sebeple de kocasından ayrılan kadın anlatıcı yalnızlığından ve toplumun kendisine bakışından oldukça rahatsızdır. Öyküde kadınların patriark yapıya başkaldırmasının, ataerkil baskından kurtulmasının başka çözümsüzlüklere neden olduğuna dikkat çekilir.

Benzer bir tavır “Ağda Zamanı” (2018) adlı öyküde de vardır. Dinçkan (2001) Aral’ın bu öyküsü üzerine yaptığı çalışmada yazarın, kadın kimliğini tanımlamak için kullandığı kelimelerin ve kelime gruplarının genelde olumsuz anlamlar içeren kelimeler olduğunun, deyimlerin, kalıplaşmış sözcük birlikteliklerinin cinsiyete, ataerkil algıya, toplumsal cinsiyet algısına dayalı ifadeler olduğunun tespitlerini yapar. Söz gelimi “Öyküde kadınların ‘ince, narin, zor işlerin altından tek başına kalkamayan ve de seçilen kişiler’, erkeklerin ise ‘akıllı, güçlü, seçen kişiler’ olduğuna dair çıkarımların yapılabileceği türden sözcüklerin kullanıldığını” (s. 45) saptar. Öykü her ne kadar Leman’ın dik duruşunu, mücadelecî yanını, kendisini geliştiren, okuyan özgür iradeli bir kadın oluşunu anlatsa da aslında Leman; düşün dünyası, söyledikleri, tavırları, yapıp ettikleriyle, hayata bakış açısıyla ataerkil yapıdan, toplumsal cinsiyet rollerinden kopamamıştır. Küçük yaşlardan itibaren bilinç dünyası toplumsal algı ile şekillendirilmiş Leman, her ne kadar ihtiyatlı davranırsa, kendisini kontrol etse, çok ileri gitmese de cinsel açıdan aşığı Murat tarafından kullanılır, daha farklı söylersek kendisine layık gördüğü, sevdiği, çok iyi anlaştığı sevdalısı gözünde bir nesneden başka bir şey değildir. Nitekim Murat’ın annesi de Leman’ın oğluna olan muhabbetini kullanarak Yoksullara Yardım Derneğinin başkanı olur, ama sonrasında oğlunu başka

bir kadınla nişanlar. Leman gibi bir kadının bu denli basit bir aldatmacayı görememesinde toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumun yüzyıllardır inşa ettiği ataerkil algının da büyük rol oynadığı metinde kendisini gösterir.

Aral, öykülerinde kadınların ikincil cinsiyet olarak görülme ve nesneleştirilmeleri içeriklerini de işlenir. Zorla evlendirilen, istediğiyle evlendirilmeyen, doktora bekâret kontrollü yaptırılan, evde kaldığı için psikolojisi bozulan ve şiddet gören kadınlar bir nesnenin ötesinde değildirler. Bir nesne olarak kullanıldığının farkında olmayan bu kadınlar erkek tarafından sevilip sayılmazlar. Nitekim bu durumun farkında olmayan kadınların böyle bir beklentiye girmesi boşunadır. Yazara göre, kendi ekonomik özgürlüğünü elinde tutan küçük kent soylu kadınlar dahi sırf bu sebepten dolayı kendi varoluşunu inşa etmekte zorlanmaktadırlar (Şahan, 1978, s. 12).

“Masal” (2018) adlı öyküde Sabahat’ın arkadaşı ilkokul öğretmeni Melahat Kürt bir adamla kaçır, ama adam ne bir iş tutar, ne de bir iş bilir. Sabahat, Melahat’ın kaçtığı adamla yaşadıklarını, Melahat’ın ailesinin bu ilişkiye bakışını anlatır. Okumuş bir kadın olan Melahat’ı, babası ne olur olmaz diye bekâret kontrolüne götürür. Baba bu evliliğe karşı durur. Aral, Melahat için “Eğitilmemiş kadınlar ordusunun, okumuş kurşun askerleri onlar” (s. 57) der. Feminist eleştirisi içerikleri iç içe girdiği bu öyküde nesneleştirilen Melahat üzerinde kadının çıkmazlığı işlenmiştir.

“Baştankara” adlı öyküde Meliha küçük yaşta zorla evlendirilir, rızası yoktur, babası, bir şey olursa ona arka çıkacağını söyler, ama çıkmaz. Evlendikten sonra kocası sürekli Meliha’yı döver, akşamları da koynuna girer. Kadın hiçbir şekilde nesne konumundan kurtulamaz. Kadın cezaevindedir, çocuğunu köylük alanda kürtaj olup aldranamamıştır, çünkü günahdır ve yasaktır, daha fazla doğum yapmak, bu dünyaya bir çocuk daha getirmemek için çocuğunu bilerek düşürür, çocuğunun canına kıyar. Aral, öyküde anlatımlarıyla kadının kendi bedeni üstünde hakkı olmadığını, bir makine gibi çocuk doğurmak ve ona bakmaktan başka bir misyonu olmadığını anlatmaya çalışmıştır. “Kırmızı Sabahlıkta”taki Nevin gibi Meliha da cinsellik konusunda sadece bir nesnedir, zevk alamaz sadece erkeğine zevk verir. Bu sebeple kadına hoyratça, kabaca, ilkel ve sert bir şekilde davranmak erkek için mubahtır algısı bu öyküde de hâkimdir.

“Olumsuz” adlı öyküde ise Aral, annesi öldükten sonra derin bir yalnızlığa gömülen, hiç kimseyle iletişim kuramayan daha doğrusu bir erkek ya da bir kadınla

nasıl bir iletişim kuracağını bilmeyen evde kalmış bir kadının içinde büyüttüğü sevgisizliğin onu ne şekillerde delirmeye ve intihara doğru sürüklediğini anlatır. Özel alanlara sıkıştırılan, ailenin gölgesinin dışına çıkmayan bu kadınların toplumsal hayatta ne şekillerde yaşamsal bir sekteye uğradığı anlatılır.

Sonuç olarak İnci Aral öykülerinin merkezindeki kadını ele alırken kadının bir birey olarak erkekle eş konumda olması gerektiğini anlatmaya çalışmıştır. Bu anlatımları onu feminist eleştiri eğiliminin kıyılarına kadar yaklaşmasında önemli bir etkidir. Aral her ne kadar bir feminist olmadığını söylese de feminist eleştirinin önemli dinamiklerini kullanmış, yazdıklarıyla 1980 sonrası feminist edebiyatın önemli hazırlayıcılarından biri olmuştur. Çağdaş kadın öykücüler gibi o da feminizmi varoluşçu eğilimin dinamikleri ile iç içe işlemiştir. Aileden, karı-koca ilişkisinden, kadından hareketle toplumsal bir eleştiri varmıştır.

Nazlı Eray, 1960-1980 yılları arasında yayımladığı öykü kitaplarında feminist eleştiri eğiliminin kıyılarına yaklaşır. Bu dönem öykülerinde doğrudan bu eğilimin dinamiklerini kullanmamış olsa da onun bu öykülerini feminist eleştirinin ilkeleri doğrultusunda yorumlamamız imkân dâhilindedir. Yazdığı bu öykülerle 1980 sonrası Türkiye’deki feminizmin -radikal feminizmin- önemli hazırlayıcıları arasında sayıldığını daha önce de zikrettiğimiz Nazlı Eray’ın “Dursen Hanım Hep Aklımdasın”, “Düşü İsmet”, “Bu Kentin Sokakları”, “Mösyö Hristo”, “Monte Kristo” (1976), “Karakolda Bir Gece Ay, Yıldızlar ve Gökyüzü”, “Mogadon Palas”, “Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar”, “Ali Bey Kim” (1985) adlı öykülerinde feminist eleştiri eğiliminin unsurları parça parça görünür.

Kadın yazalar anlatılarındaki kadın karakterlerini -bilhassa Bozafat’ın öykülerinde de bahsettiğimiz gibi- genelde duvarla çevrili iç mekânlara hapseder. Ataerkil yapının kadını hapsediğı özel alanlardır buralar; bu yapı, binlerce yıldır inşa ettiğı ataerk dinamiklerle kamusal alanı kadın için daraltabildiğı kadar daraltmıştır. “Anlatılar bir yandan ev, oda, yatak gibi dar mekânların sınırlarını zorlarken, bir yandan da tekrar tekrar oralara sınırlar” (Parla, 2017b, s. 189). Bu tavır, Nazlı Eray’ın “Mösyö Hristo”, “Monte Kristo”, “Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar” vd. birçok öyküsünde de görülür.

“Monte Kristo”da (1976) Nebile evinin kiler odasının duvarını sapı kırık bir çatalla kazar. “Amacı bir tünel kazıp özgürlüğe kavuşmaktı[r]” (s. 129). Onu özel alana hapsedmiş, sıkıştırmış, kamusal alana girmeye izin vermeyen ataerkil yapıdan ve bunun bir parçası hâline dönüşen eşinden artık sıkılmıştır; içten içe bir bulantı yaşamaktadır. Duvarı deler, yan evdeki komşunun fotoğraf odasına ulaşır. Oradaki evli adamla önceki hayatına benzer ama bu sefer daha da küçük bir odada -özel alanda- çocuklarını terk edip kocasını aldatarak yaşamını sürdürür. Kaçtığı yan evin odasında karşılaştığı Selahattin, kocasının; Selahattin’in karısı da kendisinin bir yansımasıdır. İşin feminist açıdan önemli bir noktası da Nebile, sokak kapısından çıkıp gidebilecekken hatta pazara ve çarşıya çıktığında evi terk edebilecekken duvardan kaçmayı denemesidir. Evden kaçtığı son âna kadar ev işlerini yapmayı da ihmal etmez. Nebile bir taraftan kaçışını hazırlarken bir taraftan da kendisini zincirlemiş olan ataerkil yapıya da hizmetlerini sürdürür çünkü feminizme göre bütün toplumlar yüzyıllar boyu Nebile gibilerin zihnini ataerkin zincirleriyle besleyerek onları bu yaşamsal standartların içine hapsedmiştir. Nebile özgürleşeceğim derken başka bir adamın -Selahattin Bey’in- kölesi hâline döner.

1960-1980 yılları arasında yazan kadın yazarların eserlerinde, Gürbilek’in (2017) altını çizdiği Tanzimat ve erken cumhuriyet arasındaki anlatılarda sıklıkla işlenen “kadın-kitap-etkilenme [arzu] üçgeni”ndeki (Gürbilek, 2017, s. 284), Bovarizmin eksenindeki kadın karakterler artık yoktur. Öykülerdeki kadın karakterler Batı’ya duyulan arzuların (Gürbilek, 2017, s. 284) imtihanını başarıyla atlatmış, çevre baskısından kurtulmuştur. İşte Nazlı Eray’ın ben anlatıcısı kadın -ki çoğu öyküde anlatıcılar kadındır- bu özelliklere haizdir; -tıpkı Sait Faik’in ben anlatıcısı gibi- gece gündüz demeden Ankara, İzmir ve İstanbul’un sokaklarını, caddelerini, semtlerini hem de kadın başına adımlar. Devlet daireleri gibi ataerkin nicelik ve nitelik olarak her açıdan hâkim olduğu kamusal alanlara girip çıkar. Ama buralarda da ataerkin zihniyeti altında ezilirler. Bu yolculuklarda Eray’ın anlatıcısı kentin en ücra köşelerinde gezinirken yanında sürekli bir erkek karakter bulundurur. Uğurlu (2007) Eray’ın bu tavrının kökeninde bir nevi güvenlik veya yalıtım kaygısı olduğunu düşünmektedir (s. 258). “Bu Kentin Sokaklarında” adlı öyküde ise kamusal alana girmeyi başaran ve bir memur olan Nevin erken evlenmiştir, kocasından dayak yer, işyerinde birlikte çalıştığı kendisi gibi memur olan Ali isimli biriyle adı çıktı diye işten ayrılmak zorunda kalır. Milletin diline düşmüşlerdir. Sibel Irzık ve Jale Parla *Kadınlar Dile Düşünce* (2017)

adlı kitabında *dile düşmek* deyiminden hareketle kadınların erkekler tarafından yaratılmış bir *dil* içinde yaşamak zorunda kaldıkları söyler.⁹³

Önceden bahsettiğimiz gibi Eray evlilik müessesini, karı-koca ya da kadın-erkek ilişkilerini, aile ilişkilerini çoğu öyküsünün merkezine koyarak mercek altına alır. Bu öykülerde feminist bağlamdaki toplumsal cinsiyet rollerinin önemli yansımalarını görebilmek mümkündür. Örneğin “Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar” adlı öyküde Halide, memur bir kadındır, evlenmemiştir. Dairedeki herkes evlenir, o da evlenmek ister. Bu noktada öykü gerçeküstü ve fantastik bir söyleme evrilir. Niyetçiden bir niyet çeker; niyetinden Bilal isimli bir adam çıkar, Halide paketi ve içindeki adamı alır eve gider. Öyküdeki niyet çekerek koca bulma olgusunda Eray’ın görücü usulü evliliğe gönderme yaptığı ve bu durumu eleştirdiği iddia edilebilir. Bilal ilk başta hoş karşılanır; Halide’nin annesi de bayılır damadına, Bilal Tavuk’un maço tavırları ailenin kadın bireyleri tarafından da beğenilir, bu ataerkil zihniyetin dayattığı erkek modelinin yani toplumdaki bireylere biçilmiş cinsiyet rollerinin tipik bir örneğidir.

Evlilik gerçekleşir ama işler istenildiği gibi gitmez. Bilal köşe evdeki genç kızı dikizler, Halide’ye fiziki ve psikolojik şiddet uygular. Öykücü bir taraftan toplumdaki aile müessesini ve evlilik şekillerini eleştirirken bir taraftan da niyetçiden çekilir gibi evlenilecek insan seçilmez demektedir. Halide ve Nebile gibilere toplum belirli cinsiyet rolleri biçmiştir. Evlenmek, çoluk çocuğa karışmak, kocasının izin verdiği şekillerde çalışmak ya da özel alana kapatılarak ev işlerini yapmak, kocasını her yönden tatmin etmek gibi ataerkil zihniyetin paradigmaları ile donanımlanmış bir toplum tarafından sürekli baskılanmaktadırlar. Varoluşuna zincirlenmiş ve bu yaşama biçimlerine inandırılmış/öğretilmiş Halide ya da Nebile gibilerin zihinleri ataerkin bu yapısına sıkı

⁹³ Sibel Irzık ve Jale Parla Kadınlar Dile Düşünce bu konuda şunları söyler: “(...) ‘doğal’ varoluş biçimlerinin suskunluk olması nedeniyle, bir anlamda daha, ‘zaten her zaman’ dile düşmüş durumdadır kadınlar. Feminizmin en temel saptamalarından biri, kadınların erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda olduklarıydı. Bunun en azından bir anlamı, kadınların sessizliğinin, sürekli olarak onlar hakkında ve onlar üzerinden, onların dolayısıyla konuşan bir dil tarafından tanımlanması ve güvence altına alınmasıdır. Yani onlar uygunsuz şeyler yapıp kendilerini rezil etmeseler de, hep başkalarının diline düşmüş durumda, hep ‘erkeklerin’ dilinde, ‘erkek dili’ndedirler. Bu dilin nesnesi olmakla kalmazlar, parçası da olurlar. Yeri gelir, en temel, en koruması değerlerin işareti olur kadın: Doğallık, namus, gelenek, maneviyat, ev, ulus gibi. Yeri gelir, tam da bunlara yönelik tehlikelerin, ya da genel olarak tehlikenin, bozulmanın adı olur: Güçsüzlük, değişkenlik, yapaylık kadındır; denetimsiz arzu, kahpe felek, baştan çıkarma, delilik de öyle” Ayrıntılı bilgi için bk. (Irzık & Parla, 2017, s. 8).

sıkıya bağımlıdır, bundan kurtulamaz, kurtulmak istediğindeyse bu öykülerde olduğu gibi daha büyük sorunlara ya da çıkmazlara saplanır.

Eray'ın, rüya ve rüya formunu öykülerinde bir teknik olarak uyguladığından bahsetmiştik. Parla (2017b), “kadınların rüya anlatılarının aynı zamanda cinsiyetçiliğe karşı bir direniş de olduğunu düşündürüyor. Belki de yüzyıllardır süren bu direnişin dili hâlâ rüyanın dilidir” (s. 186) der. Eray'ın “Düşçü İsmet”, “Bu Kentin Sokakları”, “Mogadon Palas” adlı öykülerindeki anlatıcı -kadın- gerçeklik, rüya ve rüya formu arasında gidip gelerek öyküyü sürükler yani Parla'nın bu söylemini âdeta destekler. Üç öykünün de ortak paydası kadına şiddet ya da kadın cinayetidir. Bilhassa radikal feminist eleştirinin odak noktasına koyduğu kadına şiddet ve kadın cinayeti rüya formuyla iç içe geçerek bu üç öyküde anlatıcının rüyasının diline dönüşür. Bu dil kadının ezilmişliğini atalarından tevarüs aldığı kolektif bilinçdışında gizleyen bir kadın yazarın rüya ya da rüya formu ile metne dökmesidir, başka bir deyişle bu rüya dili yüzyıllardır süren kadının ezilmesini metinlerde anlatarak kadınların ataerkil zihniyete karşı pasif direnişini yansıtır.

Şiir Erkök Yılmaz, *Hop Eden Şey* adlı kadın sorunlarını irdelediği öykü kitabında “Küçük Mehmet”, “Çam Osman”, “Şücaeddin Von Braun” (2004) adlı öykülerinde feminist eleştiri eğilimine yakınlaşır. Kadına şiddet, cinsiyet eşitsizliği/ayrımcılığı, toplumun devamlılığını sağlayan aile müessesinde kadına yüklenen roller, toplumsal cinsiyetçilik, ikinci cins ve ötekileştirilmiş kadın, iffetli-iffetsiz kadın-anne *Hop Eden Şey* yazarının öykülerinde öne çıkan feminist edebiyat eleştirisi içerikleridir.

Kendisinin öyküleriyle feminist eleştiri kuramı yapmak, feminist söylemler aktarmak gibi bir amacının olmadığını söyleyen Erkök bu anlamda da bir feminist olmadığını belirtir. Buna karşın her kadını bilinçli veya bilinçsiz, açık ya da örtük bir feminist olarak niteler. Türkiye'deki toplumsal cinsiyetçiliği fark etmemenin mümkün olmadığını, bir merhaleden sonra dünyanın neresine gidilirse gidilsin toplumsal cinsiyet normlarının kadını bir kalıbın içine soktuğunu düşünür. Kadın sorunlarını kurmaca eserlerinde kaleme alan yazarlar -kadın veya erkek- farkında olarak ya da kendiliğinden bu sorunları yazıya dökmektedir. Erkök'e göre okur ya da araştırmacı kendi öykülerini feminist bir bakış açısıyla ele almak isterse kendisinin kadın sorunlarını irdelemesi

dolayısıyla özelde Türkiye’deki genelde evrensel anlamdaki feminist eleştiri dinamiklerini çekip çıkartması mümkündür (<https://www.youtube.com/watch?v=QyuZs0MH9G4>).

“Küçük Mehmet” kadınlık sorunu aile içi şiddet içeriği ile ele alınır. Öyküde anne, eşi tarafından aldatılmaktadır, baskıcı kocasına karşı koyar, direnir, başkaldırır, onu evden kovar. Kadının başkaldırısı güçlüdür, zayıf bir kadın değildir, eril hegemonya kadının ekonomik gücünü elinde tutmasıyla kırılır; çünkü evinin geçimini sağlayan annenin kocasına ihtiyacı yoktur. Bu durumu bertaraf etmek isteyen ataerkil zihniyetteki adam kadının mülkiyet üzerindeki hakkını bertaraf edebilmek adına şiddete başvurur. Adam şiddeti tam gerçekleştirecektir ki oğlu Mehmet uyanır, olanları öncesinde işitir, sonra da yaşananlara şahit olur, babası konusunda hayal kırıklığı yaşar. Şiddetin kurmacadaki ilk görünümü de Mehmet’in oyuncak tabanca ile kurduğu güç ilişkisi üzerinden kurgusallaştırılır. Bu oyuncak silahın sembolik bir gönderimi de vardır. Oyuncak silah, erkek egemen kültürün/toplumsal yapının Mehmet’in henüz çocuk yaşlarda şekillendirdiği zihin yapısının bir sembolüdür. Bir başka deyişle Mehmet’i *babasının oğlu*’na evirecek, toplumun hücrelerine zerk edilmiş ataerkil dinamiklerin nesne görünümündeki bir yansımasıdır. Eğer toplum başarılı olursa anne değil baba oğlunu doğurmuş sayılacaktır.

“Şücaeddin Von Braun” da feminist içeriklerin öne çıktığı bir öyküdür. Öyküdeki Mine Tezkoparan özgür ruhlu, başkaldıran, isyankâr, akıllı bir kadın görünümündedir; ama gerçekte bütünüyle ataerkil sisteme bağlı ve bağımlı bir karakterdir. Akademik kariyerinde bir yerlere gelmek konusunda çalışıp, didinip, kendi özgür iradesiyle kendi kadınsal varoluşunu ataerkil sisteme başkaldırarak, onlarla mücadele ederek inşa etmek istemez; Mine Tezkoparan yüksek rütbeden doçent ya da bir profesörle evlenerek kariyer basamaklarını tırmanmak derdinde olan biridir. Yüksek rütbeli erkek bir akademisyeni basamak yaparak kariyerinde yükselmeyi düşünmesi Mine’nin yine erkek egemen kültüre ne denli bağlı hatta aciz bir şekilde bağımlı olduğunu göstermektedir. Prof. Dr. Şücaeddin’e sürekli “Şücaa... Karıcıktan ne haber?” (s. 84) diyen Mine Tezkoparan ikinci kadın olmaya da razıdır. Erkök, Mine Tezkoparan üzerinden erkek egemen kültürün içinde aydın bir kadının kariyer, rahat bir yaşam uğruna özel de kendi genelde kadın kimliğini nasıl yozlaştırdığını anlatır. Öyküde aydın, entelektüel bir birikime sahip üniversite hocalarının Mine Tezkoparan ardından

söyledikleri ise ataerkil toplumlarda kadının ve kadın kimliğinin ne şekillerde yaftalandığının göstergesidir.

Şücaeddin'in karısı ise bir noktadan sonra kocasına başkaldırır ve onu terk eder, aslında Bayan Uluğ'nun bu hareketi feminist bir tavidir. Fakat dönüp dolaşıp ataerkil sisteme, edilgen kadın profiline geri döner, tekrar çocuk sahibi olur, evinin kadını, çocuklarının ve kocasının kölesi olur. Şücaeddin aydın bir birey olmasına karşın karısının entelektüel aşırılığından rahatsız olur Şücaeddin, bir kadın her şeyden önce kadınlığını bilmeli der (s. 87), karısını yola getirmesi gerektiğini düşünmektedir. Sınıf bilincine ulaşmış her erkek gibi çalışan kadınlara karşı bilenen Şücaeddin "Neyse ki yeryüzünde çalışmayan kadınlar da vardı" der (s. 88). Özgürlüğünü elde eden, çalışma hayatına atılan, sosyalist, komünist özgürlükçü fikirler edinen Bayan Uluğ ise eşinin bir süre Mine Tezkoparan'la gönül eyledikten sonra kendisine dönmesi konusunda "Allah Şücaeddin'imden razı olsun, beni hiç şaşırtmadı" (s. 88) der.

"Eşek Arısı" adlı öyküde Sıdika Hanım'ın, "Hop Eden Şey" adlı öyküde Nermin'in tıpkı Mine Tezkoparan gibi kocalarının ikinci kadını, yedeği olmalarını kabullenişinde yine ataerkil yapının baskınlığını görebilmek mümkündür.

Benzer bir gönderim "Çam Osman" adlı öyküde de vardır. Çam Osman üniversitede sevdalandığı bir kadın konusunda hayallere dalar. Evlilik bir yana ortada henüz ilişki namına fol yok yumurta yokken eğer evlenirlerse müstakbel karısıyla mutlaka babasının köyünde yaşamaları gerektiğine kanaat getirir, "Karı dediğin kocasının gittiği yere gider. Hele gitmesin..." (s. 20) diyerek âdeta doğmamış çocuğa don biçer. Çam Osman'ın bu sözleri erkek egemen, ataerkil yapının bir yansımasıdır. İroni ve mizah içinde verilen bu gönderimlerle Erkök, Türkiye gibi ataerkil toplumlardaki bireylerin zihinlilerinin bir haritasını çıkararak erkek-kadın sorunlarına bakışlarının bir panoramasını çizer.

Şiir Erkök Yılmaz, 1960-1980 dönemlerinin çoğu yazarı -çoğu kadın- gibi feminist edebiyat eleştirisi eğilimine yakınlaşır. Öykülerinde feminist kuramın dinamiklerini bir söyleme dönüştürme gibi bir niyeti yoktur. 1980 sonrası feminist edebiyatın önemli hazırlayıcıları içindedir. Yaklaşık on senede bir eser yayımlayan Erkök'ün eserleri kadın-erkek sorunları, aile ilişkileri, karı-koca ilişkisi çerçevesinde bir hayli zengin bir içeriğe sahip kurmaca yapıtlardır.

Hulki Aktunç, dönemin toplumsal konularına parmak basan çağdaşı birçok öykücü gibi, kadın konusunu es geçmemiş, öykülerdeki söylemleriyle feminist eleştiri eğilimine yaklaşmış, eserlerinde erkek bir yazar olarak feminizmin sorunlaştırdığı içerikleri de masaya yatırmıştır. “Evli Evinde”, “Hep Onu An”, “Pazarlık”, “Karabük’ün Dumanları”, “Yazılmamış Bir Günlük”, “Bir Un Fırtınası” (2019) gibi öykülerinde bu eleştiri net bir şekilde görünür. Aktunç bu öykülerinde kadının eğitim hakkı, yaşam hakkı, kendi bedeni üzerinde söz sahibi olma hakkı, bacılaştırma, ataerkil baskı, toplumsal cinsiyet, cinsellik gibi birçok feminist edebiyat eleştirisi içeriğine parmak basar.

Ataerkil toplumsal yapının nesneleştirdiği kadından beklentilerinden birisi de erkek çocuk doğurmasıdır. Erkek çocuk doğuramayan kadınları ve bu kadınların doğurdukları kız çocuklarını zor bir yaşam beklemektedir. Erkek çocuk doğuramayan kadının evliliği sıkıntıya girmekte, bunun bilincinde olan kadın ciddi travmalara sürüklenmektedir. Aktunç’un “Evli Evinde” (2019) adlı öyküsündeki Ebe Güzin kırsal kesimde yardımcı olmaya çalıştığı kadınların bu problemleriyle karşılaşır. Bir doğum ânında ataerkinin kadından erkek çocuk beklemesi olayı “İkin kuzum, çoğu gitti azı kaldı, bak ta nerelerden geldim senin için; o herife söyleyin, kapı diplerinde fazla doluşmasın, hele hiç daralmasın, oğuldur bu; tütüne kuvvet. Hiç korkmamalı. Bu erkekler hep kapı bekler. İşte” (s. 46) şekilde öyküye yansır.

Aktunç’un “Evli Evinde” isimli öyküsünde toplumsal cinsiyet olgusu kadını eve kapatan ataerkil zihniyette görülür. Güzin okumuş, şehirde yaşam sürmüş, hastanelerde ebelik yapmış bir kadın olmasına karşın kadınları çocuk sahibi olamadığı için kabahatliymiş sayan toplumsal algıya o da yenik düşer. Feminist eleştiriye göre bu - çocuk doğuramadığı için kabahatli olma-, toplumsal süreç içinde ataerkil yapının -eğitilmiş dahi olsa- insanların bilincine yerleştirdiği kalıp yargı hâline gelmiş bir düşüncedir. Toplumsal yapının ürettiği bu kolektif bilinçaltına çocuğu olmayan ve bu konuda kendisini suçlayan Güzin’in de yenik düşmesi öyküde gözüktür (s. 40). Çocuğu olamayan Güzin’in en büyük korkusu da kocasının başkasıyla evlenmesidir. Toplumun çocuğu olmayan erkeğin başka bir kadınla evlenmesini olağan karşılanması da yine öyküdeki feminist eleştiri bağlamında görülen toplumsal cinsiyet olgusu olarak değerlendirilebilir.

Toplumsal cinsiyet eleştirisi Aktunç'un "Hep Onu An" adlı öyküsünde de kendisini gösterir. Öyküde ataerkinin inşa ettiği toplumsal normlar doğrultusunda bekâr kızlar için kırsal kesimde damlara görücü şışeleri konulur. Bu şışeler *o evde gelinlik kız var* âdetinin devamı niteliğindedir. Feminist eleştiri bağlamında düşünecek olursak kadının pazara çıkarılması anlamını taşır. Nitekim öyküde de muhitin bekâr erkekleri bıyık sıvazlayarak görücü şışeleri konulan bu evlerin önünden geçerler, kahvede o evde oturan erkeklere sırtarak bakarlar. Feminist yaklaşımda ataerkil toplumun, evlenme çağına gelen bir genç kızı hiçbir özgürlük -eğitim, yaşam, kendi beden, üzerinde denetim vb.- ve söz hakkı tanımadan bir mal gibi pazara/satılığa çıkarması metinde ele alınır.

Aktunç'un "Evli Evinde" adlı öyküsünde kadının, kadın tarafından ötekileştirilmesi olgusunu görebilmekteyiz. Burada sınıfsal ilişkiler de kilit bir roldedir. Köylü ya da kasabalı kadınlar *öteki* olarak öyküde yer alır. Bu kadınlar bilinçli olmaması, birtakım haklardan haberdar olmaması ve kendisini geliştirecek koşullara sahip olmaması bakımından *kentli kadından* farklıdır. Bu sebeplerden kentli kadınlar -*bizimki*- köylü kadına -*öteki*- farklı bir gözle bakar, köylü kadını ötekileştirerek kendinden saymaz. Öyküde, kentli yaşlı kadınlar kırsaldaki kadınlara spiral takarak kırsaldaki doğum kontrolünü devletin görevlendirmesi ile gönüllü olarak üstlenirler. *Devlet millet işi* olarak tanımlanan bu kontrollü doğum uygulamasında kentli yaşlı kadınlar tarafından cahil gözüyle bakılan, tiksiniyen kırsalın kadınları ötekileştirilir. Yazar bir taraftan da doğurmak bilinçli, kentli kadının hakkıdır söylemini hissettirmektedir. Bu ötekileştirme öykünün başkışisi Ebe Güzin'in bilincinden metinde gözükür. Yine aynı öyküde ataerkinin kadından beklediği şey gelinlik giymesi ve çocuk doğurmasıdır. Çocuk doğuramayan kadın işlevsiz kadındır. Çocuk sahibi olamayan Güzin, devasını bulmak için gittiği hastanede "çorak tarla bilmez misin sen" (Aktunç, 2019, s. 35) diyerek Güzin'i nesneleştirirler.

Bunlarla birlikte Hulki Aktunç ataerkil toplumsal yapının, kadının yaşamsal haklarını kuşatmasını, bu kuşatılmışlığı kadının kaderine dönüştürmesini ve tüm bunların kadın üzerindeki yıkıcı sonuçlarını, dramını ve trajedisini "Evli Evinde"de işler. Özel ve kamusal alanlarda kadını beden ve zihnen kısıtacı arasına alan ataerkil toplumun kadına ve erkeğe bakış açılarını "Bir Un Fırtınası"nda eleştirir. "Karabük'ün Dumanları"nda namus, şeref, ahlak gibi kavramların kadın üzerinden tanımlanmasının

toplumun zihin dünyasında sebep olduğu ahlaki çöküntüleri sorgular. Kendi bedeni üzerinde hiçbir denetimi olmayan, anneliği kutsallaştıran, eğitim ve çalışma hakkı tanımayan toplumsal algının kadının sırtına yüklediği bu etik değerler altında nasıl ezildiği ve bunların kadın karakterlerin bilinç süreçlerinde ortaya çıkardığı önemli yıkıcı etkileri “Hep Onu An” adlı öyküde görülür.

Aktunç bu eleştirilerini varoluşçu ve psikolojik anlatı eğilimlerinin içerikleriyle sentezleyerek yapar. Yazarın bir öyküsünde birden çok eğilim bulunması öykülerindeki eleştirilerin spesifikleşmesine engel teşkil eder. “Evli Evinde” isimli öyküde belirgin bir feminist eleştiri içerikleri yer alsa da aynı öykü eleştirel gerçekçi eğilim ve psikolojik eğilim üzerinden de rahatlıkla okunabilmektedir. Feminist eleştiri eğilimine yakınlaştığını zikrettiğimiz bahsi geçen diğer öykülerde toplumcu gerçekçi ilkelerden izlere de rastlamak mümkündür.

Aktunç bilhassa tüm eleştirilerinde olduğu gibi feminist eleştiri eğilimine yakınlaştığı öykülerinde de kurmaca kişilerinin bilinçlerini şeffaflaştırır, böylelikle eleştirinin doğrudanlığını kırar. Öykünün bütününe yaydığı figürlerin varoluşsal buhranları öykü tamamlandıktan sonra okurun yorumuyla açığa çıkar. Örneğin “Hep Onu An”daki (2019) öykü kişisi hala, ataerkil zihniyetin normlarına dayanamaz ve dama çıkıp görücü şışesini kırar, “Paramparça ettim. Kendimi unufak ettim” (s. 79) der. Toplumun ona dayattığı toplumsal cinsiyet kökenli baskılara dayanamayan hala karakteri varoluşsal bulantısından, ataerkil zihniyetin kısılcasını, hala üzerindeki baskını sembolize ettiğini söyleyebileceğimiz bu görücü şışesini kırarak kurtulmaya çalıştığı iddia edilebilir. Görüldüğü gibi psikolojik gerçeklik, varoluşçu içerik ve feminist eleştiri eğilimi iç içe girerek tıpkı Füzûzan’da olduğu gibi Aktunç’un öykülerinde de âdeta gizil bir eleştirel harmoniye dönüşür.

Selim İleri’nin “Türküsüz”, “Cumartesi Yalnızlığı”, “Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok” (2003) , “Hicran Yarası”, “Pastırma Yazı” (1971) “Gelinlik Kız” (1975) adlı öykülerinde feminist eleştiri eğilimi görülmektedir. İleri, çağdaşları kadar kadın konusuna eğilmese de yine toplumsal bir yara olarak addedilen bu soruna değinmeden geçmemiştir. Örneğin “Türküsüz” adlı öyküde Helene adlı öykü kişisi hayat kadınıdır. Hayırlı bir evlilik yapmış, eski zor hayatından kurtulmuş da olsa toplumun ona bakışı, arkasından konuştukları tamamen olumsuz anlamdadır. Öykü kişisi Nejat her şey

rağmen severek ve beğenerek evlendiği, fakir de olsa güzel bir yaşam geçirdiği Helen hakkında öyküdeki şu söylemleri ataerkil zihniyetin eleştirisi bağlamları içerisinde ve feminist eleştiri başlığı altında değerlendirilebilir:

Varsın ona hâlâ “orospu eskisi” desinler, varsın hâlâ sürsün dedikodusu. Benimle başladıktan sonra gerçek yaşamı... Sevivermişim hemen. “Karım olur musun?” falan diye sormamıştım. O düşünde görse iyiye yormazdı bunu. Kanıksamıştı artık terk edilmeleri. Çok geçmeden çaçaron kocakarılar yetiştirmişlerdi size seviştiğimizi. Kendileri yapamadıkları için; (...) Helene gibi cana yakın gösterişli olamadıkları için çekememişlerdi serüvenimizi. (...) Bağır mıştın anne, “Olamaz” demiştin. Engellemekle ne kazanacaktın? Bir kızın gitgide kokuşması bunca mutlu kılacak mıydı seni (s. 41-42)?

“Cumartesi Yalnızlığı”ndaki işçi kadın çalışmak istemektedir ama kaynakçı ustası, kadınla evlendikten sonra kadının çalışmasını istememektedir. Karısının kamusal alana açılmasını istemeyen, karısını özel alana hapsetmek isteyen kaynakçı ataerkil zihniyetin bir yansıması olarak öyküde görülür. “Zeytinlerin Altında Sükûn Yok”un öykü kişisi Macide, dul bir kadındır. Öyküdeki sermayedar, Macide Hanım’a sarkıntılıklar yapar, kadını hayat kadını yapmak için planlar kurar. Macide’nin eski kocası imam da küçük yaştaki kızlara meraklıdır. Küçük kızlara cinsel istismarda bulunur. Macide “Zehranım, alnımıza orospu damgası vurulmuş bir kez, n’apsan n’etsen boş” (İleri, 2003, s. 90) diyerek ataerkil toplumda dul bir kadının çıkmazlığını anlatmaya çalışır.

“Hicran Yarası” adlı öykü ise ataerkil toplumda kadın bekâretine atfedilen önem üzerinden okunabilir. Kadının kendi bedeni üzerinde bir denetimi yoktur; kadın, bekâretiyle nesneleştirilir. Öyküde geçen “Kızlığına hâlel gelmeden, oynaş, kudurt onu” (s. 23) sözleri ince görünüşlü ve kültürlü bir kadın tarafından öykünün başkişisine bir nasihat olarak söylenir. Bu söylemde ataerkil yapıda kadının nesne konumuna öykücü dikkat çekmek istemiştir. “Pastırma Yazı” adlı öyküde burjuvaziler, cinsellik anlayışları üzerinden eleştirilir. Kadınların aldatması ve erkeğin de bunu normal karşılaması konusu feminist eleştirideki cinselliği egzajere yaşayan aydın kesimin eleştirisi üzerinden de okunabilmektedir.

Çocuk karakterin gözünden aktarılan “Gelinlik Kız” adlı öyküde Cahit adlı öykü kişisi fakir ama onurlu şekilde yaşayan bir ailelinin kızı olan İncilâ ile görüşmeye

başlar. Çiftler arasında güven ilişkisi kurulunca limonlukta ut çalıp şarkı söylerler; ancak Cahit nişan yapmaz, başka kadınlarla birlikte olmayı tercih eder. Çocuk karakterin annesinin bir arkadaşı Cahit ve İncila arasındaki ilişki hakkında şunları söyler: “Annemin misafir gününde beyaz eldivenler geçirmiş, güneş şemsiyeli bir kadın, ‘İncilâ’yı da bundan sonra kimse almaz,’ dedi. ‘Az gezmedi o mühendis çocukla. Limonlukta şarkıların bini bir paraydı. Gökleri çınlattı avazeleri’ Hallerini bilmeyişlerinden söz edildi” (s. 42).

İncilâ’yı bundan sonra kimse al(a)mayacaktır, İncilâ artık evde kalmıştır. Cahit ile İncilâ arasında cinsel anlamda bir şey geçip geçmediği bir soru işareti olsa da toplum artık ona bakire gözüyle bakmayacak, kullanılmış gözüyle bakacaktır. İncilâ bakire olsa dahi toplum, onunla evlenecek adamın arkasından *kullanılmış mal aldı* diye konuşacaktır. Ataerkil zihniyetin birlikteliklere ve bekârete bakışını yansıtan bu öykü feminist eleştiri bağlamları ile okunabilir. Özellikle İncila’nın öykünün sonunda intihar etmesi dönemdeki varoluşçu ve feminizm eğilimlerinin sentezi anlayışını yansıtmayı bakımından da dikkate değerdir.

Ayşe Kilimci’nin öykülerinde zengin bir feminist eleştiri içeriği karşımıza çıkar. Toplumcu ve eleştirel gerçekçi içeriklerin öne çıktığı öykülerin satır arasına dahi olsa bu içerikleri sığdırmayı başarır. Örneğin “Tüketen” (1976) adlı öyküde kadının bekareti, namus, evlilik dışı cinsellik, cinsel özgürlük, toplumsal cinsiyet, kadının ahlakı ve ahlaksızlığı, kadın cinselliği, kadının bedeni üzerindeki kararları özgürce seçme hakkı içeriklerine değinilir. Türkiye’deki toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil sistemin yaygınlaştırdığı algı yüzünden herkesin cinsel açlık, cinsel güdülerini bastırma ve doyumsal yoksunluk içinde kıvrandığı, yurttaki kızlar tarafından dile getirilir. Kilimci bireylerin iç dünyalarına projektör tutarak bu sorunları aydınlatmaya çalışır.

Kilimci’nin öykülerinde tartıştığı bir diğer feminist içerik erken evliliğidir. Erken evlilik olgusuna genç kızların sürüklenmesinde toplumun ataerkil düşün yapısı etkili olur. Söz gelimi “Yapma Çiçek Ustaları”nda (1976) yatılı okulun hademesi Pembe Hanım, kızının artık on üç yaşında gelinlik bir kız olduğunu, kızlarının işveli, güler yüzlü olduğunu, baba evinde çok durmayacaklarını söyler. Bu düşünme yapısı Pembe Hanım’a ve kızlarına yüzyıllardır biriken ataerkil yapının zerk ettiği bir düşün biçimidir. “Sıkıntılı Bir Kadın” (1976) adlı öyküde okumaya niyeti olmayan Mübeccel’in arkadaşı

Gülseren'in dayısına âşık olduğu ve adamlarla mektuplaştığı ortaya çıkınca aile kısa bir süre içinde Mübeccel'i baş göz eder. Yaşı henüz çok küçük ve hayata karşı da toy olan Mübeccel canım cicim ayları geçtikten sonra eşi tarafından darp edilir, aldatılır. Baba evine de geri dönemez, annesi kızına sıkıntılı bir kadını ben, otur oturduğun yerde (s. 185), der. Anne-baba kızına sahip çıkmaz, kız ise evlenmek konusunda ilk zamanlar istekli ve mutluyken realiteyle yüzleşmesi sonucu ülkedeki ataerkil yapının tüm yükünü küçük yaşında sırtlanmak, bu yükü bir ömür taşımak zorunda kalacağının ayırdına varır.

Kilimci'nin en çok öne çıkardığı diğer feminist içerikler kadının ikinci eş olmayı kabullenışı, ikincil cinsiyet, kadının nesnelleştirilmesi, erkek egemen kültür ve kadına şiddettir. "Küçük Kentin Küçükleri" (1976) adlı öyküde Bülent'in annesi kocasıyla "Erkeklerde güzellik mi aranır mı?" (s. 48) diyerek evlenmiştir. Anne mutsuzdur çünkü kocasından her gün dayak yemektedir. Bunlara şahit olan evin çocuğu annesine acısa da babayı aynalayarak rol model alacaktır. Bülent, ataerkil yapının küçük yaştan bireylerin zihinlerini biçimlendirmesine bir örnektir. "Ekmek Yetimi" adlı öyküde göç etmek zorunda kalan ailenin babası sürekli karısını döver, evin tüm çocukları buna şahit olur. "Sıkıntılı Bir Kadın" (1976) adlı öyküde Mübeccel evliliğin ilk dönemleri bittikten sonra kocasından dayak yer. Bu öykülerdeki kadınların gidebileceği bir yerleri, iyi gelir getirebilecek meslekleri yahut eğitimi yoktur. Kadın bütünüyle çaresiz, bütünüyle erkeğine bağlı/bağımlıdır.

"Düzlüğe Çıkmak" (1976) adlı öyküde çiftlik sahibi Süleyman Efendi'nin karısı -anlatıcı- aldatılır ve bunu da bilir. İkinci kadın olmayı kabul etmiştir, nitekim annesi de aynı şekilde aldatılmış, beybabasından çok çekmiştir ve anlatıcı kadın bu sürece şahit olmuştur. Erkek aldatır düşüncesi zihninin bir köşesine kazınmıştır. Kilimci'nin bu sorunu ele alışındaki odak sadece aldatılan kadın değil aldatılan kadının ikinci kadın olmayı da kabul etmesidir. Anlatıcının evinde toplanan kadınların, kocalarının İzmir ve İstanbullarda ne cevizler kırdıklarını bilmeleri, bunu toplandıkları günlerde dile getirmeleri, ikinci kadın olmayı kabul etmeleri bolca eleştirilen içeriklerdendir. Bu öyküde kürtaj hakkı kadınlar arasında tartışılmaya açılır, ancak kadının kendi bedeni üzerinde hükmü yoktur, kocası kadınının bedenine hâkimdir (s. 62). Anlatıcı oğlunun da İzmir'de kadınlarla birlikte olmasını, yatıp kalkmasını doğal karşılar. Annesinin aldatılmasının yavaş yavaş ayırdına varan anlatıcının annesinin söylediği şu sözleri anlatıcının zihninin henüz küçük yaşlarda ataerkil yapı tarafından sömürüldüğünü

gösterir: “‘Sen anlamazsın’, derbi bana, ‘sus, o erkektir, istediğini yapar, istediği yere gider, bize susmak yakışır.’ Susardık. Kadın hep sustu ölesiye. Karşısına alıp ta tek söz etmedi beybâm” (s. 65).

Benzer bir eleştiri tarzı “Severek Ölenden Günah Sorulmaz” (1976) adlı öyküde de vardır. Ağır koşullarda çalışan, işten eve dönünce günlerce yatan Niyazi karısını cinsel açıdan doyurmaz, iş için gittiği yerlerde de başka kadınlarla birlikte olur. Kadın bunun üzerine evlerinin karşısındaki inşaatta çalışan çamurcuya yakınlaşır. Kadın kayınvalidesi ve kocası tarafından darp edilir. Çocuklarına kocana hiç mi acımadın dediklerinde, şu dünyada artık kimsenin birbirine acımadığını, kendisini itelediklerini ve karaladıklarını söyler (s. 113). Kadının aldatılması, ezilmişliği, cinsel açlığı onun ihanet etmesindeki sebeplerdendir. Mahkemede kendisini savunmaya kalkınca kayınvalidesi oğlu için “(...) o erkektir. Sever sever, on sever, bin sever, on bin sever. Sana noluyor sen nesen ki ha sen nesen,” (s. 115) diyerek erkeğin karısını aldatmasını, onu dövmesini normalleştirir.

Kadının ikinci cins olarak ötelendiği bir diğer öykü “Duvarlar”da (1976) Aliye düğününü terk ederek İstanbul’a çaycı bir adama kaçır. Bu adamla nikâhsız birliktelik yaşar, Aliye’nin annesi Zekiye İstanbul’da arayıp kızını bulur, kız hamiledir. Çocuğun sahibi çaycı, eğer oğlan doğurursa Aliye’ye nikâh sözü verir. Kız çocuk istemez. Zekiye Hanım, kızının doğumunda ona yardımcı olurken “Bilirsin evin duvarları ağlarmış kız çocuk dünyaya gelince” (s. 102) diyerek kadının henüz doğumundan itibaren ataerkil toplumun tarafından ikinci bir cins olarak görüldüğünün altını çizer. “Papatya” (1976) adlı öyküde de kadının evde oturması gerektiği, çalışan, ekonomik özgürlüğünü elinde tutan kadından erkeklerin evlilikten kaçındığı, çalışan, süslenen, giyinmesine karışılan kadının erkek tarafından istenmediği (s. 194-195) işlenmiştir. “Umut Öğüten”de (1976) çiftçi kız Hanik’in tüm hayatında babası söz sahibidir. Hanik’in izdivaç konusunda istekleri, düşünceleri, arzuları dikkate hiç alınmaz. Eğitim hakkı yoktur, bundaki en gerekçe sebep ekonomi faktörü olmakla birlikte kadın olması da bir o kadar önemlidir.

Ayşe Kilimci döneminin öykücülere gibi feminist içerikleri varoluşçu içeriklerle harmanlayarak vermiştir. Kadın sorunları başat içeriklerinden birisi olmakla birlikte Kilimci’nin ekonomik olarak kadının özgür olmaması durumunu da yer yer değinir. Bu tutumunda öykücünün toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğe eğiliminin güçlü olması

önemli bir rol oynar. Kilimci'nin toplumcu gerçekçiliğin ilkeli yapısının içeriğine yedirdiği feminist içerikler öykülerinin biçim ve içerik olarak zenginleşmesinde etkili olur.

1.5. Psikanalist Eğilim

1.5.1. Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi

Psikanalitik edebiyat eleştirisi, psikanalizm bilimine yaslanan önemli tahlil yöntemlerinden birisidir. Psikolojinin temel uygulama yöntemlerinden biri olan psikanalizm ise -gerçek anlamda- Freud'la başlayan ve günümüze kadar birçok isim ve ekolle değişerek gelişen, dönüşen, uzmanlık ve derinleşme gerektiren bir alandır. Bu başlık altında psikanalitik edebiyat çözümlemelerinde bazı ünlü psikanalistlerin ekollerinden hareketle kullanılan -ya da psikanalistlerin kendisinin kullandığı- temel kavramları vermeye çalıştık, bu kavramlar ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarının eserlerinde de görülmektedir.⁹⁴

Freud'un, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (2014) isimli kitabında Leonardo da Vinci, Michelangelo, Shakespeare, Dostoyevski, Ibsen gibi sanatçıların eserlerine psikanalizm hakkındaki görüşlerini tatbik etmesiyle psikanalizm ve edebiyat kesişir. Edebiyat ve psikanalizmin insanın doğasını ele alması da bu birlikteliğin pekişmesinde önemlidir. Elbette insanı ele alış tarzının benzerliği -yazar-eser-eleştirmen ve okur, hasta-hastanın öyküsü/sorunu-analizci/psikanalizci- de bu farklı alanların aynı patikada kol kola yürümesini kolaylaştırmıştır. “Bir psikolog, bir ruh doktoru, hastanın bilinçaltısını aydınlatarak hastayı etkileyen öğeleri belirlemeye nasıl çalışıyorsa bu defa yazın eleştirisi ile uğraşanlar da yapıtlardaki kurmaca kahramanların bilinçaltısını ve dolayısıyla metnin arka planını aydınlatmak için psikanalizin birikimlerini kullanır” (Özbek, 2007,

⁹⁴ Psikanalizm çok geniş bir konu... Bu başlığı ilk kuşak psikanalitik eleştirmenlerin, -Freud, Adler, Jung, Rank- özellikle de sanat ve sanatçılar üzerine fikir yürüten psikanalistlerin düşünceleri ile sınırlama yoluna gittik. Bunun dışında Anna Freud, Erik H. Erikson, Melanie Klein, Heinz Kohut, Karen Horney, Harry Stack Sullivan, Jacques Lacan gibi önemli teorisyenlerin psikanalizm yahut psikanalist edebiyat hakkındaki görüşlerine yer vermedik. Bundaki ilk gerekçemiz tezimizin asıl konusundan sapma ve tezin hacminin artması endişesidir, ayrıca gerektiğinde öykücülerin eserlerinden tespitler kısmında bu teorisyenlerin düşüncelerine atıflarda bulunulmuştur. İkinci gerekçe ise üzerinde durduğumuz isimlerin 1960-1980 arasında bütüncül çevirilerinin nitelik ve nicelik olarak yeterliliğinin kâfi düzeyde olması ve bu isimler hakkında kâfi düzeyde mütalaalar yapılmasıdır. Öykücülerin biyografilerinden ve öykülerinden tespit ettiğimiz kadarıyla Freud, Adler, Jung ve Rank, Lacan isimleri dışındaki diğer psikanalistlerin de esamisi anılmamıştır. Bu öykücüler bilhassa Freud'un bilinçdışını cinsellikle/libidoyla açıklaması konusundan çok etkilenmişlerdir. Cinsellik, Oidipus ve Elektra kompleksi öykülerde bazen doğrudan zikredilir, bazen deneysel girişimlerle öykülerde uygulanır.

s. 7). Ayrıca etki bakımından da önemli bir benzerlikten söz edilmesi mümkündür: Psikanalizm, hastanın problemini tespit edip, açığa çıkarır ve danışanı bu bulguyla tedavi eder ve rahatlatır; edebiyat da verdiği haz ve fayda bağlamında okurunu terapi yaparak rahatlattığı söylenebilir (Özen, 2020, s. 10) ya da eleştirmen eserin en diplerine kadar ulaşarak, yazar hakkındaki ya da edebî metindeki gizleri keşfedip okurlara, eleştirmenlere ya da edebiyat meraklılarına bu keşfiyle doyum sağladığı, terapi yaptığı iddia edilebilir.

Edebî eser tahlil ve incelemelerinde çoğunlukla *eserden yazara psikanalitik kuram* ya da *yazardan esere psikanalitik kuram* yöntemleri tercih edilir. Psikanalitik edebiyat kuramında yazar odaklı bir yaklaşım yani yazarın mizacı, eğitimi, ideolojisi, çocukluk, gençlik, yaşlılık dönemleri, çevresi, rüyaları, alışkanlıkları, psikolojisi, hastalıkları, cinsel yönelimi, kısacası yazarın bütüncül biyografisi başat rol oynar. Fried’ın “sanatçının yaşam öyküsünün hem biyografik verilerden, hem de ürettiği yapıtlardan yola çıkılarak yeniden kurgulaması ve yine bu kurgudan yararlanılarak eserlerinin tekrar yorumlaması” (Cebeci, 2015, s. 12) *psikobiyografik anlatı* türünün doğmasına yol açar.

Elbette bu kuram eserin içindeki kurmaca karakterlerin mizaçlarının, kişiliklerinin; psikolojik, cinsel, sosyolojik, mizahî çözümlemelerinin ve eğilimlerinin ya da nevrotik, anksiyetik, paranoid-şizoid gibi psikolojik durumlarının da ortaya çıkarılmasında oldukça başarılı bir tahlil yöntemidir. Psikanalizmin dinamikleri vasıtasıyla kurmaca karakterlerin iç dünyası, psikolojisi aydınlatılarak eylem ve davranışlarına hangi bilinçdışı içsel niteliklerin yön verdiği su yüzüne çıkarılır. Psikanalizmin sadece içerik olarak değil biçim olarak da edebî eserlere büyük etkileri olduğu aşikârdır. Bilhassa kurmaca figürlerin bilincine projektör tutan *bilinç akışı*, *iç konuşma*, *iç diyalog* gibi anlatı tekniklerinin ortaya çıkmasında ve *iç çözümleme* gibi tekniklerin gelişmesinde ve çeşitlenmesinde psikanalizm biliminin katkısı su götürmez bir gerçektir. Bu tekniklerin uygulandığı kurmaca metindeki karakterlerin bilinçdışı dünyası ise psikanalizm için birer vaka değeri taşır. Özellikle çalışmamızda olduğu gibi çalkantılı toplumsal olayların yoğun olduğu, sosyokültürel ve politik çıkmazlara saplanmalar yaşandığı dönemleri konu alan metinlerde psikanalitik edebiyat eleştirisi yöntemini kullanmak kurmaca metinler üzerinden yaşanan bu olayların bireylerin

psikolojisinde açtığı derin yaraları aydınlatmada, dönemin atmosferinin bireyler üzerindeki tesirlerinin tespitinde yararlı olabilmektedir.⁹⁵

Freud yazarların-şairlerin *bilinçdışı*nı sanat yaratımında esas kaynak olarak görür, ona göre sanat eseri *idden* gelen cinsellik ve saldırganlık dürtülerinden ve egonun bastırdığı bilinçdışı unsurlardan oluşur. *Bastırma mekanizmasını* (Cebeci, 2015, s. 121) aşarak bilinçdışından bilince sızan bu unsurlar yazarın bazen doğrudan ifade ettiği bazen de farkına var(a)madığı, maskeleyiği doyurulmamış istek, arzu ve ihtiyaçlarıdır. Yazarı diğer insanlardan ayıran unsur da onun, bilinçdışında yer alan bu bastırılmış dürtüleri bilinç düzeyine çıkarabilmesidir (Cebeci, 2015, s. 121). Tam olarak sebebi bilinmese de “yaratıcı kişi birincil düşünce süreçlerine ve bu süreçlerin unsurlarına, yani metafor, somutlaştırma gibi unsurlara ortalama insandan daha yakındır” (Cebeci, 2015, s. 180 [dipnottan alıntı]). Yazarlar bu istek, arzu ve ihtiyaçları yazarak doyuma ve hazzı ulaşırlar, yazmak âdeti bir terapi gibi yazarın psikolojisini rahatlatır. Freud yazarın bu tarzda yazarak doyum sağlamasını katarsis -arınma- olarak adlandırır. Sait Faik’in öyküsündeki *yazmasam deli olacaktım* (Abasıyanık, 2016a, s. 73) ifadesi bu doyum sağlama ve katarsise -arınmaya- verilebilecek en güzel örneklerden biridir.

Freud, yazarı bir nevroz-ruh hastası -ya da Sait Faik’in deyişiyle yazmasa delirecek olan bir kişi- olarak addeder. Freud’a göre yazarın gerçek hayatta doyum sağlayamadığı, tatmin olamadığı -onur, zenginlik, şöhret, cinsellik gibi- arzu ve isteklerle dolu olması ancak bu zevklere ulaşamaması ya da bunlara erişecek araçlardan yoksun olması üzerine tüm bu özlemlerini gerçekleştirmek ve doyurabilmek adına bütün libidosunu ve ilgisini hayal dünyasına yönlendirmesi sanat eserinin ortaya çıkmasında etkili rol oynar (Moran, 2009, s. 152). Yazarı yazmaya sevk eden şey açıkça yaşayamadığı, bastırdığı istek ve arzularıdır; bu arzular ise farklı şekillerde ve kılık

⁹⁵ Bu iki yaklaşım -yazardan esere/eserden yazara ve kurmaca karakterlere yapılan psikanalist incelemede- dışında bir yaratım olarak edebiyatın/sanatın incelenmesi konusunda da psikanalizmden yararlanılabilmektedir. Sanatsal eserinin yaratımında psikanalizm bir edebî eserin nasıl yaratıldığı, hangi süreçlerden geçerek ortaya çıktığı sorunlarını ele alır. Yazarın bilinçdışı dünyasının en bilinmez yanlarını aydınlatan psikanalizm sanat eserinin öznesi olan sanatçının ruh dünyasını, sanatçıyı sanat eseri yaratmaya iten içsel ve dışsal nedenleri ve yaratım esnasında içinde bulundukları psikolojiyi açıklamakla uğraşır. Psikanalitik kuram okuru da merkeze alır. Bu noktada psikanalizm edebî eserin okuyucu üzerinde bıraktığı tesirlere odaklanır ve okurdaki bu tesirlerin arkasında yatan amiller hakkında çıkarımlar yapar. Sanatçının okuyucuda uyandırdığı duygular, hazlar, beğeniler ve okuru sanat eserlerine bağlayan niteliklerin, okurun sanat eserlerine eğilim göstermelerinin nedenlerinin belirlenmesi de psikanalizin ilgi alanlarına girer. Ayrıntılı bilgi için bk. (Özen, 2020, s. 10).

değiştirerek, yazara özgü anlamı olan imge, fantezi, semboller vb. şeylere dönüşerek eserlerde görünür.

Yazarın bilinçdışında doyum sağlamayı bekleyen arzularının eserlerde simgesel olarak ifade bulması, mahremiyetini koruyarak yazarı doğrudan ifşa etmemesi de yazardaki psikolojik gerilimin boşalmasında ve yazarın hazza ulaşmasında büyük etkindir. Çoğu zaman yazarın dahi bil(e)mediği, bilinçdışında olan ve egonun bastırdığı bu hazlar dile getirilemeyecek kadar yasak, gayriahlaki, toplumca -insanca- kabul edilebilir olmayan sado-mazoşist, sapkın veya egzajere arzular da olabilmektedir. [Sırf bu yüzden sanatçının özel yaşamı üzerine spekülatif tartışmalara neden olabileceği sebebiyle psikobiyoğrafî türü eleştirilir (Cebeci, 2015, s. 12).] Dolayısıyla yazar yapıtında bunları açıktan açığa belirt(e)mez, yaz(a)maz ancak gündüz düşleri kurarak, rüyalar görerek, serbest çağrışımla farkında olmadan çeşitli sembol, imge, olay, olgu, nesnelerle dile getirir ve toplumca kabul edilebilir bir şekle sokar. Genel olarak da bu gizli edim; yazar, okuyucu, eleştirmen ve toplum tarafından fark edilmez, psikanalitik yöntemin dinamikleriyle yüzeye çıkarılabilir.

Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* adlı eserinde yer alan “İpekli Mendil Öyküsüne Yönelik Bir Çözümleme Denemesi” başlıklı yazısında Sait Faik Abasıyanık’ın “İpekli Mendil”, “Gece İş”, “Stefanos Yerasimos Gemisi” gibi öykülerine psikanalitik edebiyat kuramını uygular. Sait Faik’in biyografisindeki birtakım bilgileri de kullanarak yazarın bir benlik sorunu yaşadığını, genç delikanlılara -on dört-on beş yaşındaki erkeklere- cinsel olarak bir yönelimi olduğu tespitlerinde bulunur. Cebeci’ye göre Sait Faik -farkında ya da farkında olmadan- bahsi geçen öykülerinde cinsel isteğinin nesnesi olarak ortaya çıkan, erişilemez genç erkek karakterler yaratmaktadır.⁹⁶ Sait Faik erişemediği, yaşayamadığı, dile getiremediği bu hazzı -delikanlılarla birlikte olma arzusunu- toplumca kabul edilebilir kurgusal bir formda yazarak törpülemeye, bilinçdışının bastırdığı bu hazzı edebî eser aracılığıyla kurgusallaştırarak ulaşmada, doyum sağlamada ve gerilimini bu şekilde boşaltmaktadır.⁹⁷

⁹⁶ Oğuz Cebeci’nin bahsi geçen çözümlemesi için bk. (Cebeci, 2015, s. 382-423).

⁹⁷ Freud, buraya kadar bahsettiğimiz konulardaki düşüncelerini *Psikanaliz Üzerine* aslı eserinde genişçe ele alır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Freud, 1996a, s. 86-87).

Freud, *gündüz düşlerinin* yaratıcılık üzerinde önemli etkisi olduğunu düşünmektedir. Gündüz düşlerini çocukların *oyun oynama* edimiyle örtüştüren Freud, yazarların yapıntılarında gündüz düşlerini kaleme aldıklarını iddia eder. İddiası şu yöndedir: Çocuklar oyun esnasında gerçek ve düş arasındaki mutlak ayrımın farkındadır. Oyun oynarken kurdukları bu düşler -gündüz düşleri- ne kadar saçma, olanaksız ya da gerçeküstü de olsa yaptıklarından utanmazlar. Oysa yetişkin bir birey kurduğu düşleri bir çocuk gibi ortaya dökmekten, sergilemekten, anlatmaktan ya da yaşamaktan utanır. Freud ise yetişkinlerin gerçek hayatta doyuramadığı, ulaşamadığı, gerçekleştiremediği, yakalayamadığı mutlulukları, istekleri, arzuları, ihtiyaçları gündüz düşleri kurarak doyuma ulaştırdıklarını düşünür. Freud’a göre “yaratıcı bir yazı tıpkı bir gündüz düşü gibi çocukluktaki oyunların bir devamıdır ve bunların yerini tutar. Yaratıcı yazar oyun oynayan çocuğun yaptığığın aynısını yapar. Bir yandan keskin bir biçimde gerçeklikten ayrılırken öte yandan çok ciddiye aldığı -büyük ölçüde duyguyla donattığı- bir düşlem yaratır” (Freud, 1999, s. 126). Gündüz düşleri kuran yazarın yazma edimi gündüz düşlerini kaleme almaktan ibarettir. Dolayısıyla gündüz düşleri görebilen yazarın yarattığı anlatı da bir nevi gündüz düşüdür (Freud, 1999, s. 125-127). Ayrıca “Freud sanatçının yapıtında gündüz düşlerini gizlediğini, böylece ‘başkalarının fantezilerine gösterilecek izleyici/okuyucu tepkisi’nden kaçındığını da kabul eder” (Cebeci, 2015, s. 124).

Freud’un psikanaliz kuramında öne çıkardığı *rüya* olgusu aynı şekilde edebiyat için de geçerliliğini korur. Rüya lar özünde gerçek değildir, zihnimizin bir kurgusudur. Edebi metinler de yazarın kurgusudur. Freud bu benzerlikten hareket eder ve rüyalarda baskılanarak imgelere ve sembole dönüşen bilinçdışının görüntülerini yazarın otobiyografisinden hareketle eserde ya da kurmaca karakterlerde arar. Nitekim Leonorda da Vinci’nin Mona Lisa tablosu üzerine yaptığı psikanalitik tahlilde Da Vinci’nin rüyasında gördüğü bir akbabadan hareketle hem yazarı hem de eseri bağdaştırarak tahlil eder (Freud, 2014, s. 16-99). Burada akbaba sadece bir kuş olarak değil bir sembol olarak başka bir anlam daha taşımaktadır. Kısaca Freud psikanalitik kuramından hareketle rüya ve sanat eserleri arasında birtakım ortak hususiyetler tahsis etmiştir. Nasıl ki bir rüyanın, görünenin dışında birtakım sembol ve imgelerle donanmış örtük (kapalı) ve çözümlemeye muhtaç olan bir dili varsa bir edebî eserin de aynı şekilde yüzeydeki anlamının altında tahlil edilmeyi bekleyen başka bir anlamı daha vardır.

Edebî eserde geçen sembollere, imgelere, nesnelere, olay ve olgulara dikkat edilirse aslında bütün bunların ardında başka bir anlamın mevcut olduğu söylenebilir. Örneğin eserde geçen ve sıklıkla tekrarlanan *deniz* annenin sembolü, *mağara* kadın cinsel organının, *ada* anne karnının sembolü veya karakterin elinde tuttuğu uzun bir cisim -bıçak, kalem, sopa vb.- erkek cinsel organının sembolü olarak çoğu zaman yazarın dahi tahmin edemeyeceği bir bağlamda anlatıda yerini alabilmektedir. Bazense yazarlar metinde bilinçli şekilde bu sembol, imge ve nesneleri kullanarak psikanalizme göndermelerde bulunurlar. Sonuç olarak rüyalar zihnin bir aksidir, yazarın iç dünyasının aksi de kaleme aldığı edebî eserlerdir.

Freud, tedavi esnasında kullandığı *serbest çağrışım* yöntemini yazarın eserini icra ederken kullandığını düşünür. Nasıl ki bir danışandaki sorun, analistin danışana yönelttiği birtakım sorularla serbest bir şekilde anlattırılarak yüzeye çıkarılıyorsa yazar da bilinç dışında baskılanan yahut bilinç dışından bilince sızan sorunları *serbest çağrışım* yöntemiyle yüzeye çıkararak eserini kurgular. Yazar, çocukluk devirlerinden başlayarak tüm hayatına etki eden, bilinç düzeyine sızmış, açık ya da bilinç dışında hâlihazırda örtük, - farkında olmadığı- kendisi için önemli anıları, -olayları, olguları, oluşumları- ve kompleksleri serbest çağrışım yöntemi ile sanatsal bir bağlamda eserine döker. Böylelikle kurmaca metin yazarın bastırdığı bilinç dışı eğilimlerin, karmaşaların, komplekslerin, duyguların, fikirlerin ifade bulduğu bir alana dönüşür. Freud, bu oluşumların eserde belirmesinde yazarın çocukluk yıllarındaki Oidipus kompleksini (karmaşasını) -fallik dönem- önemli bir dönemeç olarak görür. Bu bağlamda edebiyat incelemelerinde Freud üzerinden okunan Elektra kompleksi de araştırmacıların odak noktasındadır.

Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* isimli eserinde Sophokles'in *Kral Oidipus*'u, Shakespeare'in *Hamlet*'i ve Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşleri*'nde baba katili motifi üzerinden *Oidipus Kompleksi*'nin edebî eserdeki yansımalarını ele alır. Kısaca özetleyecek olursak bu eserlerin hepsinde eylemlerin ya da eylemsizliğin başat nedeni çocuğun -anneyi elde etmede- rakibi olan babanın ortadan kalkması sonucu oluşur. Bu noktadan sonra erkek çocuğun anneye ulaşımındaki tek engel olan baba ortadan

kalkmıştır dolayısıyla babanın ölümünden sorumlu olanları cezalandırmak için harekete geçilmez ya da baba tamamen ortadan kaldırılmak için her şey yapılır.⁹⁸

Aşk-ı Memnu edebiyatımızda Elektra kompleksine verilebilecek güzel bir örnektir. Romanda erken yaşta babasını kaybeden Bihter, Adnan Bey'den evlilik teklifi alır; bu durum annesi Firdevs Hanım'ın, Bihter henüz küçük bir kızken -psikanalitik bağlamda- elinden aldığı babasına kavuşmasını sağlayacak bir durumdur. Bihter, küçüklükte babasını annesine kaptırdığı gibi, bilinçdışında babası ile özdeşleştirdiği Adnan Bey'i Firdevs Hanım'a kaptırmak istemez. Bihter'in Adnan Bey'le evliliğinin ardında sadece zenginlik duygusu değil ayrıca Elektra kompleksi bağlamında annesine beslediği nefret ve baba özlemi de vardır. Bihter, Adnan Bey'le evlenerek hem maddi olanaklara kavuşmuş hem annesinden intikam almış hem de bilinçdışındaki baba imgesiyle örtüşen sakin, şefkatli, koruyucu bir hayat arkadaşına kavuşmuştur.⁹⁹ Kısaca Oidipus ve Elektra kompleksi edebî bir eserin tahlili esnasında farklı pencereler açarak yazar, eser ve kurmaca karakter hakkında çok daha fazla şeyler söyleyebilmektedir.

Kronos kompleksi, Oidipus kompleksinin tam aksidir. Oidipus'ta erkek çocuk babası tarafından hadım edilme korkusu yaşarken, Kronos kompleksinde ise baba, erkek çocuğu tarafından hadım edilme korkusu yaşamaktadır. Mitolojiye göre olay şöyle gerçekleşir: Gaia yokluktan var olan ana tanrıçadır. Hubris, Gaia'nın doğum yapmasına izin vermez; doğacak çocuklarını anne karnına (toprağa) geri gönderir. Gaia, oğullarından Kronos'un eline çelik bir tırpan verir, babasını Uranos'un hayalarını keserek hadım etmesini ister. Kronos, babası Uranos'u hadım eder. Bu tanrı kuşakları arasındaki çatışmaların ilk kademesidir. Uranos'un akan kanlarından Erinys ve spermasından da Afrodit (köpükten doğan) doğar. Belirli bir zaman sonrasında Kronos'un oğlu Zeus gelir. Uranos, Kronos arasında görülen babanın oğula baskı yapıp oğlunun ayaklanması ve babasını alt ederek egemenliğini elinden alması üzerine Zeus elindeki gücü kaybetmemek adına babası Kronos'u hadım eder. Zeus'ta da oğlu tarafından hadım edilme korkusu görülür. Mitolojide bu ikili korku -babanın oğlunu hadım etmesi ve oğlun babayı hadım etmesi- böylece sürüp gider. Bu, doğan varlıkları yutmak gibi ilkel motiflerle Yunan mitolojisine dışardan katılmış öğelerdendir, baba

⁹⁸ Bu üç eser üzerinde Oidipus kompleksinin uygulama şekilleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Freud, 2014, s. 221-244).

⁹⁹ *Aşk-ı Memnu*'nun Elektra kompleksi bağlamındaki geniş çözümlemesi için bk. (Topçu, 2017, s. 1-9).

oğullarını kafasını kopararak yer (Erhat, 1996, s. 586-587). Kısaca Kronos kompleksi, babanın erkek çocuğu tarafından hadım edilme korkusudur.

Danton, 1789 Fransız İhtilali'nin önemli simalarındandır. İhtilalin hemen sonrasında yol arkadaşları ile yaşadığı fikir ayrılıkları sebebiyle yan yana mücadele verdiği dostları tarafından yargılanır ve idam edilir. Georg Büchner *Danton'un Ölümü* (2023) adlı tiyatrosunda Danton'un hayatını içerik olarak işler. Danton, kitapta: "Devrim Satürn gibidir, kendi çocuklarını yer" (25) demektedir. Danton buradaki Satürn kelimesiyle aslında bahsettiğimiz Kronos olayına işaret eder. Yunan mitolojisindeki Kronos'un Roma dilindeki adı Satürn'dür. Çocuklarının kendisini devirip tahtını ele geçireceğinden korkan Satürn doğan her çocuğunu yemektedir. Rhea'nın kendisinden gizli olarak doğurduğu Zeus ise babasını devirerek yerini almıştır (Erhat, 1996, s. 867-869). İspanyol ressam Goya bir tablosunda çocuklarını kafalarını kopararak yiyen Satürn'ü tasvir eder.

Kronos kompleksi -devrimlerin kendi çocuklarını yemesi konusundan hareketle- çalışmamızda aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist bazı öykücülerin eserlerinde otoriter devletin otoriter baba ile özdeşleştirildiği bir fenomen şeklinde görülmektedir. Buna göre öykücülerin hem kendileri hem de kurmacalarındaki karakterler babaları ile sorunlar yaşamaktadır. Öykülerdeki baba karakterleri genel anlamda kapitalist devlet gibi otoriterdir ve çocuklarını, evlatlarını baskılar, egemenliği onlara vermemek için çocuklarını engeller. Öykülerde gerek kadın gerek erkek karakterler otoriter baba ile çatıştığı gibi otoriter devletle de çatışmaktadır. Öykücülerin hayatlarında da görüldüğü gibi öykü yazarları ya babalarını erken yaşta kaybetmiş ya da babaları ile gerçek hayatta problemler yaşamaktadırlar. Demokratik sol, sosyalist ya da komünist ideolojiye sahip bu yazarların reel hayatta otoriter devletle yaşadıkları sorunlar, yaptıkları mücadeleler öykülerde de otoriter devletle çatışma ayrıca otoriter baba ile çatışma olarak da görülmektedir. Öyküdeki otoriter devlete başkaldırışının ardında aslında otoriter babaya başkaldırma duygusu yatmaktadır. Otoriter devlet -ya da otoriter baba- çocuklarının kendisini devirmemesi için onlara zulmeder, onları baskılar, hapse atar, idam eder ya da öldürür. Aynı Kronos kompleksinde olduğu gibi baba -devlet- oğullarını yer ya da Danton'un dediği gibi devrim Satürn'dür, kendi çocuklarını yer. Tıpkı Adnan Menderes'in ya da Deniz Gezmiş'in mücadeleleri sonucunda idam

edilerek kafalarının kopartıldığı (!) ya da 1960-1980'lerde devlete karşı sağ-sol mücadelesi veren bireylerin hapse atılması, işkence edilmesi ya da öldürülmesi gibi...¹⁰⁰

Bireysel psikoloji kuramıyla psikanalize önemli bir katkı sağlayan Alfred Adler'in bireyin psikolojik yapılanmasında esas önemli olan faktörün çocukluk dönemindeki cinsellikte aranmaması gerektiğinin altını çizer. Sosyal bir varlık olan insanın gelişiminde büyük etkisi olan sosyal çevrenin, bilhassa ailenin etkisinin yüksek olduğunu ve her bireyde psikolojik yapılanmanın, gelişimin farklı olduğunu söyler. Adler'e göre yaratıcı edim ise bebekliğe kadar iner ve bireyler yaratıcı edimlerine temel inşa edecek yaşam planını bebeklik döneminde kurgulayarak başlarlar. Dolayısıyla yazarlar, kurmaca bir metinde kurgusal bir yaşam planı temellendireceğinde de işte bu bebeklik döneminden şimdiki yaşına kadar uzanan süreçlere benzer yol/lar inşa edecek-tir. Elbette ki bu planlama kurmaca anlatılarda bireysel psikolojinin gereçlerinden olan sosyal çevrenin, ailesel ve toplumsal dinamiklerin kurmacalarda ve gerçek hayatta olduğu gibi her bireyin kendi bireyselliğinin etrafında yüксеlebilmesine vesile olur. Adler'in bu katkısı yazarların ve edebî eserlerdeki kurmaca figürlerin kendisinin ve iç dünyasının sosyal çevresi ile anlaşılabilmesinde oldukça yararı olmuştur.

Organ eksikliğinden hareketle *aşağılık kompleksi* kuramını ortaya atan, daha sonrasında bu komplekslerin sadece organ eksikliğine sahip kişilerde değil bütün bireylerin varoluşlarında olabileceğini söyleyen Adler, kompleksi, yaratıcı edimin tetikleyicisi olarak görür. Bu kompleksi bertaraf etmek ya da tatmin etmek için bireyler sanat, spor, bilim gibi alanlarda ciddi başarılarla imza atabildiğini belirtir. Bu kişilerde bu istem tatmin edildikçe de *aşağılık kompleksinin* yerini *üstünlük kompleksi* alabilmekte ve çeşitli nevrozlara da sebep olabilmektedir (Atlı, 2012, s. 263). Bu tutum yazarın kendisinde görülebileceği gibi kurmaca karakterlerde de görülebilmesi olanaklıdır. [Lynd, -Rank'la doğrudan bağlantılı olmamakla birlikte- *utanç* duygusunu edebiyat analizi yapılırken kullanılabileceğini söyler. Cebeci, Lynd'in bu düşüncesinden hareketle "Aşağılanma ve utanç verici durumlara düştükten sonra karakter dönüşümüne

¹⁰⁰ Prof. Dr. Nevzat Kaya "Kırmızı Saçlı Titane" adlı söyleşisinde Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanını ele aldığımız Kronos Kompleksi, otoriter-baba, otoriter-devlet bağlamlarıyla tahlil etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. <https://www.youtube.com/watch?v=tLOgT1gi3vM&list=PLWXQ0iArMOp8K103D-hJLttj2xxK4EVHe&index=9> (Erişim Tarihi: 25.06.2023)

uğrayan karakterlerin incelenmesi ilginç sonuçlara verecektir” (Cebeci, 2015, s. 100-101) düşüncesindedir.]

Türk edebiyatının önemli ve başarılı sınır taşlarında bu tarz komplekslere rast gelmek mümkündür, örneğin Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Haşim gibi isimlerin biyografilerinde (Atlı, 2012, s. 263), Sait Faik Abasıyanık’ın ise hem biyografisinde hem de eserlerinde kendilerini çirkin buldukları zikredilir. Sait Faik’in kurmaca figürleri -küçük insanları- üzerine yapılan ve biyografik bir inceleme olan “Sait Faik’in Yalnızlığı ve ‘Küçük İnsanlar’ı” (Gemili, 2018) adlı çalışmanın, “Aşırı Hassasiyet/Alınganlık, Kendine Güven Eksikliği, Aşağılık Kompleksi Sonucunda: Kalabalıkların İçinde Yalnız Bir Adam” alt başlığında Sait Faik’in aşırı hassas ve alıngan olması, kendine güven eksikliği, *aşağılık kompleksi* gibi mizaç özellikleri üzerinden yazarın yazma edimi, yalnızlığı ve kurmaca figürlerinin oluşumu incelenmiştir. Yazarın yalnızlığına sebep olan aşağılık kompleksi duygusunun yazma edimi ve karakterlerinin oluşumunda ve hatta yazarlık dehasında ne kadar da etkili olduğunun altı çizilmiştir. Bu *aşağılık kompleksi* durumu bahsi geçen yazarları başarılı birer sanatçı yaptığı iddia edilebilir.

Freud’un sanatçıyı nevrotik olarak tanımlamasına karşı çıkan Jung, yaratma ediminin kadınsı bir nitelik taşıdığını, sanat yapıntısı yaratımının annelik katından, bilinçsiz bir derinlikten yükseldiğini düşünür (Emre, 2005, s. 119). Carl Gustave Jung’un ortaya attığı *kolektif bilinçdışı*, *ilksel imge*, *arketip* kavramları ile yazar odaklı psikanalitik edebiyat yaklaşımından, metin odaklı psikanalitik edebiyat yaklaşımına bir evrilme yaşanır. *Arketip eleştiri* olarak da zikredebileceğimiz bu yöntemde esas gaye esere yöneliktir ve metinde yer alan öğeleri ele alır. Çok eski çağlardan bu yana ortak atalarımızdan miras kalan ölümsüz arketipleri yüzeye çıkararak metinleri tahlil eder. “Edebiyat eserlerinde tekrarlanan bu arketipler, kişiler olabilir, imgeler olabilir, simgeler olabilir, durumlar ya da olay örgüleri olabilir” (Moran, 2009, s. 219) Destan, masal, mit, efsane, peygamber kıssaları, halk edebiyatı gibi türlerin çözümlemesinde oldukça etkili bir kaynak sunan Jung’un arketipleri ayrıca modern edebiyat için de geniş bir malzeme verebilmektedir. “Semboller üzerinden kurulan bu ortak dil ile birlikte anonim eserlerde halkın en saf duyguları üstü kapalı şekillerde anlatılırken modern edebiyat yazarları bu sembolleri kendi yaratılarına ekleyerek hem derin bir arka plân kültürü yaratmışlar hem de evrenselliği yakalayabilmişlerdir” (Atlı, 2012, s. 267).

Modern anlatılarda Jung'un *persona*, *gölge*, *anima-animus* arketipleri dikkat çeker. Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* isimli öykü kitabındaki çoğu öykü karakterinin personaları ile bütünlük sağlayamadıklarını söylemek mümkündür. Örneğin "Beyaz Mantolu Adam" (Atay, 2010) isimli öyküsünde kendi personasını tamamen kaybetmiş, muhtemelen de aklını yitirmiş bir adamı görmekteyiz. Giydiği kadın mantosu ise onun animasını, kadınsı yanını temsil ettiği söylenebilir ancak mantonun içinde bir kadın olmaması aksine kendisinin olması bir şekilde -ölüm, ayrılık, terk ediş/ediliş, delilik hali vb.- animasını -kadını/kadınsılığını- yitirdiği de açıktır. Öykünün sonunda denize girerek hem kendisini hem de mantosunu yok etme girişiminde bulunacaktır. Denizin de anneyi temsil ettiğini düşünürsek yitirdiği kadını annesine geri dönerek tamamlamaya çalıştığı da iddia edilebilir. Öykünün sonunda intihar ettiğini tahmin edebileceğimiz beyaz mantolu adamın gölgesi yani karanlık yanı da bu şekillerde ortaya çıkar.¹⁰¹ Yahut "Unutulan" (Atay, 2010) isimli öyküdeki baş figür kadının mecazen ya da gerçek, öldüğü, kaybettiği ya da ayrıldığı muğlak olan eski sevgilisinin hatırasının, daha çok sıcak olmasına, "unutulmamış bir unutulan"¹⁰² olmasına karşın yeni bir sevgiliyi eski sevgilisinin hatıralarıyla dolu olan eve getirmesinin ciddi bir persona karmaşası yaşadığının ya da çok gelişmiş bir animusa sahip olduğunun göstergesi olduğu söylenebilir.

Otto Rank'in *doğum travması* kuramı edebiyat metinlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Rank'a göre bireylerdeki psikolojik travmaların, nevrozların esas kökeni anne karnındaki güvenli ortamdan kopmasıdır. Bütün ihtiyaçlarımızın karşılandığı her türlü dış tehditlere karşı mükemmel bir korunak olan anne karnından kopuşla birlikte bireyin isteklerinin karşılanması için ortaya çıkan muhtaçlığı sürekli olarak anne karnındaki o güvenli sığınağa dönüş özlemini doğurur. Bilhassa anne bakımına muhtaç olmadığımız, bireyselleşme sürecimizin başladığı yaşlarda reddedilme, sevgisizlik, dışlanma gibi olgular bireyin bilinçdışında hep o güvenli ortama, anne karnına dönüş istemini derin bir şekilde körükler. Bu konuda Sait Faik'in biyografisinden ve birçok öyküsünden örnek verilebilir. Onun en zor durumlarda, hayattan bunaldığında sürekli olarak

¹⁰¹ Psikanalitik edebiyat kuramı ile doğrudan bağlantılı olmasa da bahsi geçen bağlamları anlamlandırma adına farklı bir yorum olan "Trajedi Ardında Beyaz Mantolu Adam" adlı yazı için bk. (Gemili, 2011).

¹⁰² Psikanalitik edebiyat kuramı ile doğrudan bağlantılı olmasa da bahsi geçen bağlamları anlamlandırma adına farklı bir yorum olan "Unutulmamış 'Unutulan'lar" adlı yazı için bk. (Gemili, 2010, s. 28-29).

Ada'daki annesinin yanına dönmesi;¹⁰³ deniz, ada, ada kıyıları gibi konuları öykülerinde ele alması, kimsenin onu tanımayacağı, alay edemeyeceği, rahatsız edemeyeceği güneyde bir sahil kasabasına yerleşme arzusu¹⁰⁴ yazarın anne karnına dönüşü sembolize ettiği söylenebilir.

1.5.2. Öykücülerin Psikanalist Eğilime Yaklaşımları

Çalışmamızda ele aldığımız 1960-1980 dönemi yazarlarının öyküleri genel olarak psikanalitik okumaya açıktır. Bunda iki önemli etken vardır: Bunlardan ilki hemen hemen hepsinin çocuk karakterler üretmedeki başarısıdır. Öykücülerin çocuk karakter yaratırken kendi çocukluk hatıralarına dönmeleri öyküleri yazardan esere psikanalitik okumayı kolaylaştırır. İkincisi ise öykü kişilerinin görülmeyen yaşantılarına ışık tutmaları ister istemez öykücülerin kendi zihinsel süreçlerinin de açığa çıkmasına neden olmuştur. Bu, yazardan esere psikanalitik tahlili kolaylaştırdığı gibi karakterler üzerinden de eserden yazara psikanalitik çözümlemeyi elverişli hâle getirir. Toplumsal kaosların bireylerin psikolojilerindeki etkilerini de dillendirmeleri metinleri psikanalitik okumayı kolaylaştıran unsurlardandır. Bazıları Freudyen söylemlerde bulunmakla birlikte öykülerini psikanalitik dinamiklerin deneysel uygulama sahası gibi kullanmışlardır. Bireysel odaklı 1950 Kuşağı'nın psikanalizme yaklaşımlarını 1960-1980 döneminin bu öykücülerini bireyden toplumsala uzanan bir süreç içerisinde ele almıştır. Elbette psikanalist eğilim dinamiklerini incelemelerinde bir önceki bunalım kuşağının etkileri de olmuştur.

Ele aldığımız yirmi öykücünün eserlerinde psikanalitik edebiyat eleştirisi dinamiklerinden Oidipus ve Elektra kompleksi, anne rahmine dönüş, doğum travması, ego-id-süperego çatışmaları, eros-thanatos, arketipsel eleştiri, rüya, anneyi sembolize - su, deniz, ırmak, güneş gibi- eden simgeler, frustrasyon, kastrasyon korkusu, Lacan'ın

¹⁰³ Sait Faik'in her koşul ve durumda annesinin yanına gittiği hakkında Salah Bırsel şöyle bir anekdot aktarır: Sait Faik bir gün Bedri Rahmi ile Ada'ya yolculuk yapar. Balık tutup, kıyıda yerler. İçki içilmektedir, fakat o seneler Sait Faik içki ara vermiştir. Yazar aniden annesinin yanına dönmeye karar verir. Hava da çok kötüdür. Sait Faik gece on birde Bedri Rahmi'yi de yanına alarak küreklere asılır. Sabahın üçünde Burgaz adaya varırlar. Sait Faik ve Bedri Rahmi eve varınca Sait Faik'in annesi Makbule Hanım'ın uyanık olduğunu görürler. Sait: "Biz sana geceyi adada geçireceğiz dedik ya!" der. Makbule Hanım: "Ben döneceğinizi pekâlâ biliyordum. Ama bu havada nasıl becerdiniz, hâlâ şaşıyorum." şeklinde karşılık verir. Görüleceği gibi en zor kötü hallerde dahi Ada'ya, anneye, dönüş Sait Faik'in anne rahmine dönüşü sergiler. Ayrıntılı bilgi için bk. (Bırsel, 1993, s. 164-165).

¹⁰⁴ Leyla Erbil bu konuda şunları aktarır: "O, sürekli olarak, güneyde ufak bir sahil kasabasına yerleşmeyi öneriyordu. Kimsenin bizi tanımayacağı, alay etmeyeceği, rahatsız etmeyeceği bir yer düşlüyordu. Yakın dostlarının bile onu anlamadıkları, izledikleri ve alay ettikleri alınganlığını sürekli yaşamaktaydı. Sıcak bir kasabada, küçük bir kahve açacaktı." bk. (Erbil, 2004, s. 88-89).

ayna benlik kuramı, aşağılık kompleksi, bireysel psikoloji başı çeker. Bu yazarlar Freud'un libidoyu-çocuk cinselliğini bilinçdışındaki bozuklukların temeli sayması kuramından çokça etkilenmiş bu sebeple de psikanalitik bağlamlarıyla cinsellik konusuna fazlasıyla dokunmuşlardır. Ters bir Oidipal okumayla otoriter devlet-otoriter baba özdeşleşmesi, Türk edebiyatı literatüründe esamisi neredeyse hiç anılmayan *Kronos kompleksi* dediğimiz babanın evlatları tarafından hadım edilme korkusu, dönemin öykücülerinin eserlerinde sıklıkla geçen bir içerik olarak zuhur etmiştir. Devrim kendi çocuklarını öldürür (hadım eder) düşüncesi hapishanelerde işkence gören sosyalist bireyler, otoriter devletle özdeşleşen otoriter baba karakterler üzerinden işlenmiştir. Otoriter devlet, iktidarını kaybetmemek ya da devretmemek için kendi evlatlarını hadım eder.

Psikanalizmi bilerek ve isteyerek doğrudan öykülerinde uygulamaya koyan yazarlardaki bu tutumun -Kronos kompleksi- belli başlı sebepleri vardır: Öncelikle tümü sol görüşlü olan bu yazarlar -Erbil'in de dediği gibi- otoriter baba-devlet ile bir kavga içindedir. Muhalif toplumcu yanları onları farklı eleştirme tarzlarına yöneltmiş, bu yönelmede psikanalist eğilimin dinamiklerini de kullanmışlardır. Birçoğu Freud'un ortaya attığı görüşlerin insanı kavrama, anlama ve anlatmadaki yetkinliğini kullanmak istemiş ve bu yöntemlerle öykülerinin estetik yönlerini zenginleştirmek, 1940 Kuşağı toplumcu gerçekçilerin öykülerindeki kuru, yüzeysel bir gerçeklikten uzaklaşmak istemiştir. Psikanalitik edebiyat eleştirisinin metnin derinliklerinden anlamı çıkartması ise onların eleştirilerini maskeleyerek onlara bir hayli yardımcı olmuştur. Bu öykücülerin kendilerinden önceki kuşakların eleştiriye doğrudan metinlere yerleştirdiği didaktik, ilkeli, mekanik kurmaca metinlerden fazlaca rahatsız olmaları psikanalist eğilimden istifade etmelerinin en başat etkenlerinden birisidir. Her biri yeni bir öykünün-öykücülüğün peşinde olması geçmişin ve dönemlerinin etkilerine ve esintilerine bütünüyle kendilerini kaptırmalarında etkili olmuş; dönemin ruhuna uygun öyküler yazmışlardır. Elbette 1950 Kuşağı öykücülerini öne çıkmaya başlayan psikanalist eğilimden de istifade etmişlerdir.

Öykücülerin çocukluk dönemi ya da sonraki dönemlerde yaşadıkları travmaları, psikolojik rahatsızlıkları, 1960-1980 yıllarındaki Türkiye'nin içinde bulunduğu çalkantılı süreçleri kaleme alarak bilinçdışında oluşan psikolojik bozuklukları aşmış, bu bozuklukların bilinç seviyelerine ulaşmalarını engelleyerek bir nevi katharsis de

yaşamışlardır. Tüm toplumsal söylemlerin derinlerine gömülen bu eleştiriler, psikanalitik bağlamlarıyla 1960-1980 döneminin toplumsal kaos ortamının sanatçıların bilinçdışında yarattığı görünümü göstermektedir.

1.5.2.1. Öykülerde Fruedyen Söylem Eğilimi Gösterenler

Bu başlık altında ele aldığımız çalışmamızda ele aldığımız bu öykücülerin eserlerindeki psikanalitik eğilim dinamiklerini açığa çıkarmakla birlikte Fruedyen söylemlerine ve deneysel psikanalitik uygulamalarını da ele aldık. Bu yazarlar öykülerinde zaman zaman psikanalizmin önemli temsilcilerinin isimlerini zikretmekle birlikte öykülerini psikanalitik dinamiklerin deneysel uygulama sahası gibi de kullanmışlardır.

Mehmet Seyda öykülerinde Fruedyen söylemlerde bulunmakta ayrıca yazarın toplumcu söylemlerden uzaklaşarak bireyselliği ön plana çıkardığı otobiyografik karakterli öyküleri ise psikanalitik bağlamlarda da ele alınabilmektedir. Seyda, sert mizaçlı otoriter bir babanın gölgesinde yetişir; anne sevgisine yoksun kalmıştır. Asabi bir insan olan bu baba figürü basit bir sebepten ötürü karısını boşar. Annesinin ikinci evliliği Sacit Bey’le ilişki daha da sertleşir, annesini kürekle maşayla döven üvey baba duygusuz bir insandır. Öz annesi ve üvey anneleri, babaanne ve dede arasında sürekli paylaşılması öykücünün kişiliğinin oluşmaya başladığı dönemlerde bir bilinç bölünmüşlüğüne de sebebiyet vermiştir.

“Anahtarcı Salih” (1969) öyküsünde paranoya ve şizofreni içeriklerini işlerken Mehmet Seyda’nın bahsini ettiğimiz bölünmüş bilincine ve öz yaşam öyküsüne döndüğünü söyleyebiliriz. Sık sık değişen üvey anneler de onda bir takım travmatik, anksiyetik psikolojik süreçlere neden olur. Seyda’nın öz yaşam öyküsünden hareketle öykülerini Oidipus karmaşası üzerinden okuyabilmekle birlikte, öykücü “Anahtarcı Salih” adlı öyküde Oidipus karmaşasını doğrudan metinde zikrederek de işlemektedir. Buna karşın “Evimin Erkeği” başta olmak üzere Seyda’nın öykülerinin genelinden oral ve fallik döneme bir saplantı geliştirdiğini bir başa deyişle Oidipus karmaşasını atlatamadığını söyleyebiliriz. Gençliğinde kimi arkadaşlarına farkında olmadan “anacığım” (Seyda, 1977a, s. 7) demesi Freud’un dil sürçmesi olarak da açıkladığı bilinçdışının dışavurumuna işaret etmesi bakımından Seyda’nın olgunluk dönemlerinde dahi fallik dönemi atlatamadığının bir yansıması olarak düşünülebilir.

Seyda'nın öykülerinin merkezinde olan cinsellik içeriği varoluşçu eğilim, psikanalitik eğilim hatta “Yangın”, “Yarıda”, “Anahtarcı Salih”, “Garnizonda Bir Olay” gibi öykülerde olduğu gibi toplumsal ve ekonomi faktörü tabanlı toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilim çerçevelerinde de değerlendirilmeye açıktır. Öykülerdeki cinsellik büyük çoğunlukta Freudyen ve varoluşçu eğilimin kısıyılarında değerlendirilmeye daha olanaklıdır. Kurmaca kişilerinin bireyselliğini deştiği öykülerinde bilinci ve bilinç dışını şekillendiren en temel yönlendirici güdü olarak -Freudyen bir tavırla- cinselliği öykülerinin genelinin odağına yerleştirir. Öykülerde cinsellik bireylerin yaşamına, yapıp-ettiklerine yön veren esas hususiyettir. Bu bakımdan “Anahtarcı Salih” gibi öykülerde kurmaca kişilerin çocukluk dönemlerini de yansıtır.

Seyda'nın “Anahtarcı Salih” adlı öyküsü Freudyen söylemin öne çıktığı bir öyküdür. Öykü kişilerinden doktor, Selim adlı karakter hakkında psikanalitik tespitlerde bulunur ve bunları metinde doğrudan zikreder. Selim'in babası ile problemleri vardır, ayrıca Selim egzajere cinsel sorunlar da yaşamaktadır. Bunun sebebi doktora göre babasının içkici ve çapkın, annesinin inançlı ve dindar bir kişilik olmasındadır. Selim'in günlüğüne yazdığı notlardan hareket eden doktora göre karı-kocadaki bu dengesizlik bütünüyle oğlana yüklenmiştir. Ebeveynler isteyerek ya da istemeyerek oğullarını bunaltmış onu anne-baba rekabetine, Oidipus karmaşasına sürüklemiştir. Selim'in bütün sevdalı ilişkileri platonik bağlamda kalmıştır. Başkişinin kadınlara olan temayülü onlarla cinsel birliktelik güdüsünden değil yalnız kalma korkusundan kaynaklanır. Doktor, Selim'in sürekli annesini kendisinin yatağına almasını istemesinin nedenini de yatağında canlı, sıcak birisinin olmasını istemesinden kaynaklandığını söyler; doktora göre Selim bir paranoyaktır (s. 94). Freudyen söyleme göre baba tarafında kastrasyon edilme korkusu başkişiyi bir paranoyak yapmıştır. Evlendiği kadınla da cinsel olarak bir şey yaşamaması, annesinin benzeri bir kadınla evlenmesi doktora göre başkişinin Oidipus karmaşası yaşadığına işarettir. Evin hizmetçileri F. Bacı ve H. Kalfa'nın onu yatağına almaları ve ilerlemiş yaşlarına karşın emzirmeleri başkişinin oral bir saplantı yaşadığına ve yine anne kompleksine işaret eder. Evliliğinden önce Sütçü Veli'nin kızına âşık olmasındaki ana sebep de -tıpkı evin kalfaları gibi- kızın onu koynuna almasından kaynaklanır. Kızla ilişki esnasında kızın göğsüne dokunduğunda “Anacağım F. Ablâ” (s. 108) diye sayıklar. Selim'in evlendiği kadın da şizofrendir. Metinde Freudyen söylemler şu şekilde görülmektedir:

Bueber'in bir sözü vardır: "BEN olmayınca SEN olmaz." der. Kadını daha bana ilk getirdikleri gün, baktım, onda şizofreni başlamıştı. Freud'çular olsun, klâsik psikanalizciler olsun, şizofreniklerde Süper-Ego'nun, yani vicdan denetiminin kaybolduğunu ileri sürerlerken, daha çağdaş araştırmacılar da bunun tersinin savunup, ilkel ve suçlandırıcı Süper-Ego'nun, yani "kötü anne" figürünün kişiliği suçlandırarak, onu yalnız bırakmakla ve ölümle korkuttuğunu ileri sürerler. Benim karşımda şu anda SEN varsın, SEN olmasan BEN de olmayacağım ve her ikimiz de bu gerçeğin bilincindeyiz. Şizofrenik ise, bu gerçeği bilmeyen unutan kimsedir. Başkaları olmayınca, Ben ya da Ego, çevreden ayrılıp kendi başına bir varlık durumuna giremez, çünkü onun sınırları çizilmemiştir, demek istiyorum. "Yaşadım, yaşıyorum..." diyebilmemiz, bir bakıma, kendi Ego'muzun, Sen'le ve çevresiyle ilişkilerini zaman ve mekan içindeki sürekli değişmelerinden haberli olmasına bağlı. Böylece, şizofreni dediğimiz hastalık, hastanın geçmişteki yaşam deneylerine bağlanabilen bir çeşit uyumsuzluk biçimidir, demekteyiz. Ve gene böylece, hastanın sanki başka dünyalarda yaşayan bir insan görünümü verişinin nedenlerini anlamaya başlamaktayız. (s. 96)

"Uğraksız Deniz Gemileri" (1964) adlı öyküdeki kadın, kocası öldükten sonra denizcilerle birlikte olur. Kocasının ölümünü atlatamayan ve kendisinde travmatik bir boyut kazanan bu durum kadın karakterin cinsel anlamda doyumsal yoksunluk -frustrasyon- yaşadığını göstermekle birlikte alt metinde Elektra kompleksi yaşadığı ya da fallik döneme bir saplantı geliştirdiği de iddia edilebilir. Anne-kız rekabetinde anne-ye mağlup olan kadın karakter babası ile kocasını da kaybetmesi üzerine kocası -babası- ile özdeşlik kurduğu ve sürekli değiştirdiği denizcilerle birlikte olarak annesinden sessiz intikamını alır.

"Gizli Duruşma"da Hüsnü Efendi çocukluk senelerinde hamile bir kediye elleriyle inşa ettiği kerpiç bir piramidin içine kapatarak öldürür. Bu durum yine Oidipus'la açıklanabilmektedir. Hüsnü Efendi annesini, baba dâhil, muhtemel tüm rakipleriyle -kardeşleriyle- dahi paylaşmak istememektedir. Anneyle özdeş sayabileceğimiz kediye öldürmesinin alt metni herhangi bir kardeş istememesidir. Bu durum Hüsnü Efendi'nin Freudyen bir söylemle fallik döneme ciddi bir saplantı geliştirdiğini göstermektedir. Nitekim olgunluk senelerinde annesiyle özdeşleştirdiği doktorun ölen karısı Nilüfer'i ve bebeğini evine kapatmasında da çocukluk

dönemlerinde atlatamadığı fallik saplantı ve sonrasında oluşan travmatik durum söz konusudur. Bir taraftan da babasıyla özdeşleştirdiği doktor karakterinden öç almaktadır. Tabii burada Hüsnü Efendi’de oluşmuş egizjare bir cinsellik dürtüsü de onun Nilüfer’i hapsedmesinde ve bu tarz davranışlarında etkili olmaktadır. Hüsnü Efendi’nin çocuklukta yaşadığı bu travmayı aşabilmek içinse yaşamı süresince kafesteki kuşları serbest bıraktığını görebilmekteyiz. Bir bakıma öldürdüğü kediye -anneyi- özgür bırakmak, bilinçdışında biriken bu travmayı aşmak istemektedir, ancak olaylar aksi bir şekilde ilerler. Nitekim Nilüferi ve kadının bebeğini himayesi altına alması sonucunda Nilüfer, Hüsnü Efendi’yi vurarak bir bakıma Hüsnü Efendi’nin içinde bulunduğu kafesin kapağını açar ve onun ruhunu özgür bırakır. Öykü aslında bir katharsisle biter.

Leyla Erbil, psikanalizm üzerine okumalar yapan ve psikanalistlerden kuvvetle etkilenen bir yazardır, bu konuyu birçok söyleşisinde de dile getirir. *Gecede* yazarı eğer bir edebiyatçının eserlerinde Freud, Jung veya Lakan’ın izleri görünüyorsa bunun sebebinin psikanalistlerin, insanın kavranmasına kattıkları yeni bakış açılarıyla ilgili olduğunu söyler. Bilinçdışının psikanalizmin ışığında anlamlandırılması, gerçeklikte ve kurmacadaki insanın kavranmasında yazarlara yeni teknikler ve biçimler elde etme olanaklarını sağladığını belirten Erbil (2016), psikanalizmin “biçimin içi boş soyut marifetlerden öte bir şey olduğunu” (s. 175) yazarlara öğrettiğini zikreder. 1960’lardan itibaren yazarlık hayatı boyunca bu kaynaktan beslendiğinin ve aydınlandığının da altını çizer (s. 175-176).

Erbil, tezde ele aldığımız 1960-1980 döneminin öykücülerini gibi ataerkillikle özdeşleştirdiği otoriter devlet anlayışının karşısında durur, ancak öykülerde bireyi kısıktırak yakalayan temel kısıklardan birisi de cinselliktir. Cinselliği özgürce yaşayamayan, toplumsal algının yaratmış olduğu zihniyet tarafından baskılanan erkek-kadın karakterler ataerki yapıdaki aileye, topluma ve devlet otoritesine başkaldırırlar. Farklı olarak okursak çocukluktan itibaren süper egosu aşırı geliş(tiril)en, bu geliş(tiril)mişlik yüzünden kendisini baskılamak zorunda kalan karakterler ciddi bir travma yaşamaktadır. Bilinçdışında biriktirdiği bu travma otoriter-ataerki topluma, aileye, devlete bir *başkaldırı* olarak bilinç düzeyine çıkmaktadır. Daha açık şekilde söylersek bilinçdışında biriken bu öfke topluma, dine, kültüre, anneye, babaya, devlete karşı bir isyana dönüşür. Buraya kadar öykücüler ve öyküleri üzerinden tahlil ettiğimiz

Kronos kompleksi bağlamıyla otoriter baba-otoriter devlet ilişkisinin kendi öykülerinde var olduğunu Leyla Erbil (2016) Varol’la yaptığı söyleşisinde şöyle ifade eder:

F. Kafka’nın baba figürü bende devlet olarak yerini almış olabilir. Kafka’nın babası oğlunu yaralamıştır. Bizim de ömür boyu karşımıza dikilen, şiddete şehvetle düşkün, sömüren, ürpertici olmaktan yılmayan, barış ve sevecenlikten nasibini almamış Tanrı-devlet var. Size işkence etmesine gerek bile yok, kendini seyrettirerek verdiği gözdağı yeterlidir. Milyonlarca insanımız bu uğurda mücadele ederek yaşamış ve ölmüşlerdir, ama bir adım ilerleme olmuş mudur? (...) Kafka’nın babası hepimizin babasıdır: Sakatlayan, hadım eden, alt edilmek korkusuyla delice geberten baba (s. 181)

Kronos kompleksi bağlamıyla otoriter baba-otoriter devlet ilişkisi Erbil’in öykülerinde bir nevi dönüşüm geçirerek otoriter anne-otoriter devlet bağına evrilir. Erbil’in anneleri babaların rolünü devralırlar. Erbil’in öykülerindeki anne figürleri ataerkile bağlı ve bağımlı birer *hanım ağa* gibidirler. Tunç (2000) Erbil’in anne karakterlerinin birer düzen bekçisi olduğunu, otoriteyi temsil eden babaların dahi annenin bekçiliğini yaptığı devlet düzenini savunduklarını, annelerin düzenin koruyuculuğunu yalnız kendi çocuklarını korumak için yapmadıklarını, bu düzeni ve düzenin işleyişini sevdiklerini söyler (s. 124). Bu söylediklerimiz “Ayna” (2017) adlı öykü ve devamı niteliğindeki “Bunak”ta (1977) kendini anlatan annede; “Eski Sevgili”de (1977) Nigar’ın iç sorgulamaları ve annesi ile yaptığı sohbetlerine bütün yönleriyle yansır.

“Ayna” ve “Bunak”ta burjuva bir ailenin anne karakteri anlatıcıdır. Kocasını şehit düşer, oğlunu-kızını okutur ama oğlan komünist olmuştur. Anne, oğlunun aklına Kürt bir arkadaşının girdiğini düşünmektedir. Oğlansa Güney Amerika’ya gitmek; iki Amerikalı asker öldürmek hayalindedir, nitekim de gider. Öykülerde anne karakteri oğluna sahip çıkıp, onu koruyup kollayacağına otoriter bir babaya dönüşür; Kemalist düzenin, otoriter devletin bekçiliğini yapar. Kronos bağlamında aslında babaya olan öfke babaya dönüşen anneye beslenmektedir. Öyküde çok değerli tek taş bir yüzük vardır, oğlan komünist mücadele için onu kendisine verilmesini hatta bütün sahip oldukları zenginliğin halkın yararına kullanılmasını ister. Babadan miras kalan bu yüzük öyküde anneyi, otoriter devlete-otoriter babaya bağlayan bir bilinç biçimidir. Yüzüğü oğluna asla vermez, babadan kalan ve maddi değeri yüksek olan bu yüzük bütünüyle

otoriter, tek partili cumhuriyet burjuvazisinin -otoriter devletin- bir simgesidir. Sembolik olarak yüzüğü ona teslim etmek, komünist oğluyula uzlaşmak, otoriter devleti sembolik olarak komünistlerin eline teslim etmek anlamına da geldiği söylenebilir.

“Eski Sevgili”de anne karakteri, kızı Nigar’ın üzerinde sağlam bir otorite kurmak için otoriter devletin halk, otoriter babanın ise çocukları üzerinde kullandığı korku ve tehdit unsurlarını kullanır. Anne burada otoriter bir babaya dönüşür. Nigar kendisini kadınlığın nesne durumuna düşürüldüğü bir dünyada yaşayan milyarlarca kadından biri olarak görür. Kadınların söz sahibi olmayan, cansız, durağan bir nesne olduğunu toplumun insanlara öğrettiğini, milyonlarca gözün bir kadına doğduğundan itibaren bir mal-nesne gibi baktığını dile getirir. Nigar, baskılanan cinselliği ve kadınların mutsuzluğunu sorgularken kendisi gibi aydınların her şey gibi, kadınlık ve erkeklik organını komik bir biçimde emperyalizmin yenilgisine bağlamasının (s. 82) rahatsızlığından yakını. Ataerkil ve otoriter devlet-babanın toplum algısı geçmişten bugüne baskıladığı cemiyetin bireylerinde güçlü bir süperego inşa etmesine sebep olmuştur. Erbil ve dönemin öykücülerinin eserlerinde bu baskılama gölgesinde süperegosu gelişen, çocukluğunda otoriter baba -ya da onun mirasını yüklenen otoriter anne- tarafından baskılanarak büyüyen veya büyütülen sosyalist öykü kişileri, olmuş yahut olabilecek tüm olumsuzlukların vebalini otoriter devlete yükler. Erbil’in dediği gibi şiddete şehvetle düşkün, sömüren, ürpertici, işkence eden devlet, çocukları -halk- tarafından hadım edilme korkusuyla psikolojik ve fiziki anlamda çocuklarını -halkı- hadım etmek için elinden geleni yapar.

Mizgin Çelik (2022), “Yatak” (2019) adlı öyküde yer alan *kuşun*, otoritenin bir kaynağı olduğunu söyler (s.18). Sürekli kadını gözetleyen, hiçbir zaman yalnız bırakmayan, her daim varlığını hissettiren bu kuş ataerkil zihniyetin taşıyıcısı tüm otoritenin (baba-devlet-anne-toplum) alegorisidir. Öyküdeki “Tüm denizler karalar onun zaten. (...) Gururu seviyor KUŞ! Salt gururu! Bana falan yok bi düşkünlüğü” (s. 7) gibi söylemler otoriter devleti çağırıştırır. Otoriter devletle iç içe geçmiş *cinsellik* olgusu da karşımıza çıkar. Öyküde güneş anneyi, anlatıcı kadının yattığı yatak -Gürsel’in “Akarsu” adlı öyküsündeki işkence gören ve yatakta yatan Nilgün’ün yatağına benzer bir şekilde- anne rahmini simgeler. Yatak ve güneş olguları öyküde birkaç kez daha birlikte kullanılmaktadır (s. 6), (s. 8). “Yıllardır havalandırılmamış bir yatağa girip çıkıyorum. Islak çürümüşlüğüne biçimsizliğim oyulu. Onu güneşlendirmeliydim” (s. 3)

derken otoriter ataerkinin baskıladığı kadınlığını özgürce yaşayamayan anlatıcı bir sığınak olarak yatağa -anne rahmine- kapanır. Birileriyle cinsel birliktelik -yatağı güneşlendirmek- yaşamalı, yatağını ısıtmalı, güneşlendirmeli, annenin sıcaklığından -yataktan-rahimden- artık uzaklaşmalıdır. Nitekim öykü karakteri Nuh, anlatıcının yatağını güneşlemediğinden şikâyet eder, kuşla mı seviştiğini sorar. Anlatıcı kadın bu soruya bilmiyorum, yanıtını verir. Nuh, yatağını beraber güneşlendirmeyi, onunla cinsel olarak birlikte olmayı teklif eder; böylesi daha iyi denilir ve birliktelik gerçekleşmez (s. 7-9).

Öykünün sonunda kuş anlatıcının saçlarına konar, birlikte soğuk yatağa girer, kuşun tündüğü kadının saçları sıcak ve yumuşaktır. Güzel ve esmer Nuh’un kendisiyle değil hayalleriyle/fantezisiyle uykuya dalar. Kadının yalnızlığı derinleşir, kuş -ataerkin otorite- da aslında hiçbir şey yapmasa dahi varlığıyla anlatıcı kadının bilincini şekillendirmiş, onun kadınlığını/cinselliğini özgürce yaşamasına engel olmuştur. Psikanalitik bağlamıyla kadın bir tür ketlenme (engellenme-frustrasyon) yaşamaktadır. Bu açıdan -babaya/kuşa dönüş- kadın anlatıcının Elektra kompleksi yaşadığı da söylenebilir. Erbil’in bu öyküsü başta olmak üzere “Öyküsüz”, “Sarhoş Yaşantılar”, “Ölü”, “Bunak”, “Eski Sevgili” gibi birçok öyküsünde bahsini ettiğimiz süperegosu gelişmiş yahut kendisini idin kontrolüne daha çok bırakmış kadın öykü kişilerinin frustrasyon (doyumsal yoksunluk), bir tür ketle(n)me-engelle(n)me yaşadıklarını görebilmekteyiz. “Feminist Eleştiri Eğilimi” başlığı altında zikrettiğimiz gibi bu tarzda kadın kişilere öykülerde sık rastlamamızın sebebi tıpkı Soysal gibi, Erbil’in de yetiştirilme tarzıyla alakalı olduğu söylenebilir.

Benzer bir olgu “Baltık” (2019) adlı öyküde de vardır. Kadın, cezaevine ağabeyini görmek için gider. Gardiyanlar, cezaevi polisleri, *köpekler* olarak vasıflandırılmıştır. Köpek, halka şiddet ve baskı uygulayan otoriter devlet hegemonyasının alegorisidir. Başköpek cezaevi müdürüdür, diğer köpekleri -gardiyanları- yöneten kişidir. Köpek -gardiyan- sahibine -otoriter devlete- sadık, onun talimatlarına göre hareket eden, sadece talimat alan, boyun eğen, onun tarafından zulüm görse de ona sonsuz bağlı olan, yalaka ve sırnaşık yapıdadır. Bu köpekler bir yönüyle devletin bozuk, çürümüş ideolojisinin bekçileridir; bunun devamlılığı için vatanseverlik adına her türlü eziyeti ve zulmü yapar, olanlara göz yumar, çevresindeki haksızlıkları görmez, anlamaz, sorgulamaz. Romantik, hamasi yapısıyla vatanın ve milletin

devamlılığı için her türlü zulmü ve eziyeti mubah görür; devletin sözde bekası için kanunları eğer, bükür, kendisine ve çıkarına göre onu değiştirir. Öyküde köpekler hakkında söylenen CİNSEL ULUMALAR VEREN; AĞULU KÖPEKLER (s. 59) ibaresinde cinselliğin bir şiddet unsuru olarak da kullanıldığını, kadının otoriter devletin hamileri köpeklere verilmekle tehdit edildiğini görmekteyiz. Buradan cinsel uzuvların tahrip edildiği bir işkence türünün -tecavüz dâhil- uygulandığı anlamı da çıkabilmektedir.

Erbil'in, insanı -öykü kişilerini- Freudyen ve Marksist olarak ele aldığını *Cumhuriyet* gazetesinde deklare ettiğinden bahsetmiştik. Erbil'in bir nevrozun, manik depresifin, megalomanın, şizofrenin zihin dünyasını ve konuşma biçimini, dilini bir üslup olarak kullandığını görebilmekteyiz. "Bir manik depresifin rahatlıkla uzun ve soluksuz cümleler çıkaracağını biliyoruz ya da bir megalomanın tekrarlar ve dönmelerle, karmaşık obsesyonlara imza atabileceğini" (s. 184) diyen Erbil (2016) bütün insanları hasta kabul eder. Uzun ve karmaşık cümle yapıları, kullanım dışı noktalama işaretleri ya da hiç noktalama işareti kullanmaması gibi yöntemlerle kurmacalarında ele aldığı deli, şizofren, manik depresif, obsesif insanların anlatımında öykücü zaruri olarak bu tarz bir uygulamaya ve üsluba -uzun cümleler, kullanım dışı noktalamalar vd.- ihtiyaç duyduğunu söyler (s. 184). Örneğin "Dikdatör"de (2019) Hıdır'ın çocukluk yıllarında annesinden gördüğü fiziki ve psikolojik şiddetin olgunluk dönemlerinde şiddetli bir travmaya sebep olduğu görülmektedir. Ev içinde kurulan absürt düzen şizofren bir bireyin düşün dünyasını yansıtmaktadır. "Konuşmadan Geçen Tren Yolculuğu"daki (1977) Cavidan'ın çocukken yaşadığı ölüm korkusu, tıpkı Hıdır gibi, olgunluk dönemlerinde bir travmaya, anksiyeteye evrilmiştir.

Bilinç akışı tekniğiyle kurulan "Ayna" ve "Bunak" adlı öyküler rüyanın diline yaslanarak birçok açıdan psikanalitik okumaya açılır. "Ayna" öyküsü adından anlaşılacağı üzere bireyin -öyküde yaşlı kadının- parçalanmış benliğini yansıtır. Birbirinin devamı niteliğindeki bu iki öyküde anne-oğul-kız ilişkisi yer yer değindiğimiz gibi hem Oidipus hem Kronos hem de Elektra karmaşaları ile geniş bir perspektif içinde ele alınabilmektedir. Psikanalizm üzerine duyarlıklar geliştirmiş Erbil'in öyküleri psikanalitik semboller ışığı altında okunacak bolca malzeme verir. Erbil, öykülerinde psikanalizmi kullanarak ataerkil otoriter devlet mekanizmaları tarafından delir(til)miş

insanın iç dünyasında yaşadığı tüm varoluşsal mücadelenin dilini inşa etmeye çalışmıştır.

Füruzan'ın, hatıralarını kurgunun malzemesi yapması, otobiyografik tavrı ve karakterlerinin -psikanalizmin bir hayli önem atfettiği- çocukluk evrelerine saplanıp kalması öyküleri psikanalitik okumaya açık hâle getirir. Bunların yanı sıra *Parasız Yatılı* yazarının psikanalizmin önde gelen ismi Freud'un adını ve psikanaliz hakkındaki düşüncelerini kurguda doğrudan zikretmesi de öyküleri psikanalitik edebiyat kuramı açısından ele alınabilecek uygun bir forma sokar. *Psikolojik öykü* başlığında da değindiğimiz gibi bazen yazarlar psikoloji ve psikanaliz bilgilerini sergilemek, kurguyla ilişkilendirmek, bazen kurmaca karakterler aracılığıyla psikanalist söylemlerde bulunarak karakterlerin tahlililerini yapmak yoluna da gidebilirler. Füruzan'ın "Tokat Bir Bağ İçinde" adlı öyküsünde doğrudan Freudyen söylemler vardır. Bu söylemler kadın karakter tarafından (2018b) şu şekilde aktarılır:

Bu çağımızın gereği olan bir eğilim. Artık içgüdülerimizi zorlamanın yersizliğini öğrendik. Freud bizi uyardı. Batı'daki çıplaklığı, kendini gösterme eğilimini görmüyor musun? Yakında bakarak cinsel doygunluğun yolunu bulacak dünya. Kalabalıklar, geniş alanlarda, toplanıp pornografinin coşturucu etselliğini tadacak. Eti çoğaltıp, eğriltip, çarpıtıp deneyeceğiz bitirinceye dek. Etler, beyinsiz, yaşamasız, anısız, bacak araları gergin, atıp duran etler, coşkunun doruğundan düşüp düşüp yeniden tırmanacak.

Sevdanın öldüğünü siz hala görmediniz mi (s. 20)?

Aynı öyküde kadın karakter erkeklere düşkünlüğünü Freud'la açıklamaya çalışır. Kadınlığını -cinselliğini- aşırı -egzajere- ve sapkın bir biçimde yaşayan bu karakter, - Alfred Adler'in ortaya koyduğu- *eril protesto*,¹⁰⁵ içindedir. Kadın evli olmasına rağmen erkeklere ve evlilik dışı cinselliğe düşkündür. Bilhassa Füruzan (2018b) bu kadın karakter üzerinden Freud'un Oidipal teorisini dile getirir, öykücünün buradaki amacı psikoloji/psikanaliz konusundaki bilgilerini göstermekten çok cinselliği sapkın bir

¹⁰⁵ Adler, *eril protesto* ya da *erkeksi çıkış* ismini verdiği bir kuram ortaya atar. Kadın ve erkek bireylerin arasında bir fark olmamasına karşın dünyadaki ataerkil toplum yapısının kadını dışlaması, göz ardı etmesi, küçümsemesi ve bunun yanı sıra erkeği yüceltmesi kadınların erkeğe oranla daha fazla eksiklik duygusu yaşamasına neden olur. Kadın bu eksikliği *eril protesto* ile giderme çabasına girer, ancak bu süreç iki farklı şekilde işleyebilir: ilk olarak kadın, erkeksi rolleri fazla benimser ve kadınlığından vazgeçebilir; ikincisinde ise tam aksi gerçekleşebilir, kadın dişiliğini abartılı yaşar ve erkeklerden intikam alma çabalarına girişebilir. (Gençtan, 2014, s. 132).

şekilde yaşayan ve Batılı eğitim almış aydın-burjuva görünümlü bu evli kadının yabancılaşmasını okurlara sunmaktır:

Erkek düşkünlüğümü Freud'la açıklıyorum yine. Onda her sapmanın sonsuz doğruları var.

Babamı yakışıklı bulmadım hiç. Belki çok ufakken ilk cinsel uyarılmayı onun kucağında, kokusunda, erkek kumaşının eti dalamasında tatmış olabilirim. Ama onu bilmeye, görmeye başladığımda, büro adamlarındaki o yassılmış, yumuşamış gövde benim için çekici olmamıştı.

(...)

İnsanlarda Freud'un yazdığı gibi, mazoşizm ve sadizm bir aradadır.

Her şeyin kökü cinselliktir (s. 21).

Füruzan'ın öykü kişileri Oidipus kompleksi yaşarlar. Baba-oğul rekabeti de kurmacalarda öne çıkar. “Su Ustası Miraç”taki (2018a) Vedat karakterinde Oidipus karmaşasına rastlanır. Vedat çocukluk dönemlerinde annesine bağlı hayırlı bir evlattır ama Vedat'ın olgunluk dönemlerinde de anne imgesine takılı kaldığını görürüz. Vedat'ın, babasından kalan maddi ve manevi tüm mirası reddetmesinin temelinde Oidipus'u başarıyla atlatamamış olması yatmaktadır. Vedat, babasının ardında bıraktığı ağılık düzenini, bu düzene sonuna kadar bağlı olan bir anneyi, hizmetçileri, erkek kardeşlerini ve konak yaşamını görür. Baba ölmüştür, anneye giden engel ortadan kalkmıştır buna karşın babanın ardında bıraktıkları hâlen yaşamaktadır. Psikanalitik kurama göre Vedat'ın düzene uyumlu olmamasında, çok okumasında, sosyalist olmasında, ağılık düzenin tüm dinamiklerine başkaldırmasında, devlet yatılı okulunda kalmasında, mahkemede babasının ve ağabeylerinin nüfuzunu kullanmamasında fallık döneme ve anneye saplantılı hâle gelmesi, Oidipal dönemi uygun bir şekilde atlatamaması temel gerekçelerdir.

“Su Ustası Miraç”ta Kronos kompleksi ile bağlantılı *otoriter devletin, otoriter baba* ile özdeşleştirildiği de görülmektedir. Füruzan'ın öyküsündeki Vedat, babası ve erkek kardeşleriyle sorunlar yaşamaktadır. Öykülerdeki baba karakteri otoriteyi karısına bırakmıştır ve hanım-ağa anne ise genel anlamda kapitalist devlet gibi *otoriterdir*. Nitekim Füruzan'ın öyküsündeki Vedat'ın, ailesine ve annesine öfkesinin kökeninde Oidipus dönemine saplantılı kalması ile birlikte ağılık düzeninin bir yansıması olan otoriter baba(sı)nın hükmünün ve etkisinin ölümünden sonra bile ailesi ve çevresi

üzerinde hâlâ devam etmesi yatmaktadır. Vedat'ın öyküdeki *otoriter devlete* başkaldırmasının ardında *otoriter babaya* ve onun mirasını sürdürmeye çalışan ailesine başkaldırma güdüsü vardır. Otoriter devlet Vedat'ı hapse tıkmıştır. Tıpkı Ağaoğlu'nun “Yasemin İşçileri”ndeki olayla benzer şekilde ağabeyleri avukatla konuşmuş, itirafçı olmasını istemiştir. Vedat sosyalist ülküsünden vazgeçmek istemez. Otoriter devlete başkaldırır. Devlet baba ise hadım edilme korkusundan Vedat'ı hapse tıkar.

Erken yaşta babasını kaybeden ve annesiyle hayata tutunmaya çalışan *Parasız Yatılı* yazarının öyküleri anne-kız rekabeti üzerinden rahatlıkla okunmaktadır. Örneğin “Sabah Eskimişliğin”, “Parasız Yatılı”, “İskele Parklarında”, “Piyano Çalabilmek” (2018a), “Kuşatma”, “Tokat Bir Bağ İçinde” (2018b), “Benim Sinemalarım” (2015), “Gül Mevsimidir” (2020) adlı öykülerindeki kadın karakterlerde Elektra kompleksi öne çıkmaktadır. Bu öykülerde iki tip kadın karakter vardır, bunlar: babasını kaybetmiş olanlar ve babası hayatta olanlar. Zaman zaman “Parasız Yatılı” öyküsünde olduğu gibi anneye özdeşleşme yoluna gidilse de öykülerde çoğunlukla bu kadın karakterler anneye rekabet ve çatışma hâlinindedir. Fallik dönemde babaya ulaşmada -sahip olmada- annenin bir engel olması, anne sebebiyle yaşadıklarını düşündükleri *kastrasyon* (hadım edilme) durumu bu kadın karakterlerin olgunluk senelerinde bilinçdışının derinlerinde oluşan ve farkına varamadıkları birtakım duygular biriktirir. Bu duyguların dışavurumu anneye çatışma, anneye karşı duyulan öfke olarak öykülerde görünür. Kadın öykü kişileri toplumsal sorunlar, fakirlik, kötü yaşam koşulları, kuşak çatışması ama bilhassa babanın ilgisizliği sebebiyle fallik dönemi başarıyla atlatamamışlar, bilinçdışında babalarına saplantılı hâle gelmişler ve bu sebeplerden olgunluk senelerinde derin ve yoğun bir nevroz yaşamışlardır. İşte Füzûzan bu nevrozları kadın karakterlerin zihin dünyasını sonuna kadar açarak öykülerinde ifşa eder.

Mesela “Benim Sinemalarım”daki Nesibe'nin yaşlı adamlarla birlikte olmasının ardında kolay para kazanma, zengin olma tutkusu, insanca yaşama ihtiyacı dışında -görünür sebepler- Elektra kompleksi, anneye rekabet ve çatışma, anneye duyulan öfke -derindeki sebepler- yer almaktadır. Fallik dönemi başarıyla atlatamamış ve babasına saplantılı hâle gelen Nesibe, babasının yerine yaşlı adamları koyar ve onlarla birliktelik yaşar, bu adamlar babasının fallusundan gelen gücü simgeler. Kızın bütün bu yapıp ettiklerinin kökeninde bebeklik-çocukluk döneminde yaşadıkları sonucu bilinçdışında oluşan duyguları bastıramaması neden olur, başka bir deyişle esasında Nesibe'nin bütün

yaşadıkları bilinçdışında anne-kız arasındaki rekabet, çatışma ve bunların doğurduğu sonuçlardır.

“Gül Mevsimidir” isimli öykünün kadın karakteri Mesaadet’in, Rüştü Şahin’e âşık olmasının ve bir ömür boyunca ona saplantılı bir hâle gelmesinin ardında -psikanalitik açıdan- annesinin babasıyla arasında bir engel olması (Elektra kompleksi) yatmaktadır. Fallik dönemde babaya yönelen ilginin karşılıksız kalması sonucunda Mesaadet babasına saplantılı hâle gelir. Mesaadet’in, babasıyla özdeşleştirdiği Rüştü Şahin’e bütün ilgisinin yönelmesinde babaya saplantılı olması önemli rol oynamaktadır. Rüştü Şahin’e yönelen ve saplantılı hâle gelen bu ilginin arka planında Perran Hanım’ın -annesinin- Rüştü Şahin’i istememesi de etkilidir. Rüştü Şahin’le istenilen izdivaç gerçekleşirse bu durum çocuklukta zaten babaya engel olmuş anneye karşı kazanılmış bir zafer olacaktır.

Öykü kişilerinin kapitalist düzen yüzünden yaşadıkları derin buhranlardan kurtulma ümidi *anne karnına dönüş arzusu* ile metinlerde güçlü bir şekilde görünür. Öykü kişilerinin travmalarının kökeni -Otto Rank’ın doğum travması olarak da bahsettiğimiz- her ihtiyacın karşılık vermeden karşılandığı güvenli bir sığınak, bir cennet yeri olan anne karnından kopuşla da alakalandırılabilir. Anne karnı bireyin ilksel hazlarının tadıldığı korunaklı bir alandır, bütün ihtiyaçlarının hiçbir zorlukla karşılaşmadan giderildiği kayıp bir cennet misalidir. Otto Rank’a göre doğum, cennetten kopuş bireyin tüm kaygılarının, Freud’a göre ilk kaygısının menşeyidir. Anne karnındaki bireyin deneyimlediği o ilksel hazlar doğumun ardından bilinçdışına itilir ve birey ömrü boyunca o hazzı tekrar duyumsamak adına *anne karnına dönüş arzusu* içinde yaşar. Bu arzu su, deniz, güneş, nehir, ırmak, gemi, kayık gibi sembollerle rüyalarda, kurulan gündüz düşlerinde ve sanat eserlerinde açığa çıkar. Bunalan öykü kişilerinin bu yitirilmiş cennete -anne karnına- tekrar kavuşma arzusu su, deniz, kuyu, kayık, gemi, yorgan gibi birçok imge kullanılarak ve onlar bu imgelerle çeşitli ilişkiler içerisine sokularak yansıtılır.

Füruzan’ın öykülerinde psikanalist tahliller için önem arz eden su, deniz, güneş, nehir, gemi, kayık, kuyu, sandık, kasa, kutu gibi anne karnını anımsatan imgelere sıklıkla rastlanır. “Nehir”, “Su Ustası Miraç”, “İskele Parklarında”, “Edirne’nin Köprüleri” (2018a), “Kırlangıç Balıkları” (2018b), “Günübirlik Adada” (2015) adlı

öykülerin isimlendirilmesinde de suyu anımsatan kelimeler tercih edilmiştir. “İskele Parklarında” güneş, deniz ve gemiler anne karnındaki sıcak ve güvenli ortamı hatırlatır. “Tokat Bir Bağ İç inde” (2018b) isimli öyküde tahta kayak anne rahmini anımsatarak güçlü bir hissi, öykü kişinin ilksel haz nesnesinin -anne karnının- sembolü gibidir. “Edirne’nin Köprüleri”nde Meriç Nehri’nin taşkınlığı ve coşkuluğu ise anne gibi doğaya can veren, hayat veren bir semboldür, öyküdeki yaşlı kadının bolluk ve bereket içinde yaşadığı Trakya’daki yıllarını anımsatarak anne rahminin huzurlu ve güvenilir ortamına duyulan özlemi yansıttığı söylenebilir. “Kuşatma”da (2018b) da Nazan’ın, yaşadığı her olumsuz olay sonunda yorgana sarılıp içinde cenin pozisyonu gibi kıvrılması da yine öykü kişinin anne karnına dönüş arzusunu simgelediği iddia edilmektedir. Füzûzan’ın öyküleri bu tarzda psikanalitik okumaya açık birçok sembol ve imgeyle doludur.¹⁰⁶

“Kırlangıç Balıklarında” Zarife ve Balıkçı Mehmet’in birlikteliklerinde deniz bir sembol olarak kullanılarak bu çiftin anne karnına dönüş isteğini belirtir. Mehmet balıkçıdır, Zarife ise kocasını kaybetmiş, fabrikada çalıştığı para ile geçinemeyen ve bu sebeple ek gelir elde etmek için fahişelik yapan bir kadındır. Çiftler her seferinde deniz kıyısında birlikte olurlar. Bu mekân doğumla beraber kaybolan ilksel haz alanı, anne karnını temsil eder. Bu deneyim onlara daha önce hiç tadılmamış bir hazzı beraberinde getirir oysaki bu haz daha önce anne karnında tadılmış, doğum sonrasında bilinçdışına itilmiştir. Zarife ve Mehmet’in bu tecrübeleri denizden gelen bir huzur ile anne karnındaki günlere benzer bir hazzı onlara yaşatır. Zarife’nin Mehmet’te gönlü olsa da kadın yaptığı iş dolayısıyla kendisini kirli hisseder ancak denizin ona hatırlattığı anne imgesiyle saflığı, anne karnına dönmeyi arzular. Mehmet için Zarife, fallik dönemde babanın araya girmesiyle kaybedilen anne bedeninin ikamesidir. Zarife’yi her şeyiyle kabul etmesinin ardında bu sebep yatar. Nitekim öykünün sonunda Zarife ve oğlunu sahile davet eden Mehmet polisler tarafından kovalanırken denize atlar. Otelde yaşadığı olay sonucu polisle başı derde giren Mehmet muhtemelen annesinin yerine koyduğu Zarife’yi bir daha hiç göremeyecektir, bu sebeple anne yerine koyduğu Zarife’yi de kaybeden Mehmet denize atlayarak kavuşmayı arzuladığı o anne karnına geri döner.

¹⁰⁶ Füzûzan’ın öykülerinde bu tarzdaki psikanalitik çözümlemeler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Uşaklı Sandal, 2016).

Rüyalar psikanalist çözümlemede önemlidir. “Gül Mevsimidir”deki anne ve kız karakterlere psikanalist kuram ışığında bakacak olursak bu iki karakter fallik dönemde Elektra kompleksini sağlıklı bir şekilde atlatamamış, arzularını babayla özdeşleşen bir erkeğe yönlendirememiş, istemedikleri bir evlilik gerçekleştirmiş, bu sebeplerden babaya saplantılı bir duygu durumu geliştirmiş ve olgunluk dönemlerinde nevrotik kişilik özellikleri sergilemişlerdir. Öykülerde bu kişilik özelliklerinin takibi çok rahat bir şekilde yapılabilir. Bilinçdışı bu sebeplerden kirlenen Mesaadet’in gördüğü kurduğu gündüz düşü bu nevroz ve psikozların bilinç düzeyine erişmeden temizlemesine ona yardımcı olurken öyküyü de psikanalitik bağlamda değerlendirmemize de olanak sağlamaktadır (Sandal, 2016, s. 76).

Sonuç olarak *Parasız Yatılı* yazarının öykülerindeki psikolojik anlatıya yakın tavrı, otobiyografik tutumu, toplumsal sorunlar, kültürel açmazlar, kapitalist sistem gibi problemler dolayısıyla kendi beniyi, psikolojisiyle, toplumla ve ailesiyle çatışmalar yaşayan öykü kişilerinin iç dünyalarını anlatmayı yeğlemesi, onların çocukluk dönemlerine eğilerek onlara ruhsal derinlikler katması, otoriter devlet ile otoriter babayı özdeşleştirmesi Füzûzan’ın öykülerini psikanalitik okumaya ve çözümlemeye açık bir duruma getirir. Füzûzan öyküleri birçok eğilim başlığı altında ele alınabileceği gibi psikanalist eğilim başlığı altında da incelemeye değerdir.

Ayhan Bozfırat’ta psikanalitik edebiyat eleştirisi öykücülüğünün temel dinamiklerindendir. “İstasyon”, “Evini Kaybeden Adam”, “Yağmur” (1971), “Önemsiz Şeyler”, “Balkon”, “Dışarıdaki” (1972), “Sokak Lambaları”, “Unuttun mu?” (1980) adlı öykülerde psikanalist içerikler yer alır. Düş ile gerçek arasında gidip gelen Bozfırat’ın öykülerinde Oidipus ve Elektra kompleksi, obsesif, nevrotik ve anksiyetik bozukluklar, rüya ile gerçeğin iç içe girmesi sonucu ortaya çıkan semboller psikanalitik çözümleme ile ele alınabilecek içeriklerden yalnızca birkaçıdır.

Bozfırat’ın öyküleri tek tek tahlil edilebileceği gibi dönemin eserlerine benzer biçimde kitaplarındaki öykülerin genelinden de bütüncül bir psikanalitik yorum çıkartmak da mümkündür. Bozfırat’ın öykülerinde sıklıkla karşımıza çıkan *ev*, *ev içleri*, *balkon*, *pencere/ler* gerçek anlamının dışında anne rahmini açık bir şekilde sembolize eder. *İstasyon* yazarının ev içlerine kilitlediği kadın karakterler için ev, balkon, pencere/ler korunaklı, güvenli, sıcak ama bir o kadar boğucu, huzursuz edici,

özgürlükleri kısıtlayıcı *dışarı*sı ile bağlantıyı sağlayan tek geçittir. Öykülerde bunların önünde *dışarı*yı izleyen birçok kadın figür vardır. Dışarısı ise öykülerde ev içlerine kilitlenen öykü kişileri için her daim büyük tehlikeler içermektedir. Bozfirat'ın öykülerinin dip akışında sürekli belirip kaybolan dışarının, kamusal alanın huzursuzluğu Türkiye'deki 27 Mayıs 12 Mart sonrası ortamının bir yansımasıdır. Dışarıdaki bu huzursuzluğa *otoriter devlet* ve dışarı ile tek bağlantısı olan, *otoriter devletle* özdeşleştirilen *baba* figürleri sebep olmaktadır. “Alegori Eğilimi” başlığında ele aldığımız gibi “İstasyon” adlı öyküdeki *tren idaresi*; “Evini Kaybeden Adam”daki pis yüzlü, yüksek evlerin çevrelediği dar, kirli *sokak*; “Çocuk” öyküsündeki ağzında ekmek olan *aslan* ve suyu kente salmayan *dev*; “Sis”teki tüm şehri çevreleyen *sis* kapitalist sistemin boyunduruğundan kurtulamayan *otoriter devlet* dinamikleri ile özdeşleştirilmiştir.

“İstasyon” adlı öykünün başkışisi, yaşlı kadın tarafından bulundukları evin kenti bütününü gören en üst katındaki bir dairesine çıkartılır. Bu odada kenti izleyebilecek üç pencere vardır: bunlardan ilki denize, ikincisi bahçe içindeki kırmızı kiremitli evlere, üçüncüsü ise tren yoluna bakar. Yaşlı kadın, adama tren yoluna bakan pencere için süslü bir perde almasını söyler, böylelikle başkışinin karısı dışarıya bakamayacak, tren idaresini göremeyecek ve perdenin güzelliğiyle oyalanacaktır. Kafkaesk anlatımın ağır bastığı öyküde yaşlı kadın o pencereden uzun uzun tren yolunu seyreden adama tren idaresini kendisinin ve eşinin yaşantısına sokmaması gerektiğini söyler. Tren idaresi ile *otoriter devlet*in alegorisi yapılırken ev içi kadın için korunaklı, dışarıdaki tüm kötülüklerden onu koruyan bir ana rahmidir.

“Balkon” da benzer bir söyleme sahiptir. Öyküde evin genç kızı korkuluksuz, parmaklığı olmayan balkona çıkmak, aşağıda geçen insanları ve arabaları seyretmek için annesine ısrar eder. Çocukluktan bu yana kızını kolay kolay sokağa salmayan anne sürekli kızını koruma ve gözetim altında tutmaya çalışır; onu sevdiğini, balkondan düşmesinden korktuğunu söyler. “Parmaklığı olsaydı da, sen bir bahane uydururdun. Seni bilmez miyim ben. Bıktım artık” (s. 71) diyen genç kız aşırı bunalmıştır. Anne balkon kapısı ördürmek için bir usta çağırır. Genç kızın dışarı ile olan tek bağlantısı da kesilmiştir. Anne rahmi -ev içi- babanın -*otoriter devlet*in- gazabından kız çocuklarını korur. Elektra kompleksine de göndermeleri olan bu öykülerde anne-kız rekabetinde

babaya -dışarıya- giden yolu anne figürler (ya da yaşlı kadınlar) -ör(dür)erek, kıza birtakım metalar vererek, perde asarak- kapat(tır)ır.

Benzer bir okuma “Dışarıdaki” adlı öykü için de yapılabilir. Sokağa adımını atamayan genç kızın dışarı ile tek bağlantısı bir penceredir. Oradan sokağı seyreder, kadınlar dışarı çıkmak için hazırlansa da sadece üstlerini giyer, aynada kıyafetleri içinde kendilerine bakar, ardından kıyafetlerini çıkarıp sıcak sobanın başına geçerler. Ev dışarı ile bağlantıyı kesen sıcak, korunaklı bir alan olarak anne rahmidir ve kadınlar ancak dışarıyı -otoriter devleti/babayı- bir pencereden seyredebilir. Büyükannelelerin yahut yaşlı kadınların yani birkaç kuşağın bir arada yer aldığı öykülerde büyükannelelerin kendi kızlarına yani evin annesi rolündeki kadınlara da benzer şekilde davrandığı görülür. Anneler kızlarını dışarı -otoriter babaya- salmaz, genç kızlar da anne tarafından kastrasyon korkusu sebebiyle isteseler de dışarıya çıkamazlar.

“Evini Kaybeden Adam”da Oidipus kompleksi üzerinden tahlil edilebilmektedir. Başkişi işten eve döndüğünde evinin yerinde olmadığını görür. Ev, anne rahmini simgelemesi bakımından başkişi dış tehditlerden onu koruyan korunaklı barınağını kaybetmiştir. Evini sokak sokak ararken dar, pis bir sokağa dalar, orada pencereden bakan bir kızı görünce önceden girdiği dar bir sokakta aydınlık yüzlü yaşlı bir kadının suladığı sardunya çiçeğini hatırlar. Sardunya çiçeği ve yaşlı kadın, başkişinin annesi ile özdeşir. Anne rahmini sembolize eden sıcak, aydınlık ve korunaklı *güneş* her gün bu sokağa uğrayarak sokağı, evi, yaşlı kadını ve sardunyayı aydınlatır. Nitekim sardunya öldükten sonra güneş bu sokağa bir daha uğramaz, aydınlık yüzlü yaşlı kadın da pencereye çıkmaz. Sardunya çiçeğinin ölümünü ve aydınlık yüzlü yaşlı kadının bir daha görülmemesi vakasını başkişinin; annesinin ölümü, yalnız başına kalması ve evini -annesini- kaybetmesi ile açıklayabiliriz. Başkişinin evini ararken pencerede gördüğü kız ise bu sokakta karşılaştığı delikanlının annesiyle özdeş olmalıdır. Başkişi, kızı seyrederken bir delikanlı sinirli bir şekilde başkişiye yanaşır; bir şey mi aradığını sorar. Başkişi evini kaybettiğini -annesini- söyleyince delikanlı dalgın bir şekilde anlatmaya başlar: “Tüm evler birbirine benziyor çünkü. Özellikle içleri tabii. Garip belki ama ben daha dışardan görüyorum evlerin içlerini. Karanlıkta eşyalar hep kötü şeyler düşünüyor sanki. Gözlerini halının bir nakışına dikip, hep eski şeyleri, hep geçmişi” (28).

Ev, anne ile özdeşken ev içleri de özel alana sıkış(tırıl)mış annenin -genelde annelerin ve kadınların- iç dünyasının bir yansıması gibidir. Delikanlının babası ile olan anıları ise yaralıdır, hatıralarını anlatan babasının gençliğinin heves edilecek bir yanının olmadığını düşünür. Otoriter baba öğrencilerine kızmakta, it, kopuk gibi hakaretler etmekte, içlerinden bir tane dahi profesör çıkmayacağından hayıflanmakta ve öğrencilerine bağırılmaktadır. Delikanlı, babasının bu otoriter tutumundan rahatsızdır; babası ile çocukluk yıllarında geçirdiği günlerin özlemini çekmektedir. Otoriter baba gençlik anılarını anlattığı gibi karısını da -delikanlının annesini- delikanlıya anlatır. Baba yapıp ettikleriyle oğluna, öğrencilerine psikolojik yaralar açtığı gibi karısını da yıpratmıştır. Fallik dönemi sağlıklı atlatamayan çocuk birçok açıdan babayı suçlamaktadır. Annenin dalgın, kederli ve mutsuz olduğu öyküde (1971) şu şekilde görülür:

Babam yavaş sesle annemi anlatmaya başlıyor bu kez.

Öyle anlatıyor ki! Annemi düşünüyorum. Annem gençliğinde de, hep elleri kucığında, bir yumruğu öteki avucunun içinde, sokağı seyrediyor sanki. Hiçbirşey görmeden. Ne sokaktan geçenleri görüyor, ne kavga eden çocukları, ne de sokak satıcılarını. Bizim için, hep bizim için böyle annem. Oysa anımsıyorum. Annem gençliğinde bir odadan öteki odaya, öteki odadan mutfığa koşardı. Genellikle de şarkı söylerdi.

Durdu. Aklına yeni geliyormuş gibi:

— Dokunaklı şarkılardı hep, dedi (s. 30).

Delikanlının başkışiyi kızı seyredirken görmesi ve sinirlenmesi, başkışı ile konuşmalarında sırasıyla evden, ev içlerindeki karamsar atmosferden, bu atmosferin müsebbibi sayabileceğimiz otoriter babasından ve annesinden bahsetmesi absürt anlatımın sınırlarındaki öykünün bu karakterinin Oidipus kompleksi yaşadığının delilidir. Babanın otoriter tavrı Kronos kompleksini akla getirir, babanın bu otoritesinin gerekçesi oğlu ve öğrencileri üzerindeki otoritesini kaybetme -kastrasyon- korkusudur.

“Yağmur” adlı öykü *üstkurmaca* tekniği ile yazılır. Başkışı bir süre yağmuru seyrederek, ardından yazmak üzere pencerenin önünden ayrılır. Üç öykü yazar. Bu öykülerin ilkinde bir çocuğun, ikinci ve üçüncüsünde bir kadının korkuları yer alır. Başkışinin yazdığı bu öykülerdeki korkuların açığa çıkmasında yağmur temel etkindir. Başkışinin bilinçdışının farklı yansımaları olarak gördüğümüz ve üstkurmaca tekniğinin

uygulandığı bu öykülerin ilkinde korku somut bir nesnedir, bir çocuğun yağmurun ardından su birikintilerinde oynarken kurbağalardan korktuğu anlatılır. İkinci öyküde yağın yağmurdan öykü kişisi kadın ıslanmaz, kadının korkusunun nesnesi hâlen yağmur olmakla birlikte korku sebebi olağanüstü bir olayla verilir. Üçüncü öyküde yağın yağmuru pencereden seyreden bir başka kadın bahçedeki tüm ağaçların ve çiçeklerin hızla büyüyerek tüm gökyüzünü kapladığını görünce bağırarak ister, ama sesi çıkmaz. Bu öyküde korku nesnesi yağmura, yağmurun sebep olduğu başka nesneler de eklenir ve korkunun sebepleri daha fantastik bir anlatıma evrilir. Başkışi yazarın bütün yazma çabaları boşa çıkar, yazdığı üç öyküyü de yırtıp atar.

Başkışinin yazdığı bu üç öykünün yüzeyi kazınınca esasında geriye başkışinin bilinçdışındaki korkuları kalır. Bu korkular çocukluktan olgunluğa kadar farklı öykü kişileri ile ifadeye çalışılsa da yağmurla alakalı -yazarın kendisine itiraf edemediği ya da farkında olmadığı- bu derin korkusu kendisini ifade edecek bir alan bulamadan -metinde dile getirilemeden- yine bilinçdışının karanlık koridorlarında sıkışıp kalır. Başkışi farkında olmadığı ya da kendisine henüz itiraf edemediği bu korkusunu yazabilse -Freud'un deyişiyle- doyuma ve hazzı ulaşacak, yazmak âdeti bir terapi gibi başkışi yazarın psikolojisini rahatlatarak, bu korkusunu yenecek, yazarak bu korkusuna karşı bir katarsis -arınma- yaşayacaktır. Nitekim başkışi, sigara almak için evden çıktığında geri dönerken karşılaştığı bir olayı eve varır varmaz yazmaya kalktığında sadece bir cümle yazabilmiştir. Aslında yazmak istediği sokakta karşılaştığı bu olay değil yağmurla ilintili olan korkusudur. En son yazmaya oturduğu öykü için uzun uzun düşünür, bir cümleden fazla hiçbir şey ekleyemez ve Bozafat'ın yazdığı çerçeve öykü de bu şekilde sona erer.

Sevgi Soysal'ın varoluşçu tavrı, başrole koyduğu kadın sorunlarını daha çarpıcı bir şekilde dile getirebilmek için karakterlerinin iç dünyasına eğilmesi, kurmacalarında anılarından beslenmesi öykülerini psikanalitik okumaya olanaklı kılar. Söyleşilerinde bilinçaltı, Freud gibi psikanalitik konularla bir hayli vakit geçirdiğini, zihnini psikanalize epey yordugunu ifade eder (Doğan, 2003, s. 211). Tüm bu merak ve bilinçli uğraş Soysal'ın hemen hemen bütün öykülerinde psikanalitik bir açılıma sahip olmasında etkili olmuştur. Bu başlıkta Soysal'ın öykülerindeki psikanalitik zenginlik içinde belli başlı içerikleri bilhassa dönem öykücülerini ile ortaklık gösterenlerini ele aldık.

Kornos kompleksi bağlamındaki otoriter baba ve otoriter devlet özdeşleşmesi dönemin birçok öykücüsü gibi Soysal'ın bazı öykülerinde de görülür. Sevgi Soysal babasına çok fazla saygı duysa da birçok konuda babanın değil annenin düşüncelerine çok daha fazla itimat etmektedir (İdil, 1990, s. 22). Mithat Bey zamanında Ankara'da bürokratik işlerle uğraşmıştır, yaşamı boyunca politikaya itiyatla yaklaşmıştır, kızının politika ile ilgilenmesine sıcak bakmamıştır. Soysal'ın annesi Aliye Hanım ise eşinin aksine politikaya yatkındır, sosyalizme sempati besler (Yüce, 2016, s. 31-33). Anlaşılabileceği üzere hayatından da benzer izleri takip edebildiğimiz Soysal'ın öykülerinde de otoriter devletle babayı özdeşleştirdiği görülmektedir.

“Düşmanlığı Olan Bu Sevinçte” (2021a) adlı öyküde kız çocuğu; annesi ve kendisi üzerinde otoriter babanın evdeki baskısını, bu baskının oluşturduğu kendisindeki nedensiz iğrenme, tiksintiyi (s. 27) çeşitli şekillerde dile getirir. Kız çocuğu savaşın, uçakların, bombaların, Hitler'in ülkesine gelmesini ister: Psikanalitik bağlamıyla babadan kurtulmak istemektedir. Otoriter baba patriakla, otoriter devletle özdeşdir. Hitler bombaları atsa Türkiye yok olacaktır yani otoriter baba da yok olacaktır ama tersi olur, savaş olmaz. Ataerkil yapı devam edecektir. Baba çocuklarını hadım etmeyi bir şekilde başarmıştır. Babasıyla özdeşleştirdiği Hitler de ataerkilin, otoriter baba yapısının bir yansımasıdır. Kendi babasını yok etmek için başka bir otoriter babadan medet umması da aslında Türkiye'deki kadının talihsizliğini de göstermektedir, bir başka deyişle kadın hakkında duyarlılıklar geliştirmiş bir yazar olan Soysal'ın bilinçdışının yansımasıdır.

Bu yansımasının farklı bir boyutu “Tante Rosa At Cambazı Olamadı” (2021b) adlı öyküde görülmektedir. Öyküdeki çocuk karakter Tante Rosa, bir dergide gördüğü Kraliçe Victoria'nın resminden hareketle at cambazı olmak ister. At burada Freudyen okumaya göre babayı ve babanın fallusunu simgeler. Freud'un *Küçük Hans Vakası*'nı (2013) tersine bir okumayla Rosa'nın önemli bir Elektra Kompleksi içinde bulunduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Rosa'nın babası kızını sirke yazdırır ancak at sürekli onu sırtından atar ve Rosa sürekli attan düşer. Baba onu sirkten alır, üzerine bir de döver. Anne-kız rekabetinde Rosa kaybetmiştir. Kısa bir süre sonra Rosa'nın babası ölür. Üvey babası Rosa'nın at cambazı olma fikrine asla karşı çıkmaz. Tekrar sirke verilir. Bu sefer Rosa attan artık hiç düşmez ama gübre temizlemek ve satmak gibi sirkin pis işlerini yapar ve çok ağlar, çünkü öz babasını kaybetmiştir, üvey baba ile de özdeşleşme kura-

mamıştır. Üvey baba da zaten baştan Rosa'yı gözden çıkartmıştır. Rosa'nın anal dönemi ve Elektra karmaşasını doğru bir şekilde atlatamadığını da Soysal (2021b) doğrudan metinde de zikreder:

Rosa artık attan düşemiyor; buna karşılık sirk hayvanlarının gübrelerini torbalara yerleştirip köylülere satmaya götürüyordu. Rosa çok ağladı. Çok çok ağladı. Önce gübrelerden, sonra atlardan, sonra da atlardan ona artakalan tek şey, kuyruksokumu olduğu için kuyruksokumundan nefret etti. Rosa'nın yaşlılığında ağır kabızlık çekmesinin nedenlerini bu çocukluk kompleksine bağlayan psikologlar çıkabilir (s. 16).

Sonraki süreçte babayla özdeşleştirdiğini söyleyebileceğimiz bir adama -subay-rast gelir. Onunla alakalı hayallere dalar. Sirkte gösteri esnasında bir yangın çıkar, Rosa alevlerin arasında kalır, babasıyla özdeşleştirdiği bu subayın gelip onu kurtarmasını hayal ederken teğmen çiti atlar, at gösterisi yapan kızın atını durdurur, kızı kurtaracağına yangın yerinden dörtnala kaçarken cambaz kızı çiğner. Babayla özdeş olan subay ve at yine Rosa'yı ve hayallerini çiğneyip geçer. Nitekim Rosa at cambazı olamayacağını anlar. İlk iki öyküde otoriter baba, ataerkilin bir yansıması olarak gözüktür, özelde bu öyküde babalar, teğmen ve at ataerkille -otoriter devlet ile- özdeşir. Başka bir deyişle patriark yapı kadını ezip geçer.

Bu iki öykü varoluşçu bir tavırla yazılmış, gerçeklik zemini kaygan, yer yer gerçeküstü yer yer de absürt ve alegorik anlatımın sınırlarına dayanan öykülerdir. Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist öykücüler gibi otoriter devlet ve otoriter baba özdeşleşmesini asıl toplumsal hassasiyetlerle yazdığı “Bir Görüş Günü” (2018) adlı öyküde görürüz. Bu öykünün içerik bakımından Ağaoğlu'nun “Yasemin İşçileri”, “Adi Suçlu”, “Sen de Sor” öyküleri ile Füzûzan'un “Su Ustası Miraç” adlı öyküleriyle benzerlikleri vardır. İlk iki öyküde otoriter baba, ataerkilin bir yansıması olarak gözüktürken artık bu öyküde otoriter devletin ta kendisi olur. Öyküde Güler, Türkiye'deki Deniz Gezmiş'lerin devrimci hareketinde bulunmuş ve bu yüzden de tutuklanmıştır. Babası görüş gününde kızı Güler'i görmeye hapishaneye gelir. Öyküdeki baba, Soysal'ın öz babası Mithat Bey gibi devletle iyi ilişkileri olan, devlet için çalışmış bir bürokrattır; otoriter babanın otoriter devletle özdeşleşmesi Güler'in anıları ve bilinç süreçlerinde şu şekilde metne (2018) yansır:

O son tartışmalarında, babasının “benim paramla mı devrimci olacaksın? Bana bak ben bu devlete bunca yıl emek verdim, devlet düşmanını beslemem anladın mı?” dediği, babasının verdiği harçlığı yırttığı günden beri hiç para almadı babasından, kabul etmedi. Tutukevindeyken aramamıştı babası. Güler de beklememişti doğrusu. O zaman gazetelerde yapılan yayınları ölse kulak arkasına atamaz. Şevket bey, böyle bir kıza, en azından sahip çıkmamayı vatan millet ve haysiyet meselesi sayar (s. 110).

Ele aldığımız yazarların öykülerinde olduğu gibi karakterler -bilhassa burjuva ailelerin çocukları- babalarıyla barışamazlar, devletle de barışamazlar. Otoriter baba otoriter devletle özdeş gözüktür, karakterlerin babayla ilişkilerindeki çatışma aynı şekilde babalarının iyi ilişkiler kurduğu devletle de vardır. Evlat ve baba arasındaki barışmanın gerçekleşmemesinde babaya karşı fallik dönemi sağlıklı atlatamama, ataerkilin baskın hâkimiyeti ve ataerkil bir otoriter baba modeli olan otoriter devlet önemli rol oynar. Baba evladının otoriter devlet tarafından hapiste çürütülmesine -hadım edilmesine- razı gelir. Tıpkı çalışmamızda ele aldığımız öykücüler gibi Soysal da burjuva bir ailenin çocuğudur, tutukluluk yaşamış, eserleri sansüre uğramıştır. Soysal öykülerinde otoriter-ataerkil devlet yapılanmasına ve devletin hâkim olduğu ideolojiye karşı bir duruş sergiler. Ama devlet kendisine karşı ayaklanan çocuklarını susturur.

Soysal’ın öykülerinde öne çıkan bir diğer psikanalist içerik id, ego ve süperegö çemberidir. Bu çember diğer birçok konuyla bağlantılıdır. “Tutkulu Perçem”de (2021a) kadın karakter yaşama sevinci ve insanlara olan sevgisi ile sokakları gezer. Tutkuları ve derin arzuları vardır, süperegösu yani toplumun ahlak anlayışı ile egosu arasındaki dengede süperegösünü serbest bırakır. O, arzularını kovaladıkça toplum onu ötekileştirir, bir kadın olarak varoluşunu inşa etmesine izin vermez; süperegönün denetimini baskın kılmasını ondan bekler. Zamanla kadının direnci kırılır ve tutkulu perçemlerini yani idden gelen arzu ve tutkularını kesip bir mazgalın içine atar. Burada mazgal kültürün inşasını psikanalitik anlamda simgelemesi bakımından önemlidir. Yerleşik hayata geçmek, öküzün -erkeğin, ataerkin, babanın- sabanla -fallus- toprağı işlemesi -kadını döllemesi- yani tarım yapmak, kültür kuramsal ve psikanalitik açıdan toplumun ataerkil yapıya geçmesinin, babanın/erkeğin öne çıkmasının önemli bir simgesidir (Kalof, 2007, s. 11), (Kramer, 2000, s. 84). Benzer bir şekilde tarlaları sulamak için *kuyu kazmak* -psikanalitik okumayla babanın anneyi döllemesi- baba-oğul

ilişkinine, Oidipus kompleksine (Güven Akdoğan, 2018, s. 368-385), (Çelik, 2020, s. 113-139) ve kültürün inşasına¹⁰⁷ -ataerkil kültürün- örnektir.

“Tutkulu Perçem”de *mazgal* şehrin pis sularının akıtılması için kullanılan bir araç olmanın ötesinde modern zamanlarda -kuyu kazmanın kültür kuramsal ve psikanalitik anlamda ataerkil kültürü inşa etmeyi simgelediği gibi- ataerkil toplumun inşa ettiği bir yapı olması bakımından da önemlidir. Öyküde kadın karakterin tutkularını mazgala atmak zorunda kalması, ataerkil yapıdaki toplumsal algının kadın için biçtiği rol dışındaki tüm davranışların bir pislik olarak görülmesi ve bu pisliğin öyle ya da böyle ataerkilin inşa ettiği kültür -mazgal- tarafından yok edilmek zorunda kalması bağlamlarıyla da değerlendirmek mümkündür. Kısaca bu öyküde kuyu kazmak, kültür inşa etmek, ataerkil yapı, mazgal, süper ego psikanalitik bağlamda özdeş anlamlara sahiptir.

Benzer bir okumayı “Tante Rosa Rahibeler Okuludan” (2021b) adlı öyküde de yapabiliriz. Rosa bir önceki öyküdeki kadın karakter gibi arzuları ve tutkuları olan birisidir. Öyküde Rosa rahibeler okuluna verilir. Okulda sert mizaçlı rahibelerin gölgesinde dinî bir eğitim görür. Rosa bu dinî eğitim esnasında Tanrı, İsa ve Hristiyan öğretileri konusunda öğretilenlerdeki çelişkileri kavramaya başlar. İsa’yı yaratan iyi bir Tanrı’nın bu kadar öfke dolu olamayacağını, Meryem Ana’nın da aynı şekilde okuldaki rahibeler kadar kötü olamayacağını düşünür. Tüm bu öğreti ve rahibelerin tavırları ataerkil bir dinsel yapının yansımalarıdır. Rahibeler, Rosa’nın arzularına kendisini fazlaca kaptırdığı, içindeki mutluluğu, arzuyu ve merakı bastıramadığı için Rosa’yı günahkâr bir kız olarak damgalarlar. Mahzene kapatırlar. Mahzen burada süperogunun bir simgesidir. Rosa, süperegoya hapsedilir, bir başka deyişle ataerkilin koyduğu kurallara riayet etmek için süperegosunu geliştirmesi ondan beklenmektedir. Mahzen; kuyu ve mazgalda olduğu gibi kültür kuramsal açıdan ataerkilin bir simgesidir; patriak yapının koyduğu kurallara uyamayan tüm canlıların ceza çekmesi, ataerkil yapıya itaat etmesi için atıldığı bir ana rahmidir. Cezası bitince Rosa mutfağa verilir. Rahibelerin

¹⁰⁷ Prof. Dr. Nevzat Kaya da iki farklı söyleşisinde psikanalitik bağlamlarıyla da açıkladığı Orhan Pamuk’un *Kırmızı Saçlı Kadın* ve *Kara Kitap* romanları hakkındaki açıklamalarında da kuyu kazmak ve kültür inşası arasındaki birtakım koşutluklar olduğundan bahsetmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk.

1) <https://www.youtube.com/watch?v=ngHgM86yH0s&list=PLWXQ0iArMOp8K103D-hJLttj2xxK4EVHe&index=10> (Erişim Tarihi: 05.07.2023)

2) <https://www.youtube.com/watch?v=tLogT1gi3vM&list=PLWXQ0iArMOp8K103D-hJLttj2xxK4EVHe&index=8> Erişim Tarihi: 05.07.2023)

yaptığı ince uzun çörekleri *güzel oğlan çükleri* olarak vasıflandırınca eve gönderilir. Rosa patriarkal yapıya bir başkaldıran olarak id, ego ve süperegö denetiminde süperegonun katı kurallarına boyun eğmez.

“Hani Savaş Nerde Savaş İşte Savaş Güzel Savaş” (2021a) adlı öyküde Soysal, Gürsel gibi Lacan’ın ayna benlik kuramından etkilenmiş ve bu tarzda bir öykü yazmak için kolları sıvamıştır. Anlatıcı bir aynanın karşısında kendisini izler ancak aynada gördüğü kişiye daha çok yabancılaşır. Gördüğü yüz, gördüğü göz; toplumları, onları (ötekileri), kalabalıkları yansıtır. Toplumun inşa ettiği bir birey vardır aynada, aynada gördükçe kendisinin de tam olarak tanıyamadığı kendisine daha da yabancılaşır çünkü o aynadaki kişinin varoluşu onların inşa ettiği bir varoluştur, bu sebeple öykünün sonunda her bir bireyin gerçek savaşının aslında kendisiyle olduğunu vurgular. Birey kendisine tevarüs eden tüm bilgilerden -din, ahlak, tarih, gelenek-görenek vb.- toplumun normlarından, algısından, düşünme yapısından kurtulmasının en büyük savaşı olduğunu söyler. Aynadaki kişi benlik yitimi, benlik parçalanması yaşayan bir kişidir: bir yabancıdır.

Sonuç olarak Soysal’ın varoluşçu, feminist eleştiri ve psikanalitik eğilimleri organik bir bütünlük içinde birbirlerini besler. Kadın sorunsalını psikanalitik bir okuma sonucunda kültür kuramsal açıdan ve ataerkil bağlamlarıyla açığa çıkartmak mümkündür. *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa*’da başlayan toplumcu eleştiriler *Savaş Adli Çocuk*’ta toplumcu gerçekçi bir hüviyet de kazanır. Onun eleştirel tavrı bütünüyle kadın sorunsalı bağlamlarıyla ataerkil toplumsal yapı ve bu yapının inşa ettiği algı üzerinden yapılır. Bu eleştirileri çok fazla dolaylıdır ve bu başlık altında olduğu gibi psikanalitik bir bağlamla metnin yüzeyine çıkabilmektedir.

Tomris Uyar’da psikanalitik eğilim “Çiçek Dirilticileri”, “Dağlar Sada Verip Seslenmelidir”, “Sarmaşık Gülleri” (2020a), “Hakların En Güzeli”, “Yaz Suyu”, “Şen Ol Bayburt”, “Dizboyu Papatyalar” (2018), “Düş Satmak”, “Uzun Ölüm (2020c) adlı öykülerde görülür. Tomris Uyar’ın öykülerinde zaman zaman anılarına yaslanması çocuk karakter yaratması öykülerdeki karakterleri psikanalitik analize uygun bir duruma sokar. *İpek ve Bakır* yazarının öykülerde Fruedyen söylemler ve psikanalitik bilgiler de verdiği görülmektedir.

“Rüzgârı Düşün” (2020a) adlı öykünün çocuk karakteri Şevket sara nöbetleri geçirir. Hastalığının bir tedavisi yoktur. Evlatlık edinilen Şevket hastaneye götürüldüğünde doktor birtakım açıklamalar yapar, öyküdeki psikanalitik söylemler şu şekilde gözükür:

Efendim, dua etsin ki sizin gibi kültürlü, kendisiyle ilgilenen bir hanımefendi var, değil mi efendim? Maksat, onu ortaklaşa davranışa itmek, dolayısıyla ruhunu ve bedenini rahat ettirmektir, değil mi efendim? Tek türlü davranış olmalıdır dünyada ki ruh ve beden rahat etsin. Biz rahat edelim. Küçük yaşta ruhta kalan izler, değil mi efendim, kolaylıkla izale olmaz, yani ilk korkular, nevrasteniye mütemayil bünyelerdeki (s. 32-33)...

Uyar’ın *aile ilişkileri* içeriğini *çocuk* karakterlerle işlemesi psikanalitik süreçlerin açığa çıkmasında da etkili olur. Adler kişiliğin oluşumunda başat ögenin kişilerarası ilişkiler ile bireyin toplumsal ilişkileri olduğunu öne sürer. İnsan davranışlarının Freud’un dediği gibi biyolojik kökenli -tüm davranışların menşesinin libidoya ve çocuk cinselliği konularına dayandırılması- olmadığını, doğumdan itibaren toplumsal yapı içinde gelişip değiştiğini söyler; kısaca insan davranışları ancak toplumsal dinamikler bağlamında anlaşılabilirlik kazanabilir. Bu kuramı *bireysel psikoloji* olarak adlandıran Adler, *bireysel psikoloji* bir *sosyal psikoloji* kuramıdır der (Gençtan, 2014, s. 128).

Uyar aile ve çocuk ilişkilerini içerik olarak ele aldığı öykülerinde sanki bir çocuk pedagogu, bir aile psikiyatristi tutumu içindedir. Evli çiftlerin çocuklara kayıtsız ya da ilgisiz kalması, boşanma, konuşulan olay ve olguları -örneğin aldatılma, aldatma, cinsellik vb.- algılayabilecek psikoseksüel gelişim sürecinde olmayan çocukların önünde bu mevzuların açılması sebebiyle çocukların bilinçaltının kirlenmesi ve olgunluk döneminde birtakım anksiyete bozukluklarına neden olması, benzer şekilde çocuklarının önünde ebeveynlerin kavga etmesi ya da olumsuz anlamdaki hâllerin, olayların cereyan etmesi gibi içeriklerin öykülerde ele alınması bu olay ve olguların bireylerin çocukluk ve olgunluk dönemlerinde bilinç süreçlerine nasıl etki ettiği psikanalitik açıdan da ele alınabilmeyi kolaylaştırmaktadır.

“Temmuz” aldı öyküde ebeveynlerinden ilgi görmeyen çocuk karakter sürekli babaannesine bırakılır. Kız bu evde geceleri aydan ve evin merdivenlerinin gıcırdamasından korkmaktadır. Geceleri sesler duyar. Hâlihazırda anne-baba

sevgisinden uzak olan çocuğun bilinçdışı babaannesinin evinin bunalıcı atmosferinden de kötü şekilde etkilenir ve çocukta birtakım korkular gelişir. Öyküde bu çocuğun olgunluk dönemlerinde kafede mektup yazarken bu korkuları bilinç seviyesine çıkar ve kadın bir anlığına da olsa anksiyete bozukluğu yaşar. Kadının çocukluk döneminde yaşadığı ilgisizlik kaynaklı birtakım buhranlar nedeniyle metinde doğrudan söylenmese de bir intihar mektubu yazdığını ve intihara teşebbüs ettiğini anlıyoruz.

“Dağlar Sada Verip Seslenmelidir” adlı öyküde de küçük kızın önünde Bahri Bey isimli bir adamı karısının aldattığı konuşulur. Bahri Bey, karısının bu davranışından çocuklarının etkilenmemesi için çevresindeki insanlara karısının bu davranışını görmezden geldiğini anlatır. Küçük kız önünde konuşulan bu mevzu hakkında kulağına çalınan “çocukların sarsılmaması”nın ne anlama geldiğini annesine sorduğunda “Sen küçüksün daha anlayamazsın” (s. 56) cevabını verir. Öykü sonunda aldatanın aslında kadın değil Bahri Bey olduğunu anlarız. Aldatma, aldatılma olaylarının küçük yaştaki bir çocuğun bilinçaltını nasıl lekeleyebileceği ve olgunluk dönemlerinde olumsuz anlamda ne tarz davranışlar geliştirebileceği öyküde hissettirilmektedir. Özetle Uyar’ın öykülerinde çocukların gelişim süreçleri boyunca kişiliklerinin oluşumunda ebeveynlerin ve çevrenin etkisi bir hayli güçlüdür düşüncesinin hâkim olduğunu söyleyebiliriz.

Uyar’ın öykülerindeki kız çocuk ve kadın kurmaca kişilerin zenginliği anlatıları Elektra kompleksi üzerinden okunmayı elverişli hâle getirir. “Çiçek Dirilticileri” ve onun devamı niteliğindeki “Sarmaşık Gülleri” Elektra kompleksinin görüldüğü metinlerdendir. “Çiçek Dirilticileri”nin Şükrüye’si annesi ile rekabet hâlinde, anne ilgisizliğinden ve annenin baba ile arasındaki problemlerden dolayı çocukluk yılları olumlu anlamda geçemeyen Şükrüye’nin babasına düşkünlüğü fazladır. Nitekim “Sarmaşık Gülleri”nde anne-baba ayrılmıştır, Şükrüye annede kalmaktadır. Annesi ile iyi ilişkiler kuramayan Şükrüye -psikoselsüel gelişim dönemlerinde- babasından ayrı yetişmek zorunda kalması bakımından anneyi suçlar. Şükrüye, yabancıların yanında annesini utandırmak için burun karıştırmak gibi birtakım davranışlar sergiler. Kulağının arkasına babası gibi kontrol kalemi koyarak gezer. Freudyen okumaya göre burada kontrol kalemi babanın fallusunu simgelediği söylenebilir. Şükrüye, Oidipal dönemi sağlıklı atlatamamış ve babaya saplantılı hâle gelmiştir. Çamaşır leğenini doldurup kendisini boğmaya çalışması Şükrüye’nin çocukluk yıllarında önemli şekilde nevrotik

bozukluklar gösterdiğinin kanıtıdır. Uyar öyküde ebeveynlerin çocukları üzerindeki sorumluluklarının bilincinde olmasını Şükrüye üzerinden psikanalitik bir çerçevede sunduğu iddia edilebilir.

Benzer bir Elektra karmaşası “Şen Ol Baykrut”ta da (2018) görülür. Küçük yaşta ailesini kaybeden, ardından tek başına hayat mücadelesi verirken pavyonlara düşen İspanyol Feride fallik dönemde tadamadığı baba özlemini, saygı ve sevgiyi evlendiği Şevket Bey’de bularak Oidipal dönemin eksikliklerini gidermeye çalışır. Daha önce bahsettiğimiz Bihter’in Adnan Bey’le olan ilişkisine benzer şekilde Feride, babaya karşı doyumsal yoksunluğunu onu bir baba gibi koruyan, kollayan, ona sahip çıkan Şevket Bey’le doyurur. Öyküde (2018) Uyar bu durumu doğrudan Feride’nin ağzından şu şekilde söyler:

Sandıkları gibi, herkesin söylediği gibi konağa göz dikmemiştim evlenirken, hayır’ Büyük kıtlık çekmemiştim ki hırslım büyüsün. Güvenlik, bir sığınak mı arıyordum’ Babam ölmüştü ya... Değil, tam o da değil. Yalnız Behçet’i sevdim, orasını iyi biliyorum. Bana kimsenin göstermediği saygıyı gösterdi o, öfke nedir öğretti (s. 43).

Uyar’ın öykülerinde erkek karakterler çok fazla yer almamaktadır. Buna karşın Oidipus karmaşasına göre öyküleri yorumlama imkânı da vardır. Örneğin “Hakların En Güzeli”ndeki kabadayı çok küçük yaşta annesini kaybeder, ona ablası annelik yapar; sonraki süreçte eniştesi ablasını öldürür. Anne sevgisi yoksunluğunda zor bir çocukluk atlatan öykü başkışısı tetikçi olur. Kadınları fahişe ve hanım hanımcık olarak ikiye ayıran kabadayı: “orospuları iyi tanırım (...) hanımları pek bilmem” (s. 9.) der. Normal bir ilişkiden kaçınmasında, katil olmasında annesini erken yaşta kaybetmesi, ablasının öldürülmesi ve ailesinden alması gerekli sevgiliyi alamadığı, ileri sürülebilir. Karakterin katillik yapması, bu yoksunluğunu fahişeler ile doyurması -frustrasyon- hayata karşı öfkesinin bir yansımasıdır. “Çiçek Dirilticileri”ndeki Şermin’in oğlu Ahmet de Oidipus karmaşası çerçevesinde ele alınabilir.

“Düş Satmak” adlı öykü Freud’un düş kuramları ve rüyada görülen semboller üzerinden okunabilir. Evden dışarı sadece kursa gidip gelirken çıkabilen, ailesi tarafından baskılanan ergen bir kız bir kuyumcu dükkânında hiç tanımadığı birisine kendisini teslim eder. Artık eve dönemeyecektir. Fantastik bir söyleme kaçan, düşle gerçek alana sıkışan öyküde küpe, kulak delmek, satıcı, yeraltı, yeşil iri sinekler, kapak,

karanlık, kalın sigara sembolik göndermeleri ile psikanalitik çözümlemeye müsait bir hâle getirir metni. Uyar yine okurun dikkatini aile ilişkilerine çekerek ebeveynlerinden uzaklaşan çocukların ergenlik dönemkilerindeki tercihlerinin onları nereye sürükleyebileceğini göstermek istemiştir.

Sonuç olarak Uyar'ın öykülerindeki psikanalitik tahliller onun eleştirel diline dönüşmüştür. Yazarın estetik olma çabası bu eleştirileri iyice gizlenmesinde etkindir. Bu eleştiriler ideal bir okurun metnin derinliklerinden söküp çıkartabileceği eleştirilerdir. Her ne kadar toplumculuk onun öykülerinin kanatlanmasına engel olsa da Tomris Uyar bu tarz biçimsel özelliklerle toplumsal olanı anlatırken metni kanatlandırma yolunu denemiştir.

Tezer Özlü, varoluşçu eğilime en çok yaklaştığı ilk öykülerinde psikanalitik öğeler gözle görülür bir şekilde metinlere yerleştirilmiş gibidir. Özlü'nün kendi anılarından ve çocukluğundan hareketle metinler kurduğu bilinmektedir (Ankay, 2009, s. 469-492). Çocukluk hatıralarını içerik olarak ele aldığı ilk öykülerinde sık sık geri dönüşlerle gittiği bir uzam olan Anadolu ile kendisini daha çok özdeşleştirir, kardeşlerinden uzak bir on yıl geçirdiği bu Anadolu kasabasında İstanbul'a nazaran daha mutludur, öykücü İstanbul'a ısınamamıştır (Özlü, 2014, s. 46). Özlü mutsuz bir aile yaşantısına sahiptir. Çocukluk yıllarında babasıyla içsel çatışmalar yaşar. Evde anne ve baba arasındaki sevgisizlik sürekli hissedilir, görülür. Genelde okul, görev, çocukların başarıları gibi konular haricinde çok şey konuşulmaması “konuklar, bu, dışarıdan huzurlu gibi görünen ama mutsuz olan ailenin mutsuzluğunu artırır” (Yiğit, 2010, s. 31). Özlü'nün ilk öykülerindeki kişilerde bu mutsuz aile tablosu özellikle fallik döneme -babaya- saplantılı kız çocuğu ve cinsel karmaşa olarak, psikanalitik bağlamlarıyla varoluşçu bir dikkatle görülür.

“Dönüş” ve “Eski Bahçe” (1997a) adlı öykülerde Elektra kompleksi, cinsel olarak babayı arzulama ve babaya saplantılı hâle gelme, fallik döneme takılı kalma ve ensest ilişki bağlamları öne çıkar. Rüyalar, çağrışımlar ve anılarla iç içe giren “Dönüş” adlı öyküde anlatıcı yorganın altında çocukluk dönemine ait hislerini, düşlerini hatırladığı kadar anlatır. “İnce bacaklarım açıldı. Babamı bekledik. Geldi” (s. 9) diyen anlatıcı öykülerinde sürekli babasına yer verir, onunla bağ kurmak, ona sarılmak ister ama bu gerçekleşmez. Öyküde şu şekilde görülür:

İşin çok başındayız daha. Bitsin. Tümüyle. Kapıyı, pencereleri, insanları sarıyorlar. Bir iki adım atabilsem. Hep onun iniltileri. Bir kere sarılmayı denedim ona. Tüm etleri koptu. Yalnız iskelet kaldı kollarımda. Her gece tırmandığımız merdivenler. Tavan arasındaki küçük odada (s. 10).

“Birisi yatırmış beni. Bütün içimi söküyor” (s. 10) diyen anlatıcının buna benzer sözleri babasına beslediği erotik saplantının, Elektra kompleksinin göstergeleridir. Anlatıcı -Özlü- babayı sevgi nesnesi yerine koyar. Öykü boyunca anlatıcının babası ile çatışmaları görülür. “Dönüş” ve “Eski Bahçe”de yine babayla alakalı bir olgu olan kastrasyon korkusu, iğdişleştirme kompleksi karşımıza çıkar. Anlatıcının düşlerinde gördüğü *erkek organlı kadınlar* babanın fallusunun kendisinde olmama sebebinin anne olduğunu düşünen kız çocuğun anneye karşı öfkesini gösterir. Freud’a göre kız çocuğu sahip olduğu vulvanın özdeşinin annesinde olmasından dolayı babadaki fallusun kendisinde olamamasının yani erke ve güce sahip olamamasının suçunu anneye yükler. Öykülerin anlatıcısı; ismi hiç zikredilmeyen, bahsi geçmeyen ve rekabet oluşturamayan annenin bertaraf edilerek babaya giden bütün engellerin ortadan kalkması sonucunda erke ve güce sahip olan babayla cinsel fantezileri özgürce kurabilmektedir. Annenin bir rakip olamaması durumunu “Eski Bahçe”de anlatıcının anne ile özdeş sayabileceğimiz ninenin kadınlık organının içinde erkek organı görmesi ile de anlayabiliriz. Öyküde anlatıcı; ninesi ve babası ile saklambaç oynarken çimlerde uzanan baba kişinin eli cinsel organındadır. Anlatıcının bunu dile getirmesi, bu organın eksikliğini hissetmesi, organa -erke/güce- sahip olma içgüdüğü, babayı bir sevgi nesnesi hâline getirmesi öykülerde bu tarz göstergelerle işaret edilir.

Özlü’nün eserlerinde en az baba kompleksi kadar öne çıkan bir diğer psikanalitik içerik eros ve thanatostur. Cinsellikle iç içe giren bu içerikler bilhassa ilk öykülerde kendisini gösterir. Öykülerin çoğunda nine kişisi thanatosun bir simgesi gibidir; bazen bu ölüm senaryoları içine baba ve anlatıcının kendisi de dâhil olur. “Dönüş” adlı öyküde anlatıcı kendisini babasıyla gömmek, onu öldürerek saplantılarından kurtulmak ister fakat ölüm asla bir melodrama dönüşmez, yeniden bir doğuş gibi semboliktir, çünkü o erosa tutunmak ister. “Bense ölümleri tatmak istemiyorum” (s. 10) diyen anlatıcı bilinçdışının karanlığından, karamsarlığından ve melankolisinden çıkmak ister. Yeniden doğmak, doğrulmak; erosunu, yaşam enerjisini; takıntıları, saplantıları, kompleksleri ve travmaları olmadan inşa etmek ister. “Bir gün boşalırken ölmek istiyorum” (s. 12) diyen

anlatıcı thanatos ve erosu bütünlemenin verdiği o büyük hazzı yaşamak istemesinin arkasında bu tarzda -erosu bağı kalma- bir nedenin yattığını söylemek mümkündür. Anlatıcıların yaşam enerjisini, libidosunu babaya yöneltmesindeki esas sebep de psikoseksüel gelişim -bilhassa fallik dönemi- dönemlerini doğru şekilde atlatamamasıdır. Özlü'nün anlatıcısı kendisini bu handikaplardan kurtarmak için “Amerikalı Komşu Willy”de (1997a) şöyle bir formül bulur:

ve ben

b

a

b

a

m

ı

doğurdum (s. 31)

Eros ve thanatos ikilemine sıkışan anlatıcı, babasını doğurarak ölümü sembolize eden ninenin -babasının annesinin- yerine geçer. Doğum yeni bir hayata başlangıçtır, erosun yeniden olgunlaşmasıdır, babanın da yeniden doğumu ile her şeyi sıfırlayan, başa alan anlatıcı thanatosu defederek yaşama-erosu tutunmak için böyle bir yol bulur.

Özlü'nün öykülerinde babasından bu denli bahsetmesinin sebebi çocukluğunda baba sevgisinden yoksun kalması, anne ve babası arasındaki ve aile içindeki sevgisizliktir. Nitekim Özlü, bu saplantısını bitirmek ve sevgisizliğin verdiği bulantıyı sona erdirmeye karar verir. Öyküdeki anlatıcı babaya karşı beslediği bu takıntıyı (saplantı) bir nihayete erdirmek için babasını kucağına alıp yürüyeceğini ve sonra kendisini onunla birlikte gömeceğini söyler (s. 11). Bu olgu - gömülmek, toprak altına girmek, mezara girmek- anne rahmine dönüş arzudur daha farklı söylersek psikoseksüel gelişim dönemlerini sağlıklı atlatamayan anlatıcının -özelde Özlü'nün- Elektra karmaşası kaynaklı bu travmalardan kurtulmak için dış tehditlerden kendisini koruyabileceği en güvenli yer olan anne rahmine -toprağa gömülmek- dönüş arzudur.

Güvenli bir sığınak olan anne rahmi birbirleriyle bağlantılı olan “Dönüş”, “Eski Bahçe” ve “Kar” adlı öykülerde de görülür. Anlatıcı “Dönüş” ve “Kar”da yorgan altındayken “Eski Bahçe”de ise yataktadır. Bir kadın anlatıcının sürekli iç sesini

duyduğumuz bu öykülerde yorganın altı güvenli bir limandır, buradan dışarı çıkmaz, gerçeklikle yüzleşmek istemez anlatıcı.

Kafamı yorganın altından çıkaramıyorum. Çıkarırsam düşlerim yok oluyorlar (s. 9).

Yalnız düşlerim. Ona uzanırken. Uyanırken. Kendimi yatakta bir başıma boşalırken bulurken. Korkarken. Karanlıktan. Bir başıma oluşumdan. Uyumaktan. Uyanmaktan. Çocukluğumdan. Yaşlılığımdan (s. 12).

Karşı odaya girer girmez, yatağın altına bakar, sonra içine girer, yorganı başına çekip gömülürdüm. İşte o zaman korkmaya, terlemeye başladım. Düşündüğümü hatırlamıyorum (s. 16).

Anlatıcı yorganın altında, yatağın içinde yani anne rahminde kendine bir düş dünyası kurar. Kafasını yataktan, yorganın altından, anne rahminden asla çıkarmaz; şayet çıkardığı anda dış dünyanın gerçekleri ile mücadele etmek zorundadır. Sıcak yatağa girmek, yorganın altına sığınmak ve orada düşler kurmak anlatıcının dış tehlikelerden, gerçek yaşamdan korunmak adına geliştirdiği bir savunma mekanizmasıdır. Anlatıcı, bilinç dışının derinliklerinde onu boğan travmaları bu mekanizma ile bastırır (Kulaklı, 2022, s. 81). Genelde öykülerdeki kişilerinin -özelde Özlü'nün- çocukluk yıllarındaki travmaları, ailesi ile olan ilişkileri kurmacanın diline bu şekilde evrilmiştir.

Özlü'nün birden fazla intihar girişiminde bulunduğundan bahsetmiştik. Öykücü, intiharı zihnini özgür kılabilmek için dener. İntihar girişimleri, kendisine konulan manik depresif teşhisi *Eski Bahçe* yazarının beş yıl boyunca elektroşok tedavisi görmesine neden olur. Ferit Edgü'ye yazdığı bir mektupta “Bu hafif depresyon halini sevmiyorum diyemem, zevk verici, keyif verici bir hastalık bu” (Özlü & Edgü, 2014, s. 27) der. Tüm bu tecrübeler öykücünün yazdıklarına etki eden unsurlardır. Bu psikolojik durum/lar onun öykü diline de yansır; öykülerinde, sayıklamalar, sayrılıklar, sanrılar yaşayan öykü kişileri vardır. Bir başka deyişle yaşadığı psikolojik hastalıklar onun öykülerini besler. Hastalıklar, delilik (!), çılgınlık *Eski Bahçe* yazarının aklının özgürleşmesi, yazdıklarının zihnindeki tam formunu bulabilmesi, zincirlerini kırabilmesi için şarttır. Özlü (2014) çıldırmak ile kelimeler arasında şöyle bir bağ kurar:

Yirmi yaşım ile otuz yaşım arasında aklın bittiği yerleri ve çıldırmanın sınırlarını aradım. Çıldırmanın beni ne kadar ilgilendirdiğini biliyorum, bu

yüzden onu kendi kafamda ve beynimde yaşamaya kalktım. Akıl ve çılgınlık arasındaki ufak, yıldırım hızına sahip atlayışı sözcüklerle nasıl anlatabilirim (s. 47).

“Dönüş”, “Eski Bahçe”, “Kar”daki anlatıcıda -hepsini özdeş bir anlatıcı olarak sayarsak- benzer bir çılgınlık durumu vardır; delirmenin eşiğindedirler. Travmalarını gördükleri rüyalarla hafifletir, bilinç dışının bilinç düzeyine taşmasını engeller, kendisini dengelerler. “Navona Alanı”ndaki yaşlı bir kadının evinde kirada oturan, kentin büyüklüğü içinde yitip giden, yaşlılık korkusu olan ve zamanla ev sahibesi ile kendisini özdeşleştirerek hafif şizofrenik özellikler gösteren anlatıcı da travmalar yaşamaktadır. “Gabuzzi” ve “Amerikalı Komşum Willy”deki anlatıcıların zihin dünyası manik depresif özellikler gösteren bir hastaninki gibidir. Özlü, öykünün dilini de benzer bir şekilde kurgular. Kesik kesik, anlamsal olarak tamamlanmamış cümleler, biçimi bozulmuş kelimeler, şiirsel bir form ve bilinç akışı ile yazılmış bir dilin özellikleri vardır. İntihar eden Can İren anısına yazdığı “Gabuzzi”de, “manik depresifler kendilerini değil başkalarını öldürürler” (s. 24) diyen öykücü kendisiyle anlatıcıyı ve Can İren’i özdeşleştirir. İntihar içeriklerinin öne çıktığı bu öykülerde Özlü, yazarak kendisini tedavi etmektedir.

Özlü, öykü yazmayı düşüncelerin, acı, mutluluk, keder gibi duyguların duyumsanması olarak algılar. “Acı duyarak, ancak acılarım taşıdığı zamanlarda yazabildiğim için kendi kendime işkence ederek yazmak” (s. 147) diyen, bireysel mutluluğunu acıyla özdeşleştiren Özlü (1997b) yazmayı acılarından, mutsuzluğundan, kederinden kurtulmak adına bir tedavi aracı olarak görür. Yaşamın gerçekliğini yazarak dile getirmenin imkânsızlığını bilen, sözcüklerin bu konuda yetersiz kaldığını düşünen Özlü yazı yazma edimini dış dünyanın gerçekliğine karşı bir savunma biçimi, başka bir deyişle dış dünya gerçekliğinden kendisini yalıtarak koruma şekli olarak görür (Özlü, 2014, s. 65-66). Freud’un söylemiyle yazar travmalarını, ulaşamayacağı arzu ve isteklerini yazarak bilinçdışını süpürür; bilinç dışının karanlık koridorlarından kaybolmadan bilincini dengeler.

Sonuç olarak Tezer Özlü, varoluşçu içerikleri öne çıkardığı öykülerini psikanalitik eğilimin içerikleriyle zenginleştirerek metinleri çoklu bir okumaya açar. *Eski Bahçe* yazarının öykücülüğünün sacayaklarının birisi varoluşçu eğilim ikincisi psikanalist eğilimdir.

Nedim Gürsel'in *Uzun Sürmüş Bir Yaz* (2013) adlı kitabındaki öyküler psikanalitik edebiyat eleştirisi ile değerlendirilebilecek malzemelerle doludur. “Senin Adın Yalnızlık” (1969a), “Uykusuzlar”, (1971) ve “Akarsu” başlığı altındaki tüm öyküler psikanalitik eğilim bağlamlarında ele alınabilir. Anne karnına dönüş motifleri, rüya ile gerçek arasında gidip gelmeler esnasında öykülerde beliren semboller, obsesif, nevrotik, anksiyetik ve şizofrenik belirtilerle dolu öykü kişileri, id, ego, süper ego çatışmaları, eros ve thanatos çatışması, Lacan’ın ayna benlik çatışmaları ve Lacan’ın doğrudan isminin zikredilmesi öykülerdeki psikanalitik görünümünden birkaçıdır. Gürsel’in metin dil bilim ve gösterge kuramları hakkında Lacan ve Freud’a birtakım göndermelerin yapıldığı, Batılı ve yerli yazarlar hakkında psikanalitik edebiyat eleştirisiyle de genişlettiği metin incelemeleri ve teorik yazıları da bulunmaktadır (Gürsel, 1997, s. 38-59), (Gürsel, 1997, s. 121-144), (Gürsel, 1997, s. 159-165), (Gürsel, 1997, s. 207-214), (Gürsel, 1997, s. 318-321), (Gürsel, 2011, s. 56-76).

Gürsel’in öykülerinde gerçeklikle imgelemi, sembolle alegoriyi, düş ile realiteyi, uykuyla uyanıklığı iç içe barındıran ve anne arketipine bağlanan çatı katı, deniz, gemiler, ırmak, kuyu, kova, akarsu gibi birçok gönderme vardır.¹⁰⁸ 12 Mart Muhtırası ve 12 Eylül Darbesi süreçlerinde yazdığı öyküler ve yazılar sebebiyle soruşturmalar yemesi, mahkemelere çıkması, kitaplarının toplatılması gibi birçok olay sonunda Nedim Gürsel Fransa’ya gitmek ve orada bir yaşam kurmak zorunda kalır. Devletin hukuk mekanizmaları tarafından yaşadığı bu durum -Marksist bir yazar olmanın ona yüklediği sorumlulukların yanında- onda kişiselleşerek derin bir isyan ve başkaldırıya dönüştüğünü öykülerinde de görebilmekteyiz. Dolayısıyla öykücüde *otoriter devlet* algısı; onu istemeyen, onu İstanbul’dan gönderen, uzaklaştıran bir *otoriter baba* arketipi ile özdeş olarak gelişir; başka bir deyişle *otoriter devlet* Gürsel’in bilinçdışında *otoriter babaya* dönüşmüştür. Otoriter devletin-babanın Gürsel’i reel hayatta, öykü kişilerini kurmaca evrende edilgenleştirmesi -kastasyon etmesi- öyküleri Kronos kompleksi üzerinden okunmasını olanaklı hâle getirir.

¹⁰⁸ Necati Mert bu tarz bir ifadeyi Gürsel’in *Sevgilim İstanbul* (Gürsel, 1986) adlı kitabından hareketle şu şekilde söyler: “Nesnellikle imgeselliği içi içe barındıran ve genelde “anne” arketibine bağlanabilen mekânlar pek çoktur. Sevgilim İstanbulda: Ev, balkon, yatılı okul, sinagog, tanker, sahra, otel odası... Bunlar, hep o temel imgenin türevleri olduğu gibi, acı, yalnızlık, sıkıntı, “hasret” gibi izlekler de o asıl izleğin mekân dışı dökümüdür” (Mert, 1987, s. 68). Mert’in bahsettiği bu anne arketiplerinin benzerleri Gürsel’in *Uzun Sürmüş Bir Yaz*’ında da mevcuttur.

Fransa’da yaşamak zorunda kalması üzerine İstanbul Gürsel’de çok büyük bir özleme dönüşür. Öykü kitaplarında daima İstanbul’u anlatır; İstanbul’da yaşasaydı belki bu şehri bu şekilde anlatamayacağını, eserlerinde İstanbul’un kendisi için nasıl *vazgeçilmez bir rahim* olduğunu belirtmeyi amaçladığını söyler (Söyleşiyi yapan belirtilmemiş, 1998, s. 6 [Vurgulanan italik kısım bize ait]). Farklı şekilde söyleyecek olursak İstanbul onda bir *anne arketipine*, *anne rahmine* dönüşür; ailenin merkezî otoritesi olan (Seval, 2017, s. 22) babasını erken yaşta kaybeden Gürsel’in annesi de zaten İstanbul’da yaşamaktadır. Bu bakımdan Gürsel’in bilinçdışında anne ve İstanbul özdeşir.

-Öyküleri dikkate alacak olursak- aslında Gürsel, babasından -devletten- nefret eder, her seferinde babasına -devlete- de isyan eder. Sürekli İstanbul’a -anneye- ulaşmak ister ama başarısız olur. Fransa’da okuyan ve İstanbul’a -anneye, anne rahmine- dönünce yazdıkları sebebiyle devlet tarafından -baba yüzünden, baba baskısı ile- tekrar Fransa’ya dönmek zorunda kalan, 12 Mart sonrası Ecevit hükümeti ile tekrar İstanbul’a gelen -anneye, anne rahmine dönen- ama 12 Eylül sonrası devlet eliyle -baba zoruyla- tekrar İstanbul’dan -anneden, anne rahminden- kopan Gürsel’in hem kendisinde hem de öykülerinde görülen Kronos ve Oidipus kompleksi, Otto Rank’ın *anne rahmine dönüşü* ve anne arketipini sembolize eden akarsu, ırmak, kuyu, kova vd. kavramlar *otoriter devlet (otoriter baba)* ve *İstanbul (anne rahmi)* bağlamları üzerinden okunması isabetli olacaktır. Otobiyografik kitabı *Sağ Salim Kavuşsak* (2004) adlı kitabında Gürsel, babaya olan mesafeli duruşu ve anne rahminden kopuşu anlatırken işaret ettiğimiz gibi bilinçdışından bilinç seviyesine çıkan tüm psikozlarını anne rahminden -İstanbul’dan- kopuşa ve -doğrudan zikretmese de -babaya -otoriter devlete- içten içe beslediği kine şu şekilde bağlar:

Kaç kez, Paris dönüşlerinde, “Bu son olsun, bir daha gidersem yol bitmesin” dediğim oldu. Ama her defasında, annemi yalnız bırakarak çekip gittim. Gitmek zorundaydım. (...) hayatımı, şu yalan dünyadaki varlığımı anneme borçluyum. Öte yandan, beni daha cenine dönüşmeden yok etmeye kalkıştığı için de babama kin duymuyorum. Onun yerinde olsam ben de aynı şeyi yapardım. Bir de şu: annemin karnındayken -çocukluk, hatta gençlik yıllarımdaki gibi- öylesine çok kıpırdamışım ki, göbek bağım boğazıma dolanmış. Doğarken öle yazmışım, öyle mosmor, havasızlıktan boğulmak üzere. (...) Belki de o ilk anın,

*ıřıkla ilk karřılařmanın, ana rahminden dűnyaya dűřmenin sarsıntısıdır ömür
boyu yakamı bırakmayan bu sıkıntı, bir türlü tanımlayamadığım bu boğunç (s.
95-96)*

G rsel'in devlet eliyle İstanbul'dan -anneden, anne rahminden- uzaklaşması, gitmek zorunda olmasının psikanalitik bir diğer açıklaması Kronos kompleksi, babanın - otoriter devletin- oğlu tarafından kastrasyon (hadım) korkusudur. Babanın bu korkusu G rsel'in öykülerinde tutukluluk, hapis, işkence, çatışma, eylem, tedirginlik, korku, kaçış, yalnızlık, erosunun, yaşam enerjisinin elinden zorla alınması içeriklerini sıklıkla işlemesiyle de açıklanabilir.

“Akarsu” serisinde Selim ve Nilgün' n *anne karnına dönüş* motifleri olmakla birlikte yazar doğrudan Otto Rank'in bu kuramını Selim üzerinden şu şekilde dile getirir: “Selim'in gövdesi hiçbir süre yaşamın içine yerleşmedi, bütünüyle dünyada olmadı. Başka bir gövdenin içinde, yeniden dönmek istediği anasının karnındaymış gibi yaşadı” (s. 51). Selim 12 Mart  ncesi ve sonrası Türkiye şartlarında komünist mücadele vermiş, bu mücadelenin neticelerine katlanmak zorunda kalmıştır. Oğuz, Nilgün ve Selim yaşananlardan fiziki ve ruhsal olarak derin yaralar almışlardır. “Köprüaltı” adlı öyküde de işkence gören  zg r psikiyatri kliniğine yatmıştır; klinikte adı verilmeyen ressam kız, Filiz, “Akarsu”daki Nilgün de gördükleri işkenceden ve yaşadıklarından dolayı şizofreniye varan önemli psikolojik rahatsızlıklar gösterirler. Bilhassa Selim'in tuttuğu günlükte şizofreni belirtileri gösterdiği açıktır, yazar kurguya “... Çünkü az çok özellikle fiziksel işkenceye dayanmış kişilerin şizofrenin tüm belirtilerini taşıdıklarını görmemiz... sorgulama bittikten sonra dahi devam eden işkence ile pasifist, yılmın, silik, dinamizmini yitirmiş bir kişilik yaratmak amacıyla...” (G rsel, 2013, s. 65) gibi ifadeler de eklemiştir. Otoriter devlet evlatlarını işkenceyle hadım etmektedir.

Bu kaosun, yıkımın içinden çıkmanın, kurtulmanın tek bir yolu vardır: O da tüm tehlikelerden izole edilmiş, her ihtiyaın kusursuzca karşılandığı anne karnıdır. Annesini genç yaşta kaybetmiş Nilgün için de aynı durum söz konusudur. Çiftlikteki kapitalist, işçiyi sömüren baba otoriteyi temsil eden ve Nilgün tarafından seilmeyen bir kişiliktir. Annenin  l m  babaya en büyük rakibi ortadan kaldırırsa da otoritenin, acımasız devletin; kapitalist, burjuva zihniyetin temsili babadır. Bu sebeple anlatımlarda çiftlikteki ırmakla karanlık odasında yattığı yatak sembolleri sürekli metne iliştirilir. Nilgün toplumsal kaoslar, hapis, kontrgerillalardan g rd ğu işkence gibi yaşadığı

travmalardan kurtulmak için sürekli çocukluk yıllarına, çiftliğin yakınlarındaki ırmağa, genç yaşta kaybettiği annesine, başka bir deyişle bütün kötülüklerden, kaoslardan, travmalardan uzak anne rahmine dönüş ile resmedilir. Nilgün'ü anne rahmine taşıyan ırmak, beyaz yelkenli, karanlık odadaki yatak Gürsel (2013) tarafından psikanalitik bağlamlarla şu şekilde bütünleştirilir:

Nilgün'ünkiyse acıyı yenemedi. Yumuşadı, derin bir unutuşa bıraktı kendini. Şimdi, o saydam beyazlığı içinde su gibi akıp gidiyor. Nilgün yatağa sırtüstü uzanmış boş gözlerle tavana bakarken onu karanlık ırmağın üstünde yavaşça akıp giden beyaz yelkenli gibi düşünüyorum. Aydınlığı sulara vuruyor. Kıyıda çakıl taşları, asma yapraklarından bir orman. Kıyıda kurbağasız, hışırtılı sazlıklar. Yelkenli, ırmağa dek sokulan bağların, mandaların ağustos sıcaklığında yatıp serinlediği çamur yataklarının arasından geçip gidiyor. Aydınlığı gecenin örttüğü kavak ağaçlarına, yumuşak topraklara da vuruyor. Nilgün'ün babasının traktörle sürülmüş topraklarına (s. 51).

Yerleşik topluma geçişte tarım, toprağı süren öküz ve saban psikanalitik bağlamda çok şey söylemektedir. Toprağın ürün vermesi, doğurgan olması bakımından kadını/anneyi, sabanı çeken öküz ise erkeği ve babayı, saban ise erkeğin ve babanın fallusunu sembolize eder. Bu sebeple tarımla birlikte yerleşik topluma geçildiği o kısa süreçte anaerkil toplumlar dikkati çekerken sabanın keşfi ve sabanı çekecek öküzün kullanılması için erkek gücüne ihtiyaç duyulması ile birlikte de ataerkil bir sisteme geçilmiştir (Kalof, 2007, s. 11), (Kramer, 2000, s. 84). Bu bakımdan yukarıdaki alıntıda su, çakıl taşları, orman, asma yaprakları, kıyı, sazlık, kavak ağaçları ile anne ve baba arketipleri metinde yer alırken babanın traktörle sürdürdüğü topraklarla da bir taraftan *toprak* Nilgün'ün annesini, *traktör* -yani saban- babanın fallusunu sembolize ederek Elektra kompleksine göndermelerde bulunulur. Bir taraftan da otoriter devlet ile otoriter burjuva baba figürü arasındaki bağıntı Kronos kompleksi ile pekiştirilir; diğer bir taraftan da Marksist anlamda üretim araçlarının ve biçimlerinin kullanım şekillerini, toplumdaki adaletsiz paylaşımını ve mülkiyet ilişkileri görülür. “Akarsu” serisindeki öyküleri çok daha geniş açıdan bu ilişkiler çerçevesinde okumak mümkündür.

“Senin Adın Yalnızlık” (1969a), “Köprüaltı” (2013) ve Akarsu serisindeki Selim ve Nilgün'ün uyanıklıkla düş, imge ile gerçek arasında gidip gelmeleri, rüyalar ve semboller üzerinden psikanalitik çözümlemeye elverişli bolca malzeme vermektedir.

Örneğin derin bir yalnızlık çeken bireyin çatı katındaki yaşamı âdeta bilinç dışının resmi gibidir: uzak, anlamsız ve yalnız (s. 406). Yazar bu çatı katı odasını rüyada görülen semboller üzerinden aktarır. “Köprüaltı”ndaki öykü kişinin gördüğü rüya yine toplumsal kaoslar sebebiyle bunalan insanların nevrotik, anksiyetik bozukluklarına işaret eder (s. 36). Selim’in karalama defterindeki şizofrenik sayıklamalar, aldığı notlar ile düşsel söylemler ve bu söylemlerdeki semboller, ereğe ulaşamayan bireyin içsel ve psikolojik çöküşünü şizofrenik bir dille anlatarak geniş bir psikanalitik okumaya evrilir (s. 70-72).

Gürsel bazen psikanalizmin yöntemlerini doğrudan metinde zikreder. Freud’a dönüş mottosuyla psikanalitik söylemde çok önemli bir söylem geliştiren Lacan, Gürsel’in bu öykülerinde doğrudan zikredilmekle birlikte teorik yazılarındaki değerlendirmelerde Lacan’ın *ayna benlik evresi* kuramından da yararlanmıştır. İmgesel düzendeki Lacan’ın ayna evresi hem bir söylem olarak hem de psikanalitik bir uygulama olarak “Uykusuzlar” ve “Akarsu” serisindeki “I” ve “III” numaralı öykülerde karşımıza çıkar. “I” adlı öyküdeki Lacan söylemi Nilgün “(...) Paris’te bir akşamüstü Lacan’ın seminerinden çıkıp Sen kıyısında bir kahveye oturdu” (s. 52) olarak zikredilir. “III” numaralı öyküde işkence gördükten sonra düş ile gerçek arasında gidip gelmelerinin ardından Nilgün yataktan kalkar ve düşünde büyüttüğü gerçeklikleri kaleme alırken Lacan’dan şu şekilde bahseder: “Daha çok kalmamıştı yatakta. Kalkıp lambayı yakmış, Lacan’ın seminerinde not aldığı kareli beyaz kâğıtlara gün ağarana dek yazmıştı” (s. 101).

Lacan, Freud’a göre Odipus döneminde gerçekleşen bireyin birincil özdeşleşmesini psikoseksüel dönemlerde daha arkaik bir döneme çeker, buna göre bireyin birincil özdeşleşmesi 6-18 aylık dönemdeki bir bebeğin kendi imgesini aynada görmesiyle meydana geldiğini iddia eder. Bir bebek aynada bu imgesiyle özdeşleşerek benliğini inşa etmeye başlar. Bebek aynada gördüğü imgesiyle bir farkındalık kazanır; diğer bir taraftan da bu imge ile tam bir özdeşleşme yaşayamadığı için de yabancılaşma yaşar, bu yabancılaşma onda parçalanmışlık duygusunu oluşturur ve bebek artık aynadaki bu imgeye hapsolür (Arıkan, 2013, s. 54-59). “Uykusuzlar” adlı öyküdeki Salih dünyada meydana gelen toplumsal kaoslara kulaklarını tıkaması sonucu bir yabancılaşma yaşamaktadır ancak bu merhalede fazla kalmaz, bu yabancılaşmayı aşar. Elinde tuttuğu aynayı sarmaşıklara doğru fırlatır; artık aynaya gerek kalmadığını,

kendisini bütünüyle silmeyi başardığını söyler (Gürsel, 1971, s. 90). Lacancı bir okumayla ayna Salih'in benliğini simgeler; aynadaki parçalanmış olarak gördüğü yansıması ise toplumsal olaylar yüzünden parçalanmış kişiliğinin, benliğinin simgesidir. Salih aynayı fırlatarak bu parçalanmışlıktan kurutulur, yabancılaşmayı aşar. Lacan'ın ayna benlik-ayna evresi teorisi Nilgün'ün görülme-yen yaşantısına tutulan projekte çok daha net görülür. Annesini genç yaşta kaybeden, faşist devletin simgesi otoriter baba tarafından nefes alamayan Nilgün'e verilen morfin sonrası bilincinin karanlık evreleri âdeta dökülür. Kendi benliğinin ilk fark ediş yeri olarak çiftliğin büyük boy aynasının ilk çatlağı annesinin ölümüyle gerçekleşir, ardından kırmızı ayakkabılarını işçilerin çocuklarına verdiğinde babasından yediği dayakla bu çatlak büyür; ardından babasını otoriter devlet imgesiyle bütünlemesi, babasının çekmecesinde hâlen annesinin çıplak fotoğrafını sakladığını fark etmesi, Fransa'da lisede komünist uyanış, kent yaşantısı, hiçbir kazanım elde edilemeyen komünist mücadeleler üzerine gördüğü işkence onun ayna benliğini paramparça eder. Metinde bu söylediklerimizi şu şekilde zikredilir:

(...) birden kırılıyor yaşamının bütün aynaları. Gövdesi parçalanıp siliniyor. Her parçası başka bir kentin aynasında kalan gövdesini, çiftliğin büyük boy aynasında ele geçirdiğini sandığı bütünlüğünü artık yitirdiğini anlıyor Nilgün. Yalnızca imgeleminde değil, gerçekte de. Babasının herkesten sakladığı, belki hâlâ gizli gizli baktığı annesinin o çıplak fotoğrafını yırtmak için karşı konmaz bir istek duyuyor. Görüntüler kırık çizgiler halinde yavaşça çekiliyor bilincinden. Gövdesini şimdi karşısında durduğu cam kapının saydamlığında değil geçmişte de yitirdiğini, ilk kez çiftliğin kenarları yaldız işlemeli aynasında gördüğü çıplaklığının aslında annesinin fotoğrafta süren çıplaklığından başka bir şey olmadığını ya da kendisinin bunu öyle yaşadığını bilmenin suçluluğunu yıllar sonra duyuyor (Gürsel, 2013, s. 91).

Görüldüğü gibi Elektra kompleksi ile Nilgün'ün hapsediği aynadaki imgelemi birleşiyor. Anne çıplaklığıyla kendi çıplaklığı arasında kurduğu bu özdeşleşme bir benlik farkındalığı şekline eviriliyor. Aslında bedenini yaşadığı işkence sonucu değil genç yaşta, annesini kaybettiği yıllarda yitirmiştir. Ölüm baba rekabetinde anneyi ortadan kaldırmıştır. Bu rekabetin olmayışı, küçük yaşta sınıfsal bir problem yüzünden dayak yediği babasının otoriteyi -kapitalist devleti- simgelemesi, ardından bu simgeye -babaya- büyük bir öfke duyması ve her seferinde babasına başkaldırması Nilgün'ün

fallik döneme saplantılı hâle gelmesine neden olmuştur, Nilgün gövdesini -benliğini- esasında çok geçmişte yitirmiştir. Sonuç olarak Gürsel'in 1960-1980 yılları arasında kaleme aldığı öyküleri psikanalitik bağlamlarıyla genişleyerek Marksist diyalektik bir yaklaşım çerçevesinde, doğrudanlığı nispeten kırılan toplumsal eleştirinin nüvelerini oluşturur.

Buraya kadar saydığımız isimler psikanalist eğilimin dinamiklerini öykülerinde doğrudan uygulama yöntemine gitmiş, öykülerini psikanalizmin bir deney laboratuvarı olarak kullanmışlardır. Bu bağlamın dışında da öykülerde psikanalitik öğeler bulmak mümkündür.

1.5.2.2. Öyküleri Psikanalitik Eğilimle Okunabilenler

Bu başlık altındaki öykücüler eserlerinde Freudyen söylemler geliştirmemiştir. Yazarlar, Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyokültürel, ekonomik, siyasal durumların psikolojilerinde yarattığı kaotik durumları en derinden yaşadıkları ve bu durumları öykü kişilerine de yansıttıkları için öyküler psikanalitik okumaya elverişli bir hâle gelmektedir. Zaman zaman yazar odaklı zaman zaman da metin odaklı bu öykülerdeki psikanalitik eğilimleri bu alt başlık altında açığa çıkarmaya çalıştık.

Peride Celal'in öykülerinde tıpkı Baran, Aral, Özakin gibi Freudyen söylemler ve bilinçli psikanalitik göndermeler yoktur fakat Celal'in küçük yaşlarda anne-babasının ayrılması, üvey baba elinde büyümek zorunda kalması, babasızlığın verdiği müthiş bir yalnızlığı sürekli duyumsaması (İleri, 1996c, s. 45), öykü kişilerinin düşün dünyasına projektör tutması ve psikolojik derinliklerini kaleme alması onun öykülerini Elektra kompleksi üzerinden -psikanalitik- incelenmeyi kolaylaştıran bir unsurdur.

"Jaguar" adlı öyküde ergenlik dönemindeki genç kızın arzuları, istekleri, araba sevdası, cinsel uyanışı ve bir erkek yerine bir arabayı cinsel obje yerine koyması kızın fallik dönemi iyi atlatamadığını, babaya karşı ensest bir saplantı geliştirdiğini akla getirmektedir. Kız bir Jaguar'ın bin erkeğe bedel olduğunu düşünür (s. 27). Öyküde küçük yaşlarda annesini kaybeden ergenlik dönemindeki genç kızın lüks arabaya obsesif ve fetiş bir şekilde takıntılı olması Elektra karmaşası yaşadığına işaret eder. Öyküdeki Jaguar marka araba aslında babanın karşılığıdır, Freudyen okumaya göre araba -mobilité- erkek spermini her yere taşıyabilsin diye son derece önemli bir araç ve

fallusun da tam kendisidir. Jaguar, hem erkeksi gücün hem de kadınsı asaletin sembolü olarak da kullanılmaktadır. Bu bakımdan yazar tarafından bilinçli olarak seçilmiş bir araba modeli olduğu da düşünülebilir. Dolayısıyla kızın arabalara olan fetişçe sevdası aslında babanın fallusuna duyulan arzunun bir yansımasıdır.

Kendisine sarkıntılık yapan berberin çırağını derdest etmesi, mahalle erkeklerine karşı sert ve hırçın tavırları; Jaguar'ın esas sahibi şişman, çirkin, iri yarı adamın yüzüne tükürüp böğrüne dirsek vurarak elinden kurtulması; arabalara takıntısı, hiç tanımadığı adamın Jaguar'ına korkusuzca binmesi kızın erkeksi yönünü gösterir. Sarı Kâhya'nın Arabiko'yu -karısını- evde çocuğuyla bir başına bırakıp başka kadınlarla yatmasını normal karşılaması, erkek olup olmadığından kuşkulandığı babasının kadınlara hiç düşkün olmamasını eleştirmesi, ataerkil baskılamayı, erkek egemen gücü benimsediğini, kabul ettiğini de göstermektedir. Bu paradoks -hem erkek gibi olmayı hem de kadın olmayı istemek- kızın bir cinsiyet rol karmaşası yaşadığı, *eril protesto* geliştirdiğini de göstermektedir. Jaguar'la evlenmeyi düşünmesi (s. 31) bu karmaşanın en bariz göstergelerinden birisidir. Nitekim arabaya bindiğinde Jaguar'ı patronundan kaçırın delikanlıyı gözü görmez; arabanın üstünde olmak, onu yönetmek ya da bir şoföre emir vererek sosyete gecelerinde mekânları gezmek ister. Kız, arabaya fetişçe âşıktır; öyküde kızın cinsiyet rol karmaşası şu şekilde görülür:

Gerçekten de garip şeyler geçiyordu aklından, hem de edepsizce şeyler. Ama çok hoştu doğrusu kurduğu düş: Binersin istediğin zaman, bastın mı gaza git dediğin yere... Frenler de senin elinde, saçı sakalı yok, bakışı pis değil, gıcır gıcır. Ekmek istemez, yemek istemez... Zahmeti ne yavrunun? Erkek milleti gibi alta alması da yok. Sen her zaman üsttesin, ensesinde. Kır boynunu istediğin yere (s. 31).

Kızın arabaya arzu nesnesi hâline getirerek derin bir obsesyon geliştirdiğini ve bu takıntının kendisinde nevrotik bozukluk yarattığını gösteren delillerden birisi kızın rüyasında direksiyonda esmer oğlanın kullandığı Jaguar'ı görmesidir. Bu Jaguar kanatları olan bir kuş, bir uçak gibidir. Kızkulesi'nin üstünden kalkarlar ama uçarken de kız çok korkmaktadır (s. 51). Kız realitede ulaşmayı çok arzuladığı ama henüz ulaşamadığı bu arzu nesnesini rüyasında görmesiyle bilinç dışında biriktirdiği anksiyetik ve nevrotik bozukluklar bilinç seviyesine taşmadan hafifler. Nitekim

gördüğü rüya gerçek olup Jaguar’a bindiğindeyse büyük bir tatmin yaşadığı öyküde görülmektedir.

“Çocuk” (1996) adlı öyküdeki kız çocuğun Elektra karmaşası yaşadığı ve psikoseksüel dönemleri sağlıklı bir şekilde aşmadığı açıkça görülmektedir. Çocuk annesiyle iletişim kurmakta zorlanır çünkü çok küçük yaşlarda Fransız dadılarıyla büyümüş, anne-baba sevgisi alamamıştır. Anne ile baba birbirlerini sevmez, birbirlerine karşı iyi davranmaz, güzel sözler söylemez, kızı ile iletişim yolunu seçmez. Çocuk odasındaki oyuncaklara, eşyalara zarar verir; söylenenlerin aksini yapar. Annesini de kıskanmaktadır, annesinin saçlarını kabartması hoşuna gider ama erkek arkadaşı geldiğinde güzelleşmesini de çekememektedir; eteğinden çekmek, onu düşürmek, babası yerine getirdiği bu adamın karşısında annesini küçük konuma düşürmek ister (s. 140). Anne ve baba arasındaki ayrılık çocuğu derinden etkilemiş, fallik dönemi sağlıklı atlatamamıştır. Zaten öz babasını annesine kaptırmıştır, annesinin şimdiki erkek arkadaşı olan adamı da bu sebeple aşırı derecede kıskanmaktadır, anne babaya ulaşmada büyük bir engeldir. Öyküsünde “Bu anneler olmasa dünyada! Her şeyin önüne geçerler, her şeyin, her şeyin” (s. 134) diyen Peride Celal, öyküdeki kız çocuğu aracılığıyla babasızlığın verdiği o müthiş yalnızlık duygusunu bir bakıma kendi Elektra karmaşasını da dile getirdiği söylenebilir.

Pedagog tavrı Peride Celal’in öykülerinde de kendisini gösterir, anne-baba çatışmalarının, kavgalarının ve ayrılıklarının ya da ebeveynlerinin ölümü arasında kalan çocukların yaşadığı psikolojik mücadeleye yer verilir. Örneğin “Çocuk” adlı öyküde kız çocuğunun mutlu bir aile özlemini derinden yaşadığı görülmektedir. Banyoda asılı duran anne ve babasının bornozlarının kollarını birbirine bağlaması, “Burada kol kola girip gülebiliyorlardı birbirlerine hiç olmazsa” (s. 146) demesi kız çocuğunun yaşadığı psikolojik travmayı gündüz düşleri ve oyun ile hafifletme çabasına bir örnektir. Celal, Füzûzan gibi ergenlik dönemindeki gençlerin de sorunlarına sosyoekonomik olarak da değinmektedir. “Jaguar”, “Putana” ve “Plajda” adlı öykülerde ergenlik dönemindeki genç kızların kapitalimizin ve burjuva yaşamının pırlıtısına nasıl kapıldıklarından bahsetmiştik. Celal genç kızların arzu ve isteklerinden bihaber olan, çocuklarıyla doğru bir iletişim kurmayan, kendi çocuklarının duygularına tercüman olmaya çalışmayan ebeveynlerin çocuklarını nasıl bir felaketin içine sürüklediklerinin farkında olmadıklarını gözler önüne sermektedir.

Peride Celal'in bu öykülerinden yazar odaklı psikanalitik okumalar yapılabilir; bununla birlikte Celal psikanalitik söylemlere girişmemiş, psikanalitik öğeleri öykülerine görünür bir şekilde yerleştirmemiştir. Öykü kişilerinin psikolojilerine ışık tutması onun öykülerini psikanalist eğilime yakınlaştıran esas unsurlardandır.

Şükran Kurdakul'un öyküleri 1960-1980 döneminin eserleri gibi psikanalitik okumaya açıktır. *Tanığın Biri* yazarının anılarına yaslanması, küçük yaşta babasını kaybetmiş olması, öykü kişilerinin bilinç süreçlerini kurmacada irdelemesi psikanalitik okumayı kolaylaştıran unsurlardandır. “Giderken”, “Yangın” (2001a) “Artin Kemal”, “Cicibaba”, “Baskın”, “Unutulmaz Baba Evleri”, “Babasının Oğlu” (2001b) psikanalitik edebiyat içeriğinin yer aldığı öyküler olarak zikredilebilir. Oidipus kompleksi, nevrotik, anksiyetik, psikolojik bozukluklar, anne karnına dönüş, eros-thanatos gibi psikanalitik içerikleri bu öykülerde bulmak mümkündür.

Onların Çocukları adlı öykü kitabı yazarın erken yaşta kaybettiği babası ile olan hatıraları üzerinden de okunarak Oidipus kompleksi bağlamlarıyla ele alınabilmektedir. Bu öykü kitabının genelinde Ağaoğlu, Gürsel ve Bozfırat'ın öykülerindeki gibi ailelerinin ideolojilerinden etkilenen çocuklar ele alınır. *Onların Çocukları*'nda baba figürlerinin politik anlayışının ceremesini erişkinlik dönemindeki çocukları çeker. Kurdakul'un babasızlık sendromu ve yarattığı hayali baba figürü (Yağcı, 1994, s 29) dönemin birçok öykücüsü gibi iki şekilde sonuçlanır: İlki baba ile otoriter devlet özdeşleştirilerek babaya -devlete- isyan, Kronos kompleksi bağlamlarıyla çocukların babayı -devleti- alaşağı edip babanın yerine geçme dürtüsü ve babanın -devletin- hadım edilme korkusu yüzünden ve otoriteyi çocuklarına kaptırmaması için çocuklarını hadım etmesi; ikincisi Oidipus kompleksi bağlamıyla anne rekabetinde babanın ortadan kalkması üzere baba ile özdeş figürler yaratmak, babanın ölümünden anneyi sorumlu tutarak, anneye nefret besleyerek yeni anne figürler yaratmak. Örneğin “Cicibaba” adlı öyküdeki çocuk karakter Fikret, tıpkı Kurdakul gibi genç yaşta babasını kaybeder. Evlerine taşınan Necati Yüzbaşı'na cicibaba, Sabahat'a cicianne der. “Unutulmaz Baba Evleri”, “Babasının Oğlu” adlı öykülerde Oidipus kompleksi üzerinden okumaya müsaittir.

Kronos kompleksi bağlamlarıyla otoriter devlet -baba- ile anne karnına dönüş içerikleri “Giderken” adlı öyküde iç içe görülür. Bir soruşturma esnasında işkence gören

öykü başkışisi kendisine verilen morfin ve yapılan işkence sonucunda bilinçdışını bastıran tüm mekanizmalar ortadan kalkmıştır; ölmeyi, öldürülmeyi arzular, ölüm içgüdüğü Thanatos ağır basmaktadır. Asıl onu kahreden şeylerden birisi de yaşadıklarının acısını karısının ve kızının çekmesidir. Başkışiye makat yoluyla yapılan işkencede tabanca, iğne gibi babanın fallusunu simgeleyen birçok nesne de zikredilir. Baba burada otoriter devlettir. Başkışi tüm acılardan kurtulmak için ölmeyi, öldürülmeyi, hadım edilmeyi diler.

Doğum travması -anne karnına dönüş- öğretisini geliştiren Otto Rank *yaşam korkusu* ve *ölüm korkusu* kavramlarını doğum travması öğretisinden hareketle olgunlaştırır.¹⁰⁹ Otto Rank anne karnındaki güvenli ortamdan kopuşu bireylerdeki ilk psikolojik travma ya da anksiyetik bozuklukların menşei saymasından hareketle insanların ölmesi, bu yaşamdan kopması farklı bir deyişle insanın *tabiat anadan* -doğadan, bu dünyadan- kopmasını da *ölüm travması* olarak zikredebiliriz. Nasıl ki Rank'e göre anne karnından koptuktan sonra ilksel travmamızı yaşıyor ve sonrasında hep o bütün ihtiyaçlarımızın karşılandığı güvenli bir sığınak olan anne karnına dönüşü arzuluyorsak dünyadan koparken yani ölürken de nihai -son- travmamızı yaşıyor ve ham maddemiz olan tabiat anaya -doğaya- geri dönüyoruz ya da farkında olmadan bilinçdışımız sürekli bu dönüşü arzuluyor. Başka bir deyişle bilinçdışımız -ya da ölüm içgüdümüz Thanatos- tabiat anaya, insanın ham maddesi olan toprağa dönmeyi arzulamaktadır. Bilinçdışı, bu dünyada biriktirdiği tüm travmalardan kurtulabilmek için şiddetli bir ölüm isteği içine giriyor. Öyküdeki başkışi ölmek, insanın ham maddesi olan tabiat ananın karnına -toprağa- dönmek ve artık babanın -otoriter devletin- fallusu -öyküde işkence sırasında kullanıla aletler- ile daha fazla parçalanmamak istemektedir.

Ev baskınları, haksız yargılama süreçleri, işkence, tutukluluk, adalet mekanizmasının bozukluğu, savaşlar, darbeler, sıkıyönetimler, sansür gibi Kurdakul'un

¹⁰⁹ *Yaşam korkusu* ve *ölüm korkusu*'na göre bireylerin bağımsız bir varlık olarak hayatlarını sürdürebilmesi daha önceki ortak yaşamını -anne karnından kopuşta olduğu gibi- sona erdirmesi gerekmektedir. Ancak bu tedirgin edici ve kaygı verici bir olaydır, çünkü bağımsız yaşamda bireyler reddedilme, sevgisizlik, yenilgiye uğrama gibi tehditlerle karşı karşıyadır. İşte insanın yaşadığı bu duygu, Rank'ın deyişle *yaşam korkusu*, insanın kendi yaşamını sürdürmesinden korkmasıdır. *Suçluluk duygusu* ise yaşam korkusuna eşlik eder. Rank, *ölüm korkusu*nu ise şu şekilde açıklar: Birey bağımsızlaşma, yani bireyleşme sürecinde bazı yaşam sorumluluklarından kaçınmak ister, bunu yaparken de bir taraftan bireyin etrafındaki unsurların denetimi altına girmesi gibi bir durumla karşı karşıya kalır. İşte insanların bireyselliğini kaybetmek ve tümüyle çaresiz bir duruma düşmek gibi olasılıkların bireyde oluşturduğu korku ve suçluluk duygusu ölüm korkusudur. Bk. (Gençtan, 2015, s. 204).

da reel hayatta yüzleşmek zorunda kaldığı toplumsal kaosları yazar öykü kişilerine de yaşatır. Öykülerde bu durumlarla karşılaşan kurmaca kişilerinin nevrotik, anksiyetik, paranoid-şizoid gibi psikolojik rahatsızlıklar gösterdikleri de görülmektedir; farklı şekilde söylersek bireyler bilinçdışında biriken travmaları artık baskılayamamakta bu travmalar bilinç seviyesine sızarak kişilerde birtakım davranış bozuklukları da yaratmaktadır. Örneğin “Yangın”, adalet ve yargı mekanizmasının konu edildiği düşleme dayanan bir öyküdür. Hapishane duvarlarından korkan tutuklu, yazma edimiyle yaşadıklarının ağırlığından kurtulmak istemektedir. Düşleme tutunan, gerçeklik algısını adım adım yitirerek delirmeye başlayan öykü figürü kurduğu düşlemin gerçek olduğunu sanır ve yangın var diye çılgık atar. “Cicibaba” adlı öyküde Fikret evlerine kiraya çıkan Necati yüzbaşından savaşta neler olduğunu, neler yaşadığını anlatmasını ister sürekli. Adam savaş kelimesini duyar duymaz gerilmektedir, kötü zamanlar geçirmiştir, anlatamaz; savaşta bir kolunu da kaybetmiştir. Fikret bir gece korkuyla kalkar, annesi yanı başındadır, Necati yüzbaşının sesi yan odada “Birinci takım, ateş!.. Mazlum Çavuş!.. Mazlum Çavuş!..” (s. 39) diye çınlamaktadır. Yüzbaşı savaş yıllarını atlatamamıştır, her gece sanırlar yaşar.

“Baskın” adlı öyküde İttihat ve Terakki dönemlerinde İaşe Nazırlığı yapmış Kara Kemal’i Vasfiye Hanım evinde saklar. Evi basılır ve kadın olduğuna bakılmaksızın darp edilir, ağabeyinin arkadaşı olan Kara Kemal’i sakladığı iddiasıyla falakaya yatırılır, kadının acı çılgınlıklarına dayanamayan Kara Kemal dışarı çıkar ve elindeki silahı kafasına sıkarak. Vasfiye Hanım hapiste yatar, bu sırada yaşadıkları onu derin bir buhrana sürüklemiştir; anksiyetik, nevrotik bozukluklar yaşamaktadır. Üzerinden seneler geçmesine rağmen yaşadıklarının ağırlığı altında ezilen Vasfiye Hanım buhranını öyküde şu şekilde zikreder:

Nereden açıldı bunlar şimdi, dedi. Lakırdısı bile içini daraltıyor insanın. Ama ne dersin, açılınca da anlamak istiyorum. Şöyle böyle dokuz sene oldu. Her gün, her saat buralarımda bir şeyler sızılar durur. Kimi geceler, uykumda erkek elleri görürüm. Boğazımı sıkırlar. Göğüslerimde cigara söndürürler (s. 55).

Sonuç olarak Kurdakul’un öyküleri de döneminin birçok öykücüsünde olduğu gibi psikanalitik açılardan değerlendirilebilir.

Adalet Ağaoğlu öykü kişilerinin derin varoluşsal ve psikolojik buhranlarını metne yansıtırken psikanalitik edebiyatın kıyılarına yanaşır. Kurmacalarında anılarına yaslanması onun yapıtlarını tıpkı dönemin öykücülerini gibi psikanalitik okumaya açık bir hâle getirir. Bu bağlamda öykülerinde zengin bir malzeme vardır. Örneğin öykü kişileri toplumsal kaolar nedeniyle oluşan kötü ve acı verici düşünceleri bastırabilmek için obsesif düşünceler ortaya koyar. “Bi Sevmekten... Bi Ölümden...” (2015) adlı öyküde Sakine Çiçek, iş kazasında kayınbiraderini kaybeder. Ölümün gerçekleştiği yere doğru gittiğinde ölenin kocası değil kayınbiraderi olduğunu görünce “Şükür!..” (s. 94) der. İnsan psikolojisi ölüm, kaza vb. istenmeyen bir durum ya da olay gibi ağır bir zorlama ile karşılaştığında nevroza ya da anksiyeteye sebep olabilecek bir durumdan kendisini korumaya yönelik -tıpkı Sakine Çiçek’te olduğu gibi- birtakım davranışlar geliştirir. Sakine Çiçek bu düşünceleri kafasından atamaz, sürekli kendisini suçlar. Aslında Sakine’nin bu davranış örüntüsü bilinçdışındaki obsesif düşüncenin kompulsiyon olarak dışa yansımalarıdır. Farklı şekilde söylersek Sakine’nin psikolojisi, daha derin bir nevroza yahut anksiyeteye maruz kalmasını önlemek için “Şükür!..” diyerek bu travmayı bilinçdışına atmaya, bilince çıkmadan bastırmaya yönelir. Sakine’nin psikolojisi kayınbiraderinin ölüm travmasını bu şekilde aşmaya çalışır.

Yıkıcı toplumsal olayların bireylerde açtığı yaralar “Teşekkür Ederim”deki (2015) öykü kişisinde Freud’un *ambivalens* olarak nitelediği bir duruma sebep olur. Bireyin düşmanlık duygularını sevdiği kişiye karşı yönelmesi, duygusal çift değerlik olarak tanımlanan *ambivalens*¹¹⁰ durumunun öykü kişisinde aslında çok sevdiği ve güvendiği, sürekli olarak ayakkabılarına tamire götürdüğü ayakkabı ustası Mahmut Usta’ya doğru yöneldiğini söyleyebiliriz. Mensubu olduğu toplumdaki insanların ikiyüzlülüklerinden, kabalıklarından, anlayışsızlıklarından bunaldığını söyleyebileceğimiz öykü kişisi toplum yüzünden kendisinde oluşmuş bu düşmanlık duygularını Mahmut Usta’ya yöneltir. Başkisi kadın, Mahmut Usta’nın zor koşullarda, havasız bir mekânda, çok az bir paraya hiç şikâyet etmeden işini güler yüzlü, kibar ve anlayışlı bir şekilde yapmasına katlanamaz. Tamir edilecek ayakkabılarını Mahmut Usta’ya götürdüğü bir gün dükkânın kapalı olduğunu görür. Bu andan itibaren yazar, kadının Mahmut Usta hakkındaki bilinç süreçlerini okura açar: Bu şeffaflıkta kadının yaşadığı cemiyetteki kaba ve anlayışsız insanlar yüzünden içinde biriken düşmanca

¹¹⁰ *Ambivalens* teriminin tanımı için bk. (Freud, 1975, s. 45)

duygu ve düşüncelerini aslında içten içe çok sevdiği ve yapıp ettiklerini birçok açıdan tasvip ettiği Mahmut Usta'ya doğru akıttığını görürüz. Âdeta toplumdaki kaba insanlara -ve bir nevi kendisine- karşı hıncını Mahmut Usta'dan çıkarmaktadır. Öykünün sonunda elindeki ayakkabıları ciltçiye bırakmayı düşünür. Ciltçi ona çok kaba davranır ve dükkândan kovar. Kadın “Bir kimse nasıl karşılanır Mahmut Usta'dan öğrenin!..” (s. 64) der ve ciltçiden çıkar. Başkışı kadın baş edemediği ve bilinçdışının bastırdığı bahsini ettiğimiz toplumsal kaynaklı bu nevroz bilinç düzeyine ambivalens olarak çıkar ve bireyin derin bir nevroza girmemesi için bilinç, kadının psikolojisini bu şekilde dengelemeye çalışır.

Thanatos -ölüm içgüdü- bireyin çoğu hâlde kendisine itiraf edemediği, bilinçdışında bastırdığı saldırganlık, intihar, sapkın cinsel istekler gibi duygulardır. Tahantos idin bilinçsiz arzularındandır. Süperego tarafından bastırılmaya çalışılır, ego bu iki uç içgüdüyü dengelemeye çalışır ancak idin bilinçdışı olması, süper egonun bireyin arzularını rahatça gerçekleştirmesine olanak vermemesi bireyin kendisine dönük saldırganlığını başka bir nesneye ya da kişiye yansıtmasına sebep olabilmektedir. Bir başka deyişle birey duygusal olarak çektiği acıları başkalarına saldırgan tavır olabilmek için yöneltebilmektedir. Bu noktada ego devreden çekilerek bilinç, idin denetimine girer. Toplumsal olaylardan bunalan insanların dayanma sınırları aşarak bilinçdışının bastırdığı bu saldırganlık reaksiyonu ortaya çıkabilmektedir. “Eskiden Bir Sabah” (2015) adlı öyküde entelektüel bir kadının kitapçıda yaşadığı olay egonun, denetimden çıkmasına ve idin baskın gelmesine örnektir. Öyküde kendisine çarparak kitapların üzerine deviren, üstüne özür dilemeyen bir de ayaklarının ucuna tüküren, sosyalist bir dergi çıkaran, bilinçsiz işçilere bilinç kazandırmaya çalışan bu adama başkışı kadının saldırması entelektüel bir insandan beklenilmeyen bu davranışlar, idin kontrollü ele geçirmesine örnek olarak verilebilir. Toplumsal buhranlar bilinçdışının baskıladıklarını birtakım davranışlarla bilinç seviyesine bu şekilde çıkarabilmektedir.

Ağaoğlu'nun “Hüzam Mavisi”, “Nerde O Eski Ölüm” ve “Sessizliğin İlk Sesi” (2015) öyküleri psikanalist okumaya müsait metinlerdir. Yazar bu öykülerinde kardeşi Güner Sümer'le ilgili hatıralarına dönmektedir. Bu üç öykü rüyalar, Oidipus kompleksi ve Elektra kompleksi bağlarıyla birlikte de değerlendirilebilir. “Sessizliğin İlk Sesi”nde babasını annesine karşı rakip olarak gören bir Güner Sümer ile annesini babasına karşı rakip olarak gören Adalet Ağaoğlu görebilmekteyiz. Eserlere

dağınık bir olgu düzeni hâkimdir, geçmiş yıllara -çocukluk, gençlik ve olgunluk- ve hâle -hastane- kısmi-bütüncül geri ve ileri kırılmalarla aksiyon ilerletilir. Öyküdeki hâliyle erkek çocuk ve ablası çocukluk yıllarında babaları tarafından baskılanır, çocuklarına ilgisiz bir babadır. Büyük bir hayal gücüne sahip olan erkek çocuk karpuzun büyüme sesini işiten, çocuk dünyasında yaşayan bir karakterdir. Bir gün baba sabah işe giderken oğlunun bir şişenin üzerine konan peygamberdevesini incelediğini görür, akşam eve döndüğünde de çocuğu bir karpuzun başında yüzükoyun yatarken bulur. Oğluna “Sen ne zaman bir işe yarayacaksın?” (s. 182) diyen baba hakkında abla şu yorumları yapar: “Her zaman hep bunu söylüyordu babaları. Her zaman. Duruşu, bakışı, yürüyüşüyle. Sonra da soyunup dökünüp pijamalarını giymek, odasındaki sedire uzanıp orda kaybolmak üzere içeri giriyordu.” (s. 182). Yıllar sonra erkek çocuk büyük şehre yaşamak için gitmeden önce ablasına sokulup şunları söyler:

İşe yaramak sinmek, sindirilmek ya da geri kalan zamanda tümüyle silinmekse ben bir işe yaramak istemiyorum’ dedi bir gün. Yıllar sonra. (...) Babaları sedirinde bir yandan bir yana dönüyor. Anneleri turşuluk salatalıkları bıçaklıyordu. Bıçağın düzgün aralıklarla hıyara saplanmasıdaki ses ortalığı kaplıyor, odanın alışılmış suskunluğunu tedirgin ediyordu (s. 182).

Erkek çocuk baskıcı ve ilgisiz baba yüzünden Oidipus’u doğru bir şekilde atlatamamıştır. Babasının kendisini ve ablasını sevmediğini düşünmektedir. Olgunluk yaşlarındaki bir muhaverelerinde ablasına babasının pazardan aldığı çürük çarık malzemelerle aslında dalga geçmediğini, ilgisiz babalarına salt yaşadıklarını duyurabilecekleri başka bir yol bulamamanın verdiği becerisizlik yüzünden pazardan aldığı bu döküntülerle dalga geçerek babasına sataştığını söyler. Erkek çocuğun tek amacı babasının dikkatini çekmeye çalışmaktır. Oidipus bağlamında düşünenecek olursak anne-baba-oğul üçlü rekabetinde kendisini görmezden gelen babaya *ben de varım, ben de buradayım* deme yöntemidir. Kız kardeş de anneye karşı rekabette babaya yenilmiştir. Bilhassa öyküdeki annenin salatalığı bıçaklama ve “Bıçağın hıyara saplanışından çıkan sesin yüksek betonlarda uyumlanışı” (s. 184) kızın Elektra karmaşasını uygun bir şekilde atlatamadığı izlenimini uyandırır. “Kamalar, bıçaklar, kılıçlar, baltalar, kalkan balığı, kılıç balığı, yılan gibi simgelerdir daha çok fallusu simgeleyen, tehlike, korku ve ürperti veren silahlardır bunlar.” (Şahin, 2009, s. 180). Burada bıçak ve salatalığın fallusu simgelediği ve bıçaklama eyleminin kardeşlerin kastre (hadım) edilme

korkusunu yansıttığı yorumu yapılabilir. Benzer bir şekilde çocukluk yıllarında kardeşinin karpuzun büyüme sesini duyduğunu haber etmek için ablasına seslendiğinde ablası yanlışlıkla eline dikiş iğnesini batırır. İğne objesinin de fallusu simgelemesi ve kastrasyon korkusu üzerinden psikanalitik bağlamda yorumlanabilir.

Erkek çocuğun Oidipus dönemini doğru şekilde atlatamadığını “Nerde O Eski Ölümler” adlı öyküde gördüğü rüyadan rahatlıkla anlayabiliyoruz. Bilinçdışının baskıladığı dürtüler rüyalarda çeşitli sembol ve işaretlerle karşımıza çıkmaktadır. Erkek çocuk rüyasında babasını görmüştür ve hastanede karşısında oturan ablasına rüyasını anlatır. Rüyada abla ve kardeş Amsterdam’dan gelen bir uçaktan babalarının inmesini beklemektedirler. Freud’a göre gemi, uçak gibi taşıtlar rahmi sembolize eder (Freud, 1996b, s. 116). Burada uçağın anne rahmini sembolize ettiği söylenebilir. Uçağın içinden çıkması beklenen baba, Oidipus kompleksine göre ana rahmine sahip olan baba, Elektra kompleksine göre babanın fallusuna sahip olan anne olarak okunabilir. Erkek çocuğun rüyada gördüğü uçaktan inen yolcuların taşıdığı çanta, babanın giydiği şapka, çerçeveli gözlükler, hamalların taşıdığı küfe, küfenin içindeki çarık çürük sebzeler, babasının yakasındaki güvercin resmi, pırasanın püskülüne takılmış İstiklal madalyası, hamalların elinden kaçan ve pilotun kafasına konan tavuk, yoğurt torbası gibi birçok nesne anne rahmi -uçak- içinden inen babanın iktidarını simgelemesi bakımından oğluna üstün geldiği; annenin ise babayı anne rahmine -uçığa- hapsederek babaya sahip olması bakımından kızına üstün gelmesi gibi çeşitli psikanalist okumalarla değerlendirilebilir.

Ağaoğlu’nda görülen bir diğer psikanalitik içerik Kronos kompleksidir. “Yasemin İşçileri”ndeki (2014) Kaya, hapistedir. Devlete -otoriter babaya- başkaldırmış, devlet ise Kaya’yı -oğlunu- hapse tıkmıştır. Kaya’nın babası Mahmut Bey de oğlunu hapse tıkanlardan yanadır. Kaya’nın babası avukatla konuşmuştur; Kaya itirafçı olsa, ben sosyalist değilim dese hapisten çıkacaktır. Kaya babasından bu sözleri duyunca dayanamaz: “Bizden Menderes’in öcünü alıyorsunuz” (s. 118) diye haykırmak ister ama içinden geçeni değiştirir “Bizden Menders’in hesabını soruyorlar” (s. 118) der. Baba, oğlu gibi olan sosyalist ideolojideki bireylerin akılları başlarına hiç gelmeyecek şeklinde bir söyleve başlar. Mahmut Bey oğlunu ve oğlu gibi olanları susturmaya ve baskılamaya çalışır. Görüldüğü gibi otoriter devlet burada otoriter baba ile özdeştir. Otoriter babaların -devletin ve Mahmut Bey’in- oğlu tarafından hadım edilme korkusu

vardır. Bu sebeple otoriter devlet karşı bir reaksiyon olarak onları susturur, başka bir deyişle kendi evlatlarını hadım eder. Ağaoğlu'nun "Adi Suçlu" ve "Sen de Sor" (2014) adlı öykülerde Kronos kompleksi üzerinde okumaya açıktır. Sol görüşlü olan öykü kişilerine hapislerde türlü işkenceler yapılır, bir başka deyişle baba çocuklarını hadım etmek ister. Tüm bu öyküler 27 Mayıs ve 12 Mart gölgesinde yazıldığı için devrim Satürn'dür -Kronos'tur- kendi çocuklarını yer psikanalitik bağlamlarıyla değerlendirilebilir.

Ağaoğlu'nun öykülerindeki bu tespitlerimizin dışında psikanalitik tahlil yöntemine açık zengin bir malzeme vardır. Örneğin "Adi Suçlu", ironik bir dille de yazılsa "Özgürlükçü" ve "Yan Kapı", "Gün Üç Dakika" gibi öykülerdeki kurmaca kişiler entelektüalizasyon¹¹¹ üzerinden de okunabilir. Bu öykülerde sosyoekonomik, kültürel ve siyasal olay ve olgular, eğitim, aydın sorunu, feminizm, askerî gibi daha birçok toplumsal olay ve olguları öykü kişileri üzerinden okuyucuya aktaran Ağaoğlu'nun entelektüalizasyon gösterdiği iddia edilebilir. Sonuç olarak Ağaoğlu'nun öyküleri bilhassa toplumsal olaylardan dolayı derin psikolojik problemler yaşayan bireylerin yaşadıkları anskiyete ve nevrozlar üzerinden bol malzeme sağlar.

Selçuk Baran'ın öykülerinde Füzûzan, İleri, Gürsel, Uyar, Erbil kadar bilinçli psikanalitik uygulamalar yahut Freudyen söylemler yoktur. Öyküler Baran'ın hayatından izler taşıması, bireyin psikolojik süreçlerine yönelmesi bakımından her anlatıda olduğu kadar psikanalitik bağlamlarıyla elbette ele alınabilir; bu bağlamlar Baran istediği için değil de öyküler bu tarzda bir yapıya haiz metinler olduğu için psikanalizmin dinamikleriyle okunabilir.

Baran'ın öykü kişilerinin -özellikle kadınların- arzu ve isteklerini gerçekleştirememesinden kaynaklı frustrasyon yaşadıklarını görmekteyiz. Bu doyumsal yoksunluklar öykülerde bazen cinsel bir ihtiyacın giderilmemesinden bazen kadın yahut erkeğin eşi yahut sevgilisi tarafından ihtiyaç duyduğu, arzuladığı, umduğu ilgi ve alakayı görememesinden bazen bireyin kendisini var etme biçiminin toplum ve gelenekler sebebiyle ketlenmek zorunda kalmasından kaynaklanmaktadır. Öykü kişilerinin geneli doyurulmamış arzularının travmalarını yaşamaktadır. "Anne", "Ceviz

¹¹¹ Entelektüalizasyonda bireyler "kendi sorunları yerine dünya sorunlarını bilgili ve gerçekten eleştirci bir kavrayışla tartışır, Ülkenin sosyo-ekonomik bunalımlarını anlatmaya dalar." Ayrıntılı bilgi için bk. (Öztürk, 2008, s. 58).

Ağacına Kar Yağdı” (1974), “Çardak”, “Anaların Hakkı” (1977) gibi öykülerdeki karakterler süperegoun yahut idin dizginlediği bariyerleri kırarak doyuma ulaşır, travmalarının yükünü hafifletir. “Anne”de evin annesi uzun zamandır dizginlediği cinselliğini yatalak kocasını aldatarak, “Ceviz Ağacına Kar Yağdı”nın annesi kocasını ve çocuklarını terk edip kentten uzakta bahçelikli bir eve yerleşerek, “Çardak”taki Osman karısını aldatarak, “Anaların Hakkı”ndaki anne oğlunun ölümüne sebep olan kocasını vurarak bir rahatlama ve doyum sağlar. Öykü kişilerinin bu tutumları sonraki süreçlerde elbette daha farklı belki de daha büyük travmaları beraberinde getirecektir.

“Kavak Dölü”ndeki (1974) Terzi Emine cinsellikten yoksundur, yaşlı halası ile yaşar. Halasının oğlu Rahmi’yi arzular. Eve girip iç içe geçerek bir yumak oluşturan, Emine’nin her gün süpürmekten bıktığı, saçına, başına, yüzüne buluşan kavak ağacının polenleri cinselliğin sembolik gösterimidir. Emine, halasının oğluyla cinselliği yaşayamaz, Rahmi rakısını içip çıkıp gider, Rahmi’ye çocuk der. Emine duygularını bastırır, arzularına ket vurur, yüreği tıkanarak Rahmi’nin soğuk rakı kadehini dudakları çevresinde gezdirir, dudaklarına yapıştırır, sonra yıkanıp yatağa girer. Rahmi, annesiyle özdeşleştirdiği Emine’yi arzulaması -Rahmi her ne kadar evden çıkıp gitse de Emine’yi arzuladığı metinde görülür ama arzularını susturur- Oidipus karmaşasına işaret ederken, Emine’nin Rahmi’yi arzulaması da Elektra karmaşası ile okunabilir. Nitekim Emine cinsel arzusunu bastırır, ardından duş alıp yatağa yani anne rahmine döner. Daha farklı söylersek Emine doyuramadığı duyguları yüzünden psikolojik olarak boşluğa düşmesinin, idini daha güçlü bir şekilde bastırmak zorunda kalmasının yarattığı travmayı aşmak için anne rahmine -yatağa- geri dönmüştür.

Yoksul bir kenar mahallede yaşayan, yaşamına ve çevresine karşı yabancılaşma yaşayan “Mısırlar”ın (1977) genç kız karakteri Nuran ergenliğin de getirdiği cinsel uyanma ile kente karışmak, farklı deneyimler yaşamak, farklı insanlara tanışmak ister. Zengin akrabalarına özenir. Nuran, süperegoun duvarlarını yıkmış, idin güdülerine uyarak kente doğru yola çıkar ancak yolda Terzi Sami amcaya uğramamanın ayıp olacağını düşünerek yolundan sapmıştır, daha doğrusu süperegosu daha ağır basar ve güvenli bir limana ailesinin de tanıdığı olan Terzi Sami’nin dükkânına -ana rahimine- sığınır. Eve döner, ağlamaklı olur, baba ile özdeş Sami amcanın söylediklerinden etkilenir ve sahip olduğu şeylere sıkıca sarılır, evi onu dış tehlikelerden koruyan ana rahmi gibi güvenli bir sığınaktır. Nuran her ne kadar yabancılaşmayı bu şekilde aşırsa da

aslında diğerk taraftan da süperegosunun denetiminden çıkacak bilinç düzeyine gelememiş, bu sebeple de arzu ve isteklerine ket vurmuştur.

“Odadaki” (1974) adlı öyküde travma yaşayan ve halüsinasyonlar gören bir adamın bilinç süreçlerini görürüz. Adamın hafızası zayıftır, kızı küçük yaşlarda ölmüştür. Bu durumu atlatamayan adam kapalı kaldığı odada kızının halüsinasyonlarını görür, sesini işitir. Burada Baran’ın, Jung’un *kolektif/ortak bilinçdışı* dediği teoriye atıfta bulunduğu söylenebilir. Carl Gustave Jung eski çağlardan bu yana ortak atalarımızdan miras kalan ölümsüz arketipleri yüzeye çıkararak metinleri tahlil eder. Destan, masal, mit, efsane, peygamber kıssaları, halk edebiyatı gibi türlerin çözümlemesinde oldukça etkili bir kaynak sunan Jung’un arketipleri ayrıca modern edebiyat ürünlerinin tahlili için de geniş bir malzeme verebilmektedir. Öyküdeki adam ise ölen kızı Naciye’nin hayali sesini ve görüntüsünü anlamlandırmada şu tarzda bir yaklaşım sergiler:

Olayın karanlık kişisi Naciye’ydi. O çok eski masallardaki kötü kişi. Ama suçsuz... Çocuktuk o... Ona suç işletecek anıları bile yoktu. Olsa olsa o körpe damarlarda akan kanda birkaç damla... Atalar kalıntısı. Bunca uzağı kim suçlayabilir (s. 10)?

Öyküde bu uygulamanın -Erbil, Gürsel, Uyar, Füzuran’ın öykülerinde yaptığı gibi- Baran’ın psikanalist bir söylemi mi yoksa sadece kurguyla alakalı bir bağlam mı olduğunu tespit etmek zordur ancak yine de Jung’un *ortak bilinçdışı* kuramını göstermesi bakımından önemlidir. Yatalak adamın gördüğü ve duyduğu kızının halüsinasyonlarının kendisini korkutması üzerine bilinci o çok sevdiği kızını şeytanlaştırmamaya, kızının masumiyetini ispat etmeye çalışır. Adamın *gölgesi*, karanlık yönü açığa çıkmış ve Naciye’nin *gölgesi* ile yüzleşmiştir fakat Naciye o karanlık kişi olamaz, eğer adamın korkmasına neden olan Naciye’nin kendisiyse kızının bu kötülüğü -korkutma işi- olsa olsa Naciye’ye atalarından kalan, DNA’sına kodlanmış kalıntılardır yani kızın *gölgesidir*. Jung’un söylemiyle ortak (kolektif) bilinçdışıdır; aksi hâlde küçük bir kız bu korkuya neden olamaz.

“İhtiyar Adam ve Küçük Kız”da (1974) kalp krizi geçiren, ölüm anı yaklaşmış yaşlı adamın bilinç biçimlerini görürüz. “Anne” adlı öyküde annenin bir gece dışarı çıkıp geri döndükten sonraki hâlleri, Sahire Hanım teyzenin camideki hocanın zina ile

ilgili vaazı hakkında söyledikleri üzerine anlatıcı çocuk gece yattıktan sonra bir rüya görür. Zina, aldatma nedir bilmeyen çocuğun gördüğü bu rüya annenin yatalak kocasını aldattığına dair ipuçları verir. Cinselliği, aldatmayı henüz kavrayacak olgunluğa sahip olmayan çocuğun bilinçdışı bu karmaşayı rüyanın dili ile ifade ederek bir rahatlama ve tatmin sağlar.

Selçuk Baran; hassas, kırılgan, hayata zor tutunan, ölümün eşiğinde kalan, bunalan, yaşadığı hayattan kaçmaya çalışan ve kaçan insanların psikolojilerine ayna tutması onun öykülerini psikanalist eğilime yakınlaştırır. Baran'ın birkaç öyküsü dışında psikanalizm eğiliminin dinamikleri çok ön planda görünmemektedir, çağdaşlarından farklı olarak Baran da Aktunç gibi bilerek ve isteyerek Freudyen söylemelere girişmemiştir.

Adnan Özyalçıner, öykülerinde psikanalitik öğeleri öne çıkarmayan isimlerden bir diğeridir. Varoluşçu içeriklerle ve 1950 Kuşağı bunalım tarzı ile yazmasına karşın hemen her öyküsünde -kimisinde doğrudan kimisinde dolaylı- öncelediği toplumsal endişeler bunun nedeni olarak gösterilebilir. Aile bireyleri ile iyi ilişkiler kurması, babası ya da annesi ile derin çatışmalarının olmaması, aksine babasını -bilhassa işçi olduğu için- örnek alması, annesinin dikiş nakış işleri yapması konusunda övünmesi onun aile ilişkileri konusunda büyük sorunlar yaşamadığını gösterir. Bunlara karşın babasını erken yaşlarda, annesini de gençlik dönemlerinde kaybetmesi onda birtakım travmalara sebebiyet verdiği söylenebilir.

Öykülerinde 1950 Kuşağı'na benzer metaforik söylemler çokça yer almaktadır, bu metaforlar birçok öyküsünde bir laytmotif eşliğinde görülmektedir. Bunlar: yokluk, boşluk, uçurum, gök, gökyüzü, deniz, güneş, dev, tüydür. Özyalçın'ın bu öykülerinde güneş, deniz, gök-gökyüzü ulaşılması arzulanan ama ulaşılamayan birer somut objedir. Genelde gökdelenler, yüksek yapılı binalar bunları kapatır; kaplar, karartır. Psikanalitik bağlamda düşünersek güneş, deniz, gök-gökyüzü anneyi, anne rahmini imleyen birer semboldür. Gökdelenler, yüksek yapılı binalar ise babanın fallusunu simgeler. Burada baba, öz babası değildir; buradaki baba simgeleri -binalar, gökdelenler- otoriter devletle özdeşir. Yapıların, binaların yapılmasına izin veren otoriter devlettir. Dolayısıyla gökdelen ve bu yüksek binalar ise otoriter devlet ve onun işbirlikçileridir. Kapitalist devlet sömüren, yok eden, anneye ulaşmayı engelleyen bir otoritedir. Öykü kişileri babanın

fallusunu -gökdelenleri, yüksek binaları- yok edip anneye -güneşe, gökyüzüne, denize- ulaşamazlar, farklı bir şekilde söylersek anne rahmine geri dönemezler.

Öykülerde tekrar eden uçurum, boşluk ve yokluk laytmotifleri ise Özyalçiner'in erken yaşta vefat eden babasından yeterli sevgiyi alamaması ile özdeşleştirilebilir. Öykü kişileri bir dağın, bir uçurumun kenarında gezinirler. İçlerinde dolduramadıkları bir boşluk ve yokluk vardır. Bunlar elbette varoluşsal sorgulamalar ve varoluş bulantıları ile ilintilidir, bunların yanı sıra baba sevgisi/varlığı eksikliğinin de sebep olduğu söylenebilir.

Bunların dışında Özyalçiner'in biyografisinden elde edilen verilerle öykülerdeki psikanalitik bağlamlar daha da açığa çıkarılabilir. Füzûzan, Özlü, Gürsel gibi açık psikanalitik göndermeler yer almaz. Bireylerin psikolojik süreçlerini irdelediği ilk kitapları ise psikanalitik okumaya daha açıktır.

Psikanalitik öğeleri öne çıkarmayan bir diğer isim **Aysel Özakin**'dir. 1976'da *Sessiz Bir Dayanışma* isimli kitabından ağırlıklı olarak toplumcu gerçekçi ve yer yer de feminist bir eğilimle yazan öykücünün *ben anlatıcıyı* kullandığı öykülerinde psikanalitik izler bulabilmek mümkündür. Derin psikolojik tahlil yöntemleri kullanmayan Özakin'in bu kitabında ben anlatıcının kendi dünyasını kendi anlatarak okuyucuya açması psikanalitik izleri takip etmeyi kolaylaştırır. Örneğin "Küçük Bir Burjuvanın Acıları" (1976) adlı öyküdeki anlatıcı kadının küçük yaşlardan itibaren zihin yapısı ataerkil bakış açısıyla şekillendirilmiştir. Tahsilli olan kadın, öğretmen olur. Annesinin çocukluktan itibaren erkekler konusunda onu baskılaması, korkutması ve kadına şiddet uygulaması anlatıcıda bir baskılama mekanizması oluşmasının nedenidir. Kadın evlenmez, kendisini erkeklere karşı her zaman tutar. Bu baskılama, kendisini tutuma sonucunda cinsellikle alakalı anlamsız rüyalar gören kadının bilinç dışı bu travmayı hafifletmeye çalışır. Farklı bir deyişle bastırılmış istekler ve cinsel arzular anlatıcının bu rüyalarında açığa çıkar.

Anlatıcı kadın rüyasında kendisini tek başına ormanda görür. Çok korkar. Allah'a sığınır, ama annesinin öğrettiği tüm duaları da unutmuştur. Yanında aniden uysal uysal bir köpeğin yürüdüğünü fark eder, Allah tarafındandır, diye düşünür. Sonra birden her yer kararır ve sağanak başlar. Köpek ıslandıkça boyu uzar, kuyruğu fallusa (penise) dönüşür, değişir. Anlatıcı korkup kaçmaya başlar. Koşarken kulağının dibinde

köpeğin alev gibi soluğunu duyumsar, anlatıcıya “Sevgilim” diye hitap eder. Anlatıcı köpeğin kulaklarını çeker, üstlerine kozalaklar yağar, her yanı acır, şimşekler çakar. Akıl almaz bir şekilde kahkahalar atar, bu kahkahalar ormanda yankılanır, anlatıcı hayatındaki tek kahkahasını rüyasında atmıştır (s. 43-44). Anlatıcının istekleri, yaşama ve cinsel arzuları bu rüya ile karşılık bulur. Baba sevgisi görememiş, bir erkeğin nasıl bir şey olduğunu hiç bilmeyen anlatıcı için erkek, sevip okşayacağı tonton sevimli bir köpek gibi görünür. Nitekim köpeğin mutasyonu, penisinin ortaya çıkışı da anlatıcının cinsel açıdan bir doyumsuzluk yaşadığının işaretidir. Rüya onu her ne kadar korkutsa da hayatındaki ilk kahkahasını rüyasında atması ile aslında dile getiremediği, çok farkında olmadığı, bilinç dışında biriktirdiği travmayı bu rüya ile atlattığını da anlarız. Anlatıcının gördüğü diğer rüya da benzer bir şekilde yorumlanmaya müsaittir.

Aysel Özakin’ın öz yaşam öyküsü bilindiğinde bu öykü kitabından hareketle psikanalitik çıkarımlar yapmak elbette mümkün olabilir. Özakin’ın doğrudan psikanalitik bir ögeyi bilerek-isteyerek metne koymadığı açıktır. Metin ve karakter odaklı yoğun bir okuma yapıldığında da birtakım psikanalitik yorumlamalar belki yapılabilir ama kanaatimizce bu zorlama olur. Özakin bu öykü kitabında daha çok toplumcu gerçekçi öykünün dinamiklerini incelemiştir.

İnci Aral, psikanalizmin dinamiklerini öykülerinde öne çıkarmaz, öykülerinde bireyin iç dünyasını hedef alması, yazdıklarını çocukluk anılarıyla harmanlaması onun öykülerini psikanalizmin dinamikleriyle değerlendirmeye elverişli hâle getirir. Aral’ın çocukluk yıllarında babasının intiharına şahit olması, babasının ayağına sarılarak intiharı engellemesi sonucu -onun deyişiyle- öykücünün ruhunda bir çatlama, büyük bir yarık açılır. Güvensiz, nevroz ve içe kapanık biri olmasının sebebini bu çocukluk deneyimiyle ilişkilendirir (Aral, 1997, s. 146). Anne babasını erken yaşta kaybetmesi, halasının yanında kardeşlerinden uzak bir hayat geçirmesi, aile sevgisine özlem dolu olması, bu sebeple erken yaşta evlenerek iki çocuk yapması ama arkasında iki çocuk bırakarak ataerkil yapıdaki bu evliliği sonlandırması onun öykülerine Elektra karmaşası, ego, id, süperegö çatışması, gündüz düşleri, öfke patlamaları, cinsellik gibi psikanalitik içeriklerle yansımıştır.

“Kırmızı Sabahlık” ve “Kapı”daki (2018) ataerkil yapı tarafından baskılanan kadın öykü kişilerinde bir savunma mekanizması olarak öfke nöbetleri ve başkaldırı

görülür. “Kırmızı Sabahlıkta”da başkişinin yaşadığı hayat tarzı, kocasıyla erkek egemen cinsel birliktelikleri kadında *doyumsal yoksunluka* sebep olur. Doyumsuzluk yaşadığı bu hayattan kendisini çekip çıkarmak, kaçmak ister. Kadının sıkışan bilinçdışı bu yoksunluğu dış dünyaya bir öfke patlaması olarak yansıtır. Başkişi evi terk etmeden önce bütün eşyalarını kazanda yakarak tüm geçmişini silmek, bilinçdışında birikmiş olumsuzlukları arındırmak ister. Psikolojik rahatsızlıkları da olan kadının, psikoloğuyla kocasını aldatması -kendisine yaşattığı hayat yüzünden psikolojisini bozan kocasını psikoloğuyla aldatarak kocasından intikam alması- da bu baskılama mekanizmalarının ortadan kalkarak doyumsal yoksunluğa sürüklediğini gösterir. Nitekim çocuk olgusu onun evliliği sonlandırmasına engel olur.

“Kapı” (2018) adlı öyküde ataerkil yapıdaki kocası ve kayınvalidesi tarafından baskılanan anlatıcı kadının yaşadığı evlilik ve boşanma süreçlerinin kendisinde oluşturduğu travmalar görülmektedir. Evliliği süresince anlatıcıyı mutsuz eden, yaşamsal, duygusal ve cinsel anlamda anlatıcıya yeterli doyum sağlamayarak, anlatıcının duygularına tercüman olamayan kocası, anlatıcıyla boşandıktan sonra kadına çocukları vermeyerek eziyet etmektedir. Kadın çocuklarını almak için eski kocasının evinin/kapısının önünde beklerken kurduğu gündüz düşü bütününüyle idealize ettiği bir evlilikle kendi evliliğinin kıyaslanması çerçevesindedir. Anlatıcı kadının bir travmaya dönüşmüş evliliği, evlilik sonrası bilinçdışında oluşan anksiyeteleri bu gündüz düşüyle -Freud’un deyişiyle- hafifleterek bilinçdışının bilinç seviyesine taşmasını engellemekte, id, ego ve süperegö dengelerini sağlamaktadır. Kocası çocukları vermeyeceğini söyleyip kapıyı yüzüne çarpınca anlatıcı idden gelen dürtülerini serbest bırakır ve evin kapısını arka arkaya tekmeler. Bu öfke patlaması sonucu gerçekleştirdiği eylemle -kapıyı tekmele- de kadın psikolojik bir rahatlama sağlar.

Aral’ın, babasının travmatik intihar girişimine şahit olması, küçük yaşta babasını ve annesini kaybetmesi, kardeşlerinden uzak büyümesi, aile sıcaklığını aradığı ilk evliliğinden mutsuz olarak boşanması gibi hayatından parçaları *Ağda Zamanı* adlı kitabında çeşitli yönleriyle işlemesi öykücünün psikoseksüel süreçleri sağlıklı atlatamadığının birer delili olmakla beraber yazma eylemi ile yaşadığı bu anksiyeteleri, sancıları hafifletmeye çalıştığının da birer göstergesidir. Yalnız ve iletişimsiz bir çocukluk geçirmesi, küçük yaştaki intihar girişimi (Özdemir, 2004, s. 8), ilerleyen yaşlarında da insanlarla iyi ilişkiler kurmada zorlanması “Olumsuzluk” (2018) adlı öyküsüne yansır.

Annesinin ölümü ardından derin bir yalnızlığa gömülen, kimseyle iletişim kuramayan anlatıcı dikkat çekmek, kendisinin farkına varılmasını sağlamak için intihar girişiminde bulunur. Aral yaşadığı bu travmatik durumu bu şekilde atlatmaya çalışmıştır.

Benzer bir durumu “Kırlı Sarı”da (2018) da görmek mümkündür. Bir tren yolculuğu esnasında ileri/geri kırılmalarla geçmişe ve şimdiye sürekli gidip gelen başkışı, karşısında oturan ve kendisiyle özdeşletirdiği işçi çocuğa, ölmüş kız kardeşi hakkında hayali bir gerçeklik kurgular. Gerçekte maddi-manevi arzu ve istekleri karşılanamayan kız kardeşi evden kaçmış düşkün bir kadın olmuş ve ardından da ölmüştür. Başkışının annesi, kız kardeşinin ölümünden başkışiyi sorumlu tutmaktadır. Bir tren yolculuğu esnasında başkışı karşısındaki çocuğa kız kardeşinin okuduğunu, işçi çocuğun yaşadığı muhitteki bankanın müdürüyle evlendiğini ve kocasının çalıştığı bu bankada onunla beraber memurluk yaptığı yalanını (hayalini) anlatır. Başkışı kız kardeşinin içten içe ölümünden kendisini sorumlu tutmakta ve bu travmayı atlatabilmek adına kız kardeşi için idealize ettiği bu yaşama biçimi yalanını (hayalini) çocuğa anlatmaktadır.

“Masal” (2018) adlı öyküde ailesi tarafından ilişkisi onaylanmayan Melahat’ın Kürt aşığıyla kaçması bir başkaldırıdan çok Elektra kompleksiyle açıklamak da mümkündür. Aral; Uyar, Füzuran, İleri kadar olmasa da öykülerinde evlerini terk eden, çocuklarını yalnız bırakan, boşanan anne-baba kavgasının arasında kalan çocukların yaşayabilecekleri travmalara “Kırmızı Sabahlık”, “Kapı”, “Kırlı Sarı” adlı öykülerde bir pedagoğ gibi dikkat çeker. Bu öykülerde çocuktan çok kadın-erkek, evlilik, karı-koca olguları üzerinde durur.

İnci Aral; Füzuran, Uyar, İleri, Gürsel, Erbil, Soysal, Özlü’nün psikanalitik öğeleri öykülerinde öne çıkardığı gibi çıkarmaz. Yazma tarzı ve öykü sanatına yaklaşımı öykülerini psikanalizme yakınlaştırır. Aral’ın bahsini ettiğimiz bu öyküleri derinlemesine ve müstakil olarak ele alındığında daha fazla psikanalitik veri elde edilebilir.

Nazlı Eray’ın öykülerindeki fantastik ve gerçeküstü eğilimler, toplumsal ve bireysel acıların -özellikle karı-koca, kadın-erkek ve sevdâ ilişkileri- öykü kişilerinin iç dünyalarında yarattığı acıyı, yıkımı, tahribatı göstermede hatta hafifletmede bir yöntem olarak kullanılır; fantastik ve gerçeküstü öykü kişilerinde -çoğunlukla anlatıcıda- bir

narkoz etkisi de yaratmaktadır. Ayrıca Nazlı Eray'ın öykülerindeki fantastik ve gerçeküstü eğilim, hastanede ağır acılar çekerek uzun bir dönem tedavi görmesi üzerine bu acıları dindirmek için bilinçdışında geliştirdiği bir yöntem olarak da addedilebilir. Onda yazmak bilinçdışında bir aruzunun (isteğin) karşılanmasına, doyurulmasına karşılık geldiğini (Öner, 2016, s. 138) ileri sürersek, Eray'ın bilinçdışı gerçeklik içindeki acıları dindirmenin bir yolu olarak kurgusal âlemde reel gerçekliği fantastik ve gerçeküstü ile yansıtmayı bir yöntem olarak seçmiştir diyebiliriz. Böylelikle öykü kişilerine -özelde Eray'a- acı veren gerçeklik bozulur, onun yerine öykülerde insan sevgisi ve mutluluk gibi öykü kişilerini iyi hissettiren durumlar belirir. Böylelikle Eray, öykülerinde yer yer fantastik ve gerçeküstü yer yer de rüya ve rüya formu anlatım tarzıyla bilinçdışında onu rahatsız eden istek ve arzuyu doydurmuş olur, bilinç düzeyini dengeler. Sonuç olarak Eray'da fantastik, gerçeküstü, rüya ve rüya formu bir *savunma mekanizması* gibi işler.

Eray'ın öykülerinin otobiyografik özelliklere sahip olması metinlerin psikanalitik olarak okunmasını kolaylaştırır. Örneğin *Geceyi Tanıdım* yazarının yaşadığı aşkların, her iki eşi ile boşanma olayının psikolojisini derinden etkilediği öykülerde de görülmektedir. Nitekim öykülerindeki anlatıcılar zaman zaman kocasından ayrıldığını zikreder. Eray, bilinçdışında biriktirdiği gerçek yaşamındaki bu acı deneyimi kurgusal bir formla kâğıda aktardığında bilinci dengelenir; nevrotik, anksiyetik ya da psikolojik bir bozulma yaşamasının önüne geçilir. “Eray öyküsünde kişilerin çok kez *eşikte* kalma olgusuna, *sınır durumlara* değinildiği veya psikanalitik okumalara elverişli durumlar yakalandığı halde, metinlerin serüven aktarmaya şartlanmışlığı, insan ruhunun dehlizlerinde dolanmanın önüne geçer” (Uğurlu, 2007, s. 265). Eray'ın bu dönem öykücülüğü sürekli kendisini tekrar eden benzer içerikler etrafında dönmektedir. Bu bakımdan onun öykülerini psikanalitik olarak çözümlemeye çalışmak zaten birçok yönünü bildiğimiz öz yaşam öyküsünü deşmekten öteye geçmeyecektir. Örneğin “Sonsuzun Çocuğu” adlı öykü anne karnına dönüş üzerinden rahatlıkla okunabilmektedir. Eray'ın bu öyküsündeki başkişi kız, ayakkabısının deliğinden bakarak bir suyun/denizin içindeki Yahudi arkadaşı İbzer'e seslenir. Yahudi İbzer oynamaya gelmez. Öyküdeki anlatımdan hareketle İbzer'in öldüğünü anlamaktayız, İbzer'in babası ölüler bahçesinde gezmektedir. Eray'ın bu kızla kendisini

özdeşleştirdiğini, annesinin karnına dönerek yaşadığı travmaları unutmak istediği iddia edebiliriz. Bu öyküde cinsellik de öne çıkarılır.

Günümüzün yaşayan yazarlarından biri olan Eray'ın hayatı hakkında verdiği söyleşiler, yazdığı kitaplar ve üzerine yapılan çalışmalar hem okura hem de araştırmacıya hâlihazırda yeterince malzeme vermektedir. Anneanne, babaanne dâhil olmak üzere tüm ailesi ile sıkı ilişkiler kuran yazarın hayatından hareketle psikanalitik çözümlemeler yapmak olanaklı olsa da Füzûzan, Ağaoğlu, Uyar, Gürsel, İleri, Kurdakul gibi toplumsal endişeleri olan yazarların eserlerine benzer bir şekilde yazarın niyeti boyunca kurmacayı okumamızın bir getirisi olmayacaktır.

Şiir Erkök Yılmaz'ın öykülerinde tıpkı Celal, Baran, Aral, Özakin gibi Freudyen söylemler ve bilinçli psikanalitik göndermelerde bulunmaz. Yazarın hayatı hakkında derinlemesine yapılmış bir çalışmanın olmaması da öyküleri yazar odaklı psikanalitik okuma açısından zorlaştırır. Dönemin yirmi öykücüsü gibi kurmaca kişilerinin iç dünyasının derinliklerine dalması, bireylerin görülmeyen yaşantılarını gösterebilmek adına yoğun biçimsel denemelere girişmesi Erkök'ün öykülerini karakter odaklı psikanalitik okumaya elverişli duruma getiren unsurlardandır.

“Küçük Mehmet”te (2004) Aral, Uyar, Celal'in öykülerindeki gibi karı koca ilişkisi arasında kalan *çocuk* içerik olarak ele alınır. Mehmet'in bilinç dünyası henüz çocuk yaştan itibaren toplumun ataerkil zihin yapısıyla haritalandırılmaya başlanmıştır. Çocuk, babasının ona aldığı oyuncak bir silahla gecenin bir yarısında erkek egemen kültürün özelliklerini sergileyen gündüz düşleri kurar. Silah, çatışma, kavga, güç, ölüm Mehmet'in gündüz düşünüyü besleyen, bilinçdışını biçimlendiren unsurlardır. Babasının annesine yönelttiği şiddet eğilimine şahit olan Mehmet'in psikolojisi kirlenir; çocukluk döneminde maruz kalınan bu travma olgunluk yaşlarında Mehmet'in bilinçdışını olumsuz yönde etkileyebilir, onda anksiyetik, nevrotik bozukluklara sebep olabilir.

“Kavşaktaki Adam” (2004) adlı öyküde ise kavşakta gelip geçen arabaları gözleyen öykü kişinin iç dünyasını, bilincinden akıp giden düşünceleri görürüz. Öyküde adamın -parçalanmış bilincinden metne yansıtılanlarda- bulunduğu kavşakta karşıdan karşıya geçerken oğluna uzun burunlu bir adamın kullandığı turkuaz renkli bir arabanın çarptığını anlarız. Kanlar içinde kalan oğlunu beyaz bir araba -muhtemelen ambulans- hastaneye yetiştirse de oğlan ölür. Adamın bilinçdışı yaşadığı bu travma

sonrasında bilinç seviyesine ulaşmış ve adam aklını yitirmiştir. Kavşakta çöp sepetine dayanıp gelip geçen arabaları seyrederek, insanlara ve şoförlere laf atar. Öykü bu trajediyi yaşamış ama bu travmayı atlatamamış adamın mantık ve mantıksızlık arasında gidip gelen sayıklamaları, iç ve dış sesleriyle inşa olunmuştur.

“Hop Eden Şey” (2004) adlı öyküdeki Nermin evlidir, şehirde gezerken bir delikanlıyla göz göze gelince yazarın deyişiyle yüreği hop eder. Delikanlıya kendisini göstermek, beğendirmek ister. Kocasını çapkınlıklar yapan Nermin’e delikanlı “kartmış” diyerek başka bir hedefe -kadına- yönelir. Kocasının ikinci kadını, yedeği olmayı, bu kadar kolay kabul edişin ardında Nermin’in artık kocasından yeterli doyumu alamadığı, frustrasyon yaşadığı da söylenebilir.

Şiir Erkök Yılmaz’ın öyküleri üzerine yapılacak müstakil bir çalışmada psikanalitik ögeler çıkartabilmek mümkündür. Söylediğimiz gibi yazarın öncelediği unsurlardan biri öykü kişilerinin bilinç süreçleri olması öyküleri psikanalist eğilime yakınlaştırır.

Selim İleri’nin mizacı ve öz yaşam öyküsü anlatılarının esasını oluşturan önemli unsurlardandır. Birçok öykü kitabında olduğu gibi *Dostlukların Son Günü*’nde birden çok öyküde karşımıza çıkan Kemal karakteri yazarla özdeşdir. Öykücünün ideolojik ve yaşamsal duyarlıkları bu karakterler üzerinde açık bir şekilde görülür. Öykü kişilerinin çocukluk yıllarına ayna tutan İleri, psikoseksüel gelişim dönemlerinde yaşadıkları problemlere de özellikle değinir. Tüm bu söylediklerimize çocuk ve anne karakterlerin çok boyutluluğu, -hatıralarından da takip edebildiğimiz- otoriter bir babanın kurmaca dünyaya sızarak istenmeyen ve sevilmeyen bir ebeveyn modeli olması, (Kronos, Oidipus ve Elektra kompleksi) cinsellik konusunda yaşanan karmaşaların anlatılması, öykü kişilerinde görülen *aşağılık kompleksleri*, anne karnına dönüşü imleyen sembolik unsurların kurmacaya iliştilmesi, obsesif, nevrotik ve anksiyetik bozukluklar gösteren kurmaca kişiler, bilinçdışında gizlenen saplantılar, korkular, arzuların açığa çıkması; id, ego ve süper ego savaşında eros ve thanatos ikilemine sıkışmış ölme ve öldürme güdüsünü arzulayan dengesiz ve aşırı gözyaşı duyarlıklı bireyler gibi psikanalitik yorumlanmaya açık zengin malzemeler İleri’nin öykülerini psikanalitik edebiyat eleştirisi üzerinden okumaya müsait bir konuma getirir.

Dostlukların Sonu Günü yazarının birçok öyküsü psikanalizm üzerinden okunmaya açık olmakla birlikte “Hüzün Kahvesi”, “Yürek Burkuntuları”, “Türküsüz” (2003), “Yarın Ağlayacağım”, “Elbise Haritaları”, “Kırık Minyatür”, “Mecnunu Çok Dağlar”, “Yarın Olsun” (1975), “Oda Musikisi”, “Sabahsız Geceler”, “Bir Denizin Eteklerinde” (2021) öykülerinde psikanalitik unsurların öne çıktığını söyleyebiliriz.

“Hüzün Kahvesi” adlı öyküde çocuk karakterin psikoseksüel gelişim dönemlerini sağlıklı atlattığını görmekteyiz. Burada temel gerekçe ilgisiz, sevgisiz, çocuğuyla iletişim kurmayan ebeveynlerdir. Başkışı çocuk, sorumsuz ebeveynlerinin, tavşanlarını sevsin diye evine gönderdikleri komşuları olan bir adamdan da istismar görmektedir. Öyküde ebeveynler, “o anlamaz çocuktur” diye kendi oğullarının önünde soyunurlar, birbirlerine -temaslı bir şekilde- kur yaparlar, çocuk; anne ve babasının cinsel birlikteliklerine şahit olur. Fallik dönemlerde bu durumlara maruz bırakılan çocuk olgunluk dönemlerinde cinsel kompleksler, iletişimsizlik, yalnızlık, sevgisizlik gibi hayatına negatif anlamda önemli tesirleri olan ciddi problemler yaşar. Ayrıca çevresindekiler kadınsı hareketlerinden çok rahatsız olurlar. Âşık olduğu kişiye çocukluk dönemlerinde yaşadıklarını anlatınca sevdalısı da onu terk eder. Başkışının yalnızlığı, bulantısı daha da derinleşirken cinsel anlamdaki kompleksleri de aynı oranda karmaşıklaşır.

Çocuk karakterin babaya karşı nefreti derindir. Babanın anneye yaptıklarına şahit olması Oidipus rekabetini kızıştırır. Öykü kişinin iletişim kurduğu ve çok sevdiği bir martı vardır. Bu martı öykü boyunca ara ara çıkar karşımıza. Martının sembolik olarak babanın fallusunu sembolize ettiği söylenebilir. Başkışı, bir gece gazinodan çıkarken eğlenmiş, mutlu ve mesut bir hâldeki babasını gördükten sonra “Martı’dan da, senden de, hatta evin sahibinden de habersiz karısına dönüyordu. Gün boyu didinip kazandıklarımı yiyordu işte” (s. 14) der. Baba fallusa (martıya) sahiptir, ama bundan habersizdir, -daha çok bu konuda ilgisizdir- zaten karısına da sahiptir. Anneyi çok mutlu eden babanın fallusu ise çocuk için ulaşılmazdır. “Güneş ışıyınca dek seviştikleri olurdu” (s. 14) Çocukta kastrasyon korkusu da vardır. Çocuk, anneyi mutlu eden o fallusa sahip olmak ister, ama imkânsızdır, aynı martı gibi... Martıyı takip eder çocuk öykü boyunca, “Hep o ak martıyı düşünür” (s. 15). Martı havadadır, onun asla ulaşamayacağı yüksekliktedir. Tıpkı babanın fallusu bir başka deyişle annesi gibi...

Öyküdeki çocuğu istismar eden adamın -birinin tüyleri dökülmüş ve uyuz diğerinin bir ayağı kesik- tavşanları psikolojiseksüel gelişim dönemlerine saplantılı hâle gelmiş birey ve Oidipus kompleksi üzerinden okunabilir. Selim İleri'nin annesi melankolik, durduk yere ağlayan ve hüzünlenen bir kadındır. Öykücünün eserlerinde *gözyaşı* duyarlılığından beslenmesine sebep annenin bu mizacıdır. Anne çok kitap okur. Evdeki baba figürü ise disiplinli, sert ve asabidir; aile içinde iletişim yoktur, sevgisizlik iklimi hâkimdir (Mengi, 2009, s. 4-28). İleri'nin çocukluk anılarını anlattığı her öyküde anne figürü ile karşılaşırız. Anne bazen çok sevilen bazense nefret edilen bir figür olarak işlenir. Dolayısıyla anne ve çocuk ya da aile ilişkilerinin ele alındığı öyküler Oidipus karmaşası üzerinden okunmaya elverişlidir. Örneğin “Elbise Haritaları”nda babadan yoksun olan daha doğrusu anneye ulaşmadaki en büyük rakipten kurtulmasına rağmen çocuk karakter Kemal annesini çok sevemez, kucaklayamaz; burada annenin soğuk tabiatlı oluşu, kadının bozuk burjuvazi ahlakına sahip olması etkindir. Kemal, annesinin aşağıladığı hor ve küçük gördüğü Terzi Funda'da anne sevgisini tamamlayarak annesinden bir nevi intikam almaktadır.

“Türküsüz” de Elektra kompleksi yaşayan Suat'ın öyküsünü okuruz. Suat'ın babasının, cumhuriyetin ilanıyla nazırlık görevi sonlandırılır, baba elindeki son değerli eşyaları da kadınlarla yer. Baba ne anne ne de kızıyla bir iletişim hâlinde. Baba ölür, Suat komünist bir marangozda baba sevgisini tamamlamak ister ancak ülküsü uğruna marangoz onu terk eder. Bu olay üzerine annesini de alarak Anadolu'ya giden ve öğretmenlik yapmaya başlayan Suat hiç kimseyle evlenmez. Anne, kocasının zenginlik dönemlerini sürekli özlemektedir. Suat, annesinin babasını anlamaması, onu iyi idare edememesi, başka kadınlara âdeta yem etmesine öfkeli. Babasından gerekli ilgi ve alakayı görmeyen Suat, babasını başka kadınlara kaptıran ve babasının ölümünden sorumlu tuttuğu annesini, evlenmeyerek ve Anadolu'da kadına zor bir yaşam sürdürerek âdeta cezalandırır.

Alfred Adler'in *aşağılık kompleksi* yazarda da görülen bir durum olmakla birlikte öykülerinde de sürekli karşımıza çıkmaktadır. Harmancı (2009) Selim İleri'deki aşağılık komplekslerinin ilkinin yazarın babasının çok yüksek bir gelire sahip olmamasına ve buna mukabil yüksek gelir grubundaki insanlarla içli dışlı yaşanmış olmasına bağlar, bu durum yazarda ekonomik anlamda bir aşağılık kompleksi oluşmasına neden olur. Bununla birlikte Harmancı, İleri'nin yaşamı süresince başarılı

bir öğrenci olamaması ve çok küçük yaştan itibaren insanlarla iletişim kuramamasının yazarda aşağılık kompleksi oluşmasında etkili olduğunu söyler (s. 10).

Realitede oluşan bu komplekslerin öykülerdeki görünüşleri zengindir. Örneğin “Yürek Burkuntuları”nda öykücü, kadınsı tavırları olan bir adamın toplum tarafından ötekileştirilmesini, arkadaşları tarafından sürekli dalga geçilmesini, toplum içinde alaya alınmasını işler. Aykırı ve marjinal bir kimliğe sahip biseksüel özellikler gösteren karakterin çocukluktan itibaren yaşadığı toplumsal baskılar onda aşağılık kompleksleri oluşmasına, cinsel kimlik konusunda önemli karmaşalar yaşamasına sebep olur. İlgi erkek sevgilisi ve Ayşe ise kız sevgilisidir. Eşcinsel kimliğini gölgelemek, toplumsal baskılar yüzünden eşcinsel kimliğinden sıyrılmak için Ayşe ile birlikte olur. Ayşe’de cinsel ve duygusal anlamda başarısız olur. Ayşe mi İlgi mi, erkek mi kadın mı, heteroseksüel mi gey mi ikilemi onun nevrotik, şizofrenik özellikler göstermesinin nedenidir. Günlüklerdeki şizofrenik anlatımda ve absürtizmin öne çıkmasında da bu dilemma çıkmazının neden olduğu söylenebilir. Sonunda Ayşe ile cinsel birlikte yaşayamaz, üzerine İlgi’yi yani eşcinsel kimliğini de öldürür. Öykü kişinin çocukluğundan itibaren gördüğü toplumsal baskılar dolayısıyla oluşan aşağılık kompleksi onda thanatosu -ölüm/öldürme içgüdüsünü- tetikleyerek onu bir katile dönüştürür. “Yarın Olsun” adlı öyküdeki Kemal ve Önder arasındaki ilişki de Adler’in aşağılık kompleksi üzerinden okunmaya açıktır.

İleri’nin öykülerinde çocuklukta yaşanan travmalar çocuk büyüdüğünde onda obsesif, kompulsif bozukluklara, nevroza ve anksiyeteye sebep olmaktadır. Mesela “Yarın Ağlayacağım” adlı öyküde küçüklükten sevgisiz ve ilgisiz kalmış, iletişimsizlikten yalnızlaşmış, ebeveyn özleminde olan başkişi çocuk dikkat çekmek için kiliseye gider, bebeklerden İsa modelleri yapar ama babaanne tutucu bir Müslüman’dır. Torununun problemini anlamaz, aksine onu aşağılar ve akreplerle dolu kömürlüğe kapatır. Başkişi çocuk, dayı çocukları tarafından da sürekli aşağılanır. Bu başkişinin olgunluk dönemlerinde hayata, kendisine ve insanlara karşı derin bir yalnızlık ve yabancılaşma yaşamasında çocukluk dönemlerinde yaşadığı bu travmalar sebeptir. Başkişi büyüyünce de çocukluk travmaları devam eder, çocukluk dönemlerine saplantılı kalır, olgunluk dönemlerinde de bu seneleri atlatamaz, derin bir sevgisizlik, yabancılaşma ve yalnızlık yaşamaktadır.

“Kırık Münyatür” ve “Mecnunu Çok Dağlar” adlı öyküler semboller üzerinden okunabilmekle beraber öykü kişileri obsesif, kompulsif bozukluklar, nevrotik özellikler ve derin anksiyetik davranışlar sergiledikleri söylenebilir. İleri’nin diğer birçok öyküsü yukarıda saydığımız hem benzer özelliklerle hem de bunların dışında psikanalitik edebiyat eleştirisi yöntemleriyle incelenebilecek çok zengin bir içeriğe sahiptir. 1960-1980 yılları arasında verdiği bu öyküler bilhassa anne ve çocuk merkezli okuma yapmaya elverişlidir, psikoseksüel gelişim süreçlerini açığa çıkaracak birçok malzeme içermektedir. Celal, Füzûzan, Bozırat, Uyar Erkök, Aral gibi yer yer pedagoğvari davranan İleri’nin yalnız ve kompleksli mizacı da anlatılarına psikanalitik bir çeşni katar. Bilhassa cinsellik konusunda hassasiyetler göstermesi de metinleri Freudyen okumaya elverişli duruma sokar. İleri’nin toplumsal hassasiyetlerinin olması ve bu sorunları açık açık bağırması da öykülerinde psikanalitik edebiyat eleştirisi eğilimini kullanmasında etkili olduğu söylenebilir.

Ayşe Kilimci’nin öykülerinde doğrudan psikanalitik göndermeler bulunmamakla birlikte öz yaşam öyküsünden hareketle birçok psikanalitik okumalar yapılabilir. Bundaki ana etken babası ile olan ilişkileridir. Ataerkil, erkek egemen, patriark yapıdaki Ali İhsan Bey sert mizaçlı, otoriter ve baskıcı bir babadır. Kilimci evlerinde sevinmenin tehlikeli ve yasak olduğunu, bu durumun evin *babayasası* olduğunu söyler. Alkol almak, dans etmek, gezmek, karı gibi gülmek, açık saçık giyinmek, saç ve tırnak uzatmak gibi daha birçok insana ait şeyler yasaktır. Babasıyla siyasi görüşleri de farklıdır. Dolayısıyla evde baba kız sürekli çatışmaktadır. Dönemin öykücülerinde görülen Kronos kompleksi, otoriter baba-otoriter devlet özdeşleşmesini 1976’da yayımladığı *Yapma Çiçek Ustaları* adlı öykü kitabında doğrudan görmesek de Kilimci’nin kendisinde, öykülerindeki otoriteyle kavgasında ve sonraki öykü kitaplarında görebilmek mümkündür. Öykücünün baba düşüncesi ve baba tarafından yaralanmaları *Kızlar ve Babaları* (2011) adlı kitapta şu şekilde görülür:

Baba, kızın en büyük şansı olabildiği gibi, şanssızlığıdır da, hem mutluluk nedenidir hem mutsuzluk... Artık, bahtınıza ne çıkmışsa... Elbet babasına benzer bir abi yahut erkek kardeş varsa, kaderiniz katmerlenmiştir. Seçeceğiniz erkekler bile üç aşağı beş yukarı bellidir artık, yetiştireceğiniz oğul da... Hatta mesleğiniz... Dertliye derman, kendi gibilere em olacağını sanarak, psikolog olur baba yorgunu çocuklar, avukat, sosyal çözümçü, şair... Kendi başını

bağlayamayan gelin başı bağlarmış... Bağlayamaz mı, kimileri bağlar belki, en azından yolunda yürür, ama, bu içlerindeki sırça sarayın çatlaklarını onarmaya yetmez, kırıklar süpürülüp atılamaz, yahut kendilerini seyrettikleri, edecekleri tılsımlı aynalar sarayının kahkaha pavyonu olmasını sağlayamaz. (s. 298).

Kronos kompleksi, otoriter devlet-otoriter baba özdeşleşmesi “Küçük Kentin Küçükleri” (1976) adlı öyküde görüldüğü söylenebilir. İzzet’in babası işçidir ve arkadaşı Bülent’in ailesinin fabrikasında iş kazası geçirerek hayatını kaybeder. İzzet çocuk olmasına karşın bilinçlidir. DP ve AP dönemleri sonrasında zenginleşen, devletle ve partilerle yakın ilişkiler kuran Bülent’in dedesinin fabrikalarında, ticarethanelerinde çalışanlar eğer çalışmasa Bülent gibilerin hiçbir şey üretemeyeceklerini bilir. İş kazası sonrası sus payı olarak annesine dikiş makinesi verildiğini anlar. Şimdiyse Bülent’in dedesi babasının yerini alacak ve annesiyle evlenecektir. İzzet bu konuya çok fazla içerler, çalışıp evi geçindireceğini söyler. Öykü önünde sonunda bu izdivacın ekonomik yoksunluklar sebebiyle gerçekleşeceğini hissettirmektedir. Bülent’in dedesi -otoriter devlet- Kronos gibi kendi çocuklarını -öncesinde İzzet’in babasını, evlilikten sonra İzzet’i- yiyecektir. Kilimci’nin bilinçdışında biriktirdiği otoriter baba-otoriter devlet özdeşleşmesi öyküsüne de bu şekilde yansımıştır. Nitekim İzzet, babasının trajedisine sebep olan Bülent’in babasından, Bülent’ten, babasının yerini alma ihtimali olan Bülent’in dedesinden intikamını gündüz düşleri kurarak almaya çalışır. Çatı kadar bir eli, çınar ağacı kadar parmakları vardır. Bülent’in kendisine, babasına iki tokat, dedesine dört tokat atar. Fabrikadaki çalışanları, makineleri söküp boş araziye kurar; kendileri çalışır, kendileri yer. İzzet bilinçdışındaki travmalarını bu şekilde kurduğu gündüz düşleri ile tedavi eder.

Kilimci’nin “Yapma Çiçek Ustaları” (1976) adlı öyküsünde cinsellik içerikleri öne çıkar. Çocuğun kendi cinsinden ebeveyni saf dışı bırakması konusunda beslediği duygu, düşünce, içgüdü ve fantezilere Freud’un Oidipus kompleksi (karmaşası) adını verdiğinden birçok kez bahsetmiştik. En sonunda da çocuklar diğer ebeveynler orada oldukça bu isteklerinin asla gerçekleşemeyeceğini anlar ve karşı cinsiyetteki ebeveyne duydukları istekleri bastırır. Arından çocuk aynı cinsiyetteki ebeveyne -karşı tepki geliştirme tekniğiyle- kendisini özdeşleştirir. Şayet çocuk karşı cins ebeveynden kopamazsa ve rakibini ilk eşcinsel sevgi nesneleri hâline getirirse bu dönemde *saplantı* (fiksasyon)

yaşar. Freud’a göre eşcinsellik gibi olguların kaynağı bu durumdur.¹¹² Gülderen’in anne ve baba sevgisizliği onu cinsel olarak farklı yönelimlere sevk etmesinde de benzer bir durum gerçekleşir. Bu olgusallığı Freudyen bir şekilde okursak anne ve babadan alamadığı, yeterli oranda göremediği, -belki de hiç göremediği- ilgiyi, sevgiyi, sıcaklığı anne-baba ile özdeşleştirdiği Nadide öğretmeninde bulur. Öğretmenin eşcinsel oluşu onun cinsel yönelimini tayin etmede etkili olur.

Ayşe Kilimci sosyal hizmet uzmanıdır, işinin odak noktasında çocuklar vardır. Çocukları çok sever, kendisinin de üç tane çocuğu vardır. Dolayısıyla çocukların merkezde konumlandığı öykülerinde Füzuran, Uyar, Aktunç, İleri, Aral, Erkök’ün öykülerindeki pedagog tavrı -bu yazarlardan daha da ilerici bir tutumla- görebilmekteyiz. Örneğin “Küçük Kentin Küçükleri” (1976) adlı öyküdeki Bülent, Lacan’ın ayna benlik kuramıyla okunabilmektedir. Bülent içki, kadın, sigara konusunda anne, baba ve dedeyi aynalar. (s. 46). Anne ve baba çocuğa az miktarlarda içki ve sigara tattırır. Çocuk bu alışkanlığı küçük yaşta da sürdürür. Babasının çekmecedeki tabancasını alıp ona itiraz edenlere sıkmayı düşünür. Babasının annesini aldatması, annesine şiddet uygulaması, aldattığı kadının kim olduğunu bilmesi, o kadına babasından selam götürmesi gibi olaylar Bülent’in çevresi, yetiştiği ortam bütünüyle Bülent’in bilinçdışını kirletmektedir. Bülent bir taraftan da annesini korumaya çalışır. Babasının çok paracı olduğunu bilir. Bir gündüz düşü kurar, babasına büyük bir miktar- da parayı verecektir ama tek bir şartla verecektir bu parayı, parayı verdikten sonra da annesi babasını dövecektir. Bülent’in davranışlarındaki bu tutarsızlıklar -babasının metresine selam götürmesi, bu yüzden annesini çileden çıkarması ve annesini korumaya çalışması- Oidipus karmaşası ile de açıklanabilir. Bülent’in bisiklete atlayıp babasının metresine selam götürmesi, rakip olduğu babayı aradan çıkarmaya çalışması, arzu

¹¹² Fallik Dönem ve Oidipus kompleksi hakkında Jerry M. Bugar şunları söyler: “Bu dönemin ileri bir aşamasında çocuk, bilmeden annesiyle evlenen mitolojik Yunan karakterinin adından esinlenerek adlandırılan . *Ödip (Oedipus) kompleksine* girer. Freud, bu yaşlardaki çocuğun karşı cinsiyetteki anne-babayla karşı cinsel bir çekim hissettiğini söylemiştir. Küçük erkek çocuğu annesine, küçük kız çocuğu ise babasına karşı ensestçe bir istek duyar. Küçük çocuklar bu durumla ilgili bazı korkular yaşarlar. Erkek çocuklarda, babalarının onların düşüncelerini öğrenip penislerini kesmesinden korkmaları anlamına gelen *iğdiş edilme (kastasyon) korkusu* gelişir. Eğer erkek çocuk kız kardeşinin cinsel organını görürse, korktuğu şeyin kız kardeşinin başına geldiğini zanneder. Kız çocukları ise erkek cinsel organını gördüklerinde *penis kıskançlığı* yaşarlar. Bu kıskançlık penise sahip olma arzusunun yanı sıra, olmamasından kaynaklanan bir aşağılık duygusunu da içinde barındırır.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Burger, 2016, s. 88-89).

nesnesi olan anneye giden yolu temizlemesi olarak okunabilir. Bir başka deyişle zengin ama çarpık bir aileye sahip Bülent fallik döneme, anneye saplantılı hâle gelmiştir.

Soysal'ın Tante Rosa At Cambazı Olamadı" öyküsündeki Rosa'nın yaşadığı Freud'un *Küçük Hans Vakası*'nı Kilimci'nin "Atlara Kargış" (1976) adlı öyküsünde Halil İbrahim karakteri yaşar. Halil İbrahim'in babası küçük yaşta ölür. İbrahim, annesi Emet Hanım ile birlikte hayata tutunmaya çalışır. Babasının ölümü Halil İbrahim'i derinden sarsar; çok zeki olmasına karşın okulunu, eğitimini etkiler. Bu travmayı atlatabilir. Halil İbrahim sünnet olacaktır. Bunu karşılayacak durumları yoktur, darbeden önce mal yığan, darbe sonrasında biri bine satan, simsarlık yapan Müteahhit İsrail Bey kendi oğlu Burak'ı sünnet ettirecektir; bununla birlikte mahalledeki fakir hanelerden birkaç çocuğun sünnetini de oğlununkiyle birlikte yaptırmak ister. Emet Hanım'la görüşür, kadını razı eder. Bu durumu Halil İbrahim'e kabul ettirmek zordur, sünnet düğününü karşılayabilecek durumlarının olmamasına Halil içerlemektedir. Müteahhit İsrail Bey beyaz bir ata kendi oğlunu bindirerek mahallelinin karşısına çıkarır. Halil İbrahim annesine dönüp kendisinin ata binip binmeyeceğini, atsız sünnet düğünü olmayacağını söyler. Anne, hem sen attan korkarsın, der. Halil İbrahim evet, der, atın davul zurnadan korkacağını, kendisini sırtından atabileceğini, iyi ki kendisini çağırmadıklarını, korktum demenin ayıp kaçacağını, söyler.(s. 156). Aslında at burada babanın fallusunu simgeler. Halil İbrahim zeki, akıllı bir çocuktur. Halil İbrahim'in annesinin sen attan ürkersin sözünü kabul etmesinde, kendisine göre bir gerekçe uydurmasında -Freud'un bir okumaya göre- aslında Halil İbrahim'in bilinçdışında baba tarafından iğdiş edilme korkusu yatmaktadır. Halil'in o esnada sünnet olması da manidardır. Nitekim Halil sünneti bittikten sonra ağlamaklı, yutkunarak: "Ben atları hiç sevmiyorum anne, hiç..." der ve öykü biter. Halil İbrahim attan -babasından-korkmadığının farkına varır, babası erken yaşta ölse de fallik dönemi doğru bir şekilde atlatabilmiştir.

"Papatya" adlı öyküde Sevim yalnız bir kadındır, babası erken vefat eder. Kardeşlerini büyütür, ağabeylerine bakar. Bütün aile gider ve sonunda yalnız kalır. Bu yalnızlığın ardından Sevim'in korkuları ve kaygıları artar, geceleri uyuyamaz. Evinin her tarafını kale gibi korunaklı hale getirir. Şirinlik muskaları, dualar, hatimlerle her gece uykuya dalar ama yalnızlık duygusu büyük kaygılanmalara sebep olur. Manik depresifler gibi çok sık duygu değişimleri yaşar, obsesif kompulsifler gibi saatlerce ev

işleri yaparak kaygı ve bulantılarını giderir. Ayrıca ataerkil yapının dayattığı kuralara sıkı sıkıya bağlı kalarak cinselliğini bastırır. Tüm nevrozlarının temelinde yalnız bırakılmışlık, bastırılmış cinsellik ve frustrasyon vardır.

Ayşe Kilimci'nin de öyküleri dönemin öykücüleri gibi psikanalitik okumaya açıktır. Bunda babası ile yaşadığı çatışmalar büyük etkindir. Babası tarafından engellenen, bastırılan, ket vurulan Kilimci'nin doyurulmamış arzu ve istekleri öykülerinde açığa çıkar. Psikanalist eğilimin baskın olmasındaki en önemli etkenlerden birisi de Kilimci'nin bireylerin psikolojik dünyasına yönelmesidir. Toplumda gelişen tüm olay ve olguların öykü kişilerinin iç dünyasındaki çalkantılarına ışık tutması Kilimci'nin öykülerini psikanalist eğilime yakınlaştırmada etkili rol oynamıştır.

Görüldüğü gibi psikanalitik söylemlerde bulunmayan bu yazarların öyküleri dönemin diğer öykücülerinin eserlerindeki benzer içeriklerle çevrilidir. Bilhassa Kronos kompleksi hemen her öykünün merkezinde konumlanmıştır. Elektra-Oidipus karmaşaları, anne rahmine dönüş, anneyi simgeleyen semboller dönemin baskıcı, ataerkil, otoriter yapısından yazarların bir kaçıışı olarak değerlendirilmelidir. Tüm toplumsal söylemlerin derinlerine gömülen bu eleştiriler psikanalitik bağlamlarıyla 1960-1980 döneminin toplumsal kaos ortamının sanatçıların bilinçdışında yarattığı görünümüleri göstermektedir.

1.6. Psikolojik Öykü Eğilimi

1.6.1. Psikolojik Roman

Edebiyat ile psikoloji, çalışma sahasında *insanı* doğrudan ele alan ve “bir bütünlük içinde kavrayarak onun doğasına yaklaşma[ya]” (Emre, 2006, s. 294) çalışan sosyal bilim disiplinlerindendir. Bu alanlarda *insanın* ortak bir hedef ve malzeme oluşu disiplinler arası bir ilişki ve etkileşimi de zaruri hâle getirir; farklı şekilde ifade edersek edebiyat psikolojiden, psikoloji de edebiyattan faydalanır. 19. yüzyılın pozitivist anlayışı doğa bilimlerinin yasalarından hareketle ve çeşitli determinist yaklaşımlarla - natüralizm gibi- edebiyatı anlamaya ve açıklamaya çalışır; 20. yüzyılda benzer bir bakış

açısıyla psikoloji ve edebiyat da birbirlerine yaklaştırılarak ele alınır (Aytaç, 2016, s. 160-161).

20. yüzyıla kadar Batı'nın geçirdiği süreçlerin -Sanayi Devrimi, modernizm, sekülerizm, I ve II. Dünya Savaşı gibi- tüm dünyaya etkisi neticesinde doğan modern bireyin edebî eserlere yansması edebiyat ile psikoloji yaklaşmasını kaçınılmaz hâle getirmiştir. Toplumsal, siyasal, askerî, kültürel anlamda büyük bir değişim ve dönüşüm yaşayan modern toplumlarda bireyleşme, içe dönme, sosyal yapıların çözülmesi, cemaatleşmeye dayalı cemiyetlerin dağılması, bağımsız modern bireylerin bir yığına dönüşmesi insan psikolojisinin ve ruhsal durumların önem kazanmasıyla sonuçlanır (Çetin, 2009, s. 173-174). Modern bireyin görülmeyen yaşantısına gözlerin çevrilmesi neticesinde de psikolojinin ve edebiyatın yolları kesişir. Elbette kurmaca eserlerdeki insan psikolojisinin tarihini belirlemek tahmin edilenden zordur, “Bir bilim olarak psikoloji ortaya çıkmadan önce de sanatçı duyarlılığı ve sezgisi edebi eser öznesi olarak psikolojiyi üstü örtük yahut büsbütün belirgin olarak kullanıyordu” (Emre, 2006, s. 291). Edebiyat ve psikoloji birer bilim dalı olarak 20. yüzyılın başlarında hem gerçek hayattaki hem de kurmaca metinlerdeki bireyi -bilhassa modern insanı- ve onun iç dünyasını/psikolojisini anlamak için birbirlerinden yararlanmışlar hatta insan ruhunu tahlil ederken ortak bakış açıları üretmiş ve benzer çözümleme yöntemleri kullanmışlardır.¹¹³

René Wellek ve Austin Warren, *Edebiyat Teorisi* isimli kitabında edebiyat ve psikoloji birlikteliğinin bir yöntem olarak dört şekilde ele alındığını söyler: 1) Yazarın psikolojisinin bir tip ve fert olarak incelenmesi, 2) yaratma ediminin incelenmesi, 3) yapıttaki psikolojik tip, karakter ve kanunların incelenmesi, 4) okurun psikolojisinin incelenmesi (Wellek & Warren, 2013, s. 92). Bunlardan ilki yaratılan eserden ve yazarın

¹¹³ İsmet Emre *Edebiyat ve Psikoloji* adlı kitabında edebiyat ve psikoloji arasındaki bu ortaklıklar hakkında şu şekilde bir tasnif yapar: “Her ikisi de insanın fiziksel ve psikolojik yapısını ele alır, her ikisi de bilinçaltına önem verir ve bir nevi katharsis metodunu uygular, her ikisi için de çağrışım metodu önemlidir, her ikisi için de hayal gücü önemlidir, her ikisi de dilden yararlanır ve dile azami önemi verir, her ikisi de benzer çözümle yöntemleri kullanmaktadır.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Emre, 2006, s. 298-307). Emre, edebiyat ve psikolojinin benzer çözümleme yöntemlerini nasıl kullandığını şu şekilde ifade eder: “Edebiyat bilimi, edebi eserler dünyasını, psikoloji ve psikanaliz ise insanın ruh dünyasını birbiriyle örtüşen yöntemler dizisiyle çözümlemeye çalışmaktadır. Bunda, edebi eserlerin, gerçek dünyanın birer yansıması oluşları o kadar, onları oluşturan öznelere, düşselliği kullanmalarının da büyük payı vardır. İnsan ruhunu eser yaratmaya iten etkenler birbirine yakındır. Aynı şey, hem günlük hayatın içindeki davranışlarının hem de edebi eserin içindeki insan davranışlarının kökenleri için geçerlidir.” (Ayrıntılı bilgi için bk. (Emre, 2006, s. 307).

biyografisinden hareketle yazarı ve psikolojisini tahlil etmede geniş imkânlar sağlayan bir yöntemdir. Bunun ilk örneği Freud'un *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (2014) adlı eserinde Leonardo da Vinci, Michelangelo, Shakespeare, Dostoyevski gibi sanatçıların eserlerinden hareketle yaptığı tahlillerdir. İkincisi ise başta Freud olmak üzere Jung, Lacan, Rollo May gibi teorisyenlerin bir sanat eserinin nasıl ve hangi koşullarda yaratıldığı, ortaya çıktığı sorunlarını mercek altına alır. Üçüncüsü anlatı karakterlerinin psikolojilerine yönelirken sonuncusu ise sanat yapıtlarının sanatseverlerdeki etkisini ele alır.

Modern dönemin edebiyat ile psikoloji arasındaki sıkı etkileşimleri bir anlatı türünün -yahut ara formunun¹¹⁴- doğmasında, dönemde yazılan birtakım anlatıların bu tür başlığı altında değerlendirilmesinde etkili olur. Dünya edebiyatlarında¹¹⁵ ve ülkemiz

¹¹⁴ Ömer Faruk Huyugüzel'in bu konudaki şu düşünceleri önemlidir: "Psikolojik roman, köy romanı ve töre romanında olduğu gibi gerçek bir roman türü olmaktan çok bir roman tipidir; çünkü burada teknik ve üsluptan çok konuya bağlı bir ayırım ve adlandırma söz konusudur. Bu roman tipi bazen de 'karakter romanı' olarak adlandırılmaktadır. Karakter romanında da kişilerin iç hayatı, ruhî tahlilleri önemli olmakla birlikte bu terim, daha çok belli bir karakter ve mizaca sahip kişilerin ruh hallerinin ve karakter özelliklerinin anlatılmasını ifade eder. Nabizade Nazım'ın *Zehra* (1896), Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* (1941) ve Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) romanları [psikolojik romana nazaran] daha çok karakter romanıdır; çünkü daha çok belli karakter ve mizaçların tahlili söz konusudur. Bununla birlikte yine de bu iki kavramı [psikolojik roman ile karakter romanını] birbirinden kesin olarak ayırmak zordur." bk. (Huyugüzel, 2018, s. 412-413).

¹¹⁵ Dünya edebiyatında psikolojik romanın ilk örnekleri olarak Britannica ansiklopedisinin *psychological-novel* maddesinde şunlar zikredilir: "William Shakespeare'in Hamlet'i belki de bunun dramatik biçimdeki ilk örneğidir. Kahramanın bakış açısından anlatılan Samuel Richardson'ın *Pamela* (1740) ve Laurence Sterne'in içe dönük birinci şahıs anlatısı *Tristram Shandy* (1759-67) gibi en eski İngiliz romanları arasında açıkça psikolojik bir yaklaşım bulunsa da psikolojik roman tam potansiyeline ancak 20. yüzyılda ulaştı. Gelişimi, psikolojinin büyümesi ve Sigmund Freud'un keşifleriyle aynı zamana denk geldi, ancak mutlaka bunun bir sonucu değildi. Fyodor Dostoyevski ve Leo Tolstoy'un yapıtlarının karakteristiği olan psikolojik karmaşıklıklara ve bilinçdışı motivasyonlara ilişkin derin kavrayış, Henry James tarafından uygulanan dış olayların -vakanın- bireysel bilince etkilerinin ayrıntılı ele alınması, Marcel Proust'un çağrışımsal anıları, bilinç akışı James Joyce ve William Faulkner'in tekniğine ve Virginia Woolf'un sürekli deneyim akışına bağımsız olarak ulaşıldı." Ayrıntılı bilgi için [bk. <https://www.britannica.com/art/psychological-novel> Erişim Tarihi: (26.02.2022)] Ahmet Kabaklı dünya edebiyatlarındaki ilk psikolojik roman örnekleri için şunları söyler: "Tahlil romanının ilk örneği, Klâsik akımın tek romancısı Madame de la Fayette'in *La Princesse de Cleves* (1678) romanıdır." [Ayrıntılı bilgi için bk. (Kabaklı, 2019, s. 37).] Nurullah Çetin *Roman Çözümleme Yöntemleri* adlı kitabında dünya edebiyatındaki psikolojik romanın ilk örneğinin Paul Borget'in 1889 senesinde yayımladığı *Le Disciple* romanı olduğunu söyler. [Ayrıntılı bilgi için bk. Çetin, 2009, s. 174]. Gürsel Aytaç ise dünya edebiyatlarındaki ilk psikolojik roman örnekleri için şunları söyler: "Rousseau'nun *Nouvelle Heloise* (1761) ile başlar, Realizmde (Keller, Meyer), Natüralizmde (Hauptmann, Wassermann) ve Ekspresyonizmde (Schnitzler) doruk eserleri verir. Ekspresyonizmden bu yana zayıflık gösterir." [Ayrıntılı bilgi için bk. (Aytaç, 2016, s. 220).] Ömer Faruk Huyugüzel ise dünya edebiyatındaki psikolojik romanın ilk örneği olarak Samuel Richardson'un *Pamela*'sını (1740) zikreder. [Ayrıntılı bilgi için bk. (Huyugüzel, 2018, s. 413).]

edebiyatında¹¹⁶ çeşitli örnekleri de verilen bu anlatı türü *psikolojik roman* ismiyle edebiyat literatürüne girer. Toplumsal, varoluşsal, bireysel olay ve olguların, kurmaca kişilerin görülmeyen yaşantısında -psikolojisinde, iç dünyasında- yarattıklarını vaka örgüsünden ve olaydan uzaklaşarak derinlemesine anlatan *psikolojik roman* farklı teorisyenler tarafından çeşitli şekillerde tanımlanmaktadır.¹¹⁷

Psikoloji ve edebiyatın yollarının kesişmesiyle meydana gelen ve anlatı kişilerinin iç dünyalarını ayrıntılarıyla çözümlemesi bakımından diğer anlatı türlerinden ayrılan psikolojik romanı kendi içinde iki alt başlık altında ele alabilmek mümkündür: Bunlardan ilki yazarların kendi yaşamlarında meydana gelen olayları eserlerine aktarılmasıyla oluşur. İkincisi ise kendi içinde ikiye ayrılır. Bunlardan birincisi psikoloji terminolojisinin yoğun bir şekilde romanda yer aldığı ve yazarın psikoloji bilgisini âdeta göstermek istemişçesine yazdığı anlatılardır. İkincisi ise anlatı

¹¹⁶ Ülkemizdeki psikolojik roman örnekleri hakkındaki düşünceler şu şekildedir: Ahmet Kabaklı edebiyatımızda psikolojik romanın ilk örneğinin Mehmet Rauf'un *Eylül*'ü olduğunu belirtir; bunun dışında Peyami Safa'nın 9. *Hariciye Koğuşu*, *Bir Tereddüdün Romanı* ve *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*'nu; Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz*, *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanlarını; Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*'unu da psikolojik roman türü altında ele alınması gerektiğini söyler. (Ayrıntılı bilgi için bk. (Kabaklı, 2019, s. 38). Nurullah Çetin ise Namık Kemal'in *İntibah*; Nabizade Nazım'ın *Zehra*; Mehmet Rauf'un *Eylül*; Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*; Halide Edip'in *Handan*; Semiha Ayverdi'nin *İnsan ve Şeytan*; Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*; Hikmet Erhan Bener'in *Ara Kapı*, *Oyuncu*, *Böcek ve Ölü Bir Deniz*; Mehmet Önal'ın *Şeffaf Kanatlı Zaman* isimli eserlerini psikolojik roman türünün örnekleri içinde değerlendirir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Çetin, 2009, s.174-175.). Sadık Yalsızuçanlar yukarıdaki örneklerden farklı olarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Sevgi Soysal'ın *Yenişehirde Bir Öğle Vakti*, *Yürümek*; Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*; Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası*; Mehmet Seyda'nın *Cinsel Oyun*; Kemal Bilbaşar'ın *Denizin Çağırışı*, Oğuz Atay'ın *Tutunamaynalar* isimli yapıtlarını psikolojik roman türüne dâhil eder. Ayrıntılı bilgi için bk. (Yalsızuçanlar, 2002, s. 493).

¹¹⁷ “Psikolojik roman; karakterlerin duygu, düşünce ve motivasyonlarının anlatının olay örgüsüne kıyasla daha fazla ya da eşit seviyede önem arz ettiği kurgu eserlerdir. Psikolojik romanda karakterlerin duygu durumları ve iç dünyaları ile dışarıda gelişen olaylar birbirlerinden etkilendikleri ve karşılığında birbirlerini tetikledikleri bir diyalog hâlidir.” bk. [(<https://www.britannica.com/art/psychological-novel>) (27.02.2022)]. “Psikolojik roman, olay örgüsünden ziyade büyük ölçüde karakterleri ruhsal, duygusal ve zihinsel dünyalarını analiz etmekle ilgilenen kurgu eserleri tanımlamak için kullanılan geniş kapsamlı bir terimdir.” bk. (Cuddon, 1999, s. 709-710). “Dış âlemde geçen olaylardan çok, kahramanların iç dünyasını ve insan benliğinin kişi ve toplum çatışmaları içindeki belirtilerini konu edinen romanlara tahlil romanı denir.” Ahmet Kabaklı'nın tanımladığı bu *tahlil romanı* esasında psikolojik romandır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Kabaklı, 2019, s. 36). “Olayları, kişilerin ruh hayatının gözlem, analiz ve yorumuna dayanarak geliştiren, bu nedenle daha çok ruh manzaraları veren roman çeşidi.” bk. (Aytaç, 2016, s. 220). “Ruh tahlillerinin ağırlıkta olduğu, olayların asıl nedeninin psikolojik olgulara dayandırıldığı roman türüdür. (...) Olaylara sebep olan, hazırlayan ve olayların sonucu olan ruhsal durumlar üzerinde yoğunlaşır.” bk. (Çetin, 2009, s. 173). “Psikolojik roman türünde, vaka örgüsüne yahut olaya değil de kahramanların psikolojik yapılarına önem verilir. Psikolojik romanda olaylar, kahramanların psikolojilerine bağlanır veya kahramanların psikolojik yapılarını aydınatabildiği ölçüde eserde yer bulur.” bk. (Tonga & Ayata, 2008, s. 8-9). “Psikolojik roman, kişilerin iç dünyasına, içinde bulundukları şartlara, motivasyonlarına, gerçekleşen olaylardan çok bunların ruhlarında yaptığı etki ve değişmelere diğer roman tiplerinden daha çok yer veren romanları ifade eden bir terimdir” (Huyugüzel, 2018, s. 412).

kişilerinin psikolojik, duygusal ve duyumsal yapılarının ayrıntılarıyla işlendiği anlatılardır (Tonga & Ayata, 2008, s. 19).

Tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere psikolojik romanda esas olan olay örgüsü değildir; olaylar vaka olmadan da ilerler, anlatılarda vaka unsuru asgariye indirilmiştir (Yalsızuçanlar, 2002, s. 489). Psikolojik romanda olaydan ziyade anlatı kişileri öncelenir. Kurmacadaki olaylar anlatı kişilerinin psikolojilerine bağlanır, kişilerin psikolojik yapılarına tutulan bir aynadır, görülmeyen yaşantılarını aydınlatır. Başka bir deyişle psikolojik roman olay ve hareketleri anlamak yerine olay ve hareketlerin anlatı kişilerinin iç dünyasında yarattıklarını ortaya koymaya çalışır. Yazarlar kişisel yahut toplumsal olaylara dikkat çekmekten çok bu olayların kişilerin psikolojilerine yaptığı - bilhassa yıkıcı- tesirleri eserlerinde yansıtır. Eserlerde “olaylara sebep olan, hazırlayan ve olayların sonucu olan” (Çetin, 2009, s. 173) psikolojik çözümlemeler yoğunluktadır; vakaların asıl sebepleri psikolojik olgulara dayandırılır.

Yazarların bu tarz romanlardaki esas amacı anlatı kişilerinin iç dünyasıyla okuru yüz yüze getirmektir. Eserlerde yapılan psikolojik çözümlemelerle anlatı kişilerinin görülmeyen yaşantısına maruz bırakılan okur, bu kişilerin aklından geçenleri görür. Kurmaca karakterlerin düşünsel tüm mahremiyeti gözler önüne serilerek ifşa edilir. Bireyin iç dünyasına açılan, ruhsal boyutları öncelenen, psikolojik içeriklerin ağırlık kazandığı bu yolculukta yazarlar kişilerin ruhsal ve psikolojik tahlillerine ağırlık verir.

Bütün dikkatini ve tecessüsünü anlatı kişilerinin iç dünyasına yönelten yazarın yaşamından izler de eserlerde görünür. Zaman zaman kurgusalık ile yazarın gerçekliği iç içe girer. Yazar yer yer anılarına, tecrübelerine, kendi zihinsel deneyimlerine yaslanır. Tüm insanlarda olduğu gibi yazarın da kendi bilincinden başka hiçbir bilince ulaşımı yoktur. Eserlerinde yansıtmak üzere reel hayattaki insanların konuşmalarını, hâl ve hareketlerini gözlemleyerek bireylerin psikolojilerini/iç dünyalarını anlamak zorunda olan yazar ister istemez kendi bilincine geri dönmek, yaslanmak zorundadır. Bu da zaruri olarak yazarın kendi hayatından, anılarından ve tecrübelerinden birtakım izlerin eserde görünmesine yol açar.

Anlatı kişisindeki bireysel özelliklerin ortaya serilmesi ve insanların her birinin farklı bireyselliklere sahip olması bakımından bu tarz eserlerde tipten çok karakterler yer alır. Psikolojik romanlarda iki çeşit karakterin yer aldığı söylenebilir: Bunlardan ilki

kişisel yahut varoluşsal sebeplerden bunalan, tutunabilecek bir şeyler arayan genelde kentli yahut aydın karakterlerdir. İkincisi ise siyasal, sosyokültürel, ekonomik, ideolojik yani toplumsal olay ve olgulardan bunalan, çıkmazlara giren kentli yahut aydın bireyler ile sıradan küçük insanlardır. Anlatı kişileri kişisel, varoluşsal ve toplumsal sorunlar sebebiyle çok yalnızlardır. Bu yalnızlık sosyal izolasyondan -bireyin yalnızlığı kendisinin tercih etmesinden- çok kişinin tercihi dışında oluşan zaruri bir yalnızlıktır.

Bireyselliğin ve çatışmanın öncelendiği bu anlatılarda kurmaca şahıslar bireysel ve toplumsal iletişim kurmakta zorlanır, bir başka deyişle anlatılarda iletişimsizlik esas unsurlardandır. Kişiler içinde bulundukları psikolojik buhrandan kurtulabilmek adına sürekli arayış içine girer ve bir çıkış/kurtuluş yolu ararlar. Dolayısıyla eserlerde bazen doğrudan bazense dolaylı olarak bolca eleştiri yer alır. Yazar genellikle içinde bulunulan kaostan çıkılacak bir yol haritası yahut bir reçete de vermez.

Psikolojik romanda bireylerin görülmeyen yaşantılarının gösterilebilmesi adına *iç çözümleme*, *iç konuşma*, *iç diyalog* ve *bilinç akışı* teknikleri öne çıkar. Bu tekniklerin yanı sıra *kısmi geriye dönüş*, *bütüncül geriye dönüş* ya da *diyalog* teknikleriyle de anlatı kişilerini psikolojileri açığa çıkartılmaya çalışılır. Bahsi geçen tüm bu tekniklerle bireyin iç dünyasına projektör tutularak anlatı kişinin aklından geçenler ortaya konulur. Dolayısıyla anlatıların *olay zamanı* -aksiyonel zaman- sık sık kırılır ve daralırken *iç zaman* ise genişler. Bilhassa “Bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı anlatılarda zaman, insan ruhunun karmaşık yapısını yansıtmak adına alışılmış sınıflandırmaların (geçmiş, hal, gelecek) dışında, iç içe girmiş haldedir. (...) İnsanın bilinçaltıyla ilgilenen psikolojik romanlarda bilinç akışı tekniği kullanan yazar, uzun bir zaman dilimi ya da kahramanın geçirdiği evrime yer vermeksizin insanın sadece bir günlük hayatını anlatarak derin bir ruh çözümlemesi yapma imkânına kavuşur” (Kale, 2015, s. 91). Romanlardaki bu *algısal zaman* yoğunluğu aksiyonu yavaşlatır, bazense silikleştirir. Anlatılardaki mekânlar ve nesneler/eşyalar reel hâllerinden çok anlatı kişilerinin algısında oluşturduğu psikolojik boyutlarıyla tasvir edilir.

Sonuç olarak psikolojik roman, romanın materyal unsurları -olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân vd.- ve teknik unsurlarının¹¹⁸ -iç çözümleme, iç konuşma, iç diyalog ve

¹¹⁸ Mehmet Tekin *Roman Sanatı* adlı eserinde romanın unsurlarını materyal unsurlar ve teknik unsurlar şeklinde iki ana başlığa bölerek ele alır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Tekin, 2001).

bilinç akışı vd.- bütününü anlatı kişilerinin iç dünyasını anlatmak, göstermek, yansıtmak adına kullanan bir anlatı türüdür.

1.6.2. Bir Edebî Tür Adlandırma Denemesi: Psikolojik Öykü

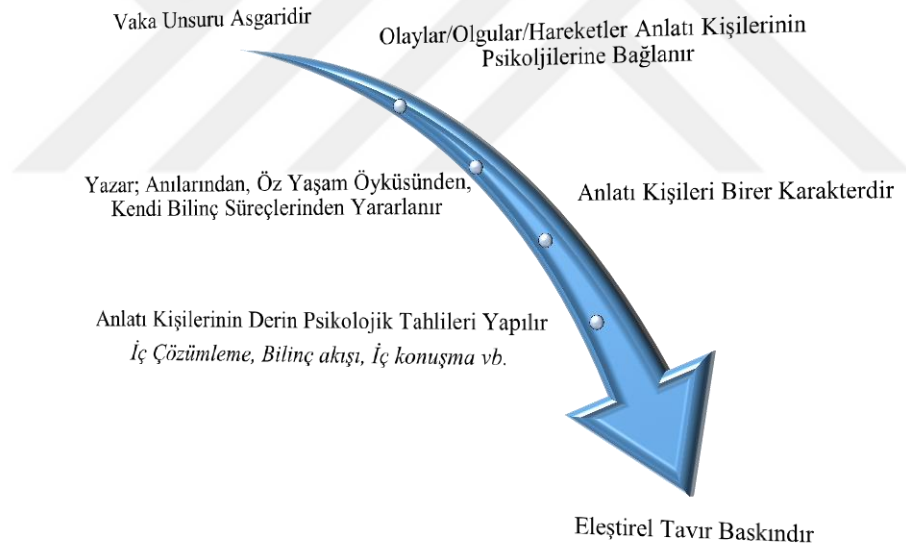
Psikolojik roman terimi edebiyat literatüründe çerçevesi belirlenerek tanımlamaları yapılmış, edebiyatımızda da çeşitli örnekleri verilmiş ve Türk edebiyatından Mehmet Rauf, Nabizade Nazım, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi daha birçok yazarın bazı romanları -yukarıda da belirttiğimiz gibi- bu türün başlığı altında da değerlendirilmiştir. Bununla birlikte Türk edebiyatında bakir bir alan olan modern öykü türünün de bireyin psikolojik gerçekliğini derinlemesine ele aldığı da aşikârdır. Bu tarz öyküler ilke ve yöntem olarak psikolojik roman türüne bir hayli yakınlaşmakta ve benzemektedir. Öyküler, psikolojik romandan iki şekilde ayrılır: Bunlardan ilki oylum olarak elbette öykü türünün daha kısa oluşudur, ikincisi ise yine ilkiyle bağlantılı olarak kısa bir tür olan öykünün kurmaca kişilerinin birçok yönüyle inşa edebilecek imkânların sınırlı olmasıdır. Bir başka deyişle öykü, karakter yaratmaya elverişli bir tür değildir. Bir başka konu ise psikolojik öykü türü diye bir türün edebiyat literatüründe yer almamasıdır. Daha önceki başlıklarda da zaman zaman değindiğimiz gibi bu tarz öyküler için psikolojik gerçeklik ya da psikolojik realizmle yazılmış öyküler gibi isimlendirmeler de yapılmıştır.

1960-1980 arasındaki bu yirmi öykücünün bireyin iç dünyasını mercek altına alması, toplumsal olaylardan ve kaoslardan bunalan öykü kişilerinin psikolojisine yönelmesi, olaylar ve olguların anlatı kişilerinin görülmeyen yaşantısına bağlaması, hemen hepsinde vaka unsurunun asgari seviyede olması, modern psikolojik tahlil yöntemlerini yetkin bir şekilde kullanması, eleştirel tavırlarının baskın olması, kurmaca kişilerin birçok yönünü öykü türü sınırları içinde yoğun ve kısa bir anlatımla vermesi, anılarından ve öz yaşam öyküsünden beslenmesi, psikolojik romanın bu ilke ve yöntemlerine yakınlaştıkları öykülerinin kısa öykü türüne nazaran daha oylumlu olması kısaca psikolojik roman türünün neredeyse bütün özelliklerini öykülerinde ilke ve yöntem olarak kullanması aklımızda *neden psikolojik öykü diye bir tür olmasın* sorusunu uyandırmıştır.

Psikolojik öykü; varoluşçu öykücülerin bireylerin bunalımlarından, varoluşçu felsefenin dinamiklerinden bahsettiği, toplumsallıktan uzak, öykü kişilerinin adının,

kişiliğinin olmadığı, belirli bir durum, olay, olgu ya da fenomen üzerinde durarak karakter hüviyeti göstermeyen 1950 Kuşağı tarzı varoluşçu öykülerden bütünüyle farklıdır. Psikolojik öykülerde kişilerin adları vardır, kişilikleri açığa çıkarılır, çatışmaları belirgindir, gerçekçilik yöntemi ağırlıktadır, toplumsal eleştiri baskındır. Psikolojik öykü; 1950 Kuşağı öykücülüğüyle sadece vaka unsurunun az olması, modern psikolojik tahlillerin uygulaması, bireyi odak alması ve bireylerin varoluşsal buhranlarını -1950 Kuşağı kadar olmasa da- zaman zaman açığa çıkarması bakımından benzerlik gösterirler. Sonuç olarak psikolojik roman türü ile benzerlikleri olan, 1960-1980 döneminin ele aldığımız yazarlarının bazı öykülerine *psikolojik öykü* adını vererek bu öyküleri *psikolojik öykü eğilimi* başlığı altında değerlendirdik.

Tablo 1.9. Psikolojik Öykü Eğilimi İçerik ve Biçim Tablosu



1.6.3. Öykücülerin Psikolojik Anlatıya Yaklaşımları

Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist yirmi öykücünün hemen hemen hepsinin eserlerindeki karakteristik ilk özellik toplumcu sanattır -toplumcu ya da eleştirel gerçekçilik-, ikinci ise vaka unsuruna dayanılmadan modern edebiyatın psikolojik tahlil teknikleri kullanılarak öykü kişilerinin iç dünyasının aydınlatıldığı ve

yer yer yazarların kendi anılarına da yaslandığı karakter odaklı öyküler yazmalarındır. Yazarların öykü estetiğinde hangi eğilim -toplumcu, eleştirel, varoluşçu, Kafkaesk vb.- ağır basarsa bassın hepsinin ortak kaygısı bireyin görülmeyen yaşantısının derinlerine inmek, öykü kişilerinin psikolojilerine projektör tutmaktır. Bu yazma yönteminin yukarıda içerik ve biçimsel özelliklerinden de bahsettiğimiz psikolojik roman türüyle önemli paralellikleri olduğu aşîkârdır. Bugüne kadar literatürde esamisi anılmayan ama psikolojik roman türüyle birçok açıdan benzerlik gösteren bu öyküler için *psikolojik öykü* tabirinin kullanılmaması için belirgin bir neden yoktur. Yazarların öykülerinden ve edebî anlayışlarından yaptığımız tahliller ve açıklamalar dikkate alınacak olursa böyle bir türün/eğilimin 1960-1980 yılları arası öykücülüğümüzde varlığı su götürmez bir gerçekliktir.

Böyle bir tarz isimlendirilmeye -psikolojik öykü- gidilmemiş olmasının nedenlerinden birisi 1960-1980 yılları arası öykü türü üzerine yapılan bütüncül çalışmaların olmamasının da etkili olduğu düşünülebilir. 1960-1980 arasındaki bu yirmi öykücünün 1950 Kuşağı'nın varoluşçu tavrını kendi estetik ölçütleriyle dönüştürerek devam ettirmeleri de bireyi toplumsallığıyla odak alan bu öykülerin psikolojik öykü türü içinde değerlendirilememesinin sebeplerinden birisi olabilir. Bu tarz öyküler de 1950 Kuşağı'nın devamı niteliğinde ya da benzer niteliklere haiz olarak değerlendirilmiştir.

1940 ya da 1950 Kuşağı'nın yazdıkları edebî yapıtların eğilim olarak çok dağınık bir yapı arz etmemesi, 1940 Kuşağı hakkındaki çalışmaların toplumcu gerçekçi, 1950 Kuşağı'nın ise varoluşçu çerçevede alınması öykücülüğümüzde tasnif olarak daha belirgin bir tutum ve anlayış izlemeyi kolaylaştırmıştır. 1960-1980 yılları arası öykü yayımlayanların öykülerinde birtakım ortak hususiyetler bulunsa da kimisinin 1940 Kuşağı ile aynı dönemlerde benzer eserler vermesi, kimisinin 1950 Kuşağı tavrından sonra toplumcu bir anlayışla yazmaya başlaması, kimisin toplumcu ve varoluşçu bir senteze varma çabaları bu öykücülerini ortak bir kuşağa dâhil etmeyi imkânsız hâle getirmiştir. Tüm bu farklılıklara rağmen çoklu eğilimle yazan bu öykücülerin ortak noktalarından birisi kurmaca kişilerin iç dünyasına eğilmeleridir. Bu ortaklıklar ve farklıklar dolayısıyla 1960-1980 yılları arasında verilen psikolojik öykü türünün edebiyatımızdaki örnekleri *psikolojik gerçeklikle* yazılan öyküler tarzında isimlendirmelerle anılmıştır.

Çalışmamızda ele aldığımız bu öykücülerin toplumsal olayların bireylerin psikolojilerindeki etkilerini yazmaları, kurmaca kişilerinin psikolojik gerçekliklerini anlatmaları, olay öyküsünden uzaklaşarak durum/kesit öykücülüğüne yaslanmaları, olayların/olguların bütünüyle öykü kişilerinin psikolojisine bağlamaları, bazı öykülerin oylumlu olması bakımından karakter yaratmanın kolaylaşması, modern psikolojik tahlil tekniklerini kullanmaları, toplumcu bir perspektifle doğrudan olmayan bir eleştirel tavırla bu unsurları harmanlamaları ve kendi bilinç süreçlerine odaklanmaları bakımından Peride Celal, Şükran Kurdakul, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Füruzan, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, İnci Aral, Nazlı Eray, Şiir Erkök Yılmaz, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel, Ayşe Kilimci ve Mehmet Seyda'yı psikolojik öykü eğilimiyle yazan öykücüler arasında değerlendirmeye aldık. Önceden söylediğimiz gibi saydığımız bu niteliklerin psikolojik roman türünün ilke ve yöntemlerinin hemen hepsiyle paralellikleri vardır.

Bahsini ettiğimiz bu eğilimle yazılan öykülere dikkat edilecek olursa uzunluk ya da yapı bakımından bir romanın bir bölümü/parçası hissiyatını da vermektedir. Bilhassa belirgin bir sonu olmaması, yazarların öykünün sonunu askıda bırakması bu tarz öykülerin devam edeceği hissiyatını okurda doğurduğu söylenebilir. Ağaoğlu, Uyar, Seyda, Kurdakul gibi öykücülerin bazı öykülerinin devamını da yazdıkları dikkatlerden kaçmamalıdır. Kısaca dönemin öykücüleri birçok eğilimle iç içe geçen öyküler vermekle birlikte henüz isimlendirilmemiş psikolojik öykü türünün de örneklerini vermişlerdir.

1960-1980 yılları arasında eserler veren **Mehmet Seyda**'nın psikolojik öykü eğilimine en çok yaklaştığı öyküler “Beyaz Duvar” (1962b), “Evimin Erkeği” (1963), “Çemberler I”, Çemberler II”, “Çemberler III” (1968), “Anahtarcı Salih” (1969), “İlgisiz”, “Amca Evi”, “Dalga”, “Bir Varmış Bir Yokmuş” (1974) adlı öyküleridir. Bu öykülerde Seyda'nın öykü estetiğinin önemli unsurlarından olan olay öyküsü eğilimi diğer öykülere nazaran daha asgari düzeydedir. Var olan olaylar da durumların içine sıkıştırılmış olay paracıkları şeklindedir, vaka unsuru nispeten daha ağır işler. Bu öykülerde kurmaca kişiler birer karakter hüviyetindedir ve psikolojik tahliller çok daha ön plandadır. Yazarın mesaj(lar)ı bu öykülerde açık değildir aksine kapalıdır.

“Beyaz Duvar”da çocukluk anıları anlatılan öykü kişinin karakteri inşa edilerek öykü psikolojik öykü eğilimine yakınlştırılır. Sınıf arkadaşlarını, öğretmenlerini anlatan başkışı Millî Mücadele olaylarına da dikkat çeker. “Karasız” (1962b) adlı öyküde psikolojik tahliller yoğunlaşır. Öykü kişisi evlilikten ve karısından bunalmıştır. Olaylar, yaşananlar öykü kişilerinin psikolojisine bağlanır. Seyda bu tarz öyküleriyle psikolojik öykü eğiliminin de örneklerini vermiştir.

Peride Celal, *Jaguar* adlı kitabında bilhassa uzun öykülerinde birçok açıdan psikolojik öykü eğilimine yakınlştır. Celal bir durum öykücüsüdür, Vaka unsuru yok denecek kadar azdır. Öne çıkardığı esas gerçeklik psikolojik gerçekliktir, öykülerinde psikolojik tahliller geniş bir yer tutar. Öykü kişilerinin görülmeyen dünyasını aydınlatırken ağırlıklı olarak iç çözümleme yöntemini kullanan öykücünün ben anlatıcıyı kullandığı öykülerde iç konuşma tekniği de görülmektedir. Ne anlatırsa anlatsın Celal, hemen her öyküsünde kapitalizmin metalarının ve burjuva yaşamının bireylerin iç dünyasında yaşattığı karmaşalara gözlerini çevirmiştir.

“Jaguar”da (1996) yabancı marka arabaların büyüüne kapılan ve burjuva-zengin yaşam tarzına özenen başkışı kızın bilinç süreçleri diyaloglar ve iç çözümlemelerle ilerletilir. Öykünün bir hayli oylumlu olması kızın, Arabiko’nun ve diğer öykü kişilerinin karakterlerini inşa etmede yazara gereken imkânı fazlasıyla sağlamıştır. Gerek kızın gerek Arabiko’nun düşün dünyası, hissettikleri, dünyaya bakış tarzları genişçe ele alınmakla birlikte öykülerdeki bu karakterlerin korkuları, travmaları, anksiyeteleri, obsesyonları ve meta-fetişizmlerine kadar birçok psikolojik özelliği de irdelenmektedir. Öykünün lineer bir akışı olmasına karşın diyaloglar ve psikolojik çözümlemeler ile kurmacanın aksiyonu azalmakta ve durağanlığı artmaktadır. Tüm bu olgularla birlikte eleştirel bir dil ve tavrın öne çıkması yönünden de metin psikolojik öykü eğilimine yaklaşımaktadır.

Üretken bir yazar olan Celal’in anılarına, hatıralarına, günlük izlenimlerine yaslanması, küçük bir izlenimden dahi bir öykü yazabilmesi, özellikle çocuklukta babasız yetişmesinin kendisinde yarattığı derin yalnızlık duygusunu bilhassa genç kız karakterlerine giydirmesi ya da anne-baba çatışması arasında kalan çocukları ve ergenlik dönemindeki kızları öykülerinde işlemesi onun öykülerini psikolojik öykü eğilimine yakınlştırıran bir diğer önemli kriterdir.

Şükran Kurdakul'un, olaya dayalı olmayan anlatım biçimi, olayların değil bilinç süreçlerini irdeleyerek derin psikolojik tahliller yapması, yoğun algısal zaman ve algısal mekân tasvirlerine başvurarak olayların, mekânın, zamanın öykü kişilerinin bilinç süreçlerine bağlaması, bilhassa karakter yaratımına önem vermesi *Tanığın Biri* yazarını psikolojik öykü eğilimine yakınlığa taşıyan unsurlardır. “Giderken”, “Yargı Payı”, “Olaydan Önce”, “İlk Gecesi”, “Dışa Vuran”, “Yangın” (2019a) varoluşçu eğilimle psikolojik öykü eğiliminin iç içe geçtiği öyküler olarak karışımıza çıkar. Öykü kişilerinin toplumsal kaoslar ardında yaşadıklarını anlamlandırma çabaları esnasında yazar sürekli psikolojik gerçekliğe yaslanır, bu tutumla öykülerde olay önemsizleşirken bireyin yaşadığı olayları anlamlandırma süreci irdelenerek zihinsel süreçleri metne yansıtılır. Bu bakımdan parça parça olaylar yahut olaycıklar öykü kişinin bilinç dünyasında yaşadığı buhranın gerekçelerini göstermek için verilir. Belirli bir akışkan süreçle değil farklı farklı süreçlerle bireylerin ruhsal buhranlarının menşei okura gösterilir. Bu bakımdan öykü kişileri yaşadıkları olaylar karşısında bilinçsel ve düşünsel çatışmalar yaşarken mekânla, nesneyle ve zamanla algısal bütünleşme içine girer. Örneğin “İlk Gecesi” ve “Yangın” adlı öykülerdeki kişileri, içinde bulundukları tutukluluk durumu ve hapisane koşulları ile iç içe geçen bir sorgulama ve düşlem dünyasına öylesine saplanıp kalırlar ki bu karakterlerin düşünceleri, düşlemleri âdeta büyüyerek sanrısız bir gerçekliğe evrilir.

Öykü kişilerinin bilincinde iz bırakan yaşadıkları ya da tanık oldukları olaylar kapalı bir yoğunlukla yüklüdür, bu sebeple figürler olaylardan çok bilinçaltı birikimleri ile hesaplaşır (Sönmez, 1972a, s. 50). Farklı bir şekilde söylersek öykü figürlerinin önceden deneyimledikleri bir olay karşısında gösterdiği eylem yahut eylemsizlik daha sonradan yaşanan başka bir kötü olay veya ağır bir bunalım esnasında bilinç seviyesine çıkarak dışa vurur; öykü kişileri bir iç hesaplaşmaya, geçmişin muhasebesine girer. Bu hesaplaşma psikolojik gerçekliği gösteren modernist öykü teknikleri ile öykünün yüzeyine çıkarılır, yıllardır bireylerin bilinçdışının baskıladığı bilinç seviyesine ulaşamayan bu gerçekliğin bilinçteki akışı imgesel çağrışımlar içinde verilerek derin psikolojik tahliller yapılır. “Dışa Vuran”, “Artin Kemal”, “Hapisteki Yargıç”, “Baskın” adlı öyküler geçmişle muhasebeler yapan kurmaca kişilerinin bilinç süreçlerinin irdelendiği, derin psikolojik tahlillerin yapıldığı öyküler olarak zikredilebilir.

Kurdakul, öykü kişilerini kurgulama konusunda Füzûzan gibi hassasiyetleri olan, hatta *Kuşatma* yazarından daha titiz bir şekilde davranan bir öykücüdür. Bilhassa *Kurtuluşstan Sonra* ve *Onların Çocukları* adlı kitaplarında karakter yaratma duyarlılığı daha geniş bir perspektife yayılmaktadır. Onun öykülerinde birçok sınıftan insan yan yana ve birlikte yer alırlar. Füzûzan, Ağaoğlu, Aktunç, Uyar, İleri'nin öykülerinde olduğu gibi çok fazla yer almasa da çocuk karakterler de vardır. Tarihi şahsiyetlere kurmaca dünyada can vermesi Kurdakul'u karakter yaratma mevzuunda dönemin öykücülerinden ayrı bir konuma sokar. Küçük bir alanda -öyküde- da olsa karakterlerin geçmişini-şimdişini, ismini, işini, sosyal hayattaki rolünü vb. sığdırmaya çalışır. “Artin Kemal”, “Cicibaba”, “Anası”, “Baskın”, “İntihar”, “Baskından Sonra”, “Babasının Oğlu”, “Ana-kız” gibi öyküler bir roman ya da romanın bir bölümüne kolaylıkla evrilebilecek hüviyettir. Karakter yaratma konusunda bu denli özenli davranması Kurdakul'u psikolojik öykü eğilimine yakınlaştıran bir diğer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kurdakul'un öyküleri yaşamından derin izler barındırmaktadır. İlk öykü kitabının ismi *Tanığın Biri* bu izleri ifşa eder niteliktedir. Deneyimlediği ve tanık olduğu yaşam, öykülerinde görünür. Özyalçın (1971), öykülerinde sürekli yargıladığı kurmaca karakterlerin aslında Kurdakul'un kendisi olduğunu söyler (s. 101). Örneğin öykücü babasını erken yaşta kaybetmiştir, bu bakımdan baba karakterleri karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. Yağcı, Kurdakul'un kurmaca eserlerinde anılarından yararlanması konusunda öykülerinden örnekler vererek şunları söylemektedir:

İzmir Belediye encümen kaleminde daktiloluk (1946), askerliğinden sonra T.C. Ziraat Bankası Bahçekapı şubesinde depo ve muhasebe memurluğu yaptı. Gerçekten Beyaz Yakılılar'da anlatılanların çoğu banka memurudur. “Encümen Kaleminde” adlı hikâye İzmir Belediyesinde geçer. “Makine İle”de, bir hesap makinesi ile onun kullanan arasındaki ilişki üzerinde durulur (37).

Kurdakul, dönemin birçok öykücüsü gibi öykü kişilerinin bilinç süreçlerini gösterebilmek adına ister istemez kendi zihinsel süreçlerine ve anılarına, tanıklıklarına gözlerini çevirmek zorunda kalır. Bu onun öykü estetiğinin en önemli unsurlarındandır. Öykülerinde inşa ettiği estetik yapı içinde yaşantısından getirdiği nesnel gerilim de verilir. Bu gerilim öykücünün gözlemleri ve tanıklığıyla oluşan bir dolayım da çakışır. “Bunu yaparken de diyalektiği, toplumun yenileşme çizgisine göre değerlendirmiştir.

Böylece, yazar kendi yaşantısının en yakın bir odağına düşmüş ve buradan kendisine vuran olayları yansıtmıştır” (Sönmez, 1972a, s. 47). Bilhassa eleştirel gerçekçi, varoluşçu eğilimle psikolojik öykü eğiliminin iç içe geçtiği bu anıya ya da tanıklığa yaslanan öyküler Fûruzan’ın öykülerine benzer bir şekilde derin psikolojik tahliller yapılarak verilir. Sonuç olarak Kurdakul, kurmacalarında psikolojik öykü eğiliminin kıyılarında da gezinir.

Adalet Ağaoğlu 1960-1980 yılları arasında verdiği “Adi Suçlu”, “Yol”, “Özgürlükçü”, “Yasemin İşçileri” “Gün Üç Dakika” (2014), “Teşekkür Ederim”, “Eskiden, Bir Sabah”, “Akşamüstü”, “Kulak Tıkaçları” (2015) gibi birçok öyküsünde psikolojik öykü eğilimine yaklaşır. “Yüksek Gerilim”, “Özgürlükçü”, ve “Sen de Sor” gibi toplumsal gerçekçi eğilimin ağır bastığı ilk kitabındaki öykülerinde lineer doğrultuda akan bir olay örgüsü olsa da bu öykülerde dahi tüm olaylarda öykü kişilerinin bilinç süreçlerini kazıyarak gün ışığına çıkartır. Yazarın ikinci kitabının bilhassa ikinci bölümünde varoluşçu ve psikolojik öykü teknikleri önemli ölçüde öne çıkartılarak kullanılır. Bu öykülerin birçoğu, olayı aşan, vakayı asgariye indiren ve öyküdeki tüm olayların doğrudan öykü kişilerinin psikolojisine bağlanan öykülerdir.

“Adi Suçlu” adlı öykü olay örgüsü bakımından psikolojik öyküyle önemli benzerlikler gösterir. Öyküdeki olay apandisit ameliyatı olmuş ve hastanede yatan başkışının karşısında sürekli onunla konuşmaya çalışan bir başka hasta kadının muhavereleri üzerine kurulur. Öykü lineer doğrultuda aksa da sürekli geri kırılmalar, iç konuşmalarla yazar öykünün aksiyonunu önemsizleştirir, daha çok başkışının ve arkadaşlarının tutukluluk, hapisane, işkence, işten çıkarılma, ötekileştirme gibi olumsuz anlamda yaşadıkları olay ve olgular iç konuşma ve yer yer bilinç akışı tekniğiyle aktarılır. Arada sırada başkışı zihninden geçenleri durdurur ve karşı yatakta yatan kadının sürekli olarak sorduğu anlamsız ve gereksiz sorularına geçiştirici cevaplar verir. Başkışının ve sevdiklerinin yaşadığı kötü olaylar tamamıyla başkışının psikolojisine bağlanarak ondaki duygu durumlarını açığa çıkartır. Yazar bir olaydan başka bir olaya, bir duygu durumdan başka bir duygu durumuna atlayarak başkışının bilincini açar ve metnin vaka unsurunu tamamen asgariye indirir.

Öykülerin tümünde modernist psikolojik tahlil yöntemleri yoğun bir şekilde kullanılır. Öykü kişilerinin görülmeyen yaşantılarını gösterirken kullandığı biçimsel

teknikler zengindir. İroni, mizah, absürt, alegorik, sembolik ve Kafkaesk tarzı anlatımlar onun öyküsündeki biçimsel uygulamalara eklenerek öykü kişilerinin psikolojik süreçlerini göstermede metinlere zenginlik kattığı söylenebilir. Bu biçimsel zenginlik ışığında yazar toplumsal olayların, küçük insanların ve kentli aydın figürlerin psikolojilerindeki etkilerini mercek altına alır. Yazarın bu öyküleri eleştirel gerçekçilik, varoluşçuluk ve psikolojik öykü eğilimlerinin bir sentezine dönüşerek âdeta içerik ve biçim eğilimleri karnavalına evrilir.

Adalet Ağaoğlu'nun öykü kişileri çok boyutlu birer karakterdir. Öykülerde küçük insan ve kentli aydın figürler yan yanadır fakat psikolojik öykü eğiliminin ağır bastığı öykülerinde kentli aydın figürlerin öne çıktığı söylenebilir. Toplumcu gerçekçi öykülerdeki tipleştirmeler bu iki öykü kitabında bir hayli azdır. Öykü kişileri sınıfsal çelişkileri ve diyalektik bir sistemle yer alsa da öne çıkarılanların hemen her biri nevi şahsına münhasır öykü kişileridir. Buna nazaran Ağaoğlu'nun öykü karakterlerinin çoğunun isimleri yoktur. Bu yönüyle varoluşçu öykücülere ve sosyopsikolojik nesir kişilerine yakınladır, yalnız bu iki eğilimin öykü kişilerinin aksine Ağaoğlu'nun karakterlerinin bir kimliği, geçmişi ve anıları vardır. Bir karakteri öteki ile karıştırmak mümkün değildir. Bu yönleriyle de psikolojik öykülerdeki karakterlere benzemektedir.

Ağaoğlu'nun “Yüksek Gerilim”, “Yol”, “Akşamüstü”, “Hüzzam Mavisi”, “Nerde O Eski Ölüm”, “Sessizliğin İlk Sesi” öyküleri yazarın hayatından izler taşır. Yazar, *Göç Temizliği* isimli romanıyla *anı roman* türünü icat ettiğini söyler, ancak öykücü anılarından hareketle yazdığı bu eserleri çocukluk anılarını, hayat hikâyesini kurgulamak olarak görmez (Ünal, 2008, s. 68).

Adalet Ağaoğlu'nun “Hüzzam Mavisi”, “Nerde O Eski Ölüm”, “Sessizliğin İlk Sesi” adlı öyküleri trafik kazasında kaybettiği erkek kardeşi Güner Sümer'le anılarından oluşmaktadır. “Hüzzam Mavisi”nde Güner Sümer'in hayatı otobiyografik yöntemle verilir. “Nerde O Eski Ölüm” hastanede geçen bir öyküdür. O öyküdeki hasta Güner Sümer ve refakatçi de Ağaoğlu'nun kendisidir. Rüyasında babasını gören hastanın anlattıkları Güner kardeşlerin babalarını anımsatır şekildedir. 1975'te Ağaoğlu, kardeşinin yanında Londra'da bir hastanede refakatçi kalır, burada yaşadıkları öyküdeki aksiyonla benzerlik göstermektedir (Erolat, 2004, s. 334). Yazarın dedesinden hareketle kurguladığı öyküler olarak “Akşamüstü” ve “Yol” öyküleri örnek verilebilir. “Yol”

öyküsünde asker kaçağı kovalayan ve İstiklâl Madalyası almış kişi Ağaoğlu'nun dedesidir (Erolat, 2004, s.338). Öykü kişilerinin zihinlerini metne yansıtma çabası Ağaoğlu'nu ister istemez kendi bilinç süreçlerine götürmüştür. Hayatındaki izlerin öykülerde zengin bir içeriğe dönüşmesi yazarı psikolojik öykü eğilimine yakınlaştıran etkenlerdendir.

Leyla Erbil'in *Eski Sevgili* (1977) kitabındaki öyküler psikolojik öykü eğilimi başlığı altında değerlendirilebilir. Yazarın öykülerindeki psikanalitik uygulamaları hâlihazırda öykülere psikolojik bir derinlik katmaktadır. Öykülerde vaka unsuru azdır, daha doğrusu bir vakayı anlatmak gibi bir endişe yoktur. Esas amaç öykü kişilerinin, anlatıcıların psikolojilerini aydınlatmak, burada cereyan eden olgulara işaret etmektir. Erbil, öyküleriyle Türkiye'nin geniş bir tarihsel perspektifini sunarken, bu süreçte olgunlaşan ideolojilere bireylerin yaklaşım tarzlarını diyaloglarla tartışırken diğer bir taraftan derin psikolojik tahlillerle bu ideolojilerin öykü kişilerinin zihinde oluşmuş biçimlenişlerine de işaret eder. Diyaloglar ve psikolojik tahliller yaşanan tarihsel sürecin ve olgunlaşan ideolojilerin içindeki tüm tutarlılıkları ve çelişkileri gösterir. *Eski Sevgili*'deki öykülerin oylumlu olması bu tarzda bir öykü vücuda getirmeyi de kolaylaştırmıştır. Türkiye'de ideolojik bakımdan ortaya çıkan tutarsızlıkların ve çelişkilerin anlatımı eleştirel bir dil inşa etmeyi de zaruri hâle getirmiştir. Ötekileştirilen karakterler ülkede yaşanan olay-olgulara başkaldırırken, isyan ederken, bu olay-olguları yorumlarken karakterlerin kendilerine has bir eleştirel dil de ortaya çıkar; karakterlerin bu isyanının içindeki tutarsızlıklar ve çelişkilere işaret eden Erbil, yazarın -kendisinin- eleştirel dilini de inşa etmiş olur. Böylelikle kitaptaki öyküler psikolojik öykü eğilimine yakınlaşır.

Erbil, insan zihnini bilinç akışı, iç konuşma, sayıklama gibi tekniklerle kazdıkça kazar; derinlerde bulduğu ise her insanın içinde -kuşkusuz- az da olsa bir deli yaşadığıdır. Öykü kişilerindeki bu deliliğin anlatımı -dil ve üslup- hâliyle vaka unsurunu zayıflatır, vakanın durağanlığı diğer taraftan da öykü kişilerinin karakterlerini birçok yönüyle inşa etmede kendisine sonsuz bir olanak sağlar. Konuşma biçimleri, olay ve olgulara yaklaşım tarzları, bakış açıları ile her biri şahsına münhasır birer karakterdir. “Eski Sevgili”deki Nigar, annesi, Salih, Suret, “Biz İki Sosyalist Eleştirmen”deki Tacettin, “Bunak”taki anne, kız ve oğulun birçok yönünü görebilmek ve derinleştirebilmek mümkündür.

Erbil bir yazarın, kurmacasının inşasına kendisi, ailesi, çevresi ve tanıdığı kimselerden başlayabileceğine düşünmektedir. “Yaratmanın başka çeşidi olamaz” (Erbil, 1960, s. 17) diyen *Eski Sevgili* yazarına göre bir sanatçı bilmediği bir şeyi yazmamalıdır. Tüm anlatımını fantastiğe ve gerçeküstüne yaslayan bir edebiyatın ise kısa zaman içinde öleceğini düşünen Erbil, öykülerinin çıkış noktalarından en önemlisi çocukluk -ailesine ve mahalleliye dair- anılarıdır (Erbil, 1982, s. 32). Dolayısıyla ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarının eserlerinde olduğu gibi Erbil’in de karakterleri yazarından izler taşır. Bu bakımdan da psikolojik öykü eğilimi Erbil’in bahsi geçen öykülerinde baskındır.

Füruzan’ın öykülerinde psikolojik öykü eğilimine benzer şekilde lineer doğrultuda akan bir olay örgüsü bulunmaz ve olaydan ziyade öykü kişileri eserlerin tümünde öne çıkarılır. Öyküler bittikten sonra zihinde kalan, aksiyondan çok öykü kişilerinin neler hissettikleridir çünkü öykülerin tüm vaka yapısı, birbirinden bağımsız ya da parçalı yapıdaki hareket içeren kısımlar öykü kişinin psikolojik gerçekliğini aydınlatmak için yer alır. Füruzan’ın “Kuşatma” (2018b) adlı öyküsü psikolojik öykü eğiliminin sözünü ettiğimiz özelliklerini yansıtan bir öyküdür. Evvela kurmaca kısa öykü türüne nazaran bir hayli oylumludur. Olaydan ziyade başkışı Nazan’ın iç dünyası öne çıkarılarak psikolojik öykü eğilimine yakınlştırılan öykü neticeye vardığında okurun elinde olaydan çok Nazan’ın olaylar karşısında ürettiği duygulanımları kalır. “Kuşatma” Nazan’ın Beyoğlu’nun ısıltılı yaşamının onun iç dünyasında uyandırdığı ürpermeleri, kapitalist toplumun metaları karşısında geleneksel yönlerinin yavaş yavaş çözülerek burjuva yaşamına nasıl özendiğini, aynı muhitte benzer yaşam koşullarında yaşayan ve ona bir tuhafiyecide iş bulan Nigar Abla’sının realitede nasıl zengin olduğunun -para karşılığı vücudunu satarak- farkına varmasını ve tuhafiyecide çalışarak hayallerine ulaşamayacağını anlamasını, yazar tüm öykü kişilerinin iç dünyalarındaki duygulanımlara işaret ederek adım adım okuyucuya açar. Olay tam manasıyla önemini kaybeder, önemli olan kişilerin iç dünyasıdır. Bu sebeple de okur her ne kadar Nazan’ın yaptığını tasvip etmese de onunla empati kurarak ona hak verir çünkü öykülerdeki birçok kişinin bilincine olay, olgu ve durumlar aracılığıyla ulaşılmıştır.

Parasız Yatılı yazarı, öykülerinin hemen hepsinde -psikolojik öykülerde yapıldığı gibi- derin psikolojik tahliller yaparak okurunu kurmaca kişilerin iç dünyasıyla karşı karşıya bırakır; olayların, olguların ve durumların öykü kişinin bilinç süreçlerine

ve düşünsel dünyasına yaptığı tesirleri, şahısların fikrî ve yaşamsal düzlemlerinde ne türlü değişimlere ve dönüşümlere sebep olduğunu öne çıkarır, böylelikle olayların neliği önemini kaybeder. Tüm olay ve olguların öykü kişisinin düşünme, yaşama ve karar verme biçimlerini nasıl etkilediği, onların hayat serüvenini nereye doğru sürüklediği önem kazanır.

F ruzan  yk lerinde kısmi ve bütüncül geri dönüşlerle aksiyonel zamanı sık sık kırarak farklı psikolojik tahlil denemeleri de yapar. Örneğin “Sabah Eskimişliğin”deki (2018a) geri kırılmalar ve birbirinden bağımsız, birbirini takip etmeyen diyaloglarla başkişinin annesi ve toplumla yaşadığı sorunların bilincinde bıraktığı tahribatlar gösterilmeye çalışılır. Öykülerdeki nesneler psikolojik boyutuyla yer aldığı için algısal zaman genişliği artarak öykünün devinimini durağanlaştırır. F ruzan’ın öykülerinin hemen tamamında psikolojik öykünün biçimsel özelliklerinin neredeyse hepsi gözüktür. Yazarın en temel gayesi toplumsal sebeplerden bunalan kurmaca kişilerin i  dünyasında yaşadığı kaosları -modernist psikolojik tahlil yöntemlerinin de yardımıyla- okuyucuya açmaktır. “G l Mevsimidir”, “Kuşatma”, “Edirne’nin Köprüleri”, “Benim Sinemalarım” gibi öykülerinin oylumlu oluşu F ruzan’ın öykücülüğünü psikolojik öykü eğilimine yakınlaştıran unsurlardandır.

Öykülerdeki karakterler iki  eşitir: Bunlardan ilki “Sabah Eskimişliğin”, “ zg rl k Atları” (2018a), “Tokat Bir Bağ İçinde” (2018b), “G l Mevsimidir” (2020)  yk lerinde olduğu gibi aydın ve burjuva kişilerdir. Birçoğu kentlidir, cumhuriyet burjuvazisinin kültür politikaları çerçevesinde eğitim almış, modernizm sancıları çeken ve ciddi kültürel dilemmaları olan bu kişilerin varoluşsal çıkmazları vardır. Gerçek anlamda yalnızdırlar, bireysel çatışmaları derindir, iletişimsizlik en büyük sorunlarıdır. Arayış içindedirler; aldıkları Batılı eğitim şekli, yaşam tarzları ve sosyal sınıfları sebebiyle farkında olmadıkları ve olamayacakları buhranları bu arayışın içinde yitip gider. Arayış sürecinde varoluşlarını sahip oldukları kapitalizmin metaları ile bütünlemeye çalışırlar. Bu metalarla aralarındaki bağa engel olan ya da bu bağı zedeleyen her şeye karşı yıkıcı bir güç kullanarak ezen bir karaktere d n ş rl r ama F ruzan -psikolojik öykülerde olduğu gibi- bu tarzdaki karakterlerin olumsuz yanlarını açığa çıkarırken -figürlerin yaşam tarzlarına, aldıkları eğitime, anılarına, bilinç süreçlerine dikkat çekerek- bunların ardında yatan sebepleri de y zey  çıkarır. Bu sebepleri birer bahane olarak gösterip onların yapıp ettiklerini, düşüncelerini haklı

gösterme yoluna da gitmez. Sadece karakterlerinin iyi-kötü yapıp ettiklerini, fikirlerini her açıdan okurun da anlayabilmesini ister. Bir başka şekilde söyleyecek olursak karakterlerini yargılamaz.

Füruzan'ın öykülerindeki bir diğer karakter bu burjuva sınıfın/üst sınıfın karşısında yer alan *küçük insanlar*/alt sınıftır. Bu kişiler kendi bireysel özellikleri ile metinlerde yer alarak birer karakter görünümündedir. Toplumcu gerçekçi anlatılardaki gibi sadece olumlu yönleriyle değil zaaflarıyla da resmedilir. Siyasi, sosyal, ekonomik, kültürel birçok toplumsal olay ve olgudan olumsuz anlamda etkilenen bu kişilerin psikolojik boyutları birçok açıdan metne yansıtılır. Devlet sisteminin, politikalarının, kapitalist yaşam tarzının gölgesinde yozlaşan yahut yabancılaşan bu küçük insanların yaşama tutunma ya da tutunamama serüvenlerinin görülmeyen yaşantılarına açtığı derin yaralar ve buhranlar yazar tarafından açığa çıkarılır. Bilhassa gecekondulu muhitinde yaşayan insanların psikolojik boyutları ve varoluş maceraları birçok boyutuyla öykülerde yer almaktadır. İki farklı sınıfı kendi yaşamsal şekilleriyle, varoluş maceralarıyla ve psikolojik boyutlarıyla ele alması yazarı psikolojik öyküye yakınlaştıran özelliklerinden bir diğeridir.

Füruzan'ın kendi beninden hareketle kurduğu birçok öyküsü vardır. Babasını henüz dört yaşındayken kaybeden yazarın öyküleri babası vefat etmiş çocuk -genelde kız çocuğu- karakterlerle doludur. Kocasını ölen kadınlar yahut kocası tarafından terk edilmiş birçok kadın da kurmacalarda yer alır. Füruzan'ın bu tarz öykülerindeki kadınları da annesinden hareketle kurguladığı düşünülebilir. Füruzan'ın, ninesi hakkında hatırladıkları çok canlıdır. Ninesi, yazarı çok fazla etkilemiştir. Eserlerinde yazarın öz yaşam öyküsünün su yüzüne çıkması psikolojik öyküye onu yakınlaştıran bir diğer amildir. Füruzan'ın biyografisine detaylı bir şekilde bakılırsa bu örneklerin artacağı aşîkârdır. Yazar ele aldığı tüm mevzularda yabancı değildir. O, bireyselden ama kendi bireyselliğinden, beninden hareketle topluma uzanır. *Parasız Yatılı* yazarı tecrübelerini, anılarını içselleştirerek toplumsala açılan, bireyden hareketle toplumsal aksaklıkları gerçekçi bir tavırla ve bireylerin psikolojik gerçeklerini metne yansıtırma yöntemiyle eleştiren bir yazardır; işte yazar bu yönleriyle psikolojik öykü türüne yakınlaşır.

Ayhan Bozfırat “Fırıldak”, “Küçük Sütçü”, “Sokak Lambaları” adlı öykülerinde birden çok karaktere can verir. Genel olarak aile ortamının yansıtıldığı bu öykülerde karakterlerin geçmişi ve şimdisi aydınlatılır, bu bakımdan psikolojik öykü eğilimine yaklaşır fakat Bozfırat’ın tüm öykülerindeki kurmaca kişilerin -birisi hariç- isimleri yoktur. Ek olarak bireylerin iç dünyalarını aydınlatırken bilinç akışı, iç konuşma yahut iç diyalog gibi tekniklere çok az başvurur, onun öykü dinamiğinin temel unsuru olan diyaloglar ile öykü kişilerinin görülmeyen yaşantılarına ışık tutar. Olay anlatımından uzak olsa da psikolojik öyküye yaklaştığı bu öykülerinde lineer akan bir kurgudan bahsedebiliriz. Bahsi geçen tutumlar bakımından dönemin öykücülerinden farklı olmakla beraber 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül öncesi Türkiye’deki toplumsal ve siyasal ortamın bireylerin psikolojisinde sebep olduğu yıkımları, travmaları göstermesi bir başka deyişle öykü kişilerinin psikolojik gerçekliklerini incelemesi bakımından psikolojik öykü eğilimine yaklaştığı söylenebilir.

Selçuk Baran’ın varoluşçu ve eleştirel gerçekçi eğilime en çok yaklaştığı öykülerinde psikolojik öykü eğiliminin özellikleri de görülür. “Konuk Odaları”, “Kavak Dölü”, “Anne”, “Işıklı Pencere”, “Ceviz Ağacına Kar Yağdı”, “Kent Kırğını”, Göz Zamanı”, “Tuba” (1974), “Çardak”, “Mısırlar”, “Dükkânın Önü”, “Emekli”, “Bahçede”, “Kabuk”, “Anaların Hakkı” (1977) adlı bu öykülerde psikolojik öykü eğiliminin izleri vardır. Baran bahsini ettiğimiz hemen her öyküsünde olayların, olguların, varoluşsal sorunların kişilerin iç dünyasındaki yankılarını dile getirir. Özellikle *Haziran*’daki öyküler bütünüyle bir durum öyküsüdür, vaka minimum seviyededir. Her biri hareket içermeyen kısa ya da uzun ânların içine sıkıştırılmış bu durumlar öykü kişilerinin dünyaya bakışını yansıtır.

Çoğunluğu kadın kişilerin içinde biriktirdiği ama gerçekleştir(e)mediği arzularını, isteklerini, coşkunluklarını Baran çoğunlukla *iç çözümleme* yöntemi ile açığa çıkarır. Kimi zaman “Anne”, “Ceviz Ağacına Kar Yağdı” adlı öykülerdeki gibi kadın kişiler arzu ve isteğini gerçekleştirir; gerçekleşen doyumun kişilerde ortaya çıkardığı etkiler ve psikolojik rahatlama öyküye yansır. Kimi zaman “Kavak Dölü”, “Işıklı Pencere”, “Mısırlar”daki gibi kadınların bu arzu ve istekleri gerçekleşmediğinde yaşadıkları bastırılma, yoksunluk gibi duyguların hissiyatı kurmaca kişilerin görülmeyen yaşantıları değilerek dile getirilir. “Dükkânın Önü”, “Emekli”, “Bahçede” adlı öykülerdeki erkek kişilerin yaşamından kopup giden, onlardan çalınan ve onları

büyük yalnızlıklar içine sürükleyen şey hayatın adilane olmayışı ve bireysel yapılan hatalardır; öykülerde bunların -adaletsizliğin ve hataların- farkına varılışı anlatılır. Bu farkındalığın ortaya çıkardığı çaresizlik, bu çaresizliğin kabullenilişi dile getirilir; bu kabulleniş yağmurun yağışındaki hissiyat, odun kırmanın verdiği haz, genç bir kızın elini avucunda tutmak gibi küçük şeylere tutunarak son bir umudu yaşama çabası ile öykülere yansıtılır. Böylelikle bu karmaşık zihinsel faaliyetlerin bireyde ortaya çıkardığı duyguların anlatımı, öykü kişilerinin yoğun düşünsel dünyası, kurmacanın zeminini o denli kaplar ki kurmacanın aksiyonunda durağanlık artar. Psikolojik öykülerde olduğu gibi vaka unsuru asgariye iner ve bu tarzdaki psikolojik tahlillerle bireylerin iç dünyası açığa çıkar.

Baran yaşamını öykülerinin malzemesi yapmaktan çekinmez. Günlüklerinden, mektuplarından, anılarından ve söyleşilerinden hareketle Baran'ın öz yaşam ını öyküleriyle ilişkilendiren Solak (2014) öykücünün kişiliği hakkında şu özellikleri sayar: Yalnız, içe dönük, kırgın, mücadeleden kaçan, uysal, sakın, kanaatkâr ve fedakâr (s. 55)... Tüm bu mizaç özellikleri Baran'ın öykü kişilerinde baskın bir şekilde görülür. Ateş'le (1978) yaptığı söyleşide bir yazarın, her roman kişisinde aslında kendisini anlattığını söyler. “Zaten yazmaktaki gizli, bilinmeyen amaç da budur; bunca, büyük yapıt karşısında yılgınlık duymadan yazmanın, sonu kestirilemeyen bir serüvene hevesle atılmanın, o güçlü dürtünün nedeni budur: İyi-kötü kendini açıklayabilmek” (s. 14) diyen Baran sırf bu sebepten yazarları bencil ve kendini beğenmiş kişiler olarak nitelendirir. Rus edebiyatındaki Dostoyevski, Tolstoy, Çehov ya da Gorki gibi yazarların eserindeki o çok tanınan karakterlerin aslında yazarların bizatihi kendileri olduklarını söyler (s. 14).

Selçuk Baran'ın biyografilerinden, mektuplarından, günlüklerinden hareketle Ayhan Baran'la birlikteliğine baktığımızda “Ceviz Ağacına Kar Yağdı”, “Kabuk” gibi öykülerin kadın karakterleriyle Baran arasında birtakım koşutluklar görmek mümkündür; nitekim öykülerinde kadınların çektiği sıkıntılar, karamsarlık, melankoli Baran'ın yaşamıyla ve mizacıyla sıkı paralellikler gösterir. Öykü kişilerinin bilinç süreçlerini, mizacını, kişiliğini birçok yönüyle açığa çıkarması onları birer kurmaca karakter olmasında etkili olur. Yazar, kendi bilinç biçimlerini bilhassa kadının sorunları üzerinden toplumsal hassasiyetlerle birleştirerek ince ve saydam bir eleştirel dil ile

kurmuştur. Baran'ın öykülerini psikolojik öyküye yakınlaştıran bir diğer etmen de bunlardır.

Sevgi Soysal'ın toplumcu anlayışa yakınlaştığı öyküleri birer psikolojik öykü olarak da değerlendirilebilir. *Buildings* roman tekniğine benzer bir teknikle icra edilen *Tante Rosa*'da bazı noktalarda psikolojik öyküler gibidir. Soysal'ın bu öykülerinde vaka vardır hatta çağdaşlarına nazaran olay tarzı öyküye en çok yaklaşan öykücüdür. Yer yer karakterlerin bilinç süreçlerine bağlanan bu olaylar psikolojik durumları aydınlatmak için kullanılır. Önreğin “*Tante Rosa Rahibeler Okulunda*” (2021b) adlı öyküde belirgin bir giriş-gelişme-sonuç bölümü vardır; lineer akar öykü. Bunlar birbirinden bağımsız ama birbirini takip eden olay parçacıklarıdır; Rosa'nın okulda yaşadıkları, eylemleri ve düşün dünyasını yansıtan bu olay parçacıkları Rosa'nın tutku ve arzularını ifade etmek için kullanılır. Bu noktada psikolojik öykü türüne yakınlaşır.

Tante Rosa adlı öykü kitabı bütünüyle Rosa'yı anlatan öykülerden oluşur. Yazar olay parçacıkları arasına güçlü bir şekilde bilinç akışı, iç konuşmalar, diyaloglar, anlatıcının iç sesi gibi unsurlar yerleştirmiştir. Rosa'nın yaşadıklarının yanı sıra bütünüyle Rosa'nın iç dünyasına, yaşadığı olay ve durumlar karşısında gösterdiği tepkilerine şahit oluruz. Tante Rosa kimliği tutarlı çizilmiş bir karakterdir. Yapıp ettikleriyle nevi şahsına münhasır bir karakteri yansıtmakla birlikte birtakım davranışlarıyla da ikonlaşabilecek bir hüviyete de sahiptir. Öykücünün toplumsal eleştirisini Tante Rosa'nın tutku ve arzularını gerçekleştirmek için özgür ve başkaldıran karakteri; dünyaya bakış tarzı, hiç pes etmeyen mücadeleci yanı, sevgi ve özlem dolu mizacı üzerinden yapar. Tante Rosa toplumun inşa ettiği tüm normlara karşı duran yıkıcı davranışlarıyla toplumun aksayan, yozlaşan, kokuşan yönlerine ışık tutmuştur. Bu yönleriyle Tante Rosa'yı psikolojik öykü eğilimi çerçevesinde değerlendirebiliriz.

Barış Adlı Çocuk adlı kitaptaki “Savaş ve Barış”, “Bir Görüş Günü”, “Barış Adlı Çocuk” ve “Zulmet Sevinci” adlı öyküler de psikolojik öykü eğilimiyle değerlendirilebilir. Özellikle “Bir Görüş Günü” ve “Barış Adlı Çocuk”taki öykü kişilerinin karakterlerinin çizilişi, bilinç dünyalarının diyaloglarla şeffaflaştırılması, olay ve olgulara verdikleri tepkiler, yazarın toplumsal ve ideolojik bağlamda eleştirel bir tutum takınması bakımından psikolojik öykü eğilimine yakınlaşır.

Soysal'ın öyküleri -bir bütün olarak Tante Rosa- psikolojik öykülerde olduğu gibi otobiyografik özellikler taşır. *Tante Rosa*'nın odağında Soysal'ın anneanesi, teyzesi ve kendisi başta olmak üzere ailesinden ve çevresinden birçok kişi vardır. Bu farklı kadınların hayatlarını tek bir kadında, Tante Rosa'da bütünler. Rosa'yla yazar arasındaki en göze çarpan benzerlik eşleri ile ayrılmış olmalarıdır (Doğan, 2003, s. 99-100). Soysal, *Tante Rosa* adlı kitabındaki Rosa karakterini “büyük annemden başlayıp bende biten bir çizgi” (Binyazar, 1985, s. 96) olarak tanımlar. Bu bakımdan Sevgi Soysal'ın öyküleri kendi beninden hareket ederek kaleme alması, öykülerin oylumlu olması onu psikolojik öykü eğilimine yakınlaştıran bir diğer faktördür.

Tomris Uyar'ın “Kuytuda”, “Konuk”, “Rüzgârı Düşün”, “Dağlar Sada Verip Seslenmelidir” (2020a), “Çiçeklerle”, “Dön Geri Bak”, “Elişi Göllerde”, “Derin Kazın”, “Sağlar” (2020b), “Hakların En Güzeli”, “Emekli Albay Halit Akçam'ın İki Günü”, “Şen Ol Bayburt”, “Ömür Biter Yol Biter”, “Limanda” (2018), “Anlat Bana”, “Süt Payı” (2020c) adlı öykülerde psikolojik öykü eğiliminin özellikleri güçlü şekilde görülmektedir. Dönemin çoğu öykücüsü gibi onun da öykülerinde olaylar önemsizleştirilmiştir, olay kesitleri ve parçaları yer alır. Uyar bunları kısa kısa ânlar ve durumlar olarak zikreder. Birbirleriyle sıkı ilişkileri olan ama parçalı bir yapı arz eden bu kesitler belirli bir düzene göre sıralanır ancak bu dağınık bir düzendir; öyküler belirgin bir giriş-gelişme-sonuç ile yazılmaz, aksiyon sadece ânları ve durumları aydınlatarak öykü kişilerinin psikolojik gerçekliklerine bağlanır. Öykülerdeki tüm kesitler ânlara, olaylara, aksiyona, hareketlere ve durumlara ışık tutar; yazar bu tutumuyla psikolojik öykü türüne yakınlaşmaktadır. Uyar bir söyleşisinde şunları zikreder:

Yani bir insanın hayatındaki bir ânı ele alıp onun ışığında, o kişinin vereceği kararların, yaşayacağı değişimin ve hayatının alacağı yönün işlenmesi sorunu var. (...) Öykü bir andan bir hayat çıkartma, bir andan bir durum yaratma üzerine kurulu bir dal. Yani o ânı seçip o anda geriye, ileriye doğru gidip o kişinin yaşadığı anın önemi üzerine duran bir sanat dalı (Özkan, 2002, s. 8-9).

Uyar'ın öyküsünde bir söz, jest veya mimik birçok anlama gelebilmektedir. Onun öyküleri ayrıntıların öyküsüdür, farklı şekilde söylersek öykülerinin estetiği ayrıntıda gizlidir. Bu ayrıntıların aralarına birçok boşluk bırakır, okur bunları tamamlayarak öykünün anlamına doğru yelken açar. Buraya kadar bahsini ettiğimiz

dağınıklık, parçalı oluş, ânların ayrıntıları, kesitler, boşluklar yazarın hemen bütün öykülerine hâkim olması onun öykülerini bütünüyle psikolojik gerçekçi okumaya açık hâle getirir. Tosun'un (2014) da ifade ettiği gibi Tomris Uyar tam bir "biçim tutkunu"dur (s. 234). Öykülerindeki boşluğun estetiğini modernist biçimsel tekniklerle bütünler.

1960-1980 seneleri arası yayımladığı öykülerinde iç konuşma, özellikle bilinç akışı tekniğini kullanmada başarılıdır. Karakterlerin iç dünyasını aydınlatırken çoklu anlatıcı ve bakış açısı, ironi ve alegori kullanımlarını öne çıkarır. Uyar'ın öykülerinde bireyin iç dünyasını yansıtmada kullanılan *mektup tekniği* ["Evin Sonu", "Sarmaşık Gülleri" (2020a), "Elişi Göllerde" (2020b), "Yaz Suyu", "Dizboyu Papatyalar" (2018)] ile *günlük tekniği* ["Emekli Albay Halit Akçam'ın İki Günü" (2018)] de görülür. "Tomris Uyar, öykülerinde betimlemeyi klasik anlamda 'olayların geçtiği yer' ve kişiyi 'göstermek/tanımlamak' olarak değil, kahramanların ruh durumunu açıklayan önemli bir araç/imkân olarak kullanır" (Tosun, 2014, s. 94). Öykücü hangi tekniği yahut eğilimi kullanırsa kullansın ilk amacı karakterlerinin psikolojik tahlillerini yaparak karakterlerdeki toplumsal ve varoluşsal buhranları deşifre etmektir. Sonuç olarak Uyar'ın saydığımız bu biçimsel denemelerinden hareketle psikolojik öykü eğiliminden yoğun olarak beslendiğini iddia edebiliriz.

Uyar öykülerinde kadın karakterler yaratmayı daha çok tercih etmiştir. Eleştirilerinde feminizmin içeriklerine geniş yer verir, öykülerinde farklı sınıflardaki kadın karakterlerden yararlanır. 1960-1980 yılları arasında yayımladığı sadece birkaç öyküde erkek öykü kişileri yer almaktadır. Eserlerde sınıf atlayan kadın öykü karakterleri sıklıkla karşımıza çıkar. Küçük burjuva karakterlere de geniş yer vermiştir. Tipleştirmelere öykülerinde yer vermeyen *İpek ve Bakır* yazarını psikolojik öykü eğilimine yakınlaştıran bir diğer amil de karakter yaratmadaki başarısıdır. Öykülerin kişileri -adı dahi olmayan öykü kişileri dâhil- nevi şahsına münhasır karakterlerdir diyebiliriz.

Yürekta Bukağı yazarı eleştirel ve toplumcu gerçekçi eğilimleri öne çıkararak küçük insanların sahne aldığı "Süt Payı"nda tek tek karakterler yaratmıştır. Uyar'ın öyküsünde Şoför Kâzım Efendi, Sultan, Ahmet ve Ömer Ağa adlı karakterlerin iç dünyalarını ayrı ayrı bölümlerde numaralandırarak okura açmış ve bütün bu karakterleri

kurmacanın sonunda birbirlerine bağlamıştır. Bu bakımdan “Süt Payı” karakter inşa etme, psikolojik tahliller ve oylumlu olması bakımından 1960-1980 yılları arası verdiği dört kitabındaki, psikolojik öyküye örnek verilebilecek en nitelikli öykülerden birisidir.

Uyar’ın çocukluk ve gençlik hatıralarından beslendiği söylenebilir. Uyar henüz küçük yaşta anne ve babası boşanır, öykücünün nenesi ve dedesi küçük Tomris’e bakarak kızlarına destek olmuşlardır (Kadızoade, 2011, s. 23). Uyar’ın “Çiçek Dirilticileri”, “Sarmaşık Gülleri” adlı öyküleri başta olmak üzere boşanmış ebeveynler, nene ve dedelere bırakılan çocuk karakterler yer alır. Ülkü Tamer’le evliliklerinde iki aylığına Antep’e balayına giderler, buradaki intibalarını “Yürek Hakkı”nda dile getirmiş olmalıdır. Uyar’ın anılarını kurmaca dünyasının bir parçası yapması konusunda Enginün (2013), “Tomris Uyar’ın hikâyelerinde hatıralar ve izlenimler ve onlardan doğan çağrışımlarla çizilen bir dünya yer alır” (s. 401) demektir. Uyar, bireylerin iç dünyalarına yönelmesi onun kendi zihinsel süreçlerine dönmesini de zorunlu kılmıştır. Psikolojik öykülerde görülen yazarların kendi anılarına dönmesi durumu Uyar’ın öykülerinde kendisini gösterir.

İnci Aral, “Kırmızı Sabahlık”, “Ağda Zamanı”, “Kırlı Sarı”, “Olumsuz”, “Ödemede Kolaylık”, “Göz Boyası” (2018) adlı öyküleri psikolojik öykü eğilimine birçok açıdan benzemektedir. Öykülerin hepsi bir kesit, an öyküsüdür. Olay üzerinden ilerlemez. Öykülerdeki anlatıcılar ve başkişiler birer karakter hüviyetindedir. Hepsinin birer adı ve öykü sınırlarının imkân verdiği kadar inşa edilen bir karakteri vardır. Olaylardan çok kesitlere odaklanan bu öyküler bütünüyle bahsi geçen karakterlerin düşün dünyasına bağlanır. Aral, bu öykülerde modernist psikolojik tahlil yöntemleriyle bu karakterlerin iç dünyasını alabildiğine şeffaflaştırarak karakterlerin derinliklerini gösterir. Aksiyon içindeki sürekli yapılan ileri-geri kırılmalar, iç çözümlemeler, bir nevi bilinç akışı tekniği vaka unsurunu bir hayli yavaşlatırken öykünün lineer akışını da bozarak karakterlerin bilinç süreçlerine odaklanır.

“Ağda Zamanı” Leman’ın ve annesinin karakterini ve düşün dünyasını bütünüyle yansıtmaları bakımından Aral’ın psikolojik öykü eğilimine en çok yaklaştığı öykü olduğu söylenebilir. Öykü “Mart Başı”, “Mart Sonu”, “Nisan Başı”, “Nisan Sonu” ve “Mayıs Ortası” olarak beş bölümden oluşur. Kısa öykülere nazaran oylumlu bir hacme de sahip olan öyküde, olaylar lineer bir sıralama ile verilse de bu bölümler

Leman'ın ve diğer karakterlerin zihinlerine tutulan birer aynadır. Geri kırılmalar, ileri sıçramalarla öykünün aksiyonu tutuklaşır. Aral, bu anlatıcı kadının -Leman'ın- karakterinin aktarımı ve iç konuşmalarla öyküyü inşa eder. Aral, kadın bireyi merkeze koyduğu bu öyküde ataerkil/erkek egemen yapı, toplumun kadınlara biçtiği toplumsal cinsiyet rollerini eleştirir. Psikolojik öykülerde olduğu gibi eleştirel tavır baskındır.

Ele aldığımız öykü yazarları gibi İnci Aral'ın öykülerinde de öz yaşam öyküsü, anıları ve kendi bilinç süreçleri karşımıza çıkmaktadır. Barbarosoğlu (1997) ile yaptığı söyleşide “Neyi kimi yazarsak yazalım hep kendimizi anlatırız aslında” (s. 37) diyen Aral, yazarların kaleme aldığı eserlerinde pekiyi bilmedikleri *insan yanlarını* aradıklarını, insan ruhunun aydınlık ve o korkunç karanlık yönlerini yazarların önce kendileri için anlaşılır kılmaya çalıştıklarını söyler. “Artık yazmadan, anlatmadan duramayacağıma inandığım bir zamanda, kişisel deneyimlerimden, birikimimden yola çıkarak yazdım ilk öykülerimi” (Barbarosoğlu, 1997, s. 37) diyen Aral'ın bu ilk öykülerinde babasının ve kendisinin intihar girişimine, annenin ölümüne, çocukluk travmalarına kadar birçok otobiyografik öğeler bulmamız mümkündür.

Nazlı Eray'ın “Akşam Üstü”, “Mösyö Hristo”, “Monte Krsito”, “Bu Kentin Sokakları” (1976) adlı öykülerinde vaka unsurunun asgari olması, bireylerin iç dünyalarını göstermeye çalışması, biyografik unsurlardan yararlanması, öykü kişilerinin birer karakter olması, yer yer eleştirel bir tavır takınması bakımından psikolojik öykü eğilimine yaklaştığı söylenebilir. Bununla birlikte genel bir bağlamla Eray'ı psikolojik öykü eğiliminden uzaklaştıran birçok yön de vardır.

Eray'ın öykülerinin çoğu bir yolculuk öyküsüdür. Bu yolculukta çoğunlukla kadın olan *ben anlatıcının* gözü dış mekânları izleyerek kendisinde oluşturduğu intibayı gerçekçi, rüya, rüya formu, fantastik ve gerçeküstü bir evrende aktarır; bu intibayı aktarımı anlatıcının iç dünyasına doğru süzülerek bu yolculuk içsel bir yolculuk hâlini alır. Kendisinin de dile getirdiği gibi yazma eyleminin onun için “büyük bir serüven” (Andaç, 1996c, s. 144) olması Eray'ın öykülerinin vaka unsurunu -olay anlatıları gibi lineer akmasa da- psikolojik öykülerdeki gibi asgari düzeyde olmamasına sebep olur. Bunun yanı sıra geri dönüşlerle, iç dünya aktarımıyla, yer yer psikolojik tahlillerle de öykülerin olay akışı yer yer kesilir, bu bakımdan *Ah Bayım Ah* yazarının öykücülüğündeki vaka unsuru sınırdadır/eşiktir. Eray'ın öykücülüğünde olaylar,

olgular anlatı kişilerinin psikolojilerine bağlanmakla birlikte psikolojik öykülerde olduğu gibi derin psikolojik tahliller yapılmaz; insanın görülmeyen yaşantısının derinliklerine inilmez. Öykü; anlatıcıların ya da öykü kişilerinin içsel serüvenine, bir maceraya dönüşmesi bu yüzeyselliğin nedenlerindendir.

Öykülerinin kendi yaşamının bir parçası (Anıl, 1976, s. 15) olduğunu ifade eden Eray'ın öz yaşam öyküsü bu dönem yazan öykücüler arasında belki de metinlerde en çok görünen yazarlardan birisidir. Öykülerindeki anlatıcı ve öykü kişilerinin iç dünyalarına bu denli eğilmedeki temel etkenlerden birisi yazarın öz yaşam öyküsünü itibari âleme yansıtma uğraşıdır. Bu bakımdan öyküler, Nazlı Eray'ın otobiyografisinin benzer içerikler etrafında metne yansıtılmasıyla icra olunmuştur. Bu yansıtma öykü kişileri birer karakter hüviyetine bürünür. Karakter yaratımı, onu psikolojik öyküye yakınlaştıran en büyük nedenlerden biridir ama fantastik, gerçeküstü, rüya ve rüya formu anlatım şekilleri kurmaca kişilerin kimliğini yer yer silikleştirir. Karakterlerin, gerçek kimlikleri ile gerçeküstü ve fantastik kimlikleri birbirine karışır. Bu kişilerin tavuk, horoz, hindi, yılan, ejderha gibi alegorik metinlere benzeyen insan dışı varlıklarla anlatılması, gerçeküstü ve fantastik bir evrende olağanüstü olaylar yaşamaları da karakter oluşumunu zedeleyen unsurlardır. Öykülerdeki eleştirel tavır da çok siliktir. Eray bu yönleriyle de psikolojik öykü tarzından uzaklaşır.

Şiir Erkök Yılmaz, “Çam Osman”, “Eşek Arısı”, Şücaeddin von Braun”, “Hep Aynı Çukurda” (2004) adlı öykülerde psikolojik öykü eğilimine birçok yönden yaklaşır. Evvela Erkök'ün bu öykülerindeki başkişilerin hepsi birer karakter hüviyetindedir. Erkök, bu karakterlerin iç dünyalarını dışarı ile olan ilişkileri ile iç içe verir. Karakterin iç ve dışla ilişkisi, olay ve olgulara tepkimeleri öykülerde net bir şekilde ifade edilmesi öyküleri psikolojik öykü eğilimine yakınlaştıran olgulardır. Özellikle olgular ve durumlar üzerinden öykünün ilerletilmesi vaka unsurunun azalması, doğrudan karakterlerin iç dünyalarının aktarılması ile neticelenmiştir.

Erkök'ün, olayın eksiltilerek kurmaca kişilerin görülmeyen yaşantılarına eğilmesi sayesinde “Çam Osman”nın başkişisi Osman'ın kişiliğindeki saflığı, alınganlığı, temiz bir karakter oluşunu, sevdasındaki samimiyeti ve gerçekliği görürüz. “Eşek Arısı”ndaki Sıdika Hanım'ın olayları/olguları kavramasındaki keskin zekâsı sayesinde nasıl bir ötekiye dönüştüğünü, kocasının kendisini aldatması ve bir

çocuğunun olmaması sonucunda psikolojik travmalarını, buna rağmen insanlığını kaybetmeyişi okuruz. “Şücaedin von Braun”da Prof. Dr. Şücaedin Uluğ’un statüsü, rütbesi yükseldikçe karısı Bayan Uluğ’u beğenmeyişiindeki kibrine, Mine Tozkoparan’ın kariyer uğruna şahsiyetini ve onurunu ayaklar altına alışına, Bayan Uluğ’un çalışma hayatına atıldıktan sonra sol görüşe yanaşmasındaki yüzeyselliğe şahit oluruz. “Hep Aynı Çukurda” adlı öyküde zıt kutuplardaki iki arkadaş Nurdan ve Nuriye’nin sevi ilişkilerindeki farklı yaklaşımlarının birbirlerinde yarattığı kıskançlık duygusunun altında yatan etmenlerin ayırdına varırız. Öykülerde bir olaydan çok kişilerin olay ve olgulara yaklaşımındaki psikolojik süreçlerine odaklanılır. Erkök bunları yaparken tek yahut iki sütunda akan diyalog tekniğini, iç ve dış seslerin, sayıklamaların iç içe girdiği iç konuşma ve iç çözümleme tekniklerini kullanır. Farklı biçimsel denemelerin temelinde bireylerin iç dünyalarını daha iyi aydınlatma endişesi yatmaktadır. Bu bakımdan olay örgüsü ağırlaşan öykülerdir, buna karşın öykücünün sinematografi tekniğini kullanması öykülerin hareketini arttırmıştır.

Yazarın odak noktasına koyduğu aile ilişkileri, karı-koca hayatı, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, ekonomik ve sınıfsal adaletsizlikler gibi içeriklerle eleştirilerini de inşa etmiştir. Erkök’ün biyografisi hakkında bilgi sahibi değiliz. Erkök’ün bu öykülerinin oylumlu olması, bir karakter yaratma endişesi olması, karakterlerinin iç dünyasına yönelmesi, bunu yaparken psikolojik tahlil tekniklerini kullanması hatta sırf karakterlerinin görülmeyen yaşantısını aydınlatabilmesi için farklı biçimsel denemeler yapması, eleştirel tavrının baskın olması gibi özellikler nedeniyle onun bu öykülerini psikolojik öykü eğilimi başlığı altında değerlendirebiliriz.

Hulki Aktunç’un öykülerini psikolojik öykü eğilimine yakınlaştıran sebeplerden biri metinlerde olay örgüsünün sürekli olarak karakterlerin düşün dünyasına bağlanmasıdır. Yazarın eserlerindeki olay örgüsünün akışı oldukça dağınıktır. Hatta öykülerin bir kısmı bölümlerden oluşur. Bu bölümler kurmacanın akışının takibini bir hayli zorlaştırır. Füsun Akatlı, yazarın *Gidenler Dönmeyenler* isimli kitabında kesik-kopuk bir söyleyişin egemen olduğunu zikreder: “Kimi öyküye uygun düşen, ama kimisinde yadırgatan; okuru, öyküyü bütünlüğü içinde kavramaktan alıkoyan bir kesiklik-kopukluk bu” (Akatlı, 1998, s. 123). Çok sık yapılan kısmi geri dönüşler, öykü figürlerinin bilinç süreçlerinin modernist tekniklerle aktarılması, öykü sahnelemelerinin

çok sık değişmesi, kesik tasvirleme, anlatının olgu düzenini dağınıklaştırarak bu parçalanmışlığa, Akat'ın söyleyişiyle kesiklik-kopukluğa neden olur.

Hulki Aktuç'un anlatılarında zengin bir psikolojik tahlil vardır. Öykülerin bütün mesajı, gerilimi, düğümü, açılımı öykü kişilerinin psikolojik durumlarında saklıdır. Yazarın öykülerindeki iç konuşmalar, iç çözümlemeler, diyaloglar ve bir tür bilinç akışı diyebileceğimiz teknik daha önce zikrettiğimiz parçalanmışlığa sebep olarak öykü kişilerinin zihin dünyasını gösterir. Kısaca Aktuç olaydan çok öykü kişilerinin zihinsel süreçlerine odaklanır.

Aktuç'un karakterlerinin psikolojik tahlilini en etkili biçimde yaptığı öykülerinden birisi “Yazılmamış Bir Günlük”tür (2019). Öyküde kişileri arasındaki maddi manevi ilişkileri de aktaran başkışı metinde ara ara günün tarihi, takvim gibi başlıklar atar. Metin aksiyonu sürekli kesilerek bahsi geçen günlük notlarına, başkışının kahvede kâğıt oynayan Ese ve Çavuş'la masa başındaki konuşmasına -âna-, bütüncül geri kırılmalarla demir dükkânındaki uğraşlara ve bu süreçte ortakların iş görmez yaklaşımlarına gidip gelmektedir. Birçok parçadan oluşan bu kısa bölümlerde bilhassa bilinç akışı, iç konuşma ve günlük -itiraf- teknikleri ile başkışının parçalanmış tüm benliği tahlil edilir. Kendi içinde de kısa kısa olan ve art arda gelen bu parçalar (paragraflar) bahsi geçen tekniklerle öykü kişinin düşün dünyasını aydınlatır. Art arda gelen bu paragrafların parçalanmışlığı tüm öyküye teşmil eder. Yer yer iç konuşma, -bir nevi-bilinç akışı, araya giren diyaloglar, deftere tutuluyormuş gibi alınan notlar, günlük tutuyormuş gibi tavırların bütününde başkışının ortak olduğu tefecilerden yakasını kurtarmak için gösterdiği çabalar sonucu yaşadığı buhranlar, karısına yaşattığı kötü hayat koşulları nedeniyle duyduğu sıkıntılar ve kentte kendi alın teriyle çalışarak tutunmaya çalışırken şehir kaplanlarına yenik düşmesi gibi olaylar bu psikolojik tahlil yöntemleriyle anlatıya yansıtılmıştır.¹¹⁹

¹¹⁹ Öyküdeki (2019) bu parçalanmış art arda gelen paragraflarda farklı farklı tekniklerle şu şekilde görünür:

“Önceleri eskicilik sergicilikti, günü geldi Ese'yle, Çavuş'un yetmiş liraydı, uçan ve kaçan her şeye ortak olurlardı ikisi, kahvede oturmuş oynarlarken, kurşun atsan duyulmaz uğultuda çullandır gibi eğildim masallarına, kollarımı iki yana açtım, (...) [Kahve sahnesi] (s. 96)

Kurumuş, kimi ak yeşil küflenmiş ekmek parçalarını gösterip, hattâ küçücük kafasını sepete eğerek: bir daha bulamayız belki de değil mi bunları, durmadan söyleyecek miyim, gövdesi titreyip sallanıyor, ses yok, benimle konuşmasını toplansam sekiz on söz eder bir yıldır, (...) [başkışının karısı ile ilişkisi] (s.96-97).

Aktunç, öykü kişilerini diyalektik bir ilişkiyle metinlerinde ele alır. Daha önce de zikrettiğimiz gibi öykü kişileri çoğunlukla birer tip olmakla birlikte bütün hepsini 1930-1940 geleneğiyle yazan toplumcu gerçekçi bağlamdaki tipleştirme bağlamıyla metinlerde işlediğini söylemek de zordur çünkü yazarın en karakteristik özelliklerinden birisi öykülerindeki *karakter yansıtmacı tutumudur*. Öykülerdeki başkışilerin geneline çok boyutlu karakterler olarak değerlendirmek mümkündür. Aktunç’un ezen kişileri, bilhassa işbirlikçiler, toplumcu gerçekçi öykülerde olduğu gibi tek boyutlu olarak anlatıda yer alır ancak toplumcu gerçekçi tipler gibi de yapay değillerdir. Öykülerinde ezilen küçük insanların görülmeyen yaşantılarındaki zenginlikleri açığa çıkaran Aktunç’ta burjuva karakterlerin derinliği/boyutluluğu da çok fazla görülmez. Geneli başkışı olan çocuk karakterlerin düşün dünyasının zenginliklerini aktarmadaki başarısı ise üst seviyededir. *Kurtarılmış Haziran* yazarının öykü kişilerinden bazılarını psikolojik öykülerdeki karakterlere yakınlıştırabilme mümkündür.

Hulki Aktunç’un öykülerinde çocukluk dönemi hatıraları net bir şekilde görülür. Yazarın çocukluk dönemleri Türkiye’deki toplumsal olayların çalkantılı olduğu zamanlardır. “Göz Bağı” (2019) öyküsünde de ele aldığı 6-7 Eylül Olayları’nın kendisini şiddetli bir şekilde etkilediğini de söyleşilerinde zikreder.¹²⁰ Kadıköy Çarşısı’nda 6-7 Eylül olaylarına şahit olan Aktunç, bu olayı “Çocukluğuma yaşamın ilk derin vuruşu” (Aktunç, 2008, s. 28) olarak tanımlar. Kadıköy’ün kozmopolit yapısının kaybolması onu derinden etkiler. Yaşadığı kentin kültürel ve sosyal zenginliğinin yavaş yavaş yok oluşuyla karşı karşıya kalır. “Anlatmazsam kalmayacak korkusunda” (Aktunç, 2010, s. 84) olan Aktunç için “Yazı, bu yok oluşu telafi edebilecek bir araçtır aynı zamanda (...) [yazar] bu eşsiz dünyayı ve insanlarını yazarak korumaya çalışır” (Vahapoğlu, 2020a, s. 22) Onun aktarımında hatıraların kurguya iliştirilmesi, otobiyografik bir metin kurma çabası gibi değil de toplum üzerine düşünceler üreten Marksist bir yazarın öykülerinin

Takvim: önceden alınmış sıtma, barsak bozukluğu, sonyaza, hele ince hastalığın iyice uyanacağını yazıyor (...) [Günlük notu] (s. 97)

Ben de demiştim ona, benimle yataırken tahtadan gövdesine, küfleri de gösterip, bak bunları iyice dinle sen, bir daha bulamayız bile değil mi, ellerinle aşağılarınla oynama (...) [karısı ile muhabbeti] (s. 97)

Demir kilosu çok yüksek, beklemeli. [Demirci dükkânı işleri]” (s. 97)

¹²⁰ Aktunç’un konuyla alakalı verdiği söyleşideki düşünceleri şu şekildedir. “Benim doğup büyüdüğüm Kadıköy çarşısında -bir ara saymıştım- 24 dil konuşuluyordu. Ben 1949 yılında doğdum. 5 yaşında dünyayı hatırlayabilir bir algılama düzeyindeydim. O kadar ufak bir çocukken 6-7 Eylül olaylarının sonuçlarını gördüm, dehşete kapılmıştım, o yüzden “Gözbağı” hikâyemi yazdım. Aynı şekilde o çıkıp geldiğim dillerin arasından; onların bana ne verdiğini, benim onlara ne vermem gerektiğini düşünerek hikâye, şiir ve roman yazdım.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Yarıcı, vd., 1998, s. 7).

estetik değerini de besleyecek kişiselleştirilmiş bu toplumsal olayların hafızasından silinip gitme korkusu olarak görülmelidir. Öykücünün figürlerin bilinç süreçlerini irdelemesi zaruri olarak yazarın anılarında diri tuttuğu kendi bilinç süreçlerinin psikolojik öykü dinamikleri çerçevesinde öykülerde açığa çıkmasına da neden olmuştur.

Selim İleri'nin “Türküsz”, “Asalak”, “Güzün Savaşı” (2003) adlı öyküleriyle “Gelinlik Kız” ve “Kırlangıç Fırtınası” başta olmak üzere *Dostlukların Son Günü* (1975) ve *Bir Denizin Eteklerinde*'ndeki (2021) öykülerin genelinde psikolojik öykü eğiliminin özellikleri görülmektedir. Dönemin birçok öykücüsü gibi İleri'nin de durum öyküsü yazması, olaydan ziyade olayların bireylerin psikolojisindeki tesirlerini açığa çıkarması bakımından psikolojik öykü eğilimine yaklaştığı söylenebilir. İleri'deki psikolojik gerçeklik varoluşsal yalnızlık sorunu ile bir hayli iç içe girer. Öyküler dağınık olgu kuruluşu ile inşa olunarak bağımsız parçalara bölünür. İleri'nin öykü kişilerinin çocukluk anlarına sürekli dönmesi, geçmiş ve hâldeki durum ve olayları karakterlerin zihinsel süreçlerinden sahnelemesi öykülerdeki vaka unsurunu tamamen önemsizleştirir. Bu parçalı yapı serim, düğüm ve çözümü dağınıklaştırarak lineer doğrultudaki olay örgüsünü kırar. Mesela “Asalak” adlı öyküde Eşref Selim karakterinin yaşamı başkişi Güner Turan karakterinin aktarımıyla yapılır. Eşref Selim'in yaşamı merkeze alınan öyküdeki parçalar hâlde diğer birçok farklı kişi, olay, olgu ve durumlar yine Eşref Selim'e bağlanır. Güner'in çocukluk yılları ve ailesi ile geçirdikleri zamanlar ile Eşref Selim ve eşi Nezihe Hanım'la geçirdikleri zamanlar, Güner'in gençlik yılları sürekli kırılmalarla geçmiş ve hâle gidip gelerek birçok olay ve durum dağınık bir şekilde bir arada verilerek vaka unsuru asgariye indirgenir.

Dönemin birçok öykücüsü gibi İleri'nin de karakter yaratmadaki başarısı öykülerini psikolojik öykü eğilimine yakınlaştırır. O, ilk öykü kitaplarında tipleştirmelere yer verir fakat bu tavır *Dostlukların Son Günü*'nden sonra yavaş yavaş değişmeye başlar. Küçük burjuva ve kent soylu karakterleri çok boyutlu anlatmada başarılıdır. Alt sınıfı sembolize eden küçük insanların anlatımına fazla eğilmez, eğildiğinde de tipleştirmeler devreye girer, alt sınıfların safında yer alarak yan tutar. Uyar gibi İleri de çevresindeki insanları yani küçük burjuvayı ve kent soylusunu anlatmayı daha çok tercih ettiği söylenebilir. İleri'nin sanatını psikolojik öykü eğilimine yaklaştıran unsurlardan birisi de öykülerinde karakter yaratmadaki yetkinliğidir.

Cumartesi Yalnızlığı yazarı; Füzûzan, Ağaoğlu, Aktunç ve Uyar gibi çocuk karakter yaratmada başarılıdır. *Dostlukların Son Günü*'ndeki “Gelinlik kız”, “Elbise Haritaları”, “Kırık Minyatür”, “Mecnunu Çok Dağlar”, “Kırlangıç Fırtınası”, “Dostlukların Son Günü” (1975) gibi öykülerde karşımıza çıkan Kemal karakteri bazen bir çocuk bazen genç bir delikanlı bazense olgun bir adam olur ve farklı yaşlardaki Kemal'in gözünden öykü kişilerinin karakter haritaları çizilir. İleri bu karakterlerin görülmeyen yaşantısını aydınlatarak kişisel özelliklerini aktarır. Bunu yaparken de “Atmosfer yaratmada, psikolojik tahlillerde neredeyse kusursuzdur” (Tosun, 2013, s. 333). Yarattığı başkışilerin *gözyaşı duyarlılığına* sahip olması öykülerindeki duygu durumlarını öne çıkarmasına neden olur, yoğun duygu durumlarının ifadesi için sık sık psikolojik tahlil yöntemlerine başvurur. İç konuşma, iç çözümleme, bilinç akışı, çoklu anlatıcı, düzensiz olgu kuruluşu, geri kırılmalar, günlük tekniği öykü kişilerinin karakterleri inşa edilirken kullanılan birtakım yöntemlerdir. Sosyokültürel, siyasi, sanatsal vb. çalkantıların odağındaki aile, çocuk, dostluk ve arkadaşlık içeriklerinin sunumunda uygulanan çeşitli psikolojik tahlil yöntemleriyle İleri'nin dili eleştirel bir hâle bürünür.

İleri'nin 1960-1980 yılları arasında kaleme aldığı öyküleri onun hayatının bir izi gibidir. Çocukluk anıları, aile yaşantısı, okul yılları, gençlik dönemleri, yalnızlığa tutkun aşırı duyarlı mizacı, çevresi, kurduğu dostluk biçimlerini nostaljik bir tavırla öykülerinde kaleme alır. O, gerçek yaşamda yaşadıklarının iç dünyasında yarattığı tesirleri metne döker. “Onun eserlerinde çoğunlukla anlatı ve yazar özdeşleşmiştir” (Tosun, 2013, s. 325). Her ne kadar kendisi *Dostlukların Son Günü* adlı kitabındaki öykülerde görünen Kemal karakterinin otobiyografik olarak değerlendirilmemesini istese, hayatı Kemal gibi görmediğini, Kemal'e has bir dünya yarattığını söylese de (Önertoy, 1984, s. 307) Kemal karakterinin yazarın yaşamından birçok parça taşıdığı da göz ardı edilmemelidir. Harmancı (2009), İleri'nin edebî kişiliğini şekillendiren unsurlar hakkında hazırladığı makalesinde yazarın hayatının öyküleri üzerindeki izlerini takip etmiştir.¹²¹ Sonuç olarak Selim İleri'yi psikolojik öykü eğilimine yakınlaştıran bir diğer

¹²¹ Harmancı bu konuda şunları söylemektedir: “Selim İleri, verdiği ilk ürünlerden itibaren, kendi hayatını eserlerine konu etmiş, bir başka deyişle, hayatı ile eserleri arasındaki mesafeyi oldukça kısa tutmuştur. Bu durum, onun eserlerini anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Hayatı hakkında bilgiler edindikçe, ortaya koyduğu kurmaca metinlerin iç dünyasına nüfuz etmemiz kolaylaşmaktadır” Ayrıntılı bilgi için bk. (Harmancı, 2009, s. 2).

özellik de yazarın öykülerine kaleme alırken kendi öz yaşam öyküsüne ve bilinç süreçlerine de gözlerini çevirmesidir.

Nedim Gürsel 1960-1980 seneleri arasında yayımladığı öykülerinde psikolojik öyküye en çok yanaştığı öykü “Cicipapa”dır (1969). Gürsel’in bütün öykülerindeki vaka unsurunu en aza indirgemesi; tüm olayların, olguların, hareketlerin, yapıp edilenlerin bireylerin psikolojisine bağlaması, karakter yaratımı, psikolojik tahlil yöntemlerinin zenginliği ve baskın eleştirel tavrı ile kurmacaları psikolojik öykü eğilimine yakınlaşmaktadır. Özellikle Gürsel’in, “psikolojik hatta psikiyatri ışığında malzemeyi inceleme, yapı sökücü (veya yapı bozucu, dekonstrüktif) çözümlemeler” (Atasü, 2006, s. 23) bilinç akışı, iç konuşma gibi modernist psikolojik tahlil yöntemlerinin ışığında bireylerin görülmeyen yaşantısını aydınlatması psikolojik öykü örneklerindeki tipik unsurlardandır. “Cicipapa” dışındaki öykülerinde alegori ve sembol kullanımları, karakterlerin rüya ile gerçek arasında bocalamaları gibi anlatım tarzları Gürsel’i, 1950 Kuşağı öykücülerinin *bunalım öykücülüğü* tavrına daha çok yanaştırdığı söylenebilir. “Cicipapa” adlı öyküde kişilerinin isimlerinin olmaması onları birer karakter olma hüviyetini zedelediği de dikkatten kaçırılmamalıdır.

“Cicipapa” hariç 1960-1980 yılları arasındaki öykülerinde Gürsel’in psikolojik öykü eğiliminden uzaklaşmasındaki bir diğer etken otobiyografik anlatılara karşı takındığı tavidir. Yazarların kendi yaşam öykülerini yahut yaşadıklarını eserlerinde anlatmalarının gerçek sanatın olmazsa olmaz bir parçası olduğunu düşünmelerine öykücü karşıdır. Müstakil yazılarında bu konuya muhalif bir dille birçok kez değinmekle birlikte bu konuyla doğrudan alakalı “Yaşadığını Yazmak” (1974) ve “Yazarak Yaşamak” (1975) adlı iki tane de çalışması vardır. Hâle Seval (2017), Nedim Gürsel’in öykücülüğünün otobiyografik olarak ayrı bir yerde incelenmesi gerektiği düşüncesindedir (s. 24). Seval, öykücünün daha çok 1980 sonrası verdiği öyküleri kast etmiş olmalıdır. Kanaatimizce *Uzun Sürmüş Bir Yaz* yazarının 1960-1980 yılları arası kaleme aldığı “Cicipapa” dışındaki öykülerde otobiyografik görünümler Füzün, Aktunç, Uyar, Ağaoğlu, İleri’nin öykülerine nazaran bir hayli zayıftır, olsa olsa birer intiba hüviyetindedir. “Yaşadığını Yazmak” (1974) ve “Yazarak Yaşamak” (1975) adlı makalelerin ve *Uzun Sürmüş Bir Yaz* (1975) adlı öykü kitabının yayımlanma tarihlerine dikkat edilecek olursa yazarın en azından 1960-1980 yılları arasında otobiyografik anlatıya yahut yaşadığını yazmak konusuna negatif bir tavır takındığı kesindir. Elbette

Gürsel'in ilerleyen yıllarda, olgunluk yaşlarında bu konudaki fikirleri ve yaklaşımları değişmiş olabilir. Şu da bir gerçektir ki bir eserin psikolojik öykü eğilimi başlığı altında değerlendirilmesi için yazarın yapıtında kendi yaşam öyküsünden yoğun izler görülmesi şart değildir. Gürsel'in öykülerinin 1950 Kuşağı öykücülüğünün sınırlarına yanaşması, dönemin öykücülerine nazaran anlatılarında öz yaşam öyküsünü daha az ve silik yer vermesi, bu senelerdeki otobiyografik tavra olan yaklaşımları *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'daki öykülerini psikolojik öykü eğiliminden uzaklaştırdığı iddia edilebilir.

Bir durum öyküsü olan "Cicipapa"da çocuk ve büyükanne karakterlerini görmekteyiz. İlahi bakış açısıyla yazılan öyküde çocuğun birçok intibai verilerek karakteri inşa edilmekte ve iç dünyası gösterilmektedir. Büyükannesi ile aralarındaki diyalogla bir taraftan da büyükanne karakteri tanırız. Öyküde çocuğun büyükannesine dedesi hakkında sordukları, savaş yılları ise Gürsel'in aile yaşantısını yansıtmaları bakımından önemlidir. Öyküdeki 93 Harbi, Balkan Savaşı, göçmen ailenin önce Dimetoka'ya sonra İstanbul'a göçü, dedenin savaşta esir düşmesi ile Gürsel'in yaşam öyküsü arasındaki benzerlikler konusunda Mithat Atabay (2011) birtakım paralelliklerin olduğunu söylemektedir.¹²² Gürsel, toplumcu gerçekçi içeriğe varoluşçu yazının içeriklerini giydirecek ve psikolojik öykü eğiliminin unsurlarını da yer yer kullanarak öykülerini yazar.

Ayşe Kilimci'nin *Yapma Çiçek Ustaları*'ndaki (1976) öykülerinin çoğu psikolojik öykü eğilimine birer örnektir. Ayşe Kilimci sosyal hizmet uzmanıdır, işinin odak noktasında çocuklar vardır. Çocukları çok sever, kendisinin de üç tane çocuğu vardır. Dolayısıyla çocukların merkezde konumlandığı öykülerinde Füzûzan, Uyar, Aktunç, İleri, Aral, Erkök'ün öykülerindeki pedagog tavrı görebilmekteyiz. Çocukluk, ergenlik ve gençlik dönemindeki bireylerin iç dünyasını aktarmada dönemin yazarlarına nazaran daha etkilidir. "Tüketen"deki genç üniversite öğrencisi Sermin, "Yapma Çiçek Ustaları"ndaki Gülderen, "Küçük Kentin Küçükleri" adlı öyküdeki Bülent ve İzzet, "Duvarlar"daki Zekiye, "Küçük Bir Kızın Türküsü"ndeki liseli genç kız, "Umut

¹²² Mithat Atabay bu konuda şunları söylemektedir: "Nedim Gürsel'in yaşam öyküsüne aslında dedesinden başlamak gerekir. Büyük bir imparatorluğun daha dün birer vilayeti olan yerler imparatorluğun yıkılışının provasını kabul edilen Balkan Harbi'nde koskoca devleti yenmişler ve Gürsel'in ailesi bu acı içerisinde Anadolu'ya göç etmiştir. Yüzyıllardır yaşadığı topraklardan alelacele ve sorunlu olarak göç ettirilmenin öfkesi, sıkıntısı dedesinde yansımalar bulur ve hele bu öfkeye bir de I. Dünya Harbi'nde İngilizlere esir düşme eklenince, onlarla baş edebilecek, özgürlüğü büyük bir ihtilalle dünyaya tanıtan Fransa imgesi ağır basar ve o ülke dilini, Fransızca'yı öğreniverir dedesi. Ve bu torun Nedim Gürsel'e de yansır."Ayrıntılı bilgi için bk. (Atabay, 2011, s. 85).

Öğüten”deki çiftçi kız, “Atlara Kargış”taki Halil İbrahim, “Kınıtlı Bir Kadın”daki Mübeccel, “Ulu Ağacın Dalları”ndaki mahallenin tüm çocukları; çocukluk, ergenlik ve gençlik dönemindeki karakterlerdir.

Kurmaca kişilerin düşünme biçimleri, öykülerdeki olgular, durumlar ve olaylar, bireylerin iç dünyasını göstermek için bir amaç olarak kullanılır. Kilimci’nin anlatı kişilerinin öykü sınırları içerisinde birçok yönünü gösterebilmesi bu kurmaca kişileri birer karakter hüviyetine büründürebilmektedir. Kilimci karakterlerini dar bir sürede okura tanıtırken iç çözümleme ve iç konuşma tekniklerini iç içe verir. Diyaloglar esnasında diyalogu gerçekleştirenin iç dünyasını da aynı anda verebilmek için konuşanın sözü bittikten sonra parantez açar ve koyu vurgulu yazıyla iç konuşmayı yahut bir nevi bilinç akışını aktarır. Çoklu anlatıcı, ileri ve geri kırılmalar, sayıklamalar, kendi kendine konuşma, mektup tekniği gibi tekniklerle vaka unsuru asgari seviyeye iner. Özellikle baba-çocuk, anne-çocuk çatışmalarının kökeninde Kilimci’nin babası ile olan ilişkilerinin izlerini görebilmek mümkündür. Sosyal hizmet uzmanı olarak çalıştığı kurumlarda yaptığı birtakım uygulamaları da öykülerine aktarır (“Küçük Bir Kızın Türküsü”nde olduğu gibi gerçek hayatında da Kilimci çalıştığı kurumun bahçesine oyun parkı yaptırır.). Bu bakımdan Kilimci’nin öykülerinde hayatından güçlü izler görmek mümkündür. Toplumculuk perspektifi olan Kilimci’nin öykülerindeki başat unsurlardan birisi de eleştiridir. Bu bakımlarından Kilimci’yi de psikolojik öykü eğilimiyle yazan öykücüler arasında zikredebiliriz.

Aysel Özakin, Adnan Özyalçın gibi yazarların olay öyküsü eğilimiyle yazmaları onları psikolojik öykü eğiliminden uzaklaştırır. Özyalçın bireyi odak aldığı, öykü kişilerinin görülmeyen yaşantısına odaklandığı öykülerinde ise daha çok varoluşçu endişeler gütmesi onu psikolojik öykü eğiliminden uzaklaştıran bir diğer etmendir. *Sur* yazarının psikolojik süreçlere odaklandığı öykülerinin minimal öyküye yaklaşması, oylumlu olmaması, öykü kişilerinin belirgin bir adının, hüviyetinin, kimliğinin olmaması, bir başka deyişle bu kişilerin karakter özellikleri sergilememesi bu öyküleri psikolojik öykü eğiliminden uzaklaştırır. Tezer Özlü’nün öykülerinde ise varoluşçu ve Freudyen içerikler fazladır, karakterlerin çerçevesi belirgin değildir.

1.7. Sosyopsikolojik Nesir Eğilimi

1.7.1. Sosyopsikolojik Nesir

Edebiyatımızda *sosyopsikolojik nesir* ifadesini ilk kullanan ve bu eğilimle yazan öykücülerin eserlerinden örneklerle birlikte genişçe bilgi veren ilk isim Svetlana Uturgauri'dir (Uturgauri, 1989, s. 47-69). Ulaşabildiğimiz kaynaklarda bu eğilimin esamisini, *Hece Öykü* dergisinin 2005 yılında hazırladığı “70’li Yıllarda Türk Öyküsü” adlı dosyada Behçet Çelik (2005), “1970’ler: Kaçınılamayan Toplumsal Gerçeklik” (s. 42-45) adlı yazısında “sosyal-psikolojik hikâye” olarak zikreder, Çelik de Uturgauri’yi kaynak gösterir. Ömer Solak, 2020 yılında yayımladığı *Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü* adlı eserinde çalışma alanımıza yer alan birtakım yazarları sosyopsikolojik nesir eğiliminde değerlendirir. Ona göre 1950 Kuşağı varoluşçu öykü eğilimi -bunalım tarzı- 1960’larda yavaşlar ve 1970’lerde yeni bir çizgi yükselişe geçer. Solak’a (2020) göre bu yeni isimler 1950 Kuşağı’nın varoluşçu öykücülerinden de birtakım yazarları yanlarına çekerek “toplumcu hassasiyetlerle bireye yönelen sosyal psikolojik öykü” (s. 78) yazmışlardır; Solak bu ifadelerinden sonra Behçet Çelik’in bahsini ettiğimiz “1970’ler: Kaçınılamayan Toplumsal Gerçeklik” adlı yazısına atıf yapar. Solak zikrettiği sosyal psikolojik öykü eğiliminin *neliği* konusundaki mevzulara tam olarak açıklık getirmezken Uturgauri’nin “Sosyo-Psikolojik Nesir” adlı yazısına da herhangi bir göndermede/atıfta bulunmaz, bu eğilimin daha sonradan *Sosyo-psikolojik Realizm*¹²³ adını aldığını ve bilinen toplumculuktan ya da bireyci/bunalımcılıktan -varoluşçuluktan- epey farklı olduğunu söyler. Solak, bu eğilimin sonradan sosyo-psikolojik realizm olarak adlandırıldığını söylese de bu adlandırmanın hangi kaynaktan/kaynaklarda geçtiğini, eğilimin ne şekillerde, hangi yöntemlerle kullanıldığını eserinde belirtmemiştir. Çalışmamız boyunca bahsi geçen bazı öykücülerin sosyo-psikolojik nesir eğilimiyle yazdığı konusunda başka hiçbir kaynaktan bir bilgiye karşılaşılmamıştır, hatta Solak’ın zikrettiği sosyo-psikolojik realizm teriminin diğer başka eserlerde kullanıldığına da rast gelinmemiştir.

Sosyopsikolojik nesir terimiyle karşılaştığımız bir diğer kaynak S. Dilek Yalçın Çelik’in “Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar” (2002) adlı literatür çalışmasıdır. Yalçın Çelik, Abdullah Uçman’ın (1973) “Tanpınar’ın

¹²³ Yazarın yazım biçimi *Sosyo-psikolojik Realizm* şekilde olması bakımından terimin geçtiği ilk seferde Solak’ın yazma biçiminin esasını koruduk. bk. (Solak, 2020, s. 78).

Hikâyeleri” (s. 20-22) adlı çalışmasının bir sosyo-psikolojik hikâye çözümleme örneği olması bakımından önemli olduğunu söyler (s. 115). Uçman’ın bahsi geçen makalesindeki Tanpınar’ın öykü kitabındaki eserlerin tahlili sosyopsikolojik nesir çözümlemesinden uzaktır; daha çok Tanpınar’ın edebî kişiliği, öyküleri, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’le olan sanatsal bağları hakkında birtakım bilgilerden müteşekkildir. Uçman bu tahlillerde toplumsal motifler, sembolik kullanımlar, bireyin yabancılaşması ve bu yabancılaşmayı aşması gibi sosyopsikolojik nesrin odak noktasındaki olguların hiçbirinden bahsetmez.

Sveltana Uturgauri’ye göre 1970’li yıllar sosyopsikolojik nesrin Türk edebiyatında en başarılı ürünlerinin verildiği dönemdir, bu eğilimin temellerini Sait Faik ve Ahmet Hamdi Tanpınar atmıştır. Eğilim 1940’lı yıllarda oluşur fakat bunalım edebiyatının (varoluşçu ya da 1950 Kuşağı edebiyatı) ve toplumcu gerçekçiliğin hızlı gelişimi bu eğilimin gölgede kalmasına sebep olur. Daha sonraki yıllarda bu eğilimle yazan Oktay Abdal, Bilge Karasu, Kamuran Şipal, Muzaffer Buyrukçu, Bilge Karasu, Tomris Uyar, Adnan Özyalçınar, Demirtaş Ceyhun gibi yazarlar Sait Faik ödülü almıştır (Uturgauri, 1989, s. 47).

Uturgauri, Türk eleştirmenlerin bu eğilime Sait Faik çizgisi adını verdiğini [Uturgauri bu söylemi hangi eleştirmenlerin yaptığıyla alakalı hiçbir kaynak vermez], eğilimin bunalım edebiyatının ilkelerinin bir kısmını kabullenip bir kısmını aştığını ifade eder. Bu eğilim bunalım edebiyatının soyut içeriğinin ve kişilik konseptinin evrime uğramış hâlidir diyen eleştirmen bu akımın günümüzde içerik ve biçimsel olarak bütün yönleriyle oluşamadığının da altını çizer. Yine eleştirmene göre sosyopsikolojik nesir eğilimi, çoğunlukla bunalım edebiyatından birçok öykücüyü kendisine çeker. Bu eğilimle yazan öykücülerin çoğunluğu ilk kitaplarında varoluşçu içeriklerin ağır bastığı bireyci öyküler yazarken daha sonraki eserlerinde toplumsallığı da öne çıkaran öyküler kaleme alırlar. Sosyopsikolojik nesir eğilimiyle yazdıkları yeni eserlerinde yabancılaşma olgusu birey odaklı varoluşsal buhran/bulandı/bunaltı olarak değil yabancılaşmanın aşılması bireyin tekrar topluma dönmesi, bu dünyanın mükemmelleşmesi şeklinde görünmektedir.

Sosyopsikolojik nesir gerçekçi bir akımdır. Bu eğilimin anlatılarında 1950 Kuşağı’ndaki gerçeküstücü öğeler neredeyse hiç yoktur, bu öykülerde ayağı yere daha

sağlam basan bir realizmden söz edebiliriz. Bu eğilimle yazan öykücüler 1950 Kuşağı varoluşçularının insanı derin bir iletişimsizliğe sevk eden ve mutlak yalnızlığa hapseden modernist ve evrensel yabancılaşma modelini benimsemezler. “Gerçekliği rastlantılar kaosu olarak görüp, kişiliğin zaman ve mekân dışında varolduğunu öngören modernist gerçeklik kavramı artık bunlar tarafından kabullenilemez” (s. 48). Toplumcu gerçekçilerin eserlerinde görünen kapitalist düzen sonucu sosyoekonomik anlamdaki bireyin yabancılaşma şeklini de bütünüyle benimsemezler. Bu eğilimin yazarları kendi dünya ve insan görüşlerini kurarlar. Bu modelde, toplumcu gerçekçi anlatılarda olduğu gibi, toplumsal motifler açıkça kendisini hissettirir. Bireyin yabancılaşmasındaki en önemli sebep toplum kaynaklıdır. Yöntem olarak toplumcu gerçekçilerde olduğu gibi gerçekçilik ağır basmaktadır, 1950 Kuşağı’nın soyut ve gerçeküstü tavrından uzaklaşırlar; toplumcu gerçekçiler gibi de gerçekliği bütünüyle benimsemezler. Yabancılaşma konusunu mercek altına alıp incelemez, masaya yatırıp uzun uzadıya tartışmazlar; bu problematiğin aşılması, sorununun çözümlenmesi için bir reçeteleri de yoktur. Yabancılaşmanın sosyoekonomik yönünden çok yabancılaşma yaşayan bireylerin psikolojik durumlarının analizlerini yaparlar, görülmeyen yaşantılarında yaşadıkları kaosları, buhranları, duygulanımları açığa çıkarırlar.

Sosyopsikolojik nesir eğiliminin yazarları bireyin ve toplumun geleceğinden kaygılanmaktadırlar, tıpkı toplumcu gerçekçiler gibi eserlerinde yabancılaşmanın aşılmasının, yabancılaşmayı yenmenin yollarını ararlar. Fakat bunu toplumcular gibi sosyoekonomik, materyalist ve diyalektik bir bakış açısıyla değil etik, ahlaki ve manevi değerlerin kavranmasında ve insanı tekrar topluma döndürmenin -bir başka deyişle insanın tekrar topluma dönmesinin- yollarında ararlar. “Onların eserlerinde canlandırdıkları demokratik kişilikli kahramanların (kent emekçilerini, zanaatkârlar, halkıyla yanı yaşamı paylaşmak isteyen aydınlar) içinde yaşadıkları dünyanın ‘toplumsal gerçekçiler’ tarafından canlandırılan dünyaya göre çok daha dar olması işte önemli ölçüde bu nedenle açıklanmaktadır” (s. 49). Bu bir sokak, bir ev içi dünyası, bir aile yaşantısı ya da bireyin iç dünyası olabilmektedir.

Sosyopsikolojik nesir eğilimiyle yazılmış öykülerde estetik idealin ahlaksal bir niteliği vardır; sosyal motiflerin realist yönünü ve bireylerin psikolojik rollerini belirleyen bu idealin geneli iyilik, adalet ve uyuma yönelmiş olarak öykülerde belirir. Eserlerdeki çatışmaların sosyal yönünün ele alınabilmesi için ayrıntılı bir incelenme

gerekmektedir. Bu yazarlar öncelikle öykü kişilerinin görülmeyen yaşantısını derinlemesine ele almaktadırlar, ancak bu 1950 Kuşağı öykücülüğü gibi esas amaç değildir. Yazarların ana hedefi anlatı kişilerinin *yabancılaşmayı aşması ve topluma geri dönmesidir*. Yabancılaşmayı göstermek için ister istemez psikanalizm, bilinç akışı, iç konuşma, mektup, günlük, itiraflar, çocukluk hatıraları, algısal zaman ve mekân kullanımları, düzensiz olgu gibi modernist yöntemleri figürlerin iç dünyalarını şeffaflaştırmak, zihinsel süreçlerini analiz etmek için kullanırken yabancılaşmanın sebep olduğu toplumsal süreçleri de metnin arka fonuna döşerler, bu sosyal motifler öykülerde *açık tekst* ile de ifade edilebilmektedir. Yazarların belirlediği bu hedef metinlerde, toplumcu gerçekçilerde olduğu gibi dört başı mamur olmasa da istikrarlı bir tipler ve semboller sistemini de beraberinde getirmiştir. Utugauri, (1989) bahsini ettiğimiz yabancılaşma konusuna üç farklı eğilimin yaklaşımlarını şu şekilde değerlendirir:

Toplumsal gerçekçiler insanın yabancılaşması sürecini sosyo-tarihsel koşullanmışlığı içinde inceliyorlar. 'Bunalım' edebiyatını ilgilendiren ise bu sürecin sonucudur: Çaresizlik içinde yalnız kalmış, yabancılaşmış 'ben'in iç dünyası, yani yabancılaşma süreci değil, bir varoluş, bir durum olarak yabancılaşma, kişiliğin alçalması. Sosyo-psikolojik nesir ise dikkatini bireyin iç dönüşümlerine 'insansallaşmasına', insanın manevi olarak yeniden doğuşuna onun kendi kendine ve böylelikle topluma geri dönmesine bağlamakta, yani insanın toplumsal doğasını açığa çıkarmaktadır.

Böylece 'toplumsal gerçekçilerin' sanatsal görüşlerinin altında 'birey-toplum' çatışması yatmaktayken, 'bunalım' edebiyatının anti-tezi 'topluma yabancılaşmış ben'dir. Sosyo-psikolojik nesrin kişilik görüşü insanın kendini mükemmelleştirerek yabancılaşmayı yenmesi fikri üzerine kurulmuştur (s. 50-51).

Dolayısıyla sosyopsikolojik nesir eğilimiyle yazılan metinlerde gerekli materyaller yani metin içindeki fazlalıklar elenerek seçilir. Sadece öykü kişilerinin kişilik dönüşümlerine uğradığı durumlar, anlar ve konumlar farklı şekilde ifade edecek olursak figürlerin *insanlaşma sürecinin* kendisi çizilir. Bu sebeple ekseri anlatı kişilerinin eserde geçmişi neredeyse yok gibidir, onların bugünü hakkında da fazlaca bir malumat verilmez. Eserlerde öykü kişilerinin genelde isimleri de olmayabilir, çoğunlukla haklarında ayrıntılı bir bilgi yoktur, sembolik bir figür gibidirler. Bu

eğilimin yazarlarını, öykü kişilerinin kim olduklarından çok kişiliklerinin yeniden doğuş anı ilgilendirir, bir başka deyişle figürlerin yabancılaşmadan kurtulmaları, iç yıkıntılarından kurtulmaları, manevi/ahlaki/etik uyanışları ve yeniden topluma dönme süreçleri önemlidir (s. 51). “Ahlâki yenilenme zorlu, çoğunluk trajik bir süreçtir. Kişinin kendine, kendi ahlâk ilkelerine ihanet etmesinin cezası çok büyük olmaktadır” (s. 62). Kısaca sosyopsikolojik nesrin birey ve gerçeklik görüşü yabancılaşmanın ahlaki/etik yenilenme -bir nevi katharsis- yoluyla aşılabileceğine inanır.

Sosyopsikolojik nesirde anlatı kişilerinin iç dünyasını ifade etmeye yarayan tipler ve semboller sistemi vardır. Metinlerdeki bu semboller şiirseldir ve genellikle karşıtlıklar barındırırlar; örneğin aydınlık-karanlık, kalabalık-yalnızlık, çirkin-güzel, yağmur-güneş, çiçek-şarkı gibi... Bu semboller anlatı kişinin o anki psikolojik durumuna değil genel psikolojik duruma uygun düşmektedir (s. 52-53). “(...) bireyin yabancılaşması sorunu sosyo-psikolojik nesir için karakteristik olan sembollerin prizmasından geçirilerek açıklanmaktadır” (s. 64). İşte anlatılardaki bahsi geçen bu semboller anlatı kişinin ahlaki/etik olarak yeniden doğuşunu sembolize etmektedir.

Svetlana Uturgauri’ye göre Türk sosyopsikolojik nesrini ulusal anlamda özgün yapan şey insanın ahlaki/etik anlamda mükemmelleştirilmesi görüşüdür. Türk realist edebiyatının özgün bir eğilimi olan sosyopsikolojik nesir tam olarak oluşup olgunlaşmamıştır. Belirli bir ahlaki/etik tezin gelişimine dikkat çeken sosyopsikolojik nesir yazarlarının birbirlerine yakın dünya görüşleri, gerçeklik anlayışları, biçim ve içerik ortaklıkları, fikrî ve ideolojik benzerlikleri vardır. Hepsinin ortak noktası Sait Faik’tir. Uturgauri (1989) bu yazarları Sait Faik’e yakınlaştıran ortak özellikler konusunda şunları zikreder:

Yabancılaşmanın toplumsal karakterinin bilincine varmış olmaları, insanın bu durumu kendinin geliştirerek aşacağına inanmaları, öyküye felsefî bir içerik kazandırma yetenekleri, tüm insanlığı ilgilendiren ahlâki idealleri dile getirmeye yönelmeleri. Ancak henüz bu yazarların sanatında yabancılaşma sorununun çözümünün yalnızca toplumsal dönüşümler yoluyla gerçekleşeceği anlayışı yansıtılmamıştır (s. 67).

Sonuç olarak 1960-1980 yılları arasında eser vermiş ve çalışmamızda ele aldığımız Tomris Uyar, Hulki Aktunç, Nedim Gürsel, İnci Aral gibi birtakım yazarların bazı öykülerini sosyopsikolojik nesir eğilimiyle yazdığını söyleyebiliriz ,

Tablo 1.10. Sosyopsikolojik Nesrin İçerik ve Biçim Tablosu



1.7.2. Öykücülerin Sosyopsikolojik Nesre Yaklaşımları

Sosyopsikolojik nesir eğilimi bir önceki 1950 Kuşağı'nın, varoluşçuluğu bireysel odaklı alan öykülerine karşıt ve alternatif bir eğilim olarak 1960-1980 yıllarında öykü yayımlamaya başlayan Adalet Ağaoğlu, Selçuk Baran, Tomris Uyar, İnci Aral, Hulki Aktunç ve Nedim Gürsel'in öykülerinde görülmekle birlikte Bilge Karasu ve Demirtaş Ceyhun'un da öykülerinde uygulanan bir eğilimdir. Toplumcu hassasiyetleri bir önceki kuşağa nazaran daha güçlü olan ya da öykücülüğüne 1950 Kuşağı'nın etkisinde başlayan sonradan toplumsal bir söyleme kayan 1960-1980

döneminin bazı yazarları öykü kişilerini varoluşsal bulantıların içinde boğmamış onlara yaşadıkları yabancılaşmayı aşacak bir çıkış yolu göstermiştir. Sartre'ın bireyin varoluşunu inşa etmesindeki önemli bir unsur olan *eyleme geçme* yöntemi ile Albert Camus'un yabancılaşmaya, absürde, intihara *başkaldıran insan* modeli dönemin adını saydığımız öykücülerinde sosyopsikolojik nesir eğiliminin ilke ve yöntemlerinde bir ses bulmuştur. Öykülerin sonunda topluma/toplumsallığa dönen bu kurmaca kişilerin harekete/eyleme geçmelerinin ve yabancılaşmaya karşı başkaldırımlarının Sartre ve Camus'un bu düşünceleriyle bağdaştığı söylenebilir. Sosyopsikolojik nesir eğilimi, 1950 Kuşağı'nın bireyciliğinden, bunalım öykücülüğünden sıyrılma/uzaklaşma denemelerinde dönemin alternatif bir eğilimi olarak öykülerde uygulanmıştır.

Sosyopsikolojik nesrin bireyin yabancılaşmayı aşarak topluma geri dönmesi/kazanması olgusu bu eğilime yakınlaşan dönemin öykücülerinin sıklıkla şikâyet ettiği 1950 Kuşağı'nın bireyi aşamayan kurmaca karakterlerine tepkileri/karşı çıkışlarıyla da koşutluk gösterir. Marksist felsefenin ve toplumcu gerçekçi sanatın anlatı kişilerinin eyleme dönük, toplumsal bilinçlenmeye açık yönlerini 1940 Kuşağı gibi kuru ve yüzeysel gerçekliğinden sıyrarak daha sanatsal bir çerçevede öykülerinde sunmak adına sosyopsikolojik nesir eğiliminin yabancılaşmayı aşan bu kişilerini öykülerinde kullandıkları söylenebilir. Bu öykücüler sosyopsikolojik nesir eğilimi sayesinde hem geçmiş kuşaklara olan tepkilerini ortaya koymuş hem de toplum içinde yabancılaşma yaşayan bireyleri bilinçlendirme yolunda Marksist felsefeye uygun eserler vermişlerdir. Bu tutum sosyopsikolojik nesir eğilimiyle yazan dönemin öykücülerinin toplumculuk perspektifiyle de uyumaktadır.

“Gün Üç Dakika”, “H”, “Kulak Tıkaçları” (2015) **Adalet Ağaoğlu**'nun sosyopsikolojik nesir eğilimine en çok yaklaştığı öyküleridir. “Akşamüstü”, “Bi Sevmekten... Bi Ölümden...” adlı öykülerde bu eğilimle değerlendirilmeye açıktır. *Sessizliğin İlk Sesi* yazarının “Kulak Tıkaçları” adlı öyküsünde başkişi büyük şehrin tüm kaosundan bunalmaktadır. Kentin kalabalığına, insanların ikiye bölünmüşlüğüne, zorbalığına, köpek havlamalarına, korna sesine, egzoz patlamalarına, fren gıcırtilarına, kavga eden insanlara, sarhoş naralarına, terör eylemlerine, bombalı saldırılara, silah seslerine şehrin tüm gürültüsüne, ses kirliliğine artık dayanamayan başkişi topluma karşı derin bir yabancılaşma yaşamaktadır. Yazar öyküsüne toplumsal motifleri doğrudan açık tekstile

sunar, tüm anlatım gerçekçi bir yöntemle yapılır. Bu yöntemler doğrultusunda başkişinin yabancılaşması adım adım açığa çıkar (s. 164).

Öyküde sosyopsikolojik nesrin geleneklerine uygun bir şekilde başkişinin ismi, geçmişini hatta bugünü hakkında bilgi yoktur. Başkişi şehrin ses kaosundan kurtulmak ister. Onun en büyük arzusu etrafındaki sesleri dindirebilmek, kaosu susturabilmek, “tek bir gece deliksiz bir uyku uyuyabil[mektir]” (s. 164). Bu derin sessizliği sağlayabilmesi için arkadaşı ona *kulak tıkaçları* verir. Bu kulak tıkaçları ile tüm şehrin sesini dindirmeyi, deliksiz bir uyku uyumayı başarır ama başkişi şehrin sesini susturmuş, vicdanının sesini susturamamıştır. Kulak tıkaçları onu, çok sevdiği kardeşinin de içinde yaşadığı gerçeklik dünyasından koparır, ona toplumda yaşanan olaylara kulağını tıkadığı, kardeşini hatırlamadığı sahte bir dünya sunar. Bu sessizlik içindeki sahte dünyasında düşünsel karabasanlar yaşayarak varoluşsal bulantılar geçirir. Ağaoğlu, başkişinin kulak tıkaçları ile yeni bir toplumsallaşma süreci içine girişini bir nevi bilinç akışı tekniğiyle şu şekilde verir:

İçinden hemen kimseyle kavga etmiyor, kimselerde hesap sormuyorsun; o çocukları öyle öyle kimler vuruyor, kimler dövüyor, o yalanları, bu ikiyüzlülükleri, şu pislikleri nasıl üretiyorlar böyle leş üstünde eriyen sinekler gibi demiyorsun işin kötü yanı ve uykusuzluktan tükenip gitmekten iyidire getirip kıvranmıyorsun kuru kuruya ve utana sıkıla, nasıl alt edeceğiz bütün bunları, nasıl başa çıkacağız, nasıl hakkedeceğiz güzel uykuları diye diye, nasıl ağzıboşa olmayabilir bu kıvranmalar, bu sorular böyle, dişimle tırnağımla büyüttüğüm, okumalara gönderdiğim kardeşime nasıl bir şey olmamış olabilir, iyi midir, iyi midirler, nasıl bir yere ulanır bu sorular böyle (s. 165)

Yazar başkişinin görülmeyen yaşantısını bilinç akışı tekniğiyle şeffaflaştırarak yabancılaşmasını açığa çıkarır. Buradaki karşıtlıkları olan semboller *kulak tıkaçları* ve ses'tir. Kulak tıkaçları uykuyu -mecazi ve gerçek anlamda-, karanlığı, sahte bir dünyayı sembolize ederken; kentin tüm sesleri gerçekliği, uyanıklığı -mecazi ve gerçek anlamda- ve kirli de olsa bir aydınlığı sembolize eder.

Başkişi gözleri açık, uyanık bir şekilde şehrin keşmekeşine dalar, her taraftan yükselen sesler, gerçekliğin tüm kaosu onu çok rahatsız etmektedir. Bir bomba patlaması olur, insanlar kaçar, patlamanın sebep olduğu yıkımı tüm benliğinde hisseder. Hadisenin ardından kulak tıkaçlarını özler. Patlamayı takip eden günlerde kulak

tkaçlarını unutmaya çalışır, kulak tkaçları ile gelecek yapay sessizliğe sırt çevirmek ister. Analık-babalık yaptığı kardeşi, patlamada yaralanan, elleri kolları kopan insanların yüzleri aklına gelir; sosyopsikolojik nesir geleneğiyle söyleyecek olursa bireyin etik/ahlaki/manevi uyanışı başlar. Fakat uyku isteği ağır basar, direnemeyeceği boyutlara ulaşır. Kulakları ile gözleri arasındaki savaşta kulakları galip gelir ve tkaçları yumuşatarak takar. Sessiz bir dünyaya göç eder, bulutların üstüne çıkar, tüm sesleri dindirir, sahte dünyaya tekrar giriş yapar, enginlerde ve sonsuzlarda gezinir, serin sulara dalar; kardeşi gelip gözlerinin önüne dikilir, bağırır ama kardeşinin sesini işitemez. Gözleri kendiliğinde açılır, yatağın içinde dikilip oturur. Başkişi içinde ur gibi büyüyen yabancılaşmayı kulak tkaçlarını pencereden aşağıya atarak aşar (s. 170).

Pencereden dışarı attığı kulak tkaçları için yazıkların, hayıflanır ama anlatıcı “Onun bütün yiğitliği bu kadar. Kulak tkaçlarından sevinmesiz cayabilecek kadar” (s. 170) diyerek başkişinin mizacını gösterir. Kulak tkaçlarını pencereden dışarıya yani gerçekliğe, sesin içine atması ile sembolik anlamda başkişinin topluma dönüşünün imlendiği iddia edilebilir. Başkişi manevi bir uyanış yaşamış, sahte dünyayı -kulak tkaçlarını- gerçek dünyanın -sesin- içine atarak, sahteliği yok etmiştir. O da artık gerçek dünyanın içindeki seslerin içine karışacak ve yaşanan hiçbir şeye kulaklarını tıkmayacaktır.

1960-1980 dönemlerinde yayımladığı ikinci kitabı *Anaların Hakkı* adlı öykü kitabındaki “Mısırlar” ve “Dükkânın Önü” (1977) adlı öykülerle sosyopsikolojik nesir eğiliminin örneklerini veren bir diğer öykücümüz **Selçuk Baran**’dır. Bu öyküleri dışında çoğunlukla -kendi mizacıyla da koşut- karamsar, melankolik ve içe dönük, hayata karşı umudunu kaybetmiş, son bir ümit olarak hayatın küçük şeylerine tutunan, yabancılaşmayı aşamayan insanları ele almaktadır. Bu iki öykü farklı bir açılım kazanmaktadır.

“Mısırlar”da Nuran adlı karakterin sıradan yaşamı anlatılır. Kentin yukarısında yoksul mahallelerin birisinde yaşamaktadır. Yaşama sevinci olan on altı yaşındaki Nuran evlerinin önündeki dut ağacına çıkar, ağacın tepesinden aşağıdaki renkli kentin keşmekeşini seyreder ve kent yaşamına özenir. Nuran’a sevdalanmış bir mısırcı evlerinin köşesinde mısır satar, Nuran bu durumdan şikâyetçidir, hayıflanır, delikanlıyı hiç sevmez. Nuran kente inmek, kalabalığa karışmak ister, yaşının da getirdiği gençlik

ateşinden içi kaynamaktadır. Nuran'ın yaşadığı yoksul kenar mahalle, sosyoekonomik durumu kendisine ve yaşamına yabancılaşmasında etkili olur. Öyküde öne çıkan sosyoekonomik toplumsal motifler gerçekçi yöntemle metinlere açık test şeklinde döşenmiştir (s. 22).

Dayıoğlu Kenan ve karısı Necla'nın kentte kaloriferli, güzel eşyaları olan bir evleri vardır. Nuran sürekli onlara gitmek, o güzel eşyalı evde vakit geçirmek ister. Necla, Nuran'a kırmızı bir etek-cekete ve bir çift rügan pabuç verir, Nuran'ın arzularını, isteklerini harekete geçirici bir işlevi vardır bu eşyaların, onları giyince kendisini kentin zenginleri gibi hisseder. Nuran etek-cekete giyecek mevsimin -kışın- gelmesi için can atar. “Nuran için kış, kırmızı ceketin giyilebileceği günler demektir[r]” (s. 26). Kış gelir, Nuran kırmızı elbisesini giyip kente doğru yürür fakat Terzi Salim Amca'nın dükkânına girer, ona uğramadan geçip gitmenin yakışık kalmayacağını düşünür. Hem kırmızı etek-cekete'nin değerini ancak Salim Amca verebilir diye düşünür. Nuran kente gideceği yerde, adama çay yapar, dükkânını süpürür, musluğu vimler, masayı siler, temizler, geç olmuştur. Kente gidecek vakit kalmamıştır. Salim amca Nuran'ın derdini anlar ve Nuran'daki yabancılaşmayı su sözleriyle açığa çıkarır:

Çok mu canın sıkılıyor evde? (...) Saklama anlarım ben... Eh, sıkılır elbette. Neden sıkılmasın. Herkesin canı sıkılıyor. Ama aşağılara inmek çare değil. Bak, kaynakçılar, mezbaha kesim işçileri, yük taşıyıcılar, yol onarıcılar, temizlikçiler, kadın-erkek, çoluk-çocuk her sabah iniyorlar kente. Akşam olunca gene geliyorlar. (...) Yorgunluktan başları düşüyor, olanları konuşmak bile istemiyor. (...) iyi giyimler de kurtarmaz insanı (s. 34).

Salim Amca, Nuran'a, canı çok sıkılıyorsa yanına gelip çalışmasını, dikişte ona yardım etmesini önerir. Nuran ağlamaklı olur. Evine geri dönerken Nuran'ın yabancılaşması açığa çıkar. Nuran, yokuşu çok hızlı tırmanır, sanki yokuşun hiç sonu gelmeyecekmiş gibi hisseder. Eve varmak, bir köşede yapayalnız oturmak, Salim amcayı sevdiğini mi yoksa onu geri döndürdüğü için ondan nefret ettiğini mi uzun uzun düşünmek ister. Kendisine öfkelenir, kente gitmediği, Salim amcanın dükkânında boşuna oyalandığı için... Nuran'ın, yaşamının kısıtlılıkları içinden çıkamaması, yaşamını, fakirliğini olduğu gibi kavrayamaması yabancılaşma yaşamasına sebep olur. Nuran'ın kente giderken Salim amcanın dükkânında durması ile manevi uyanışı başlar,

çünkü Nuran'ı durduran Salim amca değil içindeki ahlaki uyanıştır. Bu uyanış onu kente doğru yönlendirmek yerine Salim amcanın dükkânına saptırmıştır.

Öykünün başında yaz sıcağı ve birkaç hafta öncesinde yağan yağmur karşıtları olan sembollerdir. Öyküde sıcak-soğuk, yağmur-güneş, su-toprak gibi semboller de yer alır. Ev yolunda çeşmenin önünde mısırcıyı görür, yüzünü yıkamış ve mendille kurulamaktadır. Çeşme, su, közde pişen mısır, ateş, mendil bu anda sembolik işlevini tamamlar. Mısırcı ıslak yüzünü mendille kurulurken Nuran, delikanlının bakışlarında, yüzünde “kendine hiç de yabancı olmayan bir hüznün gör[ür]” (s. 35). Şaşırır. Birden yavaşlar, ağır ağır yürür ve düşünür. Nuran yabancılaşmayı bu noktada aştığı şu şekilde görünür:

Düşünmek için eve gidecek, yalnız bir köşe bulacak zamanı yoktu. Sabırsızdı. Bu öğleden sonranın boşa geçtiği, hatta bir fırsat kaçırdığı söylenebilir miydi? Ağlama isteği geçmişe değgin bir duygula ilgiliydi belki. Bundan sonra... Hayır ağlamak istemiyordu (s. 35).

Nuran yabancılaşmayı aşmıştır, topluma geri dönüşü metinde verilmez ama okur Nuran'ın şu sözlerinden Salim Amca'nın dükkânında çalışmak üzere ailesinden izin aldığı, dikiş dikerek topluma geri döndüğü ve hayatını bu yolda idame ettirmek için önemli bir başlangıç yaptığı, hatta belki de mısırcı delikanlıyla bir izdivaç yaptığını tahayyül eder:

Evet, sevmeğe bakmalı.

Elindekine sımsıkı sarılmalı

Sımsıkı... Öyle ki, sonunda yaşamak -kendiliğinden- yetinme duygusunu aşsın.

Çoşkunluklar, ödüün vermeden düzene uydurulsun.

Kendi yasası -Nuran'ın yasası- yüreğinin derinliklerinde sessizce beklesin.

Baran'ın “Dükkânın Önü” adlı öyküsü de sosyopsikolojik nesir eğilimi çerçevesinde değerlendirilebilir. Bunun dışındaki öyküleri için aynı şeyi söylemek mümkün görünmemektedir.

Tomris Uyar'ın “Çiçek Dirilticileri” (2020a), “Dizboyu Papatyalar” (2018) ve “Yürekta Bukağı” (2020c) adlı öyküleri sosyopsikolojik nesir eğilimine yaklaşır. Svetlana Uturgauri (1989) “Sosyo-psikolojik Nesir” adlı yazısında bu eğilimin özellikleri ile tahlil ettiği öykülerden birisi de Uyar'ın “Çiçek Dirilticileri” adlı

öyküsüdür, Uturgauri Tomris Uyar'ı Türk edebiyatındaki sosyopsikolojik nesrin önemli temsilcilerinden saymaktadır (s. 47-69). Öykülerinin teorisini de yazan Uyar'ın, "Hikâye Kişisinin Değişmesi" (1973) ve "Hikâye Yoğunluk" (1972) adlı yazılarında bahsettiği *aydınlanma ânı* (*climax/anti-climax, epifani*) sosyopsikolojik nesirdeki bireyin manevi uyanışı, yabancılaşmanın aşılması durumuna çok benzemektedir.

Uyar (1973), kurmaca eserlerde seziş ve aydınlanış'ın ardından karakterlerde gerçekleşen değişim'in/dönüşüm'ün -sosyopsikolojik nesir açıdan yabancılaşmanın aşılmasının- çağdaş yazarları yazmaya iten, zorlayan bir duygu olduğunu söyler (15). Öykü kişinin değişimi/dönüşümü merkezli yazılan bu öykülerde bir tür duygusal açmaz kurguya iliştilir, farklı bir deyişle öykü kişisi kurmacada duygusal bir çıkmaza sokulur, aslında bu öykünün düğümüdür. Bu düğümün çözülmesi elbette kolay değildir. Düğümün çözülmesi için birtakım imkânlar, fırsatlar çıkar; öykü kişisi bu imkâna ve fırsata sahip olması ile bir değişim gerçekleşir. "İlk anlamıyla bir 'çakma', 'bir gerçekle yüzyüze geliş'tir aydınlanma; yazarın, okurun, hikâye kişinin birdenbire bir gerçeği ayırdetmesi, bir çözüme varmasıdır" (Uyar 1972, s. 22). Fakat bu yeterli değildir, bu değişimi gerçekleştirmek, fırsatı değerlendirmek için bu imkândan yararlanarak eyleme geçmek gerekmektedir. Eyleme geçildiği anda bir bilinçlenme yaşanır, bu aydınlanma, bilinçlenme de öykü kişisindeki değişimin/dönüşümün kendisidir, o artık eskiden olduğu -kurmacanın başlangıcındaki- kişiyle aynı kişi değildir. Bir şeylerin farkına varmıştır, uyanmıştır. Bu, sosyopsikolojik nesirdeki yabancılaşmanın aşılması durumuna benzer bir söylemdir.

Uyar'ın "Dizboyu Papatyalar"ında sosyopsikolojik nesir özellikleri şu şekilde görülür: Şermin keman çalan evli ve çocuğu olan bir kadındır. Toplumun, yaptığı işe karşı bakışından dolayı hem işine hem de topluma karşı derin bir yabancılaşma yaşamaktadır. Kocasının da kendisini ve yaptığı işi anlamadığını düşünmektedir. Öykü, Şermin'deki yabancılaşmayı adım adım yüzeye çıkarırken yabancılaşmayı tetikleyen toplumsal motifler metinde (2018) şu şekilde görülür:

Dolmuşa atlarken güçlük çekmişti Şermin. Kemanını bacaklarının arasına iyice sıkıştırdı. Tatile giriyorlardı o akşam. Prova dönüşü, kemanını da eve götürmek gerekmişti. Yoksa utandırdı yanında taşımaktan. Dışarda bakanlar için gülünç, özentili yine de fiyakalı bir oyuncaktı bu keman. Oysa Şermin için, kendi mutsuzluğunun elle tutulur bir simgesiydi. Bir tabuttu düpedüz. Şermin'in taşımak

zorunda olduğu kendi tabutu. Ne kadar gizlese gözlerden, ne kadar geride bıraksa, bir gün kalabalığın içinde taşımak zorunda değil miydi nasılsa? Omuz verecek kaç kişi var bu tabuta? Omuz vermekten utanmayacak (s. 48)?

Görüldüğü gibi öyküdeki toplumsal süreç realist bir yöntemle aktarılır. Şermin konsere çıktığı topluluklar karşısında da yeterli doyumunu yaşayamamaktadır. Arkadaşları ile yaptığı bu işin karşılığı aslında yaşadığı bu ülkede yoktur. Bir müzisyen olarak yaşadığı varoluşsal buhranların en temel gerekçesi bu yabancılaşmadır. Bir taraftan da yaşadığı memur ve bürokrat şehri Ankara'ya karşı da Şermin yabancıdır.

Öykünün başından sonuna kadar su, deniz, ılıkılık, sıcaklık, soğukluk, kış, yağmur gibi birçok karşıtlıklar içeren semboller iç içe birlikte ilerler. Öykünün sonunda Şermin konyak içerken büfedeki Orhan'ın biriktirdiği kuponları görür. Kesilmiş kuponun köşesinde “DİZBOYU PAPATYALAR” yazısı dikkatini çeker. Aydınlanma ânı, başka bir deyişle işine, şehre, eşine, çocuğuna ve kendisine yabancılaşmanın aşılması, Şermin'in manevi uyanışı gördüğü bu yazıyla açığa çıkar. Öyküde şu şekilde görülür:

Böyle anlarda hep olur. Yerinde kullanılan bir sözcük, rasgele yükselen bir şarkı, nasıl kavratır yaşamayı! Ne diyor radyodaki ses: Teamo Te. Ne demek olabilir Teamo Te? “Seni seviyorum, seni, seni, seni,” gibi bir şey. Hiç usanmadan, hep yineleyerek.

Dili bilmesek bile anlıyoruz, çünkü Akdeniz'in ortak dili bu. “Dizboyu Papatyalar,” anlamına da gelebilir, “Daha yığınla çocuk var doğurulacak, yığınla çocuk bezi, don, erkek çorabı var yıkanacak,” anlamına da. “Seni seviyorum, hadi hoşça kal, bir gün o kıyı kahvesinde yanına çöküp dostça iki kadeh içebilme isteğim baskın geliyor,” anlamına da...

Bir ses, bir görüntü, bir düşünce ânı ardında Şermin kocasını, çocuğunu, yaptığı işi ve kendisini ne kadar çok sevdiğini fark eder; yaşadığı buhrana ve yabancılaşmaya saplantılı hâle gelmez, hayatını, ailesini, kendisini, yaşamını yıkmaz. Karanlığın içinde yaşamaya dair bir şeyler bulur, yolunu aydınlatır, etrafında olan güzel şeyleri görmeye başlar ve devam eder. Nitekim evinde yaşadığı bu aydınlanma ânından sonra kalkar, paltosunu giyer ve sokağa çıkar. Tüm sokağı, caddeyi, şehri dinler, yenilenir, değişir ve dönüşür. Şermin yabancılaşmaya aşarak topluma, hayatına geri dönmüştür.

İnci Aral, *Ağda Zamanı* (2018) adlı kitabındaki “Kırmızı Sabahlık” ve “Aykırı Sevgi Üstüne” adlı öyküleriyle sosyopsikolojik nesir eğilimine yakınlaşır. Kurmaca kişilerin yabancılaşmayı aşması ve yeniden topluma geri dönecek olmaları adı geçen öyküleri bu eğilim başlığı altında zikretmemizin nedenlerindendir.

“Kırmızı Sabahlık” adlı öykünün başkışisi Nevin, psikoloğuyla kocasını aldatır, karı-koca ilişkisi çıkmaza girmiştir. Boşanmak üzeredirler, tüm olay yaşadıkları evde geçer. Nevin, yaşamayı arzu ettiği hayattan uzak olmasından dolayı mutsuzdur; kocasının iyi biri olmasından, ona yaklaşımından, cinsel birliktelik esnasındaki saldırgan tavrından bıkmıştır. Nevin her geçen gün kocasıyla ve oğluyla yaşadığı bu hayata karşı yabancılaşmaktadır. O, toplumun yaşamsal bir şart olarak koştuğu olmazsa olmaz evlilik müessesine girdiği için mutsuzdur. Birtakım psikolojik rahatsızlıkları da olan Nevin, evi terk etmeden önce kıyafetlerini yakar ve eşyaları satmaya çalışır. Öyküdeki evlilik olgusuyla ilintili toplumsal motifler açık tekstle metne realist yöntemle yerleştirilir (s. 15).

Nevin, kocasına başka biri adamla birlikte olduğunu söyler. Aldatma olayına rağmen karısını affetmeye hazır olan Cemal, boşanmamak için diretirken Nevin’in gözü hiçbir şeyi görmez, çok mutsuzdur. Nevin, sevgilisi doktorla da anlaşmıştır; muayenehanenin bulunduğu katın arka odalarında yaşayacak, kocasından boşanacaktır; doktor da karısından boşanacaktır. Aral, Nevin’in iç dünyasını şeffaflaştırarak yabancılaşmasını şu şekilde açığa çıkarır:

Aptalsın o kadar! Anlıyor musun? Bıktım senin gece saldırmalarından. Sevişmesiz, kaba, hoyrat, öncesiz sonrasız. Pencere camlarını, perdelerin kıvrımlarını saydım sen işini görürken. Hiç anlamadın, umursamadın. Usandım yeşil fasulyelerin kılçıklarını, başlarını ayıklamaktan, soğan, domates doğramaktan. Tanrı’nın günü taş silmekten. (Musluklardan su yerine yılanlar aktı görmedi. Mutfak dolaplarını açamıyordum, karafatmalar saldırıyordu üzerime anlamadı.) (...) Hasta ettin beni. Altı yılda deli ettin (s. 16)!

Nevin kırmızı sabahlığını sobaya tam atacakken oğlu Selim araya girer, onu yakamazsın o benim süt kıyafetim, der ve kıyafeti kapar. Nevin sanki bir karabasan rüyasından uyanmış gibi, ağlayan, boynunda kirli önlüğü sallanan, eski püskü pijaması pislik içinde üstünden sarkan, tırnakları uzamış oğluna bakar. Çocuğu kucaklar. Kocasının tıraş olmamış, çizgileri çoğalmış yüzünü, koltuğun kenarından sarkan büyük

umarsız elini, üzerinde ütüsüz, cepleri sarkmış ceketini, pislik içindeki gömleğini ve derbeder hâlini görür. Nevin'in manevi uyanışı burada başlar. “Kırmızı bir sabahlığın bir çocuğun bilinçaltına sokulmuşluğu nasıl kendinden daha önemli olabilirdi” (s. 19) diyen Nevin gitmekten ve boşanmaktan vazgeçerek yabancılaşmayı aşar. Böylelikle tekrar toplumun en önemli müesseselerinden birisi olan evlilik hayatına geri döner.

Öykünün başından sonuna karşıtlıkları olan semboller karşımıza çıkar. Bunlar su ve ateş, sıcak ve soğuktur. Öykünün hemen başında “Akıp giden duru, biraz ölü bir su olamam artık. Kıyıları su altında” diyen Nevin evlilik hayatına karşı yabancılaşması gösterilir. Nevin evi terk etmeden önce bütün eşyalarını “koyu yeşil emaye bir kazanın homurtulu, alevli açık ağzına” (s. 15) doğru atmaktadır. Evlilik yıllarında bu sobaya odunlar yerleştirir, kış başlangıcıdır, dışarı soğuktur, evdeki anıların kazanda yakılıp yok edilmesi odayı bir cehenneme çevirmiştir (s. 16). Öykünün birçok yerinde bu zıtlıklar kullanılmaya devam eder. Ama en önemlisi Nevin'in evi terk etmekten vazgeçtiğini söyledikten sonra Cemal'in banyoya koşması, başını “musluğun altına sokup soğuk suyun beyninde yangına dönüşmüş umarsızlığını azar azar giderişin[de]” (s. 20) görülür. Su, ateş, yangın, alev musluk, banyo gibi öyküde karşımıza çıkan karşıtlıkları olan bu kavramlar yabancılaşmanın, bütün bulantıların aşıldığını göstermektedir.

Hulki Aktunç'un, “Evli Evinde”, “Yanar Döner”, “Şeytan Sütü” (2019) adlı öyküleri sosyopsikolojik nesir eğilimine yakınlaştığı öykülerindendir. *Kurtarılmış Haziran* yazarının “Yanar Döner” adlı öyküsünde sosyopsikolojik nesir eğilimi şu şekillerde görülür:

Öykünün başkışisi Hamza karakteri sosyoekonomik, kültürel, siyasal olay/olgular sonucu yabancılaşmış bir bireydir. Memleketini terk etmiş, bilmediği bir şehre gelmiş ve burada yaptığı işin ve patronlarının ne menem şey olduğunu anlayamamıştır. Hamza şehre ve yaptığı işe karşı yabancılaşmıştır. Yazar, Hamza'nın yabancılaşmasını, öykünün toplumsal motiflerini gerçekçi bir yöntem ve *açık tekst* ile sosyopsikolojik nesir bağlamında öyküye (2019) şu şekilde yerleştirir:

Hamza'ya yabancı bir rahatlık içinde oturup, gelen gidenle adamına göre kibar – köpeksi, adamına göre kasabalı oluveren Mahmut beyin ne iş yaptığını anlamış değildi... Ne alınır ne satılırdı burada göze görünmeden? Kapısı silme

sendika levhalarıyla dolu bir handa Mahmut beyin onca kalabalıkta ne işler çevirdiğini, 'toplu sözleşme, görev, işkolu, lokavt...' gibi bir arada kullanılan sekiz on lâfla neyin olup bittiğini de pek anlamamıştı. İstanbul'a geleli nerdeyse iki yıl oluyordu, her şeyin dışında tutulmuştu (s. 112).

Ardından Hamza'nın toplumsal süreci metne yansıtılır. Hamza, Mahmut Bey'le tartışan kendisi gibi kılığı bozuk üç kişiyi dışarı atınca çalıştığı yerdekiler gücünden kuvvetinden dolayı onu muhafız yaparlar. Hamza'nın maaşı artar, memleketlilerine yardımda bulunur, çapkınlıklar yapar. Fakat Mahmut Bey ve Kelcuma, Hamza'nın eline bir silah tutuşturur, Hamza'dan bir adamı vurmasını ister, bu işte çok para vardır. İş bitirdikten sonra bir zaman ortadan kaybolup gitmesini, zaten büyük şehirde kimsenin onu bulamayacağını, ortalık yatışınca tekrar işlere devam edebileceğini söylerler. Hamza fakir mahallesinde oturan işçi bir adamı, neden Mahmut Bey'in vurdurmak istediğini anlamaya çalışır. Yazarın Hamza'nın zihnine tuttuğu projektörle nasıl yabancılaştığını açığa çıkarılmaya çalışılır. Geriye kırılmalar, parçalı bir öykü sistemi ile geçmiş ve ânda gidip gelen Hamza sürekli eliyle cebindeki paraya ve silaha temas eder, o anda öldürme duygusu ağır basar, yabancılaşma artar; bu fakir, işçilik yapan adamın -Selim'in- vurulmaya hak edecek ne suç işlemiş olabileceğini sorguladıkça da etik ve ahlaki birtakım uyanışlar yaşamaya başlar.

Öyküde karşıtlıkları olan semboller sistemi *karanlık-aydınlık* olarak görülmektedir, su sembolü de öyküde karşımıza çıkar; bazen de karanlık-aydınlık ve suyu çağrıştıran farklı ifadeler de yer alır Bu semboller Hamza'nın öldüreceği kurbanının evini bulmaya çalışırken metinde bir görünüp bir kaybolur. Aydınlık ve karanlık arasındaki gelgitler Hamza'nın düşüncelerindeki gelgitler gibidir. Metinde bu semboller arası geçişler şu şekildedir.

Gene daracık bir yoldu bu. Göz kararıyla yürüdü. Hızlanmıştı. Sokağın dibinde aydınlık gördü. Bir şeylerden kurtulur gibi koşmaya başladı. Geniş bir meydana çıktı. Aradığı evi gördü. Ama ortalık gündüzdü daha. Yavaşladı.

(...)

Gölge salıyor, Hamza'nın üstüne üstüne varıyordu. Güneş iyice tekerlendi, kızardı, denize yaklaştı, batacaktı (s. 115)...

Hamza derin kararsızlık ân(lar)ı yaşamaktadır, ne yapacağını bil(e)mediği kararsızlık ân(ları)ı... Bu öyküde birden aydınlığa çıkan sokaklar, caddeler meydanlar,

Hamza'yı gölgeleyen, karartan binalar, denizin ufkunda batan güneş, bir kararıp bir aydınlanan Selim'in evinin merdivenleri, Hamza'ya bazen huzur verecek bazen de onu boğacak gibi olan su sesleri gibi birçok örnekle inşa edilmiştir.¹²⁴ Hamza ya Selim'i öldürecek derin bir yabancılaşmanın içine doğru sürüklenerek bambaşka bir insan olacak ya da öldürmeyecek, kente göçen o bilinçsiz, masum ama artık bir şeylerin de farkına varan, yabancılaşmayı aşan bir karaktere dönüşecektir.

Hamza, evi bulur ama Selim'i bulamaz, yaşlıca bir kadın açar kapıyı, öldüreceği Selim'in ve ailesinin Gülhane Parkı'na gittiklerini öğrenir. Daha önceden Hamza'nın işini rahat görebilmesi için Mahmut Bey ve yordakçısının uydurduğu Selim'in memleketten hemşerisi geleceği yalanına inandırılan Selim, bu yaşlı kadına birinin geleceğini, şayet onlar dönmeden gelirse eve buyur etmesini, belki iş gibi herhangi bir konuda Hamza'ya yardımlarının dokunabileceğini söylemiştir. Hamza, yaşlı kadından duyduğu ve hiç beklemediği bu iyi niyet karşısında âdeta beyninden vurulmuşa döner, öfkelenir, ateş basar. Yaşlı kadına şunları (2019) söyler: “Ne dersin biliyor musun, bak iyi dinle, Selim gelince söyle çok dikkatli olsun, sakınsın, olur olmaz herkese merhaba demesin. O arkadaşı beklemesin. Başka arayan olursa Selimgiller burada oturmuyor de” (s. 118).

Selim, yaşlı kadının bu tavrı karşısında etik/ahlaki/manevi bir uyanış yaşar. Kendisine iyice yabancılaştığının ayırdına varır. Cebindeki tabanca, aldığı para, sahip olduğu iş aslında onu tamamen kimliksizleştirerek bir yabancıya dönüştürmüştür. Hamza'nın yaşadığı yabancılaşmayı ve kimlik buhranını ve bu yabancılaşmayı sorgulamasını açık bir metin olarak yazar okura Hamza'nın zihnini şeffaflaştırarak gösterir (s. 118)...

Hamza içindeki o derin ruhsal boşluğun, çıkışı olmayan duygularına başka bir deyişle bulantının; yabancılaşmanın neticesinde olduğunu çok iyi kavrar. Bu noktadan sonra öykünün karşıtlıkları olan semboller sistemi -*aydınlık-karanlık*, *deniz-güneş*- sosyopsikolojik nesir bağlamlarıyla karşımıza yeniden çıkar. Gün, yüzünü akşama çevirmiştir, deniz güneşi yutmuştur, hafif aydınlıkta Hamza bulunduğu bölgedeki

¹²⁴ Bahsi geçen sembollerden bazıları: “Sokağın bitiminde aniden ortaya çıkıp ürktüren bir mescit vardı. Buralar *aydınlıktı*, mescidin önünde *sucular* birikmişti. (...) Yönü değiştirip büyük binayı hizaladı Kapıya vardığında, *güneşin* son kızıltısı da *denize* gömülüverdi. (...) İçeriğe girer girmez *koyu bir buğu* karşıladı Hamza'yı. Yarı aralık bir kapının ardından su dökünme sesleri geliyordu.” Ayrıntılı bilgi için bk. (Aktunç, 2019, s. 115-116).

meydanı görür, alnının üzerinde sıcaklık hisseder, park ısl ısl ıdır, aydınlıktır, tavus kuşu sesi kulağına gelir, tüm bunlar karanlıktan aydınlığa geçen Hamza'nın ahlaki yenilenme yaşadığının, yabancılaşmayı aştığının sembolleridir. Öyküde (2019) şu şekilde gözükür:

İleride akşamın karanlığına gömülmüş, ama gökle denizin ısımalarıyla büyüyip daha kocaman olmuş meydanı gördü birdenbire. Alnının üzerinde dayanılmaz bir sıcaklık duydu, gözü seyirmeye başladı gene.

Gülhane parkı ısl ısl

yanar şimdi

bir midilli burnunu

parmaklıklara sürter

bir kuklanın fesi düşer

çocuklar güler

istanbul bura diye

mırıldanır dışarıkları

birden tavuskuşu öter (s. 118).

Hamza'nın bu ahlaki yenilenmesi, manevi uyanışı ve yabancılaşmayı aşmasının ardından öykünün sonunda tekrardan topluma geri dönüşüne şahit oluruz. O, elindeki tabancayı denize atıp kaçmayı, ardında bıraktığı sorunlar içinde boğulmayı seçmez. Geldiği yolları tekrar yürür, topluma döner, başka bir deyişle güneşe, aydınlığa doğru yönelir (s. 119). Aktunç'un bu sembollerle anlatmak istediği esas şey ahlaki, etik ve manevi değerlerin bireyde ve toplumda kalıcı toplumsal değerler taşıdığıdır. Aktunç'un bu öyküsü sosyopsikolojik nesir eğilimine örnek verilebilecek öykülerden birisidir.

Nedim Gürsel'in “Uykusuzlar” (1971) adlı öyküsü ile “Akarsu” serisindeki “V” numaralı öykünün sonundaki tavrı sosyopsikolojik nesir geleneğine çok benzemektedir. Lâkin “Uykusuzlar” öyküsü için sosyopsikolojik nesir eğilimi adına ek bir parantez açılmalıdır. Öykünün başkişisinin hem kendi yabancılaşmasını aşarak topluma dönmesi hem de arkadaşı Salih'i, varoluşsal bulantılar yaşayan küçük burjuva duyarlılığındaki arkadaşlarının içinden çekip çıkartarak Salih'in de yabancılaşmasını aşmasına ve topluma geri dönmesine yardımcı olması bakımından “Uykusuzlar”, dönemin öykücülerinin verdiği sosyopsikolojik nesir örneklerinden ayrılır.

Başıkişi, Murat, Ayten, Salih bir grup arkadaşdır. Başkişi, bu insanların içinden Salih'i sever, çünkü Salih de kendisi gibi yabancılaşmayı, varoluşsal bulantılarını ve kentsoylu burjuva yalnızlığını aşmak için çaba harcamaktadır. Öyküdeki bu insanlar toplumsal kaoslardan, dünyada yaşanan olaylardan dolayı varoluşsal bulantılar çekmekte, hayata, topluma ve kendilerine karşı yabancılaşmaktadırlar. Bu kişilerdeki bulantıların bir diğer nedeni Batı özentisi bir duyarlılıktan kaynaklanır. Öykü başkişi yabancı bir kentte arkadaşı Salih'i arar. Yabancı kentten geçerken başkişi ileri ve geri kırılmalarla anılarına döner ve hâle gelir. Öykünün başında toplumsal motifler metne serilmeye başlanır. Başkişi, büyük apartmanların yanında türeyen gecekonducular arasında dolaşırken her geçen gün hızla artan kentleşme ve "Uzun namlulu tüfekleri sakallı yüzleriyle barikatların üstünde çarpışan ihtilalcilerin -işçilerle öğrencilerin- duvar diplerinde kurşuna, dizilmelerinden sonra" (s.86) işçilerin konutlarının şehrin dışına itildiğini tespit eder. "Ekmeğin ve özgürlüğün kapılarına ulaşıldığı, kocaman toplara, düzgün üniformalara inançla karşı koyulduğu o ateş ve kan günlerinden bu yana" (s.86) diyen başkişi 12 Mart öncesi ve sonrası yaşanan eylemlere ve mücadelelere dikkat çeker.

Öyküde zamansal kırılmalar arasında başkişinin de yabancılaşması zikredilir, başkişi diğer arkadaşlarına değil de kendisine benzer bir kabuk kırma çabasında olan Salih'e yaklaşmasının sebebini açıklar. Böylelikle başkişinin ve Salih'in yabancılaşması da açığa çıkar. Buna göre dünyada yaşanan tüm kaoslar, toplumsal olaylar yaşama ve varoluşa karşı başkişiyi ve arkadaşlarını duyarsızlaştırmış, iç dünyalarının, bilinçaltılarının dipsiz karanlığına doğru yöneltmiştir. Dünyadaki 68 Kuşağı gençleri gibi alkol, esrar, uyuşturucu ile zihinlerinde oluşan bu dipsiz karanlıkları aydınlatmaya çalışırlar, ancak bu yaklaşım tarzı görülmeyen yaşantılarında bilinçlerini deforme eden daha büyük gölgelerin belirmesine neden olur. Dünya savaşları, işçi-öğrenci eylemleri, terör olayları, kapitalist sömürü, bürokratik baskılar ile modernizmin ütöpik vaatlerine karşı güven sarsılırken, bu insanların da hayata karşı tüm ümitleri yok olur. Şehirlerdeki kaos, karmaşa kritik seviyelere ulaşmıştır. Başkişi ve Salih korkmaktadır. Kentin sokak ve caddelerinde gezinen insanlar, gelip geçen bu yabancı yüzler artık bu ikiliye hep birer gölge gibi gelmektedir. "Gerçeğe, bunca özlediğimiz hayatın sıcaklığına bir türlü dokunamıyorduk. Çevremizdeki her varlık bir yanılsamaydı. İşte bu ortak duygudan

sıyrılma çabası yakınlaştırdı bizi” (s. 89) diyen başkişi; kendisinin ve Salih’in hayata ve topluma karşı yabancılaşmasını bu şekilde açığa çıkarır.

Başkişinin kentin sokaklarında Salih’i araması esnasında Salih’in toplumsal süreci konusunda bilgiler verilir. Salih’in toplumsal hassasiyetlere, dünyada ortaya çıkan kaoslara kulağını tıkadığı, realiteden kaçtığı, derin bulantılar yaşadığı anlatır. Salih, “Dünya nasıl?” diye sorar; başkişi “Dünyada savaş var” der (s. 88). Salih’in âşık olduğu saçları papatyalarla örülmüş bir kadın vardır, bunalım sebeplerinden birisi de budur. Salih’in öykü boyunca görülmeyen yaşantısı şeffaflaştırılarak yabancılaşması ortaya çıkar (s. 90).

Başkişi, Salih’in yabancılaşmasını aşmasını sağlayacak umut dolu sözler söyler. Yaşamın yanı başlarında olduğunu, kendilerinden, yapay sayıklamalarından, suni bulantılardan uzaklaştıkça yaşamın gelip kendilerini saracağını, dünyanın ısıtacağını, o zaman hayatın gerçek rengini tanıyacaklarını zikreder. “Bize yabancı duran bütün çizgileri, karmaşık şekilleri seveceğiz. Yeter ki kaçmayalım” (s. 90) diyen başkişi, Salih’in manevi uyanışı için onu bu tarz sözlerle harekete geçirmeye çalışır.

Öyküde birden zamansal kırılma yaşanarak başkişinin yabancılaşmayı aştığı zamansal dilim sahnelenir. Karşıtlıkları olan semboller başkişinin uyanışı ile metnin yüzeyine çıkar. Buna göre başkişi uzun süre yalnız başına, kendisiyle kaldırımlarda yürür, kendisiyle bir masaya oturur. Karşıtlıkları olan sembollerden biri güneş açığa çıkar. Güneş ışıkları, dünyadaki ve ülkedeki toplumsal kaoslardan dolayı bilinçaltı, iç dünyası kararan başkişinin bu gezinmeleri esnasında sokaklarda onu bulur, saçlarını, yüzünün çizgilerini aydınlatır. İnsanların arasında dolaşır. Otobüslere biner, kahvelerde dinlenir. Odasında yalnızken kar yağar. Karşıtlıkları olan iki sembollerden bir ötekisi bu kardır. Pencereyi açıp yumuşak, beyaz tüylü kedileri düşünür. Sonra bir diğer sembol olan güneş yeniden karşısına çıkar, kuşların sesi yüzüne çarpar. Tedirginliği arttıkça kolay kaçışlara sığınmaz. Yavaşça hayat onu sarar, yüreğini ısıtır. Sonra rüzgârı, bulutları, denizin mavisini, sıcak bir somunu elinde sıkıca tutan adamın yüzünü sever. Başkişi kaçmaz, topluma karışır, topluma karıştıkça da hayatın güzelliklerine vurulur. Öyküdeki karşıtlıkları karanlık ile aydınlık, ılık; soğuk, kar ile güneş, sıcaklık; kuş sesi, çiçek kokusu gibi öyküde yer alan bu olgular sistemi bireyin ahlaki ve manevi uyanışına ve yabancılaşmayı aşmasını sembolize eden birer örnek olarak verilebilir. Bu semboller

akıp giderken başkişi bu gezinme sonunda “Gerçeği tanıdım önce, kendimi hayatın içinde yabancı duymadım,” (s. 91) der. Başkişi yabancılaşmayı bu şekilde aşmıştır. Ancak Gürsel başkişiyi bu merhalede bırakmaz onun topluma dönüşünü de şu şekilde zikreder:

Bir gün genç adamlara rastladım büyük bir meydanda. Yüzlerinde coşkun bir sevgi dolaşıyordu. Kalabalıktılar. Sonra umudu buldum. Fabrikalarda, uzak köylerde, dünyanın sıcak bir gecesinde namluları ısıtan umudu. Ölüme karşı durmayı, direnmeyi öğrendim o genç adamlardan. Aralarından biri oldum. Lodos şehrin sokaklarını dolaşırken kan döküldü. Uykusuz yüzlerimizle kavganın içinde durduk. Barışa güçlülükle geçilen o yorgun, uykusuz günleri yaşadık birlikte (s. 91).

Öyküde Lacan’ın ayna benlik kuramına göndermelerde de bulunulur. Bu göndermede ayna karşıtlıkları olan sembol olarak Salih’in bilicinin yansımasıdır ve *gerçek benlik* ile *parçalanmış benlik* anlamlarıyla metne koyulmuştur. Salih, kir içindeki pantolonunun cebinden bir ayna çıkartır. Bu aynadaki görüntüsü kırık bir aynanın yansıması gibi parçalanır. Başkişi bu görüntü ardından Salih’le birlikte geçirdiği uykusuz geceleri ve karanlık sokakları anımsar. Yukarıda da zikrettiğimiz gibi başkişi önce kendisini yabancılaşmayı aşmıştır sonra da Salih, başkişinin yardımıyla yabancılaşmayı aşar.

Salih’in ayna sembolüyle iç içe geçmiş manevi uyanışı şu şekildedir: Başkişinin telkinleri ardından Salih elindeki aynayı artık buna gerek olmadığını söyleyerek sarmaşıklara doğru fırlatır. Sonunda kendisini, parçalanmış benliğini bütünüyle silmeyi başardığını söyler. Başkişi ile içinde yaşadıkları bulanıklıktan kendini soyutlar. Başkişi sayesinde yabancılaşmayı aşan Salih’in manevi uyanışı bu şekilde gerçekleşir. Salih, başkişiye ölmeden önce kendisini anımsaması için koyu mavi bir kolye uzatır. Bu mavi kolyenin ölümden çok yaşamı daha doğrusu Salih’in tekrar topluma dönüşünü simgelediğini başkişi öykünün sonunda şu şekilde zikreder:

Koyu mavi bir kolye uzattı bana.

“Ölmeden önce beni anımsaman için,” dedi. Dışardaki kalabalığa karışmanın onun gözünde ölmek olduğunu biliyordum. Gerçek hayatın dışarda, ölümle birlikte akıp gittiğinden, yaşamının gelecek güzel günlere açıldığından söz

etmek boşunaydı. Kolyeyi ona göstermeden çiçeklerin arasına bıraktım. Bu alana geldiğim sokağa doğru yürürken dağınık, uçucu bir ezgi başladı (s. 91).

Salih'in de topluma geri dönmesi ardından öykünün başında geçen karanlık, soğuk, kar gibi sembollerin karşıtları aydınlık, yıldızlar, deniz, serinlik verilerek “Yakında yaşadığım şehre döneceğim; denizin, insanların arasına” (s. 92) diyen başkişinin sözleri ile öykü sona erer. Nedim Gürsel'in bu öyküsü sosyopsikolojik nesir eğiliminin bütün özelliklerini taşıyan nitelikli bir öyküdür diyebiliriz.

1.8. Kafkaesk Eğilim

1.8.1. Kafkaesk

Kafka *Dönüşüm* (2018b), *Dava* (2018a), *Şato* (2017) gibi çok ses getiren eserlerinde bireylerin modern yaşam içinde toplumsal anlamda yabancılaşmasını hukuk, iş ve bürokrasi üzerinden ele alır. Bu eserlerde çalışma hayatındaki hiyerarşi düzeninin kokuşmuşluğu, sorgulamadan bu düzene itaat eden zihniyet, kanunsuzluk, adaletsizlik, hukuk sistemindeki çürümeler, paraya/mala yani şeylere bağımlı yaşayamaya mahkûm edilen modern insan, ticarî bir emtia gibi emeğin alınıp satılması, bireye seçim şansı tanımayan ekonomik sistemin üretim ilişkileri gibi olgular eleştirilir.

1850'lerde bilhassa devlet kurumlarında hem devletin hem de toplumun rasyonelleşmesini sağlayacak olan *bürokrasi* geniş bir ağ şeklinde ortaya çıkar. Kafka, Max Weber'in “demir kafes” (Löwy, 2018a) olarak nitelediği bu tarz bir bürokrasiyi de konu edinir. Varoluşçuların özellikle üzerinde durduğu kaygı, bulantı, iç sıkıntısı gibi duyguları doğuran devlet dairelerinin ve çalışanların üzerinden betimleyerek anlatır. Yapıtlarında Kierkegaard (Kafka, 2013, s. 363) ve Nietzsche'den (Bal, 2014, s. 30) önemli ölçüde etkilenen Kafka'nın varoluşçu temaların ağır bastığı gizemli, olağanüstü ve absürt (saçma) nitelikli bu eserleri dünya edebiyatında *Kafkaesk* (Kafkavâri) isminde bir eğilimin oluşmasına, zamanında ve günümüzde de birçok yazarı etkilemesine neden olur.

Kafkaesk eğilimin ortaya çıkışında Kafka'nın öz yaşam öyküsünün önemli etkisi olmuştur. Kafka'nın otoriter bir babanın gölgesinde büyümesi eserlerinin hemen hepsine baba-oğul çatışmasının sinmesine neden olur. Bu çatışma, modern hayatın dinamikleri ve memur hayatı boyunca gözlemlediği bürokrasinin işleyiş tarzı ile iç içe girerek bugünkü Kafkaesk anlatım tarzının temellerini oluşturur. Daha önce psikanalitik

eğilim başlığı altında irdelediğimiz, Erbil’in de altını çizdiği otoriter baba ve otoriter devlet çatışmasının kökenleri dönemin öykücülerinin çokça etkilendiği Kafka’nın bu durumuyla alakalı olduğu söylenebilir. Otoriter devlet-baba-oğul, bir başka deyişe modern devlet-bürokrasi ve modern birey çatışması Kafka’nın eserlerine bulantı, yabancılaşma, korku, tedirginlik, iletişimsizlik, hiçlik, anlamsızlık, yalnızlık, görünmez iktidar gibi varoluşçu içeriklerle yansımıştır.

Kafka’nın eserlerinde otoriter devleti temsil eden bürokrasinin çarkları altında modern birey ezilir ve tüm farklılıkları yok edilir. Devlet bürokrasisinin egemenliğinde birey baskı altına alınarak çarkın soyut labirentleri içine hapsedilir. “bürokratik kurumların gündelik işleyişi içindeki gülünç saçmalıklardan idari iktidarın en ölümcül tezahürlerine dek varan bir deneyim yelpazesi” (Löwy, 2018b, s. 136) sunan Kafkaesk anlatılarda görülmeyen ya da varlığı ciddi şüpheli olan çeşitli iktidar aygıtları bürokrasinin soyut labirentlerinde modern insanın tüm varoluşunu demir bir kafesle sarmalar. Birey herhangi bir suç ya da cinayet işlemediği halde suçlanarak mahkemelere çıkar, haksız yere yargılanır. “Suçlanan sanık suçunu aramaktadır” (Kundera, 2014, s. 103). Suçlanan birey; garip binalarda, çatı katlarında, evlerin içinde kurulan mahkemelerde hâkim, savcı, avukat oldukları şüpheli birtakım kişilere ve mahkeme salonunu (!) doldurmuş insanlara işlemediği bu suç üzerinden kendisinin suçsuz olduğunu ispat etmeye çalışır. Sürekli iktidar aygıtları ve işbirlikçiler tarafından tüm yapıp ettikleri gözetlenir, izlenir. Bu yargılamalar, temize çıkma çabaları için görüşülen insanlar, yaşanan kaotik süreç komik, absürt, anlamsız, mantıksız, akıldışı olduğu kadar da korkunçtur. “Cezanın saçmalığı o kadar tahammül edilmez ki, suçlanan kişi huzura kavuşmak için, kendini çektiği çileyi hak ettiğine inandırmak ister” (Kundera, 2014, s. 103). Kundera, Kafkaesk durumun okuru “bir şakanın derinliklerine, komiğin korkunçluğuna götür[düğünü]” (s. 104) söyler.

Franz Kafka, varoluşçu içeriği -yabancılaşma, benlik yitimi vb.- sembolik ve alegorik bir dünyada anlatarak eleştirinin doğrudanlığını iyice silikleştirir. *Dönüşüm*’de Gregor Samsa’nın sabah yatağından bir hamamböceği olarak uyanması dünya edebiyatındaki en bilinen örneklerdendir. Kafka’nın; devlet aygıtlarının yozlaştırdığı, bürokrasinin içine hapsettiği bireylerin yalnızlığını, çaresizliğini, korkularını, başkaldırısını, dışlanmışlığını, ötekileş(tiril)mesini ve yabancılaşmasını varoluşçu düşün sisteminin yaklaşımıyla yapıtlarında işlediğini görebilmekteyiz. Kafkaesk eserlerde

genel olarak modern bireyin yabancılaşması, işlemediği bir suçtan dolayı suçlanması ya da yargılanması, olmayan bir suçun/cinayetin davasının görülmesi, modern bireylerin ucu bucağı görülmeyen bürokratik bir labirentin içinde iktidar ve devlet aygıtlarıyla yüz yüze gelmesi, var olmayan bir cezanın suçunun aranması, cezanın suçuna kavuşması, suçlananın suçunu araması, cezalandırılan bireyin suç işlememiş olmasına karşın suçlu ilan edilmek için yalvarması işlenir. Tüm bu içerik evreninde mantıksız mantık, absürt, gerçek dışılık, tuhaflık, nihilizm, mizah, varoluşsal bulantılar öne çıkmaktadır. Bu evren ne denli saçma da olsa anlatı kişilerinin hep bir *umut* içinde -Kafkaesk umudu- kurtulmayı, gerçekliğin ortaya çıkışını *bekleyişleri* de dikkat çekmektedir.

1.8.2. Öykücülerin Kafkaesk Eğilime Yaklaşımları

1950 Kuşağı içinde anılan Demir Özlü, Ferit Edgü, Leyla Erbil, Demirtaş Ceyhun, Sevim Burak, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Sevgi Soysal, Bilge Karasu gibi öykücüler Kafkaesk eğilimle de yazarlar. Bu isimlerden 1960 sonrasında eserlerini yayımlayan Leyla Erbil, Demirtaş Ceyhun, Sevgi Soysal, Bilge Karasu'nun ilk öykü kitaplarında Kafkaesk söylem 1950 Kuşağı öykülerindeki gibi gerçeküstü, fantastik ve absürt teknikler etrafında örülürken sonraki dönem öyküleri toplumsal söyleme açılarak ayağı yere daha sağlam basan bir gerçeklik evreninde inşa olunur. 1950 Kuşağı'nın mirasını 1960'lara taşıyan bu isimlerden etkilenen Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Adalet Ağaoğlu, Şükran Kurdakul Kafkaesk eğilimden de etkilenir ve bu eğilimle öyküler de yazarlar.

Bu öykülerde devlet dairelerinde küçük bir memur olarak çalışan kurmaca kişiler bürokrasinin çarkı içinde küçüldükleri gibi bazen de işlemedikleri bir suçtan dolayı haklarında dava açılır ve hapse mahkûm olurlar. Gündelik yaşam içinde karşılaştıkları bu absürt durumu anlama konusunda zorlanırlar. Kendilerini güvensiz hissettikleri bu dünyada, birini izleyerek ya da başkası tarafından izlenerek pasif eylemlerde bulunurlar. Kimi zaman hayalin, rüyanın, gerçeğin, kurgunun iç içe geçtiği bu öykülerde yazarın da konuya müdahil olduğu görülür.

Ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarının Kafkaesk eğilimle yazmalarındaki ilk etken dönemin kaotik süreçlerini eleştirmektir. Kafkaesk anlatım biçimi onlara alternatif bir eleştiri yöntemi olmuştur. Bununla birlikte yukarıda saydığımız Leyla Erbil, Demirtaş Ceyhun, Sevgi Soysal, Bilge Karasu gibi isimlerin

1950 Kuşığı geleneğinden geldiği ve varoluşçu tarza en çok yaklaştığı ilk öykülerinde/kitaplarında bu eğilimi kullandıkları göz ardı edilmemelidir. Gerçekçilik evrenine yakınlaştıkça Kafkaesk'ten uzaklaşmışlardır. 1970'lerde öykü kitaplarını yayımlayan ve 1950 Kuşığı öykücüleri içinde değerlendirilmeyen Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Adalet Ağaoğlu, Şükran Kurdakul bir istisna olmakla birlikte bu isimlerden Bozırat hariç hepsi Kafkaesk eğilime yakınlaştıkları öykülerinde absürt, gerçeküstü ve fantastik eğilimi 1950 Kuşığı öykücülerinin kullandığı gibi kullanmamış, öykülerinin zeminini gerçekçilik evreninden uzaklaştırmamışlardır. Kafkaesk eğilim, toplumsal eleştirilerini maskeleyerek adına alternatif bir söylem yaratmada bu öykücülerin imdadına yetişmiştir. Kafkaesk eğilim 1960-1980 yılları arasında yayımladıkları kitaplardaki birkaç öyküde görünür; öykü estetiklerinin bütününe değil sadece bir kısmını etkilemiştir. Bir başka deyişle öykülerini Kafkaesk eğilimle yazmamış, Kafkaesk eğilimle de öyküler yazmışlardır.

Türkiye'nin 1960-1980 yılları arasında ve sonrasında geçirdiği süreçlerde meydana gelen siyasal, sosyal ve kültürel değişim edebiyatta Kafkaesk eğilime olan ilgiyi artırır. Medya araçlarının gelişmesi ile gündelik yaşamın her alanında görülmeye başlayan ideolojik körleşme, fişle(n)me, ötekileştir(il)me, kimliksizleş(tiril)me, yabancılaşma, yozlaşma, yalnızlaşma, gözetle(n)me, cezai yaptırımlar, bürokrasi korkusu, baskı/mobing, aile içi çatışmalar gibi olay ve olgulara sürekli maruz kalan sanatçılar Kafkaesk eğilimin olanaklarından da istifade etmişlerdir.

Adalet Ağaoğlu'nun öykülerindeki ironi, alegori, mizah ve absürt kullanımları siyasi içerikli yazdığı öyküleri Kafkaesk söyleme yakınlaştıran etkenlerdendir. Ülkede yaşanan bürokratik çıkmazların içindeki çelişkileri ve tuhaf durumları irdeleyerek eleştirmesi *Yüksek Gerilim* yazarının öykülerinin bazılarını Kafkaesk tarzda okumaya olanaklı kılmaktadır. Ağaoğlu aslında bu eğilimle Türkiye'de o dönemde bürokraside yaşanan gerçekliğin derinliklerine, “komiğin korkunçluğuna götürür” (Kundera, 2014, s. 103).

“Sen De Sor” (2014) adlı öyküde modern toplumlarda bürokrasi yüzünden başkışı çıkmaza girer, başkışı işinden evine giden bilinçsiz bir işçidir ancak zamanla siyasi erkler ve onun işbirlikçileri kendisini takibe alır. Aslında yaşadığı apartman ve muhit sürekli gözetim altındadır, herkes takip edilir. Başkışı bir şeylerle suçlanır,

tutuklanır ama esas olarak neyle suçlandığı da belli değildir. Hüviyetini yanında taşımama gibi sudan bir sebepten tutuklanır. Keza arkadaşının askere gittikten sonra kendisine bıraktığı apartmanda da çocuklarının gözleri önünde insanlar tutuklanmakta ve karakola götürülmektedir. Kafkaesk eserlerdeki gibi başkişi yabancısıdır ve zamanla hem içinde bulunduğu muhite, muhitin insanlarına ve en sonunda kendisine yabancılaşır. Çevresindeki herkes ona sırt döner. Hiçbir suçu yokken sadece işine gidip gelen bir işçi iken hapse girip artık yaşadığı mahallede bir başkaldırı ve düzen bozucu, çalıştığı depoda da bir ajan olarak görülür. Ne olduğunu gerçekten neyle suçlandığını, ne kabahat ettiğini anlayamaz asla, öykünün sonunda “Sizi, ilk kez bulduğunuz bir işle tepenizdeki tavandan eden ne?” (s. 115-116) sorusunu sorar. Ağaoğlu bu öyküyle Türkiye’de yaşanan ideolojik kutuplaşmayı, insanların fişlenmesi, ötekileştirilmesi, sosyalizmin lanetlenmesi, işçi olanların sebepsiz yere, sudan gerekçelerle tutuklanmasını Kafkaesk unsurlar eşliğinde anlatır.

“Muz” ve “Özgürlükçü” (2014) adlı öykülerde “Sen de Sor” adlı öykü gibi doğrudan Kafkaesk bir eğilim olmasa da bu öyküleri bürokrasinin işleyen bozuk düzeninin bireyler ve toplum üzerindeki bozulmalarını alaycı bir üslupla anlatması bakımından yer yer Kafkaesk eğilime yakınlaştıklarını iddia edebiliriz. Bu iki öykünün “Sen de Sor”dan farkı ayağı yere daha sağlam bir realizmle yazılmış olmasıdır. Örneğin “Muz”daki memur odalarının bomboş, devlet dairelerinin âtıl bir şekilde olması, atamaların liyakate uygun yapılmaması, atananların tam olarak hangi göreve atandıklarını bilememesi, memurların devlet işleri yerine ironik bir biçimde sebze ve meyve ekimi/dikimi işleriyle uğraşması gibi unsurlar bir taraftan ülkedeki bürokrasinin bozuk çarklarını anlatırken bir taraftan da Kafkaesk eğilime yer yer yaklaşır.

“Özgürlükçü” adlı öyküde ise kendisini yenilikçi ve özgürlükçü olarak vasıflandıran başkişi işini layıkıyla yapanları aşağılar ve “Sanki çalışacaklar da memleketi özgürleştirecekler” (s. 90) der. Tüm gün planlarının, projelerinin başında olan arkadaşlarını sümüklüböcek olarak niteler. Kendisi günde iki saat çalışır, iki söylev patlatır, söyledikleri incir kabuğunu doldurmayacak şeylerdir ama pastadaki büyük payı başkişi gibi bu kişiler götürür. Arkadaşlarından birisi başkişiye memlekette kendisi gibi enayiler var gücüyle çalışmasa başkişi gibilerin bu ülkede barınmayacağını söyler. İşte başkişinin sümüklüböcek olarak nitelediği bu kişiler Kafkaesk’teki bürokrasinin demir

kafesi içine sıkışan, bürokratik labirentler arasında kaybolan karakterlerle benzerlik gösterir. Bir başka deyişle bu sümüklüböcekler, bürokrasinin bütün farklılığını ve mevcudiyetini sildiği hizmetkârlardır.

Ayhan Bozfırat'ın öykülerinde varoluşçu yazarlardan Franz Kafka, Albert Camus ve Samuel Beckett'ten derin izleri vardır. “İstasyon”, “Sırt Ağrısı” (1971) ve “Beyaz Tavuk” (1980) adlı öykülerde Kafkaesk anlatımın unsurları görülür. “İstasyon” ve “Sırt Ağrısı” adlı öyküler bürokrasinin ve kamu kurumlarının işleyişindeki absürtlüğü, otoriter ve baskıcı bir devletin yaptırımlarını/fiillerini yansıtmaları bakımından Kafkaesk anlatımın kıyılarına yanaşır. “İstasyon” adlı öyküde bir *tren idaresi* vardır. Öykü kişisi tren seyahati yapmaktadır, gözlerinin büyük olduğu gibi sudan bir bahaneyle kondüktör tarafından zorla bir durak erken indirilir. Kondüktörün; tren idaresinin -otoriter devletin- bir memuru olduğu dikkate alındığında, kondüktörün öyküdeki bu davranışıyla Bozfırat kamu kurumlarındaki keyfi ve hukuk dışı uygulamalara da dikkat çekmek istediği söylenebilir. Öykü kişisi sonraki istasyona, rayları takip ederek yürümeye karar verir. Gecenin karanlığında aniden kucaklarında ceset yüklü adamlar belirmeye başlar. Bir tren kazası olmuştur. Başkişi bunun çok kötü bir olay olduğunu ifade etse de ceset taşıyan adamlardan biri tuhaf bir biçimde bunun ne önemli ne de korkunç bir olay olduğunu belirtir. Başkişi cesetlerin neden gizli taşındığını sorunca ceset taşıyıcısı da kazaların çoğunun halkı ürkütebileceğinden tren idaresinin çekindiğini ifade eder. Görüldüğü gibi *İstasyon* yazarının öyküsündeki tren idaresi Kafka'nın *Şato* adlı romanındaki gibi, mevcudiyeti, ne şekilde işlediği muğlak olan, sürekli herkesi gözetleyen ama anlatıda görülmeyen ve köyü yöneten gizemli otoritenin bir yansıması gibidir.

Başkişi kente varır, gittiği adreste yaşlı bir kadın onu evin en üst katındaki bir daireye çıkarır. Yaşlı kadın evdeki pencereden tren yoluna bakan başkişiye “Yaşantına sokmamaya bak, (...) Unutmaya çalış. Hoşuna gitmez tren idaresinin. İyi olmaz. Tehlikelidir sonu” (s. 5) demesi, tren idaresi gibi bir devlet kurumuna âdeta siyasi bir erk ve baskıcı bir otorite vasıflarını yüklemesi Kafkaesk anlatımın yansımaları olarak okunmalıdır. Kafka'nın romanında gerçek ve simgesel anlamda yüce ve ulaşılamaz olan şatonun, köydeki herkesten istedikleri her şeyi yapmasını ya da kabul etmesini

bekledikleri gibi bu öyküde de herkesten tren idaresinin tüm isteklerine boyun eğmesi beklenmektedir.

“Sırt Ağrısı” adlı öyküdeki anlatı kişileri çalıştıkları kurumlarda kendilerinden istenilen işlerin garipliğine, yaptıkları işin, karşılaştıkları olay ve olguların mantığına akıl erdiremezler, işi yapmaktan ve çevrelerinde yaşananları gözlemlemekten başka bir çareleri de yoktur. Bu öyküde kamu kurumlarındaki işleyişin tekdüzeliği, her gün aynı işin yapılmasına karşın yapılan işlerin faydasızlığı, somut bir karşılığının olmayışı, yapılan işin ne işe yaradığının ne işi yapanın ne de bu işi memurlara yaptıranların bilmesi, anlamsız -absürt- bir biçimde işi yapanın da yaptıranın da bilinçli olarak işin yapılmasına razı gelmesi gibi içerikleri Kafkaesk anlatımın yansımaları olarak okumak mümkündür. Bozfirat’ın öyküsündeki bu absürt durumlar Camus’un *Sisifos Söyleni*’ndeki Kral Sisifos’un bir kayayı hiç durmadan bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp tepeye vardığında kayanın kendi ağırlığından yeniden aşağı düşmesi ve bu eylemi sürekli tekrar etmesi olgusuyla özdeşleştirdiği “Bugünün işçisi yaşamının tüm günlerinde aynı işlerde çalışır, bu yazgı da uyumsuzluktan [absürttten] aşağı kalmaz. Ama ancak bilinçli olduğu ender anlarda ‘trajik’tir.” (Camus, 2018, s. 139) söylemine benzemektedir.

“Beyaz Tavuk” (1980) adlı öyküde de tavuğunu eliyle taşıırken elinden kaçırarak bir adamın sokak sokak gezerek, sokakta gördüğü insanlara tavuğunu görüp görmediklerini sorarak tavuğu araması anlatılır. Konu çoğu zaman tavuğun görülüp görülmemesi hadisesinden uzaklaşarak başka konulara da sapar. Başkişi, bir kadınla karşılaşır; kadın, belediyenin çöpleri toplamamasından yakınmaktadır. Kadının şu sözleri ile Bozfirat’ın, Kafka’nın *Dava* romanında K.’nin bir sabah kalktığı evine gelen polisler tarafından neyle suçlandığı tam olarak belli olmadan tutuklanmasına, aslında ortada gerçek bir dava yokken dahi suçlu sayılmasına ve ceza çekmesine göndermeler yaptığı söylenebilir:

— *Bir yanlışın cezasını neden bunca ağır ödesin? Bir suçsuzun ceza çekmesine nasıl katlanılır?*

(...)

— *Suçu olmadan ceza çekmek... dedi.*

(...)

— Suçu olmadan ceza çekmek... Yalnız insanların yazgısı mı bu?.. Görüyorsun işte... Nedir benim bu işte suçum peki?.. Belediyeye ben mi söylüyorum çöpleri alma diye (s. 36)?..

Kısaca Boz fırat bu tarz öyküleriyle tıpkı hayal ile gerçeğin, olağan ile olağanüstünün, anlam ile absürdün iç içe geçtiği, mantık kurallarını zorlayan, yaşamın bir labirente dönüştüğü Kafkaesk anlatılara ve absürt söyleme yakınlaşır.

Selçuk Baran’ın “Zambaklı Adam”, “Islık”, “Oyun” (1974) adlı öyküleri Kafkaesk eğilimle yazılmıştır, “Emekli” (1977) adlı öykü de bazı yönleriyle yine Kafkaesk öykü arasına dâhil edilebilir. Baran’ın memurluk yapması, Bankacılık ve Ticaret Hukuku Araştırma Enstitüsünde çalışması, hukuk öğrenimi alması (Solak, 2014, s. 19) kamu kurumlarının işleyişindeki çarpıklıkları görmesinde etkili olduğu söylenebilir. Baran (1978) Kafka’nın öykücülüğü üzerindeki etkisini ise şöyle açıklar:

(...) galiba beni en çok etkileyen Kafka oldu. Kafka’yı okuduğum zaman benim için yazı yazmak büyük önem taşıdı. Bu büyüklüğün sebebi şuydu: Kafka, gerçekleri çok özgün bir biçimde veriyordu. Kafka’yı okuyana kadar, bunca iyi yazar varken ben kim oluyorum da yazı yazıyorum derdim. Kafka’yı okuduktan sonra gerçeği çok belli bir şekilde ortaya koymak önemliydi (s. 4).

Baran’ın gerçekliği Kafka gibi vermeye çalıştığı öykülerinden birisi “Zambaklı Adam”dır. Saat dokuzda gelip beşte çıkan anlatıcı, memur olmaktan bıktığı anlardan birinde sekreterin masasındaki üç zambaktan birisini koparıp yakasını takar ve dışarı çıkmak üzere izin almak için müdüre çıkar. Müdür zambağı görünce biraz hoş olur. Müdür razı olmasa da anlatıcının dışarı çıkmak konusundaki kararlılığı üzerine anlatıcıya izin verir. Anlatıcı absürt bir evrende şunları söyler:

Yalnızca korktu. O kadar. Şaşırmayın, bir zambak koskoca bir müdürü korkutabilir pekâlâ. Bir zambakla banka soyulabilir. İhtilâl bile yapılabilir. Bütün iş **edâda**. Bilmem anlatabildin mi? Çünkü çiçek de bir silâhtır aslında. Böyle olunca hiç de eğlenceli bir geziye çıkmadığımı anlamanız gerekir. Başlangıçta gözyaşlarından filân söz etmedim miydi? Sevince de sıra gelecek kuşkusuz. Ne zaman, bilmiyorum (s. 86).

Anlatıcı memur işyerinde yaşadığı yabancılaşmayı, bulantıları bir sevi ilişkisi ile aşmaya çalışır. Bu başkaldırı sevi ilişkisinin sona ermesi ile saman alevi gibi sönüp

gider. “Siz şimdi yenildiğimi görüp sevinebilirsiniz. Ben de diyorum ki, zambaklı savaşı küçük bir çatışmada yenik düştü” (s. 93) diyen anlatıcı yenilmişliğiyle kalır.

“Islık”ın öykü kişisi Yusuf, on sekiz yaşında ve devlet dairesinde -İstatistik Genel Müdürlüğünün Yayın Şubesi- çalışan genç, hayata dair umutları olan bir gençtir. Yusuf yaptığı işte sürekli insanları kaydeder, her şeyi sayılarla yapar. Öykü zaman zaman absürt bir evrene açılır, yapılan işlerin cinsi, şef yardımcısının konuşma şekilleri ve uyarıları ile öykü yer yer tuhaflaşır. Yusuf, yaptığı işe zamanla yabancılaşır; işyerinde sürekli ıslık çalar. Ayşe isimli bir kız çalışan, herkesin yaptığı işin bir buçuk katını yapan bir memurdur. Ama o da mutsuz bir kişidir. Şef yardımcısı, anlatıcıya artık ıslık çalmaması gerektiğini, burasının bir devlet dairesi olduğunu, herkes bunca dert içinde boğuşurken kendisinin neden mutlu olduğunu anlayamadığını söyler. Islığı keser Yusuf, ama yaptığı işe o denli yabancılaşmıştır ki dayanamaz ve işyerini terk eder. Bir parka oturup kuşların gelmesini bekler. Bu öyküde başta anlatıcı olmak üzere şeflerin, amirlerin gölgesinde sürekli bir baskı ve gözetim altında işlerini yapmaya çalışan, memur hayatının labirentlerinde fiziki, psikolojik ve varoluşsal olarak kaybolan, sistemin çarkları altında ezilen ve tüm farklılıkları yok edilen memurları görürüz, bu bakımlardan Kafkaesk bir öyküdür diyebiliriz.

“Oyun” (1974) benzer bir memur öyküsüdür. Anlatıcının kayınbabası, damadının -anlatıcının- yüksek bir memur ol(a)mamasından şikâyetçidir, bu durumdan sürekli hayıflanır. Damadına işinde üstüne düşmeyen kararlar vermemesini, üst dereceden memurlara bu kararları bırakmasını tembih eder. Kafka’nın *Dönüşüm*’ünde (2018) Gregor Samsa’ya yapılan psikolojik ötekileştirmenin bir benzeri bu öykünün anlatıcısına da yapılır. Anlatıcının sıkılmışlığı ve sıkışmışlığı sürekli öyküde hissettirilir. Kayınbabası ve karısı kart oyunu oynamaya oturur; onlar oyun oynarken anlatıcı ise saatlerce oturup düşünür, çocukluk dönemindeki arkadaşlarını ve balık tutmak için gittikleri gölü, o gölde uydurdukları bir balık canavarını uzun uzun düşünürken okur anlatıcının zihnini seyreder. Anlatıcının karısı madem bu kadar düşünüyorsun düşündüklerini bana da anlatmalısın, der; anlatıcıya -kocasına- babasının annesinden hiçbir şey saklamadığını, annesiyle bütün düşüncelerini paylaştığını ve bu sebeple de babasının örnek bir koca olduğunu söyler (s. 123). Karı-koca arasında iletişimsizlik de fazladır. Bu süreçte kayınbabası aralara girerek damadına işini sevmiyorsun, hiçbir şey

sevmiyorsun sen, (s.124) der; anlatıcının yaşadığı yabancılaşma ve bulantı metnin her köşesine sinmiştir. Öyküde şu şekilde görülür:

Korkmasını unuttun. Hiçbiriniz farkında değilsiniz, tavşan ölüleri... Hiçbir şey dehşet verici gelmiyor bana. (...) Herşey tekdüze, solgun ve miskin. Heyecan verici hiçbir şey yok. Korkularım yok. Oysa insanlar ne yapıp edip korkacak birşeyler bulmakta öyle ustadırlar ki (s. 126)!

İdealle edilen bir noktaya gelemeyen anlatıcının ötekileştirilmesi, evin bir ferdi olarak görülmemesi öykü boyunca hissettirilir. Öykü hem memuriyet algısı hem de anlatıcının ötekileştirilmesi bakımından Kafkaesk özellikler göstermektedir.

“Emekli” (1977) memuriyetin, memur hayatının bireyin hayatından yaşama sevincini, içindeki ateşi sökü� aldığı anlatan bir öyküdür. Saffet Bey, emekli olmuştur, ama içindeki ateş, hayat sevgisi de yok olup gitmiştir. Parklarda oturur. Tek derdi, parka gidip bankın güneş vuran kısmında oturmak ve orada zaman geçirmektir. Bir gün aceleyle gittiğinde orada bir başka emeklinin oturduğunu görür, yanına oturur, sinirlenir, konuşmalarında memurların hayatından neler çalınıp gittiği, emekli olduktan sonra da yaşamlarının nasıl tüketildiği anlatıcının dilinden sürekli verilir. Sonunda Saffet Bey kalkar yürür, ara sokaklara girer, bir oduncu dükkânında odun kesen adamın elindeki baltayı alır ve odun kırmaya başlar, gençlik yıllarındaki içinde yanan ateşi tekrar bulmuştur. Yağmurun altında bütün gücüyle odun kırdıkça yaşama karşı bir taraftan tutunduğunu hisseder bir taraftan da kaçırdığı yaşam deneyimine öfkelenir. Öykü, hayatını memuriyet yaşamında paslandırmış bir memurun bulantılarını göstermek için yazılmıştır. “Emekli” adlı bu öykü Kafkaesk bir öykü olmasa da Kafkaesk göndermeleri ile dikkati çeker.

Sonuç olarak Selçuk Baran dönemin Kafkaesk eğilimle yazan bir diğer yazarıdır. Öyküyü meselelerin tartışılabileceği bir tür olarak görmeyen Baran, toplumsal eleştirisini öykü anlayışıyla doğru orantılı olarak mümkün merteye gizler. İşte Kafkaesk eğilim bu gizlemede önemli imkânlar sağlayarak Baran’ın öykü estetiğine eklenir.

Sevgi Soysal’ın öykülerinin bütünü Kafka’nın evrenine birçok yönden benzer. Doğrudan Kafkaesk tedirginlikle olmasa da öykülerinde toplumsal düzenin işleyişi ve toplumsal yaşamın öyküye yansıyan şekli Kafka’nın kurmaca evrenleri gibidir. Özellikle absürt, nadir de olsa gerçeküstüne yakınlaşan tavrının, toplumun geleneksel ve

yerleşik değerlerini eleştirirken tutumunun Kafka'nın sanat estetiğine benzediği iddia edilebilir. Kafka'nın *Dava*'sındaki Joseph K. ve *Şato*'daki K. karakterlerinin bürokrasinin labirentlerinde kaybolduğu gibi Tante Rosa da bir kadın olarak ataerkil yapının kurduğu modern yaşamın iş hayatının -özel sektörün- absürt koridorlarında kaybolur. Bu bakımdan Soysal'ın öyküleri Kafkaesk evrene yakınlaşır. Benzer bir yaklaşım **Leyla Erbil**'in alegorik anlatımlı “Baltık” adlı öyküsünde de vardır. Bir hapisane ortamının anlatıldığı öyküde gardiyanlar köpek olarak vasıflandırılmıştır. Yasaların eğilip büküldüğü bir cezaevinde mahkûmları ve ziyaretçileri çıkmazlara sokmaları, görüşmelerde sıkıntılar yaratmaları, dolambaçlı adaletin yollarını iyice labirentleştirmeleri bakımından Kafkaesk söyleme yakınlaşır. Absürt, alegori, gerçeküstü ve fantastik yöntemlerle bu söylem desteklenir. Erbil'in bu öyküsü için Kafkaesk bir öyküdür diyebiliriz.

Şükran Kurdakul'un *Beyaz Yakalılar* adlı kitabındaki öykülerde bütünüyle Türkiye'deki devlet dairelerinin ve memuriyet yaşamının içindeki tutarsızlıklara, liyakatsizliğe, sömürüye, yolsuzluğa, adam kayırmaya, yozlaşmışlığa, işçilerin işe yabancılaşmasına, hiyerarşiye eleştiriler yapılır. Kurdakul gerçekçilik yönteminden hiç uzaklaşmadan bu eleştirileri yapar. Öykülerde varoluşçu yazarlar kadar ileri derece absürt söylemler yoktur. Ama yer yer mizahi ve ironik olarak işlediği “Bir Köroğlu, Bir Ayvaz”, “Vapurda”, “Grevden Önce” adlı öykülerin Kafkaesk evrene yakınlaştığı söylenebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

BİÇİM EĞİLİMLERİ

2.1. Olay ve Durum Öyküsü Eğilimleri

2.1.1. Olay Öyküsü Eğilimi

Guy de Maupassant, yazdıklarıyla sesini geniş kitlelere duyurabilmeyi başarabilen beynelmilel bir öykücüdür. Maupassant'ın akıl hocalığını yapan ve kariyerini şekillendirmesinde Fransız öykücüye yardımcı olan (Bloom, 2004, s. 15) Flaubert'le uzun süren usta-çırak ilişkisi süreci Fransız öykücüye sanatsal anlamda, edebî muhitler ve şahsiyetlerle ilişkilerde pek çok şey kazandırmıştır. Flaubert'in desteğini arkasına alan Maupassant, yazdıklarıyla dünya edebiyatına güçlü bir şekilde tesir etmiş, bugünkü bilinen modern anlamdaki olay öykücülüğünün temellerini atmıştır. Ölümünden sonra dünya edebiyatlarında bu öykü tarzı *Maupassantvari olay öyküsü* olarak adlandırılmıştır. Fransa'dan İtalya'ya¹²⁵; Rusya'dan¹²⁶ Türkiye'ye kadar pek çok ülkede güçlü bir öykü eğilimi oluşturmuştur. O dönemlerde giderek önemi artan *kısa öykü* türüne damgasını vurmuş, başta Türk edebiyatının öykücülere olmak üzere dünyada pek çok öykü yazarı bu öykü eğiliminden etkilenerek kendi eserlerini kaleme almıştır. Maupassant'ın öykülerinin muhteva ve tema bakımından birebir benzerlerini yazan öykücüler de çıkmıştır.

Maupassant'ın öykülerinde 19. yüzyıl sosyal hayatının akisleri vardır. Bu yansımalarda Fransız cemiyetinin, kurumlarının, kültürünün, sanatının, yaşam tarzının ve siyasetinin tüm çıkmazları görünür: 1870 Savaşı'nın toplumda yarattığı kaos;

¹²⁵ İtalyan hikâyeci Gabriele d'Annunzio'dur. Annunzio'nun bütün hikâyelerinde tematik açıdan Fransız yazarınkilere benzer koku, renkler ve izler vardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Yaşar, 2012, s. 233-256).

¹²⁶ Anton Çehov "Fransa'dan Maupassant, bizde ise ben, *kısa öykü* yazmaya başladık. Bu, edebiyatta tamamıyla yeni bir akımdır." der ve Maupassant'tın sanatından etkilendiğini de ekler. Ayrıntılı bilgi için bkz. Anton Çehov, *Razmisli*, Izd. Narodna Kultura, Sofiä 1975, s. 168'den alıntılan (Zafer, 2002, s. 51-52).

siyasîler arasındaki çekişmeler; kapitale sahip zengin kesimin ve burjuvazinin insanî değerleri göz ardı ederek yaptığı merhametsiz hamleler; Normandiya’lı taşra sakinlerinin menfaatçiliği ve açgözlülükleri; Akdeniz ve Afrika sömürgeciliği; kamu kurumlarında usulsüzlük, görevi kötüye kullanma, rüşvet ve şantaj; itibarsızlaştırılan dinî ve ailevi değerler; hayat kadınlarının yaşama mücadelesi; gençlerin, aşırı ve sapkın cinsel yaşamları sonucu kaybolan ahlaki değerleri; burjuvazi ve aristokrasi kokmuşluğu; Paris’in eğlence merkezlerindeki seks yaşantısı; yozlaşan Fransız kadını... Ayrıca Guy de Maupassant Fransız cemiyetindeki aristokrat, burjuvazi, kibar sınıftan ve bilhassa sosyete hayatından tiksindir. Fransız öykücü eline geçen her fırsatta asillik kavramını aşağılar. Burjuvaları cahil ve budala olarak görür.

Su ve kadın, Maupassant’ın hayatında ve eserlerinde mühim bir yer teşkil eder. Seine Nehri üzerinde insanı kendinden geçiren çılgın arzularla eğlenmekten ve kürek çekmekten başka tasası olmayan Guy için sandal bir ibadet yeri gibidir (Maynial, 1958, s. 37). Eğlenceye, üne, paraya, kadınlara karşı aşırı ihtiraslı olan Fransız öykücü için yaşam iki şeyi ifade eder: “Yararlanmak ve yazmak. Gerisi boş[tur]” (Troyat, 2004, s. 109). Fransız yazarın öykülerinde görülen en başat içerik ise karamsarlıktır. Büyük bir keyifle okuduğu Schopenhauer’in karamsar ve olumsuz felsefesi tüm öykülerini besler. Yazar, insanların çabalarının boşunalığını; yaşamın değersizliğini; yaşananların ve tüm varoluşun iğrençliğini, tekdüzeliğini ve hayatın gereksizliğini duyumsadığını düşünür. Abdülhalim Aydın öykücünün karamsarlığı konusunda şunları söyler: “Schopenhauer’in bu karamsar felsefesi, Nietzsche’de sonunda her şeyi yadsıyan bir hiççiliğe (nihilisme) giderken Maupassant’ta da yaşamdan ve insanlardan kaçış, yalnızlık isteği, ölüm arayışı ve kimi zaman da bazı hiççi (nihiliste) tutumlarla kendini gösterir” (Aydın, 2002, s. 108).

Maupassant hayata karşı varoluşsal, topluma karşı sosyo-psişik bağlamda *yabancılaşma* yaşayan modernist, aydın bir yazardır. Her ne kadar toplumun içinde fiilen yaşayan ve mensubu olduğu cemiyette etkin yaşam süren bir sanatçı da olsa zihnen yalnızdır. Toplumla uyum sağlama girişimleri boşa çıkınca normal ötesi davranışlar -kadın düşkünlüğü, egzajere cinsel deneyimler, içki, uyuşturucu, intihar, delilik vb.- sergiler. Cemiyet onunla barış imzalamak istese de o, çevresinde gelişen bazı olaylara duyarsız kalamaz ve kendi içine çekilir. Zaman içinde kendisine sanal bir evren yaratır ve artık bu evrenin içinde yapayalnız yaşamaya başlar. Farklı arayışlara

girişen Fransız öykücünün, çıkış olarak yöneldiği kapı intihara açılır. Ancak bu *şövalye tepkisi*¹²⁷ başarısızlıkla sonuçlanır. Tımarhanenin hücre duvarları arasına sıkıştıran bu başarısızlık onu aydınlığa değil karanlığa sürüklemiştir. Guy de Maupassant'ın dünya edebiyatında *modern kısa öykü*'nün kurucularından biri olarak sayılmasındaki sebeplerden biri -kendisi de yabancılaşmış bir aydın olarak- yaşadığı çağı, bu çağın - bilhassa Batılı toplumların- sosyo-kültürel, politik, ekonomik, bilim-teknik vb. dinamikleri etkisiyle kendi özünden uzaklaşarak yabancılaşmış bireyini ve bu bireyin varoluş içindeki yaşam öyküsünü muhteva bakımından öykülerinde işlemesidir.

Guy de Maupassant'ın öykülerinde *figüratif kadro*¹²⁸ çeşitli sınıflardan farklı insanlar olması bakımından zengindir. Yazarın öykülerinde neredeyse her kesimden insana rast gelinir. İlk öykülerinden son öykülerine doğru bu öykü kişilerinin mesleki, sınıfsal, mekânsal vb. çeşitliliği, öykücünün yaşam standartları ve kalitesi, ikamet ettiği mekânlar değiştikçe farklılaştığı, zenginleştiği gözlemlenir.¹²⁹ Bu insanların çoğu da aynı Fransız öykücü gibi kendi özünden uzaklaşarak varoluşsal ve cemiyete karşı sosyopsişik manada *yabancılaşma* yaşayan bireylerdir. Örneğin yazarın “Yalnızlık” (1994) isimli öyküsü, “(...) zamanın bütün düşünürlerinin, ozanlarının, yazın adamlarının, kısacası aydınların ürkütücü bir yalnızlık içinde kültürel bir nevrozu yaşadıklarını sergilemektedir” (Özer, 1994, s. 121). Ayrıca benzer tarz bir yabancılaşmayı “O?” (1994) adlı öyküde sırf yalnızlığını, korkularını yenmek için hiç sevmediği bir kadınla evlenme kararı alan bir adamın yazdığı itiraflarda da görebilmek mümkündür. Anlaşılabacağı üzere öykücü bu figüratif çeşitliliği sığ bir muhteva ve anlatım teknikleriyle sınırlı bırakmamıştır

Maupassant'ın figüratif kadrosu bu denli zengin olmakla beraber kurmaca kişiler sıradan kişilikleri, gündelik hayatın içindeki tabiiliğiyle öykülerde yer almazlar. Bu figürler yazarı tarafından yaşamın içinden itinayla çekilip çıkartılmıştır. “Onlar alelâde

¹²⁷ Bu ifade Hakan Sazyek'in *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde modern romanlar yabancılaşma yaşayan figür için bir terim olarak kullanılan “protagonist” terimi maddesinde zikredilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Sazyek, 2013, s. 279-287).

¹²⁸ *figüratif kadro* terimini açıklaması için bkz. (Sazyek 2013, s. 132-135).

¹²⁹ Bu konuda Antole France şunları söylemektedir: “Cimri köylüleri, sarhoş gemicileri, düşün kızları, dairelerin alıklaştırdığı küçük memurları, insanlık tarafı güzellikten olduğu gibi erdemden de mahrum olan bütün âcizleri kin duymadan, sevgi beslemeden, kızmadan, acımadan tasvir ediyor. Bütün bu gülünç insanları, bütün bu zavallıları bize öyle açıkça gösteriyor ki onları gözlerimiz önünde gördüğümüzü sanıyoruz ve onları gerçeğin kendisinden daha gerçek bir halde buluyoruz. Onları yaşıyor, fakat onlar hakkında hükme varamıyoruz.” Ayrıntılı bilgi için bkz. (France, 1955, s. 289).

değildirler. Büyük ihtiraslar, tezatlar, çatışmalar, entrikalarla dolu, müstesna bir hayat yaşarlar. Dış dünya ile çatışma içinde, mustarip ve bedbin olma, onların bariz ve çoğu zaman değişmeyen vasıflarıdır” (Çetişli, 2014, s. 244). Bu kişiler yazarın annesi, kardeşi yahut kendisi gibi nevrotik tiplerdir. Kadınlar erkekleri aldatır, erkekler çaresizdir. Kadın erkeğe muhtaç gözüktür ama esasta erkek zavallı ve aldatılındır. Erkekler sosyal yaşamın sorumluluklarını; anne ve babalar ailevi yükümlülüklerini layıkıyla yerine getirmezler. Bu figürlerin mutlaka terk edemediği alışkanlıkları yahut vazgeçemedikleri zaafıları vardır. Figürlerde dikkati çeken bir diğer nokta öykücünün bu kurmaca kişileri zıtlıklarıyla/çelişkileriyle resmetme çabasıdır, hiç kimse sınıfının, kalıbının insanı değildir ona göre; herkesi maskesinin ardındaki hüviyetiyle göstermeye çalışır. Örneğin *Tombalak* (2001) adlı öyküsünde olduğu gibi bir fahişe -yaptığı işe karşın- zihniyet bakımından toplumun namuslu olarak addettiği bir soyludan, bir zengininden, bir rahibeden daha namuslu olabilir, düşünebilir.¹³⁰

Maupassant bireyi tek yönlü değil çok yönlü bir boyutla, psikolojik boyutuyla, ruhanî yönleriyle, yer yer figürün iç dünyasını açığa çıkararak ele almaktadır. Yazar figürlerinin fizikî portrelerini çizerken dahi iç dünyasıyla bu dış portre arasında bir ilişki kurmaya çalışmıştır. Figürlerin mimik, jest gibi birçok hareketleri yahut fiziki portreleri figürün görülmeyen yaşantısıyla ilintili olarak öykünün genelinde birçok bağlamıyla yer alır.¹³¹

¹³⁰ Herbert Ernest Bates’in, Guy’ın kadın figürlerinden hareketle, ama Fransız öykücünün figürlerini genelleseyici yargısı şu yöndedir: “İnsanlık delirmiş, açgözlü, şehvet dolu, aptal; ama güzel; inanılmaz derecede aşağılık, ama inanılmaz derecede yüceltilmiş... İnsanlıktan eşit miktarda nefret etmesine ve insanlığı eşit miktarda da sevmesine sebep olan, kendisinin de ayrılmaz bir parçası olduğu insan çelişkilerinin korkunç ironisinden etkilenir. Kadınlara karşı tavrında, bu çelişkilerin gücü ona bu iki farklı yönle [sevgi ve nefret] tesir eder. Kadınlar fahişe olabilirler, ancak *Tombalak*’ta olduğu gibi muhteşemdirler; zenginlerdir, ama aynı zamanda ahlaksız; fakir, ama cömerttirler; onlar güzel, ama kötü; ilahi, fakat aldatıcıdır; *Bayan Harriet*’te olduğu gibi çiftlik kızları veya yalnız İngiliz bakireleri olabilirler, ama aynı zamanda acınası ve aptaldır; güzel bedenleri vardır, ama kafaları ve ne yazık ki kalpleri boştur.” Ayrıntılı bilgi için bk. Herbert Ernest Bates, *The Modern Short Story: A Critical Survey*, (Boston: The Writer, 1941): pp. 73-74, 91-93’ten alıntılanan (Bloom, 2004, s. 25-26).

¹³¹ Bu konuda Trevor A. Le V. Harris şunları zikreder: “Fizikselliğin özerkliği farklı birçok bağlamda açıktır. Örneğin ‘*Tombalak*’ta insan vücudunun fiziksel şeklini ve hareketini tanımlayan en masumane anlatım cümlelerinde dahi tarif edilen karakterin vücudunun, herhangi bir yansıtıcı veya psikolojik unsurdan bağımsız/ayrı olarak işlev gören çok gerçekçi bir anlamı vardır. Loiseau ile ilgili bir şaka, ‘civardaki bütün çeneleri bir ay boyunca güldürüyor’ olarak tanımlanır. Ya da Follenvie’nin Loiseau’nun eğlenceli sohbetine tepkisi ‘kocaman göbeği sevinçle zıplıyordu’ ifadesi ile aktarılır. Her durumda, gerçek anlamının açılmanmasıyla yeni ve geniş bir anlam kazanan bu göstergelerin [insanın uzuvları, hareketleri vb.] kullanımı, parçayı bütünden ayırır ve insan vücudunun rahatsız edici bir ayrımını tetikler. Maupassant’ın gözlem tekniğini kullanarak bir anlamda, figürü fiziki portresiyle algılanabilen bir karakter

Guy de Maupassant, öykülerinin *olgu kuruluşunu* (Sazyek 2013, s. 250-252) klasik yapı üzerine kurar; kurmacanın olayı lineer bir doğrultuda yani giriş-gelişme-sonuç şeklinde ilerler. Bu üçlü net yapı, Maupassantvari olay öyküsünün ana iskeletini oluşturur. Genellikle giriş kısmı kısa tutulur. Kurmacanın bütün gerilimi ise gelişme bölümünde yaşanır. Sonuç ise gerilimin giderek yükseldiği gelişme bölümü biterken aniden ve çarpıcı bir tarzla nihayete erer. Okurun, öykünün bittiği düşüncesine kapıldığı bir anda beklenmedik bir sürprizle karşılaşması Maupassantvari olay öyküsünü diğer öykü eğilimlerinden farklı kılan önemli bir kriter hatta bu eğilimin en temel niteliklerinden birisidir.

Hatları çok belirgin çizilmiş bu üçlü yapıyı Maupassant, öykülerinde adım adım -çoğunlukla- şu şekillerde biçimlendirmiştir: Öykünün kısa olan bu giriş bölümünde yazar anlattığı konuya göre bazen öyküyü anlatacak kişiyi, bazen de öykünün geçtiği yeri veya koşullarını, ara sıra da öyküyü dinleyen kişi veya kişileri okura tanıtır. Bu kısa bölümde okuru öyküye hazırlar, ardından birinci tekil kişi ile olayı anlatmaya başlar veya görevlendirdiği bir anlatıcıya olayı ikinci elden anlattırır (Kaş, 1979, s. 121). Bazen de bu giriş bölümleri figürlerin karşılıklı konuşmaları biçiminde sunulur. Öykücü bu giriş bölümünde fazla zaman kaybetmez. “Kişiler ve olayın geçtiği yerin sunumuyla öykü başlatılır. İlk paragraf anlatılacak öykünün kısa bir özetini içerir” (Kızılçim, 2008, s. 220). Maupassantvari olay öyküsünün giriş kısımlarında bu tanıtım, tasvir yahut anlatımlarla oluşturulan metin halkaları öykünün diğer bölümlerindeki metin halkalarıyla sıkı bir münasebet içindedir. Metin halkaları arasındaki bu sıkı ilişki Maupassantvari olay öyküsünün temel yapı taşlarından olan *merak uyandırma* ve *önseme* (Büyükavas Kuran, 2021, s. 33) tekniğiyle yapılır. Bu merak uyandırma ve önsemeler okuru beklenmedik sona sürükleyen metnin ipuçları yahut okurun metinle bağını/ilgisini diri tutan birer anahtar unsurdur. Ayrıca yine bu bölümlerde öykü içindeki mekânın ve nesnelerin her birinin belirli anlamları vardır. Metnin içine döşenmiş nesne/eşyalar ve mekân, kurmaca kişilerin kaderini tayinde kilit noktalardır. Yani Maupassant’ın öykülerinde eşya/nesne ve mekân ile insan arasında çok sıkı bir bağ vardır.¹³²

olarak anlatma/aktarma çabası, karakterin aslında nesneye indirgendiği bir parçalanma süreci şeklinde bizlere görünür.” Ayrıntılı bilgi için bkz. (Harris, 1990, s. 46).

¹³² Fransız yazarın eserlerindeki algısal mekân ve algısal nesne hakkında John Raymond’un şu düşünceleri dikkate şayandır: “Maupassant’ın kısa öykülerinde mekânın önemi giderek azalır, fiziksel bağlamından/ortamından ayrı olan tek bir nesneye ulaşır ve bu nesne ilgili kişilerin yaşamlarına hükmeder. Ve bu

Fransız yazarın “Ölü”¹³³ isimli eserinin giriş bölümünde öykünün, okurun *merakını uyandıran* unsurlarından hareketle oluşan ve olgunlaşan metin halkaları hakkında şunları söyleyebiliriz: Öykü “Onu çılgınca sevmiştim?” cümlesiyle başlar. Okur ilk önece o’nun kim olduğunu merak eder. Devamında başkışı “o” dediği kadınla ilişkilerinin kusursuz olduğunu söylediğinde okur bu ilişki sürecinde neler yaşandığını yahut bu ilişkinin nasıl nihayete erdiğini merak eder. Başkışı bu mükemmel ilişkisinin, o en kalbî duygularla bağlandığı kadının ölmesiyle sona erdiğini söylediğinde ise bu sefer okur bu trajik sonun nasıl gerçekleştiğini merak eder. Yazar okurun merakını bu şekilde ipuçlarıyla kamçılar ve yaşanan her şeyi adım adım anlatacağı gelişme bölümüne geçer.

“Ölü” öyküsünün giriş bölümündeki *önsemeler* olarak şunları zikredebiliriz: “İnsanın dünyada tek bir varlıktan başkasını görmemesi, kafasında tek bir düşünceye, kalbinde tek bir arzuya ve dudaklarında tek bir isme sahip olması tuhaf mıdır?” Bu alıntıdaki altı çizili yerlere baktığımızda başkışının tek bir şeye -âşik olduğu kadına- odaklanmış olduğunu ve çevresinde gelişen birçok olaya kendisini kapattığını görebilmekteyiz. Yani başkışı, sanki bir âmâ gibi, hayata karşı görme yetisini aşkı yüzünden âdeta kaybetmiştir. Yine giriş bölümündeki başkışının şu sözlerine bakalım:

Bir sene boyunca, onun kollarında, onun şefkatiyle, onun bakışlarında, gıysilerinde, sözlerinde, ondan gelen her şeyle sarmalanmış, ondan gelen her şeye bağlı ve hapsolmuş şekilde yaşamıştım. Bu öyle kusursuz bir ilişkiydi ki, gece miydi, gündüz müydü, ölü müydüm, diri miydim, dünyada mıydım, başka bir yerde miydim, farkında bile değildim. Ve işte öldü. Nasıl? Bilmiyorum, hiç bilmiyorum (129).

Altı çizili kelimelerde de gördüğümüz gibi başkışının bu *sarmalanmışlığı*, *bağlılığı*, *hapsolunmuşluğu* ayaklarını yerden kesmiş, ona gerçekleri göster(e)memiştir.

tip birçok durumda nesnenin kendisi öykünün başlığıdır. (...) [Birçok öyküsünde] insanların yaşamlarını şekillendiren ve hatta kaderlerini tayin eden nesnelerdir. Zavallı Maitre Hauchecorne’un tüm varlığı, kullanmak üzere iyi bir niyetle yerden aldığı uğursuz eski püskü bir ip parçası tarafından yok edilir; Loisel çifti kayıp kolyeyi ödemek için mücadele eder; Mösyö Lantin ölü eşinin sadakatsizliğini sadece mücevherlerin varlığıyla keşfeder ve Mösyö Oreille’in güvensizliği, görünüşte masum bir şemsiye ile şiddetle artar. Bu nesneler, basitçe tarif edilenin çok daha ötesinde, kendilerine has varoluşlarıyla öykülerde yaşarlar ve kurbanlarına varlıkları veya yoklukları (“La parure”da olduğu gibi) ile konuşurlar.” Ayrıntılı bilgi için bk. John Raymond Dugan, *Illusion and Reality: A Study of Descriptive Techniques in the Works of Guy de Maupassant*, (Paris: Mouton & Co., 1973): p. 26’dan alıntılanan (Bloom, 2004, s. 65-66).

¹³³ Guy de Maupassant’ın “Ölü” adlı öyküsünün çevirisi ve tahlili için bkz. (Ertekin, 2013, s. 127-136).

Âşık olduğu kadında düğümlenen varoluşunun yarattığı bu *farkındasızlık*, öykünün sonunda hiç beklenmedik bir sonla âşığı hakkındaki *bil(e)mediği* bir gerçekliği yüzüne tokat atar gibi vuracaktır.

Maupassantvari olay öyküsünün giriş bölümünde, merak unsurları ve önsemelerin de yardımıyla oluşturulan bu halkalar öykünün gelişme bölümünde kurmacanın gerilimini arttıracak başka metin halkalarıyla *neden-sonuç ilişkisi* içinde bağlıdır. Yani giriş bölümünde verilen bu metin halkaları öykünün gelişme bölümündeki olayın gerilimine bağlanır ve bu gerilimi gelişmenin sonunda -sonucun başlangıcına doğru- giderek arttırır. Okur bundan sonraki süreçte en azından nasıl bir öyküyle karşı karşıya olduğunu bilerek/tahmin ederek öykünün devamına kendisini hazırlar ve gelişme bölümüne geçer. Bu bölümde okurun merakı diri tutularak kurgu sona sürüklenirken birtakım önsemeler beklenmedik sonu daha etkili kılmak için verilmeye devam edilir.

Aksiyonun tansiyonunu en tepe noktaya kadar basamak basamak tırmandırmak gelişme bölümünün önemli işlevlerindendir. Gelişmede öykünün iç gerilimi artar ve öykünün en önemli ânı, yani öykünün beklenmedik sonu hazırlanır. “Genellikle gelişme bölümünde hazırlanıp ve [bu bölümün] sonlarında gerçekleştirilen beklenmedik sonla öykünün sonuç bölümü iç içedir. Öykünün bu bölümü, (...) okurun da merakla beklediği sorularının yanıtlandığı andır. Gelişme bölümünün başından beri yaratılan ‘öykünün iç gerilimi’ doruk noktasındadır” (Kaş, 1979, s. 129). İşte gelişme bölümünün sonunda, sonucun başlangıcında öykünün başında/giriş bölümünde atılan *düğüm/ler* çözülür.

“Ölü” isimli öyküde Fransız yazarın bu söylediklerimizi nasıl uyguladığını görelim. Başkişi âşık olduğu kadının nasıl öldüğünü, yaşanan olayları gelişmede bize şu şekilde aktarır: Yağmurlu bir gecede sırsıklam eve dönen kadın yatağa düşer. İlaçlar ve doktorlar fayda etmez, kadın ölür. Yazar sona giden bu yolda önsemeleri metne döşemeye başlar. Metnin gelişme bölümünde öykünün beklenmedik sonunu hazırlayan bir önseme ve algısal nesne olarak başkişinin âşığını simgeleyen *ayna* objesi ile karşılaşırız. Bu minvalde olaylar şu şekilde cereyan etmektedir: Âşığının ölümüne dayanamayan başkişi seyahate çıkar. Çok geçmeden Paris’e -evine- döner. Ancak odalara, eşyalara kadar evin her köşesine sevdiğiyle olan hatıraları sinmiştir, ruhu daralır ve evden çıkar. Evi tam terk edecekken kadının her gün dışarı çıkarken kendine

baştan aşağıya bakmak, giysilerinin yakışıp yakışmadığını, tepeden tırnağa düzgün ve güzel olup olmadığını görmek için girişe koydurduğu büyük *aynanın* önünden geçer. Buradaki ayna ile reel gerçeklik ve realitenin aynadaki bozulmuş yansıması olan gerçeklik arasında bir bağ vardır. Başkişi aynanın önünde kalakalır ve şunları söyler: “Gözlerimi cama, düz, derin, boş, ama onu benim kadar, tutkulu bakışlarım kadar sarmalamış bir o kadar içinde tutmuş aynaya dikmiş titreyerek duruyordum. O aynayı sevdiğimi düşündüm” (s. 129).

Başkişi aslında o kadını değil onun yansımasını yani âşığının gerçekliğini değil başkişinin kendi zihninde çizdiği kadını, reel gerçeklikteki kadının bir nevi zihnî yansımasını sevmektedir. Ayna reel gerçekliği bozarak yansıtan bir illüzyon işlevindedir. Devam eden satırlarda başkişi aynaya dokunur, ayna soğuktur. Aslında dokunduğu ayna değil tüm ilişkileri boyunca ona karşı kalben soğuk davranan, mezarda cesedi soğumuş, çürümeye başlamış âşığdır: “Ona dokundum: soğuktu! Oh! Hatıralar! Hatıralar! Her türlü işkenceyi yapan o korkunç ayna!” Öykünün sonunda da görüleceği üzere adama her türlü işkenceyi yapan o korkunç aynadır; yani aynayla metafora dönüşen başkişinin âşığdır.

Aynayla yaşadığı bu kısa ânın sonunda mezarlığa doğru yönelir. Her şeyde olduğu gibi bu gidişin de farkında değildir. Onu mezarlığa davet eden *ölü* ve *ölüm* gibi gerçek olan bir realitedir. Geceyi, mezar taşına “Sevdi, sevildi ve öldü” yazan âşığının yanı başında ağlayarak geçirmek için mezarlıkta saklanmaya karar verir. Çünkü onu görürlerse mezarlıktan kovmaları muhtemeldir. Mezarlığın içinde dolanmaya başlar. Sonra gizlenir. Biraz vakit sonra gizlendiği yerden çıkar ve âşığının mezarına yönelir, ama karanlıkta kabri bulamaz. Tam da bu noktada yazar metnin gerilimini yavaş yavaş tırmandırmaya başlar. Âşığının mezarını aramaktan bitap düşer başkişi, zifiri karanlıkta, ruhunda birtakım tuhafıklar hissederek. Bir mezarın üzerine oturur. Kalbi hızlı hızlı atar. Korkudan kıpırdıyamaz hâle gelir. Birden üzerinde oturduğu mermer hareket eder, içindeki ölü, mezarından çıkar. Mezar taşının üzerinde “51 yaşında ölen Jacques Olivand burada yatıyor. Ailesini, arkadaşlarını çok severdi, dürüst ve namusluydu” (s. 130) şeklinde kazınmış yazıyı işaret parmağının ucuyla şöyle değiştirir: “51 yaşında ölen Jacques Olivand burada yatıyor. Mirasına konmak istediği babasının ölümünü çabuklaştırdı, karısına işkence yaptı, çoluk çocuğuna eziyet etti, komşularını aldattı, fırsat buldukça çaldı ve sefil bir şekilde öldü” (s. 130). Başkişi anlatıcı etrafındaki bütün

mezarların açıldığını, bütün cesetlerin dışarı çıktığını, hepsinin aileleri tarafından mezar taşlarına yazılan yalanları sildiğini ve gerçek olan şeyleri yazdığını görür.

Artık aksiyonun tansiyonu en tepe noktaya kadar ulaşmıştır. Okur şaşkındır ve tabii ki kadının kendi mezar taşına ne yazdığını merak eder. Başkişi, âşığının mezarını bulur. Biraz önce üzerinde “Sevdi, sevildi ve öldü” yazılan mermerden haçın üzerinde, şunları görür: “Bir gün, sevgilisini aldatmak için dışarı çıktı, yağmurdan soğuk aldı ve öldü” (131). Görüleceği üzere bütün önsemeler ayrıca tüm merak unsurları başkişinin farkındasızlığı ve gerçekleri göremeyecek kadar kör kütük âşık olması üzerinedir. Giriş ve gelişme bölümünde ortaya çıkan bütün bu bağlamlar/örtülü göndermeler ve merak unsurları sonuçta şaşırtıcı sona bağlanarak beklenmedik bir şekilde biter. Daha önce de belirttiğimiz gibi gelişme ve sonuç bölümleri iç içedir. Öykülerin sonuç kısmında tekrar öykünün giriş kısmına dönüş yapılır. Kısaca metindeki birçok unsur (nesneler, olaylar, duygular, zaman kavramları, kişiler, durumlar...) tesadüfi değildir, birbirlerine bağlı ve bağımlıdır. Öykü içindeki her şey birbirlerinden beslenen, biri olmadan diğeri de varlığını sürdüremeyen âdetâ bir organik bütündür. Bütün bu metin halkaları, temeli sağlam atılmış bir binanın kolon ve kirişleri gibidir.¹³⁴

Guy de Maupassant’ın bu üçlü sağlam bütünde genellikle nedenden sonuca şeklinde kurguladığı öykülerinin olgu kuruluşu devingen ve düzenlidir. Hâliyle Maupassant’ın, öyküleri kuvveti vakadan alır (Nemirovsky, 1955, s. 13). Olguyu devingen yapan unsur vakanın entrik bir yapıya yaslanmasıdır. Öykülerdeki vaka örgüleri entrikaya dolanarak çatışma sağlanır. Dolayısıyla çatışmayı kuran unsurlar - figürler, olaylar, mekânlar vd.- gündelik yaşamın içinde vuku bulan sıradan şeyler değildir. Öykülerin vakaları tek bir hadise etrafında (Nemirovsky, 1955, s. 13) ve tıpkı Maupassant’ın çalkantılı hayatında olduğu gibi “büyük olaylar (aldatma, şantaj, intihar, öldürme, yasak aşklar vb.) ekseninde vücut bulur” (Çetişli, 2014, s. 245).

Fransız öykücü çeşitli olaylar içerisinden konusunu seçtikten sonra “rastlantı ve gereksiz şeylerle dolu olan bu yaşamdan yalnızca kendi konusu için gerekli karakteristik ayrıntıları al[ır], geriye kalanları, bütün[ün] çevresinde olanları da at[ar]” (Maupassant, 1999 [Kitabın Ön Söz’ünden], s. 17) Yani öykücü malzemesini bir ayıklamaya tâbi tutar. Ona göre “yaşamımızı dolduran birçok anlamsız olayı sayıp dökmek gereksizdir.

¹³⁴ Bu benzetmede Hüseyin Yaşar’ın, “Guy de Maupassant’ın ‘Sicim’inde Refik Halit’in ‘Vehbi Efendi’nin Kuşkusu’na İzler” adlı makalesinden esinlenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Yaşar, 2012, s. 238).

Sanatçı seçilmiş ve anlamlı bir gerçeği dile getirmelidir”¹³⁵ Öykülerinde, müşahade ettiği bireyi, insan karakterlerini, çevreyi ve kendi deneyimlerini en az kelimeyle ve en doğru kelimeleri seçerek yansıtabilmek için olağanüstü bir emek harcar (Özer, 1994, s. 119). İşte Maupassant yaşamın içinden itinayla eleyerek titizlikle seçtiği realitenin malzemelerini, ciddi tasarruflarda bulunarak yapısı, dili ve kompozisyonu sağlam bir iskeletle (Uçan, 2000, s. 162) “geniş yetkilere sahip bir anlatıcıya” (Çetişli, 2014, s. 246) aktartır. Bu malzemeyi iletme istediği mesaja göre seçer, ayıklar (Çetişli, 2014, s. 242), kendi istediği şekle evirir/büründürür ve yapmak istediği yergisini de bu sağlam üçlü bütün içinde yapar.

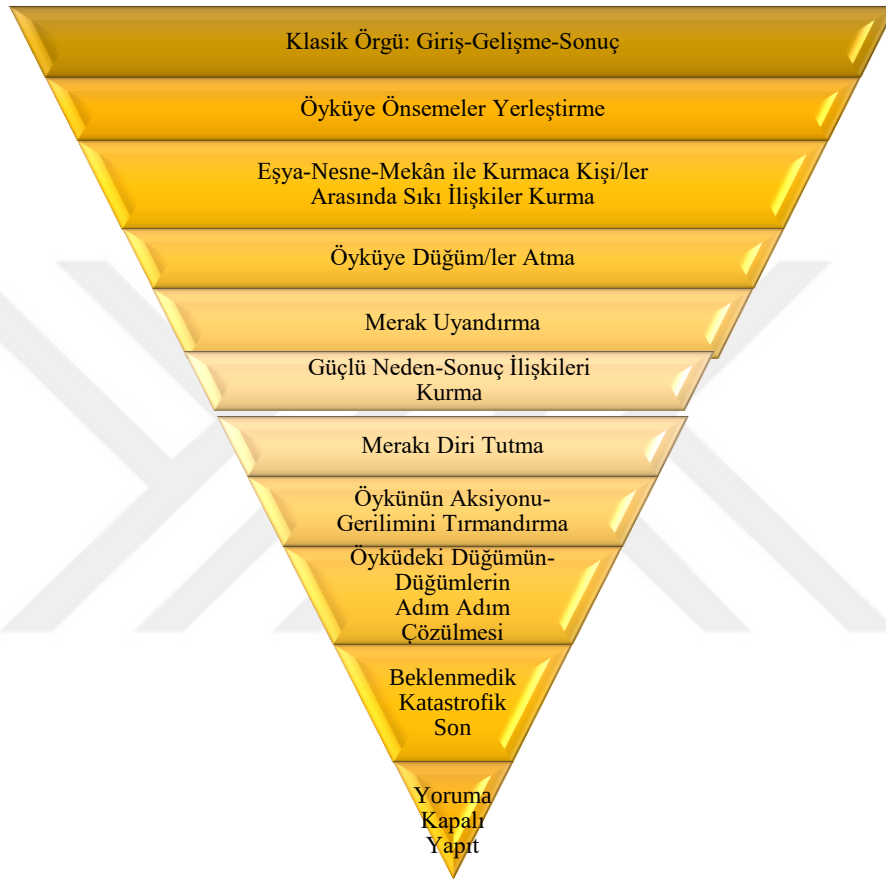
Maupassant’ın bu öykülerinin ana fikri ya yazar tarafından verilir ya da öykünün içine döşenen kuvvetli bağlamlarla okuyucuya hissettirilir. “Öyküsüne koyduğu olayda hem savcı hem de yargıçtır” (Uçan, 2000, s. 163). Dolayısıyla öykülerinde hiç boşluk yoktur, yazar her şeyi zaten söylemiştir. Yani öyküler birer *açık yapıt* (Eco, 2019) değildir, aksine yoruma kapalı yapıtlardır. Maupassant metin halkalarını açık bir netlikle kurgular, öyküde her şey çok belirgindir. Okurun muhayyilesine bir şey bırakılmaz. Okur metin üzerine ek bir düşünme ve yorumlama yap(a)maz. Öykünün sonunda içerikle ilgili bütün öğeler açığa çıkar. Yani olgu kuruluşları genelde *belirli sonla* nihayete erer. Öykünün sonuç bölümünde, tırmanan gerilim ve öykü boyunca süren çatışma/lar sonlanır. Öykücünün metin içinde attığı bütün düğümler çözülür.

Maupassant, öykülerini okuyucunun tahmin edemeyeceği bir sonla, beklenmedik bir şekilde bitirir. Bu sonla okuyucuda heyecan ve şaşkınlık duyguları yaratılarak eserin estetik yönü örülmeye çalışılır. Amaç okuyucuya “Hiç beklemiyordum!”, “Çok şaşırdım!”, “İnanılmaz bir bitiş!”, “Harika bir son!”, “Sonuna hayran kaldım.” dedirtebilmektir. Maupassant’ın heyecan dolu, hızlı bohem yaşamının bir reaksiyonu olmalıdır bu sonlar. Burjuva yaşamının içinde bu yaşam tarzını önce kendisi yaşar; derin ve objektif gözlemleri sonucu elde ettiği malzemeye önce kendisi şaşıır. Sonrasında biriken deneyimlerini öyküler ve okuyucusunu şaşırtır. Kısacası Fransız öykücü reel yaşamda şaşırmayı ve kurmaca dünyada da şaşırtmayı sever. Onun yaşam macerasında olduğu gibi aydınlıktan karanlığa doğru sürüklenen kurmaca maceraları *katastrofik sonla* nihayete erer. Maupassant’ın öykülerindeki *katastrofik beklenmedik*

¹³⁵ P. Deshuses; I. Klartson, *Dix Siecle de Litterature Française*, Tome: 2, Paris, Bordas, 1984, s. 113’ten alıntılan (Uçan, 2000, s. 163).

sonların dünya çapında etki yaratmasında çağın siyasi, sosyal, kültürel, bilimsel fenomenlerini okuyucunun ilgisini çekerek aktaracak en uygun formu sunabilmesinin - heyecan, macera, merak vd.- etkili bir rol oynadığı aşikârdır.

Tablo 2.1. Olay Öyküsü Eğilimi Tablosu



2.1.2. Durum Öyküsü Eğilimi

Modern öykücülükte Anton Pavloviç Çehov, yazdığı öykülerle dünya edebiyatının/öyküsünün ana damarını besleyen eğilimlerden birisinin temsilcisi hâline gelir. Klasik Rus edebiyatının son büyük temsilcisi olarak anılan Anton Çehov, Puşkin'den başlayarak sürekli gelişen Rus edebiyatının öykü sanatını zirve noktasına ulaştırır (Zafer, 2002, s. 11). Çehov bu büyük başarıyı Rus sanatının ve kültürünün en başarılı ve zengin örneklerinin icra edildiği dönemlerde *kısa öykü* yazarak sağlamıştır (Loehlin, 2010, s. 26). Çehov'un yarattığı öykü sanatının etkisi o denli genişler ki kendi

topraklarının sınırlarını aşar. Avrupa'dan -başta İngiltere ve Fransa olmak üzere (Drable, 2000, s. 194)- bizim edebiyatımıza kadar neredeyse tüm dünya edebiyatlarında, yarattığı öykü eğiliminin yansımalarını görebilmek mümkündür (Sobolev, 2010, s. 28).

Çehov'un *kısa öykü* türünü geliştirmesinde/modernleştirmesinde sanatçı zekâsının ve kabiliyetinin yanı sıra birtakım zaruri sebepler de etkili olur. Bilhassa gazetelere yazdığı erken dönem öykülerinin belirli kelime/satır adediyle sınırlandırılması zorunluluğundan doğan ekonomiklik (Loehlin, 2010, s. 34) yazarın bu anlatı türünün farklı yönlerini keşfetmesine yardımcı olur. Rus yazar türün sınırlarını zorlar. Çehov'un yazılarının bu satır ve sütunlarla sınırlandırılması öykünün eylemine doğrudan giriş yapma ihtiyacını ortaya çıkarır, öykülerdeki birçok açıklama -mekân ve kişi tanıtları, psikolojik tasvirler, doğa betimlemeleri vb.- karakteristik olarak kısılır (Loehlin, 2010, s. 34). Çarpıcı eylemlere hızla atlayan Çehov böylelikle bir karakterin özünü sadece yüz satırla bir öyküde ortaya koymak zorunda kalır (Loehlin, 2010, s. 35). Kısalık konusunda ona diretilen bu şartlardan şikâyetçi olsa da belli bir zaman sonra bu, yazarın yazma biçimi hâline dönüşür. Bu koşullar sonucunda Çehov kendinden önceki ve çağdaşı olduğu büyük Rus yazarlara meydan okur ve modern kurgunun önemli mimarlarından biri olarak bugünkü *durum öyküsünün* çerçevesini oluşturur (Moorthy, 2015, s. 229).

Bu yankılar bizim edebiyatımızda Memduh Şevket Esendal'ın 12 Ağustos 1920'de Bakü mümessilliği görevinden sonraki süreçte duyulmaya başlar. Bu görev hiç şüphe yok ki yazarın sanat anlayışında çok farklı bir eğilimin oluşmasına kaynaklık edecek, Esendal'ın öykücülüğünü birinci ve ikinci devre olarak adlandıracak, ikinci devre öykülerine Çehov'un öykü eğilimi yapı bakımından kaynaklık edecek ve artık Esendal, Çehov'un öykü kitaplarını başucundan hiç eksik etmeyecektir. İsmail Çetişli (1991); Esendal'ın Çehov'u tanımasının sanatı için bir dönüm noktası olduğu kadar, Türk öyküsünün Maupassant tarzı olay öyküsünden Çehov tarzı durum öyküsüne geçişine olanak sağlayacak olan öykülerin yazılmaya başlamasına da zemin hazırladığını söyler (s. 17). Türk öykücülüğünde Çehov'un durum öykücülüğü eğilimi -*Çehovvari durum öyküsü*- 1920'den sonra Esendal'la birlikte Türk edebiyatına girer ve daha sonraki öykücülerde çok daha geniş bir kullanım sahası bulur.

Çehov'un öykü anlayışından Esendal'ın öykülerine geçen bir hayli özellik vardır. Öncelikle öykülerin içerik bakımından birçok benzerlikler göze çarpmaktadır. Yazarların sosyal hayata bakışları ve toplumsal yanları da aynıdır diyebiliriz. Örneğin Çehov apolitik bir mizaca sahiptir, ancak bu durum yazarın, öykülerinde toplumdan ve toplumun sorunlarından bahsetmesine bir engel oluşturmamıştır. Apolitik mizaca sahip olsa da toplumculuk, öykücünün ahlaki programının önemli bir özelliğidir (Zafer, 2002, s. 92). Yazar, Rus toplumunun kanayan yaralarına öykülerinde parmak basacak farklı yapısal yöntemler geliştirir. *Toplumsal ahlak* temasını kendinden önceki öykü yazarlarından farklı olarak doğrudan ve didaktik olmadan, siyasi nutuklar atmadan, “beyan edilmiş, zorla kabul ettirilmeye çalışılan sahte ve gerçek dışı ahlakî özellikleri reddederek” (Zafer, 2002, s. 94) öykülerinde işler.

Esendal'da da durum farklı değildir. Esendal, Çehov'un aksine uzun bir dönem siyasetle ilgilenir; çeşitli devlet görevlerinde bulunur ancak aradığını siyasette bulamaz. Mustafa Şerif Onaran (1975) siyasetin ve CHP'nin ona düşün düzeyinde hiçbir şey katmadığını, bu sebeple de Memduh Şevket'in siyasete küstüğünü ve 1946'da siyasetten ayrıldığını söyler (s. 35). Esendal, her ne kadar ilerleyen yaşlarında politikadan uzaklaşmış olsa da yazarın öykülerindeki *apolitik tutumu*, daha çok sanatçı kişiliğinin ekseninde değerlendirilmelidir. Çetişli (1991), Esendal'ın sanatın toplumsal işlevine inandığını, ama herhangi bir ideolojinin emrinde kullanılmasına ya da görünür bir şekilde ideolojik propaganda yapılmasına karşı olduğunu söyler (s. 37). Kara hikâye olarak nitelendirdiği, toplumcu gerçekçi tarzda yazılmış eserlerden hoşlanmaması, bu tavrın açık bir ifadesidir.¹³⁶

Esendal toplumsal sorunları öykülerinde işlerken tıpkı Çehov gibi didaktik bir gaye gütmeyiz. Köylünün, şehirlinin dertlerine parmak basan, yurdun toprak, sömürme, işsizlik, sanat vb. gibi nice sorunlarına değinen Esendal, hiçbir zaman öykülerinde bilgiçlik taslamaz; “ilk bakışta, sanki hiçbir iddiası yokmuş gibi görünür” (Kudret, 2009, s. 258). Ve bunu yaparken de döneminin öykücülüğüne hâkim olan Maupassant'ın olay öykücülüğünden farklı yöntemler kullanır. Esendal da Çehov gibi toplumsal olayları/sorunu anlatmaz, gösterir. Yorumu okuyucuya bırakır.

¹³⁶ Esendal'ın toplumcu gerçekçi eserler hakkındaki düşünceleri şunlardır: “Hikâyecilik bakımından, bizim gençlerimiz ikiye ayrılırlar. Birinciler kara hikâye yazıyorlar. Anasını babasını öldürüyor, açlıktan sefaletten, hastalıktan bahsediyor. Önce insanı yoğrulmuş mutfak paçavrasına çeviriyor, sonra da çalışıyor. Ben böyle hikâyeleri sevmem.” Daha fazla bilgi için bkz. (Özçelik, 1951, s. 11).

Çehov ve Esendal öykülerinde görülen bir diğer ortak özellik ise *memura dönüşen insan tipleridir*. Çehov *memur* kelimesine yeni anlamlar yükler ve kelimenin anlamsal çerçevesini genişletir. Yazarın literatüründe *memurluk* sadece devlet dairesinde görev yapan bir insanın yaptığı işi imlemez. Çehov, bir insan eğer kendisini ilgilendirmeyen işlere, mesela sanata burnunu sokuyorsa, onun mutlaka memura dönüştüğünü; bilimde, tiyatrodaki, resimde çok fazla memurun olduğunu; yaşamdan uzak, yaşama layık olmayan her insanın memura dönüşmekten başka çaresi olmadığını düşünür (Zafer, 2002, s. 57). Gogol’ün rütbe/makam takıntılı bürokratların başkentteki yaşamlarının sığığını detaylandırarak, gotik korku ve fantastik tekniklerini de kullanarak anlattığı hicivli öykülerdeki memur tiplerinin Çehov’un öykülerindeki memur tiplerinde açık bir etkisi vardır (Loehlin, 2010, s. 27).

Mesela Çehov’un *Çavuş Prişibeyev* (2017) isimli öyküsünde aşırı otoriter, tüm kanunları ve kuralları en iyi kendisinin bildiğini düşünen, zamanın getirilerine ayak uyduramayan, kasabada yaşanan her şeye burnunu sokan ve halkı illallah ettiren Çavuş Prişibeyev yeni hayatın getirilerini kabullenemez, çevresinde yaşanan değişimin de farkına varamaz. Yenilikten uzak, yaşamı layıkıyla yaşayamayan; çevresindekilere ayak uyduramayan, bu sebepten etrafındaki insanlara hayatı zehir eden bir öykü kişisidir. Geri kafalı, bütün düzensizliğe karşı düzen uyduran, bazı şeylerin kanuna uymadığından dem vuran ama kanuna da aykırı işler yapan, herkesin korktuğu, nefret ettiği Çavuş Prişibeyev, Çehov’un öykülerinde *memur tipine* tipik bir örneğidir. Çehov’un öykülerinde Çavuş Prişibeyev gibi memur ve bürokrat sınıf, daha üst mevkide bulunanların karşısında bir sürüngene evrilir; ancak kendilerinin emri altında olanları ezmekten büyük de bir zevk duyar. Bu tipler, yüksek bir makama gelince ulaştıkları mevkii garantilemek için mevcut düzenin en muhafazakâr ve gaddar koruyucularına dönüşürler.

Bu anlayışın benzer yansımaları Esendal’ın öykülerinde de görülür. Esendal, “Meslekî Temsilcilik” düşüncesine inanır. “Büyük ölçüde, varlık ve hâkimiyetini sürdüren yönetici-aydın veya bürokrat-memur tipi, zihniyeti ve yönetim biçimine tepki veya alternatif olarak doğan Meslekî Temsilcilik, ‘memur devleti’ anlayışına şiddetle karşı çıkar” (Çetişli, 1991, s. 83). Halka, onun meselelerine üstten bakan; kendilerini üstün gören ve her koşulda halkı ezen; beylik laflar, parlak nutuklar ve demagojilerle büyük adam rolünü oynayan; gösteriş budalası, dalkavuk ve eyyamcı olan; kendi

insanını cahil, geri kafalı, gayr-i medenî gören; değişimin kendisini simgelerken ufacak bir değişimden korkan ve çevrelerine büyük zararlar veren; halkın hiç tanıyamadığı/anlayamadığı, korktuğu ve asla sevemediği yönetici-aydın veya bürokrat-memur olan bu kurmaca kişiler Esendal'ın öykülerinde de geniş bir yer kaplar.

Çehov ve Esendal'ın öykülerinde görülen bir diğer ortak nokta öykü kişileridir. Her iki yazar, eserlerinde *küçük insanların, sıradan insanların* dünyasını anlatmayı tercih eder. Çehov, Rus edebiyatında var olan sıradan insanla ilgili sanatsal anlayışını zenginleştirir. Toplumsal hiyerarşide en az ilgilendiği sınıf aristokrasidir. Aristokrat ve soyluluk unvanları onun öykülerinde nadiren bulunur (Loehlin, 2010, s. 22). Dikkatini alt tabakalar üzerine yoğunlaştırarak Gogol'un yöntemini devam ettirir (Zafer, 2002, s. 21). “Yazarın öykülerinde tüm sosyal tabaka ve yaş grubuna ait sekiz binden fazla insan karakterinin, portrenin, isminin geçtiği, bulunduğu tasvir edildiği ortaya çık[mıştır].”¹³⁷ Çehov, bu *küçük insanlar ordusunun* dünyasını realist bir tutumla eserlerinde okurlarının gözleri önüne serer. 19. yüzyılın sonlarındaki Rus yaşamının oldukça kapsamlı bir panoramasını sunar (Loehlin, 2010, s. 22). Alpay (2016) Çehov'un eserlerinde dönemin Rusya'sının sıradan insanların gündelik sade hayatını, aile yaşantılarını ve toplumun özelliklerini içerik olarak işlediğini, bu sıradan insanların küçük dünyalarını aktardığını söyler (s. 157). Çehov tüm öykü kişileri arasında da bir ayırıma gitmez. Yazar birincil öykü figürü yahut ikincil öykü figürü diye bir sınıflandırma işlemi yapmaz. “Onun için tüm figürler bir ordunun askerleri gibi önemlidir. Bu sebeple ‘Küçük rütbelor ordusuna ne kadar gerekli ise edebiyata da o kadar gereklidir.’”¹³⁸ der. Yukarıda da belirttiğimiz gibi öykünün figüratif kadrosu içinde sadece memur figürlerin dünyasına farklı bir bakış açısı vardır. Bunları küçük bir memurdan önemli bir kişiye dönüşen ve statüsünü kullanarak altındaki memurlara eziyet eden teması çerçevesinde *fehmetlü* olarak adlandırdığı önemli kişiler, bu kişilerin karşısına çıkarttığı sıradan memur ve küçük insanlar olarak ikiye ayırır.

Esendal'ın figüratif kadrosunda öykücülüğünün her iki devresinde de -yani Çehov'un öyküleriyle tanışmadan evvel de- küçük insanlar genişçe bir yer kaplar.

¹³⁷ Mihail Gromov, “Povestvovanie Çehova Kak Hudojestvennaä Sistema”, Sovremennie Problemy Literaturovedeniä i Äeikoznaniä, Izd., Nauka, Moskva 1974, s. 314'den alıntılan Zeynep Zafer: bk. (Zafer, 2002, s. 127).

¹³⁸ Anton Çehov, *Sobranie Soçineniy*, T. 11, Izd. Hudojestvennaä Literatura, Moskva 1963, s. 582'den alıntılan Zeynep Zafer: bk. (Zafer, 2002, s. 84).

Orhan Veli, *Sanat ve Edebiyat Dünyamız* isimli yazısında Sait Faik ve Sabahattin Ali'nin henüz hiçbir eser vermedikleri zamanlarda küçük insanların basit hayatlarını ve entrikalarını anlatan bir öykücünün edebiyatımızda var olduğunu söyler.¹³⁹ Ardından Esendal'ın öykülerindeki *küçük insanlar ordusunu* tek tek sayar. Ayrıca önemli bir noktaya daha dikkati çeker: “Bu insanlar bu hikâyelerde en ortak en gerçek taraflarıyla canlandırılmıştır.”¹⁴⁰ Yani Esendal müşahade ettiği küçük insanları eserlerinde, tıpkı Çehov gibi, realist bir tavırla okuyucularına aktarır. Sait Faik (1993), Esendal'ın bu gözlemci tarzı için şunları serdedir:

İnsanlara bakmasını da biliyordu. Kahvelerde tavla oynayan kendi halinde gözükenleri, pansiyonlardaki ilgiye lâyık görülmeyen kişileri merak ediyordu. Etrafında kaynaşan insanlar içinden onun mevkiinde olanların yalnız icap ettiği, zarurî olduğu zaman sahte bir önem verdiklerine canla, zevkle, merakla bakıyor; onların yaşayışından hikâyeler yapıyor, bize sunuyordu (s. 200).

Bu insanlar olağanüstü özelliklerle donatılmış, yüksek rütbelere, unvanlara ve yeteneklere sahip insanlar değildir. Toplumun büyük bir kısmını oluştururlar. Yönetici-aydın ve bürokrat-memur kesimi tarafından hor görülür, haksızlığa uğrarlar. Cevdet Kudret (2009), Esendal'ın öykülerindeki kişilerin sokakta, kahvede, yolda hemen her gün karşılaştığımız sıradan, önemsiz insanlar olduğunu; okurun köylüsüyle, kentlisiyle bu kişilerin her birini tanıyormuş gibi bir duyguya rahatlıkla kapılabileceğini söyler (s. 257). Çehov gibi Esendal'ın da öykülerindeki bu kalabalık figüratif kadroyu iki temel insana indirgeyebiliriz: küçük insanlar (tematik güç), küçük insanların dışındakiler (karşı güç) (Çetişli, 1991, s. 89). Yani ilki halk kesimi, ikincisi ise yönetici-aydın/bürokrat-memur kesimi.

Esendal'ın eserlerini Çehov'un sanat anlayışına yakınlaştıran asıl yön öykülerin teknik unsurlarındadır. Türk öykü geleneğinde Esendal'ın adının daima Çehov'la anılmasının esas gerekçesi budur. Örneğin Çehov estetik bağlamda objektiftir. Çehov'a göre yazarlar bir kimyacı gibi objektif olmalı; öykü kişilerinin ve konuşmalarının hâki-mi değil, onların tarafsız şahidi olmalıdır.¹⁴¹ Rus yazar: “Sübjektif olmak korkunç bir

¹³⁹ Orhan Veli Kanık, *Sanat ve Edebiyat Dünyamız*, s. 138-139'dan alıntılan Ömer Lekesiz: (Lekesiz, 1998, s. 214).

¹⁴⁰ Orhan Veli Kanık, *Sanat ve Edebiyat Dünyamız*, s. 138-139'dan alıntılan Ömer Lekesiz: (Lekesiz, 1998, s. 214).

¹⁴¹ Anton Çehov, *Sobranie Soçineniy*, T. 11, s. 221'den alıntılan Zeynep Zafer: (Zafer, 2002, s. 89).

şeydir”¹⁴² der. Hatta objektiflik konusunda daha da ileri giderek “Sanat, yalanı barındırmadığı için güzel sayılır... Aşkta, siyasette, tıpta yalan söylemek mümkündür (...) ancak sanatı kandıramazsınız.”¹⁴³ düşüncesini serdedir. Çehov’un bu objektif tutumu sanatçının tarafsızlığıyla ilgilidir. Yazar öyküsünde varlığını hissettirmemeli, aşırı heyecana kapılmamalı, coşkulu olmamalı ve mutlaka tarafsız olmalıdır. Dolayısıyla Rus yazar öykülerinde gerçeklere yalın, sade, açık, basit ve anlaşılır bakar. “Yazar tasvirin tekdüzeliği, vurdumduymazlığı ve tarafsızlığı ne kadar büyükse sanatsal etkileşimin de o kadar derin olduğunu savunur” (Zafer, 2002, s. 91). “ (...) objektiflik ne kadar büyük ise etki de o kadar büyüktür.”¹⁴⁴ Denizin soluduğu, gökyüzünün baktığı, doğanın fisıldadığı gibi *antropomorfizm* olarak adlandırılan yoğun kişileştirmelerden kaçınır (Alpay, 2016, s. 155). Ona göre güzellik ve anlam yalnızca yalınlıkla elde edilir: *güneş battı, hava karanlıktı, yağmur başladı* gibi sözler bu basitliğin ve yalınlığın birer örneğidir (Bates, 2013, s. 51). Kısaca Çehov’a göre edebiyat yalan söylemez, sahte değildir. Kastî olan şeyleri bünyesinde barındırmaz, dikkatli ve iyi bir biçimde gerçeği takip eder. Hayatı olduğu gibi tasvir eder. Tüm bunların sonucu olarak da sanatın görevi adalete bağlanır (Zafer, 2002, s. 96).

Esendal’ın ilk devre öykülerinde Maupassant’ın olay öykücülüğü eğiliminde görülen mekânın uzun ve teferruatlı betimlemeleri, toplumsal şartların uzun uzadıya tarifi gibi unsurların yansımaları genişçe bir yer kaplar. Çehov’un durum öykücülüğü eğilimi etkisi altında yazdığı ikinci devre öykülerinde bahsi geçen etkilere uzaklaşır. Artık yazarın gerçeklik anlayışında kişi ve olay tahlilleri, tahkiye usulü yoktur; onun gerçekçiliği seçilen yaşam kesiti içindeki olay ve kişilerin doğrudan okuyucuya aktarılması veya gözlemlerine sunulmasına dayanır (Çetişli, 1991, s. 71). Yani Esendal’ın öykü gerçekçiliği, aynı Çehov gibi objektif bir karakter kazanır. Artık öykü içindeki nesneler olabildiğince çıplak, olay örgüsü entrikasız, dolambaçsız ve yalındır. Yorum gerektirmeyen, gereksiz sözden olabildiğince kaçınan yalın bir anlatımı vardır (Onaran, 1975, s. 22). Kendisini marifetsiz, sanatını da edebiyatı bilmeyen bir köylünün dümdüz yazmasına benzetir (Arısoy, 1952, s. 5).

¹⁴² Anton Çehov, *Sobranie Soçineniy*, T. 11, s. 14’ten alıntılan Zeynep Zafer: (Zafer, 2002, s. 89).

¹⁴³ Anton Çehov, *Razmisli*, s. 7’den alıntılan Zeynep Zafer: (Zafer, 2002, s. 83).

¹⁴⁴ Anton Çehov, *Sobranie Soçineniy*, T. 11, s. 552’den alıntılan Zeynep Zafer: (Zafer, 2002, s. 91).

Esendal da tıpkı Çehov gibi *antropomorfizmin* dolambaçlı, edebî sanatlarla şişirilmiş, karışık, sanatkârane, süslü, sanat yüklü üslubunun gerçek hayata uymadığına, reel hayatta bir karşılığı olmadığına inanmaktadır. Soyut anlatımdan uzak durur. Açıklamadan, ayrıntıdan, yoğun betimleme ve çözümlemelerden, bilgiçlik taslamadan kaçınır. Bildiği, gördüğü, oturup konuştuğu, çevresinde gezindiği kişileri, gözlemleme şansı bulduğu muhitleri anlatır (Kakınç, 1983, s. 52). Anlattığı şeye çok az müdahale eder ve bunlara kendi yorumunu katmaz. Kısaca Esendal da ikinci devre öykücülüğünde en az Çehov kadar objektiftir.

Her iki yazarın objektiflik kıstaslarında bir diğer ortak ölçüt öykülerinin dilinde kendisini gösterir. Her iki yazar da halkın kullandığı dil özelliklerini öykülerinde direkt olarak yer vererek sanatlarının objektiflik boyutunu dile kadar taşımayı başarmışlardır. Anton Çehov'un "Olgunluk dönemine ait öykülerinin anlatıcı figürleri halkın kullandığı dil özelliklerine yer vererek anlattıklarına doğallık ve akıcılık kazandırır. Halkın kullandığı çok basit bir sözcük ve ifadeler yerinde ve çok akıllıca kullanılır" (Zafer, 2002, s. 122-123). Esendal'ın öykülerinde de halkın konuşma üslubundan sohbet üslubuna kadar birçok ögeye rast gelmek mümkündür. Çetişli (1991), onun öykücülüğündeki en büyük başarısının "sokağın anahtarı'nı, 'hakikî konuşma'yı yakalamış olmasıdır" (s. 152) der. Yazarın öykülerinde farklı statülerden ve mesleklerden kişiler, farklı siyasi görüşlere ve bakış açılarına sahip insanlar nasıl konuşuyorsa onları tüm doğal ve oldukları gibi konuşturmayı başarmıştır. İşte her iki yazarın üslubu ve dilindeki bu doğallık, sadelik ve yalınlık onların öykülerinin sanatsal yönünü objektifliğe yakınlaştıran amillerdendir.

Esendal ve Çehov'un, öykü kişilerinin psikolojik süreçlerini yansıtırken kullandıkları yöntem de birbirine çok benzer. Bu yapısal özellik Esendal'ın Çehov'un öykü tekniğinden bir hayli etkilendiğinin kanıtı gibidir. Çehov'un psikolojik analizi, anlatıcının öykü figürünün iç dünyasının, hâkim bakış açısı tekniği ve doğrudan aktarımıyla değil dolaylı bir şekilde incelenmesi ile gerçekleşir. Örneğin figürlerin diyalogları, hareketleri, fizikî portre betimlemeleri, yaşamdan alınmış bir teferruat, tabiat tasvirleri gibi... Çehov, bir muharrir, yazarın yaptığı uzun tasvirler ve açıklamalarla kişi ve

olaylar hakkında betimlemelerle değil doğrudan karakterlerin konuşma ve eylemleriyle neler olup bittiğini anlatmalıdır,¹⁴⁵ der.

Anton Çehov bu mevzuda kardeşi Aleksandr’a önerilerde bulunurken öykü kişilerinin ruh hâliyle ilgili tasvirlerden kaçınmanın en iyisi olduğunu, kurmaca kişilerin ruh hâlinin, hareketlerinden anlaşılması mevzuunda gayret etmesi gerektiğini,¹⁴⁶ söyler. Rus yazar, öykü kişilerinin psikolojik analizini yaparken *diyalog* tekniğini kullanır. Gerçeklik anlayışında en önemli kriteri objektiflik olan yazar, *diyalog* tekniğiyle tamamen aradan çekilerek metne müdahaleyi en aza indirir. Okur metinle doğrudan temas sağlar ve okuma-yorumlama sürecine katılır. “Elçi”, “Bukalemun”, “Önemli Bir Olay”, “Çavuş Prişibeyev”, “Kötü Niyetli”, “Besleme” gibi daha birçok öyküsünün neredeyse tamamında *diyalog tekniği* kullanılmıştır. Bu öykülerde, diyalog ana rolü üstlenir, yazarın anlatımı çok sınırlı bir yer alır; örneğin öykücü çoğunlukla anlatıcının hangi sosyal sınıfa ait olduğunu doğrudan söylemez; dolaylı bir şekilde verdiği ayrıntılar aracılığıyla okuyucunun bunu anlamasını bekler (Zafer, 2002, s. 119).

Esendal’ın öykülerinde de Çehov’un öykülerinde olduğu gibi diyaloglarla, söz öykü figürlerine devredilmiştir. Yazar, öykü kişilerinin görülmeyen yaşantısını, iç dünyasını, ruh hâlini, bunalımını, arzularını anlatırken -Çehov gibi- iç konuşma, iç çözümleme, bilinç akışı gibi yöntemleri tercih etmemeye çalışır. Öykücü, bazı yazarlar gibi psikolojik tahliller yapmadığını, bu tahlil yönteminden hoşlanmadığını söyler (Lekesiz, 1998, s. 216). Bu teknikle yazarın hatta anlatıcının fonksiyonunu sıfır düzeyine kadar indirger (Elmas, 2010b, s. 1053). Esendal, öykü kişilerinin psikolojik analizindeyse doğrudan kurmaca kişilerin konuşmaları, tavırları, tepkileri ve davranışlarının aktarılması veya gösterilmesini temel alır. Kişinin ruh hâlini aracısız olarak verir. Psikolojik durumun çözümlemesi ve yorumunu da yazar anlatıcıya değil okuyucunun sezgisine bırakır. (Çetişli, 1991, s. 72). Ayrıca yazarın öykülerinde mekân tasvirleri, tabiat tasvirleri, fizyolojik betimlemeler de çoğunlukla diyaloglar vasıtasıyla gerçekleşir. Öykücü tıpkı bir ses kayıt cihazı gibi aktarımı gerçekleştirir (Kakınç, 1983, s. 54). Dolayısıyla Çehov’da olduğu gibi Memduh Şevket’in de metne müdahalesi en az seviyede olur, derin psikolojik tahliller, büyük ihtiraslar, heyecanlar, bulantılar

¹⁴⁵ In Avram Derman, “Structural Features in Chekhov’s Poetics,” *Critical Essays on Anton Chekhov*, ed. Thomas A. Eekman, Boston: Hall 1989, p. 235’ten alıntılanan James N. Loehlin: bk. (Loehlin, 2010, s. 34).

¹⁴⁶ Anton Çehov, Razmisli, s. 39’dan alıntılanan Zeynep Zafer: (Zafer, 2002, s. 90).

metinlerde yer almaz. Kısaca öykülerini; öykü kişilerinin konuşmaları, hâlleri, hareketleri, tavırlarıyla; mekânın, tabiatın yüzeysel tasvirleriyle; yaşamın olaylarıyla değil de durumlarıyla kurgulayan Esendal modern Türk öykücülüğüne yeni ve bambaşka bir öykü tekniğini getirir.

Çehov, öykülerinde söylemek istediği asıl meseleyi doğrudan söylemez, okuyucuya *sezdirmeye* çalışır. Rus yazar, öykülerinde sorunların çözümünü göstermek yahut sorunları çözmek yerine sorunları ortaya koyar. Sanatının amaçlarından biri Rus toplumunun yaşadığı problemlere cevaplar bulmak değil, bu problemlerin nedenlerini göstermeye çalışmaktır. “Kısa öykülerde bir şeyi fazlasıyla anlatmak yerine bir şeyi gizlemek daha uygundur; çünkü ... çünkü... Aslında sebebini bilmiyorum” (Zafer, 2002, s. 102) diyen Çehov, söylemek istediği asıl meseleyi *anlatmaz, gösterir*; öykülerinin genelinde metnin mesajını gizler. Düşüncelerini satırların arasına saklayan Çehov çoğu öyküsünde metnin yorumunu tamamıyla okura bırakır. “Yazarın, öykü sanatına kazandırdığı en önemli özelliklerden biri, okuyucuyu pasif durumdan çıkararak aktif bir duruma getirmektir” (Alpay, 2016, s. 157). Söz konusu yöntem yazarın kurguya karışma rolünü en az seviyeye kadar indirerek öyküde *objektif olma* ölçütünün dozunu daha da arttırır ve metinler *açık yapıta* dönüşür. Memduh Şevket Esendal da vermek istediği mesajı direkt olarak öyküde söylemez, anlatıya/kişilere müdahale etmez; yazar anlatıcı olarak her zaman izleyici pozisyonundadır. Sürpriz sonlar pek az öyküsünde görülür. Maupassantvari olay öykücülüğü eğiliminde sıklıkla başvurulmuş *alışkanlığı kırma* ve *beklenmedik son* metotlarına mümkün mertebe itibar etmez. Memduh Şevket, tıpkı Çehov gibi asıl söylemek istediği şeyleri metnin altına döşeyerek sezdirme yöntemi kullanır. Öykülerinde bireyin psikolojisini sezdirmeye çalışır. Dolayısıyla Esendal’ın öyküleri de Çehov’unkiler gibi açık yapıta dönüşür. Yazarın eserlerini anlayabilmek ve bu öykülerden tat alabilmek için aktif okur olmak gerekir.

Her iki yazarın da uyguladığı bu yöntemler -metnin mesajını gizleme, esas düşünceyi okura sezdirme ve okuyucuyu aktif duruma geçirme yöntemleri- onları açık sonlu öyküler yazmaya ve öykünün giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini benzer şekillerde kurgulamaya sevk etmiştir. Çehov’un eserlerinde giriş ya da sonuç bölümleri çok gevşektir, öyküyü okuyan bir kişi anlatıya gelişme bölümünde dâhil olur (Alpay, 2016, s. 155). Rus yazar öykünün ilk yarısını yırtmayı deneyin; sadece ikinci yarısının başlangıcını biraz değiştirmek zorunda kalacaksınız ve öykü tamamen anlaşılabilir

olacak, der. (Loehlin, 2010, s. 34-35). Açık, olayların sona ermediği finallerle, Rus yazar vermek istediği mesajı gizlediği öykülerinde sorunların çözümü anlatının dışındadır; böylelikle bu yöntemle yazar öykülerinde bir çözüm değil yeni bir şeyin başlangıcını sunar (Zafer, 2002, s. 112). Anlatı sonlandığında okuyucuda öykünün bitmemiş intibai uyanır ve bu yöntemlerle okuyucuyu pasif rolünden çıkararak aktif bir pozisyona gelir. Sonuç olarak Çehov'un öykülerinin sonu açık bir yapıya sahiptir. Çehov, yaşamın devam ettiği ve dolayısıyla hiçbir öykünün mutlu ya da mutsuz bir sonu olamayacağı inancındadır (Moorthy, 2015, s. 229). Bilhassa anlatıların evlilikle yahut ölümle sonlandırılmasını klişe bulur. Bu konularla alakalı bir mektubunda burjuvazinin, mutlu sonları olan sözde pratik türlere ve romanlara çok düşkün olduğunu, çünkü bunlar hem sermayeyi biriktirebilecek hem de masumiyeti koruyabilecek, aynı zamanda hem bir canavar da olabilecek hem mutlu da olunabilecek düşüncesiyle onları rahatlattığını söyler (Frydman, 1978, s. 3-5).

Esendal'ın öykülerinde de olayın çoğu zaman belli bir girişi ve sonucu yoktur. Maupassantvari olay öykücülüğündeki klâsik giriş ve sonuç bölümleri yoktur (Çetişli, 1991, s. 75). Yazar, birçok öyküsünde Çehov gibi belli bir sonuç bölümü kullanmadan, vakayı belirli bir sonuca ulaştırmadan öyküsünü bitirir. Başka bir ifadeyle, süregelen olay, aniden ve belli bir sonuca ulaşmadan biter. “O bize duyulmayı duyurmaya, görülmeyeni göstermeye değil, duyulan, görülen şeyleri ‘hissettirmeye’ çalışır” (Tosun, 2013, s. 38). Buradaki amaç Çehov'da olduğu gibi açık uçlu sonlarla okuyucuyu okuma sürecine dâhil ederek öykünün yorumunu okuyucuya bırakmaktır.

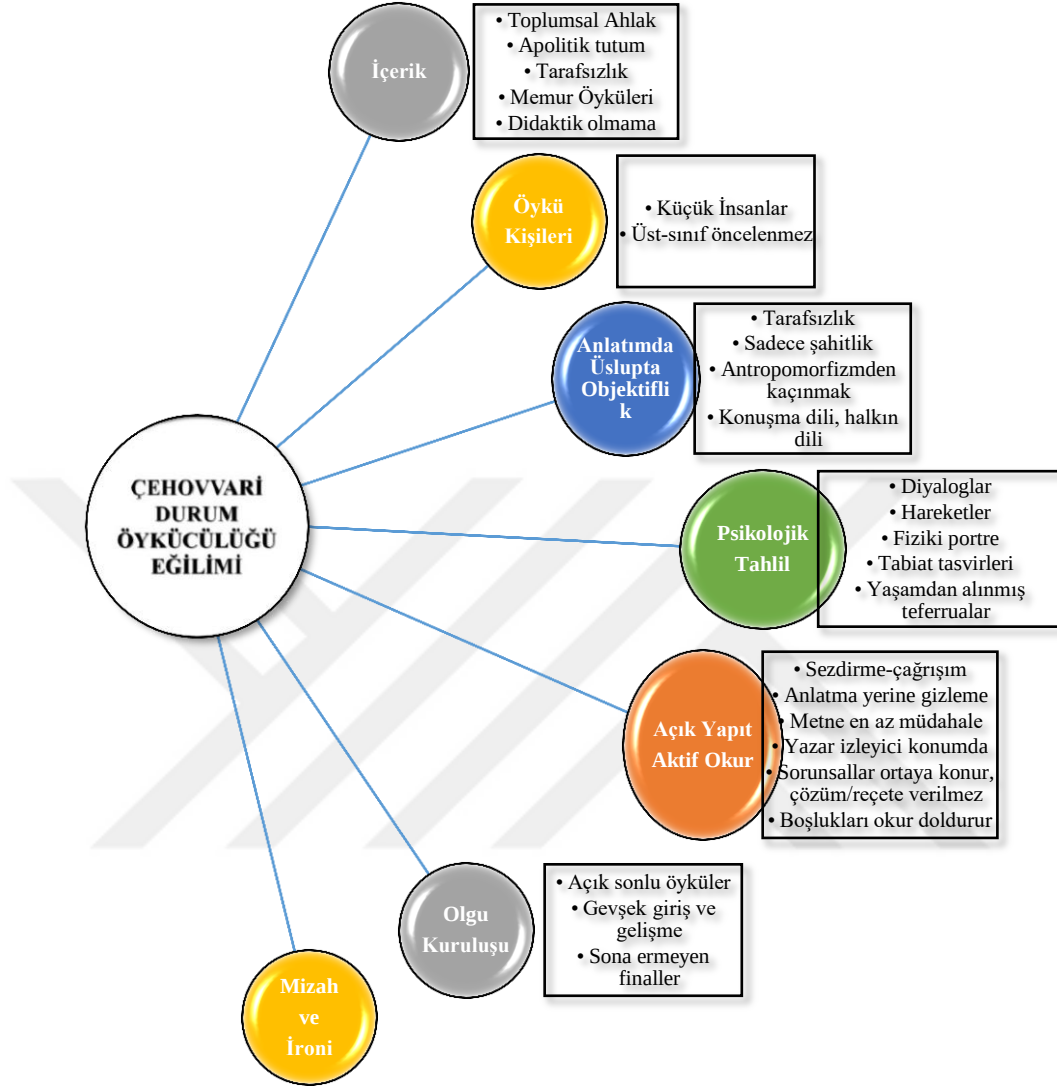
Çehov ve Esendal'ın sanatlarında *mizah* unsuru ehemmiyetli bir yer teşkil eder, yalnız eserlerinde *ironiyi/mizahı* kullanma şekilleri birbirinden ayrıdır. Çehov'un öykülerinde mizah daha yoğun şekliyle kendini gösterir. İroni belki de Çehov'un öykülerini doğru şekilde yorumlamada kilit faktörlerden biridir; onun mizahı genellikle karmaşık ve çok katmanlıdır, çoğu zaman öykünün bütün çerçevesi etrafına sarılır ve hatta öykünün yapısına gömülür (Lemieux, 1991, s. 14). “Öyküleri gülmecenin tüm tonlarıyla doludur” (Zafer, 2002, s. 74). Çehov *mizah* konusunda ciddidir ve acımasız değildir. Sadece eğlendirmez, güldürmez; öykücünün mizahında gizli ve samimi bir öfke vardır; alay ve kederli düşünce iç içedir (Zafer, 2002, s. 75). Bu sebeple olgunluk dönemi öykülerinde yazarın mizahının yavaş yavaş hicvî bir yön kazandığı

görülmektedir, eserlerindeki mizaha kederli ve karamsar bir hava hâkim olur.¹⁴⁷ Aslında Çehov eserlerinde vermek istediği esas mesajı sakladığı gibi mizahını da kamufle eder, okurun bulmasını ister. Çehov bu gizli alayını/mizahını hiciv ve ironi ile birlikte bizlere sunar. Dolayısıyla onun mizahında “gülümseme ve ciddiyet, hiciv ve şiirsellik, alay ve insanî hüznün öğeleri bir arada bulunur” (Zafer, 2002, s. 80).

Esendal, mizahî anlayışta Çehov’a nazaran daha yumuşaktır. Bürokratlık yapması ve devlet işlerinde farklı görevlerde bulunmasının da etkisiyle yazar, devlet yönetimi ve bürokrasi meselelerini de öykülerinde işlemekten geri kalmamış, zaman zaman devletin ve bürokrasinin çatırdayan, aksayan yanlış ve çarpık yönlerini mizahî bir anlatımla öykülerinde ele almıştır. Öykülerindeki vakalar ve şahıslar, büyük ölçüde mizahî bir dikkatle okuyucuya sunulur. En ciddi eleştiriler dahi öfkelenmeden, okuru gerilime sokmadan ele alınır. Yazarın mizahı “hoşgörülüdür. Daha başka türlü söylemek gerekirse, bağışlayıcıdır. (...) incitmeden anlatır. (...) kara-alay’dan farklı bir olgudur bu. Okur, burada hiç kuşkusuz hümanist söyleme bağlanır. Hoşgörü, açıkça görüldüğü gibi egemen ideoloji çerçevesinde ve bağlamında geçerlidir” (Oktay, 1993, s. 661). Onu Çehov’un mizahından ayıran bir başka ölçüt ise hicivci ve karamsar olmayışıdır. Yazar âdeta bıyık altından gülümser; Esendal’ın kimseyi incitmeyen, yergiye yaslanmayan hoşgörülü bir mizah anlayışı vardır; derin bir insan sevgisi öykülerinin esasını ve temelini oluşturur (Kudret, 2009, s. 257).

¹⁴⁷ Çehov’un eserlerindeki ve mizahındaki karamsarlık mevzusunda Şhestov’un bir hayli aşırıya kaçan haksız yorumlar yaptığı da söylenmektedir. Şhestov, *Sobranie Sochinenij* isimli eserinde Çehov’un kıyametin ve umutsuzluğun en büyük peygamberi olduğunu ilan eder ve “Çehov umutsuzluğun bir şarkıcısıydı.” der. bk. (Forowa, 1978, s. 3).

Tablo 2.2. Çehovvari Durum Öykücülüğü Eğilimi Tablosu



2.1.3. Öykücülerin Olay ve Durum Öyküsü Eğilimlerine Yaklaşımları

Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist öykücülerin ortak noktalarından birisi de durum öykücülüğüdür. Bu öykücülerin büyük bir çoğunluğu Çehov'dan etkilendiklerini, onun gibi durum öyküsü yazdıklarını söyleşilerinde ya da yazılarında özellikle belirtirler. Bu etkide Çehov'un toplumculuk ve toplumsal ahlak konularında öncelikleri olması, toplumsal sorunları didaktik olmadan, doğrudan söylemeden sadece işaret ederek, göstererek yorumlaması, tiplendirmelere başvurmadan, herhangi bir sınıfı öne çıkarmadan, yan tutmadan öykü kişilerini kurgulaması, gerçekçiliği ve objektifliği öncelemesi, antropomorfizmden kaçınması, öykü sonlarını

askıda bırakarak açık sonlu öyküler yazması, sezdirmeye ve çağrışıma dayanarak açık yapıtlar üretmesi toplumsal sorunlara işaret etmesi, bu sorunlar hakkında reçete sunmaması gibi öykü dinamikleri önemli rol oynamıştır.

Lukacs, Ficher gibi Marksist teorisyenlerin *eleştirel gerçekçi* olarak zikrettiği Rus yazarları arasında Çehov'un isminin de geçmesi dönemin yirmi öykücüsünün Çehov'la olan bu etkileşimlerinde dikkatlerden kaçmamalıdır. Elbette bu ortaklıklar Çehovvari durum öykücülüğünü yazarların kendi sanat estetikleri doğrultusunda dönüştürmedikleri anlamına gelmemelidir. Biz bu başlık altında tezde ele aldığımız öykücülerinin olay öyküsü eğilimi ve durum öyküsü eğilimine nasıl yaklaştıklarını hangi noktalarda uzaklaştıklarını, maupsaantvari ve Çehovvari öyküyü kendi sanat dinamikleri çerçevesinde nasıl ve ne şekillerde dönüştürdüklerini gösterdik.

2.1.3.1. Olay Öyküsü Eğilimiyle Yazanlar

Mehmet Seyda öykü kişilerini harekete geçirecek psikolojik süreçlerin içinde yer aldığı olay anlatan öyküleri daha çok sevdiğini dile getirir (Seyda, 1975a, s. 148). O, olay öyküsü eğilimi ağırlıklı yazar; bu bakımdan öykülerde belirgin bir lineer (giriş-gelişme-sonuç) vardır. Onun olay öyküsü eğilimini Maupassantvari öykü eğilimi başlığı altında değerlendirmek de mümkündür. Öykücü metinde her şeyi söyler, mesaj çoğu zaman doğrudandır. İlkeli toplumcu gerçekçi eğilime en çok yaklaştığı öykülerinde olay öyküsü eğilimi ağırlıktadır. Çağdaşları gibi anlatma göster anlayışının tam karşısında durur. Okuyucunun merakı sürekli diri tutulur. Beklenmedik sonlu öyküler de yazar.

“Kandırıcı” isimli öykü Maupassantvari olay öyküsü eğilime ile yazılmıştır. Çakıcı adlı dolandırıcı, saf köylü Hüseyin Savur’u güzel bir kadın ayarlayacağı vaadiyle kandırır. Parasını alır, ancak örtünün altından yaşlı bir kadın çıkar. Öykü beklenmedik bir sonla biter. İlkeli toplumcu gerçekçi öykücülerin eserlerine benzer şekilde (ezen-ezilen) ilerleyen “Tanık” (1962a) adlı öyküde de aksiyon, klasik giriş-gelişme-sonuç tarzında serimlenir. “Emin Korkmaz” isimli öyküde de öykü katastrofik bir sonla biterek Maupassantvari öykü eğilimine yakınlaşır. Çok içki içen öykü karakteri Emin’in kızı Nuriye, eve gelen misafirler tarafından ayartılır ve evi terk eder. Karısı ve kızının yanında içki içen bu misafirler aşırı içki tüketen Emin Bey’in bu durumundan yararlanır. Emin Bey kızının gitmesindeki ihmalkârlığın ve suçun kendisinde olduğunun farkındalığı onun ölümündeki en önemli rol oluyor.

Mehmet Seyda'nın bazı öyküleri durum öykücülüğüne yakınlaşsa da bilhassa *Zonguldak Hikâyeleri*, *Beyaz Duvar* ve *Başgöz Etme Zamanı* adlı kitaplarındaki öykülerinde olay öyküsü ağırlıklı yazar. Bu bakımdan öykücüyü dönemin olay öyküsü eğilimi ile yazan öykücüsü olarak değerlendirmek doğru olacaktır.

2.1.3.2. Durum Öyküsü Eğilimiyle Yazanlar

Peride Celal'in uzun öyküsü “Jaguar” (1996) dışındaki öyküleri anlarla başlayan ve anlarla biten öykülerdir, bu bakımdan onu durum öykücüsü olarak değerlendirmek daha doğru olur. Bu uzun öykü, lineer bir akışı olması, beklenmedik bir sonla bitmesi, kurmacanın sonunda okuru şaşırtması bakımından olay öyküsüne yanaşsa da sıkça diyalogların yer alması, aksiyonu ağır bir öykü olması, derin psikolojik tahliller yaparak okura yorum fırsatı tanınması bakımından da olay öyküsünden uzaktır. “Bir Yaz Gecesi Öyküsü”nde (1996) yazar olan başkişi anlatıcı evinin balkonunda geceyi seyrederken bir an yakalamak ve o ânı öyküleştirmek ister. Dışarı seyrederken adadaki insanlarca deli olarak addedilen Angelos’la muhabbet etmeye başlar, ardından bu konuşmaya kulak kabartan komşularının Angelos’la dalga geçmesine odaklanır. Öykü bu iki ânın içine sıkıştırılır.

“Putana” (1996) adlı öykü de bir anla başlar ve anla biter. İleri-geri kırılmalarla Madam Marika'nın geçmişi ile şimdiye gidip-gelen öyküde, psikolojik süreçlere de odaklanarak tamamıyla vaka unsuru önemsizleştirilir. Nitekim öykü bir ânın içinde de son bulur. Altı bölümden oluşan “Çocuk” (1996) öyküsü de olay parçacıkları içine diyalogların sıkıştırıldığı, olayın öne çıkartılmadığı, durumların ve psikolojik süreçlerin irdelendiği bir öyküdür. Uzun bir öykü olan “Plajda” (1996) ise “Çocuk” öyküsüne benzer bir şekilde ama on bölümden oluşan, farklı olay parçacıklarının geri kırılmalar, diyaloglar ve psikolojik tahlillerle bireylerin düşün dünyasının aydınlatıldığı bir durum öyküsüdür.

Sait Faik ve Çehov'dan etkilendiğini söyleyen (Hızlan, 1989) Peride Celal'in öyküleri birer durum öyküsüdür. Bilhassa diyaloglara genişçe yer vermesi onu Çehovvari durum öykücülüğüne yanaştırır. Öyküler sezdirmeye, çağrışıma açıktır, anlatma yerine gizleyen, metne mümkün mertebe az müdahale etmemeye çalışan açık sonlu öykülerdir. Öykünün girişleri ve gelişmesi Çehovvari durum öyküsü gibi

gevşektir, öyküler genellikle sona ermez, tam olarak bir neticeye varmaz. Celal'in öykülerini Çehov'a yakınlaştıran bir diğer unsur mizah ve ironiyi de kullanmasıdır.

Şükran Kurdakul'un Çehov'un eserleriyle ilk olarak Milli Eğitim Bakanlığının çeviri serisi olan *Klasikler* dizisiyle karşılaştığından bahsetmiştik. *Beyaz Yakalılar* yazarını Çehov'a yakınlaştıran en önemli unsur figüratif kadrosu yani memurların öyküsünü yazmasıdır. Kuzbel, (1973) Kurdakul'un öykülerinin çoğunda küçük memurların günlük ve anlık yaşantılarını ele alması bakımından Çehov'u ziyadesiyle anımsattığını söyler (s. 46). *Beyaz Yakalılar* adlı kitap bilhassa kamu emekçisi-çalışanı-görevlisi olarak da tanımlanan memurlar üzerine yazılmış bir kitaptır. Hatta Esendal'dan sonra öykülerinde memurları etraflıca işleyen, öykü estetiğinin merkezine koyan başka bir öykücünün olmadığı dahi iddia edilebilir. Bu bakımdan memur içeriğinin ele alındığı bir edebiyat ürünü olarak *Beyaz Yakalılar*'ın öykücülüğümüzde önemli bir yeri vardır (Yağcı, 1994, s. 138).

Kurdakul'un öykülerini dönemin öykücülerine gibi Çehov'a yakınlaştıran esas unsur olayların değil durumların öykülerini yazıyor olmasıdır. Öykülerde kısa olaylar ya da olay parçaları eksik değildir ancak bunları lineer doğrultuda ilerleyen bir olay olarak ifade edemeyiz. “Çünkü, her şeyden önce, belirli bir sürece yaslanmıyorlar. Olaydan çok bir ‘durum’ yansıtıyorlar: Değişik yer, zaman ve şartlarda memurların durumu” (Bezirci, 1975, s. 46) yansıtılıyor. Ayrıca Kurdakul öykülerinin genelinde Çehov gibi diyalog tekniğini de kullanır ama figürlerinin psikolojik süreçlerini göstermek adına - Bozfirat gibi- bu teknikle öykü estetiğini sınırlamaz. Derin psikolojik tahlil teknikleri de öne çıkar, yaşanan tüm kaosları göstermek adına figürlerinin bilinç süreçlerini modernist tekniklerle aydınlatır. Öykü kişilerinin görülmeyen yaşantılarını yüzeye çıkaran bu modernist teknikler diyaloglarla birleşerek anlatılarda Çehovvari durum öyküsü eğilimiyle yazılan metinlerde görüldüğü gibi boşlukların oluşmasına sebebiyet verir. Metinlerin sonu açıktır fakat öykünün olgu kuruluşunda sıkça yapılan geri kırılmalar ve psikolojik tahliller Çehovvari öyküdeki olgu kuruluşundan uzaklaşarak yazara has bir şekil alır. *Tanığın Biri* yazarının imge yüklü şiirsel dili üslupta her ne kadar Çehovvari objektif üsluptan uzaklaşsa da anlatıları antropomorfik söylemlerden uzaktır, toplumsal kaosların bireylerin yaşamlarındaki yıkımları melodramın kıyılarına yakınlaşmadan gerçekçi bir şekilde anlatır. Farklı statüler, meslekler, siyasi görüşlerden insanlar tüm doğallığıyla konuşturulur.

Leyla Erbil'in öykücülüğü olay öykücülüğünden uzak, durum öykücülüğüne yakın kabul edilebilecek bir zeminedir. Kendisini şiire değil öyküye yönlendirdiğini ve gözündeki perdelerden birini Sait Faik'in kaldırdığını (s. 170-171) söyleyen *Gecede* yazarının (2016), “Üç Arkadaş ya da Oyun” adlı öyküsü Sait Faikvari bir öyküdür. Söyleyeceklerini öykü kişilerinin yaşadıkları *anların* içine sıkıştıran Erbil, benzer birçok tutumları ile durum öykücülüğü eğilimiyle yazdığını düşündürse de öykücülüğünün Çehov'dan ayrılan birçok yönü vardır. Her ikisi de toplumculuk anlayışıyla yazar ama Erbil'in apolitik olduğu söylenemez, doğrudan bir yan tutmasa da Marksist bir estetiği benimser. İçerik olarak birbirlerinden farklıdır. Küçük insanları ele alırlar ancak Erbil'in öykü kişileri genelde aydın ve burjuvadır. Çehov da Erbil de söyleme/anlatma göster tekniğiyle metnin tarafsız olurlar, fakat Erbil bu merhalede kalmaz geri kırılmalar, iç konuşmalar, bilinç akışı ile bireyin zihinsel yolculuğunu akronik bir anlatımla gerçekleştirir. Deneysel bir dil ve üslup kullanımıyla üslupta objektiflikten uzaklaşır.

Öyküler, uzun diyalogların yer aldığı oylumlu metinlerdir, bu konuşma aralarına -bilhassa Eski Sevgili'de- öykü kişilerinin zihninden geçenler de yansır. Bu bakımdan Çehov'da olduğu gibi Erbil'in anlatımında da jest-mimikler, hareketler, fizikî portre, tasvirler ve teferruatlar vardır; bunlar diğer psikolojik tahlillerle birlikte öykülere giriftleşerek zenginlik katar. Her iki öykücü de sezdirme ve çağrışıma açıktır. Anlatmak ya da söylemek yerine gizlerler. Erbil Çehov'dan farklı olarak reçete de verir, ancak bu reçete doğrudan değil de belirli ipuçları ile metinden çıkartılmalıdır. Öykülerde boşluklar vardır, bilhassa *Hallaç* adlı kitap âdeta okuyucunun kucağına bırakılır. Yenilikçi Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden Erbil'in, okurun yeniden üretebileceği bu öykülerinin, (Gümüş, 2008, s. 58) yani açık sonlu öykülerin hangi istikamete çekileceği bütünüyle ideal okurun düşün dünyasındaki zenginlikle alakalıdır.

Füruzan, durum öykücülüğü eğiliminden etkilenen ve bu eğilimi dönüştüren yazarlardandır. Füruzan öykülerinde sosyal hayatta yaşanan olayların fertlerin görülmeyen yaşantısında ve psikolojisinde yarattığı etkileri göstermeye çalışır. Öykülerinde bu etkilerin bireyin bilinç ve bilinçaltındaki karmaşıklığının ifadesi, olayların değil durumların anlatımını mecburi kılar. Ayrıca yazar bir hareketin, bir jestin, bir bakışın yahut bir mimiğin figürlerin iç dünyasındaki yankılarını dile getirir. Tüm bunları yüzeye çıkarmak için ise zihnin derinliklerine dalar. Dipte bulduğu

malzemenin bir metinde dile dönüşümü ise birçok sapmalara neden olur. Bu sapmaların ifadesi olay devinimini ağırlaştırır. Metnin aksiyonu azalır ve öykü bir olayın anlatımından uzaklaşarak figürlerin bilinç ve bilinçaltı fotoğraflarının yansıtılmasına evrilir. Öykü flulaşır, yazar -durum öyküsü eğiliminde olduğu gibi- metnin anlamını açık seçik ortaya koymaz. Anlam örtülüdür. Öykü sonlarının, anlamın keşfedilmesi için açık bırakılması da durum öyküsü eğilimiyle yazdığının en açık göstergesidir. *Parasız Yatılı yazarı* kurmacanın ne dediğinin peşinde koşan aktif bir okur bekler. Zira yazar birçok söyleşisinde kendisini bir durum yazarı olarak niteler ve bu konuda Çehov'dan açıkça etkilendiğini şu şekilde ifade eder:

Durum yazarı olmak baştan seçtiğim bir şeydi. Bu anlatım türü Çehov'da eşsiz bir başarıyla görülür. Açıkça söylenenlerin ardındaki üstü örtülenler bize hemen ulaşır. Sözcükler açıkladıklarından daha çok şeyi duyurmayı başardığı ölçüde edebiyatı güçlendirir (Andaç & Gümüş, 1996, s. 40).

Füruzan'ın durum öyküsü eğilimini bilinçli seçimi ve bu eğilimle yazma uğraşısı onun eserlerini açık yapıta dönüştürür. Metinlerin sonları yoruma açıktır. Durum öyküsü yazarken kurmacanın asıl anlamını/söylemini biçimcilik içinde eritmez. Dolayısıyla durumu kurarken durumun içindeki dinamizmi de anlatıya ekleme düşüncesindedir. Füruzan durumların anlatımındaki dinamizmi sağlayarak kurguyu akıcılaştırır. Öyküde anlam kapalılığına neden olan aşırı biçimcilikten kaçınır. Açık uçlu öykülerinin anlam katmanları çok olsa da metinlerden herkese göre değişen çok farklı anlamlar çıkmaz. Öykünün yorumu okuru çok ayrı kutuplara sevk etmez. Eserdeki temel duygu geneldir, ortaktır.

Tarafsızlık, apolitik tutum, didaktik olma konusunda da Çehovvari durum öyküsüyle benzer tutumları vardır. Küçük insanlar öndedir ama üst-sınıftan insanları da objektif halleriyle yan tutmadan öykülerine koyar. İmgelere yaslanan şiirsel öykü dili onu objektiflikten uzaklaştırır, antropomorfizme yaslı bir dil de inşa etmemiştir. Daha çok bu dil, öykü kişilerinin bilinç süreçlerini gösterirken zihinsel yapıyı ifade edebilmek adına objektiflikten uzaklaşmak zorunda kalır. Modern öykünün psikolojik tahlil tekniklerini kullanması bakımından da Çehovvari öykücülükten uzaklaşır. Ayrıca Füruzan'ın öykülerinde mizah ve ironi yoktur.

Çehovvari durum öyküsü eğiliminin unsurlarını çok fazla dönüştürmeden kullanan isim **Ayhan Bozfırat**'tır. Bu bakımdan çağdaşlarından ayrılır. Diyalog ağırlıklı öyküleri Çehov'la birlikte Esendal'ın da öykücülüğünü çağrıştırır. Olayların değil durumların öykücüsüdür. “Kendini olayların akışına kaptırarak koşar adım gitm[ez]. Sezdirmeden, yoğunluğu belli etmeden, çözümleme evrelerinden geçerek, öykülerini geliştiri[r]” (Dizdaroğlu, 1980, s. 11). Öykülerinin sonu açıktır, daha doğrusu belirsizdir. *Belirsizliğin estetiği* üzerine Bozfırat'ın öykücülüğü inşa olunur. Öykülerde oluşan boşluklar anlamsal olarak doldurulmak için ideal okura ihtiyaç duyar, Çelik (2000) öyküleri çekici kılanın bu boşluklar olduğunu söyler (s. 15). “Rahat söylemi, sağlam kurgusu ve bir öyküyü biricik kılacak tüm unsurlarıyla Ayhan Bozfırat öyküsü, küçük ayrıntılar üzerinde bina edilmiş yoğun duyguların, engin duyuların mekânıdır” (Lekesiz, 2017, s. 78). Belirsizlikle birlikte bu ayrıntılar *İstasyon* yazarının öykü estetiğini oluşturan bir diğer unsurdur.

Bozfırat içerik olarak memurları, küçük insanları, alt ve orta sınıf insanların gündelik olaylarını ve çoğunlukla ev içlerindeki hâllerini anlatır. Entrik olay örgülerinden uzak öyküler, anlatım ve üslup olarak objektiftir. Dil açık ve anlaşılırdır. Psikolojik tahliller diyaloglar aracılığıyla yapılır, yazar metnin içinden tamamen çekilir; figürlerin görülmeyen yaşantılarının çözümlemesinde modern teknikler çok az kullanılır. “Kahramanların sıkılıp bunaldıklarını iç konuşmalardan çok diyaloglardan ve hikâyenin geçtiği mekâna yayılan karamsar havadan sezeriz” (Çelik, 2000, s. 13). Giriş ve sonuç bölümleri gevşektir. Tüm bu unsurlar Bozfırat'ı; Çehov ve Esendal'a yakınlaştırır.

Selçuk Baran, dönemin birçok öykücüsü gibi durum öyküsü eğilimiyle yazan bir öykücüdür. *Haziran*'daki (1974) ve *Anaların Hakkı*'ndaki (1977) hemen her öykü bir durum öyküsüdür. Öykücü olaylara yaslanmaz, hareket ve devinim minimum seviyededir. Necatigil (1992) Baran'ın, öykülerinde keskin ve belirgin çizgilerden kaçındığını, dikkat isteyen, belirsiz yaşantı parçalarını birleştirdiğini; “çağrışım ve yorumlara açılma gücü için okuyucudan katkılar bekleyen bir ‘iç hayat’ görünümüleri çiz[diğini]” (s. 183) söyler. Bireyin iç dünyasını göstermek için kullandığı modernist psikolojik tahlil yöntemleri belirli durumların ve anların ifadesini genişletir. Bu bakımdan dil sezdirmeye ve çağrışıma yaslanır, bazı öykülerinde bir ânın bazı öykülerde ise farklı ânların içinde okuru gezdirir. Çehov'a benzer memur öyküleri de

yazmıştır, ama bu öyküler kafkaesk söyleme yaslanarak Çehovvari durum öyküsünden uzaklaşır. Öyküler diyaloglarla da ilerletilir. Bilhassa tabiat tasvirlerinde şiirselleşen dili ile atmosfer öykücülüğünün yetkin örneklerini veren Baran, fiziki portre, yaşamdan alınmış teferruatları atmosferin içine bütünleyerek modern psikolojik tahlil yöntemleri dışında bireyin görülmeyen yaşantısını aydınlatır.

Açık sonlu öykülerdir, öykülerin birçoğu sona ermez. Çatışmalar tırmandırılmaz, zira öykülerde büyük çatışmalar da yoktur. Yazarın kurguda attığı düğümler genelde çözülmeden kalır, okur bunları çözer. Öyküler net bir şekilde sona ermez. Baran'ın durum öyküsü Sait Faik'in durum öykücülüğü arasında da bağlantılar vardır, Türk öykücülüğünde kaynakladığım yazar Sait Faik'tir (s. 4) diyen Baran (1978) da dönemindeki birçok öykücü gibi Sait Faik etkileri görülür. “Konuk Odaları”ndaki (1974) ailelerin gittiği çay bahçesinin anlatımı, “Kent Kırğını”nda (1974) çocukların dünyasının verilişindeki nüanslar, “Sokaklarda”daki (1974) ara sokaklarda gezen bir çiftin mekânları gördükleri gözleri, “Zambaklı Adam”daki (1974) memurun, Lale ile sokak sokak gezerken ki izlenimlerinin aktarımı Sait Faik'in öykülerine benzer. “Başlangıçta gözyaşlarından filân söz etmedim miydi? Sevince de sıra gelecek kuşkusuz. Ne zaman, bilmiyorum” (s. 86) diyen Baran'ın (1974) bu öykülerinde Sait Faik gibi yaşama sevincini işlediği söylenebilir, Sait Faik'inkilerden farkı ise öykülerin kapısı karamsarlığa ve melankoliye açılıp yaşama sevincini kaybederek neticelenmesidir. “Zambaklı Adam”da bu kaybediş şu şekilde görülür:

Siz söylemişsiniz; uyarmıştınız beni: “Bir Zambak yetmez,” demeye getirmiştiniz. Peki, ben ne demiştim? “İş edâda” diye böbürlenmiştim, şöylece göğsümü ileri doğru uzatarak. “Sıra sevince de gelecek,” demiştim ve hepinize her şeye meydan okumuştum. Siz şimdi yenildiğimi görüp sevinebilirsiniz. Ben de diyorum ki, zambaklı savaşçı küçük bir çatışmada yenik düştü yalnızca. Bu, böylece bilinmeli (s. 93).

Baran, *Anaların Hakkı*'nda olayların ve durumların iç içe geçtiği öyküler vermiş olsa da Baran için durum öykücülüğüyle yazmıştır diyebiliriz.

Tomris Uyar, öykülerini yazarken bir taraftan da öykü teorisi üzerine yazılar kaleme alır. *Yeni Dergi*, *Türkiye Defteri* ve *Yeni Edebiyat*'ta çıkan “Ayn Hikâyeleri”, “Hikâyede Yoğunluk”, “Hikâyeye Kişisinin Değişmesi”, “Hikâyede Olay” adlı yazıları dışında birçok kuramsal yazısı vardır. Özellikle yaptığı çeviriler bu konuda kendisine

önemli bir malzeme sağlamıştır. Zira o her ne yazarsa yazsın yahut konuşursa konuşsun Çehov ismini zikretmeden geçmez (Uyar, 2016a, s. 1542). Sadece ismini anmakla da yetinmez, “Oysa ben bir öykü yazdığımda ‘Kafka şurasını beğenir miydi? Çehov bundan hoşlanır mıydı?’ diye düşünürüm,” diyen Uyar’ın öyküleri teknik birçok açıdan da durum öyküsü eğilimine yakınlıklar gösterir.

Yürekte Bukağı yazarı, “Hikâyede Olay” adlı yazısında “öykü” kelimesine sözlüklerde verilen tanımlamaların sadece olay üzerinden ifade edilmesine itiraz eder ve öykünün sadece *olaya* dayalı olmadığını, *durumların* birer öykü niteliği taşıdığını vurgulayarak durum öykücülüğünün de önemli bir eğilim olduğunun altını çizer (s. 29-32). “Öykü idmanı için Çehov’u okuyorum hâlâ” (Andaç, 1996b, s. 32) diyen Uyar’ın öykülerinde bir durumu açığa çıkaracak olay yahut durum kesitleri anlatılır. Akışkan bir olay yoktur, birbirleriyle bağlantılı parça parça farklı kesitleri öyküsüne dağınık bir şekilde dizer. Bunu yaparken de farklı olay ve durum kesitlerini kendi içinde bütünlemek için italik ve düz olmak üzere iki yazı tipi kullanır. Çehov gibi diyaloglara jest ve mimiklere, fizikî portre betimlemelerine, yaşamdan alınmış bir teferruata, tabiat tasvirlerine şiirsel ve imgesel bir dille yaslanır. Elbette bunlarla sınırlı kalmaz, bireyin iç dünyasını açığa çıkararak bilinç akışı, iç konuşma gibi modern öykü teknikleri de bu tekniklere eklenerek metin ayrıntı içine girer. Tüm metnin ana düşüncesi bu ayrıntının içinden çıkarılır. Dolayısıyla olay ve durum kesitleri birbirlerinden bağımsız da olsa metnin ana fikrine ulaşabilmek için birbirinden bağımsız gibi gözüken hiçbir olay ya da durum kesiti, hiçbir ayrıntı atlanamaz. Semih Gümüş (2012) Uyar’ın durum öyküsü tarzı için şunları zikreder:

Ayrıntılardan öykünün anlamına, gerçekliğine varmayı amaçlayan öyküler yazdı Tomris Uyar. Olayları değil de, ayrıntılarda beliren durumlardan çıkan kişilerin öyküsünü. Bazen davranışlar, bazen öykü kişilerinin söyledikleri sözler öykünün bütün ağırlığını çeker onda. Demek ki her zaman canlı bir iç eylemin izini sürer Tomris Uyar. Bunun için öyküleri okurda etkin bir imgelem derinliği yaratır, ilgiyi diri tutar, sezgileri harekete geçirir, düşündürür aydınlıktır (s. 61).

Dizboyu Papatyalar yazarı öykülerindeki toplumcu gerçekçi, eleştirel gerçekçi, varoluşçu, feminist içerikleri, Marksist bir bakış açısıyla eleştirilerini ve tüm bunların

sunumunda kullandığı zengin biçimsel tekniklerinin hepsini tek bir zeminde yani durum öyküsü içinde eriterek okura sunar.

Tezer Özlü de bir durum öykücüsüdür. “Dönüş”, “Eski Bahçe”, “Kar” ve “Motorcu İbrahim’in Bahçeli Evleri” (1997a) öykülerindeki varoluşçu tavır ve psikanalitik bağlamlar olayın ritmini bir hayli yavaşlatır, vaka unsurunu önemsizleştirir. Bireyin iç dünyasını gösteren bu öyküler durumları, anları, belirli kesitleri anlatıcıların zihin dünyasına bağlayarak durum öyküsüne yansır. “Cafe Boulevard”, “Diskotek Brazil” ve “Eski Liman”daki (1997a) durum öykücülüğü tarzı ise Sait Faik’in öykülerine benzerdir. Örneğin “Cafe Boulevard” için Saitfaikvari bir öykü denilebilir; hem kafenin tanıtımı hem de tavır olarak Özlü’nün yazar gözleri, İstanbul’un sokak ve caddelerinde, buradaki esnafların yaptıkları işlerde ve mağazalarda dolaşır. “Diskotek Brazil”da anlattığı iki farklı kent görünümü, Sait Faik’in Beyoğlu’nu, İstanbul’un arka sokaklarını, Adaları anlatımına benzer. “Eski Liman”da İstanbul’dan İzmir’e oradan da Antalya Limanı’na yaptığı gemi gezisi esnasındaki mekânların anlatımı Sait Faik’in tavrileri gibi intiba ile bezenmiştir. Nitekim bu öyküde Sait Faik’in öykü yazma biçiminden nasıl etkilendiğini de şu şekilde ifade eder:

Yürümek, her gördüğüm nesnenin gerisinde uzun şeyler düşünmek en sevdiğim uğraşılardan biridir. Çoğu kez öyle küçük, ama ilginç olaylar olur ki, bunları gördüğüm an kafamda bir öykü belirir. İstanbul böyle öykülerle doludur. Bu kentin en güzel öykülerini Sait Faik yazmış diye düşünürüm. Onun bu uğraşısını sürdürmek gerek derim (s. 47).

Özlü, bahsini ettiğimiz bu üç öyküsünde Sait Faik’in durum öykücülüğünden kuvvetle etkilendiği açıkça görülür. Kısaca Özlü, durum öykücülüğünü Sait Faik’in alımladığı şekliyle alımlamıştır.

İnci Aral, 1979 yayımladığı *Ağda Zamanı* (2018) kitabındaki öykülerini durum öyküsü eğilimiyle yazar. Gazi’nin kitaplığında sürekli okuduğu yazar olarak Çehov’u zikreder (Andaç, 2002, s. 55). Aral “Kırmızı Sabahlık”, “Ağda Zamanı”, “Kapı”, “Kırlı Sarı”, “Olumsuz”, “Göz Boyası” adlı öyküleri lineer bir şekilde akar. Bu ana akış bir çerçeve öykü gibidir, sona kadar ilerler. Ana akış da kısa bir olay, karşılıklı konuşma - diyalog- yahut kısa bir ânın, kesitin anlatımından/sunumundan oluşur. Ancak Aral ileri-geri kırılmalarla öykünün bu ana lineer akışını sekteye uğratarak sürekli aralara girer. Bu ara kısımlara hatıralar, geçmişte yaşanmış bir olay/durum, anlar, kesitler ya da bireyin

geçmişte yahut hâlde yaşadığı olay/olgulara verdiği psikolojik tepkimeler -bireyin bilinç süreçleri- yerleştirilir. Olay parçacıkları, hatıralar, diyaloglar, anlar, kesitler, psikolojik süreçler iç içe geçerek nihai hedefe doğru sürüklenir. Zira Aral da, “Yaşamı bir öyküler dizisi, iç içe geçmiş öykücükler olarak algılıyorum. Her kesit, her an, her görüntü öykü olabilir” (Sezer, 1981, s. 128) demektedir. Dolayısıyla dil sezdirmeye, çağrışıma açıktır; Aral, anlatmaz, söylemez, gizler ya da gösterir. Öykü sona ulaştığında ise bu bir sonuç olmaktan çok bitmemişlik hissi uyandıran yeni bir başlangıç gibidir. Yani öyküler sona ermeyen finallerle açık sonlu öykülerdir, öykünün bağlamlarının anlaşılabilmesi için aktif ve ideal okur olmak gerekmektedir. Bu bakımlardan Aralın genellikle durum öykücülüğü eğilimiyle yazdığını söyleyebiliriz.

Aral, Feridun Andaç’la (2002) yaptığı söyleşide ona ilham veren, onu öykü yazmaya sevk eden şeyin yaşadığı ya da tanık olduğu bir durum, bir görüntü, rastgele söylenen bir cümle, bir gazete haberi, bir kimsenin bakışı, duygusal bir yoğunlaşma ânı, aşırı uyum-uyumsuzluk, kayıtsız bir el hareketi, adalet duygusunu, insanlık onurunu yaralayan bir haksızlık gibi spontane ve alelade bir şey olabileceğini söyler. Bir başka deyişle Aral, bir olayın üzerinden değil bir durum, kesit yahut bir an üzerinden öyküsünü inşa etmektedir. “O an, boş bulunup sıradanlığınızın, bütün o güçlü oto-fren sistemlerinizin dışına çıktığınız, gündelik maskenizin düşüverdiği bir andır. Başlangıç budur. İyi kötü bir etki, rahatsızlıktır. Orada bir öykünün saklı olduğunu sezdiğim ve yazmaya tedirginliğini hissettiğim andır” (s. 62) diyen Aral planlı programlı, bir taslak üzerinden yazmadığını, bir öyküyü kaleme almadan önce nasıl bir öykü yazacağını hiçbir zaman bilemediğini de ekler (s. 62).

Dönem öykücülerinde olduğu gibi onda da açık bir Sait Faik etkisi vardır. Yazarın hayatından izler de taşıyan Saitfaikvari bir öykü diyebileceğimiz “Kral Suudi”de (2018) anlatıcının İzmir’in uzak bir semtinin ortaokuluna ataması yapılır. Anlatıcı endişelidir, çünkü iyi mi kötü mü bir muhitte olup olmadığını bilmez, araya da adamlar sokmuştur ama yine de bu bilmediği, etmediği uzak bir yer olan Bortepe’ye ataması yapılmıştır. Anlatıcı dolmuşa biner ve yola koyulur, dolmuşta Kral Suudi diye bir yazı vardır. Anlatıcı dolmuş şoförünün isminin Suut olabileceğini düşünmesi ve dolmuş şoförünün hayatı hakkında kafasında öyküler kurması Sait Faik’in öykülerini akla getirmektedir.

Şiir Erkök Yılmaz'ın 1960-1980 dönemindeki öykülerinde anlatım olanakları geniştir. Biçimsel zenginlikler ve denemelere anlatılarında yer veren Erkök durum öykücülüğünün de imkânlarından istifade eder. Sinematografik tekniğin öne çıkması kurmacaları hareketli ve devingen hâle getirir. Mekânlardaki ses, koku, görme gibi duyuya hitap eden olgusalılığın yer alması, diyalogların geniş yer kaplaması karakterlerin canlanmasında, hareketin devingenleşmesinde tetikleyici unsurlardır. Bu devingenliğin içindeki olay parçaları, kısa anlar, bu anların öykü kişilerinde yarattığı intibalar, bu intibaların figürlerin iç dünyasındaki yankısı öykünün hareketliliğini sekteye uğratarak öyküleri birer durum öyküsü yapar.

Durumsallığın ağır bastığı öykülerdeki devinimin ve hareketin asıl kaynağı diyaloglardır. Erkök'ün Çehovvari durum öyküsüne yakınlığı unsuru bu diyaloglarda bulabilmek mümkündür. Bu diyaloglar sinematografik ve fotografik teknikle sahnelenir, öykülerde değişen sahneler bir senaryo metnini anımsatır; her parça bir film sahnesi gibidir. Durumsallığa odaklanılan bu sahnelerde yazar, yorumu bu akışkanlığa kendisini kaptıran okura bırakır. “Bir Ölünün Ardından” (2004) adlı öyküde ara ara çift sütunda akan diyaloglarda bunu görebilmek mümkündür. Kadınların düzenlediği bir günde ortak konuşulan bir konu vardır. Kalabalıkta ana diyalogdan kopup kendi aralarında konuşmalara dalan küçük gruplar ana diyalogun karşı sütununda verilir. Bir kameranın aynı anda birkaç konuyu aynı ekranda ekranı ikiye bölerek vermesi gibidir.

“Sağanak” adlı öyküde ise farklı olay parçacıkları ve kişiler üzerinde gezdirilen bir kamera gibidir. Aynı mekânda farklı olay parçacıkları aynı metin içinde görülür. Bir sitenin bahçesinden, apartmanlarına, balkonlarına, ev içlerine odaklanan kameranın açısı sürekli değişir. “Artiz” (2004) adlı öykü ise çoğunlukla aynı kişilerin yer aldığı farklı fotoğrafların anlatımından, fotoğraf karesinin harekete geçirilmesinden oluşur. “Hep Aynı Çukarda” (2004) iki sütunda akan iki farklı öykü kişinin bilinç süreçleridir. Psikolojik tahlillerde iç çözümleme ve iç konuşma, ileri-geri kırılma teknikleri yer almakla birlikte diyaloglar, hareketler, fiziki portreler, tasvirler, yaşamdan alınmış teferruatlar da öykü kişilerinin iç dünyasını göstermede kullanılan teknikler; sezdirme, çağrışım, anlatma-söyleme yerine gizleme, sona ermeyen öyküler, mizah ve ironi Erkök'ü Çehovvari durum öyküsüne yakınlığa taşıyan unsurlardır.

Hulki Aktunç, yaşadığı dönemin toplumsal değişim ve dönüşümlerinin hayata akseden yanlarını bireylerin yaşantılarıyla ve bakış açılarıyla aktarır. Ancak esas hedefi olayları doğrudan yansıtmak değil dönemin kaotik ortamında vuku bulan olayların bireylerin iç dünyasındaki çalkantıları açığa çıkartmaktır. Öykülerinde her kesim, sınıf; farklı dil, din, kültür ve yörelerden insanlar olması bakımından da farklı yaşantılar, farklı bakış açıları, farklı insan psikolojileri, farklı insan gerçeklikleri eserlerine çeşitlilik, çok seslilik katar. Öykülerindeki tarafsızlık/objektiflik de bu çeşitlilik ve çok seslilik sayesinde oluşur. Bu tarafsızlık sayesinde Aktunç bu konulardaki eleştirilerini de metnin derinliklerine saklar, ancak ideal bir okuyucu yazarın satır aralarında sezdirmeye çalıştığı asıl niyetini anlar. Bu tarafsızlık, objektiflik ve sezdirme yöntemi ile durum öyküsü eğilimine yaklaşır.

Aktunç öykülerinde dünya görüşünü bilhassa modernistlerin *söyleme, göster* tekniğini uygulayarak metin içinde gizler. Metinde her şeyi söylememesi metnin anlam katmanlarını arttırdığı gibi yapmak istediği eleştirinin de *doğrudanlığı*ni, *dikteliğini* silikleştirir. Edebiyatta kendi kalbinin argosunu ortaya koyduğunu (Vahapoğlu, 2019, s. 8) söyleyen Aktunç'un özellikle öykü dilinde de gösterdiği hassasiyetle bu dünya görüşü metnin diplerine gömülür. Esere kendi görüşünü doğrudan koyan sanatçıları ise şu şekilde iğneler:

Bu hüzündür! demeksizin hüznü anlatır mısın bana? İşimizin temelleri bu soru'nun değişik yanıtlarından doğmuyor mu? Ben sözcüklerin paçozaştırılmasına hiç dayanamıyorum. Ev resmi yapıp da resim altına 'işte ev' diyen çocuksuluğu çok iyi anlıyorum da, aynı edimi saçlarının kılı ağarmışken yapan şairlere yazarlara ressamlara tahammülüm hiç yok (Barbarosoğlu, 1998b, s. 126).

Kurtarılmış Haziran yazarı, öykülerinde dünya görüşünü doğrudan söylemeyip gösterirken metinde boşluklar oluşmaya başlar. Aktunç'un öykülerinde bıraktığı bu *bi-linçli boşlukları* okur tamamlamak zorundadır. Bu boşluklar öyküleri birer açık yapıta dönüştürür ancak aktif okur öykülerdeki bu boşlukları tamamlayabilir/yorumlayabilir. Yazar okurunu uyanık tutarak anlatmak istediğiyle iç içe bulundurmak ister (Uyguner, 1976, s. 294). Böylelikle öyküleri uçlarda konumlanır, ayrıntıya boğulur. "Dilin, sezginin kapılarını uçukça açıp yeni bir evrene yöneltir sizi. Sizde olanı, sizde olmayan bir dille anlatır" (Andaç, 1996a, s. 127). Genelde özün biçimi oluşturduğu

öyküleri -bilhassa *Kurtarılmış Haziran* kitabında- durum öykücülüğünün sınırlarını aşarak biçimin özü oluşturduğu bir çerçeveye bürünür. Genel alanda öykülerde olay değil durumlara odaklanması, anlatımda objektif/tarafsız tutum, üslupta biçimci ama objektif tavır, metinlerin birer açık yapıt olması sebebiyle aktif okura gereksinim duyulması, açık sonlu ve düzensiz olgu kuruluşları, didaktik olmama, sorunsalları çözümleyecek reçeteler sunmama bakımından Aktunç'un öykücülüğünü durum öykücülüğü eğilimi çerçevesinde değerlendirmemiz gerekmektedir. Diyaloglar, hareketler, fiziki portre, tabiat tasvirleri, yaşamdan alınmış teferruatların yanı sıra büyük çoğunlukla modernist psikolojik tahlillerle bireylerin psikolojilerine projektör tutulması, bu bakımdan öykülerde yazarın gözlemci konumundan yer yer uzaklaşması, mizah ve ironi kullanımının olmaması Aktunç'u Çehovvari durum öykücülüğünden uzaklaştırır.

Selim İleri, Çehovvari durum öykücülüğü eğilimini dönüştüren *dönemin* bir diğer öykücüsüdür. Yazarken Çehov'dan derin etkilenmeleri olduğunu belirtir, Rus yazarlarına tutkunluğunda kendi öykü sanatında güçlü tesiri olan *Çehov'un duyarlılığının* baskın bir etkisi olduğunun altını çizer; başta Çehov olmak üzere Dostoyevski, Gonçarov etkisini "Biraz kişilik uyuşması, biraz da toplumsal genel görünümün benzerliği" (Hızlan, 1980, s. 536) olarak ifade eder. İleri (1996b), bir yazısında kendisindeki Çehov etkisini bir öyküsünden örnekle şu şekilde anlatır:

Örneke, "Gelinlik Kız". Bu çok sevdiğim bir hikâyemdir. Çehov'un "Çeyiz" adlı bir öyküsünü okur okumaz aklıma gelmişti. Rusya birdenbire çocukluğumun Kadıköyü oldu. Çocukluğumda şöyle bir görüp sonra veremden öldüğünü öğrendiğim bir genç kız vardı. O belirdi. Genç kızın mevlütuna gitmiştik. Eve dönüşte annem radyomuzun durduğu masanın bitişiğindeki koltuğa yığılmıştı. Bu iki çizgi, genç kızla ölüm, "Gelinlik Kız"ı oluşturmuştur. Fakat Çehov'u okumasaydım yazabilir miydim, kestiremiyorum (150).

İleri, muhitindeki çağdaşları gibi kesitlerin, durumların öykülerini dile getirir. Üslubu sezdirmeye (Kaplan, 2019, s. 449) ve çağrışıma dayalıdır, bu tutum içinde yazan öykücünün eserlerinde boşluklar oluşur, metinde yazar her şeyi söylemediği için Çehovvari durum öyküsünde olduğu gibi öyküler birer açık yapıta dönüşür. Olayların sona ermediği finallerle bir çözüm değil bir şeylerin başlangıcını sunar. Okur pasif rolünden çıkarak aktif bir pozisyona gelir. İleri, bu konularda *Türk Dili* dergisinin "Öykü Nedir?" (1975a) adlı soruşturma dosyasında şunları söyler:

Konuşmalar, bir duygunun aktarılışı, bir olgunun yorumlanması iç dünyamda başka başka nitelikler ve özellikler kazanıyor. Sözcükler, imgeleri ve çağrışımlarıyla yaşıyorlar bende. Sözcükleri kişiler gibi görüyorum... Ortancadan çivite, çivitlenmiş çamaşırdan elleri morarmış çamaşırcıya, çamaşır ipinden ortancalı bahçeye çağrışımsal bir dünyada geziniyorum (s. 136).

Kendisinin de ifade ettiği gibi Çehov'da olduğu gibi kendi öykülerinde de toplumsal ölçü önemli bir unsurdur. Çehov'dan farkı bazen -ilk öykü kitaplarında- taraflı olmasıdır. Çehov'un durum öyküsünden ayrılan bir diğer yönü diyalogların çok az oluşudur. Bunda yalnızlık içindeki karakterlerinin kişilerle iletişim kurmakta zorlanması önemli bir etkidir. Kişilerin psikolojik tahlillerinde bilinç akışı gibi modernist teknikleri kullanmakla birlikte onda çağdaşlarına nazaran öne çıkan doğa tasvirleri, fiziki portre betimlemeleri, yaşamdan alınmış teferruatlar da önemli rol oynar. Tabiat unsurları onu öykülerinde bir durumun, duygunun ya da psikolojik bir açmazın aydınlatılmasına yardımcı olur (Tosun, 2013, s. 331). Ancak İleri, bu tasvir anlayışında da “Öbeklerde hercaî menekşeler insan yüzlü” (İleri, 1975, s. 63) “Bütün bir mevsim uyur orada kır lâleleri,” (İleri, 1975, s. 76) “gittiğim şölenleri, çağrıları kahkahalarla boğan aldırışsız kişiliğim” (İleri, 2021 s. 59) gibi antropomorfik birçok söylemlere kaydığı görülür; anlatımda ve üslupta melodramın sınırlarına dayanır, objektivizmini kaybeder. Öykücü bu nedenlerden Çehovvari durum öykücülüğünden ayrıldığı söylenebilir.

Nedim Gürsel'in eserlerinde görülen durum öyküsü eğilimi çağdaş öykücülerinkine benzer şekilde ve kendine has bir biçimde dönüştürülmüştür. Yazar, kesitlerin, durumların öykülerini anlatır, öykülerinde olay önemsizleştirilerek en aza indirgenir. Çehov'dan farklı olarak modernist psikolojik tahlil tekniklerine başvurur, bireylerin iç dünyası tamamen açılarak şeffaflştırılır. Diyaloglar öne çıkmaz, iletişimsizlik ve yalnızlık içinde kıvranan insanlar, bu diyalog yoksunluğundaki önemli sebeplerdendir. İmgelemi bol tasvirler vardır, bu tasvirlerde İleri gibi antropomorfik söylemlere ya da melodramik anlatımlara kaymaz. 1950 Kuşağı bunalım öykücülerine benzeyen bir durum öykücülüğü anlayışı olduğu söylenebilir, eğilimi dönüştürme ve uygulamada kalibre olarak bunalım öykücülerinden çok daha başarılıdır.

Gürsel'in yapıtları çizgisel akan zamandan ziyade farklı zamanlardaki birden çok kesitten oluşur. Olgü kuruluşunun bu düzensizliği bakımından öykülerde boşluklar

oluşur, bu boşluklara saklanan toplumsal kaos ve çıkmazların eleştirisini bulup çıkarmak ideal okura bırakılır; öyküler belirgin bir sonla bitmeyerek askıda kalır, böylelikle Gürsel'in öyküleri birer açık yapıta dönüşür. Kendisi bir yazısında (1997) Çehovvari durum öykücülüğünün dönüşümü konusunda şunları zikreder:

Klasik öykü kalıpları, diyelim bir Maupassant ya da Çehov öyküsünün özellikleri günümüzde yerini daha başka anlatı biçimlerine bıraktı. Örneğin öyküde olay zinciri ya tümüyle kalktı ya da en aza indirildi. Tipler de öyle. Giriş-gelişme-sonuç çizgisinin diakronik, yani artzamanlı bir düzlemde gerçekleşmesi söz konusu değil artık. Zaman kurgusu da çizgisel bir evrim izlemiyor. Aslında çağdaş romanın getirdiği anlatım biçimleri, yapısı gereği yeniliğe daha yatkın olan öyküde belirginleşti (s. 193).

Kendisinin de belirttiği gibi Çehov'un durum öyküsü daha farklı anlatım biçimlerine evrilmiştir. Gürsel'in durum öykücülüğünün temelleri Çehov'a kadar uzandığı iddia edilebilir.

Ayşe Kilimci, Andaç (2004a) ile yaptığı söyleşisinde Çehov, Sabahattin Ali, Yaşar Kemal'i defalarca okuduğunu, bu isimlerin çizdiği çizgide öykücülüğünü ilerlettiğini söyler. Kilimci ilkel toplumcu gerçekçi öyküden ayıran esas unsurlardan birisi de olay öykücülüğü ile yazmaması, durum öykücülüğü eğilimiyle yazmasıdır. Toplumculuk ve yer yer memur öyküleri yazması onu Çehov'a yakınlaştıran unsurlardandır ama Kilimci kendi öykü dinamiği ile durum öykücülüğünde kendi sesini yaratmıştır. Diyalogların yer alması bir yana bu diyalogların içinde öykü kişilerinin iç dünyasını da yansıtır. Öyküleri lineer şekilde akmaz. Bazı öykülerde birinci kişi anlatıcının bazı olay, olgu ve durumları aktarımları vardır ancak bunlar da kendi içinde parçalıdır. Bir amacı, bir varış noktası yoktur. Öykülerde bitmemişlik duygusu en çok görülen durumlardandır. Farklı bölümlerden, farklı anlatıcıların devraldığı kısımlardan oluşan öykülerde dahi belirli durumların, anların yahut olay parçacıklarının aktarımı söz konusudur. Bu kısımlarda da lineer akış söz konusu değildir. Anı, düşünce, spontane gerçekleşen düşünce ve olgular, bu kısımlarda ben anlatıcı tarafından çoğu zaman sohbet edermiş gibi bir tavırla aktarımı da söz konusu olabilmektedir. Kilimci için önemli olan olay değil durumlar, anlar, kesitlerdir.

Durum aktarımlarında öncelediği, toplumsal olayların içerisindeki tutarsızlıkları bireylerin aracılığıyla gösterebilmektedir. Sezgiye, çağrışıma açık olan öykülerinde Ki-

limci bazen eleştirisini doğrudan dile getirirse de çoğu zaman asıl söylemek istediğini durum öykücüleri gibi saklama yoluna gider. Modern psikolojik tahliller kullanması da onu durumsallığa ve olgusallığa yakınlaştıran, olaydan uzaklaştıran esas unsurlardandır. Kilimci, eleştirisini saklamama konusunda dönemin öykücülerine nazaran daha cüretkâr davranır. Bazen metin içlerinde doğrudan olmasa da aksaklıkların nedenini, niçinini açıkça ortaya koyar ve söyler. Ancak bu yargılar, eleştiriler öykünün bütününe kapsayan bir ana fikir yahut yazarın kurmacadaki asıl niyeti değildir. Öykünün bütününden çıkan esas bir eleştiri de bulunmaktadır. Kilimci'nin öyküler için de aktif okur gerekmektedir. Bu bakımlardan Kilimci de dönemin çoğu yazarı gibi durum öykücülüğü ile yazar.

2.1.3.3. Hem Olay Hem Durum Öyküsü Eğilimiyle Yazarlar

1960-1980 arasında hem olay hem durum öykücülüğüne eğilim gösteren ve bu eğilimleri kendi estetik duyarlılığıyla dönüştüren yazarlardan birisi **Adalet Ağaoğlu**'dur. *Yüksel Gerilim* yazarı, toplumcu gerçekçi unsurların öne çıktığı ilk kitabında olay öyküsü eğilimi dikkat çeker. “Yüksek Gerilim”, “Yol”, “Sen De Sor”, “Yasemin İşçileri”, “Bileyici” (2014) adlı öyküler olay öyküsü eğilimiyle yazılanlara örnek teşkil eder. Olay örgüsünde klasik yapı dikkat çeker. Öykülere önsemeler yerleştirilmiştir. “Yüksek Gerilim” ve “Bileyici”nin girişindeki tasvirler öykünün trajik, katastrofik ve beklenmedik bir sonla nihayete ereceğini okura sezdirir. Öykülerde eşya-nesne-mekân ve öykü kişileri arasında güçlü bir bağ vardır. Yazar merakı diri tutmakla birlikte öykülerin nispeten durağan olduğu söylenebilir. Öykü kişilerinin psikolojik tahlilleri öyküleri duraklatan bir diğer unsurdur. Ayrıca yazar, sürekli kişiler, olaylar ve olgular hakkında anlatıcıların ya da öykü kişilerinin düşüncelerine yer vererek, geri/ileri kırılmalar yaparak aksiyonu sekteye uğratar. Ancak öykülerin başında atılan düğümler sona yaklaştıkça tek tek çözülür. “Yüksek Gerilim”, “Yol”, “Sen De Sor”, “Bileyici” beklenmedik bir sonla biter, okur şaşırır. Kısaca Ağaoğlu klasik toplumcu gerçekçi eğilime en çok yakınlaştığı bu öykülerde 1940 Kuşağı öykücüleri gibi olay öykücülüğü eğilimiyle yazmıştır ancak bildiğimiz, sadece olaya ve şaşırtmacaya dayalı yüzeysel bir gerçeklikle değil birçok modern anlatım tekniğini öykülere entegre ederek klasik olay öykücülüğü eğilimini aşmıştır.

Ağaoğlu'nun diğer öykülerinde dönemin çalkantılı sosyal hayatının bireylerin iç dünyasında yarattığı buhranları eserlerine yansıtırken öykünün aksiyonel yapısı durağanlaşır, vaka devinimi azalır. Terör, darbe, anarşi gibi sosyal hayatı şiddetli bir biçimde etkileyen olay ve olguların küçük insanların ruhsal dünyasına etkilerini aydınlatmak için kullandığı tekniklerle öyküde olay örgüsünün ritmi ağırlaşır. O, tüm toplumsal olayları gerçekçi -realist- yöntemle yansıtır. Öykülerinde birden çok konuyu iç içe işlemesi, öykülerin çok fazla şey söylemesi -birden çok mesajı/teması/ana fikri olması-, beklenmedik çarpıcı sonlara itibar etmemesi, her şeyi açık açık söylememesi yani öykülerini açık sonlu kurgulaması Ağaoğlu'nu durum öyküsü eğilimine yakınlaştırır. Durum öyküsüne meyletmesinde Esendal ve Sait Faik'in etkisi de çoktur. Kendisi bu konuda şunları serdedir: “M. Ş. Esendal'dan bende küçük memurlara karşı bir acımayla onlara güvensizlik karışımı, tedirgin bir duygu kal[ır], (...) Sait Faik'in beni sırtımdan, bana hemen hemen bir koruyuculuk duygusu vererek usulca hikâye yazmaya doğru ittiğini söyleyebilirim” (Barbarosoğlu, 1998b, s. 19).

Adalet Ağaoğlu söylemek istediklerini geniş bir çerçeve içinde sunabilmek için durum öykücülüğünün imkânlarından büyük ölçüde yararlanmış, daha doğrusu bu öykü eğiliminin imkânları kendi öykü evreninin sistemine daha elverişli olması bakımından bu eğilimden yararlanmak zorunda kalmıştır. Eserlerinde verdiği mesaj sezgiye dayalıdır. Ağaoğlu öykülerinde asıl söylemek istediklerini kurgunun ana merkezine yerleştirerek anlatmaz; kurgu, yazarın vermek istediği mesajın dışındaki başka konu ve olaylar ile ilerlerken/cereyan ederken yazarın kurmacadaki esas niyetini, kurmacanın ana sorunsalını figürlerin görülmeyen yaşantısına tutulan aynalar sonucu görürüz. “Hikâye’yi başından beri hep küçük bir olguyu, bir olayı, bir bakışı, bir duruşu, bir ânlık iç çekişi, bir ut sesini, parodik bir hâli ANLATMAK diye anlamışımdır” (Ünal, 2008, s. 66) diyen *Sessizliğin İlk Sesi* yazarı durum öyküsü eğilimini kullanarak kurmacanın niyet boyutunun, ana sorunsallarının açığa çıkması için okuyucuya geniş bir yorumlama fırsatı bırakır. Okur, öyküde anlatılan sosyal nitelikli toplumsal çarpıklıklara sebep olan olay ve olguları görür; yan tutmayan, objektif ve eleştirel perspektifli bu öykülerin sonuçlarını yahut olabilecek olanları, yazarın öykülerin satır aralarına serpiştirdiği ipuçlarını yakalayıp kendi hayal ve tefekkür dünyasında tamamlar ve tanımlar. Yazarın eserleri bir açık yapıya dönüşür, yazar dikkati uyanık okur beklemektedir. Ağaoğlu ister ağır işleyen bürokrasiden isterse Türk solunun içinde bulunduğu cehaletten isterse de

şeffaflıktan uzak medya kültüründen bahsetsin hayal edilenle gerçekliğin bir olmadığını ironiyle eleştirerek vurgular. [Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinde ironi konusu tezimizin “Öyküde İroni Eğilimi” başlığında genişçe işlenmiştir] İşte yazar, öykülerinde olması gerekenle olanın arasındaki bu ironik ve eleştirel uçurumun boşluklarını okurun tamamlamasını isteyerek durum öyküsü eğilimine yakınlaşmıştır.

Adnan Özyalçiner, ilk kitaplarında durum sonralarında olay öyküsü ağırlıklı yazan dönemin bir diğer öykücüsüdür. Özyalçiner, *Panayır* ve *Sur*'da durum ağırlıklı öyküler yazar, 1950 Kuşağı öykücülerini ile paralel bir çizgide ilerler. Varoluşçu edebiyat eğiliminin etkisi altındaki bu öykülerde durum anlatımı bunalım öykücülerinininki gibidir. Minimal öykülerden oluşan *Sur*'da durum öykücülüğünü daha net bir şekilde görebilmekteyiz. *Panayır*'da birkaç öykü durum öykücülüğü eğilimine yakınlaşmakla birlikte olay odaklı olanları ise Maupassantvari olay öykücülüğü statüsünde değerlendirmek zordur. Bu öykülerde durumların arasına sıkıştırılmış olay parçacıkları çoğu zaman lineer olmayan bir akışla ilerler. Farklı bir deyişle durum ve olayların iç içe geçtiği öykülerdir. Ayrıca bu öykülerde olay öykücülüğünün önemli ilkelerinden olan önsemeler, merakı kamçulamak ve en önemlisi de çarpıcı sonlar ağırlıkta değildir. Öyküler çok hareketli değil aksine durağandır. Dolayısıyla bunlara olaylarla ilerletilen durum öyküleridir, diyebiliriz. Bu bakımdan özellikle *Sur*'daki öykülerin çoğu Sait Faikvari bir tutumla intibadan hareketle olgunlaştırılmış, sürekli doğaya, insana, nesneye bakan bir gözün intibaları öykülere yansıtılmıştır. Bu öykülerdeki hareket ve olay sokaklarda, caddelerde, insanlarda, doğada, nesnelerde gezen gözün hareketleri istikametinde ilerler.

Özyalçiner (1980) ödül konuşmasında kendi kuşağının etkilendiği yazar olarak Sait Faik ismini anar ancak kendisinin Sabahattin Ali'den de etkilendiğinin altını çizer (s. 7). Bu, Tomris Uyar'ın *Yeni Hikâyecilik* olarak zikrettiği, Aktunç, Gürsel ve İleri'nin öykülerinde de görülen Sait Faik ve Sabahattin Ali öykülerinin sentezi denemelerini anımsatır. *Yağma*'da bu öyküler ağırlıktadır. Bu öyküler de olaylarla ilerletilen, durum ve olayların iç içe geçtiği öykülerdir. Ancak bu kitapta olay öyküsü eğilimi daha ağırlıktadır. *Yağma*'da ilk kitaplarındaki alegorik anlatım ve masalsı öykü tarzının devam etmesi öykücünün olay örgüsünü kullanmasındaki temel gerekçelerden biri olarak sayılabilir.

Yıkım Günleri ve Gözleri Bağlı Adam Özyalçın'ın olay öyküsüyle yazdığı öykülerden oluşan kitaplarındadır. Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Yaşar Kemal etkilerine açık olan bu öyküler ilkeli toplumcu gerçekçi eğilimle yazılmıştır. Dolayısıyla bu öykülerin büyük bir çoğunluğu için Maupassantvari olay öykücülüğüyle yazılmıştır, diyebiliriz. Öykülerde Maupassantvari olay öykücülüğünün önseme, merak uyandırma, beklenmedik son, mesajın öykücü -öykü kişileri- tarafından söylenmesi, nispeten yoruma kapalı öyküler ve katastrofik son ilkelerinin birçoğu uygulanmıştır.

Sevgi Soysal *Tutkulu Perçem*'de durum öykücülüğüne yakınlığa da oradaki öyküler durum öykücülüğünü aşan, öykü kişilerinin psikolojik gerçekliğini modern tekniklerle aydınlatan bazense olay ve durumların iç içe geçtiği öykülerdir. Varoluşçu bir tarzda yazılması *Tutkulu Perçem*'deki öyküleri tam bir durum öykücülüğü olarak tanımlamamızı zorlaştırır. *Tante Rosa* ve *Barış Adlı Çocuk* adlı kitabındaki öyküler ise daha çok olay örgüsüne benzer bir yapıyla inşa edilmiştir. *Tante Rosa*'daki öykülerde Maupassantvari öykü eğilimdeki gibi belirli bir giriş, gelişme ve sonuç vardır. Farklı olay parçacıklarından oluşan birçok olay lineer akan kurguya eklenir. Burada modern öykü teknikleri ile yer yer bozulan akışkanlık kaldığı yerden devam eder ve öyküler bir sonuca, nihayete erer. Öyküler Eray'da olduğu gibi bazen anlatıcının bazen de karakterlerin iç serüvenine evrilir ama bunlar kurgunun ana omurgasından hiç kopmadan nihai sonuca doğru ilerler. Yani öykülerin bir sonucu vardır. Askıda kalmaz öyküler. Eray'da olduğu gibi okuyucunun merakı sürekli diri tutulur, Maupassantvari öyküdeki gibi önsemeler yoktur, beklenmedik sonlara doğru okuyucu sürüklenmez. Metinler kapalı değildir, yazar her şeyi söylememiştir; aksine okura birçok yorum payı bırakılır. Öykülerin bir sonucu olsa da yoruma açık yapıtlardır.

Benzer tutum *Barış Adlı Çocuk*'ta da görülür. Hatta "Delikli Nazarlık" adlı öykü Maupassantvari yazılan toplumcu gerçekçi öyküler gibi katastrofik bir sonla bitirilir. Öyküde bazı yerlerde absürt anlatıma yaslanması, yazarın yer yer alegorik ve gerçeküstü tutumu metnin lineer akışında garabetlik yaratan unsurlardır, öykülerde *Tante Rosa* serisinde olduğu gibi ana bir omurga vardır. Soysal'ın hapisane ortamını içerik olarak kullandığı öyküler Maupassantvari olay öyküsü eğilimine yakınlığa sahiptir. Bir olay örgüsüne bağlı ilerler. 1930-1940 etkisiyle yazan toplumcu gerçekçilerin öykülerine benzerlikler gösterir. Öykülerin sonu yoruma açık bırakılır ve öyküler katastrofik

olaylarla değil daha çok katastrofik durumlarla neticelenir. Soysal'ın öyküleri için durum ve olay öykücülüğünün iç içe geçtiği öykülerdir, diyebiliriz.

Aysel Özakın hem olay öyküsü hem durum öyküsü hem de olay ve durumun iç içe geçtiği öyküler yazar. “Kazaya Uğrayan Mutluluk”, “Portakal”, “İzmir” (1976) adlı öyküler 1940 Kuşağı toplumcu gerçekçilerinin olay öykücülüğüne yaklaşımına benzer öykülerdir. “Küçük Şehrin Soğuk Geceleri”, “Ayçiçeği”, “Annelerin Armağanı”, “Yunus İle”, “Küçük Bir Burjuva Acıları”, “İhanetin Resmi”, “Amca” (1976) adlı öyküler birer durum öyküsüdür.

Özakın'ın olay anlatımına yakınlığı öykülerinde Maupassantvari öykünün birçok özelliği görülmektedir. Söz gelimi “Kazaya Uğrayan Mutluluk”ta belirgin bir giriş, gelişme ve sonuç vardır. Nezih bir otobüsün içinde seyahat eden yolcular yanlarından hızla geçen beyaz Mercedes araba içindeki çifti hayranlıkla seyrederek. Öyküde yoğun önsemeler olmasa da metnin içindeki “Yol kenarında ağaçların yaprakları süzgülün süzgülün toprağa bakıyordu” (s.29), “Yanından fırtına gibi geçen beyaz Mercedes araba (...)” (s. 32) gibi birkaç cümle kötü bir şeylerin olacağını okuyucuya hissettirir gibidir. Araba o kadar hızlı gider ki bir çocuğa çarpar çarpmaz çocuk ânında ölür. Aslında yazar burada Maupassantvari olay öykülerinde olduğu gibi alışkanlığı kırma yöntemini kullanmıştır. Yolun kenarında tarlada çalışan ırgatlar çocuğun ailesidir ve çocuğa çarpan adam ve kadını derdest etmeye karardır. Yazar burada okurun merakını kamçılar, okur otobüse sığınan kadın ve adamın otobüsten çıkarılıp çıkarılmayacağını, otobüstekilerin zarar görüp görmeyeceğini düşünür, öykünün tansiyonu bu bölümünde iyice tırmandırılır. Tam bu noktada arabayı taşıyan köylüler cam kırıklarının kendilerine sıçramasından korkup otobüsten uzaklaşınca şoför bu boşluktan istifade ederek otobüsü kaçıtır. Köylülerin otobüsü ele geçirip adamı, kadını hatta onları teslim etmeyen otobüsteki yolculara zarar vereceği beklenirken beklenmedik bir sonla araba bu kaostan kurtulur. Bu düzen bütünüyle Maupassantvari olay öyküsü düzeni ya da radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçiliğin olay öyküsü düzenidir. Bununla birlikte öykücü her şeyi metinde söylememiştir, olay öyküsüyle yazdıkları bütünüyle kapalı metinler değildir. Okuru sorgulatan, düşündüren öykülerdir. Olay öyküsüne yakınlıkları eserleri beklenmedik sonlar yahut katastrofik sonlara sahip olmasa da öyküler şaşırtıcı, etkileyici yahut çarpıcı bir sonla biterler.

“Küçük Şehrin Soğuk Geceleri”, “Yunus İle”, “Küçük Bir Burjuva Acıları”, “İhanetin Resmi”, “Amca” durumlara odaklanması, diyalogları yoğun kullanması, bir ânı hedef alması, sezdirme ve çağrışımlara dayanması gibi daha birçok açıdan Çehovvari durum öyküsüne benzer. Yazar bu öykülerinde tarafsızdır. Sadece olaylara şahitlik eder, müdahale etmez. Diyaloglar, hareketler, fiziki portreler, tabiat tasvirleri, yaşamdan alınmış teferruatlar ile öykü kişilerinin iç dünyası yansıtılır, derin psikolojik tahliller yapılmaz, bilhassa diyalog tekniği bu konuda öykücünün önemli bir yardımcısı olmuştur. Yazar söylemek istediği mesajı anlatmak yerine gizler, sorunsallar ortaya konar ama reçete sunulmaz. Açık sonlu öykülerdir, okura geniş bir yorumlama fırsatı sunulmuştur.

Özakin hem olay öyküsü hem de durum öyküsü eğiliminin olanaklarından yararlanır. Olay öyküsü yazmasında yaşanan toplumsal sorunların okuruna daha net bir şekilde göstermek/aktarmak istemesi önemli bir rol oynamış; 1940 Kuşağı gibi Marksist bağlamları da olan bu sorunsalların anlatımında olay öyküsü eğilimi daha cazip gözükmüş olmalıdır. Yazar bu merhalede kalmamış, durum öykücülüğüyle de yazarak kendisinden önceki toplumcu gerçekçilerin pek başvurmadığı bu eğilimle de toplumcu gerçekçi içeriği ele almıştır, bir nevi toplumcu gerçekçi eğilimi kendi sanat duyarlılığıyla dönüştürerek bu geleneğe farklı bir ses getirmiştir.

Nazlı Eray bir söyleşisinde Sait Faik ve Çehov okumaktan zevk aldığını ve bu yazarları kendine yakın bulduğunu söyler (Andaç, 1996c, s. 144). Eray için Çehov’u Sait Faik’in bazı öykülerinde dönüştürdüğü gibi ele almıştır diyebiliriz. Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan* çizgisini başka bir boyuta taşır. *Havuz Başı*, *Son Kuşlar*’da kendisini hissettirmeye başlayan *Alemdağ’da Var bir Yılan*’daki gerçeküstü ve fantastik düzlemine benzer bir yöntemi Eray yazma biçimi olarak öykü estetiğinin odağına yerleştirir. Bir söyleşide İzzet Yaşar’ın (1982) Nazlı Eray’a yönelttiği, Sait Faik ile Borges denize düşse ve tek bir can simidi olsa hangisini kurtarırdın sorusuna öykücü şu şekilde cevap verir:

(...) *Hişt, hişt! Der can simidini Sait’e atarım. Biliyorsun Borges’in gözleri artık hiç görmüyor, yanında hep bastonu var. Onunla düşmüştür denize... Bu sırada Sait can simidini takar, “Aman Sait Borges’i kolla!” diye seslenirim ona. Sait Borges’in suyun üstünde gezen bastonunu yakalar, sandalın ucuna takar,*

yardım eder Borges'a o da bastonuna tutunur. Sonra ben ikisini de çekerim sandala (s. 12).

Nazlı Eray bazı öykülerinde Çehov gibi memur öyküleri yazar, apolitik tutumu baskındır, siyasi kimliğini perdeler, tarafsızdır, tıpkı Çehov gibi öykü kişilerinin birer gözlemcisi, şahididir, bu bakımdan didaktik değildir ve toplumculuk perspektifi yoktur.

Eray'ın öykü tekniği Çehov'dan birçok yönüyle de ayrılır. Öykülerinin bir yolculuğu, bir serüveni aktarmayı odaklanması onu yer yer bir durum öyküsü olmaktan çıkartır. “öykülerimde hareket, insanı şaşırtan unsurlar var” (Anıl, 1976, s. 15) diyen Eray'ın öyküleri yer yer lineer akışla ilerler, bu tarz öyküleri olay öyküsüne yakınladır; ama yolculuk serüvenin öykü kişilerinin iç yolcuğuna doğru daha soyut bir âleme kayması, bu iç dünyanın gösteriminde birtakım insanın psikolojik yönlerinin açığa çıkarılması Eray'ın öykülerini olay öykücülüğünden uzaklaştırır. Öykülerinde şaşırtıcı ve merak uyandırıcı unsurlar vardır, ama beklenmedik sonlar yoktur. Fantastik ve gerçeküstü unsurları kullanması Sait Faik'in öykücülüğüne benzemekle birlikte Maupassant'ın öykülerine de benzer.

Ah Bayım Ah yazarının öykülerde anlatıcının iç sesi sürekli işitilir, bir nevi iç konuşma tekniği kullanılır bununla birlikte derin psikolojik tahliller değildir bunlar. Öykü kişilerinin görülmeyen yaşantıları Çehov gibi, diyaloglar, hareketler, fiziki portre, tasvirler yaşamdan alınmış ayrıntılarla açığa çıkartılır. Bütün aktarım ben anlatıcının iç sesiyle, tek bir ben anlatıcının bakış açısıyla okura aktarılır. Öyküler, Çehov'un öykücülüğü gibi açık sonludur, bitmez, ayrıca mizah ve ironi de bu bitmeyen açık sonlu öykülerdeki önemli bir unsurdur. Çehov'un aksine karakterler çoğunlukla burjuvalardır. Sezdirme ve çağırışına tamamen açık olan Eray öykülerinde anlatmaktan çok anlamı gizler, yazar-anlatıcı bir izleyici konumundadır, hiç metne müdahale etmez. Bir reçetesi, aydınlık bir fikri yoktur. Anlamsal boşlukları ideal okur doldurur. Ancak yoğun imgesel söylemler, fantastiğe kaçan betimlemeler yer yer Eray'ın öyküsünü antropomorfizme dayandırır. Kısaca Sait Faik'in bilhassa *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'daki durum öykücülüğünün bir nevi geliştirilmiş, bir adım öteye taşınmış şeklidir. Eray'da durum ve olay öykücülüğü iç içe ilerler.

2.2. Bilinç Akışı ve İç Konuşma Eğilimi

2.2.1. Bilinç Akışı ve İç Konuşma

Bilinç akışı ve *iç konuşma*, modernist tavrı yazarların tercih ettiği tekniklerdir. Modernist edebiyatla birlikte birey ve bireyin iç yaşantısı odak noktası alınır. Bu teknikler aracılığıyla bireylerin görülen ve yüzeysel olan gerçekliğinden çok görülmeyen yaşantısının derinliğine ve gerçekliğine gözler çevrilir. Böyle bir gerçekliği yüzeye çıkarabilmek için en uygun yöntem/ler olarak *bilinç akışı* ve *iç konuşma* tekniklerinin kullanımı modern öyküde yaygınlık kazanır.

İç konuşma öyküde kurmaca kişilerinin psikolojik yaşantısını analiz eden bir tekniktir. Terimin çerçevesi psikoloji bilimi kapsamında çizilir. İç çözümleme tekniğinin ortaya çıkardığı yapaylığı ve dolaylı anlatım şeklini aşmak, ilahi bakış açısının hâkim gücünü kırmak, öykü kişilerinin zihinsel süreçlerini, onların etkinliğinde vermek çabaları istikametinde kullanıma girmiştir (Sazyek, 2013, s. 167). Modern yazarlar kurmaca kişilerinin görülmeyen yaşantısına *iç konuşma* tekniği ile projektör tutarlar. İç konuşma kurmaca figürün psikolojik boyutunu doğal ve doğrudan aktarma da güçlü bir tekniktir.

Bilinç akışı ise kurmaca kişilerinin görülmeyen yaşantılarını aracısız ve bütün karmaşasıyla yansıtabilmek gayesiyle çağrışıma dayalı birbirini takip eden ilintisiz ve çoğu bağlantısız cümleler tarzında uygulanan bir tekniktir; iç konuşmanın düzensiz bir şeklidir de denebilir. İç konuşma gibi ilk çıkış noktası psikoloji olan bilinç akışı, figürlerin iç dünyasını (görülmeyen yaşantısını) herhangi bir aracı olmaksızın yansıtmaya çabalarının bir ürünüdür. İç konuşmanın bahsi geçen düzensizliği tüm doğallığına ve doğrudanlığına nazaran bilincin işleyişindeki düzensizliği tam manasıyla temsil edemediği düşüncesine dayanan teknik kaygılar bilinç akışı tekniğinin oluşmasındaki ana gerekçelerdendir (Sazyek, 2013, s. 76-77). Bu tekniklerin modern insanın nevrotik ve kaotik gerçekliğini başarılı şekilde yansıtabilmekteki yetkinliği modern yazarların bu tekniği seçmelerinde önemli rol oynamıştır.

Edebiyatta modernist hareketin çıkış noktasının *bilinç akışı* tekniği olduğu söylenmektedir (Tosun, 2014, s. 68). Modernist edebiyat bilinç akışıyla kendini ifade ederek kendinden önceki edebiyattan -yansıtmacı modernistlerden- ayrılır. Bu noktada bilinç akışı gelenekle hesaplaşarak yeni konumundaki modern insanı yansıtmada bir

araç olur; metropollerde ve büyük kentlerde sıkışmış, bunalmış, iyice yalnızlaşmış modern bireyin “içe dönük suskunluğunun sesi” hâline gelir. Farklı şekilde söylersek “modernizmin yeni eleştirel dili[dir]” (Tosun, 2014, s. 70). Bu tekniğin uygulandığı öykülerde bilinç bir anda devreye girer; hisler, izlenimler, yaşananlar bir düş/hayal atmosferi içinde öyküye sızar ve gittikçe derinleşen anlatım düşselleşir. Öykü figürlerinin zihinsel yolculuğunda okur şiirsel bir ritme ulaşır, bu psikolojik macerada bireylerin görülmeyen dünyalarına şahit olur. Bilinç akışı tekniğini kullanan öykücülerin bütün bu ruhsal manzarayı oluştururken kullandıkları araçlar: “zaman, dil, şiir ve ritim[dir]” (Sağlık, 2014, s. 134)

2.2.2. Öykücülerin Bilinç Akışı ve İç Konuşma Tekniklerine Yaklaşımları

Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sola eğilimli bu yirmi öykücü, Türkiye’nin modernleşme sürecinde sosyokültürel, siyasal, sanatsal, askerî vb. alanlarda yaşanan toplumsal kaoslardan benlikleri parçalanan öykü kişilerinin varoluşunun ifadesinde iç konuşma ve bilinç akışının tüm olanaklarından etkili bir şekilde istifade etmiştir. Toplumsal olay ve olgulardan delirmenin eşiğine gelmiş, delirmiş modern bireylerin parçalanmış benliğinin, bilinç süreçlerinin daha doğrusu delir(til)miş modern bireyin dilinin ifadesi için öykücüler iç konuşma ve bilinç akışı tekniklerini kullanmışlardır. Burjuvaların ve küçük insanların yozlaşmasını, yabancılaştırmasını, parçalanmışlığını, düşüşünü, kayboluşunu, benliğini ve aklını yitirmesini bilinç akışı, iç konuşma gibi modernist tekniklerle anlatma yolunu seçmişlerdir. Bilhassa gayr-i ahlaki, bayağı, iğrenç, çirkin vb. durum ve olayların anlatımında bu teknikleri eleştirilerini gölgelemek için kullanmışlardır.

Savaş, yıkım, ihtilal, sıkıyönetim, tutuklama, hapis, işkence, ev baskınları, öğrenci olayları, grev, boykot, eylem, lokavt, ölüm, bulantı, dram, trajedi gibi kaotik fenomenlerin kurmaca evrende ifade edebilmesi için kaotik bir dile ihtiyaç duyulmuştur. Atom bombasının, napalm füzelerinin dünya çapında yarattığı yıkımın modern bireylerin benliklerini de parçalaması anlatı dünyasında kurmaca kişilerinin görülmeyen yaşantısının anlatımında modern psikolojik tahlil yöntemlerini kullanmayı elzem hâle getirmiştir. Dünyaya ve Türkiye’ye damgasını vuran bu olaylara ve psikanalizimdeki gelişmelere ilgisiz kalmayan dönemin yazarları öykülerinde yeni çağın bu getirilerinden yararlanmışlardır. Kapitalist dünyanın derinleştirdiği modern bireydeki doğaya, yaptığı

işe ve kendisine yabancılaşmayı, makineleşmeyi, yozlaşmayı dolaylı yoldan eleştirebilmek adına öykü kişilerinin bilinç süreçlerine bu yöntemlerle ışık tutmuşlardır. Böylelikle okurlara, farklı sınıf ve statüdeki insanların evrensel ve ulusal anlamda vuku bulan toplumsal olaylara reaksiyonlarını aracısız bir şekilde aktarmışlardır.

Bahsi geçen yirmi öykücünün çoğu bir önceki 50 Kuşağı'nın bilinç akışı ve iç konuşma ile inşa ettiği öykü birikimden ziyadesiyle istifade etmeleri bir yana birçoğunun yabancı dile olan istidatları dolayısıyla Batılı yazarların eserlerini orijinal dilinden okuyabilmeleri, modern psikolojik tahlillere dünya edebiyatında yeni bir nefes getiren Woolf, Joyce, Proust, Marquez, Borges gibi daha birçok önemli yazardan yaptıkları çeviriler ve dönemde artan çeviri faaliyetleri, -bilinç akışı, iç konuşmanın yanı sıra- modern bireyin psikolojik süreçlerini gösteren teknikleri kullanmalarında ve bu tekniklere yeni boyutlar kazandırmalarında bir hayli etkisi olmuştur. Çalışmamızda ele aldığımız öykücüler bu birikimin ışığında yazdıklarıyla Türk öykücülüğüne, bilhassa 1980 sonrası Türkiye'de hızlanmaya başlayan postmodern edebiyat nüvelerinin inşasındaki katkıları şüphesiz çok önemlidir. Zira bu öykücülerin genelinin 1980 sonrası verdiği ürünlerde postmodern öyküye doğru bir evrilme yaşadıkları da aşîkârdır. Hem 1940-1950'nin dönemlerinin biçimsel birikimi hem 1960-1980'lerde bu biçimselliğe kattıklarıyla 1980 sonrası edebiyatın yeni bir ses ve nefes bulmasında önemli rol oynamışlardır. Sonuç olarak bilinç akışı ve iç konuşma ele aldığımız öykücülerin çoğunun kullandığı, dönüştürerek sonraki nesillere aktardığı, toplumsal ve bireysel sorunlardan bunalan modern bireyin görülmeyen yaşantısını aydınlattığı, dönemin öykücülerinin eleştirilerini gölgelediği modern biçimsel tekniklerdendir.

Peride Celal öykülerinde kurmaca kişilerinin iç dünyasını aydınlatır. Yazar öykülerinde kapitalist yaşam biçiminin ve burjuva hayatının içindeki kültürel ve toplumsal yozlaşmışlığın, çürümenin ve yabancılaşmanın bireylerin zihin süreçlerini nasıl etkilediğini gösterir. Amacı kapitalist toplumun zihinsel olarak bilhassa genç kızların -ve erkeklerin- bilinç dünyasını nasıl sömürdüğünü anlatabilmektir. Bu bakımdan en fazla yanaştığı teknik iç çözümlemedir, bazı öykülerinde iç konuşmaya da yer verir; iç konuşmalar bir hayli kısıtlıdır. Bazen iç konuşma ve iç çözümlemenin iç içe geçtiği bölümler de görülmektedir. Tek amaç kapitalist dünyanın içinde benliğini yitirmiş, kaybolan, zor yaşama koşullarına katlanmak zorunda kalan, etrafındaki zenginleri, burjuvaları, güzel kadınları kıskanan bireylerin iç dünyalarını

şeffaflaştırmaktır. İç konuşma ve iç çözümle tekniklerinin iç içe girdiği bu şeffaflaştırmalardan birisi “Jaguar”da şu şekilde görülür:

*Kız aldırmadı. Umurunda mıydı onun. Hep o Jaguar, hep o fabrikatör oğlu.
Artık, dinle de doyma. Allah belanı versin senin be, deli geveze! diye bastı
küfrü. Kıza çok kızılıyordu sırasında. Karşıma geçmiş şeytan çatlatıyor bu
şellafe! Bunlar bilseler! Bilmezlerdi herifin geceleri nasıl saldırdığını,
kıskançlığını, hainliğini (s. 68)!*

Celal’in öykülerinde bilinç akışı tekniği veya bilinç akışına benzer bir teknik Jaguar adlı kitabında hiç görülmez. “Putana” adlı öyküde ise Celal’in iç konuşma tekniğini kullandığı görülür. Öykücü çağdaşları gibi bireylerin iç dünyalarını açmayı, insanın görülmeyen yaşantısına yönelmeyi tercih eder. Öykü kişilerinde oluşan psikolojik buhranları, nevrozları psikolojik tahlillerle açığa çıkaran Celal, döneminin öykücülerine benzer şekilde kapitalist sistemin bireyleri zihinsel olarak ne şekillerde etkilediğine odaklanır.

Şükran Kurdakul kurmaca karakterlerinin iç dünyasını şeffaflaştırmak adına iç konuşma ve -bir nevi- bilinç akışı tekniklerine eğilim gösterir. Öykülerinde bireylerin iç dünyasına çevirdiği bakışı ile dış unsurların -çevre, tabiat, nesne, eşya vb.- betimlemesi ruhsal çözümlemelerle birlikte yürür. Algısal zaman, mekân ve nesne kullanımları psikolojik tahlillerle iç içe geçer. Dolayısıyla öykülerde aksiyon sönükleşir, genelde neticelenmiş bir olayın bireyin iç dünyasında yargılanması, figürlerin kendi kendileriyle hesaplaşması bir nevi bilinç akışına benzer bir yöntem ve iç konuşmalarla verilir. Bu sebeple tahlillerde haddinden fazla derinleşme kaçınılmaz bir hâle gelmiştir. Özyalçınır (1971) Kurdakul’un öyküleme yöntemi için “bir tür psikolojik öyküleme” (s. 99-100) ifadesini kullanır.

Kurdakul’un geniş bir tarihsel perspektif içine sıkıştırdığı öykülerindeki kişilerin yaptıkları, yapmadıkları, yaşadıklarının beraberinde getirdiği iç sorgulamalar ve hesaplaşmalar açığa çıkartılır. Burada figürlerin bilinç süreçlerini gösteren teknikler toplumculuk anlayışının bir yansıması olarak eleştirel bir dile dönüşür. Kurdakul, - çağdaşlarından farkı- sadece toplumsal ve siyasal açmazların bireyin düşün dünyasında açtığı yaraları göstermekle kalmaz bireyin bu süreçlerde seçimleriyle inşa ettiği yaşamındaki iç hesaplaşmalarını da açığa çıkartarak okurun gözlerini kendi içine/benine çevirtir, yapıp ettikleriyle bir hesaplaşma içine sokar. Toplumcu ve eleştirel gerçekçi

içeriklerin ağır batığı öykülerinde Kurdakul iç konuşma ve bilinç akışı tekniklerini kullanarak 1960-1980 arasında öykü yayımlayan yazarlarla koşutluk gösterir.

Modernizm, kapitalizm, kentleşme, darbe, terör, işkence, tutukluluk vb. sosyal yaşamı derinden sarsan olay ve olguların fertlerin iç dünyasında yarattığı tedirginlik, güvensizlik, korku, iletişimsizlik, yalnızlık, ötekileşme vb. duyguları kurmaca dünyaya aktarabilmek için **Adalet Ağaoğlu** öykülerinde bilinç akışı, iç konuşma ve iç çözümleme tekniklerini kullanır. Darbe dönemlerinin gergin siyasi ve sosyal ortamının toplumda ve fertlerde yarattığı kaosu ifade edebilmek, bu ortamın neden ve sonuçlarını öykülerinde irdeleyebilmek adına bu tekniklerin kullanımı *Yüksek Gerilim* yazarı için kaçınılmaz olmuştur.

“Adi Suçlu” (2014) isimli öyküde yaşanan bazı olayların toplumu ve bireyleri nasıl ve ne şekillerde etkilediğini anlatmak için öykü kişinin zihin dünyasını bir sahne olarak kullanan *Yüksek Gerilim* yazarı öykü boyunca başkışının iç konuşmalarını bizlere aktarır. Bu öykü figürü aydın, okumuş ve sol görüşe yakın bir figürüdür, onun hayata bakış açısından ve düşünce dünyasından dönemde yaşanan toplumsal olayları görürüz. *Örnek okur* (Eco, 2013, s. 20) figürün bilincinde gezinirken yaşanan ortamdaki haklı ve haksız olayları kendi dünyasında yorumlar. Yazarın öykülerinde tarafsız olması okurun olaylar hakkında objektif olarak hüküm vermesini ve yorumlamasını kolaylaştırır. İç konuşma anlatıda öykü figürü üzerinden yazarın eleştirel diline evrilir.

Aksiyon unsurları iyice azalan bu öykülerde Ağaoğlu, iç konuşma, bilinç akışı veya iç çözümleme ile toplumda yaşanan olayların öykü kişilerinin psikolojik dünyalarında meydana getirdiği duygulanımları dile getirir. Bunları okuyan okur bir taraftan toplumsal olayların farklı sosyal statüdeki ve ideolojideki figürlerin bakış açısından toplumsal bir varlık olan bireylerin iç dünyasında yarattıklarını görürken diğer yandan da toplumda yaşananları yine bu farklı sosyal statüdeki ve ideolojideki figürlerin bakış açısından okuyarak çeşitli şekillerde yorumlar ayrıca yazarın toplumsal eleştirilerini de yine bu figürlerin bakış açıları üzerinden okur. Bu bilinç akışları, iç konuşmalar ve iç çözümlemeler farklı ideolojideki, farklı sınıftaki insanların toplumsal olaylara ne şekillerde reaksiyon gösterdiklerini öykü kişileri üzerinden okumak adına önemlidir, yazar bazen doğrudan ama çoğu zaman dolaylı ve ironik olarak bu çeşitlilik içinde eleştirisini bu teknikler aracılığıyla okura aktarımını gerçekleştirir. Sonuç olarak

tüm bunlar öykülerde modernizmin, kapitalist sistemin yozlaştırdığı kurum, kuruluş ve bireylerin eleştirisine dönüşür.

İnsanı Freudyen açıdan ele alan **Leyla Erbil**, anlatı kişilerinin macerasını *bilinçdışının* ışığında öykülerine yansıtır. Öykülerinde söz ve cümle dizimindeki standart sapmalarla dilde yaptığı deformasyon, imgeye yaslanan bir dil, alışılmadık noktalama işaretleri kullanımı ya da hiçbir noktalama işaretinin kullanılmayışı, yazım konusunda standart dışı uygulamalar, birbirine bitişik kelimeler, kelime grupları, cümleler, anlamsal olarak kullanım dışı ifadeler, serbest çağrışım yöntemi ile Erbil, insan zihninin ve bilinçdışının karmaşık yapısını göstermeye çalışır. Erbil'in bireyi bu yöntemlerle ifade etme tarzı bilinç akışı tekniğini kullanmasını kaçınılmaz kılar. "Bilinçli Eğinim" (2019) adlı öyküde bu söylediklerimiz şu şekilde görülür:

(...) HER NENLERDEN ÇIKTIRASI arıtip acunu Belma'lar, Rüstem'lerden
başşaşağı... Anıları gereksiz bırakası hih hih hih
ANILARYENİDENBAŞLAMAKSABAHLARABEŞLEREALTIYEDİSEKİZLEREUYANM
AKLARA... Hih hih A B C ve sessiz ve seslilerle ve 1 3 5 7 9'larla hadi başla
deseler HADİ artık yetti der neyin yetip neyin yetmediğini belli etmez hiç
"HADİBAŞLA"lı gölgeli kıyıların yakamozlarını dikmeye yeniden kaditti
sülünesti (...) (s. 27).

Erbil'in bilinç akışı kimi zaman bireylerin varoluşsal bulantılarını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu kullanım tarzı *Hallaç* adlı kitaptaki öykülerde birçok açıdan görünür. Ataerkil-otoriter devlet ve toplum mekanizmaları ile sürekli baskılanan, üretilen toplumsal değerler ile uzlaşamayarak ötekileştirilen, patriarkın gölgesinde fiziki ve psikolojik baskı görerek kadınlığını, cinselliğini inşa edemeyen, özgürce yaşayamayan öykü kişilerinin bilinçdışı büyük ölçüde tahrip olur. İçten ve dıştan bu saldırılara maruz kalarak baskılanan bilinçdışı Erbil'in kaleminde dile geldiğinde sadece gramatik açıdan değil anlamsal açıdan da bir delinin, şizofrenin, manik depresifin, megalamanın ya da obsesifin öyküsüne dönüşür. "Sarhoş Yaşantılar"da (2019) birey, *Onların değerlerine göre var olmaya çalışırken YENİ DÖKÜM KİŞİLİK* inşa eder. Kendisine kodlanan rollerin karmaşasından kurtulamayan bireyin zihinsel sancıları öyküde şu şekilde görülür:

*Kişiliğindeki yeni yırtık yerleri o bahanelerle hemen örüverdiğini onardığını
kişiliğini tazelediğini ve bu örgülü dokulu YENİ DÖKÜM KİŞİLİK'le çevreyi*

olduğunca kendisini de inandırdığı gerçektir bu yeni döküm kişilikle de başka aşklara uğraşlara her çeşit toplumsal ilişkilere yöneldiği de görülmüştür ancak bu yeni döküm kişiliğin duygusu us algıları başka uğraşlara yönelterek mi kazanıldığı yoksa o kendi kendini yaratan bahanelerle önce KİŞİLİK DÖKÜP ardından mı YENİ UĞRAŞLARA yöneldiği de düşünülebilir (s. 39).

Bunların dışında Erbil'in "Ayna" ve "Bunak" (1977) adlı öykülerinde bilinç akışı dili Füzûzan, Uyar, İleri'nin cumhuriyet burjuvazisi yaşlı kadın anlatıcılarına/karakterlerine benzer bir şekilde sayıklama ile verilir. Erbil, bu öykücülerden farklı olarak bilinç akışının bozuk gramer yapısını da öykülerinde kullanır. Erbil'in bilinç akışı bütünüyle modernistlerin kullandığı şekliyle koşuttur. O sadece toplumsal dinamiklerin gölgesinde bunalan insanları değil delirmenin eşliğine yaklaşmış şizofrenik bireyin de anlatımında bilinç akışını kullanır. Bilhassa "Ayna"da yaşlı kadının parçalanmış benliğini yansıtır, "Bunak"ta ise rüyanın dili ile bilinç akışı iç içe geçer. Kısaca Türkiye'deki toplumsal karmaşalardan, ideolojik saplantılardan daha açık şekilde söylersek Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşanan toplumsal kaoslardan benlikleri parçalanmış öykü kişilerinin varoluşunun ifadesinde Erbil, bilinç akışının tüm olanaklarından etkili bir şekilde istifade etmiştir.

Füzûzan, kapitalist ve modernist bir toplumda küçük insanın yozlaşmasını, yabancılaşmasını, parçalanmışlığını, düşüşünü, kayboluşunu *bilinç akışı*, *iç konuşma* gibi modernist tekniklerle anlatma yolunu seçen bir yazardır. Bilhassa gayr-i ahlakî, bayağı, iğrenç, çirkin vb. durumların anlatımında bilinç akışı, iç konuşma yahut iç çözümleme tekniklerini kullandığını görürüz. Örneğin "Benim Sinemalarım"da (2015) Nesibe'nin ailesi kızın eve fazla para getirmesini sorgulamazlar. Nesibe'nin Beyoğlu'nda bir dükkânda çalışarak bu parayı kazanamayacağı aşikârdır, ancak anne ve baba bu duruma göz yumarlar. Bu yoklukta Nesibe annesine bir de dikiş makinesi alır, hatta makineyi almaya birlikte gidilmiştir; taksitleri birlikte ayarlamışlardır. Nesibe yaşlı adamlarla yatarak para kazanması bir yana, bir de genç bir subaya vurulur. Ancak üvey teyzesinin kocası -eniştesi- bunları birlikte görünce annesine, annesi de Nesibe'nin babasına söyler. Nesibe, yaşlı adamlarla gezmesine göz yuman, ama genç bir subayla gönül eğlendirmesini namussuzluk olarak gören ailesinin bu bayağı zihniyetine isyan eder. Bu konuda onun iç konuşması şu şekildedir:

Paraları alırken iyiydi. Benim ne umurumda sanıyorlar. Öldürecekmiş. Yaşıtlarımla gezmeyecek miyim? Beni de beğeniyorlar işte. Yok iyi aile kızı isterlermiş. İşe gidip gelirken görüyorum, iyi aile kızlarını. Benden üstünlükleri neymiş yani! Yavuz Sineması'ndaki filmde nasıldı? Ben de o olanlara bayılmıyorum ya!.. Gitmezsem haber salıyorlar dükkâna. Arıyorlar beni. Namusmuş, vururmuş babam (s. 30).

Bu teknikler Füzuran'da modernizmin ve kapitalizmin eleştirel diline dönüşür. Eleştirmek istediği şeyi doğrudan yap(a)madığı zaman bilinç akışı tekniğine yer verir. Figürlerin hayatları üzerinden toplumu, kapitalist sistemi, modernizmi ve bunlarla bağlı olan devlet sisteminin/politikalarını eleştirir. “Özgürlük Atları” öyküsünde devletin eğitim politikalarını eleştirirken Füzuran'ın (2018a) iç konuşma ve bir nevi bilinç akışı diyebileceğimiz bir tekniği de kullandığını görmekteyiz.

Ben o zamanlar bu öfkeyi ve yoksulluğumu bilmiyordum. Parasız yatılı sınavına girerken, Tanrı'ya dua ediyordum.

Ne sandınız, o zaman Tanrı vardı. Onunla aramıza dünya girmemişti... İlkokulu bitirmiştım. Ellerimde zafiyet bezeleri... Sınavı kazanmalıydım. Hiç yolu yoktu başka okumamın (16).

Selçuk Baran'ın 1960-1980 yılları arasında yayımladığı öykü kitaplarında bilinç akışı tekniğini kullanmamıştır. O da çoğu çağdaşı gibi bireyin iç dünyasının yankılarına kulak vermiş ancak bunu yaparken daha çok iç çözümleme ve iç konuşma tekniklerini kullanmayı tercih etmiştir. Buna ilave olarak diyalog tekniğine sıklıkla başvurmuştur. Genelde ilahi bakış açısıyla üçüncü kişi anlatıcıyı kullanır, bu tarz öykülerinde iç çözümlemeler ve diyaloglar ön plana çıkar. Bazı öykülerde ise üçüncü kişi anlatıcının iç çözümlemeleri yer yer diyaloglarla iç içe giren sanki bir iç konuşma gibi ilerler, “Işıklı Pencerele”de (1974) şu şekilde görülür: “Çayın yanına kurabiye de korum, dedi. Bir gören olsa... Umursamazlıkla, nerdeyse çocuksu bir zevkle omuzlarını silkti. Ve kendini dün akşamkinden daha özgür, daha güçlü ve kararlı hissetti. Ben bitişik komşunuzum, derim diye düşündü” (s. 53-54). Ben anlatıcıyı kullandığı öykülerde ise iç konuşma ve diyaloglarla bireyin görülmeyen yaşantısına ışık tutar. Mesela “Oyun” (1974) adlı öyküde diyaloglarla ilerler; kurmacanın aksiyonunu, olay örgüsünü figürlerin konuşmalarından lineer olarak takip edebiliriz, bu konuşmaların arasına giren ben anlatıcının iç konuşması da görülür (s. 126).

Sonuç olarak Selçuk Baran, bireyin iç dünyasına eğilirken bilinç akışı yerine iç konuşma, iç çözümleme ve diyalog tekniklerini kullanmıştır. Ama tüm bu öykücüler onun da gibi yegâne amacı toplumsal olay ve olguların bireyin görülmeyen yaşantısındaki etkilerine ışık tutmaktır.

Adnan Özyalçiner varoluşçu içeriklerin daha çok öne çıktığı, bireyin bilinç dışı süreçlerine odaklandığı *Panayır*, *Sur* ve *Yağma*'da iç konuşma, iç çözümleme, diyalog ve çoklu anlatıcı tekniklerini daha yoğun kullanır. Bu tavrı *Yıkım Günleri* adlı kitabından sonra giderek azalmaya başlar. İç çözümlemelerle ilerleyen ilk öykülerinde iç konuşmaları **kalin** karakterlerle belirtir ancak bu uygulamayı öykü kitaplarının geneline yaymaz. Bazen bu konuşmalar bir nevi bilinç akışı gibi de verilir. “Panayır”da (1983) şu şekilde görülür:

Kızın gözlerini ateş sardı birdenbire. Salaşa her akşam yüzlerce insan, yemeklerini yarım yamalak yiyip, koşardı. Tam üç ay, diye düşündü, aynı piyes. Salaşta her akşam Yıldızlar. Toz. Tıslayan lüküsler Lüküslerin ötesi. Karanlık. Kıpırdayan, ıslık çalan, kabak çekirdeği yiyen karanlık. Ve iki tane üçyüz: Altyüz. Göz. Altyüz göz. Karanlık altyüz yerinden yanardı. Altyüz (s. 12).

Bu tarzda benzer bir uygulamayı “Çıplak Bir Ampulün Altında Olup Bitenler” (1983) adlı öyküde de görmekteyiz. Buna karşın Özyalçiner'in çoğunlukla kullandığı yöntem iç çözümlemedir. Söz gelimi “Tanrı Katında” (1983) adlı öyküde şu şekilde görülür:

Tedirgin olmuştu Tanrı. Bütün nedenlerin başı olan ben, diyordu Tanrı, nasıl oluyor da bu küçük ama yürek paralayıcı isteğimin nedenini bilemiyorum? Tedirgin olmuştu Tanrı. Derler ki Tanrı, ilk o gün, sarsılmaz gücünden, erişilmez yüceliğinden yana kuşkuya düştü. Tek yönetmen olan ben de mi yönetiliyorum yoksa, diye düşünmeye başlamıştı (s. 132).

Öykücünün ilk üçkitabında bu örneğe benzer kullanımların yoğunluktadır. Olay ağırlıklı öykülerin yer aldığı *Yıkım Günleri* ve *Gözleri Bağlı Adam*'da ise öykücü Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'in öykülerine benzer bir şekilde bireyin iç dünyasını gösterebilmek için diyalog tekniğini arttırır. Bu kitapta da iç çözümlemeler çoğunluktadır. Dönemin öykücülerini gibi Adnan Özyalçiner'in öncelendiği esas unsur

toplumsal kaosların bireyin görülmeyen yaşantısında yarattığı yıkımları, çalkantıları gösterebilmektir.

Sevgi Soysal'da bilinç akışı tekniği modern bireylerin parçalanmış benliğini göstermede en büyük yardımcısıdır. İlk öykülerinde varoluşçu tavrının baskınlığı öykü kişilerinin bilinç süreçlerin aydınlatmada bilinç akışını vazgeçilmez bir unsura dönüştürmüştür. Varoluşçular gibi Hitler'i, II. Dünya Savaşı'nı ve savaş sonrasında yaşananlara maruz kalan insanların gerçeklik algılarının çöküşünü öykülerinde işlemesi bilinç akışını kullanımını zaruri bir hâle getirir. Atom bombası yeryüzünü delik deşik etmekle kalmamış insanların da zihinlerini parçalamış, gerçekliğin biçimini bozmuştur. Modern bireyin bombalarla yıkıma geçen bilincinin parçalanarak bölünmüşlüğüne, biçimsizliğinin ifadesi bilhassa *Tutkulu Perçem*'deki birçok öyküde gözüktür. Mesela "Düşmanlığı Olan Bu Sevinçte" (2021a) adlı öyküde bir kız çocuğunun kaos dünyasına tepkisi bilinç süreçleri şeffaflaştırılarak gösterilir. II. Dünya Savaşı gibi bir kaosu göstermek için kaotik bir dile ihtiyaç duyan Soysal (2021a) modernizmin sonuçlarını küçük bir kızın benliğini nasıl parçaladığını şu şekilde gösterir:

Sessizlik bölündü işte, daha büyük bir ağırlık onu ezdi, tüketti. Radyo, radyonun sesi, Hitler, uçaklar, savaş, savaş diyen sesi radyonun. Kulak kesilmeleri unutup beni, boğazımdaki düğümü, üstümdeki ağırlığı ansızın kesen sesi radyonun. Köye gideriz, karartmalar, bombalar, sığınaklar, büyük, yeni patlamalar, çözülen düğümler bir de, yeni yepyeni biçimlere düğümlenmeye, düğümlere çözülen düğümler - bir kız çocuğu kayıp giden, sofradan kopabilen, uçucu, kurtulmuş yükünden, bir sofra çemberinden, bir bahçe özgürlüğüne konabilen (s. 28).

Tutkulu Perçem'de bilinç akışı ve iç konuşma gibi modern tekniklerin yanı sıra Nazlı Eray'ın öykülerinde olduğu gibi sürekli kadın anlatıcının iç sesini duyarız, "kitap boyunca tek bir anlatısal ses vardır ve bu ses aynı kurgusal evrende aynı bakış açısıyla konuşur" (Öztürk, 2015, s. 54). Ayrıca 1960-1980 döneminin ele aldığımız öykücülerinde zikrettiğimiz *bir nevi bilinç akışı* tabiri Soysal için geçerli değildir. *Tante Rosa* yazarı, bilinç akışı tekniğini kullanımında yetkindir. "Hani Savaş Nerde Savaş İşte Savaş Güzel Savaş" (2021a) adlı öyküde de modern bireyin parçalanmış benliğini Lacan'ın ayna-benlik kuramıyla da anlatırken yine bilinç akışı tekniğinin parçalı, imgesel ve şiirsel, sapmalara uğramış gramatik olarak dağınık dilinden şu şekilde yararlanır:

Bir uyanışın - uyanışın - düş - bir düşün uyanışı, uyanışın getirdiği kalabalıklarla. Kalabalıkların ortasında, ta içinde kalabalıkların - eskimiş yüzüyle - bütün düşlerini görmüş olmuşluğuyla. Uyanmışlığın, düşlerin yitmesinde biçimlendiği kalabalıklarda. Sıkılmamız birlikte, bir arada en güzel SAÇMALIGIMIZ (s. 33).

Soysal'ın öykü kitaplarında bu örnekler çokça arttırılabilir. Bilinç akışı tekniği, modern insanın anlatımında varoluşçuluğun, psikanalizin, psikolojik öykünün imkânlarından yararlanan Soysal'ın öykü estetiğinin önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkar.

Modern bireyin iç dünyasını göstermede kullanılan bilinç akışı tekniğinin uygulanması konusunda *bir nevi bilinç akışı* ibaresi Soysal, Erbil, Özlü ve Gürsel'de olduğu gibi **Tomris Uyar** için de geçerliliğini yitirir. Uyar, bilinç akışını ilk dönem öykülerinden itibaren Virginia Woolf ya da James Joyce'nin eserlerinde görüldüğü şekilleriyle kullanır. Yazarın 1976'da yayımlanan Woolf'un *Mrs. Dalloway* (Woolf, 2004) çevirisi, Batılı yazarlardan yaptığı diğer çeviriler, bu teknikle yazılan pasajları orijinal dilinden Türkçeye adapte etmesi elbette kendisine farklı bir perspektif kazandırmıştır. *Mrs. Dalloway*'daki bir güne sıkıştırılan aksiyon ile olayın asgariye indirilmesi, kronolojik akmayan bir olay örgüsü, kısmi ve bütüncül ileri ve geri zamansal kırılmalar, çağrışımların dile yansıtılma biçimleri Uyar'ın da öykülerinde görülür. Bu tekniklerle kadın karakterlerin iç dünyası yansıtılırken Woolf'ta da görüldüğünü iddia edebileceğimiz *duyarlılık*ın Uyar'da da olgunlaştığını söyleyebiliriz.

Uyar, ilk dört kitabında öykü kişilerinin iç dünyalarını verirken farklı yazı biçimi (İtalik) kullanır. Öykünün akışı birden kesilerek bireyin beynine tutulan bu projekte (italik kısımlarda) kişilerin toplumsal ve bireysel olaylar sebebiyle varoluşsal buhranları sosyo-eleştirel bir şekilde dile getirilir. Bilinç akışı ve iç konuşma öykücünün *eleştirel dilidir*. Bilinç akışı ve iç konuşma teknikleri ile gölgelediği eleştirilerini -feminizmin önemli eserlerinden Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'sında (Woolf, 2021) olduğu gibi- feminist eleştiri eğiliminin içerikleriyle de verir. Söz gelimi "Yürek Hakkı" (2020a) adlı öyküde İstanbul'dan kocasının yaşadığı kasabaya gelen hamile gelin eşinin ailesi ile bir kültür çatışması yaşar. Öyküde gençliğinde, serseridir diye vermedikleri bir adamla kaçan Emine Hala'nın da yaşadıkları dile getirilir. Bu olay üzerine Emine Hala bir odaya kapatılır, evin erkeklerinden sürekli kamçıyla şiddet görür ve aklını yitirir. Söz

hakkı olmayan, kaçtı diye ailenin namusunu kirlettiği düşünülen Emine Hala hakkında iç konuşma tekniğiyle metne yansıtılan gelinin düşünceleri hem hamile kadının kültürel yozlaşma neticesinde varoluşsal buhranının dile getirildiği hem de Uyar'ın feminist eleştiri eğilimine yaklaştığı yerlerdendir:

Emine Halanın sevgilisi Hasan kendini vurmuş. Serseri dedikleri. Şimdi afiş biriktiriyor Emine Hala, elbisesizlikten yakınıyor, kahvelerden gelen plak seslerine kızıyor, pencereden sarkıp ileniyor. Bu evden artan neyim varsa kesmek, budamak isterdim. Kanasa da. Yeter ki bir erinç: ödün değil bu, düpedüz yaşama uyma. Bir şey hızlı dönüyor. Doğuma çok az kaldı. Bulantı kesildi. Karnımda bir ayak zorluyor deriyi. Annelik içgüdüsüymüş, laf... Bir çocuk sümüklükten sevilir, pantolonu yırtırken, söz dinlemezken. Ben bu çocuğu tanımıyorum daha. Karnımda. Benden ayrı değil ki (s. 68).

Uyar ilk öykü kitabından itibaren çok farklı şekillerde kullanır bilinç akışı tekniğini, ancak Woolf ve Joyce'nin eserlerindeki gibi hiç noktalama işareti kullanmadan yani tıpkı insan zihninde olduğu gibi bilincin akışını -ya da okurun Halit Akçam'ın bilincini okumasını- hiç duraksatmadan kullandığı öykülerinden biri "Emekli Albay Halit Akçam'ın İki Günü"dür:

Siz şöyle buyurun siz de şöyle daha iyi görürsünüz burdan hayır beyaz değil net bence güneş gözlüğüyle seyretmek gerekiyor ya da ekrana gözlük takmak daha doğrusu bir şey varmış ekran öyle oluyormuş hayatın gerçek tadı değil de öbürü iyi şu yeni dizi ben önce ıspanak alıyordum ama pazı hem daha kolay yıkıyor hem de mideye iyi geliyormuş diyorlar sizin beliniz benimki gibi mi ağrıyor benimki soldan vuruyor kaburgada duruyor bıçak gibi sonra yürüyor sinir herhalde efendim şimdiki çocuklar dalgın az yıkıyorlar erkeklerin dünyası ne yapılırsa boş benim oğlan daha küçük ama büyüyünce o da erkek olacak değil mi her gün dertleri artıyor süpürge bozuldu elektrik kesintisi çamaşır makinesi ütü (s. 25-26).

Kısaca Tomris Uyar, 1960-1980 arasındaki öykülerinin ekseninde yer alan toplumculuk ilkesi çevresinde olgunlaştırdığı sosyal eleştirilerini sunarken diğer birçok tekniğin yanında bilinç akışı ve iç konuşma tekniklerinin zenginliklerinde de yetkin bir şekilde istifade etmeyi bilmiştir.

Tezer Özlü'nün öyküleri anlatıcılarının iç dünyasının sesleriyle doludur. Leyla Erbil'e yazdığı mektuplarda bir karakter yaratmak, tip çizmek, öñü sonu kurmaca bir olayı anlatmak yerine alabildiğine bireylerin iç dünyasını anlatmaya yöneldiğini belirtir (Erbil, 2014, s. 25). Toplumsal ve psikolojik kökenli yaşadığı iç buhranları, intihar girişimleri, manik depresif rahatsızlığı, bunlar üzerine gördüğü elektroşok tedavisi, kendisini hiç terk etmeyen depresyon hâli *Eski Bahçe* yazarının öykücülüğüne etki eden önemli unsurlardır. Bu depresyon hâlinde zevk de alan öykücü (Özlü & Edgü, 2014, s. 27) zihninde yaşadığı bu hastalıklı hâlleri, fırtınaları, kaosları dile getirebilmek adına, alabildiğine iç dünyayı anlatabilirim ne âlâ (Erbil, 2014, s. 25) demektedir. Nitekim Özlü (2014) yirmi ile otuz yaşları arasında aklın bittiği yerleri ve çıldırmanın sınırlarını arar. Çıldırmanın, delirmenin ne denli kendisini alakadar ettiğini bilir, bu nedenle deliliği, çılgınlığı kendi kafasında, bilincinde ve beyninde yaşamaya çalışır. Akıl ve çılgınlık/delilik arasındaki ufak, yıldırım hızına sahip atlayışı kelimelerle nasıl anlatabileceğini düşünür (s. 47).

Öykülerinde bilinç akışı ve iç konuşma kullanımında Özlü'nün (2014) okuyarak beslendiği, hayranlık duyduğu ve çok etkilendiği Svevo, Kafka ve Pavese'yi de unutmamak gerekmektedir. Eserlerinde bahsi geçen öykücülerin izleri ve izleklerini de bulmak mümkündür (s. 10-11). Buraya kadar Özlü'den hareketle söylediklerimiz aslında *Eski Bahçe* yazarının bilinç akışı ve iç konuşma tekniklerini öykülerindeki uygulayış biçiminin bütünlüğünü göstermesi bakımından önemlidir.

Erbil'in, Soysal'ın Eray'ın, Baran'ın öykülerindeki sayıklayan kadın anlatıcısı Özlü'nün de öykülerinde vardır. Bu ben anlatıcılar sürekli olarak sayıklamalar, sayrılıklar, sanrılar yaşayan ve bunu dilsel olarak ifade eden kişilerdir. “Dönüş”, “Eski Bahçe” ve “Kar” (1997a) adlı öykülerdeki ileri ve geri kırılmalarla şimdiye ve çocukluğuna gelip giden anlatıcının iç konuşmaları şeklinde görülür, bir nevi bilinç akışına benzer bu sayıklamalarda anlatıcıların psikolojik olarak çektiği acıları dile getirilir. Psikanalitik bağlamları da olan bu öykülerin anlatıcıların yalnızlık, ölüm, korku, intihar, cinsellik gibi varoluşsal bulantıları açığa çıkarılır

“Gabuzzi” ve “Amerikalı Komşum Willy” (1997a) adlı öykülerde Özlü, öykünün biçimini, cümle yapılarını, dilini dönüştürür. Öyküler şiir formunda yazılmıştır, mısralarla kurulmuştur. Noktalama işreti kullanılmamış, büyük-küçük harfle

yazım kurallarına uyulmamıştır. Bazı mısralar tek kelime bazı mısralar ise bir cümle kadar uzundur. Kurallı cümleler olmakla birlikte, devrik ve eksilteli cümleler de dikkat çeker. Kendisinin de dediği gibi akıl ve delilik arasındaki ufak, yıldırım hızına sahip atlayışı kelimelerle ifade etmeye çalışması öyküyü biçim ve içerik olarak manik depresif bir bireyin kaleminden yazılmış gibi gösterir. Bazı cümleler anlamlı geçişlerle ilerlerken anlam birden değişerek farklı çağrışımlara açık cümleler, yapılar karşımıza çıkar, tüm bu yapı bilinç akışı tekniğiyle özdeş olabilecek bir yapıdadır, “Gabuzzi”de bu söylediklerimi şu şekilde görülür:

annem ve babam ödemiş'e verildiklerinde

yeniden sandığa girmek istemediği için

ö

l

m

ü

ş

küçük ninem hep gerede'deki

tahta evimizden görünen mezarlığa bakardı

- beni buraya gömecekler derdi

bir gün öfkeyle süm'ün sırtına maşayı fırlattı

oysa

süm'ün ince bacakları

çoktan

esentepe yokuşunu

tırmanmıştı

esentepe' de olmak

i

s

t

y

o

r

u

m

via corso de rienze' de

sahneaklı koltuklarda

profesörün gelmesini bekliyoruz (s. 26-27).

Sonuç olarak Tezer Özlü, 1960-1980 arasında öykü kitabı yayımlayan birçok çağdaşı gibi bilinç akışı ve iç konuşma gibi modernist teknikleri öykülerinde bireylerin iç yaşantısını aracısız olarak gösterebilmek için yetkinlikle kullanır. Özlü'nün toplumsal olaylar karşısındaki hassasiyetleri, intiharı, manik depresif teşhisi, psikolojik sorunları ve okudukları onu alabildiğine bireylerin iç dünyasını anlatmaya yöneltmiştir. Özlü; Erbil ve Özyalçiner gibi öykünün yerleşik kurallarına başkaldırarak düzyazının bilinen biçimsel formunu da deformasyona uğratar, bu onu dönemin öykücülerinden ayıran bir özelliktir.

İnci Aral, *Ağda Zamanı* adlı kitabındaki öykülerinde kurmaca kişilerinin görül-meyen yaşantısını yansıtırken iç konuşma tekniğini ve bir nevi bilinç akışına benzeyen bir tekniği kullanır. Öykülerde karşımıza çıkan geneli kadın “ben” anlatıcıların aktardıkları, anlatıcının; kişiler, olaylar, olgular karşısında iç dünyasında meydana gelen reaksiyonları göstermede etkili olmaktadır. Bu aktarımda kimi zaman iç konuşma, kimi zaman anlatıcının kendi kendine söylenmeleri, sayıklamaları, kimi zaman bu sayıklamalar ve iç konuşmanın iç içe geçtiği bir yöntem karşımıza çıkar.

Aral, Sezer'le (1981) yaptığı söyleşide genelleşebilen *beni* anlattığını söyler. Öykülerdeki bu kurmaca *benle* özdeşleşen yazar, öykü kişilerine içten bakar. Dolaysısıyla bu anlatıcılar; sayıklamalar ve söylenmelerle aslında kendi kendilerini anlatır. *Ağda Zamanı* öykücüsü, araya girerek kurmaca kişilerinin özgürlüklerini sınırlamak istemez. “Bıraktım, durmadan konuşsunlar, düşünsünler, söylensinler, düş kursunlar” diyen Aral, anlattığı kişilerin davranış ve duygularını dışarıdan müdahale eden bir anlatıcı-öykücü olarak ikide bir söze karışmayı istemez (s. 127-128). Ayrıca öykülerin blok alıntı şeklinde metne iliştirilen ayrıçlı bölümlerinde bir nevi bilinç akışı diyebileceğimiz bir yöntem de kullanılmaktadır. Bu kısımlarda yazar, öykü kişilerinin bilinçaltına yönelir ancak bu teknik tam olarak bilinç akışı değildir. Aral'ın bir nevi bilinç akışı yönteminde kelimeler, kelime grupları, cümleler arası ilintiler hiç yok

değildir, bu kısımlar bilinç akışı tekniğinin aksine anlamlı bir bütün oluşturabilmektedir. Ayrıca yazar noktalama işaretlerini de anlamsal bütünlüğü sağlayabilecek şekilde kullanmaktadır, buna rağmen bu kısımlardaki akış bir bilinçaltı serüveninin aktarımı ve akışına benzemesi bakımından bilinç akışına yaklaştığı söylenebilir. “Ağda Zamanı” adlı öyküde bahsini ettiğimiz bir nevi bilinç akışı tekniği şu şekilde gözükmetedir:

*/Sıcacık ayakları... Güçlü ve sıcak... Kolumun üstünde başı. Kapanan gözleri...
“Yeşil gözlerinden...” Onu doyurmuşum... Bedenim dingin. Saçların ne güzel
kokuyor Leman... Ne güzelsin, ne sıcak, ne doğal... Ev sabunu kötü kokar mı?
Ayakları güçlü ve sıcak. Mayıs geceleri serin oluyor./ (s. 31).*

Aral’ın öykülerindeki bu iç konuşmalar, sayıklamalar, söylenmeler, bir nevi bilinç akışı tekniği, sık sık ileri/geri kırılmalar bireylerin iç dünyasını seffaflaştıran olgular olarak karşımıza çıkar. Aral, *Ağda Zamanı*’nda bütünüyle kadın sorunlarına yönelerek sadece olgusal bir biçimle durumları ve olayları aktarmakla kalmayarak tüm bunların içindeki çelişkilerin ve yanılsamaların kadın bireylerin iç dünyasındaki yankılarına da kulak verir. Bireyin iç dünyasına yönelerek öykülerde ortaya çıkardığı bu çokseslilik -çağdaşları gibi- öykülerinin önemli bir estetik unsuru olarak karşımıza çıkar.

Nazlı Eray 1960-1980 arasında yayımladığı öykülerinde bilinç akışı yahut iç konuşma tekniğini doğrudan öne çıkartmamış, çoğunlukla ben anlatıcı -yazar-anlatıcı- kadının *iç sesini* bütün metne yaymıştır. Bu ses fantastiğin, gerçeküstünün, rüya ve rüya formunun içinde eriyerek otantik bir üsluba dönüşür. Önceki başlıklarda altını çizdiğimiz gibi yazarın öykücülüğü bir yolculuk öyküsüdür -dışsal yolculuk/işsel yolculuk- ve anlatıcının yolcuğu esnasındaki bu iç sese *psikolojik serüven* adı da verilebilir, başka bir deyişle bu yolculuk anlatıcının *psikolojik serüvenidir* ama bu bildiğimiz modernist anlamdaki iç konuşma ve bilinç akışından farklı bir tarzıdır.

Yazar öykü kişilerinin iç dünyasını göstermede diyalog tekniğinden de yararlanır. Bu diyalog “İç Dünya”, “Bayım”, “Düşü İsmet” (1976) gibi öykülerde 2. tekil/çoğul -sen/sana, siz/size- anlatıcıya dönüşür ve tek taraflı yapılan bir diyalogmuş gibi ilerler. Kısaca Nazlı Eray gözlemlediği dünyanın kendisinde oluşturduğu izlenimleri kurguya aktarırken itibari âlemde yolculuk yapan anlatıcılarının ve karakterlerinin gözleri olur ve bu gözlerle gördüklerinin intibasını anlatan iç sesi olur.

Okur sürekli bu iç sesi duyar ve bu ses iç konuşma ve bilinç akışı tekniğinin yerini alır, bu tekniklerle harmonize olur.

Şiir Erkök Yılmaz, öykülerinde dönem öykücülerini gibi bireyin iç dünyasına ışık tutar. Sınıfsal çelişkiler, ekonomik adaletsizlikler, kadın sorunsalları, karı-koca, kadın-erkek ve aile ilişkisi gibi toplumsal sorunsallar karşısında kurmaca kişilerinin zihinlerinde oluşan kaosları, travmaları, bulantıları mizahî ve ironik bir dille öykülerine yansıtır. Bunu yaparken iç çözümleme, iç konuşma, diyaloglar, ileri-geri kırılmalar gibi tekniklerin kullanımının yanı sıra kendi keşifleri olan iki sütunda akan öyküler de kaleme alır. Erkök'ün öykü kişilerinin iç sesleri, dış sesleri ve sayıklamaları iç çözümleme ve iç konuşma teknikleri ile iç içe geçer; öykücü metne müdahalesini minimum seviyede tutarak figürlerinin bilinç süreçlerini aracısız olarak aktarmaya çalışır. Bazen bu içsel serüveni iki sütunda aynı anda farklı iki karakter üzerinden vererek okurları öykü kişilerinin zihin sesleri ile baş başa bırakır. “Sağanak” (2004) adlı öyküde iç-dış seslerin, sayıklamaların, iç çözümleme-konuşmanın iç içe geçerek iki sütunda aktığı şu şekilde görülür:

*Oh oldu, diyor Nurdan. Haddini bil-
sin. Güzelim diye bozmuş. Hasta
eder adamı. Seçkin'in erken
bulunma olduğu kadar var. İyi ki
kalktım... Nurdan, Sarper'le
buluşacakları yere doğru yürüyor.
Nuriye'nin piyanist ile ilgili
söyledikleri aklına geldikçe
sinirleniyor Belki de severmiş beni.
Sanki bayılmışım piyanist efendi
sevsin diye... Her genç kız uzaktan
sevmesini sever. Yaklaşmak,
yakınlaşmak isteseydi, Tanrı bilir
kaçardım. Sirkte gördüğüm
palyaçoya da tutulmuştum küçükken.
Gözde büyütme, başka hiçbir şey
değil sevi (136-137).*

*Seçkin gibi... diye düşünüyor Nuriye.
Gözleri demin Nurdan'ın çekip
gittiği kapıya dikili öylece
kalakalıyor.*

*Seçkin gibi kafacıardan nokta
Seçkin'in ağız dolusu sözünü “kafalı
kızlar”dan. Kafanın içiymiş önemli
olan. Sanki nişanlılık döneminde
taşıdığım kendi kafam değildi de
Edison'un kafasıydı. Sanki o
dönemde de babam döndü
pervaneler gibi çevremde... Sersem
herif Nuriye çantasından aynısını
çıkardı. (136-137).*

Erkök, “Küçük Mehmet”te anne-baba arasında kalan çocuğun zihin dünyasını, “Çam Osman”da üniversitede sevdalandığı kadının ilk buluşmasına gelmemesi dolayısıyla bunalan saf, iyi niyetli Osman’ın endişelerini, “Kavşaktaki Adam”da oğlu trafik kazasında ölen bir adamın travmasını, “Delikanlı”da borç harçla aldığı ve henüz taksiti bitmemiş aracıyla kazan yapan, kayın validesini istemeyen karsının baskılarına maruz kalan şoförün öfke, sinir ve bunalım içinde gidip gelen zihin dünyasını, “Eşek Arısı”nda kocası tarafından aldatılan, çocuğu olmayan aydın bir kadının delirmeye ramak kalmış bilincini, “Hop Eden Şey”de Nermin’in cinsel arzularını, yalnızlığını; “Şücaeddin von Braun” Mine Tezkoparan’ın kariyer basamaklarını tırmanmak adına insanları nasıl kullandığını ve bir akademisyenin düştüğü ironik durumu gösterebilmek adına Erkök (2004) öykülerinde bireylerin iç dünyasına yönelir.

Hulki Aktunç da bireylerin iç dünyasını toplumu yansıtan bir ayna gibi kullanır. Eleştirisini yapacağı toplumsal olayın/olgunun barınak yeri, mekân olarak fertlerin zihinleridir. Sosyal yaşamın içindeki olay ve olguları görülen yaşantının içinde yansıtmaktansa bu olay ve olguları bireylerin bilinçlerinden bize aksettirir. Amaç toplumun hangi katmanından yahut sınıfından olursa olsun olay ve olgulara müdahale etmeden figürün bilincinden bunları tarafsızca gösterebilmektir. Ancak çağdaşlarından farkı bazen bu olayların ve olguların tam ortasındaki kişilerin değil de tüm yaşananların kenarında duran yahut dışında yer alan figürlerin bakış açısından yahut bilincinde biçimlenmiş hâlden de okurlara bunları göstermesidir. *Kurtarılmış Haziran* yazarının, Kadıköy’ün çok dilli, kültürlü, dinli yapılanışı ile uyum içindeki yaşamı bu sosyokültürel, siyasi ve askerî olay ve olguların bu farklı etnik yapıya sahip insanlar üzerinde yarattığı intibaların da öykülerinde görünmesinde çokça tesirli olmuştur. Dolayısıyla Aktunç’un öykülerinde çoksesli bir bilinç dünyası vardır.

6-7 Eylül Olayları’nın anlatıldığı “Göz Bağı” (2019) isimli öyküde Yusuf adlı işçi bir çocuğun gayrimüslim bir çocukla kurduğu arkadaşlık üzerinden dönemin olayları yansıtılır. Çocuk figürün zihni âdeta bir monitör gibi kullanılır. Kaynak işçiliği yapan Yusuf bir taraftan sağlığı için elzem olan kaynak gözlüğünü nasıl tedarik edeceğini çocuk dünyasında kurarken diğer taraftan 6-7 Eylül Olayları sürecinde etrafında yaşanan gergin atmosferi anlamlandırmaya ve anlamaya çalışır. Çevresinde dönen dolapları muhakeme ederken gayrimüslim arkadaşı Mihal ve ailesinde birtakım değişimleri fark eder. Yaşananlar Yusuf’un gözlemlerinden zihnine yansıtılır.

Gidenler Dönmeyenler yazarı, “Küçük Yordakçının Olağan Hikâyesi” (2019) isimli öyküsünde ise okurunu, savaş zamanı yağmacılık, savaş sonrası hayatında tefecilik yapan bir yordakçının bilinç dünyasında seyahate çıkartarak dönemin toplumsal yapısındaki aksayan yönleri aktarır. Burada ise okur, yaşananları olayların merkezinde olan bir tefecinin zihninden şu şekilde görür:

Biliyorum ki izleniyorum, unutulur şey değildir; yolların ıslağında, hendeklerin çamur deryasında beni bulacakları, evimin kırklarca odasında birinde kıştıracakları, simli yatak örtülerinden, şiltelerin altından bulup çıkaracakları, gidip kurtulunur şey midir? Kaçar gidersem, ya sığınırsam karakola? Gidersem memlekete (onlar da gelir, oralılar beni tanır ama), sığınırsam, söylersem onları candarmaya... Korurlar korurlar beni, bir zarar erişirse bana yakalarlar o it takımını. Para veririm onlara yardım eder benim gibiler de bana. Ama zarar da erişir (s. 59).

Aktunç figürlerin görülmeyen yaşantılarının kapağını aralar, bu kâğıttan varlıkların zihin dünyasında okurunu bir yolculuğa çıkarır. Bu yolculuğun amacı sosyal hayatın bozulmuş, aksayan yönlerini tarafsızca, müdahale etmeden öykülerinde yansıtmak ve bunları gözler önüne serip eleştirel bir tavır takınmaktır.

Selim İleri eleştirilerini gölgelemek adına iç konuşma ve bilinç akışı tekniklerini öne çıkarır. Ondaki eleştirel gerçekçi, varoluşçu, psikolojik anlatı ve psikanalizim eğilimleri bireyin görülmeyen yaşantısını aydınlatan teknikleri kullanmasını elzem kılmıştır. Kendi mizacıyla paralellik gösteren öykü kişileri de kendisi gibi duyarlı insanlardır, bu kişilerin duygulanımlarından hareketle kurgular öykülerini, dolayısıyla özünsediği ve çok iyi bildiği kendi beninden hareketle kurguladığı öykü kişilerinin bilinç süreçlerine eğildiğinde ortaya çıkan psikolojik durumların gerçekliği yer yer anlatı evreninin sınırlarını aşarak reel yaşamın kıyılarına kadar yaklaşır, farklı şekilde söylersek o, bilinç akışı ve iç konuşma tekniklerini anlatı kişilerine uyguladığında ortaya çıkan gerçeklik çağdaşlarına nazaran çok daha sahicidir.

“Yürek Burkuntuları”, “Duyarlık” gibi öykülerde vaka bütün önemini kaybederek anlatımın psikolojik gerçeklikten giderek sıyrılabilmesi gibi bir durumun da oluştuğu iddia edilebilir. Kahraman (2005) İleri için “Bilinç akışına yönelik bir tutumun, onun hikâyesinde, gittikçe kendine ait biçimlere ulaştığı söylenebilir” (s. 90) demektedir. İşte yazarı bu tekniklerin kullanımında çağdaşlarından ayıran en önemli

özellikler bunlardır. Söz gelimi “Duyarlık” (1975) adlı öyküdeki anlatım dil, gramer ve yöntem bakımından bilinç akışı örneğidir:

Kurtuluş Savaşı’nda Singer dikiş makinalarında yüz yirmi yedi yıllık yaşlı başlı Feride nine ve de kocaya varmış biri kız öbürü kız şimdilik iki çocuk doğurmuş, kışlık Kuşdili tiyatorasıyla Yoğurtçu’daki açık eğlence yerinde ve bir de on bir ayın bir sultanı ramazanda Şehzadebaşı’nda bir locası olan yani tiyatoracı Peruz’u Küçük Eleni’yi ta yakından göğüs bağır fora gören ananemden gizli, erler için çarşaf dikermiş yorgan don. Komşu kadınlar yörükler çerkezler odada denize bakan toplanıp kalın yün çoraplar örerlermiş. Nedir gözlerim kör denli miyop dedem gitmemiş savaşa (s. 45).

Selim İleri bilinç süreçlerini açarken figürlerin bir taraftan da toplumsal gerçeklikteki eleştirilerini gizil bir şekilde metnin satır aralarına döşemektedir. Öykücünün eserlerinde bu tarz bir haylice örnek vardır. Sonuç olarak öykülerdeki bilinç akışı ve iç konuşma uygulamaları İleri’nin eleştirel diline evrilir.

Nedim Gürsel’in öykülerindeki bilinç akışı tekniği 12 Mart öncesi ve sonrası ülkede cereyan eden olaylar akabinde tutuklanan, hapse atılan ve işkenceler gören bireylerin âdeta şizofrenik sayıklamalarına evrilir. Düş ile gerçek iç içe girerken imgeler birbirlerine bağlanır. Görüntüler, çağrışımlar eşliğinde şimdi ile geçmiş, bireylerin zihinsel süreçlerinden geçirilerek imgesel ve şiirsel bir dille damıtılır. Psikolojik bozukluklara, nevrozlara varan bu iç konuşma ve bilinç akışı bölümlerinde varoluşçu yazarlar gibi Gürsel alegorik ve sembolik anlatımlara da başvurur, dil bağlamından çıkarak bilinç süreçleri gibi düzensiz ve bozuk bir yapıya dönüşür. Zaman zaman 50 Kuşağı öykücülerindeki gibi dilsel sapmalara başvurur. Gramer bozuklukları, yazım ve imla kurallarında uyumsuzluk Gürsel’in bilinç akışı tekniğini Batılı yazarların eserlerindeki örneklere yakınlaştırır. Bilhassa “Akarsu” serisindeki Nilgün’ün merkeze alındığı öykülerde (2013) bu söylediklerimiz daha net bir şekilde gözükür. “Selim’in Karalama Defteri” adlı öyküde (2013) işkenceler gören Selim’in şizofrenik sayıklamaları, gramer yapısı bozuk, yazım ve noktalama kuralları ihlal edilmiş olarak bilinç akışı tekniğiyle şu şekilde gözükmektedir:

“Ölüm, evet - artık her yerde, evet - pusu kuruyor, evet - Kim ölecek, yanıt yok - sıra kimde, yanıt yok - kan, evet - oluk gibi, evet - ama pıhtılaşıyor, evet - ya-vaşça, evet - koyulaşarak, evet, - hiç silinmeyecek, hayır, - cellat çeşmesinde

bile, hayır -çöl, evet - veba, evet - Moğollar, evet - hiç gitmeyecek, hayır - neden, yanıt yok - belki bir gün, yanıt yok (s. 71).

Yaklaşık iki sayfa süren ve bilinç akışı ile verilen bu sayıklama toplumsal kaosların bireyin psikolojisinde açtığı yaraları göstermek için kullanılmıştır, kısaca modernist yazarlar gibi bilinç akışı öykücünün eleştirel diline dönüşmüştür.

Ayşe Kilimci dönemin bahsini ettiğimiz yazarları gibi krumacalarında okurun gözlerini öykü kişilerinin görülmeyen yaşantılarında cereyan eden olaylara çevirir. Erbil, Özlü, Aral, Erkök gibi Kilimci de farklı yazı karakterleri ve uygulamalar da yapmaktadır. Onun öykülerinde toplumsal kaoslardan yorulan öykü kişilerinin iç dünyası iç çözümleme, iç konuşma, bir nevi bilinç akışı, çoklu anlatıcı, diyaloglar ve mektup tekniği ile aydınlatılır. Onun dönemin yazarlarından farklı uygulaması ise diyaloglarla iç içe geçmiş iç konuşmalardır. Karşılıklı konuşma esnasında konuşması biten konuşmayla alakalı aklından geçenleri de Kilimci diyalogun sonuna parantez açarak koyu karakterle şu şekilde gösterir:

- Yatmışlar mı? (O da sorulur mu... Bu kadar sevgide beklemeyi unuttur insan. Ayy, nasıl da unutuyorlar kendilerini, bir pula harcediyorlar namuslarını... Bu bizim kızlar da kuş kadar akıl yok yani. Kız bekleseydin ya azcık. Ekmeğini eline alaydın, telini duvağını sürüyeydin ya...)

- İstememiş mi çocuk? (Bari bir söz olaydı aralarında ele güne karşı. Yoksa nasıl aklanacak kız? Zavallı. Ya biz? Biz de bir türlü zavallı değil miyiz? Ama o başka... Ahlâksızlık etmiş. Şu ahlâkın ne olduğunu da öğrenemedim, anlatabilene de rastlamadım hiç yani...) (s. 10)

Kilimci'nin bu öykü kitabındaki öykülerinde çoğunlukla uyguladığı bir tekniktir bu. Bunun dışında diğer metin içi iç konuşmaları da gene **koyu** karakterlerle belirtir. Ayrıca üçüncü kişi anlatıcı da aralara girerek çözümlemeler de yapar. Üçüncü kişi anlatıcının, ben anlatıcının ve başkişi dışındaki diğer figür anlatıcıların sesleri iç içe girerek Kilimci'nin öykülerinde bir karnavala dönüşür. Böylelikle Kilimci elinden geldiği kadar metne ve öykü kişilerine az müdahale etmektedir. Bu sebeple tek bir psikolojik tahlil yöntemi yerine birden çok modern psikolojik tahlili bir arada kullanarak öyküyü âdeta öykü kişilerinin çok sesli iç sesler senfonisine dönüştürür. İleri/geri kırılmalar Kilimci'nin öykülerindeki kurmaca kişilerin birçok yönünü açığa çıkarır. Ayrıca yazar mektup tekniğini de kullanmıştır.

Ayhan Bozfırat ve Aysel Özakin bilinç akışı ve iç konuşma teknikleri görülmez. Buna karşın Bozfırat ve Özakin, diyalog tekniği ile genel olarak bireylerin iç dünyasını aydınlatırken yer yer iç çözümleme tekniğini de kullanmışlardır. Mehmet Seyda yer yer iç konuşma ve iç çözümle yöntemleri görülür. Özellikle “Karasız” adlı öyküsünde psikolojik tahliller yoğunlaşmıştır.

2.3. Öyküde Ritim ve Atmosfer Eğilimi

2.3.1. Atmosfer Öykü ve Ritim

Öyküde şiirsel dil, ritim ve atmosfer öykü’nün her birini ayrı ayrı başlıklar altında değerlendirmek mümkündür fakat bireyselliğin sergilenmesi ya da modernizmin eleştirisine uygun bir dil formu yaratma çabaları bu üç unsurun çoğunlukla birbirleriyle iç içe geçmesine sebep olur. Bilinç akışı ve iç konuşma tekniğinin de öyküde zaman, dil, şiir ve ritimle sağlanması bakımından bu başlığa bağlandığını söyleyebiliriz. Modernist yazarlar eserlerinde bireyselliğin atmosferini öyküde sağlamaya çalışırken dilde deformasyonla şiirsel bir üsluba, anlatım ve tasvirlerde imgeye kayan bir anlatıma yaklaşır, ritmik unsurlara başvururlar. Dolayısıyla tüm bu unsurlar aslında belirli oranlarda iç içe ve organik bir bütünlükle modern öykülerde görülür.

Öncelikle öyküde şiirsel dil konusuna açıklık getirmek gerekir. Bir öyküde ritmin ve imgesel anlatımın oluşumunda nesir dilinin deformasyona uğrayarak/uğratarak şiirselleşmesi söz konusudur. Şaban Sağlık (2014) öykü ile şiir arasındaki ilişkide mevzubahis olan şiirselliktir, demektedir (s. 277). Modern öykü imgesel ve simgesel anlatımın peşine düşerek şiirin doğasına yaklaşır, sezgiye ve çağrışıma yaslanan dil nesnel gerçeklikten farklı bir gerçekliği ifade etmeye çalıştığı için form değiştirir. Öyküde ses arayışı hatta anlamın sesinin arayışına yönelik ritimsel çabalar ile şiirselliğe ulaşılır. Böylelikle şiirsellik, öykücünün kaçamayacağı bir zorunluluk olarak ortaya çıkar (Sağlık, 2014, s. 277).

Öykünün şiirle kaymasında öykünün şiir gibi hacminin az olması, az sözle çok şey anlatmak zorunda olması da etkilidir. Dolayısıyla öykünün dili, söylemek istediği şeyi damıtılmış bir şekilde sunabilmek için kelimelerin gerçek anlamlarını yan ve mecaz anlamlara doğru genişletir. Bu konuda Miller ve Stole’dan hareketle Aysun Erden (2002) bir öyküdeki üç önemli belirleyici özellik olarak *kısalık*, *yoğunluk* ve *birlik* olduğunu vurgular ve *yoğunluk* unsurunun öyküyü şiire yaklaştıran en önemli özellik

olduğunu belirtir (s. 321). Bir öyküdeki anlam yoğunluğu, doku zenginliği, biçim sıklığı şiirsel bir dille ancak su yüzüne çıkarılabilir. Böylelikle öykü tek anlamlılıktan ziyade şiir gibi çok anlamlılığa daha açık bir şekilde söylersek anlamsal katmanlılığa/çeşitliliğe/zenginliğe ulaşır. Farklı bir deyişle öykücü kendisine tanınan bu küçük alanda anlamsal katmanlılığa/çeşitliliğe/zenginliğe ulaşabilmek adına şiirsel ve imgesel anlatıma başvurur.

Öykü dilinin çağrışıma, imgeye ve şiirselliğe doğru yönelmesindeki bir diğer konu kapitalist düzen içine sıkışan, modernizmin kısılcığında bunalan insanın iç dünyasını ve duygularını anlatmak için nesir dilinin yetersiz kalmasıdır. Dış gerçekliğin edebî esere aktarımı yolda gezdirilen bir aynaya yansıyanların anlatımı şeklinde gerçekleştiğinden yazarın aynada gördü nesnelliği -yahut beş duyuyla kavranabileni- kâğıda dökmesi bireyin iç dünyasını kâğıda dökmesine nazaran daha olanaklıdır. Bireyin psikolojisini öyküye yansıtmada nesnel olmayan ve herkeste göreceli olan duyumsamalar devreye girer. Bu duyumsamaların beş duyuyla algılanamaması da anlatımında ona uygun bir dilin kurgulanması gerekliliğini kendiliğinden doğurur. Bu noktada öyküde bir duyguyu -bazen sezgiyi- göstermenin ötesinde tarif etmede yahut anlatmada en başarılı edebî tür olan şiir devreye girer. Öykü, şiir olamayacağı için de şiirsellik/şiiriyet şiir gibi yazma/anlatma tavrı bireyin iç dünyasına projektör tutmada âdeta yazarın yardımına koşar. Modern insan yalnızdır ve modernizmin doğrudan yahut dolaylı olarak kendisini etkileyen tüm kaosu zihninde taşır. Modern bireyin de tam olarak anlamlandıramadığı derin duygulanımlarının ifadesi için de öykü dili imgeye başvurarak şiirsel bir formla sunulur. Yukarıda bahsini ettiğimiz tüm bu unsurlar öyküyü kaçınılmaz olarak nesrin gerçekliğinden uzaklaştırır, şiir ve şiirin imkânlarına yaklaşmasını kaçınılmaz kılar (Tosun, 2014, s. 121-122).

Öyküde dilin şiirsel olarak dönüşümü metne bir ses değeri katar. Öyküde bu sesle evirilen şiirsel yapının en işlevsel aracı ritim ve ölçüdür. Ritim, sadece edebiyata ya da dile özgü değildir; tabiat ve iş ritimleri, müzik, dans, trafik lambalarının ritimleri; daha çok mecazi anlamda plastik sanatların, resim, minyatür, ebru, heykel, mimari ritimler gibi etki alanı geniş bir kavramdır (Wellek & Warren, 2013, s. 185). Adem Can (2015) bu konuda *Şiir/de/Ritim* adlı eserinde şunları zikreder:

Öteden beri ritim; ses ve hareketle sınırlandırıldığı için 'anlamın ritmi' ibaresi yadırganabilir. Hâlbuki güzel sanatlarda anlam ritmik bir ihsastır. Mesela

seyredilen mimari bir eserin anlamı ritmin nizamına dayanır. Resim, müzik ve dans gibi öteki sanatlarda da durum farklı değildir (s. 185).

Dolayısıyla ritim, sanat eserlerinde biçimsel yönden bir nizam sağlarken anlamsal yönden de bir düzen oluşturur. Konumuz olan edebiyatta; okur, yazarın belirli biçimsel tekniklerle oluşturduğu ritim unsurları sayesinde öykünün içine doğru sürüklenir, okuma sürecinde metin üzerine fikir/ler yürütür, metni yorumlar. Yazar, metnin niyetini okurun kavrayabilmesi için bahsi geçen ritmik öğelerle onu öykünün anlam sahasına doğru yönlendirmeye çalışır. Modernist yazarlar öykülerinin derinliklerine gizledikleri bu anlamı, anlatının ritimsel niteliklerini, ipuçlarını takip ederek okurun bulup çıkarmasını isterler.

Öykücüler eserlerini sesler, çağrışımlar, görüntüler ve yankılarla müzikalleştirme çabasıdadır. Öyküde ritim, yinelenen cümleler, görüntüler, imgeler ve tasvirlerle yaratılır. İmgenin ritmi olabileceği gibi duygunun da ritmi vardır.¹⁴⁸ Sürekli tekrar eden bir laytmotif, imge, öykünün tümüne teşmil edilen bir duygu, bir renk, bir koku, diyaloglar, sayıklamalar, iç konuşmalar metnin içinde dilsel düzlemde sağlanan aliterasyonlar, asonanslar, tekrar eden kavramlar ile öyküde ritim sağlanabilir.

Öykünün materyal ve teknik unsurlarını sanatsal ve estetik kabiliyetleri doğrultusunda eserlerinde organik bir bütün olarak inşa eden yazarlar, okuru öykünün içine sürükler, derinliklerine indirir; okurun dış hayatla tüm bağıını kopartarak itibarî âleme âdeta hapseder. İşte öyküde atmosfer, bütün öyküye yayılan, yazarların öykünün materyal ve teknik unsurlarını -tasvir, diyalog, ritim, şiirsel dil, bilinç süreçleri, geri kırılmalar vb.- kullanarak öyküde güzellik ve etki yaratma faaliyetidir. Öykünün dili çağrışıma yaslanır, çok anlamlı ve katmanlı bir hâle bürünür. Necip Tosun'un (2014) bu konudaki düşünceleri şu şekildedir:

Öykücü, atmosfer oluştururken metne ses, koku, renk katar. Böylece âdeta tüm duygularımıza hâkim olmak ister. Kahramanı sokağa çıkarır; sokaktan iğde kokuları gelir, dut zamanıdır yollara dutlar dökülmüştür, sağdan soldan korna sesleri gelmektedir. İşte okur, kahramanla birlikte sokakta yürümeye başladığı, bu kokuları hissettiği, korna seslerini duyduğu zaman yazar atmosfer yaratmada başarıya ulaşmıştır (s. 103).

¹⁴⁸ Şiirde imgenin ve duygunun ritmi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Can, 2015).

Sonuç olarak öyküde şiirsellik, ritim ve atmosfer sağlamada her öge iç içe girer. Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist yirmi öykücünün eserlerinde ritim, atmosfer ve şiirsel dil yaratma çabalarına şahit olduk. Modernizmin kısıkcındaki bireyin duygu ve düşüncelerini bu unsurlarla aydınlatmak zorunda kaldıklarını gördüğümüz gibi olgu/olayları eleştirmek istediklerinde yukarıda bahsi geçen teknikler aracılığıyla geliştirilmiş ve deforme edilmiş dilin imkânlarından istifade ettiklerini de tespit ettik.

2.3.2. Öykücülerin Öyküde Ritim ve Atmosfer Eğilimine Yaklaşımları

Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist yirmi öykücünün eserlerinde ritim, atmosfer ve şiirsel dil yaratma gayretleri bir önceki 50 Kuşağı ile özdeşdir. Modernizmin kısıkcındaki bireyin duygu ve düşüncelerini bu unsurlarla aydınlatarak olgu/olayları eleştirmek istediklerinde bu teknikler aracılığıyla geliştirilmiş ve deforme edilmiş dilin imkânlarından istifade ederler. Yazarların öykü kişilerinin zihin süreçlerini irdelemesi, görülmeyen yaşantılarına ışık tutması şiirsel ve imgesel bir dil vücuda getirmesinde etkili olur. Dönemin yazarları öykü kişilerinin toplumsal ve siyasal açmazlardan bunalan görülmeyen yaşantısında ve bilinç süreçlerindeki çeşitliliği ve zenginliği verebilmek adına şiirsel dilin ve imgesel söylemin peşine düşerler. Şiirsel dil ve imgelem dolaylı bir eleştiri diline evrilirken dönem yazarlarının öykülerindeki ritimsel unsurları da inşa eder. Modern insanın parçalanışını, düşüşünü, bunalımını, çıkmazlarını bireyin iç dünyasında yarattığı duyguları, duyumsamaları, sorunları ve kaosu tarif edebilmede bu teknikler dışındaki uygulamalar yetersiz kalabilmektedir. Öykücüler kendini bu müşkül durumdan kurtarmak için çağrışıma dayalı birbirinden görece bağımsız birçok farklı enstantaneyi bütünlük içinde öyküye yerleştirir; şiirsel bir dille, atmosferi sağlayarak tüm öyküyü bir ritmin içinde sürükler.

Peride Celal, öykü kişilerinin zihin süreçlerini irdelemesi, görülmeyen yaşantılarına ışık tutması şiirsel ve imgesel bir dil vücuda getirmesinde etkili olur. Peride Celal şiir türüne her şeyden öte farklı bir değer biçtiği, Nazım Hikmet’le yakın dostluğu onun öykü dilinin rafineleşmesindeki önemli etkenlerdendir. “Müzik biter mi? Şiir de bitmez...” diyen Celal üretken bir yazar olmasına karşın öykü dilindeki şiirselliği ve ritmi, hemen her eserinde -bilhassa yazarlığının ikinci dönem eserlerinde- onun estetik anlayışının bir parçası olmuştur. Dönem yazarları gibi bireyin iç

dünyasının ifadesinde nesir dili yetersiz kalmıştır. Uzun, oylumlu öykülerinden ziyade kısa öykülerinde bu dili görebilmek mümkündür. Örneğin “Bir Yaz Gecesi Öyküsü”ndeki (1996) başkişi anlatıcının yazmak için bir ilhamı, bir ânı ararken öykü dilinin şiirselliği ve imgelem dünyası şu şekilde görünür:

İşte bir yıldız düşüyor. Yıldızın karanlığa doğru akıp eriyişini, yan pencerede “Ben dileğimi söyledim, ben dileğimi söyledim!” diye bağırان kızın mutlu, kıvançlı sesini yazmalıyım... Evin çevresini kara gölgeler gibi çeviren çamları, dalların ipek sürtüşmesini andıran hışırtılarını, esrarlı suskunluğu içinde bütün pencereleri kapalı uyuyan, yalnız bir penceresi sarı ölü bir ışıkla aydınlık, geceyi gözleyen yandaki siyah, ahşap evi yazmalıyım (s. 111).

“Jaguar” (1996) öyküsündeki başkişi kızın ve Arabiko’nun, “Putana”daki Madam Marika’nın, “Çocuk”taki (1996) kız çocuğunun ve annenin, “Plajda”daki (1996) Nebahat Hanım ve kızının düşündükleri metne serilmeye çalışıldığında Celal’in öykü dili bu kişilerin zihin dünyasının ifadesi adına deformasyona uğrar, şiirleşir ve ritmik bir yapı arz eder. Kurmaca kişilerini iç sesleriyle dolan öykünün ritmi âdeta arka fonda çalan müzikle okunan bir şiire dönüşür.

Şükran Kurdakul, 1943’ten 1993’e uzanan sanat hayatında toplam on şiir kitabı yayımlayarak öncelikle şair olma vasfını yüklenir. Fikret, Akif, Yahya Kemal, Haşim, Nazım Hikmet gibi geniş bir etkilenme çevresinde şiirlerini kaleme alan Kurdakul şiir türünün kaldıramayacağı düşünce yükünü akıtmak için öykü yazar, “sanata aykırı öğelerden kurtularak öykü ve şiiri besleyen kaynaklara” (Yağcı, 1994, s. 163) kendisini teslim eder. Dolayısıyla onun öyküleri biçim, öz ve diyaloglar bakımından bir öykü görünümünde olmakla beraber estetik örgü ve inşa bakımından daha çok birer şiir bütünlüğündedir (Kuzbel, 1973, s. 46). Her öyküde şiirsel bir ses ve hassasiyet duyulur, çağrışımlara dayalı öyküler figürlerin bilinç akışı ve iç konuşma esnasında şiirsel dile eklemlenen imgelerle ancak tahlil edilebilmektedir. Öykünün ritim unsurları şiirsel bir dil ve duyarlılıkla ve imgeyle kurulurken, öykünün atmosferi de bu unsurlarla inşa olunur. Kurdakul’un (2001a) öykülerinden hareketle verilecek bir hayli imge örneği vardır, bunlardan birkaçı aşağıdaki gibi yoğun şiirsellikte doludur:

Kimi durumlarda da bir bir ışıklarını söndüren bu ellerin karşısında erken inen bir kış gecesinin yalnızlığı sarardı beni (s. 24).

Kentin nabzı, uzaktan havada acayip resimler çizer gibi görünen kollarda hızlı hızlı, damarlarını emer gibi atıyor (s. 101)

Güzelyalı'nın dizi dizi ışıkları, karanlığın içinde bir umut bahçesi gibi uzanıyordu (s. 109).

Kurdakul tıpkı çağdaşları gibi öykü kişilerinin toplumsal ve siyasal açmazlardan bunalan görülmeyen yaşantısındaki, bilinç süreçlerindeki çeşitliliği ve zenginliği verebilmek için şiirsel dilin ve imgesel söylemin peşine düşer. Şiirsel dil ve imgelem dolaylı bir eleştiri diline evrilirken Kurdakul'un öykülerindeki ritimsel unsurları da inşa eder.

Adalet Ağaoğlu öykülerinde ritim unsurunu kullanan öykücülerimizdendir. Bu öykülerde ritim kimi zaman yinelenen cümleler, “enstantanelerle” (Tosun, 2013, d. 177) gerçekleşirken kimi zaman imgesel görüntüler ve şiirsel bir dille kimi zaman da ironiye, alegoriye, simgeye, çağrışıma, imaya dayalı anlatım teknikleriyle gerçekleştirir. Şairliği, şiir sevdası ve tiyatro aşkı ona nesir alanında yardımcı olur. Ağaoğlu, şiir ve tiyatro oyunlarına derinlemesine ilgi duymasının asıl büyük faydasını romanlarını yazarken gördüğünü söyler. Bir romana başladığında şayet anlatımın ona göre layık sesini, sedasını hissedemezse/bulamazsa romanı yazmaya devam etmediğini belirtir (Tosun, 2013, s. 177).

Yüksek Gerilim yazarının öykü evrenine bütüncül baktığımızda tüm bu unsurların çoğu zaman öykülerde iç içe geçtiği görülür. Ağaoğlu'nun biçimciliğe önem vermesi ve eserlerinde çok fazla şey söylemesi öykülerinin anlam tabakalarını arttırarak çok katmanlı bir yapıya bürünmesine neden olur. Dolayısıyla ritmik unsurlar metinlerde girift bir yapıdadır. Bu konuda Nazım Elmas'ın (2010a) şu dikkatleri önemlidir:

Ritim ustası Ağaoğlu'nun hikâyelerinde çok katmanlı bir yapı söz konusudur. Çoğu zaman iç içe geçmiş imgeler, simgeler, leit motifler ve kişileştirme gibi söz sanatlarıyla, çok katmanlı doku oluşturulur. Okurun durumuna, birikimine anlayışına göre kurmaca metin, birden çok anlam kazandırılacak halde sunulur. Bu çok katmanlı yapı içinde Ağaoğlu bütün bu öğeleri, belli bir düzen içinde, kargaşayı önleyecek biçimde ustalıkla birbirine bağlamıştır. Yazarın başarısı bu ritmik oluşumu sağlayarak ses, tasvir, imge ve diğer çağrışım unsurlarıyla ve içten örgülerle ahenkli bir yapı oluşturmasıdır (s. 184).

Adalet Ağaoğlu'nun "Yan Kapı" adlı öyküsü ironik, simgesel anlatım, şiirsel dil, tekrarlanan kelimeler, kelime grupları, cümleler ve imge kullanımları ile iç içe bir yapıda ritim öğelerinden yararlanması bakımından dikkate değer bir öyküdür. Öyküde geçen, birden çok tekrarlanan çatı, yan kapı, elçilik, küçük kız, kültür işlerine bakan adam, pasta kutusu, yama, kiremit, çöp bidonları, çöp toplayan çocuklar, jandarma, bahçe ve duvarı kelimeleri/kelime grupları metinsel bağlamda gerçek anlamlarıyla birlikte alegorik anlamlarıyla da kullanılmıştır. Örneğin yan kapı, gerçek anlamı bağlamında bir sosyalist elçilikte bulunan ve küçük bir yapıya girilen bir giriş olmakla birlikte insanların uygunsuz işleri kimselere gözükmekten yapabilmek için kaçak bir şekilde kullandıkları bir giriş olarak da kurgulanır. Öyküde sosyalizm hayranı figürün yaşadığı körlükler bağlamında ironi metnin farklı yerlerinde tekrarlanarak/uygulanarak ritmik bir öge oluşturur. Yer yer tekrarlanan kelimeler ve kelime grupları da alegorik, çağrışıma dayalı ve simgesel anlamlarla metinde yer alır. Metindeki bu unsurlar öykünün farklı kısımlarında ritmik bir düzenle ve sıklıkla tekrarlanarak öykünün gerçek anlamını, ana fikrini, yazarın niyetini açığa çıkarır ayrıca metindeki dip akışı da sağlayarak öykünün atmosferini oluşturur. Cümle ve kelime tekrarları, imgesel anlatım bu alegorik, ironik, simgesel anlatıma katılarak öykünün çeşitli kesitlerinde ritmi sağlamıştır.

Leyla Erbil'in, Soysal gibi bilinç akışı, iç konuşma teknikleri ile dilini inşa etmesi, bilinçdışını ifadeye çabalaması imge yüklü öykülerinin dilini şiirselleştirir. Erbil (2016) ilk kitabındaki öz Türkçeci tavrından ikinci kitabıyla birlikte uzaklaşmaya başlar, bundaki en önemli sebebinin *Hallaç*'ta öz Türkçe denemeleri ile dili aşırı zorlaması, öykülerin irkiltici seslere dönüşmesi olduğunu söyler: "Şiire olan düşkünlüğümle düzyazıda da kulağa müziğe, şiire doğru bir yatak açabilmenin yollarını aradım" (s. 182) diyen Erbil edebiyata şiir denemeleri ile başlar. II. Yeni şairleri ile arkadaşır ve yakın ilişkileri vardır, her iki taraf sanatsal ve estetik bakımından birbirinden beslenmektedir. Erbil, II Yeni şiirlerini ezbere bilir. Ahmed Arif, Erbil'i şair olması için sürekli desteklemekte, gönderdiği mektuplarda Erbil'in ilk şiir denemelerinin uzun uzun çözümlemelerini yapmaktadır. Erbil, Arif'in açtığı bu yolda ilerlememiş, Sait Faik'in önerilerine uyarak öykü yolunu tutturmuş, şiirsel üsluptan asla vazgeçmemiş, öykü dilini şiire yakınlaştırarak Arif'in bu dileğini yerine getirmeye çalışmıştır.

Her insanın içinde bir parça da olsa delilik olduğunu söyleyen Erbil, nevrotik öykü kişilerinin iç dünyasını yansıtırken şiirin imkânlarından yararlanır. *Hallaç*'taki (2019) “İlk gök doğmadan gittim, anısızlığın akçılında çiçekleniyordu sensizlik” (s. 24), “yola çıkmak omuzlarını bastıran bulutlarla kovalayarak sözden düşmüş yükünü atmış kumlara böyle basmak” (s. 35), “Ve İPUÇSUZ KİŞİLER olarak soğuşuna kürekle yeşil katılmış mağrur yaşamalara ayrışarak öyle” (s. 101) gibi daha sayılabilecek onlarca imge yüklü şiirsel söylemler Erbil'in II. Yeni şiirinden ne denli çokça beslendiğini gösterir niteliktedir. *Gecede*'de (2017) delirmeye ramak kalmış öykü kişilerinin sürekli sayıklamaları -iç sesleri- ve iç konuşmaları şiirvari bir dil inceliğiyle metni okutan/sürükleyen bir dilsel ritme dönüşür. Bu ritimsel tutumu tüm öykü kitabında ilerleyerek kitabın atmosferini oluşturur. “Hokkabazın Çağrısı” (2017) adlı öykünün atmosferi ve ritmi şu şekilde kurulmuştur:

Oooo!.. Tanrım, tanrım, şu gördüğünüz ben! Ben ağla! ben ağla! olmaz Tanrım! ulusların bir bayrağı vardır. Tutarlar üfleyerek ve taze tavuk yumurtaları yedirirler yavrularına, o yavrular ki, olsun diye besili sakatsız aksın savaflara ülkemizi yükseltsin diye bir emekle böbrekleri ve ciğerleri sağlamlasın diye (s. 49)...

Erbil'de bilinç akışı, iç konuşma, rüyanın dili, sayıklamalar, delirmiş bireylerin dili, dilsel ve gramatik sapmalar öykülerin birer ritmik ögesidir. Öykülerin belirli yerlerinde bu ögeler -bilhassa bireylerin iç dünyasını aydınlatırken- metinlerin atmosferini kurmada öykücüye geniş olanaklar sağlamıştır. Döneminin yazarlarına benzer bir dil anlayışı Erbil'in öykülerinde de dikkat çeker.

Füruzan, öykülerinin dilini şiirselliğe yaklaştırır. Eserlerinde tasvirlerle dış gerçekliğin hatlarını çizer. Bu dış çerçevenin bireyin psikolojisinde yarattığı duyumsamaları betimlerken ise kimi zaman imge kullanımları kimi zamansa dilde deformasyon ile öykülerinin dili şiirselleşir. Örneğin “Benim Sinemalarım”da (2015) Nesibe, sevgilisi genç subayla pastanede karşılık oturur ve konuşurlar. Bu süreç içinde yazar sürekli yaptığı geri kırılmalarla Nesibe'nin yaşlı bir adamla soyunma kabininde yaşadıkları gayriahlaki olayı kızın aklına getirtir. Bu geri kırılma anlarında iç çözümle tekniği ile Nesibe'nin iç dünyasını aydınlatan Füruzan'ın dili şiirselleşir. İmge kullanımı ve devrik cümleler artar. Her bir cümle bir şiir gibi dize dize/alt alta yazılır. Her iki ân için -subayla diyalog ânı ve yaşlı adamla yaşadığı gayriahlaki ân- parçaları verir. Direkt

olarak yaşanan cinsel olayı/durumu anlatmaz. Yazarın okuyucuda erotik bir çağrışım yaratma amacı yoktur. Okuyucu olayların cinsel yönünden çok bu gayriahlaki durumun figürlerin iç dünyasındaki etkilerini görür. Daha on altı yaşında bir genç kız olan Nesibe'nin yaşadığı bu egzajere cinsel deneyimin ondaki savunma mekanizmalarını, yaşadığı duruma karşı aldığı basit önlemleri, genç kızın dünyasındaki tepkimelerini şiirsel bir dille ve formla şu şekilde görürüz:

Bir kırıklık istemese de geliyor yüreğine.

Islak mozaiklerin tanışlığını nasıl yadsıyabilir.

Kapalı yerlerin özensiz taşlarıdır bunlar.

Neden ayakkabıların çıkmasını ister yaşlı adamlar (s. 21)!

Bu tarz tasvirler metnin ses içeriğini zenginleştirerek öyküde ritmik bir dip akış oluşturur. Eser okunurken metnin sesi öyküye, anlamın yanında müzikal bir zenginlik de katar. Dolayısıyla şiirsellikle öyküde ritim sağlanır. Olay zamanı ve anlatma zamanı arasına sokulan geri kırılma, diyaloglar, bilinç akışı ve iç konuşma/çözümleme de öykünün ritmini oluşturur. Bu tekniklerin aynı anda ve iç içe birlikte verilmesi birçok farklı parçayla oluşmuş tek bir mozaik yapı gibi görünür. Her biri ayrı sahnelerden oluşan bu farklı parçalarla *öyküde atmosfer* de bu sayede sağlanmış olur.

Öyküde ritim ve atmosfer sağlamak için bahsi geçen tekniklerin iç içeliğini Füzûzan'ın öykülerinin hemen hepsinde görmek mümkündür. *Benim Sinemalarım* yazarının bu unsurları bu şekilde kullanmasında estetiğin ötesinde bir amaç ve zaruriyet vardır: Modern insanın parçalanışını, düşüşünü, bunalımını, çıkmazlarını bireyin iç dünyasında yarattığı duyguları, duyumsamaları, sorunları ve kaosu tarif edebilmede bu teknikler dışındaki uygulamalar yetersiz kalabilmektedir. Öykücü kendini bu müşkül durumdan kurtarmak için çağrışıma dayalı birbirinden görece bağımsız birçok farklı enstantaneyi bütünlük içinde öyküye yerleştirir. Şiirsel bir dille, atmosferi sağlayarak tüm öyküyü bir ritmin içinde sürükler.

Ayhan Bozfırat'ın aile ve çocuk içeriğini ele aldığı öykülerinde Behçet Necatigil'in şiirinin en temel dinamiği *ev içlerini* sürekli işlemesi öykücü ile şair arasında ortak sanatsal bir duyarlılığı akla getirmektedir. Nitekim öykücünün kızı Sırma Köksal'la yapılan söyleşide annesinin Behçet Necatigil, Nazım Hikmet, Necip Fazıl, Fazıl Hüsni gibi şairleri sevdiğini ve bu şiirlerden pasajlar okuduğunu söyler (Aykaç,

2009, s. 350). Lekesiz’e göreyse öykülerindeki yoğunluğu anlık durumlar üzerinden şiirsel bir söyleyişle sağlayan (Lekesiz, 2017, s. 77) *İstasyon* yazarının öykülerinde kurduğu dünya ile Ziya Osman Saba’nın şiirlerindeki dünya arasında birtakım koşutluklar vardır (Lekesiz, 2017, s. 218).

Bozfırat, diyalogu yoğun öykülerinin ritmik unsurlarını şiirsel bir dille ve karşılıklı konuşmalarla inşa eder. Diyalogların dışında kalan pasajlarda şiirsel üslup öykülerindeki atmosferin oluşmasında da etkili olur. Diyalog tekniğini, doğal akışı içinde ve sahici bir şekilde öykülerinde uygulayan Bozfırat’ın yer yer piyes metinleriyle de benzerlikler gösterdiğini söyleyebileceğimiz öykülerinden “İkisinden Biri”, “Ayağına Diken Batan Tavuk”, “Kahve”, “Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan” (1971), “Beklerken”, “Balkon”, “Sis” (1972) gibi daha birçok öyküsünde metnin dip akışı ve ritmi bu diyaloglarla sağlanmaktadır. “Evler birbirine bakıp düşünüyordu sürekli” (Bozfırat, 1971, s. 26), “Sardunya, sokağın darlığından, pisliğinden habersiz, arınmış, gevrek yapraklarının arasından habire gülümsüyordu” (Bozfırat, 1971, s. 26) gibi nadir de olsa imgelele yaklaşan söylemler de bu kullanımlara eklenir. Onun şiirsel üslubunda kendine özgü bir anlatım tarzı da etkilidir. Başkişiyi diyaloglarla konuşturmadığı, karşısında kendisiyle konuşmayan bir kişiye anlatır gibi yazdığı “Anlat Haydi Anneciği” (1971) ve “Önemsiz Şeyler” (1972) gibi öykülerinde bu şiirsel üslup netleşir. Öykülerinde gündelik alelade konuları orijinal bir üslupla sunan Bozfırat nevi şahsına münhasır şiirsel bir dil kurar. Tosun’un (2013) Bozfırat’ın şiirsel dili ve atmosfer öykü hakkındaki görüşleri şunlardır:

(...) Diyaloglarla atmosfer yaratma peşindeki Bozfırat, estetik kaygıyla hareket eder. Konuşmalar gündelik hayattaki gibi değildir; değişmiş, dönüşmüştür. Karakterlerin ruh yapısı diyaloglarla ortaya çıkarılırken, diyalogların sıralanışı, kurgunun, atmosfer yaratmanın bir parçasıdır. Öte yandan bütün insani davranışlar atmosfer oluşturma amacıyla düzenlenir (s. 205).

Kısaca Ayhan Bozfırat öykülerinde diyaloglar, yer yer imgeler ve şiirsel üslupla öykü dilinin ritmik unsurlarını inşa ederken bir taraftan da atmosfer öykü eğilimine yakınlaşır.

Selçuk Baran öykülerinde şiirsel dili ön plana çıkaran dönemin öykücülerindendir. Bireyin iç dünyasının, kalbinin, ruhunun derinliklerindeki gizlerin kapısını aralayarak öykü karakterlerinin aklından geçenleri okumamıza yardımcı olur.

Duygu ve düşüncelerin dilini inşa etmeye çalışması öyküleri şiirselleştirir; olayları, mekânları, kişileri de bu tarz bir dille betimlemesi anlatıyı atmosfer öykü eğilimine yanaştırır.

Baran'ın öykücülüğündeki en çarpıcı unsurlardan biri öykünün bu dilidir. Açık, akıcı, sade ve anlaşılır öykü dili şiirleşerek okuyucuyu metnin derinliklerine sürükler, okurken zihninizde ve kulağınızda oluşan ritim metnin okunmasını kolaylaştırır, akıcılığı sağlar. Tabiat tasvirleri, kişilerin anlatımı, iç dünyanın betimlemeleri ile vücuda gelen bu dil öyküleri kuşatan bir atmosfer olur. “Odadaki”de (1974) Baran okuyucuya sokağın seslerini, renklerini, kokusunu duyumsatarak öykünün atmosferini şu şekilde kurar:

Gün batıymıydı. Üst camdan dışarının sesleri doluyordu odaya. Akşama doğru sokak öyle patırtılı oluyordu ki... Okuldan çıkan çocuklar, dükkânlara mal dağıtan kamyonlar, simitçiler, bir de işten dönen adamlar... Sokaktan gelen sesler birbirine karışıp adamın kulağına çarpıyor, sonra onun oda dolusu yaşantısında hiçbir kıpırtı yaratmadan yere düşüyordu. Ayrıntıları, özellikleri, yeni yeni inmeğe başlayan sisle birlikte, yüklü akşam havasında eriyip gidiyor, kafasında belirsiz bir uğultu halinde tozlaşıp kalıyordu (s. 7).

Bazen de bu ritmik akışa yoğun imgesel söylemler girerek bireyin duygu dünyası ifade edilmeye çalışılır. Öykülerdeki (1974) bu imgelem dünyasının bazıları şu şekilde görülür:

Bir çocuk sesi olanca gücüyle odanın boşluğuna düşüverdi ve adamın bütün bilincine yayıldı. (...) Sevinçsiz bir tohum çatlaması, ardında karanlık esintilerle pırıl pırıl masmavi bir perdenin aralanması gibi birşeydi bu (s. 8).

yüzünde resim gibi asılı kalmış bir gülümseyişle çocukları gözledi (s. 14).

Evlerin pencereleri ölü gözleri gibi sessiz, yaşantısız boşluklara açılıyordu (s.79)

Toprağın diplerinde gelişen bir tutkunun ağır ağır yeryüzüne sızıışı gibi önemli bir şeyler oluyordu da ben anlamıyordum belki. Yalnız kocaman yapıların karanlık ağızları önünde itişe kakışa içeri doluşan insanlar görüyordum. Yapılar insanları sindiriyor ve büyüklü küçüklü paketler halinde tekrar dışarı veriyordu (s. 91).

Baran'ın şiirsel dile yakın olmasında, II Yeni şiirine benzer imgelemler kullanmasında edebî muhitlerdeki tanışıklıkları etkili olmuştur. 1950 Kuşağı yazarları ve II. Yeni şairleri ile yakındır, İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever, Tomris-Turgut Uyar öykücülüğü hakkında kendi fikirlerini söyler (Solak, 2014, s. 53) Bilge Karasu, Selim İleri, Behçet Necatigil, Cahit Külebi gibi isimlerle görüşür (s. 54). İnci Aral'la sıkı bağları vardır.

Öykülerinde hem Orhan Veli'nin ismini zikreder hem de Garip poetikasına göndermelerde bulunur. “Kent Kırğını” (1974) adlı öyküde “Bir kent kırğını ne mi yapar, Orhan Veli, Sait Faik, İstirati'yi okur çünkü onlar da kent kırğınıdır” (s. 68) der. Durum Öyküsü Eğilimiyle Yazarlar başlığında da zikrettiğimiz gibi -onun deyimiyle- kent kırğını anlattığı öyküler Sait Faik'e en çok yaklaştığı öykülerdir ve bu öykülerin dili şiirseldir. Nitekim aynı Sait Faik ve Orhan Veli etkisi “Zambaklı Adam”da da vardır, bu öyküde Orhan Veli'nin (2012) “Şiir bütün husuiyeti edasında olan bir söz san'atıdır. Yani tamamiyle mânadan ibarettir” (s. 25-26) sözünün bir yansımasını şu şekilde görürüz:

*Şaşırmayın, bir zambak koskoca bir müdürü korkutabilir pekâlâ. Bir zambakla banka soyulabilir. İhtilâl bile yapılabilir. Bütün iş **edâda**. Bilmem anlatabildin mi? Çünkü çiçek de bir silâhtır aslında. Böyle olunca hiç de eğlenceli bir geziye çıkmadığımı anlamanız gerekir. Başlangıçta gözyaşlarından fılân söz etmedim miydi? Sevince de sıra gelecek kuşkusuz. Ne zaman, bilmiyorum (s. 86).*

Öykü Zambaklı Adam'ın terk edilmesiyle neticelenir, şiirsel bir eda'yla öykü şu şekilde biter:

*Siz söylemişsiniz; uyarmıştınız beni: “Bir Zambak yetmez,” demeye getirmiştiniz. Peki, ben ne demiştim? “İş **edâda**” diye böbürlenmiştim, şöylece göğsümü ileri doğru uzatarak. “Sıra sevince de gelecek,” demiştim ve hepinize her şeye meydan okumuştum. Siz şimdi yenildiğimi görüp sevinebilirsiniz. Ben de diyorum ki, zambaklı savaşçı küçük bir çatışmada yenik düştü yalnızca. Bu, böylece bilinmeli (s. 93).*

Sonuç olarak Selçuk Baran, şiirin imkânlarından yararlanarak öykü dilini oluşturmuştur. II. Yeni'den, Garipçilere kadar uzanan etkilenimleri onun öykü dilini şiirselleştirerek akıcılaştırır. Bu akıcılıkla oluşan dilin ritmi öykünün atmosferini de vücuda getirir.

Adnan Özyalçın, 1960-1980 yılları arasında yayımladığı öykülerde varoluşçu eğilimden uzaklaştıkça dilinin şiirselliği de o denli azalmaktadır. *Panayır*, *Sur* ve *Yağma*'da imge ve şiirsel dil öne çıkarken diğer öykü kitaplarında bu husus azalır. Varoluşçu eğilimle yazdığı öykülerde öykü kişilerinin bilinç süreçlerine odaklanması dilin şiirselliğe yaklaşmasında etkili olur. Bilinçaltının sesini duyurmanın peşine düşen Özyalçın, bu sese uygun bir dili inşa ederken şiirin, şiirselliğin olanaklarından da yararlanır. Öykülerindeki imgesel, şiirselliğin çarpıcı örneklerinden biri “Balkon Ölülere”ndeki (1983) “Geceleri kaygan yüzünü ay ışığıyla yağmurların yıkadığı ıssızlık” (s. 142) cümlesidir. Aynı öyküdeki “Göge ağan aylı sarmaşığın balkonundan takırtılı iskeletlerin karanlık dehlizlerini boylarken ölümler” (s. 143) cümlesi de varoluşçu ölüm içeriğinin bireyin bilinçdışındaki imgelemine bir örnektir. Kitaptan misaller arttırılabilir.

İlk kitaplarında uzun cümleler inşa etmesi dilin çağrışımsal yönünü de harekete geçirmiştir. II. Yeni şiirinin nesir dilindeki bir görüntüsü gibi olan bu parçacıklar kimi zaman birden fazla sayfaya kadar uzanmaktadır (Özyalçın, 1983, s. 121-122). Buna karşın varoluşçular gibi öykü dilini deformasyona uğratmamıştır, ayrıntıların öne çıktığı bu paragraflarda yazar, anlatımıyla birtakım görüntüler ve tablolar oluşturmuştur. Bir ânın, durumun, doğanın intibaa dayandığı tasvirler, kelimelerle çizilmiş bir sürreel bir tabloya evrilir. Gerçeklik yazarın gözünde yeniden şekil bulur, gerçeğin biçimi değiştirilir, bu bakımdan da gerçeküstüne kayar, kurgulamada atmosfer öyküye yaklaşır. Bu durum “Ne de Bir Martı Uçuyordu Gökte” (1983) adlı öyküde şu şekilde görülür:

Üşütücü, dingin bir sabah, acı başlangıç. Ufuk, her sabah izlemeye alışık olduğumuz uzaklıklardaki o allı pullu gelinlik yatağında güneşi bekliyor. Kanlı güneşi. Birleşmenin acısıyla ışığa boğulacak olan karanlık yatağının güneşini. Uçsuz bucaksız deniz, top top sislerle parçalanarak küçücük dağ göllerinin sessiz, durgun havasına bürünmüş uyukluyor. Büyük yolcu gemisi, çürümüş yaprakların, cansız yosunların, saman çöplerinin yeşilimsi, ölü suyunu hışırtyla yararak ilerliyor (s. 148).

Bu durum “Cinayetler Sarayı”, “İki Kapı Arasında”, “Güneş Batarken” (1983) başta olmak üzere *Sur*'daki öykülerin hemen hepsinde görülür. Özyalçın'ın *Sur*'da çizdiği bu gerçeküstü tablolar intibalara dayalı olarak inşa edilmiş şeklidir. Bir laytmotif eşliğinde tüm öykü kitabında devam eden bu anlatım şekli öykülerin ritmik bir unsuru

dönüşür. Tümer'in (2016) de belirttiği gibi bilhassa *Panayır* ve *Sur*'daki öykülerin organik bir bütünlük içinde olması (s. 58) da öykülerdeki bu ritmik unsurları beslemesinde etkili olur.

Yıkım Günleri ile somut gerçekçiliğe adım atan Özyalçın, dilde de belirgin bir sadeleşmeye giderek şiirsel dil ve imge kullanımlarını azaltır. Buna karşın -Orhan Kemal, Yaşar Kemal öykülerindeki gibi- diyalog tekniğinde artış görülür. Bu öykülerindeki ritmik unsur olarak diyalog tekniği söylenebilir.

Sevgi Soysal'ın öykü dili bilinç akışı ve iç konuşma tekniklerinin yoğunluğu sebebiyle şiirseldir, sıklıkla imgesel anlatımlara da başvurur. Modern bireyin zihnindeki parçalanmışlığı vermek için nesir dilinin sınırlarını zorlar, şiirsel ve imgesel bir dile yaslanır. Birçok eleştirmen, *Tante Rosa* yazarının 50 Kuşağı varoluşçu tavrını, öykü dilindeki imgesel ve şiirsel tutumunu II. Yeni şairlerine benzetir. Örneğin Akatlı (1998), Soysal'ın öyküsünde Edip Cansever'in ve Turgut Uyar'ın izlerinin bulunabileceğini, bu şiirsel dilin ironi, mizahi anlatım, hüznün, iyimserlik ve neşe ile iç içe geçtiğini söyler (s. 76-77). Bilhassa *Tutkulu Perçem*'de II. Yeni şiirin imkânlarından çokça yararlanan Soysal'ın öykülerinde ironi ritmik bir unsurdur. Eleştirilerini ironi ile dile getirirken sıklıkla alegori ve metaforlara yaslanır, alegori de birçok varoluşçu öyküde olduğu gibi Soysal'ın öykülerinde ritmik bir unsur olarak öykünün atmosferini de katkı sağlarken bazen öykü evreni absürtleşir. Kısaca *Tutkulu Perçem* yazarı bu metaforik, alegorik, ironik, absürt ve imgesel anlatımın imkanlarını kullanarak öykülerinin ritmini ve atmosferini inşa eder. Toplumcu hassasiyetlerle yazdığı öyküler dışında birçok öyküsünde bu unsurları birlikte ve iç içe görmemiz mümkündür.

Tomris Uyar öykülerinin ritim unsurunu şiirsel bir dil ve imgelem zenginliğiyle sağlar. II. Yeni'nin şairleriyle yakın ilişkilerde bulunan öykücünün sanatçı eşleri ve dostları ondaki bu şiirsel yetkinliğin temel ölçütlerinden sayılabilir. Örneğin her doğum gününde Tomris Uyar'a Edip Cansever'in şiir yazması hem şiir hem edebiyat hem de arkadaşlık/dostluk anlamında paylaşılan şeylerin çokluğuna işaret eder (Barbur, 2019, s. 69-70). Uyar bu edebî muhitin kendisine kattıklarını birikimleriyle de birleştirmiştir. Çağdaşları ve çevirisini yaptığı Batılı modernist yazarlar ile sınırlı kalmayıp Doğu hikâyeleri ve halk hikâyelerimizin nüvelerinden de yararlanmış, mensubu olduğu toplumun geçmiş öykü geleneğiyle de bir hesaplaşmaya girerek kendi öykü sanatını

temellendirirken bu birikimin gölgesinde öykülerinin üslubunu ve dilsel yönünü de âdeta bir şair gibi inşa etmiştir. “Klasik hikâye dilini çağrışım ve imgelerle örülü şiirsel bir dille zorlamış, kendine has inceliklerle yeni bir anlatım dili ve tekniği ortaya koymuştur” (Kahraman, 2005, s. 89). Akatlı’nın da dediği gibi o, öykülerini şiirle, sevgiyle ve bilinçle kaleme almıştır (Akatlı, 1998, s. 35).

Uyar’ın öykülerindeki ritim unsurlarında şiirsel dil ve imgelem; tasvirlerde, karakter tanıtlarında ve çoğunlukla -metinlerde italik olarak belirtilmiş- bireylerin iç dünyaları sergilenirken öne çıkar. Öykü kişilerinin görülmeyen yaşantıları sahnelenirken şiirsel dil ve imgelem zaman zaman *İpek ve Bakır* yazarının eleştirel diline evrilir. Bu betimlemeler ve tanıtlarla mekân, kişi, olay ve duygu durumu arasında sıkı bir bağ oluşur. Örneğin “Limanda” (2018) adlı öyküdeki şiirsel ve imgelemi yoğun bir dille yapılan şu ev tasviri öyküde kocasını kaybetmiş, tek başına yaşayan Meliha Hanım’ın mizacı, varoluşu, yaşamsal standartları hakkında da birtakım ipuçları vermekle birlikte öyküde ritmik bir akış da sağlamaktadır:

(...) kökler, obur bir tutkuyla sömürmeye başlamışlar diplerindeki gölgeli toprağı; tedirgin, alacalı renklerini, rüzgârda sallanırken deniz seslerini ondan almışlar. Besbelli ta derinlerde bir yerde, hızla denize doğru sürükleniyor çaresiz, içi çekilmiş toprak -yere basarken başın dönmesi bundan- onun çaresizliğiyle beslenen azman bitkilerse tek tek göğe yükseliyor, yanlara doğru kibirli dallar sürüyorlar. Uçlarından görünen gök duru sarı, iç açıcı ama uzak, çok uzak, sisli (s. 62).

Öykünün hemen girişinde yer alan bu şiirsel ve imgesel tasvir bir tanıtlım, bilgilendirme görevi görürken metnin atmosferini de inşa eden bir unsurdur. Uyar, “Hikâyede Yoğunluk” (1972) adlı makalesinde atmosfer öykü türü üzerine birtakım fikirler öne sürer. Uyar’a göre çağdaş atmosfer öykücülüğünün en başarılı örnekleri olaysız öykü geleneğine yaslananlardır. İlk önceleri öyküde atmosfer yaratma betimlemeler zinciri olarak sanılmış, okuru öyküye hazırlayan, öykünün zeminini oluşturan bir giriş paragrafı olarak düşünülmüştür. Tasvirlerle, ayrıntılarla anlatımı yoğunlaştırılmış ilk atmosfer öykülerinde edebî sanatlar gelişigüzel sıralanmıştır. *Atmosfer*’in öykünün bütününe sinerek gerçek hüviyetini kazanışı çağdaş öykü ile gerçekleşmiştir diyen Uyar bu yazısında (1972) atmosfer öykü ile ilgili şunları da ekler:

Atmosfer hikâyeciliği, “olay”ın hikâyesinin temel ögesi olmadığını göstermek bakımından çok önemli. Bizi başka bir temel öge, başka bir belkemiği, bir odak aramaya zorluyor. Hikâyeyi, bir vuruşta, bir parıltı yaratan, unutulmayan, okurda yıllar sonranın algılarını hazırlayan, kısaca, okuru değiştiren bir sanat olarak kabul ediyorsak, olay insanî bir gerçekliği en iyi açıklayabilen, bu gerçekliği genellemeye, yayılıp genişletmeye en elverişli bir durumdur yalnızca. Burada, “kısa hikâye” kavramı bize yol gösterecek (s. 21).

Uyar öykülerinin bütününe bu atmosferi yayarak insani bir gerçekliği, bir durumu okurun belleğine âdeta kazır. Gerçekten de akılda kalan şu veya bu öyküsü değil atmosferle yaratılan bir durum, olay kesiti, yoğunluk ya da figürlerin aydınlanma ânıdır. Uyar’ın, öyküsündeki bu atmosferik unsurlar asıl olanı, asıl söylenmek isteneni imler, bu asıl olan aşikâr olan değil gölgelenendir. Örneğin “Yaz Suyu”nda Aydın; okuma(ya)mış, şehre göç etmiş, garsonluk yapan bir kişidir. Haziran başlarında engelli bir kızla tanışır, kız Aydın’la birlikte olabilmek için birtakım oyunlar yapar, Aydın’ı abileriyle tanıştırır, eve davet eder, babasıyla aynı masaya oturtur. Aydın, gönlü olmaksızın bu kızla evlenmek zorunda kalacaktır. Öykünün sonunda tasvirlerle kurulan atmosfer, öykünün tümüne teşmil ederek Aydın’ın tüm duygu durumlarını bütünler:

Taze bir solukla geldi yaz suyu: dönemeçleri rüzgârladı, suları burgaçladı, arttı, dolaşır kıldı.

İlkin kendi başınaydı ama kısa sürede yayıldı, dağıldı, kıyıyı sardı, etkiledi. Bir dahaki Hazirana kadar görünmemecesine.

Önce balıkçılar ayırdettiler bu gelişi. Renkli ağlarını kıyıya serip onarmaya koyuldular. Sonra kıyıdağı sıralar doldu; çocuklar bacaklarını denize soktular.

Karşı kıyıyı saran buğu yer yer sıyrıldı.

(...)

Birbirlerini gerçekten, bir yemek süresince bile olsa gerçekten sevecek bir kadınla bir erkek için hazırladı masayı. Durdu. Bekledi (s. 36).

İlk dönem öykücülüğünde biçim ve içerikte önemli işlevler gören laytmotifler de *İpek ve Bakır* yazarının eserlerinde ritimsel bağlamlarıyla incelemeye değerdir. Uyar, bu tekniği çoğunlukla öykü kişinin niteliklerini belirtmek veya içinde bulunan durumları ortaya çıkarmak için kullanır. Laytmotif uygulaması öykünün sürekliliğini ve

akıcılığını sağlarken (Kadıızade, 2011, s. 136) öyküde ritimsel bir unsur olarak da öne çıkmaktadır.

Tezer Özlü, öykülerinde şiirsel dilin imkânlarından yararlanmakla kalmaz ayrıca biçim özelliklerini de kullanır. Özlü'nün ilk öyküleri yer yer rüyanın anlatımı ve dili ile bütünleşir. Rüyanın ifadesi için şiirsel bir dil ortaya çıkar, dönemin öykücülere gibi imgenin yoğun kullanımı bu öykülerde görülmez. Öyküler daha çok metnin sesiyle uyumlu bir ritmin içinde akar. Rüyanın ifadesi için kurulan -bazısı tek kelimelik, bazısı devrik, bazısı eksiltili- kısa cümleler kendisini tekrar eden kelimeler, kelime grupları okurun kulağında şiirsel bir edayla şu şekilde ritmik bir ses bırakır:

*Gözleri açık. Solumayacak artık. Hep ona bakacağım ben. Elleri kımıldanıyor.
Ağzı aralık. Yatıyorum. Gözlerim tavanda. Karlık bir yerlerde uçuyorum.
Ağaçların arasında o beliriyor. Ona doğru gitsem tutacağım. Başım dönüyor.
Birisi yatırmış beni. Bütün içimi söküyor. Ağırlığımı yitirdim. Uçarken. Artık
dönmek istemiyorum. Döneceğimi, ayağa kalkacağımı biliyorum. Biliyorum.
Duvarlar uzuyor. Uzuyor. Bir kedi sıçradı cama. İnliyor. Bense ölümleri tatmak
istemiyorum (s. 10).*

İntihara meyilli, manik depresif bir bireyin kaleminden çıkmış gibi yazılan, “Gabuzzi” ve “Amerikalı Komşum Willy” (1997a) adlı öyküler mısralarla inşa edilir. Sanki bir delinin zihninin yansıması olan bu öykülerde kısıklı, uzunlu cümleler, biçimi bozulmuş yukarıdan aşağıya doğru dizilmiş kelimeler metnin sesini oluşturan unsurlardır. Bu öykülerde de imge kullanımı neredeyse hiç yoktur, ama şiirsel duyarlılık ve metnin sesi; kelime ve kelime gruplarının tekrarları, devrik cümleler ile ön plana şu şekilde çıkar:

*willy önemli değil
hiçbir şey önemli değil
uzun yollar ve köyler ardarda diziliyor
anlamsız dağlar ve sonra deniz
bir kanepede oturarak öleceğim
ve hiçbir yere kaldıramayacaklar beni
ölüme giden yol çok uzun
yoruyor beni*

*hastalık hiçbir şeyi değiştirmedii
intihar etmek istedim iyi ettiler
delirdim gene iyi ettiler
artık yapılacak bir şey kalmadı
hava bulutlu
apartmanlar yükseliyor
willy anlamını yitirdi (s. 28)*

Özlü’de rüyanın dili, manik depresif bir bireyin düşün dünyasının ifadesi, öykü biçiminin bozularak şiirsel biçime eğilim, şiirsel ifadeler, devrik cümleler, kelime tekrarları öykülerin ritmini inşa eden unsurlardır. Tüm bunlarla Özlü öykünün de atmosferini kurar. “Cafe Boulevard”, “Diskotek Brazil”, “Eski Liman” (1997a) gibi Saitfaikvari öykülerindeki tasvirler onu atmosfer öykü eğilimiyle yazan öykücüler arasında saymamıza olanak verir. “Cafe Boulevard”da sese, renge, kokuya, göze, kulağa yani tüm duylara hitap eden anlatımla Özlü atmosfer öyküye şu şekilde yakınlaşır:

Kalorifer yanar, ama çini sobalar da kalabalık içinde, yersizlik içinde gene de yer alır. En büyük renkli lambalardan püsküller sarkar. Bakırlardan yapılmış her cins eşya, tavanlardan, taşıyıcı direklerden, gözünüzün takıldığı ya da takılmadığı her yerden sarkar ya da tavana yakın bir köşede sıra sıra dizilir. Taze çiçekler kahve önünü, kurulan içini renklendirir. Kahvenin önüne eski amforlar ve deniz süsleri de konmuştur. İçerideki masaların camları altında renkli, el işlemesi örtüler, yerlerde halılar, tahta sandalyeler, tahta bar vardır. Burada turistik eşya satan mağazalardan daha aşırı biçimde üst üste yığılmış, yorucu bir görünümde süslemeler durur. Telefon devamlı çalışır (s. 40).

Aynı tarz anlatıma “Diskotek Brazil”, “Eski Liman”da yoğun bir şekilde görmek mümkündür. Sonuç olarak Tezer Özlü öykülerinde imge hariç şiirin birçok imkânından yararlanmıştır. Rüyanın, bir delinin dilini olgunlaştırmak adına şiir ona yardımcı olmuştur. Bu şiirsel eda onun öykülerinin ritminin oluşturur çalışmamızda ele aldığımız atmosfer öykü eğilimiyle yazan dönemin öykücülerii arasında kendisini de zikredebiliriz.

İnci Aral, ilkokul-ortaokul dönemlerinde şiirler yazar, bu şiirler okulunun *Duvar* gazetesinde yayımlanır. Yazarın edebiyattaki ilk kalem denemeleri şiir üzerinedir; hazırladığı şiir dosyasındaki ürünleri beğenmeyerek kitabı imha eder ve öyküye yönelir (Barbarosoğlu, 1997, s. 35). Aral’ın küçük yaşlardaki şiir denemeleri

öykü dilinin oluşmasında etkili olduğu söylenebilir. Metinlerdeki şiirsel eda, imge kullanımları öykülerinin ritminin oluşmasında etkilidir. *Ağda Zamanı* yazarının öykü kişilerinin görülmeyen yaşantılarını aydınlattığı kısımlarda kurguladığı dilin daha şiirsel bir edaya sahip olduğu görülmektedir. Sözelimi “Haziranlarda” (2018) adlı öyküde bu şiirsel ritim şu şekilde duyulur: “/ Boşalır odalar, koridorlar, koyulaşır duvarların yeşili. Doludur, boşalır. Çoğalır yalnızlık. Sığamam. Söylenenleri, yanıtlarımı anlamıyorum. Alışılmış gelişigüzel tümceler. Bomboş kalıyorum ve şaşkın. Suskun ve çok sıkılmış. /” (s. 7)

Aral’ın bu şiirsel sesinin aralarına serpiştirdiği imgeler de öykülerin ritmini oluşturan diğer husustur. *Ağda Zamanı* (2018) adlı kitaptaki öykülerde kullanılan bazı imgeler şu şekildedir:

Akıp giden duru, biraz ölü bir su olamam artık. Kıyıları su altında (s. 14.)

Suya bulanmış vazoda eskimiş, yaşlı çiçekler buruşuk bir soluksuzlukla bitmişliklere katılmaktaydılar (s. 17).

Bir çocuk yitip giden bir maviliği yakalamış, bir ucundan uzatıyor ona (s. 48).

Giderek yatışan saçlarında korkak, sinsi damlalar (s. 98).

Aral’ın öykülerinde bu tarzdaki imge kullanımları arttırabilir. Sonuç olarak Aral, öykülerinde devrik cümleler, tekrar eden kelimeler ve ekler, kelime grupları, kafiyeli kelimelerin art arda sıralanması gibi uygulamalarla öykü dilinde şiirsel bir eda oluşturur. Kimi yerlerde de imge kullanımları öykünün diline daha fazla şiirsellik katar. Kadının odağa alındığı Aral’ın öykülerindeki bu şiirsellik kurmaca kişilerin iç sıkıntılarını, dertlerini ve bulantılarını dile getirmeye çabalarken nesir dilinin yetersiz kalması dolayısıyladır; yetersiz kaldığı bu yerlerde yer yer şiirsel bir edayla dili deforme ederek öykü kişilerinin dertlerine tercüman olmaya çalışmıştır.

Nazlı Eray’ın ilk kitabının bazı öykülerinde şiirsel bir dil kullanımı vardır, ancak bu, öykücünün genel bir tutumu değildir. Öykülerinde yer yer imgeleme ve şiirsel bir dile kaysa da dili genel bağlamda savruktur. Eray bir üslup endişesi gütmemiştir. Verdiği söyleşilerde çoğu zaman bir kitabı kısa zamanda bir kez yazıp (Anıl, 1976, s. 15), (Arca, 1988, s. 21) çoğu zaman düzeltme yapmadan yayınevlerine gönderdiğini de göz önünde bulundurursak öykülerinde dönemin diğer öykücülerine göre şiirsel ve imgesel bir dili düstur edindiğini söylememiz zordur. Çehov ve Sait Faik karşını öykülerinde

diyaloglar öne çıkar, Bozfirat gibi kurmacalarında diyalog tekniğini sürekli kılması öykücülüğünün ritmik yapısını oluşturan önemli bir unsurdur. Özellikle tek taraflı bir diyaloga benzetebileceğimiz 2. tekil/çoğul anlatıcıyı kullandığı öykülerinde diyalogvari anlatım tarzı metni sürükleyen ritmik bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Nazlı Eray'daki asıl ritmik özellik ise rüya ve rüya formu anlatım tarzını kullanmasıdır. Bu anlatım tarzı onun öykülerini sürükleyen, öykülere dip bir akış veren, öykülerin atmosferini inşa eden en önemli unsurdur. Fantezilere daldığı bu rüya ve rüya formu ayrıca öykünün esas anlamının ve yazarın öykü estetiğinin de taşıyıcısıdır. Öyküde ritim ve atmosfer bu tekniklerle ilerler.

Şiir Erkök Yılmaz'ın öykülerinin ritminde iki unsur önemli rol oynar: diyaloglar ve öykü kişilerinin iç-dış sesleri. Erkök'te dönemin öykücülerine gibi yoğun imge kullanımı yoktur. O, bilhassa diyaloglarla ilerletir öykülerini. Diyalogla kurulan bu öykülerden sinematografik olanlarda hareket unsuru öne çıkar, ama an(lar)la sınırlıdır. Bu hareketli anlar öykülerin ritmine zenginlik katar. Kurmacaların çoğu, öykü kişilerinin iç ve dış sesleri ile de ilerler. Diyaloglar ve iç-dış sesler bazen öykülerde karşılıklı iki sütun şeklinde akar, bu da öyküye farklı bir ritmik his katar. Bu bakımdan o Bozfirat gibi dönemin öykücülerinde farklı unsurlarla öykülerinin ritmini inşa eder.

Hulki Aktunç başta öykü olmak üzere şiir, roman, deneme, sözlük türlerinde de eserler kaleme almıştır. Müzik, resim, kültür, tarih, dil, reklamcılık gibi birçok alanda kayda değer bir birikime sahip bir yazardır. Bilhassa dil, sözlük, şiir, müzik, resim ve reklamcılık alanlarındaki deneyimleri, birikimleri ve çalışmaları onun öykü dilinin oluşumunda etkili olduğunu söylememiz mümkündür. Bu etkiler, imge kullanımı olarak da Aktunç'un öykülerinde görülür. Yazar "Benim şiirlerim, denemelerim, öykülerim, romanlarım, resimlerim bir hayli narin, imgelerle dolu bir dünya çizer" (İşler, 2008) der. Aktunç'un imge dünyasına yaslanmasında kuşkusuz ondaki eleştirel tavır önemlidir. Doğrudan anlatıma, doğrudan söyleme karşı çıkan yazar muhalif tutumunu, söylemini ve duruşunu bu imgesel dünyaların ardına gizler. Dönemin toplumsal sıkıntılarını imgelere sığınarak ve şiirsel bir dile yakınlaşarak anlatır. Dolayısıyla öyküler sezgiye ve çağrışıma dayanır. Metin katmanlaşır. Kendisi bir söyleşide öyküdeki şiirsel dil hakkında şunları söyler:

Bana bundan otuz yıl kadar önce Refik Durbaş ‘Sen aslında şiir yazıyorsun, bilmiyorum bunun farkında mısın değil misin? diye bir şey söylemişti. Ben o zaman şunu gördüm, zaten hep söylenir, kısa öyküyle şiir çok yakın birbirine. Şu sözle de çocukluğumdan beri etkilemiştir beni: ‘İyi bir nesir cümlesi, öyle bir cümle olmalıdır ki, hiçbir sözcük yerinden kıpırdatılamaz, yeteri değiştirilemez, ne azdır ne fazladır, o kendisidir, işte iyi nesir cümlesi budur.’ Bu tarif adeta bir şiirdir (Yarıcı, vd., 1998, s. 9).

Yine bir söyleşisinde üslupçuluğu sebebiyle hep uçlarda yazan bir öykücü olması bakımından ona yöneltilen soruya şu şekilde cevap verir: “Bu hikâyelerde bilinçle ya da yama güdülerini/alışkanlıkları/gelişimi sonucunda varılmış noktayla ilgili vezinler olduğunu söyleyen arkadaşlar var. Yani, belli bir dil tartımı dil vezni var. Bunun dışına çıktığım zaman o hikâyenin aksadığını düşünüyorum” (Andaç, 1997a, s. 48).

Aktunç’un öykü dilinin bir vezni, bir ritmi vardır. Bazen dilin yapısındaki olanaklardan yararlanarak bunu gerçekleştirirken bazen de imge dünyalarına sığınarak bunu imgenin ritmi ya da anlamın ritmi şeklinde öykülerine döşer. Bu kompoze yapı çoğu zaman deforme edilmiş bir dille oluşturulur. Dildeki bu sapmalar öykü dilini nesir dilinden bağımsız hâle getirerek şiir dilinin kapsama alanına sokar. 15-16 Haziran İşçi Olaylarını ele aldığı “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi” (2019) isimli öykünün dili şiirselleşip yer yer imge dünyasına sığınırken yazar alt metinden eleştirisini de dolaylı olarak şu şekilde yapmaktadır:

Birden üstlerine doğru binlerce kuş havalanıyor ve kalabalık kalabalık kalabalık o sayısız ayak büyük caddede kimi semender gibi kimi kurbağa eşeyleri gibi dolanıyordu sözgelimi. Birden kendi kendilerine sorarlarsa diye ürkülüyordu. Sorarlarsa, geçmiş kuşakların bütün kara yükü bir çıldırma ya da sara tutarağına döner ve üstlerine binerdi yapıların. Bellere dek yükselen görülmemiş çöp ve zifir pislik içinde kıvranıp kalmış bir kedi ölüsü durup dururken kıpırdarsa... Bunun da bir ayırdı yoktu(s. 135).

Öykü dili şiirselleşerek ve imgelere yaslanarak Aktunç’un eleştirel diline eviriliyor. Yazar bir taraftan öyküsünde ritmik bir atmosfer sağlarken diğer taraftan da okuru metnin dip akşına bırakıyor.

Selim İleri, öykülerinde ritim unsurlarını kullanır. Evvela yazarın şiire ilgisi çoktur, kendisiyle ve yaşamıyla özdeşletirdiği Türk şairler vardır. Attilâ İlhan, Behçet

Necatigil ve Edip Cansever'in şiirlerini büyük bir sevgi ve ilgiyle okur. Bu şairler arasında en çok etkilendiği Behçet Necatigil'le teşrikimesailerde bulunmuştur. (Sevim, 1998, s. 25) “Necatigil'in şiiri benim ailem gibidir” (İleri, 2002b, s. 99) diyen İleri Ahmet Haşim'in de şiirinin yoğun etkisi altındadır. *Bir Denizin Eteklerinde* yazarının öykülerinde Haşim'in şiirleriyle dile getirdiği *melali* duyumsamamak imkânsız gibidir. *O Belde* şairinin şiir estetiğinin kendi edebî anlayışı üzerindeki etkilerini yazılarında sık sık dile getirir (İleri, 2002b, s. 197). İleri'nin öykülerindeki tabiat tasvirlerinde Haşim'in şiir anlayışının yansımalarını görmek mümkündür. Mesela “Erişmez Nevbahar” (1975) adlı öyküde bahçe tasvirinde bu benzeşim görülmektedir:

Öbeklerde hercaî menekşeler insan yüzlü, salkım salkım leylaklar, saksılardan sarkan küpeçiçekleri, kendiliğinden bitmiş sanısını uyandıran damgülleri, bahçeyi çeviren pas tutmuş demir parmaklıklara sarılı çarkıfelekler, kadife gibi yumuşak çimeni yarmış maviçamlar iki tane, en güzeli ya da en acısı artık budanmayacak kurumuş bir çınar gövdesi her yağmurun çürüttüğü. Daha o zamanlardan. Burada ne varsa çürümeye hazırlanıyordu. Boyasız demirler, dokunulduğunda pul pul pas yapışır merdiven tırabzanlarından. Pencere üstlerinin renkli camları çatladı; kırmızıdan, yeşilden kırılarak geçen ve döşemeye yansıyan akşam güneşleri; hatta kimileri buzlu olanıyla değişmişti (s. 63-64).

Selim İleri tabiat tasvirleri dışında ayrıca aşırı duyarlı öykü kişilerinin iç dünyasını aydınlatırken de dili imgesel söyleme kayarak anlatının ritmik unsurlarını oluşturur. Lekesiz (2001) İleri'nin öyküleri için “Şiirsel söyleyişe önem verilir: öyküsel yoğunluk şiirsel söyleyiş aracılığıyla dengeli bir şekilde metnin tamamına yayılır, üslup oluşturmada tümüyle şiirsel söyleyişten yararlanır” (s. 95) demektedir. Öykücü şiirsel bir söylem ve imgesel bir anlatımla öykünün ritmik unsurlarını eserlerinde öncelemesi de atmosferini oluşturmada etkili olur. Tosun (2013) yazar için atmosfer yaratmada tamamıyla kusursuzdur demektedir, gözlem gücünü öykülerine aktarışı hemen göze çarpar, öykülerdeki akışkanlık ve ritim belirgindir, şiirsel öykü ifadesi İleri'nin öykülerinde anlamını bulur (s. 333). “Öykü, romana, şiire, oyuna en açık yazın türü. (...) Ancak öykü şiire yaştığında, içeriğini tutumla biçimde oluşturmuşsa, bıktırıcı olmak şöyle dursun, çarpıcılık kazanır” (İleri, 1975, s. 136) diyen İleri'nin öyküsünde (2021) şiirsel bir söylemle ve imgesel bir anlatımla oluşturduğu atmosfer öykü şu şekilde görünür:

eski eşyalarla döşenmiş bir oturma odasında karşılıklı ayakta duran iki kişi, alacakaranlıkta başı dizlerinin arasına eğik, ağlayan genç bir kadın, akşamleyin pencereden ıssız ve dönemeçli bir sokağı can çekişmesine benzer bir çırpınıyla yıkık bir adam, hiçbir şey yansıtmayan büyük bir boy aynası ve aynanın kristal çiçekli çerçevesi, gecenin ya da gündüzün yedi buçuğunu gösteren, gülağacı oymalara gömülü saat, sararmış notalar üstünde kırık bir keman (s. 111-112).

Toplumcu hassasiyetlere sahip İleri de çalışmamızda ele aldığımız öykücüler gibi, toplumsal ve siyasi olay ve olgular nedeniyle öykü kişilerinde açığa çıkan psikolojik kaosları, varoluşsal buhranları anlatmak, mensubu olduğu toplumun aksayan yönlerini ve kanayan yaralarını dolaylı bir yolla eleştirebilmek için şiirsel bir dil, imgesel bir anlatım kullanmış, öykülerinin ritmik unsurlarını bu yöntemlerle inşa ederek atmosfer öykü eğilimine başvurmuştur.

Nedim Gürsel'in sanatında şiir için ayrı bir parantez açtığı söylenilir. Doktora tezini Nazım Hikmet üzerine hazırlamasının yanı sıra Batılı ve Türk şairler ve şiir sanatı üzerine birçok çalışması da bulunmaktadır hatta bu incelemelerinin çoğu şiir üzerinedir. Çağdaşları kadar şiire ilgi duymakla kalmamış Aktunç ve Kurdakul gibi şiir kitabı yayımlamıştır. İyi bir şiir okuru olduğunu belirten Gürsel'in üç dizelik şiirlerden oluşan *Uzun Bir Ayrılık İçin Kırk Kısa Şiir* adlı bir kitabı da yayımlanır. Kısaca şiir öykücünün her daim gündeminde olmuştur ve öykü, şiire romandan daha yakın olduğu için öyküde ısrar ettiğini söyler (Söyleşiyi yapan belirtilmemiş, 1998, s. 53).

Gürsel'in imge yoğun anlatımının altında toplumsal eleştirilerini estetik bir forma sokma kaygısı ve elbette eleştirilerin doğrudanlığını yumuşatma çabası olduğunu söyleyebiliriz. Gürsel sözcüklerin yanılsamalarına başvurmadaki esas gayesinin geçmişi yargılamak, kendi kuşağının trajikini kavramak istemesi olduğunun altını çizer, Prof. Etiemble, yaşanan zorbalıkları, zulümleri göz önüne serebilmek için çeşitli öyküler düşleyen Gürsel'in kendine özgü bu şiirsel duyarlılığının büyük oranda çocuksuluktan kaynaklandığını belirtir (Gürsel, 2013, s. 15 [Prof. Etiemble'nin yazdığı önsöz]). Kendisi de Etiemble'nin bu söylemine benzer şekilde öykülerinde, şiirsel bir duyarlılıkla çocukluğu Baudelaire'in deyimiyle *yitik cenneti* yansıtmayı denediğini belirtir (Söyleşiyi yapan belirtilmemiş, 1998, s. 51). Eleştirilerini imge ve şiirsel söylemlerle gölgeleyen Gürsel'in öykülerinden birkaç örnek şu şekildedir:

Kenar mahallelere doğru kalabalık alanların azaldığını, tıpkı yaşadığım şehir gibi oralarda da her kapının beyaz bir somunu acıyla paylaşan yüzlerin dünyasına açıldığını düşündüm (Gürsel, 1971, s. 86)

Yaptığı resimler yaşadığımız günlerden renk kapan birer bıçak, diye devam etti, derin yaralar açıyor belleğimde (Gürsel, 2013, s. 30).

Kendi bilincini taşımayan, gerçekliğini yitirmiş bu gövdenin öz ağırlığını bulana, dünyayla yeniden dolana dek böyle akıp gideceğini Engin'e söyleyemem (Gürsel, 2013, s. 53).

Hangi el kendini uzun süre bir camın serinliğine bıraksa, o elin tarihinden mutlaka bir şeyler kalır camda (Gürsel, 2013, s. 54).

İçine acıyla yazılmış çığlığını duyuramayan bir defterden önce yangından kurtarılması gereken başka şeyler vardı elbet (Gürsel, 2013, s. 57).

Gürsel'in hemen her öyküsünden onlarca imgesel ve şiirsel söylem tutup çıkartılabilir. Dolayısıyla öykücünün imgeleme yoluyla öykülerinin ritmini kurduğunu söyleyebiliriz. Akatlı, Gürsel'in imge yoğun anlatımı için "Şiirli bir anlatımı var Gürsel'in, imgeye çokça yaslanan. Ama anlamı boğan, bulanıklaştıran imgeler değil bunlar. Olsa olsa öyküsünü biraz fazla 'görselleştirdiği' söylenebilir." (Akatlı, 1998, s. 139) demektedir. Tasvirlerinde renklerin dünyasını öne çıkaran öykücü renk sıfatlarını çokça kullanarak ışık yansımalarının cümbüşüne katılır (Çopur, 2021, s. 204-205). Öykülerinde şiiri yakalamaya, şiirsel bir atmosfer yaratmaya çalıştığını" (Söyleşiyi yapan belirtilmemiş, 1998, s. 53) belirten yazar tam bir atmosfer öykücüsüdür. Her öyküsü için bir atmosfer yaratma çabasında olduğu dikkati çeker. Gürsel'in öykülerinde ritim şiirsel dil ve imgelemele oluşurken atmosfer öykü kullanımlarıyla okuru metnin dünyasında gezdirir. Öykünün ritim unsurları yazarın eleştirel diline evrilir.

Ayşe Kilimci birçok edebiyatçı gibi edebiyata şiirle başlar. İlk şiir dosyasını Attilâ İlhan'a okuttuğunda şair Kilimci'ye şiir yazmayı bırakmasını, sanatçı kumaşının has olduğunu ve öykü yazması gerektiğini belirtir (Kilimci, 2007, s. 106). Yaşar Nabi Nayır Kilimci'nin öykü ve şiirlerden oluşan dosyasına bakar ve ona şiirden ziyade öyküye daha yetenekli olduğunu söyler (Gezer, 2017, s. 19). Kendilerini ve düşüncelerini çok önemseydiği bu ustalarının sözünü dinleyen Kilimci şiiri bırakarak öykü yazmaya yönelir. Yazarın şiir denemeleri, şiirselliğe önem veriş, edebî bir tür

olarak şiiri sevmesi öykülerinin dil kurgusunda şiir türünün imkânlarından ziyadesiyle yararlanmasında ekili olmuştur.

Kendisi bir sosyal hizmet uzmanı da olan Kilimci'nin çocukları, ergenlik dönemindeki ve üniversite dönemindeki genç kızların iç dünyasını yansıtmada etkili olduğunu söyleyebiliriz. Kadın öykü kişilerini de bu listeye eklememiz gerekir. Toplumsal manadaki eleştirilerini bireyin iç dünyası aracılığıyla yansıtmayı onu modern psikolojik çözümleme tekniklerini kullanmasını zaruri kılmıştır. Attilâ İlhan'ın “dili ve imgeleri dipdiri yazar” (Kilimci, 1976, [arka kapak]) dediği Kilimci'nin bireylerin görülmeyen yaşantılarındaki çalkantılarını dile getirme çabası öykü dilinin şiirselleşmesinde etkili olur. İmgelemeler de öykünün üslubunu çeşitlendirerek metinlerin sesinin ritimleşmesine katkı verir. Kilimci'nin imge yüklü şiirsel öykü diline örnek “Tüketen”de şu şekilde görülür:

Ranzama uzanınca... Düşlerinde sakladığım bir bol yapraklı ağacı çıkarır, camın dışına koyardım. Sabah güneşinin ağacın dallarından iğne oyası bir örtünün bükümlü nakışları halinde üstüme vurduğu günler... Çıplaklığında mutlu tenimde bu ışıktan örtüyü izlemek onunla. Fildişi bir saydamlığa bürünürdü yüzümüz, bedenimiz... İçten içe mavi bir ışık vurmuşçasına... Gözleri o taa en derinlerde çivit mavisine keserdi (s. 13).

Kilimci'nin öykülerinde bu örnekler attırabilir. Yukarıda da görüldüğü gibi dilin ritmini sağlarken yazı dilinin cümle yapısını da devrik cümlelerle bozar. Belirli ek ve kelime tekrarları ile öykünün dilini şiirleştirir. Öykülerde özellikle bireyin iç dünyasını aydınlattığı **kalın** karakterlerle imlediği yerlerde bu şiir ve imge yüklü dili görebilmek mümkündür.

2.4. Öyküde İroni Eğilimi

2.4.1. İroni

İroni, Yunanca *eiron* kelimesinden gelir. *Eiron*, kendini veya gerçeği gizleyen kişi anlamına gelir ve gerçeği gizleme, aldatma anlamına gelen *eironeia* kelimesinden türemiştir (Huyugüzel, 2018, s. 231). Aynı zamanda Aristophanes'in oyunlarında Eiron kendi kendisini kötüleyen, zekâsını ve kabiliyetini gizleyerek kendisini önemsiz gösteren tevazu sahibi akıllı bir kişiliği temsil eder. Eiron sürekli övünen, kibirli ama esasında akıllı biraz kıt olan Alazon tiplmesine karşıtlık oluşturur. Yunan tiyatrosundaki

bu iki tipteninin diyaloglarıyla oluşturulmuş komedilerde saf ve cahil resmedilen Eiron karakteri oyunun sonunda kıvrak zekâsıyla Alazon'a üstün gelir (Cebeci, 2017, s. 260-264).

İroniye tarihî kökenleri açısından baktığımız zaman ilk olarak Platon'un diyaloglarında karşılaşırız. Bu diyaloglarda ironi Sokrates'in, muhataplarına saflık taslayarak ve onların cahilliklerini teşhir ederek kendi düşüncelerini ikna etmeyi hedefleyen bir taktik olarak görünür. Dolayısıyla ironiye ilişkin tanıma bir zıtlık ilişkisi fikrinden hareketle varılabilir; bu zıtlık bir olay, olgu, durum ya da şeyin iç ve dış cepheleri arasında gerilim yaratmalıdır. Söz gelimi Sokrates akıllı, bilge ve yüksek bir karaktere sahiptir ama filozof kendisini sahip olduğu bu birikiminden daha az ve aşağı gösterir; çirkin bir dış görünüşü olmasına karşılık zengin bir iç güzelliğe sahiptir; bu çelişkiler söz konusu ettiğimiz zıtlık ilişkisine birer örnek olarak *ironi* kavramını tanımlama çabaları bakımından bir başlangıç noktası oluşturur (Cebeci, 2008, s. 87). Sokrates'in ünlü savunmasında onu izlemeye gelenler, aleyhine tanıklık yapanlar ve Atina halkı Sokrates'in kendilerinden daha zeki ve daha üstün olduklarını bilirler ancak zekâsı, diyalektik anlayışı, sivri fikirleri karşısında sarhoş olan ve paniğe sürüklenenler çaresizce ne yapacaklarını bilemez ve Sokrates'i baldıran zehriyle ölüme mahkûm etmek zorunda kalır.¹⁴⁹ Böylelikle Sokrates'in iç ve dış görünüşündeki ironik durum, diyaloglardaki ironik tavrı bu ironik olayla neticelenir. İroni ise Sokrates'ten çağımıza

¹⁴⁹ Vladimir Jankélévitch, *İroni* isimli eserinde Sokrates'in tüm Atina halkı üzerinde bıraktığı tesiri şöyle anlatır: "Sokrates, uçarı kentin nazarında bir tür kanlı canlı vicdan azabıdır; kenti yatıştırır, ama aynı zamanda tedirgin eder; tam bir oyunbozandır. İnsanlar onunla temasa geçer geçmez sahte apaçıklıkların sağladığı aldatıcı güveni yitirir, zira Sokrates'e bir kez kulak verdi mi eski kesinliklerin yarattığı uykuyu sürdürmeye artık imkân yoktur: Bilinçsizlik, iç huzuru ve mutluluk sona ermiştir. Sokrates kışkırtır, bilinçsizlikleri merak içinde bırakır; utangaç bağnaz Euthyphron, komutan Lakhes, her şeyi bilen, şarlatan Hippias... Bu kişilerin hepsini çıkmaza sokar, ironinin yol açtığı semptomatik sorun niteliğindeki *Aporia*'nın (çıkma) tereddüdü içinde bırakır onları: (...) 'kendin de çıkmazda olduğun için başkalarını çıkmaza sürüklüyorsun.' Kendi cehaletlerinin bilincine varan bu kişiler işte bu şekilde izah edilemez bir huzursuzluğun pençesinde kıvrandıklarını hissederek: (...) Sokrates bir dikkat ve harekete geçme nedenini temsil eder: Elektrik taşıyan bir canlı olarak hareketsiz olanı harekete geçirir, itiraz kabul etmeyen meselelere itiraz eder ve yorulmak bilmez güvensizliği her daim tetikler. (...) Sokrates, hâlinde memnun o rahatlığın havasını söndürür; insanları hoşnutsuz, kuruntulu hale getirip kendilerine katlanmalarını zorlaştırır, kendini tanıma ve tanımlama ukdesini bulaştırır onlara. Gelgelelim bilinç/vicdan, Sokrates'le kurtulduğu o huzur veren yanılgıya aslında meftundur; onu kesip çıkarmak üzere diyalektik yöntemi uygulayan şahsı hep bir ağızdan çağırıp lanetler, ona karşı çelişik bir duygu besler; sorgulamanın, araştırma ruhunun ve özgür hareket edebilmenin ayarısına kapılmak istemez. Dolayısıyla şüpheli filozofun kendisi bu kez şüpheli hale gelecektir: Sokrates baldıranı içer. Sokrates ölmüştür ölmesine, gelgelelim ölümü insanlar arasında canlılığını korur: Yüreğimizde daima dirilir, zira yarattığı vicdan azabından ona baldıran içirterek kurtulmuşuzdur." Ayrıntılı bilgi için bk. (Jankélévitch, 2020, s. 16-18).

kadar tiyatro, roman, öykü, sinema ve günlük hayata kadar çeşitli alanlarda kullanılagelmiştir.

İroninin kullanım sahasının geniş olması, terimin genel geçer bir sistematığının olmaması ironiyi tam olarak tanımlanamaz bir hâle sokar. İroninin geleneksel olarak Sokrates’le bağdaştırıldığını herkesin bildiğini fakat bu durumun ironinin anlamını herkesin bileceği anlamına gelmeyeceğini (s. 13) söyleyen Kierkegaard (2009) hitabet sanatında sıklıkla kullanılan bir söz oyunu olarak da tanımladığı ironi için “(...) özelliği söylenen sözün aksinin ima edilmesidir” (s. 271) der. En genel anlamıyla ironi, söylenenin tersini kastederek ve asıl söylenmek istenen gizlenerek bir kimse, bir şey, bir olay veya bir durumla alay etmek ya da alay ederek eleştirmek olarak açıklanabilir. Genel anlamda gerçek anlamın gizlendiği, gösterilenin aksine işaret edildiği dil ve düşünce birlikteliğini temel alan bir tür söylem tercihi ve bir tür taarruzdur. Yapıca en değişken unsurlardan biri olan ironi esas olarak öteki anlamdır. İlk etapta sahibini gizleyen ironi, ironistin gizlenmesine imkân tanır. Ardından ironiste gizil bir güç katar. “İroni çoğu zaman amacı iyi hesaplanmış bir söz manevrasını içerir. İroni öteki anlamı en kuşkulu ve hileli yollardan biridir” (Tuğluk, 2019, s. 2). İronide genel anlamda iki amaç vardır: *alay etmek* ya da *alay ederek eleştirmek*. Bilhassa alay maksatlı yapılan ironilerde ön plana daha çok çıkarılan kurbandır. Kurbanın ikinci planda kaldığı ironiler eleştiri maksatlı ironilerdir, bu tarz ironide eleştirilen konu daha fazla önemsenir (Tuğluk, 2019, s. 26).

İronide karşımıza şu iki unsur çıkar: bunlardan birisi ironiyi yapan kişi, *ironist*; ironistin ironi oklarını saplayacağı muhatap yani *kurban*. Yukarıda Sokrates’te de dikkat çektiğimiz gibi *kurban* saf, cahil ve bilinçsizdir. İronist, kurbanının bu zaafını bir koz olarak kullanır ve asıl söylemek istediğini kurbanının anlayamayacağı -yahut tam olarak anlayamayacağı- kisveye sokarak alaylı bir anlamla önüne sunar. İronisti böyle bir söyleme sevk eden; kişi, şey, olay yahut olgunun içinde bulunduğu durumdur. Bu durum eleştirilmesi gereken bir ciddiyet taşıyabilir yahut doğrudan dile getirilemeyecek bir şeyi de ihtiva edebilir yahut ironist sadece eğlenmek, alay etmek amacı da güdebilir. Her ne nedenle olursa olsun ironist söylemini mutlaka bir sır perdesi ardında saklar ve ancak bu perdenin ardında olanı görebilecek zekâyâ sahip olanlar ironistin asıl niyetini anlayabilir. Dolayısıyla ironiyi kavramak için muhatabın/muhatapların belirgin bir zekâyâ sahip olabilmesi gerekmektedir. İronist, ironi sayesinde kurbanını ciddiye

almayarak ondan bir tür intikam alır. Bu şekliyle ironi, ironistin elinde tehlikeli bir silaha dönüşür ve kurbanını çok zora hatta içinden çıkmayacak durumlara sokabilir. Bazense bu silah geri teperek ironisti tehlikeye atabilir, yaralayabilir yahut tıpkı Sokrates'in savunmasında olduğu gibi ironistin ironik bir şekilde ölümüne dahi neden olabilir. Buraya kadar kısaca çerçevesini çizmeye çalıştığımız ironiyi Oğuz Cebeci (2017), kabaca şu şekilde tanımlar:

İroni, ilk bakışta, söz, yazı, davranış vs. yollarla ortaya konan ve biri açık, biri de bu açık ifadenin zıddını ima eden gizli bir anlamdan oluşan, iki katmanlı bir yapı biçiminde görünür: Ancak bu eksik bir tanım olduğu belirtilmelidir. İroni bir şey söyler gözüktüp başka bir şeyi ima etmekten çok, iki ayrı şey söyler gözüktüp, aslında, ikisini de kastet(me)mek biçiminde tanımlanmaya daha uygundur (s. 281-282).

İroninin farklı zamanlarda, dönemlerde, çeşitli edebî muhitlerde, farklı coğrafyalarda değişik görünümünün ve uygulamalarının da olabileceği ifade edilir. Örneğin Türk edebiyatında bu terim istihza, tecahül-i ârif, tariz, tehekküm, kinaye, tevriye gibi edebî sanatlarla da karşılanmaya çalışılmıştır (Coşkun, 2020). Bununla birlikte ironi sadece kelime ve söylemlerle yazılı metinlerde değil kelime ve söylemin kararlılığının üstüne basan tonlamayla da gerçekleştirilebiliyor olması ironinin farklı kullanım sahalarının da varlığına işaretir. Daha farklı söylersek ironi; edebiyat ve sanatın diğer alanlarıyla sınırlı kalmayarak gündelik yaşamda da yaygın olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla *söz ironisi, durum ironisi, dramatik ironi, trajik ironi, Sokratik ironi, yapısal ironi, romantik ironi, kozmik ironi* gibi birçok farklı ironi türü ile karşılaşabilmekteyiz.¹⁵⁰

İroni için ifade edebileceğimiz bir diğer tür, eleştirel amaçlı ironidir. Toplumsal karışıklıkların, siyasi çıkmazların, buhranların, her şeyin açıkça konuşulup yazıl(a)madığı, savaşın, kaostan, terörün, anarşinin hüküm sürdüğü yıllarda saçmayı, yanlış, tutarsızlığı, absürtlüğü, cahilliği, haksızlığı gizleyerek alaycı bir tonla eleştirebilme yeteneğine sahip olan ironi, yazarların eserlerinde dönemin tüm bu olaylarını dolaylı olarak anlatabileceği ve eleştirebileceği kurtarıcı bir silaha dönüşür. Eleştiri yapmak için ironi kullanımı hakkında Abdülhakim Tuğluk (2019) şunları zikreder:

¹⁵⁰ Bahsi geçen ironi türleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Huyugüzel, 2018, s. 233-241).

Eleştiri için ironi, çoğu zaman yanlıdır ve kimi zaman küçük düşürmek maksadıyla ön plana çıkar. Eleştiri için ironi, kimi zaman eleştirilen durumun vahametini daha da belirginleştirmek ya da eleştiri konusundan bir dram ya da trajedi meydana getirmek amacı taşır. Ironiyi eleştiri maksadıyla kullanma isteği satirik (hiciv/taşlama) nitelik kazanmaktadır (s. 30-31)

Sanatkârların ironiyi kullanması doğrudan belirtilmiş yahut belirtilmemiş bir idealin peşinde olduklarını da gösterir. Eserlerinde ironiyi kullanan öykücüler, eleştirel kabiliyetlerinin gelişmesinde okurlarına katkıda bulunurlar. İroni eğilimiyle yazan öykücüler, çoğunlukla düşünce üreten ya da belirli bir ideolojik düşün sistemine yaslanan insanlardır, amaçları okurları düşündürmektir. Bu bakımdan “Sonsuz espri yeteneğini ortaya koyan ironi, aynı zamanda bir bilgelik türü olarak da algılanabilir” (Günday, 2007, s. 81). Özellikle sosyal hayatta başlayan ve bir toplumun maddi, manevi, millî, kültürel, dinî dinamikleriyle uyuşmayan alışkanlıklar, taklitler, özentiler gibi tesirler sonucu toplumsal yaşamın dengesini ve gelişimini negatif anlamda etkileyen, bireylerde yabancılaşma, yozlaşmaya neden olan, toplumsal hayatın hafızasının devreden çıktığı bu dönemlerde ironi sanatçârların elinde bir uyarıcıya dönüşerek toplumu uyandırma görevini üstlenir. “Sarsıcı, hırçın ve mizahi tekniğiyle toplumu yeniden asıl ritmine kavuşturmaya çalışır” (Bacaklı, 2017, s.1141).

İroni gülme/güldürme görevini icra ederken yıkıcılık görevini de üstlenir. O, algıların duyumsadığı alışılmış olanın aslında farklı olduğunu ispat edebilmek için saldırıya geçerek kalıplaşmış olanı yıpratır. Böylelikle alışılmış olan farklı bir bilinç düzeyine taşınarak alışılmış olanın görünmeyen yönleri ortaya konmaya çalışılır. Bu tavır ironi kullanan yazarın toplumsal hayatta yaşanan olumsuzluklara karşı verdiği bir reaksiyon olarak düşünülmelidir, sosyal hayatta vuku bulan olayların toplumda yarattığı kaosa karşı yazarın iç dünyasında verdiği tepkinin dışarıya -sanat eserine- yansımalarıdır. İroni, bu bağlamlarıyla ele alındığında da bir iç çatışma ve bir savunma mekanizması olarak zuhur eder. Başka bir deyişle ironi sanatçılar için “yozlaşan değerlere karşı bir tür tepki geliştirme gereksiniminden doğmaktadır” (Karasubaşı, 2012, s. 157). Çalışmamızda ele aldığımız bazı yazarların öykülerinde de ironi kullanımı dönemin gergin atmosferinden kaynaklı oluşan tepkinin ya da tepkilerin dışarı yansımaları olarak görülür. Bu öykücüler öykülerini yazarken zaman zaman eserin bazı kısımlarında *ironiye* başvururlar.

2.4.2. Öykücülerin İroni Eğilimine Yaklaşımları

Çalışmamızda ele aldığımız 1960-1980 döneminin bazı öykücülerinde ironi, eleştiriye bir araç olarak bireysel ve toplumsal zaafı teşhir etmek ve okuyucuları belirli mevzularla alakalı bir farkındalık kazandırmak amacıyla kullanılır. Türk öykücülüğünde (genel anlamda edebiyatında) ironi yahut mizah eğlenmek, güldürmek, alay etmekten çok toplumsal problemlere işaret etmek, çözüm bulmak ve toplumu bu sorunlar üzerine düşündürmeyi sevk etmek amacı taşır. İronide amaç kurum/kuruluşlarda, siyasette, sosyokültürel yaşamda, dünyada ortaya çıkan birtakım aksaklıkları derin ama alaycı ve eleştirel bir bakış açısıyla ortaya çıkarmaktır. Bilhassa ironinin dolaylılığı, kendisini gizleme özelliği; durumu/durumları yansıtmada başarılı bir araca dönüşür. Doğrudan sert ve yıkıcı bir eleştiri yerine, dolaylı ve üstü kapalı bir şekilde ironiyle eleştirmeyi seçmek, olayların anlaşılması ve yorumlanmasını ideal okura bırakmak çalışmamızda ele aldığımız 1960-1980 dönemi yazarlarının öykülerinin estetik yönünü inşa eden unsurlardan biri olarak öne çıkar.

Peride Celal'in burjuva eleştirisi yaptığı öykülerinde yer yer ironik bir tutum da dikkat çeker. “Jaguar” (1996) adlı öyküde araba sevdalı ve düşkün olan başkişi kız, en sonunda hayallerine kavuşur ve Jaguar’ı olan zengin, esmer ve yakışıklı bir erkeği, bir eş adayını ağına düşürdüğünü sanmaktadır ancak öykünün sonunda çarpıcı bir şekilde anlarız ki aslında bu esmer delikanlı patronunun Jaguar’ını garaja tamire götüreceğim diye kaçırmış ve başkişi kızı ağına düşürmüştür. Yazar, çetin ceviz olan başkişi kızı bu tarzda bir oyuna düşürmesiyle bir durum ironisi yapar.

“Bir Yaz Gecesi Öyküsü”nde (1996) ise adanın delisi olarak bilinen, bir denizkızına âşık olan Angelos, isabetli siyasi fikirleri ve çıkarımlarıyla akıllılara taş çıkartan bir zekaya sahip olması yine Celal’in ironi yaptığını gösterir. Angelos, başkişi-anlatıcının savaş çıkırtkanlığı yapan medyalara, haber kanallarına, gazetelere inanması gerektiğini, tüccarların gazetelere para vererek yalan haberler yaydığını, böylelikle arpa fiyatlarının yükseldiğini, inşaatlar durunca kumların müteahhitlerin elinde kaldığını, insanlarda korku atmosferi oluşturduklarını söyler. Anlatıcı ve Angelos arasında geçen bu muhabbete müdahil olanlar bu meczubun zekâsındaki pırıltıyı görmek yerine denizkızı mı görmüş Angelos, diyerek adamla dalga geçerler. Akıllı olarak nitelenen insanların düşün dünyası ile meczup birinin düşün dünyasını çatıştıran öykücü kimin

deli kimin akıllı olduğunu okura sorgulatarak ironik bir eleştiri yapar. Kısaca Celal öykülerinde kapitalist sistem ve burjuva yaşam tarzının eleştirisinde yer yer ironi eğilimine de yakınlaşmıştır.

Adalet Ağaoğlu 1960-1980 yılları arasında yayımladığı iki kitabında yer alan “Adi Suçlu”, “Duvar Öyküsü”, “Özgürlükçü” (2014), “Sen Ey Kutsal Işık”, “Muz”, “Eskiden Bir Sabah”, “Yan Kapı”, “Kulak Tıkaçları”, “Nerde O Eski Ölüm?” (2015) isimli öykülerinde ironiye başvurduğunu görebilmekteyiz. Ağaoğlu için ironi, yaşadığı dönemin aksaklıklarını bir sır perdesi ardından öykülerinde eleştirebilmek, gösterebilmek adına bir taarruz silahına dönüşmüştür. “(...) okuyucuyu bildik, verili değerlerden kuşkulandırmaya, yanlış düzenle çatışmaya sevk edici, sarsıcı ve şaşırtıcı bir dili vardır. Bu noktada ironi, Adalet Ağaoğlu için en iyi araçlardan birini teşkil eder” (Çoşkun, 2013, s. 148) *Yüksek Gerilim* yazarı toplumsal kırılmaların, siyasi çalkantıların, darbenin, kaosu, terörün, anarşinin, eylemlerin, sansürün, tutuklamaların hüküm sürdüğü, her şeyin her yerde söylenemediği, eleştiriye, farklı fikirlere ve ideolojilere tamamen kapalı bu çalkantılı dönemleri öykülerinde yansıtabilmek, okurlarına görünenin ardındakini gösterebilmek, onları gerçekler hakkında uyandırabilmek adına ironinin imkânlarından öykülerinde genişçe yararlanır. Kendisi ironinin öykü sanatındaki yeri hakkında şunları zikreder:

Herkesten ve her şeyden önce kendimi iğneleyip durduğum için, belki de yazarken bunun acısını çıkarıyorum. Bir diş ağrısı, şarkı söyleyerek de geçirilmeye çalışılır; öyle değil mi? Yazdıklarımda beliren ironi, işte böyle, bir çeşit savunusu olsa gerek. Ama asıl şu: Bir filmde, bir küçük kızın dediği gibi ‘Büyüklerin ağladığı her şeye gülmek, onların güldüğü her şeye de ağlamak geliyor içimden.’ yaşamı büyük ölçüde bu gözle algılıyorum. Çevremde olup bitenler ortasında ve şu yeryüzünden insanoğlu, acıyla gülüncün çok iyi yoğrulmuş bir hamuru sanki (Kabacalı, 2010, s. 51).

“Adi Suçlu”da iki zıt karakter aynı hastane odasında yatırılır. Ironi bu tezatla başlar. Metinde devrimci kadın; işkence gören, hapishanede eziyet edilen, göğüslerine elektrik verilen arkadaşlarını zihninden geçirirken kendi benininde başka bir şey düşünmeyen diğer kadının bilinci göğüslerinin estetik görüntüsündedir. Benmerkezci kadın tüm hayatı prensesvari bir masal havasında yaşarken devrimci kadın sosyal hayattaki tüm kaosu en derinden duyumsamaktadır. Metindeki bir diğer ironi tüm

arkadaşları içeride siyasi suçlardan yatarken, işkence görürken, dönemin sosyal, siyasi çalkantılarını arkadaşları, eşi, dostları çevresindeki insanlar en derin acıyla duyumsarken devrimci kadın apandisit ameliyatı sonucu hastanede acı çekmekte ve hayatı yüzeysel olarak zevkleri için yaşayan bir kadınla aynı hastane odasını paylaşmaktadır. Öyküdeki asıl ironi çoğu dava arkadaşının ve tanıdığının siyasi suçla hapisanelerde yargılanmasına karşın öykünün sonunda devrimci kadının benmerkezci kadının saçmalıklarına artık dayanamayıp onu tartakladıktan sonra adi suçla yargılanmak üzere hapse atılmasındadır. Bu âdeta çölde susuzluktan ölmek üzere bir kimsenin bulduğu su kuyusuna düşerek boğulması gibi ironik bir durumdur.

“Eskiden Bir Sabah” isimli öyküde Ağaoğlu ironiyi şu şekilde oluşturur: Bir dergi çıkartan devrimci genç bir adam kitapçıya yük taşırken öykünün başkişisine çarpar ve özür dileyerek yerde kadının ayaklarına doğru tükürür. Kadın da aydın ve devrimci bir kadındır. Kadın bu delikanlıyı uyarıp bir devrimci olarak yaptığının yanlış olduğu konusunda uyarması gerekmektedir çünkü gerçek Marksist birey hümanist olmalı ve her şeye saygılı davranmalıdır. Tüm olay bu şekilde cereyan etmesi gerekirken kadın adama saldırır ve kazağından çekiştirir. Saygılı, terbiyeli, medeni bir insan gibi davranması gerekirken kendisinden beklenenin tam aksi istikamette davranır. Yazar burada hem kadın hem de adam üzerinden aydınların içinde bulundukları çıkmazları, sahteciliği, yarı aydın olma durumunu ironik bir durumla ve tutumla eleştirir.

Ağaoğlu’nun diğer birçok öyküsünde ironiye değinilebilir: Örneğin “Özgürlükçü” öyküsündeki bir politikacının kadınların özgürleştirilmesi için çalışırken kadınlara alıp satılan, değersiz bir köle gibi davranması; “Sen Ey Kutsal Işık”ta fakirlikten, yoksunluktan tüm mahalleli için mum çalmak zorunda kalan bir hırsızın öldükten sonra mitleştirilerek sonraki nesiller için Büyük Kumandan olarak tanıtılması, öğretilmesi; “Yan Kapı”da ideolojik körlük yaşayan sosyalist bir aydının kendi ülkesinin gerçekliklerini görememesi, başka milletlere körü körüne hayranlık duyması, “Nerde O Eski Ölümler”de ölüm döşeginde olmasına karşın kardeşlerin kahkahalar

atması gibi daha birçok örnek verilebilir.¹⁵¹ Asıl olan Ağaoğlu'nun ironiyi toplumsal eleştirisini yapabilmek adına bir vasıta olarak kullanmasıdır.

Öykülerinde ironi ile mizahı iç içe veren çalışmamızda ele aldığımız öykücülerden birisi de **Adnan Özyalçiner**'dir. Yazarın toplumsal eleştirilerini maskeleyen yöntemlerinden birisi olarak ironi eğilimi öykülerinde görülür. Genelde öykücünün ironileri mizahi bir tutumla iç içe geçer. Sözgelimi Özyalçiner, “Beton Kırılıklar”da (1983) çarpık kentleşme, betonlaşma eleştirisi yapar. Eski yapıların yıkıldığı, betonarme binaların üst üste yığıldığı, gökyüzünün görülmediği, otobüslerin tıka basa dolduğu anlatılan bu öyküde yazar öykünün ismi ile ironik bir tutum sergilemiştir.

“Tutsaklar” (1980) adlı öyküde Amerikan emperyalizminin gölgesinde büyük bir sömürü yaşayan Türkiye halkı varken toprak zengini Yusuf Bey'in kızının namusunu Amerikan askerlerinin kurtardığını söylemesi ironiktir. İşçi Kemal'e kızını vermek istemeyen Yusuf Bey, kızını Kemal'in kaçıracağı korkusundan Amerikan üssündeki Amerikalı bir ailenin yanına hizmetçi olarak verir. Öykünün isminden de anlaşılacağı üzere bu kişiler gerçekte birer *tutsaktır* ama Amerikalıların onları özgürleştirdiği, koruduğu sanısı ile zihinleri kuşatılmıştır.

“Yıkım Günleri”nde (1972) emeğiyle geçim sağlayan kişilerin evleri ve dükkânları kentleşme projesi ile yıkılır. Öykü kişilerinden kestanececinin de kaldığı evin yıkımı kestanececi uyurken başlar. Kestanececi her zaman tezgâh kurduğu meydanın yıkımına şahit olur. İronik olan ise yıkımı yapan işçilerinin yemeğini kestane tezgâhında yapacak olması, kestanececinin, evini yıkan kişilerin karnını doyuracak olmasıdır. “Gök Mavi Toprak Kara”da (1972) zengin muhitte yazıhanesi olan bir iş adamının iş çıkışında lüks arabasının önünü kapatan lağım bulaşmış taşları bir çocukla taşımak zorunda kalmasında görürüz. Adnan Özyalçiner, diyalektik bir yapıda sunduğu bu tarz öykülerinde ironi eğilimine yaklaşır. Yazar özellikle sınıfsal çelişkiyi, burjuva sömürsünü, kapitalizm ve emperyalizm eleştirilerini gölgelemek adına ironi eğiliminden istifade eder.

¹⁵¹ Betül Coşkun, “Adalet Ağaoğlu'nun Hikâyelerinde Bir Eleştiri Vasıtası Olarak İroni” isimli makalesinde Ağaoğlu'nun öykülerinde ironiyi hangi şekillerde kullandığını geniş bir çerçevede ele almıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Dinç & Coşkun, 2013 s. 145-170).

İroni **Leyla Erbil**'de, varoluşsal bulantılar yaşayan öykü figürlerinin içine düştükleri tezatlıkları, ideolojilerin içindeki çelişkileri ve bürokrasinin işleyişindeki tutarsızlıkları gösterebilmek adına eleştirel bir dile evrilir. Erbil, (2016) “ironi, absürt, kara mizahı bireyin bilincinde gölge bir yansıma” (s. 186) şeklinde kullandığını söyler. Örneğin “Eski Sevgili”deki (1977) Nigar, temsil ettiği ideolojinin aydın bir kadın bireyi olarak kadın-erkek ilişkilerinde eleştirdiği ataerkin handikabına kendisi düşer ve bir erkeğin metresi olmayı kabul eder. Erbil, Türkiye’deki aydınların düşün dünyasını bu tarzda bir ironi ile vermek ister. “Diktatör” (2019) isimli öyküde Hıdır’ın, ailesinde mutlu bir yaşamın inşasında cezaya dayalı bir yapı kurması, cezada ölüm gibi egzajere yöntemlerin uygulanması bir başka ironik yaklaşımdır. “İnci Boncuk”taki (2019) anlatıcı kadının tren seyahatinde karşılaştığı, ataerkin yapının bir numunesi niteliğindeki hiç hoşlanmadığı kadının, eşiyle birlikte evlerine ziyarete geldiklerinde kocasının “Fena insanlar değilmiş!” (s. 85) demesi üzerine kıskanması ve davranışlarındaki değişimler ironiye örnektir. Sonuç olarak Erbil’in ironisi eleştirel bir hüviyettir.

Ayhan Bozırat’ın öykülerinde yer yer ironik söylemler vardır; Uyar, Erbil’in öykülerinde olduğu gibi ironik söylem anlatının bütününe geniş bir şekilde yayılmaz. Eleştirel olanı tezatlık içinde göstermesi bakımından öyküde ironi eğilimine yakınlığı söylenebilir. 12 Mart ortamının huzursuzluğu üstü kapalı olarak yazarın anlatılarında yer alır, absürt durumların ince bir alaya dönüştüğü “İstasyon”da (1971) sırf gözleri büyük olduğu için öykünün başkışısı trenden bir durak önce indirilir. İstasyonda inen yolcuların hepsi kalabalıkta birbirlerini arar ama kimse aradığını bulamaz. Bu arada yanlış kucaklaşmalar olur, yanlışlık anlaşıncı sarılanlar birbirlerinden hemen ayrılıp beklediklerini aramaya devam ederler. Bozırat’ın burada işaret ettiği şey otoriter devletin yapıp ettikleriyle insanları tedirgin ettiği, topluma ve kendisine karşı yabancılaştırdığı, kimsenin kimseye güvenmediği bir ortamda yalnızlaşan bireylerin birbirlerinden kaçması gerekirken birbirlerine yanlışlıkla da olsa sarılması bir başka deyişle sarılma ve güvenme ihtiyacı duyması güven ortamı olmayan bir toplumdaki güven şeklini tezat bir biçimde göstermesi bakımından ironiktir.

“Sırt Ağrısı” (1971) adlı öyküde yaşlı memur yıllardır yaptığı işin ne işe yaradığını bilmeden yapar, aynı şekilde amirleri de yapılan işin niceliği hakkında bir bilgisi yoktur ama buna rağmen ne olduğu belirsiz bu işler yapılır. Öyküdeki işçi işine sırf çocuklarına bakabilmek için katlanmakta, yaşanan hiçbir şeye ses etmemekte,

düşüncelerini işten kovulurum korkusu ile özgürce ifade edememektedir. Ağır iş koşullarında çalıştığı için sırtı ağır ancak her sırtı ağrıdığında yapılan işe şikâyet etmek, itiraz etmek yahut düşüncesini ifade etmek yerine sırtının ağrısını unutmak için çocuklarını aklına getirir. Kötü rüya gördüğü uykusuz gecenin ardından gittiği işinde ağzından yanlışlıkla “Duvarların badanası değişse bari” (s. 18) gibi işin niteliği yahut niceliği ile alakalı olamayan, tamamen konuyla alakasız, absürt bir laf kaçırıp işten kovulması; bu kadar sudan bir sebepten işten kovulması konusunda sohbet ettiği yaşlı memurun “Ama sen de dilini tutmayı bilmemişsin” (s. 189) şeklinde karşılık vermesi ironiktir. Yaşlı memurun siyasetten hiç anlamasa da herkes gibi bağırıp çağırması, konuşması, politikacılar gibi nutuklar atması da ironiye işaret eder. Absürt ve Kafkaesk anlatımın kıyılarında gezinen öyküde bürokrasi, kamu kurumlarının işleyişi, zincir vurulan düşünce özgürlüğü yer yer ironik söylemlerin ardına da saklanarak eleştirilmektedir.

Bozafırat’ın öykülerinde ironik söylemlere birkaç örnek olarak şunlar verilebilir: “İkisinden Biri” (1971) adlı öykü kişilerin on sekiz gündür artık muhtemelen gelmeyecek birisini beklemesi ironiktir. Karı koca arasındaki iletişimsizliğe vurgu yapan “Ayağına Diken Batan Tavuk” (1971) adlı öyküde kocasının anlattığı ayağına diken batan bir tavuğun öyküsünü sonuna kadar dinlemeyen kadının, kocasının her anlatışında onu susturması ve öykünün ilginç olmadığını söylemesi, adamınsa fırsat bulduğu her anda öyküsüne tekrar başlaması karısının yine onu susturması gibi Bozafırat’ın öykülerinden parça parça bu tarzda ironik söylemler çekip çıkartılabilir. “Bunca acı gerçekler, yaşanan nice acı olaylar Bozafırat’ın öykülerinde ince bir alayla, hüzünlü bir gülmece havası içinde yer alır” (Özyalçın, 1999, s. 5). Gerek toplumsal gerek siyasi eleştirilerini Kafkaesk, absürt gibi çeşitli anlatım yöntemleriyle gizleyen *Fırıldak* yazarı ironiye de kullanmaktan geri kalmamıştır.

Sevgi Soysal edebiyatımızın önemli ironistlerinden biridir. Soysal için ironi bir varoluş durumunu vermek için önemli bir eleştiri silahıdır. Bunun yanı sıra bir düşünce biçiminin, ideolojinin, geleneğin-göreneğin, dinin yani bir kültürün senelerce biriktirdiği değerlerin toplumun algısında oluşturduğu kalıplaşmış yargılarına işaret etmek, onların içindeki tutarsızlıkları ve çelişkilere dikkat çekmek ve elbette bunları eleştirmek için mizahi bir dille ironiyi yetkinlikle kullanır. Akatlı (1998) Soysal’ın öykülerindeki ironi kullanımı için şunlar söyler:

Seçilen anlatım biçimlerinin birinden öbürüne geçişi ve öykülerin dokusuna örgensel olarak katılmasını saklayan öge ise, ironi. Kitabın hemen bütün öykülerinde rastlanan, hınçsız bir ironi bu. Kaynaştırıcı işlevinde. Tutkulu Perçem'den, Tante Rosa'dan tanıdığımız, alıştığımız, Sevgi Soysal'la özdeşlediğimiz ironi (s. 78).

Soysal, kültürün en önemli olgularından biri olan din konusundaki toplumun oluşturduğu yargılar ile aslolan dinin arasındaki ironiyi küçük bir kız çocuğunun gözünden -Rosa- vererek ironi yapar. “Tante Rosa Rahibeler Okulunda” (2021b) adlı öyküde Rosa dinî eğitim esnasında Tanrı, İsa ve öğretileri konusunda öğretilen çelişkileri kavramaya başlar. İsa’yı yaratan iyi bir Tanrı’nın öfke dolu olamayacağını içten içe düşünür ayrıca Meryem ananın da aynı şekilde okuldaki rahibeler kadar kötü olamayacağını ironik bir şekilde sorgular.

Tante Rosa’da Rosa’nın çocukluktan itibaren takip ettiği Sizlerle Başbaşa adlı derginin bir toplumun, özellikle kadın bireylerin, hayata nasıl bakması gerektiği konusunda yönlendirici bir rol oynaması, Rosa’nınsa bu derginin çizdiği yolda her adım atışında toplumsal olana müdahil olması beklenirken gerisin geri bir başkaldıran ve uyumsuza dönüşmesi kitaptaki en ilgi çekici ironilerden birsidir. Derginin nasıl bir ironiye sahip olduğu birey eleştirisi üzerinden öyküde (2021b) şöyle dile getirilir:

Sizlerle Başbaşa dergisidir Rosa. Bu bir İncil’dir, bir Tevrat’tır, kutsal kitaptır, içinde şöyle yazan bir kutsal yalan... “ve genç adam kadını kucakladı, kadının şah dişi kokusu...” Tante Rosa; bütün gerçekleri yaşamak, ama yine de ısrarla Sizlerle Başbaşa dergisine kanmak demekti. Kendi seçimine kalmış en sürekli yalan. Bile bile katlandığı tek yalan (s. 66).

“Tante Rosa I Love You” (2021b) adlı öyküde *Sizlerle Başbaşa* adlı derginin sebep olduğu çok çarpıcı bir ironi vardır. Öyküde Tante Rosa işsiz, yalnız ve aşksızdır, evde oturur. *Sizlerle Başbaşa*’daki bir iş ilanına kasiyer olmak için başvurur. Başvuru için gittiğinde burasının bir genelevi olduğunu öğrenir. Rosa, vizite paralarını toplayan bir kasiyer olarak işe başlar, zamanla etrafındaki genç eskortlar gibi giyinir ve davranır. Mekân onu da aurasına alır. Rosa aşk istemektedir, içi kıpır kıpırdır. Kasayı terk eder ve adamın birini alıp genelevin odalarından birine atar. Bütün eskortlar ve genel evi sahibi kadın ironik bir şekilde Rosa’yı ahlaksızlıkla ve namussuzlukla suçlayarak kapı dışarı eder ve Rosa tekrar işsiz kalır.

“Barış Adlı Çocuk”ta (2018) da ideolojik körlük yaşayan bir sosyalist kadının tavrı ironiktir. Hapishanede geçen öyküde kadın karakter bir polis çocuğunun adının nasıl Barış olabileceğini düşünür. Bu durumun faşistlerin bir oyunu olduğunu sanmaktadır. İşin aslında ise gaddar bir gardiyan olan ve mahkûmlara faşistçe davranan Polis Zafer ansızın hastalanınca trafik polisi bir kadını gönderirler. Kadın görevlendirildiği bu nöbete çocuğunu da getirmek zorunda kalır ama Demet “Faşizmin yeni bir oyunu bu, besbelli” der (s. 124). Bunun dışında birçoğu ortak kullanım için eşyalarını paylaşırlar, dışarıdan o kadar çok eşya gelir ki bu paylaşım anlamsızlaşır, hatta komik bir duruma dönüşerek ironikleşir. Devrimci kadınların aralarındaki Güler’in “Şunlara bakın, evcilik oynar gibi komünistlik oynuyorlar. Sanki elbiseler üretim aracı. Bir de don bavulu yapsalar tam olacak” (s. 125) diyerek komünizm adı altında yapılan bu anlamsız eylemlerin içindeki çelişkileri ve tutarsızlıkları doğrudan ifade etmesi öyküdeki ironileri açığa çıkartır.

Sonuç olarak Sevgi Soysal’ın öykülerindeki ironisi varoluşsal duruma parmak bastığında bireysel; kültürel yahut ideolojik bir durumu imlediğinde ise toplumsal bir eleştirinin peşindedir. O, ironiyi melodramik bir anlatıma düşmemek için bir araç olarak da kullanır (Tosun, 2013, s. 275).

Tomris Uyar, 1960-1980 yılları arasında yazdığı “Önsöz”, “Sağlar” (2020b), “Emekli Albay Halit Akçam’ın İki Günü” (2018), “Güneşli Bir Gün”, “Uzun Ölüm” (2020c) adlı öykülerinde ironi eğilimine yakınlaşır. Bu öyküler bütünüyle ironi üzerine kurulmamıştır, öykülerin belirli kesimlerinde yer yer ironi kendisini gösterir. Ağaoğlu’nda olduğu gibi Uyar’da da ironi toplumsal eleştirinin gizil bir silahıdır. Toplumsal dinamiklerin -toplumsal olaylar, olgular, gelenek-görenekler, değerler- bireylerin yaşamındaki yıkıcı yanlarını mizahi ve iğneleyici bir üslupla yansıtmak için ironiyi kullanır. Uyar, toplumun gelenek ve modernle olan bağları arasındaki zıtlığa ironiyle yaklaşır (Yıldırım, 2007, s. 110). Kalıp yargıların arasına sıkışmış geleneğin topluma dayattığı inanç sistemlerini ve dogmatik değerleri iç çelişkileriyle verme çabası Uyar’ın öykülerinin ironiye yakınlaşmasındaki bir diğer amildir.

“Önsöz”de evin kız torununun geleceği hakkında bir karar verilecektir, bunun için tüm aile bir akşam yemeğinde buluşmaya karar verir. Burjuva bir yaşam biçimine sahip ailenin yaşama biçimlerinin -örneğin yemek yeme âdetlerini- anlatımında

kullanılan zıtlıklar ironik bir söylemle verilir. Burjuva bir yaşama biçimi de olsa masadaki tüm yemekler kararında olmalıdır. Herkes belli bir sayıda yemek zorundadır. Çünkü bu sofraya, herkesin çatalını-kaşığı tencereye serbestçe daldırdığı bir gecekondu sofrası değildir. Torun bu kuralları küçük yaşta öğrenmeli ve bunlara alışmalıdır. Hakkına ne düşerse ona boyun eğmelidir. Bilhassa ninenin buzdolabının içindeki kurduğu düzen, meyve ve sebzeleri yerleştirme biçimi, dolaptaki meyve sebzelerin pörsüdüktan, sarardıktan sonra yenmesi burjuva ailenin kendi iç dinamiğindeki zıtlıkları göstermesi bakımından ironiktir. Kısaca Uyar, burjuva bir ailenin yaşama kurallarını öykülerken bir taraftan da bu yaşam biçiminin içindeki zıtlığı da göstererek ironi yapar.

Tomris Uyar, “Sağlar” adlı öyküde yaşanan cinayetlerin, öldürülen kadınların toplum üzerindeki etkisinin nasıl kısa sürdüğünü, gazetelerde bu tarz haberlerin artarken cinayetlerin, kadına şiddet olaylarının her geçen gün daha az önemsendiğini ironik bir ifade ile anlatır. “Sağlar” isimli öykünün adlandırılmasında da bir ironi vardır. Öyküdeki insanlar *sağ* gibi görünseler de aslında *ölüler*dir (Kadıozade, 2011, 291-293). “Emekli Albay Halit Akçam’ın İki Günü” adlı öyküde sıkıyönetim süresince istenen apartman listelerini, emekli olduktan sonra apartman yöneticisi olan Halit Akçam’ın devletin kendisinden muhbirlik yapmasını istemesi olarak yorumlaması, gazinoda arkadaşlarıyla otururken okul yıllarında âşık olduğu kadının esamisinin açılması, assolist “Nereden Sevdim O Zalim Kadını” şarkısını söylerken tabancasını ateşleyen Halit Akçam’ın uzak masalardan birinde hiç tanımadığı bir adamı vurması, adamın yanına gidip iki tokat atıp “Sana ne be kardeşim?” demesi öykünün bütününde ironik bir söyleme sebep olmaktadır.

Uyar, “Güneşli Bir Gün”ün girişinde “Ne zamandı, kimseler tam bilmiyor, ama toprağın üstlerine ince bir torba geçirilmişti” (s. 15) derken aslında zaman bellidir. 1980 Darbesi öncesinde yaşanan olaylar anlatılır, öykücü zamanda tersi işaret ederek ülkede yaşana kaotik durumları ironize eder. Karanlık ve kötü günler yaşanmasına, jandarmaların bir tutukluyu götürürken buna otobüsün penceresinden şahit olan yolcularının yaptığı yorumların karamsarlığına karşın öykünün adının “Güneşli Bir Gün” olması da ironiktir.

Uyar’ın amacı ironi yaparak güldürmek değil aksine ironi yaparak toplumsal bir durumun iç dinamiklerindeki çürümüşlüğe işaret ederek bunları eleştirmek, okuyucu

uyandırmaktır. Bu sebeple Tomris Uyar'ın ironisi “Gülümsemeye ramak kala trajediye dönüşen bir ironi”dir (Hızlan, 1996, s. 523-524).

Tezer Özlü, 1960-1980 seneleri arasında yayımladığı kitabındaki öykülerin bazı söylemlerini ironi eğilimi ile yapar. Özlü'nün ironik söylemlerini “Cafe Boulevard” ve “Diskotek Brazil”de (1997a) görmek mümkündür. Dekorasyonu, muhiti, gözdeliği ile eksantrik bir atmosfere sahip Cafe Boulevard, burjuvaların zaman geçirdiği dönemin İstanbul'unun ünlü mekanlarından birisidir. Özlü, kafenin bütün şatafatını ve güzelliklerini, oraya giden güzel, alımlı, şık giyinen kadın ve erkekleri anlatır. Café Boulevard'da gelerek vakitlerini geçiren bu kişileri biraz sıkılırlar, başka mekânlara gitmek ister ama dönüp dolaşıp yine Cafe Boulevard'a otururlar. Yurtdışına çıkmak, Akdeniz sahillerinde tatil yapmak isterler ama birçoğu gidemez. Yaz aylarında akşamın geç saatlerine kadar bu kafede oturulur. Özlü, bunca güzelliğin, şatafatın, hareketin içinde *Kafenin olmamışlıklarına* dikkat çekerek bir durum ironisi yapar. Bunca zenginliğe rağmen kafede bayat çay servis edilir ve içilir. Kafe sıkışık, kalabalıktır ama gençleri ve zenginleri kendisine çeken mekânda bu burjuvalar gündelik sıkıntıların aşamazlar. Kafenin bulunduğu muhit ve kozmopolit yapısı dolayısıyla da bir çekim merkezi de olan kafenin *olmamışlıklarından* hareketle ironi yapar.

Özlü'nün, eleştirel gerçekçi eğilime kayarak eleştirisini ironik bir söylemle doğrudan yaptığı “Diskotek Brazil” adlı öykü; anlatımı, aksiyonu, tasvirleri, mekânları ile bir tezatlık üzerinden kurulmuştur. *Eski Bahçe* yazarı, İtalya'yı betimlerken metinde iki ayrı kent görünümünü verir. Bu görünümün birisi zenginlerin ve kapitalistlerin yaşadığı, gittiği, eğlendiği bir muhitken öteki kent görünümü ise fakirlerin, zencilerin yaşadıkları mahallelerin, dar sokakların, eski evlerin olduğu bir muhittir. Özlü, bu fakir kentlerde yaşayan ve kendilerini sömürenlerin bilincinde olmayan zencilerin durumuna şu şekilde dikkat çeker: “Yaşasın Riviera! Yaşasın Nis! Yaşasın Diskotek Brazil! Yaşasın sömürülen milletler ve zenciler! Yaşasınlar ki sömürülsünler, sömürülsünler ki, parayı verip, dans etsinler? Oynasınlar” (s. 45)!

Özlü, yazdığı bu iki öyküsü ile ironi eğilimine yaklaşır. Öykücü varoluşçu bir söylemle yer yer gerçeküstüne ve absürde kaydığı ilk öykülerinden sonra gerçekçilik yöntemiyle yazmaya başladığı bu öykülerinde eleştirilerini dile getirmek için ironiyi de kullanır. Genel olarak toplumsal olaylara karşı aşırı hassasiyetleri olmasına karşın öykü

sanatı bütünüyle toplumcu bir söyleme evrilmeyen Özlü'nün bu dönem öykülerindeki eleştirilerinde, ironi yönteminin de kullanıldığı görülmektedir.

Öykülerinde yer yer ironiye başvuran 1960-1980 döneminin bir diğer öykücüsü **Şiir Erkök Yılmaz**'dır. Erkök'ün ironisi Ağaoğlu, Uyar, Bozırat, Eray, Erbil, Özlü, Celal gibi mizahla iç içe geçmiş bir ironidir. “Şücaeddin von Braun” (2004) adlı öyküde Prof. Dr. Şücaeddin Uluğ, cahil olarak gördüğü karısını boşamak ve yerine öğrencisi Mine Tezkoparan gibi kültürlü (!) bir kadınla evlenmek ister. Boşanma kararı alırlar, Bayan Uluğ çocuğu da alıp evi terk eder. Çalışma hayatına atılır, özgürlüğünü keşfeder, Marksist ideolojiye yakınlaşır. Karı-koca boşanmaktan vazgeçip tekrar birleşince cahil (!) Bayan Uluğ kocasının devrimciliğini, solculuğunu ironik şekilde eleştirisi metinde şöyle görülür: “Bayan Uluğ, kocasının devrimciliği spor, solculuğu moda diye yaptığını bu nedenle faşistler kadar korkulu olacağını söylemez mi? Bay Uluğ donakaldı: Karısı, evlere şenlik, Mao'cu olmuştu” (s. 86)!..

Bayan Uluğ hemen her gün NATO, emperyalizm, AET, tekelci kapitalizm, çağdaş sömürgecilik, ekonomik bağımsızlık, emek, emekçi gibi konularda mantıklı ve haklı görüşler ortaya koyar. Bay Uluğ karısından artık çok sıkılır. Okur; özgürleşen, başkaldıran, kilo verip kadınlığıyla ön plana çıkarak kocasını tekrar baştan çıkaran devrimci Bayan Uluğ'dan başka atılımlar beklerken Bayan Uluğ tekrar hamile kalır, işten ayrılır, kilo alır ve kocasının kendisine geri dönmesinden dolayı ona şükreder. Karşıtlıklardan beslenen bu ironik durumun mizahi yanları da vardır.

“Köpek” (2004) aldı öyküde ise Mr Sangester'in çalıştığı pansiyondaki öğrencilere tanıttığı kendisi ile gerçekteki Mr. Sangester ironiktir. Mr. Sangster, pansiyondaki Noreen ve Catherine adlı öğrencilere kendisini anlatırken özgür ruhlu, yatıyla dünyayı, Hindistan'ı, sahilleri gezen, ressam olan hatta pansiyonun duvarındaki tabloları yapan ve sanatçı bir ruha sahip sadece ihtiyaçlarını karşılamak için dönem dönem çalışmak zorunda kalan bir insan olduğunu söyler. Çok geçmeden anlarız ki Mr. Sangster'in bir yatı yoktur, ressam da değildir, pansiyonun duvarındaki tabloları da o yapmamıştır, yatı olan, Hindistan'a giden, resimleri yapan, ressam olan, pansiyonun sahibinin ölen kocasıdır. Mr. Sangster ise çalışmak zorunda olan bir zavallıdır. Özgür değil tam aksine öykünün adı gibi pansiyonun sahibi Mrs. Davies'in köpeğidir.

Erkök'ün öykülerinde ironiyi mizahla iç içe vermesinin ardında öykü kişilerinin yaşadığı trajik, dramatik acıyı sağaltma gayreti olduğu söylenebilir.

Nazlı Eray, “Kabul Günü”, “Monte Kristo” (1976), “Mutlu Sıcak Yuvalar”, “Güzel Bir Kuşluk Vakti İnsan Gibi Yaşamak İstedik” (1985) adlı birkaç öyküsünde ironiyi kullanır. Söz gelimi “Kabul Günü”nde toplumcu gerçekçi sanatın odak noktasındaki bir içerik olan sınıf çatışmasını ironi ile verir. Öyküde kapıcıların, bahçıvanların karılarına mühendis, doktor gibi adamların karıları hizmet eder. Eray’ın bu ironik tavrında okuyucuyu şaşırtmak ve eğlendirmenin dışında -zayıf da olsa- sınıfsal adaletsizliğe dikkat çektiği yorumunu yapabiliriz. “Monte Kristo”da Nebile, sokak kapısı açık olmasına, sokağa rahatlıkla çıkabilmesine, pazara gidip gelebilmesine karşın evinin odasının duvarını kırık çatal sapıyla kazarak bir tünel açmaya, evden, yaptığı evlilikten, yaşadığı sıradan hayattan ama esasında kendisinden kaçmaya çalışır. Nebile’nin bu ironik tutumunda aslında kendi ruhuna sıkışmışlık yatmaktadır. Eray’ın cılız da olsa modern kapital dünyanın demir parmaklıklarına -içinde bulunulan koğuşun anahtarı kapısının üzerinde olmasına ve hapisanede gardiyan olmamasına rağmen- hapsolmek zorunda kalmış yaşamların açmazlarını anlattığı da söylenebilir, daha açık söylersek Eray bu öyküsüyle modern kapital dünyanın eleştirisini ironik bir söylemle yapmıştır.

“Mutlu ve Sıcak Yuvalar”da Halide evlenmeyi arzulayan bir kadındır. Nitekim absürt bir şekilde niyetçiden bir niyet çeker ve evleneceği adamı bir kandil simidi paketi içinde eve götürerek onunla evlenir. Maço olan Bilal Tavuk, Halide’nin hayatını karartır, kadına psikolojik ve fiziki şiddet uygular ve nihayetinde ayrılırlar. Buna rağmen öykünün sonundan Halide halen *mutlu yuvalar sıcak yuvalar satan niyetçiye* rastlarını diye umutlanır. Eray, yaşadıklarından ders çıkarmayan, akıllanmayan Halide’nin bu ironik tavrının ardında mensubu olduğu toplumun evlilik müessesini, toplumsal cinsiyet rollerini ve ataerkil yapının kadın ve erkek demeden tüm toplumun düşünce yapısını olumsuz anlamda inşa edişini eleştirir. “Güzel Bir Kuşluk Vakti İnsan Gibi Yaşamak İstedik” adlı öyküde ise Türkiye’deki bürokratik işlemeziği, bürokrasinin toplumdaki birey üzerinde kurduğu baskıyı ironik bir dille ele alır.

Sonuç olarak *Geceyi Tanıdım* yazarı, 1960-1980 yılları arasında verdiği öykü kitaplarında ironi eğilimini kullanmayı tercih ettiği söylenebilir. Onun ironisi genellikle mizah, alegori, absürt ve fantastikle iç içe geçmiştir.

Ayşe Kilimci'nin de öykülerinde mizahla iç içe geçmiş bir ironi bulmak mümkündür. İroni eğilimiyle amacı iğnelemek, eleştirmek, bir sorunu ortaya koyarak sorun üzerinde biraz da mizahî bir üslup inşa etmektir. “Tüketen” (1976) adlı öyküde kızlar yurdunda yapılan, “akmayan suların kesilmek üzere” (s. 8) olması ironik bir gönderimdir. “Yapma Çiçek Ustaları”nda (1976) Pembe Hanım’ın evlenmemiş öğretmen Nadide Hanım’a “delikli boncuk yerde kalmaz” şeklinde bir gönderimde bulunması ironiktir. Çünkü yaşı geçmiş Nadide Hanım kocasızlıktan değil eşcinsel bir sübyancı olmasından dolayı evde kalmıştır. “Düzlüğe Çıkmak” (1976) adlı öyküde çiftlik evinin temizlikçi kızı Bulunmaz’a evin en ağır işlerini yaptırmaktan tacize kadar her türlü zulüm yapılırken evin hanımı anlatıcı kadının Bulunmaz konusunda çok yufka yüreklilik yaptığını söylemesi ironiktir. Evin oğlu Tolga’nın Bulunmaz’ı hamile bırakmasının ardından mahkemede aklanması ayrıca Bulunmaz’ın çocuğunun kadından kopartılarak esirgeme kurumuna verildikten sonra bu zulümleri yaşadığı evde çalışmaya devam etmesi de bir durum ironisidir. Sonuç olarak Ayşe Kilimci de dönemin birçok öykücüsü gibi öykülerinde ironiye meyletmış, eleştirilerini yaparken ironin imkânlarından istifade etmiştir.

2.5. Öyküde Absürt Eğilimi

2.5.1. Absürt

Absürt/saçma dilin, günlük hayata mizahi göndermeler yapmak için yaygın olarak kullanılması Aristophanes ve Plautus gibi Antik Yunan ve Roma yazarlarına kadar uzanır. Elizabeth döneminde, William Shakespeare ve Christopher Marlowe gibi yazarlar, komedi etkisi için genellikle absürt bir dil kullanmışlardır. Viktorya döneminde, Lewis Carroll’ın *Alice Harikalar Diyarında* (2010) adlı eseri, anlamsız/absürt kelimeler ve ifadeler kullandığı da dikkat çekmektedir.

Edebiyatta saçma dilin amacı genellikle mizah veya ironi yaratmaktır. Yazarlar, anlamsız kelimeler veya ifadeler kullanarak yapıtlarının vurgulamak veya alay etmek istedikleri belirli yönlerine dikkat çekebilirler. Örneğin, Lewis Carroll’un yazdığı *Alice Harikalar Diyarında*’da, Alice karakteri tuhaf bir aksanla konuşan bir tavşanla

karşılaştığında “Callooh! Callay!” gibi saçma bir dil kullanır. Bu kelimelerin kullanımı, Alice’in konuşan bir tavşan gördüğündeki şaşkınlığını vurgulamak ve okuyucular üzerinde mizahi bir etki yaratmaktadır. Alice anlatısında yer alan dil oyunları açıktır ki çocuk diline gönderme yapmaktadır, bu dil tarzı yetişkin diliyle ifade yeteneğinden yoksun olduğu için absürt/saçma olarak algılanır. Çocuklar, gerçek anlamı olmayan veya anlamsız, yetişkinler tarafından eğlenceli bulunan, büyük oranda sevimli görülebilecek kelimeler veya ifadeler kullanırlar. Bütün bunlar okurun çocuk dünyasına aşına olma durumu ile iç içedir. Alice anlatısı absürt dil kullanımı ile çocuklara ait olan dünyadan hareketle algı sınırlarının gittikçe karmaşık hâle gelmesinin ve modern zamanların insanı küçültmesinin, onu başka bir dönüşüm ağı içinde farklı bir boyutta varlık alanına hapsedmesinin bir durumunu betimler.

Saçma dil, sadece modern dönemde değil, edebiyatın her döneminde bulunabilir. Başka bir örnek, Jonathan Swift’in, Lilliput Adası’nda yaşayan yaratıkları absürt bir dille betimlediği *Gulliver’in Gezileri* (2021) adlı romanında da bulunabilir. İri başlı çirkin oyuncak bebekler; dört fil kadar büyük bekçi köpeği, kafası olmayan, kanatlı, dört ayaklı, patates gibi şiş karınlı figürler gibi betimlemeler hem komik hem de tuhaf bir görüntü yaratarak absürt bir dilin etkili bir şekilde kullanılmasını sağlamaktadır. Bu örneklerde de görüldüğü gibi absürt bir dönüşümü betimlemekle beraber dönüşüm/değişim devirlerinde-dönemlerinde kullanımı artmıştır.

Absürt modern edebiyatta ise mantık dışı, akıl dışı ve/veya gerçeklikle bağdaşmayan unsurları içeren roman, öykü ve oyunların anlatımında kullanılır. “Absürt, insanın dünyadan kopuşunun, onunla anlamlı ve özlemlerine uygun bir ilişki kuramayışının ifadesidir.” (Gündoğan, 1997, 57) Genellikle hayatın anlamsızlığını keşfetmek adına geleneklere ve inançlara meydan okur. Terim köken olarak Danimarkalı filozof Søren Kierkegaard’a dayansa da sınırları ilk olarak 1940’larda Fransız filozof Albert Camus tarafından belirlenmiştir. 1939 ile 1945 yılları arasında meydana gelen İkinci Dünya Savaşı sürecinde yazarların eserlerinde fanilik, yabancılaşma, ölüm ve umutsuzluk temalarını işlemeye başlaması dönemin edebî akımları üzerinde derin bir etkisi olur. Mevcut tarihsel dönem, bir belirsizlik ve öngörül(e)mezlik duygusu ile karakterize edilir. Bu öngörül(e)mez dünyada ölüm, yabancılaşma, kaos ve anlam arayışı içeriklerinin edebî yapıtlarda ele alınması absürde olan ilginin artmasına neden olmuştur. Uyumsuzluk/absürt, varoluşçu literatürde ortak

bir kullanım hâline gelmiş, aynı zamanda anlam arayışı içeriklerini keşfetmede sanatkârlara geniş imkânlar tanımıştır. Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett, ve Albert Camus gibi yazarlar, geleneksel âdetlere ve inançlara meydan okuyan derin ve düşündürücü edebiyat eserleri yaratmak için absürdün olanaklarından istifade etmişler; absürtle, geleneklere ve inançlara meydan okumuşlardır. Absürt; Kafka, Sartre, Beckett ve Camus gibi yazarlarda saçma olanı hayatın anlamsızlığının ifadesi içinde aktarabilecek en uygun yöntemlerden birisi hâline gelmiştir.

Varoluşçu felsefenin önemli kavramlarından *absürt* (saçma) Albert Camus'nün düşün dünyasının ve eserlerinin temel kavramlarından biridir. Absürt “akla ve mantığa açıkça aykırı ve anlamsız manasındadır” (Huyugüzel, 2018, s. 17). Absürde göre evren akla, mantığa aykırıdır, insan açısından tutarsızdır; buna rağmen insan her şeyi olduğu gibi görme eğilimindedir, bilinçli hareket etmeye, mantıklı düşünmeye çalışır. İnsan yaşamının ve evrenin muğlaklığı, bireyi saçma ve anlamsız kılmaktadır. Çünkü birey bir biçim olarak gördüğü ve içeriğine doğrudan ulaşımı olmadığı evrenin, tabiatın, diğer insanların, toplumsal olayların içeriğine kendi içeriğinden atıflarda bulunarak anlamlandırmaya çalışma eğilimindedir.¹⁵² Bu anlam/lar realite ile çoğu zaman çakışmaz, bu durum bireyde absürdü (saçmayı) ve yabancılaşmayı doğurur. İnsanın zihni ile reel dünya arasındaki bu ayrılıktan kaynaklanan absürtlük (saçmalık) varken yaşamının da hayatın da bir anlamı yoktur. Anlamsız bir dünyayı anlamlandırma çabası içinde olan bireyde dünyanın, yaşamın anlamsız, amaçsız ve boş olduğu hissiyatı oluşur, hâliyle dünya yaşamındaki herhangi bir değer dizgisine -Tanrı, din vb.- bağlanmanın da bir anlamı olmayacaktır. Anlamsız bir dünya ise absürt'ten (saçmadan) başka bir şey değildir; bağlanılacak, değer verilecek, yaşamı anlamlandıracak bir dayanak yoksa insanın varolması da saçmadır.

Camus yaşamın anlamsızlığı noktasında ise şu soruyu sorar: “Neden yaşamalıyım?” Bu sebeple varoluşçu eserlerde hayatın anlamsızlığı ve absürtlüğü karşısında figürler *intihar* ederler. İntihar bu tip eserlerde sıkça işlenen bir temadır, *Başkaldırı* kavramı Camus'nün, intihar temasının karşısına yerleştirdiği bir kavramdır. [Başkaldırı, sadece intihara karşı değil daha geneli -öldürme, şiddete eğilim, suça eğilim

¹⁵² “Biçim ve İçerik” hakkında ayrıntılı bilgi için bk. <https://www.youtube.com/watch?v=VBHsOdnto04&t=1219s>. (Yalın Alpay'la Söyleşi, Erişim Tarihi: 31.08.2021)

vb.- kapsayan bir kavram olarak da düşünölmelidir. Camus'un başkaldırısı insanı nihilizme sürökleleyen absürt (saçma) ile baş edebilmek için bireye gösterdiği bir çıkış yoludur (Erdem, 2004, s. 163-168).] İntihar yüksek ihtimalde *ölüm* ile sonuçlanacaktır. Camus'ye göre ölüm bir sondur, son'lu bir yaşam anlamsızdır; o hâlde hayatın anlamsızlığını -absürtlüğünü- ortaya çıkaran temel olgulardan biri de *ölüm*'dür. Dolayısıyla birey dünyanın bu absürtlüğüne başkaldırmalıdır, intihar ederse yenik düşecektir çünkü; bu sebeple intihara başkaldırmalı ve yaşamayı seçmelidir, absürde boyun eğmemelidir. O, yapıntılarında absürdü aşmanın peşindedir, absürtle hesaplaşır. Camus'nün bu düşüncesi bahsettiğimiz varoluşçu düşün sisteminin *eyleme geçme* ilkesinden doğmuştur. Gerçeküstü (surrealizm) ve dışavurumculuk (ekspresyonizm) akımlarından önemli ölçüde beslenen absürdü varoluşçu yazarlar sıkça kullanır.

Bu bağlamlardan bakıldığında edebiyat işi başlı başına absürt bir uğraş olarak görünebilir. Çünkü edebiyat eserleri kendimiz olmayan, aşına olmadığımız dünyalara kapı aralar. Edebiyatta saçma bir dilin kullanılması, yazarların alışılmadık veya garip bir his yaratmasının bir yoludur aynı zamanda. Yazarlar gerçek anlamı olmayan kelimeler kullanarak kendi deneyimlerimizden uzak bir dünya yaratmaya çalışırlar. Bu, anlatı dünyasının insan gerçekliğiyle karşılaştırıldığında ne kadar farklı ve benzersiz olduğunu vurgulamaya yardımcı olur ve okuyucuların tamamen yeni ve alışılmadık bir yeri keşfetmesine ve bu yerle ilişki kurmasına olanak tanır. Kendi yaşamlarımızın, şeylerin büyük kapsamına kıyasla ne kadar küçük ve önemsiz olduğunu vurgulayabilir, bir huşu ve merak duygusu yaratır. Bütün bunlara ek olarak saçma bir dil, belirli zor durumları atlatmak veya insanlara ağır gelmeye başlayan fikirleri hafife almak için kullanılabilir, böylelikle çok ciddiye alınan toplumsal olaylara ve şeylere yeni bir bakış açısı sağlamaya yardımcı olur.

2.5.2. Öykücülerin Absürt Eğilimine Yaklaşımları

Alegorik ve ironik yapıları da olan bu öykülerde absürtlük birçok açıdan ele alınabilmektedir. Öykülerde kapitalist devlet dinamiklerinin eleştirileri absürt bir şekilde verilir. Siyasi erkin toplum içinde neden olduğu baskıyı eleştirmek adına öykülerde absürt eğilimin imkanlarından yararlanırlar. 1950 Kuşağı varoluşçu tavrın öne çıktığı bu öykülerde yazarların, absürt eğilime başvurmaındaki temel gerekçelerden birisi ekonomi faktörü, sınıfsal çelişki ve gelir adaletsizliği gibi toplumcu

içeriklerin eleştiri yönünü gizlemeye dayanmaktadır. 1950 Kuşağı öykücülerinin absürt eğilme yaklaşımlarında olduğu gibi küçük burjuva bunalımlarına kapılıp gitmek, varoluşsal sorgulamalarla bunalım edebiyatı yapmak yerine öykülerinde absürt söylemi bir nedene bağlamışlardır. Öykülerdeki absürtlüğün nedeni muhtıra, darbe, sıkıyönetim, işkence, tutuklanma, siyasi yasaklar, insanın yabancılaşarak makinenin egemenliğe altına girmesi gibi toplumsal buhranlardan akıl sağlığını yitiren kişilerin zihin dünyasında yaşanan yıkımın reel hayattaki görünümünü verme endişesidir. Bu öyküler biçimsel bir zenginliğe de sahiptir. Bu öykücülerin geneli eserlerinin estetik yönünü de ihmal etmek istememiş, alınması/çıkarılması gerekli mesajı okura bırakmıştır.

Adalet Ağaoğlu'nun “Sen Ey Kutsal Işık” (2015) adlı öyküsünde absürt eğilimin birtakım unsurlarına rast gelinmektedir. Özellikle alegorik ve ironik bir yapısı da olan bu öyküde absürtlük birçok açıdan ele alınabilmektedir. Öyküde kapitalist devlet dinamiklerinin eleştirileri absürt bir şekilde verilir. Örneğin öykünün “Mum Işığı” adlı ilk kısmında kilise ve fabrika için dağıtılan mumun ışığından yararlanmak için kiliseyi dolduran halk, papaz vaaz verdiği esnada sıraların arasında menteşe onarır, çivi düzeltir, testere ile tahta keser. Ve uzun bir süre papaz bu olayların farkına varamaz. Papaz, halkın kiliseye ayin için değil kilisenin aydınlığında ev işlerini görmek için geldiğini anlayınca mum dağıtıcısı, fakir halka dağıtılmayan mumları kiliseden çalarak dağıtmaya başlar. Bu Robin Hoodvari hırsızlık yapan mum dağıtıcısı ölünce halk onu Büyük Kumandan olarak efsaneleştirir. Bir sonraki bölüm “Gaz Alevi”nde Büyük Kumandanın elinde meşale tuttuğu heykeli, halk fakirlikten, açlıktan kıvrılırken kentin meydanına dikilir. Daha sonrasında halk, Büyük Kumandan heykelinin elinden çıkan gaz aleviyle yemek yapar, kestane pişirir, mısır patlatır, çamaşır yıkar. Ağaoğlu, siyasi erkin toplum içinde neden olduğu bozulmaları eleştirmek için öyküsünde absürt eğilimin imkanlarından yararlanır.

Leyla Erbil, her insanın bir parça da olsa deli olduğunu düşünür, insanların deli taraflarını öykü kişilerinde yansıtmayı bir estetik unsur olarak addeder. Bu yansıtmada psikanalizmi bir araç olarak kullanır. Öykü kişilerinin delirmiş yanlarını metne tatbik etmesi, bir delinin düşünüş ve yaşayış tarzını, dilini yansıtmaya çabası öykülerin absürtleşmesiyle neticelenir. Varoluşçu öykü eğiliminin en çok ağır bastığı *Hallaç*'ta bu tarz yaklaşımları görebilmek mümkündür. Örneğin “Diktatör” (2019) bütünüyle absürt bir öyküdür.

Varoluşsal kaygıların ağır bastığı Beckettvari bir öykü olarak da değerlendirebileceğimiz “Diktatör”de Hıdır, çocukken üvey anneyle büyümüştür; baba ilgisizdir, üvey anne Hıdır’ı döver. Hıdır bahçeye kaçar ve sürekli kafa üstü bahçeye atlar, ama Hıdır’a bir şey olmaz. Annenin bu yaklaşımı olgunluk dönemlerinde Hıdır’da büyük bir travmaya sebep olmuştur, bu travma deliliğin dili/anlatımı olarak öyküye birçok yönüyle yansır. Örneğin evde iş bölümü vardır. Belirli saatlerde belirli işler yapılır, eğer bir iş saatinde yapılmazsa ölüm cezası vardır. Aslında bir aile ilişkisinin içindeki bozukluklar anlatılmak istenmiştir. Hıdır, karısı Zilşan’ın, çocukların aklına girmesinden ve çocuklarla birlikte onu terk etmesinden korkmaktadır. Ama bütün öykü evreni absürtle -mantıksız bir mantıkla- ilerlediği için gerçeklik düzlemine oturtmak zorlaşmaktadır. Hıdır, karısının, çocukları kandırıp onu öldürmesinden korkar. Öykü karı-koca ilişkisinin yıpranan yanlarını göstermekle birlikte boşanma sonrası olabilecek olumsuz anlamdaki olaylara da işaret eder. Baba; çocukların, annenin tarafını seçmesini kendisine bir ölüm cezası olarak görür. Evdeki bozulan kuralların cezasının çok ağır olması ataerkil bir eleştiriyi de akla getirmektedir.

Alegori eğilimi başlığı altında ele aldığımız gerçeküstücü ve fantastik unsurların da öne çıktığı “Yatak”, “Baltık” (2019) ve “Vapur” (2017) adlı öyküler absürt eğilimiyle de değerlendirilmeye müsaittir. “Yatak”ta kişileştirilen ve anlatıcıyı sürekli takip eden Kuş, “Baltık”ta köpekler, “Vapur”da isyan eden, donanmayla çarpışan Vapur absürt eğilimin örneklerindendir. Çağdaşları gibi absürdü eleştirisinin bir tonu olarak kullanan Erbil, delirmeye ramak kalmış ya da ancak bir deli gibi davranan bireylerin dili ve anlatımı için absürt eğilimine yakınlaşır. O, “Baltık”ta olduğu gibi hasta ruhlu insanların yaptıklarının normalleştirilmesine absürt eğilimle başkaldırır.

Ayhan Bozırat’ın “Evini Kaybeden Adam”, “Yağmur” (1971) ve “Unuttun mu?” (1980) adlı öykülerinde absürt edebiyat eğiliminin unsurları yoğun bir şekilde görülür. Örneğin “Evini Kaybeden Adam”da öykü kişisi iş çıkışı daireden evine döndüğünde evinin yerinde olmadığını görür, evi kaybolmuştur, evini aramaya başlar. Aynı öyküde güneş her gün sırf bir sardunya uğruna pis karanlık bir sokaktan geçmektedir, sardunya ölünce güneş de artık sardunyanın olduğu bu sokağa uğramaz.

Yer yer gerçeküstücü anlatımın olanaklarından da yararlanan “Yağmur” adlı öykü üstkurmaca tekniği ile inşa olunur. Başkışı öyküde üç farklı öykü yazar, her

seferinde bunları bitirmeden yarım bırakır, yırtıp atar. Başkişinin yazdığı ikinci öyküde genç bir kız vardır, başörtüsünü başına bağlar, yağmur yağmaktadır, ama şemsiyesi yoktur; genç kızın ayakları hariç hiçbir yeri ıslanmaz. Genç kız etrafına baktığında sadece kendisinin ıslanmadığını görünce giderek korkusu artar. Başkişinin daha çok gerçeküstücülüğe yaklaşan üçüncü öyküsünde ise bir kadın pencereden yağın yağmuru seyrederek, seyrettiği bahçedeki çiçekler ve ağaçlar uzadıkça uzarlar, çiçekler o kadar hızlı büyür ki kadının penceresine kadar yetişir, kadın korkmaktadır, çiçekler ağaçlar tüm bahçeyi kaplayacak ve gökyüzünü öretecek kadar büyünce kadın bağırarak ister ama sesi çıkmaz.

“Unuttun mu?” adlı öyküdeki başkişi bir çay bahçesinde otururken aklından gençlik aşkını geçirir, aniden karşısına başkişiyi tanıdığını ve aynı kıza âşık olduklarını iddia eden bir adam çıkar, başkişi adamın anlattığına benzer bir aşk yaşamıştır, ancak karşısındaki adamı kesinlikle tanımamaktadır. Öykünün sonuna doğru da başkişi adını unuttur ve hatırlayamaz.

“İkisinden Biri” adlı öyküde iki kişi, “Beklerken”de bir grup insan, birisini beklemektedir. Beklenen kişi tıpkı *Godot’u Beklerken*’de olduğu gibi hiç kurguda görünmez, gizemini korur. Godot isminin god (tanrı)’dan geldiği iddia edildiği gibi *mutluluk* olarak da yorumlanmış, bu sebeple de Godot, beklenen mutluluğun kaynağı olan, mutluluğu getirecek olan bir kurtarıcı olarak düşünülmüştür (Yüksel, 1992, s. 50). Beckett ve Bozırat’ın eserleri arasında da bu bakımdan benzerlikler vardır. *İstasyon* yazarının “İkisinden Biri” adlı öyküsündeki bekleyenler, beklenen aracılığıyla maddi bir refaha ulaşacak, karınları doyacaktır yani beklenen onlara maddiyatla, refahı ve mutluluğu sağlayacak kurtarıcının kendisidir. “Beklerken” adlı öyküde doğrudan söylenmese de öykü kişilerinin anlattıkları rüyaların içeriğinde ve konuştukları mevzularda sürekli maddiyata vurgu yapıldığı dikkate alınırsa beklenen kurtarıcı sayesinde bu kişilerin maddi bir rahatlama sağlayacağı öne sürülebilir.

Bozırat’ın bahsi geçen öykülerinde Beckett’in eserindeki kadar olmasa da anlamsız, karşılığı olmayan ya da karşılığını bul(a)mayan diyaloglar vardır. Absürt eserlerdeki -*Godot’yu Beklerken*’deki gibi- iletişimsizlik Bozırat’ın bu -ve diğer- öykülerinde de karşılığını bulur, öyküdeki diyaloglardan görüleceği üzere dil bir iletişim aracı olmaktan çok, kişiler arasındaki anlaş(ıl)mazlığı, yabancılaşmayı artıran,

kişilerarası ilişkileri çıkmaza sokan bir araca dönüşmüştür. *Godot'yu Beklerken*'e benzer absürt eserlerde yazarların tercih ettiği, figürleri kimliksizleştirmek, birden fazla isim yahut takma adla o kişileri tanımlamak ya da -Bozfirat'ın yaptığı gibi- hiç isim vermemek, anlatı kişilerinin geçmişi ve geleceği hakkında tafsilata girişmemek Bozfirat'ın da Beckettvari bu öykülerinde görülen unsurlardır. Komik olanla hüzünlü olanın iç içe olduğu bu özdeş anlatılarda esas imlenen kişilerin varoluş serüvenleridir. Bozfirat bu noktada Beckett'in eserinden ayrılır. “Beckett, oyun kişilerinin yüzeysel sorunlarını değil, varoluş serüvenlerini sergiler” (Kocaman, 2007, s. 433); Bozfirat ise anlatı kişilerinin varoluşsal serüvenlerini aydınlatmakla kalmaz yüzeysel ve gündelik sorunlarını da metnin yüzeyine çıkartır. Bunlar Bozfirat'ın öyküsündeki absürt edebiyat unsurlarıdır.

Selçuk Baran'ın 1960-1980 döneminde Kafkaesk eğilimin öne çıktığı öykülerinde zayıf bir absürt yöntemle karşılaşmak mümkündür. Ağaoğlu, Bozfirat, Erbil gibi öykücülerin eserlerindeki kadar absürt eğilimin mantıksız mantık, kara mizah, nihilizm gibi ilkeleri yoktur. “yaşamın ona haklı ya da haksız öyle gelen ‘saçmalığından’ giderek başkalarının yaşamında bulduğu ve bunalımını duyduğu ‘anlamsızlıktan’ kurtulması için yazması gerektiğini” (Solak, 2016, s. 58) düşünen Baran sadelik ve gerçekçilik dışına çıkmamış, gerçeküstü yahut alegorik söylemlere girmemiştir. Bazı öykülerinde gerçek hayatın içindeki *saçmaları* kaleme alırken gerçekliğin dozunu biraz olsun aşarak absürdün sınırlarına yanaşır. Örneğin “Zambaklı Ada”, “Islık” ve “Oyun”da (1974) karşılıklı konuşmalarda absürde kayan bir durum görmek mümkündür. “Zambaklı Adam”daki memur kişi iş hayatında tutuklu olmaktan bıktığını, insanlığından yorulduğunu sandığı eşsiz bir anda oturduğu masasından kalkar sekreterin masasındaki üç zambaktan birisini koparıp ceketinin yakasına takar. Sekterle arasındaki konuşma Beckett'in eserlerindeki diyaloglara benzer:

“Ayol, zambak takılmaz ki göğse... Ne yaptınız siz? Yazık oldu çiçeklerime! Ne güzel tam üç taneydiler!”

“Neden böyle şaşırdınız anlayamadım doğrusu!”

“Karanfil olsaydı... Bakın o zaman belki... Hem canım, güpegündüz çiçek takmak da nereden geldi aklınıza! Görülmüş şey mi? Hadi, tanrı aşkına çıkarın şunu! Gülünç olacaksınız!”

“Zambağı çıkardım mı hiçbir şeyin anlamı kalmaz ki!..”

“Ne anlamı?”

“Zambaklı bir geziye çıkıyorum. Daha doğrusu ufak bir gezinti... Bilmem anlatabildim mi? İsterseniz siz de gelin. Bir zambak da siz takarsınız.”

“Aaa, şuna bak, neler söylüyor! Sanki işsizim biriyim de... Hem göğsünde zambak taşıyan bir erkeğin yanında ne işim var? Gülerler insana.

Baran’ın hem “Islık” hem de “Oyun” öykülerinde benzer absürt görünümeler vardır. Bilhassa “Islık”taki genç memur ile şef yardımcısı arasında geçen muhabbetler mantıksız mantığa yaklaşır, ama gerçeklik evreninden hiç kopmadan yapar bunu. Selçuk Baran’ın absürt eğilim kullanımındaki gayesi ise öykü kişilerinin varoluşsal bulantılarını açığa çıkarmaktır, halihazırda modernizmin birçok paradigması bireyleri bunaltırken gerçek hayatın içindeki saçma durumlar da bunlara eklenerek öykü kişilerini boğar. Memur öykülerinde daha çok öne çıktığını söyleyebileceğimiz bu durum, eleştirilerini metnin derinliklerine gizleyen Baran’ın öykülerindeki toplumsal eleştirinin en güçlü silahı olarak görülür.

Adnan Özyalçın’ın *Panayır*, *Sur* ve *Yapma* adlı öykülerinde gerçeküstü ile iç içe geçmiş absürt durumlar gözüktür. Öykülerin odak noktasında olmasa da bunlara rast gelmektedir. 1950 Kuşağı varoluşçu tavrın öne çıktığı bu öykülerde yazarın, absürt eğilimine başvurmasındaki temel gerekçe ekonomi faktörü, sınıfsal çelişki ve gelir adaletsizliği gibi içeriklerin eleştiri yönünü gizlemeye dayanmaktadır. Biçimsel zenginliğe sahip bu öykülerde yazar, eserin estetik yönünü de ihmal etmek istememiş, alınması/çıkarılması gerekli mesajı okura bırakmıştır.

Mesela “Panayır” (1983) adlı öyküde absürt eğilimin mantıksız mantık, varoluşsal kaygılar, eleştiri ve nihilizm ilkeleri görülür; absürt, gerçeküstü öğelerle iç içedir. Öyküde anlatılan panayır âdeta bir deliler hastanesini andırmaktadır. Öykünün absürt yanlarından birisi bir gün mutlaka bulacağı ümidiyle diğer yarısını arayan ve *öteki yarısı olmayan palyaçodur. Eli kılıklı bedevi kılıklı adam* kırık bir aynası vardır, bu ayna boyasız yüzleri göstermez. Panayırda çocuklar ağlayınca çadırların ve çalışanların boyları dökülür. Gerçeküstü ve fantastik öğeler olarak göze çarpan panayırdaki belinden aşağısı yılanlara yedirilen peri kızları, boyları dökülen deniz kızları da panayırdaki absürt ortamın görüntülerindendir. Yazar, panayır çadırı ile kapitalist sistemin alegorisini yaparken absürt eğilimin imkanlarından yararlanarak toplumsal eleştirisini derinlere gömer.

“Tanrı Katında” (1983) adlı öyküde Tanrı’nın insanlaştırılması, insana ait nitelikler atfedilmesi, Tanrı’nın sarsılmaz gücünden kuşkuya düşmesi, kendisinin de yönetilip yönetilmediğini düşünmesi, bir insan gibi kendini tüketmeye başlaması, varoluşsal bulantılar yaşaması absürt eğilime verilebilecek bir diğer örnektir. “Ne de Bir Martı Uçuyordu Gökte”de (1983) sandaldan kurtarılan bir adamın kendisini kurtaranların gemisine çıktığında hiçbir gerekçe yokken elindeki baltayla gemideki insanlara zarar vermeden sadece geminin tüm teknolojik aletlerini parçalayıp tekrar sandala dönmesi de absürt kullanımına örnektir. Makineleşmesinin, teknolojinin insanı tutsak etmesi içeriği ele alınır. Nitekim bütün teknolojik cihazlar tahrip edildikten sonra gemi okyanusun ortasında tüm mürettebat ve yolcularla birlikte kalakalır. Hiçbir yere gidemezler.

“Yangın” (1983) adlı bir bölümlük oyun Beckettvari bir havası vardır. Özellikle olmayan bir yangın üzerine telaşlanan insanların yaptığı diyaloglar absürt eğilimin örneklerindendir. Ortada bir yangın yoktur ama herkes yangının sıcaklığından kavrulmaktadır. Öykünün en absürt yanlarından birisi ölü karısıyla uyuyan adamdır. Karısının soğuk bedeni alev alev yanarak adamı ısıttır, adam ölünün dirildiğini düşünür. Ama bu sıcaklığın aslında çıkan yangının (!) sıcaklığı olduğunun ayırdına varır. Sağdaki olarak isimlendirilen öykü kişisi karısıyla yataktadır, yangının (!) etrafa yaydığı sıcak gövdelerini cayır cayır yakar. Onlar ise birbirlerini sarılıp çiçeği burnunda evliler gibi öpüşürler. Olmayan bir yangını söndürmek için tüm öykü kişileri dama çıkarlar. Bir yangının olmadığını anlarlar. Alt kattakilerin üst kata çıkması için uydurulmuş bir yalandır. Özyalçınar absürt eğilimin dinamikleri ile inşa ettiği bu öyküsüyle sınıf çelişkisine dikkat çeker.

“Güneş Batarken”de (1983) öykü kişisi berber aramak ve üstüne başına çeki düzen vermek için bir sokağa girer. Bu sokakta çalışan, tıkırında işleyen türlü aygıtların parçalarının yerlere öbek öbek saçıldığı bir pazar vardır. İnsanlar öbeklere eğilmiş, ellerinde tuttukları tamamlanmamış aygıtlarına çark, düğme, vida, somun, gövde, uç vb. parçalar ararlar. Öykü kişisi bu sokakta olanlara anlam veremez, çünkü absürttür. “Biri, aygıtını tamamlamak için onca çırpınırken, öteki, her şeyi tamam aygıtını dağıtıp bozsun” (s. 174). Bu anlamsızlığa öykü kişinin kendisi de katılır. Bir sergiden bir saat alır, o da sokaktaki insanlar gibi bulduğu parçacıkları saatine takarak aygıtını tamamlar. Saat çalışmaz, tekrar söker yapmak ister. Bu anlamsız uğraşlarda teknolojik aygıtların,

makinenin insanı tutsak etmesi, insanın yabancılaşarak makinenin egemenliğe altına girmesi eleştirisi yapılır. “Sur Kapıları”nda (1980) duvar işçilerinin surları ördükten sonra havasız kalması sonunda gidip soyluların dükkânlarından şişelerde satılan kokular alması yine absürde verilecek örneklerdendir. “Sur”, “Çark” (1983) adlı öykülerde de absürt eğilimin izleri görülür.

Toplumcu bir perspektife sahip Özyalçınar’ın varoluşçu eğilimin etkisinde olan bu ilk öykülerinde eleştirilerini gizlemek ve öykü estetiğini öncelemek adına absürt eğilimden faydalanır. Öykülerinde absürt eğilimin ilkeleri mizah, ironi ve alegori eğilimiyle iç içe geçerek öykülerin biçimsel örüntüsünü zenginleştirir. *Yıkım Günleri* adlı kitabıyla birlikte yazar bu tarzdaki uygulamalarından vazgeçer.

Sevgi Soysal varoluşçu eğilimle, gerçeküstücülük, ironi ve mizahı kullanarak absürt durumları anlatır. Kendi varoluşunu kurarken realitenin zincirlerine ayakları takılan -çoğu kadın- bireylerin hayal kırıklıkları, umutsuzlukları, yalnızlığı, bulantıları toplumun yaşam algısının içindeki çelişkilerle ve tezatlarla absürtleştirilerek anlatılır. *Tante Rosa* yazarı bireyin varoluşunu kelepçeleleyen tüm yaşamsal, bireysel ve toplumsal dinamiklerin içindeki saçma sapan çelişkileri, tutarsızlıkları, yasakları, engelleri ifade edebilmek adına en uygun yöntem olarak absürdü seçmiştir. “Yazar, gündelik yaşantının içinde bulunduğu yadırgatıcı bir ayrıntıyla yakalar saçmayı. Ancak, alaya alınan gözlem, hüznü yüzeye çıkarmak gibi asal bir görevle yüklüdür hep” (Kaygusuz, 2021, s. 10). *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa’da ve Barış Adlı Çocuk*’un ilk öykülerinde absürt eğilimin ilke ve yöntemlerinin birçok örneğini görebilmekteyiz

Öykülerindeki absürt kullanımın çarpıcı örneklerinde birisi “Tante Rosa Grand Düşüş Ş. M.”dir (2021b). Tüm öykü konuşmalar, diyaloglar, olay-olgular bütünüyle absürt anlatımla açılır. Öyküde Rosa iş bulmakta sıkıntı çeker. Evine eski eşi Mathes gelir. Mathes’in Rosa’ya nafaka borcu vardır. Mathes, Rosa’ya nafaka borcunu yemek, bulaşık, temizlik gibi Rosa’nın evinin işlerini yaparak absürt bir yöntemle ödemektedir. Rosa, kızını evine “Stuttgart’ın en birinci oropusuna” (s. 74) şeklinde bir kart atarak davet eder. Kızı eve gelir, bu duruma kızar, mahkemeye vermekle Rosa’yı tehdit eder, en azından telefonla davet edebileceğini söyler, ama Rosa parasızlıktan telefonunu satmıştır. Mathes kaz pişirir, kazı kesmeye çalışınca bıçak kazın içindeki sakatatlara takılır. Rosa, bir çift siyam kedisi istemek için Stalin’e mektup yazar, çünkü

kedi çok paradır. Mektubun üzerine de “Polonya Yahudilerinin en pisine” (s. 77) yazıp Stalini kudurtmak ister. Kendisine düşüş dedirtir. Stalin’i Rosa’ya Napolyon tanıştırmıştır. Mathes totodan 10.000 Frank kazanmıştır, Rosa’yla küçük bir satış büfesi açmaya karar veriler. Siparişleri geçerler ve siparişlerin teslimi için kapıcıya vekalet bırakırlar, Mathes ve düşüş Paris’e gider ve bütün parayı yerler. Kapıcı teslim edilen dondurmalar erimesin diye çocuklarına yedirir. Biralardan birkaçını içer. Mathes ve düşüş kaçınca kapıcı polise koşar. Alacaklılar kapıcıyı rahatsız eder, ama kapıcı kapıyı açmaz.

Tüm öykü bu tarz absürt durumlarla sürüp gider ve genel olarak yetkin bir sonuca vardırılmaz. Soysal, tüm bu absürtizmle Rosa’nın yaşam içindeki sıkışmışlığını ifade etmeye çalışır. İşsizdir, parası yoktur ve iş bulmamaktadır. Mutfak ihtiyaçlarında dahi birtakım problemleri olduğu görülür. Telefonunu satmıştır, ev içindeki eşyaları satarak geçimini idare eder. Bununla birlikte aile bağları çözülmüş, kızıyla arası bozuktur. Eşiyle nafaka konusunda birtakım sıkıntılar yaşamaktadır. II. Dünya Savaşı ortamı bir taraftan da ruhunu bulandırmaktadır. Yaşadığı muhitte mutlu değildir. Gittiği yerde de elindekileri sorumsuzca tüketir. Rosa’nın yaşamındaki maddi ve manevi bunalımları öyküde absürt bir anlatımla dile getirilir.

Soysal öykülerinin çoğunu grotesk bir evrene kapılarını açarak absürt kullanımın olanaklarından sıklıkla ve yoğun bir şekilde yararlanır. Bilhassa Rosa’nın bulduğu işlerden, yaşam biçimine, ölümüne, cesedinin yakıldıktan sonra vazodaki küllerini ondan geriye tek kalan siyam kedisinin devirdikten sonra küllere işemesindeki ironiye kadar absürttür. İşte modern bireyin sıkışmışlığı, bunalımları, varoluşsal problemleri yaşamın bu paradoksları içinde verilir. Varoluşçuluğu düstur edinmiş her yazar gibi Soysal da gerçeküstünün, ironin, alegorinin imkanlarından istifade ettiği gibi absürt anlatımı mizahi bir dille de kullanarak öykülerinin biçimsel yönünü çeşitlendirmiş, zenginleştirmiş ve renklendirmiştir.

Tezer Özlü’nün varoluşçu ve psikanalist eğilimin iç içe geçtiği ilk öykülerinde rüya anlatımı Özlü’nün absürt eğilimin olanaklarından yararlanmasına zaruri hâle getirir. “Dönüş” (1997a) adlı öyküsündeki anlatıcı “Bir kere sarılmaya denedim ona. Tüm etleri koptu. Yalnız iskeleti kaldı kollarımda” (s. 10) der. Burada, babaya karşı saplantıları olan anlatıcının, babanın kendisine olan sevgisizliğini, ilgisizliğini

anlatmaya çalışmıştır. Hem bu öyküde hem de “Eski Bahçe”de (1997a) anlatıcı -bu anlatıcılar özdeşir, farklı öyküler de olsa aslında aynı kişidir- erkek organlı kadınlar görür. Bu absürt görünümde psikanalitik bağlamlarıyla anlatıcının yine cinsel olarak baba saplantısının, babanın fallusuna -erkine-gücüne- sahip olma arzusunun anlatımı vardır. “Kar” (1997a) adlı öykünün anlatıcısının gördüğü rüyada görülmemiş irilikte, kara gözlü bir farenin göğsüne atlayarak, sanki göğsünden bir şeyler söküp almak istemesi yine absürt bir evrende sunulur. Özlü, anlatıcının çocukluk fobilerine işaret ederken diğer taraftan da kendi çocukluk dönemlerinde yaşadığı psikolojik süreçlerin, korkuların ve travmaların bir yansımasını sunar. Tezer Özlü’deki bu absürt söylem öykülerin bütününe yayılmadan kalır. Özlü’nün öykülerinde bu absürt yöneme eğildiği yerler anlatıcılarının rüyalarını anlattığı kısımlardır. Özlü, öykü kişilerinin -aslında kendisinin- iç dünyasını, psikolojik süreçlerini, travmalarını, korkularını dile getirebilmek adına absürt eğilimi bir ifade aracı olarak görmüştür.

Nazlı Eray’ın absürt kullanımı öykülerini fantastiğin sınırlarına taşımasındaki yardımcılardanıdır. Eray’ın öykülerindeki absürt durumlar mizah ve ironi ile iç içe de geçer. Eray’ın bundaki -absürt, ironi, mizah- esas gayesi okurunu şaşırtarak ve eğlendirerek kurmacasını daha ilgi çekici bir hâle getirmektir. Eray bir söyleşisinde (1976) öykülerindeki absürt kullanım için “İlk okuyuşta insana çarpan saçmacılık (absurdism) bence çok önemli. Belirli bir bilinçlenmeyi ruhsal açıdan yansıtmaları bakımından, belirli bir gerçeği daha açık göstermesi bakımından” (s. 15) der. Örneğin “Kabul Günü” (1976) adlı öyküde öykü kişilerindeki sınıfsal diyalektik yapı ironik bir şekilde ve tezatlık içinde verilir. Öyküde üst sınıfın üyeleri alt sınıfın hizmetçiliğini yapar. Bir rol değişimi içinde olan karakterler öykü boyunca bütün ciddiyetini bozmaz. Aynı öyküde kapıcı-bahçıvan Arif Efendi bir halk ozanı olmasına karşın *Ay’a giderken* adlı bir şiir yazar ve bu şiir kahvede herkesin ağzındadır; bir halk ozanın bilimkurgu konulu bir şiir yazması absürt bir durumdur.

Eray öykülerinde tavuk, hindi, horoz, yılan gibi hayvanları, denizkızı gibi fantastik varlıkları kişiselleştirir. Bunlar gerçek insanlardır, öykülerinde öz yaşam öyküsünden beslendiğini düşünürsek muhtemelen de gerçek hayatta tanıdığı kimselerdir. İnsan özellikleri taşıyan bu hayvanlara varoluşsal kaygılar da yükler. Örneğin “Karakolda Bir Gece Ay, Yıldızlar ve Gökyüzü” (1985) adlı öyküde bir balıkçı, denizkızına tecavüz girişiminde bulunur, bunu gören dolmuş şoförü olaya müdahale eder ve denizkızını

kurtarır. Denizkızı, balıkçı ve dolmuş şoförü geceyi karakolda geçirir. Öykünün sonunda komiser; balıkçı ile denizkızını barıştırır. Balıkçı, tecavüz girişimi esnasında denizkızının kuyruğundaki pulları, derisini tahrip etmiştir ve barışma olayının ardından “Yeni pullu kuyruk alacağım ona” (s. 51) der. Bir balıkçının denizkızına tecavüz etmesi, denizkızının karakola düşmesi, olay bir tecavüz vakıası olmasına karşın komiserin bir denizkızını tecavüzcüsüyle barışmaya ikna etmesi absürttür. Feminist açıdan kadının ataerkil zihniyetin altında ezilmesi durumunu yansıtmayı, mantıksızlığın içinde bir mantık taşıması, bir denizkızının bulantısını, varoluşsal kaygısını mizahi -kara mizah- ve ironik bir biçimde anlatması bakımından da absürttür.

“Yılanlı İzzet Efendi”nin karnında bir yılanla yaşaması Eray’ın öyküsünde absürde verilecek bir diğer örnektir. İzzet Efendi’nin karnındaki bu yılan İzzet Efendi yoğun bir duygu durumu yaşadığında hareket eder ve İzzet Efendi’yi rahatsız eder. İzzet Efendi ise yılanın çok hareket etmemesi için süt içer, sütü içince de yılan sakinleşir, hareket etmez. İzzet Efendi, buhranlarının bir alegorisi olan yılanı Ermeni bir kadının aşkı için kusar ve yılanın üstünden bir at arabası geçer. Buradaki absürt durum da yine karakterin varoluşsal kaygılarını dile getirmek için kullanılmıştır. Sonuç olarak Eray’ın öykülerindeki absürtizm bir taraftan kurmacanın fantastik evrene geçişini sağlarken bir taraftan da alegorik anlatımlarda olduğu gibi öykü kişilerinin, yazar-anlatıcının varoluşsal kaygılarını dile getirmeden bir araç olarak kullanılır. Eray’ın öykülerinde yukarıda verdiklerimizin dışında, absürt eğilim örnekleri arttırabilir.

Selim İleri’nin ilk kitabı *Cumartesi Yalnızlığı*’ndaki (2003) ilk öykülerinde yer yer absürt eğilimin sınırlarına yaklaşır. Örneğin kadınsı tavırları olan bir adamın toplum tarafından ötekileşmesi, arkadaşları tarafından sürekli dalga geçilmesi, alaya alınmasının işlendiği “Yürek Burkuntuları”nda günlük tutan başkışı şizofrenik tavırlar sergiler. Günlüğündeki tarihlerden bir kısmı akıllı bir adamın gerçek hayata ait yazdıklarıyken diğer bir kısmı şizofreni özelliği gösteren bir kişinin yazdıklarıdır. Bilhassa öyküde şizofrenik söyleme kaydı günlük kısımlarında absürt dil öne çıkar, saçma ve abuk sabuk şeyler sayıklayan bir insan şu şekilde konuşmakta/yazmaktadır:

Ey karaböcekler, ey ülkesel düzenimize yön veren kutsal yaratıklar. Siz ey tırtıllar ve siz tarama uçakları; dün gecenin sorumluluğunu paylaşmamaya ant içmiş bütün evren ey! Kassandra’nın falına inanmak zorundayız. Bilin bunu böyle.

Güneşin tutulacağını önceden öğrendim yönetimimdeki gözlemevi yetkililerinden. Tahin pekmez, kanayan dölyatağı ve çocuk pipisiyle karıştırılmış çalılıkları doldurdum torbama, indim yokuşlardan, geçtim yatılı okul koridorlarından, yağmura ve ıslak tüylü sucuksu kedilere yüz vermedim valla billa (s. 22).

Selim İleri'nin "Yürek Burkuntuları" adlı öyküsünde bu tarz absürt söylemler başkişinin tuttuğu günlük boyunca ara ara devam eder.

Nedim Gürsel'in "Selim'in karalama defteri" adlı öyküsünde de İleri'nin öyküsüne benzer bir şekilde absürt eğilimler görünür. Gürsel'in başkişisi Selim de İleri'nin öyküsündeki başkişi gibi psikolojik rahatsızlıklar geçirmekte ve günlük tutmaktadır. Günlükte 12 Mart Muhtırasının bir alegorisi yapılmakta ve bu alegori yer yer absürt eğilime doğru bir evrilme yaşamaktadır. Ağaçların yeşil yapraklarını kemiren kurtlar, yere düşen kurtlardan korunmak için şemsiyelerini açmayan evli çiftler, sürekliliğe giden apoletli, üniformalı avcılar, tankların üzerinde şehrin caddelerinde gezen ve geri dönen Moğollar absürt durumlardan birkaçıdır.

İleri ve Gürsel'in absürt kullanımında benzer endişelerle yazdığı görülmektedir. Söylenenleri gölgeleme endişesi bunlardan ilki olarak zikredilebilir. Öykülerdeki bu absürt eğilimlere rağmen bahsi geçen yazarlardaki ayağı yere basan gerçeklik endişesi de yoğundur. Her iki yazarın başkişileri benzer şekilde şizofrenik özellikle göstermektedir, akıl sağlıkları iyice bozulmuştur, tuttıkları günlüklerdeki acayıpliğin kökeni de budur. Onlar 1950 Kuşağı öykücülerinin absürt eğilme yaklaşımlarında olduğu gibi küçük burjuva bunalımlarına kapılıp gitmek, varoluşsal sorgulamalarla bunalım edebiyatı yapmak yerine öykülerinde absürt söylemi bir nedene bağlamışlardır. Öykülerdeki absürtlüğün nedeni muhtıra, darbe, sıkıyönetim, işkence, tutuklanma, siyasi yasaklar gibi toplumsal buhranlardan akıl sağlığını yitiren kişilerin zihin dünyasında yaşanan yıkımın reel hayattaki görünümünü verme endişesidir.

2.6. Öyküde Alegori Eğilimi

2.6.1. Alegori

Alegori kelimesi etimolojik olarak iki ayrı kelimenin birleşiminden oluşur: *öteki/diğer* anlamına gelen *allos* ve *toplulukta konuşmak* anlamına gelen *agoreuein*. John Whitman'a (1987) göre bu iki kelime birleştiklerinde hem *gizlice söylenen* hem de

halk için uygun olmayan anlamlarının yanı sıra “başka türlü konuşmak”, “başka şeyler söylemek”, “kastedilenden başka bir şey(ler) söylemek” (s. 263-264) gibi anlamlar kazanmaktadır. Yunanca kökenli olan kelimenin Türkçe ile eşleştirilerek açıklanan bir başka tanımına göre ise “bazen, temz, timsal gibi kelimelerle de ifade edilen alegori[nin] soyut bir düşünce veya kavramın somut vasıtalarla sunulması, bir başka deyişle gözle görülür, elle tutulur hale getirilmesi” (Huyugüzel, 2018, s. 26) anlamına geldiği söylenebilmektedir. Bu doğrultuda alegorik anlatıların çift katmanlı olduğu fikri doğmaktadır. Edebî kurgu dünyasında anlatılan öyküler birinci katmanı oluşturmakla beraber bu anlatılanların altında yatan ve gerçek dünyada var olan kişileri, ilişkileri, olayları ya da olguları dolaylı olarak ifade eden ikinci katmandan da söz edilebilir.

Berat Açıll alegoriyi kısaca “bir şey söylerken başka bir şey kastetmek anlamına gelen” (Açıll, 2014, s. 145) bir edebiyat türü olarak tanımlamaktadır. Bu tanım doğrultusunda bir öykü ya da roman *alegorik öykü* veya *alegorik roman* türünde eser anlamı kazanabilmektedir. Bu tür eserlerin kurgulanma felsefelerine bakıldığında ise asıl anlatılmak istenenin yüzeyde farklı ancak temelde aynı ya da benzer dinamiklere sahip olduğu gerçeği göze çarpmaktadır. Açıll’a göre bir eserin alegorik olarak sınıflandırılabilmesi için eserde “teşhis, iç çatışma, arayış, çok anlamlılık, metinlerarasılık, zamansal ve mekânsal müphemiyet, tenasüp, çoğunlukla yazarın/şairin eserin sonunda eserin alegorisini açıklaması, eserin tek bir hikâyeden oluşması ve alegorinin tüm eser boyunca kesintisiz devam etmesi” (Açıll, 2014, s. 233) gerekmektedir. Ömer Faruk Huyugüzel ise alegorinin tüm esere yayılması konusundaki farklı düşüncesini “bazen bir roman baştan sona alegoriktir. Bazen de eserin bir kısmı alegoriktir.” (Huyugüzel, 2018, s. 27) şeklinde ifade etmektedir. Alegorinin bir edebiyat türü olarak tanımlanabilmesinin yanı sıra farklı edebiyat gelenekleri ve eserlerindeki kullanımı incelendiğinde mecaz, kinaye, teşbih vb. bir söz sanatı aracı olarak da kullanıldığı görülmektedir. İncelememizde *alegori* daha ziyade bu ikinci kullanımı olan bir söz sanatı olarak ele alınmıştır. Bu bakımdan alegorik öykü eğilimi yerine *öyküde alegori eğilimi* ifadesi kullanılmıştır.

Alegorik anlatılar antik dönemden itibaren farklı edebî gelenekler içerisinde gözlemlenebilmektedir. Örneğin Antik Mısır mitolojisine bakılacak olursa gece ve gündüzün birbirleri arasındaki ilişki alegorik olarak güneş tanrısı Ra ile gece tanrıçası Nut arasındaki ilişkiyle açıklanmaktadır; Nut her gün batımında Ra’yı yutmakta ve her

gün doğumunda Ra'yı tekrar doğurmaktadır. Ya da farklı bir edebî tür ve gelenekten örnek verecek olursak Yunan trajedi yazarı Sofokles'in Kral Oidipus eserinde insanın kader karşısında aciz olduğu ve kaderin kaçınılmaz olduğu bilgisi Kral Oidipus'la dolaylı olarak anlatıldığını söyleyebiliriz. Alegorik anlatıların yaygın bir şekilde görüldüğü bir başka tür olan masallar da yine antik dönemden orta çağa ve günümüze kadar uzanmaktadır. Masalın bir alt türü olarak nitelendirilebilecek ve alegorik anlatıya net bir örnek teşkil edebilecek fablların antik dönemden günümüze kadar Ezop ve La Fonten gibi bilindik temsilcileriyle geldiği ve kendi türünü aşarak George Orwell'ın *Hayvan Çiftliği* adlı romanını kurgu ve anlatı olarak etkilediği söylenebilir. Bu noktada alegorik anlatıların tarih içerisinde teolojik, felsefi ve didaktik temellerden sosyolojik ve daha sonra da görüleceği üzere psikolojik alt yapılara doğru yayıldığı gözlemlenebilir.

Alegorinin edebiyatımızdaki örneklerine bakacak olursak “Tevfik Fikret'in “Aveng-i Şuhur” adlı bir seri şiir eserinde yılın on iki ayının belli resimler çizilerek” (Huyugüzel, 2018, s. 27) anlatıldığını görebiliriz. Tevfik Fikret bu eserinde “mart hırçın bir kadın, mayıs bir köylü kızı, temmuz bir köylü kadını, kasım ve aralık kötü bakışlı bir karga, şubat mecalsiz bir kuş şeklinde tasvir edilir” (Huyugüzel, 2018, s. 28). Abdülhak Hamid Tarhan'ın *Liberte* adlı tiyatrosu dilimizde yaratılmış alegorik eserler için diğer bir örnek olarak gösterilebilir. “Bu eserinde Hamid geçmişte yaşamış Despot adlı bir hükümdar ile Liberal adlı başvekil arasında geçen olayları, Liberte (Hürriyet) ve Nation (Millet) adlı birbirine aşık gençleri ve hükümdarın etrafındaki Entirika, İhanet ve Cehalet adlı nedimleri anlatır. Esasen Mithat Paşa'nın sürgüne gönderilmesini anlatmak için yazılan bu piyeste Despot II. Abdülhamid'i, Liberal de onun sürgüne gönderdiği Mithat Paşa'yı temsil eder” (Huyugüzel, 2018, s. 28). Cengiz Aymatov'un *Gün Uzar Yüzyıl Olur* adlı romanı, Mehmet Akif Ersoy'un *Asım* adlı şiir kitabı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanı da yine edebiyatımızda yazılmış ve alegorik unsurlar barındıran eserlere örnekler.

Alegori konseptinin şu ana kadar bahsettiğimiz etimolojik kökeni, genel tanımı, tarih içerisinde farklı edebî gelenekler içerisindeki kullanımı ve dilimizdeki örneklerine ek olarak önemli bulduğumuz ve bahsedilmesinin yararlı olacağını düşündüğümüz diğer yönleri ise kullanılma sebepleri ve edebî geleneğe, düşünce dünyasına sağladığı faydalar olacaktır.

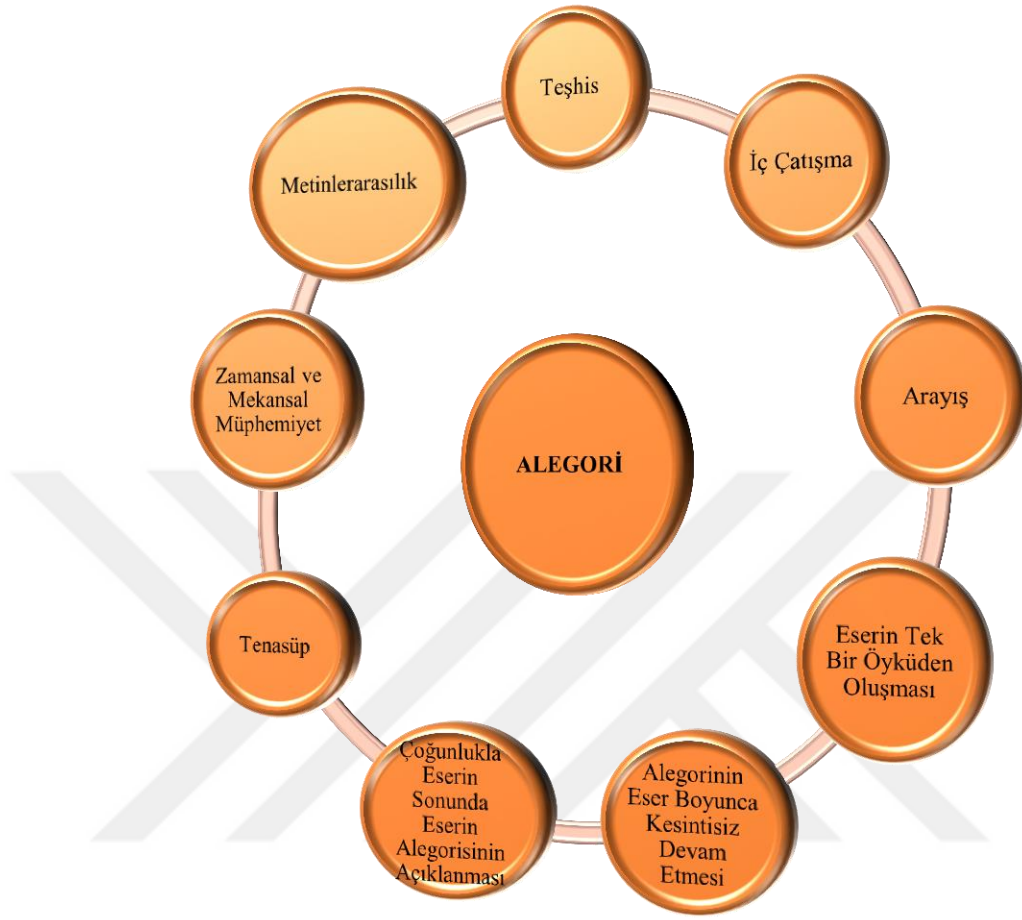
Anlaşıldığı üzere alegori bir şeyler söyleyip farklı şeyler ifade etmek için kullanılan bir söz sanatıdır. Yüzyıllar içerisinde yazarların neden bu şekilde dolaylı bir anlatı tarzına ihtiyaç duyduğu merak konusu olabilir. Tabii ki bu sorunun tek bir cevabı yoktur. Farklı sebeplerle bu tür bir dolaylı anlatı tarzına başvurulmuş olabilir. Bunlardan birkaçını ifade edecek olursak öncelikle topluma çok daha karmaşık gelebilecek soyut kavramların, somutlaştırılmış temsili kişiler ve olaylar çerçevesinde aktarılmasından söz edilebilir. *Kral Oidupus* örneğinde olduğu gibi, yaşamın kader dinamikleriyle mi, yoksa insanın özgür iradesiyle mi sürdürüldüğü gibi felsefî bir konunun soyut düşünce yazısı olarak tartışılması halk tarafından anlaşılmasını zorlaştırabilirdi. Buna karşın bu felsefî konunun somut kişiler ve klasik bir hikâyeye örüntüsüyle aktarılması, tartışmayı çok daha anlaşılır kılabilmektedir. Bu tip alegori kullanımı yazarın topluma “bak, her şey çok karman çorman gibi görünüyor, ama aslında öyle değil. İşte sana her şeyin anlaşılır bir açıklaması” (Belge, 2021, s. 126) demesi gibidir. Yine alegorinin kullanılmasına bir başka sebep olarak siyasi çekincelerden bahsedilebilir. Daha önce bahsettiğimiz *Liberte* örneğinde olduğu gibi siyasi eleştirilerini açık şekilde yapmaktansa alegorik bir anlatı içerisinde dolaylı bir şekilde yapmaları yazarlara özellikle siyasi despotizmin egemen olduğu toplumsal ortamlarda göreceli bir korunum sağlamaktadır. Bunlara ek olarak bahsedilebilecek son sebep ise yazarın anlatısının etkisini arttırma çabası olarak ifade edilebilir. George Orwell *Hayvan Çiftliği* adlı eserinde Stalin Rejimi eleştirisini, dönemin Sovyet Yönetimi’ni alegorik olarak bir hayvan çiftliğini yöneten domuzlar, askerlerini köpekler, yapılan adaletsizlikleri ise bazı hayvanların diğer hayvanlardan daha eşit olduğu mottosuyla ifade ederek vermiştir. Dönem göz önünde bulundurulduğunda yaşananlar ne anlaşılması güç soyut durumlardır ne de George Orwell’in Sovyet Yönetimi’nden korkmasını gereken bir durum vardır. Orwell eleştirisinin etkisini arttırmak için alegorik bir anlatı tarzı seçmiştir. Alegorik anlatıların çeşitli dönemlerde, farklı yazarlar tarafından tercih edilmesinin sebepleri tabii ki burada bahsettiklerimizle sınırlı değildir ancak okuyucunun konu üzerinde farklı bakış açıları kazanması amacıyla örneklendirilmiştir.

Son olarak alegorinin edebî geleneklere, düşünce dünyasına sağladığı ya da sağlayabileceği faydalardan bahsedilmelidir. Bu noktada alegorinin disiplinler arası faydacılığından bahsetmek uygun olacaktır. Alegorik anlatılar edebî olarak zengin ve okuyucunun düşünce dünyasında bahsedilen konuyu farklı açılardan ele almasını

sağlayan yaratıcı eserlerdir. Örneğin Sigmund Freud psikoloji alanında ortaya attığı birçok teoriyi kendisinin çok iyi bir edebiyat eleştirmeni olmasına borçludur. Freud, Oidupus kompleksi teorisini adından anlaşılacağı gibi *Kral Oidipus* adlı eserden esinlenerek oluşturmuştur. Sofokles'in *Kral Oidipus* eserinde anlattığı, Oidipus'un kaderinden kaçamayarak bilinçli kararları dışında babasını öldürmesi ve annesinden çocukları olması bilgisi, Freud'un insanın erken gelişim sürecinde ebeveynleriyle yaşadığı ilişkinin rasyonel bilinci dışındaki duygusal gelişiminde rol oynayan bir etken olduğunu anlamasına yardımcı olmuştur. Mary Shelley'nin *Frankenstein* adlı romanı yine bu konuya dair bir başka örnek olarak gösterilebilir. Endüstrileşmenin erken dönemlerinin İngiliz toplumu üzerindeki etkilerini ölü insan parçalarından oluşturulmuş, elektrik verilerek tekrar canlandırılan insan dışı yeni bir form olarak tasvir etmesi hem dönemi, hem gelişmekte olan yeni endüstriyel toplumsal kurguyu, hem de bu kurgunun yaratacağı yeni 'yabancı bireyi' anlamamıza yardımcı olmuştur. Bu doğrultuda Mary Shelley'nin bu alegorik anlatısının endüstri toplumu ve yabancılaşan birey ilişkisinin anlaşılmasında önemli bir rol oynadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Kısaca toparlayacak olursak, kurgusal düzlemde anlatılanlardan farklı olan ve gerçek dünyanın dinamiklerini ifade etme çabası taşıyan bu çift katmanlı söz sanatı yüzyıllardır insanlık anlatı geleneği içerisinde yer almıştır. Her ne kadar kullanım şekli, sebepleri ya da yarattığı etkiler farklı zaman ve coğrafyalarda çeşitlilikler gösterebilse de temelde benzer bir yöntemi ve kadim bir geleneği taşımaktadır.

Tablo 2.3. Alegori Eğilimi Tablosu



2.6.2. Öykücülerin Alegori Eğilimine Yaklaşımları

2.6.2.1. Konak Alegorisi

1960-1980 dönemi öykücülerinden Erbil, Füzûzan, İleri, Gürsel, Kurdakul'un öykülerinde bir *konak alegorisi* yapıldığı söylenebilir. Öykücüler bu alegori ile öykülerini toplumsal koşullara ve Marksizm'in tarihsel maddeci anlayışına yani bir önceki dönemle içinde bulundukları dönemin tarihsel sürecine bağlar. Bu öykülerin daha önce bahsettiğimiz Gorki, Lukacs, Fischer gibi Marksist teorisyenlerin kuramsallaştırdığı, kapitalizmden sosyalizme -eleştirel gerçekçilikten toplumsal gerçekçiliğe- geçiş sürecinin *sınır*ındaki ürünler olduğu iddia edilebilir.

Dönemin öykücülerinin eserlerinde bahsedilen konaklar *dönem sonu* konakları gibidir, bir başka deyişle kapitalizmden sosyalizme -cumhuriyetten sosyalizme, eleştirel gerçekçilikten toplumsal gerçekçiliğe- geçişin (!) daha doğrusu geçme çabalarının izlerini taşır. Bu konaklar Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*, Semiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi'nin Konağı* adlı eserlerde işlenen, yıkılmakta olan ve Osmanlı ile simgeleştirilen *asır sonu konakları*'na benzer özellikler gösterdiği iddia edilebilir. Bazı çalışmalarda Osmanlı aristokrasinin yıkılışı, Osmanlı geleneksel yaşamının sonra ermesi ile romanlardaki bu konakların ve konak yaşam tarzının yıkılışı arasında birtakım koşutluklar görülmüştür. Daha açık şekilde söylersek bu eserlerdeki konaklar Doğulu değerlerden Batılı değerlere geçişin bir çeşit alegorisidir. Roman karakterleri daha küçük konaklara, lüks apartman dairelerine daha minimal yaşamlara doğru yelken açmışlardır. Yaşam tarzının değişiminin ülkenin sosyokültürel, siyasal, düşünsel, sanatsal birçok dinamiğini de doğru orantıyla dönüştürdüğü iddia edilmiştir. (Moran, 2012, s.199), (Tüzer, 2007, s. 227).

Dönemin öykücülerinin eserlerindeki konaklar ise genellikle Osmanlı'nın yıkılışına yakın ve hâlen bu değerlere tutunmaya çalışan aristokrat/burjuva birey ve ailelerin ayrıca cumhuriyet burjuvazisine mensup birey ev ailelerin yaşadıkları mekânlar olarak gözükmektedir. Öykülerde bu konaklar sadece fizikî olarak yıkılmazlar/terk edilmezler; dönemin sosyokültürel, siyasal, düşünsel, sanatsal birçok dinamiğinin de yıkılmasına/terk edilmesine işaret ederler. Böylelikle Osmanlı'nın üzerine inşa edilen cumhuriyetin paradigma değişim/dönüşümleri bahsi geçen *konak alegorisi* üzerinden bu öykülerde görünür.

1950 DP hükümeti ile iktidarını ve imtiyazlarını kaybetmeye başlayan cumhuriyet burjuvazisinin -ve Tek Parti rejiminin- yaşam standartları da değişmeye başlar. Elbette bunda cumhuriyet burjuvazisinin yaşadıkları mekânlardan biri olan -hatta Osmanlı konak yaşamının bir nevi devamı, bir başka deyişle son kırıntıları olarak iddia edebileceğimiz- cumhuriyet burjuvazisinin konakları ve yaşama biçimleri de yıkılır; artık yeni nesil, masrafları oldukça artan bu konakları çekip çeviremez ve lüks apartman dairelerine taşınır. Bu taşınma, konakları terk etme mevzuu öykülerde burjuva yaşamının yıkılışı, kapitalist düzenin sarsılması olarak okunabilir. Karaosmanoğlu'nun veya Ayverdi'nin romanlarında alegorik bağlamda konakların yıkılışı bir medeniyetin

topyekûn düşün dünyasının değişimi/dönüşümü olarak görünürken, tezde ele aldığımız 1960-1980 dönemi bazı öykü yazarlarının eserlerinde bu değişim/dönüşüm ve sarsıntıda başat rol oynayan proletaryadır; bir başka deyişle dönemin hâkim ideolojilerinden olan komünist felsefedir.

Kanaatimizce 1950 DP iktidarı ile yaratılan yeni orta sınıfın, hâlihazırda var olan cumhuriyet burjuvazisine alternatif yeni bir burjuva anlayışı inşa etmesi üzerine yıkılmaya başlayan cumhuriyet burjuvazisinin değerleri ve bu *dönem sonu* yaşam tarzı, *konak alegorisi* olarak dönemin öykücülerinin eserlerinde görülmektedir.

Şükran Kurdakul'un öyküleri Osmanlı'nın Tanzimat dönemlerinden 1960'lara kadarki süreçleri göstermesi bakımından birçok öyküde konalar, köşkler gibi meskenlerdeki yaşama biçimleri görülmektedir. Kurdakul'un öykülerinde Fûruzan, Aktunç, İleri ve -nispeten- Gürsel'in öykülerindeki kadar konak alegorisi doğrudan görülme de bilhassa *Kurtuluştan Sonra* (2001b) adlı öykü kitabında Osmanlı dönemi konak içindeki yaşamların cumhuriyete doğru bir yıkıma ve dönüşüme gittiği söylenebilir. “Cicibaba”, “Anası”, “Baskın” (2001b) isimli öykülerde bu dönüşüm ve yıkılışı görebilmekteyiz. Örneğin Cicibaba’da savaşlarda kaybedilen babalar sebebiyle evin kadını yaşanan meskeni çekip çevirmek adına kiracılar tutmak zorunda kalır, eski gelenekler ve değerler değişmiş, artık yeni bir yaşama biçimine, ortak bir yaşama şekline geçilmiştir.

“Anası” adlı öyküde Hayriye Hanım babasını, kocasını ve oğlunu farklı davalar uğruna, Abdülhamit döneminden İstiklal Mahkemelerine kadarki süreçte tek tek kaybeder, en sonuncusunda oğlu Sabahattin’i İstiklal Mahkemelerinde yargılanmak üzere Ankara’ya götürürler. Hayriye Hanım evin son erkekini de bu şekilde kaybedecektir, evdeki düzen değişmiş, evin ölen erkekleri ile birlikte yıllarca birikmiş değerler bir dönüşüme ve değişime uğramıştır. “Baskın” adlı öyküde ise İttihat ve Terakki dönemlerinde İaşe Nazırlığı yapmış Kara Kemal’i Vasfiye Hanım evinde saklar. Evi basılır ve kaldın olunduğuna bakılmaksızın darp edilir, ağabeyinin arkadaşı olan Kara Kemal’i sakladığı iddiasıyla falakaya yatırılır. Vasfiye Hanım’ın evinin erkekleri ölmüş, Vasfiye Hanım hapiste yatmış, bu sırada yaşadıkları onu derin bir buhrana sürüklemiştir, tüm hayatı bir değişim ve dönüşüme girmiştir. Yeni düzen eski yaşama

biçimini yok ederken köşklerden daha minimal yaşamlara açılan kapılar Kurdakul'un öykülerinde geçmiş değerlerin yıkımlarıyla neticelenmiştir.

Benzer bir konak alegorisi **Leyla Erbil**'in "Vapur" adlı öyküsünde de yapılır. Alegorik bir anlatımı da olan "Vapur" öyküsünün başkahramanı bir Vapur'dur. Öykünün girişinde Şirketi Hayriye'nin hissedarları anlatılır. Çoğu Payitaht'ın üyesi olan bu kişilerin Boğaziçi'ndeki yalıları ve konakları adım adım anlatılır. Padişahlıktan cumhuriyete kadar birçok ismin yer aldığı tüm konaklar el değiştirmiştir. Artık Boğaziçi'nin tüm zenginliği cumhuriyet burjuvazisinin elindedir ve ondan sonraki sahipleri proletarya olmalıdır. Öyküde pasif durumundaki halk Vapur'un isyanına kulak asmaz, konaklar el değiştirmiş, zenginliğin kaynağı değişmiş, ama halk bu duruma sessiz kalmıştır. Vapur'un tüm çabası, tüm isyanı yeterli olmamış hatta halk Vapur'un Boğaz'da kazandığı zaferlere duyarsızlaşmıştır. Vapur Boğaz'ın sularına arkasını dönüp gider, Boğaziçi'nin zenginliği ise burjuvazinin elinde kalmaya devam eder. Öyküde konaklar yıkılmasa da zenginliğin sürekli el değiştirdiğine dikkat çekilir. Ezilen değişmez sadece ezen değişir.

Füruzan'ın *Gül Mevsimidir* (2020) ve "Haraç" (2018a) adlı öyküsünde bahsini ettiğimiz *konak alegorisini* görebilmek mümkündür. *Gül Mevsimidir*'de padişahlık zamanı soylularından olan, cumhuriyetle birlikte geçmişe bir sünger çekerek cumhuriyet burjuvazisine entegre olan ve konakta yaşayan Mesaadet'in öyküsü Osmanlı'nın son asrından 1950-1960'lara kadarki süreçleri gösterir. Osmanlı'nın konak yaşamından cumhuriyet burjuvazisinin yaşamsal değerleri ve standartları doğrultusunda yaşayan Mesaadet ve ailesi, Mesaadet evlendikten sonra konakta yaşamının giderek zorlaşması ve nihayetinde Mesaadet'in eşinin ölümü sonrasında Mesaadet'in çocukları ve torunları ile birlikte lüks bir apartman dairesine taşınması -kronolojik olmasa da- öyküde birçok açıdan ele alınır. Bu öyküde her bir adımda konak yaşamının sarsılması ve yıkılması ile cumhuriyet devri yaşam tarzının değişim ve dönüşümlerini -aristokrasiden burjuvaziye, burjuvazi yaşamdan daha minimal ama lüks bir yaşama doğru evrilmeyi- izlemek mümkündür. Mesaadet'in torunu Nedim ninesinin bir resminde ninesini biraz hüzünlü görünce "Evet, eskiden bir dramınız varmış sizin. Oysa burjuvaların dramı yoktur" (Füruzan, 2020, s. 62) der. Nedim'in bu söylemi, kendisi bir burjuva da olsa, burjuva değerleri sorguladığını gösterir niteliktedir. Konak terk edilmiş, lüks apartmana geçilmiş

ve son nesil bir önceki neslin sınıfsal statükosunu, yaşam tarzını sorgulamaya başlamıştır.

“Haraç” adlı öyküde konak çalışanı Servet isimli işçinin üzerinden cumhuriyet burjuvazisinin yaşadığı bir konak yaşamına şahit oluruz. Servet bilinçsiz bir konak işçisidir. Konağın hanımefendisi Dizdar Hanım Servet’i sürekli ezer, her türlü işe koşturur. Dizdar Hanım’ın eşi Ruhusi Bey, Servet’in olanca çirkinliğine rağmen kadına sürekli tacizlerde bulunur. Konak, *Gül Mevsimidir* adlı öyküde olduğu gibi Osmanlı dönemlerinden cumhuriyete tevarüs eden bir gelenekle devam eder ve cumhuriyet burjuvazisinin yaşamının bir parçasına dönüşür. Ama nasıl ki Osmanlı aristokrasisi yıkıldıysa bu konakta yani cumhuriyet burjuvazisinin yaşam şekli de yeni düşün dünyasının yaşama biçimlerine artık dayanamayarak yok olup gidecektir. Konağın hizmetlilerinden Şehime’nin ağzından (2015) bu konaktaki bu yaşam tarzının yıkılışı şu şekilde görünür: “Eh boşalacak yakında konak, birden boşalmaz a! Bunca yılın padişah günü görmüş, tıklım tıklım malla, altınla, inciyle, ipekle samurla doldurulmuş konağı, azar azar, yavaş yavaş boşalır (s. 142).

Nitekim konağın giderleri gün geçtikçe artar, yavaş yavaş konak çalışanları işten çıkartılır ve sonunda konak boşaltılır. Cahil, bilinçsiz Servet ise bomboş konağa bekçi olarak bırakılır. Bir sandık eşya eline tutuşturulur, herhangi bir para verilmez. Şehime bütün hesabını bir bir alır. Şehime Hanım az da olsa bilinçli bir işçidir. Parasını, alacağını geride bırakmaz, hakkını alır. Konağın yıkılışında bir diğer sebep de bilinçlenen, sömürüye karşı direnen, çalıştığının hakkını, karşılığını söke söke alan işçilerin de payı büyüktür. Nitekim Servet konağın bekçisi olarak kalırken diğer işçiler bir şekilde haklarını alarak bir nevi cumhuriyet burjuvazisini alt ederler. Tabii Dizdar Hanım lüks bir apartmanda yeni bir burjuva hayata kapılarını açar, ama artık eski gücünü, eski ihtişamını, bir cumhuriyet burjuvası olma statükosunu kaybetmiştir. Öyküde Servet’in bir oğlu vardır, Almanya’ya işçi olarak gitmeye karar verir. Servet’in oğlunu da bilinçlenen bir işçi olarak ele almamız gerekir, nitekim o annesi ve babasının işçi yaşamının çıkmazlığını görmüş ve işçiliği lakıyla yapabileceğini düşündüğü Almanya’ya gitmeye karar vermiştir. Aslında Servet’in oğlunun bu tavrı artık ucuza, daha doğrusu yok pahasına çalıştıracak, konaklarda işçi bulamayan Dizdar Hanım gibi

kişilerin konağı çekip çevirememesindeki önemli etkenlerdendir. Servet'in oğlunun ailesinin yaptığı iş konusundaki düşüncesi (2018a) şu doğrultudadır:

Anne sen çıkma karşıma. Kimse çıkmasın. Gideceğim Almanya'ya. Babam da tek söz etmesin. Buradaki hayatımız sürünmek. Sabahın köründen akşamın karanlığına kadar çalış, aldığın parayla ekmeğine katık edeme. Yaşlıtlarınla Beyoğlu'nda çıkıp iki bira içeme (138)...

Sonuç olarak Füzûzan'ın yukarıda bahsi geçen öykülerindeki konaklar, cumhuriyet burjuvazisine has kültürel değerlerin bir yansıması şeklindedir. Füzûzan'ın bu öykülerinde cumhuriyet burjuvazisinin değerlerinin yıkılışı yahut bir değişim ve dönüşüme girmesi *konak alegorisi* üzerinden net bir şekilde görülmektedir.

Hulki Aktunç, “Pazarlık” (2019) adlı öyküsünde dönemin bazı yazarlarının öykülerinde olduğu gibi konak alegorisi yapmıştır. Öykü kişilerinden Müjgân ailesinden miras kalan köşkten ve içindeki eşyalardan bir an evvel kurutulmanın peşindedir. Eşyaları satmak ve köşkü de yıktırmak ister. Öyküde köşk için “köşk denilen yıkıntı” (s. 54), “yangın yerine dönmüş bahçe” (s. 55), “kuru lağım çukuruna dönmüş bir havuz” (s. 55), “yıllardır ayak basılmamış eşik” (s. 55) gibi ifadeler kullanılır. Köşkteki eşyalar içinse yıpranmış, solmuş, eskimiş, patlamış, kirli, kurtlu, rutubetli, pılı pırtı ifadeleri zikredilir. Esasında köşk ve köşkün içindeki bu eşyalar çok değerlidir. Bir dönem antikacılar bu eşyalara talip olmuşlar bir kısmını da satın almışlardır. Şu an konaktaki eşyalarla ilgileneler ise eski eşya alıp satan işçilerdir, artık antikacılar bu eşyalara eskicilerin verdiği ücreti dahi vermemektedir.

Öykünün odak noktasına konulan konak/köşk ve içindeki bütün bu eşyalar cumhuriyet burjuvazisinin değerlerinin birer alegorisidir. Konağın mirasçısı Müjgân Nişantaşı'na gelin gitmiştir. Müjgân'ın ailesi cumhuriyet burjuvazisini temsil eder, Müjgân ise artık yıkılmakta olan cumhuriyet burjuvazisinin çocuklarını, yeni nesli temsil eder. Konak ve konaktaki eşyalar âdeta cumhuriyetin değerlerinin bir müzesi gibidir. Pazarlık esnasında Müjgân'ın aile fertlerinden birisinin, çok değerli bir çerçevede olan resmi öyküde (2019) şu şekilde betimlenir:

Cumhuriyet sonrası üniformaları içinde, ama eskiden de kalma bir adamdı bu, ille birine benzetmek istedi Recep, birkaç ad saydı bildiklerinden. Hepsine de uyuyor” dedi Çavuş, “bozarmış, yüzü gözü bellisiz olmuş.”

Kocamandı resim, ne ini ne cini andırıyordu, hiçbir şeyi imlemez görünüyordu şimdi. O bir örnek pulların büyütülmüşüydü, böylece daha da biçimsizleşmişti veya ressama söylemişler, o da az görülen cinsten bir insan kalıbı çıkarı vermişti, belki. Ne kadar ederdi? Yaşarken ne kadar etmişti? Omuzlarında, en yüksek yerlere çıkmanın kasıntısı duraklamıştı. Gelip duvarın en alengirli yerine kurulmuştu (s. 56-57).

Bilhassa “omuzlarında, en yüksek yerlere çıkmanın kasıntısı duraklamıştı” ifadesi cumhuriyet burjuvazisinin bir duraklama devrine girdiğinin, yıkılmaya yüz tuttuğunun ispatı niteliğindedir. Köşkün ve eşyaların eskimişliği, çürümüşlüğü, kokuşmuşluğu, kirlenmesi ise cumhuriyet burjuvazisinin değerlerinin birer alegorisi gibidir. Öykünün sonunda Müjgân’ın eşi Semih Bey, eskicilere yok pahasına vermek istemez bu eşyaları ve başından eskicileri savar ancak Çavuş, civardaki eskicilerle anlaşp kendisinin verdiği tekliften daha az bir teklif verdirerek bu cumhuriyet burjuvazisinin son kalıntıları -Müjgan, Semih, köşk, eşyalar- mağlup etmenin peşindedir. Nitekim her ne kadar Semih Bey işçilere dış bilese de Müjgan Hanım başını belli belirsiz, ürkek, kocasının görmesinden çekinerek ama teklifi kabul eder bir şekilde “olur olur” diye sallamaktadır. Cumhuriyet burjuvasının bu son kırıntıları işçilerin verdiği teklifi ya kabul edecekler ya da bu eşyalarını çöpe atacaklar ve ardından da bu köşkü yıktıracaklardır. Daha farklı söylersek atalarının değerlerini ya yok pahasına satacak ya da çöpe atmak zorunda kalacaklardır. Öyle ya da böyle proletaryanın, cumhuriyet burjuvazisinin değerlerini yıkarak onlar karşısında bir galibiyet alacağı görüşü metinde açık bir şekilde konak/köşk alegorisi üzerinden işlenmiştir.

Selim İleri’nin “Türküsüz” (2003), “Bütün İstanbul Bilsin”, Erişmez Nevbahar” ve “Mecnunu Çok Dağlar” (1975) adlı öyküleri konak alegorisi üzerinden okunabilmektedir. Bilhassa “Türküsüz” adlı öyküye Osmanlı’nın son döneminden cumhuriyet ilk dönemine ve oradan da 1960’lara kadarki süreç yansımaktadır. Bu öyküyü Osmanlı aristokrasisinin ve ardından cumhuriyet burjuvazisinin çöküşü üzerinden de okumak mümkündür.

Suat isimli başkışının babası eski Osmanlı nazırıdır. Nazır baba kumar ve eğlenceye düşkündür. Padişahlık düşüp cumhuriyet ilan edilince bu aile de yavaş yavaş çözülmeye başlar. Anne Mediha’nın derdi kurulan cumhuriyetle değil yıkılan padişahlıkla birlikte yitip giden konak yaşamı, hizmetçileri, altınları ve servetindedir.

Mediha rejimin değişmesini de demokrasiyi de sevmiştir; çevresindeki tüm sömürüyü görür, ama konağın şaşasından, saray yaşamından, o aristokrasiden kendisini koparamaz. Kşkte bolluk, cumhuriyetin ilk yıllarında da sürer ancak babanın kadın ve kumar düşkünlüğü, annenin babayı çekip çevirememesi bu yıkımı hızlandırır. Koca tahta konağın üç odasına yaşamları sıkışır. Baba ölünce ailenin beli tamamen bükülür. Osmanlı aristokrasisinden cumhuriyete tevarüs eden konak bir süre cumhuriyetin ilk yıllarında ayakta kalsa da daha sonrasında terk edilecek ve çökecektir, buradaki bu terk edilişte kilit nokta komünist marangozdur. Başka bir deyişle cumhuriyet burjuvazisini alegorik bağlamda yıkacak olan bir komünist proleterdir.

Babanın ölümünden sonra aile İstanbul’da hayatlarına devam eder. Suat’ın, komünist bir marangozla yaşadığı ilişki olumlu neticelenmez. Bunun zerine sevgisini kalbine gömen Suat, Güntekin’in *Çalıkuşu*’ndaki Feride gibi idealist bir kadın öğretmene evrilir, annesini de yanına alarak Anadolu’yu gezer. Aslında bu Suat’ın kaçışıdır. Başka bir deyişle Suat’ın kendi kimliğinden, benliğinden, sosyal sınıfından, eskiden olduğu -nazır kızı aristokrat- ve şimdi dönüştüğü şeyden -cumhuriyet ideolojisinin değerlerinin taşıyıcısı burjuva idealist ğretmen- kaçışıdır. İçten içe cumhuriyete de Atatürk’e de; Ankara’da, Çankaya’da verilen davetlere katılamadığı, Atatürk’ün yanında bir zamanların nazır kızı olarak yer alamadığı, küçük, önemsiz, anılmaya değmez bir ğretmen olduğu için de fkelidir. Tam bir burjuva olamamasına da fkelidir. Bu olamayışta komünist marangozun düşün dünyası, okudukları, hayata bakış açısının Suat zerindeki etkisi de büyüktür. “O marangoz, o göze batmaz adam birden bilgelik anıtı gibi” (İleri, 2003, s. 49) tüm ailenin önünde yükselir.

ykde, cumhuriyetin ilanıyla sarsılmaya başlayan konak cumhuriyet burjuvazisinin değerlerinin taşıyıcı olarak -dönüşerek- bir süre daha cumhuriyetle yaşamını sürdürür. Babanın lmnn ardından geride kalan anne ve kızı cumhuriyet burjuvazisinin değerlerini İstanbul’da sürdürür ancak bilinçli bir proleter olan komünist marangoz, burjuva Suat’ın hayatına girerek önce kadını dönüştürür, ardından komünist ülküsü uğruna Suat’ı terk eder. Hem konak yıkılır, konakla birlikte tüm aristokrasi ve burjuva değerleri yıkılır, ardından Suat ve annesi İstanbul’u terk eder. Suat annesiyle birlikte fakirlik içinde Anadolu’da cumhuriyet burjuvazisinin ideallerini devam ettirir. yknn sonunda Suat’ın ğrencisi Onay, cumhuriyet burjuvazisi ideallerinin sona ereceğini ykde (2003) şu şekilde dile getirir:

Sizin mutsuzluğunuzu, sizin haksız yoksulluğunuzu giderecek işte o beğenmediğiniz solcular. Toplumsal eşitliği getirecekler. Çöpçü de, küfeci de gülecek, onlar da et yiyebilecekler. Aydınlığa çıkacak sayısız acılı insan, giderilecek ekmeksizler, emeğin karşılığını alamayışlar (48).

“Bütün İstanbul Bilsin”, “Erişmez Nevbahar” ve “Mecnunu Çok Dağlar”da da sürekli fiziki ve yaşamsal anlamda yavaş yavaş çöken konaklar, köşkler ve yalılar anlatılır. Füzûzan’ın, Aktunç’un öykülerinde konak, köşk ya da yalı tasvirlerinde sıklıkla karşılaştığımız bahçeleri saran yaban otlar, çürüyen, paslanan demirler, çitler merdivenler, yosun tutan havuzlar, güneşten solan perdeler, tırabzanlar, çatlayan, kırık camlar, iç gıcırdatan kapı eşikleri, kepenkler, güneş yanıkları, yağmurun çürüttüğü korkuluklar gibi ifadelerle rastlanır. Köşkler, konaklar kendisini yenilemeyen, bakımlarına özen göstermeyen birer bina olarak yer yer aristokrasinin yer yer de cumhuriyet burjuva değerlerinin yok oluşuna, sona erişine işaret etmektedirler. Köşkler yıkılır (İleri, 2003, s. 53, 64, 107) apartmanlara dikilir ve apartmanlara geçiş yapılır (İleri, 2003, s. 57, 64).

Bu öykülerdeki ortak çocuk başkışı Kemal sürekli köşklerle bugünkü yaşadığı muhit arasında gelip gider, artık zenginlik düşkünü ailesinden soğur. Küçük bey konak/köşk/yalı ahalisine benzemez (İleri, 2003, s. 56) hatta onların itiyatlarından, yaşam tarzlarından nefret eder (İleri, 2003, s. 64). İşçi direnişlerinin, proleter yaşamının arasında kalmış ve adım adım yıkılan bu köşkların dışında yaşayan sokak çocukları, proleterin çocukları; cumhuriyet burjuvazinin meyvesi, bu öykülerin ortak başkışısı, Kemal’i âdeta sokağa çağırılmaktadır. Farklı şekilde söylersek yıkılmaya yüz tutmuş, artık yaşam belirtisi olmayan bu köşkların/konakların/yalıların yıkıntısı altında kalması için proletarya, sokak çocukları ile görüşmesi yasak olan Kemal’i sokaklara çağırılmaktadır. Çünkü önünde sonunda cumhuriyet burjuvazisinin kurduğu bu düzen de -köşklar/konaklar/yalılar, balolar, şatafatlı dekorlar, lüks yaşam vb.- tıpkı Osmanlı aristokrasisi gibi yıkılacaktır. Yerine ideal, adilane, eşit bir düzen olan komünizm gelecektir.

Nedim Gürsel’in “Cicipapa” (1969) adlı öyküsünde de konak alegorisine benzer bir alegori olduğu söylenebilir. Torunuyla birlikte kalan ninenin babası, 93 Harbi, Balkan Savaşı gibi savaşlarda bulunmuş, bu savaşlar nedeniyle yaşadıkları muhitlerden ayrılmak zorunda kalmıştır. 93 Harbi’nden sonra Dimetoka’ya Balkan Savaşı’ndan

sonra ise İstanbul'a yerleşmişlerdir. Torunun dedesi yani ninenin eşi ise Çanakkale Savaşı'nda bulunmuş ama kendisinden bir daha da haber alınamamıştır. Çok net bir konak/köşk ismi zikredilmese de tasvirlerden ve anlatımdan eskimiş, terk edilmiş bir meskenden bahsedildiğini, bu meskenin eşyalarla dolu olduğunu ve ninenin tek başına yaşadığını anlarız. Nine yaşamının son günlerini İstanbul'da torunun Şişli'deki apartmanında geçirecektir (Gürsel, 1969, s. 351). Osmanlı döneminden başlayan yıkılış alegorisi diğer birçok öyküde olduğu gibi apartmanlarda neticelenmektedir. Köşklerle yıkılan Osmanlı değerleri kendisini cumhuriyetin burjuvazisinin apartmanlarının kucağına, yeni toplumun yeni değerlerine ve yaşama biçimine bırakır. Nitekim öykünün sonunda hızlı bir şekilde verilen ileri kırılmada çok kısa da olsa bu yaşayış biçiminin örneğini çocuğun büyüdüğü bir zaman kesiti içinde görebilmekteyiz.

Özellikle kentleşme merkezli öyküleriyle dikkat çeken ve İstanbul'un kentleşme süreci hakkında çeşitli görüntüler sunan **Adnan Özyalçın**, yerle bir edilen eski İstanbul'u öykülerinde sık sık ele alır. *Yıkım Günleri* adlı kitabında da yıkılan, yerine gökyüzünü kapayan binalar dikilen İstanbul'u anlattığı öyküler vardır. Özyalçın bu yıkımı ele alırken konak alegorisi de yapmıştır. “Beton Kırılıklar”da (1983) öne çıkan kentleşme olgusunda konak alegorisi de görülür. Öyküde eski konakların yıkılması, yerine yenilerinin alışı, Osmanlı değerlerinin yıkışı ve yerine cumhuriyet değerlerinin alışı şu şekilde görülür:

Sonunda evler yıkıldı. Saklı deniz açığa çıkınca eski günlerinin bütün çalkantısı durdu. Cetvellenip kalabalık parklara çevrilen bütün eski konak bahçelerinin düzgün tarhları gibi oracıkta çakılıp kaldı. Herkesin kolayca seyredebileceği göstermelik, sık bir deniz olup çıktı. Işıklar korkusuzca yansıdı üstünde ve kayıklara dolu olan gölgelerle alabildiğine karardı her gece. Masalcı koca ninelerin bütün masalları ellerinden alınıp şehrin uygar görünümüyle bağdaştırılarak, yeniden düzenlendi. Kör kuyular dolduruldu. Mahzenler bütün kanlarından yani yüzyıllardır kendi içlerinde sürdürmeye çalıştıkları ıssız yaşamlarından yıkanıp paslı zincirleri parlatılarak ve yıkık duvarları onarılıp çimentolanarak öldürüldükten sonra halka açıldı. Raylar sökülüp tramvaylar kaldırıldı. Bostanların yerini beton alanlar, ağulu otlardan temizlenen kırılıkları da, iki yanı ve ortası cetvellenmiş çimen tarhlı dümdüz asfaltlar aldı. Ağulu otlar yok edildiği için bir de her yan elektriklerle donandığından gecelerle

gündüzler ayırt edilmez bir tekdüzelik içinde birörnek uzayıp gitmeye başladı (s. 116-117).

Paragrafta da görüldüğü gibi masalcı koca ninelerin masalları ellerinden alınır, kör kuyular doldurulur, kanlı mahzenler tarihi gerçekliklerinden arındırılır, raylar sökülür, zehirli otlar temizlenir, eski konak yaşamları, eski şehirler gider yerine modern, kapitalist şehirler inşa olunur.

2.6.2.2. Geleneksel Anlatıların Alegorisi

Tomris Uyar ve **Hulki Aktunç** öykülerinde halk anlatıları, meddah geleneği, realist anlatılar, efsane, mit ve masallardan faydalanarak bu türleri modern öyküye tatbik eder, bu geleneksel metinlerin malzemesi ile modern hayatın alegorisini yapar. Aktunç'un modern öykünün kökenlerini geleneksel metinlerde aramanın gerekliliği konusunda kaleme aldığı “Halk Hikâyesi Üzerine” (1971a), “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları” (1971b), “Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi” (1975), “Masal Usta'dan Öğrendiklerim” (1991) ve “Borges'in Düşsel Varlıklar Kitabı'na Birinci Zeyl” (1992) adlı çalışmaları geleneksel anlatılarımız ile modern öykü arasında bir köprü kurmaya çalıştığını göstermektedir. Uyar da Borges, Marquez gibi yazarlardan çeviriler Cortazar'dan okumalar yapar. Gençlik yıllarındaki okumaları, yaşadıkları muhitin onlara kattıkları, geleneğe bakış hassasiyetleri, geçmiş öykü geleneğiyle bir hesaplaşma içine girmeleri gibi gerekçelerin yanı sıra Aktunç ve Uyar'ın, Latin Amerikan'ın büyüğü gerçekçi bu yazarlarından etkilenmeleri geleneksel metinleri modern öykü ile bir sentezleme düşüncelerini pekiştirmiş olmalıdır. Bu sentez denemeleri de öykülerde modern zamanların bir alegorisine evrilmiştir. Kısaca Uyar ve Aktunç'un gelenekten beslenerek yazdığı öykülerinin kapısı çoğu zaman alegorik bir evrene doğru açılır.

Aktunç, “Yazılamamış Bir Günlük” (2019) adlı öyküde Süheyli Ahmed Bin Hemdem'in eski Arapça ve Farsça anlatıları topladığı *Nevahir-i Süheyli* adlı kitabının içinde yer alan “Kesik Kulak” (Süheyli, 1966) adlı bir anlatıyı modern dönemlere uygun bir şekilde yeniden üretir, bir başka deyişle “Kesik Kulak”tan hareketle modern dönemlerin bir alegorisini yapar. “Kesik Kulak” adlı anlatıdaki ezen-ezilen arasındaki çatışmayı modern yaşama sürükleyerek Marksist bir söyleme evirir, öyküsünde “Kesik Kulak” adlı öyküye benzer bir içerik kurarak üst sınıf ve işbirlikçi sınıf ile proleterleri karşı karşıya getirir. “Kesik Kulak”ta adalet sağlanır, başkahraman kendisinden çalınan

malların daha fazlasını, kadının daha güzelini ve esir tutulan Müslümanları da yanına alarak memleketine döner. “Yazılmamış Bir Günlük”te ise başkişi üst sınıfın işbirlikçileri ile ters düşünce adım adım yokluğa doğru sürüklenir. Üretim araçlarına sahip olan sermayedarlar demiri başkişiye pahalıya verir. Başkişi hakkını almak için harekete geçtiğinde ise maddi ve manevi anlamda daha büyük zarara uğrar, hasta karısı açlıkla imtihan olur, bir gece vakti demirci dükkânı basılır, cam çerçeve her şey kırılır, başkişi darp edilir. Elindeki her şeyi kaybeder.

Aktunç’un “Bayram Gömleği” adlı öyküsünde ise Şahmeran’ı modern zamanlara taşınır. Öyküde Şahmeran’ın klasik anlatısındaki tüm ihtişamı ve esrarı elinden (ç)alınmış, tüm canlılardan saklanan, gizlenen yılanlar şahı Şahmeran’ın aksine panayırlara, bayram yerlerine düşmüş, bir bayram çadırında seyirliğe çıkarılmış, bu seyirlik neticesinde üzerinden para kazanılmıştır. Falcılık yaptırılan “yalınkat, hatta kaba gerçekliğin hırpalayarak hesap sorduğu, yenilmiş bir Şahmaran gölgesi vardır orada” (Aktunç, 1991, s. 25). Öyküde anlı şanlı Şahmeran dahi kapitalizmin bir metana dönüştürülmüştür. Çadır yıkılır, öykünün başkişisi işçi çocuk Yusuf, Şahmeran’ın ve ona vadettiği cevabın bir yalan olduğunu görür/farkına varır. Çadır ve Şahmeran kapitalizmin alegorisidir, bir başka deyişle önünde sonunda tüm gerçekliği ortaya çıkacak, vadettiği yalan dünya ifşa olunacak, ona inanların hayallerini yıkacak ve er ya da geç yıkılacak olan kapitalizmin alegorisidir. Nitekim öykünün sonunda Yusuf, yılcı ile Şahmeran kılığına girmiş adamın arkasından: “Gelmeyecek misiniz artık? Heey gelmeyecek misiniz bir daha?” (Aktunç, 2019, s. 109) diye bağırır. Dönmemecesine giden kapitalizmin gerçek yüzüdür; Yusuf’un bir bayram günü içinde yaşadığı kapitalist hayatın gerçekliğine belki de ilk uyanışıdır.

Uyar da tıpkı Aktunç gibi “Şahmeran Hikâyesi”ni günümüze uyarlayarak modern dünyanın alegorisini yapar (Kadıızade, 2011, s. 63). “Şahmeran Hikâyesi” de Aktunç’un eserinde olduğu gibi klasik ile modernin birleştiği bir öykü anlayışıyla yazılmıştır, alt bir metin olarak öyküyü sınıfsal bir çatışma içinde okumak mümkündür. Gücü ve sermayeyi elinde bulunduranın bütün her şeye hükmettiği ve yönettiği kapitalist sistemin bir yansıması gibidir. Nitekim öykü sonunda Babil kralı Keyhüsrev çok hastadır, işbirlikçisi sihirbaz, vezir Şehmür ve adamları, kralın -sermayedarın/üst sınıfın- salâhiyeti için bütün memleketi harekete geçirir. Kral, sağlığına ulaşması için alt sınıfın yani genç kızların, körpecik dulların, tutsakların, cariyelerin ve gariplerin (Uyar,

2018, s. 143) kanını içer ancak bunlar deva olmayınca Şahmeran'ın etine toplumcu manada *metaya* ulaşması için yine alt sınıftan biri olan Camsap'ın canına kıyılmaya karar verilir. Bir başka deyişle hiçbir ahlaki değere sahip olmayan üst sınıf kendi çıkarı için alt sınıfı maddi-manevi her açıdan sömürür. Şahmeran'ın özünde insanoğlunun fitratı anlatılsa da kitabın *-Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi-* bütünlüğü düşünüldüğünde bu öyküde Marksist bağlamdaki sınıf çatışmasının bir başka yüzü yansıtılmaya çalışılmak istenmiştir.

Sonuç olarak Tomris Uyar ve Hulki Aktunç; öykülerinde halk anlatıları, meddah geleneği, realist anlatılar, efsane, mit ve masallardan faydalanarak bu türleri modern öyküye tatbik eder, bu geleneksel metinlerin malzemesi ile kapitalist ve emperyalist sömürünün ve modern hayatın alegorisini yapar. Aktunç ve Uyar'ın, Latin Amerika'nın büyümlü gerçekçi yazarlarından etkilenmeleri geleneksel metinleri modern öykü ile sentezleme düşüncesini doğurmuş olmalıdır. Bu sentez denemeleri de öykülerde geleneksel anlatıların modern zamanlardaki bir alegorisine evrilmiştir. Kısaca Uyar ve Aktunç'un geleneksel anlatılardan beslenerek yazdığı öyküleri alegorik bir evrene doğru açılır.

2.6.2.3. Öykülerdeki Diğer Alegorik Eğilimler

Öykülerinde farklı biçimsel denemeler yapan **Adalet Ağaoğlu**'nın “Duvar Öyküsü”, “Sen Ey Kutsal Işık”, “Yan Kapı”, “Kulak Tıkaçları” adlı öykülerinde alegorik anlatımın olanaklarından ziyadesiyle yararlanmışır. Ağaoğlu dönemin toplumsal bozukluklarını, siyasi istikrarsızlıklarını, yaşanan darbeleri, muhtırayı, sıkıyönetimi, bireylerin içinde bulunduğu ideolojik körlükler, bireysel ve toplumsal anlayışsızlıklar gibi çıkmazları alegorinin de yardımıyla eleştirir. Sözelimi “Duvar Öyküsü”nde doğadaki canlı-cansız birçok varlığa insani vasıflar kazandırılarak geçmişten günümüze Türk tarihinin nasıl bir değişim ve dönüşümde geçtiğine tanıklık ederiz. Ağaoğlu öyküde yapmak istediği eleştiriyi ve vermek istediği ana fikri bu alegorilerin ardına gizler. Kişileştirilen “duvar”, “tohum”, “kelebek”, “kertenkele”, “yılan”, “örümcek”, “ağaç”, “ay”, “çoban yıldızı” gibi varlıklar aracılığıyla Türk devletlerinin adım adım nasıl çöktüğü/çökertildiği alegorik olarak anlatılmışır. “Duvar” Selçuklu devletleri ve Osmanlı da dahil olmak üzere Türk devletlerinin alegorisidir. Büyük bir çoğunluğu yıkılmış, yıpranmış zar zor da olsa hâlâ ayakta durmaktadır; bir

başka deyişle “Duvar, can çekişen bir Türk devletini alegorik olarak temsil eder” (Şahin, 2011, s. 58). “Andız tohumu”, “örümcek”, “kertenkele”, “yılan” ise Orta Asya’dan günümüze Türk devletlerinin yıkılmasına neden olan tüm olay ve olguların alegorisidir. Öykünün sonunda zar zor ayakta duran duvar, çatlakları arasına sızan andız tohumunun yeşermesi ve büyümesi sonucu yıkılır. Artık duvarın yerine bir andız ağacı vardır. Bu ağaç günümüz Türkiye’sinin alegorisidir. Ağaoğlu, eğer dikkat edilmezse, doğru hareket edilmezse bu ağacın da -Türkiye’nin de- bir zamanlar tüm heybetiyle ayakta duran bu duvar gibi içten içe, yavaş yavaş çürüyeceğini ve nihayetinde tıpkı senelere meydan okumuş bu duvar gibi yıkılıp gideceğini anlatmaya çalışmıştır.

“Sen Ey Kutsal Işık” adlı öyküde de yoğun alegorik göndermeler bulunmaktadır. Öykünün ilk bölümü “Mum Işığı”ndaki kilise ve papaz; fakir halkı, proleteri sömüren kapitalist devletin maddi-manevi tüm dinamiklerinin alegorisidir. Kiliselerde yakılan mum ise aydınlanmanın, daha açık ifade edersek cehaletten uyanmanın alegorisidir. Nitekim bu mumu dağıtma yetkisi sadece devlet yöneticilerindedir. Depolar mum ve yağ ile tıka basa dolu olsa da yöneticiler sadece fabrika ve kiliselere mum ve yağ yetiştirmektedirler, halka vermezler; çünkü halkın aydınlanmasını ve uyanmasını istemezler. Halk da kiliseye gider, ama ibadet için değil, kilise sıralarında -kazak örmek, düğme dikmek, menteşe onarmak vb.- ev işlerini görmek için... Papaza yakalanırlar, ama mum dağıtıcısı kiliseden bu mumları çalarak halka dağıtmaya başlayınca halk -mecazi ve gerçek anlamda- aydınlanır. Sonraki nesiller bu hırsız öldükten sonra Büyük Işık Kumandanı olarak efsaneleştirirler.

Nitekim “Sen Ey Kutsal Işık”ın bir sonraki bölüm olan “Gaz Alevi”nde Büyük Kumandan isimli bir efsanenin heykelleri kentin her köşesinde yapılmakta/satılmaktadır. Belediye de kentin meydanının ortasına elinde meşalesi ile ışık saçan bir Büyük Kumandan heykeli yaptırmak ister. Bir önceki bölümde olduğu gibi halkın evinde yakacak, ısınacak, ev işlerini yapacak odun, kömür ya da gaz alevi yoktur. Kentin alt yapısı sıfırdır. Belediye bunlara bir çözüm bulmak yerine kentin meydanına elindeki meşaleden alevler saçan bir Büyük Kumandan heykeli yaptırır. Bir zaman sonra halk, belediye yöneticilerinde gizlice, Büyük Kumandanın elindeki meşaleden çıkan ateşte yemek yapar, kestane pişirir, çamaşır yıkar, ısınır. Heykel dahi olsa Büyük Kumandanın ateşi herkesi ısıtır, ısıtır, korur ve kollar. Burada Büyük Kumandan ile Mustafa Kemal Atatürk’ün alegorisi yapılmıştır. Öykünün bu kısmında yöneticiler, bü-

rokratlar Atatürk'ü ve ilkelerini putlaştırırken, her tarafa büyük maliyetler karşılığında amaçsız bir şekilde heykellerini yaptırıp halkı birçok açıdan zor durumda bırakırken Atatürk maddi-manevi varlığı ile halkı koruyup kollamaktadır denilmeye çalışılmıştır.

“Yan Kapı” adlı öyküde yan kapı aydınların göremediği ülke gerçeklerinin alegorisi iken, sosyalist elçiliğin yamalı çatısı ise ideolojik körlük yaşayan aydınların gözünü boyayan Marksist, sosyalist milletlerin kültürü, değerleri, ideolojileri ve yaşam şeklinin alegorisidir. “Kulak Tıkaçları” aldı öyküdeki kulak tıkaçları ise modern dünyanın gerçekliklerine kulaklarını ve gözlerini tıkayan, realiteyi görmek ve anlamak istemeyen bireylerin bu gerçeklikten kaçışının alegorisidir. Sonuç olarak Ağaoğlu, içinde bulunduğu toplumun dinamiklerindeki aksaysan yönleri eleştirmek için bu tarzda alegorik anlatıma sıkça başvurur. O, döneminin diğer birçok öykücüsü gibi eleştirisini doğrudan yapmak yerine alegori eğiliminin olanaklarından yararlanarak söylemlerini estetize etmeyi, söylemini ve eleştirisini daha cazip bir hüviyete büründürmeyi tercih eder.

Leyla Erbil öykülerinde varoluşçu yazarların biçim özelliklerini kullanmıştır. Gerek Batılı varoluşçuların gerek 1950 Kuşağı öykücülerinin eserlerinde sıklıkla rastlanılan alegorik anlatımdan da yararlanır. Böylelikle toplumsal eleştirilerinin doğrudanlığını kırar, asıl söylemek istediklerini daha etkileyici ve estetik bir biçimde ifade eder. “Yatak”, “Baltık” (2019) ve “Vapur” (2017) adlı öykülerde alegori kullanımlarını görebilmekteyiz.

“Yatak” adlı öyküde kişileştirilen *kuş*, bir alegori olarak karışımıza çıkar. Kuş, öyküde kadın anlatıcıyı tahakkümü altına almış bir otoritenin kaynağıdır (Çelik, 2022, s. 18). Kadın anlatıcıyı sürekli gözetleyen, hiçbir zaman yalnız bırakmayan, her daim varlığını hissettiren bu kuş, Erbil’in öykülerinde karşımıza çıkan ataerkil zihniyetin taşıyıcısı tüm otoritelerin -baba-devlet-anne-toplum- bir alegorisidir. Umursamaz, ilgisiz tavırlarıyla ve kendi âleminde betimlenen kuş, kadın anlatıcının sürekli çevresindedir, ona sözel ya da fiziksel bir baskı yapmaz, aksine kuşun kadın üzerindeki etkisi psikolojiktir. Küçük yaşlardan itibaren psikolojik ve fiziki olarak gözetlenen, nasıl yaşaması ve davranması gerektiği sürekli dikte edilen kadın bireylerin baskılanmış psikolojisinin alegorisi olan bu kuş, anlatıcı kadının zihnini ataerkilin zincirleriyle bağlayarak kadınlığını/cinselliğini yaşamasına engel olur.

Benzer bir eleştirel tavır “Baltık” adlı öyküde de alegorik olarak yapılır. Kadın öykü kişisi, ağabeyini cezaevine görmek için gider. Gardiyanlar, cezaevi polisleri, *köpekler* olarak vasıflandırılmıştır. Köpek, halka ve mahkumlara şiddet ve baskı uygulayan otoriter devlet hegemonyasının alegorisidir. Başköpek cezaevi müdürüdür, diğer köpekleri -gardiyanları- yöneten kişidir. Köpek -gardiyan-, sahibine -otoriter devlet- sadık, onun talimatlarına göre hareket eden, sadece talimat alan, bu talimata boyun eğen, onun tarafından zulüm görse de ona sonsuz bağlı olan, yalaka ve sırnaşık yapıdadır. Bu köpekler bir yönüyle devletin bozuk, çürümüş, ideolojisinin bekçileridir; bunun devamlılığı için vatanseverlik adına her türlü eziyeti ve zulmü yapar, olanlara göz yumar, çevresindeki haksızlıkları görmez, anlamaz, sorgulamazlar. Romantik, hamasi yapısıyla vatanın ve milletin devamlılığı için her türlü zulmü ve eziyeti mubah görür, devletin sözde bekası için kanunları eğer, bükür, kendisine ve çıkarına göre onu değiştirir. Öyküde köpekler hakkında söylenen “CİNSEL ULUMALAR VEREN; AĞULU KÖPEKLER” (s. 59) ibaresinde cinselliğin bir şiddet unsuru olarak da kullanıldığını, kadının otoriter devletin hamileri köpeklere verilmekle tehdit edildiğini görmekteyiz. Buradan cinsel uzuvların tahrip edildiği işkence türlerinin -tecavüz dâhil- uygulandığı anlamı da çıkabilmektedir.

Erbil’in öykülerinde proleteri bilinçlendirmeye çalışan olumlu/ilerici kahramanlar vardır. Alegorik bir öykü olan “Vapur” öyküsünde Vapur, halkı bilinçlendirmeye çalışır, bir tarihçi gibi, fakir halka, yapılan haksızlıklara, halkın sömürülmesine ışık tutar. Bu bakımdan Vapur ile olumlu/ilerici kahramanın bir alegorisi yapılmıştır. Başkaldırır, kendisinin ve halkının özgürlüğü için donanmayla savaşı, donanmayı yener. Boğaziçi’ni dolaşarak tüm aristokrasi ve burjuva zenginliğini eleştirir, buna karşı koyar, ama bu karşı çıkışta halkın uyurgezerliğine isyan da vardır. Vapur, Osmanlı sömürsünün cumhuriyette kılık değiştirerek devam ettiğini anlatmaya çalışır. Tüm zaferlerine, tüm uğraşlarına karşın halk zamanla ona olan ilgisini kaybeder, halkın hafızası zayıftır, geçmiş, kendisine yüzyıllardır yapılan sömürüyü unuttuğu gibi Vapur’un da tüm fedakârlıklarını ve yaptıklarını unuttur. Vapur, mücadelesinden vazgeçer ve Boğaziçi’nin sularını terk eder.

Sonuç olarak Erbil, alegoriyi toplumsal eleştirinin bir silahı olarak kullanmıştır. Öykülerinde toplumcu söylemin ve eleştirinin doğrudanlığını zayıflatmak için ilk iki öykü kitabında alegori eğilimine yaklaşır. Gerçekçilik zeminine daha kuvvetli oturan

Eski Sevgili'deki öykülerde alegorik anlatım öne çıkmaz. Erbil, ilk iki öykü kitabında toplumsal eleştirilerini çerçeveleyerek sunduğu alegorik anlatımı *somut gerçekçilik* yöntemine -Eski Sevgili'deki gibi öykülere- geçişte bir basamak olarak kullandığını söyleyebiliriz.

Ayhan Bozfırat “İstasyon” (1971), “Çocukluk” ve “Sis” (1972) adlı öykülerinde alegorik anlatımın olanaklarından faydalanmaktadır. “İstasyon” adlı öyküde toplumu kaosla yöneten *baskıcı/otoriter devlet* bir alegorisidir. Başkişi sırf gözleri büyük olduğu için bir durak öncesinde kondüktörün baskısıyla indirilir. Başkişi tren raylarını takip ederek yürümeye başlar, bir zaman sonra kucağında ceset taşıyan insanlardan birisine cesetleri neden gizlice taşıdıklarını sorunca ceset taşıyıcısı yaşanan kazaların halkı ürküteceğinden ve tren idaresinin de bu durumdan hoşlanmayacağından bahseder. Öykü sonunda hizmetçi kadın başkişiye tren idaresinin hoşuna gitmeyecek eylemlerde bulunmamasının başkişinin ve ailesinin daha yararına olacağından bahseder. Kısaca yazarın öyküsündeki metaforları, simgeleri ve absürt anlatımları birleştğinde *otoriter devlet* alegorisi de yüzeye çıkmaktadır.

“Çocukluk”ta *kapitalist devlet ve sermayedar/üst sınıf sömürüsünün* alegorisi yapılmaktadır. Bir adamın anılarının esas alındığı öyküde başkişinin çocukken amcasının aldığı taraçalı evin çocuğun hayal dünyasında açtığı ufuklar anlatılır. Çocuğun hayallerinden birisi -ekmek aslanın ağzında deyiminde hareketle- aslanın ağzında olan ekmeği aslandan kurtarıp ekmeği olmayanlara dağıtmaktır, bir diğeri de suyun şehre inmesini engelleyen devi öldürerek susuzluktan kavrulan halkı kurtaracaktır. Öyküde çocuğun düşleminde genişlettiği aslan ve dev öyküsü *kapitalist devlet ve sermayedar/üst sınıf sömürüsünün* alegorisidir, çocuk bunlarla savaşıarak güçlünün, burjuvanın, üst sınıfın ellerinde olan imtiyazı alacak ve hakkı olan sınıfa verecektir.

“Sis” adlı öyküyle Bozfırat 12 Mart Muhtırası ardındaki toplumsal sürecin belirsizliğinin, tedirginliğinin, kaotik ortamın, bütün işlerini sis gibi görünmezlik içinde yapan baskıcı yönetimin alegorisini yaptığı iddia edilebilir. Öykü sise yoldayken yakalanan, zar zor kendisini parka atarak bir banka oturan bir adam ve sise hâlihazırda parkta otururken yakalanan öteki adamla hasbihallerinden oluşur. Öyküde baskıcı yönetimin yarattığı tedirginlik öykü kişilerinin şu diyalogundan çıkartılabilir: “(...) siste

sesler pek anlaşılabilir çünkü, iyice sınımadıkça konuşmamalı insan.” (s. 54) Ülkenin karanlık dönemlerinde, darbe yıllarında, zor zamanlarında yani sisli dönemlerinde insanların dikkat etmesi gerektiği şu diyalogla ima edilir: “Siste hiçbir şeye güvenmemeli. Kendi bulunduğun yeri belli etmemelisin” (s. 55). Parka sığınan karakter çevresinde birisi öksürünce göz gözü görmeyen bu ortamda az da olsa bir güven duyar, ama şu söz karanlık günler de yaşansa insanlar düşüncelerini ideolojilerini ister istemez açığa veriyor anlamı vardır: “Demin siz öksürdünüz, dedi, ben de hapsirdim ikimiz de ele verdik kendimizi öyleyse.” ‘Doğru ne kadar dikkat ederse etsin, insan gene de kendini ele veriyor çoğu kez” (s. 55).

Sisin ne zaman dağılacağı konuşulur. Her iki adam da tek avuntunun bu olduğunu söyler. Sis olmasa parkta çiftlerin el ele gezdiği, çocukların özgürce oynadıkları bahsedilir. Parka sığınan adam sisten iyice sıkılıp daraldığını söyleyince ötekisi: “Sen gene de yakınma. Doğru değil. Çevremizi göremiyoruz çünkü. Sağımızdaki, solumuzdaki, önümüzdeki, arkamızdaki hiçbir şeyden haberimiz yok” (s. 58) der. Öyküde sis ile ilgili bunlara benzer birçok metaforik ve örtük anlatımlar bulunmaktadır. Öykü sisin mutlaka dağılacağı ve tekrar güneşin görüleceği söylemiyle nihayete erer. Bozafat’ın “Çocukluk” adlı öyküsünde anlatıcı çocuğun hayalleri -ekmek aslanın ağzında deyiminde hareketle- aslanın ağzındaki ekmeği aslandan kurtarıp ekmeği olmayanlara dağıtmak; suyun başındaki dev öldürüp susuzları susuzluktan kurtarmaktır. Çocuk anlatıcı kötülöklere karşı savaşmak, adaleti tesis eden kurtarıcı rolünü üstlenmek istemektedir (Uluötekin Bulu, 2019, s. 358). Burada aslan ve dev ile üst sınıfın -devlet, sermayedar ve işbirlikçilerinin- alegorisi yapılmıştır. Sonuç olarak Bozafat toplumsal eleştirilerini alegorik anlatımlara başvurarak gölgelemeyi, eleştirilerin doğrudanlığını zayıflatmayı hedefler.

Adnan Özyalçiner, varoluşçu eğilime en çok yaklaştığı öykülerinin bazılarında alegori eğilimine yakınlaşır. Alegori de ironi gibi onun eleştirilerini maskeleyen yöntemlerinde birsidir. Örneğin “Panayır”da (1983) toplumdaki kargaşayı özelde bir panayır içinde yaşananlara indirgeyerek kaos toplumunun bir alegorisini yapmaktadır. Panayırda çeşitli gösteri yapanların her biri toplumdaki alt sınıfların alegorileridir. Kurşuni panayır çadırı ağzı köpük içinde, gözleri dönmüş, çok mideli bir canavara benzetilir (s. 9). Halk bu çadırın içine girerek bir anda yitiverir. Halkı yutan, ööüten, tüm kanını

emen panayırın bu çadır, kapitalist sistemin bir alegorisidir. *Panayır* ve *Sur* adlı öykü kitaplarında sürekli karşımıza çıkan *sur* ve *dev* alegorileri vardır. *Sur*, özelde Türkiye’yi genelde tüm dünyayı kuşatan kapitalist ve emperyalist sömürünün alegorisidir. *Dev*, ise kendi çıkarlarına denk düştüğü, bundan maddi çıkar sağladıkları için bu sömürüyü devam etmesini sağlayan soylu kesim, üst sınıf, burjuvalar, devletin mekanizmalarını yönetenler gibi imtiyazlı sınıfların alegorisidir.

“*Sur Kapılarında*” (1980) adlı öykü alegoriktir. Mekân, yaşananlar -nispeten- gerçekçi ama masalsı bir biçimde aktarılır. Öykünün menkıbevi bir tarzı vardır. Öykü katman katman açılarak sınıfsal çelişkileri derin olan modern bir toplumun alegorisine evrilir. Öyküdeki surlar insanı çepçevre kuşatan kapitalist sömürünün bir alegorisidir, soylular ve işgalciler ise bu sömürüyü devamlı kılanlardır -işbirlikçiler-, surları inşa eden işçiler de bu sömürüye maruz kalanlardır. Metin alegorik olarak surları yani emperyalist ve kapitalist sömürüyü inşa edenler, yaşamını bu sömürüyle çepçevre sarmalayanlar işçilerdir, demektedir. İşçiler bilinçlense bu sömürü yok olacaktır. Öykülerde ara sıra bir başkaldırı olsa da bilinçlenemeyen işçi sınıfının bu sömürüsü katlanarak artar ve modern süreçlere kadar getirilir.

“*Çarşı*” (1980) adlı öyküde anlatılan *çarşı* kapitalist devlet düzenin bir alegorisidir. Burada çarşı kişiselleştirilerek devlet mekanizmalarının ve bu mekanizmaları işleten bireylerin bir alegorisine dönüşür. Tüm sistem kapitalist devlet düzenine uygun bir şekilde inşa edilir; daha farklı söylersek Özyalçiner, İstanbul’daki Kapalı Çarşı’yla benzerlikleri olan bu çarşının düzeni üzerinden kapitalist devlet düzeninin alegorisini yapmıştır. “*Bir Şehrin Öyküsü*”nde (1980) başkişi, öyküsü anlatılmaya çalışılan şehrin kendisidir. Şehir, öykünün başkişisinin alegorisidir. Kişilerin birbirlerinden çok şehrin kendisiyle, eşyayla olan ilintilerindeki çelişkiler bu kitaptaki öykülerin başlıca özelliklerindendir (Özyalçiner, 1980, s. 112). Tüm bu ilintiler alegori ile yapılır.

“*Sis*” (1980) adlı öyküdeki *sis* Tevfik Fikret’in “*Sis*” isimli şiirinden bir alıntı ile başlar. Sisin yoğunluğu farklı sınıfların birbirlerinde haberleri olmayışının alegorisidir. “(...) yolcuların arasındaki bu kesin ayrım dolayısıyla, vapurlarının da, kesin olarak, birbirlerinden ayrılmasına gidilmişti (s. 193) diyen Özyalçiner, *sis*le ayrışmanın, öteki-leştirilmenin, kutuplaştırılmanın alegorisini yapar. *Sis* bu ayrışmanın aşikâr olarak

görülmelerini istemeyen imtiyazlı sınıfın çıkarlarının korunması adına gerçekliği gölgeleyen bir fenomendir. Farklı şekilde söylersek sis, imtiyazlı sınıfın çıkarlarının gölgelenmesinin alegorisidir.

“Gözleri Bağlı Adam” (1980) öyküsünde Hayro’nun etrafı görmemesi için kafasına geçirilen çuval körlüğün, kör edilmenin alegorisidir. Amerikan üssünde çalışan Hayro, Vedat, Hüsnü, Muyo’nun aralarında döndürdükleri sohbetler bu kişilerin emperyalist Amerika sömürsünün farkında olmadıklarını gösterir. Bu üste çalıştıkları için gurur duyarlar, birbirlerine üste yaşadıklarını iddia ettikleri çoğu uydurma öyküler anlatırlar. Hayro’nun kafasına çuval geçirilerek üssün radarının tamiri için radarın bulunduğu bölüme götürürler. Buradaki çuval ile Türkiye’de Amerikan emperyalizmi ile sömürülen bilinçsiz tüm insanların körlüğünün alegorisi yapılmaktadır.

Sonuç olarak Özyalçın, varoluşçu eğilimle yazdığı öykülerinde aleogiri eğilimini de kullanmıştır. Toplumcu bir perspektife sahip olan Özyalçın’ın soyuta kaçan öykülerinde de toplumsal eleştirisini alegori, ironi ve mizahla perdelemiştir. *Yıkım Günleri*’ndeki öyküleri ile gerçekçi evrene kapılarını açan Özyalçın, gerçekçilikten en uzak olduğu *Panayır* ve *Sur* adlı kitaplarında da toplumsal eleştirinin peşini bırakmamış, eleştirilerinde alegori eğiliminin olanaklarından faydalanmıştır.

Sevgi Soysal’ın varoluşçu eğilimin ilke ve yöntemlerinin ağır bastığı ilk iki öykü kitabı *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa*’da zengin bir alegorik anlatım vardır. Soysal’ın anlatımında alegori, eleştirilerini maskeleymesi için kendisine genişçe bir olanak sağlar. Eleştiriler bireysel ya da toplumsala açılırken ironi ve mizah unsurları ile iç içe geçerek çoğu zaman absürt bir evrene saçılır. Örneğin “Tutkulu Perçem” (2021a) adlı öyküde öykücü *tutkulu perçemler* ile alegori yapar. Soysal, perçemlere başkişinin arzularını yükleyerek perçemleri kişileştirmiştir. Başkişi bir arayış içindedir, kadınlığının ifade bulacağı, farkındalığının farkına varılacağı, varoluşunu inşa edebileceği ve arzularını tutkuyla yaşayabileceği bir alan aramaktadır. Oysa toplum kendisine benzemediği için kadını ötekileştirir. Bu minimal öykü boyunca tutkularla perçemler sürekli karşımıza çıkar, ancak başkişi bu yaşamazlığa dayanamayarak tutkularını birer birer perçemlerinden çıkartarak mazgala atar. Öyküde tutkulu perçemler arzularla dolu bir kadının mensubu olduğu toplumda özgürce varolamama bulantısının birer alegorisidir.

“On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim” (2021a) adlı öyküde eser boyunca kesintisiz devam eden *erkek ağaçlar* ifadesiyle alegori yapılır. Bir cinsiyet atfedilerek kişileştirilen ağaçlarla öykünün iç çatışması verilir. Evi, eşi, çocukları kaynaklı birikmiş sıkıntılarını düşünmek ve kafasını dinlemek için çevresi erkek ağaçlarla -erkeklerle- dolu bir mahalde gezen, sonra bir banka oturan ve ardından yanına gelen yaşlı bir adamla sohbet eden bir kadın ataerkil toplum yapısı nedeniyle içinde biriktirdiklerinin bulantısını yaşamaktadır. Tüm evin sorumluluğu sırtına binmiş ve bunalmaktadır. Din bilimi profesörü yaşlı adamla sohbet ederken, ki adamın da ataerkilin bir parçası olduğu öyküde vurgulanır, bir nebze nefes alır. Kadın “Kocalarıma, nenlerime, bilmemnelerime dönmeliyim” (s. 24) der, yani ataerkilin ona yüklediği tüm sorumluluklara dönmelidir. Vedalaşırken yaşlı adamı öpünce “erkek ağaçlar tedirgin ol[ur]” (s. 25). *Erkek ağaçlar* ataerkil yapıdaki erkek egemen kültürün ve toplumun olaylar ve olgular karşısında algısını ve zihniyetini göstermek ve eleştirmek için öykü boyunca kesintisiz kullanılan bir alegoridir.

“Tante Rosa’nın Hayvanları” (2021b) adlı öyküde evini sırtında taşıyan kaplumbağa özel alana sıkıştırılmış kadının alegorisidir. Evini sırtında yaşayan kaplumbağayı Rosa sevmez, savaştan sonra -bu savaş, hem maddi, hem de Rosa’nın kadın ve erkek ilişkisini sorguladığında toplumsal cinsiyetin dayattığı rollerin aslında romanlardaki gibi olmadığını anladığı bir savaş olarak da okunabilir- anlar ki ev sırtta taşınabilecek bir şey değildir, yıkılabilir. Ev kişiden ayrı bir şeydir ve bir şey yeri geldiği zaman da yıkılmalıdır. Bu bakımdan *evini sırtında taşıyan kaplumbağa* evin bütün yükü sırtına yüklenmiş ve özel alana sıkış(tırıl)mış kadının alegorisidir. Rosa bu sebeple evini sırtında taşıyan hayvanları sevmez, bu bakımdan ataerkil algıdaki kadını bir hayvanla özdeşleştirmiştir. Başka bir deyişle Soysal, kaplumbağa gibi bütün evin yükünü sırtına yüklenmiş ve bu durumu kabul etmiş kadını sevmez. Rosa kendisinin kaplumbağa gibi oluşa, varoluşa iten sistemi kabul etmez; kadını hayvandan ayrı bizihi hüviyeti olan bir varlık olarak görür.

Soysal’ın öyküleri üzerine yapılacak müstakil bir çalışmada birçok alegorik anlatımla karşılaşılabilecektir. Kısaca Soysal’ın alegori kullanımında varoluşsal bulantıyı dile getirmek için bir araç olarak kullandığını söyleyebiliriz. Bu ironi kullanımında olduğu gibi bazen bireysel bir bulantı iken bazen toplumsal bir aksaklık olabilmektedir. Öykülerindeki kadın sorunsallarını dile getirmek için alegoriyi, ironiyi

ve absürt anlatımı harmanlar. İçsel bir sıkıntının dışı vurumu veya Soysal’ın bilinçdışı, toplumsal olanı dile getirmede alegoriyi kullanır; böylelikle alegori, öykücünün eleştirisini gizlemede eşsiz bir sır perdesi işlevi görür.

Nazlı Eray’ın öykülerinde birtakım olguları ve olayları anlatmak/ifade edebilmek için alegoriyi kullanır. Dikkat çekeceği yahut -yoğun bir eleştirel tavrı olmasa da- eleştiri getireceği olayı/olguyu zaman zaman alegoriye başvurarak da yapar. Kendisinin bir anlatım biçimi olarak fantastiği tercih etmesi öykülerindeki alegorik anlatımın olanaklarından istifade etmesini kolaylaştırır. Örneğin modern hayata doğru evrilen bir yaşam biçiminin farklı sınıflardaki insanların yaşamına dağınık bir şekilde de olsa ışık tuttuğu “İçdünya” (1976) adlı öyküde *göğüs boşluğu* ifadesi alegorik eserlerde olduğu gibi tüm öykü boyunca devam etmektedir. Öyküdeki bu *göğüs boşluğu* modern hayatın insanı içine hapsettiği bir hapishanenin alegorisidir. Öyküde bu göğüs boşluğunun içi modern yaşamın dinamikleri ile dolar; bireyler makineleşir, yabancılaşır, bunalır; modern insanın nefes almaz hâle gelir. Evini, aşkını, yaşam biçimini modern kapitalist dünyanın olguları ile donatan her bireyin göğüs boşluğu daralacaktır. Ve insanların büyük çoğunluğu bu yaşamı seçer ya da seçmek zorunda kalır, neticede göğüs boşluğunun derinliklerinde boğulur.

Eray’ın öykülerinde başka bir alegori kullanımına “Acının Öyküsü”nde (1976) karşılarız. 1970-1973 yılları arasında hastanede gördüğü tedavi esnasında ve ameliyat sonrası hasta yatağında (Sabaş, 2021, s. 35-37) yaşadıklarını kurgulaştırdığı bu öyküde Eray’ın kurmaca boyunca kesintisiz olarak karşımıza çıkarttığı *siyah giysili adam* olgusu ölüm düşüncesinin ve ölüm korkusunun alegorisidir. Siyah giysili adam, hasta yatağında farklı rüyalar, fanteziler kuran anlatıcıyı öykü boyunca takip ederek anlatıcının ciddi bir tedirginlik yaşamasına neden olur, bir nehir öykü tarzında anlatılan ve “Acının Öyküsü”nün devamı niteliğinde sayabileceğimiz “Mutluluk” (1976) ve “Gece”de (1976) siyah giysili adam hasta yatağında iyileşmeye başlayan anlatıcının peşini bırakır.

“Mösyö Hristo” (1976) adlı öyküdeki Hristo karakteri bir kuş olup uçar, burada kuş ile alegorik bir anlatım yapılır. Öyküdeki bu kuş, Hristo’yu sıradanlaşan hayatından, zaman aşımına uğramış evliliğinden, karısından uzaklaşmasına yardımcı olmasının ve özgürlüğüne kavuşturmasının alegorisidir. Öykünün sonunda İstanbul’u semt semt uça-

rak dolaşan bu kuş istemese de kafesine geri döner; farklı şekilde söylersek Hristo; evine, karısı Madam Marina'ya, sıradan hayatına geri döner. Bu öyküye benzer bir alegori de Monte Kristo'da (1976) vardır, öyküdeki kadın evindeki bir odanın duvarına kırık çatalla kaçmak için bir tünel/delik açar. Tünel/delik özgürlüğün alegorisidir ancak öykü tıpkı Mösyö Hristo'daki gibi gerisin geri teper. Nebile bu delikten kaçır, ama özgürlüğe kavuşacağım derken delikten kaçarak geçtiği yan evin odasında hâlihazırda yaşadığı hapis hayatının farklı bir versiyonuna hapsolur.

“Yılanlı İzzet Efendi” (1985) adlı öyküde İzzet efendini içinde bir yılan yaşamaktadır. Bu yılan İzzet Efendi'nin bunalımları, bulantıları, onun bu hayattaki onu sıkıan olay ve olguların alegorisidir. Bu bunalımları besleyen -öyküdeyse İzzet Efendi'nin karnındaki yılanı sütle besleyen ve onun İzzet Efendi'ye zarar vermesini önleyen- de İzzet Efendi'nin kız kardeşi Zehra'dır. Bir arsa işi için Marusya isimli sarışın bir Ermeni kadın, yıllardır ablası ile düzenli bir hayat süren İzzet Efendi'nin yaşadıkları konağa gelir. Zaman geçtikçe İzzet ve Marusya arasında bir yakınlaşma olur. Marusya, İzzet Efendi'ye yılanı içinde çıkarıp atmasını, bu bunalımlardan kurtulmasını söyler, Marusya bir gün gelecek “İzzet Bey, ya ben, ya yılan...” (Eray, 1985, s. 59) diyecektir. İzzet Efendi bir sabah namazı ardından yılanı caddenin ortasına kusar, yoldan geçen bir at arabası yılanı ezip geçer.

Eray'ın “Sonsuzun Çocuğu” (1985) adlı öyküdeki anlatıcının ayakkabısının altındaki delik, *su/deniz, toprak, ağaç*, “Yaşayan Duvar”daki (1985) yaşayan *duvar*, “Ali Bey Kim?”deki (1985) *orman* alegorik birer unsur olarak okunabilir. Sonuç olarak Nazlı Eray'ın öykülerinde anlatım biçiminin fantastik olması dolayısıyla da alegori kullanımı zengindir. Yukarıdaki öykülerde de görüldüğü gibi Eray, bu alegorik göndermelerde yabancılaşma, bulantı, bunalım, iç sıkıntısı, ölüm, korku, kaçış, özgürlük, benlik yitimi gibi varoluşçu içerikleri öne çıkarır. Daha açıkça ifade edersek Eray varoluşçu içerikleri öykünün odak noktası yapmak istediğinde bunu doğrudan yahut bir olay ya da durumla anlatmak yerine birtakım olguları, alegori kullanarak -alegorileştirerek- yapmaktadır.

Nedim Gürsel, *Uzun Sürmüş Bir Yaz*, adlı kitabı için 12 Mart Muhtırasının sebep olduğu baskının küçük burjuva aydınların kişiliklerinde, dünyalarında yarattığı kaosu anlatan bir kitap olduğunu ama bu anlatımı doğrudan değil alegorilerle ve şiirsel

bir atmosferle aktarmaya çalıştığını söyler (Bayer, 2019, s. 116). Gürsel'in 1960-1980 yılları arasında yayımladığı bu kitabından birtakım alegoriler çıkartmak mümkündür. Kitabın yer yer 1950 Kuşağı ve varoluşçu tavrı öykülerdeki alegorik okumayı kolaylaştırır. Kitaptaki "Selim'in karalama defteri" (2013) adlı öykü alegorik anlatımın en yoğun olduğu öyküdür.

Öyküde toplumsal kaoslar ve gördüğü işkenceler neticesinde gerçekliğini yitiren Selim, akıl sağlığını da kaybetmiştir. Bozuk psikolojisi ile 12 Mart ortamını günlüğüne aktaran Selim'in anlatımı adım adım alegorikleşir. Sözelimi günlüğünde zikrettiği ağaçların yeşil yapraklarını kemirerek kurutan *kurtlar* 12 Mart ortamını hazırlayan ve tetikleyen insanların alegorisidir. Ağaçları bırakıp giden *kuşlar* ise bu ortama artık dayanamayan suçsuz ve masum insanlardır. Ağaçlardan düşen kurtları süpüren *çöpçüler* yaşanan olayların üzerini örtenlerin alegorisidir. Ağaçlardan düşen kurtlardan korunmak için şemsiyelerini açmayan *evli çiftler* 12 Mart dönemine artık iyice alışan, ailesini tehlikeye atmamak için ortamın zorbalarına, her denilene boyun eğen güçsüz halktır. Artık semizleşip çöpçülerin bile süpürmediği büyük kurtlar da yaşanan kaos ortamında güçlenen zorbaların alegorisi olmalıdır. Sürek avına çıkan *üniformalı atlılar*, onların saldırdığı *köpekler* kapitalist devletin güvenlik ve kolluk güçleri ve onlara yardımcı olanların, *sürek avı*, *açılan av mevsimi* kapitalist devletin ve güvenlik güçlerinin sosyalist bireyleri avlama dönemi, sürek avında avlanan *ceylan* ise sosyalist bireylerin alegorisidir. Tank sırtında şehirlere geri dönen *Moğollar* da yine kapitalist devletin ve güvenlik güçlerinin alegorisidir. Öyküde bütün bunlar 12 Mart muhtırası günlerini işaret eder. Daha açık şekilde söylersek öykünün tümü 12 Mart Muhtırasının toplumda ve bireylerde yarattığı kaosun bir alegorisidir.

2.7. Minimal Öykü Eğilimi

2.7.1. Minimal Öykü

Minimal öykü terimi kaynaklarda kısa kısa öykü (Duru, 1997), küçürek öykü (Korkmaz, 2017), mini öykü (Kökden, 1997) gibi isimlendirmelerle de karşılanmıştır. Yeni bir tür mü yoksa kısa öykünün bir akrabası mı olduğu hakkında tartışmalar devam etmektedir. Poe, Gogol, Çehov ve Maupassant'la gittikçe kısalan öykü türü 1950-1960 dönemi itibarıyla modernist öykücülerin elinde rafine bir hâle gelir. Bu öykü tarzı/türü, yeniçağda dünyanın, milletlerin, hayatın, toplumun, bireyin sırtına acımasızca yüklenen

modernizmin paradigmaları neticesinde ortaya çıkan ve yazarların “sonsuz [anlam] arayışlar[1] dizgesinin içinde yer alan yazma yönelimlerinden biri”dir (Çatalcalı, 2011, s. 97). Bu arayışlar çağın yaşam biçimiyle paralellik göstermiştir. Modern yaşamın hızlı temposuyla birlikte ciddi bir sorun hâline gelen *zaman* problemi çalışma hayatından, aile hayatına; kültür, sanat ve edebiyata kadar toplumsal yaşamı kuşattır.

Hayatı sıkıcı bir rutine bağlayan yeni yaşam tarzı; işinden, okulundan evine dönen ve takati kalmayan modern bireyin yemek yemesinden, sanatsal aktivitesine kadar yorulmadan, hızlıca yapabileceği, kısıtlı zamanını birçok farklı açıdan iyi şekilde değerlendirebileceği formlar/dinamikler ortaya çıkarmak zorunda kalır. Artık hiç kimse hem mental hem de fiziksel açıdan oylumlu romanlara, tiyatro metinlerine, öykülere; sayfalarca sürüp giden şiirlere; saatlerce süren filmlere rağbet göster(e)mez. Bireyler, faaliyet esnasında daha az çaba sarf edeceği ve yorulacağı, kafasını boşaltacağı televizyon programları, mini dizi ve kısa filmlere yönelir. Böylelikle modern birey “zamansızlığın içinde estetik haz üretecek yeni sanatsal biçimlerin peşine düşerek insanlaşma çabasını sürdürmek” (Namdar, 2011, s. 17) ister. Edebî türler de kısalmır. Bu kısalık, her şeyin çok çabuk tüketildiği bu çağda yazarların okuruna çabuk tüketebileceği bir ürün sunma arzusundan kaynaklanmaktadır (Öztokat, 1997, s. 41). İşte *minimal öykü* de Dadaizm, fütürizm, sürrealizm gibi modern akımların etkisi altında gelişen, tüketim çağının ruhuna uygun bir öykü biçimidir (Korkmaz, 2009, s. 21).

Minimal öykü her ne kadar modern dönemlerin ruhuna yansıtılsa da Doğu ve Batı edebiyatlarında fabl, menkıbe, mesnevi, mesel, tasavvufi hikâyeler ve kısa hayvan masallarında bu türün/tarzın benzer örneklerini -aynı biçim, bağlam ve işlev doğrultusunda olmasa da- Beydaba, Şirazi, Ezop, Mevlana, La Fontaine vermiştir. Minimal öykü az sözle çok şey anlatma, söylenenden çok söylenmeyen(ler)e göndermeler yapma, gerçek anlamı/esas kastedileni gizleme, tefekküre dayanma gibi özellikleriyle Doğu hikâyesine paralellik gösterir ancak Doğu hikâyesindeki kıssadan hisse verme, hikmetli söz söyleme, didaktik olma, ilahi gücü öncelleme, tasavvufi bir gaye gütmeye özellikleri minimal öyküde yoktur.

Minimal öykü, öyküde bir kırılmadır. Sanayi Devrimi’nin ve bu sürecin sonucu modernizmin dünyada bilim, felsefe, din, siyaset, sanat gibi birçok alanda bir kırılma yarattığı bilinmektedir. Bilhassa 19. yüzyılda edebiyatta pozitivizm ve rasyonalizm

etkisinde ortaya çıkan realizm ve natüralizm akımlarının son dönem temsilcileri olarak addedebileceğimiz Poe, Gogol, Çehov ve Maupassant gibi isimler bir taraftan bu akımların en olgun örneklerini verir, diğer bir taraftan da bu isimlerle birlikte uzun anlatıların giderek kısaltmaya başladığına tüm dünya şahit olur. 19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın başlarında klasik öyküler bir kırılma yaşayarak modern kısa öykü türüne evrilir.

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan Birinci Dünya Savaşı, 1918-1920 İspanyol Gribi, Büyük Buhran (1929 Dünya Ekonomik Bunalımı), İkinci Dünya Savaşı gibi olayların birey üzerinde bıraktığı yıkıcı etkiler pozitivism, materyalizme, rasyonalizme, akla dayanan bilimlere yani modernizmin tüm dinamiklerine olan güveni sarsar. Bu kırılma tıpkı 19. yüzyılda olduğu gibi 20. yüzyılda da tüm dünyayı her alanda derinden etkiler. Kanaatimizce minimal öykü de bu kırılmanın sancıları sonucu ortaya çıkan tarzlardan/türlerden biridir. Kısa öykü kendisini çok daha kısaltarak yeni bir tür/tarz ortaya çıkarır. 1950’li ve 1960’lı yıllara tekabül eden bu tür/tarz¹⁵³ dünyada postmodern sürecin de giderek kendisini iyiden iyiye hissettirmeye başladığı senelerdir. İlerleyen yıllarda minimal öykü, türün/tarzın ortaya koyduğu nitelikler dolayısıyla - metinlerde anlam boşlukları yaratma, sanatsal yaratıcılığın reddi, oyun olgusuna önem vermesi vb.- kolay bir şekilde postmodern edebiyat türleri arasına rahatça entegre olur (Tosun, 2014, s. 274-275).

Türk öykücülüğünde bu türün/tarzın ilk örneklerini 1950 Kuşağı’nın öncü isimlerinden Ferit Edgü verir. Çoğu araştırmacı İkinci Yeni Şiiri ile bu kuşağın ortaya koyduğu öyküler arasında bir paralellik görür. Özellikle minimal öykü ile II. Yeni Şiir’i arasında koşutluklar görenler de vardır. 1950 Kuşağı öykücülerini varoluşçu edebiyatın tematik birikiminden yararlanan bir kuşaktır. İşte minimal öyküde de bu tematik birikim ve II. Yeni Şiiri özelliklerini bünyesinde eritir.¹⁵⁴

¹⁵³ Robert Saphard bu konuda şunları zikreder: “Kısa kısa öykünün bu denli ilgi görmesi 1960’lı yıllarda kurmacalar olarak adlandırılan deney ve söz oyunu ruhuyla başladı. Öykülerle birlikte kurmacalar, düzyazı taslakları ve düzyazı şiirler de Robert Coover’ın ‘TriQuarterly’nin ‘küçük Öyküler’ özel sayısında yayımlandı. O günden bu yana geniş bir yazınsal dergi yelpazesinde gitgide daha çok ilgi görmeye başladı bu öyküler. (Shapard, 1997, s. 92).

¹⁵⁴ Bu konularda Rasim Özdenören’in şu dikkatleri önemlidir: “1950’lerden sonra edebiyat tümüyle başka hiçbir iletişim aracının diliyle ifade edilemeyecek bir dil özgürlüğüne ulaştı. Öyküdeki minimal çalışmaların arkasında böyle bir temel düşüncenin yattığını düşünüyorum. Öyle ki kısa öykünün her şeye rağmen klasik tarzdaki hikâyesi bir biçimde sinema veya tv’ye aktarılabilir görülüyordu. Eksikli de fazlalı da olsa tecrübeleri yapılmıştır. Fakat minimal öykünün kendisi artık şiir gibi tümüyle kelimeye

Tematik bağlamda bir varoluş durumunu az sayıda kelimelerle anlatmaya çalışan minimal öykünün sözcük sayısı kaynaklarda farklı olarak görünmektedir. Üst sınırı 100 kelime tutan bir anlayış olmakla birlikte (Korkmaz, 2003 s. 26), 1500 kelimeye kadar yazılanları da minimal öykü minvalinde değerlendirenler vardır (Shapard, 1997, s. 92). Bilhassa Hemingway'in 6 kelimelik "Satılık: Bebek patikleri. Hiç giyilmedi." minimal öyküsü bu türün/tarzın olanaklarını en iyi gösteren örneklerden biridir. Hemingway'in 6 kelimelik bu örneğinde olduğu gibi, 250 yahut 350 kelime arası yazılan diğer birçok minimal öykü de aynı yoğunluğu ve anlam katmanını yakalayabilmektedir. 100 kelimenin, minimal öykü için bir üst sınır sayılmasının çok doğru olmayacağı görüşündeyiz. Diğer taraftan -aşağıda 1960-1980 seneleri arası öykücülerin örneklerinde olduğu gibi- 100 kelime üstü yazılan bazı öyküler de minimal öykü çerçevesinde değerlendirilebilir. 1500 kelimedenden fazlası ise minimal öyküye değil kısa öykü türüne dâhil edilmelidir

Çok az kelime kullanılarak inşa edilen bu metinlerde belirleyici bazı özellikler öne çıkar: "Kısalık, yoğunluk ve birlik. Bu tür öykülerde anlam yoğunluğu, doku zenginliği ve biçim sıklığı en belirgin özelliklerdir" (Erden, 2002, s. 314). Az kelimeye sıkışmış minimal öykü anlamsal yoğunluğu verebilmek adına birçok şeyden feragat etmek zorundadır. Örneğin derinlemesine yapılan olay, mekân, nesne ve figür tasvirleri; figürlerin görülmeyen yaşantılarının uzun uzadıya anlatılması; karakter geliştirme; tipleştirilmelerden yararlanma, ayrıntıları verme gibi metnin hacmini genişletecek hiçbir uygulamaya gidilemez. Minimal öyküler bir durum/kesit öyküsüdür. Ramazan Korkmaz'ın deyişiyle "doruk noktasında özetlenmiş durum öyküleridir" (Korkmaz, 2017, s. 33) ve çoğunlukla o durumun/kesitin içindeki bir *ân*la sınırlıdır. Minimal öyküdeki o *ân* öyle bir ândır ki anlatılanın, söylenmek istenenin öncesini, sonrasını, nedenini, niçinini daha doğrusu yazarın niyetini açığa çıkartır. O ânda zaman durur, o ân âdeta askıda kalır (Baxter, 1997, s. 90). İşte askıdaki o ân metnin anlamını/anlamlarını sırtında taşır.

Hemingway'in "Satılık: Bebek patikleri, Hiç giyilmedi." örneğine geri dönecek olursak buradaki ân "Hiç giyilmedi." ibaresindedir. Bu ibareyi okuduktan sonra metnin öncesi ve sonrasındaki birçok katmanı anlarız, tahmin ederiz, tamamlarız: Hiç giyilmediğine göre bebek vefat etmiş olmalıdır. Aile bu acıyı yaşamamak için patikleri

dayanmaya başladı. Şiirin kelimeye dayandığını C. Süreya 50'li yıllarda II. Yeni dolayımında söylemişti. Şimdi minimal öykü de sanki şiirin bu tecrübesini yaşıyor denebilir." bk. (Özdenören, 2007, s. 115).

satmaktadır. Neden atmaz, neden başka birine, ihtiyacı olan birine hediye vermez? Fakir bir aile midir? Çocuk fakirlik kaynaklı açlıktan ya da hastalıktan mı ölmüştür? Acaba bebekle beraber anne de vefat etmiş midir... gibi daha birçok türetme yapılabilir. Anlaşılabileceği üzere kelime adedinin az olması minimal öykünün bir durum/kesit öyküsü olmasını zorunlu kılar ve metnin anlam katmanını durumun/kesitin içindeki *o ânın* içine gömer.

Farklı araştırmacılar minimal öyküyü ve öyküdeki o ânı anlamlandırmak için çeşitli metaforlar kurmuşlardır. Örneğin Korkmaz *çığlık* metaforunu kullanır, Korkmaz'a göre nasıl ki çığlık uzadıkça etkisini yitirirse minimal öykü de uzadıkça etkisini yitirecek ve bahsini ettiğimiz o ân silikleşecektir (Korkmaz, 2017, s. 20). Korkmaz o ânı anlamlandırmak adına şimşek örneğini de verir, o ân için şimşek gibi anlık bir parıldama, ânın, durumun/kesitin minyatürleştirilmesidir, (Korkmaz, 2017, s. 21) der. Tarhan Gürhan, *dolmuş tarifesine* benzetir: “İlk durakla son durak arası ‘roman’dır. Ara durakların herhangi ikisinin arası ‘hikâye’dir. Bir de ‘indi/bindi’ vardır o dolmuş tariflerinde, işte o da ‘kıpkısa öykü’dür” (Gürhan, 2011, s. 91). Peden, minimal öykü için “pencerenin açılması veya kapanması gibi anlık bir kavrayış” (Allen, 2007, s. 105) olarak ifade eder. Charles Baxter, “roman bir malikane ise, küçürek öyküler 23. kattaki bir otel odasıdır” (Korkmaz, 2017, s. 21) der. Shapard, “Son derece yoğunlaştırılmış, son derece yüklü, sinsî, çok yönlü, anlık, ürkütücü, kışkırtıcı, düş kırıklığına uğraticı olan bu kısa kısa öyküler (...) romanın iki yüz sayfada yaptığını bir sayfada yapar” (Shapard, 1997, s. 94) der. Minimal öyküdeki bahsini ettiğimiz o ân yaşamın, olayların, durumların, bireylerin sonsuz derinliklerine ânlık bir projektör tutmak gibidir; o aydınlık ânda okurların zihninde görüntü/ler kalır, karanlıkta ise o görüntü/ler katmanlaşarak imgelere dönüşür, çoğalır, anlamlanır ve kendi içinde bir bütüncül yapıya evrilir.

Minimal öykü, bir durumu/kesiti, bir ânı, başlangıç ve bitiş noktası olarak alır. Öykü âdeta başladığı gibi biter. Ferit Edgü (1997), minimal öykünün başının ve sonun olmadığını, bu kısımların okurun düş gücüne bırakıldığını söyler (s. 38). Yazar öykü(ye)mez, ancak göster(ebil)ir; aksi halde türün/tarzın sınırları zorlanır. Hâliyle minimal öykülerde belirgin bir olay örgüsü yoktur, metin doğrudan çatışma noktasından başlar; “yaşamın özündeki çatışmaları tam doruk noktasında yakalar ve en kısa en çarpıcı bir yoldan anlatmaya/göstermeye çalışır” (Korkmaz, 2017, s. 78). Amacı

çabucak metnin kalbine, özüne ulaşmak, “bir durumun veya ânin ruhunu ortaya çıkar[maktır]” (Allen, 2007, s. 105). Durumun, ânin ruhunu yüzeye çıkarmak için de durum öyküsü eğiliminde yapıldığı gibi diyaloglara sıklıkla başvurulur. Bilindiği üzere diyalog tekniği yazarın/anlatıcının olaya, figüre hiçbir müdahalesine izin vermeyen ve yaşanan âna, duruma tercüme olan, figürlerin iç dünyasını okura gösteren, sezdirenen bir tekniktir. Minimal öykülerde bu diyaloglar bazen iki veya daha fazla kişi arasında cereyan ederken bazen iç konuşma, iç diyalog şeklinde görülebilmektedir. Bilinç akışı tekniği minimal öykülerdeki bahsi geçen âni ya da durumu yüzeye çıkarmak için kullanılan bir başka tekniktir.

Peki minimal öykü bu denli yoğun bir metni bu kadar az kelime ile nasıl kurmaktadır? Sezdirme, ima ve dilin çağrışım değerleri bu anlamsal yoğunluğu sağlamak için minimal öykülerin başat öğeleridir. Minimal öykülerde anlatının tüm materyalleri sezdirmeyle iletilir. “Malumat onlara tek tek söylenmektense ima yoluyla bildirilir. Diğer bir deyişle, sözcüklerin anlattığından çok daha fazlasını anlarız” (Allen, 2007 s. 110). Minimal öykünün anlamının açığa çıkması tamamıyla sona bağlıdır. Bu son beklenmedik, şaşırtıcı ve çarpıcı olursa etkisi o denli başarılı olur; öykü sona erdikten sonra okur bir aydınlanma yaşar ve sonsuz çağrışımlarla öyküyü tamamlamaya ve çoğaltmaya başlar (Korkmaz, 2017, s. 36). Hâliyle minimal öykülerde büyük boşluklar oluşur, susmalar vardır, “tamamlanmamışlık ve bitmemişlik hissi” (Korkmaz, 2017, s. 40) vardır. Tosun’un da deyişiyle minimal öyküler tam ve açık bir “susku retoriği”dir; anlatının hedefi ise “boşluğun estetiği”dir (Tosun, 2014, s. 272). Öykünün bütün estetik güzelliği anlatılanlarda değil, anlatılanlardan hareketle anlatılmayanlarda, gizlenenlerde saklıdır; yazar tarafından anlam gölgelenir, anlamın üstü örtülür yani minimal öyküler “anlatma değil anlamlandırma metinleridir” (Çatalcalı, 2011, s. 100). Sırf bu özelliği sebebiyle pek çok metin bir bulmacaya evrilir (Tosun, 2014, 272). Hâliyle öyküler açık uçludur ve okur metnin çoğaltılarak yeniden yaratımında aktif rol alır.

Minimal öykülerde tema metnin kalbidir ve yüzeye hemen çıkmaz; ilk bakışta görülemeyecek kadar incedir, gömülü bir hazine gibidir, yazar temayı kelimelerin ardına saklar (Allen, 2007, s. 109). Öyküyü çoğu zaman tekrar tekrar okumak gerekebilir. Dolayısıyla tüm minimal öyküler birer açık yapıttır ve ideal okura ihtiyaç duyar. “Kısacık metin bittikten sonra öykünün görünmeyen anlamlarını, katmanlarını bulma onları oluşturma, metinle sıkı bir ilişki içine girme süreci başlar okurun”

(Çatalcalı, 2011, 100). Öykünün düğümü/düğümleri -kimisi çok sıkı, kimisi gevşek- yazar tarafından atılır ve çözmesi için okura bırakılır. Okurun bilgi, birikim, estetik anlayışı ne kadar derinse minimal öykünün anlamı da okurda bir o kadar çoğalır. Okur öyküde yazarlardan çok daha fazlasını bilir ya da keşfeder.

Minimal öykülerde metni okuyan herkesçe çözülecek ana bir düğümü vardır. [Hemingway örneğinde bebeğin öldüğü gerçeği gibi.] Bunu çözebilen okur birçok sorular sorarak belki de yazarın aklına bile gelmeyecek düğümler üretebilir ve bunları kendisi çözer. [Hemingway örneğinde annenin doğum esnasında ölüp ölmediği, çocuğun nasıl öldüğü, babayla beraber bir kazada mı öldükleri gibi...] Kısacası uzun anlatıların düşündürmediği kadar çok şey geçer aklımızdan, her okumada metin yeniden anlamlanır ve öykü okur tarafından tekrar tekrar yazılır.

Minimal öykünün çağrışıma, sezdirmeye, imaya dayanması; damıtılmış, yoğun ve örtük söylemi; tamamlanmamışlık, bitmemişlik hissi; bir susku retoriği olması; boşluğun estetiğini amaçlaması; anlatmaya değil anlamlandırmaya yaslanması; bulmacamsı yapısı ve açık uçlu niteliği gibi unsurlar elbette ki anlatının dilinde birtakım deformasyonları gerekli kılar. Çağrışıma, sezgiye boşluğa, susmaya, sonradan anlamlandırmaya yönelen minimal öykünün dili standart dilden sapmalara uğrar. “(...) dil artık bir şeyi gösterme işlevinden kurtulmuştur. Düşünce, artık nesneler arasında bağlantılar kurma yükünü taşımamaktadır. Düşünen varoluş dili, tam saydamlıkla kullanma olanağına kavuşmuştur” (Yakupoğlu, 2001, s. 63). Dolayısıyla minimal öyküler okuyucusunun yoğunlaştırılmış anlamları ve gizleri çözmesini istediği özgün ve deneysel bir dil kullanır (Erden, 2002, s. 315). Robert Allen, bu dile metaforik demenin mümkün olduğunu düşünür (Allen, 2007, s. 110). Bu yönleriyle şiire belki de en yakın türdür minimal öykü.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Bu konuda Korkmaz şunları söyler: “Şiir dilinin oluşumundaki cevhere ulaşmak kaygısı yazarın dil anlayışını belirlerken; şiir dilindeki sesler ve sözcükler, bunların tümce kuruluşundaki işlevi ise, küçürek öykünün temel belirleyici unsuru olur. Sözcüklerini temel anlamları dışında sembol, imge, benzetme ve eğretileme başta olmak üzere yan anlam ve metin dışı çağrışım değerleriyle kullanılması, küçürek öykünün yazım dilini şekillendiren önemli bir özelliğidir.” bk. (Korkmaz, 2017, s. 67).

Tablo 2.4. Minimal Öykü Eğilimi Tablosu



2.7.2. Öykücülerin Minimal Öyküye Yaklaşımları

Dönemin minimal öykü yazarlarından birisi **Adnan Özyalçiner**'dir. *Sur* adlı kitapta bir çok öykü minimal öykü ile benzerlikleri olan öykülerdir. “İnilti”, “Hep O Aynı Gün”, “Balkon Ölüler”, “Avuntu”, “Döküntü Pazarı”, “Cinayetler Sarayı”, “Öteden Beri Bu Böyledir”, “Olsa Olsa Bir Olaydır” (1983) adlı öyküleri bilhassa uzunluk bakımından minimal öykü başlığı altında değerlendirebiliriz. 170-320 kelime arası kısa ve yoğun olan bu öyküler varoluşçu eğilimle yazılmıştır. Ölüm, yabancılaşma, yalnızlık, inanç(sızlık), yokluk, hiçlik, başkaldırı, bulantı öne çıkaran varoluşçu içeriklerdir. Bu içerikler kentleşme eleştirisi ile iç içe girerek bireyin düşün dünyasına odaklanır. Belirli bir âna sıkışan bu öyküler durum/kesit öyküleridir. Belirgin bir giriş, gelişme ya da olay örgüsü yoktur, öykülerin dili çağrışıma dayalı, imge yüklü ve şiirseldir; anlam ise okurun sezgisine bırakılır. Öykülerin sonları belenmedik olmasa da şaşırtıcı, ama daha çok çarpıcıdır. Öyküler de büyük boşluklar vardır, yoruma açık metinlerdir.

Mesela “Döküntü Pazarı”nda makinenin çektiği bir fotoğrafı insanın gerçekliğini göstermediğini düşünen öykü kişisi bir ressama resmini çizdirir. Resimde aradığı tüm çizgileri bulmuştur, “Bana benden daha çok benzeyen bir resimdi bu” (s. 147) der. her şeye sonuca bağlanmış gibi gözükürken öykü kişisi ne yazık ki bu resimdeki adamın kendisi olmadığını söyler. Okuru bu şekilde şaşırtan yazar, bir insanın asıl suretini gösterebilecek bir sanatın yahut aracın olup olmadığını okura sorgulatar. Aslında yazar insanın suret, gibi olmadığını, varoluşunun sürekli değiştiğini, hatta az önceki kişiyle şimdiki kişinin aynı kişi olmadığını anlatmaya çalışmıştır. Bireyin, varoluş şeklinin değişimine ve farkındalığına dikkat çeker. Özyalçiner'in bu öykülerinin genelini anlamı sonuna bağlıdır. Dolayısıyla okur öykülerin anlamını anlatılmayanda bulmak zorundadır.

“Öteden Beri Bu Böyledir” gibi denemevari yazılan öykülerde de bireyin varoluşsal bulantıları öykünün sonunda okuru sorgulatar. Yazar, öykü kişisine sordurduğu bir soru ya da verdiği önerme ile okuru öyküyü çözümlemeye uğraştırır. Okur önermenin, sorunun ne'liğini zihninde tartarken kendince belirli bir cevaba da ulaşır. Deneme tadındaki bu tarz öyküler birer açık yapıttır. Yazarın attığı düğümü çözecek, sorduğu soruyu cevaplayabilecek, verdiği önermeyi çözümleyecek ideal bir

okura ihtiyaç duyar. Bu öyküde kalabalık kente gelen öykü kişisi kendisinin de kente eklenince kentin daha da kalabalıklaştığını düşünür. Kalabalıkların yarattığı kaos içinde kaybolan, farkındalığı azalan robotlaşmış insanları izleyen öykü kişisi sonunda kentle, kalabalıkla ve kendiyile alakalı bir önerme verir ve bu önermeyi hem doğrular hem de yanlışlar, okura cevaplayacak bir soru bırakarak arkasını dönüp gider:

Bana gelince ben bir yabancıydım. Onların dışında kalabiliyordum. Yaptıkları yanlışlıkları bildiğimden aynı yanlışlıklara benim de düşebileceğim, onlar gibi, akışa kapılacağım da düşünülemezdi. Herkesi ve her şeyi açıkça görüp duyabiliyordum bu yüzden. Ama benim de -onların tam tersine- kendi kendimi görüp duymadığım düşünülemez miydi acaba? Bu da, en az öteki kadar, bir eksiklik sayılmaz mıydı (s. 156)?

1950 Kuşağı yazarlarından Adnan Özyalçın, minimal öykü eğilimiyle yazan isimlerdendir. Varoluşsal sorgulamalarının toplumsal eleştirilerle içselleştiği bu öyküler sonraki öykü kitaplarında istikametini tayin edecek toplumcu gerçekçiliğin hazırlayıcılarıdır. *Yağma*'da eleştirel ve toplumsal gerçekçilikle yan yana yürüyen varoluşçu endişeler *Yıkım Günleri* ile birlikte biçim ve içerik olarak yeni bir hüviyet kazanacaktır.

Sevgi Soysal, 1960-1980 döneminde minimal öyküler yazan bir diğer öykücümüzdür. *Tutkulu Perçem*'deki "Tutkulu Perçem", "Kalabalıklarda", "Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz", "Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Gitti", "On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim", "Tek Kırmızı Bir De" adlı öyküler biçim ve içerik olarak minimal öykü çerçevesinde değerlendirilmeye elverişlidir. Bu öykülerin hepsi içerik ve tematik bağlamlarıyla bir varoluş durumuna işaret eder. Bu öykülerdeki ötekileş(tiril)en öykü kişileri varolma mücadelesini Onlar'a, kalabalıklara karşı verirken bulantıları açığa çıkar. Öykü kişileri yalnızdır, iletişim kuramazlar, hiçliğe karışırlar, ataerkil yapının altında ezilerek bulantı yaşarlar ve yazar herhangi bir karakter geliştirme yapmaz, hatta öykü kişilerinin adları dahi yoktur. Dolayısıyla öykülerde kısalık ve yoğunluk hakimidir. Bu öykülerde olay yoktur, dağınık ve bağımsız farklı olay parçacıkları çok kısa anlara eklenerek gelişen öykülerdir. Bu öykülerin belirgin bir girişi yoktur ve dil bütünüyle çağrışıma, sezdirmeye açıktır.

Öykülerin sonları anlamsal bir saçılmaya uğrar. Örneğin "Tutkulu Perçem'de kadın karakter perçemindeki tutkuları sökerek mazgala, şehrin lağımına atar, umudunu

yitirmiştir. Kalabalıklardaki başkişi kentin ve ismini zikretmediği kişinin yalnızlığına el koyduğunu söyler, bozkırı yukarılardan seyrettiği yerden bütün bulantısını aşağı atar, tam bir ferahlama gelecekken öykü kendi üstüne kapanır, başkişi evine döner. “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Gitti” adlı öyküdeki küçük kız çocuğu karakterin savaşlar ve yıkımlar esnasında öldüğünü söyleyebiliriz. Varoluşunu tanımadan, bilmeden inşa edemeden öykünün de ismi gibi hiçliğe karışıp gider. Kısaca Soysal’ın bu minimal öykülerinin sonları bir bitiş değil yeni bir başlangıç gibidir. Öykü sonundaki boşluk ve susma neticesinde okur kafasında öykünün boşluklarını kendisi doldurur, öyküler açık yapıttır, öykünün anlamı söylediklerinde değil söylemediklerindedir.

Soysal’ın bu minimal öykülerinin dili bütünüyle şiirsel ve imgeseldir. Minimal öykülerindeki anlamı çeşitlendirmek, okurun kafasında çoğaltmak için varoluşçu yazarlar gibi alegori, metafor, absürt ve ironiye sıklıkla başvurur. Soysal minimal öykülerinde toplumsalın içinde kaybolan bilhassa kadın bireylerin bulantılarını varoluşsal bir durumlarla vererek katmanlı bir okumaya açık yapıtlar üretmiştir.

1960-1980 döneminin bir diğer öykücüsü **Tomris Uyar**’ın ilk öykü kitabı *İpek ve Bakır*’daki “Bir Günün Sonunda Arzu”, “Allı Turna” ve “Sarmaşık Gülleri” (Uyar, 2020a) adlı öyküleri *minimal öykü* eğilimi içerisinde değerlendirilmeye uygundur. Bu üç öykünün kelime sayısı 650-800 arasında değişmektedir. Feminist eleştiri eğilimi başlığında da ele aldığımız “Bir Günün Sonunda Arzu” adlı öyküde öne çıkarılan bir varoluş durumudur. Feminist eleştirinin toplumsal cinsiyet içeriğini ele alan öykü kadına şiddet mevzusunu irdeler. Atmosfer öykü eğiliminin özellikleriyle ilerleyen metinde Hacer Hanım kendi yaşamındaki varoluşsal dönemleri sorgular, artık yaşlanmıştır. Öykü bir durum öyküsüdür. Atmosferik anlatım ortamın sesini, kokusunu, sıcaklığını, dokunuşunu, tenselliğini iletirken Hacer Hanım’ın iç dünyasındaki anlam arayışlarına da bağlanarak metinde şiirsel ve imgesel bir anlatıma doğru evrilir.

Hacer Hanım’ın kızı İkbâl kocasından şiddet görmektedir. Babası tarafından annesinin şiddete uğradığını gören Kadir ninesine -Hacer Hanım’a- sığınır, korkusundan anne ve babası ile bağ kuramaz, yalnızlaşır. Hacer Hanım toplumun ortaya koyduğu değerler çerçevesinden sıyrılamamakta, damadının kızına yaptığı şiddeti normal karşılamaktadır. Kızının evden kaçması üzerine de sokak sokak onu ararken iç dünyasına tutulan projektörde toplumsal cinsiyetçi bakış açısının sorgulandığını

görmekteyiz. Korku, yalnızlık, kaçış, intihar, bulantı varoluşsal içerikler olarak metinde görünür. Sezdirme, ima ve dilin çağrışım değerleri öyküde öne çıkmaktadır. Öykünün sonunda ise Hacer Hanım'ın kızının intihar ettiğini anlarız. Metnin ana düğümü bu intihardır ve bu öyküde doğrudan söylenmemiştir. Öykü okurun yorumuna şiddetle ihtiyaç duyar, bu bakımdan da açık yapıttır.

Tezer Özlü'nün 1960-1980 yılları arasında yayımladığı öykü kitabındaki şiirsel bir form ve biçimle yazılmış “Gabuzzi” ve “Amerikalı Komşum Willy”yi (1997) minimal öykü eğilimine benzer özellikler gösterir. “Gabuzzi” yaklaşık dört yüz elli kelime iken “Amerikalı Komşum Willy” ise yedi yüz kelime kadardır. Her iki öykü de ölüm, intihar, korku, kaygı ve bulantı gibi varoluşçu içerikler ele alınır. Öyküler boşluklarla doludur, bu boşlukları okurun doldurması beklenir. Buna karşın öyküleri tam olarak minimal öykü tanımı içinde değerlendirmek de mümkün değildir; çünkü bu öykülerin anlamı muğlaktır, öykü bittikten sonra okur bir aydınlanma yaşamaz, okurda kalan zayıf bir intiba ve etkilenmedir. Beklenmediklik ve şaşırtıcılık bu öykülerde yoktur. Öyküler açık yapıttır, ideal okur ister ama herkesçe çözülmesi beklenen bir ana düğüm bu metinlerde yoktur. Öykülerin şiirsel formu, dizeler şeklinde yazılması, standart dilden sapmalar göstermesi de yine Özlü'nün bu öykülerini minimal öykü eğilimine yakınlaştırır. Sonuç olarak *Eski Bahçe* yazarının bu öyküleri genel bağlam ve anlayış bakımından minimal öykü eğilimi başlığı altında değerlendirilmeye açıktır.

Hulki Aktunç'un, *Kurtarılmış Haziran* isimli kitabında minimal öykü örneklerine rastlarız. Kitabın en sonunda “Yedi Askı” başlığı altında minimal öyküler mevcuttur. Bunlar: “Birinci Askı: İlk Balığın, Trakonya”, “İkinci Askı: Sevda, Aynalıçeşme”, “Üçüncü Askı: “Habeş ve Zerah Askerleri”, “Dördüncü Askı: Yola Çıkış”, “Beşinci Askı: Köprülerde”, “Altıncı Askı: Sus ve Yaylın Ateş”, “Yedinci Askı: Balıkçıların Gidemediği Ada” (2019) olmak üzere yedi tanedir. Bengü Vahapoğlu, “Yedi Askı”daki bu öykülerin Aktunç'un 1980 öncesi öyküleri ve 1980 sonrası öyküleri arasında bir köprü olduğunu düşünmektedir (Vahapoğlu, 2020 s. 81).

Ortalama 350-500 kelime arasında değişen bu minimal öykülerin genelinde varoluşsal durumlar/meselelerin ele alındığını görmekteyiz. Aktunç'un bu tavrı toplumsal konulardan uzaklaşmaya başladığının ilk sinyalleri olarak kabul edilebilir. Örneğin “İlk Balığın, Trakonya”da bir aşk meselesinin anlatılır. Bu aşk bir balıkçının

hem cinsine duyduğu bir aşktır. Hulki Aktunç, “İlk Balığın, Trakonya’daki sevgi ilişkisinin kendisini bir Sait Faik öyküsü kadar heyecanlandırıldığını söyler” (Vahapoğlu, 2020 s. 81). İkinci, altıncı ve yedinci askılardaki öykülerde de aşk içeriği işlenmiştir. Aşk, tüm bu öykülerde geleceği olmayan sevdalılar, hayata karşı farklı şekillerde kaybederler. Bu kaybedişin varoluşsal sancısı metinlere yansır.

İkinci askıda arkadaşının ablasına âşık olan öykü figürünün, altıncı askıda bir annenin, gelin olacak ve kendisini kocasına saklayacak diye hayal ettiği kızının bir adamla yaşadığı cinsel anlamdaki ilişkisi ve bu durumların yarattığı çıkmazlar anlatılır. Lakin tüm bu söylediklerimizi metinde doğrudan bulmanın imkânı yoktur. Yazar doğrudan söylemez. Birtakım ipuçları, imgeler yaratır ve öyküdeki sırrı çözmemizi ister. Bu anlamları yakaladığımızda ise anlatılarda öykü figürlerinin varoluşun kapanına kısıldıklarını çok rahatlıkla görebiliriz.

Dördüncü askıdaki öykü diğer öykülerden müstesna sayılabilir. Bu öyküde kitaptaki birçok diğer kısa öyküde olduğu gibi yine iş, işçi, eylem, protesto konuları gözüксе de öyküde imlenen iki leblebici ve bir kahvecinin varoluşsal durumlarıdır. Leblebiciler şehri bilmezler, kahveci bir dönem şehirde işçilik yapıp geri döner. Şehirde başlayan bir protestoya leblebiciler tepkisizdir -çünkü onlar için bir anlam ifade etmez-, şehri biraz görmüş geçirmiş kahveci ise ne tepki vereceğinden emin değildir. Çevresinde kahveciyi anlayabilecek kimse yoktur. Kısaca Aktunç, minimal öykülerinde kısa öykülerinden farklı olarak varoluşçu konulara daha çok eğilim gösterir. 1960-1980 seneleri arasında az sayıda minimal öykü örneği veren yazarlardandır.

SONUÇ

İlk öykü kitaplarını Türkiye'nin en çalkantılı zaman dilimi olan 1960-1980 arasında yayımlayan Marksist, sosyalist ya da demokrat sola yakın olan öykücüler dönemin kaotik toplumsal olaylarından bireysel olarak etkilenmekle birlikte bu etkilenmeleri de kurgusal anlatılarına aktarırlar. Bu yazarlar yirmi senenin toplumsal, kültürel, sosyal, askerî ve sanatsal olay ve olgularıyla paralel, zamanın ruhunu yansıtan eserler kaleme almışlardır. *Varlık*, *Türk Dili*, *Yeni Dergi*, *Yeni Edebiyat*, *Yeni Ufuklar*, *Papirüs*, *Soyut*, *Yansıma*, *Yordam*, *Türkiye Defteri* gibi çeşitli dergilerde öyküleri gözüken bu öykücülerin eserlerinde toplumcu ve eleştirel gerçekçi, varoluşçu, feminist, psikanalist, psikolojik öykü, sosyopsikolojik nesir ve Kafkaesk eğilimler iç içe geçmiştir. Geçmiş dönemlerin aksine tek bir eğilimle yazma yerine birden fazla eğilimi sentezleme yöntemine giden öykücüler Peride Celal, Mehmet Seyda, Şükran Kurdakul, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Aysel Özakın, Tezer Özlü, İnci Aral, Nazlı Eray, Şiir Erkök Yılmaz, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel ve Ayşe Kilimci'dir. Birbirine yakın çizgideki dergiler etrafında toplanıp bazı öyküleriyle birbirlerine benzer ürünler vermişlerse de hepsinin ortak kabul ettiği belirli bir sanat anlayışı yoktur.

Çalışmamızda ele aldığımız yazarların 1960-1980 arasında verdiği ürünler eleştirel gerçekçi kuramı ortaya atan Marksist teorisyenlerin çerçevesini çizdiği sosyalist devrim gerçekleşmeden önceki sınırdaki yer alan sanat eserleriyle benzerlikler gösterir. Eleştirel gerçekçilikten, toplumcu gerçekçiliğe geçişin ya da kapitalist/burjuva sisteminden sosyalist sisteme geçişin ürünleridir bunlar. Eleştirel gerçekçi yazarlar gibi burjuva edebiyatı yapmamalarına, çoğunun Marksist bir formasyona sahip olmalarına karşın öykülerdeki burjuva eleştirisi, toplumsal aksaklıkları propagandaya düşmeden vermeleri, eserlerinin biçimsel öğelerine dikkat etmeleri gibi nedenlerden eleştirel gerçekçi bir tutum sergilerler. Rusya'da 1934'te toplanan I. Yazarlar Kongresi'nde çizgisi belirlenen toplumcu gerçekçi anlayışa benzer yüzeysel bir gerçekçilikten kaçınmaları ama içerik olarak bu eğilimin çizdiği yoldan yürümeleri toplumcu gerçekçi eğilimin bir yöntem olarak değil bir tutum olarak öykülere yansımaya sebep olmuştur. Yukarıda ismini zikrettiğimiz bu yirmi öykücü 1950 Kuşağı varoluşçu birikiminin bunalımcı ve bireyci tavrından uzaklaşır ama 1950 Kuşağı'nın biçim ve içerik öğelerini toplumcu ve eleştirel gerçekçilik içinde ve kendi estetik duyularına göre eritirler. Her

ne şekilde olursa olsun her biri toplumcu ve eleştirel gerçekçiliği kendi sanat anlayışlarına göre dönüştürmüştür. Bu bakımdan bu öykücülerde toplumcu ve eleştirel gerçekçilik ile varoluşçuluk bir yöntem olmaktan çok bir tutumdur, eğilimlerin klasik ilke ve yöntemlerini aşan ve dönüştüren öyküler yazmışlardır.

Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist yirmi öykücünün yazma şekline dikkat edilecek olursa Dostoyevski, Balzac, Çehov, Tolstoy, Thomas Mann gibi 19 yy. eleştirel gerçekçilerinin, Kafka, Proust, Joyce, Woolf, Sartre, Camus gibi 20 yy. modernistlerinin, edebiyatımızdaki 1930-1940 dönemi toplumcu gerçekçilerin ve 1950 Kuşağı bunalım öykücülerinin yazma yöntemleri biçim ve içerik olarak -belirli oranlarda- bu yazarların eserlerinde görülmektedir. Geniş etkilenmelerle yazılan ve geçmiş dönemin birikimini de sırtlanan 1960-1980 arasındaki bu yirmi yazarın öyküleri, Marksizm'in tarihsel maddeci görüşüne göre kapitalizmden sosyalizme geçiş aşamasının Türkiye'deki -sınırdaki- nüveleridir.

Avrupa'daki toplumsal, siyasal, felsefi, kültürel ve sanatsal gelişmelerden haberdar olan dönemin yazarlarında eğilimlerin iç içe geçtiği bir *sentez öykücülüğü* dikkat çeker. Tomris Uyar ve Hulki Aktunç'un -ne'liği tartışmalı- "Yeni Hikâyecilik" olarak tanımlamaya çalıştıkları bir yazma yöntemi çalışmamızda ele aldığımız öykücülerin eserlerindeki *çoklu eğilimle* yazma yönelimlerine bazı yönleriyle benzemektedir. Bu sentez denemeleri dönemin bazı öykücülerinin ilk öykü kitaplarında/öykülerinde toplumcu gerçekçi iken yavaş yavaş eleştirel gerçekçi, varoluşçu ve bireysel içeriklere doğru bir eğilimle, kimilerinininde varoluşçu bir tavırla başlayıp 1980'lere doğru toplumcu ve eleştirel gerçekçi bir eğilimle, kimisinde varoluşçuluk ile toplumcu ve eleştirel gerçekçilik bir sentez hâlinde kimilerinde eleştirel gerçekçi eğilimin varoluşçu içeriklerle işlenmesiyle sonuçlanmıştır. Yazarların bu sentez denemeleri Türkiye'nin modernleşme krizlerinin yansımaları olarak da okunabilir.

1960-1980 arasında yazan bu öykücülerin toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilime yaklaşımları hakkında birtakım genellemelere varmak mümkündür. Yazarların Marksist bağlamda bir sınıf bilinci vardır. Toplumculuğu kendilerine perspektif edinmişlerdir. Öykülerde sınıf çatışması ve ekonomik düzen; toplumsal, kültürel, sanatsal, siyasal, askerî, ekonomik ve psikolojik ilişkileri belirleyen esas unsurlardır. Seyda, Uyar,

Soysal, Özyalçiner, Özakin, Aktunç, Aral gibi yazarların tutumlarındaki istisnai durumlar dışında herhangi bir toplumsal sınıfın öne çıkarılmadığı söylenebilir. Alt sınıf ve üst sınıf, eserlerde genellikle birlikte yer alırlar. Kurmaca kişiler zaaflarıyla olduğu kadar olumlu taraflarıyla da yansıtılır. Öykü kişileri yargılanmaz, anlaşılmaya çalışılır; metinlerde silikleşmez aksine toplumsal aksaklıkları yansıtma adına biricikliğiyle yer alırlar, 1940 Kuşağı toplumcu gerçekçilerinki gibi plastikten değildirler. Olumlu/ilerici kahramanlar, ilkeli toplumcu gerçekçi eserlerdekilere benzemez. Proleterin zaferiyle kurulacak sosyalist toplum ideali kurmacalarda ağırlıklı değildir. Öykülerde toplumcu perspektif başat unsurlardan birisi olmakla beraber toplumculuğu kurma ya da onaylama gibi bir kaygı doğrudan gözükmez.

Öykü kişileri diyalektik bir anlayışla metinlerde yer alır ancak üst sınıfın ya da alt sınıfın yanında saf tutulmaz, yazarların tarafgirlikleri doğrudan değildir. Öykücülerin temel gayelerinden birisi bireyin görülmeyen yaşantısına zaman zaman varoluşçu, zaman zaman da psikanalitik bir endişe de güderek yönelmektir. Yazarların sol duyarlılıkları, politik eğilimleri toplumcu gerçekçi eserlerdeki gibi net değildir, propaganda yapmazlar, sosyalizm esas unsur değildir. Mensubu oldukları toplumdaki adaletsizliği, sömürüyü tespit edip eleştirirler. Metinlerdeki kapitalizm ve burjuva eleştirileri dolaylıdır, eserlerdeki karşı çıkma, başkaldırma ve eleştirme doğrudan değildir. Yazarların eleştirdikleri problemler konusunda bir çözüm önerisi yoktur, reçete üretmezler. Toplumcu gerçekçi öykülerdeki geleceği inşa etme, didaktik olma, sosyal faydayı öne çıkarma, keskin tipleştirmelerden yararlanma, proleterin yanında saf tutma, proletere sınıf bilinci kazandırma, bir sınıfın sözcülüğünü üstlenme gibi endişeler bir öncelik değildir. Bireyin özünü yakalayarak eleştirel gerçekçi sulara gezinirler. Öykücülerin bu sanatsal anlayışları onları toplumcu gerçekçilikten uzaklaştırıp eleştirel gerçekçi sanata yakınlaştırır.

1960-1980 arasında yazan söz konusu bu yirmi öykücünün eserleri içerik ve biçim olarak kendisini tekrar eden öyküler değildir. Her biri kendi sanatsal bakış açısına göre yazmıştır, her öykü nevi şahsına münhasırdır, denilebilir. Toplumsal olaylar kendi iç dinamikleriyle toplumcu gerçekçi sanatın şablonları dönüştürülerek, olayların değil bireylerin öne çıkarılmasıyla kaleme alınmıştır. Bireyin merkeze konulması modern edebiyat yöntemlerinin de kullanılmasını zorunlu hâle getirmiştir. Bu yöntemlerle bireyin iç dünyasına ayna tutularak toplumsal olay ve olguların öykü kişilerinin

görülmeyen yaşantısında sebep olduğu buhranlar, bulantılar, kaygılar metinlere yansıtılmıştır. İçerik her ne kadar önemliyse de bu içeriği biçimsel özellikleriyle birlikte sunmak da bir o kadar önem kazanmıştır.

Toplumsal içeriğin sunumunda biçimsel ve estetik endişeler bazen o kadar çok öne çıkar ki Erbil, Özyalçiner, Soysal, Özlü Aktunç, Gürsel gibi bazı öykücüler üslupçuluğa kayarak toplumcu gerçekçi sanatın açık ve anlaşılır olma ilkesini tamamıyla yıkar. Bilhassa çoğunun öykü dilinin şiirsel olması, yer yer imge kullanımları eserlerini biçimci yapan en temel özelliklerdendir. Toplumcu gerçekçiliğin bilhassa göz ardı ettiği sanatsallık, estetiklik, biçimsellik ve edebî olma kriterleri bu öykücülerin eserlerinde başat unsurlardandır. Çoğu öyküde sosyal fayda ya da mesaj öykünün içinde bir hayli eriyerek iyice silikleşir, okur metnin mesajını yahut metnin ne söylediğini anlamakla birlikte biçimsel ve estetik özelliklerin içinde de yer yer kaybolur. Bu bakımdan da öykücülerin eleştirel gerçekçi sanatın kıyılarında gezdiği söylenebilir.

Bozfirat, Eray ve Gürsel dışındaki öykücüler 1970 sonrasında gerçekçiliği kendilerine ilke edinirler. Selçuk Baran, Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Ayhan Bozfirat, Nazlı Eray, Tezer Özlü ve Nedim Gürsel dışındaki isimler ise toplumcu gerçekçi sanatın gerici olarak addettiği gerçeküstü, absürt, fantastik gibi arı gerçekliği zedeleyen yöntemlerden uzak dururlar. Bahsi geçen yazarların en büyük amaçlarından birisinin toplumsal gerçeklikleri/aksaklıkları yansıtmak olması, realist yöntemin üzerinde ısrarla durmalarındaki gerekçelerden biridir. Bu açılardan toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla paralellik gösterirler. Buna mukabil toplumcu gerçekçiliğin değildiği sembolik ve alegorik kullanımlar Kurdakul, Erbil, Füruzan, Bozfirat, Baran, Özyalçiner, Soysal, Uyar, Özlü, Eray, Aral, Gürsel gibi öykücülerin eserlerinde görünür. Bu bakımdan da toplumcu gerçekçi eğilimden uzaklaştıkları iddia edilebilir.

Tüm bunlara karşın olumlu kahramanların, tipleştirmelerin, propaganda ve partizanlığın, yan tutmanın, sosyalist toplum ideallerinin, gelecekçiliğin yani radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi sanat unsurlarının 1960-1980 arasında bu yirmi öykücünün eserlerinde hiç olmadığını söyleyemeyiz. 1930-1940 toplumcu gerçekçi gelenekle yazan öykücülerin eserleriyle bu yirmi öykücünün eserleri kıyaslandığında bu tarzdaki yaklaşımların/uygulamaların iyice azaldığını hatta bir hayli zayıfladığını açık bir şekilde iddia edebiliriz. Dönemin öykücüleri eserlerinde radikal-

ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi eğilimin kalıplaşmış şemalarını kırarak dönüştürürler, toplumcu gerçekçi eğilime yeni bir biçim ve içerik kazandırırılar.

Bu genellemelerden sonra 1960-1980 arasında eser veren bu öykücülerin toplumcu ve eleştirel gerçekçilik yaklaşımlarına gelecek olursak şunları söyleyebiliriz: Aysel Özakın ve Ayşe Kilimci toplumcu gerçekçi eğilimle yazan ama ilkeli toplumcu gerçekçiliği de kendi estetik duyuları ile dönüştüren dönemin öykücüleridir. Onlar klasik ve ilkeli toplumcu gerçekçiliğin yüzeyselliğini ve kuru gerçekliğini kendi sanat anlayışları çerçevesinde yumuşatmışlardır. 1960-1980 arasında yayımladıkları öykü kitaplarından hareketle Bekir Yıldız, Osman Şahin, Ömer Faruk Toprak, Mehmet Başaran, Nahit Eruz, Necati Güngör gibi isimleri de Aysel Özakın ve Ayşe Kilimci ile aynı başlık altında değerlendirmemiz mümkündür. Bu öykücüler de benzer içerikler ve yöntemlerle ilkeli toplumcu gerçekçi eğilime yaklaşan ama daha çok bireylerin iç yaşamındaki çalkantılara kulak kabartmaları ve estetik duyarlılıkları sebebiyle tıpkı Özakın ve Kilimci gibi radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçiliği dönüştüren isimler arasındadır.

Peride Celal, Selçuk Baran, Nazlı Eray ve Şiir Erkök Yılmaz 1960-1980 arasında eleştirel gerçekçi eğilime en çok yaklaşan öykücülerdendir. Öykülerinde Marksist felsefeyi öne çıkarma endişesi gütmemiş, toplumculuk perspektiflerini öne çıkarmamışlardır. Toplumsal sorunlar öykülerinde bir fon olarak yer almakla birlikte eleştirilerini de öykülerinde maskelemişlerdir. Toplumsal duyarlılıktan çok estetik tutum onların öykülerinde öne çıkar. 19. yüzyıl eleştirel gerçekçileri gibi hepsinde burjuva hayatı eleştirisi ön plandadır. Eleştirel gerçekçilik onlarda bir yöntem olmaktan çok bir tutum olmuştur. Dönemin eleştirel gerçekçilik anlayışıyla yazan bir diğer öykücüsü olarak Burhan Günel de zikredilebilir.

Şükran Kurdakul, Füzuran, Tomris Uyar, İnci Aral ve Hulki Aktunç toplumcu gerçekçi eğilim ile eleştirel gerçekçi eğilim arasında kararsız kalmışlardır. Kurdakul, Füzuran ve Aktunç'ta Marksist estetik ağır basmıştır, bu bakımdan onlarda toplumcu gerçekçi eğilim Uyar ve Aral'a nazaran daha baskındır. Uyar'da Marksist söylem göze batmaz Aral'da da pek fazla ön planda yer almaz. Her ikisinde de eleştirel gerçekçi tavır daha ağır basmaktadır. Her biri toplumsal olayların öykü kişilerinin iç dünyalarında yankılanmalarına kulak kabartmışlardır. Bu bakımlardan bu öykücüler, eleştirel ve

toplumcu gerçekçi eğilim arasında tereddütler yaşar ve öykülerinde kimi zaman toplumcu gerçekçi eğilimin kimi zaman da eleştirel gerçekçi eğilimin dinamikleri kendisini yoğun olarak gösterir.

Birçoğu 1950 Kuşağı içinde zikredilen ama eserlerini 1960'lardan sonra vermeye başlayan ve 1950 Kuşağı'nın ikinci nesli olarak addedileceğimiz Leyla Erbil, Adnan Özyalçınar, Sevgi Soysal ilk öykü kitaplarını *bunalım edebiyatının* etkisinde yazmış ardından toplumsal hassasiyetler geliştirerek *varoluşçu eğilimden* uzaklaşmışlardır. Aynı kuşaktan sayılmayan Selim İleri ve Tezer Özlü de benzer bir tutum ve eğilim göstermişlerdir. Bu öykücülerin varoluşçuluktan toplumcu ve/veya eleştirel gerçekçiliğe doğru bir eğilim göstermesinin birçok sebebi olmakla birlikte 1960'ların ikinci yarısında dergilerde öyküleri görünmeye başlayan Füzûzan, Aktunç, Uyar gibi yazarların, bireyi toplumsal olaylardan uzaklaştırarak salt kendi gerçekliğiyle ele alan -varoluşçu eğilimle yazılan- 1950 Kuşağı öykülerini şiddetle eleştirmesi de etkili olmuştur. 27 Mayıs Darbesi sonrası toplumda oluşan kısmi özgürlükler, darbe öncesi lanetlenen komünist düşüncenin rahatlıkla tartışılabilmesi, sosyalist sivil toplum kuruluşlarının artması, sendikalaşma, sol içerikli dergi ve kitapların rahatlıkla basılabilmesi, Marksist kuramcılarının eserlerinin çevirilerinin artması gibi sosyokültürel ve siyasal olgular diğer etkenlerdir. Siyasal, toplumsal, askeri, kültürel gelişimler doğru orantılı olarak sanata ve edebiyata da yansımıştır. Daha farklı ifade edecek olursak Marksist görüşe göre alt yapı üst yapıyı belirginleştirmiş, tarihsel maddeci görüşe göre Türkiye kapitalist bir toplumdan sosyalist bir topluma geçiş sürecinin eserlerini vermeye başlamıştır. İşte Leyla Erbil, Adnan Özyalçınar, Sevgi Soysal, Tezer Özlü, Selim İleri gibi isimler varoluşçuluktan toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilime doğru dönüşen bir öykü eğilimi ile yazmışlardır. Bu isimlere Erdal Öz, Bilge Karasu, Demirtaş Ceyhun'u da eklememiz mümkündür.

İlkeli toplumcu gerçekçi eğilimle yazılan eserlerin yüzeysel, mekanik ve birbirinin aynısı olmasından şikâyetçi olan Ayhan Bozırat ve Nedim Gürsel çareyi toplumcu dinamikleri varoluşçu içeriklerle sentezlemede bulmuşlardır. Onları toplumcu gerçekçiliğin kuru gerçekliğini aşmak ve toplumcu sanata yeni bir ses kazandırmak için daha çok eğitilmiş ve burjuva kesimin anlayabileceği türde öyküler yazmışlardır. Bu öykücüler toplumcu, eleştirel gerçekçi, varoluşçu ve psikanalitik eğilimlerin harmanlandığı bir öykü evreni inşa etme yoluna gitmişlerdir.

1960-1980 arasında yazan bu yirmi öykücünün eserlerindeki varoluşçu yaklaşım için ise şu genellemelere varılabilir: Kafka, Beckett, Sartre, Camus gibi yazarlarda farklı bir eleştiri tarzını keşfeden 1960-1980 döneminin öykücüleri bu Batılı yazarların yazma yöntemlerini de kendi öykü estetiklerine eklemleyerek ilkeli toplumcu gerçekçi eğilime yeni bir form kazandırırılar. Yapılan çevirilerle psikanalizmin önde gelen isimlerinin ama bilhassa bilinçdışının şekillenmesinde cinselliği -libidoyu- esas alan Freud ve Lacan gibi isimlerin fikirlerinden etkilenmekle kalmamış öykülerini bu fikirlerin uygulama sahası olarak görüp psikanalizmin yöntemlerini bir psikiyatr gibi öykü kişilerinde tatbik ederek öyküleri âdeta bir laboratuvar/klinik gibi kullanmışlardır. Bu yirmi öykücü ilkeli toplumcu gerçekçi anlayışa farklı bir eleştiri tarzı getirmiş, bu eleştiriye 1950 Kuşağı'nın bireyi toplumsal gerçeklikten sıyrarak ele aldığı gerçeklik tarzını -varoluşçu edebiyatı- da ekleyerek toplumcu gerçekçi sanatın ilke ve yöntemlerini genişletmiş ve artık radikal-ilkeli-mekanik-romantik toplumcu gerçekçi sanat anlayışından uzaklaşarak sosyalist sanata yeni bir nefes getirmişlerdir. Bu öykücüler 1940 Kuşağı toplumcularını ve 1950 Kuşağı varoluşçularını farklı açılardan eleştirseler de bu kuşakların birikimlerini dönüştürerek ve eğilimlerin kalıplaşmış şablonlarını kırarak çoklu bir eğilim anlayışı içinde olmuşlardır. Kimileri 1950 Kuşağı öyküleri gibi gerçeküstü ve fantastikle varoluşçu eğilime yaklaşırken kimileri de gerçekçilik yöntemiyle varoluşçu eğilime yaklaşmışlardır.

Çalışmamızda ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist öykücülerin eserlerindeki içerik ve biçim bazı yönleriyle varoluşçuluğa yakınlaşırken bazı yönleriyle de ondan uzaklaşır. Öykücülerin bireydeki yabancılaşmayı, yalnızlaşmayı, varoluşundaki bulantıları 1950 Kuşağı gibi ama gerçekçi-realist yöntemi de kullanarak ve toplumcu-eleştirel gerçekçi içeriklerle harmanlayarak ele alır. Kafka'daki nihilist tavır bu öykücülerde de vardır. Bazıları Kafka gibi gerçeküstüne ya da absürde başvururken bazıları başvurmaz; gerçekçilik yöntemini tercih ederler. Kafka ve diğer varoluşçularda olduğu gibi nihilizm ya da hayatın anlamsızlığının sorgulanması öykülerin tam merkezinde değildir. Bu sorgulayış genelde toplumsal olay ve olguların açtığı derin yaralar çerçevesinde ele alınır. Kafkaesk anlatılarda olduğu gibi modernizmin ve bürokrasinin insanı bir nesneye dönüştürdüğü eleştirel bir tavrı işlenir. Bireyin -başta aile olmak üzere- birçok iktidar yapısı tarafından -din, bürokrasi, kanun- kuşatılması ve özgürlüklerinin elinden alınması üzerine kafa yorar.

Bu yirmi öykücü hem burjuva sınıfını -üst sınıf- hem bunalan kentli aydını -küçük burjuvayı- hem de küçük insanları -alt sınıfı- varoluşçu bulantı bağlamında ama toplumcu ve eleştirel gerçekçiliğin dinamikleri ile çoklu bir eğilimle ele alır. Öykü kişileri önceki dönem -1940 Kuşağı- toplumcu gerçekçi öykü kişilerinden bu yönleriyle ayrılırlar. Tümüyle çaresiz değillerdir, zaman zaman edilgen de olsalar eylemin bir parçasını oluşturmakla birlikte iç dünyasında toplumsal olayların varoluşsal sancıları ile bütündürler. Yazarlar, Sartre'ın da altını çizdiği gibi varoluşçu bir sorumlulukla bireyi bireye daha iyi anlatma sorumluluğunu hissettikleri için bu doğrultuda bireyi daha iyi anlatacak/gösterecek bir yöntem olan bireyin iç dünyasına yönelirler. Böylelikle Marksist bir bakış açısıyla ama tarafsız bir şekilde ve dolaylı bir eleştirel yöntemle ele alınan içerikler; yaşama, topluma ve kendisine yabancılaşan karakterlerin var olma mücadelelerinde yaşadıkları bunalımlar ve bulantıların özü daha iyi yakalanarak metne daha gerçekçi ve etkili bir şekilde yansır.

Bu yirmi yazarın bireysel varoluşlarındaki yaşadıkları derin bulantının altında II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye'de ve dünyada oluşan sosyokültürel, siyasal, askerî, ekonomik yapının, 27 Mayıs ve 12 Mart müdahalelerinin yani toplumsal olaylarının etkisi güçlüdür. Öykülerde giderek silikleşen 1950 Kuşağı tarzı varoluşçu edebiyat dinamikleri yerini toplumcu ve eleştirel gerçekçi edebiyat dinamiklerine bırakır. Öykülerde belirli seçimler yapan ve bu seçimlerin kaosunu yaşayan öykü figürlerinin iç dünyası toplumsal olaylar sonucu yıkıma uğrar. Bu yıkımın ortaya çıkardığı durumlar varoluşçuluğun odak noktası yaptığı -hiçlik, yalnızlık, bulantı, yabancılaşma vb.- kaos durumlarıdır. Dolayısıyla bu öykücülerin eserlerinde varoluşçu edebiyata ait içerikler kanıksadığımız varoluşçu edebiyat bağlamlarıyla kullanılmaktan çok varoluşçu tarzda yazılmış edebî eserlerdeki içerik bağlamlarına göndermelerde bulunulur. Bu öyküleri Sartre'ın, Camus'nün ya da Demir Özlü'nün, Ferit Edgü'nün eserlerinde olduğu gibi varoluşçu edebiyat dinamikleri ile değerlendirmek bütünüyle mümkün olmasa bile özellikle kentli aydın ve küçük insanların kendisini, varoluşunu ve varoluşu sorgulaması bakımından varoluşçu felsefeye yaklaştığı söylenebilir. Toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimlerde olduğu gibi varoluşçu eğilim dönemin bu öykücülerinde bir yöntem olmaktan çok bir tutumdur.

1960-1980 dönemi bahsi geçen yirmi öykücünün varoluşçuluğa yaklaşımları hakkında şunları söyleyebiliriz: Leyla Erbil, Ayhan Bozırat, Adnan Özyalçın, Sevgi

Soysal, Tezer Özlü, Nazlı Eray, Nedim Gürsel, Bilge Karasu, Erdal Öz, Ceyhun Demirtaş gerçeküstü ve fantastik öğeleri öykülerinde kullanarak varoluşçu eğilimlerle yazmışlardır. Erbil, Özyalçın, Soysal, Karasu, Öz, Demirtaş gibi 1950 Kuşağı'nın ikinci nesli olarak zikredebileceğimiz öykücüler, 1960'larda kitaplarını yayımlamaya başlamış, bunalım öykücülerinden farklı olarak toplumcu gerçekçi içerikleri ve Marksist söylemleri de öykülerinde kullanmış, 12 Mart sonrası gerçekçilik eğilimiyle yazmış, ama varoluşçu içerikleri kullanmaktan da vazgeçmemişlerdir. Özlü ise 1970'lerde öykülerini yayımlamış, ilk öykülerinde varoluşçu içerikler öne çıkarmış, sonraki süreçte gerçekçi yöntemle yazmıştır. Bir tek Bozırat ve Gürsel 1960-1980 arası gerçeküstü ve fantastik yöntemi terk etmemiş, toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimle bu yöntemleri sentezlemişlerdir.

Mehmet Seyda, Şükran Kurdakul, Adalet Ağaoğlu, Füzûzan, Selçuk Baran, Tomris Uyar, İnci Aral, Hulki Aktunç, Selim İleri, Ayşe Kilimci'de varoluşçu içerikler öne çıkmakla birlikte bu öykücüler asla gerçekçilik evreninden ayrılmamıştır. Toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimle yazarken varoluşçu içeriklerden yararlanmışlar ve toplumsal kaosların bireylerdeki bulantılarına işaret etmişlerdir. Varoluşçu eğilime yaklaşan ama diğer öykücülere nazaran varoluşçu içerik ve söylemleri göz önünde sergilemeyen dönemin iki yazarı Peride Celal ve Şiir Erkök Yılmaz'dır.

Bahsi geçen yirmi öykücüdeki ortak eğilimler toplumcu ve eleştirel gerçekçi ile varoluşçu eğilimlerdir. Feminist, Kafkaesk, psikanalitik, sosyopsikolojik eğilim, psikolojik öykü eğilimi kimi öykücülerin eserlerinde görülürken kimi öykücülerinde görülmez.

Ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarının eserlerindeki feminist içerik Avrupa'daki feminist eleştiri bağlamlarından bazı yönleriyle farklıdır. Başka bir deyişle bu dönemin yazarlarında feminist eleştiri bilinci Avrupa'da verilen örneklerdeki gibi tam olarak oluşmamıştır. Bu öykücülerin 1960-1980'lerde kaleme aldıkları eserler 1980 sonrasının feminizminin hem bir nevi hazırlayıcısı hem de erken örnekleridir. 1960-1980 arasında eser veren Peride Celal, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Aysel Özakın, İnci Aral, Nazlı Eray, Şiir Erkök Yılmaz, Hulki Aktunç, Selim İleri ve Ayşe Kilimci feminist eleştiri eğilimine yakınlaştıkları öykülerinde varoluşçu eğiliminden de kuvvetlice beslenirler.

Bu iki eğilime -feminizm ve varoluşçuluk- psikanalitik ve psikolojik öykü eğiliminin gerçekliğiyle de ışık tutularak kadın karakterlerin iç dünyalarında yaşadıkları açığa çıkartılır. Yazarlar öykülerinin merkezine toplumsal cinsiyet eşitsizliğini, patriarkal ilişkileri, erkekliğin sorunlaştırılmasını, kadın cinselliğini, kadınların özgürleşmesini, kadının ikincil cins görünmesi gibi meseleleri edebiyatın odağına koyarak hem kendi dönemlerinin hem de 1980'lerin radikal feminist anlayışında öncü bir rol oynar.

1960-1980 arasındaki bu yirmi öykücünün eserleri genel olarak psikanalitik okumaya açıktır. Hemen hemen hepsinin çocuk karakterler üretmedeki başarısı, öykü kişilerinin görülmeyen yaşantılarına ışık tutmaları sonucu ister istemez öykücülerin kendi zihinsel süreçlerinin de açığa çıkması, toplumsal kaosların bireylerin psikolojilerindeki etkilerini de dillendirmeleri, metinlerdeki psikanalitik okumayı kolaylaştıran unsurlardandır. Mehmet Seyda, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozfırat, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Tezer Özlü gibi öykücüler Freudyen söylemlerde bulunmakla birlikte öykülerini psikanalitik dinamiklerin deneysel uygulama sahası gibi kullanmışlardır. Bu isimler, bireysel odaklı 1950 Kuşağı'nın psikanalizme yaklaşımlarını bireyden toplumsala uzanan bir süreç içinde ele almışlardır.

Ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarının eserlerinde psikanalitik edebiyat eleştirisi dinamiklerinden Oidipus ve Elektra kompleksi, anne rahmine dönüş, doğum travması, ego-id-süperego çatışmaları, eros-thanatos, arketipsel eleştiri, rüya, -su, deniz, ırmak, güneş gibi- anneyi sembolize simgeler, frustrasyon, kastrasyon korkusu, Lacan'ın ayna benlik kuramı, aşağılık kompleksi, bireysel psikoloji başı çeker. Mehmet Seyda, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozfırat, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Tezer Özlü, Ayhan Bozfırat, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Tezer Özlü, Freud'un libidoyu/çocuk cinselliğini bilinçdışındaki bozuklukların temeli sayması kuramından çokça etkilenmiş bu sebeple de psikanalitik bağlamlarıyla cinsellik konusuna fazlasıyla dokunmuşlardır. Bilhassa kadın öykücülerde Elektra kompleksi öne çıkar. Ters bir Oidipal okumayla da otoriter devlet-otoriter baba özdeşleşmesi Türk edebiyatında adı neredeyse hiç anılmayan *Kronos kompleksi* dediğimiz babanın hadım edilme korkusu olgusallığı Erbil, Füzûzan, Bozfırat, Soysal, Gürsel, Kurdakul, Ağaoğlu, Kilimci'nin öykülerinde geçen psikanalitik bir içerik olarak görülür. "Her devrim kendi çocuklarını yer/hadım eder," düşüncesi hapishanelerde işkence gören sosyalist bireyler ve otoriter

devletle özdeşleşen otoriter baba karakterler üzerinden işlenmiştir. Kısacası otoriter devlet iktidarını, erkini kaybetmemek/devretmemek için kendi çocuklarını hadım eder.

Psikanalizmi doğrudan öykülerinde uygulamaya koyan Mehmet Seyda, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozfırat, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Tezer Özlü'nün bu tutumunun belli başlı sebepleri vardır. Öncelikle tümü sol görüşlü olan bu yazarlar otoriter baba/devlet ile bir kavga içindedir. Muhalif toplumcu yanları onları farklı eleştirme tarzlarına yöneltmiş, bu yönelmede psikanalist eğilimin dinamiklerini de kullanmışlardır. Birçoğu Freud'un ortaya attığı görüşlerin insanı kavrama, anlama ve anlatmadaki yetkinliğini kullanmak istemiş ve bu yöntemlerle öykülerinin estetik yönlerini zenginleştirmek, 1940 Kuşağı toplumcu gerçekçilerinin öykülerindeki kuru, yüzeysel gerçeklikten uzaklaşmak istemiştir. Psikanalitik edebiyat eleştirisinin metnin derinliklerinden anlamı çıkartması ise eserdeki eleştirilerini maskelemeye yazarlara bir hayli yardımcı olmuştur. Bu öykücülerin kendilerinden önceki kuşakların eleştiriye doğrudan metinlere yerleştirdiği didaktik, ilkeli, mekanik kurmaca metinlerden fazlaca rahatsız olmaları psikanalist eğilimden istifade etmelerinin en başat etkenlerinden birisidir. Her biri yeni bir öykünün/öykücülüğün peşinde olması geçmişin ve dönemlerinin etkilerine/esintilerine bütünüyle kendilerini kaptırmalarında etkili olmuş, dönemin/çağın/neslin ruhuna uygun öyküler yazmışlardır.

Peride Celal, Şükran Kurdakul, Adalet Ağaoğlu, Selçuk Baran, Adnan Özyalçın, Aysel Özakin, İnci Aral, Nazlı Eray, Şiir Erkök Yılmaz, Selim İleri, Ayşe Kilimci gibi psikanalitik öğeleri öykülerinde doğrudan kullanmayan yazarlar öykülerinde çocukluk dönemi ya da sonraki dönemlerde yaşadıkları travmaları, 1960-1980 yıllarındaki Türkiye'nin içinde bulunduğu çalkantılı süreçleri kaleme alarak bilinçdışında oluşan psikolojik bozuklukları aşmış, bu bozuklukların bilinç seviyelerine ulaşmalarını engelleyerek bir nevi katharsis de yaşamışlardır. Tüm toplumsal söylemlerin derinlerine gömülen bu eleştiriler, 1960-1980 döneminin toplumsal kaos ortamının sanatçıların bilinçdışında yarattığı görünümleri psikanalitik bağlamlarıyla göstermektedir.

Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist bu yirmi öykücünün hemen hemen hepsinin eserlerindeki karakteristik ilk özellik toplumcu ve varoluşçu sanat eğilimleri, ikincisi ise bütünüyle olaya yaslanmadan modern edebiyatın psikolojik tahlil

teknikleri kullanılarak kurmaca kişilerinin görülmeyen yaşantısının aydınlatıldığı ve yazarların kendi anılarına da zaman zaman yaslandığı karakter odaklı öyküler de yazmalarıdır. Yazarların yazma estetiğindeki ortak kaygısı bireyin iç yaşantısının derinlerine inmek, öykü kişilerinin psikolojilerine ayna tutmaktır. Bu tür bir yazma yöntemi psikolojik roman türüyle önemli paralellikleri olduğu görülür. Psikolojik roman türüyle birçok açıdan benzerlik gösteren bu öyküler için *psikolojik öykü* terimi kullanılabilir. Mehmet Seyda, Peride Celal, Şükran Kurdakul, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Füzûzan, Ayhan Bozfırat, Selçuk Baran, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, İnci Aral, Nazlı Eray, Şiir Erkök Yılmaz, Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel, Ayşe Kilimci'nin toplumsal olayların bireylerin psikolojilerindeki etkilerini yazmaları, kurmaca kişilerinin psikolojik gerçekliklerini anlatmaları, olay öyküsünden uzaklaşarak durum/kesit öykücülüğüne yaslanmaları, olayları/olguları öykü kişilerinin psikolojisine bağlamaları, modern psikolojik tahlil tekniklerini kullanmaları, toplumcu bir perspektifle doğrudan olmayan bir eleştirel tavırla bu unsurları harmanlamaları ve kendi bilinç süreçlerine odaklanmaları bakımından bu yazarlar psikolojik öykü eğilimiyle yazan öykücüler arasında değerlendirilebilir.

Bahsini ettiğimiz bu eğilimle yazılan öyküler uzunluk ya da yapı bakımından bir romanın bir bölümü/parçası hissiyatını da vermektedir. Bilhassa belirgin bir sonu olmaması, yazarların öykünün sonunu askıda bırakması bu tarz öykülerin devam edeceği hissiyatını okurda doğurduğu söylenebilir. Ağaoğlu, Uyar, Seyda, Kurdakul gibi öykücülerin bazı öykülerinin devamını yazdıkları da dikkatlerden kaçmamalıdır. Yazarların öykülerindeki bu tutumları dikkate alınacak olursa böyle bir eğilimin 1960-1980 arası öykücülüğümüzde bir yöntem olarak kullanıldığı görülmektedir.

Edebiyatımızda Svetlana Usturguari'nin *Türk Edebiyatı Üzerine* adlı çalışmasında detaylandığı *sosyopsikolojik nesir* tarzına Adalet Ağaoğlu, Selçuk Baran, Tomris Uyar, İnci Aral, Hulki Aktunç, Nedim Gürsel'in eğilim gösterdiği görülmektedir. Bu eğilimle yazılan öykülerdeki kurmaca kişiler; varoluşsal bunalımlar içinden bir aydınlanma yaşayarak kurtulur ve içine düştükleri yabancılaşmayı aşar, topluma geri döner. Bu öykü eğilimi o yıllarda toplumsal içerikli eğilimlere paralel ama alternatif bir söylem geliştirmiş, modern dünyanın ve kapitalizmin bunalımlarıyla boğuşan bireye bir çıkış kapısı göstermiştir. Sosyopsikolojik nesir eğilimi 1950 Kuşağı'nın, varoluşçuluğu bireysel odaklı alan öykülerine karşıt ve alternatif bir eğilim

olarak 1960-1980 döneminin ismini zikrettiğimiz öykücülerinde görülmekle birlikte Bilge Karasu ve Demirtaş Ceyhun'un da öykülerinde uygulanan bir eğilimdir. 1960'lardaki varoluşçu söylemden toplumsal söyleme doğru evrilen -ya da toplumcu ve varoluşçu eğilimin bir sentez hâlinde ilerlediği- ve 1970'lerde toplumcu bir hüviyet kazanan dönemin öykü anlayışıyla sosyopsikolojik nesir eğiliminin bir koşutluk gösterdiği de iddia edilebilir.

Türkiye'nin 1960-1980 dönemi ve sonrasında geçirdiği süreçlerde meydana gelen siyasal, sosyal, sanatsal ve kültürel değişim edebiyatta Kafkaesk eğilime olan ilgiyi artırır. Medya araçlarının gelişmesi ile gündelik yaşamın her alanında görülmeye başlayan ideolojik körleşme, fişlenme, ötekileştirilme, kimliksizleştirilme, yabancılaşma, yozlaşma, yalnızlaşma, gözetlenme, cezai yaptırımlar, bürokrasi korkusu, baskı (mobbing), aile içi çatışmalar gibi olay ve olgulara sürekli maruz kalan sanatçılar Kafkaesk eğilimin olanaklarından da istifade etmişlerdir.

1960'larda öykü kitaplarını yayımlayan Leyla Erbil, Demirtaş Ceyhun, Sevgi Soysal, Bilge Karasu'nun eserlerinde Kafkaesk söylem 1950 Kuşağı öykülerindeki gibi gerçeküstü, fantastik ve absürt teknikler etrafında örülürken sonraki dönem öyküleri toplumsal söyleme açılarak ayağı yere daha sağlam basan bir gerçeklik evreninde inşa olunur. 1950 Kuşağı'nın mirasını 1960'lara taşıyan bu isimlerden etkilenen Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Adalet Ağaoğlu, Şükran Kurdakul Kafkaesk eğilimle öyküler de yazarlar. Bu yazarların Kafkaesk eğilimle yazmalarındaki ilk etken dönemin kaotik süreçlerini eleştirmektir. Kafkaesk anlatım biçimi onlar için alternatif bir eleştiri yöntemi olmuştur. Bununla birlikte yukarıda saydığımız Leyla Erbil, Demirtaş Ceyhun, Sevgi Soysal, Bilge Karasu gibi isimlerin 1950 Kuşağı geleneğinden geldiği ve varoluşçu tarza en çok yaklaştığı ilk öykülerinde/kitaplarında bu eğilimi kullandıkları göz ardı edilmemelidir. Gerçekçilik evrenine yaklaştıkça Kafkaesk'ten uzaklaşmışlardır.

1970'lerde öykü kitaplarını yayımlayan ve 1950 Kuşağı öykücülerini içinde değerlendirilmeyen Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Adalet Ağaoğlu, Şükran Kurdakul bir istisna olmakla birlikte bu isimlerden Bozırat hariç hepsi Kafkaesk eğilime yaklaştıkları öykülerinde absürt, gerçeküstü ve fantastik eğilimi 1950 Kuşağı öykücülerinin kullandığı gibi kullanmamış, öykülerinin zeminini gerçekçilik evreninden

uzaklaştırmamışlardır. Kafkaesk eğilim, toplumsal eleştirilerini maskeleye adına alternatif bir söylem yaratmada bu öykücülerin imdadına yetişmiştir. Kafkaesk eğilim 1960-1980 döneminde yayımladıkları kitaplardaki birkaç öyküde görünür; öykü estetiklerinin bütününe değil sadece bir kısmını etkilemiştir. Bir başka deyişle bütün öykülerini Kafkaesk eğilimle yazmamış, Kafkaesk eğilimle de bazı öyküler yazmışlardır.

Tezde ele aldığımız 1960-1980 arasındaki sosyalist bu yirmi öykücünün ortak noktalarından birisi de durum öykücülüğüdür. Bu öykücülerin büyük bir çoğunluğu Çehov'dan etkilendiklerini, onun gibi durum öyküsü yazdıklarını söyleşilerinde ya da yazılarında özellikle belirtirler. Lukacs, Ficher gibi Marksist teorisyenlerin eleştirel gerçekçi olarak zikrettiği Rus yazarları arasında Çehov'un isminin de geçmesi dönemin öykücülerinin Çehov'la olan bu etkileşimlerinde dikkatlerden kaçmamalıdır. Çehov'un toplumsallık ve toplumsal ahlak konularında öncelikleri olması, toplumsal sorunları didaktik olmadan, doğrudan söylemeden sadece işaret ederek, göstererek yorumlaması, tipleştirmelere başvurmadan, herhangi bir sınıfı öne çıkarmadan, yan tutmadan öykü kişilerini kurgulaması, gerçekçiliği ve objektifliği incelemesi, antropomorfizmden kaçınması, öykü sonlarını askıda bırakarak açık sonlu öyküler yazması, sezdirmeye ve çağrışıma dayanarak açık yapıtlar üretmesi, toplumsal sorunlara işaret etmesi, bu sorunlar hakkında reçete sunmaması gibi öykü dinamikleri bu yirmi yazarın genelinde öykü estetiğinde çoğunlukla durum öykücülüğüne eğilim göstermesinde önemli rol oynamıştır. Öykücüler Çehovvari durum öykücülüğünü kendi sanat estetikleri doğrultusunda dönüştürerek kendi durum öykücülüğü anlayışını yaratmışlardır.

Olay öyküsü eğilimiyle yazan Mehmet Seyda dönemin yaşça daha büyük yazarlarından. Öykücü, 1940 Kuşığı toplumcu gerçekçi eğilimi özellikle ilk öykü kitaplarında devam ettirirken ağırlıklı olarak olay öykücülüğüyle yazmıştır. Olay öykücülüğünü bireyin iç dünyasını psikolojik tahlil teknikleri ile açarak kullanmış, ilkeli toplumcu gerçekçiler gibi kuru bir gerçekçiliğe düşmemiştir. Leyla Erbil, Ayhan Bozırat, Tezer Özlü ve Nedim Gürsel 1950 Kuşığı öykücülüğünün imkânlarından geniş biçimde yararlanarak durum öyküsü eğilimine yakınlaşmışlardır. Leyla Erbil ve Tezer Özlü ilk kitaplarından/öykülerinden sonra toplumcu gerçekçi bir söyleme kaymış, bu söylemlerini durum öyküsü eğilimiyle harmanlayarak bu eğilimi kendi estetik ölçütlerine göre dönüştürmüşlerdir. Ayhan Bozırat ve Nedim Gürsel 1950 Kuşığı tutumlarını 1960-1980 arası verdiği öykülerde sürdürmüş ve durum öyküsü eğilimine

bu çerçevede yaklaşmışlardır. Ayhan Bozırat'ın öykü estetiğı Çehovvari durum öyküsü eğilimiyle koştuttur.

Şükran Kurdakul, Füzuzan, Tomris Uyar, Hulki Aktunç ve Selim İleri toplumsal olayların öykü kişilerinin iç dünyasında yarattığı yankıları derin psikolojik tahlillerle açığa çıkarırken durum öyküsü eğilimiyle yazmışlardır. Toplumsal ve eleştirel gerçekçi eğilimin iç içe geçtiğı öykülerin örgüsü bu eğilimle inşa edilmiştir. Eleştirel gerçekçiliğe daha fazla eğilim gösteren Selçuk Baran, İnci Aral, Peride Celal ve Şiir Erkök Yılmaz da durum öyküsü eğilimiyle yazmıştır. Ayşe Kilimci ise toplumcu gerçekçi eğilimin ağır bastığı öykülerini durum öyküsüyle yazarak ilkeli toplumcu gerçekçiliğe yeni bir ses kazandırmıştır.

Adalet Ağaoğlu ilk kitabında görülen olay öyküsü eğilimi tarzını sonraki kitaplarında durum öyküsüne doğru dönüştürerek olay ve durum öyküsü eğilimlerinin imkânlarından birlikte yararlanmıştır. Adnan Özyalçiner 1950 Kuşağı etkisi altındaki ilk öykü kitaplarında durum öykücülüğü ağır basarken sonraki öykü kitapları adım adım olay öykücülüğüne yanaşır. Bilhassa *Yıkım Günleri* adlı kitabından sonra ilkeli toplumcu gerçekçiliğe doğru eğilim gösteren Özyalçiner'in öykücülüğünde, 1940 Kuşağı öykücülerini gibi olay öyküsü eğilimi artar. Sevgi Soysal ve Nazlı Eray'ın öyküleri bir serüven öyküsüdür, yazarlar hem durum hem de olay öyküsünü birlikte ve iç içe kullanmışlardır. Toplumcu gerçekçi eğilimle yazan Aysel Özakin'in öyküleri de hem olay hem durum öyküsü eğilimiyle yazılan öykülerdir.

Çalışmamızda ele aldığımız 1960-1980 döneminin çoğu öykücüsü Türkiye'deki toplumsal karmaşalardan, ideolojik saplantılardan daha açık şekilde söylersek Türkiye'nin modernleşme sürecinde sosyokültürel, siyasal, sanatsal, askeri vb. alanlarda yaşanan toplumsal kaoslardan benlikleri parçalanmış öykü kişilerinin varoluşunun ifadesinde iç konuşma ve bilinç akışının tüm olanaklarından etkili bir şekilde istifade etmiştir. Toplumsal olay ve olgulardan delirmenin eşğine gelmiş, bazıları delirmiş modern bireylerin parçalanmış benliğinin, bilinç süreçlerinin daha doğrusu delir(til)miş modern bireyin dilinin ifadesi için öykücüler iç konuşma ve bilinç akışı tekniklerini kullanmışlardır. Burjuvaların ve küçük insanların yozlaşmasını, yabancılaşmasını, parçalanmışlığını, düşüşünü, kayboluşunu, benliğini ve aklını yitirmesini bilinç akışı, iç konuşma gibi modernist tekniklerle anlatma yolunu seçmişlerdir. Bilhassa gayriahlaki,

bayağı, iğrenç, çirkin durumların anlatımında bu teknikleri eleştirilerini gölgelemek için kullanmışlardır.

Erbil, Özyalçiner, Soysal, Özlü, Karasu, Öz, Gürsel, İleri, Demirtaş ilk kitaplarında/öykülerinde bilinç akışı ve iç konuşma tekniklerini kullanımlarında 1950 Kuşağı etkisini sürdürmekle birlikte bu tekniklere yenilikler de getirirler. Bu öykülerinde dilde deformasyonlar, şiirsel form, yazım ve noktalamada standart kurallardan sapmalar, paragraf bütünlüğünü bozan uygulamalar 1950 Kuşağı'nın etkisinin bu öykücülerde devam ettiğini göstermektedir. Özlü, Erbil, Soysal, Özyalçiner, Gürsel, İleri gibi yazarların öykülerinde delirmenin eşiğinde, delirmiş, şizofrenik, manik depresif bireylerin düşün dünyasının ifadesinde bahsi geçen biçimsel uygulamalar öne çıkmaktadır. Toplumcu anlayışa yakınlaştıkları sonraki dönem öykülerinde bu anlayıştan yavaş yavaş sıyrılmışlar; Seyda, Ağaoğlu, Füzuran, Baran, Kilimci, Aktunç, Uyar, Celal, Aral, Kurdakul'un öykülerinde olduğu gibi toplumcu öğelerin öne çıktığı içeriklerle toplumsal olaylardan bunalan bireylerin psikolojilerine gerçekçi bir yöntemle ayna tutmuşlardır.

Erbil, Soysal, Baran, Eray, Füzuran, Erkök, Aral gibi kadın yazarlarda daha sık gördüğümüz toplumsal cinsiyet rolleri, ataerkil baskı, kadının ikinci cins olarak görülmesi, kadının kendi varoluşunu bireysel olarak inşa edememesi, gelir adaletsizliği, sınıfsal çelişkiler gibi toplumsal olay ve olgulardan bunalan kadın anlatıcıların söylenmeleri de bir nevi bilinç akışı tekniği diyebileceğimiz bir formun oluşmasında etkili olmuştur. Kurmaca kişilerin psikolojik serüvenini okura açan sayıklama tarzı, iç konuşma ile bilinç akışı arası bu form dönemin öykücülerinin sıklıkla kullandığı bir tarzdır. Boz fırat bilinç akışı ve iç konuşmalardan çok diyalog tekniğini ve Özakin ise iç çözümleme tekniğini uygulamışlardır.

Bilinç akışı ve iç konuşma dönemin öykücülerinin kullandığı, dönüştürerek sonraki nesillere aktardığı, toplumsal ve bireysel sorunlardan bunalan modern bireyin görülmeyen yaşantısını aydınlattığı, dönemin öykücülerinin eleştirilerini gölgelediği modern biçimsel tekniklerdendir. Bu öykücülerin genelini 1980 sonrası verdiği ürünlerde postmodern öyküye doğru bir evrilme yaşadıkları da aşîkârdır. Hem 1940 ve 1950'lerin biçimsel birikimi hem de 1960-1980 arasında bu biçimselliğe kattıklarıyla 1980 sonrası edebiyatın yeni bir ses ve nefes bulmasında önemli rol oynamışlardır.

Ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarının hepsinin eserlerinde ritim, atmosfer ve şiirsel dil yaratma gayretleri bir önceki 1950 Kuşağı ile özdeştir. Modernizmin kışkacındaki bireyin duygu ve düşüncelerini bu unsurlarla aydınlatarak olgu/olayları eleştirmek istediklerinde bu teknikler aracılığıyla dönüştürülmüş ve deforme edilmiş dilin imkânlarından istifade ederler. Yazarların öykü kişilerinin zihin süreçlerini irdelemesi, görülmeyen yaşantılarına ışık tutması şiirsel ve imgesel bir dil vücuda getirmesinde etkili olur. Dönemin yazarları öykü kişilerinin toplumsal ve siyasal açmazlardan bunalan modern bireyin görülmeyen yaşantısındaki ve bilinç süreçlerindeki çeşitliliği ve zenginliği verebilmek adına şiirsel dilin ve imgesel söylemin peşine düşerler. Şiirsel dil ve imgelem, dolaylı bir eleştiri diline evrilirken dönem yazarlarının öykülerindeki ritimsel unsurları da inşa eder. Modern insanın parçalanışını, düşüşünü, bunalımını, çıkmazların bireyin iç dünyasında yarattığı duyguları, duyumsamaları, sorunları ve kaosu tarif edebilmede bu teknikler dışındaki uygulamalar yetersiz kalabilmektedir. Öykücüler kendini bu müşkül durumdan kurtarmak için çağrışıma dayalı birbirinden görece bağımsız birçok farklı ân, kesit ve olayı bütünlük içinde öyküye yerleştirir. Şiirsel bir dille, atmosferi sağlayarak tüm öyküyü bir ritmin içinde sürükler.

Erbil, Soysal, Özyalçın, Özlü, Bozafat, Gürsel, Eray gibi 1950 Kuşağı öykücülüğünün etkisinden hemen kurtulamayan öykücülerde cümle ve kelime tekrarları; imgeselliğe, gerçeküstüne ve fantastiğe, alegorik, ironik, simgesel anlatıma katılarak öykülerin çeşitli kesitlerinde ritmi sağlamıştır. Gürsel, Soysal, Özlü, Erbil, Erkök, İleri gibi yazarlar nevrotik öykü kişilerinin iç dünyasını yansıtırken şiirin imkânlarından da yararlanmak zorunda kalmışlardır. Rüyanın dili, manik depresif bir bireyin düşün dünyasının ifadesi, öykü biçiminin bozulması, şiirsel biçime eğilim, şiirsel ifadeler, devrik cümleler, kelime tekrarları öykülerin ritmini inşa eden unsurlardandır. Delinin zihninin yansıması olan bu tarz öykülerde kısıklı uzunlu cümleler, biçimi bozulmuş, yukarıdan aşağıya doğru dizilmiş mısralar ve şiirsel formla yazılmış kelimeler metnin sesini oluşturan unsurlardandır. Delirmeye ramak kalmış, delirmiş kurmaca kişilerin sürekli sayıklamaları, söylenmeleri, iç sesleri ve iç konuşmaları şiirvari bir dil inceliğiyle metni okutan/sürükleyen bir dilsel ritme dönüşmüştür. Bu ritimsel tutum zaman zaman öykülerin atmosferini de oluşturmuştur. Bilinç akışı, iç konuşma, rüyanın dili, sayıklamalar, delirmiş bireylerin dili, dilsel ve gramatik sapmalar

öykülerin birer ritmik ögesi olmuş, anlatıların belirli yerlerinde ama bilhassa bireylerin iç dünyasını aydınlatırken bu ögeler metinlerin atmosferini kurmada öykücülere geniş olanaklar sağlamıştır.

Ağaoğlu, İleri, Gürsel, Füzûzan, Kurdakul, Uyar, Aktunç'ta tasvirler metnin ses içeriğini zenginleştirerek öyküde ritmik bir dip akış oluşturur. Bir ânın, durumun, doğanın intibasına dayanan tasvirler, kelimelerle çizilmiş -zaman zaman sürreel- bir tabloya evrilir. Gerçeklik yazarların gözünde yeniden şekil bulur, gerçeğin biçimi değişir, kurgulamada atmosfer öyküye yaklaşılır. Eser okunurken metnin sesi öyküye, anlamın yanında müzikal bir zenginlik de katar. Dolayısıyla şiirsellik de öyküde ritim sağlanır. Boz fırat ve Erkök toplumcu gerçekçiliğe yaklaştığı öykülerinin, Özyalçın, diyalogu yoğun öykülerinin ritmik unsurlarını şiirsel bir dille ve karşılıklı konuşmalarla da inşa eder. Diyalogların dışında kalan pasajlarda şiirsel üslup öykülerindeki atmosferin oluşmasında da etkili olur.

Yazarların öykü kişilerinin duygu ve düşüncelerinin dilini inşa etmeye çalışması öyküleri şiirselletiren bir diğer unsurdur; olayları, mekânları, kişileri de bu tarz bir dille betimlemek öyküleri yer yer atmosfer öykü eğilimine de yanaştırır. Öyküleri okurken zihninizde/kulağınızda oluşan ritim metnin okunmasını kolaylaştırır, akıcılığı sağlar. Tabiat tasvirleri, kişilerin anlatımı, iç dünyanın betimlemeleri ile vücuda gelen bu dil öyküleri kuşatan bir atmosfer oluşturur. Devrik cümleler, tekrar eden kelimeler ve ekler, kelime grupları, kafiyeli kelimelerin art arda sıralanması gibi uygulamalarla da öykülerin dilinde şiirsel bir eda oluşur.

Dönemin öykücülerinin şiirsel dile yakın olmasında, bilhassa II Yeni şiirine benzer imgelemler kullanmasında edebî muhitlerdeki tanışıklıkları bir hayli etkili olmuştur. 1950 Kuşağı yazarları ve II. Yeni şairleri ile dönemin çoğu öykücüsü çok yakındır. Nazım Hikmet, Behçet Necatigil, Attilâ İlhan, Ahmed Arif gibi isimler de bu dönemin öykücülerini ile görüşmüş ve birçoğunun sanat yaşamında yol gösterici olmuştur. Özyalçın, Erbil gibi kimi yazarların uzun cümleler inşa etmesi dilin çağrışımsal yönünü de harekete geçirmiştir. II. Yeni şiirinin nesir dilindeki bir görüntüsü gibi olan bu ritmik ögeler öykülerin şiirselliğini, atmosferini de inşa eder. Gürsel, Uyar, Soysal gibi öykücülerde laytmotif uygulaması, Boz fırat, Erkök, Kilimci,

Özakın'da diyalog tekniği öykünün sürekliliğini ve akıcılığını sağlarken öykünün ritimsel bir unsuru olarak da öne çıkmaktadır.

Mehmet Seyda, Peride Celal, Adalet Ağaoğlu, Adnan Özyalçiner, Leyla Erbil, Ayhan Bozfırat, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Tezer Özlü, Şiir Erkök Yılmaz, Nazlı Eray, Ayşe Kilimci'de ironi, eleştiriye bir araç olarak bireysel ve toplumsal zaafı teşhir etmek ve okuyuculara belirli mevzularla alakalı bir farkındalık kazandırmak amacıyla kullanılır. İroninin dolaylılığı, kendisini gizleme özelliği; durumu/durumları yansıtmada başarılı bir araca dönüşür. Doğrudan sert ve yıkıcı bir eleştiri yerine, dolaylı ve üstü kapalı bir şekilde ironiyle eleştirmeyi seçmek, olayların anlaşılması, alımlanması ve yorumlanmasını ideal okura bırakmak 1960-1980 dönemi öykülerinin estetik yönünü inşa eden unsurlardan biri olarak öne çıkar.

Dönemin öykücülerinin ironiyi kullanması doğrudan belirtilmiş yahut belirtilmemiş bir idealin peşinde olduklarını da gösterir. Eserlerinde ironiyi kullanan öykücüler, eleştirel kabiliyetlerinin gelişmesinde okurlarına katkıda bulunurlar. Toplumsal kırılmaların, siyasi çalkantıların, darbenin, kaosun, terörün, anarşinin, eylemlerin, sansürün, tutuklamaların hüküm sürdüğü, her şeyin her yerde söylenemediği, eleştiriye, farklı fikirlere ve ideolojilere tamamen kapalı bir çalkantılı dönemi öykülerde yansıtabilmek, okurlara görünenin ardındakini gösterebilmek, onları gerçekler hakkında uyandırabilmek adına Mehmet Seyda, Adalet Ağaoğlu, Adnan Özyalçiner, Leyla Erbil, Ayhan Bozfırat, Tomris Uyar, Tezer Özlü, Şiir Erkök Yılmaz, Ayşe Kilimci ironinin imkânlarından genişçe yararlanır. Öykücüler özellikle sınıfsal çelişkiyi, burjuva sömürsünü, kapitalizm ve emperyalizm eleştirilerini gölgelemek adına ironi eğiliminden istifade eder. İroni, varoluşsal bulantılar yaşayan öykü figürlerinin içine düştükleri tezatlıkları, ideolojilerin içindeki çelişkileri ve bürokrasinin işleyişindeki tutarsızlıkları gösterebilmek adına eleştirel bir dile evrilir. Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Şiir Erkök Yılmaz Türkiye'deki aydınların düşün dünyasında yaşadıkları paradoksları ironi ile vermek ister. Modern kapital dünyanın eleştirisini ironik bir söylemle yapılır.

Ağaoğlu, Özyalçiner, Erbil, Bozfırat, Soysal'ın öykülerinde 27 Mayıs ve 12 Mart ortamının huzursuzluğu üstü kapalı olarak absürt durumların ince bir alaya dönüşmesi şeklinde ve ironik bir biçimde yer alır. Absürt ve Kafkaesk anlatımın

kıyılarında gezinen bu öykülerde bürokrasi, kamu kurumlarının işleyişi, zincir vurulan düşünce özgürlüğü, otoriter devletin tahakkümü yer yer ironik söylemlerin ardına saklanarak eleştirilir. Otoriter devletin yapıp ettikleriyle insanları tedirgin ettiği, topluma ve kendisine karşı yabancılaştırdığı, kimsenin kimseye güvenmediği bir ortamda; yalnızlaşan, yabancılaşan, ötekileştirilen bireylerin birilerine, bir şeye güvenme ihtiyacı duymasını göstermek adına ironi kullanılır, bir başka deyişle yazarlar öykülerinde güven ortamı olmayan bir toplumdaki güven şeklini tezat bir biçimde vererek ironi yaparlar. Böylelikle acı gerçekler ve olaylar öykülerde ince bir alay ve hüznü bir gülmece havası içinde yer alır. İroniyi mizahla iç içe vermesinin ardında öykü kişilerinin yaşadığı trajik, dramatik acıyı sağaltma gayreti olduğu da söylenebilir.

Soysal, Aral, Baran, Uyar'ın bazı öykülerinde ise ironi bir varoluş durumunu vermek için önemli bir eleştiri silahı olarak kullanılmıştır. Seyda, Celal, Ağaoğlu, Erbil, Bozırat, Soysal, Uyar, Erkök bir düşünce biçiminin, ideolojinin, geleneğin-göreneğin, dinin yani toplumda bir kültürün senelerce biriktirdiği değerlerin toplumun algısında oluşturduğu kalıplaşmış yargılarına işaret etmek, onların içindeki tutarsızlıklara ve çelişkilere dikkat çekmek ve elbette bunları eleştirmek için mizahi bir dille ironiyi yetkinlikle kullanmıştır. Daha farklı söyleyecek olursak ironi ile toplumsal olaylar, olgular, gelenek-görenekler ve değerlerin bireylerin yaşamındaki yıkıcı yanları mizahi ve iğneleyici bir üslupla yansıtılmak istenmiştir. Toplumun gelenekle ve modernle olan bağları arasındaki zıtlığa ironiyle yaklaşılr. Kalıp yargıların arasına sıkışmış geleneğin topluma dayattığı inanç sistemlerini ve dogmatik değerleri iç çelişkileriyle verme çabası öykücülerin ironiye yaklaşmasındaki bir diğer amildir. Bu ironi tarzı Soysal, Aral, Baran, Uyar, Aral gibi varoluşçu ve feminist eleştiri içeriklerinin öne çıktığı kadın öykücülerin eserlerinde daha çok öne çıkar. Sonuç olarak ironi 1960-1980 dönemi öykücülerinin eleştirilerini gölgelemek adına kullandıkları araçlardan biridir.

Ele aldığımız 1960-1980 dönemi öykü yazarlarından bazıları absürt eğilimin sınırlarına yaklaşır. Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Ayhan Bozırat, Selçuk Baran, Adnan Özyalçınar, Sevgi Soysal, Tezer Özlü, Nazlı Eray, Selim İleri, Nedim Gürsel gibi bazı isimler öykülerinde absürt eğilime başvurmuşlardır. Öykücülerin absürt kullanımındaki başat amaçlardan biri dönemin Türkiye'sinde açık açık yazılamayan, söylenemeyen şeyleri maskeleyen çabasıdır.

Alegorik ve ironik yapıları da olan bu öykülerde absürtlük birçok açıdan ele alınabilir. Öykülerde kapitalist devlet dinamiklerinin eleştirisi absürt bir şekilde verilir. Leyla Erbil, Ayhan Bozfırat, Adnan Özyalçınar, Adalet Ağaoğlu, Nedim Gürsel, Sevgi Soysal, Selim İleri siyasi erkin toplum içinde neden olduğu baskıyı eleştirmek adına öykülerde absürt eğilimin imkânlarından yararlanırlar. 1950 Kuşağı varoluşçu tavrın öne çıktığı bu öykülerde yazarların, absürt eğilime başvurmadaki temel gerekçelerden birisi ilkeli toplumcu gerçekçi eserlerdeki didaktik ve doğrudan eleştirme yöntemini gizleme endişesine dayanmaktadır. 1950 Kuşağı öykücülerinin absürt eğilime yaklaşımlarında olduğu gibi küçük burjuva bunalımlarına kapılıp gitmek, varoluşsal sorgulamalarla bunalım edebiyatı yapmak yerine bu yazarlar öykülerinde absürt söylemi bir nedene bağlamışlardır. Öykülerdeki absürtlüğün nedeni; muhtıra, darbe, sıkıyönetim, işkence, tutuklanma, siyasi yasaklar, insanın yabancılaşarak makinenin egemenliğe altına girmesi gibi toplumsal buhranlardan akıl sağlığını yitiren kişilerin zihin dünyasında yaşanan çeşitli yıkımların reel hayattaki görünümünü vermeye çalışmaktır. Bu öyküler biçimsel bir zenginliğe de sahiptir. Bu öykücülerin geneli eserlerinin estetik yönünü de ihmal etmek istememiş, alınması/çıkarılması gerekli mesajı okura bırakmıştır.

İleri ve Gürsel'in absürt kullanımında benzer endişeler vardır. Söylenenleri gölgeleme endişesi bunlardan ilki olarak zikredilebilir. Öykülerdeki bu absürt eğilimlere rağmen bahsi geçen yazarlarda ayağı yere basan gerçeklik endişesi de yoğundur. Her iki yazarın birçok kurmaca kişisi benzer şekilde şizofrenik özellikler göstermektedir, bu kişilerin akıl sağlıkları iyice bozulmuştur, tuttukları günlüklerdeki acayıplığın sebebi de budur. Bu günlüklerle 12 Mart Muhtırası'nın bir alegorisi yapılmakta ve bu alegori yer yer absürt eğilime doğru bir evrilme yaşamaktadır. Benzer bir endişe Erbil'de de vardır. Öykücü, her insanın bir parça deli olduğunu düşünür, insanların bu deli taraflarını öykü kişilerinde yansıtmayı bir estetik unsur olarak kabul eder. Öykü kişilerinin delirmiş yanlarını metne tatbik etmesi, bir delinin düşünüş ve yaşayış tarzını ve dilini yansıtmaya çabası öykülerin absürtleşmesiyle neticelenir.

Erbil, Bozfırat, Baran, Özyalçınar'ın Beckettvari öyküler de yazması absürt tarza eğilim göstermelerinin sebeplerindendir. Beckett'in eserlerindeki anlamsız, karşılığı olmayan ya da karşılığını bul(a)mayan diyaloglar, gelmeyecek olan, varlığı yokluğu tam olarak bilinmeyen birinin beklenmesi, olmayan bir olayın oluyormuş gibi öykülere

yansıtılması eserlerin absürt eğilim çerçevesinde genişlemesinde etkili olmuştur. Bir başka deyişle yazarlar öykü kişilerinin varoluşsal serüvenlerini aydınlatmakla kalmaz; yüzeysel, gündelik ve ekonomik sorunlarını da metnin yüzeyine çıkartır.

1960-1980 dönemindeki bu yazarların öykülerindeki absürt durumlar mizah ve ironi ile iç içe de geçer. Erbil, Soysal, Baran gibi yazarlar -feminist bağlamlarıyla- ata-erkil zihniyetin altında ezilen kadınların varoluşsal bulantılarını mizahi ve ironik bir biçimde öykülere yansıtılırken absürt eğilimin imkânlarından da yararlanmışlardır. Kendi varoluşunu kurarken realitenin zincirlerine ayakları takılan kadınların hayal kırıklıkları, umutsuzlukları, yalnızlığı, bulantıları toplumun yaşam algısının içindeki çelişkilerle ve tezatlarla absürtleştirilerek anlatılır. Absürt eğilim bir taraftan kurmacanın fantastik ve gerçeküstü evrene geçişini sağlarken bir taraftan da alegorik anlatımlarda olduğu gibi öykü kişilerinin, varoluşsal kaygılarını dile getirmede bir araç olarak kullanılmıştır. Yazarlar modern bireylerin varoluşunu kelepçeleleyen tüm yaşamsal, bireysel ve toplumsal dinamiklerin içindeki çelişkileri, tutarsızlıkları, yasakları, engelleri ifade edebilmek adına en uygun yöntem olarak absürdü seçmişlerdir. Bir başka deyişle modern bireyin sıkışmışlığı, bunalımları, varoluşsal problemleri yaşamın paradoksları absürt eğilimle de verilmiştir.

Baran ve Özlü'yü diğer isimlerden ayrı olarak değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü Baran'ın Kafkaesk eğilimin öne çıktığı öykülerinde zayıf bir absürt yöntem vardır. Daha doğrusu Ağaoğlu, Bozırat, Erbil, Özyalçiner, Soysal gibi absürt eğilime yakınlaşan bu öykücülerin eserlerindeki kadar absürt eğilimin mantıksız mantık, kara mizah, nihilizm gibi ilkeleri görülmez. Baran sadelik ve gerçekçilik dışına çıkmamış, gerçeküstü yahut alegorik söylemlere çok fazla girmemiştir. Bazı öykülerinde gerçek hayatın içindeki *saçmaları* kaleme alırken gerçekliğin dozunu biraz olsun aşarak absürdün sınırlarına yanaşır. Özlü'nün absürt söylemleri ise öykülerin bütününe yayılmadan kalır, öykülerinde bu absürt yöneme eğildiği yerler anlatıcılarının rüyalarını anlattığı kısımlardır. Özlü, öykü kişilerinin rüyalarında açığa çıkan travmalarını, korkularını dile getirebilmek adına absürt eğilimi bir ifade aracı olarak görmüştür. Selçuk Baran, Selim İleri, Nedim Gürsel, Tezer Özlü gibi isimlerin absürt eğilimle yazdığı öykülerde gerçekçilik yöntemi daha ağır basarken bu isimlerin dışındaki bahsi geçen öykücülerin eserlerinde fantastik ve gerçeküstücülük daha çok öne çıkmaktadır.

Çalışmamızda ele aldığımız 1960-1980 döneminin bazı öykücülerini alegorik anlatıma eğilim gösterirler. Leyla Erbil, Adnan Özyalçın, Mehmet Seyda Füzan, Selim İleri, Nedim Gürsel ve Şükran Kurdakul'un öykülerinde *konak alegorisi* yapılmıştır. Öykülerdeki konaklar bir dönemin sonunu sembolize eden konaklar gibi Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*, Semiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi'nin Konağı* adlı eserlerinde işlenen, yıkılmakta olan ve Osmanlı ile simgeleştirilen asır sonu konaklarına benzer özellikler gösterir. 1960-1980 dönemi yazarlarının öykülerindeki konaklar çoğunlukla Osmanlı'nın yıkılışına yakın ve hâlen bu değerlere tutunmaya çalışan aristokrat/burjuva birey ve ailelerin ayrıca cumhuriyet burjuvazisine mensup birey ev ailelerin yaşadıkları meskenlerdir. Kurmaca eserlerde bu konaklar sadece fiziki olarak yıkılmazlar/terk edilmezler; dönemin sosyokültürel, siyasal, düşünsel, sanatsal birçok dinamiğinin de yıkılmasına/terk edilmesine işaret ederler. 1950'de iktidara gelen DP ile yaratılan yeni orta sınıfa, hâlihazırda var olan cumhuriyet burjuvazisine alternatif yeni bir burjuva anlayışı inşa etmesi üzerine yıkılmaya başlayan cumhuriyet burjuvazisinin değerleri ve bu dönem sonu yaşam tarzı, konak alegorisi olarak dönemin öykücülerinin eserlerinde görülmektedir. Böylelikle Osmanlı'nın üzerine inşa edilen cumhuriyetin paradigma değişim/dönüşümleri bahsi geçen *konak alegorisi* üzerinden bu öykülerde görünür. Öykücüler bu alegori ile öykülerini toplumsal koşullara ve Marksizm'in tarihsel maddeci anlayışına yani bir önceki dönemle içinde bulundukları dönemin tarihsel sürecine bağlar. Bu öykülerin Marksist teorisyenlerin kuramsallaştırdığı, kapitalizmden sosyalizme -eleştirel gerçekçilikten toplumsal gerçekçiliğe- geçiş sürecinin *sınır*ındaki ürünler olduğu ileri sürülebilir.

Tomris Uyar ve Hulki Aktunç; öykülerinde halk anlatıları, meddah geleneği, realist anlatılar, efsane, mit ve masallardan faydalanarak bu türleri modern öyküye tatbik eder, bu geleneksel metinlerin malzemesi ile kapitalist ve emperyalist sömürünün ve modern hayatın alegorisini yapar. Aktunç ve Uyar'ın, Latin Amerika'nın büyülü gerçekçi yazarlarından etkilenmeleri geleneksel metinleri modern öykü ile sentezleme düşüncesini doğurmuş olmalıdır. Bu sentez denemeleri de öykülerde geleneksel anlatıların modern zamanlardaki bir alegorisine evrilmiştir. Kısaca Uyar ve Aktunç'un geleneksel anlatılardan beslenerek yazdığı öyküleri alegorik bir evrene doğru açılır.

Konak alegorisi ve geleneksel anlatıların alegorileri dışında Ağaoğlu, Soysal, İleri, Gürsel, Erbil, Bozırat, Özyalçın, Erbil, Eray Osmanlı'nın son dönemlerinin, Cumhuriyet devrinin, Tek Parti'li yılların, 1950'li yılların, 27 Mayıs ve 12 Mart müdahalelerinin Türkiye'de yarattığı toplumsal bozuklukları, siyasi istikrarsızlıkları, darbeleri, muhtırayı, sıkıyönetimi, hapisleri, işkenceleri, grevleri, boykotları, öğrenci olaylarını, eylemleri, bireylerin içinde bulunduğu ideolojik körlükleri, bireysel ve toplumsal anlayışsızlıkları alegorinin de yardımıyla eleştirir. Yazarlar, öykülerinde yapmak istediği eleştiriyi ve vermek istediği ana fikri bu alegorilerin ardına gizler. Eleştiriyi/eleştirilerini doğrudan yapmak yerine alegori eğiliminin olanaklarından yararlanarak söylemlerini estetize etmeyi, söylemini ve eleştirisini daha cazip bir hüviyete büründürmeyi tercih eder. Böylelikle toplumsal eleştirilerin doğrudanlığı kırılır, asıl söylemek istediklerini daha etkileyici ve estetik bir biçimde ifade ederler.

Toplumu kaosla yöneten baskıcı/otoriter devletin alegorisi dönemin öykülerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Ağaoğlu, Soysal, İleri, Gürsel, Erbil, Bozırat'ın öykülerinde kapitalist devlet ve sermayedar/üst sınıf sömürsünün alegorisi kuş, aslan, köpek, örümcek gibi hayvanlarla dev gibi fantastik öğelerle, vapur, istasyon gibi kişileştirilmiş nesne veya mekânlarla, sis gibi olgularla yapılmaktadır. 27 Mayıs ve 12 Mart'ın ardındaki toplumsal sürecin belirsizliğinin, tedirginliğinin, kaotik ortamın, baskıcı yönetimlerin alegorisinde sis gibi olgular tohum, duvar, ağaç gibi nesneler de kullanılmıştır. Ataerkil zihniyetin taşıyıcısı tüm otoritelerin -baba-devlet-anne-toplum- öykülerde çeşitli unsurlarla alegorileri yapılmıştır.

Özyalçın, Erbil, Soysal, Eray, Bozırat gibi öykücüler eserlerinde alegoriyi varoluşsal bulantıyı dile getirmek için de bir araç olarak kullanır. Bu alegoriler bazen bireysel bir bulantıya bazen toplumsal bir aksaklığa bazen de kadının sorunlarına işaret eder. Özyalçın; Eray ve Gürsel'de ölüm düşüncesinin ve ölüm korkusunun, Gürsel'de özgürlük özleminin, Erbil'de olumlu/ilerici kahramanın da alegorisi yapılmıştır. Alegori, bazen sınıfsal çelişkileri derin olan modern bir toplumun söylemine evrilir. Öykülerdeki alegorilerde modern hayatın ve kapitalizmin dışlıları bireyi hapseder. Bu alegorik göndermelerde yabancılaşma, bulantı, bunalım, iç sıkıntısı, ölüm, korku, kaçış, özgürlük, benlik yitimi gibi varoluşçu içerikler öne çıkar.

Alegori eğilimine genel olarak baktığımız zaman çıkan tablo dönemin öykücülerinin gerçekliğe yaklaşımları ile koşuttur. Kurdakul, Füzüzan, Aktunç, İleri gibi gerçekçilik evreninden neredeyse hiç uzaklaşmadan öykülerini kaleme alan yazarlar *konak alegorisi* ile *geleneksel anlatıların alegorisi* dışında alegoriye eğilim göstermemişlerdir. Bu isimlere dikkat edilecek olursa toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilim çerçevesinde öyküler yazmışlar, 1950 Kuşağı'nın öykü dinamiklerini şiddetle eleştirmişler, öykülerde gerçekçi yöntemi perdeleyecek gerçeküstü, fantastik yöntemleri kullanmaktan kaçınmışlardır. Öykülerinde alegori eğilimine yanaşmamış, yazdıkları dolaylı olarak alegorik söylemlere yaslanmıştır.

Buna karşın Özyalçın, Erbil, Gürsel'in öykülerinde konak alegorisi olmakla beraber bilhassa alegoriyi bilinçli bir şekilde kullandıkları da aşikârdır. 1960-1980 arasında yayımladıkları öykülerinde alegori kullanımı Ağaoğlu, Bozırat, Eray ve Gürsel'de bilinçli bir tercih, estetik bir duyarlılıktır. Erbil, Soysal ve Özyalçın ise 1950 Kuşağı birikimiyle yazdıkları ilk eserlerinde alegori bilinçli bir tercih olmakla birlikte toplumsal eleştirilerini gizlemede geniş olanaklar sağlayabilen alegori eğilimini *somut gerçekçilik* yöntemine geçişte bir basamak olarak kullandıklarını da söyleyebiliriz.

Toplumsal içeriklerin öne çıktığı Erbil'in *Gecede*, Özyalçın'ın *Sur* ve *Yağma*, Soysal'ın *Tante Rosa* adlı kitaplarındaki öykülerde alegori eğilimi kullanımı artarak toplumsal eleştirileri kurmacalarda gizlenmeye çalışılır. Erbil'in *Eski Sevgili*'de, Özyalçın'ın *Yıkım Günleri*'nde Soysal'ın *Barış Adlı Çocuk*'ta ayağı yere sağlam bir gerçekçilikle öyküler yazdığı da aşikârdır. Dolayısıyla bu isimlerde alegorinin, gerçekçilik yöntemi ile toplumsal eleştiri yaptıkları öykülere geçişte bir köprü görevi sağladığını söyleyebiliriz. Bu isimlere Erdal Öz, Bilge Karasu ve Demirtaş Ceyhan gibi isimleri de eklememiz mümkündür. Sonuç olarak 1960-1980 döneminde 1950 Kuşağı'nın mirası ışığında gerçeküstü ve fantastik yöntemlerle alegoriye eğilim gösteren isimler olmakla birlikte alegori eğilimi bazı öykücülerde ayağı yere sağlam bana bir realizm içinde dönemin öykülerinde gözükmektedir.

1960-1980 dönemi öykücülerinden Adnan Özyalçın, Erdal Öz, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Tezer Özlü, Hulki Aktunç minimal öykünün örneklerini vermişlerdir. Minimal öykünün çağrışıma, sezgiye, imaya dayanması, metinde büyük boşluklar

bırakması, anlatmaktan çok göstermesi gibi özellikleri bu yazarların türün/anlatının olanaklarından yararlanmasına neden olmuştur. Örtük bir anlatımı tercih eden bu dönemin yazarları düşüncelerini gizleyerek, kısa ve çarpıcı bir şekilde söyleyebilmek için minimal öyküler yazmışlardır.

Minimal öykü, ele aldığımız bazı öykü yazarları tarafından dönemin sosyokültürel ve siyasi çalkantılarını sümen altından haykırabilmek için ideal bir form olarak kullanılmakla beraber kısa öykülere nazaran minimal öykülerde bu yazarlar varoluşçu temalara daha fazla eğilim gösterir. Bahsi geçen yazarlardan Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal, Tezer Özlü, Erdal Öz gibi isimlerin varoluşçu bir çizgideyken minimal öyküyü toplumsala geçişte bir ara form olarak kullandıkları iddia edilebilir. Tomris Uyar ve Hulki Aktunç gibi isimlerde ise toplumcu bir çizgideyken minimal öykü eğiliminde verdikleri örneklerle bu çizgi bireysele yönelik bir kırılmaya uğrar. Genelleme yapacak olursak varoluşsal sorgulamalarının toplumsal eleştirilerle içselleştiği bu öyküler dönemin çoğu öykücüsünün sonraki öykü kitaplarında istikametini tayin edecek toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimin hazırlayıcıları olduğu söylenebilir. Dönemin öykücülerinin minimal öykülerinde toplumsal içinde kaybolan bireylerin bulantılarını varoluşsal durumlarla vererek katmanlı -toplumsal ve bireysel- bir okumaya açık yapıtlar üretmişlerdir.

KAYNAKÇA

Sözlükler ve Ansiklopediler

- (2010). *Tanzimat'tan Günümüze Edebiyatçılar Ansiklopedisi II*. 3. bs. ed. Murat Yalçın. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2011). *Türkçe Sözlük*, 11. bs. Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları.
- Ali Nazîmâ & Fâik Reşad. (1902, [Hicrî 1319]). *Mükemmel Osmanlı Lugatı*. İstanbul: A. Asaduryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası.
- Ali Seydî Bey. (1914). *Resimli Kâmûs-ı Osmânî Cilt: I-II-III*. İstanbul: Matbaa-i Kütûphâne-i Cihân.
- Ayverdi, İ. (2011a) *Misalli Büyük Türkçe Sözlük Cilt: I*. 4. bs. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2011c). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük Cilt: 3*. 4. bs. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms And Literary Theory*, England: Penguin Books.
- Çankı, M. N. (2021) *Büyük Felsefe Lûgatı*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Devellioğlu, F. (2008). *Osmanlıca Sözlük*. 25. bs. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Drabble, M. (2000). *The Oxford Companion to English Literature*. New York: Oxford University Press.
- Ebûzziyâ Mehmed Tefîk. (1891, [Hicrî 1306-1308]). *Lugat-ı Ebûzziyâ - Resimli Cilt: I*. İstanbul: Matbaa-i Ebûzziyâ.
- Erdem, H. H. (2004). Başkaldırı, *Felsefe Ansiklopedisi 2* içinde. ed. Ahmet Cevizci, İstanbul: Etik Yayınları.
- Eyüpoğlu, Z. (1995). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. 3. bs. İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1982). *Felsefe Sözlüğü*, 6. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Hüseyin Remzî Efendi. (1888, [Hicrî 1305]). *Lugat-ı Remzî Cilt: I*. İstanbul: Matbaa-i Hüseyin Remzî.
- İbrahim Cûdî Efendi. (1913) *Lugat-ı Cûdî*. Trabzon: Mirkoviç Matbaası.
- Kestelli, R. N. (1927) *Yeni Resimli Türkçe Kâmûs*. İstanbul: Ahmed Kâmil Matbaası.
- Kılıçoğlu, S., Araz, N., Devrim, H. (1992). NOU-PER içinde Aristotle Onassis. *Meydan Larousse Büyük Lûgat ve Ansiklopedi*, C. 15 (s. 131).
- Korkmaz, Z. (2009), *Türkiye Türkçesi Grameri*. 3. bs. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mehmed Salâhî Bey. (1895, [Hicrî 1313]). *Kâmûs-ı Osmânî*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Muallim Nâcî. (1894, [Hicrî 1312]). *Lugat-ı Nâcî*, (Matbaanın Kaynaklarda Kaydı Mevcut Değildir).
- Necatigil, B. (1992). *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*. 4. bs. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Necatigil, B. (1995). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. 16. bs. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Püsküllüoğlu, A. (1997) *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Redhouse, J. W. (1869 [Hicrî 1286]). *İlâveli Kitâb-ı Müntahabât-ı Lugât-i Osmâniyye*, İstanbul: Hacı Hüseyin Efendi Matbaası.
- Sarı, M. (1982). *Arapça-Türkçe Lûgat*. İstanbul: İpek Yayınları.
- Şemseddin Sami. (2009). *Kamus-ı Türkî*. 4. bs. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Toven, M. B. (1927). *Yeni Türkçe Lugat*. 2. bs. İstanbul: Evkâf-ı İslâmiye Matbaası.
- Tulum, M. (2011). *Meninski'nin Thesaurus'u ve XVII. Yüzyıl İstanbul Türkçesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İncelenen Öykü Kitapları ve Dergideki Öyküler

- Abasıyanık, S. F. (2016a) *Son Kuşlar*. 11. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (2016b). *Alemdağ'da Var Bir Yılan*. 7. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2014). *Yüksek Gerilim*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2015). *Sessizliği Sesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aktunç, H. (2019). *Toplu Öyküler I (Gidenler Dönmeyenler-Kurtarılmış Haziran-Ten ve Gölge)*. 3. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aral, İ. (2000). *Kıran Resimleri*. 2. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Aral, İ. (2018). *Ağda Zamanı*. 2. bs. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Baran, S. (1974). *Haziran*. 2. bs. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Baran, S. (1977). *Analarnın Hakkı*. İstanbul: Okar Yayınları.
- Bozfirat, A. (1971). *İstasyon*. İstanbul: Bozak Matbaası.
- Bozfirat, A. (1972). *Fırıldak*. İstanbul: Sinan Yayınları.
- Bozfirat, A. (1980). *Sokak Lambaları*. İstanbul: Okar Yayınları.
- Celal, P. (1996). *Jaguar*. 2. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Eray, N. (1976). *Ah Bayım Ah*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Eray, N. (1985). *Geceyi Tanıdım – Erostratus*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erbil, L. (1977). *Eski Sevgili*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Erbil, L. (2017). *Gecede*. 10. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erbil, L. (2019). *Hallaç*. 6. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erkök Yılmaz, Ş. (2004). *Hop Eden Şey*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Füruzan. (2015). *Benim Sinemalarım*. 21. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Füruzan. (2018a). *Parasız Yatılı*. 43. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Füruzan. (2018b). *Kuşatma*. 17. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Füruzan. (2020). *Gül Mevsimidir*. 34. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürsel, N. (1969). Cicipapa. *Yeni Dergi*, Nisan (55), 350-353.
- Gürsel, N. (1969a). Senin Adın Yalnızlık. *Yeni Dergi*, Kasım (62), 405-409.
- Gürsel, N. (1970). Camlar Buğulandı. *Yeni Dergi*, Ağustos (71), 104-108.
- Gürsel, N. (1971). Uykusuzlar. *Yeni Dergi*, Şubat (77), 86-92.
- Gürsel, N. (1986). *Sevgilim İstanbul*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürsel, N. (2013). *Uzun Sürmüş Bir Yaz*. 7. bs. İstanbul: Doğan Kitap.

- İleri, S. (1971). *Pastırma Yazı*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- İleri, S. (1975). *Dostlukların Son Günü*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- İleri, S. (2003). *Cumartesi Yalnızlığı*. 4. bs. İstanbul: Doğan Kitap.
- İleri, S. (2021). *Bir Denizin Eteklerinde*. 2. bs. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Kilimci, A. (1976). *Yapma Çiçek Ustaları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kurdakul, Ş. (2001a). *Tanığın Biri - Beyaz Yakalılar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Kurdakul, Ş. (2001b). *Kurtuluşstan Sonra - Onların Çocukları*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Özakın, A. (1976). *Sessiz Bir Dayanışma*. Ankara: e yayınları.
- Özlü, T. (1997a). *Eski Bahçe - Eski Sevgi*. 4. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özyalçın, A. (1980). *Gözleri Bağlı Adam - Yağma*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Özyalçın, A. (1983). *Panayır - Sur*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Özyalçın, A. (1983). *Yıkım Günleri*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Seyda, M. (1962a). *Zonguldak Hikâyeleri*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Seyda, M. (1962b). *Beyaz Duvar*. İzmir: Kovan Kitabevi Yayınları.
- Seyda, M. (1963). *Başgöz Etme Zamanı*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Seyda, M. (1964). *Oyuncakçı Dükkânı*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Seyda, M. (1968). *Garnizonda Bir Olay*. Ankara: Set Kitabevi Yayınları.
- Seyda, M. (1969). *Anahtarcı Salih*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Seyda, M. (1974). *Kör Şeytan*. İstanbul: Oluş Yayınevi.
- Seyda, M. (1976). *Bana Karşı Ben*. İstanbul: Okar Yayınları.
- Seyda, M. (1982). *Kapatma*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Soysal, S. (2017). *Barış Adlı Çocuk*. 7. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soysal, S. (2021a). *Tutkulu Perçem*. 8. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soysal, S. (2021b). *Tante Rosa*. 24. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uyar, T. (2018). *Dizboyu Papatyalar*. 9. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyar, T. (2020a). *İpek ve Bakır*. 8. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyar, T. (2020b). *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*. 8. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyar, T. (2020c). *Yürekta Bukağı*. 8. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kitaplar

- Abasıyanık, S. F. (1993). *Balıkçının Ölümü - Yaşasın Edebiyat/Bütün Eserleri 9*. 7. bs. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Adak, S. (2020). Yetmişli Yıllarda Kadın Hareketi: Yeni Bir Feminizmin Ayak Sesleri, *Türkiye'nin 1970'li Yılları* içinde, haz. Mete Kaan Kaynar, (609-629). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (2017). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. 16. bs. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akatlı, F. (1982). *Bir Pencereden*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Akatlı, F. (1998). *Öykülerde Dünyalar*. İstanbul: Boyut Kitapları.
- Aktunç, H. (2008). *Yoldaşım 40 Yıl/Edebiyatta 40. Yılında Hulki Aktunç*. İstanbul: Say Yayınları.

- Aktunç, H. (2010). *Bir Kadıköy’oğlu*. 2. bs. İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Altınkaynak, H. (1977). *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*. İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları: 2.
- Andaç, F. (2004a). *Edebiyatımızın Kadınları*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Andaç, F. (2005). *Adalet Ağaoğlu Kitabı*. 2. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Andaç, F. (2019). “Cumhuriyet Dönemi: Öykü (1960-2000). *Türk Edebiyatı Tarihi 4* içinde, 3. bs. ed. Talat Sait Halman, Mustafa İsen, Osman Horata Yakup Çelik vd. (472-491). İzmir: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Andersen, H. C. (1981). *Küçük Deniz Kızı*. (çev. Ayhan Bozırat), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Arslan, A. (2018). *Felsefeye Giriş*, 26. bs. İstanbul: BB101 Yayınları.
- Arslan, N. (2008). *Nazlı Eray*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Atay, O. (2010). *Korkuyu Beklerken*. 30. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, G. (2017). “Türkiye’de Toplumsal Sınıflar: 1923-2010”, *Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* içinde, 4. bs., der. Faruk Alpkaya, Bülent Duru. (323-366). İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Atılğan, G. (2020). “12 Mart: Kapanan ve Açılan Yollar”, *Türkiye’nin 1970’li Yılları* içinde, haz. Mete Kaan Kaynar, (55-86). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan G. (2021). “68’in Kapıları”, *Türkiye’nin 1960’lı Yılları* içinde, haz. Mete Kaan Kaynar. (315-340). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytaç, G. (1995). *Edebiyat Yazıları III*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, G. (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Aytemiz, B. U. (2020). Nezihe Meriç’ten Tezer Özlü’ye: 1960-1980’li Yıllar Edebiyatında Kadın. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 10 - Feminizm* içinde, ed. Feryal Saygılıgil, Nacide Berber, (731-737). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytürk, İ., Bora, T. (2020). Yetmişli Yıllarda Sağ-Sol Kutuplaşmasında Siyasî Düşünceler, içinde *Türkiye’nin 1970’li Yılları*, haz. Mete Kaan Kaynar, (307-328). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bakay, G. (2014) *Simone de Beauvoir Yaşamı, Felsefesi, Eserleri*, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları.
- Bal, M. (2014). “Varoluşçuluk ve Franz Kafka’nın Dönüşüm’ü. *Felsefe ve Edebiyat* içinde, ed. Ali Osman Gündoğan, Mustafa Günay. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Barbur, J. (2019). *Uyumsuza Notlar*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Barrett, W. (2003). *İrrasyonel İnsan Varoluşçuluk Üzerine Bir İnceleme*. (çev. Salih Özer). Ankara: Hece Yayınları.
- Bates, H. E. (2013). *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü Sanatı*. 2. bs. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Batur, E. (2019). *Kara Mizah Antolojisi*. 3. bs. İstanbul: Sel Yayınları.
- Beauvoir, S. (2019). *İkinci Cinsiyet*. (çev. Gülnur Acar Savran). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Beckett, S. (2021). *Godot’yu Beklerken*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Belge, M. (2019). *Sanat ve Edebiyat Yazıları - II*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2021) *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Bezirci, A. (1989). *Sosyalizme Doğru*. İstanbul: Yön Yayınları.
- Binyazar, A. (1985). Tante Rosa İle, *Tante Rosa* içinde. 4. bs. yazar: Sevgi Soysal, (94-100). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Birsel, S. (1993). *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*. 5. bs. İstanbul: Pusula Yayınevi.
- Bloom, H. (2004). *Bloom's Major Short Story Writers - Guy de Maupassant*. United States of America-Philadelphia: Chelsea House Publisher.
- Bollnow, O. F. (2004). *Varoluş Felsefesi*. (çev. M. Beyaztaş), İstanbul: Efkar Yayınları.
- Bozyiğit, A. E. (2002). *Öykülerde Ankara*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bressler, C. E. (2011). *Literary Criticism*. 5. bs. USA: Pearson PLC.
- Bulut, F. (2014). "Düşsel Yolculuğun Yıkıcı Gerçeği Yahut Nazlı Eray'ın 'Yıkıcı' Hikâyesinin Tahlili", içinde *Yaşayan Hikâyeniz*, ed. Necati Tonga, (65-75). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Burger, J. M. (2016) *Kişilik*: (çev. İnan Deniz Erguvan Sarioğlu). 5. bs. İstanbul:Kaknüs Yayınları.
- Büchner, G. (2023). *Danton'un Ölümü*. (çev. Mustafa Tüzel). 3. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Büyükavas-Kuran, Ş. (2021) "Hikâyede Önsemenin Etkisi", *Metin Tahlilinde Yeni Yaklaşımlar I* içinde, ed. Selçuk Çıkla-Şeyma Büyükavas Kuran, (31-42). Ankara: Çolpan Yayınları.
- Camus, A. (2018). *Sisfos Söyleni*. 39. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2021). *Başkaldıran İnsan*. 27. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Can, A. (2015). *Şiir/de/Ritim*. Ankara: Birleşik Yayınları.
- Carroll, L. (2010). *Alice Harikalar Diyarında ve Aynadan İçeri*. (çev. Kıymet Erzincan Kına). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cebeci, O. (2015). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. 3. bs. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cebeci, O. (2017). *Komik Edebi Türler - Parodi, Satir, İroni*. 2. bs. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Coşkun, M. (2020). *Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çakır, S. (2010). Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi, *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* içinde, ed. Birsen Örs, (415-475). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çatalcalı, G. (2011). Sormaca, *Minimal Öykü Nedir?* içinde, haz. A. Galip, (97-102). Ankara: Bencekitap Yayınları.
- Çayırıcıoğlu, D. (2022). *Kadınca Bilmeyişlerin Sonu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çehov, A. P. (2017). *Köpeğiyle Dolaşan Kadın*. 7. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çetin, N. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. 7. bs. Ankara: Öncü Kitap Basımevi.
- Çetişli, İ. (1991). *Memduh Şevket Esendal*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çetişli, İ. (2014). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankaar: Akçağ Yayınları.
- Çubukçu, A. (2018). *Bizim 68*. İstanbul: Kor Kitap Yayınları.
- Çüçen, A. K. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. 3. bs. Bursa: Asa Yayınları.

- Demirkıran, K. (2003). Adalet Ağaoğlu'nun Üç Öyküsünün Yapısökümcülük Bağlamında Çözümlemesi, *Hayata Bakan Edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar* içinde. haz. Nüket Esen, Erol Köroğlu, (118-132). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Dinçer, V. (2020). Yangın Yeri, Katliam: Maraş ve Çorum, *Türkiye'nin 1970'li Yılları* içinde, haz. Mete Kaan Kaynar, (671-687). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Doğan, E. (2003). *Sevgi Soysal Yaşaydı Âşık Olurdum*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Doğan, M. H. (2009). Füzûzan Olayı. *Füzûzan Diye Bir Öykü*, içinde. haz. Faruk Şüyün, (77-81). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dostoyevski, F. M. (2017a). *Yeraltından Notlar*. 19. bs. (çev. Nihal Yalaza Taluy). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Dostoyevski, F. M. (2017b). *Karamazov Kardeşler*. 16. bs. (çev. Nihal Yalaza Taluy). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Dural, B., & Eyidiker, U. (2020). Feminizmin Tarihsel Kökenleri: Liberal Feminizmden Hashtag Feminizmine, *Recent Advances in Social Science, Education and Humanities Research* içinde, ed. Halil Uzun, (19-41). İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Duru, S. (1997). Kız Kardeşim ve Ben. *Tezer Özlü'ye Armağan* içinde, haz. Sezer Duru, (11-20). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eagleton, T. (2019). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. 5. bs. (çev. Utku Özmakas). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ebuzziya Tevfik. (2006). *Yeni Osmanlılar*. haz. Şemsettin Kutlu. İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Eco, U. (2013). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. 7. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2019). *Açık Yapıt*. 4. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Emre, İ. (2006). *Edebiyat ve Psikoloji*, 2. bs. Ankara: Anı Yayınları.
- Engels, F. (1970). *Ütopik Sosyalizm ve Bilimsel Sosyalizm*. (çev. Öner Ünal). Ankara: Sol Yayınları.
- Enginün, İ. (2013) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 13. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erbil, L. (1997). Bir Roman Okurken. *Tezer Özlü'ye Armağan* içinde, haz. Sezer Duru, (30-35). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erbil, L. (2004). Dünyanın Bilmediği Bir 'Kök Yazar': Sait Faik, *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik, Ölümünün 50. Yılında Sait Faik Sempozyumu* içinde, haz. Süha Oğuzertem, (88-89). İstanbul: Alkım Yayınları.
- Erbil, L. (2014). Tezer Özlü'den Leylâ Erbil'e Mektuplar. 5. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erbil, L. (2016). *Zihin Kuşları*. 5. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erden, A. (2002). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. İstanbul: Gendaş Kültür.
- Eröz, M. (1974). *Marxizm, Leninizm ve Tenkidi*. İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- Fischer, E. (2017). *Sanatın Gerekliği*. İstanbul: Sözcükler Yayınevi.
- Forster, E. M. (2014). *Roman Sanatı*. (çev. Ünal Aytur). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- France, A. (1955). M. Guy de Maupassant ve Fransız Hikâyecileri. (çev. Nebil Otman). *Türk Dili*, Şubat (422), 284-290.

- Freud, (1975). *Kitle Psikolojisi*, (çev. K. Şipal), İstanbul: Bozak Yayınları.
- Freud, S. (1996a). *Psikanaliz Üzerine*. (çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Freud, S. (1996b). *Düşlerin Yorumu I. Cilt. 2. bs.* (çev. Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2013). *Çocukta Fobinin Analizi - Küçük Hans Yakası. 2. bs.* İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2014). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (çev. Kâmuran Şipal), 6. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Furrer, P. (2004). *Sevgi Soysal Birysellikten Toplumsallığa*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Füruzan. (2017). *Berlin'in Nar Çiçeği*. 13. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gemili, V. (2022) Toplumcu Gerçekçi anlatıları Tahlil Yöntemi, *Metin Tahlilinde Yeni Yaklaşımlar II* içinde, ed. Selçuk Çıkla-Bekir Şakir Konyalı, (71-118). Ankara: Çolpan Yayınları.
- Gençtan, E. (2014). *Psikanaliz ve Sonrası*. 16. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gorki, M. (1976) *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*. (çev. Seçkin Cılızoğlu). İstanbul: Yeni Dünya Yayınları.
- Gorki, M. (1978) *Edebiyat Yaşamım*. (çev. Şemsa YeğİN). İstanbul: Payel Yayınları.
- Gökner, E. (2008). The Novel in Turkish: Narrative Tradition to Nobel Prize, *Turkey in Modern World 4* içinde, ed. Reşat Kasaba, (472-503). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gümüş, S. (2008). *Öykünün Bahçesi*. 2. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2012). *Öykünün Kedi Gözü*. 2. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2019). *Modernizm ve Postmodernizm*. 4. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Günay Erkol, Ç. (2021). *Yaralı Erkeklikler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gürbilek, N. (2017). Erkek Yazar, Kadın Okur, *Kadınlar Dile Düşünce* içinde, 4. bs. haz. Sibel Irzık, Jale Parla, (275-305). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gürhan, T. (2011). Hızlanan Yaşam, Kısılan Öykü, Yoğunlaşan Anlam. *Minimal Öykü Nedir?* içinde, haz. A. Galip, (90-96). Ankara: Bencekitap Yayınları.
- Gürsel, N. (1997). *Başkaldıran Edebiyat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürsel, N. (2000) *Paris Yazıları I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gürsel, N. (2004). *Sağ Salim Kavuşsak*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2005). *İzler ve Gölgeler*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2011). *Bozkırdaki Yabancı*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Harris, T. A. L. V. *Maupassant in the Half of Mirrors*. USA: Palgrave Macmillan.
- Heidegger, M. (2020). *Varlık ve Zaman*. 4. bs. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Heisenberg, W. (1968). *Çağdaş Fizikte Doğa*. (çev. Vedat Günyol, Orhan Duru). İstanbul: Çan Yayınları.
- Hızlan, D. (1996). *Kitaplar Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hızlan, D. (1997). Tezer Özlü İçin. *Tezer Özlü"ye Armağan* içinde, haz. Sezer Duru, (63-64). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Huberman, L. (1997). *Sosyalizmin Alfabeti*. (çev. Alaattin Bilgi). Ankara: Sol Yayınları.
- Hür, A. (2015a). *İnönü ve Bayar'lı Yıllar (1938-1960)*. İstanbul: Profil Yayınları.
- Hür, A. (2015b). *Darbeleri ve Çatışmalı Yıllar (1961-2000)*, İstanbul: Profil Yayınları.
- İrmak, S. (1984). *Atatürk*. 8. bs. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- İrzık, S., & Parla, J. (2017). Önsöz, *Kadınlar Dile Düşünce* içinde, 6. bs. haz. Sibel İrzık, Jale Parla, (7-12). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İdil, A. M. (1990). *Bir Sevgi'nin Öyküsü*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- İleri, S. (1985). *Hatırlıyorum*. 2. bs. İstanbul: Altın Kitaplar.
- İleri, S. (1996c). "Peride Celal'le Söyleşi", *Peride Celal'e Armağan* içinde. haz. Selim İleri, (41-55). İstanbul: Oğlak Yayınları
- İleri, s. (2002a). *Nâm-ı Diğer Kaptan*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İleri, S. (2002b). *Anılar; Issız ve Yağmurlu*. 2. bs. İstanbul: Doğan Kitap.
- İlhan, A. (1996). *Aydınlar Savaşı*. 3. bs. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- İlhan, A. (2004). *Gerçeklik Savaşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, N. (2020). "Egzistansiyalizm (Varoluşçuluk)", *Batı Edebiyatı Akımları* içinde, 2. bs. ed. Oktay Yivli. (228-259). Ankara: Günce Yayınları.
- Jankélévitch, V. (2020). *İroni*. (çev. Yunus Çetin), İstanbul: Metis Yayınları.
- Jdanov, A. (1977). *Edebiyat, Müzik, Felsefe Üzerine*. (çev. Fatmagül Berktaş). İstanbul: Bora Yayınları.
- Kabacalı, A. (2010). *Adalet Ağaoğlu: "An"ların Uzun Soluklu Yazarı*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kabaklı, A. (2016). *Edebiyat Akımları*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kabaklı, A. (2019). *Edebiyat Türleri*. İstanbul: Türk Eğitim Vakfı Yayınları.
- Kacıroğlu, M. (2011). *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu Gerçekçi Yönelişler*. İstanbul: Asistan Yayınları.
- Kafka, F. (2013). *Günlükler*. (çev. Kamuran Şipal). 4. bs. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kafka, F. (2017). *Şato*. (çev. Regaip Minareci), 6. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kafka, F. (2018a). *Dava*. (çev. Ahmet Cemal). 33. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Kafka, F. (2018b). *Dönüşüm*. (çev. Ahmet Cemal), 59. bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Kagan, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (çev. Aziz Çalışlar). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kahraman, Â. (2005). *Modern Türk Hikâyesi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Kalof, L. (2007). *Looking at animals in Human History*. London: Reaktion Books.K
- Kantarcioglu, S. (1993). *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Matbaası.
- Kaplan, M. (2019). *Hikâye Tahlilleri*. 25. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaören, S. (1996). "Peride Celal'i Tanımak", *Peride Celal'e Armağan* içinde. haz. Selim İleri, (77-80). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Karpat, K. (2015). *Türk Siyasi Tarihi*. 6. bs. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2021). *Vuruş, Tutkulu Peçem* içinde. 8. bs. Yazar: Sevgi Soysal. (11-14). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kefeli, E. (2017). *Batı Edebiyatında Akımlar*. 3. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kılınç, E. (2012) *68 Kuşağı Hakkında - İhtilal, İhtiras ve İdeal*. 2. bs. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kıraç, R. (2008). *Yoldaşım 40 Yıl - Edebiyatta 40. Yılında Hulki Aktunç*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kızıltan, G. S. (1986). *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kierkegaard, S. *İroni Kavramı*. (çev. Sıla Okur), 3. bs. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kilimci, A. (2007). *Ah Benim Akortsuz Kalbim*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kilimci, A. (2011). Türkiye Seninle Gurur Duyuyor. *Kızlar ve Babaları* içinde. haz. Gökhan Yavuz Demir, Alper Kanca, (297-307). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Korkmaz, R. (2017). *Küçürek Öykü*. 2. bs. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kramer, S. N. (2000). *Sümerlerin Kurnaz Tanrısı Enki*. (çev. Hamide Koyukan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kudret, C. (2009). *Türk Edebiyatında Öykü ve Roman II*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Kundera, M. (2014). *Roman Sanatı*. 5. bs. (çev. Aysel Bora). İstanbul: Can Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (1998). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 2*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2001). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 4*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2017). *Öykü Menzilleri I*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2017). *Öykü Menzilleri II*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Lenin, V. I. (1976). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*. (çev. Seçkin Cılızoğlu). İstanbul: Yeni Dünya Yayınları.
- Loehlin, J. N. (2010). *The Cambridge Intiroduction to Chekov*. New York: Cambridge University Press.
- Löwy, M. (2018a). *Demir Kafes - Max Weber ve Weberci Marksizm*. (çev. Nihan Çetinkaya), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Löwy, M. (2018b). *Kafka: Boyun Eğmeyen Hayalperest*. (çev. Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukacs, G. (1979). *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*. 3. bs. İstanbul: Payel Yayınları.
- Lunaçarski, A. (1976). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*. (çev. Seçkin Cılızoğlu). İstanbul: Yeni Dünya Yayınları.
- Lunaçarski, A. (1988). *Sosyalizm ve Edebiyat*. (çev. Asım Bezirci). İstanbul: Evrensel Basım Yayınları.
- Marks, K, Engels, F. (2001). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. (çev. Murat Belge). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Maupassant, G. (1994). *Seçme Hikâyeler*. (çev. Enver Behiç Koryak). İstanbul: MEB Yayınları.
- Maupassant, G. (1999). *Pierre ve Jean*. (çev. Bedia Kösemihal). İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayınları.
- Maupassant, G. (2001). *Tombalak*. (çev. Nermin Sankur) İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayınları.
- Maynial, E. (1958). *Maupassant'ın Hayatı ve Eserleri*. (çev Afif Obay). Ankara: Maarif Basımevi.

- Moran, B. (2009). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. 19. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. 25. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mounier, E. (2019). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (çev. Serdar Rifat Kırkıoğlu). Ankara: Fol Yayınları.
- Namdar, O. (2011). Öyşi: Öykü mü, Şiir mi. *Minimal Öykü Nedir?* içinde, haz. A. Galip, (117-118). Ankara: Bencekitap Yayınları.
- Nietzsche, F. (2003). *Şen Bilim*. (çev. Levent Özşar), Bursa: Asa Kitabevi
- Odabaşı, L. (2021). “Fikir Kulüplerinden Devrimci Gençliğe”, *Türkiye’nin 1960’lı Yılları* içinde, 2. bs. haz. Mete Kaan Kaynar, (341-358). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: B/F/S Yayınları.
- Oktay, A. (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Önertoy, O. (1984). *Türk Romanı ve Öyküsü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özata/Dirlikyapan, J. (2013). *Kabuğunu Kıran Hikâye*. 2. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Özbek, Y. (2007). *Edebiyat ve Psikanaliz*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Özer, K. (1979). *Sanatçılarla Konuşmalar*. İstanbul: Çağdaş Yayınları
- Özgüden, M. (2017). Türkiye’de Seçkinler. *Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim*, içinde. 4. bs. der. Faruk Alpkaya, Bülent Duru. (367-406). İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Özlü, T. (1997b). Marburg Edebiyat Ödülü Üzerine. *Tezer Özlü’ye Armağan* içinde, haz. Sezer Duru, (147-152). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özlü, T. (2014). *Kalanlar*. 13. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özlü, T., & Edgü, F. (2014). *Her Şeyin Sonundayım*. 5. bs. haz. Burak Fidan. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Özsaray, Y. E. (2019). *Hikâyeden Öyküye Toplumsal Değişim*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Öztürk, M.O. (2008). *Psikanaliz ve Psikoterapi*. 4. bs. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri.
- Öztürk, V. (2015). *Tutkulu Perçem’in Huzursuz Mikro Anlatıları, İsyankâr Neşe* içinde, haz. Şeval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, (51-64). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pala, M. (1993). *Yanıtlarıyla Söyleşiler*. Ankara: Yaba Yayınları.
- Parla, J. (2017a). Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi, *Kadınlar Dile Düşünce* içinde, 6. bs. haz. Sibel Irzık, Jale Parla, (15-34). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2017b). Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı, *Kadınlar Dile Düşünce* içinde, 4. bs. haz. Sibel Irzık, Jale Parla, (179-200). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Politzer, G. (1966). *Sosyalist Felsefenin Temel İlkeleri*. (çev. Cem Gün). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Pospelov, G. (2005). *Edebiyat Bilimi*. (çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Recaizâde Mahmud Ekrem (2012). *Araba Sevdası*. Haz. Kemal Bek. İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları.
- Safa, P. (1966) *Sosyalizm*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

- Sağlık, Ş. (2014). *Hikâye/Anlatı/Yorum*. İstanbul: Hece Yayınları.
- Sartre, J. P. (1965). *Gizli Oturum*. (çev. Bertan Onaran), İstanbul: de Yayınevi.
- Sartre, J. P. (2018a). *Varoluşçuluk*. 28. bs. (çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2018b). *Bulantı*. 37. bs. (çev. Selâhattin Hilâv). İstanbul: Can Yayınları
- Sartre, J. P. (2021). *Varlık ve Hiçlik*. (çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Esen). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sayan Özer, S. (2018). *Çağdaş Kısa Öykü Sanatı ve Politikaları*, Ankara: İmge Yayınları.
- Sazyek, H. (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sazyek, H. (2019). “Cumhuriyet Dönemi: Şiir (1920-1950)”, *Türk Edebiyatı Tarihi 4* içinde, 3. bs. ed. Talât Sait Halman, Mustafa İsen, Osman Horata. (83-108). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,
- Şengül, H. T. (2017) Türkiye’nin Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi, *Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim*, içinde. 4. bs. der. Faruk Alpkaya, Bülent Duru. (407-456). İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Seval, H. (2017). *Nedim Gürsel’i Okumak*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Seyda, M. (1996) Sait Faik, *Sait Faik Abasıyanık 90Yaşında’nın* içinde, der. Perihan Ergun, haz. Ayla Kutlu (244-245). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Solak, Ö. (2014). *Selçuk Baran Öykücülüğü*. İstanbul: Kesit Yayınları
- Solak, Ö. (2020). *Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü*. İstanbul: Paradigma Akademi.
- Soysal, F. (2021). “Tante Rosa’dan Sevgi Soysal’a Yolculuk” *Tante Rosa* içinde. 24. bs. yazar Sevgi Soysal. (11-14). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Suçkov, B. (1976) *Gerçekliğin Tarihi*, (çev. Aziz Çalışlar), İstanbul: Bilim Yayınları.
- Şahin, Y., & Sarıtaş, E., (2021). Altmışlı Yıllarda Kadın Hareketi: Süreklilikler, Kopuşlar ve Çeşitlenme, *Türkiye’nin 1960’lı Yılları* içinde, 2. bs. haz. Mete Kaan Kaynar, (727-758). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şarman, K. (2019). *Türk Promethe’ler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Şen Sönmez, Ü. (2020). Bir Leylâ Erbil Portresi ya da Hiçbir Kavme Dâhil Olmayan Bir Öteki. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 10 - Feminizm* içinde, ed. Feryal Saygılıgil, Nacide Berber, (738-752). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şerif, M., & Şerif, C. (1996). *Sosyal Psikolojiye Giriş*, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Şüyün, F. (2009). *Fürüzan Diye Bir Öykü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Troyat, H. (2004). *Fransız Edebiyatının Özgür Tayı Guy de Maupassant*. (çev. Ahmet Çetin Ertürk). Ankara: Hece Yayınları.
- Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı*. 9. bs. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tosun, N. (2013). *Öykümüzün Kırk Kapısı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, N. (2014). *Modern Öykü Kuramı*, 2. bs. İstanbul: Hece Yayınları.
- Tuğluk, A. (2019). *İroni ve Roman*. (ed. Kemal Timur), İstanbul: Efe Akademi Yayınları.
- Tunalı, İ. (1993). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Tümer, C. Ş. (2008). *Mehmet Seyda (Çeliker) - Hayat Eser*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Tümer, C. Ş. (2016). *Adnan Özyalçın ve Öykücülüğü*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Uğurlu, S. B., Balık, M. (2009). Nazlı Eray'ın Öyküsünde Kentli Kadın Kimliği. *Yazın Değişim Araştırmaları içinde*, ed. Neslihan Kansu-Yetkiner, Derya Duman, (442-459), İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları.
- Uturgauri, S. (1989). *Türk Edebiyatı Üzerine*. (çev. Serdar Arıkan). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Uyar, T. (2016a). *Bütün Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyar, T. (2016b). *Kitapla Direniş*. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Verneaux, R. (1994). *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*. (çev. Murtaza Korlaelçi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Yüksel, A. (1992). *Samuel Beckett Tiyatrosu*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Wartenberg, T. E. (2018). *Varoluşçuluk*, (Çev. Nurdan Soysal). İstanbul: Say Yayınları.
- Wellek, R., & Warren, A. (2013). *Edebiyat Teorisi*. 2. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Whitman, J. (1987) *Allegory*. Cambridge: MA. Harvard University Press.
- Woolf, V. (1976). *Mrs. Dalloway*. (çev. Tomris Uyar). İstanbul: Yeni Ankara Yayınevi.
- Woolf, V. (2004). *Mrs. Dalloway*. (çev. Tomris Uyar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Woolf, V. (2021). *Kendine Ait Bir Oda*. 22. bs. (çev. Suğra Öncü). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yağcı, Ö. (1994). *Şükran Kurdakul - Yaşamı ve Yapıtları*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Yakupoğlu, M. M. (2001). *Varoluş, Ahlak ve Ölüm*, Ankara: Mor Yayınları..
- Yüce, S. (2016). *Sevgi Soysal*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Zafer, Z. (2002). *Anton Çehov'un Öykü Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Zorkul, T. (2015). *Öykücülüğümüzün Unutulan Yüzü Ayhan Bozfirat'ın Öyküleri*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Dergi ve Gazete Yazıları

- (Söyleşiyi yapan belirtilmemiş) (1978). Sait Faik Hikâye Armağanını Baran ve Özyaşçıber, Yeditepe Şiir Ödülünü Hilmi Yavuz Kazandılar. *Milliyet Sanat*, Mayıs (278), 3-6.
- (Söyleşiyi yapan belirtilmemiş) (1998). Nedim Gürsel ile Düünden Bugüne. *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran (16), 49-55.
- Abadan, N. (1959) Siyasi Partilerde Oligarşik Temayüller. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 14 (2), Şubat, 110-117.
- Açıl, B. (2014). Bir Tür mü Tarz mı? Klasik Türk Edebiyatında Alegori. *Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 19 (37), 145-167.
- Akatlı, F. (1978). Öykünün Hakkı Öyküyle. *Oluşum*, Şubat 4 (46), 21-24.
- Güven Akdoğan, Ö. (2018). Babalar ve Oğullar: Ahlat Ağacı Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Güz (47), 368-385.
- Aktunç, H. (1971a). Halk Hikâyesi Üzerine, *Yeni Dergi*, Ocak (76), 40-44.
- Aktunç, H. (1971b). Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları. *Türkiye Defteri*, Nisan (1), 2- 10.
- Aktunç, H. (1973d). Güçlenen... Süren... *Türkiye Defteri*, Aralık (2), 3-4.

- Aktunç, H. (1973e). Marksizm, İdeoloji, Gerikalmış İlericilik ve Bugünün Edebiyatı Üzerine. *Türkiye Defteri* Aralık (2), 26-37.
- Aktunç, H., Altuğ, T., Çelik, N. (1974a). 1973'le Hesaplaşma, *Türkiye Defteri*, Şubat (4), 3-4.
- Aktunç, H. (1974b). Milli Kurtuluş Tarihi'ne Sorular ve Yakın Tarihe Bakışta Yorum Açısı. *Türkiye Defteri*, Mart (5), 13-22.
- Aktunç, H. (1975). Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi, *Yeni Ufuklar*, Eylül (264), 49-54.
- Aktunç, H. (1991). Masal Usta'dan Öğrendiklerim. *Varlık*, Şubat (1001), 25-26.
- Aktunç, H. (1992). Borges'in "Düşsel Varlıklar Kitabı"na Birinci Zeyl, *Varlık*, Eylül (1020), 7-10.
- Aktunç, H. (1996). Öykülerin Bir Öyküsü. *Adam Öykü*, Mart-Nisan (3), 125-128.
- Algan, E. (1991). İlk Kez Radyo Öyküleri Yazdım. *Varlık*, Ağustos (1007), 36-37
- Allen, R. (2007). Kısa Kısa Öykülerle Daha Uzun Öykülerin Mukayesesi. *Hece Öykü*, Nisan/Mayıs (20), 104-113.
- Alpay, İ. (2016). Anton Çehov'un Kısa Öykücülüğü. *International Journal of Social Sciences and Education Research*. 2 (1), 153-161.
- Andaç, F. Gümü, S. (1996). Parasız Yatılı'nın 25. Yılında, *Adam Öykü*, Mart-Nisan (3) 33-42.
- Andaç, F. (1996a). Dönence/ Öykü Ayrıntıdadır. *Adam Öykü*, Mart-Nisan (3), 124-125.
- Andaç, F. (1996b). Tomris Uyar ile Dünden Bugüne. *Adam Öykü*, Kasım-Aralık (7), 31-37.
- Andaç, F. (1996c). Mizah Yazarlığından Gülmece Öykücülüğüne. *Adam Öykü*, Temmuz-Ağustos (s), 137-144.
- Andaç, F. (1996d). Ak Kız'dan Mektup'a Peride Celal, *Hürriyet Gösteri*, Haziran (192), 17.
- Andaç, F. (1997a). Hulki Aktunç ile Dünden Bugüne. *Adam Öykü*, Ocak-Şubat (8), 37-49.
- Andaç, F. (1997b). Selim İleri ile Dünden Bugüne. *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran (10), 51-61.
- Andaç, F. (1997c). Ferit Edgü ile Dünden Bugüne. *Adam Öykü*, Kasım-Aralık (9), 17-28.
- Andaç, F. (1997d). Öykünün Anlamsal Boyutları. *Adam Öykü*, Ocak-Şubat (8), 141-142.
- Andaç, F. (2002). İnci Aral ile Dünden Bugüne. *Adam Öykü*, Mart-Nisan (39), 53-70.
- Andaç, F. (2003a). Bizi Buluşturan Edebiyat. *Adam Öykü*, Mart-Nisan (45), 13-26.
- Andaç, F. (2003b). Adnan Özyalçiner ile Dünden Bugüne. *Adam Öykü*, Ocak-Şubat (44), 29-39.
- Andaç, F. (2004b). Soruşturma. *Adam Öykü*, Temmuz-Ağustos (53), 24-62.
- Andaç, F., & Gümü, S. (1996). Füzûzan ile Dünden Bugüne. *Adam Öykü*, Mart-Nisan (3), 33-42.
- Amıl, S. (1976). Nazlı Eray. *Varlık*, Haziran (825), 15.
- Ankay, N. (2009). Tezer Özlü'nün Eserlerinde Otobiyografik Anlatım. *Turkish Studies*, Sonbahar 4 (8), 469-492.

- Aral, İ. (1997). Bir Öykü Nasıl Başlar. *Adam Öykü*, Mart-Nisan (9), 146-150.
- Arca, N. (1988). Türkiye Gerçeğine Fantastik Yaklaşım. *Milliyet Sanat*, 1 Nisan, 20-21.
- Arisoy, M. S. (1952). Memduh Şevket Esendal'la Bir Konuşma. *Varlık*, (383), 5-15.
- Aslan, C. (2016). Cumhuriyetin Erken Döneminde Yurt Dışına Eğitim Bilimleri Alanından Öğrenci Gönderilmesi (1923- 1940). *Turkish Studies*, Kış 3 (11), 201-220. 10.7827/TurkishStudies.
- Atabay M. (2011). Yeryüzünde Bir Yolcu Nedim Gürsel'in Kitabı Üzerine. *Frankofoni*, (23), 85.
- Atasü, E. (2006) Nedim Gürsel: Türkçenin Tarihe ve Coğrafyaya Yolculuğu, *Hürriyet Gösteri Sanat*, , Ocak (277), 23.
- Ateş, K. (1978). Selçuk Baran Diyor ki, *Varlık*, Ağustos (851), 14.
- Ateş, K. (1981). Ayhan Bozırat ile Sokak Lâmbaları Üstüne. *Varlık*, Mart (882), 15-16.
- Ateş, K. (1982). Mehmet Seyda ile Söyleşi. *Varlık*, Ekim (901), 19-20.
- Atlı, F. (2012). Edebi Metnin ve Yaratıcılığın Kaynağına Ulaşan Yol: Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi. *Turkish Studies*, Yaz, 7 (3), 257-273.
- Aydın, A. (2002). Yaşama Bakışta Guy de Maupassant'ın Yakup Kadri Karaosmanoğlu Üzerindeki Etkileri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (12), 105-113.
- Aydın, M. (1973). Küçük Memurun Yaşantısı. *Yansıma*, Eylül (5), 179-180.
- Ayhan, Ö. (2020). Tezer Özlü'nün "Café Boulevard": Şehir Tarihine Bir Katkı. *Türk Dili*, Ocak, 69 (817), 46-50.
- Bacaklı, Y. (2017). Abay Kunanbayev'in "Nasihatler" Adlı Eserinde Toplumsal Eleştiri Aracı Olarak İroni. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6 (2), 1137-1149.
- Bakar, B. (2013). İstanbul'da Ekmek Karnesi Uygulaması, Karne ve Ekmek Suistimalleri (1942-1946). *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 12 (24), 17-35.
- Balel, M. (1973). Fırıldak. *Yeni Dergi*, Aralık (111), 62-64.
- Bankoglu Ekşigil, H. (1991). Peride Celal'le Söyleşi, *Vizyon*, Şubat (19), 12.
- Baran, S. (1978) Türk Öykücülüğünde Kaynaklandığım Yazar, Ancak Sait Faik Olabilir, *Milliyet Sanat*, Mayıs (277), 4.
- Barbarosoğlu, N. (2004), "Geçmişin Geçip Gidemediğinin Romanı, Yarın Yapayalnız", *Hürriyet Gösteri*, Haziran (259), 5-11.
- Barbarosoğlu, N. (1997). İnci Aral ile Düünden Bugüne. *Adam Öykü*, Temmuz-Ağustos (11), 34-42.
- Barbarosoğlu, N. (1998a). Adalet Ağaoğlu ile Düünden Bugüne. *Adam Öykü*, Mart-Nisan (145), 12-24.
- Barbarosoğlu, N. (1998b). Hulki Aktunç ile Konuşma. *Adam Öykü*, Kasım-Aralık (19), 125-128.
- Baxter, C. (1997). Anlık Krumaca, *Adam Öykü*, Eylül/Ekim (12), 85-90.
- Bezirci, A. (1975). Beyaz Yakalılar ve Şükran Kurdakul. *Yeni Ufuklar*, Ekim (265), 44-51.
- Bilginer, T. (1989). 31 Ağustos). Peride Celal'le Söyleşi, *Hürriyet Kelebek*, 43-47.
- Cebeci, O. (2008). Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri. *Cogito*, Kış (57), 87-104.

- Coşkun, B. (2013). Adalet Ağaoğlu'nun Hikâyelerinde Bir Eleştiri Vasıtası Olarak İroni, *TAED*, Mayıs (49), 145-170
- Çankaya, E. (1973). Sanatta Devrimci Tavrı ve "Memur Hikâyeleri". *Yansıma*, Mayıs (17), 325-328.
- Çelik, B. (2000). Ayhan Bozafat'ın Hikâyeleri. *Virgöl*, Ocak (26), 13-15.
- Çelik, B. (2005). 1970'ler: Kaçınılamayan Toplumsal Gerçeklik. *Hece Öykü*, Şubat-Mart (7), 42-45.
- Çelik, N. (1969). Başkaldıran Hikâye. *Yeni Dergi*, Kasım (62), 439-442.
- Çelik, S. (2020). Psikanalitik Bir Yaklaşımla Kırmızı Saçlı Kadın. *Balkan*, Haziran, 2 (1), 113-139.
- Çopur, Y. (2021). Hulki Aktunç'un Öykülerinde Renklerin Kullanımı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, Nisan 5 (1), 195-206.
- Dinç, A. A., & Coşkun, S. (2013). Adalet Ağaoğlu'nun Hikâyelerinde Kentleşme, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (18), 135-155.
- Dinçkan Sönmez, Y. (2001). Feminist Biçembilimsel Yaklaşımla İnci Aral'ın Ağda Zamanı Başlıklı Öyküsünün İncelenmesi. *Dil Dergisi*, Temmuz (105), 36-49.
- Dizdaroğlu, H. (1980). Ayhan Bozafat'ın Sokak Lambaları. *Varlık*, Ekim (877), 11-12.
- Doğan, M. H. (1991).Toplumcu Gerçekçilik Nazım Hikmet ve 1940 Kuşağı. *Adam Sanat Dergisi*. Ocak (62), 54-74.
- Duru, O. (1997). Öykünün Biçimleri. *Adam Öykü*, Eylül/Ekim (12), 36-37.
- Durukan, D. (2006). Evler Birer Küçük Cezaevidir. *Cumhuriyet Kitap*, Şubat (833), 4-5.
- Edgü, F. (1997). Çok Kısa Öyküler... Öykücükler. *Adam Öykü*, Eylül/Ekim (12), 38-39.
- Ekinci, İ. (2000). Poetmkin Zırhlısı İsyanı ve Boğazlar Meselesi. *Toplumsal Tarih*, Nisan (76), 40-49.
- Elmas, N. (2010a). Adalet Ağaoğlu'nun Hikâye Dilinde Ritim. *Karadeniz Araştırmaları*, Güz (27), 181-190.
- Elmas, N. (2010b). Memduh Şevket Esendal'ın Hikâyelerindeki Tasvirlerde Anlatıcıların Durumu ve Konumu. *Turkish Studies*, Sonbahar, 5 (4), 1049-1062.
- Erbil, L. (1960). Leylâ Erbil ile Baş Başa, *Maya Sanat Dergisi*, Mayıs (5), 17-18.
- Erbil, L. (1972). İncelemenin Koşulları. *Yeni Dergi*, Şubat (89), 76-80.
- Erbil, L. (1982). Yazarlığın Kaynağı Ruhsal Sakatlıksa, Kitap Yazmak Tedavidir, *Kadınca Dergisi*, Ekim (47), 32-34.
- Ertekin, A. (2013). "Ölü" Adlı Fantastik Öykünün Çözümlemesi, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Mart (17), 127-136.
- Füruzan. (1975). Öykü Nedir? Öykü Anlayışınızı Anlatır mısınız? *Türk Dili - Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Temmuz (286), 133-134.
- Gemili, V. (2010). Unutulmamış "Unutulan"lar. *Güncel Sanat*, Ocak (9), 28-29.
- Gemili, V. (2011). Trajedi Ardında Beyaz Mantolu Adam. *Güncel Sanat*, Ocak (14).
- Gemili, V. (2018). Sait Faik'in Yalnızlığı ve "Küçük İnsanlar"ı. *Turkish Studies*, 13 (12), 177-214.
- Gül, F. (2014). Varoluşçu Felsefenin Türk Düşünce Hayatındaki Yansımaları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (18), 27-32.

- Güler, M. (1984) Kıran Resimleri. *Yazko Edebiyat*, Mayıs-Haziran (43-44), 133-136.
- Gülgün, S. (1995). İnci Aral ile Söyleşi/Yeni Yalan Zamanlar. *Negatif*, Şubat, 73-75.
- Günday, R. (2007). Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni. *İlmi Araştırmalar*, 79-102.
- Gündoğan, A. O. (1997). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. İstanbul: Birey Yayınları.
- Gürpınar, A. B. (2016), “Tutkulu Perçem” ve “Tante Rosa” İle Toplum Söylencesinin Feshi”, *Varlık*, Temmuz (1306), 22-27.
- Gürsel, N. (1969b). Gecede. *Yeni Dergi*, Haziran (57), 405-409.
- Harmancı, A. (2009) Selim İleri'nin Edebi Kişiliğini Şekillendiren Unsurlar ve Bunların Öykülerine Yansımaları. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (22), 1-22.
- Hızlan, D. (1980). Selim İleri İle Bir Konuşma, *Türk Dili*, Kasım XLI (347), 534-536.
- Hızlan, D. (1989). Peride Celal'le Söyleşi, *Hürriyet*, 14 Haziran 1989.
- İdil, A. M. (1977) Nazlı Eray'da Öyküleme. *Türk Dili*, Aralık, XXXVI (315), 589-591.
- İleri, S. (1975a). Öykü Nedir. *Türk Dili - Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Temmuz (286), 136.
- İleri, S. (1975b). Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri. *Türk Dili - Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Temmuz (286), 2-29.
- İleri, S. (1979). Niçin Küçük Kentsoyluyu Yazıyorum... *Türk Dili*, Temmuz (334), 26-30.
- İleri, S. (1982). Aşk ve Sevda Romanları. *Hürriyet Gösteri*, Haziran (19), 63-64.
- İleri, S. (1996a). Bazı Etkilenmeler Üzerine. *Adam Öykü*, Temmuz-Ağustos (5), 77-82.
- İleri, S. (1996b). Yalnızlığı Yazdım Mı? *Adam Öykü*, Kasım-Aralık (7), 148-150.
- İleri, S. (1999, 12 Ekim) Ayhan Bozırat, Cemil Kavukçu. *Cumhuriyet*, 14.
- İleri, S. (2004). Leyla Erbil'le Söyleşi, *Adam Sanat*, Haziran (221), 10-21.
- İlhan, A. (1976). Sevgi'nin Toplumcu Yazarlığı Çağdaş Bir Yazarlıktır. *Cumhuriyet*, 8.
- İlksavaş, Y. (1983). Öykü Yazarlarımız Büyük Gerilim İçinde. *Hürriyet Gösteri*, Mart (28), 13-14.
- İnci, H. (2012). Tomris Uyar'ın 'Yenilik Hikâyesi. *Notos*, Nisan-Mayıs (33), 30-34.
- İzmirli, M. (1965) Mehmet Seyda İle. *Varlık*, Şubat (639), 13.
- Kakıncı, T. D. (1983). Esendal: Bir Çağ Tanığı Hikâyelerle. *Çağdaş Eleştiri*, Eylül (9), 49-57.
- Kale, Ö. (2015). Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniğine Başvurulma Sebepleri Üzerine Bazı Dikkatler. *NWSA-Humanities*, Nisan (10), 88-93.
- Kanık, O. V. (2012). *Bütün Şiirleri*. 31. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karasubaşı, İ. (2012). Primo Levi ve İroni. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (3), 157-163.
- Kaş, A. (1979). Maupassant'da Öykü Tekniği” *FDE*, , Bahar (3), 119-135.
- Kemal, M. (1975).Unutturilmaya Çalışılan 1940 Kuşağı. *Yeni Ufuklar Dergisi*. Mayıs (260), 34-37.

- Kızılcım, Y. (2008). Guy de Maupassant ve Ömer Seyfettin’de Öyküleme Teknikleri, *KKEFD*, (18), 218-232.
- Kocaman, Ş. (2007). Beklenen ve Uğurlanan Godot’lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması: Samuel Beckett godot’yu Beklerken Ferhan Şensoy Güle Güle Godot. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16 (1), 429-444.
- Korkmaz, R. (2003). Küçürek Öykü /Short Short Story) Türü ve Örnek Bir Öykü Çözümlemesi Feri Edgü’nün Öç’ü, *Adam Öykü*, Kasım/Aralık (49), 25-30.
- Koyuncu, G., & Asutay, H., (2018). Bekir Yıldız’ın Gözünden Türkler Almanya’da. *Akademik Bakış Dergisi*, Ekim-Kasım (69), 1-11.
- Kökden, U. (1997). Kısa Kurmaca. *Adam Öykü*, Eylül/Ekim (12), 16-19.
- Kurtuluş, M. (2012). Nazlı Eray’ın Öykülerinde Fantastik Anlatının “Dişil Yazı”ya Dönüşümü. *Prof. Dr. Mine Mengi adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri (20-22 Ekim 2011)*, Adana, 345-357.
- Kuzbel, F. (1973). İnce Yumuşak Memur Hikâyeleri. *Günümüzde Kitaplar*, Eylül (5), 46-47.
- Meriç, C. (1979). Yeni Bir Satyricon., *Hisar*, Temmuz (261), 9.
- Mert, N. (1983). Nazlı Eray ve Düşlemi. *Varlık*, Temmuz (910), 27-28.
- Mert, N. (1987). *Sevgilim İstanbul*. Nedim Gürsel. *Milliyet Sanat*, Mart (163), 38-40.
- Moorthy, M. V. R. (2015). Maupassant and Chekov: The Evolution of The Modern Short Story. *The International Research Specialist*, April/June, 6 (2), 223-230.
- Mumcu, C. (2000). Yaratıcılık, Varoluş ve Leylâ Erbil. *Kitap-lık*, Eylül-Ekim (43), 114-118.
- Mutluay, R. (1971). 1971’de Roman ve Hikâyemiz, *Varlık Yıllığı 1972*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 41.
- Nemirovsky, I. (1955). Çehov ve Maupassant, *Varlık*, Eylül (422), 13-14.
- Oktay, A. (2000). Aşk Evliliği ve Sadakat Söyleminin Erken Tarihli Bir Yapıbozumu. *Kitap-lık*, Eylül-Ekim (43), 110-113.
- Onaran, M. Ş. (1975). Dokuz Öykücü: Esendal, *Türk Dili*, Temmuz (286), 34-44.
- Onur, N. (1970). Peride Celal’le Söyleşi, *Yeni Gazete*, 1 Aralık 1970.
- Öndersever, C. (1990). Hikâyede “Bir Yer Göstericinin Hayatı”. *Argos*, Nisan (20), 160-162.
- Öner, H. (2016). Nazlı Eray Öykücülüğünde Rüya. *IntJCSS*, Eylül, 2 (2), 129-139.
- Özçelik, O. F. (1951). M.Ş.E. ile İki Saat. *Hisar*, Kasım (19), 10-11, devamı 16-17..
- Özdamar, S. (1987). Tomris Uyar: Gülüver’in Dostluğu, *Kadın Dergisi*, 28-31
- Özdenören, R. (2007). [Makale Adı Yok]. *Hece Öykü*, Nisan/Mayıs (20), 114-115.
- Özen, Ö. (2020). Psikanaliz ve Edebiyat: İki Terapötik Yoldaş. *UKSAD*, Haziran (1), 9-16.
- Özer, S. (1994). Aydın Olabilmenin Bedeli: Maupassant Öyküsünde Yalnızlık, Korkular ve Delilik Temaları, *Frankfoni*, (6), 119-129.
- Özgüven, F. (1982). Selim İleri: Bir Denizin Eteklerinde, *Çağdaş Eleştiri*, Haziran (4), 49.
- Özkan, K. (2002). Tomris Uyar ile Söyleşi. *Virgöl*, Nisan (50), 8-15.

- Özkırımlı, A. (1984). Şükran Kurdakul ile 1940 Şairleri ve Yeni Çalışmalar Üzerine. *Günümüzde Kitaplar Aylık Kültür Dergisi*, Kasım (11), 3-7.
- Özlü, D. (1956). Toplumcu-Gerçekçi Yazar, a, Nisan (4), 15, 1-2.
- Özlü, D. (1971). İstasyon. *Yeni Dergi*, Mayıs (80), 317-319.
- Özlü, D. (1973). Fırıldak. *Yeni Dergi*, Haziran (105), 57-59.
- Öztoğat, N. T. (1997). Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü. *Adam Öykü*, Eylül/Ekim (12), 41-45.
- Öztürk, B. Asutay, H. (2019) Füzûzan'ın Gözünden Almanya: *Berlin'in Nar Çiçeği* Adlı Eserde Ötekileştirme Olgusu ve Ortak Payda. *Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (1), 54-61.
- Özyalçın, A. (1971). Tanığın Biri. *Yeni Dergi*, Ağustos (83), 98-101.
- Özyalçın, A. (1999). Ayhan Bozırat Bütün Hikâyeleri. *Varlık Kitap Eki*, Aralık (1107), 4-5.
- Polat, M. E. (2017). Nazlı Eray'ın Kadın Tohumu Öyküsünün Feminist Edebiyat Eleştirisiyle İncelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6 (3), 1507-1519.
- Saygılı, H. (2016). 1905 Potemkin İsyanı ve Sultan II. Abdülhamid. *Fatih Sultan Mehmet İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Bahar (7), 267-290.
- Sevim, A. (1998). Selim İleri ile Röportaj. *Merdiven Sanat*, Kasım (15), 20-25.
- Seyda, M. (1971). Anketle Cevap. *Güney*, Haziran (45), 16 ya da 5.
- Seyda, M. (1972). Amerikan Rüyası. *Varlık*, Nisan (775), 9.
- Seyda, M. (1975a). Çocuk Romanı. *Türk Dili*, Ocak (280), 21-25.
- Seyda, M. (1975b). Öykü Nedir? *Türk Dili*, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), 2. bs., Temmuz (286), 148-149.
- Seyda, M. (1976). Romancı Günlüğü - Şükran Kurdakul'un Hikâyeleri. *Varlık*, Mayıs (824), 10.
- Seyda, M. (1977a). Romancının Günlüğü. *Varlık*, Şubat (833), 7.
- Seyda, M. (1977b). Romancının Çalışmaları. *Türk Dili*, Mart (306), 238-241.
- Seyda, M. (1979). Romancının Günlüğü. *Varlık*, Temmuz (862), 16.
- Sezer, S. (1981). Akademi Edebiyat Ödülleri ve Genç Şairler. *Yazko Edebiyat*, Ocak (3), 117-132.
- Sezer, S. (1998) Otuz Yılın Bütün Hikâyeleri. *Varlık Kitap Eki*, Mayıs (72), 4.
- Shapard, R. (1997). Kısa Kısa: Anlık Öyküler. *Adam Öykü*, Eylül/Ekim (12), 91-94.
- Sobolev, L. (2010). Anton Pavlovich Chekhov. *Russian Life*, November/December, 28-35.
- Solak, Ö. (2016). Selçuk Baran Suskunluğa Doğru Adım Adım... *Lacivert*, Kasım/Aralık (72), 58-64.
- Söğüt, M. (2004). Ben genelde her yerde düşünür ve yazarım. Düş görürüm, gördüğüm düşlerde öykü yazarım, kalkınca oturup onu da yazarım. *Varlık*, Şubat (1157), 14-20.
- Sönmez, T. (1972a). Tanığın Biri ya da İçten İçte Hesaplaşmanın Bilinci. *Yansıma*, Şubat (2), 47-51.

- Sönmez, T. (1972b). Gerçeğin Tarihsel İçeriği ve “Beyaz Yakalılar”. *Yansıma*, Kasım (11), 473-475.
- Sönmez, T. (1978). Şükran Kurdakul’la Uzun Bir Söyleşi. *Sanat ve Toplum*, Kasım-Aralık (3), 78-79.
- Süheyli Ahmed Bin Hemdem. (1966). Kesik Kulak. (sadeleştiren Şevket Rado), *Tarih Mecmuası*, Nisan (3), 14-15.
- Swift, G. (2021). *Gulliver’in Gezileri*. (çev. Bilgesu Savcı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şahan, H. (1978). İnci Aral’la Konuşma. *Varlık*, Temmuz (850), s. 12.
- Şahin, E. (2011). Tarihin Söylemediklerini Edebiyat Söyler. *Yedi İklim*, Ekim (259), 57-61.
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3, Mayıs (5), 163-175.
- Telli, A. (1984). İnci Aral - Kıran Resimleri. *Varlık*, Şubat (917), 38.
- Tillich, P. J. (1958). Makineleşmiş Toplumda Kişi. (çev. Demir Özlü, Ayhan Tözer). *Türk Dili*, Mart (78), 290-292.
- Türk Hikâyeciliği Üstüne Düşünceler. [soruşturma] (1972) *Yansıma* [Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı], Haziran (6), 161-183.
- Tonga, N., & Ayata, Y. (2008). Psikolojik Roman, Romana Yansıyan Yazar ve Türk Edebiyatındaki Bazı Örnekleri. *İlmî Araştırmalar*, (25), 7-20.
- Topçu, H. (2017). Psikanalitik Bir Okuma Denemesi: Elektra Kompleksi Işığında *Aşk-ı Memnu*. *Finans Ekonomi ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Ağustos, 2 (1), 1-9.
- Tural, S. (2014). Eleştirel Gerçekçilik Bağlamında Mehmet Akif Şiirine Bir Bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Ekim (1), 20-25.
- Tural, S. (2019). Toplumcu Edebiyat Bağlamında Eleştirel Gerçekçiliğin Türk Edebiyatına Uygulan(ama)ması. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Haziran (15), 160-166.
- Tural, S. (2020). Eleştirel Gerçekçilik Bağlamında Tevfik Fikret’in Şiirine Bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Ekim (7), 272-279.
- Tüzer, İ. (2007). Kimlikleri Çatıştığı Mekân: “Kıralık Konak” ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller. *Bilig*, Bahar (41), 225-239.
- Uçan, H. (2000). Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılmalılığı, *Hece*, Ekim/Kasım (46/47), 161-171.
- Uçman, A. (1973). Tanpınar’ın Hikâyeleri. *Hisar*, Mayıs (113), 20-22.
- Uğurlu, S. B. (2007). Nazlı Eray Öyküsünde Yazı, Serüven ve Yazar Beni. *EFD/JFL*, Haziran 24 (1), 253-269.
- Uğurlu, Y. S. (2022). Nazlı Eray’ın “Monte Kristo” Adlı Hikâyesinin Feminist Edebiyat Eleştirisi Işığında İncelenmesi. *Söylem*, 7 (2), 502-510.
- Uluğtekin Bulu, M. G. (2019). Ayhan Bozafır’ın Yapıtlarında Sınıfsal Eşitsizlik ve Adalet İlişkisi. *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (2), 346-362.
- Uyar, T. (1971a). Ayın Hikâyesi. *Türkiye Defteri*. Nisan (1), 29-32.
- Uyar, T. (1971b). Hikâyede Olay. *Yeni Edebiyat*. Temmuz (9), 17-19.
- Uyar, T. (1972). Hikâye Yoğunluk. *Yeni Dergi*, Ocak (88), 19-27.

- Uyar, T. (1973). “Haziran” Üstüne. *Yeni Dergi*, Nisan (103), 60-62.
- Uyar, T. (1975). Öykü Nedir? *Türk Dili - Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Temmuz (286), 153.
- Uyguner, M. (1976). Gidenler Dönmeyenler. *Türk Dili*, XXXIV, Temmuz (298), 293-294.
- Ünal, H. (2008). Adalet Ağaoğlu’yla Romanları, Öyküleri ve Tiyatroları Üzerine: Hiçbir Şey Örenmedim Yazarak Öğrendiğim Kadar. *Hece*, Kasım (143), 60-75.
- Vahapoğlu, B. (2017). Öykünün Özerklik Tarihçesi İçin Bir Deneme. *Söylem*, Kış (7), 82-88.
- Vahapoğlu, B. (2019). Bir Hulki Aktunç Biyografisi Tasarımı. *Kitap-lık*, Mart-Nisan (202), 5-13.
- Vahapoğlu, B. (2020b). Öyküde Bir Bireşim Arayışı. *Ecinniler*, Mart-Nisan (2), 23-31.
- Yaşar, H. (2012). Guy de Maupassant’ın “Sicim”inde Refik Halit’in “Vehbi Efendi’nin Kuşkusu”na İzler, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 16 (Bahar), 233-256.
- Yalçın Çelik, S. D. (2002). Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar. *Türkbilig*, (3), 2002, 106-129.
- Yalsızuçanlar, S. (2002). Psikolojik Roman. *Hece*, Mayıs-Haziran-Temmuz (65/66/67), 485-496.
- Yarıcı, D., Turan, G., Özpalabıyıklar, S., & Özer, P. (1998). Gerçek Bir Okurla Her Karşılaştığımda Bütün Yazdıklarımı Yeniden Okuyorum. *kitap-lık*, Güz (34), 4-15.
- Yaşar, İ. (1982). Pasifik Günleri Düşlerin, Yargılayanın ve Yargılananın Romanı. *Gösteri*, Ocak (14), 12-13.
- Yıldırım, E. (2007). Tomris Uyar Öyküsünde Anlatım Biçimleri. *Hece Öykü*, Haziran-Temmuz (21), 110-116.
- Yüce, S. (2008). Sevgi Soysal’ın Hikâyeciliği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Kış 1 (2), 501-511.
- Zileli, G. (1968). Hikaye-Yeni Bir Dönem. *Yordam*, Güz (20), 22-24.

Tezler

- Arıkan, S. (2013). *Lacancı Psikanalitik Yöntem Işığında Iris Murdoch’un Romanları*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aykaç, O. (2009). *Ayhan Bozfirat’ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bayer, K. B. (2019). *Nedim Gürsel’in Öykü ve Romanları Üzerine Otobiyografik Okuma*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çakmaz, S. (2020). *1950-1970 Arası Türk Şiirinde Varoluşçuluğun Görünümleri*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelik, M. (2022). *Leyla Erbil’in Öykü ve Romanlarının Psikanalitik Açından İncelenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Dayıoğlu, A. (2007). *İnci Aral’ın Hikâyeciliği*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Demir, A. (2006). *Sosyal Gerçekçilik Anlayışı ve Sadri Ertem'in Roman ve Hikâyele-
rinde Yapı, Tema, Anlatım*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erolat, K. (2004). *Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Dicle
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Forowa, N. I. (1978). *Structural Irony in Chekhov's Stories*, (PhD Thesis). University of
Pennsylvania, A Dissertation in Slavic Languages.
- Frydman, A. (1978). *A Study of The Endings of Anton Chekhov's Short Stories*.
(Doctoral Dissetation). Colombia University Faculty of Philosoph.
- Gezer, A. (2017). *Ayşe Kilimci, İnsan-Eser-Üslup*, (Yayımlanmamış doktora tezi).
Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kadızaade, E. (2011). *Tomris Uyar'ın Öykücülüğü*, (Yayımlanmamış doktora tezi).
Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kulaklı, G. (2022). *Eserlerinde Tezer Özlü'yü Aramak: Psikanalitik Bir Yaklaşım*,
(Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü.
- Lemieux, M. (1991). *The Evolution of Irony in the Short Stories of Chekhov*, (A Thesis
Submitted to The Faculty of Graduate Studies and Research in Partial Fulfilment
of the Requirements for the Degree of Masters of Arts) Canada McGill
University, Department of Russian and Slavic Studies.
- Mengi, N. (2009). *Selim İleri'nin Romancılığı*, (Yayımlanmamış doktora tezi).
Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, G. (2004). *İnci Aral'ın Romanları ve Romancılığı*, (Yayımlanmamış yüksek
lisans tezi). Karadeniz Tekni Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sabaş, E. P. (2021). *Nazlı Eray Romanlarında Yapı ve Tema*, (Yayımlanmamış doktora
tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Soylu, H. (2018). *Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerinde Estetik ve İdeoloji*, (Yayımlanmamış
yüksek lisans tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahin, E. (2009). *Leylâ Erbil'in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım*, (Yayımlanmamış
doktora tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şen, N. (2006). *Füruzan'ın Hayatı ve Edebî Eserleri*, (Yayımlanmamış doktora tezi),
Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tunç, A. (2000). Annelerin Dayanılmaz Ağırlığı. *Kitap-lık*, Eylül-Ekim (43), 122-127.
- Uğurlu, S. B. (2003). *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Romanı ve Hikâyeleri Üzerine Bir
Araştırma*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü.
- Uşaklı Sandal, B. (2016). *Füruzan'ın Öyküleri Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme*,
(Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Vahapoğlu, B. (2020a). *Hulki Aktunç-Hayatı ve Eserleri*, (Yayımlanmamış doktora
tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yiğit, N. Ş. (2010). *Tezer Özlü'nün Yaşamı, Yazınsal Kişiliği, Yapıtları ve Kurmaca
Metinlerinde Cesare Pavese Etkisi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
(Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

- Yolcu, E. (2022). *Leyla Erbil'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zorkul, T. (2006). *Peise Celal'in Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

- Ak, E. (2018) “Şiir Erkök Yılmaz'dan Aile İçi Muhabbet” (Şiir Erkök Yılmaz ile söyleşi), <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/siir-erkok-yilmazdan-aile-ici-muhabbet-1002965> (Erişim tarihi: 15.03.2023)
- <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/tendency?q=tendency> (Erişim tarihi: 20.03.2022)
- Arı, T. (2022). “19. Uluslararası Ankara Öykü Günleri” (Şiir Erkök Yılmaz ile söyleşi), <https://www.youtube.com/watch?v=QyuZs0MH9G4> (Erişim tarihi: 10.03.2023)
- Canikligil, İ. (2022). “Kırmızı Saçlı Titane”, (Nevzat Kaya ile Söyleşi) <https://www.youtube.com/watch?v=tLogT1gi3vM&list=PLWXQ0iArMOp8K103D-hJLttj2xxK4EVHe&index=9> (Erişim Tarihi: 25.06.2023)
- Canikligil, İ. (2022). “Yaşar Kemal vs Orhan Pamuk”, (Nevzat Kaya ile Söyleşi) <https://www.youtube.com/watch?v=ngHgM86yH0s&list=PLWXQ0iArMOp8K103D-hJLttj2xxK4EVHe&index=10> (Erişim Tarihi: 05.07.2023)
- Çorlu, M. (2021). “Biçim ve İçerik”, (Yalın Alpay ile söyleşi), <https://www.youtube.com/watch?v=VBHsOdnto04&t=1219s>. (Siteye Erişim Tarihi: 31.08.2021)
- İşler, Ş. (2008). “Argo Dilin Gizli Örgütüdür”, (Hulki Aktunç ile söyleşi), *Milliyet Pazar*, 16.03.2008. <https://www.milliyet.com.tr/pazar/argo-dilin-gizli-orgutudur-505782> (Siteye Ulaşım Tarihi: 06.12.2020)
- Küçük, B. (2022). “Çeşitlenen Siyasal Temayül ve Yenilenen Muhalefet”: <https://www.gazeteduvar.com.tr/forum/2019/07/01/cesitlenen-siyasal-temayul-ve-yenilenen-muhalefet-mahalli-secimlerin-genel-bir-degerlendirmesi>(Ulaşım Tarihi: 20.03.2022).
- Nişanyan, S. (2020). *Nişanyan Sözlük*. nisanyansozluk.com (Erişim tarihi: 20.03.2022).

ÖZ GEÇMİŞ

Ad-Soyad: Volkan GEMİLİ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Erzincan Üniversitesi
Fakülte	Fen-Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans	
Üniversite	Erzincan Üniversitesi
Enstitü Adı	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ana Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Türk Dili ve Edebiyatı
Makale ve Bildiriler	
1. Gemili, V. (2010).Nazlı Eray'ın <i>Yoldan Geçen Öyküler</i> Adlı Kitabında Fantastik ve Postmodern İzler, <i>Güncel Sanat</i>, Eylül-Ekim (8), 16-20. 2. Gemili, V. (2010). Unutulmamış <i>Unutulan</i>'lar, <i>Güncel Sanat</i>, Kasım-Aralık (9), 28-29. 3. Gemili, V. (2011). Trajedi Ardında <i>Beyaz Mantolu Adam</i>, <i>Güncel Sanat</i>, Eylül-Ekim (14). 4. Gemili, V. (2010). II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinden <i>Genç Kadın Dergisi</i> Üzerine İnceleme 1, <i>Güncel Sanat</i>, Mart-Nisan (17), 69-70. 5. Gemili, V. (2010). II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinden <i>Genç Kadın Dergisi</i> Üzerine İnceleme 2, <i>Güncel Sanat</i>, Mayıs-Haziran (18). 6. Gemili, V. (2010). II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinden <i>Genç Kadın Dergisi</i> Üzerine İnceleme 3, <i>Güncel Sanat</i>, Temmuz-Ağustos (19). 7. Gemili, V. (2019). <i>Memleket Küçük Hikâyeleri</i>. 2. bs. İstanbul: Lakin Yayınları. (1. Baskı 2014). 8. Gemili, V. (2018). Sait Faik'in Yalnızlığı ve “Küçük İnsanlar”ı. <i>Turkish Studies</i>, Bahar, 12 (13), 177-214. 9. Gemili, V. (2019). Roman Reel Hayatın Kılavuzu Olabilir Mi? Ve Ahmed Midhat. <i>Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi</i>, 1 (1), 25-43. 10. Gemili, V. (2019). Toplumcu Gerçekçi Anlatıları Tahlil Yöntemi, <i>Metin Tahlilinde Yeni Yaklaşımlar II</i>'nin içinde, ed. Seçuk Çıkla, Bekir Şakir Konyalı, (71-118). Ankara: Çolpan Yayınları.	