



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HULKİ AKTUNÇ'UN ÖYKÜLERİNİN TEMATİK OLARAK
İNCELENMESİ

HALİL HAN

DANIŞMAN

DOÇ. DR. HALUK ÖNER

BARTIN-2024



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

HULKİ AKTUNÇ'UN ÖYKÜLERİNİN TEMATİK OLARAK İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Halil HAN

JÜRİ ÜYELERİ

Danışman : Doç. Dr. Haluk ÖNER

Üye : Doç. Dr. Can ŞEN

Üye : Doç. Dr.Selda UYGUR

BARTIN-2024

KABUL VE ONAY

Halil HAN tarafından hazırlanan “HULKİ AKTUNÇ’UN ÖYKÜLERİNİN TEMATİK OLARAK İNCELENMESİ” başlıklı bu çalışma, 27.11.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :

Üye :

Üye :

Bu tezin kabulü Lisansüstü Eğitimi Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun/...../20... tarih ve 20...../.....-..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mustafa Sabri GÖK
Enstitü Müdürü

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Haluk ÖNER danışmanlığında hazırlamış olduğum “HULKİ AKTUNÇ’UN ÖYKÜLERİNİN TEMATİK OLARAK İNCELENMESİ” başlıklı yüksek lisans tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

27.11.2024

Halil HAN



ÖN SÖZ

Hulki Aktunç'un Öykülerinin Tematik Olarak İncelenmesi başlıklı bu çalışmamızda Türk edebiyatında hikâyeci, romancı, şair ve araştırmacı kimliği ile yer alan yazar Hulki Aktunç'un “*Gidenler Dönmeyenler*”, “*Kurtarılmış Haziran*”, “*Ten ve Gölge*”, “*Bir Yer Göstericinin Hayatı*”, “*Güz Her Şeyi Bilir*” isimli eserlerini inceleyeceğiz. Çalışmalarımız süresince ve tez yazma aşamalarımın tamamında benden desteğini esirgemeyen, bilgi ve birikimi ile yolumu aydınlatan değerli hocam Doç. Dr. Haluk ÖNER'e teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans öğrenimim boyunca desteklerini esirgemeyen tüm hocalarıma yürekten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu süreçte bana destek olan aileme ve doslarıma teşekkürü bir borç bilirim. Saygılarımla...

Halil HAN

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

HULKİ AKTUNÇ’UN ÖYKÜLERİNİN TEMATİK OLARAK İNCELENMESİ

Halil HAN

Bartın Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Haluk ÖNER

Bartın-2024, sayfa: 275

Yazar Hulki Aktunç, 1960 sonrası Türk edebiyatının önemli isimlerinden biridir. 1968-2011 yılları arasında geçen edebî yaşamında Türk edebiyatına roman, hikâye, deneme, şiir, sözlük ve söyleşi türlerinde önemli eserler kazandırmıştır. Yazarın “*Gidenler Dönmeyenler*”, “*Kurtarılmış Haziran*”, “*Ten ve Gölge*”, *Bir Yer Göstericinin Hayatı*” ve “*Güz Her Şeyi Bilir*” olmak üzere toplam beş öykü kitabı vardır.

Yazarla ilgili yapılan akademik çalışmaları incelediğimizde, hikâyelerinin tematik incelenmesi noktasında bütüncül ve detaylı bir çalışmanın olmadığını tespit ettik. Bu çalışmamızda bu eksikliği gidermeyi, Aktunç’un adı geçen eserlerini derinlemesine ve çok yönlü bir tematik çalışmayla değerlendirmeyi amaçlamaktayız. Ayrıca çalışmamızın bundan sonra yapılacak akademik çalışmalara kaynaklık edeceği inancındayız.

Hulki Aktunç’un edebî yaşamını 1980 öncesi ve sonrası olmak üzere iki ana döneme ayırmak mümkündür. Bilhassa hikâyelerinden “*Gidenler Dönmeyenler*” (1976) ve “*Kurtarılmış Haziran*” (1977), 1980 öncesi döneme ait eserleridir. Bu eserlerde Aktunç, çoğunlukla toplumsal meselelere eğilirken, sınıf ayrımı, nefret suçu, çeşitli sebeplerle ötekileştirme gibi temalar üzerinde ısrarla durmuştur. Bu temaların odağında özellikle 6-7 Eylül olayları ve 15-16 Haziran işçi olayları vardır. 1980 sonrası döneme ait “*Ten ve Gölge*”

(1985), “*Bir Yer Göstericinin Hayatı*” (1989) ve “*Güz Her Şeyi Bilir*” (1998) isimli eserlerinde ise daha çok kentli insanın yabancılaşması, yalnızlığı, aidiyetsizliği, gibi toplum kaynaklı bireysel meselelere değinmiştir. Ayrıca cinsellik, ölüm, doğaüstü olaylar gibi meseleleri de eserlerinde oldukça sıra dışı bir üslupla ele almıştır.

Çalışmamıza öncelikle kapsamlı bir literatür taraması yaparak başladık. Yazarın roman, hikâye, şiir, deneme, söyleşi ve sözlük alanındaki çalışmalarını edindik. Ayrıca yazarın başta edebi dergiler olmak üzere çeşitli süreli yayınlardaki demeçlerini ve yazılarını derledik. Aktunç ve eserleri üzerine yazılan yazıların olduğu kaynaklardan da faydalandık. Daha sonra bu kaynaklardan konumuzla ilgili olanları tasnif ettik. Eserleri tema tespiti nazarıyla okuyup her hikâye ile ilgili ön notlar aldık. Akabinde oluşturduğumuz bu ön tespitleri tema başlıkları halinde bölümlere ayırdık. Sonuç olarak da tüm bu çalışmalarımızı tema başlıklarına göre ve belirli bir düzen halinde anlatma yoluna gittik. Tema tespitlerimiz esnasında çokça metin içi atıf yaparak tespitlerimizi desteklemeyi amaçladık. Tüm bu çalışmalarımız neticesinde yazarın 80 öncesi dönemde toplumsal meselelere, 80 sonrasında da bireysel konulara eğildiğini, anlatımlarında kalıpları yıkan dil özelliklerine başvurduğunu (kasıtlı olarak noktalama ve yazım hataları yapmak veya yeni kelimeler üretmek gibi) tespit ettik. Bu bağlamda yazarın öykülerini toplumsal ve bireysel temalar olmak üzere iki ana başlık altında inceledik. Sonuç bölümünde ise çalışmamızı genel hatları ile değerlendirdik.

Anahtar Kelimeler: Aidiyetsizlik, *Bir Yer Göstericinin Hayatı*, cinsellik, doğaüstü, *Gidenler Dönmeyenler*, *Güz Her Şeyi Bilir*, *Kurtarılmış Haziran*, Hulki Aktunç, hikâye, tema, ölüm, *Ten ve Gölge*, yalnızlık, yabancılaşma.

ABSTRACT

M. Sc. Thesis

THEMATIC ANALYSIS OF HULKİ AKTUNÇ'S STORIES

Halil HAN

Bartın University

Graduate School

Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Assoc. Doç. Dr. Haluk ÖNER

Bartın-2024, pp: 275

Hulki Aktunç is a significant figure in Turkish literature post-1960. Between 1968 and 2011, he produced a substantial body of work encompassing novels, short stories, essays, poetry, dictionaries, and interviews. His five short story collections—*Gidenler Dönmeyenler*, *Kurtarılmış Haziran*, *Ten ve Gölge*, *Bir Yer Göstericinin Hayatı*, and *Güz Her Şeyi Bilir*—constitute a notable portion of his literary output.

An analysis of the existing academic studies on Aktunç reveals the lack of a comprehensive thematic examination of his stories. This study aims to fill this gap by conducting an in-depth and multifaceted thematic analysis of the aforementioned collections. We believe this research will contribute significantly to the existing scholarship on Aktunç and Turkish literature.

Aktunç's literary career can be divided into two distinct periods: pre-1980 and post-1980. His earlier works, such as *Gidenler Dönmeyenler* and *Kurtarılmış Haziran*, primarily explore social issues like class division, hate crimes, and ostracism, often contextualized within significant historical events like the September 6-7 Pogrom and the June 15-16 Workers' Protests. In contrast, his later works, including *Ten ve Gölge*, *Bir Yer Göstericinin Hayatı*, and *Güz Her Şeyi Bilir*, delve into themes of urban alienation, loneliness, and a sense

of displacement. These stories also address unconventional topics like sexuality, death, and the supernatural, employing innovative narrative techniques.

The methodology employed in this study involved a thorough literature review, encompassing Aktunç's novels, short stories, poetry, essays, interviews, dictionaries, and contributions to literary journals and periodicals. Additionally, secondary sources discussing Aktunç and his work were consulted. Relevant materials were categorized, and the short stories were analyzed to identify thematic patterns. Preliminary notes were taken for each story and subsequently organized into thematic sections. The findings were systematically presented under thematic headings, supported by numerous in-text citations to strengthen the arguments.

The study concludes that Aktunç's pre-1980 works predominantly focus on societal issues, while his post-1980 works delve into individualistic themes. His distinctive narrative style, characterized by innovative language use and unconventional grammar and punctuation, is a hallmark of his work. The short stories were analyzed under two primary categories: social and individual themes. The conclusion provides an overall assessment of the study's findings.

Keywords:

Alienation, *Bir Yer Göstericinin Hayatı*, sexuality, supernatural, *Gidenler Dönmeyenler*, *Güz Her Şeyi Bilir*, *Kurtarılmış Haziran*, Hulki Aktunç, short story, theme, death, *Ten ve Gölge*, loneliness, estrangement

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	ii
BEYANNAME	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR DİZİNİ	xi
1. GİRİŞ	1
2. HULKİ AKTUNÇ'UN HAYATI VE ESERLERİ	5
2.1. Hayatı	5
2.1.1 Doğumu ve Çocukluk Yılları.....	5
2.1.2 Lise Yılları ve Öğrenim Hayatı	6
2.1.3 İş Hayatı ve Reklamcılık.....	10
2.1.4 Edebî Hayatı	11
2.1.5 Ressamlığı	12
2.1.6 Hayatının Son Yılları ve Vefatı	13
2.2. Eserleri	13
2.2.1 Öyküleri.....	14
2.2.2 Şiirleri.....	15
2.2.3 Romanları	16
2.2.4 Denemeleri	17
2.2.5 Sözlükleri.....	17
2.2.6 Söyleşileri	18
3. HULKİ AKTUNÇ ÖYKÜLERİNDE BAŞLICA TEMALAR	19
3.1. Toplumsal Temalar	19
3.1.1 Yoksulluk	19
3.1.2 Sömürü Düzeni ve Kapitalizm Eleştirisi	26
3.1.3 Siyasi Olaylar.....	46
3.1.4 Toplumsal Sınıf Ayrımı ve Sosyal Eşitsizlik	57
3.1.5 Nefret Söylemi	61
3.1.6 Basın-Aydın-Yazar Eleştirisi.....	67
3.1.7 Gayr-ı Meşru İlişkiler	72

3.1.8 Doğal Afetler	79
3.1.9 Dinî Temalar	82
3.1.10 Kehanetler – Hurafeler – Doğaüstü Olaylar.....	92
3.2. Bireysel Temalar	98
3.2.1. Yalnızlık	98
3.2.2 Aidiyetsizlik.....	128
3.2.3 Kaçış	139
3.2.4 Aşk	144
3.2.5 Cinsellik.....	159
3.2.6 Korku ve Endişe	165
3.2.7 Suçluluk Psikolojisi	172
3.2.8 Ölüm	179
3.2.9 Yabancılaşma.....	203
3.2.10 Karakter İkilikleri.....	243
3.2.11 Diğer Temalar.....	255
4. SONUÇ.....	266
KAYNAKLAR.....	271
ÖZGEÇMİŞ	275

KISALTMALAR DİZİNİ

GD	: Gidenler Dönmeyenler
TG	: Ten ve Gölge
BYGH	: <i>Bir Yer Göstericinin Hayatı</i>
GHŞB	: <i>Güz Her Şeyi Bilir</i>
TÖ-1	: <i>Toplu Öyküler-1</i>
KH	: <i>Kurtarılmış Haziran</i>
s.	: sayfa
bkz.	: bakınız



1. GİRİŞ

Türk edebiyatındaki önemli öykü yazarlarından olan Hulki Aktunç, 1949 İstanbul doğumludur. Henüz ortaokul yıllarında edebiyat dünyasıyla tanışan yazar, bu dönemden itibaren aynı zamanda resme de yoğun bir şekilde ilgi duyar. Nitekim Erzincan Askerî Lisesi'ndeyken “*Lacivert ile Bordo*” (1965) temalı yaklaşık 30 resimden oluşan bir sergi açar. Ne yazık ki bu resimlerinden günümüze ulaşan olmamıştır. Selimiye yıllarından vefatına kadar olan dönemde gerek edebiyat gerekse resim sanatıyla bağını kesmez. 1970’li yılların başında bazı ekonomik nedenlerden ötürü resim ve edebiyat arasında tercih yapmak zorunda kalır ve edebiyatı seçer. Bu yıllardan birtakım sağlık sorunları yaşadığı 2004 yılına kadar olan dönemde resme ara verir. Ancak resim tutkusu gizliden gizliye hep devam eder. Bu dönemden sonra yazı hayatına yönelen Hulki Aktunç, bu alanlarda başarılı olur, ödüller alır. Türk edebiyatında kırk beş yıla varan sanat yaşamında birçok eser bırakan Hulki Aktunç, aynı zamanda hatırı sayılır miktarda tablo bırakır. Selimiye Ortaokulu’ndaki ilk sergisinin dışında Hulki Aktunç, 2005’te Kuzguncuk’taki Harmony Sanat Galerisi’nde “*Ayvalık Yolları’nda Sürücü Aynalarında*” ve 2007’de yine Harmony Sanat Galerisi’nde “*Meşk*” isimli iki resim sergisi daha açar.

Yazar Hulki Aktunç, aslen Şebinkarahisar’lı olan, üç çocuklu bir ailenin üçüncü çocuğu olarak 1949’da İstanbul Kadıköy’de dünyaya gelir. Annesi Nadide Aktunç(Öğütveren) ev hanımı, babası Recep Aktunç esnaftır. Babası Recep Bey, 13-14 yaşlarında geldiği İstanbul’da Kadıköy’e yerleşir. İlk zamanlar işportacılık, ayakkabı boyacılığı, garsonluk yapar, kıraathane işletir. Babasının farklı işlerle uğraşması ve o dönem Kadıköy’ün kozmopolit yapısı sayesinde Hulki Aktunç, çok çeşitli insan tiplerini bir arada olduğu bir ortamda büyür. Bu sosyal çeşitlilik sayesinde yazar, insanlcl ve bütünlükçü bir toplum algısının temellerini henüz çocuk yaşta atar. İleride edebi yaşamını ve karakterini şekillendirecek olan bu çok seslilik sayesinde iyi bir ahlakî eğitim de alır. Bu yönü yazın hayatına da yansımış ve karakter seçiminde önemli rol oynamıştır. Kadıköy çarşısı başta olmak üzere yaşadığı çevredeki insanlarla iyi bir iletişim kuran Aktunç, Kürtçe, Rumca, Ermenice... gibi dilleri temel düzeyde konuşabilecek kadar öğrenir. Farklı etnik kimliğe sahip bu insanların aile ortamlarına girer, kişilik özelliklerini görür ve onlarla sosyal anlamda iyi ilişkiler kurar. Bu yaşantıları Aktunç’un hayatına ve karakterine öylesine büyük bir etki eder ki yazarın *Büyük Argo Sözlüğü* isimli eserini oluştururken bu deneyimlerinin çalışmalarında çok büyük bir payı olmuştur.

Öykülerinde çocukken Kadıköy sahilinde tanıştığı ve miçoluğunu yaptığı balıkçı ustalarının, çocukluk arkadaşı Ermeni Arto Orhancanyan'ın, birlikte dereotu-maydanoz sattığı Kürt arkadaşlarının çok büyük bir etkisi vardır. Bu anılarından yola çıkarak oluşturduğu eserlerinde deniz ve balıkçılıkla ilgili çokça unsura yer verir. Ayrıca şahit olduğu toplumsal olaylar da eserlerinde yer bulur. Nitekim 6-7 Eylül olaylarını anlattığı “Göz Bağı” hikâyesinde kendi izlerimlerini anlatır, Öyle ki hikâyede Mihal ismiyle canlandığı karakter, Ermeni arkadaşı Arto'nun ta kendisidir.

Hulki Aktunç, henüz beş yaşında iken abilerinin okula gidişlerinden heveslenir ve okul aşkıyla yanıp tutuşmaya başlar. Yaşı tutmadığı için okula kabul edilmeyen Aktunç, o kadar çok ısrar eder ki babası henüz altı yaşındayken oğlunun elinden tutar ve onu Moda İlkokulu'na götürür. Okul müdür muavini Kemal Bey, yaşının çok küçük olması dolayısıyla Hulki'yi okula alamayacağını söyler. O sırada içeri giren Rasime Hanım, okumaya hevesli bu küçük çocuğun tüm sorumluluğunun üstüne alarak kendi sınıfına kaydedilmesini ister. Böylece Hulki Aktunç'un eğitim hayatı başlamış olur. Yazar Ahmet Rasim'in kızı olduğunu çok sonra öğrendiği Rasime Hanım'ın Hulki Aktunç üzerinde büyük bir tesiri olur. Rasime Hanım, onun okuma aşkını destekler ve iyi bir temel almasını sağlar. İlkokulu bitirdikten sonra babasının tüm karşı çıkışlarına rağmen Selimiye Askeri Ortaokulu'nda yatılı olarak okumaya başlar. Asla yenemediği okuma tutkusu için karşısına çıkan her fırsatı dener.

Hulki Aktunç, Selimiye Askeri Ortaokulu'ndaki resim öğretmeni Turhan Vecdi Karal'ın destekleriyle resme büyük bir ilgi duymaya başlar. Böylece büyük resim tutkusunun ilk adımını atmış olur. Okulun müzik öğretmenleri Önder Bali, Serdar Öztürk ve Jada Koper sayesinde Klasik Batı Müziği ile ilgili iyi bir temel alır. Jada Koper onu okul korusuna alır. 1963 yılında kura sonucu Erzincan Askeri Lisesi'ni kazanır. Anadolu'ya ve “kerpiçle tanışmaya” olan ilk yolculuğu böylece başlar. Burada hayatının en önemli kırılmalardan birini yaşar ve edebiyatla tanışır. Burada edebiyat öğretmeni Sami Önal ile tanışır. Önal sayesinde edebiyata ilgisi git gide artar. Farklı türde yayınlar okur. Git gide sol yayınlara kayan ilgisi başına iş açar. O dönem okul dergisinin başına Osman Feyzoğlu isiminde bir binbaşı vardır. Okul dergisine yardım etmeye başlayan Aktunç, bir süre sonra derginin sorumluluğunu üstüne alır. Dergide kullandığı “Uzay Yarışı” temalı bir yazı yüzünden “komünizm propagandası yapmak” suçlamasıyla disiplin kuruluna sevk edilir ve uyarı alır. Bu andan itibaren askerî okula devam edemeyeceğini anlayan Aktunç, mezuniyetine bir ay

kala okuldan kaçar. İstanbul'a, ailesinin yanına dönen Aktunç tıp okumak istemektedir. Sınavlara girer, hem tıp hem de hukuk fakültelerine puanı yeter ancak fikir değiştirir ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kaydını yapar. Burada Dev-Genç oluşumunun önemli bir üyesi olur. Gösterilere katılır. Okulda çok önemli isimlerle tanışır. Deniz Gezmiş, Cihan Alptekin, Celal Doğan, Cahit Kavak gibi isimlerle arkadaş olur. Öyle ki Deniz Gezmiş ile silahlı çatışmalara girer. Üniversitede hocası, Tarık Zafer Tunaya'yı örnek alır ve onun izinden gider. Ancak Tunaya, 1971 askerî darbesiyle tutuklanınca Hukuk Fakültesi'ni yarıda bırakır. 1971 yılında Felsefe öğretmeni olan Semra Dedeoğlu ile evlenir. Bu evlilikten Uluğ ve Emrah isimli iki oğlu olur.

Hukuk Fakültesinden ayrıldıktan sonra ekonomik sorunlar baş gösterir ve Aktunç, iş aramaya başlar. Birkaç farklı iş deneyiminden sonra bir reklam ajansı olan Manjans'ta çalışmaya başlar. 1979 yılına kadar çalıştığı Manajans'ta düzeltmen kadrosuyla girdiği işinde zamanla önce yazı grubu başkanlığına daha sonra yaratıcı grup başkanlığına yükselir. Manajans'tan ayrıldıktan sonra “Yaratım” adlı bir ajansın kurucu ortağı olur. Reklamcılık sektöründe hızla yükselen Aktunç, bu dönemden sonra zamanının çoğunu kitaplarıyla meşgul olmaya adar. İlk kez 1998 yılında başlayan sağlık sorunları git gide artar ve 28 Haziran 2011 yılında İstanbul'da vefat eder.

Türk edebiyatına 1960 sonrası döneminden itibaren yaklaşık kırk beş yılını veren yazar Hulki Aktunç, bu edebi yaşamına roman, hikâye, deneme, şiir, söyleşi ve sözlüklerden oluşan tam 19 eser sığdırır. Bunun yanısıra birçok süreli yayında eleştiri, inceleme, deneme türlerinde eserler yazar. Özgün üslubu, dili etkili kullanımı ve ilkeli duruşuyla Türk edebiyatının önemli isimlerinden olmayı hak eden bir sanatçı hüviyetini kazanır. Hulki Aktunç'un eserleri ve edebî yaşamı üzerine yapılmış akademik çalışmaları incelediğimizde Süleyman Karataş tarafından *Hulki Aktunç'un Öykücülüğü* (2013) isimli bir yüksek lisans tezi olduğunu tespit ettik. Ancak bu çalışmada Hulki Aktunç'un hikâyelerinin tema bakımından değerlendirilmesine yirmi yedi sayfalık kısa bir bölümde, yüzeysel değinilmiştir. Ayrıca Bengü Vahapoğlu tarafından yazılmış *Hulki Aktunç- hayatı ve eserleri* (2020) başlıklı bir doktora tezi çalışması mevcuttur. Bu çalışma oldukça kapsamlı olmakla birlikte bizim konumuz olan Hulki Aktunç'un hikâyelerinin tematik incelenmesi hususunda derinlemesine bir çalışmaya yer vermemektedir. Fatma İlknur Karınsız tarafından yazılan *Hulki Aktunç'un Son İki Eylül Romanında Söz Varlığı* (2020) başlıklı yüksek lisans çalışması ise Hulki Aktunç'un hikâyeleri üzerine bir çalışma olmayıp bizim çalışmamıza ikincil

kaynak niteliğinde bir çalışmadır. Bu araştırmalar neticesinde Hulki Aktunç'un hikâyelerinin tema bakımından incelenmesi hususunda bir eksiklik olduğunu belirleyip bu konuda çalışmaya karar verdik.

Hulki Aktunç'un Hikâyelerinin Tematik Olarak İncelenmesi başlıklı bu çalışmamızda yazarın; “Gidenler Dönmeyenler”, “Kurtarılmış Haziran”, “Ten ve Gölge”, “Bir Yer Göstericinin Hayatı” ve “Güz Her Şeyi Bilir” isimli öykülerini tematik olarak inceleyeceğiz. Yazarın öykülerini, yaşadığı sosyal çevre, şahit olduğu siyasi ve toplumsal olaylar, çocukluk ve gençlik anıları, hayatına yön veren deneyimleri, ideolojisi ve hayata bakışı çerçevesinde değerlendirmeye çalışacağız.



2. HULKİ AKTUNÇ'UN HAYATI VE ESERLERİ

Türk edebiyatında 1960 sonrası dönemden itibaren edebiyat ve resim alanında önemli eserler veren, ayrıca reklamcılık sektörüne büyük katkılar sunan Hulki Aktunç, Türk Edebiyat tarihi açısından son derece önemli bir sanatçıdır. Hulki Aktunç'un hayatı ve eserlerini incelediğimiz bu bölümde, sanatçının Türk edebiyatına katkılarını ortaya koymayı amaçlamaktayız.

2.1. Hayatı

Yazar Hulki Aktunç, doğduğu 1949 yılından vefat ettiği 2011 yılına kadar gerek edebiyat gerekse görsel sanatlar açısından oldukça üretken bir sanatçı olduğunu ispatlamış bir isimdir. Ayrıca reklam sektörüne sunduğu katkılar da yadsınamaz ölçüdedir. Edebi kimliğinin şekillenmesinde doğup büyüdüğü çevre ve sosyal ilişkileri etkin bir rol oynar. Ayrıca eğitim ve edebiyat alanında tanıştığı önemli isimler de Hulki Aktunç'un karakterinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

2.1.1 Doğumu ve Çocukluk Yılları

Yazar ve şair kimliğinin yanı sıra hayatının önemli bir bölümünde reklamcılık yapan Hulki Aktunç, 27 Ocak 1949 İstanbul doğumludur. Ailesinin Kadıköy Güneşli Bahçe Sokak'taki evinde dünyaya gelen Aktunç, Üzerlik Sokak 35 numaralı evlerinde çocukluk yıllarını geçirir. Aktunç, hayata dair ilk anılarını yine bu evde yaşamıştır.

Kadıköy'de üzerlik Sokak 35 numaralı evin cumbasından bakıyorum, dışarıda kar kağıyor. Ama bir taraftan çok güzel. Sokak lambalarının ışıkları huzmeler oluşturmuş, içlerinde kar düşümleri.

Sokağın köşesinde bir adam var “Üç buçuk, üç buçuk, üç buçuk!” diye bağıyor. Üç buçuk liraya muz satan bir adam. Dünyaıyla ilgili ilk izlenimim bu oldu. (Kıraç, 2008: 13)

Çocukluğunun ilk yıllarında Ermenî arkadaşı Arto Ohancanyan ile bu sokakta tanışır ve dost olur. Kadıköy, o dönemde çok sesli bir kimliğe sahiptir. Türk, Kürt, Arap, Ermeni, Rum, Lazlardan oluşan çok çeşitli bir etnik yapı söz konusudur. Böyle bir etnik çeşitlilik içinde

dünyaya gözlerini açan Aktunç, bunun kendisi için ne denli önemli olduğunu şu ifadeleriyle dile getirir:

“Yidce bir tür İbranice, sonra Romanca var, Lazca var, Yidcenin yanı sıra Seferadca da tabii... İnanılmaz bir dil bereketi içine doğuyorsun.” (Kıraç, 2008, s. 18)

Aslen Şebinkarahisarlı bir ailenin üç erkek çocuğunun sonuncusu olan Hulki Aktunç’un babası Recep Aktunç (1912), *13-14 yaşlarında Şebinkarahisar’dan adeta yayan gelmiş İstanbul’a. Geldiğinde işportacılık yapmış, ayakkabı boyacılığı da yapmış, garsonluk da yapmış... Daha sonra benim anımsadığım bir kıraathane işlettiğidir.* (Kıraç, 2008, s.17). Babası ile ilgili bu bilgileri veren yazarın annesi Nadide Aktunç (Öğütveren) (1917) ev hanımıdır. Ağabeyleri Yalçın Aktunç(1942) ve Metin Aktunç(1945)tir. Kozmopolit bir ortamda doğmuş olmanın getirisi olarak birçok farklı insan tipini henüz çocuk yaşta tanımış ve benimsemiştir. Özellikle *babasının işlettiği kıraathanenin “klientela”sı, müşteri dokusu ve Kadıköy çarşısında doğmuş olmak büyük bir fırsat* (Kıraç, 2008, s.18) olur Aktunç için. Kadıköy çarşısında sinagog, kilise ve mescid yanyanadır. *Kadıköy çarşısının ortasında mescid, sağ tarafında Rum Kilisesi, sol tarafında Ermeni Kilisesi var, Surp Takavor Ermeni Kilisesi. Sanki bir üçgendir bu.* (Kıraç, 2008, s.18) Bu etnik yapı, özellikle eserlerinde çokça karşılaştığımız insancıl yaklaşımın ve toplumsal nefret suçuna karşı duruşun temellerini atmasını sağlar. Bu kazanımları ileride edebî yaşamını ve eserlerini şekillendiren en önemli unsur olacaktır.

2.1.2 Lise Yılları ve Öğrenim Hayatı

Hulki Aktunç, beş yaşına geldiğinde ağabeylerinin okula giderkenki heyecanından, kitap defter kaplamalarından etkilenir ve “okula gitmek istiyorum!” diye tutturur. Henüz çok küçük olan Aktunç, bu ısrarını uzun süre devam ettirir.

İki ağabeyim benden önce okumaya başladılar tabii ki. Onların kitaplarına, defterlerine bir şeyler yazmalarına, sabahları kalkıp okula gitmelerine hele hele öğretim yılı başlarken kitaplarını defterlerini kaplamalarına özenir, çıldırırdım. Beş yaşındaydım, ertesi yıl onların kitapları bana kalırdı. Moda İlkokulu’na gidip giriş basamaklarında oturur, kucağıma defter ve kitapları koyar, elime de kalem alırdım, deftere bir şeyler yazarmış gibi yapardım. Son derece hain bir amacım

vardı; öğretmen okula geline erken saatlerde merdivenlerde beni görece ve içeriye derse alacak. Yani okula gitmek istiyorum, tepiniyorum (Kıraç, 2008: 33)

Altı yaşına geldiğinde hala ilkokula başlama yaşında değildir. Babası Recep Bey, ele avuca sığmaz bu çocuğa laf anlatamayınca onu Moda İlkokulu'na götürür. Ancak güzel yazı dersine de giren müdür muavini Kemal Bey, “*Recep Bey, Hulki'yi okula alamayız, henüz altı yaşında, ancak gelecek yıl başlayabilir*” (Kıraç, 2008, s.33) der. Bunun üzerine ağlayıp ortalığı ayağa kaldıran küçük çocuğu, tam o sırada içeriye giren öğretmen Rasime Hanım fark eder. Rasime Hanım; *Kemal Bey, bu karaböcek niye ağlıyor?* (Kıraç, 2008, s.34) diye sorar. Durumu izah eden Kemal Bey'e Rasime Hanım, öğrencinin tüm sorumluluğunu kabul ettiğini ve kendi sınıfına yazılmasını söyler. Böylece Hulki Aktunç'un eğitim hayatı erken yaşta başlamış olur. Hayatında çok önemli bir yere sahip olan bu ilkokul öğretmenin usta yazar Ahmet Rasim'in kızı olduğunu, Hulki Aktunç çok sonraları öğrenecektir.

Ben on dokuz yirmi yaşında Falaka ve Gecelerim'i okurken, Ahmet Rasim'in Rasime Hanım'ın doğumunu anlattığını gördüm. Birdenbire dehşete kapıldım, Moda'yı, o evi tarif ediyor, “Kızım doğdu Rasime” diyor. Ben bunları okuyunca deli gibi ağladım. Ama çok geçti. Rasime Hanım, çoktan rahmetli olmuştu. Onun varlığı benim için büyük bir şanstır. (Kıraç, 2008: 35)

İlkokulda Ahmet Rasim'in kızından ilk eğitimini alma şansı yakalayan Aktunç, on bir yaşında ilkokulu bitirir. O sıralarda Selimiye Askerî Ortaokulu'na öğrenci alınacaktır. Selimiye'ye giden bir çocuğun ballandıra ballandıra anlattığı okul hayatı, Aktunç'un aklını çeler. Askerî okula gitmeye karar verir. Babası askerî okula gitmesine şiddetle karşı çıkar. Ancak babasının tüm karşı çıkmalarına rağmen ısrarları sonucu askerî okul sınavına girer ve kazanır. Selimiye Kışlası'nda hayatında bir dönüm noktası olan resim aşkının başlamasına sebep olan hocası Turhan Vecdi Karal ile tanışır.

1960 yılında resim öğretmeni olarak Turhan Vecdi Karal'la tanıştım Selimiye Kışlasında. (Hocam ressamdır ve 2006'da resimde ellinci yılı kutlandı Karal'ın.) Ben çılgın gibi ilgi duyuyorum resme, hoca bunu fark etti ve benimle özel olarak ilgilendi. Şu tip hocalardan değildi: “Ödev olarak 19 Mayıs resmi yapın,” filan demezdi. Güzel bir kitaplığı vardı resim atölyesinde, kitapları gösterir, modern resimlerle ilgili bilgi verirdi. (Kıraç, 2008, s.35)

Bu eğitimi sırasında yine okuldan müzik öğretmenleri; Önder Bali, Serdar Öztürk, Jada Koper'den dersler alır. Jada Hanım onu İstanbul Radyosu'nda koro senfonilerine götürür. Bu sayede iyi de bir müzik eğitimi almış olur. Selimiye Kışlası'ndaki ilk eğitiminin ardından subaylık eğitimi için okul kuraları çekilecektir. O sıralarda iki okul vardır kurada. Kuleli Askerî Lisesi ya da Erzincan Askerî Lisesi. Kuleli Askerî Lisesi'ne gitmek isteyen Aktunç, büyük bir şok yaşar ve Erzincan Askerî Lisesi'ne gider. Hayatı boyunca Kadıköy'den hiç çıkmayan Aktunç, bu zengin yaşantısından ayrılıp Anadolu'ya, “*kerpiçle tanışmaya*” gider.

On dört yaşındaki bir çocuğun güm diye taş kafa üstü düşmesi gibi bir şeydi bu. Tren Erzincan'a gelince,” işte geldik” dediler. “Şehir nerede?” diye sordum. “İşte şehir burası” dediler. 1964 yılının Erzincan'ı, kentin girişinde kerpiçten evler vardı. Ben daha önce kerpiçten evler görmediğim için onları büyük toprak yığınları sandım. (Kıraç, 2008: 51)

Erzincan Askerî Lisesi'nde yaşadığı bu ilk şokun ardından okul hayatı başlamış olur. Edebiyat öğretmeni Sami Önal ve psikoloji öğretmeni Vural Okur'la tanışır. Vural Okur'un etkisi ile Freud'u okumaya başlar. Okul edebiyat kolu başkanı Osman Feyzoğlu adında bir binbaşısıdır. Feyzoğlu'nun önderliğinde okulda *Ülkü* isimli bir edebiyat dergisi çıkarılmaktadır. Dergi, o dönem Aktunç'un üst sınıftan abileri Mümtaz Bayazıtıoğlu ve İsmail Alpertunga tarafından çıkarılmaktadır. Aktunç, yazmaya olan merakından ötürü dergi işlerine yardım etmeye başlar. Daha sonra bu abilerinin harbiyeye gitmeleri neticesinde dergi, Aktunç'un yönetimine bırakılır. Bu dönemde derigide yayınladığı bir yazıdan ötürü dönemin edebiyat öğretmeni Suphi Martagan tarafından “kominizm propagandası yapmak”la suçlanır ve disiplin kuruluna sevk edilir. Dolabı aranır, kitaplarına el konulur. Disiplin kurulunda uyarı cezası alır ancak Aktunç, bu olaydan sonra Askerî okulda okuyamayacağını anlar.

“Disiplin kurulunda dediler ki, “Sen parlak bir öğrencisin, bu kadar iyi bir öğrenciyken bunları niye okuyorsun ve nasıl vakit buluyorsun?” Soru buydu, artık orada hayat kalmadığını anlamıştım.” (Kıraç, 2008, s. 53)

Subay olmasına bir ay kadar bir süre kalmıştır. Harbiyeye gitiğinde artık disiplin kuruluna değil mahkemeye çıkarılacağını bilen Aktunç, askerî okuldan ayrılmanın yollarını aramaktadır. Üniversiteye gitmek, tıp okumak ister. Ancak tam da o yıl 1966'da bir

yönetmelik değişikliği yapılır ve askerî okul öğrencilerinin aynı zamanda üniversiteli olmasının yolu açılır. Aktunç'un başka çaresi kalmamıştır. Firar edecek ve evine dönüp kendisine kesilecek olan para cezasını ödeyecektir. Böylece mezuniyetine bir ay kala askerî okuldan kaçan Aktunç'un bu macerası da böylece son bulur. Daha sonra kendisine kesilen 12.500 TL'lik borcu aylık 250 TL taksitler halinde tam dört yıl çalışarak öder. Erzincan dönüşü kendine bir düzen kurmaya çalışan Aktunç, bir yandan iş ararken bir yandan da okul hayatına devam etme niyetindedir. Daha askerî lisedeyken tıp okuma hevesinde olan Aktunç, radikal bir kararla bu hayalinden vazgeçer ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne gider. Henüz askerî lise yıllarında kendini “solcu Atatürkçü” olarak tanımlayan Hulki Aktunç, hukuk fakültesine başlamasıyla aynı zamanda Türkiye İşçi Partisi üyesi olur. O dönem adı Fikir Kulüpleri Federasyonu (FFK) olan, daha sonra ise Dev-Genç hareketine dönüşecek olan oluşumun içinde yer alır. Kalemî güçlü, parlak bir öğrencidir. Hukuk Fakültesi, o dönem solun kalesi, Edebiyat Fakültesi ise sağın kalesidir. Hukuk fakültesinde, ileride solun önemli isimlerinden olacak isimlerle tanışır. Aktunç, bu anılarını şu sözlerle anlatır:

“Üniversitede Dev-Genç yükselmeye başlamıştı. O yıllarda bizden 1-2 sınıf yukarıdaki arkadaşlarımız Deniz Gezmiş, Cihan Alptekin, Celal Doğan, Cavit Kabak gibi arkadaşlardı. Bozkurt Nuhoğlu ise, daha kıdemli bir ağabeyimizdi.” (Kıraç, 2008, s. 122)

Bu oluşumda aktif bir rol almak isteyen Aktunç, arkadaşları tarafından engellenir. Hulki Aktunç, kalemî güçlü bir öğrencidir ve yazıları ile davalarına destek vermesi istenir.

“Bazı arkadaşlarım ara sıra bana “Sen yarın okula gelme,” derdi. “Niye oğlum,?” derdim. “Çatışma var,” derlerdi. “Ben de gelmek istiyorum,” derdim. “Olmaz, senin düşüncelerine ihtiyacımız var, bunlardan uzak durmalısın,” derlerdi.” (Kıraç, 2008, s.123)

Sonraki dönemde Türkiye İşçi Partisi üyelerinin bazı eylem ve tutumlarından ötürü (Kadıköy ilçe teşkilatının Üsküdar İlçe binasını basıp oradaki “eski tüfek”leri darbetmesi bu sebeplerden biridir) (Kıraç, 2008, s.126) bu partiden ayrılır. Aktunç, bu olaylar ve yol ayrımları eşliğinde devam eden okul hayatını ve hukuk fakültesindeki öğrenimini yarıda

bırakır. Hukuk fakültesini bırakmasındaki en büyük etkenlerden biri, örnek aldığı ve asistanı olmak istediği hocası Tarık Zafer Tunaya'nın 12 Mart 1971 askerî muhtırası sonrasında tutuklanması olmuştur. Ayrıca henüz askerliğini yapmamış olan Aktunç, üniversiteyi bitirip yedek subay olarak askerlik yapmanın planlarını yapmaktadır. Ancak 12 Mart muhtırası ile gelen bir yasa sonucu asker öğrencilerinin okurken geçirdikleri süre askerlikten sayılacaktır. Altı yıl askerî okulda okuyan Aktunç, böylece askere gitmekten de kurtulur. Bu yüzden de okulu bitirmesine sebep kalmamıştır.

2.1.3 İş Hayatı ve Reklamcılık

Hukuk fakültesindeki öğrenimini yarıda bırakan Hulki Aktunç, 1971 yılında Felsefe öğretmeni Semra Dedeoğlu ile evlenir. Bu evlilikten Emrah ve Uluğ adında iki oğlu olur. Okulu bırakan Aktunç, işsizlik sorunuyla başbaşa kalır. Ayrıca askerî okuldan firarı yüzünden okula 12.500 TL ceza ödemesi gerekmektedir. Bu borcu ödemek ve evliliğin veriği mesuliyetleri yerine getirmek adına çalışması gerekmektedir. İş arar, ilk işi Remzi kitabevi'nde redaktör düzeltmenlik olur. Ancak kitabevi sahibiyile anlaşamayınca buradaki işinden kısa sürede ayrılır. Bu arada Meydan Larousse eleman aramaktadır. Hemen gidip sözlüğün yazımından sorumlu olan Hakkı Devrim'le görüşür ve işe başlar. “Bozkıran” maddesiyle başladığı ansiklopedi çalışmaları “z” harfine geldiğinde bu işi de son bulmuş olur. Tekrar işsiz kalan Aktunç, iş ilanlarına göz gezdirirken bir ilan gözüne ilişir. Bir reklam ajansı olan “Manajans”ta düzeltmen kadrosunda eleman aranmaktadır. Hemen ajansa iş başvurusu için mektup yazar ve kabul edilir. Bunun üzerine uzun yıllar içinde olacağı reklamcılık sektöründeki serüveni başlamış olur. Düzeltmen kadrosunda işe başlayan Aktunç, zamanla yazı grubu başkanlığı daha sonra ise yaratıcı grup başkanlığına getirilir. 1979 yılına kadar devam eden Manajans'taki çalışma hayatı sırasında hikâye kitapları “*Gidenler Dönmeyeneler*” ve “*Kurtarılmış Haziran*”ı yazar. 1979 yılında Manajans'ın sahibi Eli Acıman'la anlaşmazlığa düşer ve bu işinden ayrılma kararı alır. Aynı kurumda çalıştıkları Zühtü Sezer'le birlikte yeni bir reklam ajansı olan “Yaratım”ı kurarlar. Ancak Yaratım'ın kuruluş tarihi oldukça talihsiz bir döneme denk gelir. Ajans için müşteri bulmak amacıyla gazeteye ilan verdiklerinde tarih 11 Eylül 1980'i gösterir. Darbe dönemine denk gelen bu yeni iş girişimi sancılı bir süreçten geçer. Kısa sürede işleri yoluna giren Yaratım, 1982 yılında eleman çalıştıran ve maaş ödeyen bir kurum haline gelir. 1986 yılında çok uluslu bir kuruluş olan FCB'yle birleşen Yaratım artık bir reklam devi haline

gelmiştir. Ajansın yönetiminde 2008 yılına kadar çalışan Aktunç, 2008 yılında reklamcılık sektöründen emekli olur. Bütün bu reklamcılık çalışmaları süresince yazar ve şairliğini de ihmal etmez. Türk edebiyatına roman, hikâye, şiir, söyleşi, deneme, sözlük türünde önemli eserler kazandırmıştır.

2.1.4 Edebî Hayatı

Hulki Aktunç, 1966 yılında askerî liseden kaçıp İstanbul'a geldiğinde "abim" diye tanımladığı Yılmaz Kantürk'ün Bahariye Caddesi'ndeki kitapçı dükkânına sık sık gitmeye başlar. Kitaplara karşı ilgisi çocukluk yıllarına dayanan Aktunç, burada Vedat Günyol, Kemal Özer, Mustafa Öneş, Özdemir Asaf, Arif Damar, Erman Şener gibi isimlerle tanışır. Birgün Kemal Özer'in Moda'daki Uğrak Kitabevi'ne gelen Taylan Altuğ ile yakın bir arkadaşlık kurar. Önceden Vedat Günyol'un *Yeni Ufuklar* dergisinin yönetiminde tanıştığı Selim İleri vasıtası ile Naci Çelik Berksoy'la da tanışır. Böylece dört arkadaş, edebiyat söyleşileri yapar, fikir alışverişinde bulunurlar. Yazdıklarını birbirine gösterirler.

Birgün Kemal Özer'in Moda'daki Uğrak Kitabevi'ne genç bir adam geldi. Baktım çok cins kitaplar alıyor, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Bilge Karasu gibi yazarları alıyor. Çok genç, benim yaşımda bir genç. Merhaba, ne var ne yok derken bin yıllık dostmuşuz gibi arkadaş olduk. Taylan Altuğ idi bu kişi. Selim İleri'yle, Vedat Günyol'un *Yeni Ufuklar* dergisinin yönetim yerinde tanışmıştım ve o sırada Cumartesi Yalnızlığı çıkmıştı, kitabın dağıtımı için amatörce çalışmıştım. Naci Çelik Berksoy'la Selim İleri, liseden arkadaştı. Derken biz dört kişi olduk, ben, Selim İleri, Taylan Altuğ, Naci Çelik. (Kıraç, 2008: 72)

Bu arkadaşların yüreklendirmesi ile "Yazılamamış Bir Günlük" adlı hikâyesini *Yeni Edebiyat* dergisine gönderir. O dönem dergiyi Doğan Hızlan yönetmektedir. Hızlan, dergiye gelen yazıların bir kısmını denetlemesi için Kemal Tahir'e gönderir. Kemal Tahir, *Yazılamamış Bir Günlük*'ü beğenir ve degide yayımlatır. Bu vesileyle Hulki Aktunç, yazın hayatında çok önemli bir yere sahip olan Kemal Tahir'le tanışma fırsatı bulur.

"Kemal Tahir'in bu öyküyü seçmesi bana çok büyük gurur verdi. Ve sonra beni tanımak istedi, "Nerede bu delikanlı, gelsin tanışalım," demiş... Suadiye'de oturuyordu, alıp beni göürdüler ama elim ayağım titreyerek gittim." (Kıraç, 2008, s. 74- 75)

Böylece edebi kimliğine büyük katkısı olan Kemal Tahir’le tanışmış olur. Sonraki dönemde bu edebiyat çevresi ile ilişkileri devam eder. O yıllarda Kemal Tahir’in kitapları, *Bilgi Yayınevi*’nden çıkmaktadır. Yayınevinin sahibi Ahmet Küflü, “Bir dergi yapalım mı?” teklifiyle gelir Hulki Aktunç’a. Genç bir kadro vardır: Leyla Erbil, Turgut Uyar, Tomris Uyar... gibi. Ancak bu dergi çıkarma fikri yarıda kalır. Zira bir yayınevine bağlı dergi çıkarma fikrini kabul etmezler. Bu sıralarda Nisan 1971’de Türkiye Defteri çıkmaya başlar. Hulki Aktunç’un yazın hayatında önemli bir yere sahip olan bu dergi, 1971-1975 yılları arasında toplam yirmi sayı çıkarır. Kurucuları arasında Naci Çelik Berksoy, Hulki Aktunç ve Taylan Altuğ gibi isimler vardır. *Türkiye Defteri*’nin yayın hayatının son bulmasıyla 1993 yılından itibaren yayınlanmaya başlayan *Kitap-lık* dergisinde yazar Hulki Aktunç’un çok sayıda yazısı yayımlanmıştır.

2.1.5 Ressamlığı

Yazarlığının yanı sıra Hulki Aktunç, aynı zamanda ressam kimliği ile de tanınır. Henüz askerî ortaokul öğrencisi iken resim öğretmeni Turhan Vecdi Karal’ın yönlendirmesi ve destekleri ile resim hayatına başlayan yazar, bu yıllarda “*Lacivert ile Bordo*” isimli bir sergi açar. Özellikle lacivert, bordo, mavi ve kırmızı renklerinden oluşan soyut çalışmalarını içeren bu sergisinden bugüne kalan hiçbir eseri yoktur. Daha sonraki yaşantısında yazarlıkla resammlık arasında bir tercih yapmak zorunda kalan Hulki Aktunç, yazarlığı seçer ve resim sevdasına ara verir. Bu kararında ekonomik koşulların etkisi büyüktür. Zira resim malzemeleri pahalıdır ve evlenen, kendine bir düzen kurmaya çabalayan Hulki Aktunç için bu önemli bir meseledir. Ancak resim tutkusu asla bitmez. Reklamcılık ve yazar-şairliğinin arka planında hep var olan bir ressam kimliği hissedilir. Gizli de olsa bu ressamlık kimliği belirli dönemlerde kendini yine gösterecektir. 1991 yılında aralarında Nazım Hikmet, Oktay Rıfat, Cemal Süreya gibi isimlerinde olduğu “*Ressam Şairler*” sergisine katılır. Uzun süre sessiz kalan bu ressamlık yönü 2004 yılında geçirdiği bir rahatsızlık sonrası tekrar gün yüzüne çıkar. 2005 yazında Ayvalık’taki yazlığına seyahati esnasında yolda gördüğü manzarayı özgün tarzıyla resmeder. O yaz, tüm zamanını resim yaparak geçirir. Burada yaptığı resimlerden oluşan ikinci kişisel sergisini, 12 Kasım 2005 tarihinde “*Ayvalık Yollarında, Sürücü Aynalarında*” adıyla sergiler. Kuzguncuk’taki Harmony Sanat Galerisi’ndeki bu sergiyi takiben 8 Eylül 2007’de üçüncü kişisel sergisi “*Meşk*”i de yine Harmony Sanat Galerisi’nde açar. Ölümünün birinci

yıldönümünde “*Ayvalık Yollarında, Sürücü Aynalarında*” ve “*Meşk*” sergilerinden oluşan “*Firak*” isimli bir sergi yine Harmony Sanat Galerisi’nde yapılır.

2.1.6 Hayatının Son Yılları ve Vefatı

Hulki Aktunç, hayatının son yıllarında, özellikle 2004’ten sonra bazı sağlık sorunları başgöstermeye başlar. Esasen Aktunç’un sağlık sorunları çok daha öncesinde başlamıştır. 1994 yılında kendisine bir göz hastalığı olan *glokom* teşhisi konur. Bunun üzerine 2000 yılında gözünden bir operasyon geçirir. 2004 yılında huzursuz bacak sendromu rahatsızlığı nedeniyle ciddi eklem ağrıları çeker, bir süre baston kullanmak zorunda kalır. 2005’te birkaç kere panik-şok adı verilen ani düşme olayı yaşar. Bunun üzerine hastaneye yatar ve iki gün komada kalır. Bu rahatsızlık ve komada kalma sürecinde bir dergi “Hulki Aktunç öldü!” haberi yapar:

Bu herifler bir yerde yanılmış böyle bir haber yapmışlar. Bilmiyorum, kendi ölüm haberini kaç kişi okumuştur. Haberin kapağını da “Kapanan Parantezler” koymuşlar. Neyse, bende panik-şok adı verilen belirtiler görülmeye başlandı. Birdenbire düşmek! Örneğin, masada bilgisayar başında çalışıyorum, hiç bilmediğim bir güç beni alıp masanın altına atıyor, dayanılmaz, inanılmaz bir şey. Sonra vapurda oldu, bir hayli lodos vardı ama ben ağır lodoslarda fındık kabuğu tekne kullanmış adamım. Vapurda korkunç şekilde düştüm. Bu olaylar artmaya başladı, bir gece banyo için kalktım, banyoya girdim, ellerimi yıkadım, çıktım ışığı söndürdüm. Zemin mermerdi. Derken, bu yatak niye soğuk ve sert duygusuyla uyandım. Yaz idi ve yarı çıplaktım, düşmüşüm orada. Bu belirtiler hoş belirtiler değil. Doktor arkadaşlarla görüştüm, bir de sevimsiz bir şekilde kolonda polit çıktı. (Kıraç, 2008: 200)

2007 ve 2009 yıllarında iki kere daha rahatsızlığı dolayısıyla hastaneye yatar. 2011 başında gırtlak kanseri teşhisi konur. Kanser hızla bütün vücuda yayılır. Haziran ayında tüm vücut fonksiyonlarını kaybeder. 29 Temmuz 2011 günü hayata gözlerini yumar. Karacaahmet Mezarlığı’ndaki aile kabristanına, anne ve babasının yanına defnedilir.

2.2. Eserleri

Hulki Aktunç, Türk edebiyatında özellikle 1960 sonrası dönemden itibaren roman, hikâye, şiir, deneme, söyleşi ve sözlük türünde toplam on dokuz eser kazandırmış bir sanatçıdır. Bu bölümde Hulki Aktunç’un eserlerini tema, içerik ve üslup açısından değerlendireceğiz.

2.2.1 Öyküleri

Hulki Aktunç'un *Gidenler Dönmeyenler*, *Kurtarılmış Haziran*, *Ten ve Gölge*, *Bir Yer Göstericinin Hayatı* ve *Güz Her Şeyi Bilir* isimli beş öykü kitabı bulunmaktadır.

Gidenler Dönmeyenler: Hulki Aktunç'un ilk öykü kitabıdır. İlk baskısı 1976'da, Günebakan Yayınları'ndan çıkar. Öykülerin bir kısmının kendi hayatından izler taşıdığı söylenebilir. Kitapta 14 öykü yer almaktadır. Üslup kaygısının ön planda olduğu eserler, aynı zamanda yazarın dile hakimiyetinde kanıtı niteilgindedir. Kitapta yer alan öykülerde genel olarak büyük şehirlerin yaşamı içerisinde yabancılaşmış, yalnız ve aidiyet duygusunu kaybeden bireyleri değerlendirmiştir. Bu anlatılarda karakter seçiminde tam anlamıyla gerçekçi bir tutum takındığı söylenebilir. Kahramanları esnaf, uşak, zengin, yoksul, hızsız, emekçi... vd. kısacası toplumun her kesiminden insanlardır. İlk kitabı olan "*Gidenler Dönmeyenler*"le Aktunç "TDK Yılın Öyküsü" ödülüne layık görülür.

Kurtarılmış Haziran: Yazarın ikinci öykü kitabı olan *Kurtarılmış Haziran*, 1977 yılında Derinlik Yayınları tarafından ilk kez basılır. Türk siyasi tarihine damga vuran olaylardan biri olan 15-16 Haziran işçi olaylarının odağında kurgulanmış 15 adet öyküden meydana gelir. İşçi olayları ekseninde toplumdaki duyarsızlık, ötekileştirme, yabancılaşma ve aidiyetsizlik olguları da hikâyelerde göze çarpar.

Ten ve Gölge: İlk kez 1985 yılında İletişim Yayınları'nda baskısı yapılan eser, yazarın bireysel temaları ağırlıklı olarak işlediği ilk öyküsüdür. Yazarın yazın hayatının ikinci dönemi olarak kabul edilen 1980 sonrası dönemin anlayışının hakim olduğu kitapta, 19 öykü bulunmaktadır.

Bir Yer Göstericinin Hayatı: İlk baskısı 1989 yılında Afa Yayınları'ndan çıkan eser, Hulki Aktunç'un dördüncü öykü kitabıdır. Öyküye ismini veren "*Bir Yer Göstericinin Hayatı*" öyküsü de dâhil olmak üzere eser, toplam 17 hikâyeden oluşur. Hulki Aktunç, bu eserle Yunus Nadi Öykü Ödülü'nü alır.

Güz Her Şeyi Bilir: İlk baskısı 1998’de Oğlak Yayınları’nda yapılan eser, Hulki Aktunç’un son öykü kitabıdır. On yıllık bir aranın ardından bu eserle öykü yazmaya yeniden başlayan Hulki Aktunç’un bu eserinde toplam 29 öykü bulunur. Bunların içerisinde “Gündelik Söylenceler” başlığı altında 11 adet kısa anlatıdan meydana gelen öyküler de yer alır.

2.2.2 Şiirleri

Şiir Hulki Aktunç’un yayımlanmış yedi şiir kitabı vardır.

Sır Kâtibi: Hulki Aktunç’un ilk şiir kitabı olan *Sır Katibi*, 1989 yılında Şiir Atı Yayıncılık tarafından basılır. Yazar bu eserinde doğup büyüdüğü Kadıköy’ün renkli yapısını ele alır. Ayrıca yalnızlık temasını da içeren eserde ben merkezli bir anlatım dikkat çeker.

İşıkla Tarihçe: Hulki Aktunç’un ikinci şiir kitabı olan *İşıkla Tarihçe*, 1989 yılında tamamlanmış, aynı yıl 1000 Tane Yayınları tarafından basılmıştır. Bu eserde de Aktunç’un Kadıköy’de geçen çocukluk anılarının izleri okunur. Kadıköy çarşısı, kıraathaneler, meydan, İstanbul’un kentli yaşamını örneklendirir.

Adresim Aynalar: Hulki Aktunç’un üçüncü şiir kitabı olan *Adresim Aynalar*, 1991 yılında Telos Yayınları tarafından basılır. Eserdeki şiirlerin odak noktası yine İstanbul’dur. İnanç merkezi kimliği ile İstanbul, oluşturduğu hoşgörü iklimi ile irdelenir.

Şarkılar: Hulki Aktunç’un dördüncü şiir kitabıdır. Eser 1992 yılında Varlık Yayınları tarafından basılmıştır. Eser, “Birinci Şarkı, İkinci Şarkı...” şeklinde 40 bölümden oluşur.

İnsan Aşklarının Külüdür: Hulki Aktunç’un beşinci şiir kitabı olan *İnsan Aşklarının Külüdür*, 1993 yılında Korsan Yayınları tarafından basılmıştır. Bu eser, 2 Temmuz 1993’te Sivas katliamında yaşamını yitiren 37 kişinin arasında olan Metin Altıok ve Behçet Aysan’a ithafen kaleme alınmıştır. Hulki Aktunç, bu eseriyle Halil Kocagöz Şiir Ödülü’ne layık görülmüştür.

Istiraplar Ansiklopedisi: Hulki Aktunç'un altıncı şiir kitabı olan *Istiraplar Ansiklopedisi*, 1994 yılında Oğlak Yayınları'ndan yayımlanmıştır. Aktunç bu eserinin odağına yine İstanbul'un günlük yaşamını ve kültürel zenginliklerini almıştır. Farklı etnik özelliğe sahip insanların anlatıldığı eserde çingenelerin yaşamı ve tipik özellikleri dikkat çekicidir. Hulki Aktunç, bu eseriyle Cemal Süreya Şiir Ödülü'ne layık görülür.

Bir Şeyin Varoluşu: Hulki Aktunç'un yedinci şiir kitabı olan *Bir Şeyin Varoluşu*, 1999 yılında Varlık Yayınları'ndan yayımlanmıştır. Bu eserde genel olarak karamsar ve umutsuz bir hava hâkimdir. Doğup büyüdüğü semti anlattığı mısralarında bile bu karamsarlık açıkça hissedilir.

Firak (Toplu Şiirler): Yazarın bütün şiirleri 2000 yılında *Firak(Toplu Şiirler)* başlığı altında Yapı Kredi Yayınları tarafından basılmıştır.

Sönmemiş Dizeler: Hulki Aktunç'un son şiir kitabı olan *Sönmemiş Dizler*, 2009 yılında Sel Yayıncılık tarafından basılmıştır.

2.2.3 Romanları

Hulki Aktunç'un *Bir Çağ Yangını* ve *Son İki Eylül* isimli iki romanı bulunmaktadır. Aktunç, bu eserleriyle Türk siyasi tarihine ve toplumsal olaylara ayna tutmaktadır.

Bir Çağ Yangını: Romanda psikolojik sorunları olduğu anlaşılan yobaz bir kişinin “gavur” diye niteledirdiği insanların evlerini yakması, ardından ölümlerini izlemesi konu alınır. Evdeki yangında iki devrimci genç vardır. Bu gençler işçi mücadelesini hakkıyla savunan, akli başında, sağduyulu gençlerdir. *Bir Çağ Yangını*'nda yanan ev, yazar Hulki Aktunç'un Kadıköy/ Üzerlik Sokak / 35 numaradaki çocukluğunun geçtiği evdir. Yazar bunu şu ifadeleriyle dile getirir:

Üzerlik Sokak 35 numaradaki evin etkisi benim üzerimde öyle büyük olmalı ki, Bir Çağ Yangını'nın evi hemen hemen bütünüyle o evdir; çatısıyla, kör penceresiyle, eşiği, cumbasıyla, sarnıcıyla ki sarnıç ve eşik evin kişilerindendir... Ve eşiğiyle de; bir eşik cini anlatır romanı zaten. Her şeyiyle etkilemiştir beni o ev. Ama Bir Çağ Yangını kesinlikle otobiyografik bir roman değildir. Bu ilginç tabii. Yaşadığım ev açısından yüzde yüz otobiyografik bir mekân ama benim

yaşadıklarım açısından kesinlikle otobiyografik bir roman değildir. Mekân olarak o ev vardır sadece. Kişileştirilmiş ev. Belki de ben o. (Kıraç, 2008: 15)

Yazarın bu ifadelerde tanımladığı *Bir Çağ Yangını* romanı 1981 yılında “*Abdi İpekçi Roman Ödülü*”nü alır.

Son İki Eylül: Yazar Hulki Aktunç’un ikinci romanı olan *Son İki Eylül*, 1987 yılında ilk kez yayımlanır. Roman şizofren bir anlatıcının hastane koridorlarında geçirdiği serüvenini sıra dışı bir anlatımla aktarır. Roman; sırasıyla İkinci Eylül, Ara Zamanlar ve Birinci Eylül isimli “Sır” adı verilen üç ana bölümden oluşur. Ancak bu bölümler belirli bir kronolojiyi takip etmez. Romanda göze çarpan bir diğer ayrıntı, romanın akışı içerisinde boş bırakılan çokça bölüm olmasıdır. Bağlamdan ve kurgudan kopuşlarla yazar, şizofren anlatıcı özelinde toplumsal bozulmaya dikkat çeker.

2.2.4 Denemeleri

Hulki Aktunç’un *Eretologya* ve *Aforistika* isimli iki denemesi bulunmaktadır.

Eretologya: Hulki Aktunç’un deneme türünde yazdığı *Eretologya*, 2000 yılında Sel Yayıncılık tarafından yayımlanır. Yazar, cinsellik olgusunu tarihsel süreç ve toplumsal algı nazarıyla değerlendirdiği gibi kişisel görüşlerini de belirtmekten çekinmemiştir.

Aforistika: Hulki Aktunç’un deneme türündeki diğer bir eseri olan *Aforistika*, 2001 yılında Sel Yayıncılık’ta yayımlanır.

2.2.5 Sözlükleri

Hulki Aktunç’un *Büyük Argo Sözlüğü* isimli, Türk diline büyük bir katkı sağlayan bir sözlüğü bulunmaktadır.

Büyük Argo Sözlüğü: Hulki Aktunç’un Türk diline kazandırdığı en önemli eser olan *Büyük Argo Sözlüğü*, 1990 yılında Afa Yayınları tarafından basılmıştır. Eserde Hulki Aktunç’un Kadıköy’de geçen çocukluk yıllarından başlayarak otuz yılı aşkın deneyimleri ve araştırmaları sonucu edindiği argo dil birikimi, ayrıntılı bir anlatımla derlenmiştir.

2.2.6 Söyleşileri

Hulki Aktunç'un hayatını ve deneyimlerini aktardığı *Yoldaşım Kırk Yıl* isimli söyleşi türünde bir eseri bulunmaktadır.

Yoldaşım 40 Yıl: Hulki Aktunç' 2008 yılında Rıza Kıracı'la gerçekleştirdiği söyleşilerden meydana gelen bu eser, Yapı Kredi Yayınları'ndan yayımlanmıştır. Eserde Aktunç'un doğumundan 2008 yılına kadarki yaşamı, fikir hayatı, edebi yaşamı, ressamlığı ve iş hayatı gibi birçok konu yer alır. Eser, aynı zamanda Türk siyasi tarihine ayna tutan bir hüviyete sahiptir.



3. HULKİ AKTUNÇ ÖYKÜLERİNDE BAŞLICA TEMALAR

Bu bölümde Hulki Aktunç'un öykülerini toplumsal ve bireysel temalar başlıkları altında inceleyeceğiz. Ayrıca bu tasnifin dışında kalan, yazarın hayata ve olaylara karşı görüşlerini aktardığı bazı hikâyelerini ise “Diğer Temalar” başlığı altında inceleyeceğiz.

3.1. Toplumsal Temalar

Yazar Hulki Aktunç'un özellikle 1980 öncesindeki dönemde yazmış olduğu *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran* isimli eserlerinde yoğun olarak işlediği, 1980 sonrası dönemde yazmış olduğu *Ten ve Gölge*, *Bir Yer Göstericinin Hayatı* ve *Güz Her Şeyi Bilir* isimli eserlerinde ise önemli ölçüde değindiği toplumsal olayları bu bölümde “Toplumsal Temalar” başlığı altında inceleyeceğiz.

3.1.1 Yoksulluk

Hulki Aktunç öykülerinde sıkça karşımıza çıkan yoksulluk teması; savaş, doğal afet, toplumsal olaylar ve yıkımları... gibi toplumu derinden sarsan olayların sonrasında yaşanan bir durumu olarak ele alınır. Yazar, toplumsal sorunlara duyarsız kalamayan karakteri gereği yoksulluk gerçeğini; işçi-emekçi kesimin sermaye karşısında haksızlığa uğraması, kapitalist sömürü düzenine karşı hak arayışı ya da haksızlığa uğrama nazarıyla ele almıştır. Elbette ki bu bakış açısı yazarın olaylara tek yönlü yaklaştığı anlamına gelmemektedir. Gerçekleri tüm çıplaklığı ile okuyucuların nazarına sunan Aktunç, yoksulluk gerçeğini de çok boyutlu ele almıştır. Yoksul kesimin aynı zamanda cahil olması(bırakılması), ekonomik darboğazla hayatta kalmaya çalışan insanların aynı zamanda birbirlerine karşı acımasız oluşu, ihtiyaçlar sebebi ile hırsızlık yapan ya da hırsızlığa mecbur kalan insanların dramı, yoksulluğun neticesinde değersizleşen hayatlar, kendi yaşam mücadelesine kapılıp giden yoksul kesimin çevresine karşı duyarsızlaşması... gibi çok boyutlu bir yaklaşım, Aktunç'un öykülerinde net bir şekilde ortaya konulur.

Yazarın ilk öykü kitabı olan “*Gidenler Dönmeyenler*”de yoksulluk teması derin bir biçimde kendini hissettirir. Kitabın ilk öyküsü “Araba”da yoksulluk teması işlenmektedir. Bir, emek- sermaye çelişkisinin kendini gösterdiği öyküde, ayakkabı boyayarak geçinmeye

alışan K Hüseyin isimli yaşlı bir adamın eşinin misafirlere ikram etmek üzere hazırlayacağı -aslında çok da abartılı olmayan- yemeğin malzeme listesini tamamlamak için gösterdiği çaba ve telaş hali dikkate sunulur. Yazar, kalp krizini hazırlayan o gerginliği hikâyenin başından itibaren okuyucuya merak uyandıracak bir dille sunmaktadır. Büyük bir sorun umarından basit bir ikram hazırlığı olduğu anlaşılan çaba ve gerginlik üzerinden yoksul ve çaresiz insan psikolojisini başarıyla okuyucuya sunmaktadır:

Okuyup duruyor elindekini, iki kağıt birbirine karışıyor. Yaş haddinden emekli K Hüseyin.

Acıyla gülümsemeye çabalıyor, hala inanmıyor, şaşkın şaşkın bakıyor kağıtlara.

...Bir yanlış adres gibi okuyup duruyordu elindekini... İşin içinden çıkamıyor, “ah, ah” diyor durup dururken ve yardım uman bakışlarla kağıt, tavla oynayanları gzliyordu.(Aktunç, 2019: 27)

Bunun çok da büyük bir problem olmadığını düşünen yazar, okuyucuyu K Hüseyin’in kalbinin bu yükü taşıyamamasıyla bir kez daha şaşırtmakta, yoksulluğun sert ve soğuk yüzünü daha net çizgilerle anlatmaktadır:

Saça sola makine gibi gidip gelen K Hüseyin’in fırçaları, bitmek bilmeyen kara bir ezgiye uymuş omuzları. Ayakkabılar. Oynaşan, renk değiştiren bir sürü çorap. (hiç değil bir çift ayakkabı başına on beş yirmi kuruş dşeydi!) yerinden oynuyor kahve masası... tek ayağı, iki ayağı üzerine kalkıyor, aşağı yukarı deviniyor, zıngırdıyor. Sıkı sıkı tutmaya alışıyor K Hüseyin. Başına adamlar birikiyor. Masaya, gittikçe ateş kesen kahvenin duvarları da katılıyor gibi; hızla alçalan ahşap tavan. Ağırlıksız duyuyor kendisini K Hüseyin. Sandalye altından kayıyor.” (Aktunç, 2019: 27)

Yazar, yoksulluk tablolarına yerde yatan zavallı adamın naaşının gördüğü muamele üzerinden devam etmektedir. Yoksulluk, değersizleşmeyi de beraberinde getirir. Aslında bu bakış açısı, K Hüseyin’in özelinde olan bir durum değildir. “Yoksul insanların hayatı değersiz, ölümü ise sıradandır” eleştirisi, okuyucuya hissettirilir:

Nuri süzüldü içeriye doğru. Ne olmuş? Dururken devrilivermiş adam. Niye yatıp duruyor? Belediye tabibini beklemişler, Beykoz’da aydaymış, üç saat sonra gelmiş herif, normal ölüm demiş. Niye hala gazeteler altında? Arayan yok. Tanımıyor mu kimse? Bilmem. Kalptir. Öyle yerde duracak mı? Duracak mı? (Aktunç, 2019: 27)

Yoksulluk ve kimsesizliğe değersizliğin eşlik ettiği hikâyenin devamında üç tekerlekli adı verilen iptidai bir araçla Hüseyin, Nuri ve onu tanıyan yaşlı bir adamın yardımlarıyla evine götürölür. Arabanın yoldaki otomobillerce horlanması ve zor yolculuğu da bir başka değersizlik tablosudur:

“Koşaradımdı ikisi de. Birbirine çarparak geçenlerin, kollara geçmiş bin türlü filenin, satıcı bağırtılarının ıssızlığında. Ana caddeye çıktılar. Vız vız otomobiller. Sinirli sinirli bağıırıp çağırınlar üç tekerlekliye.” (Aktunç, 2019, s. 32)

Cenaze aileye teslim edilir. Bu arada şehirde sokağa çıkma yasağı vardır. Zabıta, kapının önündeki arabanın kaldırılması ikazında bulunur. Zabitanın uyarısı adamın na’sını sıradan bir nesneye dönüştürür ki bu durum değersizleşmenin bir başka boyutudur:

Dışarıdan gürültüler geldi. Biri üç tekerleklinin kasasına ayağının ucuyla vuruyordu. Nuri pencereye çıktı. Aşağıdaki adam, “Kiminse bu kaldırsın” diye bağırdı pencereye doğru. “yol üzerinde bırakmayın, alır götürürüm sonra” . “Peki.” Dedi Nuri, küfretti, içeriye dönerek” bir memur” diyecekti, yanını yöresini görmeden ihtiyara takıldı gözü...(Aktunç, 2019: 33)

Nuri, sokağa çıkma yasağına rağmen, kendisi gibi yoksul olan bu insanlara hürmet ve iyilikle muamele eder ve oradan ayrılır. Hikâyedeki bir diğeri ayrıntı ölen adamın adının önündeki “Küçük” lakabıdır. Hüseyin’in ufak tefek bir adam olduğuna dair bir ifade olmamasına rağmen lakabının “Küçük” olması, yoksulluk neticesinde değersizleşme izlenimi uyandırmaktadır. Aslında kahvede oturanlardan ölen adamın na’sına öfkeyle yaklaşanlara kadar, çevredekilerin çoğu tıpkı Küçük Hüseyin gibi yoksuldur. Ancak yoksulluğun doğal bir sonucu gibi aktarılan duyarsızlaşma ve değersizleşme, bu davranışlar aracılığı ile eleştirilir. Nuri ve birkaç kişi dışında “ölü”ye saygı duyan hiç kimse yoktur. Benzer bir “değersizlik” tablosu, Patron isimli hikâyede de göze çarpar. Savaş ve seferberlik döneminde geçtiğı anlaşılan “Patron” isimli hikâyede, savaşa gitmemek için bir köşkte yamak olarak çalışan tek çocuklu genç bir ailenin başından geçenler anlatılır. Bu ailenin yanına yine savaştan kaçmak için yaşlı bir akrabaları sığınır. Bu genç aile, kendilerine sığınan yaşlı adama iş ve kalacak yer temin etmeye çabalamaktadır. Aynı durumdaki köşk sahipleri de bir bahaneyle savaşa katılmaktan kurtulurlar. Efendi- uşak ilişkisi ile aslında benzer durumlara sahip iki ailenin imkân ve yaşantıları arasındaki uçurum tasvir edilmektedir:

“Ötede sıcak köşk, beride bir yıldır kaldıkları, tepesine yer yer katranlı muşamba döşenmiş olur olmaz fırtınalardan birkaç cam, çerçeve eksikle çıkan limonluk... Büyükhanımın kış başında verdiği soluk mantoyu giydi, beline Kenan’ın atkısını sardı... Karlara bata çık yürüdü.” (Aktunç, 2019, s. 27)

Tüm bu yoksulluk ve imkânsızlıklara rağmen iyilik ve yardımseverlik duygularını diri tutmaya çalışan bir çiftin hikâyesi anlatılmaktadır. Net bir tarihe işaret edilmemekle beraber yazar, derin bir yoksulluğun hâkim olduğu, 1929 buhranı (Yavuz, 2021) ve İkinci Dünya Savaşı’nın etkisiyle Türkiye’yi de etkileyen ekonomik buhran dönemini anımsatan bir zaman diliminden bahsediyor gibi görünmektedir. Nadire, köşkün Hanımı’ndan bir biçki dikiş dergisi alır. Bu dergide ekmek karnelerinin saklanması için cüzdan önerilerinin bulunduğu bir nottan bahsedilir. Yazar bu anekdotla okuyucuya ekonomik darboğazın ne denli yoğun hissedildiğini düşündürür:

...Sonra, Parça ve Artıklardan Güzel Şeyler Yapabiliriz’e geldi. İlgiyle baktı. Sayfanın bir köşesinde şöyle diyordu:

AMERİKAN ARTIKLARI: Amerikan parçalarını koyu renklerde boyayarak (‘çabuk kirlenmez’ diye mırıldandı Nadire)... boyayarak kaybolması bugün pahalıya mal olan ekmek...

Zamir soyunmuştu. Gerindi. “Hadi yat, hadi, sabah kalkamazsın,” dedi. Bıyık altından hınzırca sırıttı.

...ekmek karnelerini...

Lâmia hanım bu mecmuayı verirken, içinde patron da olduğunu söylemişti ama, her neyse o, Nadire dikkatle baktığı halde bulamamıştı. Yarın verirken sorardı. Yazının sağ yanındaki koyu kırmızı boyalı şekilleri aklında tutmaya çalıştı...

...pahalıya mal olan ekmek karnelerini muhafaza için iki cepli, katlanmış şekli on, yirmi santimetre büyüklüğünde, içi mukavva ile sertleştirilmiş cüzdanlar yapılabilir. (Aktunç, 2019: 49- 50)

Ekmeğin karneyle dağıtıldığı bir ortam, hikâyedeki kahramanların örnekleminde genel bir yoksulluk ve ekonomik darboğaz durumunu işaret etmektedir. Böyle zamanlarda insanların gerçek kişiliklerine bürünmeleri, yoksulluğun topluma etkilerini en çıplak haliyle gözler önüne sermektedir. Çalışanların emeklerinin karşılığını alamamaları da bu toplumsal gerçekliğin bir yansımasıdır. Bu haksızlığa karşı hak arama çabası da yoksulluk gerçeğinin bir diğer boyutu olarak karşımıza çıkar. “Vakt’erişine” öyküsü bu gerçeğin irdelendiği bir diğer öyküdür. Hikâye, işçi haklarını konu almaktadır. İşçi hakları temasına genellikle eşlik

eden yoksulluk da hikâyenin bir başka teması olarak göze çarpar. Burada, işten atılan, evine ekmek götürme çabasında olan genç bir babanın hikâyesi anlatılır. Bir işçi eylemine katıldıkları için işveren tarafından işten atılan kahramanlarımız, adaletli, haksızlığa karşı direnen, iyi bir insanlardır. Evine ekmek götürmekte zorlanan namuslu ama işsiz ev reisi karakteri hikâyenin başından sonuna kadar kendini göstermektedir. Yoksulluk, onurlu duruşu ve adalet arayışındaki cesareti ile emekçiler penceresinden resmedilir:

Bizim fabrikadan sözbir yolunda atılışımızdan beri sen çık asfaltilara elde bayrak yürü, telçekim işçileriyle dayanış, on bin yüz bin içinde kellene bir mim çeksinler- Ya bunu karnı diyorum yedi mi bu çocuk bir şeyler? “geçende karahisardan gelen bulguru bitirdik” diyor, “doydu mu bilmem, erişteyi bitirdik” diyor, “tarhanayı bitirdik” diyor. Yere çöküp bir cıgara yakıyorum. Hatibe dineliyor. (Aktunç, 2019: 121)

İşçi sınıfının mücadelesinde değişmez temalardan birisi olan yoksulluk “Yıl Yıldan Uzun” hikâyesinde de kendini belli etmektedir. Emekçilerin evlerinin tasviri, yoksulluğa ve bunun getirilerinden olan yardımlaşma duygusuna dikkati çeker:

Duvarlar özenle kireçlenmiş, iki- üç pazarda el birliğiyle çıkılmış, doğraması camı kalfa çırak elinden geçmiş, güneş kızgını briket kokusuna içeri girilir girilmez alışılmış... eğri büğrü ince borular döşenmiş, ilerde nasılsa elektrik alınır diye. Tavanda gaz lambası ışıyla iyice garipleşen lekeler, kıvrır kıvrır bir sinek kağıdı. Masa üstünde ısıyıp duran güllü muşamba... Evleri. (Aktunç, 2019: 126)

Yoksulluk olgusunun farklı bir gözle anlamlandırıldığı “Sevda, Aynalıçeşme” hikâyesinde ise asıl tema aşktır. Hikâyenin kahramanı işsiz ve parasızdır. Askerlik arkadaşının hayat kadını olan ablası Sevda’ya aşık olmuştur. Fakat bu tekdüze bir aşktan ziyade, bir sığınma, bir bağlanma halidir. Çünkü Sevda, ona maddi olarak da sahip çıkmış, yardım etmiştir. Maddi sıkıntı, kahramanın duygularına tesir eder durumdadır. Maddi olarak bağlı olduğu-mecbur olduğu da denilebilir- kadına olan duygularının ne kadar hakiki olduğu soru işaretidir:

Önce kardeşini soracaktı. Çünkü fabrikada aramış, yok demişlerdi. Onu içeriye sokmadılar. Kapıdaki adam suratına kötü kötü baktı. Önce kardeşini soracak, sonra da şu güzel ve kısa geçmişi tümüyle unutarak, sevmeyi ve onun yüzüne bakmayı, ordan burdan konuşmayı ve nasıl yaşıyoruz bilmem ki demeyi unutarak, unutmak zorunda olduğundan yerin dibine girerek Sevda ile

konusacaktı. İş bulamadı. Ev bulamadı. Hep bir hafta içinde oldu bunlar. İşte anlatacaktı. (Aktunç, 2019: 202)

Bu hikâyede kahramanın duygularının gerçek olup olmaması durumu belirsiz bırakılmıştır. Bu belirsizlik, okuyucuya kahramanın özelinde yoksul insanların duygu karmaşasını düşündürmek için yazar tarafından kasıtlı olarak oluşturuldu izlenimi uyandırmaktadır. Yoksulluğun çok çarpıcı bir gerçeklik algısı ile işlendiği Meksefe¹ isimli hikâyede de yoksulluk ile sınıanan bir ailenin dramını gözler önüne serilir. Hikâyede yoksulluk ve kapitalist düzen eleştirisi temaları işlenmektedir. Bir motor ustasının yanında çırak olarak çalışan çocuk, yokluk içinde yaşamaktadır. Yoksulluğunu şu sözlerle dile getirir:

“Usta . Başını kaşıyordu. Kötüydü. Beni dövdü. Utanıyordum. Ağlayamadım. Akşam dar oldu. O sırada buralarda elektirik direkleri de yoktu. Bir değnek bulurdun, ışığın o olurdu. Aç kalınca kurt bile inermiş buralara. Annem beni beklerken korkardı. Anneme sövdü o. Bildiğim bütün küfürleri söylüyordum. Hemen de bitti. Başka küfürler buluyordum buldukça gülüyordum.” (Aktunç, 2021b: 80)

Anlatıcının bir çocuk olması ve acımasız muamelelere maruz kalması ile yazar, yoksulluğun toplumsal düzen içerisinde nasıl yer bulduğunu çarpıcı bir şekilde okuyucunun dikkatine sunar. Ayrıca yoksul insanların birbirlerine karşı acımasız tutumu da dikkat çekicidir. Nihayetinde çocuğa ve ailesine kötü davranan işyeri sahibi de onlarla aynı statüdedir. Bir çocuk anlatıcının masumiyeti ile karşımıza çıkan “Lodos Ertesi” öyküsünde yoksulluk, ölümün acı yüzüyle ile harmanlanmış olarak sunulur. Anlatıcı küçük bir çocuktur. Anlatıcı güçlü lodos rüzgârının beraberinde getirdiği bir fırtına günü ertesinde sakin bir sabah deniz kenarındadır. Deniz artığı olan ve kıyıya vurmuş balıkçı malzemelerini toplar. Bu malzemeleri toplamasındaki asıl sebebi kendi kendine sorgular. Bu iç konuşmalar yoksulluk ve hayat pahalılığı temalarını içermektedir.

“Düğüm düğüm düğüm. Arapsacı, korkunç. Yılmıyorum. Ne kadar dolaşıksa o kadar dinleniyorum. Nedir çözen onu? Parmaklarım, tırnaklarım mı beceriyor bu işi? İçgüdülerim mi? Usum mu? Züğürtlüğüm mü? Neyim?” (Aktunç, 2021b, s. 153)

¹ Meksefe: Elektronik araçlarda ateşleme sistemine gelen yüksek akımın ya da mekanizmanın çalışması sırasında oluşan artık akımın platinlere zarar vermesini engelleyen depolama aygıtı

Hikâyede yoksulluk teması yer yer kendini gösterir. Balıkçılığa merakı olan küçük çocuğun bu merakını gerçekleştirmek için gerekli olan malzemeleri almaya yetecek parası yoktur.

“Oyuncakçı Ali Bey, balıkçı gereçleri de satıyor: param az, kuruşla. Üç beş metre misina alıyorum. Bir de sinek iğnesi. Kurşun almaya yetmiyor param.” (Aktunç, 2021b, s. 152)

Hikâyenin devamında çocuğun annesinin fırtınalı gecenin sabahında öldüğü anlaşılır. Genç yaştaki bu kadının durduk yere ölümü düşündürücüdür. Anlatıcı çocuğun iç konuşmalarından anlaşıldığı üzere aile yoksuldur. Bu durum, annenin bakımsızlıktan ya da maddi sıkıntılar yüzünden tedavi göremediği için mi öldüğü sorusunu akla getirmektedir. Annenin ölüm sebebinin belirsiz oluşu, yoksulluk vurgusu izlenimi uyandırır. Yoksulluğun farklı bir pencereden işlendiği “Yorgios Meraklidis” hikâyesinde dostluk, özlem ve arayış duygularının yoksulluk gerçeği ile harmanlanması durumu işlenmektedir. Hikâyede bir adamın Yorgios Meraklidis isimli, yirmi beş yıldır görmediği, eski bir dostunu bulma çabası konu edilir. Onu bulmak için-hiç ümidi olmasa da- gazeteye ilan verir. Gazete ilanı sırasında yoksulluk gerçeği yine karşımıza çıkar.

“Gasteye ilan verdim. Veriyorum. Beni bulamayacaktır, bile bile. Sözcüğü bir lira olan var ya -, gücümün yettiği...”(Aktunç, 2021b, s. 155)

Yoksulluk temasının işlendiği diğer bir öykü “İssız Demir”de “Lodos Ertesi” hikâyesindeki “deniz artıklarını toplama” durumu görülür. Hikâye, anlatıcının çocukluk anıları ile başlamaktadır. Bu anılarda göze çarpan ilk husus da yoksulluktur. Anlatıcı, çocukken başka teknelerin denizin dibine takılan ve bırakılan demir çıplarını, denize dalarak toplamaktadır. Çok tehlikeli olmasına rağmen para kazanmak için bu işi yapmaktadır.

“daha yedi sekiz yaşındayken, acemi kayıkçıların halat kesip denize bırakmak zorunda kaldığı tekne demirlerini dalar batır çıkarırdım. Her biri küçük, bir tomar para.” (Aktunç, 2021b, s. 158)

Bu hikâye, yoksulluk dolayısıyla hayatın değersizleştiği gerçeğini bir kez daha vurgular.

3.1.2 Sömürü Düzeni ve Kapitalizm Eleştirisi

Aktunç'un hikâyelerinde yoğun olarak irdelenen haksızlığa karşı hak arayışı vurgusu, sömürü düzeni ve kapitalizm eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Özellikle 6-7 Eylül olayları, 15-16 Haziran işçi olayları, darbeler, 1929 Dünya ekonomik buhranı... gibi toplum dinamiklerini temelinden sarsan olaylar ve sonrasında yaşanan emek sermaye çelişkisi yazarın değindiği temel hususlar olmuştur. Sömürü düzeninin eleştirildiği ilk hikâye "Göz Bağı"dır. Yazarın kendi ifadesiyle bu öykü, bir otobiyografi örneği sayılabilir. Zira Hulki Aktunç'un çocukluk dönemini yansıtan ve onda derin iz bırakan olaylar konu edilmiştir. Hikâye, 6-7 Eylül olaylarını konu almaktadır. 6-7 Eylül Olayları, Türkiye'nin yakın tarihinde yaşanmış ve başta Rumlar olmak üzere diğer azınlık vatandaşlarını da maddi ve manevi anlamda derinden etkilemiş bir olaydır. 1955 yılında yaşanan olay, Selanik'te Atatürk'ün doğduğu eve atılan bomba haberinin duyulmasının ardından İstanbul'da özellikle Beyoğlu'nda başlayan toplumsal olaylar, Rumlar'ın yaşadığı evler ve dükkânlarının yağmalanmasıyla sonuçlanmıştır. Bu olay, ilk aşamada özellikle Rum vatandaşların topluma karşı güvensizlik hissi yaşamasına, uzun dönemde ise 1964 Göçü ile beraber İstanbul'dan ayrılmalarına dek etkilerini göstermiştir (Kar, A., & Gündüz, U. 2020). 16 Mart 1964'te uygulamaya konan bir kanun, *Yunanistan pasaportlu 12.500 İstanbullu Rum'un sınır dışı edilmesine yol açtı. Yunanistan vatandaşı olan bu kişilerin Türk vatandaşı olan aile üyeleri de onlara katılmak zorunda kaldı.* (Cengiz, 2023) Bu olaylar ışığında kapitalizm eleştirisi izlerinin de görüldüğü öyküde; bir kaynak fabrikasında çalışan Yusuf adlı gencin; kaynak gözlüğü edinemediğinden ötürü kaynaktan yayılan kıvılcımların etkisiyle gözleri zarar görmekte ve Yusuf, geceleri görme yetisini kaybetmektedir. Buradan hareketle yazar, kullandığı ince detaylarda okuyucuya hem küçük bir çocuğun neden böyle ağır bir işte çalıştığını ve Selahattin Kalfa'da olan gözlüğün neden işçiler için de temin edilmediğini sorgulatmaktadır. Bunu, Kalfa Selahattin ustadaki gözlüğe özenen ve onun gibi bir gözlük sahibi olmayı arzulayan ve bunun için çabalayan küçük Yusuf üzerinden yapmaktadır:

...Sonra tabii geçecekti. Niye ki, bir kaynak gözlüğünün madeni parıltısında mor bakışında uçan duygularla kenetleniyordu, rahat bir gülüşle yayılıyordu yüzüne. Kenarları kapalı, mavi çalığı kırmızı camlı, çorap lastiğine benzer bir bağla arkadan tutturulan, Selahattin ustanın kaynak gözlüğüyle. Gelecekti.

Böyle bir gözlük, işe bağlanmanın, sevinip üzülmeyen, yorulma ve acıkmanın, dinlenme ve doymanın, kurtarılmış bir geleceğin ta kendisi oldu zamanla.

Ama pahalıydı. Fabrikada yalnız ustalara veriliyordu... Kaynakçı gözlüğünü babasından istedi Yusuf. Bulamadı mı, para mı yetiremedi, hep “yok” diyordu...(Aktunç, 2019: 13- 14)

Yazar, Yusuf'un yaşadığı göz problemi üzerinden işçi haklarının yoksunluğunu okuyucuya hissettirmeye devam etmektedir. Görme kaybının tedavisiyle annesi ilgilenmekte, anne, iptidai yöntemlerle -ince ince doğranmış patatesleri Yusuf'un gözlerine bağlamakla- çocuğunu iyileştirmeye çalışmaktadır. Böylelikle, çalışanın iş kaynaklı sağlık sorunlarına karşı duyarsız bir işveren vasıtasıyla bir sömürü düzeni tasviri yapılmaktadır.

Yazar, Yusuf'un his dünyası aracılığı ile bir gerçeğe vurgu yapmaktadır. Aslında insan hayatını hiçe sayan, değersizleştiren şeyin -esas zulmün- göz sağlığını yitirmesine sebep olan emek sömürüsü ve işveren zulmü olduğunu ima edercesine Rum ahaliye karşı girişilen düşmanca tavırlara karşı büyük bir kayıtsızlıkla karşılık verir. Burada kahramanın çocuk oluşu, çok yönlü bir eleştiriyi okuyucuya hissettirir. Rum ahaliye karşı yapılan saldırı, Yusuf'un kaynak makinası yüzünden gözlerinin rahatsızlanması ile aynı zamana denk gelir. Çocuk masumiyeti ile Yusuf, komşularına yapılan zulme kayıtsız kalır. Çünkü onun için asıl zulüm kendi yaşadığı haksızlıktır. Yazar Rum ahaliye yapılan saldırıyı, kapitalist düzenin adaletsizliği ile harmanlayarak, yaşanan olayların sömürü düzenin bir uzantısı olduğu izlenimi uyandırmaktadır. “Araba” isimli öyküde de sömürü düzen eleştirisi göze çarpar. Yıllarca çalışıp emekli olan Küçük Hüseyin, yoksulluğun pençesinden kurtulmamıştır. Öyle ki evinde vereceği basit bir daveti bile karşılayacak gücü yoktur. Bütün bir ömrü kapitalist düzenin hâkim olduğu bir toplumda çalışarak geçiren yaşlı adam, bu emeklerinin karşılığını alamadığı gibi bu yaşında ağır işte çalışmaya devam etmek durumundadır.

Okuyup duruyor elindekini, iki kağıt birbirine karıştırıyor. Yaş haddinden emekli Küçük Hüseyin. Acıyla gülümsemeye çabalıyor, hala inanmıyor, şaşkın şaşkın bakıyor kağıtlara.

...Bir yanlış adres gibi okuyup duruyordu elindekini... İşin içinden çıkamıyor, “ah, ah” diyor durup dururken ve yardım uman bakışlarla kağıt, tavla oynayanları gözlüyordu. (Aktunç, 2019: 27)

Kapitalizmin topluma dayattığı bir başka zorbalığa dikkat çeken “Evli Evine” öyküsünde kahramanımız Güzn Hemşire'nin kasabada devlet teşvikiyle doğum kontrol yöntemlerinin uygulanmasına karşı çıkması, öykü kahramanının kapitalizmin toplumu dizayn etme

yöntemlerine karşı duruşu olarak tebarüz etmektedir. Doğum kontrolünün kırsal kesimdeki kadınlara onların izni ve bilgisi olmadan takılacak bir cihazla yaptırılmaya çalışılması, insan hakları ihlali ve adaletsizlik vurgusu ile sömürü düzenine eleştiri mahiyetinde sunulmuştur:

Çağırttılar, gitti. Onlardı. Yanlarında candarma da vardı. Senin de görevin kasıktan çocuk çekmek değil, şu gördüğün şeyleri karılara takmak, dercesine, uzun uzun anlattılardı. “Devlet millet işiymiş bu!” ... Dölü engelleyen, dalın yeşiline sarılıp kurutan sarmaşıklara benzettiği o şeyler üzerine bir satır bile bulamadı. Devlet millet işiydi de gazeteler niye yazmıyordu?
...Boynu yoksul süslerle kızarmış genç gelinlere, bu da bir ziynettir diye o garip zemberekleri uzatıyorlardı. (Aktunç, 2019: 37)

Emek-sermaye çelişkisinin adaletsizliğini gözler önüne seren “Patron” hikâyesinde de kapitalist sömürü düzenine, benzer bir yaklaşım söz konusudur. Savaş ve seferberlik döneminde geçtiği anlaşılan hikâyede, savaşa gitmemek için bir köşkte yamak olarak çalışan tek çocuklu genç bir ailenin hikâyesi anlatılır. Hikâyede bu genç ailenin yanına, yine savaştan kaçmak için sığınan yaşlı bir akrabalarına iş ve kalacak yer temin etme çabaları anlatılmaktadır. Efendi- uşak ilişkisi ile aslında benzer durumlara sahip iki ailenin imkân ve yaşantıları arasındaki uçurum tasvir edilmektedir:

“Ötede sıcak köşk, beride bir yıldır kaldıkları, tepesine yer yer katranlı muşamba döşenmiş olur olmaz fırtınalardan birkaç cam, çerçeve eksikle çıkan limonluk... Büyükhanımın kış başında verdiği soluk mantoyu giydi, beline Kenan’ın atkısını sardı... Karlara bata çık yürüdü.” (Aktunç, 2019, s. 37)

Emek- sermaye çelişkisi ve hak arayışına karşı kapitalizmin acımasızlığı kendini gösterdiği bir diğer hikâye “Hep Onu An”dır. Yusuf’u işe sokacak olan Sadık Usta, işçilerin hak arayışını patronların cihetinden yorumlar. (Bu da ayrı bir çelişki ve eleştiridir. Patron yalakası olan ve emekçi arkadaşlarını satan çalışan eleştirisi.)

Zamanla et kemik gibi olursun bu işle. Hem de şu aylara adam gibi laf anlatırsın. Dilin döner senin. Burada ekmek var, bol. Okumuşsun da -. Ara sıra mırın kırı ediyorlar. İşçiler. Gurbetçiler sus pus da yerli işçi çok dişlendi. Sigorta migortayla gözleri açıldı. Yüzgöz olmazsın. (Aktunç, 2019: 75)

Sömürü düzeninin toplumda neden olduğu bozulma, farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Sömürüye uğrayanlar arasında da adaletsiz ve samimiysiz bir ilişki doğmuştur. Kapitalist düzenin mağduru olan halkın bir kesimi bu düzenin parçası olmayı seçer. Bu durum, Sadık Usta örneğiyle eleştirilir. İşçi sorununa değersizleşme vurgusu ile eğilen “Gidenler Dönmeyenler” hikâyesinde ise kahramanımız Kenan, Almanya’ya işçi olarak gitmiş ve orada bir iş kazası sonucu ölmüştür. Her ne kadar kasıt olmasa da ortada bir işçi kazası söz konusudur. Fakat bu konuda herhangi bir hak arama, talep durumu hikâyede bahsedilmemektedir. Kenan’ın işten arkadaşı olan Hamza sadece iş bıraktıklarını söylemektedir ama ne ihmal soruşturmasından ne de tazminat hukukundan hiç bahsetmez. Kenan’ın çocukluk arkadaşı olan ve Türkiye’de karıştığı işçi olayları neticesinde gözaltına alınan ve gözaltındayken şüpheli bir biçimde ölen Ali de Kenan’ın ölümü ile tekrar hatırlanır. Bu haliyle hikâye, hem Türkiye’de hem yurt dışında bir işçi trajedisini dillendiriyor gibi gözükmemektedir. Yazarın hakkını vermeyen iş yeri ve ölen arkadaşlarının haklarını yeterince savunmayan diğer çalışanlar sömürü düzenine yönelik eleştirilerin odağındadır. İşçi-sermaye-emek çelişkisinin varlığından söz edebileceğimiz bir diğer hikâye de “Karabük’ün Dumanları”dır. Temelde aşk ve aşkına sadakatle bağlı olma iletilerini içeren hikâyede sanayileşmenin etkisiyle zenginleşen toprak sahipleri Yavuzlar ve onlara saldırı planlayan birtakım gençler anlatılır. Gençlerin saldırma gerekçeleri bu zengin ailenin işçi-emekçi kesimine karşı uyguladıkları haksızlıklar olarak anlaşılır. Saldırı planlarından korkulduğu “gençler” arasında yazarın kahramanlar üzerinden kullandığı dil bir patron- işçi ya da sermaye- emek çatışmasının varlığını hissettirmektedir. Yavuzlar yörenin zenginlerindendir fakat kullanılan dil, onların da pek masum olmadıklarının salık verir:

Uzakta Yavuzlar’ın evi dikeliyor. Duvarlar ardında. İki tane Amerikan baraka damı seçiliyor. Dumanlar sıyrıp geçmiş, alüminyum mavilikleri kararmış. Yer yer ısıyorlar.
... Pezevenge bak, vilayet gibi evi var. dedi Muslu. İşçi evlerinde başkalarına da soracağım dememle Sadık neredeyse bana küfredecekti. Ben bilirim, sen bana sor diye üsteledi, bana o alçak Yavuzlar’ı sor bakayım, asıl onu de sor bakalım, dedi. De Muslu, de sor!(Aktunç, 2019: 70)

Hikâyede Yavuzlar’ın evin damının “Amerikan dam” olması da yine kapitalizm ve sömürü düzen eleştirisini aklı getirir. “Yazılamamış Bir Günlük” hikâyesinde ise sömürü düzeni, ekonomik darboğaz ve bunların getirdiği endişe ve korku cihetiyle irdelenir. Demir işleyerek geçimini sağlayan birinin karmakarışık, onu kâbuslara sürükleyen problemli iş

hayatı anlatılmaktadır. Demir bulamaması, tefecilere borçlanması, hikâyenin kahramanını korku ve endişelere sevk etmiş olacak ki sevgiyle bahsettiği karısı da dâhil, hayattaki her şeyini kaybetme korkusu yaşadığı, kâbuslar gördüğü görülmektedir. Tefecilik, sömürü düzeninin topluma dayattığı en acı olgulardan biri olarak anlamlandırılır. Yazar burada geleneksel bir meddah hikâyesini kullanmıştır. Bir yandan işleri kesada uğrayan esnafın mücadele eder tutumuna dikkati çeken yazar öte yandan bir zamanlar işleri kararında yürüyen bu esnafın yeni ekonomik düzene ayak uyduramayışının sebeplerini sorgular. Buradaki emeğin karşılığını alamama durumu eleştirel bir üslupla dile getirilir:

Yokuş başına bir dükkan, çok uğraşarak, karahisardan geleli beri yırtınarak, sırtta çuval gezinerek... başıma toplanırlar, ayırt edilmez çuval taşımayan, boğazı yırtılmayan ara mahallelerde, bir eski palto getiririm yokuşa, -şu beş lirayı al, ortağız-, olur şey değil, bir eski sobasını satın almıştım eski bir elçinin- al şunu sobaya da-, akşamı kaldırımlarda oturup yatarak tespihle çekenler benim gibi bir durmadan dolaşıp yorulan, üçe dört eklemek isteyen adama ortak... hiç yorulmadan kazanmak istiyorlar, eskinin çarşı yasası şimdinin aylak kanunu olup durmuş. (Aktunç, 2019: 95)

İşleri bozulan esnaf kahramanımızın yolu tefecilere düşmüş, onlardan yer yer yakınmaktadır:

“...Dükkanı da aldım değil zaten, Ese’yle Çavuş’tan borçla kapısı açılabilirdi. ...Önceleri eskicilik sergicilikti, günü geldi Ese’yle Çavuş’un yetmiş liralardı, uçan ve kaçan her şeye ortak olurlardı ikisi...”(Aktunç, 2019, s. 96)

Kahramanımız bir tek tefecilerden dert yanmaz. Zabıta, kıt kanaat geçinen bu adama sudan sebeplerle para cezası keser. Bu durum siyasi bir eleştiri algısı uyandırır. Adaletsiz sömürü düzeni hem toplumda hem de devlet kademelerinde yozlaşmaya neden olmaktadır.

on gün önce iyi giyimli bir adam gelmişti, yalnız görünüşü, kara görünüşü anılabilen biriydi, cebinden kara bir defter çıkardıydı, sayfaların hepsi birörnekti, üstlerinde ya CEZALIK ya da İŞGALİYE yazıyordu, on liradır, 10 TL, yazıp gitmişti, o paraya çok yandım, dışarı koyduğum birkaç soma için kesmişmiş bu parayı (Aktunç, 2019: 98)

Kapitalizmin bir sonucu olarak toplumsal yozlaşmanın irdelendiği bir diğer hikâye ise “Bayram Gömleği”dir. Yusuf adlı küçük bir çocuğun yaşadığı şehre kurulan eğlence

çadırında Şahmaran kıyafeti giymiş bir adam ve yanında da “yılancı” adlı bir arkadaşıyla gelir. Şahmaran tüm heybetiyle çadıra kurulmuş, yılancı ise 25 kuruş katışılığında ahalinin Şahmaran’a soru sormasını pazarlar. Bir inanca kaynaklık eden ve aynı zamanda ülkemizde Doğu kültürünün önemli sembollerinde biri olan Şahmaran üzerinden yazar, insanların manevi değerlerinin kıymet bilmez ellerde nasıl değersizleştirildiği, horlandığı ve acınası bir duruma düştüğünü anlatmaktadır. Şahmaran, yılanların şahı, pazar yerlerine düşmüş, insanların eğlencesi haline gelmiştir. Hâlbuki o değerli ve heybetli bir figürdür. Yusuf yine bir çocuk masumiyetinde değerlere saygı duyan bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. O, Şahmaran’ın her şeyi bilmesinden çok etkilenmiş, buna can-ı gönülden inanmış ve bu nedenle onu çok değerli bulmuştur. Şahmaran gibi kıymetli bir figürün yirmi beş kuruş karşılığında pazarlanması, toplumsal değerlerin sömürü düzeni içerisinde değersizleştirilmesinin çarpıcı bir örneğidir. Ayrıca, çocuk anlatıcı vasıtasıyla masumiyeti ve saflığı bir bakış açısı olarak sunan yazar, yozlaşmanın derecesini bu kıyas sayesinde net bir biçimde ortaya koymaktadır:

Silik görüntüleri geldikleri kasabanın, uzak, çamurlara batmış yolları, bayram, ağız tatlılığı ve pestil- yılanlar su taşır, ev adamına yoldaşlık eder, iyidir. Ya bunlar öyle mi? Bozuk paralar saçmalı pencerenin dibine de, ıştır gözlü yılanlar çadıra dönmeli. O bir tanesi aldanmaz ama, yarı insan olduğundan aldanmaz. (Aktunç, 2019: 104)

Şahmaran’ın paraya ve eğlenceye kurban edilmesi, ilk başta müşteri çekmek için inkâr edilmektedir. Gerçekler ortaya çıktığında orada toplanan halkın yılancıya tepkisi de dikkate değer bir ayrıntıdır. İnsanlar değerlerin yozlaştırılmasından değil de dolandırıldıkları için şikâyetçi ve öfkeli. Toplumsal değerlere saygı ve bağlılık, sömürü düzenin etkisiyle yozlaştırılmıştır:

Önce Şahmaran çadırına yaklaştı. Önü kalabalık olan oydu. Orta yaşlı esmer biri, eli çingiraklı, kuru bir adam çığırtkanlık ediyor, örtüyü aralayıp içeriği gösteriyordu. Karanlık. “Parasız parasız!” diye bağıırıyordu, “ hem göreceksiniz macerasını neymiş insanoğlu, neylemiş birbirine anlatacağız, konuşacağım yılanlar şahıyla, korkanlar girmesin, kızlar bir kenara kaçılınsın, hem göreceksiniz, ne sorarsanız cevaplayacak, -“hiç mi para almıyor?- dedi Yusuf. “Parasız parasız! Gelin görün, isteyene en zor işlerini hallediyor, müşkülüne yol gösteriyor, susandan para almaz, sorandan yirmi beş kuruş alıyor...”(Aktunç, 2019: 105)

Kapitalist düzen eleştirisinin işçi hakları üzerinden anlatıldığı diğer bir hikâye olan “Vakt’erişince” hikâyesinde patron- işçi mücadelesi açısından dikkat çekici bir vurgu vardır. İşten atılan üç işçi de işten atılmalarının sorumlusu olarak Zülküf usta isimli şirket çalışanını görürler, ondan hep kötü bahsederler. Hikâyenin sonunda Hamza, Zülküf ustanın onlara iş bulduğu müjdesiyle gelir. Fakat işçilerimiz, müjdeyle birlikte gelen uyarıyla karşılaşır:

“Zülküf usta bunu bulmuş, önümüzdeki Salı bilmemne fabrikasına gidin, Mustafa bilmemkimi bulun, işe başlayın demiş ama adımı verin, sakın da hır çıkarmayın aman demiş, işçi ücretler için ses mes ederse kenarda durun demiş.” (Aktunç, 2019, s.124)

Görünen o ki Zülküf Usta, patron hesabına çalışan, suret-i haktan görünerek işçilerin mücadele azmini kırmaya çalışan, ücret iyileştirmesi talebinde bulunan işçilerin direnişini kırmaya çalışan birisidir. İşçiler “işçilerin ses mes” etmelerine karışılmamasına dair telkinlerin ne amaca hizmet ettiğini anlamış görünmektedir.

“Koşuyor, koca kar topaklarını atıp tutup yere çalıyor Hamza.

“Ben mi bilirim işin orasını kodoş Zülküf.” diyip gülüyor, “ses etmez mi, eder tabi, kim bilir” (Aktunç, 2019, s. 124)

Benzer bir tema yine “Yıl Yıldan Uzun” hikâyesinde de karşımıza çıkar. Hikâyede işçi mücadelesi; azim, kararlılık ve umut eşliğinde anlatılmaktadır. Sadık ve Hamza, bir fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. İşçi mücadelesinin değişmez ritüellerinden olan protesto gösterileri, taze gelin Gülseren’in bakış açısıyla verilmektedir. Bekleyişin verdiği endişe, bilinmezlik ve korku, mücadeleci kimselerin, ailelerinin daha doğrusu “geride bekleyenler”in kaderidir:

Uzaklarda, taa büyük asfaltın oralarda düğün alayına benzer bir kalabalık görmüştü. Davul zurna da vardı... Koca bir köyün bekarını evlendiren böyle adam kalabalığı olmazdı... bayraklar, irili ufaklı kartonlara büyük harflerle yazılmış bir şeyler. Uzaktan sökemediydi. Çoluk çocuk tepelere yayılmış seyrediyorlardı. Karşıda, büyük asfaltın ötelerinde, kendi mahallelerinin tıpkısı bir yerde Seyfiye ana da bunları görürdü herhalde. Dargınlığı bir yana kor, kalkıp gelirdi. (Aktunç, 2019: 125- 126)

Yazar, işçi mücadelesinde duygu ve düşünce dünyasının örneklerini satır aralarında okuyucuya sunmaktadır. Aynı mücadeleye omuz veren insanlar birbirlerine sıkı sıkıya bağlı, düşünce birliği içinde hareket eden insanlardır:

Fabrika adamı değilse, başka nasıl böyle bir kalabalık olabilecek? Şehre doğru... Sadık da bunların içinde midir? Hamza'yla omuz omuza verip cehenneme bile girer...

Sadık o akşam geç de olsa gelmişti, Hamza'yla birlikteymiş, ağzı burnu mosmor, gömleği yırtık. Kederliler. Birbirlerine sarıldılar Hamza eve giderken. Sadık bir şey anlatmamıştı. (Aktunç, 2019: 126)

“...Habire memlekette söz açıp uzun uzun konuşan, durup bağıra çağıra gülen Hamza ile Sadık'ın gözlerini kısıp, uzun düşünüp kederle sustukları başka bir zamandı.” (Aktunç, 2019. s. 127)

Mücadele azmi ortaya koyan işçilerimiz, gelecekte umutsuz değillerdir, bir ulakla bunu yollarını gözleyenlere iletmektedirler.

“bir de şunu söylüyor Sadık... Ayşe bize kızmasın. Zaman uzun, düğününde oynayacağım diyor” (Aktunç, 2019. s. 131)

Bu hikâye ile benzer şekilde “Beyoğlu'nun Kirli Tarihi” hikâyesinde de siyasi baskı ve kapitalist düzenin bir arada sunulduğu toplumsal bir soruna dikkat çekilir. Öykü, 15- 16 Haziran işçi olaylarını konu almaktadır. Fakat bunu yaparken Beyoğlu'nun kendine özgü hayat tarzıyla Haziran olaylarını iç içe geçmiş bir teknikle, okuyucuya iki yaşam tarzı arasındaki tezatı, farklılığı ve birinin bir ötekini aslında getirisi olduğunu gözler önüne sererek yapmaktadır. Yazar bir nevî, öykü tekniğini temanın hizmetine sunmuş, ikisi arasında oldukça başarılı sayılabilecek bir bağ tesis etmiştir. Bir taraftan Beyoğlu'nun mimarî yapısını tasvir ederken oradaki yabancı sermaye avcılarını, bankerleri ve bu kirli yapıyı anlatmaktadır:

Öncesini, sonrasını düşünmeye ramak yoktu. Sis içinde elleriyle keselerini ceplerini yoklayarak var olmuşlardı. Bu türeyiş ne de göz yaşartıcıydı. Kızışlılar, çoğalırlar, önce kendi tohumlarını yerler. Sonra çoğu gelir bu caddelerde, bu tozlu yapıların içinde, büyük büyük otellerde, birer

mimarî anıtı olan iş merkezlerinde toplanırlar ve el sıkışırlardı. ... Ankara bilem buradan yönetildi.
(Aktunç, 2019: 144)

Yazar, işçi olaylarında yürüyüş yaparak bir araya gelmeye çalışan protestocu grubun eylemlerini, aslında neye, kime karşı savaştıklarını izah edercesine, on ayrı dilde “buraya gelebilecekler mi? sorusunun ardından, soruya cevap mahiyetinde şu cümlelerle onore etmiştir:

“Niye gelemesinlerdi ki onlar pisliğin bağına yürümeyi hep bilmiştir. Önlerini hep kara yüzlüler kesmeye çalışmıştır. Ve öylece daha da kararmışlardır. Gelenler ellerini kaldırdığında da moraran şişkin yanaklarıyla damarcıkları fırlamış gözleriyle tabancalar çanaklar çengeller muştalar apoletler çekmişlerdir. Korku içinde haykırarak.” (Aktunç, 2019. s. 141- 142)

Bu “kara yüzlü” kimselerin, insanların bedenlerini bir mal gibi kullanmayı adet edindiklerini şu cümlelerle okuyucuya iletmektedir:

Ellerinde ille antropometre² taşıyacak değillerdi ya. Antropometreyi önce dünyanın ebedi şefleri kullanmış ve sonra da onlara miras bırakmış değil midir, şu miraslarının listesine bir baksanıza. (Aktunç, 2019. s. 142)

Yazar bu noktada, bu iyi- kötü savaşında “arafta” kalmayı tercih edenleri de unutmamaktadır:

“Hiçbir şeyin mim noktasını bulamamak ve bundan ötürü de ımızganmak. İşte bekleyenlerin ve yıkılış korkusunu tek yaşama tepkisi olarak gösterenlerin eylemi. Yanlarında hep başka birini isteyenlerin ve korkuyu bile danışanların.” (Aktunç, 2019. s. 143)

Bu hikâyedeki işçi direnişi “Yalan Oldu Dünya” adlı öyküde Hasali üzerinden sembolleştirilir. İşçi olayları ve direnişi neticesinde işinden olan Hasali’nin sonrasında bir gazinoda çalıştığı süreç anlatılmıştır. Bu çalışma hayatı ve iş yerindekilere karşı duyguları,

² Antropometre: Antropometri; insan vücudunun boyutlarıyla ilgilenen bir bilim dalıdır. Antropometre de ölçümü yapan alettir.

sömürü düzeninin yozlaştırdığı insanları eleştirel bir dille gözler önüne serer. Hasali, fabrikadaki işinden olmuştur ve Porsuk Çayı’na bakan bir otelde bir eğlence kulübünde darbukacı olarak çalışmaktadır. Fakat mutsuzdur. Kendi işini ve mücadele hayatını özlemektedir:

Uçaklı çantasını toplayıp ilk otobüsle kaçsa mıydı? Hiç kimseye haber vermeden kaçsa mıydı? Ardından ne derlerse desinler. Zaten bunların diyeceği ne olacak. Asıl İstanbul’dakileri düşünmeli. Bir sıkıyı gördü, hemen toyluk mesleğine vurdu diye mırıldanmaya başlayanlar bir sürüdür herhalde. ...Kaçmayı kurdukça ağzı tatlanıyordu. (Aktunç, 2019: 146- 147)

İşçi mücadelesine kendisinden daha sadık kaldığını söylediği arkadaşı Hasan, Hasali için o hayatın özlem sembolü haline gelmiş; Hasali, her yerde Hasan’ı duyup hayal etmeye başlamıştır. Öyle ki artık yaptığı işe odaklanamamakta, her yerde Hasan’ı görmekte ve duymaktadır. Hasan sembolüyle aslında mücadelecî yaşamına ve hak arayışının onurlu duruşuna özlem duyduğu anlaşılmaktadır;

Hasali gerilmiş darbukaya tam parmaklarıyla dokunacakken, Hasan uzaktan bir ısıklık çalıyor. Hasali, şarkıcı kadın “hep beraber!” diye bağırıp el vurmaya başladığında şarkıya katılacakken uzaktaki kardeş bir sigara uzatıyor, kendisi de bir tane yakıp kesiyordu. Ya da sahne arkasında Hasali yalnız gezinirken, adımları birbirine karışıyor, düzen şaşarak Hasan’ın ayak sesleri duyulmaya başlanıyordu. (Aktunç, 2019: 148)

Hasali’in mücadele günlerine olan özleminin bir sembolü de çatışmaya katıldıkları gün, meydandan topladıkları mermi kovanıdır. O kovanlar onlar için bir nevî şeref madalyasıdır. Ceplerinde hatıra olarak saklamakta ve ondan güç almaktadır. Vakıa o mermiler de yine kendileri gibi fabrika işçilerinin ellerinde üretilmekteydi. Bir nevi, kapitalist düzen emekçileri kendi emekleri ile vurur. Bu, kahramanları yaşanan iç mücadelenin trajik yönünü duyumsamaya itmiştir. Fakat yine de onlar, o mermi çekirdeklerini kendi onur mücadelelerinin bir nişanesi olarak addetmektedirler:

MKE 68 yazıyordu kışlarında mermi kovanlarının. “Orada da bizim gibi birileri çalışıyor, bunları yapıyor.” Dediği Hasan. Öteden beri üretilen ama böyle hüznle ayırılma varılan mermiler, işleri bitmiş, hatta artık sevimli birer takı gibi Hasan’ın, Yusuf’un, Sadık’ın, gözükaralardan Hasali ve Hamza’nın cebinde uzun süre dolaştı durdu. Bunlara fabrikada “kovanlılar” dendi bir zaman. Ne türlü söze girerlerse girsinler, bir kanıt olarak kovanları çıkarıyorlardı cepten.

“Bana değil buna anlat maruzatını efendi!”

“Muhterem beyim, yoksa bunu ağızlık mı sandın?” (Aktunç, 2019: 152)

Hikâyede, çatışma günü anlatılarından anlaşıldığına göre işçilerden Hasan, karakol tarafında olan ve onlara ağır küfürler ederek onları tahrik etmeye çalışan bir güvenlik görevlisini öldürmüştür. İsyancılara yönelik ağır küfürler eden bu şahsın öldürölme anını ve yazarın olaya yaklaşımını şu ifadelerden anlıyoruz:

Hasali, oraya doğru koşuyor. Ardından Hasan, Yusuf, Hamza...

“Orostopollar!”

...pencerenin sol yanında koyu yeşil yapraklı sarmaşıklar var...

“Orostop...”

...adam, eline yapışiveren parmaklardan sakınmak istiyor ama, karşı koyamıyor.

Küt! Diye kafa üstü vuruyor betona, yığılıyor.

Ne Hamza, ne Hasali’ydi, Hasan’dı bu. Şaşkınlıkla belerdi gözleri hepsinin. Akşam olunca, Hasan’ın yokluğunda yalnız bunu anlattılar. Yakalananların salıverilmesini boşuna bekledikleri iskele banklarında Hasan’ı övüp durdular. (Aktunç, 2019: 152)

Taraflar arasındaki mücadelenin silahlı çatışmaya dönüşmesi, hak talebinde bulunan işçi gruplarının kolluk kuvvetlerine bağlı görevlileri öldürmesi ve bunun işçiler arasında övgüyle bahsedilen bir durum olması, mücadelenin ciddi boyutlarda seyrettiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Yere yığılmanın ölümle sonuçlandığını ise bir başka diyalogdan anlıyoruz:

“Sen dünyanın üçüncü büyük küfürbazısın,” demişti Hasali. “Biri Hasan, öbürü kafası yere akan o herif, diğeri de sen!” (Aktunç, 2019, s. 149)

Olayların büyümesi üzerine sıkıyönetim ilan edilmiş ve haziran ayının sonrasına akan dönemde de sıkıyönetimin devam ettiği anlaşılmaktadır. Yazar, sıkıyönetim tasvirini pek sevimli sayılamayacak bir tabloda resmetmiştir. Özellikle “kepenklerini kapatan bankalar” vurgusu dikkat çekicidir. Banka, parayı yani kapitali temsil eder. Bankaların kepenkelerini emekçilere kapattığı iması, sömürü düzeninin acımasızlığını bir kez daha vurgular niteliktedir. Hak arayışında olan emekçi işçiler, parasız bırakılarak açlıkla cezalandırılır:

“Kapanan, kepenklenen, kime karşı böyle kepenkli önlemler aldığı hemen anlaşılan bankalar. İtile kakıla uzaklaştırılan, telaşla birbirine giren özel arabalar. Vitrinlere çekilen o güzel bayraklar. Gözlerinin yanına birer beygir sakındırağı konmuş gibi, hep aynı yöne saldıran kolluk kuvvetleri.” (Aktunç, 2019, s. 152)

Yine Haziran olaylarını ve emekçilerin hak arayışını dile getiren bir diğer hikaye, “Hayguhi Haziran’da Yaşadı Haziran’da Öldü”dür. Haziran işçi olaylarının farklı bir tablosunu okuyucuya sunan yazar, bu hikâyede devrimci bir gencin sevgilisi üzerinden aşkın ve sadakatin izini sürmektedir. Toros, devrimci bir gençtir ve olaylarda ağır yaralanmıştır. Hayguhi, onun yabacı asıllı sevgilisi, onun tedavisiyle ilgilenmekte, yanında durmaktadır. Toros’un ağır yaralı olmasına rağmen hastanede tedavi olmayı tercih etmek yerine izbe, sineklerle dolu bir pansiyonda yatması, teslim olduğunda tablonun onun için pek parlak olmayacağını düşündürmektedir. Hak arayışının acımasız bir müdahale ile karşılanmasının ardından düzenin acımasızlığına güvenmeyen kahraman hastaneye gitmek yerine ölümü göze alarak izbe bir pansiyonda kalmaktadır. Siyasi olaylarla harmanlanarak verilen bu hak arayışı, acımasız müdahaleler ile neticelenir. Burada siyasi baskı ve sömürü düzeni birlik halinde, hak arayışı içinde olan emekçilere müdahale eder. İşçi haklarının odağa alındığı bir diğer hikaye “Şeytan Sütü”nde ise sömürü düzenin emekçilere yaptığı haksızlıklar bu hikayedekine benzer şekilde siyasi otorite tarafından görmezden gelir. Hikâyede bir evin temelini kazın işçiler, yan evin duvarına zarar verir. Nihayetinde olan olur ve temellerine dokunulan duvar, işçilerin üzerine yıkılır. İşçilerin öldüğü bir hadise patlak verir. Yazar satır aralarında yine işçi hayatının değersizliğine vurgu yaparcasına özenle seçilmiş ifadeler kullanır:

İşçilerin üzerine gavur ölüsü gibi yıkıldı duvar. Açığa yeni çıkan duvarı konağın. ... Birkaç işçiyi öldürerek. ... Bay gaziyi başka bir evine götürüp bıraktılar. Sivilli resmi birkaç polisin soruşturma için arandığı, inşaat çukurunda orayı burayı eşelediği görüldü. Orada kaç kişinin öldüğü bilinmiyordu hâlâ. (Aktunç, 2019: 166)

Göçük altında kalan işçilerden üç tanesi yaşamını yitirir. Olayın mesulü olan müteahhit, olayın üstünü örter. Olayı araştırması gereken yetkililer ise bu örtbasa göz yumar. İşçiler öldüğüyle kalmakta, sorumlular ise ortadan kaybolmaktadır. Ayrıca müteahhitin bir “Amerikan” arabası ile olay yerinden kaçması da başka bir kapitalizm dokundurması

izlenimi uyandırır. Sömürü düzenin acımasızlığı bir kez daha gözler önüne serilir. Yazar bu detaya dokunmadan geçmemiştir:

“Toplananlardan kimi, donmuş yüzlerle yıkıntıya bakıyorlardı, duvarın altında kalan işçilere. İnşaat çavuşu ortadan yitivermişti. İri bir Amerikan arabasının kalabalığı yarmaya çalıştığı, sonra cayıp döndüğü görüldü.” (Aktunç, 2019, s. 167)

Yine işçi canının değersizliğini ve işveren işgüzarlığını şu ifadeleriyle eleştiren yazar, insan hayatının değersizliğine bir kez daha vurgu yapmaktadır:

“Şişman, kırmızı yüzlü müteahhit, üstüne düşeni hemen yaptı. Yıkık yeri onarttı. Yandaki apartman hemen çıkıldı, beş ölü, üç yaralıyla, on iki işçi, günde on beş saat -çünkü yazdı- yirmi beşer liraya. Kokutucu büyüklükte bir apartman oldu.” (Aktunç, 2019, s. 168- 169)

Yazarın burada kullandığı dil, matematikte işçi problemlerinde kullanılan dili anımsatmaktadır. Böylece yazar, yiten beş canın, direği yıkılmış beş yuvanın “birileri” tarafından matematiksel bir göz, bir kemmiyet donukluğuyla algılanışını eleştiriyor görünmektedir ki bu da oldukça başarılı bir dokundurmadır. Müteahhitin “üstüne düşen” sadece o duvarı onarmak değildir elbette. En başta, yitirilen canların hesabı verilmeli, geride kalan aileler teminat altına alınmalı, yaralıların durumundan bahsedilmelidir. Fakat bir inşaat kazası üzerinden yazar, yine işçi hakları sorununa değinmekte ve bu tür iş kazalarında insan hayatının ne kadar değersizleştirildiğini, işçilerin haklarının sümenaltı edildiğini göstermeye çalışmaktadır. Yazar, yıkılan duvarın olduğu yere konulan bir tabela üzerinden ironi yapmakta, “DİKKaT ÇÖKMEK TeHLİKEsi VaR!” tabelası üzerinden argoda “el koyma, zimmetine geçirme” anlamında kullanılan “çökmek” tabirini vurgulamaktadır. Konağa “çökmeye” çalışan Barnabas ve “kırmızı yüzlü şişman” müteahhitin konağı ele geçirmeye çalışmasına gönderme yapmaktadır. Yoksa “çökmek tehlikesi” yerine “çökme tehlikesi” kullanılması gerekirdi ki burada yazar dili ustaca kullanmanın örneğini başarıyla vermektedir.

Aktunç’un eserlerinde irdelenen emek-sermaye çatışmasında eleştirilen tek husus işveren ya da siyasi otorite değildir elbette. Yaşanan zulme sessiz ve duyarsız kalan halk da

eleştirilerden payına düşeni alır. “İçimin Kuşları” nda bu durum açık gözlenir. Hikâye işçi olaylarını konu almaktadır. Mücadeleye önce kayıtsız kalmayı tercih eden fakat bu yoldan dönen Muzaffer’in mücadeleye dahil oluşunu anlatılır. Fakat Muzaffer, en baştan bu işe hiç niyetli değildir. Kendini bu olayların dışında konumlandırmaya kararlıdır:

“Giderken geber, gelirken geber, sonra da yadırgan... bu kararmış yüzleri görmeye mi? Yer yerinden oynuyormuş, benim için mi” (Aktunç, 2019, s. 170)

Fakat bundan kaçamaz. Naile’nin teklifiyle arabasıyla – yanına Naile’yi de alarak- işçi kalabalıklarının arasına katılır. Orada kendisine ket vuran maddeyi açığa çıkarmayı başarır ve yine iç sesiyle bunu dile getirir:

“Orada, ülkende, dedi, sen başka birisin artık. Eşya seni tutsak alacak. Üç fenik, dört fenik daha. İnciri artık koparamaz, ağzını ayvayla buruşturamazsın!” (Aktunç, 2019, s. 175)

Can pazarının yaşandığı, genç- çocuk insanların polisin açtığı rastgele ateşlerle yerlere düşüp öldüğü bu tabloya daha fazla kayıtsız kalamaz ve Naile’ye söylediği bu son sözlerle vicdanını ve mücadele azmini bağlayan zincirini kırarcasına kalabalığın arasına karışıp kaybolur:

“Al bunları, şu canına sıçtığımın arabasının anahtarı, kıyı kıyı git, aç, otur, beni bekle, hadi!” (Aktunç, 2019, s. 177)

“Bir Un Fırtınası” hikâyesinde de konu yine işçi direnişidir. Burada bahsi geçen iskelenin hikâyede muğlak da olsa çokça kullanılmasından anlaşıldığına göre 15-16 Haziran olaylarında iskele direnişi ele alınmaktadır. Kadıköy İskelesi’nin önünde toplanan işçiler, polis barikatıyla karşılaşır. Bu sırada bazı direnişçiler, barikatı aşip Kadıköy Kaymakamlığı’nı ve karakolu ablukaya alır. Bunun üzerine bu işçilerin üzerine polis tarafından ateş açılır.(Akşam Gazetesi, 1970) Yaşanan bu olaylarla eş zamanlanlı bir hikâye konu edinilir. Fakat hikâyenin kahramanı bu defa, olayların içinde olmayan, hatta işçi yakını bile olmayan sıradan bir mahallede, kendi dünyasında, kendi kaygı ve sıkıntılarıyla

yaşayan bir kadındır. Müzeyyen Hanım'ın damadı, iskelede olan biteni dehşet içinde gelip kendisine anlatmaktadır:

“Mavnayla mal gelecekti iskeleye, alacaktım,” dedi. “Anne alacaktı malları, orası basılmış, uh, uh, görsen, insan harmanı orası...”(Aktunç, 2019, s.179)

Hikâyenin işçi olaylarıyla bağlandığı nokta ise, onu beğenerek izleyen hamurhane çalışanının işyerinde- hamurhanede- işçi eylemlerinin etkisiyle yaşanan baskındır. Haliyle onu “dikizleyen” gizli hayranı da bir türlü gelmemektedir. Hak arayışında olan insanların yaşadıklarına duyarsız olan Müzeyyen Hanım, bu sayede yaşananların farkına varır. Ayrıca Müzeyyen'in adının sonuna getirilen “hanım” ünvanının küçük harfle yazılması dikkat çekicidir. Aktunç'un hikâyelerinde sıkça başvurduğu bu kasıtlı yazım hatası, kadının duyarsızlığına dönük yapılan bir eleştiri amacıyla bir imla oyunu gibi durmaktadır.

Bacak değiştirdi Müzeyyen hanım. Hamurhane penceresinde hiçbir kıpırtı yoktu. Özbil, orada son zamanlarda birtakım kişilerin türediğini, Müzeyyen hanımın “sanduka” ile karıştırdığı kimi işçi dernekleri kurmak istediklerini, orada çalışan kürtlerin buna taraftar olduğunu, ama Dimitri Stefanopulos ile lazardan bir iki kalfanın bunun engellemeye çalıştığını anlatmıştı. (Aktunç, 2019: 180- 181)

Nihayet olan olur ve olaylar, hamurhaneye sıçrar. Büyük gürültülerle, bağırışlarla işçiler, hamurhaneyi basar. Un çuvalları patlar, öyle ki bahçesinde oturup kendisini izleyen adamı bekleyen Müzeyyen Hanım'ın yüzü gözü un içinde kalır. Artık Müzeyyen Hanım, izleyicisinin başına bir iş gelmiş olma ihtimalinden ötürü iskelede olanlarla ilgilenmeye başlamıştır. Ondaki bu ani ve sert değişikliği yazar, şu cümlelerle ifade etmekte ve hikâyeyi böylece sonlandırmaktadır:

“Müzeyyen hanım, eli ayağı titreye titreye mutfığa girdi. Özbil, masaya yığılmış kalmıştı. Hırıl hırıl uyuyordu.

Omzunu tuttu Özbil'in. Kavradı. Çıplak olsaydı Özbil, tırnakları etini parçalayacaktı.

“Özbil, Özbil!” dedi Müzeyyen hanım sesi ine çıka. “Özbil, aşağıda, iskelede neler oluyor?” (Aktunç, 2019, s. 183)

Müzeyyen Hanım'ın duyarsızlığına benzer biçimde “Yola Çıkış” hikâyesinde de bir yabancılaşma ve yabancılaşmış bireyler nazarıyla işçi olayları farklı bir açıdan irdelenmektedir. Hayatın iki ayrı kesiminden örnekler sunarak ikisi arasındaki irtibatsızlık ve bir dünyanın diğerine karşı duyarsızlığı konu edilmektedir. Gezgin iki leblebici, yazarın deyimiyle hayatın dışına itilmiş gibi, kendilerini ülkede olan bitenden soyutlamış, duyarsızlaştırmış, derede öten kurbağalardan, yengeçlerden, yürüyüp geçtikleri yollardan bahseden fakat memleket meselelerine karşı duyarsız insanlar olarak tasvir edilmektedirler. Bir diğer kahraman ise leblebicilerin uğradığı kahvenin sahibidir. Kahvehanesini bir süre kapatıp bir atölyede işçi olarak çalıştığı ve işçi sorunlarına hâkimiyetini böylece kazandığını yazarın şu sözlerinden anlıyoruz:

Kahve babasından kalmıştı. Kahveci birkaç yıldır burayı ya kapatmak ya da satmak, Kadıköy’e, Üsküdar’a inmek istiyordu. Ümraniye’de bir bobin atölyesine bir hafta için girmiş ama dayanamamıştı. Döndüğünde, ocağını yakarken ağlamak gelmişti içinden. Önünden geçen işçi minibüslerine, kamyonlarına bir zaman bakamamıştı. (Aktunç, 2019: 206)

Kısa zaman diliminde işçilerin yaşadığı haksızlıklara karşı duyarlılık kazanan kahveci, gazetelerden haberleri takip etmekte, olayların patlak vermesinden hemen öncesini tasvir ettiği anlaşılan gazete haberini, habere ulaşmak için duyduğu heyecan ve merakını gizlememektedir. Fakat leblebiciler kendi küçük dünyalarında olan biten şeyleri birbirleriyle konuşmakla yetinmektedirler. Toplumsal bir mesele olan işçi olaylarına duyarsız kalan bu adamların yabancılaşması şu sözlerle ifade edilir:

...Koşa koşu gidip gazetesini aldı kahveci. Baş haberi seslice okudu.
Yeni sendikalar kanunu. On binlerce işçinin protestosu bekleniyor.
Leblebiciler kafa kafaya vermişler, seslerinin kısarak, ellerini kollarını oynatarak konuşmayı sürdürüyorlardı. Kahveci haberin altına geçti. Sözcükleri tek tek, birbirine de vuramadan okudu. Artık içinden okumaya başlamıştı. İleriden yeni bir minibüsün sesi duyuldu. Kahveci dışarıya fırladı. Minibüse el edip durdurdu, İstanbul’da neler oluyor, diye sordu.
Döndüğünde leblebiciler yoktu. Sessiz tarlanın bitip irili ufaklı su yatakları ve tepelerin başladığı fundalığı tutmuşlardı bile. (Aktunç, 2019: 206)

İşçi olaylarının ve hak arayışının anlatıldığı “Köprülerde” isimli hikâye ise işçi olayları üzerinden bir kuşak çatışmasını konu almaktadır. Yazar, olayların şiddetli bir şekilde

yaşandığı İstanbul’da iskelede işçilerin eylemini anlatırken, onu anlamayan ya da ona yabancı olan bir zihnin dilini kullanmaktadır:

Kalabalığın sandıklarla, denkler, telis çuvallar, naylon torbalarla garip bir oyun oynadığı yerler. Sarılıyorlar, elleşiyorlar, tutuşup üç adım gidiyorlar. Durup solunuyorlar. Çömelip birbirlerini bırakıyorlar. Transistorlu radyolar birbirleriyle yarışıyor bu arada. (Aktunç, 2019, s. 207)

“Balıkçıların Gidemediği Ada” adlı hikâye, sömürü düzenin eleştirisini konu alan bir diğer anlatıdır. İlk askıdaki hikâyenin kahramanı İsrail Tayfa, yıllar önce gidip yemiş toplayıp yedikleri adaya, özel mülkiyete alındığından ötürü şimdi gidememe ve bu yüzden hayıflanmaktadır. Hikâye her ne kadar İsrail Tayfa’nın eski arkadaşlarıyla yakaladıkları kılıç balığı avının heyecanlı serüvenini anlatsa da satır aralarında özel mülkiyete alınan ada ve ona artık yaklaştırılmayan balıkçılar üzerinden sömürü düzeni eleştirisi sezilir:

“Karşı adanın sahipleri var. kimse yanaşamıyor. Eskiden kocayemiş ve böğürtlen toplardık. Şimdi ora sahipli.” (Aktunç, 2019, s. 211)

“...canım kocayemiş istiyor, bir istiyor ki aşeren karılar gibi yatıp kıvranacağım...
...o gün mü istedi canın kocayemişden, dedi Feridun.
...o gün- bugün...”(Aktunç, 2019, s. 212)

İlk hikâyede koşa koşa “bugün geç kalmak yok” diyerek bir yere yetişmeye çalıştığı anlaşılan İsrail Tayfa’nın arkadaşı Feridun, olaylara katılmıştır, aldığı darbelerden ötürü sızlanmaları okuyucunun nazarına verilir:

“Feridun hala ah uh ediyordu. İki gün önceki olaylarda çok dayak yemişti. Bir gözü şiş. Sağ omzunda çevresi biraz sararmış bir ezik var. İsrail tayfa söyledi bana. Feridun hiç anlatamaz. İsrail tayfa en güzel küfürleriyle bezeyip söyledi.” (Aktunç, 2019, s. 211)

Sömürü düzeninin toplum hayatına olumsuz etkilerini farklı bir boyutta ele alındığı “Lodos Düğünü” ise bir yerinden etme hikâyesidir. Kent dokusunun bozuluşu, yeni yapılaşmanın

getirdiği, birçok filme konu olan, günümüzde de hala yeri olan bir kentleşme sorunu konu edilmektedir. Kahramanlardan biri de daha önceki hikâyelerde de karşılaştığımız İsrail tayfadır. Yılların balıkçısı İsrail Tayfa'nın barakası ile birlikte oradaki bütün yerleşkeler, mekânlar yıkılacaktır. Bunu kendilerine bir görevli bildirir:

“Bakın abi, dedi memur, yıkıcakmışsınız burayı, hem barakayı hem iskeleyi yıkıcakmışsınız, dubalarınızı da toplayacaktım, on iki gün içinde bi şey kalmıyacaktı bu kıyılarda.” (Aktunç, 2019, s. 280)

Belediyenin emriyle gerçekleştirilecek bu yıkım faaliyeti, insanların istikbali düşünülmeden, oldukça hoyratça alınmış bir karardır. İsrail Tayfa, aşağıdaki sözleriyle bu iğreti kararı eleştirmektedir:

Mustafa kağıda uzandı. Alınca her şey yitirilecekti.
Beni bulmamış olsan, dedi maviliye.
Nerelere gitcez? Diye bağırır kadın.
Mustafa, mavilinin omzunu tuttu: Bize başka bi yer gösterilecek mi? Dedi.
Onu ben bilemem, dedi mavili.
Bu yüzden de sen geldin ya, dedi İsrail tayfa. Sonra çiçeklerin sardığı pencereye doğru yürüdü.
(Aktunç, 2019: 280)

Hikâyede kapitalist düzen eleştirisi başka bir nazarla da irdelenir. Kentleşmenin getirdiği tabiata müdahalenin izlerine dikkat çeken yazar, sermayenin sadece insana değil doğaya da onulmaz zararlar verdiği gerçeğini gün yüzüne çıkarır. Denize dökülen atıkların kirlettiği suda balık yaşamının etkilenmesi, otel ya da benzeri işletmelerde kullanılmak üzere kıyılardan toplanan kumların balık yaşamına verdiği zarara değinilmektedir. En nihayetinde sömürü düzeni; insan, balık, kuş... tüm canlıların yaşam haklarını ellerinden alır, hayatı yaşanmaz hale getirir:

Bu canlarım pislikten, karasudan kaçtıydı anam, ta ötelere kaçtıydı hepsi. Oraya da kum motorları geldi. Yuvalanmış kırlangıcı, öksüzü, gargargar kaçak kum çektiler, yok ettiler, yok edemediklerinin kaçırdılar.
...Aklım kaldı, kefal, ilarya, barbut hep gelirdi buralara da, bunlar iyice ayak çekmişti. Ne oldu ki? Kanatları avuçlarım kadar büyüktü kırlangıçların.
Küfret kaçırarlara, dedi Mustafa. Duyulmamış bir küfrün yok mu bugünlerde?

Hepsine küfür bulamayacak kadar yaşlandım ben. (Aktunç, 2019: 278)

“Lodos Düğünü” hikâyesinde sömürü düzenin erkleri, İsrail Tayfa’yı nasıl yerinden ettiyse “Algılar Efendisi” hikâyesinde benzer bir zorbalık düzeni mevcuttur. Kent yaşamının insanı mecbur bıraktığı dar kalıplar içinde yaşama durumu örneklenmiştir. Kahramanımız bu zorba tutuma karşı gelmekte ve özgürlüğünü savunmaktadır. Fakat yeni kent hayatı istilacı bir tutumla gelmekte, anlatıcı ise ona boyun eğmeyeceğini açıkça dile getirmektedir. Haksızlığa karşı hak arayışı yine vurgulanır:

“Çatı bizimdir öyleyse, der kasap. Koyunun gözlerini bağlamaktadır, bayrağını çekmiştir, mırıl mırıl dualar okumaktadır, kan çukuru da hazır.

Çatı sizin olamaz. İşte boynum, buyurun.” (Aktunç, 2019, s. 326)

Kent yaşamının bu baskıcı ve zorba yaşam tarzı üzerinden sömürü düzen eleştirisinin yapıldığı bir diğer hikâye de “Hasan Tek Öyküsünün Kökeni”dir. Hikâyede Hasan Tek isimli bir halk kahramanının(?) hikâyesi anlatılmaktadır. Hasan Tek hikâyesinin orijinal metnine ulaşamadığımız için bu karakterin bir kurgu olduğu kanısındayız. Anlatımın destansı-şiişel bir üslupla oluşturulmuş olması, Hasan Tek’in bir halk kahramanı olduğu izlenimini uyandırır. Hikâyede Hasan Tek isimli halk kahramanının kente yolculuğu (İstanbul, Zile ya da Zeyrek’e) anlatılmaktadır. Aslında bu anlatı bir türkû ile başlar.

“Yürüyerek kente geldin

Hoş da geldin Hasan Tek

Riyasızlar meclisine

Ne hoş geldin Hasan Tek...” (Aktunç, 2021b, s. 73)

Hasan Tek’in serüvenini anlatan toplam yedi resim ya da nakıştan bahsedilir. Bu resim ve nakışlarda genel olarak suretler belirsizdir. Hasan Tek, bütün bu anlatılarda köyden kente gelen ve doğallığın timsali olan bir figürdür. Bu özelliği ile emekçi bir sembole dönüşmüş gibidir. Hikâyede dikkat çeken diğer bir unsur, Hasan Tek’in kente yürüyerek gelmesidir. Yürüyerek gelmeyi, emeğin ve alın terinin sembolü olarak anlamlandırmak mümkündür. Yozlaşmış toplum hayatının temel sebeplerinden olan kapitalizm düzenin irdelendiği bir diğer hikâye “Takrir-i Sükûn” hikâyesinde ana kahraman Vedî Ökemen, Takrir-i Sükûn

yasasının yürürlükte olduğu bir dönemde düşünce suçundan mahkûm edilir. Aslında Vedit Ökemen'in uğradığı tek haksızlık bu değildir. Amcası Re'fet Kösebay, Vedit Ökemen'in babasından kalan köşkü ve tüm mal varlığını bin bir hile ile elinden alır. Bu haksızlığa rağmen Vedit Ökemen, hakkını dahi arayamaz. Siyasi baskı sonucu oluşan adaletsizlik atmosferi, toplumsal baskı ve haksızlıklar ile katmerlenir. Birçok hikâyede dikkat çeken siyasi baskı kapitalist düzen birlikteliği burada da karşımıza çıkmaktadır.

“Aile bölünmüş, Re'fet Amca Kösebay, bin bir türlü baskıyla ve oyunla, Erenköy'deki konağa el koymuş, neredeyse ortalarda kalacak Vedit Bey'e de Osmanbey'deki apartmandan bir daire düşmüştü. Ne yapsın, sineye çekmişti. Bahçesiz yaşamaya tam da alışacakken...”(Aktunç, 2021b, s. 78)

Benzer bir hak gaspi durumu “Meksefe”³ isimli hikâyede de görülür. Hikâyenin ana kahramanı olan çocuk, geçim derdi sebebi ile bir tamir atölyesinde ağır işlerde çalışmak zorundadır. Ayrıca ustası tarafından kötü muameleye maruz bırakılır. Yoksulluğun en ağır şekilde seyrettiği bu serüvende ana kahraman olan çocuğun yoksulluğuna ek başka sıkıntılar da پیدا olur. Oturdıkları mahalle (muhtemelen) bir gecekondu mahallesidir. Arsa üzerinde hak iddia edemedikleri için evleri elinden alınmaktadır. Yazar bu misalde kentsel dönüşüm ve gece kondularda yaşayan insanların dramını gözler önüne serer. Böylece kapital düzenin toplumsal deformasyonu farklı bir pencereden bir kez daha irdelenmiş olur.

“Herkesin mahalleyi boşalacağı söyleniyor, kesin.” (Aktunç, 2021b, s.80)

Bütün bu sıkıntılara ek olarak çevresinde de acımasız bir yaşam mücadelesi vardır. Bu acımasız düzen karşısında hayata tutunmaya çalışan genç, kendinden ödün vermeye mecbur kalır.

“İşe gitmeliyim üzgünüm ama hastasın niye hastasın niye satıyorsun boynunu niçin beni yanıltıyorsun adımların niçin
Boynumu istiyorlar verecek başka karşılığım yok” (Aktunç, 2021b, s. 80)

³ Meksefe: Elektronik araçlarda ateşleme sistemine gelen yüksek akımın ya da mekanizmanın çalışması sırasında oluşan artık akımın platinlere zarar vermesini engelleyen depolama aygıtı

Hikâye boyunca sürekli tekrar eden “neden satıyorsun boynunu? – boynumu istiyorlar, verecek başka karşılığım yok” diyalogu, hikâyedeki en çarpıcı kapitalizm ve sömürü düzen eleştirisidir. “Boynunu vermek” ifadesi, Bedenin, namusunu, alın terini hatta canını vermek anlamlarında düşünülebilir. Tek bir ifade ile çok yönlü bir sömürünün varlığının kastedilmesi, yazarın anlatımının ne denli güçlü olduğunu göstermektedir.

3.1.3 Siyasi Olaylar

Hulki Aktunç, yazar kimliğinin yanı sıra devrimci kimliği ile de Türk siyasi tarihine damga vuran isimlerdendir. Onun eserleri -özellikle sömürü düzenine karşı hak arayışının irdelendiği eserleri- siyasi baskı ve adaletsizlik, insanlık dışı muamele, ölüme varan tutukluluk ve gözaltılar... gibi olayları derinlemesine irdelemektedir.

Yazarın, Türkiye siyasetine dair yazdığı eserlerin başında roman ve hikâyeleri gelmektedir. Bu çalışmamızda ele aldığımız hikâyelerinde yoğun olarak siyasi olaylara değindiği göze çarpmaktadır. Bu hikâyelerden biri olan “Gidenler Dönmeyenler”de de siyasi olayların etkisini görmek mümkündür. Hikâye, Almanya’ya çalışmaya giden bir genç olan Kenan’ın gurbette bir iş kazasında ölümünü anlatır. Ancak Kenan’ın başına gelenlerle özdeşimli olarak çocukluk arkadaşı Ali’nin başına gelenlere de atıf yapılmaktadır. Kenan’ın yakın arkadaşı Ali, devrimci düşünceye sahip bir gençtir. Katıldığı protestolar neticesinde tutuklanır. Kenan’ın annesi Nadire, Ali’nin tutuklanışını gazeteden okumaktadır.

Soluk, saçı başı dağınık bir fotoğraftı gazetedeki. Bir el, uzamış saçlara yapışmış, kafayı geriye doğru çekmişti, adeta böbürlenmiş bir eldi bu. Bakıp görenleri açıkça tehdit ediyordu. Hilebazdı, gaddardı, kuldu, emir kuluydu, küt parmaklıydı, kuş beyinliydi, güdölmüştü, cahaldı, hayındı, bulaşıktı, kancıldı, yanlıştı, kötüydü, kötüydü...(Aktunç, 2019: 88)

Siyasi baskının insanlık dışı muamelelerine örnek olarak verilen hikâyede Ali, gözaltına alındıktan sonra ortadan kaybolur. Ailesi tüm aramalarına rağmen kendisine ulaşamaz. Yine o dönemde yaşanan gözaltında kaybolma trajedisine işaret eden şu ifadeler de Nadire’ye aittir:

“ne ettiler ki? Geberesilere ne zarar verdiler ki? ben bilmiyorum, tutup tutup alıyorlar, ardını aratmıyorlarmış, eline ölüsünü veriyorlarmış, gavur gibi. (Aktunç, 2019, s. 87)

Kayıplara karışan Ali’nin gözaltındayken öldüğü haberi aileye ulaşır. Yakın arkadaş olan iki gencin (Kenan ile Ali) farklı hayat serüvenlerinin ölümle noktalanması siyasi bir gönderme izlenimi uyandırmaktadır. Birbirinden farklı bu iki ölüm hadisesi, bazı noktalarda benzerlik arz eder. Birincisi, Almanya’da iş kazasında ölen Kenan’ın ölümü ile polis gözetiminde ölen Ali’nin ölümü sır doludur. Her iki gencin ölümüne dair soru işaretleri vardır. İkinci olarak Kenan Almanya’da yani gurbette(gavur elinde) ölmüştür. Ali’nin na’şını teslim edenler için “*eline ölüsünü veriyorlarmış, gavur gibi*” ifadesinin kullanılması bir diğer benzerliktir. Bu benzetmeler Ali’nin öz yurdunda dahi insanca muamele görmediği şeklinde yorumlanabilir. Bu durum, gözaltı ve tutuklu şiddetine ince bir eleştiri gibi durmaktadır. Siyasi baskının maddi sömürüye dönüştüğü bir örnek ise “Yazılmamış Bir Günlük” hikâyesidir. Geçimini demir işleyerek kazanan kahramanımız geçim sıkıntısı ve sömürü düzenin acımasızlığı yüzünden tefecilerden borç almak durumunda kalmıştır. İçine düştüğü bu batakla boğuşurken kahramanımız bir tek tefecilerden dert yanmaz. Zabıta, kıt kanaat geçinen bu adama sudan sebeplerle para cezası keser. Bu durum siyasi bir eleştiri algısı uyandırır. Adaletsiz sömürü düzeni, hem toplumda hem de devlet kademelerinde yozlaşmaya neden olmaktadır.

“on gün önce iyi giyimli bir adam gelmişti, yalnız görünüşü, kara görünüşü anılabilen biriydi, cebinden kara bir defter çıkardıydı, sayfaların hepsi birörnekti, üstlerinde ya CEZALIK ya da İŞGALİYE yazıyordu, on liradır, 10 TL, yazıp gitmişti, o paraya çok yandım, dışarı koyduğum birkaç soma için kesmişmiş bu parayı” (Aktunç, 2019: 98)

“Yalan Oldu Dünya” hikâyesinde ise siyasi olayların şiddeti ve acımasızlığın dozu arttırılmış olarak karşımıza çıkar. Hasali isimli kahramanımız, işçi olaylarına katılmış ve bu olaylar sırasında kan dökülmüştür. Kolluk kuvvetleri tarafından göstericilere ateş açılması, siyasi otoritenin acımasızlığına ve insanlık dışı tutumuna çarpıcı bir göndermedir. Hasali, çatışmaya katıldıkları gün, meydandan topladıkları mermi kovandan bahseder. O kovanların kendisi için ne denli önemli olduğunu, bir nevî “şeref madalyası” olduğunu belirtir. Mermi kovanlarının “şeref madalyası” olarak addedilmesi ancak iki düşman

unsurun savaşı sırasında düşünülebilir. Bu vurgu, düşmanca tutumun derecesini belirtmek açısından önemlidir.

“Öteden beri üretilen ama böyle hüznle ayırına varılan mermiler, işleri bitmiş, hatta artık sevimli birer takı gibi Hasan’ın, Yusuf’un, Sadık’ın, gözükaralardan Hasali ve Hamza’nın cebinde uzun süre dolaştı durdu. Bunlara fabrikada “kovanlılar” dendi bir zaman.” (Aktunç, 2019, s. 147)

Çatışmaların olduğu gün, Hasan’ın karakol tarafından kendilerine ağır küfürler eden bir güvenlik görevlisini öldürmesi ve bu hadisenin işçiler nazarında bir kahramanlık olarak addedilmesi de aradaki düşmanca tavrın net bir göstergesidir.

Hasali, oraya doğru koşuyor. Ardından Hasan, Yusuf, Hamza...
“Orostopollar!”
...pencerenin sol yanında koyu yeşil yapraklı sarmaşıklar var...
“Orostop...”
...adam, eline yapışverişen parmaklardan sakınmak istiyor ama, karşı koyamıyor.
Küt! Diye kafa üstü vuruyor betona, yığılıyor.
Ne Hamza, ne Hasali’ydi, Hasan’dı bu. Şaşkınlıkla belerdi gözleri hepsinin. Akşam olunca, Hasan’ın yokluğunda yalnız bunu anlattılar. Yakalananların salıverilmesini boşuna bekledikleri iskele banklarında Hasan’ı övüp durdular. (Aktunç, 2019, s.153)

Yaşanan olayların ardından sıkıyönetim ilan edilmiştir. Siyasi otorite baskısının olaylar sonrasında da uzun süre devam ettiği gerçeği, durumun vehametini gösteren bir diğer ayrıntıdır. Ayrıca olayların akabinde siyasi otoritenin güdümdeki kapitalizmi temsil eden bankacıların ayrımcı ve kindar tutumu dikkate değer bir durumdur.

“Kapanan, kepenklenen, kime karşı böyle kepenkli önlemler aldığı hemen anlaşılan bankalar. İtile kakıla uzaklaştırılan, telaşla birbirine giren özel arabalar. Vitrinlere çekilen o güzel bayraklar. Gözlerinin yanına birer beygir sakındırağı konmuş gibi, hep aynı yöne saldıran kolluk kuvvetleri.” (Aktunç, 2019, s.152)

“Hayguhi Haziran’da Yaşadı Haziran’da Öldü” hikâyesinde de Haziran işçi olaylarının farklı bir tablosu okuyucuya sunulur. Bu hikâyede olaylara karışan ve yaralanan devrimci

bir gencin ağır yaralı olmasına rağmen hastanede tedavi olmayı tercih etmek yerine izbe, sineklerle dolu bir pansiyonda yatması, teslim olduğunda tablonun onun için pek parlak olmayacağını düşündürmektedir. Bu da o dönemin hukuk seviyesini ve adalet sistemine olan güvensizliği göstermesi bakımından önemli bir detaydır. Siyasi eleştirinin izlerinin görüldüğü bir hikâye olan “Şeytan Sütü”de ise kentsel dönüşümün olumsuz etkileri ile kapitalizm eleştirisi yapılırken, bu haksızlığa duyarsız ve tepkisiz kalan siyasi otorite de eleştirilmiştir. Eski bir konakta oğlu ile yaşayan Bay Gazi, konağında yaşamaktan mutludur. Ancak büyük umutlar bağladığı –bu yüzden de adına “Barnabas” yani teselli oğul dediği- oğlu, babasının konağını müteahhite verme niyetindedir. Bay Gazi’nin bütün karşı çıkmalarına rağmen oğul, ısrarcıdır. Bu sırada yan konakta gerçekleştirilen yıkım yüzünden Bay Gazi’nin konağının temelleri de zarar görür. Bu olayda bir kaza meydana gelir. Yıkımda görevli işçilerden beş tanesi göçük altında kalarak can verir. Müteahhit olay yerinden kaçar. Bir süre sonra olay örtbas edilir. Sorumlular cezalarını çekmez ve binanın inşası devam eder. Olayın örtbas edilmesine göz yuman yetkililer, bu hikâyede siyasi eleştirinin odağındadır.

“Yandaki apartman hemen çıkıldı, beş ölü, üç yaralıyla, on iki işçi, günde on beş saat-çünkü yazdı-, yirmi beş liraya. Korkutucu büyüklükteki bir apartman oldu.”
(Aktunç, 2019, s. 169)

Bu hikâyede otoritenin görevini suistimal etmesi ve adaleti tesis edememesi eleştirilmiştir. Aktunç’un hikâyelerinde çokça karşılaştığımız işçi olayları, “Rüzgârın Önünde” hikâyesinde de odak noktasıdır. İşçi olaylarının ertesinde tutuklanan işçileri konu alan hikâyenin teması, baskıcı rejim, sıkıyönetim dönemleri ve ona götüren sebeplerdir. Hikâyede, bir öğrenci yurdu hapishaneye çevrilmiş ve tutuklanan binlerce kişi oraya doldurulmuştur. Tutuklulardan birisi, daha önce orada yatılı okuyan bir öğrencidir. Hikâyede eski bir öğrenci olan bu tutuklu işçinin, işçi olaylarıyla öncesi arasında bağdaşım kuran ruh hali sorgulanır:

Buranın yenisi değilim ben. Altı yedi yıl önce burada okumuştum. Kaldım, sonra kovuldum. Kötü bir öğrenci olmam gerek. O sıralar neden kovulduğumu anlamış bile değildim. Belki de artık çok önemsizdir eski yıllar. Bende -yalnız bende mi?- habis yaralar gibi açılıp kapanan bir sürü şeyle

yüklü olsa da. Hepsi de bana bugünü getiren birçok şey. Şimdinin sancıları başka biçimlerde, başka renklerde, başka ilişkilerde doğmuştu. (Aktunç, 2019: 185)

Yıllarca öğrenci olarak barındığı yerde yaşadığı sıkıntıların sonucu olarak gördüğü hapisane günlerini daha olumlu bulması, yukarıda “eski günlerin yenilerinin hazırlayıcısı olduğu” düşüncesini pekiştirmektedir. Genç adam, adalet sistemine güvensizliğini ve geleceğe dair bir umudu olmadığını da hissettirir:

“...Gırtlığım seğiriyor, belleğim kamaşıyordu. Ancak buradakiler birbirlerinin acısını, coşmalarını paylaşabilir gibi geliyor bana.” (Aktunç, 2019, s. 185)

Hikâye kahramanı, bir zamanlar öğrencilerin yaşadıkları sıkıntılar sebebiyle kaçmak için kullandıkları bir pencere üzerinden, bugün yaşadıkları arasında bağdaşım kurarak çocukluk yıllarını hatırlamaktadır. Bu anımsamalar, tutkluluk sürecinde yaşanan ezeyitlerin dışa vurumu şeklinde ifade edilir:

Eğildim. Aşağları, bando takımının habire gidip geldiği bahçeyi, bir kulenin dibinden bahçeye açılan, şimdi mutlaka köreltilmiş “öğrenci kapısı” pencereyi görmek istedim... oradaydı. Büyük firarlar yaşamış pencereydi. Mimlenmeliydi o tuğla örülü pencere. Kolayca yıkılabilirdi. Ve o pencereye varılana dek görülenler ayaklanmalıydı. Yitirilmiş çocukluğun, doksan yerinden kurşunlanmış ilk gençliğin izleri ölüp kalmamalıydı toz toprak altında. Kuskün bellek akmaya başlasın. Yeniden öfkelenisin. (Aktunç, 2019: 185)

Yazar, kahraman üzerinden bu tür dönemlerin sembolik yargılamalarından bir kesit sunmakta, olağanüstü hal dönemlerinin ve o dönemin etkisiyle şekillenen ortamda insanların ne denli haksızlığa uğratıldığını tasvir etmektedir:

“...Mahkememsi bir kılık kazandırılmış, aceleyle takındırılan bu yasal hava içinde gülünç odalardan tek tek süzüldük.” (Aktunç, 2019, s. 186)

Bu tür karışık dönemlerin klasiklerinden olan, kendilerini kurtarmak için arkadaşlarını ateşe atan birtakım kişileri de yazar es geçmemektedir:

“...Yanlışıklıkla getirilmiş birkaç iş çavuşu, söz uzamış sakallarından, kirli tulumlarından özürle başlayarak, gizli görüşme isteyip gammaz vererek kendilerini kurtardılar.” (Aktunç, 2019, s. 186)

Yazar, bir eleştiriye de ideolojik eğitim sistemine yapmakta, bunu bir dördlükte ifade etmektedir:

“Ey yolcu bu zindandan
Geçerken topla eteklerini
Namık Kemal tuzağıdır
Çemirle hemen paçalarını

Yoksa hemen kirlenir
Temiz kalmak iyidir
Tabi daha önce buranın
İçine sıçan sen değilsen.” (Aktunç, 2019, s.188- 189)

Yazar, okulda okuyan öğrencilerin şimdi aynı yerlerde birer suçlu gibi tutuklanıp hayatlarının yok edilmesini, ülkenin her türlü öz kaynağının ne uğruna böyle heba edildiğini sorgular. Daha önce “Yalan Oldu Dünya” adlı hikâyede de değindiği, ülkenin kendi işçisinin ürettiği mermilerin yine işçilere dönmesindeki ironiyi yeniden zikrederek bu tutumun doğru bir yol olmadığını anlatmaktadır:

“İskele alanında o gün topladığımız mermileri kim üretmişti? Kimin için? Neden alınımız doğrusuna atılmıştı tüfekler? O gün orada ve eskiden beri her yerde nelere kıyıldığımızı mırıldanıyoruz. Benim genzim tutuluyor.” (Aktunç, 2019, s. 189)

Son olarak baskıyla, sindirmeyle, otoritenin kendi öz yurttaşlarıyla mücadele edemeyeceğini, haksızlıkların bir gün mutlaka bunu yapan zihniyete geri döneceğini söyleyen yazar; sözlerini sonlandırmakta, sıradan bir hapisane hayatına geri dönmektedir:

“O mermi kovanları yalnız öldürecekken boşa gitmiş, yaralamış, delmiş birer nesnenin kalıntısı değil. Küçük büyük böyle bir sürü şeyin, baştan geçenler ve

gececeklerin, yıllar boyu içimizde bir dikenli tel yumağı gibi dolanıp duracağını bilsinler. Hiç öldürmeyeceğini. Dışa döneceğini.” (Aktunç, 2019, s. 189)

Bu hikâyede bir hapishane hayatı resmeden yazar, siyasî baskıyı ve zulmü gerçekçi bir dille anlatır. Bu baskının izlerini gözlemlediğimiz bir diğer hikâye olan “Adını Yok Eden Hikâye”de ise bu kez siyasi otorite, kalemini bu otoritenin baskısına teslim eden aydın-yazar kesimi ile birlikte eleştirilmiştir. Düşünce suçunun varlığı ve aydın baskısı doğrudan eleştirilir.

“Dünya ne kadar kötü öyle değil mi dedi biri işte bizim şuradaki konuşmalarımız çığırından çıkmış suçlamalar gibi çığırından çıkmış günahçıkarmalara dönüşüyor dedi biri...”(Aktunç, 2019, s. 222)

Yazar üzerindeki bu baskı, bazı yazarları duygulardan yoksun düz bir anlatıma ve yazınsal metinlerde olması gereken üstü kapalı, okuyucunun yorumuna bırakılması gereken nitelikli bir üsluba yer verilmemesine yol açar. Burada eleştirilen hem otoritenin baskısı hem de buna boyun eğen yazarlardır.

“Ah şu biçim denemeleri ve bunların niteliklerini açıklamaya çabalayan yazarlar! Lânet olsun size.” (Aktunç, 2019, s. 222)

“Fortuna ya da Kırık Kanatlı Bir Arayışın Anlatımı” adlı hikâyede yazar, 80 olaylarının etkisiyle toplumsal dokunun bozulması, insanların birbirine düşmanca ve şüpheyile yaklaşması, herkesin potansiyel bir casus misali şüpheci, samimiyetsiz ve sorgulayıcı tavırları anlatılmak istenmiştir. Siyasi baskı, toplum düzenini dahası toplum psikolojisini bozmuştur. Toplumdaki bu bozulma hikâyede bir otel üzerinden sembolleştirilir. Kendini evinde hissetmenin huzuru ve güveninden mahrum bir hayattır çünkü otel hayatı. Otel kâtibi de baskıcı düzenlerin vazgeçilmezi herkesten şüphe eden, sorgulayıcı bakışlarla “haber uçuran” her döneme uyum sağlamakta mahir insan tipini simgeliyor gibidir.

Bir kente benim gibi gelen birinin söyleyeceği çok şey vardır....Ve yalnızlık korkusu içindedir. Otel odasıdır. Otel odalarında bir yaşamı olmamıştır pek. Otel katipleri kabilesini de tanımaz ve bilmez. Kuşkuyla bakmak, dinlemek ve özlemekte büyük- usta aşamasına ulaşmış bir otel katibine, aşılama çiçeklerle şenlendirilmeye çabalanmış bir kaktüs armağan etmiştir. Armağan, otel

katibinin evinde, mutfaktadır şimdi. Yemek yağlarının buğusu yüzünden çiçekleri de kendisi de ölü toprağında yaşamaktadır. (Aktunç, 2019: 230)

Otel örneğiyle yapılan sembolleştirmeye benzer biçimde “Kıyısız” isimli hikâyede yazar, bir bando şefinin hiç istemediği bir yaşama zorlanmasını, şehir korosunu yönetmek zorunda kalışını anlatır. Yazarımız burada şef üzerinden baskıcı bir otoriteyi, sözgelimi darbe sonrası bir sıkıyönetim dönemi tablosu resmederek ona olan öfke ve nefret duygularını da sergiliyor gibidir. Çünkü müziğin estetik yanını, eğitim inceliklerini bir yana bırakıp birtakım “kuru gürültü” eseri olan bando takımına şeflik yapmak, eğitimin, sanatın baskıcı ve otoriter bir yönetimin pençesinde yokluğa indirgenmesi, gerilemesi demektir. Bu nedenle askerî darbe döneminin yansıması olan şeylerden bir tiksinti hali, şefin duygularına aksetmektedir:

...Öfkeden, kızgınlık içinde yönetmekten, gözlerini kısıp dudaklarını bıçak gibi kasarak es vermekten (şu çocuk sesi nerde kaldı? O çocuğa yetişmeli, yanıtsız kaldım derse) çok korkuyordu. Bir bando yöneticisi olarak bile korkuyordu. Acıklı omzuna bakarak – demin bunu düşünüp düşünmediğini bile anımsayamıyordu-, bir sivil olarak, böyle olağandışı günlerde kendisine giydirilen bu uyduruk üniformanın garip apoletini, önümüzdeki ilk yaza kalmayacak, ısıltısı yitip gitmeye başlamış, şişman bir kertenkele sanıyordu. Şöyle böyle bir otel karşılayıcısının apoletleri bile daha görkemliydi. Sonra kamuoyu yaratacak nitelikte bıyık bırakabiliyorlardı, bu özgürlükleri vardı...(Aktunç, 2019: 230)

“Kamuoyu yaratacak bıyık bırakma özgürlüğü olması” ifadesi ise net bir siyasi göndermedir. Özellikle darbe sonraları toplumu dizayn etmek isteyen otoritenin farklı siyasi görüşleri ve ideolojileri simgeleyen bıyık modellerini yasaklaması (Alatlı, 1980), bilinen bir uygulamadır. Bilhassa devlet memurlarının bıyıklarının hangi ölçüde ve şekilde olması gerektiği, darbe sonrası oluşturulan kanunlarda açıkça belirtilmiştir. “Kamuoyu yaratacak bıyık bırakmak” ifadesi ile siyasi otoritenin anlayışına uygun davranma göndermesi hissedilir. Darbeler sonrası yaşanan trajedilerin anlatıldığı bir diğer hikaye ise “Güz Çıglıkları” dır. Hikâye, 12 Eylül darbesinde aranan bir kişinin ruh halini ve firari hayatını anlatmaktadır. Darbe ismi geçmese de anlatı, polis tarafından aranan bir bireyin hikâyesini konu edinmektedir. Bunu şu ifadelerden anlıyoruz:

“Bir zaman, yalnız veda, yalnız bekleyiş ve karşılamalardan örülü günlerim vardı. Ve kuşkulandım ve kaçtım ve gizlendim... Beni tutuklamaya geleceklerini

düşündüm hep. Sonra bunu hiç kimsenin beceremeyeceğini anladım. Bunu kendi kendime sağlamıştım ben. Hayatı böyle denemiştım.” (Aktunç, 2019, s. 313)

Hikâye, kahramanın bir çocukla konuşmasıyla başlamaktadır. Yeni hayattaki kişilik bu çocuk olmalıdır. Yazar, cezaevi hayatını bir çeşit ölüm olarak görüyor olmalı ki “öteki ben” ini ölmüş, gömülmek üzere olan bir birey olarak tasvir etmektedir:

Kaygı buğuları, ağaçların üzerine ağıyor, küme küme toplanıyordu gökte. Ölü suyu, alışkın teneşirlerden akıyor, küçük kanallardan iniyordu aşağı. Yokuşlar. Köpük hızla sönüyordu. Kasap önlüğüne benzer bir nesne kuşanmış, güçlü ama küçümen bir adam, elindeki lifle kapı aralığından bakıyordu. Lif göğsümün üzerindeydi.

Kazma, kürek ve duaya bürünmüş adamlar da vardı kalabalığın içinde. Az sayıdaydılar ama bizi yönetiyorlardı tek tek. Bizi savurup duruyorlardı harman gibi. (Aktunç, 2019: 315)

Eski İstanbul’u anlatan “Madam” isimli hikâye ise yaşadığı yeri terk etmeye hazırlanan gayrimüslim bir kadının yaşadığı kente yabancılaşmasını, terk edip gitme isteğini konu almaktadır. Hikâyede, onun yaşadığı yeri terk etme sebebinin siyasi kargaşa ve anlaşılamanın verdiği huzursuzluk hali olduğu anlaşılıyor:

“Silah sesleri geliyor artık, Yusuf İzzettin’in de bilekerini keserek intihar ettiğini söylüyorlar ve bu ışık çakıntılarının mahiyetini benden sakladığınızı anlamış bulunuyorum. (Aktunç, 2019, s. 252)

Bu ifadelerden 6-7 Eylül olayları ve sonrasında gayrimüslim ahaliye karşı düşmanca tavrın oluştuğu hissedilir. Bu düşmanlığa karşı yetkililer, gayrimüslim vatandaşların can güvenliğini sağlayamamaktadır. Görevini yapmayan siyasi otorite eleştirisi bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Rejim baskısının farklı bir sembolle aktarıldığı bir hikâye olan “Kara Fotoğrafın Hikâyeleri”nde ise bir fotoğraf üzerinden baskı ve dikta rejimi eleştirilir.

İnsan vesikalık fotoğrafının ta kendisidir. Otel yöneticileri sürekli kalacağımı anlayınca yönetime verilmek üzere bir kimlik suretimi istemişlerdi. İlçenin tek fotoğrafçısı bana poz aldırırken, sonuçta yine o lanet yüzle karşılaşacağımı biliyordum. Öyle de oldu. Ama hiç kimse, bu vesikalığın ardındaki acı gerçekleri göremedi. (Aktunç, 2021a: 18)

Bu satırlarda vesikalık fotoğraf çektirirken fotoğrafçının insanın resmedilecek suretine şekil vermesi üzerinden yazar, baskıcı idare altında insanların nasıl kendileri olmaktan uzaklaştığını, rejimin insanlara kendi olma şansı tanımadığını oldukça başarılı bir benzetme kurarak ifade etmektedir. Yine fotoğrafın hikâyesinin bir gazeteci tarafından sorgulanması, anlatıcı fotoğrafın bunu bazen panikle bazen de öfkeyle karşılaşması da baskıcı dönemlerin belirgin unsurlarından birini nazara vermektedir. Başka bir darbe dönemi anlatısı olan ve bir oyun üzerinde darbe dönemi eleştirisinin hissedildiği “Yek-Yek Oynayanlar” hikâyesinde yazar, darbe dönemleri gibi demokrasinin askıya alındığı ve buhranlı geçen dönemlerin de genel bir değerlendirmesini yaparak kritiğe başvurmaktadır. Bu dönemlerin en önemli suç aleti kitaplardır, yazar da bu ayırtıntıya değirmeden geçmemektedir.(Türkmenoğlu, 2013) Siyasi baskı, aydın baskısı üzerinden eleştirilir. Yazarın 80 darbesi sonrası yasaklanan kelimeler üzerinden yoğun bir siyasi baskı altında olduğu kendi beyanlarıyla sabittir. *“Bir liste yayınlanmıştı 12 Eylül’de bir süsü öztürkçe sözcük yasaklanıyordu. Reklam mesajlarında kullanılmaz diye. Tabii kendi yayınlarında da hiç kullanmıyorlar.*

-Ajansa mı geldi bu liste

-Ever, ajansa geldi.”(Kıracı,2008,s.143) Bu nedenle yazarın bu hikâyede kendi uğradığı baskıları sembolleştirdiği de düşünülebilir:

Kitap, nemçeker bir nesne. Kitap, tozçeker bir nesne...”

Yaşlı dostum, kendi kendine söylenir gibi konuşuyordu. Karanlık günlerin genel hüznü işte, çoğumuzu hemen sarıverir. Dünya batacaktır sanki; en küçük bir mutluluk belirtisi bile yoktur; bulamayacağımız bir yere, inatla gizlenir.

“Derken, kinçeker bir nesne oldu kitap (Aktunç, 2021a: 40)

Yaşanılan tüm baskılar farklı eğilimlere dönüşerek açığa çıkar. Bunu örneklendiren “Kanatlar, Kafes” hikâyesinde de bu dışavurum, hayal âleminde gerçekleşir. Yazar, dikta dönemlerinde insanların düşlere, olmasını istedikleri şeylere ve olağanüstü birtakım hadiselerin sökün etmesine dönük istek ve ihtiyaçların düşlerde kendine yer bulduğunu söylemektedir. Dikta döneminin baskısı, insanlardaki tazyik ve sıkışmışlık hissi, onları düşsel bir dünyada yalnız yaşamaya itmektir:

...Gene düşler, o kahrolası düşler; gerçeklerden kaçıyormuşmuşuz, ne zaman bir dikta dönemi sökün etse, haydi imgelermiş, haydi yaşamüstü olgularmış, haydi kapanışlar, haydi emizlerle rumuzlarmış. Yalvarırım inanın bana. Öyle değil. Öyle alay etmişim ki düşlerle, kendi yaşamım

onların baskınıyla alt üst olacakmış, kimse inandıramaz. Bir bakıma haklıydım. E, düş dilinin matinelere, suarelerine, düş dillerinin hayırlara gelsinlerine, karanlıkta düş anlatılmazlarına, ölü diri getirirlerine, nice dir uzak ve yad kalmışım. Ket vuruyordum, doğru, gördüğüm, görmeye layık olup da bir türlü erişemediğim düş taslaklarına. Ket vuruyordum. İnanın siz de öyle yapıyorsunuz. Bir gün anlayacaksınız: Görmeniz gereken, görmeye layık olduğunuz binlerce düş bir gün aniden çullanınca sırtınıza, yitirdiğiniz her şeyi (eza da dahil, olsun) anlayacaksınız. (Aktunç, 2021a: 69)

Cumhuriyet tarihinde baskının hat safhaya ulaştığı dönemlerden olan Takrîr-i Sükûn döneminin anlatıldığı “Takrir-i Sükûn” hikâyesi, bir diğer siyasi otorite eleştirisidir. Hikâye, adından da anlaşıldığı üzere 1925 Takrir-i Sükûn yasası sonrası yaşananları anlatmaktadır. *4 Mart 1925'te dönemin başbakanı İsmet Paşa iç güvenliği, halkın huzurunu, toplumsal düzeni bozacak irticai ve ihtilalci eylemleri önleyebilmek, devrimin temel dayanaklarını koruyabilmek, masum halka zarar veren küstahları tepeleyebilmek için yasal düzenleme yapmanın zorunlu olduğunu belirtti ve tarihimizde Takrir-i Sükûn Kanunu olarak yer alan teklifin yasalaşmasını istedi. Meclis'te yapılan oylama sonucu 4 Şubat 1925'te Meclis bu teklifi kabul etti. Bu kanunla beraber düşünce özgürlüğü, basın özgürlüğü, örgütlenme özgürlüğü kısıtlandı.* (Atatürk Ansiklopedisi, 2024) Bu yasa sonrası yaşananların anlatıldığı hikâyede özgürlük, baskı, hak ve adalet arayışı temaları işlenmiştir. Bu dönemde yazdıklarından dolayı yargılanan ve yasa gereği suçlu bulunan Vedit Ökemen'in; tren yolculuğu ile başlayan serüveni onu İstanbul'un dışında Anadolu'nun ücra bir köşesine sürgün edilmesiyle devam etmektedir. Yolculuk sırasında Vedit Ökemen, uğradığı haksızlığı düşünür ve karamsarlığı git gide artar.

“Tren, gittiği yer bir yana, tren, haksız bir sürgünün ta kendisiydi.” (Aktunç, 2021b, s. 78)

Aslında Vedit Ökemen'in uğradığı tek haksızlık bu değildir. Amcası Re'fet Kösebay, Vedit Ökemen'in babasından kalan köşkü ve tüm mal varlığını bin bir hile ile elinden alır. Bu haksızlığa rağmen Vedit Ökemen, hakkını dahi arayamaz. Siyasi baskı sonucu oluşan adaletsizlik atmosferi, toplumsal baskı ve haksızlıklar ile katmerlenir.

“Aile bölünmüş, Re'fet Amca Kösebay, bin bir türlü baskıyla ve oyunla, Erenköy'deki konağa el koymuş, neredeyse ortalarda kalacak Vedit Bey'e de

Osmanbey'deki apartmandan bir daire düşmüştü. Ne yapsın, sineye çekmişti. Bahçesiz yaşamaya tam da alışacakken..."(Aktunç, 2021b, s.78)

Düşünce suçu teması ile siyasi baskının eleştirildiği bir hikâye de “Ben, Biletsiz Yolcu” hikâyesidir. Yaşlı bir adamın bir tren istasyonunun kenarındaki evinin penceresinden yaptığı gözlemlerin anlatıldığı hikâyede, anlatıcı olan kahramanımız raylarda oynayan çocukları görüp onlar üzerinden bazı tespitler ve eleştiriler yapar. Çocuklar üzerinden yaptığı yorumlamalarda çocukların “anlamını bilmedikleri sayısız sözcüğü rahatça kullanmaları” ifadesi ile düşünce suçuna karşı siyasi bir eleştiri hissedilmektedir.

3.1.4 Toplumsal Sınıf Ayrımı ve Sosyal Eşitsizlik

Toplumda çeşitli sebeplerden ötürü sınıf ayrımı, eşitsizlikler, haksızlıklar, Aktunç'un eserlerinde değindiği temalardan biridir. Bu adaletsiz düzen kimi zaman zengin-fakir ayrımı ile kimi zaman Ermeni-Rum-Kürt-Türk... ayrımı ile bazen de alevî-sunnî kutuplaşması ile kendini gösterir. İnsanı insanca sevmeyi salık veren yazar, çocukluk anılarında bunu net bir biçimde ortaya koymaktadır. “*Yidce bir tür İbranice, sonra Romanca var, Lazca var. Yidcenin yanı sıra Sefaradca da tabii... İnanılmaz bir dil bereketi içine doğuyorsun.*” (Kıraç, 2008) Çocukluk anılarında zengin bir kültürel çeşitliliğin içine doğduğunu belirten yazar, hayata bakışında da bu çeşitliliği unutmamış, farklı ırktan insanların maruz kaldıkları ikinci sınıf muameleye karşı çıkmıştır. Bu ötekileştirme hareketlerinin her türlüsüne tepki gösteren Aktunç, bu hassasiyetini eserlerine de yansıtmıştır.

Ötekileştirmenin en can yakıcı hallerinden birinin anlatıldığı “Araba” isimli hikâyede geçim sıkıntısının getirmiş olduğu stres ve zorluklar yüzünden bir adamın kalp krizi geçirip ölmesi hikâye edilir. Sosyal eşitsizliğin toplumun her kademesine sirayet ettiği olaylar silsilesi de böylece başlamış olur. Adamın cesedi onu tanıyan ya da tanımayan hiç kimse tarafından sahiplenilmez, ortada bırakılır. Zengin insanların statü sahibi olduğu, saygı gördüğü ve değerli addedildiği bir toplumda bu fakir adamın dirisi gibi ölüsü de değersizdir. Nihayetinde ceset, uzun süre yerde sahipsiz yattıktan sonra meftayı tanıyan iki kişi tarafından yerden kaldırılır. Ancak adamın na'şına yapılan değersiz muamele bundan sonra da devam eder. Ceset, yoksulluğun da verdiği imkânsızlıkla birlikte bir el arabasına

yüklenir ve evine doğru yola çıkılır. Trafikteki insanların saygısız ve hoyratça tutumunu adamın sosyal statüsüne atıf yaparcasına acımasızdır. Zengin ya da asilzade bir kişinin asla maruz kalmayacağı bir muamele eşliğinde güç bela evine götürülür. Cenaze aileye teslim edilir. Bu arada şehirde sokağa çıkma yasağı vardır. Zabıta, kapının önündeki arabanın kaldırılması ikazında bulunur. Toplum tarafından horlanan adam devlet eliyle de aynı muameleye maruz kalır. Adamın fakir biri oluşu ve yüksek statüde olmaması sebebiyle devlet otoritesi –burada zabıta ile temsil edilir- adamın ölüsüne saygı duymadığı gibi geride kalanların acısına da hürmet göstermez:

Dışarıdan gürültüler geldi. Biri üç tekerleklinin kasasına ayağının ucuyla vuruyordu. Nuri pencereye çıktı. Aşağıdaki adam, “Kiminse bu kaldırsın” diye bağırdı pencereye doğru. “yol üzerinde bırakmayın, alır götürürüm sonra” . “Peki.” Dedi Nuri, küfretti, içeriye dönerek” bir memur” diyecekti, yanını yöresini görmeden ihtiyara takıldı gözü...(Aktunç, 2019: 33)

Böylece ölüm gibi sarsıcı bir durumda bile sosyal statüye göre muamele yapılan bir toplumdaki duyarsızlık ve eşitsizlik gözler önüne serilir. Bu hikayedeki statü sonucu değersizleşme durumu, sosyal eşitsizlik vurgusuyla ve farklı bir kurguda “Evli Evinde” hikâyesinde de görülür. Hikâye, büyük şehirden kasabaya taşınan Güzin Ebe’nin anlatımı yoluyla sosyal eşitsizlik vurgusunun yapıldığı bir hikâyedir (Aylanç, 2020). Öncelikle kasabaya gelen sağlık heyetinin Güzin Ebe’ye kadınları kısırlaştırıcı bir alet takmasını istemeleri, üstelik bunu kadınların rızası olmadan yapmaları, sosyal statüye göre muamele ettiklerine işaret eder. Buradaki ayrım, zengin-fakir farkından ziyade eğitilmiş-cahil ayrımıdır. Bu sağlık heyeti pekâlâ şehirdeki kadınlara böyle bir uygulamaya yeltenemez. Eğitimsiz oldukları için düşük statüde kabul edilen kasaba kadınlarının hayatlarına hatta bedenlerine dahi hoyratça müdahaleye yeltenirler. Üstelik hikâyedeki tek sınıfsal farklılaşma bu değildir. Ebenin kapısında doğumu bekleyen babaların oğlan çocuk istemeleri ve kız olacak diye endişelenmeleri, cinsiyet eşitsizliğine vurgu yaparak farklı bir eşitsizliği gözler önüne serer. Toplumda yaygın olan bu yanlış tutumlar, yazar tarafından ustaca bir kurgu ile okuyucunun dikkatine sunulur:

“... o herife söyleyin, kapı diplerinde fazla dolaşmasın, hele hiç daralmasın, oğuldur bu; tütüne kuvvet.” (Aktunç, 2019, s. 36)

Sınıfsal farklılığın irdelendiği diğer bir hikâye olan “Pazarlık”ta ise hızlı ve çarpık kentleşme tema olarak ön plandadır, bunun bir uzantısı olarak toplumsal sınıflar arasındaki farklılık, zengin- eskici taraflar üzerinden resmedilir. Daha birkaç yıl önce mahallenin sakini iken eski fakat nispeten değerli eşyalarla dolu bir köşkün tek varisi olan Müjgan ile kocasının evdeki eşyalar üzerinden eskicilerle satış pazarlığı anlatılır. Zengin bir adam olan Semih Bey, karısının eski evi olan köşkü ve içindeki eşyaları satmak için eskicilerle pazarlığa tutuşur. Bu pazarlık esnasında duyduğu rahatsızlık dikkat çekicidir:

“Semih bey akşam beri bir Pazar gününü, diğer günleri pazardan farklıymış gibi harcamaktan mızıldanan Müjgan’a öfkeyle baktı. Şu köşk aklına geldikçe kızılıyordu ona, belki kendi geçmişinde de bir köşk aradığından, sessizce hırslanıyordu.” (Aktunç, 2019, s. 53)

Semih’in rahatsızlıkları bununla da kalmaz; karısının dadısını da alıp köşke öyle geçmesinden de rahatsız olur. Zengin olan Semih Bey, kendisini o mahalledeki herkesten üstün görür. Karısının eski hayatına dair hiç kimseyi hayatına dahil etmek istemez. Dadı da bunlardan biridir:

Durdular. Müjgan indi, camı tıklattı ve Semih bey yukarki pencereden şöyle bir bakıp yiten beyazlar içindeki kadını aralanan kapıda seçer seçmez, Müjgan içeriye daldı. Sinir bir şeydi doğrusu. Rahatça kurulabilen bağlar vardı bu mezbelelikle karısı arasında; kapıdan girmişti, dönmez olaydı, o kocakarıyı alıp köşk dedikleri yıkıntıya varsınlardı, oraya gitmek için niye üstelediği bellisiz kocakarıyla orada kalsınlardı, alıcısı vardır onların da, ama kendileri dışında her şeyi satıp savsınlardı. (Aktunç, 2019: 53- 54)

Semih’in, pazarlık için gelen eskici gruba bakışı da ilk andan itibaren yine rahatsızlık verici hatta tiksindiricidir. Yazar ötekileştirici tutumun örneklerini Semih Bey üzerinden okuyucuya başarıyla sunmaktadır:

Çavuşla recep istim üstünde bekliyorlardı. Bu adamdan, hele “ne bekliyorsunuz burada?” diye soruşundan hiç hoşlanmadılar. Recep sözü kaptı, mal alacaktık da, dedi, sahipleri siz misiniz?

Gözü Müjgan’daydı.

İyice huzursuzdu artık Semih bey. Müjgan’ın irice bir anahtar çıkarıp Hayriye kadına verişini, kadının kutsal bir iş görürcesine ağır ağır, laf olsun diye yapılmışa benzer kilitle uğraşmasını,

Recep'in anahtarı yaşlı kadının elinden kapıp bir hamlede kapıyı açışını sıkıntıyla, hatta öğrenerek izledi. (Aktunç, 2019: 54- 55)

Semih Bey'in, eskicilerin verdiği fiyatı aşağılayıcı tavırlar eşliğinde tepki göstermesi, eşyaları satmayı reddetmesi o dönemde oluşan zengin- fakir arasındaki uçurumu tasvir etmektedir. Eskicilerden pazarlık yapan karakterin, onu türlü hareketlerle kovan ve aşağılayan mal sahibi zengine yönelik aşağıdaki söylenmeleri, sınıf farklılığına getirilen bir eleştiri mahiyetindedir:

“Ne fark edecek ki, iki bin lira malına, yüz lira malına; beyefendi ha! Döküntünüze bile can pahası istersiniz, beyefendi ha!” (Aktunç, 2019, s. 58)

“Vakt’erişince” hikâyesinde de zengin ve statü sahibi olduğu anlaşılan zorba bir “bey”in tutumu üzerinden sınıfsal ayrımın doğurduğu adaletsizlik gözler önüne serilir. Yazar, hikâyede işçi sınıfının ahlakî niteliklerini nazara vermekte, işçi kardeşlerine yapılan haksızlığa destek oldukları için ekmeklerinden olan işçilerden Hamza⁴ üzerinden “haksızlığa tahammül etmeyip ses çıkarma” örneği vermektedir. Herkes ekmek kuyruğunda sırasını beklerken bir “bey” sırasını beklemeden ekmek almaya kalkar, tezgâhtar bu adaletsizliğe ses çıkarmadan “bey”e ekmek vermeye yeltenir. Oradan bir “genç” duruma itiraz edince “bey” tarafından tartaklanır. Tüm bu olaylara yetişen güçlü - kuvvetli Hamza, önce genci altına alıp döven adamı tutup dışarı atar, ardından tezgâhtara işini “doğru düzgün” yapmasını sert bir üslup eşliğinde telkin eder. Burada “bey” ünvanının küçük yazılması, toplumsal sınıf ayrımına getirilen bir eleştiri izlenimi uyandırır.

“Rüzgârın Önünde” hikâyesinde ise siyasî baskının neticesi olarak ortaya çıkan eşitsizlik, toplumsal sınıf ayrımının başka bir boyutuna dikkat çekmektedir. Siyasî kırım günlerinin değişmez bir gerçeği de, devlet tarafından düşmanlaştırılan kesim dışında herkesin, af benzeri uygulamalarla hapisten çıkarılmasıdır. Yazar bu noktayı da hikâye kahramanının diliyle ifade etmektedir:

⁴ Son iki hikayedeki kahramanların adı Hamza'dır. Mert, güçlü- kuvvetli ve haksızlıklara, kalleşliğe karşı çıkan kişiliklerdir. Bunun, İslam dininde cesareti ve kahramanlığın sembolü haline gelmiş Hamza ile ilişkilendirilmesi muhtemeldir.

“İçlerinden buyruk vericiler, her buyruğu dinleyiciler, hırsızlar, kara bela çeteleri, dolandırıcılar, ağır sapkınlar, dostlar, kardeşler, kavgacılar, korkaklar, sporcular, hastalar çıktı.” (Aktunç, 2019, s. 186)

Bu misalden anlaşıldığı üzere, “genel affın” geneli kapsamadığı, bazı insanların – sözgelimi hak arayışında olanların- ayrı tutulduğunu, ötekileştirildiğini vurgulanır.

3.1.5 Nefret Söylemi

Cumhuriyet sonrası Türk tarihine baktığımızda toplumsal olayların sıklıkla kitlesel nefret hareketine evrildiğine şahit olmaktayız. Bu nefret eğilimlerinin alt yapısını hazırlayan sebepler arasında bazı siyasi ve ideolojik nedenler olmakla birlikte; ırk, din, mezhep, yaşam biçimi hususların asıl etmen olduğu açık bir biçimde görülmektedir.(Akatlı, 2005) Çok uluslu bir Osmanlı’nın mirası olarak doğan Türkiye’de etnik çeşitliğin varlığı elbette ki kaçınılmaz olmuştur. Özellikle payitaht olan İstanbul’da Rum, Ermeni, Kürt, Arap, Gürcü, Laz, Yahudi, Roman, Slav, Alman... gibi unsurlardan müteşekkil çok çeşitli toplumsal bir yapı, yüzyıllar boyunca var olagelmiş ve Türkiye İstanbul’una miras kalmıştır. Bu mirasın içinde doğan yazar Hulki Aktunç, bu çeşitliliğin bir zenginlik hatta şans olduğu bilinci ile yetişmiştir. “*Şimdi dört-beş yaşında bir veledin bu kadar dil arasında kaldığını düşünsene ve hepsiyle de dost*”(Kıraç, 2008, s. 21) Bu hoşgörü ile kurduğu dostluklar, yazarın hayatının her zaman bir parçası olmuştur. Bu anlayışa sahip olan Aktunç, 6-7 Eylül olayları, başta olmak üzere çeşitli toplumsal olaylar neticesinde işlenen nefret suçlarına duyarsız kalmamış, eserlerinde de bu meseleyi tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi nefret suçunun toplumsal boyutta yaşanılmış en bariz örneği 6-7 Eylül olaylarıdır. Büyük bir trajediye sebep olan 6-7- Eylül olaylarına giden süreçte yazar, “Göz Bağı” adlı hikâyesinde “nefret söylemi” ne işaret etmekte ve yaşanan trajediye sebep olan zihniyet hakkında ipuçları vermektedir. “*Gidenler Dönemeyenler kitabımın Göz Bağı öyküsü aslında 6-7 Eylül izlenimlerimi yansıtır. Ama yine de yaşadıklarımı yazmış değilimdir, bu izlenimimden yola çıkarak yazmışımdır*”(Kıraç, 2008, s. 29) Bu ifadeleri ile yazar, hikâyenin esin kaynağının kendi anıları olduğunu açıkça dile getirmektedir. Hikâye, bir kaynak atölyesinde çalışan Yusuf adlı gencin gözünden bir çocuk masumiyetiyle aktarılır. Kaynaktan gözleri zarar gören Yusuf’un tek isteği bir kaynak gözlüğüdür. Bu gözlüğü temin etmek için çarşıda gezinen Yusuf, esnafı dolaşır, dükkânları araştırır. Bu

esnada tanıştığı Türk nalburun gözlüğü bulmak adına irtibat kurduğu Rum toptancı hakkında kullandığı ifadelerde nefret söylemi açıkça görülmektedir:

Eylülün ilk pazarında Dayı Settar’la Mihal’le birlikte gittiler. “Bu sıralar şu mereti amma arayan var, hayret,” dedi Settar. Hem de pahalıcadı, zor bulunuyordu. Dayı Settar uydurmuştu bir yerden, ancak yeterince parası olmadığından alamamıştı. Gâvur toptancının birinde bulmuştu. İlle, herifte din iman olmadığı gibi insaf da yoktu ki işporta esnafına veresiye çalışmıyordu. (Aktunç, 2019: 15)

Benzer şekilde, gözlük arayışında arkadaşı Yusuf’u yalnız bırakmayan Mihal, orada bulunan bir yetişkin tarafından saldırıya maruz kalmaktadır:

“...Bir ara, sona ermiş umudun acelesiyle iyice dalmıştı ki, yanındaki kötü bakışlı adamın Mihal’e doğru yürüdüğünü sezdi. “Gâvuroğlu!” diye mırıldandığını duydu.” (Aktunç, 2019, s. 23)

Saldırıya uğrayan Mihal’in bir çocuk olması, nefretin boyutunu ortaya koymak adına dikkat çekicidir. Yazar, yine bir çocuk olan Yusuf’un his dünyası üzerinden yağma olaylarının acımasızlığı ve yanlışlığına vurgu yapmaktadır. Aslında insan hayatını hiçe sayan, değersizleştiren şeyin, esas zulmün, göz sağlığını yitirmesine sebep olan emek sömürüsü ve işveren zulmü olduğunu ima edercesine Rum ahaliye karşı girişilen düşmanca tavırlara karşı büyük bir kayıtsızlıkla karşılık verir. Bu tutum, çocuk anlatıcının masumiyeti üzerinden toplumun nefret hareketine karşı duyarsızlığına bir eleştiri izlenimi uyandırır. Yusuf, çocukluk masumiyetine gizlenmiş sorularla olayın gerçek mahiyetini gözler önüne sermekte, babasının vicdanına dokunmaktadır:

“Nerden aldın bunları?”

Herkes gibi.

Nereden aldın?

Gâvurların dükkanından, herkes gidip aldı, bütün şehirde gâvurların dükkanı yerle bir oldu.

Niye?

Niye bugün oldu?

Kızmaya başlamıştı babası, Yusuf’a sert sert baktı. Sessiz sakın çocuğun dili açılacağı tutmuştu.

Öyle işte dedi, gâvurlar Ata’nın mezarını bombalamışlar...

Ata’nın mezarını mı?

Neyse işte, evine filan tecavüz etmişler, vurun kırın diye bağıırıyordu herkes.

Yusuf, çocukça bir bakış açısıyla ‘Onlar senin atanın mezarını yaktıysa sen de onun atasının mezarını yak; neden buradaki insanların malını- mülkünü yağmalıyorsun?’ diyerek kötülüğün gerçek yüzünü gözler önüne sermektedir. Aslında Yusuf, olayları ahlakî boyutta değil mantık çerçevesinde değerlendirir. Yazar, bu vesileyle çocuk mantığına dahi uymayan bu hareketin vicdanî boyutunu okuyucuya sorgulatmayı amaçlar. Yazar, göz bağı ile gözlük arasında bir ilişki kurmakta, kendi komşusu ve dostuna saldıracak kadar büyük bir bağnazlığı, hastalık olarak görmektedir. Kendi derdine merhem olacak, komşudan temin edebileceği gözlüğün, karanlık bir zihniyet tarafından yok edilmesine, bağnazlığı tanımayan ve kabul etmeyen Yusuf üzerinden tepki göstermektedir:

...Kapıdan yana ilk adımında yerde ışıltısını gördü kaynakçı gözlüğünün. Eğildi, tozlara gömülü çerçeveyi alıp baktı. Tuzla buz olmuş mor camlarıyla, Selahattin ustaninkinden bile güzeldi bu. Tuzla buz olmuş mor camlarıyla. Tuzla buz. İçine göz açıp kapayana kadar iniveren boşluk duygusuyla yerden br levye kaptı. Mihal’i sarsalayan adama doğru seğırtti. (Aktunç, 2019: 23- 24)

Önceleri çocuk masumiyeti ile yaşanan olaylara kayıtsız kalan Yusuf, yakın arkadaşı Mihal’in saldırı altında olduğunu görmesi ile duruma kayıtsız kalamaz. Arkadaşını korumak için harekete geçer. Bu tepki, yazarın olaylara karşı tutumunu netleştiren bir ayrıntıdır.

Hikâyenin adının “Göz Bağı” olması, yaşanan haksızlıklara kayıtsız ve duyarsız kalan insanlara ince bir sitem izlenimi uyandırır. Hikâye, temelde 6-7 Eylül olaylarını ve ırkçı-faşist güruhun mezalimini anlatmakla birlikte, bunların dışında kalan sessiz kalabalığa da bir gönderme niteliğindedir. Toplumun ve toplum vicdanının gözü bağlıdır. Yazarın hikâyelerinde nefret söylemi toplumun her kademesine sirayet eden bir hastalık misali farklı örneklerle irdelenmiştir. Temelde yabancılaştırma vurgusunun yer aldığı “Evli Evinde” hikâyesinde de nefretin farklı bir boyutu gözler önüne serilir. Kahramanımız Güzin Ebe’nin anlatımı ile aktarılan hikâyede kız çocuklarının değersizleştirilmesi üzerinden bir nefret duygusu gün yüzüne çıkar. Kadına karşı insanlık dışı tutumun odağa alındığı bu örnekte doğum sırasında kapıda beleyen babaların erkek çocuk istemeleri, kız olacak diye duydukları endişe anlatılır. Bu yaklaşım, kız çocuk doğuran kadınların göreceği kötü

muamleyi de önden gösterir durumdadır. Nefret söylemi, cinsiyet eşitsizliği ile harmanlanmış olarak sunulur. Doğumu kapıda bekleyen babaların oğlan çocuk istemeleri ve kız olacak diye endişelenmeleri, cinsiyet eşitsizliğine vurgu yapmakta ve değersizlik vurgusunu başka bir boyutta gözler önüne sermektedir.

“... o herife söyleyin, kapı diplerinde fazla dolaşmasın, hele hiç daralmasın, oğuldur bu; tütüne kuvvet.” (Aktunç, 2019, s. 36)

Nefretin toplumdaki farklı tezahürlerini irdeleyen yazar, “Şeytan Sütü” hikâyesinde konuya başka bir pencereden bakmaktadır. Hikâye, konağında huzur içinde yaşayan yaşlı bir adamın, tek oğlu Barnabas ve işbirlikçisi müteahhit tarafından konağını satması amacıyla uğradığı haksızlığı konu edinir. Konağı satmaya direnen Bay Gazi, oğlundan kötü muamele görmektedir. Oğul Barnabas’ın babasına yaptıkları ve söyledikleri, nefretin farklı bir türünü gözler önüne serer.

“Bay Gazi, tekerlekli koltuğuna bağlanmıştı. Yoksa kalkmaya uğraşıyor, koltuğu ve dışkı kabıyla birlikte yerlere yuvarlanıyordu(Aktunç, 2019, s. 163)

“Ve yuvarlanacaksın koltuğundan. Saatlerce bok içinde kalacak, kendinle oynayacaksın. Kafana geçireceksin altındaki taşı.” (Aktunç, 2019, s. 166)

Bay Gazi’nin tek umudu olan oğlunun kendine bu denli kötü davranması, toplumsal yozlaşma neticesinde nefret söylemi eleştirisi olarak kabul edilebilir. Hikâyede nefret söylemi bu olayla da sınırlı kalmaz. Bay Gazi, her ne kadar konağı satmaya dirense de çevresindeki yıkımdan nasibini almaktadır. Yan tarafta bulunan Rum evindeki yıkım çalışmaları konağın temellerine zarar verir. Bu olay, görünürde binaların uğradığı bir yıkım olsa da toplumsal bir eleştirinin izlerini taşır. Yıkıma uğrayan “Rum” evi yerli ahaliden olan Bay gazinin evinin “temellerine” de zarar verir. Bu sembolik olay, Rumlar ile Türklerin bir ağacın kökleri gibi ayrılmaz bir parça oldukları mesajını hissettirmektedir. Hikâye, bu olay vasıtasıyla 6-7 Eylül Olayları’na bir gönderme izlenimi uyandırmaktadır.

“Yıkıntıya bakan yüz, Rum evi yavaştan küçüldükçe daha bir açılıyor, temellerine temellerine iniliyordu konağın.” (Aktunç, 2019, s. 163)

6-7 Eylül olayları sonrası yaşanan güvensizlik ortamının irdelendiği bir diğer hikâye ise “Madam”dır. Hikâye, uzun süre huzur içinde yaşadığı muhitten ayrılmak isteyen yabancı uyruklu bir kadının başından geçenleri anlatır. Komşuları ile yıllar yılı iyi ilişkiler kuran ve bulunduğu yere zevk katan, asalet sahibi bir kadın olan madam, zararlı birisi de değildir üstelik:

“Geçenlerde Ada’dan gelmiştiniz, çekirdekten fidelenmiş defne ve sarmaşık ve erik getirmiştiniz, bana buğulama ve yaz gölgesi ve baharistan hatırlatmıştınız, deniz kokuyordunuz, hemen yıkanmadınız, denizi ve musluğu murdar edenlerin sizler olmadığını anlamış bulunuyorum.” (Aktunç, 2019, s. 251)

Fakat madamın yabancı olması bir kesimi rahatsız etmektedir. Dahası bu grup, onu ve onun gibileri zararlı görüyor ve öyle yansıtıyor olmalıdır. Kısacası huzur ve güven, artık Madam’ın bulunduğu ortamı terk etmiştir:

“Geçen gün gelen o zat, yalancının biri, portmantoya sakladığı o garip çantası aleyhinize tezvirat taşır gibiydi.

“Meylâ diye andığınız kadın, bir cânân olamaz, gözlerinde hâlâ Ziba sokakları⁵ okunuyor.” (Aktunç, 2019, s. 251)

Madam’ın gördüğü muamele 6-7 Eylül olayları ve sonraki süreçte Rum ahaliye olan nefret söyleminin bir tezahürü gibi görünmektedir. Bütün hayatını geçirdiği muhitinden ayrılmak isteğinde olan Madam’ın bu durumu, nefretin boyutlarını ortaya koyan önemli bir örnek mahiyetindedir. Temelde, aşk, cinsellik ve gayrimeşru ilişkilerin anlatıldığı “Aşka Kimse Yok” hikâyesinde de kurguya yerleştirilmiş nefret söylemi göze çarpar. Yazarın birçok hikâyede masumiyetin timsali olarak kullandığı çocuk anlatıcı, burada da karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı çocuğun yakın arkadaşları olan Arto ve Mordo’ya karşı mahalleli tarafından yöneltilen acımasızca ve ötekileştirici söylemler, nefret vurgusunu çocuk saflığı ile gözler önüne serer.

⁵ Ziba sokağı, İstanbul’da kapanmış çok ünlü bir genelev sokağının adı.

Müsellim’in elinde küçük bir defter var. bitti bitecek bir sabit kalemle, eskiyazı notlar alıyor. Mordo dakika başı yanaşıyor, neler yazdığını anlamaya çalışıyor. Ama yalnız rakamları sökebiliyor Mordo. Ben de biliyorum... bir değnektir, iki çomaktır.. üç, dişli bir çomaktır, dört üçümüzün tersidir, beş sıfırdır. Mordo bir gavurdur, Arto bir gavurdur. (Aktunç, 2019: 297)

Yazar, bu söylemi yine çocuk masumiyeti üzerinden dillendirerek okuyucuya bu olumsuz duygunun yanlışlığını ve acımasızlığını göstermek istemektedir:

“O sırada Arto’yu gördüm. Kalabalığın içindeydi. O niçin gavurdu? El ettim. Çağırdığımı görünce hemen yol verdiler Arto’ya. Özlemiştim.” (Aktunç, 2019, s. 297)

Yine masumiyete dostluğu ve arkadaşlığı yakıştırarak nefret söylemine karşı durmaktadır:

“Sevdik teyzeye dedim ki, ben Arto’ya da söylerim, Gülseren ablayı biz ikimiz izleriz, biz ikimiz çeteyiz.

“Aman bırak gavuru!” dedi.

O zaman ben de yapamam, dedim. İyi aman peki, yalnız adım sektirmeyin, bakalım buluşuyorlar mı? Dedi Sevdik teyze. Alın size ellişer kuruş.” (Aktunç, 2019, s. 296)

Yaşam ve ölüm, ruh-beden ikilemlerinin odağa alındığı bir hikâye olan “Bir Deniz İçin Anlatılmıştır”da bir diğer ikilik olarak farktı ırktan insanların bir bütünün parçası olduğu mesajı hissedilir. Hikâye bir deniz yolculuğu ile başlar. Yolcular içerisinde biri- ki bu kişinin daha sonra anlatıcı yazar olduğu anlaşılıyor- sınırları olmayan, gerçeğin peşinde olan bir kişidir. Burada sınır tanımama, hikâyelerin çoğunda değinilen farklı ırktan insanların birlikteliği olarak düşünülebilir. Irkçılığa karşı duruş, ötekileştirmeyi reddetme burada da kendini gösterir.

“Udla Kıtara⁶ gibiyiz ikimiz sevgilim

...

Güney sarılıyor bana kuzey seviyor seni

Doğu seviyor seni batı giriyor koynuma” (Aktunç, 2021b, s. 171)

⁶ Kıtara: Gitar

3.1.6 Basın-Aydın-Yazar Eleştirisi

Türkiye’de yaşanan her siyasi ve toplumsal olayda, bu olaylara sebep olan yahut dâhil olan birçok kesim olmuştur. Gerek siyasi baskıya direnememeleri gerekse de şahsi çıkarları sebebi ile aydın-yazar kesimi ile basın mensupları da zaman zaman yaşanan bu haksızlıkların parçası olmuşlardır. *Zulme karşı net duruşu kadar gerçekleri tüm çıplaklığı ile ortaya koymadaki cesareti ile bilinen yazar Hulki Aktunç, kaleminin onuruna ihanet eden basın mensuplarını da elbette ki es geçmemiştir.* (Aslankaya, 2009, s. 14) Bu sebeple her türlü kırım döneminde, medyanın taraflı tutumu da yazarın taşlarından nasibini almaktadır. Onlar da pisliği örten örtü vazifelerini görmektedir:

“İri öbekler vardı. Dışkı öbekleri. Bunlara uygun renkte bir milyon sinek dolaşıp duruyordu. Gazete manşetleri de salınıyordu öbekler arasında. Kimileri bulaşıktı kimileri açılıp yere serilmişti.” (Aktunç, 2019, s. 189)

“Rüzgârın Önünde” hikâyesinde geçen bu ifadelerde gazetelerin “bulaşık” ve “yerlere serilmesi” ifadeleri, mesleklerine ihanet etmeleri neticesinde değersizleşmenin örnekleri olarak algılanabilir. Aydın kesimin bir parçası olan yazarlar ve basın mensuplarına yönelik bu eleştiri, yazar tarafından farklı açılardan merceğe alınmıştır. Gelişigüzel sıralanmış anlatılardan meydana gelen “Adını Yok Eden Hikaye” de İkinci bölüm yazın ve yazarlara dönük eleştiri ve tespitlerin gelişigüzel sıralandığı bir bölümdür. Düşünce suçunun varlığı ve aydın baskısı doğrudan eleştirilir.

“Dünya ne kadar kötü öyle değil mi dedi biri işte bizim şuradaki konuşmalarımız çığırından çıkmış suçlamalar gibi çığırından çıkmış günahçıkarmalara dönüşüyor dedi biri...”(Aktunç, 2019, s. 222)

Yazar üzerindeki bu baskı, bazı yazarları duygulardan yoksun düz bir anlatıma ve yazınsal metinlerde olması gereken üstü kapalı, okuyucunun yorumuna bırakılması gereken nitelikli bir üsluba yer verilmemesine yol açar. Burada eleştirilen hem otoritenin baskısı hem de buna boyun eğen yazarlardır.

“Ah şu biçim denemeleri ve bunların niteliklerini açıklamaya çabalayan yazarlar! Lânet olsun size.” (Aktunç, 2019, s. 222)

Bu anlatılar dizisinin yedinci bölümünde de yazar, “neden yazıyorum?” sorusuyla yine baş başadır. Kendi yazma amacının sorgulayarak yazarın “amacından sapmış kalemler” vurgusu yaptığı hissedilir. Bu “kalemlerin” hizmet etikleri amaçlar ve etkileri yönüyle aydın-yazar eleştirisi başka bir boyut kazanmaktadır. Aydın-yazar eleştirisine göndermelerin olduğu bir hikâye olan “Yosmafıncanı”nda da bu vurgu dikkati çekmektedir. Temelinde yalnızlık temasının ele alındığı hikâyede yazar, bir “entelektüel yalnızlık” örneği vermektedir. Ardından toplumun halk tabakasından aydın kesimine, tarihçi kesime kadar toplum eleştirisi yapmaktadır. Ona göre halk, önüne sunulan, “egemen us” soslu tarihin dışına çıkamayan, farklı düşüncelere kapalı insanlardır. Aydın kesimi ise, tembel ve kıskanç kişiliklerdir. Tarih yazmak ve araştırmakla meşgul kimseler ise insanları kandırmaktan başka bir şey yapmamaktadırlar:

Kronikçiler, tarih bilginleri ve yazarları... bu tayfaya gelince, şimdiye kadar halkı niçin ve nasıl aldattıklarını bile kavrayamazlar. Niçin ve nasıl aldattıklarını hepimiz biliyoruz. Miskinlikleriyle, değerlendirilmeyi bekleyen nice belge karşısındaki bilgisizlikleri, duyarsızlıklarıyla; Tarih dediğimiz o çekilmez moruğun zürriyetiyle hiçbir ilgileri olmadığı için. Bir de tabii, egemen us’un aşağılık birer kölesi gibi yaşamaktan asla yüksünmediklerinden. (Aktunç, 2021a: 53)

Fakat yazarın kullandığı üslup, başka bir eleştiri sahasına kapı açıyor gibi görünmektedir: Gerçeklere erişen kimselerin bunu diğer insanlara aktarmadaki iletişim beceriksizliği. Üstenci ve kibirli bir dil kullanımı, kendini halktan biri gibi görmek yerine onlardan üstün ve farklı addetme temayülü, aydınların önemli bir kısmının bilinen belki de en önemli sorunudur. Yazar, şu ifadelerle bu açmazın da örneğini vermektedir:

Aydınlar. Ah şu karanlıklar. Aydın takımı, bütün tembellikleri ve kıskançlıklarıyla beni bir gün ebediyete nakşedecek buluşumu ridiküle edeceklerdir. Fakat unutulmasın, bulgularımı anlayacak öyle Türk gençleri çıkacaktır ki geçmiş bütün kuşakların karanlık yükünü omuzlarından bir çırpıda atıverecek ve kalıt’ımı koruyup savunacaklardır. O gün, ülkemiz entelijansiyanının bir onur günü olacak. Yaratıcı us, yaratıcı eleştirim ve yorumsama, alınmaz sanılan büyük kaleyi ele geçirmiş, düşmanı silahlarından artırmıştır. Salt us’un tanrısal gücü, işte o gün, alnımda yeniden belirecek. Mezarımda. (Aktunç, 2021a: 53)

“Salim efendi,,, İnadımı anlamıştı. Dikbaşlılığıma anlam verebiliyordu artık. Söylenegelim söylenegiden sözümona tarihi gerçekler karşısındaki ataklığım ve eleştiri gücüm... Nuh değil Musa, değnek değil asa benzeri düzelti çabalarından bir an bile yüksünmeyen zihnim.” (Aktunç, 2021a, s. 54)

Bu alıntılardan anlaşıldığı üzere yazar, tembellik ve basiretsizlikle topluma ve tarihe karşı yükümlülüklerini yerine getiremeyen dahası insanlığı karanlığa sürükleyen yahut yanlış yönlendiren aydın ve yazar kesimini eleştirilerinin odağına koymaktadır. Gerçekleri anlatma yükümlülüğü, yazarlığın adeta “kutsalı” olarak addedilir. Bu kutsala ihanet eden aydın-yazar eleştirisinin irdelendiği bir diğer hikâye olan “Son Öykücü ya da Bellek Adı İblis”te hikâye bir başkaldırı ile başlar. Daha doğrusu başkaldıramayan, sözünü söylemekten çekinen, gerçeği dile getiremeyen insanların eleştirisiyle başlar. Gerçeği dile dökme misyonu ile topluma karşı sorumlu olan aydın-yazar kesimi iğneleyici bir anlatım ile değerlendirilir.

Niçin başladınız bu öyküyü dinlemeye?

Söz ile baş başa kalmanın ne tehlikeli olduğunu bilmez misiniz? Sizi o tekinsiz yolculuğuna katar. Ben bilirim, bileceğim.

Uysal, evcil, artık özünü yitirmiş, vur başına al ekmeğini nice sözümüz, sözünüz de var; doğru. Günlerin öğünlerin ağına takılmış, çırpınmayı da unutmuş balıklardır. Taş kesilmiştir onlar. (Aktunç, 2021b: 21)

Buluşma adlı hikâyenin devamı olan bu hikâyede önceki hikâyenin ana kahramanları; Amade Bey, Gavril, Dilsiz ve Leadri kahvehanedeki muhabbetlerine devam ederler. Ancak bu kez okuma ve amacı üzerine konuşurlar. Kahramanımız öyküleri hayatın kendisi, öncesi ve sonrası olarak tanımlar. Yani öyküler, hayatın zamanın sınırlarını aşmış en geniş halidir. Zamanı –çağları- aşamayan eser aydın-yazarın kalemine ve yükümlü olduğu topluma ihanetinin bir başka şekli olarak değerlendirilir:

Soru yıllar yılı oydu yüreğimi, burguladı beynimi... Niçin başlardım bir kitabı okumaya? İsabet buyurdunuz. Öncesi için başlardım gerçekten. Berisi için girişirdim. Anlatılmazlık değil miydi o? Anlatılmazlık, anlatılmazlığın meydan okuması, kedinin yılda üç kez azması, kurdun uluyuşları, boğaların homurtusu değil miydi? Öyküleri, o öykünün öncesi için başlardım okumaya. Zamanın

o öykü ile koparılıp bize sunulan parçasıyla yetinmezdim. Berisini arardı; aramakla kalmaz, hafiyeler gibi araştırırdı, ötesini berisini ortasını gözünü o toy belleğim... (Aktunç, 2021b: 25)

Yazma eylemi üzerinden çok yönlü bir eleştiri mahiyetinde olan “Ben, Biletsiz Yolcu” hikâyesi, bir tren istasyonunda geçmektedir. Ölüm ve savaş temalarının odağa alındığı hikâyede anlatıcı aynı zamanda bir yazardır. Savaşın ve kaçınılmaz bir son olarak ölümün canlı şahidi olan anlatıcı, her ne kadar bu dehşet verici gerçekleri topluma anlatmayı bir görev addetse de yazma isteği ile yazamama arasında ikilemedir. Yazmaya değer bir şeyleri ne kendinde ne de gördüklerinde bulamaz. Yazmak yerine gitmeyi, olanları değiştirebilmeyi ya da uzaklardan haber alabilmeyi arzular ve hayal eder. Burada yazmanın gücüne olan inancını kaybeden yazar eleştirisi dikkate sunulur:

“Kağıdım var, kalemim var. Eksik olan benim onlardan, Zülfikar.” (Aktunç, 2021b, s. 110)

“Bir kalem yerine bir yol değneğim olsaydı, tık tak tık, gittiği yerlerden haberler yollayan, haber getiren bir değnek. Ya dur ve kal, ya gidip yürü ve yolcaya çevir beni.” (Aktunç, 2021b, s. 109)

Aydın-yazar eleştirisini farklı boyutta irdeleyen “Seyyid Olan” hikâyesinde ise toplumun özgür düşünceye, dürüst, cesur bir karaktere sahip olan aydınlarına ne denli acımasız davrandığı ve onları dışladığı gerçeğinden dem vurulur. Burada eleştirilen aydın değil bağınazlıktır. Hikâye, geçmişte yaşamış olan bir âlim-yazarın yaşamı ve başından geçen olayların anlatılması şeklinde aktarılır. Seyyid olarak bilinen bu zat, kısa adı “Eflâk” olan eserinde kullandığı bir cümleden dolayı dönemin din ehli tarafından küfre düşmekle suçlanır. Bunun neticesinde sürgüne gitmek zorunda kalır. Sürgünün menzilinde vardığı Kostantiniyye’de de başı dertten kurtulmaz. Dönemin önemli din adamlarından olan Mancha isimli bir adama yaptığı eleştiriler, Hristiyan âlemine yapılmış en ağır eleştiri olarak kabul edilir. Sonuç olarak Seyyid, buradan da sürülür. Bu hikâyede, yobaz ve softa ehlinin bağınazlıkla zulüm ettiği ve özgür düşünceye engel olduğu eleştirisi yapılmaktadır. Bu eleştiri, bir dinin ya da toplumun eleştirisi olmaktan ziyade bir anlayışın eleştirisidir. Bu eleştiri, kitap boyunca farklı hikâyelerde karşımıza çıkan ve aynı eleştiriye tekrar eden kahramanların ortak bildirisi olarak sunulmuştur. “Lanetli cümle” ifadesi ise toplumun özgür düşüncelere karşı sert ve haksız tutumunu eleştirmektedir.

“Yapıtının üzerinden yüzyıllar geçmiştir ama biz

- Dilsiz
- Amâde
- Gavril
- Durnev
- Acı(böğrümdeki)

Lâedrî, ben ve diğerlerinin alcamya⁷ yazısından Arapça harf harf saptadık ve lanetli satırları yukarıda da görüldüğü gibi Türkçeleştirdik” (Aktunç, 2021b, s. 168)

“Seyyid Olan” hikâyesindeki gerçeği dile getirme üzerine anlatılan masalsı serüvenin devamı niteliğinde olan “Bir Deniz İçin Anlatılmıştır” hikâyesinde kahramanımızın çıktığı yolculuk, gerçeği arama yolculuğudur. Bu gerçek, yaratıcı tarafından Ashab-ı Keyf’in köpeği Kıtırmir’e emanet edilmiştir. Kıtırmir’e emanet edilen kırk sözden bahsedilir. Bu “kırk sözcük” Issız Demir hikâyesinde de bahsi geçen bir motif olarak kullanılır. Issız Demir hikâyesinde kahramanın babası bir köpeğin boynundaki muskayı almaya yeltenince yer altı suları tarafından boğulur. Bu köpeğin Kıtırmir’in soyundan geldiği belirtilmiştir. Ölen adamın avucunda bulunan kağıtta da yine bu kırk sözcükten bahsedilir. Hikâyenin sonunda yazar anlatıcı, Leadri⁸’nin bu sözleri Kıtırmir’den emanet aldığını, kendisinin de bunların peşinde olduğunu ve bunları tekrar insanlığa kazandıracağını anlatır.

“İşte benim o sözleri arayan. Bulacağım, kışoğluna geri vereceğim Kırk Sözcüğü, kışıkızına dilimle armağan edeceğim bildiklerimi” (Aktunç, 2021b, s. 172)

Masalsı bir serüven olarak kurgulanan bu hikâyenin devamında yaşam ve yaşayanlarla ilgili anlatılar devam ederken sözün gücü tekrar vurgulanır. Doğru sözü kullanma ya da sözü doğru kullanmanın gücü insanları yönetme gücü olarak tanımlanır.

“Kimileri forsa davuludur bu dünyada. Kimileri, bir defî değil çalmak okşasa bile, azgın davulu susturmayı becerirler. İktidar türleri.” (Aktunç, 2021b, s. 173)

⁷ Alcamya(Alcamia): Simya

⁸ Leadri: İsimli belli olmayan şair veya yazar.

Denizde başlayıp karada devam eden bu yolculuk Alâiye⁹'de Çolak Hişam adında bir yazıcıyla buluşma ile devam eder. Çolak Hişam, eski bir tüccar ve savaşçıdır. Bir vuruşmada yaralanınca her şeyi bırakıp yazarlığa soyunur. Buradan aldığı bilgilerle Konstantiniye'ye giden kahramanımız, buradaki yer altı sarnıçlarına girer ve Kıtırmir'in soyundan gelen bir köpeği bulur. Bu köpek kendisine emanet edilen kırk sözcüğün çoğunu unutmuştur. Burada "sözcüğü unutmak" ifadesi ile yine kalemine ihanet eden aydın-yazar eleştirisi hissedilmektedir. Hikâyenin devamında gerçeğin taşıyıcısı olan köpek bu sözcükleri nesiller evvel Leadri'ye emanet ettiğini söyler. Daha önce birçok hikâyede karşımıza çıkan Leadrî ve onun yoldaşı<sevgilisi> Dilsiz, hakikatin sözcükleri olarak karşımıza çıkarlar. Hikâyenin sonunda "Kırk Sözcük" yani gerçekler, Leadrî ve Dilsiz'in susmaları neticesinde ortaya çıkmaz. "Bilinmeyen" anlamına gelen Leadrî ve Dilsiz kahramanlarının isimlerinin anlamları da başka bir aydın-yazar eleştirisini akla düşürmektedir. Bu suskunluk gerçeğin arayışına karşı duran her erkin eleştirisi olarak da düşünülebilir. "Yakarış, Sonun Son Başlangıcı" hikâyesinde de yine gerçeğin sözcüsü olan –olması gereken- aydın-yazarları nazara veren yazar, kendisini yazmaya iten, bugüne kadar yaşamış tüm usta kalemleri, gerçeğin sözcüklerine, cesur sözcüklere ithafen konuşur ve kendi yazma sebebini, dahası kendisini yazmaya iten sebepleri bu usta, fedakâr, cesur insanlara borçlu olduğunu bildirir.

"Onlar, işte onlar her halleriyle yaşamaya başlatırlar beni
Besmelem budur." (Aktunç, 2021b, s. 180)

3.1.7 Gayr-ı Meşru İlişkiler

Toplumu ilgilendiren meselelerin toplumsal ve bireysel sonuçları, Aktunç'un hikâyelerinde derinlemesine ve çok boyutlu incelenmektedir. İnsan ilişkilerinde toplum normlarına aykırılık anlamına gelen gayr-ı meşru ilişkiler; toplum nazarında farklı tepkilerle karşılanmakta, bu tepkiler, bireylerde çeşitli psikolojik ve sosyolojik anormalliklere neden olmaktadır (Söğüt, 2004). Yazar Hulki Aktunç, sıra dışı bir ilişki türü olan gay-ı meşru üzerinden bireyi ve toplumu çok yönlü analiz etmektedir. Bu yaklaşımın yansımalarının görüldüğü hikâyelerden biri olan "Yazılamamış Bir Günlük"te hikâyenin konusu sömürü

⁹ Alâiye: Bugünkü Alanya tarafında kurulmuş bir Türkmen beyliğine ait şehir.

düzeni, ekonomik darboğaz ve bunların getirdiği endişe ve korkudur. Demir işleyerek geçimini sağlayan birinin karmakarışık, onu kâbuslara sürükleyen problemlili iş hayatı anlatılmaktadır. Demir bulamaması, tefecilere borçlanması, hikâyenin kahramanını korku ve endişelere sevk etmiş olacak ki sevgiyle bahsettiği karısı da dâhil, hayattaki her şeyini kaybetme korkusu yaşadığı, kâbuslar görmektedir. Yazar, kahramanın sağlıklı ruh halini, oldukça karmaşık bir hikâye kurgusu kullanarak pekiştirir. Hikâyede gerçek yaşamla hayal dünyası birbirine karışır. Demirci, gerçek yaşamda uğraştığı ekonomik sıkıntıların etkisi ile hayalî bir hikâyenin içinde bulur kendini. Bu hayalde başına gelenler, gerçek yaşamdan daha da ağırdır. Bir beyin eline karısı ile birlikte esir düştüğünü, karısının(namusunun) bey tarafından zapt edildiğini ve kirletildiğini, karısı eliyle ve beyin isteği ile türlü işkencelere maruz kaldığını kurgular. Hayal dünyasındaki bu kurgu bir ırza geçmekten ziyade gayr-ı meşru ilişki olarak anlatılır. Karısının bu ilişkiden memnun olduğu açıkça bellidir. Dahası bu hayalî bakış ile kahraman, kurguladığı bu ilişkide kendine işkence edercesine bir anlatıya yer verir. Bey ve karısı onun gözleri önünde birlikte olurlar. Adamın ise eli kolu bağlıdır.

tıkız karıcığım beni tanıdı, beye birşeyler söylüyordu, nedense gülüp duruyordu, sedire çıktılar, bey, tıkız karıcığımın elinden içki içer ağzından üzüm yedi, elleşip dururlardı...
ve bey donunu çıkarıp ve tıkız karyı soyup ellerini yere koydurarak üstüne binip eğlentiye
gözümün önünde tamam eyledi,
elim kolum bağlı debelenirdim... (Aktunç,2019,s.101)

Buradaki anlatı her ne kadar hayal âleminde cereyan etse de kahraman, bu hayalin etkisinden çıkamaz. Hayal-rüya karışımı bu yaşananlar sonrasında eve gelen adam, uyuyan karısına karşı öfke doludur. Bu durum adamın karısına duyduğu güvensizliğin bir belirtisi olarak kabul edilebilir. Gayr-ı meşru ilişkinin hayali bile eşine olan güvenini sarsmaya yetmiştir.

“Eve dönünce gördüm, karım yer döşeginde binlerce çivi batırılıp çekiliyormuş gibi kıvranıp duruyordu, üzerine atılıp hırpalamamak için kendimi zor tuttum”
(Aktunç,2019,s. 102)

Bu örnekte ekonomik darboğaz nedeniyle sıkışmışlık hissinin neticesi olarak hayalî bir gayr-ı meşru ilişkiyi nazara veren yazar, “Aşka Kimse Yok” isimli hikâyede ise gerçek bir

yasak ilişkiyi klasikleşen bir olay örgüsü ile okurun dikkatine sunar. Gerek halk hikâyelerinde gerekse halk hikâyeleri ve destanlardan beslenen Yeşilçam sinema filmlerinde çokça karşılaşılan “genç âşıkların yasak aşkları ve bu günahın meyvesi olan hamile kalma çıkmazı” bu hikâyede de karşımıza çıkar. Yazdığı eserlerde folklordan etkin bir biçimde yararlanan Aktunç(Aktunç, 1971), bu hikâyede geleneksel bir kurguyla karşımıza çıkmaktadır. “Aşka Kimse Yok” bir aşk hikâyesini konu almaktadır. Fakat bu “öksüz ve yetim” bir aşk hikâyesidir. Ortada bir aşk var, aşkın meyvesi hamilelik var fakat aşkına sahip çıkamayan, eli kolu bağlı iki âşık ve onlara engel olmaya çalışan bireyler anlatılmaktadır. Gayr-ı meşru ilişki konusu bu öyküde de işlenmektedir. Gülseren ve Yusuf, evlilik dışı ilişki yaşamaktadır ve Gülseren hamile kalmıştır. Bu durum onda büyük bir korku ve paniğe sebep olmaktadır ki hikâyenin giriş ve sonuç bölümlerinden alınan şu ifadeler, kahramanın korkusunu gözler önüne serer:

“Korkuyorum, korkuyorum, şişmanlıyorum. Son nerde gördün onu? Bir haber yok mu?” (Aktunç, 2019, s. 293)

“Yusuf abini bul, dedi, nereye gitti, nolur bul onu, söyle, şişmanlıyorum ben, şişmanlıyorum, korkuyorum.” (Aktunç, 2019, s. 298)

Bu hikâyede yasak ilişkinin toplumsal tepkilerine dikkat çekilmiştir. Gülseren, sevdiği adamla -gençliğinin ve cahilliğinin etkisi ile olacak- evlilik dışı birliktelik yaşar ve hamile kalır. Bu andan itibaren ailesi ve çevresinden göreceği tepkileri düşünen genç kızın hayatı adeta cehenneme döner. Gayr-ı meşru ilişki neticesinde oluşan gelenekçi toplumsal baskıyı odağa olan bu hikâye, yasak ilişki sonucunda meydana gelen bu baskının psikolojik neticelerini incelemektedir. Bu klasik bakış açısının aksine “Şeytan Sütü” isimli hikâyede bu konu tamamen farklı bir pencereden ele alınmıştır. Ahlaki yozlaşmanın toplumdaki her türlü yansımasını tek bir sembol üzerinden simgeleştiren hikâyede, oğlu ile bir köşkte yaşayan yaşlı bir adamın çektiği sıkıntılar ve ruh hali anlatılır. Bay Gazi adındaki bu yaşlı adam, gerek oğlunun vefasızlığı ve acımasızlığı gerekse çevresinde şahit olduğu ahlakî ve kültürel yozlaşma neticesinde etrafına farklı bir gözle bakmaya başlar. Hikâyede değer erozyonu, bir çocuk masalı olan “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” üzerinden resmedilmektedir. Bilindiği üzere masal, pamuk prensese iyilik duygularıyla sahip çıkan, ondaki iyilik ve güzelliğe hayran olan yedi cüceyi anlatmaktadır. Fakat konağın bahçe

duvarına yontulmuş bu masal kahramanları, prenses ve yedi cüce figürleri bile artık başka türlü davranmaktadırlar. (tıpkı kendisinin “teselli oğlu” Barnabas gibi) Bay gazi, oğlunun düştüğü ahlaki çıkmazın tesiriyle aynı yozlaşmayı, bir zamanlar masumiyetin ve iyiliğin sembolü olan masal üzerinden okumaktadır:

Çevresi, betona kesilmiş gölgelerle sarıldı. Bahçesi vardı büyük, yüzlerce çiçeğin dönendiği bahçeydi. Öğle güneşi bile almıyor artık. Pamuk prensesle yedi yer cücesinin küçük yontuları vardı bu bahçede. Cüceleri tecimen ve alırsatar tavırlara bürünüyorlar, gülmeye gülüyor, ağlamaya yoklar ve her yerdeki gibi düzüp duruyorlardı pamuk prensesi. Cücelerin sıraya girişi, kızın bir anlama çekilemeyen çılgınlıkları konaktan izlenirdi. Çaresiz. Ne olmuştu bunlara? (Aktunç, 2019, s. 162)

...Oğlu, elli bir yaşındaydı. O yalnızca, prensesin arkasına geçen cüceyle ilgileniyordu. Kötü arkadaşlara uymuştu oğul. Bir zaman evin uşağıyla, sonraları da kötü bir arkadaşla odalardan birine kapanıyor, Bay gaziye birkaç gün boyunca görmediği oluyordu. (Aktunç, 2019, s. 261)

Oğlunun önce evdeki çalışanlarla sonraları ise bir takım arkadaşlarıyla “odalara kapanması” Bay Gazi’de ahlaki çöküntünün en uç seviyede yaşandığı bir tramvaya dönüşmüştür. Psikolojik bir çöküntü halinde olan Bay Gazi, masal kahramanı cüceleri ve pamuk prensesi de benzer bir gayr-ı meşru ilişki halinde hayal etmekte ya da yorumlamaktadır. Burada ahlakî bir sorunsal nazarıyla değerlendirilen yasak ilişki “Kayıplara Karışmış İstanbul” hikâyesinde ise bambaşka bir anlamlandırma ile kendine yer bulur. Hikâyenin teması yalnızlıktır. Bir pansiyon işleten Samiye Hanım ile müzisyen Selim Bey’in, ekonomik kriz döneminde elektrik kesintilerinin düzenli olarak yaşandığı bir dönemde birliktelikleri anlatılır. Bu ilişki çok sıra dışı bir boyutta yaşanmaktadır. Hikâyenin kadın kahramanı Samiye Hanım, eşini kaybetmiştir. Dahası o eski günlerin içinde kaybolmuş, o günlerde kalmıştır:

“Kırıcı, gamlı ya da kösnük. Sevinçlerini de bir yere saklamış ama bulamıyor. Eski kocasından söz etmemek için uzun bir işkenceye katlanıyor, sonra küçük ödünler vererek yine konuşuyor, susamıyor.” (Aktunç, 2019, s. 259)

Kısıntı saatlerinde en çok ürküttüğüm şeyi, kocasına pek benzediğimi anımsatacak sözleri de seviyordu. Sözlere sığınıyordu ben uzaklaşırsam. Tepkilerimden korkuyor, ayazmalarla, mumlarla, Maria Magdalena’nın günahkâr ve ermiş yaşamıyla, kocasının, bu çok ünlü çalgı onarım

ve akort ustasının yüce çelebiliğini yansıtan dama ve satranç partileriyle dolu dayanılmaz bir gevezeliğe başlıyordu. (Aktunç, 2019: 259)

“Bir su gözesi vardı evin yakınında. Küçücek bir ayazma, eski, bodrumvari bir sunak yeri. Samiye Hanım pazarları oraya gidiyor, kocasını anıyordu.

Mumlara dayanabildiğim tek yer orasıdır aslında diyordu bana.” (Aktunç, 2019, s. 258)

Hikâyenin satır aralarında bir ayrıntı dikkati çekmektedir. Samiye Hanım ölen kocasına büyük bir muhabbetle bağlı iken duygusal anlamda pek bir şey hissetmediği Selim Bey’le ilişki yaşaması mantığa aykırıdır. Üstelik bunu sadece yalnızlığını giderme arzusu ile de yapmaz. Çünkü Selim Bey’le yakınlaştığı (dahası ona tahammül edebildiği) tek zaman elektrik kesintisinin olduğu karanlık zamanlardır. Bu zamanlarda da Selim Bey’i kocasının yerine koyar onu hayal eder izlenimi uyandırır. Bunu Samiye Hanım’ın her pazar küçük bir ayazmaya gitmesi ve kocasına mumlar dikmesi ile anlamlandırmak mümkündür. Samiye Hanım, mumlara tahammül edebildiği tek yerin burası olduğunu belirtir. Yani kısıntı saatlerinde yakılan mumlar, Samiye Hanım’a karşısındakinin kocası olmadığı gerçeğini hatırlatır. Nihayetinde ölmüş kocasına derin bir sadakat ve muhabbetle bağlı olan Samiye Hanım, yalnızlığını gidermek için kocasının hatırasını Selim Bey ile aldatır. Aslında ortada bir ihanet ya da gayr-ı meşru ilişki olamamasına rağmen kocasının ölümünü kabullenemeyen Samiye Hanım nazarıyla elektriğin yani aydınlığın geri geldiği zamanlar ihaneti ortaya çıkaran rahatsızlık verici duruma dönüşür. Bu sebeple Samiye Hanım, kesinti bittiğinde Selim Bey’den uzaklaşır ve kendisine soğuk davranır.

“Ama şu da vardı. Kısıntı saatlerinde her şey zorunlulukla değişiyordu galiba. Bana yaklaşıyordu. Engeller, karanlıkta görünmez oluyordu.” (Aktunç, 2019, s. 257)

“... Kısıntı saatlerinde bana yaklaşıyordu.” (Aktunç, 2019, s. 258)

Nihayetinde psikolojik olarak dengesiz bir durumda olan Samiye Hanım’ın içi dünyasında cereyan eden bir gayr-ı meşru ilişkinin varlığı, hikâyenin anlatımına gizlenmiş olarak okuyucunun dikkatine sunulur. Yasak ilişkilerin toplumsal yansımalarını tarihsel gerçeklikle çelişen bir kurguyla ele alan “Binbirdirek Batakhanesi- Yeni Bir Söylenti”

hikâyesinde ise ana tema yalnızlık ve iletişimsizliktir. Yazar, Osmanlı meddah anlatısı olan “Binbirdirek Batakhanesi”¹⁰ ni günümüz sorunlarıyla, oldukça iç içe geçmiş bir üslup ve farklı dini, tarihi, edebî öğelerle de donatarak yeniden yorumlamıştır. Hikâyenin orijinali, batakthane işleten bir kadının zina amacıyla evine aldığı zengin adamları ağına düşürüp onları alıkoyması, tüm servetlerine el koyması, sonra da onları öldürmesi hikâyesidir. Yazarın kendi ifadesiyle üzerinde uzun zaman çalıştığı, yavaş yavaş ve işleye işleye tamamladığı bir hikâye olan “Binbirdirek Batakhanesi- Yeni Bir Söylenti’de(Kıraç, 2008) yazar, Ali Tayyar’ı yeniden yorumlamaya çalışmış, onu, aslında olmadığı şekilde gösterildiğini düşündüren bir karaktere bürümüştür:

Ve Ali Tayyar’a ikinci bir deri yakıştırılmıştı: Kendisinin değil başkalarının sürdüğü uzun ömürlerin bütün kiri, Ali Tayyar’a bulaştırılmıştı. Bu ikinci deri, ilk anda yapışıyordu parmaklarıma ve cıvıyordu soğuk soğuk. Bunu biliyor, bilmemi istiyor, ama bu ikinci deri başkalarınındır, bana bırakıp akladıklarını sandılar, demiyordu. Sonra parmaklarım ısınıyor ve Ali Tayyar başlıyordu. (Aktunç, 2019: 266)

Bu yeni anlatıya göre Tayyartzâde, efendisinin batakhaneye düşme sebebinin irdelenmeden kendisine başka bir rol biçilmesinden şikâyet etmektedir. Çünkü batakhaneye düşen zenginler, çarşıda karşılaştıkları güzel kızların peşine düşerek esir olmuşlardır. Yazar burada, Tayyartzade’nin bu günahı örtmek üzere kullanıldığını ima ediyor gibidir. Kaldı ki Ali Tayyar, saplandığı çamur deryasından çıkmayı da istememektedir:

“Ama elini bırakırsam ve dışarı çıkarsak, yapayalnız ve başkaları gibi biri olarak kalır, bir daha giremezsin buraya. Ben de bu yüzden yıllardır çıkmadım. Yolu yok. Olmaması da iyi.” (Aktunç, 2019, s. 267)

Dolayısıyla yazar, kahraman özelinde gayr-ı meşru ilişkilerde haklı-haksız konumlandırmasını gerçekçi bir anlayışla yeniden yapar. Toplumsal ve ahlakî bir suç

¹⁰ Meddah anlatısında Hüseyin efendi saray eşrafından bir kimsedir fakat yalnızlık çekmektedir. Bu nedenle hem musikiden anlayan hem de Arapça, Farsça gibi dilleri bilen Tayyartzade isimli donanımlı bir genci evlatlık edinir. Genç, bir sebepten yanında bulunduğu aileye darılır ve bir daha dönmeye yemin eder. Hüseyin efendi, ortadan kaybolan Tayyartzadeyi bulmak için tebdil-i kıyafetle gider fakat o da ortaldan kaybolur. Ailesi, Tayyartzade’den şüphelenir. Tayyartzade ise bu arada efendisini bulmak üzere harekete geçmiştir. Sonunda Tayyartzade olayı çözmüştür: Hüseyin efendi, güzel kızları kullanarak zenginleri tuzağa düşüren bir kadının batakhanesinde rehindir. Bu insanlar, zenginleri hapsedmekte, yeterince sömürdükten sonra da ortadan kaldırmaktadır. Tayyartzade, efendisini ararken batakthane sahibi hanımın nedimesine rastlar ve birbirlerine aşık olurlar. Nedime, ona her şeyi anlatır. Tayyartzade durumu dönemin padişahı Sultan 4. Murat’a bildirir. Sultan, tebdil-i kıyafetle batakhaneye sızar, kadını öldürür ve ordaki tüm rehineleri özgürlüğüne kavuşturur.

addedilen yasak ilişkilerde -yobazlığın tesiri ile- tüm kabahatin kadınlarda bulunmasına tepki gösterilir. Buradaki, toplumsal yozlaşmanın gayr-ı meşru ilişkiler üzerinden eleştirilmesi durumu, benzer bir yaklaşım ve farklı bir kurguyla “Hanım ve Tavşan” hikâyesinde de karşımıza çıkmaktadır. Hikâyede anlatıcı, bir tavşanın peşinden koşarak eski bir söylentinin kaynağı bir köşkün kapısına kadar gelir. Köşk bir tepeciğin üzerindedir ve yokuşun dibinden de bir dere çağlar. Köşkün kapısı açılır ve içinden “peçesini daha dün çıkarmış bir kadın, ıstırap”, dışarı çıkar. Tavşan, açılan kapıdan içeri girer ve kapı başka biri tarafından kapatılır. Kadının dereden geçmek istediğini anlayan anlatıcı ona yardım etmeyi ve onu karşıya geçirmeyi teklif eder. Bunu söylerken de derenin suyunun çamurlu ve coşkun olduğunu söylemektedir. Hâlbuki az önceki satırlarda derenin “eskiden” burada bulunduğunu söylemişti. Yani aslında dere yok orada. Kadın, bu teklife karşı anlatıcının buna güç yetirip yetiremeyeceğini sorgulayarak cevap verince anlatıcı, o gün yaşadığı yalnızlık ve kimsesizliği kadınla kapatmak istediğini ima etmektedir. Burada bir yasak ilişki teklifi ile karşı karşıya kalan kadın izlenimi uyandırılır ve hikâye bu ahlaki sorunsal ile devam eder. Kadın, kendisi gibi genç bir adamın onu derenin karşısına geçirmeyi teklif ettiğini, onun da bunu kabul ettiğini ve birlikte dereye yuvarlandıklarını, bu esnada ister istemez sarmaş dolaş olduklarını ve boz bir tavşanın onları ürküntüyle izlediğini gördüğünü söylemektedir. Yani kadın, başka bir erkek tarafından kandırılmış ve istismara uğramıştır. Kadın artık orada çağıldayan bir dere olmadığını ve karşıya yalnız geçmek istediğini söyleyerek anlatıcıyı reddeder. Bir başka masalsı kurgu olarak karşımıza çıkan bu hikâyede yasak ilişkinin tüm sorumluluğunu kadına yükleyen yobazlığa karşı, kadının masumiyetini savunan bir tutum sergilenir. Burada tavşan, arzu ve cinsî şehvetin sembolüdür. Özellikle Hristiyan kültüründe yer edinmiştir. Hz. Meryem’in, nefsî duygularına hâkim olduğunu ifade eden ikonlarda Hz. Meryem’i temsil eden kişi, beyaz bir tavşanın üzerine elini koymuş vaziyette resmedilmekte, bu, O’nun kendi nefsî duygularının kontrolüne hakim olduğunu anlatmak istemektedir. Burada “peçe” ve “tavşan” iffet ve irade anlamında birbirini tamamlayan iki metafor olarak düşünülebilir. Peçe, iffeti kapatıp örtme yoluyla korumaya çalışan dışsal bir etkidir. Tavşan ise kişinin dürtülerine hakim olması (yahut olamaması) ve otokontrolü (yahut kontralsüzlüğü) anlamına gelmektedir. Derenin çağıldamadığını gören kadının karşıya tek başına geçme yönündeki iradesi de bu anlamsal ilişkiyi doğrular niteliktedir.

3.1.8 Doğal Afetler

Aktunç'un hikâyelerinde her türlü toplumsal olayın insanda ve toplumda bıraktığı farklı izdüşümlerini görmek mümkündür (Akatlı, 1985). Yazar, dramatik hatta trajik sayılabilecek birçok hikâyesini; kapitalizm ve sömürü düzenin acımasızlığı, işçi-patron arasındaki adaletsizlik, hak arayışında olan emekçilerin siyasi otoriteden gördüğü baskı ve zulüm, toplumsal nefret ve bunun topluma yansımaları, ırkçılık, yobazlık, bağnazlık, adaletsizlik, toplumsal sınıf ayrımı... gibi birçok sebeple ilişkilendirmektedir. Bu hikâyelerin çoğunda toplumsal yıkım insan kaynaklı olsa da yazar, doğal afetler gibi insan iradesi dışında gerçekleşen yıkım olaylarına da yer vermektedir. Ancak Aktunç'un hikâyelerinde “doğal afet” teması çoğunlukla doğaüstü bir gücün etkisi ile harmanlanmış olarak ele alınır. Gerçek anlamdaki bir doğal afet durumuna ise nadiren karşılaşılr. Bunların arasında sayılabilecek “Hep Onu An” hikâyesinde de doğal afetin izlerini ve insan psikolojisinde bıraktığı yıkımı gözlemlemekteyiz. Hikâye ölüm gerçeği etrafında şekillenmektedir. Yusuf isimli gurbetteki genç bir adamın halasının vefatı üzerine duyduğu derin üzüntü anlatılır. Yusuf ile halası arasında güçlü bir bağ vardır. Aradaki bu sevgi, ölümün şiddetini ve kahramanımızda bıraktığı travmanın etkisini arttırmaktadır. Ölüm haberini alan genç, halasına son vazifesini yapmak üzere yola çıkar. Bu genç, halasıyla anılarını hatırlarken halasının çocukluğunu geçirdiği “eskiköy” diye bir yerden bahsettiğini anlatır. Bu belde ile ilgili en çarpıcı özellik, bu beldenin geçmişte büyük bir depremi geçirmiş olmasıdır. Öyle ki aradan uzun zaman geçmesine rağmen depremin izleri hala silinmemiştir:

Yazyürüdüğü diye bir yer var. Azaphane deresini geçince. Onun da arkalarında eskiköy. Yanıp yıkılmış bir yer. Oradan kaçtığımızı biliyorum yalnız. Zamanla anlatıla anlatıla yaşar oldu. Yerin göğe karıştığı günlerden kalmış. Hala sarsılıyormuş. Yarımız orda kalmışız. Kazılınca incecik kemikler, bebek altınları çıkıyormuş. Altınlar küflenmiş bile. Hala durup durup orayı anlatıyor. Her yıl bahar üzeri gidermiş. Deli karı derler, biraz da korkarlardı. (Aktunç, 2019: 78)

Deprem anılarını zamana direnircesine ısrarla anlatan kadına “deli karı” denmesi, depremin insanda bıraktığı ruhsal hasarın çarpıcı bir delili niteliğindedir. Zira bu kadın çocuk yaşta başından geçen bu doğal afetin etkisinden ömür boyu çıkamamıştır. Bu hikâyede gerçek bir doğal afetten bahsedilmektedir. Ancak “Gecesiz” isimli hikâyede tamamen farklı bir tabii yıkım vardır. Yalnızlaşmış bireylerin psikolojik tutarsızlıkları, yazarın çokça

değindiği bir ayrıntıdır. Bu hikâyede de yalnızlaşma sonrası dengesiz ruh halinde olan bir kahramanın portresi gözler önüne serilir. Bir çocuk olan kahramanımız, ailesi de dahil olmak üzere çevresindeki herkesten soyutlanmış durumdadır. Yalnızlık ve beraberinde gelen ölüm korkusu bir noktada sıradan hareketleri bile ölümün habercisi olarak yorumlamasına neden olur. Doğal bir afet olan fırtına da ölümü haber veren bir imgeye dönüşür.

Fırtınaya gelişti. Hava. Beklenmeyen, günlerimize girdi. Şarap şişeleri, tıngır mıngır vuruyordu (Vuracakmıştır) birbirine. Akyel, (Her şey yeniden yer alsın benim bildiğim yerde, diyen Akyel,” hayyy” diye akıp “huyy” diye sündüren(sün sün sün artık) gönlümüzü,) dünyamızı değiştiriyor, öldüre öldüre yaşıtıyordu bizi. (Aktunç, 2021b: 56)

Fırtına ansızın gelen bir ölümden daha dehşet verici bir halde ölümü haber verip ölüm korkusuyla kahramanın içinde bulunduğu ruhsal çıkmazı daha da derinleştirir. Bu önden haber verme durumuyla fırtına, çocuk anlatıcısı ölüm korkusuyla yüzleştiren bir forma dönüşür. Bunun bir doğal afet olması, insan müdahalesine açık olmaması da kahramanın çaresizliğini arttırmaktadır. Normalde havanın bozması ve fırtınanın gelişi ölüm ile özdeşleştirilecek kadar yıkıcı olmayabilir. Ancak kahramanın içinde bulunduğu ruhsal derinlik hali, olay ve olguları gerçekçi değerlendirmesine engel olmaktadır. Doğal bir afetin anormal bir ruh haliyle farklı anlamlandırılmasına örnek olan bu hikâyede doğal afet olgusu gerçek-kurgu karışımı bir düzeyde anlam bulur. “İskele Dedikoduları” hikâyesinde ise gerçekten kopuş bir nebze daha artmış durumdadır. Hikâye denizde meydana gelen bir fırtına ertesinde yaşanan olayları konu edinir. Kehanetler ve batıl inanışlar üzerine bir anlatımla şekillenen hikâye bir adada geçmektedir. Üç bölüme ayrılan hikâyenin birinci bölümünde (Mırıltılar Bölümü), eskisinin yerine yapılan yeni iskelenin sebebi anlaşılamayan bir şekilde kıyıda kopup kayıplara karışması anlatılır. Burada fırtınaya dair ilk sıra dışı durum göze çarpar. İskeleyi yerinden söküp sürükleyecek kadar güçlü bir fırtınanın ada sakinlerince duyulmaması bir gizem yaratır. Ada sakinleri bu gizemli olay üzerine dedikodular ve hurafeler uydurmaya başlar.

“Böyle olacağı belliydi. Eski iskelenin aldığı öçtür bu.

Nedir bizi şaşırtmak isteyen? Karşı kıyılarla tek bağımızı kim yok emek ister dersiniz?” (Aktunç, 2021b, s. 147)

Dedikodular, sarhoş bir gazetecinin olaya dair anlatıları ile devam eder. Ada vapurunun olay anında iskeleye yanaşmakta olduğunu, olayın ardından vapurun kaptanı Zülfü'nün vapurun peşine düştüğünü anlatır. Bu andan sonra anlatıya Zülfü Kaptan devam eder ve ikinci bir sıradışı afet olayı meydana gelir.

“İskele sisi kollaya kollaya ilerliyormuş; hatta, ustaca gizleniyormuş. Zülfü Kaptan: İskeleyi gördüğüm son yer Dülgerkaya'nın oralardı.” (Aktunç, 2021b, s. 147)

Zülfü kaptanın “iskelenin peşine düşmesi” de gizemli afete karşı koyma durumu olarak algılanabilir. Bu ayrıntı, afetin kendiliğinden olmadığı, bir güç tarafından yönetildiği hissini uyandırır. İkinci bölümde (Mutluluk ve Mutsuzluk Bölümü) Zülfü Kaptan bugüne kadar yaşadığı sıra dışı olayların anlatımıyla devam eder. Zülfü Kaptan, iskelenin daha önce kaybolan kayıp adanın kaybolduğu yerde andoraya¹¹ kapıldığını anlatır. Bu andoranın daha önce denizde kaybolan Sotiri Usta isminde bir denizciyi de içine aldığından bahsedilir. Bu andora anlatısı hikâyedeki ikinci doğal afetdir. Andoranın bir adayı yutacak güçte olması da yine doğal bir afetin hayal gücü ile şekillendirilmesine örnek olarak kabul edilebilir. Bunların uydurma olduğu düşüncesinde olan adalılar, Zülfü Kaptan'a inanmaz. Bir andora ile mücadele halinde olan Zülfü Kaptan, doğal afetin kişileştirilmesi durumuna örnek vermektedir. Doğal afet olgusuna birbirinden farklı yaklaşan bu hikâyelerde ortak olan bir nokta vardır. Doğal afet, ölümle özdeşleştirilir. Benzer bir anlamsal yapı, “Lodos Ertesi” hikâyesinde de gözlemlenir. Yine bir çocuk anlatıcı masumiyeti ile aktarılan hikâyede, bir fırtına sonrası yaşananlar konu edilir. Anlatıcı iç konuşmalarını bilinç akışı ve çağrışımlar halindeki bir anlatımla aktarır. Bu çağrışımlar, küçük anlatıcıya henüz tam olarak farkına varamadığı korkunç gerçeği hatırlatır. Annesi lodosun olduğu gece ölmüştür. Her ne kadar annenin ölüm nedeni fırtına olmasa da ölüm hadisesinin fırtınanın olduğu gece gerçekleşmesi, doğal afet-ölüm ilişkisine işaret ettiği hissiyatı uyandırır. Annenin ölümü üzerine komşular, çocuğu evden uzaklaştırır. Sahile inen çocuk doğal afetin başka izleri ile karşılaşır. Fırtına, eski balıkçı malzemelerini sahile vurmuştur. Maddi olarak sıkıntılı bir ailede yaşadığı anlaşılan çocuk, bu deniz artıklarını toplar. Doğal afet, yoksulluk gerçeğini de gün yüzüne çıkarmıştır. Bu hikâyede fırtına büyü bir gerçeklikle süslenmek yerine daha düz bir anlamlandırma ile ölüm imgesi olarak kullanılmıştır. “İssız Demir”

¹¹ Andora: Girdap, burgaç.

hikâyesinde ise aksine büyü bir doğal afet durumu vardır. Hikâye tüm hayatı denizlerde geçen bir adamın başından geçen olaylar anlatır. Bu anlatı sırasında kahramanımız, babasıyla ilgili bir kehanetten bahseder. Babasının ölümünü bu esrarengiz olaya bağlar. Babası yer altı suyolcusudur. Dehlizlerin birinde rastladığı bir köpeğin boynundaki muskayı almaya çalışınca, yer altının durgun suları harekete geçer ve babasını öldürür. Doğal bir tabiat olayı olması gereken sel, büyü tesiri ile can alan bir unsura dönüşür.

Babam, eski kentin bütün sarnıçlarını dehlizlerini mahzenlerini kanallarını avucunun içi gibi bilen bir suyolcusuymuş. Öyle anlatırlardı. Günün birinde, tüsüz tüssüz bir köpek ile karşılaşmıştı, hem de yerin sekiz on metre derinliğinde. Birçok gezginin yüzyıllar boyu arayıp bulamadığı köpekse, soyunun bahtsızlığından dolayı havlamıyor inliyormuş. Babamsa, onun dediklerini hiç dinlemiyor, köpeğin boynunu okşuyormuş. Eli bir muskaya değiyor. Muskayı almak istiyor. O zaman, yeraltının dingin suyu, korkunç bir dalgaya kalkışıyor, sarsılıyor, koşuyor, kurbanını örtüyor. Babamı yutuyor ve gene suskunluğuna gömülüyor. (Aktunç, 2021b: 160- 161)

3.1.9 Dinî Temalar

Cumhuriyetin erken dönemlerinden günümüze kadar farklı ekollerin etkisiyle yazılmış hikâyeler incelendiğinde, inanç sistemlerin her zaman etkin bir rolü olduğu görülür. Özellikle semavî dinlerin etkisiyle şekillenen toplumumuzda milli-manevi değerleri ön plana alan sanatçılar, başta İslamiyet olmak üzere eserlerini birçok dini motifle şekillendirmişlerdir (Kerman, 2009). Yazar Hulki Aktunç, her ne kadar sosyalist-devrimci ekolün güçlü savunucularından olsa da toplumsal bir norm olarak dinin etkisini asla yadsınamış, eserlerini de bu anlayışla kaleme almıştır. Aktunç'un dinle tanışması çocukluk yıllarına dayanır. İlk dini eğitimini babası Recep Bey'den alır. *“Babam her Ramazan Kuran hatmeder. Biz dinleriz onu, evde Kuran'ın hem Türkçesi hem Arapçası vardır. Babam Kısası Enbiya, Cevdet Paşa okur, Binbir Gece Masalları'ndan bir şeyler okur. Ben bunların içinden geldim. Günün birinde babam biz üç erkek kardeşe, “Size İbrahim Hoca Kuran dersi verecek, her gün saat on ikide şuraya gideceksiniz” dedi. Yanlış anımsamıyorsam, İbrahim Hoca sonra Kadıköy Müftüsü oldu, akli başında bir din adamıydı. Orada Kuran'ın belli başlı surelerini Arapça'dan okumayı öğrendim. Bir çeşit tilavet ile yani ayınları çatmak filan gibi... (Kıraç, 2008. s.38)* Bu eğitimin yanı sıra Aktunç, farklı dini inanışa mensup insanların bir arada yaşadığı kozmopolit bir ortamda büyümenin etkisiyle bu dinler hakkında da bilgi sahibi olmuştur. *“Kadıköy çarşısının ortasında mescit,*

sağ tarafta Rum Kilisesi, sol tarafta Ermeni Kilisesi var, Surp Takavor Kilisesi. Sanki bir üçgendir bu.” (Kıraç,2008. s.38-39). Farklı dinden insanların hoşgörü ve muhabbet dolu atmosferinde büyüyen yazar, din olgusunu ötekileştirici değil de bütünleştirici bir güç olarak algılar. Böylece bu düsturu hem hayatına hem de eserlerine tatbik eder. Bu ilk dini eğitimle din olgusuna insancıl bir yaklaşım geliştiren Aktunç, bu anlayış hilafına davranan yobaz kesimi de eserlerinde sıklıkla eleştirmektedir. Yazarın “Bayram Gömleği” isimli hikâyesinde de İslami inanın etkisini görmek mümkündür. Ahlaki ve toplumsal değerlere yabancılaşmanın eleştirel bir tonda ele alındığı bir kurgu olan hikâyede ahlaki yozlaşma İslam inancına ait değerlerin yitirilmesi anlayışıyla da desteklenir. Yusuf adlı küçük bir çocuğun yaşadığı şehre kurulan eğlence çadırında Şahmaran kıyafeti giymiş biri, tüm ilginçliği ve heybetiyle orada durmakta, yılanı deneni arkadaşı ise “çok görmüş geçirmiş, her şeyi bilen” Şahmaran’ın bir yandan hikâyesini anlatırken bir yandan da 25 kuruş karşılığında, ahaliye ona istediklerini sorma imkanı vermektedir. Öte taraftan bu heybete, görmüş geçirmiş, her şeyi bilebilen muazzam varlığa kendini kaptıran masum bir çocuk ona ve yapabildiklerine hayranlık duymaya başlamıştır. Şahmaran’ın maddî bir donanımına değil de manevî bir güç olan bilgiye sahip olması ve Yusuf’un ona değer vermesi hikâyenin tamamına hükmeden madde- mânâ ayrımının bir başka yönüdür. Hikâyede de kahramanımız küçük Yusuf, bayram gömleğini sadece bayram günlerinde giymekte ve bohçalarda saklamaktadır. Çadıra giren hoyrat izleyici ve görevli arasında yaşanan ‘cahillerin kapışması’ esnasında Yusuf’un bayramlık gömleği, Züleyha’nın çirkin teklifine karşı koyan Hz. Yusuf’un gömleğiyle aynı akıbeti yaşamaktadır:

...İtiş- kakış birbiriyle didişen iki kişiyi seçti Yusuf. Çadır yıkıldı yıkılacaktı. Şahmaran’ı bulmak istedi. Birden Arif Ustayla burun buruna geldi. Eline yapışıp çekti Yusuf’u ve kalabalıktan çıkardı. “Şahmaran’a bakacağım, bırak beni!” dedi Yusuf “ona bir şey sordum” – Yürü, döveceğim yoksa, gömleğin de yırtılmış, yürü! (Aktunç, 2019: 107- 108)

Haliyle burada aynı zamanda Hz. Yusuf kıssasına da telmih vardır. Kur’an kıssalarından olan ve “kıssaların en güzeli” (*Kur’an, Yusuf suresi 12:3*) olarak tarif edilen Yusuf Suresi’nde de gömlek, Hz. Yusuf’un hem kardeşleri tarafından ihanete uğramasının hem masumiyetinin hem de geri dönüş müjdesinin sembolüdür. Şahmaran’ı maddî çıkarı için kullanan ve ona bir değer olarak bakmak varken sahtekârlıkla suçlayıp elleyerek rahatsız eden izleyicinin tekme tokat kavgasındaki kargaşada Yusuf’un gömleğinin yırtılması, Yusuf’un Şahmaran’la ilgili duygularının yitimi veya hırpalanmasını sembolleştirdiği

düşünülebilir. Nihayetinde İslamî inanışta masumiyetin sembolü olan Hz. Yusuf, bir değer yitiminin eleştirisi olan hikâyede kurgunun temelini oluşturan bir sembole dönüşmüştür. Yazarın bir diğer hikâyesi “Son Yemek”te ise Haziran işçi olaylarına karşı duyarsız ve sorumsuz kalan kesim eleştirilmiş ve bu eleştiri Hristiyanlıkta önemli bir anlam taşıyan Hz. İsa ve on iki havarisi üzerinden sembolleştirilmiştir. Akraba bir çiftin davetlisi olarak katıldıkları akşam yemeğinde, olaylara katılan Yusuf ve Nedim’in, hadiseleri duyarsız bir yaklaşımla karşılayan çiftin tavırları karşısında hissettikleri yalnızlık, yabancılık ve üzüntüleri anlatılmaktadır:

“JALE HANIM: Ha, tabii anlatsın bize. Sonra Yusuf bey de onların içinde... işçilerin içindeymiş bir süre değil mi? Yusuf bey, doğrusu çok ilginç, bize Nedim söyledi...”(Aktunç, 2019, s. 192)

İlginç ifadesi Yusuf’u rahatsız eder. Anlaşılmadığını ve anlaşılamayacağını ilk o an hisseder. İnsanların neler yaşadığını anlamadan olayları ilginç bulan bu çifte karşı Yusuf, kayıtsız kalamaz ve tepki gösterir:

“YUSUF – Ben bekledim. Niye ilginç olsun. Siz beklemediniz. Çok az kişi bekledi. Siz tanıyorsunuz değil mi Melik’i, bizim arkadaşlardan. O da beklemedi. ...Gürültüyü duyunca kendimi dışarı attım. Kimseye o gün nerede ne yaptığımı hiç sormayacağım da...”(Aktunç, 2019, s. 192)

“Son yemek” ismi, kahramanlarımız Nedim ve Yusuf’a zehir olan yemek teması üzerinden düşünüldüğünde Hz. İsa’nın havarileriyle geçirdiği “son akşam yemeği”ne (Kavukçu, 2016) telmihen konulmuş bir isim gibi görünmektedir. Hz. İsa, onu aldatan, aslında hiç anlamayan 12. Havarisi ile birlikte son akşam yemeğinde buluşur. Son akşam yemeği, Hristiyan kültüründe hüznün sembolüdür. Yazar, hikâyede anlaşılamamanın hüznü ve acısıyla kıvranan iki gencin, onları anlamayan küçük burjuva çiftle yediği acı dolu yemeği, İsa’nın son akşam yemeğine benzetmektedir. Yemek boyunca rahatsızlıkları git gide artan iki genç, bu aileyle bir daha görüşme niyetinde olamaz. Dolayısıyla bu da bir “son akşam yemeği”dir. Nedim, yemeğin verdiği rahatsızlığı zikretmeden geçmemektedir:

“Nedim, sendeleyerek çıktı otomobilden. Sadi beyle Jale hanıma el salladı. Yusuf’un omzuna koydu elini. “Bok vardı sanki bu kadar yiyip içecek.” dedi.”(Aktunç, 2019, s. 195)

Dini motifin kullanıldığı bir diğer hikâye olan “Habeş Zerah ve Askerleri”, kutsal kitapta geçen hükümdar Asa’nın bir milyon askeriyle üzerine yürüyen Habeş kralı Zerah’ı yendiği hikâyeyle (*Kitab-ı Mukaddes, 2. Tarihler 14:9- 15*) günümüz dünyası arasında bağdaşım kurarak, yeni bir yol ayrımına çıkan bir kişinin nasıl bir yol izlemesi gerektiğini konu almaktadır. Hükümdarın ismi, kültürümüzde farklı işler için kullanılan asaya benzemektedir. Ayrıca asa, dini inanışta Hz. Musa’nın asasıyla kızıl denizi ikiye bölmesi ve firavunu bu sayede alt etmesine atıfta bulunduğunu düşündürür. İki tarihi kahramanın ortak noktası hak arayışı ve haksızlığa karşı mücadeledir.

“Asamı atayım, Haliç’e doğru atayım, düştüğü yere gideyim, oradan başlayayım, dedi.” (Aktunç, 2019, s. 203)

Habeş Zerah ve Askerleri’nin hak arayışı adına sembolleştirildiği tek hikâye bu değildir. “Şeytan Sütü” hikâyesinde de oğlu tarafından çeşitli eziyetlere maruz kalan Bay Gazi, hak arayışına yönelik serzenişinde yine “Habeş Zerah ve Askerleri” hikâyesine atıfta bulunur.

Rab, vardır vardır tabî
ey mukavemet!
Habeş Zerah ve askerleri!
bin birler asker ve
cenk arabaları!
yoksa Habeşler kaçtı mı?
Barnabas ve şeriklerine karşı
ah kötü arkadaşlarına karşı
odalara kapanıyor onlarla
ve kırmızı yanaklı yıkıcı kumandanla
ben merbutum işte bir oturağa
ey Habeş Zerah!
satmak isteyen sen misin yoksa
evi barkı? (Aktunç, İstanbul, 2019: 165)

Osmanlı kültürüne ait geleneksel bir anlatı olan “Binbirdirek Batakhanesi- Yeni Bir Söylenti” hikâyesinde de inanın etkisini görmek mümkündür. Hikâyede ana tema yalnızlık ve iletişimsizliktir. Yazar, Osmanlı meddah anlatısı olan “Binbirdirek Batakhanesi” ni günümüz sorunlarıyla, oldukça iç içe geçmiş bir üslup ve farklı dini, tarihi, edebî öğelerle de donatarak yeniden yorumlamıştır. Kendi ifadesiyle üzerinde uzun zaman çalıştığı, yavaş yavaş ve işleye işleye tamamladığı bir hikâye olan “Binbirdirek Batakhanesi- Yeni Bir Söylenti”de mezkur meddah anlatısının yanında Hristiyan inanç unsurları da yer almaktadır.

“Herkesin çarmıhı farklıdır benim sevgilim...” (Aktunç, 2019, s. 270)

Bu ifadelerle yazar, Hristiyanlık inancında çilenin sembolü olan çarmıha atıfta bulunarak kahramanımız Ali Tayyar’ın batakanede kendi isteği ile kaldığı vurgusuna dikkat çeker. Hristiyanlıkta Kudüs ve Roma birer hac merkezidir. Kudüs’e (Hz. İsa’nın doğduğu şehir olan Nasıra kasabasına) hac ziyaretine giden Hristiyan hacılar, çile anlamına gelen büyükçe bir haçı sırtlarında taşımaktadır. Hristiyan inancında Hz. İsa’nın çarmıha gerilirken çektiği çile anlamına gelen bu haçları taşımadaki maksat, hacıların çilelerini sırtlarında taşıması vurgusudur. Yine tapınak şövalyelerinin günah çıkarma ritüeli olarak kendi sırtlarını kamçılması hadisesine de atıfta bulunduğunu düşündürür.(Runcuman & Aslantaş, 2013)

“Sakız Adalı Şah Dimitri, oyunlarına tenini de katanlardandı... yatağını yirmi yıl sırtında taşıdı, homo homini res, ve sırtı da yatağıydı.” (Aktunç, 2019, s. 270)

Bu anlam ilişkisiyle yazar, Ali Tayyar’ı yeniden yorumlamaya çalışmış, onu, aslında olmadığı şekilde gösterildiğini düşünen bir karaktere bürümüştür. Hristiyan inancıyla yeniden yorumlanan Binbirdirek Batakhanesi hikâyesinde batakhaneye düşen kişiler çektikleri çileden hoşnutturlar:

Ve Ali Tayyar’a ikinci bir deri yakıştırılmıştı: Kendisinin değil başkalarının sürdüğü uzun ömürlerin bütün kırı, Ali Tayyar’a bulaştırılmıştı. Bu ikinci deri, ilk anda yapışıyordu parmaklarına ve cıvıyordu soğuk soğuk. Bunu biliyor, bilmemi istiyor, ama bu ikinci deri başkalarınındır, bana bırakıp akladıklarını sandılar, demiyordu. Sonra parmaklarım ısınıyor ve Ali Tayyar başlıyordu. (Aktunç, 2019: 266)

İnanışın etkilerinin görüldüğü bir diğer hikâye olan “Hanım ve Tavşan”da da Hristiyan dini inanış özelliklerinin izleri okunmaktadır. Hikâye, aşkın yüklenmesi güç bir yük olduğunu anlatıyor gibidir. Anlatıcı, yalnızlıktan bunalmış, arzuları olan birisidir. Tavşan, arzu ve cinsî şehvetin sembolü olarak özellikle Hristiyan kültüründe yer edinmiştir. Hz. Meryem’in, nefsi duygularına hâkim olduğunu ifade eden ikonlarda Hz. Meryem’i temsil eden kişi, beyaz bir tavşanın üzerine elini koymuş vaziyette resmedilmekte, bu, onun kendi nefsi duygularının kontrolüne hakim olduğunu anlatmaktadır. (Kurt Fidan, 2022) Hikâyede nehri geçmeye çalışan kadın, kendisine yardım teklifinde bulunan yabancı adama, daha önce de bir adamın kendisine yardım teklifinde bulunduğunu, nehri geçmek üzereyken yuvarlandıklarını ve uygunsuz bir şekilde yakınlaştıklarını anlatır. Ayrıca bu olay sırasında kendilerini izleyen bir tavşanın olduğunu da belirtir. Burada uygunsuz yaklaşmayı izleyen tavşan, Hz. Meryem’in iffetini temsil eden tavşan sembolüne atıfta bulunuyor gibidir:

Evet, diye mırıldanıyordu kadın, orası eskiden bir dereydi, senin gibi bir genç adam üzerime doğru koşmuştu ve beni karşıya taşımak istemişti. Ve birlikte sulara yuvarlanmıştık. İster istemez sarmaş dolaş olmuştuk. Onu etimin içinde hissetmiştim. Peçemi de daha evveli gün çıkarmıştım. Boz bir tavşan vardı da, bizi ürküntüyle izlediğini görmüştüm. (Aktunç, 2019: 322)

Bu hikâyede Hristiyanlık inancına ikonik bir gönderme yapan yazar, aynı zamanda inanışın kaidelerini eleştirir. Hikâyede dini inanışın bağnaz algısına göre “iffetin sembolü olarak kabul edilen kadın” algısı, egemen erkeğin saldırısı altındadır. Kadına karşı haksız bir tutum olduğu izlenimini hissettiren yazar, batıl inanışın ve bağnazlığın etkisi ile şekillenen toplum erklerine bir karşı çıkışı vurguladığı düşünülebilir. Aktunç, hikâyelerinde dini kabulleri kendi mantık süzgecinden geçirir ve bu ön kabullerin bazılarına karşı çıkan ya da yeniden yorumlayan bir duruş sergiler (Aktunç, 2010). Bu duruşun yansımalarını gördüğümü “Ulak ve Mihmandar” hikâyesinde İslamî anlayışla yorumlanan insanın varoluşuna farklı bir yorum getirme arayışı sezilenmektedir. Aktunç’un hikâyelerinde çokça karşılaştığımız ten ve gölge ikilemi bu hikâyede de anlatımın odağında yer alır. Yazar, teni simgeleyen kişinin bir iradesi olmadığını ima edercesine onun misafir ya da bir gezgin olamayacağını, olsa olsa “kovulmuş bir göçmen” olabileceğini söylemektedir. Burada yazarın, İslamî inanışa göre insanın hayat yolculuğunu tanımlayan bir hadiste “bir

ağacın altında dinlenip bir zaman sonra kalkıp yoluna devam eden bir yolcu”ya (Riyazüs Salihin, 487 No’lu Hadis, 2024) benzetmesine bir itiraz ya da farklı bir bakış açısı getirdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca İslam’a göre de insanoğlu, “kovulmuş” bir varlıktır. Gölgenin izdüşümü olan mihmandar, tenin izdüşümü olan gölgeye onu böyle tarif etmektedir. Ten ise bulunduğu dünyaya olan bağlılığını dile getirmekten geri duramaz:

“Ben onun peşi sıra dolaşıyor ve yalvarıyordum. Beni bırakma, diyordum, benim yıllar boyu didişerek kurduğum ülke burası.” (Aktunç, 2019, s. 328)

“Ten ve Gölge” metaforu üzerinden Hz. Adem’in cennetten kovuluşuna atıfta bulunan yazar, tenin yani beden(fâni hayat olarak da düşünülebilir) dünyadan ayrılmak istemeyişine vurgu yapar. Özellikle tasavvuf inancında kâmil insanın bu dünyayı bir zindan olarak görmesi ve asıl yurt olan öte dünyaya gitme arzusuna karşı bir yorum hissedilir. Ten, kendisini bu dünyadan koparmak isteyen gölgeye karşı çıkar ve büyük emeklerle kurduğu yurdunun bu dünya olduğunu söyler. Esasen Adem’in cennetten kovuluşu, sadece İslam’da değil tüm semavî dinlerde kabul gören bir inanıştır. Dolayısıyla yazarın, inancı temsil eden sembolü seçerken semavî dinlerin hepsinde kabul gören inanışları kullandığı görülür. Bu ortak sembollerin kullanımı, “Galatalı Bir Yar” hikâyesinde de dikkati çeker. Yazar, hikâyeye bir açıklama ile başlamaktadır:

Not: Balıkçı İsrail tayfanın, yazıktır unutulmasın diye bana yazdırdığı “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti” bir dergide yayımlandıktan sonra, Kaptanpaşalı Musa Kazım beni arayıp buldu. O hikâyeyi değiştirmemi, eğer başaramazsak, bana anlattıklarını “Galata Ana”ya bir vasiyet olarak defterime yazmamı istedi. Söylediğine göre o sarnıcın asıl kahramanı kendisiydi ve sarnıç uluslararası gezginlere açıldıktan sonra ortadan yok olmuş, ölümü bile bekleyemeyeceği bu yeni karanlıklar mahallesinde, kimsenin hala tırmanamadığı bir Galata uçurumunda mekân tutmuştu. (Aktunç, 2019: 330)

Yazar, önceki hikâyelerde defalarca karşımıza çıkan İsrail Tayfa’nın kendisine hikâyeye yazdıran bir figür olduğunu söylemektedir. Açıklamaya göre “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti” isimli hikâyeye, yazara İsrail Tayfa tarafından yazdırılmıştır. Burada, kıyamet günü sura üfleyeceğine inanılan dört büyük melekten İsrail’e bir gönderme hissedilir. Bu yönüyle İsrail Tayfa, “hikâyeye üfleyen bir hikâyeye anlatıcısı”dır. Bu hikâyede inanışa farklı yorumlama getiren yazar, “Alkarısı İçin Dua” adlı hikâyede halk arasındaki

inanişla uygun bir kurgu ile karşımıza çıkmaktadır. Hikâye, hilkat garibesi doğuran hastaların bulunduğu özel bölümde geçmektedir. Geceleri kedi bağırtılarının korkunç derecede yankılandığından bahsedilir. Kedilerin, ölümü yaklaşan insanları koklamasından hareketle yazarın bu ilişkiden bahsettiği düşüncesi akla gelir. Ten ve gölge hikâyelerindeki ikilik bu hikâyede de karşımıza çıkmaktadır:

“Yaşlı, çok yaşlı bir adam kedileri kovalamakla görevli. İkizi var adamın. Aralarındaki tek fark, ikizin göbeğine dek inen kırçıl sakalı.” (Aktunç, 2019, s. 330)

Bu ikiz ihtiyarlar, halk arasında “Alkarısı” olarak bilinen, lohusalara musallat olan, hikâyenin dua kısmında şeytanın iki teyzesinden biri olduğu söylenen, hilkat garibelerinin öyle doğmalarına sebep olduğuna inanılan bir mahlûku kovalamakla görevlidir. Burada halk arasındaki inanişın gizemli bir üslupla anlatımı söz konusudur. Hikâye, kırçıl sakallının alkarısına karşı okuduğu duasıyla devam eder. Kuran’da melun yaratıkların yahut cinlerin musallat olmalarına karşı koruyucu bazı dualar salık verilir. Kırçıl sakallı ihtiyarın okuduğu dua, bu duruma gönderme gibidir. İnanişın etkisinin görüldüğü bir diğer hikâye olan “Kara Fotoğrafın Hikâyeleri”nde yazarın işlediği ve bunu okuyucuya aktardığı bir başka sembol “Sara” ismidir. Her üç dinde de değerli kabul edilen Hz. İbrahim’in eşinin adı olan Sara, yine bir fotoğraftır ve anlatıcı sevdiği kadındır. Farklı mekânlarda sevdiği kadını isminin farklı nüsalarıyla zikretmektedir. Bunu, öncesinde aşağıdaki satırlarla belirginleştirerek okuyucunun dikkatine sunar:

“Bu ad, S. , Sara, bütün tınılarıyla karşımdaydı işte. .. Sera, sâre, sârâ, sarah, serra... Her tını, başka bir tılsım.” (Aktunç, 2021a, s. 19)

Anlatıcı, zikrettiği her farklı mekânda Sara’nın yukarıda alıntılanadığı ayrı tınıdaki ismini kullanmaktadır. Bu farklı isimlerle çağırma durumu farklı dinlere gönderme olduğu düşüncesini akla getirir:

“Sara ile büyük kentte, Unkapı’daki fotoğrafçı dükkanındayız. Karanlık odada.” (Aktunç, 2021a, s. 19)

“Sera ile A. Mescit’te bir pansiyonda kalmıştık. Bu da ayrı bir hikâyedir, dedim.” (Aktunç, 2021a, s. 19)

“Sâre ile köprü altındaki bir kahvede tanışmıştım.” (Aktunç, 2021a, s. 24)

Nihayetinde dini bir sembol olan üstelik farklı dinlerde karşılığı olan “Sara” ismi, aşkın büyüklüğünü anlatmak amacıyla kullanılmıştır. Bu hikâyede görülen “aşkın dini bir figürle anlamlandırılması” durumuna benzer bir anlamsal ilişki “Kalbin Çorak Toprağı Ya Da Şih Çimşit’in Düş Hesapları” adlı hikâyede de görülür. Hikâye uzun yıllar uzak bir ülkede yaşadıkdan sonra dönmek zorunda kaldığı memleketinde cehaletin etkisiyle yoğun bir sıkışmışlık tesirinde kalan bir adamın çelişkili ruh halini anlatır. Şih Çimşit, dönmek zorunda kaldığı bu ortamda bağınazlık ve cehalet yüzünden bir çıkmaza girer. Kahramanımız bu çıkmazdan rüya ve hayal âlemine sığınarak kurtulma çalışır. Bu düş âlemine geçişi ve burada yaşadıkları bazı olaylarda Hristiyanlık inancının etkilerine rastlanır. On üç günlük aralıklarla rüya gören Çimşit için bu sayının belirlenmesi melankolik, sıkışık ve lanetli bir dünya düşüncesini pekiştirmektedir. Bilindiği üzere on üç, Hristiyanlık inancında Hz İsa ve on iki havarisini temsil eden uğursuzluğun sembolüdür. Sayıları kullanmada usta olan yazar burada da bu özelliğini konuşturmuştur. Şih Çimşit bu hoşnutsuzluk ve mutsuzluğun etkisiyle kendi adının uyandırdığı çağrışımından bile rahatsız olur. Çünkü bu isim, yobaz kesimin tarikat liderleri olan şeyhlere yaranmak amacıyla çocuklarına koydukları isimleri çağrıştırır. Bu çocuklar, okşanmayan ve sevilmeyen, gelişinden memnun olunmadığı için çeyrek altın takılmayan küçük Çimşitler olarak değerlendirilmektedir. Burada dini hassasiyeti kullanarak insanları suiistimal eden yobaz kesim eleştirilir:

“Çimşit’e kalsa, şeyhten de şıhtan da bıkkındı. Çimşit diye anılan bebeler bile sevimsiz geliyordu. Yazıktı, birçok anababa şıha yaranmak için Çimşit bebelere sahip oluyordu. Şih Çimşit’se, bunların hiçbirine çeyrek altın takmayacak, küçümen, terli başlarını okşamayacaktı.” (Aktunç, 2021a, s. 58)

“Çorak toprak üzerine gökten atılıp çakıldığı gibi kalmış bir sürü Çimşit bebe. Çeyrek altınları takılmayan, küçümen kafaları okşanmayan. Bir bebenin suçlu bakışlarıyla karşılaşan kişi, dünyanın en ağır suçlusudur.” (Aktunç, 2021a, s. 62)

Cehaletle yorumlanan dini inanışın toplumda neden olduğu bozulmayı gözler önüne seren bu hikâyede eleştirilen cehalet, düz bir anlatımla okuyucuya aktarılır. Hikâyenin içerdiği iletiden ötürü yazarın bunu kasıtlı yaptığı düşüncesi akla gelmektedir. Dini inanışın sembol olarak kullanıldığı bir diğer hikaye olan “Buluşma”da, daha önce “Bayram Gömleği” isimli hikâyede de karşımıza çıkan aşkın, güzelliğin ve masumiyetin sembolü Hz. Yusuf, yine bir metafor olarak kullanılmıştır. Aşka dair çelişkili duyguların işlendiği “Buluşma” adlı hikâyede bir kahvehanede oturan arkadaşların konuşmaları üzerine bir anlatı söz konusudur. Yazarın “*Güz Her Şeyi Bilir*” adlı eserinin ilk hikâyesi olan “Buluşma”daki kahramanlar; Amâde Bey, Leadri, Dilsiz ve Gavril birçok hikâyede karşımıza çıkan ortak kahramanlardır. Amâde Bey, kahvede oturduğu masanın üzerinde bir Hz. Yusuf resmi görür ve hayallere dalar. Aslında masada gördüğü sadece toz ve lekeden ibarettir. Amâde Bey, gördüğü şekli aşkın sembolü Yusuf’a benzetir. Hz Yusuf, aşkın sembolüdür. Amâde Bey, aşkı, aşka olan özlemini ve yaşayamadığı aşka duyduğu pişmanlığı dile getirir. Bu noktada aşk teması, ölümle ve ölüme yaklaşan hayatın son demleri teması ile birleşir. Aynı ruh haliyle kahramanımız yalnızlıktan da şikâyet etmektedir.

“ Allahım beni kurtarmıyorsun, Kurtar.

Allahım, bu sefil vücudu kaldırmıyorsun bir yaprak gibi. Savurmuyorsun, arıtmıyorsun, atmıyorsun, çürütmüyorsun. Çürüt. Bir yoldaş yollamayacaksan, çürüt.” (Aktunç, 2021b, s. 13)

Yobaz kesim eleştirisinin yapıldığı bir diğer hikâye olan “Sisler Ülkesi”nde yazar, düşsel bir anlatımla insan ruhunda meydana gelen çıkmazları dile getirir. “Kalbin Çorak Toprağı Ya Da Şıh Çimşit’in Düş Hesapları” hikâyesindeki yüzeysel anlatım, bu hikâyede yerini anlamsal bir derinliğe bırakır. “Buluşma” adlı hikâyenin kahramanları olan Dilsiz ve Leadri, bu hikâyenin de başkahramanlarıdır. İki yakın dostun evlerinin balkonunda yaptıkları muhabbetle başlayan hikâyede, iç- dış ikilemi üzerine bilinç akışı ve sayıklamalar halinde bir anlatım mevcuttur. Bu ikilemde anlatıcı kahramanın arzuladığı her şey “iç”te, azrularına ket vuran her şey de “dış”tır. İç- dış ikilemi toplumsal baskı ve bunun eleştirisine dönüşür. Din, adet örf... baskısından kaçmak için içerisi bir sığınaktır. İnce duygulardan, derin hayallerden anlamayan dışarı(dakiler)dan kaçış için içerisi soyutlanmış

bir alandır. Burada özellikle toplumsal din baskısı, olumsuz bir durum olarak sunulur ve eleştirilir:

“Üç aylarda kahveye çıkmamak en iyisi, yüzümü göstermemeli, sesimi duyurmamalıyım. Kahvehane ihvanıyla uzak kalmalıyım.

İçeri: İPEKBÖCEĞİ. Dışarı: FİL ve DEVE.

İçeri: Bahçe. Dışarı: ORMAN.

İçeri: GERGEF. Dışarı: ÇADIRBEZİ.” (Aktunç, 2021b, s. 18)

Bir ikilem olarak yaşam ve ölüm olgularının yaşamın süregenliği içerisindeki konumunu anlatan “Beni Arıyorlardı, Yoktun...” hikâyesinde bu yaşam serüveni İslamî inanışın etkisi ile şekillenir. Yaşamın son bulması suyun altına yolculuk olarak tasvir edilir. Aslında son bulan hayat toprağın altına gider. Su ise hayatın sembolüdür. Geleneksel anlatılarda ab-ı hayat yani ölümsüzlük veren su inanışı da suyun hayatı sembolize etmesi durumunu destekler. Bu tasvir, hayat ile ölümün her zaman iç içe olduğu ve bir bütünün parçası halinde var olduklarının izlemini uyandırır. Ölüm anı ve yaşamın bu durum karşısındaki çaresizliği, ruh ve bedenin birbirinden ayrılığı ile tasvir edilirken inanışın da etkisi göze çarpar. Cennet – cehennem yolculuğu, bedenin toprağa inmesi ruhun ise göğe yükselmesi ile harmanlanmış olarak sunulur.

“Senin yukarılar sandığın yukarılara iniyordum aslında Yarı kokuşmuş palamut başları da ölüm şaşkınlığı dolu bakışlarıyla beni izliyordu.” (Aktunç, 2021b, s. 94)

3.1.10 Kehanetler – Hurafeler – Doğaüstü Olaylar

Türk edebiyatının yakın tarihi incelendiğinde özellikle Cumhuriyet dönemi itibarıyla çeşitli ekollerin etkisinde şekillenen bir edebi kültürün varlığından bahsedilebilir. Bu edebî ekoller; milli ve manevi değerleri yansıtan anlayış, bireyi merkeze alan anlayış, toplumcu gerçekçi anlayış ve bireyselleştirilmiş edebi anlayış olarak dört ana kola ayrılır. Özellikle 1980 sonrası modernist ve postmodernist dönemde klasik anlatıların temel yapısında değişiklikler olur. Üst kurmaca ve büyülü gerçeklik gibi yeni anlatım teknikleri, roman ve hikâyeler başta olmak üzere edebi eserlerde varlığını iyiden iyiye hissettirmeye başlar (Aktunç, 2010b). 1960’lı yıllardan itibaren Türk edebiyatında adından söz edilmeye

başlanan yazar Hulki Aktunç, her ne kadar toplumcu-sosyalist bir çizgide edebi anlayışını şekillendirse de döneminin edebi cereyanlarına da kayıtsız kalmamıştır. Ağırlıklı olarak gerçekçi bir kurgu anlayışına sahip olan yazarın özellikle “*Bir Yer Göstericinin Hayatı*” ve “*Güz Her Şeyi Bilir*” eserlerinde bireysel konulara ağırlık verdiği, bu hikâyelerin bazısında da doğaüstü bir anlatım özelliğini kullandığını görmekteyiz. Eserlerinde halk kültüründen, masallardan, geleneksel anlatılardan çokça yararlanan yazar, doğaüstü anlatımı da yine geleneğin etkisinde şekillendirmiştir. Bu uhrevî ve varlıküstü anlatım özelliğinin izlendiği hikâyelerden biri olan “Küçük Yardakçının Olağan Hikâyesi”de özellikle hurafelere dayalı bir inanişin etkisi göze çarpar. “Pazarlık” isimli hikâyenin kahramanları bu hikâyede tekrar karşımıza çıkmaktadır. “Pazarlık” hikâyesinde eskici-tefecî rolüyle hikâyede yer alan Ese, Ali, Çavuş, Selam Onbaşı, Tilki Hüseyin bu hikâyede savaş döneminde savaşın kalıntıları arasında yağmacılık yapan kişiler olarak görülür. Hikâyenin ana kahramanı da bu yağmacılardan biridir. İşlediği günahların etkisiyle korku ve huzursuzluk içerisinde olan kahramanımız, başına gelen her türlü müsibetin sebebinin, mallarını yağmaladığı insanların “ahı” olduğunu düşünür. Suçluluk psikolojisinin de etkisi ile bu “ahların” kendini takip ettiği inancındadır:

“...Ah serseri takımı, boncuklu kese ceplerim, eskici kopukları, fayız sıracıları. Kasabaya gitsem beni bulurlar mı? Vurup çökerttiğim o malın acısı mıdır, dolağında yıllarca uğur diye taşıdığım o ak dişin gavur cibilliyeti midir? Yoksa on üç altın diş midir? ...”(Aktunç, 2019, s. 64)

Hristiyan inancında var olan uğursuzluk sembolü “on üç sayısı” bizim kültürümüzde yeri olmamasına rağmen batıl bir inanişin tezahürü olarak bir hurafeye dönüşmüştür. Bu hikâyede izlerine rasladığımız doğaüstü gücün varlığı, “Kanatlar, Kafes” hikâyesinde çok daha güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Bir apartmana yeni taşınan yalnız bir adamın, apartman sakinlerinden olan emekli bir adam tarafından merakla izlenmesi ile başlayan hikâye, sürpriz bir sonla bitmektedir. Genç komşusunun uzun süreli sessizliğine anlam veremeyen anlatıcı komşu, aşağıya inmeye karar verir. Hikâyenin başından itibaren emekli adam, anlatıcı kahramandır. Ancak bu andan sonra konuşan anlatıcı artık yeni taşınan genç komşudur. Böylece sıradan bir anlatımla başlayan hikâye, sıra dışı olayların geliştiği bir maceraya dönüşür. Genç anlatıcı, taşındığı gün, içi eski paralarla dolu sandığın kırılmasıyla paraların etrafa saçılmasını, düşsel bir gerekçeye bağlamaktadır. Genç adam, uzun yıllar

gelmesini beklediği doğaüstü bir yaratık olan Karmakuş'un birgün nihayet geldiğini haber verir. Dahası taşındığı dairede Karmakuş'un kanatlarının rüzgârıyla eski paraların olduğu sandığın yere düştüğünü ve paraların Karmakuş'un kanat rüzgârıyla uçtuğunu söylemektedir:

“Bu apartmana taşındığım günü uzak geçmişin içinde yiten bir anı gibi görüyorum; Karmakuş, sandığı düşürdü ve parçaladı. Kanatlarının rüzgarı poyraza dönüştü ve uçurdu onları; onları, paraları, armalardaki çiftbaş, çiftses kartalları.” (Aktunç, 2021a, s. 71)

Genç adam da düşsel bir hayatın içinde yaşayan, ölümü tıpkı yukarıdaki komşusu gibi Karmakuş olarak sembolize eden bir kişidir. Hikâye, kendi düşsel dünyasında Karmakuş'un odasına geldiğini ve ona hamle yapmak üzere beklediğini anlatan genç adamın, dairesinde ölü bulunduğu, cesedinin içeri giren karga gibi kuşlar tarafından yenildiğini anlatarak son bulmaktadır. Karmakuş, öldürme niyeti ile yaklaştığı genç adamla konuşur. Karmakuş'un tarif edildiği satırlarda onun zaman ötesi bir varlık olduğu ve tarihin en eski dönemlerinde yaşanmış olaylara bile tanık olduğu ayrıntısı verilir.

Konuşmaya başladı. CD çağı öyle mi? Karmakuş'un sesini siz de duyun isterdim. Dünyanın bütün ıslıkçıları, bütün kuşlar ve bizimle ilgili tarihleri, onun sesinde çınılıyordu. Dilerse Darwin'in ağzından anlatıyor, bir ördek kıçında bin bitki tohumunun Borneo'dan Galler'e nasıl taşındığını açıklıyor, dilerse Hazerfen'in bakışıyla Haliç göğünü, Doğancılar tepesini betimliyor; Ebrehe ordusuna attıkları taşın nasıl üretildiğini söylüyor. (Aktunç, 2021a: 72)

Bütün bu ayrıntılar, Karmakuş'un ölüm meleği Azrail olduğunu düşündürür. Dolayısıyla kahramanın uzun zaman boyunca beklediği, ölümün ta kendisidir. Ancak ölüm ile gideceği yerden geri döneceği, dönebilmesi için önce gitmesi gerektiği inancındadır:

“Bu sokağa niçin taşındım, bilmiyorum. Sanırım yıllardır bir diyalog peşinde olduğumuz Karmakuş'un istenciydi her şeyi yöneten. Kendisiyle karşılaşacağım günleri çok beklemiştim. Muştı, bir sabah gelmişti. Notalarla. Küçük bir iskete balkona kondu. Doremi doremi redo diye öttü. İsketeden beklediğim seslerdi bunlar. Gitmeme karar verilmişti; sanırım yine geri dönecektim ama, öncelikle gitmem gerekiyordu.” (Aktunç, 2021a: 72)

Yazar bu kahramanın sıra dışı serüveniyle; silik, sindirilmiş, gerçeklerle ve hayatla bağlarını koparmış bireylerin, kendilerine ait düş dünyasına kapanıp sıkışmışlık hissini bastırmaya çalıştığı ruh halini okuyucunun dikkatine sunar. Hikâyenin sonunda kahramanın ölü bulunması, bu masalsi anlatının gerçeğe dönüşmesi halinde son bulur. Bir kahramanın özelinde yaşanan doğaüstü olayları konu edinen bu hikâyedeki kurgu, “İskele Dedikoduları” adlı hikâyede ise daha kapsamlı bir hal alır. Bu hikâyede de kehanetler ve batıl inanışlar üzerine bir anlatım vardır. Hikâye bir adada geçmektedir. Üç bölüme ayrılan hikâyenin birinci bölümünde(Mırıldılar Bölümü), eskisinin yerine yapılan yeni iskelenin sebebi anlaşılamayan bir şekilde kıyıdan kopup kayıplara karışması anlatılır. Ada sakinleri bu gizemli olay üzerine dedikodular ve hurafeler uydurmaya başlar.

“Böyle olacağı belliydi. Eski iskelenin aldığı öçtür bu.

Nedir bizi şaşırtmak isteyen? Karşı kıyıyla tek bağımızı kim yok emek ister dersiniz?” (Aktunç, 2021b, s. 147)

Dedikodular, sarhoş bir gazetecinin olaya dair anlatıları ile devam eder. Ada vapurunun olay anında iskeleye yanaşmakta olduğunu, olayın ardından vapurun kaptanı Zülfü Kaptan’ın vapurun peşine düştüğünü anlatır. Bu anlatımda kıyıdan koparak derin sulara doğru seyir halinde olan iskele kişileştirilerek gizem ve olağanüstülük hissiyatı güçlendirilir:

“İskele sisi kollaya kollaya ilerliyormuş; hatta, ustaca gizleniyormuş. Zülfü Kaptan: İskeleyi gördüğüm son yer Dülgerkaya’nın oralardı.” (Aktunç, 2021b, s. 147)

İkinci bölümde (Mutluluk ve Mutsuzluk Bölümü) Zülfü Kaptan bugüne kadar yaşadığı sıra dışı olayların anlatımıyla devam eder. Zülfü Kaptan, iskelenin daha önce kaybolan kayıp adanın kaybolduğu yerde andoraya kapıldığını anlatır. Zülfü Kaptan, daha önce de kayıp bir ada bulduğunu, bu adayı bir andoranın ortasında gördüğünü, burada daha önce denizde kaybolduğu bilinen Sotiri Usta’nın olta kutusunu bulduğunu, burada gördüğü bir denizkızıyla yıllarca evli kaldığını ve tâlak-ı selâse ile boşandığını anlatmıştır. Bunların uydurma olduğu düşüncesinde olan adalılar, Zülfü Kaptan’a inanmaz. Zülfü Kaptanın

anlatıları, bir kehaneti ortaya koyar. Sotiri Usta'nın olta kutusunun içindeki bir kağıtta Zülfü Kaptan ve deniz kızına dair bir not bulmuştur.

“Olta dergisini karıştırırken bir kağıt parçası uçuverdi; kelebek gibi çırpınıp denize düştü. Yaklaşıp aldım.

Zülüflüye söyle, yazıyordu, kızı orada gördün” (Aktunç, 2021b, s. 150)

Son bölümde(Sonsuz Son) Zülfü Kaptan'ın anlatılarının gerçek olduğu anlaşılır. Kehanet gerçeğe dönüşmüştür.

“Madam Sotiri: Onu boşamayacaktın.

O: Senin ardından ne çok yüzdüm. Çıkacak kaya ardım. Batacak burgaç buldum.”
(Aktunç, 2021b, s. 150)

Burada “O” diye tabir edilen denizkızıdır. Fantastik bir yaratık olan denizkızının doğrudan konuşturulması, kehanetin gerçekleştiğini ortaya koyan en kesin kanıttır.

“Zülfü Kaptan, izinden sonra ilk seferini yaptı. Yolcularla birlikte adaya indi. Kaptan köşkündeki yardımcısını selamladı. Bıçkın ama zarif temenna.

Zülüflü'nün yanında kimselerin tanımadı bir kız vardı.

Şarap aldılar. Madam Sotiri'nin karalar bağlamış kapısını tıklattılar. Eve girdiler. Ve yazın ortasında tütsü koktu.” (Aktunç, 2021b, s. 151)

Zülfü Kaptan, talâk-ı selâse ile boşadığı denizkızını bulup getirmiştir. Kayıp balıkçı Sotiri Usta'nın karısı Madam Sotiri, ikisini tekrar tütsü kokan bir ayinle evlendirir. Baştan sona kadar sıradışı olaylar zinciri halinde cereyan eden hikâye, böylece kehanetlerin gerçeğe dönüşmesiyle uydurma bir anlatıdan gerçek bir doğaüstü olay anlatısına dönüşür. Bu hikâyedeki adaları ve balıkçıları yutan andoraya benzer bir doğaüstü olay “İssız Demir” hikâyesinde de görülür. Çocukluk ve gençlik yıllarını denizlerde çeşitli tehlikler içinde geçiren kahramanımız, yaşlılığın getirdiği takatsizliğin etkisi ile bir adada mahsur kalır. Kahramanımız, geçmiş hayatını anımsadığı anlarda, babası ile ilgili sıra dışı bir hikâyeden dahası bir kehanetten bahseder. Babasının ölümünü bu esrarengiz olaya bağlar. Babası yer altı suyolcusudur. Dehlizlerin birinde rastladığı bir köpeğin boynundaki muskayı almaya

çalışınca, yer altının durgun suları harekete geçer ve babasını öldürür. Suyun babasını ondan alması yani onu yalnızlaştırması, denizin onu adaya mahkûm etmesi ile ilişkilidir. Su ayıran ve yalnızlaştıran bir sembole dönüşmüştür. Geleneksel anlatılarda “hayat veren” şeklinde anlamlandırılan su, burada büyümlü bir gerçeklikle hayat alan bir formda sunulur. Ashab-ı Keyf’in köpeğı Kıtımir’in soyundan geldiğı belirtilen bu köpeğın boynundaki muska doğaüstü bir güç tarafından korunmaktadır. Dolayısıyla su, bu muskanın koruyucusu konumundadır. Gerçeğın emanetçisi olarak anlamlandırılan bu köpek ve onunla ilintili olarak anlatılan kehanet, “Bir Deniz İçin Anlatılmıştır” hikâyesinde bir kez daha karşımıza çıkar. Bu hikâyede ana kahramanımız uzunca bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk gerçeğı arama yolculuğudur. Denizde başlayıp karada devam eden bu yolculuk Alâiye¹²’de Çolak Hişam adında bir yazıcıyla buluşma ile devam eder. Çolak Hişam, eski bir tüccar ve savaşçıdır. Bir vuruşmada yaralanınca her şeyi bırakıp yazarlığa soyunur. Buradan aldığı bilgilerle Konstantiniye’ye giden kahramanımız, buradaki yer altı sarnıçlarına girer ve Kıtımir’in soyundan gelen bir köpeğı bulur. Bu noktada hikâye İssız Demir hikâyesinde Demir’in babasının yer altı suları tarafından öldürölmesi hadisesine bağlanır. Ölen adamın avucunda bulunan kâğıtta da yine bu kırk sözcükten bahsedilir. Bu köpek kendisine emanet edilen kırk sözcüğün çoğunu unutmuştur. Ancak bu sözcükleri nesiller evvel Leadri’ye emanet ettiğini söyler. Daha önce birçok hikâyede karşımıza çıkan Leadrî ve onun yoldaşı<sevgilisi> Dilsiz, hakikatin sözcüleri olarak karşımıza çıkarlar. Hikâyenin sonunda “Kırk Sözcük” yani gerçekler, Leadrî ve Dilsiz’in susmaları neticesinde ortaya çıkmaz. Bu suskunluk gerçeğın arayışına karşı duran her erkin eleştirisi olarak düşünülebilir. Hikâyenin sonunda yazar anlatıcı, Leadri¹³’nin bu sözleri Kıtımir’den emanet aldığını, kendisinin de bunların peşinde olduğunu ve bunları tekrar insanlığa kazandıracağını anlatır.

“İşte benim o sözleri arayan. Bulacağım, kişioğluna geri vereceğım Kırk Sözcüğü, kişikızına dilimle armağan edeceğim bildiklerimi” (Aktunç, 2021b, s. 172)

¹² Alâiye: Bugünkü Alanya tarafında kurulmuş bir Türkmen beyliğine ait şehirdir.

¹³ Leadri: İsimi belli olmayan şair veya yazar.

3.2. Bireysel Temalar

Bu bölümde yazar Hulki Aktunç'un 1980 sonrası döneme ait olan *Ten ve Gölge*, *Bir Yer Göstericinin Hayatı* ve *Güz Her Şeyi Bilir* isimli eserleri ağırlıklı olmak üzere tüm öykü kitaplarına değindiği, insan davranışlarını ve psikolojisini etkileyen hususları “Bireysel Temalar” başlığında değerlendireceğiz.

3.2.1. Yalnızlık

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte köhneleşmiş devlet yapısında köklü değişikliklere gidilmiş, idari, hukuksal, toplumsal, askeri, sağlık... gibi birçok alanda radikal bir yenilenme sürecine girilmiştir. Bu yenileşme hareketine paralel olarak gerçekleşen sanayileşme hareketi, toplumsal yapının kökten değişmesine neden olur. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişte büyük kentlere göçler ziyadesiyle artmış, bu kitlesel göç hareketi beraberinde bazı toplumsal ve psikolojik sorunlara da neden olmuştur. Özellikle büyük kentlere göç eden kırsal kesim insanın kent yaşamına adapte olamaması, insan ilişkilerinde büyük problemlere neden olmuştur. (Aktunç, 1973) Kent yaşamının koşturmacası içerisinde çevresine karşı izole bir hayat yaşamaya çalışan insanlar, büyük kalabalıkların içinde yalnızlaşan kenlti insanı doğurmuştur. Doğumundan ölümüne kadar yaşamının büyük çoğunluğunu Kadıköy’de geçiren (Kıraç, 2008, s. 13) yazar Hulki Aktunç, mega kentin yalnızlaşmış insan tipini yakından gözlemlemiş, toplumsal ve kültürel bir çözülmeye neden olan bu sorunu tüm yönleriyle eserlerinde irdelemiştir. Özellikle “*Bir Yer Göstericinin Hayatı*” ve “*Güz Her Şeyi Bilir*” isimli son dönem eserlerinde bireysel konulara ağırlık veren Aktunç, yalnızlaşma temasını yoğun bir biçimde ele almıştır. Yalnızlaşmış kentli insanın farklı arayışlar içerisinde bocalaması, yazarın yalnızlaşma temasına yaklaşımında kullandığı metotlardan biridir. Bu yaklaşımla kurgulanmış bir hikâye olan “Evli Evinde”de eşiyle beraber büyük şehirde yaşayan bir ebenin şehirden kaçıp bir kasabaya yerleşmesi serüveni anlatılır. Kahramanımız Güzün Ebe’nin yalnızlaşmasına tek sebep, büyük şehir yaşamı değildir. Çok istediği halde çocuk sahibi olamayan bu kadın birçok açıdan yalnızlık sorunuyla boğuşmaktadır. Kent yaşamında hissettiği yalnızlık ve sıkışmışlık hissini kahramanımız şu ifadelerle açıkça ortaya koyar:

“Şehirde. Sabahleyin işe gidiyor musun? As suratını denize doğru, gazeteni satın al, somurt, kafanı göm içine, sen satın aldın onu ve o da seni. Az kalır derken hastaneye, beyaza boyalı kocaman ve karanlık kütlelere.”(Aktunç, 2019, s. 35)

Şehrin bu karanlığından kaçmak için kasabaya yerleşen genç kadın, burada da aradığı huzuru bulamaz. Zira yaşamının bir parçası haline gelen bu karanlık onu içinden çıkılmaz bir yalnızlığa sürükler:

“Ama buraya geldi geleli, kendini yine bir eve kapadığını, bile bile elini kolunu bağladığını düşünüyor. Düşünmeden edemiyor” (Aktunç, 2019, s. 35)

Kasabada da devam eden bu izole yaşam tarzına ek olarak çocuk sahibi olamamanın verdiği yalnızlık hissi de Güzin Ebe’yi iyice sarar. Bu esnada şehirden gelen bir sağlık heyeti, kasaba kadınlarının doğum kontrolünü sağlamak amacıyla bu kadınlara bir alet takılmasını isterler. Üstelik bu uygulama kadınların bilgileri ve izinleri olmaksızın yapılacaktır. Güzin Ebe’nin kendisinin keder sebebi olan kısırlığın insan eliyle başka kadınlara dayatılmasından hoşnut olmaması onda meslekî ve insanî duyguların ön planda olduğunu salık vermektedir. Mesleğinin icabını yerine getirirken sürekli girdiği yalnızlık ve itilmişlik duygusu kasabada da peşini bırakmamıştır:

“Gene hiç bilmedik odalar, hiç görülmedik ama birbirinin aynı asker fotoğrafları... Her doğumdan dönüşte içinde bir kulübe, her yeni gelin yüzü onda bir sancı.” (Aktunç, 2019, s. 38)

Gebe kalamayan bir genç kadına bildiği bütün gebe kalma tekniklerini öğretmesi ve o teknikleri uygulayan genç kadının gebe kalışını büyük bir mutluluk ve heyecanla karşılaması, karakterin hüznüne sebep eksikliği bir başkasından gidermesini, hüznüyle başa çıkma yöntemi olarak gördüğünü göstermektedir.

“Önünde ölüm, kapında kalım, diyerek üsteleyen Emine’ye belli belirsiz umutsuzluk içinde, cahillerin bilmediği gebe kalma yollarını öğretti.” (Aktunç, 2019, s. 38)

Yalnızlaşmanın farklı bir boyutta anlatıldığı bir hikâye olan “Son Yemek”te ise 15-16 Haziran olayları üzerinden bir yalnızlaşma öyküsü anlatılır. Akraba bir çiftin davetlisi olarak katıldıkları akşam yemeğinde, olaylara katılan Yusuf ve Nedim’in, hadiseleri duyarsız bir yaklaşımla karşılayan akraba çiftin tavırları karşısında hissettikleri yalnızlık, yabancılık ve üzüntülerini anlatmaktadır:

“JALE HANIM: Ha, tabii anlatsın bize. Sonra Yusuf bey de onların içinde... işçilerin içindeymiş bir süre değil mi? Yusuf bey, doğrusu çok ilginç, bize Nedim söyledi...”(Aktunç, 2019, s. 191)

İlginç ifadesi Yusuf’u rahatsız eder. Anlaşılmadığını ve anlaşılamayacağını ilk o an hisseder. İnsanların neler yaşadığını anlamadan olayları ilginç bulmaya ilk anda bildiği gibi tepki göstermeyi seçer. Yalnız kalışını yine olayların gerçekleştiği günü anlatırken net bir biçimde ortaya koyan Yusuf, dayanışma içerisinde olmayı beklediği tüm yakınları tarafından terk edilmiştir:

“YUSUF – Ben bekledim. Niye ilginç olsun. Siz beklemediniz. Çok az kişi bekledi. Siz tanıyorsunuz değil mi Melik’i, bizim arkadaşlardan. O da beklemedi. ...Gürültüyü duyunca kendimi dışarı attım. Kimseye o gün nerede ne yaptığını hiç sormayacağım da...”(Aktunç, 2019, s. 192)

Nedim bulundukları ortam ve konuşmalardan duyduğu rahatsızlığın neticesinde kendini değersizleşmiş bir ruh halinin içinde bulur. Bu duygu, hem içinde bulundukları ortamdan duyduğu rahatsızlığın bir neticesi hem de yemekte birlikte oturdukları akrabalarının işçi olaylarına (dolayısıyla kendilerine) bakış açısının bir tezahürüdür.

“Karışık saatlerin içinde kopup bu şaşırtıcı kıyı lokantasına düşmüş gibi, terli, tıkanık, saçları dağılmış, tavanda dolaşırken birdenbire pat diye döşemeye düşüveren bir şişman böcek gibi Nedim.” (Aktunç, 2019, s. 190)

Siyasi bir olayın dahası bir davanın yalnız bırakılmış bir neferini anlatan bu hikâyede, yalnızlık vurgusu, ideolojik-siyasi bir çerçeveye anlamlandırılmıştır. Yalnızlık olgusuna farklı bir bakış getiren “İlk Balığın, Trakonya” ise tüm monotonluğuna rağmen hayattan

zevk olarak yaşamayı bilen, içi sevgi dolu bir balıkçının hikâyesidir. Tekdüze bir hayat yaşamasına rağmen o basmakalıp gün ve angaryaların içinde boğulmayan, kendini motive etmeyi bilen biridir İsrafil Tayfa. Burada iki yalnızlık arasında bir tercih yapılmış görünmektedir. Şehrin kalabalığı içerisinde yalnız kalıp bunalmaktansa inzivaî bir hayatta tek başına huzurlu yaşamayı seçen bir adamın yaşamı merceğe alınır:

Şimdi git de ağ onar. Ağlık iş yoksa çaparileri gözden geçir. İğnelerini parlat. Düşük tüyleri yenile. İsrafil tayfa, bütün bunları her sabah boynundan aşırır. Paraketalar, yüzlerce iğne. Bıkkınlık verir kimi gün. Kimi gün de İsrafil tayfa bu kıynın güzel bir delisidir. Lüks lambasının altına uzanmış, yıldızları tek tek eşeler gibi bakar. (Aktunç, 2019: 199- 200)

Burada, insanlardan bağlarını koparıp yalnızlığı tercih eden İsrafil Tayfa'nın aksine “Sevda, Aynalıçeşme” hikâyesinde yalnızlığın vermiş olduğu bağlanma hissiyatı ile çelişkili bir aşkı hikâyesi konu edilir. Hikâyenin kahramanı işsiz ve parasızdır. Askerlik arkadaşının hayat kadını olan ablası Sevda'ya âşık olmuştur. Fakat bu tekdüze bir aşktan ziyade, bir sığınma, bir bağlanma halidir. Çünkü Sevda, ona maddi olarak da sahip çıkmış, yardım etmiştir. Kendi dimağında hayatın tüm zorluklarını kendisiyle aşabileceği, hayatı paylaşabileceği bir Sevda tasavvuru vardır. Yalnızlık, beraberinde maddi sıkıntıları ve hayatın diğer zorluklarını da sürüklemiş haldedir:

Önce kardeşini soracaktı. Çünkü fabrikada aramış, yok demişlerdi. Onu içeriye sokmadılar. Kapıdaki adam suratına kötü kötü baktı. Önce kardeşini soracak, sonra da şu güzel ve kısa geçmişi tümüyle unutarak, sevmeyi ve onun yüzüne bakmayı, ordan burdan konuşmayı ve nasıl yaşıyoruz bilmem ki demeyi unutarak, unutmak zorunda olduğundan yerin dibine girerek Sevda ile konuşacaktı. İş bulamadı. Ev bulamadı. Hep bir hafta içinde oldu bunlar. İşte anlatacaktı. (Aktunç,2019: 202)

Yine bir yalnızlık portresinin çizildiği “Köprülerde” hikâyesinde bir kuşak çatışması üzerinden, yaşadığı toplumda yalnız kalmış bireyin dramı gözler önüne serilir. Hikâye, işçi olayları üzerinden bir kuşak çatışmasını konu almaktadır. Yazar, olayların şiddetli bir şekilde yaşandığı İstanbul'da, iskelede işçilerin eylemini anlatırken, onu anlamayan ya da ona yabancı olan bir zihnin dilini kullanmaktadır. Hikâye, bu noktada “Son Yemek” hikâyesiyle benzerlik gösterir. Her iki hikâyede de hak arayışında olan işçi kesimin toplum tarafından yalnız bırakılması söz konusudur. Hikâyedeki bir diğer yalnızlık vurgusu, gösterilerin olduğu meydanda eski pullar satmaya çalışan bir pulcunun kuşak çatışması

neticesinde yaşadığı yalnızlık hissidir. Pulcu, eski İstanbul'un kenar mahallelerinde manevî değeri olan, ancak meraklısının ilgi gösterebileceği nadir pullar satmaya kalkmaktadır. Oysaki satmaya çalıştığı yeri şaşırmıştır. Elinde manevi değeri olan bir meta vardır fakat orada ona paha biçecek kimse yoktur. Zira oradakiler, alışık oldukları eskiye talip insanlardır. Tarihi bir dokunun parçası da olsa yeni olan bir şeyi kabul etmezler:

Yolunu yitirmiş bir pulcu kaldırma oturur ve “nadir pullar nadir pullar” diye bağırmaya başlar. Onun biraz ötesinde de çarşı hamamı dikelmektedir. Bahçesi de vardır. Bahçesinde piç incirler, osuruk ağaçları ve bir çitlembik ağacı bulunmalıdır. Pulcu o yana bakar. Bahçede asılı yüzlerce peştamalı görür. Hamama doğru yürümektedir. Peştamallar, denizden vuran serinlikle Haliç'in karasının pis sıcaklığı arasında salınmaktadır. Pulcu, yaşlı bir adamdı. Kırmızıya çalan sakalları vardır. Ama kimse de çıkıp, “burada pul satılır mı,” demiyordu.

“Buraya yeni bir şey dayanır mı?” (Aktunç, 2019: 207)

Toplumsal olayların etkisiyle yalnızlaşan kentli insanın örneklendiği bu hikâyedeki yaklaşım, “Fortuna ya da Kırık Kanatlı Bir Arayışın Anlatımı” adlı hikâyede siyasi olayların etkisiyle oluşan güvensizlik ve şüpecilik sonucu yalnızlaşan birey nazarıyla irdelenmiştir. Yazar, bu hikâyede otel hayatının soğukluğu ile bulunduğu ortamdan soyutlanan ve çevresindeki insanlarla arasına mesafe koyan bir adamın hissettiği yalnızlık duygusunu anlatır. 80 olaylarının etkisiyle toplumsal dokunun bozulması, insanların birbirine düşmanca ve şüpheyle yaklaşması, herkesin potansiyel bir casus misali şüpheli, samimiyetsiz ve sorgulayıcı tavırları anlatılmak istenmiştir. Kendini evinde hissetmenin huzuru ve güveninden mahrum bir hayattır çünkü otel hayatı. Otel kâtibi de baskıcı düzenlerin vazgeçilmezi herkesten şüphe eden, sorgulayıcı bakışlarla “haber uçuran” her döneme uyum sağlamak mahir insan tipini simgeliyor gibidir. Bu tipler de halden anlamaz oldukları için yalnızlığı derinleştirirler:

Bir kente benim gibi gelen birinin söyleyeceği çok şey vardır....Ve yalnızlık korkusu içindedir. Otel odasıdır. Otel odalarında bir yaşamı olmamıştır pek. Otel katipleri kabilesini de tanımaz ve bilmez. Kuşkuyla bakmak, dinlemek ve özlemekte büyük- usta aşamasına ulaşmış bir otel katibine, aşılama çiçeklerle şenlendirilmeye çabalanmış bir kaktüs armağan etmiştir. Armağan, otel katibinin evinde, mutfaktır şimdi. Yemek yağlarının buğusu yüzünden çiçekleri de kendisi de ölü toprağında yaşamaktadır. (Aktunç, 2019: 230)

Yazar anlatıcı, bütün bu yalnızlığının içinde kendisiyle bütünleşmiş olan, belki de kendine yabancı görmediği tek kişi olan, sevgilisi(sen diye adlandırır) ile aralarına yine otelin(odadaki yatağın) girdiğini anlatır. Otel yalnızlık durumunu sürekli arttıran canlı bir varlıktır adeta.

“Öte yandan sen(ben) ve ortasındaki küçük uçurum. Yatağın ortasında kendimizi sevimli göstermeye, uzlaşmaya çalıştığımız, küçük, garip bir uçurum oluşuyordu.”
(Aktunç, 2019, s. 232)

Bu hikâyede bir mekân(otel) üzerinden sembolleştirilen yalnızlık, siyasi olayların toplum psikolojisine etkileri sonucu derinleşmiştir. 80 darbesi, toplumdaki yalnızlaşmayı derinleştiren bir etmen olmuştur. Aynı tarihlerde Türkiye’de toplumsal yaşamı temelinden sarsan bir olay daha yaşanır. İkinci dünya savaşı sonrası ortaya çıkan insan gücü ihtiyacı, Türkiye’den birçok insanın Almanya’ya sürekli işçi olarak gitmesine neden olur. Her kesimden insanı etkileyen bu göç dalgası, sevdiklerinden ayrılmak zorunda olan birçok insanda bir yalnızlaşma hali doğurur. Asıl sorun ise uzun yıllar gurbette çalıştıktan sonra yurda dönen bu insanların yaşadıkları yabancılaşma ve neticesinde ortaya çıkan iletişimsizlik ve yalnızlıktır. Bu yalnızlık halinin merceğe alındığı “Kıyısız” hikâyesinde Almanya’dan yeni dönmüş bir ailenin küçük çocukları ve yine siyasi darbenin etkileriyle yüzleşmek zorunda kalan bir koro şefinin hikâyesi anlatılır. Bu açıdan hikâye, yalnızlaşma olgusuna iki farklı cihetten yaklaşmış denilebilir. Üstelik farklı sebeplerden yalnızlık sorunu ile boğuşan iki farklı birey, sıra dışı bir iletişim yolu bulurlar. Farklı kuşaktan ve kültürden iki insanın ortak noktası, iletişimsizliğin ve anlaşılamamanın doğurduğu yalnızlıkları olmuştur. Hikâyenin hemen başında, Almanca “neredesin, orda mısın?” diye haykıran bir çocuk ve ona, onu anlamadığı için “hey” diye yanıt vermeye çalışan şef üzerinden iletişimsizlik sembollenmiştir. Ailesiyle kesin dönüş yapan çocuk, ancak Almanca konuşabilmektedir. Öylesine derin bir iletişimsizliktir ki bu, çocuk kendi annesiyle bile konuşamamaktadır, annesiyle bağı kopuktur:

“Dünya şaşırtıcıydı burada da. Aşağılardaki sokak, derin bir ırmak gibiydi. Annesine soruyordu her şeyi ama anlamıyordu annesi. Annesi, hadi güzelim, hadi güzelim, Türkçe konuş, bak ne kadar anlattım, belletmek için nasıl uğraşıyorum, Türkçe konuş diye yalvarıyor ya da dövüyordu.” (Aktunç, 2019, s. 244)

Kıdemli bir müzisyenin kent bandosunda çalışmak zorunda kalışı ve orayla olan sağlıksız ve isteksiz bağı yalnızlığın hikâyedeki bir başka tezahürüdür:

Ürküntü verici. Öf, iğrenti verici. Burada olmamalıydım. Herkes yanlış yapıyor diye ben de yapmamalıydım. Ne de kolay yazıyorlar sesleri, ne de kolay nota yayınlıyorlar, ne rahat çalışıyorlar, seslerle uğraşmak da böylesine aşağılık ve pratik mi olmalıydı?” (Aktunç,2013: 238)

“Şef, başka bir türlü şefi o, tan ağartısı içinde, müzik okulunun önünde duruyor. Kompozisyon dersine gireceği yerde kent belediyesinin buyruğuyla bir törene katılacak bugün. Kent bandosu! (Aktunç, 2019: 252)

Kıdemli şef, orada bulunmaktan hiç memnun değildir, öfke, acı, hüznün, birçok duyguyu birlikte yaşamaktadır. Yaşadığı acıları, zorlukların ona olan tesirini omuzlarına kona kona, didikleyle didikleyle çöktüren kuşlara benzetmektedir:

Öfke o sabah çok daha erken gelmişti. Şefin vatkalı ve kirli bordo omzuna konmuştu. O gelmese, kaygı kuşları gelecekti zaten. Sıkıntı kuşları inecekti. Elem kuşları ve ah nicesi. Coşku takvimleri biteli çok olmuş, keder takvimleri açılmıştı şimdi. Göklerinde garip kuşlar dönmekte olan yeni takvimler. Şefin, yalnızca bir omzuna konan kuşlar. Ah ki insan- şef-, kendi varlığını omzuna bakarak görür ve anlar.” (Aktunç, 2019: 239)

Şefin içinde bulunduğu ruh hali, hiç istemese de yaşamak zorunda kaldığı bir hayatın tezahürüdür. Bir sanatçı olan bu adamın sanattan yoksun bir bando şefliğine mecbur bırakılması, onu çevresindeki herkesten uzaklaştırmış ve derin bir yalnızlığa itmiştir. Nihayetinde kendisi gibi yalnızlık çeken gurbetçi çocuktan başka iletişim kurabildiği kimse kalmamıştır. Yine bir yalnızlaşma öyküsünün anlatıldığı “Madam”da ise “Kıyısız” hikâyesindeki siyasi kargaşaya ek olarak toplumsal nefret suçu da hâkimdir. Eski İstanbul’u hikâyelendiren Madam, yaşadığı yeri terk etmeye hazırlanan gayri müslim bir kadının yaşadığı kente yabancılaşmasını, terk edip gitme isteğini konu almaktadır. Madam, hayatının çoğunu geçirdiği semtindeki insanları artık tanıyamaz. Öyle ki birkaç ahababı dışındaki herkes ona yabancısıdır. 15-16 Haziran olaylarının izlerinin de okunduğu hikâyede Madam’ın içinde bulunduğu bu kimsesizlik hali onu derin bir yalnızlığa sürükler. Hikâyede, onun yaşadığı yeri terk etme sebebi siyasi kargaşa ve anlaşılamanın verdiği huzursuzluk hali olduğu anlaşılmaktadır:

“Silah sesleri geliyor artık, Yusuf İzzettin’in de bilekerini keserek intihar ettiğini söylüyorlar ve bu ışık çakıntılarının mahiyetini benden sakladığınızı anlamış bulunuyorum.” (Aktunç, 2019, s. 252)

Hikâyede eski hayatın bir imgesi konumunda olan çayırkurbabaşının ötüşü, Madam için kendi hikâyesinin sembolüdür. Onsuz Madam, yalnızlığın ve yitiğin içinde sessizdir fakat onun ötüşü, Madam’a geçmiş değerleri anımsattığı için kurbaba, Madam’ın da dile gelmesine bir vesiledir:

Madam susuyor susuyor, sonsuz donuk bakışları değişmeden çayırkurbabaşından söz ediyor. Her yıl, bu ay, bu saatlerde anlatmaya başlanmış. Bu ses çıkmasa, bizim bazı şeylere nasıl yabancı olduğumuzu vurgulamak zorunda kalmayacak, hiç konuşmayacaktı Madam, biliyorum. Çayırkurbabaş her mevsim, tam da bu dakikalarda birilerini aramaya başlanmış. Aradığını bulunca, hemen inanmamayı da bilirmiş, bir süre daha bağırmış. Tam yerinde bitmeyen şarkılara kızmayacaksın artık. (Aktunç, 2019: 249)

Yazar, Madam’ın bu yalnızlık hikâyesinde anlatıcının da aslında kendisi gibi yalnız olduğunu, yazarın, “ilk kez kendisiyle beni çoğullaştırıyor” dediği şu cümlelerine yer vermektedir. Burada yazar, farklı inanç ve ırktan bir insanın kendine ait bir değer olarak gördüğü vurgusunu okuyucuya doğrudan iletir:

“Madam ilk kez kendisiyle beni çoğullaştırıyor. Elim ayağım birbirine dolaşıyor, gitme diye yalvarmak istiyorum ona.”(Aktunç, 2019, s. 252)

Yazar, bu ayrılık tasvirini hüznle süslemekte, bu gidişin kendisi için bir kayıp addettiğini bazen açıkça bazen de örtülü ifade etmektedir:

“Madam’ın bizi bırakacağını kesinlikle biliyorum. Beni üzmemekten korktuğu için, sözlerini çalınca süslüyor. İçim sızlaya sızlaya, gitmesini istiyorum. Bu garip yaz günlerinde, iyice demlenmiş kederlere hiç dayanamayacağımı anlıyorum....
...Çayırkurbabaş da, bütün mevsimleri yok edercesine susuyor.” (Aktunç, 2019, s. 252- 253)

“Kayıplara Karışmış İstanbul” hikâyesinde ise “Madam” hikâyesinden çok farklı bir yalnızlaşma tablosu çizilir. Bir pansiyon işleten Samiye Hanım ile müzisyen Selim Bey’in, ekonomik kriz döneminde -elektrik kesintilerinin düzenli olarak yaşandığı bir dönemde- birliktelikleri içinde aslında ne kadar yalnız olduklarını anlatmaktadır. İlişki yaşayan ama aslında her biri kendine ait hayatı arayan bir çift, içinde bulundukları yalnızlıktan çok sıra dışı bir yolla kurtulmaya çalışırlar. Hikâyenin kadın kahramanı Samiye Hanım, eşini kaybetmiş, o eski günlerin içinde kaybolmuş, o günlerde kalmıştır:

“Kırıcı, gamlı ya da kösnük. Sevinçlerini de bir yere saklamış ama bulamıyor. Eski kocasından söz etmemek için uzun bir işkenceye katlanıyor, sonra küçük ödünler vererek yine konuşuyor, susamıyor.” (Aktunç, 2019, s. 259)

Kısıntı saatlerinde en çok ürküttüğüm şeyi, kocasına pek benzediğimi anımsatacak sözleri de seviyordu. Sözlere sığmıyordu ben uzaklaşırsam. Tepkilerimden korkuyor, ayazmalarla, mumlarla, Maria Magdalena’nın günahkâr ve ermiş yaşamıyla, kocasının, bu çok ünlü çalgı onarım ve akort ustasının yüce çelebiliğini yansıtan dama ve satranç partileriyle dolu dayanılmaz bir gevezeliğe başlıyordu. (Aktunç, 2019: 259)

Bir su gözesi vardı evin yakınında. Küçücek bir ayazma, eski, bodrumvari bir sunak yeri. Samiye Hanım pazarları oraya gidiyor, kocasını anıyordu.

Mumlara dayanabildiğim tek yer orasıdır aslında diyordu bana.” (Aktunç, 2019, s. 258)

Kısıntı saatleri, ikisinin yakınlaştığı zaman dilimleridir. Çünkü kendi dünyalarında sıkışıp kalmış bu iki insan, ancak bu yeni, karanlık dönemde kendi sıkıştıkları dünyadan çıkıp birbirlerine yaklaşabilmektedir. Bu yakınlaşma anları aynı zamanda yalnızlıklarını bastırdıkları anlardır. Bu nedenle yazar, hikâyenin belirli bölümlerinde kısıntı saatlerinde yakınlaştıklarını tekrar etmektedir:

“Ama şu da vardı. Kısıntı saatlerinde her şey zorunlulukla değişiyordu galiba. Bana yaklaşıyordu. Engeller, karanlıkta görünmez oluyordu.” (Aktunç, 2019, s. 257)

“... Kısıntı saatlerinde bana yaklaşıyordu.” (Aktunç, 2019, s. 258)

Hikâyedeki anlatıcı Selim Bey ise, tıpkı Samiye Hanım gibi geçmişi aramakta ve yalnızlığın girdabında boğulmaktadır. Yalnızlığı yitirdiği anlar, kısıntının başlayıp mumların yandığı, ikisinin yeni dünya düzeninde birbirine sığındığı anlardır. Elektrik gelip de ışıklar yandığında ise Selim Bey, kendisine yabancılaşan bir Samiye Hanım ve içinde sıkışıp kaldığı, aidiyet hissedemediği hayatının sıkıntısını yüklenmeye başlamaktadır:

Samiye Hanım'ın kaynanam, kadını ya da pansiyoncum olmayı seçemediği o saatler, yanan her ışık beni yerden yere vuruyordu. O egemen karanlık az az yenilirken, meyve kokulu, parafinli, acemi fitilli, acıklı mumlu o saatler bir anda bitiyor, elektrik geldiğinde, Samiye Hanım'ın bana kendi elleriyle sunduğu Maria Magdalena da sırroluyordu hemen. (Aktunç, 2019: 259)

Selim Bey, yalnızlık hissini, elektriklerin gelmesi ve ışıkların yanışıyla birlikte yeniden eski yalnızlığına dönmenin ona yaşattığı hisleri şu ifadelerle anlatmaktadır:

HAYIR! Diye bağıryordum ben.

Samiye hanım bana yaklaşıyordu. Durup dururken niçin bağırdığımı sormuyor. Ah, neye hayır dediğimi bir türlü anlamıyor, merak etmiyor.

HAYIR!

Ama bütün bunlar evet diye bitiyordu. Işık geliyordu. Samiye hanım demin yitirdiği havanı buluyordu. Manti, hayır, paça hazırlıyordu.

Durup dururken niçin bağırdığımı sormuyordu. (Aktunç,2019: 261)

Kentli insanın yalnızlığını irdelendiği bu hikâyede Samiye Hanım'ın ölen kocasına duyduğu özlem, yalnızlığın sentezlendiği bir ilişkiler yumağı halinde sunulur. Gerçekçi bir kurguyla anlamlandırılan bu yalnızlık olgusu “Binbirdirek Batakhanesi- Yeni Bir Söylenti” hikâyesinde ise eski bir meddah anlatısı ile şekillendirilir. Hikâyede ana tema yalnızlık ve iletişimsizliktir. Yazar, Osmanlı meddah anlatısı olan “Binbirdirek Batakhanesi” ni günümüz sorunlarıyla, oldukça iç içe geçmiş bir üslup ve farklı dini, tarihi, edebî öğelerle donatarak yeniden yorumlamıştır. Kendi ifadesiyle üzerinde uzun zaman çalıştığı, yavaş yavaş ve işleye işleye tamamladığı bir hikâye olan “Binbirdirek Batakhanesi- Yeni Bir Söylenti”de mezkur meddah anlatısının yanında Hristiyan inanç unsurları da yer almaktadır. Farklı bir dini inanışla hikâyenin yeniden yorumlanması, toplumsal olayların ve nefret söyleminin neticesinde meydana gelen yalnızlık durumuna da bir gönderme

hissiyatı uyandırır. Yazar, Ali Tayyar'ı yeniden yorumlamaya çalışmış, onu, aslında olmadığı şekilde gösterildiğini düşünen bir karaktere bürümüştür:

Ve Ali Tayyar'a ikinci bir deri yakıştırılmıştı: Kendisinin değil başkalarının sürdüğü uzun ömürlerin bütün kırı, Ali Tayyar'a bulaştırılmıştı. Bu ikinci deri, ilk anda yapıştıyordu parmaklarıma ve cıvıyordu soğuk soğuk. Bunu biliyor, bilmemi istiyor, ama bu ikinci deri başkalarınındır, bana bırakıp aklarındakı sandılar, demiyordu. Sonra parmaklarım ısınıyor ve Ali Tayyar başlıyordu. (Aktunç, 2019: 266)

Yine bir kent yaşamındaki yalnızlık durumunun anlatısı olan “Damacı Ohannes Ustanın “Mahzun” Açmazı” hikâyesinde çevresine gitgide yabancılaşan bir dama ustasının kendisiyle aynı durumda olan başka damacıyla kurduğu özel ve aykırı iletişimi anlatılır. Kahramanımız, çevresindekilerce yenilmez dama oyuncusu olarak bilinir. Oynadığı herkesi teker teker yener. Ancak oyunlar sırasındaki iç konuşmaları, çevresindekilere denli farklı bir iç dünyası olduğunu anlatır. Onu anlayan tek kişi yenemediği rakibi Langalı Büyücü Ali'dir. İkisi arasında artık oynadıkları dama üzerinden bir anlaşma dili kurulmuştur. Bu dil, damanın ötesindedir, ikisinde de dama oynarken onları izleyen fakat asla onların ruh dünyasını anlayamayan insan kitlesine karşı bir yabancılaşmanın neticesinde yalnızlaşırlar:

Kırkinci oyun. Günler koşarak geçiyor çevremizden. Asmanın iri yaprakları döküldü gitti. Yalnızca filiz uçları yeşil kaldı.

İzleyiciler donup kalıyor, bu adamla aramdaki altmış dört hanenin neler anlattığını hiç bilmiyorlar artık.

Hiç bilemiyorlar ve olayı şehrin dört bir yanına anlatmak için sabırsızlanıyorlar. (Aktunç,2019: 289)

Bu anlaşılama halinin getirdiği yalnızlık hissi, artık damanın ikisi arasında özel bir dil gibi kullanılmasıyla neticelenir, dama hamleleri üzerinden iletişim dili kurmaya başlarlar. İkisinin bu iletişimi, içinde bulundukları topluluk tarafından anlaşılma gerçeğini onlara anlattığı için, ona hep başarı getiren bu “açmazlar” hüznün kaynağı olmaya başlar:

Bir damaya karşı bir tek taşın, bir yoz taşın yapayalnız kaldığı oyun sonunda, Langalı Genç Büyücü Ali, izleyicilerden duyduğu büyük sıkıntıyı hamleleriyle anlatmaya başlıyor bana.

Bir açmaz kuruyorum, evet demiş oluyorum ona.

Açmazı görüyor ve seve seve düşünüyor açmaza. Oldu demiş oluyor bana.

Ve bundan böyle ikimiz, başka kimse, hiç kimse olmadan, kendi tenhamızda, onun ya da benim evimde oynamak üzere sözleşiyor, taşları da izleyicilere artık sevinç vermemek üzere kutusuna koyuyoruz. (Aktunç,2019: 289- 290)

Tıpkı “Kıyısız” hikâyesinde olduğu çevresindekilerce anlaşılamayan bireylerin özel bir dil geliştirme temayyülü burada da kendini gösterir. “Kıyısız” hikâyesinde gurbetçi çocuk ile bando şefi birbirlerine “hey” diye bağırarak bir dil geliştirirken bu hikâyede bu özel iletişim yolu, dama hamleleri olur. Burada mekândan bağımsız olarak bir iletişimsizlik örneği karşımıza çıkar. Buna karşılık mekân odaklı iletişimsizlik ve yalnızlaşma olgusu da yazarın bazı hikâyelerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu durumu örneklendiren hikâyelerden biri de “Kardaki Güller”dir. Yalnızlaşmanın kent dokusuyla ilişkilendirildiği bir hikâye olan “Kardaki Güller”de kent yaşamın klasikleşen yapıları olan apartmanda geçen bir hikâye anlatılır. Apartman yaşamının iletişimsizliği kentin koşturmacasıyla birleşerek kaçınılmaz bir yalnızlık durumu ortaya koyar. Benzer bir mekân seçimi “Kanatlar, Kafesler...” hikâyesinde de görülmektedir. Her iki hikâyede de bir apartmana sonradan taşınan birinin diğer komşularla iletişimsizliği ve yalnızlaşması konu edilmiştir. “Kardaki Güller” hikâyesinde yalnızlık ve iletişimsizlikle birlikte kentleşme sorunları konu edilmektedir. Eski bir apartmana taşınan yeni bir bireyin yönetici olup yaptığı icraatlardan rahatsızlık duyan bir apartman sakininin diliyle kentleşme sorunu, onun getirisi olan iletişim problemi ve yozlaşma anlatılmaktadır. Kentleşmenin getirdiği iletişim kopukluğu ve uyum sorununa yazar, güvercinler üzerinden izah getirmektedir. Yazar bu öyküde şiirsel bir üslup kullanmıştır:

Siz iyi güvercinlerimdiniz
Benim çizdiğim kenarsularında
Zarflar taşırdınız
Zarflar taşırdınız

Kanatlarınıza bin anlam yüklerdim
Siz bunları taşır yorulmazdınız

Şimdi yalnız yürek gürültüleri
Yaratıyorsunuz siz
Bana gelen giden yok sizden
Ve gece gündüz
Apartman aydınlığındaki

Korkularımsınız.

Bir başıma kaldım ve bir de

Suç taşıyan sizler kaldınız(Aktunç,2019: 301- 302)

Bu şiirdeki “*Bana gelen giden yok sizden*” ve “*Bir başıma kaldım*” ifadeleri ile net bir yalnızlık vurgusu yapılır. Böylece anlatıcı yalnız bırakıldığını ima eden sitemkâr bir üslup kullanır. Bu yalnızlığın sebebi konumundaki apartmana yeni taşınan Meyli Bey, yönetici olur fakat anlatıcı, onun icraatlerinden memnuniyetsizliklerini dile getirmektedir. Yenilerin, eskileri ortadan kaldırırken hayatı ve onu anlamlandıran şeyleri de elinden aldığını anlatmaktadır. Bu anlatımda aydınlığa gelen kuşlar huzuru bozan kentleşmenin sembolü olmuştur. Kentli yaşamın sıradanlığı ve değer erozyonu da teneke posta kutuları sembolü ile anlatılmıştır. Karda bile açan güllerin hoyratça kırılması ise değer erozyonunun en çarpıcı örneğidir. Anlatıcı, kendisi için hayli önemli olan bu güzel çiçeklerin başka kimse tarafından önemslenmediğini dile getirerek ortak değerlerin yitirilmesi üzerinden yalnızlaşma vurgusunu bir kez daha dile getirir:

“Duyduğunuz tek şey nedir Meyli bey

Bu güvercin uğultuları

Gül dallarını da kırdı çocuklar

Top oynaya oynaya öldürdüler gülleri” (Aktunç, 2019, s. 303)

“Eskidir buralar siz yeni geldiniz

Siz yeni gelip de yönetici oldunuz

Şu bir örnek teneke

Teneke posta kutularını

Yaptırdınız astınız” (Aktunç, 2019, s. 303- 304)

Kentleşmenin getirdiği etki ve duygulardan birisi de bireyselliğin kitleselliğe yerini bırakması, insanların basmakalıp ve tekdüze bir hayat tarzına itilmesi olmuştur. Yazar, bunu anlatırken yine güvercin, mektup ve posta kutularını kullanmaktadır. Kent yaşamının genel dokusu haline gelen bu sıradanlığı reddeden anlatıcı, haliyle bir yalnız kalma durumu yaşar:

“Birörnek birdüzüye biteviye

O gün bugün elime hiç
Mektup geçmiyor
Niçin çünkü meraklı komşular
Alıyor mu alıyor mu
Sonra yerine konmuyor mektuplarım
Meyli bey gül dallarını da
Kırıyorlar kırıyorlar
Soran eden yok oysa kışın bile
Açardı onlar” (Aktunç, 2019, s. 304)

Bunun yarattığı iletişimsizlik ve onun getirisi olan öfke patlamalarını yazar, kelimelerdeki yazım yanlışlarıyla dile getirmektedir. Hikâyede anlatıcı, muhatabı Meyli Bey’e nasihatvari konuşmakta, ifadelerden yalnızlığına gömülü olduğu anlaşılan anlatıcının Meyli Bey’le duygusal bir bağ kurma çabası okunmaktadır:

“Sizin burcunuzu sormuştum
Bir toplantıda
Boğa demiştiniz gülümseyerek
Ama burçları hiç izlemem
Demiştiniz gülümseyerek
İnsanlarla olan ilişkilerinizde
Başlangıç çok iyi oluyor
Fakat sonuna doğru
Etki bozuluyor
Çare bulmalısınız” (Aktunç, 2019, s. 304)

Kent dokusunun klasik yapıları olan apartmanlar üzerinden çizilen yalnızlaşma tablosu, "Güz Çılgınlıkları" hikâyesinde ise siyasi olaylar neticesinde yalnızlaşan insanlar nazarıyla anlatılır. Hikâyede 12 Eylül darbesinde aranan bir kişinin ruh halini ve firari hayatını anlatmaktadır. Darbe ismi geçmese de anlatı, polis tarafından aranan bir bireyin hikâyesini konu edinmektedir. Bunu şu ifadelerden anlıyoruz:

“Bir zaman, yalnız veda, yalnız bekleyiş ve karşılaşmalardan örölü günlerim vardı. Ve kuşkulandım ve kaçtım ve gizlendim... Beni tutuklamaya geleceklerini düşündüm hep. Sonra bunu hiç kimsenin beceremeyeceğini anladım. Bunu kendi kendime sağlamıştım ben. Hayatı böyle denemiştım.” (Aktunç, 2019, s. 313)

Anlatıcı, toplumsal soyutlanmanın duygusal anlamda bir soyutlanmaya evrildiğini belirterek yaşadığı yalnızlığın kendi içi dünyasında cereyan ettiğine vurgu yapar. Onu yalnızlaştıran şey, korkularıdır:

Sonra: hiç tanımadığım bir kalabalık içinde yürüyordum. İnımden çıkmıştım. Beni inımden çıkarmışlardı. Şimdi her şeyi yaptığına inandığım ama tanımadığım o kalabalık.

Niye böyle oluyor? diye soramamıştım. Oysa bunu sık sık sormaya yemin etmişim. Aylarca, aylarca süre bir ıssızlıktan, büyük ve korkunç kalabalığın içine düşüş yeniden. Ve tedirgin bile olamayış.

Bu ürkütüyordu beni. Tedirgin bile olamayış. (Aktunç,2019: 313- 314)

Anlatıcı, yaşadığı ülkede istenmediğini okuyucuya şu cümlelerle de yansıtmaktadır. Konuşan yine her iki “ben” yani “sen-ben”dir:

“Yıllar önce bırakmıştım bu ülkeyi. Belki de bu ülke seni bırakmıştı.

Önce o beni. Sonra ben onu.” (Aktunç, 2019, s. 315)

Anlatıcı, kaçak hayatını kabir hayatıyla bağdaşım kurarak anlatmaktadır. Ölüm yalnızlığına eş tutulan bu ruh hali ile kahramanımız, yalnızlığın ne ölçüde olduğuna dikkati çeker:

“Omuzlarıma omuzlar vuruyor, ayaklarıma ayaklar basıyor, iğreti gölgemin üzerinden gölgeler geçiyor birbirini ardı sıra. Gövdem de yalnız.

Yürüyorum yürüyorum yürüyorum. Seni bilmem. Ben yalnızım gerçekten, bunu da hiçbir zaman kullanmayacağım. Hele yeniden ararken.” (Aktunç, 2019, s.315)

Yalnızlığın ruhsal ve fiziksel bir sıkışmışlık haline neden olduğu hissiyatını veren bu satırlardan yola çıkarak yazarın bu ve birçok hikâyesinde yalnızlıktan şikâyeti farklı kurgularda ele aldığı söylenebilir. Ancak bazı hikâyelerinde ise tersine bir yalnızlık arayışı ve arzusu hâkimdir. Dış dünyadan bunalmış ve sıkışmışlık hissini kalabalıkların içinde

hisseden bireylerin kabuğuna çekilme arzusu, bu hikâyelerin odak noktasını teşkil eder. Bu durumu örneklendiren “Algılar Efendisi” hikâyesinde yazar, yeni kent hayatı içinde sıkışmışlık hissini irdelemektedir. Eski İstanbul’u kendi çerçevesinden görüp değerlendiren ve dünyasından vazgeçmeyen, kendi olarak kalmanın uğraşını veren bir kişinin ruh hali anlatılmaktadır. Bunu, çatı katında sıkışmış, orda hayat süren bir kişi üzerinden anlatmaktadır. Bu sıkışmışlık hali ilerleyen bölümlerde dış dünyanın zorbalığına karşı tercih edilen bir duruma dönüşür:

Bir evin bir çatısı olursa, eğik tavanlı bir çatı, çatı odasında bir girinti olursa, oraya çıkan bir merdivenin girintisi, biz de o girintide yaşırdık, yatardık, uyurduk.

Elimde bir ışık sızıntısı belirir. Bakarım ve kaçır o. İzlerim, dam kapağıdır. Açılmamaktan yorgundur, yerine çökmüş, kaynamıştır. Önce direktir, yağmur sızıntısı terle karışır, ensemden sırtıma doğru akar. (Aktunç,2019: 325)

Yazar, kendi hayatını buyurgan ve üstenci bir tavırla yok etmeye çalışan yeni kent hayatının bu nobran üslubunu bir kasaba benzetmektedir ve o anlayışla bir arada durmak istememekte, ondan uzaklaşmayı seçmektedir:

Allahın belaları sizin bir kasabınız mutlaka olur.

Kendi kendine ayinlerinizi kimselere açmaz mısınız?

Kendi kendine ayinleriniz olsun mu?

Ten ve yağmur etlerimi ürpertir. Kasap da gelmiştir. Nacağı neşter, bakışları buyurucudur. Sizi ben mi çağırdım, neyse şimdi kaçmak durumundayım. İşte hepinizden kaçıyorumdur. (Aktunç,2019: 315)

Yalnızlık vurgusunun geçmiş günlere özlem duygusuyla perçinlendiği bir hikâye olan “Aşıboyalı Gerçek”te hikâye, kent hayatındaki değişikliği, geçmişteki kent hayatını saflık ve özlemle anan bir üslupta sunarak başlamaktadır. Temelde ise yalnızlık teması işlenmektedir:

Kentin çocukluk çağı sokaklarıydı. Alt katlarında bir dükkan olmayan evlerdi.

Dükkansız sokaklar. Her birinde bir ıhlamur, bir akasya, bir çınar ya da bir incir karşıları beni. Bu karşılamayla birlikte ürperti basardı, sokağın derinliğine doğru bakarken duygularım düpedüz ayaklanırdı. Hatta kösnüye benzer bir ılınma başlardı bende. (Aktunç,2019: 340)

Hikâyede babası tarafından istemediği bir adamla evliliğe zorlanan bir genç kızın ruh hali, küçük kardeşinin anlatımıyla sunulur. Ablanın içinde bulunduğu sıkıntılar, aile bireylerince fark edilmez. Bu durum genç kızın yalnızlığını arttıran bir durumdur. Abla, devamlı bir şeyler gizleyen, ara sıra eşyaları kaybolan ama bu yitikleri kimse tarafından aranmayan birisidir. Aranmaması, bunları ortadan kaldıranın ablanın bizzat kendisi olduğu kanısını uyandırmaktadır. Zaten ileriki satırlarda anlatıcı, bunu net ifadelerle anlatmaktadır. Farkedilme gayesiyle yapılan bu davranışlar, genç kızın içinde bulunduğu ruhsal durumu ve yalnızlığını net olarak ortaya koyar:

“Sonra günün birinde abla da yok olurdu ortadan. Gizlediği o ayışız ve çaresiz nesnelerle birlikte, giderdi abla. Çocuk, sabahın yükselmeye başladığı anlarda, kafasını okşayan titrek, ince eli fark edemezdi. Uyurdu.” (Aktunç, 2019, s. 342)

Hikâyede ötelenmiş ve umursanmayan ablanın ve benzer hikâyelerle zoraki bir kader mahkûm edilmiş sokak sakinlerinin yalnızlık vurgusu, birkaç yerde kendini hissettirir. Eskiden bu sokakta yaşayan ve uzun yıllar sonra sokağa dönen anlatıcı, kendisinin ve sokaktakilerin yalnızlığını şu ifadelerle dile getirir:

Diyelim, o sırada bir mahalle yangını çıkıyor. İnsanların evlerden hızla alınabilecek ne varsa hepsini toplayıp bir arsaya yığmalarını izlerdim. Ben de koştura koştura yardım ederdim onlara. Yanılmadığımı da anlardım böylece. Hepsine biçtiğim hayat kırık dökük ve yalnız sergilenirdi. Onlardan birisiyle olmak isterdim. Hiç değilse dönmek zorunda olduğumu anlatmak isterdim bu sokağa, onlardan birisine. (Aktunç,2019: 341)

Yalnızlık vurgusunun ön plana çıktığı bir diğer ayrıntı, ablanın kaybolan(fark edilmek amacıyla ablanın kaybettiği) eşyalarıydı. Ablanın bu çabasına rağmen kimse kaybolan eşyaları aramaz. Abla, ailesi tarafından umursanmayan yalnız bir bireydir. Bu yalnızlık, yine kaybolan eşyalar aracılığıyla yazar tarafından da dile getirilir.

“Eğri büğrü saplı, tek kalmış bir çay kaşığı da yok olurdu aniden.” (Aktunç, 2019, s. 342)

Bir diğer yalnızlık temalı hikâye olan ve ölümle gelen yalnızlık temasının işlendiği “Arka Kapı Şarkıları” hikâyesinde bir şarkı üzerinden eski- yeni çatışması konu edilmektedir.

Hikâye, gayrimüslim genç bir kadının dul kaldıktan hemen sonraki dönemini anlatmaktadır. Genç kadın hikâyenin ilk bölümünden sonra anlatıcıdır ve muhatabı da müteveffa eşidir. Ölen eşi ile konuşması ne denli bir yalnızlık halinde olduğunun delili sayılabilir. Genç kadın eşiyle konuşmalarında ona olan hasretini hatıraları üzerinden dile getirmektedir. Ondan sonraki hayatında olan biteni eşine anlatmaktadır. Evlerinde oturduğu, kalktığı her anı ve her hatırayı canlı tutmaya çalışır. Her şey onunla yaşadığı anıların sözcüsü gibidir. Daha önce de bahsettiğimiz bir mekân üzerinden yalnızlığın anlatıldığı hikâyelerden biri olan “Kara Fotoğrafın Hikâyeleri”nde yazar, yalnızlığı yine bir otel odası aracılığıyla dile getirir. Ancak önceki mekânsal anlatılardan farklı olarak bu kez kahramanımız duvara asılı bir fotoğraftır. Yazar kahramanın kendi vesikalık fotoğrafı üzerinden bir yalnızlaşma vurgusu yapar. Otel yöneticilerinin kayıt amacıyla zorunlu tuttukları vesikalık fotoğraftaki kişinin kendisi olmadığına dikkat çeken anlatıcı, bu fotoğraf aracılığıyla aslında iç dünyasının kimse tarafından bilinmediği, bu yüzden de yalnız olduğu gerçeğini vurgulayan bir izlenim uyandırır:

İnsan vesikalık fotoğrafının ta kendisidir. Otel yöneticileri sürekli kalacağımı anlayınca yönetime verilmek üzere bir kimlik suretimi istemişlerdi. İlçenin tek fotoğrafçısı bana poz aldırırken, sonuçta yine o lanet yüzle karşılaşacağımı biliyordum. Öyle de oldu. Ama hiç kimse, bu vesikalığın ardındaki acı gerçekleri göremedi. (Aktunç,2021a: 18)

Bu ifedelerden de anlaşıldığı üzere yazarın yalnızlaşmasının tek sebebi, çevresindeki insanlarla arasına duvar örmesi değildir. Kendisine de yabancılaşan adam, yalnızlığın farklı bir boyutuna geçmiştir. Bu durumu kendi fotoğrafından “*Sonuçta o lanet yüzle karşılaşacağımı biliyordum*” diye bahsetmesinden anlamaktayız. Yalnızlık olgusunun aşk ve sevgili metaforları üzerinden anlamlandırıldığı bir hikaye olan “İnce İnce Haller..”de ise anlatıma arayış ve yalnızlık duyguları hakimdir. “Pinilupi Sara” hikâyesinde Sara ile artık karşılaşan hikâye kahramanı, artık onun aşkına düşmüş, sevdiğini arayan birisidir. Bu hikâyede de yine yazarın dışlayıcı ve ötekileştirici anlayışa karşı bütünleştirici yaklaşımı tercih ettiği görülmektedir:

İnançsızlıkla mı yaklaşıyorsun bana?

Süsleyecektim usumu: inanmak için gelmedim ki buraya. Belki bulurum diye geldim seni.

Gülün gerilimi.

Takılar takınacak, alınılanacaktı çıplak usum: Seni yanıltmak istemiyorum, inançsızım ben ama inançların çevresini, çitlerini, bahçelerini görmek istiyorum.
İnançları şenelten insanları görmek istiyorum, kopmak istemiyorum o insanlardan, diyecektim.
(Aktunç, 2019: 35)

Buradaki yalnızlık özel bir arayışın yani aşkın yalnızlığıdır. Yalnızlık temalı hikâyelerde genel olarak karşılaştığımız “çevresindeki herkesten uzaklaşma temayyülü” burada farklı bir sebeple gerçekleşir. Kahramanımız genelde var olan anlaşılamamanın verdiği bir yalnızlıktan şikâyetçi değildir. Aksine çevresindeki insanların varlığıyla ilgilenmez. Onun yanında istediği tek kişi sevdiği kadın Sara’dır. Onun yalnızlığını çeker, gözü başka kimseyi görmez. Bu hikâye özelindeki olağan dışı yalnızlık tanımlaması ile “Yek-Yek Oynayanlar” hikâyesindeki yalnızlık düşüncesi, benzer bir anlam ilişkisiyle sorgulanır. Hikâye bir yalnızlık ve aidiyetsizlik hikâyesidir. Yek-Yek diye bilinen bir oyun üzerinden kahramanımız yalnızlık olgusunu sorgular. Bir iç hesaplaşma halindeki bu sorgulayış, kahramanın yalnız kalmayı tercih ettiği çıkarımı ile neticelenir. Hikâye kahramanı iki arkadaşıyla yalnızlığını gidermeye çalışmakta, onunla zaman geçirmektedir. Fakat bir zaman sonra her insanın, insanın hayatına kalabalıkları taşıdığını düşünür:

“Daima aynıdır, tanışılan her insan, bir bildirmecedir ilk anda. Gerekli miydi? Diye sorulmaz pek. Sorulduğunda da gecikilmiştir çoğunlukla.” (Aktunç, 2021a, s. 45)

“Kaç kişinin sen eva? Hangisiydi karşılanan?
Bundan böyle hiçbirinizi istemiyorum!” (Aktunç, 2021a, s. 44)

Esasen oyunun adında bile kahramanın yalnız kalma arayışı hissedilir. En az iki kişi ile oynanması gereken bu oyunun “yek” yani teklik(yalnızlık) ismi taşıması bir yalnızlık hissiyatı uyandırır. Kelimeler arasındaki kısa çizgi işareti(-) ise oyuncuların aslında karşılıklı duran yalnız bireyler olduğu şeklinde yorumlanabilir. Zaten hikâyeye konu olan yek- yek oyunu, aslında tek kişi ile oynanamayan bir oyundur. Fakat yazar onu ilk başta tek başına oynayabildiğini söyleyerek yalnızlığı değerli bulduğunun işaretini vermektedir:

“Size bir oyun öğreteceğim.
Adı Yek- Yek.

Almanlar “Glück” der bu oyuna. Baht.

Bir bardak ve altı zarla oynanır. İki kişi oynayabilir, üç kişi de, dört, beş, altı, sonsuz kişi oynayabilir.

İnsan kendi kendine de Yek- Yek oynayabilir.

Bir insan kendi kendisiyle Yek- Yek oynar.” (Aktunç, 2021a, s. 39)

Yalnızlığın entelektüel bir eleştiri eşliğinde anlatıldığı “Yosmafincanı” hikâyesinde yazar, aydın- entelektüel kesimin tarihi gerçekleri saptırıp insanları yalnızlığa mahkûm ettiği eleştirisini bir kısım aydınlara yöneltir. Bu yönüyle siyasi bir eleştiri izleğinin varlığından da söz edilebilir. Hikâyenin asıl vurgusu yalnızlıktır. Fakat bu, geleneksel ya da gerçek dışı tarih algısına getirilen eleştiri eşliğinde, içinde bulunduğu toplumun bütününe karşı duyulan bir yalnızlıktır. Yazar bunu alenen ifade etmektedir:

Son gün ya da son gece derken, neyin bitip neyin başladığını derin derin duyumsuyorum. Bu an: Artık hiç kimseye derdimi anlatamayacağımdan eminim. Ulaştığım bilgi düzeyini kimse paylaşamaz şimdi. Belki sen, anlamaya çalışırsın.

Bütün öke çocukları gibi insanlığın, bütün büyük bulgucular gibi, yapayalnızım. Düşüncelerimi, beni tarihi hakikate eriştiren araştırmalarımı, aldığım şaşırtıcı sonuçları kimselere iletemiyorum. (Aktunç, 2021a: 52)

Yukarıda alıntılanan ifadelerde yazar, bir “entelektüel yalnızlık” örneği vermektedir. Ardından toplumun halk tabakasından aydın kesimine, tarihçi kesime kadar toplum eleştirisi yapmaktadır. Ona göre halk, önüne sunulan, “egemen us” soslu tarihin dışına çıkamayan, farklı düşüncelere kapalı insanlardır. Aydın kesimi ise, tembel ve kıskanç kişiliklerdir. Tarih yazmak ve araştırmakla meşgul kimseler ise insanları kandırmaktan başka bir şey yapmamaktadırlar. Nihayetinde toplumsal tarihe ayna tutup kolektif bilinç oluşturma misyonu taşıması beklenen tarihçi ve aydın kesimi, topluma karşı bu sorumluluklarını yerine getirmeyerek bir nevi tarihsel gerçeklikten toplumu mahrum bırakıp yalnızlaştırmışlardır:

Kronikçiler, tarih bilginleri ve yazarları... bu tayfaya gelince, şimdiye kadar halkı niçin ve nasıl aldattıklarını bile kavrayamazlar. Niçin ve nasıl aldattıklarını hepimiz biliyoruz. Miskinlikleriyle, değerlendirilmeyi bekleyen nice belge karşısındaki bilgisizlikleri, duyarsızlıklarıyla; Tarih dediğimiz o çekilmez moruğun zürriyetiyle hiçbir ilgileri olmadığı için. Bir de tabii, egemen us’un aşağılık birer kölesi gibi yaşamaktan asla yüksünmediklerinden. (Aktunç, 2021a: 53)

“Kalbin Çorak Toprağı Ya Da Şih Çimşit’in Düş Hesapları” Aktunç’un, sıkışmışlık ve yalnızlık hissini en bariz hissettirdiği öykülerinin başında sayılabileceğimiz bir hikâyedir. Başarılı bir kurgu ve dile sahip olan hikâye, bir ucu Londra’ya uzanan, oldukça hareketli geçtiği anlaşılan bir hayat üzerinden bu yalnızlık ve sıkışmışlığı aktararak, anlatımı daha derin kılmaktadır. Şih Çimşit, isminin yanlış telaffuz edilmesini bile engelleyemeyeceği, kalıplara sıkı sıkıya bağlı, bağınaz bir dünyada doğup büyümüştür. Fakat eğitilmiş biridir. Londra’da hayatının bir kısmını geçirmiş ancak “bağınaz” toplumuna ve topraklarına geri dönmek zorunda kalmış, bu nedenle de mutsuzdur. Bu noktada yazarın, bir aidiyetsizlik portresi çizdiği de söylenebilir:

“Şih’in Şeyh, Çimşit’in de Cemşid olamayacağı bir yöreye dönmek, doğduğu bu yörede artık ölene dek yaşayacak olmak, üzücüydü.” (Aktunç, 2021a, s. 58)

Bu sıkışmışlık hissi, canlı bir hayatın tam ortasında onu düşlerden oluşan bir hayatın içinde yaşamaya itmektedir. Kahramanımız ne fikirsel ne de yaşantı bağlamında kendisiyle aynı olmayan bireylerden oluşan bu ortamda yalnızlaşmanın da etkisiyle bir soyutlanma yaşamaktadır. Günümüz tabiriyle kendi “Metaverse” inde kendine ait bir hayat kurmuştur. Bu hayat, onun gerçek hayattan kopmasına da oradaki karar ve olayları etkilemesine de sebep olmaktadır. Örneğin gerçek hayatta kız arkadaşı Francesca “unutulan” bir kadın olmakla beraber, düşlerinde hep Çimşit’in yanbaşı, onunla hayatı paylaşan birisidir. Çimşit bu sıkışmışlığı “bir şeyleri yapmak zorunda kalmak”la açıklamaktadır:

“Ama her zorunluluk bir tür mutsuzlukla eşlenir; daha çocukken öğrenmişti.” (Aktunç, 2021a, s. 58)

Yine hikâyede bu sıkışmışlığı takip eden başka duyguları, düşçülüğün bir sonucu olarak Çimşit, şöyle ifade etmektedir:

“Evirsem de çevirsem de kurtulamayacağım tek şey, düşçü olmam. Neye bağlanırsa bağlansın... Tekinsizlik, büyülenmişlik, perillik, ifritle işbirliği, kösnü, incubus, succubus, kaçaklık, korkaklık, sığıntı karmaşası...” (Aktunç, 2021a, s. 58)

Bu istenmeyen ve sevilmeyen, onu sıkıştırıp boğduğuna inandığı hayatın baskısından kurtulmanın bir başka yolu da “ unutuş” a sığınmak olmuştur. Unutmak Cımşit’te yalnızlığın verdiği derin kederden kurtulmanın yegâne yoludur:

Çocukken kendisine armağan edilmiş firavunköpeğinin acı sonunu unuttu. Zavallı, Cımşit’i başkente götüren otobüsün ardından kilometrelerce koşmuştu; geceler boyu inlemiş, Cımşit’in ayak uçlarını aramış, bir haftaya kalmadan, özlem içinde ölmüştü...

Yıllar sonra, Cımşit’e yeni bir firavunköpeği daha getirdi köylü. Cımşit istemedi. Firavunköpeğini kesin unutmuştu.

Bir bürosu olduğunu, sekreterlerin bir sürü yazışma için elpençe beklediğini, dışaalım için gelecek Iraklıların en önemli toplantısını, hatta Francesca’nın ülkeye varış tarihini, saatini unutmuştu.

Unutuş, evet, indirmişti örtülerini ve Şıh Cımşit içeride bırakılmıştı. Özülle halvette. (Aktunç, 2021a: 58- 59)

Şıh Cımşit’in yalnızlığına çare olarak kullandığı bu düşsel anlatım “Kanatlar, Kafes” hikâyesinde de karşımıza çıkmaktadır. Yazar, bu arada dikta dönemlerinde insanların düşlere, olmasını istedikleri şeylere ve olağanüstü birtakım hadiselerin sökün etmesine dönük istek ve ihtiyaçların düşlerde kendine yer bulduğunu söylemektedir. Dikta döneminin baskısı, insanlardaki tazyik ve sıkışmışlık hissi, onları düşsel bir dünyada yalnız yaşamaya itmektedir:

...Gene düşler, o kahrolası düşler; gerçeklerden kaçıyor muyumşuz, ne zaman bir dikta dönemi sökün etse, haydi imgelermiş, haydi yaşamüstü olgularmış, haydi kapanışlar, haydi emizlerle rumuzlanmış. Yalvarırım inanın bana. Öyle değil. Öyle alay etmişim ki düşlerle, kendi yaşamım onların baskısıyla alt üst olacakmış, kimse inandıramaz. Bir bakıma haklıydım. E, düş dilinin matinerine, suarelerine, düş dillerinin hayırlara gelsinlerine, karanlıkta düş anlatılmazlarına, ölü diri getirirlerine, nicedir uzak ve yad kalmışım. Ket vuruyordum, doğru, gördüğüm, görmeye layık olup da bir türlü erişemediğim düş taslaklarına. Ket vuruyordum. İnanın siz de öyle yapıyorsunuz. Bir gün anlayacaksınız: Görmeniz gereken, görmeye layık olduğunuz binlerce düş bir gün aniden çullanınca sırtınıza, yitirdiğiniz her şeyi (eza da dahil, olsun) anlayacaksınız. (Aktunç, 2021a: 69)

Şıh Cımşit’in içine düştüğü bu yalnızlık çıkmazı, hayali bir anlatımla desteklenen “Kanatlar, kafesler...” hikâyesinde de görülür. İletişimsizliğin örneklerine de rastladığımız hikâyede bir apartmana yeni taşınan genç bir adamın kim olduğunu merak eden emekli bir komşusu gözünden anlatılan hikâye, yalnızlığı bir başka boyutuyla ele almaktadır. Yeni

taşınan komşusuyla iletişim kuramamanın sıkıntısını yaşayan yaşlı bir adam üzerinden de iletişimsizlik konu edilmektedir:

Sabaha sakin çıktık. Bu arada sayısız olasılık düşündüm; olumlusu olumsuz, acısı hoş, sayısız olasılık. Acaba diyordum, elimdeki para destesinden birkaçını genç adama götürsem, takdim etsem, bir dostluk kurmaya çabalasam, bazı şeyleri biraz daha iyi anlayabilir miydim? Ne idüğü belirsiz bir çekingenlik engelledi beni hep. Bir yağmacıya, bir talancıya, bir komşu gözlemcisine nasıl davranılır? Genç adamın kapısına kadar gidip caydım. (Aktunç, 2021a: 69)

Meraklı komşu olan bu emekli adam, apartmana yeni taşınan bu genç adamın sessizliğini, etrafta olup biten olaylara karşı duyarsız oluşuna yormaktadır. Genç komşu da aslında üstteki komşunun zannettiği gibi duyarsız değildir; anlaşılan o da yukarıdaki komşusunu gözetlemektedir. Uçuşan kâğıtlardan birinin üzerindeki güzel, mavi elbiseli kadını fotoğrafından öptüğünü bilmektedir. Genç adamın dinlediği müziğin ne olduğunu anlamak için arkadaşını davet etmesinden dahi haberdardır. Ortak bir yalnızlık hali içerisinde karşılıklı bir takip söz konusudur:

“...Yalnız, ürettiği show bir harikaydı. Herkese izletmiş, mümkün herkesi de show’unun bir piyonu olarak kullanmayı becermişti aşk bile bir totoloji değil mi zaten? Mavi kadını öpüşü, yukarıdakinin. ... Hildebrandt Birkezimmer’in Avrupa piyasası için isim değiştirdiğini (Hilde Brown) nasıl bilmez?” (Aktunç, 2021a, s. 71)

Genç adam da düşsel bir hayatın içinde yaşayan, ölümü tıpkı yukarıdaki komşusu gibi Karmakuş olarak sembolize eden bir kişidir. Hikâye, kendi düşsel dünyasında Karmakuş’un odasına geldiğini ve ona hamle yapmak üzere beklediğini anlatan genç adamın, dairesinde ölü bulunduğu, cesedinin içeri giren karga gibi kuşlar tarafından yenildiğini anlatarak son bulmaktadır. Silik, sindirilmiş, gerçeklerle ve hayatla bağlarını koparmış bireylerin, kendilerine ait düş dünyasına kapanıp sıkışmışlık hissini ve yalnızlığını bastırmaya çalıştıkları anlaşılır. Temelde kentli yaşamının yalnızlığının anlatıldığı bu hikâyede yalnızlaştırıcı mekân olarak yine bir apartman kullanılmıştır. Apartmanın dikey yaşantısı ile iletişimsizliği ve yalnızlığı körükleyen bir unsura dönüşür. Kent yaşamının getirdiği yalnızlık iletisinin hissedildiği bir diğer hikâye olan “Arsızın Dansları” hikâyesi, iletişimsizlik ve değişen kent hayatının getirdiği yeni problemler

etrafında şekillenir. Hikâye bir terzi dükkânında geçmektedir. Hikâyede birçok sorunla boğuşmak zorunda kalan terzinin yardımcısı, üniversite öğrencisi Perihan, hikâyenin ana kahramanıdır. Dükkân sahibi, müşteriler, çaycı çocuk – ki hikâyeye ad olan arsız bu çaycı çocuktur - ve Perihan’ın erkek arkadaşı olan diğer kahramanlarıdır. Bu kalabalığın oluşturduğu çemberde genç kız, “pazartesi sendromu” olarak anılan kent hayatında ilk iş gününün problemleri ve yoğun çalışma hayatını şu ifadelerle dile getirmektedir:

“İşte, korkunç bir pazartesiyle yine karşı karşıya ve savunmasız. Pazartesi gibi evimsiz bir gün olamaz. Bataklığa ilk adım mı, zehrin ilk yudumu mu, çevrimsel tragedyalardan birinin antresi mi?” (Aktunç, 2021a, s. 97)

Hikâyeye ad olan “arsız”, tek işi çay dağıtıp boş bardakları toplamak olan, kendince bir dil kullanan, bunun dışında kimseyle normal bir iletişim kurmayan, çalışkan bir çocuktur. İşini kendine has tarzıyla yapar, bardakları ya da boşları getirip götürürken dans eder, hiç konuşmaz, kendi ürettiği iletişim dili dışında kimseyle iletişim kurmaz. Çaycı çocuğun kendi iletişim dilini oluşturması, istemediği insanlarla konuşmak zorunda kalmamak için bulduğu bir çare olduğunu düşündürür. Burada çaycı çocuğun iletişimsel bir filtre olarak kullandığı özel dil, yalnızlaşma eğilimi olarak yorumlanabilir:

“Lalalilom!” Çay getirdim ya da boşları topluyorum demektir. “Limlom” ya da “Lamlom” her şeyi anında yetiştirdiğini anlatır. Arsız’cık bundan fazlasını da pek söylemez.

-İnsanlarla iletişim kurmada güçlük çekmiyor, ama pek halleşmeyi de sevmeyip kabuğuna çekiliyor.(Aktunç, 2021a, s. 98- 99)

Yine düşsel bir anlatımın yer aldığı “İsrafil Borusunu Çalıyor” hikâyesinde daha önce “Galatalı Bir Yar” hikâyesinde karşımıza çıkan ve yazarın “hikâye üfleyen”i olan İsrafil Tayfa, bu hikâyede yalnızlığın, yabancılaşmanın sembolü olarak kendini hayattan soyutlamış, tek başına ya da yamağıyla yaşamaya başlamıştı. Yazar, onun bu tavır değişikliğini hatırlatarak hikâyeye başlar:

Dostları bilirdi: Dünyanın çivisi çıktı çikalı İsrail Tayfa hiç konuşmamıştı. Hani, bir ermişin suskunluğu, bir yalvacın küskünlüğü gibi gördüler durumu ilk günlerde... Dünyanın çivisi de, doğrudur, çıkmıştı ya, susmalara da değer miydi bu kadarı?

... Konuşmuyordu.

Koluna girip hekime götürmek isteyenler de oldu, yakasına yapışıp bir hocaya okutmak isteyenler de. İsrail Tayfa, susmanın yetmediği yerlerde gözleriyle diretti. İleri giden olursa kolunu koldan çekti, yakasını da hiç kaptırmadı.(Aktunç,2021a: 117)

Böyle büyük bir sessizliğe bürünen ve bunu uzun süre devam ettiren İsrail Tayfa, deniz kıyısından ayrılıp Orhangazi’de göl kıyısına varmıştır. Bu inzivaî hayat kahramanın yalnız kalma arzusunu örnekendirir niteliktedir. Üstelik Tayfa’nın hayatındaki tek değişiklik bu da değildir. Kahramanımız eskiden yaptığı işi artık yapmaz. Balıkçı Tayfa artık balık avlamamaktadır, tavşan ve ördek dahi avlamamış, yani canlı hayatına, -aç kalma pahasına da olsa- el sürmemiştir. Yazar, “hikâye üfleyicisi” olan İsrail Tayfa’daki bu değişiklikle kendi yazın hayatında farklı bir yönelime geçtiği mesajını verdiği düşünülebilir:

“Anlatırlar ki: Acı zeytine de kalsa, ördeğe, tavşana gülüp bakmıştır. Fak kurmamıştır.

Fak kurmamıştır.” (Aktunç, 2021a, s. 118)

İsrail Tayfa’nın yeniden konuşmaya başladığı ana dikkat çeken yazar, hayatı anlamlandıran, umudu ve sevgiyi salık veren ortam ve kişilere yeniden kavuşmanın verdiği sevinçle umutlu bir tablo çizmektedir. Bu durumdan hareketle yazarın, bazı konuları umutlanmasını sağlayacak birtakım olumlu gelişmelerin etkisiyle kahramana umutlu bir ruh hali çizdiği düşünülebilir:

“Anlatırlar ki: Mutlu yüzen karamekeleri, kamışlığı mekân tutmuş ürkek yılanları, üzünçle bakan kaplumbağaları gölün, insan öpen gördekleri görünce, konuşmuştur.

Konuşmuştur.

O zaman derler, vakti geldi yeniden, Karsak çıkağına gitti, akağı izleyerek Gemlik kıyısında yeniden denize erdi.” (Aktunç, 2021a, s. 118)

Bir başka yalnızlık tablosunun çizildiği “İnce İnce Haller” hikâyesinde karşılaştığımız aşkın yoksunluğundan doğan yalnızlık hissi “Buluşma” adlı hikâyede de baskın duygu olarak varlığını hissettirir. Hikâyenin ana kahramanı Amâde Bey, kahvede oturduğu masanın üzerinde bir Hz. Yusuf resmi görür ve hayallere dalar. Hz Yusuf, aşkın sembolüdür. Amâde Bey, aşkı, aşka olan özlemini ve yaşayamadığı aşka duyduğu pişmanlığı dile getirir. Aynı ruh haliyle kahramanımız yalnızlıktan da şikâyet etmektedir.

“ Allahım beni kurtarmıyorsun, Kurtar.

Allahım, bu sefil vücudu kaldırmıyorsun bir yaprak gibi. Savurmuyorsun, arıtmıyorsun, atmıyorsun, çürütmüyorsun. Çürüt. Bir yoldaş yollamayacaksan, çürüt.” (Aktunç, 2021b, s. 13)

Hikâye ölüm ve yalnızlaşma duygularıyla karamsarlığa bürünen Amâde Bey’in kendini ve insanı değersiz bir varlık olarak görmesi ile sonuçlanır.

“İnsanın yükü her an değişir, efendi! Şu an neyse taşıdığın onu dök. Şişko gövden, bir vücuttan esirgenmiş meni.

Biz. Toz. Tozzz.” (Aktunç, 2021b, s. 15)

Yine bir yalnızlaşmanın hâkim olduğu “Sis Ülkesi” hikâyesinde anlaşılamamanın verdiği yalnız kalma isteği nazara verilmektedir. “Buluşma” hikâyesinin kahramanları Dilsiz ve Leâdri, bu hikâyede evlerinin balkonunda muhabbet halindedir. Dış dünyanın bayağılığının verdiği rahatsızlıkla kabuklarına çekilen bu iki dost(sevgili), rahatsızlık kaynağı olan dıştakilerden uzaklaşma arzusundadırlar. Kahramanların iç dünyası böyleyken sis gelir ve dışarıda rahatsızlık veren her şeyi örter. Bu örtünün altında kalan bütün dıştakiler susar. Dışarı, içerisi yalnızlığın huzur dolu sessizliğine bürünür. Ancak bu huzur uzun sürmez. Yağmur sisi kovalar ve gerçekleri gün yüzüne çıkarır.

“Dilsiz gerginleşti birden... Göğe çatılara, balkonun parmaklığına, saksılara, çiçeklere, yapraklara baktı.

Tozdelen başlamıştı şimdi. Tozdelen yağmur, sağanak.

Bir gün dört mevsim, sevgili dilsiz.

İçeri: MEVSİM. Dışarı: YILLAR.” (Aktunç, 2021b, s. 19)

Hayalî-fantastik bir kurguyla oluşturulmuş “Hayalifener” hikâyesinde yine temelde yalnızlık baskın duygudur. Hikâye, ailesi ve çevresi ile iyi ilişkiler kuramayan bir gencin hayal dünyasında kurguladıklarını temel alır. Genç, zaman zaman hayal ile gerçeği birbirine karıştırır. Hayal dünyasına o denli dalmıştır ki fantastik canlıları odanın içinde, cumbada, bahçede görür. Bir yalnızlaşma temayyülü olarak kabul edebileceğimiz bu düş dünyası, genç anlatıcının gerçeği olmuştur. Kendi yaşamının gerçekliğinden memnun olmayan genç, çareyi hayalinde kurduğu dünyada bulur. Bu durum kahramanın ne denli yalnız olduğunu gösterir.

“Başımı eğiyorum. Yerdeki küçük halıda çocukluğumun kuşlarını, marallarını, avcılarını, zagarları onların, aradım bir süre” (Aktunç, 2021b, s. 42)

“Avcılar halının kenarsuyunda belirdi... Ler. Her birisi başka avın avcılarıydı. Fakat bir araya gelmeyi biliyorlardı. Zagarlar hır hır dolanıyordu birbirine.” (Aktunç, 2021b, s. 43)

Dış dünyaya karşı yabancılaşan genç, iç dünyasındaki hayalleri ile ilişkilerinde de çelişkili bir hal almıştır. Gördüğü hayaller farklı suretlere bürünür, farklı ruh halleriyle karşısına çıkar. Kendi iç dünyasıyla baş başa kalan genç anlatıcı, gerçek-hayal karışımı bu âlemde muhakemesini de kaybetmektedir.

“Eğlendirici yanı ile işkenceci yanını pek de ısrarla birleştirip duruyordu. İsteddiği her bir örgenini anında çıkarabiliyordu, gövdesinin her yanını anında değiştirebiliyordu isterse... Dinlemek istemiyor mu seni, kulaklarını yok ediyordu sözgelimi. Görmek istemiyor mu, tık, yok ediyor gözlerini. Sarılmak istemiyorsa gövdeni, kollarını; öpmek istemiyorsa dudaklarınla, dudaklarını; ısırarak istemiyorsa omuzunu, dişlerini filan; sevişmek istemiyorsa oralarını buralarını da... Yok oluyor, yok ediyordu.

Sevişmek istiyorsa ama yüzde yüz ben oluyordu, o.” (Aktunç, 2021b, s. 42)

Bu genç, hayal ile gerçeği o denli birbirine karıştırmıştır ki; hayalin peşinde koşarken cumbadan düşüp dizlerini kırar ancak bu durum bile onu hayal âleminden koparamaz. Bu

durum bireydeki yalnızlık duygusunun ne kadar derin olduğunu bize gösterir. Çocukluğundaki hayallerini bile hala canlı tutma eğilimindedir:

“Halıyı bir güzel silmiş, cumbacık penceresine asmıştı annem.

Dirseklerimde, kollarımda sabunlu sudan kalmış serinlik.

Eğiliyorum, eğiliyorum, avcılarla marallar bahçeye düştü mü diye bakıyorum.

Kuşlar uçup gitmiş olabilir. Zagarlar?

Ben düşünüyorum. ” (Aktunç, 2021b, s. 43)

Yalnızlaşmanın verdiği dengesiz ruh hali ve düşsel anlatımın izleğine rastladığımız bir hikâye olan “Gecersiz”de kahramanın içinde bulunduğu derin yalnızlık, korku ve ölüm duygularını da beraberinde getirir. Küçük bir çocuğun gözünden yakın çevresinin tasvir edildiği hikâyede çocuğun iç dünyasındaki yalnızlık, yer yer karamsarlıkla şekillendirilmektedir. Yalnızlığın vermiş olduğu ruh haliyle evdeki cansız varlıklar özellikle evin kedisi Uşu, kişileştirilerek anlatıma dâhil edilir:

“uykudan uyanırsın, hatta ayarsın ya uykudan... Pencereleler, hele balkon, aradığın birçok şeyi göstermek için tedirgindir ya o sıra...”(Aktunç, 2021b, s. 52)

Hikâyede üzerinde en çok durulan varlık, evin kedisi Uşu’dur. Esasen kedinin sıra dışı hiçbir durumu yoktur. Ancak anlatıcı Uşu’nun koşturmalarını, mart ayında azgınlığını, diğer kedilere verdiği tepkileri uzun uzun anlatır. Çocuk, iç dünyasına o denli kapanmış ve yalnızlaşmıştır ki kedinin koşturmacası onun hayatının başlıca heyecanı haline gelmiştir. Hatta çocuk kediyle öyle özdeşleşir ki onun başına gelecek herhangi bir fenalığı kendi başına gelecekmiş gibi düşünür. Hulki Aktunç’un çocukken sahip olduğu kedinin adı Uşu’dur. “İlk kedimin adı Uşu’ydu. Hayatta yaptığım ilk isim çalışması oluyor bu. Demek ki biliyordum bazı şeyleri, kedilerin isimlerinde “s” ve “ş” gibi harfler olması gerekiyor. Uşu ile çok güzel arkadaşlığımız oldu. Korkunç kış gecelerinde ayaklarımı ısıtırdı. Anlatmıştım, sanki benimle okula gitmek için çantama girmişti.” (Kıraç, 2008. s.202) Yazar kendi kedisini, dolayısıyla kendi yaşamını kurgusal bir gerçeklikle okuyucunun dikkatine sunar. Yazarın henüz çocuk yaşta Erzincan Askeri Okulu’na öğrenci olarak gitmesi, İstanbul’dan ve ailesinden ilk kez ayrılması göz önünde bulundurulursa, çocuk kahramanın yazarı yansıttığını düşünmek gayet mantıklı görünmektedir. Ancak

yazarın hayat hikâyesinde kedi ile bu denli bir özdeşimi yoktur. Hikâyenin bu kısımları yazarın hayal gücünün ürünüdür.

“Uşu geldi geleli hep o düşüyordu ve ben korkuyla uyanıyordum. Eli omuzumda, sıcak. Korkma, baban gelir birazdan.

- Uşu, Uşu nerde? Düşmeyi, düşmeleri sürdürüyordu o. Kuyruğunda korku, gözlerinde korku, kirpilemiş tüylerinde, sırtında korku, atıyordu gölgesini aşağılara. Karanlık ve boşluk, aydınlık ve toprak, arasında ben de (oluyordum)yaşıyor, uyuyor, acıkıyor, doyuyor, ölüyordum” (Aktunç, 2021b, s. 54)

Yalnızlık ve beraberinde gelen ölüm korkusu bir noktada sıradan hareketleri bile ölümün habercisi olarak yorumlamaya neden olmuştur. Kedinin olağan hareketleri, mevsimlerin dönüşü, fırtınanın gelişi... hepsi ölümü haber verir konumdadır.

Pencere, var olalı beri her şeyi izleyen, dikizleyen pencere (eski) birimizi ikimizi üçümüzü acıklı perdeleri ile hem saklıyor hem ele veriyordu. En acıklısı birimiz de ikimiz de üçümüz de yalnız kalıyorduk. Kaygılarla gözlüyordu Uşu. Gelip kokluyordu bizi. (Kim ölecek)” (Aktunç, 2017. s.55)

“Fırtınaya gelişt. Hava. Beklenmeyen, günlerimize girdi. Şarap şişeleri, tıngır mıngır vuruyordu (Vuracaktı) birbirine. Akyel, (Her şey yeniden yer alsın benim bildiğim yerde, diyen Akyel,” hayyy” diye akıp “huyy” diye sündüren(sün sün sün artık gönlümüzü,) dünyamızı değiştiriyor, öldüre öldüre yaşıyordu bizi. (Aktunç, 2021b: 55)

Temelde cinsellik ve cinsiyet kavramlarının irdelendiği “Taşemen” hikâyesinde de yalnızlaşmanın verdiği hezeyanlar dikkati çeker. Hikâyenin kahramanı Ülfet, içinde bulunduğu karmaşık ruh halini; akvaryumu ve içindeki balıklar üzerinden anlatır. Hikâyeden anlaşıldığı üzere Ülfet, psikologla görüşmelerini yarı hipnoz halinde ve sayıklamalar şeklinde anlatır. Bu sayıklamalarda göze çarpan ilk husus; yalnızlık ve toplumdan kaçış çabasıdır. Bu kaçış isteği cinsellik temasıyla ilişkili olarak anlatılır.

Dereler, dereler mırıltısı. Hele derelerin denize, gölü de unutma gölleri hiç unutma, derelerin koca sulara ulaştığı kıyılar. Kumdünyanın coşkun sesi, biliyor musunuz, bütün canlılarda bir kuytuya

çekilme çabası vardır üreyecekken. Becerebilirse. Derelerden koca suya gidenlerden çok, koca sudan derelere giderler, ölümü göze alarak. Giderler. (Aktunç, 2021b: 66)

Bir emek ve hak arayışının izlerinin görüldüğü “Hasan Tek Öyküsünün Kökeni” adlı hikâyede yalnızlık, hikâyenin kurgusuna ustaca yerleştirilmiş bir ayrıntı olarak yer bulur. Hikâyede Hasan Tek isimli bir halk kahramanının(?) kırsaldan kente (İstanbul, Zile ya da Zeyrek’e) doğru yolculuğu anlatılmaktadır. Aslında bu anlatı bir türkü ile başlar:

“Yürüyerek kente geldin
Hoş da geldin Hasan Tek
Riyasızlar meclisine
Ne hoş geldin Hasan Tek...” (Aktunç, 2021b, s. 73)

Hasan Tek’in serüvenini anlatan toplam yedi resim ya da nakıştan bahsedilir. Bu hikâyede Hasan Tek isimli kahramanın soyadındaki vurgu ve yürüyerek çıktığı bu yolda hiçbir yol arkadaşının olmaması bir yalnızlık vurgusu gibi görünmektedir. Yalnız kalma ya da bırakılma psikolojisinin kurgulandığı bu hikâyedeki anlamsal yapının bir benzeri de “İssız Demir” hikâyesinde görülür. Ancak bu hikâyede yalnızlığın sebebi coğrafi yani doğal bir kısıtlamadır. Bir adada yaşamak zorunda kalan eski bir denizcinin serüveninin anlatıldığı hikâyede, kahramanı sınırlandırılmış, izole bir coğrafya olan adaya mahkûm bırakan asıl sebep ise yaşlılığın vermiş olduğu güçsüzlük ve yetersizliktir. Bu yalnızlık hissiyatı içerisinde olan anlatıcı kahramana oldukça yakın olan- kader yoldaşı olan- “çolak martı”; özgürlük ve sıkışmışlık arasında anlamlandırılan bir metafor olarak kullanılmıştır. Martı; çolak olmasına rağmen uçabilme yetisi ile özgürdür. Eski gücünde olamadığı için adada sıkışmış olan adam, martının özgürlüğüne imrenir. Martının uçabiliyor olması, kahramanın tek yoldaşı olan martıdan da mahrum kalma tehlikesini doğurur ki bu durum da yalnızlık hissiyatını kuvvetlendirir. Aslında adamın güçsüzlüğü, yaşama tutunma arzusunu kaybetmenin verdiği ıssızlık ve yalnızlık hissidir.

“İssız’ımdır, bende ana baba
arama hiç. Sözüm bu.
Bende kardeş de arama.
Şarabı ara bende, baba şarabı.
Denizin bir piçiyim ben.

Ana acıları ara bende, ana şarabı.

Bir de dualarımın çolak martısını.” (Aktunç, 2021b, s. 159)

3.2.2 Aidiyetsizlik

Yazar Hulki Aktunç’un hikâyelerinde çokça yer bulan düzensiz kentleşme sorunu, iç ve dış göçler, kültür erezyonu, hızlı değişen yaşam biçimleri, yaşam alanlarının değiştirilip dönüştürülmesi, sosyal sınıf ayrımından doğan aykırılıklar, psikolojik bunalım gibi bir birçok sosyal sorun; beraberinde bir topluma, çevreye, yaşam tarzına ya da belirli bir sosyal sınıfa ait olamama problemini doğurmuştur (Barbarasoğlu, 1998). Sanayileşmenin etkisiyle ekonomik faaliyetlerin tarımdan sanayi alanlarına doğru akması sonucu, tarımla uğraşan kırsal kesimde düzensiz ve hızlı bir “kente göç” hareketi başlamıştır. Yaşam tarzını kökten değiştiren bu kitlesel hareket, insanlarda bulunduğuş sosyal hayatı benimseyememe ve aykırılışma eğilimi ile neticelenmiştir. Öte yandan çeşitli ailevî ve psikolojik sorunlar da bu aidiyetsizlik sorunu körükleyen birer faktör olmuşlardır. Yazarın, birey merkezli bir toplumsal sorun olan aidiyetsizlik konusuna değindiğı hikâyesi “Yanardöner”de Anadolu’nun ücra bir kasabasından İstanbul’a gelen bir adamın cinayet işlemek amacıyla hiç tanımadığı bir semtte hiç tanımadı bir adamı ararken içinde bulunduğuş ruhsal çelişkileri anlatılır. Hamza adlı bu genci ilk olarak mega kentin koşturmacası ve kalabalığı karşılar. Kendini bir anda bir kargaşanın içinde bulan genç adam, içten içe “neden buradayım?” sorusunu kendine yöneltmektedir. Bu ruh hali hem mekânsal hem de sosyal açıdan bir ait olamama psikolojisinin yansıması olarak düşünülebilir:

“Semte iyice karışmıştı artık. Elde kâğıt olmasa güçlük çeker, bu düzensiz, durmadan birleşen, kesişen, derken üç beş kola ayrılan sokaklarda yitiverirdi” (Aktunç, 2019, s. 13)

İçinde bulunduğuş bu aidiyetsizlik hali Hamza’da bir boşluğa dahası bir karasızlığa dönüşür. Genç adamın kafa karışıklığı sadece bulunduğuş ortama karşı aykırı ruh hali değildir. Hamza, gerçekleştirmek üzere geldiğı cineyeti yapıp yapmama konusunda da kendini sorgulamaktadır. Bu durum, kahramanımızın kimliksel bir adiyetsizlik yaşadığı şeklinde yorumlanabilir. Zira Hamza cinayet işleyip “katil” kimliğine bürünmeyi de bir türlü

kabullenemektedir. Bu kabullenememe durumu neticesinde cinayeti işlemekten vageçer ve oradan koşarak uzaklaşır.

“İnmeye başlar başlamaz ağzına dolan bütün küfür belayı ilençle, dişleri arasından dökerek savurmaya durdu. Altından yer çekilmişti sanki. Sokağa çıkınca koşmaya başladı. Soluk soluğaydı. Meydana yaklaşıncı durakladı.” (Aktunç, 2019, s. 118)

Hamza'nın koşarak uzaklaşması, mekândan ziyade kimliksel bir aidiyetsizliğin ruhsal neticesi gibidir. Genç adam, bir cinayete alet olmayı kendine yediremez ve onu bu işe sokan herkese karşı büyük bir öfke duyar:

Nedenini artık bildiği oturaklı bir kahır göğsünün orta yerine çöreklenmişti. Böylesi bir puşluğa daha önce de bilir bilmez katılmış mıydı? Sokmuşlar mıydı onu? Niye susup kalmıştı? Bağazına sarılıp sormalıydı Kelcuma'dan. Yalnız ondan mı? Engelleyemediği bir diş gıcirtısı, cebinde durdukça artar gibi gelen emanet tabanca... (Aktunç, 2019: 118)

15-16 Haziran işçi olaylarının anlatıldığı “İçimin Kuşları” hikâyesinde de yine bir aidiyetsizlik kendini gösterir. Kahramanımız Muzaffer'in olaylara karşı kayıtsızlığı ile başlayan hikâye, yaşanan olayların dehşetini ve emekçilere uygulanan orantısız şiddeti gören Muzaffer'deki değişimi konu alır. Başlarda kendini bu olayların dışında konumlandıran genç adam, toplumsal bir sorumluluğa karşı duyarsızlığı örneklendirmektedir.

“Giderken geber, gelirken geber, sonra da yadırgan... bu kararmış yüzleri görmeye mi? Yer yerinden oynuyormuş, benim için mi ?” (Aktunç, 2019, s. 170)

Misafir olarak gittiği arkadaşlarının evinde, olayın dehşeti ve eylemlere giden oğullarının başına bir şey geleceği endişesiyle kıvranan kadınların tavırlarına karşı kayıtsız kalamamayı -en azından- denemektedir. Her ne kadar bu tutum samimi bir sorumluluk bilinciyle gerçekleşmese de Muzaffer'in meseleye karşı tutumunu değiştiren bir kıvılcıma dönecektir:

“Yer yerinden oynuyor kurban olim. Akşama kim ölür kim kalır oğlum, sen bizden iyi bilirsin. Burda geçen yıl elli hane ya var ya yoktu. Şimdi altı yüz hane oldu,

hiçbirinde bir adam yok. Sabahtan gittiler. Hepsi yolda. Gelirken görmedin mi?”
(Aktunç, 2019, s. 171)

Bu endişe dolu kadınların arasında ara ara patlayan kaygı krizlerini basit detaylarla savuşturmaya çalışan Muzaffer, henüz olaylara karşı duyarlı birey olma sorumluluğunu kavrayamamıştır:

“Kahveden bir yudum aldı Naile kalkıp bir küllük getirdi bu kez. Sigarasının külü düştü düşecekti.

“Ah bu heriflerin sigaraları da böyle oluyor,” dedi Muzaffer. “Kendi kendine bitiyor hep. Hele bak, az kaldı düşürecektim yere...”(Aktunç, 2019, s. 171)

Muzaffer’in mücadele ruhu ve azminin karşısına koyduğu şey ise otomobildir. Bu, manevî değerlerin, mücadele ahlakının karşısına geçip onun yerini alan maddenin sembolüdür. Muzaffer’in, evde gerginlikle bekleyen kadınlarla yaptığı konuşmada konuyu hep savuşturup üstelememeye çalışmasının sebebi de işte bu maddedir. Bu soyutlayıcı dışsal tavır, Muzaffer’in hak arayışına yönelik bir mücadele olan olayların bir parçası olamama durumunun net bir göstergesidir. Muzaffer, sonunda bunu iç sesiyle de dile getirecektir:

“Yolla açılса da...”

‘Sakın, arabamdan mı söz edecek?’

“Açılса da gidip baksak, bulsak...”

‘Sakın, arabamdan mı söz edecek? Böyle günde niye geldim buralara tanrım, arabamı parçalar bu görmemişler, aman sus Naile. Ya da bu kız sözün sonuna gelmeden izin isteyip kalkmalı mı? (Aktunç, 2019, s. 172)

Ne kadar kaçmaya çalışsa da başaramaz. Hiç istemese de Naile’nin teklifi üzerine arabasıyla – yanına Naile’yi de alarak- işçi kalabalıklarının arasına katılır. Orada aidiyet bilincine engel olan maddeyi açığa çıkarmayı başarır. Aidiyetsiz ve sorumsuz tavrın doruk noktası kabul edebileceğimiz bu durum kahramanın iç sesiyle dışa vurulur:

“Orada, ülkende, dedi, sen başka birisin artık. Eşya seni tutsak alacak. Üç fenik, dört fenik daha. İnciri artık koparamaz, ağzını ayvayla buruşturamazsın!” (Aktunç, 2019, s. 175)

Muzaffer, can pazarının yaşandığı, genç- çocuk insanların polisin açtığı rastgele ateşlerle yerlere düşüp öldüğü bu tabloya daha fazla kayıtsız kalamaz. Naile’ye söylediği bu son sözlerle vicdanını ve mücadele azmini bağlayan zincirini kırarcasına kalabalığın arasına karışıp kaybolur:

“Al bunları, şu canına sıçtığımın arabasının anahtarı, kıyı kıyı git, aç, otur, beni bekle, hadi!” (Aktunç, 2019, s. 177)

Nihayetinde Muzaffer, bir türlü parçası olamadığı bu kollektif hareketin ayırdına varır ve bir rüyadan uyanırcasına, bu hak arayışına karşı aidiyet hisseder. Emekçi direnişinin haklı tutumu karşısındaki zorbalık, kahramanımızı kendine getirmiştir. İşçi olaylarının odağa alındığı bir diğer hikâye olan “Bir Un Fırtınası”nda olay, işçi direnişinin sembollerinden sayılabilecek iskele direnişidir. İskelenin hikâyede muğlak da olsa çokça kullanılması bizi bu kaniya vardırır. Fakat hikâyenin kahramanı bu defa, olayların içinde olmayan, hatta işçi yakını bile olmayan sıradan bir mahallede, kendi dünyasında, kendi kaygı ve sıkıntılarıyla yaşayan bir kadındır. Yani gerçek manada olaylarla herhangi bir kontağı olmayan bir kişidir. Bu açıdan bakıldığında aidiyetsizlik hissiyatı anlaşılabilir durumdadır. Ancak Müzeyyen Hanım, büyük acılara sebep olan dehşet verici bu olaylar karşısında o denli kayıtsız ve duyarsız davranır ki toplumun bir ferdi olma noktasında bile aidiyetsizlik yaşadığı düşünülebilir. Müzeyyen Hanım’ın damadı, iskelede olan biteni dehşet içinde gelip kendisine anlatmaktadır:

“Mavnayla mal gelecekti iskeleye, alacaktım,” dedi. “Anne alacaktı malları, orası basılmış, uh, uh, görsen, insan harmanı orası...”(Aktunç, 2019, s. 179)

Fakat Müzeyyen Hanım, ne iskelede olanlarla ne de damadının dehşet içindeki haliyle ilgilenmektedir. O, kendi dünyasında düğüm olup kalmış birkaç olayı kafasında çevirip durur. Kendi küçük dünyasından başka hiçbir şeyi önemsemeyen bu kadın, kent yaşamının

insanda neden olduğu duyarsızlaşmanın net bir örneği olarak hikâyede yer bulur. Müzeyyen Hanım, olayların onun hamurhanesine sıçramasıyla ancak bu dehşetin ayırdına varacaktır:

“Müzeyyen hanım eli ayağı titreye titreye mutfağa girdi. Özbil masaya yığılmış kalmıştı. Hırıl hırıl uyuyordu.

Omuzunu tuttu Özbil’in. Kavradı. Çıplak olsaydı Özbil, tırnakları etini parçalayacaktı.

Özbil! Özbil! dedi Müzeyyen hanım sesi ine çıka. Özbil, aşağıda iskelede neler oluyor?” (Aktunç, 2019, s. 183)

Müzeyyen Hanım’ın işçi olaylarına bu dışsal tutumunun bir örneği de “Son Yemek” hikâyesinde karşımıza çıkar. Eski bir akraba çift akşam yemeği yiyen Yusuf ve Nedim isimli iki genç, işçi olaylarına katılmış duyarlı insanlardır. Ancak birlikte yemek yedikleri insanlarda bu duyalılıktan eser yoktur. Burada kendini olayların dışında konumlandırmadan daha fazlası vardı. Akraba olan bu çift; olayların vehametini anlamamakta, çekilen acıları görmezden gelerek rahatsızlık verici tespitlerde bulunmaktadır. Kahramanların anlaşılmadıklarını anlamaları çok uzun sürmez. Sonrasında bulundukları mekân, yiyip içtikleri, konuşulanlar... kısacası her şey, kendilerini ait hissetmedikleri bu ortamda onlara azap vermeye başlar:

Yusuf, Nedim’i izlemeye başladı. Birden, onun derin acılar çektiğini anladı. Yüzü gergindi. Elinden gelen her hüzne ve gülünçlü her söze duyargaları açtı. Şeytansı gözleriyle çevreyi, çocukları, yan masayı kesiyordu habire. Ama düşüncesi Yusuf’a rastlayınca, parmaklarının ucunda bir ekmeği ufalıyor ya da içki bardağına sarılıyordu. (Aktunç, 2019: 195)

Esasen bu akraba çiftin duyarsılığı toplumsal sorumluluk bilincinden yoksul olduklarına işaret etmekle birlikte ahlakî ve vicdanî duygulardan yoksun olduklarını da gösterir. Bu yoksunluğu, çekilen acılara karşı “ilginç” yorumunu yapmalarından anlıyoruz. Yusuf ve Nedim’in tiksinti derecesinde rahatsızlık duymalarının sebebi de bu ahlakî ve vicdanî duyarsızlık durumu gibi görünmektedir. Bu hikâyede toplumsal olaylara aidiyetsizlik nazarıyla bir eleştiri hissedilirken “Kıyısız” isimli hikâyede bu aidiyetsizlik olgusu iki farklı cihetten yorumlanır. Biri siyasi olayların neticesinde bulunduğu ortama karşı aidiyetsizlik çeken bir adam ruh hali, diğeri ise memeklekete kesin dönüş yapmış Almancı bir ailenin küçük çocuklarının alışık olmadığı bu kültüre karşı duyduğu aidiyetsizliktir. Hikâyenin

hemen başında, Almanca “neredesin, orda mısın?” diye haykıran bir çocuğa karşı onu anlamadığı için “hey” diye yanıt vermeye çalışan şef üzerinden kısıtlı bir iletişimin varlığıyla iki karakterin ortak ruh haline de işaret vardır. Farklı kuşaklardan olan ve farklı dilleri konuşan bu iki bireyin bu uyumsuzluklara rağmen iletişim kurmaya çabalamaları, ortak bir problemi paylaştıklarına işaret izilenimi uyandırır. Her iki kahraman da bulundukları ortamı ve çevreyi içselleştiremez. Dolayısıyla birbirinin haliden anlayan yegâne kişilerdir. Karşılıklı olarak kurdukları duygudaşlık neticesinde bu sıra dışı iletişim yolunu geliştirirler. Küçük çocuğun yeni yaşantısına olan uyumsuzluğu şu ifadelerden anlaşılır:

“Dünya şaşırtıcıydı burada da. Aşağılardaki sokak, derin bir ırmak gibiydi. Annesine soruyordu her şeyi ama anlamıyordu annesi. Annesi, hadi güzelim, hadi güzelim, Türkçe konuş, bak ne kadar anlattım, belletmek için nasıl uğraşıyorum, Türkçe konuş diye yalvarıyor ya da dövüyordu.” (Aktunç, 2019, s. 244)

80 darbesi sonucu alışık olduğu şehirden ve yaşantısından kopmak zorunda kalan koro şefi asla benimseyemeyeceği bir şehirde bando şefliği yapmaya başlar. Kıdemli şef, bu yeni hayatından hiç memnun değildir. Bu sebeple öfke, acı, hüznün, birçok duyguyu birlikte yaşamaktadır. Yaşadığı acıları, zorlukların ona olan tesirini omuzlarına kona kona, didikleyle didikleyle çöktüren kuşlara benzetmektedir. Bu sembolleştirme aidiyetsizliğin verdiği ızdırabı somutlaştıran bariz bir delil olarak düşünülebilir:

Öfke o sabah çok daha erken gelmişti. Şefin vatkalı ve kirli bordo omzuna konmuştu. O gelmese, kaygı kuşları gelecekti zaten. Sıkıntı kuşları inecekti. Elem kuşları ve ah nicesi. Coşku takvimleri biteli çok olmuş, keder takvimleri açılmıştı şimdi. Göklerinde garip kuşlar dönenmekte olan yeni takvimler. Şefin, yalnızca bir omzuna konan kuşlar. Ah ki insan- şef-, kendi varlığını omzuna bakarak görür ve anlar. (Aktunç, 2019: 239)

Hikâyede çevresine ve yeni yaşamına entegre olamayan, bu sebeple de ruhsal sıkıntılar yaşayan iki karakterin aynı kurguda yer alması, yazarın usta kaleminin bir ürünüdür. Bu hikâyedeki bando şefinin siyasi bir sebeple uğradığı haksızlığın bir benzeri “Madam” adlı hikâyede de karşımıza çıkar. Ancak burada aidiyet hissini kaybetme nedeni sadece siyasî olaylar değil aynı zamanda toplumsal nefret suçudur. Hikâyenin ana kahramanı olan Madam, uzun yıllar huzur içerisinde yaşadığı semtinde artık yaşayamamaktadır. Huzurunu

kaçıran sebep ise farklı bir etkin kimliğe sahip olmasından ötürü uğradığı toplumsal nefret gibi görünmektedir:

“Silah sesleri geliyor artık, Yusuf İzzettin’in de bilekerini keserek intihar ettiğini söylüyorlar ve bu ışık çakıntılarının mahiyetini benden sakladığınızı anlamış bulunuyorum.

...

Geçen gün gelen o zat, yalancının biri, portmantoya sakladığı o garip çantası aleyhinize tezvirat taşır gibiydi.” (Aktunç, 2019, s. 252)

Madam’ın aidiyet hissini kaybedişi ve çevresine karşı rahatsızlık duyduğu günlük yaşamının her anında kendini gösterir. Eve gelen komşulara da bu dışsal tavırla yaklaşır. Bu insanların varlığından rahatsız olduğu, iç konuşmalarından anlaşılır:

“Konuklar, en büyük karşıtları konuklar. En acımasız tarttığı, en bağışlamaz gözleyip yargıladığı hep konuklar. Madam ev kişilerini kayırıyor ve esirgiliyor” (Aktunç, 2019, s. 251)

Madam, artık bulunduğu ortama yabancı olduğunu, bu yerlere aidiyetinin istemeden de olsa son bulması gerektiğinin farkına varır ve bunu açıkça dile getirir:

“Şimdi hep ben konuşuyorum, başka bir ses gelmiyor. Çayırkurbağamla birlikte son mevsimdeyim ben. Onu gelecek mevsim de bıraktığı yerden temadi ettirecekler, beni değil. Artık beni bırakmanızı rica ediyorum.

Her şeyin değiştiğini söylüyorlar, işte ben değişmedim bakınız, mücadelem de nihayet buluyor ama.” (Aktunç, 2019, s. 252)

Madamın komşularıyla olan ilişkilerindeki ötekileştirici, aykırı tavrına benzer bir aidiyetsizlik tablosunu “Kayıplara Karışmış İstanbul” hikâyesinde de gözlemlemek mümkündür. Hikâye, ekonomik kriz sebebiyle sürekli yaşanan elektrik kesintileri zamanlarında birbirine yakınlaşan bir çiftin samimiyetsiz ve yüzeysel ilişkisini konu alır. Selim Bey ve Samiye Hanım, elektriğin kesildiği anlarda birbirlerine yaklaşır, ışıklar tekrar yandığında ise birer yabancı olurlar. Samiye Hanım, ölen eşinin hayaliyle yaşamaktadır.

Duygusal olarak hala ona bağlıdır. Kesinti saatlerinde Selim Bey’e yaklaşmasındaki asıl neden de karanlığın örtüsü altında karşısındakini ölen eşi olarak hayal etmesidir. Dolayısıyla Samiye Hanım’ın gerçek manada aidiyet hissettiği kişi ölen eşidir. Işıklar tekrar yanıp gerçek yaşama döndüklerinde ise merhum eşinin hayaline sığınıp Selim Bey’den uzaklaşır. Hikâyedeki anlatıcı Selim Bey ise, tıpkı Samiye Hanım gibi geçmişi aramakta ve yalnızlığın girdabında boğulmaktadır. Yalnızlığı yitirdiği anlar, kısıntının başlayıp mumların yandığı, ikisinin yeni dünya düzeninde birbirine sığındığı anlardır. Elektrik gelip de ışıklar yandığında ise Selim Bey, kendisine yabancılaşan bir Samiye Hanım ve içinde sıkışıp kaldığı, aidiyet hissedemediği hayatının sıkıntısını yüklenmeye başlamaktadır:

Samiye Hanım’ın kaynanam, kadını ya da pansiyoncum olmayı seçemediği o saatler, yanan her ışık beni yerden yere vuruyordu. O egemen karanlık az az yenilirken, meyve kokulu, parafinli, acemi fitilli, acıklı mumlu o saatler bir anda bitiyor, elektrik geldiğinde, Samiye Hanım’ın bana kendi elleriyle sunduğu Maria Magdalena da sırroluyordu hemen. (Aktunç, 2019: 259)

Kentleşmenin toplumsal yaşama olumsuz etkilerinden biri olan yaşadığı ortama aidiyetsizlik durum, “Algılar Efendisi” hikâyesinde de karşılaştığımız bir olgudur. Hikâyede yaşadığı kente yabancılaşan bir bireyin kabuğuna çekilip dış dünyadan izole bir yaşam sürmesi durumu nazara verilir. Yeni kent hayatı içinde sıkışmışlık hissinin irdelendiği hikâyede eski İstanbul’u kendi çerçevesinden görüp değerlendiren ve dünyasından vazgeçmeyen, kendi olarak kalmanın uğraşını veren bir kişinin ruh hali anlatılmaktadır. Bu izole yaşam yüzünden bir çatı katına sıkışmış olan kahramanımız, orda yaşadığı hayatın ayrıntılarını belirttiği ifadelerinde dış dünyaya karşı hissettiği aidiyetsizliği gözler önüne serer:

Bir evin bir çatısı olursa, eğik tavanlı bir çatı, çatı odasında bir girinti olursa, oraya çıkan bir merdivenin girintisi, biz de o girintide yaşırdık, yatardık, uyurduk.

Elimde bir ışık sızıntısı belirir. Bakarım ve kaçır o. İzlerim, dam kapağıdır. Açılmamaktan yorgundur, yerine çökmüş, kaynamıştır. Önce direktir, yağmur sızıntısı terle karışır, ensemden sırtıma doğru akar. (Aktunç, 2019: 325)

Kahramanımız, kendi hayatını buyurgan ve üstenci bir tavırla yok etmeye çalışan yeni kent hayatının bu nobran üslubunu bir kasaba benzetmektedir. Ve o anlayışla bir arada durmak istememekte, ondan uzaklaşmayı seçmektedir:

Allahın belaları sizin bir kasabınız mutlaka olur.

Kendi kendine ayinlerinizi kimselere açmaz mısınız?

Kendi kendine ayinleriniz olsun mu?

Ten ve yağmur etlerimi ürpertir. Kasap da gelmiştir. Nacağı neşter, bakışları buyurucudur. Sizi beni mi çağırdım, neyse şimdi kaçmak durumundayım. İşte hepinizden kaçıyorumdur. (Aktunç, 2019: 326)

Ten ve Gölge hikâyelerinde çokça karşılaştığımız ten-gölge (ruh-beden) ikiliğinin izlerini gördüğümüzü “Ulak ve Mihmandar” hikâyesinde de yine bir aidiyeti reddetme durumu hissedilir. Hikâye kendini dış dünyaya tamamen yabancı hisseden bir bireyin anlatısıyla başlar:

Elimde bir zarf var. İnce küçük yazık bir zarf. İçindeki mektup bana geldi ve beni bulamadı. Dün deli gibi yırtıp açar, sonra bellemek istercesine okurdum on kez. Bugün öyle değil. Yazı yabancı, kağıt yad, pul bile ürkütücü bir kilit havasında açmamamı buyuruyor.
...Çaycı yeni demlediği çayı getiriyor. Görmüyor ve konuşmuyorum.
Karşiki damın altından yurt ezgileri duyuluyor. Kırmızı kiremitlerden martı çağılıyor. Hiçbiri de çağırıyor beni. (Aktunç, 2019: 327)

Hikâyede ruh ve bedeni yaşam ve ölüm gerçekliği açısından sorgulayan yazar, öte dünyaya gitme arzusunda olan ulağın(ruh ya da ölüm meleği olarak düşünülebilir) bu isteğine karşılık mihmandarın (beden ya da yaşama sevincini düşündürür) bu dünyada kalmak istediğini, asıl ait olduğu yerin burası olduğunu söylemesiyle bir aidiyetlik tablosu çizer. Bu sembolik anlatım ile aidiyet olgusu, bu dünya ve öte dünya nazarıyla ilişkilendirilir.

“Ben onun peşi sıra dolaşıyor ve yalvarıyordum. Beni bırakma diyordum, benim yıllar boyu didişip kurduğum ülke bura. Kim yolladı seni? Niçin? Bir ulak ve mihmandarla beni yabancılayan ne istiyor?” (Aktunç, 2019, s. 328- 329)

Bu hikâyede var olan metaforik anlatımla sıra dışı bir aidiyetsizlik durumu örneklendirilir. “Kara Fotoğrafın Hikâyeleri” hikâyesinde ise “Ulak ve Mihmandar” hikâyesindeki uhrevî anlatım olmamakla birlikte farklı bir sembolik anlatım yoluyla aidiyetsizlik olgusu merceğe alınır. Hikâye, yalnızlığın tesiriyle aidiyet kavramının yitimini konu almaktadır. Yazar; yalnızlığı ve aidiyetsizliği bu kez, yine bir otel odasında, duvara asılı bir fotoğraf üzerinden okuyucuya aktarır. Hikâyenin kahramanı bir fotoğraftır. Yazarın fotoğrafı bir birey olarak

okuyucuya aktarması, elden ele, mekândan mekâna savrulan, yeri ve aidiyeti olmayan kişi intibai uyandırmaktadır. Yazar, insanı vesikalık fotoğrafıyla aynileştirdiğini aşağıdaki satırlarla açıkça dile getirmektedir:

İnsan vesikalık fotoğrafının ta kendisidir. Otel yöneticileri sürekli kalacağımı anlayınca yönetime verilmek üzere bir kimlik suretimi istemişlerdi. İlçenin tek fotoğrafçısı bana poz aldırırken, sonuçta yine o lanet yüzle karşılaşacağımı biliyordum. Öyle de oldu. Ama hiç kimse, bu vesikalığın ardındaki acı gerçekleri göremedi. (Aktunç, 2021a: 18)

Bu satırlardan anlaşıldığı üzere fotoğraftaki kişi ile o fotoğrafın sahibi aynı kişi değildir. Kahramanın kendi fotoğrafına karşı ötekileştirici tutumu, aidiyet kavramının yok oluşunu örnekleyen en çarpıcı ayrıntıdır. Yazarın bu hikâyede dikkatimize sunduğu aidiyetsizlik aynı zamanda kentli insanın sıkışmışlık hissini ve ruhsal dengesizliğini de örnekler niteliktedir. Aktunç'un hikâyelerinde çokça karşılaştığımız bu kentli insanın aidiyetsizliği sorunu “Yek Yek Oynayanlar” hikâyesinde de görülen sosyolojik bir tespittir. Bu hikâyede de “Kara Fotoğrafın Hikâyeleri” hikâyesindekine benzer olarak bir yalnızlaşma sonucu aidiyetsizlik problemi nazara verilir. Hikâyede kahramanımız iki arkadaşıyla yalnızlığını gidermeye çalışmakta, onlarla zaman geçirmektedir. Fakat bir zaman sonra her insanın, insanın hayatına kalabalıkları taşıdığını düşünür. Bu kalabalık içinde kendine bir yer bulamayan birey aslında kendi hayatında o kalabalığa yer bulamamaktadır. Ne kendisi bu kalabalığın bir parçasıdır ne de kalabalığı oluşturanların onun hayatında yeri vardır:

“Daima aynıdır, tanışılan her insan, bir bildirmecedir ilk anda. Gerekli miydi? Diye sorulmaz pek. Sorulduğunda da gecikilmiştir çoğunlukla. (Aktunç, 2017. s. 45)

Kaç kişinin sen eva? Hangisiydi karşılanan?

Bundan böyle hiçbirinizi istemiyorum!” (Aktunç, 2021a, s. 44)

Çevresini saran insan kalabalığına karşı sıkışmışlık hissi ile neticelenen bu aidiyetsizlik hali “Kalbin Çorak Toprağı Ya Da Şıh Çimşit’in Düş Hesapları” adlı hikâyede bir kez daha kurgunun odak noktası olur. Hikâye kahramanı Şıh Cimsit, uzun yıllar Londra’da yaşadıktan sonra memleketine dönmek zorunda kalır. Bu zorunlu dönüş aslında yıllar önce kaçmasına sebep olan bağınazlığın ve cahilliğin kucağına yeniden düşüş anlamına

gelmektedir. Hikâyede çok yönlü bir adiyetsizliğin varlığından söz edilebilir. Şih Cimşit, asla kabullenmediği bu cahilliğin ve bağınazlığın bir parçası olmayı da halıyla kabul etmez. Ayrıca Londra'daki yaşamından çok farklı olan bu gelişmemiş ücra yere de bir türlü alışamaz. Yani kahramanımız hem sosyolojik hem de mekânsal bir adiyetsizlik psikolojisi içindedir. İlâveten Şih Çimşit, isminin yanlış telaffuz edilmesini bile engelleyemediği bu ortamda sıkışmışlığın ve anlaşılamamanın derecesini daha da şiddetli hisseder. İsimlerin telaffuzundan yaşantısal özelliklere kadar birçok açıdan kendini buraya ait hissetmemektedir:

“Şihin Şeyh, Çimşit'in de Cemşid olamayacağı bir yöreye dönmek, doğduğu bu yörede artık ölene dek yaşayacak olmak, üzücüydü.” (Aktunç, 2021a, s. 58)

Bu sıkışmışlık hissi, canlı bir hayatın tam ortasında onu düşlerden oluşan bir hayatın içinde yaşamaya itmektedir. Günümüz güncel tabiriyle kendi “Metaverse” inde kendine ait bir hayat kurmuştur ve bu hayatı, gerçek hayattan kopmasına da, oradaki karar ve olayları etkilemesine de sebep olmaktadır. Örneğin gerçek hayatta kız arkadaşı Francesca “unutulan” bir kadın olmakla beraber, düşlerinde hep Çimşit'in yanbaşında, onunla hayatı paylaşan birisidir. Çimşit bu sıkışmışlığı “bir şeyleri yapmak zorunda kalmak”la açıklamaktadır. Bir şey yapmak kastı ile kahramanın kendini ait hissedebildiği bir hayal dünyası yarattığı görülür:

“Ama her zorunluluk bir tür mutsuzlukla eşlenir; daha çocukken öğrenmişti.” (Aktunç, 2021a, s. 58)

Yine hikâyede bu sıkışmışlığı takip eden başka duygular, düşçülüğün bir sonucu olarak vazgeçilmez bir şekilde karşısına çıkar. Bu düş âlemi, kahramanın kendini ait hissedebileceği bir yer arayışının tezahürü olarak kabul edilebilir. Çimşit, bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Evirsem de çevirsem de kurtulamayacağım tek şey, düşçü olmam. Neye bağlanırsa bağlansın... Tekinsizlik, büyülenmişlik, perillik, ifritle işbirliği, kösnü, incubus, succubus, kaçaklık, korkaklık, sığıntı karmaşası...” (Aktunç, 2021a, s. 58)

Bu istenmeyen ve sevilmeyen, onu sıkıştırıp boğduğuna inandığı hayatın baskısından kurtulmanın bir başka yolu da “ unutuş” a sığınmak olmuştur. Unutmak, Cımşit için aidiyet hissetmediği bu yerin kendini verdiği ızdırabı dindirmenin bir yolu olmuştur:

Çocukken kendisine armağan edilmiş firavunköpeğinin acı sonunu unuttu. Zavallı, Cımşit’i başkente götüren otobüsün ardından kilometrelerce koşmuştu; geceler boyu inlemiş, Cımşit’in ayak uçlarını aramış, bir haftaya kalmadan, özlem içinde ölmüştü...

Yıllar sonra, Cımşit’e yeni bir firavunköpeği daha getirdi köylü. Cımşit istemedi. Firavunköpeğini kesin unutmuştu.

Bir bürosu olduğunu, sekreterlerin bir sürü yazışma için elpençe beklediğini, dışaalım için gelecek Iraklıların en önemli toplantısını, hatta Francesca’ın ülkeye varış tarihini, saatini unutmuştu.

Unutuş, evet, indirmişti örtülerini ve Şıh Cımşit içeride bırakılmıştı. Özüyle halvette. (Aktunç, 2021a, s. 58- 59)

3.2.3 Kaçış

Cumhuriyet tarihi boyunca toplumsal yapının şekillenmesinde bazı kırılmalar meydana gelmiştir. Özellikle kent nüfusunun hızlı artışı ile açığa çıkan birtakım sorunlar, toplum yapısında bozulmalara neden olduğu gibi kent insanının ruh sağlığına da olumsuz etkileri olmuştur (Aktunç, 1974). Kent yaşamının nobran süregenliği içinde yaşamak zorunda kalan insanlarda sıkışmışlık ve iletişimsizlik, genel bir ruh haline dönüşmüş, bu psikolojiye insanlarda genel bir kaçış eğilimi ortaya çıkmıştır. Aktunç’un hikâyelerinde değindiği bu kaçış eğilimi farklı biçimlerde gerçekleşir. Bu kaçış eğilimini gözlemlediğimiz hikâyelerinden biri olan “Yanardöner”de kahramanımız Hamza, Selim isminde bir adamı öldürmek amacıyla İstanbul’un bilmediği bir semtinde cadde cadde, sokak sokak gezmekte ve kurbanını aramaktadır. Bu arayış süresince cinayeti işleyip işlememe noktasında çelişkiler yaşayan Hamza, tanımadı bir ortamda bulunmanın psikolojisi ile iyice tedirgin olur. Nihayet aradığı evi bulur ancak Selim Bey, evde yoktur. Komşusuyla yaptığı kısa bir konuşma sonucunda Selim Bey’in aslında iyi biri olduğuna ve ölmeyi hak etmediğine kanaat getirir. Komşusu aracılığıyla Selim Bey’e dikkatli olması hususunda telkinlerde bulunduktan sonra oradan koşarak uzaklaşır.

“İnmeye başlar başlamaz ağzına dolan bütün küfür belayı ilençle, dişleri arasından dökerek savurmaya durdu. Altından yer çekilmişti sanki. Sokağa çıkınca koşmaya başladı. Soluk soluğaydı. Meydana yaklaşınca durakladı.” (Aktunç, 2019, s. 118)

Hamza’nın koşarak uzaklaşması ile sonuçlanan bu serüvende kaçış olgusu sadece fiziksel bir eylem olmaktan ötedir. Zaten yola çıktığı andan itibaren cinayet fikrini kabullenemeyen genç adam, böyle bir eyleme yeltenmiş olmanın pişmanlığı ile de bir kaçış halinde görülür. Öte andan kahramanın tanımadığı ve yabancı olduğu bu ortamdan duyduğu tedirginlik dolayısıyla mekânsal bir kaçış halinde de olduğu düşünülebilir. Hamza’nın kaçış anını ifade eden satırlarda “Meydana yaklaşınca durakladı.” İfadesi, mekânsal kaçışın delili niteliğindedir. Bu hikâyede görülen sıkışmışlık ve kabullenemeyişin neticesindeki kaçış hali “Şeytan Sütü” hikâyesinde ise sorumluluk kaçış şeklinde ortaya çıkar. Hikâye, oğlu Barnabas ile bir konakta yaşayan yaşlı ve yatalak bir adam olan Bay Gazi’nin insanî ve ahlakî değerleri sorguladığı bir anlatıdır. Oğul Barnabas, ahlakî çöküntüyü temsil edercesine yozlaşmış bir karakterdir. Babasına, köşkünü art niyetli bir müteahhite satması için baskı yapar hatta onu çeşitli işkencelere maruz bırakır. Hikâyenin sonunda köşkün yanındaki bir evin yıkımı esnasında köşkün temeli de zarar görür hatta bir duvarı yıkılır. Çökme tehlikesi altında kalan köşkteki Barnabas, tekerlekli sandalyesine bağlı olan yatalak babasını köşkte bırakıp ardına bakmadan kaçar.

“Bay gazi ortada yoktu. Oymalı yan kapıda Barnabas’la arkadaşı bir süre dinelip kaldılar, sonra fırlayıp koşarak sokağın karşı yanına geçip yittiler. Sokağın içinden Tut! tut! tut! diye bağırانlar oldu.

Ayakları şap şup sesler çıkarıyordu kaçarken. Birinin ağlamaya başladığı da duyuldu.” (Aktunç, 2019, s. 167)

Barnabas’ın babasını o halde bırakıp kaçışı sorumluluk kaçış ve bencillik olarak yorumlamak mümkündür. Babasını ölüme terk eden Barnabas, yozlaşmış toplumdaki bireyin bir örneği konumundadır. Hikâyenin sonunda üstü başı perişan halde Barnabas, konağa getirilir ve babasının elini öper.

“Bay gaziyi günün birinde onartılmış konağa getirdiler. Artık bağlı değildi. Ve Barnabas, parça pürçük giysiler içinde, bakımsız dövülmüş ve bırakılmış Barnabas geldi, elini öptü.” (Aktunç, 2019, s. 167)

Sorumluluktan kaçış eleştirisinin bir diğer örneği olan “İçimin Kuşları” hikâyesinde işçi olaylarına karşı duyarsız olan Muzaffer’in misafir olarak gittiği bir evde, evin oğlunun olaylara katıldığı ve ev ahalisinin oğullarının akibeti hakkında endişeli oldukları anlaşılmaktadır. Ortamda bulunan tek erkek olduğu için Muzaffer, bu ailenin çocuğu bulma yönünde kendinden talepte bulunacağını düşünerek tedirgin olur. Tedirgin olmasına asıl sebep arabasıdır. Arabasının olay yerinde zarar göreceği endişesi ile bu durumdan kaçmaya çalışır. Bu tedirginlik hali şu ifadelerden anlaşılır:

“Sakin, arabamdan mı söz edecek? Böyle günde niye geldim buralara tanrım, arabamı parçalar bu görmemişler, aman sus Naile. Ya da bu kız sözün sonuna gelmeden izin isteyip kalkmalı mı?...” (Aktunç, 2019, s. 172)

Bu endişe dolu kadınların arasında ara ara patlayan kaygı krizlerini basit detaylarla savuşturmaya çalışan Muzaffer’in bu tutumu sorumluluktan kaçış halinin sürdüğünü gösterir:

“Kahveden bir yudum aldı Naile kalkıp bir küllük getirdi bu kez. Sigarasının külü düştü düşecekti.

“Ah bu heriflerin sigaraları da böyle oluyor,” dedi Muzaffer. “Kendi kendine bitiyor hep. Hele bak, az kaldı düşürecektim yere...” (Aktunç, 2019, s. 171)

“Şeytan Sütü” hikâyesindeki ahlakî ve insanî sorumluluk kaçma durumu bu öyküde de görülür. Muzaffer, onca acının ve ölümün yaşandığı olaylara o denli duyarsızdır ki tek düşündüğü arabasıdır. Ancak bu sorumluluktan uzun süre kaçamaz. Can pazarının yaşandığı, genç- çocuk insanların polisin açtığı rastgele ateşlerle yerlere düşüp öldüğü bu tabloya daha fazla seyirci kalamaz. Naile’ye söylediği bu son sözlerle vicdanını ve mücadele azmini bağlayan zincirini kırarcasına kalabalığın arasına karışıp kaybolur. Nihayetinde kahramanın bu kaçış hali sağduyusunun tesiriyle sona erer:

“Al bunları, şu canına sıçtığının arabasının anahtarı, kıyı kıyı git, aç, otur, beni bekle, hadi!” (Aktunç, 2019, s. 177)

Yine işçi direnişinin merkeze alındığı hikâyelerden biri olan “Bir Un Fırtınası”nda hikâyenin ana kahramanı Müzeyyen Hanım, yaşanan olaylara tamamen kayıtsızdır. İnsanî-ahlakî sorumluluktan kaçış şeklinde yorumlanabilecek bu durum, olayların kendi hamurhanesine sıçraması ile –zorunlu olarak- son bulur. Ancak “İçimin Kuşları” hikâyesindeki Muzaffer’in şahit olduğu haksızlığın vicdanî tesiriyle kaçışının son bulması durumu, bu hikâyenin kahramanı Müzeyyen Hanım’da görülmez. Müzeyyen Hanım, kendi yaşam alanına taşan olayların tesiriyle yaşananların ayırdına varır sadece. Bir şok hali ile oluşan farkındalık durumu Müzeyyen Hanım’ın işçilerin uğradığı haksızlıklara karşı empati kurduğu anlamına gelmez. Kısacası Müzeyyen Hanım’ın kaçış durumu sonlanmış gibi görünmemektedir.

“Müzeyyen hanım eli ayağı titreye titreye mutfığa girdi. Özbil masaya yığılmış kalmıştı. Hırıl hırıl uyuyordu.

Omuzunu tuttu Özbil’in. Kavradı. Çıplak olsaydı Özbil, tırnakları etini parçalayacaktı.

Özbil! Özbil! dedi Müzeyyen hanım sesi ine çıka. Özbil, aşağıda iskelede neler oluyor?” (Aktunç, 2019, s. 183)

Her iki hikâyede de karşımıza çıkan sorumluluktan kaçış durumu, “Sonuncu Paskal (İkinci Dereceden Tarihi Bir Şeytan)” hikâyesinde de görülen bir durumdur. Hikâyenin konusu kentleşmenin getirdiği problemler ve bu problemlerle ilintili olarak gelişen iletişimsizliktir. Kahramanımız – aynı zamanda eski bir paskal olan- Fehmi Bey’in yıkılmaya yüz tutmuş iki evi vardır. Binalar, yıkılmak üzere olduklarından çevredeki sakinleri tedirgin etmektedir. Bu durum iki belediye çalışanı tarafından Fehmi Bey’e iletilir. Hikâye, bu görüşme üzerine işlenmiştir. Fehmi Bey, eski bir paskal olarak iki kişinin söylediği sözlere ve ev yenileme teklifine aldırmamakta, sürekli mizah ya da kelime oyunlarına müracaat etmekte, muhataplarını asla ciddiye almamaktadır. Bu ciddiye almama durumu elbette yenileme masraflarından kaçış amacıyladır. Buradaki kaçış durumu sadece maddi külfetten kurtulma çabası da değildir. Yenileme ve güçlendirme yapılmayan bu evlerin çökme riski

vardır. Dolayısıyla bu gerçeğe yüzleşmek istemeyen Fehmi Bey, acı gerçeklerden ve sorumluluktan da bir kaçış halindedir:

Siz bobstili linç edenlerdensiniz, ben Paskal'ım, rol icabı adam da öldürsem ciddi olamam, seyircilerin peşine düşünüz, seyircilerin de evleri var, onları koruyunuz, dedim.
Oh bu kadar uzun sözleri nasıl söylemişim?
Hem sonra düğmeci dükkanımı da kapattım. Geliratım yoktur efendim. Peki gelireşğiniz var mı?
Fehmi Bey, sayın Fehmi Paskal...
Kesiyorum. Bana bu soyadını Şeyhülbeled Paşam vermişti. Sizin büyükleriniz. Kimse de alamaz.
(Aktunç, 2019: 103)

Hikâye, Fehmi Bey'in böyle sürekli konuyu saptırması, söylenenleri ciddiye alarak cevap vermek yerine kelime oyunları ile ev yenileme teklifini reddetmesiyle sürmektedir:

“Hop Kara Afet... demeye de kalmaz, “efendim” der. Ah ben senin fıf fıf diye şeddeleyen leblerini sorayım, ah Kara Afet.
Şedde! diye inledim.
Efendim? Buyurunuz, ne söylediniz? dediler.
Korunacak evler, dedim. İki adet olduğu için, böylece şeddelenmiş duruma geliyor, hah hah hay!” (Aktunç, 2019, s. 103)

Hikâyede, iki belediye çalışanının ev tadilatı teklifine esas cevabı veren, evin kedisi Şeytan olmuştur. Aktunç'un hikâyelerinde önemli bir yere sahip olan kedilerin olaylara müdahalesi sıklıkla görülen bir durumdur. Özellikle yazarın ”Uşu” ve “Sisip” isimli kedilerini adlarını dahi değiştirmeden hikâyelerde kullanması, yazarın bu canlılara yüklediği anlamı örnekler niteliktedir. Burada da kedinin evi yenilemek için gelen belediye çalışanlarına verdiği cevap, kahramanın kaçış halini daha net bir biçimde ortaya koyan bir hissiyat uyandırır.

“O sırada Şeytan içeriye girdi. Görünmeyeni görür, sezilmeyeni sezer, hırlanmayı da hırlar bir özge mahluktur.” (Aktunç, 2019, s. 104)

Onun verdiği tepkiler, Fehmi'ninkilerle eşdeğerdir hatta daha belirgindir.¹⁴ Çünkü Fehmi, paskallığın getirisiyle sürekli konuyu kelime ve söz oyunları ile değiştirip boğmaktadır. Kedinin tepkileri ise daha nettir. Hikâye, bunu hissettirmek için, teklifin açıkça getirildiği anda kedinin cinsel organını temizlemesi, iki adamdan hoşlanmaması, onlara hırlaması, kendini sevdirmemesi, mırılması gibi tepkilere yer vermektedir. Bu hareketlerden kedinin daha net bir tavır takınmasının alaylı kaçış durumuna bir tepki olarak yorumlanması da mümkündür:

Gitti, geldi. Su da siftinmiş, elinin tersiyle dudaklarını sığadı. Şeytan'ı kollaya kollaya, şöyle açıkladı: Sizin de parasal katkınızla, o iki evi ilk yapıldığı duruma getirmek isteriz. İyi, iyi amma, orada yaşayan biçare halk ne yapacak? Onlara yer göstermek suretiyle onları o evlerden çıkartacağız efendim. Çık. Hayır, hop, eteklerin altı. Şeytan, arka bacaklarının arasını yalamaya başladı. Oh ne güzel, siz o evleri yaptırsanız da ben sonra parasının az az ödesem. Muhtaç bir durumdayım. Belediyenin de parası fazla değil, bu konularda kaide... İşte, kurral dememişti. ... Şeytan, haşefesini de temizledi ve orayı dikkatle inceledi. Bir şey kalmış olmalı, yine yalanmaya başladı. (Aktunç, 2019: 104- 105)

3.2.4 Aşk

İnsanlık tarihi kadar eski olan aşk olgusu tarih boyunca toplumların hatta devletlerin kaderini belirleme gücüne sahip olmuştur. Homeros'un İlyada'sında Paris ve Helen ile Truva Savaşı'nı başlatan aşk, Ferhat'a Şirin uğruna dağları deldirmiştir. Romeo'nun ölümüne dayanamayan Juliet'e zehri içiren aşk, Mevlana'nın ölümünü ise düğüne çevirir (Erözçelik, 1990, Haziran). Türk edebiyatında her zaman var olan aşk tasavvuru, bazen keder bazen mutluluk kaynağı olmuşsa da özellikle efsanevî anlatılarda sonu genelde ayrılık ve aşk acısıyla neticelenen keder kaynağı olarak var olmuştur. Divan edebiyatında aşkın vücut bulmuş hali olarak tasavvur edilen Mâşuk, elem veren acı çektirmekten zevk alan, insafsız bir güzelken âşık ise çektiği eziyetlerden, aldığı darbelerden hoşnut olan; aşkı her haliyle kabul eden bir anlama bürünür (Aktunç, 2009, Ekim). Tasavvufta ise sembolik

¹⁴ Hikâyeyi değerlendiren, Aktunç'un yakın arkadaşı ve eserlerinin sıkı takipçisi İbrahim Yıldırım, Varlık Dergisi'nin Haziran 2012 sayısında şu ifadelerle yer vermektedir: "Sonuncu Paskal- İkinci Dereceden Tarihi Bir Şeytan adlı bu öyküde, doğrusu Şeytan adlı kedi mi Fehmi Paskal'dır; yoksa Fehmi Paskal mı Şeytan adlı kedidir, pek anlaşılmaz."

bir anlatımla vücut bulan aşka dair her güzelliğin ardında ilahî güzelliği arayan bir anlayış hâkimdir. Cumhuriyet döneminin önemli yazarlarından Hulki Aktunç'un eserlerinde aşk olgusu bazen hayalî bazen de geleneksel bir anlatımla yer bulur. Eserlerinde halk kültüründen, masallardan ve efsanelerden de yaralanan Aktunç, bu kaynakları düş dünyasının zenginliğiyle çeşitlendirmiştir. Bu sayede Aktunç'un eserlerinde hâkim olan klasik aşk tasavvuru, aynı zamanda düşsel-fanastik bir kimliğe de bürünür. Aşk olgusunun güncel bir kurguda sunulduğu bir hikâye olan “Karabük’ün Dumanları”nda ana tema olan aşk, aşkına sadık olma durumu ile anlamlandırılır. Tezkeresine iki ay kalan Muslu ve Hüseyin isimli iki arkadaşın Muslu’nun, orada görüp sevdiği Selma’dan ayrılıp ayrılmama çelişkileri konu edilir. Hikâyede Muslu, âşık ve sadık bir adam görüntüsü çizerken Hüseyin, arkadaşının samimi duygularına inanmamakta ve tezkere günü onun da kendisi gibi memleketine döneceğini düşünmektedir. Hikâye, Muslu’nun kalacağına ihtimal vermeyen Hüseyin’in Selma hakkındaki yer yer alaycı ifadeleri, ondan bahsederken sergilediği tavırlar vasıtasıyla Muslu’nun nihai kararını haber veren bazı işaretler içermektedir:

Kimi akşamlar bir ağaç dibine çöküp ağır tarafından şarkı türkü geçerken Muslu’nun dizi yanına gelir, onu susturur, kendisi geçmeye başladır. Yumardı gözünü, Selma, hele iki dünyada bacım der açılırdı. ... Gene dili değmesin Selma’ya diye kalktı yürüdü Muslu. Dere yatağı başında durakalmıştı Hüseyin. Muslu sessizce kadasına bindi. Hüseyin koşup geldi, darılma der gibilerden bir şaplak attı arkadaşının dizine. ‘İstersen uğra, ha?’ dedi, ben çavuşa bir şey uydururum.’...(Aktunç, 2019: 71)

Muslu’nun Selma’yı terk etmeyeceğine, sadakatine dair ikinci güçlü işaret tezkere günü Hüseyin’i otobüse bindirip kendisinin nahiye den ayrılmamasıdır. Nihayetinde Selma’nın, güllerle bezeli bir bahçe hayalini gerçekleştirmek üzere attara gidip gül fideleri almaya karar vermesiyle hikâye son bulmaktadır:

“Şu has güllerden istiyorum” dedi Muslu, “hani geçende caymıştım ya almaktan...”(Aktunç, 2019, s. 73)

Bu hikâyede aşkına sadakatle sahip çıkan insan örneği, “Hayguhi Haziran’da Yaşadı Haziran’da Öldü” hikâyesinde de farklı bir kurgusal yapıda karşımıza çıkar. Toros isimli bir üniversite öğrencisi, işçi olaylarına katılır. En ön safta yer alan bu genç, aynı zamanda arkadaşlarının da telkinleriyle bulunduğu grubun sözcülüğünü yapmaktadır. Bu sebepten

olaylar sırasında özellikle hedef alınır ve ağır yaralanır. Hastaneye gitse ya da teslim olsa başına geleceklerden korkan genç, izbe bir pansiyonda ölüm kalım savaşı vermeyi tercih eder. Toros'un yabancı uyruklu sevgilisi Hayguhi'nin olaylarla uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Ancak hikâyede büyük tehlikeler atlatan ve kaçak konumunda olan Toros'un yanından bir an bile ayrılmaz. Hayguhi'nin terk derdi âşık olduğu adamı korumaktır. Toros, Hayguhi için her şeydir, ne devrim olayları ne de başka bir şey, onun birincil meselesi Toros'tur. Toros, Haziran olaylarına destek konuşması yapmak için okulda bir grubu yönlendirirken peşinden gitmesinin tek sebebi de sevdiği adamın izinden gidiyor oluşudur:

“...Yürüyüş başladı. Hayguhi de peşlerinden gitti. Toros orada diye yalnızca. Yüreği güm güm atıyor, ilk ve en büyük serüvenine başlıyor gibiydi.” (Aktunç, 2019, s. 158)

Okuduğu kitapta Toros'un kitabı okurken koyduğu ünlemleri, soru imleri değil, Hayguhi'ye olan sevgisini ifade eden cümleler önemlidir onun için. Bu işaretler, onun kaybetme korkusunu tetiklemektedir.

“Deneniyorum deneniyorum deneniyorum diye bağıyordu içinden Hayguhi. Altı çizili yerler, notlar, yazılar. Ah Toros, hemen her sayfaya kırmızı kalemle ünlemler, soru imleri koymuş, yüzlerce HAYGUHİ! ŞAD GISİREMGOR! yazmıştı. Çok seviyordu!” (Aktunç, 2019, s. 159)

Toros'u kaybetme korkusunu ifade ederken sevdiğine olan duyguları dışında başka bir şey düşünmeyen Hayguhi, Toros'u kaybetme korkusunu açıkça dile getirir. Aslında onun istediği Toros'u bu olayların dışında tutmak ve güvende olmasını sağlamaktır:

Ama yoo, olmayacaktı. Toros bu gidiş giderse olmayacaktı. Mahmutpaşa'nın izbeye dönmüş iri hanlarından birinde gözlükleri vire burnuna düşen “müsü” Vahe, kızını ondan kurtaracaktı. Toros, nerede bir olay varsa onun ortasındaydı. Nerede bir dövüş varsa Toros'un bir yeri mosmor çürüktü. Nerede bir bağırta varsa sesi kısıktı. Hayguhi yetişemiyordu ona. Sevgisi yetişebilir miydi ardından? Onu kavrar ve yanına çeker miydi? (Aktunç, 2019: 159)

Sevdiğine samimi duygularla ve sadakatle bağlı olan bu genç kızın aşka yaklaşımı, “Sevda, Aynalıçeşme” hikâyesinde farklı bir ruh hali ve atmosferde yaşanan bir aşk tasavvuruyla

irdelenir. Hikâyenin kahramanı işsiz ve parasızdır. Askerlik arkadaşının hayat kadını olan ablası Sevda'ya âşık olmuştur. Sevda'nın bir hayat kadını oluşu, kahramanın aşkını sorgulatan ilk ayrıntı olur. Zaten bu genç adamın hissettiği tekdüze bir aşktan ziyade, bir sığınma, bir bağlanma halidir. Çünkü Sevda, ona maddi olarak da sahip çıkmış, yardım etmiştir. Bu genç adamın aşktaki samimiyetini sorguladığımız ikinci husus da bu maddi çıkar durumudur. Ayrıca Sevda'ya maddi olarak bağımlı olmanın vermiş olduğu eziklik kahramanın içine düştüğü başka bir çıkmazdır. Bütün bunlara rağmen bu genç adam, kendi dimağında hayatın tüm zorluklarını kendisiyle aşabileceği, hayatı paylaşabileceği bir Sevda tasavvuru vardır:

Önce kardeşini soracaktı. Çünkü fabrikada aramış, yok demişlerdi. Onu içeriye sokmadılar. Kapıdaki adam suratına kötü kötü baktı. Önce kardeşini soracak, sonra da şu güzel ve kısa geçmişi tümüyle unutarak, sevmeyi ve onun yüzüne bakmayı, ordan burdan konuşmayı ve nasıl yaşıyoruz bilmem ki demeyi unutarak, unutmak zorunda olduğundan yerin dibine girerek Sevda ile konuşacaktı. İş bulamadı. Ev bulamadı. Hep bir hafta içinde oldu bunlar. İşte anlatacaktı. (Aktunç, 2019: 202)

Kahramanın buradaki tek çelişkisi Sevda'nın bir hayat kadını olması ya da maddi olarak ona bağımlı olması da değildir. Bu aykırı durumun toplumsal tepkilerinden çekinme hali de hissedilir. Günümüz modern toplumunun ve kent yaşamının aşkı yorumlama biçimine örnek kabul edebileceğimiz bu hikâyedekinden farklı olarak “Sus ve Yaylın Ateş” hikâyesi, klasikleşmiş bir imkânsız aşkı anlatılır. Köyden şehre göç eden bir liseli gencin büyüyüp genç kız oluşu ve kahramanın ona olan imkânsız aşkı konu edilmektedir. Hikâye kırmızı renk üzerinden zamanın tükenişini, genç kızın büyüüşünü ve evlenip başkasına yar olacağı gerçeğini anlatmaktadır. Renklerin sembolleştirilmesi tekniğini etkin ve ustaca kullanan yazar, burada da bu hünerini gösterir. Kırmızı bir yandan genç kızın tazeliğini ve güzelliğini temsil ederken bir yandan da bu kızın kendisine yar olmayacağını- yani imkânsız bir aşk olduğunu- ve başkasının gelini olduğu günün halvet gecesinde akacak olan kan üzerinden sembolleştirilir. İmkânsız aşkın kan kırmızısı ile sembolleştirilmesi, aynı zamanda kahramanın bu aşk yüzünden çekeceği ızdırabı da akla düşürmektedir. Hikâyenin adının da imkânsız aşkın sonunun ölümle neticelendirilmesi vurgusu taşıdığı söylenebilir:

Kızın gözkapakları kuşsuz bir boşluktu. Sonra tan gibi ağardı. Onu gördü. Özledi.

Gün de sonunda giyecek, dedi kırmızı gelinliğini. Düşünüp duracak en kalabalık pazarları, en yalnız pazarları. Giyecek kırmızı ve iş çıkışları gürültüsündeki koyu kırmızı gelinliğini. Gelin olacak. Bir yaylım! Dedi. (Aktunç, 2019: 209)

Kahramanın kıza olan duyguları ve aşkının imkânsızlığı şu son sözlerinden anlaşılmaktadır:

“Öyle dedi. Gelin olacak ve başka birine bırakacak ilk güzel kanın gecesini.”
(Aktunç, 2019, s. 210)

Yine geleneksel bir kurgu ile oluşturulmuş “Aşka Kimse Yok” hikâyesi de aşkı konu almaktadır. Aşkın bir çıkmaza dönüştüğü bu hikâyeden birbirini seven iki genç, evlilik dışı ilişki yaşarlar. Aşkın gayr-ı meşru bir ilişkiye evrilmesi ile genç âşıkların ilişkileri içinden çıkılmaz bir hal alır. Genç çocuğun kızın ailesi tarafından tasvip edilmemesi kavuşmalarına en büyük engeldir. Üstelik hamile kalan genç kızın karnı da şişmeye başlar. Zaman bu umutsuz âşıklar için git gide daralır. Öte yandan Gülseren’in hamile kalışı onda büyük bir korku ve paniğe sebep olmaktadır ki hikâyenin giriş ve sonucu, onun korkusunu şu ifadelerle anlatmaktadır:

“Korkuyorum, korkuyorum, şişmanlıyorum. Son nerde gördün onu? Bir haber yok mu?” (Aktunç, 2019, s. 293)

“Yusuf abini bul, dedi, nereye gitti, nolur bul onu, söyle, şişmanlıyorum ben, şişmanlıyorum, korkuyorum.” (Aktunç, 2019, s. 298)

Klasik bir “sevenlerin kavuşamaması” hikâyesi olan “Aşka Kimse Yok” hikâyesindeki gerçekçi kurgu, “Hanım ve Tavşan” hikâyesinde ise tam aksine masalsi ve hayalî bir anlatımla şekillenir. Hikâyede anlatıcı, bir tavşanın peşinden koşarak eski bir söylentinin kaynağı bir köşkün kapısına kadar gelmektedir. Köşk bir tepeciğin üzerindedir ve yokuşun dibinden de bir dere çağlamaktadır. Köşkün kapısı açılmış ve içinden “peçesini daha dün çıkarmış bir kadın, ıstırap”, dışarı çıkmıştır. Tavşan, açılan kapıdan içeri girmiştir ve kapı başka biri tarafından kapatılmıştır. Kadının dereden geçmek istediğini anlayan anlatıcı ona yardım etmeyi ve onu karşıya geçirmeyi teklif etmiştir. Kadın, bu teklife karşı anlatıcının buna güç yetirip yetiremeyeceğini sorgular. Kadının bu sorgulayıcı tavrı, konuştuğu

adamın aşka gücünün olup olmayacağını sorgulaması şeklinde yorumlanabilir. Çünkü bu sorgu karşısında adam, o gün yaşadığı yalnızlık ve kimsesizliği kadınla kapatmak istediğini ima edercesine bir cevap verir. Yani adam gerçek aşkın peşinde değildir. Burada duygu istismarına karşı bir eleştiri var gibi görünmektedir. Kadın, kendisi gibi genç bir adamın onu derenin karşısına geçirmeyi teklif ettiğini, onun da bunu kabul ettiğini ve birlikte dereye yuvarlandıklarını, bu esnada ister istemez sarmaş dolaş olduklarını ve boz tavşanın onları ürküntüyle izlediğini gördüğünü söylemektedir. Bu ifadeler, duygusal anlamda bir istismara kadının daha önce de maruz kaldığı şeklindeki çıkarımı destekler niteliktedir. Kadın artık orada çağıldayan bir dere olmadığını ve karşıya yalnız geçmek istediğini söyleyerek anlatıcıyı reddeder. Böylece kadın, bu samimiyetsiz ve çıkarıcı teklife karşı yalnızlığı tercih etmiştir. Hikâye, aşkın yüklenmesi güç bir yük olduğunu anlatıyor gibidir. Anlatıcı, yalnızlıktan bunalmış, arzuları olan birisidir. Tavşan, arzu ve cinsî şehvetin sembolüdür. Özellikle Hristiyan kültüründe yer edinmiştir. Hz. Meryem'in, nefsi duygularına hâkim olduğunu ifade eden ikonlarda Hz. Meryem'i temsil eden kişi, beyaz bir tavşanın üzerine elini koymuş vaziyette resmedilmekte, bu, O'nun kendi nefsi duygularının kontrolüne hâkim olduğunu anlatmak istemektedir. Kadının ifadeleri, aşk yaşadığı ya da yaşamak üzere olduğu genç adamın aşkın yükünü taşıyamadığını -ya da taşıyamayacağını- ve kendisinin de ıstıraba büründüğünü anlatmak istiyor gibidir:

“Ve sen dedi kadın, sen beni taşıyabilecek misin? Yeniyetmesin daha. Sonra suya yuvarlanmayalım birlikte?” (Aktunç, 2019, s. 322)

Ütopik bir anlatıma sahip olan hikâyede toplumsal bir eleştirinin varlığından söz edilebilir. Aşk duygusunun yozlaşmış toplumda suistimal aracı olarak kullanıldığı düşüncesi ile birlikte samimiyetsizleşen insan ilişkileri üzerinden bir değer erezyonunun izini de okumak mümkündür. Bu hikâyede aşkın değer erezyonu neticesinde yozlaşması durumu, “Arka Kapı Şarkıları” hikâyesinde tam aksine bir sadakat ile aşkına sahip çıkma şeklinde değerlendirilmiştir. “Hayguhi Haziran'da Yaşadı Haziran'da Öldü” hikâyesindekine benzer bir aşka sadakat halinin görüldüğü hikâyede kahramanımız, ölen kocasının hatırası ile hemhâl olan Pinulipi Sara'dır. Sara, “Yine bir Gülnihal” isimli şarkıyı çok beğenmektedir. Ona göre bu şarkı, aşkı en saf ve en güzel haliyle anlatmaktadır. Şarkının bestesinin Dede Efendi'ye ait olduğu, eşinin adının Gülnihal olduğu ve Gülnihal isimli bir başka kadına âşık olduğu için “yine bir Gülnihal” adlı bir şarkıyı bestelediği

söylenmektedir. Diğer bir rivayete göre güfte, Dede Efendi'nin tedavisiyle ilgilenen Tabip Halil Efendi'ye aittir. Halil Bey'in bu şiiri Beyhan Sultan'ın nedimesi Gülnihal kalfaya yazdığı söylenmektedir. Fakat şarkıda geçen “yine” kelimesi polemik sebebi olmuştur. Yazar, genç kadının ağzından bu tartışmayı anımsamaktadır.

“Müsü Şahin der ki Gülnihal diye birisi yoktur. Gül nihal, gül fidanı gibi güzel vücutlu demek. Ah o Dede ah der Şahin, ağzının tadını pek iyi bilirmiş.”
İnanmam.” (Aktunç, 2021a, s. 15)

“Yine bir Gülnihal” isimli şarkı onun için çok kıymetlidir, o şarkı, genç kadın için aşkın sembolüdür. Eşiyle birlikte izledikleri filmin destansı şarkısıdır onun için. Genç kadın Pini, şarkının kime yazıldığını merak etmektedir. Bu merakını giderebilmek için şarkının çaldığı radyoya mektuplar yazarak şarkının muhatabını öğrenmeye çalışır ama cevap alamaz.¹⁵ Hikâyenin sonunda şarkının hikâyesini sorduğu dergiden cevap almıştır:

“Muhterem Bayan P. Sara- Feriköy: Sizin için bu güzel güfteyi bir kere daha derç ediyoruz.” (Aktunç, 2021a, s. 17)

Verilen cevapta şarkının kime yazıldığı, Gülnihal'in kim olduğu ile ilgili bir bilgi yoktur yine. Merakını gideremeyen genç kadının bu arayışı özünde ölen eşine duyduğu aşkı canlı tutma çabası gibi görünmektedir. Pini, eşini hayatının her alanında canlı tutmaya çalışmakta, ölümünü bir türlü kabul edememektedir. Hikâye, “Yine bir Gülnihal/ Aldı bu gönlümü” dizelerindeki “yine” kelimesi üzerinden; âşık olunan ister Gülnihal isimli bir genç kız olsun, ister fidan boylu biri olsun, hayatın gerçeklerinin tek ve sadece aşk üzerinden sürmediğini anlatmak istemektedir. Şarkı her ne kadar aşkı çok güzel tarif ediyor ise de, şarkıdaki “yine” sözü, Gülnihal'in biricik olmadığını, aşkın bir başka “Gülnihal” le

¹⁵ “Yine bir Gülnihal” son dönem Osmanlı bestekârı Dede Efendi'nin bestesidir. Şarkı, geleneksel müziğe alternatif arayışında olan ve Batı tarzı müzikten hoşlanan padişah Abdülmecit'in talebi üzerine Dede Efendi tarafından, Batı müziğini anımsatan tınısıyla bestelenmiş ve padişah bu besteyi çok beğenmiştir. Fakat Dede Efendi, Batılılaşmanın geleneksel müziği bu denli baskı altına almasına da karşıdır. Padişahın ısrarına rağmen bu işin devamını getirmez, padişahın izin alarak hacca gider. Orada koleraya yakalanarak vefat eder. Şarkının güftekarının Dede Efendi olduğu, eşinin adının Gülnihal olduğu ve Gülnihal isimli bir başka kadına âşık olduğu için “yine bir Gülnihal” adlı bir şarkıyı bestelediği söylenmektedir. Fakat bu rivayetin pek kabul gördüğü söylenemez. Diğer bir rivayete göre güfte, Dede Efendi'nin tedavisiyle ilgilenen Tabip Halil Efendi'ye aittir. Halil Bey'in bu şiiri Beyhan Sultan'ın nedimesi Gülnihal kalfaya yazdığı söylenmektedir. Fakat şarkıda geçen “yine” kelimesi polemik sebebi olmuştur. Yazar, genç kadının ağzından bu tartışmayı anımsamaktadır.

daha önce de deneyimlendiği gerçeğini saklamaktadır. Pini'nin dadısı, Mamma Anahit nasihatlerinde hep bu “acı ama gerçek” gizlidir:

“Kaç kere evlendin Mamma?

“Bir kere âşık oldum, üç kere de evlendim.”

Ahh, radyo, dinlesene Gülnihal çalınıyor.

“Gülü nihali bir kenara bırak. Kadının kalbi kadar kafası da olmalı kızım. Kadının kalbi kadar orası da vardır, unutma.” (Aktunç, 2021a, s. 15)

“Ama kocan öldü diye ölüme asla inanmayacaksın. Ölüme inanırsan, küçük güzel bebeğim, ölüm senin üzerinde de galebe çalar hemen. Ölümlü bil ve ölüme inanma, ölüme kapılma, hiç inanmayacaksın ölüme.” (Aktunç, 2021a, s. 14)

Aşkına sadık kalma uğraşındaki bu genç kadın, nihayetinde hayatın acı gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalır. Hayat devam etmektedir. Bu gerçekle sarsılan genç kadın Pinilupi Sara, “Pinilupi Sara” adlı hikâyede aşkı farklı bir gerçeklikle algılamaktadır. Hikâye, aşkın yakıcı ve can alıcılığını konu almaktadır. Pinilupi Sara, bu hikâyede de aşkın sembolüdür. Bu kez karşısında bir “tayfa” vardır. Yazarın, hikâye kahramanlarını farklı gelişimleriyle hikâyelerinde yeniden kullandığını göz önünde bulundurduğumuzda, bu Tayfa'nın, önceki hikâyelerde karşımıza çıkan “İsrafil tayfa” olduğu düşünülebilir. Pinilupi Sara, başına buyruk, cazibedar, fakat cazibesinin bedelini erkeklerinin canıyla ödediği bir kadındır:

“Onun erkekleri ölür.

Hayattan alacakları budur.” (Aktunç, 2021a, s. 29)

Kitabın ilk hikâyesinde de Pinilupi Sara, eşini kaybeden dul bir kadındı. Eşini henüz yeni kaybetmiş olsa da hikâyenin dili, Sara'nın aşkının iflah olmaz, can yakan bir aşk olduğu kanısı uyandırmaktadır. Burada Pinilupi Sara, erkeklerinin öldüğü, ona yaklaşan ya da yanaşan erkeklerini bunu canıyla ödediği bir kadındır. Anlatıcı da bu nedenle ondan uzak durmak istemekte fakat Pinilupi Sara onu farklı şekillerde tahrik etmekte, ona haberler göndermektedir. Sonra da anlatıcıya yamağı üzerinden ulaşmaya çalışır. Burada anlatıcı olan Tayfa ve yamak, ten ve gölge hikâyelerinden tanıdığımız İsrafil Tayfa ve yamağını anımsatmaktadır. Yazar, aşkın ölümcül cazibesini, yakıcılığı sırttaki güneş yaraları

üzerinden anlatmaktadır. Pinilupi Sara, anlatıcıyı yaralarını iyileştirme vaadiyle yanına çekmeye çalışmaktadır. Bu yaralar, aşkın onulmazlığını anlatır gibidir:

...Göğsümde, omuzlarımın hemen berisinde, sırtımda açılmış turuncu yaralar sızlıyor, sızlıyor, git diyordu bana. Gölge değince böyle olur bu yaralar. Açılmış et o kızgın ışığı ister. Yanmaya kösnür. Gölge ve karanlık ürpertir onu. Günün kara yüzünde, geceleyin, birinin, birilerinin ayalarını, sırtını, göğsünü ister güneş yaraları. (Aktunç, 2021a: 30)

Hikayenini sonunda yamağın cenazesinin peşine düşen Tayfa, Pinilupi Sara ile nihayet karşılaşır ve ona yaralarını teslim eder:

“Kapıyı çaldı. Ayak sesleri duydum. Erik dalları çatırdadı.
Kapı açıldı. Pinilupi Sara bana baktı.
Göğsünü ve sırtını güneş yaralarına sürdü.
Ve ayalarını.” (Aktunç, 2021a, s. 33)

Pinilupi Sara’nın aşk üzerine olan serüveninin devamı olan “İnce İnce Haller” hikâyesinde Sara ile artık karşılaşan hikâye kahramanı İsrail Tayfa, artık onun aşkına esir olmuş, onu arayan birisidir. Bu hikâyede de yine yazarın aşka ve saf duygulara dışlayıcı ve ötekileştirici anlayışa karşı bütünleştirici yaklaşımı tercih ettiği görülmektedir. Aşka inancı koruma eğilimi göze çarpar:

İnançsızlıkla mı yaklaşıyorsun bana?
Süsleyecektim usumu: inanmak için gelmedim ki buraya. Belki bulurum diye geldim seni.
Gülün gerilimi.
Takılar takınacak, alımlanacaktı çıplak usum: Seni yanıltmak istemiyorum, inançsızım ben ama inançların çevresini, çitlerini, bahçelerini görmek istiyorum.
İnançları şenelten insanları görmek istiyorum, kopmak istemiyorum o insanlardan, diyecektim.
(Aktunç, 2021a: 37)

Yine bir aşk hikâyesinin konu edildiği “Bir Yer Göstericinin Hayatı”nda Madam Krista isimli Kadıköy’de bir yaz sinemasında yer gösterici olarak çalışan bir kadınla ondan hayli genç olan Seyfi’nin birlikteliği anlatılır.(Sara, 2024) Seyfi, İstanbul’a yabancısıdır. Yadırgadığı ve henüz alışamadığı hayattan biraz da ürken bir kişi iken yaz sinemasında işe başlar ve Madam Krista ile tanışır. Birlikte yıllarca çalışırlar. Çok iyi anlaşılan ikilinin

arasındaki ilişki zamanla bir aşk hikâyesine dönüşür ama bu, aradaki yaş farkının verdiği bir zeminde gerçekleşir. Seyfi için Madam Krista, hayatının “yer göstericisi” olmuştur:

“Nasıl da etkilemiş, şehre uydurmuştu beni... Ben farkına varmadan.

Daha ilk gün muhabbetle karşılaşmıştı beni. Bir yabancıya muhabbetle gülümsemek, herkesin kârı değildir.” (Aktunç, 2021a, s. 83)

Fakat aradaki yaş farkı ve Krista’nın dul bir kadın olarak bir delikanlı ile ilişkisinin olması, ilişkilerinin normal bir zeminde vücut bulmasına mani olmuştur; Madam Krista, Seyfi’nin evlenme fikrini kabul etmemiş, bunun gerekli olmadığını söylerken kendi dul ve yaşlı oluşunu dikkati çekerek reddetmiştir. Bu durum toplumsal ön yargıların aşka engel olduğu izlenimi uyandırır:

Parayı hiç umursamazken, biriktirmeye başlamıştım. Bir gece, onunla evlenmek istediğimi açıkladım. ...Güldü. Uzun uzun, beni yaralayacak kadar uzun, güldü. Dünyanın en tatlı aptalı benmişim. Kalık karıyla genç irisi evlenir miymiş? Duyan olsa, Madam Krista sübyancılığa başladı dermiş. Zaten kıskanıyorlarmış. Bilmemelilermiş. Nazar değebilirmiş. (Aktunç, 2021a: 84)

Bu konuda bir başka dikkat çekici örnek de, Krista’ya tacizde bulunan birisini Seyfi’nin yumruklaması hadisesidir. Krista, bunu duruma önce bir anlam veremez. Kıskanıldığı ve Seyfi tarafından sahiplenildiğini anlamasının ardından bunun kendisi için ne kadar kıymetli olduğu, Krista’nın şu ifadelerinden anlamaktayız:

“Birisi, genç bir herif, kalçalarını ellemeye kalkmış, o da ağır metal paraları adamın kafasına atmıştı. Adamı yerinden kaldırıp yumruklamaya başlayışımı önce anlamamış, sonra boynuma sarılıp bütün gece ağlamıştı.” (Aktunç, 2021a, s. 85)

Seyfi’nin bu sahiplenici tepkisi, bu iki insanın arasındaki aşkın ne denli gerçek ve kuvvetli olduğunun kanıtı niteliğindedir. Öte yandan Seyfi ve Madam Krista arasındaki tek aykırılık aradaki yaş farkı da değildir. Farklı kültüre ait olan bu iki insanın toplumsal normlara pek de uymayan aşkı ilişkisi, etnik sınıf ayrımına da eleştirel bir gönderme hissiyatı uyandırır. Bütün engelleri aşan bu aşk, nihayetinde ölüm gerçeği ile yüzleşmek zorunda kalır. Madam

Krista'nın ölümü üzerine boşluğa düşen Seyfi'nin hayata karşı ilgisiz ve anlamsızlaşan tavrı, sevdiği kadına olan aşkının büyüklüğünü gösterir bir diğer kanıttır. Bu hikayedeki gerçekçi kurgu “Buluşma” adlı hikayede ise aşkın metaforik bir formda anlamlandırılması olarak karşımıza çıkar. Hikâyenin anlatıcısı olan Amâde Bey, kahvede oturduğu masanın üzerinde bir Hz. Yusuf resmi görür ve hayallere dalar. Aslında masada gördüğü sadece toz ve lekeden ibarettir. Amâde Bey, gördüğü şekli aşkın sembolü Yusuf'a benzetir. Amâde Bey, aşkı, aşka olan özlemini ve yaşayamadığı aşka duyduğu pişmanlığı dile getirir. Kahramanın hayatının son demlerini yaşayan yaşlı biri oluşu ve bu durum neticesinde geçmiş yaşantılarını sorgulaması ile geçmiş aşkları, yaşayamadığı ya da yarım kalan aşkları bir bir gözünün önüne gelir. Aşk, Âmade Bey için pişmanlıklar anlamına gelmektedir. Yalnızlığın verdiği bu psikoloji ile Âmade Bey, yaşamın amacını sorgular:

“Allahım beni kurtarmıyorsun, Kurtar.

Allahım, bu sefil vücudu kaldırmıyorsun bir yaprak gibi. Savurmuyorsun, arıtmıyorsun, atmıyorsun, çürütmüyorsun. Çürüt. Bir yoldaş yollamayacaksan, çürüt.” (Aktunç, 2021b, s. 13)

“Buluşma” adlı hikâyenin diğer karakteri Leadrî ve Dilsiz'in aşk dolu bir muhabbetini konu alan “Sis Ülkesi” hikâyesinde iç-dış ikilemi üzerinden sembolik bir anlatım söz konusudur. Kahramanlarımız evlerinin balkonunda muhabbet halindeyken hayata ve çevrelerine dair tespitlerini ve duygularını anlatırlar. Leadrî'nin belirlemelerine Dilsiz de tepkileriyle onay verir. Bu sembolleştirmede dışarı ve dışarıda olan her şey, bayağı, ince duygulardan yoksun ve kabadır. Buna karşılık içerisi mahremdir, mahremiyle muhabbettir, gizli cennettir. Sevdiğiyle özel olan ne varsa, sevdiği ve arzuladığı her şey içeridedir ve dışarıdan gizlidir.

“Parmağının ucunu, dudak üzerindeki teri, astigmat kırışıklı alnını, bacak bacak üzerine atarken atarken'ini, ağzında yudum varken “yutkunurken”ini,

Başını çevirirken “yan yatarken”ini,

Sırtını çevirip “ yüz üstü yatarken”ini,

Solukları üst üsteyken “üst üsteyken”ini,

İçeri: İÇİM. Dışarı: DIŞIN- DIŞIMIZDIR. (Aktunç, 2021b, s. 18)

Aşkın hayalî bir tasavvurla anlam kazandığı “Hayalifener” hikâyesinde anlatıcı genç bir adamdır. Ailesi ve çevresi ile iyi ilişkiler kuramayan bir gencin hayal dünyasında kurguladıklarını temel alan hikâyede genç, zaman zaman hayal ile gerçeği birbirine karıştırır. Bütün bu hayali varlıkların ötesinde asıl hayal ettiği ise bir sevgilidir. Onunla aşk yaşar, sevişir, uzun uzun bakışır. Yalnızlık psikolojisinin bir yansıması olan bu hayalî âlemde tasavvur edilen sevgili, gerçek bir karakterden ziyade idealize edilmiş bir sevgilidir.

“Karşıda, dalların arasında, bir kız var, beni gözlüyor sanki. Onurum kırılıyor, yüzüstü dönüyorum yatağa. “Onnar” diyor annem. Çükümü duyumsuyorum, kabarıyor, büyüyor durup dururken. Bacaklarımı sımsıkı kavuşturuyorum. Yüzümü görebiliyor muydu o kız? Bilmiyorum.

...

Çocuğunu çağıran anababa sesleri, halvetimizi keserdi. Mağramızdan çıkarken, kızın eteği yırtılıyor. Dudaklarımı “muh” diye öpüp kaçıyor kız, defne kokulu nefesi uçup gidiyor” (Aktunç, 2021b: 45- 46)

Ölüm temasının odağa alındığı bir hikâye olan “Gözyaşları Aktıkça”da bir çocuğun annesinin ağır hastalığı ve nihayetinde ölümü ile neticelenen bir süreçte yaşananları anlamlandırmaya çalışması konu edilir. Yaşam ve ölümün bir ikilik halinde ve çocuk anlatıcının saflığı ile okuyucuya aktarıldığı hikâyede, yaşamı temsilen, çocuk kahramanın kendisiyle yaşıt olan Aysel isimli bir kıza duyduğu aşk anlatılır. Hikâyede bahsedilen Aysel, kahramanın aynı yaşlarda ve okuldan arkadaşı olan âşık olduğu kızdır. Anlatıcı evdeki karamsarlık duyguları ile Aysel’e duyduğu aşkı aynı anda hisseder. Bu sebeple bir duygu karmaşası yaşamaktadır. Zıt duyguların aynı anda yaşanması bir ikilik doğurur. Yaşam ile ölümün aynı anda var olması ikiliği.

“Aysel, seni seviyorum, çok. Kaniyordun. Korkmuştum. Öptüm. Dudağım,” (Aktunç, 2021b, s.84)

Aşkın acı verici bir olgu halinde anlamlandırıldığı bir diğer hikâye olan “Kâbus Taksileri”nde anlatıcı kahraman, sevdiğinden ayrılmış olmanın acısını çok derinden duymaktadır. Bu acıyla etrafta olup biten her olağan şeyi, duyduğu her sesi ve kokuyu, gördüğü her şeyi ilişkilendirir. Anlatıcı, arkadaşıyla dertleşirken hissettiği derin acıyı şu sözlerle ifade eder:

“Sıkılıyorum, ölücem can sıkıntısından Bir bunluktur geliyor, sol omzumdan koluma iniyor, biraz da göğsüme, sol göğsüme, konuşmak bile istemiyorum, nerde kaldı güleyim.” (Aktunç, 2021b, s. 85)

Kahramanın aşk tarifi, karamsar duygularla ve yağmurla özdeşleştirilerek anlatılır. Özellikle yağmur, yağmurun ıslaklığı ve sesi, aşığa sevdiğini hatırlatır. Bu sesler bu his kâbusların en şiddetlisidir.

“Aşk bir hakikatmış, kendi kendisini az az kıran bir şey. Son bir kâbus mu? Kendi kendisini ıslatan bir şey. Yerde dolaşıyor, tozlanıyor, akşamlarla ıslanıyor, yükseliyor, kuruya kuruya yükseliyor. Uçmaya başlayabilir. Gören yok. Yüzünü denize dönenler toprakta, ağaçta neler olup bittiğini nasıl görsün değil mi?” .” (Aktunç, 2021b, s. 86)

“kalıyordum öyle kalıyordum öyle son anda birtakım damlaların çıldırdığını seziyor ve bırakıyordum çıldırsın da kurusun artık hayır kurumuyordu kurumak bir yana kan kan
Kan ile birlikte susuyorduk be demek bu
Yağmur karanlığı” (Aktunç, 2021b, s. 88- 89)

Anlatıcı, aşk yüzünden duyduğu derin acıyı bir kâbus olarak nitelendiriyor ve gördüğü her olay, duyduğu her ses, aldığı her koku bu kâbusun taksitleridir. Aşk acısı çeken kişi, bir uykuda yaşamaktadır. Yaşamında algıladığı her şey ona acı verir ve hepsi bu kâbusun bir parçasıdır.

“aşk bir hakikatmış peh bir kâbusun lifleridir hangi renk çıkacak ve nasıl kokacaktır.” (Aktunç, 2021b, s. 87)

Yazarın gelişigüzel anlatılar dizi şeklinde oluşturulmuş hikâyelerinden olan “Uzanmış Bir Adamın Beş Düşüncesi”nde anlatıcı, uykularını kaçıran ve onu düşüncelere salan anılarından bahseder. Burada anlatıcının “Sisip” isimli bir kedisinin olmasından yola çıkarak-Sisip, Hulki Aktunç’un kedisinin adıdır- yazarın kendi yaşamından esinlendiği düşünülebilir.(Beşe, 2013) Bu anılar aslında içinde ukde kalan, belki de yarım kalmış ya da

istenmeyen bir biçimde sonuçlanmış hatıralardır. Bu yarım kalmışlık hali, bir iç hesaplaşma hissiyatıyla anlatılır. İç hesaplaşması, eski aşkını- ki hala sevdiği kadındır- hatırlaması ile devam eder. Bugün bile sevdiği bu kadına dair güzel anılarını hatırlar. Bu anılar, sevdiğiyle geçirdiği zamanlara duyduğu özlemin yanı sıra yaşayamadığı anların da pişmanlığı ile doludur.

O, uzun yıllardır rakı içmiyordu, neden bilmem. Halbuki, maydanozlu rakıyı onu sevdiği için icat etmiştim, ha, Sisip'çim.

...

Piknikçi kamyonları, piknikçi kamyonetleri, davullarla dümbeleklerle akıyor. Ben O'nu gene seviyorum. Kağıt mendil çıkardı, topraklı parmağını sildi, o parmağını öptüm. Huylanmıştın. Seni nice öptüğümü kimseler bilmez. (Aktunç, 2021b: 116)

İç hesaplaşmaların ve karmaşık ruh halinin gelişigüzel sıralandığı bu anlatılar dizisine benzer bir anlatım da “Çarşıya Yürüyen Bir Kadının Durup Dinlendiği Dönemeç” isimli hikâyede görülür. Bu hikâyeye, hayatın olağan akışı içerisinde fark edemediğimiz ancak hayata dair birçok gizemi içinde barındıran küçük ayrıntıların anlatısıdır. Bu anlatılar her gün geçtiğimiz yolları, yaşadığımız deneyimleri, öyle ya da böyle yaşam serüvenimize dahil olan her türlü ayrıntıyı; anlayamama, gözden kaçırma veya önemsememe durumuna dikkat çeker. Etrafını bu düşüncelerle gözlemleyen kadın, gözlemine evinden başlar. Evin merdivenleri ve trabzanlarına gözü takılır ve düşüncelere dalar. Bu esnada kadının dikkati başka bir noktaya çevrilir. Örümcek ağına düşmüş iki kızböceği. Ölmüş olmalarına rağmen çok güzel olan bu yaratıklar, kadına başka bir gerçeği hatırlatır: Her güzel şey gibi ölüm de hayatın bir parçasıdır. Ayrıca, ölü böceklerin halinde aşkı gören anlatıcı başka bir duruma daha dikkat çeker: Ölüm aşkı ölümsüzleştirmiştir.

“İki kızböceği yakalamıştı. Bir de kara yeşil sinek. Kızböcekleri aşkın en tutaraklı anında donup kalmıştı. Gövdelerinin içi oyulup sömürülmüş, kanatları, oysa ah o güzelim kanatları, duvakların sarı beyaz pırıltısındaydı. Ölümün güzelleştirdiği bir zaman.” “(Aktunç, 2021b, s. 118)

“Sevgisinde Bir Acı ya da Kuş Alkar” hikâyesinde bahsedilen zaman-yaşam benzetmesi “Kalemi Saklamak” hikâyesinde de devam eder. Ancak burada günün öğünleri ile mevsimler arasında da bir ilişki kurulur. Bu ilişkiden yola çıkarak ölüm, güz mevsimi ile

yaşam ise yaz mevsimi ile özdeşleştirilir. Hikâyede ölüm, aynı zamanda aşkla da özdeşleştirilir. Bu anlam bağı, kış- ölüm anlamsal ilişkisinin de bir devamı olarak sunulur. Aşk, ölümün sebebi ya da kendisi olarak anlam kazanır:

“Gizlediğin tohumları bir yerde unutuyordun. Yaz gitti.
Sen bir aşk ihtimalisin,
Felaket olasılığı,
Sevdalar imkanı söz gelimi,
Ölümler, ölümler olanağı.
Güz geliverdi gene.” (Aktunç, 2021b, s. 126)

Yine, hikâyede göze çarpan bir diğer husus, çiçeklerin sevgili ile özdeşleşmesi. Ölüm olarak anlamlandırılan aşk ya da sevgili bu benzetmeyle yaşam olarak tanımlanır. Aşka ve sevgiliye karşı kararsız ve belirsiz bir tutum sergilenir:

“Bitmek bilmeyen yaz günlerimde sana varacağım umuduyla bir yürüyüşe çıkıyordum. Tırnakların mineler, parmakların hüsnüyusuf” (Aktunç, 2021b, s. 128)

Ahlakî yönden yozlaşmış toplum eleştirisinin nazar verildiği bir hikâyeye olan “Manastır Gülcüsü” adlı hikâyede bir adada yaşayan ve kocası gurbette olan bir kadın, adalılar tarafından acımasız muamelelere maruz kalması anlatılır. Adanın erkekleri, yalnız kadından faydalanırlar. Adanın kadınları ise onu erkeklerini baştan çıkarmakla, yuva yıkmakla suçlarlar. Kendini, adanın erkeklerden de kadınlardan da koruyamayan kadın, yozlaşmış toplum düzeninin mağdurudur. Anlatıcı, kadının maduriyetini gözler önüne sererken aynı zamanda masumiyetine de dikkat çeker. Bu amaçla kadına yönelik yapılan benzetme dikkat çekicidir. Anlatıcı tarafından kadının gülle özdeşleştirilmesi, gülün bir metafor olarak aşkı, güzelliği, masumiyeti temsil etmesiyle doğrudan ilgilidir. Ayrıca gülün kırmızı renginin kanla ilişkilendirilmesi yaygın bir anlamlandırmadır (Önderseven, 1990, Nisan). Kadın uğradığı saldırıların neticesinde yaşamadan koparılacak üzere olması şeklinde anlamlandırılabilir. Nihayetinde kanın kırmızısı ile aşkın kırmızısı tek bir metafor olarak kırmızı gülde birleşir:

“Ölü hiç bi şeyin gözü ölü kuşun gözü gibi değil.

Harlanmış gül nasıl?

Nasıldı be hayatım benim?” (Aktunç, 2021b, s. 142)

Bu sembolleştirme ile yazar, aşkın en saf ve temiz hali olarak düşündüğü kadını yüceltir ve uğradığı haksızlığı toplumsal bir eleştiri yoluyla reddeder.

3.2.5 Cinsellik

Cinsellik kavramı, toplumu meydana getiren ahlakî, dini ve geleneksel ön kabuller ışığında değerlendirildiğinde cinsel arzular, cinsiyetçilik merkezli cinsellik, eş cinsellik ya da hemcinsellik, karşıt cinsellik yahut cinsiyetsizlik gibi çok boyutlu değerlendirilebilir.(Aktunç, 2002, Temmuz) Bu toplumsal cinsiyet baskısı ve cinsellik algısı Sigmund Freud’un “peniz kıskançlığı” olarak tanımladığı ve 1940’lı yılların Amerika’sında kadınların tüm dertlerinin tek açıklaması olarak görülen (Friedan, B., & Tan, M., 2019) olguyla benzer şekilde global bir bağnazlık meselesinin yansıması olarak da kabul edilebilir. Tüm dünyada olduğu gibi özellikle sancılı bir toplumsal dizaynın yaşandığı Cumhuriyet sonrası Türk toplumunda da bu cinsellik karmaşası yaşanmıştır. Toplumsal bir baskı unsuru olan cinsellik, yazar Hulki Aktunç’un eserlerinde psikolojik sorunlara ve kimlik bunalımlara neden olan bir bakışla değerlendirilirken aynı zamanda ruhsal yapıya etki eden ve insan davranışlarını şekillendiren bir faktör olarak değerlendirilir. Cinselliğin insan davranışlarına ve ruh haline etkilerinin izlendiği bir hikâye olan “Bir Un Fırtınası”nda işçi olaylarına karşı kayıtsız kalan Müzeyyen Hanım’ın kendi iç dünyasında yaşadıkları, yine bu kahramanın nazarıyla değerlendirilir. Müzeyyen Hanım, eşini kaybetmiş orta yaşlı yalnız bir kadındır. Yakın çevresinde yaşanan onca olaya rağmen kendi kişisel sorunlarıyla alakadardır. Bu sorunlar içerisinde onu heyecanlandıran ve hayatına anlam katan tek olay, sahibi olduğu hamurhanede onu izleyen gizli bir hayranının oluşudur. Kadınsı bir dürtüyle beğenilme ve takip edilmekten hoşnut olan Müzeyyen Hanım, tahrik edici hareketlerle bu gizli hayranının ilgisini arttırma gayretindedir. Beğenilme duyusu Müzeyyen Hanım için cinsel bir arzuya dönüşür:

“Adam, oradan bakacaktı. Müzeyyen hanım oturup bacak bacak üstüne attığında adamın gölgesi belirecek; tırnak, teli kazıyacak; beyaz un içinden yüz görünecek;

o sıra küçük bir esinti olacak. Müzeyyen hanımın eteğini de azıcık uçuracaktı.”
(Aktunç, 2019, s. 181)

Müzeyyen Hanım, sürekli kendisini izleyen adamla ilgilenmektedir. İşçi olayları, hamurhane, eylem, iskele... bunların hiçbirinin onun dünyasında yeri yoktur. Bir tür duyarsızlaşma örneği gösteren Müzeyyen Hanım, hamurhanedeki işçi- karşıt görüş ayrışmasında sadece bir şeyi merak etmektedir:

“Peki bakan hangilerindendi?” (Aktunç, 2019, s.181)

Bu hikâyede toplumsal olaylara duyarsızlığı ile ahlakî ve vicdanî soyutlanmanın örneği olan Müzeyyen Hanım, cinsel aruzlarını hayatının merkezine koymuştur. Bu yönüyle de kentli insanın yalnızlaşmasına ve yabancılaşmasına da örnek teşkil eder. Zira Müzeyyen Hanım’ın cinsel arzularını şiddetlendiren asıl sebep de yalnızlığı olmuştur. Bu hikâyede yalnızlaşmış bireydeki cinsellik vurgusu, “Hanım ve Tavşan” hikâyesinde toplumsal bir eleştiri aracı olarak sunulur. Bu eleştiri cinsiyetçi, dahası toplumsal cinsiyet eşitsizliği yönünden irdelenir. Hikâyede “peçesini daha evvelki gün çıkarmış olan” kadın, cinsel bir aruzyla kendisine yaklaşan erkeklerin bir nevi saldırısı altındadır. Kadının bu adamlardan beklentisi saf ve temiz duygularla yaşanılacak gerçek bir aşktır. Hikâye, aşkın yüklenmesi güç bir yük olduğunu anlatıyor gibidir. Kadının kendisini derenin karşısına geçirme teklifinde bulunan adama verdiği “beni taşıyabilecek misin?” sorusu kadının niyetini belli eden bir ifade olarak düşünülebilir. Buna karşılık anlatıcı, yalnızlıktan bunalmış, arzuları olan birisidir. Yegâne amacı yalnızlığını gidermektir. Onları “ürküntüyle” izleyen tavşan, arzu ve cinsî şehvetin sembolüdür. Özellikle Hristiyan kültüründe yer edinmiştir. Hz. Meryem’in, nefsi duygularına hâkim olduğunu ifade eden ikonlarda Hz. Meryem’i temsil eden kişi, beyaz bir tavşanın üzerine elini koymuş vaziyette resmedilmekte, bu, O’nun kendi nefsi duygularının kontrolüne hâkim olduğunu anlatmak istemektedir. Kadının ifadeleri, aşk yaşadığı genç adamın aşkın yükünü taşıyamadığı ve kendisinin de ıstıraba büründüğünü anlatmak istiyor gibidir. Bu ifadeleri, toplumda kadına cinsel bir obje nazarıyla yaklaşan zihniyete ince bir eleştiri gibi anlamlandırmak mümkündür:

“Ve sen dedi kadın, sen beni taşıyabilecek misin? Yeniyetmesin daha. Sonra suya yuvarlanmayalım birlikte?” (Aktunç, 2019, s. 322)

Dere, sadece anlatıcı kişi için çağlamaktadır. Zira kadın, “burası sadece bir yokuş” diyerek kendisi adına “suların çağlamadığını” ifade etmektedir. Kadın-erkek ilişkisinde tarafların farklı niyetle olmaları hissiyatı uyandırılır. Erkek egemen toplumda kadını cinsel bir obje olarak gören zihniyet bir kez daha eleştirinin odağındadır:

Evet diye mırıldanıyordu kadın. Orası eskiden bir dereydi, senin gibi bir genç adam üzerime doğru koşmuş ve beni karşıya taşımak istemişti. Ve birlikte sulara yuvarlanmıştık. İster istemez sarmaş dolaş olmuştuk. Onu etimin içinde hissetmişim. Peçemi de daha evveli gün çıkarmıştım. Boz bir tavşan vardı da bizi ürküntüyle izlediğini görmüştüm.

Ama şimdi yalnızca bir yokuştur burası. Ben de karşıya kendim geçeceğim. (Aktunç, 2019: 322)

Burada “peçe” ve “tavşan” iffet ve irade anlamında birbirini tamamlayan iki metafor izlenimi uyandırır. Peçe, iffeti kapatıp örtme yoluyla korumaya çalışan dışsal bir etkidir. Tavşan ise kişinin dürtülerine hâkim olması ve otokontrolü anlamına gelmektedir. Derenin çağıldamadığını gören kadının karşıya tek başına geçme yönündeki iradesi de bu anlamsal ilişkiyi doğrular niteliktedir. Kadının ortaya koyduğu bu iradeyi dışsal bir kontrol objesi olan “peçe” ile değil de otokontrol yoluyla ortaya koyması, cinsel obje nazarıyla değerlendirilen kadını yücelten bir ayrıntı olarak düşünülebilir. Cinsiyetçi ve nobran bir anlayışla örselenen kadın tasavvuru, bu hikâyede yüceltilmektedir. “Bir Yer Göstericinin Hayatı” hikâyesinde ise buradaki zorba tutumdan farklı olarak karşılıklı sevgi ve sadakete dayalı bir ilişki söz konusudur. Köyden yeni gelmiş genç Seyfi’nin yolu, bir yer gösterici olan Madam Krista ile kesişir. Aralarındaki çekim, cinsel yakınlaşmayla başka bir boyuta evrilir. Aşkın cinsellik ile aynı düzlemde yaşandığı bu hikâyede eleştiri unsuru, bu iki aşkın birbirlerine olan hisleri değil, toplumun onlara karşı ön yargısıdır. Bu ön yargıdan çekinen Madam Krista, Seyfi’nin evlilik teklifini reddeder:

Parayı hiç umursamazken, biriktirmeye başlamıştım. Bir gece, onunla evlenmek istediğimi açıkladım. ...Güldü. Uzun uzun, beni yaralayacak kadar uzun, güldü. Dünyanın en tatlı aptalı benmişim. Kalık karıyla genç irisi evlenir miymiş? Duyan olsa, Madam Krista sübyancılığa başladı dermiş. Zaten kıskanıyorlarmış. Bilmemelilermiş. Nazar değebilirmiş. (Aktunç, 2021a: 84)

Yine bir iletişimsizlik vurgusu taşıyan “Arsızın Dansları” hikâyesinde de toplumsal bağnazlık eleştirisinin izleri okunur. Hikâyeye konu olan “Arsız” isimli çocuğun dansına benzerliği yönüyle hikâyede “Ni-Ni” isimli eşcinsel bir karakter de yer almaktadır. Bu kişi,

pavyonlarda dansöz olarak çalışır. Hikâyede, erkeklerin onu kadınlardan daha çok beğendiği söylenmektedir. Geleneksel toplum yapısında özellikle erkeklerin saldırısına ve şiddetine maruz kalan eşcinsel insanların dramına dikkat çeken bu detay, saldırı uygulayan zorbaların aslında ahlak yoksunu sahtekâr insanlar olduğu düşüncesine dikkatleri çekmektedir:

“Ni-Ni, gece kulüplerinde dansör/dansöz karışımı gösteriler yapıyor, izleyici onu kadınlardan daha çok beğeniyormuş.” (Aktunç, 2021a, s. 100)

Erkek egemen toplumsal yapının kadınlar üzerindeki baskısını eleştirel ve metaforik bir üslupla anlatan “Taşemen” hikayesinde ise cinsellik ve cinsiyetsizlik, aile bağları ve sıkıntıları sonuçlarıyla anlamlandırılmıştır. Hikâyenin kahramanı Ülfet, içinde bulunduğu karmaşık ruh halini; akvaryumu ve içindeki balıklar üzerinden anlatır. Hikâyeden anlaşıldığı üzere Ülfet, psikologla görüşmelerini yarı hipnoz halinde ve sayıklamalar şeklinde anlatmaktadır. Bu sayıklamalarda göze çarpan ilk husus; yalnızlık ve toplumdan kaçış çabasıdır. Bu kaçış isteği cinsellik ve cinsiyetçi bir anlayışın eleştirisi ile ilişkili olarak anlatılır:

Dereler, dereler mırıltısı. Hele derelerin denize, gölü de unutma gölleri hiç unutma, derelerin koca sulara ulaştığı kıyılar. Kumdünyanın coşkun sesi, biliyor musunuz, bütün canlılarda bir kuytuya çekilme çabası vardır üreyecekken. Becerebilirse. Derelerden koca suya gidenlerden çok, koca sudan derelere giderler, ölümü göze alarak. Giderler. (Aktunç, 2021b: 66)

Cinsellikle ilgili asıl sorun, erkek egemen toplumda kadın üzerindeki baskı ve bunun yarattığı yıkımdır. Toplumsal baskı, ciddi ruhsal sorunlara ve kişilik karmaşasına yol açar. Bu baskı sonucu kendi olamayan kadın, erkek misyonunu da üstlenemez. Bu sebepten arafta kalan kadın, bir sıkışmışlık psikolojisi ile ruhsal ve kimlikssel bir kargaşanın içine düşer:

“Bir kitapta okudum. Yani perestroika¹⁶ ile postmodernizmin hiç de mi ilişkisi yok, sinirleniyorum yani. Ulan kız, sen ne modern olabildin ki postmodern olucan! Daha bi çükün yok.” (Aktunç, 2021b, s. 67)

¹⁶ SSCB’de 1980’li yıllardan itibaren gerçekleştirilen ekonomik ve siyasi sistemi yeniden yapılandırma ve reform hareketleri

Toplumsal cinsiyet baskısı, Ülfet'te erkekleşme eğilimi gösteren bir hal alır ve yine bu durum akvaryumdaki balıklar üzerinden anlatılır.

“Dişilerden birisi, anusunun hemen yanında gonopodium¹⁷ büyütmeye başladı. Hah ha . Çıkmaz yoldu onunkisi ya, çüğü de büyüyordu. Hızla erkekleşiyordu dişî kılıç.” (Aktunç, 2021b, s. 68)

Niçin peki, niçin? Anlaşılmıyor: Mu anlaşılmıyor. Mu? Anlaşılabiliyor. Mi? Beni büyütüyorlar. Ben erkek olmalıymışım. Bana pantolon giydirmelermiş. Saçlarımı kısa kısa kestirmelermiş. Bana küfür müfür ettirmelermiş. Beni sünnet de ettirmeler miymiş? Oramda mahcup bir çük olduğunu görmedim mi, onunla oynuyorum. Ayy, gonopodiumcuğum, ben, canlıdoğuran familyasından Ülfet. (Aktunç, 2021b: 69)

Hikâyeye adını veren Taşemen balığı bir çöpçü balığıdır. Diğer balıkların pisliklerini temizler ve yaşamlarını sekteye uğratan her türlü engeli ortadan kaldırır. Kadınlara yüklenen toplumsal statü, bu örnekle eşleştirilerek anlatılır. Kadın, “toplumun sıkıntıları çekmesi “zorunlu” olan yegâne bireyidir, bu yük onundur” eleştirisidir. Böylece cinsiyetçi zihniyetin ürünü olan toplumsal eşitsizlik ve adaletsizlik gözler önüne serilir. Kadına karşı uygulanan bu cinsiyetçi zorbalık, “Manastır Gülcüsü” hikâyesinde ise daha derinleşen bir cinsiyetçi sömürünün anlatımıyla örneklendirilir. Hikâyede cinsellik ile ilişkili olarak toplumsal ahlak eleştirisi izlenir. Bir adada yaşayan ve kocası gurbette olan bir kadın, adalılar tarafından acımasız muamelelere maruz kalır. Adanın erkekleri, yalnız kadından faydalanırlar. Adanın kadınları ise onu erkeklerini baştan çıkarmakla, yuva yıkmakla suçlarlar. Kendini, adanın erkeklerden de kadınlardan da koruyamayan kadın, yozlaşmış toplum düzeninin mağdurudur. Olayın bir adada geçiyor olması, kadının çaresizliğini perçinler. Ada soyutlanmış bir mekândır ve kadının kaçacak yeri yoktur. Hikâyedeki iyi-kötü, haklı-haksız ayrımı; martı ve kargalar ile sembolleştirilir. Martı ve kargaların beyaz ve siyah renkleri de iyi-kötü, masum-zalim karşıtlığını destekleyen bir diğer sembol olarak kullanılmıştır.

¹⁷ Leбіstesgiller türündeki balıkların erkeklerinde olduğu gibi, anal yüzgecin değişimiyle oluşmuş çiftleşme organı.

“Mavilikler içinde ak ve kara lekeler uçuşuyor. Birbirine değiyor, birbirini izliyor, birbirine çarpıyor, kaçıyor birbirinden.” (Aktunç, 2021b, s. 141)

Toplumsal ahlakın yozlaşması, ilk olarak dedikodularla kendini gösterir. Karga ile temsil edilen adanın erkek ve kadınları, yalnız kalmış kadın hakkında acımasızca dedikodular üretirler. Cinsel içerikli bu dedikoduların asılsızlığı anlatıcı tarafından belirtilir.

“sesleri gövdelerinden kat kat büyük kargalar, uslarla dolu karanlığı göğün, yıldırıyor martıları da. Beni de.” (Aktunç, 2021b, s. 141)

“Ben bakireyken de bunların karısı değil miydim? Orda burda, taşta kumda, mağarada değil miydim?” (Aktunç, 2021b, s. 142)

Yalnız ve kimsesiz olan kadın, herkesin hedefi olur. Çaresizliğinden faydalanmak isteyen herkes başına üşüşür. Dış dünyadan soyutlanmış bu toplulukta aynı zamanda ahlaki soyutlanma da mevcuttur. Hayvansal bir içgüdü ile zayıf olana saldırma ve ondan faydalanma eğilimindedirler.

“Yaralı ya martı. Yaralı ya martı yaralı ya. İki karga daha katıldı saldırıya. Üşüştü hepsi birazdan.” (Aktunç, 2021b, s. 141)

Anlatıcı tarafından kadının gülle özdeşleştirilmesi, gülün bir metafor olarak aşkı, güzelliği, masumiyeti temsil etmesiyle doğrudan ilgilidir. Ayrıca gülün kırmızı renginin kanla ilişkilendirilmesi yaygın bir anlamlandırmadır. Kadın, uğradığı saldırıların neticesinde yaşamadan koparılmak üzeredir. Cinsel bir objeye dönüştürülen kadın, uğradığı sömürü karşısında yalnız ve çaresizdir.

“Ölü hiç bi şeyin gözü ölü kuşun gözü gibi değil.

Harlanmış gül nasıl?

Nasıldı be hayatım benim?” (Aktunç, 2021b, s. 142)

3.2.6 Korku ve Endişe

Aktunç'un hikâyelerinde çeşitli varlık ve durumlara karşı duyulan korku ve endişe hali, kimi zaman gerçeğe dayalı bir kurguda karşımıza çıkan insanî bir tepkime halinde meydana gelirken bazen de bir büyülü gerçeklik anlatısı içerisinde kendine yer bulur. Ancak yazar, gelenekten beslenme konusundaki hassasiyetini burada da gösterir. Doğaüstü anlatım, Batı kültüründeki gotik anlatım unsurlarının basit bir taklidi biçiminde kullanılmaz. Aksine Aktunç'un eserlerinde korku ve endişenin varlığı, geleneksel ve inanç odaklı bir anlamsal yapıyla bütünsellik arz eden bir özelliğe sahiptir (Özkan, 2024). Burada bahsedilen geleneksel anlatım ise elbette modern toplum yaşantısına entegre olmuş bir dokudadır. Bu yönleriyle denilebilir ki Aktunç, hikâyelerinde Batı'nın gotik anlatımıyla Modern Türk toplumunun köklerinden beslenen korku iklimini başarıyla sentezlemiş, melez bir anlatım yakalamıştır. Üslupta yakaladığı bu evrensel doku sayesinde Aktunç, farklı dinlere ve etnik kimliğe sahip insanların bir anlamda kesişim noktası olmayı başarmış görünmektedir. Bu korku ikliminin derin bir biçimde hissedildiği bir hikâye olan "Küçük Yardakçının Olağan Hikâyesi"nde korku ve endişe, tüm hikâye boyunca baskın bir duygu olarak varlığını hissettirir. Başından sonuna kadar birinden ya da birilerinin vereceği zarardan endişe eden, kaçıp saklanma ihtiyacı duyan, savaş sebebiyle terk edilen bölgelerde yağma yaptığı anlaşılan bir kişinin iç konuşması olan bu hikâyede olayın çözülmediği ve muğlak bırakıldığı anlaşılmaktadır. Kendilerinden korktuğu kişiler, "Pazarlık" isimli öykünün kahramanlarındandır; hikâye bu yönüyle "Pazarlık"'ın devamı niteliğindedir, denilebilir. Öykünün kahramanı, oradaki eskici- tefeci takımından bahsederek onların tasallutundan duyduğu endişeyi dile getirir:

"...Alacak beni kapanına onlar. İşleri güçleri bu, herkes seyrediyor. Banknotlardaki resimler yıllar var değişti, ama o eski on liralar da güdülüyor üstümde. Ese, Ali, Çavuş, Selam Onbaşı, tilki Hüseyin, hepsi. Kısıtıracaklar beni."(Aktunç, 2019, s. 64)

Kahramanın duyduğu endişeye ve korkuya asıl sebep takip edilme ve yakalanma endişesidir. Bu endişe hali, bir belirsizlik durumuyla kuvvetlendirilmiş bir hissiyata dönüşmüştür. Sözgelimi, korktuğu bu kişileri karşısında görse yahut onlarla konuşma imkânı bulsa korkusu da endişesi de azalacaktır. Kendisi de yağma yaptığı anlaşılan

kahramanın, Pazarlık'ta geçen eskici- tefeci grubunun bir üyesi olma ihtimali yüksektir. Öyküde yer yer yağma serüveninden bahsedilir:

“Bu sessiz, bu sürünülen yerlerde durup, kan içinde serilekalmış Âdemlerin ceplerinden, altın dişli avurtlarından sebeplenmeye kalksak, gelir döner düşman, bizi yakalar dedilerdi. Onlara mı bırakacaktık ki!” (Aktunç, 2019, s. 64)

Bir sonraki adımda yaşadığı endişeyi yıllarca yaptığı yağma ve tefeciliğin uğursuzluğu ve “âhı”na bağladığı görülmektedir. Belirsizliğin yaratmış olduğu korku ve endişe iklimi, inanın etkisi ile daha kuvvetlenir. Burada bahsedilen “ah”ın kendini takip etmesi durumu, doğaüstü bir varlık tarafından takip edilme düşüncesini de akla getirir. İlahî bir güç tarafından cezalandırılma endişesi, kahramanı ele geçirmiş vaziyettir:

“...Ah serseri takımı, boncuklu kese ceplerim, eskici kopukları, fayız sıracıları. Kasabaya gitsem beni bulurlar mı? Vurup çöktüğüm o malın acısı mıdır, dolağında yıllarca uğur diye taşıdığım o ak dişin gavur cibilliyeti midir? Yoksa on üç altın diş midir? ...” (Aktunç, 2019, s. 64)

Daha önce değindiğimiz farklı kültürlerin inanç özelliklerini burada gözlemlemekteyiz. Hristiyan inancına göre Hz İsa ile on iki havarisini temsil eden ve uğursuz addedilen on üç sayısı, bir korku faktörü olarak düşünülmüştür. Birinin ahını almak tabiri ise birçok inanç sisteminde yeri olan, İslam'da da etkin bir anlama sahip bir olgudur. Dolayısıyla farklı dini inanışlara ait bu unsurların bir arada kullanılması, kollektif bir inanış anlamlandırması gibi görünür. Başından sonuna kadar endişenin hâkim duygu olduğu öyküde yukarıdaki verilerden de hareketle eski ve artık yaşlı ve korumaya muhtaç hale gelmiş bir tefeci psikolojisinin tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Kahraman, endişenin belini büktüğü, hayatla gerçeklik bağıını kopardığı, sağlıklı bir ruh halinin işaretlerini vermektedir:

Şimdi geceleri beni sessizce bekler dururlar, karımla onlar. Karım bile ben yokken evi didik didik arıyor. Ya senin kime borcun var? Durmadan gerinme, basıyor gırtlığımı. Hamam. Mescit. Çarşı. Kolluyorlar beni. O adamlar işte, birbirleriyle de didişiyorlar. Köşelerde bekliyorlar. Yaşlandım. Karıma soruyorlar, evde mi? Gönüllü duruyorlar bu işte. (Aktunç, 2019: 63)

Bu hikâyede yer alan korku ve endişe her ne kadar bazı dogmatik inanışların etkisinde şekillense de gerçek bir kurguda anlam kazanır. Yazarın korku ve endişe duyma halini anlamlandırdığı bir diğer hikâye olan “Yazılamamış Bir Günlük”te yazar, ekonomik sıkıntılara ek olarak toplumsal sömürü düzeninin baskısı neticesinde muhakemesini kaybeden bir adamın hayal-gerçek arası yaşadığı olayları anlatır. Demir işleyerek geçimini sağlayan birinin karmakarışık, onu kâbuslara sürükleyen problemlili iş hayatı üzerinden aynı zamanda bir kapitalist sömürü düzen eleştirisi de hissedilir. Demir bulamaması, tefecilere borçlanması, hikâyenin kahramanını korku ve endişelere sevk etmiş olacak ki sevgiyle bahsettiği karısı da dâhil, hayattaki her şeyini kaybetme korkusu yaşadığı, kâbuslar gördüğü anlaşılır. Yazar burada geleneksel bir meddah hikâyesini kullanmıştır. Bu hikâyede bir Bey’in eline karısı ile esir düşen bir adama dönüşen kahramanımız, karısı(namusu) da dâhil olmak üzere sahip olduğu her şeyini kaybettiğini hayalî bir gerçeklikle kurgular. Gelenekten beslenerek oluşturulmuş kurguda, korkuya sebep olan güç, yine adaletsiz toplum düzenidir. Bu düzenin tazyiki ile sıkışmışlık hissiyatına kapılan adam, nihayetinde en büyük korkularıyla yüzleşir:

Yokuş başına bir dükkan, çok uğraşarak, karahisardan geleli beri yırtınarak, sırtta çuval gezinerek... başıma toplanırlar, ayırt edilmez çuval taşımayan, boğazı yırtılmayan ara mahallelerde, bir eski palto getiririm yokuşa, -şu beş lirayı al, ortağız-, olur şey değil, bir eski sobasını satın almıştım eski bir elçinin- al şunu sobaya da-, akşamı kaldırımlarda oturup yatarak tespihle çekenler benim gibi bir durmadan dolaşıp yorulan, üçe dört eklemek isteyen adama ortak... hiç yorulmadan kazanmak istiyorlar, eskinin çarşı yasası şimdinin aylak kanunu olup durmuş. (Aktunç, 2019, s. 95)

Hayalî anlatım unsurlarının ağır bastığı bu hikâyedeki adaletsiz düzen eleştirisi daha geniş başlıkta yozlaşmış toplum eleştirisi olarak düşünmek mümkündür. Bu yozlaşma durumunun sonuçlarına dokunan bir hikâye olan “Yanardöner” hikâyesinde de yine korku ve endişenin izlerine rastlamaktayız. Hikâye, bir kiralık katilin cinayet yolundaki ruh hali, düşünce ve davranışlarını konu almaktadır. Cebine bir miktar para dahil, ciddî bir motivasyonu olmayan, bir kasabadan kalkıp gelen adam, İstanbul’un Avrupa yakasında sahile bakan bir evde yaşayan bir adamın adresini bulup onu öldürecek fakat oraya gidene

kadar birçok konuda sorgulamalar yapar. Gerek yapmak üzere olduğu cinayet eylemin vicdanî yükü gerekse bu eylem neticesinde karşılaşıacağı olası sonuçlar, kahramanada şüphe ve endişeyle karışık bir korku hali oluşturur. Yer yer, bu işi yapmak istemediğini, onu bu işe koşanlara güvenmediğini de hissettirerek kendine itiraf etmektedir:

“Birden işkillendi. Yolları gözledi. Ötelerde dolaşıp duran birkaç adamı kimselere benzetemedi. Kelcuma demek izlememişti. İyice güvenmişlerdi kendisine. Güvenmeselerdi... Şu işi yapamasaydı... Yapmasaydı. Kendi gibi birini bulurlardı herhalde. Kendisi için”. (Aktunç, 2019, s. 116)

Kahramanımız Hamza, nihayet aradığı adresi bulur. Ancak öldürmek üzere geldiği adam evde değildir. Adamın komşusuyla yaptığı kısa konuşmanın ardından cinayeti işlemekten vargeçer ve oradan koşarak uzaklaşır. Kahramanın koşak uzaklaşmasını, hissettiği yoğun endişe ve korku ile birlikte pişmanlık ve öfkenin dışa vurumu olarak yorumlamak mümkündür:

“Birtakım yeşil alanların, anıtların yanından geçti. Büyük caddeler kalabalığı kenar sokaklarda bitiveriyordu. Buralarda sıcak yerine her şeyin kendi gölgesi, birbirini bilmez kalabalık yerine tanışlık çökmüştü. Çöplüğe dönmüş bir arsadan, o büyük camileri, anıtların, turistlerin ardında kalmış daracık bir sokağa girdi.” (Aktunç, 2019, s. 118)

“İnmeye başlar başlamaz ağzına dolan bütün küfür belayı ilençle, dişleri arasından dökerek savurmaya durdu. Altından yer çekilmişti sanki. Sokağa çıkınca koşmaya başladı. Soluk soluğaydı. Meydana yaklaşıncı durakladı.” (Aktunç, 2019, s. 118)

İşçi direnişinin konu edildiği bir hikâye olan “Yıl Yıldan Uzun” hikâyesinde ise korku ve endişeli olma hali olaylara katılanların ailelerinin içinde bulundukları tedirginlik hali üzerinden okuyucunun dikkatine sunulur. İşçi direnişinin bir başka aşaması olan gerilla mücadelesine katıldıkları anlaşılan Hamza ile Sadık, artık ailelerinin yanına gidemez olmuşlardır. Yazar, direnen insanların bekleyenleri olarak ailelerinin endişelerini, korkularını, başkalarını suçlayıcı ithamlarını Sadık’ın eşi Gülseren ve annesi üzerinden okuyucuya sunmaktadır:

“elebaşlılığı mı etmiş ki? Hamza etmiştir hep, hep onun yüzündendir... benim bir oğlum Sadık...”

O Hamza delisine uymuş ha! Hiç sevmezdim

Sesi titremeye başlamıştı, çuvala sarılmıştı, elleri birbirine dolaşarak, döke saça bir şeyler çıkardı. (Aktunç, 2019, s. 129)

İnanca dayalı bir büyülu gerçeklik anlatısı olan “Alkarısı İçin Dua” hikâyesi ise hilkat garibesi doğuran hastaların bulunduğu özel bölümde geçmektedir. Yazar, geceleri kedi bağırıtlarının korkunç derecede yankılandığından bahseder. Kedilerin, ölümü yaklaşan insanları koklaması inancından hareketle yazarın kediden bahsettiği anlaşılmaktadır. Halk arasındaki bu inanışın etkisi ile korkunun kurguya dâhil edilmesi, yazarın halk kültüründen beslendiği gerçeğini bir kez daha akla düşürmektedir. Ten ve gölge hikâyelerindeki ikilik bu hikâyede de karşımıza çıkmaktadır:

“Yaşlı, çok yaşlı bir adam kedileri kovalamakla görevli. İkizi var adamın. Aralarındaki tek fark, ikizin göbeğine dek inen kırçıl sakalı.” (Aktunç, 2019, s. 335)

Bu ikiz ihtiyarlar, halk arasında “Alkarısı” olarak bilinen, lohusalara musallat olan, hikâyenin dua kısmında şeytanın iki teyzesinden biri olduğu söylenen, hilkat garibelerinin öyle doğmalarına sebep olduğuna inanılan bir mahlûku kovalamakla görevlidir. Hikâye, kırçıl sakallının alkarısına karşı okuduğu duasıyla devam etmektedir. “Atkestaneleri Düşüyordu” hikâyesinde ise anlatıcı, babasını kaybettiği anları anlatırken atkestanelerinin düşüşünü kullanmaktadır. Bir önceki hikâyede, kediler, hilkat garibelerinin koridorunda acı acı inlemekte idiler. Burada da atkestanelerinin düşüşünü kedilerin koşuşturmasına benzetmekte ve bunu ölümle özdeşleştirmektedir. Babasının ölümü olarak anlamlandırılan bu durum, ölüm korkusu ile çaresizliği aynı anda yaşadığı anlaşılan küçük bir çocuğun ağzından anlatılır:

At kestaneleri de o zaman düştü

Ağacın koyu gölgesine pat diye vurdu, sıçradı, ağır ağır deviniyordu, yeniden sıçradı, havada kaldı bir süre, havadayken soluk yeşil kabuğunun çatladığını

gördüm, yere bir kez daha vurduğunda ikiye ayrılmıştı, içindeki parlak, kopkoyu kahverengi yemiş, yine çok ağır bir devinimle havaya uçtu, bir, bir daha, bir daha, kediler gibi koşuştular dört bir yana. (Aktunç, 2019: 338- 339)

Hikayede dikkat çekici olan bir başka anekdot da babanın oğluna sürekli olarak, onu bırakıp gitmesini telkin etmesiydi. Bu ısrarlı söyleyiş, ölüm yolculuğunda her insanın yalnız olduğu inancına vurgu anlamı taşıyabileceği gibi oğlunun ölümün dehşet verici gerçekliğiyle tramvatik bir biçimde yüzleşmesini istememesi olarak da yorumlanabilir. Anlatıcı çocuk, bunu şu ifadelerle dile getirmektedir:

“Beni bırakıp gitmeni söylemiştim” diye bağırdı babam.

Üzerine atkestaneleri düşecek, dedim.

Olsun.

Bak onları bile ezip geçmişler bu sokakta.

Olsun, git!

Babam düştüğü yerde kalmaya kararlıydı.

... “Ayrıca ev döndüğümde, sensiz döndüğümde, annem soracak, burada kaldığını, seni getirmediğimi anlayınca öfkelenecek bana.”

Olsun. (Aktunç, 2019, s. 339)

Anlatıcının çocuk masumiyeti ile dile getirdiği “annem bana kızacak” ifadesi, korkunun hem ölüm gerçeği ile yüzleşme anı dolayısıyla şiddetli ve derin halini hem de bir çocuk masumiyetiyle “annem bana kızacak” basitliğindeki sığ halini aynı durumda örneklendirir.

Ses artık yok olmuştu bile. Ama isketelerin, sakaların sesiyle birlikte dolup duruyordu, akıyordu belleğime. Uzakta pat diye bir düşüş daha.

Ve yol da çok uzundu.

Bir süre rakı kokmuştu.

Atkestaneleri düşüyordu.

Patlamış ve kedilerle birlikte koşmuştu.

Belleğim, sus da yardım et bana diye inlemeye başlamıştı o sıra. (Aktunç, 2019: 339)

Yok olduğunu ve belleğine aktığını söylediği ses, belleğinde “sus da yardım et bana” diye inlemeye başlamıştır. Burada, umarsızca ona yattığı yerden “olsun, git!” diyen sesin aslında bana yardım et diye inlediği anlatılmaktadır. Bu da aslında babasının, ıstırapla ölmeyi istemesinin ardında yaşadığı acıdan kurtulmak istemesini salık verir. Baba acılı bir ölümden duyduğu endişe ve korku haliyle yardım istemektedir. Bu endişe ve korku halinin irdelendiği diğer bir hikâye olan ve hayal-gerçek karışımı anlatılardan olan “Aşıboyalı Gerçek” hikâyesi, bir çocuğun ablasının genç yaşta istemediği biriyle evlendirilmesi üzerine kurulmuştur. Abla, bunun üzerine bir sabah evden ayrılmakta, aynı günün sabahında baba, yanında yabancı bir adamla eve gelmektedir. Hikâyenin ismine konu olan nesne ise çocukların oynadığı tahtadan yapılmış arabalardır. Bu arabaların biçimleri aynıdır; sadece renkleri farklıdır. Aynı sokağın çocuklarının aynı arabalarla oynaması; arabanın, alinyazısının bir sembolü olduğunu düşündürmektedir. Ablanın istemediği ve kabullenmediği kaderinden duyduğu endişe, evden kaçma ve kurtulma çabasına döner. Ablayı bu zorba kadere mahkûm eden tek kişi, onu istemediği bir adamla evlendirmeye çalışan babasıdır. Anlaşılamamanın ve yok sayılmanın verdiği psikoloji ile bu genç kız, bu zorbalığın her yerde var olduğunu ve peşini asla bırakmayacağını düşünür. Bu düşünce, içinde bulunduğu korku halini ve başına gelecek olumsuzluklara dair endişelerini arttıran bir faktördür:

- “- Uğursuz bir gezgincinin adımları ve yalancı bir konuşmanın sözleri bunlar!
- İnan her yerde birileri bekliyor beni.
- Adımlarımı da sözlerimi de istiyorlar.
- Ya seni?” (Aktunç, 2019, s. 341)

Sayıklama halinde verilen bu iç konuşmalarda geçen “Adımlarımı da sözlerimi de istiyorlar” ifadesi, genç kızın hayatına yön veren bu zorbalığın düşüncelerine dahi müdahale etmeye çalıştığını dile getirir. Genç kızın içinde bulunduğu bu sıkışmışlık hali, korkularını da geleceğe dair endişelerini de ziyadesiyle arttırır. Burada toplumsal bağnazlık neticesinde yaşanan sıkışmışlık ve çaresizliğin sebep olduğu korku ve endişeyi dile getiren yazar, “Arsızın Dansları” hikâyesinde ise bu konuyu farklı bir cihetten yorumlar. Yazar, kentleşmenin etkileri ile iletişimsizliğin resmedildiği, -günümüzde etkisi azalsa da bir dönem korku ve endişeye sebep olan- sabit telefon kullanıcılarının sıklıkla karşılaştığı

“telefon sapığı”na dikkat çeker. Bu sapık, kahramanımız Perihan’ı derin bir takip edilme hatta öldürölme korkusuna maruz bırakır:

“Telefon çaldı. Açtı Perihan. Elindeki toplu iğneyi büktü büktü. Dudakları titremeye başladı. Çat diye kapattı.

-Yine o adam!

Titriyordu, eli ayağı birbirine dolaşmıştı.

“Sana derhal kapatacağın dememiş miydim?”

Koltuğa yığıldı Perihan. İsmet Hanım yaklaştı, başını okşadı. En yumuşak sesiyle “ne söylüyor gene?” dedi.

-Aynı şeyler... aynı.” (Aktunç, 2021a, s. 99)

Teknoloji tabanlı bir korku ve endişe unsuru olan telefon sapıklığı ile yazar, modern hayatın toplumda sebep olduğı olumsuzluklara bir örnek daha vermiş olur.

3.2.7 Suçluluk Psikolojisi

Yazar Hulki Aktunç’un hikâyelerinde toplumsal yaşamın olağan akışı içerisinde karşılaştığımız farklı türden insan ilişkilerinin örneklerini görmek mümkündür. Bu ilişkiler neticesinde meydana gelen bazı menfi olaylarda haksızlığa, zulme, nefrete, ötekileştirmelere, fiziksel yahut psikolojik şiddete, toplumsal baskıya, ayrımcılığa uğrayan birçok insanın yaşadığı dram; okuyucunun dikkatine sunulur. Ahlakî ve insanî duygulardan yoksunluk anlamına gelebilecek bu eylemlerde bulunanlar, bazen bir iç hesaplaşma durumuna düşer, benliği ile vicdanî arasında bir çelişki hali yaşarlar. Pişmanlık ve huzursuzluk duyguları eşliğinde açığa çıkan bu suçlu psikolojisi, karakter yapılarındaki farklılıklar neticesinde değişik şekillerde sözel ve eylemsel yansımalara dönüşür (İleri, 1989). Yukarıda saydığımız ve insanlık suçu olarak kabul edilebilecek eylemlerin en önemlilerinden olan toplumsal nefret suçunun merceğe alındığı “Göz Bağı” hikâyesinde de suçluluk psikolojisinin izlerini görmek mümkündür. Hikâyede çocuk anlatıcı olan Yusuf’un vicdanî sorgulamaları dikkate değer bir ayrıntıdır. 15-16 Haziran olaylarının yaşandığı gün babasının yağmadan kaçırdığı malları Yusuf’tan gizlemesinde ve olaydan Mihal ve ailesinin haberdar olmamasını istemesinde suçluluk psikolojisinin yansıması görülür. Bu ifadelerden anlaşıldığı üzere Yusuf’un babası, yaptığı yanlışın farkındadır.

Ancak burada açığa çıkan duygu, yanlış yapmış olmanın verdiği vicdan azabından ziyade, işlediği suçun açığa çıkması endişesidir. Baba, suçlu psikolojisi ile gerçeklerin üstü örtme çabasıdadır. Ayrıca çocuk masumiyeti ile olayları ve yaşananları sorgulayan Yusuf'a karşı babasının duyduğu öfke de yine suçluluk hissiyatını bastırma gayreti olarak yorumlanabilir:

Babası, sonra da annesi sıkı sıkı tenbih ettiler Yusuf'a, “bak, kimseye bir şey söyleme, hele Mihal'e hiçbir şey söyleme, çocuktan al haberi derler, yüzümüzü kara çıkarma,” dediler. (Aktunç, 2019, s. 20)

Ben de, ben de önce çok öfkeliydim, ama bunları torbaya doldururken kötü bir iş yaptığımı sandım, hattâ hepsini bırakayım. Allah kahretsın dedim ama, baktım ben bırakınca başkası alacak, tutup getirdim işte. Kimseye bir şey söyleme olur mu? (Aktunç, 2019, s. 20)

Ahlakî değerlerden yoksunluk olarak yorumlanabilecek bu yaklaşımın bir benzeri de “Şeytan Sütü” hikâyesinde görülür. Oğlu ile yaşadığı konakta oğlunun türlü eziyetlerine maruz kalan Bay Gazi, konağında meydana gelen bir kaza sonucu yıkılmakta olan binada mahsur kalır. Bay Gazi, oğlu tarafından tekerlekli sandalyesine bağlanmıştır. Olay yerine gelen itfaiye ekiplerinin müdahalesiyle Bay Gazi, bağları çözülmeden çıkarılır. Burada itfaiye erlerinin Bay gazinin bağlarını bir türlü çözemeyişinde ve yıkılma tehlikesi geçiren binadan o şekilde tahliye edilmesinde de bir mana sezilmektedir: O bağlar Barnabas tarafından bağlanmıştır ve ancak o çözebilecektir. Bu düğümü yazar, hikâyenin sonunda perişan bir şekilde konağa gelip babasının elini öperek yanlışlarının farkına varan Barnabas üzerinden çözmüş görünmektedir. Ayrıca yıkım esnasında olay yerinden kaçan ve basını ölüme terk eden bu adamın kaçarken ağlıyor olması ve döndüğünde babasının elini öpmesi suçluluk psikolojisi ile kıvranan vicdanın hezeyanları gibi görünür.

“ Bay gazi ortada yoktu. Oymalı yan kapıda Barnabas'la arkadaşı bir süre dinelip kaldılar, sonra fırlayıp koşarak sokağın karşı yanına geçip yittiler. Kalabalığın içinden Tut! tut! tut! diye bağırانlar oldu.

Ayakları şap şup ses çıkarıyordu kaçarken. Birinin ağlamaya başladığı da duyuldu.” (Aktunç, 2019, s. 167)

Tıpkı “Göz Bağı” hikâyesinde olduğu gibi burada da ahlakî yozlaşma neticesinde uygulanan insanî suçun vicdan azabı, suçluluk psikolojisinin tesiriyle farklı şekillerde tepkisel eylemlere dönüşür. Bu hikâyelerdeki suça sebep olan eylem, “Ben, Biletsiz Yolcu” hikâyesinde ise farklı bir nedene bağlanır. Bir tren istasyonunda geçen hikâyede aynı zamanda bir yazar olan anlatıcı, yaşlı ve takatsiz bir adamdır. Askerleri savaşa götüren treni ölüm olarak nitelendiren anlatıcı bu toplumsal trajediyi insanlara aktarmak sorumluluğunu omuzlarında hissetmektedir. Buna rağmen gerek yazmaya dair inancını kaybetmesi gerekse takatsizliği ve yaşlılığı dolayısıyla yazma isteği ile yazamama arasında ikilemedir. Yazmaya değer bir şeyleri ne kendinde ne de gördüklerinde bulamaz. Yazmak yerine gitmeyi, olanları değiştirebilmeyi ya da uzaklardan haber alabilmeyi arzular ve hayal eder. Bu ruh haliyle topluma karşı yazarlık görevini yerine getirmeyen suçlu psikolojisi hikâyenin satır aralarından okunur:

“Kağıdım var, kalemim var. Eksik olan benim onlardan, Zülfikar.” (Aktunç, 2021b, s. 110)

“Bir kalem yerine bir yol değneğim olsaydı, tık tak tık, gittiği yerlerden haberler yollayan, haber getiren bir değnek. Ya dur ve kal, ya gidip yürü ve yolcaya çevir beni.” (Aktunç, 2021b, s. 110)

Bu hikâyede bir entelektüel sorumluluk anlayışının tesiriyle yaşanan suçlu psikolojisi örneklendirilir. Burada bahsi geçen suç, topluma karşı işlenmiş kabul edilir. Pişmanlık ve suçluluk hissiyatını gözlemlediğimiz bir diğer hikâye olan “Uzanmış Bir Adamın Beş Düşüncesi” hikâyesinde ise anlatıcı(anlatıcının Uşu isminde bir kedisi olduğu gerçeğinden yola çıkarak bu hikâyedeki kurgunun yazarın hayatından izler taşıdığı düşünülebilir) bireysel yaşamına ve geçmiş ilişkilerine dair pişmanlıklarını ve suçluluk hissiyatını dile getirir. Bu düşünceler, terk edenler ve terk edilenleri anımsaması ile devam eder. Geçmiş yaşamında tam olarak algılayamadığı olguları şimdi daha net anlamaktadır. Ancak farkına yeni vardığı gerçeklik onun için artık anlamsızdır. Çünkü artık çok geçtir. Zamandan şikâyet eşliğinde yapamadıklarından duyduğu pişmanlık ile yaptığı bazı şeylerden ötürü duyduğu suçluluk hissiyatı dikkati çekmektedir.

“Bir yaştan sonra, elde edilemez sanılan görü, gözkapaklarının arasında takılır kalır. Sahibisindir onun artık, ama boş.

Seni bırakanlar, senin bıraktıkların.” (Aktunç, 2021b, s. 115)

Hatıralar peşi sıra anlatıcın zihnine dolar. Konuştuklarını, konuşamadığı anları, duyup da cevap veremediği ya da cevap verip de pişman olduğu anları, ilişkilerini hatırlar. Bütün bu hatıralar yüzünden anlatıcı, adeta kendiyle hesaplaşma yaşamaktadır.

“Konuştukların, sustukların.

Yediklerin, kustukların. Hepsi, toplanıyor, hesap günü sanki, kalabalığın uğultusu arttıkça artıyor.” (Aktunç, 2021b, s. 115)

Buradaki anlatıcının bireysel hayatına ve ilişkilerine dair pişmanlıkları “Yanardöner” hikâyesinde ise insanî duyguların etkisi ile ortaya çıkan bir suçluluk hissiyatı olarak anlam bulur. Bir adamı öldürmek üzere yola çıkan Hamza isimli genç adam, yapmak niyetiyle harekete geçtiği bu eylemi asla içselleştiremez. Yol boyunca vicdanıyla mücadele halindeki iç konuşmalarına şahit olduğumuz bu genç adam, birini öldürme düşüncesinden ötürü suçluluk duyar. Hikâyenin sonunda cinayetten vazgeçen adamın olay yerinden koşarak uzaklaşması da suçlu psikolojisinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Bu hikâyede suç işlemek üzere olan bir adamın bu düşüncesinden ötürü vicdanî sorumluluk hissiyatı ile duyduğu suçluluk, “İçimin Kuşları” hikâyesinde işçi olaylarına duyarsız kalan bir adamın vicdanî iç hesaplaşması halinde açığa çıkar. Hikâye kahramanı Muzaffer, toplumsal olaylara karşı duyarsız bencil bir gençtir. Kız arkadaşı Naile’nin misafiri olarak gittiği bir evde evin oğlunun olaylara karıştığı ve ailenin oğullarının akibeti hakkında ebdışeli olduğuna şahit olur. Bu andan itibaren kendini bu meselenin dışında tutma çabasına girişen genç adam, tüm çabalarına rağmen bu insanî sorumluluktan kaçamaz. Naile’nin teklifi üzerine arabasıyla – yanına Naile’yi de alarak- işçi kalabalıklarının arasına dalar. Orada kendisine ket vuran maddeyi açığa çıkarmayı başarır ve yine iç sesiyle bunu ifade eder:

“Orada, ülkende, dedi, sen başka birisin artık. Eşya seni tutsak alacak. Üç fenik, dört fenik daha. İnciri artık koparamaz, ağzını ayvayla buruşturamazsın!” (Aktunç, 2019, s. 175)

Can pazarının yaşandığı, genç- çocuk insanların polisin açtığı rastgele ateşlerle yerlere düşüp öldüğü bu tabloya daha fazla kayıtsız kalamayan Muzaffer, Naile'ye söylediği bu son sözlerle vicdanını ve mücadele azmini bağlayan zincirini kırarcasına kalabalığın arasına karışıp kaybolur. Hem insanî bir durum olan hem de toplumsal bir sorumluluk anlamı taşıyan işçi olaylarına karşı duyarsız kalmasına sebep olan maddeye yani arabasına karşı öfke dolu sözleri, bugüne kadar takındığı sorumsuz tavırdan ötürü duyduğu suçluluk hissi olarak yorumlanabilir:

“Al bunları, şu canına sıçtığımın arabasının anahtarı, kıyı kıyı git, aç, otur, beni bekle, hadi!” (Aktunç, 2019, s. 177)

Yine işçi olaylarının nazara verildiği başka bir hikâye olan “Son Yemek”te, 15-16 Haziran olaylarının yaşandığı günlerde akraba bir çiftin davetlisi olarak katıldıkları akşam yemeğinde, olaylara katılan Yusuf ve Nedim'in, hadiseleri duyarsız bir yaklaşımla karşılayan akraba çiftin tavırlarına karşı hissettikleri anlatılır. Nedim bulundukları ortam ve konuşmalardan duyduğu rahatsızlığın neticesinde kendini değersizleşmiş bir ruh halinin içinde bulur. Bu duygu, hem içinde bulundukları ortamdan duyduğu rahatsızlığın bir neticesi hem de yemekte birlikte oturdukları akrabalarının işçi olaylarına (dolayısıyla kendilerine) bakış açısının bir tezahürüdür. Aslında Nedim'in değersiz hissetmesinin sebebi, bu insanlarla aynı ortamda olmanın ya da onların yemek teklifini kabul etmiş olmanın verdiği pişmanlık ve suçluluk psikolojisidir. Dava arkadaşları büyük sıkıntılar içerisindeyken, onlar şatafatlı bir mekânda güzel bir akşam yemeği yemektedirler. Bu durumdan rahatsız olan gençlerde “burada ne işim var?” dercesine bir suçluluk hissiyatı okunur.

“Karışık saatlerin içinde kopup bu şaşırtıcı kıyı lokantasına düşmüş gibi, terli, tıkanık, saçları dağılmış, tavanda dolaşırken birdenbire pat diye döşemeye düşüveren bir şişman böcek gibi Nedim.” (Aktunç, 2019, s. 190)

Bu hikâyede görülen toplumsal sorumluluk bilincine aykırı davranmanın etkisi ile duyulan suçluluk hissi, “Aşka Kimse Yok” hikâyesinde toplumsal normalara aykırı davranışlar neticesinde oluşan bir suçluluk duygusu olarak ele alınır. Hikâyede genç bir kızın sevdiği adamla yasak ilişki yaşamsı konu edilir. Ancak burdaki imkânsız bir aşkı. Kızın ailesinin

engeli ve çocuğun işsiz oluşu, birleşmelerini imkânsız kılar. Buna rağmen bu gençler bir yasak ilişki yaşar ve kız hamile kalır. Bu andan itibaren genç kızın büyük bir korku ve endişe içerisinde kıvranmaları anlatılır. Genç kızın korkusuna sebep, ailesinden ve toplumdan göreceği tepki olmakla birlikte aynı zamanda yasak bir ilişki sonucu hamile kalmış olmanın verdiği suçluluk duygusudur.

“Korkuyorum, korkuyorum, şişmanlıyorum. Son nerde gördün onu? Bir haber yok mu?” (Aktunç, 2019, s. 293)

“Yusuf abini bul, dedi, nereye gitti, nolur bul onu, söyle, şişmanlıyorum ben, şişmanlıyorum, korkuyorum.” (Aktunç, 2019, s. 293)

Temelde bir yalnızlaşma vurgusunun anlatıldığı “Kayıplara Karışmış İstanbul” hikâyesinde bir pansiyon işleten Samiye Hanım ile müzisyen Selim Bey’in, ekonomik kriz sebebiyle elektrik kesintilerinin düzenli olarak yaşandığı bir dönemde yaşadıkları sıradışı ilişki anlatılır. Selim Bey’e karşı kesinti saatlerinde yakınlık gösteren Samiye Hanım, elektiriğin geri geldiği anlarda ise Selim Bey’den bir anda uzaklaşır. Karanlıkta ölen kocasıyla özdeşleştirdiği Selim Bey’i aydınlık zamanlarda dışlaması, kocasına karşı bir suçluluk hissiyatının tezahürü gibi görünmektedir:

“Kırıcı, gamlı ya da kösnük. Sevinçlerini de bir yere saklamış ama bulamıyor. Eski kocasından söz etmemek için uzun bir işkenceye katlanıyor, sonra küçük ödünler vererek yine konuşuyor, susamıyor.” (Aktunç, 2019, s. 259)

Kısıntı saatlerinde en çok ürküttüğüm şeyi, kocasına pek benzediğimi anımsatacak sözleri de seviyordu. Sözlere sığınyordu ben uzaklaşırsam. Tepkilerimden korkuyor, ayazmalarla, mumlarla, Maria Magdalena’nın günahkâr ve ermiş yaşamıyla, kocasının, bu çok ünlü çalgı onarım ve akort ustasının yüce çelebiliğini yansıtan dama ve satranç partileriyle dolu dayanılmaz bir gevezeliğe başlıyordu. (Aktunç, 2019: 259)

“Bir su gözesi vardı evin yakınında. Küçücek bir ayazma, eski, bodrumvari bir sunak yeri. Samiye Hanım pazarları oraya gidiyor, kocasını anıyordu.

Mumlara dayanabildiğim tek yer orasıdır aslında diyordu bana.” (Aktunç, 2019, s. 259)

Duygusal anlamda sadece ölen eşine bağlılık duyan Samiye Hanım, elektrik gelip de ışıklar yandığında Selim Bey’den uzaklaşmakta hatta ondan kaçmaktadır:

Samiye Hanım’ın kaynanam, kadını ya da pansiyoncum olmayı seçemediği o saatler, yanan her ışık beni yerden yere vuruyordu. O egemen karanlık az az yenilirken, meyve kokulu, parafinli, acemi fitilli, acıklı mumlu o saatler bir anda bitiyor, elektrik geldiğinde, Samiye Hanım’ın bana kendi elleriyle sunduğu Maria Magdalena da sırroluyordu hemen. (Aktunç, 2019: 259)

Burada Samiye Hanım’ın hissettiği içsel bir suçluluktur. Nihayetinde ortada ne bir aldatma durumu vardır ne de suçluluk hissetmeye sebep gerçek bir olay. Bu hikâyede kahramanın tasavvurunda anlam bulan suçluluk olgusu, Bir Yer Göstericinin Hayatı” hikâyesinde ise gerçek bir ilişki üzerinden değerlendirilir. Aralarında ciddi bir yaş farkı olan Madam Krista ve Seyfi’nin ilişkileri toplumun onaylamayacağı bir ilişkidir. Toplumsal tepkiden çekinen Madam Krista, bu sebeple bir suçlu psikolojisine bürünür. Seyfi’nin evlilik teklifini reddeder ve ilişkileinin gizli kalmasını ister:

Parayı hiç umursamazken, biriktirmeye başlamıştım. Bir gece, onunla evlenmek istediğimi açıkladım. ...Güldü. Uzun uzun, beni yaralayacak kadar uzun, güldü. Dünyanın en tatlı aptalı benmişim. Kalık karıyla genç irisi evlenir miymiş? Duyan olsa, Madam Krista sübyancılığa başladı dermiş. Zaten kıskanıyorlarmış. Bilmemelilermiş. Nazar değebilirmiş. (Aktunç, 2021a, s. 84)

Bu hikâyede toplumsal normlar nazarıyla değerlendirilen durumlar kahramanda bir suçluluk psikolojisi yaratır. Suçluluk hissiyatının izleğine rastladığımız bir başka hikâye ise “Kanatlar, Kafes...”dir. Bir apartamana yeni taşınan genç bir adamın diğer bir apartman sakini olan emekli bir komşu tarafından merakla izlenmesinin anlatıldığı hikâyede, meraklı komşu özel hayatın gizliliğini ihlal etme pahasına yeni komşusunu gözlemekte, takip etmektedir. Taşınma esnasında genç adamın eski paralarla dolu bir sandığı yere düşer ve içindekiler etrafa saçılır. Komşusu hakkında bilgi edinmek isteyen meraklı komşu, adama

ait olan bu eski paraları toplayan mahhale çocuklarından ufak bir rüşvet karşılığı alır. Bu davranışı karşısında duyduğu suçluluk hissiyatıyla adamla yüzleşmekten çekinir:

Sabaha sakın çıktık. Bu arada sayısız olasılık düşündüm; olumlusu olumsuz, acısı hoş, sayısız olasılık. Acaba diyordum, elimdeki para destesinden birkaçını genç adama götürsem, takdim etsem, bir dostluk kurmaya çabalasam, bazı şeyleri biraz daha iyi anlayabilir miydim? Ne idüğü belirsiz bir çekingenlik engelledi beni hep. Bir yağmacıya, bir talancıya, bir komşu gözlemcisine nasıl davranılır? Genç adamın kapısına kadar gidip caydım. (Aktunç, 2019: 67)

3.2.8 Ölüm

Yaşamla ilişkili her anlatının bir parçası olan ölüm teması, oldukça geniş bir yelpazde değerlendirilebilir. Şu ana kadar incelediğimiz bütün temalarda ya belirli bir kesimi ya da kısıtlanmış bir zamanı anlamlandırma söz konusu iken ölüm olgusu hiçbir şekilde sınırlandırılmayacak bir kavramdır. Yaşayan her canlının nihayî sonu olan ölüm, yazar Hulki Aktunçun hikâyelerinde de geniş yer bulur. Aktunç, ölüm gerçeğini bazen bir çocuk masumiyeti ile anlamdırırken kimi zaman da hayalî, fantastik yahut büyülü bir düzlemde konumlandırır. Ölümle sıkı bir ilişki içerisinde olan inanç sistemleri de Aktunç'un hikâyelerinde çeşitlilik gösterir. Ölüm gerçekliği bazen İslamî formda kurgulaştırılırken bazen Hristiyanlık yahut Musevîlik inancı nazarıyla anlamlandırılır. Bu anlamsal ilişkilerde dikkate değer bir hususta yaşam-ölüm ikileminin bir bütünlük halinde değerlendirilmesidir. Ayrıca ölümün metaforik bir yöntemle somutlaştırılması da Aktunç'un ölüm gerçeğine yaklaşımını belirten yöntemlerden biridir. Ölüm olgusunun merkeze alındığı bir hikâye olan “Hep Onu An” hikâyesinde kahramanımız gurbete çalışmaya gitmiş olan Yusuf adında bir gençtir. Yusuf, gurbet yaşamının zorluklarıyla boğuşurken memleketten gelen bir kara haber üzerine ruhen bir çöküntü yaşar. Duygusal olarak sıkı bir bağılık hissettiği halasının vefat ettiğini öğrenir. Bu haberin Yusuf'ta sebep olduğu yıkım, bizzat kahramanın ifadeleriyle aktarılır:

“Ben uzaklarda, kötü bir şehirdeyken, bulutlarının ve gölgeliklerinin açıklıklarında nasıl gezindiğini unutmuş, hiç değilse düşünmeye çalışırken, ise

kuruma defter kağıda gömülmüşken ve bundan yakınmazken bahar üzeri gidivermiş O.” (Aktunç, 2019, s. 75)

Bu ifadelerde dikkati çeken bir diğer husus, ölümün yaşam ile ilişkilendirilmesi ve bu ilişkiden doğan tezatın insanda bıraktığı ruh halidir. Yusuf, halasının ölümünün bahar üzere gerçekleştiğini söyler. Geleneksel anlatılarda bahar, tabiatın canlanma mevsimi olduğu için yaşamla ilişkilendirilir. Halası, canlama mevsimi olan baharda ölmüştür. Bu zıtlık durumunu kahramanın ölümü kabullenemeyişi olarak yorumlamak da mümkündür. Burada ölüm gerçeği, samimi aile bağlarını gün yüzüne çıkaran ve keder kaynağı olan bir imgeye dönüşür. Ölüm olgusu merkezinde gelişen olayların anlatıldığı diğer bir hikâye olan “Gidenler Dönmeyenler”de ise ölüm teması, siyasi bir eleştiri ile bütünlük içerisinde kurgulanmıştır. Patron’daki karakterleri yeniden gördüğümüz bu hikâyeden anlaşıldığı göre evin küçük çocuğu Kenan büyümüştür ve çalışmak üzere Almanya’ya gitmiştir. Fakat orada bir iş kazasında vefat etmiştir. Haberi ise aileye mektupla ulaştırılır. Mektubu herkesten önce okuyan baba, çocuklarının öldüğünü ve mektubu kaleme alan arkadaşı tarafından cenazenin getirileceğini öğrenir. Mektupta, kasıt olmadığı, bir kaza olduğu defalarca vurgulanmaktadır. Mektubu yazan ve cenazeyi getiren Hamza, kazadan sonra iş bıraktıklarını ve olayı irdelediklerini söylemektedir. Hamza, hakkını arayan ve sorgulayan bir genç profili çizer:

“Görülmedik bir kazadır bu. Kasıt yoktur. Peşini didikledik... iş bıraktık... Kasıt yoktur...”(Aktunç, 2019, s. 85)

Kenan’ın ölümüyle aynı zamana denk gelen diğer bir olay ise çocukluk arkadaşı olan ve olaylara karıştığı için polis tarafından gözaltına alınan Ali’nin polis gözetimindeyken ölüm haberinin gelmesidir. Bu olayda net bir siyasi eleştiri görülür. Aynı zamanda Kenan ile Ali’nin ölümlerinin sır dolu olması da ayrıca bir siyasi eleştiri izlenimi uyandırır. Zira Kenan’ın ölümünün ardında kasıt olmadığı belirtilse de ölümün ardından yürütülen bir soruşturmada hiç bahsedilmez. Ayrıca hikâyede ölüm olgusu farklı boyutlarıyla irdelenmiştir. Bunlardan birisi de ölüm karşısında duyarsızlaşma, ölümün sıradanlaşması ve yaşamın değersizliği vurgusudur. Bu noktada ölüme karşı tutum, insani duygulara yabancılaşma olarak da düşünülebilir.

Satır eksik etmiyorsun ama, geçen ay hiç görmemişsin gazetede, bizim Salimlerin oğluymuş o çacuk. dedi Nadire... Ali. Ama dikkatle bakınca tanıyorsun. Pek belli olmuyor. O zamana kadar kaçmış kaçmış... hem de bize uğramış, biz oradayken, Trakya'dayken.

Çok olağan şeylerden söz ediyordu sanki. Konukluğa gelmişler de bulamamışlardı, ya da bir haber bırakacaklardı da kapıya bir iz koyup gitmişlerdi... Karşılık bekledi Zamir efendiden. (Aktunç, 2019, s. 86)

Ölüm düşüncesiyle şekillenen bir diğer hikâye “Yanardöner”de bir kiralık katilin cinayet yolundaki ruh hali, düşünce ve davranışlarını konu alınır. Bir kasabadan kalkıp İstanbul’da yaşamaya başlayan bu genç, Avrupa yakasında sahile bakan bir evde yaşayan Selim isimli bir adamın adresini bulup onu öldürecektir. Kahramanımız Hamza, hedefindeki Selim Bey’in evini ararken bir yandan da birçok konuda sorgulamalar yapar. Birini öldürme ve katil olma düşüncesi sebebiyle iç çelişkiler yaşayan bu adam, öldürme düşüncesinin vicdanî sorumluluğu altında ezilmektedir. Hamza, iç konuşmalarında sıklıkla bu işi yapmak istemediğini, onu bu işe koşanlara güvenmediğini de hissettirerek kendine itiraf etmektedir:

“Birden işkillendi. Yolları gözledi. Ötelerde dolaşıp duran birkaç adamı kimselere benzetemedi. Kelcuma demek izlememişti. İyice güvenmişlerdi kendisine. Güvenmeselerdi... Şu işi yapamasaydı... Yapmasaydı. Kendi gibi birini bulurlardı herhalde. Kendisi için.” (Aktunç, 2019, s. 116)

Nihayetinde kahramanımız cinayetten vazgeçer ve oradan uzaklaşır. Hikâyede ölüm karşısında yaşam ve sağduyu baskın gelir. Burada geçrek bir kurguyla değerlendirilen ölüm olgusu, “Güz Çılgıkları” hikâyesinde ise sembolik bir anlatım ile ele alınır. Hikâye, 12 Eylül darbesinde aranan bir kişinin ruh halini ve firari hayatını anlatmaktadır. Darbe ismi geçmese de anlatımdaki bazı ayrıntılardan kahramanımızın polis tarafından aranan biri olduğunu anlıyoruz:

“Bir zaman, yalnız veda, yalnız bekleyiş ve karşılamalardan örülmüş günlerim vardı. Ve kuşkulandım ve kaçtım ve gizlendim... Beni tutuklamaya geleceklerini düşündüm hep. Sonra bunu hiç kimsenin beceremeyeceğini anladım. Bunu kendi kendime sağlamıştım ben. Hayatı böyle denemiştım.” (Aktunç, 2019, s. 313)

Kahramanımız, kaçak hayatın tesiriyle olsa gerek, iki farklı kişilik geliştirmiş görünmektedir. Sen/ben olarak adlandırdığı bu kişiliklerin bir ölmüş diğeri ise hayattadır. Hayatta olan kişi, kahramanın yeni hayattaki formudur. Bir diğeri olasılık ise ruh ile beden ölüm anında ayrılışı ile ölümsüz olan ruhun yaşayan kişiliği temsil etmesidir. Beden ise zaten ölmüş ve ruhtan ayrılmıştır. Hikâye kahramanın bir çocukla konuşmasıyla başlar. Yeni hayattaki kişilik bu çocuk olmalıdır. Bir çocuk olarak yeniden hayata dönmek, farklı kültürlerde yer alan Reenkarnasyon¹⁸ inancıyla benzerlik gösterir. Yazar, cezaevi hayatını bir çeşit ölüm olarak görüyor olmalı ki “öteki ben” ini ölmüş, gömülmek üzere olan bir birey olarak tasvir etmektedir:

Kaygı buğuları, ağaçların üzerine ağıyor, küme küme toplanıyordu gökte. Ölü suyu, alışkın teneşirlerden akıyor, küçük kanallardan iniyordu aşağı. Yokuşlar. Köpük hızla sönüyordu. Kasap önlüğüne benzer bir nesne kuşanmış, güçlü ama küçümen bir adam, elindeki lifle kapı aralığından bakıyordu. Lif göğsümün üzerindeydi.

Kazma, kürek ve duaya bürünmüş adamlar da vardı kalabalığın içinde. Az sayıdaydılar ama bizi yönetiyorlardı tek tek. Bizi savurup duruyorlardı harman gibi. (Aktunç, 2019, s. 315)

Bu hikâyede ruh/beden ayrılışı olarak resmedilen ölüm hadisesi “Atkestaneleri Düşüyordu” daha somut bir örnekle anlamlandırılır. Hikâyenin adındanda anlaşılacağı üzere buradaki somutlaştırma, atkestaneleridir. Hikâyede anlatıcı, babasını kaybettiği anı anlatırken atkestanelerinin düşüşünü kullanmaktadır. “Alkarısı İçin Dua” hikâyesinde kediler, hilkat garibelerinin koridorunda acı acı inlemekte idiler. Burada da atkestanelerinin düşüşünü kedilerin koşuşturmasına benzetmekte ve bunu ölümle özdeşleştirmektedir:

At kestaneleri de o zaman düştü

Ağacın koyu gölgesine pat diye vurdu, sıçradı, ağır ağır deviniyordu, yeniden sıçradı, havada kaldı bir süre, havadayken soluk yeşil kabuğunun çatladığını gördüm, yere bir kez daha vurduğunda ikiye ayrılmıştı, içindeki parlak, kopkoyu

¹⁸ Reenkarnasyon veya ruh göçü, ruhun sürekli olarak bedenlendiğine inanan spirirüalistlerin bu olaya verdiği ad.

kahverengi yemiş, yine çok ağır bir devinimle havaya uçtu, bir, bir daha, bir daha, kediler gibi koşuştular dört bir yana. (Aktunç, 2019, s. 318- 339)

Atkestanelerinin yarılıp içinden kestanenin çıkışı beden ruhu terk etmesine benzetilmiştir. Yazar “at kesaneleri” kelimesini sonraki satırlarda bitişik yazarken, ölümle özdeşleştirdiği bu satırlarda ayrı yazmıştır. Kasıtlı yapıldığını düşündüğümüz bu yazım hatası, tenin gölgeden (ruhun bedenden) ayrılışını belirten bir izlenim uyandırmaktadır. Hikayede dikkat çekici olan bir başka anekdot da babanın oğluna sürekli olarak, onu bırakıp gitmesini telkin etmesidir. Anlatıcı çocuk, bunu şu ifadelerle dile getirir:

Beni bırakıp gitmeni söylemişim” diye bağırdı babam.

Üzerine atkestaneleri düşecek, dedim.

Olsun.

Bak onları bile ezip geçmişler bu sokakta.

Olsun, git!

Babam düştüğü yerde kalmaya kararlıydı.

... “Ayrıca ev döndüğümde, sensiz döndüğümde, annem soracak, burada kaldığını, seni getirmediğimi anlayınca öfkelenecek bana.”

Olsun. (Aktunç, 2019: 339)

Burada sesin “ikiliğine” şahit olmaktayız. Bir taraftan yok olan bir sestən bahsederken, aynı sesin kuş sesleriyle birlikte belleğine aktığından bahsetmektedir:

Ses artık yok olmuştu bile. Ama isketelerin, sakaların sesiyle birlikte dolup duruyordu, akıyordu belleğime. Uzakta pat diye bir düşüş daha.

Ve yol da çok uzundu.

Bir süre rakı kokmuştu.

Atkestaneleri düşüyordu.

Patlamış ve kedilerle birlikte koşmuştu.

Belleğim, sus da yardım et bana diye inlemeye başlamıştı o sıra. (Aktunç, 2019: 339)

Yok olduğunu ve belleğine aktığını söylediği ses, belleğinde “sus da yardım et bana” diye inlemeye başlamıştır. Burada, umarsızca ona yattığı yerden “olsun, git!” diyen sesin aslında bana yardım et diye inlediği anlatılmaktadır. Bu da aslında babasının, ıstırapla ölmeyi istemesinin ardında yaşadığı acıdan kurtulmak istemesini düşüncesini akla getirir. Yaşam-ölüm ikiliği burada da kendini gösterir. Ölümü tek başına karşılma cesaretine rağmen öteki ses(iç ses olarak anlamlandırmak mümkündür), yardım isteğinde bulunur. Bu istek, acılı bir ölümden kurtulma yakarışı olarak düşünülebileceği gibi yaşama arzusu olarak da kabul edilebilir. Sonuç olarak yaşama arzusu, ölüme karşı direniş halinde olduğu şeklinde bir anlam çıkarılabilir. Bu hikâyede atkestaneleri sembolüyle ve sesin ikizleşmesi anlatımıyla değerlendirilen ölüm tasavvuru, “Arka Kapı Şarkıları” hikâyesinde ise ruhsal bir dengesizlik haliyle ele alınır. Hikâyenin konusu yas süreci ve o süreçte yaşanan yalnızlık ve ruhî dalgalanmalardır. Bir şarkı üzerinden eski- yeni çatışması konu edilmektedir. Hikâye, gayrimüslim genç bir kadının dul kaldıktan hemen sonraki dönemini anlatır. Genç kadın hikâyenin ilk bölümünden sonra anlatıcıdır ve muhatabı da müteveffa eşidir. Onunla konuşmaktadır, ona olan hasretini hatıraları üzerinden dile getirmektedir. Ondan sonraki hayatında olan biteni eşine anlatır. Evlerinde oturduğu, kalktığı her anı ve her hatırayı canlı tutmaya çalışır. Her şey onunla yaşadığı anıların sözcüsü gibidir. Kahramanın ölen kocasını hala yaşıyormuş gibi düşünmesi, onunla konuşması; ruhsal açıdan ölümü kabullenemeyiş olarak tanımlanabilir. Ölümün insan ruhunda ve psikolojisinde sebep olduğu tramva durumu, bu hikâyenin oldak noktasıdır. Hikâye, “Yine bir Gülnihal/ Aldı bu gönlümü” dizelerindeki “yine” kelimesi üzerinden; âşık olunan ister Gülnihal isimli bir genç kız olsun ister fidan boylu biri olsun, hayatın gerçeklerinin tek ve sadece aşk üzerinden sürmediğini anlatıyor gibidir. Şarkı her ne kadar aşkı çok güzel tarif ediyor ise de, şarkıdaki “yine” sözü, Gülnihalin biricik olmadığını, aşkın bir başka “Gülnihal” le daha önce de deneyimlendiği gerçeğini saklamaktadır. Pini’nin dadısı, Mamma Anahit nasihatlerinde hep bu “acı ama gerçek” gizlidir:

“Kaç kere evlendin Mamma?

“Bir kere âşık oldum, üç kere de evlendim.”

Ahh, radyo, dinlesene Gülnihal çalınıyor.

“Gülü nihali bir kenara bırak. Kadının kalbi kadar kafası da olmalı kızım. Kadının kalbi kadar orası da vardır, unutma.” (Aktunç, 2021a, s. 15)

“Ama kocan öldü diye ölüme asla inanmayacaksın. Ölüme inanırsan, küçük güzel bebeğim, ölüm senin üzerinde de galebe çalar hemen. Ölümü bil ve ölüme inanma, ölüme kapılma, hiç inanmayacaksın ölüme.” (Aktunç, 2021a, s. 14)

Yine Pini’nin kayınpederi, Pini eşinin anılarıyla hemhal iken oturdukları evin veraset meselesi için gelip gitmektedir. Pini hayattan kopuk, eşinin hayaliyle yaşarken babasının gelip ona, onun ölümünü hatırlatan bu istekle gelmesinden de oldukça rahatsızdır. Bu da onun, ölümü kabullenmeyişinin bir göstergesidir. Bu hikâyenin kahramanı Sara, “Pinilupi Sara” hikâyesinde de serüvenine devam eder. “Arka Kapı Şarkıları” hikâyesinin devamı niteliğindeki bu hikâyede aşkın yakıcı ve can alıcılığı konu edilir. Pinilupi Sara, bu hikâyede de aşkın sembolüdür. Bu kez karşısında bir “tayfa” vardır. Yazarın, hikâye kahramanlarını farklı gelişimleriyle hikâyelerinde yeniden kullandığını göz önünde bulundurduğumuzda, bu tayfanın, önceki hikâyelerde karşımıza çıkan “İsrafil tayfa” olduğu düşünülmektedir. Pinilupi Sara, başına buyruk, cazibedar, fakat cazibesinin bedelini erkeklerinin canıyla ödediği bir kadındır. Bir önceki hikâyede ölüm yüzünden muzdarip olan Sara, bu hikâyede ölümün ta kendisidir:

“Onun erkekleri ölür.

Hayattan alacakları budur.” (Aktunç, 2021a, s. 29)

Kitabın ilk hikâyesinde de Pinilupi Sara, eşini kaybeden dul bir kadındı. Eşini henüz yeni kaybetmiş olsa da hikâyenin dili, Sara’nın aşkının iflah olmaz, can yakan bir aşk olduğu kanısı uyandırmaktadır. Burada Pinilupi Sara, erkeklerinin öldüğü, ona yaklaşan ya da yanaşan erkeklerini bunu canıyla ödediği bir kadındır. Anlatıcı da bu nedenle ondan uzak durmak istemekte fakat Pinilupi Sara onu farklı şekillerde tahrik etmekte, ona haberler göndermektedir. Sonra da anlatıcıya yamağı üzerinden ulaşmaya çalışır. Burada anlatıcı olan tayfa ve yamak, ten ve gölge hikâyelerinden tanıdığımız İsrafil Tayfa ve yamağını anımsatmaktadır. Hikayenini sonunda yamağın cenazesinin peşine düşen Tayfa, Pinilupi Sara ile nihayet karşılaşır ve ona yaralarını teslim eder:

“Kapıyı çaldı. Ayak sesleri duydum. Erik dalları çatırdadı.

Kapı açıldı. Pinilupi Sara bana baktı.

Göğsünü ve sırtını güneş yaralarına sürdü.

Ve ayalarını.” (Aktunç, 2021a, s. 33)

Ölümün aşkla ilişkili olarak Pinilupi Sara isimli bu kadınla kişileştirilmesi ölüm kavramının somutlaştırılması olayına farklı bir boyut katmıştır. Buna rağmen hikâyeye gerçekçi bir kurguyla oluşturulmuştur denilebilir. Ancak bu hikayedeki gerçekçi kurgu “Kanatlar, Kafes...” hikayesinde yerini ütöpik bir anlatımla şekillendirilen ölüm olgusuna bırakır. Hikâyede bir apartmana yeni taşınan esrarengiz bir adam, emekli bir adam olan başka bir apartman sakini tarafından merak ve şüphleyle takip edilir. Şüpheli tavırlara sahip bu yeni komşu, meraklı komşunu dikkatini gittikçe daha çok çekmektedir. Hikâyeye, sürpriz bir sonla biter. Genç komşusunun uzun süreli sessizliğine anlam veremeyen anlatıcı komşu, aşağıya inmeye karar verir. Bu andan sonra konuşan anlatıcı artık yeni taşınan genç komşudur. Genç anlatıcı, taşındığı gün yaşanan, içi eski paralarla dolu sandığın kırılmasıyla paraların etrafa saçılmasını, düşsel bir gerekçeye bağlamakta, Karmakuş adlı bir yaratığın kanatlarının rüzgârıyla paraların uçtuğunu söylemektedir:

“Bu apartmana taşındığım günü uzak geçmişin içinde yiten bir anı gibi görüyorum; Karmakuş, sandığı düşürdü ve parçaladı. Kanatlarının rüzgârı poyraza dönüştü ve uçurdu onları; onları, paraları, armalardaki çiftbaş, çiftses kartalları.” (Aktunç, 2021a, s. 70)

Genç adam da düşsel bir hayatın içinde yaşayan, ölümü tıpkı yukarıdaki komşusu gibi Karmakuş olarak sembolize eden bir kişidir. Hikâyeye, kendi düşsel dünyasında Karmakuş’un odasına geldiğini ve ona hamle yapmak üzere beklediğini anlatan genç adamın, dairesinde ölü bulunduğunu, cesedinin içeri giren karga gibi kuşlar tarafından yenildiğini anlatarak son bulmaktadır. Silik, sindirilmiş, gerçeklerle ve hayatla bağlarını koparmış bireylerin, kendilerine ait düş dünyasına kapanıp sıkışmışlık hissini bastırmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Bu hikâyede can alan Karmakuş, ölüm meleği Azrail’i anlatıyor gibidir. Ancak kahramanın Karmakuş’la konuşması hikayeyi ütöpik bir anlatıya dönüştürür. Genç adamın Karmakuş’a dair anlatılarında dikkati çeken bir başka husus daha vardır. Anlatıcı genç adam, Karmakuş’u uzun zaman beklediğini, nihayet geldiğini söyler. Yani ölümü kendisi arzular. Ancak bu arzulama akla ilk gelen hayattan bağlarını koparmış, yaşamak istemeyen bir insan psikolojisinin ürünü değildir. Genç adam geri geleceğini, ancak gelebilmek için önce gitmesi gerektiğini söyler.

“Muştı, bir sabah gelmişti. Notalarla. Küçük bir iskete balkona kondu. Doremi doremi redo diye öttü. İsketeden beklediğim seslerdi bunlar. Gitmememe karar verilmişti; sanırım yine geri dönecektim ama, öncelikle gitmem gerekiyordu.” (Aktunç, 2021a, s. 69)

Burada genç adam, ölümden geri dönmek ifadesi ile yine reenkarnasyon inancına atıfta bulunuyor gibidir. Hatta ifadede “yine geri döneceğim” diyerek bu geri dönüşü daha önce de yaptığı anlamı çıkarılabilir. Yani bu genç adamın ilk hayatı değildir. Son olmayacağı inancını da taşır. Böylesi bir ütöpik anlatımın farklı bir inanç ögesiyle sunulması, yazarın daha önce de bahsettiğimiz evrensel bir inanç anlayışının sonucu olarak düşünülebilir.

Bu hikâyeden farklı olarak gerçekçi bir kurguyla oluşturulmuş “Bir Yer Göstericinin Hayatı” hikâyesinde ise ölüm kavramı hikâyenin genel yapısına uygun olarak gerçekçi bir anlamda sunulur. Ancak bu anlatımda dikkati çeken nokta, ölümün farklı etkin kültüre ait iki aşığı ayırması durumudur. Madam Krista’nın yabancı olması bir yana, Seyfi’den yaşça büyük olması da geleneksel kültür yapısına ters bir durumdur. Toplumsal normlara birçok yönden aykırı olan bu ilişkiye hiç kimse engel olamamıştır. Ta ki ölüm Madam Krista’yı Seyfi’den koparana dek. Krista’nın ölümünden sonra bile Seyfi onun hatırasıyla yaşamaya devam eder. Ancak hatıralar, bir yanıyla da ölüm gerçeğini âşık adama sürekli hatırlatır. Madam Krista’nın ölümü Seyfi’nin hayatında büyük bir boşluk bırakır:

Ah sevgili Krista, neler görmüştük seninle... Genç sevdalılar ki iki küçük koltuğu büyük yataklara çevirirlerdi; yandakini aniden okşamaya başlayan moruklar; çocukların bacaklarına saldıranlar, loca hastası kodamanlar...

Benim ayaklarımın altı gazyağı yerine meniyle kaplanmış Şehzadebaşı sinemalarında kayarken, sen yoktun ki artık Madam Krista.

Bütün bunların nedeni, senin ölümündü. (Aktunç, 2021a: 87)

Artık yaşadığı canlı hayatın yok olup gittiğini düşünen Seyfi, buna paralel olarak eğlence kültürü ve sinema sektöründeki gelişmelerin de etkisiyle hayatın kendisi için artık yabancılaştığını ve silikleştiğini düşünmektedir:

Şehir hikâyeleri köy öykülerine dönüştü. Fragmanlar, kadın bacakları ve kışkılarıyla dolup taşmaya başladı. Matruş Gary Cooper'ın yüzü, menhus makarna kovboylarıyla dövüşünden sağ çıkamadı. Kazablanka'nın uçuk yüzleri, Çılgın Adam'daki herife hiç benzemeyen Ceymis Bond'la yok edildi. Marilyn'in umarsız dişiliği, Edwige Fenech'deki göte doğru azaldı. (Aktunç, 2017. s. 85)

Ölüm mü? Her şey ölüyordu ve bizim bilemediğimiz, anlayamadığımız sayısız şey yaşamaya başlıyordu. (Aktunç, 2021a: 86)

Aslında bir yabancılaşıma ve kentleşme vurgusu olan “Mühürbaz” hikâyesinde de ölüm gerçeği kurguda varlığını hissettirir. Eski dönemlere ait bir alışkanlık olan mühür yaptırma, yine bu gelenekle ilintili olan mühürbazlık mesleğini icra eden bir mühürbaz, artık hiç kimsenin mühür yaptırmadığı dolayısıyla mesleğinin de geçerliliğinin kalmadığı gerçeğiyle yüzleşir. Bu gerçek karşısında mühürbaz, son olarak kendine de bir mühür yapacağını belirtir. Hayatın son demlerini yaşayan bu adamın kendine mühür yaptırması, bu dünyada bir iz bırakma gayreti olarak yorumlanabilir. Bu ayrıntı ile yazar, dünyanın gelip geçiciliğine ve ölüm gerçeğinin karşısında çaresizliğine işaret etmektedir:

Ve Mühürbaz Kendisine Mühür Biçmişti.

Ah dünya dünya, beni buralardan, bu duvardan, bu merduvandan eden dünya; ah bu gelip geçenler, ah sen elleri sarpasarmış koca dünya, nasıl çıkar, nasıl kazarım sizi ben benim mührüme?

Ah dünya dünya, gazataları pul pul olmuş, çiçek pazarı çamur batkın dünya; ah Kemah, nasıl çıkar nasıl kazarım sizi kendi mührüme? (Aktunç, 2021a: 109)

Bu hikâyede hayata iz bırakma isteği kadar, ölümden dert yanma psikolojisi de kahramanın iç konuşmalarından anlaşılır. İnsanı yaşamından ve sevdiklerinden koparan ölüm gerçeğine karşı sitem etme, “Buluşma” adlı hikâye de görülen bir durumdur. Hikâye güz mevsiminden şikâyet ve hoşnutsuzluk ile başlar. İlkbahar ve yaz insana nasıl mutluluk ve neşe verirse sonbahar ve güz de insanı bir o kadar mutsuz eder. “Kalemi Saklamak” hikâyesinde karşılaştığımız hayatın dönemlerinin günün öğünleri ile somutlaştırılması durumuyla benzer bir anlamsal ilişki bu hikâyede de karşımıza çıkar. Sonbahar ve güz mevsimleri hayatın son demlerini ve ölümü; ilkbahar ve yaz ise gençliği ve hayat dolu

yılları temsilen kullanılmıştır. Güz mevsimi ile ilgili duygular sıralandıkça aslında güzden kastın; hayatın son demleri yaşlılık ve ölüm olduğu daha net anlaşıyor.

“Oysa güz, o piç sonbahar, pis güz, bir gün sessizce içine alıveriyordur seni. Oldubittileri sevmezmişsin, kimin umurunda.
Nisanla mayısla yaşlanan var mı?
Eylülle ekimle gençleşen var mı ? De. “(Aktunç, 2021b, s. 11)

“Ah ah şimdi güz tarçınını iç bakalım!
Güzden kaçmakla tükeniyor ömür. Söyle.
Bu yaşta şaşırarak anlıyorum Amade Bey; güz, ahir bahar beklenmezmiş meğer, beklenmezmiş de gelirmiş Amade Bey. Neôôôlucak!?” (Aktunç, 2021b, s. 11)

Amâde Bey, kahvede oturduğu masanın üzerinde bir Hz. Yusuf resmi görür ve hayallere dalar. Aslında masada gördüğü sadece toz ve lekeden ibarettir. Amâde Bey, gördüğü şekli aşkın sembolü Yusuf’a benzetir. Amâde Bey, aşkı, aşka olan özlemini ve yaşayamadığı aşka duyduğu pişmanlığı dile getirir. Bu noktada yine ölümle ve ölüme yaklaşan hayatın son demleri teması ile birleşir. Aynı ruh haliyle kahramanımız yalnızlıktan da şikâyet etmektedir.

“ Allahım beni kurtarmıyorsun, Kurtar.
Allahım, bu sefil vücudu kaldırmıyorsun bir yaprak gibi. Savurmuyorsun, arıtmıyorsun, atmıyorsun, çürütmüyorsun. Çürüt. Bir yoldaş yollamayacaksın , çürüt.” (Aktunç, 2021b, s. 13)

Yine bir çocuk anlatıcının masumiyetiyle inandırıcılığın hedeflendiği hikâyelerden biri olan “Gecesiz”de küçük bir çocuğun gözünden yakın çevresi tasvir edilir. Çocuk iç dünyasındaki yalnızlık ve yer yer karamsarlıkla çevresini şekillendirerek anlatmaktadır. Yalnızlığın vermiş olduğu ruh haliyle evdeki cansız varlıklar özellikle evin kedisi Uşu, kişileştirilerek anlatıma dâhil edilmiştir.

“uykudan uyanırsın, hatta ayarsın ya uykudan... Pencere, hele balkon, aradığın birçok şeyi göstermek için tedirgindir ya o sıra...” (Aktunç, 2021b, s. 52)

Korku ve ölüm baskın duygu olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki sonbaharda ağaçların yaprak dökmesi bile dehşet verici bir ölüm olarak tasvir edilmiştir.

“Aslandışını papatya sanmayınız, farklıdır o şifalıdır o da, sarı topçuk, yeşil salatacık, arsız seni! ve, duta küsmüşüm artık. Ne suçu vardı? (ölüm bir suçtur, suçtur, mudur nedir)ki ?” (Aktunç, 2021b, s. 55)

Yalnızlık ve beraberinde gelen ölüm korkusu bir noktada sıradan hareketleri bile ölümün habercisi olarak yorumlamaya neden olmuştur. Kedinin olağan hareketleri, mevsimlerin dönüşü, fırtınanın gelişi... hepsi ölümü haber verir konumdadır.

“Pencere, var olalı beri her şeyi izleyen, dikizleyen pencere (eski) birimizi ikimizi üçümüzü acıklı perdeleri ile hem saklıyor hem ele veriyordu. En acıklısı birimiz de ikimiz de üçümüz de yalnız kalıyorduk. Kaygılarla gözlüyordu Uşu. Gelip kokluyordu bizi. (Kim ölecek)” (Aktunç, 2021b, s. 55)

“Fırtınaya gelişt. Hava. Beklenmeyen, günlerimize girdi. Şarap şişeleri, tıngır mıngır vuruyordu (Vuracakmıştır) birbirine. Akyel, (Her şey yeniden yer alsın benim bildiğim yerde, diyen Akyel,” hayyy” diye akıp “huyy” diye sündüren(sün sün sün artık gönlümüzü,) dünyamızı değiştiriyor, öldüre öldüre yaşıtıyordu bizi. (Aktunç, 2021b, s. 56)

Ölüm ile yaşamın bir bütünlük içerisinde anlamlandırıldığı hikâyelerden biri olan “Ruhların Eşitsizliği”nde kurgu, rüya âlemini anımsatan sayıklamalar halinde düzenlenmiştir. Hikâye birbirinden farklı hayatlara sahip kahramanların ortak ya da benzer yaşantılarını ve birbirine zıt olan yanlarını düzensiz bir akış içinde aktarır. İki çelişkili ruhun ilk karşılaşması kahramanın hastanede güzel bir hemşire (ya da doktor) ile karşılaşması ile yaşanır. Adam bir savaşçıdır ve farklı anılarda hep yaralanır. Kadın hayat kurtarıırken adam savaşır yani hayat alır. Aralarındaki en büyük çelişki de budur zaten. “Ten ve Gölge”de çokça karşımıza çıkan “ikilik”, burada da kendini hissettirir. Adam kendisinin zıddı olan bu kadına duyduğu ve tanımlayamadığı çekimi astronomi ile açıklamaya çalışır.

Benim çocukluğumu yaşamış olabilir misiniz? Aynı hayvanın yılında doğduysanız, birer çelişkiler yaratığı olarak, aynı hayvanın sonsuza süremlî burcunda doğduysanız, birbirinizin ölüm törenine katılamazsınız.

Düşlerinizin bulutları birbiriyle karışır, aydınlığı yarı karanlığa, karanlığı da yarı aydınlığa dönüştürür. Hangisi hangisinden ıştır ya da kararır, bilinmez (Aktunç, 2021b: 63)

Buradaki “birbirinizin ölüm törenine katılamazsınız” ifadesi dikkat çekicidir. Astronomi ilmiyle ilgili tespit ve çıkarımlar genellikle yaşamla ilişkilidir. Ancak burada anlatıcı yaşamın bir parçası olarak konumlandığı ölüm olgusunu da astronomi ile anlamlandırır. Ayrıca kahramanın buradaki “aydınlık-karanlık” tasnifi, yaşam ve ölümün içi içe olduğu vurgusu olarak düşünülebilir. Bu benzerimde kadın(doktor ya da hemşire) yaşamı temsil ederken adam, savaşın yani ölümün sembolüdür. Bu anlam ilişkisiyle düşündüğümüzde hikâyenin adı da ölüm ve yaşama dair bir mesaj içerir gibidir. Yaşamı temsil eden hemşire ile ölümü temsil eden savaşçı adam, zıtlık halindeki ruhlar olarak tanımlanır ve bu ruhsal ilişkide bir eşitsizlik vardır. Bu eşitsizliğin anlamı da yine hikâyenin ayrıntılarında gizlidir. Adam can alır yani ölümdür. Ancak yaralandığında yani temsil ettiği ölüme yaklaştığında kendi adına yaşamayı seçer ve hemşireye yani yaşama sığınır. Ölümü temsil eden adamın bu çelişkili halini yaşam ile ölüm arasındaki dengeyi bozan bir durum olarak düşünmek mümkündür. Yaşam-ölüm olgularını benzerlik ve zıtlıkları ile bir bütünlük halinde değerlendiren bu hikâyede rüya âlemini andıran gerçeküstü bir atmosfer hissedilir. Bu hikâyedeki hayalî atmosfer eşliğinde anlamlandırılan ölüm ve yaşamın zıtlık ve bütünlüğü, “Gözyaşları Aktıkça” hikâyesinde ise gerçekçi bir kurguyla ve Aktunç’un hikâyelerinde sıkça karşılaştığımız çocuk anlatıcının masumiyetiyle aktarılır. Hikâyede ölüm gerçeği; hüznün, karamsarlık ve aşk temaları çevresinde anlamlandırılır. Hikâyede anlatıcı ilkökul çağlarında bir çocuktur. İlkbaharın gelişiyi doğa canlanır, çiçekler sıra sıra açar. Ancak çocuk anlatıcının etrafında bir tedirginlik ve hüznün hâkimdir. Hikâyede yardımcı karakterler, anne ve Babin (babaannenin kısaltması olarak anlatıcı çocuk tarafından kullanılan bir isim)dir. Hikâyenin ana kahramanı bir çocuk olduğu için etrafında olup bitenden habersizdir. Ancak aile bireylerin davranışlarından bir tuhaflık olduğunu sezer.

“Annem ile Babin, fısır fısır konuşurlar. Ebegümecinden söz ederler. Annemin yüzü kaygıdan kararır. Babam habire bağırdı.” (Aktunç, 2021b, s. 84)

Hikâyede Aysel isminde bir kızıdan bahsedilir. Adı geçen bu kız, kahramanın aynı yaşlarda ve okuldan arkadaşı olan, âşık olduğu kızdır. Anlatıcı evdeki karamsarlık duyguları ile Aysel'e duyduğu aşkı aynı anda hisseder. Bu sebeple bir duygu karmaşası yaşamaktadır. Zıt duyguların aynı anda yaşanması bir ikilik doğurur. Yaşam ile ölümün aynı anda var olması ikiliğidir bu.

“Aysel, seni seviyorum, çok. Kanıyordun. Korkmuştum. Öptüm. Dudağım,”
(Aktunç, 2021b, s. 84)

Hikâyenin sonuna doğru evdeki karamsarlığın sebebi anlaşılır. Anne çok hastadır. Ağırlandığı için hastaneye kaldırılır ve bir daha dönmez. Annenin kaybıyla baba da metanetini kaybeder ve eve uğramaz olur. Babin(babaanne), çocuğa bakmaya gayret eder ancak yaşlı olduğu için hakkından gelemmez. Karamsarlık duygusu yerini hüzne bırakır. Çocuk durumu anlamıştır ve sürekli ağlar.

“Annemi aldılar götürdüler. Babin çorba pişirmeye çabalıyordu. Babam eve gelmiyordu.

Şimdi tuz mu bu?

Evet, tuz. Bir tutam.

Akşam oldu mu” (Aktunç, 2021b, s. 84)

“Ağlamasam da olurdu bence. Ama tutamıyorum ki gözyaşlarımı. Ilık ılık, kan gibi akıyor. Yüzümdeki tozla kir üzerinde temiz beyaz izler kalıyor. Yüzümü yıkadım. Kim bilir kaç kez yıkadım yüzümü. Kaç yüz kez!” (Aktunç, 2021b, s. 84)

Hikâyenin sonunda annesinin ölümünü tam olarak idrak eden çocuk, ölümün can yakan yüzüyle karşılaşır. Bu ruhsal boşalma halinde ağlamaya başlar. O sırada sevdiği kız Aysel de yanındadır. Beraberce deniz kıyısına inerler. Deniz ve deniz kıyısı yazarın hikâyelerde yaygın olarak kullanılan bir metafordur. Aktunç'un hikâyelerinde çeşitli maceralar yaşayan kahramanlar, bir su kenarında genellikle de deniz kıyısında soluğu alırlar. Burada da deniz

kıyısı; sıkıntılardan, hüzünden ve ölüm gerçeğinden kaçış için bir sığınak ve liman olarak tasvir edilmiştir:

“Aysel de ağlıyordu. Niçin bilmem. Okula biraz kala birbirimizle hiç konuşmadan, hü hü hüüüü, yan sokağa saptık. Kıyıya doğru koştuk...”(Aktunç, 2021b, s. 84)

Aşkın ölümle anlamsal bir bütünlük halinde sunulduğu “Kâbus Taksileri” hikâyesinde anlatıcı, derin bir aşk acısı içinde kıvranan, aşkı ölüm getiren bir güç ya da bir katil olarak anlamlandıran bir ruh haline sahiptir. Anlatıcı, aşk yüzünden duyduğu derin acıyı bir kâbus olarak nitelendiriyor ve gördüğü her olay, duyduğu her ses, aldığı her koku bu kâbusun taksitleridir. Aşk acısı çeken kişi, bir uykuda yaşamaktadır. Yaşamında algıladığı her şey ona acı verir ve hepsi bu kâbusun bir parçasıdır:

“aşk bir hakikatmış peh bir kâbusun lifleridir hangi renk çıkacak ve nasıl kokacaktır.” (Aktunç, 2021b, s. 87)

Bütün bu acıdan ve kâbuslardan kurtulmak için ölüm ve ölümün sonsuz sessizliği bir kurtuluş olarak karşımıza çıkmaktadır. Etrafta duyduğu bağrıışmalardan, akşamsefalarının kokusundan ve renginden, yağmurun sesinden kısacası bütün kâbuslarından kurtulup ölümün sonsuz sessizliğine dalmak istemektedir.

“Sessizlik gelecek, kara mantosu içine alacak beni, içine alacak. Oradan hiç çıkmayacağım. Hiç. Asla. Kasılıp kalacağım. Kilitleneceğim. Haz içinde bağıracağım.” (Aktunç, 2021b, s. 89)

Ölüm, bu hikâyede bir kurtuluş olarak tercih edilen hatta arzulanan bir olgudur. Ancak buradaki tercih edilme durumu “Kanatlar, Kafes...” hikâyesinden farklı olarak aşk acısından kurtulmak için bir sığınma çabasının ürünüdür. “Kanatlar, Kafes...” hikâyesinde ise ölüm hikâyenin kahramanı tarafından yeni hayatına başlamak için bir ilk adım olarak düşünülür. Bu iki hikâyenin benzer noktası farklı sebeple de olsa ölümü arzulama halidir. Yaşam ve ölüm ikiliğinin bir arada olma durumu “Töz” hikâyesinde ise tabiat ve renkler üzerinden sembolleştirilmiştir. Aslında bu anlamlandırma geleneksel anlatılara hiç de yabancı olmayan bir imgelemdir. Tabiatın canlanmasının hayatla, solmasının ise ölümle

anlamlandırılması yaygın bir imgelemdir. Ancak yazar, bu hikâyede tabiatı, üzerine gri bir toz kaplanmış ve hayat enerjisi bu sebeple alınmış bir canlı olarak tasavvur eder. Hayat belirtisi gösteren her varlık yeşil renk ile sembolleştirilir. Yeşilin tabiat rengi olması sebebiyle yaşamı temsil etmesi klasik bir anlamsal ilişkidir. Ancak klasik anlatılarda yeşili yani hayatı örten imge ya kar yağışının tabiatı örtmesi olayına ithafen kefen benzetmesiyle beyaz renkte ya da karamsarlık hissiyatı verdiği ve toprağı çağrıştırdığı için siyah renkle ilişkilendirilir. Yazar, ölümü tabiatı örten gri bir toza benzetir. Renk seçimindeki özgünlüğün yanı sıra toz imgesi de dikkat çekicidir. Toz toprağın havalanmasıdır. Yani tabiatın bir parçasıdır. Hayatı temsil eden tabiatın yine tabiatın bir parçası olan toz ile(ölümle) örtülmesi yaşam ile ölümün içi içe olduğu fikrine akla getirir. Dikkat çekici bir diğer ayrıntı hikâyenin adı olan “töz” kelimesinin anlamında gizlidir. Töz kelimesi ince-kalın yazımından dolayı toz anlamına da gelir ancak kelimenin asıl anlamı “töz” yani varlığın yahut evrenin özüdür. Bu anlamla düşünüldüğünde ölüm ve yaşamın bir bütünlük halinde özü teşkil ettiği sonucuna varılabilir. Yazar Hulki Aktunç, dili kullanmadaki ustalığını burada da gösterir. İki farklı kutup halinde yaşam(yeşil) ve ölüm(gri-toz) varlığın özünü oluştururlar ancak insan tabiatı gereği hep yaşamı seçtiği için bu ilişki ve sonuçları kabul edilemez.

“Söyle bakalım: Ey yeşil, açık yeşil, tırşe, mavibozuk, göğekin, çam iğnesi, türbe yeşili, filizi, sarı azgını, elmacık, çimensi, nilce, zümrütaki, tuti, tavus kıcı, fıstık araban, çağla, neft karası, iğde havı, küf gözü, ördek boynu, kıbrısı. Hepsinin üzerinde aynı renk toz. Aynı renk toz. Çıldıracağım.” (Aktunç, 2021b, s. 90- 91)

Aslında ölüm tüm varlığın, eşyanın ve insanın, canlının ve cansızın kaçınılmaz sonudur. Yeşilin yani hayatın üstünü mutlaka toz yani ölüm kaplayacaktır. Bu mesaj, yazar tarafından doğrudan verilir:

ilkten uzaklaşması sonun

Sönmesi gözün, düşün artık, sünmesi ve sönmesi gözün, bilinen her şeyi öldürüyor da yaşam dediğimiz ürküntü, kaçınılmaz bir fırsat, on iki ay sürecek bir ilkyaz kılığına girerek yaklaşıyor, sarılacak da sana. Bir çırpıda ölüm M.

“Allah belanı versin”deki göz dönmesi yeşili.

Aşığım sana’daki çözülmüş bakış göğertisi.

Düş, düş bu, başka ne'deki süzülme yeşili.

Gün görmemiş asker urbasının iştikak yeşili. Yat-kalk yaptırılmış, mıntıka temizliğine koşulmuş, garnizon yeşili. Toz hepsini kaplamış toz. Hepsi tozlu yeşil, toz yeşili, tozî yeşilmi diyeyim.” (Aktunç, 2021b: 91)

Yaşam ile ölüm arasındaki ikilem ve birliktelik beraberinde başka ikilikleri de getirir. Ezeli ve fani olanın (beden ile ruhun) bir bütün olması ölüm ile yaşamın insan bedeninde bütünleşmiş hali olarak tasvir edilmiştir. “Ten ve Gölge”de yaygın olarak kullanılan bu ikilik, burada da karşımıza çıkmaktadır.

“Tozlu her şeyini toparlayıp yaşadığın şey nedir? Söylerim ki o'dur. Kılınç, onundur, Ok, onundur. Kan onundur. Kın da sadak da benim.” (Aktunç, 2021b, s. 92)

Bu hikâyede son söz olarak birbirine zıt olan ölüm ile yaşam nasıl bir bütünün parçası ise, hayattaki her şeyde bir bütün olarak var olmuşsa aynı zamanda birbirinden o kadar uzaktır, denilebilir. Farklı hayatların yaşamlarını ve ölümlerini birbirinden ayırır.

“Ve demiştim ya, bir şeyi bir şeye katar; ile, ile ise, ayrılıktır aslında.

İle, ayrılıştır. İki yeşili ayırır, tozu bile tozdan ayırır. Böyledir ve iyi de.” (Aktunç, 2021b, s. 92- 93)

Bu hikâyede imgeleştirmeler üzerinden anlatılan ölüm olgusu, “Beni Arıyorlardı, Yoktun...” hikâyesinde de yine ruh- beden ikilemi ve ruhun bedenden ayrılışı üzerinden anlatılmaktadır. Hikâyede ölüm ve yaşamın ölüm karşısındaki çaresizliği, zamanın tükenişi ve karamsarlık olgularıyla birlikte işlenmiştir. Yazar, hikâyeye yaşamın amacını sorgulayarak başlar. Daha doğrusu ölümün varlığı ve kaçınılmaz son olması, bir karamsarlık atmosferi oluşturur. Bu hikâyede ölüm, “Kanatlar, Kafes...” ve “Kabus Taksitleri” hikayelerinde olduğu gibi arzulanan bir durum değil istenmeyen bir gerçeklik olarak algılanır:

“İşte, kefenlerin tütsüsüyle kutsanmış sarı gelinlikler, havada. Çırpınıyor. Kanatlar da edinmiş. Rüzgar içinde savruluyor. Lar. (Aktunç, 2021b, s. 94)

Yaşamın ölüm karşısındaki çırpınışları ve ruhun bedenden ayrılışı, yaşamın ölüm karşısında ne denli çaresiz olduğu vurgusuyla anlatılmıştır.

“Yaşam, kıyının uzaklarında, bu kez de dalgalarla salınıyor, akıntılarla, suyun fırtınasıyla dövüşen ve çözülmeye yüz tutmuş ıstakoz sepeti; içindeydim dün de”
(Aktunç, 2021b, s. 94)

Yaşamın son bulması suyun altına yolculuk olarak tasvir edilir. Aslında son bulan hayat toprağın altına gider. Su ise hayatın sembolüdür. Bu tasvir, hayat ile ölümün her zaman iç içe olduğu ve bir bütünün parçası halinde var oldukları izlemi uyandırır. Ölüm anı ve yaşamın bu durum karşısındaki çaresizliği, ruh ve beden birbiriyle ayrılığı ile tasvir edilirken inanın da etkisi göze çarpar. Cennet-cehennem yolculuğu, bedenin toprağa inmesi ruhun ise göğe yükselmesi ile harmanlanmış olarak sunulur:

“Senin yukarılar sandığın yukarılara iniyordum aslında Yarı kokuşmuş palamut başları da ölüm şaşkınlığı dolu bakışlarıyla beni izliyordu.” (Aktunç, 2021b, s. 94)

Yaşam ve kaçınılmaz bir son olarak tasvir edilen ölüm, bir noktada benzerlikleri ile bütünleşir. Can (ruh) ten kafesinde haptir. Ölüm kişiyi bu esaretten kurtarıken aynı zamanda başka bir esaretin kollarına- kabir hayatına- bırakır. Bu noktada ölüm, yaşamın insana dayattığı mahpusluğun devamıdır. Yaşam ile ölümün bu bütünlük hali, yaşamı anlamsız ve gereksiz kılar:

Mahpustum, çıktım. Bir mahpeselere daha eriştim. Bana seilmeyi de unutulmayı da hiç anlatma. Sen kimsin, kimdin? Hiç bilmeden başlıyorum. <Söyleme adını, > Yaşamak gerekmezdi kimi zamanlarda. Şimdi, hiç. Şimdi, hep. Pis deha, ellerimi tutuyordu; diyordu ki “yaşama gerek yok, ölüm varsa sırada.” (Aktunç, 2021b: 94-95)

Uyum ve uyumsuzluğu ile ölüm ve yaşam, beraberinde, ruhun yolculuğunda anlamsal bir karmaşaya ve belirsizliğe neden olur. Ölüm, ruh için tenden kaçış ve asıl yurduna-evine-dönüştür. Bu ikilemde kalan ben (ruh) ölüme teslim olmayı çözüm yolu olarak görür.

Güç olan, güç giden tek şey, beni arıyorlardı, yoktun; olamadın; tek şey, beni de bulamıyordum ara sıra. ... Baktım, korkunç telaşlara bata çıka, ben geldi. Oyy. Yorgun. Çok uzaklardaki evine dönmeyi denemişti, becerememişti. Sustu zavallı. <Dene,> Uyumsuzluğun da bir denge verdiğini dene hiç değilse. Uzanıver uykusuzluğuna. Evine dönmeyi denemişti de, “kaçtı gitti!” denilmişti. Eh firarcağız aramak ile bulmak gibi, bulmak ile aramaktır da.” (Aktunç, 2021b: 95)

Yazar hikâye boyunca sürekli bir sözü tekrar eder: “yaşama gerek yok.” Bu söz ölüm karşısında yaşamın anlamsızlığını vurgulamakla birlikte net bir karamsarlık vurgusudur. Bu karamsarlık kaderle de bağlıdır. Yazılmış olanı değiştirme gücü olmayan insanın yaşamı da gereksizdir. Bu ruh hali, kent yaşamının monotonluğu içinde sıkışmış bireyin ruh halini tasvir eder gibi görünmektedir:

“Ya sınırlar? Onları çizen el seninleyse, sürekli ısınan el. Kesilmiş de yine titreyen karşısında. Çok belirli bu, çok belliydi yaşam. Gerek yoku.” (Aktunç, 2021b, s. 97)

Yaşamdan umudu olmayan anlatıcı, ölüme giden yolda zamanı bir araç olarak görür. Zaman anlamsız yaşamı sonlandıracak anahtardır.

“Nasıl mı? Zaman nasıl da kısacaktır aslında.

Zamansındır sen. Günün gecen olmamalıydı bu yüzden.” (Aktunç, 2021b, s. 97)

“İstiyorsan bırak şimdi.

Sen de bırakıver <zaman>”(Aktunç, 2021b, s. 55)

Ölüm gerçeğinin irdelendiği bir diğer hikâye ise “Ben, Biletsiz Yolcu...”dur. Hikâye, savaş, ölüm, zaman ve yolculuk (uzaklaşma isteği) temaları etrafında şekillenir. Hikâye bir tren istasyonunda geçer. Anlatıcı, istasyonu gören bir evde pencere kenarında oturmuş, olanı biteni izleyen yaşlı bir adamdır. Anlatım, çocukların rayların üzerinde oynadıkları oyunları telaşlı bir ruh haliyle ile başlar. Bu anlatımda iki unsur göze çarpar. Birincisi, tren çocuklar için bir tehlike unsurudur. Dahası ölüm tehlikesi vardır.

Çocukların cıvıltısı. Büyük, sorunsuz anlamını bilmedikleri sayısız sözcüğü nasıl da rahatça kullanıyorlar. Oyunları bitmiyor; rayda yürü cambazlığına giriyorlar. Karıştırmıyordunuz; ayakları umursamadan çarpıyor yeşilliklere; traverse-basmama mı, rayda yürü mü?

Şey, şey, şey; aynı anda değişik oyunlara dalmayın, ölürsünüz.

Katı, gri, oyunsuz, sessiz, gidilmeyen, değneksiz bir dünyada. (Aktunç, 2021b: 109)

Tren ve rayların ölümle tek ilişkisi bu değildir. Tren, içinde askerleri taşır ve onları savaşa götürür. Bu yüzden tren karanlıktır ve karanlık bir menzile doğru gider.

Gogol, dakikaların birbirine karışmasından daha kötü ne olabilir? diye sormuş muydu? Onun yosunlu taşlara benzeyen sözleri arasında gömülüyorum. Gaste, uzakta bir yerde savaş çıktığını ve bizim de buna katılabileceğimizi söylüyor. Bizim kim olduğumuzu ilk kez merak ediyorum. Yani savaşa katılacak birileri olarak bizim. (Aktunç, 2021b: 112)

“Yani karanlık trenlerimizin nereye gittiğini biraz merak ediyorum. Orada. Çocukların üzerinden, otların üzerinden, merakların üzerinden, kara kara karanlık, geçiyor.” (Aktunç, 2021b, s. 112)

Tren savaşa giden askerleri taşır. Bu sebeple de tren ölüm olarak nitelendirilir. Tren ölüme yolculuk anlamı taşımakla birlikte ölümle ilgili tek unsur değildir. Anlatıcı yaşlı ve hasta bir adamdır. Hayatının sonuna yaklaştığını hisseden adamın ölüm korkusu göze çarpar.

Gene geldi: Akılsız, aşağılık, kindar bir öksürük...

Yaşamım böylesine az olamazdı.

Körük aksıyor. Islak ve pembe, kanayan damarlarla, damarcıklarla yer yer kızarmış, ıslak, pembe yaşam, çırpındıkça aksayan, soruyor bana. Başka günlerimiz var mı? (Aktunç, 2021b, s. 110)

Anlatıcıdaki yaşama isteği; gitmek, yürümek uzaklaşma isteği ile beraber arayış içindeki bir ruh haline dönüşür. Ancak sağlığı buna izin vermez. Kendindeki güçsüzlük ve yürüyememe durumunu etrafındaki nesneler aracılığı ile dile getirir.

“Niçin bacakları, ayakları vardır kimi eşyanın?

Bir yere gitmemek üzere bacakları, ayakları vardır.” (Aktunç, 2021b, s. 111)

“Ayaklarımı durduran değnek, kurudun artık, saklandığın yerden çık ve gel benimle, gideceğimiz yere yürü benimle” (Aktunç, 2021b, s. 113)

Yaşlılığın ve ölüme yaklaşmış olmanın psikolojisi ile anlatıcı bu durumdan zamanı sorumlu tutar. Zamana karşı bir sitem ve öfke hali vardır. Zamanı durdurmak hem kendi ölümünü hem de savaşa giden treni durdurabilir.

“Evde üç beş saat vardı. Hepsini tek tek aldım elime, birbirleriyle farklarına baktım, tek tek attım yere hepsini, çalışmayı sürdürenleri bir daha attım, hepsini, susturdum, bitirdim.” (Aktunç, 2021b, s. 113)

Hikâye boyunca sürekli değinilen çocuklar ve onların yaşam enerjileri karşısında ölümü taşıyan bir trenin varlığı, yaşam-ölüm ikilemini ve birlikteliğini bir kez daha karşımıza çıkarır. Bu durum hayatın süregenliği anlamına da gelebilir. Bir yanda yaşam sona ererken aynı anda bir doğum olur ve yeni bir yaşam başlar. Sonuç olarak bu hikâyede ölüm iki farklı gerçeklikle ilişkilendirilir. Birincisi savaşa asker taşıyan tren, diğeri ise yaşlılığın sonucu olarak nihayî son olan ölümdür. Bu hikâyedeki gibi ölümün hayatın normal akışı içerisinde her gün karşımıza çıkan varlıklarla anlamlandırılması durumu “Çarşıya Yürüyen Kadının Durup Dinlendiği Dönemeç” hikâyesinde de farklı bir varlık üzerinden okuyucunun dikkatine sunulur. Kahramanımız çevresinde gördüğü sıradan objeleri hayatın ve varlığın anlamını sorgularcasına inceler. Bu objelerden ilki merdiven basamaklarıdır. Bu basamakları dünyada var olan tüm basamakların bir bütünü olarak gören kadın, bu hareketle kolektif zaman-mekân düşüncesine kafa yormaya başlar. Tam o anda kadının dikkati başka bir noktaya çevrilir. Örümcek ağına düşmüş iki kızböceği. Ölmüş olmalarına rağmen çok güzel olan bu yaratıklar, kadına başka bir gerçeği hatırlatır: Her güzel şey gibi ölüm de hayatın bir parçasıdır. Ayrıca, ölü böceklerin halinde aşkı gören anlatıcı başka bir

duruma daha dikkat çeker: Ölüm aşkı ölümsüzleştirmiştir. Bu düşünüş, kahramanın ölüm gerçeğinin farkına varışı ve onu kabullenışı olarak kabul etmek mümkündür:

“İki kızböceği yakalamıştı. Bir de kara yeşil sinek. Kızböcekleri aşkın en tutaraklı anında donup kalmıştı. Gövdelerinin içi oyulup sömürülmüş, kanatları, oysa ah o güzelim kanatları, duvakların sarı beyaz pırıltısındaydı. Ölümün güzelleştirdiği bir zaman.” (Aktunç, 2021b, s. 118)

Bu anlatım sayesinde yazar, ölümle ilgili bir noktaya daha dikkat çeker: Günlük yaşantımız içinde karşımıza çıkan sıradan olaylar ve varlıklar bize yaşamı hatırlattığı gibi ölümü de hatırlatır. Ölümün imgesel bir anlatımla değerlendirildiği hikâyelerden biri olan “Kalemi Saklamak” hikâyesinde ölüm-yaşam ikilemi yine karşımıza çıkar. Ayrıca “Sevgisinde Bir Acı ya da Kuş Alkar” hikâyesinde bahsedilen zaman-yaşam benzetmesi burada da devam eder. Ancak burada günün öğünleri ile mevsimler arasında da bir ilişki kurulur. Bu ilişkiden yola çıkarak ölüm güz mevsimi ile yaşam ise yaz mevsimi ile özdeşleştirilir. Bu mevsimsel ilişki yönüyle hikâye, “Töz” hikâyesine benzerlik arz eder.

Atkestanesi, o benim güzel canım, kışa hazırlanıyordu. Bu acı Kasım sabahı, şıp şıp şıp yağmur, her damlasıyla bir yaprak düşüre düşüre, yağmur sarı. Hadi git yanibaşımdan yaşamcaaz. Öyle bellisin ki, öyle açıklıyorsun ki kendini

...

Derken değişiyordun da... Ohhh, yeni bir ölüm yavrusu daha.

Buldun işte, ölüm yavrusu, ölüm yavrusu! (Aktunç, 2021b: 125)

Hikâyede göze çarpan bir ayrıntı, anlatıda kişileştirilmiş bir kedinin olayların akışına dâhil olmasıdır. Kedi anlatıcının sadece ev arkadaşı değil, dostudur da. Onun adına kararlar verir. Onun iyiliğine olduğunu düşündüğü yerlerde olayın akışına yön verir. Genellikle ölüm habercisi olarak anlamlandırılan kediler, kahraman adına karar verirken onu ölüm tehlikelerinden koruyor izlenimi uyandırır:

“Kedi, raflara tırmanıyor, orada bir kalem buluyor, itip düşürüyor aşağıya kalemi,<kalemin düştüğü yerde gariban bir halıçe> oynuyor kalemlle, bunu kimse

bulmasın bir daha dercesine, kalemi ordaki halıçenin altına itiyor, gizliyor.”
(Aktunç, 2021b, s. 127)

Hikâyede ölüm, aynı zamanda aşkla da özdeşleştirilir. Bu anlam bağı, kış- ölüm anlamsal ilişkisinin de bir devamı olarak sunulur. Aşk, ölümün sebebi ya da kendisi olarak anlam kazanır:

“Gizlediğin tohumları bir yerde unutuyordun. Yaz gitti.
Sen bir aşk ihtimalisin,
Felaket olasılığı,
Sevdalar imkânı söz gelimi,
Ölümler, ölümler olanağı.
Güz geliverdi gene.” (Aktunç, 2021b, s. 126)

Yine, hikâyede göze çarpan bir diğer husus, çiçeklerin sevgili ile özdeşleşmesidir. Ölüm olarak anlamlandırılan aşk ya da sevgili bu benzetmeyle yaşam olarak tanımlanır. Aşka ve sevgiliye karşı kararsız ve belirsiz bir tutum göze çarpar.

“Bitmek bilmeyen yaz günlerimde sana varacağım umuduyla bir yürüyüşe çıkıyordum. Tırnakların mineler, parmakların hüsnüyusuf” (Aktunç, 2021b, s. 128)

Hikâyenin sonunda ölümün akşam (karanlık), yaşamın ise sabah (aydınlık) benzetmesi tekrar edilir.

“Pembe. Ölümü yok edegelen yaşam sabahıdır bu.” (Aktunç, 2021b, s. 128)

Yine bir çocuk anlatıcının gözünden anlatılan “Lodos Ertesi” hikâyesinde ölüm, bir doğal afet olan fırtınayla özdeşleştirilir. Fırtına ölüm getiren bir forma dönüşür. Anlatıcı iç konuşmalarını bilinç akışı ve çağrışımlar halindeki bir anlatımla aktarır. Bu çağrışımlar, küçük anlatıcıya henüz tam olarak farkına varamadığı korkunç gerçeği hatırlatır. Annesi lodosun olduğu gece ölmüştür. Komşu kadınlar çocuğu uzaklaştırır. Genel olarak bir kaçış ya da kurtuluş noktası olarak kullanılan deniz kıyısı, burada da annesinin ölümüyle

yüzleşmek istemeyen çocuk için bir kaçış yeri olmuştur. Ayrıca çocuk anlatıcı, sahilde dolaşırken kıyı vurmuş eski balıkçı malzemeleri toplar. Malzemeleri toplarkenki iç konuşmaları yoksulluk gerçeğini ortaya çıkarır. Yoksulluk vurgusu, hasta olduğu anlaşılan annenin bakımsızlıktan ölmüş olabileceği düşüncesini akla getirir.

“Defneyi çok seven annem niçin uykuda?

Niçin uykuda?: defneyi çok seven annem lodos gününde sürekli uyumuştı. Başına komşular toplanmıştı. Lodos ertesi, çık git dolaş demişlerdi bana. Onlarsa defneyi çok seven annemin yanında.” (Aktunç, 2021b, s. 154)

Geçmiş günlere duyulan özlem duygularının işlendiği “Yorgios Meraklidis” hikâyesinde de yine yaşlılık neticesinde akla düşen ölüm gerçeği hatırlatılır. Anlatıcı uzun zaman önce izini kaybettiği arkadaşı olan “Yorgios Meraklidis”i bulmak amacıyla gazeteye ilan verir. Anlatıcının zihninde Yorgios ile ilgili anılar canlandıkça geçmiş günlere de özlem duymakta olduğu anlaşılmaktadır. Bu özlem aynı zamanda yaşlılık ve ölümün yaklaşması duygularıyla ortaya çıkar.

“Şimdi bana, ikimize varmak için azıcık daha yaşa, diye diye yankısı bitmişti.

Ölmeyeceğim Yorgo, gebereceksem de mevsimi değil.” (Aktunç, 2021b, s. 157)

Bu hikâyede üzerinde durulan yaşamın sonuna erme ve ölüm gerçeği ile yüzleşme durumu, bir yalnızlaşma hikâyesi olan “İssız Demir”de de karşılaştığımız bir durumdur. Hikâyede yaşlandığı için bir adada mahsur kalan bir adamın içinde bulunduğu sıkışmışlık ve yetersizlik duygusuna vurgu yapılır. Anlatıcı kahraman, gençlik yıllarında acemi denizcilerin denizde bırakmak zorunda kaldıkları gemi demirlerini denizin dibine dalıp çıkararak geçimini sağlayan biridir. Anlatıcının adına “Demir” denmesinin ilk sebebi budur. Ancak “Demir” adının asıl vurgusu sağlamlık ve dayanıklılıktır. Gençlik yıllarında bu dayanıklılığı sayesinde her zorluğu başaran adam, yaşlandığında bu gücü kendinde bulamaz. Böylece bir adada mahsur kalır. Bu andan itibaren sıkışmışlık ve çaresizlik duygularının tesiriyle eski gençlik günlerine özlem de duymaktadır.

“Sıçramak, bir tekneye ya da başka bir adacığa ulaşmak istiyordum. Olmuyordu, olamıyordu. Adımlarım bitmişti, kulaçlarım hiç bilinmez makaslarla kesilmişti. Artık sıçrayamıyordum.” (Aktunç, 2021b, s. 159)

Yaşlılık ve sıkışmış olmanın verdiği psikoloji ile ölümü düşünmeye başlayan adam, ölüm tehlikesinin hep var olduğu gençlik günlerini bir kez daha özlemle yâd eder. Ölüm, zamana ve yaşam şartlarına bağlı olarak farklı duygularla algılanır. Heyecan dolu gençlik yıllarındaki ölüm tehlikesi arzulanan bir olgu iken, yaşlılıkta ölümü beklemek istenmeyen bir durumdur.

“Her bir yaşım, bir başka ada. Hepsi birden, genceskisi bir ömür sayılır. Ölüm döşeğine hayli uzak, ölümeysel çok yakın.” (Aktunç, 2021b, s. 159)

Bu hikâyede denizin ölüm tehlikesi taşıyan bir anlamda değerlendirilmesine benzer şekilde “Bir Deniz İçin Anlatılmıştır” hikâyesinde de deniz, ölüm getiren bir unsur olarak anlamlandırılır. Gerçeği arama yolculuğuna çıkan bir adam, bu yolculuk esnasında birçok tehlike atlatır. Bu tehlikeler, denizi ölüm getiren bir unsura dönüştürür. Burada tasavvur edilen deniz, gerçeklik algısından uzak, insanın düşüncelerinde var olan korkularının somutlaşmış hali olarak düşünülmüştür. Deniz yolculuktur ve korkularla doludur. Deniz, yaşamda ve gerçeğin peşinde gidilen yol olarak sembolleştirildiği gibi korkular da fırtına olarak sembolleştirilir. Ancak bu korkunun kaynağı insanın kendisidir. Ölüm korkusu yaşamayı imkânsız kılar.

“Fırtına, yok olup olmayacağını sormaktan yaşamaya vakit bulamayan soyumuzun çılgınlığıydı.” (Aktunç, 2021b, s. 173)

3.2.9 Yabancılaşma

Yazar Hulki Aktunç’un üzerinde ısrarla durduğu kentleşme sorunu, tabiatı gereği beraberinde birçok problemi de doğurur. Sanayileşmesin etkisiyle olağan dışı bir hızla değişen kentsel nüfus, sosyal hayatı şekillendiren en önemli değişken kabul edilen aile yapısını kökten değiştirmiştir. Geleneksel aile hayatının ve sosyal yaşamın değişmesi ile bireylerin bağlı oldukları değerlere karşı yabancılaşmaları, bu problemlerin başında gelir.

Kentleşme sonucu ortaya çıkan problemler bununla da sınırlı değildir. Toplumsal çapta bir değer yitimine neden olan bu sorun; ahlakî ve dinî algının değişmesi ve manipüle edilmesi, dostluk ve akrabalık ilişkilerinde samimiyetsizleşme gibi insanî ilişkileri zayıflatan toplumsal ve insanî yeni yaralar açar. Klasik mahalle kültüründen apartman yaşantısına geçen kenli insan, en önemli toplumsal bağlardan olan komşuluk ilişkilerini de ortadan kaldırmıştır. Bu iletişimsizlik ortamında birbirine yabancılaştıran bireyler, teknolojinin etkisiyle iyice içine kapanır ve izole bir yaşam sürmeye başlar. Kuşak çatışmasının bilim ve teknik alanlardaki gelişmeler sonucu derinleşmesi ile genç-yaşlı, büyük-küçük ilişkisi de kopma noktasına gelir. Toplumsal yabancılaştırmanın doğal bir sonucu olarak bireylerin vicdan, ahlak, yardımlaşma, toplumsal sorumluluk, insanlık... gibi birçok kavramdan uzaklaşması ve sonuçta bireyin kendine yabancılaştırılması, kaçınılmaz bir son olmuştur. Bununla birlikte Almanya başta olmak üzere dış ülkelere göç eden insanlarımızın yaşadığı uyum sorunu ve uzun zaman sonra yurda dönen bu gurbetçilerinin topluma yabancılaştırılması da bu sosyal uçurumu daha derinleştirmiştir. Ayrıca darbeler ve toplumsal nefret suçları sonucu oluşan güvensizlik ortamı da bir diğer yabancılaştırma sebebi olmuştur. Toplumsal sınıf ayrımı neticesinde ekonomik ve sınıfsal ayrışmanın artması da sosyal ilişkilerde yabancılaştırmayı arttıran nedenler arasında sayılabilir. Sonuç olarak çok yönlü bir problem olan yabancılaştırma, Aktunç'un hikâyelerinde de aynı şekilde çok katmanlı bir bakışla değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerden biri olan "Araba" hikâyesinde yazar, insanî duygulardan arınmış bir toplumun duyarsızlığına dikkat çekmektedir. İnsan hayatının nedenli değersizleştiğini örneklendiren bu hikâyede yaşlı bir adamın bir kahvehanede aniden ölümü üzerine yaşanan olaylar anlatılır. Yakınlarda bir garajda çalışan Nuri isimli bir genç, yaşlı adamın öldüğünü duyar. O sırada, araba egzoz sesinden model tahmin etme muhabbetinin ortasında, kahvede bir adam öldüğüne dair haber getiren çocuğun bu acil durum sözleri Nuri ve yanındakini harekete geçirmez, Nuri, ancak tahmin yarışı tamamlandıktan sonra kahvehaneye gitmeyi dillendirmektedir. Bu ilginç tavır, hikâyenin sonrasında aslında duyarsız ve kötü biri olmadığı anlaşılan Nuri'nin tavrı üzerinden, Albert Camus'un Yabancı adlı eserinde bütün çıplaklığıyla gördüğümüz yabancılığın tezahürüdür. Merhamet, acıma, empati kurma gibi insanî duygulardan yoksunlaşmış bir toplumda ortaya konan bu sıradışı tepkinin olağan karşılanması, daha derin bir insanî yabancılaştırmanın örneğini dikkatlere sunar:

Bir otomobil köşeyi dönüyordu. Fiyat yetmiş... yepyeni, bakım görmemiş. Nuri tıslayarak güldü.

Bir çocuk koşarak geldi.

“Taşkahvede adam ölmüş.” Dedi.

Fiyat yetmiş... öteki çırak, konuşmadan önce düşündü biraz. İki kapılı, karoseri yüksek, kalkık çamurlu... Hayır, baksana kaldırıma sürünüyor yanaşırken... Kerizin biridir kullanan da ondan.

Gelen çocuk, bir süre onlara baktı, koşarak gitti.

...Büyük arabalar geçti artık diye Osmobil’i satıp bunu almışlardır (ikisi birden bağıra bağıra güldüler) – herif metresine almıştır, diye tamamladı Nuri, bir kerenin karşılığıdır! (Aktunç, 2019: 30)

Ölüm haberine bu denli duyarsız kalan kalabalık, adamın naşına da ilgisizdir. Adamın naaşı sahiplenilmez, ortada uzun süre kalır. Ölüye karşı bu duyarsızlık, insanî değerlerin yitimi daha net ortaya koyar.

Nuri süzüldü içeriye doğru. Ne olmuş? Dururken devrilivermiş adam. Niye yatıp duruyor? Belediye tabibini beklemişler, Beykoz’da çaydaymış, üç saat sonra gelmiş herif, normal ölüm demiş. Niye hala gazeteler altında? Arayan yok. Tanımıyor mu kimse? Bilmem. Kalptir. Öyle yerde duracak mı? Duracak mı? (Aktunç, 2019: 30)

Değersizliğin hat safhada seyrettiği bu hikâyenin devamında üç tekerlekli adı verilen iptidai bir araçla Hüseyin, Nuri ve onu tanıyan yaşlı bir adamın yardımlarıyla evine götürülür. Arabanın yoldaki otomobillerce horlanması ve zor yolculuğu da bir başka değersizlik tablosudur:

“Koşaradımı ikisi de. Birbirine çarparak geçenlerin, kollara geçmiş bin türlü filenin, satıcı bağırtılarının ıssızlığında. Ana caddeye çıktılar. Vız vız otomobiller. Sinirli sinirli bağırıp çağıranlar üç tekerlekliye.” (Aktunç, 2019, s.32)

Toplumsal bir değersizleşme örneği olan bu hikâyede yabancılaşma durumu, aynı toplumun bireylerinin birbirine yabancılaşmasının yanı sıra insanî değerlerin yitimi şeklinde de ortaya konmaktadır. “Evli Evinde” hikâyesinde ise yaşadığı topluma karşı ait olamama hissiyatıyla yabancılaşan bir hemşire/ebenin aidiyet arayışı konu edilmiştir. Yabancılaşma ilk olarak Güzin Ebe’nin mesleği ile çelişkisi sonucu ortaya çıkar. Kendisi kısır bir kadın olan ebenin mesleğinin icrası bu genç kadının yaptığı işe yabancılaşması ile neticelenir. Bu durumun toplumsal baskı ile de perçinlenmesi, Güzin Ebe’yi çevresine karşı da yabancılaştırır. Bu çıkmazdan yaşadığı yeri terk edip bir kasabaya yerleşmekle kurtulmaya çabalar.

“İyidir kasaba. Her gün sürüyle ölü çıkıyordu hastaneden, “kim bu” diye düşünülmezdi bile... Orada, şehirde.” (Aktunç, 2019, s.35)

Bunun yanında Güzin hemşire, kısırlığın yüklediği sosyal ve bireysel baskının eziciliğini, yaşadığı bunalımı şehir hayatına bağlıyor gibi de görünmektedir. Şehir, tüm imkânlarına rağmen kendi kısırlığına çare bulamamıştır; acımasız ve umarsızdır insanlara karşı. Kasabadaki ilk hastası, Emine isimli genç kadına da, aynı hoyratlıkla muamele etmiştir şehir:

“Emine gencecik, sapasağlam gitti de ne oldu! Gözünün içine baka baka “çorak tarla bilmez misin sen?” demişler, “öylesin işte! Hadi!” (Aktunç, 2019, s. 35)

Modern hayatın getirdiği duyarsızlaşma ve yabancılaşma, hemşire hanımın penceresinden net ifadelerle eleştirilmektedir:

Kalabalıkların orta yerinde daha şaşkındı ama. Şehirde. Sabahleyin işe mi gidiyorsun? As suratını denize doğru, gazeteni satın al, somurt, kafanı göm içine; sen satın aldın onu ve o da seni. Az kalır derken hastaneye, beyaza boyalı kocaman ve karanlık kütlelere. Başka beyaz olan ne vardı? Ilık ördek tasları söz gelişi, hastanın buram buram terleyen bacak arasında sararır, ona döner. Salgınlar için kireç bidonları sonra; en küçük hastane en büyük mezarlığa yakın. Eve dönüyorsun derken. Bir gazete. (Aktunç, 2019: 36)

Kentleşmenin bireysel sorunlarla birleşerek sebep olduğu bu yabancılaşma olgusu “Pazarlık” isimli hikâyede ise farklı bir boyutta değerlendirilmiştir. Toplumsal sınıf ayrımı neticesinde meydana gelen ayrışma, beraberinde bir üstenci bakışı ve ötekileştirmeyi getirir. Daha birkaç yıl önce mahallenin sakini iken eski fakat nispeten değerli eşyalarla dolu bir köşkün tek varisi olan karısı ile birlikte, evdeki eşyaların eskicilere satış pazarlığını üstlenen zengin bir adam olan Semih Bey hikâyesi anlatılır. Hikâyede Semih’in, karısının eski evi olan köşk ve içindeki eşyaların eskicilerle pazarlık serüveni esnasında duyduğu rahatsızlık dikkat çekicidir:

“Semih bey akşam beri bir Pazar gününü, diğer günleri pazardan farklıymış gibi harcamaktan mızıldanan Müjgân’a öfkeyle baktı. Şu köşk aklına geldikçe kızıyordu ona, belki kendi geçmişinde de bir köşk aradığından, sessizce hırslanıyordu.” (Aktunç, 2019, s. 53)

Semih’in kızgınlığını kendisinin geçmişinde bir köşk arayışı ya da isteğine bağlayan yazar, yabancılaşmanın izlerine işaret etmektedir. Semih’in rahatsızlıkları bununla da kalmaz; karısının dadısını da alıp köşke öyle geçmesinden de rahatsız olur:

Durdular. Müjgan indi, camı tıklattı ve Semih bey yukarki pencereden şöyle bir bakıp yiten beyazlar içindeki kadını aralanan kapıda seçer seçmez, Müjgan içeriye daldı. Sinir bir şeydi doğrusu. Rahatça kurulabilen bağlar vardı bu mezbelelikle karısı arasında; kapıdan girmişti, dönmez olaydı, o kocakarıyı alıp köşk dedikleri yıkıntıya varsınlardı, oraya gitmek için niye üstelediği bellisiz kocakarıyla orada kalsınlardı, alıcısı vardır onların da, ama kendileri dışında her şeyi satıp savsınlardı. (Aktunç, 2019, s. 53- 54)

Semih’in, pazarlık için gelen eskici gruba bakışı da ilk andan itibaren yine rahatsızlık verici hatta tiksindiricidir. Yazar yabancılaşmanın örneklerini Semih Bey üzerinden okuyucuya başarıyla sunmaktadır:

Çavuşla recep istim üstünde bekliyorlardı. Bu adamdan, hele “ne bekliyorsunuz burada?” diye soruşundan hiç hoşlanmadılar. Recep sözü kaptı, mal alacaktık da, dedi, sahipleri siz misiniz?

Gözü Müjgan'daydı.

İyice huzursuzdu artık Semih bey. Müjgan'ın irice bir anahtar çıkarıp Hayriye kadına verişini, kadının kutsal bir iş görürcesine ağır ağır, laf olsun diye yapılmışa benzer kilitle uğraşmasını, Recep'in anahtarı yaşlı kadının elinden kapıp bir hamlede kapıyı açışını sıkıntıyla, hatta iğrenerek izledi. (Aktunç, 2019, s. 54- 55)

Bu hikâyenin kahramanları olan eskicilerin “Küçük Yardakçının Olağan Hikâyesi”nde karşımıza yağmacı olarak çıkmaları da ayrı bir değer erezyonuna işaret eder. Bu durum aynı zamanda ahlakî değerlerden yoksunluk olarak da değerlendirilebilir:

“Bu sessiz, bu sürünülen yerlerde durup, kan içinde serilekalmış Âdemlerin ceplerinden, altın dişli avurtlarından sebeplenmeye kalksak, gelir döner düşman, bizi yakalar dedilerdi. Onlara mı bırakacaktık ki!” (Aktunç, 2019, s. 60- 61)

Bu hikâyelerde eleştirel bir tonda algılanan yabancılaşma, “Gidenler Dönmeyenler” hikâyesinde ölüm gerçeği karşısında insan hayatının değersizleşmesi vurgusuyla ele alınır. “Araba” adlı hikâyede de şahit olduğumuz bu durumda ölüm olgusu, farklı boyutlarıyla irdelenmiştir. Bunlardan birisi de ölüm karşısında duyarsızlaşma, ölümün sıradanlaşması ve yaşamın değersizliği vurgusudur. Bu noktada ölüme karşı tutum, insani duygulara yabancılaşma olarak da düşünülebilir.

Satır eksik etmiyorsun ama, geçen ay hiç görmemişsin gazetede, bizim Salimlerin oğluymuş o çacuk. dedi Nadire... Ali. Ama dikkatle bakınca tanıyorsun. Pek belli olmuyor. O zamana kadar kaçmış kaçmış... hem de bize uğramış, biz oradayken, Trakya'dayken.

Çok olağan şeylerden söz ediyordu sanki. Konukluğa gelmişler de bulamamışlardı, ya da bir haber bırakacaklardı da kapıya bir iz koyup gitmişlerdi... Karşılık bekledi Zamir efendiden. (Aktunç, 2019: 86)

Yine bir değer erezyonu sonucu oluşan kültürel yabancılaşma örneği “Bayram Gömleği” adlı hikâyede karşımıza çıkar. Yusuf adlı küçük bir çocuğun yaşadığı şehre kurulan eğlence çadırında Şahmaran kıyafeti giymiş biri, tüm ilginçliği ve heybetiyle orada durmakta, yılanıcı denen arkadaşı ise “çok görmüş geçirmiş, her şeyi bilen” Şahmaran'ın bir yandan

hikâyesini anlatırken bir yandan da 25 kuruş karşılığında, ahaliye ona istediklerini sorma imkânı vermektedir. Bir inanca kaynaklık eden ve aynı zamanda ülkemizde Doğu kültürünün önemli sembollerinde biri olan Şahmaran üzerinden yazar, insanların manevi değerlerinin kıymet bilmez ellerde nasıl değersizleştirildiği, horlandığı ve acınası bir duruma düştüğünü anlatmaktadır. Şahmaran, yılanların şahı, pazar yerlerine düşmüş, insanların eğlencesi haline gelmiştir. Hâlbuki o değerli ve heybetli bir figürdür. Yusuf yine bir çocuk masumiyetinde değerlere saygı duyan bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. O, Şahmaran'ın her şeyi bilmesinden çok etkilenmiş, buna can-ı gönülden inanmış ve bu nedenle onu çok değerli bulmuştu:

Silik görüntüleri geldikleri kasabanın, uzak, çamurlara batmış yolları, bayram, ağız tatlılığı ve pestil- yılanlar su taşır, ev adamına yoldaşlık eder, iyidir. Ya bunlar öyle mi? Bozuk paralar saçmalı pencerenin dibine de, ıştır gözlü yılanlar çadıra dönmeli. O bir tanesi aldanmaz ama, yarı insan olduğundan aldanmaz. (Aktunç, 2019: 104)

Şahmaran'ın paraya ve eğlenceye kurban edilmesi, ilk başta müşteri çekmek için inkâr edilmektedir:

Önce Şahmaran çadırına yaklaştı. Önü kalabalık olan oydu. Orta yaşlı esmer biri, eli çingiraklı, kuru bir adam çığırtkanlık ediyor, örtüyü aralayıp içeriyi gösteriyordu. Karanlık. “Parasız parasız!” diye bağırıyordu, “ hem görececek hem dinleyeceksiniz macerasını neymiş insanoğlu, neylemiş birbirine anlatacağız, konuşacağım yılanlar şahıyla, korkanlar girmesin, kızlar bir kenara kaçılısın, hem görececek hem dinleyeceksiniz, ne sorarsanız cevaplayacak, -“hiç mi para almıyor?- dedi Yusuf. “Parasız parasız! Gelin görün, isteyene en zor işlerini hallediyor, müşkülüne yol gösteriyor, susandan para almaz, sorandan yirmi beş kuruş alıyor...” (Aktunç, 2019: 105)

Yusuf'un hikâyesinin sonunda Şahmaran'a hala aynı engin duygularla yaklaştığı anlaşılmaktadır:

İki adam yürüdüler denklerini omuzlayıp, peşlerine düştü Yusuf. Yılandı söylenip duruyor, Şahmaran susuyordu. Birden yine döndü Yusuf'a, "gelme arkamızdan" dedi, "hadi yürü git, gelme"... Yusuf ağlamaklı oldu. Buna hazırdı. Yorgunluktan onlar gibi hızlı yürüyemiyordu. Ve iyice uzaklaşan iki adamın ardından var gücüyle bağırdı, durakladıklarını anlayınca yineledi, duysunlar diye, avaz avaz: Gelmeyecek misiniz artık? Heey, gelmeyecek misiniz bir daha? (Aktunç, 2019: 109)

Yazar, para kazanmak için Şahmaran'ı kullanan yılanlı ile babasının vereceği harçlığı *"Bana para vermezse çocuk olsun bu babam, birden ufalsın, bıyıkları kopsun!"* diyecek kadar dört gözle bekleyen Yusuf üzerinden okuyucuya bir başka mesaj vermektedir: Yusuf kendisiyle etkileşime geçebilmek için yılanlıya verdiği paraların peşinde değildir, O, paranın iadesini istemediği gibi hevesle beklediği harçlığı o kargaşada kaybetmekten de müteessir olmamıştır. Yusuf, kendisine sorulan her soruyu cevaplayan, görmüş, geçirmiş, her şeyi bilen Şahmaran'a değer vermekte ve onunla yeniden etkileşime geçmeyi arzulamaktadır. Bu yönüyle Yusuf adlı bu çocuk, hikâyede yabancılaşmaya karşı toplumsal sağduyuyu temsil ediyor, denilebilir. Bir başka dikkat çekici nokta da çadıra giren tombul ve hoyrat adam tarafından Şahmaran'ın itilip kakılmasıdır. Yusuf, büyük bir değer olarak kabul ettiği Şahmaran'ın itilip kakılmasını hayret içinde izlemektedir:

"Yusuf kürk yakalının Şahmaran'ın saçlarıyla oynadığını, yılanlının bu tombul ele yapışıp adamı ittiğini gördü, kürk yakalı birden yakasına sarıldı yılanlının, "kimi aldatıyorsun sen!" diye bağırdı, "enayi mi var karşında, sahtekâr herif!" (Aktunç, 2019, s. 107)

Hoyrat izleyici, cehaletin manevî değerlere yaklaşımını sembolize eder. Bu durum hikâyedeki en net yabancılaşma vurgusudur. Hikâyede başka bir usta- çırak ilişkisi örneği görülmektedir. Kahraman küçük bir çocuktur, usta, çarşıda, kavga esnasında kargaşanın ortasında kalan Yusuf'a sahip çıkmakta, diğer hikâyelerdekine nazaran daha müşfik bir tutum sergilemektedir. Hikâyenin bütününde hissedilen değer erezyonuna karşı bu sahiplenme durumu yabancılaşmaya karşı direnen kültürel doku olarak kabul edilebilir. Hikâye, dini değerlerin, ibadetlerin günümüzde sosyal medya aracılığıyla bir gösteriş ve kendini ifade unsuru olarak kullanılmasını hatıra getirmektedir. Kültürel ve manevî

değerlerin hoyratça harcanması, toplumsal bir çözülme olarak yabancılaşıma sorununa dikkati çekmektedir. Yabancılaşıma sorununa ahlakî ve vicdanî değerlerin yozlaşması nazarıyla değerlendirildiği “Şeytan Sütü” hikâyesinde yazar, oğluyla birlikte bir konakta yaşayan Bay Gazi’nin oğlu ve çevresindeki insanlarca uğradığı haksızlıkları dile getirir. Bu yaşlı adamın zorlu hayat serüveni aracılığıyla kentleşme sorunu da dikkate değer bir eleştiri olarak irdelenmektedir:

“Ray vınlamaları, kum, harç çeken asansörlerin artan gürültüsü, eskici bağırtıları, gitgide örtüyor üstünü. Utsu ahşabını çökertiyor.” (Aktunç, 2019, s. 161)

Bay Gazi, kentleşmeye direnen, doğayı, tabiatın el değmemiş yönünü seven bir kişilik iken oğlu, köşkü müteahhitlere satıp kâr etmek isteyen, ahlakî zaafı olan, elli bir yaşında bekâr bir adamdır. Bay Gazi’nin Barnabas¹⁹ ismiyle çağırdığı oğlu, bir başka değerler erozyonu sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır; o, babasının hayattaki tek varlığı ve dayanağı iken başka bir hayatın taliplisi olmayı tercih etmektedir:

“Tek oğuldu. Babası derin kültürler devşirdiği o eski yıllarda “Barnabas” diye çağırırdı onu, tek oğlunu. Bay gazinin bu utsu ahşabına ve satıla yıkıla azalan bütün evlerine tutuklanmıştı Barnabas, ki “teselli oğlu” demektir. Şimdi yeni şarkılar söylüyordu.” (Aktunç, 2019, s. 162)

Hikâyede değer erozyonuna bir başka örnek de çok bilinen bir çocuk masalı olan “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” üzerinden resmedilmektedir. Bilindiği üzere masal, pamuk prensese iyilik duygularıyla sahip çıkan, ondaki iyilik ve güzelliğe hayran olan yedi cüceyi anlatmaktadır. Fakat konağın bahçe duvarına yontulmuş bu masal kahramanları, prenses ve yedi cüce figürleri bile artık başka türlü davranmaktadırlar; tıpkı kendisinin “teselli oğlu” Barnabas gibi. Bay Gazi, oğlunun düştüğü ahlaki çıkmazın tesiriyle aynı yozlaşmayı, bir zamanlar masumiyetin ve iyiliğin sembolü olan masal üzerinden okumaktadır:

Çevresi, betona kesilmiş gölgelerle sarıldı. Bahçesi vardı büyük, yüzlerce çiçeğin dönendiği bahçeydi. Öğle güneşi bile almıyor artık. Pamuk prensesle yedi yer

¹⁹ Barnabas, hristiyan kültüründe önemli bir yere sahip olan, Hz. İsa’nın öğretilerini yaymaya çalışan birisidir.

cücesinin küçük yontuları vardı bu bahçede. Cüceleri tecimen ve alırsatar tavırlara bürünüyorlar, gülmeye gülüyor, ağlamaya yoklar ve her yerdeki gibi düzüp duruyorlardı pamuk prensesi. Cücelerin sıraya girişi, kızın bir anlama çekilemeyen çığlıkları konaktan izlenirdi. Çaresiz. Ne olmuştu bunlara? (Aktunç, 2019: 162)

“...Oğlu, elli bir yaşındaydı. O yalnızca, prensesin arkasına geçen cüceyle ilgileniyordu. Kötü arkadaşlara uymuştu oğul. Bir zaman evin uşağıyla, sonraları da kötü bir arkadaşla odalardan birine kapanıyor, Bay gaziye birkaç gün boyunca görmediği oluyordu.” (Aktunç, 2019, s. 161)

Konak ve sahibi, her ne kadar direnmeye çalışsalar da, çevresindeki yıkımdan nasibini almaktadır. Yan tarafta bulunan Rum evindeki yıkım çalışmaları konağın temellerine zarar verir. Bu olay, görünürde binaların uğradığı bir yıkım olsa da toplumsal bir eleştirinin izlerini taşır. Yıkıma uğrayan “Rum” evi, yerli ahaliden olan Bay Gazi’nin evinin “temellerine” de zarar vermiştir. Bu sembolik olay, Rumlar ile Türklerin bir ağacın kökleri gibi ayrılmaz bir parça oldukları mesajını hissettirir. 6-7 Eylül olayları akabinde ortaya çıkan nefret atmosferi, toplum bilincine zarar vermiş ve insanî değerlerden yoksun bir nesil yaratmıştır.

“Yıkıntıya bakan yüz, Rum evi yavaştan küçüldükçe daha bir açılıyor, temellerine temellerine iniliyordu konağın.” (Aktunç, 2019, s. 163)

İnsanî değerlere karşı duyarsızlaşmanın hat safhaya çıktığı olaylardan biri olan 16-17 Haziran işçi olaylarının anlatıldığı “İçimin Kuşları” hikâyesinde de bir vicdanî soyutlanma durumu gözlenir. Hikâyede mücadeleye önce kayıtsız kalmayı tercih eden fakat bu yoldan dönen Muzaffer’in mücadeleye dâhil oluşu anlatılmaktadır. Muzaffer, en baştan bu işe hiç niyetli değildir. Kendini bu olayların dışında konumlandırmaya kararlıdır:

“Giderken geber, gelirken geber, sonra da yadırgan... bu kararmış yüzleri görmeye mi? Yer yerinden oynuyormuş, benim için mi...?” (Aktunç, 2019, s. 170)

Kahramanın bu iç konuşmaları, bir iç hesaplaşma izlenimi de uyandırır. Bu izahat, Muzaffer’in yaşanan olaylara karşı takındığı duyarsız tavri içselleştirme gayreti olarak

yorumlamak mümkündür. Misafir olarak gittiği arkadaşlarının evinde, olayın dehşeti ve eylemlere giden oğullarının başına bir şey geleceği endişesiyle kıvranan kadınların tavırlarına karşı kayıtsız davranmayı -en azından- denemektedir. Ancak ortamda kaygı ve endişe çok büyüktür. Böylesi gergin bir atmosferde Muzaffer'in sorumluluktan kaçma arayışları artar:

“Yer yerinden oynuyor kurban olim. Akşama kim ölür kim kalır oğlum, sen bizden iyi bilirsin. Burda geçen yıl elli hane ya var ya yoktu. Şimdi altı yüz hane oldu, hiçbirinde bir adam yok. Sabahtan gittiler. Hepsi yolda. Gelirken görmedin mi?”
(Aktunç, 2019, s. 171)

Bu endişe dolu kadınların arasında ara ara patlayan kaygı krizlerini basit detaylarla savuşturmaya çalışan Muzaffer, işçi sorunlarına yabancılaşma örneği vermektedir:

“Kahveden bir yudum aldı Naile kalkıp bir küllük getirdi bu kez. Sigarasının külü düştü düşecekti.
“Ah bu heriflerin sigaraları da böyle oluyor,” dedi Muzaffer. “Kendi kendine bitiyor hep. Hele bak, az kaldı düşürecektim yere...”(Aktunç, 2019, s. 171)

Kaçmaya çalıştığı vicdanî sorumluluğa daha fazla direnemeyen Muzaffer, sonunda olayların yaşandığı meydanda kaybolan çocuğu aramak için çatışmanın arasına dalar ve gözden kaybolur. Kentleşmenin yarattığı sorumsuz ve duyarsız insan tipine örnek olan Muzaffer'in bu iç hesaplaşması sonucu sağduyu kazanır. İşçi olaylarıyla toplumda var olan duyarsızlaşmanın kendini iyiden iyiye belli ettiği bu hikâyedeki sosyal tespit, “Son Yemek” adlı hikâyede de yine 15-16 Haziran olayları üzerinden resmedilir. Akraba bir çiftin davetlisi olarak katıldıkları akşam yemeğinde, olaylara katılan Yusuf ve Nedim'in, hadiseleri duyarsız bir yaklaşımla karşılayan akraba çiftin tavırları karşısında hissettikleri yabancılık ve bu durumdan duydukları üzüntüleri anlatılmaktadır:

“JALE HANIM: Ha, tabii anlatsın bize. Sonra Yusuf bey de onların içinde... işçilerin içindeymiş bir süre değil mi? Yusuf bey, doğrusu çok ilginç, bize Nedim söyledi...”(Aktunç, 2019, s. 191)

İlginç ifadesi Yusuf'u rahatsız eder. Anlaşılmadığını ve anlaşılamayacağını ilk o an hisseder. İnsanların neler yaşadığını anlamadan olayları ilginç bulmaya ilk anda bildiği gibi tepki göstermeyi seçer:

“YUSUF – Ben bekledim. Niye ilginç olsun. Siz beklemediniz. Çok az kişi bekledi. Siz tanıyorsunuz değil mi Melik'i, bizim arkadaşlardan. O da beklemedi. ...Gürültüyü duyunca kendimi dışarı attım. Kimseye o gün nerede ne yaptığımı hiç sormayacağım da...”(Aktunç, 2019, s. 192)

Nedim bulundukları ortam ve konuşmalardan duyduğu rahatsızlığın neticesinde kendini değersizleşmiş bir ruh halinin içinde bulur. Bu duygu, hem içinde bulundukları ortamdaki duyduğu rahatsızlığın bir neticesi hem de yemekte birlikte oturdukları akrabalarının işçi olaylarına(dolayısıyla kendilerine) bakış açısının bir tezahürüdür. Bu ruh haliyle hem bulundukları ortama hem de yemekte birlikte oldukları çifte karşı bir yabancılaşma hissiyatı doğar:

“Karışık saatlerin içinde kopup bu şaşırtıcı kıyı lokantasına düşmüş gibi, terli, tıkanık, saçları dağılmış, tavanda dolaşırken birdenbire pat diye döşemeye düşüveren bir şişman böcek gibi Nedim.” (Aktunç, 2019, s. 190)

Anlaşılmadıklarını anlamaları çok uzun sürmez. Sonrasında bulundukları mekân, yiyip içtikleri kendilerini ait hissetmedikleri bu ortamda onlara azap vermeye başlar. Bu iki gencin çektiği ızdırabın tek sebebi anlaşılamamak da değildir. Parçası oldukları bu hak arayışının toplumda bir karşılığının olmaması gerçeği, duydukları rahatsızlığın asıl sebebi gibi görünür:

Yusuf, Nedim'i izlemeye başladı. Birden, onun derin acılar çektiğini anladı. Yüzü gergindi. Elinden gelen her hüzne ve gülünçlü her söze duyargaları açtı. Şeytansı gözleriyle çevreyi, çocukları, yan masayı kesiyordu habire. Ama düşüncesi Yusuf'a rastlayınca, parmaklarının ucunda bir ekmeği ufalıyor ya da içki bardağına sarılıyordu. (Aktunç, 2019: 195)

Küçük burjuva bir ailenin, henüz olayların vuku bulduğu haftalarda bile insanların neden başkaldırdıklarıyla, ne istedikleriyle değil de olayların gidişatının nasıl olacağına dair öngörülerıyla ilgilenmesi iki arkadaş rahatsız eden bir başka yaklaşım olur. Yaşanan trajedinin bu çift tarafından böyle dışsal bir nazarla değerlendirilmesi bu çiftin hem topluma hem de insanî değerlere yabancılaşması anlamına gelmektedir:

“SADİ BEY – Ha, sürer mi dersiniz bu gidiş böyle. Arkasından ne olur? İnsan soruyor kendi kendine, böyle olacağını kendileri de biliyorlar mıydı? Yani bu iş amaçlı mamaçlı mıydı yoksa kendiliğinden mi oluştu? Beni de ilgilendiriyor tabii.” (Aktunç, 2019, s. 195)

Bu umursamazlık ve beride şahit olunan binlerce acı ve emek iki arkadaş oldukça üzmüştür. Kendilerini yabancı hissetmekten öte artık acı çekmektedirler:

“Masadan kalktılar. Kara bir gece inmişti artık. Yusuf üst üste “bilmem bilmem”ler sıralamıştı. Nedim gecenin sonuna doğru tümüyle susmuştu. Yüzü ağlamaklıydı.” (Aktunç, 2019, s. 195)

Yazar, birkaç gün önce işçi olaylarının merkez noktası olan iskelede hikâyeyi sonlandırmaktadır. Bu bitiş noktası, olaylara ve insanî değerlere yabancılaşan bu çift ve onun gibilere karşı kahramanlarımızın net tavrını ve reddedişini simgeler durumdadır:

“... İskeleye indiler. Biten, artık kesinlikle dağılan bir şeyler duyumsadı Yusuf. İndi. “Yine görüşelim.” dediler. Gülümsedi. Buradaki büyük ayak seslerini duydu Yusuf. Kimsenin kimseye sığınamayacağı büyük yürümleri duydu.” (Aktunç, 2019, s. 195)

Sosyal dokudaki bu yozlaşma, toplumun genelini etkileyen bir hal almış gibi görünür. Bu genel durumun aksine “İlk Balığın, Trakonya” adlı hikâyede yabancılaşma meselesine tersine bir bakış görülür. Hikâyelerin çoğunda görülen ait olamama ve duygusal soyutlanma durumu, bu hikâyede aidiyet kurma ve yabancılığı aşma olarak değerlendirilmiştir. Kahramanımız “Balıkçıların Gidemediği Ada”, “Lodos Düğünü”, “Adım İsmail”, “Galatalı Bir Yar”, “İsrafil Borusunu Çalıyor” ve “Pinilupi Sara” hikâyelerinde karşımıza çıkan

İsrafil Tayfa'dır. İsrail Tayfa'da bir yerlerde takılı kalıp o düşünceye gömülmeyen, hedef ya da düşündüklerine ulaşamadığında bunu dert etmeyen, kısacası mutlu olmanın yollarını arayıp bulan bir kişilik okunmaktadır. Yolda rastladığı arkadaşı Feridun'la konuşmadan, ona istediği soruları sormadan gitmesini önce sorgular fakat hemen ardından o oluşan boşluğu doldurmanın yolunu bulur:

Feridun soluk soluğa “yetişmeliyim onlara tayfa” dedi. “Bugün gecikmek yok.”

Ama akşama iyi bir film vardı.

İsrafil tayfa balığa yalnız da gidebilirdi. İçi türlü renkte kıpır kıpır balıklarla dolu kocaman bir livar gibiydi yüreği. Sinemaya da yalnız gidebilirdi.

Bana daha anlatmalıydı Feridun. Hiçbir gün geciktiği yoktu ama “bugün gecikmek yok” dedi. Ayan beyan söyledi. Ben de gider tekneye bakarım. (Aktunç, 2019: 200)

Kahramanımız İsrafil Tayfa, “Lodos Düğünü” hikâyesinde de bu aidiyet ve mutlu olma halini muhafaza eder. Ancak kent yaşamının bir yıkımı olan kentsel dönüşüm sebebiyle yaşadıkları balıkçı barakası yıkılır. Bu hikâyeden sonra “Adım İsmail” hikâyesinde tekrar karşımıza çıkan İsrafil tayfa, kent yaşamının dayattığı yabancılaşıma gerçeğine artık yenilmiş ve “meçhul tayfa” olmuştur. Farklı hikâyelerde kentsel yaşamın değersizleştirici nobran tavrına diren Tayfa, sonunda mağlup olur. Çünkü Tayfa'nın karşısında sadece kentleşme neticesinde değişime uğrayan sosyal yapı yoktur. “Lodos Düğünü”nde Tayfa ve yamağını yerinden eden belediye zabıtası, siyasî otoriteyi temsil eder. Yani siyasî otorite de toplumsal yozlaşmaya sebeptir. Bu sebeplerden bir diğeri de tabi ki toplumsal olaylar ve bunların neticesinde oluşan sosyal ayrışmadır. Bu ayrışmanın dillendirildiği bir hikâye olan “Yola Çıkış”ta yine bir yabancılaşıma ve yabancılaştırmış bireyler nazarıyla işçi olaylarına farklı bir açıdan bakılır. Hayatın iki ayrı kesiminden örnekler sunarak ikisi arasındaki irtibatsızlık ve bir dünyanın diğerine karşı duyarsızlığı konu edilmektedir. Gezgini iki leblebici, yazarın deyimiyle hayatın dışına itilmiş gibi, kendilerini ülkede olan bitenden soyutlamış, duyarsızlaştırmış, derede öten kurbağalardan, yengeçlerden, yürüyüp geçtikleri yollardan bahseden fakat memleket meselelerine karşı duyarsız insanlar olarak tasvir edilmektedirler. Bir diğer kahraman ise leblebicilerin uğradığı kahvenin sahibidir. Kahvehanesini bir süre kapatıp bir atölyede işçi olarak çalıştığı ve işçi sorunlarına hâkimiyetini böylece kazandığını yazarın şu sözlerinden anlıyoruz:

Kahve babasından kalmıştı. Kahveci birkaç yıldır burayı ya kapatmak ya da satmak, Kadıköy’e, Üsküdar’a inmek istiyordu. Ümraniye’de bir bobin atölyesine bir hafta için girmiş ama dayanamamıştı. Döndüğünde, ocağını yakarken ağlamak gelmişti içinden. Önünden geçen işçi minibüslerine, kamyonlarına bir zaman bakamamıştı. (Aktunç, 2019: 206)

Kısa zaman diliminde işçilerin yaşadığı haksızlıklara karşı duyarlılık kazanan kahveci, toplumsal soyutlanma yaşayan leblebicilere karşılık olarak kısmî bir duyarlılık hisseden birey olarak dikkati çeker. Kahveci, gazetelerden haberleri takip etmektedir. Olayların patlak vermesinden hemen öncesini tasvir ettiği anlaşılan gazete haberini ve habere ulaşmak için duyduğu heyecan ve merakını gizlememektedir. Onun duyarlılığı, haberleri takip etmek yani merak duygusundan ileri gitmemekle beraber duyarsız olan leblebicilerin davranışlarına dikkat çekmek açısından da önemlidir. Yaşanan tüm olaylara rağmen leblebiciler kendi küçük dünyalarında olan biten şeyleri yani bireysel sorunlarını birbirleriyle konuşmakla yetinmektedirler. Yazar bu yabancılaşma tablosunu şu cümlelerle resmeder:

...Koşa koşu gidip gazetesini aldı kahveci. Baş haberi seslice okudu.

Yeni sendikalar kanunu. On binlerce işçinin protestosu bekleniyor.

Leblebiciler kafa kafaya vermişler, seslerinin kısarak, ellerini kollarını oynatarak konuşmayı sürdürüyorlardı. Kahveci haberin altına geçti. Sözcükleri tek tek, birbirine de vurmadan okudu. Artık içinden okumaya başlamıştı. İleriden yeni bir minibüsün sesi duyuldu. Kahveci dışarıya fırladı. Minibüse el edip durdurdu, İstanbul’da neler oluyor, diye sordu.

Döndüğünde leblebiciler yoktu. Sessiz tarlanın bitip irili ufaklı su yatakları ve tepelerin başladığı fundalığı tutmuşlardı bile. (Aktunç, 2019: 206)

Emekçi kesimin hak arayışına karşı duyarsız olan bir diğer emekçiler yani leblebiciler üzerinden yazar, farklı bir yabancılaşma eleştirisi daha getirir. Nihayetinde olaylara duyarsız ve umursamaz bir tavırla yaklaşan leblebiciler de bu hak arayışının birer parçasıdır. Bu yönüyle davasına karşı vefasız davranan işçi kesimi üzerinden bir yabancılaşma vurgusu daha dikkati çekmektedir. İşçi olaylarına ve hak arayışına karşı bu umursamaz tutum,

“Köprüde” hikâyesinde de yine karşımıza çıkar. Hikâye aynı zamanda işçi olayları üzerinden bir kuşak çatışmasını konu almaktadır. Yazar, olayların şiddetli bir şekilde yaşandığı İstanbul’da iskelede işçilerin eylemini anlatırken, onu anlamayan ya da ona yabancı olan bir zihnin dilini kullanır:

“Kalabalığın sandıklarla, denkler, telis çuvallar, naylon torbalarla garip bir oyun oynadığı yerler. Sarılıyorlar, elleşiyorlar, tutuşup üç adım gidiyorlar. Durup solunuyorlar. Çömelip birbirlerini bırakıyorlar. Transistorlu radyolar birbirleriyle yarışıyor bu arada.” (Aktunç, 2019, s. 207)

Bütün bu olaylar yaşanırken tek derdi elindeki pulları satmak olan bir pulcu, olayları tamamen dışsal bir gözle takip eder. Öyle ki olaylar yaşanırken adamın aklındaki tek soru, “Bu pulları nerede satabilirim?” dir. Hikâyedeki diğer yabancılaşıma da pulcunun elinde tuttuğu metanın değerli olmadığı bir kuşağa yani gençliğe hitap ediliyor oluşudur. “Değer” kavramı kuşaklar arasında ciddi bir değişkenlik gösterir. Bu “yolunu yitirmiş bir pulcu” üzerinden anlaşılamamanın, yabancılık çekmenin, kendini yenileyememiş, yeni dünyaya uyum sağlayamamış kimselerin tasvirini yapmaktadır. Pulcu, eski İstanbul’un kenar mahallelerinde manevî değeri olan, ancak meraklısının ilgi gösterebileceği nadir pullar satmaya kalkmaktadır. Oysaki satmaya çalıştığı yeri şaşırmıştır. Elinde manevi değeri olan bir meta vardır fakat orada ona paha biçecek kimse yoktur. Oradakiler, eskiye talip insanlardır. Burada eski-yeni kavramına da farklı bir bakış getirilir. Pullar eskiye ait bir obje olsa da bulundukları yerdeki varlıkları yenidir. Zira oradaki insanların eski pullara dair bir değer anlayışları yoktur. Bu durum, kuşak çatışması neticesinde ortaya çıkan yabancılaşımanın bir diğer kanıtı niteliğindedir:

Yolunu yitirmiş bir pulcu kaldırıma oturur ve “nadir pullar nadir pullar” diye bağırmaya başlar. Onun biraz ötesinde de çarşı hamamı dikelmektedir. Bahçesi de vardır. Bahçesinde piç incirler, osuruk ağaçları ve bir çitlembik ağacı bulunmalıdır. Pulcu o yana bakar. Bahçede asılı yüzlerce peştamalı görür. Hamama doğru yürümektedir. Peştamallar, denizden vuran serinlikle Haliç’in karasının pis sıcaklığı arasında salınmaktadır. Pulcu, yaşlı bir adamdı. Kırmızıya çalan sakalları vardır. Ama kimse de çıkıp, “burada pul satılır mı,” demiyordu. “Buraya yeni bir şey dayanır mı?” (Aktunç, 2019, s. 207)

Burada kullanılan “yolunu yitirmiş” ifadesiyle pulcunun değer yitimine de bir vurgu var gibidir. Nihayetinde pulcu için değerli olan şeyler toplum nezdinde artık yitik ve yok olmuştur. Toplumda var olan değerler ise pulcu için anlam taşımaz. Hikâyenin sonunda da pulcunun, işçi olaylarının kargaşasına duyarsızlığı, yeniye talip olmayışın örneği olarak verilmektedir:

Saat öğle. O sıra, oradan oraya koşuşan kişiler gördü...

İlerden, köprünün oradan kulak yırtıcı bağırımlar geldi. Pulcu, koşuşanlardan birinin peşine düştü. Yaklaşınca ne oluyor, diye sordu.

Köprüler, dedi koşan. İki köprüyü de günün bu saatinde kapatmışlar. Kimse geçemiyor.

Pulcu durdu. Sakalını okşadı. Ve kıyılara, iskele olsun olmasın tüm Haliç ağzına yanaşmış vapurlarla arabalıların palamar çözdüğünü, açıkta toplanmak üzere istim aldıklarını gördü. (Aktunç, 2019, s. 208)

Bu hikâyede “eski pullar” sembolüyle anlamlandırılan yabancılaşma durumu, “Fortuna ya da Kırık Kanatlı Bir Arayışın Anlatımı” hikâyesinde ise yine sembol olarak kullanılan otel ile ilişkilendirilir. Yazar, bu hikâyede otel hayatını yabancılaşmanın bir sembolü olarak kullanmaktadır. 80 olaylarının etkisiyle toplumsal dokunun bozulması, insanların birbirine düşmanca ve şüpheyle yaklaşması, herkesin potansiyel bir casus misali şüpheli, samimiyetsiz ve sorgulayıcı tavırları üzerinden yabancılaşmanın sebepleri analiz edilmektedir. Ev hissiyatının olmadığı bir ortam olan otel hayatı bu yönüyle yabancılaşmayı arttıran bir mekândır, denilebilir. Otel kâtibi de baskıcı düzenlerin vazgeçilmezi herkesten şüphe eden, sorgulayıcı bakışlarla “haber uçuran” her döneme uyum sağlamakta mahir insan tipini simgeliyor gibidir. Bir güvensizlik ortamı oluşturan bu kişiler, yabancılık hissiyatını arttıran bir etki yapmaktadırlar:

Bir kente benim gibi gelen birinin söyleyeceği çok şey vardır....Ve yalnızlık korkusu içindedir. Otel odasındadır. Otel odalarında bir yaşamı olmamıştır pek. Otel katipleri kabilesini de tanımaz ve bilmez. Kuşkuyla bakmak, dinlemek ve özlemekte büyük- usta aşamasına ulaşmış bir otel katibine, aşılama çiçeklerle şenlendirilmeye çabalananmış bir kaktüs armağan etmiştir. Armağan, otel katibinin

evinde, mutfaktır şimdi. Yemek yağlarının buğusu yüzünden çiçekleri de kendisi de ölü toprağında yaşamaktadır. (Aktunç, 2019, s. 230)

Yazar anlatıcı, bütün bu yalnızlığının içinde kendisiyle bütünleşmiş olan, belki de kendine yabancı görmediği tek kişi olan, sevgilisi (sen diye adlandırır) ile aralarına yine otelin (odadaki yatağın) girdiğini anlatır. Otel yaşamı kahramanı yalnız bırakma yoluyla yabancılık hissini arttıran bir formda düşünülür.

“Öte yandan sen(ben) ve ortasındaki küçük uçurum. Yatağın ortasında kendimizi sevimli göstermeye, uzlaşmaya çalıştığımız, küçük, garip bir uçurum oluşuyordu.” (Aktunç, 2019, s. 235)

Bu hikâyede yabancılaşmayı temsil eden otel imgesi, “Kıyısız” adlı hikâyede kabuğuna çekilmiş ve çevresine karşı dışsal bir gözle bakan bando şefi için de benzer bir anlam taşır. Hikâyenin hemen başında, Almanca “neredesin, orda mısın?” diye haykıran bir çocuk ve ona, onu anlamadığı için “hey” diye yanıt vermeyçe çalışan şef üzerinden iletişimsizlik sembollenmiştir. Her ikisi de bulundukları ortama yabancılık hisseden bu kahramanlar, ortak bir ruh haliyle bir iletişim çabasındadırlar. Ailesiyle kesin dönüş yapan çocuk, ancak Almanca konuşabilmektedir. Öylesine derin bir iletişimsizliktir ki bu, çocuk kendi annesiyle bile konuşamamaktadır, annesiyle bağı kopuktur, öz annesine dahi yabancıdır artık:

“Dünya şaşırtıcıydı burada da. Aşağılardaki sokak, derin bir ırmak gibiydi. Annesine soruyordu her şeyi ama anlamıyordu annesi. Annesi, hadi güzelim, hadi güzelim, Türkçe konuş, bak ne kadar anlattım, belletmek için nasıl uğraşıyorum, Türkçe konuş diye yalvarıyor ya da dövüyordu.” (Aktunç, 2019, s. 244)

Öte yandan kıdemli bir şef olan diğer kahramanımız da darbe sonrası hayatın bir dayatması olarak bu ortamda bulunmaktan hiç memnun değildir. Öfke, acı, hüznün, birçok duyguyu birlikte yaşamaktadır. Yaşadığı acıları, zorlukların ona olan tesirini omuzlarına kona kona, onları didikleme didikleme çöktüren kuşlara benzetmektedir. Bu benzetme, içinde bulunduğu toplumun parçası olamamanın verdiği ızdırabı simgeler niteliktedir:

Öfke o sabah çok daha erken gelmişti. Şefin vatkalı ve kirli bordo omzuna konmuştu. O gelme, kaygı kuşları gelecekti zaten. Sıkıntı kuşları inecekti. Elem kuşları ve ah nicesi. Coşku takvimleri biteli çok olmuş, keder takvimleri açılmıştı şimdi. Göklerinde garip kuşlar dönmekte olan yeni takvimler. Şefin, yalnızca bir omzuna konan kuşlar. Ah ki insan- şef-, kendi varlığını omzuna bakarak görür ve anlar. (Aktunç, 2019: 239)

Şef, yaşamına ait her şeye tiksinti duyup yabancılaşmakla kalmamış, kendine de aynı acımasızlık ve tiksinti ile yaklaşır olmuştur. Yabancılaşma temalı hikâyelerde sıklıkla karşımıza çıkan çevreye yabancılaşma neticesinde kendine ve insanî duygulara yabancılaşma burada da gözlemlenir:

“Şişman gibi duran karnım, bir bidon, böbrek yanlarımdaki yağ birikimleri, sanki giysilerimin altına tıktırılmış pamuk ve çaputun sonucu, votka! VATKA! Hepsi hayatın vatkalı! Nefret! Nefret bu demirbaş gövdeye ve demirbaş kılığa.” (Aktunç, 2019, s. 242)

Aktunç, etkin çeşitliliğiyle kültürel bir zenginliğin içinde büyümüş olmanın getirisiyle eserlerinde farklı etnik unsurların bu coğrafyada uğradığı haksızlıklara hususiyetle eğilir. Bu hassasiyetin izlendiği ve eski İstanbul’u hikâyelendiren “Madam” adlı hikâyede yaşadığı yeri terk etmeye hazırlanan gayri müslim bir kadının yaşadığı kente yabancılaşması ve bu kenti terk edip gitme isteğini konu alınır. Hikâyede, onun yaşadığı yeri terk etme sebebinin siyasi kargaşa ve anlaşılamamanın verdiği huzursuzluk hali olduğu anlaşılmaktadır:

“Silah sesleri geliyor artık, Yusuf İzzettin’in de bilekerini keserek intihar ettiğini söylüyorlar ve bu ışık çakıntılarının mahiyetini benden sakladığınızı anlamış bulunuyorum. (Aktunç, 2019, s. 252)

Özellikle 6-7 Eylül sonrası yaşanan süreçte gayr-ı müslim ahalinin ötekileştirilmesi ve nefret söylemlerine maruz kalması, bu hikâyenin de odağı konumundadır. Böyle bir atmosferde uzun yıllar yaşadığı ortamdaki insanları artık tanıyamayan Madam, derin bir yabancılaşma hissiyatı içindedir. Bu yönüyle hikâye, bir yitiklik ve yabancılaşmaya

konudur. Bulunduğu yere zevk katan, asalet sahibi bir kadın olan madam, zararlı birisi olmaması ve yakın çevresi tarafından sevilmesine rağmen faşizan bir zihniyetin hedefindedir:

“Geçenlerde Ada’dan gelmişsiniz, çekirdekten fidelenmiş defne ve sarmaşık ve erik getirmişsiniz, bana buğulama ve yaz gölgesi ve baharistan hatırlatmıştınız, deniz kokuyordunuz, hemen yıkanmadınız, denizi ve musluğu murdar edenlerin sizler olmadığını anlamış bulunuyorum.” (Aktunç, 2019, s. 251)

Madam’ın bu naif karakterine rağmen anlaşılan birileri onu ve onun gibileri zararlı görüyor ve öyle yansıtıyor yahut artık huzur ve güven, Madam’ın bulunduğu ortamı terk etmiştir:

“Geçen gün gelen o zat, yalancının biri, portmantoya sakladığı o garip çantası aleyhinize tezvirat taşır gibiydi.

“Meylâ” diye andığınız kadın, bir cânân olamaz, gözlerinde hâlâ Ziba sokakları²⁰ okunuyor.” (Aktunç, 2019, s. 251)

Yabancılaşma, hikâyede bir çayırkurbağası sesi üzerinden okuyucuya aktarılmaktadır. Eski hayatın bir imgesi konumunda olan çayırkurbağasının ötüşü, Madam için kendi hikâyesinin sembolüdür. Yabancılaşma hissiyatın içerisinde olan insanların genel tepkisi olan kabuğuna çekilme yahut eski güzel günleri yaşatma eğilimi Madam’ın tavırlarında da sezilir. Bu hissiyat içerisinde olan Madam için bu kuşun ötüşü ve geçmiş değerleri anımsattığı için kurbağa, Madam’ın dile gelmesine bir vesiledir:

Madam susuyor susuyor, sonsuz donuk bakışları değişmeden çayırkurbağasından söz ediyor. Her yıl, bu ay, bu saatlerde anlatmaya başlarmış. Bu ses çıkmasa, bizim bazı şeylere nasıl yabancı olduğumuzu vurgulamak zorunda kalmayacak, hiç konuşmayacaktı Madam, biliyorum.

Çayırkurbağası her mevsim, tam da bu dakikalarda birilerini aramaya başlarmış. Aradığını bulunca, hemen inanmamayı da bilirmiş, bir süre daha bağırırmış. Tam yerinde bitmeyen şarkılara kızmayacaksın artık. (Aktunç, 2019: 249)

²⁰ Ziba sokağı, İstanbul’da kapanmış çok ünlü bir genelev sokağının adıdır.

Madam, artık bulunduğu ortama yabancı olduğunu, bu yerlere aidiyetinin istemeden de olsa son bulması gerektiğinin farkına varır.

“Şimdi hep ben konuşuyorum, başka bir ses gelmiyor. Çayırkurbağamla birlikte son mevsimdeyim ben. Onu gelecek mevsim de bıraktığı yerden temadi ettirecekler, beni değil. Artık beni bırakmanızı rica ediyorum.

Her şeyin değiştini söylüyorlar, işte ben değişmedim bakınız, mücadelede nihayet buluyor ama.” (Aktunç, 2019, s. 252)

Kent yaşamının sonucu olarak insanlarda meydana gelen yabancılaşma temayyülü “Kayıplara Karışmış İstanbul”da da yine bir eleştiri unsuru olarak yer alır. Bir pansiyon işleten Samiye Hanım ile müzisyen Selim Bey’in, yaşadığı sıra dışı ilişkiyi konu alan hikâyede elektriğin kesildiği zamanlarda yakınlaşan bu çiftin ekonomik aydınlıkta birbirinden uzaklaşması ve birbirine yabancılaşması dikkat çekicidir. Hikâyede bu durum, Samiye Hanım’ın duygusal olarak ölen eşine hala bağılı olmasına bağılıdır. İlişki yaşayan iki insanın birbirine bu denli yabancı ve uzak davranması, kent yaşamının insan ilişkilerine verdiği hasar olarak değerlendirilebilir.

“Ama şu da vardı. Kısıntı saatlerinde her şey zorunlulukla değişiyordu galiba. Bana yaklaşıyordu. Engeller, karanlıkta görünmez oluyordu.” (Aktunç, 2019, s. 257)

“... Kısıntı saatlerinde bana yaklaşıyordu.” (Aktunç, 2019, s. 258)

Kent yaşamının kalabalığı ve koşturmacası içerisinde ilişki yaşayan bu insanlar, yakın çevrelerinden soyutlanmakla yetinmeyip birbirlerine de yabancılaşırlar. Kentli insanın yabancılaşması durumu bu hikâyede bir çiftin sağıksız bir biçimde geliştirdikleri ilişkileri üzerinden anlatılırken “Damacı Ohannes Ustanın “Mahzun” Açmazı” hikâyesinde ise toplumsal bir iletişimsizlik ve anlaşılamama problemi ile ilişkilendirilir. Ten ve gölge hikâyelerinden olan öykü, usta bir damacının, yine kendisi gibi usta bir oyuncuyla karşılaşmasını ve ikisinin birlikte içinde bulundukları topluluğa karşı hissettikleri yabancılık duygusunu konu almaktadır. İki damacı uzun bir müddet oynarlar fakat asla birbirlerini yenemezler:

“Bu adamla yenişemiyoruz. Ya berabere kalıyoruz ya da bir el ben alsam, ardından umulmaz bir hurda ile o alıyor oyunu. Yaşadıklarımın yanlış olduğunu gösteriyor bana. Uyarıyor beni. Bunu yapması için hiçbir neden yok gibi. Sevgi olabilir tek nedeni.” (Aktunç, 2019, s. 287)

Bu yenişememe durumu, bir gerçeği fark etmelerini sağlar. Etraftaki hiçkimsenin öngöremediği hamleleri sadece bu iki rakip görür ve anlar. Bu durum diğer insanlarca anlaşılamayan ve kendi iç dünyalarında yaşayan bu adamların aynı şekilde düşündüğü gerçeğini ortaya koyar. Böylece ikisi arasında artık oynadıkları dama üzerinden bir anlaşma dili kurulmuştur. Bu dil, damanın ötesindedir, ikisinde de dama oynarken onları izleyen fakat asla onların ruh dünyasını anlayamayan insan kitlesine karşı yabancılaşma hissi gitgide artar:

“Kırkıncı oyun. Günler koşarak geçiyor çevremizden. Asmanın iri yaprakları döküldü gitti. Yalnızca filiz uçları yeşil kaldı.
İzleyiciler donup kalıyor, bu adamla aramdaki altmış dört hanenin neler anlattığını hiç bilmiyorlar artık.
Hiç bilemiyorlar ve olayı şehrin dört bir yanına anlatmak için sabırsızlanıyorlar.”
(Aktunç, 2019, s. 289)

Bu anlaşılamama halinin getirdiği yabancılık hissi, artık damanın ikisi arasında bir dil gibi kullanılmasını netice veriyor, dama hamleleri üzerinden iletişim dili kurmaya başlıyorlar. İkisinin bu iletişimi, içinde bulundukları topluluk tarafından anlaşılmama gerçeğini onlara anlattığı için, ona hep başarı getiren bu “açmazlar” hüznün kaynağı olmaya başlıyor:

Bir damaya karşı bir tek taşın, bir yoz taşın yapayalnız kaldığı oyun sonunda, Langalı Genç Büyücü Ali, izleyicilerden duyduğu büyük sıkıntıyı hamleleriyle anlatmaya başlıyor bana.

Bir açmaz kuruyorum, evet demiş oluyorum ona.

Açmazı görüyor ve seve seve düşüyor açmaza. Oldu demiş oluyor bana.

Ve bundan böyle ikimiz, başka kimse, hiç kimse olmadan, kendi tenhamızda, onun ya da benim evimde oynamak üzere sözleşiyor, taşları da izleyicilere artık sevinç vermemek üzere kutusuna koyuyoruz. (Aktunç, 2019: 289- 290)

Aktunç'un hikâyelerinde kentleşme sonucu yabancılaşma vurgusu, genellikle apartman yaşantısının iletişimsizliği üzerinden somutlanır. Bu somutlaştırmanın bariz bir şekilde görüldüğü “Kardaki Güller” hikâyesinde apartman yaşantısı üzerinden bir iletişimsizlik, kentleşme sorunu ve kuşak çatışmasına değinilir. Eski bir apartmana taşınan bir adam, taşındığı bu binaya yönetici olur. Mehli Bey adındaki bu adamın yaptığı icraatlardan rahatsızlık duyan bir apartman sakininin diliyle anlatılan hikâyede yazar, şiirsel bir üslup kullanmaktadır:

Siz iyi güvercinlerimdiniz

Benim çizdiğim kenarsularında

Zarflar taşırdınız

Zarflar taşırdınız

Kanatlarınıza bin anlam yüklerdim

Siz bunları taşır yorulmazdınız

Şimdi yalnız yürek gürültüleri

Yaratıyorsunuz siz

Bana gelen giden yok sizden

Ve gece gündüz

Apartman aydınlığındaki

Korkularımsınız.

Bir başıma kaldım ve bir de

Suç taşıyan sizler kaldınız(Aktunç, 2019: 301- 302)

Yenilerin, eskileri ortadan kaldırırken hayatı ve onu anlamlandıran şeyleri de elinden aldığını anlatmaktadır. Bu anlatımda aydınlığa gelen kuşlar huzuru bozan kentleşmenin sembolü olmuştur. Kentli yaşamın sıradanlığı ve değer erozyonu da teneke posta kutuları

sembolü ile anlatılmıştır. Karda bile açan güllerin hoyratça kırılması ise değer erozyonunun en çarpıcı örneğidir:

“Duyduğunuz tek şey nedir Meyli bey
Bu güvercin uğultuları
Gül dallarını da kırdı çocuklar
Top oynaya oynaya öldürdüler gülleri”(Aktunç, 2019, s. 303)

“Eskidir buralar siz yeni geldiniz
Siz yeni gelip de yönetici oldunuz
Şu bir örnek teneke
Teneke posta kutularını
Yaptırdınız astınız” (Aktunç, 2019, s. 303- 304)

Kentleşmenin getirdiği etki ve duygulardan birisi de bireyselliğin kitleselliğe yerini bırakması, insanların basmakalıp ve tekdüze bir hayat tarzına itilmesi olmuştur. Yazar, bunu anlatırken yine güvercin, mektup ve posta kutularını kullanmaktadır:

Birörnek birdüzüye biteviye
O gün bugün elime hiç
Mektup geçmiyor
Niçin çünkü meraklı komşular
Alıyor mu çalıyor mu
Sonra yerine konmuyor mektuplarım
Meyli bey gül dallarını da
Kırıyorlar kırıyorlar
Soran eden yok oysa kışın bile
Açardı onlar(Aktunç, 2019: 304)

Bunun yarattığı iletişimsizlik ve onun getirisi olan öfke patlamalarını yazar, kelimelerdeki yazım yanlışlarıyla dile getirmektedir.

“Birörnek birdüzüye biteviye” (Aktunç, 2019, s. 304)

İletişimsizlik sonucu kent hayatında yer eden zorbalığın da izlerinin okunduğu bu hikâyede Mehli Bey, komşularının hassasiyetlerini hem anlamaz hem de umursamaz gibi görünür. Sonuç olarak toplum olma bilincinin yoksunluğu, bu bilinçle yetişmiş olan yaşlı adamı çevresine karşı yabancılaştırır. Bu hikâyede temel alınan toplumsal uyumsuzluk, “Güz Çılgıkları” hikâyesinde ise tamamen farklı bir kurguda dile getirilir. Hikâyede darbe sonrası aranan bir adamın tutuklanma endişesiyle kendini toplumdan soyutlaması ve uzun bir aradan sonra topluma karışmada güçlük çekmesi anlatılır. Anlatıcı, toplumsal soyutlanmanın duygusal anlamda bir soyutlanmaya evrildiğini belirterek hem topluma hem de insani duygularına karşı yabancılaşma eğiliminde olduğunu hissettirmektedir:

Sonra: hiç tanımadığım bir kalabalık içinde yürüyordum. İnimden çıkmıştım. Beni inimden çıkarmışlardı. Şimdi her şeyi yaptığina inandığım ama tanımadığım o kalabalık.

Niye böyle oluyor? diye soramamıştım. Oysa bunu sık sık sormaya yemin etmişim. Aylarca, aylarca süre bir ıssızlıktan, büyük ve korkunç kalabalığın içine düşüş yeniden. Ve tedirgin bile olamayış.

Bu ürkütüyordu beni. Tedirgin bile olamayış. (Aktunç, 2019: 313- 314)

Anlatımda köklerinden kopma ve yabancılaşma durumu, siyasî bir eleştiriyle sebeplendirilerek aktarılır. Anlatıcı, yaşadığı ülkede istenmediğini okuyucuya şu cümlelerle de yansıtmaktadır. Konuşan her iki “ben” yani “sen-ben”dir. Bu sen-ben dilini de kahramanın kendine yabancılaşması olarak değerlendirmek mümkündür:

“Yıllar önce bırakmıştım bu ülkeyi. Belki de bu ülke seni bırakmıştı.

Önce o beni. Sonra ben onu.” (Aktunç, 2019, s. 315)

Polis tarafından aranması sebebiyle topluma yabancılaşmış bir adamın hikâyesini anlatan “Güz Çılgıkları”nda aynı zamanda net bir siyasî eleştiri hissedilir. Siyasal baskı sonucu yabancılaşma örneği olan bir diğer hikâye ise “Adım İsmail”dir. Hikâye, yeni kent hayatının etkisiyle yabancılaşmayı konu almaktadır. “Lodos Düğünü” hikâyesinde zabıta ekiplerince yerinden edilen ve hayatı elinden alınan İsrail tayfa artık meçhul bir tayfadır ve genç arkadaşıyla (Mustafa) birlikte eski bir teknede yaşam sürmektedirler. Zabitanın

devlet otoritesini temsil ettiği düşünülürse siyasî baskı neticesinde toplumdan kaçış eğilimi gösteren İsrail Tayfa, bu hikâyede yabancılaşmış bireyi temsil eder. Hikâye, artık isim yerine “meçhul” tabirini kullanmaktadır; yerinden edilmek, hayat tarzını yok etmek bir çeşit yok olmaktır çünkü. İsmail, Tayfa ile iletişim kurmak isteyen fakat aradaki engelleri bir türlü kaldıramayan, yabancılaşmanın üstesinden gelemeyen bir bireydir:

Koca kıyıda, hani parmağını bastırđın zaman pamuk gibi çöken tahtasıyla bir çürük tekne daha olabilir miydi? Yoksa tayfanın kaldıkları tekne, kendi eski teknesi mi? Ta uzaklara, denizin kum ve pus ile ayırt edilmez bir yumağa döndüğü yerlere bakıp duruyorum.

... Çok ileride, iyice bulanık o kıyı mezbelesinin içinde, bırakılmış, mantara dönmüş olsun, bırakılmış bir tekne daha var mıdır? (Aktunç, 2019: 324)

Anlatıcı, uzaklarda bırakılmış başka bir teknenin olup olmadığını sorar. Bu ifade kendiyile aynı akıbeta uğramış ve kendi gibi yabancılaşmış birilerinin varlığını sorgulamaktadır. Anlatıcı kahraman, yabancılaşmanın vermiş olduğu yalnızlıktan bunalmış olacak ki kendi gibi kabuğunu çekilmiş olan insanların varlığını merak eder. Bu ifadeler, bir iletişim çabasını göstermektedir. Yabancılaşma temalı hikâyelerde kahramanlar duygusal ve sosyal açıdan soyutlandıkları kent yaşamından bir kaçış eğilimindedirler. Bu hikâyede İsrail Tayfa’nın kaçışı denizedir. Bir denizci olması ona bu imkânı verir. Ancak kentten kaçışın bir yolunu bulamayan bireylerde ise kabuğuna çekilme, kendi çizdiği sınırlara sığınma eğilimi ağır basar. Bu eğilimi gözlemlediğimiz hikâyelerden biri olan “Algılar Efendisi”nde yabancılaşmış kent hayatı konu edilmektedir. Hikâye, yeni kent hayatı içinde sıkışmışlık hissini irdelemektedir. Eski İstanbul’u kendi çerçevesinden görüp değerlendiren ve dünyasından vazgeçmeyen, kendi olarak kalmanın uğraşını veren bir kişinin ruh hali anlatılır. Bu ruh halinde olan kahramanımız bir çatı katında sıkışmış, orda hayat sürmeyi tercih eden birisidir:

Bir evin bir çatısı olursa, eğik tavanlı bir çatı, çatı odasında bir girinti olursa, oraya çıkan bir merdivenin girintisi, biz de o girintide yaşırdık, yatardık, uyurduk.

Elimde bir ışık sızıntısı belirir. Bakarım ve kaçır o. İzlerim, dam kapağıdır. Açılmamaktan yorgundur, yerine çökmüş, kaynamıştır. Önce direktir, yağmur sızıntısı terle karışır, ensemden sırtıma doğru akar. (Aktunç, 2019: 325)

Yazar, kendi hayatını buyurgan ve üstenci bir tavırla yok etmeye çalışan yeni kent hayatının bu nobran üslubunu bir kasaba benzetir ve o anlayışla bir arada durmak istememekte, ondan uzaklaşmayı seçmektedir:

Allahın belaları sizin bir kasabınız mutlaka olur.

Kendi kendine ayinlerinizi kimselere açmaz mısınız?

Kendi kendine ayinleriniz olsun mu?

Ten ve yağmur etlerimi ürpertir. Kasap da gelmiştir. Nacağı neşter, bakışları buyurucudur. Sizi ben mi çağırdım, neyse şimdi kaçmak durumundayım. İşte hepinizden kaçıyorumdur. (Aktunç, 2019: 326)

Burada karşımıza çıkan yabancılaşma elbette ki kişinin yaşam alanına yani yakın çevresine yabancılaşmadır. Bu yabancılaşma olgusunun çok daha geniş bir anlamda gerçekleştiği “Ulak ve Mihmandar” hikâyesinde kahramanımız, geçmiş yaşantısı ile bugününü kıyaslar ve eskiden kendisine heyecan veren her şeye karşı bugün ilgisiz ve duyarsız olduğundan dem vurur. Bu açıdan bakıldığında hikâye, yakın ya da uzak çevre fark etmeksizin kendini dış dünyaya tamamen yabancı hisseden bir bireyin anlatısıyla başlamaktadır:

Elimde bir zarf var. İnce küçük yazık bir zarf. İçindeki mektup bana geldi ve beni bulamadı. Dün deli gibi yırtıp açar, sonra bellemek istercesine okurdum on kez. Bugün öyle değil. Yazı yabancı, kağıt yad, pul bile ürkütücü bir kilit havasında açmamamı buyuruyor.

...Çaycı yeni demlediği çayı getiriyor. Görmüyor ve konuşmuyorum.

Karşıkı damın altından yurt ezgileri duyuluyor. Kırmızı kiremitlerden martı çağılıyor. Hiçbiri de çağırıyor beni. (Aktunç, 2019: 327)

Bu hikâyedeki yabancılaşma durumu, *Ten ve Gölge* hikayelerinin geneline var olan ruh-beden ikiliği ile ilişkilendirilir. Bu anlamsal ilişki, kahramanın geçmiş günlerinde kendisine anlamlı gelen her şeye neden bu kadar yabancılaştığını açıklar. Gençliğin verdiği dinamizm ve yaşam enerjisiyle hayatı içselleştiren bu adam, artık yaşlanmış ve ölüme yaklaşmıştır. Ölümle birlikte ruhun bedenden ayrılışını hatıra getiren kahramanımız, bedensel yani dünyevî olan her şeye karşı bir yabancılık hissi içerisinde. Kısacası ölüm gerçeği, kişiyi

hayata karşı yabancılaştırmıştır. Burada varlıküstü bir algı söz konusudur. Bu hikâyedeki bu algı, “Kalbin Çorak Toprağı Ya Da Şih Çimşit’in Düş Hesapları”nda ise gerçekçi bir kurguyla karşımıza çıkar. Aktunç’un, sıkışmışlık, yalnızlık ve bunun neticesinde yabancılaşma duygularını oldukça başarılı bir şekilde kurgulaştırdığı bir hikâyeye olan “Kalbin Çorak Toprağı Ya Da Şih Çimşit’in Düş Hesapları”, Lonra’daki yaşantısından Anadolu’daki kasabasına dönmek zorunda kalan bir adamın cehalet ve bağnazlık karşısında uğradığı şok durumu anlatılır. Şih Çimşit, isminin yanlış telaffuz edilmesini bile engelleyemeyeceği, kalıplara sıkı sıkıya bağlı, bağnaz bir dünyada doğup büyümüştür. İyi bir eğitim aldıktan sonra Londra’da hayatının bir kısmını geçirmiş lakin “bağnaz” toplumuna ve topraklarına geri dönmek zorunda kalmış, bu nedenle de mutsuz birisidir. Bu noktada yazarın, bir aidiyetsizlik portresi çizdiği görülmektedir. Doğup büyüdüğü ancak hiçbir zaman benimsemediği bu ortam, onun için bir mecburiyette dönüşmüştür. Bu gerçek, Şih Çimşit’teki sıkışmışlık ve yabancılaşma hissiyatını daha da arttırmaktadır:

“Şih’in Şeyh, Çimşit’in de Cemşid olamayacağı bir yöreye dönmek, doğduğu bu yörede artık ölene dek yaşayacak olmak, üzücüydü.” (Aktunç, 2021a, s. 58)

Bu sıkışmışlık hissi, canlı bir hayatın tam ortasında onu düşlerden oluşan bir hayatın içinde yaşamaya itmektedir. Günümüz güncel tabiriyle kendi “Metaverse”inde kendine ait bir hayat kurmuştur ve bu hayatı, gerçek hayattan kopmasına da, oradaki karar ve olayları etkilemesine de sebep olmaktadır. Örneğin gerçek hayatta kız arkadaşı Francesca “unutulan” bir kadın olmakla beraber, düşlerinde hep Çimşit’in yanbaşı, onunla hayatı paylaşan birisidir. Çimşit bu sıkışmışlığı “bir şeyleri yapmak zorunda kalmak”la açıklamaktadır:

“Ama her zorunluluk bir tür mutsuzlukla eşlenir; daha çocukken öğrenmişti.” (Aktunç, 2019, s. 58)

Yine hikâyede bu sıkışmışlığı takip eden başka duyguları, düşçülüğün bir sonucu olarak, Çimşit, şöyle ifade etmektedir:

“Evirsem de çevirsem de kurtulamayacağım tek şey, düşçü olmam. Neye bağlanırsa bağlansın... Tekinsizlik, büyülenmişlik, perillik, ifritle işbirliği,

kösnü, incubus, succubus, kaçaklık, korkaklık, sığıntı karmaşası...” (Aktunç, 2019, s. 58)

Bu istenmeyen ve sevilmeyen, onu sıkıştırıp boğduğuna inandığı hayatın baskısından kurtulmanın bir başka yolu da “ unutuş” a sığınmak olmuştur:

Çocukken kendisine armağan edilmiş firavunköpeğinin acı sonunu unuttu. Zavallı, Çimşit’i başkente götüren otobüsün ardından kilometrelerce koşmuştu; geceler boyu inlemiş, Çimşit’in ayak uçlarını aramış, bir haftaya kalmadan, özlem içinde ölmüştü...

Yıllar sonra, Çimşit’e yeni bir firavunköpeği daha getirdi köylü. Çimşit istemedi. Firavunköpeğini kesin unutmuştu.

Bir bürosu olduğunu, sekreterlerin bir sürü yazışma için elpençe beklediğini, dışalım için gelecek Iraklıların en önemli toplantısını, hatta Francesca’ın ülkeye varış tarihini, saatini unutmuştu.

Unutuş, evet, indirmişti örtülerini ve Şih Çimşit içeride bırakılmıştı. Özüyle halvette. (Aktunç, 2019: 58- 59)

Şih Cimşit, düşlere ve unutuşa sığınma yoluyla içinde bulunduğu ancak asla bir parçası olamayacağı bu ortamdaki yabancılık hissinin etkisini azaltma gayreti içindedir. Bu hikâyedeki toplumsal soyutlanma “Kanatlar, Kafes...” hikâyesinde de görülür. Ancak bu hikâyedekinden farklı olarak “Kanatlar, Kafes...” hikâyesinde çevresine yabancılaşan adamın kaçışı, düşler ya da unutuş değildir. Kahramanımız kaçış olarak ölümü seçer. Bu durum yabancılaşma ve sıkışmışlık hissinin şiddetini gösteren bir ayrıntıdır. Ayrıca hikâyede toplumsal soyutlanmanın bir eleştiri şeklinde siyasî baskı ve dikta dönemlerine bağlanması da yabancılaşmanın farklı bir boyutunu gözler önüne serer:

“Gene düşler, o kahrolası düşler; gerçeklerden kaçıyormuşuz, ne zaman bir dikta dönemi sükun etse, haydi imgelermiş, haydi yaşamüstü olgularmış, haydi kapanışlar, haydi remizlerle rumuzlarmış.” (Aktunç, 2019, s. 69)

Bu hikâyede ölüm, kahramanın yabancılaştığı ortamdan ve insanlardan kaçışı için bir sığınak yahut kurtuluş yeri iken “Bir Yer Göstericinin Hayatı” hikâyesinde ise

yabancılaşma, sevdiği kadının ölümü sonrasında yalnızlaşan bir adamın karamsar bir ruh haliyle etrafına karşı bakışını temsil eder. Sevdiği kadın Madam Krista'nın ölümünün ardından yaşadığı canlı hayatın yok olup gittiğini düşünen Seyfi, buna paralel olarak eğlence kültürü ve sinema sektöründeki gelişmelerin de etkisiyle hayatın kendisi için artık yabancılaştığını ve silikleştiğini düşünmektedir. Toplumsal değişimin etkilerini ancak sevdiği kadının ölümü üzerine yaşadığı matem ile birlikte fark eder:

"Şehir hikâyeleri köy öykülerine dönüştü. Fragmanlar, kadın bacakları ve kışkırlarıyla dolup taşmaya başladı. Matruş Gary Cooper'ın yüzü, menhus makarna kovboylarıyla dövüşünden sağ çıkamadı. Kazablanka'nın uçuk yüzleri, Çılgın Adam'daki herife hiç benzemeyen Ceymis Bond'la yok edildi. Marilyn'in umarsız dişiliği, Edwige Fenech'deki göte doğru azaldı." (Aktunç, 2019, s. 85)

"Ölüm mü? Her şey ölüyordu ve bizim bilemediğimiz, anlayamadığımız sayısız şey yaşamaya başlıyordu." (Aktunç, 2019, s. 86)

Toplumsal yozlaşma ve yabancılaşmanın irdelendiği belki en belirgin hikâye olan "Madi Hayat İn The Dark" hikâyesinde yazar, bu kez yabancılaşma olgusunu içinde bulunduğu topluma karşı ayrıışan birey nazarıyla değerlendirmemiştir. Aksine toplum, bütünüyle kültürel ve milli olan tüm özelliklerine yabancılaşmıştır. Bu hikâyedeki toplumsal eleştiri, kültürel yozlaşmanın genele yayılmış halidir. Hikâye, Aktunç'un argo dili kullanarak yazdığı, nokta, virgül dahi kullanmadığı, zamane gençliğin dili kullanım üslubunu yansıttığı, sorunlu bir aile hayatı olan, ebeveynleriyle kuşak çatışması yaşayan bir gencin ebeveynleriyle kavga edip evi terk etmesini konu edinmektedir:

Madiden bi yağmur biliyo musun yüzüme vura vura yürüyorum ana mana baba maba takmiycam bugünden sonra biliyo musun saçlarım gözüme giriyomuş girsin topnseymişim toplansın kovdu beni evden kovsun ev sahibim misin babam mısın biliyo musun dedim ev sahibim misin babam mısın dedim hiç bi şey annamadı öyle enginar gibi baktı tabi annem ağladı mağladı ama elden ne gelir ayaklarına da yattı babandır dinle diyip durdu dinlemedim tabi (Aktunç, 2019: 95)

Görüldüğü üzere argo kullanımının yanında dilbilgisi kurallarına yer verilmeden, genç kuşağın dili kullanma şekline örnek teşkil eden bir üslupla kaleme alınmış bir hikâyedir. Evden ayrılan genç, bir süre sokaklarda dolaşır, kapısını çaldığı arkadaşlarından ve akrabalarından da istediği yardımı göremez. Tekrar sokaklara dökülür:

“Madiden bi yağmur biliyo musun evlat niye ağladın diyo şöför bana” (Aktunç, 2019, s. 96)

Hikâyede yozlaşmış toplumun bir sonucu olan gencin ait olduğu kültüre ve ahlakî değerlerine yabancılaşması, kullandığı dil aracılığıyla sembolleştirilmiştir. İletişimsizlik olarak da kabul edilebilecek bu durum, bazen yabancılaşmanın sebebi bazen de doğal bir sonucudur. Dil yoluyla sembolleştirilen bu yabancılaşma durumu, “Arsızın Dansları” hikâyesinde de görülür. Hikâyeye ad olan “arsız”, tek işi çay dağıtıp boş bardakları toplamak olan, kendince bir dil kullanan, bunun dışında kimseyle normal bir iletişim kurmayan çalışkan bir çocuktur. İşini kendine has tarzıyla yapar, bardakları ya da boşları getirip götürürken dans eder, hiç konuşmaz, kendi ürettiği iletişim dili dışında kimseyle iletişim kurmaz:

“Lalalilom!” Çay getirdim ya da boşları topluyorum demektir. “Limlom” ya da “Lamlom” her şeyi anında yetiştirdiğini anlatır. Arsız’cık bundan fazlasını da pek söylemez.

-İnsanlarla iletişim kurmada güçlük çekmiyor, ama pek halleşmeyi de sevmeyip kabuğuna çekiliyor.” (Aktunç, 2019, s. 98- 99)

Görüldüğü üzere “Madi Hayat İn The Dark” hikâyesinde dilin yozlaşması, kültürel değerlerin yitiminin bir sonucu iken “Arsızın Dansları” hikâyesinde ise tersine bir durum söz konusudur. Çevresine karşı yabancılaşmış olan bu çocuk, kasıtlı olarak sınırlandırılmış bir dil kullanır. Çünkü etrafındaki herkesle her konuda iletişime geçmek istemez. Çocuğun geliştirdiği bu özel ve sınırlı dil, aidiyet hissetmediği bu ortamdan kendi kabuğuna çekilme olarak da yorumlanabilir. Hikâyede dikkat çeken bir başka husus, iş yoğunluğu ve problemler yumağıyla boğuşan bu terzi dükkânının sakinleri İsmet Hanım ve işçi Perihan arasında geçen konuşmalarda okuyucuya hissettirilen, konular arası hızlı geçiş ve birbirinin derdiyle gerçek anlamda ilgilenememe durumudur. Bu samimiyetsiz iletişim yolu da aynı

zamanda kent yaşamının karmaşası ve koşturmacası neticesinde kendi derdi dışında kimseyle ilgilenmeyen yabancılaşmış bireyi temsil etmektedir. Bu hikâyede karşımıza çıkan kasıtlı ilitişimsizlik hali, Sonuncu Paskal (İkinci Dereceden Tarihi Bir Şeytan) hikâyesinde benzer şekilde ancak farklı bir sebebe bağlanarak gözlemlenir. Hikâyede eski bir paskal olan Fehmi Bey'in yıkılmaya yüz tutmuş iki evi vardır. Binalar, yıkılmak üzere olduklarından çevredeki sakinleri tedirgin etmekte, bu durum iki belediye çalışanı tarafından Fehmi Bey'e iletilmektedir. Hikâye, bu görüşme üzerine işlenmiştir. Fehmi Bey, eski bir paskal olarak iki kişinin söylediği sözlere ve ev yenileme teklifine aldırılmakta, sürekli mizah ya da kelime oyunlarına müracaat etmekte, muhataplarını asla ciddiye almamaktadır:

Siz bobstili linç edenlerdensiniz, ben Paskal'ım, rol icabı adam da öldürsem ciddi olamam, seyircilerin peşine düşünüz, seyircilerin de evleri var, onları koruyunuz, dedim.

Oh bu kadar uzun sözleri nasıl söylemiştim?

Hem sonra düğmeci dükkanımı da kapattım. Geliratım yoktur efendim. Peki gelireşğiniz var mı?

Fehmi Bey, sayın Fehmi Paskal...

Kesiyorum. Bana bu soyadını Şeyhülbeled Paşam vermişti. Sizin büyükleriniz. Kimse de alamaz. (Aktunç, 2019: 103)

Hikâye, Fehmi Bey'in sürekli konuyu saptırması, söylenenleri ciddiye alarak cevap vermek yerine kelime oyunları ile ev yenileme teklifini reddetmesiyle sürmektedir:

Hop Kara Afet... demeye de kalmaz, “efendim” der. Ah ben senin fıf fıf diye şeddeleyen leblerini sorayım, ah Kara Afet.

Şedde! diye inledim.

Efendim? Buyurunuz, ne söylediniz? dediler.

Korunacak evler, dedim. İki aded olduğu için, böylece şeddelenmiş duruma geliyor, hah hah hay! (Aktunç, 2019: 103)

Hikâyede, iki belediye çalışanının ev tadilatı teklifine esas cevabı veren, evin kedisi Şeytan olmuştur:

O sırada Şeytan içeriye girdi. Görünmeyeni görür, sezilmeyeni sezer, hırlanmayanı da hırlar bir özge mahlûktur. (Aktunç, 2017. s. 104)

Onun verdiği tepkiler, Fehmi'ninkilerle eşdeğerdir hatta daha belirgindir. Bu durum, yabancılaşmanın kedi sembolü üzerinden belirginleşmesi şeklinde yorumlanabilir. Çünkü Fehmi, paskallığın getirisiyle sürekli konuyu kelime ve söz oyunları ile değiştirip boğmaktadır. Kedinin tepkileri ise daha nettir. Hikâye, bunu hissettirmek için, teklifin açıkça getirildiği anda kedinin cinsel organını temizlemesi, iki adamdan hoşlanmaması, onlara hırlaması, kendini sevdirmemesi, mırılaması gibi tepkilere yer vermektedir:

Gitti, geldi. Su da sifinmiş, elinin tersiyle dudaklarını sığadı. Şeytan'ı kollaya kollaya, şöyle açıkladı: Sizin de parasal katkınızla, o iki evi ilk yapıldığı duruma getirmek isteriz.

İyi, iyi amma, orada yaşayan biçare halk ne yapacak?

Onlara yer göstermek suretiyle onları o evlerden çıkartacağız efendim.

Çık. Hayır, hop, eteklerin altı.

Şeytan, arka bacaklarının arasını yalamaya başladı.

Oh ne güzel, siz o evleri yaptırsanız da ben sonra parasının az az ödesem. Muhtaç bir durumdayım.

Belediyenin de parası fazla değil, bu konularda kaide...

İşte, kurral dememişti.

... Şeytan, haşefesini de temizledi ve orayı dikkatle inceledi. Bir şey kalmış olmalı, yine yalanmaya başladı. (Aktunç, 2019: 104- 105)

Yine bir kuşaklar arası iletişimsizlik sonucu yabancılaşmanın konu edildiği “Mühürbaz” hikâyesinde bir kimlik ve kimliksizlik problemi irdelenir. Hikâye, modernleşme ile birlikte ortaya çıkan yabancılaşmayı, kimlik bunalımını işaret etmektedir. Hikâyenin kahramanı bir mühürbazdır. Eski bir cami duvarını mesken edinmiş, artık onunla özdeşleşmiş, orda oturup mühür oymayı meslek haline getirmiştir. Önünden geçip giden insanlar hakkındaki düşünceleri, bu kimlik farklılığını mühürbazın bakış açısı üzerinden özetlemektedir:

Gelen Geçenle Alay Edip Duruyordu Mühürbaz.

Ayakları dibinden sürekli akıp giden kalabalığı ölçüp biçiyor; taş sekide oturduğu altmışsekiz yıl boyunca edinilmiş “insanları sınıf sınıf möhürlenmesi” bilimini konuşturuyordu.

-Şu sıska memura nasıl bir mühür kazılır? Baksana elleri çanta tutarken ayakları gitsem mi gitmesem mi diye sürüyor zatını.

-Şu çocuk ileride ne mührü isteyebilir kendisi için? Okul ondan o okuldan korkuyor besbelli. Gözleri velfecri, karnesi toto.

-Minare yıkılmış mihrap yerinde kokonanın bir mührü var mıdır? Bana yaptırmadı, yaptırsaydı yapardım. Belki de el ayak tutmayınca akledecek. O zaman da bana gelse ne kazırım? (Aktunç, 2019: 107- 108)

Yukarıdaki ifadelerde ayrıca, çok yaşlı olduğu anlatılan mühürbazın değişen hayat şartları ve şehirleri, insanları artık kendine yabancı görme, onlardaki farklılaşmadan ötürü serzenişte bulunma da vardır. Aşağıdaki ifadede bu durum daha açık bir şekilde kendini belli etmektedir:

“Göz kazırım he olur, elif kazsam direktir, vav çalışsam dokuzdur, lâm çalışsam yelkenli.” (Aktunç, 2019, s. 109)

Sonunda mühürbaz, artık bu düzene ait olmadığını kabullenip köşesine çekilmeye karar verir:

“İzimi örteyim bu duvardaki. SARI MÖHÜR levhamı da gidip atmalı denize.” (Aktunç, 2019, s. 110)

Mühürbazın yerine gelen biri, mühürbazın basmaktan aşınan mührünün yenisini yapmış, üzerine kazıdığı da “görgülü bir gözle sevgili bir el” (Aktunç, 2017. s.110) olmuştur.

Yabancılaşma konulu hikâyelerde görülen iletişimsel kopukluk ve bunun sonucunda mutsuzlaşan bireyler, “İsrafil Borusunu Çalıyor” hikâyesinde ise tersi bir durumda değerlendirilmiştir. Hikâyenin konusu yabancılaşma ve sıkışmışlık hissini kırıp yeniden uyum sağlamaktır. Aktunç’un ilk kez “*Ten ve Gölge*” hikâyelerinde karşılaştığımız, “Galatalı Bir Yar” hikâyesinden anlaşıldığı üzere yazarın “hikâye üfleyen”i olan İsrafil Tayfa, yalnızlığın, yabancılaşmanın sembolü olarak kendini hayattan soyutlamış, tek

başına ya da yamağıyla yaşamaya başlamıştı. Ayrıca etrafındakilerle tek kelime dahi olsa konuşmaz. “Arsızın Dansları” hikâyesinde iletişim kurmama yönündeki eğilim buarada da görülür. Yazar, İsrail tayfanın bu tavır değişikliğini hatırlatarak hikâyeye başlamaktadır:

Dostları bilirdi: Dünyanın çivisi çıktı çikali İsrail Tayfa hiç konuşmamıştı. Hani, bir ermişin suskunluğu, bir yalvacın küskünlüğü gibi gördüler durumu ilk günlerde... Dünyanın çivisi de, doğrudur, çıkmıştı ya, susmalara da değer miydi bu kadarı?

... Konuşmuyordu.

Koluna girip hekime götürmek isteyenler de oldu, yakasına yapışıp bir hocaya okutmak isteyenler de. İsrail Tayfa, susmanın yetmediği yerlerde gözleriyle directti. İleri giden olursa kolunu koldan çekti, yakasını da hiç kaptırmadı. (Aktunç, 2019: 117)

Böyle büyük bir sessizliğe bürünen ve bunu uzun süre devam ettiren İsrail Tayfa, deniz kıyısından ayrılıp Orhangazi’de göl kıyısına varmış, fakat artık yaptığı işi yapmamaya başlamıştır. Balıkçı tayfa artık balık avlamamaktadır, tavşan ve ördek de avlamamış, yani canlı hayatına, -aç kalma pahasına da olsa- el sürmemiştir. Hayvanlara karşı bu yaklaşma durumu, insanlardan uzaklaşma şeklinde yorumlanabilir. Toplumdan kaçıp inziva hayatı yaşayan insanlarda görülen bu durumu yabancılaşmanın etkileri şeklinde düşünmek mümkündür. Ayrıca yazarın “hikâye üfleyicisi” olan İsrail Tayfa’daki bu değişiklikle kendi yazın hayatında farklı bir yönelime geçtiği mesajını verdiği de düşünülebilir:

“Anlatırlar ki: Acı zeytine de kalsa, ördeğe, tavşana gülüp bakmıştır. Fak kurmamıştır.

Fak kurmamıştır.” (Aktunç, 2019, s. 118- 119)

İsrail Tayfa’nın yeniden konuşmaya başladığı anı anlatırken yazar, hayatı anlamlandıran, umudu ve sevgiyi salık veren ortam ve kişilere yeniden kavuşmanın verdiği sevinçle umutlu bir tablo çizmektedir. Buradan yazarın, bazı konularda umutlanmasını sağlayacak birtakım olumlu gelişmelerin etkisinde olduğu sonucuna varılabilir. Böylece yabancılaşmanın etkileri tersine döner.ve aidiyet hissi yeniden ortaya çıkar:

“Anlatırlar ki: Mutlu yüzen karamekeleri, kamışlığı mekân tutmuş ürkek yılanları, üzüncü bakan kaplumbağaları gölün, insan öpen gördekleri görünce, konuşmuştur.

Konuşmuştur.

O zaman derler, vakti geldi yeniden, Karsak çıkağına gitti, akağı izleyerek Gemlik kıyısında yeniden denize erdi.” (Aktunç, 2019, s. 119)

Hikâyenin sonunda tekrar mutluluğu yakalayan İsrail Tayfa, Gemlik kıyısına iner ve tekrar denizle buluşur. Aktunç’un birçok hikâyesinde sıkıntı verici, kederli, acılı durumlardan kaçış noktası olan deniz kıyısı, bu hikâyede İsrail Tayfa’nın yeni hayatına başladığı yer olmuştur. Ayrıca yabancılaşmayı tercih ettiği ve Orhangazi’de göl kıyısına yerleştiği inziva hayatının son bulması ile deniz kıyısı yabancılaşma duygusunun da sona erdiği anlamına gelmektedir. İsrail Tayfa’yı yeniden hayata bağlayan umut ve yaşama sevinci, “Buluşma” adlı hikâyede bir yoksunluğa dönüşür. Karamsar duygular içerisinde olan kahramanımız Amâde Bey, bu ruh haliyle kendine ve yaşamına da yabancılaşır. Hikâye bu duygularla karamsarlığa bürünen Amâde Bey’in kendini ve insanı değersiz bir varlık olarak görmesi ile sonuçlanır.

“İnsanın yükü her an değişir, efendi! Şu an neyse taşıdığın onu dök. Şişko gövden, bir vücuttan esirgenmiş meni.

Biz. Toz. Tozzz.” (Aktunç, 2021b, s. 15)

Hikâyede adı geçen “Toz” kelimesi ince-kalın yazımı sayesinde çok anlamlı bir şekilde kullanılır. “Toz” tabiatın üstünü örten ve yaşamı sonlandıran bir anlamla yani ölümle imgeleştirilmiştir. Kahramanın kendini de toza benzetmesi yaşamının sona erdiği ve öldüğü şeklinde yorumlanabilir. Bu durumda kahramanımız yaşama ve kendi hayatına karşı bir yabancılaşma hissiyatında bulunmaktadır. “Toz” kelimesinin ince yazımı yani “töz” ise hayatın özü anlamına gelir. Toz yani ölümle benzerliği- yaşam ve ölümün iç içe olduğu vurgusunu hissettirmektedir. Bu yönüyle de yine hayatın değersizleştirilmesi sonucuna varılmaktadır ki bu da yaşama yabancılaşmanın bir diğer belirtisidir. Bu hikâyede toz(gri) ile somutlaştırılan yabancılaşma duygusu, “Sis Ülkesi” hikâyesinde ise “yağmur” ve “sis” ile sembolik bir anlatımla sunulur. Hikâye, sisli bir günde bir evin balkonunda oturan iki dostun buluşması ile başlar. Bu hikâyede göze çarpan ilk ayrıntı, iç-dış, içeri-dışarı

ikilemidir. Görünüşte evin içi ve sisli sokaklar olarak betimlenen iç-dış ikilemi; hayatın içinde olan ya da dışında kalan her şeyi tasvir eder haldedir.

“Dilsiz köşesi kıvrık sayfayı bana uzattı.

İçeri: GECE. Dışarı: GÜNDÜZ.

İçeri: BİZ. Dışarı: YAD KALABALIK

İçeri: CEMAAT. Dışarı: CEMİYET” (Aktunç, 2021b, s. 18)

“Yad” sözcüğündeki vurguyla dışarıdaki her şeye ve herkese yabancılaştıklarını net bir şekilde anlatan bu çift, bunun sebeplerini sıralar. İnce duygulardan derin düşüncelerden anlamayan kalabalık, onlar için rahatsızlık vericidir. Dışarıdaki bağınazlık da bu iki dostu rahatsız eden bir diğer sebeptir. Tüm nedenlerden ötürü çevresine yabancılaşan Dilsiz ve Leadrî, kendi mahremlerine çekilip soyutlanmış bir hayat sürme arzusundadırlar. Kahramanların iç dünyası böyleyken sis gelir ve dışarıda rahatsızlık veren her şeyi örter. Bu örtünün altında kalan bütün dıştakiler sessizliğe bürünür. Dışarısı içerisi hep huzur doludur. Ancak bu huzur uzun sürmez. Yağmur sisi kovalar ve gerçekleri gün yüzüne çıkarır.

“Dilsiz gerginleşti birden... Göğe çatılara, balkonun parmaklığına, saksılara, çiçeklere, yapraklara baktı.

Tozdelen başlamıştı şimdi. Tozdelen yağmur, sağanak.

Bir gün dört mevsim, sevgili dilsiz.

İçeri: MEVSİM. Dışarı: YILLAR.” (Aktunç, 2021b, s. 19)

Sis ve yağmurla somutlaştırılan, arzulanan ile gerçek, hayal edilen ile hayal kırıklığıdır. Toplumsal gerçeklik ve bu gerçekliğin verdiği sıkıntılar, bireyin toplumdan soyutlanması ve sosyal hayata yabancılaşması ile neticelenir. Bu hikâyenin kahramanları olan Leadrî, Dilsiz, Gavril ve Amâde Bey; bir sonraki hikâye olan “Son Öykücü ya da Bellek Adlı İblis” hikâyesinde de karşımıza çıkarlar. “Buluşma” adlı hikâyede değersizleşme sonucu kendine yabancılaşma duygusu hâkimken bu hikâyede ise hayatın sıradan akışı içerisinde gerçeklere karşı duyarsızlaşan, geçmişini unutan ve bundan ders alamayan yozlaşmış insanlar eleştirilmektedir. Bellek, iblis olarak tanımlanırken aslında toplumun duyarsızlığı

gözler önüne serilir. İşte öykü, unutilan bu gerçekleri(bugünü, öncesini ve sonrasını) insana hatırlatır. Yazar bir noktada kendi kimliği ile hikâyeye dâhil olur:

Köpek ha? Size orospuluk eden belleğinize köpek diyorsunuz ha! Benden istediğiniz nedir başka? Niçin aradınız beni? Bildiğim sözcüklerle, hemen kotardığım sözlerle, epeski bir oyunu mu sürdüreceksiniz? Kim aldanır böyle bir oyuna bu günlerde?

Hulki: Düşlerimi benden koruyun. Belleğimi benden koruyun.

Leadri: Haşşöyle, hikâyenin özü bu.

Hulki: Siz bilirsiniz. (Aktunç, 2021b: 31)

Yine çevresine karşı yabancılaşmış bir gencin hayal-gerçek karışık yaşadığı serüvenin anlatıldığı “Hayalifener” hikâyesinde de temelde iletişimsizlik problemi göze çarpar. Dış dünyaya karşı yabancılaşan genç, iç dünyasındaki hayalleri ile ilişkilerinde de çelişkili bir hal almıştır. Gördüğü hayaller farklı suretlere bürünür, farklı ruh halleriyle karşısına çıkar.

Eğlendirici yanı ile işkenceci yanını pek de ısrarla birleştirip duruyordu. İsteddiği her bir örgenini anında çıkarabiliyordu, gövdesinin her yanını anında değiştirebiliyordu isterse... Dinlemek istemiyor mu seni, kulaklarını yok ediyordu sözgelimi. Görmek istemiyor mu, tık, yok ediyor gözlerini. Sarılmak istemiyorsa gövdeni, kollarını; öpüşmek istemiyorsa dudaklarıyla, dudaklarını; ısırarak istemiyorsa omuzunu, dişlerini filan; sevişmek istemiyorsa oralarını buralarını da ... Yok oluyor, yok ediyordu.

Sevişmek istiyorsa ama, yüzde yüz ben oluyordu, o. (Aktunç, 2021b: 42)

Hayatın gerçeklerine karşı yabancılaşan genç, kabullenemediği her olayı durumu, varlığı ya da kişiyi hayalî olanla değiştirerek kendine bir dünya yaratır. Ancak yine de bu idealize edilmiş bir hayat değildir. Aksine büyük korkuları ve ölüm düşüncesini derinden yaşadığı bu hayalî dünya, gencin aslında kendine de yabancılaştığını kanıtlar niteliktedir.

Bu hikâyede gencin karmaşık ruh hali neticesinde hem kendine hem de çevresine karşı yabancılaştığını gözlemlemekteyiz. Özellikle kendine karşı yabancılaşma vurgusunun kurguda yer aldığı bir diğer hikâye de “Taşemen”dir. Hikâyede erkek egemen toplumda baskı ve zorbalığa maruz kalan bir kadın olan Ülfet’in kimlik bunalımı ve cinsiyet

karmaşası yaşama durumu anlatılır. Hikâyenin kahramanı Ülfet, içinde bulunduğu karmaşık ruh halini; akvaryumu ve içindeki balıklar üzerinden anlatır. Hikâyeden anlaşıldığı üzere Ülfet, psikologla görüşmelerini yarı hipnoz halinde ve sayıklamalar şeklinde anlatır. Bu sayıklamalarda göze çarpan ilk husus; toplumdan kaçış çabasıdır. Bu kaçış isteği cinsellik ve cinsiyet karmaşası temalarıyla ilişkili olarak anlatılır:

Dereler, dereler mırıltısı. Hele derelerin denize, gölü de unutma gölleri hiç unutma, derelerin koca sulara ulaştığı kıyılar. Kumdünyanın coşkun sesi, biliyor musunuz, bütün canlılarda bir kuytuya çekilme çabası vardır üreyecekken. Becerebilirse. Derelerden koca suya gidenlerden çok, koca sudan derelere giderler, ölümü göze alarak. Giderler. (Aktunç, 2021b: 66)

Cinsellikle ilgili asıl sorun, erkek egemen toplumda kadın üzerindeki baskı ve bunun yarattığı yıkımdır. Toplumsal baskı, ciddi ruhsal sorunlara ve kişilik karmaşasına yol açar.

“Bir kitapta okudum. Yani perestroika²¹ ile postmodernizmin hiç de mi ilişkisi yok, sinirleniyorum yani. Ulan kız, sen ne modern olabildin ki postmodern olucan! Daha bi çükün yok.” (Aktunç, 2021b, s. 67)

Toplumsal cinsiyet baskısı, Ülfet’te erkekleşme eğilimi gösteren bir hal alır ve yine bu durum akvaryumdaki balıklar üzerinden anlatılır. Bu noktada kahramanın kendine ve cinsiyetine karşı yabancılaşması ve kimlik bunalım net bir şekilde ortaya çıkar:

“Dişilerden birisi, anusunun hemen yanında gonopodium²² büyötmeye başladı. Hah ha . Çıkmaz yoldu onunkisi ya, çükü de büyüüyordu. Hızla erkekleşiyordu dişî kılıç.” (Aktunç, 2021b, s. 68)

Niçin peki, niçin? Anlaşılmıyor: Mu anlaşılmıyor. Mu? Anlaşılabiliyor. Mi? Beni büyütüyorlar. Ben erkek olmalıymışım. Bana pantolon giydirmelermiş. Saçlarımı kısa kısa kestirmelermiş. Bana küfür müfür ettirmelermiş. Beni sünnet de ettirmeler miymiş? Oramda mahcup bir çük olduğunu görmedim mi, onunla

²¹ SSCB’de 1980’li yıllardan itibaren gerçekleştirilen ekonomik ve siyasi sistemi yeniden yapılandırma ve reform hareketleri

²² Leбіstesgiller türündeki balıkların erkeklerinde olduğu gibi, anal yüzgecin değişimiyle oluşmuş çiftleşme organı.

oynuyorum. Ayy, gonopodiumcuğum, ben, canlıdoğuran familyasından Ülfet. (Aktunç, 2021b, s. 69)

Hikâyeye adını veren Taşemen balığı bir çöpçü balığıdır. Diğer balıkların pisliklerini temizler ve yaşamlarını sekteye uğratan her türlü engeli ortadan kaldırır. Kadınlara yüklenen toplumsal statü bu örnekle eşleştirilerek anlatılır. “Kadın, toplumun sıkıntılarını çekmesi “zorunlu” olan yegâne bireyidir, bu yük onundur” eleştirisidir. Böylece toplumsal eşitsizlik ve adaletsizlik gözler önüne serilir. Bu adaletsiz ve eşitliksiz ortama maruz kalan kadın, hem toplumsal açıdan bir yabancılaşma yaşar hem de bir cinsiyet ve kimlik karmaşası içine düşer. Bu hikâyede kadına karşı egemen erkeğin zorbalığı “Manastır Gülcüsü” adlı hikâyede de karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu hikâyede kadın kahramanın yabancılaşmasına sebep olan tek husus bu değildir. Bir adada yaşayan ve kocası gurbette olan bir kadın, adalılar tarafından acımasız muamelelere maruz kalır. Adanın erkekleri, yalnız kadından faydalanırlar. Adanın kadınları ise onu erkeklerini baştan çıkarmakla, yuva yıkmakla suçlarlar. Kendini, adanın erkeklerden de kadınlardan da koruyamayan kadın, yozlaşmış toplum düzeninin mağduru. Olayın bir adada geçiyor olması, kadının çaresizliğini perçinler. Ada soyutlanmış bir mekândır ve kadının kaçacak yeri yoktur. Bu ruh haliyle kadın, bulunduğu toplumdaki kadın-erkek tüm bireylere karşı bir yabancılaşma hissiyatı içindedir. Öte yandan ahlaki çöküntünün örneğini sunan adalılar da toplumsal değerlere ve insanî-vicdanî değerlere karşı bir yabancılaşma halindedirler. Hikâyedeki iyi-kötü, haklı-haksız ayrımı; martı ve kargalar ile sembolleştirilir. Martı ve kargaların beyaz ve siyah renkleri de iyi-kötü, masum-zalim karşıtlığını destekleyen bir diğer sembol olarak kullanılmıştır.

“Mavilikler içinde ak ve kara lekeler uçuşuyor. Birbirine değiyor, birbirini izliyor, birbirine çarpıyor, kaçıyor birbirinden.” (Aktunç, 2021b, s. 141)

Toplumsal ahlakın yozlaşması, ilk olarak dedikodularla kendini gösterir. Karga ile temsil edilen adanın erkek ve kadınları, yalnız kalmış kadın hakkında acımasızca dedikodular üretirler. Bu dedikoduların asılsızlığı anlatıcı tarafından belirtilir. Dedikodular ile yalnız ve savunmasız kadına saldıran bu insanlar, değer erezyonunun en uç örneğini vermektedirler. Öte yandan kadın, maruz kaldığı bu saldırılar neticesinde çevresine karşı yabancılaşma hissiyatı gitgide artar.

“sesleri gövdelerinden kat kat büyük kargalar, uslarla dolu karanlığı göğün, yıldırıyor martıları da. Beni de.” (Aktunç, 2021b, s. 141)

“Ben bakireyken de bunların karısı değil miydim? Orda burda, taşa kumda, mağarada değil miydim?” (Aktunç, 2021b, s. 142)

Yalnız ve kimsesiz olan kadın, herkesin hedefi olur. Çaresizliğinden faydalanmak isteyen herkes başına üşüşür. Dış dünyadan soyutlanmış bu toplulukta aynı zamanda ahlakî soyutlanma da mevcuttur. Hayvansal bir içgüdü ile zayıf olana saldırma ve ondan faydalanma eğilimindedirler. Bu durum, adalıların insanî duygulara karşı yabancılaşmasının bir diğer kanıtı sayılabilir:

“Yaralı ya martı. Yaralı ya martı yaralı ya. İki karga daha katıldı saldırıya. Üşüştü hepsi birazdan.” (Aktunç, 2021b, s. 141)

Doğa ile özdeşleştirme ve doğayı sembolleştirme hikâyede temel anlatım tekniği olarak kullanılmıştır. Kadın, kurumaya yüz tutmuş ve kargaların saldırısı altında yok olmak üzere olan bir çam ağacı üzerinden kendi çaresizliğini bir kez daha dile getirir. Yabancılaşmanın, toplumsal ve psikolojik tazyikin tesiriyle zor durumda kalan kadın, hayattan kopmak üzeredir:

“Bahçede bir bodur çam vardı. Beli belim gibi. Dalları yaymış bu güzelim. Geçen yıl directti directti de directmedi kurudu. Kargalar geliyor, ince, su yitirmiş, kozalaklı dalları çıtır çıtır kırıyor alçaklar. Kozalakları götürüyordu.” (Aktunç, 2021b, s. 143)

3.2.10 Karakter İkilikleri

Yazar Hulki Aktunç, toplumsal temalı hikâyelerinde gerçeklere sıkı sıkıya bağlı kalmakla beraber bireysel temalı hikâyelerinde, özellikle de kent yaşamının sebep olduğu sosyal ve psikolojik bozulmaları konu aldığı hikâyelerde, gerçek-hayal karışımı kurgulara ya da

tamamen düşsel bir gerçekliğe yer verir. Kent yaşamının sebep olduğu iletişimsiz, dış dünyaya kapalı yaşam tarzı, insanların kendi iç dünyalarına yönelmelerine neden olmuştur. Gerçek dünya ve sosyal çevre ile arasına mesafeler giren kentli birey, iç dünyasında idaelize edilmiş bir dünya yaratma çabasına girer. Aslında bu tutum, sosyal çevresinden soyutlanan bireyin içine düştüğü boşluktan kurtulma çabasıdır. Bu karamsar ruh haliyle boğuşan insanlarda yaşamı ve ölümü sorgulama hali peyda olur. Bu sorgulayış, felsefi denilebilecek bir mantık yürütmeye yaşam ile ölümün bir bütün olma hali ve aynı zamanda zıtlığını ifade eden bir çıkarıma dönüşür. Böylesi bir ruh haliyle düşünüş ve algılayışında değişime uğrayan kent insanı, kendi benliğinde bir ikilik hali doğurur. Başlangıçta çift kişilik olarak tanımlanabilecek bu durum, sonuçta ruh-beden ikiliğine evrilir. Bununla beraber erkek egemen baskıcı toplumun bir çıktısı olarak kadınlarda bir cinsiyet ve kimlik karmaşası meydana gelir. Bu karmaşanın sebep olduğu belirsizlik ve ikilik durumu, ruhsal bir debgesizlik hali olarak zuhur eder. Bütün bu karmaşık ruh halleri ve içerisinde en yaygın olan ikilik, *Ten ve Gölge* hikâyelerinde sıkça karşılaştığımız ruh-beden ikiliğidir. Karşıtlık ve bütünlüğüyle ruh ve beden ikiliğinin karşımıza çıktığı ilk hikâyeye, “Adını Yok Eden Hikâyeye”dir. Hikâyeye, bir kurgunun anlatımından ziyade peş peşe sıralanan anlatılar dizsinden meydan gelir. Bu anlatılar, bölümler halinde sıralanmıştır. İlk bölümde ayrılık ve hüznün kavramlarını irdeleyen yazar, bu kavramları bir “kapı” metaforuyla sembolleştirir. Kapı hem gideni uğurlar hem de geleni karşılar. Bu anlamlandırmanın neticesi olarak ruh-beden ikileminde kapı(özenle süslenmiş gösterişli bir kapı) bedeni yani fâni olanı temsil eder. Bu metaforla başlayan anlatılarda üçüncü bölüm, doğrudan kitaba da adını veren ten ve gölge(beden ve ruh) üzerinedir. Ten ve gölge ikileminde anlatıcı; iyi-kötü, haklı-haksız muhasebesi yapar ve ten, gölgeyi kirleten bir suçlu vasfına bürünür. Ten ve gölge arasındaki suçlu-masum ayırdı sık sık değişir, roller değiştirilir.

“Her şey unutuldu- -gövdeni artık koruyamayacağın sezildi- -gövden istediği her şeyi yapacak şimdi- -ihanet de edecek- -karanlık bir suya bırakılacak o ten- -karanlık bir kuş- -hayır gölgesi bir kuşun-...”(Aktunç, 2019, s. 223)

Dördüncü bölümde ten ve gölge(beden-ruh) ikilemi devam eder. Ten bir eve gölge(ruh) ise bir kuşa benzetilerek aktarılır. Ayrıca anlatıcı, “sen-ben” dilini kullanarak farklı bir ikilemi de okuyucuya sezdirir. “Sen” diye ifade edilen harici bir kişi midir yoksa anlatıcının iç hesaplaşması mıdır? Bu husus başta net değildir. Ancak ruh ve beden bir bütün halinde olduğu gerçeği göz önüne alındığında kişinin kendi özüne yani ruhuna hitaben konuşması

daha olası görünmektedir. Öte yandan ruh ve bedenin dışsal bir dille (sen-ben diliyle) konuşması bütünlük halinde olan ruh ve bedenin aynı zamanda bir zıtlık oluşturduğu anlamında da düşünülebilir. Altıncı bölümde yazar anlatıcı, karanlık ve aydınlık (tayf) ikilemi üzerinden kendini ve ruhunu konumlandırma çabasındadır. Bu ikilem, yazarı yine bir çıkmaza sürükler: Aydınlığın içinde karanlık, karanlığın içinde aydınlık... Sekizinci bölümde ten ve gölge, kuş ve gölgesi benzetmesi üzerinden tekrar sorgulanır. Burada anlamlandırma biraz daha nettir. Bu kuş, bir karabatağa dönüşmüştür. Karabatak hem suda hem de denizde yaşaması, hem uçuşu hem de yüzmesi gibi özelliklerle bir ikilem oluşturur. Bu ikilem, yazarın hikâyesini konumlandırmasına engel olmaktadır. Yazar bu durumu şu ifadelerle açıklar:

“İşte bu yıl, kentin denizinde yüzlerce karabatağın sükun etmesi, birkaç çocuk kuşağınca unutulmuş karabatakların bellekten öç alırcasına yeniden türemesi, ne kadar çabalasam bir hikâyeye dönmemekte direnen bu ünleyişi yarattı...”(Aktunç, 2019, s. 226)

Bu “ünleyiş” geçmiş deneyimleri olmayan, taşralı bir çocuk saflığıyla ancak anlatılabilir. Teni ve onun gölgesini temsil eden karabatak, deniz ve kara arasındaki (iki dünya olarak düşünülebilir) tehlikelerden kaçış halindedir. Denizde (obur) martılar ve vapurlar, kıyıda ise sapanla bekleyen çocuklar karabatağı (teni ve ruhunu) tehdit eder. Bu saldırı altında karabatak (ten ve gölge- aynı zamanda yazarın yazma sebebi ve ilhamıdır) susmaya itilir, zorlanır.

“Hiç konuşmayın. Konuştuklarınızın hepsini yok edeceklerdir. Senin ve seninle ilgili adların, hatta seslerin hepsini.” (Aktunç, 2019, s. 226)

Bu bölümdeki anlatılar dizisi, yazarın ten-gölge, kapı(açık-süslü kapı)ve dışarıda kalan gölge, karabatak ve gölgesi ikilemleri ile somutlaştırmaya çalıştığı beden-ruh(yaşamın iç içe geçmiş halleri de olabilir) ikileminin yazarı yazmaya iten bir güç olduğunu belirtmesi ile neticelenir. Bu bölüm sonuç olarak “Ten ve Gölge” yi yazma gerekçelerini belli-belirsiz sıraladığı bir anlatılar dizisinden ibarettir. Bu bölümlerde ilk kez karşımıza çıkan sen-ben ikilemi “Güz Çılgınlıkları” hikâyesinde de karşımıza çıkar. Hikâyede 12 Eylül sonrası dönemde polis tarafından aranan bir kişinin kaçak hayatı yaşaması sonucu toplumdan soyutlanması, sonraları tekrar toplumun arasına karışmaya uğraşsa da başaramaması durumu

konu edilir. Bu uzun süreli soyutlanma neticesinde ruhsal bir dengesizlik halinin zuhur ettiği anlatıcı kahraman, yaşadığı ülkede istenmediğini okuyucuya şu cümlelerle de yansıtmaktadır. Konuşan yine her iki “ben” yani “sen-ben”dir:

“Yıllar önce bırakmışım bu ülkeyi. Belki de bu ülke seni bırakmıştı.
Önce o beni. Sonra ben onu.” (Aktunç, 2019, s. 315)

Bu ikilik, beraberinde bir benzerliği taşır. Anlatıcı, kaçak hayatını kabir hayatıyla bağdaşım kurarak anlatmaktadır. Yalnızlık duygusunun baskın olduğu bu anlatıda aynı zamanda karamsar bir ruh hali sezilir:

“Omuzlarıma omuzlar vuruyor, ayaklarıma ayaklar basıyor, iğreti gölgemin üzerinden gölgeler geçiyor birbirini ardı sıra. Gövdem de yalnız.
Yürüyorum yürüyorum yürüyorum. Seni bilmem. Ben yalnızım gerçekten, bunu da hiçbir zaman kullanmayacağım. Hele yeniden ararken.” (Aktunç, 2019, s. 314)

Eski beniyle bir hesaplaşma ve iç konuşmanın hikâyeye hâkim olduğu görülmektedir. Anlatıcının sen-ben odaklı konuşmalarından anlaşıldığı üzere bu eski ben, kişinin önceki hayatıdır. Bunu ölümden sonrası şeklinde anlamlandırmak da mümkündür. Bu anlamsal ilişkide yeni “ben” ölümden sonra bedenden ayrılıp yaşamaya devam eden ruhtur. Bu anlamsal ilişki sen-ben ikilimini daha net açıklar:

Dışarı çıktığım ilk gün buradayım.
Yalnızca aramaya mı yoksa bulmaya mı geldim? Sen niçin geldin? Eski bir hayatı deşelemek için hayli geç değil mi? Karşılamam mı gerekiyor veda etmem mi? Elini, parmağını bile vermiyorsun bana. Ne istediğini anlayamıyorum, ağır ağır yok ediyor bu beni. Sen ölmüştün ve zaman da bitmişti. Şimdi niçin yeniden başlıyor zaman? Korkmamam, bütün eski hesaplarımı vermem gerek. Bunu hem istiyor ve çağırıyorsun beni, hem de engelliyorsun. (Aktunç, 2019: 314)

Bu hikâyede ruh-beden olarak anlamlandırılan ten ve gölge, “Ulak ve Mihmandâr” hikâyesinde de yine anlatının odağındadır. Yine bir anlatılar dizisi olarak karşımıza çıkan hikâyede anlatıcı, bir ulak tarafından kendisine getirilen bir mektuptan bahseder. İlk bölümde gerçekçi bir kurgu izlenimi veren hikâyenin iki numaralı bölümünde Ten ve Gölge hikâyelerinin birçoğunda karşılaştığımız ikilik kendini göstermektedir. İlk bölümde mektup getiren ulak, muhattabını bulamaz. Evinde bulunamayan bu kişi mihmandardır. Üç numaralı

bölümde bu ikilik daha da belirginleşmekte, mihmandarın ulakla diyaloguna şahit olmaktadır:

“Sen ancak kovulmuş bir göçmen olabilirsin, diyordu bana. Konuk değilsin, gezgin değilsin. Giyeceklerine kum sinmiş, akciğerlerinde sasılmış tuz var. sen kimi kovalıyorsun kimsenin işemeye bile kalkmadığı bu toprakta? Rençber de sen değilsin, tohum da.” (Aktunç, 2019, s. 328)

Yazar, teni simgeleyen kişinin bir iradesi olmadığını ima edercesine onun misafir ya da bir gezgin olamayacağını, olsa olsa “kovulmuş bir göçmen” olabileceğini söylemektedir. Burada yazarın, islamda insanın hayat yolculuğunu bir hadiste “bir ağacın altında dinlenip bir zaman sonra kalkıp yoluna devam eden bir yolcu”ya benzetmesine bir itiraz ya da farklı bir bakış açısı getirdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca İslam’a göre de insanoğlu, “kovulmuş” bir varlıktır. Gölgenin izdüşümü olan mihmandar, tenin izdüşümü olan gölgeye onu böyle tarif etmektedir. Ten ise bulunduğu dünyaya olan bağlılığını dile getirmekten geri duramaz:

“Ben onun peşi sıra dolaşıyor ve yalvarıyordum. Beni bırakma, diyordum, benim yıllar boyu didişerek kurduğum ülke burası.” (Aktunç, 2019, s. 328)

Hikâye, ten ve gölge ikilemini ruh-beden, yaşam-ölüm ikiliklerine ilaveten bu dünya –öte dünya ikiliğiyle de anlamlandırır. Bu hikâyede karşımıza çıkan sen-ben ikiliği, benzer bir formda “Galatalı Bir Yaz” hikâyesinde de karşımıza çıkmaktadır. Birçok hikâyede karşımıza çıkan İsrail Tayfa, bu hikâyenin de başkahramanıdır. Yazar, “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti” isimli hikâyeyi kendisine yazdırmanın İsrail Tayfa olduğunu belirterek hikâyeye başlar. Bu hikâyede Galatayı mesken tutmuş bir Kaptanpaşalı’dan bahsedilir. Bu kişi sevgili anlayışını hem yaşamla hem de ölümle anlamlandırıyor gibidir. Bu yönüyle ten ve gölgedeki ikiliğe burada da rastlanır, denilebilir:

“Dinleyecek kimseler bulayım bulmayayım. Kimse nedir zaten, kimse de benim, böylece kendi kendime mufassal kıssa başlayıp uzun efsane söylüyorum.” (Aktunç, 2019, s. 332)

Anlatıcı, karayele sevgilim diye hitap etmektedir. Yine eş sesli olarak uçurum manasındaki yar da hikâyenin bir başka öznesi konumundadır. Sanki Galata’daki yarı mesken edinen

Kaptanpaşalı, kendini, meskeni olan uçurumla eş tutmaktadır. Uçurum hem ölümle hem aşkı sembolize eden sevgiliyle ilişkilendirilir. Sevgilinin ölümle ilişkilendirilmesi, sevgiliye “kara esi” yakıştırmasından da anlaşılabilir:

Sen geldin ya sevgilim.

Burada onlar yaşayamaz, ah benim sevgilim, demiyorlar mı zaten, biz ayrı dünyaların insanlarıyız, hangi düş onların altına yatmış ki.

Bense her gece seni görüyorum, seni gördüğüm gibi değil, sevdiğim gibi anlatıyorum, ah benim korkunç sevgilim olan düş ve kara esi.

Biz facialar ikiziyiz. (Aktunç, 2019: 332)

Bu hikâyede yine yaşam-ölüm ikiliğinin sembolik bir anlatımı söz konusudur. Bu anlamsal ilişki “Alkarısı İçin Dua” hikâyesinde de karşımıza çıkar ancak burada anlamsal ilişki daha belirgin ve somuttur. Hikâye, hilkat garibesi doğuran hastaların bulunduğu özel bölümde geçmektedir. Geceleri kedi bağırtılarının korkunç derecede yankılandığından bahsedilir. Kedilerin, ölümü yaklaşan insanları koklamasından hareketle yazarın kediden bahsettiği düşünülebilir. Yaşam ile ölüm ikiliğinde ölümü temsil eden kedilerin karşısında bir aksakallı vardır. Ölümü yani kediyi uzaklaştırma görevi ise bu yaşlı adamın ikizine düşer.

“Yaşlı, çok yaşlı bir adam kedileri kovalamakla görevli. İkizi var adamın. Aralarındaki tek fark, ikizin göbeğine dek inen kırçıl sakalı.” (Aktunç, 2019, s. 335)

Bu ikiz ihtiyarlar, halk arasında “Alkarısı” olarak bilinen, lohusalara musallat olan, hikâyenin dua kısmında şeytanın iki teyzesinden biri olduğu söylenen, hilkat garibelerinin öyle doğmalarına sebep olduğuna inanılan bir mahlûku kovalamakla görevlidir. Hikâye, kırçıl sakallının alkarısına karşı okuduğu duasıyla devam eder. Ölüm karşısında yaşamın savunulmasında inanışın da etkisi göze çarpar. Bu hikâyedeki ölüme karşı yaşamın direnişi “Atkestaneleri Düşüyor” hikâyesinde ise önce ölümü kabulleniş sonra yaşama arzusu olarak karşımıza çıkar. Hikâye, anlatıcının babasını kaybettiği anı anlatırken atkestanelerinin düşüşünü kullanmaktadır. Bir önceki hikâyede, kediler, hilkat garibelerinin koridorunda acı acı inlemekte idiler. Burada da atkestanelerinin düşüşünü kedilerin koşuşturmasına benzetmekte ve bunu ölümle özdeşleştirmektedir:

At kestaneleri de o zaman düştü

Ağacın koyu gölgesine pat diye vurdu, sıçradı, ağır ağır deviniyordu, yeniden sıçradı, havada kaldı bir süre, havadayken soluk yeşil kabuğunun çatladığını gördüm, yere bir kez daha vurduğunda ikiye ayrılmıştı, içindeki parlak, kopkoyu kahverengi yemiş, yine çok ağır bir devinimle havaya uçtu, bir, bir daha, bir daha, kediler gibi koşuştular dört bir yana. (Aktunç, 2019, s. 338- 339)

Atkestanelerinin yarılıp içinden kestanenin çıkışı bedenın yarılıp ruhun içinden çıkışına benzetilmiştir. Yazar “at kesaneleri” kelimesini sonraki satırlarda bitişik yazarken, ölümle özdeşleştirdiği bu satırlarda ayrı yazmıştır. Kasıtlı yapıldığını düşündüğümüz bu yazım hatası, tenin gölgeden (ruhun bedenden) ayrılışını belirten bir izlenim uyandırmaktadır. Hikayede dikkat çekici olan bir başka anekdot da babasının, oğluna sürekli onu bırakıp gitmesini telkin etmesiydi. Anlatıcı çocuk, bunu şu ifadelerle dile getirmektedir:

Beni bırakıp gitmeni söylemiştim” diye bağırdı babam.
Üzerine atkestaneleri düşecek, dedim.
Olsun.
Bak onları bile ezip geçmişler bu sokakta.
Olsun, git!
Babam düştüğü yerde kalmaya kararlıydı.
... “Ayrıca eve döndüğümde, sensiz döndüğümde, annem soracak, burada kaldığımı, seni getirmediğimi anlayınca öfkelenecek bana.”
Olsun. (Aktunç, 2019: 339)

Burada sesin “ikiliğine” şahit olmaktayız. Bir taraftan yok olan bir sestən bahsederken, aynı sesin kuş sesleriyle birlikte belleğine aktığından bahsetmektedir:

Ses artık yok olmuştu bile. Ama, isketelerin, sakaların sesiyle birlikte dolup duruyordu, akıyordu belleğime. Uzakta pat diye bir düşüş daha.
Ve yol da çok uzundu.
Bir süre rakı kokmuştu.
Atkestaneleri düşüyordu.
Patlamış ve kedilerle birlikte koşmuştu.
Belleğim, sus da yardım et bana diye inlemeye başlamıştı o sıra. (Aktunç, 2019: 339)

Yok olduğunu ve belleğine aktığını söylediği ses, belleğinde “sus da yardım et bana!” diye inlemeye başlamıştır. Burada, umarsızca ona yattığı yerden “olsun, git!” diyen sesin aslında “bana yardım et!” diye inlediği anlatılmaktadır. Bu da aslında babasının, ıstırapla ölmeyi istemesinin ardında yaşadığı acıdan kurtulmak istemesini salık vermektedir. Bu çelişkili

durum, ölümü kabulleniş ile yaşama arzusunun aynı anda var oluşuyla meydana gelen ikilik olarak da kabul edilebilir. Ölüm ve yaşamın ikiliğini bir bütünlük halinde sunan bu hikâyede aynı zamanda bir duygu karmaşası göze çarpar. Ölümün şok edici bir gerçeklik olmasına karşılık yaşama arzusunun ağır basması, anlatıcı kahramanda bir duygu karmaşasına neden olmuştur. Hikâyelerde çeşitli şekillerde ve sembollerde anlamlandırılan ikilik olgusu “Kara Fotoğrafın Hikâyeleri”nde de bir karakter ikiliği olarak düşünülmektedir. Bu durum, biçime de yansımış, hikâye, bölümlere ayrılmış ve aynı numara iki ayrı bölüm için numaralandırılmıştır. Yazar, bu ikiliği aşağıdaki satırlarda da açıkça ifade etmektedir:

“Herkesin iki hayatı var. Bunu kimileri bilir, kimileri bilmez ama yaşarlar. Bunlardan biri, yükselen burç gibi, yücelen hayattır. Bunlardan ikincisi, solan burç gibi, indikçe inen hayattır. İkisini bazen aynı anda yaşarsınız da farkına varmazsınız. Yücelene bataklık, batana yüce demeniz işten değil.” (Aktunç, 2021a, s. 20)

Aktunç’un birçok hikâyesinde karşımıza çıkan “ikilik” olgusu “Yasadışı Gömülmek” hikâyesinde de varlığını hissettirmektedir. Bir urla yaşayan ve bu sebepten nöbet geçirip dengesini kaybettiği anlaşılan H. (Hikâyede isim geçmemektedir, kahramanın adı sadece H harfiyle verilmektedir.) başka bir şehirde bir hastanede bulunur. Fakat kimseyle görüşmek istemez. Babası ise hastane kapısında beklemektedir. Tam bu noktada hikâyede ikilik kendini gösterir. H. ölmüştür ve naaşı yıkanmak üzere dışarı çıkarılmaktadır. Bu arada hikâye, bize H.’nin dışarı çıkıp babasına doğru yürüdüğünü söylemektedir fakat babanın tavrı, gelenin bir cenaze olduğunu göstermektedir:

“Babası, hastane kapısında H.’yi beklemeye karar vermiş. H. günler sonra dışarıya çıkmış, babasına doğru yürümüş. Bir süredir kapıdaki çiçekçiyle konuşmaya başlayan baba, “Hah işte,” demiş, “bir taburcu daha geliyor, kim bilir nesi vardı” (Aktunç, 2021a, s. 111)

Burada hikâyede H. nin biri teneşirde yıkanan, diğeri de hastanenin dışına yürüyerek çıkan iki ayrı kişilikle taşındığı anlaşılmaktadır. Daha önce karşımıza “Güz Çıgıllıkları” hikâyesinde ruhun bedenden ayrılıp bedene dıştan bir gözle bakması durumu, bu hikâyede de görülür. Bir karakter ikiliği olarak da yorumlanabilecek bu durum “Sarhoş Bacağı”

hikâyesinde bir sarhoşun düzensiz ve sayıklamalı anlatımı eşliğinde sunulur. İkilik kavramını barındıran öyküde bir sarhoşun ruh dünyasının sokak üzerinden yansıtılması söz konusudur:

Birbirine değerdim kendimin. Oyy, o zaman birbirim de silinirdi kendinden. Cebimden fırlardı ustanın arkadaşı ve derdi ki“derdin ne, erdiğinne matrak menzil senin ey düşler budalası!”
Çarpardım ayaklarımla öbürüne. Söyledim ki, bu dünyanın garip meşhur uyumsuz aşklarındır senin.
O da derdi ki bana, uygunsuz sevdalarıdır senin şu saçma matina. (Aktunç, 2021a: 115)

Yine sen-ben diliyle oluşan anlatımda anlatıcı, kendisiyle bir konuşma halindedir. Ancak bu konuşma bir iç konuşma havasında değil daha çok karşılıklı diyalog biçimindedir. Bu durum ruh-beden ikiliğinden ziyade çoklu kişilik olarak yorumlanabilecek bir üsluba işaret eder. Yine bir ölüm-yaşam ikileminin konu edildiği “Ruhların Eşitsizliği” hikâyesinde yazar, birbirinden farklı hayatlara sahip kahramanların ortak ya da benzer yaşantılarını buna karşılık birbirine zıt olan yanlarını düzensiz bir akış içinde aktarır. İki çelişkili ruhun ilk karşılaşması kahramanın hastanede güzel bir hemşire (ya da doktor) ile karşılaşması ile yaşanır. Adam bir savaşçıdır. Ve farklı anılarda hep yaralanır. Kadın onu tedavi etmek isterken adamın dikkati kadının görünüşündedir. Onun güzel ve çirkin yanlarını kesin olmayan bir gözlemlerle tahlil etmektedir.

Şimdi biraz yoracağız sizi. Bunu söyleyen genç bir kadın. Ne de genç bir kadın, beyaz bir kadın, yaşamının yarısında dünya kadar yolu olan genç ve kirli beyaz bir kadın, bir hanım, hanımım benim, buyurucu efendim. Kendilerinin bir şeyi var, takınılmış, edinilmiş, yeni gelen her hastayla biraz daha sivrilen bir şeyleri var, bir sevecenlikleri, bir anlayışlılık
gözleri, bu an için yaratılmış bakışları, ah, yabancı yabancı seyiriyor, beni sevebilecek misiniz hanımım? (Aktunç, 2021b: 67)

Kadın hayat kurtarıırken adam savaşır yani hayat alır. Aralarındaki en büyük çelişki de budur zaten. “Ten ve Gölge”de çokça karşımıza çıkan “ikilik”, burada da kendini hissettirir. Adam kendisinin zıddı olan bu kadına duyduğu ve tanımlayamadığı çekimi, astronomi ile açıklamaya çalışır.

Benim çocukluğumu yaşamış olabilir misiniz? Aynı hayvanın yılında doğduysanız, birer çelişkiler yaratığı olarak, aynı hayvanın sonsuza süremlili burcunda doğduysanız, birbirinizin ölüm törenine katılamazsınız. Düşlerinizin bulutları birbiriyle karışır, aydınlığı yarı karanlığa, karanlığı da yarı aydınlığa dönüştürür. Hangisi hangisinden ıştır ya da kararır, bilinmez (Aktunç, 2021b: 63)

Bu hikâyede yaşam-ölüm ikiliği savaş gerçeği ile anlamlandırılır. Dolayısıyla bu kavramlar savaşın unsuru olan insanla alakalıdır. İkilik temalı başka bir hikâye olan “Töz” de ise yaşam-ölüm kavramları tabiat üzerinden sembolleştirilerek aktarılmaktadır. Hikâyede hayat, hayatın ikilikleri, hayatın zıtlıkları, yaşam ve ölüm ve bu zıtlıkların bir arada olma durumu üzerinde durulmuştur. Hikâye, yaşamda var olan tüm canlı veya cansızların zıtlık ya da aynılık durumuyla ilişkili olduğu ve bir arada olduğu vurgusuyla başlar.

“Kök ile gübre, damar ile şarap, sinir ile serüven adsız öyküleri yaşamın, bir arada, bir aralıkta tütüp duruyor. Tütün, dumandır. “ (Aktunç, 2021b, s. 90)

Anlatıcı yaşamın başlangıç ve bitiş gibi uç noktaları içerisinde dengede olma halini salık verir.

“Başlangıç çiçeği ve sonuç çürüyüşü olma K.
Arasında dur.” (Aktunç, 2021b, s. 90)

Bu ayrı kutupların bir arada olma durumunu örnekleyen en bariz ikilik yeşil ile toz/gri (yaşam ile ölüm) ikiliğidir. Bu ikilik hayatın özünü (tözü) meydana getirir. Ancak insan tabiatı gereği hep yaşamı seçtiği için bu ilişki ve sonuçları kabul edilemez.

Söyle bakalım: Ey yeşil, açık yeşil, tirşe, mavibozuk, göğekin, çam iğnesi, türbe yeşili, filizi, sarı azgını, elmacık, çimensi, nilce, zümrütaki, tuti, tavus kıcı, fıstık araban, çağla, nefit karası, iğde havı, küf gözü, ördek boynu, kıbrısı. Hepsinin üzerinde aynı renk toz. Aynı renk toz. Çıldıracağım. (Aktunç, 2021b: 90- 91)

Aslında ölüm tüm varlığın, eşyanın ve insanın, canlının ve cansızın kaçınılmaz sonudur. Yeşilin yani hayatın üstünü mutlaka toz yani ölüm kaplayacaktır.

ilkten uzaklaşması sonun

Sönmesi gözün, düşün artık, sünmesi ve sönmesi gözün, bilinen her şeyi öldürüyor da yaşam dediğimiz ürküntü, kaçınılmaz bir fırsat, on iki ay sürecek bir ilkyaz kılığına girerek yaklaşıyor, sarılacak da sana. Bir çırpıda ölüm M.

“Allah belanı versin”deki göz dönmesi yeşili.

Aşığım sana’daki çözülmüş bakış göğertisi.

Düş, düş bu, başka ne'deki süzülme yeşili.

Gün görmemiş asker urbasının iştikak yeşili. Yat-kalk yaptırılmış, muntika temizliğine koşulmuş, garnizon yeşili. Toz hepsini kaplamış toz. Hepsi tozlu yeşil, toz yeşili, tozî yeşilmi diyeyim. (Aktunç, 2021b: 91)

Yaşam ile ölüm arasındaki ikilem ve birliktelik beraberinde başka ikilikleri de getirir. Ezeli ve fani olanın(beden ile ruhun) bir bütün olması, ölüm ile yaşamın insan bedeninde bütünleşmiş hali olarak tasvir edilmiştir. “Ten ve Gölge”de yaygın olarak kullanılan bu ikilik, burada da karşımıza çıkmaktadır.

“Tozlu her şeyini toparlayıp yaşadığın şey nedir? Söylerim ki o'dur. Kılınç, onundur, Ok, onundur. Kan onundur. Kın da sadak da benim.” (Aktunç, 2021b, s. 92)

Son söz olarak birbirine zıt olan ölüm ile yaşam nasıl bir bütünün parçası ise, hayattaki her şeyde bir bütün olarak var olmuşsa aynı zamanda birbirinden o kadar uzaktır. Farklı hayatların yaşamlarını ve ölümlerini birbirinden ayırır.

“Ve demiştim ya, bir şeyi bir şeye katar; ile, ile ise, ayrılıktır aslında. İle, ayrılıştır. İki yeşili ayırır, tozu bile tozdan ayırır. Böyledir ve iyi de.” (Aktunç, 2021b, s. 92- 93)

Toz yani ölüm, yaşamı ve yaşayanları ayırdığı gibi ölümleri de birbirinden ayırır. Dolayısıyla hikâyede yaşam-ölüm ikileminin yanı sıra ölüm-ölüm ikileminin varlığından da söz edilebilir. Tabiat üzerinden sembolleştirilen bu ikilik durumu, “Beni Arıyorlardı, Yoktun...” hikâyesinde ise daha yaygın olarak kullanılan ruh-beden yani ten ve gölge ikilemini şekillendirmek amacıyla kullanılmıştır. Yazar, hikâyeye yaşamın amacını sorgulayarak başlar. Daha doğrusu ölümün varlığı ve kaçınılmaz son olması, bir karamsarlık atmosferi oluşturur.

“İşte, kefenlerin tütsüsüyle kutsanmış sarı gelinlikler, havada. Çırpınıyor. Kanatlar da edinmiş. Rüzgâr içinde savruluyor. Lar. “(Aktunç, 2021b, s. 94)

Yaşamın ölüm karşısındaki çırpınışları ve ruhun bedenden ayrılışı, yaşamın ölüm karşısında ne denli çaresiz olduğu vurgusuyla anlatılmıştır.

“Yaşam, kıyının uzaklarında, bu kez de dalgalarla salınıyor, akıntılarla, suyun fırtınasıyla dövüşen ve çözülmeye yüz tutmuş istakoz sepeti; içindeydim dün de” (Aktunç, 2021b, s. 94)

Yaşamın son bulması suyun altına yolculuk olarak tasvir edilir. Aslında son bulan hayat toprağın altına gider. Su ise hayatın sembolüdür. Bu tasvir, hayat ile ölümün her zaman iç içe olduğu ve bir bütünün parçası halinde var olduklarının izlemini uyandırır. Ölüm anı ve yaşamın bu durum karşısındaki çaresizliği, ruh ve bedenin birbirinden ayrılışı ile tasvir edilirken inanışın da etkisi göze çarpar. Cennet – cehennem yolculuğu, bedenin toprağa inmesi ruhun ise göğe yükselmesi ile harmanlanmış olarak sunulur.

“Senin yukarılar sandığın yukarılara iniyordum aslında Yarı kokuşmuş palamut başları da ölüm şaşkınlığı dolu bakışlarıyla beni izliyordu.” (Aktunç, 2021b, s. 94)

Yaşam ve kaçınılmaz bir son olarak tasvir edilen ölüm, bir noktada benzerlikleri ile bütünleşir. Can(ruh) ten kafesinde hapistir. Ölüm kişiyi bu esaretten kurtarıırken aynı zamanda başka bir esaretin kollarına- kabir hayatına- bırakır. Bu noktada ölüm, yaşamın insana dayattığı mahpusluğun devamıdır. Yaşam ile ölümün bu bütünlük hali, yaşamı anlamsız ve gereksiz kılar.

Mahpustum, çıktım. Bir mahpeselere daha eriştim. Bana seilmeyi de unutulmayı da hiç anlatma. Sen kimsin, kimdin? Hiç bilmeden başlıyorum. <Söyleme adını, > Yaşamak gerekmezdi kimi zamanlarda. Şimdi, hiç. Şimdi, hep. Pis deha, ellerimi tutuyordu; diyordu ki “yaşama gerek yok, ölüm varsa sırada. (Aktunç, 2021b: 94- 95)

Uyum ve uyumsuzluğu ile ölüm ve yaşam, beraberinde, ruhun yolculuğunda anlamsal bir karmaşaya ve belirsizliğe neden olur. Ölüm, ruh için tenden kaçış ve asıl yurduna-evine-dönüştür. Bu ikilemde kalan ben (ruh) ölüme teslim olmayı çözüm yolu olarak görür.

Güç olan, güç giden tek şey, beni arıyorlardı, yoktun; olmadın; tek şey, beni de bulamıyordum ara sıra. ... Baktım, korkunç telaşlara bata çıka, ben geldi. Oyy. Yorgun. Çok uzaklardaki evine dönmeyi denemişti, becerememişti. Sustu zavallı. <Dene,> Uyumsuzluğun da bir denge verdiğini dene hiç

değilse. Uzanıver uykusuzluğuna. Evine dönmeyi denemişti de, “kaçtı gitti!” denilmişti. Eh fırcagız aramak ile bulmak gibi, bulmak ile aramaktır da. (Aktunç, 2021b: 95)

Ölüme teslimiyet ile neticelenen bu yaşam-ölüm ikilemi “Ben, Biletsiz Yolcu...” hikâyesinde ise ölümden şikâyet ve hayatı tehdit eden ölüm algısı ile değerlendirilir. Hikâyede bir tren istasyonunu gören bir evde yaşayan yaşlı bir adamın anlatımı üzerinden yaşam-ölüm karşıtlığı ve birlikteliği sorgulanır. Anlatıcı anlatımı sırasında tren raylarında oynayan çocuklara dikkat kesilir. Aynı anda bir tren, savaşa gidecek askerleri taşımakla görevli bir halde istasonda beklemektedir. Askerleri taşıyan bu tren, ölümü taşıyan bir ulak olarak düşünülmüştür. Çocuklar ve onların yaşam enerjileri karşısında ölümü taşıyan bir trenin varlığı, yaşam-ölüm ikilemini ve birlikteliğini bir kez daha karşımıza çıkarır.

3.2.11 Diğer Temalar

Yazar Hulki Aktunç, varlık, ölüm, nefret, yalnızlık, yabancılaşma, din, doğaüstü olaylar, sıkışmışlık, aidiyet, etnik çeşitlilik... gibi birçok toplumsal ve bireysel konuya hikayelerinde değinmiştir. Yukarıda ayrıntılarıyla ve çok yönlü incelediğimiz bu temaların dışında belli başlı bir tema etrafında oluşmayan, genellikle yazarın hayata, topluma ve insana dair görüşlerini gelişigüzel aktardığı anlatıları da mevcuttur. Bu bölümde bu anlatılarla ilgili tespitlerimizden bahsedeceğiz. Bu dikkat çekici ayrıntılardan biri olan “Adını Yok Eden Hikâye”de genel olarak ruh-beden ikiliğinin varlığından söz etmiştik. Ancak hikâyenin beşinci bölümünde ağlamak ve hüznün duyguları yarı alaycı bir dille anlamlandırılır. Hikâyelerde yoğun biçimde kullanılan”sen-ben” diline diğerleri ve ötekiler de dâhil olur. Genel olarak ruh-beden ayrışmasını yani ölüm ve sonrası durumu ifade eden sen-ben dilinin çoklu anlatıcı nazarıyla değerlendirilmesi, ruhânî hayata dair sıradışı bir anlamlandırma olduğu söylenebilir. Bu sohbet havası, kişinin kendine(kendi ruhuna) başka kişilerin nazarıyla bakıyormuş izlenimi uyandırmaktadır. Bu sohbet havasının ölüm sonrasını tasvir eden sen-ben diline dâhil edilmesi durumu, yazarın uhrevî hayata farklı bir bakış getirdiği şeklinde de yorumlanabilir:

“Hadi gözyaşı üzerine konuşalım dedi biri ama ne melodramdı bu sekiz mendil ıslatıyordu diyerek korkunç bir kahkaha attı diğeri...”(Aktunç, 2019, s. 244- 245)

Yazarın ölümüne dair anlatılarının çoğunda ölüm anına kadar süren bir kurgulaştırma görülürken, bu genel tavrın aksine burada ölümden sonraki yaşama dair bazı öznel çıkarımlar hissedilir. Bu sıradışılığın bir farklı örneğini de “Yosmafincanı” hikâyesinde görmekteyiz. Hikâyede bir toplumsal yozlama eleştirisi göze çarpar. Burada eleştirilen çoğunlukla aydın kesimdir. Bu okumuş kimselerin bir nevî “entelektüel yalnızlık” halinde olduklarını vurgulayan yazar, aynı zamanda bu entelektüel kesimin bir üyesi olarak tarikçileri de eleştirir. Egemen Us’un aşağılık bir kölesi olma şeklinde ithamlarda bulunduğu bu kesime tarihi bir motif üzerinden sembolleştirme yapar. Toplumsal eleştirilerinde genellikle güncel yaşam normlarını kıstas alan yazar, bu kez tarihte Lale Devri olarak bilinen dönemin sembolü olan laleler üzerinden toplumsal yozlaşmayı, tarih bilinci ve kimliğinin silinme çabalarını eleştirmektedir. Lale Devri’ndeki yozlaşmış toplum ve idarî düzeni bir anlamda bugün ile özdeşleştirir. Aslında birçok eleştirmen ve yazar için olağan kabul edilebilecek bu benzeştirme, modern hayatın sorunlarını modern hayat normlarıyla değerlendirmeyi tercih eden yazar Hulki Aktunç için sıradışı bir tutumdur, denilebilir. Yazarın bazı hikâyelerinde -daha önce de belirttiğimiz gibi- belirli bir temanın anlatımından ziyade hayata dair görüşlerini sıraladığı anlatıları mevcuttur. Bu anlatılardan biri olan “Artist Olma Kahvesi”nde hikâyenin konusu şehir hayatı, özellikle de kahvehane hayatı ve kültürüdür. Kent insanının, çoğunlukla da işsiz takımının “takıldığı”, kimilerinin artist olma hevesiyle ilk uğrağı, şehir hayatının karmaşıklığı ve curcunasının net bir şekilde görüldüğü mekânlar olarak kahvehane hayatından bir kesit sunmaktadır:

Arı oğlu, arı. Uğrayıp oturak olanlar, teğet geçenler, birilerini arayanlar, kendisini birileri arasın isteyenler, iş çıkaranlar, aylardır sürdürdüğü pineklemeye dün akşam kaldığı yerden yapışanlar, çikletçi çocuk, torbacı çocuk, derken akşama doğru dostuna şöyle bir bakan kadınlar, otobüsünü Bekleyen dostlar...

Afişimi astıracam lan buraya! umutları.

Senin kenefine bir daha adım atan öyle olsun! öfkeleri.

Tavla şıkırtısı gibi konuşmalar, pişti vurma sesli kalkışmalar.

Boş bardaklar, boş şişeler, boş fincanlar. (Aktunç, 2021a: 94)

Yazarın toplumsal eleştiri hikâyelerinde toplumun birçok kesimini eleştirdiği incelediğimiz hikâyelerde tespit ettiğimiz bir durumdur. Ancak kahvehane eşrafının işsiz güçsüz, hayalperest ve sorumluluk bilincinden uzak halini doğrudan eleştirdiği bu hikâye de nadir bir durum olarak kabul edilebilir. Bu yönüyle hikâye, kent yaşamının insanda sebep olduğu yozlaşmaya bir başka açıdan yaklaşmıştır, denilebilir. Yine kent yaşamının sebep olduğu

yozlaşmanın örneğini tespit ettiğimiz “Arsızın Dansları” hikâyesinde yazar, bir işhanı üzerinden başka bir kentleşme sorununa da değinmektedir:

Hani İstanbul’un bazı eski sokakları, bu sokakların da bazı eski apartmanları olur. Sözüm ona iş muhitleri, yakın çarşı çevresini yavaş yavaş istila ettikten sonra arka sokaklara doğru yayılır ve eski apartmanların ev direncini tek tek kırıp iş hanına çevirir onları...(Aktunç, 2021a: 96)

Hikâyelerde genel olarak kent yaşamının sebep olduğu yozlaşma, iletişimsizlik ve komşuluk kültürünün kaybolması durumları, apartman yaşantısına bağlanmaktadır. Ancak bu hikâyede aksi bir duruma değinilmiştir. Apartman hayatının sebep olduğu sosyal kopukluk, İşhanı ve çarşı esnafının mahallelere girmesi ile başka bir boyuta evrilmiştir. Apartman yaşamında zaten sınırlı olan sosyal ilişkiler, İşhanı ve esnaf mekânına dönüşün mahallelerde tamamen yok olmaktadır. Dolayısıyla yazar, bu örnekle sosyal kopukluğun ne denli vahim bir dereceye ulaştığı uyarısını hissettirir. Yazarın hayata ve olaylara dair genel değerlendirmeleri şeklinde kaleme aldığı hikâyelerinden olan “İkonika Ülkesi Nasıl Açıldı?” anlatısı, kurgusal bir öykü olmaktan ziyade yazarın yazma serüvenini ve özellikle “Bir Yer Göstericinin Hayatı” kitabındaki öykülerin nasıl ve hangi sebeplerle oluştuğunu açıklar niteliktedir. Her öykü, bir ikon(sembol)dur. Her bir ikon hayata dair farklı duyguları ve gerçeklikleri yansıtır. Ancak ikonlarla ilgili asıl ayrıntı, yazarın bu sembolleri kendi yaşantılarından ve dünya görüşünden yola çıkarak anlamlandırmasıdır. Yazar, yazma serüvenin başlangıcı olarak gördüğü “ilk daktilo”sunu alma hikâyesini doğrudan kendi yaşamından alır.

“Daktilolarımın ilki, Hermes Baby idi. Yetmiş beş liraya, eskiciden satın almıştım...”(Aktunç, 2021b, s. 120)

“Yazma isteği giderek daktilo sahibi yaptı beni. Babam bir eskiciden almıştı. Hermes Baby daktilo, bir teneke daktilo!”(Kıraç, 2008, s. 71)

Yazar, yaşama dair anlatılarını hikâyelerdeki karakterler aracılığı ile nasıl ikonlaştırdığını şu sözleriyle ortaya koyar:

Hayatının içine bak. Yaşanacak ne çok şey kaldı onda.

O anda komik Paskal kahkahaların komik ikonası, Pinilupi Sara ev sahiplerinin ve kadınların ikonası, Yosmafincanı kesilmiş kellelerden akan kırmızı sıvının ve tarihin ikonası, Şıh Cimşid

fırvun köpeğinin ve bütün hayvanların ikonası, Arsız ve Perihan ve İsmet Hanım ve Ni-Ni ile Nigâr Hanım’ın açalyaları terzihanelerin ikonaları, madi yağmur gözyaşının, İsrail de yazılmış yazılacak bütün hikâyelerin ikonası olarak karşımıza dikildiler. (Aktunç, 2021b: 122)

Yazarın hikâyelerinde karşımıza çıkan ayrıntılardan bir diğeri de “Son Öykücü ya da Bellek Adı İblis” hikâyesinde dikkati çeker. “Yosmafıncanı” hikâyesinde karşılaştığımız tarihi öğelerin kullanımı, bu hikâyede de vardır. Ancak “Yosmafıncanı”ndan farklı olarak bu hikâyede kullanılan tarihi öğeler, farklı kültürlere aittir. Hikâye baştan sona tarihi figürlerle şekillenir. Döldül (Hz. Ali’nin atı) , Rosinante (Don Kişot’un atı), Kıtmir (yedi uyuyanların köpeği). Tarihi kahramanların hayvanlardan seçilmesi onların bellek adına konuşurulmasını kolaylaştırmaktadır. Ayrıca “Son Öykücü ya da “Bellek Adlı İblis” adlı hikâyede mermer figür üzerindeki Leyla Mecnun figürüne de gönderme yapılır. Masanın silinmesi ile tarih de silinir.

“Gavril: Sildim ağabey masayı!

Leadri: Tüh, sildin gitti hikâyeyi. Ebruliiii.” (Aktunç, 2021b, s. 22)

Aktunç’un hikâyelerinde irdedeği belli başlı meselelerin haricinde bir konu olan, dil ve sözcükler üzerine bir anlatı niteliğindeki “Tahnit”²³ hikâyesi, başlıca bir temanın anlatısı olmaktan ziyade kelime ve tümcelerin anlamlandırılmasıdır. Yazar; bu durumu şu sözlerle ifade eder.

“Nezihe Meriç’e

izniyle de bir öykünün sözcük sözcük, tümce bölü tümce yazıldığını, yazılagelip yazılagidebileceğini bilen ve bilecek herkese.” (Aktunç, 2021b, s. 100)

Yazarın da belirttiği gibi öykü, sözcükler ve sözcüklerin hayattaki anlam bağları üzerine bir anlatıdan ibarettir. Bu sözcüklerden ilki “söz”dür. Anlatıcı, sözünü yani üslubunu “sokak kedisi” benzetmesi üzerinden tanımlar. Bu söz; her sokağı, her kuytuyu, her haneyi gezer dolaşır. Farklı hayatları ve insanları tanır.

“Kurduğum söz bağdaşı, birkaç sokak kedisidir, öteyi beriyi ıssızca dolaşması onların. Tekir, kızıl kınalı tekir, kara tekir, sarı tekir, sarmani kürklü kedice,

²³ Tahnit: Eskimiş.

gözlerinin üstünde çifte çatallı tekir, bir gövdede sekiz pençeli bilge.” (Aktunç, 2021b, s. 100)

Söz, öykünün anlatımındaki temel unsur olduğu için öykü, yinelemeler ile şekillenmiştir. Her yinelemede yeni bir sözcük ile anlamsal bağ kurulur. Bu yinelemeler neticesinde üzerinde durulan ikinci sözcük “us”tur. Us, sözün- karanlık sözün ya da karanlıkta kalan sözün- yol göstericisidir.

“Söylemekten söylememekten söyleyememekten ne ağır utansan da, ışıklarını söndürüp bir mumcağız bıraksan da orada, ardında, ısıyıp tütendir o, us, us, gittikçe giden, karanlığına. Gözlerinin göğe kaçtığı penceredir o” (Aktunç, 2021b, s. 100-101)

Öykü; su-kaya-at sözcüklerinin anlamsal ilişkileri ile devam eder. Kaya (taş, binek taşı) çocukluk hatıraları üzerinden anlamlandırılarak hikâyeye giriş yapar.

Kadıköy: Nezim’in genç kız ve benim uydurduğum dille “gelince” olduğu Begonya sokağının, yoksa Pavyonya sokağının mı, köşesinde bir binek taşı vardır. O sokakların, o koşulların, o adımların, ya kalbimizin adını ne zaman değiştirecekler? Çocuktum, ağrıdım, büyüdüm. Bir gün baktım yok idi artık taş. Beyza beyzi, soğukça taş.

- Yinele : Beyza beyzi soğukça taşı,
alınmış götürülmüş idi de yok ediyor, yok etmiş sokağımı. (Aktunç, 2021b: 101)

Kayalar; su ile dahası denizin içindeki taşların ilişkilendirilmesi ile birleştirilir. Kayalar, zamana karşı direnen anıları ve hayatları sembolleştiren bir metafor izlenimi uyandırır. Su kayaları örter, yosunla kaplar. Burada su, zamanın kendisi olarak düşünülebilir.

“Kayalar, yerleşiyor yeni yerlerine gün gün. Yerleşirdi. Ağırca sonra midye tutacak kayalar, oğlanların ayacıklarını bacaklarını dizlerini kese kese yara yara kımıldanan uçlarıyla bıçak kayalar, adamların <deniz adamlarının,> ellerine gelberi kayalar, hatta gelberû” (Aktunç, 2021b, s. 101)

Bir diğer sözcük atlardır. “Hayalsüvar” olarak adlandırılır. Hayalleri, umutları uzaklara götüren vasıtalar. Atlar deniz yani su ile de ilişkilendirilir. Bu ilişki, uzak diyarların deniz aşırı olmasıyla alakalı gibi görünür.

“Atlar yok olacak, yinele. Hayalkar olma... Diyordu ki, yok edilmişim bile.

İlerde deniz, azgın deniz, yeni dalgakıranı sarsıyordu, dalgauçları, dalgabaşları vura vura.

-Yinele: Vuravuravura vura vura v u r a v u r a. Nallar yakındaki dere ile yakındaki deniz kıyısına vura vura, vuraydı.” (Aktunç, 2021b, s. 101)

“Atlarım da, tayları da- gelirdiniz, gelirdi- peşim sıra. Varsa gelsin, sularla da eşinsin, hayda! Olmaz. Olmaz, korkuyor olacaklar olamazlıktan. Gideyim. Benim bir nalımı, dünyanın en acıtan, en yakıcı ateşiyle mühürleyip bırakmışlardı.” (Aktunç, 2021b, s. 104)

Yine hayata ve anılara dair bir anlatı olan “Uzanmış Bir Adamın Beş Düşüncesi” de belli başlı bir kurguyla konumlandırılmayan bir hikâyedir. Hikâye bir adamın uykularını kaçıran ve onu düşüncelere salan anıları üzerine bir anlatıdır. Bu anılar aslında içinde ukde kalan, belki de yarım kalmış ya da istenmeyen bir biçimde sonuçlanmış hatıralardır. Bunların ilki ayrılışlardır. Anlatıcı, kedisi Sisip ile yaşamaktadır. Çokça yaşanmışlığı olmasına rağmen yalnızdır. Sevdiklerinden, dost ve ahbablarından ya da aşklarından nasıl ve neden ayrıldığını ve bazılarıyla yollarının tekrardan nasıl kesiştiğini düşünür.(Hulki Aktunç’un ikinci kedisinin adı Sisip’tir. Bu bilgiden yola çıkarak yazarın kendi duygu ve düşüncelerini bu bölümde okuyucuya aktardığı düşünülebilir.)

“Bunca yıl beni her kesten ayıran, ayırmış görünen- dur, biraz dur: Ayrıldıkların, kavuştukların- o saçma sapan sürelerle egemen olabileceğim belki de. Acabalar, mutlakalar. Ha, Sisip?” (Aktunç, 2021b, s. 114)

Bu düşünce, terk edenler ve terk edilenleri anımsaması ile devam eder. Geçmiş yaşamında tam olarak algılayamadığı olguları şimdi daha net anlamaktadır. Ancak farkına yeni vardığı gerçeklik onun için artık anlamsızdır. Çünkü artık çok geçtir. Zamandan şikâyet burada da devam eder.

“Bir yaştan sonra, elde edilemez sanılan görüş, gözkapaklarının arasında takılır kalır. Sahibisindir onun artık, ama boş.

Seni bırakanlar, senin bıraktıkların.” (Aktunç, 2021b, s. 115)

Hatıralar peşi sıra anlatıcın zihnine dolar. Konuştuklarını, konuşamadığı anları, duyup da cevap veremediği ya da cevap verip de pişman olduğu anları, ilişkilerini hatırlar. Bütün bu hatıralar yüzünden anlatıcı, adeta kendiyle hesaplaşma yaşamaktadır.

“Konuştukların, sustukların.

Yediklerin, kustukların. Hepsi, toplanıyor, hesap günü sanki, kalabalığın uğultusu arttıkça artıyor.” (Aktunç, 2021b, s. 115)

Bu hikâyedeki anlatıma benzer bir şekilde oluşturulmuş “Çarşıya Yürüyen Bir Kadının Durup Dinlendiği Dönemeç” hikâyesinde hayatın koşturmacası içerisinde her gün geçtiğimiz yolları, yaşadığımız deneyimleri, öyle ya da böyle yaşam serüvenimize dâhil olan her türlü ayrıntıyı; anlayamama, gözden kaçırma veya önemsememe durumuna dikkat çeken bir anlatıdır. Yaşam döngüsü içerisinde peşi sıra yaşanan her hayat aynı yolları, mekânları, tabiatı kullanır. Aslında hiç kimseye ait olmayanın, bu denli sahiplenmenin eleştirisi, dikkat çekilen ilk noktadır. Bu eleştiride tabiatı örneklendiren nesne, evin merdivenleridir.

“Dün evin, benim evin bizim evin değil de evin merdivenlerinde bir doğruya ulaşmıştım.

...

Tırabzan çubukları arasında nazlı nazlı salınan bir örümcek vardı. Evrene benzer bir ağ örmüştü.” (Aktunç, 2021b, s. 118)

Bu tespitle beraber kadın bir gerçeği daha fark eder: Farklı yaşamlarda yürünen yollar aslında hep birbirinin aynısıdır dahası birbirinin devamıdır. Hayat bir bütünlük ve devamlılık içindedir ve biz bunun farkında değiliz. Burada kolektif yaşam vurgusu hissedilir:

“Çarşı beni beklesin. Bunun çıkışı yoktu, inişi yoktu, dünyanın kaç bin yüz on milyar basamağından birisiydi işte. Kalışı vardı, varışı hiç yoktu.” (Aktunç, 2021b, s. 118)

Yazarın hayata dair bu anlatıları, “Sevgisinde Bir Sancı ya da Kuş Alkar” hikâyesinde de devam eder. Ancak buradaki anlatı daha kurgusaldır. Hikâyede yaşamın evreleri günün öğünlerinin kronolojik bir sırayla sembolleştirilmesi ile anlatılır. Bu evler; sabah, öğlen,

ikindi, akşam ve gecedir. Anlatıcının öğleden bahsettiği bölümlerde “dul, yaşamdan dul”; ikindiden bahsettiği kısımda ise, ikindiye güneşten koruyan bir revak’a²⁴ benzeterek “yaşamın beceriksiz üç dört sütunuyla da korunuyordu” ifadelerini kullanması, tespitimizi doğrular niteliktedir. Bu anlatı sabah ile başlar. Sabah günün ve her şeyin başlangıcıdır. Hayata dair her şey; çiçekler, hayvanlar, tabiat... sabah ile birlikte canlanır ve güne başlar.

“Küçük, küçücük bir sabahım vardı. Oyalı. Dul. Tan sonrası, kuş oyunları, kedi bakışlarıyla dolu, alçakgönüllü bir sabahım vardır.” (Aktunç, 2021b, s. 120)

Anlatıcı sabahla birlikte hayatına dâhil olan ve güne başlamada itici bir güç olan meçhul bir kişiden bahseder. Bu kişiyle ilgili tanımlamalar sınırlı olsa da bu kişinin anlatıcı üzerinde (bir şekilde- nasıl olduğu da meçhuldür-) önemli bir etkisi vardır. Bu belirsizlik hikâyenin son bölümünde açıklığa kavuşur.

“O da katılıyordu bana. [Katılıyormuş kime ne?!] O kimdir bilmiyorum ama. Eğri büğrü elleri var, küçük ve kızılca bir kalbinin olduğu da gözlerinden belli. Meçhul, meçhul ama beni günüme, günlerime başlatmayı başarıyor. Gidiyorum artık onunla, peşimden gelmeyin. Nafile.” (Aktunç, 2021b, s. 120)

Anlatıcı sabahla birlikte bir belirsizliği sorgulamaya başlar. Sabah yani yaşam mı bize yöne verir (bu düşünce kader inancına benzer) yoksa biz mi ona hükmederiz. Bu belirsizdir. Ayrıca bizim sandığımız yaşam gerçekten bize mi aittir yoksa bizim dışımızda bir yaşam mıdır? Bir döngü içerisinde tekrar eden sabahların hangisi bizimdir? Belirsizdir.

<<sabahın[sabahımın, sabahımızın, sabahlarının, yâ ve hû, kimlerin sabahlarının] seninle ilgili bir öykü olup olmadığını da diyelim, nereden anlarsın? Habire üremektedir. Sen mi ona yetişiyorsun o mu sana yetişiyor? Kim bilir? Sesi var, öyküsü yok.[Burada dur şimdi. Sesinin olduğu yerde, öyküsünün biterek susup mu ya da başlamadan sustuğu mu yerde, dur.] sen mi onun adımlarıyla yürüyeceksin, o mu senin adımlarınla yürümeye başlıyor, belli değil, di mi? Girişen kim, biten kim de, var. Var. Meçhul. (Aktunç, 2021b: 120)

²⁴ Revak: Revak ya da portik, sırtı bağlı bulunduğu binaya dayalı, ön cephesi açık, üstü örtülü sütunlarla ya da payelerle taşınan mekana verilen ad, sundurma.

Anlatım, kendi halinde, sıradan bir öğlenle devam eder. Dinamik ve üretken bir çağı ifade eden bu zaman dilimi güçlü ve yabani bir at ile sembolleştirilerek anlatılır. Bu sembolleştirme, gençlik ve delikanlılık dönemlerini anlatan bir izlenim uyandırır. Bu anlatıda yine meçhul bir gözlemciden bahsedilir. Bu meçhul kişi, bir şekilde hayatına dâhil olmuştur. Hatta yakını olmuştur. Bu tarif, meçhul kişinin aşkı ya da âşık olduğu kişiyi temsil ettiği izlenimi uyandırmaktadır. Bir diğer olasılık ise bu meçhul kişi anlatıcının kendi iç benliği olmasıdır.

Ortahalli bir öğlenim de var, peki, sabahların üzerinde debeleniyor, eşiniyor, sıcak kumun altında suyu da buluyor. Kişniyor. O zaman, güneş ile bulutların oyunlarını kollayıp duran bir garip gözlemci de var. Hatta, bana sarılıp katılıyor da bana, var. Kimdir, bilemiyorum. Şaşkın ayakları oluyor biraz. Yürüyelim, iyi, yürüyelim de nereye? Sezemiyorum. Birkaç gün içinde baston kullanmaya yeltenecek adımlarım var, diyor. (Aktunç, 2021b: 120- 121)

Bir sonraki zaman diliminde ikindi yoksul olarak nitelendirilir. İkindi, güneşin(ışığının) gücünü kaybetmeye başladığı bir zamandır. Yoksul nitelendirmesi bununla anlamlandırılabilir. Aynı zamanda ikindinin insan gölgesini uzatması, kişinin kendisiyle(gölgesiyle) bir çelişkisi olarak sunulmuştur. Bu ruh hali, bir belirsizlik (meçhullük) doğurur.

Yoksulca bir ikindi geliyor, gölgelerimi uzatmaktan da biraz bıkmadan. Basayım üzerine senin şimdi de gör. Bastım.[Basıldı, bastık, bastınız, bastıladı.] yekiniyor²⁵. Varlığını belirleyen gövdemle tartışıyor, savaşıyor kalkıyor hatta. Gelbana-gitbenden oynayalım. Girbana-çıkbenden oynayalım mı? Öp beni, tükür bana; çağır çağır da beni, siktir çek bana; güneşim gitsin de ay ol, ayla ol, ayevi ol allahın belası, hiç değil. Böyle bir şey var. Meçhul, meçhul denilebilir. Beni kendisinden saymıyor. Kendisini benden saymıyor. İkimizi hiçbir kimseden saymıyor. Sessiz, direngen, edilgen, var. Öylece gidiniz. Dulkâri. (Aktunç, 2021b: 121)

Akşam, karanlığıyla birlikte tüm sıkıntıları getirir. Bu zamanda meçhul kişiden sevgilisi Mine olarak bahseder. Akşam karanlığı ayrılığı ve yalnız kalmışlığı getirir. Fakat Mine(ya da Mine'nin hayali) onu terk etmez.

“... Çünkü akşam gelmekte. Teriyle, safasıyla, gamıyla, şarkısıyla, balkonuyla, komşusuyla, kara gölgeleriyle, sinen[ve kuş Alkar'ın kanallarının gölgesine

²⁵ Yekirmek: Yatış ya da oturuş durumundayken ayağa kalkmak, doğrulmak.

sığınmaktan başka hiçbir şeye yaramayan] örümcekleriyle, yorulmuş sinekleriyle, susuz martılarıyla ve eş bulamamış kumrularıyla...”(Aktunç, 2021b, s. 122)

Gece ise daha acımasızdır. Anlatıcı gecenin acımasızlığından hayatı boyunca nasibini almıştır.

“Gecenin beni öpmeyeceğini çocukluğumdan beri biliyordum.” (Aktunç, 2021b, s. 122)

Gecenin sonunda gün(hayat) sona ererken hikâye boyunca bahsedilen kuş Alkar ortaya çıkar tekrardan, ölüm anında ortaya çıkan ölüm meleği olarak düşünülebilir.

“Karşımda kara düzgün kanatlarını saldırgan açıyor Kuş Alkar. Gölge. Dul bir gölge.” (Aktunç, 2021b, s. 124)

Gece yani ölümle neticelenen hayat, okuru yaşamın bir döngü olduğu gerçeği ile başbaşa bırakır. Böylece yaşam olgusu zamandan âzâde bir şekilde tanımlanmış olur.

Başka bir anlatılar dizisi olan “Gündelik Söylenceler”, müstakil bir hikâyeden ziyade birbirinden bağımsız küçük anlatılardan oluşur. Bu anlatılar; ütöpik bir anlatımla bir mekanın(hanın) yok oluşu ile başlar(Kayıp Giden Han). Han; ortadan yok mu oldu yoksa deniz doğru kayıp gitti mi bilinmemektedir. Bunu çoklu kişiliğe sahip olduğuna inanan bir çocuğun hikâyesi takip eder. Olay psikolojik bir bozukluk ve sıra dışılık olarak anlatılmıştır(Ayrılık). Bunu zamansal farkındalığın vurgulandığı bir anlatı takip eder. Adam saat gece yarısına beş kala bağıra çağıra herkesi uyarır. Herkese uyuma zamanı olduğunu hatırlatır. Bu sesleniş adamın yalnızlığına vurgu anlamı taşır gibi görünür. Zira uyuma zamanı uyarısını bağıra çağıra yapan adam, aslında herkesi uyandırır ya da uyumalarına izin vermez. Ayrıca zaman vurgusu yaşam-ölüm ikilemi ve birlikteliğinin vurgusu anlamı da taşır gibidir. (Gece Uyarıcısı). “Konuşmalar” ve “Suskun Kadınlar” hikâyeleri, iç dünyaya yönelik ve insanlar arası ilişkiler temalarına dikkat çeker. “Atlar İçin Resimler” anlatısı, alışkanlıkların birey ve toplum yaşantısındaki önemi vurgulanmaktadır. Aynı şekilde “Tabutun Bir Adı” hikâyesi, alışkanlıkların vazgeçilmezliğini çok daha vurucu bir örnekle oraya koyar. Annelerinin tabutunun üzerinde başka birinin ismi yazılı diye, ölü için üzülp ağlamayı bile yanlışı görürler. “Gümüş Tabanca” anlatısı, savaş ve savaşın sonrasında kalan psikolojik-sosyolojik izleri üzerinedir. Çanakkale savaşına katılan ve bir bacağı kaybeden,

Muharrem Bey, belinde gösterişli bir silah taşımaya devam eder. Savaş, yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu durum alışkanlıkların (erkeklerin silah taşınması) doğal bir sonucu olarak da düşünülebilir. Ancak savaşın dehşet verici yüzüne bizzat şahit olmuş dahası savaşta bacağını kaybetmiş bir bireyin, silahtan uzaklaşma eğilimi gösteren bir psikolojide olması beklenirken Muharrem Bey, tam tersi bir tutum sergiler. Bu da savaş kaynaklı psikolojik bir sarsıntı izlenimi uyandırır. “Fotoğraf” isimli anlatı, kimsesiz gelip giden, silinen insanları ve hayat hikâyelerini anlatır.“ Kedi Falı” ise kehanet ve kader vurgusu yapar. Bir falcının kehaneti gerçeğe dönüşür. Kendini gerçekleştirir.



4. SONUÇ

Hulki Aktunç, Türk edebiyatında, roman, hikâye, şiir, deneme, sözlük türlerinde toplam on dokuz eser vermiş üretken bir sanatçıdır. Ayrıca *Türkiye Defteri*, *Kitap-lık*, *Varlık*, *Yeni Ufuklar* gibi dergiler başta olmak üzere birçok süreli yayında makale, deneme, köşe yazısı, röportaj, eleştiri türlerinde çok sayıda yazısı bulunmaktadır. Özgün üslubu, dili kullanmadaki ustalığı, toplumsal ve bireysel sorunları tespit etmedeki başarısı, siyasi ve toplumsal olayları ve bu olaylar neticesinde oluşan nefret iklimini dile getirmedeki cesur ve insancıl tavrı eserlerinin hemen hepsine nüfuz etmiştir. Bilhassa 1980 darbesi ve öncesinde yaşanan siyasi ve toplumsal meselelere yaklaşımı ile son derece dikkat çekici bir aydındır. Eserleriyle topluma ayna tutan yazar, özellikle hikâye ve romanlarıyla darbe dönemini, bunun toplumsal alt yapısını ve sonuçlarını başarıyla incelemiştir. Öte yandan özellikle öykülerinde kentli insanın yabancılaşma, yalnızlaşma, aidiyetsizlik, insanî duygulardan soyutlanma, değer yitimi, aile müessesinin çöküşü ve sosyal çözülme, değersizleşme, adaletsiz toplum düzeni, yoksulluk ve sınıfsal uçurum, ötekileştirme, bağnazlık gibi sorunlarını ve bunun sosyokültürel sonuçlarını derinlemesine ve özgün bir bakış açısıyla incelemiştir. Öyküleri toplumun her kesiminden insanı tüm çıplaklığıyla analiz eden bir yapıya sahiptir. Gerçekçi yaşam öykülerini özenli bir üslupla anlatan yazar, yaşadığı dönemin toplumsal ve siyasi olaylarına okuyucuların dikkatini çekmektedir.

Hulki Aktunç, öykülerinde yabancılaşma, yalnızlık, aidiyetsizlik, işçi hakları ve sorunları, kapitalizm ve işçi sömürüsü, etnik köken kaynaklı sorunlar, toplumsal yabancılaşma, insanî duygulara duyarsızlık, sosyal ve sınıfsal eşitsizlik, kaçış, korku ve endişe, suçluluk psikolojisi, karakter ikilikleri, doğal afetler, aşk, cinsellik, toplumsal şiddet ve nefret suçu, gayr-ı meşru ilişkiler, ölüm, din, hurafeler ve doğaüstü olaylar, değer yitimi, ötekileştirme, basın-aydın-yazar eleştirisi, gibi birçok konuya değinmiştir. Yaşamı boyunca hak arayışı içinde olan kesimin sorunlarını dile getirmeye çalışan yazar, eserlerinde de bu gayesini açıkça hissettirir. Özellikle toplumsal düzenin çarkları arasına sıkışmış insanların hak arayışını dile getirme misyonunu layıkıyla yerine getirdiğini söylemek mümkündür. Kapitalist düzenin toplumsal ve psikolojik sonuçlarını tüm yönleriyle irdeleyen Aktunç, eserlerini bu hassasiyeti çerçevesinde oluşturmuştur. Ayrıca hikâyelerinde kahramanların dini inanışları, arayış içindeki bireyin sorgulamaları, belirsizlikler ve bocalamalar da başarılı bir şekilde incelenmiştir. Bu yönüyle Hulki Aktunç'un hikâyelerinin Türk toplumunun özellikle 60 sonrası kuşağını ruhsal tahlil noktasında başarıyla analiz ettiğini söylemek

mümkündür. Dolayısıyla Aktunç'un hikâyelerinin sosyolojik çalışmalara kaynaklık edecek nitelikte bir donanıma sahip olduğu da söylenebilir.

Hulki Aktunç'un hikâyeleri incelendiğinde göze çarpan bariz temalardan biri kentin boğucu ve soyutlayıcı yaşamıdır. Hikâyelerin çoğunda yabancılaşmış kent hayatı konu edilir. Bu hikâyelerde yeni kent hayatı içinde ekonomik darbağazın, yabancılaşmanın, yalnızlık ve aidiyetsizliğin etkisiyle bunalan insanların yaşadığı derin sıkışmışlık hissi irdelemektedir. Eski İstanbul'u kendi çerçevesinden görüp değerlendiren ve dünyasından vazgeçmeyen, kendi olarak kalmanın uğraşını veren kişilerin ruh halinin anlatıldığı hikâyelerin yanı sıra, köhneleşmiş adetlerin içinde bozuk bir düzenin çarkları içine sıkışmış Anadolu köylüsü de yazarın hikâyelerinde kendine yer bulur.

Kentli insanın tek sorunu yalnızlık ya da yabancılaşma değildir üstelik. Kapitalist düzen insanların hayatlarını sömürürken yozlaşmanın etkilerini daha da vahim bir boyuta taşımaktadır. Özellikle İstanbul'daki yaşam zorluğu ve yozlaşmış toplum; Hulki Aktunç'un öykülerinde ayrı bir yer tutar. Beyoğlu'nun Kirli Tarihi hikâyesinde bu durum açıkça eleştirmiş fakat bunu yaparken Beyoğlu'nun kendine özgü hayat tarzıyla Haziran olaylarını iç içe geçmiş bir teknikle, okuyucuya iki yaşam tarzı arasındaki tezatı, farklılığı ve birinin bir ötekinin aslında getirisi olduğunu gözler önüne sererek yapmaktadır. Dolayısıyla yazar siyasi ve toplumsal olayların yan etkileri olarak toplumsal yaşamda düzenin bozulmasını bir bütünlük içinde ele alır. Toplumsal olayların yaşandığı İstanbul'un sembolleşmiş mekânları, aynı zamanda kentli insanın buhranını, çelişkilerini ve çıkmazlarını da anlamlandıran bir yapıya bürünür. Kahramanların yaşadığı sorunlar gerçek olaylarla özdeşleştirilerek, gerçek hayatın kurgulanması yoluna gidilmiştir. Özellikle 15-16 Haziran işçi olayları, 6-7 Eylül olayları, darbeler ve sonrasında yaşananlar... doğrudan hikayelere konu olmuştur. Bütün bu çıkmazlar içinde kendi öz benliğini, değerlerini aidiyet hissini hatta insanî duygularını kaybeden insanların hezeyanları da hikâyelerdeki temalar arasında yer almaktadır. Bu toplumsal olayların kurgulandığı hikâyelerde olaylar, kahramanların çelişkileri, vicdanî sorgulamaları, insanî soyutlanmalar nazarıyla da değerlendirilir. Böylece toplumsal olaylar bireysel sorunlarla bütünlük halinde ve ilişkili olarak ele alınmıştır. "Göz Bağı" hikâyesinde çocuk anlatıcı Yusuf'un içsel sorgulamaları ve ahlakî değer yargıları ile yazar, bu durumu başarılı bir şekilde örneklendirir. Özellikle toplumsal olayların eleştirel bir üslupla kurgulandığı hikâyelerde anlatıcının genelde çocuk olması bu ahlakî ve vicdanî çelişkilerin samimi ve gerçekçi bir anlatıma sahip olmasını sağlayan bir ayrıntıdır. Benzer şekilde "Bir

Un Fırtınası” hikâyesinde işçi olaylarının dehşeti çarpıcı bir şekilde anlatılırken Müzeyyen Hanım’ın olaylara duyarsızlığı yabancılaşma, değer yitimi ve aidiyetsizliğin bariz bir örneği konumundadır. İşçi olaylarının yoğun olarak konu edildiği eserlerde sermayenin adaletsizliği ve siyasî otoritenin acımasızlığının yanı sıra işçi haklarına duyarsız kalan insanlar ve davalarını satan işçi kesimi de eleştirilerin odağındadır. Ayrıca olaylara duyarsızlığı sebebiyle basın-aydın-yazar kesimi de eleştirilerden payına düşeni alır. Hulki Aktunç’un hikâyelerinde göze çarpan bir diğer husus da hurafeler, kehanetler ve destansı anlatımlar ile büyülü gerçeklik özelliğinin hissettirilmesidir. Özellikle *Güz Her Şeyi Bilir* kitabında baştan sona kadar birçok hikâyede yer alan Leâdri ve Dilsiz’in fantastik özellikteki serüvenleri nihayetinde gerçeğin arayışına yani aydın-yazar-basın eleştirisine bağlanır. Gerçek bir toplumsal sorunun büyülü bir atmosferde anlatılması yazarın özgün üslubunun bir yansımasıdır.

Hikâyelerde hususiyetle irdelenen temaların başında kentli insanın yabancılaşması, yalnızlığı ve aidiyetsizliği gelmektedir. Özellikle köyden kente göçün hızlı ve kontrolsüz gerçekleştiği mekânların başında gelen İstanbul, kentli insanın sorunlarını anlatan bir sembole dönüşür. Kent dokusunun yabancılaştırıcı ve yalnızlaştırıcı sembolü ise dikey yaşantının hâkim olduğu apartman kültürüdür. Hikâyelerin çoğunda kent insanın dramı apartman yaşamıyla birlikte sunulur. Apartman kültürü, iletişimsizlikle başlayan toplumsal çözülmenin başlıca sebebi konumundadır. Ayrıca toplumsal sınıf ayrımının irdelendiği hikâyelerde gecekondu mahallelerindeki insanların yaşam koşulları ile zengin-fakir uçurumu gözler önüne serilir. Bütün bu özellikleriyle Aktunç’un hikâyelerinde mekân, temayı destekleyici bir unsur olarak etkin bir biçimde kullanılmıştır, denilebilir. Toplumsal olaylar ve nefret söylemleri de hikâyelerde çokça değinilen diğer temalardır. 15-16 Haziran işçi olayları ve 6-7 Eylül Rum olaylarına uzanan süreçte yaşananlar, “iskele direnişi, köprü direnişi” gibi sembolik olay ve mekânlar ile gerçekçi bir hüviyete bürünür. Özellikle 6-7 Eylül olaylarının anlatıldığı “Göz Bağı” hikâyesi, Aktunç’un kendi deneyimlerini yansıtan gerçek hikâyelerdir. Bu hikâyelerde yaşananların dehşeti ile insanlarda oluşan korku ve endişe hali de eserlerde işlenen bir diğer temadır. *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran* eserlerinde yoğun biçimde değinilen Haziran işçi olaylarında bu korku ve endişe ile birlikte suçluluk psikolojisinin de yansımaları görülür. Yazar bu sayede haklı-haksız konumlandırmasını net bir biçimde yapma imkânı bulmuştur. Toplumsal olayların ağırlıkta olduğu, 80 öncesine ait olan bu eserlerdeki temalar, 80 sonrası döneme denk gelen *Ten ve Gölge*, *Bir Yer Göstericinin Hayatı* ve *Güz Her Şeyi Bilir* isimli eserlerde ise yerini bireysel

temalara bırakır. Bu hikâyelerde yabancılaşma, yalnızlık, aidiyetsizlik gibi temaların yanı sıra toplumsal bağnazlık ve bunun neticesinde insanlarda meydana gelen sıkışmışlık hissi irdelenmiştir. Bu yönüyle cinsellik, hem cinsellik, karşı cinsellik, cinsiyetsizlik ve cinsel karmaşa toplumsal baskı ile birlikte şekillenmiş bir olguya dönüşür. Ayrıca gayr-ı meşru ilişkiler de bu bağlamda değerlendirilmiştir. “Aşka Kimse Yok” hikâyesinde yasak ilişki sonucu hamile kalan genç kızın yaşadığı korku ve endişe hali, suçluluk psikolojisi ile toplumsal bağnazlığın verdiği sıkışmışlık hissini bir tezahürüdür. Toplumsal bağnazlığın olumsuz etkilerinin anlatıldığı hikâyelerde değinilen temalardan biri de aşktır. Aşk olgusu “Sevda Aynalıçesme” hikâyesinde yüzeysel, samimiyezsiz ve çıkar odaklı bir ilişki ile değerlendirilirken “Karabük Dumanları” hikâyesinde ise aşkına sadık kalan bir gencin saf ve temiz duygularıyla anlam bulur. Gerek toplumsal bağnazlık gerekse kentli insanın kendine ve topluma yabancılaşması ve yalnızlaşması sonucu ortaya çıkan bu sıkışmışlık hissi, doğal olarak bir kaçış halini doğurur. Bu kaçış halinin sembolü olarak hikâyelerde “deniz kıyısı” mekân olarak karşımıza çıkar. Birçok hikâyede içinde bulunduğu fiziksel ve psikolojik sıkışmışlıktan kurtulmak isteyen kahraman, kendini bir su kıyısında bulur. Bu sembolik mekân, eserlerinde folklorik özelliklere yer veren Hulki Aktunç’un kullandığı geleneksel bir özellik taşıyor, denilebilir. Geleneksel anlatılarda rahmet, ab-ı hayat ve kaçış noktası olarak anlamlandırılan su kıyısı, Aktunç’un hikâyelerinde de kaçış temasını desekleyen sembolik bir mekân hüviyetindedir.

Hulki Aktunç’un başta *Ten ve Gölge* hikâyesi olmak üzere birçok hikâyesinde karşımıza çıkan “karakter ikilikleri” yaygın olarak değinilen temaların başında gelir. Bu ikilikler yaşam-ölüm, bu dünya-öte dünya, ruh-beden ikilikleri halinde şekillenmiştir. Hikâyelerde değinilen ikilik kavramı, bu kavramların zıtlığı kadar birliktelikleri ile de anlam bulur. Böylece yazar, kavramsal ikiliği anlamsal bütünlük ile tamamlar. Eserlerde ele alınan tüm bu temaların haricinde yazar Hulki Aktunç’un hayata ve olgulara dair düşüncelerini ve tespitlerini değerlendirdiği klasik hikâye tekniğinden uzak, gelişigüzel anlatılar halinde oluşturulmuş hikâyeleri de mevcuttur. Bu hikâyelerle ilgili tespitlerimiz “Diğer Temalar” başlığı altında aktarılmıştır.

Bu çalışmamızda 1960 sonrası Türk toplumuna her yönden ayna tutan yazar Hulki Aktunç’un hikâyelerini tematik olarak incelemeye çalıştık. Hulki Aktunç, özgün üslubu ve gerçekçi hikâyeleri ile Türk edebiyatına farklı bir soluk getirmiş bir sanatçıdır. Bu çalışmamızla Türk edebiyatında yeterince tanınmayan yazarın eserleri ve kişiliği yönüyle

tanınmasını amaçladık. Bu çalışmamız neticesinde yazarın toplum dinamiklerine hâkim, olayları ve olguları gerçekçi ve cesur bir üslupla yorumlayan, idealist, insancıl bir karaktere ve sanatçı kimliğine sahip olduğunu tespit etmiş bulunmaktayız. Ayrıca Hulki Aktunç'un dili kullanmadaki ustalığı ve Türkçe'ye hâkimiyeti, dil konusundaki özgün tutumuyla daha etkili bir anlatıma ulaşmıştır. Aktunç'un eserlerinin Cumhuriyet sonrası Türk toplumunun gelişim evrelerini incelemeye ve sosyolojik tespitler nokasında önemli bir kaynak olduğu kanısındayız. Yazarın eserlerinin bu nazarla değerlendirilmesi toplumsal ve bireysel birçok problemin çözümüne katkı sunacağı düşüncesini taşımaktayız.



KAYNAKLAR

- AKAY, H. (1998). Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Kitabevi.
- AKATLI, F. (1985). “Ten ve Gölge,”. Yeni Gündem, 20 (4): 37.
- AKATLI, F. (2005). “Hulki Aktunç’un Öykü Dünyası,”. İmge Öyküler, 1 (2): 66-68.
- AKATLI, Füsün, “Hulki Aktunç’un Öykücü Kişiliği,” Oluşum, 7 (10): 34-35.
- AKATLI, F. (1998). Öykülerde Dünyalar. (1. Baskı). İstanbul: Boyut Yayınları.
- AKTUNÇ, H. (1981). “Reklamın Özü ve Sözü Üzerine”. Gösteri, 9 (12): 66-67.
- AKTUNÇ, H. (2001). Aforistika ya da Özeldeyişler. (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayınları.
- AKTUNÇ, H. (2019). Toplu Öyküler I. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AKTUNÇ, H. (2005). “Ayvalık Günlüğü”. kitap-lık, 79 (4): 34-41.
- AKTUNÇ, H. (2008). Yoldaşım 40 Yıl / Edebiyatı 40. Yılında Hulki Aktunç. Rıza Kıracı (Söy.). (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- AKTUNÇ, H. (2021). Güz Her Şeyi Bilir. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AKTUNÇ, H. (2021). Bir Yer Göstericinin Hayatı. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AKTUNÇ, H. ve AKTUNÇ, S. (2023). Aranâme, (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AKTUNÇ, H. (2021). Bir Çağ Yangını. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AKTUNÇ, H. (2021). Son İki Eylül. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AKTUNÇ, H. (2021). Erotologya?. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AKTUNÇ, H. (1971). “Halk Hikâyesi Üzerine”. Yeni Dergi, 76 (10): 40-44.
- AKTUNÇ, H. (1974). “Milli Kurtuluş Tarihi’ne Sorular ve Yakın Tarihe Bakışta Yorum Açısı”. Türkiye Defteri, 5 (3): 13-22.
- AKTUNÇ, H. (2009.) “Bir Mühür’ün Çağrışımları.” Kitap-lık Dergisi, 128 (2): 24-25.
- AKTUNÇ, H. (2006). “Biçare Herif ya da Suların Küredığı Talan”. Kitap-lık Dergisi, 22 (7): 54.
- AKTUNÇ, H. (2010). Bir Kadıköy’oğlu. İstanbul: Heyamola Yayınları.

AKTUNÇ, H. (2010). Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

AKTUNÇ, H. (1936). "Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine ". Yeni Dergi, 105 (6): 26-42.

AKTUNÇ, H. (1974) "Hikâyeden Romana Gerçekçiliğin Evrimi (1937...1941)". Türkiye Defteri, 6 (4): 5-11.

AKTUNÇ, H. (2009). Sönmemiş Dizeler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KARAMEHMET M. E. (2011). "16 Haziran 1970". İstanbul: Akşam Gazetesi.

AKYÜZ, K. (1995). Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

ASLANKARA, M. S. (1993). "Hulki Aktunç'un öykü yolu...". Cumhuriyet Kitap, 1036 (1): 20.

AYLANÇ, M. (2020). Hulki Aktunç'un Evli Evinde Öyküsünde Kimliksiz Kadınlar. Üsküp: International Balkan University.

AKTUNÇ, H. (2005). "Bir Serginin Öyküsü" [Ayvalık Yollarında Sürücü Aynalarında sergi davetiyesi] "Çağına Tanık Olmak.". Yeni Dergi, 55 (4): 422-424.

BARBAROSOĞLU, N. (1998). "Bizim Ülkemizde Öykünün Ne Olması Gerektiği Üzerine Yanıtlarımdır Bütün Öykülerim." Hulki Aktunç ile söyleşi. Adam Öykü, 19 (11): 125-128.

BULGEN, M. (2014). "İslâm Dini Açısından Tenâsüh Ve Reenkarnasyon". Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 40 (1): 63-92. <https://doi.org/10.15370/muifd.17915>. (12.06.2024)

CENGİZ, N. B. (2023). Tehciri'ni Edebiyatın İçinden Düşünmek: Kafamda Bir Tuhaflık'ta Nostalji ve Yas. Birikim Dergisi, 407 (3): 5-6. <https://birikimdergisi.com/guncel/11300>

DOĞAN, M. (1978). "Kurtarılmış Haziran: Hulki Aktunç'un Öyküleri". Milliyet Sanat, 259 (1): 25.

ERÖZÇELİK, S. (1981). "Sır Kâtibi Hulki Aktunç'a Sorular". Gösteri, 6 (5): 32- 35.

FRIEDAN, B. ve TAN, M. (2019). SIGMUND FREUD'UN CİNSEL TEKBENCİLİĞİ. Ankara: University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES). 13 (1): 291-315. https://doi.org/10.1501/Egifak_00000000664

İLERİ, S. (1989). "Bir Yer Göstericinin Hayatı". İstanbul: Milliyet Gazetesi.

KAPLAN, M. (1997). Hikâye Tahlilleri. İstanbul: Dergah Yayınları.

KAVUKCU, E. (2014). Seçkiler Üzerinden 13.yy'dan 18.yy.'a " Son Akşam Yemeği" İncelemesi. Sanat Dergisi, 25 (2): 67-79.

- KAR, A. ve GÜNDÜZ, U. (2020). 6-7 Eylül 1955 Olayları Işığında Türkiye’de Basın, Toplum ve Siyaset İlişkisi. Uluslararası Kültürel Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (2): 452-486. <https://doi.org/10.46442/intjcss.807232>
- KARATAŞ, S. (2013). Hulki Aktunç’un Öykücülüğü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Van: YYÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARINSIZ, F. İ. (2020). Hulki Aktunç’un Son İki Eylül Romanında Söz Varlığı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Bartın: BÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KERMAN, Z. (2009). Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri. İstanbul: Dergah Yayınları.
- KIRAÇ, R. (2008). Yoldaşım Kırk Yıl. İstanbul: SaY Yayınları.
- KURT F. M. (2022). HRİSTİYANLIKTAKİ KADIN İMGESİ: GÜNAHKÂR HAVVA VE BAKİRE MERYEM DÜALİZMİ. Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD), 22 (2): 239-252. <https://doi.org/10.30627/cuilah.1189616>
- ÖNDERSEVER, C. (1990). “Hikâyede ‘Bir Yer Göstericinin Hayatı’” Hulki Aktunç ile söyleşi. Argos Dergisi, 20 (4): 160-166.
- ÖZKAN, A. N. Yüksek Raftan Edebiyat. Panzehir Dergisi, 20 (4): 13-15. <https://www.panzehirdergi.com/yuksek-raftaki-edebiyat-ayse-nilay-ozkan/>
- ÖZER, A. ve ERDEM, O. (2021). Dijital Destek Tabanlı Balık Anatomisi ve Fizyolojisi. İstanbul: Aktif Yayınevi.
- RUNCIMAN, S. ve ARSLANTAŞ, N. (2013). “1095 YILINA KADAR [HİRİSTİYAN ALEMİNDEN] FİLİSTİN’E YAPILAN HAC YOLCULUKLARI”. İSTEM, 21 (12): 39-50.
- SARAL, Z. (2005). Bir Yer Göstericinin Hayatı ya da Madam Krista. Panzehir Edebiyat ve Kültür-Sanat Dergisi, 7 (4): 2-7.
- SÖĞÜT, M. (2004). “Ben genelde her yerde düşünür ve yazarım. Düş görürüm, gördüğüm düşlerde öykü yazarım, kalkınca oturup onu da yazarım.” Hulki Aktunç ile söyleşi. Varlık, 1157 (2): 14-20.
- TÜRKMENOĞLU, S. (2013). “Hulki Aktunç’un Öykülerine Tematik Bir Yaklaşım”. Turkish Studies, 13 (8): 1607-1615.
- VAHAPOĞLU, B. (2020). Hulki Aktunç- hayatı ve eserleri. Yayınlanmış Doktora Tezi. İstanbul: MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YAVUZ, E. (2021). 1929 DÜNYA EKONOMİK BUHRANININ TÜRKİYE’YE VE DİĞER ÜLKELERE OLAN ETKİSİNİN İSTATİSTİK ANALİZİ. Erzincan: EÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14 (2): 377-390. <https://doi.org/10.46790/erzisosbil.1027499>

YILDIRIM, İ. (2013). Edebiyat Gündemi: Sisip, Uşu ve Hulki Aktunç'un Öykülerinde Dolaşan Diğer Kediler. Varlık Dergisi, 12 (8): 17-22. <https://egoistokur.com/hulki-aktuncun-oykulerinde-dolasan-kediler/>

Atatürk Ansiklopedisi. Takrîr-i Sükûn Kanunu. Erişim Tarihi: 11 Ağustos 2024, <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/takrir-i-sukun-kanunu,>

Kutsal Kitap. Kitab-ı Mukaddes, 2. Tarihler. 14:9- 15. Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2024, <https://kutsalkitap.info.tr/?q=2Ta%2014:%209-15>

Hadis Kitapları. Riyazus Salihin, 487 Nolu Hadis. Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2024, <https://hadiskitaplari.com/riyazus-salihin/p/riyazus-salihin-487-nolu-hadis>



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :

Doğum Yeri ve Tarihi :

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :

Yüksek Lisans Öğrenimi :

Bildiği Yabancı Diller :

Bilimsel Faaliyet/Yayınlar :

Aldığı Ödüller :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler ve Kurs Belgeleri :

Çalıştığı Kurumlar :

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih :

