Doktora Tezi

YAZINSAL KAVRAYIŞTA KÖKLÜ BİR DEĞİŞİM: TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE 1950 KUŞAĞI

JALE ÖZATA DİRLİKYAPAN

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ağustos 2007

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

YAZINSAL KAVRAYIŞTA KÖKLÜ BİR DEĞİŞİM: TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE 1950 KUŞAĞI

JALE ÖZATA DİRLİKYAPAN

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ağustos 2007

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Jale Özata Dirlikyapan

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Prof. Dr. Fazlı Can
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Doç. Dr. Ayşenur İslam
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

……
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

YAZINSAL KAVRAYIŞTA KÖKLÜ BİR DEĞİŞİM: TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE 1950 KUŞAĞI
Özata Dirlikyapan, Jale
Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem

Ağustos 2007

Bu doktora tezinde 1950 kuşağı öykücülerinin yazdıkları öyküler tematik ve biçimsel yönlerden irdelenmektedir. Tezde öncelikle, 1950'li yıllarda yaşanan siyasal ve kültürel dönüşümler ele alınmaktadır. Demokrat Parti'nin 1950 yılında seçimi kazanmasıyla, Türkiye'de toplumsal yaşamın birçok alanına etki eden yeni bir siyasal dönem başlar. Ardından, aynı yıllarda kültürel ortamda dikkat çeken hareketlilik çeşitli yönlerden incelenmektedir. Bu yıllarda, hemen her sanat dalında sanatçılar, Batı'da gündemde olan sanat akımlarından beslenmeye ve yapıtlarında biçimsel yeniliklere önem vermeye başlarlar. Şiirde ve öyküde de modernist bir edebiyat anlayışıyla şekillenen yapıtlar ortaya çıkar.

Yenilikçi yazar ve şairlerin ürünlerini özgürce yayımlayabildikleri ve çeşitli tartışmalar yürüttükleri *A*, *Dost*, *Mavi* ve *Yeni Ufuklar* gibi dergiler, 1950 kuşağı içinde önemli işlevler yüklenirler. Yenilikçi öykücülere destek veren bu dergilerde, "toplumcu gerçekçilik", edebiyat yapıtında "kapalılık-açıklık" ve varoluşçuluk akımıyla gündeme gelen "bunaltı" ve "umutsuzluk" gibi konular tartışılmıştır. Bu tartışmalar sürerken, Yusuf Atılgan, Vüs'at O. Bener, Orhan Duru, Ferit Edgü, Leylâ Erbil, Özcan Ergüder, Bilge Karasu, Feyyaz Kayacan, Onat Kutlar, Nezihe Meriç, Erdal Öz, Demir Özlü ve Adnan Özyalçıner gibi yazarlar öykü kitaplarını art arda yayımlarlar. Tematik ve biçimsel açıdan farklılaşan bu yayınlarla, bireye odaklanan yeni bir öykücülük anlayışı şekillenmeye başlar. Öykülerde, varoluşçuluğun etkisiyle anlamsızlık, can sıkıntısı, cinsellik, intihar ve suç gibi temaların sıkça işlendiği, bilinç akışına, iç konuşmalara ve dilsel deformasyonlara başvurulduğu gözlemlenir. Öykülerdeki bu farklılaşma, genel anlamda yazınsal kavrayışta bir değişime yol açmış ve modernist bir edebiyat anlayışının yerleşmesine öncülük etmiştir.

Anahtar Sözcükler: 1950 kuşağı, yenilikçi Türk öyküsü, bohem, varoluşçuluk.

ABSTRACT

A DRAMATIC CHANGE IN LITERARY UNDERSTANDING: GENERATION OF THE 1950s IN TURKISH SHORT STORY
Özata Dirlikyapan, Jale
Ph.D., Department of Turkish Literature
Supervisor: Assist. Prof. Süha Oğuzertem

August 2007

This dissertation examines the thematic and formal aspects of the short stories written by the generation of the 1950s in Turkey. First, the political and cultural transformations of the 1950s have been scrutinized. With Democrat Party's striking victory in the election of 1950, the new political cllimate had affected nearly all aspects of the social life. Then the dissertation observes the various aspects of the salient dynamism in the cultural sphere. Artists from almost all branches of art were influenced by contemporary Western movements of art, giving priority to formal novelties in their works. Poems and short stories that adhere to modernism emerge.

Such literary magazines as *A*, *Dost* (Friend), *Mavi* (Blue) and *Yeni Ufuklar* (New Horizons) where avant-garde writers could publish their works freely and set forth various discussion topics fulfilled serious functions for the generation of 1950s. In these magazines which support the avant-garde short story writers, subjects like "socialist realism", "obscurity-clarity" and such existentialist themes as "anxiety" and "despair" had been discussed. As these discussions continued, the short story writers Yusuf Atılgan, Vüs'at O. Bener, Orhan Duru, Ferit Edgü, Leylâ Erbil, Özcan Ergüder, Bilge Karasu, Feyyaz Kayacan, Onat Kutlar, Nezihe Meriç, Erdal Öz, Demir Özlü and Adnan Özyalçıner successively published their books. With their novel publications, a brand new notion of the short story that focuses on the individual began to flourish. It is observed that, with the influence of existentialism, themes like absurdity, crime, ennui, sexuality, and suicide had gained prominence; and the stream of consciousness, inner speech, and several linguistic deformations had been constantly employed. This transformation in short stories had initiated a change in literary understanding, leading to the establishment of modernism in Turkish literature.

Key Words: 1950 generation, avant-garde Turkish short story, bohemia, existentialism.

TEŞEKKÜR

Öncelikle, bu çalışmanın önemini sıkça vurgulayarak tezin yazım sürecinde beni güdüleyen, yalnızca akademik olarak değil yaşam içinde kendini gerçekleştirme çabasında da "ahlaklı" kalmanın ne demek olduğunu anlamamı kolaylaştıran değerli hocam Süha Oğuzertem'e teşekkür etmek isterim; varlığı bana hep umut vermiştir. Güler yüzlü eleştirileri ve yol gösterici gözlemleri için hocalarım Fazlı Can, Ayşenur İslam, Mehmet Kalpaklı ve Laurent Mignon'a; bazı kaynaklara ulaşmamı sağlayan Yalçın Armağan'a ve Mahmut Temizyürek'e minnettarım. Özellikle tezin son aşamasında verdikleri destek için annemi ve babamı da unutmamalıyım. Son olarak, sevgisiyle hep arkamda olan, kendisi de doktora tezini benimle aynı zamanlarda yazdığı halde anlayışını ve ilgisini benden hiç esirgemeyen biricik eşim Murat Devrim Dirlikyapan'a çok teşekkür ederim. O olmasaydı hayatım çok neşesiz olurdu.

İÇİNDEKİLER

sayfa

ÖZET iii

ABSTRACT iv

TEŞEKKÜR v

İÇİNDEKİLER vi

GİRİŞ 1

I. BÖLÜM: 1950'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE YAŞANAN SİYASAL VE KÜLTÜREL GELİŞMELER. 8

A. 1950-1960 Arası Dönemde Türkiye'de Siyasal ve Toplumsal Gelişmeler 8

B. 1950'li Yıllarda Türkiye'de Kültürel Ortam . . . 16

II. BÖLÜM: 1950'Lİ YILLARDA EDEBİYAT ORTAMI VE ÖYKÜLERİN YÖN VERDİĞİ TARTIŞMALAR 29

A. 1950'li Yıllarda Türkiye'de Edebiyat Ortamı . . . 29

B. Öykülerin Yön Verdiği Tartışmalar 42

III. BÖLÜM: 1950 KUŞAĞININ İLK YENİLİKÇİ ÖYKÜCÜLERİ . 62

A. "Yeni" Olmaktan Yılmayan Öykücü: Sait Faik . . . 63

B. İçselliğin İncelikli Öykücüsü: Vüs'at O. Bener . . . 78

C. Yenileşme Yolunda İlk Kadın Öykücü: Nezihe Meriç . . 92

IV. BÖLÜM: 1950 KUŞAĞI ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE FARKLILAŞAN İÇERİK VE BİÇİM ÖĞELERİ 114

A. Öykülerde Sıkça Karşılaşılan Temalar 115

1. Anlamsızlık, Hiçlik ve Sıkıntı . . . 119

2. Kentin Sokaklarında Bunalımlı Kişiler . . 128

3. Huzursuzluğun Somut İfadeleri . . . 131

4. Saldırganlık ve Öldürme İsteği . . . 138

5. Suç İşleme Teması ve Suça Yüklenen Anlam . 148

6. İntihar Eden ve Edemeyen Öykü Kişileri . . 153

7. Cinsellik 157

8. Gerçeküstü ve Absürd 167

B. Öykülerde İçeriği Besleyen Biçimsel Yenilikler . . . 173

1. Cümlede Başlayan Değişim . . . 174

2. Kurgusal Düzeyde Farklılaşan Öyküler . . 178

3. “Ben”in İçinden Geçenler ve Dolaysız Anlatım . 183

4. Dilde Deformasyon ve Şiirleştirme Eğilimi . 187

SONUÇ 195

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA 207

A. Birincil Kaynaklar 207

B. İkincil Kaynaklar 214

ÖZGEÇMİŞ 223

GİRİŞ

1950'li yıllar, Türkiye'de siyasal ve toplumsal değişimin yoğun olarak yaşandığı, buna koşut olarak edebiyatta da geçmişle hesaplaşmanın, Batı etkisinin desteğiyle yenilenme çabalarının ve yeni kümeleşmelerin görüldüğü yıllardır. 1950'lerin başlarında Türk edebiyatında öykü alanına Sait Faik, Orhan Kemal ve Sabahattin Ali'nin öykü anlayışları egemendir. Öte yandan, Mahmut Makal'ın köy notlarından oluşan *Bizim Köy* (1950) adlı kitabıyla başlayan "köy edebiyatı" yabana atılmayacak bir güçle gelişmektedir. Bu yıllarda öykü yazarlarının sayısında önemli bir artış gözlemlenir. Birçok kaynakta Türkiye'de "öykünün altın çağı" olarak nitelenen 1950-1960 yılları arasında öykü yazan çok sayıda yazar bugün de anılmakta, yapıtları tartışılmaktadır. Yalnızca niceliksel olmayan bu değişim, o yıllarda bazı yazarların farklı söyleyiş özelliklerine ve yeni bir gerçekçilik anlayışına sahip olma çabalarında da ayırt edilir. 1947 yılında çıkmaya başlayan *Seçilmiş Hikâyeler* dergisi, sahibi Salim Şengil sayesinde, önceki kuşaktaki egemen öykü anlayışını eleştiren, o kuşağın yazarlarından farklı dil özelliklerine sahip yazarların ürünlerine yer vererek öykü alanında tartışmaların, dolayısıyla verimli bir hareketliliğin başlamasını sağlar. 1950'li yılların ortalarında, Nezihe Meriç ve Vüs'at O. Bener ilk öykü kitaplarını çıkarmışlar, Sait Faik Abasıyanık ise yazınsal tutumunda bir farklılaşmanın gözlemlendiği *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1952) adlı kitabını yayımlamıştır. 1950'li

yılların ikinci yarısında, dönemin önemli dergilerinde kümeleşmeler ve bu dergiler ekseninde yürütülen tartışmalar hız kazanır.

1950 kuşağının yenilikçi yazarları, her ne kadar geçmişteki öykü anlayışına karşı çıkmışlarsa da, Orhan Kemal ve Sait Faik'ten önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Özellikle Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı kitabı bu kuşağın öykücülerinin çoğu için başucu kitabı hâline gelmiştir. Sait Faik öykücülüğünde de bir dönüm noktası olan bu kitap, düş ve gerçeği harmanladığı, fantastik öğeleri ön plana çıkardığı ve önceki öykülerin gerçekçilik anlayışından farklı bir anlayışı sergilediği için, 1950 kuşağının yenilikçi yöneliminin yol açıcısı konumundadır. Kuşağın diğer bir önemli öykücüsü Ferit Edgü, kendi kuşağıyla Sait Faik arasındaki ilişki hakkında şunları söyler: "Dostoyevski'nin, 'Hepimiz Gogol'ün *Palto*'sundan geliyoruz' dediği gibi, ben de, benim kuşağımın öykü yazarlarının büyük bir çoğunluğu da, Sait Faik'ten geliyoruz" ("Ferit Edgü ile Dünden Bugüne" 27).

1950 kuşağının yenilikçi öykücüleri, bir yandan kendilerinden önce gelen önemli öykücüleri değerlendirirken, diğer yandan da 1950'li yılların sonuna doğru "varoluşçuluk" felsefesinden ve gerçeküstücülükten etkilenmişlerdir. Nitekim o yıllarda varoluşçu yazarlar olarak tanınan Albert Camus ve Jean-Paul Sartre'ın kitapları yayımlanmış, Kafka'nın öyküleri de yeni yeni Türkçeye çevrilmeye başlanmıştır. Dostoyevski de, bu kuşağın öykücüleri için önemli bir esin kaynağı hâline gelmiştir. 1950'li yıllarda felsefe yazılarıyla yayın hayatına katılan Selahattin Hilav, bu akımlara duyulan yoğun ilginin Türk öykücülüğü açısından önemini şu sözlerle dile getirir: "İlk olarak, Türk edebiyatçısı Batı'nın estetik ve düşünsel alandaki yaratışlarıyla zamansal açıdan aynı hizaya gelmişti. [....] Resmi ve kalıplaşmış dilin böylece yerinden oynatılmasının, edebiyatta bugün görülen dilsel

özgürlüğe ve sözcük dağarcığının genişletilmesine zemin hazırladığı söylenebilir" (11-12).

Yanı başlarında buldukları bu akımların da etkisiyle gerçekçiliğe bakışları değişen öykücüler, bireyin iç dünyasını daha derinlikli bir şekilde ortaya koymak ve aynı zamanda dillerini bu derinliğe uygun esnekliğe kavuşturmak amacıyla, imgelere, benzetmelere, farklı zaman kullanımlarına ve mekân soyutlamalarına yaslanırlar. 1950'li yılların sonlarına gelindiğinde ise öyküleri "bunalım edebiyatı" nitelemesiyle anılmaya başlar. Kuşağın önde gelen öykücülerinin metinleri, "anlaşılmaz", "kapalı" gibi sözcükler ekseninde eleştirilir. Dönemin önemli dergilerinde, belki de Türk edebiyatında ilk kez bu kadar yoğun olarak, edebiyatta "kapalılık" ve "açıklık"tan ne anlaşılması gerektiği, kolay anlaşılırlığın "iyi" edebiyat anlamına gelip gelmeyeceği tartışılır. Bu arada edebiyatta "gerçekçilik" önemli bir tartışma konusu hâline gelmiş, birçok yazarın "gerçeği sunuş" konusundaki anlayışı değişmiştir. Böylece 1950 kuşağının yenilikçi yazarları, klasik öykü geleneğinden kopma konusunda önemli adımlar atmış olurlar.

Türkiye'de son yıllarda *Adam Öykü*, *Hece Öykü*, *Düşler Öyküler* gibi, sayfalarında yalnızca öykülere ya da öykü ile ilgili yazılara yer veren edebiyat dergileri 1950 kuşağı öykücülüğü üzerine dosyalar hazırlamış, dönemin önemli öykücüleriyle yapılan söyleşilere yer vermiş ve konu hakkında soruşturmalar düzenlemiştir. Bunların arasında en kapsamlısı, *Adam Öykü* dergisinin Temmuz-Ağustos 2004 tarihli sayısında yayımladığı "Edebiyatımızda 1950 Kuşağı" üst başlıklı dosyadır. Kuşağın Orhan Duru, Leylâ Erbil, Demir Özlü, Adnan Özyalçıner gibi önemli öykücülerine yöneltilen altı soru aracılığıyla yazarların düşüncelerine geniş yer veren dosya, dönemin atmosferini anlamamıza büyük ölçüde yardımcı olmaktadır. 1950 öykücülüğü hakkındaki bu tür özel dosyalar, dönemin koşullarını ve yazarların

bakış açılarını yansıtma konusunda önemli işlevler yerine getirse de bu alandaki kapsamlı incelemelerin sayısı henüz yeterli düzeyde değildir.

1950 kuşağı öykücüleri, dosya konusu olmak dışında, makale ve denemelere de konu olmuşlardır. Necati Mert'in "Sait Faik ve 1950 Kuşağı" başlıklı yazısı bunların içinde en yakın tarihli olanıdır. Sait Faik'in 1950 kuşağı öykücüleri üzerindeki etkisinden söz eden yazar, bu etkiyi somut örnekler vererek mercek altına almadığından yazı kısa bir "değini"den öteye geçememiştir. Diğer bir yazar Cemal Şakar ise "50 Kuşağının Öykü Serüveni" başlıklı yazısında, dönem hakkında yazılan hemen hemen bütün yazılarda görebileceğimiz tarihsel bilgileri yinelemiş ve yazısında kuşağın önde gelen öykücülerinin "varoluşçuluk" felsefesine olan ilgilerinin Türk öykücülüğüne neler kattığını anlamaya çalışmak yerine, bu ilgiyi küçümsemekle yetinmiştir.

Bildiğimiz kadarıyla, 1950 kuşağı öykücüleri hakkındaki yazılardan oluşan yalnızca tek bir kitap vardır, o da Asım Bezirci'nin kaleme aldığı *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz*'dir. Bezirci'nin 1958-1975 yılları arasında çeşitli dergilerde yayımladığı eleştiri yazılarından oluşan kitapta, Demir Özlü, Adnan Özyalçıner, Saadet Timur gibi öykücülerle yapılan söyleşilere de yer verilmektedir. Bundan başka, Füsun Akatlı'nın *Bir Pencereden* adlı kitabının büyük bir bölümü 1950 kuşağı öykücülerine ayrılmıştır. Her iki kitap da tek tek öykücüleri değerlendiren yazılardan oluştukları, dönemin genel atmosferini irdelemede ve öykücüleri karşılaştırmalı bir değerlendirmeyle ele almada yetersiz kaldıkları için bütünlüklü birer inceleme olamamışlardır.

Yalnızca 1950 kuşağı öykücülüğünü konu alan yazılar ve kitaplar dışında, Türk öykücülüğünün gelişimine ışık tutan kitaplarda da bu kuşak, öykünün modernleşme aşamaları bağlamında ele alınmıştır. Feridun Andaç'ın *Gerçekçilik*

Yolunda ve *Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları* adlı kitaplarında yer alan "Cumhuriyet Sonrası Öykücülüğümüzün Gelişimi" ve "Çağdaş Türk Öykücülüğünün Oluşum ve Gelişimine Yön Verenler" adlı yazıları, Türkiye'de modern öykücülüğün gelişim aşamalarına ışık tuttukları için dikkate değerdir. Ömer Lekesiz'in beş ciltten oluşan *Yeni Türk Edebiyatı'nda Öykü* adlı kitabının ikinci ve üçüncü ciltlerinde de 1950 kuşağı öykücülüğünün gelişim aşamaları izlenebilir.

Bütün bu çalışmaların tezimizin yazılmasına katkı sağlayacağı şüphesiz olsa da, 1950 kuşağı öykücülüğü hakkında şimdiye dek yapılmış inceleme ve değerlendirmeler, ayrıntılı ve kapsamlı bir çalışmanın gerekliliğini göstermektedir.

Kuşağın önemli öykücülerinden Leylâ Erbil'in "gelenekten kopuş çağı" (Soruşturma Yanıtları 31) olarak nitelediği 1950 kuşağı, Türk öykü ve romanının modernleşme sürecini hızlandıran, bugünkü edebî birikime büyük katkı sağlayan öykücülerin yetiştiği bir kuşaktır. Öykünün gelişim aşamaları, uğradığı içeriksel ve biçimsel değişimler hakkında sağlıklı yorumlar yapabilmek için, öykünün bir edebî tür olarak hayli gündemde olduğu, verimli tartışmaların ve bu tartışmaların sonucunda öykülerde yenilikçi atılımların yapıldığı 1950-1960 dönemi her yönden ve ayrıntılı bir şekilde incelenmelidir.

Yenilikçi öykücülerin çağdaş dünya edebiyatı ve akımlarına olan ilgisi, öykünün modernleşme yolunda attığı önemli adımlardan sayılmıştır. Ancak öykünün "altın çağı"nın modernizmle olan ilişkisi, Meksikalı yazar Octavio Paz'ın şu sözleriyle birlikte düşünüldüğünde daha net bir şekilde anlaşılır: "Modern çağ, bölünmenin ve kendini yadsımanın çağıdır, eleştirinin çağı. Modern çağ değişimle, değişim eleştiriyle ve her ikisi ilerlemeyle özdeşleşmiştir. Modern sanat eleştirel olduğu için moderndir" (140). 1950 kuşağı öykücülüğünü "modern" yapan önemli öğelerden biri, yazarların öykü geleneğine karşı takındıkları eleştirel tavır olsa gerektir. Yukarıda sözünü

ettiğimiz inceleme-araştırma yazılarında bu konu yeterince ele alınmamıştır. Bu kuşağın yazarlarının "yeni"yi oluştururken "eski"yle kurdukları düşünsel ve sanatsal ilişki, içerikte ve biçimde ne tür yeniliklere imza attıkları ve bu yenilikleri hangi toplumsal koşullarda gerçekleştirdikleri etraflıca incelenmediğinde, öykücülüğün modernleşme yolunda ilk adımı olarak nitelendirilen "1950 Kuşağı"nın yerini ve önemini doğru anlamak mümkün olmayacaktır.

Tezin birinci bölümünde, öncelikle 1950-1960 yılları arasında Türkiye'de yaşanan siyasal ve toplumsal gelişmelere odaklanılmakta, ardından sırasıyla kültürel ortam mercek altına alınmaktadır. Yenilikçi öykücülerin hangi toplumsal koşullar altında ve nasıl bir kültürel ortamda ürün verdiklerini bilmek, özelde öykücülükte genelde ise yazınsal kavrayışta yaşanan değişimi anlamlandırmamıza önemli bir katkı sağlayacaktır. İkinci bölümde ise amaç, 1950'li yıllardaki edebiyat ortamını topluca değerlendirmektir. Bu amaç doğrultusunda, ilk alt bölümde, "edebiyat matineleri" ve "bohem yaşantı" gibi kamusal alandaki edebiyat etkinliklerine değinilmekte, ikinci alt bölümde ise 1950-1960 yılları arasında öykücülükte ortaya çıkan yenilikçi harekete ilişkin, dönemin önemli dergilerinde yürütülen tartışma ve polemik konularına odaklanılmaktadır. Bu bağlamda, *A*, *Dost*, *Mavi*, *Pazar Postası*, *Seçilmiş Hikâyeler*, *Yeni Ufuklar* ve *Yenilik* dergilerinin 1950-1960 yılları arasında çıkan sayıları taranmıştır. Tezin üçüncü bölümünde, 1950'li yılların başlarında yayımladıkları kitaplarıyla, kendilerinden sonra gelen genç öykücülere öncülük etmiş ve onları etkilemiş olan yazarlar ele alınmakta, öykülerinde biçim ve içerik açısından yaptıkları yenilikler incelenmektedir. İlk alt bölüm Sait Faik'e ve 1950 kuşağı öykücülerinin dillerinden düşürmediği *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabına ayrılmıştır. Sonraki alt bölümlerde ise sırasıyla Vüs'at O. Bener ve Nezihe Meriç'in öykülerindeki yeniliklere, bu öykücülerin kendilerine has duyarlılıklarla yarattıkları öykü evrenlerine

ışık tutulacaktır. Tezin dördüncü ve son bölümü, Bener ve Meriç dışındaki diğer 1950 kuşağı öykücülerine ayrılmıştır. Bu bölümde, varoluşçuluğun da etkisiyle öykülerde sıkça karşılaşılan temaların saptanmasının yanı sıra, öykülerdeki gerçeküstü ve "absürd" durumlar da ele alınmaktadır. İkinci alt bölümde ise öykülerdeki biçimsel yenilikler irdelenmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1950'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE YAŞANAN SİYASAL VE KÜLTÜREL GELİŞMELER

Türkiye'de 1950'li yıllarda siyasal alanda önemli değişimler yaşanmış ve bu değişimler kültürel ve toplumsal bağlamda dikkat çekici bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Bu bölümde, öncelikle Türkiye'nin 1950-1960 yılları arasındaki siyasal ve ekonomik durumu ele alınmakta, ardından değişiklik gösteren siyasal dinamiklere koşut olarak kültürel ortamdaki gelişmelere odaklanılmaktadır.

A. 1950-1960 Arası Dönemde Türkiye'de Siyasal ve Toplumsal Gelişmeler

Uzun yıllar Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) iktidarında süren tek parti rejimi, CHP'den ayrılan milletvekillerince kurulan Demokrat Parti'nin (DP) 1950 seçimlerinde oyların yüzde 53'ünü alarak iktidara gelmesiyle son bulmuş ve yeni bir siyasal dönem başlamıştır. DP, ülke yönetiminde önceliği ekonomik kalkınmaya vermiş ve CHP'nin son dönemlerinde izlemeye başladığı liberalleşme politikalarına hız kazandırarak bu politikaların geniş kitlelerce benimsenmesi için çalışmıştır. Ancak 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren DP, eleştirilere ve muhalif fikirlere yönelik baskısını büyük ölçüde artırmış ve bu baskı ortamı, düşünce tarzı, yaşam biçimleri, dolayısıyla kültür ve sanat etkinlikleri üzerinde etkili olmuştur.

DP ilk olarak, baskı yönetiminin sona erdiği, gerçek demokrasinin kurulduğuna yönelik söylemiyle CHP döneminin baskıcı uygulamalarına son vermeye odaklanır. DP'nin iktidara geldiği yıl içinde Arapça ezan yasağı kaldırılır; Nâzım Hikmet'in de yararlandığı bir genel af yasasıyla CHP döneminde işlenen bütün suçlar affedilir ve basın yasasında demokratikleştirici düzenlemeler yapılır. DP hükümetinin temel hedefi, burjuvazinin önünü açan düzenlemeleri gerçekleştirmektir. Aynı yıl içinde bazı istisnai mallar dışında dış ticaret tamamen serbestleştirilir ve özel sermayeyi teşvik amacıyla Türkiye Sinai Kalkınma Bankası kurulur ("Demokrat Parti Dönemi" 1941). Dünya kapitalist sistemiyle bütünleşme sürecini hızlandıran bu adımlar, dış politikada da ABD'nin başını çektiği emperyalist sisteme eklemlenmeyi beraberinde getirir. Nitekim, 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki soğuk savaş döneminde Türkiye, ABD tarafında olmuştur.

1954 yılı başlarında Cumhurbaşkanı Celâl Bayar'ın çıktığı 52 günlük ABD gezisi, ABD-Türkiye ittifakının, özellikle basında yankı bulması için iyi bir fırsat olur. ABD başkanı Eisenhower, Türkiye'yi "Amerika'nın en büyük dostu" olarak tanımlarken, Bayar da ABD kongresinde yaptığı bir konuşmada Türkiye'nin batı blokuna kayıtsız şartsız bağlılığını ifade eder ("Demokrat Parti Dönemi" 1941). Uluslararası arenada bu "birlik ve beraberlik" mesajları verilirken, iç politikada da anti-komünizmin tırmandırılmasına zemin hazırlayan uygulamalara girişilir. Türkiye ile ABD arasındaki çıkar ilişkisini, yazar Haluk Gerger, "Soğuk Savaş ve Türkiye" başlıklı makalesinde şöyle ifade eder:

> '[H]alk oyu' ile iktidarda kalabilen egemen blok, 'kalkınmacı' felsefesiyle kitleleri tatmin gereğini daha fazla duyuyor, bu ise 'yardım' gereğini ve dolayısıyla da bağımlılığı daha da artırıyordu. Daha çok yardım içinse, Türkiye'nin stratejik önemi (bedeli) daha da

> artmalıydı, yani Türkiye daha çok soğuk savaşçılık yapmalıydı. [….] Savaşın gerekleri olarak antikomünizm ve antisovyetizm, Amerikan yaşam biçiminin yüceltilmesiyle beraber toplumsal vicdana nakşediliyor[du]. (1943)

Dış politikadaki bütün bu gelişmeler bir tarafa, 1950'lerin başı, Menderes döneminin altın yıllarıdır. DP 1950-1954 arasındaki icraatları sayesinde—özellikle traktör sayılarındaki önemli artış ve tarımsal krediler—çiftçi kesimin büyük desteğini alır. Öte yandan, limanlar, barajlar, köprüler, köy içme suları, kent düzenlemeleri gibi hizmetlerle "Türkiye adeta şantiyeye dönüşür" (Yücel 15). Dört yıl içinde, 1950-1953 arasında Türkiye, yılda yüzde 13'lük görülmemiş bir ekonomik büyüme yaşar (Ahmad 141). 1950-1954 döneminde milli gelir artışı yüzde 38.9 gibi yüksek bir orana ulaşır. 1946-1955 arasında Türkiye'de toplam ekili alanlar 9.5 milyon hektardan 22.4 milyon hektara genişlerken, aynı dönemde nüfus %20 artış gösterir ("Demokrat Parti Dönemi" 1943). DP döneminde gerçekleştirilen önemli projelerden biri de yaygın bir karayolu şebekesi oluşturmaktır. ABD'nin mali ve teknik yardımı sayesinde Türkiye'de asfalt yollar 1950-1960 yılları arasında 1642 kilometreden 7049 kilometreye çıkarılır (Ahmad 140).

Makineleşmeyle birlikte Türk tarımının temel yapısında köklü değişimler yaşanır. 1948 ile 1962 arasında traktör sayısı 1750'den 43.747'ye, biçerdöver sayısı 1994'ten 6072'ye çıkar (Ahmad 141). Bu durum, toprak ağalarının toprağını ekerek geçimini sağlayan topraksız köylülerin işsiz kalmasına neden olur. Köyden büyük kentlere göç başlar ve büyük kentlerin merkezlerine yakın bölgelerde ilk gecekondular görülür. Yalnızca Ankara'da 1950 yılında 12 bin olan gecekondu sayısı 1960 yılında 70 bine ulaşmıştır. Gecekonduda yaşayan nüfusun kentli nüfusa oranı 1950'de yüzde 21.8'ken, 1960 yılında yüzde 56'ya yükselmiştir (Tekeli ve Gülöksüz 1234). 1950'de

ülke nüfusunun 15 milyonu (yüzde 75) köylerde, 5 milyonu (yüzde 25) ise şehirlerde yaşamaktadır. 1960'ta köylerde yaşayanlar 19 milyona (yüzde 68), şehirlerde yaşayanlar ise 9 milyona (yüzde 32) çıkar (Akşit 1947).

"Kalkınmacı" perspektiften bakıldığında kısmen "olumlu" sayılabilecek bu gelişmelerin sonucunda DP, 1954 yılında yapılan seçimlerden, yüzde 56.6 (Ahmad 141) gibi yüksek bir oy oranıyla galip çıkar. Öte yandan, DP hükümeti aldığı yüksek oy oranına ve meclisteki gücüne dayanarak iktidarını mutlaklaştırmaya yönelik düzenlemelere girişir. Baskıcı rejimden en çok muhalif basın organları etkilenir. Eylül-Kasım 1954 döneminde, aralarında Hüseyin Cahit Yalçın ve Bedii Faik gibi yazarların da bulunduğu birçok gazeteci, para ve hapis cezalarına çarptırılır. DP'nin otoriterleşen politikasına karşı etkin bir muhalefet sergileyemeyen CHP de, saygın Kemalist aydınlardan olan bu yazarların saldırıya uğraması karşısında muhalif tavrını ortaya koyar. Bunun üzerine birçok CHP toplantısı yasaklanır; partinin bazı kongreleri polisçe dağıtılır. CHP Genel Sekreteri Kasım Gülek, Zonguldak'ta yaptığı bir konuşmasından ötürü tutuklanır ve bir günlüğüne hapsedilir ("Demokrat Parti Dönemi" 1951-52).

1954-1957 yılları arasındaki üç yıllık süre, Demokrat Parti'nin en fırtınalı ve en tartışmalı dönemi olmuştur. DP'nin muhalif kesime yönelik gittikçe artan baskı dozu bir yana, "1950'den beri siyaset sahnesini yönlendiren millet, siyasetteki belirleyici rolünü giderek sermayeye bırakmıştır" (Ahmad 138). Ancak 1950-1954 döneminde gerçekleşen sermaye birikimi sanayiye değil, lüks tüketime ve bir ölçüde ticaret sermayesine yönelir. 1954 seçimlerinden sonra "birçoğu siyaset amaçlı, rastgele yapılan yatırımlar, dağıtılan krediler enflasyona, döviz darboğazına, mal kıtlığına" yol açar (Akşin 216). Aynı yıl içinde ekonomik büyüme oranının yüzde 9.5'e düşmesiyle durgunluk belirtileri kendini gösterir (Ahmad 141).

Öte yandan, 1955 yılına 6-7 Eylül olayları damgasını vurur. Atatürk'ün Selanik'teki evinin bombalandığına ilişkin bir haber gazeteler aracığıyla kısa sürede İstanbul'a yayılır ve azınlıklara yönelik şiddet yüklü eylemler baş gösterir. Ermenilerin, Yahudilerin ve Rumların evleri ve iş yerleri yağmalanır. Sonradan, Atatürk'ün evinin bombalandığı haberinin asılsız olduğu anlaşılır. Adnan Menderes'in, 27 Mayıs 1960'ta, ordu yönetime el koyduğunda kurulan Milli Birlik Komitesi'nce yargılandığı zaman suçlu bulunduğu maddelerden biri de 6-7 Eylül olayları olacaktır. O dönemin genç edebiyatçılarından Demir Özlü, 6 Eylül günü yaşananları, *Türkiye'nin Çıplak Tarihi* adlı derlemeye verdiği yazıda şu sözlerle anlatır:

> Tünel tarafında ellerindeki kancalarla kimi dükkânların kepenklerini parçalamaya çalışan insanlar gördüm. Galatasaray'a doğru kalabalık arttı. Rumlara ve kimi öteki Hıristiyanlara ait dükkânların vitrinleri kırılıyor, içlerindeki eşyalar caddeye fırlatılıyordu. [….] İstiklal Caddesi'nde ellerinde bayraklarla topluluklar halinde dolaşan kalabalıklar kiliselere saldırıyor, çanlarını sökmeye çalışıyor, tahta bölümlerini yakıyorlardı. [….] İktidar iki gün sonra, mala karşı olan saldırılardan yararlanarak, bu olayı "komünistler"in düzenlediğini öne sürdü. [….] Aziz Nesin, Kemal Tahir, Asım Bezirci, Faik Muzaffer Amaç gözaltına alınarak Harbiye'nin bodrum katına atıldılar. İktidar onların idamını istiyordu. (47-48)

Bu olaylardan sonra ilan edilen sıkıyönetim, kısa sürede pek çok yasağın uygulanmasına neden olur. Alpay Kabacalı, "Türkiye'de Basın Sansürü" başlıklı yazısında sıkıyönetimin o günlerde koyduğu ilk yasakları şöyle sıralar: "Halkı heyecanlandıracak haberler yayımlamak; hükümeti tenkid etmek; hükümet

çalışmalarını etkileyecek nitelikte yazılar yayımlamak; sıkıyönetim çalışmalarıyla ilgili haberler vermek; NATO devletleriyle ilgili haberler yayımlamak; darlık, kıtlık ve yokluk haberleri vermek; 6-7 Eylül olaylarını komünistlerden başkalarının yaptığına ilişkin yazı ve yorumlar yayımlamak" (964-65). Üstelik, bu yasakların yanı sıra, kişiye ve duruma özel bazı yasaklamalar da getirilmiştir. Örneğin, bunlardan biri şudur: "Afyon kaçakçılığı suçuna iştirakten sanık Malatya Emniyet Amiri Recai Dayıoğlu ve arkadaşları hakkında yayın yapılması yasaklanmıştır (4 Haziran 1955)" (Kabacalı 965).

Demokrat Parti 1956 yılında üniversite kesimine ve Kemalist aydınlara yönelik baskısını daha da artırır. Mayıs-Haziran 1956'da 23 üst düzey yargıç ve Yargıtay üyesi emekli edilir; içeriği tamamen iktidarın takdirine bırakılan yeni yayın yasakları getirilir; altı ay mahkûmiyet alanların gazetecilik yapamayacağı hükme bağlanır. Siyasal Bilgiler Fakültesi dekanı Turhan Feyzioğlu, okulun açılış konuşmasında söylediği "nabza göre şerbet vermeyiniz" sözlerinden dolayı görevinden alınır. Bunun üzerine öğrenciler bir süre dersleri boykot ederler; beş öğretim üyesi (Doç. Dr. Muammer Aksoy, Doç. Dr. Aydın Yalçın, Doç. Dr. Münci Kapani, Dr. Coşkun Kırca, Dr. Şerif Mardin) istifa ederler ("Demokrat Parti Dönemi" 1953).

Öte yandan DP iktidarı, İslami kesime karşılıklı çıkar ilişkilerine dayalı tavizler vermeye başlar. Tek parti iktidarının kuruluş döneminden itibaren devlet politikasını belirleyen Kemalist ideoloji karşısında kimliklerini korumaya çalışan İslami cemaatler ve tarikatlar, DP'nin CHP karşıtı söyleminden güç alarak siyasette ağırlıklarını duyurmaya başlarlar. Bu tavizler sonucunda, Demokrat Parti bu kesimin oylarını da garantiye alacaktır.

1957 yılında yapılan seçimi yine DP kazanır, ancak DP'nin oyları azalmıştır (yüzde 47.7). Buna rağmen DP'nin muhalif fikirlere ve eleştirilere olan tahammülsüzlüğü daha da artar. Milletvekillerinin hükümete ve bakanlara soru yöneltme hakları kısıtlanır; Meclis Başkanının milletvekillerine verebileceği meclisten çıkarma cezaları artırılır ("Demokrat Parti Dönemi" 1954).

1956-1959 yılları arasında enflasyon tırmanır ve ekonominin büyüme oranı da yüzde 4 gibi vasat bir düzeye iner. Artan enflasyon ve şiddetli bir döviz krizinden kaynaklanan ekonomik durgunluk nedeniyle Menderes daha popülist siyasetler izlemek zorunda kalır. 1958'in sonunda muhalifler ve kendisini eleştirenler de dahil olmak üzere herkesi hükümetin arkasında birleştirmek için bir "Vatan Cephesi" oluşturarak yeniden otorite kurmaya çalışır. Bu cepheye katılmayı reddedenler de "bölücü" olarak damgalanırlar (Ahmad 138). Öte yandan, Türkiye'ye dış yardım akışının yavaşlamasıyla ciddi bir kaynak yetersizliği sorunu gündeme gelir.Temel tüketim maddelerine yapılan yüzde yüze varan zamlar bu bunalımı aşmak için yeterli olmaz ve ABD ile Batı Avrupa sermayesinden alınan borcun koşulu olarak "4 Ağustos Kararları" alınır. Bu kararlar sonucu kabul edilen "istikrar programı" ile Türkiye ekonomisinin emperyalist sistemle bütünleşme düzeyi artar. Örneğin, 1959 yılının sonlarına doğru Türkiye'de bir ABD füze üssünün kurulacağına dair bir anlaşma imzalanır ("Demokrat Parti Dönemi" 1954).

Ancak, DP iktidarının son günlerinde ihtiyaç duyduğu dış kredileri kendisine vermemekte kararlı davranan ve iktisadi bunalımın içinden çıkılmaz bir hâl almasına neredeyse seyirci kalan ABD ve öteki Batılı devletler, Menderes'in, sermaye açığını kapatmak üzere SSCB ve Doğu Avrupa ülkeleriyle ilişkilerini geliştirmek ve SSCB'ye bir ziyarette bulunmak istediğini açıkladığında desteklerini kesin olarak

DP'den çekerler. Ancak Menderes, SSCB ziyaretini gerçekleştiremeden, 27 Mayıs 1960'ta ordu yönetime el koyar.

Menderes döneminde, o zamana kadar politikanın uzağında tutulan kitleler politikayla ilgilenmeye başlarlar. DP milletvekillerinin niteliği, hükümetin hemen hemen her alandaki politikalarının değişeceğinin ipuçlarını vermektedir. Bu milletvekillerinin yaş ortalamaları düşüktür, seçim bölgelerini daha iyi tanımaktadırlar ve bu bölgelerle daha köklü ilişkilere sahiptirler. Çoğu yüksek öğrenim görmemiştir ve ticaret ile uğraşmaktadır. Muhalefet partisi CHP milletvekillerinden en önemli ayrımları da bürokrat veya asker kökenli olmamalarıdır.

Bu dönem, iktidarı kaybeden bürokrasi ile iktidara el koyan yerel burjuvazinin çatışma dönemi olarak tanımlanmaktadır. Gencay Şaylan'ın, "Cumhuriyet Bürokrasisi" başlıklı yazısında belirttiği gibi eşraf, 1950'den sonra siyasal iktidar üzerindeki doğrudan denetimini artırır ve bu durum da bürokrasinin iktidar bütünlüğünün erimesi anlamına gelmektedir (301).

DP, "Soğuk Savaş" döneminde müttefikini seçerek cephede yerini alır. Başlangıçta, alınan dış yardımlarla her şey yolunda gibidir. Ancak dış politika kararlarını uygularken korumasız ve güvensiz hareket etmek, kısa sürede birtakım olumsuz sonuçlar doğuracaktır. Feroz Ahmad, DP'nin temel yanılgısını şu sözlerle vurgular:

> DP genel başkanı Adnan Menderes, Türkiye'nin sadece ekonominin ve toplumun üzerindeki bürokratik kısıtlamaları kaldırarak ve Batı'dan gelen rüzgârlara bütün kapıları açarak aradaki mesafeyi kapatabileceğine safça inanıyordu. Türkiye o sırada yaşamakta olduğu tecrit durumunu terk etmek ve artık Washington'un önderlik ettiği

> savaş sonrası dünya sistemiyle mümkün olduğu kadar kısa süre içinde bütünleşmek zorundaydı. (139)

Ahmad'a göre CHP'nin de benzer fikirleri vardır ve iktidardan ayrılmadan bu hedeflere ulaşmak için gerekli adımları atmaya başlamıştır; ancak iki yaklaşım arasındaki temel fark, Menderes'in bu yola hiçbir tedbir almadan girmek istemesidir (139).

B. 1950'li Yıllarda Türkiye'de Kültürel Ortam

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Sovyetler Birliği ile ABD arasında başlayan soğuk savaş, Türkiye'yi de içine alarak önemli siyasal, toplumsal ve kültürel değişimlere neden olmuştur. Türkiye'nin bu savaşta Amerika'nın yanında yer alması ve Amerika'nın çıkarlarını gözetmesi sonucu ülkede güçlü bir "Amerikan rüzgârı" esmiş, liberal politikalarla "kalkınmacı" siyasete ağırlık veren Demokrat Parti'nin iktidarda olması da bu rüzgârın etkisini güçlendirmiştir. Yazar Murat Belge, o dönemde günlük hayatta yaşanan değişimleri şöyle dile getirir:

> Enflasyonist politika, ülkenin bütününde tüketimi hızlandırdı. Bürokrasinin eski maddi gücünü azaltırken, ekonomik kazanç ve tüketim alanına yeni kesimleri sürdü. Paranın bollaşması, çeşitli halk kesimlerinin de hayat standartlarını yükseltti. [….] Böylece tüketime karşı geleneksel muhafazakâr ideoloji de değişti. Aynı dönemde radyonun yaygınlaşmasından her çeşit eğlence yerinin bollaşmasına kadar, günlük hayata katılan pek çok yenilik oldu. ("Türkiye'de Günlük Hayat" 846)

1950-1960 yılları arasında, Amerikan yaşam tarzı ve kültürü Türkiye'yi kuşatmaya başlar. Dönemin öykücülerinden Demirtaş Ceyhun, bu yıllarda etkisini gösteren Amerikancı eğilimi şöyle anlatır:

> Kitapçı vitrinlerini "Komünist Cehennemden Geliyorum", "Hürriyeti Seçtim" türü kitaplarla birlikte, Amerikan edebiyatı ve kültürüyle ilgili kitaplar pıtrak gibi sarmıştı birden. [….] [B]u kitaplar, bu şiirler, bu oyunlar ile […] yaşamımıza bodoslama dalmış Tommiks, Texas vb. çizgi romanlar sayesinde Amerikan tarihini, Kuzey-Güney Savaşı'nı, başkanlarının öykülerini, Rockefeller'in, Henry Ford'un nasıl zengin olduklarını, […] Hollywood yıldızlarının özel yaşamlarını kendi insanımızın öykülerinden, tarihimizden, coğrafyamızdan bile daha iyi öğrenmişti gençlerimiz kısa sürede. Kurdukları düşler uğruna Amerika'ya kaçmaya çalışırken gizlice girdikleri gemilerin ambarlarında yakalanmış gençlerin haberleri gazetelerimizden eksik olmuyordu artık. (20-21)

Karayolu politikası, kapitalist dolaşımla birlikte kültürel dolaşımı da hızlandırır. Belge'nin belirttiği gibi, yeni yetişen zenginlerin çeşitli ihtiyaçlarına cevap veren bir gazino kültürü de o sıralarda şekillenmeye başlar. "Amerika'nın 'caz çağına' benzer bir israf, lüks ve gösteriş" dönemi o yıllarda kendini gösterir ("Kültür" 1302).

"Türkiye'yi küçük Amerika yapacağız" vaadiyle ilericiliği savunduğunu öne süren DP, bir taraftan da Kemalist devrimlerin sonucu olarak yürürlüğe giren kimi uygulamaları iptal ederek bu "ilerici" tavrının niteliğini ortaya koyar. Türkçe okunan ezan yeniden Arapça okunmaya başlanır; Ceyhun'un belirttiği gibi "Genelkurmay Başkanlığı" yerine "Erkân-ı Harbiye-yi Umumiye Riyaseti", "Sağlık Bakanlığı" yerine "Sıhhat ve İctimai Muavenet Vekaleti" denir; "ekim, kasım, aralık, ocak"

aylarının adları “teşrinievvel, teşrinisani, kânunuevvel, kânunusani” olarak yeniden Osmanlıcalaştırılır (12).

Demokrat Parti ile birlikte yazarların ve sanatçıların devletle olan ilişkilerinde de önceki döneme göre çarpıcı değişimler fark edilir. Murat Belge, 1950’li yılların kültür ortamına değindiği yazısında bu değişimi şöyle açıklar: “[E]litist anlamda kültüre katkıda bulunan kimseler, yazarlar, düşünürler ve sanatçılarla iktidarın arası açılmaya başladı. Bundan önceki dönemlerde ancak tek tük muhalif sanatçı görülür, hemen hemen bütün kültür ve düşünce adamları devlet içinde istihdam olunurken, 50’lerden sonra bu özellik de değişmeye yüz tuttu” (“Kültür” 1302). Cumhuriyet devrimleriyle oluşan aydınlanmacı ideolojiyi içselleştirmiş aydın çevreler, yazarlar ve sanatçılar, büyük demokratik vaatlerle iktidara gelen DP’nin birkaç yıl içinde “çark ettiğini” ve anti-demokratik tutumlar sergilediğini görürler. Dönemin önemli bir öykücüsü olan Nezihe Meriç, bu yazarların yaşadığı tedirginliği şöyle anlatır:

> Büyük bir uyanış olmuş, çeşitli devrimlerle büyük bir aydınlanma başlatılmıştır. [….] 1940’lara gelindiğinde bu coşku sürmektedir. 1950’lerde ise, coşku değişime uğramıştır. Artık hem artısı, hem eksisi vardır. Önce, kurulan cumhuriyetin getirdiği değerlerin onurunu taşıyan, eğitilmiş, bilgilenmiş, bilinçlenmiş—öyle ya da böyle—bir kişiliğin halen sürmekte olan coşkusudur bu. Sonra, bu değerlerin ucundan kıyısından, orasından burasından verilmeye başlayan ödünlere karşı duyulan bir hırsın, bir başkaldırmanın, bir karşı koymak, durdurmak isteminin getirdiği coşku gelir. (Soruşturma Yanıtları 25)

Bütün bu olumsuz gelişmelerin ve baskı ortamının yanı sıra, 1950-1960 yılları arasında hemen hemen bütün sanat dallarında, edebiyatta ve basın dünyasında bir “şahlanmanın” yaşandığı gözlemlenebilir. 1950 öncesinde, Türkiye’yi “temsil

edebilecek" bir basının varlığından söz edilemez; zira o yıllarda Türkiye'deki gazetelerin toplam satışı 150 bin civarındadır (Özükan 229). Karayolları, köyleri kasabalara, kasabaları da kentlere bağlamaya başladıkça, kente giden köylü nüfus gazeteyi köye taşımaya başlar. Artık köyde "eskiden hiç olmayan yazılı haberleşme"den söz edilebilir. Bülent Özükan'ın belirttiği üzere, özel girişimin devlet tarafından desteklenmesi sonucu rekabetin artması ve bu rekabetin de "reklam"ı başlatması basının gelişimini hızlandırır (230). Matbaacılıkta teknolojik gelişmelerin yaşanması sonucu "dev rotatifleriyle Simavi'lerin, Karacan'ların" devri başlar. 1950'lerin ikinci yarısında Türkiye'de satılan gazete sayısı 500 bine ulaşır (230). Üstelik, 1950-1960 arası dönemde okuryazarlık oranlarında önemli artışlar söz konusudur: 1950'de yüzde 32.4 olan okuryazarlık oranı, 1960'ta yüzde 40'a yükselir (Çavdar 1560). Bu yükselişle orantılı olarak sanat dünyasında da bir çeşitlenme ve zenginleşme göze çarpar. Sanatçılar, daha önce hiç olmadığı kadar Batılı kaynaklara yönelir ve orada yaşanan sanatsal yenilikleri uygulama çabasına girişirler. Bir yandan gelenekle mücadele edip geçmişi eleştirel bir gözle değerlendirirken, bir yandan da Batıda etkili olan akım ve kuramlara kapılarını açarlar. Sanatta ve edebiyatta "ulusallığın" ölçütleri tartışılmaya başlanır. Türkiye'nin yanı sıra dünyadaki siyasal ve toplumsal gelişmelerin de etkisiyle değişmeye yüz tutan anlayışlara ters düşmemek için, geleneğin izinden gidilerek "kurumsallaşmış" olan sanatın ve edebiyatın "dışında" yeni anlayışlar filizlenmeye başlar.

Güzel sanatlar alanında yaşanan gelişmeler de bu yöndedir. Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem* adlı yapıtında Türk resim sanatında yeni bir dönemin habercisi olarak gördüğü 1950'li yıllarda resim sanatında görülen değişimleri araştırır ve şu sonuçlara varır:

> Sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesi çabalarına paralel olarak sanatsal davranışların ve üslup değerlerinin bireysel özellikler kazanması. Resimsel temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları. Dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin aktarılmasında öznel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması. [….] Ülkede resimsel üslup etkinliğinin sanat eğitimi yapan kurumlar dışında gerçekleşmesi. Figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknikler ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesi. Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin geçerlilik kazanması sonucunda resmin bir meta olarak yatırım ve sanatsal değer ikileminden oluşan yeni bir kültürel boyut kazanması. (12)

1950'li yıllarda sanatçı ve sanat yapıtı sayısının çoğalmasıyla birlikte toplumun değişik kesimlerinin resim sanatına ilgisinde belirgin bir artış gözlemlenir. Gazete ve dergilerde resimle ilgili yazılar ve eleştiriler çoğalır, kuramsal tartışmalar gündeme gelir. Güncel Batılı sanat akımlarına, soyut ve non-figüratif resme yönelik ilgi, çalışmalarını bir süre yurtdışında sürdürüp ülkeye geri dönen ressamların da etkisiyle giderek artar. Bazı ressamlar, geleneksel Türk sanatının bazı öğelerini kullanarak deneysel çalışmalara yönelirler. 1950-60 yılları arasındaki dönem, Batılı bazı düşünce akımlarının irdelendiği, sanatçıların bu akımlardan yoğun olarak etkilendiği ve hemen hemen her sanat dalında, ulusal algıdan sıyrılmaya başlayıp uluslararası olma çabasına girdiği bir dönemdir.

Bu yıllarda "özel galeriler" sanat yaşamına girmiş ve kişisel sergiler artış göstermiştir. Sanatın bir yatırım aracı olarak görülebileceği de ilk kez bu yıllarda anlaşılmıştır. Zeynep Yasa Yaman'ın "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil'

Sorunu" başlıklı makalesinde belirttiğine göre, bu yıllarda İstanbul'un en önemli sanat galerisi, 1951'de Adalet Cimcoz'un açtığı Maya Sanat Galerisi'dir. Galeri hem İstanbul'un entelektüel yaşamına katkıda bulunmuş hem de öncü sanatın, "soyut sanat" sergilerinin önemli bir mekânı olmuştur (122). Her ne kadar sadece dört yıl gibi kısa bir süre açık kalmış olsa da, bu galeri, hem düzenlediği sergiler hem de yarattığı kamuoyu açısından çok ses getirir ve İstanbul sanat ortamında hatırı sayılır bir yer elde eder. Neredeyse bir kültür merkezi gibi çalışan galeri sadece plastik sanatlarla uğraşanları değil, Melih Cevdet, Sait Faik, Orhan Veli gibi edebiyatçıları ve Semih Balcıoğlu, Altan Erbulak gibi karikatür dünyasının saygın isimlerini de bir araya getirir (Çalıkoğlu 239). Kendini finanse edemediği için 1955 yılında kapanmak zorunda kalan Maya Sanat Galerisi'nde sadece resim değil, heykel, karikatür ve seramik sergileri de açılmıştır. Sezer Tansuğ'un belirttiğine göre, özel sanat galerilerinin sayıca ya da nitelikçe varlıklarını duyuramadıkları bir dönemde, yabancı misyonerlerin sergi salonları, öncü sanatçıların yapıtlarını sergileme olanağı buldukları mekânlar olmuşlardır. Maya Galerisi'nin boşluğunu da Türk-Alman Kültür Derneği doldurmuştur (18). 1950-1960 yılları arasında güzel sanatlar dünyasındaki üç önemli sözcük "galeri", "sergi" ve "koleksiyonculuk" olarak belirlenecektir.

Türk ressamların sergilerindeki artışın yanı sıra, Türkiye'de uluslararası düzeyde düzenlenen sergilerin de artış göstermesi, çağdaş resim sanatını özgün yapıtlardan izleme olanağı yaratmıştır. Ayrıca, Paris, Münih ve New York gibi Avrupa ve Amerika'nın sanat merkezlerine gidip yerleşen sanatçıların sayısında bir çoğalma yaşanır.

Zeynep Yasa Yaman'a göre, vurgulanması gereken bir nokta da 1950'li yıllarla birlikte ABD'nin Türkiye'nin kültürel ve sanatsal yaşamında etkin olması, ancak Amerika'nın küreselleştirdiği bu sanatsal söylemin ve etkilerin Türkiye

ortamına büyük ölçüde yine Paris üzerinden ulaşmasıdır (111). 1950'leri meşgul eden en önemli mesele "non-figüratif" ve "soyut sanat" etrafında şekillenen tartışmalar olmuştur. Türkiye'nin, Batıda ortaya çıkan sanatsal yenilikleri hep "gecikerek" izlediği, sanatçıların yapıtlarını bu "gecikmişlik" duygusuyla ortaya çıkardıkları söylenir. Oysa, yaklaşık 1950-1960 yıllarını kapsayan 10 yıllık bir süreçte Türkiye'de çok etkili olan "soyut sanat" akımı zamanlama olarak Avrupa ve Amerika'daki oluşumlarla örtüşmektedir (Yaman 126).

Ancak, soyut sanat "moda"sının yol açtığı ressam kalabalığına akademi ve kurumsallaşmış sanatın temsilcilerinden pek çoğu gibi Nurullah Berk de tepkilidir: "Tabiatı âlelade objektif ve realist bir teknik içinde görmek ve resmetmekten aciz kimseler, tuvalin ötesine berisine yuvarlaklar ve kareler yaparak kendilerini aldatmak ve bakanları zehirlemekle meşgul[dürler]" (alıntılayan Yaman 115). Bazı dergilerde de "yeni sanat"ı hedef alan yazılar yayımlanır. Örneğin *Güzel Sanat* adlı bir dergide Hikmet Bozkurt şöyle demektedir: "Yeni sanatın amaçsızlık olduğunu düşünenler, soyut sanatı savunanların, yıkmak istedikleri şeyin yerine neyi koyacaklarını bilmediklerini savlamaktadırlar. Sanatı ve kültürel gelenekleri yıkmak isteyenlerin çevrelerinde duyumsadıkları 'boşluk'tur" (alıntılayan Yaman 128).

Bu yıllarda, edebiyatta görülen "köy edebiyatı-yenilikçi edebiyat" ayrışmasının bir benzeri de resim sanatında görülür. Soyut ve figürsüz çalışmaların yanı sıra kırsal yaşama ve doğaya ilişkin çağdaş yorumlar ve çağdaş anlatım yöntemleri araştırılmaya başlanır. Nuri İyem, İbrahim Balaban ve Turgut Zaim gibi isimler çalışmalarında köy yaşantısını konu alırlar. Yaman'ın belirttiği üzere "nahif resimler, eğitimsiz ressamlar 1950'lerde ilgi görmeye başlamıştır" (119). Bu ressamlar içinde en çok ilgi çeken isim kuşkusuz İbrahim Balaban'dır. Gerçi dönemin "soyut sanat" eğilimine uzak duran ve non-figüratif sanatı "resim yapmasını bilmeyen sanat

heveslilerinin sığındığı bir biçim dili olarak" (Yaman 113) gören akademi, köyde yetişmiş olan Balaban'a da epey mesafelidir. Ancak Balaban ve onun çok iyi tanıdığı köyü kendine has bir üslûpla yansıttığı resimleri sanat çevrelerinde büyük bir ilgiyle karşılanır.

Bütün bu olumsuz tepkilere ve eleştirilere rağmen, "yeni" bir sanat anlayışının filizlendiği 1950-1960 arası dönem, sanatçıların "özgün ve bağımsız olma"yı önemsemeye başladıkları bir dönem olmuştur. Nitekim 1950'li yılların bu hareketli ve tartışmalı ortamı içinde yenilikçi eğilimlere sahip sanatçıların vardığı en önemli aşama "üslûpta kişisel özgürlük"tür (Ödekan 572). Her ne kadar sanatçı Batılı kavrayışların etki alanına girmiş olsa da, kendi özgün sanat anlayışına varmayı amaçlar. Gelenekle ve onun savunucularıyla hesaplaşarak özgün bir tarz tutturmak hayli zor olsa da, dönemin başat özelliği sanatçılar arasında böyle bir "kaygı"nın baş göstermesidir. Yaman'ın şu sözlerinden anlaşılacağı gibi 1950'li yıllar genel olarak sanatta, özel olarak resimde yeni bir dönemin başlangıcıdır:

> 1923-1950 modernizmine karşılık 1950'li yıllar, Türk sanat ortamında köktenci bir başkaldırı ve bireysel bir karşı duruş isteğinin süreci olarak değerlendirilebilir. [….] 1950'lerle başlayan sanatsal çeşitlenme, artan kişisel sergiler, gündemi belirleyen "soyut/non-figüratif" tartışmaları, sanatçılara ilk kez gelenekle bir başka biçimde hesaplaşma, geçmiş kültürleri gözden geçirme, yeni bir gözle değerlendirme olanağı vermiştir. (130-31)

1950 sonrasında Türk resminde görülen non-figüratif ve soyut eğilimler, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türk heykeltıraşlarını da etkisi altına almaya başlar: "1940'ların sonlarında devlet bursuyla ya da kişisel olanaklarla birçok sanatçı Avrupa'ya gitmiştir. Bu sanatçılar batı dünyasında gelişen yeni akımları izleyerek etki

altında kalmışlar, yurda döndüklerinde denemelere başlamışlardır. Ayrıca, dış ülkelerden gelen sergiler de çağdaş sanat doğrultusundaki gelişimi hızlandırmışlardır" (Ödekan 577-78).

1950-1960 arası dönemde, öteki alanlarda olduğu gibi karikatürde de niteliksel ve niceliksel bir gelişme yaşanır. Kişisel sergilerdeki artış, yalnızca resimle ve heykelle sınırlı değildir. Örneğin, Adalet Cimcoz'un Beyoğlu'nda açtığı Maya Sanat Galerisi'nde ressamlar ve heykeltıraşların yanı sıra bazı karikatürcüler de sergi açma fırsatı bulurlar. Karikatür alanında yaşanan en büyük gelişme, karikatürü yazıdan arındırma ve anlatılmak isteneni bütünüyle çizgiye dökme çabalarıdır. "50 Kuşağı" karikatürcüleri olarak anılan ve "yazısız" da olsa toplumun sorunlarını başarıyla dile getiren karikatürcüler, Batı karikatürünü de izleyerek karikatürü "sergilenebilecek bir sanat yapıtı" düzeyine çıkarabilmiş ve eleştirelliklerini sürdürebilmişlerdir. Semih Balcığlu'nun *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Karikatürü* adlı çalışmasında belirttiği gibi "şartlandırılmış bir okur kitlesine yazısız karikatürü benimsetmek zor olsa da, 50 Kuşağı karikatürcüleri bunu başarmış ve kalıcı yapıtlar ortaya koymuşlardır" (12-13).

Öte yandan, 1950 sonrasında edebiyatta ve resimde görülen, köy yaşantısını konu alma eğilimi ve "köy gerçekliği"ni idrak etme çabası, karikatürde de karşımıza çıkar. Bu dönemde, o güne dek anılmayan köy sorunu, Hüseyin Mumcu'nun çizgileriyle basına yansımıştır. 1950'lerde tartışma yaratan kitabı *Bizim Köy* ile adından söz ettiren Mahmut Makal gibi köyde doğan bir sanatçı olan Mumcu, "karikatür çerçevesi içinde köyün temel sorunlarına ağırlık veren ilk karikatürcüdür" (Balcıoğlu 15).

Görüldüğü gibi, 1950 kuşağı sanatçıları hemen hemen her sanat dalında çeşitli yeniliklere imza atmışlardır. Sinema ve tiyatroda da 1950-1960 döneminde verimli hareketlenmeler dikkat çeker. Sinemada 1950'li yıllara kadar Muhsin Ertuğrul'un

başını çektiği bir tiyatrocular kadrosu ve tiyatro anlatımı egemen olmuştur. 1950'den sonraki dönemde ise Türk sinemasında Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün ve Atıf Yılmaz gibi sonradan kalıcı olmayı başarmış yönetmenlerin öncülük ettiği bir "bireyselleşme" eğiliminden söz etmek mümkündür. Bu yönetmenler "popüler konuları öz ve biçim yönünden zorlamaya" çalışırlar. Yapıtlarında elden geldiğince toplumsal temalara yer verirler ve "sağlam bir dramaturji kurma çabası" gösterirler (alıntılayan Tansuğ 144).

Sinema sanatının "gerçek anlamda" oluşmaya başladığı ve "sinemacılar dönemi" olarak anılan bu yıllarda, "tiyatrodan gelme" yönetmenler ya da oyuncular değil, sinemadan yetişmiş ya da sanat hayatına sinemada başlayan oyuncular ortaya çıkar (Ayhan Işık, Türkân Şoray gibi). Sinema eleştirmeni ve tarihçisi Giovanni Scognamillo'nun belirttiği üzere "1949-1959 dönemi anlatım açısından bir sinemalaştırma, sinema yapma dönemidir" (146). Yılda yirmi, otuz, giderek elli film çekilir. Üstelik "Çevre artık sahne dekorları veya tiyatroya benzer platodaki dekorla sınırlı değildir, gerektiğinde, olanak bulunduğunda, dışarıya, sokağa çıkılmaktadır" (Scognamillo 142-43).

Öte yandan bu yıllar sinema-edebiyat etkileşimi açısından da önemlidir. Birçok yazarın bir ya da birkaç yapıtıyla sinemaya katkısı olmuştur. Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarların yapıtları sinemaya uyarlanmıştır. Scognamillo'ya göre, bu "furya"nın nedeni "bir taraftan bilinen, tanınan, kimi çok satan yapıtlardan yararlanmak, öte taraftan özgün konu arama sıkıntısından kurtulmak"tır (147).

Yönetmen Halit Refiğ, sinemanın tam anlamıyla oluşmaya başladığı bu dönemi şöyle değerlendirir: "Tek Parti devrinin karakterini çizen Muhsin Ertuğrul sinemasına karşılık, Demokrat Parti'nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam

sineması, aynı yıllarda tıpkı siyasetin halka açılışı gibi, sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından sinema tarihimizde ileri ve olumlu bir adımdır" (aktaran Scognamillo 151). "Halka açılan" sinemanın izleyicileri, bir yandan melodramlar ve edebiyat uyarlamaları izlerken, bir yandan da "köy filmleri"yle ve tarihi filmlerle tanışır.

Sinemanın tiyatronun etkisinden kurtulmaya başladığı yıllarda, tiyatroda da bazı değişimler göze çarpar. Cevat Çapan'ın belirttiğine göre, "Özellikle 1950'de başlayan liberalleşme hareketi ve 1961 Anayasasıyla sağlanan özgürlük ortamı tiyatro sanatının Türkiye'de gelişmesi ve özgünleşmesi için daha elverişli koşullar yaratmıştır" (alıntılayan Tansuğ 143). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'de tiyatronun çağdaşlaşması sürecinde önemli adımlardan biri, ödenekli tiyatroların yerleşmesinde öncülük eden Muhsin Ertuğrul'un 1950'li yılların başında özel tiyatroları kurumlaştırma girişimidir (alıntılayan Tansuğ 144). Öte yandan, Devlet Tiyatroları'nda sahneye konan tiyatro oyunlarının sayısında ciddi bir artış gözlemlenir. 1941-1950 yılları arasında toplam 32 oyun sahnelenirken, 1950-1960 yılları arasında bu sayı 147'ye yükselir (Yücel 33).

Sahnelenen oyun sayısındaki artışa koşut olarak tiyatro yazarlığı da "Eleştirel Dönem" olarak anılan 1950-1960 yılları arasında gelişir ve Çetin Altan, Orhan Asena, Necati Cumalı, Refik Erduran, Turgut Özakman gibi sonradan kalıcı olmayı başarmış tiyatro yazarları bu yıllarda ilk ürünlerini verirler. Bu dönemin tiyatro yazınında toplumsal sorunlara ilginin arttığı görülür. Ayrıca işlenen konular ve irdelenen sorunlarda çeşitlilik dikkati çeker ve özel tiyatro topluluklarında ilk hareketlenmeler görülmeye başlar (Erkoç 9).

Toplumsal gelişmelerden doğrudan etkilenen mimarlık alanında da, 1950 sonrasında bazı yenilikler yaşanmıştır. Birçok yazara göre 1950 yılını çağdaş

mimarlığa geçişte bir dönüm noktası olarak değerlendirmek gerekir. Cumhuriyet'in ilk döneminde Alman etkisiyle gelişen ve "bölgesel-geleneksel" olarak nitelendirilen ulusal mimarlık anlayışı, 1950'li yıllarda gittikçe zayıflamaya başlar. Artık yeni biçimler aranır ve teknik olanaklar zorlanır. 1950'li yıllarda mimarlık alanında Batıdan yapılan biçimsel aktarmalar egemendir; arayışların ana hedefi Batı ile bütünleşmektir. *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı* kitabının yazarı Metin Sözen'e göre, 1950'li yıllar Cumhuriyet Dönemi Türk mimarlığında tam bir dönüm noktası sayılmalıdır. Zira 1950 sonrasında pek çok anlayış, üslûp ve düşünce aynı anda ve bir arada varolabilmişlerdir. Sözen'in belirttiğine göre "demokratik döneme geçişle birlikte, bir yandan devletin mimarlık etkinlikleri içinde payının oran olarak düşüşü, öte yandan yeni iktidarların mimarlığa yönelik bir 'siyaset' oluşturmadaki isteksizlikleri yüzünden, artık kamu kesimi 'piyasa'nın genel eğilimlerini izlemekle yetinmektedir" (277).

Bu yıllarda, dünyadaki ünlü mimarların ürünlerinin benzerleri üretilmekte, yeni yayınlar aracılığıyla bu mimarların ilkeleri benimsenmekte, yoğun şehircilik çalışmaları yapılmakta, bilimsel araştırmaların düzeyi her geçen gün artmaktadır. Batıda gelişen her yeni akım ve eğilim, daha önceki dönemlerdeki gibi gecikerek değil, kısa bir süre sonra Türiye'de yansımasını bulur. Ancak bütün bunlara karşın, Sözen'in vurguladığı gibi "sağlıksız kentleşme, geçmiş değerlerin bilinçsizce ortadan kaldırılmasına yönelik çabalar, sorunları gittikçe büyüyen bir mimarlık ortamını gündeme getirmiştir" (361).

Çok partili döneme geçişle birlikte yeni bir ivme kazanan imar hareketleri, yine büyük ölçüde devlet eliyle yürütülmektedir. Mimar Ersen Gürsel, "geleneksel olan"ı tam anlamıyla "yıkan" bu anlayışın sonuçlarına şu sözlerle değinir:

> Bu dönemde büyük kentlerde başlayan imar hareketleri, geleneksel kent dokularını alt üst etmiş, eski kent merkezleri geniş yollar ve bulvarlarla başlayan operasyonlarla yıkılmıştır. Geleneksel sivil mimari örnekleri hiç tanımlanmadığı gibi, önemsenmemiş ve hatta modernleşme adına yıkılmaları neredeyse teşvik görmüştür. (15)

Batılı akımlardan etkilenmenin çoğu zaman yalnızca biçimsel olduğu görülür. Yani, söz konusu imar çalışmalarında ülke koşulları göz önüne alınmamış ve projeler Batılı ürünlere "benzerlikleri" oranında uygulamaya konmuştur. Ancak, her ne kadar çoğu yazar ve mimar bu "kopyacı" anlayışı eleştirse de, bu dönemde mimarlıkta da diğer alanlarda görüldüğü gibi bir hareketliliğin yaşanması, mimarlık alanında modernleşmenin yolunu açmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

1950'Lİ YILLARDA EDEBİYAT ORTAMI VE ÖYKÜLERİN YÖN VERDİĞİ TARTIŞMALAR

1950'li yıllar, siyasal değişimlerin ve kültürel gelişmelerin yanı sıra edebiyat ortamında da "dışa açılma"yla ivme kazanan bir hareketliliğin ve çeşitliliğin dikkat çekmeye başladığı yıllardır. Bu bölümün ilk alt bölümünde, bu hareketliliğin ve çeşitliliğin boyutları ele alınmakta, edebiyatçıların kamusal alanda varolma biçimlerine odaklanılmaktadır. İkinci alt bölümde ise, yenilikçi öykücülere sayfalarını açan belli başlı edebiyat dergilerinde sürdürülen ve yenilikçi öyküyü temel alan tartışmalara değinilmektedir.

A. 1950'li Yıllarda Türkiye'de Edebiyat Ortamı

1950 sonrası edebiyat ortamının en belirgin özelliği çok sesli ve çok yönlü oluşudur. Bir yandan Mahmut Makal'ın 1950 yılında yayımlanan *Bizim Köy* adlı kitabıyla filizlenen ve köy enstitülü yazarlar ile köyü yakından tanıyan yazarların başlattıkları "köy edebiyatı" hızla yol alırken, diğer yandan da dönemin "olgun" öykücülerinden Oktay Akbal, Sait Faik, Orhan Kemal ve Haldun Taner'in öykü kitapları art arda yayımlanmaktadır. Fakir Baykurt'un dergilerde yayımlanan öykülerini topladığı *Çilli* adlı kitabı 1955'te ve *Yılanların Öcü* adlı romanı 1959'da,

Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanı 1954'te, Yaşar Kemal'in *Sarı Sıcak* adlı öykü kitabı 1952'de, *İnce Memed* adlı romanının ilk cildi 1955'te, Kemal Tahir'in ilk ve tek öykü kitabı olan *Göl İnsanları* ile yazarın ilk köy romanı olan *Sağırdere* 1955'te yayımlanır. Köyü ve köylünün sorunlarını konu alan bu yapıtlar birbiri ardına yayımlanırken, 1950'li yıllarda, öykü alanında bazı kıpırdanmalar ve tartışmalar dikkat çekmeye başlar. Yaşları 20-25 arasında değişen ve sonradan "1950 kuşağı öykücüleri" olarak anılan isimler, "yenilik" arayışına yönelik başkaldırıcı tutumlarıyla edebiyat dünyasına dahil olurlar ve kimi zaman kendilerinin çıkardığı kimi zaman da kendilerine sayfalarını açan dergilerde, savundukları "yeni" öykü anlayışını somutlaştıran öyküler yayımlamaya başlarlar.

1950'li yıllar, yalnızca öyküde değil şiirde de "yeni"nin peşine düşüldüğü ve "İkinci Yeni" olarak adlandırılan bir hareketin başladığı yıllardır. Eleştirmen Asım Bezirci, "İkinci Yeni'nin Özellikleri" başlıklı yazısında, Türkiye'de 1954'ten sonra yeni ve farklı bir şiirin yazılmaya başladığını belirtir (9). "İkinci Yeni" adı verilen bu şiir anlayışı, eleştirmenler ve şairler tarafından sıkça tartışılmasına ve sınırları belirsiz olmasına rağmen, çoğu yazar ve şairin hemfikir olduğu çağrışımsallık, kapalılık, yoğun imge kullanımı gibi bazı temel özelliklere sahiptir. Bu yıllarda yazılan yenilikçi öykü ve şiirler eş zamanlı olarak okunduğunda, bu özelliklerin yeni öykü anlayışını da belirlediği hemen dikkat çeker. "İçerik ve biçimce Türk şiir geleneğinden bağları koparmak" niyeti, Bezirci'ye göre İkinci Yeni'nin özelliklerinden biridir (13). "İkinci Yeni'nin Kaynakları" yazısında Bezirci, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* eseriyle gerçeküstücülüğe yönelen Sait Faik'in ve *Şişedeki Adam* eseriyle soyut bir anlatımı deneyen Feyyaz Kayacan'ın, İkinci Yeni'nin oluşumunda etkili olduklarını ileri sürer (42). Bezirci, İkinci Yeni'ye kaynaklık eden şiir akımlarının başında Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Simgeciliğin geldiğini belirtir (45). Düşünsel anlamda ise varoluşçuluk

etkisinden söz eden yazar, bunaltı, bırakılmışlık, yalnızlık, umutsuzluk gibi izleklerin şiirde sıkça görülmeye başlamasını bu etkiye bağlar. Beckett, Camus, Kafka, Sartre gibi yazarların eserlerinin dilimize çevrilmesi yazara göre bu etkiyi beslemiştir (51). Görüldüğü gibi, dönemin yenilikçi öykücüleri ile İkinci Yeni adı altında "farklı" bir şiir yazan şairlerin kaynakları hemen hemen aynıdır. Yenilikçi şairler ve öykücüler, o yıllarda sıkça tartışılan toplumcu gerçekçiliğin sınırlarını araştırmaya yönelmiş ve bu yönelimin sonucunda, Batıdaki gelişmeleri de izleyerek "şimdi"yi yakalamaya çalıştıkları yapıtlarında birtakım öz ve biçim yenilikleri denemişlerdir. Öykücü Orhan Duru, kendisiyle yapılan bir söyleşide, o dönemde şiir ile öykü arasında yaşanan etkileşimden şöyle söz eder:

> Toplumsal gerçekçi ürünler vermek için ille de köy konuları ya da işçi ve proleter öyküleri yazmak gerektiği kanısında değildik. Kısacası söylev ve slogan yazınından uzak durmalıydık. Düşüncelerimizi, inançlarımızı başka ve değişik yollardan anlatmalıydık. O dönemde bu çeşit düşüncenin bir başka türlüsü "İkinci Yeni" akımını getirdi şiirde. Bu nedenle bizim öykücülüğümüzle "İkinci Yeni" arasında derin ve güçlü bir bağ vardır. Arkadaşlarımız arasında "İkinci Yeni" ozanlar önemli bir yer tutar. ("Orhan Duru ile…" 60)

Şairlerle öykücülerin yan yana olduğu ve bir öykücünün bir şair hakkında ya da bir şairin bir öykücü hakkında yazılar yazdığı, kısaca iki alanın üyelerinin birbirlerinden epeyce haberdar olduğu bir dönemde bu etkileşimin kaçınılmaz olduğu kesindir. Şair Tuğrul Tanyol ise 1950 kuşağı öykücülerinden Feyyaz Kayacan'ın *Sığınak Hikâyeleri* adlı kitabının ikinci baskısına yazdığı önsözde bu konuya ilişkin önemli saptamalarda bulunur:

> *Sığınak Hikâyeleri*'nin yayınlandığı dönem Türk Edebiyatı için çok ilginç bir dönemdir. Bu yıllar dilin, edebiyat yapıtı içinde konuya oranla ağırlık kazandığı bir dönemdir. [….] Bu dönemin hemen başında Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'la başlayan son dönem öykücülüğü ve Feyyaz Kayacan'ın *Şişedeki Adam* ve *Sığınak Hikâyeleri* yer alır. Türk Edebiyatı'nda öykünün şiiri etkilediği tek dönemdir belki bu. (7)

Kısaca, 1950'li yılların ortalarına doğru şiirde ve öyküde etkileşimli bir şekilde yenilik arayışına girişilmiş ve belirli bir akış kazanarak yerleşik hâle gelen edebiyat anlayışının yanı başında, büyük ölçüde farklılaşmış olan ihtiyaçları tatmine yönelen, dilde ve yapıda yenilenmeyi hedefleyen bir edebiyat anlayışı filizlenmiştir.

Söz konusu hareketlilik, 1950'li yıllarda yalnızca yayın hayatında ve dergilerde sürdürülen tartışmalarda değil, kamusal yaşamda da görünür hâle gelmeye başlar. Örneğin, ilki 1953 yılında düzenlenen ve dönemin önemli şair ve öykücülerini bir araya getirerek onlara ürünlerini okurlara bizzat sunma ve dolaysız bir biçimde tepki alma fırsatı veren "edebiyat matineleri", edebiyat yaşamını canlandıran önemli etkinlikler olmuştur. O dönemde genç bir şair olan Hilmi Yavuz bu matineler için şunları söyler: "1950'ler İstanbul'unun entelektüel yaşamına, 'Edebiyat Matineleri'nin getirdiği değişikliği vurgulamadan atıfta bulunmak, anlamsız olur. […] Sait Faik Abasıyanık'tan başlayarak, Haldun Taner'i, Sabahattin Kudret Aksal'ı, Attilâ İlhan'ı uzaktan da olsa, ilk kez görüyor, seslerini ilk kez işitiyordum" (45). O dönemde yeni yetişmekte olan ve kendinden önceki kuşağın yazarlarıyla bir hesaplaşmaya girmesi gereken bir edebiyatçı için bu matinelerin önemi tartışılmaz. Ülkü Tamer de, bu matinelerin gördüğü ilgiye şu sözlerle dikkat çeker:

> 1950'lerde edebiyat matineleri pek gözdeydi. Öyle ki edebiyat matinesiz hafta geçmezdi neredeyse. Yazarlar, özellikle şairler, bir matineden bir matineye koşturur dururlardı. Bunun şiirini bile yazan Behçet Hoca (Necatigil), 'Yahu,' demişti bir keresinde, 'her gün sahnelere çıkıp okuyoruz. Müzeyyen Senar'ı bile geçtik.' Dinleyicinin ilgisi inanılmaz ölçüdeydi. Okul salonları, halkevleri, tiyatrolar dinleyicilerle dolup taşardı. Ayakta kalanlar bile olurdu. ("İnce Alayla Örülmüş Yoğun Şiirler")

Bu matinelerin epey popülerleştiği 1955 yılında, aralarında Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Behçet Necatigil, Peyami Safa, Haldun Taner ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi dönemin ünlü isimlerinin olduğu edebiyatçılar, 1955 yılında Yakup Kadri başkanlığında Türk Edebiyatçılar Birliği'ni (TEB) kurarlar. Orhan Hançerlioğlu'nun, 1959 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanan bir yazısında belirttiğine göre, birlik tüzüğünün ikinci maddesinde derneğin amaçlarından biri "konferanslar, edebiyat toplantıları tertip ederek *gerçek* sanat anlayışının yayılmasına çalışmak" (3, vurgu bana ait) olarak saptanmıştır. TEB bu amaç doğrultusunda 1956 yılı baharında Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda bir edebiyat gecesi düzenlemeye niyetlenir. O yıllarda ilk ürünlerini vermeye başlayan ve Attilâ İlhan'ın sık sık gittiği Baylan Pastanesi'nde buluştukları için "Baylan'cılar" olarak anılan bir grup genç edebiyatçı, bu etkinliği protesto etmeye karar verirler. Gece, TEB'in başkanı Yakup Kadri'nin konuşmasıyla başlar. Salâh Birsel'in, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu* adlı kitabında anlattığına göre Yakup Kadri "efendice" bir konuşma yapar ve sözlerini "Biz bizden öncekileri beğenmedik. Yeniyi aradık. Sizler de kendinizden öncekileri beğenmeyeceksiniz. Bizi yuhalasanız bile edebiyat bundan kazançlı çıkar" diyerek noktalar (292). Bu sözler üzerine, Baylan'cılar, geceyi düzenleyenlerin bir protesto

eylemi olacağından haberdar olduklarını düşünürler. O yıllarda Baylan'cılardan biri olan Hilmi Yavuz ise söz konusu protestonun nasıl gerçekleştiğini *Ceviz Sandıktaki Anılar* adlı kitabında şöyle anlatır:

> Baylancı'lara yakın olanlarımız, örneğin ben, Demir Özlü, Ergin Ertem, Baylan'daki arkadaşlarla görüştük. Ferit Edgü, Attilâ İlhan'la konuştuğunu ve onun Nazım'ın 'Putları yıkıyoruz!' kampanyasına benzer bir eylemden yana olduğunu söyledi. [….] Yapılması gereken, o gece Dram Tiyatrosu'na gitmek ve yaşlı kuşağın 'put'larını yuhalamaktı… [….] Cemal Hoşgör bazı dövizler hazırlamıştı, sırası gelince onları paradide açarak aşağı sarkıtacaktı. Biz 'yuh!' ekibinde görevliydik. Eylemin 'master-mind'ı Attilâ İlhan görünürlerde yoktu! [….] Sıra Nurullah Ataç'a geldiğinde Cemal Hoşgör, üzerinde 'Matine Dörüt erleri, esselamün Aleyküm!' yazılı afişi paradiden aşağı sarkıtıverdi. Salon biraz karışır gibi olduysa da, Ataç konuşmasını kısa kestiği için ortalık yatıştı. Kızılca kıyamet, Behçet Kemal Çağlar kürsüye gelince koptu. Paradiden yükselen 'Yuh!' sesleri dinmek bilmiyor, ayaklarını yere vurarak protesto edenlerin şamatasına, Bağırsak Süha'nın durmadan öttürdüğü borazan sesleri eşlik ediyordu. (73)

Protesto, polislerin salonu basması ve Hasan Pulur ve Demirtaş Ceyhun'u göz altına almaları ile son bulur. Hilmi Yavuz, ertesi gün *İstanbul Ekspres* gazetesinin birinci sayfasında, büyük puntolarla şu başlığın bulunduğunu söyler: "Komünistler Dün Gece Dram Tiyatrosu'nu Bastılar" (75). Öte yandan, Peyami Safa, *Milliyet* gazetesindeki köşesinde gençlerin "ne yurt hayınlığını, ne Moskof uşaklığını, ne de komünistliğini bırakır" (Birsel 296). Böylece, Attilâ İlhan'ın desteğiyle "yaşlı kuşağın

putlarını yuhalamak"tan başka bir amaçları olmayan genç "Baylan'cılar", devletin edebiyatçılara yönelik ilk ciddi baskısıyla karşılaşmış ve "komünist" damgasını yemiş olurlar.

Adalet Ağaoğlu, 1950 kuşağı yazarlarının içinde bulunduğu ortamı ve giriştikleri sorgulamaları şöyle anlatır: "Onlar, tek partiden çok partili döneme geçişin içine düşmüş bir kuşağın üyeleri. Ayrıca, kentleşmenin başlangıcı içine de. 'Ben kimim? Benim kimliğim ne? [….] Sorgulamanın itici unsurları ise, dural, kendi içine kapalı köy değil, değişimi bütün çarpıcılığıyla yansıtan kentlerdir" (21). "Kent"in önem kazandığı ve farklı anlamlar yüklendiği 1950'li yıllarda, bir yandan edebiyat matineleri ve dönemin yenilikçi genç edebiyatçılarının kendilerinden önceki kuşağa yönelik tepkileri sürerken, bir yandan da 1950'lerin Türkiye'sine has özelliklere sahip bir "bohem yaşantı" kendini göstermeye başlamıştır. O yıllarda yirmili yaşlarını sürmekte olan yenilikçi edebiyatçılar için, bir araya gelip tartışmayı olanaklı kılan mekânlar genellikle meyhaneler olmuştur. Bir önceki kuşağın hayata, dolayısıyla edebiyata bakışını eleştiren, Batı edebiyatı, gerçekçilik, toplumculuk gibi konularda bambaşka düşünceler ortaya atan genç öykücüler için "içkili sohbet", yani meyhane ya da ev toplantıları, vazgeçilmez hâle gelir. Kuşkusuz, gece hayatı odaklı her yaşantıyı "bohem" saymak doğru olmayacaktır. Ancak, Leylâ Erbil, Ahmet Oktay, Demir Özlü, Hilmi Yavuz gibi o dönemi yaşamış kimi edebiyatçıların anıları okunduğunda, meyhanelerin veya "içkili ev toplantıları"nın, dönemin edebiyat ortamında sadece rahatlamaya ve hoşça vakit geçirmeye yönelik basit bir "gece yaşantısı" işlevi görmediği hemen anlaşılır. Örneğin Ahmet Oktay, anılarını kaleme aldığı *Gizli Çekmece* adlı kitabında, bir dönem içinde bulunduğu bu yaşantıyı şöyle anlatır:

> Eskiden bohem mekânlarda oturulup sadece içki içilmezdi. Buralarda yoğun bir kültür alışverişi vardı. Şair, yeni bir şiir yazmışsa cebinden çıkartıp, arkadaşlarına okurdu. Bir öykücü, yeni bir öykü yazmışsa okurdu… Birtakım oluşumlar hakkında tartışmalar vardı. Baylan'da iki üç masa yan yana getirilir; diyelim Hegel hakkında bir tartışma başlar, bu tartışma akşam meyhanede aynı heyecanla, aynı yoğunlukta sürerdi. Bohem mekânlar, adeta bir kültür forumuydu. (130)

Hemen hemen hepsi genç yaşlarda olan bu yazarlar, önceleri bu yaşantıyı "yazar" olmak için gereken bir ön koşul olarak görürler. Nitekim, o yıllarda meyhaneler, genç "edebiyat heveslisi"nin kendisine yakın bulduğu, muhalefet etme enerjisini taşıyan ve "farklı" olmaya yönelik bastırılamaz bir arzuya sahip olan kişileri bulabileceği ve onlarla sohbet edebileceği yerlerdir. Bohem yaşantıyı modernizmin taşıyıcısı olarak gören Baudelaire'in, *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserine kapsamlı bir sunuş yazısı yazan Ali Artun, bohemin, sanatçıların bir dönem gençlik çağlarını adadıkları bir dünya, hissettikleri bir aidiyet olduğunu belirtir (15). 1950'lerin Türkiye'sinde bir nevi "yazarlığa giriş töreni" (Armağan 79) olarak da algılanabilecek bohem yaşantı, bu "aidiyet" duygusunun yanı sıra, kişiye "yazar olma"nın gereklerinden biri gibi görünür. Örneğin dönemin genç "edebiyat heveslisi" Leylâ Erbil, "yazar olma kararım beni onların, yazarların yanına çekiyordu ve o dünyaya girebilme şansım bir biçimde masalarında yer almakla mümkündü" sözleriyle ("1959" 75-76), Ahmet Oktay ise, "Bohem, bir tarih döneminin, sanatçıya biçtiği yaşam biçimiydi. Doğrusunu söylemek gerekirse, seçim şansı yoktu: Şair olmak, yazar olmak bohemlikten geçer sanıyorduk biraz" sözleriyle (*Gizli Çekmece* 72) bu gerekliliği vurgular.

Öte yandan bu "bohem yaşantı", hemen hemen her daldan sanatçıyı bir araya getirmekte, dolayısıyla türler arası iletişimi ve etkileşimi sağlayan bir yaşam biçimi hâline gelmektedir. Söz konusu dönemde edebiyatçıların, ressamların, heykeltıraşların, tiyatrocuların ve sinema sanatçılarının meyhanelerde aynı masayı paylaştığı ve sanatların aynı masada, bir arada tartışıldığı sık sık belirtilmektedir. İlgi alanları kesin sınırlarla birbirinden ayrılmadığı için, bir öykücünün tiyatrocu, bir karikatürcünün öykücü ya da bir sinema sanatçısının şair olduğu da sıkça görülmektedir.

Bu kişilerin parayla olan ilişkilerinin de o döneme has bir özelliği vardır. Ahmet Oktay, çoğu öğrenci, bir kısmı da memur ya da işsiz olan edebiyatçı ve sanatçıların parayla olan ilişkilerini şöyle anlatır: "*Para*, her zamanki büyük sorundu elbet. Ama *İmece* vardı. Parası olmayan destekleniyor, yaşamın dışında bırakılmıyordu. Şimdi profesör olan *Sadi Öziş*'i anıyorum da burnum sızlıyor. *Lefter*'in kapısında belirdiğinde nasıl sevinirdik. *Sadi* demek, parayı düşünmeden sabahlanacak bir gece demekti" (*Gizli Çekmece* 94, özgün vurgular). Bu sözlerden de anlaşılabileceği gibi, bohem yaşantının bir parçası olan kişiler için para, ilişkilerin temel belirleyicisi değildir; nitekim onlar "parayı da bilgiyi de, birbirleri için" kullanırlar (*Gizli Çekmece* 124).

Siyaset, 1950'lerin kendine has özelliklere sahip bohem yaşantısında dışta bırakılan bir konu değildir. Tersine, bu yaşantının oluşmasında önemli bir rolü vardır. Yalçın Armağan, Türkiye'de bohemin tarihini incelediği yazısında, bohem yaşantıyı olanaklı kılan koşullardan söz eder. Armağan'a göre 1950'lere gelindiğinde yazarlar Cumhuriyet'in "seçkin aydınlar"ı değildirler artık, üstelik tek bir sınıftan değil, farklı sınıflardan gelmektedirler (78). Cumhuriyet Halk Partisi'nin bürokrasi odaklı politikaları ve tek parti döneminde yazarların çoğunun bürokrat ve devlet memuru

olduğu göz önüne alındığında, doğru bir saptamadır bu. Nitekim, 1950 sonrasında edebiyatçıların sahip oldukları "seçkinlik", bürokratların imtiyazlarını liberal politikalarla yok eden Demokrat Parti tarafından ellerinden alınmıştır. Üstelik hükümetin etraflı bir kültür politikasının olmayışı, "ekonomik kalkınma" ve kapitalist dünya sistemine eklemlenme odaklı hamleleri, yazarların resmi ideoloji taraftarı olarak "devlet katı"nda görev almalarının önüne geçmiştir. Siyasal alanda hâl böyleyken, edebiyat ortamı da, aralarında Oktay Akbal, Orhan Kemal ve Haldun Taner gibi olgunluk çağlarını yaşamakta olan yazarlar tarafından "tutulmuştur". Her ikisi de tıkalı olan bu yollar karşısında mevcut düzenden bunalan, bazı yeni içerikleri özleyen genç edebiyatçıların sığınağı "meyhane"dir. Ancak, Ahmet Oktay'ın belirttiğine göre, o yıllarda "bohem"in vazgeçilmez mekânlarından olan *La Bohem*, polis tarafından sıkı denetim altında tutulmaktadır (*Gizli Çekmece* 94). Yazarların kimi zaman meyhanede bile rahat edemediklerini, polis tarafından takip edildiklerini dönemin genç öykücüsü Orhan Duru şu sözlerle anlatır:

> Bizim kuşaktan kim ne yapsa ya anlamsızlıkla ya da komünistlikle suçlandı. Oysa onlar daha çok yeni yollar arayan özgürlükçülerdi sadece. İçimizde hapishane deneyimi yaşayanlar oldu daha sonraki yıllarda. Hapse düşmese bile mevkilerinden uzaklaştırılanlar, işten atılanlar, çavuşa çıkarılanlar oldu. Hiçbir şey olmasa bile adını daha sonra öğrendiğimiz "Derin Devlet"in hiç olmazsa "Sakıncalı Piyadeleri" olduk. Polisin gözü üzerimizden hiç ayrılmadı. Öyle ki kendi polislerimizi tanır olduk. ("Orhan Duru ile…" 61)

Her ne kadar bu kuşağın genç yazarları "sol"a eğilimli olsalar da, gerçek anlamda "solcu" olmak için gerekli donanımdan yoksundurlar. "Bizim kuşak 'sol'a edebiyattan gelmiştir" diyen Hilmi Yavuz, Marx'ı, Engels'i, Lenin'i okuyarak değil,

Tolstoy'u, Balzac'ı, Dostoyevski'yi okuyarak solcu olduklarından söz eder (69). Üstelik bu "sol"un tek hedef tahtası Demokrat Parti'dir. Yavuz'un belirttiğine göre, 1950'li yıllarda siyaset, genç ve "sol"cu üniversite öğrencilerinin gözünde, her şeyden önce, Demokrat Parti iktidarına muhalefet anlamına gelmektedir. Zaten 1951'den sonra Türkiye'de "sol", "sosyalizm", "komünizm", kesinlikle konuşulmaz konumdadır ve Marksizmi kitap okuyarak öğrenmek, öncelikle Türkçe kitap olmadığı için mümkün değildir (Yavuz 66-67).

İşte bu karmaşık ve bulanık ortamda, genç edebiyatçılar meyhaneye, öykücü Tomris Uyar'ın deyişiyle "sosyal alkolizm"e sığınırlar (52). Ayrıca bu genç edebiyatçılar, erken Cumhuriyet döneminden gelen kahve geleneğini de sürdürmektedirler. İstiklâl Caddesi'ndeki Baylan Kahvesi o yıllarda epey gözdedir. Salâh Birsel'in belirttiğine göre, Baylan'a "yeni bitme edebiyatçıların doluşması 1954 yılında başlar" (281). Bunun en önemli nedeni, o yıllarda Ankara'da çıkmakta olan *Mavi* dergisinde "Sosyal Realizm" üzerine yazılar yazan Attilâ İlhan'ın buraya sık sık gelmesidir. Nitekim Attilâ İlhan, etkileyici üslûbu ve genç edebiyatçıları çevresine toplayabilme yeteneğiyle 1950 kuşağı yazarlarını, en azından bir dönem, etkisi altına alan önemli bir isimdir. Ahmet Oktay, Baylan'ı şu sözlerle anlatır: "Baylan, İstiklâl Caddesi'nde, Atlas Sineması'nın tam karşısında bir pastaneydi. Yüksek tavanlı, aydınlık, temiz. Burasını yazarların, şairlerin karargâhı yapan Attilâ İlhan'dı. [….] Baylancı'lar diye anıldık uzun süre: Ferit Edgü, Demir Özlü, Fikret Hakan, Demirtaş Ceyhun, Orhan Çubukçu, Orhan Duru, Asaf Çiğiltepe, Yılmaz Gruda" (79). Hava karardıktan sonra ise Baylan'dan çıkar ve Beyoğlu'nun gece hayatına katılırlar. Ahmet Oktay, gidilen bazı gece klüpleri ve meyhaneleri şöyle anlatır:

> *Kulis*, geceye hazırlık yeriydi bir anlamda. Orda bir iki kadeh içilir, sonra başka yerlere gidilirdi. Bu yerlerin başında, Galatasaray'dan

> Tünel'e inilirken, soldan ikinci sokaktı yanılmıyorsam, iki *taverna* gelirdi: *Hıristaki* ve *La Bohem*. [….] Tünel'e, Asmalımescit'e gelindiğinde, sağda, şimdiki Baro Han'ın, Dostlar Tiyatrosu'nun bulunduğu sokakta *Nil* vardı. [….] Geceyi uzatmak isteyenler için, bölgenin son uğrak yeri *Efendi*. Burası her türden insanın geldiği, biraz "*karışık*" bir yerdi ama, bohem sanatçı, orayı da yadırgamazdı. [….] Zeki Müren'e ben ilk kez orda rastladım. Geç saatlerde gidilen ve genellikle *sabahlanan* bir lokal de, Sıraselviler'deki *Kulüp 12* idi. (93-94, özgün vurgular)

1950'lerde genç edebiyatçıların "bohem yaşantı"sı sadece meyhanelere gitmekle sınırlı değildir. Ada gezileri ve ev toplantıları da bu yaşantının vazgeçilmez parçalarıdır. Oktay, bu ada gezilerini anlatırken, kendisi edebiyatçı olmasa da edebiyatçılarla vakit geçiren balıkçı Baki'den söz eder. Bu anlatılanlar, farklı ilgi alanlarına sahip sanatçıların birlikteliğini de açığa çıkarır:

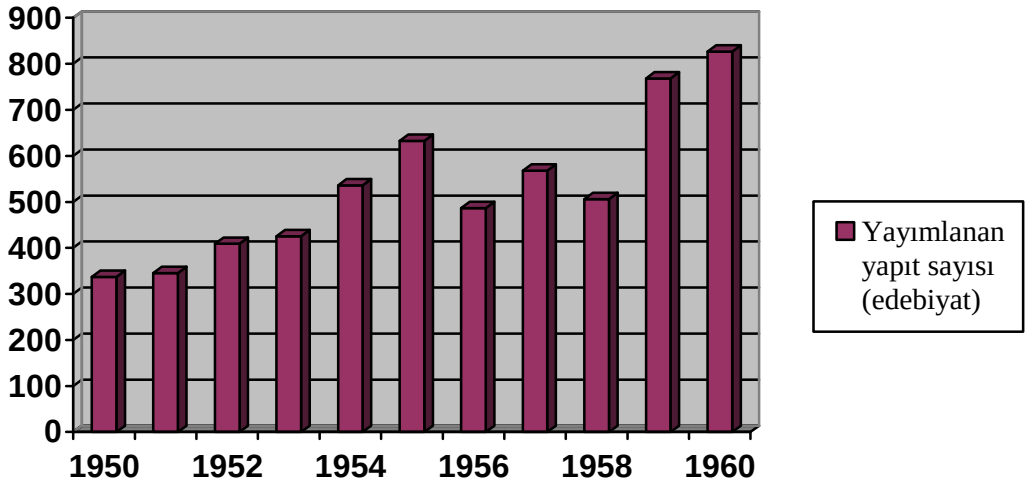
> Sinaritçi Baki diye ün yapmıştı o yıllar Büyükada'da. [….] Sait Faik'in öykülerinden etkilenmişti sanırım. Yazarlar, çizerlerle görünmesi adı çevresinde bir hale yaratmıştı: Bazı entelektüel hanımlar çok merak ederlerdi. Bahçe içinde, ayakta zor duran bir evi vardı. [….] Jean Paul Sartre, yalnızca genç edebiyatçılar kuşağını değil, Balıkçı Baki'yi de cin çarpmışa döndürmüştü. Karısından boşanmasının baş sorumlusu olarak görüyordu Sartre'ı. Şöyle demişti bir gün: "Bunaltı, cehennem başkalarıdır falan derken, karıdan boşandık". Bir yaz […] ressam Behçet Safa'ya kiralamıştı evin bir odasını. Tüm takım Ada'ya gidiyor, üç gün, beş gün kalıyorduk: Kimi otelde, kimi pansiyonda, kimi Baki'de. Selahattin Hilâv, Sadi Öziş, Ömer Uluç, Sevim Burak, Leylâ

> Erbil, Oğuz Hâluk. [….] Kurulan sofranın başında şiirler okunuyor, resim ve felsefe tartışmaları yapılıyordu. (85)

Bu "bohem yaşantı", elbette uzun sürmez. Bohemya tarihçilerinden Jerrold Siegel'in belirttiği gibi, gençlerin "çıraklık çağları" olan bu yaşantı, bu gençlerin düşlerinin ve eylemlerinin hiçbir kayıt tanımadığı, toplumun sınırlarındaki deneyimleridir. Ama genç sanatçılar, zamanla gençlikleriyle birlikte bu tutkularını da gömecekler ve sanatın, edebiyatın iş dünyasına katılacaklardır (aktaran Artun 16). Gerçekten de, bu sanatçıların bazıları yayıncılık sektörüne girmiş, bazıları reklamcı olmuş, bazıları da gazeteciliğe adım atmışlardır. Ancak, gençlik dönemlerinde kurdukları ilişkiler ve bu ilişkiler sonucunda yüzlerini Batı'ya dönerek yapıtlarında birtakım yazınsal yenilikler gerçekleştirmeleri, Türk edebiyatının modernleşmesi ve kent edebiyatının doğuşu sürecinde çok önemli bir adımdır.

Yayın hayatına baktığımızda ise, bu "bohem yaşantı"nın, özellikle dergicilik açısından verimli bir hareketliliğe yol açtığını görürüz. Erdal Doğan'ın hazırladığı ve 1891-1991 yılları arasında Türkiye'de yayımlanmış olan edebiyat dergilerinin tanıtıldığı *Edebiyatımızda Dergiler* adlı kitabındaki verilere göre, 1940-1950 yılları arasında yayın hayatına sadece beş edebiyat dergisi katılırken, 1950-1960 arasında bu sayı 11'e yükselir. Bu artışın nedeni, kamusal yaşamda kahvelerde ve meyhanelerde bir araya gelen genç yazarların, bununla yetinmeyip edebiyat dergileri de yayımlamış olmalarıdır. Böylelikle bu yazarlar görece daha özgür bir platforma sahip olabilmiş, tartışmak ve yeniden ele almak istedikleri konuları gündeme getirebilmişlerdir. O dönemde yazılan öykülerden daha "farklı" öyküler kaleme aldıkları için köklü dergilere kolay kolay kabul ettiremedikleri ürünlerini de kendi dergilerinde daha rahat bir şekilde yayımlayabilmişlerdir. Öte yandan, 1950-1960 yılları arasında yayımlanan edebiyat kitaplarının sayısı da genel olarak artış gösterir. Aşağıdaki grafik, Sami

Özerdim'in *Elli Yılda Kitap (1923-1973)* başlıklı çalışmasından alınan verilerle oluşturulmuştur.



1950 kuşağının yenilikçi öykücülerinin birçoğu, öykülerini 1950'lerin ikinci yarısında dergilerde yayımlamaya başlamışlar ve bu öyküleri bir araya getirdikleri kitaplarını da 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında yayımlamışlardır. Köy sorunlarını konu alan romanların ve öykü kitaplarının birbiri ardına yayımlanmasını da göz önüne alırsak, 1950-1960 yılları arasında, inişli-çıkışlı da olsa, edebiyat kitaplarının sayısındaki artışı anlamlandırabiliriz. 1950 yılında 337 edebiyat yapıtı yayımlanırken, 1960 yılında bu sayı 827'e yükselmiştir. Öte yandan, 1950-1960 yılları arasında, bazıları dergi adlarıyla özdeşleşen Altın Kitaplar, Ataç, Atlas, de, Düşün, Seçilmiş Hikâyeler (Sonradan Dost), Yeditepe gibi yayınevleri kurulur ("Yayımcılık" 328).

Görüldüğü gibi, 1950'li yıllarda kültürel yaşamda önemli değişimler yaşanmış, bu değişimler kamusal yaşama ve yayın hayatına da yansımıştır.

B. Öykülerin Yön Verdiği Tartışmalar

1950'li yıllardan başlayarak, kendilerinden önce gelen öykücülerle bir hesaplaşmaya girişen bazı yazarlar, kendileri gibi bu hesaplaşmanın gerekliliğine

inanan başka yazarlarla bir araya gelmiş, bu birliktelik de önemli edebiyat dergilerinin yayımlanmasına neden olmuştur. 1950 kuşağı öykücülerinin ürünleri ilk olarak *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde görünmeye başlar. Salim Şengil yönetiminde, Ankara'da yayımlanan bu derginin ilk sayısı 1947 yılının Ekim ayında çıkar. Salim Şengil, bir "öykü dergisi" kurma önerisinin, dönemin önemli edebiyat ve siyaset adamı Memduh Şevket Esendal'dan geldiğini *Anılarda Kalan Portreler* adlı kitabındaki bir yazısında şu sözlerle anlatır:

> CHP Genel Sekreterliği sırasında bir gün ona sanat dergisi çıkarmak istediğimi açmıştım. Esendal: "Şengil, sen öykücüsün. Boşver edebiyat-sanat dergisini. Yalnız öykülerden oluşan bir dergi çıkar" demişti. Yayınlandığı sırada olsun, daha sonra olsun, hakkında birçok olumlu yazılar çıkan 'Seçilmiş Hikâyeler' dergisinin önerisi Esendal'dan gelmişti. ("Ustam Esendal II" 61)

1953'e kadar sayfalarında yalnızca öyküye yer veren *Seçilmiş Hikâyeler*, bu özelliğiyle öykünün gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. 1957 yılının Temmuz ayında *Seçilmiş Hikâyeler*'in son sayısı yayımlanır ve Salim Şengil bu tarihten itibaren *Dost* adıyla başka bir dergi çıkarmaya başlar. Bu derginin çizgisi, *Seçilmiş Hikâyeler*'den farklıdır. Örneğin, *Dost*'ta güncel olaylara değinilir, eleştiri yazılarının sayısı artar ve çeşitli konularda soruşturmalar yapılır (Doğan 41).

1950'li yılların ikinci yarısında, dönemin önemli dergileri etrafındaki kümeleşmeler yoğunlaşır ve bu dergiler ekseninde yürütülen tartışmalar hız kazanır. Kimi dergiler benzer fikirleri paylaşan yazarların bir araya geldiği ve seslerini duyurmaya çalıştığı bir arena hâline gelir. *Mavi* dergisi de bunlardan biridir. Teoman Civelek'in yönetiminde yayınlanmaya başlayan *Mavi*'nin ilk sayısında Teoman Civelek'in kaleme aldığı "Mavi'nin Düşündürdükleri" başlıklı bir yazı vardır. Civelek

bu yazıda şunları söyler: “Mustafa Kemal sevgisi bir şarkı gibi dudaklarımızda dolaşıyor. O, kafamızda nur, yüreğimizde imandır. Hürriyetin ve barışın rengi olan Mavi, memleket bütünlüğü içinde çalışmayı kendisine hedef bilmiştir” (1). *Edebiyatımızda Dergiler* adlı bir inceleme kaleme alan Erdal Doğan’ın da belirttiği gibi, *Mavi*’de yazacak olanların ortak paydası Kemalizmdir (65). Dergi, 1954 yılında Attilâ İlhan’ın katılımıyla çehre değiştirir; etik ve estetik değerlerin “sosyal realizm” temelinde yoğun olarak tartışıldığı “Mavi Hareketi”ne zemin hazırlar. Bu hareket içinde yer alan Attilâ İlhan, Ahmet Oktay, Hilmi Yavuz, Oğuz Arıkanlı, Demir Özlü ve Ferit Edgü gibi yazarlar “eski gerçekçiler”i ve 1940 kuşağı yazarları olan “öncüler”i sorgulamaya başlarlar. Adalet Ağaloğlu, *Mavi* dergisinde başlatılan “Mavi hareketi”nin önemini şu sözlerle belirtir:

> Bu arada minicik bir Mavi Hareketi oluşturanların, Türk aydının ve hatta Türk gençliğinin bugünkü durumunu çözümlemekte çok mu önemli bir yerleri var? Belki, kıpırtının eni-boyu açısından değil, ama anlamı açısından, evet. Çünkü bu, hiçbir zaman dış koşullamalarla doğmuş bir kıpırtı değil. Bütünüyle pek çok yeni yaşam koşullarından doğarak yansımasını yazın dünyamızda bulmuş bir kıpırtı. (25)

Dönemin benzer anlayışa sahip yazarlarını bir araya getiren diğer bir dergi de 1956’da, Edip Özyörük yönetiminde yayın hayatına başlayan *A* dergisidir. Çoğu yirmili yaşlarını sürmekte olan Erdal Öz, Adnan Özyalçıner, Orhan Duru, Onat Kutlar ve Kemal Özer gibi yazarların yer aldığı dergide, öykü türünü temel alan tartışmalar, gerçekliğe yaklaşım ve açıklık-kapalılık ekseninde yürütülür. 1940 kuşağı yazarlarının “fotoğraf gerçekçiliği” anlayışına karşı çıkan, gerçeğin tek değil birçok yüzü olduğunu savunan bu yazarlara göre dış gerçeklik değil iç gerçeklik önemlidir. Derginin önde gelen yazarları, bireyin iç çatışmalarını vermeyen, dahası bu çatışmaları dolaysız

olarak iletecek bir biçimle vermeyen öykülerin "gerçekçi" ve bütüncül olamayacağı görüşündedirler. Yayın hayatına bir süre ara veren *A* dergisi, Ocak 1959'da yeniden çıkmaya başlar. Bu sayının ilk sayfasında "A dergisi" imzasıyla "Yeniden" başlıklı bir yazı yayımlanır. Bu yazıda, her biri kendisine ait bir görüşü ileri sürse de, "A'cılar"ın bazı ortak noktalarının olduğu, "özü atıp salt biçim cambazlıklarıyla yazını soysuzlaştıran" atılımlara, "tartışmalarda toptancı ve karalayıcı yargılara" karşı oldukları söylenir (1). *A* dergisi üzerine bir araştırma yazısı bulunan Fatih Altuğ, bu dergiyi "1950 kuşağının ilk harfi" olarak niteler; gerçekten de *A* dergisi o yıllardaki yazınsal hareketliliği gözlemlemek için zengin malzemeler sunar. Erdal Öz, yıllar sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide, *A* ve *Mavi* dergilerinin çevresindeki kümeleşmeler için şunları söyleyecektir:

> A dergisi bir yazarlık okulu değildi. Böyle bir olasılık da yoktu. Dergi çevresinde buluşan arkadaşlar arasındaki beğeni yakınlığı, derginin kişiliğinde kendini gösterdi. Yalnızca biz değil, Mavi dergisi çevresinde toplanan arkadaşlar da bizim gibiydiler. Onlar biraz daha burjuva, biraz daha iyi okullarda okumuş çocuklardı; bizler biraz daha Anadolulu, biraz daha kasaba çocuklarıydık. ("Yazacağım Çok Öykü Var" 14)

1950 kuşağı öykücülerinin ürünlerine yer bulabildikleri diğer bir dergi de *Yeni Ufuklar*'dır. Orhan Burian'la Vedat Günyol'un *Ufuklar* adıyla birlikte kurdukları dergi, Orhan Burian'ın ölümü üzerine yayın hayatına bir süre ara verir. Dergi, Vedat Günyol yönetiminde Eylül 1953'te, *Yeni Ufuklar* adıyla çıkmaya başlar. Erdal Doğan'ın belirttiği üzere, *Yeni Ufuklar* dergisi eleştiri türünün gelişmesinde önemli katkılar sağlamıştır. Genç yazarların eleştiri yazılarına sıkça yer veren dergi, çeşitli yapıtların ve sorunların gündeme gelmesine yardımcı olur. Bu dergi de, sözünü

ettiğimiz diğer dergiler gibi, Demokrat Parti döneminin baskıcı ortamında, iktidar karşıtı görüşleriyle ayakta kalmaya çalışır. Dönemin genç öykücülerinden Orhan Duru, Vedat Günyol'un ve *Yeni Ufuklar*'ın kuşağı için taşıdığı önemi şu sözlerle anlatır:

> Vedat Günyol'un üzerimde büyük etkisi olmuştur. Bizim çevremizdeki arkadaşları da etkilemiştir. Büyük bir öğretmendir Vedat Günyol, eleştirmenliğinin ve deneme yazarlığının yanında. Alabildiğine idealist görüşleriyle, eylemlerini birbirine uydurabilen az bulunan insanlardan biridir. "Yeni Ufuklar" dergisi bizim de içinde bulunduğumuz bir döneme damgasını vurdu. Hepimiz Vedat Günyol'a çok şeyler borçluyuz. ("Orhan Duru ile…" 68)

1950-1960 yılları arasında yayımlanan ve yenilikçi yönelimlere destek veren başka dergiler de olmuştur. Bunlardan bazıları, "İkinci Yeni" şiirinin doğduğu ve geliştiği, sayfalarında öyküye ilişkin eleştirel yazılara da yer veren *Pazar Postası*, farklı anlayıştaki öykücüleri aynı sayfalarda buluşturan, bu nedenle geniş bir yazar çevresini bünyesinde barındıran *Yenilik*, şiire ağırlık veren bir dergi olsa da, kimi zaman dönemin öykülerinin tartışıldığı yazılara rastlanabilen *Yeditepe*'dir.

Sözünü ettiğimiz dergilerde, dönemin edebiyat ortamını, odaklanılan belli başlı konuları ve kutuplaşmaları anlamamızı sağlayacak tartışmalar yürütülür. Örneğin ilk sayısı 15 Ocak 1956 tarihinde yayımlanan *A* dergisinde, gelenekselleşmiş edebiyat anlayışının sorgulandığı eleştirel yazılara rastlanır. Orhan Duru, Erdal Öz, Demir Özlü gibi yazarların "fotoğraf gerçekçiliği" ifadesiyle genel çerçevesini çizmeye çalıştığı geleneksel roman ve öykü anlayışına karşı, iç konuşmaların, bilinçdışının, düşsel öğelerle zenginleştirilmiş çevrenin egemen olduğu "yeni" metinler ortaya çıkmaya başladıkça, bu iki yazınsal bakışın farklarını saptamak önemli hâle gelir. O dönemde

yayımlanmış yazılara baktığımızda, bu saptamanın merkezinde "gerçekçilik" anlayışlarında yaşanan değişimin yattığını görürüz. Öykülerinin yanı sıra tartışma yaratan yazılarıyla da tanınan Erdal Öz, *A* dergisinin 3. sayısında yayımladığı "Halka Yönelmek" başlıklı yazısında, "sıkıcılık", "kapalılık", "anlaşılırlık" gibi yazınsal nitelikleri "halka ulaşmak" ekseninde ele alır. Edebiyatta "toplumcu" yaklaşımların egemen olduğu o yıllarda epey çarpıcı ve irkiltici olabilecek sözlerle, "halka yönelen bir sanat işlemini yitirmiştir" sözleriyle yazısına başlayan Öz, gerçekçiliğin "nesnel" ve "öznel" boyutlarından söz eder ve nesnel gerçekliğin "iç yaşantıları" vermediği için "eksik" olduğunu belirtir (1). Bir öykücüyü halkın beğenmesi için onun yalnızca "dış davranışları, hem de en ilkel, en bayağı biçimde vermesi" gerektiğini düşünür. O yıllarda öykü yazmaya başlayan yeni yazarlar, "anlaşılmazlık"larından ve "sıkıcılık"larından ötürü bazı çevrelerce eleştirilirler. Erdal Öz, bu çevreleri hedef alarak "genç yazarlarımızı karanlık olmakla suçlayanlar, bence haksızlık ediyorlar" diyerek bu kişilere yazarları biraz da iç gerçekliğe verdikleri önem ekseninde değerlendirmelerini salık verir (1). *Pazar Postası*'nda Muzaffer Erdost, Erdal Öz'ün bu yazısını eleştiren bir yazı yayımlar. Erdost'a göre, Erdal Öz "salt dış gerçeğe bağlananlar, dörütü [sanatı] salt araç olarak düşünenlerdir. Halka yönelenler de bunlardır" demek ister. Erdost ise halka yönelen sanatın "açıklığı-seçikliği" ile değil, özüyle halka yöneldiğini belirtir ("Halka Yönelmek…" 7). Edebiyatı ikili karşıtlıklar temelinde ele almak pek çok sorun doğurmuş, "nesnel gerçeklik" halka yönelik olmakla, "öznel gerçeklik" halktan kopuk olmakla özdeşleştirilmeye başlanmıştır. "Öznel" gerçekliğin "gerçeküstü"yle bir sayıldığı yazılara da rastlanır. Örneğin Vedat Günyol'un, "Dış Gerçekten Gerçek-Üstüne Doğru" başlıklı yazısında "iç gerçekler" ve "gerçeküstü" eşitlenmiş gibidir. Bu da o dönemde bir tür kavram kargaşası

yaşandığının göstergesidir. Bilinçdışına, düşsel imgelere, fantezilere dayanan öyküler çoğu yazar tarafından "gerçeküstü" öyküler olarak tanımlanırlar.

Yine *A* dergisinde, dönemin genç öykücülerinden Adnan Özyalçıner benzer konulara değinir. *Yenilik* dergisinde eleştiri yazıları yayımlanan Nureddin Şafgil'in yeni öykücülerin "karanlık" ve "sıkıcı" olduklarını söylediği yazısına yanıt veren Özyalçıner, Şafgil'e "yeterince açık olma"nın ölçütünü sorar ve eğer ölçüt Oktay Akbal, Orhan Kemal veya Haldun Taner öyküsüyse yanıldığını, çünkü bu öykülerin açık ama tam da bu nedenle "eksik" olduklarını belirtir. Ona göre "gerçeği budamaya girişen" bu öykücüler "sahte gerçekçi"dirler. "Hakiki gerçek" ise kişinin duygularını, hayallerini ve düşlerini yansıtmalıdır. Bu da ancak iç konuşmaları, düşsel örüntüleri, bilinçdışını yerli yerinde kullanmakla olur ("Yazında Sıkıcılık Konusunda" 1).

Orhan Duru ise *Pazar Postası*'nda yayımlanan bir yazısında şunları söyler: "Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Tarık Dursun K. Gibi yazarların gerçekçilikleri doğrusu artık bize biraz eski, biraz Osmanlı gelmektedir" ("Gerçeklik Üzerine" 6). "Osmanlı" ifadesinden ne anlaşılması gerektiğini ise, sözleri bazı kişilerce anlaşılmaz bulunduğu için, daha sonra yayımladığı bir yazıda belirtir: "Olayları görüp gösterme, yani tespit, Ömer Seyfettin'de, Hüseyin Rahmi'de neyse bunlarda da aynıdır. [….] Orhan Kemal ve Yaşar Kemal ele aldıkları insanları tek yönleriyle veriyor" ("Yetenek" 7, 11). Burada öncelikle Hüseyin Rahmi ile Ömer Seyfettin'in, sonra da adı geçen diğer yazarların anlatış tarzlarının aynı olduğu varsayılır. Bunun nedeninin, yeni öykücülerin geleneği oluşturduklarını düşündükleri yazarlarla tek tek baş etmeye kalkışmak yerine onları aynı kümenin içine sıkıştırarak "meydan okunması görece kolay" bir konuma sokmak olduğu söylenebilir. Edebiyattaki modernist yönelimleri inceleyen Octavio Paz'ın dediği gibi eğer "her sanat akımı öncülünü reddetmiş ve bu redlerin her biri aracılığıyla sanat kendisini sürdürmüş"se (141), reddedilen bu

"öncül"ün sınırlarını çizebilmek için, kimi zaman onu meydana getiren yazarların ortak yönlerini vurgulamak ve birbirlerinden ayrılan yönlerini görmezlikten gelmek gerekebilir.

1950'li yılların ikinci yarısından sonra, "yeniler" ve "öncüler" diye sınıflandırılan öykücüler arasındaki ilişkinin tartışılması hız kazanmış, hemen hemen her edebiyat dergisinde konuyla ilgili eleştiri yazıları yayımlanmıştır. Örneğin, *Yenilik* dergisinde yazıları yayımlanan Nureddin Şafgil, *Mavi* dergisinde yapılan "değerler sistemi" ile ilgili bir anket bağlamında, bu derginin çevresine toplanmış genç öykücüleri eleştirir. Mavicilerin zorla bir nesil kavgası açmak, bu kavga sayesinde ün kazanmak istediklerini belirtir ("Mavi" 35) ve Güner Sümer'in şu sözlerine dikkat çeker: "Akballara, Külebilere, Dağlarcalara, Tanerlere vebenzerlerine hitap ederek bitiriyorum. Siz bütün oyununuzu oynadınız, bitirdiniz. Seyirciler hakkınızdaki hükmü verecektir. Şimdi lütfen sahneyi terkediniz. Sıra bizim" (36). *Mavi* dergisinin Attilâ İlhan'la özdeşleşmiş olması ve İlhan'ın da öncülerin "topyekûn inkâr"ına karşı çıkması, bu dergide bulunan yazarların hepsinin Attilâ İlhan gibi düşünmediğini gösterir. Örneğin, Attilâ İlhan'ın "Bilmem Siz Ne Dersiniz?" ve " 'Yeniler!..' Derseniz" başlıklı yazıları, "topyekûn inkarcılığı" eleştirmeleri, sentezci ve toplumsal gerçekçi bir anlayışa sahip olmaları nedeniyle dikkate değer görünmektedir. *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımlanan bu yazılardan ilkinde İlhan, her yeni gelen kendinden öncekine bağlı olduğu için yeni gelenlerin öncüleri yok saymaya kalkışmasını eleştirir (32). Bir "süreklilik" vurgusu içeren bu yazıda İlhan, Leylâ Erbil'in sonradan "gelenekten kopuş çağı" (Soruşturma Yanıtları 31) olarak adlandırdığı dönemin yazarlarını tam da bu nedenle, yani "kopma" girişiminde bulunmaları nedeniyle eleştirir. Ancak öncüler de bu eleştiriden nasibini alır. Onların da "yeni"leri yok saymalarını yanlış bulan İlhan bu kişilerin "bir sıra gelişme

konaklarından meydana gelen millî edebiyatı sadece kendilerinden ibaret tutmak ve tutturmak istemek garipliğine" düştüklerini belirtir (33). İkinci yazıda ise, yeni öykücülerin çoğunun sanatın toplumsal görevinden söz ettiklerini ama savundukları bu "toplumcu sanat"ı eserlerinde uygulayamadıklarını söyler. Şiir ve öykülerinde, "ülkenin toplumsal gerçeklerinden çok çevresiyle çelişmiş, entelektüel ve duygulu gençlerin birey olarak duygu, düş, özlem ve sıkıntılarını" anlattıklarını, "millî gerçeğimiz"in içine yerleşemediklerini belirtir (23). Tanzimat'tan beri "taklit-özgün" karşıtlığı bağlamında sıkça karşılaştığımız bu "bize has olan"a yönelik arayış, aynı karşıtlık temelinde benzer tartışmaların yapıldığı bu dönemde de kendini göstermiştir. Öyle görünüyor ki, edebiyatçılarımız ne zaman Batılı anlayışlardan etkilense ve yazınsal kavrayışı bu yolla değişen gündelik ve edebî algılarla bağdaştırmayı hedeflese, bu "bize has olan" muğlak duvara çarpar.

Öte yandan Attilâ İlhan, yenilikçi öykücülere üstünde düşünülmesi gereken bir eleştiri yöneltir: "Ya, toplumsal görevli sanat tutumunu bütün toplumsal ve estetik hayatları için temel saysınlar [...] ya da, şiir ve hikâyelerinin ana öğelerini araştırarak gerçekte kurtulamadıkları, kendilerine rağmen uyguladıkları bireyci sanat yöntemini kesin çizgilerle belirtmeğe çalışsınlar" (" 'Yeniler!'.. Derseniz" 24). Bu düşünce, dönemin yeni öykücülerinin "edebiyatın topluma öncü olması gerektiği" inancıyla batı edebiyatındaki biçimci anlayışlar ve bireyi anlamaya yönelen akımlar arasında kaldıkları gerçeğini yansıtır. Nitekim, dönemin çoğu yazarlarının öykülerinde birey vurgusundan ve iç gerçekliği yansıtma çabasından, toplum vurgusuna ve dış gerçekliği öne çıkarma çabasına doğru veya tersi yönünde değişimler gözlemlenir.

Demir Özlü, *A* dergisinde yayımlanan "Toplumcu-Gerçekçi Yazar" başlıklı yazısında, "toplumcu gerçekçilik" konusunda çok yazı yazılıyor olmasını yerinde bulur. "Yüzeyde kalan bir gerçekçilik"ten kaçınılacaktır artık. Özlü'ye göre yüzeyde

kalan bir gerçekçiliğe dayananlar, savunmaya geçince şöyle derler: “İnsanların kafasının içini açıp ne düşündüklerini görmüş değiliz. Birbirimizi daha çok konuşmalarımızdan tanırız” (1). Orhan Kemal’e ait olduğu belirtilen bu sözler Özlü’ye göre “kişilerin iç dünyalarına bağlanmamış kuru bir dış dünya anlatısı”nın izleridir (1). Toplumculuk adına oluşturulan bu anlatılar “toplum”u ileri götürecek yoğunluktan ve derinlikten yoksundur. Demir Özlü, “toplumcu geçinen” yazarların hep aynı biçimde yazdıklarını, okuyucuyu etkilemek için hep toplumun alt tabakasında yaşayan insanları yazdıklarını ve böylece kendilerini gerçekçi “sandıklarını” belirtir (1). Oysa yazara göre gerçekçilik ya da toplumculuk sadece gözlemcilikle, görüleni aktarmakla olacak iş değildir. Kişiyi salt konuşmalarından tanıyan bu yazarlar kişiyi de çözümlememişlerdir üstelik, onları sadece konuşmalarından tanıyorlardır. Şöyle der Özlü: “Eskiye aykırı gelen yeni hikâyeciler ne yaptılar, ne yapıyorlar? Bu hikâyecilerin özleri var önce. Kişiyi toplumu çözümlemek yolunda çalışmışlıkları var. Toplumun ilerlemesini, değişmesini, kişioğlunun daha özgür olmasını (sınırlamalardan kurtulma anlamında bir özgürlük) istiyorlar” (2). Yazısı boyunca “öz”e vurgu yapan yazar, yeni öykücülerin öykülerinin biçimini, konusunu, kişilerini hep bu özü ya da düşünceyi okura aktarmak için örgütlediklerini söyler. Kişiyi daha iyi çözümleyen bu yazarlar, tam da bu nedenle daha “eksiksiz” bir şekilde “toplumcu”durlar. Ferit Edgü, 1966 yılında 1950 öykücülüğü üzerine yapılan bir soruşturmada, kendi kuşağının yenilikçi yazarlarının hedefini şu sözlerle açıklar:

> Biliyorsunuz Samim Kocagöz, edebiyattan önce yapılacak başka şeyler var, diyordu. Benim kuşağımın yazarlarının, ozanlarının edebiyattan önce yapılacak bir şey olmadığını anladıklarını sanıyorum. [….] Bizim

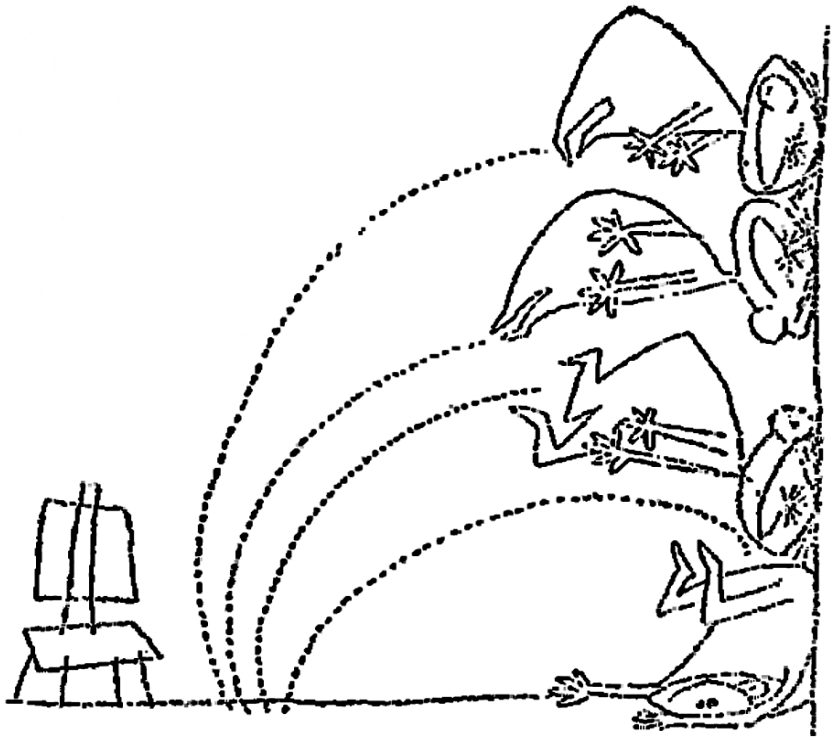
> yapmak istediğimiz, bu yüzeyde kalan gerçekçiliği aşmak, edebiyatı edebiyat olarak yapmaktı. (“Ferit Edgü’nün Yanıtı” 55)

1950 kuşağı öykücülerinin edebiyat anlayışlarının oluşumunda pek çok dinamik etkili olur. Bir yandan bir önceki kuşağın edebiyat anlayışıyla sıkı bir mücadeleye girişilirken, öte yandan bazı Batılı yazarlar ve akımlar, öykücüler üzerinde önemli etkiler bırakmaya başlar. 1950 kuşağının yenilikçi öykücüleri 1950’li yılların sonuna doğru “varoluşçuluk” akımından ve gerçeküstücülükten önemli ölçüde etkilenirler. Dergiler bu konularla ilgili özel sayılar çıkarmış, sayfalarında bu akımlara ya da akımların yerli edebiyata etkisine değinen yazılara yer vermişlerdir. Örneğin *A* dergisi Mayıs 1959 tarihinde “Varoluşçuluk Özel Sayısı”nı yayımlamış, dergide Martin Heidegger, Sören Kierkegaard, Nietzsche, Rilke ve Jean-Paul Sartre’dan çevrilmiş yazılara yer verilmiştir. Bu yazarların kitaplarının yeni yeni çevrilmeye başlandığı bu dönemde, varoluşçuluğun genelde edebiyatçılar özelde öykücüler üzerindeki etkisi açıkça görülür. Yusuf Atılgan, Ferit Edgü, Leylâ Erbil, Demir Özlü gibi öykücülerin özellikle ilk dönem öykülerinde bu etkinin izleri sürülebilir. Akımdan yoğun olarak etkilendiği gözlemlenen Demir Özlü, *A* dergisinde yayımlanmış olan “Bunalan Genç Adamlar” başlıklı yazısında, genç kuşağın bunaltısının “biraz özenti, biraz ithal malı” olduğunu söyleyen Fethi Naci’yle tartışır. Fethi Naci, asıl bunaltıyı bir önceki kuşağın yazarlarının yaşadığını söylemiş, Demir Özlü ve yandaşlarını “rahat düşkünü”, “hayat karşısında ürkek” olmakla suçlamıştır. Demir Özlü ise bir önceki kuşağın yazarlarının, bireyin iç sorunlarına, “iç sıkıntısı, kaçış, seçme, bağlanma” gibi bireysel sorunlara değinen yapıtlar vermediklerini söyler (1). Öte yandan, eleştirmen Memet Fuat da, *Varlık* dergisinde yayımlanan “Bunalan Genç Adamlar” başlıklı yazısıyla tartışmaya dahil olur. Yazar, Fethi Naci’yi de Demir Özlü’yü de eleştiren bir tutum sergiler. Fethi Naci’nin gençleri küçümsediğini, kendi

kuşağının bunaltısını gerçek, genç kuşağın bunaltısını özenti saydığını söyler. Demir Özlü'nün de bu "sizin kuşak-bizim kuşak" kavgasından sıyrılamadığını, onun da kendinden öncekileri küçümsediğini belirtir (6). Ancak yine de Özlü'nün düşüncelerini gerçeğe daha yakın bulur ve sözlerini şöyle sürdürür: "Her düşüncenin, her felsefenin züppeleri olduğu gibi, varoluş felsefesinin de züppeleri var elbette. Ama bütün genç kuşağı bu züppelik içindeymiş gibi görmek 'opportunism'e 'cynism'e yönelmiş olduklarını söylemek, bence, korkunç bir yanılmadır, anlayışsızlıktır" (6). Öte yandan Demir Özlü, bu bunaltının özenti ya da ithal malı olsa bile neden varolduğunu, neden ithal edildiğini sorarak önemli bir noktaya parmak basar (7). Bu yazıdan aylar sonra yine *A* dergisinde yayımladığı "Bunaltı Düşünüsü Üzerinde" başlıklı yazısında Özlü, bunaltının "toplumu 'şimdi'ye getiren 'geçmiş'ten bunalmayı", "dünün değerlerinden, geleneklerden, törelerden" alabildiğine sıkılmayı kapsadığını söyler (2) ve toplumsal bunaltı ile bireysel "boğuntu" arasında bir ayrım yapmaya çalışır.

Öte yandan varoluşçuluğun dönemin yazarlarınca nasıl algılandığını da irdelemek gerekir. Zeynep Direk, "Türkiye'de Varoluşçuluk" başlıklı yazısında Türkiye'de varoluşçuluğun alımlanmaya başladığı yılın 1956 olduğunu söyler ve isabetli bir belirleme yapar: "Türk edebiyatında öznenin doğuşu süreci ile edebiyatçıların varoluşçuluğa ilgi duymaları arasında bir koşutluk bulunduğu öne sürülebilir" (442). Ayrıca Direk, varoluşçuluğun o yıllarda bireycilik ve karamsarlık olarak anlaşıldığını, tartışılan şeyin varoluşçuluğun kendisi değil popüler imgesi olduğunu söyler (448). Bu imge kimi yazarlarca el üstünde tutulurken kimi yazarlarca da ayaklar altına alınır. Örneğin, Osman Oğuz, "Existentialisme Üstüne" başlıklı yazısında, dönemin pek çok "varoluşçuluk karşıtı" yazarının sesi ve temsilcisi gibidir. İki sayfalık bu yazıda Oğuz, önce varoluşçu yazarlardan "cımbızla" çektiği sözleri

alıntılar, ardından da yanlış anladığı ya da anlamak istediği bu düşünceleri indirgemeci bir tavırla eleştirir: “Yalnızlık içinde mest olmayı salık veren, yarından umudunu kesmiş, insana olan inanını yitirmiş hasta düşüncelere sırtımız dönüktür” (35). Dönemin bazı yazarlarının “bunalım edebiyatı”na nasıl baktıkları konusunda, Oğuz Aral’ın 1961 yılında *Dost* dergisinde çıkan “Bunalım Kuşağı” adlı karikatürü bir ipucu verebilir sanırız:



Durup dururken “kafasını duvara toslayan” adamlardan oluşan bu karikatür, varoluşçuluğun Türkiye’deki bir kısım çevrelerce alımlanış biçimini de gözler önüne serer.

Sözü edilen “popüler imge”nin öğelerinden biri de kuşkusuz bireye, onun iç çatışmalarına yönelik ilgidir. O yıllarda ismi “Bunalım Edebiyatı” ile birlikte anılan yazarlardan Ferit Edgü’nün “Umutsuzluğun Gücü” başlıklı yazısında yer alan şu ifade, sözü edilen kuşağın yenilikçi öykücülerinin hemfikir olduğu bir düşünceyi iletir: “Bugün ortalarda, üstünde konuşulan romanlara, öykülere bakın: sonunda

hepsinin tortusu, toplum romanlarının tek bir açıdan açıklanmaya girişilmesinden başka bir şey değildir. Peki insan, insan nerde kalıyor?" (71). Ardından, kendilerinin de elbette özgürlüğü, barışı, sömürgesiz bir toplumu istediklerini, ama kendilerini insana bir *başka yönden* bakmak zorunda hissettiklerini belirtir (vurgu bana ait, 71). Bu "başka yön", öncelikle salt insanı anlamaya çalışmak, onun çatışmalarını ve arzularını, toplumsallığı ön plana taşımadan ele alabilmektir. Sayın'ın dediği gibi, varoluşçuluğun bireysel yaşantıdan yola çıkması, edebiyatta bireyin ortaya çıkmasını körükler (449). O yıllarda yayımlanan varoluşçu metinleri okuyan yazarların varoluşçuluğa bel bağlamalarının başlıca nedeni de, bu felsefenin "öznellik"e yaptığı vurgu olsa gerektir.

Dönemin önemli tartışma konularından birinin de edebiyatta kısmen varoluşçuluğun etkisiyle ortaya çıktığı söylenebilecek "karamsarlık" veya "umutsuzluk" olduğu görülür. Örneğin *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanan "Gününü Gün Etmeğe Yergi" başlıklı yazısında Kemal Bilbaşar, Ferit Edgü'nün "Genelleme" adlı yazısından yola çıkarak bu karamsarlığı eleştirir. Edgü, yazısında "insan oğlu büyük bir bunaltı içindedir. Bütün kutsal değerleri yitirmiştir. Toplum uğruna kendinden fedakârlık etmeğe, kendinden vazgeçmeğe katlanamıyor. [....] Bunlar toplumun baskısı altında bunalmış kimselerdir" der (aktaran Bilbaşar 940). Bilbaşar da bu sözleri "bencil bir karamsarlık" olarak tanımlar, Edgü'nün karamsar düşüncelerini topluma "inanç" diye sunmasını, dahası bu düşüncelere "akım" süsü vererek kendini "akım sözcüsü" ilan etmesini yanlış bulur (942). Ona göre bu tür düşüncelerin "topluma hiçbir faydası olamaz". Ferit Edgü'nün "İnanç İşi" başlıklı cevap yazısı da Bilbaşar'ın yazısının yanında yayımlanmıştır. Edgü bu yazıda, ilk zamanlarda sanatın toplum sorunlarıyla ilgilenmesinin zorunlu olduğunu düşündüğünü ama sonradan böyle bir sözcülüğü yapamayacağını, bir anlamda bunun

zorunlu olmadığını anladığını belirtir (944). Kişinin toplum baskısı altında ezildiğine, bireyin hep ikincil sırada olduğuna ve kişiliğini kazanması için toplum yasalarına başkaldırması gerektiğine inanan birinin, Bilbaşar'ın dediği gibi "inançsız" olmadığını, sadece onunkinden "farklı" bir inanca sahip olduğunu belirtir. Edgü'ye göre, bize değer belletilen inançlardan şüphe edilmeli, gerektiğinde bu inançlar yadsınabilmelidir (945). Edgü benzer bir tartışmayı, o yıllarda "Halis Acarı" takma adıyla yazılar yazan Asım Bezirci'yle de yaşar. Edgü, "Mutlu Tedirginlik" başlıklı yazısında Bezirci'nin de kendi düşüncelerinden farklı düşüncelere tahammül edemediğini ve "bağnazlığa" vardığını söyler (333). Edgü'ye göre Bezirci "bütün etkilere kapalı"dır (336). Kendisinin, Bezirci'nin düşündüğü gibi bunalım edebiyatı yaparak gerçeklerden kaçmadığını, tersine gerçeği elde etmeye çalıştığını belirtir (335). Edgü, çevresinde gördüğü, bizzat yaşadığı durumları anlattığını da belirtmeden geçmez.

Yeni kuşak öykücülerin farklı biçimsel teknikler denemeleri ve öykülerinde bireyi toplumsal kaygıları dile getirmek için bir araç olarak değil, başlı başına amaç olarak ele almaya girişmeleri, toplumsal refleksleri gelişmiş yazarların tepkisini çeker. Örneğin Asaf Çiyiltepe, "Korkak Yazar Bireycidir" başlıklı yazısında şunları söyler: "Toplumcu sanata karşı çıkarılan bireycilik, çoğu zaman geri bir sanat anlayışıdır. [….] Hastalıklı, korkak, geçicidir bireyci sanat" (11). Edebiyatta kötümserliği ve bireyciliği eleştiren yazarlardan biri de Fethi Naci'dir. "Çıkmazdaki Edebiyat" başlıklı yazısında "bireysel davranıştan öteye geçmemek, sonunda, kaçınılmaz kötümserliğe yol açar" (257) diyen yazar, tam da insanın varolanı değiştirme, olaylara yön verme gücünün, insanı odağa alan bir anlayışla sınandığı yenilikçi bir edebiyat ortamında şunları söylemesi ilginçtir: "Gerçeklerden kaçmaya başlaması, insan gücüne inanmaması, insanın toplum gerçeklerini değiştirebileceğinden şüphe etmesi bir

edebiyatın çıkmaza girdiğinin, artık çökmeye başladığının en açık işaretidir. Böyle bir edebiyat milletin değil, toplum gerçeklerinden korkanların hizmetindedir" (258). Fethi Naci, bu yazının üstünden beş yıl geçtikten sonra da aynı görüşte olacak ki, Ahmet Oktay 1960 yılında yayımladığı bir yazısında Fethi Naci'nin, dönemin genç öykücülerinin "kaçış edebiyatı" yaptıklarına yönelik görüşünü eleştirir: "Fethi Naci genç yazarların toplumsal koşulların nedenlerini göremediklerini, bu yüzden 'evasion psychologie'ye [kaçış psikolojisine] sarıldıklarını söylüyor. Kolay bir yorumlamadır bu. Bugün bazı yazarlarımız cinsel sorunlara değiniyorsa bunun kaçışla, içe kapanmayla ilgisi yoktur. Olsa olsa insanı tanıma, gün ışığına çıkarma çabasıdır" ("Yazınımız Üstüne Notlar II" 22).

Öykücüler, bireyin iç dünyasını daha derinlikli bir şekilde ortaya koymak ve aynı zamanda dillerini bu derinliğe uygun esnekliğe kavuşturmak amacıyla, imgelere, bilinç akışına ve zaman-mekân soyutlamalarına yaslanmaya başlarlar. 1950'li yılların sonlarına gelindiğinde ise öyküleri "bunalım edebiyatı" nitelemesiyle anılmaya başlar ve "bunalım" kavramı yazılara, söyleşi ve oturumlara konu olur. 1960 yılında *Maya* dergisinin düzenlemiş olduğu "Hikâyeciliğimizin Genel Durumu" başlıklı oturum da o dönemin bazı "toplumcu" yazarlarının farklı bir yazınsal kavrayışla yazmaya başlayan öykücülere nasıl baktıklarını daha iyi anlamamızı sağlar. Oturuma katılan yazarların çoğu yeni hikâyecilerin Batılı bir "moda" rüzgârına kapıldıklarını, dikkat çekmek için anlamsız dil oyunları yaptıklarını düşünürler. Bu yazarlardan Samim Kocagöz, "yeni hikâyeciler toplumdan kopmak, politikadan kaçmak, kendi içlerine kapanmak sevdasındalar. Bunu da bir moda olarak yapıyorlar" der (Eloğlu 8). O dönemde öykülerini büyük ölçüde devrik cümlelerle yazan Orhan Duru hakkında konuşan Kemal Bilbaşar, "bu arkadaş kendisine göre demiş ki 'Acaba ben nasıl dikkat çekerim?'" (9) der, ardından sözü alan Cengiz İlhan ise bu öykücülerin "şuuraltında

dikkati çekme kompleksi" olduğunu belirtir (9). Samim Kocagöz ise yenilik peşinde koşan öykücülerin dille fikrin yolunu kestiklerini söyler (8). Fikri, daha doğrusu toplumsal fikri öykünün temeli sayan bu yazarlar, modern sanatın temel ilkesi "yeniliği" besleyen biçimsel arayışları enine boyuna irdelemek yerine, bu arayışların "kaçak" veya "taklit" olduklarını ileri sürerler. Yazınsal anlayışta yaşanmakta olan değişimin, edebiyat tarihi için ne kadar önemli bir dönüm noktası olduğunu sezemezler. Öte yandan daha önce sözünü ettiğim o muğlak "bize has olan duvar" burada da şekil değiştirip "bizim hava" olmuştur. Metin Eloğlu ve Kemal Bilbaşar, Onat Kutlar'ın *İshak* adlı kitabı için "bizim hava kokmuyor", "yerlilikten kaçıyor" derler (10). *İshak*'taki bazı öykülerin köyde ya da kasabada geçtiğini, hatta ilk öykünün bir ailenin yaşadığı "iftar saati"ni anlattığını düşünürsek, o dönemin bazı yazarlarının biçim yüzünden içeriği göremediklerini söyleyebiliriz. İçerik ne kadar "yerli" olursa olsun, öykülerde biçimsel deneylere, kapalılıklara, alışılmamış söyleyişlere rastlayan bu yazarlar o öykülerin "yerli olmadığı", "taklit olduğu" konusunda çarçabuk uzlaşırlar. Oturuma katılan yazarlar arasında yenilikçi bir öykücü olan Leylâ Erbil de vardır ve "arkadaşları" için şunları söyler: "Toplumsal koşullar içerisinde bu arkadaşlar kendi bünyeleri, kendi koşulları, kendi meseleleri, kendi tabiatları dahilinde ve edindikleri kültür çerçevesinde bundan başka olamıyorlar. Ben bunda züppece bir tavır sezmiyorum" (9). Ancak Erbil bile, "bize has olan"ın eşdeğeri niteliğindeki "bizim hava" konusunda öteki yazarlarla aynı fikirde gibidir: "'Onat tamamen batılı, bizim hava kokmuyor' diyorsunuz. Yani bizim havayı vermemesi, batılı olması bir hikâyenin iyi bir sanat olmaması demek mi?" (10). Dönemin dergilerinde, yenilikçi öykücülere yöneltilen eleştiriler dikkate alındığında, bu eleştirilerin yazarlarının ikili karşıtlıklar ekseninde ve bu karşıtlıkları basite indirgeyerek düşünme eğiliminde oldukları gözlemlenir. Hakiki-yapay, toplumcu-

bireyci, yerli-taklit gibi karşıtlıkların kesin sınırlarla birbirinden ayrılması, sorunun derinleşmesinin, edebiyat adına "verimli" tartışmaların yapılamasının önüne geçer. Leylâ Erbil, oturumdan sonra yayımladığı "Oturum Üzerine" başlıklı yazısında şöyle der: "Sadece kişiseldir diye sorumsuzluğa vurulan, özenti sayılan, politikadan kaçtığı ileri sürülen yazınları iyice irdelediğimizde ola ki alışmadığımız kalıplaşmamış henüz ama gene de yeni bir başkaldırma, yeni bir sorumluluk dolu buluruz" (3). Erbil, yazısını anlamlı bir saptamayla bitirir: "Asıl ayrım bu 'insan anlayışının' iki kuşak arasındaki alınış ayrımından doğuyor" (4).

Dönemin öykücülerinden Orhan Duru da, *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanan "Saldırı" başlıklı yazısında, genç kuşağa yönelik "taklitçilik" eleştirilerine sert bir yanıt verir:

> Taklitçilik yaptığımız yok ama gerekirse taklitçilikten çekinmeyiz. Batıdan gelen bütün etkilere kapımız ardına kadar açıktır. Batının edebiyat akımlarını izlemekte, onlardan etkilenmekte bir sakınca görmüyoruz. [….] Öte yandan öncül bir düşünceye bağlılığımız yoktur. Gözlemler ve deneyler yapıyoruz. Bugünkü durum bizi böyle yazmaya zorluyor. (15-16)

Bu dönemde ayrıca "yerlilik" nosyonu da taklitçilik konusuyla bağlantılı olarak tartışılmıştır. *A* dergisinde konuyla ilgili bir soruşturma düzenlenmiş, "Sanatta yerli olmaktan ne anlıyorsunuz?" sorusu—sadece üç yazara—yöneltilmiştir. Öte yandan, Erdal Öz ve Nurettin Şafgil, "yerlilik" bağlamında İngiltere'de yaşayan ve öykülerinde Londra'daki bir sığınakta yaşananları anlatan Feyyaz Kayacan'ın "Sığınak Hikâyeleri" üst başlıklı öykülerine değinirler. Erdal Öz, *A* dergisinin ikinci sayısındaki "Yerli Olmak" başlıklı yazısında, "Yerli olmak, batılı olmamak anlamında anlaşılmasın. [....] Sanatta batılı olmaktan ben 'Yeni olmak'ı anlıyorum. Yeni ve

olumlu olmak. Yeni ve olumlu olmak ise yerli olmamak demek değildir" der ve ardından her yazarın yerli olmak için kendi toplumunun gerçeklerini göz önünde tutması gerektiğini belirtir (1). Feyyaz Kayacan'ı örnek veren Öz, onun "Türk toplumunun yazarı" olmadığını, içinde yaşadığı toplumun, İngiltere'nin sözcüsü olduğunu belirtir (2). Erdal Öz'ün bu belirlemesine değinen Nurettin Şafgil ise, yazarın "Postacı Kızı Vera" adlı öyküsünden bir bölümü örnek göstererek Feyyaz Kayacan'ın yerli bir yazar olduğunu söyler. Parçada Kayacan İstanbul'dan söz açmaktadır ve Şafgil'e göre ancak bir Türk yazarı İstanbul'dan "böylesine yerli olarak" söz edebilir (341). Feyyaz Kayacan ise 1966 yılında *Yeni Ufuklar* dergisinin düzenlediği bir soruşturmada, isabetli örnekler vererek bu tartışmaların "yersizliğini" gözler önüne serer:

> *Sığınak Hikâyeleri* çıkmaya başladığında dergilerde yazılar çıktı. Kayacan bir Türk yazarı değil, Türkçe yazan bir İngiliz öykücüsüdür, denildi. Neden, çünkü öykülerin konusu savaş yıllarındaki İngilizlerin yaşamıymış? Hiç de öyle değil. Ben bu öyküleri özlemleri dile getirmek, Türklüğümü belirli kılmak için yazdım. Pierre Loti'yi hiç sevmem ama, Loti'yi Türkiye üstüne betikler yazdı diye Türk yazarı mı sayacağız? Shakespeare *Romeo ile Juliet*'i yazarken bir İtalyan yazarı mıydı? ("Feyyaz Kayacan'ın Yanıtı" 51)

1950-1960 yılları arasında dergilerde geniş yer bulan bu tartışmalar, edebiyat ortamını hareketlendirmiş, kimi zaman yanlış anlamalarla ve yeterli düzeye erişememiş bilgi dağarcıklarıyla ilerlese de, daha önce üstünde durulmamış konuların gündeme gelmesini sağlamıştır. Orhan Duru, "Tutanak" başlıklı yazısında o dönemde "herkesin başına buyruk bir durumda" olduğunu söyler ve "bu yazarların 'ortaklaşa' tutumları belki de sadece eski yazarlara karşı oluşlarıydı" der (6). Tek başına bu

ortaklık bile epey önemlidir. Nitekim bir “kopuş” çağına karşılık gelen 1950 kuşağı, sadece Türk öykücülüğünün değil aynı zamanda romanının modernleşme sürecini de hızlandıran ve bugünkü birikime büyük katkı sağlayan “kentli” yazarların yetiştiği bir kuşaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 KUŞAĞININ İLK YENİLİKÇİ ÖYKÜCÜLERİ

1950 kuşağının yenilikçi öykücülerinin çoğu, 1950'li yılların ortalarında *Seçilmiş Hikâyeler*, *Yeni Ufuklar* ve *Yenilik* gibi dergilerde öykülerini yayımlamaya başlarlar. Bu yazarların öykülerini bir kitapta toplamaları ise 1950'li yılların sonunu ya da 1960'lı yılların başını bulur. Ancak dergilerde öykülerini bu isimlerden önce yayımlayan ve ilk kitaplarını çıkaran yenilikçi yazarlar da vardır. Bu bölümde irdeleyeceğimiz üç öykücü, 1950'li yılların başında yayımladıkları öykülerle dikkat çeken, gelenekselleşmiş öykü anlayışını sorgulayarak ondan epeyce farklı bir anlatım biçiminin peşine düşen isimlerdir. Bu isimlerin öykülerini "farklı" bir şekilde kurma, daha önce denenmemiş bazı teknikleri deneme ve en önemlisi kalıplaşmış edebiyat anlayışını her yönden yıkma çabaları, 1950'lerin edebiyat ortamında yankı bulmuş ve bu anlayışın yenilenmesi için tartışılması gereken konuların gündeme gelmesini sağlamıştır. Böylelikle, bu isimlerin ardından gelecek öykücüler için uygun bir zemin oluşmuştur.

Üzerinde duracağımız ilk öykücü, özellikle 1952 yılında basılan kitabı *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'la öykücülüğünde bir dönüşüm gerçekleştiren ve bu dönüşümle pek çok öykücüye esin kaynağı olan Sait Faik Abasıyanık'tır. İkinci öykücü ise, öykülerinde saplantılı ve tedirgin bireylerin iç dünyalarına odaklanan ve

incelikli bir dille bu içselliği yoğunlaştıran Vüs'at O. Bener olacaktır. Bener, özellikle ikinci kitabı *Yaşamasız*'daki bazı öyküleriyle anlam aktarımı bağlamında klasik öykü dilini epey zorlamıştır. İlk öykülerini irdeleyeceğimiz üçüncü öykücü Nezihe Meriç, kadın yazarların çoğunlukla popüler aşk romanları yazdığı bir dönemde, kadınların gündelik yaşantı içindeki deneyimlerini, toplumsal rolleriyle çatışmalarını ya da uzlaşmalarını konu alan öyküleriyle dikkat çeker. Meriç de Vüs'at O. Bener gibi özellikle ikinci kitabındaki öykülerle yeni arayışlara yönelmiş, yaşam ve kadınların bu yaşam içindeki yerine ilişkin değişen fikirlerine koşut olarak öykülerinde biçimsel denemelere girişmiştir.

A. "Yeni" Olmaktan Yılmayan Öykücü: Sait Faik

Sait Faik, öyküde gerçekleştirdiği yapısal ve içeriksel yeniliklerle, ardındaki edebiyat geleneğiyle ilişkisiz olduğu ve birinci kişi anlatıcının "anlatma isteği"yle biçimlendiği hissedilen "özgün" öykücülük anlayışıyla, öykünün yazınsal bir tür olarak önem kazanmasında büyük bir rol oynamıştır. Süha Oğuzertem, "Zarifçe Sollayan Saitçe" başlıklı yazısında, Sait Faik'in özgünlüğünü şu şekilde ifade eder:

> Sait Faik, görülmemiş, bilinmeyen bir öykü tarzı yaratmıştır. Bu tarz, dönemin resmen iktidar ve fiilen ihtiyar olan edebiyatını hedef alan "yeni" yazıcıların (Nâzım Hikmet, Garip, Kırk Kuşağı) eşitlikçi eğilimleriyle beslenen ortamda gelişmiştir. O ana kadar, erken modern öyküleme, "klasik" denebilecek yapıtlarını vermiştir. Sait Faik de bu tür öykülemeyi uygulamakta zorluk çekmemiştir. Ancak getirdiği yeni tarz, uygulaması olmayan ve kişisel olduğu ölçüde türleşemeyecek bir yaklaşımı ifade eder. (46)

Sait Faik, özellikle *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabındaki öykülerle bir dönüşüme uğramış, hâlihazırda "benzersiz" olan öykücülüğünde yeni bir atılım gerçekleştirmiştir. 1950-1960 yılları arasında sınırları çizilmeye başlanan yenilikçi öykü anlayışını etraflıca ele alabilmek ve bu yenileşme çabasının itici güçlerini doğru saptayabilmek için, şüphesiz, Sait Faik'in öykücülüğündeki değişimlere dikkat çekmek ve onun arkasından gelen öykücülerin Sait Faik'i bu yenileşme hareketleri içinde nasıl konumlandırdıklarını belirtmek gerekecektir.

1950 kuşağı öykücüleri olarak anılan yazarların çoğu, Sait Faik'in 1954 yılında yayımlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabının, o yıllarda öykücülükte yaşanan yeniliklerin hareket noktası olduğu konusunda hemfikirdirler. Örneğin, dönemin öykücülerinden Demir Özlü, *Yeni Ufuklar* dergisinin 1967 yılında hazırladığı bir soruşturmada Sait Faik için şunları söyler: "Sait Faik—bu büyük yetenek, büyük birey, derin duyuşlu bir şair—özellikle *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı kitabıyla önümüzdeki kalıplaşmış rasyoneli yıktı, bize duyuşun, bireyliğin, yaratmanın yollarını açtı" ("Demir Özlü'nün Yanıtı" 67). Özlü, yıllar sonra kaleme aldığı bir yazıda da Sartre'ın adını bile ilk kez Sait Faik sayesinde duyduklarını vurgular: "Bizim kuşak, J.-P. Sartre'ın adıyla, sanırım ilk olarak Sait Faik'in Beyoğlu üzerine yazdığı bir röportajda karşılaştı. Sait Faik o yazısında, o zaman İstiklâl Caddesi üzerinde bulunan Saray Kitabevi'nden söz ederken, Sartre'ın "bu yaman adamın" kitaplarından da söz ediyor, parası yetişip de alıp okuyamadığından yakınıyordu ("J.-P. Sartre" 20). Dönemin diğer bir öykücüsü Feyyaz Kayacan, hızını "Hişt, Hişt!" öyküsünden aldığını ("Feyyaz Kayacan'ın Yanıtı" 51), Orhan Duru da Sait Faik'in öncülüğünde yeni aramalara yöneldiğini belirtir ("Kara Gülmeceden Bilimkurguya Bir Öykü Ustası" 5). Kalıplaşmış, gelenekselleşmiş her türlü yazınsal anlayışa büyük bir tepkinin baş gösterdiği 1950'li yıllarda, kendilerinden önceki kuşağın yazarı olan Sait

Faik gibi büyük bir öykücünün, 1954'te yayımlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabıyla kendi öykü çizgisinden sapması, öykülerinde fantastik, hatta kimi zaman gerçeküstü denebilecek öğeleri ön plana çıkarması, Batı edebiyatındaki gelişmeleri de yakından izlemeye çalışan genç kuşak öykücüleri hayli etkilemiştir. Nitekim Ferit Edgü, kendi kuşağıyla Sait Faik arasındaki ilişki için şunları söyler: "Dostoyevski'nin, 'Hepimiz Gogol'ün *Palto*'sundan geliyoruz' dediği gibi, ben de, benim kuşağımın öykü yazarlarının büyük bir çoğunluğu da, Sait Faik'ten geliyoruz" ("Ferit Edgü ile Dünden Bugüne" 27).

Her ne kadar 1950 kuşağı öykücülerinin çoğu Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabındaki bazı öyküleri "yol açıcı" olarak niteleseler de, Sait Faik'in öykücülüğündeki değişimin izleri *Havuz Başı* ve *Son Kuşlar* kitaplarında dikkat çekmeye başlar. Hatta, Sait Faik öykücülüğünü "modernist öykü" bağlamında ele alan Tamer Kütükçü, "Modernist Öyküye Giden Yolda *Havuz Başı*" başlıklı yazısında, son yıllarda yapılan değerlendirmelere göre bu değişimin 1948 yılında yayımlanan *Lüzumsuz Adam*'la gerçekleşmeye başladığını belirtir (Kütükçü 194). Kütükçü bu yazısında "modernist öykü"nün tanımını şu şekilde yapar:

> Gerek Maupassant'a atfedilen olay öyküsü, gerekse Çehov'a atfedilen durum öyküsünde varolan tek boyutlu ve çoğu zaman düzgün ilerleyen yapının bir anlamda çözüme uğraması, bunun yerini daha parçalı bir anlatının almasıyla biçimlenen yeni bir öykü yapısı denebilir modernist öykü için. Bu anlamda, anlatıcının farklı bakış açılarıyla aktarıma gittiği, sesin kimi zaman anlatıcı ile karakter(ler) arasında kaymalara uğradığı, zaman ve olay aktarımında metnin içinde gidiş gelişlerin sıkça yaşandığı, boşlukların oluştuğu ve bütün bunlara bağlı olarak "gerçeğin" çok daha karmaşık, kimi zaman gerçeküstünün sınırları

içine taşınarak, rüya ve bilinçdışına uzanan, türlü dışavurum ve çağrışımlarla sunulduğu anlatılardır modernist öyküler. (195)

Kütükçü, bu tanımdan hareketle, *Havuz Başı* kitabında yer alan "Havuz Başı" ve "Çatışma" öykülerinde modernist anlayışın izini sürer. Ancak bu öyküleri modernist anlayış içine yerleştirmek doğru olmayacaktır. Nitekim Sait Faik, öykülerinin çoğuna "eşitlikçi" bir tavırla öykü kişisi olarak katılır ve modernist öykü anlayışında başat olan anlatıcı-yazar ayrımını silikleştirir. Onun öykülerini okurken, Sait Faik, yazma ve gündelik yaşam deneyimleriyle sürekli gözümüzün önünde gibidir.

Sait Faik'i modernist anlayış içine yerleştiremesek de, son dönem öykülerinde Kütükçü'nün sözünü ettiği yazınsal özelliklerin çoğuna rastlanır. Ancak bütün bu özelliklerin "seçkinci" ve "özcü" bir modernist anlayış etrafında örgütlenmesinden çok, yazarın kendisini dışında tutmadığı insani deneyimlerin simgesel, düşsel ve gerçeküstü öğelerle beslenerek anlatılması söz konusudur. "Havuz Başı" öyküsü, Kütükçü'ye göre, metnin parçalanmışlığı ve dışavurumcu dil özellikleri bakımından, klasik anlamdaki "durum" öyküsünden farklıdır. Anlatıcının iç dünyadan dış dünyaya sert geçişleri ve dış dünyaya geçerken öykünün dilinin de değişime uğraması, Sait Faik öykücülüğünde daha önce rastlanmayan özelliklerdir (196-97). Bu öyküye göre daha karmaşık bir yapı sergileyen ve çok daha katmanlı olan "Çatışma" öyküsünde ise, yazara göre, "metin içinde boşluklar bırakma", "olayları atlama" gibi öğeler karşımıza çıkar (Kütükçü 204). Öykü bir rüyanın anlatımıyla başlar. Ardından anlatıcının şu sözleri gelir: "Bu ölüm ve doğum rüyası içinde şafak atıyor. Kalkıyorum. Kollarıma uykusuzluğumun hırkasını geçiriyorum. Dar geliyor. Şafak söküyor, aynadaki yüzüme saldırıyorum, bakıyorum" (22). Bu noktada anlatıcının uykusundan uyandığını, gördüğü rüyanın son bulduğunu düşünsek de, sonraki

ifadelerden rüyanın sürdüğünü anlarız: “Birdenbire, viyaklayarak bir çocuk doğuyor. Birdenbire, saniyelerle seneler birbirine karışmış bir hâlde büyüyor. On beş, on altı yaşlarında güzel bir erkek çocuk oluyor” (22). Kütükçü’nün belirttiği üzere, öykünün bu noktasında, zamansal boyutta bir kopukluk, bir belirsizlik vardır (206). Ancak, öykünün devamında baba-oğul arasında geçen konuşmalardan ve neden-sonuç ilişkisinin kopukluğundan, rüya anlatımının sürdüğünü kesin olarak anlarız. Babasından sürekli af dileyen çocuk, bir kayanın arkasından ona ateş etmeye başlar ve “düşsel” anlatım bu noktada son bulur. Buraya kadarki anlatım, Sait Faik’in okurla sohbet eden, ona büyük bir istekle öyküsünü “anlatmaya” koyulan anlatıcısına ait değil gibidir; dikkatle işlenen ve okurla anlatıcı arasında belli bir mesafeyi koruyan bir dili temel alan bu anlatım, başlı başına “dil”in temsil gücüne yoğunlaşarak ortaya çıkarılan simgesel ifadelerle yüklüdür. Örneğin şu cümlelerde, simgeselliğin yol açtığı belirsizlik dikkat çeker: “Çocuğun burnuna, yıldızlardan, çamurdan, tohumdan, albümin ve asit parçalarından bir taze ve belirsiz balık kokusuna, çok uzaklardan alınmış bir deniz kokusuna benzeyen bir koku geliyor. Bu sefer yeşile çalan bir yüz, sarı eller, kırmızı tüylerle bir şeytan gibi dünyanın üstüne güneş kapanıyor” (24). Öykünün “Ben evlenmedim. Tabii, çocuğum da olmadı” (24) cümleleriyle başlayan ikinci kısmında, alışık olduğumuz Sait Faik anlatıcısına kavuşuruz. Aynı öyküde iki tür anlatıcıya “Yılan Uykusu” öyküsünde de rastlarız.

Tamer Kütükçü, “Havuz Başı” ve “Çatışma” öykülerinin, bakış açıları arasında kaymalar ve gidip gelmelerle, bilinçdışı yansımaları, dışavurumlar ve çağrışımlarla, klasik Sait Faik öyküsünün bir değişim sürecine girdiğini gösterdiklerini belirtir (211). *Havuz Başı* kitabında yer alan bu öykülere, 1952 yılında yayımlanan *Son Kuşlar*’daki “Kırlangıç Yuvasındaki Kadın” öyküsünü de ekleyebiliriz. Bu öyküde anlatıcı, bir hamal kahvesindeki kırlangıç yuvasından söz

eder. Bir keresinde yere düşen yuvayı kahvedeki "iyi insanlar" yerine yapıştırmış ve bir daha düşmesin diye iyice sağlamlaştırmışlardır. Buraya kadar, her zamanki Sait Faik anlatıcısının, kahvedeki insanların yaşantılarıyla kendi yaşantısını iç içe anlattığı bir öyküsüyle karşı karşıya olunduğu düşünülebilir. Ancak birdenbire öyküyü "gerçeküstü" düzleme taşıyan şu cümlelerle karşılaşırız: "Kırlangıç yuvasındaki kadın, sabahları gözükürdü. Islak saman rengi saçları vardı. Tarar, durmadan, yorulmadan, saatlerce tarardı" (218). Okurun beklentilerini bozan bu ani geçiş, kurmaca dünyaya girebilmek için anlatılanlara inanması gereken okuru, kırlangıç yuvasında bir kadının yaşadığına inandırsa da, ardından gelen ifadeler bu yanılsamayı yıkar: "Kırlangıç yuvasına kadın sığar mı? demeyin. İnsan aklına sığan şeyleri bir yol hayal buyurun" (218). Burada anlatıcı, bu "hayal"i neden kurduğunu açıklar gibidir. İnsanoğlunun çektiklerini anlatmaktan sıkıldığını, hatta anlatmayı beceremediğini söyler (218). Ardından kırlangıç ile kadının gün boyunca yapıp ettiklerini anlatmaya koyulur. Okur yine tam anlatılanlara inanmış, o dünyaya girmişken, anlatıcı gerçeküstü olaylar karşısında "gerçekçi" okurun tepkisini dile getirip bu tepkiye karşılık verir: "Olur mu öyle şey? Olsun olmasın. Oturup dedikodular, olmamış şeyler, olup da kimsenin takmadığı hikâyeler […] söylemek, içim çekmiyor bugün" (219). Bu noktadan sonra anlatıcı, insanların başından geçenleri gerçekçi bir dille anlatmak yerine, olmayacak bir şeyi öyküsüne konu edişinin savunmasına girişir. Bu savunmanın, anlattıklarını saçma bulacaklarını düşündüğü hayalî okura karşı mı, yoksa bizzat kendine karşı mı olduğu belirsizdir. Öykünün düzlemi birdenbire değişir. Öykünün mekânı kırlangıç yuvası, kişileri de kırlangıç ile kadın değildir artık. Anlatıcı-yazar, öykü yazma deneyimini bir süre için öykünün konusu hâline getirir. Süha Oğuzertem'in deyişiyle "kurmacanın iç mantığını sorgulamaktadır" (47). Ancak daha sonra yeniden kırlangıç yuvasının bulunduğu kahveye gider. Kadının çıkmasını

bekleyerek yuvaya uzun uzun bakar. Ama "bir şeycikler" olmaz. Bu öykü, pek çok yazar tarafından Sait Faik'in gerçeküstü öğelere yer verdiği ilk öykü olarak görülmüştür. Ancak, anlatıcı-yazarın sık sık araya girip anlattığı şeyin "uydurma" olduğunu ima etmesi, okurun gerçeküstü bir yanılsama yaşamasını engellemiştir. Buna rağmen, hayal ile gerçeğin iç içe verilmesi ve kırlangıç yuvasına yerleştirilen kadın imgesi, Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabındaki bazı öykülerin habercisi gibidir.

Sait Faik'in 1954 yılında yayımlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabındaki çoğu öykü, yazarın *Havuz Başı* ile başlayan değişim sürecinin geldiği son nokta gibidir. Kitapta bulunan on altı öykünün dördü birbiriyle bağlantılıdır. Ancak bu bağlantı, bir olay bütünlüğü sağlamaktan çok, "ben" anlatıcının kentin sokaklarında gezinirken yaşadıklarının ve gerçeklik düzeyinde belirsiz sınırlara sahip olan "Panco"yla kurduğu "hayalî-gerçek" ilişkinin öykülere yayılmasıyla ifadesini bulur. Kitabın ilk öyküsü "Öyle Bir Hikâye"de, anlatıcı yağmurlu bir gece sinemadan çıkmış, Atikali'nin sokaklarında gezmektedir. Panco'yu tek dostu olarak tanıtır. Panco'nun rüyasında futbol oyunları gördüğünden ya da pişpirik oynadığından söz eder. Ama bir sonraki paragrafta yer alan şu cümle, beklenmedik şeyler söyleyebilecek bir anlatıcıyla karşı karşıya olduğumuzu gösterir: "Panco rüya da görmüyor, demincek attım" (10). Nitekim daha sonra, sadece anlatıcının değil olayların da "beklenmedik" olduğunu anlarız. Anlatıcı sokaklarda yürürken birden bir evden "deli gibi birisi" fırlar ve anlatıcıya "Dostumu öldürdüm abi! Sakla beni" der (10). Anlatıcı, ona cebine girmesini söyler ve o da cebe girip kaybolur. Öykünün henüz adı belirsiz olan ana kişisiyle adının Hidayet olduğu anlaşılan bu kişi arasında bir konuşma başlar. Hidayet, paltonun sahibine dostu Pakize'yi neden öldürdüğünü anlatmaya başlar. Ancak birisinin geldiği uyarısıyla paltonun cebinde "bir susam

tanesi gibi büzülen" Hidayet, anlatıcının hikâyenin gerisini dinlemek istememesi üzerine susar ve şöyle der: "Ama anlat beni Panco'ya e mi?" Anlatıcı, geri kalan kısmı kendisinin "uyduracağını" söyleyerek Hidayet'i salıverir. Hidayet susamken pire olur ve çitlembik ağacının dibine doğru fırlar gider. Anlatıcı, Hidayet'in hikâyesini "uydurmaya" girişir ve hikâyeyi Panco'ya anlatılacak hâle getirir. Ama "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın" öyküsünde olduğu gibi "gerçekçi" okurun şüphe dolu sesini taklit edip "insan cebe sığar mı hiç?" diyerek, bir insanı paltonun cebine neden sığdırdığını anlatmaya kalkışmaz. Dolayısıyla bu öyküde okurun "gerçeküstü" bir yanılsama deneyimi yaşaması biraz daha olanaklıdır. Öykü kişisi cebindeki adamı bıraktıktan sonra, parkta, ıslak yerde oturan bir adama rastlar ve adamdan yaşama sevincine dair bir söylev dinler. Adam konuşmasını bitirdiğinde, Hidayet'in dediği gibi, "Panco'ya anlat beni" der (15). Sanki herkes Panco'ya—bir anlamda okura—anlatılacak hikâyeleri yaratmak ve anlatıcı da—tıpkı Sait Faik gibi—bu öyküleri derlemek için sokaklardadır. Ardından anlatıcı köprüde Haliç'e "böğüren" sarhoş bir adama rastlar. Adam ona çok içtiğini söylediğinde, "İçmeli delikanlı, içince çok içmeli" der (17). Adam ona "sen de çok mu içerdin?" diye sorduğunda nasıl bir tavır takındığını şöyle anlatır: "Alt dudağımı üst dudağıma adamakıllı yapıştırıp sağ elimle de havaya hafiften iki-üç tokat salladım. Panco, sen de yap böyle, ne demek istediğimi anlarsın" (17). Bu noktada hitap edilen kişi birdenbire değişir ve Panco olur. Ancak Panco'nun tek bir kişiyi temsil ettiğini ya da sadece hayalî bir arkadaş olduğunu düşünmek doğru olmaz. Nitekim, okur da anlatıcının söylediği hareketi yaparak onun demek istediğini anlamaya çalışacaktır. Dolayısıyla tek boyutta ele alınamayacak olan Panco, Sait Faik'in sokaklarda gezinerek anlatacak öyküler aradığı okur olarak da düşünülebilir. Panco'nun birden fazla kişiyi temsil ettiği düşünüldüğünde, hitap edilen kişinin değiştiği değil çoğaldığı söylenebilir.

"Yalnızlığın Yarattığı İnsan" öyküsünde, Panco ile isminin İshak olduğunu öğrendiğimiz anlatıcı bir birahanededirler. İshak'ın Panco için "Onu da görmüyordum. Havayı görür müyüz?" (21) demesi, Panco'nun İshak'ın zihninde varolduğunu anlamamız için yeterli bir ipucudur. İshak'ın yalnızlığı, Panco'yla birlikte birtakım düşsel olayları da yaratmıştır. Örneğin Panco, sokaktaki bir futbol maçına katılır ve İshak'la aralarında şöyle bir konuşma geçer: " 'Ben de mi oynuyorum? Ben ne oynuyorum?' [….] 'Sen' dedi, 'seyirci oynuyorsun' " (22). Öykü, rüyayı çağrıştıran bir anlatımla ilerler. Maç bittikten sonra Panco birdenbire kaybolur. İshak onu ararken arkasından adının çağrıldığını işitir. Sesin Panco'ya ait olmadığını söylese de seslenenin yanındaki üç arkadaşıyla konuşan Panco olduğunu anlar. Sesler, rüyalarda olduğu gibi birbirine karışmıştır ve yitirme ile bulmanın egemen olduğu rüya atmosferi varlığını sürdürür: "Aralarında kelimelerini binlerce kere duyduğum, manalarını bilmediğim bir dil konuşuyorlar, anlamıyordum. […] Onları kaybetmiştim. Bir sinemanın gişesinde buldum" (23). Film bittiğinde, üç arkadaş da kaybolmuştur. Öyküde bir mekân bütünlüğünden söz etmek mümkün değildir. Anlatıcı lokantaya girdiğini söyler, ardından "caddelerdeydim" diyiverir; "o pasajdaki birahaneye yine gitsem" (25) demesiyle kendini birahanede bulması bir olur (25). Şu cümleler, anlatıcının, bulunduğu yerde mümkün olmayan bir şeyi mümkün kılmak için mekâna ilişkin neden-sonuç ilişkilerini nasıl altüst ettiğini göstermeye yeter: "Yıldızlara baktım. Hani yıldızlar? Birahanede yıldız mı olur? Yıldızlara baktım. Bir sinemaya daldım" (26). Panco'nun, evine gelip alçıdan yapılmış gemici biblosunun altına bıraktığı parayı alışını anlatırken birden bire izlediği filme geçer: "Öteki yıldızdan gelmiş adam taksiden atladı. Bütün ordu peşinde. Vur emri var. Vurdular. Askerler etrafını aldılar" (27). Ardından yine Panco'yu nasıl beklediğini anlatmaya başlar. Birahaneden çıkıp Panco'nun evine gidişini ise şöyle anlatır: "Işık yakmamalı.

Ağır ağır bir koridordan geçiyordum. ‘Hırsız var! Hırsız var!’ Sokaklarda koşmalı. Koşmalı. Bekçiler, polisler, düdükler arkamda. Hayır, kimseler duymadı” (28). Sait Faik’in önceki öykülerinde görmediğimiz bu ani ve beklenmedik bakış açısı, mekân ve durum değişimleri, öyküyü çok boyutlu ve değişken kılar. “İç diyalog” diyebileceğimiz, bilinç akışına kadar varabilen şu tür ifadeler de metnin çok boyutluluğunu destekler:

> Kaybetmeden bulamadığımız; bilemedin kaldın vur! Pencereden kim baktı? Neden baktı? Kapa gözlerini kapa. Ellerin büyüyor mu? Yok, büyümüyor. Büyümüyor, büyümüyor, yaşasın. Ama acıyor. Hayır acımıyor, yalan söyleme. Yüreğinin üstünde bir şey varmış gibi değil mi? Yalan. Mutlak bir yerde okudun. Yahut biri anlattı. Yahut aklında böyle kalmış. Yüreğinin üstünde bir şey yok. Yalnızlık. Yalnızlık güzel. Güzel değil. Kavun acısı. Kavun acısı da ne? (25)

Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’daki öykülerinde, yazarın önceki öykülerinde pek karşılaşmadığımız simgesel bir anlatıma da rastlanır. Örneğin “Melahat Heykeli” öyküsünde, öykü kişisinin cinsel iktidarsızlığını anlatmak için “evlenince terliklerini bile giyemeyeceğini anlamıştı” ifadesi kullanılır (42). Bu ifadenin neyi simgelediğini anlamak için öyküdeki diğer simgesel anlatımlara da dikkat etmek gerekecektir. Örneğin, öykü kişisi nasıl evleneceğini düşünürken yazıhanesinde uyuyakalır ve bu kişinin uykudan uyanışı şöyle anlatılır:

> Onu, o zamana kadar yazıhanesine hiç girmemiş bir böcek uykusundan uyandırdı. Bu bir eşekarısı idi. Küçük yazıhanenin içinde büyük bir tepkili uçak gürültüsü duymuş, uyanmıştı. Çıkacak delik arayan arı deliler gibi idi. Daha doğrusu deli pilotlar elinde gibi idi. Onu mahmur gözleriyle takipten yorulan bizimki, arıdan kaç milyar defa büyük

> olduğunu düşünmeden elini bile oynatmayışını büyüklüğüne verip düşünürken: "Evlenirsem ne yaparım?" fikri yine kafasına çömeliyordu. (42)

Simgesel anlatımın doruğa ulaştığı çoğu öykü, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabında yer alır. "Yılan Uykusu" başlıklı öykü de bunlardan biridir. Öyküde, anlatmayı, "hitap etmeyi" seven klasik Sait Faik anlatıcısının girişinden sonra, aynı evde bulunan iki kişi anlatılır. Öyküye düşsel ve simgesel bir anlatım egemendir. Öykünün başlığı ve anlatım şekli, anlatılanların bir rüya olduğunu düşündürebilir. Şu tür ifadeler, gerçeküstücü anlayışın izleri olarak görülen simgeselliği belirleyecek niteliktedir: "Birdenbire bulunduğumuz odanın kapısı açılıverdi. İçeriye rüzgâr girdi. Soğukla beraber yapraklarını dökmüş bir ağaç girdi. Ağacın arkasından duman, dumanın arkasından bir kuş, kuşun arkasından bir bulut girdi. [….] Ampulün ışığı buza girip çıktı. Üşüyerek yine tavandaki şişesine girdi" (106). Anlatıcının yanındaki kişi yan odaya geçer ve anlatıcıyı da yanına çağırır. Anlatıcının bulunduğu oda, soba yandığı hâlde buz gibidir. Yan odaya geçtiğinde arkadaşına "Dondum sobalı odada yapayalnız" der (107). Arkadaşı kuşu da yanlarına getirmesini ister. Soğuk odaya gidip kuşu getirdiğinde arkadaşını yerinde bulamaz; yatağı bomboştur. O sırada kapı çalınır ve arkadaşını arayan bir adam içeri girer. Anlatıcı, arkadaşının gittiğini söylese de, adam yorganı açtığında arkadaşını orada bulur. Öykü, neden-sonuç ilişkilerini altüst eden bu tür "garip" durumlarla, bir rüya atmosferi içinde ilerler. Anlatıcı-yazar hiçbir şekilde okurla diyaloğa girmez ve bu atmosferin yol açtığı gerçeküstü yanılsamayı bozmaz. Dolayısıyla bu öykü de, biçimsel özellikler bakımından "Öyle Bir Hikâye", "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" ve "Alemdağ'da Var Bir Yılan" öyküleriyle birlikte ele alınabilir. "Panco'nun Rüyası" öyküsünde bile, öyküyü var eden rüyanın kendisi değildir. Bu öyküde aynı zamanda anlatıcı olan Panco, öykünün

sonuna doğru, gördüğü rüyayı anlatır sadece. Oysa "Yılan Uykusu", okuru bütünüyle rüya atmosferinin içine sokar ve okurun "eve bulut da girer miymiş hiç?" diye sorabileceğinin tartışmasına girmez. Dolayısıyla okur da bu soruyu aklına hiç getirmez.

Hem *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da hem de bu kitaptan hemen sonra yayımlanan *Az Şekerli*'de, kişisel öykü yazma süreciyle ilgili ya da bu sürece ilişkin kimi imalar barındıran öykülere rastlanır. Bunlardan biri "Eftalikus'un Kahvesi"dir. Öyküde genç bir eleştirmen adayının, hayran olduğu öykücüyle bir kahvedeki sohbeti konu edilir. Öykünün anlatıcısı da hayran olunan bu öykücüdür. Anlatıcı, genç adamın "olmadık" soruları karşısında, bu adamın kendisiyle alay ettiği şüphesine kapılır. Ancak sonradan hayran olduğu bir "Frenk muharriri" ile karşılaşsa, kendisinin de şaşkınlıktan böyle sorular sorabileceğini düşünür. Adamın "Sizin hikâyelerinizi…" diye başlayan sorusunu sormasına izin vermeden topu hemen karşısındakine atar ve "siz de mi hikâye yazarsınız" diye sorar (67). Genç adam, yanıt verdikten sonra sorusunu yeniden sormaya kalksa da, bunu yine başaramaz. Öykücü hedef şaşırtarak ona yoldan geçen kör bir adamı gösterir:

> Şu karşıdaki adam bakın. Anadan doğma kördür. Bakın karşı tarafa, 'Mahmut Bey' diye sesleniyor. Demek ki, Taksim sinemasının önünde olduğunu, karşıdaki börekçi dükkânında da Mahmut Bey isimli bir adam bulunduğunu biliyor. Bize bir seziş gibi gelen korkunç ilim, ona kimbilir kaç seneye mal oldu. (67)

Bu sözler üzerine genç adam, sorusunu bu konuya bağlayarak sormayı dener: "Mesela siz bundan hemen bir…" Bu noktada öykücü genç adamın sözünü yine keser; ama gencin karşısında oturan öykü kişisi olarak değil, öykünün anlatıcı-yazarı, yani Sait Faik olarak. Nitekim sorunun yanıtı olduğu anlaşılan şu ifadelerde, konuşma

çizgisini temsil eden tırnak işareti bulunmaz: “Olabilir ama, ben bu hikâyeyi yazmayacağım. Yalnız düşünüyorum” (68). Öykü kişisi olan hikâye yazarı ile öykünün anlatıcısı olan hikâye yazarı arasındaki duvar yıkılmıştır. Yazar, metinde kurduğu kurmaca dünyanın dışından öyküye müdahale eder.

Hikâye yazarı genç eleştirmenin sorusunu sormasına izin vermez. Adam, ona durmaksızın övücü sözler söylerken, hikâye yazarı kör adamı izlemeyi ve onu düşünmeyi sürdürür. Nihayet “hikâyelerinizi nasıl yazarsınız” sorusunu sormayı başaran eleştirmen, yaşamın bu denli içinde olan bir yazara bu soruyu sormanın abesliğini düşünemeden, inatla sorusunun yanıtını bekler. Ancak yanıt pek tatmin edici olmayacaktır: “Doğrusunu ister misiniz? Ben hikâyemin nasıl yazıldığını da pek bilmem” (71). Öykünün son cümleleriyle, “Eftalikus’un Kahvesi” öyküsünün, bizzat bu öykünün ortaya çıkışını konu aldığı kesinlik kazanır: “[B]ilmem hikâyem oldu mu? Olmadıysa ne yapalım? Bizim hikâye anlayışımız da böyle efendim” (71). Kurmaca mantığını sorgulayan, uydurma ile gerçek arasındaki duvarları yıkma çabasına girişen bu tür öyküler, Sait Faik öykücülüğü için olduğu kadar Türk öykücülüğü açısından da yenidir.

Az Şekerli kitabındaki “Bir Aşk Hikâyesi” başlıklı öykü ise daha ilk cümleleriyle kendi üzerine kapanır: “Ne ayıp şey, ne kötü başlık, ne çirkin bir hikâye ismi!” (118). Anlatıcı-yazar, bir öykü kurma çabasını öykünün konusu hâline getirir. Önce bir tren yolculuğunun öyküsünü yazmaya girişir ama yazdıklarını beğenmez. Ardından dört arkadaşın aynı kıza aşık oluşuna dair bir öykü anlatmaya başlar. Öykü epey ilerlemiş ve okur bu öyküye “inanmaya” başlamışken, anlatıcı-yazar şu sözlerle bu yanılsamayı bozar: “İnsan hikâye yazarken, ‘Öldü’ de diyebilir. Ama ben diyemem. Sevmem insan öldürmeyi” (121). Süha Oğuzertem, “Zarifçe Sollayan Saitçe” başlıklı yazısında, yazarın öyküye yaptığı bu tür müdahalelerin Brechtçi

anlamda bir "yabancılaştırma" olduğunu belirtir (47). Oğuzertem'e göre radikal Sait Faik, Brecht gibi, yanılsamaya ve imgesel özdeşleşmeye dayanan kurmacaya meydan okumaktadır (47). Bunu yaparken de, "tanrı-yazarla ilk bakışta özdeş olan gerçek yazar gibi dışardan ve yukardan konuşmamaktadır. Kendisini öykünün içine yerleştirdiğinden otoriteleşme ve fetva verme merakındaki yazar gibi görünmez" (47). "Hikâye Peşinde" öyküsünde de yazarın bu tür müdahalelerine rastlarız. Anlatıcı, Kadıköy iskelesinde karşılaştığı bir ailenin çocuklarını anlatırken "biri kız biri oğlan, dört-beş yaşında yeşil sümüklü yavrulardı" der ve ardından ekler: "Yeşil sümüklü demesem olmaz mı? Şeffaf, berrak sümüklü de diyebilirdim. Hatta hiç sümükten söz açmasam da olurdu" (150). Haydarpaşa istasyonunun bekleme salonunda yanında oturan iki kişinin konuşmalarını aktarırken de, iki söz arasında şöyle der: "(Bir düşünme payını o koymasa bile ihtiyaten biz koymalıyız)" (155). Bütün bu öykülerin bir yerinde, öykünün yazılma sürecine ve yazarın öyküsünü nasıl kurduğuna ilişkin "tiyo"lar, hatta kimi zaman yazarın kendi öyküsüne yönelik eleştirileri karşımıza çıkar.

Dönemin genç öykücülerinden Bilge Karasu, *Forum* dergisinde yayımlanan "Sözden, Dilden" başlıklı yazısında, Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabındaki öykülerle gerçekleştirdiği dönüşümü şu sözlerle anlatır:

> Sait Faik'in eski hikâyelerinde, anlatılmak istenenin, anlatılandan önde koştuğu sık sık dikkatimi çeker. Coşkun bir duyguya kapılıp sürüklenen dilin sık sık soluğu kesilir, yetişemediği olur, cümlenin gücü eksiksiz bir anlatıdan çok imgenin sezdirici güzelliğinden, çarpıcılığından doğar. "Mahalle Kahvesi" hikâyesi ile son hikâyelerinden örneğin "Öyle bir Hikâye"nin karşılaştırılması aradaki farkı açıkça gösterecektir. Son yıllarında Sait Faik'in dili birdenbire,

> soluğu kesilmeden, sürüklenmeden, imgelemenin bütün dolambaçlarını, bütün inceliklerini, duygularının bütün yeğinliğini anlatacak hale gelir, gerçekten parlak bir yolda gelişir. (24)

Sait Faik öykücülüğünde yaşanan kırılmanın temelinde, yazarın farklı olanaklardan yararlanma eğilimi yatar. Bazı öykülerinde dikkat çeken gerçeküstü durumlar, zamanın, mekânın ve duyuların rüya mantığı içinde ve simgesel bir anlatımla kurgulanması, bu eğilimin belli başlı belirtileridir. Ayrıca kimi öykülerde de kurmaca ile gerçek arasındaki duvarın yıkılmaya çalışıldığı, hatta "anlatılmak istenenin anlatılandan önde koşması" bir yana, bazı öykülerde anlatılmak istenenin ne olduğuna karar verilemediği ve bu durumun öykü içinde sorgulandığı, yazarın öykünün akışı içinde kendisini sık sık hatırlatarak okurun özdeşleşme içine girmesini engellediği gözlemlenir.

Ahmet Oktay, Sait Faik üzerine yazdığı bir incelemede Sait Faik'te anlatmanın esas olduğunu, yeni biçim arayışlarının peşine düştüğü öykülerde bile anlamın bulanıklaşmasına izin vermediğini söyler. Kimi yerlerde anlamı "maskeleyen" ifadelerle rastlasak da, Oktay'a göre bunun nedeni yazarın bireysel sorunlarını apaçık sergileme korkusudur ("Kabul ve Red: Yalnızlığın Kutupları" 135). Ancak Sait Faik'in dilin kullanımına dayalı kimi yeniliklere yönelerek anlamı bulanıklaştırmasını, yalnızca "bireysel sorunlarını" gizleme çabası olarak yorumlamak, epey indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Sait Faik gibi bir edebiyatçının söz konusu "korku"yu duyup duymadığını sorgulamak da, bir edebiyat yapıtını yazarın bireysel sorunlarını sergileme düzeyine göre değerlendirmek de yersizdir. Önemli olan Sait Faik'in yeni olanaklardan yararlanması ve bunu yaparken "özgünlüğünden" ödün vermemesidir. Nitekim, 1950'li yılların ortalarından itibaren dergilerde öyküleri görülmeye başlayan

yenilikçi öykücüleri derinden etkileyen de, Sait Faik'in bireysel sorunlarını ne kadar sergilediği değil, ondaki bu kendine özgülük ve kalıpları yıkabilme yetisidir.

B. İçselliğin İncelikli Öykücüsü: Vüs'at O. Bener

Vüs'at O. Bener, 1950 yılında *New York Herald Tribune* ile *Yeni İstanbul* gazetelerinin ortaklaşa düzenledikleri yarışmada derece alan "Dost" adlı öyküsüyle edebiyat dünyasında adını duyurur. İki yıl boyunca çeşitli dergilerde yayımlamış olduğu öyküleri, 1952 yılında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Yayınları tarafından *Dost* adıyla kitaplaştırılır. O dönemde hakkında yazılmış olan yazıların nicelik ve nitelikçe yetersizliğine bakılırsa, bu kitabın eleştirmenlerden hak ettiği ilgiyi görmediği söylenebilir. Oysa *Dost*'taki öyküler, karşılıklı konuşmaya dayanmaları ve kurguları bakımından, ilk bakışta bir önceki kuşağın yazarları—örneğin, Memduh Şevket Esendal—tarafından yazılmış öykülere benzeseler de, bu öykülerde kişinin iç dünyası, dilin özenli kullanımıyla birlikte, daha önce olmadığı kadar ön plana geçer. Eleştirmen Orhan Koçak'ın şu sözleri, bu öykülerin Türk edebiyatı açısından önemini vurgular niteliktedir: "1940'ların sonuna gelene kadar, içsellik anlatının kurucu öğesi olarak belirmemiş, *aktarılan* ya da dışarıdan betimlenen bir alan olarak kalmıştır. İçselliğin dolaysızca olmasa bile kurucu bir etken hâline gelişi, Vüs'at O. Bener'in *Dost* (1952) kitabındaki hikâyeleriyle gerçekleşir" ("Kendi Kendinin İago'su" 71). Ancak öyküler incelendiğinde, içselliğin "dolaysızca" kurucu bir etken hâline geldiği görülecektir.

Asım Bezirci'nin, Vüs'at O. Bener'in öykülerine değinen yazıları ele aldığı "Eleştirmenin Sorumluluğu" başlıklı eleştirisi, söz konusu yazıların yüzeyselliklerini ve eleştirellikten uzaklıklarını gösterir. Ancak Bezirci de yazısında yalnızca bu yazıları eleştirmekle yetinmiş, Bener'in öyküleri hakkında özgün eleştiriler yapma çabasını göstermemiştir. Kitabın yayımlandığı dönemde, *Dost* kitabındaki öyküleri

derinlemesine incelemeye ve satır aralarında gizlenen anlamları okumaya çabalayan tek yazar, o sıralarda kendisi de bir öykücü olan Bilge Karasu olmuştur.

Dost'ta yer alan öykülerin genel özelliklerine bakıldığında, çoğu öykünün anlatım biçimi açısından birbirine benzediği dikkat çeker. Cümleler kısa, anlatım yalın ve çoğunlukla diyaloglara dayalıdır. Bener'in konuşma dilini iyi gözlemlemiş olduğunu ve bu dili öykülerinde başarıyla kullandığını söyleyebiliriz. Bu noktada Bilge Karasu'nun ilk olarak *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımlanan "Dost" adlı yazısında söylediği şu sözler, Bener'in yalnızca konuşma diline yaslanan bir yazar olmakla kalmadığını, önceliği öykünün biçimi ve içeriğiyle bir bütün olarak aktardığı anlama ve metnin kurgusuna verdiğini görmemiz açısından önemlidir:

> Bu 'konuşur gibi' yazılmış metin ancak okunduğunda, bir şekil sürekliliği ile birlikte bir de anlam sürekliliği kazanıyor. Yoksa, böylesine atlamalar taşıdığında, bir konuşmanın belki de dinlenemeyeceğini düşünebiliriz. [….] Bener, konuşma dili ile *yazı* yazmasını biliyor kısacası. Üslubundaki akıcılık bir metin meselesidir doğrudan doğruya. (46)

Öte yandan bu yalın anlatım, öykülerde görülen kimi içsel sorgulamaları ve kahramanların iç dünyalarını daha çarpıcı ve görünür kılar. Dilin yalınlığı ve akıcılığı içinde kolayca okunan öykülerde, bu yalınlıkla ters orantılı olarak, karmaşık bir iç dünyanın kapılarının aralandığı gözlemlenir. Çoğu öykü taşrada geçer. Ana kahramanların eğitim düzeyi genellikle yüksektir ve bu kişiler "yabancı"lıklarının verdiği sıkıntı ile kendilerini çevredeki insanlarla oyalamaya çalışırlar. Ancak çoğu öyküde ana kahraman bu kıstırılmışlığı ve tedirginliği sürekli sorgular ve kendi benliğine çevredekilerin gözünden bakmayı takıntı hâline getirir. Orhan Koçak'ın belirttiği üzere "[Bener'de içsellik] kişinin sürekli kendini *yoklamasıyla* kurulan bir

azap odasıdır" ("Kendi Kendinin İago'su" 82). Ancak bu "yoklama", öykü kişisinin bizzat kendisine yönelik düşüncelerini ve algısını başkalarına yüklemesi yoluyla gerçekleşir.

"Dost" öyküsündeki Niyazi Bey, "dostum" diye tanıttığı Kasap Ali'yle onun dükkânında oturmuş içerken şöyle düşünür: "Allah belasını versin. Hayat mı be! Şimdi ben zevk mi alıyorum, bu adamla oturup içmekten? Sıkıntı işte. Keşke eve gitseydim. Kitaplar. Yerin dibine batsın kitaplar! Ne öğrettiler bana? Sökebildiler mi içimdeki huzursuzluğu?" (11). Bu huzursuzluk, hemen hemen bütün öykülerdeki kahramanların temel sorunudur. Öyküler dikkatle okunduğunda huzursuzluğun yalnızca yabancılaşmadan ve taşrada sıkışıp kalmış olmaktan kaynaklanmadığı, çevresindekilerin kendisi hakkında ne düşündüklerini kurmayı takıntı hâline getirdiği ve aşağılandığını, "saf" yerine konduğunu, kandırıldığını düşündüğü için kahramanın huzursuzluktan kurtulamadığı anlaşılır. Bu takıntı, kahramanın, çevresindeki nesnelere yönelik intikam arzusu yüklü kötücül düşüncelere sahip olmasına yol açar. Kendini "didiklerken" bu kötücül düşüncelerle karşılaştığında huzursuzluğu daha da artar ve bu kısır döngüden kurtulamaz. Nitekim Vüs'at O. Bener, kendisiyle yapılan bir söyleşide yer alan şu sözleriyle, "takıntı"nın öykücülüğündeki kilit kavramlardan biri olduğunu gösterir: "Öykü yazmak için rahatsız olmaya, dahası hastalık derecesinde saplantıya gereksinim duyarım" ("Vüs'at O. Bener ile Söyleşi" 44).

Sözü edilen kısır döngüyü gözlemlemek için, 1952'de *Varlık* dergisinde yayımlanan "Kömür" öyküsüne bakılabilir. Bu öykünün kahramanı, kömürünü taşıtmak için bir hamal ararken çocuk yaştaki hamalların kavgalarına şahit olur. Kavgayı izlerken yanındakilere "Yazıktır, yeter artık, ayırın canım şunları" der. Yanındaki hamal gülerek "Ayıralım mı? Aldırma bey. Alışıktır onlar, sen keyfine bak" diye yanıtladığında "Bak şimdi, yufka yürekli sandı beni" diye geçirir içinden

(38). Kavgaya karışan çocuklardan birinin burnunun kanadığını gördüğünde şöyle düşünür: “Cebimde yumuşak, temiz bir mendil vardı. Versem mi? Vazgeç, atmam lazım sonra. Alışkındır bunlar. Para vermek de doğru değil” (39). Sonradan atması gerekeceği için çocuğa mendilini vermeyen kahraman, az önce başka bir kişiden duyduğu gerekçeyi hemen benimsemiş ve “alışkındır bunlar” diyerek “yufka yürekli” görünmekten kaçınmaya çalışmıştır. Sonunda çocuğa kömürünü taşımasını teklif eder ve yol boyunca, kömürü her ay çocuğa taşıtmanın kârlı olacağını düşünür. Eve geldiklerinde kömürlüğün kapısı epey zor açılır. Çocuk işini bitirip parasını almayı beklerken, öykünün isimsiz kahramanı şöyle düşünür: “Ne kurttur bunlar. Yeri belledi de şimdi… Hemen yeni bir kilit almalı. Eğreti olduğunu biliyor” (41). “Saf” olmadığını hem kendisine hem karşısındakine kanıtlamaya çalışsa da, dalgalanan duyguları çocuğa fazla para vermesine neden olur. Ancak yine de huzursuzdur: “Zayıflığımı anladı gibi geldi bana. Belki vazgeçerim” (41). Orhan Koçak’ın şu saptaması, Bener’in ilk dönem öykülerinin çoğu için olduğu gibi “Kömür” adlı öyküsü için de geçerlidir: “Özne, hiçbirine tam inanamadan, hiçbirinde rahatlayamadan, ama hepsini tartarak, ağırlıklarını hissederek, kendi içindeki farklı duygusal ve ahlâki konumlar arasında (A, A1, A2, An) gidip gelir” (“Vüs’at O. Bener’de Kurmaca ve Otobiyografi” 8). Bener, bu gidip gelmeyi hakkıyla ifade edebilmek için kimi zaman bilinç akışına kayabilen iç konuşmalara sıkça başvurur. *Dost* kitabında yer alan kimi öykülerde, öykünün kahramanı kötücül düşüncelerinin farkındadır ve bu farkındalık huzursuzluğunun temel nedeni gibidir. Örneğin “Istakoz” adlı öyküde, gümrük memuru Ziya Efendi, “musalla taşında her gün ölü” bulunan bir ilçede yaşayan Reşat Bey’i, avladığı ıstakozu yemeye, eve davet eder. Ziya Efendi’nin tavırlarından Reşat Bey’e sevgi beslediği ve iyi bir insan olduğu anlaşılır. Bir süre sohbet ettikten sonra Ziya Efendi, Reşat Bey’e söz arasında “Sen

adamı seversin" der. Bu söz Reşat Bey'in huzursuzluğunu kışkırtan cümle olmuştur. Bener'in "içsel sorgulama"lara daima hazır olan diğer kahramanları gibi, Reşat Bey de bu söz üzerine "azap odası"na adım atar:

> Doğru muydu bu yargı? Belki onu severdim ama herhangi bir adamı? Yok bu da değildi. Hadi çekinme dedim bir yanımla: Ne o, ne bu kafanı karıştıran sorun. Yargının dayanağı hoşuna gitmedi. "İyi adam" deyimine layık mısın, değil misin? Onu düşünmedin de, saf yerine konulduğun için canın sıkıldı. [….] Hem de alay kokusu vardı ki sesinde, daha berbat. (29)

İçindeki "kötülüğü" sezince, birini sevmekle saf olmayı bir tutan Reşat Bey'in huzursuzluğu daha da artar: "Baba-oğul gibi bakışmıştık. Belki o baba gibi bakmıştı, ama benim bakışımda kesinkes, bir parça da olsa kin bulaşığı vardı. Hay Allah belasını versin, dedim. Hiç yürekten, katıksız olamayacak mıyım ben?" (30). Reşat Bey bunları düşünürken Ziya Efendi de ıstakozun iliğinin boşalmasını engellemek için "gerisini" tıkamış, kaynatmaya koyulmuştur. Bu sırada Reşat Bey şöyle düşünür: " 'Istakozun gerisini tıkamakta iş var' dedim kendi kendime. Adam gibi o da. İçinin pisliğini çıkarmayacaksın meydana. Yoksa yenilir yutulur gibi değil" (30). İçindeki "kin bulaşığı"nı sezen Reşat Bey, ıstakozla kendisi arasında bir koşutluk kurar ve intikam arzusu yüklü öfkesini ıstakoza yöneltir: "*Utanmış biri gibi* kafası kollarının arasına sıkışmıştı. Kıskacını çektim, sırtına vurdum. 'İliğini emeceğiz senin iliğini!' diye bağırdım yüzüne karşı. Kös dinledi. Canım sıkıldı" (31, vurgu bana ait).

"Dam" öyküsünde ise, kahramanın kötücül düşünceleri eylemlerine de yansır. Öykü, *Dost* kitabındaki çoğu öykü gibi "ıssız" bir kasabada geçer. Kerim, arkadaşı Naci ile evinde otururken evinin karşısındaki damda çalışan işçiyi izler: "Dalıverdim gene damdaki adama. Daldığım neyse de, şöyle bir saniye içinde adamı gözümle

düşürdüm aşağıya, *o kötü*" (43, vurgu bana ait). Kerim, bu "fantezi"nin içeriğindeki "kötülüğün" farkındadır. Ancak yine de "Adam düştü" diyerek arkadaşını kandırmaktan alıkoyamaz kendini. "Merhametli" ve iyi yürekli arkadaşı çok korkar. Kerim, öykü boyunca farklı nesnelerle aynı fanteziyi sürdürür. Arkadaşının ısrarı üzerine onunla yürüyüşe çıkar ve yürürken bir kurbağayı ezer. Naci, bu duruma üzülürken Kerim aldırmazlık içinde, "Yürü canım ne bakıyorsun işte, bacağı koptu" demekle yetinir (45). Kısacık cümlelerle verilen ayrıntılar, Kerim'in "kötücül" tarafını yoğun olarak duyumsatır. Yorulup bir ağacın dibine otururlar. Şu cümleler kahramanın ruh hâline ilişkin önemli ipuçları barındırmaktadır: "Cıgara içmez. Ben tellendirdim bir tane, dumanını yüzüne üfledim. Aldırmadı" (45). Çevresinde gördüğü ve kendi içinde bulamadığı iyiliğe ve huzura sahip nesnelerin rahatını kaçırmayı iş edinmiştir kendine: "Köstebek ot kesiyor. Rahat. Rahatını bozmalı. Kalktım, koştum üstüne doğru. Yitiverdi" (46). Sohbet ederlerken de Ziya, Kerim'e laf arasında "Zaten sen şeytanın birisin" diyerek, Kerim'in de farkında olduğu kötülüğünü, kısa ve net bir şekilde ifade eder (46). Kerim ise bu söz üzerine "alıklaşıverir". Nitekim, sırf iyi ve merhametli olduğu için "saf" yerine koyduğu arkadaşından böyle "doğru" bir saptama duymak şaşırtmıştır onu.

Bu öykülerde anlatıcının ruhsal çözümlemeler yaptığına tanık olunmaz. Kahramanlar sık sık içsel sorgulamalara girişseler de, bunlar "çözümleme" denebilecek girişimler değildirler ve çok fazla vurgulanmadan, kısa ve kesik cümlelerle aktarılırlar. Bilge Karasu'nun 1952 yılında kaleme aldığı "Dost" adlı yazısındaki şu sözleri bu bağlamda isabetli görünür: "Çözümsel bir ruhbilim görüşü ile anlatmıyor 'Ben' denen kişi. Habersiz böyle bir şeyden. Hatta bütün hikâyelerin, onun ağzından yazılmasının ilk olarak akla getireceği ben-merkezciliği yahut derin bir öznellik, yanından bile geçmemiş gibi bazı yerlerde" (46). Ancak Bener, öykülerinde

ayrıntılara özel bir yer vererek, kişilerinin eylemlerini dikkatle planlayarak, onların ruh durumlarını çözümleyebilmesi için okura pek çok ipucu sunar.

Vüs'at O. Bener'in 1957 yılında yayımlanan *Yaşamasız* adlı ikinci kitabındaki öykülerin bazıları ise, anlatım biçimi, kurgu ve dilin kullanımı açısından önceki öykülerinden farklıdır. Ancak bu farklılık, bazı eleştirmenler tarafından sert bir üslupla eleştirilir. Dönemin önemli eleştirmenlerinden Asım Bezirci, "Eleştirmenin Sorumluluğu" başlıklı yazısında, *Yaşamasız*'a yönelik bu eleştirilerden söz eder. *Akis* dergisinde yayımlanan ve Bener'e ağır eleştiriler getiren bir yazıda şöyle denmektedir: "Yaşamasız 1000 okuyucudan 10'una ya hitap eder, ya etmez bir eser… *Yaşamasız*'ı okumak her şeyden önce bir sabır, tahammül ve hatta biraz da iyi niyet ve mümarese işi" (alıntılayan Bezirci 10). Bezirci, bu yazıdan başka, *Yaşamasız*'daki öyküleri üstünkörü ele alan ya da yanlış anlayan T. Çavdar ve Tahir Alangu gibi yazarların değinilerini de eleştirir. Öyle görünüyor ki, Bener'in "yeni"ye giden yolda daha zorlu öyküler yazmaya başlaması, dönemindeki eleştirmenler ve okurlar tarafından anlaşılmasını zorlaştırmış, ancak bu sayede Bener "1950 kuşağı öykücüleri" olarak anılan ve öykücülükte yeni açılımlara yönelen isimlerin başında gelebilmiştir.

Dost ile *Yaşamasız* kitapları arasındaki fark, yazarın kendi yazınsal kavrayışını inşa etme yolunda gösterdiği çabanın ifadesidir ve onun edebiyat yolculuğundaki dönüşümünün ipuçlarını sunar. Semih Gümüş, " 'İlki': Öykücülüğümüzün Başyapıtlarından" başlıklı yazısında bunu şöyle belirtir:

> Neden sonra Vüs'at O. Bener'in dili ve anlatım biçimiyle yenilikçi yönelimini derinleştirdiği öyküleri gelir. 'Yaşamasız' bu yönsemenin ilk öyküsü olarak alınabilir. Artık kapalı bir anlatım, güç sökülür, anlamlarını açabilmek için daha çok çaba gerektiren öyküler gelir. (78)

Ancak bu kitaptaki öykülerin hepsinin, *Dost*'taki öyküleme çizgisinden saptığını söylemek doğru olmaz. Zira, bu kitapta yazarın *Dost* basılmadan önce *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımladığı üç öykü bulunur ("Boş Yücelik", "Yazgı", "Suçüstü"). Reyhan Tutumlu'nun, Bener'in yapıtlarını incelediği doktora tezinde belirttiği gibi, bu öyküler anlatmadan çok göstermeye yakındırlar ve anlatım özellikleri açısından *Dost* kitabına bağlanabilirler (28). Üstelik, *Dost*'taki yazınsal anlayışı sürdüren öyküler yalnızca bunlar değildir. *Dost* yayımlandıktan hemen sonra ya da bir-iki yıl içinde dergilerde yayımlanan ve dört-beş yıl kitaplaşmayı bekleyen kimi öykülerde de—"Acamı" (1952), "Hasan Hüseyin" (1952), "Batak" (1953), "Leblebici" gibi—yalın ve dolaysız bir anlatım, diyaloglarla ilerleyen bir kurgu dikkat çeker. Bu öykülerde de, kısacık cümlelerin aralarına sıkışmış "anlamlı" ayrıntılar, Vüs'at O. Bener'in öykü anlayışını şekillendirmeyi sürdürür. Örneğin, 1952 yılında yayımlanan "Acamı" başlıklı öyküde Bener, "Dost" öyküsüyle edebiyata adım attığından beri ilgilendiği "iyilik" konusunu, kahramanının davranışlarında sorunsallaştırır. Bu öykü, taşradan kente taşınan öğretmen Zeki Bey'in, taşınmasına yardım eden Selahattin adlı bir işçiyle arasındaki ilişkiyi konu alır. Zeki Bey işçiyle sohbet eder, ona aile yaşantısı hakkında sorular sorar. Bunun üzerine işçiyle Zeki Bey arasında şöyle bir konuşma geçer: " 'Şimdi yüzüne demek gibi olmasın, ama vallahi, namussuzum senin gibi insan az bulunur.' 'Yok canım, ben ne yaptım ki.' 'Öyle deme. Bizim gibilerle oturup konuşmak, yemek yemek ne demek?' " (132). İşçi gitmek istese de Zeki Bey onu bırakmaz ve birlikte tavla oynamalarını ister. Oyun bittiğinde işçi yeniden gitmeye yeltenir ama Zeki Bey geç olduğunu, isterse orada kalabileceğini söyler. Adam kalmayı kabul eder ve birlikte uykuya dalarlar. Öykünün bu noktasına kadar, Zeki Bey, "Istakoz" öyküsünün anlatıcısının istediği gibi "katıksız iyi"dir. Ancak öykünün sonunda bu iyiliğe bir şüphenin gölgesi düşecektir:

“Dalmışım. Sabaha yakın olmalı. Düşümde miydi? [….] Bir gölge ayakta, dimdik, sallanmadan duruyordu. İlkin anlamadım. Korkmadım da. Yalnız. Kim olabilirdi? Hayal olmasın sakın? Yoo! Tanıdım. O! Selahattin!” (133). Bunun üzerine Zeki Bey birden bağırır ve ışıkları yakar: “Ne yapıyorsun orada!” Ancak şüphesinin kurbanı olan “zavallı” Selahattin, “ayakları açıkta, rahatça” uyumaktadır. Üstelik bu bağırış üzerine uyanmamış, Zeki Bey’in utanmasını da sağlayamamıştır. *Dost’*taki öykülerden söz ederken belirttiğimiz, iyilik yapmanın saflıkla eşit algılanması durumu, son cümlede kendisini gösterir: “ ‘Acamı,’ diyordu, Hasan Ağa uzaktan” (133). Katıksız iyi olma isteği ile iyi olursa başkaları tarafından saf yerine konacağı korkusu arasındaki bocalama, Bener’in birçok öykü kahramanının dikkat çekici özelliğidir.

*Yaşamasız’*da bulunan ve önceki anlatım biçimini sürdüren “Leblebici” adlı öyküde de, yaşlı bir leblebicinin dükkânına gelen küçük bir kızla ilişkisi anlatılır. “İyilik” takıntısını bu öyküde de izlemek mümkündür. Şu konuşmalardan, ihtiyar adamın kızı çok sevdiği için ona fazla leblebi verdiğini anlarız:

> “Siz bana çok leblebi veriyorsunuz, neden?” İhtiyarın yüreği sıkıştı. Sinirli sinirli: “Çok vermiyorum,” dedi. “Ben biliyorum ama! Çok veriyorsunuz, neden?” İhtiyar inatla: “Çok vermiyorum,” dedi, “on kuruşluk leblebi...” “A, kızdınız mı? Kızacağınızı bilseydim...” Ranzaya baktı. “Yazık.” Sustular. İhtiyarın içinden kızı kolundan tutup dışarı atmak geçiyordu. (202)

İhtiyar, yüzüne karşı “iyi” olduğu ima edildiğinde sinirlenir; hatta bu sinir onda şiddet yüklü bir eylem fantezisine neden olur. Öykünün sonunda ihtiyar, on kuruşluk leblebiyi kızın sağ cebine doldurduktan sonra duraklar ve kızın somurtarak,

“zararı yok, ötekine de koyun” demesi üzerine “mecburen” iyi olan, iyi olmaya “yazgılı” birinin tavrıyla kızın diğer cebini de doldurur.

Kitap yayımlandığında bazılarınca çok eleştirilen, bazılarınca da çok sevilen ve Bener’in “yenilik” peşinde olduğunun kanıtı gibi görülen öykülerinden biri, kitaba adını veren “Yaşamasız”dır. 1954 yılında *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımlanan bu öykü, Bener’in öyküleme anlayışının değişmeye başladığının, bundan sonra daha dolaylı, şiirsel ve güç anlaşılır bir dil kullanacağının habercisi gibidir. Vüs’at O. Bener, kendisiyle yapılan “Vüs’at O. Bener Yeni Yaşamalar Peşinde” başlıklı söyleşide, “Yaşamasız” öyküsünün kitapta bulunan diğer öykülerden farkını şöyle dile getirir: “ ‘Yaşamasız’da daha çok soyutlama yönüne gidilmiştir. Kişiyi etkileyen maddi dış şartların incelenmesine gidilmeden yalnız tinsel eğilimlerin baskısı üzerinde durulmuştur. Biçim farklılığı da adı geçen tinsel eğilimlerin gerçeklerine yakın ve uygun davranmak zorunluluğundan doğmuştur” (10). Bu öykü, anlatıcının dört yıldır görmediği ve karısıyla bir ilişki yaşamış olduğu bir adama dolmuşta rastlamasıyla başlar ve geçmişte olup bitenler geriye dönüşlerle anlatılır. Ancak öykünün konusunun kendini bir çırpıda ele verdiği söylenemez. Okurun geçmişte bir aldatma olayının yaşandığını keşfetmesi için çaba harcaması ve anlatıcının açıklama gerekliliği duymadığı kimi bağlantıları kurması gerekecektir. Dilin şiirselliği ve kimi yerlerde hayli zor anlaşılır olması, okurun çabasını şart koşmaktadır: “Yağmurla yumuşamış toprağa dalacak bir pulluk. Ya derinlik sertse. İçtenin düzeni eritmesini isterken istemiyorum” (178). Bir aldatma olayını, birinci kişinin bakış açısından yansıtan Bener, birçok öyküsünde olduğu gibi bunda da “tip olay”lardan sıyrılmış, belirli yaşam deneyimlerini en derin bireysel anlamlarla donatarak, oluşturduğu kişinin özgün ruhunu yansıtabilmiştir. Nitekim Bilge Karasu, “ ‘Yaşamasız’ Çevresinde Dolanı” başlıklı yazısında Bener için şöyle der: “İnsanlarının, kişilerinin çevresinden

çok kendisine önem vermiş, yerel özelliklerden çok kişisel özellikler üzerinde durmuştur" (24).

Yaşamasız'da yer alan "İlki" başlıklı öykü de diyaloglarla ilerlemez ve önceki öykülerden farklı olarak, göstermeye değil anlatmaya dayalıdır. Bener, öyküsüne başlarken genellikle yaptığı kısa, yüklemsiz ve vurucu çevre betimlemeleriyle, okuru öykü dünyasının içine alır ve onu kahramanların sıkıntılı ve çoğu zaman takıntılı içselliklerine hazırlar. Bu durum "İlki" öyküsü için de geçerlidir: "İstasyon gerilerde kaldı. Büyük, yoğun, taş. Puslu ışıkları yaygın. Acı soğuk" (115). Öyküde, ergen bir çocuğun bir yıl aradan sonra askeri okuldan eve dönüşü anlatılır. Çocuğun ailesine yönelik gözlemleri öykünün ana izleğidir. Vüs'at O. Bener'in öykülerinde sık sık karşılaştığımız "takıntılı" içsellik, bu öyküde de ana kahraman olan anlatıcının kardeşine yönelik davranışlarında ve düşüncelerinde dışavurulur. Örneğin, anlatıcı "kardeşim" sözcüğünü sadece bir yerde kullanır: "Uyanmışlardı, babamla kardeşim de" (118). Öykünün sonuna kadar bir daha bu sözcük kullanılmaz. Anlatıcı, kardeşinden söz edeceği zaman "çocuk", "o", "öteki", "şu" gibi ifadelere başvurur. Anlatıcının kardeşine yönelik duygularının dilsel düzeyde bu şekilde dışavurulması, öykü yazarının, her şeyi ileten bir anlatıcının gözlemlerine yer vermek yerine, metnin içine kahramanın ruhsal durumuna ilişkin ufak ama anlamlı ipuçları serpiştirmeyi yeğlediğini gösterir.

Vüs'at O. Bener'in yazınsal anlayışında, 1954 yılında "Yaşamasız" öyküsüyle başlayan değişim, 1956 yılında yayımladığı "Kan" başlıklı öyküyle iyiden iyiye açığa çıkar. Yazarın, edebiyatın ana malzemesi olan dil üzerine daha çok düşündüğü, okura öykünün atmosferini daha yoğun olarak duyurmak için betimlemeleri çoğalttığı, bunu yaparken de sık sık şiirsel ifadeler kullandığı görülür: "Sis dağılgın, gözeleri dolgun buğularla daha büyüyor. Büyüdü; boğdu, yılgın sokakları, bacaları, ıpıslak toprağı.

Duvarlar kof gürültülerle içlerine yığılıyordu, sesler soğruluyordu, kızılı büyümeden alınıyordu ışıkların. Dağ yollarında homurtular kısıldı, karanlık koyuldu. Ova durgun, batık, sağır" (134). Dilin bu yoğunluğu ve şiirselliği içinde, içeriğin de kendini kolayca ele vermediği gözlemlenir. Erdal Öz, *Yaşamasız* hakkında kaleme aldığı "Vüsat O. Bener'de 'Korku Çizgisi' " başlıklı yazısında, Bener'in bu öyküyle yeni bir atılım yaptığını, zor anlaşılır olmasına ve okur düşünülmeden yazılmış olmasına rağmen bu öykünün kitabın en önemli, en umut veren öyküsü olduğunu söyler (11). Sözü geçen yazıda Erdal Öz'ün "kırık" dediği (11) kısa ve yüklemsiz cümleler, öykünün "sıkıntılı" içeriğine uygun düşmüştür: "Arka arkaya girdiler. Titriyor. Dizlerini tutamıyor. Çürük gözlerinin altı, akları kanlı. 'Otur.' Çöktü kadın. Çorapsız. Sarı ana tüyleri dikelmiş. İhtiyarın boynuna bir kırmızılık doldu, boşaldı. Dik göğüsleri. İnip kalkıyor, fışkırtacak, ılık, taze, kokuyor. Dişi. Burnuna tütüyor, terli avcu" (137). Bağlantıların anlatıcı tarafından açık seçik bir şekilde dışavurulmamış olmasının ve bazı yerlerde konuşanın ya da düşünenin kim olduğu sorusuna net bir yanıt verilememesinin yanı sıra, öyküde geçen ve yazarın türettiği anlaşılan, "uğunuk", "delirgin", "alabık", "kıvrantılı" gibi sözcükler de öykünün zor anlaşılır olmasına neden olur. Bener, 1957 yılında kendisiyle yapılan bir konuşmada, bilinen sözcüklerin istediği anlamı vermemesinden dolayı bu tür sözcüklere başvurduğunu söyler ve "karanlık" öyküler yazdığına yönelik eleştirilere de şöyle yanıt verir:

> Öze gelelim. Aydınlık, karanlık. Bunların da ayıklamakla ilintisi var. Anlatılmak istenenin yazarınca başka türlü anlatılamamasına ne dersiniz? Buysa onu, karanlıkla suçlamağa hak vermez. Olsa olsa sezmeyi dilememek, kolaya yönelmek demektir bence. Karanlık denilen, yazarı için aydınlıksa […] hiç mesele yoktur. ("Vüs'at O. Bener'le Konuşma" 13)

Yazarın kitabının ilk baskısına almadığı ve 1957 yılında yayımladığı "Kuş" öyküsünde, dilin sınırlarını epey zorladığı ve öyküyü daha da "güç anlaşılır" bir noktaya taşıdığı gözlemlenir. Erdal Öz'ün ve Bilge Karasu'nun bu öykü hakkındaki yorumları, Vüs'at O. Bener'in yenilikçi ve araştırmacı yanını destekleyen yazarların bile "Kuş" öyküsünü aşırı bulduğunu gösterir. Örneğin, Erdal Öz, "En son hikâyesi sandığım ve kitabında bulamadığım 'Kuş' adlı hikâyesi kadar boğunuk, yalınlıktan da uzaklaşmış, okuyucuyu hiçe indirgemiş denemelerini yayınlaması, onun adına beni de korkutuyor" der ("Vüsat O. Bener'de 'Korku Çizgisi' " 11). Bilge Karasu ise Bener'in *Yaşamasız*'ın ilk baskısında yer almayan "Kuş" ve "Benim Ölümüm" öyküleri için şunları söyler: "Bener, birtakım şeyleri, yeter ölçüde açıkladığını sanarak değil, daha çok söylemeğe yanaşmadığı, yahut ayıklamayı, budamayı biraz ileri götürdüğü için, belirli bir şey anlattığı hâlde, pek güç kurulabilecek birtakım bağlar yüzünden, bir bilmece hâline sokuyor" ("Sözden, Dilden" 24). "Kuş" adlı öyküyü anlamlandırmak kolay olmasa da, bu üç sayfalık öykü dikkatle okunduğunda, bulanık, ama temel çizgileri belirgin bir ana izlek ortaya çıkabilir. Simgesel ve şiirsel bir anlatımla, bir adamın oyuncakçı dükkânının vitrinine bakarken kendini balmumundan yapılmış bir adamla özdeşleştirerek vitrinde yavaş yavaş erimesi ve geriye dönüşlerle, polisler tarafından evden alınıp hapse götürülmesi anlatılır: "Balmumundan bir adam geldi. Oraya dikildi. Çığrıştılar dimdik. Atlı karınca döndü. Tren düdüğünü öttürdü. Makasçı eğildi kalktı. Bebeklerin yanakları hep buz. Tahta itfaiyeci çan çalıyor. Porselen köpek. Cam polis. Kurşun asker" (226). Vüs'at O. Bener'in ilk iki kitabındaki öyküler içinde, neden-sonuç ilişkisi en zayıf olan, bağlantıların en kopuk ve kişi belirsizliğinin en çok olduğu öyküsü budur. Çağrışımlara dayanan bu öykünün, 1950'li yılların ortalarında "İkinci Yeni" olarak adlandırılan şiir yönelimine atfedilen bazı özellikleri taşıdığı da söylenebilir. Yinelemelerle ilerleyen söyleyiş, gerçeklik hissinin iyiden

iyiye yok olduğu ve anlatılanların "absürd"e vardığı bulanık bir atmosfer, bu öykünün yayımlandığı 1957 yılında çeşitli öykücülerin yanı sıra, şairler tarafından da girişilen yazınsal deneylerdir: "Kuş güldü. Kuş gülünce avcı. Sincap. Tavşanlar. Vitrinin içi dışı. Neye güldüklerini bilmeden. Bir kuş biliyor, bir şeyler biliyor o. Bir yanda kuş, bir yanda berikiler, katıla katıla, bayılıncaya dek" (227).

1950 yılında öykücülüğe başlayan Vüs'at O. Bener, 1950-1960 arasında ürün veren ve yenilikçi girişimleriyle dikkat çeken öykücülerin başında gelir. Gerek birçok 1950 kuşağı öykücüsünden önce yazın hayatına girmiş olmasıyla, gerekse ilk öyküsünden itibaren iç çatışmaları ve saplantıları, bu içselliği en etkili şekilde iletebilecek bir dille vermesiyle, kendisinden sonra gelecek yenilikçi yazarların yolunu açmıştır. *Dost* kitabında, kişilerin sergilediği takıntılı davranışları, bu kişilerin mutluluk, iyilik, sevgi gibi olumlu duygulara yükledikleri—çoğunlukla olumsuz—anlamları ve benliklerinin en derinlerinde giriştikleri hesaplaşmaları "anlatmak" ve çözümlemek yerine, bunları aydınlatıcı birer ipucu niteliğindeki ayrıntılarla ve diyaloglarla "gösterir". Böylece bu kitap, dış gerçekten çok iç gerçeğin önemsendiği, içselliğin sorunsallaştığı öyküleri içerir.

Yaşamasız'da ise Bener yeni bir yola girmiş, bazı öykülerinde şiirsel ifadelere ve çağrışımlı bir anlatıma dayanarak ana malzemesi olan dili başlı başına dikkat çekici kılmıştır. "Kan", "Kuş", "Yaşamasız" gibi öykülerinde, dilin "tını"sını bir şair duyarlığıyla gözettiği anlaşılır. Bu öykülerin yazıldığı yıllarda, Türk edebiyatında varoluşçuluğun etkileri görülmeye başlar. Beckett, Camus, Kafka ve Sartre'ın yapıtları dilimize kazandırıldıkça, dergilerde bu yazarların edebiyat anlayışlarına yönelik yazılar yayımlanır. Vüs'at O. Bener de, çeşitli söyleşilerinden anladığımız kadarıyla, adı geçen yazarları okumuş ve onlardan etkilenmiştir. Ancak Türkiye'de "bunalım kuşağı yazarları" olarak anılan ve varoluşçuluğun etkisindeki öykücülerin

metinlerindeki “bunalım” ve “sıkıntı” izlekleri, Bener’in daha 1950’li yılların başında, varoluşçuluk henüz etkili değilken yazdığı öykülerde de vardır. Dolayısıyla, sonradan yazdığı öykülerde doğrudan bir etkilenmeden değil, bir “pekiştirme”den söz etmek daha anlamlı olacaktır. Bu yabancı yazarların yapıtlarındaki biçimsel yenilikler, pek çok yazar gibi Bener’i de etkilemiştir elbette. Dolayısıyla *Yaşamasız* kitabındaki bazı öyküleriyle biçimsel estetiğe ağırlık vermiş, yenilikçi tavrının ağırlığını iyice duyumsatarak modernist öykü anlayışını inşa etme yolunda önemli bir adım daha atmıştır. Kuşkusuz bu adım, sadece kendi edebiyat yolculuğunda değil, Türk edebiyatının sonraki dönemi için de yol açıcı olacaktır.

C. Yenileşme Yolunda İlk Kadın Öykücü: Nezihe Meriç

Nezihe Meriç, *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde Mayıs 1950’de yayımlanan “Bir Şey” adlı öyküsüyle edebiyat dünyasına adım atar. Bu öykü, öncelikle *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin sahibi Salim Şengil’in dikkatini çekmiş ve Şengil bu genç öykücü için Temmuz 1951’de bir özel sayı yayımlamıştır. Daha önce hiçbir öykücünün ilk öykülerini okurlara böyle bir özel sayıyla ulaştırma şansı olmadığı hâlde Nezihe Meriç, sekiz öyküsünü edebiyat okurları ve eleştirmenleriyle paylaşabilmiş ve kendisini onlara daha iyi tanıtma fırsatı bulabilmiştir. Üstelik Salim Şengil, Meriç’in öykülerini yayımlamakla kalmaz, dönemin bazı eleştirmenlerinin Meriç hakkındaki görüşlerinin yer aldığı “Ne Düşünüyorlar?” başlıklı bir bölüm de hazırlar. Bu bölümde İlhan Tarus, Hamdi Olcay, Şahap Sıtkı gibi isimler Meriç’ten övgüyle söz ederler. Salim Şengil ise hazırladığı özel sayının giriş yazısında Meriç’in “bütün gençliğine, acemiliğine, yeniliğine rağmen” özgünlüğüyle Türk öykücülüğüne yeni bir hava getirdiğini söyler (“Bir Hikâyeciyi Takdim Ediyoruz” 84). Meriç, bu övgülerden aldığı güçle ilk öykü kitabını hazırlamaya girişir ve böylece yazarın

Bozbulanık adlı ilk öykü kitabı 1953'te Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Yayınları'nca basılır. Bu kitaptaki öykülerin bazıları daha önce hiçbir dergide yayımlanmamıştır. Öte yandan, yazarın 1950-1952 yılları arasında *Seçilmiş Hikâyeler*'de yayımlanmış olan pek çok öyküsü de kitaba dâhil edilmez.

Bozbulanık, birçok yazar tarafından övgüyle karşılanır. Meriç'in kadınsal deneyimlere ve duyarlılıklara yer veren ilk öykücü olarak görülmesi ve bu öykülerin "belli bir nitelik düzeyinin üstünde" (Bezirci, *Monografi: Nezihe Meriç* 80) algılanması, ilk kitabının geniş yankılar uyandırmasına neden olur. Dönemin isim yapmış öykücülerinden Samim Kocagöz ("Bozbulanık" 4) ve Oktay Akbal (alıntılayan Bezirci, *Monografi: Nezihe Meriç* 105) *Bozbulanık*'ın yılın en başarılı telif eserlerden biri olduğu konusunda hemfikirdirler. Öte yandan *Bozbulanık*'ta yer alan öykülere yönelik eleştiriler genellikle aynı noktada birleşir. Bazı eleştirmenler Nezihe Meriç'in hep aynı duyarlıklarla benzer kişileri anlattığına dikkat çeker ve bu nedenle öykücünün ileride kendisini tekrar edebileceğini söylerler. Örneğin İlhan Tarus, *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin Nezihe Meriç özel sayısında, yazarın ilk öykülerine yönelik gözlemini şöyle dile getirir: "Nezihe Meriç'in hikâyelerini okudum. Hepsinde, hemen hemen aynı evin, aynı genç kızın, aynı pencere önü ile aynı soba tablasının derin izlerini buldum. Etrafına çok bakan, etrafını görmesini de bilen, sadece kendi kendini anlatan bir hikâyeci" (81). Dönemin önemli edebiyatçılarından Tarık Buğra da, 17 Ağustos 1952 tarihinde *Milliyet*'te yayımlanan ve *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin "Basındaki Yankımız" bölümüne alınan yazısında Nezihe Meriç'in, "kendini tekrar etmeyecekse", Türk öykücülüğü için önemli bir isim olacağını belirtir (51). Buna karşılık Nezihe Meriç, kendisiyle yapılan bir söyleşide, "Sizin için çevresi dar, kendini tekrar edecek diyorlar. Ne dersiniz?" sorusuna şöyle yanıt verir: "Aman da ne lâf derim. Kerâmet sahibi mi bunlar? Daha dün bir, bugün iki. Ne acele bu? Hem, bu

kendini tekrar değil, kendinden başlamak ve hız alıncaya kadar başlangıçta dönenmektir" ("Hikâye Üzerine Nezihe Meriç'le Bir Konuşma" 12).

Bozbulanık'taki öykülerin ve *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımlanmış ancak Meriç'in bu kitabına almadığı öykülerin temel özelliği, günlük yaşantı içindeki insanların hayatlarından bir kesiti, çarpıcı bir olaydan güç almak yerine, kişilerin anlık duygu durumlarından, içinde bulundukları çevreye yönelik gözlemlerinden yola çıkarak, kimi zaman çağrışımlara ve iç konuşmalara ağırlık vererek sergilemeleridir. Nezihe Meriç için bir monografi hazırlayan Asım Bezirci'nin belirttiği gibi, öykülerde eylemden çok konuşmayla, olaydan çok tasvirle, hareketten çok çözümlemeyle, fiilden çok sıfatla karşılaşırız (82). Dolayısıyla Nezihe Meriç, geleneksel Türk öykücülüğünün uzun süre etkisinde kaldığı Maupassant tarzı, "olay"a dayalı öykü anlayışı yerine, Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik öykücülüğüyle gelişen "durum" ya da "kesit" öykücülüğüne yakın durur. Nitekim, yukarıda sözü geçen söyleşide kendisine yöneltilen "Sizce hikâye nedir?" sorusunu yanıtlarken, "insanın bir ruh hâlinin, herhangi bir olay karşısındaki durumunun, kısmetine düşen zaman içinde, bir gülüşünün, bir davranışının ustaca makaslanıverişidir" der (11).

Bozbulanık'ta yer alan öykülerin kişileri, genellikle çevreleriyle uyumsuz ve sıkıntılı kişiler olmalarına rağmen, bir başka kişinin varlığıyla olumlu duygular edinirler. Meriç, öykü kişilerini karamsar duygularla donatsa da, çoğu öyküsünün sonunda onları feraha çıkarmanın bir yolunu bulur. Örneğin "Çalgıcı" adlı öykünün ana izleği, bir öğretmen olan öykü kişisinin kalabalık bir caddede sıkıntılı bir şekilde otobüs beklerken bir arkadaşına rastlamasıyla değişen duygu durumudur. Öykünün başında anlatıcı bu kişiyi ve bu kişinin bakış açısından çevreyi şöyle anlatır:

> Sırtı ağrıyordu. Üşüyordu. Bakışları bıçak sırtı gibiydi. Gençti ama çok yaşamış bir görünümü vardı. Hava pisti. Gökyüzü renksiz, lekeli…

> Yağmur altında mağazalar, apartmanlar, ara sokaklar ruhsuz… Taşın, tahtanın, demirin soğukluğunda, paslığında… Işıklar ıslak, çipil çipil, üşütücü… Genç adam da yorgun, bezgin, tatsız. (9)

Tam o sırada, öğretmenin çalgıcı olan bir tanıdığı, kalabalığın arasından ona yaklaşır ve neşeli tavırlarıyla öğretmeni cadde boyunca sürüklemeye başlar. Çalgıcının bu iyimser ve "şen şakrak" hâlleri, öğretmeni de güldürür ve neşelendirir. Anlatıcı, çalgıcının neşesini dünyanın farkında olmamasına bağlar (10). Yarım saat kadar konuşarak gezindikten sonra öğretmen işinin olduğunu söyleyerek çalgıcının gazinoya gitme teklifini reddeder. Ancak, öykünün başındaki adam değildir artık: "Öğretmen sırtının ağrısını unutmuştu. Dünya gözüne güzel görünmeye başlamıştı. […] [E]lleri cebinde, yağmurun yağışından hoşnut, karşı kaldırıma geçip yürümeye başladı" (12). Aynı şekilde umutsuz başlayıp umutlu biten bir diğer öykü de "Özsu"dur. Bu öyküde, ben-anlatıcı hastadır ve penceresinin önündeki yatakta sürekli yatması gerekmektedir. Anlatıcı, kaderini, penceresinden gördüğü beton evin bodrumuna kapatılmış köpekle bir tutar ve kendisinin de onun gibi bu sokağa "tutsak" olduğunu düşünür. Hâlbuki ikisine de gereken "dağlar, kırlar, çam havası, deniz kokusu"dur (72). Bu sırada neşeli, temiz ve çalışkan bir kadının mahalleye taşınmasıyla, hem sokak çehre değiştirir hem de yatalak kadın kendini daha iyi hissetmeye ve yemek yemeye başlar. Evini, bahçesini sürekli temizleyen, güzel yemekler pişiren ve müziğin sesini açarak bebeği Gülsev'le neşe içinde oynayan Hayriye ismindeki bu kadın sayesinde, sokakta oturanlar evlerinin önlerindeki betonları her gün yıkamaya, ekmek kızartmaya, pencere önlerinde çiçek yetiştirmeye, Hayriye'nin bahçesine kurduğu kümes hayvanlarının sesiyle güne "çiftlik düşleri"yle uyanmaya başlarlar. Temizliğin ve sulamayla birlikte yeşeren kaldırım kenarlarının verdiği yaşama sevinci, sokak insanlarının hepsini etkisi altına alır. Sonunda Hayriye

ev sahibiyle anlaşamayıp evden ayrılmak zorunda kalsa da, onun bu küçük ve kasvetli sokakta yarattığı değişim sürer:

> Aşı tuttu bir kere… Artık Hayriye olmasa da sokak bizim. Günlük dertlerimize, kederlerimize, ancak kendimizi ilgilendiren, dünyamızla kendimiz arasındaki didişmeye karşın, sabahları temiz, serin, çiçekli, insanlarıyla anlaşmış, sevilmiş bir sokakta uyumak, akşamları böyle bir sokağa dönmek—madem ki buna zorunluyuz—bizi hep bir yanımızdan tutuyor. (78)

"Kurumak" adlı öyküde de aynı yapıyla karşılaşırız. Hava yine yağmurlu ve soğuktur: "Hava kaç zamandır iyice kapanıktı. Sokaklar çamur içinde, boyasız ahşap evler kapkara, ağaçlar çalı çalı, renklerde bir solukluk; leke leke…" (90). Öykü kişisi Bilge, sıkıntılı ve hayatta aradığını bulamayan bir kadındır. Şehir yaşantısından sıkılmıştır; doğayla iç içe yaşamak ve "bir işe yaramak" (91) istemektedir. Bir gün sokakta çok sevdiği yaşlı bir kadın olan Sâfinaz Hanım'a rastlar. Sâfinaz Hanım ondan yaşlı kocası Cemil Bey'e bir süre bakmasını ister. Cemil Bey ile Bilge sohbet etmeye başlarlar. Cemil Bey'in şu sözleri, Bilge'nin duygulanmasına, ona hissettirmeden gözyaşı dökmesine ve içinin huzurla dolmasına neden olur: "Ama bilemedik; o gençlik hep öyle kalacak sandık. Ama sizler bir şeyler yapmalısınız evladım. Siz bizden daha talihli bir döneme yetiştiniz. Istırap ve can sıkıntısı size göre değil. Demir tavında gerek" (94). Cemil Bey, her şeye rağmen "memnun ve mesut olmaya çabalama" konusunda uzun uzun konuşur ve bu konuşma üzerine, önce sobayı yakmaya bile üşenen, yağan yağmura içinde taşıdığı kötümser duygularla olumsuz anlamlar yükleyen Bilge, birden canlanır ve kalkıp ışığı açar. Öykü kişisinin çevre betimlemeleriyle de desteklenen sıkıntısı tam bu noktada yok olur. Bilge odanın ışığını yakarak sanki kendi içinde de bir ışık yakmıştır. Onun ruh hâliyle birlikte

anlatıcının çevre betimlemeleri de değişir: “Oda birdenbire canlanıverdi. Perdelerin tatlı mavisi, halının sıcak kırmızı rengi, koltukların üzerine geçirilen çiçekli basmaların cıvıltısı meydana çıktı. Bilge küreğin sapını istekli bir tutuşla kavrayarak sobaya kömür attı” (94). Ancak bu öyküde, diğerlerinden farklı olarak, öykü kişisinin iç sıkıntısı tamamen yok olmaz. Bilge, eve dönerken “o tedirginliğin” içinde bir yerde durduğunu, şimdi geçmiş olsa da zaman zaman yine şiddetleneceğini düşünür. *Bozbulanık*’taki çoğu öyküde karşımıza çıkan ve “yarı-aydın” diyebileceğimiz okumuş kişiler—çoğunlukla öğretmenler—küçük şeylerle mutlu olan, derin düşüncelere dalmayan ve varoluşsal sıkıntılarla çok fazla haşır neşir olmayan insanlarla karşılaştıklarında kendilerini iyi ve huzurlu hissederler. Ancak “Kurumak” ve “Bozbulanık” öyküleri, yazarın sonraki kitabı *Topal Koşma’*daki öykülerin temel meselesinin nüvesini taşırlar. Toplumdan ayrı düştüğünü hisseden bireyin tedirginliği, artık sadece çevresine yabancılaşmamış neşeli kadınların veya iyimser erkeklerin varlığıyla geçmeyecektir.

Nitekim, “Bozbulanık” öyküsünde, daha yakından ve daha somut ifadelerle aynı tedirginliğin izi sürülmüştür. Bu öykünün büyük bir kısmı, bazı yakın akrabaları ve arkadaşları poker oynarken, hasta olduğu için onlara katılmayan ve koltukta yatarak konyak içen Bilge’nin iç konuşmalarından oluşur. Bilge, odadakilerin poker oyununda para yerine kullandıkları “Golden çukulata” ve muz likörünü gördüğünde şöyle düşünür:

> Ucuz canım! Goldenin kilosu dokuz lira. Likörün vardır bir ikiyüzellisi garanti. Dört yüz bin veremliye karşı ne ki? Devede kulak. Ne alırım, ne bilirim. Yemesine yerim ama. Benim bu israftan kaçışım, halk, açlık, yoksulluk diye öttürüşüm biraz yapmacık zaten. Ben iflah olmam. Önce kendimden umudum kesilmiş. Değil ki insanlar. (35)

Anlatıcı, Bilge'yi fiziksel olarak diğerlerinden ayrı bir konuma yerleştirerek, bir "karşıtlığın" öyküye yön vereceğini en baştan hissettirir. Bilge iç konuşması boyunca kendiyle ve diğerleriyle hesaplaşmaya girişir. Poker oynayarak eğlenen bu kişiler arasında dil tarih, hukuk, edebiyat fakültelerinde okumuş olanlar vardır ve Bilge bu çevreye, "karnı tok sırtı pek" olan bu kişilerin "gevşek", durumlarından hoşnut hâllerine alayla yaklaşır. Onların konuşmalarının yol açtığı, geçmiş ile şimdinin iç içe geçtiği bir çağrışım zinciri içinde düşüncelere dalar. "Kurumak" öyküsünde "bir işe yaramak" istediğini söyleyen Bilge, bu öyküde de okumuş arkadaşlarının konuşmalarını dinlerken şöyle düşünür: "Büyük endüstri ha? Milli kalkınma, aydın Türkiye ideali, yok bilmem ne… Laf! Fasarya hepsi. Bomboş oturuyoruz işte. Bomboş" (36). Bu öyküde Bilge öncelikle kendisinden sonra da çevresinden umudunu kesmiş gibidir. Masada bulunan "avukat bey"in hareketleri ve sözleri üzerine, yarı uyur yarı uyanık bir durumda iç hesaplaşmasını şöyle sürdürür: "Bunun pipo içişi, gözlerini kısarak konuşması, kızlara sigara ikramı hep rol kesmek. Bizim kuşak erkekleri niye böyle? Hiç çelebisine rastlamadım. Çoğu Amerikan işi Jön rolünde! Biz neyiz ya? Geç Allahaşkına. [….] Ben niye böyleyim? Böyle oldum daha doğrusu. Bomboş, kaskatı, dümdüz" (36). Kendini bir düşünceye ya da anlayışa bağlı hissetmeyen, odadakilerin her türlü fikrini alaya alan ama bu alayı her seferinde kendine de yönlendiren Bilge, "bir işe yaramayacak olduktan sonra" (38) tartışmaları gereksiz bulur. İkinci Dünya Savaşı'na, ahlakın iflasına, toplumsal sorumluluğa, dine ilişkin konuşmalar eşliğinde uykuya dalan Bilge, sonunda sayıklayarak uyanır. Nezihe Meriç'in özellikle ilk dönem öykülerinden alışkın olduğumuz "ferahlama ânı"nın bu öyküde de yaşanıp yaşanmayacağını merak ederken, iç hesaplaşmalara girişen Bilge'nin, öykünün sonunda yirmi iki yaşındaki Birsen'in "çocuksu" ve tam anlamıyla "bireysel" sorunu karşısında sözünü ettiğimiz "ferahlama ânı"nı az da olsa yaşadığına

tanık oluruz. Yatağına giderken, içeri "sıvışmış" olan amcasının kızı Birsen'i yatağının üzerinde saçlarını sararken görür. "Avukat bey"e âşık olan Birsen, aklından geçeni söylemek için Bilge'yi bir süre alıkoyduktan sonra ona, "Bu avukat bey insanı acaba nasıl öper diye düşünüyorum!" der ve Bilge gülerek mutfağa doğru yürür (41).

Nezihe Meriç ilk kitabını yayımladığında, bazı eleştirmenler onun Türk öykücülüğüne kadın duyarlılığını getirdiğini belirtmişlerdir. Aşk romanlarının epey revaçta olduğu bu dönemde, kadın yazarlar genellikle aşk romanı yazmaktayken, Nezihe Meriç gibi bir öykücünün çıkıp, düzeyi gittikçe artan bir sıkıntı duygusunu dışlamadan yaşama sevinci, doğa ve insan sevgisi odaklı, coşkulu ve şiirsel bir dile sahip öyküler kaleme alması ve bunu yaparken de çerçevesini kendine has ayrıntılarla çizdiği bir "kadın" imgesine vurgu yapması, pek çok yazar ve eleştirmenin dikkatini çekmiştir. Örneğin, *Seçilmiş Hikâyeler'*deki "Ne Düşünüyorlar?" bölümünde Ziya Termen, Meriç hakkında şunları söyler: "Kitapçı vitrinlerini boydan boya süsleyen allı-morlu öpücük yayınlarının gençlik tarafından sömürülürcesine okunduğu bu devirde, Nezihe Meriç Hanımın makbûl bir yolla ciddî sanatın bir dalında kendini yorması, şükranla karşılanmak lâzımdır" (81-82). Samim Kocagöz de "Ortalıkta bir hanım yazar kalabalığı var. Her gün bir yenisi zuhur ediyor. Gazetelerde kocaman kocaman ilânlar. Çarşaf gibi tefrikalar. Aşk aşk aşk..." dedikten sonra, Nezihe Meriç'in o yazarlardan farkını belirtir (14). Buna rağmen, özellikle *Bozbulanık*'taki öykülerin, geleneksel anlayıştaki kadın imgesiyle çatıştığı, bu imgeyi "sarsma" cesaretini gösterdiği söylenemez. Daha ziyade, özgün dokunuşlarla bu imgeyi "pekiştiren" öykülerdir bunlar. Nitekim, ilk kitabı yayımlandığında hemen hepsi erkek olan yazar ve eleştirmenlerin onu bu denli övmesinin nedenlerinden biri de bu olabilir. Ancak bir "ilk kitap" olan *Bozbulanık*'ın, barındırdığı huzursuz, kendisini ve çevresini

sürekli sorgulayan kadın karakterleriyle, kadına yüklenen toplumsal rolleri bütünüyle olumlayan bir duruş sergilediği de söylenemez.

Nezihe Meriç'in çoğu öyküsünde, geleneksel anlayışa göre kadınlarla özdeşleşen işler ve roller, genellikle kadın olan öykü kişilerinin—anlık da olsa—iç huzuru yakalamalarına eşlik eder. Örneğin "Aksaray Dolmuş" öyküsünde, dolmuşa yorgun ve neşesiz bir hâlde binen öykü kişisi, dolmuş Balıkpazarı'ndaki dar sokaklardan birine saptığında neşelenmeye, yorgunluğunu unutmaya başlar. Yanında oturan iki kadının konuşmalarını dinleyerek hayallere dalar. Bu iki kadın, tanıdıkları bir kadını çekiştirirler. Kadının Leylâ adında bir kızı vardır. Öykünün kahramanının, kendisiyle özdeşleştirdiği Leylâ'yı, annesi, anneannesi ve henüz bebek olan kardeşiyle mutfakta hayal etmesi neşelenmesine yetmiştir:

> Leylâ hem çayını içer hem düşünür: İşte, ekmek, böyle köz ateşte evire çevire nar gibi kızartılmalıdır. [….] İnsanın evinde her sabah ille bir çinko çaydanlık, böyle fıkır fıkır kaynamalıdır, der. Hiç olmazsa insan, günün birinde canı sıkılan bir adama rastlarsa, çaydanlıktan başlayarak, şu küçük mutfağı, kahvaltı sofrasını, Mine'nin yumurtalı burnunu; anneannesinin oyalı yemenisiyle o hoş sözlerini anlatıp adamı şenlendirebilir. (33-34)

Meriç'in ilk öykülerinde, bir kadının yaşama sevinciyle dolu bir şekilde ev işlerini yapması, güzel yemekler pişirmesi, çocuklarına bakması, huzurun ve mutluluğun kaynağı gibidir. Bu durumun en belirgin olduğu "Özsu" öyküsünde, mahalleye yeni taşınan Hayriye'nin neşesi ve yaşama sevinciyle yaptığı işler, sokağın bütün sakinlerini etkiler; hatta sokağın görünümünü bile güzelleştirir. Anlatıcı, Hayriye'nin mahalleye taşındığı günü ve sonrasında yaşananları şöyle anlatır:

> O günü çok iyi hatırlıyorum. Akşama dek temizlik yapmıştı. Takunya, kova sesleri, ovulan tahtanın gıcırtısı arasında, ikide bir o kahkaha çıkıveriyordu. O gülünce, ben tuhaf bir sevinç duygusu içinde neşeleniyor, hafifliyor, elimde olmayarak gülümsüyordum. Öğle üzeri, sokağa yayılan ızgara balık, taze kireç kokusu arasında, ben de aylardır ilk kez kendiliğimden yemek istemiştim. [….] Uyandığımız zaman, sulanmış toprak, kızarmış ekmek kokusundan, küçük bir çocuğun, yarım, tuhaf, neşeli sesine karışan o genç kahkahadan, ayrımına varılmasa da bir mutluluk, bir ferahlama, her şeyin yolunda olduğunu sandıran—umuda hazırlayan—bir duygu alırdık. (73-74)

"Kurumak" öyküsünde, Bilge'nin ruh hâlini anlatmak için verdiği örnek bile bir mutfak işiyle ilgilidir: "Ben için için kuruyorum anlıyor musun? Bu, örneğin salçanın kuruması gibi değil. Kuruyan salçayı, biraz sıcak su ile karıştırıp, kaşığın tersi ile kuvvetlice ezersen tazelenir" (90). Hemen hemen her öykünün bir yerinde rastlayabileceğimiz bu tür örnekler, yemek pişirme veya temizlik sahneleri, tedirgin öykü kişilerinin sahip olmak isteyip de olamadıkları günlük yaşam huzurunu dışavurur. Okumuş ve belli bir bilinç düzeyine erişmiş kadın karakterler, ortamlarına yabancılaşmamış kadınların yaşama şevklerine hayran olurlar: "Bu kadın toplumun içinde, günlük hayatını yaşıyor. Çalışıyor, didiniyor, gülüyor, ağlıyor… Evi, kocası, çoluğu çocuğu… Oysa Bilge kendini, zamanın mekânın, toplumun dışında buluyor" (92). "Bozbulanık" öyküsünde Bilge, "herkes kaderini kendi yaparmış. Alâ!. Biz yapamadık işte" der ve babasının bu durumu "tahsillerinin semeresi" olarak açıkladığını söyler (40). Öykülere genel olarak bakıldığında, belli bir kültür seviyesine ulaşmış öykü kişilerinin tedirgin oldukları ve kendilerini bulundukları yere ait hissedemedikleri gözlemlenir; oysa, pek de eğitim görmemiş olan ve yaşadıkları yeri

bütün güçleriyle huzurlu bir yer hâline getirmeye çalışan ev kadınları, her koşulda mutlu olmasını bilen kişiler olarak betimlenmiştir. Tedirginliğin en önemli nedeni okumuş olmak, etrafta neler olup bittiğinin farkında olmak ve "hiçbir şey yapmadan" gözlemlemek ve sorgulamaktır sanki.

Bozbulanık'taki öykülerin yapısal özelliklerine baktığımızda, çoğu öyküye olayların değil, durumların yön verdiği dikkat çeker. Asım Bezirci'nin belirttiği gibi, "*Bozbulanık*'taki hikâyeler genellikle klasik anlayışa uymazlar. Çokluk yeni bir kuruluşları vardır. Belirli bir olayı alarak sınırlı bir süre içinde anlatmazlar; 'girme-açma-düğümleme-çözme' gibi eski hikâyeleme tekniğine uygun bir yapıları yoktur. Hatta çoğunda olay bile bulunmaz" (*Monografi* 83). Buna bağlı olarak, anlatıcı hiçbir öykü kişisini—geleneksel öykü anlayışında olduğu gibi—uzun uzadıya tanıtmaya girişmez. Kahramanların kimliklerine ve kişiliklerine ilişkin bilgiler, genellikle diyaloglara ya da kişilerin iç konuşmalarına yedirilmiştir. Böylece okur, kişilerin sohbetlerinde veya zihinlerinde gezinirken, farkına varmadan onları tanır ve başlarına gelenlerden haberdar olur. Bu tür bir homojen yapı içinde, olaylara değil durumlara dayanan öyküler yazdığı için, Meriç'in "zaman"la kurduğu ilişkinin da buna bağlı olarak şekillendiği görülür. Çoğu öyküde "anlatı zamanı"nın epey kısa olduğu dikkat çeker. Örneğin "Çalgıcı" öyküsü, öykü kişisinin otobüs durağında rastladığı arkadaşıyla geçirdiği yarım saatlik bir zaman dilimini anlatır. "Aksaray Dolmuş" öyküsü ise, öykünün kahramanının bir dolmuş yolculuğu boyunca, arada bir gerçek zamana dönerek kurduğu hayallerden oluşur. Aynı yapı, farklı bir mekânda "Öğretmen" öyküsü için de geçerlidir. Bu öyküde bir sınıf öğretmeninin bir ders saati boyunca zihninden geçenler yansıtılır. Hemen hemen tümü öykü kişisinin iç konuşmalarından meydana gelmiş olan "Bozbulanık" öyküsü, Bilge'nin, arkadaşları yan masada poker oynarken uykuyla uyanıklık arasında geçmişe dönüşleri ve

konuşulanlara yönelik zihinsel tepkileri üzerine kurulmuştur. Hatta kimi yerlerde ifadelerin bilinç akışına kaydığı dikkat çeker: "Küçükken otomobil tutardı beni. Tıpkı böyle olurdum… Dolandırıcılık… Yatılı okullar… Devrimler… Dön efendim dön… Vay başıım… Nasıl edip sıvışsam" (39). Nezihe Meriç, özellikle bireyin iç dünyasını, zihninde olup bitenleri, "dışarıda" gerçekleşen her şeyin "içerideki" yansımasını önemseyen ve kişinin öncelikle kendisiyle yaşadığı çatışmaları sergileyen bir yazar olduğu için, geçmişe dönüşler, çağrışımlar ve hayaller öykülerinde büyük bir yer tutar. Bu nedenle, kısa bir zaman dilimini anlatan öykülerinde, geçmiş ile şimdi iç içe geçmiş ve böylece anlatılan zaman genişlemiştir.

Nezihe Meriç'in ikinci öykü kitabı olan *Topal Koşma* 1956 yılında yayımlanır. Bu kitabın ilk baskısında, en erkeni 1952 yılında yayımlanmış olan 10 öykü vardır. "Susuz XI", 1957 yılında yayımlanmasına ve yazarın *Menekşeli Bilinç* adlı üçüncü kitabında yer almasına rağmen, Yapı Kredi Yayınları'nın "Toplu Öyküler" adı altında yayımladığı birinci ciltteki *Topal Koşma* kitabında yer alır. Öyküler, "Susuz I", "Susuz II", "Susuz III" şeklinde adlandırılmışlardır. "Susuz I" ve "Susuz 10" dışındaki öykülerin birbirleriyle bağlantılı oldukları dikkat çeker. Ancak bu bağlantı, birbirini tanıyan kişilerin iç dünyalarına ilişkindir sadece; kurgu düzleminde bir bağlantıdan söz etmek pek mümkün değildir. Bir öyküde geçen bir isim diğer bir öyküde de karşımıza çıkar. Bir kişinin kişisel özellikleri, birden çok öyküye dağılmış durumdadır. Kitabın yayımlandığı dönemde bazı yazarlar bu durumu, Meriç'in romana yönelişi olarak yorumlarlar. Nitekim yazar bu kitabından sonra, 1961 yılında, "Susuz VII" öyküsünden yola çıkarak yazdığı *Korsan Çıkmazı* adlı romanını yayımlar.

Topal Koşma yayımlandığında pek çok eleştirmenin dikkatini çeken ilk şey, Meriç'in öyküleme anlayışındaki değişim olmuştur. Örneğin Vedat Günyol, *Yeni*

Ufuklar dergisindeki bir yazısında şöyle der: "Bilinçle bilinç-altının sınırında, bu bozbulanık dünyada, sanatçının dili de ister istemez bu sınırın icaplarına uyuyor. Mantıklı, bilinçli sözler çok defa yerlerini kopuk kopuk cümlelerle ifade edilen bir iç şiire bırakıyor" (788). Asım Bezirci ise 1967 yılında *Papirüs* dergisinde yayımladığı bir yazısında *Topal Koşma* için şunları söyler:

> *Bozbulanık*'ta anlatım yerleşik ve düzgündü; *Topal Koşma'*da ise yer yer değişik ve takıntılı. Meriç artık dilin bilinen olanaklarıyla yetinmiyor, zaman zaman zorluyor onu, yerleşik deyişleri aşmaya, başkalaşan içeriğe uygun yeni kuruluşlar, yeni sözdizimleri bulmaya çalışıyor. Üstelik, dili yalnızca bir anlatım aracı olarak değil, bir estetik veri olarak da işlemeyi deniyor. (*Monografi: Nezihe Meriç* 88)

Gerçekten de, öykülerdeki biçimsel değişimler daha ilk öyküde göze çarpar. "Susuz I" öyküsünde bazı noktalama işaretlerinin sık kullanılması, öyküyü "görsel anlamda" bile farklılaştırmıştır. Örneğin Meriç, *Bozbulanık*'taki bazı öykülerde, cümle arasında bir açıklama yapmak için kullandığı uzun çizgileri ve parantezleri bu öykülerde çok sık kullanmaya başlamıştır. Sözcük tekrarları da dikkat çekecek ölçüdedir: "Evlerin—evlerin…evlerin…evlerin—sokakların yan yana… iç içe… üst üste…— [….] Bütün bunlardan ötürü mü—mü… mü… mü…ne?—böyle olmuşlar" (111). Bu kullanımlar, üçüncü kişi anlatıcıyla öykü kişisi arasındaki mesafeyi azaltır. Aslında Meriç'in önceki öykülerinde de anlatıcı sık sık öykü kişisinin bakış açısını kullanmıştır; ancak bu kitaptaki öykülerde bu mesafe iyiden iyiye kapanır. Anlatıcı, öykü kişisinin zihnine odaklanır. Ayrıca öykülerdeki bazı biçimsel denemeler, kişilerin ruhsal durumlarını yansıtır niteliktedir. Örneğin, çok sık kullanılan uzun çizgiler ve parantezler, bakış açısının değiştiği, dış dünyadan iç dünyaya geçişin gerçekleştiği anların habercisidirler. Üstelik kimi yerlerde metni parçalar ve ana

çizgiden sapmalara yol açarlar. Anlatıcının birinci kişi olduğu öykülerde ise bu işaretlerle sağlanan geçişler, öykü kişisinin kafa karışıklığını, kararsızlığını ve iç hesaplaşmalarını yansıtır. Örneğin "Susuz VIII"de sıkça karşılaşılan parantezler, öykünün kahramanı Ayşe'nin iç konuşmalarını iletmek için kullanılmıştır. Okul müdürüyle konuşurken Ayşe'nin müdüre söyledikleri şu şekilde aktarılır: "—Ama efendim… (Allah ailemin de, sizin de belanızı versin Müdire Hanım. Nil bir küçücük kızdı. Öksüzdü. İt sürüsü kadar ailemizde bir sığındıran, bir elinden tutan olmadı" (180). Konuşma sürerken Ayşe'nin "dış sesi"nden çok "iç sesi"ni duyarız: "—Ama… şey… bakın efendim, Nil… (Kışt dediler dayı evinden, kışt dediler amca evinden, kışt dedi üveyanne, kışt dedi yenge hanım, kışt, kışt, kışt dediler" (183).

Konuşanın ya da düşünenin kim olduğuna, olayların oluş sırasına ve gerçeklik derecelerine ilişkin sınırlar, *Topal Koşma*'daki çoğu öyküde silikleşir. Okurun bu sınırları belirlemesi için dikkatli olması ve biraz çaba göstererek öykünün yaratım sürecine katılması gerekecektir. Bu kitaptaki öykülerde, diyalogların da epey azaldığı dikkat çeker. Meriç kişilerin iç dünyalarına daha çok önem verdiği ve onların zihinlerinden geçenleri önemsediği için, diyalogların yerini kimi zaman bilinç akışına kadar varabilen iç konuşmalar alır. Örneğin "Susuz III" öyküsündeki üçüncü kişi anlatıcı, öykü kişisinin bakış açısını kullanarak şunları söyler: "Biraz daha votka. Yok. Bir şeyler yok. Bir şeyler olmalı oysa. Sorumlu olmak, bir şey uğruna yaşamak… Sınavlar yaklaşıyor. Yaşam… Sınav… Memleket bir hukukçu daha kazanacak… Dünya yuvarlaktır. Dünya döner" (126). Erdal Öz, "Topal Koşma'nın Biçimi" başlıklı yazısında "Susuz VII" hakkında dile getirdiği şu düşünceleriyle, bu kitaptaki öykülerin temel özelliğini vurgular:

> Dış zaman, bir AB zaman parçası. Ama hikâyenin iç zamanı öylesine değişik ki. Yazar, Meli'nin düşüncelerinde, düşlerinde ustaca bölüyor

> zamanı, açıyor, uzatıyor ya da çoğaltıyor. Meli, bir dışla konuşuyor, bir anılarına atlıyor, düşüncelerine geçiyor. İç zamanla dış zaman ustaca karıştırılmış. (6)

Topal Koşma'daki öykülerde tekrarlara çok sık rastlanır. Örneğin, "Susuz V" öyküsündeki tekrarların, bir şiir dizesinden çok da farklı olmayan cümlelerle birleştiğinde metni şiirselleştirdiği gözlemlenir:

> "Ev önemli" demişti Komiserin, "Şu iri," dediği. Kahverengi bir adam o. İçine altın tozu serpilmiş bir kahverengi adam. "Ev önemli" demişti sağ avurdunu içine çekerek. Dünyanın bütün meyhaneleri birbirine benzemişti bir an. Yılgın bir çaresizlik geçmişti boş damarlarından. […] Susmuşlukları bu kısa süreli anlarda bozulur. Bunun dışında konuşmazlar. Herkes konuştuklarını sanır. Komiser bildi ama. Bildi konuşmadıklarını. […] Susmuşlukları bozulur. Konuşurlar. "Düşün…" der kahverengi adam. Avurdunu içeri çeker. (137)

Şiirsellik, Nezihe Meriç'in ilk öykülerinde de dikkat çekici bir özelliktir; ancak *Topal Koşma*'da epey yoğunlaşarak Meriç'in üslûbunu belirleyecek bir hâl alır. Asım Bezirci, *Topal Koşma*'da şiirselliği besleyen yanlardan birinin "karıştırımlar" olduğunu söyler; "karıştırım"ı da "duyumlarla ilgili sıfatların birbirine karıştırılması ya da yer değiştirmesi" olarak tanımlar (*Monografi* 89). Bezirci'nin "karıştırım" olarak adlandırdığı ve mecaza dayalı olan bu eğilim, şiir ve öykü türlerinin birbirlerinden çok etkilendiği bir dönem olan 1950'li yıllarda "İkinci Yeni" adı altında sınırları çizilmeye çalışılan şiirde de yaygındır. *Topal Koşma*'daki öykülerde rastladığımız "güneş koktu keskin keskin (148), "ağzı zıkkım gibi kapalı gene" (149), "sesi tortulu şarap rengindeydi" (152) ve "güneş geçiyor buram buram" (206) gibi ifadeler, o dönemde yazılan yenilikçi şiirlerde birer dize olabilecek niteliktedir. Öte

yandan, öykülerde “karıştırım” olarak nitelenemese de metni şiirselleştiren pek çok ifade vardır. Örneğin, “Karafatma gibi kararıp kabuk bağladı sıkıntıdan” (162) ve “Küçücük kahverengi gözlerinde, unutulup kalmış, dolgun bir kara sıkıntı” (185) gibi cümleler, öykülerin ana izleği olan “sıkıntı”yı mecazlı bir anlatımla etkili kılma çabası olarak görülebilir.

Daha önce belirttiğimiz gibi Nezihe Meriç, *Bozbulanık*’taki öykülerinde, sıkıntılı ve tedirgin öykü kişilerinin öykünün sonunda olumsuz duygulardan kurtulmalarını ve az da olsa ferahlamalarını sağlar. Ancak *Topal Koşma*’daki öykülerde, bir yandan huzursuzluğun kaynakları somutlaşırken, diğer yandan da kişilerin bu huzursuzluktan—örneğin, yaşama sevinciyle yapılan ev işleriyle veya günlük yaşamın akışındaki insanların sevgi dolu ilişkileriyle—kurtulmaları zorlaşmaya başlar. Ahlaki değerler sistemi, kent yaşantısı, kuşak çatışması ve topluma yabancılaşma gibi meseleler, yazarın ilk öykülerine kıyasla daha görünür oldukça bu meselelerin yol açtığı tedirginlik de daha köklü ve kalıcı bir hâle gelmiştir. Örneğin, 1952 yılında *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde “Düşünce” adıyla yayımlanan, ancak *Topal Koşma* kitabında “Susuz I” adını alan öyküde, büyük kent yaşantısı, birbirine âşık olan iki kişinin bu aşkı “sevinçle” karşılayamamalarının nedeni olarak gösterilmiştir. Bu durum, sıkıntılı “kent yaşantısı”nın 1950 kuşağı öykücülerinin temel izleklerinden biri olacağının habercisi gibidir. Öykünün ilk cümleleri, *Bozbulanık* kitabındaki bazı öykülerle doğaya yönelik duyarlığını belli eden Meriç’in, 1950’li yıllarda bir şantiye görünümündeki büyük kentleri algılama şeklini ortaya koyar: “Büyük kentlerde yaşadıkları için mi böyle katı, içine kapanmış, somurtkan, sinirli oluyorlar? Büyük kent, yenilmez, diş geçirilmez, yok edilemez gücüyle onları dört bir yandan sarıyor, sıkıştırıyor, eziyor, boğuyor—mu?” (111). Ayrıca Meriç 1952 yılında yayımladığı bu öyküde, daha sonraki yıllarda varoluşçuluğun da etkisiyle öykülerde

sıkça geçmeye başlayacak olan "hiçlik duygusu"ndan söz eder (112). Bu öyküde nedenleri üzerinde uzun uzadıya durulmayan sıkıntı ve "hiçlik duygusu"nun kaynakları, yazarın 1953'ten itibaren yazdığı öykülerde farklı kişilerin yaşantıları aracılığıyla daha görünür olmaya başlar. Örneğin, "Susuz I" gibi önce farklı bir başlıkla *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımlanan "Susuz II" ("Ali Bey'in Karanlığı") öyküsünde, Ali Bey'in kendisiyle ve ailesiyle olan hesaplaşmaları, üçüncü kişi anlatıcı tarafından Ali Bey'in bakış açısıyla okura aktarılır. Ali Bey'in karısı ve çocukları ile Ali Bey'in eski arkadaşı Vahit Bey'in ailesinin bir araya geldiği kısa bir toplantı süresinde geçen öyküde, Meriç'in *Topal Koşma'*daki çoğu öyküsünde olduğu gibi, anlatma esastır. Öykü, konuşmalardan çok, Ali Bey'in iç dünyasının anlatımından oluşur. Ali Bey, kendisini iki yetişkin çocuğundan, karısından ve arkadaşından uzak ve onlar tarafından dışlanmış hisseder. Bunun bir nedeni, çocukları para kazanıp evin türlü ihtiyaçlarını giderirken kendisinin herhangi bir atılımda bulunmamış olmasıdır. Ama asıl önemli neden, Ali Bey'in ve onun kuşağının genç kuşağı yeterli bulmaması ve sürekli eleştirmesidir. Oğlu Bülent ile arası bu yüzden açılmış, Ali Bey onun haklı olduğunu kabul etmeye başlasa da bu mesafe yerini korumuştur:

> Onlar ne istediklerini biliyorlar. İstediklerini elde etmek için çalışıyorlar. İleri bir memleket, ileri bir hayat... Olur veya olmaz. Kendilerinden sonra gelene başlanmış bir şey bırakacaklardır. Temeldir bunlar. Ali Beyin kuşağı büyük karışıklık içinde. [….] "Kabul et" demişti, "her kuşak bir öncekinden ileridir…" Bülent duysun diye söylemişti bunu. Ama Bülent kendini aldı ondan artık. Büsbütün aldı. (120)

Ali Bey'in uzun bir süre oğluyla çatıştığı, onu ve genç kuşağı küçük gördüğü anlaşılır. Ancak zamanla "gençliğin üstünlüğü"nü kabul etmiş, "biz ruh adamıydık, bunlar madde demek istediği zaman, bu maddecilerin en kısa yoldan, en sağlam ruh bütünlüğüne vardıklarını görmüştür" (120). Genç kuşağın kendi kuşağından daha ileride olduğunu kabul etse de, oğlu Bülent ona karşı mesafelidir artık. Elli sekiz yaşındaki Ali Bey kendisiyle ve kuşağıyla giriştiği iç hesaplaşmasında çocuklarına sahip olamadıklarını, kendi yaşamlarına da çocuklarının yaşamlarına da bir yararlarının dokunmadığını düşünür; "başlamış, becerememiş, bir adımda elliyi aşmış, sonunda, geri dönmezliğin çaresizliği içinde kalakalmışlardır" (121). Ali Bey'in sıkıntısının ve hiçlik duygusunun nedeni bu kuşak çatışmasıdır. Oğluyla ilişkisini düzeltebilmesi, kendi gençlik dönemiyle oğlunun da dâhil olduğu yeni kuşağın değerlerini soğukkanlılıkla ele alıp davranışlarına ona göre yön verebilmesi için çok geçtir artık: "Hiçbir şey değişmez durup dururken. Bu kadın, bu ev, bu yanlışlarını yaşayacaklardır" (123).

Bozbulanık'taki kimi öykülerde de karşımıza çıkan ama hep bir şekilde tatlıya bağlanan sıkıntı, tedirginlik ve umutsuzluk, toplumsal nedenler görünür oldukça "kronik"leşir ve tesellisi olanaksız duygulara dönüşürler. "Susuz III"te, dışarıda içki içip bekâr odasına dönen Ahmet, yarı sızmış bir hâlde, içki içtiği yerdeki adamın ve arkadaşlarının ona söylediklerini, geri dönüşlerle ve sayıklamalar eşliğinde düşünmeye başlar. Öyküye üçüncü kişi anlatıcı hâkim olmasına rağmen, bu anlatıcının Ahmet'in bakış açısını kullandığı dikkat çeker. Çağrışımlarla, farklı seslerin katılımıyla, arkadaşlarının sözleriyle katmanlaşan Ahmet'in bilinci, bu katmanların birer birer açılmasıyla gözler önüne serilir. Hukuk okumasına rağmen kendini toplum içinde konumlandıramayan Ahmet, eve gelip onu sarhoş bir hâlde bulan Murat'ın kendisine yönelik sözlerini işitir: "İnsanoğlunun çevresiyle kendisi

arasındaki denge bozulunca, kendi uyumu çevresinin uyumuna uymayınca…" (126). Ne olacaktır bu durumda? Bu eksik ifadeyi, Ahmet'in gittiği meyhanede rastladığı adam tamamlar: "Kendindeki yeteneğin bilincinde olup da toplumdaki yerini bulamadın mı boku yedin demektir. Onarılamazsın ondan sonra" (127). Meyhanedeki adamın sözleriyle Murat'ın sözleri iç içedir Ahmet'in bilincinde. Örneğin, meyhanedeki adam "Birinci Cihan Savaşı'nın bokluğudur bu. Savaş görmediniz siz. Tutsaklık…" dediğinde, Ahmet, Murat'ın sinema afişlerine bakarken söylediklerini anımsar: "Biz İkinci Dünya Savaşı'nı Avrupa gençliği gibi yaşamadığımız hâlde bir şeyler yitirdik Ahmet" (128). Bu iç içelik ve çağrışımsallık, hayalle gerçeğin de iç içe geçmesine, hayalin gerçek gibi sunulmasına neden olur. Örneğin, Ahmet bir kadeh içki daha ister ve ardından "açık denizlerde bir korsan gemisinde bulur kendini". İçki fıçılarını kırıp bir gemi yapar; açık denizlere koyuverir gemiyi (128). Ahmet'in tedirginliği ve bütün bu kaçış hayallerinin temel nedeni de, önceki kuşağın "memlekete yararlı olma" şevkini ve isteğini, hukuk okumasına rağmen, hissedememesidir.

Her türlü toplumsal düzene kuşkuyla yaklaşmak, bu yaklaşım sonucunda hayata tutunamadığını, toplum dışı olduğunu hissetmek, *Topal Koşma'*daki çoğu öykü kişisinin temel sorunu ve tedirginlik nedenidir. "Susuz IV" öyküsü şu sözlerle başlar: "Yine bozgundayım. Anlayamıyorum. Kuşku içindeyim. Niye tutunacağımı bilmiyorum" (130). *Topal Koşma'*daki birçok öyküde karşımıza çıkan öykü kişisi Meli, bu öyküde, kocası tarafından aldatıldığı hâlde çocukları için bu duruma katlanan bir arkadaşının evindedir. Öykü boyunca, bu kadının gücünü ve giriştiği yaşam mücadelesini gözlemleyerek kendisiyle hesaplaşan Meli, kendi inançsızlığı karşısında onun "sağlam duruşu"nu hayretle izler: "Rahat ve sağlam duruyor kendi dikeyinde. Kendine boş veriyor. Anlayamıyorum. Oysa ben, en önce 'Ben' diyorum. Bencilim"

(130). Öte yandan, bu öyküde *Bozbulanık*'ta sıkça karşımıza çıkan "ev işlerinde becerikli kadın" tipiyle yeniden karşılaşırız. Ama bu işlerin "yaşama sevinci"yle bir ilgisi yoktur artık. Kadın çalıştığı için "eliyle yemek pişirmenin, temizlik yapmanın, evin düzeninin mutluluğunu yaşayamaz" (132). Ancak yine de Meli "iş yapmasını bilen, düzenli birini izlemek rahatlatıyor insanı" diye düşünür (131). Nezihe Meriç'in öykülerinde, mutlu ve huzurlu bir ev yaşantısının ilk koşulu kadın tarafından neşeyle yapılan ev işleridir sanki. Bu nedenle, öykü kişileri toplumsal düzenle bağdaşamayan kişiler olarak sunulsalar da, geleneksel aile düzeninin desteklendiği, bu konuda toplumla herhangi bir çatışmaya girilmediği gözlemlenir. Ancak bu öyküde asıl mesele, Meli'nin kendini "işe yaramaz" hissetmesi, ailesini bir arada tutabilmek için kendisini görmezden gelen arkadaşına kıyasla çok bencil olduğunu düşünmesidir. Şöyle der: "Çocuklar yeter mi? Ya 'Ben.' Dengede değiliz. Ben inanmazlığım içinde karmakarışık, o inanlı ve sağlam" (133).

Toplum düzeni içinde kendini yersiz yurtsuz hisseden Meli, "Susuz VII"de aynı tedirginliklerle farklı bir bağlamda yeniden karşımıza çıkar. Lise öğretmeni olan Meli, kiralık bir odada yaşamaktadır. Bir gün bu odada, hükümet tarafından aranmakta olan avukat arkadaşı Ahmet ve semtin "fena tanınmış" kadınlarından Sofiya ile basılınca, hakkında türlü dedikodular üretilmeye başlar. Bunun üzerine işler iyice büyür; Milli Eğitim Bakanlığı'ndan müfettişler gelir, soruşturma yapılır. Ancak Meli, "müfettişin gösterdiği büyük ilgi ve anlayışla" kurtulur (162). Öykü, bu olaylar üzerine, hayli zengin bir adam olan dayısının evinde ona hesap vermek üzere bekleyen Meli'nin iç konuşmalarından ve hesaplaşmalarından oluşur. Dayısı geldiğinde neler söyleyeceğini, ne gibi sorulara maruz kalacağını tasarlar. Başından geçenleri bir roman özeti gibi, üçüncü kişi ağzından kendi kendine anlatan Meli'nin bu olaylardan çıkardığı sonuç şudur: "Kişiliği değişir. Kader fikrinden, toplum içinde süregelen, boş,

yanlış, çürük inançlardan, hatta dini olan şeylerin tümünden kurtulmuş olarak, yalnız akılla, yalnız sağlam bir düşünce düzeni kurmakla, yalnız kendini bir ülküye adamakla, okuyup-öğrenip çalışmakla kurtulabileceğini anlar" (165). Ancak can sıkıntısı ve yılgınlığı giderek artar: "Benim çağdaşlarım, benim arkadaşlarım, 'Kemalim!' demiş, 'Türkiyem' demiş şiir yazmış bir yanda. Bir yanda bunca yılgınlığımız…" (160). Meli, vardığı bu sonuca rağmen, bir ülkü için mücadele gücünü kendisinde bulamayan, çevresinde herhangi bir şey uğruna savaş veren birilerini gördüğünde okları doğrudan kendisine yönelterek bir işe yaramadığını, çevreyle uyuşamadığını düşünen genç bir kadındır. Zihninde amcasının oğluyla yapacağı konuşmayı şöyle tasarlar:

> "Sevdiğiniz adamla, evlenmeye karar verdiğiniz için mi yattınız?" [….]
>
> "Efendim, bugün memleketimizde, bu kızlık-kadınlık meselesi bir facia halinde yaşanmaktadır. Cinsi meseleler manen de, maddeten de yıkıcı, yıpratıcı dengesizlikler doğurmaktadır. [….] Yani sizin anlayacağınız, kızlıklarını sevdikleri biriyle yatıp bozduracaklarına, bu dürüst bir şeydir doğa kanunlarınca, bazı toplumlarda sizin buyurduğunuz gibi isimleri vardır, sıfatları vardır, evet, öyle yapacaklarına nikâh memurunun imzası ile yapıyorlar. Ben bu yolu beğenmediğim için, sevdiğim biriyle yattım. Evlenmek niyetinde de değilim". (165-66)

Arkadaşı Ahmet, onun evinde, onun yatağında "basıldığı" için bu sorulara maruz kalır. Ancak öykünün sonuna doğru, Ahmet'in çok hasta olduğu için yatağa uzandığını, Sofiya ve Meli'nin onu dinlenmeye zorladığını öğreniriz. Dönemin eleştirmenlerinden Muzaffer Erdost'un *Pazar Postası*'nda yayımladığı "Topal Koşma" başlıklı yazısındaki sözleri, öykü kahramanının düşünceleriyle yazarın öyküyü sonuca bağlama şekli arasındaki çelişkiyi gözler önüne serer. Erdost, öykü

kişisinin yukarıda alıntıladığımız düşüncelerine yer verdikten sonra şöyle der: “Nezihe Meriç bunları söylüyor ama, gene de Meli’nin namusunu eski töre anlayışından temize çıkarıyor. [….] Onun için, bu öykü savunduğu düşüncenin öyküsü değil bence… Yalnız söz olarak savunuyor düşüncelerini; olayla, yaşantılarla yapmıyor bu işi” (Erdost 11). Erdost, her ne kadar yazar ile anlatıcıyı eşitlemiş olsa da, önemli bir noktaya parmak basmıştır. Meli öykü boyunca akrabalarına vereceği yanıtları tasarlasa da, Ahmet’in sadece “hasta” olduğu için o yatakta bulunması, bu “ateşli” savunmaların gücünü epey azaltmış gibidir. Üstelik, Meli’nin öykü boyunca akrabalarına vereceği “isyankâr” yanıtları sadece hayal etmesi, metnin dışından gelen bir “çekingenliğin” ifadesidir.

Topal Koşma’daki öykü kişileri, çoğunlukla toplumsal nedenlere bağlanan bir huzursuzluğa ve sıkıntıya sahiptir. Ancak Meriç’in ikinci öykü kitabında sergilediği, iç dünyaları iletmeye yönelik kararlılığı, onu yenilikçi anlayışa bir adım daha yaklaştırmıştır. Ayrıca bu “içsellik”, geleneksel öykü anlayışından uzak biçimsel denemelerde ifadesini bulur. Bu öykülerde, öykü kişisinin iç dünyasına mesafeli duran, dolayısıyla bu dünyayı mesafenin zorunlu kıldığı tarafsızlıkla anlatan üçüncü kişi anlatıcı yerine, ya birinci kişi anlatıcı ya da öykü kişisinin zihnine odaklanan, onun içselliğini ve çevresini, onun bakış açısıyla ileten üçüncü kişi anlatıcı kullanılır. Böylece, ilk öykü kitabında biçimsel yeniliklere pek girişmeyen Meriç, ikinci öykü kitabıyla düş ile gerçeğin, şimdi ile geçmişin iç içe geçtiği “yenilikçi” bir öykü anlayışına yöneldiğini göstermiş olur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1950 KUŞAĞI ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE FARKLILAŞAN İÇERİK VE BİÇİM ÖĞELERİ

1950-1960 yılları arasında ürün veren yenilikçi öykücüler, daha önce denenmemiş anlatım biçimleriyle öykülerini zenginleştirmişler ve bu içerik-biçim farklılaşmasını kendilerine özgü vurgularla kişiselleştirme çabasına girmişlerdir. Her ne kadar "1950 kuşağı öykücülüğü" dendiğinde, "İkinci Yeni" şiirinde olduğu gibi, yazarların ortak bir duyarlılıkla bir araya gelerek farklılaşmayı hedefledikleri bir edebiyat akımı akla gelse de, öykücüler tek tek ele alındığında her birinin özgün bir öykü evreni kurma çabası ayırt edilir. Ancak bu öykücülerin, "fotoğraf gerçekçiliği" olarak niteledikleri, öykü kişilerinin toplumsal koşulları eleştirmek için bir araç olarak ele alındığı ve derinlemesine incelenmediği bir önceki kuşağın öykücülük anlayışına karşı bir ittifak oluşturdukları söylenebilir. Bu ittifak sonucunda, daha önceden el değmemiş bir alan olduğunu düşündükleri "birey"i ve onun ruhsal durumunu, en derin arzu ve düşlerini, insan bilincini temsil edecek giriftlikte bir dille ifade etmeyi amaç edinirler. Ferit Edgü'nün şu düşüncelerini, büyük olasılıkla 1950 kuşağı öykücülerinin çoğu paylaşır: "Bugün ortalarda, üstünde konuşulan romanlara, öykülere bakın: Sonunda hepsinin tortusu, toplum romanlarının tek bir açıdan açıklanmaya girişilmesinden başka bir şey değildir. Peki insan, insan nerde kalıyor?"

(“Umutsuzluğun Gücü” 70). Dolayısıyla, 1950 kuşağı öykücülerinin öykülerinde ortak duygu durumlarına ve temalara rastlanması olağandır. Ayrıca, Batılı düşünce ve edebiyat akımlarını izledikleri ve etkilere açık oldukları için, o dönemde Avrupa’da geniş bir yankı uyandırmış olan varoluşçuluk ve gerçeküstücülüğe yakın durmaları, yapıtlarındaki ortak duyarlılık noktalarını çoğaltan bir etken olmuştur.

Bu bölümde öncelikle, Yusuf Atılgan, Orhan Duru, Ferit Edgü, Leylâ Erbil, Özcan Ergüder, Bilge Karasu, Feyyaz Kayacan, Onat Kutlar, Erdal Öz, Demir Özlü ve Adnan Özyalçıner’in yapıtlarındaki ortak temalar ele alınacak, ardından, varoluşçuluğun bazı yenilikçi öykücülerin özgün öykü evrenlerine katkısına dikkat çekilecektir. İkinci alt bölümde ise, bireyi her yönden mercek altına alan içeriğe koşut olarak yeni görünümler ve anlatım biçimleri kazanan öykülerin biçimsel özelliklerine değinilecektir.

A. Öykülerde Sıkça Karşılaşılan Temalar

Jean-Paul Sartre’ın yapıtlarıyla ve kamusal alandaki etkinlikleriyle, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra geniş bir taraftar kitlesi kazanan varoluşçuluk, Türkiye’de 1940’lı yılların ortalarından itibaren, dergilerde görünmeye başlayan çevirilerle ve tanıtım yazılarıyla adından söz ettirmeye başlamıştır. 1950’lerin ortalarına gelindiğinde, edebiyatta ve gündelik yaşamda özgürlüğün ve yeniliğin peşine düşen, Batı edebiyatını yakından izleyen genç ve yenilikçi yazarların bu akıma olan ilgilerinin artmasıyla, varoluşçuluk daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamış ve daha çok tartışılır olmuştur.

Varoluşçuluk, adı bu akımla birlikte anılan her yazarda farklı vurgular kazandığı ve değişimler yaşadığı için tanımlanması epey zor bir akımdır. Buna rağmen, bireysel varoluş, özgürlük ve özgür seçim gibi konuların hemen her varoluşçu

yazıda görüldüğü söylenebilir. Öte yandan Walter Kaufmann, *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk* adlı kitabında, varoluşçuluğun bir felsefe olmadığını, gelenekçi felsefeye karşı birbirinden farklı başkaldırmalara verilen bir ad olduğunu söyler (7). Bu akımın çıkış noktasını ise şöyle açıklar:

> Varoluşçuluğun bir düşünce okulu olmadığı ya da herhangi bir ilkeler dizisine indirgenemeyeceği su götürmez. Her "varoluşçular" listesinde yerleri demirbaş olan üç ad—Jaspers, Heidegger, Sartre—bile temel konularda uzlaşmış değillerdir. [….] Rilke, Kafka, Camus'yü de eklemeyi düşündüğümüz an, bu adı geçen kişilerin hepsindeki başlıca ortak özelliğin *koyu bir bireycilik* olduğunu görürüz. Herhangi bir düşünce okulundan olmamak, herhangi bir inançlar kümesini, özellikle sistemleri yetersiz görmek, sığlığını, bilgiçliğini, yaşamdan yoksunluğunu ileri sürerek gelenekçi felsefeyi açıkça küçümsemek—işte varoluşçuluğun çıkış noktası. (vurgu bana ait 7-8)

Varoluşçuluğun 1950-1960 yılları arasında 1950 kuşağı öykücüleri üzerindeki etkisini ele almadan önce, Edward Said'in "Traveling Theory" (Gezgin Kuram) başlıklı yazısından söz etmek, bu akımın Türkiye'ye gelirken hangi aşamalardan geçtiğini anlayabilmemiz için yararlı olacaktır. Said, tıpkı insanlar ve eleştiri okulları gibi fikirlerin ve kuramların da seyahat ettiğini belirtir ve kültürel yaşantının bu "fikir dolaşımı"yla beslendiğini ve sürdürülebildiğini vurgular. Sözü edilen dolaşımın bilinçli ya da bilinçdışı bir etkilenme, yaratıcı amaçlar için ödünç alma ya da toptan kendine mal etme şeklinde gerçekleşmiş olması bu durumu değiştirmez (226). Said'e göre kuram, bir yerden başka bir yere ya da belirli bir dönemden başka bir döneme geçerken, her seferinde yinelenen ve üç-dört aşamadan oluşan bir örüntü izler. Öncelikle, düşüncenin doğduğu veya söylem alanına dahil olduğu bir başlangıç

noktası söz konusudur. İkinci olarak, katedilen bir mesafe, yani, düşüncenin önceki noktadan başka bir zamana veya uzama doğru hareket ederken karşılaşacağı farklı bağlamların baskısından oluşan bir yol vardır. Ardından, kabul koşulları ya da kabulün kaçınılmaz bir parçası olan direnç koşulları gelir. Bu koşullar, ne kadar yabancı olursa olsun nakledilen düşünce ya da kuramı karşılayacak, onun takdimini veya hazmedilmesini mümkün kılacaktır. Artık tam olarak (ya da kısmen) yerleşik bir hâl alan kuram, yeni kullanımlarıyla, yeni bir zaman ve uzamdaki yeni konumuyla bir dereceye kadar dönüşmüştür (226-27). Edward Said, aynı yazıda kuramın hiçbir zaman tamamlanamayacağını ve eleştirel bilincin, kuramın doğduğu yeri ve zamanı incelemesi, ardından kuramın doğduğu yerin sınırlarını aşıp nakledildiği çevreyi gözlemlemesi gerektiğini söyler (241-42). Eleştirel bilinç, konumlar arasındaki ayrımların farkında olmalıdır.

Belirli bir tanımı olmayan, her düşünürün elinde farklı kılıklara girdiği gözlemlenen varoluşçuluğun, 1950-1960 yılları arasında Türkiye'de, gerek çeviri yetersizliğinden gerek çevirilerin kronolojik olmamasından dolayı (Koş 128) sağlıklı bir şekilde kavranamadığı görülür. Ancak, Said'in belirttiği kabul ve direnç koşulları sağlanmış, bu koşullar, kuramın tanıtımına ve yaygınlaşmasına imkân vermiştir. Öte yandan, Said'in sözünü ettiği, kuramın ortaya çıktığı ortam ile göç ettiği ortamı karşılaştıracak, aradaki farkı görebilecek bir "eleştirel bilinç" 1950-1960 yılları arasında henüz tam olarak oluşmamıştır. Sartre'ın varoluşçuluğunun Türkiye'ye göçünde çevirinin etkisini inceleyen Ayşenaz Koş, kuramın göç ederken genellikle tek kişiyle özdeşleştiğini, çoğu ülkede olduğu gibi Türkiye örneğinde de bu kişinin Sartre olduğunu söyler (128). Gerçekten de, 1950-1960 yılları arasında yayımlanan yazılara bakıldığında, çoğu yazısının Sartre'ın varoluşçuluk kuramıyla ilgili olduğu görülür. Koş, aynı zamanda Türkiye'de Sartre'ın kurmaca yapıtlarının düşünsel yapıtlarından

daha çok tercih edildiğini belirtir (2). Nitekim, Sartre'ın yapıtlarının erken dönem çevirilerinin neredeyse hepsi kurmaca türündeki yapıtlarıdır (39). Tiyatro oyunu *Gizli Oturum* 1950'de, film senaryosu *İş İşten Geçti* 1955'te ve *Duvar* adlı öykü kitabı 1959'da çevrilirken, öykücüler üstünde epey etkili olan *Bulantı*'nın çevrilmesi 1961 yılını bulmuştur. 1960 yılından önce Sartre'ın hiçbir kurmaca-dışı yapıtı çevrilmemiş, yalnızca konferans metni *L'existentialisme est un humanisme*'den bazı bölümler dergilerde yayımlanmıştır. Dolayısıyla, 1960 yılından önce Sartre felsefesi üzerine yetkin bir tartışma başlatacak malzemenin olmadığı, bu nedenle görüşlerin nesnel verilere değil öznel kanılara dayandığı söylenebilir. Sartre'ın romanlarını ve oyunlarını, felsefî temalarını yaymak için bir araç olarak kullandığı düşünülürse, bu amacında başarılı olduğu kesindir. Bu kadar az kitabı çevrildiği hâlde, 1950 kuşağının çoğu öykücüsü Sartre'ın çağın insanını anlatan, öznelliği ön plana çıkaran ve bireye odaklanan bir öncü olduğu konusunda hemfikirdirler.

Sartre, varoluşçuluğun ana ilkesini, 1944 yılında *Action* dergisinde şöyle açıklar:

> İnsanda—ama yalnız insanda—varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki, insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirlenme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır. (alıntılayan Bezirci, "Önsöz" 8)

L'existentialisme est un humanisme başlıklı konuşmasında da insanın kendisini seçerken (belirlerken) başkalarını da seçtiğini (65), bağlanan ve yalnızca olmak istediği kimseyi değil, bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişinin, o derin ve tümel sorumluluk duygusundan kurtulamayacağını söyler (65). Varoluşsal bunaltının

kaynağı da bu seçme eylemidir. Temel ilkesi özgür seçim olduğundan, varoluşçuluk eylemsizliğe karşıdır (80).

Bu alt bölümde, 1950 kuşağı öykücülerinin, varoluşçuluğun da etkisiyle sıkça işledikleri hiçlik, cinsellik, intihar, sıkıntı, suç gibi konulara değinilecek, gerçeküstü ve "absürd" olarak nitelenen öğelerin izi sürülecektir.

1. Anlamsızlık, Hiçlik ve Sıkıntı

Kitaplarını genellikle 1960'lı yılların başlarında yayımlayan yenilikçi öykücülerin metinlerinde "anlamsızlık" ve "hiçlik" düşüncesi, buna bağlı olarak da kıstırılmışlık duygusu sıkça işlenir. Çoğu kez monotonluğun neden olduğu can sıkıntısı da, birçok öykü kişisinde karşımıza çıkan bir duygu durumudur.

Kuşağın öteki öykücülerinden yaşça büyük olan ve onlar ilk ürünlerini verirken *Şişedeki Adam* (1957) adlı kitabını yayımlamış bulunan Feyyaz Kayacan'ın 1956'da yayımlanan "Hiçoğlunun Serüvenleri" başlıklı öyküsünde, hiçlik düşüncesi "Hiçoğlu" olarak anılan öykü kişisinde somutlaşır. Gerçeküstü öğeler barındıran bu öyküde, yerden 5-6 santim yukarıda olduğunu fark eden öykü kişisi, bir adı olmadığı için herkese yüksekten bakmak zorunda bırakıldığını düşünür ve çevredeki insanlardan "isim dilenir": "Adsız nasıl çıkılır sokaklara, boynundan yukarısı bembeyaz, tiril tiril incecik bir kağıt? Biri gelse bari, kaş göz resmi yapsa, ağız burun resmi yapsa" (288). Öykü boyunca Hiçoğlunun ayağını yere basma çabalarına tanık oluruz. Bir kimlik edinerek dünyayı anlamlandırmaya, insanların arasında kendisini yabancı biri gibi algılamayacağı bir ruh hâline kavuşmaya çalışır. Aynı tema, Asım Bezirci'nin "değiştirim" dediği ("Hallaç" 130) deformasyonlarla desteklenen bir mizah anlayışını barındıran "Şişedeki Adam" öyküsünde de karşımıza çıkar. İşten atılan öykü kişisi, gazete ilanlarından bir lokantanın reklamı için yafta taşıyacak

birinin arandığını öğrenir ve bu işe başvurur. İşverenle adamın arasında şöyle bir diyalog geçer:

– Hiçliğiniz işlek midir?

Ne demek istiyordu? Anlamadım. Bilmiyorum, demekten de korktum. Öyle dersem belki beni uygun bulmayacaklardı. Yaftayı başkasına taşıtacaklardı.

– İşlek, dedim.

– Hiçlik kağıdınız var mı?

– Hayır ama kimlik kağıdım var.

– Bize hiçlik kağıdı lâzım. Yanınızda yoksa biz bir tane çıkarttırabiliriz sizin için. Hiçlik İşleri Başçevirgenliğinden.

– Neye yarıyor bu kağıt? dedim.

– Hiçinizin hiçyüzünü foya foya taramaya. (53)

"Kimlik" ile "hiçlik" (bir kimliğe sahip olamama) kavramları bazı sözcük oyunlarıyla öykünün ana teması hâline gelir. "Hiçlik kağıdı" edinen ya da zorla edindirilen öykü kişisi, kendisini bir şişenin içinde sokaklarda bulur ve böylelikle taşımasını istedikleri "yafta"nın, içinde bulunduğu şişe olduğunu anlar. Artık "hiçliği" belgelenmiş, lokantanın reklamını yapmak üzere bir şişenin içinde sokak sokak gezmeye, kimi zaman da yuvarlanmaya mecbur bırakılmıştır. Daracık yaşam alanında başkalarının alay konusu olmaktadır.

Feyyaz Kayacan gibi, öykülerini 1950'li yılların ortalarında yayımlamaya başlayan Yusuf Atılgan'ın öykülerinde de, bulunduğu yerde huzurlu olmayan, kendisini hapsedilmiş hisseden, dolayısıyla yaşamına bir anlam katamayan öykü kişilerine rastlarız. Üstelik bu kişiler, diğer öykücülerde olduğu gibi her zaman erkek değil, kimi zaman genç bir kız, kimi zaman da kümesin ötesini merak eden bir

tavuktur. “Evdeki” öyküsünde, küçük bir kasabada annesiyle birlikte yaşayan genç kız, annesinin ısrarlarına ve çevre baskısına rağmen evlenmek istemez. Kasabanın insanlarından korkmaya başlayan, bu korku ve kıstırılmışlık duygusu içinde cinselliğe ilişkin olumsuz duygular edinen genç kız “Neden bu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?” (12) diye düşünür. Gece yatağa yattığında, kasaba ve kasaba insanları karabasan gibi üzerine çöker:

> Gene de bir çocuk ağlaması duyuluyor. Uzak, çok uzak bir yerden gelir gibi. Sıkıntılı. Sanki gelecek günlerine ağlıyor. İçim daralıyor. Yorganın altına büzülüyorum. [….] Dışarıdan ayak sesleri geliyor. Bir sarhoş bağırıyor. “Uyyy, koca çarıklı Allah, uy!” diyor. Neden tam burada bağırdı bu adam? Korkuyorum. (15)

“Kümesin Ötesi” öyküsünde ise anlatıcı, “yalnız bir gökyüzü parçasının göründüğü daracık yer”den (34) sıkılan ve kasabanın ötesini merak eden genç kız gibi kümesin ötesini merak eden bir tavuktur: “Hep bu daracık avludayız. [….] Merak ediyorum bu uzak horozları. Nasıllar, neredeler, bu duvarların ardında ne var?” (33).

Dar bir alanda sıkışmış olmak ve bu alanın dışına çıkamamak, Atılgan’ın çoğu öykü kişisinin alınyazısı gibidir. “Saatların Tıkırtısı”ndaki anlatıcı, saatini tamir ettirmek için gittiği saatçinin her gün aynı şeyleri yapmaktan bıktığını, “tıkır tıkır işleyen” saatlerin arasında canının sıkıldığını düşünür: “Her sabah dükkâna girdi mi ilk işi birer birer bu saatları kurmaktır. İğrene iğrene yapar bu işi. Kurmayıverse olmaz mı?” (18). Anlatıcı, dükkân sahibinin bir gün saatleri kurmayacağını ve dükkândan fırlayarak saatlerin yapıldığı yere, İsviçre’ye gideceğini hayal eder (19). Bu hayal, monotonluktan sıkıldığını düşündüğü saatçiden çok, kendi ruhsal durumunu açığa çıkarır. Nitekim anlatıcı, saatçi dükkânından içeri bile girmemiş, bütün bunları kahveden dükkânı izlerken hayal etmiştir.

Atılgan'ın kişileri, varoldukları yerde huzurlu olmayan, bu yerden kurtulma şansı doğduğunda ise yıllardır içinde bulundukları cendereden kaç(a)mayan kişilerdir. "Çıkılmayan" öyküsünün kahramanı, 1955 yılında gerçekleşen ve azınlıkların evlerinin ve iş yerlerinin yağmalandığı 6-7 Eylül olaylarını anımsatan bir yağma ortamında, bir iş yerinden para çalar. Öyküde kişinin "kurtulma" isteğine o kadar çok vurgu yapılmıştır ki, meselenin toplumsal boyutu yalnızca bir fon olarak kalmıştır. Büyük bir korkuyla parayı çalan ve izlendiğine yönelik şüpheler içinde evine getiren öykü kişisi, parayı çaldıktan sonra bile kurtulamayacağını, "batağından çıkamayacağını" anlar: "Belli bir yaşayış uygulamışlar bana. Görünmeyen bir giysi giydirmişler. Sıkıyor beni, çıkarıp atamıyorum. Düğmelerini çözemem mi? Bu bile güç. Ya çıkarıp atanlar? Tutuyorlar onları. Deliler evine kapıyorlar ya da kodese" (68). Parayı yakan öykü kişisi, bu yükten kurtulduktan sonra aniden o zamana kadar hissetmediği fiziksel ihtiyaçlarının farkına varır: "İçindeki karartı ışıdı. Birden çişi geldiğini, karnının acıktığını duydu" (69). Öykünün sonunda, toplumsal zorunluluklarından kurtulmak ve o hep istediği "boz araba"yı almak isteyen bu kişinin asıl amacının, içinde bulunduğunu düşündüğü cendereden kurtulmak değil, hırsızlık yaparak ve bu edimin zorunlu kıldığı heyecanları tadarak "yaşadığını hissetmek" olduğu söylenebilir.

1950'lerin sonlarında, yazılan öykülerin içeriğindeki değişimin dikkat çekici boyutlara ulaşmasıyla, bu değişimin kavramsallaştırılması ve bir "akım" görüntüsü verilerek adlandırılması kaçınılmaz hâle gelir. 1960'lı yılların başlarında epey tartışma yaratan ve varoluşçuluğun Türk öyküsündeki yansıması olan "bunalım edebiyatı", genellikle Demir Özlü ve Ferit Edgü adlarıyla birlikte anılır. 1950'lerin ortalarından itibaren, anlatıcının, sahip olduğu huzursuzluk ve sıkıntıyı uzun uzadıya anlattığı, yazarın yaratıcılığından ve gözlem gücünden beslenen "olaylara" pek az rastlanan

öyküler yazan Demir Özlü, Sartre ile Türkiye'de adından sıkça söz ettirmeye başlayan varoluşçuluk akımının temel meselelerini, doğrudan öykü kişilerinin meseleleri hâline getirme çabasına girişir. Aynı zamanda öykülerinin anlatıcısı olan bu kişiler, varoluşsal tedirginliklerini eylemleriyle sezdirmek yerine, çoğunlukla anlatır ve çözümlemeye çalışırlar. Özlü'nün kitaba adını veren ve Sartre'ın *Bulantı*'sı gibi "günlük" formunda yazılan "Bunaltı" öyküsündeki şu sözler, öykü kişisi için "anlamsızlık" duygusunun kaçınılmaz olduğunu gösterir:

> Biliyorum artık, anlamsızlığa başımızı vura vura yaşayacağımızı. Çünkü ne olduğumuzu bilmiyoruz. Niçin yaratıldık? Durmadan, dinlenmeden bu anlamsızlığı yaşasın diye mi? Niçin beni buna mahkûm ettiler? Mahkûm ettiler, anlıyorum. Ben de, bu dünyaya atılmaya, acıyı, üzüntüyü, anlamsız sevinci yaşamaya, ama gene de anlamlı olsun diye çalışmaya, diretmeye mahkûmmuşum. (109)

Toplum dışı kalmaya mahkûm olduğunu düşünen anlatıcı, "Şimdi anlıyorum ki bu toplumun dışında kalmışım. Bundan pişmanlık duymuyorum, seviniyorum üstelik. Kendimi kendim kuracağım, inançsızlığın, boşluğun ortasında olsam da, geçmiş bir inanca sarılmadan" (89) diyerek "toplum dışı"lığının özgürleştirici niteliğine vurgu yapar. Ancak Özlü'nün öykülerinde anlamsızlık, hiçlik, inançsızlık gibi kavramların durmadan tekrarlanmasından ve bu durumun öykülere sürekli "arabesk" bir tını vermesinden dolayı, sözü edilen "olumlu" vurgu çok silik kalır. "Bunaltı"nın anlatıcısına göre "insanoğlu büyük bir bataklıktır" ve kendisi de "daha da dibe saplanmaktan kendini alamayarak" bu batağın içinde yitip gitmeye mahkûmdur (94).

Demir Özlü'nün *Bunaltı* kitabında yer alan diğer bir öyküsü "Bağsız"ın baş kişisi ise, birlikte olduğu kadını öldürür ve bu ediminin "bütün o günlerimizi dolduran

anlamsız davranışlardan" farksız olduğunu düşünür (13). İzlendiğine ilişkin şüphelerle kentte gezinirken kaçmak istemediğini fark eder: "Kurtulmak istemiyorum diyebilirim. Ya da şöyle: ilgisiz oluyorum, kendime hiçbirşeyin yapılamayacağını, bütün olanların ortasında o asıl gerçeği: hiçliği, boşluğu, bütün başarısızlıkların bir kuruntudan başka bir şey olmadığını söyliyerek" (21). Hapishanelerle sokaklar arasında bir fark görmeyen öykü kişisi, yurt dışına kaçmak üzere gittiği havaalanında uçağa binmez. Ona göre yeryüzünde insan için mutlululuğun en küçük bir parçası bile yoktur; dolayısıyla kaçmak ya da kurtulmak söz konusu olamaz. Bu ilk öykülerde, Demir Özlü, "özgür seçim"den kaynaklan bunalımı "cinayet" bağlamında ele alır. Sartre'ın varoluşçuluğunun temel ilkeleri olan "bağımlılığa karşı durma" ve eylem, varoluşçuluktan en çok etkilenen öykücü olduğu söylenen Özlü'nün ilk öykülerinde yerini nihlizme daha yakın duran bir "anlamsızlık" ve "sorumsuzluğa" bırakmış gibidir.

Demir Özlü ile aynı dönemlerde yazmaya başlamış olan Ferit Edgü'nün öykülerinde de benzer temaların izi sürülebilir. Örneğin "Bozgun" başlıklı öyküsü şöyle başlar: "Nicedir bir şey yaptığım yok. Hiçbir şey. Sokaklarda dolaşıyorum. Bir ben: Hiphiç. Hiçbir şey duyduğum yok. Yitirdim. Her şeyi yitirdim. Tüm duygularımı" ("Bozgun" 7). Öykü kişisi, hiçlik duygusunu destekleyen bir "boşluk saplantısı" içindedir. Çocukluğundan beri bir boşluğa düşme korkusu yaşadığını söyler. Edgü'nün *Kaçkınlar* ve *Bozgun* adını taşıyan her iki kitabında da, Sartre'dan çok Kafka'nın etkisi gözlemlenir. Öykü kişileri kendilerini istemeden tuhaf ve gizemli olayların içinde bulurlar. Örneğin, evini arayan bir öykü kişisi, "Yitik Bokpüsürleri Arama Odası" diye bir yere gelir ve oradaki bir görevliye oturduğu sokağın nerede olduğunu sorar. Ancak adam "Bu kentte böyle bir yer yok" der (14). "Sanrı" öyküsünün kahramanı da "şu duvarın üzerindeki bu parçayı boyamaya" mahkûm

bırakılır (38). Ferit Edgü, Demir Özlü'den farklı olarak içinde bulunduğu "anlamsız" dünyadan sürekli sızlanmak yerine, Kafka'yı anımsatan bazı simgelerle ve olay anlatımlarıyla bu anlamsızlık vurgusunu daha etkileyici kılmaya çalışır.

İlk öykü kitabı *Hallaç*'ı 1960'ta yayımlanan Leylâ Erbil'in öykülerinde de, çok sık tekrarlanmamasına rağmen anlamsızlık ve hiçlik temaları dikkat çeker. Ancak bu temalar, yaratıcılık ve özgünlük düzeyi yüksek bir anlatım tarzı sayesinde, Erbil'e özgü bir vuruculuk kazanırlar. "Bilinçli Eğinim I" başlıklı öyküde "öylesi ilgisizim hernenlere, kimbilir—artık nedenleri çözümleyememesi—uzaklamalarda olduğumdan, soyutlaştığımdan" (9) diyen öykü kişisi, bir Fransız kentinde dolaşırken basit bir "deniz donu" (yani mayo) çalar. Ancak mağazadan çıktığı zaman yakalanır ve sorgulanmak üzere karakola götürülür. "Tutuklu kalmaktan falan yoktu korktuğum ya acıkmıştım" (15) sözleriyle, başına kötü şeyler gelen bir kişinin ruh hâlini taşımadığını anladığımız öykü kişisi, polislere bir miktar para verip dışarı çıkmayı başarır. Arkasından yetişen ve parası olmasına rağmen deniz donunu neden çaldığını soran polise, olguların onu değil, onun olguları yönettiğini söyler (16). Dünyanın anlamsızlığına yönelik tepkisini, "birleşip birleşip ayrılıyorduk ölene değin geçecek zamanı doldurası, hernenler hernenler belliydi öncesinden usanmıştık" (10) sözleriyle dile getiren anlatıcı, buna rağmen kendisini olayların akışına bırakmayı değil, "yeni bir olay yaratma yetisi"ni (17) sınamayı tercih edecektir. Çünkü böylelikle yaşantısını kendi müdahalesiyle farklılaştırmayı başarabilecektir. Nitekim karakoldayken şöyle düşünür: "[B]en şuralarda kalacak, günün birinde çıkacak, yepyeni yaşantılara doğru… Haz duyuyordum, haz" (11).

Onat Kutlar'ın 1959 yılında yayımlanan tek öykü kitabı *İshak*'ta da, Atılgan'ın öykülerinde olduğu gibi, dar alanlara sıkışmış, monoton bir yaşantı süren insanların bu yaşantıdan "kurtulma" arzularının, kimi zaman gerçeküstü kimi zaman da Kafkaesk

olaylarla şekillendiği öyküler yer alır. “Kediler” öyküsü de bunlardan biridir. Öykü kişisi bir sabah uyandığında, yıllardır hiç aksatmadan gittiği işine gitmek istemediğini fark eder: “Oysa dokuz yıllık—öyle ya aşağı yukarı dokuz yılı buluyor—memurluk hayatım öylesine bir makine düzeni içinde geçmişti ki, iki bin altı yüz doksan iki sabah, kasaba meydanındaki o büyük saat tam ben vali konağının önünden geçerken sekiz otuzu çalmıştı” (37). Karakter, işe gitmek yerine eski bir arkadaşını ziyaret etmeye karar verir. Arkadaşının evine girdiğinde, bir sürü kediyle karşılaşır. Yirmi kediyle yaşayan, kediler öldüğünde onları duvarlara asılı udların içine gömen arkadaşı, hiç dışarı çıkmadan yaşamını sürdürmektedir. Öykü kişisinin, yıllarca sürmüş olan düzenli iş yaşantısından duyduğu sıkıntı o kadar yoğundur ki, bu iç karartıcı ve pis kokulu ev ona bir kaçış imkânı gibi görünür: “İçimde yıllardır duymadığım, alışık olmadığım bir rahatlık duygusu uyandı. Bu karanlık odada birkaç gün, belki daha uzun süre kalmayı istedim” (40).

Onat Kutlar’ın “Çatı” öyküsünde, dar bir alana sıkışıp kalmış olma duygusu ve kaçma arzusu, beklenmedik olaylarla ve simgelerle dışavurularak daha çarpıcı kılınmıştır. Öykünün anlatıcısı ergen bir çocuktur. Köy ya da kasaba olduğu anlaşılan bir yerde, ailesiyle birlikte içinde sürekli büyüyen bir “gitme” isteğiyle yaşayan bu çocuk, bulunduğu yerde huzurlu değildir: “Yeni alınmış, bomboş, ak defterin ya da çıkmaya hazırlandığım bir yolculuğun o sevimli, kaygan dili geçti içimden. Hemen çekip gitmek, çekip gitmek, çekip gitmek… Kalktım, bir bardak su içtim” (30). Çocuk sıkıntılı bir günde ailesiyle evinde otururken yağmur yağmaya başlar ve aile üyeleri birden çatıdan gelen gürültüyle dışarı fırlar. Adamın biri elindeki ağır çekiçle çatıya vurmaktadır. Çocuğun babası sinirlenip adama bağırdığında çatıyı aktardığını söyleyen adam, babanın engelleme çabalarına rağmen çatıyı yıkmayı sürdürür. Çocuk anlatıcı ise çatının “aktarılışını” keyifle izler. Eve indirilen çekiç darbeleri, çocuğun

içindeki sıkıntıyı yavaş yavaş azaltmakta ve çekip gitme arzusunu kışkırtmaktadır: "Kuvvetli kollarına bakıyor, daha hızlı vurması için dişlerimi sıkıyordum. [….] Ağır çekicin inişini dinliyordum. İçimdeki ağır taş kırılıyor, yıkanıyor, eriyordu" (33). Babasının Güleç Osman adındaki adamı aşağı indirme çabaları sonuç vermez ve evin tavanı yavaş yavaş açılmaya başlar. Bunun üzerine baba çareyi polisi aramakta bulur. Çatıyı yıkan adamla kendisi arasında bir koşutluk kuran çocuk ise çoktan kararını vermiştir: "İçimde o bilinen üçlemenin,—gitsem… gitmem gerek… gidiyorum—yani kararların en yumuşak ve kesin olanının yankısını duydum" (34). Öykünün sonunda Güleç Osman çatıdan iner ve verdiği zarara aldırmadan çekip gider. Çocuk da, sıkıntılı aile yaşantısını temsil eden evin çatısının delik deşik olmasından hoşnut bir şekilde adamın peşine takılır.

Adnan Özyalçıner ve Erdal Öz'ün bazı öykülerinde de, yaşamlarının tekdüzeliğinden sıkılan öykü kişilerine rastlanır. Özyalçıner'in "Alt Ucu" öyküsündeki kahraman, her gün aynı olan gökyüzünden bile sıkılmaktadır: "Hep aynı oluyor bu gök, dedi öteki, biliyor musun? Hiç değişmiyor. Kaçıncı gelişim bu? Beşinci mi altıncı mı ne…" (46). "Taş" başlıklı öyküde, memleketine dönen çocuk bir şeylerin değişmiş olmasını "tutkuyla" isterken, hayal kırıklığı yaşayarak her şeyin aynı olduğunu görür: "Çeşmeyi dönmeden gözlerini yummuştu. Döner dönmez açıp karşısında birdenbire… (Ne yazık!) Her zamanki yokuşu buldu. O sarı ve bir örnek yüzüyle karşısındaydı işte!" (59). Erdal Öz'ün "Günaydınlı" öyküsünde ise gitme isteğini doğuran, kent yaşantısına uyum sağlayamamanın, bir sevgiliye bile sahip olamamanın getirdiği bunalım ve yalnızlıktır: "Gitsem artık buralardan; bu şehri, bu insanları, bu Akın'ı bırakıp başka uzak yerlere gitsem. Şimdi kalkıp istasyona gitsem, bir tren olsa binsem, beni başka trenlere, başka istasyonlara, başka insanlara götürse. […] Büyük şehirlerde böyle rezil olmaktansa" (29-30).

Bu dönemin yenilikçi öykücüleri, genel olarak yaşamın anlamsızlığını, geleneklerin ve aile yaşantısının dayatmalarından kaynaklanan kıstırılmışlık hissini, bazı öykücüler de dış koşullardan çok bütünüyle varoluşsal nedenlere dayalı bunalımı öykülerinde sıkça işlemişlerdir.

2. Kentin Sokaklarında Bunalımlı Kişiler

Can sıkıntısı ve bunalımın görünümlerinden biri, kentin sokaklarında amaçsızca gezinen öykü kişileridir. Sait Faik etkisiyle oluşan bu "aylak" öykü kişisi, 1950 kuşağı öykücülerinde değişim göstermiş, varoluşçuluğun "popüler imgesi"nin de etkisiyle daha sıkıntılı ve karamsar bir kişiye dönüşmüştür. 1950'lerde başlayan köyden kente göç olgusu, kentin görünümünü değiştirdiği gibi bu kentte "gezinen" kişiyi de bunaltmaya başlamıştır. Örneğin, Orhan Duru'nun 1959'da yayımlanan ilk kitabı *Bırakılmış Biri*'nde yer alan "Bat" öyküsündeki adam şöyle düşünür: "Ellerim cebimde dolaşıyorum. Sıkıntılı. Yukarı caddelere çıkmıştım. O korkunç kalabalığı—isterseniz iğrenç diyelim—her yanından duyuyordum" (25). Duru'nun ve diğer yazarların birçok öyküsünde, sokaklarda amaçsızca gezinen öykü kişileri, genellikle pek de hoş olmayan durumların içinde bulurlar kendilerini. Duru'nun "Tutanaklar"ındaki öykü kişisi, "kağnı gibi giden, geçen on yıldan arta kalan" otobüslerin birinde, yanındaki adamla kavga eder (43). "Kent" öyküsünde, kentin betimlenişi epey iç karartıcıdır: "Kent, sanki ortası olgunlaşmış ve patlamış, kıyılarında kokuşma ve yaşama savaşının sürüp gittiği bir çıbana benziyordu" (78). Yusuf Atılgan'ın "Yaşanmaz" öyküsünün kahramanı ise sokakta bir adamdan dayak yer. "Atılmış"taki "aylak adam" da sokaklarda gezinirken önce bir fahişeyle tartışır, sonra da bir küfeden elma çalar. "Bodur Minareden Öte"de ise, kendisini öldürmeye karar vermiş bir adamın intihar kararını gerçekleştirmek için kalabalık otobüslerde ve

sokaklarda kendisini bile bile sıkıntılı durumlara sokuşu anlatılır. Ferit Edgü'nün "Kaçkınlar III" ve "Kaçkınlar IV"teki öykü kişileri kendilerini can sıkıntısıyla sokağa atarlar. "Bozgun"un kahramanı "örümcek ağını andıran" evlerin arasında yürür (11). Kentin sokaklarında aceleyle koşuşturan insanlara bir anlam veremez. Evlerin pis koktuğunu düşünen öykü kişisi, kentin "delik deşik" evlerini yıkmak ister: "Yıkmalı. Sonra yıkıntıları temizlemeli. Buralara küçük kulübeler, tek katlı basit evler yapmalı. Bahçelerine çiçekler, meyve fidanları dikmeli. Sonra? Sonra onları da yıkmalı!" (12). Yazarın yıllar sonra yazacağı "minimalist öyküler"in habercisi olan "Anı" ve "Bir Kadın" başlıklı kısa öykülerinde, gelişigüzel sokaklarda yürüyen ve ilkinde başka bir adam tarafından dövülen bir çocuğa yardım etmeyi reddeden, ikincisinde de sokağın dibinde yatan sarhoş bir kadını tartaklayan öykü kişileri vardır. Demir Özlü, "Bağsız"da bir kadını öldürdükten sonra, kendini hiçbirini sevmediğini, hepsinin içten pazarlıklı olduğunu düşündüğü insanların arasına, kalabalık sokaklara atan bir adamı anlatır (12). Adamın yakalanacağına ilişkin bütün kuşkuları ve cinayete yüklediği anlamlar, bu kalabalık, anlamsız, "beton" kentte iyiden iyiye içinden çıkılmaz bir hâl alır. Sonunda hapishanelerin sokaklardan farksız olduğuna karar vererek kaçmaktan vazgeçer (32). Yazarın ikinci kitabı *Soluma'*da yer alan "Kanal", "Derine" ve "Sarkmak" öykülerinin kahramanları da, kentteki kanalı bulup bu kanala atlayarak intihar etmek için, evlerine ulaşmak için ya da hiçbir amaç gütmeden sürekli sokaklarda yürürler. Erdal Öz, "Yağmurlu Hikâye"de Sait Faik'i anımsatan bir anlatım biçimiyle, "içi sıkılan" yalnız bir adamın yağmurlu bir günde kendini sokaklara atışını anlatır: "Yağmur yağıyor… Hayır… dökülüyor… Böyle havalarda sıkıntım bir kat daha artar… Serserileşirim… Gider parklarda otururum. Giderim köprüde kurşuni denizi seyrederim…Köprünün altından geçen mavnaları, çatanaları seyrederim" (33).

Büyük kentin kalabalığı ve mağazaların ışıklı vitrinleri, bu kişileri kente yabancılaştıran öğelerdir. Edgü'nün "Dönüş" öyküsünde, kişinin büyük kentin karmaşasına yönelik öfkesi, caddeye doğru gelen büyük bir dalgayla ifade edilir:

> bir dalga…
>
> caddeyi silip süpürüyordu, caddenin kıyısındaki büyük ama yıkıldı yıkılacak yapıların, o bizlere babalarımızdan kalan, onlara da babalarından kalan yapıların temellerine, mağazaların camlarına, kalın kırılmaz diye bize yutturulan camlarına, ışıklar içindeki camlarına, gerilerinde güzel giyimli mankenlerin, oyuncakların, giysilerin, otomobillerin, buzdolaplarının, kutu kutu ilaçların, kumbaraların olduğu camlara… yıkmak hırsı içindeymişçesine. (77).

Demir Özlü'nün "Hüküm" öyküsündeki adamın gözleri "satıcı dükkânlarının kalabalığına, vitrinlere—ışıklı, renkli vitrinlere—bakarken" korkuyla açılır ve "Bu çevrede dönüp duran hep gerçek midir" diye sorar (58). Erdal Öz'ün öykü kişisi "büyük şehirlerde böyle rezil olmaktansa" bir trene binip deniz kıyısında bir yerlere gitmeyi ister ("Günaydınlı" 30). Adnan Özyalçıner ise "Beton Kırlıklar" öyküsünde yıkımın ardından "uygar kent"e eklemlenen bir bölgeyi anlatır. Bu bölgede, masalcı koca ninelerin bütün masalları ellerinden alınıp, şehrin uygar görünümüyle bağdaştırılarak yeniden düzenlenir. Bostanların yerini beton alanlar, ağulu otlardan temizlenen kırlıkları da, "iki yanı ve ortası çetvellenmiş çimen tarhlı dümdüz asfaltlar" alır. Üstelik her yan lambalarla donatıldığı için geceler ve gündüzler "ayırt edilemez bir tekdüzelik içinde birörnek uzayıp gitmeye" başlar (117). Çevrede "görülebilecek", saklı bir şey bırakılmamış, insanlar birbirlerini görmez olmuşlardır.

1950-1960 arasında hızla değişen ve yeni bir görünüm kazanmaya başlayan büyük kent, bu dönemi yaşayan öykücülerin öykü kişilerini sokağa "salarak" değişen

kenti anlamlandırmaya çalışmalarına neden olmuştur. “Sokaklarda amaçsızca dolaşan adam”, öykücülerin anlatacak özgün bir “olay” bulma isteklerini dışavururken, olumsuz ve “iç karartıcı” olduğu kadar sürprizlerle dolu olarak da betimlenen kent, canı sıkılan bu adam için epey uygun bir arka plandır.

3. Huzursuzluğun Somut İfadeleri

Varoluşsal veya toplumsal huzursuzluğun somutlaşması, yani huzursuzluğun kimi zaman böceklerle, kimi zaman çalınan bir elmayla, kimi zaman bir yatak veya sandala takılan bir leşle anlatılması, 1950 kuşağı öykücülerinde sık rastlanan tematik seçimler arasındadır. Örneğin, Yusuf Atılgan’ın bazı öykülerindeki “hırsızlık” teması bu bağlamda ele alınabilir. Yazarın “Atılmış” başlıklı öyküsünde, bir süredir yalnızca aylak aylak sokaklarda dolaşan öykü kişisi, kıyıdan sandalla denize açılan bir adama seslendiği hâlde sesini duyuramamıştır. Bu olay, öykü kişisinin, kimsenin kendisinin farkında olmadığına ilişkin algısını pekiştirir. Öykü boyunca, kimsenin ona bakmadığını, herkesin ona yokmuş gibi davrandığını söyler; deniz bile onun attığı taşın farkında değildir (61). Kıyıdan uzaklaştıktan sonra, yanından geçtiği manavdan bir elma çalar. Şüphe dolu gözlerle çevresini kolaçan ederek oturduğu eve doğru giderken, insanların cebine “kasten” bakmadıklarını düşünür ve huzursuzluğu daha da artar. Bir parkta durur ve elmayı cebinden çıkarır. Ancak elmayı küfeden çaldığı elmaya benzetemediği için otların içine fırlatır (62-63). Elmadan kurtulduğu anda insanların ona “yokmuş gibi” davrandığına ilişkin algısı aniden değişir ve yaşama yeniden bağlanır: “Yandaki kanepede oturan bir adam bana bakıyordu: beni görüyormuş, ben ordaymışım gibi. Tek ayaklıydı bu adam, bir bacağı tahtaydı. Bir cıgara yaktım. Umutluydum. Yeni bir işe girecektim. Bu sabah ‘Yarın uğra’ demişti birisi” (63). Benzer şekilde, Atılgan’ın “Çıkılmayan” öyküsünün kahramanı da

"özgürleşmek" için çaldığı paralardan kurtulduğu anda huzura kavuşur; "içindeki karartı ışı[r]" (69). Atılgan, kişilerinin huzursuzluğunu ifade etmek için onları "bunaltı"ları konusunda uzun uzun konuşturmaktansa, onlara hırsızlık yaptırıp çaldıkları nesneleri huzursuzluğu arttırıcı birer etken hâline getirir.

Evleri saran ya da aniden ortaya çıkan ve varoluşsal tedirginliğin simgesel bir ifadesi olan böcekler ve fareler, Orhan Duru, Ferit Edgü ve Leylâ Erbil'in bazı öykülerinde karşımıza çıkar. Orhan Duru'nun "Karabasan" öyküsünde, öykü kişisi ilk böceği lavaboda görür. Daha sonra böcekler lavabonun içinde çoğalmaya başlarlar: "Önce o ilk gördüklerim, uzun bacaklı, uzun duyargalılar çoğaldı. Ardından gördüm başka böcekler: Kulağa kaçanlar, ardından hamam böceği benzeri fakat ondan daha hızlı hareket edebilen kara böcekler, kırkayaklar başladılar görünmeğe" (12). Böceklerin evinin her yanına yayıldığını gören adam, gittiği yerlerde de bu böceklerden kurtulamaz. Böceklerin evinden çıkıp bütün şehre yayılmağa başladığını düşünür. İşe gittiğinde, patronunun elindeki kalemi kırkayak zanneder. Bir kadınla sevişirken, yatakta ve kadının bedeninde bir sürü böcek görür: "Kulağa kaçanlar yuva yapmıştı kadının bir kulağına, karıncalar dolaşıyordu saçlarında. [….] Bir facia oldu yatağa yatışımız. Çünkü hamam böcekleri, tesbih böcekleri dolaşıyor üstümüzde, ağ kuruyordu örümcekler kollarımızın arasında" (16). Ancak ondan başka bu böceklerin farkında olan kimse yoktur. Bir gün eve döndüğünde böceklerin iyice büyüyüp eve sığmaz hâle geldiğini görür ve evi yakmaya karar verir (18). Benzer bir duruma yazarın "Küçük Sinekler" öyküsünde de rastlarız. Bu kez de sinekler evi basmış ve öykü kişisinin bütün huzurunu kaçırmışlardır (117).

Ferit Edgü'nün öykülerinde de, varoluşsal huzursuzluğun evde dolaşan farelerle, kişinin bedeninde birdenbire ortaya çıkan bir yarayla veya evin içinde duyulan kaynağı belirsiz seslerle somutlaştığı görülür. Yazarın ilk kitabı *Kaçkınlar*'da

yer alan “Odada” öyküsünde, anlatıcının huzursuzluğunun simgesi bu kez böcekler değil, farelerdir. Anlatıcı “cehennem” olarak algıladığı dış çevreden kaçar; kendi içine ve evine sığınır; ancak evde de huzura kavuşmasını engelleyen fareler vardır:

> Bu dünya cehennem, cehennem… Dışarda çevredekiler. Odanda, yalnız odanda… Gündüzleri çıkmayıp, başkalarına görünmekten kaçıp, bir sığınak gibi saklandığın, dağınıklığını sevdiğin, kirini tozunu benimsediğin odanda bile… fareler, burda da bir başka kılıkta… Bir yer yok mu ki… (18)

Önce yalnızca bir tane fare olduğunu düşünen anlatıcı, onu zehirlemek için odaya bir parça zehirli peynir bırakır. İşe yaramayınca eve bir kapan kurar. Böylece fareyi öldürmeyi başarır. Sonraki bir iki hafta evin içinde herhangi bir tıkırtı duymaz. Bu arada bir düş kurar. Farenin gün geçtikçe büyüdüğünü, bir kedinin boyutlarına eriştiğini, sonra giderek bir kuzu, bir koyun ve bir domuz büyüklüğüne vardığını düşler. Bir gece yine evin içinde bir tıkırtıyla uyanır; fare yine odadadır: “Anladım ki bunlardan kurtulmak hiçbir zaman mümkün değildir. Belki yeni bir ev yaptırınca…” (26). Anlatıcı artık mücadele etmeyi bırakır ve yenilgiyi kabul eder. “Nasıl olsa günün birinde yenileceğimi biliyordum” der (27). Fare, dışarıda bulamadığı huzuru evinde arayan öykü kişisinin ruhundaki tedirginliğin ifadesidir ve ondan kurtulması mümkün olamamıştır. Edgü’nün “Dışarsı” öyküsünde ise, öykü kişisi bir lokantada kendisine güldüklerini düşündüğü kişilere “işte bak gül, bak gül işte, buna, buna…” diye bağırarak, lokantanın orta yerine işer (33). Karakolda polis neden lokantadan çekip gitmediğini sorduğunda, bunun bir “yenilgi” olacağını söyler: “Tıpkı farelerde olduğu gibi” (44). Tıpkı lokantada yaptığı gibi farelerin de üstüne gitmiş ancak yine de yenilmiştir. Fareler, evin içinde yalnızken bile öykü kişisinin peşini bırakmayan dış dünyayı, kendini kurmak isteyen öykü kişisini sahtelikleriyle, baskıları ve kalıplaşmış

davranışlarıyla huzursuz eden toplumsal düzeni simgeler. “Ötekiler”in arasında huzur bulma ve tedirginlikten kurtulma çabası, yenilgiyle sonuçlanmaya mahkûmdur.

Ferit Edgü’nün ikinci kitabında yer alan “Bozgun” öyküsünde, bir yığın insanın arasında kendisini bir “hiç” gibi hisseden öykü kişisi, günün birinde göğsünde bir yaranın oluştuğunu fark eder: “Bazı günler yok oluyor. Ama bazı günler, hiç beklemediğim bir anda yüreğimin derinliklerinde bir sızlama başlıyor. Anlıyorum. O sızlama gittikçe artıyor. Dayanılmaz oluyor. Elimi göğsüme götürüyorum. Orda, bütün genişliğiyle, derinliğiyle, kalınlığıyla, iğrençliğiyle orda” (8-9). Öykü kişisi, bir gün sabaha karşı uyandığında kendisini sokakta, bir taş yığını üstünde bulur. Bulunduğu yeri tanıyamaz. Öykü buradan itibaren düşsel anlatımlarla, düşsel mekânlarda geçer. Çevrede kimse yoktur. Yıkılmak üzere gibi görünen evler bir örümcek ağını andırmaktadır (11). Öykü kişisi, bu evlerin arasında uzun süre gezinir. Birden göğsünde bir sızı duyar: “Elimi mintanımın altına soktum, parmaklarım sıcak, deşilmiş bir et çukuruna değdi. Yapayalnızdım sokakta. Korkuyla irkiltiyle çektim elimi: parmaklarımın ucu kanlıydı” (12). Göğsündeki yarayı ilk kez o zaman fark eder. Bu yara, arayış içindeki tedirgin ruhunu yansıtan bir simge gibidir.

O dönemde kitapları birbiri ardına çevrilmeye başlanan Kafka’nın etkisinin yoğun olarak hissedildiği ve alegorik anlatım tarzıyla bir “karabasan” atmosferi yaratan Ferit Edgü öykülerinden biri de “Leş”tir. Bu öykünün kahramanı, bir an önce evine dönmek için siyah bir teknede var gücüyle küreklere asılmaktadır. Ancak tekneye bir leş takılmıştır. Adam, leşi küreklerle ittiği hâlde ondan kurtulması mümkün olamaz. Dalgalı denizde ilerlemek için büyük mücadeleler veren öykü kişisi, denizin ortasında ne işi olduğunu, oraya nasıl geldiğini bilmemektedir. İstediği tek şey, çevresinde dönüp duran ve mide bulandırıcı bir koku salan bu leşten kurtulmak ve karaya ayak basabilmektir. Denizin durulmasıyla gece uykuya dalan adam, sabah

bir kumsalda uyanır. Ayağa kalkıp yürümeye çalıştığında leşin ayaklarına yapışmış olduğunu görür: “Tüm gücüyle çekiyordu beni kendine. Yere yuvarlandım. O, ona konduramadığım bir güçle abanıyordu üstüme, boğarcasına kıstırmış beni. Kurtulmak için çabaladıkça daha bir eziyordu. Ben’i eziyordu, eziyordu, yok ediyordu. Ben’i, kurtulmaya çalıştıkça, Ben’i, Ben’i, Ben’i…” (51). Yazarın “Karabasan” öyküsünde de kişinin huzursuzluğunu perçinleyen şey, evin içinde duyulan ve kaynağı belirsiz olan seslerdir (42). Orhan Duru’nun ve Ferit Edgü’nün diğer öykülerinde olduğu gibi bu öyküde de, kişiye “musallat” olan, ona huzur vermeyen bir nesne aracılığıyla, varoluşsal huzursuzluktan kurtulmanın mümkün olmadığı mesajı verilmektedir.

Dönemin yenilikçi öykülerinde huzursuzluk temasının anlatımını izlerken, Leylâ Erbil’in ilk yapıtı *Hallaç*'a yeniden değinmek gerekir. Kitaptaki “Bilinçli Eğinim I” başlıklı öyküde, insana benzeyen ve konuşan bir böcek karşımıza çıkar. Bir mağazadan “deniz donu” çalan öykü kişisi, yakalanıp karakola götürüldüğünde, camın kenarında “gözleri bayağı insan gözü denli açık, anlamlı” bakan bir böcek görür. Salıverilip eve döneceği gemiye gittiğinde bu böcekle yeniden karşılaşır ve böceğin kendisini diğer insanlara ele vereceğini düşünür. İnsana benzeyen bu kanatlı böcek, anlatıcının “en iğrendiği sözcükleri” seçerek, “gözlüklüyle dört polis mıncık mıncık ettiler seni” der (18) ve aralarında bir tartışma başlar. Anlatıcı, “Herkişilere, herkişilere anlatacağım bunu. SUÇLUSUN!” diyen böceği ayaklarıyla ezerek öldürür (19). Böcek öldükten sonra anlatıcının içini mutluluk ve huzur kaplar: “[P]ırıl pırıl denizde gemi türkü söyleye söyleye yol alıyordu, mavilikler dolmuştu kirpiklerime [….] Önüme ardıma görülmemiş kıvamda ‘aydıngünler’ çekiyordum” (20). Anlatıcı, bir suç işlediğini ve polisler tarafından taciz edildiğini bilen, sadist bir üstbeni temsil edercesine suçlayıcı ve mahkûm edici bir tonda konuşan böceği öldürdükten sonra huzura kavuşabilmiştir ancak.

Erbil'in "Yatak" öyküsünde ise "yatak" imgesi bir huzursuzluk nesnesine dönüşmüştür: "Yıllardır havalandırılmamış bir yatağa girip çıkıyorum. Islak çürümüşlüğüne biçimsizliğim oyulu. Onu güneşlendirmeliyim" (45). Binlerce kez mutsuzluğunu ve yalnızlığını düşündüğü hâlde değişen bir şey olmadığından, ötekiler durmadan çoğalırken "git gide içeri kaç[tığından]" söz eden anlatıcıya göre, "ardına düşülesi bir nen" yoktur ortada (47). Öyküdeki simgelerin karşılıkları araştırılınca, "yatağı güneşlendirme" deyişinin karşılıklarından birinin "sevişme" olabileceği anlaşılır. Anlatıcının birlikte içki masasında oturduğu arkadaşı Nuh, ona yatağı "birlikte güneşlendirmeyi" teklif eder. Ancak sonradan aralarında şöyle bir konuşma geçer: "Nuh 'yarın yatağını…' dedi. Büsbütün sıkıldım, caydım: 'ona dokunmak elimden çıkmış sanıyorum' dedim. 'Beraber sevişmez miydik?' diye sordu, 'sevişirken mutluluk mu?' sordum, 'Yooo!' dedi alındı. Kendisi için de bi deneme yapmak istemişti anladım. İçtik, gülerek, 'böyle'si daha iyi' dedik ikimiz birden, içtik" (50). Çağrışımsal boyutu çok güçlü olan bu öyküde, yıllardır havalandırılmamış olan yatak, yalnızca cinsel gönderimler içermez; aynı zamanda yalnızlığa ve varoluşsal huzursuzluğa ilişkin bir içeriğe de sahiptir. Huzursuz edici bir alışkanlığa dönüşmüş olan "yatak"tan, "git gide içeri kaçan" anlatıcının şeklini almış olan "oyuntu"dan kurtulmak o kadar kolay olmayacaktır (51).

Varoluşsal huzursuzluğun somut bir içerik kazanması bağlamında, Yusuf Atılgan, Ferit Edgü ve Demir Özlü'nün öykülerinde dikkat çeken imgelerden biri, sürekli midesi bulanan, dış dünyadan ve kendilerinden tiksinen kahramanlardır. Edgü'nün ilk kitabı *Kaçkınlar*'ın hemen her öyküsünde mide bulandırıcı bir durum yaşanır. "Kaçkınlar IV"te otobüse binen öykü kişisi, otobüsteki insanları şöyle betimler: "Solukları dayanılmaz bir koku taşıyordu. Pis, kirli. İçlerinin, beyinlerinin, düşüncelerinin kokusu… Kurtulmak için çabaladıkça etleri etime daha çok

yapışıyordu. Etleri…" (84). Yazarın "Bozgun" öyküsünde, öykü kişisinin gezdiği sokakların ve evinin bulunduğu sokağı sormak için girdiği büronun kokusu da "dayanılmaz"dır (13). Yine aynı öyküde, birlikte olduğu kadının koltukaltları ve "orası", "tiksinç" kokar (21). "Dönüş" öyküsünde deniz de leş ve çöp kokusu yayar çevreye. Üstelik bu deniz "kolları, bacakları, anüsleri, kesilmiş butları, mide bulandırıcı vaginaları" kıyıya taşır (78). Edgü'nün "Sanrı"sındaki adamın rastladığı kadın, bir zamanlar sürekli yaşadığı bulantıyı şu sözlerle anlatır: "Sonra kuru kuru öğürürdüm. Barsaklarım bozulurdu. Pis pis boşaltırdım. Bu benim suçum muydu? Tutamazdım ki… Nerde gelirse orda, sokaklarda, taşıtlarda" (37).

Demir Özlü'nün 1963 yılında yayımlanan ikinci kitabı *Soluma*'daki "Derine" öyküsünün kahramanının sürekli midesi bulanır: "Biliyordum ki bulantılar bir süre sonra yeniden başlayacak. [….] Sokağa adım atar atmaz da oluyordu bu, kusmamak için zor tutuyordum kendimi" (20).

1950'li yılların ilk yarısında öykülerini yayımlamaya başlayan Yusuf Atılgan'ın her öyküsünde pislik ve kötü koku dikkat çekici bir ağırlık kazanır. Atılgan'ın öykülerinde, bir yerin ya da bir kişinin betimlenmesinde, o yerin ve kişinin "kötü" kokusu genellikle her seferinde ifade edilir. "Evdeki" öyküsündeki genç kız, ders çalıştırdığı akrabası için şunları düşünür: "Sakal tıraşı da mı oluyor ne, kötü kötü kokuyor. Baktım burun kanatları oynuyor, kokluyor… Bu oda evde kalmış kız kokar sanırım. [….] Nasıl da benziyor kurbağaya. Bir tiksinti, bir bulantı kabarıyor içimde. Kendimden iğreniyorum" (13-14). "Yaşanmaz"da ev sahibinin evi "pişmiş soğan" kokar (58). "Çıkılmayan"da ise, öykü kişisi kendi "koltuk altı kokusu"na dayanamaz (65); paraları çalıp kaçarken geçtiği arsa da "leş gibi sidik" kokmaktadır: "Yüreği bulanıyordu yalnız. Kalktı az öteye kustu. Akşam yediği fasulyanın acı yağı boğazını yaktı" (66). "Bodur Minareden Öte"de de deniz pistir ve kötü kokar (74).

4. Saldırganlık ve Öldürme İsteği

1950 kuşağı öykücülerinin bazılarının ortak noktalarından biri de, beklenmedik ve saldırgan davranışlar sergileyen, nedensiz ya da aşırı öfkeye kapılan öykü kişileri yaratmış olmalarıdır. Bu karakterlerden bazıları da, bireysel ya da toplumsal mutsuzluklara dayalı öfkeden ya da yalnızca varolduğuna inanma gereksiniminden doğan "öldürme isteği"ne sahiptirler.

Ferit Edgü'nün ilk kitabı *Kaçkınlar'*daki öykü kişileri, başlarından farklı olaylar geçmiş olsa da benzer ruh hâllerine ve düşünce yapılarına sahiptirler. "Kaçkınlar IV" başlıklı öykünün kahramanı, intihar etmeyi tasarlamasına rağmen bunu gerçekleştiremediğinde, içinde biriktirdiği öfkeyi kendi bedenine yönlendirir: "O anda kendimden müthiş nefret ettim. Suratımı yumruklamaya, kafamı duvara çarpmaya başladım. Kollarımı ısırmaya, bazı yerlerimi koparırcasına çekmeye, verebileceğim en son acıyı vererek onlardan kurtulmak isteği içinde taşların üstüne çöküp hayvanca sesler çıkararak ağlamaya başladım" (88). Bu öykü, şiddetin "öteki"ne değil kişinin kendi bedenine yönelmesi bağlamında diğer öykülerden farklıdır. Yazarın her iki kitabındaki çoğu öyküde, ötekine yönelen bir saldırganlık söz konusudur. Örneğin, "Dışarsı" öyküsünde öykü kişisi, yalnızca cinsel anlamda bir birliktelik yaşadığı kadının evindeyken üstüne atlayan köpeği pencereden aşağı fırlatır: "Yerimden fırlayıp ellerimin arasında ezercesine yakalamıştım köpeği. Senin de köpeğinin de deyip açık pencereden sokağa fırlatmıştım" (31). Aynı kişi, yine bu kadın arkadaşıyla gittiği bir lokantada kendisine güldüklerini düşündüğü müşterilerle tartışır:

> Yanına gittim.
>
> "Gülme" dedim.

Duruldu.

"Gülmüyorum" dedi.

Omzundan tutup sarstım.

"Gülme eşşoğlueşek" dedim. "Gülünecek bir bok yok."

Karşı koysun dövüşsün istedim. Dayak yiyeyim, dayak atayım, boşalayım, s…tirolup gideyim istedim. Gözlerinin içine baktım, daha gülüyordu. (33)

Çevresindekilerle uyuşamayan, yaşamına ve varoluşuna bir anlam veremeyen, tek başına kalsa intihar edeceğini düşünen ve sırf bu yüzden varlığından sıkıldığı hâlde bir kadınla beraber olan öykü kişisi, lokantadaki adamlardan bir karşılık alamayınca pantolonunu indirip adamların önünde işer (33). Bu olaydan sonra kendisini bir hücrede bulur. Yanına birini daha getirirler. Kendi kendisiyle giriştiği diyalogda şöyle düşünür: "Burada bir de bununla… Ona bir yakınlık ama… Ne yakınlığı? O, ne yapayım? Üstelik beni yalnızlığımdan ayırdı. Ama gene de bir yakınlık ha. Aynı durumlarda… Ne aynı durumları? Ben düşmanım ona, içimde kin uyanıyor, pataklamak istiyorum" (36). Hücre arkadaşına yönelik öfkesi, bir süre sonra öldürme isteğine dönüşür: "Gırtlağını ellerim arasına alıp sıkayım, cıyak cıyak bağırtayım, geberteyim oracıkta, sonra ne yaparlarsa yapsınlar bana diye düşündüm" (41).

Öykü kişisinin farelerle boğuştuğu "Odada" öyküsünde, yalnızca başka birinin varlığına tahammül edememekten kaynaklanan öldürme isteğinin, "bana dokunmayan yılan bin yaşasın" mantığına sahip insanlara anlatılamayacağı söylenir: "Onlara hiçbir zaman bir oda içinde, nasıl bir rastlantıyla karşı karşıya geldikleri bilinmeyen iki insandan birinin, durup dururken karşısındakini öldürmek isteğini duyabileceğini anlatamam" (23).

Yazarın ikinci kitabı *Bozgun*'da yer alan "Anı" öyküsünde ise, pasif bir saldırganlıktan söz edilebilir. Anlatıcı gece yarısı bir köprüden geçerken, bir adamın oradaki bir çocuğa saldırdığına tanık olur. Çocuk yalvaran gözlerle anlatıcıya baktığı hâlde anlatıcı, çocuğu adamın elinden kurtarmak için hiçbir şey yapmaz: "Yarı beline değin parmaklıklardan dışarı çıkmıştı çocuk. Bir ara beni gördü. Yalvarırcasına baktı suratıma. Bakışlarımı başka yöne çevirdim. Hayır! Hayır! diye mırıldandım" (28). Aynı kitapta yer alan "Bir Kadın" öyküsünde de anlatıcı, duvarın kıyısında yırtık pırtık giysilerle sefil bir hâlde oturan sarhoş bir kadına rastlar. Yanına yaklaşıp önce ayağının ucuyla dürterek ne yaptığını sorar. Yanıt alamayınca kadını tekmeleyerek yere devirir. Kadın adamın üstüne kusmaya başlar. Bu arada adam sorularını art arda sıralamaktadır: "O yanındaki şişe ne? diye sordum. Ya o koptu kopacak burnun? Bu sapır sapır dökülen saçlar? Bu kir? Bu pislik? Bu altından akan sıvı?" (29). Kadın bir iki sözcük mırıldanmaya başlayınca adam kadını tartaklamayı sürdürerek cebinden defterini çıkarıp yazmaya koyulur. Bütün bu ısrarın, yazar olduğu anlaşılan adamın yazıları için malzeme toplama isteğinden kaynaklandığı anlaşılır. Adamın tekmeleriyle iyice kötüleşen kadın ise duvarın kıyısına devrilir ve ölür (30). "Cellat" öyküsünün ana teması ise yine "öldürme isteği"dir. Bu öykünün anlatıcısının işi, sabaha karşı halka açık bir meydanda kendisine getirilen adamları asmaktır. Anlatıcı başlangıçta bu işin kendisine sıkıntı verdiğini ama sonradan alıştığını ve bu alışkanlığın bir "hırs"a dönüştüğünü söyler. Öldürdüğün kişiye acımak anlamsızdır ona göre: "Bende yaşayan tek duygu (o da kine çevrik) öldürmek isteğinin, isteğinin değil hırsının gelişmesi" (46). Celladın tek korkusu, asılacak adamların tükenmesidir. Ancak içindeki öldürme hırsı o kadar büyüktür ki, böyle bir durumda sokağa fırlayıp önüne geleni öldüreceğini düşünür (46).

Demir Özlü'nün ilk kitabı *Bunaltı*'da cinayet temasını işleyen iki öykü vardır. Bunlardan biri kitabın giriş öyküsü olan "Bağsız"dır. Bu öykünün kahramanı birlikte olduğu kadına sorduğu "Kocanı seviyor musun?" sorusu üzerine kadının ilgisiz ve rahat bir tavırla gülmesine sinirlenir ve kadını öldürür. Öyküde bu cinayetin psikolojik nedenlerini anlamak için yeterince ipucu vardır. Ancak öykünün geri kalanında cinayetin "nedensizliği" ve "anlamsızlığı" vurgulanır. Öykü kişisi, "Ben önceleyin kendimden kaçıyordum, şimdi polisten kaçıyorum. [….] Cinayetin verdiği rahatsızlığı, kuşkuyu işlemeden önce de duyuyordum. Değişen durumlar arasında hiçbir fark yok" (9-10) sözleriyle kadını öldürmesinin hayatında bir şey değiştirmediğini ifade eder. Ancak ardından kuşkular içinde kıvranarak polisten kaçmaya başlar ve ruhsal çatışmalar içinde, birini öldürmüş olma gerçeğiyle baş etmek için türlü düşünceler üretir. Ona göre insanların çoğu suçludur. Birini öldürüp öldürmemiş olmanız önemli değildir; boyuna öldürmeyi düşünürsünüz (9). Suçluluk duygusu hep vardır; cinayet işlemiş olmak bu duyguyu yoğunlaştırmaz.

Bunaltı'da yer alan ve cinayet temasının yön verdiği ikinci öykü "Hüküm"dür. Bu öykünün kahramanı da bir adamı öldürmüştür. Öyküde nedeni belirtilmemekle birlikte öykü kişisinin "Bir cinayet işledim, herkes gibi, kendiliğinden oldu. Sebepli bir durum üstelik" (64) sözleri, cinayetin nedensiz olmadığını gösterir. Ancak öyküde tartışılan nokta cinayetin nedeni değil, kişinin "içinden geldiği gibi" bir eylemde bulunmasının kişiyi diğerlerinden daha "suçlu" yapıp yapmayacağıdır: "Suçsuz muyum? Herkes gibi davranmış olmakla—yalnız bilinçliyim o kadar—suçlu mu tutacaklar beni?" (64) Mahkeme sonucunda "suçsuz" bulunan öykü kişisi "Öfke ve suç olmayınca ben ne olacağım, o vakit bir hiç olduğum muhakkak" (76) sözleriyle işlediği cinayeti, kendisini varolduğuna inandıracak eylemlerden birine indirger.

Onat Kutlar'ın *İshak* adlı öykü kitabında, öldürme temasını işleyen iki öykü vardır. Kitaba adını veren "İshak"ta, öldürme isteği, Edgü ve Özlü'nün öykülerindekine benzer bir anlayışla ele alınır. Bir çiftçi olan öykü kişisi, karlı bir gecede, İshak kuşu olduğunu düşündüğü bir kuşu arkadaşına göstermek üzere onunla birlikte yola koyulur. Yol boyunca arkadaşına İshak kuşunun efsanesini anlatır. Arkadaşı çiftçinin "tuhaf hâllerini" gördükçe, ona bu "baykuş masalı"nı anlattığı günden beri sinirlerinin bozuk olduğunu, biraz dinlenmesi gerektiğini söyler. Çiftçi ise, İshak kuşunu beklediği ağacın altında büyülenmiş gibi durmaktadır. Çiftçinin şu sözleri, öykünün sonunun habercisi gibidir: "Ne zaman [….] tepeme binen sebepsiz cinayet isteğinden korksam, kalkar buraya gelirim" (63). Kuş gelip dala konduğunda çiftçi, arkadaşına kuşun görevini açıklamaya girişir: "Tahtakuruları gibi alışkanlıklarının alçak duvarları arasında yaşamayı seven bir yığın insanın çekip iyimser bir çamura batırdığı teraziyi dengede tutmaya çalışıyor" (64). Arkadaşının İshak için "uğursuz" demesi üzerine sinirlenen çiftçi, bağırmaya başlar. Ardından korku dolu gözlerle bakışlarını kuşa çevirir. Tam bu anda arkadaşı silahına sarılır ve kuşu vurur. Çiftçi ise arkadaşının üzerine atılır; şu sözlerden çiftçinin yanındaki adamı öldürdüğü, ağaçtakinin ise bir kuş değil, kuş biçiminde bir taş olduğu anlaşılır:

> Sessiz bir boğuşmadan sonra biri kalktı. Yorgun tavırlarla ağaca gidip orada İshak'la konuştu. Ay batımına yakın ağır ağır yıkıntıdan uzaklaştı. Gerisinde bir tümsek, iki ağaç ve dallardan birine sıkışmış kuş biçiminde bir taş bıraktı. Sonra bir de… kan. Tümseği ısıtıyordu. (66)

Yusuf Atılgan'ın "Çıkılmayan" öyküsünde, yağma olaylarından faydalanıp bir dükkândan para çalan öykü kişisi, kendisini yağma sırasında gördüğünü söyleyen iş arkadaşı için şöyle düşünür: " 'Orospu çocuğu beni gördüğünü söylüyor'. Bir yapışsa

gırtlağına; sıksa, sıksa" (67). "Yaşanmaz" öyküsünde ise öykü kişisinin büyük ölçüde kendisine yönelik öfkesi onu başkasını öldürmeye iter. Bu öykünün kahramanı sokakta bir adamdan dayak yer. O sırada yardım etmek için yanına başka bir adam gelir ve yüzündeki kanı temizlemek için onu evine götürür. Duvarda bir kadın resmi gören anlatıcı, bu kadını daha önce kendisini aldatan bir kadına benzetir. Öykü kişisi, kadınlarla iyi ilişkiler kuramayan, küçüklüğünden beri çevresindekilerin alaylı sözlerine maruz kaldığı için insanlara içten içe büyük bir öfke besleyen, bütün dünyanın kendisine "bir yaşama borçlu" (58) olduğunu düşünen bir adamdır. Kulaklarında sürekli geçmişindeki insanların alaylı sözleri çınlar: " 'Hey bücür, temize çek şunu.' Bücür bendim. 'Bu suratla mı be? Vazgeç, korkar kadınlar' " (59). Geçmişindeki "sarı saçlı" kadınla, kendisine yardım eden iyi kalpli adamın sevgilisi olan kadın arasında bir özdeşlik kurar. Ona göre o resimdeki kadının bu iyi kalpli adamı sevmesi mümkün değildir: "Duvardaki kadın onu sevemezdi. Yazılı ödevini yaptırıncaya değin adamın gözüne gözüne bakan, sonra ötekilerle birlik gülen, benim tanıdığım sarı saçlıdan bambaşka biri miydi bu? Değildi. Sevmiyordu onu, aldatıyordu" (60). Adamı, "bu pisliğin içinde yeri olmadığı" gerekçesiyle havaneliyle öldürür. Yıllardır biriktirdiği öfkeyi boşalttığı için bir "sivrisinek gibi" hafiftir artık (60).

Yusuf Atılgan'ın "Bodur Minareden Öte" öyküsünde ise farklı bir "saldırgan" tavır söz konusudur. Burada anlatıcı ne başka birine ne de kendisine zarar verir; yaptığı tek şey, insanlardan daha çok nefret etmek ve böylece intihar etme konusundaki kararlılığını sürdürebilmek için, başkalarının kendisini hırpalamasına izin vermektir:

> [T]ıklım tıklım bir otobüste biletçiyi ayağıma bastırdım; bir kadına kaşlarını çattırdım; inerken tıraşı gecikmiş, kahverengi enseli bir adamı

> ‘Yavaş ol be!’ diye bağırttım; stadyumun önünde bağırgan kalabalığın arasına karışıp—sol kolum iç cebimin üstünde—kendimi itelettim, kakalattım. Bütün bunlar içimde büyümesini istediğim yılgın kişiyi yavaş yavaş, gittikçe artarak hazırlıyorlardı. (70)

Adnan Özyalçıner’in bazı öykülerinde de öykü kişilerinin diğer insanlara yönelik saldırgan tutumlarına ve beklenmedik davranışlarına tanık olunur. Örneğin, “İri Elmalar” öyküsü, anlatıcının saldırdığı manavın “Deli var! Yetişin! Deli var!” çığlıklarıyla başlar (19). Anlatıcı, adamı sarsmaktan hoşlandığını, ama bundan da “ötekiler gibi” çabuk bıktığını söyler (20). Bir süre sonra adamı yerde bırakıp yakındaki bir taşın üzerine oturur. Adam yardım çağırmak için ayaklandığında bile kılını kıpırdatmaz; “koyu bir ilgisizlik” içindedir (21). Anlatıcının bu manavla ilişkisinin niteliğini, öykünün sonuna doğru anlarız. Manav bir hastanenin yakınlarındadır. Bu hastanede de anlatıcının annesi yatmaktadır. Annesini ziyarete giderken manavdan ona elma almaya karar verir. Hastaneye gittiğinde annesinin bir gece önce fenalaşıp öldüğünü öğrenir. Kesekâğıdından yere düşen elmaların hepsinin saplarının dibinden çürümeye başladıklarını görünce manava koşar ve adamı tartaklamaya başlar: “Elmaları, teker teker yüzüne attım. Neye uğradığını anlamamış, büsbütün şaşırmıştı. Korkudan ve şaşkınlıktan tir tir titriyordu. O zaman omuzlarından kavrayıp sarsmaya başladım. Saplarının dibinden, kapkara çürümeye başlamış bunlar! diye bağırdım. Uyan! Çürümeye başlamışlar… Çürümeye! Anlıyor musun… Çürüyor!..” (28).

Bireysel ve toplumsal mutsuzlukların, benlikte yaşanan çatışmaların faturasını çevredeki insanlara ödetmenin bir diğer örneğine yine Özyalçıner’in “Hareket Zili” öyküsünde rastlarız. Anlatıcı bir otobüs yolculuğu sırasında, çocuğunu hastaneye götürmekte olan bir kadınla hangi durakta ineceği hakkında konuşmaya başlar. Kadın

adamla “senli benli” konuşmakta, kadının bu sıcak ve samimi tavırları da adamın hoşuna gitmektedir. Kadın, bir komşusunun durağı tarif ettiğini ama yine de emin olamadığını söyler. Anlatıcı, kadına kimsenin kullanmadığı ve kendisinin keşfettiği daha kestirme bir yol tarif eder. Diğer insanların, alışık olmadıkları şeylerden korktukları için, hastaneye giden başka bir yolu denemediklerini ve bu yüzden ölüp gittiklerini düşünmektedir. Kadın ise, komşusunun tarif ettiği durağa geldiklerinde kıpırdanmaya başlar ve “özür diler gibi” bir tavır takınarak usulca basamaklara doğru yürür: “İşte o zaman, ne olduysa oldu. Nasıl olduğunu ben de anlayamadım. Birdenbire elimi orada buldum. Zilde. Kimse görmedi ama ben gördüm” (57). Anlatıcı, kucağında çocuğunu taşıyan kadının inmesini tam beklemeden hareket ziline basarak kadının düşmesine ve ölmesine neden olur. Oysa “ötekilerinki gibi inatçı, şaşmaz, burnunun doğrusuna giden, renksiz, mumlu bir yüzü, içleri boşalmış, kupkuru, dümdüz bakan gözleri de yoktu[r]” bu kadının (51). Buna rağmen kadının burnunun dikine gitmesini, kendisinin tarif ettiği durakta inmemesini kaldıramaz. Benzer bir otobüs yolculuğu, “Beton Kırlıklar” öyküsünde de karşımıza çıkar. Bu öykü, başlığından da anlaşılacağı üzere, kent yaşamına yönelik bir tepkinin dışavurumudur. Otobüs, bu dışavurumun kilit noktası olarak belirir öyküde. Kent yaşamı insanları birbirlerine ve çevrelerine yabancılaştırmış, tepkisiz bir “yığın” hâline getirmiştir. Öykü kişisi de bu duruma yönelik tepkisini diğer insanları hırpalayarak gösterir:

> Kapılarına kadar tıka basa doluşuyorduk otobüslere. Herkes dümdüz bakıyordu birbirine, görmeden oturuyorlardı. Kapının yakınındaydım. Düğme tam elimin altındaydı. Parmağımı kıpırdatsam kapı rahatça açılırdı. Basamak doluydu. Hepsinin de sırtı kapıya yaslıydı. Parmağımın sinsice oynadığını duydum. Sonra da kör bir yılan gibi

> kabaca kıvrılıp düğmeyi birdenbire elleyiverdi. Kapı çarçabuk açılıp kendine yaslananları patırtısız aşağı döktükten sonra yeniden o sessiz kör yılanın kısacık dokunuşiyle kapandı. (119)

Kadın-erkek ilişkilerine, toplumsal baskılara ve önyargılara yönelik öfke ve isyan fikrini, diğer öykücülere göre daha sert dışavurumlarla ifade eden Leylâ Erbil'in öykülerinde de, diğer insanlar tarafından anlaşılamamaktan, onları değiştirememekten kaynaklanan bir öldürme isteğine ya da haz odaklı sadist-mazoşist eğilimlere rastlanır. Örneğin "Uğraşsız" öyküsünde, kadın anlatıcı bir erkek arkadaşıyla yüzmeye gitmiştir. Kadına göre erkek yalnızca onun "kadınlığıyla" uğraşmakta, bir kadınla "arkadaş" olmayı kendine yedirememektedir. Kadın, "Adam usulca elimi öpüyor. Hoşuma da gidiyor. Böyle, bu kadar olsun istiyorum" (11) sözleriyle birliktelik isteğinin yalnızca "arkadaşlık"la sınırlı olmadığını hissettirse de "daha ileriye gitmeyi" istemez. Ona şunları söylemeyi tasarlar: "Ona, —Bak Cemal Bey,— demeliyim, —senle denize domuza gelişimi yanlış yorumlama allasen! Gözünü seveyim, inan dediklerime, başka, kendince çıkarlar gözetme benden. Böyleyim işte, işim gücüm yoksa, canım da yüzmek istiyorsa, ya çevrem ne der diye düşünmem" (12). Cemal Bey de diğerleri gibi bunları anlamayacaktır. Kadın sonunda Cemal Bey'in kafasını "denizin yemyeşil dibine" doğru iter ve "Eşşoğlueşşekler!" diye bağırır (12).

Erbil'in çağrışımsallığa dayanan ve açık bir anlatımın yerine şiirsellikten beslenen bir öyküsü olan "Öyküsüz"de de, kadın-erkek ilişkilerine yönelik bir tepki, doğruları ortaya çıkarma, yalanlardan kurtulma isteği göze çarpar. Anlatamamanın ve kurtulamamanın sonucunda da yine bu istek ölçüsünde şiddetli bir saldırganlık vardır. Öykünün belirsizlik yüklü anlatımı içinde kendisini doğa ile özdeşleştirdiği, doğa gibi yapmacıksız olmak istediği anlaşılan kadın, yalanlarla çevrili geleneksel kadın-erkek

algısına tepkilidir: “Buzullar kusuyorum, ilk çağlardan kalma buzullar, us’umu, böbreğimi, belmaları, hayınlıkları, DONMUŞ ACIL Bİ KAYGIYLA tüm yalanları, altın bilezikli bizim kadınları, bizim Rüstemleri kusuyorum” (832). Oyunlar üzerine kurulu olan insan ilişkilerinden sıkılan kadın, buna rağmen kendisini otel odasında bekleyen çocukluk arkadaşı Rüstem’in yanına gider. Amacı kendisini, Rüstem’in istediği ve beklediği şekilde, ona “sunmaktır”. Ama bunu yapmak yerine Rüstem’i öldürür: “Gün sarıya sararken tuttum vurdum onu na, şuracığından akıttım. [….] Ne kadar da severdim Rüstem’i, karnından akıttım” (833).

“Konuşmaklardan Bıkan” öyküsünde ise, cinsler arasındaki ilişkinin oyunlardan beslenen doğasına vurgu yapılır. Aşkı özgürce yaşamanın olanaklılığını sorgulayan anlatıcı, diğer cinsle giriştiği deneylerde sürekli taraf değiştirir: “Gidiyorum gene de. DENEK: o, DENEYCİ: ben. Gideceğim, gidişimin onda uyandıracağı tepkileri bilmek istiyorum” (55) diyen kadın, bu deneyde başarı kazanmak uğruna içten içe karşısındakinin yara almasını ister: “Ölmesini istemiyorum ama içimde dostluksal yarışmalara has bi kin, bi hainlik var. Kaldırımın gölgeli taşlarına kan içinde serilmiş bulsam onu sevineceğim nerdeyse” (55). İnsan ilişkilerinin yapaylığının, şiddet öğeleri içeren “oyun” imgesiyle ifade edilmesine, aile içindeki güç dengelerinin gündelik yaşayışa dair ayrıntılarla dışavurulduğu “Diktatör” öyküsünde de rastlarız. Aile içinde otorite kuramadığını, çocuklarla giriştiği güç oyununda yenildiğini düşünen baba, kendisini karısına terlikle dövdürtür (65).

Kendine özgü bir cümle yapısıyla mizah yüklü öyküler yazarak, 1950 kuşağı öykücüleri arasında farkını ortaya koyan Orhan Duru’nun “Tutanaklar” başlıklı öyküsünde, geçmişte mutlu ve huzurlu olduğunu söyleyen öykü kişisi, artık “doğruluğun” değerinin kalmadığını düşündüğü için karamsardır: “Ve görüyorum ki, yiyiyor herkes para, herkes geçiniyor başkasının sırtından, başkasının sırtı

başkasından, o da başkasından. Duyuyorum ve anlıyorum ki artık kalmamıştır doğruluk. Doğruluk dediğin enayilik. Gel de bozulma. Elma dersem çık, armut dersem çıkma" (43). Bir gün otobüsteyken yanında oturan kişinin kendi yerini de işgal etmesi üzerine sinirlenir ve adamla tartışmaya başlar. Ardından "keyifle" anlatılan bir saldırı sahnesi gelir: "Çiğnedim önce yüzündeki çıkıntıları, düzeltmek için, ayakkabımın yeni nalçalı topuğuyla. Sonra ümüğünü sıkıp kızgın mart kedileri gibi miyavlattım adamı. Ensesinden tutup vurdum sağ dizimle güzelce çeneciğine. [….] Deli gibi olmuştum ve hiç kimse durduramıyordu beni" (45). Adama yapmak istediklerini uzun uzun sıralayan öykü kişisi, bu "saldırı tarifi"nden sonra aslında hiç de böyle olmadığını, adamın onu bir güzel dövdüğünü söyler. Anlatıcının sözleri gerçeği yansıtmasa da, içinde biriktirdiği öfkeyi gözler önüne serer. Adnan Özyalçıner'in yukarıda sözü edilen öykülerindeki gibi haksızlığın ve huzursuzluğun faturası yine başkasına kesilmeye çalışılmış, ancak bu kez geri tepmiştir.

5. Suç İşleme Teması ve Suça Yüklenen Anlam

Batı etkisine açık olan yenilikçi öykücülerden bazılarının ortak noktalarından biri de, suçu ve "suçlu olma" durumunu irdeleyen öyküler yazmış olmalarıdır. Bazı öykü kişileri, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, cinayet işler ya da çevrelerindeki kişilere saldırırlar; bazıları da, kimi zaman bireysel bir başkaldırma biçimi olarak, kimi zaman da yaşadığını hissetme aracı olarak hırsızlığa başvururlar.

Yusuf Atılgan'ın "Atılmış" ve "Çıkılmayan" başlıklı öykülerinde hırsızlık ana temadır. İlkinde, hiç kimsenin kendisinin farkında olmadığını düşünen öykü kişisi, elmanın fiyatını sorduğunda kimse onu duymayınca elmalardan birini "aşırır" (62). Ancak daha sonra çaldığı elma onu tatmin etmez ve elmayı çalılara doğru fırlatır. Çaldığı nesneden kurtulduktan sonra çevresindekilerin onu fark ettiğini düşünen öykü

kişisi için hırsızlık, varolduğunu hissetmesini sağlayan bir edimdir. “Çıkılmayan”da ise öykü kişisi bu kez bir miktar para çalar. Amacı, özgür bir yaşantı sürmek için gereken maddi desteğe sahip olmaktır: “Rahatlık verici; sevmediği, alışamadığı işinden onu kurtaracak, bu toplumda kişinin özgür kalabilmesi için tek araç olarak düşündüğü paraydı bu” (65). Ancak çaldığı para yalnızca huzursuzluğunun daha da artmasına neden olmuş, “kurtuluş”un söz konusu olamayacağına inandırmıştır onu (69).

Feyyaz Kayacan’ın 1956 yılında *Yenilik* dergisinde yayımlanan “Bir Daha Yapmam” öyküsü ise, öykü kişisinin duygudan arınmış bir tonla dile getirdiği hırsızlık itirafıyla başlar: “Fena halde canım sıkılıyor. Dün kitapçıdan kitap çalarken yakalandım. Çaldığım kitap da bir şeye benzese bari” (149). Anlatıcı, polis memuruyla aralarında geçen konuşmada ilgisizliğini ve heyecansızlığını sürdürür. Kitabı “can sıkıntısından, bir şeyler yapayım diye” çaldığını söyler (150). İçinde kocaman bir boşluk hissetmekte ve küçük heyecanlarla bu boşluğu doldurmaya çalışmaktadır: “Kendi içimde değildim ve değilim ki bir şeyler duyabileyim. Ufak tefek şeylerle içimi doldurmaya çalışıyorum” (151). Ancak kitabı çalması da onda herhangi bir duygu değişimi ya da bir heyecan yaratmaz. Polisin, “Kötü bir adama benzemiyorsun” diyerek kendisini mahkeme gününe kadar serbest bırakması üzerine, “Kötülüğü bile beceremiyorum. Her şeyi baştan savma yapıyorum. Kitabı gelişigüzel aşırmam gibi. Bakmadan” (154) diyen anlatıcı, mahkemede bile sıkılır; polisin sözünü dinleyerek “bir daha yapmam” der ve üç lira para cezasıyla serbest bırakılır.

Her tür kalıplaşmış anlatım yollarının karşısındaki özgün konumlanışıyla, öykülerinde geleneksel algılama biçimlerine yönelik başkaldırıyı öne çıkaran Leylâ Erbil’in “Bilinçli Eğinim I” başlıklı öyküsünde ise hırsızlık teması bir tepkinin ve insanın eylem alanını araştırmasının ifadesi olarak belirir. Anlatıcı, artık hiçbir şeye

ilgi duymadığını, sevgiye inancını yitirdiğini söyler (9). Gittiği bir yabancı kentte yaptığı hırsızlığı da şu sözlerle anlatır: “O deniz doncuğuna rastladığımda geminin kalkmasına iki saat vardı. Tıkıverdim tıkı tıkıverdim işte… Onlar birbirlerini sevmiyorlardı, ben de sevmiyordum? Kimse kimseyi sevmiyordu” (10). Her birine bir miktar para vererek polislerin elinden kurtulsa da, huzursuzluğunun simgesi olarak ortaya çıkan bir böceğin suçlamalarından ve tehditlerinden, onu ayaklarının altında ezene kadar, kurtulamaz (19).

Suçlu olma durumunu konu edinen ve suça farklı anlamlar yükleyen bu öykülerde, kimi zaman sorgulama sürecinin de anlatıma dahil edildiği görülür. Ferit Edgü’nün birbirleriyle bağlantılı olan “Prolog” ve “Dışarsı” öykülerinde, benzer soruların sorulduğu ve yanıtların verildiği bir sorgulama sürecine tanık oluruz. İki öykünün kahramanları, işledikleri suçlar yüzünden aynı hücrede tutulurlar. “Prolog”un anlatıcısı, bir vitrin camını kırdığı için tutuklanmıştır. Polis neden böyle bir şey yaptığını sorduğunda, içinden geçenleri anlayamayacağını düşünerek polise can sıkıntısını gerekçe gösterir (14). Polis, herkesin canının sıkıldığını ama kimsenin camları kırmadığını söyler. Anlatıcı, sonrasında aklından geçenleri ve polisle aralarında geçen konuşmayı şöyle aktarır: “Ben herkes değilim dedim. Kimsin sen dedi. Kinliydi sesi. Hiç kimse değilim dedim. [….] Ne iş yaparsın sen dedi. İlk gittiğim karakolda da sormuşlardı. Hiçbir iş yapmam demiştim. Gene öyle dedim. Canım sıkılınca cam kırarım diyecektim, diyemedim. Eğlendiğimi anlar” (14). “Dışarsı” öyküsünün kahramanı ise, lokantada kendisine bakıp güldüklerini düşündüğü kişilerle tartışır ve onların önünde pantolonunu indirip işer. “Prolog”un kahramanıyla benzer sorulara maruz kalan öykü kişisi, olup bitenleri hatırlayamadığını söyler. Polis, içki içtiği için hatırlayamadığını düşünerek ne kadar içtiğini sorduğunda, sarhoş olmanın, hatırlamamanın az ya da çok içmekle ilgisi

olmadığını anlatmaya çalışır. Ama polisin yanıtı yine aynıdır: “Herkes içiyor, herkes sarhoş oluyor. Ama kimse senin gibi çıkarıp işemiyor” (43). Öykü kişisinin yanıtı da, polisin tepkisi de değişmez: “Ben herkes değilim. […] Nesin be? Bok herif, nesin? Söyle” (43). Bu öyküdeki kahramanın serbest kalıp eve döndükten sonraki ruhsal durumunu anlatan “Epilog” öyküsünde, sorgulama sürecinin kahramanın peşini bırakmadığını görürüz. Niçin herkesin önünde işediğini soran yargıç ve söylediklerini bir bir kaydeden daktilo kadın sürekli gözlerinin önünde gibidir; her yerde “daktilo dırıltısı”nı duyar. Mahkemede yaşadıklarını her gece yeniden yaşar: “Bunlar olup bitti ya, geçip gitse ya. Durmadan ne bu? Her gece. Her yerde bunlar” (46).

Feyyaz Kayacan’ın, “Bir Daha Yapmam” başlıklı öyküsünün can sıkıntısından kitap çalan kahramanı da uzun bir sorgulamadan geçtikten sonra mahkemede yargılanır. Polisler, kitabı “trende okumak için” çaldığını söyleyen adama, mahkemede böyle bir yanıt vermemesini, “bir daha yapmam” demesini öğütlerler (150). Adam da mahkemeye çıkarıldığında, “bilmem” yerine “dayanamadım aldım, yanımda para yoktu, bir daha yapmam” der (225).

Kayacan’ın “Hiçoğlunun Serüvenleri” başlıklı öyküsünde ise yazarın yargılama sürecini kendisine has, alegorik ve mizah yüklü bir anlatım biçimiyle öyküsüne yerleştirdiğini görürüz. Hiçoğlu, bir isme sahip değildir ve insanların içinde yerden 5-6 santim yüksekte dolaşmak zorundadır. Kendisine bir isim arayan ve herkes gibi olmak isteyen Hiçoğlunun yerden yüksekliği her geçen gün daha da artmaktadır. İnsanlar, Hiçoğlunun kendilerine “yüksekten bakmaya hevesli” olduğunu ve kendileriyle alay ettiğini düşünürler. Üstelik çocukları için de endişelenmektedirler: “Ya çocuklarımız? Ismarlama çocuklarımız. Göreneklerimizin gemine henüz vuramadığımız çocuklar? Onlar da pek o kadar uysal değil. Bizden başkalıklarını gidermek, zaman ister. Ya biz bu işi beceremeden, bu sapsız köksüz adama ayak

uyduracakları tutarsa çocuklarımızın?" (297) Halkın endişesi arttıkça, sokaklarda gösteriler yapıp Hiçoğlunun kent dışı edilmesini istedikçe, bu sıra dışı adamın durumuna ilişkin bir karar verme gerekliliği ortaya çıkar. "Kentteki gökgürültüsü sahibi kişiler" bir araya gelerek oylama yaparlar ve bu adamın kentten sürülmesine karar verirler. Hiçoğlu ise kendisini savunmaya girişir:

> Efendim, benim bu başkalığım katiyyen ve katıbeten ve ille-ve-lâkin ve asla hiçbir zaman, hiçbir saniye ve salise için hiçbir tehlikeyi haiz değildir. Yalnız şu adsızlığımdır beni bu duruma, bu kafese sokan. [….] Ayağınızı öpeyim, kulunuz kurabiyeniz olayım, sabredin bir iki gün daha. O vakte kadar adımı ibraz eylemezsem istediğinizi yapın. (299)

Talebi kabul edilir ve öykünün sonunda postacı tarafından adı "Hiçoğlu" olarak belirlenir.

Hırsızlığın, öykü kişisinin ruh hâlinin bir yansıması olduğu "Bilinçli Eğinim I"deki sorgulama sürecinde ise, polisler ısrarla hırsızlığın nedenini öğrenmek isterler. Bu öykünün kahramanı da polislere içinde bulunduğu ruhsal durumu anlatamaya girişmez: "Ona para, kasa merci, ben, fiş, paket, sarışın kız, merci, fiş… diye anlatacak oldum, 'usanmıştım' diye bitirecektim? Bütün Fransa'da bundan daha ince buluşlarla yapılmış bir deniz doncuğu satan yer bulunamayacağını söyleyip kendilerini kutladım" (14). Mayo, elden ele dolaşır. Her biri bu kadının bu değersiz nesneyi neden çaldığını merak eder. Ama kadının verdiği parayı aldıktan ve kadını salıverdikten sonra yalnızca biri onun peşinden koşarak inatla bu hırsızlığın nedenini sorar. Kadın "öykü uğruna kişiyi sonuna dek getirme deneylerinde" bulunduğunu söyleyecek olsa da son anda bundan vazgeçer ve olguların onu değil, onun olguları yönettiğini söyler (16).

Simone de Beauvoir, Albert Camus, Jean-Paul Sartre gibi varoluşçu yazarların kurmaca yapıtlarında da rastlanan suç işleme temasının yön verdiği bu öykülerin çoğunda, toplumsal değerlerden, topluma uyum sağlayabilmenin koşulu olan birtakım zorunluluklardan bunalmış kişiler olarak sunulan öykü kişilerinin, "can sıkıntısı" ya da varolduğunu hissetme isteği nedeniyle suç işlediklerini görürüz. Sorgulama süreci ise, "dertlerini" anlatamayan ya da nasıl olsa anlaşılmayacaklarını düşünerek böyle bir çabaya bile girişmeyen kişilerin "yalnızlıklarını" gözler önüne serer. Öykülerde, polisler, yargıçlar, mübaşirler, toplumun diğer üyelerinin temsilcileri olarak bulunurlar. Bu kişilerin, suç işleyen öykü kişisine ısrarla suçu neden işlediğini sormaları da diğer insanların bu suçların nedenini anlayamayacaklarını gözler önüne sermek içindir.

6. İntihar Eden ve Edemeyen Öykü Kişileri

Öykü kişilerinin kendilerini toplumdan kopuk hissetmeleri, anlamsızlığa ve hiçliğe yönelik düşünceleri ve sıkıntıları onları suç işlemeye ittiği gibi, kimi zaman da intihar etmelerine ya da sürekli intihar tasarılarıyla yaşamalarına neden olur. Yusuf Atılgan'ın "Yaşanmaz" ve "Bodur Minareden Öte" başlıklı öykülerinin kahramanları, sürekli çeşitli intihar yolları arar ama intihar etmezler: "En iyisi ağu içmekti ama aramak için yeniden ötekilerin arasına çıkmak gerekti. [….] Bilek damarlarımı kesecektim. Ötekiler kapımı kırınca ne yapacaklardı acaba? Madam kızardı belki. Önce karşı duvara kara boyayla kocaman bir YAŞANMAZ yazacaktım" ("Yaşanmaz" 59). Hatta bu öykünün kahramanı, intihar etmek yerine kendisiyle özdeşleştirdiği birini öldürür. "Bodur Minareden Öte"nin kahramanı ise denizde intihar etmeyi tasarlar: "Denizde olacaktı. Yanımdaki sığlığın yosunlu, sinsi sokulganlığında değil,

ötelerin derinliğinde diyordum" (75). Ancak o da vapurda gördüğü ve aralarında "anlamlı" bir bağ oluştuğunu düşündüğü bir kız sayesinde intiharını sürekli erteler.

Öykülerinde genellikle mizah yüklü bir anlatımla "zengin-fakir" çatışmasını konu alan Orhan Duru, "Darağacı Arayan Adam" öyküsünde fakir bir adamın kendisini öldürme girişimini anlatır: "Boynu zayıf, ince kıldan, belli ki çökmüş fakirlikten. İşte bu adam gidiyordu kendini öldürmeğe. Almıştı bir ip sonradan yağlıyacağı zeytinyağıyla bakkaldan. Arıyordu şimdi bir darağacı, uygun, güzel meşeden yapılmış bir darağacı" (10). Oduncuya giden adam istediği gibi bir meşe bulamaz. Kavak odunu almaya karar verir ancak oduncu önce parayı isteyince adam sinirlenir: "Ve saldırdı oduncunun üstüne. Tuttu onun kafasını, attı deminden beri sinek gibi vızıldayan, bu yüzden kimseyi uyutmayan, odunları doğrayan hızarın testeresinin keskin ağzının altına. Kafası bölündü ortadan oduncunun" (11). Ardından, darağacı yapması için bir marangoza gider. Marangoz da yapmayı reddedince, adamın elinden keseri alıp marangozu yontmaya başlar. Sonunda kendisine kavaklardan bir darağacı kurup ipi yağlayarak sallandırır. Bütün bu "engellenmeler" sonucunda içinde biriken öfkeyle, kendisini asmak yerine "geleni geçeni" asmaya koyulur (11). Yazarın benzer bir temayı ikinci kitabı *Denge Uzmanı*'nda yer alan "Tutanaklar" öyküsünde de işlediğini görürüz. Her işi ters giden öykü kişisi, kendisini asmaya karar vermiştir. Sonunda intihar etmeyi başarsa da aksilikler öldükten sonra da peşini bırakmaz:

> İp buldu. Fakat bakkalda zeytinyağı yok. Zeytinyağını buldu. Astı kendisini otelin koridorunda tavana. Fakat Azrail yok. Epeyce sallandı ölmeden. Sonra cesedini kaldırdılar morga. Fakat nöbetçi doktor yok. […] Yıkatmak gerek cesedini. Fakat imam yok. İmam var. Bu sefer intihar edeni yıkamak yok. Dinen câiz değil. Sonra asrî mezarlıkta yer yok. (46)

Ferit Edgü'nün intiharı tasarlayan öykü kişileri genellikle bunu gerçekleştirirler. "Kaçkınlar IV" başlıklı öyküde, kendisini içinde yaşadığı topluma ait hissetmeyen, dışarı çıktığında gördüğü her şeyden tiksinerek yeniden eve kapanan öykü kişisi, tıraş olurken şunları düşünür: "Bir an elimdeki usturayı gırtlağıma bastırmak, orada geberip kalmak istedim. Böylece canımın çıkışını, ölüm ânımı da görecektim" (88). Banyonun kapsını kırıp içeri girenlerin tepkisini hayal eder ve insanların kendisinden kurtuldukları için sevineceklerini düşünür. "Yola girmesi" için hastaneye yatırılan öykü kişisi, bir süre sonra iyileştiği gerekçesiyle taburcu edilir. Ancak aynı günün akşamı uyku haplarıyla intihar eder (93). "Bozgun"un öykü kişisi ise elde ettiği veya edeceği bir şeyin olmadığına, aradığını hiçbir zaman bulamayacağına inanmaktadır; ancak yalnızca çeşitli intihar yolları tasarlamakla yetinir: "Diyorum gireyim mutfağa, pencerelerin kenarlarına iyice bir şeyler tıkıştırayım hava girmesin diye ve kapının altına, sonra açayım havagazının musluklarını ya da tabancamın (6,75) boş kovanına-" (18). Benzer bir ruh hâline sahip olan "Dönüş"ün kahramanı da "korkunç bir kahkaha" atarak kendini uçurumdan aşağı bırakır (82).

Demir Özlü'nün ikinci kitabı *Soluma*'daki öykülerde de sık sık öykü kişilerinin intiharı ya da intihar tasarıları ile karşılaşırız. "Kanal" öyküsünde adı bilinmeyen bir kentte nedeni bilinmeyen bir şekilde kanalı arayan, sokaktan geçenlere kanalın nerede olduğunu soran öykü kişisi, kanalı bulduğunda kendini kanaldan aşağı bırakır (18). "Derine" öyküsünde ise evinin merdivenlerinden aşağı bakan adam, "Buradan kendini bıraksa insan kıyılara çarpa çarpa parçalanır, yiter giderdi" diye düşünür (21).

Leylâ Erbil, "Bilinçli Eğinim II" öyküsünde, diğer öykülerdekinden farklı bir intihar sahnesi yaratmıştır. Anne ve babasının mezarlığına giden öykü kişisi, orada

yaptıklarını şöyle anlatır: “Ellerimle açtım sinlerini, ellerimle açtım. Nereleri geldiyse ellerime nereleri geldiyse doldurdum getirdim. Beni böyle umarlar mıydı? Sorumlu? Onları çaldığımı, saksılara diktiğimi, anamı ıtır, babamı fesleğen ettiğimi bilebilirler miydi?” (22). Öykü kişisi, anne ve babasından “arta kalanlarla” yetiştirdiği ve hızla dallanıp budaklanan çiçeklerin önünde yavaş yavaş boğulmaktadır: “ÖLECEĞİM BİRAZDAN… kıpırdamam olası değil artık. Ayak parmaklarımın küçüğünü seçebiliyordum ancak dalların arasından” (24). Toplumsal değerler ve aile değerleri “sorumluluk sahibi” olmayı sürekli yüceltirken, o, anne ve babasının yaşamlarını ıtır ve fesleğen olarak sürdürmelerini sağlayarak “sorumluluk sahibi” olduğunu göstermiş olur. Onlara, yaşarken sürekli baskı altında tutarak boğdukları kızlarını gerçekten boğma imkânı veren öykü kişisi, boynunda annesinin “çıldırmış keskinliği”ni duyarak “bilinçli bir eğinim” ile kurduğu ölüme gider (25). Ölmüş olsalar bile, anne ve babasının ona yönelik ezici, suçlayıcı ve kısıtlayıcı davranışları, bu intiharın “gerçek” nedenidir.

Kayacan’ın “isimsiz” kahramanı Hiçoğlunun şu dizerleri de, dönemin karamsar, toplum-dışı ve her zaman intihar etmeseler de intihara yatkın olan öykü kişilerinin ruh hâlini yansıtır gibidir:

> Boş verdim artık
> İntihara
> Geliyor nasıl olsa her gün
> Dünyanın sonu. (301)

Demir Özlü, 1950 kuşağı öykücülerinde yaygın bir tema olan intiharın “bir yenilmeyi değil, belki başka bir sürece geçme isteğini” ifade ettiğini söyler (Özlü, “Demir Özlü’ye Sorular” 264). Gerçekten de, o dönemde yaşamın her alanında “yeni”yi kurma çabasına girişen bu yazarların, intihar temasını bir yenilgiyi ifade

etmekten çok toplumsal bir tepkiyi ve öfkeyi dışavurmak için de kullandıkları söylenebilir.

7. Cinsellik

Tezimizin konusunu oluşturan dönemde edebiyat dünyasına dahil olan öykücülerin, bireyin ruhsal yapısının oluşumunda önemli rol oynayan olgulara yöneldikleri, o döneme kadar çoğunlukla yüzeysel bir şekilde ele alınmış ve öykülerin esasını oluşturmamış meseleleri sıkça konu edindikleri göze çarpar. Cinsellik de bu meselelerden biridir. Cinselliği ve cinselliğin kişinin üzerindeki etkisini irdelemeye, yarattıkları öykü kişileri aracılığıyla çeşitli cinsel algılayışları gözler önüne sermeye çalışan öykücüler, kendilerine özgü öykü dünyalarında cinselliğe farklı anlamlar yüklemişlerdir. Öte yandan, bu dönemde yazılan öykülere bakıldığında, öykü kişilerinin cinselliğe yaklaşımlarının genellikle "sağlıksız" olduğu söylenebilir.

Edebiyat anlayışları birbirleriyle örtüşen, aynı etkileri benzer biçimlerde dışavuran Ferit Edgü ile Demir Özlü, cinsellik olgusunu da hemen hemen aynı anlamlarla donatırlar. Her ikisinde de cinsellik can sıkıntısının ve huzursuzluğun sonucudur; her ikisinde de cinsellik kimi zaman mide bulandırıcıdır. Ferit Edgü'nün "Odada" öyküsünün kendisini eve hapseden ve evde de bir fareyle mücadeleye girişen kahramanı, kendi kendisini tatmin eder: "Şey yapıyorum kendi kendime, şey… başkalarını görmekten, onlara dayanmaktansa… Zehiri peynirin üstünde gördüğüm günkü tiksintiyle—ama bu daha korkunç, kendimden, kendimden…" (21). Öykünün kahramanı, her ne kadar mastürbasyonu "mide bulandırıcı" bulsa da, kendisini "var" hissetmesini sağlayan tek şeyin "şeyi" olduğunu düşünür:

> O sıra aklıma *şeyim* geliyor. Bütün öğelerimden bana en yakın olanı o. Kendimi duyduğum. Bana en uzak olanı o. Bir ikinci kişi, uyanışıyla,

> insanı bir ikinci kişiye yaklaştıran, o tek yol, tek yol. [….] Gene de bir dal, saran beni, her şeye karşı o. Bazı zamanlar, her yanıma sinen, uzayan…bir kaynak o. Ondan yayılıyor. Büyük şehvet. Yastıklara sarılıyorum, yataklara boşalıyorum. Bu, bu ne? Şey. (özgün vurgu 27)

"Dışarsı" öyküsünde de aynı kişinin "[i]ş bittikten sonra bende bir bulantı başlardı.. Ama varlığımı yalnız onun üstünde dilediğimce duyardım" (29) sözleri, kişi yalnız olsa da olmasa da cinselliğin "var" edici ve mide bulandırıcı niteliğinin değişmediğini gösterir. Öte yandan, "Kaçkınlar IV"teki öykü kişisinin, "Kadınları da sevmiyorum. Birini alıp evime götürmeliyim şimdi…" (86) sözlerinden anlaşılacağı gibi, cinselliğin "sevgi"den çok "nefret"le ilişkisi vardır. Edgü'nün ilk iki kitabındaki öykü kişileri, ruhsal yapıları bakımından birbirlerine epey benzer. Yazarın ikinci kitabında yer alan "Bozgun" öyküsünün kahramanı da, diğerleri gibi çevresine ilgisini ve mücadele gücünü yitirmiştir. *Kaçkınlar*'daki öykülerde, böyle durumlarda cinselliğe sarılan ve yalnızca cinsellikle var olduğunu hisseden öykü kişisi, bu öyküde cinsel isteğini de yitirmeye başlamış ve içindeki nefreti epey büyütmüştür: "Tutunacak hiçbir şey yok. En son cinsel sevi diyordum. Kadınlar. Hayır, o istek de kalmadı. Erkeklik gücümün gittikçe azaldığını duyuyordum. Salt bir acı çektirme isteği artık bendeki" (19). Demir Özlü'nün öykü kişileri de tedirginliğin ve bunalımın doruğa çıktığı anlarda cinselliğe sarılır ve bir kadın arayışına girerler: "Hiçbir insana bağlı değilim. Ne kadar da yalnızım, uzağım, sorumsuzum, belki de suçluyum. En iyisi bir kadınla yatmak bugün" ("Bağsız" 7).

Öykü kişilerini genellikle kendilerini dar bir alana sıkışıp kalmış hisseden ve kimi zaman bulundukları yerden "kurtulmaya" çalışsalar da bunu gerçekleştir(e)meyen kişiler olarak betimleyen Yusuf Atılgan'ın öykülerinde cinsellik "pis" ve "iğrenç"tir. Kasabada annesiyle birlikte yaşayan ve bütün baskılara rağmen

evlenmek istemeyen genç kız, derslerine yardım ettiği ergen çocukla birlikteyken şöyle düşünür: “Şimdi kalksam, arkasında geçsem, kitaba eğilsem, göğsümü sırtına bastırsam. Kıpırdamıyorum. Ağır bir hava var odada. [….] Bir tiksinti, bir bulantı kabarıyor içimde. Kendimden iğreniyorum” (14). “Bodur Minareden Öte”de ise kendini öldürmeyi tasarlayan anlatıcı, vapurda gördüğü bir kız sayesinde yeniden yaşadığını hissetmeye, çevresindekilerin onu gördüğünü fark etmeye başlar. Ancak kendisini yaşama bağlayan ve büyük ölçüde hayallerinde yaşattığı bu kıza ilişkin “pis” hayaller yakasını bırakmaz. Düşünde kızın burnunun ucu yerine dudaklarını öpmesi, düşünü “kirletmiştir”: “Geceleri pis düşlerim başlıyor. Sözde burnunun ucundan öpmek için eğiliyorum yüzüne, oysa dudaklarını öpüyorum. En kötüsü dudaklarını çekmeyişi; ağzıma bırakıyor onları. Uyanınca ağlamak istiyorum” (79).

Öte yandan, bu kuşağın bazı öykücülerinin metinlerinde “cinsel açlık” önemli bir sorun olarak karşımıza çıkar. İlk öykülerinde genellikle ergenlerin anlatıcı veya öykü kişisi olduğu ve ergenlik döneminin sorunsallaştığı görülen Erdal Öz’ün “Günaydınlı” öyküsünde de “cinsel açlık” öykü karakterlerinin temel sorunudur. Taşradan kente geldikleri anlaşılan ve aynı odada kalan iki gencin bir gecelik zaman diliminde yaşadıklarını konu alan öykü, bu iki gencin birbirlerine belli etmemeye çalılaşarak cinsel açlıklarını dindirme çabalarına odaklanır: “Yastığa sarıldı. Karyolasının yayları eşit aralıklarla gıcırdamaya başladı. ‘Ne yapıyorsun?’ dedim. Gıcırtılar sustu, yan döndü. Ter içinde olmalıydı. Ak battaniyesini yere attı, hızlı hızlı soludu. ‘Kadınsızız’ dedi” (26). Arkadaşını gözetleyen ve bu sırada önceki gece gittikleri bardaki “yeşilli kadın”ı hayal eden anlatıcı da arkadaşı banyoya gidince aynı şeyi yapar: “Yastığı göğsümün üstünde sıktım sıktım. Yeşilli kadını bir güzel soydum, çırılçıplak yaptım, sıktım sıktım. Kulaklarımın arkasından kaynayan ter, yüzümdeki sivilceleri yakarak yastığa aktı” (27).

1956 yılında *Maskeli Balo* adlı öykü kitabıyla adından sıkça söz ettiren Özcan Ergüder'in, kişilerin ruhsal durumlarına ilişkin en ufak ayrıntıları bile dikkatle gözlemleyerek ve psikolojik verilerden sıkça yararlanarak kaleme aldığı öykülerinde, cinsellik ana tema olarak karşımıza çıkar. "Ötesi" öyküsünde, arkadaşının birlikte olduğu ve kendisine "tavsiye ettiği" evli bir kadınla ilişkiye girmek amacıyla buluşan öykü kişisi, o günü kadınla ve kadının yanında getirmek zorunda kaldığı çocuğuyla geçirir. Kadın, gün boyunca adama epey yakın davranır ve adamın "ruhunu okşayan" sözler sarf eder. O günün akşamı, çocukla birlikte bir otele giderler. Kadın çocuğuyla uyumak istediğinde, kadına yanında kalması için oldukça ısrarcı davranan öykü kişisi bir yandan da şunları düşünür: "Ne bekliyorum? Yakınlık? Alâka? Neden ama? Ne istiyorum? Yatmak. İstiyordum. Şimdi? Şimdi arzu duymuyorum. [….] Ben ne arıyorum burada! Hepsi bir kadınla yatmak için mi?" (119). Bu düşünceler üzerine birdenbire sinirlenen adam, kadına "herkesle yattığını" ima ederek suçlayıcı bir tonla hakaretler eder (120). Aralarındaki bu hararetli tartışmalardan sonra geceyi birlikte geçirirler. Öykü boyunca, cinsel açlığın yanı sıra sevgi ve ilgi açlığı da çeken bir adamla, "histerik" davranışlar sergileyen ama gerçekte nasıl bir kadın olduğunu anlamamız için gereken ayrıntılardan yoksun bırakılarak betimlenen bir kadının, dalgalanan cinsel davranışlarına tanık oluruz. Benzer bir tema, yazarın "Habersiz" başlıklı öyküsünde de işlenmiştir. Bu öyküde "Çocuk" ve "Kadın" olmak üzere iki anlatıcı vardır. Ancak 13 sayfalık öyküde, "çocuğun" anlatıcı olduğu bölümlerin yaklaşık 10 sayfa, kadının anlatıcı olduğu tek bölümün ise yaklaşık 3 sayfa olması, kadının bakış açısını daha iyi anlamamızı, dolayısıyla kadını tanımamızı engeller. Bu öyküde, her ne kadar yazar tarafından "çocuk" olarak nitelendirilse de, genç bir erkeğin kendisinden büyük ve evli bir kadınla olan ilişkisi anlatılır. Önce pastaneye giden genç erkek ile kadın, daha sonra erkeğin bir arkadaşının evine giderler. Kadın

yine “histerik” davranışlar sergilemekte, erkeği sürekli yinelediği “Beni seviyor musun?”, “Beni istiyor musun?” sorularıyla ve “beni bırakma” yakarışlarıyla boğmaktadır (69). Birlikte oldukları sırada kapının ısrarla vurulmasıyla telaşlanırlar. Ancak kadının genç erkeği bırakmaya niyeti yoktur: “Nolur, durma, dedi. Sus, dedim. Yalvarırım, dedi. Kalkmak istedim. N’olur kalkma, dedi. Sımsıkı sarılmıştı. Tırnaklarını sırtıma geçirmişti. Titriyordu” (71). Kapıdakinin alt komşuya geldiği anlaşılınca sakinleşir ve giyinmeye koyulurlar. Dışarı çıktıklarında da ısrarlı sorularını sürdüren kadın, ertesi gün arayacağını söyleyerek gider. Kadına onu sevdiğini ve hâlâ istediğini söyleyen erkek ise duş almayı ve kitapçıya uğramayı tasarlayarak umursamaz bir tavırla ters yöne doğru yürür (75). Bu dönemin öykücülerinin yarattığı kahramanların çoğu, Orhan Duru’nun “Tutanaklar” öyküsünün kahramanının şu sözlerini hep bir ağızdan söyler gibidir: “Yazmak için bir masa yatmak için bir kadın gerek insana” (45).

Leylâ Erbil’in kadın kahramanları ise, cinsel açlık içindeki bu erkeklere tepkilidir. Dönemin, Nezihe Meriç’ten sonra adını duyuran ilk kadın öykücüsü Leylâ Erbil, *Hallaç*’taki öykülerinde, kadın-erkek ilişkilerinde karşılıklı oynanan “elim üstünde” oyunlarını (“Gündelik” 62), genel anlamda insan ilişkilerindeki sahtelikleri ve çatışmaları, kadın anlatıcısının bilincinden “akanlara” odaklanarak gözler önüne sermeye çalışmıştır. Bu öykülerde cinsellik, sahtelikleri çoğaltan önemli bir etken olarak göze çarpar. “Sarhoş Yaşantılar” öyküsünde, A, başlangıçta B’nin diğer erkekler gibi “erkekliğini ille de karşısındaki kıza tattırma saplantısı”na sahip olmadığını düşünür (40). Oysa birlikte plaja gittikleri bir gün, B’nin de “pazularını şişire şişire” yürüdüğünü, kendisine bakıldığını fark edince daha da şişirdiğini görür ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

B — Benden iğreniyor musun?

A — Yooo

B — Öyleyse niye benle yatmıyorsun

A — Seninle o duruma gelmekten iğrendiğimi biliyorsun ya

B — Benle de olsa iğrenecek misin

A — Evet. Sana gelmeden önce konuşmamış mıydık bunları

B — Demek sevmiyorsun beni

A — Seni nasıl sevdiğimi bilirsin

B — Demek sevmiyor beni

A — Artık gidiyorum

B — Gidemezsin

A — Neden gidemiyim

B — Gidemezsin diyorum. (40)

Erkek, reddedilmiş olmaktan kaynaklanan saldırganlıkla, herkesin duyacağı bir ses tonuyla "seni gerçek karım sanacaklar nerdeyse, gitmek bilmiyorsun ne bilsinler kapatmam olduğunu" diye bağırır. Kız bunun üzerine, erkeğin pazuları gibi şişkin olan egosunu sakinleştirmek için "seninle yatmamam senin hatan değildi ki" der (41). "Uğraşsız"daki kadının tepkisi ise daha sert olacak, yalnızca arkadaşça bir ilişki sürdürme isteğini görmezden gelen ve "üsteleyen" erkeği, bağırarak denizin dibine batıracaktır: "Eşşoğlueşşekler!" (12).

Erbil'le aynı dönemlerde öykü yazmaya başlayan ve benzer etkilere açık olan diğer erkek öykücülerin, kadınların yalnızca "kadınlıklarıyla" uğraşan, onları ya sadece can sıkıntısının "panzehiri" olarak gören ya da "egoistçe" bir tavırla kadının ilgi, sevgi ve cinselliğini sömürdükten sonra çekip giden öykü kişilerine karşılık, Erbil'in kadın kahramanı, karşısındaki adama "Kadınlığımla uğraşmasan daha biyakın, daha erinçli olurum sana" diyecektir ("Uğraşsız" 11). Üstelik, "erkek"

yazarların, genellikle histerik bir biçimde erkeğin sevgisini ve arzusunu talep eden ya da karşısındaki erkeği "hafifmeşrep" davranışlarla kendisine bağlayıp sonradan yüz çeviren bu kadınlarına karşılık, "kadın" yazar Leylâ Erbil'in erkekleri de, ne kadar eğitimli ve kültürlü olurlarsa olsunlar eninde sonunda "pazularıyla" övünür, kadın tarafından reddedilince de o kadını "hafifmeşrep" olmakla suçlarlar. Ahmet Oktay'ın şu belirlemesi bu bağlamda oldukça yerinde görünür: "Ve bir noktadan sonra kendini erkeğe veriş, bir tamamlanma değil, bir öç alma oluveriyor" ("Cehennemde bir Mevsim" 147). Nitekim Erbil'in kadın kahramanı, bir intikam arzusuyla Rüstem'in "ağzına ağzına kus[ar]" ("Öyküsüz" 832); ağzının içinde "tüylü bir yılan yağılığiyle kayan dili" dışarı iter ("Konuşmaklardan Bıkan" 55). Bu bağlamda Leylâ Erbil'in, varoluşçuluğun "özgür seçim" ve bu seçimin gerektirdiği "eylem" ilkelerini öykülerinde daha başarılı bir şekilde yansıttığı, öykü kişilerinin kendilerini öteki insanlara bağımlı hissetmekten kurtarmaya çalıştıkları ve yabancılaşmanın neden olduğu "saçmalık" durumunda bile "isyan" fikrinden kopmadıkları gözlemlenir. Leylâ Erbil'in kadın kahramanları, kendilerini "seçerken" bunalım yaşamakta, nihilistçe "hiç"likten dem vurmak yerine, ellerini kollarını bağlayan geleneksel inanışlarla mücadele etmektedirler.

Çocuk kahramanlara odaklanan öykülere ve çocuk anlatıcılara sıkça rastlanan bu dönemde, çocuk cinselliği de, özellikle Özcan Ergüder ve Erdal Öz'ün öykülerinde sıkça konu edilmiştir. Erdal Öz'ün "Çocuk" başlıklı öyküsü, ergenlik dönemine yeni girmiş bir çocuğun, arkadaşının ablasına olan ilgisine odaklanır. Öykünün anlatıcısı da Adnan adlı bu çocuktur. Adnan bir gün arkadaşının ablasını görmek için onların evine gider. Orada bulunduğu sürece, neden geldiğini bilen arkadaşı Güngör'ün kıskanç ve saldırgan tavırlarına maruz kalan Adnan, yine de evi terk etmez ve ablanın eve gelişini

bekler. Genç kız eve gelip üstünü değiştirmek için odasına gittiğinde Adnan'ın heyecanı ve cinsel isteği, Güngör'ün ise öfkesi ve kıskançlığı artar:

> Bir çamaşır hışırtısı duydum. Giyimlerini çıkarıyor olmalıydı. Güngör'e döndüm. Soluksuzca birbirimize baktık. Sonra bir şeyin atıldığını duydum. Çıkarmış olmalıydı üstündekileri. Onu öylece, üstündekileri çıkarırken, üstündekileri çıkardıktan sonra, üstündekileri fırlatıp atarken görmeyi istedim. On sekizinde bir kızın memelerini düşündüm. [….] Bacaklarımın oralarda bir yerlerim çekildi. Gerildim. Sıktım bacaklarımın arasında. Güngör'ün gözleri yapışıktı üstüme. [….] Sivilcelerimin uçlarına vurdu kanım nokta nokta. (8-9)

Adnan'ın bu hâlini görüp iyice sinirlenen Güngör, bir bahaneyle Adnan'ı evden kovar. Abla kardeşine kızıp Adnan'ı savunsa da, Adnan çoktan sokağa atmıştır kendini. Erkekliğini yeni yeni keşfetmeye başlayan bir "çocuk" edasıyla "Sevgiliydi, ablaydı, ne güzel ablaydı" diye düşünür (11).

Çocuk psikolojisini yakından gözlemlediği ve psikanalizden hayli yararlandığı anlaşılan Özcan Ergüder de, "Ömer" başlıklı öyküsünde, annesine bütünüyle sahip olmayı ve babasını uzakta tutmayı isteyen bir çocuğun iç çatışmalarına odaklanır. "Ben annem gibi bir kadınla evleneceğim" diyen çocuk, annesinin arkadaşlarının geldiği günler, "şehvet olduğunu bilmediği gizli bir arzuyla misafirlerin kürklerini, mantolarını koklar" (36). Annesinin saçını yaptırdığı bir gün, babasıyla gülüşerek yatak odasına yönelmeleri üzerine, koşarak odasına gider ve "titreye titreye" ağlamaya başlar (42). Benzer bir çatışmaya "Kadın-Erkek-Çocuk" öyküsünde de rastlarız. Anne, baba ve çocuk, çocuğun isteği üzerine sinemaya giderler. Yolda, babasının annesine "Bu gece oğlanın yatağını yemek odasına yap, orada uyusun" demesi üzerine çocuk "birden, sinemaya gitmek isteme[z]" (23). Özcan Ergüder, Erdal Öz'ün yaptığı

söyleşide Freud'u genç yaşta tanıdığını ve onu okuduğunda insan hayatındaki en önemli şeyin cinsellik olduğunu anladığını söyler ("Özcan Ergüder Erdal Öz'ün Sorularına…" 10). Ayrıca Ergüder ruhsal hastalıklarla yakından ilgilenmiş, bu konuda yayımlanan dergileri izlemeye çalışmıştır: "İngiltere ve Amerika'da çeşitli psikanaliz kliniklerinin yayınladığı dergileri bol bol okudum. Orada ruh hastalarının ayrı ayrı ruh tahlilleri vardır. Hem bunun bir faydası daha var. İnsan normallikle anormallik arasındaki çizginin sanıldığı kadar kesin olmadığını da görmüş oluyor" (11). Öykülerinde anne-baba-çocuk ilişkisini ve cinselliği ele alış şekli, bu bilimsel verilerden çokça yararlandığını gösterir. Örneğin, "Oidipus kompleksi"ni aşamamış olmak, Ergüder'in çocuk anlatıcılarının en temel sorunudur. Üstelik bunu ortaya çıkarmak, en temel veriler açıkça ifade edildiği için, hiç de zor olmaz.

Bilge Karasu'nun, üç-dört arkadaşın bir kasabada geçen çocukluk yıllarını anlattığı ve birbiriyle bağlantılı öykülerden oluşan *Troya'da Ölüm Vardı* adlı ilk kitabında da, anne-oğul çatışması öykülerin temel meselesidir. Oğullarına "aşırı" bağlı, onları sevgileriyle boğan anneler ile ilgisiz ve mesafeli babalar, çocukluktan ergenliğe geçen öykü kişilerinin kadın-erkek ilişkisine bakışlarını önemli ölçüde etkiler. Örneğin, "Nereden de Andım Şimdi" öyküsünde, öykü kişilerinden Müşfik'in annesi olan anlatıcı, oğlu için şunları düşünür: "[A]ma oğlunu benim kadar seven bir ana bulunur mu kolay kolay, hangi ana benim kadar kendini feda etti, hangi ana gençliğini bir kalemde sildi oğlu için" (80). Oğlu için yaptığı fedakârlıklar nedeniyle, onun "yalnızca" kendisine ait olmasını isteyen anne, onu arkadaşlarından bile kıskanmaktadır: "[C]iğeri peş para etmez bir arkadaşını bana yeğ tutuyordu o zamanlar, […] bir zamanlar öyle yapardı ya, artık kıskanmaktan vazgeçtiğimi sanıyor, oysa ben ben ben hâlâ kıskanıyorum onu" (78). Bu nedenle "yalnızlık vardı[r] erkeklerin içinde" ("Dönenen Bir" 40) ve yine bu nedenle, öykü kişilerinde, tohumları

çocuklukta atılan “eşcinsel eğilimler” sezilir sık sık. Dönemin eleştirmenlerinden Nermin Menemencioğlu, bu durumu şu sözlerle vurgulamıştır: “Boğulmak, kişiliğini kaybetmek tehlikesi Müşfik’i ‘tekelci’ kadın sevgisinden ürkütmüştür. Kendisinden bir şey eksiltmiyen, kendisini tamamlıyan sevgiyi erkek arkadaşlarında arıyor” (“Troya’da Tehlikeli İlişkiler” 4). Nitekim Müşfik, annesinden ve Sarıkum kasabasından ayrılırken arkadaşı Suat’la vedalaşmalarını bir sevgiliden ayrılır gibi anlatır:

> O zaman bütün parmaklarımız kenetlendi, eli elime doldu. Isınmış bir denizin içinde elinin yumuşaklığını öğrenmeğe, bilmeğe başladım. Deniz kabardı, eli elimde yoğruldu. [….] Birden açtım gözlerimi. Onun gözleri yumuktu. Kıpırdamıyordu. Terliyordu, terliyordum. Büyük bir güneşin içindeydik artık. Eriyorduk. Deniz sıcaktan uğulduyordu. (73)

Müşfik ve arkadaşları için kadın ile erkeğin sevişmesi mide bulandırıcıdır. “Kavruk” öyküsünde, annesinin “orospu” dediği bir kadınla bir adamın sevişmelerine tanık olan Müşfik, bu sahneyi şöyle anlatır: “ ‘…Büzüldüm. Adamın pantolonu gevşedi, sarktı, Meryem’in bacaklarını, sonra kıçını gördüm, adam binerken Meryem kikirdeyişi içinde bağırdı, kocaman bir adamdı, sonra köpekler gibi ileri geri gittiler…’ ” (56). Bu sahne Müşfik’in hiç aklından çıkmayacak, “yangın” imgesiyle birlikte aklına kazınacaktır.

Bireyi her yönden “anlamaya” ve yansıtmaya, edebiyat anlayışlarını toplumsal meselelerden çok birey üzerinde inşa etmeye çalışan 1950 kuşağı öykücüleri, çocukluk ve ergenlik döneminin, bireyin ruhsal durumu ve sonraki yaşantısı üzerindeki etkisini önemsemişler, öykülerinde sık sık bu dönemlere odaklanmış ve çocuğun bakış açısını kullanarak çocuğun dünyasını oldukça dolaysız bir biçimde yansıtmışlardır. Onat Kutlar’ın ilk kitabındaki dokuz öyküsünden beşinin kahramanı

çocuktur. Özcan Ergüder, Erdal Öz, Adnan Özyalçıner ve Bilge Karasu da bazı öykülerinde çocuğun dünyasını yansıtmaya çalışmışlardır. Özcan Ergüder, anne-çocuk ilişkisine ve bu ilişkiyle şekillenen çocuk cinselliğine; Erdal Öz yine çocuk cinselliğine ve "mesafeli" babanın çocuk üzerindeki etkisine; Adnan Özyalçıner "Taş" öyküsüyle çocuğun babanın ölümüne verdiği tepkilere ve Bilge Karasu çocukluk anılarıyla şekillenen *Troya'da Ölüm Vardı* kitabındaki bazı öykülerle anne-çocuk ilişkisine ve yine çocuk cinselliğine odaklanmıştır.

8. Gerçeküstü ve Absürd

Bu dönemin Batı etkisine açık yenilikçi öykücüleri, varoluşçuluktan etkilendikleri ölçüde gerçeküstücülükten de etkilenmişler, öykülerinde sıra dışı ve gerçeküstü durumlar yaratarak anlatmak istediklerini daha çarpıcı kılma yoluna gitmişlerdir. Bu çabanın oluşumunda, dönemin öykücüleri üzerinde büyük etkisi olan Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı kitabının da payı vardır. Ayrıca, ilk kitabı *Şişedeki Adam*'ı 1957 yılında çıkarmış olmasına rağmen, bu kitaptaki öykülerini 1954-1956 yılları arasında dergilerde yayımlayan ve aynı yıllarda Londra'daki gerçeküstücülerle temas hâlinde olan Feyyaz Kayacan'ın, dönemin öykücüleri üzerindeki etkisini de dikkate almak gerekir. Yazarın ilk kitabı *Şişedeki Adam*'da yer alan çoğu öyküde, anlatılmak istenenin gerçeküstü bir durumla ifade edildiği gözlemlenir. Kayacan'ın 1956 yılında yayımladığı ve ilk kitabına aldığı "Hiçoğlunun Serüvenleri" başlıklı öyküsünde, öykü kişisi yerden 5-6 santim yukarıda yürüyen ve bir ismi olmadığı için çevresindekilerden isim dilenen bir adamdır (289). "Şişedeki Adam" öyküsünde yaratılan atmosfer bütünüyle sıra dışı ve gerçeküstüdür. Gazetedeki iş ilanında verilen adrese giden adam, ilanın verildiği "HİÇOLA" sokağındaki "MAHŞER" lokantasını bulur ve lokantanın sahibinin bir şişenin içine

girerek sokak sokak gezecek bir adam aradığını öğrenir. Şişenin daracık ağzından içeri "akıtılan" öykü kişisi, bundan böyle çevresindekilerin alay dolu bakışları ve sözleri arasında şişenin içinde gezecektir (59). Kayacan'ın öykülerinde, anlatılmak istenenin benzetmesiz ve yalın bir biçimde iletilmesine yönelik bir direnç vardır. Hemen her cümlede ya bir klişe bozulur ya da özgün benzetmelere başvurulur. Yazarın ikinci kitabı *Sığınak Hikâyeleri*'nde bu durum iyiden iyiye yerleşik bir hâl almış ve üslubunun belirleyici niteliklerinden biri olmuştur. Öyküsünü kurarken bozduğu klişeyi ya da yaptığı benzetmeyi uzatması ve öyküye yayması, öykülerdeki gerçeküstü atmosferi pekiştirir: "Mrs. Valley bu havayı kendi eliyle örmüştü. Kocaman örgü iğnelerinin çatışması karanlığın uykusunu kaçırırdı. Pusuları ezberinde taşıyan uçan bombalar pusulayı şaşırırlardı. Düşecek, akılları kafalardan sıyıracak bir yer ararlardı bu havanın içinde" ("Postacı Kızı Vera…" 83-84). Şu ifadeler de yazarın gerçeküstücü eğilimlerini dışavuracak niteliktedir:

> Mrs. Valley, sığınağın önüne ilânlar yapıştırırdı. Dartmouth caddesindeki evler yerlerinde duramazlardı, ilânları okumaya yollarlardı en süslü, en oynak pencereli odalarını. Odaların pancurları kaçardı başlarından ilânları duyunca. Odalar hemen haber vermeye koşarlardı evlere, sevinçten altını üstüne getirirlerdi Dartmouth sokağının. ("Postacı Kızı Vera…" 88)

1950 kuşağı öykücülerinin özellikle ilk öykülerinden bazıları, Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ındaki öyküleri çağrıştırır. Bu öykücülerin kimi zaman öyküye dahil oldukları, Sait Faik gibi okurla sohbete giriştikleri ve öykü anlatma isteklerini dışavurdukları gözlemlenir. Örneğin Demir Özlü, "Bunaltı" öyküsünde, Sait Faik'in "yazmasaydım çıldıracaktım" ifadesinin hemen hemen aynısını kullanarak şöyle der: "Lokantanın kâğıt peçetesine yazmaya başlamıştım, kâğıdım

yoktu çünkü. Üzerinde Dandrino yazılı peçete, onu da bulmasaydım çıldıracaktım" (83). Ferit Edgü'nün yayımlanan ilk öykülerinden olan "Çok"ta, Sait Faik'in sesini duyar gibi oluruz:

> Ne kötü. Bu bahar gününde yeşeren ağaçların, çengi kıyamet, yıldızlı göğün altında, yükselen fabrika bacalarına, ışık içindeki şehre bakıp yazı yazamamak ne güç. Demirci Ahmet ustayı, inşaiyeci Nâzım ustayı, tornacı Kemal'i tanıyıp hikâyelerini yazamamak… Yazdıklarım beni yalnızlığımdan kurtardı mı? Boynumun borcuymuş gibi, oturup hikâyenizi yazmak bana ne kazandırıyor? (311)

Orhan Duru da "Yenik" öyküsünde okurla sohbet eden anlatıcıyla Sait Faik'i anımsatır: "Doğrusunu söyliyeyim mi: —Hem sizlere açılmayıp kimlere açılacağım— müthiş sıkılıyorum" (72). Yusuf Atılgan ise "Saatların Tıkırtısı"nda, öykü yazma sürecini öyküsüne konu ederek Sait Faik etkisini dışavurur. Saatçiyi anlatacağı öyküsüne başlamasına rağmen birden öyküyü keserek "sevmem bu çeşit hikâyeyi, yalanmış gibi gelir bana" der ve öyküyü sürdürmez (18). Öykü baştan sona bir öykü kurma çabasını anlatır.

Alemdağ'da Var Bir Yılan kitabındaki bazı öykülerin gerçeküstü niteliğinden etkilenmiş olan 1950 kuşağı öykücüleri, yeni bir gerçeklik anlayışı edindikleri bu dönemde öykülerinde sık sık sıra dışı ve beklenmedik durumlar yaratmışlardır. Örneğin Ferit Edgü'nün ilk öykülerinden "Çok"ta vapur, martı ve gölgenin sohbetine tanık oluruz (312). Demir Özlü'nün "Garaj"ında "otomobilini sırtlamış" tamirciye gelen bir adam vardır. Yine aynı öyküde, verilen parayı hak etmediğini düşünen tamirciyi ikna etmek için ağaçlar bile köklerinden ayrılır: "Köylüler sabanlarıyla, sapan demirleriyle geldiler. Kadınlar başları sarılı, çocuklar yalınayak geldi. Hep birden: 'Rüstem usta o para hakkındı' dediler. […] Ağaçlar köklerinden çıkıp geldi.

Söğütler, kestane ağaçları, kayınlar, akkavaklar…" (49). Adnan Özyalçıner'in "Oyuk" öyküsündeki kahraman, yitirdiği gölgesini yakalamaya çalışır: "[Ç]eşmenin burnu dibindeki sokak lâmbasının altında, gölgemi yitirdiğimi birdenbire fark ettim. [….] Sokak lambasının ışığı altında bütün gücüyle koşan gölgemi görebildim. Yakalamak için var gücümle atıldım" (17). Gölgesini yakaladıktan sonra gözleri olmayan bir adama rastlar. Bu "gerçeküstü" adam, yine Sait Faik'in son dönem öykülerini hatırlatacak bir biçimde, öykü yazarına gönderme yaparak okuru yabancılaştırır: "Gözsüz, kabuk bağlamış iki oyuk bana bakıyordu. İrkildim. 'Yaz işte bunları' dedi. 'İyi bir konu sana' " (20). Adam gözlerini bir mektupla birlikte memlekete yollamıştır.

Sözdizimi üzerinde hayli oynayarak, öncelikle gerçekliği iletme aracı olan yerleşik cümle düzenini yerle bir eden Duru'nun öykülerinde, araç kadar içeriğin de değişikliğe uğradığı dikkat çeker. "Bal On Yiyen Köp Ek" öyküsünde, evsizlerin sığındığı köşk "şiştikçe şiş[er], yeni yeni odalar doğuru[r] kendi kendine" (13). "Küçük Sinekler" öyküsünün kahramanı sürekli burnuna konan sinekten sıkılıp burnunun yerini değiştirir (70). "Madam Frankenstein" öyküsünde, ev sahibi Madam, adama veda etmek için onun odasına gelir ve onu yanağından öper. Adam bir çığlık atarak yatağından fırlar ve aynaya koşar. Yanağına canlı bir et parçası yapışmıştır, "kanlı bir biftek gibi" (45).

Onat Kutlar, *İshak* kitabındaki öykülerinde, soyuttan somuta bir doğrultu izleyen şiirsel benzetmelerinin büyük desteğiyle sıra dışı atmosferler yaratmayı başarmıştır. Her zaman tam anlamıyla gerçeküstü durumlar yaratmasa da, betimlemelerinde sık sık özgün benzetmelere başvurması, öykülerindeki "gerçeküstü" eğilimi ön plana çıkarır. Örneğin, amcanın ölümü "amcam yoğunlaşıyor, çevresinde ölüme benzer bir boşluğu çoğaltıyordu" sözleriyle anlatılır ("Yunus" 28). "Horozlar"

öyküsünde çocuk “büyük bir yastığa dayanır gibi serin yaz gecesine” dayanır (14). “Hadi”de pencere bir bulutun önünden ağır ağır geçer (17); orman “birden kapıdan içeri” dolar (18). “Soluk, belirsiz bir bulut aydınlığı, yuvarlanıp açılan bir kilim gibi döşemeye” serilir (“At Cambazları” 53). Bu tür ifadelerle birlikte, öykülerdeki olayların absürdlüğü ve kişilerin sıra dışılığı da Onat Kutlar’ı dönemin öykücüleri arasında farklı kılan özellikleridir. “Horozlar” öyküsündeki büyükanne, horoz gibi öter. “Dördüncü” öyküsünde, üç adam kahvede kâğıt oynayabilmeleri için gereken dördüncü kişiyi bir hafta beklerler. Sonunda bir gün kapıdan bir adam girer. Oturanların üçü de sanki on dakikadır bekliyorlarmış gibi “Oooo! Gel bakalım. Neredeyse kalkıp gidiyorduk” derler (47). Adamın yanıtı ilginçtir: “Uyumak için, sadece onun için geldim buraya” (47). “Dördüncü” olarak bekledikleri kişi uyandıktan sonra kâğıt oynamaya başlarlar. Ancak kahveci adamların kumar oynadıklarını fark edince kâğıtları ellerinden alır. “Dördüncü”, diğerlerine kâğıtsız oynamayı teklif eder. Her biri elinde kâğıt varmış gibi davranacak ve oyun kendi kurallarını yaratacaktır. Gerçekten de bir süre sonra kendilerini oyuna kaptırırlar ve uzun bir süre kahvede “kâğıtsız” kâğıt oynamayı sürdürürler. “Kediler” öyküsünde ise hiç dışarı çıkmadan bir sürü kediyle yaşayan, kediler öldükçe onları duvarda asılı olan udların içine gömen bir adam vardır. Bu adamı ziyarete giden öykü kişisi, kedilerin dokununca dağıldığını, sonra yeniden eski biçimlerini bulduğunu söyler. Bu “gerçeküstü” hayvanlar, havada asılı kalabiliyorlardır üstelik: “Kedilerden biri, bir yarım çember çizerek gözlerimle ampulün arasından hızla geçiyordu. Baktığımı görünce birden durdu. Havada, donmuş bir taş gibi durdu” (41). Horoz gibi öten büyükanne (”Horozlar”), çatıyı tamire geldiği hâlde yıkıp giden Güleç Osman (“Çatı”), kâğıtsız kâğıt oynayan kahve müdavimleri, evde bir sürü kediyle hiç dışarı çıkmadan yaşayan adam gibi tiplemeler, dönemin eleştirmen ve yazarlarına Onat Kutlar’ın “deli” insanları anlattığını düşündürmüştür. *A*

dergisinin *İshak* kitabı hakkında düzenlediği oturumda, öykülerdeki karakterlerin "anormal" olup olmadığı tartışılmıştır. Ancak, dönemin diğer yenilikçi öykücülerinin de "normal" denebilecek kişilerden çok "anormal" davranışlar sergileyen, intihara ya da cinayete eğilimli, kimi zaman saldırganlaşan ve insan ilişkilerinde sorun yaşayan kişiler yarattıkları göz ardı edilmemelidir.

İlk öykülerinde düşsel, sıra dışı ve kimi zaman absürd olaylara yer verdiği gözlemlenen Ferit Edgü'nün "Bozgun" öyküsünde, evinin sokağını bulamayan bir adam "Yitik Bokpüsürleri Arama Odası" diye bir yere getirilir. Öyküde onu buraya kimin getirdiği belirtilmez; ancak aralarında şöyle bir konuşma geçer: "Oturduğum yeri bulacak mısınız bana? dedim. Yok senin oturduğun yer dedi. Yok öyle bir sokak. Bu kentte böyle bir yer yok" (14). Farklı suçları olan kişilerin bir araya geldiği "Sanrı" öyküsünde de, suçlulardan biri işlediği suçu, "Bir zamanlar, anam, babam, karım, çocuklarım vardı. Hepsini öldürdüm. Karım her dokuz ayda bir çocuk doğuruyordu. O doğuruyor ben öldürüyordum" sözleriyle anlatır (37). Cezası ise "şu duvarın üzerindeki bu parçayı" hiç durmadan boyamaktır (38).

Leylâ Erbil'in "Bilinçli Eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II" öyküleri de gerçeküstüne varan anlatımıyla epey dikkat çekmiştir. İlkinde öykü kişisiyle konuşan bir böcek vardır. Bu böceğin öykü kişisince öldürülüşü de bir "cinayet" gibi anlatılır. İkincisinde ise anne ve babasının mezarından aldığı toprakla fesleğen ve ıtır yetiştiren öykü kişisi, daha sonra büyük bir hızla büyüyen bu bitkilerin önüne oturup bitkilerin dallarının onu boğmasını bekler.

1950-1960 yılları arasında bazı eleştirmenler, öykülerdeki bu gerçeküstü ve absürd durumları "moda" kavramıyla açıklamayı uygun görmüş ve kimi zaman bu tür eğilimleri küçümsemişlerdir. Oysa 1950 kuşağı öykücülerinin yapmak istedikleri,

varolan kalıplaşmış anlatım biçimlerinden ne pahasına olursa olsun sıyrılmak ve Batı etkisini "kabullenerek" yeni bir edebiyat anlayışı geliştirmek olmuştur.

Bazı eleştirmenlerin, "gerçeküstücülük" gibi "moda" veya "öykünmecilik" olarak gördükleri varoluşçuluk akımı da, öznellik ve bireysellik gereksiniminin yoğunlaştığı bir dönemde, bu gereksinimleri kısmen karşılamış ve her öykücünün elinde farklı bir kılığa bürünmüştür. Her öykücü, varoluşçuluktan anladığını özgün yazınsal kavrayışıyla ve kişilik örüntüsüyle yansıtmıştır. Bu nedenle varoluşçuluk, Türkiye'ye göçünde kimi zaman "hiç niyetli olmadığı hâlde başka amaçlara hizmet e[tmiştir]" (Koş 26). İlk öykülerinde daha çok "nihilistçe" bir tavır sezilen Demir Özlü'nün belirttiği gibi, bu akımların edebiyata tema özgürlüğü, üslup yaratma özgürlüğü, entelektüel düşünme özgürlüğü getirmiştir ("Köklü bir Nihilizme…" 64). Nitekim, bir önceki kuşakla 1950 kuşağı öykücülüğü tematik anlamda karşılaştırıldığında bu özgürlük kendini açıkça gösterir. Ne kadar eksik kavranmış olursa olsun, varoluşçuluğun ve gerçeküstücülüğün Türkiye'de bir etki alanına sahip olması, Türk edebiyatının dar, kendini yineleyen ve "toplumcu gerçekçi" tabularla sınırları çizilmiş bir edebiyat görüşünden sıyrılmasına yardımcı olmuştur.

B. Öykülerde İçeriği Besleyen Biçimsel Yenilikler

1950 kuşağı öykücülüğü, yalnızca içerikte değil biçimde de bir değişimin ifadesidir. Biçim ile içeriğin birbiriyle etkileşim içinde, birbirini besleyen iki öğe olduğunu kabul edersek, aksini düşünmek mümkün olmayacaktır. Öykünün en küçük birimi olan cümleden, hatta noktalama işaretlerinden, öykünün kurgusuna, anlatıcının konumuna ve kahramanların iç dünyalarının aktarımına kadar her alanda çarpıcı yeniliklere imza atan öykücüler, büyük oranda bu nedenle edebî kavrayışın "dönüşmesini", öykünün dar da olsa bir "özerklik alanı"na sahip olmasını

sağlayabilmişlerdir. Bu alt bölümde, 1950 kuşağı öykücülüğünün önemini doğru saptayabilmek amacıyla, tezin kapsamındaki öykülerin biçimsel özellikleri ele alınacaktır.

1. Cümlede Başlayan Değişim

Bu dönemde çoğu öykücü, cümle kuruluşu üzerinde düşünmüş ve her biri cümleyi anlam aktarımına biçimsel katkı bağlamında yeniden ele almıştır. Ferit Edgü, kimi zaman tamamlanmamış, yarıda kesilmiş cümleler kurarak, hem öykü kişilerinin sıkıntılı ruh hâlleriyle bağdaşan bir anlatıma ulaşır hem de yarım cümleleri okurun tamamlamasını isteyerek onu da yaratma sürecine dâhil eder. *Kaçkınlar* kitabındaki "Prolog" öyküsünde bu tür cümlelere sıkça rastlanır: "Gün'ün annesi beni sevmezdi. Benimle oynamasını istemezdi. Öldürmek isterdim o kadını. Görmeseydim… o benim eski…" (10). Yine aynı öyküde anlatıcı, polisle konuşmalarını aktarırken cümleleri sık sık yarıda keser:

> Ne cevap vereyim diye düşündüm. Bulamadım. Her şeyi bu adama… Katiyyen. Katiyyen. Bir sebebi yok dedim. Canım sıkılıyordu… Böylesi duygular taa eskiden… [….] herkesin canının sıkıldığını söyledi. İyi dedim. Herkesin dedi. Benim bile. Ama kimse camları kırmıyor. Onun da, onun da canı sık… Ben herkes değilim dedim. [….] Masanın üstünde duran cetveli aldı. *Herkese olan kinini benden...* [….] Demek hiçbir iş yapmazsın, demek boş gezenin… camları demek… can sıkıntısı ha… (14)

"Kaçkınlar IV"te ise birinci kişi anlatıcı, doktorun konuşmalarını iletirken, yalnızca "kulağına çalınanları" aktarır: "Kurtuldunuz, kurtuldunuz, yeniden… tabiî, nasıl? Gün geçtikçe o da kalmaz… Karamsarlığınız… daha önünüzde… genç…

kurtuldunuz, bu… Umutsuzluk, görüyorsunuz ki… zaten öyle sanıyorum ki, öy… san…" (90). Yazarın ikinci kitabı *Bozgun*'da da bu tür cümlelere sıkça rastlanır: "Ben? Ben nereye gidiyorum? Bunca zaman ne yap?" ("Bozgun" 19).

Edgü'nün bu "kekeleyen" anlatımının yanı sıra, bazı öykücüler de bir türlü bitmek bitmeyen, kimi zaman da uzun ama yarım bırakılmış cümlelere ağırlık vermişlerdir. Bilinç akışı tekniğinin sıkça kullanılmaya başlanması da cümlelerin uzunluğunu tetikleyen önemli bir etken olur. Örneğin Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde şu tür cümlelere sıkça rastlanır:

> Dargın mı yoksa yeryüzü ayaklarıma? Kaldırımlar dargın mı kaldırımlardaki taşlar dargın mı kaldırımlardaki taşların arasındaki katranlar dargın mı katranların ardındaki geçmişe en gömülü en unutulmuş karanlığa en girgin ve sokulgan kentler ve soluklar dargın mı ve solukların kıkırdakları ve kemikleri dargın mı? ("Hiçoğlunun Serüvenleri" 291)

Kayacan, öykü kişilerini de kendi üslubuyla konuşturduğu için, onlar da çoğu zaman böyle bitmek bilmeyen cümleler kullanırlar.

Öykülerinde geleneksel inanışlara, törelere ve toplumsal zorlamalara karşı duran Leylâ Erbil, bu karşı duruşu fırsat buldukça yazım kurallarını "delerek", kendine özgü kullanımlar geliştirerek sergilemeye çalışır. Alışılmış cümle kuruluşunu alt üst etmek, bilinç akışını etkili bir şekilde aktarabilecek "kuralsızlığa" eriştirebilmek, Erbil'in ilk öykülerinde göze çarpan uğraşlardan biridir. Bu bağlamda öykülerinde de bitmeyen, kesiliveren ya da doğrultusundan saparak biten cümlelere sıkça rastlanır. Örneğin "Bilinçli Eğinim I"de geçen şu cümle, doğrultusundan saparak anlatıcının duygu sapmasını etkili bir şekilde dışavurur: "Kimi vakit öyle olur yaşamaklarda en mutlu nenin böyle bi balıkçının müşterisi olmak, hep ondan almak

balıklarını eve, hep bu dükkânda içkilenmek, bu sokak, şu ev bu dükkân, bu sokak, bu ev sıkılırım ama sıkılırım öff!" (17). Uzun ve yarım bırakılmış cümleler de Erbil'in anlatım biçiminin önemli bir öğesidir:

> Ben A ile B'nin bakımsız ölümlerden, sevilmemek sayılmamaktan yoksulluktan şu ile bu ile gizli gizli sevişip kocalarının koynuna döndükçe, çevrelerine namus—yirminci yüzyılda Türkelinde uygulanmış töre kuralları—öykünmeleri tasladıkça mutsuzluktan kurtulamayacaklarını, böylelerinin girdiği yazıların tadı bozulduğunu… (41)

Erbil'in özgün anlatımını besleyen bazı cümleler de zor anlaşılır olmalarıyla dikkat çeker. Erbil, kendi kuşağının diğer bazı öykücüleri gibi, anlatmak istediğini bildik sözcüklerle ve alışılmış cümle kuruluşlarıyla anlatmak yerine, farklı ve alışkanlıkları sarsan yollar arar. Örneğin şu iki cümle, ilk okuyuşta anlaşılmaz gibi görünmelerine rağmen asla "anlamsız" değildirler: "Durup dururken birinin közlenmiş mutluluğunu hartlatmaya us kodum. [….] Beyin duyargalarım bilenmeye kımıldadılar" ("Konuşmaklardan Bıkan" 52). Şu cümlede de Erbil bilinç akışını verirken yansımalı sözcük kullanımıyla farklılığını ortaya koymuştur: "Ben de kalksam şu yatağı… kapkara gecede hop hop, karın altında hop hop, yüzerek çıktıkları kayada hop hop hop yirmidört kişi dokuz saat hop hop hop, donmamak gerek, yaşamak gerek, hop hop hop batan gemilerine karşı bağrışa çığrışa hop hop altın top" ("Yatak" 48).

Orhan Duru da Leylâ Erbil gibi "cümle"yi kendine sorun edinmiş, özellikle bildik sözdizimini alt üst ederek kendine özgü bir anlatım biçimi oluşturmayı denemiştir. 1962 yılında yayımlanan ikinci kitabı *Denge Uzmanı*'ndaki öykülerin çoğu şu tür cümlelerden oluşur: "Kütüphane memurunun vardı kocaman bir kafası ve

vardı bir küçücük kamburu sırtında. Benziyordu bir ortaçağ soytarısına. Derisi, daha çok yüzünün derisi ve gerisi, benziyordu bir ölünün derisine ve derisinin rengine" ("Bunu Benden İşit" 23). Klasik sözdizimini bu şekilde bozması ve zaman zaman dilbilgisi kurallarının dışına çıkması, Duru'yu bazı eleştirmenlerin eleştiri oklarına maruz bırakmıştır. Örneğin, Cemal Aykın *Dost* dergisinde 1959 yılının öykülerini değerlendirirken, Orhan Duru ve Feyyaz Kayacan için şunları söyler:

> Bütün yazarlar dilimizin arınmasını, özleşmesini önemli bir amaç olarak benimsemişler. Yalnız iki yazar (Duru'yla Kayacan) bir yandan dilimizi yabancı dillerin etkisinden kurtarmak çalışmalarına katılırken öte yandan da, yeni anlatım olanakları kazanmak için, kurallarımızın dışına çıkıyorlar. Dilimizin yararına olmıyan bir hikâye anlayışiyle cümle düzenini bozuyorlar. ("1959'un Hikâyeleri" 57-58)

1950 kuşağı öykücülerinin, kendilerine özgü anlatım biçimleri bulma çabaları çok yönlüdür. Leylâ Erbil, Bilge Karasu ve Feyyaz Kayacan bazı öykülerinde noktalama işaretlerini ve yazım kurallarını yerlerinden ederler. Özellikle Leylâ Erbil, kimi cümlelerinde kalıplaşmış yazım kurallarını ve noktalama işaretlerini hiçe sayarak, kuşağının bu bağlamda en "aşırı" yenilikçisi olmuştur. Örneğin "bir", "diyor", "yapıyor" gibi sözcükleri, kimi zaman konuşma dilinde olduğu gibi "bi", "diyo", "yapıyo" şeklinde yazan Erbil, kimi zaman da soru cümlesi olmasa da bazı cümlelerin sonuna soru işareti koyar: "Ona para, kasa, merci, ben, fiş, paket, sarışın kız, merci, fiş…diye anlatacak oldum, 'usanmıştım' diye bitirecektim?" ("Bilinçli Eğinim I" 13) Bazı cümlelerinde ise hiç noktalama işareti kullanmaz: "[H]iç mi hiç iz kalmamıştı insan böceğinden pırıl pırıl denizde gemi türkü söyleye söyleye yol alıyordu" ("Bilinçli Eğinim I" 20).

Bilge Karasu'nun öykülerinde de noktalama işareti olmadan akıp giden cümlelere sıkça rastlanır: "[Y]alnızlığı oyalamak yakışık almaz ama yarını düşünmeli yüz adım ötede bir yerde ayrılacağız yarın yarın da değil bugün onsekiz saat sonra yatıp uyumak bu onsekiz saati böler de uzatır da" ("Dönenen Bir" 41). "Nereden de Andım Şimdi" öyküsü ise bütünüyle konuşma diline yaslanmaktadır. Öykü boyunca tek bir nokta kullanımı yoktur ve metin virgüllerle akar: "[B]ir gün, şey demişti, hatırlarım, kadınlar demişti, hayır hayır siz kadınlar demişti de alınmıştım, kızmıştım ona, sinirlenme demişti, bağırmak istiyorsun gene besbelli, sus ama sus da dinle, bıktım usandım bu çığırmandan demişti, susmayı o anda sanki neden kabul ettim bilmiyorum" (75).

2. Kurgusal Düzeyde Farklılaşan Öyküler

1950 kuşağı öykücüleri, geleneksel "serim-düğüm-çözüm" sırasını izleyen ve kronolojik anlatım sırasına bağlı öyküler yazmaktansa, "modernist" anlatım biçimleri geliştirmiş, şimdi ile geçmişin, hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği öyküler yazmışlardır. Örneğin Ferit Edgü'nün "Prolog" öyküsünde öykü kişisi karakoldayken pencereden denizi görür ve denize atladığını hayal eder: "Denize baktım. Tertemiz, mavi genişliyordu. Dalgasızdı. Birden denize atladım. Ürperdim" (15). Erdal Öz'ün "Cam Kırıkları" öyküsünde ise, öykünün kahramanı, arkadaşını dinlerken başka şeyler hayal eder ve öyküde bu hayal gerçekmiş gibi anlatılır: "Rakı alıyorum biraz. Kavun alıyorum. M kalkıp geliyor yine, ıslakça soluk alıyor. Bir sigara yakıyorum. Bulvardan aşağı doğru iniyorum. Birden M çıkıp geliyor. Yan yana yürüyoruz. [….] İmbat esiyor. Akşamüstü. Kadifekale'deyiz… İzmir'i seyrediyoruz" (77). Yusuf Atılgan da "Saatların Tıkırtısı"nda benzer bir yönteme başvurur. Öykü kişisi, saatçinin dükkânına hiç girmediği ve saatçiyle hiç konuşmadığı hâlde, adamın içinden

geçirdiklerini hayal eder ve yine bu hayal öyküde gerçekmiş gibi verilir: "Karşıdaki bakkal köşedeki kahveciye iki çay bağırıyor. 'Birini kazıklayacak yine' diyor saatçı kendi kendine. Sonra yeniden saatlara dönüyor. [….] Bir özlem kabarıyor içinde. 'Bir gün kurmayacam şunları' diyor" (19).

Diğer yandan birçok öykünün geriye dönüşlerle ilerlediği gözlemlenir. Bu durum da kimi zaman şimdi ile geçmişin bir arada verilmesine neden olur. Bireyin şimdiki durumu yansıtılırken geriye dönüşlerle bu durumun gelişim aşamaları aydınlatılır. Örneğin Yusuf Atılgan'ın "Yaşanmaz" öyküsünün anlatıcısı, "şimdiki" intihar tasarılarıyla geçmişte kendisiyle alay eden kişileri birlikte anlatır ve bu tasarıların olası psikolojik nedenlerini anlatıcının bilincine odaklanarak dışavurmayı dener:

> En iyisi ağu içmekti ama aramak için yeniden ötekilerin arasına çıkmak gerekti. "Ulan sağ ayağın altı parmaklıymış senin be" "yalan" derdim. Ayakkabımın bağına uzanırdım. Katıla katıla gülerlerdi [….] "Sen başkasın" derdi öğretmen. Sınıf çın çın öterdi. "Hey bücür, temize çek şunu" Bücür bendim. 'Bu suratla mı be? Vazgeç, korkar kadınlar' [….] Bilek damarımı kesecektim. (59)

Ferit Edgü'nün "Kaçkınlar II" öyküsünde de anlatıcı sevgilisinin yanındayken şöyle düşünür: "Hiç kimse beni onun kadar sevmedi. O ilk o. Ne annem, ne babam. Babam…" (53). Bu sözlerden sonra anlatıcı birdenbire geçmişe döner ve babasının odasına gelişini anımsar: "…kapıyı vuruyordu. 'Açsana, açsana…" (53). Şimdi ile geçmişin anlatımı arasındaki geçişlerde herhangi bir açıklamaya yer verilmez.

Demir Özlü'nün "Bağsız" öyküsü, "Dünkü olaylardan çok uzağım" (5), "Gece olanları kimse bilmez ki" (7) gibi ifadelerle başlar. Bir suç işlediği anlaşılan öykü kişisinin sevgilisini öldürdüğünü epey sonra anlarız. Anlatıcı, öykü boyunca kadını

öldürdüğü güne sık sık geri döner ve şimdi ile geçmiş arasında gidip gelerek anlatımını sürdürür. Bu dönemin yazarları, bazı öykülerinde önce öykülerinin bel kemiğini oluşturan çarpıcı bir olayın sonucunda yaşananları anlatıp daha sonra geriye dönüşlerle bu olayın ne olduğunu açıklarlar. Bu teknik, okurun merak duygusunu kamçıladığı gibi, geleneksel öyküleme tarzını yerinden oynatıp öyküye bir dinamiklik katar. Onat Kutlar'ın "Kediler" öyküsünde de benzer bir teknik uygulanmıştır. Öykü kişisi bir sabah uyandığında işe gitmek yerine, kedilerle yaşayan bir arkadaşını ziyarete gider. Bir süre arkadaşı ve kedileriyle yaşayan adam, zaman geçtikçe bu kedilerden sıkılıp onların düzenlerini ve alışkanlıklarını bozarak teker teker ölmelerine neden olur. Bu üzüntüye dayanamayan arkadaşı da hastalanır ve ölür. Ancak öykü, bütün bu olayların üstünden bir süre geçtikten sonraki zaman diliminde başlar; öykü kişisi ölen arkadaşının evini terk etmiş, bir otele yerleşmiştir. Öykü bittikten sonra geriye dönüldüğünde, öykünün başında anlatılanlar anlam kazanır.

Leylâ Erbil'in de geleneksel öykünün anlatım sırasını bozduğu ve öykülerine klasik öykülemede olduğu gibi bir giriş yapmaktansa, sonra olanı önce söylediği görülür. Öykünün en "çarpıcı" olayını başta söyleme ve daha sonra bu olayın nasıl gerçekleştiğini ve nedenlerini anlatarak o olayı anlamlandırma tekniği, merak duygusunu kamçıladığı kadar kimi zaman da okurda bir "şok" etkisi yaratır. Örneğin, "Bilinçli Eğinim II" öyküsü şöyle başlar: "Dündü, çaldığım gömütlükten, getirip diktiğim bunları. Dört bi yanımı kuşattılar şimdi, enini boyunu kapsadılar odanın. Tek delik göz çizgimde, taşlığı oradan sokak kapısını görebiliyorum" (21). Öykünün girişinde betimlenen bu sahne hem çok çarpıcı hem de merak uyandırıcıdır.

Adnan Özyalçıner de, ilk kitabı *Panayır*'daki bazı öykülerinde, çarpıcı ve merak uyandıran sahneyi öykünün başında verir. Örneğin "İri Elmalar" öyküsü, öykü kişisinin manava saldırdığı sahneyle başlar. Nedeni belirtilmeksizin uzun uzun

anlatılan bu olaydan sonra, adamın, hastanede yatan annesine aldığı elmalar çürük çıktığı için manava saldırdığı anlaşılır. Elmaları hastaneye götürdüğünde annesinin ölüm haberini almıştır. Özyalçıner aynı tekniği "Hareket Zili" öyküsünde de kullanır. Öyküde olayların anlatımı kronolojik bir sıra izlemez. Öykü, otobüsün kapısından düşen bir kadınla çocuğunun çevresine toplanmış insanların konuşmalarıyla başlar. Daha sonra öykü kişisi "Nasıl oldu da elim birden bire, orada, bilemiyorum" (51) diyerek, hareket ziline erken basıp kadını düşürenin kendisi olduğunun ilk sinyalini verir. Otobüstekilerin bu olaya kimin neden olduğuna ilişkin konuşmaları arasında, oradan utanç içinde ayrılır. Bu noktadan sonra öyküde hızlı bir geriye dönüş gerçekleşir ve adamın hangi koşullar altında, hangi ruhsal durumla böyle bir olaya neden olduğu anlaşılır. Bu tür öykülere bakıldığında, eğer öyküde çarpıcı ve şaşırtıcı bir olay, öykünün doruk noktası denebilecek bir "patlama ânı" varsa, öyküye bu olayın anlatımıyla başlandığı dikkat çeker.

Öykülemede "zaman" kullanımının, 1950 kuşağı öykücülerinin üstünde epey düşündükleri bir konu olduğu görülür. Bu öykücüler, geleneksel öykülemenin sınırlarını aşmak ve kalıplaşmış olan anlatım sırasını bozmak için, öykülerde farklı zaman kullanımları denerler. Bu denemeler içinde en "özgün" ve çarpıcı olanı, Bilge Karasu'nun "Çatal" öyküsüdür. Öykü, anlatıcıları aynı olan "I" ve "II" başlıklı pasajlardan oluşur ve tıpkı çatal gibi iki koldan akar. "I" başlıklı pasajlarda öykü kişisi Müşfik, kasabadan ayrılmadan önceki son gününü anlatırken, "II" başlıklı pasajlarda gitmesine iki gün kala yaşadıklarını anlatır. Zamansal düzlemde aralarında bir gün olan iki anlatı harmanlanmış, iç içe geçmiştir.

1950 kuşağı öykücüleri arasında, birbiriyle bağlantılı ya da aynı konu çevresinde şekillenen öyküler yazmak epey revaçtadır. Sait Faik de *Alemdağ'da Var Bir Yılan'*da, ben anlatıcının, gerçeklik düzleminde belirsiz sınırlara sahip olan

Panco'yla kurduğu ilişkiyi öykülere yayarak bu öyküleri birbirine bağlamıştır. Daha sonra benzer bir tekniği Nezihe Meriç, *Topal Koşma*'daki öykülerinde kullanır. *Topal Koşma*'daki öykülerin yazıldığı 1953-1954 yıllarında, Bilge Karasu da, eleştirmenler arasında "Sarıkum Hikâyeleri" olarak anılan ve kitaplaşması 1963 yılını bulan *Troya'da Ölüm Vardı*'daki öyküleri yayımlamaktadır. Bu kitaptaki öykülerin, o dönemde eleştirmenlerce Meriç'in romana olan eğilimini dışavurduğu söylenen *Topal Koşma*'dakilerden farklı olarak, hepsinin birbiriyle bağlantılı olduğu dikkat çeker. Çocuklukları Sarıkum kasabasında geçen gençlerin çocukluk, ergenlik ve yetişkinlik dönemlerine ilişkin öykülerden oluşan *Troya'da Ölüm Vardı*, bu bağlamda romana daha yakın durur. Feyyaz Kayacan ise 1955-1956 yıllarında "Sığınak Hikâyeleri" üst başlığı altında, İkinci Dünya Savaşı sırasında Londra'daki bir sığınakta yaşananları ve o sığınaktaki kişileri anlattığı, birbiriyle bağlantılı öyküleri yayımlamaya başlar. Bu öyküler de 1962 yılında *Sığınak Hikâyeleri* adıyla kitaplaştırılmıştır. Ferit Edgü'nün, kitaplaşması 1959 yılında olsa da, öykülerin yayım tarihleri bakımından Karasu, Kayacan ve Meriç'inkilerden daha geç bir döneme rastlayan "Kaçkınlar" öyküleri de birbiriyle bağlantılıdır. "Prolog"da, akvaryumun içindeki balığa ulaşmak için vitrini kıran ve bu nedenle hapse giren bir öykü kişisi vardır. "Odada" ve "Dışarsı" öykülerinin anlatıcısı da lokantada herkesin içinde işlediği için hapse girer ve bu kişiyle aynı hücreye kapatılır. "Kaçkınlar I", "Kaçkınlar II", "Kaçkınlar III" ve "Kaçkınlar IV" öyküleri, bu iki kişinin farklı maceralarını konu alır.

Öte yandan, Özcan Ergüder ve Adnan Özyalçıner'in kitapları, aralarında olaylar ya da kahramanlar açısından bir bağlantı olmasa da, belirli bir konuyu işleyen öykülerden oluşur. Örneğin Adnan Özyalçıner'in *Panayır*'ındaki öyküler "ölüm" temasını esas alır ve farklı kişilerin ölümlerine, öldürülmelerine ya da başkalarını

öldürmelerine odaklanırlar. Özcan Ergüder'in *Maskeli Balo*'daki öyküleri ise anne-baba-çocuk ilişkilerini ve bu ilişkiyle şekillenen cinsellik algılarını konu alırlar.

3. "Ben"in İçinden Geçenler ve Dolaysız Anlatım

1950 kuşağı öykücülerinin yazdıkları öykülere genel olarak bakıldığında, bu öykücülerin çoğunlukla birinci kişi anlatıcıyı tercih ettikleri gözlemlenir. Bireysel konuların önem kazandığı, yazarlar tarafından öncelikle bireyin düşüncelerini, hayallerini, sevgi ve nefretlerini en dolaysız biçimde yansıtmanın amaçlandığı bu dönemde, anlatıcı olarak birinci kişinin seçilmesi oldukça doğaldır. Anlatıcının üçüncü kişi olduğu öykülerde de, öykü kişisinin bakış açısının kullanıldığı ve onun aklından geçenlerin mümkün olduğu kadar dolaysızca yansıtıldığı görülür. Örneğin, Yusuf Atılgan'ın üçüncü kişi anlatıcıyı kullandığı "Çıkılmayan" öyküsünde, anlatıcı öykü kişisinin aklından geçenleri şöyle iletir: "Bir yapışsa gırtlağına sıksa, sıksa. Gözleri dışarı uğrasa. Ürperdi. Kalem elinde duruyor. Yazamıyor" (67). Demir Özlü, "Hüküm"de üçüncü kişi anlatıcının sözleriyle öykü kişisinin düşüncelerini iç içe verir: "Gizli demir kapılar birdenbire kapanıyor ardında. Uyusam uyusam bir. Uyusam hiçbir şey düşünmesem. Geriye bakıyor. Büyük kapı" (64). Yazar, kahramanın iç düşüncelerini verirken herhangi bir işaret kullanmadan bu düşünceleri anlatıcının söylemine eklemler: "Kalabalığa karşı tekim. Eskisinden de yalnızım. Farklı duvarlar arasındayım. Parmaklarını açıp duvara dayanıyor, parmak uçlarına kadar soğuyor elleri. Terlemiş" (66). Öte yandan, Bilge Karasu'nun "Acı Kök Yağmurun Tadında" öyküsünde yedi ve Özcan Ergüder'in "Habersiz" öyküsünde iki anlatıcıya yer verilerek öyküde "anlatıcı" kullanımına ilişkin çarpıcı bir yenilik gerçekleştirilmiştir.

Öykülerde çoğunlukla birinci kişi anlatıcının kullanılmasıyla, iç konuşmalara ve bilinç akışına sıkça rastlanmaya başlanır. Kişinin aklından geçenler, kimi zaman

neden-sonuç ilişkisi barındırmayan, çağrışımsallığa dayanan ve sayıklama sözlerini andıran ifadelerle dışavurulur. Örneğin Ergüder, "Korkunçlar" öyküsünün anlatıcısı "deli" Arif'in takıntılı tavırlarını ve çevresinde olup bitenlere bakışını doğrudan verebilmek için bilinç akışını kullanır: "Yürüdüm, **yürüdüm kızın başı yalındı ayağı yalındı, incecikti, küçücüktü, memeleri büyüktü, memeleri kocamandı haydi evine evine sallandı sallandı, memeleri ayakları yalındı**" (özgün vurgular, 151). Öyküde deli Arif'in ruhsal durumunu yansıtacak bir dil kullanılmış, öykünün sonunda Arif'in aklından geçenler, birbirinden kopuk ve takıntılı bir ruh hâlini yansıtan sözlerle verilmiştir: "**Recep ne dedi ne dedi Recep ama dedi her tarafı kalındı da ayakları ama ne dedi Recep kızın ayakları ince idi Recep Recep kızın ayakları küçüktü tüylüydü kızın ayakları inceydi gel dedi ne dedi ne ne ne gel gel gel dedi**" (özgün vurgular, 166).

Ferit Edgü'nün "Prolog" öyküsünde, akvaryumdaki balığa ulaşmak için vitrini kıran ve bu nedenle sorgulanmak üzere bir karakola getirilen öykü kişisinin iç konuşmaları, sürekli kesilen cümlelerle verilir:

> yalnızım o kadar yalnızım ki… camları kıracak kadar… onu gördüm… Gün. Gün. Gün. Onun saçları kuş tüyleri eski sarı… Ben her şey balıklar… elimde kaldı ve bir damla olsun kanı… Üstüme çullanmayın… zaten ben… Uzun acıtıcı kork kork… Sarı. Gün sarı o da kırıldı… eskisi eskisi acı n'olur… (15)

Edgü'nün kişileri, yalnızca iç konuşmalarında değil başkalarıyla konuşurken de kopuk bağlantılar kurarak, adeta sayıklar gibi konuşurlar. "Dışarsı" öyküsünde vitrin camı kıran öykü kişisi, hücre arkadaşına şunları söyler: "Akvaryum, balık, Gün, derken ben. Ben, ama nasıl ben? Alnımda perçemim—gülümsüyordu. Tam bir

rahatlık içinde eliyle alnındaki düşsel perçemi tutmanın sevinciyle—ipekcene yumuşak perçemim, camda geçmişteki kendimi, eski kendimi görünce" (38).

Bilge Karasu'nun "Dönenen Bir" öyküsünde de parçalı bir anlatım vardır. Öykü "ben" anlatıcının anlatımıyla akarken, sık sık daha içeriden başlayan ve anlatıcının iç konuşmalarının yer aldığı paragraflarla kesilir. Bu nedenle öykünün "girintili çıkıntılı" ve parçalı bir görüntüsü vardır:

> Kadın doygun bir küskünlük içindeydi. Adamlar gene üzünç çalıyorlardı çalgılarında. Ortada dönenler vardı.
>
> biz yalnızız bu kedi de kucağıma çıktı sapsarı tüyleri dökülüyor bahar geldi mırıltısından boğulacak bu yabancı yerde bile yalnız değil kucağımda
>
> Trenler artık uzaktan değil yakından ötüyordu. Çanın sesi duvarın arkasında. Paralar alındı, paralar verildi. Otomobil karanlıktı.
>
> açık pencerelerinden baharla birlikte ölümü görüyorum bu ölüm aylarında bu yıl da öleceğiz yarını o düşünmüyor sarhoş belki […] ben düşünüyorum. (41-42)

1950 kuşağı öykücüleri arasında, bilinç akışı tekniğini en çok kullanan ve en uç noktalara taşıyan öykücü Leylâ Erbil olmuştur. Öykülerinde sık sık sayıklarcasına konuşan öykü kişileri ve onların bilinç akışı karşımıza çıkar. "Bilinçli Eğinim II"nin sonunda bir sayfa süren ve anlaşılması epey zor olan bir bilinç akışı vardır:

> Hih hih A B C ve sessiz ve seslilerle ve 1 3 5 7 9'larla hadi başla deseler HADİ artık yetti der neyin yetip neyin yetmediğini belli etmez hiç "HADİ BAŞLA"lı gölgeli kıyıların yakamozlarını dikmeye yeniden kaditti sülünesdi, tütünler dündü tütünler içre kırmandalda, panazlar ütüle sırtlı gülmeklerli dalgacıklar dündü ay akında vurmak vurmak

taşlara ıpıslak taşlara fesleğeni, ıtırı korkmamak [….] ÖLECEĞİM BİRAZDAN… (25)

Hallaç'taki hemen her öyküde rastladığımız bu "kural tanımayan" sayıklama üslubu, "Sarhoş Yaşantılar" öyküsünde yine bitmek bilmeyen cümlelerle ifade edilmiştir: "A döndüğünde kente anayoldaki oyunevleri boşalıyordu kişiler A'lar B'lere yapışık kaçmak yalnızlığın sakırtısında sallar üstünde yanaşarak daha korkunç dirimlere sıkım sıkım A B Z ve n ler çekirdeğinde bir kuzeyli belleyerek çekinsi çekinsi ve çaresiz dönmek" (45). "Diktatör" öyküsünde ise Hıdır'ın iç konuşmaları, üçüncü kişi anlatıcının söyleminden ayrı olarak verilir ve karısının eve gelen konuğa "naz yaptığını" düşünen Hıdır'ın gittikçe paranoyaklaşan ruh hâlini yansıtır: "Ah bu kadın birini görünce hemen ve hiç bi nenler demeden beni çekiştirmekte kurtarın beni buradan demeye getirip hem ikide birde göstererek ellerinin güzel olduğunu uzatıp çatalını tabaklara, Hüsreve al beni buradan da öp ellerimi demekle yapıp naz [….] öteki de hır! hır" (60). Erbil, kitabının "Kırmalar" bölümündeki öyküleriyle, anlatımını iyiden iyiye uç noktalara sürükler ve yer yer "anlamsızlık" noktasına vardırır: "Macunun dördü, seksek tiktaklarını bekleyen zil çalmakta saklanıp gırt gırtlarıyla gırtlakların o ince ve sarı yalnızlığına gırtlarıyla şambabalarlı, babalarılı, şamlarlı, tepesine tepsisini tepeleyen baba şamlı, şamsız kaldı şambaba şamsız kaldı şambaba şamsız kaldıı" ("Hallaç" 104). Bu tür ifadeler, Leylâ Erbil'in o dönemdeki bazı yazarlarca "toptan inkâr" edilmesine neden olmuştur. Klişe deyişleri bozmayı, deyimlerle oynamayı bile "dile zarar verme" olarak gören bazı yazarlar, dönemine göre hayli "uç" noktalardaki bu "anti-edebî dirence" (Orhan Koçak, "Leylâ Erbil: Deneyim ve İmkânsızlıkları" 116) karşı durmuşlardır. Örneğin Tahir Alangu, *Hallaç* için şunları söyler:

> Leylâ Erbil'in bu yıl içinde yayınlayabildiği "Hallaç" adındaki kitabına aldığı hikâyeler, şimdilik son kuşak hikâyecileri arasında en aşırısı, öteki uçta duranıdır. Onda hikâye bütün unsurlar ile toplumsal anlamından, okuyucudan kopmuştur. Düşünceyi bir yana koyalım, duygular ve davranışlar bile, en azından karanlık bir bilinçsizlik ortamından kurtulup bir anlatım, bir cümleye bağlı akıl düzenine ulaşamadan kalmış. Dil yapısına dayanan, toplum içinde bireyi iç yaşaması ile anlatan bir sanat eseri, "psikoanalitik boşalmanın zabıt notları" değildir. Leylâ Erbil'in yolunda olanlar, bizi yapan ve anlatan dilimizin ve edebiyatımızın yalnız geçmişinden değil geleceğinden de kopuyorlar. (*1962 Varlık Yıllığı* 61)

4. Dilde Deformasyon ve Şiirleştirme Eğilimi

1950 kuşağı öykücülüğünde "klişe bozmak" ya da deformasyonlara yaslanmak, etkili bir dilsel yenilik olarak öne çıkar. Nesnel eleştirinin öncülerinden ve dönemin önemli eleştirmenlerinden Hüseyin Cöntürk, *Çağının Şairi* adlı yapıtındaki "Dilde Deformasyon Gerekliliği" başlıklı yazısında "deformasyon" hakkında şunları söylemiştir: "Dilin tek boyutlu olmak, satıra uymak zorunluluğu yüzünden ileri gelen yetersizliği ise yaşantılarımızın bütünlüğünü yansıtmamıza engel olur. Dilde alışılagelen biçimleri zorlayarak, sarsarak yeni biçimlerin kurulmasına çalışılması, deformasyona gidilmesi, işte bu sebepten bir zaruret olur" (143). Aynı yazıda, dilde yapılan deformasyonu "bunalım" kavramıyla birlikte ele alan Cöntürk, deformasyona genellikle "alışılandan usanma" sonucu geçildiğini, biçimlerin klişe bulunduğunu ve bunların görevlerini bitirdiğinin sanıldığını söyler. Yazara göre "bunalım" dediğimiz şeyin bir nedeni de, eldeki biçimlerin bizi "ölü bir kalıp gibi kastığını duymamızdır"

(145). Her ne kadar Cöntürk bu sözleri şiir bağlamında söylemişse de, o yıllarda yazılan öykülerin pek çok açıdan şiire yaklaştığı ve dilin etkisini arttırmak için deformasyondan yararlandığı düşünülürse, Cöntürk'ün belirlemelerinin öykü için de geçerli olduğu söylenebilir. Öyle görünüyor ki, 1950 kuşağı öykücüleri içerikte bunalımlı kişilerle ilgilenirken, biçimsel anlamda bunalımı aşmaya çalışmaktaydılar. Dili "deforme" etmek ve klişe ifadelerle oynamak, bu çabanın göstergelerinden biri olmuştur.

1950 kuşağı öykücülerinden yaşça büyük olan Feyyaz Kayacan, yapıtlarını onlarla aynı dönemde verse de dil kullanımındaki farklılık ve özgünlük açısından kuşağının genç yazarlarına esin kaynağı olmuştur. Kayacan'ın öykülerinde, anlatılmak istenenin yalın, benzetmesiz ya da deformasyona başvurmadan anlatılmasına yönelik güçlü bir direnç vardır. Hemen her cümlede ya bir klişe bozulur ya da özgün benzetmelere başvurulur: "İşte gene kuyruklamasına giden sürüngen günlerden bir gün, sokağa çıkmış, isim dileniyordu şundan bundan. Dileniyordu ama, ad konusunda, herkes kurşun atıyordu meteliklerin en kocamanlarına" ("Hiçoğlunun Serüvenleri" 290). Kayacan, "günler geçtikçe" gibi sıradan bir zamansal ifadeyi bile bozma, "günler birbirine yapıştıkça" şeklinde ifade etme eğilimindedir ("Hiçoğlunun Serüvenleri" 299). "Kulunuz köleniz olayım" deyişini "kulunuz kurabiyeniz olayım" (299), "harb daha bitmemiş" ifadesini de "harb daha suyunu çekmemiş" şeklinde ifade eder ("Şair Alvin" 28). Yazarın dilin etkisini arttırma çabası, kimi deyimleri ilk anlamıyla ele alarak öyküye yaymasında da kendini gösterir. Örneğin Kayacan, şu ifadelerle "zaman öldürmek" deyimindeki "somutlama"yı uzatmaktadır: "Ceplerim boş zamanla dolu idi. Dünyalar dolusu öldürecek zamanım vardı. Kütüphane ta karşımızdaydı. Kütüphane günlerimin mezbahası olmuştu. Can sıkıntımın satırı ile günlerin kellesini uçurup duruyordum bir bir" ("Sığınak" 14). Adnan Özyalçıner de

"Oyuk" öyküsünde "iple çekmek" deyimiyle aynı şekilde oynar: "Ellerim bir ipe değdi. Kim bilir kim unutmuş? Birdenbire, sabahı bu iple çekmeye karar verdim. Ama ip çürük çıktı. İkide bir kopuyor ve sabah—salt bu yüzden—gelmek bilmiyordu" (21).

Feyyaz Kayacan'dan hayli etkilendiği gözlemlenen Orhan Duru da öykülerinde yerleşik deyişleri bozarak ve devrik cümle kullanarak kendine özgü bir anlatım biçimi edinmiştir. Karagöz ve orta oyununun etkisini de taşıyan bu anlatım biçiminin mizahî yönü epey güçlüdür: "Budala, git de bir işe sap ol, yahut bir sapa balta ol. Ya ya yahut bir baltaya kütük ol" ("Bunu Benden İşit" 23). Yerleşik deyimleri bozmak, Duru'nun öykülerinde vazgeçilmez bir dilsel oyun hâline gelmiştir. Duru'nun "dalgacı" üslubundan pek çok deyim nasibini alır: "Şaka bir yana. Şoför, şofööör, kulağını aç da dinle: Kaynanam olacak karı nalları dikmedi daha. Nal da çaktırmadı ayağına daha. Nalbant gelmedi daha" ("Büyük Otobüsteki Küçük Adam" 23). Otobüsün üstünde "Ya Allah, Bismillah, Nâber Eyvallah" yazmaktadır (22). "Yumruk atmak" gibi hayli yerleşik, standartlaşmış bir deyim bile Duru'nun anlatımıyla "evire çevire" oynanacak bir ifadeye dönüşebilir: "Bir yumruk attı Edmond Müdüre. Bir Müdür attı Edmond'a yumruk. Bir Edmond attı yumruğa Müdür. [….] sonunda Müdür birer elma attı oturup yediler" ("Lök" 19). "Bunu Benden İşit" öyküsünde, yalnızca deyimler ve yerleşik deyişler değil, dönemin ünlü kitaplarının adları bile deforme edilmiş, bu güncel göndermelerle öykünün mizahi yönü güçlenmiştir. Kütüphanedeki adam kütüphane memuruna şu kitapların olup olmadığını sorar: "Âşık Kereveti, Düdüklü Pencere, Saint-Joseph'in Kargaları, Bıçkınlar, Boğuntu, Güvercin Kakaları, Dünyanın En Güzel Habeşistanı, İpsizler Parkı" (24). Göndermede bulunan kitaplardan bazıları, *Âşık Merdiveni* (Oktay Rifat), *Düdüklü Tencere* (Metin Eloğlu), *Kaçkınlar* (Ferit Edgü), *Bunaltı* (Demir Özlü), *Umutsuzlar Parkı'*dır (Edip Cansever). Dönemin önemli eleştirmenlerinden Tahir

Alangu, Orhan Duru'yu bu "alaylı" ve deformasyona dayalı anlatım biçimi nedeniyle "aşırılığın öncüsü" ilan eder ve dilini "tahammül edilmez" bulduğunu belirtir ("1962'de Roman ve Hikâyemiz" 55). Asım Bezirci ise, değiştirimlerini, dil oyunlarını kimi zaman "yersiz" bulsa da, Duru'yu "gerçekçiliğimize yeni yollar, hikâyeciliğimize yeni olanaklar, dilimize yeni deyişler getiren bir yazar" saydığını söylemeden edemez ("Yönsüz Başkaldırma" 120).

1950 kuşağı öykücüleri, dilin etkisini arttırmanın yollarından biri olarak da şiirsel ifadelere, özgün benzetmelere başvurmuş, kimi zaman şiir yoğunluğunda öyküler yazmışlardır. Örneğin Onat Kutlar'ın *İshak*'taki öykülerinde, düşsel atmosferi destekleyen en önemli öğe şiirselliktir. Nitekim, *A* dergisinin *İshak* kitabı üzerine düzenlediği oturumda Önay Sözer, "Onat'ta adeta kabına sığmayan bir şiir enerjisi var" sözleriyle bunu vurgular (Ertem 5). Kutlar'ın şiirselliğinin dikkat çekici bir özelliği, soyut kavramları somut nesnelere veya durumlara benzetmesi ve ardından soyutu kullanmak yerine somut olanı ifade etmesidir. "Horozlar" öyküsünde, iftar saatini bekleyen kadının, zamanın akışını bir yokuşu tırmanmakla ve havada süzülen tüyün ilerleyişiyle özdeşleştirmesi, bu duruma örnek gösterilebilir:

> Yirmi dakikayı uzun bir yokuş gibi ağır adımlarla yürüyen kadın, gözleriyle tüyü sürdü. Tüy bir süre duvarlarda yuvarlandıktan sonra yere indi ve birden döşemenin ıslaklığına tutuldu, yapıştı kaldı. Yaşlı kadın korktu. O zaman yokuşun ortasında kaldığını düşündü. [….] Yaşlı kadın yokuşu yürüyüp çıktığını gerilerde kalan bu iki tanıktan anladı ve sevindi. (11-12)

"Dördüncü" öyküsünde de, "Ortalığı birdenbire yüzlerce sayı sardı. Küçük sinekler gibi doldurdular havayı" (49) sözleriyle sayıları sineklere benzeten anlatıcı, daha sonra yeniden sayılardan söz etmesi gerektiğinde, "Ortalığı yine sinekler

doldurdu" der (52). "İshak" öyküsünde, bilincini yitiren ve aklı karışan İshak'ın durumunu yine somut ifadelerle anlatır: "Uzun bir sabun üstünde kayan mantığı kurnaz dönüşler yapamıyordu. Kör noktalardan bilinçsizce dönüyor, kayıyordu" (66).

Dönemin diğer bir öykücüsü Erdal Öz de kendine özgü şiirsel bir üslup geliştirebilmiştir. İkinci Yeni şiirinin soyut kavramları somut nesnelerle ifade etme eğilimi, 1950 kuşağı öykücülerinin dilin etkisini arttırmak amacıyla sıkça başvurduğu bir yoldur. Bu nedenle, bazı öykücülerin cümleleri, dönemin yenilikçi şairlerinin bir dizesi olabilecek niteliktedir. Örneğin Erdal Öz'ün "Gözlerinde bir gelincik tarlası büyüdü" ("Sular Ne Güzelse" 55), "Bir kuş avucumun içinde yitirdiğim şeyleri gagalıyor. Kuş dilinden bir türkü yakıyor koyuluğuma" ("Babamın Elinde Bıçak" 13), "İçime binlerce iğne atılıyor, binlerce cam kırığı. İçim kıpkırmızı kan" ("Cam Kırıkları" 77) gibi ifadeleri, bir öykü cümlesinden çok bir dize gibidirler. "Kara Ev" öyküsünün anlatıcısı, anneannesinin inatçılığını yine somut bir nesneyle, "Bütün akarsuları toplayıp getiriyorum, donuveriyor" ifadesiyle anlatır (17).

Öyküyle şiirin yoğun bir etkileşim içinde olduğu 1950-1960 döneminde pek çok öykücünün şiirsellikten güç aldığı görülür. Diğer öykücülere göre epey "uçta" dilsel deneylerde bulunan Leylâ Erbil için de durum değişmez. Benzetmelerin yönü yine soyuttan somuta doğrudur: "Anısızlığın akçılında çiçekleniyordu sessizlik" ("Bilinçli Eğinim II" 22). İlk öykülerinde Sait Faik'in ve Feyyaz Kayacan'ın etkisi sezilen Erbil'in öykülerinde, "D, gözümün içini kolluyo, benim düşüncelerimi çıkarıp kendininkilere takıcak" gibi ifadelere sıkça rastlanır ("Gündelik" 59).

Bilge Karasu ve Adnan Özyalçıner'de benzer şiirsel eğilimlere rastlanırken, Yusuf Atılgan, Ferit Edgü, Özcan Ergüder ve Demir Özlü'nün öykülerinin çoğunlukla bir hareket ya da yalnızca bir düşünce bildiren yalın ve benzetmesiz ifadelerle şekillendiği gözlemlenir. Bu öykücüler dilin etkisini farklı anlatım biçimleriyle

arttırmaya çalışmış, kimi kısa ve kesik cümlelerle, kimi aniden kesiliveren uzun cümlelerle, kimi de yalnızca dikkatli bir gözlemci görevini üstlenerek ayrıntıları temsil edebilecek sade cümlelerle dilsel arayışlara girmişlerdir. Yusuf Atılgan'ın, 1960'ta yayımlanan *Bodur Minareden Öte* kitabıyla, kuşağı içinde kısa ve sade anlatımıyla kendine özgü bir anlatım biçimi yarattığı dikkat çeker. Orhan Barlas, "Bodur Minareden Öte'dekiler" başlıklı yazısında bu anlatımı şöyle tanımlar: "Yusuf Atılgan'a yalnızca 'tutumlu' demek az olur, ona 'elisıkı' da denebilir. Yoğun, 'sıkıştırılmış', kestirmeden giden anlatım. Sıfatın, 'betimleme'nin en azı… Giderek 'deyimlerden' bile kaçınmak, Atılgan'ın önde gelen özelliklerinden biri" (35). Demir Özlü'nün *Bunaltı* kitabı ise, varoluşçuluğun temalarıyla şekillenen, bazıları olaydan çok düşünceye dayanan ve yer yer denemeye kayan öyküler içerir. Nitekim o dönemde çıkan bazı eleştiri yazıları, bu kitabın bir öykü kitabı olduğunu bile kabul etmezler. Ahmet Oktay, "Bunaltı'nın Çevresinde" başlıklı yazısında şöyle der: "Bunaltı, benim anladığımca bir hikâye kitabı değildir. Hikâye bence ruhsal bir durumla bir dış ortam arasında yakalanmış süredir. Hattâ bir süre kesitidir ki, ancak olayla var olabilir. [….] Bunaltı bir düşünce ürünüdür. Bildirisi ve derinliği vardır" (10). Asım Bezirci ise "Varoluş Bunaltısı" başlıklı yazısında Ahmet Oktay ile benzer düşünceleri savunur:

> "Bunaltı"yı hikâye saymak ve ona göre değerlendirmek yersiz olur. [….] Sayarsak çok ağır konuşmak zorunda kalırız. Gelgelelim biri çıkar da hikâyeye özgü ölçülerle yargılamaya kalkarsa onu, hem yanlış sonuçlara varır, hem de Özlü'ye haksızlık etmiş olur. Çünkü hikâye değil "Bunaltı". Hikâyelik öğeler pek az içinde. Hikâyeden çok "anı-deneme-günce" arası bir yazı. (96)

Nitekim, “Bunaltı”nın Özlü’yle rahatlıkla özdeşleştirebileceğimiz anlatıcısı bunu zaten söyler: “Hikâyeye nasıl başlayacağımı bilemiyorum, hikâye yazmak, bütün olup biteni anlatmakla hiçbir şeyi söylemiş olmam ki. Hem elimden gelmez bu. Çok başka çeşit anlatmalıyım […] Olayları birer birer sıralamak sıkıntı veriyor bana, hem olay da nedir ki? Önemli olan bizim iç yaşamımızdır, bu sürüp duran acıdır” (83). Her ne kadar bu yazılarda *Bunaltı*’daki “olaysızlığa” vurgu yapılsa da, aslında bu öykülerde şiirsel bir enerji, söylemek istediğini çağrışımlarla beslenen, ince göndermelerle sezdirme yetisi, kısaca “sanatsal ifadeler” bulmak epey zordur. Özlü, bu durumu “J. –P. Sartre” başlıklı yazısında “Sartre’ın özensiz görünen, — benzetmesiz, iğretilemesiz— ama geçirgen üslubu”ndan (22) etkilenmiş olmasına bağlar.

Demir Özlü’yle benzer duyarlılıklara sahip olan ve benzer temaları sıklıkla işleyen Ferit Edgü’de de şiirselliğe, benzetmeli bir anlatım biçimine pek rastlanmaz. Onun dilini etkili kılan, “hâlinden bezmiş”, derdini anlatmaya bile mecali olmayan anlatıcılarının ruhsal durumlarına uygun tutuk, kesintili ve takıntılı anlatımlarıdır. Edgü, yoğun bir anlamsızlık duygusuna sahip, intihar tasarılarıyla yaşayan öykü kişilerinin ruh hâlini, bu anlatımı sayesinde doğrudan ve etkili bir biçimde yansıtabilmiştir.

1950 kuşağı yazarları, işledikleri temalarda olduğu gibi, biçimde de alışılagelen, klasik anlatımlardan uzak durmuş, öykülerinin biçimsel yönünü Batı edebiyatından gelen etkilere açmışlardır. Ferit Edgü, 1950 kuşağı hakkında yıllar sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide, kuşağının “üslup yaratma” çabasını şu sözlerle belirtir: “İlk yazı denemelerinden sonra, benim kuşağımın yazarları, çok erken, kişisel bir ‘üslup’ yaratmanın yazarlığın ilk koşulu olduğunu anladık. Dünyaya ve sanata bakışımız ne kadar özdeşlik gösterirse göstersin, yazar kişiliğimizin yazıya yansıması

gerektiğini düşünüyorduk" ("Ferit Edgü ile Dünden Bugüne" 20). Bu "kişisel üslup yaratma" kaygıları, yalnızca öyküde değil romanda da daha sonraki yıllarda ortaya çıkan dönüşümlere öncülük etmiştir. 1950 kuşağı öykücülüğü, tıpkı İkinci Yeni şiiri gibi, edebiyatımızda her yönden bir kırılma noktasının ifadesidir.

SONUÇ

1950'li yıllarda Türk edebiyatında bir canlanma ve dönüşüm yaşanır. Özellikle öykü ve şiirde yeni atılımlar, dergilerde yürütülen tartışmalarla gündeme gelen yenileşme hareketleri dikkat çeker. Bu yıllarda, değişen yaşam koşullarını ve bakış açılarını temsil edebilecek çeşitlilikte yapıtlar ortaya çıkmaya başlar. Gelenekselleşmiş ve klasikleşmiş olana yönelik tepki ilk kez bu kadar yaygınlaşmış, bu yaygınlaşma hem içerik hem de biçim açısından "yeni" denebilecek edebî ürünlerin ve bu yeniliğe yönelik verimli tartışmaların artmasında kendisini göstermiştir.

1950-1960 yılları arasında yenilikçi bir anlayışla yazılan ve yazınsal kavrayışta köklü bir değişimin habercisi olan öykülerin ele alındığı bu tezde, öncelikle bu yıllarda yaşanan siyasal ve toplumsal gelişmelere dikkat çekilmektedir. Türkiye, tek partili rejimin sona ermesiyle ve 1950 yılında Demokrat Parti'nin yönetime gelmesiyle yeni bir sürece girmiş, dünya kapitalist sistemiyle bütünleşme sürecini hızlandıran adımlar atmıştır. Öte yandan, limanlar, barajlar, köprüler, kent düzenlemeleri ve Marshall yardımı sayesinde karayollarının yapımına hız verilmesi gibi hizmetlerle başlayan hareketlilik, köyden kente göçün önünü açar. Görünümü değişmeye başlayan, aldığı göçlerle vatandaş profilinde değişimler yaşayan büyük kent, yapılanma süreci ve karmaşası ile yenilikçi kentli sanatçıların esin kaynağı olmuştur.

Özgürlük ve demokrasi vaatleriyle iktidara gelen DP, 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren eleştirilere ve muhalif fikirlere yönelik baskısını büyük ölçüde artırmış ve bu baskı ortamı, kültür ve sanat etkinlikleri üzerinde de etkili olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Sovyetler Birliği ile ABD arasında başlayan soğuk savaşta Türkiye'nin Amerika'nın yanında yer alması sonucu ülkede güçlü bir "Amerikan rüzgârı" esmeye başlar. Türkiye'yi "küçük Amerika" yapma vaadi de ilk kez bu yıllarda gündeme gelmiştir. Öte yandan, 1955 yılında yaşanan, azınlıklara yönelik 6-7 Eylül olayları, 1956 yılında üniversite kesimine, Kemalist aydınlara ve muhalif basına yönelik baskının artması, birçok öğretim üyesinin işten çıkarılması ve İslami kesime karşılıklı çıkar ilişkilerine dayalı tavizlerin verilmesi, aydınlarla devletin arasını iyiden iyiye açar. O yıllarda yayımlanmaya başlayan edebiyat dergilerinin çoğu, DP karşıtı bir söylemi benimser.

Aynı yıllarda, kültürel ortamda ve hemen hemen bütün sanat dallarında belirgin bir hareketlilik göze çarpar. Matbaacılıkta yaşanan teknolojik gelişmelerin sonucunda, gazetecilikte Simavi'lerin ve Karacan'ların devri başlar. Türkiye'de okuma-yazma oranının da artmasıyla gazete ve dergi satışları daha önce hiç gelmediği seviyelere ulaşır. Öte yandan, 1950-1960 yılları arasında, yayımlanan edebiyat kitaplarının sayısında da bir artış gözlemlenir. Edebiyatın yanı sıra karikatür, mimarlık, resim ve sinema tarihinde de, yenileşme açısından 1950'li yılların önemi büyüktür. Bu yıllarda, bütün sanat dallarını kapsayan, devletten bağımsız, "sivil" bir kamusal alan ortaya çıkar. Sanatçıların bir bölümü, kendi dallarında gelenekselleşmiş olan anlayışları ve "ulusallığın" ölçütlerini sorgulamaya girişir. Bu sorgulama, ilk kez bu kadar yakından ve eşzamanlı izledikleri Batılı akımlarla desteklenerek yeni ve tartışma yaratan yapıtların ortaya çıkmasını sağlar.

Bu hareketlilikten ve dışa açılmadan etkilenen sanatlardan biri de resimdir. Çalışmalarını bir süre yurt dışında sürdürüp ülkeye dönen ressamların etkisiyle, güncel Batılı sanat akımlarına, soyut ve non-figüratif resme yönelik ilgi giderek artar. Gazete ve dergilerde soyut resimle ilgili yazılar ve eleştiriler çoğalır; kuramsal tartışmalar yapılır. O döneme kadar devlet eliyle düzenlenen sanatsal etkinlikler, belirli bir resim anlayışını öngörmüştür. Bu öngörüye karşı koyarak farklılık yaratan bazı ressamlar, özellikle akademik çevrelerce yapılan ağır eleştirilere maruz kalsalar da çalışmalarını sürdürürler. Bu dönemde, edebiyatta olduğu gibi resimde de ilk kez Batıyla "aynı anda" bir sanat akımı gündeme gelmiş ve tartışılmıştır. Öte yandan, Batılılaşma projesiyle birlikte, Batıya uyum sağlama tartışmalarının vazgeçilmez konusu hâline gelen "sentez" fikri, resimde de kendini gösterir ve bazı ressamlar geleneksel Türk sanatının öğelerini kullanarak deneysel çalışmalara yönelirler. Ayrıca bu yıllarda kurulan özel galeriler, resim sanatının gelişmesine yardımcı olur, daha önce resimlerini sergileme fırsatı bulamayan genç ve yenilikçi yeteneklere kapılarını açarlar. Örneğin, dönemin sanat alanında önemli bir figürü olan Adalet Cimcoz'un sahibi olduğu Maya Sanat Galerisi, yalnızca ressamların değil karikatürcülerin de sergi açabildiği bir mekân olmuştur. Üstelik burada gerçekleştirilen sergi açılışlarında, dönemin atmosferine uygun olarak, yalnızca ressamlar değil, dönemin ünlü şair ve yazarları da bir araya gelir ve sanat üzerine tartışma olanağı bulurlar. Çeşitli kahve ve meyhanelerin buluşma ve tartışma yerleri hâline geldikleri bu yıllarda Maya Sanat Galerisi de bir etkileşim mekânı olarak dikkat çeker.

Karikatür alanında ise 1950'li yıllara "50 Kuşağı karikatürcüleri" olarak anılan ve "yazısız" karikatürü gündeme getiren karikatürcüler damgasını vurur. Bu sanatçılar, Batı karikatürünü izleyerek karikatürü "sergilenebilecek bir sanat yapıtı"

hâline getirmeyi hedeflemiş ve Maya Sanat Galerisi'nin desteğiyle bu hedeflerine ulaşabilmişlerdir.

1950-1960 yılları arasında Türk sineması da tiyatrodan kopma eğilimi göstererek özerk bir alan oluşturma çabasına girer. 1950'li yıllara kadar sinemaya Muhsin Ertuğrul'un başını çektiği bir tiyatrocular kadrosu ve tiyatro anlatımı egemen olmuştur. 1950'den sonraki dönemde ise Türk sinemasında Ö. Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün ve Atıf Yılmaz gibi, tiyatro kökenli olmayan ve sinema dilini mesele edinen yönetmenler yetişir. Kendilerine özgü bir sinema dili oluşturmaya çalışan bu yönetmenler, sinemayı tiyatroya has özelliklerden arındırmaya ve ona bir sanat dalı olarak hak ettiği yeri vermeye çalışarak, 1950'li yılların "sinemacılar dönemi" olarak anılmasını sağlamışlardır.

Köyden kente göçün başladığı bu dönemde, mimarlık alanında da bazı yeniliklere imza atılmış, Batı etkisi bu alanda da kendini göstermiştir. Alman etkisiyle gelişen ulusal mimarlık anlayışının zayıflamaya başlamasıyla, yeni biçimlerin arayışına girilir ve teknik olanaklar zorlanır. Dünyadaki ünlü mimarların ürünlerinin benzerleri üretilir ve yeni yayınlar aracılığıyla bu mimarların ilkeleri benimsenir. Batıyı izleme bağlamında yine bir gecikme değil, ânı yakalama söz konusudur. Ancak gerçekleştirilen bazı biçimsel aktarmalarda, ülke gereksinimleri ve şartları göz ardı edildiği için, bu çalışmalar pek çok eleştiri alır. Öte yandan, köyden kente göçün başlattığı "gecekondulaşma" ve günümüze kadar temel bir sorun olarak gelen "çarpık kentleşme", bu yıllarda görünür bir hâl almaya başlar.

Tezin ikinci bölümünün ilk alt bölümünde 1950'li yıllarda Türkiye'deki edebiyat ortamı mercek altına alınmakta, ikinci alt bölümde ise 1950 kuşağı öykücülerinin kümelendikleri dergilerde yürütülen ve öyküyü temel alan tartışmalara odaklanılmaktadır. Bu yıllarda, öyküde ve şiirde, Batı etkisiyle biçimlenen ve önceki

kuşakların edebiyat anlayışlarına yönelik tepkilerin dışavurulduğu yenileşme hareketleri dikkat çeker. Bir yandan 1950 kuşağı öykücüleriyle bir "kent edebiyatı" oluşurken, diğer yandan da köy enstitülü yazarların öykü ve romanlarıyla "köy edebiyatı"nın temelleri atılmaktadır. Dönemin çok tartışılan konularından "toplumcu gerçekçilik"—ya da o dönemdeki adlandırmayla "sosyal realizm"—baskın bir düşünce olarak yapıtlarda kendini gösterir.

Şairlerin, öykücülerin, sinemacı ve tiyatrocuların yan yana olduğu, birbirlerinin yapıtlarından esinlendiği bu dönemde sanatlar arasında etkileşim de kaçınılmaz olmuş, sanatçılar yapıtlarında benzer duyarlılıkları sergilemişlerdir. Öte yandan, söz konusu hareketlilik, kamusal yaşamda da kendini göstermeye başlar. Örneğin, edebiyat dünyasının ve bazı edebiyatçıların "popülerleşmesi"ni sağlayan "edebiyat matineleri" ilk kez 1953 yılında düzenlenmeye başlar. Çoğunlukla liselerde gerçekleştirilen bu matineler, özellikle edebiyata ilgi duyan gençlere, sevdikleri edebiyatçıları yakından görme, onların yapıtlarını kendi seslerinden dinleme imkânı vermiştir. Şiir okumanın kimi zaman bir oyunculuk performansına dönüştüğü bu matineler, edebiyata olan ilginin artmasını sağlamalarıyla dikkate değerdir.

1950'li yıllar, aynı zamanda genç sanatçılar arasında bir "bohem yaşantı"nın hüküm sürmeye başladığı yıllardır. Gündüz belirli kahvelerde, gece ise meyhane ve gece klüplerinde bir araya gelen bu sanatçıların "sınır tanımayan" gece yaşantıları, geleneklere yönelik tepkileriyle örtüşür. Ayrıca bu bohem yaşantı, hemen hemen her daldan sanatçıyı bir araya getirmiş, dolayısıyla türler arası iletişimi ve etkileşimi sağlayan bir yaşam biçimi hâline gelmiştir.

Yüzünü Batıdaki gelişmelere çevirmiş yenilikçi edebiyatçıların bu birlikteliği, dergicilikte de karşılığını bulmuş, yeni edebiyat dergilerinin çıkmasına zemin hazırlamıştır. 1950'lilerin ilk yedi yıllık döneminde, yenilikçi öykücülerin ürünlerini

yayımlatma imkânı bulabildikleri ilk ve en önemli dergi, *Seçilmiş Hikâyeler*'dir. Memduh Şevket Esendal'ın önerisiyle sayfalarında yalnızca öykülere yer verecek bir dergi kuran Salim Şengil, genç öykücüleri desteklemiş, aralarından bazılarını edebiyat gündemine taşımak için hayli çaba harcamıştır. 1957 yılından itibaren *Dost* adıyla yeni bir dergi çıkarmaya başlayan Salim Şengil ve Nezihe Meriç (Şengil), genç ve yenilikçi öykücüleri desteklemeyi sürdürmüşlerdir. Bu dönemde yayımlanan *Mavi* ve *A* dergileri, benzer yazınsal tavırlara sahip genç edebiyatçıların tartışma platformu olmuş, onlar da bu platformu kendileriyle aynı dönemde yazan ve eleştirdikleri edebiyatçılara karşı koyabilmek amacıyla verimli bir şekilde kullanmışlardır. Öyle ki, zamanla bu dergiler bir "hareket" niteliği kazanmış, örneğin *Mavi* dergisi, Attilâ İlhan'ın başını çektiği "Mavi hareketi"ne zemin hazırlarken, *A* dergisi de daha sonraki yıllarda "A kuşağı öykücüleri" olarak anılacak yazarların bir araya gelmelerini sağlamıştır. 1950'li yıllarda yayımlanan ve yenilikçi öykücülere sayfalarını açan dergiler yalnızca bu iki dergiden ibaret değildir. Genç öykücüler, *Pazar Postası*, *Yeditepe*, *Yeni Ufuklar*, *Yenilik* gibi dönemin önemli dergilerinde de kendilerine yer bulabilmişlerdir.

Bu dergilerde, o yıllarda birbiri ardına yayımlanan ve farklı bir edebiyat anlayışının ürünleri oldukları anlaşılan öyküleri temel alan tartışmalar yürütülmüştür. Gerçekliği sunma biçimindeki tematik ve biçimsel farklılaşma, edebiyat yapıtında kapalılık-açıklık, anlaşılırlık-zor anlaşılırlık, bireycilik-toplumculuk gibi ikili karşıtlıkların sınırlarını sorgulayan tartışmalara neden olur. Mavi hareketinin öncüsü olduğu "sosyal realizm" tartışması da döneme damgasını vurmuştur. Mavicilere göre, toplumcu sanatın, o zamana kadar belirli yazarlarca sınırları çizildiği şekliyle anlaşılması gerekmez. Bilinç akışı, gerçeküstü öğeler, iç konuşmalar gibi modernist tekniklerden güç alan öyküler, gerçeğin çok yönlülüğünü temsil edebildikleri ve belirli

bir “öz”e hizmet ettikleri sürece daha gerçekçidirler. Ancak başka bazı yazarlar, bu sanatın “bireyci” olduğunu, dolayısıyla toplumsal gerçeklerden kaçışı temsil ettiğini düşünürler. Yeni öyküleri kapalı ve zor anlaşılır olmakla eleştiren bu yazarlar, öykülerin yazarlarını da “taklitçi” olmakla, “moda”lara kapılmakla suçlarlar. Nitekim, genç öykücülerin o dönemde epey gündemde olan varoluşçuluk akımına yönelik ilgileri de aynı suçlamalardan nasibini alır. Bu ilginin epey arttığı 1950’li yılların sonlarında, hemen her dergide bir “bunalım” tartışması görülür. Varoluşçuluğun temel kavramlarından “bunaltı”, çoğu yazarın akım hakkında yeterince bilgi sahibi olmadan kendince yorumladığı, istediği kılığa soktuğu bir kavram hâline gelir. Toplumcu gerçekçi refleksleri gelişmiş bazı yazarlar, genç öykücülere böyle bir zamanda bunalıma girmeye “haklarının olmadığı”nı söyleyerek tepki gösterirler. Karamsarlığa ve umutsuzluğa kapılma zamanı değildir; birlik olma, edebiyatı “kullanarak” topluma öncü olma zamanıdır. 1950’li yıllar, “ayrı tellerden çalan” bu iki kesimin tartışmalarıyla geçmiş, genç öykücülerin dertlerini anlatma çabaları, çoğu zaman karşı tarafın önyargılı ve sabit fikirleriyle boşa çıkarılmıştır. Öyle ki, Londra’da yaşayan öykücü Feyyaz Kayacan’ı, Londra’daki bir sığınakta yaşananları anlatıyor diye “Türkçe yazan İngiliz yazar” ilân edenler olmuş, Orhan Duru’nun sözdizimiyle oynayarak farklılık yaratma uğraşı, Türkçe cümleyi İngilizce sözdizimine uydurma isteği olarak değerlendirilebilmiştir. Yeni bir biçimsel denemeyle karşılaşan bu yazarlar, içeriği anlamadan yapıta “taklit” yaftasını yapıştırmakta tereddüt etmemişlerdir. Sonuç olarak, bu tartışmalar, yayımlanan yeni tarzda öykülerden kaynaklanmış olsa da, aslında edebiyatın temel meseleleri etrafında şekillenir ve genel anlamda değişen bir yazınsal kavrayışı imler.

1950 kuşağının genç öykücüleri, Sait Faik’in öyküleme anlayışında bir kırılma noktası olarak nitelendirilen *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1952) kitabından hayli

etkilenmişlerdir. Bu kitapta yer alan öykülerdeki gerçeküstü öğeler, kaymalar ve atlamalarla ilerleyen, kimi zaman belirsizlik yüklü anlatım ve iç konuşmalar, genç öykücülere esin kaynağı olmuştur. Bu öykücülerin çoğunun ilk öyküleri, Sait Faik anlatımından belirgin izler taşır. Ayrıca, ilk öykülerini 1950'lerin başlarında yayımlayan Vüs'at O. Bener ve Nezihe Meriç de genç kuşak üzerinde etkili olmuş yazarlardır. Tezin üçüncü bölümünde, bu üç öykücünün yapıtlarına odaklanılmış ve öykü evrenlerinin belirgin özelliklerine dikkat çekilmiştir.

Vüs'at O. Bener'in, 1952 yılında yayımlanan *Dost* kitabındaki öykülerde, kısa cümlelerle, yalın ve çoğunlukla diyaloglara dayalı bir anlatımla, iç dünyalarında takıntılı ve şüpheci olan kişiler anlatılır. Yoğun bir içselliğin dikkatle seçilmiş ayrıntılarla dışavurulduğu bu öyküler, anlatımlarındaki yalınlıkla ters orantılı bir şekilde karmaşık iç yaşantılara odaklanırlar. Bener'in bu ilk kitabı, çoğunlukla huzursuz olan öykü kişileriyle, bireyin ruhsal derinliklerine inerek onun içindeki "kötücül" tarafı yetkinlikle sergiler. Yazarın, 1957 yılında yayımlanan ikinci öykü kitabı ise biçimsel açıdan farklılaşmasıyla dikkat çeker. Diyaloglardan çok anlatmanın esas olduğu bu öyküler, çağrışımsallığın ve şiirselliğin, kimi zaman da karmaşık bilinç akışlarıyla belirsizliğin doruğa çıktığı ve tam da bu özellikleriyle edebiyat yapıtlarında "kapalılık-açıklık" ekseninde yürütülen tartışmalara malzeme olan öykülerdir.

İlk öyküsünü 1950 yılında *Seçilmiş Hikâyeler*'de yayımlayan Nezihe Meriç, ilk kitabı *Bozbulanık*'la (1953) dönemin çoğu eleştirmeninden olumlu eleştiriler alır ve "Cumhuriyet döneminin ilk kadın öykücüsü" olarak anılmaya başlar. Bu kitapta biçimsel yeniliklere fazlaca rastlanmasa da, anlatımda olay akışının değil anların önemsendiği, çağrışımsallığın, şiirselliğin ve iç konuşmaların başat olduğu öyküler vardır. Öykü kişileri, genellikle bulundukları konumdan hoşnutsuz, çevresini değiştirmek isteyen ama buna gücünün yetmeyeceğini düşünerek çoğu zaman pes

eden “yarı-aydın” kadınlardır. Öykülere yayılmış genel bir karamsarlık havasına rağmen her öyküde “aydınlık” ve “iç açıcı” bir an yaşayan bu “huzursuz” kadın kahramanlar, çoğu zaman huzurlu “ev kadınları”na özenir, onların iyimserlikle çevrelerini güzelleştirmelerinden, fedakârlıkla çocuklarına ve kocalarına bakmalarından güç alırlar. Meriç’in, kadınların ev hayatını anlatmadaki samimiyeti ve başarısı, farklı edebiyat anlayışlarına sahip eleştirmenleri bile aynı noktada buluşturmuş, çoğunun Meriç’in öykülerine “bize dişiliği tanıtıyor” gerekçesiyle hayran kalmalarını sağlamıştır. Hâlbuki öykülerde görünen, kadına yüklenen geleneksel rollerin “huzur”la, eğitimli olmanın ve toplumsal ya da varoluşsal sorular sormanın huzursuzlukla ilişkilendirilmesidir. Dolayısıyla, kadınlara ilişkin geleneksel düşüncelerle bir çatışmaya girmek—en azından bu ilk kitapta—söz konusu değildir. Ancak öykü kişilerinin “ben neden böyle huzursuzum” sorusu, yazarın bir sonraki kitabında daha da belirginleşecek, bu huzursuz ve eğitimli kadınların topluma ve geleneklere yabancılaşmaları daha görünür bir hâl alacaktır. 1956 yılında yayımlanan *Topal Koşma’*daki öykü kişileri, çoğunlukla toplumsal nedenlere bağlanan bir huzursuzluğa ve sıkıntıya sahiptirler. Bu kişilerin temel meseleleri, ahlaki değerler sistemi, kent yaşantısı ve kuşak çatışması ile ilgilidir. Bu meselelerin, özellikle kadın kahramanın iç dünyasındaki yansımaları, bilinç akışına varabilen iç konuşmalarla ve bakış açısındaki kaymalarla ifade edilir. Meriç’in, bu kitabındaki öykülerde, biçim üzerinde daha çok düşündüğü anlaşılır.

1950 kuşağı öykücülerinin yazdıkları öykülere bakıldığında, bazı temaların sıkça tekrarlandığı görülür. Tezin dördüncü ve son bölümünde, öncelikle bu temalar irdelenmiş, ardından öykülerde dikkat çeken biçimsel yeniliklere odaklanılmıştır.

Özellikle Sartre’ın yapıtlarının etkili olmaya başladığı 1950’li yıllarda, varoluşçuluğun da etkisiyle öykülerde tematik farklılaşmalar dikkat çeker. Bu yıllarda,

az sayıda ve çoğunluğu kurmaca olan yapıtları dilimize çevrildiği için, Sartre'ın varoluşçuluğunun tam olarak anlaşıldığı söylenemez. Ancak yine de bazı öykücüler, bu düşüncenin temelini oluşturan "bireysel varoluş", "bunaltı", "özgür seçim" gibi kavramları öykülerinde örneklemeye çalışırlar. Bu yıllarda ayrıca Samuel Beckett, Albert Camus, William Faulkner ve Franz Kafka'nın yapıtları da çevrilmeye, geniş bir etki alanı yaratmaya başlamıştır. Yapıtlarında bireyin karmaşık iç yaşantısını, düşlerini ve çevreyi algılama biçimlerini esas alan öykücülerden bazıları, cinsellik ya da aile ilişkileri gibi, bireyin ruhsal yapısının oluşumuna yön veren konulara yönelmeye başlarlar. Bazı öykücülerde çocuğun yaşantısını çocuk anlatıcının dilinden yansıtmak önem kazanırken, bazılarında da suç işleme teması farklı anlamlarla donatılarak sıkça işlenir. Genel olarak bakıldığında, anlamsızlık, can sıkıntısı, cinsellik, hiçlik, intihar, saldırganlık, suç işleme ve öldürme isteği gibi temaların yenilikçi öykücülerin metinlerinde epey öne çıktığı görülür. Kuşkusuz her öykücü her bir temayı farklı vurgularla ele almış ve ona farklı anlamlar yüklemiştir.

1950 kuşağı öykücülüğünde yalnızca içeriğin değil biçimin de farklılaştığı gözlemlenir. Bireyin bilincini dolaysızca yansıtmak için çoğunlukla birinci kişi anlatıcı kullanılmış, iç konuşmalara ve bilinç akışına ağırlık verilmiştir. Bazı öykücüler, anlatımlarını çeşitli dilsel "deformasyon"larla farklı kılmış, yerleşik deyişleri ve deyimleri bozarak dilin etkisini güçlendirme yoluna gitmişlerdir. Bazıları ise yalnızca deyimlerle oynamakla kalmaz, dil kurallarını bilerek ihlal edip her türlü "kural"a, "kalıp"a yönelik tepkilerini dilsel düzeyde de gösterirler. Ayrıca çoğu yazar, öyküsünde şimdi ile geçmişi, hayal ile gerçeği birlikte vererek kronolojik akışı bozar. Öte yandan, bütün bu ortak biçimsel özelliklere rağmen, her öykücü kendi anlatım tarzını oluşturmaya, belirli bir tekniği kendine özgü yollarla kullanmaya çalışmıştır.

1950 kuşağı öykücüleri, hem gündelik yaşamlarında hem edebiyat anlayışlarında geleneğin karşısında konumlanmış, özgürlüklerini kısıtlayacak her türlü kalıbı yıkmaya yönelmişlerdir. Modern kültürü mercek altında alan ünlü kuramcı Georg Simmel'in modernist sanat hareketleri bağlamında söylediği şu sözler, 1950'li yıllarda yaşanan sanatsal dönüşümler için de geçerlidir: "En genel kültürel bağlamda, bütün bu hareket, insanlığın ve evriminin mutlak ideali olarak klasizmin reddi anlamına gelir. Çünkü klasizmde tamamen form hâkimdir" (75). Bu sözlerde "form" ifadesinden anlaşılması gereken, "gelenek" ya da "yerleşik bir ilke" olmalıdır. 1950 kuşağı öykücüleri, içinde bulundukları dünyada yaşayan bireyi canlılığı ve sahiciliğiyle verebilmek için, geçmişten gelen anlatım biçimlerine yüz çevirmiş ve böylelikle yalnızca öykü türünde değil genel anlamda yazınsal kavrayışta köklü bir değişimi başlatabilmişlerdir.

Bizim bu tezde hedefimiz, 1950'li yıllarda öyküde görünen içerik ve biçim farklılaşmasına yakından bakmak, yenilikçi bir anlayışla kaleme alınmış öykülerde öne çıkan temaları ve bu öykülerin o yıllarda tartışmalara neden olan biçimsel özelliklerini açığa çıkarmak olmuştur. Bir edebiyat yapıtının ya da hareketinin sağlıklı bir şekilde kavranabilmesi ve anlamlandırılabilmesi için, o yapıtın hangi koşullarda oluştuğunu bilmek büyük önem taşır. Bu nedenle tezimizde 1950'li yılları mümkün olduğunca geniş bir bakış açısıyla ele almaya çalıştık. 1950 kuşağı öykücüleri olarak anılan yazarların her biri, tek başına bir araştırma konusu olabilecek malzeme sunar. Özellikle adları yalnızca o yıllarda yoğun olarak anılmış, ancak sonradan kısmen unutulmuş olan Orhan Duru, Özcan Ergüder, Feyyaz Kayacan gibi yazarlar, günümüz için de "özgün" denebilecek yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu yapıtları tek tek ele alan çalışmaların yapılması, Türk öykücülüğüne ve eleştirisine büyük katkı sağlayacaktır. Yapılması gereken çalışmalardan biri de, Türkiye'de 1950'li yıllarda adından söz

ettirmeye başlamış ve 1960'lardan itibaren etki alanını hayli genişletmiş olan varoluşçuluk akımının yansımalarını, yalnızca öyküde değil şiir ve romanda da ayrıntılı bir incelemeyle açığa çıkarmak, farklı yazarlarca nasıl anlaşıldığını ve temsil edildiğini sorgulamaktır. 1950'li yıllar edebiyat açısından verimli bir hareketliliğe sahne olduğu için, bu yıllarda olup bitenlere yakından bakmak, sonraki yıllarda ortaya çıkan gelişmelere ilişkin isabetli yorumlar yapılmasını sağlayacaktır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

A. BİRİNCİL KAYNAKLAR

Abasıyanık, Sait Faik. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 2000.

——. “Alemdağda Var Bir Yılan”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 30-34.

——. “Bir Aşk Hikâyesi”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 118-22.

——. “Çarşıya İnemem”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 86-93.

——. “Çatışma”. *Havuz Başı / Son Kuşlar* 22-26.

——. “Eftalikus’un Kahvesi”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 66-71.

——. *Havuz Başı / Son Kuşlar*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1999.

——. “Havuz Başı”. *Havuz Başı / Son Kuşlar* 9-13.

——. “Hikâye Peşinde”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 149-56.

——. “Hişt, Hişt!” *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 72-75.

——. “Kırlangıç Yuvasındaki Kadın”. *Havuz Başı / Son Kuşlar* 217-21.

——. “Melahat Heykeli”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 40-44.

——. “Öyle Bir Hikâye”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 9-19.

——. “Panco’nun Rüyası”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 35-39.

——. “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 20-29.

——. “Yani Usta”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 45-48.

——. “Yılan Uykusu”. *Alemdağda Var Bir Yılan / Az Şekerli* 105-10.

Atılgan, Yusuf. “Atılmış”. *Bütün Öyküleri* 61-63.

——. “Bodur Minareden Öte”. *Bütün Öyküleri* 70-80.

——. *Bütün Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

——. “Çıkılmayan”. *Bütün Öyküleri* 64-69.

——. “Evdeki”. *Bütün Öyküleri* 11-15.

——. “Kümesin Ötesi”. *Bütün Öyküleri* 33-36.

——. “Saatların Tıkırtısı”. *Bütün Öyküleri* 16-19.

——. “Yaşanmaz”. *Bütün Öyküleri* 57-60.

Bener, Vüs’at O. “Acamı”. *Dost / Yaşamasız* 128-33.

——. “Dam”. *Dost / Yaşamasız* 42-50.

——. *Dost / Yaşamasız*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

——. “Dost”. *Dost / Yaşamasız* 9-21.

——. “Istakoz”. *Dost / Yaşamasız* 22-31.

——. “İlki”. *Dost / Yaşamasız* 115-21.

——. “Kan”. *Dost / Yaşamasız* 134-45.

——. “Kömür”. *Dost / Yaşamasız* 36-41.

——. “Kuş”. *Dost / Yaşamasız* 226-29.

——. “Leblebici”. *Dost / Yaşamasız* 200-02.

——. “Yaşamasız”. *Dost / Yaşamasız* 176-80.

Duru, Orhan. “Bal On Yiyen Köp Ek”. *Bırakılmış Biri* 12-16.

——. “Bat”. *Bırakılmış Biri* 25-29.

——. “Bırakılmış Biri”. *Bırakılmış Biri* 76-79.

——. *Bırakılmış Biri*. Ankara: Açık Oturum Yayınları, 1959.

——. “Bunu Benden İşit”. *Denge Uzmanı* 23-27.

——. “Büyük Otobüsteki Küçük Adam”. *Bırakılmış Biri* 22-24.

——. “Darağacı Arayan Adam”. *Bırakılmış Biri* 10-11.

——. “Denge Uzmanı”. *Denge Uzmanı* 3-8.

——. *Denge Uzmanı*. İstanbul: Düşün Yayınevi, 1962.

——. “Karabasan”. *Bırakılmış Biri* 5-9.

——. “Kent”. *Denge Uzmanı* 78-80.

——. “Küçük Sinekler”. *Bırakılmış Biri* 69-71.

——. “Lök”. *Bırakılmış Biri* 17-21.

——. “Madam Frankenstein”. *Bırakılmış Biri* 42-45.

——. “Öttürelim Borularımızı”. *Denge Uzmanı* 47-51.

——. “Tutanaklar”. *Denge Uzmanı* 41-46.

——. “Yenik”. *Bırakılmış Biri* 72-75.

Edgü, Ferit. “Anı”. *Bozgun* 27-28.

——. “Aynı Hikâye”. *Yeni Ufuklar* 11 (Ağustos 1954): 110-16.

——. “Bir Kadın”. *Bozgun* 29-30.

——. *Bozgun*. İstanbul: Çan Yayınları, 1962. Tezde göndermeler, bu ilk baskıdaki öykülere yapılmıştır.

——. “Bozgun”. *Bozgun* 5-24.

——. “Cellat”. *Bozgun* 45-47.

——. “Çok”. *Yeni Ufuklar* 28 (Ocak 1956): 310-15.

——. “Dışarsı”. *Kaçkınlar* 28-44.

——. “Dönüş”. *Bozgun*. 73-82.

——. “Epilog”. *Kaçkınlar* 45-47.

——. *İlk Öyküler: Kaçkınlar-Bozgun-Devam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

——. *Kaçkınlar*. İstanbul: Çan Yayınları, 1959. Tezde göndermeler, bu ilk baskıdaki öykülere yapılmıştır.

——. “Kaçkınlar II”. *Kaçkınlar* 51-67.

——. “Kaçkınlar III”. *Kaçkınlar* 68-83.

——. “Kaçkınlar IV”. *Kaçkınlar* 84-93.

——. “Karabasan”. *Bozgun* 41-44.

——. “Leş”. *Bozgun* 48-51.

——. “Odada”. *Kaçkınlar* 17-27.

——. “Prolog”. *Kaçkınlar* 9-16.

——. “Sanrı”. *Bozgun* 31-34.

——. “Sanrı II”. *Bozgun* 35-38.

Erbil, Leylâ. “Bilinçli Eğinim I”. *Hallaç* 9-20.

——. “Bilinçli Eğinim II”. *Hallaç* 21-25.

——. “Diktatör”. *Dost* 36 (Eylül 1960): 57-65.

——. “Gündelik”. *Dost* 1 (Ekim 1957): 58-65.

——. *Hallaç*. İstanbul: Can Yayınları, 1988.

——. “Hallaç”. *Hallaç* 104-107.

——. “Konuşmaklardan Bıkan”. *Hallaç* 52-58.

——. “Öyküsüz”. *Yeni Ufuklar* 41 (Şubat 1957): 831-33.

——. “Sarhoş Yaşantılar”. *Dost* 12 (Eylül 1958): 38-46.

——. “Uğraşsız”. *Seçilmiş Hikâyeler* 53 (Haziran 1956): 10-12.

——. “Yatak”. *Hallaç* 45-51.

Ergüder, Özcan. “Çember”. *Maskeli Balo* 76-84.

——. “Habersiz”. *Maskeli Balo* 59-75.

——. “Kadın-Erkek-Çocuk”. *Maskeli Balo* 17-23.

——. “Korkunçlar”. *Maskeli Balo* 140-66.

——. *Maskeli Balo*. İstanbul: Yenilik Yayınları, 1956. Tezde göndermeler, bu ilk baskıdaki öykülere yapılmıştır.

——. *Maskeli Balo*. İstanbul: Can Yayınları, 1999.

——. “Ömer”. *Maskeli Balo* 33-58.

——. “Ötesi”. *Maskeli Balo* 100-39.

——. “Yalnız”. *Maskeli Balo* 24-32.

Karasu Bilge. “Acı Kök Yağmurun Tadında”. *Troya’da Ölüm Vardı* 94-145.

——. “Çatal”. *Troya’da Ölüm Vardı* 61-74.

——. “Dönenen Bir”. *Troya’da Ölüm Vardı* 40-42.

——. “Kavruk”. *Troya’da Ölüm Vardı* 47-60.

——. “Nereden de Andım Şimdi”. *Troya’da Ölüm Vardı* 75-82.

——. “Şarkısız Gecelerin İlki”. *Troya’da Ölüm Vardı* 16-22.

——. *Troya’da Ölüm Vardı*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

Kayacan, Feyyaz. “Bir Daha Yapmam”. *Yenilik* 41 (Mayıs 1956):149-55.

——. “Hiçoğlunun Serüvenleri”. *Yenilik* 39 (Mart 1956): 288-305.

——. “Postacı Kızı Vera Arttırmaya Nasıl Konuldu?” *Sığınak Hikâyeleri* 83-103.

——. “Sığınak”. *Sığınak Hikâyeleri* 13-26.

——. *Sığınak Hikâyeleri*. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1988.

——. “Şair Alvin”. *Sığınak Hikâyeleri* 27-36.

——. “Şişedeki Adam”. *Dost* 14 (Kasım 1958): 47-57.

Kutlar, Onat. “At Cambazları”. *İshak* 53-60.

——. “Çatı”. *İshak* 30-35.

——. “Dördüncü”. *İshak* 46-52.

——. “Hadi”. *İshak* 17-24.

——. “Horozlar”. *İshak* 11-16.

——. *İshak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

——. “İshak”. *İshak* 61-66.

——. “Kediler”. *İshak* 36-45.

——. “Yunus”. *İshak* 25-29.

Meriç, Nezihe. “Aksaray Dolmuş”. *Toplu Öyküleri I* 28-34.

——. “Ali Beyin Karanlığı”. *Seçilmiş Hikâyeler* 21 (Ekim 1953): 5-11, 31.

——. “Bir Şey”. *Seçilmiş Hikâyeler* 28-29 (Mayıs-Haziran 1950): 37-44.

——. “Bozbulanık”. *Toplu Öyküleri I* 35-41.

——. “Çalgıcı”. *Toplu Öyküleri I* 9-12.

——. “Evin Tuzu Biberi”. *Seçilmiş Hikâyeler* 40-41 (Mayıs-Haziran 1951): 19-24.

——. “Kurumak”. *Toplu Öyküleri I* 90-95.

——. “Kurumak”. *Seçilmiş Hikâyeler* 40-41 (Mayıs-Haziran 1951): 25-33.

——. “Oda Müziği”. *Seçilmiş Hikâyeler* 40-41 (Mayıs-Haziran 1951): 71-79.

——. “Onsekiz Yaşında Biri”. *Seçilmiş Hikâyeler* 40-41 (Mayıs-Haziran 1951): 35-40.

——. “Öğretmen”. *Toplu Öyküleri I* 63-67.

——. “Özsu”. *Toplu Öyküleri I* 72-78.

——. “Püf Noktası”. *Seçilmiş Hikâyeler* 38-39 (Mart-Nisan 1951): 65-78.

——. “Sinir Hastalıkları Mütehassısı”. *Seçilmiş Hikâyeler* 40-41 (Mayıs-Haziran 1951): 41-49.

——. “Susuz I”. *Toplu Öyküleri I* 111-16.

——. “Susuz II”. *Toplu Öyküleri I* 117-23.

——. “Susuz III”. *Toplu Öyküleri I* 124-29.

——. “Susuz IV”. *Toplu Öyküleri I* 130-34.

——. “Susuz V”. *Toplu Öyküleri I* 135-45.

——. “Susuz VI”. *Toplu Öyküleri I* 146-55.

——. “Susuz VII”. *Toplu Öyküleri I* 156- 77.

——. “Susuz VIII”. *Toplu Öyküleri I* 178-90.

——. “Susuz IX”. *Toplu Öyküleri I* 191-96.

——. “Susuz X”. *Toplu Öyküleri I* 197-201.

——. *Toplu Öyküleri I:* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. Bu kitapta yazarın *Bozbulanık, Topal Koşma* ve *Menekşeli Bilinç* adlı yapıtları yer almaktadır.

Öz, Erdal. “Babamdı”. *Yorgunlar* 63-67.

——. “Babamın Elinde Bıçak”. *Yorgunlar* 12-15.

——. “Cam Kırıkları”. *Yenilik* 37 (Ocak 1956): 73-78.

——. “Çocuk”. *Yorgunlar* 5-11.

——. “Günaydınlı”. *Yorgunlar* 23-31.

——. “Kara Ev”. *Yorgunlar* 16-22.

——. “Sular Ne Güzelse”. *Yorgunlar* 52-62.

——. “Yağmurlu Hikâye”. *Seçilmiş Hikâyeler* 29 (Haziran 1954): 32-35.

——. *Yorgunlar*. İstanbul: A Dergisi Yayınları, 1960.

Özlü, Demir. “Bağsız”. *Bunaltı* 4-33.

——. “Bunaltı”. *Bunaltı* 81-112.

——. *Bunaltı*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1958.

——. “Derine”. *Soluma* 19-28.

——. “Garaj”. *Bunaltı* 43-50.

——. “Hüküm”. *Bunaltı* 57-76.

——. “Kanal”. *Soluma* 7-18.

——. “Sarkmak”. *Soluma* 63-72.

——. *Soluma*. İstanbul: Sürek Yayınları, 1963.

Özyalçıner, Adnan. “Alt Ucu”. *Panayır* 42-48..

——. “Beton Kırlıklar”. *Panayır* 114-20.

——. “Hareket Zili”. *Panayır* 49-57.

——. “İri Elmalar”. *Panayır* 19-28.

——. “Oyuk”. *Seçilmiş Hikâyeler* 53 (Haziran 1956): 16-21.

——. *Panayır*. İstanbul: Yazko, 1983

——. "Taş". *Panayır* 58-90.

B. İKİNCİL KAYNAKLAR

Ağaoğlu, Adalet. "Sunu". *Güner Sümer: Toplu Eserleri I*. İstanbul: Ada Yayınları, 1983. 9-27.

Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1999.

Akatlı, Füsun. *Bir Pencereden*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.

Akşin, Sina. "Siyasal Tarih (1950-1960)". *Yakınçağ Türkiye Tarihi 1*. Haz. Sina Akşin ve diğer. İstanbul: Milliyet Kitaplığı, t.y. 213-24.

Akşit, Bahattin. "DP Döneminde Kapitalizm ve Kırsal Dönüşüm". *Sosyalizm ve Toplumsal* 1946-47.

Alangu, Tahir. "1961'de Roman ve Hikâyemiz". *1962 Varlık Yıllığı*. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1962.

——. "1962'de Roman ve Hikâyemiz". *1963 Varlık Yıllığı*. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1963.

Altuğ, Fatih. " 'A': '1950 Kuşağı' Öyküsünün İlk Harfi". *Adam Öykü* 42 (Eylül-Ekim 2002): 100-13.

Andaç, Feridun. *Gerçekçilik Yolunda*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1989.

——. *Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları*. Ankara: Ümit Yayıncılık, 1995.

Aral, Oğuz. "Bunalım Kuşağı". *Dost* 3 (Haziran 1961): 1. Karikatür.

Armağan, Yalçın. " 'Avare Gençlik'ten 'Giriş Töreni'ne Türkiye'de Bohem". *Pasaj* 1 (Mayıs-Ağustos 2005): 67-84.

Artun, Ali. "Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm". Charles Baudelaire. *Modern Hayatın Ressamı*. Çev. Ali Berktay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003. 7-86.

Aykın, Cemal. "1959'un Hikâyeleri". *Dost* 28 (Ocak 1960): 50-59.

Balcıoğlu, Semih. *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Karikatürü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t. y.

Barlas, Orhan. “Bodur Minareden Öte’dekiler”. *Sanat Olayı* 4 (Nisan 1981): 35.

Belge, Murat. “Kültür”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 5: 1288-1304.

——. “Türkiye’de Günlük Hayat”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 3: 836-76.

Bener, Vüs’at. O. “Vüs’at O. Bener ile Söyleşi”. *İnce Alaylı Anlatılar Ustası*. Haz. Alpay Kabacalı. İstanbul: TÜYAP, 2005. 32-49.

——. “Vüs’at O. Bener’le Konuşma”. *Seçilmiş Hikâyeler* 65 (Haziran 1957): 12-14. Söyleşiyi yapan belirtilmemiştir.

——. “Vüs’at Bener Yeni Yaşamalar Peşinde”. Söyleşiyi yapan: T. Çavdar. *Pazar Postası* 38 (29 Eylül 1957): 10-11.

Bezirci, Asım. *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz*. İstanbul: AbeCe Yayınları, 1980.

——. “Bozbulanık”. *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz* 16-23.

——. “Eleştirmenin Sorumluluğu”. *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz* 7-15.

——. “Hallaç”. *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz* 121-32.

——. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1996.

——. “İkinci Yeni’nin Kaynakları”. *İkinci Yeni Olayı* 42-51.

——. “İkinci Yeni’nin Özellikleri”. *İkinci Yeni Olayı* 9-41.

——. *Monografi: Nezihe Meriç*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1999.

——. “Önsöz”. *Varoluşçuluk*. Jean-Paul Sartre. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları, 1997. 7-21.

——. “Topal Koşma”. *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz* 24-29.

——. “Varoluş Bunaltısı”. *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz* 88-98.

——. “Yönsüz Başkaldırma”. *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz* 105-20.

Bilbaşar, Kemal. “Gününü Gün Etmeğe Yergi”. *Yeni Ufuklar* 44 (Mayıs 1957): 939-43.

Birsel, Salâh. *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*. İstanbul: Sander Yayınları, 1976.

Buğra, Tarık. “Basındaki Yankımız”. *Seçilmiş Hikâyeler* 7 (Ağustos 1952): 51.

Ceyhun, Demirtaş. “Biz 1950 Kuşağı Öykücüleri”. *Adam Öykü* 53 (Temmuz-Ağustos 2004): 9-23.

Civelek, Teoman. “Mavi’nin Düşündürdükleri”. *Mavi* 1 (1 Kasım 1952): 1.

Cöntürk, Hüseyin. “Dilde Deformasyon Gerekliliği”. *Çağının Eleştirisi.* Birinci Kitap. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006. 143-46.

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. Ed. Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, 1, 2, 3, 5. ciltler.

Çalıkoğlu, Levent. “Maya Sanat Galerisi'nden Geriye Kalanlar”. *Sanat Dünyamız* 78 (Kış 2000): 238-41.

Çavdar, Tevfik. “Nezihe Meriç’in Evreni”. *Seçilmiş Hikâyeler* 64 (Mayıs 1957): 51-58.

——. “Türkiye’de Nüfus ve Nüfus Sorunu”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 5. 1552-62.

Çiyiltepe, Asaf. “Korkak Yazar Bireycidir”. *Pazar Postası* 45 (4 Kasım 1956): 7 , 11.

“Demokrat Parti Dönemi”. *Sosyalizm ve Toplumsal* 1940-67.

Direk, Zeynep. “Türkiye’de Varoluşçuluk”. *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık* 3. Ed. Tanıl Bora ve Murat Güntekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 441-51.

Doğan, Erdal. *Edebiyatımızda Dergiler*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997.

Duru, Orhan. “Gerçeklik Üzerine”. *Pazar Postası* 19 (6 Mayıs 1956): 6.

——. “Kara Gülmeceden Bilimkurguya Bir Öykü Ustası”. Söyleşiyi yapan: Adnan Özyalçıner. *Cumhuriyet Kitap* 437 (2 Temmuz 1998): 1, 4-5.

——. “Maskeli Balo”. *Seçilmiş Hikâyeler* 62-63 (Mart-Nisan 1957): 26-28.

——. “Orhan Duru ile Dünden Bugüne”. Söyleşiyi yapan: Feridun Andaç. *Adam Öykü* 31 (Kasım-Aralık 2000): 59-70.

——. “Saldırı”. *Yeni Ufuklar* 113 (Ekim 1961): 14-16.

——. “Tutanak”. *Pazar Postası* 27 (1 Temmuz 1956): 6.

——. “Yetenek”. *Pazar Postası* 23 (3 Haziran 1956): 7, 11.

Edgü, Ferit. “Ferit Edgü ile Dünden Bugüne”. Söyleşiyi yapan: Feridun Andaç. *Adam Öykü* 9 (Mart-Nisan 1997): 18-28.

——. “Ferit Edgü’nün Yanıtı”. *Yeni Ufuklar* 177 (Şubat 1967): 52-63. Derginin 176. ve 177. sayılarında, 1950-1960 yılları arasında yazmaya başlayan yazarlara 5 sorunun yöneltildiği bir soruşturma yayımlanmıştır.

——. “İnanç İşi”. *Yeni Ufuklar* 44 (Mayıs 1957): 944-48.

——. “Mutlu Tedirginlik”. *Yeni Ufuklar* 70 (Mart 1958): 333-36.

——. “Umutsuzluğun Gücü”. *Yeni Ufuklar* 2 (Nisan1960): 70-74.

Eloğlu Metin ve diğer. “Modülo’da: Hikâyeciliğimizin Genel Durumu”. *Maya* 4 (Nisan 1960): 8-10. Bu oturumun devamı, derginin bir sonraki sayısında yayımlanmıştır.

Erbil, Leylâ. “1959”. Mumcu 67-87.

——. “Oturum Üzerine”. *Maya* 5 (Mayıs 1960): 3-4.

——. Soruşturma Yanıtları. *Adam Öykü* 53 (Temmuz-Ağustos 2004): 30-32. Dosya konusu: “Edebiyatımızda 1950 Kuşağı”.

Erdost, Muzaffer. “Halka Yönelmek Halka İnmek Değildir”. *Pazar Postası* 23 (3 Haziran 1956): 7.

——. “Topal Koşma”. *Pazar Postası* 27 (8 Temmuz 1956): 6, 11.

Ergüder, Özcan. “Özcan Ergüder, Erdal Öz’ün Sorularına Cevap Veriyor”. *Yenilik* 55 (Mayıs 1957): 9-11.

Erkoç, Gülayşe. “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 13 (Haziran 2002): 7-28.

Ertem, Ergin ve diğer. “İshak: Onat Kutlar’ın Hikâyeleri İçin Bir Oturum”. *A* 26 (Mart 1960): 4-5, 7.

Fethi Naci. “Çıkmazdaki Edebiyat”. *Yeni Ufuklar* 27 (Aralık 1955): 256-58.

Gerger, Haluk. “Soğuk Savaş ve Türkiye”. *Sosyalizm ve Toplumsal* 1942-43.

Gümüş, Semih. “ ‘İlki’: Öykücülüğümüzün Başyapıtlarından”. *Öykünün Bahçesi*. İstanbul: Adam Yayınları, 2003. 73-79.

Günyol, Vedat. “Dış Gerçekten Gerçek-Üstüne Doğru”. *Yeni Ufuklar* 41 (Şubat 1957): 824-29.

——. “Topal Koşma”. *Yeni Ufuklar* 40 (Ocak 1957): 787-92.

Gürsel, Ersen. “Çağdaş Mimarlık: Yirminci Yüzyıldan Aklımızda Ne Kaldı: Kısa Notlar”. *Mimarlık* 311 (Mayıs-Haziran 2003): 14-25.

Hançerlioğlu, Orhan. “Türk Edebiyatçılar Birliği”. *Varlık* 507 (1 Ağustos 1959): 3-4.

Hilav, Selahattin. “Zihin Kuşları Üzerine Çeşitlemeler”. Leyla Erbil. *Zihin Kuşları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. 7-17.

İlhan, Attila. “Bilmem Siz Ne Dersiniz?”. *Seçilmiş Hikâyeler* 52 (Mayıs 1956): 32-33.

——. “ ‘Yeniler’ Derseniz”. *Seçilmiş Hikâyeler* 53 (Haziran 1956): 22-25.

Kabacalı, Alpay. “Türkiye’de Basın Sansürü”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 3. 959-66.

Karasu, Bilge. “Dost”. *Virgül* 20 (Haziran 1999): 46-47.

——. “Sözden Dilden” *Forum* 95 (1 Mart 1958): 23-24.

——. “ ‘Yaşamasız’ Çevresinde Dolanı”. *Forum* 92 (15 Ocak 1958): 21-22.

Kaufmann, Walter. *Dostoyevski’den Sartre’a Varoluşçuluk*. Çev. Akşit Göktürk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Kayacan, Feyyaz. “Feyyaz Kayacan’ın Yanıtı”. *Yeni Ufuklar* 176 (Ocak 1967): 51-53. Derginin 176. ve 177. sayılarında, 1950-1960 yılları arasında yazmaya başlayan yazarlara 5 sorunun yöneltildiği bir soruşturma yayımlanmıştır.

Kocagöz, Samim. “Bozbulanık”. *Yenilik* 7 (15 Haziran 1953): 14-15.

Koçak, Orhan. “Kendi Kendinin İago’su”. *Vüs’at O. Bener: Bir Tuhaf Yalvaç*. Haz. Alpagut Gültekin. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2004. 71-84.

——. “Leylâ Erbil: Deneyim ve İmkânsızlıkları”. *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*. Haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Kitap, 2007. 109-30.

——. “Vüs’at O. Bener’de Kurmaca ve Otobiyografi: Yazı Kurtarır mı?” *Virgül* 16 (Şubat 1999): 6-11.

Kortan, Enis. *Türkiye’de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi (1950-1960)*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1971.

Koş, Ayşenaz. “An Analytical Study on the Migration of Sartrean Existentialism into Turkey through Translation”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2004.

Kütükçü, Tamer. “Modernist Öyküye Giden Yolda *Havuz Başı*”. *Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları-2. Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik*. Haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004. 194-211.

Memet Fuat. “Bunalan Genç Adamlar”. *Varlık* 502 (15 Mayıs 1959): 6.

Menemencioğlu, Nermin. “Troya’da Tehlikeli İlişkiler”. *Yeditepe* 86 (Haziran 1963): 4-5.

Meriç, Nezihe. “Hikâye Üzerine Nezihe Meriç’le Bir Konuşma”. *Seçilmiş Hikâyeler* 12 (Ocak 1953): 11-13. Söyleşiyi yapan belirtilmemiştir.

——. Soruşturma Yanıtları. *Adam Öykü* 53 (Temmuz-Ağustos 2004): 24-25. Dosya konusu: “Edebiyatımızda 1950 Kuşağı”.

Mert, Necati. “Sait Faik ve 1950 Kuşağı”. *Adam Öykü* 57 (Mart-Nisan 2005): 56-60.

Mumcu, Cem, ed. *Türkiye’nin Çıplak Tarihi: Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2004.

Oğuz, Osman. “Existentialisme Üstüne”. *Kaynak* 111 (Şubat 1956): 34-35.

Oğuzertem, Süha. “Zarifçe Sollayan Saitçe”. *Varlık* 1081 (Ekim 1997): 44-51.

Oktay, Ahmet. *Anlatıların Aynası: Yazınsal Eleştiriler 2 (1954-2000)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

——. “Bunaltı’nın Çevresinde”. *Pazar Postası* 24 (30 Kasım 1958): 10.

——. “Cehennemde Bir Mevsim”. *Anlatıların Aynası: Yazınsal Eleştiriler 2* 145-49.

——. *Gizli Çekmece*. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1991.

——. “Kabul ve Red: Yalnızlığın Kutupları”. *Anlatıların Aynası: Yazınsal Eleştiriler 2* 130-44.

——. “Yazınımız Üstüne Notlar II”. *Dost* 30 (Mart 1960): 20-25.

Ödekan, Ayla. “Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)” *Yakınçağ Türkiye Tarihi 1*. Haz. Sina Akşin ve diğer. İstanbul: Milliyet Kitaplığı, t.y. 523-601.

Öz, Erdal. “Halka Yönelmek”. *A* 3 (15 Mart 1956): 1.

——. “Topal Koşma’nın Biçimi”. *A* 10 (Şubat 1957): 6-7.

——. “Vüsat O. Bener’de ‘Korku Çizgisi’ ”. *Pazar Postası* 38 (29 Eylül 1957): 10-11.

——. “Yazacağım Çok Öykü Var”. Söyleşiyi yapan: Halil Gökhan. *Düşler Öyküler* 8 (Eylül 1998): 10-19.

——. “Yenilik Hastalığı”. *Pazar Postası* 39 (23 Eylül 1956): 7.

——. “Yerli Olmak”. *A* 2 (15 Şubat 1956): 1-2.

Özerdim, Sami N. *Elli Yılda Kitap (1923-1973)*. Ankara: Sevinç Matbaası, 1974.

Özlü, Demir. “1955”. Mumcu 45-48.

——. “Bunalan Genç Adamlar”. *A* 15 (Nisan 1959): 1, 7.

——. “Bunaltı Düşünüsü Üzerinde I”. *A* 21 (Ekim 1959): 1-2.

——. “Bunaltı Düşünüsü Üzerinde II”. *A* 22-23 (Kasım- Aralık 1959): 1.

——. “Demir Özlü’ye Sorular”. Söyleşiyi yapan: Asım Bezirci. Bezirci, *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz* 261-65.

——. “Demir Özlü’nün Yanıtı”. *Yeni Ufuklar* 176 (Ocak 1967): 66-71. Derginin 176. ve 177. sayılarında 1950-1960 yılları arasında yazmaya başlayan yazarlara 5 sorunun yöneltildiği bir soruşturma yayımlanmıştır.

——. “J. -P. Sartre”. *Borges’in Kaplanları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 20-27.

——. “Köklü Bir Nihilizme Sürüklenebilirdim”. Söyleşiyi yapan: Murat Yalçın. *Kitaplık* 86 (Eylül 2005): 60-66.

——. “Toplumcu-Gerçekçi Yazar”. *A* 4 (15 Nisan 1956): 1-2.

Özükan, Bülent. “Basında Tirajlar”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 1. 229-32.

Özyalçıner, Adnan. “Adnan Özyalçıner ile Dünden Bugüne”. Söyleşiyi yapan: Feridun Andaç. *Adam Öykü* 44 (Ocak-Şubat 2003): 29-39.

——. “Yazında Sıkıcılık Konusunda”. *A* 3 (15 Mart 1956): 1-2.

Paz, Octavio. *Çamurdan Doğanlar*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1996.

Said, Edward. “Traveling Theory”. *The World, the Text and the Critic*. Cambridge ve Massachusetts: Harvard University Press, 1983. 226-47.

Sartre, Jean-Paul. *Varoluşçuluk*. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları, 1997.

Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

Simmel, Georg. *Modern Kültürde Çatışma*. Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi. Ed. Ertuğrul Kürkçü ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 1988. Cilt 6.

Sözen, Metin. *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

Şafgil, Nureddin. “Mavi”. *Yenilik* 27 (Mart 1955): 35-36.

——. “Sanatta Yerlilik”. *Yenilik* 39 (Mart 1956): 339-42.

Şakar, Cemal. “50 Kuşağının Öykü Serüveni”. *Hece Öykü* 6 (Aralık 2004-Ocak 2005): 50-55.

Şaylan, Gencay. “Cumhuriyet Bürokrasisi”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 2: 298-308.

Şengil, Salim. “Bir Hikâyeci Takdim Ediyoruz”. *Seçilmiş Hikâyeler* 40-41 (Mayıs-Haziran 1951): 6-8, 84.

——. “Ne Düşünüyorlar?” *Seçilmiş Hikâyeler* 40-41 (Mayıs-Haziran 1951): 83-84.

——. “Ustam Esendal II”. *Anılarda Kalan Portreler*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1991.

Tamer, Ülkü. “İnce Alayla Örülmüş Yoğun Şiirler” (15 Temmuz 2006). <http://www.sabah.com.tr>

Tansuğ, Sezer. *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.

Tanyol, Tuğrul. “Sığınağın Girişi”. Feyyaz Kayacan. *Sığınak Hikâyeleri*. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1988. 5-11.

Tarus, İlhan. “Ne Düşünüyorlar?” *Seçilmiş Hikâyeler* 40-41 (Mayıs-Haziran 1951): 81.

Tekeli, İlhan ve Yiğit Gülöksüz. “Kentleşme, Kentlileşme ve Türkiye Deneyimi”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 5: 1224-38.

Termen, Ziya. “Ne Düşünüyorlar?” *Seçilmiş Hikâyeler* 40-41 (Mayıs-Haziran 1951): 81-82.

Tutumlu, Reyhan. “Vüs’at O. Bener’in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım”. Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2007.

Uyar, Tomris. “Bizim Bohemimiz Sosyal Alkolizme Kayıyor”. *Sanat Olayı* 29 (Ekim 1984): 52.

Yaman, Zeynep Yasa. “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu”. *Toplum ve Bilim* 79 (Kış 1998): 94-137.

Yavuz, Hilmi. *Ceviz Sandıktaki Anılar*. İstanbul: Can Yayınları, 2001.

“Yayımcılık”. *Anabritannica.* Ed. Philip W. Goetz ve diğer. İstanbul: Ana Yayıncılık, 1993. 22: 327-28.

“Yeniden”. *A* 12 (Ocak 1959): 1, 8.

Yücel, M. Serhan. *Menderes Dönemi (1950-1960).* www.serhanyucel.com/program/ozet.pdf Bu kaynakta, kitabın özeti yer almaktadır.

ÖZGEÇMİŞ

Jale Özata Dirlikyapan, 1977 yılında Erzurum'da doğdu. 1995 yılında Gazi Anadolu Lisesi'nden, 2000 yılında Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü'nden mezun oldu. 2000 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başladı. "Bilge Karasu'nun *Gece*'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım" başlıklı teziyle 2003 yılında yüksek lisans derecesini alan Özata Dirlikyapan'ın, *Kitaplık*, *Pasaj*, *Virgül*, *Yasakmeyve* gibi edebiyat dergilerinde yazıları yayımlanmıştır. İlgi alanları arasında edebiyat kuramları, Türk öykücülüğü ve roman bulunmaktadır.