



T. C.

GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

AYHAN BOZFIRAT'IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

Hazırlayan

Onur Aykaç

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Nesime Ceyhan

TOKAT – 2009



T. C.

GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

AYHAN BOZFIRAT'IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

Hazırlayan

Onur Aykaç

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Nesime Ceyhan

TOKAT – 2009

AYHAN BOZFIRAT'IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

Tezin Kabul Ediliş Tarihi: 25 / 05 / 2009

Jüri Üyeleri (Unvanı, Adı Soyadı)

Başkan : Doç. Dr. Turan KARATAŞ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Alpay Doğan YILDIZ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Nesîme CEYHAN

Üye :

Üye :

İmzası

.....
.....
.....
.....

Bu tez, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 22/05/2009 tarih ve 14 sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Enstitü Müdürü: Prof. Dr. Yaşar AKÇAY

Mühür
İmza

T. C.
GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak toplanıp sunulduğunu, bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçlara atıf yaptığımı ve kaynağını gösterdiğimi beyan ederim.

(04 / 05 / 2009)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Onur AYKAÇ

İmzası



TEŞEKKÜR

Kaleme aldığı kıymetli eserlerle bize bu çalışmayı yapma imkânı sağlayan Sayın Ayhan Bozfırat'a; annesi hakkındaki bütün bilgi ve belgeleri bizimle tereddütsüz paylaşan Sayın Sırma Köksal'a; çalışmalarım esnasında benden yardımını ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Turan Karataş'a; tez çalışmamız boyunca çileyle zahmeti tatlı bir serüvene dönüştüren ve benden her türlü yardımını esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Nesîme Ceyhan'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Aileme...

ÖZET

Ayhan Bozırat, Türk edebiyatına öykü, roman ve çeviri türlerinde eserler kazandırmış bir yazarımızdır. Ancak, edebiyat çevrelerinde daha çok öyküleriyle ismini duyurmuştur.

Toplumsal hayattaki çözülme/yozlaşma ve siyasal baskı ortamı, Ayhan Bozırat'ın yazarlık kimliğini biçimlendiren en önemli unsurdur. Bu yüzden, öykü ve romanlarında toplumsal kaygıyı ön plânda tutmuştur.

Öykülerinde; toplumsal açmazları, aile hayatındaki sıkıntıları, kadın-erkek ilişkilerindeki çözülmenin boyutlarını, bireyin siyasî belirsizlik ortamındaki savruluşunu, insanların içlerine atmak zorunda kaldıkları dilekleri/öfkeleri/beklentileri sık sık dile getirmiştir.

Çocuk romanlarında, suçlu/problemlı bir çocuğun topluma nasıl geri kazandırılabileceğini bilimsel verilerden hareketle ortaya koymuş; *Dört Yol Ağzındaki Ev* adlı romanında ise 1971 Askerî Muhtırası sonrasında yaşanan sancılı dönemin bireyler ve toplum üzerindeki olumsuz etkilerini işlemiştir.

“Ayhan Bozırat'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri” adlı bu çalışmamızda; Ayhan Bozırat'ın edebiyatımızdaki yerini, eserlerinin edebî kıymetini belirlemeye çalıştık. Ayrıca, Türk edebiyatının çeşitli sebeplerle unutulmuş/yalnızlığa terk edilmiş isimlerinden birisi olan Ayhan Bozırat'ı, edebî ürünleriyle yeniden gündeme getirmeyi amaçladık.

Anahtar Kelimeler: öykü, roman, toplumsal kaygı, unutulmuş.

ABSTRACT

Ayhan Bozfirat, is the author who brought work about story, novel and translation types in Turkish literature. But, she is known more about her stories in literature circle.

Solution/degeneracy in social life and political pressure environment are the most important factors that formulate Ayhan Bozfirat's identity. Therefore, she kept the social anxiety in the foreground in her stories and novels.

She frequently expressed the social dilemmas, the difficulties in family life, the dimension in relations between men and women being solved, the individual's difficulty in the political uncertainty environment, the wishes/anger/expectations that the individual must keep inside.

In she explained, how the guilty/problematic child can be gained into the society, beside taking help from the scientific data; when it comes to her novel called *Dört Yol Ağzındaki Ev (Home in the Crossroads)*, she specified the negative effects on the individuals and on the society about the painful period lived after 1971 Military Memorandum.

In our study called "Ayhan Bozfirat's Life and Her Art and Her Works"; We studied to determine Ayhan Bozfirat's position in our literature, the literature value of the work. Also, we aimed to brought up Ayhan Bozfirat again who is forgotten/left into loneliness, because of various reasons of Turkish literature; with her literature works.

Key Words: story, novel, social anxiety, forgotten.

İÇİNDEKİLER

	<u>sayfa</u>
ETİK SÖZLEŞME	i
TEŞEKKÜR	ii
İTHAF	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	x
GRAFİKLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR	xii
1. GİRİŞ	1
2. LİTERATÜR TARAMASI	3
3. MATERYAL VE YÖNTEM	7
4. BULGULAR	9

I. BÖLÜM

1. 1950 – 1980 ARASI SİYASÎ – SOSYAL – EKONOMİK DURUMA GENEL BİR BAKIŞ	9
2. 1970 – 1980 ARASI DÖNEMDE ÖYKÜ ve ROMANIN GENEL DURUMU.....	31
2.1. Öykünün Genel Durumu	32
2.2. Romanın Genel Durumu	37

3. TÜRK EDEBİYATI'NDA “KADIN YAZAR” YA DA “YAZAN BİR KADIN” OLMAK	42
3.1. “Kadın Yazar” Adlandırması	45
3.2. Edebiyatta “Kadın Söylemi” ve “Kadın Duyarlığı”	53

II. BÖLÜM

1. AYHAN BOZFIRAT'IN HAYATI, ESERLERİ ve EDEBÎ KİŞİLİĞİ	61
1.1. Hayatı ve Eserleri	61
1.2. Bireysel ve Edebî Kişiliğini Besleyen Unsurlar	69
1.3. Öykü ve Roman Dışındaki Türlerde Edebî Kişiliğinin Tezâhürleri	76

III. BÖLÜM

1. AYHAN BOZFIRAT'IN ÖYKÜCÜLÜĞÜ	78
1.1. Ayhan Bozfirat'ın Öykücülüğüne Genel Bir Bakış	78
1.2. Ayhan Bozfirat'ın Öykülerini Etkileyen Yazarlar	84
1.3. Ayhan Bozfirat'ın Öykücülüğü Hakkında Yapılan Değerlendirmeler	86
2. AYHAN BOZFIRAT'IN ÖYKÜLERİNİN İNCELENMESİ	99
2.1. Tema	99
2.2. Öykülerde Yapı	113
2.3. Olay Örgüsü	114
2.4. Anlatıcı ve Bakış Açısı	136
2.5. Şahıs Kadrosu	149
2.6. Zaman	162
2.7. Mekân (Uzam)	173

2.8. Anlatım Teknikleri	181
2.9. Dil ve Üslûp	200

IV. BÖLÜM

1. AYHAN BOZFIRAT'IN ROMANCILIĞI	225
1.1. Ayhan Bozırat'ın Romancılığına Genel Bir Bakış	225
1.2. Ayhan Bozırat'ı Çocuk Romanları Yazmaya Yönelten Etkenler	227
1.3. Ayhan Bozırat'ın Çocuk Romanlarının “Çocuk Edebiyatı” Açısından Uygunluğu	229
1.4. Ayhan Bozırat'ın Romancılığı Hakkında Yapılan Değerlendirmeler	232
2. AYHAN BOZFIRAT'IN ROMANLARININ İNCELENMESİ	237
2.1. Çocuk Romanları	237
2.1.1. Tema	237
2.1.2. Romanlarda Yapı	240
2.1.3. Olay Örgüsü	241
2.1.4. Anlatıcı ve Bakış Açısı	255
2.1.5. Şahıs Kadrosu	259
2.1.6. Zaman	263
2.1.7. Mekân (Uzam)	266
2.1.8. Anlatım Teknikleri	268
2.1.9. Dil ve Üslûp	276
2.2. Dört Yol Ağzındaki Ev	283
2.2.1. Tema	283
2.2.2. Yapı	285

2.2.3. Olay Örgüsü	286
2.2.4. Anlatıcı ve Bakış Açısı	290
2.2.5. Şahıs Kadrosu	294
2.2.6. Zaman	297
2.2.7. Mekân (Uzam)	299
2.2.8. Anlatım Teknikleri	300
2.2.9. Dil ve Üslûp	305
5. SONUÇ	312
KAYNAKÇA	316
EKLER	324
ÖZ GEÇMİŞ	359

TABLULAR LİSTESİ

	<u>sayfa</u>
Tablo 3.1. Ayhan Bozırat'ın öykülerinin temaları	100
Tablo 3.2. Ayhan Bozırat'ın öykülerinin anlatıcı ve bakış açıları	137
Tablo 3.3. Ayhan Bozırat'ın öykülerinin şahıs kadrosu	150
Tablo 3.4. Ayhan Bozırat'ın öykülerinin vak'a zamanları	164
Tablo 3.5. Ayhan Bozırat'ın öykülerinin anlatma zamanları	168
Tablo 3.6. Ayhan Bozırat'ın öykülerinin mekânları	176
Tablo 4.1. Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarının anlatıcı ve bakış açıları	255
Tablo 4.2. Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarının şahıs kadrosu	259
Tablo 4.3. Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarının nesnel zamanları	263
Tablo 4.4. Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarının vak'a zamanları	264
Tablo 4.5. Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarının anlatma zamanları	264
Tablo 4.6. Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarının mekânları	267

GRAFİKLER LİSTESİ

sayfa

Grafik 3.1. Ayhan Bozfırat'ın öykülerinde yer alan temaların gruplandırılmış hali 112

KISALTMALAR

BKBİYÇDT	: Bireyin kendi ben'i ile yaşadığı çatışmadan doğan temalar.
BRMAYÇDT	: Bireyin ruhunun metafizik âlemle yaşadığı çatışmadan doğan temalar.
Çev.	: Çeviren.
DİDDUÇDT	: Din ile din dışı unsurların çatışmasından doğan temalar.
FFÇDT	: Fert-fert çatışmasından doğan temalar.
FTÇDT	: Fert-toplum çatışmasından doğan temalar.
GZKAÇDT	: Güçlü-zayıf kuvvetler arası çatışmadan doğan temalar.
Haz.	: Hazırlayan.
İİÇDT	: İmkân-ımkânsızlık çatışmasından doğan temalar.
KEAÇDT	: Kadın-erkek arasındaki çatışmadan doğan temalar.
s.	: Sayfa.
S.	: Sayı.
TBEA	: <i>Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi.</i>
TDEA	: <i>Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi.</i>
TDKTS	: Türk Dil Kurumu <i>Türkçe Sözlük.</i>
TDÜA	: <i>Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi.</i>
vb.	: Ve benzerleri.
vs.	: Vesaire.

1. GİRİŞ

Edebiyat; çeşitli duygu, düşünce ve olayların dile getirilmesine vesile olan bir sanat dalıdır. Bu işlevini yerine getirirken –doğal olarak– içinde doğduğu toplumdan beslenebilir ve o toplumun sıkıntılarını/dertlerini/hayallerini/özlemlerini dile getirebilir. Edebiyatın bu hususiyeti, Türk edebiyatının belirli dönemlerinde hat safhaya ulaşmış ve edebiyat –bir bakıma– toplumun aynası olmuştur.

Son dönem Türk edebiyatı içerisinde yer alan ve ortaya koyduğu eserlerle dikkat çeken Ayhan Bozırat da, eserlerini kaleme alırken toplumsal kaygıları ön plânda tutmuş ve toplumu hemen her yönüyle yansıtmayı temel ilke edinmiştir. Öykülerinde –ağırlıklı olarak– döneminin Türkiye’inde yaşanan siyasî-sosyal-ekonomik gelişmeleri ve bunların bireylere/topluma yansımalarını ele almış; çocuklar için yazdığı üçlemede bir çocuğun niçin suç işlediğini ve suçlu/problemlili bir çocuğun topluma nasıl geri kazandırılabileceğini bilimsel verilerden hareketle ortaya koymuş; “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında ise 1971 Askerî Muhtırası sonrasında yaşanan sancılı dönemin bireyler/toplum üzerindeki olumsuz etkilerini işlemiştir. Kısacası Bozırat, çağını, çağının problemlerini anlatı dünyasına başarıyla yansıtmıştır. Ayhan Bozırat’ın eserleri, bu yönüyle, bir dönemin şahidi olma/bir döneme ışık tutma özelliğine de sahiptir.

Bu çalışmayla, Türk edebiyatının üzerinde fazla kalem oynatılmamış ve çeşitli sebeplerle unutulmuş/yalnızlığa terk edilmiş isimlerinden birisi olan Ayhan Bozırat’ı, edebî ürünleriyle yeniden gündeme getirmeyi ve edebiyatımızdaki yerini belirlemeyi amaçladık. Bu çalışmamızın, Ayhan Bozırat gibi unutulmuş/yalnızlığa terk edilmiş kıymetli edebiyatçılarımızın ortaya çıkartılması yönündeki çalışmalarını teşvik etmesini umuyoruz.

Bu güne kadar, Ayhan Bozfırat'ın hayatı, sanatı ve eserleri üzerine hazırlanmış herhangi bir müstakil kitap mevcut değildir. Öykü ve romanları üzerine kaleme alınmış bazı yazılarda Ayhan Bozfırat'la ilgili değişik tespitler görülmekle birlikte, çalışmamızda, Bozfırat'la ilgili pek çok hususu ilk kez dile getirdik. Bu durum ister istemez bazı kaygıları da beraberinde getirmektedir. Ancak, zaman içerisinde, bu kaygılarımızın cevap bulacağı muhakkaktır.

2. LİTERATÜR TARAMASI

Ayhan Bozfirat üzerine hazırlanmış herhangi bir yüksek lisans veya doktora tezi mevcut değildir. Araştırmalarımız esnasında, Ayhan Bozfirat’la ilgili müstakil bir kitaba da rastlamadık.

Ayhan Bozfirat’ın hayatından bahseden kaynak sayısı çok azdır. Bozfirat’ın hayatıyla ilgili bilgiler, bazı sözlük ve ansiklopedilerde yer alan birkaç satırdan ibaret olup, büyük bir bölümü de yanlıştır.¹ Yazar ile kızını karıştırıp, Ayhan Bozfirat “Sırma Köksal’ın kızıdır.” (TDEA, 2001: 323) diyen kaynaklar bile vardır.²

Ayhan Bozfirat’ın öykü ve romanları üzerine –sayıları çok fazla olmamakla birlikte– bazı inceleme yazıları kaleme alınmıştır.

Adnan Özyalçiner, *Varlık Kitap Eki*’nde çıkan “Ayhan Bozfirat–Bütün Hikâyeleri” başlıklı yazısında, Ayhan Bozfirat’ın öykülerine dair genel tespitlerde bulunur. Bozfirat’ın genellikle karşılıklı konuşmalara dayalı öyküler yazdığına, alt ve orta tabakadan insanlara yer verdiğine, dili çok iyi kullandığına ve yer yer düşünce gerçeği iç içe anlattığına vurgu yapar (Özyalçiner, 1999: 4 – 5).

Behçet Çelik, *Virgül*’de çıkan “Ayhan Bozfirat’ın Hikâyeleri” başlıklı yazısında, Ayhan Bozfirat’ın öykülerine dair genel yargılarda bulunur. Özellikle Bozfirat’ın öykü kahramanları üzerinde duran Çelik, kahramanların “hayata müdâhil olma” noktasında sıkıntı yaşadıklarına dikkat çeker (Çelik, 2000: 13 – 15).

Sırma Köksal, *Virgül*’de çıkan “Annem Üzerine” başlıklı yazısında, –özellikle– annesinin kişiliği üzerinde durur. Ayrıca, annesinin bazı öykülerine dair genel tespitlerde bulunur (Köksal, 2000: 16 – 17)

¹ Sözü edilen sözlük ve ansiklopedilerin listesi, çalışmamızın sonundaki “ekler” kısmında yer almaktadır.

² Ayhan Bozfirat’ın hayat hikâyesini oluştururken bu sözlük ve ansiklopedilere fazla itibar etmeyip, yazarın kızı Sayın Sırma Köksal’dan edindiğimiz bilgileri temel aldık.

Fatma Oran, *Cumhuriyet Kitap*'ta çıkan "Bütün Hikâyeleri" başlıklı yazısında, Ayhan Bozfirat'ın öykülerine dair genel tespitlerde bulunur. Oran, –özellikle– Bozfirat'ın öykü kahramanlarının "hayata müdâhil olma" noktasında sıkıntı yaşadıklarına ve öykülerde akıcı bir dil kullanıldığına vurgu yapar (Oran, 2000: 9).

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi'nin "Ayhan Bozfirat" maddesinde, Bozfirat'ın öykücülüğünün birkaç cümleyle ele alındığı görülür (TBEA, 2003: 232).

Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı eserinin "Ayhan Bozfirat" maddesinde, Bozfirat'ın öykücülüğü hakkında bazı tespitlerde bulunur (Necatigil, 2002: 96).

İmge Öyküler dergisinin yaptığı bir soruşturmaya katılan Feridun Andaç, Ayhan Bozfirat'ın öykücülüğünü birkaç cümleyle değerlendirir ve ondan, "öykünün narin/kırılğan sesi" diye bahseder (Andaç, 2005: 144).

Demir Özlü, *Yeni Dergi*'de çıkan "İstasyon" başlıklı yazısında, Ayhan Bozfirat'ın ilk öykü kitabı olan "*İstasyon*" hakkındaki fikirlerine yer verir. Özlü, Bozfirat'ın "*İstasyon*"unu hayli başarılı bulduğunu belirtir ve –özellikle– öykülerdeki duygusal üslûba dikkat çeker (Özlü, 1971: 317 – 319).

Talha Kuruoğulları, *Yeni Edebiyat*'ta çıkan "Hikâyemizde Yeni Bir Ad" başlıklı yazısında, Ayhan Bozfirat'ın "*İstasyon*"u hakkında bazı tespitlerde bulunur. Özellikle Bozfirat'ın öykü kahramanları üzerinde duran Kuruoğulları, öykülerde "emekçiler" ile "küçük burjuvalar" olmak üzere iki farklı katmandan insanların hayatlarının/dramlarının anlatıldığına vurgu yapar (Kuruoğulları, 1971: 25 – 26).

Rauf Mutluay, *Varlık* dergisinin *1972 Yıllığı*'nda çıkan kısa yazısında, Ayhan Bozfirat'ın "*İstasyon*"uyla ilgili genel tespitlerinde bulunur (Mutluay, 1971: 41).

Selim İleri, 26 Ekim 2007 tarihli *Radikal* gazetesinde çıkan “Bir Kitap Kapağı” başlıklı yazısında, Ayhan Bozırat’ın ilk öykü kitabı olan “*İstasyon*” hakkındaki fikirlerine –kısaca– yer verir (http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php).

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi’nin “Ayhan Bozırat” maddesinde, Bozırat’ın “*İstasyon*”uyla ilgili genel tespitlere yer verilir (TDÜA, 1983-1984: 1054).

Mustafa Balel, *Yeni Dergi*’de çıkan “Fırıldak” başlıklı yazısında, Ayhan Bozırat’ın ikinci öykü kitabı olan “*Fırıldak*”la ilgili genel tespitlerde bulunur. Balel, –özellikle– Bozırat’ın öykü kahramanları üzerinde durur ve onları “kör-topal yaşayıp gitmeye boyun eğmiş, baş kaldırıcı niteliği olmayan” kişiler olarak tanımlar (Balel, 1973: 62 – 64).

Demir Özlü, *Yeni Dergi*’de çıkan “Fırıldak” başlıklı yazısında, Ayhan Bozırat’ın ikinci öykü kitabı olan “*Fırıldak*”la ilgili genel tespitlerine yer verir. Özlü, Ayhan Bozırat’ın, sadece kadınların değil, erkeklerin dünyasını da başarılı bir şekilde anlatmasının büyük bir ustalık/meziyet olduğunu vurgular ve Bozırat’ın dünyasının “erkek yazarların dünyasına” çok yakın olduğuna dikkat çeker (Özlü, 1973: 57 – 59).

Selim İleri, *Türk Dili* dergisinin “*Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*” için kaleme aldığı “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri” başlıklı yazısının bir yerinde, Bozırat’ın birinci ve ikinci öykü kitaplarını da kısaca değerlendirir (İleri, 1975: 29).

Ayhan Bozırat, *Varlık* dergisinde çıkan –“Ayhan Bozırat İle ‘Sokak Lambaları’ Üstüne” başlıklı– söyleşisinde, son öykü kitabı olan “*Sokak Lambaları*” hakkında açıklamalarda bulunur. Ayrıca, başta öykü kahramanlarına isim vermeyişi olmak üzere, merak edilen pek çok hususa da açıklık getirir (Ateş, 1981: 15 – 16).

Turan Karataş, *Edebiyat Ortamı* dergisinde çıkan “Kitaplarda...” başlıklı yazısında, Ayhan Bozırat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanını kısaca

değerlendirir ve eserde, 1971 Askerî Muhtırası sonrasında yaşanan sancılı dönemin izlerinin ağır bastığına dikkat çeker (Karataş, 2008: 54).

Canan Demiralp Aslan, *Virgül*'de çıkan "Sıkıntı İsyana Dönüşürken" başlıklı yazısında, Ayhan Bozfirat'ın "*Dört Yol Ağzındaki Ev*" adlı romanına dair genel tespitlerde bulunur. Özellikle romanın olay örgüsü üzerinde yoğunlaşan Aslan, yazarın olayları kurgularken takındığı tavrı eleştirir (Aslan, 2000: 75).

Aslı Tohumcu, 22 Ağustos 2008 tarihli *Radikal* gazetesinde çıkan "Osman'ın Hikâyesi" başlıklı yazısında, Ayhan Bozfirat'ın "*Sokakta Tek Başına*" –ilk adıyla "*Osman*"– adlı romanını ele alır. Tohumcu, –özellikle– romanda yer alan sokak çocuklarına dikkat çeker ve günümüzde bu çocuklara "öteki" muamelesi yapılmasını eleştirir (<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=EklerDetay>).

Selim İleri, –daha önce de sözünü ettiğimiz– 26 Ekim 2007 tarihli *Radikal* gazetesinde çıkan "Bir Kitap Kapağı" adlı yazısında, Bozfirat'ın çocuklar için yazdığı üçlemeyle ilgili genel tespitlerde bulunur (http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php).

Selim İleri, 12 Ekim 1999 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan "Ayhan Bozfirat – Cemil Kavukçu" başlıklı yazısında ise, Bozfirat'ın hayatına dair bazı bilgiler verir (İleri, 1999: 6).

Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü* adlı eserinin 4. cildinde yer alan "Ayhan Bozfirat" maddesinde, Bozfirat'la ilgili bazı yazıları bir araya getirmiş; ayrıca Bozfirat'ın "*Yeğenler*" adlı öyküsü üzerine bir tahlil çalışması yapmıştır (Lekesiz, 2001: 211 – 223).

3. MATERYAL VE YÖNTEM

“Ayhan Bozırat’ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri” adlı çalışmamızda elde ettiğimiz bulguları, dört bölümde topladık. Birinci bölümde, hem Ayhan Bozırat’ın hayatı, sanatı ve eserlerine ışık tutacağını hem de çalışmamıza renk katacağını düşündüğümüz  başlığa yer verdik. “1950 – 1980 Arası Siyasî – Sosyal – Ekonomik Duruma Genel Bir Bakış” başlıklı yazıda, Bozırat’ın bireysel ve edebî kişiliğinin şekillenmesinde büyük bir paya sahip olduğunu düşündüğümüz 1950 – 1980 arası dönem ele aldık ve bu dönemde yaşanan siyasî-sosyal-ekonomik gelişmeleri ana hatlarıyla verdik. “1970 – 1980 Arası Dönemde yk ve Romanın Genel Durumu” başlıklı yazıda, –Ayhan Bozırat’ın bütün eserleri bu dönemde yayımlandığı için– Bozırat’ın eserlerini yayımlattığı yıllar arasında hüküm süren edebî anlayışları, ele alınan ana temaları, ürün veren belli başlı isimleri vs. görmek açısından, 1970 – 1980 arası dönemde öykü ve romanın genel durumuna ana hatlarıyla değindik. “Türk Edebiyatı’nda ‘Kadın Yazar’ ya da ‘Yazan Bir Kadın’ Olmak” başlıklı yazıda ise, edebiyatımızda uzun süredir tartışılan iki konuyu ele aldık; “kadın yazar-erkek yazar ayrımına gidilmesinin doğru olup olmadığına” ve “kadınların ortaya koydukları edebî ürünlerde kadın duyarlığı ve kadın söylemi diye bir şeyin bulunup bulunmadığına” cevap aradık.

Çalışmamızın ikinci bölümünü, Ayhan Bozırat’ın hayatı, eserleri ve edebî kişiliğiyle ilgili genel tespitlere ayırdık. Bu bölümü oluştururken, –ağırlıklı olarak– yazarın kızı Sayın Sırma Köksal’dan edindiğimiz bilgilerden yararlandık. Sayın Sırma Köksal’dan edindiğimiz bilgilerin bir kısmını –ki bunların büyük kısmı Bozırat’ın kişiliğiyle/karakteriyle ilgilidir– bu bölümde kullanmadık ve bu bilgilerin görülebilmesi amacıyla, Sayın Sırma Köksal’la yapmış olduğumuz söyleşiye çalışmamızın sonundaki “ekler” kısmında yer verdik.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde, Ayhan Bozırat'ın öykücülüğünü ele aldık. Bozırat'ın öykülerine dair genel tespitlerde bulduktan sonra, öykülerini değerlendirmeye geçtik. Öyküleri incelerken “tema, yapı, olay örgüsü, anlatıcı ve bakış açısı, şahıs kadrosu, zaman, mekân, anlatım teknikleri, dil ve üslûp” başlıklarını temel aldık. Konunun anlaşılmasını kolaylaştıracağını düşündüğümüz için, bu başlıklar hakkında –ilk geçtikleri yerde– kısa kısa kuramsal bilgiler verdik. Öyküleri, daha önce yazılan makalelere ve şahsî tespitlerimize dayanarak tahlil ettik.

Çalışmamızın dördüncü bölümünde, Ayhan Bozırat'ın romancılığını ele aldık. Bozırat'ın romanlarına dair genel tespitlerde bulduktan sonra, romanlarını değerlendirmeye geçtik. Bozırat'ın nehir/ırmak roman tarzında kaleme aldığı çocuk romanlarını –bir bütünlük arz ettikleri için– “Çocuk Romanları” başlığı altında, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanını ise ayrı bir başlık altında ele aldık. Romanları incelerken –yine– “tema, yapı, olay örgüsü, anlatıcı ve bakış açısı, şahıs kadrosu, zaman, mekân, anlatım teknikleri, dil ve üslûp” başlıklarını temel aldık. Romanları, daha önce yazılan makalelere ve şahsî tespitlerimize dayanarak tahlil ettik.

Sonuç bölümünde, genel bir değerlendirmeye yer verdikten sonra, çalışmamızı tamamladık.

Çalışmamız boyunca, tümevarım yöntemini kullanarak, Bozırat'ın hayatını, eserlerini ve edebî kişiliğini ortaya koymaya, eserlerinin edebî kıymetlerini ve Türk edebiyatına katkılarını belirlemeye çalıştık.

4. BULGULAR

I. BÖLÜM

1. 1950 – 1980 ARASI SİYASÎ – SOSYAL – EKONOMİK DURUMA

GENEL BİR BAKIŞ

Çağına ve çağının olaylarına karşı duyarlı bir yazar olan Ayhan Bozfirat, eserlerinde, döneminin Türkiye’inde yaşanan siyasî-sosyal-ekonomik gelişmeleri ve bu gelişmelerin yansımalarını “düşünsel arka plânlar kullanarak” anlatır. Bu yüzden, onun öykü ve romanlarının –bilhassa öykülerinin– “politik söylemi” göz ardı edilemez. Toplumsal ve bireysel hayatımızda büyük değişiklikler yaratan ve bir bölümüne kendisinin de şahit olduğu birtakım olaylar, onun kimi anlatılarının temel dayanak noktasını teşkil eder. Bu sebeple, burada, yazarın bireysel ve edebî kişiliğinin şekillenmesinde büyük bir paya sahip olduğunu düşündüğümüz 1950 – 1980 arası dönemi ele almayı ve bu dönemde yaşanan siyasî-sosyal-ekonomik gelişmeleri ana hatlarıyla vermeyi uygun bulduk.

Çok partili hayata geçişi yeniden sağlamak amacıyla 7 Ocak 1946’da kurulan Demokrat Parti, 14 Mayıs 1950 seçimlerinden büyük bir zaferle ayrılır ve oyların yüzde 53,59’unu alarak meclisteki sandalye çoğunluğunu eline geçirir. Böylece, yıllardır Cumhuriyet Halk Partisi’nin elinde bulunan siyasal erk, yer değiştirmiş olur. Bu, Türkiye’nin siyasal tarihindeki en büyük devrimlerden biridir:

“Demokrat Parti, seçmenin iradesini kabul etmişti ve bu da demokratik süreç için, komünist otoriterlik ile ‘hür dünya’ arasında bir çatışmanın ortaya çıktığı o dönemde, seçmen tarafından önemli bir ileri adım olarak görülmüştü.” (Ahmad, 2007: 127)

22 Mayıs'ta toplanan meclis Refik Koraltan'ı meclis başkanı, Demokrat Parti Genel Başkanı Celâl Bayar'ı ise cumhurbaşkanı olarak seçer. Celâl Bayar, "tarafsız" bir konumda yer almayı tercih ederek, Demokrat Parti'deki görevinden istifa eder. Bayar'dan boşalan koltuğa Aydın Milletvekili Adnan Menderes oturur.

Cumhurbaşkanı Celâl Bayar, hükûmeti kurma görevini Adnan Menderes'e verir ve Menderes, hükûmeti kurarak başbakan olur. Böylece, Türkiye'de yepyeni bir dönem başlar. Emre Kongar'ın deyimiyle "devletçi-seçkincilerin iktidarı" biter ve yerine "gelenekçi-liberallerin iktidarı" başlar. (Kongar, 2007: 148)

Demokrat Parti, güçlü bir halk desteğiyle başa gelmesine ve dış dünyanın –özellikle Amerika'nın– desteğini arkasına almasına rağmen, yine de kendini güvende hissetmez. Cumhuriyet Halk Partisi'nin hâlâ ülkede etkin bir konumda olması, Demokrat Parti mensuplarında büyük bir rahatsızlık yaratır:

"DP'nin, daha doğrusu önderlerinin –Bayar ve Menderes– bir huzursuzluğu, bir hırçınlığı vardı. Nesnel koşulların o denli elverişli olmasına karşın, onların bu ruhsal durumunu anlamak kolay değildi. Ruhbilimsel birtakım nedenlerle belki kendilerini güven içinde hissetmiyorlardı. İktidara geldikten sonra bile, bir gün iktidardan ayrılacaklarının rahatsızlığını duyuyorlardı. (...) Bu yüzden kimi yazarlar, Menderes ve Bayar'da bir 'İnönü fobisi'³ bulunduğuna hükmetmişlerdir." (Akşin, 2007: 250)

Demokrat Parti, ilk iş olarak sivil ve askerî bürokrasinin denetimini eline almaya çalışır. Bu amaçla, peşi sıra atama ve yer değiştirme kararları alır. Demokratların bu

³ "Menderes Mayıs 1960'ta yönetime el koyan askerî cunta tarafından asıldıktan sonra, Ankara'da anlatılan bir fıkra vardı: Menderes cennete gider ve bir gün orada Atatürk'le karşılaşır. Atatürk, ona Türkiye'deki siyasî hayatı sorar. Menderes bunun üzerine, Atatürk öldükten sonra memleketin başına gelenleri bir bir sayıp döker ve son olarak kendi idamını anlatır. Sonra da 'Kısmet, Paşam.' der. Atatürk 'Hayır Adnan' der, 'kısmet değil, İsmet !'" (Ahmad, 2007: 135)

tutumu “askerler, sivil bürokratlar ve aydın kesim” ile Demokrat Parti arasında bir kutuplaşmaya yol açar.

Demokrat Parti'nin uygulamaları bununla da kalmaz. Seçimlerden önce, demokratik olmayan bütün yasaları ve uygulamaları kaldıracağını söyleyen Demokrat Parti, bunun tam tersi uygulamalar yaparak, “karşıt grupları/kesimleri baskı altına alma/bastırma” yolunda ciddi adımlar atar. Parti mensupları, demokratik ilkelere uygun hareket etmek yerine, tek parti dönemini andıran uygulamalara meylederler. Özellikle karşıt seslere karşıt tahammülsüz tavırları ile dikkat çekerler:

“1951’de Halkevleri ve Halkodaları’nın devletleştirilerek mal varlıklarının hazineye aktarılması, 1953’te CHP’nin tüm mal varlığının haksız intisap olarak değerlendirilip hazineye aktarılması, 1953’te Millet Partisi’nin kapatılması, Şubat 1954’te Köy Enstitüleri’nin İlköğretmen Okulları’na dönüştürülmesi ve basın üzerindeki baskılar gerilimi tırmandırıyordu.” (Avcı, 2004: 423)

Demokrat Parti'nin iktidara geldikten kısa süre sonra bu tür uygulamalar içerisine girmesi, halkta da büyük bir rahatsızlık yaratır. Diğer taraftan, asker – sivil bürokratlar ile aydın kesime karşıt takınılan olumsuz/soğuk tavır sertleşerek devam eder. Bu durumun sebeplerini “21. Yüzyılda Türkiye” adlı eserinde Emre Kongar şöyle ifade eder:

“İlk neden, bu grupların Atatürk devrimlerinin bekçisi olarak Cumhuriyet Halk Partisi’nin ve Demokrat Parti öncesi dönemin destekçileri olmasıydı. İkinci neden, Demokrat Parti’nin, Cumhuriyet Halk Partisi’nin demokrasiye olan inancına güvensizlik duymasıydı.

(...) Üçüncü neden, Demokrat Parti'nin halktan başka egemenlik kaynağı kabul etmemesiydi.” (Kongar, 2007: 149)

Demokrat Parti, dış politikada yüzünü tamamen Batı'ya döner. Batı dünyasıyla olan ilişkilere ayrı bir önem vererek, Batı ile ekonomik ve siyasal açıdan tam bir bütünlük içinde olmayı adeta temel ilke olarak benimserler. Batı ile bütünleşmeye ülkenin bütün sorunlarını çözecek tek yol olarak bakarlar. Bu uğurda her türlü bedeli ödemeyi göze alırlar. Amaç, “Türkiye'yi, küçük Amerika yapmaktır. (...) Bir Amerikalının ‘Türkiye yakında küçük Amerika olacak.’ sözü, o günlerde dilden dile dolaşır.” (Narlı, 2007, 49) Diğer taraftan, Şubat 1952'de Türkiye'nin NATO'ya kabul edilmesi, Batılılaşma sürecini hızlandırır.

Demokrat Parti iktidarı döneminde siyasal, sosyal ve ekonomik alanlarda önemli gelişmeler yaşanır: Devlet eliyle özel sektörün desteklenmesi hız kazanır, kırsal alanlar traktörle tanışır, tarım gelirleri birkaç kat artar (bu gelişme, büyük toprak ağlarını Demokrat Parti'ye iyice yakınlaştırır), makineli tarıma geçilmesi sonucu işsiz kalan insanlar kırsal alanlardan kentlere doğru yoğun bir şekilde göç etmeye başlar ve bunun sonucunda kentlerde “gecekondu mahalleleri” adı altında yeni yerleşim bölgeleri oluşur, gecekondulaşmanın yaygınlaşmasıyla birlikte çarpık kentleşme görülmeye başlanır, kentlerdeki rantı elinde tutmak isteyen yasadışı örgütler/mafyalara türemeye başlar ve artık büyük kentlerdeki yaşam şartları iyice dayanılmaz bir hal alır.

1950'li yılların ortalarına doğru kentlerin nüfus yapısı büyük oranda değişikliğe uğrar. Yoğun halde köyden kente göç yaşanır. Kırsal alanlardan veya köylerden gelerek kente yerleşen insanlar, kent hayatına uyum sağlamakta ciddi sıkıntılar yaşarlar. Diğer taraftan kentlerde, işsizlik ve konut sorunu iyice artar; çarpık kentleşme yaygınlaşır:

“Göç edenlerin sadece küçük bir kısmı sanayide sürekli iş bulmakta, çoğu ise sonunda geçici işçi ya da sokak satıcısı olup çıkmaktaydı. Kentler büyük sayıdaki yeni sakinlerini düzenli şekilde kabul edecek kadar donanımlı değildi. Sonuçta, göç edenlerin çoğu kendi başının çaresine bakmak zorunda kalıyor, kent dışındaki kullanılmayan arazilerde kendi evlerini inşa ediyorlardı.” (Zürcher, 2006: 329)

Bu arada, siyaset kazanı kaynamaya devam eder. Demokrat Parti'nin İmam Hatip Okulları'nı açmaya başlaması, bazı laik kesimleri tedirgin etmeye başlar. Bunun sonucunda, siyasal İslam'ın etkinlik kazandığı görüşü giderek daha çok kişi tarafından dillendirilmeye başlanır.

Demokrat Parti'yi “gerici” olmakla suçlayan muhalefet ile Demokrat Partililer arasındaki çatışma, her geçen gün biraz daha şiddetlenir. Bu çatışmalarda Demokrat Parti'nin en önemli dayanağı “halkın desteği”dir. Nitekim bu destek, 2 Mayıs 1954 seçimlerinde doruk noktaya ulaşır ve seçim, Demokrat Parti'nin ezici üstünlüğü ile sonuçlanır.

1954 seçimlerinden gücüne güç katarak çıkan ve meclisteki sandalyelerin yüzde 93'ünü eline geçiren Demokrat Parti, artık gücünün sonsuz olduğu duygusuyla hareket etmeye başlar. Bu duygu partiyi, çoğunluğun azınlık üzerinde ağır baskılar oluşturması yönünde bir uygulamaya yöneltir:

“Hemen seçimlerin ertesinde, seçmenleri Millet Partisi'ni desteklemekte direndikleri için Kırşehir ili ilçe yapılarak cezalandırıldı. Seçim yasası, karşıt partilerin haklarını kısıtlayacak bir biçimde değiştirildi. (...) İktidar, başkaldıran bürokrasiyi ve üniversiteleri de yola getirmeye kararlıydı. Devlet memurlarının

güvenceleri kaldırıldı ve üniversite özerkliği, üniversite yönetimi Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanarak yok edildi. Bir süre sonra da, hükûmeti eleştiren gazetecilerin tutuklanması ve gazetelerin kapatılması başladı. Cumhuriyet Halk Partisi üzerindeki baskılar da gittikçe artıyordu.” (Kongar, 2007: 153)

Bu arada, ekonomik sorunlar kendini iyice hissettirmeye başlar. Dış açık, enflasyon, yetersiz ekonomik kaynak gibi sorunlar ekonomide ciddi bir darboğaz yaratır. Zengin ile fakir arasındaki gelir dağılımı eşitsizliği iyice artar. Bu durum, halkı –hatta bazı Demokrat Parti mensuplarını bile– tedirgin/rahatsız etmeye başlar. Demokrat Parti iktidarı, çözümü, karşıt sesler üzerindeki baskıyı artırmakta bulur; siyasal partiler, basın, üniversiteler, sendikalar, yargı organları ve bürokratlar üzerindeki baskı iyice ağırlaştırılır.

1955 yılında Türkiye, Irak, İran, Pakistan ve İngiltere arasında Bağdat Paktı imzalanır. Bu imzayla Türkiye, Batı ile Orta Doğu arasında bir köprü vazifesi üstlenir:

“Türkiye'nin iddia edilen rolü, Sovyetlerin yayılmasını önlemektir; ama ülke aynı zamanda Mısır lideri Nasır önderliğindeki Arap milliyetçiliğine karşı da yönlendirilmişti. Washington pakta katılmasa da, paktın arkasındaki maddî ve manevî destek olmayı sürdürdü. Bağdat Paktı Türkiye'yi bölgedeki muhafazakâr rejimlerin lideri haline getirirken, NATO ile Orta Doğu arasında da bir bağ oluşturdu.” (Ahmad, 2007: 131)

1955 yılının Eylül ayı siyasî açıdan oldukça sıkıntılı geçer. 6 Eylül günü İstanbul'da çıkan bir gazete, Atatürk'ün Selanik'teki evine bomba atıldığı haberini verir. Türkiye ile Yunanistan arasında Kıbrıs sorununun baş gösterdiği bir dönemde, bu

haberinin çıkmasıyla ortalık iyice karışır. Tarihe “6 – 7 Eylül Olayları” diye geçecek olan olaylarda, İstanbul’daki Rumlara karşı büyük çapta saldırılar düzenlenir ve olaylar, güçlükle bastırılır:

“6 Eylül akşamı bütün İstanbul’da Rumlara ait binlerce ev ve iş yerine, kilise ve mezarlığa saldırıldı; buralar yağma ya da tahrip edildi. Bütün İstanbul’da aynı sıralarda aynı hareketin olabilmesi, bir ‘düzen’ olduğu izlenimini veriyordu.” (Akşin, 2007: 252)

“Hükûmet, üç büyük kentte (İstanbul, Ankara, İzmir) sıkıyönetim ilan etti. İçişleri Bakanı, istifa etmek zorunda kaldı.” (Zürcher, 2006: 336)

Diğer taraftan, Demokrat Parti’de sular durulmak bilmez. Ülkede oluşturulan baskı ortamından rahatsızlık duyan bir grup Demokrat Parti milletvekili, partiden ayrılarak Hürriyet Partisi’ni kurar (1955). 6 Eylül 1957 tarihinde ise, partinin dört kurucusundan biri olan Fuat Köprülü, Demokrat Parti’den ayrılır. Diğer partiler de, ortak bir deklarasyon yayınlayarak Demokrat Parti’ye karşı güç birliği oluşturmaya karar verirler. Zor duruma düşen Demokrat Parti, önce 11 Eylül 1957’de çıkarttığı bir yasa ile muhalefetin seçimlere ortak listeye katılabilmesinin önünü keser, sonra da erken seçim kararı alır.

Demokrat Parti, –önemli oranda oy kaybetmesine rağmen– 27 Ekim 1957 seçimlerinden yine galip ayrılır. Fakat alınan sonuç, pek çok kişi tarafından başarısızlık olarak addedilir. Demokrat Parti’nin oy kaybetmesinden cesaret alan muhalefet, tekrar sesini yükseltmeye başlar. Bunun üzerine Demokrat Parti, meclis iç tüzüğünde bazı değişiklikler yaparak, partiler üzerindeki baskısını iyice artırır.

Bu arada, ekonomik sıkıntılar artık hat safhaya ulaşır. Hükûmet, IMF ve Dünya Bankası ile anlaşarak bu krizi aşmaya çalışır; ancak uğraşları sonuç vermez. İnsanların

sabrı, taşma derecesine gelir. Yaşanan olumsuz gelişmeler, Cumhuriyet Halk Partisi'ne oy kazandırmaktadır:

“1957 seçimlerinde CHP yükselişe geçmiş, çoğunluk dizgesine rağmen meclise kalabalık bir milletvekili grubu sokmayı başarmıştı. İktisadî durumun kötülüğü hesaba katılırsa, bundan sonraki seçimi CHP'nin kazanması muhtemeldi. Oysa Menderes ve çevresi iktidardan ayrılma olasılığını nedense kabul edemiyorlardı.” (Akşin, 2007: 254)

Cumhuriyet Halk Partisi'nin yeniden güç kazanmaya başladığının farkında olan Menderes, 12 Ekim 1958 günü Manisa'da yaptığı bir konuşmada, muhalefete karşı, “Vatan Cephesi” adını taşıyan örgütler kurulması yönünde çağrıda bulunur. Bu çağrı, hemen cevap bulur ve ülke genelinde Vatan Cephesi adında örgütler kurulmaya başlanır; bu örgütlere katılanların isimleri, her gün radyoda tek tek okunur.⁴ Bu uygulama, siyasî gerilimi büsbütün artırır; “birlik getirmek yerine, siyasal yaşamı kutuplara böler.” (Ahmad, 2007: 140) Muhalefet, bu gelişmeler karşısında dik durmaya çalışır.

Demokrat Parti ile Cumhuriyet Halk Partisi arasında süren soğuk savaş, yavaş yavaş somut bir hal almaya başlar. Özellikle Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi mensuplarının mitinglerini ve il ziyaretlerini –kolluk güçlerini ve bazı il yöneticilerini kullanmak sûretiyle– engellemeye çalışır. Ayrıca basında hükümet aleyhinde yazılar çıkmaması için, basın kuruluşlarını baskı altına alır. Ancak işler, Demokrat Partililerin istedikleri gibi gitmez. Cumhuriyet Halk Partisi lideri İsmet İnönü, her türlü

⁴ “Bu kampanyanın ana unsuru, cepheye katılan insanların sonu gelmez listelerinin her gün devlet denetimindeki radyodan okunmasıydı. Listeye geçirilenler arasında bebekler, ölmüş kimseler ve hatta uyduruk isimler bulunuyordu ve bir buçuk yıl süren bu kampanya birçok kimseyi o kadar tiksindirmişti ki, birçok kentte Radyoyu Dinlemeyenler Cemiyeti kuruldu.” (Zürcher, 2006: 348 – 349)

engellemeye rağmen, mitinglerini ve il ziyaretlerini sürdürür; bazı basın yayın organlarında Demokrat Parti aleyhinde yazılar çıkmaya devam eder. Bunun üzerine Demokrat Parti, bir nevi “hükûmet darbesi” anlamına gelecek olan bir karar alarak, 18 Nisan 1960 tarihinde mecliste bir Tahkikât Komisyonu kurar. Tamamı Demokrat Parti mensubu 15 kişiden oluşan bu komisyon, 27 Nisan 1960 günü çıkartılan bir yasa ile –tabir caizse– sınırsız yetkilerle donatılır:

“Komisyonun kararları kesindi ve buna karşı başvuracak bir üst makam yoktu. Komisyona, bütün yayınlara sansür koymak, her türlü toplantıyı ve siyasal eylemi yasaklamak gibi daha pek çok olağanüstü yetkiler de verilmişti. Bu, aslında Demokrat Parti tarafından demokratik düzene karşı uygulanmış bir hükûmet darbesi idi. Uygulama, bütün ülkede öğrenci gösterilerine ve siyasal tedirginliğe yol açtı. Sıkıyönetim ilan edildi.” (Kongar, 2007: 154)

Yaşanan öğrenci olayları ve polis bu olaylara en sert şekilde cevap vermesi, bilhassa şehirlerde tam bir kargaşa ortamı oluşturur. Ülke yavaş yavaş bir “iç savaş”a doğru sürüklenmektedir. Yaşanan gelişmeler, muhalefet kadar askerde de büyük bir rahatsızlık yaratır. 21 Mayıs 1960 günü Harp Okulu öğrencilerinin Atatürk Bulvarı’nda yaptığı yürüyüş, bir bakıma askerın hükûmete son uyarısı olur. Ancak Menderes, ülke genelinde çığ gibi büyüyen tepkilere kulak asmaz; hatta yürüyüş yapan Harp Okulu öğrencilerini en kısa sürede tatile gönderme kararı alır.

Yaşanan gelişmelerden rahatsızlık duyan silahlı kuvvetler, –birkaç gün daha bekledikten sonra– 27 Mayıs 1960 sabahı radyodan yayınladığı bir bildiri ile yönetime el koyduğunu duyurur. Bu, aynı zamanda Demokrat Parti iktidarının da sonu olur. Ülkenin idaresi, darbe sonrası kurulan Millî Birlik Komitesi’ne bırakılır. Bu komite,

bütün silahlı kuvvetleri temsil eden “Silahlı Kuvvetler Birliği” tarafından denetlenecektir.

1960 askerî darbesi ile Cumhuriyet tarihimizde yeni bir dönemin başladığını belirten Mehmet Narlı, darbenin sebeplerini beş maddede toplar:

“1. Pazar ekonomisinin veya solun söylemiyle Amerikan kapitalizminin güçlenmeye başlamasından duyulan rahatsızlık, 2. İnönü dönemi bürokrasisinin hiyerarşik üstünlüğünü kaybetmesi, 3. Muhafazakâr ve dinî argümanların siyasetin içinde çoğalması, 4. Her alandaki çağdaşlaşmanın geriye gittiği düşüncesi, 5. Özgürlüklerin kısıtlandığı, öğrencilerin siyasal olarak kışkırtıldığı haberleri.” (Narlı, 2007: 52)

Hükümet üyeleri ve Demokrat Parti milletvekilleri, kendilerine destek veren kimi sivil ve askerî kişilerle birlikte tutuklanırlar. Tutukluları yargılamak için Yassıada’da “Yüksek Adalet Divanı” adı altında özel bir mahkeme kurulur. Bu mahkemenin yaptığı yargılamalar sonucunda, Demokrat Parti’nin 15 önemli ismi hakkında idam kararı verilir. Millî Birlik Komitesi, mahkemenin oybirliği ile verdiği idam kararlarından üçünü onaylar ve bütün dış baskılara rağmen, alınan karar uygulanır. Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ve Maliye Bakanı Hasan Polatkan 16 Eylül 1961 tarihinde, Başbakan Adnan Menderes ise 17 Eylül’de idam edilir. Mahkeme, Cumhurbaşkanı Celâl Bayar hakkında da oybirliği ile idam kararı verir; ancak Millî Birlik Komitesi, yaşlı olması nedeniyle Bayar’ı affeder. Asılanlar dışında kalan Demokrat Parti lider ve üyeleri de, ilerleyen yıllarda affedilirler.

Ülkede yönetimi elinde bulunduran Millî Birlik Komitesi, ordu ve üniversitelerde reform yapılması gerektiğini düşünerek, pek çok subay ve akademisyeni

emekliye ayırır. Bu gelişmeler, darbe yanlısı kimi kesimlerde bile rahatsızlık yaratır. “Kendisini destekleyen grupların bile şimşeklerini çekmeye başlayan Komite’nin önünde iki seçenek vardı: Ya söz verdikleri gibi en kısa zamanda demokratik düzene dönecek ya da sürekli bir diktatörlük kuracaktı.” (Kongar, 2007: 158)

Millî Birlik Komitesi, birinci/demokratik yolu seçer ve sonunda, 6 Ocak 1961 tarihinde Kurucu Meclis göreve başlar. 12 Ocak’ta ise, –Demokrat Parti lehine propaganda yapmamak şartıyla– siyasi partilerin faaliyetlerine izin verilir. Artık demokratik düzene yeniden dönmek üzeredir.

Bir yandan ülke genel seçimlere hazırlanırken, bir yandan da Kurucular Meclisi yeni anayasaya son şeklini vermeye uğraşır. Bu anayasanın en önemli getirilerinden biri, meclisin de üstünde bir kurum olan Anayasa Mahkemesi’nin kurulmasını öngörmesidir. Demokratik ilkeler gözetilerek hazırlanmaya çalışılan yeni anayasa taslağı, 9 Temmuz 1961 tarihinde halk oyuna sunulur. Seçmenlerin çoğu yeni anayasaya olumlu oy verir ve böylece, 1961 Anayasası kabul edilmiş olur:

“1961 Anayasası, sosyal devlet anlayışını ortaya çıkarır. Çalışma hayatında grev, lokavt, toplu sözleşme hakları getirilerek, çoğulcu devlet anlayışına geçilir. (...) Bu tarihten itibaren Türkiye’de sivil toplum örgütleri hızla artar. Türk solu güçlenir.” (Avcı, 2004: 424)

Darbe sonrası ilk genel seçim, 15 Ekim 1961 tarihinde yapılır. Seçimde, Cumhuriyet Halk Partisi en çok oyu alır; ancak tek başına iktidar olacak sayıda milletvekili çıkartamaz. 21 Şubat 1961 tarihinde kurulan ve seçmen tarafından Demokrat Parti’nin devamı olarak algılanan Adalet Partisi, 1961 seçimlerinde çok önemli bir başarı elde eder ve sandıktan ikinci parti olarak çıkar.

Yeni meclis, 26 Ekim’de toplanır ve aynı gün Cemal Gürsel’i cumhurbaşkanı olarak seçer. Cemal Gürsel tarafından hükûmeti kurmakla görevlendirilen İsmet İnönü, Adalet Partisi ile anlaşır ve yeni hükûmet 20 Kasım’da görevine başlar:

“Hükûmet programı; plânlı kalkınma, özel teşebbüsün desteklenmesi, enflasyon ve işsizlikle mücadele, toprak reformunun uygulanması, yabancı sermayenin desteklenmesi ve dış politikada önceki anlaşmalara sâdik kalındığı hususlarını içermekteydi.” (Eraslan, 2004: 581)

22 Şubat 1962 tarihinde bir grup asker, darbe yaparak tekrar yönetimi ele almak ister; ancak teşebbüsleri gerekli desteği bulamayınca, bu eylem hükûmet tarafından bastırılır. Böylece, İsmet İnönü başkanlığındaki hükûmet, ilk darbe girişiminden kurtulmuş olur. Bu arada, 25 Nisan 1962’de bir başka önemli gelişme yaşanır ve Anayasa Mahkemesi kurulur.

Cumhuriyet Halk Partisi ile Adalet Partisi arasındaki ittifak uzun süreli olmaz. İki parti arasındaki ortaklık, 30 Mayıs 1962’de sona erer ve İsmet İnönü, yeni bir hükûmet kurmak için harekete geçer.

Cumhuriyet Halk Partisi, Yeni Türkiye Partisi, Cumhuriyetçi Köylü Partisi ve bağımsızlar arasında varılan antlaşma sonucunda, 25 Haziran 1962 tarihinde yeni hükûmet kurulur. İlk Beş Yıllık Kalkınma Plânı ve işçi hakları bu hükûmet zamanında kabul edilir. Ayrıca, eski Demokrat Partililerin bir kısmı da bu dönemde bağışlanır.

21 Mayıs 1963 tarihinde bir grup asker, bir kez daha darbe girişiminde bulunur; ancak teşebbüsleri yine gerekli desteği görmez ve eylem hükûmet tarafından bastırılır.

17 Kasım 1963’te yerel seçimler yapılır. Bu seçimde, Yeni Türkiye Partisi ile Cumhuriyetçi Köylü Partisi büyük oranda oy kaybı yaşarken, Adalet Partisi oylarını

arttırır. Bunun üzerine, Yeni Türkiye Partisi ile Cumhuriyetçi Köylü Partisi hükûmetten çekilir ve hükûmet, 2 Aralık 1963'te dağılır.

1961 seçimlerinden sonraki üçüncü hükûmeti yine İsmet İnönü kurar (25 Aralık 1963). Cumhuriyet Halk Partisi ile bağımsızlar kabineyi oluştururken, Yeni Türkiye Partisi hükûmeti dışarıdan destekler. Yeni hükûmet döneminde en önemli mesele, Kıbrıs sorunu olur. Diğer taraftan, hükûm giymiş olan Demokrat Partililerin geri kalanı bu hükûmet döneminde affedilir.

29 Kasım 1964'te yapılan Adalet Partisi Kongresi'nde Süleyman Demirel, Adalet Partisi Genel Başkanlığı'na seçilir. Artık, Adalet Partisi ve Türkiye için yepyeni bir dönem başlayacaktır.

Demirel, kısa bir süre sonra ilk büyük siyasî başarısını kazanır. Adalet Partisi'nin girişimleri sonucunda, 1965 yılı bütçesi mecliste reddedilir. Bunun üzerine İsmet İnönü başbakanlıktan istifa eder. Suat Hayri Ürgüplü tarafından kurulan yeni hükûmet, seçimlere sekiz ay kaldığı için pek bir icraat yapamaz.

10 Ekim 1965'te yapılan genel seçimleri Adalet Partisi kazanır. Seçimlerden kısa bir süre sonra Süleyman Demirel başkanlığında kurulan yeni hükûmet, “yeni bir seçim sistemi, basın suçlarının affı, özel sektörün ve yabancı sermayenin desteklenmesi gibi hususları gerçekleştireceğini” (Eraslan, 2004: 587) söyleyerek göreve başlar.

13 Şubat 1961 tarihinde sendikacılar tarafından İstanbul'da kurulan Türkiye İşçi Partisi de, 1965 seçimlerine katılır ve mecliste 14 sandalye elde ederek önemli bir başarı kazanmış olur.

Bu arada, Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel rahatsızlığı dolayısıyla görevini devam ettiremeyince, yerine, dönemin Genelkurmay Başkanı Cevdet Sunay, 28 Mart 1966 tarihinde –Genelkurmay Başkanlığı görevini bırakarak– cumhurbaşkanı olur/seçilir.

“Bu seçim, Türk Silahlı Kuvvetleri’nin baskıları sonunda gerçekleşmişti. Bu yüzden Sunay’ın cumhurbaşkanlığı aslında, ordunun siyaset üzerindeki etkisini belirtiyordu.” (Kongar, 2007: 166)

Bu arada, ülkede yaşanan sosyo-ekonomik gelişmeler, Türk solunun güçlenmesi için uygun bir ortam hazırlar. Solun giderek güç kazanması, sağ kesimlerde tedirginlik yaratır ve ülkenin bazı yerlerinde küçük gerginlikler yaşanır. Bunun en somut delili, 6 Mayıs 1967’de, Kayseri’deki Türkiye İşçi Partisi şubesinin saldırıya uğramasıdır. Hatta, 20 Şubat 1968’de aynı partinin milletvekilleri, mecliste, bir grup Adalet Partisi milletvekili tarafından dövülür.

1968 yılı, aynı zamanda öğrenci olaylarının da başladığı yıldır. Dönemin eğitim sistemini eleştiren/yetersiz bulan öğrencilerce başlatılan ve ülke genelinde hızla yayılan olaylar, zamanla siyasî bir nitelik kazanır:

“Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde başlayıp diğer fakültelere yayılan öğrenci boykotu, başlangıçta tamamen eğitim sistemi ve mezuniyet sonrasında karşılaşılan sıkıntılarla ilgiliydi. Eğitim sisteminde reform isteyen öğrenciler, okulu bitirdiklerinde iş bulamamaktan yakınıyorlardı. Bu çerçevede büyük şehirlerdeki üniversitelerin hastanelerinin kurulması, daha çok burs verilmesi, üniversite yönetiminde öğrencilerin de temsil edilmesi, mezunlara daha çok iş imkânı sağlanması gibi beklentiler ortaya çıkmaktaydı. (...) Sonraki günlerde, sağ-sol çatışmaları kendini gösterdi.” (Eraslan, 2004: 592 – 593)

Hükûmet yaşanan olaylara karşı bazı önlemler alır; ancak önlerinde Adnan Menderes örneği bulunduğu için, yaşanan olaylara karşı sert tedbirler alma yürekliliğini gösteremez. Bu durum, olayların hızla yayılmasına sebep olur.

12 Ekim 1969'da yeni genel seçimler yapılır. Adalet Partisi yine birinci parti olur ve hükûmeti bir kez daha Demirel kurar. Ancak, Adalet Partisi yasalara göre anayasayı tek başına değiştirecek kadar milletvekiline sahip olmadığı için, Demirel istediklerini tam olarak gerçekleştiremez.

Bu arada, ülke çapında süren eylemler/çatışmalar dinmek bilmez. Yaşanan kaos ortamında, bir yandan birtakım cemaatler/tarikatlar açıkça propaganda yaparken, diğer taraftan sağcı ve solcu gruplar arasındaki şiddetli çatışmalar devam eder. Adam kaçıрма, soygun, adam öldürme gibi şiddet olayları iyice artar. Toplumsal huzur, yok olma derecesine gelir. Olaylar karşısında ciddi bir önlem almayan/alamayan Demirel hükûmeti, yaşananlara seyirci kalmakla suçlanır.

Bunun üzerine, 12 Mart 1971 yılında Türk Silahlı Kuvvetleri bir "muhtıra" yayınlamakla, ülkedeki olaylar/çatışmalar kısa süre içerisinde bitirilmez ve Atatürk ilke ve inkılaplarına aykırı hareketler sona erdirilmezse, yönetime el koyacağını bildirir. Muhtıra radyodan okunduktan birkaç saat sonra, Demirel hükûmeti istifa eder.

Muhtıra sonrası dönemde, özellikle sol görüşlüler cezalandırılır/ezilir. Solcu eylemcilerin bir kısmı mahkeme kararıyla asılır, bir kısmı polislerce vurulur, bir kısmı ise silahlı kuvvetlerle girdikleri çatışmalarda ölürler. Geri kalanlarsa çeşitli şekillerde cezalandırılırlar. Birbirine taban tabana zıt olan sol görüşler arasında bile ayırım yapılmaz ve bütün sol görüşlü eylemciler, en ağır şekilde cezalandırılır. Buna rağmen, ilk genel seçimlerde sol partilerin üstünlüğü görülecektir.

19 Mart 1971’de, Cumhuriyet Halk Partisi milletvekili Nihat Erim, –askerler başbakanın tarafsız olmasını istedikleri için bağlı bulunduğu Cumhuriyet Halk Partisi’nden istifa ettikten sonra– hükûmeti kurmakla görevlendirilir. Bu arada, yayınlanan muhtıranın bir numaralı muhatabı durumundaki Adalet Partisi, sessiz kalmayı tercih eder.

Nihat Erim, 26 Mart 1971’de hükûmeti kurar. Kabinede sol eğilimli bürokratların ağırlıkta olduğu görülür; ancak, meclisteki çoğunluk hâlâ Adalet Partisi’nin elinde bulunmaktadır:

“Erim, büyük ölçüde siyasetin dışından gelen teknokratlardan oluşan bir kabine kurdu. Hükûmetin kamu düzenini sağlayacağını ve uzun zamandır gecikmiş olan bazı sosyo-ekonomik reformları gerçekleştireceğini açıkladı.” (Zürcher, 2006: 376)

Meclisten güvenoyu alarak göreve başlayan yeni hükûmet, –her ne kadar kısa sürede güvenliği/asayışı sağlayacağını söylese de–, ülkede yaşanan olayları/çatışmaları bir türlü önleyemez. Bunun üzerine, 26 Nisan 1971 tarihinde, 11 ilde sıkıyönetim ilan edilir. Ancak bu karar da, olayları/çatışmaları yatıştırmaya yetmez.

İsrail başkonsolosunun sol eğilimli olduğu söylenen eylemciler tarafından kaçırılarak öldürülmesi olayı, bardağı taşıran son damla olur ve hükûmet çok sert tedbirler almaya yönelir. Aralarında çok sayıda aydının da bulunduğu binlerce sol eğilimli kişi tutuklanır ve büyük bir bölümü tutuklu kaldığı süre boyunca işkence görür. Ayrıca, anayasada bazı değişiklikler yapılarak temel hak ve özgürlükler kısıtlanır. Diğer taraftan Anayasa Mahkemesi, Türkiye İşçi Partisi’ni kapatır; sol eğilimli pek çok dergi ve dernek ise, sıkıyönetim tarafından kapatılır.

İlerleyen günlerde kabinede de bazı çatlamlar olur ve 3 Aralık 1971 tarihinde on bir bakan kabineden ayrılır:

“On bir bakanın kabineden ayrılmalarının ardında iki temel neden yatıyordu. Bunlardan biri, savundukları devlet yönetimi altındaki ekonomik görüşleri, Adalet Partisi’nin çok daha liberal olan ekonomik yaklaşımı ile çatışıyordu. İkinci neden ise, bu kişilerin dostlarının ve arkadaşlarının çoğunun solcu oldukları ya da solcuları destekledikleri gerekçesi ile gözaltına alınmış veya tutuklanmış olmalarıydı.”
(Kongar, 2007: 177)

Nihat Erim, ikinci kabineyi 11 Aralık 1971’de kurar. Ancak, meclise ve anayasaya karşı saygılı olmadığı gerekçesiyle şiddetle eleştirilen bu kabine, önemli bir iş başaramadan, 17 Nisan 1972 yılında görevden ayrılır.

Muhtıra sonrası üçüncü hükûmeti kurma görevi Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay tarafından Güven Partisi’ne mensup olan Ferit Melen’e verilir ve Melen, kısa sürede hükûmeti kurar.

1972 yılının Mayıs ayı oldukça hareketli geçer. Önce; Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan hakkında verilen idam kararı, –Anayasa Mahkemesi’nin bu kararı bozmasına rağmen, meclisin direnmesi üzerine– 6 Mayıs 1972 tarihinde uygulanır. Ardından, 14 Mayıs 1972 tarihinde, Cumhuriyet Halk Partisi’ndeki genel başkanlık yarışını Bülent Ecevit kazanır ve bunun üzerine İsmet İnönü partiden istifa eder. Bülent Ecevit, kısa sürede partililerin ve halkın güvenini kazanacaktır.

1973 yılı, cumhurbaşkanlığı sorunu ile başlar. Görev süresi dolan Cevdet Sunay’ın yerine kimin cumhurbaşkanı seçileceği sorunu, uzun süre gündemi meşgul eder. Ordunun önerdiği ve 12 Mart muhtirasının altında da imzası bulunan Faruk

Gürler, meclisten yeterli oy alamaz ve Cumhuriyet Halk Partisi ile Adalet Partisi'nin desteğini alan Fahri Korutürk, 6 Nisan 1973 tarihinde cumhurbaşkanı seçilir. Bu olay ile, siyaset üzerindeki askerî denetim doğrudan doğruya son bulur. Bu gelişmeler üzerine seçimler esnasında Faruk Gürler'i destekleyen Başbakan Ferit Melen istifa eder.

Hükûmeti kurma görevi, bir önceki hükûmette Ticaret Bakanı olarak görev yapan Naim Talu'ya verilir. Naim Talu, hükûmeti kurar; ancak, birkaç ay sonra genel seçimler yapılacağı için, bu hükûmetin ömrü çok kısa olur. Nitekim, Ekim 1973'te genel seçimler yapılır.

1973 seçimlerinde, sandıktan sürpriz bir sonuç çıkar. Herkes Adalet Partisi'nin zaferine kesin gözüyle bakarken, seçimi Ecevit önderliğindeki Cumhuriyet Halk Partisi kazanır. Adalet Partisi ikinci sırada, Necmettin Erbakan'ın partisi olan Millî Selamet Partisi ise üçüncü sırada yer alır.

Hükûmeti kurma görevi cumhurbaşkanı tarafından Bülent Ecevit'e verilir. Ancak, 1973 genel seçiminden sonra meclisteki sandalyelerin büyük bir kısmını ellerinde bulunduran sağ görüşlü partiler, –seçmenlerinin tepkisinden çekindikleri için– sol görüşlü bir parti olan Cumhuriyet Halk Partisi ile ittifak yapmaya yanaşmazlar/yanaşamazlar. Bunun üzerine Ecevit, hükûmeti kuramaz. Diğer taraftan, sağ görüşlü partiler kendi aralarında da bir anlaşma sağlayamazlar. Bu yüzden hükûmet uzun süre kurulamaz. Sonunda, –her ne kadar anlayış olarak birbirlerine pek yakın olmasalar da– Bülent Ecevit'in Cumhuriyet Halk Partisi ile Necmettin Erbakan'ın Millî Selamet Partisi arasında bir ittifak sağlanır ve hükûmet, –aylar sonra– 25 Ocak 1974'te kurulur.

Ancak, Ecevit ile Erbakan arasındaki anlaşma/ittifak uzun ömürlü olmaz. Bazı sol görüşlü tutuklulara af çıkartılması konusu gündeme geldiğinde, ilk ayrılık yaşanır ve

Erbakan bu teklifi reddeder. Memur atamaları konusunda da iki parti arasında sorunlar yaşanır. Bir süre sonra yeniden baş gösteren Kıbrıs sorununa iki liderin bakışı da, yine farklılık arz eder: Ecevit, adada güvenliği sağlayacak sınırlı bir müdahaleden yana fikir belirtirken, Erbakan adanın tamamının alınmasını ister.

20 Temmuz 1974 tarihinde gerçekleştirilen ve başarıyla sonuçlanan Kıbrıs Barış Harekatı, iki parti arasındaki buzları biraz olsun eritir. Ancak, Bülent Ecevit'in İskandinav ülkelerine yapmayı plânladığı gezi öncesinde yaşananlar, iki parti arasındaki ipleri tamamen kopartır. Ecevit, yurt dışına çıkarken başbakanlık yetkisini kendi partisinden bir devlet bakanına bırakmak ister; çünkü, Erbakan'a pek güvenmemektedir. Erbakan ise, yetkinin kendisine bırakılmasında ısrar eder. Bunun üzerine Ecevit, köprüleri atar ve erken seçime gidilmesini önererek, başbakanlık görevinden istifa eder (18 Eylül 1974). Ancak, Kıbrıs sorununda izlediği politika sayesinde halkın gözünde iyice değer kazanan Cumhuriyet Halk Partisi'nin ezici bir oyla iktidara gelmesinden çekinen sağ görüşlü partiler, erken seçim fikrine yanaşmazlar/sıcak bakmazlar.

Ecevit istifa ettikten sonra ne kendisi, ne de bir başkası hükûmeti kurmayı başarabilir. Bunun üzerine Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk, sahip olduğu yetkiyi kullanır ve Sadi Irmak'ı başbakan olarak atar. Irmak hükûmeti, meclisten güvenoyu alamamasına rağmen, –başka bir seçenek bulunamadığı için– görevde kalır.

Sonunda, sağ görüşlü partiler birleşerek bir hükûmet kurarlar (31 Mart 1975). Tarihte “Milliyetçi Cephe Hükûmeti” adıyla anılan bu hükûmet, Adalet Partisi, Millî Selamet Partisi, Cumhuriyetçi Güven Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi ve bağımsız vekillerden oluşur. Bu birliktelikte büyük payı olan Süleyman Demirel, tekrar başbakan olur. Böylece, –bir nevi– Cumhuriyet Halk Partisi'ne karşı olan partiler, aynı çatı altında toplanmış olurlar. Ancak yine de halkın gözünde, Cumhuriyet Halk Partisi eski

öneminden hiçbir şey kaybetmez. Bunu, 12 Ekim 1975'te yapılan "senato üçte bir yenileme seçimleri" kesin olarak gösterir ve Cumhuriyet Halk Partisi oylarını artırır.

Milliyetçi Cephe Hükûmeti, ülkede yaşanan çatışmaları/karışıklıkları bir türlü sona erdiremez. "Programda; huzur, kalkınma ve hamle yılı olacağı öngörülen dönem, asayişin, öğrenci olaylarının, sağ-sol çatışmalarının daha da hızlandığı bir dönem" (Eraslan, 2004: 621) haline gelir.

1977 genel seçimleri, ülkede kısa süreli bir siyasî kriz yaşanmasına sebep olur. Cumhuriyet Halk Partisi, sandıktan birinci parti olarak çıkmasına rağmen, yeterli sayıda milletvekiline sahip olmadığı için hükûmeti tek başına kuramaz ve kendisine bir koalisyon ortağı aramaya başlar. Ancak, seçimden ikinci parti olarak çıkan Adalet Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi ile koalisyona yanaşmaz. Arayışlarını sürdüren Bülent Ecevit, yaptığı girişimler sonucunda –zor da olsa– bir azınlık hükûmeti kurmayı başarır; ancak, bu hükûmet meclisten güvenoyu alamaz.

Bunun üzerine hükûmeti kurma görevi Adalet Partisi Genel Başkanı Süleyman Demirel'e verilir. Demirel, Millî Selamet Partisi ve Milliyetçi Hareket Partisi ile koalisyona giderek yeni hükûmeti kurulur (21 Temmuz 1977). Böylece "İkinci Milliyetçi Cephe Hükûmeti" kurulmuş olur. Ancak, bu koalisyon sağlam temeller üzerine kurulmadığı için, daha ilk günlerden bazı sorunlar yaşanır ve koalisyondan çatlak sesler yükselmeye başlar.

Hükûmetin bir taraftan laiklik ilkesi açısından sakıncalı karşılanabilecek eylemler içerisine girmesi, diğer taraftan ülkenin içine düştüğü ekonomik sorunlara çare bulamaması halk arasında rahatsızlık yaratmaya başlar.

Ülkedeki gerginlik, her geçen gün biraz daha artar. Sağ ve sol görüşlü insanlar arasındaki çatışmalar iyice şiddetlenir; cinayetlerin ve soygunların önüne geçilemez

olur. Ülke yavaş yavaş bir “iç savaş”a doğru sürüklenmektedir. Bu olumsuz gelişmeler, hükûmeti zor durumda bırakır. Sonunda, koalisyon hükûmetinden bazı milletvekilleri istifa eder ve hükûmet düşer.

Birkaç gün sonra, Ecevit başkanlığında yeni bir hükûmet kurulur (Ocak 1978). Hükûmette Cumhuriyet Halk Partisi, Demokratik Parti, Cumhuriyetçi Güven Partisi ve bağımsız vekiller yer alır. Ancak, hükûmetteki bu çeşitlilik bir süre sonra, anlaşmazlıkları da beraberinde getirir ve ülkedeki siyasî istikrarsızlık kendini iyiden iyiye hissettirmeye başlar. Bu durum, dış ilişkileri de olumsuz yönde etkiler. Özellikle hükûmet – IMF ilişkileri durma noktasına gelir. İşlerin iyi gitmediğini gören Cumhuriyetçi Güven Partisi, bir süre sonra hükûmetten çekilir.

14 Ekim 1979’da yapılan “senato üçte bir yenileme seçimleri”nde Cumhuriyet Halk Partisi önemli oranda oy kaybederken, Adalet Partisi yüzde 54 gibi rekor bir oy oranına ulaşır. Bunu, bir siyasî başarısızlık olarak yorumlayan Bülent Ecevit, 16 Ekim’de başbakanlıktan istifa eder. Bunun üzerine, hükûmeti kurmakla görevlendirilen Süleyman Demirel, bir azınlık hükûmeti kurar ve tekrar başbakan olur (12 Kasım 1979).

Demirel, önce ülkenin ekonomi anlayışını değiştirmeye karar verir ve tarihe “24 Ocak Kararları” diye geçecek olan bir dizi radikal önlemi hayata geçirir. “Amaç, yurt içi tüketim yerine, ihracata dayanan yeni bir ekonomi yaratmaktır.” (Ahmad, 2007: 181)

Bu arada, ülkedeki çatışmalar/eylemler aralıksız devam eder. Demirel hükûmeti, ülkedeki karışıklıkları bir türlü önleyemez:

“Şiddet eylemleri ve cinayetler, tam bir iç savaş durumunu belirtiyordu. Kitlesele çatışmaların boyutları büyümüştü. (...) Bütün bu cinayet salgınına ve bozuk ekonomik duruma ek olarak, Türk Silahlı Kuvvetleri’nin en hassas olduğu konularda bazı simgesel kışkırtmalar

da vardı: Örneğin, bir üniversitede İstiklal Marşı çalınırken bir bölüm öğrenci ayağa kalkmamış, bir sendika toplantısında Enternasyonal Marşı söylenmiş, bir partinin Konya mitinginde laikliğe ters düşen pankart ve sloganlar kullanılmıştı. Bu olaylar TRT’de ve basında geniş biçimde yer almış, kamuoyuna olanca ayrıntısı ile aktarılmıştı.”

(Kongar, 2007: 187)

Yaşanan gelişmelerden büyük rahatsızlık duyan silahlı kuvvetler, bir süre bekledikten sonra, –ikinci kez– askerî müdahalede bulunma kararı alır. 12 Eylül 1980 sabahı –erken saatlerde– radyo ve televizyondan okunan Orgeneral Kenan Evren’in bildirisi, ordunun bir kez daha yönetime el koyduğunu belirtiyor ve Türkiye’de yepyeni bir dönemin başlayacağını haber veriyordu...

2. 1970 – 1980 ARASI DÖNEMDE ÖYKÜ VE ROMANIN GENEL DURUMU

Ayhan Bozırat ilk eserini 1971 yılında, son eserini ise –Andersen’den çevirdiği masallardan oluşan “*Küçük Deniz Kızı*” (1981) adlı eseri müstesna– 1980 yılında yayımlatır. Bozırat’ın eserlerini yayımlattığı yıllar arasında “hüküm süren edebî anlayışları, ele alınan ana temleri, ürün veren belli başlı isimleri vs.” görmek açısından, burada, 1970 – 1980 arası dönemde öykü ve romanın genel durumuna ana hatlarıyla değinmenin yerinde olacağı kanaatindeyiz.

1970’li yıllar, siyasî-sosyal-ekonomik açıdan pek parlak değildir. Siyasî istikrarsızlığın hat safhaya ulaştığı bu dönemde, sık sık hükümet değışiklikleri yaşanır. Ülke çapında süren eylemler/çatışmalar –özellikle sağcı ve solcu gruplar arasındaki şiddetli çatışmalar– dinmek bilmez. Ekonomik hayatın da sekteye uğradığı bu dönemde, yüksek enflasyon, yetersiz ekonomik kaynak gibi sorunlar ekonomide ciddi bir darboğaz yaratır. Toplumsal huzur, yok olma derecesine gelir. Ne 12 Mart 1971’de yayınlanan ve kimi kesimlerce her türlü derde deva olacağı düşünölen 12 Mart Muhtırası, ne de bazı illerde uygulanan sıkıyönetim ve alınan sert tedbirler, ülkedeki olumsuz gidişatı durdurmaya yeter. Böyle bir kaos ortamında varlığını sürdürmeye çalışan öykü ve roman, –ister istemez– yaşanan siyasî-sosyal-ekonomik gelişmelerden büyük oranda etkilenir.

Ülkedeki olumsuz siyasî-sosyal-ekonomik gelişmelere rağmen, halkın öykü ve romana olan ilgisi, 1970’li yıllarda artarak devam eder. Öykü ve roman, “televizyonun yeni tiryakilikler yaratan tazeliğine, sinema kolaylıklarına, foto-roman bolluğuna, radyo temsillerine” (Mutluay, 1973: 531) boyun eğmeyerek, halkın ilgisini üzerinde toplamayı sürdürür.

Bu dönemde kurulan bazı zengin yayınevlerinin öykü ve romana yeni kapılar açtıkları, düzenli bir dağıtıma sahip olan gazete-yayınevlerinin yayım dünyasına girdikleri görülür. *Milliyet*, *Hürriyet*, *Tercüman* gibi gazeteler kitapçılık işine de el atarken; Altın Kitaplar, Remzi, Cem, Bilgi gibi yayınevleri –satış grafiklerini yükselterek– yollarına devam ederler. Kimi gazeteler (*Cumhuriyet*, *Ulus* vs.) özel sanat-edebiyat eki vererek ya da sanat-edebiyat sayfası ayırarak edebiyat ile halkı buluşturma işini üstlenirler. Ayrıca, İş Bankası Kültür Yayınları, bu dönemde de varlığını sürdürür; Akbank bazı kitaplar çıkartır.⁵

2.1. Öykünün Genel Durumu :

1970’li yıllar, öykücülüğümüze yeni açılımlar getirir. “Bu evreyi, öykücülüğümüzde ‘yenileşme dönemi’ olarak adlandırabiliriz.” (Andaç, 2007: 462) Öyküye 1970 öncesinde başlayıp bu yıllarda da öykü yazmayı sürdüren veya okurlarıyla ilk kez bu dönemde buluşan⁶ öykücülerimiz, öykücülüğümüze yeni bir tat, özgün bir ses getirirler.

“70’li yıllar bir bakıma, öykücülüğümüzün edebiyattaki etkinliğinin öne geçtiği dönemdir. Öne çıkan söylemler, ‘Nasıl bir öykü?’ sorusunu da gündeme getirir. Tartışma odağında ise, ‘Sait Faik – Sabahattin Ali’ öykü anlayışları vardır. Birey mi, toplum mu? Yani bireyci, toplumcu edebiyat tartışmasının içinde öykü de yer alır.” (Andaç, 2007: 458)

⁵ Bu paragrafta yer alan bilgilere, Rauf Mutluay’ın “50 Yıln Türk Edebiyatı” (Mutluay, 1973) adlı eserinden ulaşılmıştır.

⁶ Ömer Lekesiz’in (Lekesiz, 2005: 46) yapmış olduğu bir araştırmaya göre, ilk öykü kitabını 1970 – 1980 arası dönemde yayımlatan öykücü sayısı 112’dir.

Bu dönem öyküleri, –ağırlıklı olarak– özelden genele, bireyden topluma doğru bir yol izlerken, yaşanan siyasal, toplumsal, ekonomik gelişmeler yazarların edebî kimliklerinin oluşmasında/olgunlaşmasında önemli bir rol oynar. Ayrıca, bunalımcıların (varoluşçuların) birey merkezli bakış açıları ile toplumcu gerçekçilerin halk merkezli bakış açılarını tek ve olumlu bir çizgide birleştiren örneklere bu dönemde sıklıkla rastlanır.

Diğer taraftan 70’li yıllar; siyasal kamplaşmaların, sosyo-ekonomik gelişmelerin, düşünsel/fikrî tartışmaların Türk öykücülüğüne yeni açılımlar kazandırdığı bir dönem olur. 70’li yıllarda yaşanan gelişmeler ışığında “edebiyat (özelde öykü), hem kendi aslî özne ve nesnesine uygun bir mecrada devam etmiş, hem de yeni militanca sesin, sloganik söyleyişin, marş ritminin destekçisi olma rolünü üstlenmiştir.” (Lekesiz, 2005: 39)

Atilâ Özkırmı’ın 1974 yılında *Soyut* dergisinde yaptığı bir soruşturmaya katılan Gülten Dayıoğlu’nun “öykü – siyaset/politika ilişkisi” üzerine söylediği şu sözler, –bir yönüyle– dönemin öykü anlayışına ışık tutması açısından önemlidir:

“Günümüzde hikâye, çağdaş düşünce ve politika ile iç içedir. Bu tür hikâyeler, okuyucunun bilinçlenmesine önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır. Okuyucu gerçekleri hikâye akışı içinde kavramakta; bu arada kendini tanıyıp toplumdaki yerini saptamaktadır. Bugünkü hikâyelerle gelecek kuşaklara, gerçekten güçlü belgeler bırakıyoruz. Onlar, yaşadıkları günleri, bugünlerle karşılaştırma ve özgürlük içinde derinlemesine düşünme olanağı bulabilirlerse “Yaşadık!” diyeceklerdir.” (Özkırmı, 1974: 31)

Aynı soruşturmaya katılan Selçuk Baran da, Gülten Dayıoğlu ile hemfikirdir:

“Türk hikâyecisi, çağdaş düşünceye ve politikaya elbette açık. Elinden geldiğince kendi insanını çağdaş düşüncenin uzağında kalmadan anlatmaya ve etkilendiğı politik sorunları yansıtmaya çalışıyor. Bugün, kimsenin politikanın dışında kalamayacağını belirtmek gereksiz.” (Özkırmılı, 1974: 44)

Diğer taraftan, 1970’li yılların başlarında, “Milliyet Yayınevi’nden çocuk edebiyatına önem veren yazarların hikâye ve romanları art arda çıkmakta, özgürlüksüz bir ortamda kalemlere ‘sakıncasız alanlar’ yaratılmaktadır.” (Mutluay, 1973: 529)

1970’li yılların öykülerine genel olarak baktığımızda, ele alınan/işlenen konularda önceki yıllara nazaran bir zenginlik söz konusudur. Bu dönemde yazarların öykü üzerine yoğunca düşündükleri/kafa yordukları görülür. “70’li yılların öykü yazarları, dönemlerindeki hayat anlayışını ve insanî özellikleri; ‘başkaldırı, devrim, ideoloji’ gibi kavramlar ile ‘mücadeleci karakterler, direnişler ve çözümler’ çerçevesinde” (Sümeıra, 2005: 69) işlerler:

“Son iki yüzyıldır süre gelen toplumsal değışme projelerinin taşra insanında neden olduğı ruhsal tahribat, insan-devlet-çevre ilişkilerinde bozulma, henüz hazmedilemeyen modern kültürün neden olduğı iç ve dış çatışma, sosyo-ekonomik statüdeki belirsizliklerden kaynaklanan kişilik/kimlik çatışmaları, köyden/kasabadan kente göçün beslediğı emek sömürüsü 70’li yıllar öykücülüğünün işlediğı önemli konular haline gelmiştir.” (Lekesiz, 2005: 38 – 39)

1970’li yıllarda “toplumcu gerçekçilik” büyük bir güç kazanır ve neredeyse bu dönem öykücülüğünün karakteristik özelliğı haline gelir:

“Toplumsal yapıdaki çalkantıların yanı sıra, toplumeu düşüncenin yaygınlık kazanması sonucunda, toplumsal sorunları ele alan hikâyeler önceki dönemlere göre daha çok yazılır olmuştur. 1960’ların ‘bunalım’ edebiyatıyla 1970’lerde yazılan bireyin sıkıntılarını anlatan hikâyeler arasındaki ayırım da bu noktada karşımıza çıkar. 60’ların bunalımı, tabir caizse, bütünüyle bireysel, varoluşsal bir sıkıntının ifadesidir; 70’lerdeyse bunalımın toplumsal bir nedeni vardır. Toplumdaki gelişmelerin yarattığı bir bunalımdır bu kez yazarları bunaltan.” (Çelik, 2005: 43)

1970’li yılların diğer dönemlerden ayrılan bir yanı da, İslamî duyarlığa sahip yazarların hızlı/istikrarlı yükselişidir. “Toplumsal sorunlarımıza yaklaşım biçimleriyle çağdaşlarından ayrı bir seyir çizen bu yazarlar, daha çok sorunların kaynağına işaret ederler. ‘Değerler kaybı’nın önemli bir eksene oturduğu bu hikâye türünde Rasim Özdenören, İsmail Kılıoğlu, Durali Yılmaz, Mustafa Kutlu öne çıkan yazarlar arasındadır.” (Say, 1996: 57)

1970’li yılların belki de en belirgin özelliği, “kadın yazar”ların sayısında gözle görülür bir artış yaşanmasıdır. Bu artış, önceki yıllarda olduğu gibi, erkekler tarafından/erkeklerin yardımıyla sağlanan bir artış değil, aksine kadınların bizzat yürüttükleri/gerçekleştirdikleri varolma mücadelesinin sonucunda oluşan bir artıştır. Ayrıca, kadın yazarların sayısal artışının yanı sıra, ortaya koydukları ürünlerde de nitelik açısından yüksek bir kalite göze çarpar:

“Artık (...) kent-insan çatışmasına, kadın-çocuk sömürüsüne, birey ve ahlâk algısına, gelenek ve hayat anlayışına, göç olgusuna mahsus konularda öncelikle bayan (kadın) öykücülerin öyküleriyle açtıkları

izleklerden yürünecek, bu anlamda söz konusu yazarların öykü aracılığıyla gündeme taşıdıkları birçok konu erkekler tarafından yüklenilemeyecek kadar özel ve biricik bir değer kazanacaktır.”

(Lekesiz, 2005: 38)

İlerleyen yıllarda iyice sivrileşecek ve yapıtlarıyla öykücülüğümüze güç katacak olan kadın öykücülerimizin önemli bir bölümünün ilk yapıtlarına bu yıllarda rastlanır. Bu dönemde ilk öykü kitaplarını yayımlayan kadın öykücüler arasında “Esen Yel, Füzuran, Ayhan Bozfirat, Tomris Uyar, Yıldız İncesu, Selçuk Baran, Sevinç Çokum, Fatma Gürel, Nazlı Eray, Ayşe Kilimci, Şiir Erkök (Yılmaz), İnci Aral” (Andaç, 1992: 11) isimleri sayılabilir.

Diğer taraftan, 70’li yılların öykücülüğüne genel anlamda baktığımızda “Adalet Ağaoğlu, Selçuk Baran, Ayhan Bozfirat, Oğuz Atay, Ümit Kaftancıoğlu, Osman Şahin, Mustafa Balel, Tezer Özlü, İnci Aral, Sevinç Çokum, Mehmet Güler, Nazlı Eray, Ayşe Kilimci, Necati Güngör, Mustafa Kutlu, Muzaffer İzgü, Füzuran” (Andaç, 2007: 458) öyküde öne çıkan isimlerdir.

Ayrıca 70’li yıllarda ilk öykü kitapları yayımlanan Şükran Kurdakul, Kemal Bekir, Şevket Bulut, Fethi Savaşçı, Lütfi Kaleli, Şükrü Bilgiç, Burhan Günel, Durali Yılmaz, Ömer Faruk Toprak, Hakkı Gümüştaş, Haydar Koyunoğlu, Yüksel Pazarkaya, Celal Özcan, Abbas Sayar, Tahir Abacı, Mehmet Semih, Kemal Ateş, Abdullah Nefes gibi isimler de, önemli bir gelişme evresi içerisinde olan öykücülüğümüze konu, anlatım ve dil açısından yeni/farklı bir tat katarlar.

Sonuç olarak, 70’li yılların öykücülüğü hakkında şunları söylemek mümkündür:

“70’li yıllarda Türk öykücülüğü, edebiyatı araç olarak gören bir yönelişin aşırı baskısı altında, parti beyannamesine dönüşme

tehlikesiyle yüz yüze gelmesine rağmen, edebiyatın ideolojiler üstü değerine inanan (değerini sezen) öykücüler eliyle, aslına uygun mecrasında yürütülebilmiştir. (...) 70’li yılların edebiyat/öykü deneyimi, onca olumsuzluklara rağmen Türk öykücülüğünde yeni bir eda, ses, içerik ve biçim arayışını beraberinde getirmiş, Türk öykücüsü aşırı siyasallaşan edebiyat ortamında da yine kendisi kalarak ve güçlenerek yoluna devam etmiştir.” (Lekesiz, 2005: 41)

2.2. Romanın Genel Durumu :

1970’li yılların romanı, –öykünün aksine– arzu edilen düzeyde değildir. 70’li yıllar, romancılığımız açısından oldukça “sancılı” geçer. Politik söylemin ayyuka çıktığı bu dönemde, romancılığımız –önceki yıllara oranla– bambaşka bir mecrada yoluna devam eder:

“70’li yıllar, aydınının/romancının politize olduğu, sınıf çatışmasını körükleyen üçüncü sınıf çeviri romanların ya da kaba ulusçu söylemlerin ilgi gördüğü, kutupluluğun uç sınırlara vardığı bir dönemdir. Yazılan romanların bakış açıları da, çoklukla yazarlarının düşünce yapılarına ve okurun ilgisine göre biçimlenir. 12 Mart (...) askerî muhtırası ile depolitizasyon dönemi başlar. Bir süre bocalama devresi geçiren ve tutukluluk, işkence, tutukevi anılarına yer veren otobiyografik eserlerle oyalanan Türk romancısı, sanat eserinde bir şeyi anlatmaktan çok ‘nasıl’ anlatıldığının önem taşıdığını, romanın yeniden kurma ve yaratma işi olduğunu keşfeder. Yaratma ve anlatma edimi ise, sözcüklerin kullanılışından ibarettir.” (Gündüz, 2007: 280)

1970 yılında, Orhan Kemal gibi usta bir yazarın vefatı ile sarsılan edebiyat –özellikle roman– dünyası, verilen çeşitli edebiyat ödülleri ile ayakta durmaya/moral bulmaya çalışır. Melih Cevdet Anday’ın “*Gizli Emir*”, Sevgi Soysal’ın “*Yürümek*”, Demirtaş Ceyhun’un “*Asya*”, Tarık Buğra’nın “*İbiş’in Rüyası*”, Mehmet Seyda’nın “*Yanartaş*”, Abbas Sayar’ın “*Yılkı Atı*” adlı eserleri TRT Roman Başarı Ödüllerini alırlar. Fakir Baykurt’un “*Tırpan*” adlı eseri ise, TDK Ödülü’nü alır. Bu gelişmeler, hem romancıları şevklendirir hem de roman türünün gündemde kalmasını sağlar.⁷

Bu arada, öyküden romana geçen ve iki tür arasında kararsızlık yaşayan kimi yazarlarımız (Muzaffer Buyrukçu, Demirtaş Ceyhun vs.) roman alanında eser vermeye devam ederken, mizahî ürünleriyle dikkat çeken Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz da bu dönemde bazı eserleriyle görünür.

Ayrıca, romanlarının çok büyük bir bölümünü Cumhuriyet döneminde yayımladıkları halde, 1970’li yıllarda da romancılıklarını sürdüren/romanları görülen yazarlarımız da vardır: Kerime Nadir Azrak, Mükerrrem Kâmil Su, Perîde Celâl, ölümünden sonra yayımlanan eserleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar vs.

Özellikle Köy Enstitüleri’nden yetişen köy kökenli yazarların büyük katkıları ile 1960’lı yıllarda zirveye çıkan köy romancılığı, 70’li yıllarda eski ilgiyi görmez. “Sanayileşmenin ön plâna çıktığı, uygarlık ürünlerinin yaygınlaştığı 70’li yıllarda, köy romanında bir durgunluk görülür. Bu tür romanlardan bunalan kimi yazarlar, yeniden aydın problemi çevresinde kent insanının sorunlarına yönelirler.” (Gündüz, 2007: 329) “Önceki dönemde görülen ağa-ırgat çatışmasının bu dönemde patron-işçi çatışması biçimine dönüştüğü” (Miyasoğlu, 1998: 156) dikkatten kaçmaz.

⁷ Bu paragrafta yer alan bilgilere, Rauf Mutluay’ın “*50 Yılın Türk Edebiyatı*” (Mutluay, 1973) adlı eserinden ulaşılmıştır.

Diğer taraftan, modern (Batılı) roman tekniklerini eserlerinde başarıyla kullanan ve toplumsal sorunlar yerine “bireysel sorunları” işleyen yeni bir kuşak ortaya çıkar: Ferit Edgü, Demir Özlü vs.

12 Mart 1971 yılında yayınlanan askerî muhtıra ve sonrasında yaşanan olaylar, çoğu edebiyatçımız tarafından romanlaştırılır:

“Romanlarının konusunu 12 Mart dönemi uygulamalarından alan romancıların büyük bir bölümü, ‘68 Kuşağı’ olarak ünlenen siyasal gruplar arasında bulunmuş, eylemlere katılmış ya da bu kuşağın düşüncelerine romantik bir yakınlık duymuş kişilerdir. (...) Romanlarda yoğunlukla anlatılanlar cezaevlerinde, karakollarda, sıkıyönetim mahkemelerinde yaşananlarla, dış dünyadaki yansımaları bir arada ve çoğu zaman karşılaştırma yapılarak verilir.” (Gündüz, 2007: 346 – 347)

Füruzan, Emine Işınsu, Sevinç Çokum, Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür, Mehmet Eroğlu, Samim Kocagöz gibi isimler, 12 Mart dönemini ve dönemin uygulamalarını konu edinen bazı eserler kaleme alırlar.

1970’li yılların başlarında, “bir yandan siyasal ortam, bir yandan okuyucu yığınlarının ihtiyaçlarına cevap vermeyi öne alan yayınevlerinin istekleri yüzünden, yazarların bir bölümünün çocuk romanları yazdıkları gözlenir: Ayhan Bozırat, Halil Kocagöz, Gülten Dayıoğlu, Mümtaz Zeki Taşkın, Hakkı Özkan, Mehmet Seyda, Âfet Ilgaz, Rıfat Ilgaz vs.”. (Mutluay, 1973: 636)

Ayrıca bu dönemde, bazı devletlerle yapılan anlaşmalar gereği yurt dışına çalışmaya giden işçilerin yaşamlarını/dramlarını konu alan eserlere de sıkça rastlanır. “Türk romanında ‘geleneklerin çözülüşü, ailelerin yıkılışı, değerlerin kaybı, emeğin

yüceltilmesi' gibi temalarla yer alan göç, Türk insanının yeni bir dünyaya açılmasını da sağlar.” (Narlı, 2007: 53) Bekir Yıldız, Aras Ören, Güney Dal, Yüksel Pazarkaya, Nevzat Üstün, Fethi Savaşçı bu konuda yazdıkları romanlarla dikkat çeken isimler arasındadır.

Tarihsel konulu romanlar yazma geleneği, –önceki dönemlerde olduğu gibi– 1970’li yıllarda da büyük bir ilgi görür. Ancak bu yıllarda, önceki yılların aksine, daha çok tezli tarihî romanlar kaleme alınır. “Eş bir söyleyişle, tarihsel roman bir tezin gerçekleştirilebileceği bir alan olarak görülmeye başlanır. Söz gelişi Türk romanında ilk kez tarihsel romanı kendi tezleri için kullanan romancılardan Kemal Tahir, Attilâ İlhan ve Tarık Buğra, romanlarında ‘öyle değil böyle’ gibi bir yaklaşımla, karşı bir tarih oluşturma çabası içinde görünürler.” (Gündüz, 2007: 283)

1970’li yılların en belirgin özelliklerinden birisi, hiç şüphesiz, kadın yazarların sayısında görülen artıştır. Bu artış, özellikle öykü ve roman sahasında dikkat çeker. İlk eserleri bu dönemde yayımlanan kadın romancılar arasında “Serhat Kestel, Adalet Ağaoğlu, Aysel Özakın, Zebercet Coşkun, Ayla Kutlu, Pınar Kür, Gönül Pultar, Ayhan Bozfirat, Fatma İrfan Serhan” (Andaç, 1992: 11) isimleri sayılabilir.

70’li yılların romancılığına genel anlamda baktığımızda, bazı romanları bu dönemde yayımlanan Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Attilâ İlhan, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar, Necati Cumalı, Abbas Sayar, Erol Toy, Tarık Buğra, Mehmet Seyda, Ferit Edgü, Demir Özlü, Selim İleri, Çetin Altan, Muzaffer İzgü, Sevgi Soysal, Leyla Erbil, Talip Apaydın, Behzat Ay, Füruzan, Emine Işınsoy, Sevinç Çokum, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Tahsin Yücel, Bekir Yıldız gibi isimler, dönemin romancılığına önemli katkılarda bulunurlar.

Sonuç olarak, 70’li yılların romancılığı hakkında şunları söylemek mümkündür:

“1970’li yıllar, romanımız için yeni açılımların başlangıcı sayılır. Ancak topyekün bir başarıdan söz etmek de abartılı bir iddia olur. Birkaç ad dışında, Türk romanı nicelik bakımından gözle görülür bir artış göstermesine rağmen, nitelik bakımından bir düşüşü yaşar. Bunda medyanın sağladığı imkânların ve cilalı imaj adını verdiğimiz reklamın da önemli etkileri olduğu kesindir. Bir gazete röportajcılığının kolaylığında, daha çok güncele, postmoderniteye ve özümsememiş güncel olaylara yönelik magazin el eğilimler, birer yıldız gibi parlamayı sönerler. Birbirine yakın, gazete haberleriyle desteklenen konular, okuru bilgilendirmek, onda yeni ufuklar açmak yerine, derinliği olmayan, hep kolaycılığı benimseyen, üslup ve teknik endişesinden yoksun içerikleriyle yarı gazeteci, yarı araştırmacı yazarların etkinlik ve ilgi alanlarını genişletmekten öte, fazla bir işe yaramaz.” (Gündüz, 2007: 352)

3. TÜRK EDEBİYATI'NDA “KADIN YAZAR” YA DA “YAZAN BİR KADIN” OLMAK⁸

Kadın ve kadınlık, tarih boyunca sosyal hayatın içinde daima yer almış ve toplumun hemen her kademesinde görev/fonksiyon üstlenmiştir. Kadın, evinde anne olmanın/anne olarak yüceltilmenin yanında, gerektiğinde savaşta erkeğinin/erinin yanında cengâver, devlet idaresinde söz sahibi, tarlada rençber, tezgah başında zanaatkâr vs. olmuştur. Ancak kadınların bir özelliği, uzun yıllar görmezden gelinmiş/köreltilmeye çalışılmıştır: Yazmak...

Kadınların yazı hayatına girişleri çok eskilere dayanmaktadır. “Yazmak, tarih boyunca kadınların varolma mücadelelerinin en önemli araçların biri olagelmiştir.” (Karaca, 2006: 12) Ancak eski dönemlerde kadınlar, ya erkeklerin desteği/izni ile ya da isimlerini saklayarak edebî ürünlerini yayımlatabilmişlerdir.

Kadınların edebiyat alanında açıktan açığa/korkusuzca faaliyet gösterebilmeleri açısından II. Meşrutiyet’in ilanının önemli bir dönüm noktası olduğuna dikkat çeken Sadık Tural, bu konuda şunları söyler:

“1908 II. Meşrutiyet’in ilanından sonra, Türk toplumunun bünyesinde (...) yeni hayat, yeni lisan, yeni edebiyat gibi birtakım yeni kıymetler gündeme gelir. Bunlardan bizi çok ilgilendiren ‘yeni hayat’, hem sosyal hayatımızda kadının yerini artırır hem de derneklerde, partilerde ve yazı hayatında kadına yeni bir statü ve rol kazandırır. 1908 sonrasında, Türk toplumunun aydın sayısında, aydın sayısının cinsiyet yapılanmasında ve bu yapılanmanın ortaya koyacağı birikimde de bir çeşitlenme ve zenginleşme görülür. Bu

⁸ Bu ana başlık ve alt başlıkları boyunca kullanılacak olan çizimler, Semih Poroy imzalıdır. Çizimler, sırasıyla şu yazılardan alınmıştır: Craig, 1999: 7 ; Karaküçük, 2002: 19 ; Menteşe, 2002: 3.

zenginleşmeye büyük katkı; kadın yazarlarımızdan, kadın romancılarımızdan, kadın şâirlerimizden gelir.” (Karaca, 2006: 17)

II. Meşrutiyet’in ilanından sonra edebî faaliyetlerini daha rahat yürütmeye başlayan kadınlar, zamanla öz güvenlerini de kazanırlar ve Cumhuriyet dönemine geldiğimizde üzerlerindeki ölü toprağından tamamen kurtulurlar:

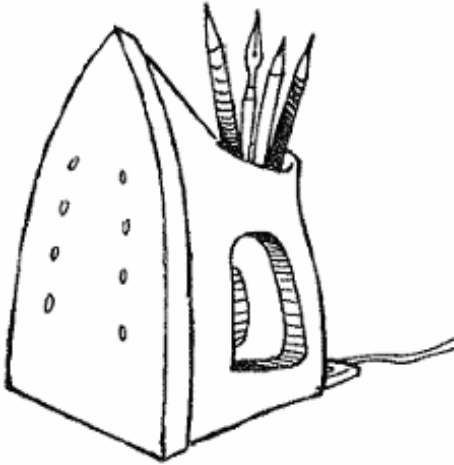


“Uzunca bir süre yaratıcı kimliğini gizlemek zorunda kalan Türk kadını, Cumhuriyet’le birlikte üzerine yapışmış olan ev kadını, anne, eş gibi toplumsal rollerden sıyrılmaya başlamıştır. (...) Kadının üzerindeki geleneksel, toplumsal baskının kalkmasında ve suskunluğunun bozulmasında edebiyatın önemli bir rolü vardır. Kadın konusunun işlenmesinin yanında, kadın yazarların sayısı da artar ve Türk edebiyatına yeni bir soluk gelir.” (Karaca, 2006: 22)

Ancak, ilerleyen yıllarda yaşanan olumsuz siyasî-sosyal-ekonomik gelişmeler sebebiyle, kadınlar istikrarlı bir grafik sergileyemezler ve “yazınımızda, özellikle öykü ve roman alanında, ‘kadın yazar’ imajı 1960’lı yıllara değin belirgince yer etmez.” (Andaç, 1992: 10)

“1960’lardan sonra; değişen koşullar, anlayışlar, toplumsal gelişme, yaşam pratikleri kadınların sıkıştıkları yere sığmayarak başkaldırmalarına” (Aral, 2000: 32)

vesile olur. Bunun sonucunda, kadın yazarlarımız edebiyat dünyasında daha kararlı bir şekilde boy göstermeye başlarlar. Afet Ilgaz, Oya Baydar, Emine Işın, Münevver Ayaşlı ilk romanlarını; Meral Çelen, Leyla Erbil, Sevgi Soysal, Nevin İşlek, Ferzan Gürel, Sabahat Emir, Gülten Dayıoğlu, Sevim Burak, Mübeccel İzmirli, Nursen Karas, Güner Ener ilk öykü kitaplarını 1960'lı yıllarda yayımlatırlar.



“Türk edebiyatında kadının kendini gerçekleştirmesi, öğrenim görme, ekonomik bağımsızlığa ulaşma yolunda engellenmemesi, toplumda erkekle eşit şartlar altında varolabilme şansına sahip olması, ezilmeye/sömürülmeye karşı uyanık olması, (...) doğal olarak kadının yazarlık mesleğinde de kendini göstermesiyle dile gelmiştir.” (Aytaç, 2007: 398)

1970'li yıllarda “kadın yazar” sayısında bir patlama yaşanır. Bu yıllarda, kadın yazarların sayısal artışının yanı sıra, onların ortaya koydukları ürünlerdeki yüksek kalite de dikkatten kaçmaz.

Esen Yel, Fûruzan, Ayhan Bozırat, Tomris Uyar, Yıldız İncesu, Selçuk Baran, Sevinç Çokum, Fatma Gürel, Nazlı Eray, Ayşe Kilimci, Şiir Erkök (Yılmaz), İnci Aral ilk öykü kitaplarını; Serhat Kestel, Adalet Ağaoğlu, Aysel Özakın, Zebercet Coşkun, Ayla Kutlu, Pınar Kür, Gönül Pultar, Fatma İrfan Serhan ilk romanlarını 1970'li yıllarda yayımlatırlar.

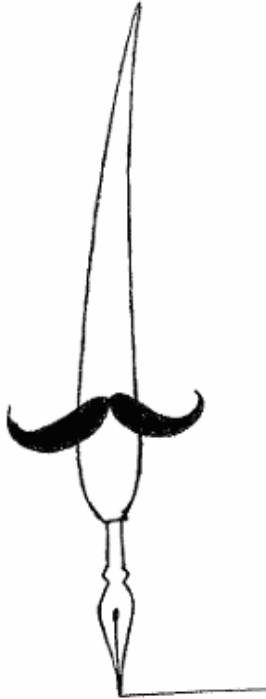
1970'li yıllarda “kadın yazar”ların sayısında yaşanan gözle görülür artış, 1980 ve sonrasında da devam eder. 1980'den günümüze uzanan süreçte öykü ve romanlarıyla dikkat çeken, “konu, anlatım ve dil” açısından edebiyata yeni açılımlar getiren belli

başlı isimler şunlardır: **Öykü:** Işıl Özgentürk, Gülseli İnal, Aslı Erdoğan, Feyza Hepçilingirler, Nursel Duruel, Erendiz Atasü, Zeynep Avcı, Ayşe Kulin, Lütfiye Aydın, Feride Çiçekoğlu, Buket Uzuner, Semra Özdamar, Figen Çakmak, Gülderen Bilgili, Ayfer Tunç, Jale Sancak, Hatice Bilen, Melisa Gürpınar, Zeynep Aliye, Gönül Özgül, Perihan Mağden ; **Roman:** Latife Tekin, Alev Alatl, Elif Şafak, Zuhâl Kuyaş, İlhan Önal, Duygu Asena, Nihal Yeğınobalı, Handan Saraç, Nevra Bucak, Müfide Güzin Anadol, Yasemin Yazıcı, Füsun Erbulak, Nazan Bekiroğlu, Renan Demirkan vs.

3.1. “Kadın Yazar” Adlandırması :

Kadınlar, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra edebiyat alanında daha rahat faaliyet göstermeye başlarlar; ancak, edebiyat dünyasında kendilerine bir yer edinmeleri pek de

kolay olmaz. Uzun yıllar boyunca, ortaya koydukları ürünlere yüksek bir değer atfedilmez veya bazı küçümseyici ifadelere maruz kalırlar.⁹



Fakat, karşılaştıkları küçümseyici ifadeler/yaklaşımlar kadınları edebî sahadan soğutmaya yetmez. Bilakis bunlar, kadınları kamçılaman/şevklendiren bir unsur olur. Yıllarca yılmadan/usanmadan edebiyat alanında varolma mücadelesi veren kadınlar, uzun süren mücadelelerinin karşılığını 1960’lı yıllarla birlikte almaya başlarlar.

1960 yılından itibaren edebiyat alanında –önceki yıllara

⁹ Fatma Aliye Hanım’ın Georges Ohannet’ten dilimize çevirdiği “*Meram*” adlı romanı yayımlandığı zaman ciddi tartışmalara yol açar ve bir Türk kadınının yabancı dilden bir eseri Türkçe’ye çevirebileceğine uzun süre kimse inanmaz. (Karaca, 2006: 19 – 20)

Ayrıca Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, –“*19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*” adlı eserinde– Namık Kemal’den bahsederken, onun **erkekçe bir edebiyat** yapmaya çalıştığını söylemesi de dikkate şâyandır. (Tanpınar, 2003: 293 – 294)

oranla– sayıca artan kadın kalemler, nitelik bakımından da değerli/dikkate şâyân eserler ortaya koyarlar. “1960’lı yıllar, ‘kadın yazar olgusu’nun gündeme geldiği bir dönem” (Andaç, 2004: 21) olur ve artık, edebî ürünlerdeki “kadın yazar kimliği” iyice belirginleşir. Bunun üzerine –yıllardır edebiyat sahasında süregelen tek cinsiyet/erkek iktidarının da etkisiyle– kadınlara “öteki” muamelesi yapılmaya ve onların cinsiyetleri, isimlerinin önüne getirilen “kadın yazar” sıfatı ile vurgulanmaya başlanır.

Ömer Lekesiz, “kadın yazar – erkek yazar” ayırımına gidilmesinin gerekçelerini şöyle izah eder:

“Bu gerekçelerden en önemlisini, “bakış açısı” kavramı oluşturmaktadır. Modern eleştirinin “ben (birinci tekil şahıs)” ve “o (üçüncü tekil şahıs) anlatıcı” diye ikiye indirmediği bakış açısında, kadın “ben/o”nun erkek “ben/o” gibi bakmadığı, kadının erkeğe göre daha anaç, daha merhametli, daha ayrıntıcı, daha romantik, daha şiirsel ve hüznü bir bakış açısına sahip olduğu düşünülmüştür.

İkinci gerekçe, “ontolojik gerekçe” olarak da adlandırabileceğimiz, “yaratılışsal” gerekçedir. Buna göre kadına “anlatma” kabiliyetinin öncelikli bir yetenek olarak verildiği, tüm hayatımızı belirleyen hikâyenin kadın eliyle başlatıldığı ve nakledildiği ileri sürülmüştür.

Üçüncü gerekçe ise, devirler itibariyle kadınların sosyal hayatın içinde daha fazla yer almalarıyla, kadınların eğitim seviyelerinin yükselmesinin onların hayat algısını erkeklerinkine göre daha da yükselttiği ve dolayısıyla son iki yüzyıldır modern dünyayı gerçekleştirmek adına yapılan savaşların, onların neden olduğu toplumsal acıların, kapanmayan devrim süreçlerinin anne, eş, kardeş

kimliklerine bağılı olarak kadınlar tarafından daha iyi yargılandığı, değerlendirildiği açık bir şekilde görülmüştür.” (Lekesiz, 2005: 40)

Pek çok edebî türde ürünler ortaya koyan kadınların “kadın yazar-erkek yazar adlandırmasına/ayırımına” nasıl baktıklarını görebilmek adına, burada sözü onlara bırakmak ve bu adlandırma/ayırım hakkında yaptıkları yorumları –isim sırasına göre– vermek istiyoruz:

Adalet Ağaoğlu: “Kadın olmamdan dolayı hiçbir kompleks duymuyorum; ama sürekli olarak bizlerin “kadın yazar” kategorisine itilmesi, bir çeşit, bir partinin bünyesine üye kaydedilmesi gibi bir şey.” (Karaca, 2006: 34)

Afet İlğaz: “Önceleri doğru bulmuyordum; ama baktım ki direnmek anlamsız oluyor, sen istesen de istemesen de sana “kadın hikâyeci” deyiveriyorlar, bir nedeni olmalı elbette diye düşündüm. Gerçi erkek hikâyeciye “erkek hikâyeci” denmiyor, ama ötekinin altında da pek bir kötü niyet aramamalı. (...) Üstünde fazla durmamak gerek. Yeter ki, yazdıklarımız “erkekçe” olsun.” (Özkırmılı, 1974: 34 – 35)

Ayşe Kilimci: “Kadın yazar olarak tanıtılmaktan, yaptıklarımın kadın yazarın öyküleri olarak anlatılmasından hiç hoşlanmıyorum. Güzel anlatabiliyorsanız, güzel çizebiliyorsanız cinsiyetin hiç önemi yok. Nice erkek yazarlar vardır ki, kadınlığı bizden güzel anlatmışlardır. Ya da biz, bir erkeğin sorununu çok daha iyi anlatabilmişizdir. Cinsiyet hiç önemli değil. Doğru anlatabilmek, kalıcı anlatabilmek önemli. Kadın yazar denmesinden fazla hoşlanmadığımı söyleyebilirim.” (Karaca, 2006: 72)

Elif Şafak: “Kadın olmam, beni ben yapan onlarca unsurun içinde başat bir rol oynuyor. Benim dünyaya bakışımı ve keza dünyanın bana bakışını biçimlendiriyor. Bu anlamda kadın olmam elbette dilime, yazdıklarım, yazarlığıma yansıyor. Ancak ben bu kavşakta sabitlenmek ve “kadın yazar” olarak tanımlanmak istemiyorum.” (Aşçı, 2000: 51)

Emine Işın: “Eser değerlendirilmelidir. Yoksa kadın yazarmış, erkek yazarmış... Ben bunları ayrı tutmuyorum; yazar, yazardır. Kadını, erkeği olur mu bunun? Cinsiyeti inkar etmiyorum; ama yazara ille de bir cinsiyet takmak niyetinde de değilim.” (Karaca, 2006: 106)

Erendiz Atasü: “Ben tabii ki kadın yazarım. Bu tanımlamadan hiç rahatsız olmuyorum. Küçültücü anlamlarda kullananlar varsa, bu onların sorunudur diye düşünüyorum.” (Karaca, 2006: 112)

Feride Çiçekoğlu: “Kadın yazar sözü, benim için çok doğru değil. Ben, “yazar-yazar” olmayı tercih ederim.” (Karaca, 2006: 124)

Gülten Dayıoğlu: “Yazarlık mesleğinde, kadın-erkek ayrımcılığı, yapay bir ayrımcılık olarak değerlendirilmelidir. Bu ayrımcılığı kimler, niçin yapıyor bilemiyorum. Ben, hep böyle bir ayrımın olmadığına inanageldim. Hele hele, birçok konuda olduğu gibi erkeğin üstünlüğünü vurgulamaya yönelik bir ayrımcılığa hiç kulak vermedim. Kadın ve erkek yazar benim gözümde eşittir. En azından ben öyle değerlendiriyorum. (...) Yazar, eserini yaratırken beynini kullanır. Beynin cinsiyeti olmadığına göre, yazarları kadın ya da erkek olarak sınıflandırmak anlamsızdır görüşümdedir.” (Dayıoğlu, 2001: 87 – 88)

Güner Ener: “Başka ülkelerde böyle bir ayırım olduğunu sanmıyorum. Gelişmiş ülkelerde yani. (...) Bizde meslek sahibi kadınların cinslikleri vurgulanmaz. Örneğin “Kadın avukat Necla Fertan savunmasını yaptı.” diye bir gazete haberi hatırlamıyorum. Ya da kadın doktor filanca, kadın öğretmen falanca olarak adı anılmaz kimsenin. (...) “Meslek” değil de “hüner” durumunda olunca yaptığı iş, kadınlığı es geçilmiyor kişinin, tersine vurgulanıyor. Yine de doğru bulmuyorum “kadın yazar” ayırımını. Üstelik “kadın yazar” diye bir şey varsa, bunun karşıtı da olmalıdır. Oysa biz kimseden “erkek yazar” olarak söz etmiyoruz.” (Özkırımlı, 1974: 50)

İşıl Özgentürk: “Bu tartışmanın çok geride kaldığını sanıyorum. (...) “Kadın yazar” tanımını boş verin. Meslek hanesinde sadece yazar yazıyor.” (Andaç, 2004: 181)

İnci Aral: “Kadın yazar-erkek yazar diye bir ayrım kesinlikle yoktur. Buradan yola çıkarak dünyada böyle bir söylemin de olmadığına inanıyorum. Hepimizin bildiği gibi, kadın dünyasını eşsiz bir şekilde ve başarıyla anlatan erkek yazarlarla doludur dünya edebiyatı. Aynı şekilde erkekleri ve erkek dünyasını aynı derecede başarıyla anlatan kadın yazarlar da vardır.” (Aral, 2000: 31 – 32)

Jale Sancak: “Kadın yazar diye bir tanımlama var! ‘Erkek yazar’ denmiyor da, ‘kadın yazar’ deniyor. (...) Kadın yazarların sayısında son zamanlarda önemli bir artış oldu. Daha fazla üretiyorlar, daha fazla yazabiliyorlar. Belki de bundan sonra ‘kadın yazar’, ‘erkek yazar’ diye bir tanım da çok kullanılmayacak!” (Karaca, 2006: 175)

Leyla Erbil: “Yazarlık gövdeyle değil, beyinle gerçekleştiriliyor. Dolayısıyla, kadınlık durumunu saplantı haline getirmeden bütün bunları aşıp, içine adım attığımız ve bizden önce tek taraflı olarak erkeklerce örülmüş bulunan edebiyat düzeninde yerimizi almamız gerekiyor.” (Karaca, 2006: 202)

Perîde Celâl: “Bir ayrım yapmıyorum kadınla erkek arasında. Yani sanatçı kadın veya erkek olsun, benim için hiçbir değişim olmaz. (...) Bütün sanat dallarında olduğu gibi, yazarken de erkek veya kadın yazar fark etmez; ama kötü ya da iyi yazarlar vardır diye düşünüyorum. (...) Umudum; kitaplarımdan söz edildiğinde ‘kadın yazar’ diye değil, ‘iyi bir yazar’ diye anılmaktır.” (Karaca, 2006: 255)

Sabahat Emir: “Kadınlar da erkekler de kendi açılarından zaafı ve güçlü yanları olan, ama her ikisi de muhteşem olan varlıklardır. (...) Önemli olan onların sağlıklı bir dünya görüşünde ve demokratik bir çizgide birleşmeleri. Kadın yazar, erkek yazar diye bir ayrıma karşıyım; ancak yüzeysel bir sınıflama olduğu takdirde hoş görebilirim. En iyi yazarlar kadınlar arasından veya erkekler arasından çıkar diye bir iddiam da yok. Olamaz da.” (Karaca, 2006: 269)

Selçuk Baran: “Kadın ve erkek duyarlılığı arasındaki fark, hikâyeye değişik boyutlar kazandırmakla birlikte, kadın hikâyeci, erkek hikâyeci ayrımını doğru bulmuyorum. (...) Bence, yalnız ‘hikâyeci’ ve ‘yazar’ vardır.” (Özkırımlı, 1974: 44–45)

Sevinç Çokum: “Ben ‘kadın yazar, erkek yazar’ ayrımı yapmıyorum. Benim için önemli olan sanatçı kişiliğidir ve zaten bir insan sanatçı

kişiliği taşıyorsa, ortaya bir sanat eseri koyar. Kadın olsun, erkek olsun önemli olan sanatkârın bakışıdır. Bu, erkekte de kadında da var ve ben böyle bir ayırım yapmıyorum.” (Karaca, 2006: 294)

Erkeklerin “kadın yazar-erkek yazar adlandırmasına/ayırımına” nasıl baktıklarını da görebilmek adına, burada iki isme yer vermek istiyoruz:

Cemil Kavukçu: “Bazı meslek ve uğraşların ‘erkek işi’ olduğu kanısı –ne yazık ki– günümüzde geçerliliğini hâlâ koruyor. Açıkça belirtilmiyorsa da, yazarlık ve şâirlik de bu algılayıştan payına düşeni alıyor. Bugüne dek hiç ‘erkek yazarlarımızdan falanca’ ya da ‘erkek şâirlerimizden filanca’ diye söz edildiğini duydunuz mu? Ama, tersi geçerli, ‘kadın yazarımız’, ‘kadın şâirimiz’ deniyor. (...) Bundan şöyle bir sonuç çıkarmak olası: ‘Sanat ve edebiyat erkeklerin uğraş alanına girer. (...) Bu konuda bir kadın başarılı olursa hakkı yenmez; ancak, cinsiyeti vurgulanır..!’ ” (Kavukçu, 2001: 57)

Feridun Andaç: “Yazmak, bugünün yazarı için paylaşmak kadar, kimliğini korumak, ait olduğu yeri/coğrafyayı betimlemenin/yansıtmanın bütün anlamlarını içeriyor. Yazarlığı, bu anlamda iki ayrı paydaya bölmek (“kadın yazar”, “erkek yazar” demek) pek doğru bir tanım değil bence! Her iki kimliğin “yazı”ya, “yazarlık kurumu”na taşıdıkları önemli. Onların toplumsal/sanatsal konumlarına da bu renkliliklerin penceresinden bakmak gerektiği kanısındayım. “Kadın roman ve öykü yazarları” tanımlamasını bu söylemlerin ötesinde düşünmek ya da onların (“kadın yazarın”)

toplumsal/sanatsal konumlarını farklı yerlerde görmek/göstermek pek doğru gelmiyor bana.” (Andaç, 2004: 29)

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere, “kadın yazar-erkek yazar adlandırmasına/ayırımına” gidilmesi, –Erendiz Atasü müstesna– gerek kadın gerekse erkek kalemlerimizin tepkisini çekmektedir. Bilhassa kadın kalemlerimizin ortak tepkisi, kadın edebiyatçılardan bahsedilirken “kadın yazar” denilmesine karşın, erkek kalemlerden bahsedilirken –yaygın olarak– “erkek yazar” nitelemesinin kullanılmaması ve çifte standart uygulanmasıdır. Ayrıca, insanların cinsiyetlerine göre sınıflandırılmalarının yanlış olduğu fikri de, öne çıkan bir başka husustur.

“Kadın yazar-erkek yazar adlandırmasına/ayırımına” dair tartışmaları burada noktalarken, son sözü –onların görüşlerini kendi fikrimize daha uygun bulduğumuz için– Erhan Bener ve Adalet Ağaoğlu’na bırakmak istiyoruz:

Erhan Bener: “Bir yazarın kadın ya da erkek olması, herhangi bir hiyerarşik (ya da küçümseyici) anlam taşımamaktadır. (...) Kadın yazarların bu tür tanımlamalara, bugün ulaştıkları düzeye baktığımızda, alınganlık göstermeleri bence artık yersizdir. Sanırım, sanatsal alanda kendilerini kabul ettirdikleri oranda, bu tanımlamaların kullanılması da kendiliğinden gereksiz hale gelecektir.” (Bener, 2001: 50)

Adalet Ağaoğlu: “Şimdi burada apaçık bir şey istiyorum; rica etmiyorum, istiyorum. Ve diyorum ki, bu komplekslerden karşılıklı arınalım. Yani kadınlar da arınsın, erkekler de.” (Karaca, 2006: 34)

3.2. Edebiyatta “Kadın Söylemi” ve “Kadın Duyarlığı” :

Türk toplumunda ataerkil aile yapısının uzun yıllar egemen olması, baskılar ve çeşitli çekinceler dolayısıyla yazınsal sanatlarla ilgilenmeye oldukça geç başlayan kadınlar, ilerleyen yıllarda kendilerine biçilen dar kalıpları ve kısır öğretileri yok edip, edebiyat dünyası içerisinde “birey” olma hakkını elde ederler. İşte bu yıllardan itibaren başlayan ve günümüze kadar gelen bir diğer polemigi de –ilki kadın yazar-erkek yazar adlandırması/ayırımı idi– burada ele almak ve “Kadınların ortaya koydukları edebî ürünlerde kadın duyarlığı ve kadın söylemi diye bir şey var mıdır, yok mudur?” sorusuna cevap bulmak istiyoruz.

Bu konuda, erkek yazarlardan çok fazla yorum gelmediği ya da erkek yazarların yorum yapmaya gerek duymadıkları görülürken; kadın kalemlerimizin büyük bir bölümü, ortaya koydukları edebî ürünlerde kendilerine has bir duyarlık/eda/söylem bulunduğunu ısrarla dile getirirler ve böyle bir şeyin olmadığını söyleyenlere, genellikle şu soruyu yöneltirler: “Kadının her şeyden önce anne olmak gibi çok özel bir sıfat ve kabiliyetle donatılmış olması bile, hayatta olduğu gibi, sanatta da ona ayrı bir zenginlik ve özel bir duyarlık kazandırmıyor mu?” (Karaca, 2006: 11) ¹⁰

Çeşitli makalelerde, kadın duyarlığının/söyleminin özellikle konu seçimine ve bu konuların işlenişine –yani dil ve üslûba– belirgin olarak yansıdığı iddia edilmektedir. Kadın duyarlığının/söyleminin konu seçimine ve bu konuların işlenişine nasıl yansıdığını, Ercan Yıldırım’ın *Hece Öykü* dergisinde yayımlanan “*Kadın Öykücülerin Konu Seçimi*” başlıklı makalesinden kısa alıntılar yaparak sunmak istiyoruz:

¹⁰ Bir yönüyle bu polemige ışık tutması açısından, Tanpınar’ın “19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi” adlı eserinde Dertli’den bahsederken sarf ettiği şu sözleri, burada vermek istiyoruz:

“Ayrıca, şiirimizin Bâki’den ve bilhassa Nefî’den beri belli başlı vasfı olan **o erkek edaya** ve yüksek söyleyişe de sahiptir.” (Tanpınar, 2003: 104)

“Kadın öykücülerin ele aldıkları konularda, mutlaka kendi yaşam kesitlerinden bir parça bulmak mümkündür. (...)

Kadın öykücülerin ele aldıkları konuların başında kadınların yalnızlıkları, hassasiyetleri, zevkleri, ilgileri, sıkıntıları gelir. Kadın öykücüler, aynı ortamı paylaştıkları, aynı duygusal konumda yer aldıkları ve buna bağlı olarak iyi gözlem yapabildikleri için “kadınları” oldukça ayrıntılı anlatırlar. (...)

Kadınların öykülerinde annelik dürtüsünün “bizzat kendisinin” anlatılmasından çok, anneliğin “görüngüleri” hikâye edilirken, doğum olayı gibi sadece kadınların gerçekleştirdiği edimler de “doğrudan” konu olarak az seçiliyor. (...)

Kadın öykücüler, kadınlardan sonra en çok erkekleri konu edinirler. Bunu, erkekleri tanıma/tanıtma çabasının bir ürünü olarak değerlendirebileceğimiz gibi, teraziye dengelemek şeklinde de algılamak mümkündür. (...)

Kadın öykücülerin başat konularından birisi de çocukluğun büyüğü evrenidir. Çocuklukta yapılmış olan her türlü ritüel bir şölen havasında, her türlü kötü edim bile büyük bir mutlulukla anlatılır. (...)

Kadın öykücüler, çocukların modern hayatta yaşadıkları sıkıntıları, anne-baba ayrılıklarını, çalışıp para kazan(dırıl)ma zorunluluklarını, üvey anne-baba sendromunu, yalnız kalmalarını, okul-aile arasındaki sıkıntıları da anlatırlar. (...)

Modern hayatın verili şartlarıyla birlikte, uyulması zorunluluk haline gelen kaideler ve bunun beraberinde getirdiği yaşam tarzı kadın

öykücüler tarafından da eleştirilir. Özellikle çalışma hayatı ve onun kültürler, bireyler üzerindeki dejenere edici/denetleyici yapısı, çocuklardaki izdüşümleri “alenen” eleştirilir. (...)

Kadın öykücüler sık sık, öykülerinde bir yazarı, onun yazım aşamalarını anlatırlar. (...) Bir kadın öykücünün hangi şartlar altında yazılar yazdığını da bu sayede öğrenmiş oluruz. (...)

Çoğu insanın üzerinde durmadığı detayları, kadınların öykülerinden tespit edebilmemiz mümkündür.” (Yıldırım, 2005: 56 – 73)

Ercan Yıldırım’ın dile getirdiği hususlar dışında kalan birkaç noktayı da, Cemile Sümeýra ve Köksal Alver’in birlikte kaleme aldıkları “*Kadın Öykücüler ve Toplumsal Hayat*” başlıklı makaleden kısa alıntılar yaparak anlatmak istiyoruz:

“Aile ve evlilik sorununa bağlı olarak gelişen kuşak çatışması, kadın öykücülerin sıkça ele aldığı toplumsal sorunlardan biridir. (...)

Kadın öykücülerin öykü evreninde karşımıza çıkan bir başka tema ekonomik yapı ve bu yapıya bağlı olarak ortaya çıkan sorunlardır. Ekonomik yapı ve sorunları; sınıf farkı, zenginlik-fakirlik, işçi-patron, burjuvazi, para-insan ilişkileri çerçevesinde değerlendirirler. (...)

Kadın öykücülerin öykü evreninde, siyasal ortam da okurun karşısına çıkarılmaktadır. Siyasal ortamın değerlendirilmesinde, bakış açısı/ideoloji temel belirleyicidir.” (Sümeýra – Alver, 2005: 74 – 84)

Pek çok edebî türde ürünler ortaya koyan kadınların “edebiyatta kadın duyarlığı ve kadın söylemi olup olmadığına” dair düşüncelerini öğrenebilmek adına, burada sözü onlara bırakmak ve bu hususta yaptıkları yorumları –yine isim sırasına göre– vermek istiyoruz:

Ayla Kutlu: “Kadının yaşama bakışı farklı. Ölüme, doğuma, savaşa, teröre, saldırgan cinselliğe, kana, dövüşmeye, gösterişe, politikaya bakışı farklı. Toplumsal ve doğal alışkanlıkları farklı yönlendirip, farklı sözcükler, farklı kurgular, farklı değer yargıları, farklı duygularla anlatıyor.” (Aşçı, 2000: 49)

Erendiz Atasü: “Cinsiyetimizin edebiyata yansımaması diye bir şey, cinsiyet üstü bir edebiyat düşünemiyorum. (...) Kadınla erkeğin farklı duyarlılıkları var. Farklı algılamaları var ve bu, ister istemez yansır yazdıklarımıza.” (Karaca, 2006: 112)

Feride Çiçekoğlu: “Anne olmak! Belki de gerçekten kadın olmanın bir ayrıntısı, bir ayrıcalığı. O, bana şunları düşündürdü: İçimizde bir canlı büyütme ve onu hiçbir şekilde bırakamayacak biçimde, zaman zaman insanı yoran bir sabırla kotarmaya çalışmak, galiba biraz daha ayrıntıya ve sabra yönelik zenginlikler getiriyor. (...) Yoksa, kesinlikle erkek ve kadın duyarlılığı diye iki tür duyarlılık olduğuna inanmıyorum; ama, şöyle bir şeyin olabilirliğine inanıyorum. Belki doğurganlıktan gelen, belki binlerce, on binlerce yıldır genetik olarak alınan ve sabrı çok gerektiren birtakım nitelikler yüzünden kadınların uğraştıkları sanat alanlarında “ayrıntı”ya biraz daha fazla girebildiklerini seziyorum.”¹¹ (Karaca, 2006: 124)

¹¹ Yıldız Ramazanoğlu, “*Kadınların Yazma Hâli*” adlı makalesinde (Ramazanoğlu, 2005: 108), kadın yazarlardaki “ayrıntıya önem verme” özelliğinin nasıl geliştiğine ilginç bir açıklama getirir. “Kadınların aynaya bakmayı” sevdiklerine dikkat çeken Ramazanoğlu, “sûretlerini incelerken titizlikle detaylara yoğunlaşmaya alışık olmaları”nın, kadınların ayrıntıya önem veren yönünü geliştirdiğini söyler. Bu görüş, ister istemez aklımıza şu soruyu getirdi: “Bir elinde cımbız / Bir elinde ayna / Umurunda mı dünya” diyerek kadınları adeta tiye alan Orhan Veli, bu sözleri duysaydı acaba ne derdi ?

Feyza Hepçilingirler: “Kadın duyarlılığı tanımlamasının biraz haksızca olduğunu düşünüyorum. Çünkü duyarlılık deyince, sadece kadınlara özgü bir duyarlılıktan söz ediliyormuş gibi. Oysa ‘duyarlılık’, erkeğin de pekâlâ sahip olabileceği ve yazma eyleminde kullanabileceği bir etkinlik. O yüzden kadın duyarlılığı sözü biraz yanlış geliyor bana.” (Karaca, 2006: 129)

Gülten Dayıoğlu: “Kadın duyarlılığı diye bir kavram dolanmış dillere. Ben bu “duyarlığın” kadına özgü olduğuna inanmıyorum. Duyarlık, yazarlık yeteneğinden ve bu yeteneğin dozundan, yoğunluğundan, başka bir deyişle yazındaki çığa yüksekliğinden kaynaklanıyor. Bu görüşün kanıtı, erkek yazar ve şâirlerin olağanüstü duyarlılıkla örülmüş, göz kamaştırıcı eserleridir.” (Dayıoğlu, 2001: 87)

Işıl Özgentürk: “Biyolojik bir devrim olmadıkça, yani erkekler doğuramadıkları sürece, bir kadın duyarlılığından söz etmek mümkün olacak sanıyorum. (...) Kadın duyarlılığı denince, ben kendi payıma “daha az kurmaca, daha çok içtenlik” diyorum.” (Andaç, 2004: 181)

İnci Aral: “Kadın ya da erkek, eşcinsel ya da biseksüel olmak, yazınsal yaratıcı eylemde ve dolayısıyla ortaya çıkan üründe (...) genellenebilecek ölçüde birbirinden ayrılan söylem farklılıkları yaratmaz. Ben bu görüşteyim. (...) Kadın ya da erkek yazar söylemlerinin –eğer varsa– tek başına cinse ya da o insanların birikimlerine, yaşamlarının niteliksel ve niceliksel zenginlik ve çeşitliliğine bağlanamayacağı yeterince açıktır. Bunlar, bir bütün olarak önemlidir elbette, ama asıl belirleyici olan yazarın bilinç

düzeıı, dünyayı algılayıp yansıtmaktaki özgünlük ve derinliğidir. Bununla birlikte yetenek de önemlidir. Görüldüğü gibi bu, tamamen kişiseldir. Yinelemek istiyorum ki, kadınların erkelerden daha ince, daha duyarlı, daha yetenekli oldukları diye bir şey yok, olamaz. (...) Bunun yerine, insan olarak “yazar duyarlığı”nın vurgulanmasından yanayım.” (Aral, 2000: 32 – 33)

İsmet Kür: “Konuların seçimi, işlenişı ve anlatım tarzı bakımından kişiler arasında bir fark vardır; ama kadın-erkek diye bir ayırım koyamıyorum ortaya. (...) Ancak çalışma ortamı, yaşam koşulları ve yazılarına zaman ayırma bâbında, erkeklerle kadınlar arasında fark oluyor ve tabii ki, erkekler bu konuda daha iltimaslı.” (Karaca, 2006: 171)

Nursel Duruel: “Bazı insanlar duyarlıdır, bazı insanlar daha az duyarlıdır. Bunun kadınla erkek arasında bir fark yaratacağını ve bu alanda bir ayırım olacağını düşünmüyorum.” (Karaca, 2006: 246)

Tomris Uyar: “Bir erkeğin, yazar olsun olmasın, belli bir iş hayatı vardır. Başka insanlarla daha çok bağlantılıdır. Evine, mekânına dönüp yazı masasının başına geçtiği zaman da kendi iç dünyası vardır. Ancak bir kadının daha büyük bir şansı vardır bu konuda, tabii kullanabilirse. Pazara çıkıp dolaşabilir, etrafı gözlemleyebilir, çok daha geniş kesimlerden ve daha zengin bir skaladan insanlarla görüşebilir, gün boyu beraber olabilir. Malzemesi değişken, zengin, renkli ve çeşitli olabilir. Ama yine de bu bir yapı ve kişilik meselesi sonuçta. Belki bir erkek yazarın on beş dakikada gördüğü, yakaladığı

bir şeyi, bir kadın yazar bütün bir gün boyunca göremeyebilir de. Bu cinsiyete değil, yazarlık mayasına bağlı bir şey.” (Karaca, 2006: 311)

Yukarıdaki alıntıları incelediğimizde, “edebiyatta kadın duyarlığı ve kadın söylemi olup olmadığına” dair tartışmada, kadınlar arasında tam bir fikir birliği bulunmadığı görülmektedir. Görüşlerine yer verdiğimiz kadınların yarısı –Feyza Hepçilingirler, Gülten Dayıoğlu, İnci Aral, Nursel Duruel, Tomris Uyar– böyle bir şeyin olmadığını savunurken, diğer yarısı ise –Ayla Kutlu, Erendiz Atasü, Feride Çiçekoğlu, Işıl Özgentürk, İsmet Kür– edebiyatta kadın duyarlığı ve kadın söylemi diye bir şeyin varlığını savunur. Ancak bireysel makalelere baktığımızda, edebiyatta kadın duyarlığı ve kadın söylemi diye bir şeyin var olduğu savı, genel kabul görmektedir. Bu makalelerdeki ortak fikir, kadınların hayatı “farklı sözcükler, farklı kurgular, farklı değer yargıları ve farklı duygularla” algılayarak/yorumlayarak anlattıkları yönündedir.

“Edebiyatta kadın duyarlığı ve kadın söylemi olup olmadığına” dair tartışmaları burada noktalarken, son sözü –onların görüşlerini kendi fikrimize daha uygun bulduğumuz için– Cemil Kavukçu ve Gülsemin Hazer’e bırakmak istiyoruz:

Cemil Kavukçu: “Cinsiyetlerin birbirine göre değil, ama insanların birbirine göre duyarlı ya da duyarsız; yetenekli ya da yeteneksiz olabileceklerini düşünüyorum. Duyarlık da, yetenek gibi cinsiyet gözetmeyen, insana özgü bir özellik. Sonuçta aslolan yapıttır; yapıtın insana özgü olanı verebilmesi, zamana karşı direnebilmesidir. Siyah, sarı, beyaz ırktan olması; kadın ya da erkek olması neyi değiştirir ki.” (Kavukçu, 2001: 58)

Gülsemin Hazer: “Sanatı besleyen kaynak insansa, bu noktada kurmaca metni kaleme alanın cinsiyeti esas olmamalıdır. Yaşamı

ötekine göre daha duyarlı olarak algılamak ve anlatmak cinsiyete özgü değil, insan olmaya özgü bir durumdur. (...) Kadın ve erkeğin, yaşadığı toplum içinde birlikte bir değer oluşturduğu göz ardı edilmeden, yazara yalnızca insan olarak bakılabildiği zaman başarılı eleştiriler, incelemeler ve tespitler yapılabilir. (...) Edebî metinde, metnin üreticisinin cinsel kimliği değil, metnin estetik ve tire özgü başarısıdır onu kalıcı ve değerli yapan.” (Hazer, 2005: 54)

II. BÖLÜM¹²

1. AYHAN BOZFIRAT'IN HAYATI, ESERLERİ ve EDEBİ KİŞİLİĞİ

1.1. Hayatı ve Eserleri :¹³

Şâir İsmail Hakkı Talas'ın¹⁴ kızı olan Ayhan Bozfirat¹⁵, 18 Mayıs 1932 yılında İstanbul'da doğar. O yıllarda ilkokul öğretmenliği yapmakta olan babası, görevi gereği, İstanbul'dan ayrılmak ve bazı Anadolu köylerinde bulunmak durumunda kalır. Bozfirat da, ailesiyle birlikte. Çocukluk yıllarının büyük bir bölümü Anadolu köylerinde geçer. İlkokul ve ortaokulu çeşitli köy okullarında bitirir. Ardından, ailesiyle birlikte tekrar İstanbul'a yerleşirler. Eğitimini İstanbul'da devam ettiren Ayhan Bozfirat, liseyi Çağaloğlu'ndaki İstanbul Kız Lisesi'nde okur:

“Annem, 18 Mayıs 1932 İstanbul doğumlu. Babası da, annesi de aslen Kayserilidir; ama annem Kayseri'ye yalnızca kimi yaz tatillerinde ‘misafir’ gibi gitmiş, orada hiç yaşamamış. Babası, öğretmen kökenli olup, daha sonraki yıllarda ilköğretim için yardımcı ders kitapları,

¹² Bu bölüm ve bundan sonraki bölümler boyunca kullanılacak olan kaynaksız alıntılar, yazarın kızı Sayın Sırma Köksal ile 5 Ağustos 2008 Salı günü saat 14:00 – 15:00 arasında yapmış olduğumuz söyleşiden alınmıştır. Söyleşinin tam metni, çalışmamızın sonundaki “ekler” kısmında yer almaktadır.

¹³ Ayhan Bozfirat'ın hayatı ve eserleri hakkında bilgi yok denecek kadar azdı. Bu konudaki bilgiler, bazı sözlük ve ansiklopedilerde yer alan birkaç satırdan ibaret olup, büyük bir bölümü de yanlışti. Yazar ile kızını karıştırıp, Ayhan Bozfirat “Sırma Köksal'ın kızıdır.” (TDEA, 2001: 323) diyen kaynaklar bile vardı. Bu yüzden, Ayhan Bozfirat'ın hayat hikâyesini oluştururken bu sözlük ve ansiklopedilere fazla itibar etmeyip, yazarın kızı Sayın Sırma Köksal'dan edindiğimiz bilgileri temel aldık.

¹⁴ **İsmail Hakkı Talas** (Talas/Kayseri, 1909 – Londra, 27 Ağustos 1978): 1909 yılında Kayseri'nin Talas ilçesinde dünyaya gelir. 1928'de Adana Erkek Öğretmen Okulu'ndan mezun olur ve ilkokul öğretmenliği yapmaya başlar. Anadolu'nun pek çok köyünde görev yapar (1929 – 1938). İlkokul öğretmenliğinin yanı sıra, bazı okullarda yöneticilik de yapar. 1939 yılında, sınava girerek ortaokul Türkçe öğretmeni olur. Ardından üniversite yılları başlar. 1945'te İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitirir. Bir süre sonra Talas Kitabevi'ni kurar. Öğretmenlik, avukatlık (1947 – 1955) ve yayıncılık yapar. İlkokullar için “*Sınıf Bilgisi*” (1948) ve “*Okul Bilgisi*” (1954) adlarında ünite dergileri çıkarır. Çocuklar için yazdığı lirik şiirlerle ün kazanır. Ayrıca, ilkokul öğrencileri için hazırladığı dergi, ders kitabı ve yardımcı ders kitaplarıyla da tanınır. Ömrünün son yıllarını kanserle savaşıyor ve kanser tedavisi görmek için gittiği Londra'da hayatını kaybeder (27 Ağustos 1978). İstanbul Sahrayıcedit Mezarlığı'nda toprağa verilir (1 Eylül 1978).

Eserleri: *Çocuk Şiirleri*: *Armağan* (1941), *Bahar* (1954), *Pınar* (1955), *Vatan* (1955), *Günaydın* (1956), *Saat* (1958), *Güneş* (1958), *Cumhuriyet* (1959), *10 Kasım* (1959), *23 Nisan – 19 Mayıs Şiirleri* (1959), *Bütün Şiirlerim I* (1969). (TBEA, 2003: 933 – 934.)

¹⁵ Asıl adı, Ayhan Talas'tır. Mehmetcan Köksal ile evlendikten sonra, Ayhan Köksal adını alır. Yazılarında ise, Ayhan Bozfirat imzasını kullanır.

ünite dergileri yayımlamış olan ve bugün hâlâ ilkokullarda şiirleri okutulan İ. Hakkı Talas'tır. Annesi ise, ev kadınıdır. (...)

Annem, İstanbul'da doğmuş; ama, memuriyet nedeniyle geçici olarak Anadolu'da çok gezmişler. Çünkü, dedem öğretmendi. Bu yüzden, ilkokul yılları köy okullarında geçmiş. Ortaokul da öyle. Sonra, tekrar İstanbul'a yerleşmişler. Lisesi, Cağaloğlu'ndaki İstanbul Kız Lisesi.”

Edebiyat dünyası ile ilk tanışması, bu dönemde –babası aracılığıyla– gerçekleşir. Babası İsmail Hakkı Talas, İstanbul'da, Talas Kitabevi'ni kurarak yardımcı ders kitapları ve ilkokul çocukları için ünite dergileri yayımlamaya başlar. Bozfirat, babasının isteği ile –dergilerin boş kalan sayfaları için– bazı hikâye ve masallar kaleme alır. Bu yazılar, babasının çıkardığı dergilerde imzasız olarak yayımlanır. İş hayatı ile de bu dönemde tanışan Ayhan Bozfirat, uzun süre, babasının çıkardığı yayınların dağıtımında görev alır:

“Esasında, annemin hayatta ilk yazı yazmaları dedemin aracılığıyla. O dönemde, yani annemin genç kızlık çağlarına denk gelen dönemde, dedem hem şiir kitapları, hem yardımcı ders kitapları, hem de her hafta ilkokul çocuklarına satılan bir ünite dergisi çıkartıyordu. Annem oraya küçük masallar, hikâyeler çok yazmış. Yani, ilk öyle yazmaya başlamış. (...)

Yazıları vakti zamanında o dergilerde yayımlandı. Ama, şimdi hangisi annemin, hangisi dedemin hiç belli değil. İmzasız olarak yayımlandılar. “Kızım şu sayfada boşluk var. Hadi bakayım yaz.” durumu. Yani, onları yazarken bir edebî kaygı gütmez. Babaya yardım... İlk iş hayatı da, zaten o dönemde başlar. Dedemin dergisinin

dağıtımında çok çalışmış. Çok çalışkan bir kadındı annem. (Gülerek)

Gençliğinde çok çalışkanmış, sonra tembel olmuş.”

Sonra üniversite yılları başlar. 1956 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ni kazanır. İlerleyen yıllarda edebiyat dünyasına girecek ve kısa sürede ün kazanacak olan kimi isimlerle (Demir Özlü vs.) aynı dönemde okuyan Bozfirat, onlarla sıkı dostluklar kurar. Bu sayede, hem bambaşka bir çevre edinir hem de edebiyatla daha fazla içli dışlı olur.

Başarılı bir öğrencilik döneminden sonra, 1960 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nden mezun olur. Aynı yıl, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Ceza ve Ceza Usûl Hukuku Kürsüsü’nde asistan olarak göreve başlar. Bu yıllarda, “çocuk suçluluğu” üzerinde çalışan/yoğunlaşan Bozfirat, yüksek lisans tezini de bu konuda hazırlar.

Bu dönemde hayatında bir başka önemli gelişme daha olur ve kendisi gibi asistan olan Mehmetcan Köksal ile tanışır. Bu tanışma, bir süre sonra evliliğe dönüşür. Bu yıllar, Ayhan Bozfirat’ın hayatının en mutlu dönemidir. Bu evlilikten Sırma Köksal¹⁶ ve Ömer Köksal adlarında iki çocuğu olur:

“Annemle babam, çok konuşan, çok sohbet eden insanlardı. (Gülerek)

Yani, çok gevezeydiler. İkisinin de merakları/ilgileri kitap, resim, müzik vs. idi. Yani, annemle babam entelektüel meraklarında çok ortak yan bulunan iki insandı. (...)

¹⁶ 1964 yılında İstanbul’da doğar. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi ve İstanbul Üniversitesi Felsefe Fakültesi’ne devam eder. Çeşitli dergi ve gazetelerde eleştiri ve denemeleri yayımlanır, bazı dergilerin kitap sayfalarını hazırlar, bir radyoda kitap programı yapar, televizyonda ise bir edebiyat programının danışmanlığında bulunur. Tomris Uyar’la birlikte “İstanbul’da Zaman” adlı kitabı yayıma hazırlar, “*Turkish Literature by Quatations*” adlı dizinin editörlüğünü yapar. “*Okumanın Halleri*” (2003) isimli bir deneme kitabı vardır. Hâlen, Everest Yayınevi’nde editör olarak görev yapmaktadır. (<http://www.everestyayinlari.com>)

İlgi alanları, kısaca her şeyleri, birbirlerine yakın olmakla birlikte, aslında, ikisinin de karakterleri çok farklıydı. Babam çok dışa dönüktü. Annem ise, daha içe dönüktü. Babamın temposu, annemi hep yormuştur hayatta. (...)

Babamla evliliği, annemi daha sosyalleştiren bir şeydir. Babam daha sosyal bir insandı.”

Ayhan Bozfırat, bu yıllarda siyasî meselelerle de yakından ilgilenir. Kendisi ve eşi, Türkiye İşçi Partisi'nin kuruluş aşamasında aktif olarak görev alırlar. Ancak sonraki yıllarda, çocuklarına bir şey olmasından korkan Bozfırat, siyasî meselelerden/olaylardan uzak durmaya çalışır:

“Annem politik bir insandı. Ama, babam daha politikti. İşçi Partisi'nin kuruluş aşamalarında, her ikisi de aktif olarak yer almıştır. Ama, annemin sonraki hayatında politika çok yoktu. Bir de, 1970'lerde, bize bir şey olacak diye çok korkuyordu. Onun için de, biraz geride duruyordu.”

Mehmetcan Köksal doktorasını Paris'te yapma kararı alınca, Ayhan Bozfırat da onunla yurtdışına gitmeye karar verir. Bu yüzden, Ceza ve Ceza Usûl Hukuku Kürsüsü'ndeki asistanlık görevinden ayrılır. 68 Öğrenci Olayları'nın en yoğun şekilde yaşandığı bir dönemde, Paris'e giderler ve burada bir buçuk – iki yıl kadar kalırlar:

“Paris'e babamın doktorası için gidildi. Annem, gitmeden önce üniversiteden istifa etti. Yani, kocasının yanında bulunmak istedi. Ama, orada birtakım günü birlik ek işler falan yaptı. Annem, boş boş oturmayı sevmezdi. (...)

O yıllarda, Paris’te 68 öğrenci olayları yaşanıyordu. Orası da politik bir dönemin içindeydi.”

İlk olarak babası aracılığıyla edebiyat dünyasına adım atan ve üniversite yıllarında edindiği çevre sayesinde edebiyatla bağıını iyice güçlendiren Bozırat, ilk öykülerini Paris dönüşünde kaleme alır ve bunları, “*İstasyon*” (1971) adlı kitabında toplar:

“*İstasyon*’daki hikâyeleri, Paris dönüşünde yazdı. Ben çocuktum. Hatırlıyorum yazılışlarını. Salonda bir tane divan vardı. Onun üzerine yüzü koyun yatarak yazardı. (Gülerek) Ben de sırtında uyurdum.”

Ayhan Bozırat’ın ilk öykü kitabı, edebiyat çevrelerinde ciddi anlamda ses getirir. Bunun üzerine edebî çalışmalarına hız veren Bozırat, bir yıl sonra, “*Fırıldak*” (1972) adlı ikinci öykü kitabıyla okurlarının karşısına çıkar:

“1971’de *İstasyon* yayımlandı. Bu eser, Bozırat’ın kendi olanaklarıyla yayımlanmıştı. Geniş okur kalabalığına belki ulaşamadı *İstasyon*, ama edebiyat çevrelerinde dikkat çekti. Hemen ertesi yıl, *Fırıldak*.” (İleri, 1999: 6)

Bu dönemde Milliyet Çocuk Yayınları’nın başında bulunan ve Ayhan Bozırat’ın çocuk suçluluğu üzerine çalışmaları bulunduğu haberdâr olan Tarık Dursun Kakınç, kendisinden, çocuk suçluluğu temini işleyen bir roman yazmasını ister. Bunun üzerine Bozırat, ilk çocuk romanı olan “*Osman*” (1972)’ı kaleme alır:

“O sıralarda, Milliyet Çocuk Yayınları’nın başında Tarık Dursun Kakınç vardı. Annemin üniversitede çocuk suçluluğu üzerine çalışmaları olduğunu, o konuyla ilgilendiğini bildiği için çocuk kitabı

yazması konusunda annemi yönlendirdi. Yani çocuk romanları yazma fikrini, annemin aklına Tarık Dursun soktu.”

“*Osman*”, okurlar tarafından çok büyük bir ilgi görür. Bunun üzerine Bozfirat, –yine Tarık Dursun Kakıncı’nın ısrarıyla– aynı yıl, ikinci çocuk romanı olan “*Akraba Hasan*” (1972)’ı yazar.

1972 yılı, Ayhan Bozfirat’ın edebî yaşantısı bakımından hayli olumlu geçer. Ancak, eşi aracılığıyla yakından tanıma fırsatı bulduğu Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının 6 Mayıs 1972’de idam edilmeleri, Bozfirat’ı âdetâ yıkar/kahreder. Bu tarihten sonra, iyice içine kapanık bir insan olur:

“Benim çocukluğumda, mesela 12 Mart döneminde, Deniz Gezmiş ve arkadaşları bizim evimize gelip giderlerdi. Çünkü, onlar babamın öğrencileriydi. Yani, Deniz Gezmiş’i şahsen tanıdım çocukken. (...) Annemin çok çok sarsıldığı, hatta depresyon tedavisi gördüğü bir dönem var. Bunda, Deniz’in idamının payı büyüktür. Deniz’in idamından sonra çok sarsıldı. Daha fazla içine kapanık bir insan oldu.”

Öyküleri dışında, yazdığı çocuk romanlarıyla da dikkatleri üzerine çeken Bozfirat, –“*Fırlıdak*”tan sonra– ömrünün son yıllarına dek, bir daha öykü kitabı yayımlatmaz ve edebiyat dünyasında sadece romanlarıyla görünür. 1975 yılında son çocuk romanı olan “*Hayri Usta*” yayımlanır. Bir yıl sonra ise, “*Dörtüol Ağzındaki Ev*” (1976) adlı romanıyla okurlarının karşısına çıkar.

70’li yılların ikinci yarısı, Ayhan Bozfirat için oldukça sıkıntılı geçer. Önce, göğüs kanserine yakalanır. Doktora geç gittiği için, tedavisine başlandığında Bozfirat’ın hastalığı bir hayli ilerlemiş durumdadır. Ardından, 17 yıllık hayat arkadaşı olan Mehmetcan Köksal ile ayrılırlar. Oldukça sıkıntılı bir dönemden geçen Bozfirat,

doktorların bütün ısrarlarına rağmen sağlığına dikkat etmez; sigara, içki ve kafeinden uzak durmaz. Bu yıllarda, bir de ameliyat geçirir ve bir göğsü alınır:

“Göğüs kanseri olmuştu. Epey gecikerek gitti doktora. Radyoterapi ve kemoterapi gördü. O dönemlerde babamla ayrıldılar.

Hastalığı döneminde sigarayı bırakmadı, içkiyi bırakmadı, kahvesinden vazgeçmedi. Hiçbir zaman hastalığa karşı, bir ihtimam duygusuna kapılmadı. Tam tersine, “bunlar benim hayattaki fazladan günlerim, ben bunun tadını çıkartacağım” duygusuyla yaşadı.

Sonra, ameliyat oldu ve ameliyatta bir göğsü alındı. Doktoru, “Bu ameliyattan sonra üç – üç buçuk yıl daha yaşayacağımı beklemiyordum.” dedi. Güçlü bir bünyesi varmış demek ki. Belki biraz da keyfine düşkün olmasındandır. Şuna inanırdı: “Hayatın keyfini çıkartıyorsan, yaşamak istiyorsan yaşarsın.” derdi.”

Ayhan Bozfirat, büyük acılar/sıkıntılar yaşamasına rağmen, edebiyattan asla kopmaz. 1980 yılında son öykü kitabı olan “*Sokak Lambaları*” yayımlanır. 1981 yılında ise, H. C. Andersen’den çevirdiği masallardan oluşan “*Küçük Deniz Kızı*” adlı son eseri¹⁷ yayımlanır.

Sağlık durumunda hiçbir olumlu gelişme görülmeyen Ayhan Bozfirat, her geçen gün biraz daha kötüleşir. Artık, psikolojik durumu da iyi değildir. Ailesi, kendisinin canına kıymasından korkmaktadır:

¹⁷ Ayhan Bozfirat, 1 Mart 1981 tarihli *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, kısa süre önce tamamladığı “*Kimdi O Adam ?*” adlı bir romanı olduğundan bahseder (Ateş, 1981: 16). Ayrıca bir ansiklopedide, Bozfirat’ın, “*Küçük Gezegendeki Tatil*” adında yayımlanmamış bir çocuk romanı bulunduğu belirtilir (TBEA, 2003: 232). Ancak, yazarın kızı Sayın Sırma Köksal kendisiyle yapmış olduğumuz söyleşide, annesinin yayımlanmamış/yayıma hazır bir eseri/metni bulunmadığını belirtti ve şunları ekledi: “(Gülerek) Annem tembel bir kadındı. Yayımlanmayacak şeyler yazmazdı. “Bir köşede dursun da, sonra yayımlatırım.” demezdi. Yazmışsa, mutlaka yayımlatırdı.”

“ (...) sonra annem hastalandı, aylarca uyudu. Kendini camdan aşağı atmaması ya da evdeki tüm ilaçları içmemesi için hep gidip gelip bakmak gerekiyordu. Arada bir uyanıyordu çünkü. O kadar korkuyor ve sıkılıyordum ki, hep kitap okuyup hayaller kurmaya başladım.”
(Köksal, 2003: 75 – 76)

Bütün uğraşlara rağmen, kanserin ilerlemesi durdurulamaz ve bir süre sonra kanser beyne sızar. Adım adım sona yaklaşan Ayhan Bozfırat, –yıl başından bir gece önce– 30 Aralık 1981 yılında hayatını kaybeder. Bozfırat’ın ölümünü ertesi sabah öğrenen yakın dostu Selim İleri, o gün yaşadıklarını yıllar sonra şöyle anlatır:

“Yılın son günüydü, ölüm haberini Ahmet Oktay’dan almıştım. Hülyalara dalıp gidişi gözümün önüne gelmiş; kendimi tutamayıp hıçkırığa hıçkırığa ağlamıştım.” (İleri, 1999: 6)

Yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, annesinin ölümünden yaklaşık 20 yıl sonra kaleme aldığı bir yazısında, annesiyle ilgili şunları söyler:

“ (...) yılın ilk karı, her demet mor sümbül, her fincan neskafe, her bardak rakı veya yakılan her sigara bana onu hatırlatacak, onunla benim aramdaki bağın denetçileri gibi burada olacaklar, her zaman ve her defasında ben onu unuttukça ben olmayı bir kez daha arayacağım ve o, varlığını ben unutmadıkça sürdürecektir.” (Köksal, 2000: 16)

Hukukçu olmasına rağmen “mayasında edebiyat olan bir yaşam” süren Ayhan Bozfırat, geride, ismini yıllar/yüzyıllar sonrasına taşıyacak olan değerli eserler bırakır.

1.2. Bireysel ve Edebî Kişiliğini Besleyen Unsurlar :

Ayhan Bozırat'ın bireysel ve edebî kişiliğinin oluşmasında/şekillenmesinde etkili olan ilk unsur, “köy yaşantısı”dır. Çocukluğunun büyük bir bölümünü –babasının görevi gereği– Anadolu köylerinde geçiren Bozırat, buralarda yaşadığı mutlu günleri, hayatı boyunca unutamaz ve ömrünün ilerleyen demlerinde, o günleri hep hasretle anar. Anadolu köylerinde geçirdiği mutlu/huzurlu günler, hem kişiliğinin oluşmasında/şekillenmesinde etkili olur hem de eserlerinde “geçmişe –özellikle çocukluğa– özlem” şeklinde kendini gösterir:

“Annem, 18 Mayıs 1932 İstanbul doğumlu. Babası da, annesi de aslen Kayserilidir. (...)

Annem, İstanbul'da doğmuş; ama, memuriyet nedeniyle geçici olarak Anadolu'da çok gezmişler. Çünkü, dedem öğretmendi. Bu yüzden, ilkokul yılları köy okullarında geçmiş. Ortaokul da öyle. (...)

Çocukluk, anneme biraz da kaçış duygusu verirdi. Gençlik değil ama, özellikle çocukluk. Tabii çocukluğu köylerde geçmiş. Daha açık hava, daha farklı bir ortam falan... Bunlar çok hoşuna gittiği için, annemde, çocukluğuna dair bir geçmişe özlem hep vardı. Mesela çocukken bana hep o köylerde, 1930'ların 1940'ların köylerinden söz ediyorum, yaşadıklarını anlatırdı. Elektrik yok, nineler masal anlatıyor falan. Yani, büyülü bir ortam. Geçmişe özlem kadar, o büyülü dünyaya bir özlemi de vardı annemin.”

Bozırat'ın edebî kişiliğinin oluşmasında, babasının çıkardığı çocuk dergilerinin payı büyüktür. Babasının isteği ile –dergilerin boş kalan sayfaları için– bazı hikâye ve

masallar yazan Bozırat, bu sayede hem ilk kalem tecrübelerini yaşar hem de daha üst düzey ürünler kaleme alma konusunda cesaretlenir:

“Esasında, annemin hayatta ilk yazı yazmaları dedemin aracılığıyla. O dönemde, yani annemin genç kızlık çağlarına denk gelen dönemde, dedem hem şiir kitapları, hem yardımcı ders kitapları, hem de her hafta ilkokul çocuklarına satılan bir ünite dergisi çıkartıyordu. Annem oraya küçük masallar, hikâyeler çok yazmış. Yani, ilk öyle yazmaya başlamış. (...)

Yazıları vakti zamanında o dergilerde yayımlandı. Ama, şimdi hangisi annemin, hangisi dedemin hiç belli değil. İmzasız olarak yayımlandılar. “Kızım şu sayfada boşluk var. Hadi bakayım yaz.” durumu. Yani, onları yazarken bir edebî kaygı gütmez. Babaya yardım...”

Ayhan Bozırat’ın bireysel ve edebî kişiliğinin şekillenmesinde, üniversitede tanıştığı yeni arkadaşlarının ve Mehmetcan Köksal’la yaptığı evliliğın payı çok büyüktür. Bu iki unsur, hem onun edebiyatla daha fazla içli dışlı olmasını sağlar hem de onu daha sosyal bir insan yapar:

“Sanat/edebiyat dünyası ile tanışması; üniversitedeki arkadaş çevresi ve babamla evliliği iledir. Babamla evliliği, annemi daha sosyalleştiren bir şeydir. Babam daha sosyal bir insandı. Ama, okul çevresi de, edebî kişiliğinin gelişmesinde çok etkili olur. Hukuk Fakültesi, çok renkli bir ortamdı o dönemde. Demir Özlü’ler falan hepsi aynı okuldaydılar.”

Ayhan Bozfırat'ın gerek bireysel gerekse edebî kişiliği üzerinde etkili olan bir başka unsur, hiç şüphesiz, siyasî-sosyal-ekonomik konulara olan ilgisidir. Eşi ile birlikte bazı siyasî faaliyetlerde de bulunan Bozfırat, –daha sonraları aktif bir faaliyette bulunmamakla birlikte– ülkede yaşanan siyasî-sosyal-ekonomik gelişmeleri daima yakından takip eder. Bu durum, hem dünya görüşünün şekillenmesi noktasında etkili olur hem de eserlerinin konularını belirlerken onu yönlendirir:

“Annem politik bir insandı. Ama, babam daha politikti. İşçi Partisi'nin kuruluş aşamalarında, her ikisi de aktif olarak yer almıştır. Ama, annemin sonraki hayatında politika çok yoktu. Bir de, 1970'lerde, bize bir şey olacak diye çok korkuyordu. Onun için de, biraz geride duruyordu. (...)

Benim çocukluğumda, mesela 12 Mart döneminde, Deniz Gezmiş ve arkadaşları bizim evimize gelip giderlerdi. Çünkü, onlar babamın öğrencileriydi. Yani, Deniz Gezmiş'i şahsen tanıdım çocukken.

Mesela, şöyle bir şey daha var. Bunları açıklamakta artık sakınca yok. Çünkü, aradan çok uzun yıllar geçmiş ve insanlar hayatta değiller. Ben, yıllar sonra birtakım insanlarla karşılaştığımda, “12 Mart döneminde annen bizi evde saklamıştı.” dediler. Ben, aynı evin içinde bazı insanlarla beraber yaşadığımızın farkında bile değildim. Yani, bizden bile saklamışlar. Böyle bir politik yanı vardı annemin. (...)

Annem, siyasal konularda çok hassastı. Politik bir insandı. Her zaman Marksist bir bakış açısı vardı. Bu konuda tavizsizdi.”

Ayhan Bozfırat'ın edebî kişiliğinin oluşmasında/şekillenmesinde, okuduğu yazarların katkısı çok büyüktür. Dünya edebiyatından pek çok ismi okuyan Bozfırat,

özellikle Dostoyevski tutkunu bir kişidir. Fransız, İngiliz, Lâtin ve İtalyan edebiyatlarından da severek okuduğu isimler vardır. Türk edebiyatından ise, en çok Sait Faik'i okur. Ayrıca, çağdaşı olan bazı isimleri –özellikle Selim İleri'yi– ilgiyle takip eder. Okuduğu isimlerden bazıları kendisini etkiler, bazıları ise edebî dünyasına ayrı bir renk/tat katar:

“Beslendiği kültür kaynakları, öncelikle kitaplardı. Yani sinemadan falan, her şeyden daha önce gelirdi kitaplar. (...)

Dostoyevski'yi çok çok severdi. (...)

Sait Faik'i çok severdi.

Aslında, annem birçok ismi severdi. Balzac'ı da severdi. Tolstoy'u da severdi. Turgenyev'i de. Virginia Woolf'ü de. Yani, çok sayıda sevdiği yazar vardı. Ama, mesela ev taşırken Dostoyevski'nin kitapları ayrı bir koliye konurdu. Onun yanına başka hiçbir kitap değdirilmezdi. O derece bir sevgisi vardı Dostoyevski'ye. Onun yanına öyle herhangi bir kitabın konması hoşuna gitmezdi. (...)

Çehov'u da severek okurdu. Şolohov'u da çok severdi. Yani, genel olarak Rus edebiyatını çok severdi. Son dönemlerinde Lâtin edebiyatından Marquez'i de çok severdi. Ama, öncelikle beslendiği kaynak Rus edebiyatıdır. İtalyanları da severdi. Mesela Victori'yi çok severdi. Türk edebiyatı da çok etkilemiştir annemi. Türkiye'deki yazarları da çok okurdu. Özellikle dönemini çok iyi bilirdi. (...)

Çağdaşları arasından, Tomris Uyar'ı beğenirdi. Leyla Erbil'i beğenirdi. Tabii özellikle Selim İleri'yi beğenirdi. Tezer Özlü'yü de severdi.”¹⁸

Bozfirat'ın edebî kişiliğinin –özellikle dil ve üslûbunun– şekillenmesinde severek okuduğu şâirlerin etkisi çok büyüktür. Bilhassa Behçet Necatigil, Nâzım Hikmet, Necip Fâzıl ve Fâzıl Hüsnü'yü severek okuyan Bozfirat, bu okumalarının etkisiyle, eserlerinin çoğu yerinde şâirâne bir üslûp kullanır veya yer yer mensur şiir tadında satırlar kaleme aldığı görülür:

“Behçet Necatigil'i çok severdi. Nâzım Hikmet'i çok çok severdi.

Necip Fâzıl'ın bazı şiirlerini çok severdi. Fâzıl Hüsnü'yü de çok severdi; ondan da şiirler okurdu. (...)

Şiiri çok severdi; ama, şiir yazmazdı.”

Ayhan Bozfirat'ın edebî kişiliğinin gelişmesinde etkili olan bir başka önemli unsur, kendisinin icat ettiği/bulduğu “kaybolma oyunu”dur. Bu oyuna kızını da dâhil eden Bozfirat, onunla birlikte, bilmediği mahallelere/sokaklara gidip buralarda saatlerce dolaşır ve bir nevi, öyküleri/romanları için keşif yapar. Hatta bazen erkek kahvehanelerine bile girerek, buralarda gözlemlerde bulunur. Bir yandan da, kızıyla sürekli sohbet edip ona birtakım sorular sorarak, hayalî senaryolar yazar ve bir bakıma, kaleme alacağı metinlerin sözlü provasını yapar. Böyle bir provanın, onun edebî kişiliğinin gelişmesine önemli katkılar sağladığı şüphesizdir:

“Annemin en güzel icat ettiği oyun, “kaybolma oyunu” idi. Önce; şu durağa gidelim, geçen üçüncü otobüse binelim, beşinci durakta inelim gibi konuşmalarla bir hedef belirlenirdi. Bu yapılırdı ve oraya gidilirdi.

¹⁸ Selim İleri, 26 Ekim 2007 tarihli *Radikal* gazetesinde çıkan yazısında, Ayhan Bozfirat'ın Sabahattin Âli'yi de severek okuduğunu belirtir. (http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php)

Mahallelerde, sokaklarda deli danalar gibi, annemin tabiriyle “çözük inekler” gibi dolaşırdık. Evlere bakardık. “Bu evde kim yaşıyor olabilir, bu dükkânın sahibinin kaç çocuğu vardır.” gibi sorular sorardı bana. Onlar hakkında masal, hikâye yazar gibi konuşurduk. Çocukluğumun en eğlenceli anları tabii bunlar. Çok gezerdik böyle. Tabii elinde bir çocukla gezince daha rahat oluyor bir kadın için. Çünkü o zaman, erkek kahvehanelerine girip bir çay, kahve içebiliyor. Rahatsız etmiyor tabii kimse. (Gülerek) Elinde bir çocukla bir bacı geldi numarası... Yani, böyle çok gezerdik. (...)

Mahallelerde, sokaklarda gezerken, beni oyalamak için sürekli “Bak bu adamın adı sence ne olabilir, kaç çocuğu vardır, karısı nasıl bir kadındır.” gibi şeyler sorardı. O adamı ortaya koyup onun üzerine bir hikâye yazardık. Bir çocuğu bundan daha iyi oyalayacak kaç şey olabilir ki.”

Bozırat’ın edebî kişiliğinin şekillenmesinde etkili olan unsurlardan birisi de, sahip olduğu dünya görüşüdür. Dünyaya ve –doğal olarak– edebiyata daima “Marksist” bir pencereden bakan Ayhan Bozırat, hayatı boyunca, gelir adaletsizliğini ve sınıfsal ayrımı savunan zenginlerden uzak durur, onları dışlar. Hatta bu yüzden babasıyla ve bazı yakınlarıyla bile mesafeli yaşar. Bu anlayışı, eserlerinin konularını belirlerken onu yönlendirir:

“Her zaman Marksist bir bakış açısı vardı. Bu konuda tavizsizdi. (...)

Eserlerinde alt ve orta sınıftan insanlara yer veriyor; çünkü, politik olarak annemi onlar ilgilendiriyordu. Zenginlerin hayatında anlatacak

çok şeyler olduğuna inanan birisi değildi. (...) Toplumsal trajediyi anlatmak için, zenginler onun konusu içine girmiyordu. (...)

Esasında annem zenginlerden nefret eden birisi değildi. Çünkü sonuçta dedem, yayımcılık işinden dolayı zengin bir adamdı. Dedem, öncesinde köy öğretmenliği ile başlasa da, sonrasında zengin bir adamdı. Annem de zengin kızıydı aslına bakarsanız.

Benim annem, zenginlerden nefret etmezdi de, gelir adaletsizliğinden nefret ederdi diyebilirim. Hikâyelerindeki zenginler, bireysel olarak zengin oldukları için değil, gelir adaletsizliğini simgeleyen insanlar oldukları için kötülenirler. Yoksa, bir insandan sırf zengin diye nefret edecek hali yok. Ama o insan, sınıfsal ayrımı ve uçurumu her şeye rağmen savunan bir zenginse, tabii ki ondan nefret ederdi. Dediğim gibi, annem politik görüşü nedeniyle zenginlere karşı mesafeliydi; yoksa, sırf zengin oldukları için değil.

Bu görüşü sebebiyle, kendi çevresini de çok dışlayan birisiydi. Mesela, bazı akrabalarıyla bile görüşmeyecek kadar tavır alan bir kadındı. Hatta, kendi babasıyla bile politik olarak çok çekişmiştir hayatında. Babasıyla hep derin bir mesafeyle yaşadı. Hiçbir zaman dedemden maddi yardım almadı. Onun yardımını hep reddetti politik nedenlerden dolayı.”

Ayhan Bozfirat’ın edebî kişiliğinin gelişmesinde etkili olan bir diğer unsur, yolculuğa olan düşkünlüğüdür. Bu sayede farklı yerler ve farklı dünyalar tanıma fırsatı bulan Bozfirat, –ayrıntıya önem veren bir kişi olmasının da etkisiyle– çok iyi gözlemler yapar ve bu gözlemlerini eserlerine başarıyla yansıtır:

“Annem, genel olarak gezmelere bayılırdı. Etrafi seyretmeyi de çok severdi. (...)

Annem, yolculuğa bayılırdı. Tren yolculuğunu da çok severdi, otobüs yolculuğunu da. Yolculuğu bu kadar çok sevmesi, etrafi seyretmeyi sevmesi ile ilgili idi.

Araba, tren ve otobüs gibi araçları tercih ederdi, etrafi seyredebilmek için. Çocukluğunda trenle sık sık yolculuklar yapmış, babamla evlendiğinde trenle Anadolu’yu gezmişler. Ben çocukken de, Paris’e trenle gitmiştik.”

Bozfirat’ın edebî kişiliğini –özellikle yazdığı çocuk romanlarını– etkileyen önemli unsurlardan birisi de, çocuk suçluluğu üzerine çalışmalar yapmış olmasıdır. Bu sayede, sokak çocuklarını yakından tanıma/gözleme fırsatı bulan Ayhan Bozfirat, bu gözlemlerini çocuk romanlarına başarıyla yansıtmıştır:

“1956’da İstanbul Hukuk Fakültesi’ne girer. 1960’ta Hukuk Fakültesi’ni bitirir. Aynı yıl, Ceza Usûl Hukuku Kürsüsü’nde asistan olarak çalışmaya başlar. Tez çalışması çocuk suçluluğu üzerinedir. O dönemin çocuk suçluluğu ile ilgili çok çalışması vardır.”

1.3. Öykü ve Roman Dışındaki Türlerde Edebî Kişiliğinin Tezâhürleri :

Ayhan Bozfirat, öykü ve roman dışında, sadece çeviri alanında faaliyet gösterir. Ömrünün son demlerinde, çok sevdiği Hans Christian Andersen (1805 – 1875)’den çevirdiği bazı masalları “*Küçük Deniz Kızı*” (1981) adıyla yayımlatır. Bu çeviriyi yapmasında, –bir ara Milliyet Çocuk Yayınları’nın başında bulunan– Tarık Dursun Kakinç’in payı çok büyüktür:

“Annem, Andersen’i çok severdi. Ondan çeviri yapması, yine Tarık Dursun Kakıncı’nın annemin aklına girmesiyle oldu. Tarık Dursun Kakıncı, “Şu kitabı çevirsene.” dedi, annem de çevirdi.”

“*Küçük Deniz Kızı*”¹⁹; “*Küçük Deniz Kızı, Yılın Öyküsü, Gül Perisi, Kibritçi Kız, Gübre Böceği, Sümüklü Böcek İle Gül Fidanı, Sıçrama Yarışı*” adlarını taşıyan yedi masaldan ve toplam 93 sayfadan oluşmaktadır. Kitabın hayli başarılı bir çeviri olduğu söylenebilir. Eserde, dil ve üslûp bakımından pürüzlere rastlanmamaktadır. Kitap boyunca kullanılan resimler (9 tane), anlatılan olaylarla uyumlu olup, esere güzel bir hava katmaktadır.

Ayhan Bozfirat, öykü ve roman dışında, sadece çeviri alanında eser yayımlar. Ancak kendisi, 1 Mart 1981 tarihli *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, “radyo oyunları ve bir tiyatro oyunu” bulunduğu bahseder (Ateş, 1981: 16). Fakat yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, kendisiyle yapmış olduğumuz söyleşide, elinde bu tür metinlerin mevcut olmadığını söyledi. Bu durumda Bozfirat, adı geçen çalışmalarını ya tamamlayamaz/müsvedde halinde bırakır, ya da yazmayı düşünür ancak ömrü vefa etmez.

¹⁹ Ayhan Bozfirat’ın bu eserinin okunup değerlendirilmesi aşamasında, adı geçen eserin ilk baskısı (Bozfirat, 1981) temel alınmıştır.

III. BÖLÜM

1. AYHAN BOZFIRAT'IN ÖYKÜCÜLÜĞÜ

1.1. Ayhan Bozırat'ın Öykücülüğüne Genel Bir Bakış :

Bu başlık altında, Ayhan Bozırat'ın öykücülüğünün en dikkat çekici yönlerini ele almak ve öykülerinin başat özellikleri üzerinde kısaca durmak istiyoruz.

Ayhan Bozırat; –her şeyden önce– çağına, çağının olaylarına, ülkede yaşanan siyasî-sosyal gelişmelere karşı duyarlı bir yazardır. Ülkedeki derin çatlamların sızısını, içinde hisseder. Toplumsal hayattaki çözülme/yozlaşma ve siyasal baskı ortamı, hem bir yazar olarak onun ilgisini çeker, hem de yazarlık kimliğini biçimlendirir.

Öykülerinde, döneminin Türkiye'sinde yaşanan siyasî-sosyal olayları, düşünsel arka plânlarıyla birlikte anlatır. Bireysel serüvenleri işlerken bile, döneminin bunalımlarını ve tarihsel gerçekliğini, satır aralarına sıkıştırmayı unutmaz. Diğer taraftan, mevcut düzene karşı takındığı soğuk tavrı, öykülerindeki bazı politik çıkışlarıyla pekiştirir. Bu yüzden, onun öykülerinin “politik söylemi” asla göz ardı edilemez. “Muhalif kimliği” ile dikkat çeken ve düşüncelerini açıkça/özgürce ifade etmekten çekinmeyen Bozırat, –kısa ömrü süresince– daima “ülke gerçeklerini yazma”nın peşine düşer; tanık olduğu siyasî-sosyal olayları/durumları öykülerine tereddüt etmeden yansıtır. Bu durum, –belki de– onun yazarlık kimliğinin en belirgin yanısıdır.

Aslında bir bakıma, aykırı ve ayrıksı bir yazardır Ayhan Bozırat. Yazmak, bir tavır alıştıır onun için. Sözlerinin ardında gizli olan anlam yükü, okurlarını da bazı şeylere karşı tavır almaya, hayatı anlayıp anlamlandırmaya çağırır daima. Hemen her öyküsünde, bireylere veya topluma bir mesajı vardır; çünkü Bozırat, bir yazar olarak toplumsal konumunu daima önemser.

Ayhan Bozırat, yaşadıkları ile yazdıklarını örtüştüren bir yazardır. Siyasal ve toplumsal yapıdaki çözümlerin bireyler üzerindeki olumsuz etkilerini ve bu çözümlerin doğurduğu trajikomik durumları öykülerine ustalıkla yansıtır. Gerçek ve trajikomik durumlar... İşte, Bozırat'ın öykülerinin temeli.

Ayhan Bozırat; bireyin siyasî belirsizlik ortamındaki savruluşunu, düzenle ve kendisiyle olan çatışmasını, siyasal belirsizlikten ötürü toplumda oluşan karamsarlığı, toplumsal açmazları, aile hayatındaki sıkıntıları, insanların içlerine atmak zorunda kaldıkları dilekleri/öfkeleri/beklentileri öykülerinde uzun uzun anlatır.

Bozırat'ın birçok öyküsü –ağırlıklı olarak– “çatışma” üzerine kuruludur. Bir tarafta yanlış anlaşılma, haksızlığa uğramış, dostlarının ihanetiyle karşılaşmış, siyasal erk tarafından dışlanmış/susturulmuş/ihtimal edilmiş bir insan veya zümre; diğer tarafta ise içindeki fakir/ezilmiş/çaresiz insanlara karşı duyarsız/ilgisiz bir toplum ya da halkın isteklerine/beklentilerine aldırmazlık etmeyen, onlardan tamamen kopuk bir siyasal erk vardır. Bu iki zıt kutup arasındaki çatışmalar, Bozırat'ın pek çok öyküsünün temelini/çıkış noktasını teşkil eder.

Bozırat'ın öykülerinde, dış dokunur bir olaya rastlanmaz; gerilimli, olağanüstü olaylar yoktur. Öykülerini yazarken, olayı değil düşüncüyü temel alır ya da olayın insan ruhunda yarattığı etkiler üzerinde durur. Bu yüzden onun öyküleri, olaya değil duruma yaslanır. Ayhan Bozırat, 1 Mart 1981 tarihli *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, “öykülerini yazarken olayı değil düşüncüyü temel aldığımı” şu sözlerle ifade eder:

“Benim için önemli olan düşüncedir. Onun için de, düşünceden yola çıkarım. (...) Ama bu, her sanatçıya göre değişir kuşkusuz. Bir yöntem sorunudur. Kimi yazar olayların yarattığı etkiyle, o olayı dile getirmek gereksinimi duyar. Benim için olay, konu, söylemek istediklerimi

yerleştirebileceğim bir araç olmaktan öte bir önem taşımaz. Önemli olan duygularımı, düşüncelerimi, değerlendirmelerimi, tasalarımı, kuşkularımı, özlemlerimi dile getirebilmektir. (...) Şunu da eklemek istiyorum. Düşünceden yola çıkıyorum derken, bundan, olaylardan etkilenmiyorum anlamı çıkmasın. Olay, önemlidir. Yaşamın bir parçasıdır çünkü. Düşünceden yola çıkıyorum derken, belli bir olaydan değil, olayların yarattığı düşünceden, onların ardındaki nedenlerden etkileniyorum daha çok.” (Ateş, 1981: 16)

Bozfirat’ın öykülerinde, –olayla birlikte– zaman da iyice geri plâna itilir. Öykülerde –genellikle– sürecin yerini “ân” alır; öyküler, olaylarla değil “durumlarla, duygularla, hatıralarla, izlenimlerle” beslendikleri için, içlerinde belirli bir “süreç” barındırmazlar. Bu yüzden kimi öyküler, öykü yapısının dışına taşar. Ya mensur şiire yaklaşır (“*Bulutlar*” vs.) ya da hitabete kayar (“*Biraz Daha Gayret, Anlat Haydi Anneciğim*” vs.). Diğer taraftan, pek çok öyküde şimdi (hâl) ile geçmiş, hatta gelecek iç içedir. Bu durum, bazı öykülerin zamansal açıdan takibini güçleştirir.

Bozfirat, öykülerinde daha çok alt ve orta tabakadan insanlara yer verir; onların yaşantılarından değişik kesitler sunar. Toplumun alt ve orta kesimindeki insanları konu edinmesi ve bu insanların içinde buldukları durumları çarpıcı bir biçimde dile getirmesi, onun kendine biçtiği toplumsal ve sanatsal konumun bir gereğidir. Yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, kendisiyle yapmış olduğumuz söyleşide, annesinin “niçin alt ve orta tabakadan insanlara yöneldiğini/yer verdiğini” şöyle izah eder:

“Eserlerinde alt ve orta sınıftan insanlara yer veriyor; çünkü, politik olarak annemi onlar ilgilendiriyordu. Zenginlerin hayatında anlatacak çok şeyler olduğuna inanan birisi değildi. Annem, toplumcu gerçekçi

bir açıdan bakardı dünyaya. Tabii ki edebiyata da. Dolayısıyla, toplumsal trajediyi anlatmak için, zenginler onun konusu içine girmiyordu.”

Ayhan Bozfirat, öykülerinde –“*Eski Arkadaş*” adlı öyküsü müstesna– kahramanlarının isimlerine yer vermez; onları, çoğu kez “çocuk, adam, genç kız, kadın, yaşlı kadın, ihtiyar” gibi isimlerle anar. Kişilerin adlarının soyutlanması, kimi öykülerde adların tamamen belirsizleşmesine kadar varır: pencereye yakın oturan adam, pencereye yakın oturanın yanındaki adam, içlerinde en yaşlı görünen adam, beriki, öteki vs. Ayhan Bozfirat, bu tutumunun sebebini şu cümlelerle izah eder:

“Kişilerin adlarının olmaması... Bana en çok sorulan soru bu. Nedense çok ilgi çekiyor kişilerimin adsızlığı. Bunun nedeni, asla bir ‘özgün’ olma çabası değildir. Genelleme yapma özlemim, böyle bir sonucu doğuruyor. Bence çok biçimsel bir sorun bu. (...)

Ad vermemem bir kaçış da değil. Gerçekte kişilerime ad verme gereği de görmüyorum. Gerek öykülerimin, gerekse “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanımın kurguları, böyle bir eksiği duyurmuyordu bence. Zaten elimden geldiğince tanımlamalardan da kaçınıyorum ben. Bu, okurun düş gücüne daha geniş yer vermek isteğimden kaynaklanıyor belki.

İzin verirseniz şimdi de ben bir soru sorayım size. Kişilerin adlarının olmadığı öykülerimde, bu eksiği duyuyor musunuz? Rahatsız oluyor musunuz bundan? Adları Ayşe, Fatma ya da Hasan, Hüseyin olsaydı, kişilerim daha mı canlı olurlardı sizce?” (Ateş, 1981: 16)

Bozfirat’ın öykülerinde “aile” ve “aile içi ilişkiler/meseleler” önemli bir yer tutar. Pek çok öyküsü; ya aile içinde geçer, ya da aile içi ilişkileri/meseleleri konu alır.

Bu öykülerin kişileri de, aile içinden seçilmiş kimselerdir (dede, nine, anne, baba, çocuk vs.). Bozfirat, öykülerinde aile kurumunun bu denli geniş yer tutmasını şöyle açıklar:

“Aile birimi, toplumun en önemli ögesidir. Toplum gerçeğinin, toplumsal bozuklukların, çarpıklıkların tüm yansımaları ailede, aileyi oluşturan kişilerde bulmak olasıdır. Toplumsal çözülme önce ailede gösterir kendini. İktisadî, siyasal bozuklukların, aksaklıkların yarattığı olumsuz gelişmeler, aileyi, onu oluşturan kişilerin ilişkilerini etkiler önce. (...)

Aile içindeki mutsuzluk, gerilim, anlayış çoğu kez toplumsal koşulların baskısından kaynaklanır. Bu nedenle öykülerimde ‘aile, aile kişileri arasındaki ilişkiler’ çok önemli yer tutar.” (Ateş, 1981: 15)

Kadının toplumsal konumu, sorunları, kadın-erkek ilişkilerindeki çatlamanın/çözülmenin boyutları Bozfirat’ın öykülerinde geniş bir yer tutar. Ancak Bozfirat, sadece kadınların dünyasını yansıtmakla yetinmez; karşı cinsin/erkeklerin toplumsal-bireysel konumunu ve açmazlarını da başarıyla anlatır öykülerinde.

Duygu yoğunluğu, Bozfirat’ın öykülerinin en belirgin yanıdır. Pek çok öyküsünde bir “burukluk”, bir “hüzün” vardır; düşünsel arka plânların içerisinde bile, yoksulluğun gölgesinde yaşayan insanların solgun yüzleri saklıdır. Bozfirat; umutları, hayalleri, özlemleri olan küçük insanların küçük dünyalarındaki çalkantıları ve onların trajikomik hayatlarını duygusal –yer yer şiirsel– bir dille anlatır. Ancak duygusallığı, “duygu sömürücülüğüne” dönüştürmez; okurlarını etkilemek amacıyla, acındırma yoluna gitmez.²⁰

²⁰ Ayhan Bozfirat, *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, “Okurun ilgisini çekmek için çarpıcı, duyguları sömüren konulara, olaylara başvurulmasına karşıyım.” (Ateş, 1981: 16) diyerek “duygu sömürücülüğüne” karşı olduğunu açıkça ifade eder.

Ayhan Bozfirat'ın bazı öykülerinde –özellikle “*İstasyon, İkisinden Biri, Ayağına Diken Batan Tavuk, Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan, Beklerken, Kavga Öncesi, Dışarıdaki, Yeşil Hırkalı Kadın*” adlı öykülerinde– “merak” unsuru ön plâdadır.²¹ Bozfirat, bu öykülerine insanın ilgisini çeken, onda merak uyandıran bir girişle başlar; ancak öykülerin sonunda, okurlarda oluşan merak duygusunu gidermez. Böylece öyküler, okurların zihninde devam eder; bir bakıma bu öykülerin finali, okurun takdirine bırakılır. Bu yönüyle Bozfirat, okurlarının düş/hayal gücüne güvenen bir yazardır.²²

Ayhan Bozfirat öykülerinde –hatta bütün eserlerinde–, Türkçe'nin yapısını zorlamaz. Gereksiz sözcük kullanmaktan özenle kaçınarak, yoğunlaştırılmış bir anlatımı tercih eder. Bilgiççe sözlerden ve yapmacık ifadelerden uzak durur. Yabancı sözcüklere yüz vermeyip, genellikle Türkçe sözcükleri kullanır; oldukça özleşmiş bir Türkçesi vardır. Öykülerinin sırtını konuşulan dile yaslar.

Ayhan Bozfirat'ın kendine özgü bir üslubu; şiirsel, imgeli²³, akıcı ve samimi bir söyleyişi vardır. Türkçe'nin inceliklerini yakalamasını, olanaklarını değerlendirmesini

²¹ Merak unsurunun fiktif/kurmaca âlemde en iyi kullanıldığı eserlerden birisi, hiç kuşkusuz “*1001 Gece Masalları*”dır. Şehrâzât, kendisinin ve başka masum kızların canlarını kurtarabilmek için, hükümdar Şehriyâr'a karşı ‘merak’ ögesini kullanmış ve sonunda, onu etkileyerek amacına ulaşmıştır. “Merak ögesi sayesinde, hikayeler 1001 gece kendini dinlettirmiştir. Eğer bunlar kuru bir bilgi olsaydı, bu süreklilik 1001 gece sürdürülemezdi elbet. Ama merakın önüne hiçbir şey geçemez. İşte Şehriyâr'a kinini unutturan şey, bu meraktır.” (Tosun, 1999: 70)

²² Ahmed Midhat Efendi'nin başından geçen şu olay, merak unsurunun –iyi kullanılması durumunda– okurları ne denli etkileyebileceğini göstermesi açısından hoş bir anekdot olacaktır:

“Rivayet olunur ki, Ahmed Midhat Efendi, gazetesinde tefrika ettiği romanının bir yerinde kahramanlarından birine, diğerinin kafasını parçalamak için, bir sandalyeyi kaldırtır ve tam burada romanın hikâye akışını keserek, başlar uzun uzun –hangi konuya aitse artık– malûmât vermeye. Bu ‘malûmât-furûşluk’ ertesini günkü, bir sonraki günkü tefrika bölümlerine de sarkınca, bir grup okuyucunun sabrı taşar ve *Tercümân-ı Hakikât* yazıhanesinin önüne gelerek nümâyîşe başlarlar: Efendi, ya kaldırılan sandalyenin sonra ne olduğunu bir an evvel yazmalıdır, yahut gazetesinin taş tutulmasını göze almalıdır.” (Andı, 2004: 56)

²³ Ayhan Bozfirat, öykülerinde, imgelere/simgelere/sembollere sıkça başvurur. Bu tutumunun sebebini, şu sözlerle izah eder:

“Simgelere çok sık başvuruyorum. Simgeler yoluyla, yaşadığımız dönemin ağır koşullarını sırtlanmak durumunda bırakılmış kimseleri, daha genel çizgide verebildiğimi sanıyorum. Simgeler, böyle bir genellemede gerçekten çok yararlı öğeler. Ayrıca, simge ile yaratılan düşsel dünyanın ardındaki gerçekçi seslenişin, daha etkin olacağını da düşünüyorum.” (Ateş, 1981: 15)

iyi bilir; dilin estetik yönünü iyi kullanır. Okurlarını bazen dilin şiirsel bölgelerine doğru kısa bir yolculuğa götürür, bazen de dilden şiirsel bir tat çıkartır. Biraz hüzünlü ve buruk bir tat... Bu durum, Bozfirat'ın anlatımına ayrı bir çekicilik katar.

Ayhan Bozfirat, iyi bir gözlemci ve ayrıntıya düşkün bir yazardır. Ayrıntı, onun öykülerinde daima ön plândadır. Bozfirat, insanın kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkilerinde saklı kalan, göze pek gelmeyen, gelse de çoğu kez teğet geçilen durumları yakalar ve bunları, öykülerinde ustalıkla anlatır.

Bozfirat'ın, öykülerinde, doğal çevreye yeterince yer verdiği söylenemez. Bozfirat kırlara, ormanlara, denizlere, kısacası doğaya pek açılmaz. Arada sırada doğadan bahsettiği olur; ancak doğanın içine girmek yerine, –çoğunlukla– ona uzaktan bakmakla yetinir. Bu yüzden Bozfirat'ın öykülerinde doğa, durgun bir dekor gibi kalır.

1.2. Ayhan Bozfirat'ın Öykülerini Etkileyen Yazarlar :

Ayhan Bozfirat, –hemen her yazar gibi– öyküye başladığı ilk yıllarda, kimi yazarları dikkatle/ilgiyle okur ve bu okumalarından kendince çıkarımlarda bulunur. En çok, Türk edebiyatından **Sait Faik**'i, dünya edebiyatından ise **Dostoyevski**'yi okur.

Ayhan Bozfirat, Sait Faik hayranı bir yazarımızdır. Sait Faik'in hemen her öyküsünü severek okur; hatta, evine gelen kimi misafirlerine bile ondan öyküler okuduğu olur. Yakın dostu Selim İleri, Ayhan Bozfirat'ın Sait Faik'e olan düşkünlüğünü/hayranlığını şu sözlerle anlatır:

“Sait Faik'e hayrandı. Diyebilirim ki, Sait Faik'i biraz da Ayhan Bozfirat'ın okumalarından sonra başucu yazarlarım arasına kattım. Şimdi yerinde yeller esen Teşvikiye Sağlık Yurdu'nun karşısında bir apartman... En üst kat... Bazı geceler orada, bir iki kadeh bir şey

ııldikten sonra, Ayhan Bozırat, Sait Faik'ten birkaç sayfa okurdu.”

(İleri, 1999: 6)

Sait Faik dışında, Türk edebiyatından, hayranlık derecesinde sevdiği/okuduğu başka bir isim yoktur. Ancak, çağdaşı olan yazarlardan Tomris Uyar, Leyla Erbil, Tezer Özlü ve –özellikle– Selim İleri'yi ilgiyle takip ettiği bilinmektedir.²⁴ Bu isimlerin –edebî kişiliğinin oluşmasında büyük bir etkiye sahip olmamakla birlikte– Bozırat'ın edebî dünyasına ayrı bir renk/tat kattıkları muhakkaktır.

Ayhan Bozırat'ın hayranlık derecesinde sevdiği/bağlandığı/takip ettiği bir diğer yazar Dostoyevski'dir. Dostoyevski'nin kitaplarını, hem severek okur hem de onları âdetâ bir kutsal kitap gibi korur. Yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, –kendisiyle yapmış olduğumuz söyleşide– annesindeki Dostoyevski hayranlığını şöyle anlatır:

“Dostoyevski'yi çok çok severdi. (...)

Mesela ev taşıırken, Dostoyevski'nin kitapları ayrı bir koliye konurdu.

Onun yanına başka hiçbir kitap değdirilmezdi. O derece bir sevgisi

vardı Dostoyevski'ye. Onun yanına öyle herhangi bir kitabın konması

hoşuna gitmezdi.”

Dostoyevski dışında, dünya edebiyatından pek çok ismi okuduğu ve onlardan da kendince bir şeyler aldığı görülür. Özellikle Rus edebiyatını severek okuyan Bozırat, Fransız, Lâtin, İtalyan ve İngiliz edebiyatlarından da bazı isimleri takip eder. Yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, annesinin, dünya edebiyatından –Dostoyevski dışında– severek okuduğu isimleri şöyle sıralar:

²⁴ Ayhan Bozırat'ın bu isimleri severek okuduğunu, daha önce, “Bireysel ve Edebî Kişiliğini Besleyen Unsurlar” başlığı içerisinde uzun uzun anlattığımız için, burada aynı konuya tekrar değinmeyeceğiz.

“Aslında, annem birçok ismi severdi. Balzac’ı da severdi. Tolstoy’u da severdi. Turgenyev’i de. Virginia Woolf’ü de. Yani, çok sayıda sevdiği yazar vardı. (...)

Çehov’u da severek okurdu. Şolohov’u da çok severdi. Yani, genel olarak Rus edebiyatını çok severdi. Son dönemlerinde Lâtin edebiyatından Marquez’i de çok severdi. Ama, öncelikle beslendiği kaynak Rus edebiyatıdır. İtalyanları da severdi. Mesela Victori’yi çok severdi.”

Bozfirat’ın öykülerini –özellikle öykülerindeki dil ve üslûbu– etkileyen kişiler arasında severek okuduğu bazı şâirleri de mutlaka saymak gerekir. Bilhassa Behçet Necatigil, Nâzım Hikmet, Necip Fâzıl ve Fâzıl Hüsnü’yü severek okuyan Bozfirat, bu okumalarının etkisiyle, çoğu öyküsünde şiirsel/şâirâne bir dil kullanır.²⁵ Bu durum, öykülerine, “imgelerle ve duygularla beslenen ince/derin bir kimlik” kazandırır.

1.3. Ayhan Bozfirat’ın Öykücülüğü Hakkında Yapılan Değerlendirmeler :

Yayımlanmış “üç öykü kitabı, dört romanı ve bir çevirisi” bulunan Ayhan Bozfirat, edebî çevrelerde daha çok öykücülüğü ile tanınmış bir yazarımızdır. Öykülerini; “*İstasyon*” (1971), “*Fırlıdak*” (1972) ve “*Sokak Lambaları*” (1980) adlarını taşıyan üç kitapta toplar.

Öykü kitaplarının yayımlandığı yıllardaki öykücülüğümüzü konu alan makalelerde ve bazı kitaplarda, Ayhan Bozfirat ismine rastlanmaktadır. Bunlar dışında, –sayıları az olmakla birlikte– Bozfirat’ın edebî kişiliğinden uzun uzun bahseden kaynaklar da mevcuttur. Ayhan Bozfirat’tan ismen bahseden kaynakları bir kenara

²⁵ Ayhan Bozfirat’ın bu şâirleri severek okuduğunu, daha önce, “Bireysel ve Edebî Kişiliğini Besleyen Unsurlar” başlığı içerisinde uzun uzun anlattığımız için, burada aynı konuya tekrar değinmeyeceğiz.

bırakıp, edebî kişiliğinden ve eserlerinden bahseden kaynakları temel alarak, Bozfirat'ın öykücülüğü hakkında yapılan değerlendirmeleri burada vermek istiyoruz.

Öncelikle, Bozfirat'ın bütün öykülerini kapsayan “genel değerlendirmeler” üzerinde durmak istiyoruz. Bu hususta, görüşlerine yer vereceğimiz ilk isim, **Adnan Özyalçiner**'dir. Ayhan Bozfirat'ın “kısa öykü tanımına tıpatıp uyan, 3 – 4 sayfalık, alabildiğine yalın, genellikle karşılıklı konuşmalara dayalı öyküler” yazdığını söyleyen Adnan Özyalçiner, –bu satırların devamında– Bozfirat'ın, daha çok alt ve orta tabakadan insanlara yer verdiğine, onların hayatlarını/özlemlerini/dramlarını anlattığına vurgu yapar:

“Bozfirat'ın öykülerinde kenar semtlerle, burada yaşayan yoksul insanların yaşam serüvenleri anlatılıyor: Daracık arka sokaklar, tahta evler, yıkılmaya yüz tutmuş eski konaklar, kahveler, buralarda karşımıza çıkan güngörmüş insanların oluşturduğu ev halkı, ayakkabı tamircisi, sakat gezgin satıcılar, işçilerle memurlar. Bunların gündelik yaşamından kesitler. (...)

Ayhan Bozfirat'ın öykülerinde, yazarın çocukluk günlerinin geçtiği İstanbul'un²⁶ girdili çıktılı yan sokaklarındaki bir genç kızın umutlu yaşamının yanı sıra, genellikle sıcak ilişkiler içindeki mahalle insanların günlük yaşamdaki acı, tatlı durumlarını izleriz. Yaşamdan küçük kesitler veren bu öyküler, yalın ama derinlemesine bir anlatımla yansıtılır. Bunda, öykülerde içerik bakımından sık sık toplumsal, insansal gerçek ve çelişkilere göndermeler yapılmasının payı olduğu gibi, biçim açısından dilinin kıvraklığının, çağrışımlara,

²⁶ Adnan Özyalçiner, Ayhan Bozfirat'ın çocukluğunun İstanbul'da geçtiğini söylese de, Bozfirat'ın, –babasının görevi gereği– çocukluğunun büyük bir bölümünü Anadolu köylerinde geçirdiği, hatta ilkokul ile ortaokulu köy okullarında bitirdiği bilinmektedir.

betimlemelere, benzetmelere, yer yer eğretilemelere dayalı tekniğinin, karşılıklı konuşmalarının ölçülü ve yerinde oluşunun da payı büyüktür.” (Özyalçiner, 1999: 4 – 5)

Bozfirat’ın bazı öykülerinin en belirgin yanı, hiç şüphesiz, “düşle gerçeği” iç içe veriyor olmalarıdır. Bu hususu dikkatten kaçırmayan Özyalçiner, bu konuda şunları söyler:

“Bozfirat’ın bazı öyküleri, gerçekle düş arasındaki bir havada geçer. Düş nerede biter, gerçek nerede başlar belirsizdir. Gerçekle düş arasındaki bu ortamda, toplumsal eleştirinin en keskinini alaysılı bir anlatım içinde bulursunuz.” (Özyalçiner, 1999: 4)

Yaşanan acı/trajikomik olayların Bozfirat’ın öykülerinde ince bir alay ve hüznümlü bir gülmece havası içinde verildiğine, yarı gülmece havasının Bozfirat’ın bütün öykülerine egemen olduğuna dikkat çeken Özyalçiner, makalesini bitirirken “Bozfirat’ın öyküleri; kolay okunan, insana dil tadı veren, düşündürülen, düşündürürken de dürtükleyen öykülerdendir.” (Özyalçiner, 1999: 5) tespitinde bulunur.

Değerlendirmelerine yer vereceğimiz bir diğer isim **Behçet Çelik**’tir. Özellikle Bozfirat’ın öykü kahramanları üzerinde duran Çelik, kahramanların “hayata müdâhil olma” noktasında sıkıntı yaşadıklarını ve bu yüzden “huzursuzluk” içerisinde kıvrandıklarını belirtir:

“Neredeyse bütün kahramanlar sıkışıp kalmışlardır buldukları yerde. Huzursuzdurlar. Bazen belli belirsiz, bazen de çok açık biçimde özlem duyarlar eskiden yaşayıp da, gündelik hayatlarında artık bulamadıkları şeylere. Yitenin, değişenin ne olduğunu bilmezler, bunu bilseler neyin neden değiştiğine kafa yormazlar. Yalnızca hoşnutsuz

olduklarını anlarız söz ve davranışlarından. Tek yaptıkları, çare olamayacağını bile bile küçük şeylere sarılmaktır. (...) Hikâyeler uzun zaman dilimlerine yayılmamışlardır; o dar zamanlarda kahramanların iç dünyalarına da fazla giremeyiz. Kahramanların sıkılıp bunaldıklarını, iç konuşmalardan çok, diyaloglardan ve hikâyenin geçtiği mekâna yayılan karamsar havadan sezeriz.” (Çelik, 2000: 13)

Bozfirat’ın öykü kahramanlarından bir kısmının “dışarı”dan korktuğunu, bir kısmının ise “dışarı”ya çıkmak için can attığını belirten Behçet Çelik, bu çelişkinin temelinde yaş/tecrübe farkının yattığını iddia eder:

“Dışarı, Bozfirat’ın hikâyelerinde kahramanlar için hem bir tehdit hem de umuttur. Ne olursa olsun içeride olmamaktır; başka bir deyişle yaşanan halin karşıtıdır. Çare olamayacağını bilmelerine karşın içeride olmamak çekici gelir hikâye kahramanlarına. (...)

Bozfirat’ın hikâyelerinde genç kahramanlar “dışarı”yla aramızdaki duvarları “daha farklı, daha yoğun, daha insanî bir hayatın önündeki engel” olarak görürlerken, yetişkinler duvarları “tehlikeden koruyan bir güvenlik perdesi” olarak algırlar.” (Çelik, 2000: 13 – 14)

Bozfirat’ın öykü kahramanlarının daha çok kadınlardan oluştuğuna dikkat çeken Behçet Çelik, “Kahramanlarının büyük bir bölümü kadınlar olmakla birlikte, Ayhan Bozfirat’ı yalnızca kadın sorunlarıyla ilgilenmiş bir yazar saymak doğru olmaz.” (Çelik, 2000: 14) tespitinde bulunarak, Bozfirat’ın “kaba feminizm” peşinde koşmadığına özellikle vurgu yapar.

“Bozfirat’ın hikâyeleri, her şeyin alınır satılır olduğu bir dünyaya isyandır.” diyen Çelik, “Onun hikâyelerinde üretim süreci, insanların para kazanma biçimleri

değil, tüketim biçimleri vardır; insanların kazandıkları paraları ve bu arada insan ilişkilerini, birbirlerini ve kendilerini nasıl tükettiklerini okuruz.” (Çelik, 2000: 15) diyerek, Bozfirat’ı kimi çağdaşlarından ayıran en önemli noktayı da belirtmiş olur.

Ayhan Bozfirat’ın öykülerinin en belirgin özelliklerinden birisi de, “boşlukların/belirsiz noktaların” fazlalığıdır. Okurlarını öykülerinin dünyasına çekmek ve onların hayal güçlerini daima canlı tutmak isteyen Bozfirat, öykülerinin başında, ortasında veya –özellikle– sonunda bazı boşluklar/belirsiz noktalar bırakır ve buraları okurlarının tamamlamasını ister. Bu hususu özellikle vurgulayan Behçet Çelik, bu konuda şunları söyler:

“Bozfirat, (...) hikâyelerin çoğunda boşluklar bırakmıştır. Hikâyeleri çekici kılan bu boşluklardır aslında. Kahramanların bazı cümleleri boşlukta asılıdır. Ne kadar istesek de kavrayamayız; okurken kafamızda oluşan soruların yanıtları, hikâyenin bizim bilebildiğimiz zamanının dışındadır. Yalnızca hikâye kahramanları bilebilir bunları. Yine de, o boşluklardan sezdiklerimizle canlanır hikâyenin atmosferi gözlerimizde. Çoğu kez, her şeyin ayrıntularla betimlendiği, çözümlendiği hikâyelerdekenden daha canlıdır bu tablo. Boşlukları kendi gerçek ve hayal dünyamızla doldururuz.” (Çelik, 2000: 15)

Bozfirat’ın öykücülüğü üzerine yaptığı değerlendirmelerine yer vereceğimiz bir diğer isim olan **Fatma Oran**, Bozfirat’ın, öykülerinde akıcı bir dil kullandığına ve bu dille “bizden” insanları anlattığına vurgu yaparak, şunları söyler:

“Ayhan Bozfirat duru, akıcı bir dil ve üslupla ördüğü, sürükleyici konuşmalarla oluşturduğu hikâyelerinde belki sizi, belki bir büyüünüzü, belki bir sevdiğinizi ama mutlaka tanıdığınız birini

anlatıyor; hem de bugüne değin hiç göremediğiniz, sezemediğiniz yönleriyle.” (Oran, 2000: 9)

Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi’nin “Ayhan Bozfirat” maddesinde, Bozfirat’ın öykücülüğünün genel olarak ele alındığı ve şu tespitlere yer verildiği görülür:

“Öykülerinde kişi, zaman ve mekânı somut olarak belirlemeyen, arka plânları çeşitli çağrışımlara açık, soyutlamalar ve sembollerle örülü bir anlatım sergiledi; anlatımda şiirsel bir dil kullandı. Genel toplumsal tedirginliklerin yol açtığı bunalımları anlattı. Olaylardan çok durumları ele almayı tercih ettiği ve küçük ayrıntılar üzerinde durduğu öykülerinde diyaloglara yaslanan duru, temiz ve yer yer alegorik bir ifade ile kent insanının psikolojik konumunu ortaya koydu.” (TBEA, 2003: 232)

Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı eserinde, Ayhan Bozfirat’ın öykücülüğü hakkında tek cümlelik –ama can alıcı– bir tespitte bulunur:

“Gündelik hayat kesitlerinden, şiirli bir dille, arka plânları çağrışımlara açık hikâyeler çıkardı.” (Necatigil, 2002: 96)

İmge Öyküler dergisinin yaptığı bir soruşturmaya katılan **Feridun Andaç** ise, Bozfirat’tan, “öykünün narin/kırılgan sesi” (Andaç, 2005: 144) diye bahseder ve onun erken ölümünden duyduğu üzüntüyü dile getirir.

Ayhan Bozfirat’ın öykücülüğü hakkında yapılan genel değerlendirmelere bu şekilde yer verdikten sonra, şimdi, daha özele inmek ve tek tek, öykü kitapları üzerine yazılan değerlendirmeleri ele almak istiyoruz. İlk olarak, Bozfirat’ın ilk öykü kitabı “*İstasyon*” hakkında yapılan değerlendirmelere değineceğiz.

Bu hususta görüşlerine yer vereceğimiz ilk isim, **Fatma Oran**'dır. Oran, Ayhan Bozfirat'ın ilk öykü kitabı olan "*İstasyon*" hakkında şunları söyler:

"Yazar, *İstasyon*'da toplumu, insanları, olayları anlatırken bilimsel yöntem ve çalışmalarının sağladığı bir yoğunluk içindedir. Sorunlara yaklaşımında olgulardan yola çıkan gerçekçi bir soyutlamaya varmış ve geniş bir açığa yönelmiş görünür." (Oran, 2000: 9)

Değerlendirmelerine yer vereceğimiz bir diğer isim **Demir Özlü**'dür. Özlü, *Yeni Dergi*'de çıkan yazısında, "*İstasyon*"da duygusal bir üslûbun hâkim olduğuna dikkat çeker ve eseri, –ilk eserini yayımlayan bir yazar için– hayli başarılı bulduğunu belirtir:

"Geniş ölçüde, duygudan beslenen hikâyeler diyorum, *İstasyon*'daki hikâyeler için; ama bu, duygusal olana batmış, onun içinde yitmiş demek değil. Tersine yazar, duygusaldan sıyrılmış, ele aldığı konular içinde, o konuların getirdiği duyguların tutsağı olarak kalmamış, konularını yenmiş, onların dışına çıkmış, hikâyelerini kendi dışında somutlayabilmiştir. Ayhan Bozfirat'ın, ilk kitabıyla vardığı asıl başarı buradadır. Bu bakımdan yazar, hikâyeci kişiliğini kurabilmiş bir yazardır. (...) Konusunun içinde yitmeyen bir yazar olduğu için, klasik anlatım biçimlerine, iyi bir dil temizliği ile varabilmiştir. Çoğunlukla ilk hikâyelerini yazan yazarlarda olmayan bir özelliktir bu." (Özlü, 1971: 318)

Demir Özlü, makalesini bitirirken, "Bu hikâyelerin hiçbir yerinde zorlama yoktur; tersine, baştan sona açık seçiklikle, anlatım kolaylığı ile örülüdürler." (Özlü, 1971: 319) tespitinde bularak, Bozfirat'ın ilk öykü kitabını beğendiğini/başarılı bulduğunu bir kez daha vurgulamış olur.

“*İstasyon*”la ilgili değerlendirmelerine yer vereceğimiz isimlerden birisi de **Talha Kuruoğulları**’dır. “*İstasyon*”daki öykülerin dilini/anlatımını çok başarılı bulduğunu belirten Kuruoğulları, öykülerde “emekçiler” ile “küçük burjuvalar” olmak üzere iki farklı katmandan insanların hayatlarının/dramlarının anlatıldığına vurgu yapar:

“Ayhan Bozfırat sağlam, çok sade ve yalın bir anlatıma sahip. Olayları yorumlamasında, değerlendirmesinde doğru bir temelden yola çıkıyor. Ayrıca Bozfırat’ın, yaptığı işin kolayına kaçmadığını söylemeli. İkili konuşmalarda kısa, kesik cümlelerle değişik, özgün bir söyleşi yakalamış. Daha ilk kitapta edinilmeyecek ustalıklardan bu. Hikâyelerde yaşarlık, yaşanmışlık ögesi ağır basıyor. (...) Hikâyeler toplumun iki katından örnekler getiriyor: a) emekçiler, b) küçük burjuvalar.” (Kuruoğulları, 1971: 26)

Talha Kuruoğulları, makalesine son noktayı koyarken, “Ayhan Bozfırat’ın *İstasyon*’u ustalaşmış hikâyecilerin eserleriyle yan yana, rahatlıkla okunabilecek bir kitaptır.” (Kuruoğulları, 1971: 26) tespitinde bulunur ve eseri başarılı bulduğunu bir kez daha vurgulamış olur.

Değerlendirmelerine yer vereceğimiz bir başka isim **Rauf Mutluay**’dır. Mutluay, *Varlık* dergisinin 1972 *Yıllığı*’nda çıkan kısa yazısında, “*İstasyon*” hakkındaki fikirlerini şöyle özetler:

“Kafka izlenimi veren kişisiz, zamansız, mekânsız; ilk hikâyeden sonra soyutlamalarla işçi – memur yaşantısının özeti; günlük hayatın tek düzeni içinde bulunmaz mutlulukları arayış; (...) duyarlıklı, ince gözlemlerin yanı sıra zeki ve keskin gözlemler; kısık konuşmalara

dayanan ve bütün ayrıntılardan kaçan gerçeksiz genellemeler; burjuva toplumu içinde yitirilen ömürlerin ezik eleştirisi.” (Mutluay, 1971: 41)

Görüşlerine yer vereceğimiz bir diğer isim olan **Selim İleri**, 26 Ekim 2007 tarihli *Radikal* gazetesinde çıkan yazısında, Bozırat’ın ilk öykü kitabı hakkında şunları söyler:

“Yalın, dümdüz kaleme getirilmiş bu öyküler, pek çok çağrışımla, okunduktan sonra da bizde soluk alıp dururlar. Okudum bitti dersiniz; sayısız çağrışım akın eder. Yalınlığın ardında yaşamın karmaşası.

İstasyon’u okuduktan sonra, Behçet Necatigil, ‘Alman edebiyatının ekspresyonist yazarlarına yakın bir hikâyeci Ayhan Bozırat’ demişti.”

(http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php)

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi’nin “Ayhan Bozırat” maddesinde, Bozırat’ın “*İstasyon*”u hakkında şu tespitlere yer verilir:

“Ayhan Bozırat, ilk kitabı *İstasyon*’da kişilerini zaman ve mekânın ötesinde, soyutlamalar ve simgelerle örülü bir dille ele almıştır. Günlük yaşamdan aldığı konuları duygusallığa kaçmayan şiirli bir dille, yargıları okura bırakarak işlemiş, öykülerinde genellikle büyük kent insanının uyumsuzluğunu, bunalımlarını, konuşmalara ağırlık vererek dile getirmiştir.” (TDÜA, 1983-1984: 1054)

Ayhan Bozırat’ın ilk öykü kitabı olan “*İstasyon*” ile ilgili genel tespitler bu şekildedir. Şimdi, Bozırat’ın ikinci öykü kitabı “*Fırıldak*” hakkında yapılan değerlendirmelere geçmek istiyoruz.

Bu hususta görüşlerine yer vereceğimiz ilk isim, **Mustafa Balel**’dir. “*Fırıldak*”ta, “avuntuların, alışkanlıkların bir anda yok edilmesi, ortadan kaldırılmasıyla

kişide doğan uyumsuzluğun, tedirginliğin, yöreye, topluma, ortama uyamama güçlüğü'nün" hâkim konu olduğunu söyleyen Balel, –bu satırların devamında– özellikle Bozfirat'ın öykü kahramanları üzerinde durur ve onları “kör-topal yaşayıp gitmeye boyun eğmiş, baş kaldırmacı niteliği olmayan” kişiler olarak tanımlar:

“*Fırıldak*'taki kişiler alıştıkları şeylerin dışına taşamamanın uyumsuzluğu, tedirginliği içinde, ellerindekiyle yetinip, avunmaya çalışan insanlar. Bir değişikliğe, bir yeniliğe sıkı sıkıya kapalı kapıları. Çekildikleri kabuk içinde kör-topal yaşayıp gitmeye boyun eğmiş, baş kaldırmacı niteliği olmayan kişiler. Yaşamda istediklerini bir türlü bulamamış, yeni şeyler istemekten caymış, gerçek yönlerini elde edememiş, bocalayışın içine yuvalanmış dirençsiz varlıklar tümü de.”

(Balel, 1973: 62)

Bozfirat'ın öykülerinde şahıslar arası çatışmalar –özellikle yaş veya bakış açısı farkından doğan çatışmalar– önemli bir yer tutmaktadır. Bu hususa da vurgu yapan Mustafa Balel, Bozfirat'ın öykü kahramanlarını “birbirinin mutsuzluğunu yaratan insanlar” olarak niteler:

“*Fırıldak*'ın kişileri, birbirinin mutsuzluğunu yaratan insanlar niteliğini taşıyor. Ana kızının, kız anasının, büyükanne kendi kızının ve torunun, torun büyükannenin mutsuzluk nedenleri. O ona acı çektiriyor, o ona.” (Balel, 1973: 63)

“Öz olarak söylemek gerekirse, başarılı, ustalıkla bir yapıt.” diyerek “*Fırıldak*”ı beğendiğini/başarılı bulduğunu açıkça belirten Balel, makalesini, “İnsanı, içinde bulunduğu çıkmazı, onu çeşitli davranışlara iten toplumsal, çevresel, kişisel baskıları

daha yakından tanımak, her şeyden önce kendimizi tanımak için okumalıyız *Fırıldak*'ı.” (Balel, 1973: 64) şeklinde bir tavsiye cümlesiyle bitirir.

Daha önce “*İstasyon*” hakkındaki görüşlerine de yer verdiğimiz **Fatma Oran**, Bozfirat'ın ikinci öykü kitabı olan “*Fırıldak*” hakkında ilgi çekici tespitlerde bulunur. Fatma Oran da –tıpkı Mustafa Balel gibi– Bozfirat'ın öykü kahramanları üzerinde yoğunlaşır ve kahramanların “hayata müdâhil olma” noktasında sıkıntı yaşadıklarına/pasif kaldıklarına vurgu yapar:

“*Fırıldak*'taki kişiler toplumdan, çevrelerinden ve ilişkilerinden gelen baskı, tutum değişiklikleri ve kendilerine bir yön çizememe gibi sıkıntılar içindedirler. Her fırsatta, size bunları neden anlattıklarını kendilerine de sorarak, durumlarını dile getirirler. Üzerinde durmadıkları *önemli* sorunlara şöyle bir değinir geçerler. Bir gizemle büyülenmiş, şaşırılmış gibidirler.” (Oran, 2000: 9)

“*Fırıldak*”la ilgili değerlendirmelerine yer vereceğimiz bir diğer isim **Demir Özlü**'dür. Özlü, Ayhan Bozfirat'ın, sadece kadınların değil, erkeklerin dünyasını da başarılı bir şekilde anlatmasının büyük bir ustalık/meziyet olduğunu vurgular ve Bozfirat'ın dünyasının “erkek yazarların dünyasına” çok yakın olduğuna dikkat çeker:

“Öyle sanıyorum ki, hikâye yazan kadın yazarlar içinde dünyası erkeklerin dünyasına en yakın olan yazardır Ayhan Bozfirat. Aynı hikâyeleri, bir erkek de yazabilirdi. Kadın özgürlüğü davranışının amaçlarından birinin de aşağı yukarı bu olduğu göz önüne alınırsa, bir başarı saymak gerekir bu konumu. (...)

Ayhan Bozfirat'ın dünyası, erkeklerin dünyasına oldukça yakın bir dünyadır. Yazışı da, durmuş, oturmuş, batıcı olmayan, zorlamalardan

uzak, tarafsız, klasik bir yalınlığa varmıştır. Kendisini zorlamaksızın biçim yaratabilmektedir. Bu yazış, her çeşit fazlalıklardan arınmıştır.”
(Özlü, 1973: 57)

Ayhan Bozfirat öykülerinde, daha çok alt ve orta tabakadan insanlara yer verir, onların hayatlarını/özlemlerini/dramlarını/açmazlarını anlatır. Öykülerinde, yer yer “burjuva soylu insanlar”a da rastlanır; ancak Bozfirat, bu insanların dünyalarına özenen/özendiren bir yazar değildir. Ayhan Bozfirat’ın bu özelliğine vurgu yapan Demir Özlü, onun “burjuva dünyasının sözcüsü” olmadığına özellikle dikkat çeker:

“Bozfirat, küçük burjuva insanların dünyasında da dolaşmaktadır. (...) Burada önemli olan, yazarın küçük burjuva dünya görüşünü savunmadığıdır; tersine, hikâyelerindeki kişiler, küçük burjuva dünyasından kurtulmak, dışına çıkmak istemektedirler.” (Özlü, 1973: 57 – 58)

“Küçük burjuva dünyasını da anlatmaktadır, fakat o dünyanın, o dünya görüşünün sözcüsü değildir. Tersine, o dünyaya acımayla bakmakta, o dünyayı, acımasız, özgür, yalansız bir dünyaya doğru aşmak istemektedir.” (Özlü, 1973: 59)

Görüşlerine yer vereceğimiz bir başka isim olan **Selim İleri**, *Türk Dili* dergisinin “*Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*” için yazdığı makalesinde, Bozfirat’ın birinci ve ikinci öykü kitaplarını bir arada değerlendirir ve şunları söyler:

“Ayhan Bozfirat’ın *İstasyon* ve *Fırıldak* adlı yapıtlarında simgesel değerlere ağırlık verdiğini, anıştırma yoluyla toplumsal düzeni belirlemeye çalıştığını görüyoruz. Dümdüz, ama kuruluklarıyla

zenginleşen öyküler yazıyor Bozırat. Bir tür “düşünce” öyküsünü savunuyor.” (İleri, 1975: 29)

Ayhan Bozırat’ın ikinci öykü kitabı olan “*Fırıldak*” ile ilgili genel tespitler de bu şekildedir. Şimdi, Bozırat’ın son öykü kitabı olan “*Sokak Lambaları*” hakkında yapılan değerlendirmelere geçmek istiyoruz.

“*Sokak Lambaları*” üzerine yazılmış herhangi bir yazı/makale mevcut değildir. Bu eserle ilgili, sadece, **Ayhan Bozırat**’ın *Varlık* dergisinde çıkan –“*Ayhan Bozırat İle ‘Sokak Lambaları’ Üstüne*” başlıklı– bir söyleşisi bulunmaktadır. Bozırat, bu söyleşide son öykü kitabıyla ilgili şunları söyler:

“*Sokak Lambaları*’nda simgelerden uzaklaşarak, ‘anlatım’ biçimine yöneldim. Son kitabımdaki bu uzaklaşma, benim için bir yenilik sayılabilir. ‘Anlatım’ biçiminin kendine özgü zenginlikleri, güzellikleri var. Ayrıca bu biçimin öykülerime daha bir rahatlık, kolay anlaşılabilirlik getirdiğini sanıyorum. Bu kolaylığın, biçimsel açıdan olduğunu belirtmek isterim. “Öz”de değiştiğimi söyleyemem. Kolaydan yana değilim çünkü.” (Ateş, 1981: 15)

Görüldüğü gibi, Ayhan Bozırat, yazdığı öyküleriyle edebî çevrelerde tanınmış/ses getirmiş bir yazarımızdır. Sayıları az olmakla birlikte, edebî kişiliğinden uzun uzun bahseden kaynaklarda, Bozırat’ın başarılı bir öykücü olduğu dile getirilmiş ve öyküleri hakkında genellikle olumlu değerlendirmelerde bulunulmuştur.

2. AYHAN BOZFIRAT'IN ÖYKÜLERİNİN İNCELENMESİ ²⁷

İlk öykülerini Paris seyahati dönüşünde kaleme alan Ayhan Bozfirat, öykülerini “*İstasyon*”²⁸ (1971), “*Fırıldak*” (1972) ve “*Sokak Lambaları*” (1980) adlarını taşıyan üç kitapta toplar.

Bozfirat’ın öykülerini incelerken/değerlendirirken, öyküler arasında pek çok ortak nokta bulunduğunu gördük. Bu yüzden çalışmamız boyunca, Bozfirat’ın her öykü kitabını ayrı ayrı incelemek/değerlendirmek yerine, bütün öykülerini tek bir kitap gibi ele alacağız.

Şimdi, Ayhan Bozfirat’ın öykülerini belirli alt başlıklar halinde incelemek istiyoruz.

2.1. Tema :

Her sanat eseri gibi, öykü de bir niyetin/amacın ürünüdür. Öykücünün niyeti/amacı, öykü metninin taşıdığı mesajı/iletiyi, doğal olarak da öykünün “tema”sını belirler. Tema, anlatı boyunca olay veya olguların içerisinde/arkasında bir ana damar gibi sürüp gider; “önemi ve uyandırdığı ilginin sürekliliği oranında” (Tomaşevskiy, 1982: 57) yapının ömrünü uzatır veya kısaltır:

“Basitçe tema, öykünün arkasındaki düşüncedir. Yazarın öyküsünü anlatırken geliştirmeyi düşündüğü şeydir. Yazarın kaynağı, kullandığı malzemedir. Diğer bir deyişle tema, yazarın malzemesinden çıkararak okuyucuya aktarmayı plânladığı ana fikirdir.” (Boynukara, 2000: 46)

²⁷ Ayhan Bozfirat’ın öykülerinin okunup değerlendirilmesi aşamasında, Oğlak Yayınları tarafından yayımlanan “*Bütün Hikâyeleri*” adlı eser (Bozfirat, 1999) temel alınmıştır.

²⁸ Yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, annesinin “*İstasyon*”daki öyküleri ne zaman ve nasıl yazdığını şöyle anlatır: “*İstasyon*’daki hikâyeleri, Paris dönüşünde yazdı. Ben çocuktum. Hatırlıyorum yazılışlarını. Salonda bir tane divan vardı. Onun üzerine yüzü koyun yatarak yazardı. (Gülerek) Ben de sırtında uyurdum.”

“Soyut bir kavram olan ‘tema’, eserin varlık sebebi konumundadır. Tahkiyeli eserin ve şiirin üzerinde üst bir kavramdır ve sanatçı eliyle ete kemiğe büründürülür. Bir olayın zaman, mekân, şahıslar ve bakış açısı yardımıyla tahkiyeli esere dönüşmesi, eser sahibinin zihnindeki temanın da somutlaşması anlamına gelir.” (Ceyhan, 2009: 115)

Her tema, özünde bir çatışmayı barındırır veya bir çatışmadan doğar (güçlü-zayıf kuvvetler arası çatışmadan doğan temalar, imkân-imbânsızlık çatışmasından doğan temalar, fert-toplum çatışmadan doğan temalar, bireyin kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan doğan temalar, bireyin ruhunun metafizik âlemle yaşadığı çatışmadan doğan temalar vs.).

Her anlatıda tek bir tema bulunabileceği gibi, aynı anlatıda birkaç tane tema iç içe anlatılmış da olabilir. Temanın tek veya çok oluşunu, –özellikle– anlatının uzunluğu ve yazarın niyeti/amacı belirler. Diğer taraftan, hemen her şey bir anlatıda tema olarak kullanılabilir.

Ayhan Bozırat, öykülerinde çeşitli –yer yer ilginç– temalara yer verir. Bozırat’ın öykülerinde kullandığı temaları bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermek istiyoruz:

Öykünün Adı	Tema
İstasyon	“devlet baskısı”
Sırt Ağrısı	“iş veren baskısı”
Evini Kaybeden Adam	“hayatın sorgulanması”
İkisinden Biri	“geçim derdi”
Anlat Haydi Anneciğim	“geçmişle yüzleşme korkusu”
Ayağına Diken Batan Tavuk	“aile içi iletişimsizlik”
Yağmur	“bastırılmış korkular”
Küçük Sütçü	“para hırsı”

Kahve	“geçim derdi”
Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan	“aile içi iletişimsizlik”
Biraz Daha Gayret	“hayat karşısında pişmanlık”
Usta Be	“gerçekleşmeyecek hayaller”
Fırıldak	“yalnızlık endişesi” ve “hayat karşısında korku”
Beklerken	“geçim derdi”
Önemsiz Şeyler	“geçim derdi”
Balkon	“devlet baskısı”
Çocukluk	“geçmişe özlem”
Sis	“hâkim gücün eleştirisi”
Kavga Öncesi	“iş veren baskısı”
Oğul	“evlat özlemi”
Kara Kedi	“bâtıl inançların eleştirisi”
Yeğenler	“geçmişe özlem”
Dışarıdaki	“dış dünyadan duyulan korku”
Bir Suçlu Gibi Ezik	“geçim derdi”
Sokak Lambaları	“aile içi iletişimsizlik”
Beyaz Tavuk	“bireyler arası iletişimsizlik”
Eyüp Otobüsü	“geçim derdi”
Unuttun Mu	“geçmişe özlem”
Akşam Söyleşisi	“sosyal hayatın eleştirisi”
Yeşil Hırkalı Kadın	“hayat karşısında korku”
Anahtar	“aile içi iletişimsizlik”
Eski Arkadaş	“geçim derdi”
Bulutlar	“aşk duygusu”
Derim Ki Anama	“ana/anne özlemi”

Tablo 3.1. Ayhan Bozırat'ın öykülerinin temaları

Tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ayhan Bozırat öykülerinde –ağırlıklı olarak– bireysel değil, toplumsal temaları işlemiştir. Bu tercihte, bir yazar olarak toplumsal konumunu önemsemesinin payı büyüktür.

Şimdi, Ayhan Bozfirat'ın öykülerinin temaları üzerinde durmak istiyoruz. Bozfirat'ın öykülerinde kullandığı temaları değerlendirirken, aynı çatışmadan doğan temaları bir arada izah edeceğiz.

İlk olarak *imkân-imbânsızlık çatışmasından* doğan temaları ele almak istiyoruz. Bozfirat, bu çatışmadan doğan temalar içerisinde “geçim derdi”, “para hırsı”, “geçmişe özlem”, “gerçekleşmeyecek hayaller”, “evlat özlemi” ve “ana/anne özlemi” temalarına öykülerinde yer vermiştir.

Bozfirat'ın yedi öyküsünde (*İkisinden Biri, Kahve, Beklerken, Önemsiz Şeyler, Bir Suçlu Gibi Ezik, Eyüp Otobüsü, Eski Arkadaş*) imkân-imbânsızlık çatışmasından doğan “geçim derdi” teması hâkimdir. Adı geçen öykülerdeki kişiler cebinde parası pulu olmayan, yaşamını güçlüklerle sürdüren, çalışmak zorunda olduğu için hayatını dilediği gibi yaşayamayan insanlardır. Hemen hepsi, alt veya orta tabakaya mensuptur. Tek dertleri, hayatlarını idâme ettirecek kadar para kazanabilmektir. Daha müreffeh bir hayata kavuşmak amacıyla bir ömür boyu çalışıp didinirler; ancak başarılı olamazlar. Sanki fakirlik, “alın yazıları”dır.

“*Küçük Sütçü*” adlı öyküde hâkim tema, imkân-imbânsızlık çatışmasından doğan “*para hırsı*”dır. Öykünün başkahramanı olan küçük sütçü, varyemez bir kişidir. “Hastalığını, ihtiyarlığını, kısacası süt satamayacağı zamanları düşünür, kıt kanaat geçinir, parasını biriktirir.” (s. 49) Yani, ihtiyarlığında rahat etmek için bütün gençliğini çalışarak geçirir. Ancak gözünü para hırsı bürüdüğü için, elden ayaktan düşmeye başladığı zaman bile, çalışmaya ara vermez. “Yaşamdan tümünden kopma pahasına biriktirdiği paralarına, bu gidişle pek ihtiyacı kalmayacak” (s. 49) gibidir...

Ayhan Bozfirat'ın üç öyküsünde (*Çocukluk, Yeğenler, Unuttun Mu*) imkân-imbânsızlık çatışmasından doğan “*geçmişe özlem*” teması hâkimdir. Bu tema, mevcut

zamanın imkânlarından mutlu olmayıp, huzuru geçmişteki mutlu günlerde arama isteğinin bir tezâhürüdür. Bozfirat, içinde bulunduğu/yaşadığı zaman diliminde pek mutlu olmadığı için, bu temaya sık sık yönelmiştir.²⁹ Adı geçen öykülerdeki kişiler, geçmişte herhangi bir dertle/tasayla karşı karşıya değildir. O günlerde herkes çok mutludur; evlerden şen kahkahalar yükselir. Herkesin toz pembe hayalleri vardır. Ancak, zaman hızla geçer ve o mutlu/huzurlu/sevgi dolu günler geride kalır. Öykü kahramanları, dünyanın hayallerindeki gibi bir yer olmadığını görürler ve geçmişte sahip oldukları imkânlar şimdiye oranla daha iyi olduğu için geçmişe sığınır. “Yeğenler” adlı öyküdeki kahramanın “Ne güzel günlerdi onlar! Ne tatlı günler. Ne tadına doyum olmayan günler. Ama çok geride kaldı şimdi. Çok geride hem de.” (s: 135) sözleri, geçmişteki güzel günlere duyulan özlemi dile getirir.

Bir terzi çırağının küçük dünyasını ve bu dünyayı süsleyen pembe hayalleri konu alan “Usta Be” adlı öyküde imkân-imbânsızlık çatışmasından doğan “gerçekleşmeyecek hayaller” teması hâkimdir. Bu tema, mevcut zamanın imkânlarından mutlu olmayıp, bütün ümidini geleceğe bağlamanın bir tezâhürüdür. “Usta Be” adlı öyküdeki çırak, kalbinde, gurbette yaşıyor olmanın ve annesizliğin acısını taşımaktadır. Bu karamsar ruh hali içerisinde sığınabileceği tek liman, hayalleridir; bir bakıma, teselliye hayallerde bulur. Sabahtan akşama kadar terzi dükkânında çalışan ve kıt kanaat geçinen çırağın en büyük hayali, ev sahibinin kızıyla evlenmektir. Ancak, mevcut imkânlar dâhilinde bu

²⁹ Yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, annesinin niçin geçmişe özlem duyduğunu şu sözlerle izah eder:

“Evet, annemde geçmişe özlem vardır. Depresif bir insandı annem. Ciddi anlamda depresifti. Depresyon tedavisi görmüşlüğü vardır.

Çocukluk, anneme biraz da kaçış duygusu verirdi. Gençlik değil ama, özellikle çocukluk. Tabii çocukluğu köylerde geçmiş. Daha açık hava, daha farklı bir ortam falan... Bunlar çok hoşuna gittiği için, annemde, çocukluğuna dair bir geçmişe özlem hep vardı. Mesela çocukken bana hep o köylerde, 1930’ların 1940’ların köylerinden söz ediyorum, yaşadıklarını anlatırdı. Elektrik yok, nineler masal anlatıyor falan. Yani, büyülü bir ortam. Geçmişe özlem kadar, o büyülü dünyaya bir özlemi de vardı annemin.”

hayalini ve başka hayallerini gerçekleştiremeyeceğinin farkındadır. Yine de ümidini kaybetmez ve “gerçekleşmeyecek hayaller” kurmaya devam eder.

Yurt dışına çalışmak için giden oğullarını yıllardır göremeyen bir anne-babanın dramını konu alan “*Oğul*” adlı öyküde, imkân-imbânsızlık çatışmasından doğan “*evlat özlemi*” teması hâkimdir. Öyküdeki anne-babanın tek isteği, bir gün, yurt dışına çalışmak için giden oğullarının geri dönmesidir. Ancak mevcut durumu değiştirmek için ellerinden hiçbir şey gelmemektedir. İçlerindeki ümit ışığını kaybetmeden, oğullarının geleceği günü özlemle/hasretle beklemeye koyulurlar.

Uzun zamandır memleketinden uzakta olan bir adamın annesine/anasına olan hasretini konu alan “*Derim Ki Anama*” adlı öyküde, yine imkân-imbânsızlık çatışmasından doğan, “*ana/anne özlemi*” teması hâkimdir. Öykü kahramanı, mevcut imkânlar elvermediği için annesinden ayrıdır. Tek hayali, çok para kazanmak ve hasretini çektiği annesinin yanına dönebilmektir. Her defasında “Ansızın çıkarım karşısına...” (s. 249) diye söze başlar ve ardından annesine olan özlemini dile getirir. Bir gün bütün imkânsızlıkları aşıp, ona kavuşacağından emindir.

İmkân-imbânsızlık çatışmasından doğan temaları bu şekilde izah ettikten sonra şimdi, *fert-fert çatışmasından* doğan temalar üzerinde durmak istiyoruz. Ayhan Bozfirat, bu çatışmadan doğan temalar içerisinden “aile içi iletişimsizlik”, “bireyler arası iletişimsizlik” ve “yalnızlık endişesi” temalarına öykülerinde yer vermiştir.

Bozfirat’ın beş öyküsünde fert-fert çatışmasından doğan “iletişimsizlik” teması hâkimdir. Bu tema, “*Ayağına Diken Batan Tavuk, Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan, Sokak Lambaları ve Anahtar*” adlı öykülerde “*aile içi iletişimsizlik*”; “*Beyaz Tavuk*” adlı öyküde ise “*bireyler arası iletişimsizlik*” şeklinde kendini gösterir.

“*Ayağına Diken Batan Tavuk*” ve “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*” adlı öykülerde fert-fert çatışmasından doğan “*aile içi iletişimsizlik*” teması hâkimdir. Adı geçen öykülerde fert-fert çatışması, karı-koca arasında tezâhür eder. Eşler arasındaki en büyük problem, birbirlerini dinlememeleridir. Hatta “*Ayağına Diken Batan Tavuk*”ta, eşlerin birbirlerine olan saygılarını yitirme derecesine geldikleri görülür. Bu durumu, toplumsal çözümlenin ilk adımı olarak görmek/yorumlamak mümkündür.

“*Sokak Lambaları*” ve “*Anahtar*” adlı öykülerde, yine, fert-fert çatışmasından doğan “*aile içi iletişimsizlik*” teması hâkimdir. Ancak çatışma bu kez, sadece karı-koca arasında değil, bütün aile fertleri (dede, büyükanne, anne, baba, çocuk vs.) arasında vuku bulur. En büyük problem, ferdin diğer aile fertleriyle bağlantı kuramaması, onlara açılmamasıdır. Adı geçen öykülerdeki kahramanların hepsi, kendi dünyalarına çekilmiş ve bir bakıma kendilerini yalnızlığa mahkûm etmiş kimselerdir; sosyal yönleri çok zayıftır. Bu durum, ister istemez, aileyi oluşturan diğer fertlerle aralarında ferdî bir çatışma meydana getirir.

“*Beyaz Tavuk*” adlı öyküde, fert-fert çatışmasından doğan “*bireyler arası iletişimsizlik*” temasını hâkimdir. Bozfirat, bu öyküsünde “fertler arasındaki iletişimsizliği” sorgular ve bu problemin temelinde yatan etkenleri, dolaylı olarak işaret eder. Tavuğun simgesel olarak kullanıldığı öyküde, bir kahramanın söylediği “Sen hoşnuttun durumundan. Eh, tavuğunun da durumundan hoşnut olduğuna inanmakla insansı bencilliğinin gereğini yapıyordun.” (s. 171) sözü, bu noktada hayli manidardır.

İki farklı temanın hâkim olduğu “*Fırlıdak*” adlı öykünün ilk bölümünde, yine fert-fert çatışmasından doğan, “*yalnızlık endişesi*” teması hâkimdir. Bu tema, öyküde kadın kahraman aracılığıyla verilir. Ağabeyi ve kocası tarafından dışlanmış olan kadın, sık sık yalnızlıktan dem vurur ve “Tek başıma ağladım, tek başıma güldüm, tek başıma

bekledim, tek başıma üzüldüm, tek başıma sıkıldım, tek başıma sevindim.” (s. 74) diyerek –bir bakıma– kaderine isyan eder...

Fert-fert çatışmadan doğan temaları bu şekilde izah ettikten sonra şimdi, *güçlü-zayıf kuvvetler arası çatışmadan* doğan temalar üzerinde durmak istiyoruz. Bozfirat, bu çatışmadan doğan temalar içerisinde “devlet baskısı”, “hâkim gücün eleştirisi” ve “iş veren baskısı” temalarına öykülerinde yer vermiştir.

Ayhan Bozfirat’ın iki öyküsünde (*İstasyon, Balkon*³⁰) güçlü-zayıf kuvvetler arası çatışmadan doğan “devlet baskısı” teması hâkimdir. “Muhafız kimliği” ile dikkat çeken ve düşüncelerini özgürce ifade etmekten çekinmeyen Bozfirat, mevcut siyasal erke karşı takındığı soğuk tavrı, “İstasyon” ve “Balkon” adlı öykülerindeki bazı politik çıkışlarıyla pekiştirir. Bu öykülerinde –simgesel olarak– “temel hak ve özgürlüklerin kısıtlı oluşunu” eleştirir. “İstasyon”da, yaşanan tren kazalarına şahit olanların ya canlarından korkarak susmaları ya da etraflarındaki bazı kimselerce susmaya zorlanmaları, “düşünce ve ifade özgürlüğünün kısıtlı oluşu” gerçeğini işaret etmektedir. “Balkon”da ise, ısrarla balkona çıkmak istediğini söyleyen genç kızın annesi tarafından balkona çıkartılmaması, hatta kadının balkon kapısını söküp yerine duvar örmesi için bir usta çağırması, “insan hak ve özgürlüklerinin kısıtlı oluşu” gerçeğini işaret etmektedir.

“Sis” adlı öyküde, güçlü-zayıf kuvvetler arası çatışmadan doğan “hâkim gücün eleştirisi” teması hâkimdir. “İstasyon” ve “Balkon” adlı öykülerinde devlet baskısına vurgu yaparak “temel hak ve özgürlüklerin kısıtlı oluşu” gerçeğine dikkat çeken Bozfirat, aniden bastırılan sise parktayken yakalanan iki kişinin konuşmalarından oluşan “Sis” adlı öyküsünde “zayıf kuvvet”e baskı uygulayan “güçlü kuvvet”in kimliğini direkt

³⁰ Ayhan Bozfirat’ın bu öyküsünde, fert-fert çatışmasından doğan “aile içi iletişimsizlik” teması da kendini hissettirir. Çünkü, öykü kişileri arasında gözle görülür bir iletişimsizlik/kopukluk vardır. Ancak öyküde geçen konuşmalar dikkatle incelendiğinde, Bozfirat’ın, “kişiler arasındaki iletişimsizliğe/kopukluğa” değil, “kişi hak ve özgürlüklerinin kısıtlı oluşu gerçeğine” dikkat çektiği/vurgu yaptığı görülecektir.

olarak belirtmez. Ancak konuşmaları dikkatle incelediğimizde, öyküde, “1960 Askerî Darbesi’nin” ya da “1971 Askerî Muhtırası’nın” eleştirildiğini söylemek mümkündür. Öyküde özellikle, –sisin şehrin üzerine aniden çöktüğü saat ile bu olayın vuku bulduğu zaman dilimi birbirine çok yakın olduğu için– 27 Mayıs 1960 sabahı erken saatlerde radyodan yayınlanan bir bildiri ile resmen duyurulan 1960 Askerî Darbesi’nin eleştirisinin yapıldığı kanaatindeyiz.³¹

“*Sırt Ağrısı*” ve “*Kavga Öncesi*” adlı öykülerde, yine güçlü-zayıf kuvvetler arası çatışmadan doğan, “*iş veren baskısı*” teması hâkimdir. Her iki öyküde de iş veren/patron güçlü kuvvet, memur ise zayıf kuvvet durumundadır. Memurlar, namusuyla çalışıp parasını kazanan ve kıt kanaat geçinen insanlar olarak anlatılır. Patronlar ise, anlayışsız ve sömürücü tipler olarak karşımıza çıkar.

Güçlü-zayıf kuvvetler arası çatışmadan doğan temaları bu şekilde izah ettikten sonra şimdi, *bireyin kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan doğan temalar* üzerinde durmak istiyoruz. Bozfirat, bu çatışmadan doğan temalar içerisinden “geçmişle yüzleşme korkusu”, “hayat karşısında korku”, “dış dünyadan duyulan korku”, “hayat karşısında pişmanlık” ve “hayatın sorgulanması” temalarına öykülerinde yer vermiştir.

Ayhan Bozfirat’ın üç öyküsünde (*Anlat Haydi Anneciğim*, *Fırıldak*, *Dışarıdaki*) bireyin kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan doğan korkular karşımıza çıkar. “*Anlat Haydi Anneciğim*” adlı öyküde “*geçmişle yüzleşme korkusu*”, “*Fırıldak*” adlı öyküde “*hayat karşısında korku*”, “*Dışarıdaki*” adlı öyküde ise “*dış dünyadan duyulan korku*” hâkim temadır.

“*Anlat Haydi Anneciğim*” adlı öyküde bireyin kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan doğan “*geçmişle yüzleşme korkusu*” teması hâkimdir. “Günah çıkarıcı bir

³¹ Bu öykünün taşıdığı sembolik değer, daha sonra, “Dil ve Üslûp” alt başlığının “sembolik ifadeler” kısmında detaylı olarak izah edilecektir.

burjuvanın” (Kuruoğulları, 1971: 25) konuşmalarından/annesine seslenişinden oluşan öyküde, mazinin sorgulandığı görülür. Eskiden “orta halli bir memur çocuğu” iken şimdilerde “burjuva” olan bir gencin kendi ben’i ile yaşadığı çatışma, öykünün temelini teşkil eder. “Burjuva kendisine öğretilenin yanlışlığını, eğretiliğini ‘bugün’ anlamıştır. Gene de itirafları bölük pörçüktür. Açıktan açığa söyleyemez her şeyi. Sonra kaygıları, acıları, düzenin tersliğini görmesi de gelip geçicidir. Çarçabuk korkar, vazgeçer düşüncelerinden.” (Kuruoğulları, 1971: 25 – 26)

İki farklı temanın hâkim olduğu “*Fırıldak*” adlı öykünün son bölümünde, bireyin kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan doğan “*hayat karşısında korku*” teması hâkimdir. Bu tema, öykünün erkek kahramanı olan sakat ağabey aracılığıyla verilir. Yıllardır sakat olan adam, şimdilerde ayaklarındaki rahatsızlık geçmesine rağmen, –uzun süre kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan sonra–, alıştığı düzeni değiştirirse bundan olumsuz yönde etkileyeceğine kanaat getirir ve sağlığına kavuştuğunu herkesten saklar. Yürümeye başladığı aklına geldikçe “Düşünebiliyor musun bu ne korkunç bir şey.” (s. 78) diyerek, bu durumun kendisinde/ruhunda yarattığı korkuyu dile getirir.

“*Dışarıdaki*” adlı öyküde, yine bireyin kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan doğan, “*dış dünyadan duyulan korku*” teması hâkimdir. “Bir genç kız ile onun annesi olamayacak yaştaki bir kadının” (Çelik, 2000: 13) konuşmalarından oluşan öyküde, genç kız, daima pencereden dışarıyı izler ve her fırsatta, dışarıya çıkmak/dışarıda olmak istediğini söyler. Kadın ise, bir yolunu bulup, ona bu fikri unutturmaya çalışır. Her defasında sözü “*entari*lere” getirir; çünkü, “kadının dışarıya ilişkin tasavvurunun tek maddî karşılığı entaridir.” (Çelik, 2000: 14) Kadın, kendi ben’i ile yaşadığı uzun

çatışmalardan sonra, dışarının korku verecek kadar tehlikeli olduğu kanaatine varmıştır. Bu yüzden –korkusunu ona sezdirmeden– genç kızı da dışarıdan uzak tutmaya çalışır.³²

“*Biraz Daha Gayret*” adlı öyküde, bireyin kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan doğan bir başka tema olan “*hayat karşısında pişmanlık*” teması hâkimdir. Öykü; yeni çıkan eşyaları, yeni yapı teknikleriyle dizayn edilen evleri vs. alabilmek için, bütün ömrünü çalışarak geçiren ve “kendi hayatının sahibi olamayan” (s. 64) bir emeklinin yıllar sonra yaşadığı pişmanlıkları/hayıflanmaları konu edinmektedir. Emekli, –uzun süre kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan sonra– hayatını bir hiç uğruna harcadığını fark eder; ancak artık iş işten geçmiştir. “Bilseniz öyle yorgunum ki. Kolumu kaldıracak gücüm yok. Nefes almak bile yoruyor beni.” (s. 65) diyerek, gerçeklerle –istemeye istemeye– yüzleşir.

“*Evini Kaybeden Adam*” adlı öyküde, yine bireyin kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan doğan, “*hayatın sorgulanması*” teması hâkimdir. Öyküde, mesai bitiminde çalıştığı daireden çıkıp evine gelen bir memurun evini yerinde bulamayışı üzerine yaşadıkları anlatılmaktadır. Ancak dikkatle baktığımızda, asıl kaybolan –bir bakıma– ev değil, memurun kendisidir. Memur, günlük hayatın karmaşası ve biraz da eski günlerin özlemi içerisinde kaybolmuştur/yitip gitmiştir. Akli düşüncelerle dolu bir şekilde evini ararken, bir süre kendi ben’i ile çatışma yaşar ve –farkında olmadan– hayatının geride kalan kısmını sorgular.

Bireyin kendi ben’i ile yaşadığı çatışmadan doğan temaları bu şekilde izah ettikten sonra şimdi, *bireyin ruhunun metafizik âlemlerle yaşadığı çatışmadan doğan temalar üzerinde durmak istiyoruz. Bozfirat, bu çatışmadan doğan temalar içerisinde “bastırılmış korkular” ve “hayat karşısında korku” temalarına öykülerinde yer vermiştir.*

³² Ayhan Bozfirat, *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, “Günümüz koşullarında ‘sokak’, olumsuz gelişmelere açık olan bir alandır.” (Ateş, 1981: 15) diyerek, –bir bakıma– kahramanının bu davranışına açıklık getirir.

Bir yazarın öykü yazma aşamalarını anlatan ve iç öykülerde düşle gerçeği iç içe veren “*Yağmur*” adlı öyküde, bireyin ruhunun metafizik âlemlerle yaşadığı çatışmadan doğan “*bastırılmış korkular*” teması hâkimdir. Bu tema, kaynağını metafizik âleme ait olağanüstü/sıra dışı durumlardan alır ve bireyin bilinç altına attığı korkularının yeniden gün yüzüne çıkması şeklinde tezâhür eder. Üç tane iç öykücük ile renklenmiş “*Yağmur*” adlı öyküde, kahramanlar –ruhlarının metafizik âlemlerle yaşadığı çatışmadan dolayı– sürekli olarak bir şeylerden korkarlar. Kahramanın birisi herkes yağmurda ıslanırken yağın yağmurun kendisini ıslatmamasından, bir başkası ise yağmurun yağışıyla birlikte bahçedeki bütün bitkilerin hızlı bir şekilde büyümeye başlamalarından korkar. Korkuların temelinde, mantık kurallarını zorlayan olağanüstü/sıra dışı durumlar vardır.

Komşu ziyaretine giden bir kadının burada yaşadığı korku dolu anları konu alan “*Yeşil Hırkalı Kadın*” adlı öyküde, yine bireyin ruhunun metafizik âlemlerle yaşadığı çatışmadan doğan, “*hayat karşısında korku*” teması hâkimdir. Bu kez korkunun kaynağında, olağanüstü/sıra dışı bir insan görüntüsü vardır. Bu insan, metafizik âleme ait olan ve karşındakilerde korku duygusu uyandıran yaratıkları andırmakta ve öykü kahramanının ruhuna korku salmaktadır. Öyküde, son derece korkutucu bir görüntüsü olan ihtiyar kadın, yeşil hırkalı kadının ruhunda büyük bir korku uyandırır. Bu yüzden yeşil hırkalı kadın, konuşmak istemesine rağmen –sınırları bozulduğu için– kelimeleri bir araya getirmeyi başaramaz ve korku dolu gözlerle etrafına bakmakla yetinir.

Aynı çatışmadan doğan temaları bu şekilde gruplandırarak izah ettikten sonra şimdi, tek bir öyküde rastlanan ve ortaya çıkışında rol oynayan çatışma bakımından yukarıdakilerden ayrılan temalar üzerinde durmak istiyoruz.

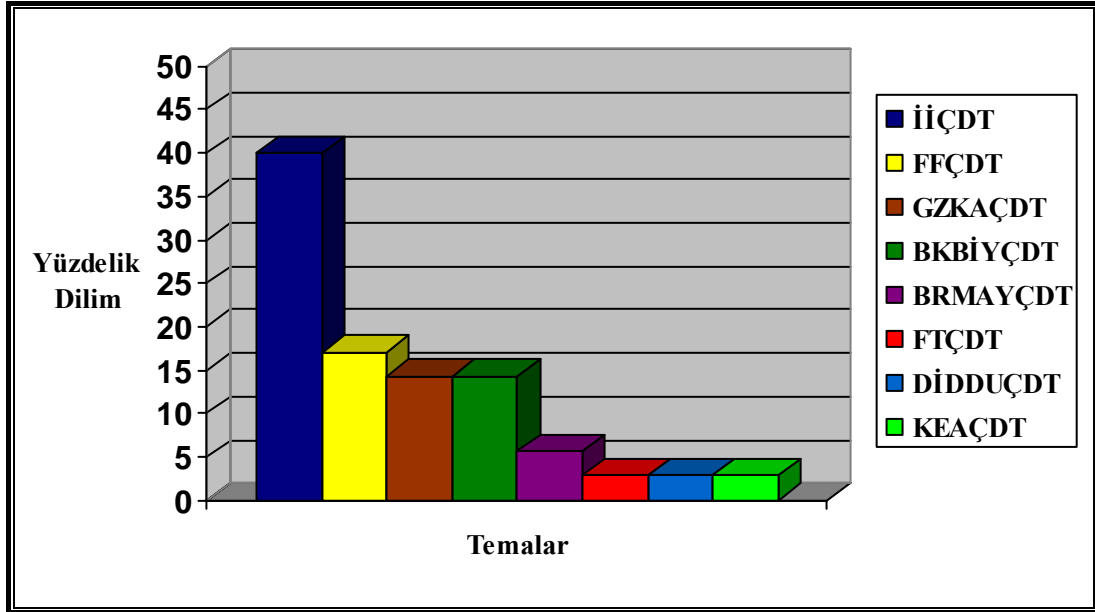
Bir karı-kocanın günlük hayata dair konuşmalarından oluşan “*Akşam Söyleşisi*” adlı öyküde, *fert-toplum çatışmasından* doğan “*sosyal hayatın eleştirisi*” teması

hâkimdir. Daima “ülke gerçeklerini yazma”nın peşine düşen ve tanık olduğu sosyal olayları/durumları öykülerine tereddüt etmeden yansıtan Ayhan Bozfirat, bu temayı kullanarak –bir bakıma– kendi döneminin de eleştirisini yapar. Öykü kahramanları, bazı kesimlere karşı güvenini yitirmiş kimselerdir. Gazetelerin ve radyonun menfaatleri doğrultusunda yayın yaparak halkı kandırdığından, piyasadaki hazır gıda ürünlerinin ve hazır suların bozuk olduğundan yakınırırlar. Öykü kahramanlarının toplumun bazı kesimlerine olan güvensizliği o kadar artmıştır ki, konuşmanın sonunda “Hiçbir şeye inanmamak en iyisi.” (s. 212) demekten kendilerini alamazlar.

“Çoğunlukla yoksul ya da orta halli insanları anlatan Bozfirat’ın farklı bir biçimde zengin bir kadını anlattığı” (Çelik, 2000: 14) “*Kara Kedi*” adlı öyküde, *din ile din dışı unsurların çatışmasından* doğan “*bâtıl inançların eleştirisi*” hâkim tema olarak karşımıza çıkar. Bozfirat, öykü boyunca bâtıl inançları mizahî bir üslûpla hicveder. Öyküde, zengin birisi olan ev sahibi kadın, bir sabah yatak odasında bir kara kedi görür ve ortalığı ayağa kaldırır. “Bu, iyiye alamet değil. Bir şeyler var bunun altında. Bir uğursuzluk..!” (s. 128) diyerek, ağlamaya başlar. Artık, büyük felaketlerin kendisini bulacağından emindir... Bozfirat, bir yandan bâtıl inançları mizahî bir üslûpla hicveder, diğer yandan en küçük meseleler için bile ortalığı ayağa kaldıran zenginleri tiye alır.

Bir delikanlı ile genç kız arasında vuku bulan yıldırım aşkının anlatıldığı “*Bulutlar*” adlı öyküde, *kadın-erkek arasındaki çatışmadan* doğan “*aşk duygusu*” teması hâkimdir. Pek çok eserin varolma sebebi olan aşk, Bozfirat’ın öykülerinde geniş bir yer tutmaz. Bunda, Bozfirat’ın bireysel değil, toplumsal temalara ağırlık vermek istemesinin payı büyüktür. “*Bulutlar*” adlı öyküde, alt tabakaya mensup iki genç arasında aniden alevlenen aşk anlatılır. Gençlerin ikisi de, aynı tabakaya mensup olduğu için, bu aşkın mutlu sonla bitmesinde hiçbir mani yoktur...

Ayhan Bozırat'ın öykülerinde kullandığı temaları bu şekilde izah ettikten sonra, şimdi aynı temaları, –ortaya çıkışlarında rol oynayan çatışmalar bakımından gruplandırarak– şu grafikte görsel düzleme taşımak istiyoruz:



Grafik 3.1. Ayhan Bozırat'ın öykülerinde yer alan temaların gruplandırılmış halı

Tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ayhan Bozırat'ın öykülerinin büyük bölümünde “imkân-imkânsızlık çatışmasından doğan temalar” (% 40) hâkimdir. Sonra sırasıyla “fert-fert çatışmasından doğan temalar” (% 17); “güçlü-zayıf kuvvetler arası çatışmadan doğan temalar” (% 14,3); “bireyin kendi ben'i ile yaşadığı çatışmadan doğan temalar” (% 14,3); “bireyin ruhunun metafizik âlemle yaşadığı çatışmadan doğan temalar” (% 5,7); “fert-toplum çatışmasından doğan temalar” (% 2,9); “din ile din dışı unsurların çatışmasından doğan temalar” (% 2,9) ve “kadın-erkek arasındaki çatışmadan doğan temalar” (% 2,9) gelir.

2.2. Öykülerde Yapı :

Yazarlar, anlatılarında yepyeni/bambaşka bir dünya kurarlar ve kurdukları dünyaya okurlarını inandırmaya/çekmeye çalışırlar. Okurun huzuruna çıkan her anlatı; ister bire bir yaşananları/gerçekleri anlatsın, ister bir hayal ürünü olsun, sonuç itibariyle yazarın müdahalesiyle/yorumuyla şekillenir ve bu şekil alış, belirli düzen/denge/ölçü/âhenk unsurları sayesinde gerçekleşir. İşte, yazarın anlatısına şekil verirken/anlatısını oluştururken kullandığı bu unsurların hepsi, “yapı” genel başlığı altında toplanır:

“Yapı, birçok bakımdan önemlidir. Okuyucunun romandan/öyküden beklediği düzen duygusunu, olaylar arası ilişkinin ölçü ve oranlarını ve bunların belirli bir âhenk içinde tutulmasını sağlar. Kurgusal eserlerde yapı, “dengeler, paralellikler, gerilim ve rahatlamalardaki ölçülerle” gösterir kendini.” (Boynukara, 2002: 186)

Yapıyı, kendi içerisinde, “iç yapı” ve “dış yapı” olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Dış yapı unsurları arasında “sayfa sayısı, bölüm, perde, sahne” (Kolcu, 2006: 19) vs. ; iç yapı unsurları arasında ise, “olay örgüsü, anlatıcı ve bakış açısı, şahıs kadrosu, zaman, mekân (uzam), anlatım teknikleri, dil ve üslûp” yer almaktadır.

Ayhan Bozırat’ın öykülerini, öncelikle, “dış yapı” unsurları açısından ele almak istiyoruz.

Öyküleri tek tek incelediğimizde; “*İstasyon*” 6 sayfa, “*Sirt Ağrısı*” 7 sayfa, “*Evini Kaybeden Adam*” 7 sayfa, “*İkisinden Biri*” 6 sayfa, “*Anlat Haydi Anneciğim*” 4 sayfa, “*Ayağına Diken Batan Tavuk*” 5 sayfa, “*Yağmur*” 4 sayfa, “*Küçük Sütçü*” 2 sayfa, “*Kahve*” 8 sayfa, “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*” 5 sayfa, “*Biraz Daha Gayret*” 3 sayfa, “*Usta Be*” 6 sayfa, “*Fırıldak*” 12 sayfa, “*Beklerken*” 7 sayfa, “*Önemsiz Şeyler*” 5

sayfa, “*Balkon*” 11 sayfa, “*Çocukluk*” 4 sayfa, “*Sis*” 7 sayfa, “*Kavga Öncesi*” 5 sayfa, “*Oğul*” 4 sayfa, “*Kara Kedi*” 8 sayfa, “*Yeğenler*” 5 sayfa, “*Dışarıdaki*” 7 sayfa, “*Bir Suçlu Gibi Ezik*” 6 sayfa, “*Sokak Lambaları*” 15 sayfa, “*Beyaz Tavuk*” 21 sayfa, “*Eyüp Otobüsü*” 11 sayfa, “*Unuttun Mu*” 8 sayfa, “*Akşam Söyleşisi*” 7 sayfa, “*Yeşil Hırkalı Kadın*” 7 sayfa, “*Anahtar*” 12 sayfa, “*Eski Arkadaş*” 8 sayfa, “*Bulutlar*” 7 sayfa, “*Derim Ki Anama*” 5 sayfadan oluşmaktadır. Toplam 245 sayfadan ibaret olan öyküler, ortalama 7 – 8 sayfa uzunluğundadır.³³

Öyküler, “*Kahve ve Bulutlar*” müstesnâ, bölümlere ayrılmamıştır. “*Kahve*” adlı öykü, yıldız işaretleri kullanılarak 4 bölüme; “*Bulutlar*” adlı öykü ise, yine yıldız işaretleri kullanılarak 3 bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlenmelere, vak‘anın yürüyüşünde ve zamanda bir değişiklik/atlama söz konusu olduğu anlarda başvurulmuştur.

Ayhan Bozırat’ın öykülerini “dış yapı” unsurları açısından bu şekilde inceledikten sonra, şimdi, aynı öyküleri “iç yapı” unsurları açısından ele almak istiyoruz. İç yapıyı oluşturan unsurları, –“yapı” başlığını takip eden– ayrı başlıklar altında ele alacağız.

2.3. Olay Örgüsü :

Her anlatıda, –az ya da çok– bir “olay” anlatılır. Durumdan/olgudan hareketle yazılan anlatılarda bile, “olayların yarattığı dalgalanmalar/etkiler” hâkimdir. Çünkü, “herhangi bir durum, tabiatıyla, bir olayın neticesidir.” (Kolcu, 2006: 76) İşte, bu “olayların veya olayların yarattığı dalgalanmaların/etkilerin” zaman sırasına göre arka

³³ Öykülerin ortalama uzunluğu ile ilgili sayısal değer, Bozırat’ın bütün öyküleri göz önünde bulundurulduğunda ulaşılan ortalama sayfa sayısını ifade etmektedir. Ancak Bozırat’ın öykü kitaplarına tek tek baktığımızda, şu sayısal değerlerle karşılaşmaktayız:

Toplam 63 sayfadan ibaret olan “*İstasyon*” adlı eserdeki öykülerin ortalama uzunluğu 5 – 6 sayfa; toplam 81 sayfadan ibaret olan “*Fırıldak*” adlı eserdeki öykülerin ortalama uzunluğu 6 – 7 sayfa; toplam 101 sayfadan ibaret olan “*Sokak Lambaları*” adlı eserdeki öykülerin ortalama uzunluğu ise 10 – 11 sayfadır.

arkaya dizilerek anlatılmasıyla “o eserdeki/metindeki öykü” ; “olayların veya olayların yarattığı dalgalanmaların/etkilerin” zaman sırasına göre dizilip, aralarındaki sebep-sonuç ilişkisi gözetilerek anlatılmasıyla ise “o eserdeki/metindeki olay örgüsü” ortaya çıkar:

“Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü, dersek ‘öykü’ olur. Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü, dersek ‘olay örgüsü’ olur. Zaman sırası bozulmuş değildir; ancak neden-sonuç ilişkisinin yanında, iyice gölgede kalmıştır.” (Forster, 1982: 128)

Kısacası “olay örgüsü, belli bir konu çerçevesinde var olan birden fazla olayın sebep-sonuç ilkesine bağlı bir biçimde oluşturdukları organik bütün, diye tanımlanabilir.” (Kolcu, 2006: 20) Olay örgüsü, “kolay anlaşılır” veya “karmaşık” bir yapıya sahip olabilir; ancak içerisinde –az da olsa– gizem veya şaşırtma ögesi barındırması, okuyucunun ilgisini canlı/diri tutması açısından çok önemlidir:

“Olay örgüsü yalın ve özlü olmalı; içindeki her davranışın, her sözün bir önemi bulunmalı. Karmaşık olduğu durumlarda bile, tüm parçaları, canlı bir varlığın parçaları gibi birbirine bağlanmalı, içinde ölü hiçbir şey kalmamalı. Olay örgüsü kolay anlaşılır olabilir, güç olabilir; içinde gizem bulunabilir ve bulunmalıdır da.” (Forster, 1982: 131)

Ayhan Bozırat’ın öykülerini incelediğimizde, Bozırat’ın klasik (Maupassant tarzı) öyküler değil, modern (Çehov tarzı) öyküler yazdığı görülür. Yani, onun öykülerinde “olay” değil, “durum” hâkimdir.

Öykülerde, dışı dokunur bir olaya rastlanmaz; büyük, gerilimli, olağanüstü olaylar yoktur. Bozırat, olayın insan ruhunda yarattığı dalgalanmalar/etkiler üzerinde

durur; insanların olaylar karşısındaki davranışlarını/tepkilerini, ince bir duyarlık ve keskin bir gözlemlerle anlatır. Bu yüzden onun öyküleri, olaya değil duruma yaslanır.

Öykülerde daha çok “konuşmalar, düşünceler, hatıralar, izlenimler” vardır/ağır basmaktadır. Başka bir deyişle Bozfirat, öykülerinde ağırlıklı olarak “insanî durumları/duyguları” anlatmaktadır. Zaten –kurmaca da olsa– bir öyküyü, “insandan” ayrı düşünmek olmaz:

“(Çünkü) öykü, eninde sonunda, insanın gizleri üstüne bir sanat. Çağdaş insanın yaşamındaki ilmekleri dokur, dokunmuş ilmekleri çözer. (...) İnsanın kendisiyle, ötekiyle, farklı olanla çatışmasından ve bunların değerleri arasındaki elektrikten doğar öykü; yaşamı dokuyan ilmeklerin birbirine örülmesiyle ortaya çıkan dokunun, kısacası yaşamın canevinin, yazınsal yazıyla çatışmasında yaşar.” (Gümüş, 2003: 34)

Ayhan Bozfirat’ın olaya/harekete pek önem vermemesi, bazı öykülerinde “sıkıcı bir hava” oluşmasına sebep olur. Her ne kadar yazarın dilinin temizliği, üslûbunun akıcılığı, kurgusunun sağlamlığı, konularının ilginçliği “eylem azlığından doğan sıkıcı havayı” çoğu öyküsünde dağıtsa da, bu havayı tümüyle ortadan kaldıramadığı kimi öykülerine de rastlanır (*Anlat Haydi Anneciğim, Biraz Daha Gayret* vs.).

Bozfirat’ın öykülerinde, –modern (Çehov tarzı) öykü yazmanın bir gereği olarak– “giriş-gelişme-sonuç” gibi klasik (Maupassant tarzı) öykü kurallarının çiğnendiği görülür. Bozfirat, okuyucuyu öyküye hazırlayıcı nitelikte bir girişe/takdime lüzûm görmeden, doğrudan doğruya durumu/olguyu anlatmaya başlar ve birçok öyküsünde, anlattığı durumun/olgunun sebebinin ve sonucunun karanlıkta bırakır. Bu durum, hem okuma esnasında okuyucunun merak duygusunu üst seviyeye çıkartır hem

de –öyküyü okuma işi bittikten sonra– öykünün, okuyucunun zihninde devam etmesini sağlar.

Şimdi, Bozfirat’ın öykülerini tek tek ele almak ve bu öykülerin olay örgüleri üzerinde durmak istiyoruz.

Bir adamın gizem/korku dolu tren yolculuğunun ve bu esnada yaşadığı korkunç/ürkütücü durumların anlatıldığı “*İstasyon*”, hayli ilginç bir olay örgüsüne sahiptir. Adam, görevi gereği gönderildiği/atıldığı bir sahil kentine doğru trenle yola çıkar. Ancak, kondüktör tarafından bir durak önce indirilir. Adam, çaresiz bir şekilde elindeki bavullarla, diğer istasyona doğru yürümeye başlar. Biraz yürüdükten sonra, ağaçlı bir yola gelir. Bu esnada, elinde ceset taşıyan bazı adamların, ağaçların arasından çıkıp, ağır adımlarla yürüdüklerini görür. Sonunda dayanamayıp, adamlardan birisine ne olduğunu sorar ve biraz önce bir tren kazası yaşandığını öğrenir. Ceset taşıyanlardan birinin, “Kazaların çokluğu ürkütür halkı. Onun için cesetleri saklamak gerek. İyi karşılanmaz halkça. Bu da tren idaresinin hoşuna gitmez.” (s. 11) sözleri üzerine çok şaşırın adam, korku dolu gözlerle yoluna devam eder. Sabahın ilk ışıklarıyla birlikte gideceği yere ulaşır ve hemen odasına yerleşir. Ev sahibi kadının, etrafta gördüğü/göreceği tren kazalarını unutması yolundaki tavsiyeleriyle bir kez daha şaşkına döner. Kadının söylediği, “Sen de kendi yaşantına sokmamaya bak gördüğün şeyleri. (...) Unutmaya çalış. Hoşuna gitmez tren idaresinin. İyi olmaz. Tehlikelidir sonu.” (s. 14) sözleri, kulaklarında uzun uzun yankılanır.

Emeklilik yaşı gelmiş bir memur ile fabrikadan yeni çıkartılan/atılan bir memur arasındaki konuşmalardan oluşan “*Sırt Ağrısı*”, emekçilerin sıkıntılarını konu almaktadır. İki arkadaş, akşamleyin, içkili bir yerde oturup hem bir şeyler içerler hem de dertleşirler. Yıllar yılı her gün dokuz-beş çalıştığını söyleyen yaşlı memur, bu süre

zarfında, bir defterde yazanları diğerine geçirmekten başka hiçbir iş yapmadığından bahseder. İşin tuhaf yanı, onun niçin böyle bir işte görevlendirildiğini âmirleri bile bilmemektedir. Ancak bu iş, yaşlı memuru çok yorar/yıpratır ve eğilip doğrulmaktan dolayı, sırtında kronik ağrılar oluşur. Fabrikadan yeni çıkartılan/atılan memur, yaşlı memurdan da dertlidir. Kısa süre önce, “Duvarların badanası değişse bari.” (s. 17) dediği için fabrikadan çıkartıldığından/atıldığından bahseder. Uzun zamandan beri işsizdir ve ailesinin geleceği için kaygılanmaktadır. Birlikte geçirdikleri süre boyunca yaşlı memur, sonunda insanı bir paçavra haline getiren acımasız bürokratik düzenden; fabrikadan yeni çıkartılan/atılan memur ise, bir işçinin çalıştığı yerdeki geleceğinin pamuk ipliğine bağlı oluşundan şikayet eder. Sonunda, vaktin geç olduğuna kanaat getirerek kalkmak için hazırlanırlar.

Düşle gerçeği iç içe veren ve “Kafka’cıl bir şaşkınlık taşıyan” (Özlü, 1971: 319) “*Evini Kaybeden Adam*” adlı öykü, bir memurun başından geçen ilginç bir olayı konu almaktadır. Mesai bitiminde çalıştığı daireden çıkıp evine gelen memur, evinin yerinde olmadığını fark eder ve çok şaşırır. Ama, evine ne olduğunu kimseye soramaz. Bir süre yürümeye karar verir; içinden bir şarkı mırıldanarak bilmediği sokaklara girip çıkmaya başlar. Sokakta yürürken, tesadüfen, bir delikanlı ile tanışır ve bir süre onunla sohbet eder. Delikanlıya, çekinerek, evini kaybettiğinden bahseden memur, delikanlının yardım talebini reddeder ve oradan ayrılır. Ortalık kararmak üzeredir. Memur, tekrar –son bir ümitle– evinin bulunduğu mahalleye gelir ve evinin yerinde olduğunu görünce rahat bir nefes alır.

“*İkisinden Biri*” adlı öyküde, sol yanağında yara izi olan adam ile bıyıklı adamın, görüşmek –yüksek ihtimalle alacaklarını tahsil etmek– maksadıyla bir adamı arayışları anlatılmaktadır. İki arkadaş, bir adamı on sekiz gündür aramaktadır.

Konuşmalarından, o adamla çok önemli bir işleri –yüksek ihtimalle bir alacak-verecek davaları– olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, aradıkları adamı bir türlü bulamazlar. Sol yanağında yara izi olan adam, hafif ayazlı bir havada, aradıkları adamın iş yerinin önünde yine saatlerce bekler; ancak, adam ortalarda görünmez. Bir süre sonra, bıyıklı adamla buluşur. Birlikte, her zaman gittikleri lokantaya giderek karınlarını doyururlar. İkisi de çok dertlidir. Aradıkları adamı bir an evvel bulup, işlerini halletmek için sabırsızlanmaktadırlar; çünkü, ceplerindeki para bitmek üzeredir. Lokantadan çıktıktan sonra, aradıkları adamın bugün de iş yerine gelmeyeceğine kanaat getirerek, bir kahvehaneye giderler. Burada, bir yandan kahvelerini yudumlarlar, bir yandan da, “Bu kadar zamandır dayandık. Nasıl olsa bir gün bulacağız.” (s. 33) diyerek birbirlerini teselli etmeye çalışırlar.

“*Anlat Haydi Anneciğim*” adlı öykü, “günah çıkaran bir burjuvanın” (Kuruoğulları, 1971: 25) konuşmalarından/annesine seslenişinden oluşmaktadır. Eskiden “orta halli bir memur çocuğu” iken, şimdilerde “burjuva” olan genç, geçmişini sorgular ve bunu yaparken annesinden yardım ister. Ona seslenerek, “Anlat haydi anneciğim, anlat şöyle eskilerden.” (s. 35) der ve sonra, ondan neleri anlatmasını istediğini sıralar. Çocukluğunu, kışın ilk karı gördüklerinde yaşadığı mutluluğu, mektepli çocukları, eski komşularını, ay başında babasının eve nasıl mutlu geldiğini, eski bayramları, sokak çocuklarını... anlatmasını ister. Ancak, içinden geçen her şeyi açıkça söyleyemez. Çarçabuk korkar ve “Dur dur anne. Karışıyor işler galiba. Atla anne atla. Boş ver bunları.” (s. 38) diyerek vazgeçer düşüncelerinden. Geçmişle ve şimdiyle yüzleşmekten korkar.

“Yaşamı hafifletebilme umudunu birbirlerinin öykülerine yabancı kalmaya bağlamış, aslında öyküsüzlüğe sığınmaya hırçınlıkla çabalayan insanların” (Köksal,

2000: 17) konuşmalarından oluşan “*Ayağına Diken Batan Tavuk*” adlı öyküde, bir karı-kocanın komşu ziyaretine gidişleri ve burada yaşadıkları anlatılmaktadır. Sarışın kadın ile siyah elbiseli adam, gözlüklü kadın ile çıplak kafalı adamın evine komşu ziyareti için gelirler. İki çift, bir süre sohbet eder. Söz, siyah elbiseli adamın her fırsatta anlatmaya çalıştığı ayağına diken batan tavuğun hikâyesine gelir. Karısı –yani sarışın kadın–, her zamanki gibi bu hikâyeyi dinlemek istemez ve kocasını susturmaya çalışır. Sözü, önce iyi çayın nasıl demleneceğine, sonra da uçak seyahatine getirir. Sonunda evin beyi –yani çıplak kafalı adam–, dayanamaz ve herkesi susturup, hikâyeyi anlatması için sözü siyah elbiseli adama bırakır. Ancak karısı, yine isyân eder ve “Ayağına diken batan bir tavuğun ilginç ne yanı olabilir ki..!” (s. 43) diye bağırmaya başlar. Kısacası, siyah elbiseli adam, ayağına diken batan tavuğun hikâyesini yine anlatamaz...

Bozfirat’ın –diğer öykülerine oranla– yeni/farklı bir tarz kullanarak yazdığı “*Yağmur*”, bir yazarın öykü yazma aşamalarını konu edinmektedir. Adam, bir süre yağmakta olan yağmuru seyrettikten sonra, daktiloya bir kâğıt takar ve ilk öyküyü yazmaya başlar. Birinci iç öyküde, yağmur suyu birikintileriyle oynayan çocuklar anlatılır. Çocuklar, onları uzaktan seyreden Ali’yi de yanlarına çağırırlar; ancak Ali, su birikintilerinin içindeki kurbağalardan korktuğu için onların yanına gidemez... Adam, bu öyküyü beğenmez ve daktilosuna yeni bir kâğıt takarak başka bir öykü yazmaya başlar. İkinci iç öyküde, yağmura yakalanan bir genç kızın yaşadıkları anlatılır. Sokakta tek başına yürürken yağmura yakalanan genç kız, yağın yağmurun kendisini ıslatmadığını görünce paniğe kapılır. Sağanak halinde yağın yağmurdan, üzerine bir damla bile düşmemektedir. Bunun üzerine, korkusu ve şaşkınlığı iyice artar... Adam, bu öyküyü de beğenmez ve daktilosuna yeni bir kâğıt takarak yeniden yazmaya başlar. Üçüncü iç öyküde, pencereden yağmurun yağışını seyreden bir kadının yaşadıkları

anlatılır. Kadın, yağmurun yağışıyla birlikte bahçedeki bütün bitkilerin hızlı bir şekilde büyümeye başladıklarını görür ve korkuya kapılır. Evde yalnız olduğu için, korkusu iyice artar. Ne yapacağını bilemez... Adam, bu öyküyü de beğenmez ve kâğıdı daktilodan çıkartıp yırtar. Sonra, sigara almak için dışarı çıkar. Yolda, bir çocuğun kör bir dilencinin parasını çalıp kaçtığını görür. Hemen eve döner ve bu olayı öyküleştirme ister; ancak hiçbir şey yazamaz...

Bozfirat'ın en kısa öyküsü olan “*Küçük Sütçü*”de, geçimini süt satarak sağlayan bir sütçünün hayat hikâyesi anlatılmaktadır. Küçük Sütçü, kısa boyu ve namuslu bir kişi oluşuyla mahallede ün yapar. Kendisini herkese sevdirebilir. İki defa evlenir; ancak çocuğu olmaz. Çok huysuz bir kadın olan ilk eşi, ağır bir hastalığa yakalanır ve ölür. Bunun üzerine, bir avukatın yaşlıca kızıyla evlendirirler Küçük Sütçü’yü. İkinci eşi sessiz, sâkin birisi olduğu için onunla iyi anlaşır. Bütün ömrünü, –yaşlandığı zaman iyi/güzel bir hayat sürebilmek için– çalışarak geçirir; parasını neredeyse hiç harcamaz. Ancak, son zamanlarda, iyice yaşlanır/bitkin düşer. “Bayram bilmeden, tatil bilmeden süt satarak kazandığı, yaşamdan tümünden kopma pahasına biriktirdiği paralarına, bu gidişle pek ihtiyacı kalmayacak” (s. 49) gibidir...

“*Kahve*” adlı öykü, bir sabahçı kahvesinde toplanan bir avuç emekçinin konuşmalarından oluşmaktadır. Simitçi, çöpçü, satıcı, işçi, işsiz gibi hemen her kesimden “emekçi” oradadır. Aralarında koyu bir sohbet başlar. Önce mevcut siyasî durum üzerine, sonra da köylerin medeniyetten uzak kalışı üzerine konuşurlar. Ancak bu konuları konuşurken, –daima– etraflarını kolaçan ederler ve kendilerini dinleyen birileri olup olmadığından emin olmaya çalışırlar. Bir ara söz, Almanya’ya işçi gönderilmesi meselesine gelir.³⁴ Bazı işsizlerin en büyük hayali, bir gün oraya işçi

³⁴ Almanya, İkinci Dünya Savaşı’nda yaşadığı yıkımdan bir an evvel kurtulabilmek için, savaştan hemen sonra yoğun bir sanayileşme faaliyeti içerisine girer ve çalıştırarak işçiler aramaya başlar. Almanya’nın

olarak gidebilmektir. Fakirlik ve çaresizliğin kol gezdiği kahvehanede, herkesin ayrı bir derdi vardır ve herkes kendi derdine yanmaktan başkasının derdini görememektedir.

Sadece diyaloglardan kurulu olan “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*”, aralarında –belirgin olarak– iletişimsizlik/kopukluk bulunan bir karı-kocanın ev içi konuşmalarından oluşmaktadır. Adam ile karısı, karlı bir kış gününde evlerinde oturmuş, önemli bir konuda gelecek olan haberi beklemektedir. Adamın aklı, gelecek haberdedir. Kadın ise, kocasıyla birlikte geçirdikleri –şimdi çok eskilerde kalan– mutlu/huzurlu/sevgi dolu günleri düşünmektedir. Sürekli olarak kocasına, “hatırlıyor musun, hatırlıyorsun değil mi, eskiden” diye başlayan cümleler söyler ve onun da kendisi gibi o mutlu/huzurlu/sevgi dolu günleri yeniden hatırlamasını/bir kez daha yaşamasını ister. Ancak adam, hiç oralı olmaz; hatta, “Yeter artık. Bıkmadın mı hep eskileri yaşamaktan, hep onları konuşmaktan?” (s. 59) diye çıkışır karısına. Kocasının duyarsızlığına çok üzülen/içerleyen kadın, “Tatlı öyküler dinlemek istiyorum. Neden kızılıyorsun anlamıyorum. Hiçbir kötü yanı yok ki bunun.” (s. 62) der; ama, kocası onu duymaz bile...

Bir bakıma “ ‘İnsan ne için yaşar?’ sorusunun hikâyeleştirildiği” (Çelik, 2000: 15) “*Biraz Daha Gayret*” adlı öykü, hızla değişen sosyal düzeni ve bu düzenin çarkları arasında tükenen/yok olan hayatları konu almaktadır. Öyküde, yeni/lüks şeyler alabilmek adına bütün ömrünü çalışarak geçiren ve “kendi hayatının sahibi olamayan” (s. 64) bir emeklinin iç dünyası anlatılır. Emekli, yeni çıkan pahalı ev eşyalarını, hatta yeni yapı teknikleriyle dizayn edilen evlerden birisini alabilmek için yıllarca uğraşır ve

bu ihtiyacı, kimi Türkler için yeni bir ekmek kapısı olur. “1961 yılında Federal Almanya ile Türkiye arasında ‘İşgücü Göçü Antlaşması’ imzalanır; İstanbul, özellikle Tophâne ve Mecidiyeköy, birden bire bir işçi pazarı haline gelir.” (Narlı, 2002: 388)

Kısa süre içerisinde pek çok Türk, çalışmak için Almanya’ya gider. Ancak bu göç, bazı sorunları da beraberinde getirir. “Yıllar geçtikçe, iki taraflı bir yabancılaşma kendini göstermeye başlar. Almanya’da ‘auslander’, Türkiye’de ‘Almancı’. (...) (Yani,) göçün oluşturduğu sorunlar iki taraflıdır: Almanya ve Türkiye tarafı. Bir başka deyişle, ‘gidenler’ ve ‘geride kalanlar’. Gidenlerin ve geride kalanların yaşadıkları sorunlar, edebiyatımızın önemli temalarından biri olmuştur.” (Narlı, 2002: 389)

hayatını taksit ödeyerek geçirir. Sonunda bunların hepsine sahip olur; ancak, bunları elde edebilmek için bir ömrü fedâ ettiğini hatırladıkça pişmanlık duyar/hayıflanır.

Bir terzi çırağı ile ustanın konuşmalarından oluşan “*Usta Be*” adlı öykü, Bozfirat’ın “emekçi”lerin dünyasını anlattığı bir başka öyküsüdür. Usta ile çırağı, kendi yağında kavrulan iki emekçidir. Her sabah olduğu gibi, o sabah da, erkenden dükkâna gelirler ve dikiş dikmeye başlarlar. Hayalperest bir çocuk olan çırak, bir yandan dikiş diker, bir yandan da hayallere dalar. Annesinin ölümünü ve kardeşleriyle onun mezarını ziyaret etmeye gidişlerini hatırlar; şimdi memleketinden uzakta oluşuna üzülür. Memleketteki ninesi ölmeden, onu bir kez daha görebilmeyi çok istemektedir. Sonra, aklına ev sahiplerinin kızı gelir. Ustasına ondan söz edecek olur; ancak utanıp vazgeçer ve elindeki kumaşı dikmeye devam eder...

“*Fırıldak*” adlı öyküde, yaşlı bir kadın ile onun sakat ağabeyinin iç dünyaları anlatılmaktadır. Yaşlı kadın, kocasını ve sakat ağabeyini işe uğurladıktan sonra, evde yalnız kalmaktadır. Gün boyunca, bir yandan ev işleriyle uğraşır, bir yandan da yaşadığı hayatı sorgular. Kadın, hayatı boyunca yalnız bırakılmış; ne kocasından ne de ağabeyinden bir yakınlık görmüştür. Bu gerçek aklına geldikçe, “Her zaman yapayalnız kaldım.” (s. 73) diyerek derin derin iç çeker ve kaderine lanet okur... Yaşlı kadının yıllardır sakat olan ağabeyinin derdi ise bambaşkadır. Uzun yıllar ayaklarındaki rahatsızlık dolayısıyla yürüyemeyen adam, şimdilerde yürüme yeteneğini geri kazanmıştır; ancak dünyaya hep aşağıdan bakmaya alıştığı için, ayağa kalktığı zaman, bütün dünyasının allak bullak olmasından korkmaktadır. Bu yüzden, bu gelişmeyi herkesten saklar. Tekrar yürümeye başladığı aklına geldikçe “Düşünebiliyor musun bu ne korkunç bir şey.” (s. 78) diyerek, bu gerçeği aklından silmeye çalışır.

“*Beklerken*”, üç arkadaşın –muhtemelen üçü de memurdur– konuşmalarından oluşmaktadır. Üç arkadaş, önceden anlaştıkları üzere bir yerde buluşurlar ve dördüncü arkadaşlarının gelmesini beklerler; bir yandan da aralarında sohbet eder. Sohbetin ortak konusu “para”dır. Biri rüyasında para topladığını gördüğünden, diğeri ay sonunu getirene kadar akla karayı seçtiğinden, bir diğeri ise ev kirasından bahseder. Üçü de geçim sıkıntısı çekmektedir. Bir süre oturup sohbet ettikten sonra, bekledikleri arkadaşlarının gelmeyeceğine kanaat getirerek oradan ayrılırlar.

Ayhan Bozırat’ın –diğer öykülerine nazaran– farklı bir tarz kullanarak kaleme aldığı “*Önemsiz Şeyler*”, yakın zamanda işten atılan bir adamın başından geçenleri konu almaktadır. Öyküde iki kişi olmasına rağmen, okurlar sadece birinin konuşmalarını duyabilmektedir; diğeri kişi, sadece dinleyici konumundadır. İşten çıkartılan adam, ziyaretine gelen arkadaşına başından geçenleri bir bir anlatır. Bir süre önce işten atılmıştır ve şimdilerde işsizdir. Zor günlerde kullanmak için bir kenara ayırdığı parası da bitmek üzeredir. Bunları hatırladıkça canı sıkılır ve hemen konuyu değiştirir. Aklına, eski bir tanıdığı olan “muavin” gelir. Muavin, bir gün karakolda komiser muavininden dayak yediği için kendisine “muavin” denilmesini isteyen ve muavin diye çağırılmayanlara su taşımayan bir sakadır. Adam, “Çaresizliğe bak yahu. Adam, kendini dövenin adıyla çağırılmadıkça su taşıyor kimseye.” (s. 95) diyerek, –kendi derdini unutup– sakaya acır. Sonra, vaktin hayli ilerlediğini fark eden iki arkadaş, birlikte yemeğe gitmek üzere, evden ayrılırlar.

“*Balkon*”³⁵ adlı öyküde, birbirlerinin mutsuzluk kaynağı olan üç farklı kuşaktan insanın hikâyesi anlatılmaktadır. Anneanne, kadın ve genç kız her zamanki gibi evde oturmaktadır. Genç kız, ısrarla, balkona çıkmak istediğini söyler; ancak annesi, “Anlamıyor musun, korkuyorum. Parmaklıksız bir balkona çıkmaya nasıl razı olabilirim.” (s. 96) diyerek, her defasında kızının balkona çıkmasına engel olur. Kadın ile kızı konuşurlarken, sedirin bir köşesinde oturan ve kulakları iyi işitmeyen anneanne de ara sıra söze karışır. Ancak onun konuşmaları, kadın ile genç kızın canını sıkır; onu pek dinlemezler. Kadın, bir ara sözü kendi hayatına getirir. “Kadınların ömürlerinin çoğunu beklemek alır. Hep beklerler.” (s. 101) dedikten sonra, hayatı boyunca bekleyip de elde edemediği şeyler üzerine uzun bir konuşma yapar. Bu esnada kapı çalar. Gelen, bir duvar ustasıdır ve balkon kapısını söküp yerine duvar örmesi için –kadın tarafından– çağırılmıştır. Bu gelişme, genç kızı deliye çevirir...³⁶

³⁵ “*Balkon*”, Ayhan Bozfirat’ın en fazla ses getiren öykülerinden biridir. Önce, Murathan Mungan tarafından tiyatroya aktarılır; ardından Açık Radyo’da yayınlanan “Amma Hikâye” adlı programda sinema teknikleri kullanılarak radyodan seslendirilir.

Öyküyle ilgili ilk çalışma, Murathan Mungan’a aittir. Öyküden çok etkilenen Mungan, titiz bir çalışma sonrasında, öyküyü tiyatro metni haline getirir; ancak, bu çalışmasını gün ışığına çıkartmaz. Mungan, 12 Şubat 2002 tarihli *Milliyet* gazetesinde çıkan yazısında, konuyla ilgili olarak şunları söyler:

“Ben daha üniversite sıralarıdayken, Ayhan Bozfirat’ın *Fırıldak* kitabında yer alan “*Balkon*” hikâyesini oyunlaştırmış; kendisiyle de bir akşam, o zamanın gözde mekânı Papirüs’te tanışmışım. Yazıp da gün ışığına çıkarmadığım ilk oyunlarımdandır.” (<http://www.milliyet.com.tr/sanat/yazmungan.html>)

Bozfirat’ın “*Balkon*” adlı öyküsü, Açık Radyo’da yayınlanan “Amma Hikâye” adlı programın yapımcılarının da dikkatini çeker. Her gün bir öykünün –sinema teknikleri kullanılarak– radyodan seslendirildiği programda, bir gün, Bozfirat’ın “*Balkon*” öyküsü de seslendirilir. Konuyla ilgili olarak, 11 Şubat 2001 tarihli *Milliyet* gazetesinde çıkan haberi burada vermek istiyoruz:

“94.9 Açık Radyo’da yayınlanan ‘Amma Hikâye’ programının yapımcıları bir ilki deniyorlar ve sinema filmi çekim tekniklerinden yararlanarak radyonun içinde bir film atmosferi yaratıyorlar. Tabii ki, adına da “radyo sineması” diyorlar. (...)

Göksenin Göksel tarafından her gün düzenli bir şekilde hazırlanan programın akışı ve tarzı, Ayhan Bozfirat’ın Oğlak Yayınları’ndan çıkan “*Bütün Hikâyeleri*” kitabı yüzünden bozulmuş. Kitabın içindeki “*Balkon*” öyküsü, başta Göksel olmak üzere bütün ekibi etkilemiş. O yüzden, “*Balkon*”un kaydı, Türkiye’de şu ana kadar denenmemiş bir teknik kullanılarak stüdyo dışında, tamamen doğal bir mekânda gerçekleştirilmiş. Bu özel prodüksiyonun özgün müziğini de İstanbul Blues Kumpanyası’ndan Sarp Keskiner bestelemiş. Öyküdeki karakterleri ise Süreyya Güzel, Yeşim Ceren Bozoğlu ve Figen Evren canlandırmış.” (<http://www.milliyet.com.tr/sanat/asan.html>)

³⁶ Ayhan Bozfirat’ın bu öyküsü, –içerik ve hâkim duygu bakımından– bize, Sezai Karakoç’un aynı adı taşıyan şiirini hatırlattı. Ancak yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, kendisiyle yapmış olduğumuz söyleşide, annesinin Sezai Karakoç’tan şiirler okumadığını ifade etti ve şunları söyledi:

“Annemin Sezai Karakoç’a özel bir ilgisi olduğunu sanmıyorum. Konuşmalarımızda hiç adı geçmiş birisi değildir. Çünkü annem edebiyat hakkında, okuduğu şeyler hakkında çok konuşurdu.”

Çocukluk yıllarındaki dertsiz/tasasız/huzurlu günlere duyulan özlemin dile getirildiği “Çocukluk” adlı öykü, bir adamın çocukluk hatıralarını konu almaktadır. Adam, çocukken çok mutludur. Henüz hayatın ağır yükü omuzlarına binmemiştir; pembe hayalleri vardır ve gelecekte ümitlidir. Ailesiyle birlikte, sık sık, amcasının evine giderler ve burada çok keyifli anlar geçirirler. Ancak, zamanla her şey değişir; hayat, çirkin yüzünü göstermeye başlar. Önce, amcasının evi borçlar nedeniyle satılır. Ardından, adamın çocukken kurduğu hayaller bir bir yok olur. Hayatın ağır yükünü omuzlarında iyiden iyiye hissetmeye başlayan adam, “Çocuktuk bir zamanlar... Ve ne kadar kolay gelirdi ekmeği aslanın ağzından almak!” (s. 110) diyerek hayatın acı gerçekleriyle –istemeye istemeye– yüzleşir.

“Edebiyattaki sembolik anlayışa yakın bir hikâye” (Özlü, 1973: 58) olan “Sis”, aniden bastıran sise parktayken yakalanan iki kişinin konuşmalarından oluşmaktadır. Sise parktayken yakalanan yaşlı adam ile genç, yoğun sisten dolayı, etrafını görememektedir. Bu durum, en çok yaşlı adamı rahatsız eder. “Siste hiçbir şeye güvenmemeli. Kendi bulunduğun yeri belli etmemelisin.” (s. 112) diyerek genç adamı da uyarır. Bir süre sohbet ederler. Aradan geçen onca zamana rağmen sisin hâlâ dağılmadığını gören genç, sabırsızlanmaya başlar. Ancak yaşlı adam, “Sen gene de yakınma. Doğru değil. Çevremizi göremiyoruz çünkü. Sağımızdaki solumuzdaki, önümüzdeki arkamızdaki hiçbir şeyden haberimiz yok.” (s. 115) diyerek genci yatıştırır. Yaşlı adam, bir şeylerden çekinmektedir ve çok tedirgindir. Bir süre daha sohbet eden ikili, “gene güneşin pırıl pırıl, gökyüzünün masmavi” (s. 117) olacağı ânı düşleyerek, sisin dağılmasını beklemeye koyulur.

“Kavga Öncesi” adlı öyküde, bir adam ile patronu arasındaki sorunlar anlatılmaktadır. Adam, bir iş yerinde iki yıldır çalışmaktadır; ancak, işinden –daha

doğrusu patronundan– hiç memnun değildir. Her şeyi bilmesine rağmen, patronunun usûlsüz işler yapmasına engel olamadığı için canı çok sıkılmaktadır. Derdini anlatıp biraz rahatlamak için, bir arkadaşının yanına gider. İki arkadaş, bir süre sohbet ederler. Adam, arkadaşıyla konuşurken, her fırsatta “Yanına bırakmayacağım. Her şeyi teker teker yüzüne söyleyeceğim.” (s. 119) diye haykırır. Arkadaşı ise, “Sinirlenme, boş ver. Olur böyle şeyler.” (s. 119) diyerek onu sakinleştirmeye çalışır. Adamın haykırışları ve arkadaşının onu sakinleştirmek için sarf ettiği sözler, dakikalarca uzar gider. Sonunda adam, yarın patronunun yanına gidip ona her şeyi anlatmaya karar verir. Ancak, –işini kaybetmekten korktuğu için– “yarın (...) gitmeyeceğini, gidemeyeceğini, şimdiye kadar burada söylediklerinin hiçbirini söylemeyeceğini, söyleyemeyeceğini kendisi de arkadaşı da biliyordur aslında.” (s. 122)

Buram buram evlat özlemi kokan “*Oğul*” adlı öyküde, yurt dışına çalışmak için giden oğullarını yıllardır göremeyen bir anne-babanın dramı anlatılmaktadır. Oğulları yıllar önce yurt dışına gitmiş, orada yabancı uyruklu bir kadınla evlenmiş ve oraya yerleşme kararı almıştır; ancak ne evlendiğini, ne de yurt dışında yaşamaya karar verdiğini ailesine söyleyebilmiştir. Her yıl bir bahane uydurarak Türkiye’ye gelmez. Ailesi, oğul hasretiyle yanıp tutuşmaktadır. Baba, bazen kendini tutamayıp, “Gelemedi bir yolunu bulup. İnsan şöyle bir aylığına gelir hiç olmazsa.” (s. 125) diyerek oğluna sitem eder. Ancak sitem ederken bile, oğlunu çok özlediği her halinden belli olur; ondan bahsederken gözlerinin içi güler... Yürekleri evlat hasretiyle kavrulan aile, oğullarının döneceği günü iple çekmektedir...

Bâtil inançların mizahî bir dille hicvedildiği “*Kara Kedi*”de, zengin bir kadının, yatak odasında bir kara kedi görmesiyle başlayan trajikomik durumlar anlatılmaktadır. Kadın, balkon kapısından giren kediyi görür görmez çılgılığı basar ve ortalığı ayağa

kaldırır. Sesler üzerine odaya koşan hizmetçi, kadını sakinleştirmeye çalışır; ancak “Bu, iyiye alamet değil. Bir şeyler var bunun altında. Bir uğursuzluk..!” (s. 128) diye bağırın kadın, bir türlü sakinleşmez. Başına çok büyük felaketler gelmesinden korkmaktadır. Bu esnada kapı çalar; gelen, kadının bir arkadaşıdır. Başından geçenleri ona gözyaşları içerisinde anlatan kadın, arkadaşının akşamki daveti hatırlatması üzerine, kedi meselesini tamamen unuttur...

“Nostalji yüklü klasik bir öykü” (Lekesiz, 2001: 223) olan “*Yeğenler*”de, hayli kalabalık bir ailenin –yıllar önce– birlikte geçirdiği mutlu/huzurlu/sevgi dolu günler anlatılmaktadır. O günlerde herkes çok mutludur; evden şen kahaahalar yükselir. Büyükanenin, gelini ve ihtiyar komşusuyla olan konuşmaları herkesi dakikalarca güldürür. Evde hiç eğlenmeyen/yüzü gülmeyen sadece bir kişi vardır: Hukuk fakültesinde okuyan amcaoğlu. Amcaoğlunun, “dünyadaki her şeyden o sorumluymuş gibi bir hali” (s. 138) vardır. Odasından hiç çıkmaz ve saatlerce kitap okur. Diğer aile fertleri, ona aldırış etmezler; doyasıya eğlenip, hayatın tadını çıkarırlar. Ancak, zaman hızla geçer ve o “tadına doyum olmayan günler” (s: 135) çok gerilerde kalır. Artık evden “öylesine bol, öylesine kaygısız kahaahalar” (s. 137) yükselmemektedir...

“*Dışarıdaki*” adlı öykü, “bir genç kız ile onun annesi olamayacak yaştaki bir kadının” (Çelik, 2000: 13) konuşmalarından oluşmaktadır. Gün boyunca pencerenin önünden neredeyse hiç ayrılmayan genç kız, yine oradadır ve ilgiyle dışarıyı izlemektedir. Kadın ise, bir köşeye oturmuş örgüsünü örmektedir. Genç kız, bir yandan dışarıda gördüklerini yanındaki kadına anlatır, bir yandan da dışarıya çıkmak/dışarıda olmak istediğinden bahseder. “Dışarı” sözcüğünü her duyduğunda büyük bir tedirginlik yaşayan kadın, yine huzursuz olur. Hemen konuyu değiştirip, sözü elbiselere getirir; genç kıza, yeni moda elbiselerden bahseder. Ardından, her ikisi de susar. Ancak, genç

kızın aklı hep dışarıdadır. Bir süre sonra, yine pencerenin yanına gider ve dışarıda olup biteni anlatmaya başlar. Kadın, bir kez daha huzursuz olur; hemen söze karışır. Eskiden gezmeye giderken üzerine en güzel entarisini giyindiğinden bahsederek, sözü yine elbiseye getirir. Bunun üzerine –her zamanki gibi– “dışarıyı” unutan genç kız, “Aa, sana geçen gün aldığım pembe kazağımı göstermedim değil mi?” (s. 145) diyerek, kazağını getirmek için odasına gider...

Her satırında fakirlik ve çaresizliğin kol gezdiği “*Bir Suçlu Gibi Ezik*”³⁷ adlı öyküde, bir baba ile oğlun hastanede yaşadıkları dram anlatılmaktadır. Oğul, uzun zamandır hastadır ve iyice eriyip tükenmiştir. Her fırsatta midelerini göstererek “Şuramda bir ağrı...” (s. 148) diye söze başlar; ancak, arkasını bir türlü getiremez. Eğer ameliyat olursa bu dertten kurtulacaktır. Fakat, ameliyat masraflarını ödeyecek kadar paraları yoktur. Çaresizlik içerisinde kıvranan baba, oğlunun göz göre göre ölüme gitmesini engellemek için, bir çıkar yol bulmaya çalışır. Tek umudu, oğlunu parasız ameliyat ettirebilmektir. Hastanede karşılaştığı bir adama “Parasız kısmı yok mu?” (s. 150) diye sorar; ancak aldığı cevapla son ümidi de yok olur. Ne yapacağını bilemeyen baba, gözlerini merdiven boşluğuna dikip kara kara düşünmeye başlar...

“*Sokak Lambaları*” adlı öyküde, kalabalık ve problemlili bir ailenin yaşantısı ele alınmaktadır. Aile bireylerinin hepsinin ayrı bir derdi vardır. Baba, evde –karısı ve

³⁷ Öykünün adı, Behçet Necatigil’in “*Gizli Sevda*” adlı şiirindeki bir mısradan gelmektedir. Bozfirat, bu durumu, öyküsünün başına koyduğu bir dipnot ile belirtmiştir. Şiirin tam metnini burada vermek istiyoruz:

Hani bir sevgilin vardı
Yedi sekiz sene önce.
Dün yolda rastladım.
Sevindi beni görünce.

Seni sordu.
Hiç değişmedi, dedim.
Bildiğin gibi...
Anlıyordu.

Sokakta ayaküstü
Konuştuk ordan burdan.
Evlenmiş, çocukları olmuş
Bir kız, bir oğlan.

Mesutmuş, kocasını seviyormuş.
Kendilerininmiş evleri...
Bir suçlu gibi ezik
Sana selam söyledi.

Behçet Necatigil

çocuğu dışında– kimseden saygı görememenin verdiği hüznü yaşamakta; anne, kocasını ev halkına sevdirebilmek için çırpınmakta; büyükanne, evde konuşacak birisini bulamamaktan dert yanmakta; büyük teyze, sıkıntıdan tırnaklarını yemekte; küçük teyze ise kocasından ayrılmış olduğu için ruhsal problemler yaşamaktadır. Herkes, kendisini yalnızlığa mahkûm etmiş gibidir. Ancak o günlerde eve gelen bir haber, herkesin yüzünü güldürür. Yıllar önce evi terk eden ve bir daha da geri dönmeyen dayının yakında eve geleceğine dair bir haber alırlar. Herkes çok mutlu olur ve dayının geleceği ânı beklemeye koyulur. Ev halkının dayıyı beklediği günlerde, eve yaşlı bir kadın gelir. Yaşlı kadın, büyükannenin bir tanıdığıdır ve bir süre misafir olacaktır. Bu davetsiz misafir, ilk anda herkesin canını sıkar. Ancak yaşlı kadın, kısa sürede evdekilere kendini sevdirebilir. Eve neşe ve huzur getirir. Herkes kendi derdini unuttur; hatta dayının geleceği haberi bile unutulur. Aradan haftalar geçer ve bir sabah yaşlı kadın evden ayrılır. Ev halkı, bu duruma çok üzülür. Yaşlı kadın evden ayrıldıktan birkaç gün sonra dayı çıkagelir. Ancak ev halkı yaşlı kadının gidişinin verdiği hüznü yaşadığı için, dayının gelişine pek sevinen olmaz. Bu durum dayının dikkatinden kaçmaz...

“Masalsı bir alegorinin hâkim olduğu” (Çelik, 2000: 15) “*Beyaz Tavuk*”ta, bir adamın tavuğunu kaybedişi ve onu ararken yaşadıkları anlatılmaktadır. Adam, tavuğunu koltuğunun altına alıp sokakta gezintiye çıkar; ancak tavuk, ani bir hareketle adamın koltuğunun altından kaçır ve ara sokaklarda izini kaybettirir. Tavuğun sahibi, sokak sokak dolaşarak onu bulmaya çalışır. Yolda yürürken bir adamla karşılaşır. Adama durumu anlatıp, ondan yardım ister; ancak adam, tavuğu görmediğini söyler ve ardından “Sen hoşnutun durumundan. Eh, tavuğunun da durumundan hoşnut olduğuna inanmakla insansı bencilliğinin gereğini yapıyordun.” (s. 171) diyerek tavuğun sahibine çıkışır. Tavuğun sahibi, adamın sözlerine sinirlenerek oradan ayrılır. Yolda yürürken bir

kadınla karşılaşır. Kadına buralardan geçen bir tavuk görüp görmediğini sorar. Kadın, onu dinlemek yerine kendi derdini anlatmaya başlar; devletin ilgisizliğinden ve yalnızlıktan dem vurur. Tavuğun sahibi, “Üzmeyin kendinizi. Her şey düzeler bir gün.” (s. 179) diyerek kadının yanından ayrılır. Tavuğunu aramayı sürdüren adam, sonunda bir çıkmaz sokağa girer. Pencereden dışarıyı seyreden bir yaşlı kadın görür ve ona da buralardan geçen bir tavuk görüp görmediğini sorar. Yaşlı kadın, tavuğu görmediğini söyleyip, ardından teyzesinin tavuklarından ve sokağın eski halinden bahseder. Tavuğun sahibi, bütün ümitlerini yitirmek üzeredir. Yaşlı kadının yanından ayrılırken “Ne kaçarsın be? Ne vardı sanki kaçacak?” (s. 188) diyerek tavuğuna kızar.

Emekçilerin dünyasını konu alan “*Eyüp Otobüsü*” adlı öyküde, bir adamın çocukluk hatıraları anlatılmaktadır. Adam, evin tek çocuğudur. Annesi ile babası, bütün ömürlerini çalışarak geçiren ve kendi hayatlarının sahibi olamayan insanlardır. Adam, onların tekdüze hayatlarından bıkar ve “yaşamın tadını yitirdiğine” (s. 190) hükmederek daha müreffeh bir hayata kavuşmak amacıyla evden kaçmaya karar verir. Günlerce kaçma plânları yapar. En büyük korkusu, bir gün –tıpkı anne babası gibi– göz aklarının sararması ve kürek kemiklerinin sivrilmesidir. Aradan haftalar geçer; ancak kaçma plânını bir türlü gerçekleştiremez. Zamanla, kendisinin dış görünüşünün de anne babasına benzemeye başladığını fark eder. Bunun üzerine, hazırlıklarını hızlandırır. Ancak bir gün, bindiği Eyüp otobüsünde hayatı değişir. Yoksulluğun kol gezdiği otobüste, tanıdık çehrelerle karşılaşır; otobüstekilerin hepsi anne ve babasına benzemektedir. Bir anda hayatın acı gerçekleriyle yüzleşen adam, evden kaçarak daha müreffeh bir hayata kavuşamayacağına hükmeder ve bu fikrinden vazgeçer.

“*Unuttun Mu*” adlı öykü, tesadüfen tanışan iki kişinin konuşmalarından oluşmaktadır. Adam, “çınar ağaçlarının gölgelendirdiği bir çay bahçesinde” (s. 200)

oturmuş, derin derin düşünmektedir. Masasına birisi yaklaşır ve “Günaydın.” (s. 200) diyerek adamla sohbet etmeye başlar. Adam, bu kişiyi ilk defa görmektedir; ancak nezaketsizlik olmasın diye onu masasına davet eder. Konuk, “Beni tanımadınız mı?” (s. 201) der ve ardından, aralarında geçtiğini iddia ettiği bir olayı anlatarak karşısındakinin kendisini tanımasına yardımcı olmaya çalışır. Ancak adam, konuğun anlattıklarından hiçbir şey çıkaramaz. Sonunda konuk, masasına oturduğu adamın yıllar önce –bir kız uğruna– küstüğü arkadaşı olmadığını anlar ve “Özür dilerim.” (s. 204) diyerek mahcubiyetini dile getirir. Adam, konuğun anlattıklarından çok etkilenir ve kendisi de böyle bir olayın içinde bulunamadığı için, içten içe hayıflanır. Birbirlerini ilk defa gören bu iki adam, bir anda arkadaş oluverirler ve bir süre daha sohbet ederler.

“*Akşam Söyleşisi*”, bir karı-kocanın günlük hayata dair konuşmalarından oluşmaktadır. Karı-koca, akşam yemeğinden sonra oturmuş, sohbet etmektedir. Adam, “Midem ağrıyor gene.” (s. 208) diye söze başlar ve artık kullandığı ilacın bile ağrılara fayda etmediğinden yakınır. Ardından her ikisi de, adamın midesinin niçin ağrıyor olabileceğine dair fikir yürütmeye başlarlar. Sonra söz, gazete ve radyoya gelir. Her ikisi de gazetelerin ve radyonun menfaatleri doğrultusunda yayın yaparak halkı kandırdığı kanaatindedir. Adam “Hiçbir şeye inanmamak en iyisi.” (s. 212) der ve konuyu kapatır. Bir ara, yaşanan gıda teröründen bahsederler; piyasadaki hazır gıda ürünlerine ve hazır sulara güvenemediklerinden dem vururlar. Sonra söz, yine adamın mide ağrısına gelir. Adam “En iyisi bir doktora gitmek.” (s. 214) diyerek konuşmayı sonlandırır.

“*Yeşil Hırkalı Kadın*” adlı öyküde, komşu ziyaretine giden bir kadının burada yaşadığı korku dolu anlar anlatılmaktadır. Yeşil hırkalı kadın, bir gün komşusunu ziyarete gider ve iki kadın oturup sohbet ederler. Hemen yanlarında, aklî dengesi

yerinde olmayan ihtiyar bir kadın oturmaktadır. Yeşil hırkalı kadın, komşusuna hararetle bir şekilde başından geçen bir olayı anlatırken, bir anda gözleri ihtiyar kadına takılır. Kadın mı erkek mi olduğu ilk bakışta pek anlaşılamayan ve korkutucu bir görüntüsü olan ihtiyar, onlara doğru bakarak gülmektedir. İhtiyarın gülerken korkunç bir hal alan yüzü, yeşil hırkalı kadını çok korkutur. Ev sahibi, misafirini rahatlatmak için “Anlamadan gülüyor. Hiçbir şey anlamıyor. Şu andaki gülüşü tümüyle bir rastlantı.” (s. 217) der ve misafirinden konuşmasını sürdürmesini ister. Bunun üzerine yeşil hırkalı kadın, anlattıklarına kaldığı yerden devam eder. Ancak bir süre sonra, ihtiyar kadının yine kendisine bakarak güldüğünü fark eder ve konuşmasını sürdürmez. Ev sahibi bir kez daha araya girerek, misafirini rahatlatmaya çalışır. Ancak yeşil hırkalı kadın, –sınırları bozulduğu için– bir türlü sakinleşemez. Konuşmasına devam etmek ister; ancak kelimeleri bir araya getirmeyi başaramaz ve korku dolu gözlerle ev sahibine doğru bakmakla yetinir.

“*Anahtar*”da, “tekdüze, sınırlı bir yaşantıya zorlayan iktisadî koşulların bunalttığı, hiçbir çıkış yolu bulamayan dört mutsuz kişinin” (Ateş, 1981: 16) ev içi yaşantısı anlatılmaktadır. Dede, anne, baba ve çocuktan oluşan ailede, bireyler arasında belirgin bir iletişimsizlik/kopukluk vardır ve hepsi çok mutsuzdur. Dede, her fırsatta yalnızlıktan şikayet eder. Sık sık “Benim dostlarım yok ki artık. Hepsi gitti. Hepsi terk etti bu dünyayı.” (s. 225) diyerek bütün dostlarının ölmüş olmasından duyduğu hüznü dile getirir. Anne, hayatının monoton/tekdüze olmasından dert yanar. Koltuk yüzlerini ya da pencerenin perdelerini değiştirirlerse, hayatının da yenileneceğine/değişeceğine inanmaktadır. İçinden “Yeni eşyalar, insanın kendisini de yeniler.” (s. 229) diye geçirir. Babanın tek derdi parasızlıktır. Her fırsatta, parasızlık yüzünden istediklerini gerçekleştiremediğini söyler ve kendi kendine “Bütün değişiklikler parasal olanaklara

bağlı değil mi?” (s. 231) diye sorar. Aslında bu sorunun cevabını çok iyi bilmektedir. Çocuğun derdi ise, hepsinden farklıdır. O, sokağa çıkamamaktan şikayetçidir. Ailesi, onu evden dışarı çıkartmamakta; hatta o dışarı çıkmasın diye, kapıyı bile kilitlemektedir... Âdetâ mutsuzluk denizinin içinde kaybolup giden bu dört kişi, her gün aynı şeyleri yaşayarak ve belirli kalıpların dışına çıkamayarak hayatlarını sürdürürler...

“*Eski Arkadaş*” adlı öykü, yıllar sonra görüşen iki arkadaşın konuşmalarından oluşmaktadır. Maddî sıkıntı içerisinde olan Sedat, bir miktar borç para istemek için eski arkadaşı Turgut’un evine gider. Ancak hemen para meselesini açmak istemez. Sık sık “Hatırlar mısın...” diye söze başlayıp eski güzel günlerden bahseder. Geçmiş günleri yâd etmek, Turgut’un da hoşuna gider. Bir ara, Turgut’a telefon gelir. Turgut, arayan adamla parasal meseleler üzerine uzun uzun konuşur. Turgut’un paradan bahsederken ciddileştiği, Sedat’ın dikkatinden kaçmaz. Arkadaşı telefonla konuşurken eve göz atan Sedat, evin ihtişamı karşısında âdetâ büyülenir. Bir süre sonra Turgut tekrar Sedat’ın yanına gelir ve iki arkadaş yine koyu bir sohbeta dalar. Geçmişteki güzel günlerden bahsederken Turgut’un mutlu olduğunu, ancak parasal meseleler açıldığında gerildiğini ve ciddileştiğini gören Sedat, karşısındaki Turgut’un yıllar önce her şeyini paylaştığı Turgut olmadığını fark eder. Bu yüzden, borç para meselesini bir türlü açamaz. Bir süre daha oturduktan sonra, vaktin hayli geç olduğunu bahane ederek oradan ayrılır.

“*Bulutlar*” adlı öyküde, bir delikanlı ile genç kız arasında vuku bulan yıldırım aşkı anlatılmaktadır. Delikanlı, bir iş münasebetiyle arkadaşının evine gider. Ancak arkadaşı evde yoktur. Delikanlıyı kapıda arkadaşının kız kardeşi karşılar. Genç kız, ağabeyinin birazdan geleceğini söyleyerek delikanlıyı içeri davet eder. Delikanlı, utangaç bir tavırla içeri girer. İki genç, bir süre sohbet ederler. İkisi de birbirinden çok etkilenmiştir. Kaçamak bakışlarla birbirlerini süzerler. Bazen göz göze gelirler ve

utanarak gözlerini kaçırlar. Delikanlı sık sık “Ağabeyiniz gelmeyecek anlaşılır.” (s. 247) türünden sözler söyleyerek gitmeye yeltenir. Ancak genç kız her defasında, “Neredeyse gelir şimdi.” (s. 244) diyerek delikanlının gitmesini istemez. Bu durum, delikanlının da çok hoşuna gider ve bu fırsatı değerlendirip, her defasında biraz daha oturur. Bir yandan sohbet ederler, bir yandan da kaçamak bakışlarla birbirlerini süzerler. Sonunda delikanlı –istemeyerek de olsa– “Bir yere daha uğramam gerekiyor.” (s. 248) diyerek oradan ayrılır. O andan itibaren delikanlının aklında genç kız, genç kızın aklında da delikanlı vardır...

Bozfirat’ın son öyküsü olan “*Derim Ki Anama*” adlı öyküde, uzun zamandır memleketinden uzakta olan bir adamın annesine olan hasreti anlatılmaktadır. Adam, çok hasta olmasına rağmen soğuk ve kapalı bir günde iş görüşmesi için –yaya olarak– yola çıkar. Yanında bir arkadaşı vardır. Adım atmakta dahi zorlanan adam, para kazanmak ve annesinin yanına dönebilmek için bu iş görüşmesine gitmek zorundadır. Her defasında “Ansızın çıkarım karşısına...” (s. 249) diye söze başlar ve annesinin yanına gittiğinde neler yapacağından uzun uzun bahseder. Arkadaşı, adamın soğuk soğuk terlediğini gördükçe, içinden, “Onu böyle bir günde yola çıkarmamalıydım.” (s. 249) diyerek hayıflanır. Adam, arkadaşına durumunu sezdirmemeye çalışır; ancak çok hasta olduğu her halinden bellidir. Arkadaşı, kaçamak bakışlarla onun iyi olup olmadığını anlamaya çalışır. Adam, hastalığını hiç umursamamaktadır; aklında sadece annesi vardır. Her defasında sözü annesine getirerek, ona olan özleminden uzun uzun bahseder. Gidecekleri yer bir hayli uzaktır ve daha, çok yolları vardır. Adam, acı çekmesine rağmen yine de yürümeye devam eder. Ancak bir süre sonra, adım atacak hali kalmaz; sık sık sendelemeye başlar. Sonunda, arkadaşına, “Yolumuz çok var mı daha?” (s. 253) diye sormaktan kendini alamaz. Yol boyunca adam annesini, arkadaşı ise adamı düşür...

2.4. Anlatıcı ve Bakış Açısı :

Anlatıcı ve bakış açısı, bir anlatının en temel unsurlarındandır. Çünkü her anlatıda, yazar ile okuyucuları arasındaki bağı kuracak, yazarın yarattığı/kurduğu dünyayı nakledecek bir “anlatıcı”ya ve ona uygun bir “bakış açısı”na ihtiyaç vardır. İşte bu noktada devreye giren anlatıcı ve bakış açısı, “metin halkalarının teşekkülü ve tanziminde, onların bir sistem halinde eser denilen bütünü meydana getirmesinde” (Aktaş, 2003: 75) önemli bir rol oynar:

“Anlatıcı (narrator), romancının hikâyeyi anlattırdığı, romancı ile okuyucu arasında bir ara kişidir. Anlatıcı; romanda tüm olan biteni, kişileri, davranışlarını, düşünce, duygu ve hayallerini, çevreyi, mekânı, zamanı; kısaca romanda bulunan her şeyi okuyucuya aktaran, sunan kişidir.” (Çetin, 2008: 105)

“Bakış açısı ise, anlatma esasına bağlı edebî metinlerde vak‘a zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından nasıl nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.” (Aktaş, 2003: 78)

Kısacası anlatıcı, “anlatı işini gerçekleştiren, hikâyeyi okuyucuya sunan kişidir.” (Tekin, 2002: 26) Bakış açısı ise, “–en kısa tanımla– olay, çevre ve kişilere bakılan optik açıdır.” (Tekin, 2002: 47) Anlatıcı ve bakış açısının “imkân ve hürriyetinin sınırları”, yazarın niyetine/estetik anlayışına bağlı olarak değişir.

Anlatma esasına dayalı metinlerde kullanılan anlatıcıları “üç”, bakış açılarını ise “dört” gruba ayırmak mümkündür. Bunlar, “ben (kahraman) anlatıcı, sen anlatıcı, o (yazar) anlatıcı; hâkim (Tanrısal) bakış açısı, gözlemci (müşâhit) bakış açısı, tekil bakış

açısı ve çoğul bakış açısı”dır.³⁸ Bir yazar, eserini yazmaya başlamadan önce, o eserde kullanacağı anlatıcı ve bakış açısının türünü belirlemek zorundadır. Çünkü eserdeki unsurlar, –büyük oranda– anlatıcı ve bakış açısının türüne göre şekillenmektedir:

“Anlatıcının nitelikleri, anlatılan şeyin rengini, karakterini ve dilini tayin eder. Bir sanatçının gözüyle anlatılan öykü daha sanatkârane olur; bir çocuğun gözünden anlatılan olaylar çocuksu olmak zorundadır. Yedi yaşında bir çocuğa, yetmiş yaşındaki bir adamın bilgeliği yüklenemez. (...) (Herkesin) bir anlatı dünyası ve dili vardır.” (Kolcu, 2006: 22)

“Bakış açısı tercihi de, bir anlamda öykünün nasıl şekilleneceğini belirleyecektir. Kuşkusuz aynı tema, farklı bakış açılarıyla apayrı yönlere savrulabilir. Çünkü, her bakış açısının kendine göre bir mantığı, anlam ve çağrışım alanı vardır.” (Tosun, 1999: 19)

Şimdi, Ayhan Bozırat’ın öykülerini, öykülerde kullanılan/tercih edilen anlatıcı ve bakış açıları yönünden değerlendirmeye geçmek istiyoruz.

Öykülerde kullanılan/tercih edilen anlatıcı ve bakış açılarını bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermenin faydalı olacağı kanaatindeyiz:

Öykünün Adı	Anlatıcı	Bakış Açısı
İstasyon	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Sırt Ağrısı	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Evini Kaybeden Adam	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı

³⁸ Anlatıcı ve bakış açısı konusunda, akademik çevrelerin üzerinde kesin olarak anlaştığı bir gruplandırma/tasnif yoktur. Bu konu, çeşitli kitap ve makalelerde farklı başlıklar altında incelenmektedir. Biz, Mehmet Tekin’in (Tekin, 2002) yapmış olduğu gruplandırmayı/tasnifi esas almayı uygun bulduk. Sadece bakış açısı başlığında, –bu şekilde daha doğru ve kapsayıcı olacağını düşündüğümüz için– “gözlemci figürün bakış açısı” yan başlığını, “gözlemci (müşâhit) bakış açısı” şeklinde değiştirdik.

İkisinden Biri	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Anlat Haydi Anneciğim	Ben (kahraman) anlatıcı	Tekil bakış açısı
Ayağına Diken Batan Tavuk	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Yağmur	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı + Gözlemci (müşâhit) bakış açısı
Küçük Sütçü	Ben (kahraman) anlatıcı	Tekil bakış açısı
Kahve	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan	Ben (kahraman) anlatıcı	Çoğul bakış açısı
Biraz Daha Gayret	Ben (kahraman) anlatıcı	Tekil bakış açısı
Usta Be	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Fırıldak	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Beklerken	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Önemsiz Şeyler	Ben (kahraman) anlatıcı	Tekil bakış açısı
Balkon	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Çocukluk	Ben (kahraman) anlatıcı	Tekil bakış açısı
Sis	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Kavga Öncesi	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Oğul	Ben (kahraman) anlatıcı	Tekil bakış açısı
Kara Kedi	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Yeğenler	Ben (kahraman) anlatıcı	Tekil bakış açısı
Dışarıdaki	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Bir Suçlu Gibi Ezik	Ben (kahraman) anlatıcı	Tekil bakış açısı
Sokak Lambaları	Ben (kahraman) anlatıcı	Tekil bakış açısı
Beyaz Tavuk	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Eyüp Otobüsü	Ben (kahraman) anlatıcı	Tekil bakış açısı
Unuttun Mu	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Akşam Söyleşisi	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Yeşil Hırkalı Kadın	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Anahtar	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Eski Arkadaş	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı

Bulutlar	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Derim Ki Anama	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı

Tablo 3.2. Ayhan Bozfirat'ın öykülerinin anlatıcı ve bakış açıları

Tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ayhan Bozfirat, –sen anlatıcı müstesna– anlatma esasına dayalı metinlerde kullanılan bütün anlatıcı ve bakış açılarına öykülerinde yer vermiştir.

Şimdi, Ayhan Bozfirat'ın öykülerini, öykülerde kullanılan/tercih edilen anlatıcı ve bakış açıları yönünden ele almak istiyoruz.

Tabloda da görüldüğü üzere, Bozfirat, yirmi iki öyküsünde (*İstasyon, Sırt Ağrısı, Evini Kaybeden Adam, İkisinden Biri, Ayağına Diken Batan Tavuk, Kahve, Usta Be, Fırıldak, Beklerken, Balkon, Sis, Kavga Öncesi, Kara Kedi, Dışarıdaki, Beyaz Tavuk, Unuttun Mu, Akşam Söyleşisi, Yeşil Hırkalı Kadın, Anahtar, Eski Arkadaş, Bulutlar, Derim Ki Anama*) “o (yazar) anlatıcı” ile “hâkim (Tanrısal) bakış açısı”na birlikte yer vermiştir.

O (yazar) anlatıcı³⁹ ile hâkim (Tanrısal) bakış açısının bir arada kullanıldığı durumlarda, öykünün anlatıcısı, –hâkim (Tanrısal) bakış açısının kendisine sağladığı kolaylıkla– her şeyi bilme ve görme yetkisine/fırsatına sahiptir. Konumu gereği anlatının merkezindedir ve eserde olan en ufak bir olaydan/durumdan dahi haberdârdır:

“Anlatıcı, Tanrısal bir güçle romandaki kişiler hakkında her şeyi bilir.

Gerekli görürse zihinlerine girerek, en gizli duygu ve düşüncelerini açıklar. Yarattığı roman dünyasında olayları, ilişkileri düzenleyen ve

³⁹ Hangi bakış açısıyla birlikte kullanılırsa kullanılsın, o (yazar) anlatıcının tercih edildiği anlatılarda, “kurmaca metindeki anlatıcı” ile “o metnin yazarının” aynı kişi olduğu sanılabilir; hatta metindeki anlatıcı, ilk bakışta yazarmış gibi gözükebilir. “Ancak, dikkat edildiğinde yazarın anlatıcı şahsında bir yabancılaşma gözükecektir. Anlatıcı, bir yazardan beklenilenden bazen daha azını, bazen de daha çoğunu bilebilir. Ayrıca, yazarla ilişkisi olmayan fikirleri de temsil edebilir.” (Stanzel, 1997: 19)

yöneten hep odur. Bir kişinin zihninden ötekinin zihnine, bir olaydan başka bir olaya, bir yerden başka bir yere dilediği gibi ve dilediği anda geçebilir. Davranışlarında büyük bir özgürlük vardır. Bakış açısı sınırsızdır. İsterse olayları kuşbakışı bir gözle uzaktan sunabilir; isterse hikâyedeki kişilerin zihinlerine girerek olayları onların gördükleri biçimde yakından gösterebilir.” (Aytür, 1977: 20)

Bozfirat, o (yazar) anlatıcı ile hâkim (Tanrısal) bakış açısını birlikte kullandığı yirmi iki öyküsünde, hâkim (Tanrısal) bakış açısının sağladığı sınırsız/sonsuz fırsatlardan pek yararlanmaz. Öykülerdeki anlatıcıları, bazı bilgi alanlarıyla sınırlar. Anlatıcı, karakterlerin aklından geçenleri bilir, ancak düşünceleri hakkında yorum yapmaktan kaçınır; varlığını hissettirmez. Bu durum öykülere, modern bir hava katmaktadır.

Bu açıklamalardan sonra, Bozfirat’ın adı geçen yirmi iki öyküsünde, o (yazar) anlatıcı ile hâkim (Tanrısal) bakış açısının bir arada kullanımına dair örnekleri, burada vermek istiyoruz:

“Bunun ‘inmelisin’ anlamına geldiğini anladı öteki. Nedenini öğrenmek istedi... Kondüktör bavulları indirmeye başlamıştı bile. İş kesindi. İster istemez kendisi de, öteki bavullarını indirmek üzere kalktı. Onun inmeye razı olduğunu anlayınca, kondüktör çıktı kompartımandan.” (*İstasyon*, s. 9)

“Sonra saatine baktı. Öteki göremedi saatin kaç olduğunu. Akli evine gitmişti. Hepsi yatmış olmalıydı evdekilerin.” (*Sirt Ağrısı*, s. 21)

“Bilmediği sokaklara dalıp çıkıyordu. Şarkı söylüyordu içinden.”
(*Evini Kaybeden Adam*, s. 22)

“İkisi de biliyordu ne kadar paraları kaldığını. Gene de ikisi birden paralarını saymaya başladılar.” (*İkisinden Biri*, s. 30)

“Gözlüklü kadın, tümünden yitirmişti umudunu. Ne söyleyeceğini bilemiyordu artık.” (*Ayağına Diken Batan Tavuk*, s. 41)

“Ses çıkarmadı simitçi. Utanmıştı. Yavaşça kapıya doğru yürüdü. İçinden söylüyordu türküsünü.” (*Kahve*, s. 57)

“Sinemaya yarın giderim artık, diye düşündü. Kaç gündür aklına koymuştu sinemaya gitmeyi, ama her gün ertesi güne erteliyordu.” (*Usta Be*, s. 69)

“Onlar uzaklaşırken, delikanlı arkalarından baktı. İhtiyarın ayrılırkenki ezilmişlik dolu bakışı delikanlıya dokunmuştu. Birden, adamın arkasından koşmak, arabayı durdurmak için dayanılmaz bir istek duydu.” (*Fırıldak*, s. 83)

“Hepsinin keyfi kaçtı. Unutmuş görünüyorlardı beklediklerini; ama hepsinin aklında bu vardı. Gene de hatırlatılması kaçırdı keyiflerini.” (*Beklerken*, s. 87)

“Konuşmaya hazırlanıyordu. Kızının konuşmaya başladığını görünce vazgeçti.” (*Balkon*, s. 102)

“Kitabımı koltuğunun altına sıkıştırmış, elleriyle havayı yoklaya yoklaya yürüyor, bir yandan da “iyi ki parkın içinde yakaladı sis beni” diye düşünüyordu.” (*Sis*, s. 111)

“Yarın ‘doğru’ gitmeyeceğini, gidemeyeceğini, şimdiye kadar burada söylediklerinin hiçbirini söylemeyeceğini, söyleyemeyeceğini kendisi de, arkadaşı da biliyordu aslında.” (*Kavga Öncesi*, s. 122)

“Başka bir numarayı çevirmeye başladı. Bir yandan da ‘bütün aksilikler beni buluyor’ diye düşünüyordu.” (*Kara Kedi*, s. 129)

“Kız, onun söylediklerini saçma bulmuş olmalıydı. Bir şeyler söylemek istedi, vazgeçti.” (*Dışarıdaki*, s. 143)

“Sıcağı unutabilmek, böylesine coşkulu bir sevinçle sıcağı yok sayarak oyuna dalabilmek ancak çocuklara özgü bir şey olsa gerek, diye düşündü.” (*Beyaz Tavuk*, s. 180)

“Anlattığı öykü öylesine güzel, içinde bulunduğu duygusallığa öylesine yatkındı ki, ‘hayır yanılıyorsunuz, beni başka birisiyle karıştırdınız’ diyemedi.” (*Unuttun Mu*, s. 202)

“Adam, sözünü kesti kadının. ‘Sen ne söylüyorsun’ der gibi elini salladı.” (*Akşam Söyleşisi*, s. 208)

“İhtiyar onun kendisini gözlediğinden, kendisi hakkında konuştuğundan habersiz, gülerken yeşil hırkalı kadına bakıyordu hâlâ.” (*Yeşil Hırkalı Kadın*, s. 219)

“Gelininin çatık kaşlarına, hızlı hızlı gidip gelen ellerine bakınca, sözü kısa kesmenin yerinde olacağını düşündü.” (*Anahtar*, s. 232 – 233)

“Bizim evde olsaydı her şeyi rahatça anlatırdım, diye geçirdi içinden.” (*Eski Arkadaş*, s. 241)

“İnandırıcı değildi sesi. ‘Bulutları sevmiyor’ diye düşündü kız. Gevezelik ettiği için de suçladı kendini.” (*Bulutlar*, s. 243)

“Soğuk, karanlık bir gündü. ‘Bari hava güzel olsaydı’ diye geçirdi içinden. Hastanın elini alnına götürdüğünü görünce, daha büyük bir pişmanlık duydu.” (*Derim Ki Anama*, s. 249)

Örneklere de görüldüğü üzere, adı geçen yirmi iki öyküde, o (yazar) anlatıcı ile hâkim (Tanrısal) bakış açısı bir arada kullanılmıştır. Bu anlatıcı ve bakış açısının birlikte kullanılmasının bir gereği olarak, öykülerdeki anlatıcılar, öykü dünyasındaki hemen her şeye vâkıftır. Aynı zaman dilimi içerisinde farklı mekânlarda ve farklı kişiler arasında yaşanmış durumların/olguların hepsini, “görmüş/izlemiş” gibi aktarırlar; öykü kişilerinin iç dünyalarında olup biten her şeyi bilirler.

Ayhan Bozırat, on öyküsünde (*Anlat Haydi Anıciğim, Küçük Sütçü, Biraz Daha Gayret, Önemli Şeyler, Çocukluk, Oğul, Yeğenler, Bir Suçlu Gibi Ezi, Sokak Lambaları, Eyüp Otobüsü*) “ben (kahraman) anlatıcı” ile “tekil bakış açısı”na birlikte yer vermiştir.

Ben (kahraman) anlatıcı ile tekil bakış açısının bir arada kullanıldığı anlatılarda, anlatıcı pozisyonundaki/konumundaki kişi, öyküde yer alan şahıslardan biridir. “Diğer bir ifadeyle, gören ve anlatan, aynı kişi üzerinde çakışır.” (Demir, 2002: 55) Bu kişi, olayların/olguların merkezindeki kişi olabileceği gibi, ikinci derecede öneme sahip birisi de olabilir. Her şeyi bilme ve görme yetkisine/fırsatına sahip değildir. Kendi başından geçen bir olayı anlatabileceği gibi, tanık olduğu veya duyduğu bir olayı –yani başkasının başından geçen bir olayı– da anlatabilir:

“Hikâyedeki bir tek kahramanın bakış açısının kullanıldığı tarzıdır. Bu kahramanın bakış açısına bağlı olarak diğer kahramanları görürüz. (...) Anlatılan olayları, bu kişi ile birlikte yaşarız.” (Bourneur&Quellet, 1989: 78)

“Böyle bu bakış açısını devreye sokan bir romancı, mutlak bir güce ve görüş açısına sahip olan “Tanrısal bakış açısı”yla donatılmış anlatıcının etkisinden hikâyeyi uzaklaştırır ve yazarın varlığını

(romandaki varlığını) hemen tamamıyla ortadan kaldırır.” (Tekin, 2002: 53 – 54)

Bu açıklamalardan sonra, Bozırat’ın adı geçen on öyküsünde, ben (kahraman) anlatıcı ile tekil bakış açısının bir arada kullanılmasına dair örnekleri, burada vermek istiyoruz:

“Anlat haydi anneciğim, anlat şöyle eskilerden. Benim çocukluğumu, senin gençliğini anlat... Yoo! Yoo! Nasıl istersen, nereden istersen başla. Ama güzel şeyler olsun hep. İç açıcı şeyler.” (*Anlat Haydi Anneciğim*, s. 35)

“Geçenlerde gördüm de Küçük Sütçü’yü, bütün bunlar ondan geldi aklıma. Birkaç adım önümden gidiyordu. Aralığı bozmadım. Adımlarımı onunkine uydurdum. Bir kapı eşiğine süt güğümünü bırakana kadar izledim Küçük Sütçü’yü.” (*Küçük Sütçü*, s. 49)

“Dostlarım olsun isterdim. Dostlarıma ‘nasılsınız’ diye sormak isterdim iç rahatlığıyla. Çiçeklerden en çok sümbülü, mevsimlerden en çok kışı sevdiğimi söylemek isterdim.” (*Biraz Daha Gayret*, s. 64–65)

“Dün bizimkilerden birine rastladım. Arkadaşlarla içip eğleneceklermiş. ‘Sen de gel’ dedi. Önce bir nazlandım. ‘Belki gelirim’ dedim. Sonra hoşuma gitti bu çağrı. Buluşma saatini iple çekmeye başladım.” (*Önemsiz Şeyler*, s. 93 – 94)

“Hiç sevmemişimdir mezarlıktan yana bakmayı. Ama nedense gözümü alamaz, uzun uzun bakardım mezarlığa.” (*Çocukluk*, s. 107)

“Gittiğimde yeni yeni ayağa kalkabiliyordu. Koltukta oturur buldum onu. Uzun süren hastalığı iyice sarsmıştı. Ufalmış, daha da ihtiyarlamış gibi geldi bana.” (*Oğul*, s. 123)

“Ne gülerdik, aklıma geliyor da şimdi. Ne bol, ne rahat kahkahalar atardık. Bizi en çok güldüren, ihtiyar adamcağızla büyükannemin birbirlerine şaka yollu sataşmalarıydı. Hiç geçinemezlerdi. Çocuklar gibi girerlerdi birbirlerine.” (*Yeğenler*, s. 135 – 136)

“Dikkatle baktım babasının yüzüne. O da ‘bir suçlu gibi ezik’ olmalıydı. Onun için bakışlarımı saklıyor gibi geldi bana. Babaydı ne de olsa.” (*Bir Suçlu Gibi Ezik*, s. 151)

“Annem, teyzelerim kapıya koştular. Dayım, beni kucağından indirdikten sonra onlara sarıldı. Ama ne yalan söyleyeyim, beklediğini bulamayan insanların düş kırıklığı okunuyordu yüzünde. Gözümden kaçmadı bu.” (*Sokak Lambaları*, s. 166)

“Otobüsteki yüzleri dikkatle gözden geçirmeye koyuldum. Garip şey..! Her kadının göz akı sarıydı anneminki gibi. Her erkeğin kürek kemiği babaminkine benziyordu. O güne dek bilmiyordun bunları.” (*Eyüp Otobüsü*, s. 199)

Örneklere de görüldüğü üzere, adı geçen on öyküde, ben (kahraman) anlatıcı ile tekil bakış açısı bir arada kullanılmıştır. Bu anlatıcı ve bakış açısının birlikte kullanılmasının bir gereği olarak, öykülerdeki anlatıcılar, öyküde yer alan şahıslardan biridir. Öykü dünyasındaki her şeyi, bilme ve görme gücüne sahip değildirler. Normal bir insan gibi, görebildiklerini veya duyabildiklerini anlatırlar/naklederler; sezme güçleri sınırlıdır.

Ayhan Bozfirat, “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*” adlı öyküsünde, “ben (kahraman) anlatıcı” ile “çoğul bakış açısı”na birlikte yer vermiştir.

Ben (kahraman) anlatıcı ile çoğul bakış açısının bir arada kullanıldığı anlatılarda, anlatıcı pozisyonunda/konumunda, öyküde yer alan –en az– iki kişi vardır. Anlatı boyunca, olaylar/olgular, o kişilerin gözüyle anlatılır. Bu kişiler bazen, aynı olay/olgu hakkında kişisel yorumlarda bulunabilirler. Bu durumda okurlar, aynı olayı/olguyu çeşitli yönleriyle/farklı açılardan görme fırsatına sahip olur:

“Romancı, tek merkezli bilinç yerine, birçok kahramanın bilincini devreye sokar ve olayları, çok yönlü olarak yansıtma cihetine gider. (...) Çoğul bakış açısının uygulandığı romanlarda, “yansıtıcı bilinç” olarak kullanılan figürlerin sayısı birden fazladır. Eşya ve olay, hatta zaman ve çevre, bakana göre değişir. (...) Bakış açılarından yararlanılan kişiler, kendi psiko-sosyal kimliklerine göre konuşurlar. (...) Onların bu tasarruflarıyla roman çok sesli, renkli ve derinlikli bir boyut kazanmış olur.” (Tekin, 2002: 57 – 58)

Bu açıklamalardan sonra, Bozfirat’ın “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*” adlı öyküsünde, ben (kahraman) anlatıcı ile çoğul bakış açısının bir arada kullanılmasına dair örnekleri, burada vermek istiyoruz. Aşağıdaki örnekte, bir karı-kocanın geçmiş günlere bakışı yer almaktadır. Geçmişini hatırlamak birini mutlu ederken, diğerini sıkmaktadır:

“*Kadın*: Hep yüzünü buruşturuyorsun. Ne zaman anlat desem, yüzünü buruşturuyorsun. Oysa öyle çok dinlemek istiyorum ki! Eskisinden daha çok dinlemek istiyorum şimdi... Sâhi, hiç bıkmıyorum.” (s. 58)

“*Adam*: Ben de hatırlıyorum, ama yeter artık. Bıkmadın mı hep eskileri yaşamaktan, hep onları konuşmaktan.” (s. 59)

Örnekte de görüldüğü üzere kadın, kocasıyla birlikte geçirdikleri –şimdi çok eskilerde kalan– mutlu/huzurlu/sevgi dolu günleri özlemektedir. Adam ise, o günlerin sözünü bile etmek istemez. Öykünün tamamı, buna benzer örneklerle doludur. Bu durum, öykü boyunca, ben (kahraman) anlatıcı ile çoğul bakış açısının bir arada kullanıldığını göstermektedir.

Son olarak, Ayhan Bozfirat'ın “*Yağmur*” adlı öyküsünde kullandığı anlatıcı ve bakış açısını ele almak istiyoruz. İçine yerleştirilen üç tane iç öykücük ile renklenmiş öyküde, “o (yazar) anlatıcı” ile birlikte iki ayrı bakış açısı kullanılmıştır. Dış öyküde “gözlemci (müşâhit) bakış açısı”na, iç öykülerde ise “hâkim (Tanrısal) bakış açısı”na yer vermiştir. Daha önce, “o (yazar) anlatıcı” ile “hâkim (Tanrısal) bakış açısı”nın bir arada kullanıldığı durumlarda, anlatının nasıl bir özellik gösterdiğine değinmiştik. Bu yüzden, burada sadece, “o (yazar) anlatıcı” ile “gözlemci (müşâhit) bakış açısı”nın birlikte kullanıldığı durumlarda anlatının nasıl bir özellik kazandığına kısaca değinmek istiyoruz.

O (yazar) anlatıcı ile gözlemci (müşâhit) bakış açısının bir arada kullanıldığı anlatılarda, anlatıcı pozisyonundaki/konumundaki kişi, öykünün içinden veya dışından birisi olabilir. Ancak anlatıcı, –hâkim (Tanrısal) bakış açısının kullanıldığı anlatıların aksine– her şeyi bilme ve görme yetkisine/fırsatına sahip değildir; pek çok konuda sınırlandırılmıştır. Sadece gördüklerini, yani “olanı” anlatır; hiçbir yorumda bulunmaz. Öykü kahramanlarını dışarıdan/uzaktan izler; okurlara sadece, onların hal ve hareketlerini nakleder:

“Bu gruba giren eserlerde ve yazı parçalarında anlatıcı, (...) vak‘a içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler; onların geçmişi, ruh halleri hakkında bilgi

vermeden, yaptıklarını gözler önüne serer. Anlatıcı, vak‘a zincirine vücut veren unsurları belirli bir mesafeden tespit etmek ve bu husustaki müşâhedelerini nakletmek durumundadır.” (Aktaş, 2003: 105)

“Anlatıcı gördüğü, anlattığı olayları, nesnel bir şekilde aktarır; yorum yapmaktan kaçınır. Bu tür bakış açısını kullanan anlatıcı, olay dışındaki üçüncü şahıs olabileceği gibi, kahraman anlatıcı veya ben anlatıcı da olur.” (Narlı, 2004: 464)

Bu açıklamalardan sonra, Bozfirat’ın “*Yağmur*” adlı öyküsünde, o (yazar) anlatıcının gözlemci (müşâhit) bakış açısı ve hâkim (Tanrısal) bakış açısıyla bir arada/iç içe kullanımına dair örnekleri, burada vermek istiyoruz:

“Yağmur yağıyordu. Pencerenin önünün kurşunî çimentosu yer yer ıslanmıştı. O, pencereden dışarıyı seyrediyordu. Yağmur damlalarının düzenli lekeler bırakmayışına şaşıtı. Hava gitgide kararıyordu. Sokaktakiler hızlanmışlardı. Biraz sonra, her yan sıırıslıklam oldu. Adam, pencereden ayrıldı. Masanın başına geçti. Yazı makinesine kâğıdı yerleştirdi. Yazmaya koyuldu.” (*Yağmur*, “dış öykü”, s. 44)

“Korkuyordu su birikintisinden. Daha doğrusu kurbağalardan. Kurbağaların otomobil farı gibi iki yandaki gözlerinden, sıçrarken uzayan arka ayaklarından korkuyordu. Bunu söyleyemezdi ötekilere.” (*Yağmur*, “birinci iç öykü”, s. 44 – 45)

“Gerçekten bir damla bile ona rastlamamıştı. Yalnız, ıslak yerlere bastığı için ayakkabılarının altı ıslanmıştı. Bunu da o göremezdi.” (*Yağmur*, “ikinci iç öykü”, s. 45)

“Kadın, ‘bunlar birkaç saat öncesine kadar öylesine sevdiğim, seyrine doyamadığım çiçeklerle ağaçlar mı’ diye düşündü. Korkuyordu şimdi hepsinden.” (*Yağmur*, “üçüncü iç öykü”, s. 46)

Örneklere de görüldüğü üzere, o (yazar) anlatıcı ile gözlemci (müşâhit) bakış açısının bir arada kullanıldığı “dış öykü”de, anlatıcı pozisyonundaki/konumundaki kişi, sadece gördüklerini anlatmakla yetinir; hiçbir yorumda bulunmaz. Ancak, o (yazar) anlatıcı ile hâkim (Tanrısal) bakış açısının bir arada kullanıldığı “iç öykü”lerde, anlatıcı pozisyonundaki/konumundaki kişi, her şeyi bilme ve görme yetkisine/fırsatına sahiptir; gerekli gördüğünde kahramanların zihinlerine girerek, onların en gizli duygu ve düşüncelerini açıklar.

Buraya kadar yapılan açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, Ayhan Bozfirat, –sen anlatıcı müstesna– anlatma esasına dayalı metinlerde kullanılan bütün anlatıcı ve bakış açılarına öykülerinde yer vermiştir.

2.5. Şahıs Kadrosu :

Şahıslar/kişiler, bir anlatının olmazsa olmaz unsurlarındandır. Çünkü, anlatma esasına dayalı metinler, –genel olarak– şahıslar/kişiler arasındaki ilişkiler üzerine kuruludur; anlatı, –bir bakıma– onlar sayesinde canlılık kazanır. Ayrıca, anlatıda yer alan diğer unsurları tanıma ve anlamlandırma noktasında da kritik bir öneme sahiptirler. Bir anlatının şahıs kadrosu, sadece insanlardan oluşabileceği gibi, canlı veya cansız herhangi bir varlık/nesne de –teşhis yoluyla– şahıs/kişi olarak kullanılabilir:

“İtibarî eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vak‘anın zuhûru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklar ve

kavramları şahıs kadrosu söz grubuyla adlandırmayı uygun görüyoruz.” (Aktaş, 2003: 133 – 134)

“(Yani) şahıs kadrosunu oluşturan unsurlar, “insan” olabileceği gibi başka “varlık, nesne, kavram” da olabilir.” (Kolcu, 2006: 25)

“Yazarın olayın ortaya çıkmasında rol verdiği şahıslar, gerçek hayattan alınabilirler; yani hayattaki gerçek nitelikleri ve özellikleri ile hayal dünyaya dâhil olabilirler. Şahıslar tamamen kurmaca da olabilirler. Okur, olay şahıslarının her birini kendi çevresinde veya yazarın çevresinde bulamayabilir.” (Narlı, 2004: 474)

Kısacası şahıs kadrosu, “bir öyküde yer alan ve dolaylı ya da dolaysız olarak anlatılan olayla ilişki içinde bulunan varlıkların tamamının adıdır.” (Kolcu, 2006: 25) Bir anlatıdaki şahısların/kişilerin özellikleri, yazarın niyetine/estetik anlayışına bağlı olarak belirlenir/şekillenir.

Şimdi, Ayhan Bozfirat’ın öykülerini şahıslar açısından değerlendirmeye geçmek istiyoruz. Bozfirat’ın öykülerinde yer alan şahısları/kişileri bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermenin yararlı olacağı kanaatindeyiz:

Öykünün Adı	Şahıs Kadrosu
İstasyon	adam, ceset taşıyıcı adam, yaşlı kadın, kondüktör, istasyonda bekleyenler, diğer ceset taşıyıcılar, kahveci, adamın karısı ve çocuğu.
Sırt Ağrısı	yaşlı memur, fabrikadan çıkartılan/atılan memur, yaşlı memurun müdürü, yaşlı memurun karısı ve çocukları, fabrikadan çıkartılan/atılan memurun karısı ve çocukları, fabrikadan çıkartılan/atılan memurun patronu, fabrikadan çıkartılan/atılan memurun arkadaşı, yaşlı memurun komşusu ve onların çocukları.
Evini Kaybeden Adam	adam/memur, delikanlı, delikanlının babası ve annesi, genç kız, yaşlı kadın.
İkisinden Biri	sol yanağında yara izi olan adam, bıyıklı adam, aranan adam, garson.

Anlat Haydi Anneciğim	genç, gencin babası ve annesi, okul çocukları, Ahmet, Huriye, Huriye'nin kızı ve oğlu.
Ayağına Diken Batan Tavuk	sarışın kadın, siyah elbiseli adam, gözlüklü kadın, çıplak kafalı adam, tavuk.
Yağmur	adam, sokakta oynayan çocuklar, Ali, genç kız, kadın, dilenci, dilencinin parasını çalan çocuk.
Küçük Sütçü	adam, küçük sütçü, küçük sütçünün ilk karısı, küçük sütçünün ikinci karısı, sokak satıcıları.
Kahve	simitçi, çöpçü, cıgara ağızlığı satıcısı, kahveci, işçiler, işsiz insanlar, delikanlı, orta yaşlı adam, gazeteci çocuk, Almanya'daki gurbetçiler.
Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan	adam, kadın, haber getirecek adam.
Biraz Daha Gayret	emekli, emeklinin yanındaki kişi.
Usta Be	çırak, usta, ev sahibinin kızı, çırağın annesi, çırağın ağabeyi, çırağın ablası, çırağın ninesi.
Fırıldak	yaşlı kadın, sakat ağabey (ihtiyar), delikanlı, yaşlı kadının kocası, çocuk.
Beklerken	pencereye yakın oturan adam, pencereye yakın oturanın yanındaki adam, içlerinde en yaşlı görünen adam, beklenen adam.
Önemsiz Şeyler	adam, adamın arkadaşı, penceredeki kız, adamın diğer arkadaşları, komiser muavini, saka/muavin.
Balkon	genç kız, kadın/anne, anneanne/ihtiyar, baba, usta.
Çocukluk	adam, amca, yenge, anne, baba, evin yeni sahipleri.
Sis	genç, yaşlı adam, sokakta/parkta oynayan çocuklar, gencin annesi.
Kavga Öncesi	adam, adamın arkadaşı/ev sahibi, beyefendi/patron, doktor, doktorun nişanlısı.
Oğul	genç, ihtiyar adam, ihtiyar kadın, ihtiyar adamın oğlu, ihtiyar adamın oğlunun karısı ve çocuğu, gencin ailesi.
Kara Kedi	kadın/evin hanımı, hizmetçi, kara kedi, kadının dostları, kadının ziyaretine gelen arkadaşı, kadının kocası, hizmetçinin ailesi.
Yeğenler	yeğen, büyükanne, ihtiyar adam, yenge/gelin, amcaoğlu, amca, anne.
Dışarıdaki	genç kız, kadın, sokaktaki kişi.
Bir Suçlu Gibi Ezik	baba, oğul, adam, doktor, hademe, hastalar.
Sokak Lambaları	çocuk, yaşlı kadın, büyükanne, baba, anne, büyük teyze, küçük teyze, dayı, yaşlı komşu kadın, yaşlı komşu kadının oğlu.
Beyaz Tavuk	tavuğun sahibi, adam, kadın, yaşlı kadın, tavuk, sokakta oynayan çocuklar, yaşlı kadının teyzesi, tavuğun sahibinin annesi.

Eyüp Otobüsü	adam, anne, baba, öğretmen, öğrenciler, sokakta gezen insanlar, Eyüp otobüsündeki yoksul insanlar.
Unuttun Mu	adam, konuk/öteki, konuğun âşık olduğu genç kız, adamın annesi, konuğun küstüğü arkadaşı.
Akşam Söyleşisi	adam, kadın, komşunun oğlu, adamın iş arkadaşları.
Yeşil Hırkalı Kadın	yeşil hırkalı kadın, kır saçlı kadın/ev sahibi, ihtiyar kadın, telefondaki kişi, kapıyı çalan kişi.
Anahtar	çocuk, anne, baba, dede, babaanne, komşunun kızı, kapıyı çalan kişi.
Eski Arkadaş	Turgut, Sedat, Turgut’un küçük kızı, Turgut’un büyük kızı, Turgut’un oğlu, Turgut’un karısı, Tefrik amca, Şükrü amca, Turgut’un annesi, fabrika müdürü, Raif Bey, Sadi ağabey.
Bulutlar	delikanlı, genç kız, genç kızın ağabeyi, genç kızın büyükannesi, genç kızın babası, genç kızın annesi, delikanlının annesi.
Derim Ki Anama	adam/hasta, adamın arkadaşı, adamın annesi, adamın ev sahibi.

Tablo 3.3. Ayhan Bozfirat’ın öykülerinin şahıs kadrosu

Tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ayhan Bozfirat, öykülerinde daha çok alt ve orta tabakadan insanlara yer verir: memur, esnaf, emekli; fakir, çaresiz, karamsar insanlar... Onların duygularını, düşüncelerini, dertlerini, özlemlerini dile getirmeye çalışır.

Tabloda dikkat çeken bir başka husus, şahısların/kişilerin isimlerinin olmayışıdır. Ayhan Bozfirat, öykülerinde –*Eski Arkadaş*, *Anlat Haydi Anneciğim* ve *Yağmur* adlı öyküleri müstesna⁴⁰ hiçbir öykü kahramanının ismine yer vermemiştir. Bu tutumunun sebebini, “Genelleme yapma özlemim, böyle bir sonucu doğuruyor.” (Ateş, 1981: 16) diye açıklar.

Şimdi, Ayhan Bozfirat’ın öykülerinde yer alan şahısları/kişileri incelemeye/gruplandırmaya geçmek istiyoruz. Öykülerdeki şahısları/kişileri, “asıl

⁴⁰ Aslında sadece “*Eski Arkadaş*” adlı öyküde, önemli kişilerin isimlerine yer verilmiştir. “*Yağmur*” ve “*Anlat Haydi Anneciğim*” adlı öykülerde, dekoratif unsur durumundaki bir-iki kişinin ismine yer verildiği, diğer önemli kişilerin yine isimsiz oldukları görülür.

kahramanlar (birinci derecedeki/merkezî konumdaki kahramanlar), yardımcı kahramanlar, sosyal (toplumsal) tipler, yazarın sözünü emanet ettiği kişiler, hasım veya karşı güç durumundaki kişiler, dekoratif unsur durumundaki kişiler” olmak üzere altı grupta incelemeyi uygun bulduk.

Bir metin kurgusunda yer alan bütün kişilerin aynı öneme/değere sahip olmaları beklenemez. Bazı kişiler, diğerlerine oranla daha fazla ön plâna çıkarlar ve anlatının merkezî kişisi olurlar. Hatta diğer şahıslar, bunlarla olan yakınlık veya uzaklıklarına göre değer kazanırlar. İşte, anlatının merkezinde yer alan bu kişilerin her birine “**asıl kahraman**” adı verilmektedir:

“Bir romanda yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi konumunda bulunan kişiye “başkişi” veya daha yaygın bir nitelemeyle “asıl kahraman” (protagonist) denir. O, romanın genel yapısında yer alan diğer kahramanlardan farklı bir rol ve işleve sahiptir. Okuyucunun en çok ilgi duyduğu, sevinç ve kederlerini paylaştığı, ahlakî ve felsefî tutumunu benimseyip veya reddettiği, yerine göre öykündüğü, yerine göre özdeşleştiği kahraman, odur.” (Tekin, 2002: 84)

Bozfirat’ın öykülerini tek tek incelediğimizde, “*İstasyon*” adlı öyküde tren yolculuğu yapan adam; “*Sırt Ağrısı*”nda yaşlı memur ile fabrikadan çıkartılan/atılan memur; “*Evini Kaybeden Adam*”da evini kaybeden adam/memur; “*İkisinden Biri*”nde sol yanağında yara izi olan adam ile bııklı adam; “*Anlat Haydi Anneciğim*”de genç; “*Ayağına Diken Batan Tavuk*”ta sarışın kadın ile siyah elbiseli adam; “*Yağmur*”da yazı yazan adam; “*Küçük Sütçü*”de sütçü; “*Kahve*”de simitçi, çöpçü, cıgara ağızlığı satıcısı ve kahveci; “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*”da adam ile kadın; “*Biraz Daha Gayret*”te emekli; “*Usta Be*” adlı öyküde çırak; “*Fırıldak*”ta yaşlı kadın ile sakat ağabey

(ihtiyar); “*Beklerken*”de pencereye yakın oturan adam, pencereye yakın oturanın yanındaki adam ve içlerinde en yaşlı görünen adam; “*Önemsiz Şeyler*”de adam; “*Balkon*”da genç kız, kadın/anne ve anneanne/ihtiyar; “*Çocukluk*”ta adam; “*Sis*”te genç ile yaşlı adam; “*Kavga Öncesi*”nde adam; “*Oğul*”da genç ile ihtiyar adam; “*Kara Kedi*”de kadın/evin hanımı ile hizmetçi; “*Yeğenler*”de yeğen, büyükanne, ihtiyar adam, yenge/gelin ve amcaoğlu; “*Dışarıdaki*”nde genç kız ile kadın; “*Bir Suçlu Gibi Ezik*”te baba, oğul ve adam; “*Sokak Lambaları*”nda çocuk ile yaşlı kadın; “*Beyaz Tavuk*”ta tavuğun sahibi, adam, kadın ve yaşlı kadın; “*Eyüp Otobüsü*”nde adam; “*Unuttun Mu*” adlı öyküde adam ile konuk/öteki; “*Akşam Söyleşisi*”nde adam ile kadın; “*Yeşil Hırkalı Kadın*”da yeşil hırkalı kadın ile kır saçlı kadın/ev sahibi; “*Anahtar*”da çocuk, anne, baba ve dede; “*Eski Arkadaş*”ta Turgut ile Sedat; “*Bulutlar*”da delikanlı ile genç kız; “*Derim Ki Anama*” adlı öyküde ise adam/hasta, “asıl kahraman/lar” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir metin kurgusunda sadece asıl kahramanlar bulunmaz. “**Yardımcı kahramanlar**” diye nitelendirilen ve adlarından da anlaşılacağı üzere asıl kahramanlara yardım etmek için yaratılmış/tasarlanmış anlatı kahramanları da vardır. Bunlar, merkezi konumdaki kişilerin bazı özelliklerini ortaya çıkarmada bir “araç” olarak kullanılırlar:

“(Asıl) şahıslardan her biri, bir başkasının tahrikine ihtiyaç duyabilir.

İşte bunlara ‘yardımcı’ adını vermek yerinde olur.” (Aktaş, 2003: 139)

Bozırat’ın öykülerine baktığımızda, “*İstasyon*” adlı öyküde ceset taşıyıcı adam ile yaşlı kadın; “*Evini Kaybeden Adam*”da delikanlı; “*Ayağına Diken Batan Tavuk*”ta gözlüklü kadın ile çıplak kafalı adam; “*Usta Be*” adlı öyküde usta; “*Fırıldak*”ta delikanlı; “*Önemsiz Şeyler*”de saka/muavin; “*Kavga Öncesi*”nde adamın arkadaşı/ev sahibi; “*Kara Kedi*”de kadının ziyaretine gelen arkadaşı; “*Sokak Lambaları*”nda

büyükanne, baba ve anne; “*Eyüp Otobüsü*”nde anne ile baba; “*Yeşil Hırkalı Kadın*”da ihtiyar kadın; “*Derim Ki Anama*” adlı öyküde ise adamın arkadaşı, “yardımcı kahraman/lar” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bozırat’ın burada ismi zikredilmeyen öykülerinde, yardımcı kahraman diye nitelendirebileceğimiz şahıslar/kişiler mevcut değildir.

Bazı anlatılarda, “**tip**” diye nitelendirilen şahıslara/kişilere rastlamak mümkündür. Tip, –en kısa tanımıyla– “birbirine az çok benzeyen insanların temel özelliklerini, ana niteliklerini toplayan/temsil eden kişidir.” (Çetin, 2008: 149)⁴¹ Yazarlar, çizgileri önceden belirlenmiş olan bir “tip”e anlatılarında yer verebilecekleri gibi, “yeni bir tip” yaratma yoluna da gidebilirler. Ayhan Bozırat da, öykülerinde “tip” sınıfına dâhil edebileceğimiz bazı şahıslara/kişilere yer verir. Bunlar, yeni yaratılmış/tasarlanmış tipler olmayıp, daha önceleri çeşitli eserlerde karşımıza çıkmış olan tiplerdir.

Tip, kendi içerisinde “yüceltilmiş tip, nihilist tip, sosyal tip, psikolojik tip, zihinsel tip” (Çetin, 2008) gibi alt gruplara ayrılmaktadır. Bozırat’ın öykülerindeki tipleri “**sosyal (toplumsal) tip**” grubuna dâhil etmek daha doğru olacaktır:

“Topluma bağlı ve toplum kaynaklı, kişilerin doğuştan getirdiği değil, sosyal şartlar nedeniyle sonradan ortaya çıkmış olguları, durumları, olayları, duygu ve düşünceleri temsil eden tiplerdir. Ortak özelliklere sahip belli sosyal zümrelerin temsilcisi olan tiplerdir. Bu kişilerin bireysel sorunlarından çok, ortak sosyal sorunları gündeme getirilir.”

(Çetin, 2008: 157)

⁴¹ Akademik çevrelerin üzerinde kesin olarak anlaştığı bir “tip” tanımı yoktur. Tip, çeşitli kitap ve makalelerde farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Özellikle “tip – kahraman ayrımı” gibi bazı konularda, akademik çevrelerde ciddi fikir ayrılıkları yaşanmaktadır. Biz, –tiple ilgili tartışmalara girmeden– Nurullah Çetin’in (Çetin, 2008) tiple ilgili yorumlarını/açıklamalarını esas almayı uygun bulduk.

Bozfirat'ın öykülerini incelediğimizde –özellikle–, “*İstasyon*” adlı öyküde tren yolculuğu yapan adam (devrimci tipi); “*Sırt Ağrısı*”nda yaşlı memur, fabrikadan çıkartılan/atılan memur (memur tipi), fabrikadan çıkartılan/atılan memurun patronu (kötü patron tipi) ve fabrikadan çıkartılan/atılan memurun arkadaşı (Almanya'ya çalışmak için giden gurbetçi tipi); “*Evini Kaybeden Adam*”da memur (memur tipi); “*Anlat Haydi Anneciğim*”de genç (küçük burjuva tipi) ile Huriye (ezilen/kimsesiz kadın tipi); “*Küçük Sütçü*”de sütçü (varyemez tipi); “*Kahve*”de emekçiler (emekçi tipi) ile gurbetçiler (Almanya'ya çalışmak için giden gurbetçi tipi); “*Biraz Daha Gayret*”te emekli (emekçi tipi); “*Usta Be*” adlı öyküde çırak ile usta (emekçi tipi); “*Fırıldak*”ta yaşlı kadın (klasik ev hanımı tipi); “*Beklerken*”de pencereye yakın oturan adam, pencereye yakın oturanın yanındaki adam ve içlerinde en yaşlı görünen adam (memur tipi); “*Önemsiz Şeyler*”de penceredeki kız (burjuva tipi), komiser muavini (dayakçı polis tipi) ve saka/muavin (ezilen/kimsesiz adam tipi); “*Sis*”te genç (devrimci tipi); “*Kavga Öncesi*”nde adam (memur tipi) ile beyefendi/patron (kötü patron tipi); “*Oğul*”da ihtiyar adamın oğlu (yurt dışına çalışmak için giden gurbetçi tipi); “*Kara Kedi*”de kadın/evin hanımı, kadının dostları, kadının ziyaretine gelen arkadaşı (burjuva tipi) ve hizmetçi (emekçi tipi); “*Yeğenler*”de amcaoğlu (devrimci tipi); “*Bir Suçlu Gibi Ezik*”te baba ile oğul (kimsesiz/çaresiz adam tipi); “*Eyüp Otobüsü*”nde anne, baba, Eyüp otobüsündeki yoksul insanlar (emekçi tipi) ve öğretmen (dayakçı öğretmen tipi); “*Eski Arkadaş*”ta Turgut ve ailesi (küçük burjuva tipi); “*Derim Ki Anama*” adlı öyküde ise adam/hasta ile adamın arkadaşı (emekçi tipi) “sosyal (toplumsal) tip” grubuna dâhil edebileceğimiz şahıslardır/kişilerdir.

Kimi anlatılarda –özellikle belirli bir tezi/mesajı/iletisi olan anlatılarda–, bazı şahıslar/kişiler, yazarın sözcüsü durumundadır. Yazar, vermek istediği mesajları bu

kişilerin ağzından okurlarına iletir. İşte bu şahıslara/kişilere, “**yazarın sözünü emanet ettiği kişiler**” denilmektedir. Bu şahıslar/kişiler, anlatının asıl kahramanı olabileceği gibi, ikinci veya üçüncü derecede öneme sahip bir şahıs/kişi de olabilir:

“(Yazarın) siyasî düşünce ve kanaatlerini, çeşitli hayat tezâhürleri karşısındaki tavrını ifade eden kahraman –ister insan, ister kavram, isterse bir sembol olsun– yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak düşünülür.” (Aktaş, 2003: 140 – 141)

Bozafat’ın öykülerine baktığımızda –özellikle–, “*İstasyon*” adlı öyküde ceset taşıyıcı adam ile yaşlı kadın; “*Sirt Ağrısı*”nda yaşlı memur ile fabrikadan çıkartılan/atılan memur; “*Anlat Haydi Anneciğim*”de genç; “*Küçük Sütçü*”de olayı anlatan adam; “*Kahve*”de simitçi, cıgara ağızlığı satıcısı, kahveci ve işsiz insanlar; “*Biraz Daha Gayret*”te emekli; “*Beklerken*”de içlerinde en yaşlı görünen adam; “*Önemsiz Şeyler*”de adam; “*Sis*”te yaşlı adam; “*Kavga Öncesi*”nde adam; “*Beyaz Tavuk*”ta adam, kadın ve yaşlı kadın; “*Eyüp Otobüsü*”nde adam; “*Akşam Söyleşisi*” adlı öyküde ise adam ile kadın, “yazarın sözünü emanet ettiği kişi/ler” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bazı yazarlar, anlatılarında, kahramanlar arası çatışmalardan faydalanma yoluna giderler. Bir kahramanın karşısına, onun tam zıddı özelliklere sahip olan başka bir kahraman çıkartarak anlatılarına gerilim/heyecan/sürükleyicilik katmaya çalışırlar. İşte, anlatılarda karşıt güç olarak kullanılan bu şahıslara/kişilere “**hasım veya karşı güç durumundaki kişiler**” adı verilmektedir:

“Bazı romancılar, konunun ve iletinin etkisini artırmak için (...) karşıtlık motifinden yararlanma yoluna giderler. (...) En iyi, en mükemmel, en üstün kişilerin karşısına; en kötü, en çirkin, en olumsuz

kişileri çıkartırlar.” (Çetin, 2008: 185) Böylece, kahramanlar arası çatışmalardan yararlanmış olurlar.

Bozfirat’ın öykülerini incelediğimizde –özellikle–, “*İstasyon*” adlı öyküde kondüktör; “*Sırt Ağrısı*”nda yaşlı memurun müdürü ile fabrikadan çıkartılan/atılan memurun patronu; “*İkisinden Biri*”nde aranan adam; “*Ayağına Diken Batan Tavuk*”ta sarışın kadın ile siyah elbiseli adam; “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*”da adam ile kadın; “*Fırıldak*”ta yaşlı kadın, sakat ağabey (ihtiyar) ve yaşlı kadının kocası; “*Balkon*”da genç kız, kadın/anne, anneanne/ihtiyar, baba ve usta; “*Kavga Öncesi*”nde beyefendi/patron; “*Kara Kedi*”de kara kedi; “*Yeğenler*”de büyükanne, ihtiyar adam, yenge/gelin ve amcaoğlu; “*Sokak Lambaları*”nda baba ile dayı; “*Beyaz Tavuk*”ta tavuk; “*Eyüp Otobüsü*”nde anne, baba ve öğretmen; “*Yeşil Hırkalı Kadın*”da ihtiyar kadın; “*Anahtar*”da çocuk, anne, baba ve dede; “*Eski Arkadaş*” adlı öyküde ise Turgut, “hasım veya karşı güç durumundaki kişi/ler” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Pek çok anlatıda, olayın asıl kahramanına ya da bizzat olayın kendisine etki etmeyen, sadece dekor/fon görevi üstlenen şahıslar/kişiler vardır. Bunlar, metinde önemli bir fonksiyona sahip değillerdir; anlatı bittikten sonra, okurların aklından çabucak silinirler. İşte bu şahıslara/kişilere, “**dekoratif unsur durumundaki kişiler**” denilmektedir:

“Bu kişiler, (...) olayın ya da dekorun tamamlanmasında kendilerine ihtiyaç duyulan ve zaman zaman ortaya çıkan unsurlardır. Genellikle ya isim olarak, ya da kendilerine verilen kısa görevleriyle ortaya çıkarlar.” (Çetin, 2008: 167)

“Vak‘ayı canlandırmak için yaratılmışlardır. Onlar, hadiselerin oyuncuğdırlar; ancak hadiselerin hatırı için ve onlar sayesinde

yaşarlar. (...) Bir süre sonra bu kahramanların tamamıyla hatırımızdan çıktıkları olur. Bir vak‘anın çelimsiz esirleri olan bu şahıslar, ‘son’ kelimesiyle birlikte ölürlər.” (Haedens, 1961: 52)

Bozfirat’ın öykülerini tek tek incelediğimizde, “*İstasyon*” adlı öyküde kondüktör, istasyonda bekleyenler, diğer ceset taşıyıcılar, kahveci, tren yolculuğu yapan adamın karısı ve çocuğu; “*Sirt Ağrısı*”nda yaşlı memurun müdürü, yaşlı memurun karısı ve çocukları, fabrikadan çıkartılan/atılan memurun patronu, fabrikadan çıkartılan/atılan memurun karısı ve çocukları, fabrikadan çıkartılan/atılan memurun arkadaşı, yaşlı memurun komşusu ve onların çocukları; “*Evini Kaybeden Adam*”da genç kız, yaşlı kadın, delikanlının babası ve annesi; “*İkisinden Biri*”nde aranan adam ile garson; “*Anlat Haydi Anneciğim*”de gencin babası ve annesi, okul çocukları, Ahmet, Huriye, Huriye’nin kızı ve oğlu; “*Ayağına Diken Batan Tavuk*”ta tavuk; “*Yağmur*”da sokakta oynayan çocuklar, Ali, genç kız, kadın, dilenci ve dilencinin parasını çalan çocuk; “*Küçük Sütçü*”de küçük sütçünün ilk karısı, küçük sütçünün ikinci karısı ve sokak satıcıları; “*Kahve*”de işçiler, işsiz insanlar, delikanlı, orta yaşlı adam, gazeteci çocuk ve Almanya’daki gurbetçiler; “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*”da haber getirecek adam; “*Biraz Daha Gayret*”te emeklinin yanındaki kişi; “*Usta Be*” adlı öyküde ev sahibinin kızı, çırağın annesi, çırağın ağabeyi, çırağın ablası ve çırağın ninesi; “*Fırıldak*”ta yaşlı kadının kocası ile çocuk; “*Beklerken*”de beklenen adam; “*Önemsiz Şeyler*”de adamın arkadaşı, penceredeki kız, adamın diğer arkadaşları ve komiser muavini; “*Balkon*”da baba ile usta; “*Çocukluk*”ta amca, yenge, anne, baba ve evin yeni sahipleri; “*Sis*”te sokakta/parkta oynayan çocuklar ile gencin annesi; “*Kavga Öncesi*”nde beyefendi/patron, doktor ve doktorun nişanlısı; “*Oğul*”da ihtiyar kadın, gencin ailesi, ihtiyar adamın oğlu, ihtiyar adamın oğlunun karısı ve çocuğu; “*Kara*

Kedi’de kara kedi, kadının dostları, kadının kocası ve hizmetçinin ailesi; *“Yeğenler”*de amca ile anne; *“Dışarıdaki”*nde sokaktaki kişi; *“Bir Suçlu Gibi Ezik”*te doktor, hademe ve hastalar; *“Sokak Lambaları”*nda büyük teyze, küçük teyze, dayı, yaşlı komşu kadın ve yaşlı komşu kadının oğlu; *“Beyaz Tavuk”*ta tavuk, sokakta oynayan çocuklar, yaşlı kadının teyzesi ve tavuğun sahibinin annesi; *“Eyüp Otobüsü”*nde öğretmen, öğrenciler, sokakta gezen insanlar ve Eyüp otobüsündeki yoksul insanlar; *“Unuttun Mu”* adlı öyküde konuğun âşık olduğu genç kız, adamın annesi ve konuğun küstüğü arkadaşı; *“Akşam Söyleşisi”*nde komşunun oğlu ile adamın iş arkadaşları; *“Yeşil Hırkalı Kadın”*da telefondaki kişi ile kapıyı çalan kişi; *“Anahtar”*da babaanne, komşunun kızı ve kapıyı çalan kişi; *“Eski Arkadaş”*ta Turgut’un küçük kızı, Turgut’un büyük kızı, Turgut’un oğlu, Turgut’un karısı, Tevfik amca, Şükrü amca, Turgut’un annesi, fabrika müdürü, Raif Bey ve Sadi ağabey; *“Bulutlar”*da genç kızın ağabeyi, genç kızın büyükannesi, genç kızın babası, genç kızın annesi ve delikanlının annesi; *“Derim Ki Anama”* adlı öyküde ise adamın annesi ile adamın ev sahibi, “dekoratif unsur durumundaki kişi/ler” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ayhan Bozırat’ın öykülerinde yer alan şahısları/kişileri bu şekilde gruplandırarak inceledikten sonra, şimdi, öykülerdeki şahıslar/kişiler hakkında genel tespitlerde bulunmak istiyoruz.

Ayhan Bozırat, anlatılarında çoğunlukla küçük insanlarla/halktan kişilerle ilgilenir; onların acı-tatlı serüvenlerini dile getirmeyi tercih eder. Bu anlayışının bir sonucu olarak, öykülerindeki şahısların tamamına yakını alt ve orta tabakadan insanlardır: memur, esnaf, emekli, işsiz, gurbetçi... Bu kişilerin hemen hepsi şehirli veya köyden/kasabadan şehre gelmiş kimselerdir.

Ayhan Bozırat'ın kişilerinin en belirgin özelliği, "isimsiz" oluşlarıdır. Bu hususu, daha önce sebepleriyle birlikte izah ettiğimiz için, burada aynı konuya tekrar değinmeyeceğiz.

Bozırat'ın kişilerinin diğer belirgin özelliği, "kendi hayatlarına yön verme noktasında sıkıntı/problem yaşamaları, yani hayata müdâhil olamamalarıdır". Bu kişiler –daha çok–, yaşanan siyasal-sosyal-ekonomik gelişmeler karşısında şaşırıp kalan, hızla değışen dünya düzenine ayak uyduramayan, günlük hayatın keşmekeşliği içerisinde kaybolan, huzursuz, kararsız, çaresiz insanlardır. Bireysel kimliklerini kazamamışlardır; kedere boyun eğmiş bir görüntüleri vardır. Kısacası, Bozırat'ın kişilerini mutsuz kılan, sanki, belirli şartlar değil de, "alın yazıları"dır.

Ayhan Bozırat, kişileri tanıtırken sözü uzatmaz; uzun şahıs tasvirlerine girişmez. Onları birkaç cümlede anlatır. Ancak kişilerini tanıtırken, bir kişiye diğerlerinden ayıracak olan özellikleri net olarak belirtmez; herkes için kullanılabilecek genel ve ortak tanımların, klişeleşmiş ifadelerin dışına çıkmaz; kişilerinin bireysel özelliklerini belirgin olarak vermez. Bozırat'ın kişileri çoğunlukla birbirlerine benzerler; "birçok" değil de, "bir tek" kişi gibidirler. Bu durum şahısların, okurların aklında özel bir yer edinmelerini zorlaştırır.

Bozırat, ilk öykülerinde, kişilerini genellikle dış gözlem yoluyla canlandırır; iç gözleme pek başvurmaz; kişilerin psikolojik durumları öykülerde geniş yer tutmaz. Bu yüzden ilk öykülerinde, "derinlikli kişiler" yaratamaz. Ancak sonraki öykülerinde, iç gözleme başvurarak, –aşırıya kaçmadan– kişilerinin psikolojik durumları üzerinde de durduğu görülür. Böylece, –ilk öykülerinde yer alan kişilere oranla– daha derinlikli kişiler yaratmayı başarır. Bu değışimde/gelişmede –hiç şüphesiz–, sonraki öykülerinin ilk öykülerine oranla hacim olarak daha uzun olmalarının payı büyüktür.

2.6. Zaman :

Anlatılardaki olayları/durumları, zaman kavramından ayrı/bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir; çünkü her anlatı, belirli bir zaman içerisinde cereyan eden olaylardan/durumlardan oluşur. Forster'ın deyimiyle “Her anlatıda bir saat vardır.” (Forster, 1982: 68) ve bu saat, hiç durmadan işler. Zaman unsurları, anlatı içerisinde belirgin olarak yer alabileceği gibi, fazlaca ihmal edilerek soyutlaştırılmış da olabilir:

“Zaman; romanda (veya öyküde) kendisine yer verilen olayların geçtiği, olup bittiği, cereyan ettiği (...) dilimleri karşılayan bir kavramdır.” (Çetin, 2008: 128)

“Bir anlatıda olaylar; “yıl, ay, gün, saat” ölçüleriyle anlatıldığı gibi, “dün, ertesi gün, birkaç gün, o gün, bir gün” gibi belirsizlik arz eden işaretlerle de sunulur.” (Tekin, 2002: 120)

Şimdi, Ayhan Bozırat'ın öykülerini zaman unsurları açısından değerlendirmeye geçmek istiyoruz. Öykülerdeki zaman unsurlarını, “nesnel zaman, vak'a zamanı, anlatma zamanı ve okuma zamanı” olmak üzere dört grupta incelemeyi uygun bulduk.

Bir anlatıdaki olaylar/durumlar, kesin/net olarak belirtilmeyen soyut bir zaman diliminde geçebileceği gibi, romanın kurmaca âleminin dışında mevcut olan bir zaman diliminde de cereyan edebilir. İşte, anlatıda geçen ve anlatının kurmaca âleminin dışında da varolan bu zaman dilimine “**nesnel zaman**” denir:

“Takvime bağlı olan zaman. (...) Somut, varolan, gerçek zaman. Dış zaman, geçip giden tarih. Dış dünyanın, evrenin, toplumların yaşamış oldukları, insan bilincinin bir bakıma dışında kalan genel zamandır. Romanın dışında da varolan, herkesin paylaştığı ortak zaman dilimidir.” (Çetin, 2008: 129 – 130)

Ayhan Bozırat'ın öykülerini –“İstasyon” (1971), “Fırıldak” (1972), “Sokak Lambaları” (1980)– tek tek incelediğimizde, öykülerde, nesnel zaman olarak gösterebileceğimiz kesin/net bir tarih geçmemektedir. Ancak Bozırat'ın çağına, çağının olaylarına karşı duyarlı bir yazar olduğunu ve anlatılarında –genel olarak– döneminin Türkiye'sinde yaşanan siyasî-sosyal-ekonomik durumları/olguları dile getirdiğini hesaba katarsak, öykülerde –özellikle– 1960 ile 1980 yılları arasında yaşanan durumların/olguların anlatıldığı yorumuna varabiliriz. Fakat, öykülerin içerisinde kesin/net olarak belirtilmiş bir nesnel zaman unsuru yoktur.

Bir anlatıda cereyan eden olaylar/durumlar, metinde adı geçen yılın her gününde/saatinde vuku bulmaz. Zamanda yapılan atlamalar sonucunda anlatıdaki olaylar/durumlar, metinde sözü edilen yılın belirli dilimlerinde geçer. İşte, bir anlatıda, sadece olayların/durumların cereyan ettiği zaman dilimlerinin toplamı bize “**vak'a zamanı**”nı vermektedir:

“Öykü zamanı. Romanda olayların geçtiği zaman dilimi. Nesnel zamanın tamamını kapsamayan, sadece olayların cereyan ettiği zaman süresi. Diyelim ki, nesnel zaman üç yıldır; ama olaylar bu üç yılın her günü ve her saatinde geçmeyebilir. Bazı olaylar üç ay, beş ay ya da bir yıl gibi zaman dilimleri atlanarak geçebilir. Yani nesnel zaman akıp gider; ama roman olayları, nesnel zamanın bazı bölümlerinde karşımıza çıkabilir. İşte vak'a zamanı, sadece olayların geçtiği bu zaman dilimlerini ifade eder.” (Çetin, 2008: 131)

Ayhan Bozırat'ın öykülerinin vak'a zamanlarını bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermek istiyoruz:

Öykünün Adı	Vak'a Zamanı
İstasyon	birkaç saat (gece + sabah)
Sırt Ağrısı	bir saat civarı (akşam)
Evini Kaybeden Adam	birkaç saat (akşamüzeri)
İkisinden Biri	bir saat civarı (öğleden sonra)
Anlat Haydi Anneciğim	birkaç dakika
Ayağına Diken Batan Tavuk	bir saat civarı
Yağmur	birkaç saat (gündüz)
Küçük Sütçü	birkaç dakika
Kahve	bir saat civarı (sabah)
Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan	birkaç dakika (akşam)
Biraz Daha Gayret	birkaç dakika (gündüz)
Usta Be	yaklaşık bir günlük mesai süresi (gündüz)
Fırıldak	birkaç saat (sabah)
Beklerken	bir saat civarı (gündüz)
Önemsiz Şeyler	birkaç dakika (öğle)
Balkon	bir saat civarı (gündüz)
Çocukluk	birkaç dakika
Sis	bir saat civarı (sabah)
Kavga Öncesi	bir saat civarı (gündüz)
Oğul	birkaç saat
Kara Kedi	bir saat civarı (sabah)
Yeğenler	birkaç dakika
Dışarıdaki	bir saat civarı
Bir Suçlu Gibi Ezik	bir saat civarı (gündüz)
Sokak Lambaları	birkaç dakika
Beyaz Tavuk	birkaç saat (gündüz)
Eyüp Otobüsü	birkaç dakika
Unuttun Mu	bir saat civarı (gündüz)
Akşam Söyleşisi	bir saat civarı (akşam)
Yeşil Hırkalı Kadın	bir saat civarı

Anahtar	birkaç saat (gündüz)
Eski Arkadaş	bir saat civarı (akşam)
Bulutlar	bir saat civarı (gündüz)
Derim Ki Anama	bir saat civarı (gündüz)

Tablo 3.4. Ayhan Bozırat'ın öykülerinin vak'a zamanları

Tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ayhan Bozırat, öykülerinde kısa zaman dilimlerini kullanmıştır. Öyküler, birkaç dakika ile birkaç saat arasında değişen “dar aralıklı zaman dilimlerinde” cereyan etmekte ve öykülerin içerisine gizlice yerleştirilmiş olan saatlerin tik takları anbean işitilmektedir. Ayrıca, bazı öykülerin günün hangi diliminde (sabah, öğle, akşam vs.) geçtiği belirtilmiş veya ima edilmiş, bazı öykülerde ise buna gerek görülmemiştir.

“Anlat Haydi Anneciğim, Küçük Sütçü, Biraz Daha Gayret, Çocukluk, Yeğenler, Sokak Lambaları ve Eyüp Otobüsü” adlı öykülerin zamansal kurguları çok ilginçtir. Bu öykülerde yıllar öncesine ait bazı durumlar/olgular anlatılmaktadır. Ancak, her ne kadar anlatılan durumlar/olgular yıllar öncesine ait olsa da, anlatıcı konumundaki kişi, şimdiki zamanda bulunmakta ve geçmişte yaşanan bazı durumları/olguları –aklında kaldığı kadarıyla– birkaç dakika içerisinde nakletmektedir/anlatmaktadır. Bu yüzden, adı geçen öykülerin vak'a zamanı “birkaç yıl” değil, bir kişinin aklındaki olayları anlattığı “birkaç dakika”lık süredir.

Bozırat'ın öykülerini vak'a zamanları açısından tek tek incelediğimizde, “İstasyon” adlı öyküde görevi gereği gönderildiği/atandığı sahil kentine ulaşmaya çalışan bir adamın birkaç saat süren maceralı yolculuğu; “Sirt Ağrısı”nda iki memurun bir saat civarı süren konuşmaları; “Evini Kaybeden Adam”da evini kaybeden bir adamın evini bulana kadar yaşadığı birkaç saatlik korku; “İkisinden Biri”nde iki arkadaşın bir

saat civarı süren konuşmaları; “*Anlat Haydi Anneciğim*”de genç bir burjuvanın birkaç dakika süren iç hesaplaşması; “*Ayağına Diken Batan Tavuk*”ta bir karı-kocanın bir saat civarı süren komşu ziyareti; “*Yağmur*”da bir adamın birkaç saat süren öykü yazma faaliyeti; “*Küçük Sütçü*”de bir adamın ağzından, küçük bir sütçünün birkaç dakika süren kısa hayat hikâyesi; “*Kahve*”de bir kahvehanede toplanan bir avuç emekçinin bir saat civarı süren konuşmaları; “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*”da bir karı-kocanın birkaç dakikalık sohbeti; “*Biraz Daha Gayret*”te yeni/lüks şeyler alabilmek için bütün ömrünü çalışarak geçiren ve hayatını gönlünce yaşayamayan bir emeklinin birkaç dakika süren hayıflanmaları/pişmanlıkları; “*Usta Be*” adlı öyküde bir usta ile çırağın yaklaşık bir günlük mesaisi; “*Fırıldak*”ta bir yaşlı kadın ile sakat ağabeyinin günlük yaşantılarından birkaç saatlik kesit; “*Beklerken*”de önceden anlaştıkları üzere bir yerde buluşan üç arkadaşın bir saat civarı süren konuşmaları; “*Önemsiz Şeyler*”de bir adamın son günlerde başından geçenleri anlattığı birkaç dakikalık konuşması; “*Balkon*”da bir anneanne, anne ve genç kızın bir saat civarı süren sohbetleri; “*Çocukluk*”ta bir adamın birkaç dakika süren çocukluk hatıraları; “*Sis*”te aniden bastıran sise parktayken yakalanan iki kişinin bir saat civarı süren tedirgin bekleyişi; “*Kavga Öncesi*”nde iki arkadaşın bir saat civarı süren konuşmaları; “*Oğul*”da bir gencin birkaç saat süren aile ziyareti; “*Kara Kedi*”de yatak odasında kara kedi gören bir kadının yaşadığı bir saat civarı süren korku; “*Yeğenler*”de bir kişinin birkaç dakika süren hatıraları; “*Dışarıdaki*”nde bir genç kız ile kadının bir saat civarı süren konuşmaları; “*Bir Suçlu Gibi Ezik*” adlı öyküde bir baba ile oğlun hastanede yaşadıkları bir saat civarı süren dram; “*Sokak Lambaları*”nda bir kişinin birkaç dakika süren hatıraları; “*Beyaz Tavuk*”ta tavuğunu kaybeden bir adamın onu bulmaya çalışırken yaşadığı birkaç saatlik panik/korku; “*Eyüp Otobüsü*”nde bir kişinin birkaç dakika süren hatıraları; “*Unuttun*

Mu” adlı öyküde tesadüfen tanışan iki kişinin bir saat civarı süren konuşmaları; *“Akşam Söyleşisi”*nde bir karı-kocanın bir saat civarı süren sohbetleri; *“Yeşil Hırkalı Kadın”*da bir kadının bir saat civarı süren komşu ziyareti; *“Anahtar”*da dede, anne, baba ve çocuktan oluşan bir ailenin günlük yaşantısının birkaç saatlik bölümü; *“Eski Arkadaş”*ta yıllar sonra görüşen iki arkadaşın bir saat civarı süren konuşmaları; *“Bulutlar”*da bir delikanlı ile genç kızın bir saat civarı süren sohbetleri; *“Derim Ki Anama”* adlı öyküde ise hasta bir adam ile arkadaşının bir saat civarı süren yolculukları anlatılmaktadır.

Bir yazar anlatısında yer alan olayları/durumları, okuyucusuna farklı şekillerde sıralayarak/dizerek sunabilir. Olayları/durumları geriye dönüşler yaparak veya oluş sırasına göre anlatabileceği gibi, henüz gerçekleşmemiş olayları/durumları da anlatabilir. İşte, olayların okuyucuya anlatılış sırası, bize, o anlatının **“anlatma zamanı”**nı vermektedir. Anlatma zamanı, kendi içerisinde üçe ayrılır. Olayların/durumların geriye dönüşlerle anlatılmasına art zamanlı (artsüremsel) anlatım, olayların/durumların oluş sırasına göre anlatılmasına eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, henüz gerçekleşmemiş olayların/durumların anlatılmasına ise ön zamanlı (önsüremsel) anlatım denilmektedir:

“Bir kurmaca âlem olan romanda, anlatıcının olayları anlattığı zaman sırası anlatma zamanıdır.” (Bolat, 2005: 54)

“Bir yazar dilin imkânlarından faydalanarak eserdeki zamanı farklı şekillerde düzenleyebilir: Art zamanlı (artsüremsel) anlatım, eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, ön zamanlı (önsüremsel) anlatım. Bunların birincisinde, gerçekleşmiş bulunan olayın aktarımındaki zaman ile gerçek zaman birbirine eşit değildir. Anlatıcı zamanda (geriye, geçmişe doğru) atlamalara başvurur. İkincisinde, kurmaca

dünyada gerçekleşmiş veya gerçekleşen bir olayın süresi ile gerçek zamanın süresi eşittir. Üçüncü zamanda ise, süre belli olsa bile, henüz olay olmamıştır.” (Narlı, 2004: 466)

Ayhan Bozırat'ın öykülerinin anlatma zamanlarını bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermenin faydalı olacağı kanaatindeyiz:

Öykünün Adı	Anlatma Zamanı
İstasyon	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım
Sırt Ağrısı	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım
Evini Kaybeden Adam	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
İkisinden Biri	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım
Anlat Haydi Anneciğim	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Ayağına Diken Batan Tavuk	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım
Yağmur	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım
Küçük Sütçü	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Kahve	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Biraz Daha Gayret	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım.
Usta Be	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım
Fırıldak	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Beklerken	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Önemsiz Şeyler	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım
Balkon	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Çocukluk	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım

Sis	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Kavga Öncesi	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım
Oğul	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Kara Kedi	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Yeğenler	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Dışarıdaki	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Bir Suçlu Gibi Ezik	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım
Sokak Lambaları	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Beyaz Tavuk	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Eyüp Otobüsü	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Unuttun Mu	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Akşam Söyleşisi	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Yeşil Hırkalı Kadın	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Anahtar	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım
Eski Arkadaş	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Bulutlar	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ve art zamanlı (artsüremsel) anlatım
Derim Ki Anama	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım

Tablo 3.5. Ayhan Bozfirat'ın öykülerinin anlatma zamanları

Tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ayhan Bozfirat, öykülerinde her üç anlatma zamanına da yer vermiştir. Yani, Bozfirat'ın çoğu öyküsünde “geçmiş, şimdi (hâl) ve gelecek” yan yana/kol kola/iç içedir.

Bozfirat'ın öykülerini incelediğimizde, “*İstasyon, İkisinden Biri, Ayağına Diken Batan Tavuk, Yağmur ve Bir Suçlu Gibi Ezik*” adlı öykülerde sadece “eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım”ın tercih edildiği görülür. Bu öykülerdeki durumların/olguların meydana geliş ve anlatılış zamanları, aynı çizgi üzerinde çakışmıştır. Kronolojik sıra korunmuş, zamanda geriye dönüşler veya ileriye kırılmalar yaşanmamıştır.

“*Evini Kaybeden Adam, Anlat Haydi Anneciğim, Küçük Sütçü, Kahve, Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan, Biraz Daha Gayret, Fırıldak, Beklerken, Balkon, Çocukluk, Sis, Oğul, Kara Kedi, Yeğenler, Dışarıdaki, Sokak Lambaları, Beyaz Tavuk, Eyüp Otobüsü, Unuttun Mu, Akşam Söyleşisi, Yeşil Hırkalı Kadın, Eski Arkadaş ve Bulutlar*” adlı öykülerde “eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım ile art zamanlı (artsüremsel) anlatım”ın bir arada kullanıldığı görülür. Bu öykülerde, “geçmiş ile şimdi (hâl)” iç içe girmiş durumdadır. Durumların/olguların kronolojik sıraları bozulmuş, zamanda –kısa veya uzun süreli– geriye dönüşler yaşanmıştır.

“*Sırt Ağrısı, Usta Be, Önemsiz Şeyler, Kavga Öncesi, Anahtar ve Derim Ki Anama*” adlı öykülerde ise “eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım”ın birlikte kullanıldığı görülür. Bu öykülerde, “geçmiş, şimdi (hâl) ve gelecek” iç içe girmiş durumdadır. Durumların/olguların kronolojik sıraları yine bozulmuş, zamanda –kısa veya uzun süreli– geriye dönüşler ve ileriye kırılmalar yaşanmıştır.

Bir eseri, bütün okurların aynı anda okumaları beklenemez. Her okur, dilediği eseri, dilediği zaman okuyabilir. Bir eserin, herhangi bir okur tarafından okunup bitirildiği tarih, o okur için, o eserin okunma zamanını tayin etmektedir. Yani, her eser için sabit/kesin bir “**okuma zamanı**” yoktur. Ancak eserin yazıya aktarıldığı tarih ile okurlar tarafından okunup bitirildiği tarih arasındaki mesafe arttıkça, –düşünce ve hayat

tarzlarında yaşanan değişimlerin etkisiyle– eserin anlam boyutu da, olumlu veya olumsuz yönde bir değişime uğrar:

“Okuma zamanı, her okuyucunun adı geçen eseri okumak üzere eline aldığı zaman dilimini ifade eder.” (Aktaş, 2003: 116)

“Bir eser okunduğu zamana göre, bir bakıma, kendi kendini zenginleştirebileceği gibi, anlam daralmaları veya anlam boşluklarına da uğrayabilir. Çünkü zaman değiştikçe insanların düşünüşleri değişir, edebî eserden almak istedikleri birikimler farklılıklar gösterir.” (Narlı, 2004: 469)

“Julien Green, konu ile ilgili olarak (...) şunları söyler: ‘Yıllar kitapların değişikliğe uğramasına sebep olur. Kitapların yaşlanıp eskidiğini söylemek haksızlıktır; çünkü o kitaplar başka kitap haline gelirler.’ ” (Bourneur&Quellet, 1989: 135 – 136)

Bizim için, Bozırat’ın öykülerinin –“*İstasyon*” (1971), “*Fırıldak*” (1972), “*Sokak Lambaları*” (1980)– “okuma zamanı” 2008 yılıdır. Yani şu an itibariyle, öykülerin yazıya aktarıldıkları tarihin üzerinden –bütün öykülerin aynı anda yazılmadığını ve yayımlanmaları için yapılan hazırlıkların belirli bir süre aldığını düşünürsek– yaklaşık 30-40 yıl arası bir süre⁴² geçmiştir. Yaptığımız okumada, –öykülerin kaleme alındıkları tarihin üzerinden uzunca bir süre geçmiş olmasına rağmen– öykülerde anlatılan durumların/olguların günümüze çok da yabancı olmadığını gördük. Bozırat’ın öykülerinde ele aldığı/işlediği çoğu konu, aradan uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen, hâlâ sıcaklığını korumaktadır: sonunda insanı bir paçavra haline getiren acımasız bürokratik düzen hâlen aynı anlayışla devam ediyor; çoğu iş kolunda

⁴² Bu sayısal değer, Bozırat’ın bütün öyküleri göz önünde bulundurularak belirlenmiştir.

işçi hakları hâlâ bir pamuk ipliğine bağlı; etrafımızda hayatın keşmekeşliği içerisinde kaybolmuş onlarca insan var; fakirlik ve çaresizlik hâlâ günümüzün en büyük problemi; aile içi iletişimsizlikler/kopukluklar derinleşerek devam ediyor; hâlen pek çok insan karnını doyurabilmek için geceli-gündüzlü çalıştığından hayatını gönlünce yaşayamıyor; günümüzün hızla değişen dünya düzenine ayak uyduramayan ve bu düzenin çarkları arasında tükenen/yok olan onlarca hayat var; insanlar hâlen çeşitli baskılardan dolayı fikirlerini rahatça ifade edemiyorlar; hâlâ işsizlik yüzünden binlerce insan memleketinden göç ediyor... Yani sözün özü, Ayhan Bozfirat, öykülerinde –genel olarak– evrensel/genel geçer konuları yakalamayı başarmıştır. Yıllar sonra bu öykülerin anlam boyutu nasıl bir değişikliğe uğrar bilinmez; ancak, yazıya aktarıldıkları tarihin üzerinden uzunca bir süre geçmiş olmasına rağmen, öykülerde anlatılan durumların/olguların çoğu, günümüzde hâlâ sıcaklığını korumaktadır.

Ayhan Bozfirat’ın öykülerini zaman unsurları açısından bu şekilde gruplandırarak inceledikten sonra, şimdi, öykülerdeki zaman unsurları hakkında genel tespitlerde bulunmak istiyoruz.

Bozfirat’ın öyküleri, zaman unsurları açısından oldukça dağınık bir görünüm arz eder. Öykülerde anlatılan durumlar/olgular, –genel olarak– kronolojik sıraya göre verilmez; öykülerde “geçmiş, şimdi (hâl) ve gelecek” iç içe/kol koladır. Bir bakıma Bozfirat, öykülerine “her âna ait zaman kırıntıları” serpiştirmiştir.

Öykülerde anlatılan durumlar/olgular, kısa zaman dilimleri içerisinde cereyan etmekte; anlatılan durumların/olguların süreleri, birkaç dakika ile birkaç saat arasında değişmektedir.

Öykülerde, ileri-geri kırılmalarla sürekli olarak değişen, yenilenen bir zaman vardır ve Bozfirat, –bir bakıma– kişilerinin “anlarını” yakalamaya çalışmıştır. Bu

durum, öykülerde –ister istemez– zamansal açıdan bir “parçalanmışlık” havası estirmektedir.

Aslında bu durumu, Bozfirat’ın benimsediği öykü anlayışı ile ilişkilendirerek açıklamak yerinde olacaktır. Öykülerinde olaylar yerine durumları anlatmayı ilke edinen Bozfirat, bazı kahramanlarına “düş ile gerçek, varlık ile yokluk” arası bir hayat biçer. Bu hayatı anlatabilmek için de, zamanda ileri-geri kırılmalara başvurması ve öykülerinde yer yer soyut bir zaman kullanması gayet doğaldır.

2.7. Mekân (Uzam) :

Bir anlatının en temel unsurlarından birisi de mekândır. Çünkü her anlatıda, olayların/durumların geçeceği bir mekâna ihtiyaç duyulur. “Mekân, tabiri caizse, eserin ayağının yere basmasını sağlar.” (Tekin, 2002: 129) Anlatıda yer alan diğer unsurların şekillenmesinde de önemli bir rol üstlenen mekân, –bir bakıma– eserdeki diğer unsurlara “beşiklik” eder:

“Roman kişilerinin yaşadıkları yerler, mutlu ya da mutsuz oldukları ortamlar; kısaca bir insan olarak roman kişilerinin roman boyunca hareketlerini gerçekleştirdikleri bütün ortamlar ve yerler romanda “mekân” olarak adlandırılır. Diğer romanlık unsurlar gibi, mekân da kurmacadır.” (Sağlık, 2002: 143)

“Bir romanda mekânın çeşitli işlevleri vardır. Her şeyden önce ve en azından, olayların dekorudur. Ama genel olarak mekân; olayın geçtiği yer, şahısların içinde yaşadıkları, kendi oluşlarını fark ettikleri alanlardır. Bununla birlikte şahısların içinde buldukları çevreyi

algılayış biçimlerini, ruhsal/ekonomik durumlarını, karakterlerini açıklama yolunda imkânlar sunabilir.” (Narlı, 2004: 469)

Kısacası mekân, “bir kurmaca metinde, olayın geçtiği yerdir.” (Kolcu, 2006: 23)

Ancak son yıllarda, mekânın anlatılarda üstlendiği rol, önemli oranda değişmiştir. Mekân, özellikle modern anlatı ürünlerinde, sadece olayların/durumların geçtiği bir yer olmaktan çıkmış ve kişilerin ruh halleriyle özdeşleşen, onların iç dünyalarını açıklamaya yarayan bir özelliğe bürünmüştür.

Mekânı, “somut mekân” ve “soyut mekân” olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür.⁴³ En genel tanımla, içinde yaşadığımız dünyaya ait olan mekânlara somut mekân, bu dünyaya ait olmayan veya hayalî olarak bu dünyada bulunduğu farz edilen mekânlara ise soyut mekân denir:

“Somut mekânlar; roman kişilerinin gerçek hayatta olduğu gibi içinde buldukları, yaşayıp hareket ettikleri, gündelik yaşantılarını ve her çeşit faaliyetlerini sürdürdükleri, bu evrene ait mekânlardır.” (Çetin, 2008: 136)

“Soyut mekânlar ise; soyut plânda kalan, hayalî, ütöpik, dünya dışı mekânlardır.” (Çetin, 2008: 138)

Somut mekânlar, “açık mekân ve kapalı mekân” olmak üzere ikiye; soyut mekânlar ise, –genel olarak– “ütöpik mekân, fantastik mekân, metafizik mekân ve duyusal mekân” olmak üzere dörde ayrılır. Boz fırat’ın öykülerinin bütün mekânları somut mekân grubuna dâhil olduğu için, burada, soyut mekân kavramı üzerinde durmayacağız.

⁴³ Akademik çevrelerin üzerinde kesin olarak anlaştığı bir mekân tasnifi yoktur. Mekân, çeşitli kitap ve makalelerde farklı şekillerde tasnif edilmektedir. Biz, –mekânın tasnif edilmesi noktasında yaşanan tartışmalara girmeden– Nurullah Çetin’in (Çetin, 2008) yapmış olduğu mekân tasnifini esas almayı uygun bulduk.

Biraz önce de belirttiğimiz gibi, somut mekânlar, “açık mekân ve kapalı mekân” olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Adından da anlaşılacağı üzere, –en genel tanımla– üzeri açık olan mekânlara (şehir, dağ, ova, sokak vs.) açık mekân; üzeri kapalı olan mekânlara ise (ev, oda, hastane, okul, fabrika vs.) kapalı mekân denilmektedir. “Açık mekân” yerine “geniş mekân, dış mekân” gibi isimler; “kapalı mekân” yerine ise “dar mekân, iç mekân” gibi isimler de kullanılmaktadır.

Kapalı ve açık mekânlar, anlatı içerisinde, farklı fonksiyonlarda/işlevlerde kullanılır. Kapalı mekânlar –özellikle hatıraları/duyguları/düşünceleri harekete geçirdikleri için– daha çok, kişilerin ruhsal yönü yansıtılırken tercih edilir; açık mekânlar ise, karamsar ruh halinden kaçışı/uzaklaşmayı sağlayan bir araç olarak kullanılır. Pasif, içe dönük, hassas, anti-sosyal kahramanlar daha çok kapalı mekânlarda; aktif, dışa dönük, sosyal kahramanlar ise daha çok açık mekânlarda tasarlanırlar. Yani, bir yazar eserini oluştururken, mekân-insan uyumunu dikkate almak zorundadır:

“Kapalı mekânlar daha çok ruh çözümlemelerine zemin hazırlarken, açık mekânlar daha ziyade aksiyonu gerektiren yerler olarak öne çıkar.” (Kolcu, 2006: 24)

“Dışa dönük, aktif kişiler, sosyal karakterlidir ve dinamik yaratılışlarıyla fiil ortaya koyma kapasitesine sahiptirler. Bunlar, kendi varoluşlarını ancak açık mekânlarda gerçekleştirebilirler. (...)

Bazı insanlar içe dönüktürler, yalnızlığı, kapalı mekânlara kapanmayı, inzivâya çekilmeyi severler. Bunlar dışa dönük, aktif değil; içe dönük, pasif kişiliklerdir. (...) Bu tür kişiler, kendi varoluşlarını ancak kapalı mekânlarda gerçekleştirebilirler.” (Çetin, 2008: 136 – 137)

Şimdi, Ayhan Bozfirat'ın öykülerini mekân unsurları açısından değerlendirmeye geçmek istiyoruz. Daha önce de belirttiğimiz üzere, Bozfirat'ın öykülerinde soyut mekânlara rastlanmamaktadır. Öykülerdeki bütün mekânlar, “somut mekân” grubuna dâhil edebileceğimiz türdendir. Bu yüzden Bozfirat'ın öykülerini, somut mekânın alt dalları olan “kapalı mekân ve açık mekân” yönünden inceleyeceğiz.

Ayhan Bozfirat'ın öykülerinde karşımıza çıkan kapalı ve açık mekânları bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermek istiyoruz:

Öykünün Adı	Kapalı Mekân	Açık Mekân
İstasyon	kompartıman, ev, sabahçı kahvesi	tren istasyonu, tren yolu
Sırt Ağrısı	içkili yer/meyhane	
Evini Kaybeden Adam		sokak
İkisinden Biri	lokanta, kahvehane	sokak
Anlat Haydi Anneciğim	—	—
Ayağına Diken Batan Tavuk	ev	
Yağmur	ev	sokak
Küçük Sütçü	ev	sokak
Kahve	kahvehane	
Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan	ev	
Biraz Daha Gayret	ev	
Usta Be	terzi dükkânı	
Fırıldak	ev, kapalı otobüs durağı	
Beklerken	bekleme yeri. (burasının üzeri kapalı bir yer olduğunu düşünüyoruz)	
Önemsiz Şeyler	ev	
Balkon	ev	
Çocukluk	ev	
Sis		park
Kavga Öncesi	ev	

Oğul	ev	
Kara Kedi	ev	
Yeğenler	ev	
Dışarıdaki	ev	
Bir Suçlu Gibi Ezik	hastane	
Sokak Lambaları	ev	
Beyaz Tavuk		sokak
Eyüp Otobüsü	ev, otobüs	sokak
Unuttun Mu		çay bahçesi
Akşam Söyleşisi	ev	
Yeşil Hırkalı Kadın	ev	
Anahtar	ev	
Eski Arkadaş	ev	sokak
Bulutlar		evin bahçesi, sokak
Derim Ki Anama		sokak

Tablo 3.6. Ayhan Bozırat'ın öykülerinin mekânları

Tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ayhan Bozırat, daha çok kapalı mekânları tercih etmiştir; açık mekânlar sayıca azdır. Ayrıca, öykülerinde mekân-insan uyumunu dikkate alan Bozırat –daha çok–, kişilerin ruhsal yönlerini/iç dünyalarını yansıtırken kapalı mekânları, karamsar ruh halinden kaçmak/uzaklaşmak isteyen kişilerini tasarlarırken ise açık mekânları tercih etmiştir.

Tabloda dikkat çeken bir başka husus, pek çok öyküde mekân olarak “ev”in kullanılmış olmasıdır. Ev, –genellikle– bütünleştirici/birleştirici bir fonksiyona sahiptir; insanları bir arada tutar:

“Ev; insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biridir. Ev, insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp

giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar.” (İnci, 2003: 714)

“Ev, (...) dağılıp gitmeyi önler, insanda bütünlük duygusu uyandırır; en fazla kendimiz olduğumuz mekândır.” (İnci, 2003: 717)

Ayhan Bozfirat’ın pek çok öyküsünde mekân olarak “ev”i tercih etmesi, bir tesadüf değildir. Bozfirat, zamanın her şeyi silip süpüren/yok eden fırtınalarına karşı koymak ve hayatın acı veren yönlerinden kaçmak için “ev”e sığınır. Bozfirat’ın öykülerinde ev, –her ne kadar bazı kahramanlar evde bulunmaktan dolayı huzursuz gibi görünseler de– bütünlüyci/tamamlayıcı/toparlayıcı bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Bozfirat’ın öykülerini mekânları açısından tek tek incelediğimizde, öykülerde kullanılan mekânların öykülerin içerisindeki sıralanışları şöyledir. “*İstasyon*” adlı öykü bir kompartımda başlayıp, tren istasyonu, tren yolu ve sabahçı kahvesinde devam ettikten sonra, kahramanın, kalacağı eve ulaşmasıyla son bulur. “*Sırt Ağrısı*” içkili bir yerde, yüksek ihtimalle bir meyhanede; “*Evini Kaybeden Adam*” sokakta geçer. “*İkisinden Biri*” sokakta başlayıp, lokantada devam eder ve bir kahvehanede son bulur. “*Ayağına Diken Batan Tavuk*” komşu ziyareti için gidilen bir evde geçer. “*Yağmur*” bir evde başlayıp sokakta devam eder ve aynı evde son bulur.⁴⁴ “*Küçük Sütçü*” bir sütçünün evdeki ve sokaktaki yaşantısını konu alır. “*Kahve*” bir kahvehanede; “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*” ile “*Biraz Daha Gayret*” bir evde; “*Usta Be*” bir terzi dükkânında geçer. “*Fırıldak*” bir evde başlayıp, üstü kapalı bir otobüs durağında son bulur. “*Beklerken*”, üzerinin kapalı olduğunu düşündüğümüz bir bekleme yerinde geçer. “*Önemsiz Şeyler, Balkon, Çocukluk, Kavga Öncesi, Oğul, Kara Kedi, Yeğenler, Dışarıdaki ve Sokak Lambaları*” bir evde; “*Sis*” bir parkta; “*Bir Suçlu Gibi Ezik*” adlı

⁴⁴ “*Yağmur*” adlı öykü, bir “dış öykü” ve bunun içerisine yerleştirilmiş olan “üç tane iç öykücükten” oluşmaktadır. Vermiş olduğumuz mekân bilgisi, dış öyküye aittir. İç öykülere baktığımızda, birinci ve ikinci iç öykü sokakta, üçüncü iç öykü ise bir evde geçmektedir.

öykü bir hastanede; “*Beyaz Tavuk*” ise sokakta geçer. “*Eyüp Otobüsü*” bir evde başlayıp sokakta devam eder ve bir otobüste son bulur. “*Unuttun Mu*” bir çay bahçesinde; “*Akşam Söyleşisi, Yeşil Hırkalı Kadın ve Anahtar*” bir evde geçer. “*Eski Arkadaş*” bir evde başlayıp sokakta son bulur. “*Bulutlar*” bir evin bahçesinde başlayıp sokakta sona erer. “*Derim Ki Anama*” adlı öykü ise sokakta geçer.

Genç bir burjuvanın birkaç dakika süren iç hesaplaşmasını konu alan “*Anlat Haydi Anneciğim*” adlı öyküde, herhangi bir somut veya soyut mekân unsuruna rastlanmamaktadır. Öykü, bir kişinin düşüncelerinden ve annesine yönelttiği bazı sorulardan oluşmaktadır. Bu yüzden, öykünün nasıl bir mekânda geçtiği bilinmemektedir.

Ayhan Bozfirat’ın öykülerini mekân unsurları açısından bu şekilde inceledikten sonra, şimdi, öykülerdeki mekânlar hakkında genel tespitlerde bulunmak istiyoruz.

Bozfirat öykülerinde, mekân unsurlarını pek ön plâna çıkartmaz; kullandığı mekânlara vurgu yapmaz, mekân tasvirlerine girişmez. Bu durum, öykülerdeki mekânların okuyucunun aklında somutluk/belirginlik kazanmasını zorlaştırır.

Öykülerde –“*Eyüp Otobüsü*”⁴⁵ müstesna– herhangi bir şehir/ilçe ismine yer verilmediği için, öykülerin nerede geçtiği kesin olarak bilinmemektedir.⁴⁶ Ancak Ayhan Bozfirat’ın, hayatının çok büyük bir bölümünü İstanbul’da geçirdiğini ve öykülerini yazmadan önce İstanbul sokaklarında –bilhassa İstanbul’un ara sokaklarında– gözlemler yaptığını göz önünde bulundurursak, öykülerin İstanbul ve ilçelerinde geçtiğini söylemek mümkündür. Yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, annesiyle birlikte İstanbul

⁴⁵ Öykünün otobüste geçen kısmı, –“*Eyüp Otobüsü*” adından da anlaşılacağı üzere– İstanbul’un Eyüp ilçesinde geçmektedir.

⁴⁶ Ayhan Bozfirat, öykülerindeki kahramanlarına isim vermeyişinin sebebini, “Genelleme yapma özlemim, böyle bir sonucu doğuruyor.” (Ateş, 1981: 16) diye izah etmişti. Bozfirat’ın, öykülerinin nerede geçtiklerini kesin olarak belirtmemesi de, aynı anlayışın –yani anlattığı durumları/olguları genele mâl etme isteğinin– bir yansıması olabilir.

sokaklarında yaptıkları uzun gezintileri ve bu gezintiler esnasında neler yaşadıklarını şöyle anlatır:

“Annemin en güzel icat ettiği oyun, “kaybolma oyunu” idi. Önce; şu durağa gidelim, geçen üçüncü otobüse binelim, beşinci durakta inelim gibi konuşmalarla bir hedef belirlenirdi. Bu yapılır ve oraya gidilirdi. Mahallelerde, sokaklarda deli danalar gibi, annemin tabiriyle “çözük inekler” gibi dolaşırdık. Evlere bakardık. “Bu evde kim yaşıyor olabilir, bu dükkânın sahibinin kaç çocuğu vardır.” gibi sorular sorardı bana. Onlar hakkında masal, hikâye yazar gibi konuşurduk. Çocukluğumun en eğlenceli anları tabii bunlar. Çok gezerdik böyle. Tabii elinde bir çocukla gezince daha rahat oluyor bir kadın için. Çünkü o zaman, erkek kahvehanelerine girip bir çay, kahve içebiliyor. Rahatsız etmiyor tabii kimse. (Gülerek) Elinde bir çocukla bir bacı geldi numarası... Yani, böyle çok gezerdik. (...)

Mahallelerde, sokaklarda gezerken, beni oyalamak için sürekli “Bak bu adamın adı sence ne olabilir, kaç çocuğu vardır, karısı nasıl bir kadındır.” gibi şeyler sorardı. O adamı ortaya koyup onun üzerine bir hikâye yazardık. Bir çocuğu bundan daha iyi oyalayacak kaç şey olabilir ki.”

Bozfirat, kızıyla yaptığı bu gezintiler sayesinde, farklı mekânlarda gözlem yapma şansı bulur ve bu gözlemlerini, öykülerine yansıtır. Ayrıca, bu gezintiler esnasında erkeklere özgü olan bazı mekânları da yakından tanıma ve gözlemeleme fırsatını yakalar. Mesela, bazı kahvehanelere gidip buralarda bir süre gözlem yapmasının bir yansıması olarak, “*Kahve*” adlı öyküyü kaleme alır. Bozfirat, hem

kahvehanelerde şâhit olduğu konuşmaları ve tanıdığı/gözlemlediği insanları bu öyküsüne başarıyla yansıtır, hem de ortaya –belki de bir erkek yazarın bile yazamayacağı kadar– gerçekçi yönü ağır basan bir öykü çıkarır.

Ayhan Bozfirat, öykülerinde daha çok alt ve orta tabakadan insanlara yer verir; onların hayatlarından küçük kesitler sunar. Bu durum, Bozfirat’ın mekân tercihleri üzerinde de etkili olur ve öykülerinde, –doğal olarak– bu insanların yaşabilecekleri türden mekânları kullanır. Öykülerde –“*Biraz Daha Gayret, Kara Kedi ve Eski Arkadaş*” adlı öyküler müstesna⁴⁷ konaklara,yalılara, lüks mekânlara rastlanmaz; alt ve orta tabakadan insanların oturdukları evler/gidebilecekleri yerler karşımıza çıkar.

2.8. Anlatım Teknikleri :

Bir yazar eserini oluştururken, anlatının temel unsurları olan “olay/durum, anlatıcı, bakış açısı, şahıs, zaman, mekân” gibi unsurları belirledikten sonra, bunları güzel ve etkili bir şekilde birleştirebilmek/harmanlayabilmek için, bazı anlatım/ ifade unsurlarına ihtiyaç duyar. İşte bu unsurlara, “anlatım teknikleri” adı verilmektedir. Dünden bugüne uzanan süreçte sayıları giderek artan anlatım teknikleri, yazarlar için yeni imkânların/fırsatların kapılarını açmıştır:

“Roman bir dil sanatı ise, roman dilini yoğuran, biçimlendiren de anlatım teknikleridir kuşkusuz. Çünkü anlatım teknikleri, aradaki renk ve iklim farklılıklarına rağmen, dilin, şu veya bu şekilde kullanılışından başka bir şey değildir. (...)

Bir romanda estetik dokuyu meydana getiren, romanı roman yapan yanı, anlatım tekniklerinde aramak gerekir. Romanda kullanılan

⁴⁷ Adı geçen öyküler zengin/varlıklı insanların evlerinde geçtiği için, bu öykülerin mekânları “lüks mekân” grubuna dâhil edebileceğimiz türdendir.

anlatım tekniklerini çekip çıkarmak mümkün olsaydı, roman, anında bir tarih, bir psikoloji veya sosyoloji kitabına dönüşebilirdi. (...)

Anlatım teknikleri, anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırır.” (Tekin, 2002: 186 – 187)

Ayhan Bozırat’ın öykülerini tek tek incelediğimizde, karşımıza pek çok anlatım tekniğı çıkmaktadır. Şimdi, Bozırat’ın öykülerinde yer alan anlatım teknikleri üzerinde durmak istiyoruz.

İlk olarak **anlatma-gösterme tekniğini** ele alacağız. Anlatma-gösterme tekniğı, –birlikte ya da ayrı olarak– hemen her anlatıda karşımıza çıkar. Çünkü bir yazar, “öyküsünü ya kelimelerin gücünden yararlanarak anlatır, ya da görüntünün imkânlarına yaslanarak gösterir.” (Tosun, 1999: 87) En kısa tanımla anlatma, bir anlatıda yer alan olayların/durumların anlatıcı tarafından okurlara ‘aktarılması’; gösterme ise, bir anlatıda yer alan olayların/durumların detaylı bir şekilde sunularak okurların gözleri önünde ‘canlandırılması’dır:

“Anlatma, romancının sırasında uzun yıllara yayılan geniş bir yaşam kesimine uzaktan bakarak, bunu okuyucuya genel çizgileriyle ve kendi gördüğü gibi sunmasıdır. Bundan ötürü, anlatma yönteminde sık sık özetlemeye başvurulur. Gösterme ise, bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır. (...)

Anlatmada okuyucunun yüzü hikâyeyi anlatan kimseye dönüktür, onun sözlerine kulak vermektedir. Göstermede ise okuyucunun gözleri hikâyeye çevrilmiştir, onu seyretmektedir.” (Aytür, 1977: 22 – 24)

Bu açıklamalardan sonra, Bozfirat'ın öykülerinde anlatma-gösterme tekniğinin kullanılmasına dair örneklere geçmek istiyoruz. Öncelikle, anlatma tekniğinin kullanıldığı bazı örnekleri sıralayacağız:

“İlk karısı ölmüş. Hiç geçinememiş ilk karısıyla. Küçük Sütçü akşama kadar sokak sokak dolaştıktan sonra yorgun argın evine döner, yatsı namazını zor bekler, sonra da seccadenin üzerinde uyuyakalmış. Karısı da buna söylenirmiş. O da, akşama kadar Küçük Sütçü'yü beklemiş çünkü. Sonra ölmüş kadıncağz. Sütçü, epey masraf etmiş karısının hastalığında. Öldükten sonra da mevlût okutmuş.” (*Küçük Sütçü*, s. 49)

“Çoğunu tanırdı kahvedekilerin. Çöpçü, muhakkak bir kaçamak yapardı تنها saatlerde. İşsizler, iş bulana kadar bu kahvede düşünüp oturlardı uzun uzun. İşçiler, işlerini bitirince ilkin bu kahveye uğrarlardı. Dost evi gibiydi kahve. Soba yanmasa da, sıcaktı içeri.” (*Kahve*, s. 50)

“Bulguru, annelerinin mezarının üstüne serperlerdi. Kuşlar, hemen gelmezdi. Beklerlerdi. Sıcak, beyinlerine vururdu. Ama gene de kızmazdı güneşe. Annesi güneşin altında rahatmış gibi gelirdi ona. Yağmur yağdığı, gök gürlediği zaman çok acırdı annesine.” (*Usta Be*, s. 68)

“Ortalığı toparlamaya başladı. Öteberiyi yerleştirdikten sonra, süpürgeyi eline aldı. Ona en zor gelen iş, süpürmekti. Beli ağrıyordu eğilince. Ama gene de ortalıkta en ufak bir kırıntı bırakmamaya çalıştı. Odayı özenle süpürdüktan sonra, süprüntüyü dışarıda, kapının

yanında, duvarın dibinde topladı. Dönüp odayı gözden geçirdi. İsteddiği gibi olmuştu. Kapıyı kapadı.” (*Fırıldak*, s. 73)

“Telefon konuşması bir iş sorunuyla ilgiliydi. Oldukça büyük paralar kolaylıkla alınıp veriliyor, onun anlamını pek iyi bilmediği bir sürü deyim, yine anlamadığı tartışmalara yol açıyordu. Arkadaşı, odada kimse yokmuşçasına, önünde yüzyıllar varmışçasına rahat, uzun konuşuyordu.” (*Eski Arkadaş*, s. 237 – 238)

Şimdi de, Bozfirat’ın öykülerinde gösterme tekniğinin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Masmavi bir deniz görünüyordu pencereden. Deniz durgun, sessiz, alabildiğine uzanıyordu. Çok uzaklarda, denizin mavisi ile göğün mavisi birleşiyordu. Onun yanındaki pencereden baktı. Bahçe içindeki evlerin kırmızı kiremitleri görünüyordu.” (*İstasyon*, s. 13)

“Lokantaya girer girmez, sağ tarafta, pencerenin yanındaki ilk masaya oturdular. İlk geldiklerinde de aynı masaya oturmuşlardı. Bıyıklı olanı iskemlenin ucuna ilişmiş, dirseklerini masaya dayamış, ellerini çenesinin altında birleştirmişti. Öteki onun karşısına geçmiş, biraz yan oturmuştu masaya. Sağ kolu masanın üstündeydi. Sol elini cebinden çıkarmamıştı.” (*İkisinden Biri*, s. 30)

“Yalnız bir oğlan, koca kafalı bir oğlan, biraz uzakta durmuş ötekileri seyrediyordu. Kocaman gözleri, kocaman kulakları vardı. Cebinden çıkardığı ufak taş parçalarını suya fırlatıyordu. Taş suya düştüğünde ‘cup’ diye bir ses çıkarıyor, küçük bir yanardağ ağzı gibi suları

fişkirtıp, yuvarlak dalgalar yapıyordu. Dalgalar büyüye büyüye su birikintisinin kenarına ulaşıyordu.” (*Yağmur*, s. 44)

“Oldukça genişti merdiven başı. Beş koltuk vardı. İkişer koltuk yan yana konmuştu, öteki iki koltuğa tam karşı gelecek biçimde. Koltuğun biri tam pencerenin önündeydi. Ortaya da ufak bir masa koymuşlardı. Koltukların aralarına da birer küçük sehpa sıkıştırılmıştı. Sehpaların üstleri boştu.” (*Bir Suçlu Gibi Ezik*, s. 147 – 148)

“Sağdaki sokağa saptı. Sokak çok dar, sokağı çerçeveleyen yapılar çok yüksek olduğundan gölgelikti ortalık. Ellerini gözlerinin üstünde tutarak uzaklara baktı. Hiçbir şey görünmüyordu. Sağına soluna bakındıktan sonra yürümeye koyuldu yeniden.” (*Beyaz Tavuk*, s. 168)

Bozfirat’ın öykülerinde dikkat çeken bir diğer anlatım tekniği **diyalog tekniği**dir. Bu teknik, pek çok anlatının vazgeçilmez unsurudur. Diyalog tekniğinde, konuşmalar kendi akışı içerisinde/olduğu gibi verilir; anlatıcı konumundaki kişi, iyice silikleşir. Bir anlatının tamamı veya bazı bölümleri bu teknik ile oluşturulabileceği gibi, diyalog tekniğinin hiç kullanılmadığı metinlere rastlamak da mümkündür:

“Diyalog tekniği, öykü kişilerinin karşılıklı konuşmalarına dayanır ve sıkça başvurulan bir anlatım tarzıdır.” (Kolcu, 2006: 36)

“Her şeyden önce diyalog yöntemi, romana çeşitli açılardan güç katmakta, romanın edebî ve düşünsel dokusunu zenginleştirmektedir. Diyaloğun basit ama temel işlevi; gizli olanı ‘âşikâr’ kılmak, soyut olanı somutlaştırmaktır.” (Tekin, 2002: 255)

Bozfirat’ın öykülerinde diyalog tekniği önemli bir yer tutmaktadır. Hatta, “*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*” adlı öykünün tamamı diyalog tekniği ile

yazılmıştır. Şimdi, Bozırat'ın öykülerinde diyalog tekniğinin kullanımına dair örneklere geçmek istiyoruz. Bozırat'ın hemen her öyküsünde bu tekniğe rastlandığı için, burada sadece, “*Kara Kedi*” adlı öyküden bir bölüm vermekle yetineceğiz:

“— Nereden girdi acaba? Ne dersin?

— Çıktığı yerden girmiştir. Madem oraya fırladı, oradan girdi demektir. Pencere kapalıydı değil mi?

— Kapalıydı.

— Balkon kapısından girdi öyleyse.

— Olamaz. Balkon kapısından giremez.

— Neden girmesin hanımefendi. Kedi dediğin nereyi açık bulursa oradan girer.

— Balkonda işi ne peki?

— Ne işi olacak. Çıkmıştır öyle. Kedi düşünmez ki işim ne diye.”

(*Kara Kedi*, s. 127 – 128)

Bozırat'ın öykülerinde **leitmotiv tekniği** de önemli bir yer tutar. Leitmotiv tekniği, herhangi bir unsurun anlatı boyunca belirli aralıklarla tekrar edilmesiyle ortaya çıkan bir anlatım tekniğidir. Anlatı kişilerinden birinin ağız özelliklerinin, jest veya mimiklerinin, bazı davranışlarının veya sözlerinin vs. belirli aralıklarla tekrarlanması leitmotiv tekniğinin oluşması için yeterlidir. Yapılan tekrarlar ile, hem üzerinde önemle durulan bir düşünce, motif, durum ya da olay okuyucunun belleğinde iyice yer eder, hem de anlatım canlılık kazanır:

“Romanın belli yerlerinde ana düşünceyi ya da yan iletileri yansıtmak üzere tekrar edilen simgesel değerdeki kelime, ifade, cümle, mısra gibi dil unsurlarıdır.” (Çetin, 2008: 125)

“Leitmotivler kahramanların davranış durumlarını açıklayan ve vurgulayan unsurlar olabildikleri gibi, içeriğin sürekliliğini sağlayan bir söz grubu da olabilir. Söz ya da söz grubunun tekrarı, olay ya da karakterin durumunun sık sık vurgulanmasını, dolayısıyla anlatımda canlılığı sağlar.” (Kolcu, 2006: 50)

Şimdi, Bozfirat’ın öykülerinde leitmotiv tekniğinin nasıl kullanıldığını izah etmek istiyoruz. “İstasyon” adlı öyküde –kente ulaşmaya çalışan adamın elindeki bavulların çok ağır olduğunu belirtmek için– “kurşun gibi” ifadesi 7 defa; “Sirt Ağrısı”nda “sirt ağrısı” ifadesi ve “sırtı ağrımak” fiili toplam 17 defa, –fabrikadan çıkartılan/atılan memurun çocukları için kaygılanırken sarf ettiği– “Çocuklar çok zor.” ifadesi –farklı şekillerde– 5 defa; “Evinin Kaybeden Adam”da “sardunya çiçeği” ismi 11 defa, “Dile benden ne dilersen.” ifadesi 3 defa; “İkisinden Biri”nde “tanımak/tanınamak” fiili 9 defa; “Anlat Haydi Anneciğim”de “anlatmak” fiili 17 defa; “Yağmur”da “korku” sözcüğü 13 defa, “yağmur” sözcüğü 17 defa; “Kahve”de “Simidimin tablası off.” ifadesi 3 defa; “Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan”da “hatırlamak” fiili 9 defa; “Biraz Daha Gayret”te “gayret” sözcüğü 21 defa; “Usta Be” adlı öyküde “usta be” ifadesi 11 defa; “Fırıldak”ta “yalnız” sözcüğü 4 defa, “tek başına” ifadesi 15 defa, “korkmak” fiili 7 defa; “Beklerken”de “gelmek/gelmemek” fiili 20 defa, “beklemek” fiili 20 defa, “para” sözcüğü 26 defa; “Balkon”da “korkmak” fiili 7 defa; “Sis”te “sis” sözcüğü 38 defa; “Kavga Öncesi”nde “diyeceğim/söyleyeceğim” ifadesi 15 defa, “sen benim yerimde olsaydın” ifadesi 3 defa, “yarın” sözcüğü 12 defa; “Kara Kedi”de “kedi” sözcüğü 19 defa; “Yeğenler”de “gülmek” fiili 18 defa, “kahkaha” sözcüğü 5 defa; “Dışarıdaki”nde “dışarı” sözcüğü 10 defa; “Bir Suçlu Gibi Ezik”te “bir suçlu gibi ezik” ifadesi 3 defa, “merdiven boşluğu” ifadesi 6 defa, “para” sözcüğü 7

defa, “sigorta” sözcüğü 5 defa, “şuramda bir ağrı” ifadesi 3 defa; “*Sokak Lambaları*”nda “lamba/sokak lambaları” ifadesi 15 defa; “*Eyüp Otobüsü*”nde “annemin sarı/sararmış gözakları” ifadesi 7 defa, “babamın sivri kürek kemikleri” ifadesi 9 defa, “Yaşam tadını yitirdi.” ifadesi 4 defa; “*Akşam Söyleşisi*”nde “mide ağrısı” ifadesi 6 defa; “*Yeşil Hırkalı Kadın*”da “korkmak” fiili 9 defa; “*Eski Arkadaş*”ta “hatırlamak” fiili 7 defa; “*Bulutlar*”da “bulut” sözcüğü 35 defa; “*Derim Ki Anama*” adlı öyküde ise “Ansızın çıkarım karşısına.” ifadesi 4 defa, “Şaşırır kalır.” ifadesi 4 defa, “Giderim şöyle on beş-yirmi günlüğüne.” ifadesi 3 defa, “Önceden haber vermem.” ifadesi 3 defa belirli aralıklarla tekrar edilmiş ve bu şekilde, leitmotiv tekniğinden faydalanılmıştır.

Ele alacağımız bir diğer anlatım tekniği, **otobiyografik tekniktir**. Bir yazarın, anlatısında kendi hayatından bazı izlere/kesitlere değişik seviyelerde yer vermesi otobiyografik tekniği doğurmaktadır. Bu tekniği kullanan bir yazar, eserine hayatının belirli bir kesitini yansıtabileceği gibi, eserinin tamamını kendi hayatından seçtiği bir olay/durum üzerine de kurabilir:

“Otobiyografik yöntem, bir anlamda biyografinin ürünüdür.

Romancıların, biyografiden anlatı düzeyinde yararlanmak istemeleri, ‘otobiyografik’ yöntemi gündeme getirmiştir. (...)

Hemen her romancı, eserinde; kendine, kendi bilgi ve deneyimlerine değişen ölçülerde yer verir. Hatta bazı romancılar, salt kendi hayatını anlatır. (...) Ancak bir romancının, kendini veya başkasını anlatması o kadar önemli değildir. Önemli olan, anlatmak istediğine ‘anlatı’ boyutu kazandırmasıdır.” (Tekin, 2002: 248 – 249)

Ayhan Bozfirat'ın öykülerinde, otobiyografik teknik grubuna dâhil edebileceğimiz bazı unsurlara rastlanır. Şimdi, Bozfirat'ın öykülerinde otobiyografik tekniğin kullanılmasına dair örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Cıgara çekiyor içim dayanılmaz bir biçimde. Arka odaya gidip cıgara içmek istiyorum.” (*Evini Kaybeden Adam*, s. 25)

“Tekir bir kedi, sobanın yanında yumuşacık uyukluyordu. Bıyıklısı ‘Pisi pisi.’ dedi kediyeye. Kedi uykulu uykulu açtı gözlerini. İsteksiz bir ‘miyav’ sesi çıkardı.” (*İkisinden Biri*, s. 33)

“Dost evi gibiydi kahve. Sobası yanmasa da sıcaktı içi.” (*Kahve*, s. 50)

“Bir başkası: ‘Hâkimlik hepsinden zor.’ diye cevap verdi.

Bir önceki: ‘Orası öyle.’ dedi. ‘Adalet kolay mı? Ölçüp tartmak... Bir suç işlendi mi yılına, ayına, gününe kadar hesap eder hâkimler.’ ” (*Kahve*, s. 51)

“Çiçeklerden en çok sümbülü, mevsimlerden en çok kışı sevdiğimi söylemek isterdim.” (*Biraz Daha Gayret*, s. 65)

“Küçükken ninesiyle yatarı. O zaman, hiç kötü şeyler düşünmezdi. Hiçbir şeyden korkmazdı ninesinin yanında. Ninesi dua ederdi yatakta oturup. Zaten, hiç olmadık yerde derinden bir ‘çok şükür’ çekerdi ninesi.” (*Usta Be*, s. 69)

“İğne battı parmağına. Kan acele fişkırđı, kumaşı lekeledi. Birden açıldı uykusu. İyi ki, ustanın arkası dönüktü. Görse çok kızardı. ‘Dalgacısın.’ deyip duruyordu zaten. Acele kuruladı parmağını. Kumaşı iğnenin ucuyla hafif tüylendirdi. Makasın ucuyla aldı tüyleri. Leke hafifledi. Neyse ki, ceketin etek kısmıydı. Yoksa görünürdü.

Belli belirsiz olmuştu leke. Yaka kısmında olsa gene de belli olurdu. Ucuz atlatmıştı belayı.” (*Usta Be*, s. 69 – 70)

“Neyse gittik bir yere. İyi eğlendik ama. Nicedir içtiğim yoktu. Ama içerken içerken nereden geldi aklıma bilmiyorum, taa çocukluk mahallemizdeki sakamızı anımsadım.” (*Önemsiz Şeyler*, s. 94)

“Oldum olası sevmişimdir yolculuğu. Belki bir ay sürerdi hazırlanmam.” (*Balkon*, s. 102)

“Şîvesinden, hangi bölgenin köylüsü olduğunu çıkarmaya çalıştım. Çıkaramadım. Kayserili, Karadenizli değildi.” (*Bir Suçlu Gibi Ezik*, s. 149)

“Adam kahvenin ilk yudumunu, kahveyi höpürdeterek içmeyi huy edinmiş olanlardan bile beklenmeyecek bir gürültüyle içti. Kadın kocasının kahve içişini seyrediyordu.” (*Akşam Söyleşisi*, s. 208)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, Bozfirat’ın “sigara tutkunu birisi oluşuna, kedileri çok sevişine, kahvehanelerde bulunmaktan keyif alışına, hukukçu kimliğine, çiçeklerden en çok sümbülü sevişine, çocukluğunun bir kısmını anneannesinin –bir bakıma ninesinin– yanında geçirişine, dikişte bir terzi kadar başarılı oluşuna, içkiyi çok sevişine, yolculuğa olan düşkünlüğüne, aslen Kayserili oluşuna, kahve içmeyi çok sevişine” göndermeler yaptığı ve öykülerinde otobiyografik teknik grubuna dâhil edebileceğimiz –kendi hayatına ait– bazı unsurlara yer verdiği görülmektedir.⁴⁸

Bozfirat’ın öykülerinde karşımıza çıkan bir başka anlatım tekniği **geriye dönüş tekniği**dir. Geriye dönüş tekniği –en genel tanımla–, anlatı dünyasında yer alan bazı unsurlara açıklık getirmek/kazandırmak amacıyla geçmişe doğru yapılan kısa veya uzun

⁴⁸ Bu paragrafta Ayhan Bozfirat’la ilgili sıralamış olduğumuz özel bilgileri, yazarın kızı Sayın Sırma Köksal ile yapmış olduğumuz söyleşiden edindik. Söyleşinin tam metni, çalışmamızın sonundaki “ekler” kısmında yer almaktadır.

sürelî bir yolculuktur. Bu teknik –yerinde kullanıldığı takdirde–, anlatıya derinlik, etkileyicilik ve canlılık kazandırır:

“Geriyeye dönüş tekniği, dış zamana, takvime bağlı olarak devam etmekte olan olayların durdurularak, yani zamansal ilerleyiş sırası bozularak geçmiş zamandaki olaylara dönüp onları aktarma yöntemidir. Geriyeye dönüş tekniğinin birkaç işlevi vardır. Bazıları şunlardır: Ya roman kişilerinin en eski hayat dönemlerinden başlayarak içinde buldukları âna kadarki gelişim, değişim ve dönüşüm aşamalarını sergilemek, ya romana yeni kişiler katarak kişiler kadrosunu zenginleştirmek ya da romanın ana olaylarının daha iyi aydınlatılabilmesi için tarihsel bir zemin oluşturmak.” (Çetin, 2008: 193)

Pek çok öyküsünde yaşanmış (geçmiş) ile yaşananı (şimdi) iç içe veren Ayhan Bozırat, bu teknikten fazlaca faydalanmıştır. Şimdi, Bozırat’ın öykülerinde geriyeye dönüş tekniğinin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Kötü bir rüya görmüştüm o gece. Daha sabahtan korkuyordum. ‘Bugün bir aksilik olacak muhakkak.’ diyordum. O gün bir tuttu sırtımın ağrısı. Çocukları düşündüm gene. Ama bir işe yaramadı. Nasıl da kaçtı ağzımdan bilmiyorum. ‘Duvarların badanası değişse bari.’ dedim. Aslında hiç aklıma gelmemişti bu. Bana ne duvarın renginden. Hem fabrikada, duvarların rengi makinelerden pek görünmez. Ama, işte kaçtı ağzımdan. Tabii, çıkardılar işten.” (*Sırt Ağrısı*, s. 17)

“Hatırlıyor musun, mavi bir kazağım vardı o sıralar. Ne çok severdim. Gök mavisi. Sen de çok severdin o kazağımı. ‘Mavi kimseye bu kadar yakışmamıştır.’ derdin.” (*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*, s. 58)

“Dün bizimkilerden birine rastladım. Arkadaşlarla içip eğleneceklermiş. “Sen de gel” dedi. Önce bir nazlandım. “Belki gelirim” dedim. Sonra hoşuma gitti bu çağrı. Buluşma saatini iple çekmeye başladım.” (*Önemsiz Şeyler*, s. 93 – 94)

“Hepiniz küçüktünüz. Yerlerde oynardınız. Annenle ben kâh size bakıp oyalanırdık, kâh dışarıdaki yağmuru, karı, fırtınayı düşünürdük. Dışarıda yağmur, kar, fırtına... Kapı çalınırdı. Koşardım ben kapıya. Kapıyı açınca rüzgar acele dolardı içeri.” (*Anahtar*, s. 226)

“Hatırlar mısın Turgut, dedi. Bir gün coğrafyadan yazılı oluyorduk. Sen yandaki sırada oturuyordun. Yine kopya istiyordun benden. Ben de ufak bir kâğıda, cevapları acele yazdım. Öğretmen görmesin diye de mendilimin arasına koydum kâğıdı.” (*Eski Arkadaş*, s. 238)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, “bir adamın işten atılış hikâyesi, bir kadının kocasıyla yaşadığı –şimdi çok eskilerde kalan– mutlu/sevgi dolu bir an, bir adamın arkadaşıyla yaptığı konuşma, bir adamın ailesiyle birlikte yaşadığı bazı mutlu anlar ve iki arkadaşın öğrencilik yıllarına dair bir anısı” geriye dönüş tekniği kullanılarak okurlara sunulmuştur. Bozfirat’ın pek çok öyküsünde, geriye dönüş tekniğinin kullanımına dair örnekler bulmak mümkündür.

Bozfirat’ın öykülerinde dikkat çeken bir diğer anlatım tekniği **özetleme tekniği**dir. Özetleme tekniği, bir anlatıda yer alan bazı olayların/durumların bütün ayrıntılarıyla değil, genel çizgileriyle/ana hatlarıyla okuyucuya sunulmasıdır. Bu teknik

özellikle, eserdeki gereksiz ayrıntıları silmek ve esere daha derli toplu bir görünüm kazandırmak için kullanılır:

“Özetleme tekniği, adı üzerinde, verilecek bilgi ve yapılacak tanıtmanın “özet” halinde sunulmasıdır. (...) Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgileriyle tanıtılır, anlatılır. Sonuçta sayfalar boyu sürececek –belki de okuyucuya sıkıcı gelecek– tanıtma meselesi, birkaç satır veya paragrafla çözümlenmiş olmaktadır.” (Tekin, 2002: 230)

Şimdi, Bozırat’ın öykülerinde özetleme tekniğinin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Bavullarını yere koydu. Telaşla cebinden adresi çıkardı, kahveciye uzattı. Kahveci adrese baktı dikkatle. Parmağı ile uzaklarda bir yeri gösterdi. Adam, yeniden bavullarını aldı yerden. Şimdi büsbütün ağırlaşmıştı bavullar. Gösterilen yöne doğru yürümeye başladı. Evin önüne gelince bavulları yere koydu.” (*İstasyon*, s. 12)

“Eve dönerken köşe başında kör bir dilenci gördü. Dilenci, kasketini uzatmış bir şeyler mırıldanıyordu. Yedi-sekiz yaşlarında, eğri bacaklı, naylon ayakkabılı bir oğlan sinsice ilerledi, kör dilencinin kasketinin içindeki paraları aldı kaçtı. Adam, durmuş, onları seyrediyordu. Hızlı adımlarla eve döndü. Masasının başına geçti. Makineye kâğıdı yerleştirdi.” (*Yağmur*, s. 47)

“Taşlık daha temizlenmemişti. Süpürgeyi aldı. Süpürürken köşeye saklanmış olan siyah makarayı gördü. Aldı onu yerden. Sokak

kapısının önüne çıktı. Sakat kardeşini götüren çocuğu gözlemeye başladı. Çocuk ortalıkta olurdu genellikle, ama şimdi görünürlerde yoktu. Döndü mutfağa gitti.” (*Fırıldak*, s. 76)

“Karısı mutfağa çay yapmaya gittiğinde, o, ilaç fiyatlarının yüksekliğinden, gençlerin maça olan düşkünlüklerinden, yaşamının gün geçtikçe zorlaştığından söz etti. Hak verdim sözlerine.” (*Oğul*, s. 125 – 126)

“Telefon konuşması bir iş sorunuyla ilgiliydi. Oldukça büyük paralar kolaylıkla alınıp veriliyor, onun anlamını pek iyi bilmediği bir sürü deyim, yine anlamadığı tartışmalara yol açıyordu. Arkadaşı, odada kimse yokmuşçasına, önünde yüzyıllar varmışçasına rahat, uzun konuşuyordu. Yüzünün az önceki rahatlığı gitmiş, işini bilen insanların kurnaz sevimsizliği yerleşmişti. Konuşma bitip yerine geçerken, ‘Bizim müdür.’ dedi.” (*Eski Arkadaş*, s. 237 – 238)

Ele alacağımız bir diğer anlatım tekniği **tasvir (betimleme) tekniğidir**. Tasvir (betimleme) tekniği –en genel tanımla–, anlatıyı oluşturan çeşitli unsurların yazıyla resmedilmesidir. Bu teknik sayesinde anlatı; canlılık, ritm ve etkileyicilik kazanır:

“Tasvir, betimlemedir. Gözlenen bir varlığın, çevrenin, kişilerin, olayların yani görülen her şeyin bütün özelliklerinin, şekillerinin, unsurlarının, oluş biçimlerinin belirtilmesi, ifade edilmesidir. Tasvir, görüntünün yazıyla tekrar resmedilmesi, okuyucunun gözü önünde canlandırılmasıdır ve daha çok görülen şeylerin dış yönlerini ele alır.” (Çetin, 2008: 139)

“Tasvir, hikâyenin ritmini vermeye yarar. Bakışı dış çevreye yöneltmek sûretiyle tasvir, aksiyonun arkasından gevşeme veya kritik bir anda hikâyeyi kestiğinde okuyucuya sabırsızlık verir; müzikâl anlamda, zaman zaman esere ton ve hareket veren bir uvertür durumundadır.” (Bourneur&Quellet, 1989: 108)

Tasvir (betimleme) tekniği, Bozfirat’ın çok az kullandığı bir anlatım tekniğidir. Bozfirat’ın öykülerinde uzun tasvir cümlelerine rastlanmaz; –yer yer– sadece bir-iki satırdan ibaret olan kısacık tasvir cümleleri görülür. Bu kısa cümleler bile, Bozfirat’ın, eğer isteseydi ne denli güzel tasvir cümleleri yazabileceğini göstermesi açısından dikkate şâyândır. Şimdi, Bozfirat’ın öykülerinde tasvir (betimleme) tekniğinin kullanımına dair bazı örnekler vermek istiyoruz:

“Bol, beyaz ışıkların altında istasyon, yan yatmış bir kavanoza benziyordu. Trenler, sülük gibi.” (*İstasyon*, s. 9)

“Kurşunî, pis yüzlü, yüksek evlerin çevrelediği, dar, kirli bir sokağa girmişti bir gün.” (*Evini Kaybeden Adam*, s. 23)

“İlk karı anlat haydi. Sabahleyin perdeleri açtığımızda, gölgesiz resimler örneği, yepyeni bir mahalle karşılardı bizi. Ne sevinçtir o! Evlerin bacaları bir boşboğaz gayrete düşmüş.” (*Anlat Haydi Anneciğim*, s. 35)

Ayhan Bozfirat’ın öykülerinde karşımıza çıkan bir diğer anlatım tekniği **iç monolog tekniği**dir. İç monolog tekniği, anlatı kişinin aklından/kalbinden geçen her şeyi karşısında biri varmış gibi, içinden, kendi kendisiyle konuşmasıdır. Bu teknik sayesinde, anlatıcı devre dışı bırakılır ve kahramanın iç dünyası, aracısız olarak okurlara sunulur:

“İç monolog tekniği, öykü karakterinin kendi iç sesi ile baş başa kaldığı, bir bakıma hesaplaştığı tekniktir. İç dünyasıyla karşı karşıya gelen özne, ister istemez öteki ben’inin karşıtlığını kabul eder. Bu bakımdan iç monolog tekniği, bilinçli bir sayıklama olarak da tanımlanabilir.” (Kolcu, 2006: 44)

“İç monolog yöntemi, kişilerin ruhsal durumlarını, suç, yanlışlık ve günahlarını itiraflarını, beklentilerini, hayal kırıklıklarını, özlemlerini, tasavvur ve tahayyüllerini sergilemede oldukça yararlı bir yöntemdir.” (Çetin, 2008: 180)

Bozfirat öykülerinde, öykü kahramanlarının kendi iç âlemlerine yaptıkları yolculukları anlatırken iç monolog tekniğini kullanmıştır. Şimdi, Bozfirat’ın öykülerinde iç monolog tekniğinin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Ay başlarında babamın eve elleri dolu geldiği günleri anlat haydi. Cıgara paketleri arkasına hesap yaptığı geceleri atla. Onları atla da, ay başlarını anlat. Memur çocukları da, büyükler kadar bilir ay başları ile ay sonlarını.” (*Anlat Haydi Anneciğim*, s. 37)

“İlkbahar yağmurları beni beklerdi, ay ışığında akasyalı dar yollar beni beklerdi, yatağım beni beklerdi. Taksitler beni beklerdi! Bu yaşıta doğmadım ben de. Ben de gençtim bir zamanlar. Aşkımı çaldılar. Hırsızlar. Kimmiş bu hırsızlar? Bilemem ki! Bilen varsa söylesin.” (*Biraz Daha Gayret*, s. 64)

Yukarıdaki cümleleri incelediğimizde, birinci örnekte genç bir burjuvanın –kendi geçmişı ile hesaplaşırken– sanki karşısında birisi varmış gibi, içinden, onunla konuşması; ikinci örnekte ise bütün ömrünü yeni/lüks şeyler alabilmek için çalışarak

geçiren ve hayatını gönlünce yaşayamayan bir emeklinin kendi ben'i ile yaşadığı çatışma, iç monolog tekniğiyle okurlara sunulmuştur.

Bozafırat'ın öykülerinde rastlanan bir başka anlatım tekniği **bilinç akışı tekniğidir**. Bilinç akışı tekniği –en genel tanımla–, anlatı kahramanının kafasının içinden geçen her şeyin okurlara aracısız olarak izletilmesidir. Bu yüzden, bu tekniğin kullanıldığı bölümlerde, kahramanın çağrışımlarla, hatırlamalarla, hayallerle bir konudan diğerkonuya seri geçişler yapması veya ortaya koyduğu düşüncelerin başı ile sonu arasında mantıklı bir ilişki bulunmaması gayet doğaldır:

“Bilinç akışı, (...) roman kişinin iç dünyasının, aklından geçenlerin, duygu ve düşüncelerinin anlatıcı araya girmeden okuyucuya doğrudan doğruya sunulması yöntemidir. (...) Cümleler, kelimeler, ifadeler dilbilgisi, akıl ve mantık kurallarına bağlı kalmadan; sayıklama biçiminde, kişinin o an aklına nasıl geliyorsa öyle aktarılır. Çağrışımlara bağlı rastgele düşünme ve söyleme biçimi söz konusudur. Kişinin içinden geçenler, bilinç tarafından nizama konulmadan, içe doğduğu gibi öylece dile dökülür. İfadeler ve düşünceler, birbirinden kopuk olabilir, ilgisiz yerlere kayabilir ve birbirleriyle mantıklı irtibatlar içinde olmayabilir.” (Çetin, 2008: 183)

“Bilinç akışı yöntemi, karakterlerin bilincinde olup biten şeylerin, okurun bilincinde de olup biten şeylermiş gibi gösterilerek, okurla karakterlerin özdeşleşmesi temeline dayanır.” (Bolat, 2005: 63)

Şimdi, Bozafırat'ın öykülerinde bilinç akışı tekniğinin kullanımına dair örneklere geçmek istiyoruz. Özellikle “*Biraz Daha Gayret*” adlı öykünün pek çok bölümü bu

teknikle yazıldığı için, burada sadece, “*Biraz Daha Gayret*” adlı öyküden bir bölüm vermekle yetineceğiz:

“Yazık yazık, yıldızlara bakıp düş kuramıyorum. Hep sayıları var. Dibinde metreler var denizlerin. Balıklar, çiçekler, kelebekler... Yitti yitti. Yitirdim. Düşlerimi çaldılar. Hırsızlar... Nerede hırsızlar? Bilmiyorum. Bilemiyorum. Bilen varsa söylesin!

Ailenin şerefi, mahallenin şerefi, memleketin şerefi, formanın şerefi. Nerede benim şerefim? Nerede yaşamamın şerefi? Sorumluluğu nerede yaşamamanın?

Hepiniz taksitsiniz gözümde. Meyve soğutmakmış, su soğutmakmış! Daha daha... Yalan yalan! Taksitsiniz gözümde! Görevin beni tutsak etmekti... Çamaşır makinesiymiş, elektrik süpürgesiymiş, katmış. Hepsinin adı aynı: Taksit! Tutsaktım elinizde, tutsaktım elinizde. Geri verin tutsaklık yıllarımı. Yazık yazık, kendi yaşamımın sahibi olamadım ben. Benim değildi yaşam.” (*Biraz Daha Gayret*, s. 64)

Ele alacağımız son anlatım tekniği **iç çözümleme tekniği**dir. İç çözümleme tekniği, yazarın, okuyucu ile metin arasına girerek kahramanlarının iç âlemlerine yorum getirmesidir. Bu teknik sayesinde, hem anlatıda saklı/gizli noktaların kalması engellenir hem de okurlar, kahramanların iç dünyalarını görebilme fırsatı bulurlar:

“İç çözümleme (interior analysis) yöntemi, en kısa tanımla, anlatıcının araya girerek kahramanının duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması demektir.” (Tekin, 2002: 260)

“Romanı aktaran kişi, araya girerek roman kişinin iç dünyasını, ruhsal durumunu, neler duyup neler düşündüğünü, tavır, davranış ve

hareketlerinin ruhsal ve düşünsel sebeplerinin ne olduğunu, hangi duygu ve düşünceler sonucu birtakım eylemlerde bulunduğunu; yani bir bütün olarak onun psikolojisini bize dışardan bir gözlemci olarak aktarır. Biz, roman kişinin ruhsal durumunu anlatıcının gözlemlerine ve aktarmalarına göre biliriz.” (Çetin, 2008: 177 – 178)

Şimdi, Bozafırat'ın öykülerinde iç çözümleme tekniğinin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“İki yanını yüksek evlerin sardığı bir sokağa girdi. Sokakta kimseler yoktu. İnsansız sokaklardan korkardı hep. Evler, birbirine bakıp düşünüyordu sürekli. İçindeki o mutluluk duygusu belirsizce karamsarlığa dönüştü. Daireden çıktığında da böyle olurdu. İlk keyiflenir, sonra da keyfi kaybolurdu. Güneşin usulca bir bulutun ardına girmesi gibi, öyle belirsizce oldu ki bu.” (*Evini Kaybeden Adam*, s. 22)

“Simitçinin tablası dışarıda, kapının tam yanındaydı. Simitler onu bekliyordu. Üst üste, sıra sıra, sarı sarı simitler. Tabla, simitlerini gösterip duruyordu camının arkasından. Başında taşıdığında da, taşımadığında da başının balasıydı bu tabla. İlk kez içerliyor tablaya bu denli.” (*Kahve*, s. 57)

“Gözlerini yumdu. Sis bastırmadan önceki gibi düşlüyordu her yanı: Güneş gene pırıl pırıl, gökyüzü gene masmavi. Gözleri kapalı durdu bir süre. Sonra açtı. Açınca da büsbütün dayanılmaz geldi sis ona. Düşündeki gibi görmek özlemi onu öylesine sarmıştı ki.” (*Sis*, s. 117)

“Aynanın önüne geldi. ‘Çirkinleşiyorum artık, her şey kötüye gidiyor’ diye düşünüyordu. Otuz yaşını geçmişti. Otuz yaşını geçmiş güzel kadınları saran güzelliklerini yitirme korkusu, onu da bütün gücüyle sarmıştı. Aynaya baktı. Ayna ona hak versin, düşüncesini kanıtlasın istiyordu. Acı bir zevk alacaktı bundan.” (*Kara Kedi*, s. 129)

“Arkasını getirmede. Şimdiye dek hiç tanımadığı garip bir boşluk duydu içinde. Söyleyemiyordu adını. Unutmuştu çünkü. Bu gerçeğin farkına varınca korku, şaşkınlık, aynı zamanda da utanç duydu. İçeriğini bilmediği çözümleyemediği bir duygunun, şaşkınlığın içindeydi.” (*Unuttun Mu*, s. 204)

Görüldüğü gibi Ayhan Bozırat, öykülerinde çeşitli anlatım tekniklerine yer vermiştir. Bu teknikler sayesinde, hem “öykülerin genişlediği”, hem de “anlatımın canlılık, etkileycilik, derinlik kazandığı” görülür.

2.9. Dil ve Üslûp :

Anlatı, pek çok unsurun birleştirilmesiyle/harmanlanmasıyla oluşturulan bir yapıdır. Bu yapıyı işlevsel kılan araç, –hiç şüphesiz– dildir. “Dilin iyi kullanılmasıyla anlam parlatılır, billûrlaştırılır.” (Tosun, 1999: 43) Bir yazar, günlük hayatta basit bir anlatım aracı olarak kullanılan dili, –sanatın sağladığı imkânlarla– günlük konuşmanın ötesine taşır ve ona, edebî bir hüviyet kazandırır:

“Dil, düşünce ve duygu dünyasının izahı için başvurulan bir araçtır.

Dil aracıyla düşüncedeki, ruhtaki çile, huzur, yangın, coşku dışa vurulur.” (Tosun, 1999: 41)

“Edebî türlerde estetize edilmiş, çağrışım değerleriyle donanmış, imgelerle yüklü bir üst dil olan ‘kurmaca dil’ kullanılır.” (Çetin, 2008: 258)

“Öykücünün kullandığı dil, gerek kahramanlarla/tiplerle/karakterlerle, gerekse atmosferle uyum içinde olmalıdır. Yaratılan karakterler bizatihi kendisi olmalı, kendisi gibi konuşmalı, kendisi gibi duymalı, hissetmelidir. O atmosferde ortaya çıkan çevre de, dil ile uyum içinde olmalıdır.” (Tosun, 1999: 45)

Her yazar, anlatısında kullandığı dile, kendine has/özgü bir biçim verir. İşte, dile verilen bu özel biçim, o yazarın üslûbunu oluşturur. Üslûp, –bir bakıma– yazarın “edebiyat vadisinde kendine özgü, kendisini temsil eden imzasıdır.” (Tekin, 2002: 166) Bir yazarın üslûbu, başkaları tarafından kolayca taklit edilemeyecek kadar özel ve özgündür:

“Üslûp, dilin mecazî gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel beceriyle söze veya –özellikle– yazıya dökmek, dile hayatıyet kazandırmak demektir. Temelde anonim bir karakter taşıyan dil, sanatkârın mizacından, düşünce ve felsefesinden gelen destekle özelleşir, üslûp boyutu kazanır.” (Tekin, 2002: 168)

“Üslûp, kişinin ortaya koyduğu sanat eserinin tamamına sirâyet eden, dokularına nüfûz eden özgün kişiliğinin damgasıdır. (Bu konuda) Buffon’un ‘Üslûb-ı beyân, aynıyla insandır.’ sözü meşhurdur.” (Çetin, 2008: 274)

Ayhan Bozırat'ın ince ince dokunan, yoğun bir emekle işlenen “kelimeleri, cümleleri” vardır. Bozırat'ın amacı dil ustalığı taslamak değil; dili doğru, güzel ve etkileyici bir şekilde kullanmaktır. Bunda da bir hayli başarılı olmuştur.

Şimdi, Ayhan Bozırat'ın öykülerini, dil ve üslûp unsurları açısından değerlendirmeye/gruplandırmaya geçmek istiyoruz. Öykülerdeki dil unsurlarını, “deyimler ve atasözleri, ikilemeler, küfür veya kaba sözler, devrik cümleler, sembolik ifadeler, yazarın kelime dağarcığı” olmak üzere altı grupta; üslûp unsurlarını ise “hiciv üslûbu, mizah üslûbu, sanatkârâne (şâirâne, süslü) üslûp, yalın üslûp, hitâbet (söylev, nutuk) üslûbu” olmak üzere beş grupta incelemeyi uygun bulduk.⁴⁹

Ayhan Bozırat'ın öykülerini, öncelikle, dil unsurları açısından değerlendirmek/irdelemek istiyoruz.

İlk olarak **deyimler ve atasözlerini** ele alacağız. Her ikisi de halka mâl olmuş, kalıplaşmış sözlerdir/ifadelerdir; çağrışımsal anlam alanları çok geniştir. Eserlerinde deyimlere ve atasözlerine fazlaca yer veren bir yazar, milletin dil zenginliklerine vâkıf demektir. Deyimleri ve atasözlerini sıkça kullanmak, dili canlı kılar/zenginleştirir:

“Deyim, tek bir kelimenin gerçek anlamından ayrı olarak yan anlamında kullanımı veya birden çok kelimenin bir duyguyu, bir kavramı veya bir durumu ifade etmek için oluşturduğu sözdür. Deyimler, geniş ve uzun anlamları oldukça yoğunluklu bir biçimde, çarpıcı olarak veren özlü ifadelerdir. O dili kullanan milletin ortak

⁴⁹ Dil ve üslûp konusunda, akademik çevrelerin üzerinde kesin olarak anlaştığı bir gruplandırma/tasnif yoktur. Bu konu, çeşitli kitap ve makalelerde farklı başlıklar altında incelenmektedir. Biz, –bu konuda yaşanan tartışmalara girmeden– Nurullah Çetin'in (Çetin, 2008) yapmış olduğu gruplandırmayı/tasnifi esas almayı uygun bulduk. Ancak, Nurullah Çetin'in yapmış olduğu gruplandırmadaki/tasnifteki bütün başlıkları değil, sadece, Bozırat'ın öykülerinde örneklerine tesadüf ettiğimiz başlıkları kullanmayı tercih ettik.

üretimi olan deyimlerde, soyut anlam yoğunlukları, somut ifadelere dökülür.” (Çetin, 2008: 260)

“Atasözleri ise, bir milletin yüzyıllar boyu süren tarihî süreç içerisindeki birlikteliklerinin doğal bir sonucu olan gözlem, izlenim ve tecrübelerinden çıkan bilgece yaklaşımlarının, ortak duyuş, düşünüş, dünya görüşü ve yaşama üslûplarının genel bir yargı halindeki ifadeleri, kısa ve özlü sözlerdir. Atasözleri, birer cümlelik kalıplaşmış sözlerdir. Hayatın değişik gerçeklerini anlatmada kullanılan etkili, özlü, vurucu, çarpıcı ifadelerdir.” (Çetin, 2008: 261)

Ayhan Bozfirat’ın öykülerinde, atasözlerine pek rastlanmaz; ancak deyimlerin sıkça kullanıldığı görülür. Şimdi, Bozfirat’ın öykülerinde deyimlerin ve atasözlerinin kullanımına dair birkaç örnek vermek istiyoruz:

“ ‘Kol kırılır yen içinde’ diyor, ‘içinizden bir tane bile profesör çıkmayacak’ diyor.” (*Evini Kaybeden Adam*, s. 25)

“Hastalığını, ihtiyarlığını, kısacası süt satamayacağı zamanları düşünür, kıt kanaat geçinir, parasını biriktirmiş.” (*Küçük Sütçü*, s. 49)

“Kendimi küçük gördüğümünden böyle konuşmuyorum. Her yiğidin gönlünde bir aslan yatar.” (*Beklerken*, s. 89)

“Sonra hoşuma gitti bu çağrı. Buluşma saatini iple çekmeye başladım.” (*Önemsiz Şeyler*, s. 94)

“Ekmek aslanın ağızındaydı. Çok iyi bilirdim bunu.” (*Çocukluk*, s. 108)

“Heyecandan yüreğim ağızıma gelecekti.” (*Dışarıdaki*, s. 144)

“Hal hatır sorma devresi kapanmış, bilmediğim bir konuda koyu bir söyleşi başlamıştı.” (*Sokak Lambaları*, s. 155)

“Aslına bakarsanız ben onun durumundan hoşnut olduğumu sanıyordum. Doğrusu kaçmak için fırsat kolladığı, hiç aklıma gelmemişti.” (*Beyaz Tavuk*, s. 169)

“İşte şimdi çıkabilirdi sokağa. Ama göze alamadı bunu.” (*Anahtar*, s. 222)

“Her şeyi yüzüstü bırakıp dönmeyi bile düşündüm.” (*Derim Ki Anama*, s. 252)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla– “kıt kanaat geçinmek, küçük görmek, hoşuna gitmek, iple çekmek, ekmek aslanın ağzında, yüreği ağzına gelmek, hal hatır sormak, hoşnut olmak, fırsat kollamak, göze almak, yüzüstü bırakmak” deyimleri ile birinci örnekte “Kol kırılır yen içinde kalır.”, üçüncü örnekte “Her yiğidin gönlünde bir aslan yatar.” atasözlerine yer verilmiş ve bu şekilde “deyimler ve atasözlerinden” faydalanılmıştır.⁵⁰

Ele alacağımız bir diğer dil unsuru **ikilemelerdir**. İkileme, ifadenin anlamını ve etkisini kuvvetlendirmek/artırmak amacıyla aynı, benzer sesli veya anlamları birbirine yakın/karşıt olan kelimelerin tekrarlanması demektir. Hemen her anlatıda karşımıza çıkan ikilemeler, anlatıma zenginlik, etkileyicilik, –yer yer– şiirsellik katar:

“İkileme, anlamı güçlendirmek için aynı kelimenin tekrarlanması; anlamları birbirine yakın, karşıt olan veya sesleri birbirini andıran kelimelerin yan yana kullanılmasıdır.” (TDKTS, 1998: 1060)

⁵⁰ Deyimler ve atasözleri belirlenirken, İsmail Parlatır’ın “*Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I – II*” adlı iki ciltlik çalışması (Parlatır, 2008) temel alınmıştır.

Bozfirat'ın öykülerinde, ikilemeler –özellikle, aynı kelimelerin tekrarından oluşan ikilemeler– oldukça geniş bir yer tutar. Şimdi, Bozfirat'ın öykülerinde ikilemelerin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Yapraklar, kocaman kocaman kentlerin, kocaman kocaman sokaklarına, küçücük küçücük düşerlerdi. Tek tek, titreye titreye.”
(*Kahve*, s. 52)

“Olmadı olmadı. Daha hızlı daha hızlı. Biraz daha hızlı koşacaksın.”
(*Biraz Daha Gayret*, s. 63)

“Hava iyiden iyiye kararmıştı şimdi. Kara kara bulutlar olmalıydı gökyüzünde. Bulutlar yumak yumak.” (*Usta Be*, s. 66)

“İğneyi çekemiyordu çabuk çabuk. Usta ‘dalgacısın’ diyordu bir de. İğne ıslaktı terden. Avuçları ıslak ıslak.” (*Usta Be*, s. 68)

“Sık sık saçlarını elliyor, durup durup tırnaklarına bakıyordu.” (*Kara Kedi*, s. 133)

“Biz yavaş yavaş inanmaz olmuştuk yengemin yalanlarına. Büyükannem hiç inanmazdı. Gene de yengemin verdiği ölüm haberlerine –ki yengem sık sık ihtiyarları öldürdü– kana kana ağlardı.” (*Yeğenler*, s. 137)

“Araba azar azar arkaya öne gitti, sola kaydı azıcık. Sonra kurtuldu, yoluna devam etti.” (*Dışarıdaki*, s. 143)

“Teyzemlere gidince bol bol yumurta içerdik. Taze taze yumurtalar.”
(*Beyaz Tavuk*, s. 185)

“Bir sürü çiçek vardı bahçede. Babam her biriyle ayrı ayrı uğraşırđı. Topraklarını kabartır, sular, otlarını teker teker ayıklardı.” (*Bulutlar*, s. 245)

“Yokuş uzadıkça uzadı. Çakur çukur yola, irili ufaklı taşlara bir küfür savurdu içinden.” (*Derim Ki Anama*, s. 250)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, “kocaman kocaman, küçücük küçücük, tek tek, titreye titreye, olmadı olmadı, daha hızlı daha hızlı, kara kara, yumak yumak, çabuk çabuk, ıslak ıslak, sık sık, durup durup, yavaş yavaş, kana kana, azar azar, arkaya öne, bol bol, taze taze, ayrı ayrı, teker teker, çakur çukur, irili ufaklı” ikilemelerine yer verildiği ve bu şekilde, ikilemelerden faydalanıldığı görülür.

Üzerinde duracağımız bir diğer dil unsuru **küfür veya kaba sözler**dir. En genel ifadeyle, toplum tarafından tasvip edilmeyen ve –genellikle– sarf edildiğinde karşıdaki insanı kıran/inciten sözlere küfür veya kaba söz denilmektedir. Bazı yazarlar eserlerinde, –gerçeklik ilkesine uygun bir kurmaca dünya yaratabilmek amacıyla– günlük hayatta var olan kimi küfür veya kaba sözlere –değişen oranlarda– yer verirler:

“Cinsel ve dışkısalsal organlar ve cinsel eylemlerden yola çıkarak saldırı amaçlı hakaret sözlerine ‘küfür sözleri’ denir ve bunların zikredilmesi genelde ayıp kabul edilir. Bunlar çirkin, kaba ve ayıp ifadelerdir. (...) Küfür, bir üstünlük, saldırganlık, iktidar göstergesi olarak ve rahatlama amacıyla kullanılır ve kızgınlık, sinirlilik, öfke anlarında söylenir. Bazıları da konuşmaya espri katmak ya da şaka yapmak için kullanır.” (Çetin, 2008: 270)

Ayhan Bozfirat'ın öykülerinde, –sayıları çok az olmakla birlikte– küfür veya kaba söz içeren cümlelere rastlanır. Şimdi, Bozfirat'ın öykülerinde küfür veya kaba sözün kullanılmasına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Karısını tanımayacak. Karısı ihtiyarlayacak çünkü. O zaman diyecek ki: ‘Ulan ben de ihtiyarladım...’ ” (*Sirt Ağrısı*, s. 20)

“Babam öğrencilere kızıyor. ‘İtler, kopuklar’ diyor.” (*Evini Kaybeden Adam*, s. 25)

“Hey eşşoğlu eşşek yapraklar hey, dedi.” (*Kahve*, s. 52)

“Yavaş sesle: ‘Bok uğruna mı ölüyoruz peki.’ dedi.” (*Kahve*, s. 55)

“Aslında onu aldatan benim. Haberi yok salağın.” (*Fırıldak*, s. 73)

“Bir cigara yaktı aceleyle. Sonra yüzünü iğreniyormuş gibi çarpıttı: ‘Alçak herif’ dedi.” (*Kavga Öncesi*, s. 120)

“Herkesin bir boktan yanı var. O da kitap okurdu. Gece geç vakitlere kadar okurdu. Karnını doyuramazdı it oğlu it, kitap okurdu.” (*Oğul*, s. 124)

Değineceğimiz bir diğer dil unsuru **devrik cümleler**dir. Devrik cümle –en genel tanımla–, yüklemi sonda bulunmayan cümledir. Devrik cümlelerin tercihinde, –daha çok– anlatımdaki yeknesaklığı/tekdüzeliği kırma isteği ağır basar:

“Devrik cümleye yer veren romancıların amaçları, öteden beri kullanıla gelmekte olan Türkçe'nin tekdüzeliğini kırmak, dilde yeni ifade imkânları aramak, konuşma dilinin barındırdığı zenginlikleri yazı diline taşımak olabilir.” (Çetin, 2008: 259)

Ayhan Bozfirat, öykülerinde devrik cümlelere sıkça yer vermiştir. Şimdi, Bozfirat'ın öykülerinde devrik cümlelerin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Ama gene de düşlediğimden daha güzeldi evlilik. Seni beklerdim heyecanla. Yarım saat öncesinden dikilirdim pencerenin önüne. Köşeyi dönüşünü seyredirdim. Sen bir göz atardın pencereye.”
(*Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan*, s. 59)

“İğne battı eline. Ufacık bir kırmızı leke, yusuvarlak beliriverdi parmağının ucunda. Ağzıyla emdi kanı. Baktı parmağına. Kan sulu, açık kırmızı yeniden yayıldı hafifçe. Pantolonunun yeline sildi parmağını. Durmuştu kan.” (*Usta Be*, s. 66)

“Sonra amcam sattı evini. Başkaları geldi oturdu taraçasından mezarlık, birbirlerinin eşi evler, gizemli tepeler görünen çekme kata. Yeni sahibi hemen sıvattı evi. Amcamın zamanında sıvasızdı ev. Sıvası da yapınca, mahallenin en güzel evi oldu amcamın evi.”
(*Çocukluk*, s. 109 – 110)

“Hiç unutmam o günlerdeki gülmelerimizi. Ne gülerdik Allah'ım. Kahkahalarımız öteki mahallelerden duyulurdu belki de, yazın pencereler açık olduğunda. Amcamın oğlu bile çıkar gelirdi odasından kimi kez. Ama gülmezdi o.” (*Yeğenler*, s. 138 – 139)

“Yaşam tadını yitirir sık sık. Büyükler alışkındır buna. Pek aldırış etmezler belki. Tatlı ya da tatsız bir ödev gibi sırtlarına yüklenmiştir yaşam. Zorunlu olarak bu sevimsiz duyguya alıştırmışlardır kendilerini.” (*Eyüp Otobüsü*, s. 190)

“Yokuş bitmişti. Düz yoldaydılar şimdi. İçi rahatladı biraz. Ama yokuş başlayacaktı az sonra. Çıkacaklardı bu kez. Korkuyla bakıyordu yola.” (*Derim Ki Anama*, s. 251)

Ele alacağımız bir başka dil unsuru **sembolik ifadeler**dir. Kimi yazarlar, açıkça söylemek istemedikleri/söyleyemedikleri şeyleri sembollerden/imajlardan yararlanarak anlatma yoluna giderler. Böylece, bazı düşünceleri/duyguları/olayları/iddiaları dolaylı bir şekilde dile getirme fırsatı bulurlar:

“Sembölü kısaca; kavramlaştırılmayan, dile getirilemeyen, sezgi, izlenim ve gerçekliklerin ifadesi için başvurulan bir yöntem, bir iletişim ögesi olarak tanımlayabiliriz. Bu anlamda sembol, ‘açıklanamazın ifade biçimidir.’ Sembol, mesajı ve muhtevayı temsil ederken, gerçeğin de yerine geçer. Sembol bununla da kalmaz, temsil ettiği gerçeğin anlam alanını derinleştirir, geliştirir, çoğaltır. (...)

Sembol, gizli anlamı ortaya çıkaran bir tasvirdir, bir gizin tecellisidir. Ama sembolün deşifresinin belli bir birikime, arka plâna, düş gücüne, algı yeteneğine bağlı olduğu da bir gerçektir. Ve elbet, ‘fantazia’dan beslenir.” (Tosun, 1999: 77)

Ayhan Bozırat, öykülerinde sembollere/sembolik ifadelere sıklıkla yer veren bir yazardır. 1 Mart 1981 tarihli *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, sembollere niçin sıkça başvurduğunu şu sözlerle izah eder:

“Simgelere çok sık başvuruyorum. Simgeler yoluyla, yaşadığımız dönemin ağır koşullarını sırtlanmak durumunda bırakılmış kimseleri, daha genel çizgide verebildiğimi sanıyorum. Simgeler, böyle bir genellemede gerçekten çok yararlı öğeler. Ayrıca, simge ile yaratılan

düşsel dünyanın ardındaki gerçekçi seslenişin, daha etkin olacağını da düşünüyorum.” (Ateş, 1981: 15)

Bozfirat’ın öykülerini tek tek incelediğimizde, bazı öykülerde, sembolik ifade olarak nitelendirebileceğimiz kimi cümleler karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu cümlelerin sembolik bir değer taşıyıp taşımadıklarını kesin olarak ispat edebilmemiz çok güçtür. Diğer taraftan, –bunların sembolik bir değer taşıdıklarını kabul etsek bile– temsil ettikleri/simgeledikleri unsurları, kesin olarak ortaya koyabilmemiz de bir hayli zordur. Çünkü, “bir sembolün manası, kesin bir şekilde sınırlı olmayıp, çağrışımca zengindir ve insanlar, aynı sembolde farklı manalar bulabilirler.” (Stevick, 1988: 318)

Buna rağmen, –bazı makalelerde de dile getirildiği için– “*İstasyon*” ve “*Sis*” adlı öykülerin baştan sona sembolik bir değer taşıdıklarını rahatlıkla söyleyebiliriz.⁵¹

“*İstasyon*” adlı öyküde, tren idaresinin insanlık dışı uygulamaları eleştirilmektedir. Tren idaresi, ülkede sık sık yaşanan tren kazalarını –halkın tren yolculuğuna olan rağbeti azalmasını diye– gizlemekte ve tren kazalarına şahit olan insanları, susmaya zorlamaktadır. Ancak öyküyü dikkatle incelediğimizde, öykünün arka plânında, “ülkemizde –özellikle 1960’lı yıllarda– fikir/düşünce özgürlüğünün kısıtlı oluşu”nun eleştirildiği görülecektir. Bu durumu Adnan Özyalçın, şu cümlelerle ifade eder: “Bozfirat, ‘düşünce ve anlatım özgürlüğünün kısıtlı oluşu gerçeğini’ vurgulamak istiyor. Yaşattığı düş dünyasından, günün siyasal gerçeğine göndermeler yapıyor.” (Özyalçın, 1999: 5)

⁵¹ Bugüne kadar herhangi bir makalede belirtilmemekle birlikte, –özellikle– “*Balkon ve Anahtar*” adlı öykülerin isimlerinin sembolik/simgesel bir değer taşıdığı kanaatindeyiz:

“*Balkon*” adlı öyküde balkon, –sembolik olarak– “özgürlüğe açılan kapıyı” simgelemektedir. Ancak bu kapı, anne tarafından sürekli olarak kapatılmak istenir; hatta kadın, öykünün sonunda, balkon kapısını söküp yerine duvar örmesi için bir usta çağırır. Bu karar, aynı zamanda –sembolik olarak– özgürlüğe açılan kapıyı da kapatmak anlamına gelir...

“*Anahtar*” adlı öyküde anahtar, –sembolik olarak– “yalnızlığın kilidini açacak olan sevgi, saygı, anlayış, hoşgörü gibi soyut kavramları” simgelemektedir. Öykü kişileri, aile içi iletişimsizlik sebebiyle kendilerini yalnızlığa mahkûm etmiş kimselerdir; birbirlerine daima mesafeli/soğuk davranırlar. Bu yüzden hiçbirisi, öykü boyunca, yalnızlığının kilidini açacak olan manevî anahtarı bulamaz...

Ayrıca öyküdeki bazı şahıslar, sembolik olarak, farklı kişileri/kesimleri simgelemektedir. “*İstasyon*” adlı öyküde yer alan bazı şahısların aslında kimleri simgelediğini, Talha Kuruoğulları şöyle izah eder:

“Kadın, –pencerenin görkemli perdesiyle avunan–, şemada ‘aydın’ın yerini saptar. Eninde sonunda sanatla oyalanan aydının. Çocuk, doğrudan doğruya ‘bilinçlenmemiş halklar’dır.⁵² Ev sahibi kadının korkutucu ısrarlarına karşın gözlerini pencereden, kazalardan ayıramayan adam ‘devrimci’dir.” (Kuruoğulları, 1971: 25)

Demir Özlü’nün “edebiyattaki sembolik anlayışa yakın bir hikâye” (Özlü, 1973: 58) diye tarif ettiği “*Sis*” adlı öykü, sabah erken saatlerde aniden bastıran sise parktayken yakalanan iki kişinin konuşmalarından oluşmaktadır. Yapılan konuşmalarda, sisin günlük hayatı aksatmasından duyulan rahatsızlık dile getirilir. Ancak konuşmaları dikkatle incelediğimizde, öyküde yer alan sisin “sıradan bir duman” olmadığı ve öykünün arka plânında başka bir olayın/durumun eleştirildiği görülmektedir.

Öyküde –semboller yoluyla– “1960 Askerî Darbesi’nin” ya da “1971 Askerî Muhtırası’nın” eleştirisinin yapıldığı düşüncesindeyiz. Bozafat’ın “muhalif kimliği”yle dikkat çeken bir yazar olması ve öykülerinde sık sık –olumsuz eleştirilerin ağırlıkta olduğu– siyasî göndermelerde bulunması, bu fikre yönelmemizde etkili oldu.

Aşağıdaki cümleler, öyküde geçen sisin “sıradan bir duman” olmadığını ispat eder niteliktedir:

“O kadar ansızın bastırıyor ki, insanın hemen bir korunak bulması imkânsız. (...)

⁵² Ayhan Bozafat, *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, “*İstasyon* adlı öykümde çocuk, bilinçlenmemiş halkı simgeliyor.” (Ateş, 1981: 16) diyerek, Kuruoğulları’nın tespitini doğrular.

Siste hiçbir şeye güvenmemeli. Kendi bulunduğun yeri belli etmemelisin. (...)

Sis, berbat etti her şeyi. (...)

Zaman belli olmaz siste. (...) Zamanın neresinde olduğunu bilemezsin. (...)

Sen gene de yakınma sisten. Doğru değil. Çevremizi göremiyoruz çünkü. Sağımızdaki solumuzdaki, önümüzdeki arkamızdaki hiçbir şeyden haberimiz yok. (...)

Her yanı sis kaplamışken, insanın evde de rahat olmasına imkân yoktur. (...)

Işık görünmez siste. (...)

Çok apansız bastırdı sis. (...)

Kurtuluş yok. Kalkmasını bekleyeceğiz.” (*Sis*, s. 111 – 117)

Diğer taraftan, gencin “Sis ne zaman kalkacak acaba?” sorusuna, yaşlı adamın verdiği cevap hayli ilginçtir: “O hiç belli olmaz. Açılır açılmaya, ama zamanı belli değildir.” (*Sis*, s. 113)

Öykünün finalinde genç ile yaşlı adam arasında geçen diyaloglar da dikkate şâyândır:

— “Bu anda insanı avutan tek şey, şimdi gene güneşin pırıl pırıl, gökyüzünün masmavi olmasıdır” dedi.

— “Öyle” dedi ses. “Güneş gene yerinde. Gökyüzü gene mavi.”

— “Güneşi göreceğiz gene.”

— “Göreceğiz.”

— “Gökyüzünü de.”

— “Gökyüzünü de.”

— “Sis dağılacak.”

— “Dağılacak elbet. Dağılmadan olmaz. Mutlaka dağılacaktır.” (*Sis*, s. 117)

Yukarıdaki cümleler, hem öyküde geçen sisin sıradan bir duman olmadığını göstermekte, hem de öykünün sembolik bir değer taşıdığı yönündeki iddiamızı desteklemektedir.⁵³ Öyküde özellikle, –sisin şehrin üzerine aniden çöktüğü saat ile bu olayın vuku bulduğu zaman dilimi birbirine çok yakın olduğu için– 27 Mayıs 1960 sabahı erken saatlerde radyodan yayınlanan bir bildiri ile resmen duyurulan 1960 Askerî Darbesi’nin eleştirisinin yapıldığı kanaatindeyiz.

Üzerinde duracağımız son dil unsuru **yazarın kelime dağarcığıdır**. En genel ifadeyle, bir kimsenin bildiği, kullandığı sözcüklerin/kelimelerin tamamı, o kimsenin kelime dağarcığını/söz varlığını göstermektedir. Bir yazarın kelime dağarcığının geniş olması, anlatımda çeşitliliği/zenginliği sağlayabilmesi açısından önemlidir.

Ayhan Bozırat’ın öykülerinde, bizi, zengin bir kelime kadrosu karşılar. Bozırat’ın ağırlıklı olarak isimleri, fiilleri ya da zarfları kullandığı gibi bir yorumda bulunmak mümkün değildir. Çünkü Bozırat, belirli kelimelere saplanıp kalmaz; her türden kelimeye öykülerinde yer verir.

Ayhan Bozırat, süslü ve gösterişli kelimelerden uzak durur. Yabancı sözcüklere pek yüz vermez; genellikle Türkçe sözcükleri kullanır. Kelimeleri ne çok eski, ne de çok yenidir; döneminin kelimeleridir. Kendine has sözcükler yaratma gayreti içerisine

⁵³ Ayhan Bozırat’ın “*Sis*” adlı öyküsü, –hem isim olarak, hem de sisin kullanılış biçimi açısından– bize, Tevfik Fikret’in “*Sis*” adlı şiirini hatırlattı. Tevfik Fikret, bir gün sislere boğulmuş İstanbul’u seyrederken, gördüğü manzaradan çok etkilenir ve “*Sis*” adlı şiirini kaleme alır. Şiirde II. Abdülhâmid dönemi İstanbul’unu yerden yere vuran şâir, bir bakıma, II. Abdülhâmid’e olan öfkelerini İstanbul’dan çıkartır.

girmez. Öykülerinin sırtını konuşulan dile yaslar; günlük hayattan seçtiği kelimeleri kullanır ve –sanatın sağladığı imkânlarla– bu kelimelere edebî bir hüviyet kazandırır.

Öykülerde yer alan dil unsurlarını bu şekilde gruplandırarak izah ettikten sonra, şimdi, Bozırat'ın öykülerini üslûp unsurları açısından incelemek istiyoruz.

İlk olarak **hiciv üslûbunu** ele alacağız. Hiciv üslûbu, bir kişinin veya toplumun yanlış bulunan yönlerini, devletin eksik/aksak yanlarını, iğneleyici, eleştirici bir üslûpla ortaya koymaktır. Bu üslûbu kullanan bir yazar, daha çok, okurlarını bilgilendirme/bilinçlendirme amacı güder:

“Hiciv üslûbu, ahlâk ilkeleri ile hayal gücünün birleştirilmesidir.”

(Stevick, 1988: 37)

“Yazar, bir kişi, topluluk, kurum ya da uygulamanın kötülüklerini, olumsuzluklarını ve kusurlarını; ideal, yaygın, ortak ve yerleşik değerler ve anlayışlardan farklılaşan sapmalarını teşhir eder. Bunu yaparken de doğrudan ya da dolaylı olarak, saldırarak veya alaya alarak eleştirir. Böylece, toplum ya da kurumlar nezdinde yargılar. Amacı, olumsuzlukların düzeltilmesini istemek ya da intikam almaktır. Yergide beğenilmeyen, reddedilen, ortadan kalkması istenen bir duruma, olaya, olguya ya da kişiye ceza verme düşüncesi baskındır. (...) Hiciv, okuyucuyu uyandırmaya dönük bir üslûptur. Okuyucu, bu kanalla bilgilendirilmeye, bilinçlendirilmeye ve yönlendirilmeye çalışılır.” (Çetin, 2008: 282 – 283)

Ayhan Bozırat pek çok öyküsünde, toplumda ve devlet yönetiminde gördüğü aksaklıkları/eksiklikleri sıkça dile getirmiş; bunu yaparken de hiciv üslûbundan fazlaca yararlanmıştı. Bozırat, hiciv üslûbunu kullandığı bölümlerde yıkıcı değil, yapıcı bir

tavır sergiler. Şimdi, Bozırat'ın öykülerinde hiciv üslûbunun kullanılmasına dair örneklere geçmek istiyoruz:

“Kazaların çokluğu ürkütür halkı. Onun için, cesetleri saklamak gerek. İyi karşılanmaz halkça. Bu da tren idaresinin hoşuna gitmez.”
(*İstasyon*, s. 11)

“Yıllar yılı her gün dokuz-beş. Defterler açtım, defterler kapadım. Bir defteri bir deftere geçirdim. Yıllar yılı her gün bu işi yaptım. (...) Ama bu işi neden yaptığımı, bir defteri ötekine neden geçirdiğimi bir türlü bilmedim. (...) Bunu müdür de bilmez. Müdür değil, umum müdür bile bilmez.” (*Sırt Ağrısı*, s. 15)

“Bizim de bir arkadaş vardı son çalıştığım fabrikada. Almanya'ya gitmek istiyordu. (...) On yıl, on beş yıl çalışacak. Çocuklarını tanımayacak döndüğünde. Arabasının çevresini saran çocuklara bakıp soracak: ‘Benimkiler hangileri?’ Oradakiler gülecekler: ‘Senin çocukların bunlar değil. Onlar koca adam oldular.’ Karısını da tanımayacak. Karısı ihtiyarlayacak çünkü.” (*Sırt Ağrısı*, s. 19 – 20)

“Bütün çocuklar çalışkan, uysal, istenildiği gibi olsun. Kafa tutanların yeri yok. ‘Evet’ demeli herkes. Buna da en iyi, çocuklukta başlanır.”
(*Anlat Haydi Anneciğim*, s. 35)

“Zenginlerin mutluluk üstüne çok ilginç görüşleri vardır. Yoksulların mı? Sefillerin mi? Mutluluktan onlara ne! Onların konusu değil ki bu. Mutluluk ya da mutsuzluk üstüne söz etmek yalnız zenginlerin hakkı.”
(*Anlat Haydi Anneciğim*, s. 38)

“ ‘İyi ama’ dedi, ‘hep bizim gibiler suç işliyor. Daha doğrusu bizim gibiler yatıyor mahpuslarda.’ ”

Kahvecinin sesi daha sertti bu kez: ‘Sen karışma o yanına dedim ya. Sen, suç işlememeye bak işte o kadar.’ ” (*Kahve*, s. 51 – 52)

“ ‘Eski gazete onlar’ dedi. ‘Tarihleri eski. Gazete haber verir. Haberler günü gününe olmalı aslında. Ama köye gelen gazeteler öyle değil. Onlar okunup okunup, sonra da köye gönderiliyor. Kaç aylık olanlar var içinde. Yıllık olanlar bile var.’ ” (*Kahve*, s. 54)

“Bazı insanların böylesine yorulup, bazılarının can sıkıntısından ne yapacaklarını bilememeleri, bu yüzden de en olmadık saçmalar uydurmaları çok kötü. Bundan daha büyük bir yüz karası yoktur bence.” (*Fırıldak*, s. 80)

“Gazetelerde resimden bol bir şey yok. İki de bir devlet adamlarının resimleri çıkar. Devlet adamları birbirleriyle tokalaşırlar. İki büyük devletin başkanı birbirleriyle tokalaşiyor. Çok çıkar böyle resimler. Devlet başkanları tokalaşırken de gülerler. Neden güler bu adamlar. Daha dün birbirlerinin can düşmanıydılar. Savaşmışlardı, seller gibi kan akıtmışlardı. Sonra da barışmışlar birbirleriyle, tokalaşıyorlar. Hem de gülerek.” (*Beklerken*, s. 88)

“Bir gün dayak yemiş karakolda. Karakolda dayak yemek, öyle olmayacak bir iş değil. Hem de her gün, herkesin başına gelebilecek bir şey. Hele saka, işportacı, ayakkabı boyacısı olursan iş daha da kolay. Üstelik nedenini bile bilmez adam.” (*Önemsiz Şeyler*, s. 94)

“Şimdi gençler her şeyle alay ediyorlar. Hiçbir şeye inanmıyorlar. Ne kötü oluyor gençler gitgide.” (*Balkon*, s. 97)

“Dünyada kala kala bir tavuk mu kaldı acınacak? İnsanlar, insanlara acımıyor şimdi. Oysa sen, bir tavuğun peşindesin. İnsanlar insanları gırtlaklıyor, kimsenin sesinin çıktığı yok. Hâlâ bir tavuk ha..!” (*Beyaz Tavuk*, s. 177)

“Unutsaydı dünyamızın içinde bulunduğu çıkmazı. Kavgaları, açlıkları, her gün kalleşçe öldürülen gençleri, faili bulunamayan cinayetleri. Unutsaydı nötron bombasını, uygarlık adına oynanan oyunları, makinenin tutsağı olmuş insanlığı.” (*Unuttun Mu*, s. 200)

“ ‘Sen gazetelere bakma’ diye karşılık verdi kadın. ‘Gazetelere inanılmaz. İşine gelir öyle söyler. İşine gelir ertesi gün tam tersini.’ ”
(*Akşam Söyleşisi*, s. 212)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, “tren idaresinin yaşanan tren kazalarını –sırf gelirleri düşmesin diye– örtbas etmesi, devlet kurumlarında çalışan bazı memurların gereksiz bürokratik işlemlerle uğraşmak zorunda bırakılmaları, yıllarını Almanya’da çalışarak geçiren kimi insanların Türkiye’ye döndüklerinde büyük ailevî dramlar yaşamaları, insanların daha çocuk yaşlarda korkakça yaşamaya alıştırılmaları, zenginlerin fakirlere oranla daha geniş haklara sahip olmaları, hukukta adaletin/eşitliğin bir türlü sağlanamaması, kırsal alanlarda yaşayanların ülkedeki gelişmelerden geç haberdâr edilmeleri, bazı insanların iş yerine sadece laf üretmeleri, kimi devlet başkanlarının yapmacık tavırlar takınmaları/sergilemeleri, insanların gözaltında buldukları süre zarfında işkence görmeleri, gençlerin giderek yozlaşmaları, insanlar arasındaki kavgaların/çatışmaların artarak devam etmesi, ülkede ve dünyada şiddet

olaylarının önüne geçilememesi, gazetelerin menfaat elde etmek için işlerine geldiği gibi haber yapmaları” hicvedilmiş ve bu şekilde, hiciv üslûbundan faydalanılmıştır.⁵⁴

Ele alacağımız bir diğer üslûp unsuru **mizah üslûbudur**. Mizah üslûbu –en genel tanımla–, bir kişinin, toplumun veya devletin yanlış/eksik bulunan yönlerinin esprili bir dille dolaylı yoldan ifade edilmesidir. Mizah üslûbunda güldürürken düşündürmek esastır. Bu üslûp, özellikle baskı dönemlerinde, doğrudan söylenemeyen şeylerin dolaylı olarak söylenebilmesine imkân sağlar:

“Mizah; kişi, topluluk, olay, durum, olgu ve varlıkları gülünecek yönleriyle sunma biçimidir. Bu, yazarın bir tür bakış açısıdır. Mizah, insanı güldüren, güldürürken düşündüren söz ve davranışlardır. (...)

Bir kişi veya toplum kesiti üzerinde genel toplum katmanlarının alışmadığı, pek görmediği, kabullenmediği aykırı, eksik ve yanlış durumların sergilenmesiyle yapıldığı gibi, şaka yaparak da olur. Mizah ile yanlışlar, kusurlar ortaya konur ve dolaylı olarak bunların giderilmesi, düzeltilmesi istenir. (...)

Bu üslûp sadece güldürmeyi amaçlamaz; aynı zamanda içinde alay, eleştiri, yerme, küçümseme, düşündürme gibi unsurları da barındırır.”

(Çetin, 2008: 286 – 287)

Ayhan Bozfirat, toplumda ve devlet yönetiminde gördüğü aksaklıkları/eksiklikleri dile getirirken, hiciv üslûbunun yanında, mizah üslûbuna da başvurmuştur. Şimdi, Bozfirat’ın öykülerinde mizah üslûbunun kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

⁵⁴ Ayhan Bozfirat’ın öykülerinde, “hiciv üslûbu” grubuna dâhil edebileceğimiz daha pek çok örnek cümle bulunmaktadır. Ancak biz, tekrara düşmemek için, aynı eksikliği/aksaklığı işaret eden eleştiri cümlelerinden sadece birine burada yer vermeyi uygun gördük.

“Oldukça kalabalıktı ortalık. Kalabalıkta herkes birini arıyor, kimse aradığını bulamıyordu. Bu arada yanlış kucaklaşmalar da oluyordu. Yanlışlığı anlayınca, yanlış kucaklaşanlar hemen ayrılıyorlardı kucakladıkları kimselerden.” (*İstasyon*, s. 9)

“Ama karın... Kadınlar gevezedir. İyi değil tren yolunu görmesi. Tren idaresi hoşlanmaz bundan. (...) Süslü kumaşlar vardır perdelik. Onlardan alırsın. Karın onu seyredince, perdeyi açmayı düşünmez. Kadınlar süslü şeyleri sever.” (*İstasyon*, s. 14)

“Nasıl da kaçtı ağzımdan bilmiyorum. ‘Duvarların badanası değişse bari.’ dedim. Aslında hiç aklıma gelmemişti bu. Bana ne duvarın renginden. Hem fabrikada, duvarların rengi makinelerden pek görünmez. Ama, işte kaçtı ağzımdan. Tabii, çıkardılar işten.

Memur: ‘Ama sen de dilini tutmayı bilmemişsin.’ dedi. ‘Hak etmişsin.’ ” (*Sırt Ağrısı*, s. 17)

“Kalın kara kaşlarından mı, asık suratından mı korkardı çocuklar nedir, Küçük Sütçü’ye kimse sataşamazdı. Belki de çok namuslu olduğundan, süte su katmadığının bilinmesinden gelen bir saygıydı bu.” (*Küçük Sütçü*, s. 48)

“Babam böyledir zaten. Her şeyi hesaplamaya bayılır. Bari doğru dürüst hesaplayabilse. Onun hesapları doğru olsaydı zengin olmaları gerekenler yoksul, yoksul olmaları gerekenler zengin çıkmazlardı.” (*Balkon*, s. 103)

“Hastalığını anlattı uzun uzun. ‘Benimki zengin hastalığı’ dedi sonra da. Bakımı zormuş ve perhizi çok özen istiyormuş.” (*Oğul*, s. 123)

“Karnını doyuracak para kazanamadığı halde kitap okuduğu, kitap okumayı sevdiği için suçluydu babasının gözünde. Yalnızca bu nedenle suçluydu.” (*Oğul*, s. 126)

“ ‘Bir de bunlar için üzülme Allah aşkına. Bak beni de ağlatacaksın.’ Böyle söyledi, ama aslında ağlamak niyetinde olmadığı belliydi. Hem ağlamaması da çok yerinde bir davranıştı: Yüzündeki boyalar berbat olacaktı ağlasaydı. Başka zaman olsa, bu gibi durumlarda, yüzündeki boyalara aldırmadan ağlayabilirdi. Çok iyi yürekliydi çünkü. Ama bugün öylesine doluydu ki kendisiyle. Akşamki toplantı öyle önemliydi ki onun için. Ne kadar zorlasa kendini, gene de arkadaşının acılarını paylaşamıyordu.” (*Kara Kedi*, s. 132 – 133)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, “istasyonun aşırı derecede kalabalık oluşu, –sembolik bir anlatımla– insanların ülke gerçeklerine duyarsız/kayıtsız kalışları, işçi haklarının bir pamuk ipliğine bağlı oluşu, kimi satıcıların etik/ahlakî olmayan yollara yönelişleri, gelir dağılımında adaletin sağlanamaması, bazı hastalıkların tedavisinin masraflı oluşu, maddî kaygıların okumanın önüne geçişi, bazı insanların dostlarına karşı yapmacık tavırlar takınmaları” mizahî bir dille anlatılmış ve bu şekilde, mizah üslûbundan yararlanılmıştır.

Üzerinde duracağımız bir başka üslûp unsuru **sanatkârâne (şâirâne, süslü) üslûptur**. Sanatkârâne (şâirâne, süslü) üslûp –en genel tanımla–, bir anlatıda yer alan durumların/olayların şiirsel bir dille/şiir tadında anlatılmasıdır. Bir bakıma, mensur şiiri andırır:

“Romanda şiirsel bir üslûbun hâkim olmasıdır. Özellikle mekân ve kişi tasvirlerinde gerçek özellikler olduğu gibi değil; şâirâne

süslemelerle, abartmalarla, coşkun duygulara dayalı bir üslûpla verilir. Genellikle tasvirici anlatım tutumu egemendir. (...)

Bu, duyguları ifade eden üslûptur; hayata ve olaylara bir şâir ve sanatçı gözüyle bakmanın sonucudur. (...) Yazar, anlatımında duygudan hareket eder ve dilin imkânlarını, duygularını sergileyecek şekilde kullanır. Dil, duyguların yansıtıcısı durumunda bir ayna olarak algılanır.” (Çetin, 2008: 295 – 296)

“(Bu üslûp), öykü için ‘şairin uzun saçlı kız kardeşi’ diyen şâiri de haklı çıkartıyor.” (Tosun, 1999: 26)

Bazı şâirleri –bilhassa Behçet Necatigil, Nâzım Hikmet, Necip Fâzıl ve Fâzıl Hüsni’yü– severek okuyan Ayhan Bozfirat, bu okumalarının yoğun etkisiyle öykülerinde, sanatkârâne (şâirâne, süslü) üslûba sıkça başvurmuştur.⁵⁵ Şimdi, Bozfirat’ın öykülerinde sanatkârâne (şâirâne, süslü) üslûbun kullanımına dair örneklerle geçmek istiyoruz. Bozfirat’ın pek çok öyküsünde bu üslûba rastlandığı için, burada sadece, “*Evini Kaybeden Adam*” adlı öyküden bir bölüm vermekle yetineceğiz:

“Sardunya sokağın darlığından, pisliğinden habersiz, arınmış, gevrek yapraklarının arasından habire gülümsüyordu.

Bir süre önce tanımişti o sakağı ve o sokaktaki tek sardunya çiçeğini. Her gün sabahın erken saatlerinde bir yaşlı kadın başı uzanıyordu pencereden. Kadın pencereyi açıyor, yüzü sardunya kadar aydınlık, bir tas su veriyordu sardunyaya. Sonra pencereyi kapatıyor, odanın iskemlelerinden birine oturup, odanın boş duvarlarını seyrediyordu duvar kadar kımıltısız.

⁵⁵ Ayhan Bozfirat’ın bu şâirleri severek okuduğunu, daha önce, “Bireysel ve Edebî Kişiliğini Besleyen Unsurlar” başlığı içerisinde uzun uzun anlattığımız için, burada aynı konuya tekrar değinmeyeceğiz.

Güneş her gün bir kez, bu sardunya uğruna geçiyordu bu karanlık, pis sokaktan.

Bir gün sardunya görünemedi yerinde. Yaşlı kadın bir daha pencereyi açmadı hiç. Güneş de artık bu sokağa uğramadı.” (*Evini Kaybeden Adam*, s. 23)

Değineceğimiz bir diğer üslûp unsuru **yalın üslûp**tür. Yalın üslûp –en genel tanımla–, bir anlatıda yer alan ifadelerin çağrışımdan/gösterişten/süsten/şâşaaadan uzak olmasıdır. Bu üslûbun hâkim olduğu metinler, açık ve anlaşılır cümlelerden oluşur:

“Yalın üslûp; sade, temiz, yalın, açık, duru, berrak, süslerden arınmış üslûptür. Yani edebî sanatlara, kelime oyunlarına, benzetmelere, sıfatlara, şiirsel anlatıma yer vermeyen, muğlak olmayan çıplak bir üslûp. (...) Varlıklar, olay ve olgular olabildiğince yalın halleriyle sunulur. Akla ve mantığa aykırı unsurlara, karmaşık çağrışımsal anlamlara yer verilmez.” (Çetin, 2008: 300)

Ayhan Bozırat, –özellikle– kişilerini konuştururken yalın üslûbu tercih etmiştir. Şimdi, Bozırat’ın öykülerinde yalın üslûbun kullanımına dair örneklerle geçmek istiyoruz. Bozırat’ın pek çok öyküsünde bu üslûba rastlandığı için, burada sadece, “*Kavga Öncesi*” adlı öyküden bir bölüm vermekle yetineceğiz:

“— Geçen gün doktoru gördüm. Nişanlanmış. Pek keyfi yerindeydi.

Konuştuk.

— Benim pek ahbablığım yoktur onunla. Şöyle bir ‘merhaba’, işte o kadar.

— İyi çocuktur doktor, severim.

— Bir sarışın kızla görüyordum son sıralar. Onunla mı nişanlanmış?

— Odur herhalde. Sarışın uzun boylu?

— Evet. Sarışın, uzun boylu.

— Tatlı kız ama. Bizimki pek...

— Eh, mutlu olurlar inşallah. Ben tanımam pek. Şöyle bir ‘merhaba.’

— İşleri de iyiymiş. Zaten geçen yıl büyük bir miras kaldıydı teyzesinden.” (*Kavga Öncesi*, s. 120 – 121)

Üzerinde duracağımız son üslûp unsuru **hitâbet (söylev, nutuk) üslûbudur.**

Hitâbet (söylev, nutuk) üslûbu, bir kitleyi/topluluğu bazı fikirler doğrultusunda yönlendirmek maksadıyla kaleme alınan anlatılarda kullanılan üslûptur. Bu üslûbun kullanıldığı metinlerde, yer yer, sloganik ifadeler de rastlanabilir:

“Hitabet; topluluğa, kitleye yüksek sesle hitap etmek demektir ve kalabalıkları heyecana getirerek önceden belirlenmiş hedeflere sürüklemeyi ve yönlendirmeyi amaçlar. İçeriğin değişimine göre sözü değiştirmek, düşünce ve duygunun gereğine göre bedeninin organlarına bir tavır ve vaziyet vererek söz konusu olan şeyin tesirini yükseltip tamamlamak demektir. (...) Hitabet üslûbunun sloganlaşma eğilimi vardır. Bu tehlikeye düşmeden kitleyle, heyecana dayalı doğal bir iletişim kurulmalıdır.” (Çetin, 2008: 285)

Ayhan Bozırat, “*Anlat Haydi Anneciğim*” ve “*Biraz Daha Gayret*” adlı öykülerinde hitâbet (söylev, nutuk) üslûbuna başvurmuştur. Şimdi, adı geçen öykülerde hitâbet (söylev, nutuk) üslûbunun kullanımına birer örnek vermek istiyoruz:

“Boşver anne boşver. Özgürlük gene de yalnız çocuklukta kaldı. Ahmet’i anlat sen gene! Geçenlerde gördüm. Sergide karpuz satıyordu. Elbette böyle olacak. Arabacının oğlu, sergide karpuz

satacak. Ama sorarsan başkalarına –babası arabacı olmayanlara tabii– bunun nedeni, Ahmet’in çocukluğundaki haylazlığı. Gerçekten inanırdık anne bir zamanlar böyle masallara... Geçelim haydi, karıştırmayalım bunları.” (*Anlat Haydi Anneciğim*, s. 36)

“Hepiniz taksitsiniz gözümde. Meyve soğutmakmış, su soğutmakmış! Daha daha... Yalan yalan! Taksitsiniz gözümde! Görevin beni tutsak etmekti... Çamaşır makinesiymiş, elektrik süpürgesiymiş, katmış. Hepsinin adı aynı: Taksit! Tutsaktım elinizde, tutsaktım elinizde. Geri verin tutsaklık yıllarımı. Yazık yazık, kendi yaşamımın sahibi olamadım ben. Benim değildi yaşam. (...) Yaşayamamanın suçlusu kim?” (*Biraz Daha Gayret*, s. 64)

Yukarıdaki örnekleri incelediğimizde, birinci örnekte “bir kişinin –annesiyile konuşuyor/ona hitap ediyor gibi görünerek– mevcut düzeni sorgulayışı”, ikinci örnekte ise “bir emeklinin –içindeki ben’ine hitap ederek gerçekleştirdiği– kendi iç hesaplaşması” hitâbet (söylev, nutuk) üslûbuyla okurlara sunulmuştur.

IV. BÖLÜM

1. AYHAN BOZFIRAT'IN ROMANCILIĞI

1.1. Ayhan Bozfirat'ın Romancılığına Genel Bir Bakış :

Bu başlık altında, Ayhan Bozfirat'ın romancılığının en dikkat çekici yönlerini ele almak ve romanlarının başat özellikleri üzerinde kısaca durmak istiyoruz.

Ayhan Bozfirat'ın yayımlanmış dört romanı vardır.⁵⁶ Bunlardan üçü –“*Osman*”⁵⁷ (1972), “*Akraba Hasan*” (1972), “*Hayri Usta*” (1975)– nehir/ırmak roman tarzında kaleme aldığı çocuk romanlarıdır. Dördüncü romanı ise, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” (1976) adını taşımaktadır.

Hukukçu kimliği ile uzun yıllar çocuk suçluluğu üzerinde çalışan ve yüksek lisans tezini de bu konuda hazırlayan Bozfirat, çocuklar için yazdığı üç romanında, “bir çocuğun niçin suç işlediğini ve suçlu/problemlili bir çocuğun topluma nasıl geri kazandırılabilceğini” bilimsel verilerden hareketle ortaya koyar. Sadece sorunları anlatmakla yetinmez; bu sorunların kaynağına iner ve bazı çözüm önerilerinde bulunur.

Ayhan Bozfirat, çocuk romanlarında eğitici-öğretici bir tavır takınır ve toplumu, suçlu/problemlili çocuklara karşı daha duyarlı olmaya çağırır. 1 Mart 1981 tarihli *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, çocuk romanları yazarken nasıl bir amaç güttüğünü şöyle izah eder:

“Çocuklar için yazdıklarımla, büyükler için yazdıklarımla arasında çok önemli davranış farkı var. (...) Çocuklar için yazdıklarımda, eğitici-

⁵⁶ Ayhan Bozfirat, 1 Mart 1981 tarihli *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, kısa süre önce tamamladığı “*Kimdi O Adam ?*” adlı bir romanı olduğundan bahseder (Ateş, 1981: 16). Ayrıca bir ansiklopedide, Bozfirat'ın, “*Küçük Gezegende Tatil*” adında yayımlanmamış bir çocuk romanı bulunduğu belirtilir (TBEA, 2003: 232). Ancak, yazarın kızı Sayın Sırma Köksal kendisiyle yapmış olduğumuz söyleşide, annesinin yayımlanmamış/yayıma hazır bir eseri/metni bulunmadığını belirtti ve şunları ekledi: “(Gülerek) Annem tembel bir kadındı. Yayımlanmayacak şeyler yazmazdı. “Bir köşede dursun da, sonra yayımlatırım.” demezdi. Yazmışsa, mutlaka yayımlatırdı.”

⁵⁷ Ayhan Bozfirat'ın bu eseri, 2008 yılında, Günışığı Yayınları tarafından “*Sokakta Tek Başına*” (Bozfirat, 2008) adıyla yayımlanır.

öğretici olmak gibi bir sorumluluğu da yükleniyorum. Çocuk edebiyatının bu amaca yönelik olmasından yanayım çünkü. (...) Büyükler için yazdıklarında ise, böyle bir sınırlama ile yüz yüze gelmiyorum.” (Ateş, 1981: 16)

Ayhan Bozfirat, –çocuk romanları dışında tek romanı olan– “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında ise, 1971 Askerî Muhtırası sonrasında yaşanan “sancılı dönemi” ele alır; bireyin siyasî belirsizlik ortamındaki savruluşunu, düzenle ve kendisiyle olan çatışmasını, siyasal belirsizlikten ötürü toplumda oluşan karamsarlığı anlatır. Roman boyunca; polis takiplerinin, gözaltıların, işkencenin hat safhaya ulaştığı bir dönemde yaşama tutunmaya çalışan insanların solgun yüzleri karşımıza çıkar.

Bozfirat romanlarında –tıpkı öykülerinde olduğu gibi– alt ve orta tabakadan insanlara yer verir; onların acı-tatlı serüvenlerini dile getirir. Ancak roman kahramanları ile öykü kahramanları arasında, bazı farklılıklar vardır. En büyük yenilik, kahramanların isimlerinin kullanılışındadır. Öykülerinde –“*Eski Arkadaş*” adlı öyküsü müstesna– öykü kahramanlarının isimlerine yer vermeyen Ayhan Bozfirat, romanlarında –“*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanı müstesna– bütün roman kahramanlarının isimlerine yer verir. “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında ise, sadece romanın başkahramanının ismine yer verdiği, diğer kahramanlarını –tıpkı öykü kahramanları gibi– isimsiz bıraktığı görülür.

Ayhan Bozfirat romanlarında –öykülerinin aksine– bir anlatının temel unsurlarından olan “zaman”ı belirgin olarak kullanır; ona vurgu yapar. Romanların içerisinde yer alan zaman unsurlarından hareketle, olayların nesnel zamanlarını net olarak belirleyebilmek mümkündür.

Öykülerini yazarken olayı değil düşünceyi temel alan ya da olayın insan ruhunda yarattığı etkiler üzerinde duran Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında da aynı anlayışını sürdürür. Bu romanı, olaya değil duruma yaslanmaktadır. Ancak çocuk romanlarında, mevcut anlayışını bir kenara bırakır. Bu kez, düşünceyi değil olayı temel alır; yer yer gerilimin üst seviyeye çıktığı olaylar anlatır.

Bozfirat, romanlarında –öykülerinde olduğu gibi– son derece sade ve anlaşılır bir dil kullanır. Gereksiz sözcük kullanmaktan özenle kaçındığı, yapmacık ifadelerden uzak durduğu görülür; oldukça özleşmiş bir Türkçesi vardır. Çocuk romanlarında –genellikle– imgelerden uzak bir üslûp kullanırken, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında, yer yer, şiirsel ve imgeli bir üslûp kullanmayı tercih eder.

1.2. Ayhan Bozfirat’ı Çocuk Romanları Yazmaya Yönelten Etkenler :

Ayhan Bozfirat’ın çocuk romanları yazmasında en büyük pay, Tarık Dursun Kakıncı’ya aittir. Milliyet Çocuk Yayınları’nın başında bulunan ve Ayhan Bozfirat’ın çocuk suçluluğu üzerine çalışmaları bulunduğu haberdâr olan Tarık Dursun Kakıncı, Bozfirat’tan, çocuk suçluluğu üzerine romanlar yazmasını ister. Bunun üzerine Bozfirat, önce “*Osman*” (1972)’ı yazar; bu eseri, okurlardan büyük bir ilgi görür. Ardından –yine Tarık Dursun Kakıncı’nın ısrarıyla– “*Akraba Hasan*” (1972) ve “*Hayri Usta*” (1975)’yü kaleme alır. Yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, kendisiyle yapmış olduğumuz söyleşide, annesini çocuk romanları yazmaya götüren süreci şöyle anlatır:

“O sıralarda, Milliyet Çocuk Yayınları’nın başında Tarık Dursun Kakıncı vardı. Annemin üniversitede çocuk suçluluğu üzerine çalışmaları olduğunu, o konuyla ilgilendiğini bildiği için çocuk kitabı yazması konusunda annemi yönlendirdi. Yani çocuk romanları yazma

fikrini, annemin aklına Tarık Dursun soktu. Annem de önce Osman'ı yazdı. Osman, çok beğenilince Akraba Hasan ile Hayri Usta'yı yazdı.”

Aslında 1970'li yılların başlarında –genel olarak– çocuk romanlarının sayısında ciddi bir artış yaşandığı görülür. Rauf Mutluay, bu durumun sebeplerini “*50 Yılın Türk Edebiyatı*” adlı eserinde şöyle izah eder:

“(1970’li yılların başlarında), bir yandan siyasal ortam, bir yandan okuyucu yığınlarının ihtiyaçlarına cevap vermeyi öne alan yayınevlerinin istekleri yüzünden, yazarların bir bölümünün çocuk romanlarına çalıştıkları gözlenir: Ayhan Bozfirat, Halil Kocagöz, Gülten Dayıoğlu, Mümtaz Zeki Taşkın, Hakkı Özkan, Mehmet Seyda, Âfet Ilgaz, Rıfat Ilgaz vs.” (Mutluay, 1973: 636)

Yayınevlerinin –halktan gelen yoğun talep doğrultusunda– çocuk romanları yayımlamaya yönelmeleri, çocuk edebiyatı ürünleri için ödenen telif ücretlerini de ister istemez artırır. Bunun üzerine, ödenen yüksek telif ücretlerinden pay almak isteyen kimi yazarlar, çocuk edebiyatı alanında eserler ortaya koymaya başlarlar.⁵⁸ Yazarın kızı Sayın Sırma Köksal, annesinin çocuk romanları yazmasında yayınevlerinin ödedikleri yüksek telif ücretlerinin etkili olmadığını kesin bir dille belirtti ve şunları söyledi:

“Çocuk romanları yazmasının nedeni, yüksek telif meselesi değildi. Kesinlikle değildi. (...) Annem, hiçbir zaman edebiyata geçineceği bir şey olarak bakmadı. Annemin, hayatı boyunca yüksek telif aldığını görmedim.”

⁵⁸ Burada verilmiş olan bilgiler, Rauf Mutluay'ın “*50 Yılın Türk Edebiyatı*” (Mutluay, 1973) adlı eserinden ve *Varlık* dergisinin *1973 Yıllığı*'ndan elde edilmiştir.

Ayhan Bozfirat, çocuk edebiyatı alanında eserler ortaya koymasına rağmen, aslında çocuklara aşırı derecede düşkün birisi değildir. Bu durumun sebebini, yazarın kızı Sayın Sırma Köksal şöyle izah eder:

“Annem çocuk edebiyatı yapmış olmasına, çocuk suçluluğuyla çok ilgilenmesine rağmen aslında bire bir ilişkide çocuk seven birisi değildi. Hemen sıkılırdı; kafası şişerdi. Sese falan hiç tahammül edemezdi.”

1.3. Ayhan Bozfirat’ın Çocuk Romanlarının “Çocuk Edebiyatı” Açısından

Uygunluğu :

Bu başlık altında, Ayhan Bozfirat’ın çocuk romanlarının “çocuk edebiyatı” kriterlerine uyup uymadığını kısaca denetlemek/sorgulamak istiyoruz.

Çocuk edebiyatı, –en genel tanımla– kendisine hedef kitle olarak çocukları seçen, onların pek çok yönden gelişimine katkıda bulunan, çocuklar için/çocuklara göre hazırlanmış edebî ürünleri bünyesinde barındıran sahanın adıdır:

“Çocuk edebiyatı, çocukların büyüme ve gelişmelerine; hayallerine, duygularına, düşüncelerine, yeteneklerine ve zevklerine hitap eden, eğitirken eğlenmelerine katkıda bulunan sözlü ve yazılı verimlerin tamamıdır.” (Yalçın&Aytaş, 2005: 17)

“Masallar, hikâyeler, romanlar, anılar, biyografik eserler, gezi yazıları, şiirler, fen ve doğa olaylarını anlatan yazılar vb. hep bu çerçeve içine girebilir.” (Oğuzkan, 2001: 3)

“Şiirde canlı bir ses ve ritm, düzyazıda ise serüven, çocuk edebiyatı türlerinin (en belirgin) özellikleri arasındadır.” (Şimşek, 2005: 31)

Çocuk edebiyatı sahasında hedef kitle “çocuklar”dır; yazarlar, onların beğenisini kazanacak nitelikte eserler ortaya koymaya çalışırlar. Ancak bu durum, “söz konusu metinleri çocuklar dışında hiç kimsenin okumayacağı anlamına gelmez. Zira nitelikli bir çocuk edebiyatı ürününden yetişkinler de zevk alabilirler.” (Şimşek, 2005: 31) Önemli olan kurgunun sağlam, dilin akıcı, anlatımın pürüzsüz, konunun ilgi çekici olmasıdır.

“Yaşama, insana, doğaya, hayvanlara sevgiyle yaklaşan; kendisi ve çevresiyle barışık, hoşgörülü, demokratik kültürü içselleştirmiş insanlar yetiştirmede” (Sever, 2007: 192) çocuk edebiyatına önemli sorumluluklar düşmektedir. Bu yüzden, kaleme alınan çoğu çocuk edebiyatı ürününde, eğitici-öğretici olma kaygısı ön plânda tutulur. Ancak, iyi bir çocuk edebiyatı ürününün yalnızca eğitici-öğretici olması yetmez. “Aynı zamanda onun edebî değer taşımaya, estetik zevk ve düşünce içerisinde kaleme alınmasına da ihtiyaç vardır.” (Yalçın&Aytaş, 2005: 17)

Çocuk edebiyatının kapsamı içerisinde pek çok edebî tür bulunmaktadır; ancak, Ayhan Bozfirat bu türler içerisinde sadece roman alanında eserler ortaya koyduğu için, biz burada “çocuk romanları” üzerinde yoğunlaşmak istiyoruz.

Çocuk romanları, –iyi kullanıldığı takdirde– çocukları etkileme/yönlendirme gücüne sahiptir. Çocuklara okuma alışkanlığı/zevki kazandırır; onların hayal gücünü, yaratıcılığını, dil becerisini vs. geliştirir. Diğer taraftan, çocuğun gelişimine doğrudan etki etmenin yanında, onu hayata hazırlamak gibi bir fonksiyonu da yerine getirir:

“Romanların çocukların okuma alışkanlığı ve zevkini kazanmalarında eğitime katkısı tartışılmayacak kadar büyüktür. Bunun yanında, kurgulanmış dünyaların içine girerek duygusal paralellik kurmaları sebebiyle, çocukların eğitilmelerinde çok önemli bir katkıya sahiptir. (...) Çocukların romanlarda gördükleri durumlarla kendi hayatlarında

karşılaşmaları halinde, bu olaylara nasıl tepki gösterebileceklerini önceden kestirebilmeleri, hata yapma ihtimallerini zayıflatmakta, onlara hayatla ilgili deneyimler kazandırmaktadır.” (Yalçın&Aytaş, 2005: 162)

Çocuk romanlarında bulunması gereken bazı temel özellikler vardır. Bir yazar eserini kaleme alırken, –çocuklar üzerinde arzu ettiği etkiyi yaratabilmek için– bu özellikleri dikkate almak zorundadır.⁵⁹ İbrahim Kıbrıs, “*Yeni Yüzyıl İçin Çocuk Edebiyatı*” adlı eserinde, çocuk romanlarında bulunması gereken temel özellikleri şöyle sıralar:

- “1- Konular, ‘hedef kitle’ olarak seçilen çocukların ilgilerine, yaşam deneyimlerine ve kavrayış güçlerine uygun olmalıdır.
- 2- Çocuğun izleyebilme gücüne uygun bir plânları olmalı; giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin mantıklı bir sıra izlemesine özen gösterilmiş olmalıdır.
- 3- Yaş ve ilgi alanı olarak çocuklar için sakıncalı konuların (cinsel, ideolojik, politik, dinsel vs.) işlendiği kitaplar olmamalıdır.
- 4- İşlenen olaylar çok karmaşık olmamalı, çocukta ilgi ve yazınsal beğeni oluşturan devinimli olay ve durumlara yer verilmelidir.
- 5- Bölümler ve paragraflar çok uzun olmamalı; anlatım ve betimlemeden çok, konuşmalara yer verilmiş olmalıdır.

⁵⁹ Ayrıca, çocuk edebiyatı sahasında kaleme alınmış bütün edebî eserlerde bulunması gereken bazı ortak özellikler de mevcuttur. Bunlar, –genel olarak– dış yapı (biçim) unsurları ve iç yapı (içerik/muhteva) unsurları olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. (Oğuzkan, 2001: 363 – 372) Bir yazar eserini kaleme alırken, –çocuklar üzerinde arzu ettiği etkiyi yaratabilmek için– bu unsurları da dikkate almak zorundadır. Bizim çalışmamız, Ayhan Bozırat’ın çocuk romanlarını “çocuk edebiyatının bütün verilerine göre” değerlendirmeye yönelik bir çalışma olmadığı için, burada, çocuk edebiyatı sahasında kaleme alınmış bütün edebî eserlerde bulunması gereken ortak özelliklere değinmeyeceğiz.

6- Betimlemeler canlı olmalı, ruh çözümlmelerine gereğinden çok yer verilmiş olmamalıdır.

7- Resimler, uygun düzeyde ve miktarda olmalıdır.

8- Güldürü ögesine aşırılığa ve kabalığa kaçmayacak biçimde yer verilmiş olmalıdır.

9- Anlatılan kişiler ve olaylar çocuğun aklını karıştırmamalı, onun dünyasıyla çelişmemelidir.

10- İlginin canlı tutulması için olayların ve ayrıntıların sürükleyici yanları ustalıkla sergilenmiş olmalıdır.” (Kıbrıs, 2000: 124)

Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarını bu özellikleri göz önünde bulundurarak incelediğimizde, Bozırat'ın, çocuk romanlarında bulunması gereken temel özelliklere sâdik kaldığı, bunları romanlarına harfiyen yansıttığı görülmektedir.

1.4. Ayhan Bozırat'ın Romancılığı Hakkında Yapılan Değerlendirmeler :

Yayımlanmış “dört romanı” bulunan Ayhan Bozırat, edebî çevrelerde daha çok öykücülüğü ile tanınmış bir yazarımızdır. Bu yüzden, romanları üzerine kaleme alınmış makale/yazı sayısı çok azdır.

Şimdi, –romancı kimliğinden bahseden az sayıdaki makaleyi/yazıyı temel alarak– Ayhan Bozırat'ın romancılığı hakkında yapılan değerlendirmeleri burada vermek istiyoruz.

Görüşlerine yer vereceğimiz ilk isim, **Turan Karataş**'tır. *Edebiyat Ortamı* dergisinde çıkan yazısında Bozırat'ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanını kısaca değerlendiren Turan Karataş, romanda, 1971 Askerî Muhtırası sonrasında yaşanan sancılı dönemin izlerinin ağır bastığına dikkat çeker:

“Dönemin egemen konuları ya da sorunları, roman kişilerinin konuşmalarında sıklıkla göze çarpıyor. Pahalılık, başta gelen sorun. Sonra işsizlik. Gençlerin huzursuzluğu; takipler, gözaltılar, polis, işkence... Bir muhtıra sonrasının tedirgin ortamı. ‘Özgürlük’ten konuşmak bile korkutuyor insanı. Ateşli gençlerin, ‘mutlu günlerin yarınlarda olduğu’na dair umudu; umutsuzluk içinde eğreti duruyor.”

(Karataş, 2008: 54)

Bozfirat’ın bu romanını öyküleri kadar başarılı bulmadığını belirten Turan Karataş, yazısını bitirirken, “Her hâlükârda *Dört Yol Ağzındaki Ev*, yetmişli yılların başındaki hayatımıza bir pencere aralayabilir.” (Karataş, 2008: 54) tespitinde bulunur.

Değerlendirmelerine yer vereceğimiz bir diğer isim **Canan Demiralp Aslan**’dır. Bozfirat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanının olay örgüsü üzerinde yoğunlaşan Aslan, yazarın olayları kurgularken takındığı tavrı eleştirir ve eserdeki bunaltıcı havanın yer yer okurları sıktığına dikkat çeker:

“(Kahramanların) hepsinin ortak böleni, yaşadıkları ekonomik sıkıntılar denebilir. ‘Konuk kahraman’, işsiz ve genç. Ev sahipleriyle sohbeti fazla dönüp dolaşmadan işsizliğe, parasızlığa, gizli işsizliğe, göçe, eşitsizliğe doğru neredeyse başlık başlık açılarak uzuyor. Yazar, bütün bunlara değineceğine söz vermişçesine kahramanlarını dürtüyor. Bu durum, ilk bölümde okuru pek sıkıştırmasa da, ikinci bölüme gelindiğinde okurun yaratımdaki payının aleyhine iyice güçleniyor.” (Aslan, 2000: 75)

Bozfirat’ın romancılığı üzerine yaptığı değerlendirmelerine yer vereceğimiz bir diğer isim **Aslı Tohumcu**’dur. 22 Ağustos 2008 tarihli *Radikal* gazetesinde çıkan

yazısında Bozfirat'ın “*Sokakta Tek Başına*” –ilk adıyla “*Osman*”– adlı romanını ele alan Tohumcu, –özellikle– eserde anlatılanların günümüzde de geçerliliğini koruduğuna vurgu yapar:

“Yazıldığı tarih –1972– kimseyi yanıltmasın; ne yazık ki bugüne kadar değişmeden –aksine katlanarak– gelen bir gerçekçiliği var. Osman adında bir çocuğun hikâyesini anlatıyor ve Osman, derin bir uçuruma düşmekten son anda kurtulsa da, Osman gibi –hatta daha kötü durumda– başka çocuklar olduğu, o çocukların çok azının Osman kadar şanslı olduğu düşüncesi insanın peşini bir türlü bırakmıyor.”

(<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=EklerDetay>)

“*Sokakta Tek Başına*’nın bence en kıymetli yanı, kuşaklar arası güveni, iletişimi öne çıkarması.” diyen Tohumcu, –bu satırların devamında– romanda yer alan sokak çocuklarına dikkat çeker ve günümüzde bu çocuklara “öteki” muamelesi yapılmasını eleştirir:

“Osman’ı dışlamak, azarlamak, kısıtlamak varken onu sadece gözleyen, ona inatla güvenen ve ayıplamadan yaklaşan Şemsi Dayı’sı olmasa, belki Osman da o kayıp sokak çocuklarından biri olacaktı. Ama Ayhan Bozfirat’ın Osman’ı yırtıyor karanlığı! Bugün, karşıdan geldiğini gördüğümüzde yolumuzu değiştirdiğimiz o çocuklardan biri olmuyor. Seviniyoruz biz de Osman kurtuldu diye; ama sokak çocuklarının da ‘çocuk’ olduğunun altını çizerek acı bir tat bırakıyor yine de roman insanın ağzında.” (<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=EklerDetay>)

“*Sokakta Tek Başına*”yı hayli başarılı bir roman olarak nitelendiren Aslı Tohumcu, yazısını bitirirken, “Umarım bu roman daha güzellerini bulup okumaya, Ayhan Bozfirat’ın öyküleriyle tanışmaya kadar götürür gençleri.” (<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=EklerDetay>) temennisinde bulunur.

Görüşlerine yer vereceğimiz son isim **Selim İleri**’dir. İleri, 26 Ekim 2007 tarihli *Radikal* gazetesinde çıkan yazısında, Bozfirat’ın çocuklar için yazdığı üçlemeyle ilgili şu tespitlerde bulunur:

“Ayhan Bozfirat, çocuklar için önce Osman’ı yazdı. Daha başlangıçta bir üçlemenin plânını çıkarmıştı. Osman’ın devamı, Akraba Hasan’dır. Üçlemenin sonuncu romanı ise Hayri Usta. Çocuklara umut aşlamak istiyordu. Zaten bu üç roman, çocukluğun ve yeni yetmeliğin dünyasına değişik cepheler çerçevesinde eğilir. Okumak, öğrenmek, öğrenim ve eğitim yeterli midir? Ya okuyamayan çocuklar? Onların önündeki gelecek?

Yaşadığı toplumun büyük çoğunluğunu, o büyük çoğunluğun sorunlarını sessizce gözlemlemiş bir yazardı Ayhan Bozfirat. Çocuk yaşta çalışmak zorunda kalmış kim bilir ne çok insan aklını çelmişti. Üçleme, bir bakıma, ‘okumak ve çalışmak zorunda kalmak’, yol ayrımının panoramasıdır.

Özellikle Hayri Usta, çalışma ortamındaki çocuğun, usta-çırak ilişkisi çerçevesindeki kitapsız-deftersiz öğrenimine yol alır. Alın terinin eğitimine güvenir. Sevgi ve iyilikle bir araya geldi mi, çalışmanın büyük bir fırsat da olabileceğini söyler. Hatta, bir adım ötesini de

söyler: Çocuk yaştaayken alın teri dökmek, yarının daha mutlu toplumu için bir mücadeledir.” (http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php)

Görüldüğü gibi, –sayıları az olmakla birlikte– romancı kimliğinden söz eden makalelerde/yazılarda, Bozırat’ın başarılı bir romancı olduğu dile getirilmiş ve romanları hakkında genellikle olumlu değerlendirmelerde bulunulmuştur.

2. AYHAN BOZFIRAT'IN ROMANLARININ İNCELENMESİ

Ayhan Bozfirat'ın yayımlanmış dört romanı vardır.⁶⁰ “*Osman*” (1972), “*Akraba Hasan*” (1972) ve “*Hayri Usta*” (1975) adlarını taşıyan ilk üç romanı, nehir/ırmak roman tarzında kaleme aldığı çocuk romanlarıdır. Dördüncü romanı ise, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” (1976) adını taşımaktadır.

Çalışmamızda, Bozfirat'ın nehir/ırmak roman tarzında kaleme aldığı çocuk romanlarını –bir bütünlük arz ettikleri için– “Çocuk Romanları” başlığı altında, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanını ise ayrı bir başlık altında ele alacağız. Şimdi, Ayhan Bozfirat'ın romanlarını incelemeye/değerlendirmeye geçmek istiyoruz.

2.1. Çocuk Romanları⁶¹

Ayhan Bozfirat'ın “*Osman*”⁶² (1972), “*Akraba Hasan*” (1972) ve “*Hayri Usta*” (1975) adlarını taşıyan üç çocuk romanı vardır. Bu romanlar, nehir/ırmak roman tarzında kaleme alınmıştır. Şimdi, Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarını, belirli alt başlıklar halinde incelemek istiyoruz.

2.1.1. Tema :

Hukukçu kimliğiyle uzun yıllar çocuk suçluluğu üzerinde çalışan ve yüksek lisans tezini de bu konuda hazırlayan Ayhan Bozfirat, çocuklar için yazdığı üçlemede

⁶⁰ Ayhan Bozfirat, 1 Mart 1981 tarihli *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, kısa süre önce tamamladığı “*Kimdi O Adam ?*” adlı bir romanı olduğundan bahseder (Ateş, 1981: 16). Ayrıca bir ansiklopedide, Bozfirat'ın, “*Küçük Gezegende Tatil*” adında yayımlanmamış bir çocuk romanı bulunduğu belirtilir (TBEA, 2003: 232). Ancak, yazarın kızı Sayın Sırma Köksal kendisiyle yapmış olduğumuz söyleşide, annesinin yayımlanmamış/yayıma hazır bir eseri/metni bulunmadığını belirtti ve şunları ekledi: “(Gülerek) Annem tembel bir kadındı. Yayımlanmayacak şeyler yazmazdı. “Bir köşede dursun da, sonra yayımlatırım.” demezdi. Yazmışsa, mutlaka yayımlatırdı.”

⁶¹ Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarının okunup değerlendirilmesi aşamasında, adı geçen eserlerin ilk baskıları (Bozfirat, 1972; Bozfirat, 1972; Bozfirat, 1975) temel alınmıştır.

⁶² Ayhan Bozfirat'ın bu eseri, 2008 yılında Günışığı Yayınları tarafından “*Sokakta Tek Başına*” (Bozfirat, 2008) adıyla yayımlanır. Ancak biz, çalışmamız boyunca, bu eserin “*Osman*” adıyla yayımlanan baskısını temel alacağız ve eserden bahsederken –doğal olarak– “*Sokakta Tek Başına*” adını kullanmayacağız.

iyi-kötü kuvvetler arası çatışmadan doğan “*toplumsal fayda*” temasını işler. Her üç romanda da, bir tarafta suçlu veya problemlili bir çocuk, diğer tarafta ise –onun elinden tutmaya hazır– iyi yürekli bir adam vardır; iki taraf arasında uzun süre devam eden zorlu mücadelenin sonunda, iyilik kötülüğü alt eder ve kazanan “toplum” olur.

Ayhan Bozırat, çocuk romanlarında, suçlu veya problemlili bir çocuğun topluma nasıl geri kazandırılabilceğini bilimsel verilerden hareketle ortaya koyar ve –bir bakıma– aynı durumda olan başka çocukların da topluma nasıl geri kazandırılabilceğini göstermiş olur.

Çocuklar için yazdığı üçlemede toplumsal faydayı ön plânda tutan ve eğitici-öğretici bir tavır takınan Bozırat, çocuklara ve büyüklere vermek istediği mesajları gizleme gereği hissetmez; her şeyi açık açık söyler. Bozırat’ın –toplumsal fayda temasını kullanmak sûretiyle– çocuklara ve büyüklere vermek istediği mesajları içeren bazı örnek cümleleri burada sıralamak istiyoruz:

“Annesinin işlerinin çokluğu, onunla uğraşacak vaktinin bulunmaması, Osman’ın işine yaramıştı. Osman, her geçen gün kötülüğe biraz daha yaklaşıyordu. (...) Belki biri ona yol gösterse, ‘Şöyle davranırsan işler yoluna girer.’ dese, Osman kurtulabilirdi. Ama bunu söyleyecek, doğru yolu gösterecek hiç kimse yoktu.”
(*Osman*, s. 108)

“Safiye, kızım, çok hata etmişsin. Şimdiye kadar öğretmeniyle görüşmeliydin. Dersleriyle ilgilenmeliydin. O yaşta çocuk bu kadar boş bırakılır mı hiç? (...) Gerçi Osman çalışkan, akıllı bir çocuktur. Osman’ı hepimiz biliriz. Ama ne de olsa çocuktur. Bir haylaz

arkadaşına uyar. Çocukları başıboş bırakmak hiç doğru değildir.”
(*Osman*, s. 143)

“Suç işlemenin kötü bir şey olduğunu anlayınca artık insan suç işlemekten vazgeçmelidir. Bir insan çalmanın kötü bir şey olduğunu bildikten sonra çalmaya devam ediyorsa, o bağışlanmaz. Önemli olan, suç işlemekte direnmemektir.” (*Osman*, s. 205)

“Halinden, ‘Bu serseri sokak çocuklarına dokunma, bunlarla uğraşmaya değmez.’ dediği belliydi. Onları uğraşılmaya değer görmüyor, söz söylemeyi gereksiz buluyordu. Onlar yoldan çıkmış, baş belası çocuklardı!” (*Osman*, s. 221 – 222)

“Her şeye çocukken alışılır. Ama yalnız kötülüğe değil, iyiliğe de. Onun için çocukları başlangıçta çok iyi eğitmek, onlara iyiyi, doğruyu öğretmek gerekir.” (*Osman*, s. 286)

“Senin serseri dediğin o çocukların da elinden tutan, onları iyiye yönelten biri olsaydı, onlar da bugün bu durumda bulunmazlardı. Onların da elinden tutanları olsa, bugün toplumun baş belası diye nitelediğimiz bu çocuklar, topluma yararlı birer insan olurlardı. Aslında o zavallılara kızmamalıyız. Onlara kızacağımız yerde sevgi göstersek, ellerinden tutsak, her şey bambaşka olur.” (*Osman*, s. 287)

“Ben, Osman’a gereken anlayışı gösteremedim. Dayakla, kötü sözle işler düzelir sanıyordum.” (*Osman*, s. 287)

“Başından geçenlerden ders almayı bilersen, o zaman kaybın yok, kazancın var demektir. Önemli olan ders almayı bilmektir.” (*Osman*, 302 – 303)

“Çocuklar bilmeden çok kötü işler yapabilirler. Onları kurtaracak, yola getirecek en büyük silah anlayıştır.” (*Akraba Hasan*, s. 160)

“Biz çocuklara güvenmemek çok kötü. Bizlere güvensizlik kadar, bizleri kötülüğe iten bir şey yoktur.” (*Akraba Hasan*, s. 238)

“Hiç kimse onları anlamak, onlara yardım etmek istemiyor. Herkesin gözünde kötü, serseri çocuk onlar. Kimse kendilerine ilgi göstermiyor. Bilseler ki, onların çoğu iyi yürekli, mert çocuklardır. Kötü olmak için değil, kurtulmayı beceremedikleri için gitgide daha kötü oluyorlar. Kimse anlamıyor işin bu yanını.” (*Akraba Hasan*, s. 255)

“Bu çocukları herkes eleştirdi. Hiç kimse sevmedi onları. Kimse onlara güvenmedi. Doğru yolu gösteren olmadı değil. Ama bunlar hiçbir şeyi düzeltmiyor. Onların aralarına girmek, onlara güvenmek, onları sevmek, onlarla birlikte, el ele olmak gerekiyor.” (*Hayri Usta*, s. 348)

Yukarıdaki cümlelerde de görüldüğü üzere, Ayhan Bozfirat, –toplumsal fayda temasını kullanmak sûretiyle– bir yandan çocukları daha dikkatli/uyanık olmaları yönünde uyarmakta; diğer yandan toplumun kimi kesimlerini çocuklara –özellikle suçlu/problemlili çocuklara– karşı daha duyarlı olmaya çağırmaktadır.

2.1.2. Romanlarda Yapı :

Ayhan Bozfirat’ın çocuk romanlarını –öykülerinde olduğu gibi–, öncelikle “dış yapı” unsurları açısından ele almak istiyoruz.

Bozfirat'ın çocuk romanlarını tek tek incelediğimizde; “*Osman*” 320 sayfa, “*Akraba Hasan*” 271 sayfa, “*Hayri Usta*” 350 sayfadan oluşmaktadır. Diğer taraftan, “*Osman*” ile “*Akraba Hasan*” 6 bölüme, “*Hayri Usta*” ise 7 bölüme ayrılmıştır.⁶³

Ayrıca, her üç romanın içerisine –anlatılanlarla uyum içerisinde olan– bazı resimler yerleştirilmiştir. “*Osman*” ile “*Akraba Hasan*”da 4'er tane, “*Hayri Usta*”da ise 3 tane resim yer almaktadır.⁶⁴

Bozfirat'ın çocuk romanlarını “dış yapı” unsurları açısından bu şekilde inceledikten sonra, şimdi, aynı romanları “iç yapı” unsurları açısından ele almak istiyoruz. İç yapıyı oluşturan unsurları, öykülerde olduğu gibi –“yapı” başlığını takip eden– ayrı başlıklar altında ele alacağız.

2.1.3. Olay Örgüsü :

Öykülerinde olayı değil durumu temel alan veya olayın insan ruhunda yarattığı dalgalanmalar/etkiler üzerinde duran Ayhan Bozfirat, çocuk romanlarında, mevcut anlayışını bir kenara bırakır. Bozfirat'ın çocuk romanları, duruma değil olaya yaslanmakta; romanlarda yer yer gerilimin üst seviyeye çıktığı olaylar anlatılmaktadır.

Şimdi, Bozfirat'ın çocuk romanlarını tek tek ele almak ve bu romanların olay örgüleri üzerinde durmak istiyoruz. Önce, üçlemenin ilk kitabı olan “*Osman*”ın olay örgüsü üzerinde duracağız.

⁶³ Daha önce de belirttiğimiz gibi, Ayhan Bozfirat'ın “*Osman*”ı, 2008 yılında, Günışığı Yayınları tarafından “*Sokakta Tek Başına*” adıyla yayımlanmıştır. “*Sokakta Tek Başına*”yı “dış yapı” unsurları açısından incelediğimizde, karşımıza “*Osman*”dan çok farklı bir tablo çıkmaktadır. “*Sokakta Tek Başına*” –kitabın boyutu farklı olduğu için– 180 sayfadan oluşmaktadır. Ancak asıl değişiklik, bölüm sayısındadır. Kitabın ilk hali 6 bölümden oluşurken, yeni baskısı 9 bölümden oluşmakta ve her bölümün başında o bölümü açıklar nitelikte bir başlık bulunmaktadır (Annen Gelsin Görüşeceğim, Oldu Bu İş, Nasılsa Okul Bitiyor, Kimseden Korkum Yok Benim, Parayı Ağabeyim Çalmıştır, Sokak Çocuklarıyla Uğraşmaya Değmez, Bitirince Görün Siz Bahçeyi, Sağ Ol Yavrum, Arkadaşlarım İçin Ağlıyorum). Yapılan bu değişiklikler, –“*Osman*”ın ilk hali göz önünde bulundurulduğunda– eserin bütünlüğüne zarar vermemiştir.

⁶⁴ “*Osman*”ın “*Sokakta Tek Başına*” adıyla yapılan yeni baskısında, herhangi bir resim bulunmamaktadır.

Osman, ilkokul son sınıf öğrencisidir. Annesi Safiye ve kız kardeşi Zeynep'le birlikte, İstanbul'un arka mahallelerinden birinde yaşamaktadır. Ayakkabı tamirciliği yaparak evin geçimini sağlayan babası, iki ay önce ölmüştür. Bu yüzden evin bütün yükü, annesinin sırtındadır. Annesi, varlıklı insanların evlerine temizlikçi olarak gitmekte ve kazandığı üç-beş kuruşla ailesini kıt kanaat geçindirmektedir.

Babasının yokluğuna alışmakta güçlük çeken Osman, okulların açılmasıyla birlikte yeniden eski yaşantısına döner. Ancak aklı, annesindedir. Onun her akşam eve yorgun argın döndüğünü görmek, Osman'ı âdetâ kahreder. Fakat, annesi okulunu bitirmeden önce bir işte çalışmasına şiddetle karşı olduğu için, elinden hiçbir şey gelmez. En büyük hayali, annesini el kapılarında çalışmaktan kurtarmaktır.

Günün her anında, annesini ve seneye okula başlayacak olan kız kardeşini rahat ettirebilmek için neler yapabileceğini düşünen Osman, sonunda aradığı çareyi bulur. Sınıf arkadaşı Mustafa'nın teklifi üzerine, –onunla birlikte– okuldan arta kalan zamanında küfecilik yapmaya ve bu şekilde aile ekonomisine katkıda bulunmaya karar verir. Ancak, annesi okulunu bitirmeden önce bir işte çalışmasına karşı olduğu için, çalışmaya başladığını bir süreliğine ailesinden gizleme kararı alır.

Osman, her gün okuldan sonra, Mustafa'yla birlikte küfecilik yapmaya başlar. Dersleri öğleye kadar olduğu için, işe ayıracak vakti boldur. Annesinin çalışmaya giderken Zeynep'i de yanında götürmesi, Osman'ın işini iyice kolaylaştırır; evdekiler, Osman'ın çalışmaya başladığını anlayamazlar. Osman'ın yeni hayali, kısa sürede çok para kazanmak ve annesiyle kız kardeşini el kapılarında itilip kakılmaktan kurtarmaktır.

Osman, çalışmaya başladığı günden sonra çok değişir. Derslerini iyice boşlar; okuldaki arkadaşlarıyla sık sık kavga eder. Hatta bazı günler, okula bile gitmez. Artık, okulundan, derslerinden ve arkadaşlarından tamamen soğumuştur. Evdekilere yalan

söyleyerek, çevirdiği gizli işleri saklamaya çalışır. İlk günlerde yalan söylerken çok utanır; ancak zamanla yalan söylemeye alışır ve yalan, hayatının bir parçası haline gelir. Bazen eski yaşantısına dönmeyi aklından geçirirse de, bunun için çok geç kaldığının farkındadır.

Osman, hayattaki tek dostu olarak gördüğü Mustafa aracılığıyla yeni yeni arkadaşlar edinir. Bunların hepsi, sokakta yaşayan veya ailesiyle problemleri olan çocuklardır. Başlarında, Hayri adında bir liderleri vardır ve hırsızlık yaparak hayatlarını sürdürmektedirler.

Osman, önceleri onları pek sevmez. Hatta, böyle çocuklarla arkadaşlık yaptığı için Mustafa'ya içten içe kızar. Ancak zamanla, sokakların büyülü dünyası Osman'ın da hoşuna gider ve Osman, Hayri'nin hırsızlık çetesinin bir üyesi olur. Yeni çevresi aracılığıyla her türlü kirli işe bulaşır; sigara içmeye ve yankesicilik yapmaya başlar.

Osman'ın hal ve hareketlerindeki büyük değişimden kaygı duyan Safiye, bir gün Osman'ın öğretmeniyle görüşmeye gider ve burada, acı gerçekle yüzleşir. Yaptığı görüşmede, Osman'ın genellikle okula gitmediğini, gittiği nâdir günlerde de arkadaşlarıyla kavga ettiğini öğrenerek gözyaşlarına boğulur.

Safiye, o günden sonra oğluya daha yakından ilgilenir. Her sabah, onu okuluna kadar götürür. Ancak Osman, okula yeniden uyum sağlamakta büyük sıkıntı çeker. Diğer taraftan, arkadaşlarıyla kavga etmeyi de sürdürür. Artık okulun belalı öğrencilerinden birisi olmuştur. Olaysız, bir günü bile geçmez. Utanma duygusunu tamamen yitirdiği için, yapılan uyarılara arsızca bir gülümsemeyle karşılık verir. Bir süre sonra, annesi kendisini okula götürmekten vazgeçince, yine okula gitmemeye başlar. Evden çıktıktan sonra, soluğu sokaktaki arkadaşlarının yanında alır.

O günlerde çok önemli bir gelişme yaşanır. Karısı öldükten sonra yalnız kalan Şemsi Dayı, Safiye'nin teklifini kabul ederek, Osmanlara taşınır. Bu gelişme, Safiye ile Zeynep'i çok mutlu eder. Ancak Osman, artık rahat hareket edemeyeceğini düşündüğü için, bu habere pek sevinmez. O günden sonra, Zeynep annesiyle birlikte işe gitmez ve Şemsi Dayı'nın yanında kalır.

Yeni evine çabuk alışan Şemsi Dayı, bir yandan Zeynep'le ilgilenir bir yandan da Osman'ı saplandığı bataklıktan kurtarmanın yollarını arar. Osman'ı geri kazanacağından çok umutludur. Hatta, Osman'ı kısa süre içerisinde eski haline döndüreceğine dair Safiye'ye söz verir.

Ancak Osman, her geçen gün biraz daha agresifleşir. Okuluna uğramaz; akşamları eve geç gelir; Hayri'nin hırsızlık çetesinde aktif olarak çalışmayı sürdürür. Hatta bir gün, Zeynep'in kumbarasındaki paraları çalar. Artık, tam bir suç makinesi haline gelmiştir ve diğer sokak çocuklarından hiçbir farkı yoktur.

Bütün olumsuzluklara rağmen Şemsi Dayı, Osman'a hiç kızmaz; yaptıklarından dolayı ona hesap sormaz; Osman'la arkadaş olmaya çalışır. Şemsi Dayı'nın her şeye rağmen kendisini sevmesi, Osman'ı şaşırtır. Şemsi Dayı'ya karşı içinde büyük bir sevgi duymaya başlar. Herkes kendisini dışlarken, onun kendisine kucak açması çok hoşuna gider; ancak duygularını pek belli etmek istemez.

Osman, Şemsi Dayı'ya her geçen gün biraz daha bağlanır. Bu yüzden, artık sokak çocuklarını beğenmemeye başlar. Onların yaptıkları yanlışlara ortak olduğu için pişmanlık duyar. Şimdilerde, en yakın dostu olarak Şemsi Dayı'yı görmektedir. Onun kendisine olan güvenini boşa çıkarmamaya ve kirli geçmişini en kısa sürede silmeye kararlıdır. Eski haline çabucak döneceğine dair kendi kendine söz verir.

Osman'daki olumlu değişimi fark eden şemsi Dayı, onu eve bağlamak ve diğer çocuklardan tamamen koparmak için Osman'ı bahçe işlerine yönlendirir. Bazen ona bitkilerle ilgili kitaplar okutur bazen de onunla bitkiler üzerine uzun uzun sohbet eder. Zaten bahçe işlerini çok seven Osman, kısa sürede bahçeye iyice bağlanır. Osman'ın olumlu yönde değişmeye başlaması, bütün ev halkını mutlu eder.

Osman'ın eski haline döndüğüne kanaat getiren şemsi Dayı, onu yeniden kaybetmemek için, Osman'a –okullar açılana kadar çalışabileceği– bir iş bulur. Osman, şemsi Dayı'nın isteği ile, marangoz Rahmi Efendi'nin yanında çalışmaya başlar. Artık Osman'ın düzenli bir yaşantısı vardır.

Günler hızla geçer ve takvimler, sonbaharı gösterir. Okullar yakında açılacaktır. Yeniden okula başlayacağı için çok mutlu olan Osman, geçen yılki hatalarını tekrarlamamaya kararlıdır. Bu sene okula başlayacak olan kız kardeşi Zeynep'le birlikte, okulların açılacağı günü ipe çeker...

“*Osman*”ın olay örgüsü, –ana hatlarıyla– bu şekildedir. şimdi, üçlemenin ikinci kitabı olan “*Akraba Hasan*”ın olay örgüsünü vermek istiyoruz.

Osman ile Zeynep'in günler süren bekleyişi sona ermiş ve okullar açılmıştır. Ancak şemsi Dayı'nın evde olmayışı, onların sevincini gölgelemektedir. Memleketinde büyük bir deprem meydana geldiğini duyan şemsi Dayı, akrabalarına yardım etmek için, apar topar memleketine gitmiş ve henüz dönmemiştir. Ondan bir türlü haber alamayan ev halkı, kaygı içerisinde, onun dönüşünü beklemektedir.

şemsi Dayı, haftalar sonra memleketinden döner; ama tek değildir. Yanında Hasan adında bir çocuk vardır. Hasan, anne-babasını depremde kaybetmiştir. Kız kardeşi Ayşe'yi amcası yanına almış; Hasan'ı ise –yakın bir akrabası olan– şemsi Dayı sahiplenmiş ve yatılı bir okula yazdırmak için, onu İstanbul'a getirmiştir.

Hasan'ın gelişi, evdekileri rahatsız etmez. Hasan'ın yaşadığı acı olaydan çok etkilenen ev halkı, ona elinden geldiğince yardım etmeye ve acılarını unutturmaya kararlıdır. Ancak Hasan, ilk günlerde evdekilere oldukça soğuk davranır; çekingen ve ürkek bir hali vardır.

Şemsi Dayı, birkaç gün dinlenip kendini toparladıktan sonra Hasan'ın yatılı okul işini halletmek için girişimlerde bulunur. Ancak umduğu sonucu elde edemez. Yatılı okulların kayıt süreleri dolduğu için, Hasan'ın bir yatılı okula gidebilmesi –bu yıl için– imkânsızdır.

Bu gelişme, Şemsi Dayı'yı çok üzer. Kazandığı üç-beş kuruşla ailesini kıt kanaat geçindiren Safiye'ye bir de Hasan'ı yük etmek istemediği için, onu –tıpkı kız kardeşi Ayşe gibi– amcasının yanına göndermeyi düşünür. Ancak Safiye'nin ısrarı üzerine, Hasan'ın kendileriyle birlikte kalmasına razı olur. Şemsi Dayı, memlekette bulunan arsasını satmayı ve elde edeceği parayla Hasan'ın bütün masraflarını karşılamayı düşünmektedir.

Hasan, kısa süre içerisinde ev halkıyla kaynaşır; evdekiler Hasan'a, Hasan da evdekilere iyice alışır. Artık Hasan'ın kederli halinden eser yoktur. Diğer taraftan, eğitimini kaldığı yerden devam ettirmesi için bir okula kaydettirilir. Hasan da tıpkı Osman gibi ilkokul beşe gitmektedir.

Bir süre önce, memlekette bulunan arsasını satmaya ve elde edeceği parayla Hasan'ın masraflarını karşılamaya karar veren Şemsi Dayı, işlemleri İstanbul'dan halledemeyeceğini anlayınca apar topar memleketine gider. Bu beklenmedik gelişme, evdekileri üzer. Artık iyice yaşlanmış olan Şemsi Dayı'nın böyle bir yolculuğu kaldıramama ihtimali, herkesi tedirgin etmektedir.

Hasan, bir gün, paltosunun cebinde bir kol saati bulur. Saatin kime ait olduğu belli değildir. Birkaç gün önce sınıflarında bir saatin kaybolduğunu hatırlayan Hasan, sınıftaki bir arkadaşının saati çalıp gizlice cebine koymuş olabileceğini düşünür. Ancak saat meselesi, Osman'ın aklında soru işaretleri uyandırır. Saati Hasan'ın çalmış olabileceği kanaatindedir; bu olasılığı aklından bir türlü atamaz. Osman'ın düşüncesini sezinleyen Hasan, en kısa sürede bu işi çözmeye ve kendini temize çıkarmaya karardır. Hasan'ın teklifi ile, bu meseleden şimdilik kimseye söz etmeme kararı alırlar ve saati, Osman'ın kitaplığına saklarlar.

Safiye, bir gün evi temizlerken, çocukların sakladıkları saati tesadüfen bulur ve çok şaşırır. Geçen yıl Osman'ın yaptıkları bir kez daha gözünün önüne gelir. Bu yüzden, saati Osman'ın bir yerden çalmış olabileceğini düşünür. Bu ihtimal, Safiye'yi kahreder. Oğlunu tekrar kaybetmekten korkan Safiye, bu işi Şemsi Dayı memleketten döndükten sonra halletmeye karar vererek, saati bulunduğu yerden alır ve –şimdilik– Osman'a hiçbir şey söylemez. Ancak Osman ile Hasan, birkaç gün sonra, saatin yerinde olmadığını fark ederler ve onu Safiye'nin bulduğunu anlarlar. Bu gelişme, ikisini de çok kaygılandırır; fakat, Safiye konuyu açana kadar saatten hiç bahsetmeme kararı alırlar.

Arsasının satışını gerçekleştirmek için memleketine giden Şemsi Dayı, burada ağır bir hastalığa yakalandığı için bir türlü geri dönemez. Doktorlar, yataktan çıkmasını bile yasaklamıştır; durumu çok ağırdır. Ancak evdekilere durumunu sezdirmemek için, işlerinin uzadığını ve biraz daha gecikeceğini bildiren bir mektup yazar.

Şemsi Dayı'nın gecikeceğini bildirmesi üzerine, Safiye saat meselesini Osman'la konuşmaya karar verir. Evde yalnız oldukları bir günde, konuyu ona açar. Zaten böyle bir konuşmaya hazırlıklı olan Osman, soğukkanlılık içerisinde yaşananları

annesine bir bir anlatır. Günlerdir huzursuz olan Safiye, işin iç yüzünü öğrenince rahat bir nefes alır.

Bu konuşmadan birkaç gün sonra, Hasan'ın sınıfında kaybolan saat bulunur ve Hasan'ın cebinden çıkan saatin, o saatle hiçbir ilişkisinin olmadığı anlaşılır. Bu gelişmeyle, saat meselesi iyice içinden çıkılmaz bir hal alır. Safiye ile Osman, Hasan'dan kuşkulandırmaya ve bu saati onun bir yerden çaldığını düşünmeye başlarlar. Bunu fark eden Hasan, çok kırılır. Kendisine hırsız gözüyle bakılan bir evde daha fazla kalamayacağına hükmeder ve hemen memleketine dönmeye karar verir. Ancak, cebinde bilet alacak parası yoktur. Bu yüzden ne yapacağını bilemez. Şemsi Dayı'nın dönmesini beklemeye koyulur; onun kendisini anlayacağından emindir.

Hasan, bir gün yolda yürürken yaşlı bir kadına rastlar. Kadın, elindeki paketleri taşımakta zorlanmaktadır. Kadının haline çok üzülen Hasan, ona yardım eder ve paketleri evine kadar taşır. Bundan büyük bir memnuniyet duyan kadın, Hasan'ı –biraz dinlenmesi için– evine davet eder. Hasan –çekinerek de olsa– içeri girer. Burada kadının oğluya da tanışır; oğlunun adı Ârif'tir. Yıllardır yürüyemeyen Ârif Usta, oturduğu yerden oyuncak imal etmekte, annesi de bu oyuncakları dükkânlara satmaktadır. Anne-oğul, bu şekilde hayatını idâme ettirmektedir.

Osman ile Safiye'nin kendisine hırsız gözüyle bakmalarına çok gücenen Hasan, yeni dostlar edindiği için mutludur. Birkaç gün sonra, onları ziyarete gider. Bu ziyaret, Ârif Usta'nın sürpriz teklifi ile bambaşka bir boyut kazanır. Hasan'ı çok seven Ârif Usta, ona iş teklifinde bulunur. Annesi artık iyice yaşlandığı için, yaptığı oyuncakları dükkânlara götüreceği ve yeni oyuncaklar yapmak için lazım olan malzemeleri alacak bir çırağa ihtiyacı vardır. Hasan'dan bu işleri yapmasını ister. Bu teklifi seve seve kabul eden Hasan, bilet alabilecek kadar para biriktirmek ve hemen memleketine dönmek

niyetindedir. Çünkü, Osman ve Safiye'ye hâlâ çok kırgındır. Bu yüzden, çalışmaya başladığını evdekilere söylememeye karar verir. Hasan, o günden sonra, haftada bir gün Ârif Ustalara uğrar ve kendinden istenen işleri yerine getirir.

Hasan, bir gün, Ârif Usta'nın çarşıdaki işlerini halledip eve dönerken, yolda Nuri ile karşılaşır. Nuri'yi Osman aracılığıyla tanımıştır. Onun hırsızlık yapan bir sokak çocuğu olduğunu bildiğinden, önce ona yakınlık göstermek istemez. Ancak Nuri'nin perişan haline çok acır ve Ârif Usta ile konuşup ona bir iş vermesini sağlar. Her ne kadar Nuri'nin kötü bir geçmişi olsa da, onun Ârif Ustalara zarar vermeyeceğinden emindir. Böylece, Nuri'yi sokaklardan kurtarmış olur.

Bu günlerde Hasan'ı çok sevindiren bir gelişme yaşanır ve saat meselesi çözülür. Hasan'ın üzerindeki palto, Safiye'ye, çalışmaya gittiği bir evden verilmiştir. Hasan, saatin, paltonun eski sahibine ait olabileceğine hükmeder ve Safiye'den bu durumu soruşturmasını ister. Safiye ertesi sabah paltoyu kendisine veren eve uğrar ve o saatin gerçekten de paltonun eski sahibine ait olduğunu öğrenir. Haberi duyan Hasan, aklandığı için çok mutlu olur. Osman ile Safiye ise, Hasan'dan şüphelendikleri için, içten içe kahrolurlar.

Aradan günler geçer. Osman, bir gün sokakta yürürken Nuri ile karşılaşır ve ondan, Hasan'ın Ârif Ustalarda çalışmaya başladığını öğrenir. Bu haberle şaşkına dönen Osman, Hasan'ın bundan kendisine bahsetmemiş olmasına çok içerler. Bu meseleyi uygun bir anda Hasan'la konuşur. Hasan, hiçbir şeyi saklamaz; Ârif Ustalarda çalışmaya başladığını ve memleketine dönebilmek için para biriktirdiğini itiraf eder. Osman, duyduklarına çok üzülür. Hasan'a, onu evdekilerin ne kadar çok sevdiklerinden bahseder ve Hasan'ı memleketine dönme fikrinden vazgeçirir. Böylece, iki çocuk arasındaki bütün sorunlar hallolur; tekrar dost olurlar.

Yakalandığı ağır hastalığı zor da olsa atlatan Şemsi Dayı, sonunda eve döner; ancak, çok bitkin bir hali vardır. Evdekilere gecikme nedenini bir bir anlatır. Herkes, onun hastalığına çok üzülür. Fakat onu sağ salim karşılarında görmekten dolayı da mutlu olurlar. Şemsi Dayı, –ilk izlenimlerinden hareketle– kendisi memlekette bulunduğu süre zarfında evde herhangi bir sorun yaşanmadığı kanaatine varır ve çok mutlu olur. Bu arada, artık bahar gelmiş ve tabiat, aylar süren uykusundan uyanmıştır...

“*Akraba Hasan*”ın olay örgüsü de, –ana hatlarıyla– bu şekildedir. Son olarak, üçlemenin son kitabı olan “*Hayri Usta*”nın olay örgüsünü vermek istiyoruz.

Osman’la Hasan, ilkokulu bitirmiş ve bu sene sanat okuluna başlamışlardır. Aynı okula gittikleri için, günün büyük bölümünü birlikte geçirirler. Ayrıca, yeni okulları sayesinde, kendilerine yepyeni bir çevre edinirler. Bu durumdan, ikisi de çok memnundur.

Osman, bir gün sokakta yürürken Hayri’yle karşılaşır. Bir zamanlar onun başkanlığını yaptığı çetede yer alan Osman, Hayri’yi uzun zaman sonra görmekten dolayı mutludur. Ancak Hayri, kendisine oldukça soğuk davranır. Hayri’nin çökmüş, yıpranmış, yaşlanmış hali Osman’ın dikkatinden kaçmaz. Bu yüzden ona çok acır. Osman’la pek konuşmak istemeyen Hayri, –laf arasında– hapisten yeni çıktığından bahseder. Bir süre sonra da Osman’ın yanından ayrılır. Osman, Hayri’nin perişan haline çok üzülür ve ona yardım etmek için neler yapabileceğini düşünür; ancak aklına hiçbir şey gelmez.

Bu arada Ârif Usta, ağır bir hastalığın pençesindedir ve eğer hemen hastaneye yatmazsa ayaklarından sonra kollarını da kaybedecektir. Bu olasılık, Osman ile Hasan’ı âdetâ kahreder. Ârif Usta’yı hiç görmemelerine rağmen Şemsi Dayı, Safiye ve Zeynep de onun için kaygılanırlar. Şemsi Dayı, –bu gelişme üzerine– Ârif Ustalara gider ve

onunla tanışır; ona destek olur. Hatta Ârif Usta hastaneye yattığı zaman işleri aksamasın diye, Bekir Efendi adındaki bir tanıdığı ile –Ârif Usta sağlığına kavuşana kadar işleri yürütmesi için– anlaşır.

Ârif Usta, bir-iki gün içinde hastaneye yatırılır. O hastaneye yatınca, işlerin başına –geçici olarak– Bekir Efendi geçer. Ancak Bekir Efendi asık suratlı, aksi ve uyumsuz bir adam olduğu için, yanında çalışanları sürekli olarak azarlar, onlara bağırıp çağırır. Bu yüzden, yanında çırak olarak çalışan Nuri'yle Aydın, onu hiç sevmezler. Buna rağmen, Ârif Usta'nın hatırı için Bekir Efendi'ye katlanırlar ve Ârif Usta üzülmessin diye, ona hiçbir şey söylemezler.

Osman, bir gün sokakta yürürken –yine– Hayri'ye rastlar. Hayri, bu kez dostça bir tavır sergiler ve Osman'la sohbet eder. Osman, konuşmaları esnasında ona Ârif Usta'nın hastalığından da bahseder. Ârif Usta'yı Nuri aracılığıyla az da olsa tanıma fırsatı bulan Hayri, onun hastalığına çok üzülür ve Ârif Usta'yı ziyaret etmek istediğini söyler. Bu durum, Osman'ı çok mutlu eder. Ertesi gün buluşup Ârif Usta'yı ziyarete giderler. Hayri'nin bir zamanlar büyük bir sokak çetesinin reisi olduğunu daha önce çocuklardan duymuş olan Ârif Usta, bu ziyarete çok şaşırır. Ancak kısa sürede üzerindeki şaşkınlıktan sıyrılır ve Hayri'yle aralarında sıcak bir sohbet başlar. Hayri'nin çekinden ve mahcup hali, Ârif Usta'nın içini acıtır. Karşısında bir çete reisi yerine bambaşka bir insan bulan Ârif Usta, sürpriz bir kararla, ona iş teklifinde bulunur. Eğer isterse Nuri ve Aydın'la birlikte marangozhanede çalışabileceğini söyler. Yıllardır birinin kendisine güven duymasına hasret olan Hayri, çok duygulanır ve Ârif Usta'nın iş teklifini kabul eder. Bu gelişme, Osman'ı da sevindirir. Osman, Hayri'nin bu şansı iyi kullanacağından emindir.

Hayri ile Osman gittikten sonra odasında yalnız kalan Ârif Usta, bir türlü uyuyamaz; Hayri'yi işe aldığı için oldukça kaygılıdır. Her ne kadar evdekiler gerçekleri kendisinden saklamaya çalışsalar da, Bekir Efendi'nin aksi bir adam olduğunu –ziyaretlerde sarf edilen bazı cümlelerden– anlamıştır. Bu yüzden, Bekir Efendi'nin Hayri'ye gerekli ilgi ve şefkati gösterip göstermeyeceğinden emin değildir; Hayri'ye ters davranmasından ve onu kaçırmamasından korkmaktadır. Bu ihtimal, Ârif Usta'yı çok üzer; ancak elinden –şimdilik– hiçbir şey gelmemektedir.

Hayri'nin Ârif Ustalarda çalışmaya başlayacağı haberi, Hasan ve Şemsi Dayı'da büyük bir şaşkınlık yaratır. İkisi de, Hayri'ye güvenmemekte ve onun marangozhanedeki işleri iyice berbat edeceğini düşünmektedir. Osman, her fırsatta Hayri'yi savunur ve onun bu şansı iyi değerlendireceğini ifade eder; ancak Hasan ile Şemsi Dayı bu açıklamadan hiç tatmin olmaz.

Hayri, Ârif Usta ile konuştuğunun ertesi günü, –Ârif Ustalarda– işe başlar. Bekir Efendi, çalışmalar esnasında Hayri'ye de sık sık bağırıp çağırır. Ancak Hayri ona asla karşı gelmez; ne derse yapar. Hayri'nin beklenenin aksine sessiz, sâkin, ağırbaşlı, mülayim bir çocuk görüntüsü sergilemesi herkesi şaşırtır.

Ancak, Hayri'nin gayretli çalışmaları uzun süreli olmaz. İlerleyen günlerde sık sık işten kaçmaya başlar. Bu durum, Bekir Efendi'yi kızdırır; fakat Hayri'nin çalışmalarından çok memnun olan Bekir Efendi, onu işten kovmayı göze alamaz. Hayri'nin işten kaçmaya başlaması, en çok Osman'ı üzer. Osman, Ârif Usta'ya karşı mahcup olmaktan korkmaktadır.

Birkaç gün sonra yaşanan bir olay, bardağı taşıran son damla olur. Nuri ve Aydın, Hayri'nin gizlice dükkândan oyuncak götürdüğünü görürler ve onu hırsızlık yapmakla itham ederler. Bu gelişme, herkesi kızdırır. Hayri'yi her fırsatta savunan

Osman bile, ona kızmaya başlar; onun işe girmesine dolaylı da olsa katkısı olduğu için, kendini yer bitirir. Durumu öğrenen Şemsi Dayı, Hayri'nin işten çıkartılmasının doğru olacağı kanaatindedir. Uygun bir anda Bekir Efendi ile bu hususu konuşmaya karar verir.

Bu arada, Ârif Usta'nın işleri hiç iyi gitmemektedir. Anlaşmalı oldukları bazı dükkânlar artık Ârif Uсталardan oyuncak almamaya başlayınca gelirler iyice düşmüştür. Bu durumu ziyaretine gelenlerin sarf ettikleri bazı cümlelerden sezinleyen Ârif Usta, kara kara düşünmeye başlar. Birikmiş parası bitmek üzere olduğu için, artık hastane masraflarını ödeyemeyeceğinin farkındadır. Oysa, hastanede bir süre daha yatması gerekmektedir.

Ârif Usta'nın annesi, bir süre sonra, oğlunun hastane masraflarını karşılamakta zorlanmaya başlar ve bunun üzerine evlerini satılığa çıkarır. Evin satışından gelecek olan parayla oğlunun tedavi masraflarını karşılayacaktır.

Şemsi Dayı'nın Bekir Efendi'yle görüşmeye hazırlandığı günlerde, Hayri –ani bir kararla– Şemsi Dayı ile görüşür ve ona işin iç yüzünü bir bir anlatır. Hayri, Ârif Usta'nın işlerinin kötü gidişâtından kaygı duymuş ve bir şeyler yapmaya çalışmıştır. Bu amaçla, –sokak sokak gezerek– satış yapabilecekleri yeni dükkânlar aramış, hatta Ârif Uсталardan gizlice aldığı oyuncak örneklerini bazı dükkân sahiplerine tanıtmıştır. Hayri'nin anlattıklarını şaşkınlık içerisinde dinleyen Şemsi Dayı, onun hırsız olmadığını anlayınca rahat bir nefes alır; Hayri hakkında kötü şeyler düşündüğü için, içten içe hayıflanır. Böylece, Hayri'nin Ârif Uсталardan gizlice aldığı oyuncakların ve sık sık işe gelmeyişinin sırrı çözülmüş olur.

Hayri ile yaptığı görüşmede, Ârif Usta'nın annesinin, oğlunun hastane masraflarını karşılayabilmek için evini satışa çıkardığını da öğrenen Şemsi Dayı, bu

satışa engel olur ve Ârif Usta'nın annesine –yeterli miktarda– borç verir. Ayrıca, yeni yeni âletler alarak Ârif Usta'nın işlerini büyütmek isteyen Hayri'ye de bir miktar borç verir. Bir zamanlar Hayri'yi hırsızlıkla itham eden Şemsi Dayı, şimdilerde ona çok güvenmekte ve onun çabalarını desteklemektedir. Hayri hakkında genellikle olumsuz görüş belirten ve ona hiç güvenmeyen Hasan bile, Hayri'yi sevmeye başlar.

Hayri'nin işleri büyütmek istediğini öğrenen Bekir Efendi, bu fikre karşı çıkar; ancak, herkes Hayri'den yana tavır alınca yalnız kalır. Bunun üzerine, işten ayrılır. Bekir Efendi işten ayrılınca, işlerin başına Hayri geçer. Hayri'nin adı, artık “Hayri Usta” olmuştur.

Hayri, Şemsi Dayı'dan aldığı paralarla işleri büyütür. Artık, daha hızlı ve daha çok sayıda oyuncak üretebileceklerdir. Hayri ve yanındakiler iyi bir uyum yakalarlar ve Ârif Usta'nın işleri kısa sürede yoluna girer.

Hayri, işleri büyütünce çalıştıracak yeni elemanlara ihtiyaç duyar. Bunun üzerine, eskiden çetesinde yer alan Mustafa'yı da işe alır. Bir zamanlar çetesinin üyelerinden olan Ercan da, yakında onunla çalışmaya başlayacaktır. Hayri, ilerleyen günlerde –imkânları elverdiği oranda– pek çok sokak çocuğunu Ârif Ustalarda istihdam etmeye kararlıdır. Sokak çocuklarının Ârif Ustalarda çalışmaya başlayacak olmaları, –Osman'la Hasan başta olmak üzere– herkesi çok sevindirir.

Bu arada, uzun zamandır tedavi gören Ârif Usta sonunda sağlığına kavuşur; bir haftaya kadar hastaneden taburcu olacaktır...

Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarının olay örgülerini bu şekilde verdikten sonra, şimdi, romanların olay örgülerine dair genel tespitlerde bulunmak istiyoruz.

Üçlemenin ilk kitabı olan “*Osman*”ın kırılma noktası, Şemsi Dayı'nın karısının ölümüdür. Şemsi Dayı, eşinin vefatından sonra –Safiye'nin teklifi üzerine– Osmanlarla

birlikte yaşamaya başlar ve bu gelişme, tam bir suç makinesi haline gelen Osman'ın ve ailesinin hayatını değiştirir. Üçlemenin ikinci kitabı olan “*Akraba Hasan*”ın kırılma noktası, Hasan'ın Ârif Usta'yla tanışmasıdır. Yaşadığı depremin şokunu daha yeni atlattımsın, Osman'la Safiye'nin kendisini hırsızlıkla itham etmeleri ile bir kez daha yıkılan Hasan, Ârif Usta'yla tanıştıktan sonra bütün dertlerini unutup tekrar hayata bağlanır. Üçlemenin son kitabı olan “*Hayri Usta*”nın kırılma noktası ise, Ârif Usta'nın hastalanmasıdır. Hayri, ağır bir hastalığın pençesinde olan Ârif Usta'yı hastanede ziyaret eder ve bu ziyaret, hem Hayri'nin hem de Ârif Usta'nın hayatını değiştirir.

Bozfirat'ın çocuk romanlarının finalleri, birbirine çok benzemektedir. Her üç romanın finalinde de, evin bahçesinde oturan birisi/birileri vardır ve bu kişi/kişiler, havanın soğuk oluşunu veya yağın yağmuru bahane ederek içeri doğru yürürken roman son bulmaktadır. Yani, her üç romanın da son mekânı, bir bahçedir.

Çoğu öyküsünde anlattığı durumun/olgunun sebebini veya sonucunu karanlıkta bırakan Ayhan Bozfirat, çocuk romanlarında bu anlayışını tamamen terk eder. Çocuk romanlarında ucu açık/karanlık noktalar bırakmaz; söylenmesi gereken bütün sözleri, verilmesi gereken bütün mesajları/iletileri açık açık dile getirir.

2.1.4. Anlatıcı ve Bakış Açısı :

Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında kullanılan/tercih edilen anlatıcı ve bakış açılarını bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermek istiyoruz:

Romanın Adı	Anlatıcı	Bakış Açısı
Osman	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Akraba Hasan	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı
Hayri Usta	O (yazar) anlatıcı	Hâkim (Tanrısal) bakış açısı

Tablo 4.1. Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarının anlatıcı ve bakış açıları

Tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ayhan Bozfirat, çocuklar için yazdığı üçlemenin tamamında “o (yazar) anlatıcı” ile “hâkim (Tanrısal) bakış açısı”nı bir arada kullanmıştır. Bu anlatıcı ve bakış açısının birlikte kullanılmasının doğal bir sonucu olarak, romanlardaki anlatıcıların –hâkim (Tanrısal) bakış açısının kendilerine sağladığı kolaylıkla– anlatı sistemindeki bütün öğeler üzerinde sonsuz bir tasarruf hakkına sahip oldukları görülür. Şimdi, Bozfirat’ın çocuk romanlarında adı geçen anlatıcı ve bakış açısının bir arada kullanılmasına dair örnekleri sıralamak istiyoruz:

“İçinde büyük bir acı, bir pişmanlık duydu. ‘Ben, hırsız çocuklarla arkadaşlık ediyorum. Belki Mustafa bile hırsız.’ diye geçirdi aklından. Hemen Mustafa’nın yanından kaçmak, eve gitmek, annesinin kardeşinin yanında olmak istedi. Sıcak evini, annesini, kardeşini özledi. (*Osman*, s. 101 – 102)

“Aklına Mustafa geldi. Mustafalara gitmeyi düşündü. ‘Ama şimdi onu evde bulamam.’ diye vazgeçti. Geçen gün Mustafa ve Ahmet’le birlikte gittikleri yer geldi aklına. Hızlı hızlı o arsaya doğru yürümeye başladı.” (*Osman*, s. 119)

“Neredeyse Şemsi Dayı’nın boynuna sarılıp ‘Şemsi Dayı, neden bunu önceden söylemedin, günlerdir kendi kendimi yiyordum.’ diyecekti. Kendini zor tuttu.” (*Osman*, s. 301)

“Şemsi Dayı, sanki onun içinden geçenleri okumuştı. ‘Şimdi bir şey sorma. Ben sana sonra her şeyi anlatırım.’ der gibi gözünü kırptı. O da ‘İyi ki konuşmadım. Düşündüklerimi açıkça sorsaydım, kötü bir şey yapmış olacaktım.’ diye geçirdi içinden.” (*Akraba Hasan*, s. 30)

“Hasan, istemeye istemeye kalktı yerinden. Osman, içinden Hasan’a kızdı. ‘Amma yabanî çocuk. Hiç sevmedim, bununla arkadaşlık edilmez.’ diye düşündü.” (*Akraba Hasan*, s. 33)

“Paltosunu çıkarıp astı. Sanki paltosunda suç eşyasının saklı olduğunu herkes biliyormuş gibi, tedirgin bir hali vardı. ‘Benim suçum yok ki, neden korkuyorum sanki.’ diye düşünüyor, kendi kendini yüreklendirmek istiyordu.” (*Akraba Hasan*, s. 123)

“Bir an Hayri’nin arkasından koşmayı düşündü. Ona bir şeyler söylemek, ne durumda olduğunu, ne yaptığını öğrenmek istiyordu.” (*Hayri Usta*, s. 18)

“Ortalık kararmaya başlamıştı. Ârif Usta, ‘Gece nasıl geçecek.’ diye düşündü. Büyük bir sıkıntı duydu içinde. Karanlık düşüncelere daldı. Hiçbir şey umut verici görünmüyordu ona.” (*Hayri Usta*, s. 108)

“Şemsi Dayı, ‘Onların sıkıntılarına bu denli ortak olan bir insan, onlara kötülük yapmış olamaz.’ diye düşünüyordu. Onunla konuşmaya başladığından beri kuşkuları dağılmış, ona kızgınlığı silinmişti.” (*Hayri Usta*, s. 218)

Örneklere de görüldüğü üzere, Bozfirat’ın çocuk romanlarında, o (yazar) anlatıcı ile hâkim (Tanrısal) bakış açısı bir arada kullanılmıştır. Bu anlatıcı ve bakış açısının birlikte kullanılmasının bir gereği olarak, romanlardaki anlatıcılar, her şeyi bilme ve görme fırsatına sahiptirler; kahramanların zihinlerine girerek onların en gizli duygularını/düşüncelerini açıklarlar; bir mekândan başka bir mekâna diledikleri gibi ve diledikleri anda geçerler.

Ayhan Bozfirat, çocuk romanlarında –öykülerinin aksine– o (yazar) anlatıcı ile hâkim (Tanrısal) bakış açısını birlikte kullanmanın sağladığı sınırsız/sonsuz fırsatlardan sonuna kadar yararlanır; varlığını gizlemek gereğini hissetmez; yer yer yorumlarda bulunur:

“Çocuklar kahkahayı bastılar. Osman, utançtan kıpkırmızı olmuştu. Annesiyle Zeynep’i düşündüğünü ağzından kaçırmıştı. Doğrusu, dersin ortasında bunu söylemesi gülünç bir şeydi. Ama bu kadar gülmenin de gereği yoktu.” (*Osman*, s. 80)

“Peki, şimdi ne yapması gerekirdi. İşte bunu bilemiyordu. Belki biri ona yol gösterse, ‘Şöyle davranırsan işler yoluna girer.’ dese, Osman kurtulabilirdi. Ama bunu söyleyecek, doğru yolu gösterecek hiç kimse yoktu.” (*Osman*, s. 108)

“ ‘Hayır teyzeciğim, bir şey yok.’ demekle yetindi. Oysa anlatmalıydı. Teyzesi ona inanacak, bundan sonra ne yapması gerektiğini söyleyecekti. Böylece Hasan, büyük bir yükten kurtulmuş olacaktı.” (*Akraba Hasan*, s. 124)

“Aydın pek akıllı bir çocuğa benzemedi için, onun kendisini kollayacağını düşünememişti. Bu bakımdan korkusu yoktu Aydın’dan. Onun yanında gizli işlerini rahatlıkla çevirebilirdi. Oysa bunda yanılıyordu Hayri. Aydın onun hapse girdiğini bildiğinden, daha işin başından beri Hayri’yi kollamaktaydı. Hayri’nin bilmediği buydu işte.” (*Hayri Usta*, s. 160)

Yapılan açıklamalardan da net olarak anlaşılacağı üzere, Ayhan Bozfirat, her üç çocuk romanında da “o (yazar) anlatıcı” ile “hâkim (Tanrısal) bakış açısı”nı bir arada kullanmış ve bu durumun sağladığı imkânlardan sonuna kadar yararlanmıştı.

2.1.5. Şahıs Kadrosu :

Ayhan Bozfirat’ın çocuk romanlarında yer alan şahısları/kişileri bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermek istiyoruz:

Romanın Adı	Şahıs Kadrosu
Osman	Osman, Şemsi Dayı, Safiye, Zeynep, Mustafa, Hayri, Hatice Nine, Nuri, Güngör, Ali, Osman’ın babası, Necati, Erol, Çetin, Yusuf, Ahmet, Mehmet, Sevim, Ali’nin amcası, Semiha Teyze, Bekir Efendi, Gülten, Ayşe, Mustafa’nın babası, annesi ve kardeşleri, Metin, Metin’in annesi, babası ve kız kardeşi, Şinasi, Şinasi’nin annesi, Oya, Oya’nın annesi, babası ve teyzesi, Sabri Amca, Ahmet, Yücel, Nedim, Kasım Efendi, Nuri’nin annesi, babası ve üvey annesi, manav, Ayşe, Selim, Necati, Orhan, Orhan’ın amcası, Hasan, Cemil, Erdal, dükkân sahibi, Murat, Erol, Leyla, Necip’in ağabeyi, Rahmi Efendi, öğrenciler, öğretmen, Safiye’nin çalışmaya gittiği evlerin hanımları.
Akraba Hasan	Hasan, Osman, Şemsi Dayı, Ârif Usta, Nuri, Safiye, Zeynep, Gönül, Ayşe, Hasan’ın annesi ve babası, Hasan’ın amcası ve onun ailesi, Kasım Efendi, Şükrü Bey ve karısı, Abdullah Efendi, Selma, Veysel, İbrahim, Hatice Nine, Ercan, Yaşar, Yücel, Mustafa, Metin, Turhan, Necip, Necip’in ağabeyi, Ayten, Muhlis, Sevgi, Ercan’ın kardeşi, Erol, Ârif Usta’nın annesi, Emine Teyze, Recep, Murat, Ali, Ali’nin annesi, Sevim Abla, Hayri, Orhan, Rahmi Usta, müdür, öğretmen, hademe, Hasan’ın okul arkadaşları.
Hayri Usta	Hayri, Osman, Ârif Usta, Şemsi Dayı, Hasan, Bekir Efendi, Safiye, Zeynep, Nuri, Doğan, Mete, Recep, Cemal, Cemil, Ayten, Ülkü, Ârif Usta’nın annesi, Sevil ve anneannesi, Aydın, doktor, Ali ve annesi, Abdullah Efendi, Mustafa, Ercan, Nedim, Orhan, Güngör, Necmi, Kasım Efendi, öğretmen.

Tablo 4.2. Ayhan Bozfirat’ın çocuk romanlarının şahıs kadrosu

Tabloda dikkat çeken en önemli husus, roman kahramanlarının isimlerinin kullanılmış olmasıdır. Öykülerinde –“Eski Arkadaş” adlı öyküsü müstesna– öykü

kahramanlarının isimlerine yer vermeyen Ayhan Bozfirat, çocuklar için yazdığı üçlemede bu anlayışını bir kenara bırakmış ve kahramanlarının isimlerine yer vermiştir.

Şimdi, Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında yer alan kişileri incelemeye/gruplandırmaya geçmek istiyoruz. Romanlardaki kişileri, –öykülerde olduğu gibi– “asıl kahramanlar (birinci derecedeki/merkezî konumdaki kahramanlar), yardımcı kahramanlar, sosyal (toplumsal) tipler, yazarın sözünü emanet ettiği kişiler, hasım veya karşı güç durumundaki kişiler, dekoratif unsur durumundaki kişiler” olmak üzere altı grupta inceleyeceğiz.

İlk olarak, Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında yer alan **asıl kahramanlar** üzerinde durmak istiyoruz. Romanları tek tek incelediğimizde, “*Osman*”da Osman ile Şemsi Dayı; “*Akraba Hasan*”da Hasan ile Osman; “*Hayri Usta*”da ise Hayri ile Osman, “asıl kahramanlar” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler, adı geçen romanların merkezinde yer almakta olup, diğer kişilere oranla daha fazla ön plâdadırlar. Yaşadıkları değişimleri –özellikle ruhsal değişimlerini–, eser içerisinde anbean takip etmek mümkündür.

Şimdi, Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında yer alan **yardımcı kahramanlara** değinmek istiyoruz. Romanları tek tek incelediğimizde, “*Osman*”da Safiye, Zeynep, Mustafa ve Hayri; “*Akraba Hasan*”da Şemsi Dayı, Ârif Usta, Nuri ve Safiye; “*Hayri Usta*”da ise Ârif Usta, Şemsi Dayı, Hasan ve Bekir Efendi, “yardımcı kahramanlar” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler, asıl kahramanlara çeşitli konularda yardım eden ve onların bazı özelliklerini ortaya çıkarmada bir “araç” olarak kullanılan kişilerdir.

Şimdi, Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında yer alan **sosyal (toplumsal) tipler** üzerinde duracağız. Romanları tek tek incelediğimizde –özellikle–, “*Osman*”da Hayri,

Güngör, Ahmet, Yücel, Nedim, Orhan, Hasan, Cemil, Erdal (klasik sokak çocuğu tipi), Ali'nin amcası (Almanya'ya çalışmak için giden gurbetçi tipi), Oya, Oya'nın annesi, babası ve teyzesi, Safiye'nin çalışmaya gittiği evlerin hanımları (küçük burjuva tipi) ve Nuri'nin üvey annesi (kötü kalpli üvey anne tipi); “*Akraba Hasan*”da Ercan, Yaşar, Yücel ve Hayri (klasik sokak çocuğu tipi); “*Hayri Usta*”da ise Bekir Efendi (kötü patron tipi), Ercan, Nedim, Orhan ve Güngör (klasik sokak çocuğu tipi) “sosyal (toplumsal) tip” grubuna dâhil edebileceğimiz kişilerdir. Bu kişiler, belirli sosyal zümreleri/grupları/katmanları temsil eden ve onların temel özelliklerini/ana niteliklerini bünyelerinde barındıran kişilerdir.

Şimdi, **yazarın sözünü emanet ettiği kişiler** üzerinde durmak istiyoruz. Ayhan Bozfirat'ın çocuklar için yazdığı üçlemeyi tek tek incelediğimizde –özellikle–, “*Osman*”da Şemsi Dayı; “*Akraba Hasan*”da Osman ile Şemsi Dayı; “*Hayri Usta*”da ise Osman, Şemsi Dayı ve Ârif Usta, “yazarın sözünü emanet ettiği kişi/ler” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler, yazarın görüşünü, çeşitli olaylar/durumlar karşısındaki tavrını dillendiren ve bir bakıma yazar adına konuşan kişilerdir.

Şimdi, Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında yer alan **hasım veya karşı güç durumundaki kişilere** değinmek istiyoruz. Romanları tek tek incelediğimizde –özellikle–, “*Osman*”da Osman, Safiye, Hayri, Güngör, Ali ve Nuri'nin üvey annesi; “*Akraba Hasan*”da Hayri; “*Hayri Usta*”da ise Bekir Efendi ile Güngör, “hasım veya karşı güç durumundaki kişi/ler” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler, adı geçen romanlarda sürükleyicilik/gerilim/heyecan yaratmak amacıyla bir kişinin karşısına çıkartılan ve onun tam zıddı özelliklere sahip olan kişilerdir.

Son olarak, **dekoratif unsur durumundaki kişiler** üzerinde durmak istiyoruz. Ayhan Bozfirat'ın çocuklar için yazdığı üçlemeyi tek tek incelediğimizde, “*Osman*”da

Hatice Nine, Nuri, Güngör, Ali, Osman'ın babası, Necati, Erol, Çetin, Yusuf, Ahmet, Mehmet, Sevim, Ali'nin amcası, Semiha Teyze, Bekir Efendi, Gülten, Ayşe, Mustafa'nın babası, annesi ve kardeşleri, Metin, Metin'in annesi, babası ve kız kardeşi, Şinasi, Şinasi'nin annesi, Oya, Oya'nın annesi, babası ve teyzesi, Sabri Amca, Ahmet, Yücel, Nedim, Kasım Efendi, Nuri'nin annesi, babası ve üvey annesi, manav, Ayşe, Selim, Necati, Orhan, Orhan'ın amcası, Hasan, Cemil, Erdal, dükkân sahibi, Murat, Erol, Leyla, Necip'in ağabeyi, Rahmi Efendi, öğrenciler, öğretmen ve Safiye'nin çalışmaya gittiği evlerin hanımları; “*Akraba Hasan*”da Zeynep, Gönül, Ayşe, Hasan'ın annesi ve babası, Hasan'ın amcası ve onun ailesi, Kasım Efendi, Şükrü Bey ve karısı, Abdullah Efendi, Selma, Veysel, İbrahim, Hatice Nine, Ercan, Yaşar, Yücel, Mustafa, Metin, Turhan, Necip, Necip'in ağabeyi, Ayten, Muhlis, Sevgi, Ercan'ın kardeşi, Erol, Ârif Usta'nın annesi, Emine Teyze, Recep, Murat, Ali, Ali'nin annesi, Sevim Abla, Hayri, Orhan, Rahmi Usta, müdür, öğretmen, hademe ve Hasan'ın okul arkadaşları; “*Hayri Usta*”da ise Safiye, Zeynep, Nuri, Doğan, Mete, Recep, Cemal, Cemil, Ayten, Ülkü, Ârif Usta'nın annesi, Sevil ve anneannesi, Aydın, doktor, Ali ve annesi, Abdullah Efendi, Mustafa, Ercan, Nedim, Orhan, Güngör, Necmi, Kasım Efendi ve öğretmen, “dekoratif unsur durumundaki kişiler” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler, adı geçen romanlarda önemli bir fonksiyona sahip olmayan ve sadece dekor/fon görevi üstlenen kişilerdir.

Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarında yer alan kişileri bu şekilde gruplandırarak inceledikten sonra, şimdi, bu kişiler hakkında genel tespitlerde bulunmak istiyoruz.

Ayhan Bozırat'ın kişilerinin hemen hepsi –öykülerinde olduğu gibi– alt ve orta tabakadan insanlardır. Bozırat, onların duygularını/dertlerini/özlemlerini/beklentilerini dile getirir ve acılarla dolu yaşantılarına küçük bir pencere aralar.

Bozfirat'ın çocuklar için yazdığı üçlemede yer alan kişiler içerisinde en çok dikkat çeken, –hiç şüphesiz– sokak çocuklarıdır. Bozfirat, yaptığı uzun gözlemlerin yardımıyla, “canlı sokak çocuğu tipleri” yaratmayı başarmıştır. Bu durum, romanların okurlar üzerindeki etkisini artırmaktadır.

Ayhan Bozfirat, kişilerini tanıtırken uzun şahıs tasvirlerine girişmez; ancak, kişilerinin bireysel özelliklerini –kısa kısa da olsa– dile getirir. Böylece, yarattığı kişilerin, okurların aklında özel bir yer edinmelerini kolaylaştırır.

Bozfirat, kişilerini kurgularken dış gözlemin yanı sıra iç gözleme de başvurur; romanlarda iç gözlem, dış gözlemin tamamlayıcısı konumundadır. Buna bağlı olarak, bazı ruhsal çözümlenmelere gidildiği ve –aşırıya kaçmadan– kişilerin psikolojik durumları üzerinde durulduğu görülür.

2.1.6. Zaman :

Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında karşımıza çıkan zaman unsurlarını, –öykülerinde olduğu gibi– “nesnel zaman, vak'a zamanı, anlatma zamanı ve okuma zamanı” olmak üzere dört grupta inceleyeceğiz.

İlk olarak, Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarının **nesnel zamanları** üzerinde duracağız. Romanların nesnel zamanlarını bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermek istiyoruz:

Romanın Adı	Nesnel Zaman
Osman	bir yıl
Akraba Hasan	yaklaşık yedi ay
Hayri Usta	yaklaşık beş ay

Tablo 4.3. Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarının nesnel zamanları

Tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ayhan Bozfirat'ın çocuklar için yazdığı üçlemede –“*Osman*” (1972), “*Akraba Hasan*” (1972), “*Hayri Usta*” (1975)– nesnel zaman olarak gösterebileceğimiz kesin/net bir tarih yoktur. Ancak romanlarda anlatılanları dikkatle incelediğimizde, “*Osman*” bir yıl, “*Akraba Hasan*” yaklaşık yedi ay, “*Hayri Usta*” ise yaklaşık beş ay içerisinde cereyan eden olayları/durumları konu edinmektedir.

Şimdi, Bozfirat'ın çocuk romanlarının **vak'a zamanlarına** değineceğiz. Romanların vak'a zamanlarını bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermek istiyoruz:

Romanın Adı	Vak'a Zamanı
Osman	30 gün
Akraba Hasan	26 gün
Hayri Usta	23 gün

Tablo 4.4. Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarının vak'a zamanları

Tablodan da net olarak anlaşılacağı üzere, Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında anlatılan olaylar/durumlar, –özetleme tekniğinin sağladığı imkânlarla– nesnel zaman olarak gösterilen sürelerin her anında değil, belirli günlerinde vuku bulmuştur. Romanları tek tek incelediğimizde, “*Osman*”ın vak'a zamanı 30 gün, “*Akraba Hasan*”ın vak'a zamanı 26 gün, “*Hayri Usta*”nın vak'a zamanı ise 23 gündür.

Şimdi, Bozfirat'ın çocuk romanlarının **anlatma zamanlarını** ele alacağız. Romanların anlatma zamanlarını bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermek istiyoruz:

Romanın Adı	Anlatma Zamanı
Osman	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım

Akraba Hasan	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım
Hayri Usta	eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım

Tablo 4.5. Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarının anlatma zamanları

Tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ayhan Bozfirat, anlatma esasına dayalı metinlerde kullanılan her üç anlatma zamanına da romanlarında yer vermiştir. Yani Bozfirat'ın çocuklar için yazdığı üçlemede “geçmiş, şimdi (hâl) ve gelecek” iç içedir; olayların/durumların kronolojik sıraları bozulmuş olup, zamanda –kısa veya uzun süreli– geriye dönüşler ve ileriye kırılmalar yaşanmıştır.

Son olarak, Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarının **okuma zamanları** üzerinde durmak istiyoruz. Bizim için, Bozfirat'ın çocuk romanlarının –“*Osman*” (1972), “*Akraba Hasan*” (1972), “*Hayri Usta*” (1975)– “okuma zamanı”, 2008 yılıdır. Yani şu an itibariyle, romanların yazıya geçirildikleri tarihin üzerinden yaklaşık 35-40 yıl arası bir süre⁶⁵ geçmiştir. Yaptığımız okumada, –romanların kaleme alındıkları tarihin üzerinden uzunca bir süre geçmiş olmasına rağmen– romanlarda anlatılan olayların/durumların günümüze çok da yabancı olmadığını gördük. Bozfirat'ın çocuk romanlarının temelini teşkil eden “sokak çocuklarının dramı”, hiç değişmeden –hatta artarak/katlanarak– günümüze kadar devam etti; hâlâ anne-babası olmadığı için veya onların büyük ihmalleri yüzünden sokak çetelerine katılarak hayatlarını mahveden bir sürü çocuk var. Yani, Bozfirat'ın çocuk romanlarında anlattığı olumsuzluklar, aradan uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen, hâlâ sıcaklığını korumaktadır. Bu durum, aradan geçen onca zamana rağmen, bir arpa boyu bile yol alamadığımızı göstermektedir...

⁶⁵ Bu sayısal değer, Bozfirat'ın bütün çocuk romanları göz önünde bulundurularak belirlenmiştir.

Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarını zaman unsurları açısından bu şekilde gruplandırarak inceledikten sonra, şimdi, romanlardaki zaman unsurları hakkında genel tespitlerde bulunmak istiyoruz.

Bozırat'ın çocuk romanları, –tıpkı öyküleri gibi– zaman unsurları açısından oldukça dağınık bir görünüm arz eder; “geçmiş, şimdi (hâl) ve gelecek” iç içedir; romanlarda, ileri-geri kırılmalarla sürekli olarak değişen, yenilenen bir zaman vardır.

Ancak Ayhan Bozırat, çocuklar için yazdığı üçlemede –öykülerinin aksine– “zaman unsurları”nı belirgin olarak kullanır; zamana vurgu yapar. Romanların içerisinde yer alan cümlelerden hareketle, anlatılan olayların/durumların zamansal takibini gerçekleştirmek oldukça kolaydır.

2.1.7. *Mekân (Uzam) :*

Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarında yer alan mekânlar, –öykülerinde olduğu gibi– “somut mekân” grubuna dâhil edebileceğimiz türdendir.⁶⁶ Bu yüzden Bozırat'ın çocuk romanlarını somut mekânın alt dalları olan “kapalı mekân ve açık mekân” yönünden inceleyeceğiz.

Ayhan Bozırat'ın çocuklar için yazdığı üçlemede karşımıza çıkan kapalı ve açık mekânları bir arada görebilmek için, burada, şu tabloya yer vermek istiyoruz:

⁶⁶ Ayhan Bozırat'ın her üç çocuk romanında da, “soyut mekân” olarak nitelendirebileceğimiz sadece bir mekân mevcuttur. Bu mekân, Osman'ın kurduğu hayaller sonucunda karşımıza çıkan “çiftlik”tir. Sokak çocuklarının içine saplandıkları bataklıktan çıkıp topluma faydalı bireyler olmalarını çok isteyen Osman, bütün sokak çocuklarının burada istihdam edilebilecekleri bir çiftlik hayal eder. Osman'ın çiftliği, bu dünyada mevcut olmayan, ancak hayalî olarak bu dünyada bulunduğu farz edilen bir mekân olduğu için, somut değil soyut mekân grubuna dâhil edebileceğimiz türdendir. Tam olarak ifade etmek gerekirse, bu çiftlik, soyut mekânın bir alt dalı olan “ütopik mekân” grubuna dâhildir. Ayhan Bozırat'ın çocuklar için yazdığı üçlemede, “çiftlik” dışında başka bir soyut mekân mevcut değildir. Bu yüzden, soyut mekân bahsini metin içerisinde uzun uzun anlatmak gereğini hissetmedik.

Romanın Adı	Kapalı Mekân	Açık Mekân
Osman	okul, Osman'ın evi, Mustafa'nın evi, sinema, Safiye'nin çalışmaya gittiği evler, sığınak/mahzen, Şemsi Dayı'nın evi, Nuri'nin evi, muhallebici, tohumcu dükkânı.	okulun bahçesi, sokaklar, pazar alanı, arsa, Osman'ın evinin bahçesi.
Akraba Hasan	Osman'ın evi, Kasım Efendi'nin evi, Şükrü Bey'in evi, okul, Ârif Usta'nın evi, Ali'nin evi.	sokaklar, iskele, Osman'ın evinin bahçesi, okulun bahçesi.
Hayri Usta	okul, Osman'ın evi, Ârif Usta'nın evi, hastane odası.	sokaklar, Ârif Usta'nın evinin bahçesi.

Tablo 4.6. Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarının mekânları

Tabloda dikkat çeken en önemli husus, mekân olarak en çok “ev”in kullanılmış olmasıdır. Ayhan Bozırat, çocuk romanlarında evin bütünleyici/toparlayıcı bir mekân oluşundan yararlanmış ve hayatın çetin fırtınaları karşısında dağılıp gitmekte olan aileler için, evi bir tür “sığınak” olarak göstermiştir.

Bozırat, çocuk romanlarında –tıpkı öykülerinde yaptığı gibi– uzun mekân tasvirlerine girmez. Ancak –öykülerinin aksine– kullandığı mekânlara vurgu yapar; mekân unsurlarını ön plâna çıkartır. Ayrıca, romanlarda anlatılan olayların/durumların nerede geçtiğini gizlemek gereği hissetmez:

“Şemsi Dayı, deniz kıyısındaki önemli yapıları Hasan'a gösteriyor, onlar hakkında bilgi veriyordu. Hasan, ‘Bu İstanbul, ne büyük kent. Anlatılanlardan daha da güzel.’ diye düşünüyordu.” (*Akraba Hasan*, s. 57)

“Deniz öyle güzel ki, içim açıldı. Hasan da, İstanbul'u çok sevdi.”
(*Akraba Hasan*, s. 62)

Mekân-insan uyumunu dikkatten kaçırmayan Ayhan Bozırat –özellikle–, kişilerin ruhsal yönlerini yansıtırken kapalı mekânları, karamsar ruh halinden kaçmak/uzaklaşmak isteyen kişilerini tasarlarlarken ise açık mekânları kullanmayı tercih

etmiştir. Ayrıca, çocuk romanlarında daha çok alt ve orta tabakadan insanlara yer veren Bozfirat, –mekân-insan uyumunun bir gereği olarak– romanlarında, bu insanların yaşabilecekleri türden mekânları kullanmıştır.

2.1.8. Anlatım Teknikleri :

Ayhan Bozfirat’ın çocuk romanlarında pek çok anlatım tekniğine rastlanmaktadır. Şimdi, romanlarda yer alan anlatım teknikleri üzerinde durmak ve bunların ne şekilde/nasıl kullanıldıklarını örneklerle izah etmek istiyoruz.

İlk olarak **anlatma-gösterme tekniği** üzerinde duracağız. Bozfirat, anlatma-gösterme tekniğini –birlikte ya da ayrı olarak– her üç çocuk romanında da kullanmıştır. Şimdi, Bozfirat’ın çocuk romanlarında anlatma-gösterme tekniğinin kullanımına dair örneklerle geçmek istiyoruz. Öncelikle, anlatma tekniğinin kullanıldığı bazı örnek cümleleri sıralayacağız:

“Zeynep, annesinin sözünü dinledi. Sobanın yanına gitmedi.

Oyuncaklarıyla oynadı. Oynamaktan usanınca pencerenin önüne geldi.

Sokağı seyretmeye koyuldu.” (*Osman*, s. 93 – 94)

“Havalar artık ısınmaya başlamıştı. Zeynep kapının önüne çıkmış,

Ayşe’yle oynuyordu. Osman evdeydi. Şemsi Dayı bitkiler üstüne

konuşuyor, Osman onu büyük bir ilgiyle dinliyordu. Şemsi Dayı sıcak

bölgelerde yetişen bitkilerle, soğuk bölgelerde yetişen bitkilerin

değişik olmalarının nedenini açıklıyor, bölgesel şartların bitkiler

üzerindeki etkisini anlatıyordu.” (*Osman*, s. 216)

“Hasan, kapının önüne çıktı. Güzel bir sonbahar güneşi ortalığı

ısıtıyordu. Duvara dayandı. Geleni geçeni seyretmeye koyuldu.

Memleketine gitti aklı. Evi, mahallesi, okulu... Hiçbiri yerinde değildi şimdi. Annesi, babası, birçok akrabası, arkadaşlarının bir kısmı yoktu artık. Ayşe vardı. Onun tek yakın varlığı. O da çok uzaklardaydı. Gözleri sulandı. Sonra birden toparlandı.” (*Akraba Hasan*, s. 52)

“Osman bahçeye baktı. Hasan orada yoktu. Sokağa baktı, bulamadı. Evden uzaklara gitmezdi hiç. Öteki odaya baktı. Yine yoktu Hasan. Bir daha bahçeye çıktı. İyice bakınca Hasan’ı duvarın dibine çökmüş, sırtını dayamış buldu. Yanına yaklaştı. Arkadaşı ağlıyordu.” (*Akraba Hasan*, s. 73)

“Hastane masrafları, Ârif Usta’nın elindeki birikmiş paranın çoğunu tüketmiş, geriye çok az bir şey kalmıştı. İşler iyi kötü sürdürülmezse ortada kalacaklardı. Hele hastanede uzun bir süre daha kalmak zorunda olması Ârif Usta’yı da, nineyi de para yönünden iyice sarsacaktı.” (*Hayri Usta*, s. 106)

“Onlar yeniden keyifle işlerinin başına döndüler. Hayri arka odaya gitti. Arka odaya girince bütün keyfi kaçtı Hayri’nin. Dalgın dalgın odayı gözden geçirmeye başladı. Ne kötü, ne karanlık günler geçirmişti bu odada.” (*Hayri Usta*, s. 322)

Şimdi de, Bozırat’ın çocuk romanlarında gösterme tekniğinin kullanımına dair bazı örnek cümleleri sıralamak istiyoruz:

“Uzaktan esmer, çelimsiz bir çocuk onlara doğru geliyordu. Çocuğun üstü başı çok perişandı. Ayaklarında çorapları yoktu. Ayakkabıları yırtık pırtıktı. Pantolonunun kocaman delinmiş diz yerlerinden etleri görünüyordu. Sırtında kendine dar gelen bir ceket vardı. Ellerini

pantolonunun ceplerine sokmuş, soğuktan omuzlarını iyice kaldırmıştı. Yüzü, uzamış saçları kir içindeydi.” (*Osman*, s. 110–111)

“Paltosunun eteğinden bacağına sert bir cisim vuruyordu. Paltosunun ucunu yakaladı. Delik cebinden elini zorla uzatıp bacağına vuran ağırlığı yakalamaya çalıştı. Para olabilirdi bu. Buldu. Ama paraya benzemiyordu. Yakaladığı şeyi çıkarmakta acele ediyor, elini cebinden çıkarmak kolay olmuyordu. Sonunda parmaklarının arasında parlayan küçük cisme baktı. Büyük bir şaşkınlık duydu. Kulpsuz bir kol saatiydi bu.” (*Akraba Hasan*, s. 115 – 116)

“Su dolu kuyu gözüne çarpınca içi sevinçle doldu. Kuyunun üstünde tahta bir kapak, onun üstünde de kocaman bir taş vardı. Taşı oynatmaya çalıştı. Beceremedi. Sonra bir başka taşın üstüne oturdu.”

(*Hayri Usta*, s. 346)

Ayhan Bozfirat’ın çocuk romanlarında sıkça rastlanan bir diğer anlatım tekniği **diyalog tekniği**dir. Şimdi, romanlarda diyalog tekniğinin kullanımına dair örneklere geçmek istiyoruz. Bozfirat’ın her üç romanında da bu tekniğe rastlandığı için, burada sadece, “*Osman*”dan bir bölüm vermekle yetineceğiz:

“— Saat kaç oldu acaba?

— Ne bileyim ben. Saati ne yapacaksın?

— Eve gitmek için öğrenmek istiyorum.

— Bilmem ki. Epeyce oldu herhalde.

— Ama babam gelmemiştir daha. Geç geliyor.

— Sen ne yapacaksın şimdi?

— Hiiiç. Doğru gidip evin yan tarafındaki duvarın altında babamı bekleyeceğim. Babam gelmeden içeri giremem.

— Belki gelmiştir baban.

— Bakalım. Gelip gelmediğini anlarım. Gelmişse girerim içeri.”

(*Osman*, s. 183)

Bozırat'ın çocuk romanlarında **leitmotiv tekniği** de oldukça önemli bir yer tutar. Şimdi, romanlarda leitmotiv tekniğinin nasıl kullanıldığını izah etmek istiyoruz. “*Osman*”da Osman'ın eskiden çok çalışkan bir çocuk oluşu 12 defa, Safiye'nin çok katlı evlerde pencere silerken aşağıya düşme ihtimalinin çocuklarda yarattığı korku 9 defa, annesinin eve yorgun argın gelişinden dolayı Osman'ın çok üzgün oluşu 10 defa, Osman'ın bir an evvel okulunu bitirmek isteğişi 23 defa, Osman'ın evde kimseyi bulamamaktan duyduğu rahatsızlık 7 defa, Zeynep'in bu yıl okula başlayacak oluşu 6 defa, Ali'nin çok iyi bir çocuk oluşu 8 defa; “*Akraba Hasan*”da Şemsi Dayı'nın uzun süre memleketinden dönmeyişinden dolayı ev halkının üzgün oluşu 12 defa, “Deprem çok korkunç/büyük bir felaket.” ifadesi 5 defa; “*Hayri Usta*”da ise “Hayri beceriksizlerden/geveze insanlardan hoşlanmaz.” ifadesi 4 defa, “Hayri güveni kötüye kullanacak insan değildir./Hayri güveni kötüye kullanmaz.” ifadesi 4 defa belirli aralıklarla tekrar edilmiş ve bu şekilde, leitmotiv tekniğinden yararlanılmıştır.

Ayhan Bozırat'ın çocuk romanlarında sıkça karşımıza çıkan bir başka anlatım tekniği **geriye dönüş tekniği**dir. Bozırat, kısa veya uzun süreli geriye dönüşler yaparak, romanlarda anlattığı olaylara/durumlara “derinlik” kazandırmıştır. Şimdi, romanlarda geriye dönüş tekniğinin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Eskiden akşam yemeklerini yedikten sonra, komşulara akşam oturmasına giderlerdi. Anneleri tatlı tatlı konuşurken, çocuklar hep

birlikte bir oyuna dalarlardı. Ama Zeynep'in daha oyunun yarısında uykusu gelir, başını annesinin dizine dayayıp uyuklamaya başlardı. Çoğu kere annesi, dönüşte onu kucağında taşırdı.” (*Osman*, s. 19 – 20)

“Babası sağken ne mutlu, ne düzenli bir hayatları vardı. Akşam babaları eve döndüğünde iki kardeş onu sevinçle karşılar, annelerinin hazırladığı yemekleri iştahla, konuşa gülüşe yerlerdi. Çocukların uykusu gelince anneleri yataklarını serer, uyuturdu.” (*Osman*, s. 154)

“Osman daldı. O günü düşünüyordu: Akşam yemekten sonra annesi mutfakta bulaşıkları yıkıyor, Şemsi Dayı da radyo dinliyordu. Kendisi de Şemsi Dayı'nın almış olduğu, bitkiler hakkındaki kitabını okumaktaydı. Kitap çok ilginçti. Merakla bitki resimlerini incelerken, radyo kara haberi verdi: ‘Deprem birçok yapıyı yerle bir etmişti.’ Zarar büyüktü.” (*Akraba Hasan*, s. 13)

“Onun yazın bahçede çalıştığı günleri anımsadı. Yaşından beklenmeyen bir güçle eğilir kalkar, yorulmadan bahçeyle uğraşır. Osman, ‘Yoruldu Şemsi Dayı, yeter artık. Sen göster, ben yapayım.’ dediğinde, ‘Yorulmadım Osman. Bu bahçe gençleştirdi beni.’ karşılığını verirdi.” (*Akraba Hasan*, s. 45 – 46)

“Osman, kitabını açmıştı; ama okumuyordu. Dalmış Ârif Usta'yı düşünüyordu Osman. Onunla ilk karşılaştığı günü... Hasan'la birlikte gitmişlerdi Ârif Usta'ya. Hasan, onu Ârif Usta'ya tanıştırmış, ‘İşte Osman, Ârif Usta.’ demişti. Ârif Usta, ‘Hasan senin çok sözünü etti, ama şimdiye dek buraya getirmedi.’ demişti Osman'a.” (*Hayri Usta*, s. 37)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, “Osman ve ailesinin komşu ziyaretine gidişleri, Osman ve ailesinin ev içi yaşantısından küçük bir kesit, Şemsi Dayı’nın memleketinde yaşanan büyük deprem, Osman’la Şemsi Dayı’nın bahçede yaptıkları bir çalışma, Osman’la Ârif Usta’nın tanışmaları” geriye dönüş tekniği kullanılarak okurlara sunulmuştur.

Bozfirat’ın çocuk romanlarında sıkça rastlanan bir diğer anlatım tekniği **özetleme tekniği**dir. Şimdi, romanlarda özetleme tekniğinin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Mustafa’yla görüşmemek kararını verdiği ilk günler, gerçekten Mustafa’ya uğramadı. Sokaklarda başıboş dolaşıyor, acıktığında ya da yorulduğunda eve dönüyordu. Birkaç gün sonra canı sıkılmaya başladı. Mahallede arkadaşı yoktu. Hepsi sabahleyin okula gidiyordu. Osman, yapayalnız ne yapacağını şaşırmişti.” (*Osman*, s. 109)

“Osman’la arkadaşları arsada toplanmışlar, Hayri’nin anlattıklarını dinliyorlardı. Hayri emirler veriyor, yapacakları işleri uzun uzun anlatıyordu. Sonra Hayri; Yücel, Selim ve Necati’yle birlikte ayrıldı.” (*Osman*, s. 219)

“Şemsi Dayı hemen ertesi gün Şükrü Bey’in verdiği adreslere uğradı. Yorgun ve bitik olduğu halde, büyük bir çaba harcayarak oradan oraya gidip geliyordu. Durumu başvurduğu bütün yerlere anlattı. Aldığı cevap olumsuzdu.” (*Akraba Hasan*, s. 62)

“Hasan, hemen ertesi gün nineye gitmemek için kendini zor tutuyordu. Hemen gitmesi ayıp olacaktı. Onun için aradan birkaç gün

geçmesini bekledi. Üçüncü gün okuldan geldikten sonra, doğru ninelere yollandı.” (*Akraba Hasan*, s. 178)

“Bekir Efendi, Ârif Usta’yı hastanede ziyaret ettiğinde ona pek de iç açıcı şeyler söylemedi. Çocukların dikkatsizliğinden, işlerin iyi gitmediğinden yakındı. Bekir Usta, zaten yaratılıştan kötümser bir insandı. İşlerin düzelmesinin çok zor olacağını anlattı.” (*Hayri Usta*, s. 165)

“Şemsi Dayı, Hayri’nin adını ettiği birkaç yere uğradı. Dükkânlara girip, onların sahipleriyle konuştu. Oyuncak konusunda onlar da Hayri’nin söylediklerini söylüyorlardı.” (*Hayri Usta*, s. 236)

Bozfirat’ın çocuk romanlarında karşımıza çıkan bir diğer anlatım tekniği **iç çözümlene tekniği**dir. Bozfirat, bu teknik aracılığıyla, kahramanların iç dünyalarında olup bitenleri gözler önüne sermiştir. Şimdi, romanlarda iç çözümlene tekniğinin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Osman’ın içi içine sığmıyordu. Kendini büyümüş görüyordu. Çalışıp para kazanan bir insandı o. Yarından başlayarak para kazanacaktı. Bugün başından geçenleri, Mustafa’yla ahbaplıklarını, yarın nasıl küfecilik yapacağını annesine, Zeynep’e anlatmak için büyük bir istek duyuyordu.” (*Osman*, s. 64)

“Adamın söylediği yere gitse miydi, gitmese miydi? Buna karar veremiyordu. Giderse gecikecekti. O zaman Şemsi Dayı’nın aklına bir şey gelmesinden çekiniyordu. ‘Parayı aldı kaçtı. Osman’dan bu beklenirdi zaten.’ diye düşünmesinden çok korkuyordu. Ama bugün tohumların hepsini almalıydı. Bahçesini düşününce kıvanç duydu.

İçindeki isteğe karşı koyamadı. Adamın söylediği yere doğru koşmaya başladı.” (*Osman*, s. 253 – 254)

“Kadıncağız büyük bir umutsuzluğa kapıldı. Şemsi Dayı, Osman’ın yeniden eski akıllı, dürüst Osman olduğunu söylüyordu. Şemsi Dayı da yanılmıştı. Oğlundan umut yoktu. Evi zoraki temizledi. Hiç hevesi kalmamış, bütün gücünü yitirmişti. Sabırsızlıkla çocuğun dönmesini bekliyordu. İşlediği suçun hesabını soracaktı.” (*Akraba Hasan*, s. 131)

“Hasan derin bir üzüntü ve utanma duydu. ‘Ben de onu, kapıyı açmadığı için kabalık ve tembellikle suçladım. İnsanın hemen yargılara varması ne kötü.’ diye düşündü. Aynı zamanda da adama karşı içinde büyük bir acıma duydu.” (*Akraba Hasan*, s. 172 – 173)

“Şemsi Dayı da Hasan gibi düşünüyordu. Ârif Usta’nın denetimi altında Hayri belki kötü işler yapmaz, zamanla yola gelir, düzelirdi. Ama tek başına işleri karıştırabilirdi. Bekir Efendi’nin bu konuda olumlu bir etkide bulunacağına inanmıyordu Şemsi Dayı. Onun asıl korktuğu, Hayri’nin Aydın’la Nuri’yi ayartabileceği idi.” (*Hayri Usta*, s. 114)

“Osman, Mustafa’nın gelmemesine üzülmüştü. Ama onu asıl üzen, Mustafa’nın gitgide bir bataklığa saplandığını öğrenmiş olmaktı. Onun kurtuluşunun her gün biraz daha güçleştiğini bildiği için üzülyordu.” (*Hayri Usta*, s. 289)

Görüldüğü gibi Ayhan Bozırat, çocuklar için yazdığı üçlemede çeşitli anlatım tekniklerine yer vermiştir. Bu teknikler sayesinde, anlatımının canlılık ve etkileycilik kazandığı görülmektedir.

2.1.9. Dil ve Üslûp :

Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında karşımıza çıkan dil ve üslûp unsurlarını –öykülerinde olduğu gibi– çeşitli gruplara ayırarak incelemek istiyoruz. Dil unsurlarını, “deyimler ve atasözleri, ikilemeler, küfür veya kaba sözler, devrik cümleler, yazarın kelime dağarcığı” olmak üzere beş grupta; üslûp unsurlarını ise “hiciv üslûbu, yalın üslûp” olmak üzere iki grupta incelemeyi uygun bulduk.

Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarını, öncelikle, dil unsurları açısından değerlendirmek/irdelemek istiyoruz.

İlk olarak **deyimler ve atasözleri** üzerinde duracağız. Milletinin dil zenginliklerine vâkıf olan Ayhan Bozfirat, çocuk romanlarında, atasözlerini ve deyimleri –özellikle deyimleri– sıkça kullanmıştır. Şimdi, romanlarda deyimlerin ve atasözlerinin kullanımına dair birkaç örnek sıralamak istiyoruz:

“Kendi düşen ağlamaz. Bunu da bil, diye son sözünü söyledi.”

(*Osman*, s. 48)

“Osman, olup biteni Mustafa'ya sormak, işin iç yüzünü öğrenmek istiyordu; ama bunu göze alamıyordu.” (*Osman*, s. 116)

“Artık Zeynep bakımından gözü arkada değildi. İçi rahattı. Bir yere gittiğinde ‘Zeynep evde ne yaptı acaba.’ diye düşünüp içi içini yemiyordu. Ama Osman? Osman aklına gelince kadıncağızın bütün keyfi kaçıyordu. Daha doğrusu, Osman hiç aklından çıkmıyordu.

‘Osman’ın hali ne olacak, bunun sonu nereye varacak?’ diye kara kara düşünüyor, bir çıkar yol bulamıyordu.” (*Osman*, s. 165)

“Osman’ın içi burkuldu. Neredeyse şimdi o da ağlayacaktı. Kendini zor tutuyordu.” (*Akraba Hasan*, s. 78)

“Osman, Hasan’ın kendisini çağırmasına gücenmişti. Çağrılmadığı yere gider miydi hiç! Ama çağrılmamış olmayı da onuruna yediremedi.” (*Akraba Hasan*, s. 179)

“Buna yola getirmek mi denir? İşini iyice büyütsün diye alttan almayı yeğledi.” (*Hayri Usta*, s. 160)

“Seni böyle çalışırken görünce içim içime sığmıyor. İhtiyarlığıma hayıflanıyorum. Keşke ben de genç olsaydım şimdi.” (*Hayri Usta*, s. 341 – 342)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla– “işin iç yüzünü öğrenmek, göze alamamak, gözü arkada kalmak, içi rahat etmek, içi içini yemek, keyfi kaçmak, aklından çıkmamak, kara kara düşünmek, çıkar yol bulamamak, içi burkulmak, kendini zor tutmak, gücenmek, onuruna yedirememek, yola getirmek, alttan almak, içi içine sığmamak, hayıflanmak” deyimleri ile birinci örnekte “Kendi düşen ağlamaz.” atasözüne yer verilmiş ve bu şekilde “deyimler ve atasözlerinden” yararlanılmıştır.

Bozafat’ın çocuk romanlarında, **ikilemeler** de oldukça geniş bir yer tutmaktadır. Şimdi, romanlarda ikilemelerin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Zeynep’in en sevdiği şeylerden biri de ağabeyinin kitap okumasıydı. O okuyunca kız sessiz sessiz dinler, meraklı yerlerine gelince de gözlerini kocaman kocaman açar, sonu ne olacak diye beklerdi.” (*Osman*, s. 37)

“Dışarıda kar lapa lapa yağmaya başlamıştı. Oda sıcaktı. Soba telaşlı telaşlı çıtırdıyordu.” (*Osman*, s. 149)

“Osman, Zeynep’e de bol bol para veriyordu. Ama ona verdiği paralar, bozuk paralardı. Kâğıt paradan pek anlamazdı Zeynep. Şıkır

şıkır maden paraları severdi. Paraları avuç avuç uzatıyor, bir yandan da kardeşinin saçlarını okşuyordu.” (*Osman*, s. 189)

“Kahvesini bitirdikten sonra ağır ağır, kesik kesik anlatmaya başladı.”
(*Akraba Hasan*, s. 34)

“Avucunda sıkı sıkı tuttuğu saati gösterdi.” (*Akraba Hasan*, s. 116)

“Kendilerini kavgaya iyice kaptırmış hızlı hızlı yürüyorlar, zaman zaman kümelenip duruyorlardı.” (*Hayri Usta*, s. 8)

“Osman sinirli sinirli çantasını karıştırıyordu. Onların şaşkın şaşkın kendisine baktıklarını görmedi.” (*Hayri Usta*, s. 94 – 95)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, “sessiz sessiz, kocaman kocaman, lapa lapa, telaşlı telaşlı, bol bol, şıkır şıkır, avuç avuç, ağır ağır, kesik kesik, sıkı sıkı, hızlı hızlı, zaman zaman, sinirli sinirli, şaşkın şaşkın” ikilemelerine yer verildiği ve bu şekilde, ikilemelerden faydalandığı görülür.

Ayhan Bozırat’ın çocuk romanlarında –sayıları çok az olmakla birlikte– karşımıza çıkan bir diğer dil unsuru **küfür veya kaba sözler**dir. Şimdi, romanlarda küfür veya kaba sözün kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Böyle aptal aptal konuşma. Sana da yer beğendiremiyorum.”
(*Osman*, s. 59)

“Sonra yüksek sesle söylendi: ‘Pis moruk.’ ” (*Osman*, s. 174)

“Ulan bela herif be, diye söylendi yeniden. Bunu yüksek sesle söylemişti.” (*Osman*, s. 192)

“Kalleşin teki, diye mırıldandı. Çok kırılmıştı. Onunla bir daha dostluk, arkadaşlık edemezdi.” (*Akraba Hasan*, s. 213)

“Demek işi Hayri açığa verdi. Nuri de yaptığı budalalıkla kaldı, diye düşünüyordu.” (*Akraba Hasan*, s. 244 – 245)

“Şimdi eski söylediklerinin tam tersini söylüyorsun. Buna döneklik derler.” (*Hayri Usta*, s. 72 – 73)

“Mustafa çalışmak istemiyor diye gün boyu surat asman doğrusu çok aptalca bir şey.” (*Hayri Usta*, s. 290)

Bozfirat’ın çocuk romanlarında dikkat çeken bir başka dil unsuru **devrik cümlelerdir**. Bozfirat, devrik cümlelere sıkça başvurmuştur. Şimdi, romanlarda devrik cümlelerin kullanılmasına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Osman çalışacaktı artık. Zeynep’in horlandığı yerlerde çalışmayacaktı annesi. Bundan böyle o kadar yorulmayacaktı. Osman büyümüşü artık.” (*Osman*, s. 59)

“Kes ağlamayı. Kötü bir rüya gördün sen. Belki rüyanda hırsız dediler sana. Ne olmuş hırsız olmuşsan. Gerçekten hırsızlık yapmış olsan bile ne çıkar yani.” (*Osman*, s. 205)

“Hepsi birer asker, birer kahraman görüyordu kendini. Bir işe yarayacaklardı şimdi. Önemli bir iş vardı ortada.” (*Osman*, s. 235)

“Öyle şeyler söylüyordu ki, yaşıyordu sanki anlattıklarını. Hasan da kaptırmıştı kendini. Ne güzel bir düştü bu.” (*Akraba Hasan*, s. 258)

“Nuri çok iyi bir çocuk oldu. Hatırlar mısın o küçük kızın parasını verdiği günü. Aslında iyi yürekli bir çocuk Nuri. Ama şu Hayri olayını bağışlayamıyorum doğrusu.” (*Akraba Hasan*, s. 234)

“Osman ya da Hasan’dı her şeyi Ârif Usta’ya haber veren. Nuri bir şey söyleyemezdi Ârif Usta’ya. Çünkü Nuri de suçluydu kendisi

kadar. Onu Ârif Ustalarda saklayan Nuri'ydi. İnsan kendi suçunu ele verir miydi hiç?" (*Hayri Usta*, s. 99 – 100)

“Oysa annesi içtenlikle savunuyordu Hayri'yi. Kendisini üzmemek için uydurulmuş şeyler değildi bunlar. Annesinin yüzünden belliydi bu. O, anlardı annesinin kendisini üzmemek için doğruyu saklayıp saklamadığını.” (*Hayri Usta*, s. 178)

Üzerinde duracağımız son dil unsuru **yazarın kelime dağarcığıdır**. Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında, –öykülerinde olduğu gibi– bizi zengin bir kelime kadrosu karşılar. Romanlarda her türden kelimeye (isim, fiil, sıfat, edat vs.) rastlanır.

Bozfirat, üçlemede, süslü/gösterişli kelimelerden uzak durur. Yabancı sözcüklere pek itibar etmez. Kendine has sözcükler yaratma gayreti içerisine girmez; Türkçe'nin yapısını zorlamaz. Günlük hayattan seçtiği kelimelere edebî bir hüviyet kazandırır.

Ayhan Bozfirat'ın çocuk romanlarında yer alan dil unsurlarını bu şekilde gruplandırarak izah ettikten sonra, şimdi, aynı romanları üslûp unsurları açısından ele almak/inceleme istiyoruz.

İlk olarak **hiciv üslûbu** üzerinde duracağız. Çocuklar için yazdığı üçlemede toplumsal faydayı ön plânda tutan Bozfirat, toplumda gördüğü aksaklıkları/eksiklikleri dile getirirken hiciv üslûbundan fazlaca yararlanmış; çocuklara ve büyüklere vermek istediği mesajları bu yolla dile getirmiştir. Bozfirat, hiciv üslûbunu kullandığı bölümlerde –her zamanki gibi– yıkıcı değil, yapıcı bir tavır sergiler. Şimdi, Bozfirat'ın çocuk romanlarında hiciv üslûbunun kullanımına dair örneklere geçmek istiyoruz:

“Safiye, kızım, çok hata etmişsin. Şimdiye kadar öğretmeniyle görüşmeliydin. Dersleriyle ilgilenmeliydin. O yaşta çocuk bu kadar

boş bırakılır mı hiç? (...) Gerçi Osman çalışkan, akıllı bir çocuktur. Osman'ı hepimiz biliriz. Ama ne de olsa çocuktur. Bir haylaz arkadaşına uyar. Çocukları başıboş bırakmak hiç doğru değildir.”
(*Osman*, s. 143)

“Hapisten çıktıktan sonra çalışmak istemiş, ama iş bulamamış. Hapisten sonra kimse iş vermez ki insana.” (*Osman*, s. 194)

“Halinden, ‘Bu serseri sokak çocuklarına dokunma, bunlarla uğraşmaya değmez.’ dediği belliydi. Onları uğraşılmaya değer görmüyor, söz söylemeyi gereksiz buluyordu. Onlar yoldan çıkmış, baş belası çocuklardı!” (*Osman*, s. 221 – 222)

“Hiç kimse onları anlamak, onlara yardım etmek istemiyor. Herkesin gözünde kötü, serseri çocuk onlar. Kimse kendilerine ilgi göstermiyor. Bilseler ki, onların çoğu iyi yürekli, mert çocuklardır. Kötü olmak için değil, kurtulmayı beceremedikleri için gitgide daha kötü oluyorlar. Kimse anlamıyor işin bu yanını.” (*Akraba Hasan*, s. 255)

“Bekir Efendi sertliği, yersiz paylamaları ile çocuklarda saygı değil, korku yaratmıştı. Korkutarak yola getirilemezdi hiç kimse.” (*Hayri Usta*, s. 105)

“Bu çocukları herkes eleştirdi. Hiç kimse sevmedi onları. Kimse onlara güvenmedi. Doğru yolu gösteren olmadı değil. Ama bunlar hiçbir şeyi düzeltmiyor. Onların aralarına girmek, onlara güvenmek, onları sevmek, onlarla birlikte, el ele olmak gerekiyor.” (*Hayri Usta*, s. 348)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, “anne-babaların çocuklarının eğitimiyle yakından ilgilenmemeleri, hapisten çıkan insanlara iş imkânının sağlanmaması, sokak çocuklarının hepsinin baş belası/serseri diye damgalanmaları, sokak çocuklarına doğru yolu gösterecek insanların toplumda mevcut olmaması, bazı insanların çocukları korkutarak eğitmeye çalışmaları, sokak çocuklarına daima öteki muamelesi yapılması” hicvedilmiş ve bu şekilde, hiciv üslûbundan yararlanılmıştır.⁶⁷

Üzerinde duracağımız bir başka üslûp unsuru **yalın üslûp**ur. Ayhan Bozfırat, çocuk romanlarında, kişilerini konuşurken daha çok yalın üslûbu tercih etmiştir. Şimdi, romanlarda yalın üslûbun kullanımına dair örneklerle geçmek istiyoruz. Bozfırat’ın her üç romanında da bu üslûba rastlandığı için, burada sadece, “*Hayri Usta*”dan bir bölüm vermekle yetineceğiz:

“— Hayri nasıl? Doğru dürüst çalışmıyormuş, değil mi?

— Keşke onunla kalsa..! Çalışmamasına çoktan razıyız.

— Hayrola, ne var?

— Hasan sana anlatmadı mı?

— Neyi anlatacaktı Hasan?

— Hayri’nin yaptıklarını.

— Yooo, Hasan bana bir şey anlatmadı.

— Ne garip çocuk Hasan. Hani Şemsi Dayı’ya da söyleyecekti?”

(*Hayri Usta*, s. 167 – 168)

⁶⁷ Ayhan Bozfırat’ın çocuk romanlarında, “hiciv üslûbu” grubuna dâhil edebileceğimiz daha pek çok örnek cümle bulunmaktadır. Ancak biz, tekrara düşmemek için, aynı eksikliği/aksaklığı işaret eden eleştiri cümlelerinden sadece birine burada yer vermeyi uygun gördük.

2.2. Dört Yol Ağzındaki Ev ⁶⁸

1971 Askerî Muhtırası sonrasında yaşanan “sancılı dönem”in ele alındığı “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” (1976), Ayhan Bozfirat’ın çocuk romanları dışında tek romanıdır. Aynı zamanda, Bozfirat’ın son romanı olma özelliğine de sahiptir. Şimdi, bu romanı belirli alt başlıklar halinde incelemek istiyoruz.

2.2.1. Tema :

“Muhafız kimliği” ile dikkat çeken ve yazdıklarında mevcut siyasal erke karşı takındığı soğuk tavrı gizlemek gereği hissetmeyen Ayhan Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında *güçlü-zayıf kuvvetler arası çatışmadan* doğan “*hâkim gücün eleştirisi*” temasını işler.

Bir tarafta siyasal erk tarafından dışlanmış/susturulmuş/ihtimal edilmiş insanlar; diğer tarafta ise içindeki fakir/ezilmiş/çaresiz halkın isteklerine/beklentilerine/acılarına aldırmış etmeyen, onlardan tamamen kopuk bir siyasal erk vardır. Bu iki zıt kutup (güçlü-zayıf kuvvetler) arasındaki çatışma, romandaki temanın temelini/özünü teşkil eder.

Yazılarında düşüncelerini açıkça/özgürce ifade etmekten çekinmeyen ve –kısa ömrü süresince– daima “ülke gerçeklerini yazma”nın peşine düşen Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında siyasal erke vermek istediği mesajları gizleme gereği hissetmez; her şeyi açık açık söyler. Ayhan Bozfirat’ın siyasal erke yönelik eleştirilerini ve vermek istediği mesajları içeren bazı örnek cümleleri burada sıralamak istiyoruz:

“Tehlikeli konulara giriyorsunuz. Bu tutkunun (özgürlük tutkusunun) nelere mâl olduğunu gördünüz. Her zaman böyledir bu. Hele son sıralar, biliyorsunuz. (...) Korkak davranıyorum belki. Korkağın

⁶⁸ Ayhan Bozfirat’ın bu romanının okunup değerlendirilmesi aşamasında, adı geçen eserlerin Oğlak Yayınları tarafından yayımlanan baskısı (Bozfirat, 2000) temel alınmıştır.

biriyim. Kabul. Ama düşünün ki, yalnız değilim. Karım, çocuklarım... Korkak olmak zorundayım bir bakıma.” (s. 38)

“İş bulmak çok zor bu devirde. İş arayan öyle çok insan var ki.” (s. 40)

“Yılgın bir sesle: ‘Karıştırmayın be kardeşim.’ dedi. ‘Şu belalı sözcüğü (özgürlük sözcüğünü) karıştırmayın her işe.’ ” (s. 44)

“(Padişâhlar devrinde) Kimse çıkıp da ‘bu idare iyi değil’ diyemezmiş... Rüşvet almış yürümüş. Her yerde haksızlık. Kimse bu haksızlığa ‘yeter artık’ diyemiyor. Bir adam kayırmadır gidiyor. Halk perişan... (...) Kimse bildiğini, düşündüğünü söyleyemiyor. Her yanda baskı. Her yanda hafîye... Her yana sızmış hafiyeler. Kimsenin kimseye güveni kalmamış. En yakın dostunun bile yarın seni gammazlamayacağına inancın yok. Hafiyeler, halkı padişâh hakkında, idare hakkında kötü konuşmaya itiyorlar. Sonra da ihbar... (...) İyi ki, o zamanlar telefon yokmuş. Telefonları da dinlerlerdi. İyi ki, teyp yokmuş. Sesleri banda alıp... Neyse neyse. Örnek biraz ters düştü. Kötü seçtik örnekleri. Neyse bırakalım bunları. Örnekler ters düştü. Hafîye, sivil polis... Evet evet ters düştü örnekler.” (s. 47)

“Herkes pahalılıktan yakınır. Pahalılık, pahalılık, pahalılık... (...) Ben kendimi bildim bileli herkes pahalılığı konuşur. Onlar bu yanda konuşadursunlar, öte yanda fiyatlar artıyor bile. Gene de herkes konuştuğu konuşur. Biz konuşuruz, fiyatlar alır başını gider.” (s. 48)

“Pisi pisine ölen çocuk, yalnız o değil ki. Bakımsızlıktan ölen, doktorsuzluktan ölen, ilaçsızlıktan ölen, tarım ilaçlarından zehirlenerek ölen binlerce çocuk var.” (s. 50)

“Şimdi, kimse doğru dürüst uyuyamıyor. (...) Herkesin uykusunu kaçırarak öyle çok şey var ki!” (s. 86)

“Seçim kürsülerinden söylenenlerin hiçbirine inanmıyorum, söylenenlerin hepsinin yalan olduğunu biliyorum.” (s. 107)

“Kadıncağızın anlatışında öylesine olağanüstü bir şey söylüyormuş havası vardı ki, polisin evden adam alması gibi bir sonucu düşünememiştim. Son sıralar oldukça sık rastlanan, olağan bir şeydi bu. Onun için, ‘polis mi’ diye sorarken bu işi fazla önemsemeyen bir tavır takınmış olabilirdim.” (s. 133)

“— Polisin işkence ettiğini biliyor mu?” (...) “— Kim bilmiyor ki!” (s. 136)

“Her şey günden güne pahalalanıyor. Bunun sonu nereye varacak? Fiyatlar her gün artıyor. Bu pahalılığın sonu ne olacak?” (s. 190)

Yukarıdaki cümlelerde de görüldüğü üzere, Ayhan Bozfirat, mevcut siyasal erkte tespit ettiği aksaklıkları/eksiklikleri –çeşitli şekillerde– dile getirmiş ve “zayıf kuvvet”e baskı uygulayan “güçlü kuvvet”i açıktan açığa eleştirmiştir.

2.2.2. *Yapı :*

Ayhan Bozfirat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanını, öncelikle “dış yapı” unsurları açısından ele almak istiyoruz.

Roman, toplam 183 sayfadan oluşmakta olup, kendi içerisinde üç ana bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlere, –özellikle– zamanda bir değişiklik/atlama söz konusu olduğu anlarda başvurulmuştur. Bölümleri tek tek incelediğimizde, birinci bölüm 64 sayfa, ikinci bölüm 62 sayfa, üçüncü bölüm ise 57 sayfadır.

Bozfirat'ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanını “dış yapı” unsurları açısından bu şekilde inceledikten sonra, şimdi, aynı romanı “iç yapı” unsurları açısından ele almak istiyoruz. İç yapıyı oluşturan unsurları, –“yapı” başlığını takip eden– ayrı başlıklar altında ele alacağız.

2.2.3. Olay Örgüsü :

Çocuklar için yazdığı üçlemede durumu değil olayı temel alan ve yer yer gerilimin üst seviyeye çıktığı olaylar anlatan Ayhan Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında, –öykülerinde olduğu gibi– olayı değil durumu temel alır veya olayın insan ruhunda yarattığı dalgalanmalar/etkiler üzerinde durur. Şimdi, romanın olay örgüsünü –ana hatlarıyla– vermek istiyoruz.

Ömer Akar, orta halli bir memur çocuğudur. Babası yıllar önce öldüğü için, annesiyle birlikte yaşamaktadır. En büyük derdi, işsizliktir. Günlerce iş aramış; ancak bir türlü bulamamıştır. Bu yüzden, psikolojik olarak hayli yıpranmıştır. Hatta, iş bulamadığı için kendisini eleştiren annesiyle sık sık tartışmaktadır. Annesiyle aralarında gözle görülür bir iletişimsizlik vardır.

Ömer, sıcak bir yaz gününde, –bir tanıdığından aldığı adrese istinaden– iş görüşmesi yapmak amacıyla yaşlı bir adamın evine gider. Burada yapacağı görüşmeden de olumsuz bir cevap almaktan korkmaktadır; heyecan içerisinde zili çalar. Kapıyı orta yaşlı bir adam açar. Ömer, görüşeceği adamı daha önce hiç görmemiş olmasına rağmen,

karşısındaki adamın aradığı kişi olmadığını anlar. Onu, aradığı kişinin bir yakını zanneder ve adamın davetine uyarak içeri girer.

Ömer, içeride yaşlı adama dair hiçbir iz göremeyince yanlış bir adrese geldiğini –adres doğru olsa bile aradığı adamın bu evde oturmadığını– anlar. Ancak ev sahibi, Ömer’e durumu izah etmesi için fırsat vermez ve sürekli bir şeyler anlatır. Aslında ev sahibi, o saatlerde, çocukluğundan beri bir daha görme fırsatı bulamadığı –Ömer’in yaşlarında– bir genci beklemektedir ve Ömer’i, o genç zannetmiştir. Ömer, ortada büyük bir yanlış anlama olduğunu fark etmesine rağmen, yeni bir insanla tanışmanın verdiği mutlulukla, durumu izah etme isteğinden vazgeçer.

Ev sahibi, orta halli bir memurdur. Karısı ve iki çocuğu ninelerinin yanına gittiği için, üç haftadır evde yalnızdır. Kendisi birkaç gün önce izne ayrılmıştır ve o da yakında ailesinin yanına gidecektir.

Ömer ile ev sahibi arasında koyu bir sohbet başlar. Uzun uzun trenler ve tren yolculuğu üzerine konuşurlar; birbirlerine, trende geçen bazı anılarını anlatırlar. İkisi de bu sohbetten büyük bir keyif alır.

Sonra, Ömer –istemeye istemeye– eve asıl geliş sebebini anlatır. Uzun zamandır işsiz olduğundan, bugün buraya iş görüşmesi yapmak için geldiğinden, ancak ortada bir adres karışıklığı bulunduğu bahseder. Böylece ev sahibi de, karşısındaki adamın beklediği kişi olmadığını anlar. Fakat bu durum, ikisinin de keyfini kaçırmaz. Sohbete kaldıkları yerden devam ederler.

Ömer uzun zamandır işsiz olduğunu söyleyince, söz, Almanya’ya işçi gönderilmesi meselesine gelir. Ömer, ne olursa olsun –modaya uyup– Almanya’ya gitmemekte kararlıdır. Ev sahibinin –mevcut şartlar altında– Almanya’ya gitmekten başka çaresi olmadığı yönündeki ısrarlı sözleri bile, onun bu kararını değiştirmeye

yetmez. Sonra, siyasal ve sosyal meseleler üzerine derin bir sohbete başlarlar; ülke meseleleri üzerine uzun uzun konuşurlar.

Daha sonra söz, ev sahibinin hayatına gelir. Adam, uzun uzun, evliliğinden ve yaşadığı geçim sıkıntısından bahseder. Memurların yaşam koşullarına ve çektikleri çilelere de değinir. Kendisi de bir memur çocuğu olan Ömer, karşısındaki adamda –bir bakıma– babasını görür ve ona daha çok bağlanır.

Sonunda Ömer, vaktin hayli geç olduğunu fark eder ve evden ayrılmak üzere hazırlanır. Tesadüfen tanışan bu iki adam, birbirlerini çok sevmişlerdir. Tekrar görüşmek üzere sözleşirler ve Ömer oradan ayrılır.

Aradan aylar geçer ve takvimler, sonbaharı gösterir. Ömer, söz verdiği gibi –bir tesadüf sonucu tanıştığı– arkadaşını ziyarete gelir. Ancak kapıyı ihtiyar bir adam açar. Bu durum, Ömer’i çok şaşırtır. Ne diyeceğini bilemeyen Ömer, ihtiyarın ısrarlı daveti üzerine içeri girer; memura ne olduğunu çok merak etmektedir.

İlk fırsatta eve geliş sebebi açıklayan Ömer, hemen, evin eski sahibine ne olduğunu sorar ve onun evden taşındığını öğrenir. Evin yeni sahipleri, yaşlı bir çifttir. Birbirlerinden başka kimseleri yoktur; yıllardır kapılarını kimse çalmamaktadır. Bu yüzden ihtiyar adam, Ömer’i kapı önünde görünce niçin geldiğini sormak gereği hissetmeden, onu içeri davet etmiştir.

Ömer, ihtiyar çifti daha ilk görüşte çok sever. Yaşlı kadın –kulağı ağır işittiği için– sohbete pek katılmaz; ancak ihtiyar adamla Ömer arasında koyu bir sohbet başlar. Adam, önce, evliliklerinden söz açar. Karısının isteklerini tam olarak karşılayamadığından ve onu refah içinde yaşatamadığından bahseder; karısına hak vermekte ve ona layık olduğu hayatı sağlayamadığını kabul etmektedir. Sonra, uzun uzun, gençlik yıllarından ve arkadaşlarının başından geçen bazı olaylardan bahseder.

Ömer, onu ilgiyle dinler. Anlatılanların etkisiyle odada oluşan kasâvetli hava, yağmaya başlayan şiddetli yağmurla birlikte iyice yoğunlaşır.

Bir ara sohbeta yaşlı kadın da katılır ve komşularının üniversiteli oğlunun polislerce gözaltına alınışını –gözleri dolu dolu– anlatır. Bu durum, odadaki hüznü doruk noktaya çıkarır. Ömer, bir yandan ihtiyarların hüzünlü haline, bir yandan da polislerce götürülen ve akıbeti belli olmayan gence üzülür.

Sonunda, vaktin hayli geç olduğuna kanaat getiren Ömer, bir tesadüf eseri tanıştığı ihtiyarlarla tekrar görüşmek üzere sözleşirler ve evden ayrılır.

Aradan aylar geçer ve takvimler, kışı gösterir. Ömer, söz verdiği gibi, ihtiyarları ziyarete gelir. Ancak kapıyı bu kez de orta yaşlı bir kadın açar. Bu durum, Ömer’i çok şaşırtır. Ne yapacağını bilemeyen Ömer, kadının ısrarlı daveti üzerine içeri girer.

Üzerindeki şaşkınlıktan çabucak sıyrılan Ömer, eve geliş sebebi açıkladıktan sonra, hemen, evin eski sahiplerine ne olduğunu sorar. Kadın, yaşlı kadının bir süre önce öldüğünü, kocasının da evden taşındığını söyler. Bu haber, Ömer’i çok üzer.

Evin yeni sahipleri, bir ana-oğuldur. Ancak, evde –o anda– sadece kadın vardır; oğlu henüz gelmemiştir. Kadın, Ömer’i kapının önünde görünce, onu oğlunun bir arkadaşı zannetmiş ve içeri buyur etmiştir. Ömer’in başka bir sebeple geldiğini öğrenince üzülür. Çünkü, oğlunun son günlerdeki hal ve hareketlerinden kaygı duymakta ve bir arkadaşıyla konuşup oğlu hakkında bilgi edinmeyi çok istemektedir.

Kadın ile Ömer arasında, kısa sürede bir sıcaklık oluşur. Konuşmalar esnasında Ömer, kadını “kendi annesine”, oğlunu ise “kendine” benzetir. Bu yüzden kadına ve henüz görmediği oğluna iyice bağlanır. Ömer, kadına oğluyla ilgili bazı sorular sorar ve onu daha yakından tanımaya çalışır. Kadın da, büyük bir keyifle oğlundan bahseder.

Sonra söz, kadının çilelerle dolu hayat hikâyesine gelir. Kocasını –yıllar önce– kendisini ve üç çocuğunu ortada bırakıp başka bir kadına gitmiş; bu yüzden çocuklarını tek başına büyütme zorunda kalmıştır. Kızları evlidir; oğlu ise kendisiyle birlikte kalmaktadır. Kadın hüznü hayat hikâyesini anlattıktan sonra, uzun uzun oğlundan bahseder. Tek dileği, oğlunun mürüvvetini görebilmesidir.

Kadının anlattıklarını büyük bir ilgiyle dinleyen Ömer, sonunda, vaktin hayli geç olduğunu fark eder ve tekrar ziyaretlerine uğrayacağını söyleyip, “dört yol ağzındaki ev”den bir kez daha ayrılır...

2.2.4. Anlatıcı ve Bakış Açısı :

Ayhan Bozırat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında “ben (kahraman) anlatıcı” ile “tekel bakış açısı”nı bir arada kullanmıştır. Bu anlatıcı ve bakış açısının birlikte kullanılmasının doğal bir sonucu olarak, anlatıcı konumundaki kişi, romanda yer alan şahıslardan biridir. Romandaki durumlar/olgular, sadece bu kişinin bakış açısıyla okurlara sunulmaktadır. Şimdi, Bozırat’ın bu romanında adı geçen anlatıcı ve bakış açısının bir arada kullanılmasına dair örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Son sıralar sık sık bastıran yorgunluk nöbetlerini yaşamımdan kaldıracak bir gücün bulunduğuna inanmıyordum. İş bulsam, yaşamımı yeniden yoluna koysam da, bu durum sonuna dek böyle gidecekmiş gibi geliyordu bana.” (s. 16)

“Zile basarken hem keyifli hem de heyecanlıydım. Beni görünce şaşıracağı düşüncesiyle çocuk gibi sevinirdim. Uzun süre açılmadı kapı. Zile ikinci kez basmaya hazırlandığım sırada bir ayak sesi

duydum. Zile basmaktan vazgeçtim. Az sonra kapı açıldı. Girişin yarı karanlığında, yaşlı bir adamı seçebildim. Şaşırmıştım.” (s. 79)

“Ev sahibi, sobanın üstüne kocaman bir çaydanlık koymuştu. Bunu görünce keyfim kaçtı. Su biraz sonra ısınacak, cızırdamaya başlayacaktı. O sesi şimdiden duyuyordum. Annemin de yaptığı şeydi bu. Sobanın üstünden suyu eksik etmezdi. Su, bir süre sonra cızırdamaya başlardı. Garip, iniltili bir sestti bu. Hiç sevmezdim bu sesi.” (s. 166)

Örneklere de görüldüğü üzere, Bozırat'ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında ben (kahraman) anlatıcı ile tekil bakış açısı bir arada kullanılmıştır. Bu anlatıcı ve bakış açısının birlikte kullanılmasının bir gereği olarak, romandaki durumlar/olgular, romanın kurmaca dünyasında yer alan tek bir kişi –Ömer Akar– tarafından anlatılmaktadır. Bu kişi, romanda olup bitenlerin hepsini bilme/görme fırsatına sahip olmadığı için, durumları/olguları görebildiği, duyabildiği veya sezebildiği kadarıyla aktarmaktadır.

Ben (kahraman) anlatıcı ile tekil bakış açısının birlikte kullanılması, –öykülerde pek olmasa da– romanlarda ciddi sorunlara yol açmaktadır. Anlatıcı konumundaki kişi, –elindeki imkânlar son derece sınırlı olduğu için– anlatı dünyasında olup bitenleri –özellikle karşısındaki insanların ruh hallerini– detaylı olarak/derinlemesine anlatabilme olanağından mahrumdur. Bu durum, romana tek boyutlu bir görünüm kazandırmakta; eserin genelinde oluşan monotonluk/tekdüzelik ise, anlatılanların okurlar üzerindeki etkisini azaltmaktadır. Yazarlar, bu olumsuzlukları ortadan kaldırabilmek için –adı geçen anlatıcı ve bakış açısının karakteristik özelliklerine zarar vermeden– çeşitli yollara başvururlar. Bunlardan bazılarını şöyle sıralamak mümkündür:

“(Anlatıcı konumundaki kişi), bir yandan hikâyeyi anlatırken bir yandan da –tanrısal-yazar anlatıcı gibi– olaylar ve kişiler hakkında kendi görüş ve düşüncelerini belirterek yorumlarda bulunur.” (Aytür, 1977: 32)

“(Anlatıcı konumundaki kişi), bir konuda önce tahminde bulunur; sonra buna dayanarak sonuçlar çıkarır. Bu tahminler, (...) tanık olduğu durumların normal olarak akla getirebileceği türden, akla yakın tahminlerdir.” (Aytür, 1977: 106 – 107)

“Anlatıcı, kendi yaşadıklarını anlattığı gibi, başkalarından dinlediklerini veya kitaplardan okuduklarını da nakledebilir.” (Aktaş, 2003: 105)

“(Anlatıcı konumundaki kişi), hikâyedeki karakterlerle konuşabilir ve ilgili konularda onların bakış açılarını öğrenebilir; (...) diğer karakterlerin nasıl hissettikleri ve ne düşündükleri hakkında tahminlerde bulunmak için sahip olduğu gücü zorlayabilir.” (Stevick, 1988: 118 – 119)

“(Anlatıcı konumundaki kişi), her şeyi bilen bir Tanrı-yazar gibi genellemeler yapma yoluna gidebilir, bir ahlâk anlayışı çizebilir ve yargılarda bulunabilir.” (Bourneur&Quellet, 1989: 80)

“Mektup ve anı yönteminden faydalanılabilir. Bu yöntemler, kişinin bireysel dünyasına ulaşmaya hayli elverişli olduğundan romancılar, ben anlatıcı etrafında kurgulanan anlatım darlığını –bir anlamda yetersizliğini– aşmak için (...) mektup veya anı metinlerine yer verebilirler.” (Tekin, 2002: 45)

Ayhan Bozfirat, –pek çok yazarın yaptığı gibi– ben (kahraman) anlatıcı ile tekil bakış açısını bir arada kullanmanın yarattığı sorunları/problemleri aşabilmek için yukarıdaki yöntemlerden çoğuna başvurmuştur. Bozfirat’ın kullandığı bazı yöntemleri somut olarak görebilmek için, burada, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romandan birkaç cümle sıralamak istiyoruz:

“Masanın, dolabın üstü tozluysa. Evin derli topluluğuyla bağdaşmayacak bir şeydi bu. ‘Evin hanımı, evi bir süredir terk etmiş anlaşılın.’ diye düşündüm. Dolabın üstündeki fotoğrafa baktım yeniden. Evin hanımını merak etmiştim. Ama bu uzaklıktan yüzünü seçebilme olanağı yoktu.” (s. 19)

“İnanarak söylememişti bunu. Baştan savma bir karşılıktı bu. Söyleyiş biçiminden böyle bir sonuca vardım.” (s. 27)

“O, karşılığımı beğenmemişti. İsteddiği cevabı alamayan, ama aldığı cevap gene de tüm yanlış olmayan bir öğretmenin hoşnutsuzluğu vardı yüzünde. Elini ‘şöyle böyle’ der gibi sallayarak ‘Eh.’ dedi.” (s. 64)

“Ansızın bir iyimserlik kapladı içimi. ‘Yabancı değilim bu evde.’ diye düşündüm. Bu kadıncağızın da ben yaşlarında bir oğlu vardı. Kendi de annem yaşlarında görünüyordu zaten. Annem kadar olmalıydı. Benim annemin yaşamış olduklarını yaşamış olmalıydı. Sevinci üzüntüye, yalanı gerçeğe, umudu yaşama katık edip yaşamıştı.” (s. 149)

“O, sesini çıkarmadan beni dinliyordu. Dinledikçe yüzündeki ayıplama yavaş yavaş silindi; yerini beni anlayan, bana hak veren bir anlam aldı. Gerçekten bana hak veriyor muydu? Yoksa ben mi öyle yorumluyordum onun yüzündeki anlamı?” (s. 156)

“Devam etmek istedi. Anlığın ne denli güç bir şey olduğunu anlatmak istiyordu. Halinden belliydi bu. Ama söyleyecek daha etkili bir şey bulamamış olmalıydı ki, sustu.” (s. 173)

Örneklerde de görüldüğü üzere, Ayhan Bozırat, ben (kahraman) anlatıcı ile tekil bakış açısını birlikte kullanmanın yarattığı sorunları aşabilmek için, –özellikle– anlatıcı konumundaki kahramanın sezgilerinden ve empati kurma gücünden yararlanmıştır. Böylece roman, tek boyutlu olmaktan kurtulmuş ve eserin genelinde oluşabilecek tekdüzeliğin önü kesilmiştir.

2.2.5. *Şahıs Kadrosu :*

Ayhan Bozırat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında yer alan kişileri, –yine– “asıl kahramanlar (birinci derecedeki/merkezî konumdaki kahramanlar), yardımcı kahramanlar, sosyal (toplumsal) tipler, yazarın sözünü emanet ettiği kişiler, hasım veya karşı güç durumundaki kişiler, dekoratif unsur durumundaki kişiler” olmak üzere altı grupta inceleyeceğiz.

İlk olarak, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanın **asıl kahramanı** üzerinde durmak istiyoruz. Romanın merkezî kişisi, Ömer Akar’dır. Ömer, hem romanın merkezindedir hem de romandaki durumları/olguları okurlara aktaran kişi konumundadır. Romandaki her şey, onun etrafında cereyan eder; herkesin ilgisi onun üzerindedir.

Şimdi, romanda yer alan **yardımcı kahramanlara** değinmek istiyoruz. Memur, kadın, yaşlı adam ve yaşlı kadın, romanda “yardımcı kahramanlar” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler, asıl kahraman konumundaki Ömer’in bazı özelliklerini ortaya çıkarmada bir “araç” olarak kullanılan kişilerdir. Ömer, bazen, bu kişilerle kendi aile

fertleri arasında (memur ile “babası”, yaşlı kadın ile “büyükannesi”, kadın ile “annesi”, hatta kadının oğlu ile “kendisi” arasında) bir bağlantı kurar. Bu ilişkilendirme sayesinde, –dolaylı olarak– Ömer’i daha yakından tanıma imkânı buluruz.

Şimdi, romandaki **sosyal (toplumsal) tipler** üzerinde duracağız. Romanı dikkatle incelediğimizde –özellikle–, Ömer, üniversiteli delikanlı, kadının oğlu (devrimci tipi), memur, Ömer’in babası (klasik memur tipi), polisler (dayakçı polis tipi) ve vagondaki çocuk (küçük burjuva tipi) “sosyal (toplumsal) tip” grubuna dâhil edebileceğimiz kişilerdir. Bu kişiler, temsil ettikleri sosyal zümrelerin/katmanların temel özelliklerini bünyelerinde barındırmaktadırlar.

Şimdi, **yazarın sözünü emanet ettiği kişiler** üzerinde durmak istiyoruz. Bozfirat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında –özellikle–, Ömer, memur, kadın ve yaşlı adam, “yazarın sözünü emanet ettiği kişiler” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler, Ayhan Bozfirat adına konuşan ve onun çeşitli olaylar/durumlar karşısındaki görüşlerini dile getiren kişilerdir.

Şimdi, **hasım veya karşı güç durumundaki kişilere** değinmek istiyoruz. Romanda –özellikle–, polisler, kadının kocası ve Kâzım’ın üvey babası, “hasım veya karşı güç durumundaki kişiler” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler, romanda –yer yer hasım veya karşı güç olmanın ötesine geçerek– çevresindeki insanlara zarar veren, kötü kalpli kişiler olarak gösterilir. Romana sürükleyicilik, gerilim ve heyecan kattıklarını söylemek mümkündür.

Son olarak, **dekoratif unsur durumundaki kişiler** üzerinde durmak istiyoruz. Bozfirat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanını incelediğimizde, Ömer’in annesi ve babası, Ömer’in aradığı yaşlı adam, memurun ailesi, vagondaki çocuk, avcı, delikanlı, ela gözlü kız, sokakta oynayan çocuklar, memurun müdürü, memurun arkadaşı,

Ömer'in babasının müdürü, Ömer'in büyük halası, mestan, mercan, Ömer'in büyükannesi, yaşlı adamın arkadaşı, sarışın kız, Ömer'in okul arkadaşı, üniversiteli delikanlı ve annesi, polisler, Ömer'in ablası, kadının oğlu, kadının oğlunun arkadaşları, kadının kocası ve kızları, Ömer'in teyzesi, Kâzım, Kâzım'ın annesi, babası ve üvey babası, “dekoratif unsur durumundaki kişiler” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler, romanda önemli bir fonksiyona sahip değildir.

Ayhan Bozfirat'ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında yer alan kişileri bu şekilde gruplandırarak inceledikten sonra, şimdi, bu kişiler hakkında genel tespitlerde bulunmak istiyoruz.

Bozfirat'ın kişilerinin en belirgin özelliği, “isimsiz” oluşlarıdır. Ayhan Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında –başkahraman Ömer Akar ve dekoratif unsur durumundaki Kâzım müstesna–⁶⁹ hiçbir roman kahramanının ismine yer vermemiştir. “*Dört Yol Ağzındaki Ev*”, bu yönüyle, Bozfirat'ın öykülerini hatırlatmaktadır.

Bozfirat'ın kişileri –yine– alt ve orta tabakaya mensup insanlardır. Hemen hepsi; yaşamını güçlkle sürdüren, çalışmak zorunda olduğu için hayatını gönlünce yaşayamayan, siyasal erk tarafından dışlanmış/susturulmuş insanlardır. Bozfirat, onların acılarıyla/sıkıntılarla dolu yaşantılarına küçük bir pencere aralar.

Ayhan Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında “derinlikli kişiler” yaratamamıştır. Bunda, ben (kahraman) anlatıcı ile tekil bakış açısını bir arada kullanmasının yapı büyüktür. Bu anlatıcı ve bakış açısının birlikte kullanılmasının bir gereği olarak, anlatıcı konumundaki kişi karşındakileri sadece dış gözlem yoluyla tanıtabilme fırsatına sahip olduğu için, romanda iç gözleme rastlanmamaktadır. Bu yüzden roman boyunca, anlatıcı dışındaki kişilerin psikolojik durumları hakkında bilgi

⁶⁹ Aslında, romanda sadece başkahraman Ömer Akar'ın ismine yer verildiğini söylersek daha doğru olacaktır. Çünkü Kâzım, dekoratif unsur durumundaki kişilerden birisi olup, romanda herhangi bir fonksiyona sahip değildir; romandaki bir-iki sahnede boy gösterip, sonra ortadan kaybolmuştur.

edinebilmemiz neredeyse imkânsızdır. Bozfirat, yer yer, anlatıcı konumundaki kahramanının –yani Ömer’in– sezgilerinden ve empati kurma gücünden yararlanarak diğer kişilerinin psikolojik durumları hakkında okurlarına bilgi vermeye çalışsa da, bunda yeterince başarılı olamaz. Bu yüzden Bozfirat’ın roman kişileri, –anlatıcı konumundaki Ömer müstesna– tek boyutludur.

2.2.6. Zaman :

Ayhan Bozfirat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında yer alan/karşımıza çıkan zaman unsurlarını, –yine– “nesnel zaman, vak’a zamanı, anlatma zamanı ve okuma zamanı” olmak üzere dört grupta inceleyeceğiz.

İlk olarak, romanın **nesnel zamanı** üzerinde durmak istiyoruz. Öykülerinde ve çocuk romanlarında nesnel zaman olarak nitelendirebileceğimiz kesin/net bir tarihe yer vermeyen Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında bu anlayışını bir kenara bırakır. Romanın nesnel zamanı, 1973 yılıdır. Bu tarih, romanın sonunda açık olarak belirtmiştir.

Şimdi, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanın **vak’a zamanına** değinmek istiyoruz. Romanda anlatılan durumlar/olgular, –özetleme tekniğinin sağladığı kolaylıkla– nesnel zaman olarak gösterilen sürenin her anında değil, belirli günlerinde vuku bulmuştur. “*Dört Yol Ağzındaki Ev*”in vak’a zamanı 3 gündür. Yani roman, 1973 yılının –sadece– 3 günlük bölümünde cereyan eden durumlardan/olgulardan oluşmaktadır. Bu üç günü detaylı olarak incelediğimizde, birinci gün “yaz”, ikinci gün “sonbahar”, üçüncü gün ise “kış” mevsimine aittir.⁷⁰

⁷⁰ Bu bilgiye, romanda yer alan bazı cümlelerden hareketle ulaştık.

Şimdi, romanın **anlatma zamanını** ele almak istiyoruz. Ayhan Bozfirat'ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında, anlatma esasına dayalı metinlerde kullanılan her üç anlatma zamanına da –“eş zamanlı (eşsüremsel) anlatım, art zamanlı (artsüremsel) anlatım ve ön zamanlı (önsüremsel) anlatım”– rastlanmaktadır. Romanda “geçmiş, şimdi (hâl) ve gelecek” iç içe girmiş durumdadır; anlatılan durumların/olguların kronolojik sıraları bozulmuş olup, zamanda –kısa veya uzun süreli– geriye dönüşler ve ileriye kırılmalar yaşanmıştır.

Son olarak, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanın **okuma zamanı** üzerinde durmak istiyoruz. Bizim için, bu romanın “okuma zamanı”, 2008 yılıdır. Yani şu an itibarıyla, romanın yazıya geçirildiği tarihin üzerinden –ilk baskısı 1976’da yapılır– yaklaşık 30-35 yıl arası bir süre geçmiştir. Romanda her ne kadar 1971 Askerî Muhtırası sonrasında yaşanan “sancılı dönem” ele alınsa da, yaptığımız okumada, romanda anlatılan durumların/olguların çoğunun günümüze pek de yabancı olmadığını gördük: insanlar hâlâ çeşitli baskılardan dolayı fikirlerini rahatça ifade edemiyorlar; çevremizde işsizlikle boğuşan bir sürü insan var; pahalılık hâlâ günümüzün en büyük problemi; hâlen pek çok insan karnını doyurabilmek için geceli-gündüzlü çalıştığından hayatını gönlünce yaşayamıyor; devlet dairelerindeki kokuşmuşluk (rüşvet, adam kayırma vs.) artarak devam ediyor... Kısacası, Bozfirat'ın bu romanında dile getirdiği olumsuzlukların çoğu, aradan uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen, hâlâ sıcaklığını korumaktadır.

Ayhan Bozfirat'ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanını zaman unsurları açısından bu şekilde gruplandırarak inceledikten sonra, şimdi, romandaki zaman unsurları hakkında genel tespitlerde bulunmak istiyoruz.

“*Dört Yol Ağzındaki Ev*”, –Bozfirat’ın diğer eserlerinde de olduğu gibi– zaman unsurları bakımından oldukça dağınık bir görünüm arz eder. Romanda “geçmiş, şimdi (hâl) ve gelecek” iç içe verilmiştir. Ancak, Ayhan Bozfirat romanda yer alan “zaman unsurları”nı belirgin olarak kullandığı ve onlara vurgu yaptığı için, bu dağınıklık –öykülerin aksine– “*Dört Yol Ağzındaki Ev*”de zamansal açıdan bir “parçalanmışlık” havası estirmez.

2.2.7. *Mekân (Uzam) :*

Ayhan Bozfirat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanı –eserin isminde de belirtildiği üzere– bir evde geçmektedir. Yani romandaki her şey, kapalı bir mekânda tezâhür etmektedir.

Romanda 1971 Askerî Muhtırası sonrasında yaşanan “sancılı dönemi” konu edinen Ayhan Bozfirat’ın mekân olarak evi tercih etmesi, bir tesadüf değildir. Çünkü o dönemin koşulları içerisinde “sokak”, her türlü tehlikeye açık bir mekândır; “ev” ise dönemin her şeyi silip süpüren/yok eden fırtınalarına karşı sığınılabilir bir ‘liman’ durumundadır. Bozfirat, *Varlık* dergisinde yayımlanan röportajında, “Günümüz koşullarında ‘sokak’, olumsuz gelişmelere açık olan bir alandır.” (Ateş, 1981: 15) diyerek, sokaktan duyduğu korkuyu açıkça dile getirir.

Ayhan Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*”de mekân-insan uyumunu dikkatten kaçırmaz; roman boyunca –kapalı mekânlar bunları harekete geçirmeye vesile olduğu için– duyguları/düşünceleri/hatıraları ön plâna çıkarır. Ayrıca, romanda alt ve orta tabakadan insanlara yer verdiği için, –yine mekân-insan uyumunun bir gereği olarak– romandaki durumların/olguların cereyan ettiği evi, bu insanların yaşabilecekleri türden bir mekân olarak kurgular.

2.2.8. Anlatım Teknikleri :

Ayhan Bozırat'ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında pek çok anlatım tekniği yer almaktadır. Şimdi, romanda karşımıza çıkan anlatım tekniklerini ele almak ve bunların nasıl kullanıldıklarını örneklerle izah etmek istiyoruz.

İlk olarak **gösterme tekniğine** değineceğiz. Bozırat, roman boyunca, gösterme tekniğine sıkça yer vermiş ve anlattıklarının okurların gözleri önünde canlanmasını sağlamıştır. Şimdi, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*”de gösterme tekniğinin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Dışarıyla ölçüldüğünde oda serin sayılırdı. Pencereden yana baktım. Bir kanadı açıktı. Tül perde usul usul sallanıyor, pencerenin açık kanadının önünde zaman zaman şişiyordu. Odanın içinde gezdirdim gözlerimi. Hevesli bir genç kadının yerleştirdiği belli olan oldukça sevimli bir odaydı bu. Odayı iyice gözden geçirdikten sonra, ekingenliğim azaldı nedense. Duvarda asılı duran, bir derenin kıyısında, yeşillikler içindeki ev resmine sevecenlikle bakıyordum.”

(s. 14)

“Sonra yerimden kalktım, pencerenin önüne gelip yağmuru seyretmeye başladım. Sokakta kimseler yoktu. Sokak taşları yağmurda temizlenmiş, parlıyordu. Küçük derecikler yapmıştı yağmur.” (117)

“Adamların hepsi omuz vermek için tabutun altına giriyor, tabutun altındaki arkaya geçiyordu. Sonra başka birileri geçiyordu tabutun dört yanına. Tüm bunlar akıl almaz bir sessizlik içinde oluyordu. Kavurucu öğle güneşinin altında, kâh tabutun arkasında yürüyen, kâh tabuta omuz veren üzgün yüzlü insanları, her şeyden habersiz omuzlar

üstünde sallana sallana ilerleyen tabutu gözden yitene dek izlemiştım.” (s. 181)

Bozırat'ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında sıkça görülen bir diğır anlatım tekniğı **diyalog tekniğı**dir. Şimdi, romanda diyalog tekniğinin kullanılışına dair örneklere geçmek istiyoruz. Romanın pek çok yerinde bu tekniğı rastlandığı için, burada, romandan küçük bir bölüm vermekle yetineceğiz:

“— Otobüs, trenden daha iyi değil mi sizce?

— Otobüs de olabilir. Ama bana sorarsanız, ben treni yeğlerim.

— Neden yeğlerdiniz treni?

— Otobüsle karşılaştırıldığında daha güvenlidir de ondan. Otobüs kazaları çok oluyor. Gazetelerde her gün bir otobüs kazası okuyoruz.

— Haaa, demek o bakımdan söylediniz.

— Evet, daha güvenlidir tren. Her gün otobüs kazası...

— Evet, haklısınız. Bu bakımdan haklısınız.” (s. 23)

“*Dört Yol Ağzındaki Ev*”de karşımıza çıkan bir başka anlatım tekniğı **leitmotiv tekniğı**dir. Şimdi, romanda leitmotiv tekniğinin nasıl kullanıldığını izah etmek istiyoruz. Ömer'in erik ağacından havalanan serçeleri seyredişi 7 defa, yaşlı adamın gençken içkiye düşkün birisi oluşu 9 defa, “pencereden kar geliyor” türküsünden iki mısra 4 defa, “Geç kalmam, bugün erken döneceğim.” ifadesi –farklı şekillerde– 6 defa, sobanın kapağında kırmızı/kızıl bir ışık görünmesi 6 defa, “insan ana olacağına” ifadesi 4 defa, “ansımak” fiili 32 defa belirli aralıklarla tekrar edilmiş ve bu şekilde, leitmotiv tekniğinden faydalanılmıştır.

Üzerinde duracağımız bir diğır anlatım tekniğı **otobiyografik tekniktir**. Ayhan Bozırat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında bu tekniğı sıkça kullanmış ve kendi

hayatına ait bazı bilgileri romanına yansıtmıştır. Şimdi, romanda otobiyografik tekniğin kullanılmasına dair örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Gerçekten de canım kahve istiyordu. Bunu da açıkça söyledim.” (s. 17)

“Çocuklar birer gürültü makinesinden başka bir şey değillerdi benim için. Gürültü etmekten başka hiçbir işe yaramayan yaratıklar...” (s. 21)

“Otobüsün trene üstün olduğu yerlerde var kuşkusuz. Daha çabuk gidiyor. Daha ucuz. Ama tren daha rahat.” (s. 23)

“İster istemez bir kedi aradım evde. Sanki bu ihtiyar, ürküntü veren oda, bir kedinin varlığıyla yumuşayacak, gevşeyecek, sevimli, cana yakın olacaktı.” (83)

“Odada bir sürü fare. Büyükleri de var içlerinde, ama daha çok fındık faresi. Tavan, duvarlar, döşeme fare dolu. Kıpır kıpır kıpırdıyorlar. İçlerinde bazıları öyle küçük ki, karafatma kadar ancak. Üstüme başıma tırmanıyorlar, cebime giriyorlar.” (s. 90)

“Mercan öldükten sonra, ben de kedi almadım. Onun üstüne başka kediye nasıl bakarım ben! Mercan’ın üstüne kedi sokamam eve.” (s. 98)

“Büyükannemin çiçekleri geldi aklıma. Onlara su verirken, onlarla konuşmasını ansıdım.” (s. 102)

“Gençliğimiz bir arada geçti. Birlikte içerdik. İyi içerdik ama.” (s. 103)

“Bir cigara yaktım. Keyfime diyecek yoktu şimdi.” (s. 155)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, Bozırat'ın “kahve içmeyi çok sevişine, çocukların gürültülerinden hiç hoşlanmayışına, yolculuğa olan düşkünlüğüne, kedileri çok sevişine, farelerden çok korkuşuna, kedisi öldükten sonra yeni bir kedi almaya gönlünün razı olmayışına, çocukluğunun bir kısmını anneannesinin yanında geçirişine, içkiyi çok sevişine, sigara tutkunu birisi oluşuna” göndermeler yaptığı ve romanında otobiyografik teknik grubuna dâhil edebileceğimiz –kendi hayatına ait– bazı unsurlara yer verdiği görülmektedir.⁷¹

“*Dört Yol Ağzındaki Ev*”de sıkça rastlanan bir başka anlatım tekniğı **geriye dönüş tekniğı**dir. Şimdi, romanda geriye dönüş tekniğinin kullanılışına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Çocukluğumun mutlu anlarına dalmıştım. Pazar sabahları babam gazetesini alır, pencerenin önüne geçer otururdu. Kahvesini beklerdi gazetesini okurken. Babamın en keyifli olduğu zamanlardı.” (s. 67)

“Çocukken ahşap bir evde otururduk. Orada çok fare vardı. Fareleri temizlemek için bir kedi almıştık eve. Odada bir tıkırtı olunca, odada değilse bile bulur getirirdik kediyi, tıkırtının geldiğı yere korduk. Kedi çenesini yere yaklaştıır, olanca dikkatiyle tıkırtıyı dinlerdi. Fareyi yakalayınca da doğru kapıya giderdi.” (s. 87)

“Babaları erkenden kalkar, camiye bayram namazına giderdi. Her zaman namaz kılmazdı, ama bayram namazlarını kaçırmazdı. Erkenden kalkar, giyinir, kuşanır camiye giderdi. Ben de çocukları giydirir, hazır ederdim. Camiden döndükten sonra sofraya otururduk.

⁷¹ Bu paragrafta Ayhan Bozırat'la ilgili sıralamış olduğumuz özel bilgileri, yazarın kızı Sayın Sırma Köksal ile yapmış olduğumuz söyleşiden edindik. Söyleşinin tam metni, çalışmamızın sonundaki “ekler” kısmında yer almaktadır.

O gün sofra değişik olurdu. Anlıyorsun ya! Kahvaltıda çeşitli şeyler bulunurdu. Eh, bayram yemekleri de başka olurdu tabii.” (s. 163)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, “Ömer ve ailesinin ev içi yaşantısından küçük bir kesit, Ömer’in çocukluk yıllarına ait bir hatırası, kadının ailesiyle birlikte geçirdiği bir bayram sabahı” geriye dönüş tekniği kullanılarak okurlara sunulmuştur.

Bozafırat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında dikkat çeken bir başka anlatım tekniği **özetleme tekniği**dir. Şimdi, romanda özetleme tekniğinin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Ben bunları düşünürken o, akşam eve geldiğinde çocuklarının azgınlıklarının nasıl zor geldiğini, çocukların yorgunluk denen şeye nasıl saygısız olduklarını anlatıyordu. Ama kızarak değil. Üç haftalık özlemin getirdiği bağışlama duyguyu ile gülerek anlatıyordu bunları.” (s. 22)

“Ben de onun sözünü kestim. Bu tür davranışların bir çocuğa karşı girişilmesinin acımasızlık olduğunu, hele bir anne kendi çocuğuna böyle davranabiliyorsa bunun akıl alacak bir yanı olmadığını anlatmaya çalıştım. Uzun uzun anlatıyordum. Bunları rahatlıkla söyleyebiliyordun ona.” (s. 156)

“Öyle coşmuştum ki, bağırarak konuşuyor, konuşurken elimi yumruk yaparak, böyle bir davranışta bulunmanın ne denli alçakça bir şey olduğunu anlatıyordum. Kadıncağız susmuş bana bakıyordu. Söylediklerime hak verdiği için mi böylesine suskun dinliyordu beni, yoksa dediklerimden hiçbir şey anlamadığı için mi donup kalmıştı?

Bunu anlayamadım yüzünden. Ama durumumun oldukça gülünç olduğunu, sustuktan sonra kavrayabildim.” (s. 160)

Görüldüğü gibi Ayhan Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında çeşitli anlatım tekniklerine yer vermiş ve bu sayede, anlatımına canlılık/etkileycilik/derinlik kazandırmıştır.

2.2.9. Dil ve Üslûp :

Ayhan Bozfirat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında yer alan dil ve üslûp unsurlarını –yine– çeşitli gruplara ayırarak incelemek istiyoruz. Dil unsurlarını, “deyimler, ikilemeler, devrik cümleler, yazarın kelime dağarcığı” olmak üzere dört grupta; üslûp unsurlarını ise “hiciv üslûbu, sanatkârâne (şâirâne, süslü) üslûp, yalın üslûp” olmak üzere üç grupta incelemeyi uygun bulduk.

“*Dört Yol Ağzındaki Ev*”i, öncelikle, dil unsurları açısından ele almak/inceleme istiyoruz.

İlk olarak **deyimler** üzerinde duracağız. Ayhan Bozfirat, roman boyunca, anlatımını zenginleştirmek amacıyla deyimlere sıkça başvurmuştur. Şimdi, romanda deyimlerin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Aslında serçeler umurumda bile değildi. Yalnız serçeler değil, hiçbir şey umurumda değildi. İş bulup bulmamak da umurumda değildi. Vız gelirdi her şey. Boş veriyordum her şeye.” (s. 17)

“Bir ayıplama yoktu bakışlarında. Ayıplayacak kadar değer vermiyordu bana.” (s. 33)

“Beni kırmamak için öyle diyor. Kendi bildiğini okuyor gene. Kimi zaman gönlümü almak için boynuma sarılıp yanağımı öpüyor.” (s. 160)

“Hiç dinlemiyor beni. Başında kavak yelleri esiyor.” (s. 166)

“Başı sıkıştığında bana akıl danışan küçük oğlumu arıyorum zaman zaman. Yaramaz bir çocuktur. Ama gene de sözümü geçirirdim.” (s. 189)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla– “umurunda olmamak, vız gelmek, boş vermek, ayıplamak, değer vermemek, kendi bildiğini okumak, gönlünü almak, başında kavak yelleri esmek, başı sıkışmak, akıl danışmak, sözünü geçirmek” deyimlerine yer verilmiş ve bu şekilde “deyimlerden” faydalanılmıştır.

“*Dört Yol Ağzındaki Ev*”de karşımıza çıkan bir diğer dil unsuru **ikilemelerdir**. Bozfirat, roman boyunca, ikilemeleri –özellikle, aynı kelimelerin tekrarından oluşan ikilemeleri– sıkça kullanmıştır. Şimdi, romanda ikilemelerin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Tül perde usul usul sallanıyor, pencerenin açık kanadının önünde zaman zaman şişiyordu.” (s. 14)

“Ağaçlıklı bir yerdeydik. Tren ağaçların arasından usul usul ilerliyordu. Ağaçları oynata oynata.” (s. 26)

“Son anlattığım anımı sık sık yeniden yaşamış, etkisinde kalmıştım. Son sıralar üzerinde uzun uzun düşünmüştüm.” (s. 35)

“Uzaklardan, derinlerden ağır ağır, dalga dalga geliyordu ezgisi. Türküyle birlikte odanın karanlığı sıkıcı olmaktan sıyrıldı. Usul usul dokunaklılaştı.” (s. 114)

“Onu yeniden kızdırmaktan korka korka, alçak sesle tane tane konuşmaya başladım.” (s. 136)

“Anlattı anlattı. Sonra da başladı hıçkıra hıçkıra ağlamaya. Çocuk gibi ağlıyordu.” (s. 175)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, “usul usul, zaman zaman, oynata oynata, sık sık, uzun uzun, ağır ağır, dalga dalga, korka korka, tane tane, anlattı anlattı, hıçkıra hıçkıra” ikilemelerine yer verildiği ve bu şekilde, ikilemelerden yararlanıldığı görülür.

“*Dört Yol Ağzındaki Ev*”de sıkça görülen bir başka dil unsuru **devrik cümleler**dir. Bozfirat, devrik cümlelere sıkça başvurmuş ve bu sayede, anlatımını tekdüzelikten kurtarmıştır. Şimdi, romanda devrik cümlelerin kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Koşarak döneceğim eve. Belki de telaştan bir taşıt kazası atlatarak. Aceleyle, telaşla fırlayacağım bir arabanın önünden. Arkamdan sövecek sürücü.” (s. 16)

“Bir çocuk hastalığın tadını nasıl çıkarırsa, o da öylece çıkarırdı hastalığın tadını. Eski fotoğrafları isterdi annesinden. Başka zaman, yırtılır diye eline verilmesi yasaklanan fotoğraflar, hastalığında dökülürdü önüne. Sararmış fotoğraflardan birindeki bir yüze takılır kalırdı gözleri.” (s. 74)

“Geceleri ses seda kesilince uzaktan uzağa duyulur tren düdüğü. Daha doğrusu, o sesi bekleyen duyar ancak. Çok derinden gelir çünkü.” (s. 86)

“Yeni ev sahibine bir düşmanlık duydum içimde. Yaşlı dostlarımın yerine geçmesi onun suçuymuş gibi. Aynı duyguya ikinci gelişimde

de kapılmışım. Bu evdeki ilk dostumun yerini alan ihtiyarlara
içerlemiş, onlara ısınmamışım bir süre.” (s. 144)

Ele alacağımız son dil unsuru **yazarın kelime dağarcığı**dır. Ayhan Bozfirat’ın
“*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında, –yine– bizi zengin bir kelime kadrosu karşılar.
Bozfirat, –“ansımak” fiili müstesna– belirli kelimelere saplanıp kalmaz; romanında her
türden kelimeye yer verir.

Ayhan Bozfirat, roman boyunca, süslü/gösterişli kelimelerden uzak durur; arı bir
dille yazar. Kendine has sözcükler yaratma gayreti içerisine girmez; döneminin
kelimelerini kullanır.

Ayhan Bozfirat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında yer alan dil
unsurlarını bu şekilde gruplandırarak izah ettikten sonra, şimdi, aynı romanı üslûp
unsurları açısından değerlendirmek istiyoruz.

İlk olarak **hiciv üslûbu** üzerinde duracağız. Bozfirat, toplumda ve devlet
yönetiminde gördüğü aksaklıkları/eksiklikleri dile getirirken hiciv üslûbundan sıkça
yararlanmıştır. Şimdi, Bozfirat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında hiciv
üslûbunun kullanımına dair örneklere geçmek istiyoruz:

“Tehlikeli konulara giriyorsunuz. Bu tutkunun (özgürlük tutkusunun)
nelere mâl olduğunu gördünüz. Her zaman böyledir bu. Hele son
sıralar, biliyorsunuz. (...) Korkak davranıyorum belki. Korkağın
biriyim. Kabul. Ama düşünün ki, yalnız değilim. Karım, çocuklarım...
Korkak olmak zorundayım bir bakıma.” (s. 38)

“İş bulmak çok zor bu devirde. İş arayan öyle çok insan var ki.” (s.
40)

“(Padişâhlar devrinde) Kimse çıkıp da ‘bu idare iyi değil’ diyemezmiş... Rüşvet almış yürümüş. Her yerde haksızlık. Kimse bu haksızlığa ‘yeter artık’ diyemiyor. Bir adam kayırmadır gidiyor. Halk perişan... (...) Kimse bildiğini, düşündüğünü söyleyemiyor. Her yanda baskı. Her yanda hafıye... Her yana sızmış hafiyeler. Kimsenin kimseye güveni kalmamış. En yakın dostunun bile yarın seni gammazlamayacağına inancın yok. Hafiyeler, halkı padişâh hakkında, idare hakkında kötü konuşmaya itiyorlar. Sonra da ihbar... (...) İyi ki, o zamanlar telefon yokmuş. Telefonları da dinlerlerdi. İyi ki, teyp yokmuş. Sesleri banda alıp... Neyse neyse. Örnek biraz ters düştü. Kötü seçtik örnekleri. Neyse bırakalım bunları. Örnekler ters düştü. Hafıye, sivil polis... Evet evet ters düştü örnekler.” (s. 47)

“Herkes pahalılıktan yakınır. Pahalılık, pahalılık, pahalılık... (...) Ben kendimi bildim bileli herkes pahalılığı konuşur. Onlar bu yanda konuşadursunlar, öte yanda fiyatlar artıyor bile. Gene de herkes konuştuğu konuşur. Biz konuşuruz, fiyatlar alır başını gider.” (s. 48)

“Ölesiye yoruldukları halde karınlarını zar zor doyurabilen insanlar olduğu gibi, kıllarını kıpırdatmadan milyonlar kazanan insanlar da var.” (s. 65)

“Seçim kürsülerinden söylenenlerin hiçbirine inanmıyorum, söylenenlerin hepsinin yalan olduğunu biliyorum.” (s. 107)

“Kadıncağızın anlatışında öylesine olağanüstü bir şey söylüyormuş havası vardı ki, polisin evden adam alması gibi bir sonucu düşünememiştim. Son sıralar oldukça sık rastlanan, olağan bir şeydi

bu. Onun için, ‘polis mi’ diye sorarken bu işi fazla önemsemeyen bir tavır takınmış olabilirdim.” (s. 133)

“Gençlerin akılları bir karış havada. Ayakları yere basmıyor.” (s. 190)

Yukarıdaki örneklerde –sırasıyla–, “insanların –can güvenlikleri olmadığı için– fikirlerini özgürce ifade edememeleri, pek çok insanın işsiz oluşu, ülkenin kötü yönetilişi, fiyatların her geçen gün biraz daha yükselmesi, bazı insanlar hiç çalışmadan zengin olurken bazılarının emeklerinin karşılığını alamamaları, siyasetçilerin yalan sözler sarf ederek halkı kandırmaya çalışmaları, polisin evleri basıp kimi insanları alıkoymasu, bazı gençlerin ciddiyetten uzak olmaları” hicvedilmiş ve bu şekilde, hiciv üslûbundan faydalanılmıştır.⁷²

Ele alacağımız bir diğere üslûp unsuru **sanatkârâne (şâirâne, süslü) üslûptur**. Ayhan Bozfırat roman boyunca, –sanatkârâne (şâirâne, süslü) üslûbu kullanmak sûretiyle– şiir tadında/şiirsel bazı cümleler sarf etmiş ve anlatımına ayrı bir çekicilik/güzellik katmıştır. Şimdi, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*”de sanatkârâne (şâirâne, süslü) üslûbun kullanımına dair bazı örnekleri sıralamak istiyoruz:

“Baharda çiçek açar erik ağacı. Bembeyaz çiçekleriyle yepyeni bir ağaç gelir oturur bahçeye. Konuk olur. Özlenen, sevilen bir konuk. ‘Erik çiçek açtı.’ der annem. Sevinir. Bir de kışın kar yağdığında beyazlanır erik ağacı. Ağacın incecik dalları, kendi biçimini almış kar yığınlarını incitmekten korkarak taşır bir süre.” (s. 18)

“Kara kara vagonlarda sürüyle insan... Bir lokomotif almış başını gidiyor... Son hızla gidiyor lokomotif. Lokomotife takılmış

⁷² Ayhan Bozfırat’ın “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında, “hiciv üslûbu” grubuna dâhil edebileceğimiz daha pek çok örnek cümle bulunmaktadır. Ancak biz, tekrara düşmemek için, aynı eksikliği/aksaklığı işaret eden eleştiri cümlelerinden sadece birine burada yer vermeyi uygun gördük.

vagonlarda, istemeden lokomotifin peşine düşmüş insanlar. Zorunlu olarak aynı kaderi paylaşan zavallı insan yığınları.” (s. 29)

“O, vardı ve varlığıyla daha bir güzel, daha bir anlamlı oluyordu yaşam. Yaşanası bir dünya oluyordu dünyamız.” (s. 37)

“Kendi de annem yaşlarında görünüyordu zaten. Annem kadar olmalıydı. Benim annemin yaşamış olduklarını yaşamış olmalıydı. Sevinci üzüntüye, yalanı gerçeğe, umudu yaşama katık edip yaşamıştı. Zeytini ekmeğe katık eder gibi...” (s. 149)

Değineceğimiz son üslûp unsuru **yalın üslûptur**. Ayhan Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*”de, –özellikle– kişilerini konuştururken yalın üslûba başvurmuştur. Şimdi, romanda yalın üslûbun kullanımına dair örneklerlere geçmek istiyoruz. Romanın pek çok yerinde bu üslûba rastlandığı için, burada, romandan küçük bir bölüm vermekle yetineceğiz:

“— Seni gördü mü o da?

— Gördü.

— Tanıdı mı?

— Tanıdı ya... Tanımaz sanmıştım, ama tanıdı.

— Utanmıştır seni görünce.

— Yooo, hiç utanmadı. Utanmadı da güldü. Arsız arsız güldü.

— Demek o hale gelmiş?

— Evet, o hale gelmiş!

— Kurtuluşu yok artık onun.” (s. 184 – 185)

5. SONUÇ

18 Mayıs 1932 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Ayhan Bozırat, ortaya koyduğu eserlerle son dönem Türk edebiyatında adından söz ettirmiş bir yazarımızdır.

Babasının görevi gereği uzun yıllar Anadolu köylerinde bulunan Ayhan Bozırat, yazı hayatına lise yıllarında –İstanbul’da– başlar. Babasının ilkokul çocukları için çıkardığı dergilerde bazı hikâye ve masalları –imzasız olarak– yayımlanır; böylece ilk kalem tecrübelerini yaşamış olur.

1956 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ni kazanan Bozırat, edebiyatla olan bağını hiç kopartmaz. Üniversite yıllarında, sonraları edebiyat dünyasına girecek ve kısa sürede ün kazanacak olan kimi isimlerle (Demir Özlü vs.) sıkı dostluklar kurar. Bu sayede, hem bambaşka bir çevre edinir hem de edebiyatla daha fazla içli dışlı olur.

Babası aracılığıyla edebiyat dünyasına adım atan ve üniversite yıllarında edindiği çevre sayesinde edebiyatla bağını iyice güçlendiren Ayhan Bozırat, ilk öykülerini “*İstasyon*” (1971) adlı kitabında toplar. Bu eser, Bozırat’ın edebî yaşantısında önemli bir dönüm noktası olur ve Bozırat, edebiyat çevrelerinde adından söz ettirmeye başlar. Edebî çalışmalarına hız veren Bozırat, bir yıl sonra, “*Fırıldak*” (1972) adlı ikinci öykü kitabıyla okurlarının karşısına çıkar.

Bu dönemde romana da merak saran Bozırat, –Milliyet Çocuk Yayınları’nın başında bulunan Tarık Dursun Kakinç’in ısrarıyla– çocuk suçluluğu temini işleyen bir üçlemeye başlar. Üçlemenin ilk kitabı, 1972 yılında “*Osman*” adıyla yayımlanır. “*Osman*”ın çok büyük bir ilgi görmesi üzerine, aynı yıl, üçlemenin ikinci kitabı olan “*Akraba Hasan*”ı kaleme alır. 1975 yılında ise, serinin son romanı olan “*Hayri Usta*” yayımlanır. Kısacası 1970’li yılların ilk yarısı, Bozırat için hayli verimli geçer.

Ancak 70'li yılların ikinci yarısı, Ayhan Bozfirat'a acıdan/üzüntüden başka bir şey getirmez. Önce, göğüs kanserine yakalanır. Ardından, 17 yıllık hayat arkadaşı olan Mehmetcan Köksal ile ayrılırlar.

Oldukça sıkıntılı bir dönemden geçen Bozfirat, edebiyattan asla kopmaz. 1976 yılında son romanı olan “*Dörtüol Ağzındaki Ev*”, 1980 yılında ise son öykü kitabı olan “*Sokak Lambaları*” (1980) ile okurlarının karşısına çıkar. Amansız bir hastalığın pençesinde olan Bozfirat, ömrünün son deminde, H. C. Andersen'den çevirdiği masallardan oluşan “*Küçük Deniz Kızı*” (1981) adlı çevirisiyle boy gösterir. Adım adım sona yaklaşan Ayhan Bozfirat, –yıl başından bir gece önce– 30 Aralık 1981 yılında hayatını kaybeder.

Bozfirat'ın yazarlık kimliğini biçimlendiren en önemli unsur, –hiç şüphesiz– siyasî-sosyal-ekonomik konulara olan ilgisidir. Çağına ve çağının olaylarına karşı duyarlı bir yazar olan Bozfirat, ülkedeki derin çatlamların sızısını yüreğinde hisseder ve gördüğü eksiklikleri/aksaklıkları eserlerinde sık sık dile getirir.

Ayhan Bozfirat, –roman ve çeviri alanında da faaliyet göstermesine rağmen– asıl şöhretini öykülerine borçludur. Öykülerini “*İstasyon*” (1971), “*Fırıldak*” (1972) ve “*Sokak Lambaları*” (1980) adlarını taşıyan üç kitapta toplar.

Öykülerinde, –ağırlıklı olarak– döneminin Türkiye'sinde yaşanan siyasî-sosyal-ekonomik gelişmeleri işler. Diğer taraftan, mevcut düzene karşı takındığı soğuk tavrı, öykülerindeki bazı politik çıkışlarıyla pekiştirir. Bu yüzden, onun öykülerinin “politik söylemi” asla göz ardı edilemez.

Ayhan Bozfirat; toplumsal açmazları, aile hayatındaki sıkıntıları, kadın-erkek ilişkilerindeki çatlamanın/çözülmenin boyutlarını, bireyin siyasî belirsizlik ortamındaki savruluşunu, düzenle ve kendisiyle olan çatışmasını, siyasal belirsizlikten ötürü

toplumda oluşan karamsarlığı, insanların içlerine atmak zorunda kaldıkları dilekleri/öfkeleri/beklentileri öykülerinde uzun uzun anlatır.

Bozfirat öykülerinde, olayı değil düşünceyi temel alır ya da olayın insan ruhunda yarattığı etkiler üzerinde durur. Bu yüzden öykülerinde gerilimli, olağanüstü olaylara rastlanmaz; “konuşmalar, düşünceler, hatıralar, izlenimler” ağır basar. Kısacası onun öyküleri, olaya değil duruma yaslanır.

Bozfirat’ın öykülerinde, olayla birlikte –başta “şahıs, zaman ve mekân” olmak üzere– öykünün bazı temel unsurları da iyice geri plâna itilir. Öykülerde –genellikle– sürecin yerini “ân” alır; mekân iyice önemsiz bir konuma itilir; –“*Eski Arkadaş*” adlı öykü müstesna– kahramanların isimlerine yer verilmez.

Ayhan Bozfirat, öykülerinde daha çok alt ve orta tabakadan insanlara yer verir; onların acı-tatlı serüvenlerini dile getirir. Bu tercihte, kendisine biçtiği toplumsal ve sanatsal konumun payı büyüktür.

Bozfirat’ın öykülerinde “aile kurumu” oldukça geniş bir yer tutar. Bozfirat toplumsal çözümlenin etkilerinin en iyi ailede görülebileceğine inandığı için, “aile içi ilişkileri/meseleleri” sıkça konu edinir.

Ayhan Bozfirat, Türkçe’nin mevcut yapısını zorlamaz; kendisine özgü sözcükler yaratma gayreti içerisine girmez. Öykülerinde, günlük hayattan aldığı kelimeleri hâkim kılar. Yabancı sözcüklerden uzak durur. Şiirsel, imgeli ve akıcı bir söyleyişi tercih eder; dilin estetik yönünü iyi kullanır.

Ayhan Bozfirat’ın dört romanı vardır. Bunlardan üçü –“*Osman*” (1972), “*Akraba Hasan*” (1972), “*Hayri Usta*” (1975)– nehir roman tarzında kaleme aldığı çocuk romanlarıdır. Dördüncü romanı ise, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” (1976) adını taşımaktadır.

Ayhan Bozfirat, çocuklar için yazdığı üçlemede, “bir çocuğun niçin suç işlediğini ve suçlu/problemlili bir çocuğun topluma nasıl geri kazandırılabilirliğini” bilimsel verilerden hareketle ortaya koyar. Hukukçu kimliği ile uzun yıllar çocuk suçluluğu üzerinde çalışmalar yaptığı için, bu üçlemeyi yazarken pek zorlanmaz ve gerçekçi yönü ağır basan romanlar ortaya çıkarır. Bozfirat, –çocuk romanları dışında tek romanı olan– “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında ise, 1971 Askerî Muhtırası sonrasında yaşanan “sancılı dönemi” konu edinir.

Ayhan Bozfirat, romanlarında –öykülerinde olduğu gibi– alt ve orta tabakadan insanlara yer verir. Ancak, roman kahramanlarının isimlerini kullanırken bazı yeniliklere gider. Öykülerinde –“*Eski Arkadaş*” adlı öyküsü müstesna– öykü kahramanlarının isimlerine yer vermeyen Ayhan Bozfirat, romanlarında –“*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanı müstesna– bütün roman kahramanlarının isimlerine yer verir. “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında ise, sadece romanın başkahramanının ismine yer verdiği görülür.

Öykülerinde olayı değil düşünceyi temel alan Bozfirat, “*Dört Yol Ağzındaki Ev*” adlı romanında da aynı anlayışını sürdürür. Ancak çocuk romanlarında, mevcut anlayışını bir kenara bırakır. Bu kez, düşünceyi değil olayı temel alır.

Bozfirat, romanlarında –öykülerinde olduğu gibi– sade ve anlaşılır bir dil kullanmayı tercih eder; oldukça özleşmiş bir Türkçesi vardır.

Ayhan Bozfirat, öykü ve roman dışında, sadece çeviri alanında faaliyet gösterir. Ömrünün son demlerinde, çok sevdiği Hans Christian Andersen (1805 – 1875)’den çevirdiği bazı masalları “*Küçük Deniz Kızı*” (1981) adıyla yayımlar. Yedi masaldan ve toplam 93 sayfadan oluşan kitabın hayli başarılı bir çeviri olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

1. KİTAPLAR

- AHMAD, Feroz (2007), *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, Çev.: Sedat Cem Karadeli, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- AKŞİN, Sina (2007), *Kısa Türkiye Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- AKTAŞ, Şerif (2003), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, 6. baskı, Ankara.
- ANDAÇ, Feridun (2004), *Edebiyatımızın Kadınları 1*, Dünya Yayıncılık, 1. baskı, İstanbul.
- ANDAÇ, Feridun (2007), “1960 Sonrası”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 4. cilt, Genişletilmiş 2. baskı, İstanbul.
- ANDI, M. Fatih (2004), *Roman ve Hayat*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- AVCI, Orhan (2004), “Bugüne Uzanan Yakın Çağ (1800-2000)”, *Tarih El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- AYTAÇ, Gürsel (2007), “Türk Romanında Feminist Söylem”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 4. cilt, Genişletilmiş 2. baskı, İstanbul.
- AYTÜR, Ünal (1977), *Henry James ve Roman Sanatı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- BOLAT, Salih (2005), *Öykü Yazma Teknikleri*, Varlık Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- BOURNEUR, Roland & QUELLET, Réal (1989), *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, Çev.: Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. baskı, Ankara.

- BOZFIRAT, Ayhan (1972), *Osman*, Milliyet Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- BOZFIRAT, Ayhan (1972), *Akraba Hasan*, Milliyet Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- BOZFIRAT, Ayhan (1975), *Hayri Usta*, Milliyet Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- BOZFIRAT, Ayhan (1981), *Küçük Deniz Kızı*, Cem Yayınevi, 1. baskı, İstanbul.
- BOZFIRAT, Ayhan (1999), *Bütün Hikâyeleri*, Oğlak Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- BOZFIRAT, Ayhan (2000), *Dört Yol Ağzındaki Ev*, Oğlak Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- BOZFIRAT, Ayhan (2008), *Sokakta Tek Başına*, Günışığı Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- CEYHAN, Nesîme (2009), *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikâyesi (1908 – 1918)*, Selis Yayınevi, 1. baskı, İstanbul.
- ÇETİN, Nurullah (2008), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap Yayınları, 6. baskı, Ankara.
- DEMİR, Yavuz (2002), *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- ERASLAN, Cezmi (2004), “Atatürk’ten Sonra Türkiye’nin İç Politikası”, *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 2. cilt, Ankara.
- FORSTER, Edward Morgan (1982), *Roman Sanatı*, Çev.: Ünal Aytür, Adam Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- GÜMÜŞ, Semih (2003), *Öykünün Bahçesi*, Adam Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- GÜNDÜZ, Osman (2007), “1960 Sonrası”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 4. cilt, Genişletilmiş 2. baskı, İstanbul.
- HAEDENS, Kléber (1961), *Roman Sanatı*, Çev.: Yaşar Nabi Nayır, Varlık Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- KARACA, Nesrin Tağızade (2006), *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, Vadi Yayınları, 1. baskı, Ankara.

- KIBRIS, İbrahim (2000), *Yeni Yüzyıl İçin Çocuk Edebiyatı*, Eylül Kitap ve Yayınevi, Ankara.
- KOLCU, Ali İhsan (2006), *Öykü Sanatı*, Salkımsöğüt Yayınevi, 2. baskı, Erzurum.
- KONGAR, Emre (2007), *21. Yüzyılda Türkiye*, Remzi Kitabevi, 39. baskı, İstanbul.
- KÖKSAL, Sırma (2003), *Okumanın Halleri*, Metis Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- LEKESİZ, Ömer (2001), *Yeni Türk Edebiyatında Öykü - 4*, Kaknüs Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- MİYASOĞLU, Mustafa (1998), *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- MUTLUAY, Rauf (1971), *Varlık Yıllığı 1972*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- MUTLUAY, Rauf (1973), *50 Yılın Türk Edebiyatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- NARLI, Mehmet (2007), *Roman Ne Anlatır*, Akçağ Yayınları, 1. baskı, Ankara.
- NECATİGİL, Behçet (2002), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, 20. baskı, İstanbul.
- OĞUZKAN, A. Ferhan (2001), *Çocuk Edebiyatı*, Anı Yayıncılık, 7. baskı, Ankara.
- PARLATIR, İsmail (2008), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I-II*, Yargı Yayınevi, Ankara.
- SEVER, Sedat (2007), *Çocuk ve Edebiyat*, Kök Yayıncılık, 3. baskı, Ankara.
- STANZEL, Franz K. (1997), *Roman Biçimleri*, Çev.: Fatih Tepebaşıllı, Çizgi Kitabevi, Konya.
- STEVIĆK, Philip (1988), *Roman Teorisi*, Çev.: Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- ŞİMŞEK, Tacettin (2005), *Çocuk Edebiyatı*, Suna Yayınları, 3. baskı, Konya.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2003), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 10. baskı, İstanbul.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (2003), Yapı Kredi Yayınları, 1. cilt, 2. baskı, İstanbul.

TEKİN, Mehmet (2002), *Roman Sanatı 1*, Ötüken Neşriyat, 2. baskı, İstanbul.

TOSUN, Necip (1999), *Hayat ve Öykü*, Hece Yayınları, 1. baskı, Ankara.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük (1998), Türk Dil Kurumu Yayınları, 1. cilt, 9. baskı, Ankara.

Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu (2005), Türk Dil Kurumu Yayınları, 24. baskı, Ankara.

Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi (2001), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2. cilt, Ankara.

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi (1983-1984), Anadolu Yayıncılık, 2. cilt, İstanbul.

Varlık Yıllığı 1973 (1972), Varlık Yayınevi, İstanbul.

YALÇIN, Alemdar & AYTAŞ, Gıyasettin (2005), *Çocuk Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, 3. baskı, Ankara.

ZÜRCHER, Erik Jan (2006), *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Çev.: Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, 20. baskı, İstanbul.

2. YAZILAR

ANDAÇ, Feridun (1992), “Yazınımızda ‘Kadın Yazar’ İmajı”, *Varlık*, S. 1014, Mart.

ANDAÇ, Feridun (2005), “Öykü Soruşturma”, *İmge Öyküler*, S. 3, Haziran-Temmuz.

ARAL, İnci (2000), “Öykücülüğümüzde Kadın ve Erkek Söylemi”, *Dil Dergisi*, S. 90, Nisan.

ASLAN, Canan Demiralp (2000), “Sıkıntı İsyana Dönüşürken”, *Virgül*, S. 34, Ekim.

AŞÇI, Buket (2000), “Kadınlar Farklı Mı Yazıyor”, *E*, S. 12, Mart.

ATEŞ, Kemal (1981), “Ayhan Bozfirat İle ‘Sokak Lambaları’ Üstüne”, *Varlık*, S. 882, Mart.

BALEL, Mustafa (1973), “Fırıldak”, *Yeni Dergi*, S. 111, Aralık.

BENER, Erhan (2001), “Kadın Yazarlar”, *Dil Dergisi*, S. 101, Mart.

BOYNUKARA, Hasan (2000), “Hikâye ve Hikâye Kavramları”, *Hece*, S. 46-47, Ekim-Kasım.

BOYNUKARA, Hasan (2002), “Karakter ve Tip”, *Hece*, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz.

CRAIG, Patricia (1999), “Kadınların Yazdığı Öyküler”, *Adam Öykü*, S. 21, Mart-Nisan.

ÇELİK, Behçet (2000), “Ayhan Bozfirat’ın Hikâyeleri”, *Virgül*, S. 26, Ocak.

ÇELİK, Behçet (2005), “1970’ler: Kaçınılamayan Toplumsal Gerçeklik”, *Hece Öykü*, S. 7, Şubat-Mart.

DAYIOĞLU, Gülten (2001), “Kadın Erkek”, *Dil Dergisi*, S. 101, Mart.

HAZER, Gülsemin (2005), “Kadın Öykü Yazarının Bireysel ve Kurgusal Sorunları”, *Hece Öykü*, S. 8, Nisan-Mayıs.

İLERİ, Selim (1975), “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, *Türk Dili*, S. 286, Temmuz.

- İLERİ, Selim (1999), “Ayhan Bozfirat – Cemil Kavukçu”, *Cumhuriyet*, 12 Ekim.
- İNÇİ, Handan (2003), “Abdülhak Şinasi Hisar ve Ev”, *Türk Dili*, S. 623, Kasım.
- KARAKÜÇÜK, Suna (2002), “Mutsuz Anneler, Daha Mutsuz Kızları”, *Varlık*, S. 1134, Mart.
- KARATAŞ, Turan (2008), “Kitaplarda...”, *Edebiyat Ortamı*, S. 4, Eylül-Ekim.
- KAVUKÇU, Cemil (2001), “Kadın Yazar / Erkek Yazar”, *Dil Dergisi*, S. 101, Mart.
- KÖKSAL, Sırma (2000), “Annem Üzerine”, *Virgöl*, S. 26, Ocak.
- KURUOĞULLARI, Talha (1971), “Hikâyemizde Yeni Bir Ad”, *Yeni Edebiyat*, S. 7, Mayıs.
- LEKESİZ, Ömer (2005), “70’li Yıllarda Türk Öykücülüğü”, *Hece Öykü*, S. 7, Şubat-Mart.
- LEKESİZ, Ömer (2005), “Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler”, *Hece Öykü*, S. 8, Nisan-Mayıs.
- LEKESİZ, Ömer (2005), “1980-2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü”, *Hece Öykü*, S. 9, Haziran-Temmuz.
- MENTEŞE, Oya Batum (2002), “Toplumsal Kimlik ve Kadın Yazarlığı”, *Varlık*, S. 1134, Mart.
- NARLI, Mehmet (2002), “Almanya’ya Göçün Türk Romanına Yansıması”, *Hece*, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz.
- NARLI, Mehmet (2004), “Roman İncelemesi Üzerine Notlar”, *Türk Dili*, S. 634, Ekim.
- ORAN, Fatma (2000), “Bütün Hikâyeleri”, *Cumhuriyet Kitap*, S. 518, Ocak.
- ÖZKIRIMLI, Atillâ (1974), “Soruşturma”, *Soyut*, S. 68, Mart.
- ÖZKIRIMLI, Atillâ (1974), “Soruşturma”, *Soyut*, S. 69, Nisan.
- ÖZLÜ, Demir (1971), “İstasyon”, *Yeni Dergi*, S. 80, Mayıs.

ÖZLÜ, Demir (1973), “Fırıldak”, *Yeni Dergi*, S. 105, Haziran.

ÖZYALÇINER, Adnan (1999), “Ayhan Bozfirat – Bütün Hikâyeleri”, *Varlık Kitap Eki*, S. 91, Aralık.

RAMAZANOĞLU, Yıldız (2005), “Kadınların Yazma Hâli”, *Hece Öykü*, S. 9, Haziran-Temmuz.

SAĞLIK, Şaban (2002), “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir”, *Hece*, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz.

SAY, Ömer (1996), “1960-1980 Dönemi Türk Hikâyeciliği”, *Yedi İklim*, S. 77, Ağustos.

SÜMEYRA, Cemile – ALVER, Köksal (2005), “Kadın Öykücüler ve Toplumsal Hayat”, *Hece Öykü*, S. 8, Nisan-Mayıs.

SÜMEYRA, Cemile (2005), “Son Dönem Türk Öykücülüğünde İnsan ve Toplumsal Hayat”, *Hece Öykü*, S. 9, Haziran-Temmuz.

TOMAŞEVSKİY, Boris (1982), “Temabilim”, Çev.: Adnan Benk – Vedat Günyol, *Çağdaş Eleştiri*, S. 1, Mart.

YILDIRIM, Ercan (2005), “Kadın Öykücülerin Konu Seçimi”, *Hece Öykü*, S. 8, Nisan-Mayıs.

3. İNTERNET YAZILARI

BOZDEMİR, Banu, “Açık’ta Radyo Sineması”,

<http://www.milliyet.com.tr/sanat/asan.html> (05.10.2008)

İLERİ, Selim, “Bir Kitap Kapağı”,

http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php (05.10.2008)

KÖKSAL, Sırma, <http://www.everestyayinlari.com> (09.11.2008)

MUNGAN, Murathan, “Yazı Gelmeyen Upuzun Kışlar Gibi”,

<http://www.milliyet.com.tr/sanat/yazmungan.html> (05.10.2008)

TOHUMCU, Aslı, “Osman’ın Hikâyesi”,

<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=EklerDetay> (05.10.2008)

EKLER

EK – 1. AYHAN BOZFIRAT KAYNAKÇASI

1. AYHAN BOZFIRAT'IN ESERLERİ

İstasyon, Bozak Matbaası, 1. baskı, İstanbul, 1971, 106 s.

Fırıldak, Sinan Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 1972, 103 s.

Osman, Milliyet Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 1972, 320 s. [2. baskı, Karacan Yayınları, İstanbul, 1981, 319 s.] [*Sokakta Tek Başına* adıyla, Günışığı Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 2008, 180 s.]

Akraba Hasan, Milliyet Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 1972, 271 s.

Hayri Usta, Milliyet Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 1975, 350 s.

Dört Yol Ağzındaki Ev, Yücel Matbaası, 1. baskı, İstanbul, 1976, 200 s. [Oğlak Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 2000, 199 s.]

Sokak Lambaları, Okar Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 1980, 128 s.

Küçük Deniz Kızı, Cem Yayınevi, 1. baskı, İstanbul, 1981, 93 s. [2. baskı, 1985]

Bütün Hikâyeleri, Oğlak Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 1999, 253 s. [*İstasyon*, *Fırıldak* ve *Sokak Lambaları* bir arada]

2. AYHAN BOZFIRAT'IN SÜRELİ YAYINLARDA ÇIKAN ÖYKÜ VE YAZILARI ⁷³

“Önemsiz Şeyler”, *Yeni Dergi*, S. 90, Mart 1972, s. 127 – 130.

“Balkon”, *Yeni Dergi*, S. 93, Haziran 1972, s. 269 – 276.

“Oğul”, *Yansıma*, S. 6, Haziran 1972, s. 74 – 76.

“Bir Suçlu Gibi Ezik”, *Varlık Yıllığı 1973*, Aralık 1972, s. 527 – 533.

⁷³ Bazı sözlük ve ansiklopedilerde, Ayhan Bozfirat'ın *Yeni Gazete*'de yayımlanmış öyküleri/yazıları bulunduğu yönünde bilgiler yer almaktadır. Ancak yapmış olduğumuz araştırmalarda, Ayhan Bozfirat'ın yazılarını yayımlatma ihtimali bulunan döneme ait “*Yeni Gazete*”yi bir türlü bulamadık. Bu konuda bilgisine başvurduğumuz Sayın Sırma Köksal, 23 Şubat 2009 Pazartesi günü saat 09:32'de göndermiş olduğu e-mailde, annesinin *Yeni Gazete*'de öykülerinin/yazılarının yayımlandığına dair elinde bir bilgi bulunmadığını belirtti ve şunları ekledi: “*Yeni Gazete* diye bir şey ben de hatırlamıyorum. Ancak, o dönemde *Yeni Dergi* vardı. Onunla karıştırılıyor olabilir.”

“Akşam Söyleşisi”, *Yeni Dergi*, S. 105, Haziran 1973, s. 14 – 18.

“Soruşturma: Türk Hikâyeciliği Üstüne Düşünceler”, *Yansıma*, S. 6, Haziran 1972,
s. 179 – 180.

“Röportaj: Ayhan Bozfirat İle ‘Sokak Lambaları’ Üstüne”, Konuşan: Kemal Ateş,
Varlık, S. 882, Mart 1981, s. 15 – 16.

3. AYHAN BOZFIRAT HAKKINDA SÜRELİ YAYINLARDA ÇIKAN YAZILAR ⁷⁴

ANDAÇ, Feridun, “Öykü, Soruşturma: 1980’den Günümüze Unutulmuş, Öyküleri
Gözden Kaçmış, Öykülerinin Değeri Yeterince Bilinmemiş Farklı Kuşaklardan
Öykücüler Kimlerdir, Neden?”, *İmge Öyküler*, S. 3, Haziran – Temmuz 2005,
s. 144.

ASLAN, Canan Demiralp, “Sıkıntı İsyana Dönüşürken”, *Virgül*, S. 34, Ekim 2000,
s. 75.

BALEL, Mustafa, “Fırıldak”, *Yeni Dergi*, S. 111, Aralık 1973, s. 62 – 64.

ÇELİK, Behçet, “Ayhan Bozfirat’ın Hikâyeleri”, *Virgül*, S. 26, Ocak 2000, s. 13 – 15.

İLERİ, Selim, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, *Türk Dili*, S. 286, Temmuz
1975, s. 29.

İLERİ, Selim, “Ayhan Bozfirat – Cemil Kavukçu”, *Cumhuriyet*, 12 Ekim 1999, s. 6.

KARATAŞ, Turan, “Kitaplarda...”, *Edebiyat Ortamı*, S. 4, Eylül – Ekim 2008, s. 54.

KÖKSAL, Sırma, “Annem Üzerine”, *Virgül*, S. 26, Ocak 2000, s. 16 – 17.

KURUOĞULLARI, Talha, “Hikâyemizde Yeni Bir Ad”, *Yeni Edebiyat*, S. 7,
Mayıs 1971, s. 25 – 26.

⁷⁴ Bazı kaynaklar, 6 Nisan 1971 tarihli *Yeni Gazete*’de, –Ayhan Bozfirat’ın *İstasyon*’u üzerine– Doğan Hızlan tarafından kaleme alınmış bir değerlendirme yazısı bulunduğundan bahsetmektedir. Ancak bütün aramalarımıza rağmen adı geçen yazıya ulaşamadık.

- ORAN, Fatma, “Bütün Hikâyeleri”, *Cumhuriyet Kitap*, S. 518, 20 Ocak 2000, s. 9.
- ÖZLÜ, Demir, “İstasyon”, *Yeni Dergi*, S. 80, Mayıs 1971, s. 317 – 319.
- ÖZLÜ, Demir, “Fırıldak”, *Yeni Dergi*, S. 105, Haziran 1973, s. 57 – 59.
- ÖZYALÇINER, Adnan, “Ayhan Bozfirat – Bütün Hikâyeleri”, *Varlık Kitap Eki*, S. 91, Aralık 1999, s. 4 – 5.
- MUTLUAY, Rauf, “1971’de Roman ve Hikâyemiz”, *Varlık Yıllığı 1972*, Aralık 1971, s. 41.

4. AYHAN BOZFIRAT’TAN BAHSEDEN SÖZLÜK, ANSİKLOPEDİ VE KİTAPLAR

- NECATİGİL, Behçet, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, 20. baskı, İstanbul, 2002, s. 96.
- LEKESİZ, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü – 4*, Kaknüs Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 2001, s. 211 – 223.
- Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, Elvan Yayınları, 2. cilt, 2. baskı, Ankara, 2007, s. 739.
- KURDAKUL, Şükran, *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1985, s. 154 – 155.
- Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, Yapı Kredi Yayınları, 1. cilt, 2. baskı, İstanbul, 2003, s. 232.
- Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2. cilt, Ankara, 2001, s. 323.
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, Anadolu Yayınları, 2. cilt, İstanbul, 1983 – 1984, s. 1054.

5. AYHAN BOZFIRAT'LA İLGİLİ SANAL ORTAMDA ÇIKAN YAZILAR

BOZDEMİR, Banu, “Açık'ta Radyo Sineması”,

<http://www.milliyet.com.tr/sanat/asan.html> (05.10.2008)

İLERİ, Selim, “Bir Kitap Kapağı”,

http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php (05.10.2008)

LİBRİ ELECTUS, “Dört Yol Ağzındaki Ev”,

<http://librielectus.wordpress.com/dort-yol-agzindaki-ev> (05.10.2008)

MUNGAN, Murathan, “Yazı Gelmeyen Upuzun Kışlar Gibi”,

<http://www.milliyet.com.tr/sanat/yazmungan.html> (05.10.2008)

TOHUMCU, Aslı, “Osman'ın Hikâyesi”,

<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=EklerDetay> (05.10.2008)

TÜRKEŞ, A. Ömer, “Editörün Eleştirisi”,

<http://www.pandora.com.tr/urun.aspx> (20.04.2009)

“Zirvedeki Kitaplar”,

<http://web.ttnet.net.tr/users/erdalelo/vitrin.htm> (05.10.2008)

EK – 2. FOTOĞRAFLARLA AYHAN BOZFIRAT⁷⁵

⁷⁵ Burada yer alan fotoğrafları, yazarın kızı Sayın Sırma Köksal'dan edindik.

















EK – 3. SÖYLEŞİ METNİ ⁷⁶

⁷⁶ Sayın Sırma Köksal ile 5 Ağustos 2008 Salı günü saat 14:00 – 15:00 arasında yapmış olduğumuz söyleşinin tam metnidir. Söyleşi esnasında, önce kendisine bazı başlıklar söyledik ve bu başlıklara dair anlattıklarını dinledik. Arkasından, annesi Ayhan Bozırat'la ilgili bazı özel sorular yönelttik. Metin boyunca, koyu harfle yazılmış olan sözler bize, diğerleri ise Sayın Sırma Köksal'a aittir.



Doğumu ve Ailesi :

Annem, 18 Mayıs 1932 İstanbul doğumlu. Babası da, annesi de aslen Kayserilidir; ama annem Kayseri'ye yalnızca kimi yaz tatillerinde “misafir” gibi gitmiş, orada hiç yaşamamış. Babası, öğretmen kökenli olup, daha sonraki yıllarda ilköğretim için yardımcı ders kitapları, ünite dergileri yayımlamış olan ve bugün hâlâ ilkokullarda şiirleri okutulan İ. Hakkı Talas'tır. Annesi ise, ev kadınıdır.

Çocukluk ve Gençlik Yılları :

Çocukluğu dedemin memuriyeti nedeniyle Anadolu'nun birçok bölgesinde geçmiş. Ama, biz çocukken en çok anlattığı, dedemin II. Dünya Savaşı sırasında ikinci kez askerlik yaptığı yıllarda yaşadıkları Gelibolu'daki Kavakköyü idi. Okul öncesi

dönemlerde ise, uzun zaman anneanesi ile yaşamış. En yakın çocukluk arkadaşı, kendisinden iki yaş küçük olan teyzemdir. Okulda özellikle matematik dersinde çok başarılı imiş, ki bana liseyi bitirene kadar matematik çalıştıran annemdi. Üstelik bizim okuduğumuz modern matematiği okumamış olmasına rağmen.

Çocukken çok yaramaz değilmiş, ama inatçıymış. Bir de annemin küçük bir çocukken bile dikiş dikebildiği, komşu kadınların çıkartamadığı dantel motiflerini kolayca çıkartıp nasıl yapılacağını gösterdiği anlatılır. Yaşamı boyunca da hep iyi bir terzi olmuştur.

Çocukluğu ve gençliği boyunca, edebiyata hep özel bir ilgi duymuş, henüz ilkokul çağlarında başlamış klasikleri okumaya. Anneannemle dedem çocuklarının kesinlikle okumasını isteyen, zaman zaman epey baskıcı olan insanlardı.

Eğitim Hayatı/Öğrenimi :

Annem, İstanbul'da doğmuş; ama, memuriyet nedeniyle geçici olarak Anadolu'da çok gezmişler. Çünkü, dedem öğretmendi. Bu yüzden, ilkokul yılları köy okullarında geçmiş. Ortaokul da öyle. Sonra, tekrar İstanbul'a yerleşmişler. Lisesi, Cağaloğlu'ndaki İstanbul Kız Lisesi. Sonra, 1956'da İstanbul Hukuk Fakültesi'ne girer. 1960'ta Hukuk Fakültesi'ni bitirir. Aynı yıl, Ceza Usûl Hukuku Kürsüsü'nde asistan olarak çalışmaya başlar. Tez çalışması çocuk suçluluğu üzerinedir. O dönemin çocuk suçluluğu ile ilgili çok çalışması vardır.

Evliliği/Aile Hayatı :

Üniversitede asistanken babamla tanışıyor. Babam da, aynı dönemde asistandı. İsmi, Mehmetcan Köksal. Onunla tanışıyor ve evleniyorlar.

Annemle babam, çok konuşan, çok sohbet eden insanlardı. (Gülerek) Yani, çok gevezeydiler. İkisinin de merakları/ilgileri kitap, resim, müzik vs. idi. Yani, annemle babam entelektüel meraklarında çok ortak yan bulunan iki insandı.

Çok gelinen gidilen bir evimiz vardı. Yani çok fazla misafir ağırlardık. Sanki bizim evde bir kamp kurulmuş gibiydi. Sürekli her akşam misafiri olan bir evdi. Özellikle Selim İleri, Kuzgun Acar bizim evin misafirleriydi.

Selim İleri, çok kısa da olsa annenizden hep bahsediyor.

Evet, bahseder. Selim, bizim evin beşinci ferdi gibiydi zaten.

Sonra, 17 yıllık bir evlilikten sonra boşandılar. Bunun sebeplerine girmeyeceğim.

Tabii ki, nasıl isterseniz.

İlgi alanları, kısaca her şeyleri, birbirlerine yakın olmakla birlikte, aslında, ikisinin de karakterleri çok farklıydı. Babam çok dışa dönüktü. Annem ise, daha içe dönüktü. Babamın temposu, annemi hep yormuştur hayatta.

Bir de, o büyükanne teması diyorsunuz annemle ilgili. Babamın halası da bizimle otururdu ben çocukken. Dolayısıyla evde bir büyükanne de vardı aslında.

Yurt Dışına Çıkışı/Paris Seyahati

Babamın doktorası nedeniyle Paris'e gidildi, kalındı orada bir dönem.

Paris'te kaç yıl kaldılar acaba?

Bir buçuk, iki yıl arası bir süre.

Kendisi oraya sadece eşinin yanında bulunmak için mi gitti, yoksa bir görevi var mıydı?

Paris'e babamın doktorası için gidildi. Annem, gitmeden önce üniversiteden istifa etti. Yani, kocasının yanında bulunmak istedi. Ama, orada birtakım günü birlik ek işler falan yaptı. Annem, boş boş oturmayı sevmezdi.

Yazılarını orada mı yazmaya başladı acaba?

İlk kitabını o dönüşte, Paris dönüşünde... *İstasyon*'daki hikâyeleri, Paris dönüşünde yazdı. Ben çocuktum. Hatırlıyorum yazılışlarını. Salonda bir tane divan vardı. Onun üzerine yüzü koyun yatarak yazardı. (Gülerek) Ben de sırtında uyurdum.

Esasında, annemin hayatta ilk yazı yazmaları dedemin aracılığıyla. O dönemde, yani annemin genç kızlık çağlarına denk gelen dönemde, dedem hem şiir kitapları, hem yardımcı ders kitapları, hem de her hafta ilkokul çocuklarına satılan bir ünite dergisi çıkartıyordu. Annem oraya küçük masallar, hikâyeler çok yazmış. Yani, ilk öyle yazmaya başlamış.

Peki bu yazılarda kendi ismi/imzası geçiyor muydu?

Yazıları vakti zamanında o dergilerde yayımlandı. Ama, şimdi hangisi annemin, hangisi dedemin hiç belli değil. İmzasız olarak yayımlandılar. "Kızım şu sayfada boşluk var. Hadi bakayım yaz." durumu. Yani, onları yazarken bir edebî kaygı götürmez. Babaya yardım... İlk iş hayatı da, zaten o dönemde başlar. Dedemin dergisinin dağıtımında çok çalışmış. Çok çalışkan bir kadındı annem. (Gülerek) Gençliğinde çok çalışkanmış, sonra tembel olmuş.

Çalışma Hayatı/İş Hayatı/Memuriyetleri

Dedemin dergisinin dağıtımında çalıştığını saymazsak, kısa bir dönem asistanlık yaptı. Ondan sonra, belli bir işi olmadı. Yani, bütün zamanını yazarlığa ayırdı.

Sosyal Faaliyetleri/Cemiyet Hayatı

Annem, politik bir insandı. Aynı zamanda Marksist'ti. Yazarlar Sendikası'na üyeydi. Ama, çok aktif bir sendika, dernek faaliyeti yoktu.

Eserlerinde çok fazla siyasal – sosyal konulara giriyor olması bizi, acaba dernek faaliyetlerine aktif olarak katılır mıydı, gibi bir düşünceye sevk etti.

Annem politik bir insandı. Ama, babam daha politiktir. İşçi Partisi'nin kuruluş aşamalarında, her ikisi de aktif olarak yer almıştır. Ama, annemin sonraki hayatında politika çok yoktu. Bir de, 1970'lerde, bize bir şey olacak diye çok korkuyordu. Onun için de, biraz geride duruyordu.

Pardon, sizden başka çocuğu var mı kendisinin?

Var. Kardeşim var bir tane. Adı Ömer.

Benim çocukluğumda, mesela 12 Mart döneminde, Deniz Gezmiş ve arkadaşları bizim evimize gelip giderlerdi. Çünkü, onlar babamın öğrencileriydi. Yani, Deniz Gezmiş'i şahsen tanıdım çocukken.

Mesela, şöyle bir şey daha var. Bunları açıklamakta artık sakınca yok. Çünkü, aradan çok uzun yıllar geçmiş ve insanlar hayatta değiller. Ben, yıllar sonra birtakım insanlarla karşılaştığımda, "12 Mart döneminde annen bizi evde saklamıştı." dediler. Ben, aynı evin içinde bazı insanlarla beraber yaşadığımızın farkında bile değildim. Yani, bizden bile saklamışlar. Böyle bir politik yanı vardı annemin.

Kişiliği/Mizacı – Birkaç Cümleyle Günlük Yaşantısı – Hobileri ve Fobileri

Ses ve ışıkla ilgili takıntılıydı. Hatta, bir keresinde oturduğumuz evde, 7. katta oturuyoruz, 3. kattaki dairenin sifonu su kaçırmıştı. Annem, su sesinden rahatsız olduğu için, o dairedekileri yazlıklarından getirtti ve o sifonu tamir ettirtti. Bu derece

hassastı sese karşı. Ve bu derece de huysuzlanırdı. Yani, “O sestem bana ne, aldırmaım.” demezdi. Aldırırdı, takardı kafasına böyle şeyleri, çok takardı.

Çok yumuşak, çok sakindi; ama böyle dolup dolup birden patlayan tipler vardır ya. Çok sabırlı davranıp davranıp sonunda bir anda patlayan. İşte öyle bir insandı annem. O anın ne zamana, nasıl denk geleceği hiç belli olmazdı. Ama, genelde öyle huysuz, edepsiz biri değildi; çok yumuşaktı. Ama dediğim gibi, bazı takıntıları olan bir insandı. Yok ses oldu, yok oradan tık tık ses geliyor, yok kapının altından ışık sızdı uyuyamadım gibi takıntıları olan bir insandı.

Çok şakacı bir kadındı. Çok şakacı, çok taklitçiydi. Çok taklit yapardı. Çok espriliydi. Çok güldürürdü. Dedikoduyu severdi. (Gülerek) İtiraf edeyim, ben de severim. Babam da severdi. Bizim ailede herkes sever.

Ev işlerini falan kendisi yapardı. Çok güzel yemek yapardı. Ama, öyle çok titiz bir ev kadını, öyle harıl harıl, sürekli toz alan bir ev kadını asla değildi. Gerektiği kadar her şeyi yapardı. Anne olarak, çok prensipli bir anneydi. Yani bir şeye hayır dediye, tabii bazı anneler vardır önce hayır der sonra yalvarırsınız yalvarırsınız biraz daha izin kopartırsınız, annemle böyle bir pazarlık hiç edilemezdi. Annem neye, niçin hayır dediğini o kadar iyi anlatır ki, zaten aynı konuda ikinci bir izin de isteyemezsiniz. O, hayırdır ya da evetse evettir. Eğer evet demişse o her zaman evettir artık; o izin geri de alınmaz.

Tabii kardeşim çok daha küçüktü annem öldüğünde. Bir de o daha havaî bir yapıdadır. Ona çok işlemedi annemin bu halleri. Ama, beni mesela çok disiplinli yetiştirdi. Çok sorumluluk sahibi yetiştirdi.

Belli hobileri yoktu. Yani öyle çiçek baksın, bilmem ne koleksiyonu yapsın... Hiç öyle şeyleri olan bir kadın değildi. Fobileri olarak, fareden pek haz etmezdi. Fareden korkardı. Böceklerden korkardı. Yani, eline böcek falan değmesin isterdi.

Son Yılları ve Aramızdan Ayrılışı

Göğüs kanseri olmuştu. Epey gecikerek gitti doktora. Radyoterapi ve kemoterapi gördü. O dönemlerde babamla ayrıldılar.

Hastalığı döneminde sigarayı bırakmadı, içkiyi bırakmadı, kahvesinden vazgeçmedi. Hiçbir zaman hastalığa karşı, bir ihtimam duygusuna kapılmadı. Tam tersine, “bunlar benim hayattaki fazladan günlerim, ben bunun tadını çıkartacağım” duygusuyla yaşadı.

Sonra, ameliyat oldu ve ameliyatta bir göğsü alındı. Doktoru, “Bu ameliyattan sonra üç – üç buçuk yıl daha yaşayacağını beklemiyordum.” dedi. Güçlü bir bünyesi varmış demek ki. Belki biraz da keyfine düşkün olmasındandır. Şuna inanırdı: “Hayatın keyfini çıkartıyorsan, yaşamak istiyorsan yaşarsın.” derdi.

Sonra, kanser beyne sıçradı. Ve kaçınılmaz son geldi.

Beslendiği Kültür Kaynakları/Kütüphanesinde Yer Alan Kitaplar – Etkilendiği İsimler (Yerli – Yabancı)

Beslendiği kültür kaynakları, öncelikle kitaplardı. Yani sinemadan falan, her şeyden daha önce gelirdi kitaplar.

Özellikle okuduğu isimler kimlerdi?

Dostoyevski’yi çok çok severdi.

Selim İleri, kendisinin Sait Faik’i çok okuduğundan bahsediyor.

Evet, Sait Faik'i çok severdi.

Aslında, annem birçok ismi severdi. Balzac'ı da severdi. Tolstoy'u da severdi. Turgenyev'i de. Virginia Woolf'ü de. Yani, çok sayıda sevdiği yazar vardı. Ama, mesela ev taşırken Dostoyevski'nin kitapları ayrı bir koliye konurdu. Onun yanına başka hiçbir kitap değdirilmezdi. O derece bir sevgisi vardı Dostoyevski'ye. Onun yanına öyle herhangi bir kitabın konması hoşuna gitmezdi.

Kendisi Çehov'u da okur muydu? Çünkü, hep Çehov tarzı hikâveler yazıyor?

Evet. Çehov'u da severek okurdu.

Şolohov'u da çok severdi. Yani, genel olarak Rus edebiyatını çok severdi. Son dönemlerinde Lâtin edebiyatından Marquez'i de çok severdi. Ama, öncelikle beslendiği kaynak Rus edebiyatıdır. İtalyanları da severdi. Mesela Victori'yi çok severdi. Türk edebiyatı da çok etkilemiştir annemi. Türkiye'deki yazarları da çok okurdu. Özellikle dönemini çok iyi bilirdi.

Bazı kitaplarda kavga ederdik. Bazı kitapları o severdi, ben sevmezdim veya ben sevdim, o sevmezdi. Hani, sevdiği kitap konusunda kıskanç tipler vardır ya. Vay sen nasıl sevmezsin, anlamamışsın işte tipi. Annem biraz öyleydi. Bu benim çocuğum, daha küçük, çocuk daha henüz demezdi. Ciddiye alırdı. Tuttururdu hayır bu kitap daha güzel diye.

Edebiyat Dünyası ile Tanışması/Yazarlığa Başlama Serüveni – İlk Yazıları

Sanat/edebiyat dünyası ile tanışması; üniversitedeki arkadaş çevresi ve babamla evliliği ile. Babamla evliliği, annemi daha sosyalleştiren bir şeydir. Babam daha sosyal bir insandı. Ama, okul çevresi de, edebî kişiliğinin gelişmesinde çok etkili olur.

Hukuk Fakültesi, çok renkli bir ortamdı o dönemde. Demir Özlü'ler falan hepsi aynı okuldaydılar.

Hatta Demir Özlü, anneme âşıkmiş. Kendisi bunu bir televizyon programında açıkladığı için ben de bu kadar rahat söylüyorum. Çünkü, çok güzel bir kadınmış annem. Gençliğinde çok çok güzelmiş.

Güzelliği ile ilgili size şöyle bir anımı anlatayım. Ben de genç kızken çok çirkin değildim. Bir profesörümüz, kızlara çok asılan bir adamdı, sınav sonuçlarını tabelaya asmazdı. Odasına gidip tek tek öğrenirdik. Hiçbir kız öğrenci onun odasına yalnız gitmezdi. Grup halinde gidip öğrenilirdi sınav sonuçları. Çünkü, hakkında kızlara tasalluttan falan suçlamalar olan bir adamdı. İsmi vermeyim hadi pisliğin. Ben tabii bundan korkmam, dedim. Ne de olsa annemle babam da orada oldukları için. Sınav sonucumu öğrenmek için gittim yanına. İşte bu başladı, “Saçınız da çok güzel, yüzünüz de çok güzel. Dün siz bahçeden geçerken size uzun uzun baktım da.” falan. Sarkıntılık etmeye başladı. Kendimi savunmak için “Benim annemle babamı da tanırırsınız.” dedim. Annemin adını duyduğu anda hayretler içinde kalarak, “Ama, anneniz çok güzel.” dedi. Yani, bana böyle hakaret etti.

Zaten her zaman bana, “Annen çok güzel, onun kadar olamadın” dediler. Bütün genç kızlığım bununla geçti. Yani, annem güzelliği ile bilinen bir kadındı. Annem olduğu için sadece bana güzel gelmiyordu, meşhurdu güzelliği.

Yazarlığa başlayışı, Paris dönüşü oldu. Edebiyat alanında ilk yazdıkları, çocukken dedemin yanında yazdıklarını hariç tutarsak, *İstasyon*'daki hikâyelerdir.

Sanat Çevresi/Sıklıkla Görüştüğü Edebiyatçılar

En sık görüştüğü insan, edebiyatçı olarak, Selim İleri idi. Son dönemlerde en yakın arkadaşı, Leyla Erbil idi. Mesela, Hilmi Yavuz falan annemin çocukluktan mahalle arkadaşıdır. Sennur Sezer’le de görüşürdü. Ama, daha çok sendika falan sebebiyle görüşürlerdi.

Özellikle, gelme gitme yakınlığı ile görüştüğü insanlar Leyla Erbil ve Selim İleri idi. En yakınları bunlardı. Heykeltıraş Kuzgun Acar çok yakın arkadaşıydı. Doğan Hızlan’la çok iyiydi araları. Tezer Özlü, çok yakın arkadaşıydı. Demir Özlü’yle okuldan beri çok yakın arkadaşılar.

Çağdaşı Olan Yazarlardan Beğendiği İsimler

Çağdaşları arasından, Tomris Uyar’ı beğenirdi. Leyla Erbil’i beğenirdi. Tabii özellikle Selim İleri’yi beğenirdi. Tezer Özlü’yü de severdi.

Sayın Ayhan Bozfirat’ın yayımlanmamış romanları, hikâyeleri veya köşe yazıları var mıdır? Eğer varsa, bunları görmemiz mümkün müdür?

Yayımlanmamış romanı yok. Yayımlanmamış hikâye ve köşe yazısı da yok. (Gülerek) Annem tembel bir kadındı. Yayımlanmayacak şeyler yazmazdı. “Bir köşede dursun da, sonra yayımlatırım.” demezdi. Yazmışsa, mutlaka yayımlatırdı.

Yazma aşamasında nasıl çalışırdı? Günlük kaç saat yazardı? *Dört Yol Ağzındaki Ev* adlı romana yazdığınız “ön söz”de bu hususa birazcık değinmişsiniz.

Yazma aşaması, evin geri kalanları için bir işkenceydi. Çünkü annem, durur durur birdenbire yazmaya başlardı. Durduğu yıllarda kafasında biriktirdiği her şeyi

oturup bir ay içinde yazdığı için, bu dönem gecesi gündüzü olmayan, annemin bir ay boyunca evin içindekilere bile yüzünü göstermediği, hatta üstünü bile değiştirmeden kendisini odasına kapadığı bir dönemdi. Özellikle ses konusunda takıntılı olan birinin, bir de tam sessizlik talep ettiği böyle bir dönemde evin geri kalan fertleri de ruh gibi yaşamak zorunda kalırdı. Böyle dönemlerde sanıyorum 24 saat çalışıyordu.

“Kadın yazar” nitelemesi, günümüzde kadın kalemlerimizce hoş karşılanmıyor. Annenizin bu hususta bir yorumu var mıydı ya da sizin bu konuda söylemek istedikleriniz var mı?

Annemin hayatta olduğu dönemlerde, bu tür tartışmalar henüz yoktu ya da ben pek hatırlamıyorum. Annem kendini “kadın yazar” olmaktan çok, “komünist bir kadın” olarak tanımlardı.

Sayın Ayhan Bozırat eserlerinde yer yer şâirâne bir üslup kullanıyor. Acaba, takip ettiği/severek okuduğu şâirler var mıydı? Mesela Behçet Necatigil, Sezai Karakoç gibi.

Behçet Necatigil’i çok severdi. Nâzım Hikmet’i çok çok severdi. Necip Fâzıl’ın bazı şiirlerini çok severdi. Fâzıl Hüsnü’yü de çok severdi; ondan da şiirler okurdu. Yakın çevresi, ahabları içerisinde Ataol da vardı. Ataol Behramoğlu. Ancak, sevdiği ve etkilendiği şâirler arasında onu saymıyorum.

Açıkçası Sezai Karakoç’u sevdiğini zannetmiyorum.

Sezai Karakoç ismine şuradan hareketle yöneldik. Kendisinin “Balkon” adlı hikâyesi, içerik ve hâkim duygu olarak, bize Sezai Karakoç’un “Balkon” adlı şiirini anımsattı. Bu yüzden, Sezai Karakoç’u okuyup okumadığını merak ettik.

Anlıyorum. Ama, yok yok. Annemin Sezai Karakoç’a özel bir ilgisi olduğunu sanmıyorum. Konuşmalarımızda hiç adı geçmiş birisi değildir. Çünkü annem edebiyat hakkında, okuduğu şeyler hakkında çok konuşurdu.

Cümlelerinde, şâirâne bir sövleşiş dikkat çekiyor. Özellikle bazı diyalogları alt alta yazdığınız zaman, ortaya sanki bir şiirin mısraları çıkıyor gibi. Bu yüzden, özellikle sevdiği şâirler olup olmadığını sorma gereği hissettim.

Evet, şiiri severdi. Şiiri çok çok severdi.

Kendisi şiir yazar mıydı?

Yok, hayır. Teyzelerimden birisiyle o, şiir tutkunuydular. Şiiri çok severdi; ama, şiir yazmazdı.

Kendisini çocuk romanları yazmaya yönelten sebepler nelerdi? Sebep; “siyasi erkin baskısı veya o dönemde yayınevlerinin çocuk romanları için yüksek telif ücretleri ödemesi” miydi?

Çocuk romanları yazmasının nedeni, yüksek telif meselesi değildi. Kesinlikle değildi. O sıralarda, Milliyet Çocuk Yayınları’nın başında Tarık Dursun Kakinç vardı. Annemin üniversitede çocuk suçluluğu üzerine çalışmaları olduğunu, o konuyla ilgilendiğini bildiği için çocuk kitabı yazması konusunda annemi yönlendirdi. Yani çocuk romanları yazma fikrini, annemin aklına Tarık Dursun soktu. Annem de önce *Osman*’ı yazdı. *Osman*, çok beğenilince *Akraba Hasan* ile *Hayri Usta*’yı yazdı.

Yani, çocuk romanları yazması telif ücreti ile ilgili bir şey değildi. Annem, hiçbir zaman edebiyata geçineceği bir şey olarak bakmadı. Annemin, hayatı boyunca yüksek telif aldığını görmedim.

H. C. Andersen'den çeviri yapmasının özel bir nedeni var mı? Andersen'i niçin seçtiğini biliyor musunuz?

Annem, Andersen'i çok severdi. Ondan çeviri yapması, yine Tarık Dursun Kakıncı'nın annemin aklına girmesiyle oldu. Tarık Dursun Kakıncı, “Şu kitabı çevirsene.” dedi, annem de çevirdi.

Annem çocuk edebiyatı yapmış olmasına, çocuk suçluluğuyla çok ilgilenmesine rağmen aslında bire bir ilişkide çocuk seven birisi değildi. Hemen sıkılırdı; kafası şişerdi. Sese falan hiç tahammül edemezdi.

Dört Yol Ağzındaki Ev romanının bir yerinde de, roman kahramanı, çocukların çok gürültü yapmasından şikayet ediyordu.

Evet evet. Annemin sese karşı hiç tahammülü yoktu.

Eserlerinde genel olarak “geçmişe özlem” temi ağır basıyor. Acaba, kendisi yaşadığı dönemden mutsuz muydu ya da ülkenin gidişatından umutsuz muydu?

Bu yüzden, geçmişteki mutlu günlere özlem duyuyor olabilir mi?

Evet, annemde geçmişe özlem vardır. Depresif bir insandı annem. Ciddi anlamda depresifti. Depresyon tedavisi görmüşlüğü vardır.

Çocukluk, anneme biraz da kaçış duygusu verirdi. Gençlik değil ama, özellikle çocukluk. Tabii çocukluğu köylerde geçmiş. Daha açık hava, daha farklı bir ortam falan... Bunlar çok hoşuna gittiği için, annemde, çocukluğuna dair bir geçmişe özlem hep vardı. Mesela çocukken bana hep o köylerde, 1930'ların 1940'ların köylerinden söz ediyorum, yaşadıklarını anlatırdı. Elektrik yok, nineler masal anlatıyor falan. Yani, büyülü bir ortam. Geçmişe özlem kadar, o büyülü dünyaya bir özlemi de vardı annemin.

Bu noktada, hatırladığınız kadarıyla, annenizle geçen bazı ilginç anlarınızdan bahsetmenizi istesem, neler anlatırsınız?

Mesela, çocukken beni delirten bir oyunu vardı annemin. “Ben çok yaşlı, hasta bir ihtiyarmışım.” derdi ve çeker battaniyeyi başına uyurdu. (Gülerek) Uykucuydu çünkü. Bunu bir oyun olarak yutturmaya çalışırdı. Tabii ben bir çocuk olarak, annem uyumasın da benimle oynasın istiyordum. Böyle numaralar çekerdi.

Annemin en güzel icat ettiği oyun, “kaybolma oyunu” idi. Önce; şu durağa gidelim, geçen üçüncü otobüse binelim, beşinci durakta inelim gibi konuşmalarla bir hedef belirlenirdi. Bu yapılır ve oraya gidilirdi. Mahallelerde, sokaklarda deli danalar gibi, annemin tabiriyle “çözük inekler” gibi dolaşırdık. Evlere bakardık. “Bu evde kim yaşıyor olabilir, bu dükkânın sahibinin kaç çocuğu vardır.” gibi sorular sorardı bana. Onlar hakkında masal, hikâyeye yazar gibi konuşurduk. Çocukluğumun en eğlenceli anıları tabii bunlar. Çok gezerdik böyle. Tabii elinde bir çocukla gezince daha rahat oluyor bir kadın için. Çünkü o zaman, erkek kahvehanelerine girip bir çay, kahve içebiliyor. Rahatsız etmiyor tabii kimse. (Gülerek) Elinde bir çocukla bir bacı geldi numarası... Yani, böyle çok gezerdik.

Kahve teması da çok vardır annemin hikâyelerinde. Kahvehaneleri çok severdi.

Kahvehanede geçen “Kahve” adında bir hikâyesi de var.

Evet. Çünkü, annem kahvehaneleri çok severdi.

Annem, genel olarak gezmelere bayılırdı. Etrafı seyretmeyi de çok severdi. Mahallelerde, sokaklarda gezerken, beni oyalamak için sürekli “Bak bu adamın adı sence ne olabilir, kaç çocuğu vardır, karısı nasıl bir kadındır.” gibi şeyler sorardı. O adamı ortaya koyup onun üzerine bir hikâyeye yazardık. Bir çocuğu bundan daha iyi

oyalayacak kaç şey olabilir ki. Bu durum, Fransa’da da böyleydi. Ben de bir dönem onlarla Paris’e gittim. Orada da böyle sohbet ederek gezerdik.

Tam 1968 yılında oradaydık. O yıllarda, Paris’te 68 öğrenci olayları yaşanıyor. Orası da politik bir dönemin içindeydi. Orada Hippiler var tabii. Çok konuştuğumda, annem beni susturmak için, Hippileri kastederek, “Deli oğlanlar çocuklara çok kızıyorlar, sus.” derdi. Ben de ödüm patlaya patlaya otururdum sesimi çıkartmadan. Sonra bir gün, Hippî gruplarından üç beş tanesi geldiler, beni sevdiler. (Gülerek) Annemim özgürlüğü orada bitti. Ben çenemi gene açtım.

Kendisi siyasal ve sosyal konularda çok hassas. Hikâyelerinde ve *Dört Yol Ağzındaki Ev* adlı romanında, bu konularda çeşitli göndermelerde bulunuyor. Bunun özel bir nedeni var mı? Bu durumu, “sorumluluklarının bilincinde bir yazar” olmasına bağlayabilir miyiz?

Evet. Annem, siyasal konularda çok hassastı. Politik bir insandı. Her zaman Marksist bir bakış açısı vardı. Bu konuda tavizsizdi.

Kendisi döneminde yaşanan siyasi – sosyal olaylardan memnun muydu?

Hiç memnun değildi. 1970’lerde yaşananlardan çok acı çekti. Annemin çok çok sarsıldığı, hatta depresyon tedavisi gördüğü bir dönem var. Bunda, Deniz’in idamının payı büyüktür. Deniz’in idamından sonra çok sarsıldı. Daha fazla içine kapanık bir insan oldu.

Bu bağlamda şunu da sormak isterim. Kendisi hayatında genel olarak “muhalif” bir insan mıydı?

Evet, muhalifti. Annem, kesinlikle muhalif bir insandı. “Komünist olmak”, hele de o yıllarda, “muhalif olmak”tır.

Hikâyelerde ve *Dört Yol Ağzındaki Ev* adlı romanda, “Almanya’ya çalışmak için giden işçiler” ile ilgili satırlar dikkat çekiyor. Ailenizde Almanya’ya çalışmak için giden birileri var mıydı?

Yakın ailemizde veya çevremizde, Almanya’ya işçi olarak gitmiş birini tanımıyorum. Siyasî nedenlerle yurtdışına gidenler daha fazlaydı.

Yurtdışına giden yazar tanıdıklarımız falan oldu. Ama, Almanya’ya işçi olarak giden bir yakın akraba hatırlamıyorum. Belki de vardı da, ben bilmiyorum.

Ama, o dönemde Almanya bir furya idi. Almanya’ya gitmek gibi bir sosyal gerçeklik vardı. Dolayısıyla ondan etkilenmiş olabilir. Bire bir insanları tanımakla ilgili değil. Ya da belki bazı tanıdıkları vardı da, ben bilmiyorum. O da olabilir.

Kendisi eserlerinde, “sosyal konum” itibariyle genellikle “alt ve orta kesim”den insanlara yer vermiş ve onların hikâyelerini anlatmış. Bazı hikâyelerinde, sanki, zenginlere karşı sert bir tutumu var (“*Anlat Haydi Anneciğim*”, “*Kara Kedi*”, “*Eski Arkadaş*” hikâyeleri vb). Sayın Ayhan Bozırat, zengin insanları sevmez miydi?

İnsanları sevmek konusunda zengin fakir ayrımı yoktu tabii ki. Ancak, zenginlere karşı “sert” tavır gibi gözüken şey, toplumsal ve ekonomik adaletsizliğe karşı olan tavrıydı. Sorunu bireylerle değil, toplumsal paylaşımındaki dengesizlikle ilgiliydi.

Eserlerinde alt ve orta sınıftan insanlara yer veriyor; çünkü, politik olarak annemi onlar ilgilendiriyordu. Zenginlerin hayatında anlatacak çok şeyler olduğuna inanan birisi değildi. Annem, toplumcu gerçekçi bir açıdan bakardı dünyaya. Tabii ki edebiyata da. Dolayısıyla, toplumsal trajediyi anlatmak için, zenginler onun konusu içine girmiyordu. Annem, bireysel bunalımlar üzerine yazan bir yazar değildi. Yani o,

bireysellik üzerine yazmadığı için, zenginlerin hayatı onun sorun alanında değildi daha doğrusu.

Bazı hikâyelerinde zenginlere karşı sert bir tavrı var.

Evet, doğru. Ama, buna şöyle bakmak lazım. Esasında annem zenginlerden nefret eden birisi değildi. Çünkü sonuçta dedem, yayımcılık işinden dolayı zengin bir adamdı. Dedem, öncesinde köy öğretmenliği ile başlasa da, sonrasında zengin bir adamdı. Annem de zengin kızıydı aslına bakarsanız.

Benim annem, zenginlerden nefret etmezdi de, gelir adaletsizliğinden nefret ederdi diyebilirim. Hikâyelerindeki zenginler, bireysel olarak zengin oldukları için değil, gelir adaletsizliğini simgeleyen insanlar oldukları için kötülenirler. Yoksa, bir insandan sırf zengin diye nefret edecek hali yok. Ama o insan, sınıfsal ayrımı ve uçurumu her şeye rağmen savunan bir zenginse, tabii ki ondan nefret ederdi. Dediğim gibi, annem politik görüşü nedeniyle zenginlere karşı mesafeliydi; yoksa, sırf zengin oldukları için değil.

Bu görüşü sebebiyle, kendi çevresini de çok dışlayan birisiydi. Mesela, bazı akrabalarıyla bile görüşmeyecek kadar tavır alan bir kadındı. Hatta, kendi babasıyla bile politik olarak çok çekişmiştir hayatında. Babasıyla hep derin bir mesafeyle yaşadı. Hiçbir zaman dedemden maddi yardım almadı. Onun yardımını hep reddetti politik nedenlerden dolayı.

Kendisi hayatı boyunca nasıl bir evde yaşadı? (Müstakil bir ev, apartman dairesi vs.)

Çocukluğunda, babasının memur olması nedeniyle Anadolu'da gezerlerken çok çeşitli evlerde oturmuşlar; ama bu dönemler dışında hep apartman hayatı yaşamış.

Köy öğretmenliği faslı bittikten sonra, İstanbul'a yerleşirler. İstanbul'a yerleştikten sonra hep apartman çocuğuydu. O dönemlerde İstanbul'un apartman hayatı tam olarak günümüzdeki gibi değildi. Daha bahçeli evlerin olduğu bir dönemdi. Annemin bir dayısı vardı. Mesela, amcamın evi diye anlattığı bir hikâyesi vardır.

“Cocukluk” adlı hikâyesi.

Evet. O hikâyede amcamın evi dediği ev, dayısının evi aslında. Kendileri de bir dönem öyle bir evde oturmuşlar galiba. Ama, o dönemde bahçe içindeki evler; köşk, konak değil kesinlikle. Ama, tam gecekonduda değil. Eski bahçeli İstanbul evleri. İki katlı veya tek katlı. Onlar, sonradan yıkılıp yıkılıp apartman oldular.

Tabii o yıllarda ahşap ve döküntü şeklinde evler. Yıkıldı gitti onlar şimdi. Öyle evlerde oturmuşlar tabii çocukluğunda. Ama ahşap, iki katlı ev deyince köşk, konak gibi bir şey gelmesin aklınıza. Eski İstanbul evleri yani onlar.

Hikâyelerinde ve *Dört Yol Ağzındaki Ev* adlı romanında özellikle “yağmur”, “yaşlı kadın/nine”, “sigara”, “çiçek”, “kedi” ve “yolculuk (özellikle tren yolculuğu)” motifleri dikkatimi çekti. Bu bağlamda;

1. Kendisi “yağmur”lu havaları çok mu severdi?

Evet, yağmurlu havalardan hoşlanırdı; ama özellikle sevdikleri kar ve kış güneşiydi. Herhangi bir havayla çok dertli değildi. Ama en çok, hani kış güneşi olan havalar vardır ya, onu çok severdi. O havalar, en sevdiği havalardır.

Annemin hikâyelerinde, yağmur biraz da zül gibi gösterilir. Hep yorucu bir şeydir. Hayatı zorlaştıran bir şeydir. Yani, annemin hikâyelerinde çok mutluluk verici bir şey değildir yağmur.

2. Kendisinin hayatı –özellikle çocukluğu– “babaanne veya anneanne”sinin yanında mı geçti?

Çocukluğunun önemli bir kısmını anneannesinin yanında geçirmiş. Anneannesinin en sevgili torunuydu.

3. Kendisi “sigara”ya tutkun birisi miydi?

Kesinlikle sigara tutkunu bir insandı. Sigaraya ölümüne tutkundu. Kanser olduğunda bile bırakmayacak kadar sigara tutkunuydu.

4. Kendisi “çiçek”leri çok mu severdi?

Evi seraya çevirecek kadar meraklı değildi; ama her sokağa çıktığında, mevsimiye mutlaka mor sümbül alıp dönerdi.

Çiçekleri severdi. Ama birkaç saksıya baksın, sulasın mulasın öyle hiç uğraşamazdı.

5. Kendisi evde “kedi” besler miydi? Ya da kedileri çok mu severdi?

Kedileri çok çok çok severdi. Tüm aile kedi tutkunuyuz. Bir kedimiz de vardı: Recep. Aslında annem tüm hayvanları severdi. Ancak, Recep’in ölümünden sonra bir daha kedi almadı.

6. Kendisi “yolculuk” –özellikle tren yolculuğu– yapmayı çok mu severdi?

Annem, yolculuğa bayılırdı. Tren yolculuğunu da çok severdi, otobüs yolculuğunu da. Yolculuğu bu kadar çok sevmesi, etrafı seyretmeyi sevmesi ile ilgili idi.

Araba, tren ve otobüs gibi araçları tercih ederdi, etrafı seyredebilmek için. Çocukluğunda trenle sık sık yolculuklar yapmış, babamla evlendiğinde trenle Anadolu’yu gezmişler. Ben çocukken de, Paris’e trenle gitmiştik.

ÖZ GEÇMİŞ

30.08.1984 tarihinde Çorum'da dünyaya geldi. İlkokulu Yenice Köyü İlkokulu'nda (1995), ortaokul ve liseyi Çorum Eti Lisesi'nde bitirdi (2001).

2002 yılında, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yüksek öğrenimine başladı ve adı geçen bölümden 2006 yılında birincilikle mezun oldu.

2006 yılında, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda tezli yüksek lisansa başladı.