



ÖYKÜDE TEATRAL ANLATIM: AYHAN BOZFIRAT'IN ÖYKÜLERİ ÜZERİNE BİR OKUMA

Theatrical Narration In The Story: A Reading On Ayhan Bozfirat's Stories

Doç. Dr. Gülsemin HAZER

Sakarya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sakarya/Türkiye

ORCID ID: 0000-0001-7784-4429

Cite As: Hazer, G. (2021). "Öyküde Teatral Anlatım: Ayhan Bozfirat'ın Öyküleri Üzerine Bir Okuma", International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 7(51): 2698-2711

ÖZET

Cumhuriyet dönemi yazarlarından Ayhan Bozfirat (1932-1981), öykülerini *İstasyon* (1971), *Fırıldak* (1972) ve *Sokak Lambaları* (1980) adlı kitaplarda toplamıştır. Hayata toplumcu bir duyarlılıkla bakan yazar, eserlerinde sıradan insanın gündelik hayatını konu edinir. Ayhan Bozfirat, toplumsal meseleleri birey üzerinden anlattığı öykülerinde olay yerine durumu esas alındığı için onun öykülerinde kurmaca kişileri karşı karşıya getiren açık çatışmalar görülmez. Çoğunlukla yoksul sınıfın insanını temsil eden öykü kişileri, yaşadıkları sıkıntıları bunalmış, bezgin, yorgun, amaçsız ve edilgin duruşlarıyla ortaya koyarlar. Hayatla uyum sağlayamayan bu kişilerin varoluş biçimleri, öykülerin karakteristik tarafını oluşturur. Modern kısa öykü olarak tanımlanabilecek olan öyküler, kurgu ve içerik bağlamında değerlendirildiğinde yazarın farklı kaynaklardan beslendiğine işaret eden bir yapının olduğu görülür. Kurgusal bağlamda klasik bir yapısı bulunmayan öyküler, hem teatral özellikler taşır hem de Absürt Tiyatro oyunlarına benzer. Bu çalışmada Bozfirat'ın öykülerinde görülen teatral özellikler ile öykülerin Absürt Tiyatro oyunlarına benzeyen tarafları, yapı ve içerik unsurlarından hareketle incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Öykü, Teatral, Absürt Tiyatro, Karşı-Kahraman, Ayhan Bozfirat.

ABSTRACT

Ayhan Bozfirat (1932-1981), who wrote her works in the 1970s, collects her stories in the books called *İstasyon/ Station* (1971), *Fırıldak/ Windmill* (1972) and *Sokak Lambaları/ Street Lamps* (1980). The author, who looks at life with a socialist sensitivity, deals with the daily life of ordinary people in her stories. Since Ayhan Bozfirat's stories, in which she tells social issues through the individual, are based on the situation rather than the scene, open conflicts that bring fictional people against each other are not seen in her stories. The story characters, who mostly represent the people of the poor class, reveal their troubles with their overwhelmed, weary, tired, aimless and passive stances. The existence of these people, who cannot adapt to life, forms the characteristic side of the stories. When these stories, which can be defined as modern short stories, are evaluated in the context of fiction and content, it is seen that there is a structure that indicates that the author is fed from different sources. Stories that do not have a classical fiction have both theatrical features in the structural context and are similar to Absurd Theater plays. In this study, the theatrical features seen in Bozfirat's stories and the aspects of the stories that resemble the Absurd Theater plays were tried to be examined in terms of structure and content.

Key words: Story, Theatrical, Absurd Theater, Counter-Hero, Ayhan Bozfirat.

1. GİRİŞ

Eserlerini 1970-1980 yılları arasında yayımlayan Ayhan Bozfirat (1932-1981)¹ *İstasyon* (1971), *Fırıldak* (1972) ve *Sokak Lambaları* (1980) adlı kitaplarda topladığı öykülerinde sıradan insanın, gündelik hayatını konu edinmiştir. Ele aldığı meselelerin düşünsel arka planı toplumcu gerçekçilikten beslense de Bozfirat, eserlerinde öykü kişilerinin durumunu, toplumcu gerçekçiler gibi ezen-ezilen ya da sömüren-sömürülen bağlamında ortaya konulan açık çatışmalar üzerinden ele almaz. Onun öykülerinde, modernist anlatılarda görüldüğü gibi öykü kişilerinin yalnız, yabancı, iletişimsiz ve edilgin duruşları öne çıkar. Zorkul, *Öykücülüğümüzün Unutulan Yüzü Ayhan Bozfirat'ın Öyküleri* (2015) adlı çalışmasında Bozfirat'ın öykü anlayışını değerlendirirken, yazarın Marksist olmasına ve eserlerini toplumcu gerçekçi bir çizgide kaleme almasına rağmen, kuru bir ideolojinin peşine takılmadığını ve ideolojik yaklaşımını ön plana çıkarmadığını belirterek öykü anlayışını şöyle değerlendirir:

Simgesel ve arka planları çağrışımlara açık öykülerinde, devrin havasını daha çok sezdirmek suretiyle yansıtır. Alt ve orta tabakadan insanların maceralarının çarpıcı bir biçimde anlatıldığı bu öyküler "olay"dan ziyade "durumlar" üzerinden gelişir. Zengin bir içeriğe sahip olan öykülerde toplumsal olaylar sarmalında sıkışmış, çevrelenmiş, eylemsiz bırakılmış, yaşam mücadelesinde edilgenleştirilmiş bireylerin dramlarına yer verilir. (2015: 17)

¹ "Şair İsmail Hakkı Talas'ın kızı olan Ayhan Bozfirat, 18 Mayıs 1932 yılında İstanbul'da doğar. 1956 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni kazanır. Üniversiteyi bitirdikten sonra bir süreliğine Paris'e gider. Babası aracılığıyla edebiyat dünyasına adım atan ve üniversite yıllarında edindiği çevre sayesinde edebiyatla bağıni güçlendiren Bozfirat, ilk öykülerini Paris dönüşünde kaleme alır. 30 Aralık 1981'de hayatını kaybeden yazarın *İstasyon* (1971), *Fırıldak* (1972), *Sokak Lambaları* (1980) adlı üç öykü kitabı ile *Dört Yol Ağzındaki Ev* (1976) adlı bir romanı ve *Osman* (1972), *Akraba Hasan* (1972), *Hayri Usta* (1975) başlıklı üç çocuk kitabı bulunmaktadır." (Aykaç, 2009: 61-68)

Aykaç da “Ayhan Bozfirat’ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri” (2009) başlıklı yüksek lisans çalışmasında Bozfirat’ın siyasal ve toplumsal yapıdaki çözümlerin bireyler üzerindeki olumsuz etkilerini ve bu çözümlerin doğurduğu trajikomik durumları öykülerine ustalıkla yansıttığını belirterek şu değerlendirmeyi yapar:

Ayhan Bozfirat; –her şeyden önce– çağına, çağının olaylarına, ülkede yaşanan siyasî-sosyal gelişmelere karşı duyarlı bir yazardır. Ülkedeki derin çatlakların sızısını, içinde hisseder. Toplumsal hayattaki çözülme/yozlaşma ve siyasal baskı ortamı, hem bir yazar olarak onun ilgisini çeker, hem de yazarlık kimliğini biçimlendirir. (...) Bozfirat’ın öykülerinde, dış dokunur bir olaya rastlanmaz; gerilimli, olağanüstü olaylar yoktur. Öykülerini yazarken, olayı değil düşünceyi temel alır ya da olayın insan ruhunda yarattığı etkiler üzerinde durur. Bu yüzden onun öyküleri, olaya değil duruma yaslanır. (2009: 78-79)

Bozfirat’ın öyküleri, Zorkul ile Aykaç’ın çalışmalarında işaret ettikleri gibi olayı değil durumu öne çıkaran, öyküleme ve psikolojik tahlil yerine de diyalogla iletmeyi esas alan bir yapıya sahiptir. Bu öyküler, kurgu ve içerik bağlamında değerlendirildiğinde, yazarın farklı kaynaklardan beslendiğine işaret eden bir yapının olduğu fark edilir. Mutluay, *İstasyon*’da (1971) toplanan öyküleri değerlendirirken “ilk öykünün Kafka izlenimi veren kişisiz, zamansız, mekânsız bir öykü olduğunu, sonra soyutlamalarla işçi memur yaşantısının verildiğini, bir başka öyküde gündelik hayatın tekdüzeliği içinde bulunamayan mutluluk arayışının yansıtıldığını, hatta bir öykünün de Beckett etkisi taşıdığını” (akt. Aykaç, 2009: 71) ifade etmektedir. Nitekim Bozfirat’ın öykülerinde Kafka, Beckett tesirini ya da varoluşçuluk felsefesi ile gerçeküstü, absürt ve saçmanın izlerini görmek mümkündür. Bu durum sanatçının öykülerini, hem “1950 Kuşağı”nın² yenilikçi yazarlarının eserlerine yaklaştırır hem de varoluşçuluk ve gerçeküstücülüğün tesiriyle gelişen Absürt Tiyatro ile ilişkilendirmeye imkân verir. “Üniversite yıllarında Demir Özlü gibi 1950 kuşağının yenilikçi yazarlarıyla dost olan ve bu edebiyat çevresine giren, daha sonra da 68 Öğrenci Olayları’nın en yoğun şekilde yaşandığı bir dönemde Paris’e gidip burada yaklaşık iki yıl kalan” (Aykaç, 2009: 63-64) yazarın, söz konusu sanat ve gerçeklik anlayışlarıyla temasa geçmiş olması veya onlardan etkilenmesi muhtemeldir.

Ayhan Bozfirat, bireyi merkeze alan ve toplumcu bir duyarlılık taşıyan öykülerinde, hem anlatım bakımından bir farklılık aramış hem de varoluşçuluk felsefesi, gerçeküstü ve saçma ile ilişki kurmuştur. Bu durum yazarın esin kaynaklarından doğmuş olabilir. Şüphesiz her sanatçının okuduğu eserler, etkilendiği sanat akımları veya anlayışlar eserini şekillendirir. Esin kaynaklarının tesiri, edebî türün sınırını aşarak onu başka türlere yaklaştırabileceği gibi türün sınırlarından bağımsız olarak yapı ve içerik unsurlarında ya da anlatım biçimlerinde izler de bırakabilir. Birinci tespit için türler arası ilişki değerlendirilirken, ikinci tespitte eseri besleyen kaynaklarla olan bağı irdelemek gerekir. Bu yazıda amaç, Ayhan Bozfirat’ın öykülerini kurarken ortaya koyduğu öznellik ve bireyselliğin izinde ilerleyerek hem öykülerin taşıdığı teatral özellikleri belirlemek hem de yazarın beslendiği kaynaklardan olduğu düşünülen varoluşçuluk, gerçeküstü ve saçmadan hareketle Absürt Tiyatro oyunları ile benzeşen yanlarını gösterebilmektir. Çünkü söz konusu felsefe, sanat ve gerçeklik anlayışları Bozfirat’ın öykülerini bazı açılardan Absürt Tiyatro oyunlarına yaklaştırmıştır.

Absürt Tiyatro’nun düşünsel temelinde yer alan “varoluşçuluk”, savaşın ortaya çıkardığı yıkım ve bu yıkımın neden olduğu kötümserliğin kaynaklık ettiği modernist sanat akımlarından biridir. Özünde insanın varoluşuyla ilgilense de varoluşun algılanma biçimi sanatçılara, düşünürlere göre farklılıklar gösterir. Sartre’ın *Varoluşçuluk* adlı eserini Türkçeye çeviren Bezirci, kitaba yazdığı önsözde varoluşçuluğun “Weil’e göre bir bunalım, Mounier’ye göre umutsuzluk, Hamelin’e göre bunaltı, Banfi’ye göre kötümserlik, Wahl’a göre başkaldırış, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a göre idealizm (düşüncülük), Benda’ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulque’ye göre saçmalık felsefesi” olduğunu belirtir. (Sartre, 1985: 7) Varoluşçuluk felsefesi ile ilişkili bazı kavramlarda da farklı tanımlar söz konusudur. Bu kavramlardan biri olan “saçma”, “varoluşçuluğu karakterize eden bir terim olarak Heidegger’de boğuntu ve olgusalılık, Jean Paul Sartre’da insan yaşamı ve varoluşunun anlamsızlığı, Camus’de ise, bize eylemden başka bir alternatif bırakmayan durumumuzun tutarsızlığı şeklinde ortaya çıkar. Camus insan varoluşunun, nihâi bir amaçtan yoksun ve dolayısıyla da, anlamsız olduğu için, saçma olduğunu savunur.” (Cevizci, 1999: 743)

“Camus’nün 1942 yılında yayımladığı *Sisyphos Efsanesi (Le Mythe de Sisyphes/The Myth of Sisyphus)* adlı eseriyle açıkladığı insan durumunun esasen saçma ve anlamdan yoksun olduğu görüşü, 1950-1960’larda bazı Avrupalı ve Amerikalı oyun yazarlarını da etkiler. Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Arthur Adamov, Jean Genet gibi yazarlar, Camus’nün fikirlerinden hareketle eserlerinde, bir amaç bulmak ve

² Jale Özata Dirlıkyapan, “1950 Kuşağı” öykücülerini değerlendirdiği çalışmasında, bu kuşağın öykücülerinin bir yandan kendilerinden önce gelen önemli öykücülerini değerlendirdiklerini, diğer yandan da 1950’li yılların sonuna doğru etkisini yoğun olarak hissettiren varoluşçuluk felsefesini ve gerçeküstücülüğü tartışmaya, yapıtlarını bu akımlardan aldıkları güçle oluşturmaya başladıklarını dile getirmiştir. (2013: 14)

kaderini kontrol etmek için boşuna mücadele eden kötümser bir insanlık vizyonunu paylaştıklarını gösterirler. Bu görüşe göre insanlık umutsuz, şaşkın ve endişelidir.” (<https://www.britannica.com/art/Theatre-of-the-Absurd>) Oscar G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*'nde (2000) Absürt Tiyatro'yu değerlendirirken “Nazi temerküz kampları ve atom bombası korkusunun; 1950'lerdeki soğuk savaşın hemen ardından dünyanın yok olacağı tehdidinin ve yalnızca insanın akılcı davranabileceğine ilişkin değil, akılcı ve bağımlı bir toplumu inşa edebilecek bir inanç sistemi bulup bulamayacağına ilişkin de kuşku doğurduğuna işaret eder ve inançsal olarak yaşanan bu krizin absürdist hareketi ortaya çıkardığını belirtir. Brockett, felsefesi Camus tarafından ortaya konulan bu anlayışa göre yazılan oyunlar için “Absürt Tiyatro” nitelemesini 1961 yılında ilk kullananın Martin Esslin olduğunu da dile getirir.” (2000: 609)

Absürt sözcüğü, bazı çalışmalarda sözcüğün orijinaline sadık kalınarak “absurd ya da absürd” şeklinde gösterilmiş, bazı çalışmalarda da absürt için usdışı ya da saçma kelimeleri kullanılmıştır. İpşiroğlu *Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik* (1996) adlı çalışmasında “sözlükte ‘absurd’ sözcüğünün karşılığının widersinnig, unsinnig (usdışı, saçma), ungerreimt ya da dissonant (uyumsuz) biçiminde verildiğini, usdışı sözcüğünün ‘surrealizm’i (gerçek-üstüçülük) anımsattığını, surrealizm denilince bilinçaltının ve buna bağlı otomatizmin akla geldiğini vurgular. İpşiroğlu, Absürt tiyatrodaki böyle bir otomatizmin söz konusu olmadığını, tam tersine eleştiren, sorunları deşen, onların özüne giden, bilinçaltının derinliklerine indiği zaman da onu gün ışığına çıkarmaya çalışan bir akılcılıkta, bilinçli bir tutumla karşılaştığını belirtir. Bu nedenle ‘absurd tiyatro’nun ‘anlamsız’ ya da ‘saçma tiyatro’ diye tanımlanmasını doğru bulmadığını, ‘uyumsuz tiyatro’ tanımını kullanmayı doğru bulduğunu ifade eder. Nitekim İpşiroğlu’na göre burada mantıksal bir çelişki değil, gerçekçilik düzeyinde alışkanlıkların, gelenek ve törelerin dondurduğu kalıplarla yaşam arasındaki tutarsızlık, uyumsuzluk söz konusudur.” (1996: 11)

Yukarıda ifade edildiği gibi Absürt Tiyatro’nun “düşünsel tabanını, Dünya Savaşları sonrasında oluşan kötümserlik ile Varoluşçu (Egzistansiyalizm) ve Hiççilik (Nihilizm) gibi düşünce dizgeleri” (Aydemir, 2003: 11) oluşturur. Boyacıoğlu, “Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu” (2004) adlı makalesinde bu etkilere Gerçeküstüçülüğü, Dışavurumculuğu ve Kafka’yı da ekleyerek Absürt Tiyatro’yu şöyle değerlendirir:

“Bu yazarların fikirleri oyunlarının yapısını ve şeklini de belirlemiş ve geleneksel tiyatronun mantıksal yapısını kullanmamışlardır. Yapıtlarında alışlagelmiş anlamda dramatik eyleme az rastlanır. Sahne üzerindeki bütün abartılı hareketlere karşın, bu oyunlarda karakterlerin varoluşlarını değiştirecek hiçbir şey olmaz. Örneğin, Beckett’in ilk kez 1953’te sahnelenen *En attendant Godot (Godot’yu Beklerken)* oyununda olay örgüsü yoktur. Oyun, günlerini beklemekle geçiren ama kimi ya da neyi gelip gelmeyeceğini bilmeyen iki serseri görünümümlü kişi etrafında zaman dışı ve döngüsel bir atmosferde gelişir. Uyumsuzluk Tiyatrosu yapıtlarında dil çoğunlukla bozuktur ve klişeler, sözcük oyunları, yinelenmeler ve ilgisiz konuşmalarla doludur. Ionesco’nun ilk kez 1950’de sahnelenen *La Cantatrice chauve (Kel Şarkıcı)* karakterlerin konuşmaları çerçevesinde gelişir; açıkça bilinenlerin yinelenmesi saçmalığa yol açar, bu da sözlü iletişimin yetersizliğini ortaya koyar. Amaçsız, bu yüzden de gülünç davranış ve konuşmaların karışımı oyunlara komik bir yüzey verirken, alttan alta metafizik bir endişe kendini hissettirir.” (2004: 213)

Absürt Tiyatro’daki uyumsuzluğa kaynaklık eden “saçma”, özünde bir paradoksu barındırır. İnsan ile hayat uyum içinde değildir. Çelişki de buradan doğar. Çoklu bir uyumsuzluğa işaret eden “saçma”, edebî eserde toplumla, bireylerle, hayatla kurulamayan bağı, uyumsuzluğu yansıtır. Bu uyumsuzluk içinde edilgin bir varoluş sergileyen insan, âdeta hareketsiz, eylemsiz gibidir. Daha çok maruz kalan konumunda olan insanın, bu bağlamda pasif bir kişiye dönüştüğü fark edilir. Yalnız, yabancı, bunalan kurmaca kişilerin temel sorunu, iletişimsizlik ve hayatla kurulamayan bağı ortaya çıkardığı uyumsuzluktur. Camus ve Sartre’ın eserlerine yansıyan bu özellikler, bunalan veya yabancılaşmış kahramanların hikâyelerinde açığa çıkarken, “Uyumsuz tiyatronun öncülerinden Samuel Beckett’de donmuş bir dünya içinde heykel gibi oldukları yerde çakılıp kalmış” (İpşiroğlu, 1996: 18) kahramanların varoluşlarında kendini gösterir.

Absürt oyun yazarlarının, geleneksel tiyatroya karşı yenilikçi bir anlayışla kaleme aldıkları oyunların hem konu ve tema hem de yapı bakımından bazı ortaklıkları bulunmaktadır.(Aydemir, 2003: 22) Boyacıoğlu, bu tiyatro anlayışının genel özelliklerini şöyle sıralar:

- “yazarın iyi bir şekilde düzenlediği alışla gelmiş klasik oyun örgüsünü reddeder;
- her okuyucuya veya izleyiciye hikâyenin sonunu kendi zevkine ve anlayışına göre hayal etme fırsatı verir;
- mademki her hangi bir şeyin yeterince iletişimi yapılamıyor ve böylece sadece iletişimi yapılamayan şeyi sergilenmeye çalıştığından “normal olarak ifade edilecek olan tiyatro kahramanlarının değer kazanacak, örgüsü iyi düzenlenmiş anlaşılır bir hikâyeyi” anlatmayı reddeder;

- önceden tahmin edilebilecek, başlangıçta durumunun verilerine veya tiyatro yapıtının başlığına göre cereyan edebilecek olgu veya olayı sergilemez;
- iyi betimlenmiş kahramanların psikolojisini anlatmaz;
- takvimlerin, saatlerin zamanının söz konusu olduğu doğrusal kronolojik anlatıma karşı çıkar, buna karşılık tamamen zihinde cereyan eden zamanı benimser;
- cereyan edecek olaya uygun bir şekilde düzenlenmiş bir dekoru reddeder: her seyirci, imgelerden ve kendi sübjektif gerçeğiyle hareket ederek bu olayı zihninde oluşturabilir;
- tiyatro yapıtından sonuç olarak çıkabilen her türlü dersi, her türlü angajmanı benimsemez;
- Uyumsuzluk Tiyatrosunun sergilemek istediği boşluk, hiçbir şeydir. Örneğin Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı uyumsuzluk tiyatro yapıtı belli bir zamana özgü öneme göre yüzyıllarca sürebilecektir." (2004: 214)

Sevda Şener ise, "Absürd tiyatronun, birbirinden farklı amaçlar gözetilerek farklı üsluplarda yazıldığı halde ortak özellikler gösteren oyunlarından yola çıkılarak saptanabilen bazı görüşleri olduğunu" belirtir ve bunları; "insan durumundaki saçmalık, iletişimsizlik-yabancılaşma- insansızlaşma, gerçeğin yerinden oynatılması, gerçeğe ayna değil prizma tutmak, karşı-tiyatro, karşı-oyun, karşı-kahraman, sahnenin somut görüntü dili, grotesk ve kara güldürü" başlıkları altında inceler. (2006:301) Absürt Tiyatro oyunlarında "[h]ayatın anlamsızlığı, yabancılaşma, iletişimsizlik, dünyanın korku ve kaygılar yüklü güvensiz bir yer oluşu, birey-kitle savaşımı ve toplumsal politik sorunlar, insan ile dünya arasındaki uyumsuzluğa, karşıtlığa işaret edecek şekilde ele alınır. Bu temaları işleyen yazarlar, sadece durumu ortaya koyar, çözüm önerisinde bulunmazlar." (Aydemir, 2003: 13) Yukarıda ana hatlarıyla verilmeye çalışılan Absürt Tiyatro oyunlarının taşıdığı yapısal özellikler ile konu ve temaların değişik ölçülerde Ayhan Bozfirat'ın öykülerinde de yer aldığı söylenebilir.

2. AYHAN BOZFIRAT'IN ÖYKÜLERİNDE TEATRAL ÖZELLİKLER VE ABSÜRT TİYATRO OYUNLARINA BENZERLİK

2.1. Öyküde Teatral Bir Anlatım

Wellek ve Warren *Edebiyat Teorisi*'nde (1993) "edebî türün sırf isimden ibaret bir şey olmadığını, bir eserin içinde yer aldığı estetik geleneğin (convention) onun karakterini şekillendirdiğini dile getirdikten sonra, edebî türlerin yazarı kendine uymaya zorlayan, sırası geldiğinde de yazar tarafından zorlanan kurumlaşmış mecburiyetler gibi görülebileceği (1993: 201-202) tespitine yer verirler. Todorov ise edebî türün H.R. Jauss'un deyişiyle 'beklenti ufku' haline geldiğini, yazarın bu beklentiyi içselleştirip kendisi için bir 'yazı modeli' oluşturduğunu (2001: 100) söyler. Bu iki görüş birlikte düşünüldüğünde sanatçının, esas aldığı 'yazı modeli'nin estetik sınırlarında kalmak zorunda olmadığı sonucuna varılabilir. Zira sanatçının seçmiş olduğu 'yazı modeli'nin dışına çıkma şansı vardır. Yazar, kimi zaman melez bir tür ortaya koymak için 'yazı modeli'nin dışına çıkar kimi zaman da aslında böyle bir amacı yoktur ama esin kaynaklarından veya anlatma biçimlerinden doğan etki, esere farklı bir nitelik kazandırır. Her iki durumda da kaleme alınan eser ya başka bir edebî türe yaklaşarak o türün özelliklerini taşır ya da farklı anlayışlardan izler barındırır. Ayhan Bozfirat'ın öykülerinde bu bağlamda değerlendirilebilecek bir yapı söz konusudur. Öykülerin teatral özellikler taşıması ya da Absürt Tiyatro oyunlarını hatırlatması yazarın, farklı kaynaklardan beslendiğini ya da esinlendiğini göstermektedir. Bozfirat, 'yazı modeli' olarak seçtiği öyküye öznel ve bireysel bir kimlik kazandırırken öykünün estetik sınırını esnetir. Nitekim öykü, diğer türlere yaklaşma ya da diğer türlerden izler taşıma bağlamında elverişli bir türdür. Bates, kısa öyküyü tanımlayamama nedenini yapısındaki bu sonsuz esnekliğe bağlar ve kaynağı destanlara, söylencelere kadar uzanan öykü[nün], giderek biçimsel bakımdan formunu esneten, hemen her şeyi kapsayan; etkiden, olaya, olaydan duruma durumdan da kurgusal ya da kurgusal olmayan şiirsel, düzyazıya yakın, teatral ve betimleyici ya da durağan, soyut bir konuyu işleyen bir türe dönüş[tüğünü] belirtir. (2005: 7-9) Bu tanım, öykünün biçim, içerik ve anlatım bağlamında sahip olduğu esnekliği açıkça ortaya koymaktadır.

Ayhan Bozfirat, öykülerini çoğunlukla durağan/hareketsiz/eylemsiz kişilerin yaşantısı üzerine kurduğu için onun öykülerinde "öyküleme tekniğine bağlı edebî anlatılarda görülen eyleme dönüşen yaşantılara, okuyucuyu öyküye bağlayan entrikaya" (Korkmaz, 2002: 272) pek rastlanmaz. Bunun yerine öykülerde, Absürt Tiyatro oyunlarında yapıldığı gibi "daha az dramatik eylem" ve "karakterlerin varoluşlarını değiştirecek [hemen] hiçbir şeyin" (Boyacıoğlu, 2004: 213) olmadığı bir yapı vardır. Dolayısıyla öykülerde "dramatik aksiyon, aynı veya karşı yöndeki güçlerin oyunuyla şekillenmez." (Korkmaz, 2002: 272) Öykünün akışını kahramanın eylemsizliği ya da iç sıkıntısını yansıtan konuşmalar idare eder ve öykü bu

bağlamda Absürt Tiyatro oyunlarına yaklaşan bir yapı taşır. Şener'in Absürt oyunların yapısal özellikleri için belirlediği;

"Absürd tiyatrodaki oyunun bir olay gelişimini gösteren öyküsü yoktur. Öykü, kişilerin iç karmaşasını, endişelerini açıklayan uzun bir serimden ibarettir. Oyun kat kat iç gerçeğe doğru açılır. Fakat bu uzun serim ne kişilerin özellikleri, ne de içinde buldukları durum hakkında kesin bir açıklama getirir. Sanki amaçsız bir açılım gösterilmektedir. Bu amaçsızlık, uyumsuzluk duygusu uyandırır. (...) oyunların alışılmış bir düzeni, mantıklı bir gelişimi, merakla beklenen sonu, merakı pekiştiren, düğüm, çatışma gibi gerilim öğeleri yoktur." (2006: 303)

tespiti, Bozfirat'ın öykülerinin yapısal özelliklerini açıklamak için kullanılabilir. Zira sanatçının kaleme aldığı çoğu öykü metninde olay gelişimi yoktur, bir durum esas alınmıştır ve klasik kompozisyon bütünlüğünün olmadığı öykü, öykü kişileri hakkında çok az bilgi içerir. Bozfirat'ın çoğu öyküsünde "alışılmış bir düzen" bulunmadığı gibi bu öykülerde "merakı pekiştiren, düğüm, çatışma gibi gerilim öğeleri[ne]" de yer verilmemiştir. Öykülerin geneli "kişilerin iç karmaşasını, endişelerini açıklayan uzun bir serimden ibarettir." (Şener, 2006: 303) "Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan", "Sırt Ağrısı", "Ayağına Diken Batan Tavuk", "İkisinden Biri", "Fırıldak", "Balkon", "Sokak Lambaları", "Unuttun mu?", "Anahtar" ve "Akşam Söyleşi" öykülerine bakıldığında, bu öykülerde hareketsiz, eylemsiz ya da hep aynı eylemleri tekrar eden öykü kişilerinin durağan hayatlarından kesitlerin anlatıldığı görülür. "Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan", "Beklerken", "İkisinden Biri" ve "Ayağına Diken Batan Tavuk" öykülerinde olduğu gibi çoğu öyküde, okurun merakını uyandıracak bir durum vardır³ ama o merakı canlı tutacak açık bir çatışmaya ya da gerilime yer verilmemiştir.

"Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan" öyküsünün konusu basittir. Öykü, karı kocanın diyaloglarıyla ilerler. Kurmaca kişilerin durumlarının değişmediği anlatıda, başlangıç gibi son da belirsizdir. Benzer bir durum üç arkadaş arasında geçen ve konuşmalarla ilerleyen "Beklerken" öyküsünde de görülür. Öykü kişilerinin diyalogları öyküyü oluşturur. Okur, öyküyü beklenen arkadaşın gelip gelmeyeceğini merak ederek okuyabilir ama bunun da çok kuvvetli bir duygu yaratmadığı ortadadır. Anlatının sonunda başlangıçtaki durumu değiştirecek bir gelişme olmaz.

Bozfirat'ın öykülerinin yapısal özelliklerini anlamak adına Behçet Çelik'in değerlendirilmesine müracaat edilebilir. Çelik, öykücünün kahramanlarını belirli bir mekânda buluşturup konuşturduğunu, hikâyelerin uzun zaman dilimlerine yayılmadığını, bu dar zamanlarda kahramanların iç dünyalarına da fazlaca giremediğini dile getirir. "Kahramanların sıkılıp bunaldıklarını iç konuşmalardan çok diyaloglardan ve hikâyenin geçtiği mekâna yayılan karamsar havadan sezeriz." (2000'den akt. Zorkul, 2015: 76) diyen Çelik, böylece öykülerin üç önemli ögesini tespit eder; karamsar bir atmosfer, edilgin kişiler ve diyalog. Diyalog Bozfirat'ın öykülerinin temel anlatım tekniğidir. (Ayrıca bk. Aykaç 2009: 185; Zorkul 2015: 115). "İkisinden Biri", "Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan", "Ayağına Diken Batan Tavuk", "Beklerken" öyküleri âdeta bir tiyatro metni gibi karşılıklı konuşmalardan oluşurken; "Balkon", "Kara Kedi", "Kavga Öncesi", "Oğul", "Dışardaki", "Kahve", "Bir Suçlu Gibi Ezik", "Sis", "Beyaz Tavuk", "Akşam Söyleşi", "Yeşil Hırkalı Kadın" ve "Bulutlar" öyküleri ise çoğunlukla diyaloglarla ilerler. Öykü kişisine, aracısız, doğrudan konuşma şansı veren diyalog, anlatısal metinlerde ihtiyaç duyulan anlatıcının işlevini en aza indirir ve kurmaca kişiler içinde buldukları durumu, ruh hallerini konuşmalarıyla aktarırlar. (bk. Sazyek, 2013: 110-113) Zorkul da öykülerde yer alan konuşmaların bu işlevine işaret eder ve özellikle anlatıcının varlığı noktasında diyalogların önem arz ettiğini, bu yöntemin uygulandığı kısımlarda, okuyucunun dikkatinin anlatıcıdan ziyade metne yönelik olduğunu belirtmiştir. (2015: 115)

"Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan" öyküsü, tiyatro metinleri gibi kişilerin karşılıklı konuşmalarıyla ilerler:

"Hep yüzünü buruşturuyorsun. Ne zaman anlat desem yüzünü buruşturuyorsun. Oysa öyle çok dinlemek istiyorum ki! Eskisinden çok daha dinlemek istiyorum şimdi.. Sahi hiç bıkmıyorum. Hele sonunda uzaktan tek tük ışıkların görünmesi.. Bütün bunlar yitmişken.."

"Bugün de bir haber çıkmadı değil mi? epey gecikti.. Bir şey mi oldu dersin?"(s.58)⁴

"Sırt Ağrısı", "Beklerken", "İkisinden Biri" ve "Ayağına Diken Batan Tavuk" öykülerinde ise konuşmalar arasında yer alan açıklamalar "bir tiyatro yapıtında, yazarın, dekor, giysi, aksesuar, efekt, müzik, oyuncuların

³ Aykaç, yazarın öykülerindeki merak unsuru için şu değerlendirmeyi yapar: "Ayhan Bozfirat'ın bazı öykülerinde –özellikle İstasyon, İkisinden Biri, Ayağına Diken Batan Tavuk, Işıklar Nasıl Görünüyordu Uzaktan, Beklerken, Kavga Öncesi, Dışardaki, Yeşil Hırkalı Kadın adlı öykülerinde 'merak' unsuru ön plandadır. 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." (2009: 83)

⁴ İncelemede esas alınan baskı: Ayhan Bozfirat, *Bütün Hikâyeleri*, 1. Baskı, Oğlak Yay., İst. 1999, 253 sayfa.

görünüş, davranış ve karakterleriyle ilgili olarak –çoğu kez- parantez içinde yaptığı *düzen açıklamaları*” (Taner vd., 1966:31) gibi verilmiştir:

“Yıllardır bir gün sektirmedim. Her gün dokuz-beş. Kolay değil. Yıllarca her gün dokuz-beş...”

(...)

Sustu, içkisinden bir yudum aldı. Sonra gülerek:

“Ama bu işi neden yaptığımı, bir defteri, ötekine neden geçirdiğimi bilemedim.(...)”

Cevap vermedi. Kendi kendine konuşur gibi devam etti:

“Düşünürsün, neden ağrıdı benim sırtım, ne yaptım ben? Bir defteri bir deftere geçirdim.”

O, bir kahkaha attı:

(...)

“Boştasın galiba.”

Sustu bir süre sonra ekledi:

“Bir şey değil işten çıkarılmak. Ama çocuklar var evde.”

Sustu gene, sonra ekledi:

“Çocuklar çok zor...”

Memur ilgilenmiyordu onunla. O yavaş sesle, gene de anlatmaya koyuldu. (s.15-16)

Yukardaki alıntıda tırnak içine alınmış konuşmaların dışında kalan cümlelerin fiilleri, aşağıda gösterildiği gibi geniş zaman kipiyle yazılacak olursa, bu cümlelerin tiyatro metinlerindeki *düzen açıklamalarından* farkı kalmayacaktır:

Sus[ar], içkisinden bir yudum al[ır]. Sonra gülerek:

Cevap ver[mez]. Kendi kendine konuşur gibi devam e[der]:

O, bir kahkaha at[ar]:

Sus[ar] bir süre sonra ekle[r]:

Memur ilgilen[mez] onunla. O yavaş sesle, gene de anlatmaya koyul[ur].

Benzer bir anlatıma “Beklerken”, “İkisinden Biri”, “Kara Kedi”, “Ayağına Diken Batan Tavuk” ve “Dışardaki” öykülerinde de yer verilir. “İkisinden Biri” öyküsünün başında öykü kişileri okura, “[i]kisi de esmer, uzun boyluydu. Ama sol yanağında yara izi olanı ötekenden bir, iki parmak daha kısaydı. Daha uzun boylusu bıyıklıydı.” (s.29) şeklinde tanıtılır. Âdeta oyun kişileri hakkında bilgi içeren *düzen açıklamalarını* hatırlatan bu girişi, öykü kişilerinin diyalogları takip eder. “Beklerken” öyküsü de yine tiyatro metinlerini hatırlatan bir anlatım biçimine sahiptir.

“Gelmeyecek” dedi pencereye yakın oturan.

“Doğru” dedi yanındaki. “Gelmeyecek. Gelse gelirdi şimdiye kadar. Bir saattir bekliyoruz.”

“Bekleyelim biraz daha” dedi içlerinde en yaşlı görüneni.(s.84)

Üstteki alıntıda kişilerin konuşmalarından sonra gelen “dedi” fiili, oyun metinlerinde görülen “der”in işlevine oldukça yakın bir işleve sahiptir. Anlatıcıyı sınırlı ölçüde metne dahil eden bu aktarımda okur, anlatılanları öykü kişisinden dinler. “Ayağına Diken Batan Tavuk” öyküsünde ise öykü kişilerinin “sarışın kadın, gözlüklü kadın, siyah elbiseli adam, çıplak kafalı adam” şeklinde verilmiş olması yine oyun metinlerini çağrıştırmaktadır.

Boz fırat, öykülerine teatral bir özellik kazandıran konuşmanın, farklı biçimlerinden de yararlanır. “Fırıldak” öyküsünde yaşlı kadın anlatı boyunca kendi kendine konuşur. Konuşmalar, öykü kişisinin durumunu, duygu ve düşüncelerini, anlatıcıya daha az müracaat edip aktarma şansı vererek ilerler:

Söyleniyordu: “Hınzır, hilekâr hınzır. Yutturduğunu sanıyor... Yürüyor. Basbayağı yürüyor. Herkes gibi yürüyor. Evet, herkes gibi. Belki biraz daha yavaş. Olsun. Yürüyor ya! Önemli olan yürümesi. Yavaş yürümüş, hızlı yürümüş hiç fark etmez. Hem bu yaşta koşacak değil ya... Koşabilse bile, ondan koşmasını isteyen kim?...”(s.72)

Yaşlı kadının tırnak içine alınan konuşmasının, anlatısal metinlerde olduğu gibi “diye içinden geçirdi” şeklinde vermek yerine “söyleniyordu” açıklamasıyla verilmesi dikkat çekicidir. Konuşmanın sesli yapıldığını belirten bu ibare, tiyatrodaki *apar* diye tanımlanan “oyuncuların sahnede, seyircilerin duyacağı ama sanki öbür oyuncuların duymayacağı biçimde kendi kendine konuşmalarını ya da oyuncunun seyirciye dönerek konuşmasına” (Taner vd., 1966: 5) benzemektedir. Nitekim öykünün devamında da anlatıcı *öyküleme* yerine *gösterme* tekniğini kullanarak kadının durumunu sahneler:

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 mutfığa gitti. (Fırıldak, s. 76)

“Anlat Haydi Anneçığım” öyküsü ise tek kişilik bir oyun gibidir. Monologla ilerleyen öyküde, öykü kişinin görünmeyen muhatabı annesidir.⁵ Anlatısal metinlerdeki anlatıcıyı tamamen ortadan kaldıran bu tercih, öyküyü tek kişilik bir oyuna benzetmiştir:

“Anlat haydi anneçığım, anlat şöyle eskilerden. Benim çocukluğumu senin gençliğini anlat.. Yoo! Yoo! Nasıl istersen, nereden istersen başla. Ama güzel şeyler olsun hep. İç açıcı şeyler..

(...)

Ahmet’i hatırladın mı? vazgeç anne, vazgeç şimdi ondan. Bütün çocuklar çalışkan, uysal, istenildiği gibi olsun. Kafa tutanların yeri yok. “Evet” demeli herkes. Buna da en iyi çocukta başlanır. Neyse bırakalım bu yanını. Evet, okul da olsa iyidir sonbahar çocukken. Yaprak dökümü çocukken. Yaprak dökümü çocukken dokunaklı değildir yalnız. Kasımpatı dolu bahçeler, yaprak dökümünü hemen unutturur çocuklara.”(s.35)

Belirgin bir dramatik yapısı olmayan öykü, çağrışımların yönlendirdiği bir konuşmalar bütünüdür. Anlatıcıyı öykü kişinin sesine teslim eden yazar, böylece anlatıcıyı da dışarda bırakır.

Bozfirat’ın öykülerinde belirsiz bırakılan bir diğer unsur mekândır. Zorkul’un da işaret ettiği gibi, “yazar, mekânları ayrıntılı bir biçimde tasvir etme yoluna gitmez.” (2015: 77) Belirgin bir olay örgüsünün olmadığı, öykü kişileri adına hemen hiçbir şeyin değişmediği çoğu öyküde, mekân Absürt Tiyatro oyunlarının sahnelerine benzer. Yazar, Absürt oyun yazarları gibi “bütün görsel ve duyuşal öğeleri[n] en aza indir[ildiği]” (Boyacıoğlu, 2004: 212) mekânlarda var edilen isimsiz, edilgin kahramanların hikâyelerini anlatılır. “Ayağına Diken Batan Tavuk” öyküsünde “gözlüklü kadının kapının yanında oturduğu” (s.40) bilgisi dışında öykünün nasıl bir mekânda cereyan ettiğine dair bir bilgiye yer verilmemiştir. “Sırt Ağrısı”nda ise mekâna ancak “içkisinden bir yudum aldı” (s.15), “parmaklarının arasında kadehini çeviriyordu”(s.20) cümlelerinin okurda uyandıracığı çağrışımlarla ulaşılabilir. “Derim ki, Anama...” öyküsünün sahnesi “çamurlu yokuş yukarı giden bir yoldur” (s.249) Bir arkadaşının yardımıyla yürüyen hasta adamın sıkıntılı yürüyüşünü anlatan öykü için seçilen mekân “bütün görsel ve duyuşal öğeleri en aza indir[iyerek]” (Boyacıoğlu, 2004: 212) betimlenmiştir. Anlatıcı, “Yola baktı. Bozuk, çamurlu yol hiç bitmeyecekmiş gibi geldi ona. (...) yokuş uzadıkça uzadı. Çakur çukur yola, irili ufaklı taşlara bir küfür savurdu içinden.”(s.250) cümleleriyle yürüyüş boyunca yürünen yolun bozuk, çamurlu oluşundan bahseder. Anlatıcının sahnesine ait başka bir detayın verilmemesi, dikkatin çamurlu ve bozuk yol üzerinde kalmasını sağlar. Bozfirat, çoğu öyküde ya mekâna dair bilgi vermez ya da bu konuda sadece öykü kişinin durumu ile örtüşecek kısa betimlemelerle yetinir.

2.2. Karşı-Kahramanlar: Eylemsizlik ve Uyumsuzluk

Modernist anlatılarda, anlatı dizgesinin merkezinde yer alan insan tipi değişmiştir. Eyleme geçmeyen ya da geçmekte zorlanan, bunalan ve sıkılan bu insan tipi içe dönüktür. Bozfirat’ın öykü kişileri de karamsar, içe dönük ve sıkıntılı insanlardır. Ancak bu kişilerin eylemsizlikleri ya da “mekanik kuklalar” (İpşiroğlu, 1996: 52) gibi hareket etmeleri, onları daha çok Absürt oyunların *karşı-kahramanlarına* benzetir. Sevda Şener, Samuel Beckett’in oyunlarında *karşı-kahraman* imgesinin yaratıldığını belirterek bu tipin taşıdığı özellikleri şöyle sıralar:

“Beckett’in oyunlarındaki sakat, zavallı, bilgisiz, umarsız, amaçsız insanlar, geleneksel kahraman tipinin tam tersine hiçbir eylemde bulunamazlar. Bu kişiler kuşuklar ve karabasanlar içinde yaşar, hep aldanıp, hep yanılarak, hiçbir şeyden emin olmadan, saçma bir yaşamı sürdürürler. Kurtuluş umutları yoktur. Söylenecek sözleri bile kalmamıştır.” (2006: 304)

⁵ Zorkul, “Anlat Haydi Anneçığım” ile “Önemsiz Şeyler” öykülerinde iç diyalog tekniğinin kullanıldığını, “Fırıldak”ta ise yer yer bu tekniğin başarılı örneklerine rastlanıldığını belirtir. Ayrıca diyalogla anlatımın söz konusu olduğu kısımlarda yazarın, anlatıcının varlığını en alt seviyeye indirdiğini, böylece öykünün âdeta bir tiyatro sahnesi izlenimi uyandırdığını dile getirir. (2015: 116-117) Aykaç ise “Anlat Haydi Anneçığım” öyküsünü iç monolog tekniğine örnek olarak göstermiştir. (2009: 196)

Absürt Tiyatro'nun merkezinde eylemsiz bireyin olduğunu dile getiren Aydemir de “[g]eleneksel tiyatronun kahraman imgesine karşın absürd oyun kişileri[nin] ne bir eyleme başvur[duklarını] ne de içinde buldukları durumdan kurtulmak için herhangi bir çözüm arayışına gir[diklerini] (Aydemir, 2003: 24) söyler. Bozırat'ın öykülerinde de kurmaca kişiler yaşadıkları sıkıntıları dile getirir, fakat bu durumdan kurtulmak için bir şey yapmazlar. Sanatçının öykülerini değerlendiren Balel'e göre;

“Kişiler alıştıkları şeylerin dışına taşamamanın uyumsuzluğu, tedirginliği içinde, ellerindekiyle yetinip, avunmaya çalışan insanlar. Bir değişikliğe, yeniliğe sıkı sıkıya kapalı kapıları. Çekildikleri kabuk içinde ‘kör-topal’ yaşayıp gitmeye boyun eğmiş, başkaldırıcı niteliği olmayan kişiler. Yaşamda istediklerini bir türlü bulamamış, yeni şeyler istemekten caymış, gerçek yönlerini elde edememiş, bocalayışın içine yuvarlanmış dirençsiz varlıklar, tümü de.” (1973'ten akt. Zorkul, 2015: 95)

Absürt oyunların kahramanları gibi sıkıntılı ve karamsar oldukları hissedilen öykü kişilerinin çoğunlukla isimleri de yoktur. Yazar, “öykü kişilerinin adlarının olmamasını genelleme yapma özlemine” (akt. Zorkul, 2015: 94) bağlamaktadır. Absürt Tiyatro'da da “sıradan insanı temsil eden oyun kişilerinin özellikleri ve adları çoğu zaman belli değildir. Böylece izleyici/okuyucu oyun kişileri ile özdeşleşemez.” (Özyön, 2017: 70)

Bozırat'ın öykü kişilerinin durağan hayatlar içinde eylemsiz kalmaları ya da anlam veremedikleri bir varoluş içinde biteviye aynı döngüyü tekrar edip durmaları, hayatla yaşanan uyumsuzluğa bağlanabilir. Bu uyumsuzluğun bir cephesini yaşayan hayata egemen olan zihniyet, güç ya da düzen, diğer cephesini de bireylerin var ediliş biçimleri belirler. Bozırat'ın kahramanları, “başkaldıran, düzenin onarılması için çıkış yolları gösteren, insanın iyi yaşam koşullarına sahip olması için alternatifler üreten” (Aydemir,2003: 13) ya da “hayata müdahil olmayı becerebilen, dışadönük kahramanlar değillerdir.” (Zorkul, 2015: 48)⁶ Çoğunlukla pasif ve eylemsiz bir varoluş sergileyen kurmaca kişiler, içinde yer aldıkları hayatı yaşamaktan çok, aynı şeyleri tekrar ederek vakit geçiren *karşı-kahramanlara* benzerler. Bu nedenle Absürt Tiyatro oyunlarında yer alan “hayatın anlamsızlığı, yabancılaşma, iletişimsizlik, umarsızlık, dünyanın korku ve kaygılar yüklü güvensiz oluşu, birey-kitle [karşıtlığının] ve toplumsal-politik sorunlar”ın (Aydemir, 2003: 13) onun öykülerinde de ele alındığı görülür. Kahramanların *mekanik kuklalar* gibi hareket etmeleri ya da *kitle insanına* benzemeleri ise öykülerin içerik düzleminde ele alınan meselelerle ilişkilidir.

Ayhan Bozırat'ın, içinde yaşadığı zamana, hayata ya da düzene uyum sağlayamayan kahramanları çoğunlukla eylemsiz, edilgin kişilerdir. Öykü kişilerinin bu durumu âdeta anlatımın bütün unsurlarını etkileyerek kurguyu idare etmektedir. “Dramatik anlamda eylemin azaltıldığı ya da sınırlandırıldığı öykülerde kişilerin varoluşlarını değiştirecek hiçbir şey olmaz” (Boyacıoğlu, 2004: 212). Eylemsizliğin olay örgüsü boyutuna işaret eden yapı, kahramanların varoluş biçimini de belirler. Eyleme geçmekte zorlanan ya da eylemsizliği seçen kurmaca kişiler hayatın sıradanlığı, yaşam şartlarının zorluğu içinde sıkışık kalmış, içinde yer aldıkları hayata uyum sağlayamamış *karşı-kahramanlardır*. Klasik olay örgüsünün olmadığı, öykünün başının ve sonunun belirsiz bırakıldığı, sağlıklı bir iletişimin kurulamadığı, öykü kişilerinin iyi tanımlanmadığı bu öykülerde, kurmaca kişiler ya eyleme geçemez ya eyleme geçmekte zorlanır ya da aynı eylemi tekrarlayıp dururlar. “İkisinden Biri”, “Beklerken”, “Sırt Ağrısı”, “Eski Arkadaş” öykülerini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. “Albee'nin *Bir Park Öyküsü (The Zoo Story)* ile Pinter'in *Kapıcı (The Caretaker)* oyunlarındaki gibi bireylerin belli sınıfların sözcüleri olarak” (İpşiroğlu, 1996: 55) okurun karşısına çıktıkları bu öykülerde yazar, sosyal adaletsizliği ve yoksulluğu da gündeme getirir.

Eylemsizliğin öne çıktığı “İkisinden Biri” öyküsünde Samuel Beckett'in oyunlarındaki kadar “donuş bir dünyayla” (İpşiroğlu 1996: 18) karşılaşılmasa bile hareketin son derece sınırlı ve tekdüze olduğu ve öykü kişilerinin Beckett'in oyunlarındaki gibi “fiziki yapılarıyla ayırt edilemeyecek derecede birbirlerine benzedikleri, işsiz güçsüz” (İpşiroğlu, 1996: 18) yaşamaya çalıştıkları görülür. Öyküde, birbirlerine çok benzeyen isimsiz iki kişi, kendilerini tanımayan biri ile görüşmeyi ummaktadırlar. Başı ve sonu belirsiz bırakılan öyküde öykü kişilerinden biri, kendisini tanımayan adamı görme işini üstlenmiştir. Bıyıklı olanın, “Sorsaydın birine. Belki de sen kaçırdın.”(s.29) uyarısına karşı bu soruyu ertesi güne bırakan öykü kişisinin, bu konuda eyleme geçmeyi sürekli ertelediği anlaşılır. Diğerinin ise, tek yaptığı “sorsaydın birine” uyarısını yinelemektir. Anlatıyı tekrar eden ve sonuç vermeyen eylemler dizisi oluşturur. Bir yere gidip aranan kişiye bakmak, o kişinin orada olup olmadığını başka birilerine sorma işini ertesi güne bırakmak, lokantaya gidip aynı masada oturup yemek yemek, kahveye gidip çay içmek, mevcut paranın ertesi günü çıkarıp çıkarmayacağını hesaplamak şeklinde tekrar eden hareketler, bir yandan öykü kişilerini mekanik kuklalara

⁶ Aykaç, Bozırat'ın kişilerinin kendi hayatlarına yön verebilen insanlar olmadıklarını, hayata katılmadıklarını belirtir. Fakat öykü kişilerini “mutsuz kılan şartlar değil, ‘alın yazısı’dır” der. (2009: 161)

benzetirken diğer yandan da öyküde çatışma üzerinden ilerleyen dramatik bir yapının bulunmadığını göstermektedir. Bu bağlamda öykünün, Absürt Tiyatro oyunları gibi “yaşamın bir kısır döngü olduğu fikrini yansıtmaya çalışarak, olay yerine bir durumu sergileyen döngüsel bir yapıya sahip olduğu” (Özyön, 2017: 56) söylenebilir. Öykü kişileri her gün aynı şeyleri yaparak aslında gerçek anlamda eyleme geçmeyi de ertelerler. Tekrarlar, sıradanlığı can sıkıcı hale getirir. Öte yandan kurmaca kişilerin para beklemleri, ayakkabıların su alıp parmaklarını sızlatması (s.33) geçim sıkıntısı çektiklerine işaret eder. Yazar, yoksul sınıfların içinde bulunduğu durumu açık çatışmalarla vermek yerine, kişilerin içinde buldukları sıkıntılı durumu edilgin duruşlarıyla ortaya koyar.

“Beklerken” öyküsünde kurmaca kişilerin eylemsizliği ve bekleme durumu Beckett’in *Godot’yu Beklerken* (*En attendant Godot*) oyununu akla getirmektedir. Bu oyundaki gibi “Beklerken”de de “öykü boyunca kişilerin varoluşlarını değiştirecek hiçbir şey olmaz, olay örgüsü yoktur. Kişiler zamanı beklemekle geçirirler. Öykü yinelemeler ve ilgisiz konuşmalarla” (Boyacıoğlu, 2004: 213) ilerler.

Anlatmak istediklerini, anlatmakta güçlük çektiği belliydi. Sustu. Ötekiler pek ilgili değillerdi onunla. Bir süre sonra kaldığı yerden başladı:

“Şöyle giyimli birine adres sorsam, ‘doğru git, sonra sola kıvrıl.(...) Al sana işte... Şimdi onların gülmesiyle benim gülmem bir mi? düşünürüm neden gülüyorlar diye. Sonra ansızın, sokakta köpeğini gezdiren kadın gelir aklıma. (...) İyi ama, haysiyeti nedir ki bir köpeğin emrinde adamlar çalışsın. (...) Sonra kadının çocuğu okula gidecek, okulda ‘Mehmetçik’ şiirini okuyacak. (...) Belki de köpekli kadın bilir onların neden güldüğünü.

(...)

Rüyasında para toplayan sözünü kesti onun:

“Gelmeyecek” dedi.

Rüyasında denizin üstünde yürüyen doğruladı:

“Doğru, gelmeyecek.”

Önceki cevaplardı:

“Gelmez artık, bu kadar bekledikten sonra gelmez.”

Öteki gene doğruladı:

“Gelse gelirdi şimdiye kadar. Gelmeyecek anlaşılır.” (s.90)

Konuşmalarından yoksul oldukları anlaşılır kişilerin eylemsizliği, hayatın sıradanlığını ve can sıkıntısını imler. Rüya ile gerçek karşıtlığı üzerinden sorgulanan hayat, geçim derdi ve onun ortaya çıkardığı iç sıkıntısıyla doludur. Öykü kişileri “hiçbir şeyden emin olmadan, saçma bir yaşamı sürdürürler.” (Şener, 2006: 304)

“Sırt Ağrısı”nda öykü kişisi, temsil ettiği sınıfın sorunlarını, kendi çalışma düzeni üzerinden anlatır. Çalışma hayatında farklı bir iş yapmayan ya da aynı işi tekrar eden memura, bir süre sonra yaptığı iş anlamsız gelir. Aynı işi tekrarlama durumunun yarattığı kısır döngü, kahramanı şartları düzeltmek adına eyleme geçmekten de alı koyar. Bir memur ile bir fabrika işçisinin konuşmalarıyla ilerleyen öyküde, düzenin işleyişi sorgulanmaktadır. Düzenin içinde de dışında da durum aynıdır. Tekrarlardan ibaret olan hayat, can sıkıcı ve acı vericidir. İşten çıkarılan adam işyerindeki tekdüzeliğin ve sıkıcılığın yarattığı sırt ağrısına çocuklarını düşünerek katlanmış ama bu da yeterli olmamıştır. Bir gün içinde bulunduğu durumun can sıkıntısıyla “duvarların badanası değişse bari” (s.17) dileğini ağzından kaçırmış, bu dilek, saçma bir gerekçeye dönüşmüş ve işten çıkarılmıştır. Öyküde bir işçinin yaşadığı absürt bir durumdan hareketle hem saçma ve anlamsız olan gösterilir hem de çalışma şartları ile düzenin işleyişi sorgulanır. Tekrarlanan eylemlerin ortaya çıkardığı anlamsızlık ise memurun öyküsü üzerinden aktarılır. Hayat anlamsızdır, anlamsızlık “yıllarca neden yapıldığı bilinmeden bir defteri bir diğer deftere geçirip durma”(s.21) eyleminde açığa çıkar. Yıllar sonra geldiği yerin ve konumun hiç değişmediğini gören memur, yirmi bir yaşında başladığı memuriyetinde her gün bir defteri bir diğer deftere geçirip durmuştur. (s.21) İpşiroğlu’nun dile getirdiği gibi “bu tür eylemler ve bunların yerine getirilmesi makineleşmiş bir dünyaya özgüdür. Kişiler birer kukla gibi rollerini oynarlar” (1996: 52). Öykü kişisinin “edilgin yaşamında benimse[diği] rolden sıyrılıp karar verme ve eyleme geçme gücü[nün]” (İpşiroğlu, 1996: 52) olmadığı anlaşılır. Kişiler, Absürt Tiyatro’daki *karşı-kahramanlar* gibi “hiçbir şeyden emin olmadan, saçma bir yaşamı sürdürürler. Kurtuluş umutları [da] yoktur.” (2006: 304)

“Işıklar Nasıl Görünüyor Uzaktan”, “Ayağına Diken Batan Tavuk”, “Akşam Söyleşisi”, “Anahtar”, “Sokak Lambaları”, “Fırlıdak” ve “Unuttun mu?”⁷ öykülerinde de *karşı-kahraman*ların tekdüze, sıkıcı hayatları anlatılmaktadır. Yazar, bu öykülerde insanlar arasındaki iletişimsizliğin ortaya çıkardığı uyumsuzluğa odaklanır. Bozafat absürdistler gibi, “en sıkı insan ilişkilerine dek sokulur. Aile[deki] mutlulu[k] ve arkadaşlı[ğı]” (İpşiroğlu, 1996: 41), insan ilişkilerindeki bozukluk ve iletişimsizlik üzerinden işler. “Ayağına Diken Batan Tavuk” öyküsü, Absürt Tiyatro oyunlarındaki gibi birbirlerine yabancılaşmış, sağlıklı bir iletişim kuramayan kişiler arasında geçmektedir. Bozafat’ın diğer öykülerinde de görülen yalnızlık, yorgunluk, can sıkıntısı ve eylemsizlik hali, bu öykünün bütününe hâkimdir. Yani öykü kişileri Absürt Tiyatro oyunlarındaki *karşı-kahramanlar* gibi bir varoluş sergilerler. Kişilerden birinin anlatmak istediği hikâyeyi diğeri dinlememekte diretir. Hiçbir hikâyede ilginç bir taraf olmadığı genellemesine ulaşan tavır, aynı zamanda yaşamdaki uyumsuzluğu ve saçmalığı da işaret etmektedir. Öykü boyunca bir türlü anlatılmayan hikâyenin ismi anlamsızlığı, anlatılan dinlememek ise insan ilişkilerinde ki uyumsuzluğu açığa çıkarır. Dinlemeyi reddeden kadının, daha iyi çay demlemek gibi daha da önemsiz bir şeye sığınması ise sağlıklı iletişimin vardığı uç noktadır. Anlatılmaya çalışılan hikâyeye karşı, çay demleme sorunun konuşulduğu bölümlerde diyaloglar, Absürt Tiyatro metinlerindeki gibi önemsiz olan üzerinden, ilintisiz bir şekilde ilerler:

“Siz de bırakın anlatsın” dedi.” Tamamlasın bir kez.”

Gözlüklü kadın kapının yanında oturuyordu. Çok az konuşuyor, kim konuşursa onun yüzüne bakıyordu. Gene de dinleyip dinlemediği anlaşılıyordu. Kısacası sözünü bitirir bitirmez:

“Çay” dedi, “birer bardak çay içer misiniz?”

Sarışın kadın:

“Ben içerim” dedi. Çok güzel olmuş çay. Bozuldu çaylar. Ben beceremiyorum artık. Ne kadar uğraşsam güzel çay yapamıyorum. Rengini çıkartamıyorum bir türlü.”

(...)

Nasıl aldırمام. Sapsarı bir çay. Kırmızı olmadıkça bardağa bile yakışmıyor. Çay denilince akla koyu kırmızı gelir.” (s.40)

Öykü, belli bir konu üzerine kurulmuş dramatik bir yapının olmayışı, “mekanik hareket eden kukla benzeri tiplere yer verilmesi ve dilin bir iletişim aracı olmaktan çok iletişimsizliğe yol açacak şekilde kesik, kopuk ve anlamsız diyaloglar“ (Özyön, 2017: 56-70) şeklinde ilerlemesi bağlamında Absürt Tiyatro oyunlarına benzemektedir.

“Işıklar Nasıl Görünüyor Uzaktan” öyküsünün kahramanları da *karşı-kahramanlar* gibi sağlıklı bir iletişim kuramayan edilgin kişilerdir. Konuşmalarla ilerleyen öyküde kadın, kocasından eskiden hep anlattığı hikâyeyi anlatmasını ister. Adam ilgisizdir. İletişimsizliği açığa çıkaran durum, tarafların zıtlık oluşturan hatırlama ya da unutmaya ısrarında netleşir. Kadınlı adam arasında gerçek bir ilişkinin kurulamaması, kadının hayalle avunup geçmişe sığınması, “saçma” ile ilişkilendirilebilir. Bu felsefeye göre “aslında insanlar arasında ne gerçek bir iletişim kurulabilir ne de yaşama bir anlam verilebilir” (Moran, 2001: 310). Kadının aklının geçmişteki güzel günlerde kalması, hâli yaşamasını engellemektedir. Öykünün sonunda; “Ne garip bir kadın oldun. Bir uyuşukluğun içine gömüldükçe gömülüyorsun. Sinirlerin bozuluyor. Gitgide hiç anlamaz oluyorum seni.”(s.61) diyen adama karşılık, kadının gitgide her şeyi daha iyi anladığını, tatlı öyküler dinlemek istediğini (s.62) söylemesi, hem aralarındaki iletişimsizliği hem de bunun yol açtığı uyumsuzluğu açıkça ortaya koymaktadır.

Belli bir konunun bulunmadığı, konuşmaların yer yer ilintisiz bir şekilde ilerlediği “Sokak Lambaları” ve “Anahtar” öykülerinde de öykü kişileri *karşı-kahramanlar* gibi “kuşklar içinde yaşar, aldanıp yanılarak saçma bir yaşamı sürdürürler. Kurtuluş umudunun silindiği bu öykülerde kişilerin söylenecek sözleri bile kalmamıştır.” (Şener, 2006: 304) Aile içindeki bozuk ilişkilere ve iletişimsizliğe değinen “Sokak Lambaları” öyküsünde, bakımsız bir bahçenin çevrelediği eski bir konağın içine hapsedilmiş ev halkının, sıradan, mutsuz hayatları anlatılmaktadır. Büyükanne, büyük teyze, küçük teyze, anne, baba ve çocuktan oluşan aileyi yaşama bağlayan durum, gelmesi umulan dayıdır. Öykü kişileri mutsuzdur ve birbirleriyle iletişim kuramamaktadırlar. Bu durum, kişilerin tekrarlanan hastalıklı davranışlarında somutluk kazanır. Büyük teyze hayatla ilgisini koparmış bir duruşla biteviye tırnak etlerini yer. Küçük teyze durmadan kötü talihinden

⁷ Aykaç ve Zorkul da çalışmalarında bu öyküleri iletişimsizlik ve/veya aile içindeki iletişimsizlik bağlamında ele alıp incelemişlerdir. (Bk. Aykaç, 2009; Zorkul, 2015)

yakınarak saçlarının tellerini koparır. (s.163) Büyükanne, camdan dışarıyı seyretmeyi alışkanlık haline getiren çocuktan, sokaktan geçen insanların kim olduğunu öğrenmek ister ve bu sorusu hep cevapsız kalır.(s.154) Küçük çocuğun annesi, mutsuzluk ve iletişimsizliğin yarattığı sıkıntıyı, ev işleriyle gidermeye çalışır. Çocuğa göre, annenin tavrı abartılıdır. Dışarıyla doğrudan teması olan tek kişi babadır. Ancak o da neredeyse hiç konuşmaz. (s.157) Bu öyküde de kişiler *karşı-kahraman*lara benzer, *mekanik kuklalar* gibi hareket ederler. Onlar da “Beckett'in oyunlarındaki gibi sakat, zavallı, bilgisiz, umarsız, amaçsızdır. Geleneksel kahraman tipinin tam tersine anlamlı bir eylemde bulunmazlar, kuşuklar içinde yaşar, saçma bir hayatı sürdürürler. Söylenecek sözleri kalmayan kurmaca kişilerin kurtuluş umutları da yok ” (Şener, 2006: 304) gibidir.

“Zavallı, bilgisiz, umarsız, amaçsız” (Şener, 2006: 304) *karşı-kahraman*ların öyküsü “Anahtar”da da tekrar eder. Çocuğun sakladığı anahtarı bulmaktan vazgeçen yetişkinler, *karşı-kahramanlar* gibi saçma bir yaşam içinde yer al[dıklarını] (Şener, 2006: 304) gösterirler. Çalınan kapıyı anahtar olmadığı için açamayan ev halkının durumu bu saçma varoluş biçimini açığa çıkarır. Dede değişen dünyayı anlayamadığı, mutluluğu geçmişte bulduğu için yalnız ve bugüne yabancıdır. Dışarıdan büsbütün kopan anne, sürekli örgü örmeyle meşguldür. (s.222) Öykü kişilerinin amaçsız, umarsız halleri onları zavallı gösterir. İnsanlar arasındaki iletişimsizliğin ve bunun yol açtığı uyumsuzluğun “susma/ konuşma” (Moran 2001: 294) karşıtlığına göre verildiği öykülerden biri olan “Anahtar”da konuşmaya çalışan ama dinleyici bulamayan dede, susan annedir. Absürt Tiyatro oyunlarında görüldüğü gibi bu öyküde de bozulan ilişkiler, kişiler arasında kurulamayan bağ açığa çıkarılır. Kendi yalnızlıklarına gömülen aile üyeleri, sağlıksız bir ilişki içindeki uyumsuzluğa hapsolup kalmışlardır.

Öykü kişileri arasındaki iletişimsizliği ve uyumsuzluğu konu alan bu öykülerin hemen hepsinde, İpşiroğlu'nun Absürt Tiyatro oyunlarında üzerinde durulan temalar olarak işaret ettiği “sevgi yoksunluğu, yalnızlık, yabancılaşma, karşılıklı rol oynama, alışkanlık, karşılıklı çıkar, aldatmaca, ezme, ezilme gibi bireysel sorunlar” (1996: 54) işlenir. Bu bireysel sorunların arkasında sosyal adaletsizlik, yoksulluk gibi toplumsal temalar bulunsa da yazar, meseleleri *karşı-kahramanlar* üzerinden ele alır. İnsan ilişkilerindeki uyumsuzluğu konu edinen çoğu öyküde, “Absürt oyunlardaki gibi, öykü kişilerinin bütün edimleri zamanı geçirmeye, kendilerini avutacak işlerle meşgul olmaya yöneliktir. Kişiler, yaşamın yükünü hafifletmek için kendilerini avutur ve kandırırlar.”(Aydemir, 2003: 14) Bozfirat'ın öykü kişileri, anlamlı ve sağlıklı bir varoluş sergileyemezler. Aydemir'in “Absürt tiyatro özde bireyi ele alırken birey aracılığıyla sosyal ve politik bir eleştiriye yer verir. Oyunlardaki anlam katmanları arasında düzenin eleştirisi ve yergisi bulunur. Ancak bu eleştiri ve yergilerin sonucunda herhangi bir çözüm yolu sunulmaz, salt durum yansıtılmaya çalışılır.” (2003: 22) tespiti Bozfirat'ın öyküleri için de geçerlidir. Yazarın, toplumla, insanla, hayat ya da sosyal düzenle uyum sağlayamayan *karşı-kahramanlar* aracılığıyla sosyal ve politik bir eleştiriye yer verdiği açıktır. Bu noktada öykücünün, absürdistler gibi kahramanlarını harekete geçirmede ve bir çözüm önerisi sunmadığı da belirtilmelidir.

2.3. Kitle İnsanı Olmak

Ayhan Bozfirat'ın öykülerinde kurmaca kişiler daha çok kalabalıktan biri olarak anlatıya dahil olurlar. Bir şekilde hayatın akışına kapılmış, âdeta sürüklenen bu kişiler, Absürt Tiyatro oyunlarındaki *kitle insanı*na benzetilebilir. İpşiroğlu'na göre, *kitle insanı* endüstri çağında toplumun tabanını oluşturan yığınların yüzeye çıkmasıyla ortaya çıkmıştır. (1996: 25) Ionesco'nun “[e]n kurnazları olaylara adım uydurabilenler, başarıya ulaşıyor. Akıntıya karşı yüzmüyorlar. (...) Kazançlılar ama yaşamıyorlar, kendileri yok ortada, akımın içinde eriyorlar, onun biçimini alıyorlar, kendi biçimleri yok. Kimi için yaşamak kolay, güdülmeleri yetiyor. Kayıyorlar.” (İpşiroğlu, 1996: 25) şeklinde tanımladığı *kitle insanı*, Bozfirat'ın metinlerinde de yer alır. Yukarıda *mekanik kuklalar* gibi hareket ettikleri belirtilen “Sırt Ağrısı”, “Beklerken” ya da “İkisinden Biri” öykülerinin kahramanları, kurnaz ve kazançlı değildirler ama *kitle insanı* gibi akımın içinde eriyen, varlıklarını ortaya koyamayan kişilerdir. “Küçük Sütçü” öyküsünde ise kurnaz davranıp kazançlı çıkmaya çalışan bir *kitle insanı*yla karşılaşılır. “Bayram bilmeden, tatil bilmeden süt satarak kazandığı, yaşamdan tümünden kopma pahasına biriktirdiği paralarını” (s.49) harcayamayan Küçük Sütçü, hırsla çalışan ama kendi olamayan, hayatı yaşamayan birdir.

Bozfirat, bazı öykülerinde *kitle insanı* ile bireyi karşı karşıya getirir ya da sadece *kitle insanı* ol(a)mayan bireyin hikâyesinin anlatır. Yazarın ilk öykü kitabı *İstasyon*'a adını veren “İstasyon” öyküsünde, hayata karşı yabancılaşmış bir öykü kişisi üzerinden toplum ve/veya düzen ile birey arasındaki karşıtlık gösterilmektedir.⁸

⁸ Talha Kuruoğulları, “İstasyon” öyküsünde süslü perdelerle bakarak oyalanan kadının aydını, çocuğun bilinçlenmemiş halkı, adamın ise devrimciyi temsil ettiklerini belirtir. (akt. Aykaç, 2009:211).

Öykü kişisi, trenle bir yolculuk yapmaktadır ve varmak istediği istasyona gelmeden, görevli tarafından “gözlerin büyük senin”(s.9) gerekçesiyle indirilmiştir. Trenden inen isimsiz kahraman, yol boyunca, kucaklarında gözleri açık ve büyük ölümler taşıyan adamlar görür. Kahramanın indiği istasyonun kalabalık oluşu, kimsenin kimseyi tanınamaması, yanlış kucaklaşmalar, dünyanın karmaşasını ve buna bağlı olarak anlamsızlığı akla getirdiği gibi, kurmaca kişinin bütün bunlara karşı yabancılaşma duygusu taşıması da uyumsuzluğu işaret eder. Uzun ve yorucu bir yürüyüşten sonra kente gelen kahramanın kalacağı ev, kentin en dar ve en yüksek evidir. Daireden deniz, gökyüzü görünebildiği gibi, tren istasyonu da görülmektedir. Ev sahibi kadın, tren istasyonunun görülmesinin doğru olmadığını belirterek diğer manzaralara bakılmasını öğütler (s.13). İsimsiz kahraman ve ailesi için “hiç gelmeyecek olan en güzel gemiyi beklemenin verdiği oyalanma, tren istasyonunu görmeyi engelleyen süslü perdeler ve bunlara bakarak vakit geçirme”nin (s.14) taşıdığı derin anlam; “saçmada” söz konusu edilen “amacı ve anlamı olmayan bir dünyada insan bir düzen, bir anlam bir ahenk görmek ister ve gerçeğe gözünü kapayarak uydurduğu anlamlı bir dünya ile aldatır kendini” (Moran, 2001: 310) teziyle açıklanabilir. Öyküde sık sık tekrar edilen “tren idaresi”nin topluma ya da “hakim güç/mutlak otorite”ye (Zorkul, 2015: 19) karşılık geldiği kabul edilecek olursa, tren idaresi için, mutlulukla ve sorgulamadan işlerini yapan ceset taşıyıcılarının da *kitle insanını* temsil ettikleri ileri sürülebilir. Trenden indirilen adam ile geveze ceset taşıyıcısı arasındaki konuşmalarda ceset taşıyıcısının; “öz varlığından sıyrılarak kişiliğini yitiren, sorgulamayan, güdülen, sadece işini yapan ama kendi olamayan kitle insanı” (İpşiroğlu, 1996: 25) gibi davrandığı görülür.

“Tren kazası” dedi “cesetleri topluyoruz.”

Adam:

“Korkunç bir şey” diyecek oldu.

“Yoo, yoo. Ne önemli ne de korkunç” dedi son ceset taşıyıcı. “Sadece bir raslantı.”

“Neden gizli götürüyorsunuz?” dedi adam.

Ceset taşıyıcı yavaşça gülümsedi. Soruyu gereksiz bulduğu beliydi:

(...)

Ceset taşıyıcı omuz silkti gülümseyerek. ‘Bana ne’ der gibilerden adama baktı.”(s.11)

Bozfirat’ın, gerçeküstü öğeler taşıyan bu öykü aracılığıyla Absürt Tiyatro yazarları gibi, “insanları bilinçlendirerek kendi trajedilerini seyrettirmek ve avunmanın yerine uyumsuz olanın bilincine vardırarak istediğinde” (Aydemir, 2003: 12) olduğu söylenebilir. Bu bağlamda “Uyumsuz tiyatroyu doğrudan etkileyen Kafka’nın korku ve güvensizlik dolu dünyasında birey[in] düş ve karabasanlarla boğuş[ması]” (İpşiroğlu, 1996: 76) durumunun “İstasyon”da da tekrar ettiği belirtilmelidir.

“Eski Arkadaş” öyküsünde ise “küçük burjuva” (Aykaç, 2009: 156) insanı ile yoksul bir memur karşı karşıya getirilir.⁹ Eskiden aynı şartlar içinde yaşayan kahramanlardan biri zenginleşmiş, diğeri ise yoksullukla mücadele etmektedir. *Kitle insanının* kazançlılarından (İpşiroğlu, 1996: 25) biri olan Turgut, gösterişli evinde, başarmış olmanın huzur ve mutluluğuyla otururken; yoksul, arkadaşına bir türlü derdini açıp, para isteyemez. Para istemek için varlıklarının evine gelen yoksul, evdeki kristal avizeleri, kadife perdeleri, pahalı eşyaları gördükçe, bir arada büyümüş olsalar da artık birbirlerinin dillerinden anlamadıklarını fark eder. (s.238) Konuşmalardaki yüzeysellik, varlıklı arkadaşından borç istemeye gelen yoksulu, harekete geçmekten alıkoyar. Bozfirat’ın diğer öykülerinde görüldüğü gibi burada da öykü kişisi, içinde bulunduğu durumu değiştirmek için gayret sarf edebilecek biri değildir. Olanı olduğu gibi kabul eden kahraman için söylenecek söz de kalmamıştır.

Bozfirat’ın öykülerinde kişilerin çok azı “kurnazca olaylara ayak uydurabilirler,” yazar, daha çok “akımın içinde eriyen, onun biçimini alan, kendi biçimi olmayan” (İpşiroğlu, 1996: 25) *kitle insanını* anlatır. Öte yandan ister *kitle insanı* gibi akışın içinde sürüklensin ister *mekanik kuklalar* gibi hareket etsin Bozfirat’ın karşı-kahramanları saçma, anlamsız bir hayat içinde sıkışıp kalmış kişilerdir ve durağan hayatın tekrar eden döngüsünde, sıkıntılarla örülmüş bir kaderi yaşarlar. Öykü kişileri yorgun, yalnız ve karamsardır, yaşamaktan çok vakit geçirmeye çalışır, sorunu söyler ama çözüm aramazlar.

⁹ “Talha Kuruoğulları, Ayhan Bozfirat’ın öykülerinde “emekçiler” ile “küçük burjuvalar” olmak üzere iki farklı katmandan insanların hayatlarının/dramlarının anlatıldığına vurgu yapar.” (akt. Aykaç, 2009:4)

3. SONUÇ

Öykülerinde bireyi merkeze alan Ayhan Bozırat, meselelere toplumcu bir duyarlılıkla bakar. Amacı sıkıntılarla dolu bir hayat yaşayan insanın yalnız, bunalan, çevresiyle sağlıklı bir iletişim kuramayan edilgin duruşunu göstermektir. Anlatısal bir tür olan öyküde, dramatik metinlerin anlatım biçimlerinin kullanılmış olması ise Bozırat öykülerinin karakteristiğini oluşturur. Bu karakteristik yapı çoğu öyküyü, yapı ve içerik bağlamında Absürt Tiyatro oyunlarına benzetir. Anlatım tekniği olarak konuşmanın seçilmesi, anlatıcının rolünün en aza indirilmesi, anlatının akışının tiyatro metinlerine benzemesi, öykü kişilerinin tanıtılma biçimi gibi özellikler öykülere teatral bir hava katar. Bozırat, Absürt Tiyatro oyunlarında yapıldığı gibi kurguyu oluştururken olay ve eylemi ya siler ya da en aza indirir. Öykü kişileri ya durağan, hareketsizdir ya da aynı eylemleri tekrar ederek vakit geçiren, içinde buldukları durumu değiştirecek bir şey yap(a)mayan, çevreleriyle sağlıklı bir iletişim kuramayan insanlardır. Bu özelliklere, kurmaca kişiler açısından dilin bir iletişim aracı olmaktan uzaklaşması, mekânın belirsizleştirilmesi gibi unsurlar da eklenince öyküler, Absürt Tiyatro oyunlarına yaklaşılır.

Bozırat, kahramanlarını çoğunlukla yoksul sınıftan seçer, ancak onların yaşadığı sıkıntıyı göstermek için açık çatışmalar oluşturmak yerine duruma odaklanır. Bu odaklanma biçimi beklenildiği gibi bireyin iç dünyasını açığa çıkarmaz. Diyaloglarla ilerleyen çoğu öyküde, öykü kişilerinin içinde buldukları duruma ya da ruh hallerine, genellikle kopuk, ilgisiz konuşmalar, atmosferdeki karamsarlık ve kahramanın edilgin duruşu ışık tutar. Bu durum Bozırat'ın öykülerini birey üzerinden "50 Kuşağı" yazarlarının eserlerine yaklaştırırken, sosyal düzen ve yoksul sınıflar üzerinden de toplumcu gerçekçilikle ilişkilendirmeye imkân verir. Ancak Ayhan Bozırat'ın öyküsünü özgün kılan taraf, taşıdığı teatral özellikler ve Absürt Tiyatro oyunlarını hatırlatan izlerin varlığıdır.

Son olarak denilebilir ki yazar, beslendiği ve/veya etkilendiği kaynaklardan hareketle kendine özgü bir öykü evreni kurmuş, bu öykü evreninin odağına da *karşı-kahramanların* edilgin varoluşlarını yerleştirmiştir. Özgünlüğü belirleyen tercihler, türün estetik sınırlarını esnetmiş, öyküler teatral özellikler taşıyan, Absürt Tiyatro oyunlarını hatırlatan bir yapı kazanmıştır.

KAYNAKÇA

- Aydemir, B. (2003). "Absurd (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri" *Sanat, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi /Atatürk University Journal Of Fine Arts Faculty*, 4:11-29
- Aykaç, O. (2009). "Ayhan Bozırat'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri", Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Tokat.
- Bates, H.E. (2005). *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, (Çev.: Gökçen Ezber), Bilge Sanat Yapım Yayınları, İstanbul.
- Boyacıoğlu, F. (2004). "Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11: 205-219.
- Bozırat, A. (1999). *Bütün Hikâyeleri*, 1. Baskı, Oğlak Yay., İstanbul.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*, (Çev.: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Dirlikyapan, Özata, J.(2013). *Kabuğunu Kıran Hikâye- Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, Z. (1996). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik*, Mitosboyut Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, R. (2002). "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler". (Ed. Nurettin Demir-Fikret Turan), *Scholarly Depth and Accuracy: Lars Johanson Armağanı*, 271-278, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Moran, B. (2001). "Aylak Adam'dan Anayurt Oteli'ne", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, 291-313, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özyön, A. (2017). "Absürt Tiyatro'nun 1970 Sonrası Tiyatromuza Yansımaları", Doktora Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk –Existentialisme*, (Çev.: Asım Bezirci), Say Yayınları, İstanbul.

Sazyek, H. (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, Ankara.

Şener, S. (2006). “Absürd Tiyatro”, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 296-308, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Taner, H.; And, M. & Özdemir, N. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

“Theatre of the Absurd”, <https://www.britannica.com/art/Theatre-of-the-Absurd>, (Erişim: 01.03.2021).

Zorkul, T. (2015). *Öykücülüğümüzün Unutulan Yüzü Ayhan Bozafat'ın Öyküleri*, Grafiker Yayınları, Ankara.