

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

HULKİ AKTUNÇ – HAYATI VE ESERLERİ

DOKTORA TEZİ

Bengü VAHAPOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Handan İNCİ ELÇİ

HAZİRAN 2020

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HULKİ AKTUNÇ – HAYATI VE ESERLERİ

DOKTORA TEZİ

Bengü VAHAPOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Handan İNCİ ELÇİ

HAZİRAN 2020

Bengü Vahapoğlu tarafından hazırlanan Hulki Aktunç – Hayatı ve Eserleri adlı bu tezin doktora tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Handan İNCİ ELÇİ

Tez Danışmanı

Bu çalışma jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Handan İNCİ ELÇİ

Üye: Prof. Dr. Bâki ASİLTÜRK

Üye: Doç. Dr. Sezer ÖZYAŞAMIŞ ŞAKAR

Prof. Dr. Abdullah UÇMAN

Prof. Dr. Sema UĞURCAN

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

TEŞEKKÜR

Tez hazırlama süreci, araştırmacının çoğu zaman tek başına yürümesi gereken zorlu bir yoldur. Ancak, şüphesiz, bu zorlu yol, maddi ve manevi destekler olmadan tamamlanamaz. Benim de tez çalışmam sırasında yanımda oldukları için teşekkürü bir borç bildiğim isimler var. Öncelikle benden hiçbir konuda desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Handan İnci Elçi'ye; tezimin her aşamasını yakından takip ederek yol gösterdiği için Prof. Dr. Baki Asiltürk'e; kapılarını öğrencilerine her zaman açık tutan bölüm hocalarım Prof. Dr. Abdullah Uçman ve Doç. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar'a; tezimi benimle tartışarak fikirlerimi olgunlaştırmama katkıda bulundukları için Dr. Öğr. Üyesi Özge Şahin'e ve Arş. Gör. Dr. Zeynep Zengin'e; son aşamada yaptığı önerilerle eksiklerimi tamamlamama yardımcı olan Doç. Dr. Yalçın Armağan'a çok teşekkür ederim.

Hayatı ve eserleri üzerine yürüttüğüm bu monografik çalışma, Hulki Aktunç'un ailesi ve yakın çevresiyle de görüşmemi gerektiriyordu. Kapısını çaldığım ilk andan itibaren heyecanıma ortak olan, çalışmamla ilgili elinden gelen yardımı yapan, dostluğuyla da beni onurlandıran Hulki Aktunç'un kıymetli eşi Semra Aktunç'a; bütün sorularımı büyük bir içtenlikle yanıtlayan oğulları Uluğ ve Emrah Aktunç'a sonsuz teşekkürlerimi iletirim. Hulki Aktunç'un mesai arkadaşı, aynı zamanda yakın dostu ve en iyi okurlarından biri olan yazar sevgili İbrahim Yıldırım'a ise elindeki bilgileri benimle cömertçe paylaştığı, yolumu aydınlattığı ve beni her zaman yüreklendirdiği için özel bir teşekkür borçluyum.

Süreçteki bütün sıkıntıları benimle birlikte yaşayanlar en yakınımdaykilerdi elbette. Dolayısıyla annem Ruhan Vahapoğlu'na, babam Zeki Vahapoğlu'na, ablam Güzide Özgür Vahapoğlu Erol'a ne kadar teşekkür etsem az. Son olarak değerli Tunç Devrim Yoldaş, iyi ki vardı. Onun anlayışı ve sevgisi olmasaydı ne yapardım bilemiyorum.

Bengü VAHAPOĞLU
29 Haziran 2020 / Yakacık



İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
KISALTMALAR.....	v
ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÖZET	ix
SUMMARY	xi
1. GİRİŞ.....	1
2. HAYATI	19
2.1. Doğumu	19
2.2. Çocukluğu ve Kadıköy	19
2.3. Eğitim Hayatı	23
2.3.1. Moda İlkokulu	23
2.3.2. Askeri Okul Yılları	24
2.3.3. Üniversite Yılları ve Politikayla İlişkisi	26
2.4. Meslek Hayatı	28
2.4.1. Remzi Kitabevi ve <i>Meydan Larousse</i> Deneyimleri.....	28
2.4.2. Reklamcı Hulki Aktunç.....	29
2.4. Hayatının Son Yılları.....	35
2.4.2. Ressam Hulki Aktunç	35
2.4.3. Hastalığı ve Ölümü	39
2.4.4. Ölümünün Ardından	41
3. YAZI HAYATI VE ESERLERİ.....	45
3.4. Birinci Dönem (1968-1980).....	45
3.4.2. Edebiyatla İlk İlişkiler.....	45
3.4.3. Edebiyat Çevresine İlk Adımlar.....	48
3.4.4. İlk Öyküler, İlk Yankılar	53
3.4.5. <i>Türkiye Defteri</i> Dergisi Dönemi	57
3.4.6. İlk Kitaplar	70
3.4.6.1. Gidenler Dönemeyenler (1976).....	70
3.4.6.2. Kurtarılmış Haziran (1977)	77
3.5. İkinci Dönem (1980-2011).....	84
3.5.2. Romanlar	85
3.5.2.1. Roman Tasarıları	85
3.5.2.2. Bir Çağ Yangını (1981).....	87
3.5.2.3. Son İki Eylül (1987).....	89
3.5.3. Öyküler	92
3.5.3.1. Ten ve Gölge (1985)	93
3.5.3.2. Bir Yer Göstericinin Hayatı (1989).....	99
3.5.3.3. Güz Her Şeyi Bilir (1998)	103
3.5.3.4. Kitaplarında Yer Almayan Öyküler	109
3.5.4. Şiirler	110
3.5.4.1. Sır Kâtibi (1989).....	114

3.5.4.2.	Islıkla Tarihçe (1989).....	120
3.5.4.3.	Adresim Aynalar (1991).....	126
3.5.4.4.	Şarkılar (1992).....	129
3.5.4.5.	İnsan Aşklarının Külüdür (1993)	130
3.5.4.6.	Istıraplar Ansiklopedisi (1994)	132
3.5.4.7.	Twelfth Song (1998)	138
3.5.4.8.	Bir Şeyin Varoluşu (1999).....	139
3.5.4.9.	Firak: Toplu Şiirler 1989-1999 (2000)	141
3.5.4.10.	Sönmemiş Dizeler (2009).....	145
3.5.4.11.	Kitaplarında Yer Almayan Şiirler	149
3.5.5.	Diğer Kitaplar	150
3.5.5.1.	Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla) (1990).....	150
3.5.5.2.	Erotologya? (2000)	156
3.5.5.3.	Aforistika ya da Özeldeyişler (2001)	157
3.5.5.4.	Bir Kadıköy’oğlu (2010).....	158
3.5.6.	Ortak Kitaplar	159
3.5.6.1.	Opus (2012).....	159
3.5.6.2.	Aranâme: Bir Ara Güler Kitabı (2013).....	160
4.	EDEBİYAT ANLAYIŞI	163
4.4.	Öykü Üzerine Görüşleri	163
4.4.2.	Türk Öykücülüğünün Kökenleri ve Halk Hikâyeciliği.....	164
4.4.3.	Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğünün Kuruluşu Üzerine Görüşleri.....	180
4.4.4.	Toplumcu Gerçekçi Edebiyatın Ustaları Üzerine Görüşleri	187
4.4.5.	Yeni Hikâye/Yenilik Hikâyesi ve Hulki Aktunç.....	197
4.5.	Şiir Üzerine Görüşleri.....	208
4.5.2.	1980 Sonrası Türk Şiiri ve Hulki Aktunç	209
4.5.3.	“Delta Şiir” Tanımı	211
4.5.4.	Hulki Aktunç’un Poetikasını Kurma Denemesi.....	217
4.6.	Dil Üzerine Görüşleri.....	219
4.6.2.	Dil Devrimine Yaklaşımı.....	220
4.6.3.	Üslup Hakkında Görüşleri	221
4.6.4.	Türkçenin Güncel Sorunlarına Çözüm Önerileri	224
4.6.5.	Hulki Aktunç’un Argo Kavramlaştırması.....	228
5.	SONUÇ	235
	KAYNAKLAR.....	253
	EKLER	273
	ÖZGEÇMİŞ.....	313

KISALTMALAR

Akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
C	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
İst.	: İstanbul
S	: Sayı
söy.	: Söyleşi
s.	: Sayfa
Y	: Yıl
YKY	: Yapı Kredi Yayınları



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.4.2	: Hulki Aktunç’un “reklamgülü” çizimi.....	32
Şekil 2.5.1	: Hulki Aktunç’un “Yazar Yazın Yazmaz” başlıklı çizi-yazısı.	37
Şekil 4.3.4a	: Hulki Aktunç’un hazırladığı alan argoları listesi.....	230
Şekil 4.3.4b	: Alan argoları ile genel argo arasındaki ilişkiyi gösteren Hulki Aktunç’a ait çizim	231





HULKİ AKTUNÇ – HAYATI VE ESERLERİ

ÖZET

Hulki Aktunç (1949-2011), 1950 sonrası Türk edebiyatının en üretken kalemlerinden biridir. Edebiyat hayatına başladığı 1968 yılından 2011'deki ölümüne kadar öykü, roman, şiir, deneme, sözlük gibi farklı türlerde toplam 19 eser kaleme alır. Yaşamı boyunca Türkçenin imkânlarını genişletmek, devraldığı edebi mirasa katkı yapmak için emek verir. Ancak yazarı ve eserlerini edebiyat tarihi içindeki yeriyle değerlendiren, eserlerinde öne çıkan tema ve kavramları tartışan araştırma, inceleme ve değerlendirmelerin eksikliği hissedilmektedir. Bu nedenle de bu tez çalışmasının belli başlı eksiklerin giderilebilmesine katkı sunacak bir kaynak niteliği taşıması amaçlanmıştır.

Yazarın hayatını kapsamlı bir şekilde ortaya koymanın, edebiyat anlayışının temel unsurlarını araştırmanın yazarın zihin yapısını ve dolayısıyla metinlerini anlamaya, açıklamaya, tartışmaya hizmet edeceği düşünülmektedir. Bu bağlamda öncelikle yazarın hayatıyla metinleri arasındaki geçişler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Hulki Aktunç'un yazı hayatı 1968-1980 ve 1980-2011 tarih aralıklarını esas alan iki döneme ayrılarak incelenmiştir. İkinci dönem tür, tema, kavram çeşitliliği ve biçimsel özellikler bakımından ilk dönemden farklılıklar gösterir. Aktunç'un yazı hayatının bu ilk dönemini, *Gidenler Dönmeyenler* (1976) ve *Kurtarılmış Haziran* (1977) adlı öykü kitapları ile Taylan Altuğ ve Naci Çelik'le beraber çıkardıkları *Türkiye Defteri* (1971, 1973-1975; 20 sayı) dergisi oluşturur. Bu dönemde yazar, öykü türü üzerinde yoğunlaşmıştır. 1968 yılında *Yeni Ufuklar* dergisinde ilk yazısını yayımlamasıyla başlayan birinci dönemde Aktunç, 1970'li yılların hâkim edebiyat anlayışına uygun olarak toplumcu gerçekçi çizgiyi takip eder fakat bu çizgiyi zorlayan, ondan yer yer sapan ürünler de verir. Süreli yayınlarda çıkan ilk öykülerine gelen tepkiler Aktunç'un bir "yenilikçi", "aşırı uçlara" gitmekten çekinmeyen, dilin sınırlarını zorlayan özgün bir yazar olarak tanındığını, dönemin eleştirmenleri tarafından çoğu zaman anlaşılmadığını ve toplumcu gerçekçilik sınırlarına çekilmesi gerektiği konusunda uyarıldığını gösterir. Yazar, bütün bu 'hizaya çekme' uğraşlarına karşın, 1960-1980 arasında, Türk edebiyatında modernizmin iyiden iyiye askıya alındığı bir dönemde, modernizm olanaklarını araştırmayı sürdürür. Edebiyata hâkim olan toplumcu gerçekçi anlayışa sırtını dönmese de, aynı anlayışın bir birey olarak üzerinde yarattığı baskıyı da kırmak ister. Aktunç, bu dönem yazdığı öykülerde toplumsal meseleleri işlerken toplumcu gerçekçi edebiyatın kalıplarına sıkışıp kalmak istemez. Bu şemalaşmadan kaçış onu bir Sait Faik-Sabahattin Ali sentezine götürür. Aktunç gerek *Gidenler Dönmeyenler* gerek *Kurtarılmış Haziran* öyküleriyle mevcut edebiyata eklenmeyi değil, onu aşmayı hedeflemiştir. Yazar, söz konusu kitaplarında yer alan öykülerde işçi ve emekçilerin dünyasını, işçi olaylarını, emek sömürü çelişkisini ele alır; iç göç, gecekondulaşma gibi konulara da eğilir. Öyküler yazarın özgün üslubu itibarıyla da dikkat çeker. *Türkiye Defteri* dergisine ise Aktunç'un ortak yazarlı bir eseri gözüyle bakılabilir.

Hulki Aktunç'un yazı hayatının ikinci dönemini 1980 sonrasında başlatmak mümkündür. 1980'den sonra yazarın söylemindeki politik vurgu belirgin biçimde geri plana çekilirken eserleri hem tematik açıdan hem edebi türler açısından çeşitlenir. Bu tarihe kadar öykü türüne yoğunlaşan yazar 1980'den sonra roman, şiir, deneme, anlatı gibi türlerde eserler vermiş ve bir de argo sözlüğü yayımlamıştır. Aslında Aktunç'un edebi kimliğinde taşıdığı çeşitlilik ve zenginlik 1980'den itibaren görünürlük kazanmıştır. Metinlerindeki temalar emek-sermaye çelişkisiyle sınırlı kalmaz; kentsel dönüşüm, yalnızlık, iletişimsizlik, uyumsuzluk, aidiyetsizlik, kaçış, çocukluk, yaşlılık, hayatın tekdüzeliği gibi temaları; bellek/tarih/zaman, ses/susku, kent/doğa, kimlik, kötülük, cinsellik gibi kavram ve kavram öbeklerini eserlerinde sık sık işler. Metinlerinde biçim denemeleri ağırlık kazanır. Bu biçim denemeleri yazarı yer yer türler arası sınırların belirsizleştiği bir yazı alanına götürür. Aktunç, bir yandan da, geleneksel edebiyatımızdan getirdiği özleri modern bir anlayışla sentezleyerek öncü metinler üretmeye çalışır.

Hulki Aktunç'un edebiyat anlayışı, bibliyografya çalışması sırasında elde edilen malzemenin sınıflandırılması sonucunda- öykü, şiir ve dil olmak üzere üç ana alana odaklanılarak yazılmıştır. Aktunç'un 1970'li yıllardaki yazılarında öyküye, öykücülere, öykü ve edebiyat sorunlarına Marksist estetik çerçevesinden yaklaştığı, polemikçi bir üslup benimsediği, 1980 sonrasında ise bu kuramsal pratiği terk ettiği, yazı konularının çeşitlendiği, izlenimci denemeciliğinin geliştiği, öznel bakış açısının ağırlık kazandığı görülür.

Hulki Aktunç, kırk yılı aşkın yazı hayatında edebiyatın hemen her türünde ürün vermiş, hem Türkçeyi hem Türk edebiyatını devraldığı noktadan daha ileri bir aşamaya taşımaya çalışmıştır. Kendisini erken yaşlardan itibaren entelektüel bakımdan yetiştirmeye azami gayret gösteren yazar, edebiyat tarihimize dair geniş bir bilgi birikimine ulaşmıştır. Türk edebiyatının kaynaklarından ve birikiminden yararlanmayı ilke edinen Aktunç bu tavrı kendisinden sonra gelecek yazar kuşaklarına da önermiştir. Böyle olmakla beraber Aktunç, geleneksel değil, modernist metinler üretmiş; modernizme, geleneğe sırtını dönmeden, geleneksel edebiyatı dönüştürerek varmaya çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hulki Aktunç, öykü, roman, şiir, sözlük, deneme, modernizm, gelenek

HULKİ AKTUŇ – HIS LIFE AND WORKS

SUMMARY

Hulki Aktunç (1949-2011) is one of the most productive authors of Turkish literature of the after 1950. From the start of his literary career in 1968 till his death in 2011, he has produced 19 works in the form of short story, novel, poem, essay and dictionary. Throughout his life he made a great effort to expand the Turkish language and to contribute to the literary heritage he took over. Aktunç has produced modernist texts, has strived to achieve modernism through dialectic method, utilizing tradition in achieving transformation. It is observed that there is a lack of research that evaluate the author and his oeuvre in the history of literature and also that discuss the themes and concepts in his work. Therefore, the aim of this thesis is to create a comprehensive source that thoroughly analyzes his life and works. Analyzing his life in great detail, investigating the basic elements of the author's literary understanding, would be instrumental in helping us understand his mindset, thereby comprehending, explaining and discussing his texts.

Hulki Aktunç's literary career is analyzed in two periods, 1968-1980 and 1980-2011. The two periods have shared characteristics, though the second period differs from the first period in terms of genre, theme, variety of concept and focus on style. In the first literary period of his life, the author has focused on the genre of short story. During the first period of his literary career, in accordance with the dominant literary understanding of the period, Aktunç has followed the socialist realist stream of the 1970s, but pushed the limits and at times produced works that diverged from it. The reactions to his first short stories published in the periodicals, show us that he was known as an "innovator", a unique formalist author, not minding going to the "extremes", pushing the limits of the language. Most of the times he was not understood by socialist realist critics and was warned by them to be drawn to certain limits. During the period between 1960-1980, in which modernism was shelved, Aktunç continued to explore the possibilities of modernism. In this period, Aktunç did not want to get stuck in the templates of socialist realist literature while dealing with social issues in his stories. This break from schematization brings him to a Sait Faik-Sabahattin Ali synthesis. With his short stories *Gidenler Dönmeyenler* and *Kurtarılmış Haziran*, Aktunç does not aim to be a part of the existing literature but aims to surpass it. In his stories, the author addresses the world of workers, laborers, workers' issues, labor exploitation contradiction, internal migration, rise of slum housing etc. These stories also attract attention due to author's authentic style.

The second period of Aktunç's literary career started in 1980. After 1980, the political emphasis in the author's discourse was noticeably drawn back and his works in this period varied both thematically and in terms of literary genre. The author who has focused on the short story genre up until this date, started producing novels, poems, essays, narratives and published a slang dictionary after 1980. In fact, it is safe to say that, the diversity and richness that define Aktunç's literary identity has gained visibility since 1980. On the other hand, the diversity does not lead to a separation or disintegration in Hulki Aktunç's literature, on the contrary, a spiraling network of relationships are formed between his works, the bonds that are knitted around main issues become increasingly tight. The themes in his texts are not limited

to labor capital contradiction. Gentrification (urban transformation), loneliness, lack of communication, discordance, estrangement, escape, childhood, old age, monotony of life; memory/date/time, sound/silence, city/nature, identity, evil, sexuality are concepts he frequently deals in his works. In his texts, experiments in form gain importance.

During his literary career, which has spanned over forty years, Hulki Aktunç has produced works in all genres, not only contributing to Turkish literature, but also strived to further the Turkish language and Turkish literature. From an early age, Aktunç has made a tremendous effort to educate himself and has accumulated an in depth knowledge about Turkish literary history. He has adopted the principle of benefitting from Turkish literary sources and traditional literature and has advised this to the next generation of authors. However, Aktunç has produced modernist texts not traditional ones. The author has achieved modernism by not rejecting traditional literature, but made use of it by successfully transforming it.

Key Words: Hulki Aktunç, short story, novel, poetry, essay, dictionary, modernism, conservation

1. GİRİŞ

1950 sonrası Türk edebiyatının en üretken kalemlerinden biri olan Hulki Aktunç üzerine yürütülen bu doktora tez çalışmasında yazarın kapsamlı bir biyografisinin ortaya konması, eserlerinin içerik ve biçim özellikleri bakımından Türk edebiyatı içindeki yeriyle tanıtılıp değerlendirilmesi ve edebiyat anlayışının açıklanıp tartışılması amaçlanmıştır. Edebiyat hayatına başladığı 1968 yılından 2011'deki ölümüne kadar öykü, roman, şiir, deneme, sözlük gibi farklı türlerde toplam 19 eser¹ kaleme alan Hulki Aktunç hakkında monografik nitelikte bir çalışma yapılmamıştır. Bu doktora tez çalışmasının, Hulki Aktunç üzerine bundan sonra yapılacak çalışmalar için bir başvuru kaynağı niteliği taşıması hedeflenmiştir. Bu hedef doğrultusunda öncelikle kapsamlı bir Hulki Aktunç bibliyografyası oluşturulmaya çalışılmıştır. İstanbul kütüphanelerinde yürütülen literatür taraması sonucunda, çoğu dergi ve gazetelerde kalan, bir kısmı derleme kitaplarda yer alan çeşitli temalarda 200'ü aşkın yazıya, 50'yi aşkın söyleşiye ve 50'ye yakın soruşturma yanıtına ulaşılmıştır. Tez çalışmasının ana materyali de başta yazarın kitapları olmak üzere süreli yayınlarda kalan bu yazıları, söyleşileri ve soruşturma yanıtlarıdır.

Hulki Aktunç hakkında yürütülen monografik nitelikteki bu tez çalışması “Hayatı”, “Yazı Hayatı ve Eserleri”, “Edebiyat Anlayışı” başlıklı üç ana bölüme ayrılmıştır. Aktunç'un biyografisi yazılırken edebiyatının kırkinci yılı dolayısıyla Rıza Kıracı'la yaptığı *Yoldaşım 40 Yıl* adlı nehir söyleşi kitabı yol gösterici bir kaynak olmuştur. Hulki Aktunç'un hayatını bütün yönleriyle ele almak amacıyla yazarın ailesi ve yakınlarıyla da görüşülmüştür. Yazarın eşi Semra Aktunç, oğulları Uluğ ve Emrah Aktunç'un yanı sıra Hulki Aktunç'un edebiyat hayatına adım attığı yıllardaki en yakın dostu Selim İleri, ikinci öykü kitabı *Kurtarılmış*

¹ Hulki Aktunç'un ölümünün ardından yayımlanan ortak kitapları, *Opus* (2012, Gülten Emre'yle birlikte) ve *Araname*'yi (2013, Semra Aktunç'la birlikte) burada verilen sayıya dâhil etmedim.

Haziran'ın ve ilk romanı *Bir Çağ Yangını*'nın yayıncısı Necati Tosuner, reklamcılık yaptığı yıllarda tanıdığı edebiyat dostları Egemen Berköz ile İbrahim Yıldırım ve Yaratım Reklam Ajansı'nda Hulki Aktunç'un rahle-i tedrisinden geçmiş yazar Nalan Barbarosoğlu görüşülen isimler arasındadır. Bu süreçte Hulki Aktunç'un okuduğu Moda İlkokulunun mezunlar derneği ve Selimiye Askeri Ortaokulunun Kutlama Komitesi'nden Berker Barçak ile görüşülmüştür. Yazarın bir dönem yönetim kurulu üyeleri arasında yer aldığı ve başkanlığını da yaptığı Reklamcılar Derneği'nden de bilgi alınmıştır. Yazarın yakın çevresiyle yapılan görüşmeler, yazarla yapılmış söyleşiler, *Yoldaşım 40 Yıl* kitabı ile yazarın biyografisinden izler de taşıyan *Bir Kadıköy'öğlü* anlatısından edinilen bilgiler ışığında Hulki Aktunç'un doğumu, çocukluğu, okul hayatı, meslek hayatı, yaşamının son günlerinde nükseden resim tutkusu, hastalığı, ölümü ve ölümünün ardından yazar hakkında yazılanlar ayrı başlıklar halinde ele alınmıştır.

Hulki Aktunç, 27 Ocak 1949'da İstanbul'da dünyaya gelir. Tam adı Şükrü Hulki Aktunç'tur. Şebinkarahisarlı bir ailenin üç çocuğundan en küçüğüdür. Büyük ağabeyi Yalçın Aktunç 1942, küçük ağabeyi Metin Aktunç 1945 doğumludur. Annesi Nadide (Öğütveren) Hanım (1917) ev hanımı, babası Recep Aktunç (1912) esnaftır. Recep Aktunç, Şebinkarahisar'dan İstanbul'a 13-14 yaşlarında gelmiş ve Kadıköy çarşısına yerleşmiştir. Hulki Aktunç'un çocukluğu ve ilk gençliği de Kadıköy çarşısında geçmiştir. Yazar, ölümüne kadar da Kadıköy'ün ilçe sınırları dışında ikamet etmemiştir.

Hulki Aktunç, 1955'te henüz altı yaşındayken Moda İlkokulunda öğrenimine başlar. İlkokul öğretmeni, fıkra ve anı yazarı Ahmet Rasim'in kızı Rasime Aksoy'dur. Rasime Aksoy, Aktunç'taki okuma hevesini keşfeder ve onun kültürel gelişimini destekler. Aktunç, 1960 yılında Moda İlkokulundan mezun olur. Aynı yıl Selimiye Askeri Ortaokuluna girer. Burada, resim öğretmeni ressam Turhan Vecdi Karal, yazarı modern resimle tanıştır ve onun resme olan ilgisinin bir tutkuya dönüşmesinde önemli rol oynar. Selimiye Kışlasındaki eğitimini 1963 yılında tamamladıktan sonra çektiği kura sonucunda Erzincan Askeri Lisesine gitmeye hak kazanır ve böylece bu "Kadıköy'öğlü" ilk kez ailesinden, Kadıköy'den, İstanbul'dan ayrılıp Anadolu'ya yol alır. Aktunç, Erzincan Askeri

Lisesinde de başarılı ve etkin bir öğrencidir. İlk tutkusu resmi burada da bırakmaz. Hatta yirmi beş otuz resimden oluşan ilk kişisel sergisi “Lacivert-Bordo”yu burada açar. Kitaplarla ve edebiyatla arasındaki bağ da burada güçlenir. Ölümüne kadar yazacağı günlüklerini, Erzincan’a geldiği 1963 yılında tutmaya başladığı gibi okulun duvar gazetesi *Ülkü*’nün yayın ekibinde de görev alır. *Ülkü*, aynı zamanda Hulki Aktunç’un Erzincan Askeri Lisesinden firar etmesine de yol açar. Şevket Rado başkanlığında çıkan *Hayat* mecmuasında ABD ve SSCB arasındaki uzay yarışını konu alan bir kupürü gazeteye ekleyince Suphi Martagan adlı edebiyat öğretmeni tarafından gazetede komünizm propagandası yapıldığı gerekçesiyle okul komutanına şikâyet edilir. Bunun üzerine Aktunç’un dolapları aranır, kitaplarına el konur ve yazar, disiplin kuruluna çıkarılır. Bu olay üzerine mezun olmasına bir ay kala okuldan firar edip İstanbul’a döner. Ortaöğrenimini 1967 yılında Haydarpaşa Lisesinde tamamlar ve üniversite sınavlarına girmeye karar verir. Hem tıp hem hukuk fakültelerinin sınavına girer ve her ikisini de kazanır, ancak tercihini hukuktan yana yapar. Aktunç, 1968 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ne kaydını yaptırır. Burada Tarık Zafer Tunaya, İdris Küçükömer gibi isimlerin öğrencisi olur. Tarık Zafer Tunaya’nın takdirini kazanan Aktunç, onun asistanı olmak istemektedir ancak Tunaya, 1971’deki 12 Mart Askerî Darbesi’yle tutuklanınca Aktunç da hukuk fakültesine dair ileriye dönük planlarından vazgeçer, bir süre sonra da mezun olmadan fakülteden ayrılır.

Aktunç, üniversiteye giderken çalışma hayatına da atılır. Çünkü askeri okuldan firarı dolayısıyla devlete borçlanmıştır. İlk işi Remzi Kitabevi’nde düzeltmenliktir. Remzi Kitabevi, eski kitaplarının yeni baskılarını yapmaktadır, Aktunç da bu eski basımların dilini yeniler. Bir süre sonra düzeltmen olarak *Meydan Larousse*’ta çalışmaya başlar. Bu sırada aile düzenini de kurar. 1971’de felsefe öğretmeni Selma Dedeoğlu’yla evlenir, 1972’de ilk oğulları Uluğ Aktunç dünyaya gelir.

Ansiklopedi tamamlanınca Aktunç’un işi de son bulur, fakat çok uzun süre işsiz kalmayacaktır. 1973 yılında Manajans’ta düzeltmen olarak çalışmaya başlar. Kısa süre içinde önce yazı grubu, sonra yaratıcı grup başkanlığına yükselir. Ajansın sahibi Eli Acıman’dan sonra gelen ikinci isimdir. 1979’da Eli Acıman’la eleman

politikaları konusunda ters düşer. Bunun üzerine ajanstan ayrılmak ister. Durumu ajansın müşteri ilişkileri yönetmeni Zühtü Sezer'e açar. Bunun üzerine ikisi birlikte yeni bir reklam ajansı kurmaya karar verirler. Yaratım'ın temelleri Türkiye'nin siyasi çalkantılar yaşadığı bir dönemde, 1980 Eylül'ünde atılır. Yaratım, Türkiye'nin talihsiz bir döneminde faaliyete geçmiş olsa da zamanla tanınan bir ajans haline gelir. Aktunç, 2008 yılında reklamcılıktan emekli olur.

Aktunç, reklamcılığı kerhen yapan bir edebiyatçı olmamıştır. Bu alana emek vermiş, hatta 1982 yılında reklam dünyasına "Reklam Gülü" adını verdiği bir teknik bile kazandırmıştır. Aktunç'un reklamcılığa katkıları "reklam gülü"yle sınırlı da değildir. Reklamcılık Vakfı'nın ve kurulmasına büyük emek verdiği Reklam Özdenetim Kurulu'nun üyeleri arasındadır. Yine kuruluşunda önemli rol oynadığı Reklamcılar Derneği'nde genel sekreterlik (1997), iki dönem yönetim kurulu başkanlığı (1998-1999), yüksek danışma kurulu üyeliği (2000) görevlerinde bulunur. Reklamcılığın Türkiye'de yeni yeni filizlenmeye başladığı, akademilerde reklamcılık bölümlerinin henüz açılmadığı yıllarda Yaratım Reklam Ajansı bir reklam okulu işlevi de görür. Aktunç, hem Yaratım bünyesinde hem de üniversiteler ve yüksek okulların bağımsız reklam derslerinde eğitim vererek bir reklamcı neslinin yetişmesine, mesleğin kurumsallaşmasına katkı yapar; gerek özdenetimin getirilmesinde oynadığı rolle, gerek teorik yazıları, gerek Reklamcılar Derneği yönetiminde yürüttüğü çalışmalarla reklamcılık mesleğinin niteliğini yükseltmeye çalışır.

Hulki Aktunç, 2004 yılından itibaren belli aralıklarla hastaneye yatmasına sebep olan ciddi sağlık sorunları yaşamaya başlar. 2011 yılı başında ise gırtlak kanseri teşhisi konur. 2011 Haziranında bütün vücut fonksiyonlarını yitirir. Hulki Aktunç, 29 Temmuz 2011'de akşamüstü saat beş sularında evinde hayata veda eder. Aktunç'un üretken yaşlarındaki bu erken kaybı edebiyat dünyasında büyük bir üzüntüyle karşılanır.

Hulki Aktunç, son günlerine kadar hayattan ve yazıdan kopmamıştır. 2004'ün ilk aylarında baş gösteren ciddi sağlık sorunları onu kadim tutkusu resme döndürür. Yoğun bir şekilde resim yaptığı 2005 yazının sonunda Aktunç "Ayvalık

Yollarında, Sürücü Aynalarında” başlıklı ikinci kişisel sergisini 12 Kasım 2005’te Kuzguncuk Harmony Sanat Galerisi’nde açar. Üçüncü kişisel sergisi “Meşk” 8 Eylül 2007’de yine Harmony Sanat Galerisi’nde açılır. Aktunç, resim çalışmalarının yoğunlaştığı 2004-2008 yılları arasında, resimle ilgili yazılar da yayımlar. 2005 Aralık’ından 2008 Nisan’ına kadar *Cumhuriyet* gazetesinde, “Atölyelerden, Sergilerden” adlı dizi yazılarında gezdiği atölye ve sergilere dair izlenimlerini, resim değerlendirmelerini paylaşır. 2008 yılı boyunca *kitap-lık* dergisindeki “Seyreyle Gözüm” köşesinde resim-edebiyat ilişkisine dair yazar, sanat kitaplarını tanıtır. Aktunç, hayatının son döneminde *Cumhuriyet* gazetesindeki “Arı Düşünce” köşesinde yazar. Hastalığı ağırlaşana kadar da burada yazmayı sürdürür; dergilerde, şiirler, öyküler, yazılar yayımlamaya devam eder. 2009’da son kitabı *Sönmemiş Dizeler* yayımlanır. Bu kitapla 2010 Behçet Necatigil ve Metin Altıok Şiir Ödüllerini kazanır. Çok sayıdaki kitap, öykü, şiir tasarısı ise yarım kalmıştır.

Bu çalışmanın ikinci bölümü, Hulki Aktunç’un yazı hayatı ve eserlerine ayrılmıştır. Aktunç’un yazı hayatı iki döneme ayrılarak ele alınmıştır. Birinci dönem, yazarın süreli yayınlardaki ilk yazısı “Mektuplardan Yansıyan”ın yayımladığı 1968 yılında başlar, 1980’e kadar devam eder. İkinci dönem ise 1980’den 2011’e yani ölümüne kadar geçen zaman dilimini kapsar. Tezin “Yazı Hayatı ve Eserleri” adını taşıyan bu ikinci bölümü, Aktunç’un edebiyatla tanışmasının, edebiyat ortamına adım atışının, edindiği edebiyatçı çevresinin, ilk yazı ve öykülerinin uyandırdığı etkilerin konu edilmesi ve incelemesiyle başlar.

Hulki Aktunç, edebiyatla çok erken yaşlarda ilişki kurar. Yazar hem evinde hem içinde yaşadığı muhitte kitapla karşılaşma imkânı bulur. Özellikle babası Recep Aktunç’un Ramazan aylarında ya da uzun kış gecelerinde aile fertlerini çevresine toplayıp soba başında *Kur’an*’dan, *Maarifetname*’den, *Binbir Gece*’den, *Kıyas-ı Enbiya*’dan okuduğu parçalar, Aktunç’un ilk hikâyelerini düşlemesini sağlar. Aktunç, yıllar içinde meraklarının ve tesadüflerin izinde okumalarını ilerletirken bir yandan da kendi kişisel kütüphanesini oluşturur. O sırada Kemal Demiray’ın ortaokul edebiyat öğrenimi için hazırladığı kitapta Memduh Şevket Esenal’ın bir hikâyesini okur ve “Can Sıkıntısı” adında benzer bir öykü yazar. 1963’te Erzincan

Askeri Lisesine gittiğinde günlük tutmaya başlar. Günlük tutmak Aktunç’a yazma disiplini kazandırır. Yazdığı öyküleri, şiirleri okulun duvar gazetesinde sınırlı da olsa bir okur kitlesiyle paylaşır. Aynı yıllarda, Memet Fuat’ın De Yayınları’nda tek perdelik oyunlar yayınladığını görünce üç tane tek perdelik oyun yazar.

Aktunç, 1966 yılında okuldan kaçıp İstanbul’a döndüğünde ise edebiyatını besleyecek entelektüel bir çevreden yoksundur ama kendisine hatırı sayılır bir çevre edinmesi uzun sürmez. Aktunç, İstanbul’a döndüğü 1966 yılından *Türkiye Defteri*’nin ilk sayısının yayımlandığı 1971’e kadar ciddi bir edebiyat çevresi edinir. Ancak bu çevrenin çekirdeği Taylan Altuğ, Naci Çelik ve Selim İleri’den oluşan arkadaş topluluğudur, merkezdeyse Kemal Tahir vardır. Naci Çelik, Selim İleri, Taylan Altuğ ve Hulki Aktunç’tan oluşan genç aydınlar grubu, Kemal Tahir’i Suadiye’deki evinde romancının 1973’teki ölümüne kadar bazen haftada bir, bazen on beş günde bir düzenli olarak ziyaret ederler.

Hulki Aktunç bu yıllarda yazdıklarını yayımlamak konusunda titiz davranmaktadır. Öykülerini ilk kez, Memet Fuat’ın çıkardığı *Yeni Dergi*’ye gönderir. Bu yedi öyküden hiçbirisi dergide yayımlanmaz fakat “Çağına Tanık Olmak” başlıklı imzasız genel değerlendirme yazısında “H. A. – Kadıköy” ibaresiyle açılan paragrafta, Aktunç çağına tanık bir yazar olarak nitelenir ve öykülerinden övgüyle bahsedilir, ancak daha duru yazması ve “bulanık” dünya görüşünü netleştirmesi beklendiği de eklenir.

Hulki Aktunç’un yayımlanan ilk öyküsü 1969 Eylül’ünde *Soyut*’ta çıkan “Deredeki”dir. Yazar bu tarihten itibaren öykülerini *Yeni Edebiyat*, *Yansıma*, *Yeni Dergi*, *Papirüs* gibi dönemin önemli edebiyat dergilerinde yayımlar. Bazı eleştirmenler tarafından karmaşık ve güç anlaşılır bulunmakla birlikte Aktunç’un öyküleri edebiyat vitrinine çıktığı günden itibaren edebiyat çevrelerinde dikkat çekmiş görünür. Yazar, 1973’ten sonra öykülerini Taylan Altuğ ve Naci Çelik’le beraber çıkardıkları *Türkiye Defteri*’nde yayımlar. *Türkiye Defteri*, Hulki Aktunç’un edebiyat hayatına adım attığı 1970’li yılların ilk yarısındaki bir diğer önemli faaliyet alanıdır. İlk sayısı, Nisan 1971’de yayımlandıktan sonra kapanan, ikinci sayısı ancak 1973 Aralık ayında çıkan dergi asıl etkinliğini 1973-1975

yılları arasında gösterir. *Türkiye Defteri*, Hulki Aktunç'un eleştiri-inceleme yazılarını, öykülerini ve hatta takma adla ilk şiirlerini yayımladığı bir yayın organı olmanın ötesinde ilk öykü kitapları *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran*'la birlikte edebiyat hayatının birinci dönemini de oluşturur. *Türkiye Defteri*'ne Aktunç'un ortak yazarlı bir eseri gözüyle de bakılabilir. Dergi, Kemal Tahir'in fikir mirasını devralan bir oluşum olmuştur. *Türkiye Defteri*'yle Kemal Tahir'in uzun yıllar meşgul olduğu dergi tasarısı da hayata geçirilmek istenmiştir. Bu bölümün diğer önemli alt başlıkları ise "Usta ve Çırak: Kemal Tahir-Hulki Aktunç" ile "*Türkiye Defteri*'nde Hulki Aktunç"tur. *Türkiye Defteri* dergisinin kurucusu ve sürekli yazarı olan Hulki Aktunç, derginin asıl faaliyetini gösterdiği 1973-1975 yılları arasında başka hiçbir dergide yazmamıştır. Dergi, toplamda 20 sayı çıkmıştır.

Aktunç, *Türkiye Defteri* sayfasını kapattıktan sonra 1976'da ilk kitabı *Gidenler Dönmeyenler*'i yayımlar. 1976 yılında Günebakan Yayınları'ndan çıkan *Gidenler Dönmeyenler*'in öykü dünyasının konuları emek-sermaye çelişkisi, iç göç, çarpık kentleşme gibi toplumsal sorunlardır. Kişilerini işçi-emekçi insanların arasından seçer. Yazarın bu kitapla kendine has bir dil ve deyiş getirdiği de görülür. Kitap, eleştirmenler tarafından övgüyle karşılanır. Aktunç, bu ilk kitabıyla 1977 TDK Öykü Ödülü'nü alır.

Eleştirmenlerin beğeniyle karşıladığı *Gidenler Dönmeyenler*'in, TDK Öykü Ödülü'nü kazanmasından bir ay sonra Kasım 1977'de yazarın yeni öykü toplamı *Kurtarılmış Haziran* yayımlanır. *Kurtarılmış Haziran*'daki iki bölümden oluşur. Birinci bölümde 15-16 Haziran İşçi Olaylarıyla olumlu ya da olumsuz, dolaylı ilintiler kurulmuş öyküler yer alırken "Yedi Askı" isimli ikinci bölümde minimal öyküler vardır. *Kurtarılmış Haziran*, *Gidenler Dönmeyenler* kadar övgüyle karşılanmaz. Bunda *Gidenler Dönmeyenler*'in yakaladığı başarıyla beklentileri yükseltmesinin de payı vardır. Eleştirmenler, Aktunç'un, *Kurtarılmış Haziran*'da 15-16 Haziran Olayları'nı özümleyemediği, okura da yaşatamadığı konusunda ortaktırlar. Kitabın en başarılı öyküsünün "Beyoğlu'nun Kirli Tarihi" olduğu görüşündedirler. Aktunç; Alpay Kabacalı, Mehmet H. Doğan ve Rauf Mutluay gibi eleştirmenlerin kitaba yönelttikleri olumsuz eleştirileri 1978 Nisan'ında

yayımladığı “Golyat Akıllıca Vurur Mu?” başlıklı yazısında yanıtlar. Yazıda, temelde, eleştiri kurumunun eleştirisi yapılmaktadır. *Kurtarılmış Haziran*, 1978 Sait Faik Hikâye Armağanı’na da aday gösterilir. O yıl armağanı *Anaların Hakkı* kitabıyla Selçuk Baran kazanır.

Yazı hayatının ilk döneminde (1968-1980) toplumcu gerçekçi anlayışın ağır bastığı, politik vurgunun ön planda olduğu eserler yayımlayan ve edebi türler içinde öyküye ağırlık veren Hulki Aktunç, ikinci dönemde (1980-2011) roman, şiir, deneme, anlatı gibi çeşitli türlerde eserler vermiş ve bir de argo sözlüğü yayımlamıştır. Metinlerindeki temalar emek-sermaye çelişkisiyle sınırlı kalmamıştır. Kentsel dönüşüm, yalnızlık, iletişimsizlik, uyumsuzluk, aidiyetsizlik, kaçış, çocukluk, yaşlılık, hayatın tekdüzeliği, ezbere yaşamak gibi temalara açılmış; bellek/tarih/zaman, ses/susku, kent/doğa, kimlik, kötülük, cinsellik gibi kavram ve kavram öbeklerini eserlerinde sık sık işlemiştir. Hem edebi türler açısından hem de tematik açıdan çeşitlenip zenginleşen Aktunç edebiyatında politik söylemin yazı hayatının ilk dönemiyle karşılaştırıldığında belirgin bir şekilde geriye çekildiği de gözlemlenir. Bu ikinci dönemde biçim ve dil, dünya görüşünün yerini almış, politik söylem biçim ve dilin içine gömülmüştür. Yazarın öykü, roman ve şiirlerinde biçim denemeleri ağırlık kazanmıştır. Bu biçim denemeleri yazarı yer yer türler arası sınırların belirsizleştiği bir yazı alanına götürür. Aktunç, geleneksel edebiyatımızdan ayıkladığı özleri modern bir anlayışla sentezleyerek öncü metinler üretmeye çalışır. Aktunç’un yazı hayatının ikinci dönemi öncelikle türler üzerinden değerlendirilmiş “Romanları”, “Öyküleri” ve “Şiirleri” üst başlıkları altında yazarın 1980’den sonra ortaya koyduğu eserleri temaları, dil ve biçim özellikleri yönünden tanıtılmıştır. “Diğer Kitapları” başlıklı bölümde *Büyük Argo Sözlüğü* ile *Erotologya*, *Aforistika*, *Bir Kadıköy’oğlu* adlı deneme ve anlatı kitapları içerik biçim özellikleri yönünden anlatılmıştır. “Ortak Eserler” adlı alt bölümde ise yazarın eşi Semra Aktunç’la hazırladığı *Araname* ile Gültekin Emre’yle ortak şiir kitabı *Opus*’a yer verilmiştir. Bütün bu eserlerin yayımlandıkları dönemlerde ve sonrasında ne gibi yankılar uyandırdıklarının da ayrıca üzerinde durulmuştur.

Hulki Aktunç, edebiyat hayatının ikinci dönemini romanla açar. *Bir Çağ Yangını* (1981) yazarın yayımlanmış ilk romanı olsa da ilk roman çalışması değildir. “1950”, “Firavunla Tartışma” ve “Küller ve Ateşbaz” adını verdiği üç romanı tasarı olarak kalmıştır. Aktunç, Enver Ercan’la yaptığı bir söyleşisinde de Tanpınar’ın *Aydaki Kadın* romanının devamını yazmaya teşebbüs ettiğini söyler (Ercan, 1994, 4). Hulki Aktunç, *Bir Çağ Yangını* roman dosyasıyla Abdi İpekçi Ödülleri’ne başvurur ve kazanır (1981). Yazarın *Bir Çağ Yangını* dışında *Son İki Eylül* (1987) adını taşıyan bir romanı daha vardır. Her iki roman da Batılılaşma serüvenimizin trajedisine odaklanan; öncü, yenilikçi, deneysel nitelikler taşıyan metinlerdir.

1980 sonrasında Hulki Aktunç, *Ten ve Gölge* (1985), *Bir Yer Göstericinin Hayatı* (1989) ile *Güz Her Şeyi Bilir* (1998) adlarında üç öykü kitabı yayımlamıştır. Bu üç kitaptaki baskın temalar, kentin (İstanbul) değişim ve dönüşümü, buna bağlı olarak toplumsal dönüşüm, iletişimsizlik, uyumsuzluk, yalnızlık, ayrılık, kayıp ve ezbere yaşamaktır. Öykülerde çocukluğundaki Kadıköy’ün yitip giden sıradan insanlarına, azınlıklara, yazar ben’ine ve geleneksel hikâyenin kişilerine yer verir. Öykü coğrafyası ise İstanbul’un kozmopolit semtleri, Adalar ve yazıdır. Aktunç, bir metin üzerinde çalışmayı, metni işlemeyi yazarlık yordamı olarak benimsemiştir. Yazarın taşıyageldiği “üslup kaygısı” 1980’den sonra yayımladığı metinlerde iyiden iyiye kendini gösterir. 1980’den önce “üslup kaygısına”, politik kaygılar da ekleniyor ve hatta ikincisi ilkinin gölgeliyorken 1980’den sonra Aktunç, artık politik bağlarından özgürleşmiş gibidir. *Bir Yer Göstericinin Hayatı*, Yunus Nadi Öykü Ödülü’nü kazanır. Bibliyografya taraması sırasında Aktunç’un kitaplarının dışında kalan öyküleri de tespit edilmiş, “Kitaplarda Yer Almayan Öyküleri” başlığı altında değerlendirilmiştir.

Aktunç’un edebi kronolojisinde en geç ortaya çıkan şairliği olur ama aslında onun şiir uğraşısı en az öyküleri kadar eskidir. “Yarin Rüya Kitabı” başlıklı ilk şiirlerini Ali Devran takma adıyla 1975’te *Türkiye Defteri*’nde yayımlamıştır. *Yoldaşım 40 Yıl* adlı söyleşide ise 1976 yılını yoğun bir biçimde şiir çalışarak geçirdiğini söyler (Aktunç, 2008a, 77). Öte yandan şair yönünü okurdan ve hatta kendisinden bile özenle saklamaktadır. Aktunç’un şiir konusundaki çekingenliğini kıran ilk isim

Enis Batur olur. Batur, *Yazı* dergisi için Akdeniz Duyarlılığı özel sayısı tasarlamaktadır ve o sırada deniz konulu şiirler yazdığını bildiği Aktunç'tan da şiir ister. Aktunç'un "Eski Bir Denizin Yalıları" üst başlıklı kendi imzasını taşıyan ilk şiirleri de böylece 1979'da *Yazı* dergisinde yayımlanır (Aktunç, 1979, 44-47). Bu tarihten itibaren Aktunç'un yayımladığı şiirlerin sayısı artarken yayın mecralarının da çeşitlendiği gözlenir. 1989, Hulki Aktunç şiirinin altın yılıdır. O yıl, önce *Islıkla Tarihçe*'yi sonra da *Sır Kâtibi*'ni yayımlar. Aktunç'un sonraki şiir kitapları *Adresim Aynalar* (1991), *Şarkılar* (1992), *İnsan Aşkılarının Külüdür* (1993), *Istıraplar Ansiklopedisi* (1994) birer yıl aralıklarla yayımlanır. Arka arkaya yayımladığı kitaplarıyla şiirin onun için edebi bir macera, bir deney ya da bir heves olmadığını gösteren Aktunç, 1999 yılına kadar yeni şiir kitabı yayımlamaz. 1999'da çıkan *Bir Şeyin Varoluşu*'ndan sonra ise bu yedi kitaplık şiir birikimini *Firak* (2000) adı altında toplar. *Sönmemiş Dizeler* (2009) Aktunç'un yayımladığı son şiir kitabıdır. Ayrıca şiirlerinden bir seçme şairin de katıldığı kolektif bir çeviri çalışmasıyla Theo Dorgan'ın başında olduğu Leland Bardwell, Cevat Çapan, Gönül Çapan, Tony Curtis, Victoria Holbrook, Orhan Koçak, Nuala Ni Dhomhnaill, Christopher Pilling ve Mark Robinson'dan oluşan bir ekip tarafından İrlanda Annaghmakerring'deki The Tyrone Guthrie Centre'da İngilizceye çevrilmiştir. 1998'de yayımlanan *Twelfth Song* adlı bu kitap, "The Needlework Interior / Ev İçi... Kaneviçe" ve "A Selection of Poems / Seçme Şiirler" adlı iki bölümden oluşur. Kitapta İngilizceden çevrilen şiirler Türkçeleriyle de beraber paralel metin şeklinde yayımlanır. Hulki Aktunç'un, Metin Altıok ve Behçet Aysan'a adadığı *İnsan Aşkılarının Külüdür* 1994 Halil Kocagöz Şiir Ödülü'nü, *Istıraplar Ansiklopedisi* 1995 Cemal Süreya Şiir Ödülü'nü kazanır. *Sönmemiş Dizeler*, iki saygın şiir ödülünü, Behçet Necatigil ve Metin Altıok Şiir Ödüllerinin ikisini birden oybirliğiyle kazanır.

Aktunç'un şiirlerinde de nesirlerinde olduğu gibi kelime işçiliği ön plandadır. Şiirlerin kelime kadrosu da oldukça geniştir. Aktunç, arkaik sözcükleri ya da sözcüklerin arkaik biçimlerini güncel sözcük dağarıyla bir arada kullanarak; kimi kez art arda yığarak, kimi kez üst üste bindirerek Türkçenin köklü geçmişini, dilin tarihsel katmanlarını göstermek ister. Aktunç, öykü ve romanlarında şiire özgü metaforu kullandığı gibi şiirlerinde de tahkiyeden faydalanır. Bu durum da türsel

sınırların aşınmasına yol açar. Aktunç'un şiirlerinde tıpkı bir hikâye anlatıcısı gibi kişiler yarattığı ve bu kişilere psikolojik derinlik kazandırmaya büyük önem verdiği de söylenebilir. Aktunç'un şiirlerinde lirizmden bilinçli bir şekilde kaçındığı da görülür. Lirizmden kaçınan, kurmaca unsurlara yer açan bu şiir anlayışı, alışıldık şiire karşıdır, zıttır. Bu şiir, içerikte de resmi tarih anlatısına muhaliftir. Şiirlerde unutma, bekleme, mekâna ve zamana aidiyetsizlik, göçebelik, yaşlılık gibi temalar ile zaman/bellek/tarih, ölüm gibi artık Aktunç edebiyatının karakteristiği haline gelmiş kavram ve kavram öbekleri öne çıkmaktadır. Aktunç'un kitaplarında yer almayan şiirlerle ilgili ise ayrı bir başlık altında detaylı bilgi verilmiştir.

Tez çalışmasının “Diğer Kitaplar” başlığı altında *Büyük Argo Sözlüğü* (1990), *Erotologya?* (2000), *Aforistika ya da Özeldeyişler* (2001), *Bir Kadıköy'öğlü* (2010); “Ortak Kitapları” başlığı altında ise *Opus* (Gültekin Emre'yle birlikte, 2012) ve *Aranâme* (Semra Aktunç'la birlikte, 2013) tanıtılıp değerlendirilmiştir.

Hulki Aktunç'un edebiyat anlayışının konu edildiği son bölümde yazı ve söyleşilerden elde edilen malzeme, öykü, şiir ve dil olmak üzere üç ana bölüme ayrılarak incelenmiştir. Yazar, 1980'den önce öykü türüne, öykücülük tarihimize, kendi kuşağının öykü anlayışına yönelik teorik düzeyde yazı ve eleştiriler kaleme alır. Yazılar gruplandırılarak yazarın görüşleri “Türk Öykücülüğünün Kökenleri ve Halk Hikâyeciliği”, “Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğünün Kuruluşu Üzerine Görüşleri”, “Toplumcu Gerçekçi Edebiyatın Ustaları Üzerine Görüşleri” ve “Yeni Hikâye/Yenilik Hikâyesi ve Hulki Aktunç” başlıkları altında incelenmiştir. Bu yazılarında Aktunç, Türk öykücülüğünün kökenlerini, halk hikâyesinin güncelliğini, gündelik değerini ve çağdaş öykücülük içindeki yerini, toplumcu gerçekçilik odağından Cumhuriyet dönemi öyküsünün kuruluşunu ve gelişimini ele alır. Öykücülük tarihimizin toplumcu gerçekçi damarını yorumlayan yazar, Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Sadri Ertem gibi toplumcu gerçekçi edebiyatın ustaları ve onların metinleriyle eleştirel bir diyaloga girerek güncelliğini koruyan edebiyat sorunlarına da ışık tutmaya çalışır. “Yeni Hikâye/Yenilik Hikâyesi ve Hulki Aktunç” alt başlığında ise Hulki Aktunç'un kendi öykücü kuşağını ve dönemin öykü anlayışını nasıl

değerlendirdiği, bunları nasıl idealize ettiği ve kuşağın tarihsel sınırlarını nasıl çizdiği üzerinde durulmuştur.

Aktunç'un 1980'den sonra kaleme aldığı yazılarında 1970'lerdeki gibi bir teorik bütünlük gözetmediği, denemenin özgür bölgelerine doğru çekildiği görülür. Dolayısıyla 1980'den sonra adeta parladığı bir tür olan şiir üzerine de poetikasını farklı yönleriyle açıklayan ya da şiiri çok boyutlu bir şekilde ele alan yazılarına rastlayamayız. Bu bölümde Aktunç'un şiire dair görüşleri iki başlıkta ele alınmıştır. “‘Delta Şiir’ Tanımı” başlığında şairin, kendisini de bir parçası olarak gördüğü 1980 sonrası Türk şiirine dair tespitlerini sistemleştirdiği “Delta Şiir” adlandırması üzerinde durulmuştur. “Hulki Aktunç’un Poetikasını Kurma Denemesi” başlığında ise şairin poetikası çeşitli yazı ve söyleşilerinden yola çıkılarak inşa edilmeye çalışılmıştır. Ancak bu iki konuya geçmeden önce, “1980 Sonrası Türk Şiiri ve Hulki Aktunç” başlığı altında 1980 sonrası Türk şiiri içinde edebiyat tarihi açısından şairi konumlandırmanın güçlüğü tartışılmıştır.

Hulki Aktunç, diline karşı “sonsuz büyük bir borç” hissettiğini çeşitli söyleşi ve yazılarında pek çok kez dile getirmiş; romanları, öyküleri, şiirleri, argo sözlüğü, gazete ve dergi sayfalarında kalan 200’ü aşkın deneme ve eleştiri yazılarıyla bu borcunu ödemeye çalışmıştır. Dil karşısında pasif kalmak yerine aktif bir tutum benimsemeyi tercih etmiş ve Türkçeyi işleyerek geliştirmeye, onu sadece tüketmeye değil kullandığı dili yeniden üretmeye azami emek ve yazarlık enerjisi sarf etmiştir. Aktunç söyleşi ve denemelerinde, sanat/edebiyat ve dil arasındaki ilişki, üslup, Dil Devrimi, Türkçenin güncel sorunları ve argoya dair görüşlerini açıklamıştır. Aktunç’un dille ilgili görüşleri “Dil Devrimine Yaklaşımı”, “Üslup Hakkındaki Görüşleri”, “Türkçenin Güncel Sorunlarına Çözüm Önerileri” ve “Hulki Aktunç’un Argo Kavramlaştırması” başlıklarında ele alınmıştır.

Daha önce de belirtildiği gibi, Hulki Aktunç’un hayatı, eserleri ve edebiyat anlayışını bütün yönleriyle ele alan bir akademik çalışma yapılmamıştır. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi’nde Süleyman Karataş tarafından *Hulki Aktunç’un Öykücülüğü* (2013) başlıklı bir yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Söz konusu çalışmada akademik bakımdan bazı temel eksiklikler bulunmaktadır. Öncelikle

Aktunç ve eserleri üzerine bir bibliyografya çalışması yapılmamıştır. Bununla birlikte önsözde, yazarın öyküleriyle ilgili kaynakların birkaç tanıtım yazısı, bir öykü çözümlemesi ve süreli yayınlardan çıkan birkaç söyleşiyle sınırlı olduğu söylenmiştir (Karataş, 2013, 3). Tespit edebildiğim kadarıyla Aktunç ve metinleri üzerine 150'ye yakın yazı yazılmış, yazarla 50'yi aşkın söyleşi yapılmıştır. Bu yazıların kayda değer bir bölümü de öyküleri üzerine tanıtım, inceleme ve değerlendirmelerdir. Füsün Akatlı, Necip Tosun, Behçet Çelik, M. Sadık Aslankara gibi isimler Hulki Aktunç öykücülüğünü bütünlüklü bir gözle değerlendirip incelemeye çalışmışlardır. Karataş, çalışmasının önsözünde *Yoldaşım 40 Yıl* nehir söyleşisinden başka Aktunç'un hayatını ele alan bir kaynağa rastlamadığını söylemektedir (Karataş, 2013, 3) oysa Aktunç'un özellikle *Bir Kadıköy'öglü* anlatısı ve Mine Söğüt'le yaptığı söyleşi hayatı hakkında önemli bilgiler içermektedir. Karataş'ın, kapsamlı bir süreli yayın taraması yapmadığı ortadadır. Tezinin giriş bölümünü Aktunç'un hayatına ayıran Karataş, yazarın reklamcılık dönemi ile son günleri ve hastalığı hakkında bilgi vermemiştir. Halbuki yazar 2011 yılında vefat etmiştir, tezin kabul edildiği tarih ise 2013'tür. Karataş'ın Hulki Aktunç üzerine verdiği bilgilerde yorum farkının ötesinde yorum hataları da söz konusudur. Örneğin Karataş, kronolojide yanılır ve Aktunç'un resme ilgisinin lisede ortaya çıktığını (Karataş, 2013, 10) söyler, fakat yazarın resim uğraşısı Selimiye Askeri Ortaokulu yıllarına dayanmaktadır. Söz konusu çalışmada Aktunç'un "henüz küçük yaşta birçok dil öğrendiği" (Karataş, 2013, 11) bilgisi verilir fakat Aktunç, çocukluğunda arkadaşlarıyla çat pat konuşabilecek kadar Ermenice, Rumca, Kürtçe bildiğini söyler. Karataş'ın çalışmasında, "Hulki Aktunç, Hukuk Fakültesi'nde yeni isimlerle tanışır: Selim İleri, Taylan Altuğ, Zehra Gönensin, Okay Gönensin, Naci Çelik, Aliye Berksoy, Ferit Neşet, Halit Turgut, Tomris Uyar ve Turgut Uyar tanıştığı bu yeni isimlerdendir," (Karataş, 2013, 15) denir. Karataş, *Yoldaşım 40 Yıl*'daki bir resim altı bilgisini tamamen yanlış yorumlamış ve verilen isimleri, aralarındaki virgüllere dikkat etmediği için olsa gerek, birbirine karıştırmıştır. Bilgi, kaynakta şu şekildedir: "Yıl 1972 Ekim ayı, Hulki Aktunç evinde, hukuk fakültesindeki öğrenciliği sürüyor. Bu ilk ev, öğrenci arkadaşlarının toplantı mekânı. Kimler yok ki... Selim İleri, Taylan Altuğ, Zehra-Okay Gönensin, Naci Çelik, Aliye Berksoy, Ferit, Neşet, Halit, Turgut, Tomris Uyar." (Aktunç, 2008a, 120) Bu isimlerin hepsi Aktunç'un fakülteden arkadaşı değildir. Zaten Karataş da birkaç sayfa sonra bu kez "Naci

Çelik ve Selim İleri liseden arkadaşlarıdır,” der (Karataş, 2013, 21). Halbuki Naci Çelik ile Selim İleri birbirleriyle liseden arkadaştır. Hulki Aktunç, önce Selim İleri’yle tanışmış, Selim İleri de Aktunç’u Naci Çelik’le tanıştırmıştır. Yine Karataş’ın çalışmasında “‘Deredeki’ adında bir öyküsü *Soyut* dergisinde çıkar. Bu dönemde kendisinde yoğun bir Vedat Günyol etkisi vardır. Vedat Günyol yazı sanatında, Hulki Aktunç’un önünü açan kişidir,” (Karataş, 2013, 21) bilgisi verilir. Aslında Vedat Günyol’un Aktunç’un önünü açtığı yorumu Rıza Kıracı’a aittir. Aktunç da bunu “Evet” diyerek onaylamış fakat üzerinde durmamıştır (Aktunç, 2008a, 73). Aktunç’un söz konusu dönemde yoğun bir Vedat Günyol etkisinde olduğuna dair ise ne yazarın bir beyanı olmuştur ne de metinlerinde bunun işareti görülür. Öykülerin yazıldıkları tarihlerle ilgili bilgi vermek isteyen Karataş, 15-16 Haziran İşçi Olaylarının anlatıldığı *Kurtarılmış Haziran* öykülerinin olaylarla eşzamanlı yazıldığı sonucunu çıkararak “İkinci öykü kitabı olan *Kurtarılmış Haziran*’daki öyküler de 15–16 Haziran 1970 işçi eylemlerini anlattığı için öykülerin yazılma tarihlerini tespit etmek pek de güç değildir,” der (Karataş, 2013, 100). Halbuki Karataş’ın bu konuda bir tahmin yürütmesine gerek yoktur, zira kitabın son sayfasındaki “Birkaç iz/ ve birkaç kanıt./ Yalnızca bu / 1973-1977” notuyla öykülerin yazıldıkları tarih aralığı bizzat yazar tarafından düşünülmüştür (Aktunç, 2003a, 213). Karataş, “*Ten ve Gölge* isimli öykü kitabında yer alan öyküler ilk iki kitabından uzun bir dönem sonra yazılır,” (Karataş, 2013, 101) diyerek bu konuda tespitler yapmayı sürdürür. Oysa bunu bilmemiz çok güçtür. Zira Aktunç öykülerini yazar yazmaz yayımlayan biri olmamıştır. Ancak bir bibliyografya taraması yapılması halinde belli başlı bazı tahminlerde bulunulabilir. Karataş’ın çalışmasında bilgi hatalarına da rastlanır. Karataş, Aktunç’un kitaplarını listelemiş, bu listede *Firak: Toplu Şiirler*’e ve *Bir Kadıköy’oğlu* anlatısına yer vermemiştir. Aktunç’un, 2009’da yayımlanan ve iki saygın şiir ödülünü birden alan (Behçet Necatigil ve Metin Altıok Şiir Ödülleri) *Sönmemiş Dizeler* kitabını ise yayımlayamadan öldüğünü yazar (Karataş, 2013, 17). Karataş, Aktunç öykücülüğünü yapı ve tema bakımından inceler. Yapıya ayrılan bölümde öyküler olay örgüsü, bakış açısı, kişiler, zaman, mekân, anlatım teknikleri, dil ve anlatım gibi başlıklar altında ele alınır. Ancak bütün bu başlıklarda birer döküm verilmekten öteye geçilemez. Örneğin Karataş, işçi eylemlerinin konu edildiği öykülerde yazarın gündüzü seçtiğini söyler (Karataş, 2013, 100) fakat bunu bir yoruma bağlamaz. Tez yazarı, öykülerin temalarını ise

toplumsal ve bireysel olarak kategorize eder. Gerçi böyle bir kategorileştirme muğlaktır fakat yine bir dökümle yetinilmemiş olsa belli sonuçlara varılabilirdi. Öte yandan Karataş, Aktunç'un öykülerini o kadar küçük parçalara ayırır ki bütüncül bir yoruma varmadığından tüm bu parçalar işlevsiz kalır. Zaten Karataş'ın tercih ettiği bu klasik çözümleme yöntemi Aktunç'un sadece olay örgüsüne sahip öykülerine uygulanabilir, nitekim söz konusu çalışmada da öyle olmuştur ve sonucunda Aktunç'un olay örgüsünden, tahkiye unsurlarından bağımsız pek çok öyküsü inceleme dışı kalmıştır. Karataş'ın öykü çözümlemesi yapmayı amaçladığı çalışmasında roman çözümleme tekniğiyle ilgili kaynaklardan faydalanması da dikkat çekicidir. Dolayısıyla söz konusu çalışmanın, Aktunç öykücülüğünün Türk öykücülüğü içindeki yerinin eksiksiz bir şekilde tespit edilmesine hizmet edebildiğini söylemek pek mümkün değildir.

Aktunç üzerine bir başka çalışma, Sevgül Türkmenoğlu'nun "Hulki Aktunç'un Öykülerine Tematik Bir Yaklaşım" başlıklı makalesidir. Türkmenoğlu, bu yazının girişinde verdiği kısa biyografide, Aktunç'un askeri okulları bitirdiğini söyler fakat Aktunç, Erzincan Askeri Lisesini tamamlamamış, okuldan kaçmış ve liseyi Haydarpaşa Lisesinde bitirmiştir. Türkmenoğlu bu makalesinde "*Gidenler Dönmeyenler, Kurtarılmış Haziran* eserlerinde ilk olmanın verdiği bir acemilik sezilirken *Ten ve Gölge, Bir Yer Göstericinin Hayatı, Güz Her Şeyi Bilir* adlı öykü kitaplarıyla bu acemilik yerini usta bir kalemin oturaklı anlatımına bırakır. Özellikle *Ten ve Gölge* adlı eserinden itibaren öykücülükte yakaladığı başarı belirgin olarak kendini gösterir," (Türkmenoğlu, 2013, 1609) diyerek Hulki Aktunç öykücülüğünde 1980'den sonra görülen kırılmayı acemilikten ustalıkla geçiş olarak değerlendirmiştir. Türkmenoğlu yazısında Hulki Aktunç'un *Ten ve Gölge, Bir Yer Göstericinin Hayatı* ve *Güz Her Şeyi Bilir* kitaplarındaki öykülerde yabancılaşma, aidiyetsizlik, kaçış, yalnızlık gibi temaları yorumlamıştır.

Sürelî yayın taraması sonucunda Hulki Aktunç ve eserleri üzerine 150'yi aşkın yazıya ulaşılmıştır ancak bunların büyük bir bölümü kitap tanıtım yazısı sınırlarında kalmaktadır. Füsün Akatlı "Hulki Aktunç'un Öykü Dünyası", Behçet Çelik "Hulki Aktunç'un Hikâyeleri", Necip Tosun "Güz İkonoları: Hulki Aktunç'un Öykücülüğü", M. Sadık Aslankara "Hulki Aktunç; Kırk Yıllık Öykü

Eşîîi...” ve “Hulki Aktunç’un Öykü Yolu...”, Deniz Yalvaç “Hikâyeler I-II” adlı yazılarında Hulki Aktunç öykücülüîünü bütünlüklü bir şekilde yorumlamaya çalışmışlardır. Fûsun Akatlı, İbrahim Yıldırım ve Selim İleri, Hulki Aktunç edebiyatı üzerine en düzenli ve sürekli yazan isimlerdir. Aktunç’un Türk romanına kazandırdığı iki öncü eser hakkındaki yazıların sayısı da bir elin parmaklarını geçmez. Ahmet Oktay’ın “*Son İki Eylül: Yazının Ucuna Bir Yolculuk*” ile Fûsun Akatlı’nın “*Son İki Eylül*” başlıklı yazıları öne çıkar fakat bu iki değeriendirme yazısını aşan incelemeler halen kaleme alınmamıştır. Evren Erem’in “Sözlükçü Ama Sözcük Beyi”, Baki Asiltürk’ün “Yedi Kitaptan Oluşan *Firak*” ve “Yazılı Kaynaklarda Olmuyor Bunlar’ ya da Türk Şiirinin Sır Kâtibi,” Mahmut Temizyürek’in “Yazı Bilir, Yaban Bilir Güngörmüş Şiir”, Orhan Kâhyaoğlu’nun “Aktunç Şiirine Dair Birkaç Söz” adlı yazıları ise Aktunç’un şiirlerini aydınlatıcı nitelikte, kapsamlı yazılardır. Necmi Zekâ’nın “Peki Kavuşmak Hep Saksılarda mı Olacak?” yazısı ise Aktunç şiirine getirdiîi yapılandırılmış eleştirileri ve yönelttiîi sorularla düşünmeye sevk eden dikkat çekici bir metindir, ancak ne yazık ki bir benzeri yazılmamış, tek örnek olarak kalmıştır. Bütün bu döküme karşın Hulki Aktunç metnlerindeki temaları inceleyen, kavramları tartışan ve Aktunç’u Türk edebiyatı tarihi içerisindeki yeriyle değeriendiren yazılar hâlâ araştırmacılarını beklemektedir.²

Hulki Aktunç’un hayatı, eserleri ve edebiyat anlayışı üzerine kurduğum doktora tez çalışmam sırasında yukarıda adlarını andıîım yazarlar ile yazılarının ve Aktunç’un süreli yayınlarda kalmış kendi yazılarının dışında en fazla yararlandıîım kaynak söyleşiler olmuştur. “Ben genelde her yerde düşünür ve yazarım...” (söy. Mine Söğüt), “Gerçek bir okurla her karşılaştıîımda yazdıklarımı yeniden okurum” (söy. Doîan Yarıcı, Güven Turan, Selahattin Özpalaııyıklar, Pelin Özer), “Türkiye o kadar dehşet verici bir yer ki...” (söy. Emre Gönen), “Hikâyenin kaynaklarına bakmak zorunluluktur” (söy. Feridun Andaç), “Hulki Aktunç: kanat biç ey makastar hezarrenk kuşlar adına” (söy. Ersin Kalkan), “Abdi İpekçi Roman Ödülü’nü kazanan Hulki Aktunç ile söyleşi,” (söy. Mustafa Öneş), “Hulki Aktunç’la *Ten ve Gölge Üstüne*” (söy. Selim İleri, İbrahim

²Adı geçen yazıların künye bilgilerine tezin sonunda yer alan bibliyografyadan ulaşılabilir.

Yıldırım)³ başlıklı söyleşiler tezin temel kaynakları arasındadır. Özellikle Selim İleri ve İbrahim Yıldırım'ın “Hulki Aktunç'la *Ten ve Gölge Üstüne*” başlıklı söyleşilerinde neredeyse Aktunç öykücülüğünün ortak bir çözümlemesi yapılmıştır. Söyleşi sırasında gerek Selim İleri, gerekse İbrahim Yıldırım, Aktunç'un öykücülüğü üzerine önemli tespitlerde bulunmuşlardır.

Hulki Aktunç'a ve eserlerine karşı okur ve araştırmacı ilgisi yazarın ölümünün ardından git gide azalmıştır, bugün Aktunç ve eserleri hakkında eleştiri, inceleme ve araştırmaların sayısı yok denecek kadar azdır. Bunda kitaplarının yeni baskılarının yapılmamasının da etkisi olmalıdır. Aktunç, Türk edebiyatının her türüne emek vermiş, Türkçeyi geliştirmeye çalışmış, öncü eserler ortaya koymuş, gelenekten gelen uçları modern bir anlayışla kaynaştırmayı denemiş önemli bir isimdir. “Hulki Aktunç – Hayatı ve Eserleri” başlıklı bu tez çalışmasının Aktunç'un metinlerinin incelenmesine ve tartışılmasına katkı sunması, bundan sonra yapılacak inceleme ve araştırmalara kaynaklık etmesi temenni edilmektedir

³ Adı geçen söyleşilerin künye bilgilerine tezin sonunda yer alan bibliyografyadan ulaşılabilir.



2. HAYATI

2.1. Doğumu

Hulki Aktunç, Şebinkarahisarlı bir ailenin üç erkek çocuğundan en küçüğü olarak 27 Ocak 1949'da İstanbul Zeynep Kâmil Hastanesi'nde dünyaya gelir. Tam adı Şükrü Hulki Aktunç'tur. Büyük ağabeyi Yalçın Aktunç 1942, küçük ağabeyi Metin Aktunç 1945 doğumludur⁴ (Aktunç, 2008a, 27). Annesi Nadide (Öğütveren) Hanım (1917) ev hanımı, babası Recep Aktunç (1912) esnaftır. Recep Aktunç, Şebinkarahisar'dan İstanbul'a 13-14 yaşlarında gelmiş; burada işportacılık, ayakkabı boyacılığı, garsonluk gibi çeşitli işler yapmış (Aktunç, 2008a, 17); bir süre Kadıköy'de Geyveli Hüseyin Bey Apartmanı'nın alt katında kıraathane işletmiş, bu kıraathaneyi mobilyacı dükkânına çevirmiş; ardından Kethüda Çarşısı Mescidi'nin karşısındaki köşeye taşınarak önce bir bakkal dükkânı açmış, sonra burayı yine mobilyacı dükkânına dönüştürmüştür.

2.2. Çocukluğu ve Kadıköy

Hulki Aktunç, Kadıköy'de doğmuş, büyümüş, Avrupa yakasında çalışmasına rağmen oraya taşınmamış, meskun hayatını Kadıköy'de geçirmiş ve Kadıköy'de ölmüştür. Yazarın Kadıköy'e bağlılığı Mine Söğüt'le yaptığı söyleşide dile getirdiği “[...] benim ülkem İstanbul değil Kadıköy” cümlesinde en yalın ve en kuvvetli ifadesini bulur (Söğüt, 2004, 14).

Doğduğunda ailesi Kadıköy Güneşli Bahçe Sokak'ta oturmaktadır. Aktunç, 1950'lerde Güneşli Bahçe Sokak'ta tek bir dükkân, mağaza ya da apartman olmadığını hep ahşap, kâgir evler olduğunu belirtir (Aktunç, 2010a, 19). Yine 1950'lerde bir dönem Acıbadem'de bahçeli bir evde otururlar. Söz konusu yıllarda semt, kırsal yüzünü nispeten koruduğundan, yazar Acıbadem'i “tam bir cennet” olarak tanımlar. Doğayla ilk defa burada karşı karşıya geldiğinden Acıbadem'in, Aktunç'un üzerinde özel bir etkisi olmuştur (Aktunç, 2008a, 47).

⁴ Hulki Aktunç'un, doğumundan kısa bir süre sonra hayatını kaybeden bir de ablası vardır. Aktunç, Nurşen adı verilen ablasının 1941'de, II. Dünya Savaşı'nın “kıtlık koşullarında” beslenme yetersizliğinden hayatını kaybettiğini söyler. Mezarı, Mahmut Baba Türbesi'nin bahçesindedir. (Bkz. Hulki Aktunç, 2010a, 13)

Acıbadem'den sonra, yeniden Kadıköy çarşısına dönerler, bir süre de Geyveli Hüseyin Bey Apartmanı'nın üçüncü katında otururlar. 1956'da binanın tamamını kiraladıkları Üzerlik Sokak, 35 numaraya taşınır ve 1965 yılına kadar da burada ikamet ederler.

“Üzerlik. Çarşı. İskele. İlk ülkelerim benim,” (Aktunç, 2010a, 21) diyen yazarın üzerinde Üzerlik Sokak, 35 numaralı ev, Kadıköy çarşısı, iskele ve Kadıköy'ün insan dokusu eserlerine de yansıyan derin izleri bırakmış, edebî dünyasını kuran unsurlar olmuştur. Aktunç'un çocukluğunun geçtiği mekân ve insanlarla eserleri arasında geçişken bir ilişki vardır. Bunun en belirgin örneği, Üzerlik Sokak 35 numaranın, *Bir Çağ Yangını* romanında anlatılan ev olmasıdır. Yazar, bu evin kendinde bıraktığı etkiyi şöyle anlatılır:

[...] Üzerlik Sokak 35 numaradaki evin etkisi benim üzerimde öyle büyük olmalı ki, *Bir Çağ Yangını*'nın evi hemen hemen bütünüyle o evdir; çatısıyla, kör penceresiyle, eşiği, cumbasıyla, sarnıcıyla ki sarnıç ve eşik, romanın kişilerindendir... Ve eşiğiyle de; bir eşikcini anlatır romanı zaten. Her şeyiyle etkilemiştir beni o ev. Ama *Bir Çağ Yangını* kesinlikle otobiyografik bir roman değildir. Bu ilginç tabii. Yaşadığım ev açısından yüzde yüz otobiyografik bir mekân ama benim yaşadıklarım açısından kesinlikle otobiyografik bir roman değildir. Mekân olarak o ev vardır sadece. Kişileştirilmiş ev. Belki de **ben**, o. (Aktunç, 2008a, 15)

“Kısadır. Ama içinde görkemli bir dünya gizler,” dediği Üzerlik Sokağı'ysa şu sözlerle anlatır:

1950'lerde, 1960'larda, antikacılar (Bir de antika onarımcısı 'Ekrem'), eski usul mobilya satıcıları, bir bakkal dükkânı (Köy Büfesi), bir esnaf lokantası (Cihan Barış Lokantası), bir berber (İzzet), sağdaki Kethüda Çarşı Mescidi'nin bahçe duvarlarına eskici işportasını kurmuş 85'lik Gülfidan Kalfa (zenciydi, saray artığı bir halayık) vardı. Sol koldaki en büyük bina Geyveli Hüseyin Apartmanı diye anılırdı (futbolcu, FB yöneticilerinden Serkan Acar ile diş hekimi ve artist Sertan Acar'ın dedeleri) [...](Aktunç, 2008c, 156-157)

Aktunç, doğup büyüdüğü Kadıköy'ü “agora” olarak tanımlar. Evlerinde Gülfidan Kalfa adında Sudanlı bir kadın kalmaktadır. Ev sahipleri ÜrkuşÖzüçoksular bir Tatar'dır. Babasının yanında çalışan usta Abdullah Dede, Yemenlidir. Komşuları zenciler, Ermeniler, Rumlardır. Çarşıda, pastanenin sahibi Bulgar, terzi Anesti kardeşler Rum, kitapçı Alman'dır; rıhtımdaysa çingene çerçileri vardır. Yazarın

en yakın çocukluk arkadaşı Arto Ohancanyan bir Ermeni'dir. Kadıköy çarşısı; sinagogun, caminin, kilisenin bir arada olduğu bir yerdir. O yıllara özgü demografik yapısıyla Kadıköy kozmopolit görünümündedir. Yazar, bu renkli dünya içinde hareketli, dışa dönük bir çocukluk geçirmiştir. İranlı çaycı Ali Ekber'le terzi Anesti kardeşlere çıraklık, rıhtımdaki balıkçı Kambo'ya balıkta miçoluk yapmış; Mühürdar'la Moda arasındaki güzergâhta gazete, Kürt arkadaşlarıyla maydanoz, dereotu satmıştır.

Kadıköy'ün bu çok-kültürlü yapısı, çok-dilliliği de beraberinde getirir. Kadıköy çarşısında, Türkçenin yanında Kürtçe, Rumca, Ermenice, Yıdce, Romanca, İbranice, Sefaradca, Lazca, Arapça gibi farklı farklı diller konuşulmaktadır. Kendisi de çocukluk arkadaşlarından çat pat Rumca, Ermenice, Kürtçe öğrenmiş, onlara Türkçe öğretmiştir. Kadıköy çarşısında doğmuş olmayı “dillerin içine doğmak” (Aktunç, 2008a, 15) olarak tanımlayan Aktunç, bunu kendisi için büyük bir fırsat olarak görür. Hem farklı dillere karşı kulak dolgunluğu kazanmış, hem Türkçeyle bu dilleri karşılaştırma imkânı bulmuş, hem de Türkçenin biricikliğini keşfetmiştir. Yazarın edebiyatının belirleyici unsurlarından olan dil işçiliğinin ve *Büyük Argo Sözlüğü*'nün tohumlarının Kadıköy çarşısında geçen çocukluğunda atılır.

Aktunç'un çocukluğuna denk gelen zaman dilimi de en az çocukluğunun geçtiği mekân kadar önemlidir. 1949'da dünyaya gelen yazarın çocukluğu ve ilk gençliği toplumsal değişimin en sert yaşandığı yıllarda geçmiştir. 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle tek parti dönemi sona ermiştir. Demokrat Parti'nin izlediği liberal ekonomik politikalarla milliyetçi ve muhafazakâr sosyal politikalar ülkenin çehresini değiştirmektedir. 1955 6-7 Eylül olayları, 1964 Rum Tehciri, 1960'larda artan iç göç dalgalarıysa büyük kentlerin demografik yapısını altüst etmektedir. Bundan en çok etkilenen şehirlerden biri, imparatorluğun sosyo-kültürel özelliklerini muhafaza eden İstanbul'dur. İmparatorluğun bir mikrokozmoz diyebileceğimiz Kadıköy de bu durumdan nasibini alacaktır. Betonlaşmanın arttığı söz konusu yıllarda Kadıköy'ün köşkleri, yalıları da yerlerini hızla apartmanlara bırakmaktadır. Hatta bu eski evlerin binbir eşyası yazarın bir dönem eskicilik de yapan babasının elinden ve çocukluğunun aşına figürü eskici Arap Niyazi'nin tezgâhından geçmiştir. Yazarın “[...] büyük bir Dağılma Devrinin alçakgönüllü tanığı” (Aktunç, 2010a, 15) dediği Üzerlik Sokak

gibi kendisi de bütün zenginliklerini yaşadığı, altın bir dönemin çöküşüne tanık olmuştur. Bütün bu yaşantıların Aktunç'un eserlerinde birebir anlatılmadığını ama yazar dünyasına sızdığını, bu dünyayı sardığını ve atmosferini bu zengin çocukluk yaşantılarının oluşturduğunu ve eserlerindeki kişilerin yine bu yaşantıların insanlarının birer “ikonası” olduğu söylenebilir. 1956'da Kurbağalıdere'de terk edilmiş bir at ölüsüyle karşılaşmak yazara “çürüme başlamıştır çoktan,” diye düşündürür. Bu at imgesinden yola çıkan yazar “Kurbağalıdere Kıyısı Bir Cehennemse” adında bir öykü tasarlar; aynı at dergilerde yayımlanan ilk öyküsü “Deredeki”ye de konu olur (Aktunç, 2010a, 39-40). Yazar çocukluk yaşantısıyla eserleri arasındaki alışverişi şu sözlerle anlatır:

Benim doğup büyüdüğüm Kadıköy çarşısında -bir ara saymıştım- 24 dil konuşuluyordu. Ben 1949 yılında doğdum. 5 yaşında dünyayı hatırlayabilir bir algılama düzeyindeydim. O kadar ufak bir çocukken 6-7 Eylül olaylarının sonuçlarını gördüm, dehşete kapılmıştım, o yüzden “Gözbağı” hikâyemi yazdım. Aynı şekilde o çıkıp geldiğim dillerin arasından; onların bana ne verdiğini, benim onlara ne vermem gerektiğini düşünerek hikâye, şiir ve roman yazdım. (Yarıcı ve ark., 1998, 7) [Dört yazar]

“Çocukluğuma yaşamın ilk derin vuruşu,” (Aktunç, 2008a, 28) dediği 6-7 Eylül olaylarını Kadıköy Çarşısı'ndan yaşayan Aktunç, o güne kadar deneyimlediği yekpare hayatın, birlikte yaşama duygusunun parçalanışına şahit olmuştur. Aktunç'a göre “[...] kentlerin dokusunu ve anonim kültürünü üreten insanlardan, o insanlardan başkası olamaz. O insanlar yok olduğunda çevre kirlenmesi, gecekondulaşma, çölleşme gibi olaylar başlar.” (Gönen, 1989, 64). İnsan varlığının zenginliğinin bir kentin harcı olduğunu düşünür. Daha çocukluğunda bu harcın kaybolduğunu ve insan zenginliğinin yok olmasıyla beraber büyük kent kültürünün de yok olduğunu gözlemler. Yazı, bu yok oluşu telafi edebilecek bir araçtır aynı zamanda Aktunç için. “Anlatmazsam kalmayacak korkusundayım,” (Aktunç, 2010a, 84) dediği bu eşsiz dünyayı ve insanlarını yazarak korumaya çalışır.

2.3. Eğitim Hayatı

2.3.1. Moda İlkokulu

Hulki Aktunç, kitaplarla, hikâyelerle ve dolayısıyla bilgiyle çok erken yaşlarda ilişki kurar. Evlerinde bir kitaplık yoktur ama *Kıyas-ı Enbiya*, bazı *Binbir Gece* fasikülleri, *Marifetname* gibi 15-20 kitabın olduğu bir kitap rafı vardır. Babaları Recep Aktunç, bunları özellikle Ramazan aylarında soba başlarına toplanan diğer aile üyelerine okur. Böylece dinleme yoluyla ilk defa hikâyeyle tanışır. Diğer yandan Kadıköy çarşısındaki eskici Arap Niyazi, tezgâhında eski kitaplar ve yazma eserler satmaktadır.

Zaten meraklı bir tabiata sahip olan yazarın bilgiye ilgisini destekleyen etkenler çevresinde hazırdır. Ağabeyleriye çoktan okula gitmeye başlamıştır. Ağabeylerine özenen Aktunç, daha beş yaşındayken erken saatlerde Moda İlkokuluna gidip okulun giriş basamaklarında oturur, kucağına defter ve kitapları koyar, eline aldığı kalemle önündeki deftere bir şeyler yazıyormuş gibi yapar. Amacı öğretmenlerin ilgisi çekip kendisini okula almalarını sağlamaktır. Aktunç'un okula gitme inadı altı yaşında sonuç verir. Yazarın ısrarlarına dayanamayan babası, kaydını yaptırmak üzere oğlunu Moda İlkokuluna götürür. Müdür yaşı dolayısıyla okula alınamayacağını söylese de okulun öğretmenlerinden Rasime Aksoy, sorumluluğu üzerine alır ve onu sınıfına kabul edebileceğini söyler. Böylece Hulki Aktunç, 1955'te henüz altı yaşındayken ilkokula başlar. Yazar, beyaz saçlı, uzun boylu, vakur duran ama aynı zamanda sevecen davranan öğretmeni şu sözlerle anlatır:

Müzik derslerinde, marşlar ve polkaların yanı sıra valsler da çalan, Mehmet Âkif'in yanı sıra Ömer Bedrettin de okutan; ama disiplin kurulu yerine 'inzibat meclisi' diyen, ders kitapları ve ünite dergileriyle yetinmeyip ara sıra, öğrencilerin durumuna göre, 'çocuk edebiyatı' ürünlerini edinip okumamızı da öneren bir öğretmen. (Aktunç, 1989c, 2)

Rasime Aksoy, Aktunç'un kültür dünyasını şekillendiren önemli figürlerdendir. Aktunç okuma ve yazmayı çok çabuk söker. Eline ne geçerse okumaktadır artık. Öğrencisindeki hevesin ve hızlı gelişimin farkında olan deneyimli öğretmen, daha ikinci sınıftayken yazara *Kalkedonya Tarihi* adında bir kitap armağan eder. *Kalkedonya Tarihi*, "muhit öğrencileri" (Kutluay ve Anakök, 1951, 1) için

hazırlanmış, Kadıköy'ün kuruluşunu, tarihini, medeniyetini, önemli kişilerini ve kitabelerini anlatan bir kitaptır. Her ne kadar öğrencilere yönelik olarak hazırlanmış olsa da bir ilkokul öğrencisinin seviyesinin üstündedir. Bu da Rasime Aksoy'un, Aktunç'u ortalamanın üstünde bir öğrenci olarak gördüğünü gösterir. Aktunç da kitabı bir çırpıda okuyarak öğretmenini haksız çıkarmaz, kitapla ilgili olarak "[...] yaşadığım çevrenin en eski tarihi[ni] düşünmek, tüylerimi ürpertmişti," der (Aktunç, 1989c, 2). Aktunç'ta zamanla, farklı etkilerle gelişecek ve eserlerinin de önemli bir izleğini oluşturacak tarih bilincinin uyanışını bu erken okumaya dayandırmak mümkündür.

Hulki Aktunç, Moda İlkokulundan⁵ 1960 yılında mezun olur ve mezuniyetinden sonra da öğretmenini zaman zaman ziyaret eder. Aktunç, ilk öğretmeni Rasime Aksoy'un, Ahmed Rasim'in kızı olduğunu yıllar sonra *Gecelerim*'i okurken keşfeder. Rasime Aksoy'un kendisine aşıladığı okuma tutkusuyla o yıllarda mobilyacılık yapan babasının getirdiği küçük bir etajere, edindiği kitapları dizerek ilk kitaplığını kurar.

2.3.2. Askeri Okul Yılları

Aktunç, *Yoldaşım Kırk Yıl* kitabında o yıllarda Selimiye'de okuyan bir arkadaşının özendirmelerinin Selimiye Askeri Ortaokuluna gitmek istemesinde etkili olduğunu söyler (Aktunç, 2008a, 35). Mine Söğüt'le yaptığı söyleşideyse askeri okulu tamamen parasız bir yatılı okul olduğu için seçtiğini, ailesinin normal koşulları içinde okumayı beceremeyebileceğini belirtir. Askeri okula gitmesine babasının şiddetle karşı çıkmasına rağmen Selimiye'ye başvurur. On bin başvuru arasından seçilen bin kişiden biri de Aktunç olur.

Hulki Aktunç, söyleşilerinde ve yazılarında yeri geldikçe öğretmenler açısından çok şanslı olduğunu vurgulamıştır. Selimiye Askeri Ortaokulu da bu bakımdan Hulki Aktunç'un kültürel dünyasının oluşmasında ve şekillenişinde şanslı

⁵ Zeki Teoman, 1966 tarihli *Kadıköy* kitabında Moda İlkokulunu şu sözlerle tanıtır: "Moda Yoğurtçupark Sokak No: 44'te kurulmuştur. Bahariye Caddesi'nin bitiminde Yoğurtçupark Sokağı'nın kesiştiği yerle, Şair Nefi Sokağı'yla çevrilidir. İstanbul Valiliği tarafından beş sınıflı olarak yaptırılan okul 1932'de öğretime açılmıştır. Öğrenci sayısının gittikçe artması yüzünden 1955-1956'da çifteöğretime geçmiş, 1961'de biten ekiyle biraz daha genişlemiştir. [...] Moda İlkokulu araç gereç bakımından İstanbul'un en önde okullarından biridir." (Teoman, 1966, 26.) Burada verilen bilgiden Hulki Aktunç'un öğrenciliği sırasında sabahçı-öğlenci düzeninde eğitim gördüğü anlaşılmaktadır.

karşılaşmalar yaşamasına vesile olur. Burada, resim öğretmeni ressam Turhan Vecdi Karal, yazarı modern resimle tanıştırır ve onun resme olan ilgisinin bir tutkuya dönüşmesinde önemli bir rol oynar. Müzik öğretmenleri Önder Bali, Serdar Öztürk ve JadaKoper'se klasik Batı müziğinin temel bilgilerini kazanmasını sağlarlar. Jada Kopar, Aktunç'u okul korosuna da alır. Aktunç'un Selimiye'deki okul arkadaşlarından biri ise sonraki yıllarda *İnsan Aşkılarının Külüdür* şiir kitabını da adayacağı Behçet Aysan'dır.⁶

Selimiye Kışlasındaki eğitimini 1963 yılında tamamladıktan sonra kura çeker. Kurada iki seçenek vardır: Kuleli Askeri Lisesi ya da Erzincan Askeri Lisesi. Hulki Aktunç'a, Erzincan Askeri Lisesi çıkar. Böylece 31 Ağustos 1963 tarihinde Haydarpaşa'dan kalkan trenle Erzincan'a doğru yola koyulur. Bu "Kadıköy'öğlü", ilk defa ailesinden ayrıldığı, İstanbul dışına çıktığı, Anadolu'ya açıldığı seyahatini "şok edici" olarak niteler, "[...] dehşet verici zengin dünyadan ayrılıyordum ve kerpiçe ilk kez karşılaşmaya gidiyordum," (Aktunç, 2010a, 36) der. Eserlerinin baskın bir izleği olan "ayrılık" duygusunu ilk defa burada en somut haliyle yaşar.

Erzincan Askeri Lisesinde edebiyat öğretmeni Binbaşı Sami Önal, okulun edebiyat kolu başkanı Tuğgeneral Osman Feyzioğlu, psikoloji öğretmeni Yarbay Vural Okur, beden eğitimi öğretmeni Albay Sabahattin Erman, Aktunç üzerinde iz bırakan isimler olmuştur.

Aktunç, Erzincan Askeri Lisesinde de başarılı ve etkin bir öğrencidir. İlk tutkusu resmi burada da bırakmaz. Hatta "Lacivert-Bordo" adlı 25-30 resimden oluşan ilk kişisel sergisini burada açar. Aktunç'un söylediğine göre bu resimler; lacivert, bordo, kırmızı, mavi renklerin yoğunlukta olduğu yarı soyut eserlerdir. Ancak o resimlerden bugüne bir tane bile kalmaz. Aktunç, aynı zamanda iyi bir koşucudur. Nam-ı diğer "Uçan Kemik", 1963'te 100 metreyi 13.5 koşarak küçüklerde Marmara Bölgesi rekorunu kırar (Aktunç, 2008a, 30)

Aktunç, Erzincan'ı kendisinde okuma yazma eğilimini tutkuya dönüştüren büyük bir deneyim olarak görür. (Söğüt, 2004, 15). Burada kitaplarla ve edebiyatla

⁶ Aktunç, Enver Ercan'la yaptığı söyleşide "Behçet ile 12 yaşımızdayken aynı parasız yatılı okulda buluşmuştuk," (Ercan, 1994, 1) der. Behçet Aysan da Aktunç'u ve o günleri, hayat hikâyesindeki şu sözlerle anar: "Ve Selimiye askeri kışlası. 1960-63 Selimiye Askeri Ortaokulu. Ki yıllar sonra 12 Mart kapıyı çaldığında, öğrencilik yaptığım bu tarihi kışlada tutuklu olarak kalacaktım. Selimiye kışlası ve ilk edebiyat ilgileri. Arkadaşlar, hâkî elbiseler içinde şiir, arkadaşlardan biri Hulki Aktunç." (Aysan, E. ve Bolat, S., 2006, 11)

arasındaki bağ kuvvetlendiği gibi yazıyla da daha sürekli bir ilişki kurar. Ölümüne kadar yazacağı günlüklerini, buraya ilk geldiği 1963 yılında tutmaya başlar. Okulun duvar gazetesi *Ülkü*'nün yayın ekibinde de görev alır. Dergiyi çıkaran Mümtaz Bayazıtoglu ve İsmail Alpertunga, Harbiye'ye gidince yönetim Aktunç'a kalır. Artık kendi öykülerini, şiirlerini yazıyor ve bunları duvar gazetesinde paylaşıyordur. Bir yandan da gazete için desenler çiziyor ve yine burada değerlendirmek üzere arkadaşlarından yazı topluyordur. *Ülkü*, Hulki Aktunç'un ileriki yıllarda Naci Çelik ve Taylan Altuğ'la beraber çıkaracağı *Türkiye Defteri* dergisinden önceki ilk ve tek süreli yayın deneyimidir.

Ancak okul bünyesindeki bu yayın mecrası Hulki Aktunç'un Erzincan Askeri Lisesinden firar etmesine sebep olur. Şevket Rado başkanlığında çıkan *Hayat* mecmuasında ABD ve SSCB arasındaki uzay yarışını konu alan bir kupürü gazeteye ekleyince Suphi Martagan adlı edebiyat öğretmeni tarafından "Bu duvar gazetesinde komünist propaganda yapılmaktadır" denerek okul komutanına şikâyet edilir. Bunun üzerine Aktunç'un dolaplarını arar, kitaplarına el koyar ve yazarı disiplin kuruluna çıkarırlar. Bu sırada Aktunç askeri lise son sınıf öğrencisidir, Harbiye'ye gitme fikrini bu olayla aklından siler. Üniversite sınavlarına girip tıp okumayı düşünür fakat 1966 yılında yürürlükte olan bir uygulama dolayısıyla askeri lise öğrencilerinin üniversite sınavlarına girmesi yasaktır. Bunun üzerine mezun olmasına bir ay kala okuldan firar edip İstanbul'a döner. Bu deneyimin Aktunç'un o yıllarda tam şekillenmemiş politik görüşünü daha radikal bir sol çizgiye çektiği düşünülebilir.

2.3.3. Üniversite Yılları ve Politikayla İlişkisi

1966'da Erzincan Askeri Lisesinden firar edip İstanbul'a geldiğinde hayatının da önemli bir dönüm noktasındadır. Ortaöğrenimini 1967 yılında Haydarpaşa Lisesinde tamamlar. Bu sırada üniversite sınavlarına girmeye karar verir. Freud okumalarının da etkisiyle lise ikinci sınıftan beri aklında tıbbi kazanıp psikiyatr olmak vardır (Söğüt, 2004, 15). Liseyi bitirdikten sonra hem tıp hem hukuk fakültelerinin sınavına girer ve her ikisini de kazanır, ancak tercihini hukuktan yana yapar. Tıp okumaktan vazgeçmesinde eğitim süresinin uzun olması dolayısıyla hayata atılmasını geciktireceği düşüncesi büyük rol oynamıştır. Hukuk

fakültesini tercih etmesindeyse bir yandan Osmanlıca, bir yandan Latince olan hukuk dili, hukukun işlevsel yönü, fakültede devam zorunluluğunun olmaması ve sınavlara dışarıdan girebilmesi etkindir (Söğüt, 2004, 15). Böylece Aktunç, 1968 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kaydını yaptırır. Söz konusu yıllar, Türkiye tarihinin politik açıdan çalkantılı dönemlerindendir. Üniversitelerde öğrenci olaylarının dorukta yaşandığı, sağ ve sol görüşler arasındaki ayrılıkların keskinleştiği, toplumsal yaşama politik bir atmosferin hâkim olduğu yıllardır. Böyle bir dönemde hukuk, iktisat gibi fakültelerde sol görüşlüler ağırlıktadır ve bu durum da yazarın hukuk fakültesine kaydını yaptırmada belirleyici olmuştur:

[...] Bakın bir de şu etkili olmuştur hukuk fakültesini seçmemde; Edebiyat fakültesinde sağcılar hâkimdi ne yazık ki. Sanki bunlarla uğraşmak sağcılıktı. Solcu bunlarla uğraşmaz diye bir şey vardı. İnsanın ilgi alanı değiştiği zaman dünya görüşü de değişirmiş gibi! Solcu öğrenciler genelde hukuk, iktisat fakültelerinde okuyor. Deniz Gezmiş, kulağı çınlasın Celal Doğan, Cavit Kavak, Cihan Alptekin gibi ağabeyler, ben birinci sınıftayken onlar ikinci sınıftaydı. (Söğüt, 2004, 16)

Hulki Aktunç burada Tarık Zafer Tunaya, İdris Küçükömer gibi isimlerin öğrencisi olur. Tarık Zafer Tunaya, Aktunç'un parlak bir öğrenci olduğunu keşfetmiş, ona “Sen kendini çok iyi geliştirmişsin, inşallah birlikte çalışacağız ilerde,” demiştir. Tunaya'nın asistanı olmak isteyen Aktunç'un bu hayali gerçekleşmez. 1971'deki 12 Mart Darbesiyle Tunaya tutuklanır. Bunun da etkisiyle Aktunç, hukuk fakültesine dair ileriye dönük hayallerinden kopmaya başlar, bir süre sonra da mezun olmadan fakülteden ayrılır.

Mine Söğüt'le yaptığı söyleşinde “Ben okulu biraz da yedek subaylık yaparım diye bitirmeye çabalıyordum, oysa 12 Mart sonrası bir af yasası çıktı. Baktım bunun kapsamı içindeyim ben de. 6 yıl askeri okulda okumuşum, 6 yıl askerlik yapmışım sayıldı. Dolayısıyla benim okulu bitirmeme gerek kalmadı,” der (Söğüt, 2004, 16). Ayrıca aile düzenini de kurmuştur. O sırada *MeydanLarousse*'ta çalışmaktadır, 1971'de yılında felsefe öğretmeni Selma Dedeoğlu'yla evlenmiş, 1972'de ilk oğlu Uluğ Aktunç dünyaya gelmiştir. Dolayısıyla okulu bitirmeye gerek duymamıştır. Ama hukuk öğreniminin kendisine büyük katkısı olduğunun altını çizer. (Söğüt, 2004, 16)

1960 Anayasasının sağladığı görece özgürlük ortamında sol politik eğilimler güçlenmiş, 1980 Darbesine kadar süren dönemde toplumun hemen her kesimi politize olmuştur. Yazar da içinde yaşadığı toplumun bir parçası olarak bu politize atmosferden nasibini alır. O yıllarda Aktunç, *Ant* ve *Yön* dergilerini okumaktadır. Ağabeyinin arkadaşlarından Ferit Safkan, Aktunç'un elindeki dergileri görünce, hangisinin görüşüne kendini yakın hissettiğini sorar. Aktunç'un *Ant* cevabı üzerine Ferit Safkan, Aktunç'u Türkiye İşçi Partisi Kadıköy İlçe Teşkilatı'na götürür. Murat Belge, MüzehherVanu, Nihat Behram da TİP Kadıköy İlçe Teşkilatı'na devam edenler arasındadır. Burada MüzehherVanu'nun Prag Baharı'yla ilgili fikir almak isteyen birini konuşturmaması Aktunç'u rahatsız eder ve Ferit Safkan'la birlikte buradan ayrılıp Üsküdar İlçe Teşkilatı'na devam etmeye başlarlar. Aktunç, burada TİP'e üye olur. Prag Baharı meselesi onun için bir turnosol kâğıdı olmuştur. Aktunç'un fikirleri Mehmet Ali Aybar'a yakındır.

Üniversiteye başladığı 1968 yılı öğrenci olaylarının da en yoğun yaşandığı dönemlerdendir. O yıllarda Dev-Genç'in yönetim kadrosunda Deniz Gezmiş, Cihan Alptekin, Celal Doğan, Cavit Kavak, Bozkurt Nuhoglu gibi isimler vardır. Aktunç da bu isimlerle ilişki kurar fakat Dev-Genç'e üye olmaz:

Benim o dönem politik tercihim Türkiye İşçi Partisi'ydi. Mihri Belli ve ekibinin bir eleştirisi vardı Türkiye İşçi Partisi'ne, onlar Milli Demokratik Devrim denilen bir başka teorik yaklaşım geliştirmişlerdi. Ben de Türkiye İşçi Partisi'nin söylediklerine ve yaptıklarına daha çok inanıyordum. O yüzden üniversitede o arkadaşlarla ilişkilerim oldu ama Dev-Genç'e üye olmadım mesela. Çünkü aynı anda hem siyahı hem beyazı savunamazsınız. Ama ilişkilerimiz çok iyiydi.(Söğüt, 2004, 16)

Türkiye İşçi Partisi, 12 Mart'ta kapatılır. Aktunç, hayatının sonraki yıllarında hiçbir siyasi partiyle organik bir bağ kurmaz.

2.4. Meslek Hayatı

2.4.1. Remzi Kitabevi ve *Meydan Larousse* Deneyimleri

Aktunç, 1966 yılında askeri okuldan firar ettiği için devlete borçlanmıştı. Firarı karşılığında ayda 250 TL olarak taksitlendirilmiş toplamda 12.500 TL tazminat bedelini ödemesi gerekmektedir. Bu bedeli babasına ödetemeyeceğini düşünür ve çalışmaya karar verir.

İlk işi Remzi Kitabevi’nde düzeltmenliktir. Remzi Kitabevi, eski kitaplarının yeni baskılarını yapmaktadır, Aktunç da bu eski basımların dilini yeniler.⁷ 500 lira aylıkla anlaşmış olmalarına rağmen ay sonunda yayınevi sahibi Remzi Bengi’nin 450 lira vermesi üzerine işten ayrılır. Yeni bir iş ararken yolu *Cumhuriyet* gazetesine de düşer. 1968’de düzelti bölümüne başvurur. Düzelti bölümünde Mustafa Baydar (şef), Doğan Hızlan, Kemal Özer, Konur Ertop, Adnan Özyalçınır çalışmaktadır. Kemal Özer, beş on dakikada Aktunç’a düzeltinin temel ilkelerini anlatır. Aktunç, bu sayede *Meydan Larousse*’ta işe alındığını söyler. Hakkı Devrim’le görüşür ve “Buzkıran” maddesiyle birlikte düzeltmen olarak *Meydan Larousse*’da çalışmaya başlar. *Meydan Larousse*’un kadrosu önemli isimlerden oluşmaktadır. Çeviri bölümünün başında Adnan Benk, telif bölümünün başında Nezihe Araz vardır. Genel yönetmen, Hakkı Devrim’dir. Oğuz Atay, Ece Ayhan, Oktay Akbal, İsmet Zeki ansiklopedinin redaktörlerindendir. Burada tanıştığı Keyise İdalı sayesinde Osmanlı Türkçesini öğrenir. Ansiklopedi tamamlandığında oradaki işi de bitmiş olur.

2.4.2. Reklamcı Hulki Aktunç

1973 yılında evli ve çocuklu bir genç adam olarak işsizdir. Manajans’ın gazeteye verdiği iş ilanını görünce başvurur ve işe alınır. Aktunç düzeltmen olarak girdiği Manajans’takısa süre içinde önce yazı grubu, sonra yaratıcı grup başkanlığına yükselir. Ajansın sahibi Eli Acıman’dan sonra gelen ikinci isimdir. Aktunç, reklamcılık hayatına girişiyle ilgili “O düzeltmen ilanıyla başlayan serüvenim bence bahtı iyi birinin serüvenidir. O sırada bambaşka bir yere de gidebilirdim. Denk düştü. Bay Acıman’dan çok şey öğrendim,” der (Özkan, 2005, 112). Türkiye reklamcılık sektörünün kurucu ismi sayılan, uzun yıllar beraber çalıştığı Eli Acıman’ın iş disiplininin ve sorun çözme becerisinden övgüyle söz eder:

⁷ Bu süreçte Emile Zola’nın *Beşerdeki İfrit / Hayvanlaşan İnsan* romanının düzeltisini yapmıştır (Aktunç, 2010b, 19).

Bir reklam metni üzerinde bir iki kelimenin yerini değiştirerek onu çok daha etkili ve güzel hale getirir. Bu yönleri unutulmazdır. Türkiye’deki reklamcılığın örgütlenmesi için yaptıkları çok önemli tabii. Eli Acıman’ın Türk reklam tarihinde çok büyük yeri vardır. (Özkan, 2005, 113)

1979’da Eli Acıman’la eleman politikaları konusunda ters düşmeye başlayınca Manajans’tan ayrılma kararı alır. Bu durumu ajansın müşteri ilişkileri yönetmeni Zühtü Sezer’e açar ve o da ayrılmak ister. Bunun üzerine birlikte yeni bir reklam ajansı kurmaya karar verirler. Yeni ajanslarını kurarken alışılmışın dışında bir yol izlerler. Daha önceki örneklerde yeni bir ajans, bir reklamverenle anlaşıldıktan sonra kurulurken Sezer ve Aktunç, Manajans’ta hizmet verdikleri reklamverenlerin rakipleriyle çalışmayı seçerler. Yaratım’ın⁸ temelleri Türkiye’nin siyasi çalkantılar yaşadığı bir dönemde, 1980’de atılır. Müşteri bulmak için gazetelere verdikleri ilanların yayınlanma tarihi 11 Eylül 1980’dir. Yaratım, ilk altı ay, İstanbul Reklam’ın binasında ajansın sahibi Süheyl Gürbařkan tarafından tahsis edilen yeri ofis olarak kullanır (Özkan, 2005, 114). Yaratım, Türkiye’nin talihsiz bir döneminde faaliyete geçmiş olsa da kısa zamanda iyi bir çıkış yakalar. Aralarına Oktay Gündoğdu ve Murat Egemen’in de katılmasıyla dört ortak olurlar. Hulki Aktunç ve Murat Egemen, Yaratım’ın yaratıcı grubunu, Zühtü Sezer müşteri ilişkilerini, Oktay Gündoğdu da işin mali kısmını yönetmektedir (Aktunç, U., 2017). Sermayesiz kurdukları iş, 1982 yılında maaş veren, tanınan bir ajans haline gelir. 1986’da Yaratım çokuluslu büyük bir kuruluş olan FCB’yle birleşir. Aktunç, 2008 yılında reklamcılıktan emekli olur.

Politik görüşü sosyalizmden yana olan Aktunç’un reklamcılık yapması “Sen sosyalist birisin, reklamcılıkla çelişmiyor mu bu?” gibi sorulara yol açmıştır. Hulki Aktunç, *Yoldaşım Kırk Yıl*’da bu ve benzeri sorular karşısındaki düşüncesini “Benim dünya görüşümle çelişen bir şey varsa o da şudur: İşsiz dolaşmak, çoluğunu çocuğunu aç bırakmak dünya görüşümle çelişkilidir,” (Aktunç, 2008a, 109-110) sözleriyle açıklar. Ayrıca Aktunç, kişinin, hangi işi yaparsa yapsın, sistemin parçası olmaktan kaçamayacağına inanır:

[...] Başka bir meslek yaparak orada yaşamımı sürdüren herhangi bir edebiyatçıyla reklamcılık yaparak yaşamımı sürdüren bir edebiyatçı arasında

⁸ Uluğ Aktunç, “yaratım” kelimesini Türkçeye ve reklam sektörüne kazandıranın Hulki Aktunç olduğunun, bunu kendisine babasının söylediğinin altını çizmiştir. (Aktunç, U., 2017)

temelde hiç fark yoktur. Öğretmenlik yapıyorsanız, size dayatılmış bir müfredat vardır, o da ‘kamusal politikaları ve çıkarları’ sözüm ona yansıtan bir müfredat ideolojisi. Onu yansıtmazsanız müfredatı yerine getirmediğiniz derler. O kişi aynı zamanda bir öğretmen olarak edebiyat üretmektedir. İki adam burada birbirine ne kadar yakın veya uzaksa, bence reklamcılıkla edebiyat da birbirine o kadar yakın veya uzaktır. (Söğüt, 2004, 20)

Aktunç, reklamcılık mesleğini dünya görüşüyle kendi içinde uzlaştırmayı başarmıştır. Yazarın reklamcılık anlayışını “doğru ticari haberi iletmek” (Söğüt, 2004, 20) biçiminde özetlemek mümkündür. “Reklamın Özü Sözü Üzerine” yazısında da reklamın bir iletim biçimi olduğunun altını çizer, onu çekice benzeterek “Çekici yanlış kullananlar yüzünden çekici suçlamamak gerek,” der. “[...] Kötü, zevksiz, yanlış ya da amacını benimsemediğimiz reklamlar yüzünden, reklam kavramını” (Aktunç, 1981, 67) kötülemenin doğru olmadığını söyler. “Sözcüklerin her tür değeri konusunda kişiyi bir kez daha düşündüren bir meslek reklamcılık,” (Aktunç, 1981, 67) diyen Aktunç, reklamcılık mesleğini edebiyatını da besleyen verimli bir alan olarak görür. 17 kitabını da reklamcılık yaparken yayınladığını söyleyen yazar, edebiyatla reklam arasında kurduğu ilişkiyi şu sözlerle değerlendirir:

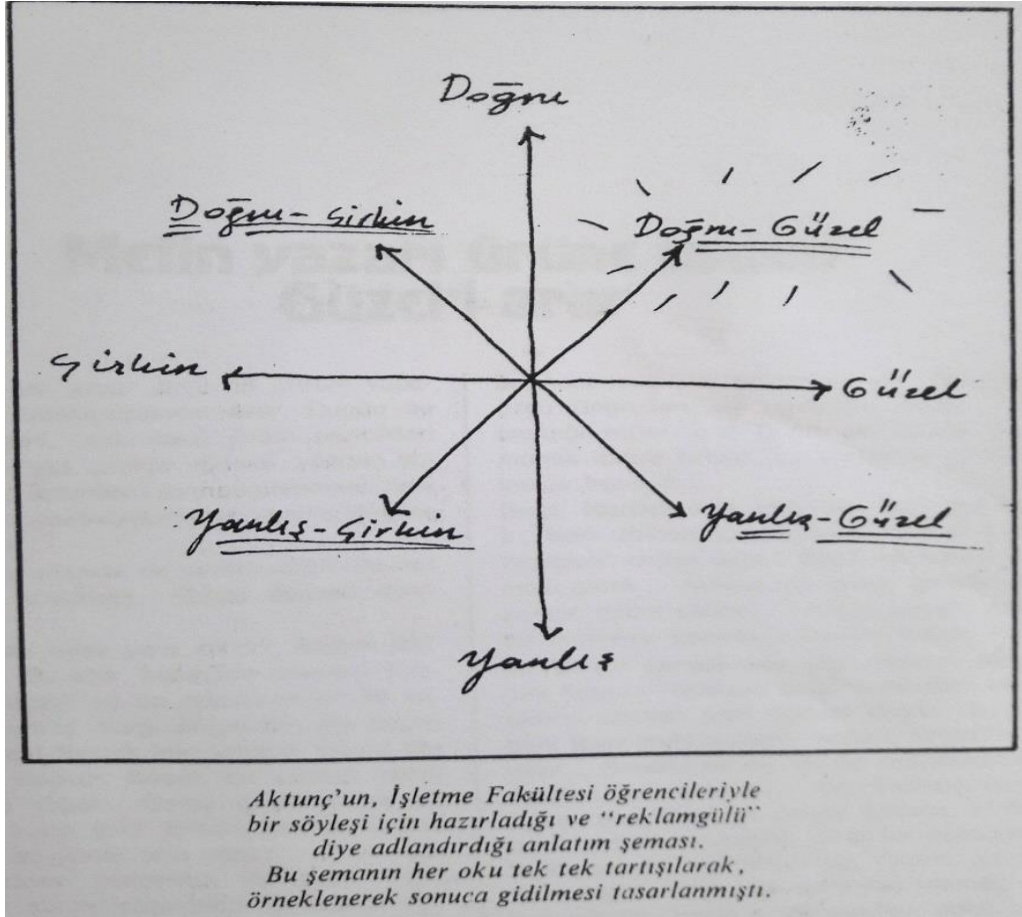
[...] dil ile ilgili bir şey yapıyor olmak önemli. Reklam dili, reklam iletişi çoğu kez sözcük tasarrufuna dayalı bir iletim yoludur. Sözcük tasarrufu size çok şey öğretir. Sana bir ürün verirler, bir sürü özelliği vardır ürünün ama sen Bangkok’a telgraf çekeceksin, bunun kelimesi bin dolar, on beş kelimeyle anlatacaksın. O on beş kelime, hangi on beş kelimedir? İşte o zaman çıkarsın yola, hedef kitlesi kimdir, tek satış unsuru nedir, başka bir satış unsuru var mıdır? Vesaire vesaire. Bu, dille uğraşmak için büyük bir idmandır, bu açıdan bana çok şey kattı reklamcılık. (Aktunç, 2008a, 108)

Aktunç, Murat Belge’yle yaptığı röportajda reklamcılığın insanda bir “kelime bilinci” yarattığını, “bir şeyi en kısa, en çarpıcı, en aydınlık biçimde iletebilmenin disiplini” getirdiğini söyler (Belge, 1985, 31). Kendisi de bir dönem reklamcılık yapmış olan Raşit Çavaş, Aktunç’un Türkçe reklam dilini geliştiren yazarlardan biri olduğunu söyler (Çavaş, 2016, 54). Bu açıdan Aktunç’un edebiyatının ve üslubunun gelişim çizgisinde reklamcılığın önemli bir etkisi olduğu düşünülebilir.

Aktunç, reklamcılıktan edindiği deneyimi edebiyatına taşıdığı gibi edebiyattaki öncü tavrını da reklama taşımıştır. 1982 yılında reklam dünyasına “Reklam Gülü”

adını verdiği bir teknik kazandırır. Bu tekniğin temeli, reklamda “Doğru”nun ve “Güzel”in buluşması üzerine kuruludur. Aktunç’a göre bir reklam metni yazarı, tanıtacağı ürünle ilgili ilk önce doğru bir cümle kurmalı sonra bunu çarpıcı bir biçimde iletmelidir (Aktunç, 1981b, 10). Hulki Aktunç, “reklam gülü” tekniğini şu şekilde formüle eder:

2.4.2.Hulki Aktunç’un “reklamgülü” çizimi



Kaynak: Hulki Aktunç, “Metin Yazarı Ürüne Uygun ‘Güzel’i Arar,” *Mesaj*, S: 1, Mart 1981, s.11.

Hulki Aktunç reklam sektöründe ilgi gören ve kullanılan bu yöntem için şunları söyler:

Reklamcılıkla uğraşmaya başladığımdan beri teorik alanla uygulama arasında kopukluk olduğunu görüyordum. Daha sonra mesleki örgütlerde de bu kopukluğu ortadan kaldırmak için çok şeyler yapmaya çabaladım. İstanbul Üniversitesi uygulamacı olanların katılacağı ve reklamın nasıl yapılacağının anlatılacağı bir seminer düzenlememizi istedi. Ben de neye uğradığımı şaşırdım.

Birçok şey yapıyordum ama bunları toparlayacak bir yöntem bulmam gerekiyordu. Gençlere deneyimlerimi direkt olarak aktaracak ve kalıcı olacak bir şablon bırakmam gerekiyordu.

İşte “Reklam Gülü” böyle ortaya çıktı. Rüzgâr gülünden esinlenen bir yöntem. Pazarlamanın doğru ve yanlışları ile reklamın güzellikleri ve çirkinlikleri arasında birtakım ara yönler var. Bu, çok başarılı oldu. (Özkan, 2005,120-121)

Aktunç’un reklamcılığa katkıları “reklam gülü”yle sınırlı değildir. Reklamcılık Vakfı’nın ve kurulmasına büyük emek verdiği Reklam Özdenetim Kurulu’nun üyeleri arasındadır. Yine kuruluşunda önemli rol oynadığı Reklamcılar Derneği’nde genel sekreterlik (1997), iki dönem yönetim kurulu başkanlığı (1998-1999), yüksek danışma kurulu üyeliği (2000) görevlerinde bulunur.⁹ Dernek yönetiminde bulunduğu süreçte “Sürekli Aydınlik İçin Bir Dakika Karanlık” etkinliğine Kristal Elma verilir, Orhan Koloğlu’nun hazırladığı *Reklamcılığımızın İlk Yüzyılı(1840-1949)* adlı “toplumsal tarihimiz için çok önemli belgeler toplamının çürümekten kurtulup” (Aktunç, 2008a, 111) yayımlanması sağlar. “Öğren de gel”, “Bence BMC”, “Farkı fiyatı”, “Neden daha fazla ödeyesiniz” gibi hafızalarda yer eden reklam sloganlarının yaratıcısı da Hulki Aktunç’tur.

Aktunç, hayatının her alanında sergilemeye özen gösterdiği ilkeli duruşunu mesleğini yaparken de korur. Örneğin ürünü önce kendisi dener, niteliksiz bulursa reklamını yapmaz. Ayrıca Aktunç’un yönetimde bulunduğu süre boyunca Yaratım’da hiçbir siyasi partinin ya da medya kuruluşunun reklamı da yapılmaz (Aktunç, 2008a, 115). Aktunç, belirlediği etik değerleri sahibi olduğu reklam ajansında uygulamakla kalmaz sektöre yaymak için çeşitli çalışmalar yürütür. Reklamcılar Derneği Yönetim Kurulu Başkanı olmasını takip eden günlerde toplanan Türkiye Reklamcılar Dernekleri Zirvesi’nde “reklamcılık sektörünün misyonu olarak kabul edilen ortak bir deklarasyon” hazırlanır, Aktunç, bu toplantının sektörde yeni bir devri başlattığını vurgulayarak “Derneklerimizin temel ilkesi, Türkiye’de reklamcılık mesleğinin ve reklam ajanslarının gelişerek, güçlenerek, belirli bir mesleki etik çerçevesinde ülke ekonomisinin katkılarını arttırarak devamını sağlamaktır,” der (“Reklamcılardan Deklarasyon”: 1998). Başkanlığı döneminde Kristal Elma ödülünün yapısı da yeniden düzenlenir. Bu

⁹ İlgili gazete haberleri için bkz.:“Reklamcılar Derneği,” 1997; “Derneklerde Seçimler,” 1998; “Reklamcılar Derneği’nde Yeni Yönetim,” 2000.

yeni yapının tanıtıldığı basın toplantısında “Ödül alacak eserin belirlenmesinde, yaratıcılık ve verimlilik başta olmak üzere, tüketiciyi yanıltmayan bir nitelik taşıması ve şiddet konusundaki hassasiyet göz önünde bulunduruluyor,” der (“Kristal Elma’ya Rekor Katılım,” 1998). Reklamcılar Derneği yönetiminde bulunduğu dönemde her tür etik ihlalin karşısında durur. Hürriyet ve Milliyet Dergi Grubu’na bağlı dergilerde yayımlanan reklamlarla ilgili müşteri bilgilerinin Show TV ve Cine 5 bünyesinde yayın yapan dergilere menfaat karşılığı verildiğinin ortaya çıkmasından sonra yaptığı açıklamada, “Biz reklamcılar olarak mesleki etik’in yerleşmesi, yaygınlaşması için çaba harcar ve rakipler arasında da ortak olarak savunulacak değerler var olduğu inancını korurken, sözü edilen olay, maalesef bir çürüme belirtisi olarak görünmektedir,” der (“Reklam Dünyasından Skandal Hırsızlığa Tepki”, 1998). 1999’da gazetecilerin reklam filmlerinde oynaması üzerine alevlenen bir tartışmada da benzer bir tavır sergiler:

[...] soruna üç açıdan bakmak isterim. Birincisi, reklam mesajının özü doğru mu? İkincisi, reklam mesajının iletilme biçimi doğru mu? Üçüncüsü de geçerli yasalar, mevzuat, teamüller, etik kod’lar karşısındaki durumu nedir? Yaşam, ikinci soruyla üçüncü soruyu birbiri karşısında eritiyor. Ancak, bir yurttaş olarak, bir şair-yazar olarak, nereden bakarsam bakayım, görüşüm değişmez bu konuda. Çünkü, eninde sonunda ben de bir tüketiciyim. (“Reklamcılar Derneği: ‘Gazetecinin Reklama Çıkması Sakıncalı’” 1999)

Yaratım Reklam Ajansı Hulki Aktunç’un oradaki varlığı sayesinde aynı zamanda bir “yazı okulu” olmuştu. Ümit Ünal, Nalan Barbarosoğlu, Doğan Yarıcı gibi birçok isim, Hulki Aktunç’un “rahle-i tedris”inden geçmiştir. Ümit Ünal, kitaplaşmamış öykülerini okuması için verdiğinde Aktunç’un onları “incelikle” eleştirdiğini söyler. Aktunç da kendi yazılarını çalışanlarla paylaşmaktadır. “Hulki Bey yazdıklarını bizimle paylaşmaya bayılırdı. Bazen elinde bütün gece çalıştığı bir şiirle odaya rüzgâr gibi dalar, ‘yeni çıktı, bakın bakalım’ diye gururla sayfayı gösterirdi,” (Ünal, 2011, 39-40) sözleriyle anlatır Ümit Ünal. Nalan Barbarosoğlu, Yaratım’da her cuma günü saat 16’dan sonra yazarlar odasının bir edebiyat odasına dönüştüğünü söyler ve bu atmosferi şu sözlerle anlatır:

Hulki Aktunç elinde daktilosundan çıkmış kâğıtlarla belirir, birimizin masasının kenarına oturur, ‘hadi’ der, yazarlar, (ben hariç) çekmecelerinden kişisel ürünlerini çıkarır, okumaya başlardı... Aforizmalardan şiirlere, denemelerden

mektuplara, öykü ya da roman parçalarına, eleştirilere pek çok metin gün ışığında, kışsa akşam alacasında ateş böcekleri gibi uçuşurdu. Çalıştığımız ürünlerin havasından ve dünyasından uzaklaştığımız cuma akşamları ajanstan yenilenerek ve yeni sözcüklerle, yeni cümlelerle ayrılırdık. (Barbarosoğlu, 2011, 35)

Kendisini öykülerini yazma konusunda cesaretlendirdiğini söyleyen Barbarosoğlu, Aktunç'un gerek reklam metni gerek edebi metin yazımında yol açıcı davrandığını da ekler. Hulki Aktunç, 'kerhen' reklamcılık yapan bir yazar olmamıştır. Reklamcılığın Türkiye'de yeni yeni filizlenmeye başladığı, akademilerde reklamcılık bölümlerinin henüz açılmadığı yıllarda Yaratım Reklam Ajansı bir reklam okulu işlevi görür. Aktunç, hem Yaratım bünyesinde hem de üniversiteler ve yüksek okulların bağımsız reklam derslerinde eğitim vererek bir reklamcı neslinin yetişmesine, mesleğin kurumsallaşmasına katkı yapar; gerek özdenetimin getirilmesinde oynadığı rolle, gerek teorik yazıları, gerek Reklamcılar Derneği yönetiminde yürüttüğü çalışmalarla reklamcılığın niteliğini yükseltmeye çalışır.

2.4. Hayatının Son Yılları

2.4.2. Ressam Hulki Aktunç

Hulki Aktunç'un resme olan ilgisi çocukluk yıllarına dayanır. Selimiye Askeri Ortaokulundaki resim öğretmeni Turhan Vecdi Karal, Aktunç'un bu ilgisini fark eder ve onunla özel olarak ilgilenmeye başlar. Bir yandan yaptığı resimleri eleştirerek onu yönlendirirken bir yandan da yazarı klasik, izlenimci, modern ressamlarla tanıştırır. Böylece Aktunç'un estetik algısının ve resim kültürünün gelişmesini sağlar. Hulki Aktunç, Erzincan Askeri Lisesine gittiğinde de resimle bağını koparmaz. Okulun duvar gazetesinin görsel sorumluluğunu üstlenir. Okulda, gazete için tahsis edilen odada kâğıdı, kalemi, boylarıyla sürekli resim yapar, dergi için desenler çizer. Bu çalışmaları sırasında lacivert ve bordo üzerine yoğunlaştığı yirmi beş otuz kadar resim çıkar. Çevresinden de destek görünce ilk kişisel sergisini açmaya karar verir. 1965 yılında Erzincan'da açılan "Lacivert ile Bordo" adını verdiği bu sergideki resimlerden günümüze kalan olmamıştır. Aktunç'un söylediğine göre "Lacivert ile Bordo" sergisindeki resimleri "mavi,

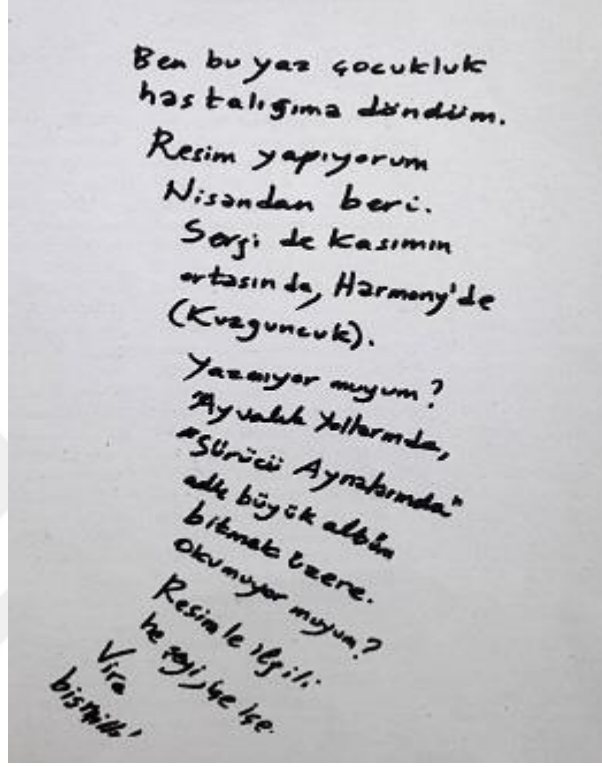
kırmızı, lacivert, bordo renkleri arasındaki dansı anlatan,” (Aktunç, 2008a, 58) genellikle insan figürlerinin yer aldığı yarı soyut resimlerdir.

Aktunç, askeri okul firarından sonra da resim yapmaya devam eder, hocası Turhan Vecdi Karal’la irtibatı da sürmektedir. Hatta bu dönem resimden ilk parasını da kazanır. Kendisini evinde ziyarete gelen askeri okuldan bir arkadaşı duvarda asılı duran resimlerinden birini çok beğenir ve satın almak ister. Arkadaşı, dönemin tanınmış müzisyenlerinden olan kuzeni Erkut Taçkın’a bir düşün hediyesi aramaktadır ve yazarın “Çark” adını verdiği soyut çalışmasında karar kılar. Aktunç, resmin karşılığında para almak istemese de arkadaşı ısrarcı davranır. Coşkuyla resim yapmaktadır, resimden ilk parasını kazanmıştır, olumlu geri dönüşler almaktadır. Aktunç’un hayatında her ne kadar resme devam etmesi için yeterince destekleyici etken var gibi gözükse de bir süre sonra resim ve yazı arasında bir seçim yapması gerektiğini düşünür ve sonuçta yazıda karar kılar. Resim malzemelerinin pahalı olması, bu seçiminin en önemli sebeplerindendir. Oysa yazma eylemini yalnızca bir kalem ve kâğıtla dilediği yerde sürdürebilmektedir. Yine de resim tutkusu “coşkuyla” ve “gizli gizli” sürer (“Bir Serginin Öyküsü”, s. 1). Sergi kataloglarını toplar, plastik sanatlarla ilgili her yeni yayını yakından takip eder, yurtiçi yurtdışı seyahatlerinde sergiler, müzeler gezer ve bu resim gezilerinin izlenimlerini günlüklerine kaydeder. 1991’de aralarında Nâzım Hikmet, Oktay Rifat, Cemal Süreya, Metin Eloğlu, Afşar Timuçin gibi isimlerin resimlerinin de bulunduğu “Şair Ressamlar” karma sergisine katılır.

Aktunç’un resimle “gizli” ilişkisi hayatının son yıllarında aleniyet kazanır. Gerçi yazarın yakın çevresi Aktunç’un ressam yönünü bilmektedir ancak 2004 yılında hayatında yaşadığı kırılma ressam Hulki Aktunç’u daha geniş bir kitlenin tanınmasını sağlar. 2004’ün ilk aylarında başlayan sağlık sorunları onu kadim tutkusu resme döndürür. 2005 Şubat’ında eskiden kalma bütün resim malzemelerini derleyip toparlar. 2005 yazında dinlenmek için Ayvalık’a giderken arabanın sürücü aynasından yansıyan yollar ve doğa onu çok etkiler. “Aracın pencerelerinden gördüklerini, dağları, tepeleri, ormanları (ağaçların ‘meşcere’lerini), yolları çizmeye baş[lar]. Yalnız pencereler de değil, sürücü aynalarından hızla akıp giden küçük görüntüleri de kayde[der]. Kaldığı evin balkonundan izlediği deniz, adalar özgür bir hızla resimleşmeye baş[lar]. Artık düşlerinde de bu Ayvalık izlenimleri ve sürücü aynaları resimleşmektedir.” (“Bir

Serginin Öyküsü”, s. 1). Aktunç, 2005 yazında Ayvalık’ta günün yirmi dört saati resim düşünüp resim üretmeye başlamıştır. O yaz *Varlık* dergisinin “Yazar Nasıl Tatil Yapar?” dosyasına gönderdiği “Yazar Yazın Yazmaz” başlıklı ‘çizi-yazı’, nasıl bir zihinsel faaliyet içinde olduğunun kanıtı gibidir:

2.5.1.Hulki Aktunç’un “Yazar Yazın Yazmaz” başlıklı çizi-yazısı



[Ben bu yaz çocukluk hastalığıma döndüm. Resim yapıyorum Nisandan beri. Sergi de Kasımın ortasında, Harmony’de (Kuzguncuk). Yazmıyor muyum? “Ayvalık Yollarında, Sürücü Aynalarında” adlı büyük albüm bitmek üzere. Okumuyor muyum? Resimle ilgili her şeyi, içe içe. Vira bismillah!]

(Aktunç, 2005b, 7)

Yoğun bir şekilde resim ürettiği 2005 yazının sonunda Aktunç “Ayvalık Yollarında, Sürücü Aynalarında” başlıklı ikinci kişisel sergisini 12 Kasım 2005’te Kuzguncuk Harmony Sanat Galerisi’nde açar. Üçüncü kişisel sergisi “Meşk” 8 Eylül 2007’de yine Harmony Sanat Galerisi’nde açılır. “Meşk”te, bir önceki serginin izleklerini ve tekniğini sürdürür, ancak bu resimlerde insan yüzü çizimleri ağırlıktadır. Resimler, sergi davetiyesinde şu sözlerle anlatılır:

... Bu yeni sergi, bir yandan 2005 sergisine bağlanıyor, bir yandan da ‘eski izlek’ üzerinden yepyeni duyarlıklara doğru yürüyor. Ayvalık gözlem ve izlenimleri doğa meşklarine dönüşüyor. Sürücü aynalarındaki görüntüler ise portrelere, durakta bekleyen bir adamın halk otobüslerinin camlarında gördüklerine. İnce ve

kırılğan düşler ile acı ve katı görünen yüzler... Hepsi bütünsel bir görme biçimini aktarıyor olamaz mı? (Berköz, 2007, 14)

Egemen Berköz “‘Meşk’ adlı bu sergide yer alan resimlerde kuş sürüleriyle kaplı gökyüzleri egemenliği var. Aralara serpiştirilmiş ‘yüz’lerse adeta bu egemenliğe baş kaldırıyorlar,” diyerek değerlendirir sergiyi. Berköz “[r]esimleri, sözcük, çizgi ve renklerden oluşan ‘hayku’ gibi görmeye” başladığını da söyler. (Berköz, 2007, 14)

Ölümünün birinci yıldönümünde yazarın anısına Harmony Sanat Galerisi’nde “Ayvalık Yollarında, Sürücü Aynalarında” ve “Meşk” sergilerindeki resimlerden derlenen “Fırak” adında bir sergi açılır.

Aktunç, resim çalışmalarının yoğunlaştığı 2004-2008 yılları arasındaki süreçte, resimle ilgili yazılar da yayımlar. 2005 Aralığından başlayarak 2008 Nisanına kadar *Cumhuriyet* gazetesinde, “Atölyelerden, Sergilerden” adlı dizi yazılarında gezdiği atölye ve sergilere dair izlenimlerini, resim değerlendirmelerini paylaşır. 2008 yılı boyunca *kitap-lık* dergisindeki “Seyreyle Gözüm” köşesinde de resim-edebiyat ilişkisine dair yazılar yazar, sanat kitaplarını tanıtır.

Aktunç, “Ayvalık Yollarında, Sürücü Aynalarında” başlıklı sergisi dolayısıyla Egemen Berköz’le yaptığı söyleşide resimlerini “Lacivert ile Bordo”da olduğu gibi karışık teknikle çalıştığını söyler. Suluboya, guvaş, mürekkep, çivit, kına, yağlı tebeşir gibi malzemeler kullanmıştır. Esin kaynaklarını ise şöyle sıralar:

[...] çok sevdiğim halk resmi, eski tepsi resimleri, yastık resimleri, at arabaları kaportalarına yapılmış resimler, kıraathane resimleri, camaltı resimler; Süveyş Kanalı, Dünya Güzeli Züleyha gibi resimler... Örneğin Zileli Emin’in resimleri de çok yoğun sevgi duyduğum resimlerdir. (Berköz, 2005, 15)

Hulki Aktunç, resimlerinde tekniğe yüklenmemiş, sevdiği halk ressamlarının ve naif resmin izinde yürümüştür. Egemen Berköz, kullandığı renklerin sönük ve soluk oluşuna dikkat çekince “Sönük yerine birbiri içinde eritilmiş desem daha doğru. Ve de genellikle renk karışımlarından kaçan bir tutum,” yanıtını verir. Aktunç, pastel tonlarda çizdiği soluk yüzler ve figürlerle naif resmin kendine özgü ‘şiirselliğini’ yakalamaya çalışır aslında. Nâzım için “‘şiirli’ bir naif tutum var ressamlığında,” diyen Aktunç, kendisi de teknik uygulamalardan kaçınarak resimdeki şiiri korumak istemiştir. Ahmet Haşim ile Namık İsmail arasındaki

resim polemiklerine yer verdiği “Haşim... İsmail... Şiir... Resim...” yazısında Haşim’in resimde tekniği tabulaştırmanın resmin ruhunu öldürdüğünü düşündüğü tespitini yapmıştır. (Aktunç, 2006b, 78). Aktunç da resme usta bir ressamdan ziyade bir şairin gözüyle bakmaktadır.

Dikkatle incelendiğinde Aktunç’un resimleri ve metinleri arasındaki çapraz bağlar görülebilir. Yazar, kendisi de “[...] görmek istediğim ile yazmak istediğim arasında ebedi bir ozmoz, bir geçişim, etkileşim var,” (Aktunç, 2005a, 14) demiş, *Bir Şeyin Varoluşu* adlı şiir kitabını ise “görsel bir tarihçe”(Aktunç, 2006b, 77) olarak nitelendirmiş, bu kitapla “‘görsel varoluş’a şiirle tanık olmaya” (Aktunç, 2005a, 14) çalıştığını söylemiştir. Aktunç, resimden kazandıklarını edebiyata yatırdığı gibi, yarattığı edebi dünyayı da resmine taşır. Yazı dilinin, üslubunun kökenini halk hikâyelerine dayandıran yazar, resimlerinin köklerini de halk sanatlarında arar. Bu bağlamda metinleri ve resimleri yer yer birbiriyle örtüşür, yer yer de birbirlerinin dünyasını tamamlar. Aktunç’a göre, “Yazar, şair resim yaparken o durumda yazamadığı şeyi resmeder.” (Aktunç, 2010c, 17). Gerçekten de Aktunç’un resimleri yarattığı kurmaca evreni üçüncü boyuta taşır adeta. Kalem ve fırçası için “İkisi de birbirine karışıyor, kavuşuyor, bitişiyor ve kopuyor. Yeniden birleşmek üzere,” (Aktunç, 2010c, 17) demiştir. Resimlerinde şiirsel bir duyuşla hikâyeler anlatmıştır. Tek fark kelimeler yerine renkleri, çizgileri ve figürleri kullanmasıdır. Aktunç, ortaya koyduğu ürünlerle, resim ve edebiyat gibi iki farklı sanat kolunun arasındaki sınırları kaldırarak birbirlerine daha yakından bakmalarını sağlamıştır. Bu bakımdan Aktunç’un resimlerinin aslında edebiyatındaki yeni bir deneysel atak olduğunu söylemek de mümkündür.

2.4.3. Hastalığı ve Ölümü

Hulki Aktunç’un ilk sağlık sorunları gözlerinde ortaya çıkar. 1994’te glokom teşhisi konur. Glokom süreç içinde körlüğe evrilen bir görme bozukluğudur. 2000 yılında glokom ve kataraktan ameliyat olur.

2004 yılı başlarında bir süre Surp Birgiç Hastanesi’nde yatar. Huzursuz bacak sendromundan da mustarip olduğundan o yaz, Ayvalık’a bir arabanın arkasında yatarak gitmek zorunda kalır. “Ayvalık Günlükleri”nden öğrendiğimiz kadarıyla

yürürken baston kullanmaktadır. “Ayaklarım acıyor, ayak parmaklarım sızlıyor tek tek. Adım atmayı seviyor, yürümekten sakınmıyor ama,” (Aktunç, 2005c, 34) sözleriyle anlatır yaşadığı sıkıntıyı. 2005’te bir dönem Balıklı Rum Hastanesi’nde yatar ve buradayken iki gün komada kalır. Bu hastalık ani düşmelerle başlar. Bu düşmeleri kendisi şu sözlerle anlatır:

[...] bende panik-şok adı verilen belirtiler görülmeye başlandı. Örneğin masada bilgisayar başında çalışıyorum, hiç bilmediğim bir güç beni alıp masanın altına atıyor, dayanılmaz, inanılmaz bir şey. Sonra vapurda oldu, bir hayli lodos vardı ama ben ağır lodoslarda tekne kullanmış bir adamım. Vapurda korkunç bir şekilde düştüm. (Aktunç, 2008a, 200)

Düşme olayları tehlikeli bir boyuta ulaştınca doktorlarla görüşür, kolonda polip olduğunu öğrenir, bunun üzerine hastanede yatmaya karar verir. Bu dönemde *Chronicle* dergisinde “Kapanan Parantezler” başlıklı köşede ölüm haberi çıkar. Bu yanlış haber yüzünden yazar, daha hayattayken kendi ölüm ilanını görmüş olur.

Semra Aktunç’un verdiği bilgiye göre, Hulki Aktunç 2007 ve 2009’da iki kere daha hastaneye yatar. 2011 yılı başında gırtlak kanseri teşhisi konur, kanser gırtlaktan aşağıya metastaz yaparak bütün vücuda yayılır. (Aktunç, S., 2017a) 2011 haziranında bütün vücut fonksiyonlarını kaybeder. Hulki Aktunç, 29 Temmuz 2011’de akşamüstü saat beş sularında evinde hayata gözlerini yumar. 1 Temmuz’da Erenköy Galip Paşa Camii’nde kılınan cenaze namazının ardından, doğduğu Zeynep Kâmil Hastanesi’nin karşısındaki Karacaahmet Mezarlığı’na, anne ve babasının yanına gömülür.

Hastalık sürecinin her aşamasında yanında olan Semra Aktunç, yazarın onulmaz sona doğru giden hastalığının seyrini şu sözlerle anlatır:

2005 ve 2007 arasında perhize girdi, başaramadı. 2008’de tüm çabaları sona erdi, bildiği gibi yaşamayı seçti, 2011’de kanser olduğunu öğrendi, büsbütün arttırdı sigarayı ve durumu kabullendi. Kendine iyi bakamadığını biliyor ve söylüyordu da. Sonra hastane, ameliyat, beslenme ve nefes boruları devreye girdiğinde tepki vermez oldu. 2011’de haziran ayı boyunca çektiği acılar azaldı ve her gün veda eden bakışlarıyla sessiz ve hareketsiz duruyordu. (Aktunç, S., 2017b)

Hulki Aktunç, hayata, yazıya ve sanata derin şekilde bağlı bir insandır. Olaylar ve durumlar karşısında olumlu bir tutum geliştirmeyi başaran güçlü bir kişiliği vardır. Hastalık sürecindeki ruh halini “[...] öldürücü bir varta atlatan kişide nasıl

bir tepki uyanıyor? Bir kere asabi oluyorlar, çok kızıyorlar, bu olumsuz yönü. Bir de dur bakalım, daha yapacak çok iş var, hızlı ol, hızlı çalış falan gibi bir duygu uyanıyor bu da olumlu yönü. Bu bende de oldu,” (Aktunç, 2008a, 200) sözleriyle anlatan yazar, bu süreçte de yazıdan kopmaz. Hastalığının ağırlaştığı döneme kadar *Cumhuriyet* gazetesindeki “Arı Düşünce” köşesinde yazmayı sürdürür; dergilerde, şiirler, öyküler, yazılar yayımlamaya devam eder. 2009’da son kitabı *Sönmemiş Dizeler* yayımlanır. Bu kitapla 2010 Behçet Necatigil ve Metin Altıok Şiir Ödüllerini kazanır. Çok sayıdaki kitap, öykü, şiir tasarısı ise yarım kalır.

2.4.4. Ölümünün Ardından

Hulki Aktunç’un ölümü edebiyat çevrelerinde derin bir üzüntü yaratır. Ölümünün ardından yazılan yazılarda ve verilen beyanatlarda Aktunç’un edebiyatının ve kişiliğinin çeşitli yönlerine değinilir.

Doğan Hızlan, Aktunç’un “edebiyatın her türünü zirveye taşıdı[ğın]” söyler ve Aktunç için en önemli öğenin dil olduğunu vurgular (Hızlan, 2011). Refik Durbaş, Aktunç’u bir “merak anıtı” olarak tanımlar. Durbaş’a göre, Aktunç, “Hikâye, roman, şiir, resim ve inceleme-araştırmadan oluşan ‘merak’”tır (Durbaş, 2011, 17). Rıza Kıracı, Hulki Aktunç’un Türk edebiyatının son yıllarda yetiştirdiği en önemli yazarlardan olduğunu söyleyerek “Bıkmadan, usanmadan başka bir edebiyat olabileceğini göstermeye çalıştı. Algılarımızı, ruhumuzu, dünyaya bakışımızı kurduğu cümlelerle değiştirdi. Onun çok özel bir okur kitlesi oldu hep. Şiiriyle, öyküsüyle, romanıyla kendine ait bir manzara çizdi. O manzarayı seviyordum,” (Kıracı, 2011, 6). der. Eray Canberk, Hulki Aktunç’u öykü, roman, şiir, deneme, sözlük gibi farklı türlerdeki ürünleriyle edebiyat verimi açısından 19. yüzyıl yazarlarımıza benzetir. Zeynep Altıok, Aktunç’un “her gün daha da yozlaşan ülke gündeminin ve kültür sanat dünyasının ‘çağ yangınına’ tanıklık ederken acı duyan gerçek aydınlarımızdan biri,” olduğunu söyler. Mustafa Öneş, “söylediği her sözün düşünsel, duygusal bir ağırlığı” olduğunun altını çizer. Egemen Berköz’e göre, Türkiye çok iyi bir yazarını, şairini yitirmiştir. Aktunç “kendi dilini kurmuş bir yazardı[r] [...]; bu toprakların kültürünü kavramaya çalışan, bu kültürün çağdaş yorumunu yapmayı deneyen bir aydıındı[r]” (Canberk, E. ve ark, 2011, 15). İbrahim Yıldırım, Aktunç’un yirminci yüzyılda yetişmiş en

büyük edebiyatçılardan biri olduğunu söyler, “[k]ırk ambar bir yazardı, her konuda bilgisi vardı,” der. Semih Gümüş’e göre, Hulki Aktunç “tek sözcüğü boşa harcamadan” yazmıştır. Selim İleri, Aktunç’u “Türk edebiyatının dil ve anlatım kuyumcusu” olarak tanımlar. Sennur Sezer “Hulki hem şiirde hem öyküde Türkiye gerçeğini inceliklerle anlatan bir yazardı,” derken Adnan Özyalçın, Hulki Aktunç’un ölümünü “güzel yazının kaybı” olarak nitelendirir ve “İnsan ile toplumun macerasını ortaya koyan, böylece Türkiye’nin de gündemine göndermeler yapan bir yazardı,” der. Haydar Ergülen, Aktunç’un son yıllarında açtığı, katıldığı resim sergilerinden hareketle onun sözü ve resmi arasındaki ilişkiye değinir ve “[...] Hulki’nin sözcüklerle her şeyi yapabileceğini düşündüm. Bana kalırsa bütün eserlerine bakıldığı zaman en başında Hulki gelir diye düşünüyorum. Sadece sözcük olarak değil, bir teknik, bir olanak olarak,” der. (Yıldırım ve ark., 2011, 7) [Sekiz yazar]. Edebiyata birlikte adım attığı gençlik arkadaşı Taylan Altuğ, “O, en çok hikâye yazmayı sevdi; nesnelerle ve insanlarla böyle haşır neşir oldu. Fakat işin garibi, şiir onu hikâyeden daha çok sevdi. (Dilin, kökeninde zaten şiir olduğunu anlamış olmalı.),” (Altuğ, 2011, 100) diye yazar.

Hulki Aktunç’un kaybının üzüntüsü henüz atlatılamamışken *Radikal* gazetesinin, 1 Temmuz 2011 tarihli kültür sanat sayfasının kapağındaki “Argonun şairi mortu çekti” spotu Hulki Aktunç’un dostlarından ve edebiyat çevresinden büyük tepki görür. 6 Temmuz 2011’de “Radikal Gazetesi Hulki Aktunç’tan Özür Dilesin Diyenler” adıyla bir facebook grubu oluşturulur ve grup sayfasında kısa bir protesto metni yayınlanır. 8 Temmuz 2011’de Vural Bahadır Bayrıl, kişisel facebook sayfasında Hulki Aktunç’un dostları, arkadaşları ve okurları için çağrı yapar ve “Hulki Aktunç’un Dostlarından Eyüp Can ve Cem Erciyes’e Özür Daveti” adıyla bir gönderi yayınlar. V. B. Bayrıl bu gönderisinde,

Hulki Aktunç meğer ‘argo’nun şairiymiş’!.. Üstelik de ‘mortu çekmiş’. Bir pop gençlik dergisinde, havai bir internet sitesi yazısında olsa belki ‘cehalet’, ‘cinlik yapmak’, ‘espri patlamak’ olarak görüp yine kızacağımız bir spotu, günlük bir gazetenin manşetinde görmek açıkçası hepimizin içini burktu. Bunu bir de kültüre, sanata geniş yer veren, duyarlı davranır görünen *Radikal*’de okumak hepimizi ürküttü, (Bayrıl, 2011)

diyerek bu ‘spot’un kabul edilemez olduğunu vurgular. Sosyal medyada başlatılan tepki kısa sürede büyür. Çeşitli çevrelerde yankı bulur, farklı haber sitelerinde

duyarlılık çağrıları yapılır.¹⁰ 19 Temmuz 2011 tarihinde *Cumhuriyet*'te "Aktunç Dostları Özür Bekliyor" ve *Aydınlık*'ta "Hulki Aktunç'a Yapılan Ayıp Karşısında Bir Özür Bekleniyor," başlıklarıyla yer verilen haberlerle birlikte tepkiler ulusal gazetelerin sayfalarına da taşınmış olur. Cem Erciyes, 20 Temmuz 2011 tarihli *Radikal* gazetesinde yayınlanan "Mendil Kadar Yeşilliğin Üstünde" yazısının sonunda "Hulki Aktunç'un dostlarına" seslenerek 1 Temmuz 2011 tarihinde hazırladığı sayfayla Hulki Aktunç'a basında en geniş yeri ayıran gazetenin *Radikal* olduğunu söyler. Gazetenin birinci sayfasını hazırlayan editörlerin *Büyük Argo Sözlüğü*'ne bir gönderme yapmak istediğini ve bunun kabalık olarak algılandığını, gösterilen hassasiyeteyse saygı duyduğunu söyleyerek birinci sayfayı hazırlayan arkadaşlarının özrünü *Radikal* gazetesini adına bütün edebiyat severlere iletir (Erciyes, 2011). Gazetede Rıza Kıracı'nın Hulki Aktunç'u anlatan bir yazısına, Orhan Alkaya'nın Hulki Aktunç için yazdığı bir şiirine, Hulki Aktunç'un bir şiiriyle beraber eserlerinin bir listesine yer verilmiştir.¹¹

Hulki Aktunç'un ölümünün etkisi dalga dalga sürer. *Mühür* ve *Kurşun Kalem* dergileri Eylül-Ekim 2011 sayılarında birer Hulki Aktunç dosyasına yer verirler, 2012'de yazarın Gültekin Emre'yle "şiirleşme"leri *Opus* adıyla kitaplaşır. Yine 2012'de *Varlık* dergisi Aktunç'u İbrahim Yıldırım'ın bir yazısı ve Hüseyin Alemdar'ın "İstirap Vakti" şiiriyle anar. Ölmeden önce Semra Aktunç'la beraber hazırlamaya başladıkları Ara Güler kitabı *Araname*, Semra Aktunç tarafından tamamlanarak 2013'te yayımlanır. İlhan Durusel, Hulki Aktunç'un öldüğünü öğrendiği 30 Haziran 2011 günü *Bir Şeyin Varoluşu*'nu kendi deyişiyle bu kez "he-ce-le-ye-rek yeniden okumaya giriş[ir]." (Durusel, 2015, 9). Bu okumaların sonucu *Kısa Kısa Kıssalar* adıyla kitaplaşır.

¹⁰Grubun facebook sayfasında turnusol.biz, izdiham.com, dünyabizim.com, vb. sitelerin haber bağlantıları paylaşılmıştır ancak bu bağlantıların halihazırda erişimi yoktur.

¹¹ *Radikal*'in bütün bu tartışmalar sırasında gözden kaçan önemli bir yanılsı daha olmuştur. "Edebiyatımızda Bir Çağ Yangını" başlığıyla yayımlanan başyazıda Füsün Akatlı'nın Aktunç'un *Bir Çağ Yangını* romanıyla ilgili "bir özgürlük manifestosu" yorumu yaptığı hem başlığın altındaki alıntı bölümünde hem de haber metninin içinde yazılıdır. Halbuki Akatlı, bu yorumu *Bir Çağ Yangını* için değil, *Son İki Eylül* için yapmıştır. ("Edebiyatımızda Bir Çağ Yangını", *Radikal*, 1 Temmuz 2011, s. 6)



3. YAZI HAYATI VE ESERLERİ

3.4. Birinci Dönem (1968-1980)

Hulki Aktunç'un yazı hayatı 1980 öncesi ve 1980 sonrası olarak iki ayrı dönem halinde ele alınmalıdır. Aktunç'un 1968 yılında *Yeni Ufuklar* dergisinde ilk yazısını yayımlamasıyla başlayan birinci dönemde yazar 1970'li yılların hâkim edebiyat anlayışına uygun olarak toplumcu gerçekçi çizgiyi takip etmiş fakat bu çizgiyi de zorlayan, ondan yer yer sapan ürünler vermiştir. Aktunç'un yazı hayatının bu ilk dönemini, *Gidenler Dönmeyenler* (1976) ve *Kurtarılmış Haziran* (1977) adlı öykü kitapları ile Taylan Altuğ ve Naci Çelik'le beraber çıkardıkları *Türkiye Defteri* (1971, 1973-1975) dergisi oluşturur. Yazar söz konusu kitaplarında yer alan öykülerde işçi ve emekçilerin dünyasını, işçi olaylarını anlatmış, emek sömürü çelişkisini, iç göçü, hızlı ve çarpık kentleşmeyi vb. konu etmiştir. Öyküler yazarın özgün üslubu itibarıyla de dikkat çekmiştir. Yazarın da kurucuları arasında yer aldığı *Türkiye Defteri* dergisinde ise Kemal Tahir'in tezlerinden doğan “milli” bir Marksizm savunulur. Yazar bu dergide hem öykülerini yayımlar hem de başta Türk edebiyatı tarihine, öykü teorisine, güncel yazarlarla öykü kitaplarına dair olmak üzere çeşitli eleştiri, inceleme yazıları yayımlar. Aktunç, edebiyat hayatının ilk döneminde öykü türü üzerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemin bir diğer önemli özelliği ise eserlerinin ve yazılarının, dönemsel eğilime de uygun olarak, Marksist bağlamda bir politik vurgu taşımasıdır.

3.4.2. Edebiyatla İlk İlişkiler

Hulki Aktunç, edebiyatla çok erken yaşlarda ilişki kurar. Yazar hem evdeki kitap rafında hem sokakta eskici Arap Niyazi'nin tezgâhı ve cami önü seyyar satıcılarında kitapla karşılaşma imkânı bulur. Özellikle babası Recep Aktunç'un Ramazan aylarında ya da uzun kış gecelerinde aile fertlerini çevresine toplayıp soba başında *Kur'an*'dan, *Maarifetname*'den, *Binbir Gece*'den, *Kıyas-ı Enbiya*'dan okuduğu, yazarın daha sonra “öykü çekirdekleri” (Söğüt, 2004, 15)

olarak adlandıracağı parçalar, Aktunç'un ilk hikâyelerini düşlemesinin zeminin oluşturur:

Çocukluğumu geçirdiğim evde, daha ziyade dinleme yoluyla, hikâyeyle tanışmıştım. Babam uzun kış gecelerinde birtakım kitaplar okurdu. Bunların bir tanesi *Kıyas-ı Enbiya* idi. Nuh'un gemisinin serüvenlerini bu kitap sayesinde öğrendim. Kedinin ilk defa ne zaman ortaya çıktığını. [...] Biraz önce oynadığım, hatta soğuk kış gecelerinde ayağımın ucunda yatan, ayağımı ısıtan kedinin nasıl ortaya çıktığını anlatan bir kaynak... Bu, müthiş ilgimi çemişti. Büyü gibi gelmişti. [...] Dört beş yaşındayım, okuma yazma bilmiyorum, bunu birisi okuyor. Bir çocuk olarak kedinizle hayat arasında birtakım ipuçları bulmaya başladığınızda, aynı ipuçlarını araştırıp çoğaltmaya kalkabilirsiniz. 'Acaba ben de köpeğin varoluşu hakkında bir masal bulabilir miyim,' diye. Son derece saf, naif bir yaklaşıma girebilirsiniz. (Andaç, 1996,)

Okula başladığında ilkokul öğretmeni Rasime Aksoy'un Aktunç'taki kitap sevgisini keşfetmesi ve onu daha fazla okumaya teşvik etmesi yazarın edebiyatla ilişkisinin güçlenmesini sağlar. Bu yıllarda özellikle serüven romanları ilgisini çeker. Cami önü kitapçılarından *Tahir ile Zühre*, *Cenk Hikâyeleri* vb. halk hikâyeleri alır. Bütün bunlardan çok etkilenir ama bir akrabasının kitaplığında karşılaştığı Reşat Nuri'nin *Damga* romanı ona yeni bir okuma deneyiminin kapısını açar; kendine "Ben de acaba günlük yaşamla ilgili birtakım soruların yanıtlarını bulabilir miyim?" sorusunu yöneltmeye başlar (Andaç, 1996,). Anlatılmaya değer olanın sadece olağanüstü serüvenler olmadığını, gündelik yaşamdan da öyküler devşirilebileceğini görmüştür.

Selimiye Askeri Ortaokuluna başladıktan sonra okul yolunun üzerinde, Üsküdar'da bir kese kâğıtçı keşfeder. Buraya çuvallarla kitap gelmekte, Varlık ve Dost Yayınevlerinin kesekâğıdı yapılamayacak cep boy kitaplarıysa ucuza satılmaktadır. Oradan çok sayıda kitap alır. Bu kitapların içinde Orhan Kemal'in *Baba Evi* ya da *Avare Yıllar*'ı da vardır Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* de. Aktunç, meraklarının ve tesadüflerin izinde okumalarını ilerletirken bir yandan da kendi kişisel kütüphanesinin tohumunu atmaktadır. Teyzesinin evinde gördüğü elli

altmış kitaplık kütüphaneye özenince babasının mobilyacı dükkânından edindiği bir etajeri, ilk kitaplığı yapar.¹²

O sırada Kemal Demiray'ın ortaokul edebiyat öğretimi için yazdığı kitapta Memduh Şevket Esendal'ın bir hikâyesini okur ve “Can Sıkıntısı” adında benzer bir öykü yazar. Yazar, bu ilk hikâyesini şu sözlerle anlatır:

On iki on üç yaşıyordım. Bu hikâyede emekli bir adam var, karısı ölmüş, iki genç kızıyla yaşıyor. Kızlarından şikâyetleri var. Ara sıra eski arkadaşlarıyla buluşmak için kıraathaneye gidiyor. Tamamen Esendal'ın etkisi altında kalarak yazılan bir karalamaydı. Bununla, bir şeyi yazmanın tadını o zaman aldım. (Andaç, 1996,)

Ortaokul yıllarında tanıdığı Sait Faik, Memduh Şevket öykülerinin yalın güzelliğinin etkisinde, bulduğu kâğıt parçalarına şiirler, öyküler yazmaya devam eder (Aktunç, 2008a, 63-64). 1963'te ilk defa İstanbul'dan, Kadıköy'den, evinden ayrılıp Erzincan Askeri Lisesine gittiğinde bu kâğıt parçalarının yerini günlük alır. Cep boyutundaki Ece ajandalarına yazdığı bu ilk günlüklere aldığı kitapları not eder, böylece bu kitapları almadan önce yazdıklarıyla aldıktan sonra yazdıklarını karşılaştırma imkânı bulur ve kendi gelişimini de izleyebilir. Günlük tutmak Aktunç'a yazma disiplini kazandırmıştır. Öte yandan askeri okulda günlük tutmanın yasak olduğu söylentisi vardır. Bu konuda resmi bir uygulama olmadığı halde Aktunç, yasağa karşı çıkmamanın çekimine kapıldığını da belirtir. (Aktunç, 2007b,) Her hâlükârda yazarın yazıyla ilişkisinin özellikle Erzincan'daki askeri okul yıllarında güçlendiğini söylemek mümkün. Yazdığı öyküleri, şiirleri okulun duvar gazetesinde sınırlı da olsa bir okur kitleyle paylaşmaya yine bu yıllarda başlar. Ayrıca aynı yıllarda, Memet Fuat'ın De Yayınları'nda tek perdelik oyunlar yayınladığını görünce üç tane tek perdelik oyun yazar (Aktunç, 2008a, 65). Bu denemesini dışarda tutacak olursak yazar, tamamıyla öykü türüne yoğunlaşmıştır (Andaç, 1996,). Öyle ki yazı, ilk tutkusu resmin bile önüne geçecek ve zamanla renkler kelimelerle yer değiştirecektir.

¹² 1966-67'de kütüphanesindeki kitap sayısı bine yaklaşacaktır. Çünkü o yıllarda Orhan Boran'ın sunduğu “İpana On Bir Soru Bilgi Yarışması”na katılacak ve bin lira değerindeki büyük ikramiyeyi kazanacak, kazandığı ikramiyeyle de kitap alacaktır. (Aktunç, 2008a, 62)

3.4.3. Edebiyat Çevresine İlk Adımlar

Hulki Aktunç, okul yıllarında bir okuma yazma disiplini kazanmış, ilk kalem denemelerini de yapmıştır ve yazarlık yolunda kendini her geçen gün geliştirmektedir ancak Erzincan Askeri Lisesindeyken edebiyatın merkezi İstanbul'dan uzak kalmıştır. Dolayısıyla 1966 yılında okuldan kaçıp İstanbul'a döndüğünde edebiyatını besleyecek entelektüel bir çevreden yoksundur ama kendisine hatırı sayılır bir çevre edinmesi çok uzun sürmez. Bir kitap tutkunu olan, kitaplardan uzak kalamayan Aktunç'un ilk durağı ilkokul yıllarından bildiği Yılmaz Kantürk'ün Bahariye Caddesi'ndeki kitapçısıdır. Yazarların, şairlerin, dergicilerin de gözde mekânlarından biri olan Kantürk'ün kitapçısına gidip gelmeye, kendi deyimiyle “devam etmeye” başlar (Aktunç, 2008a, 72). Aktunç, burada Vedat Günyol, Kemal Özer, Mustafa Öneş, Özdemir Asaf, Arif Damar gibi önemli edebiyatçılarla tanışır. Bu yeni çevrenin içinde en sık görüştüğü isimse Kemal Özer'dir. Bir zaman sonra Kemal Özer de, yine Kadıköy Moda'da, Uğrak adında bir kitabevi açar. Aynı zamanda *Cumhuriyet* gazetesinde çalışan Özer, gazeteye gittiğinde kitapçıyı eşi Günseli Hanım'a ya da Hulki Aktunç'a emanet eder. Aktunç, dostlukları Uğrak'ta başlayan Murat Belge'yle yıllar sonra yaptığı söyleşide kitabevini “Dükkânın iki özelliğini hatırlarım ben. Birincisi Kemal Ağabey'in kendisi, ikincisi kimsenin bulamadığı birtakım kitapların meraklı okuyucular tarafından orada bulunması,” (Belge, 1985, 31) sözleriyle anacaktır. Aktunç'un kitap kurtluğu ve koleksiyonculuğu da aynı yıllara dayanır.

Uğrak Kitabevi, Hulki Aktunç'un Taylan Altuğ'la tanışmasına da vesile olur. Aktunç, bu karşılaşmanın anısını “Bir gün Kemal Özer'in Moda'daki Uğrak Kitabevi'ne genç bir adam geldi. Baktım çok cins kitaplar alıyor, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Bilge Karasu gibi yazarları alıyor. Çok genç, benim yaşımda bir genç. Merhaba, ne var ne yok derken o gün bin yıllık dostmuşuz gibi arkadaş olduk. Taylan Altuğ idi bu kişi,” (Aktunç, 2008a, 72) sözleriyle anlatır. Edebi zevklerindeki ortaklık sayesinde kolayca gelişen bu dostluk sadece Hulki Aktunç'un kişisel tarihi açısından bir önem taşımaz; dönemin edebiyat ortamını etkileyecek, Türk edebiyatı tarihinde iz bırakacak yeni bir oluşumun da Aktunç cephesinden ilk adımı atılmış olur. Taylan Altuğ'la Hulki Aktunç'un yanına bir

süre sonra Selim İleri'yle Naci Çelik de katılır. Böylece Hulki Aktunç, Selim İleri, Taylan Altuğ ve Naci Çelik ayrılmaz bir dörtlü olur, edebiyat meseleleri üzerine beraberce düşünür, konuşur ve yazdıklarını birbirlerine okurlar. Selim İleri, *Hatırlıyorum* adlı kitabında bu dört ayrılmaz arkadaşın dostluğunu şu sözlerle anlatır:

O zamanki küçük obamıza Taylan da katılmıştı. Naci Çelik'le Taylan'ın görüşleri galiba çatışıyordu. Galiba, diyorum, çünkü her ikisi de bazı yazarlarda birleşiyorlar ve artık o yazarlara toz kondurmuyorlardı. Dörtlü bir çete gibiydik. Hulki'yle ben, bu dörtlü çetenin içinde kendi bireyliklerimizi korumaya pek bir özen gösterirdik. Bununla birlikte hemen her cumartesi buluşulurdu. Başlıca konu Kemal Tahir ve ona karşı olanlardı. Naci'yle Taylan, Kemal Tahir hayranıydılar. Bu yüzden de Kemal Tahir karşısında yer almış yazarları handiye toptan yadıyorlardı -hele Naci! O zamanlar, Tarlabası'ndaki Cumhuriyet Meyhanesi'ne gidiyorduk. Bu akşamları, yazınsal-felsefi tartışmalardan çok, atmosferinden dolayı severdim. Cumhuriyet Meyhanesi'nde on dokuzuncu yüzyıl Rus romanı havası yakalıyordum. O aşınmış mermer masalar, kırık dökük iskemleler, o masalar ve o iskemleler kadar aşınmış kırık dökük yüzler, yine de sürüp giden canlılık gözümü okşardı.¹³ (İleri, 1996b, 60)

Bu dörtlü arkadaş topluluğunun en önemli verimi hemen her sayısıyla edebiyat ortamında gündem yaratan, Kemal Tahir'in görüşlerinin izinde, edebiyat ağırlıklı bir politik dergi olan *Türkiye Defteri*'dir. *Türkiye Defteri* dergisi 1975'te kapanır, dört arkadaştan oluşan topluluk da bir süre sonra dağılır ancak Hulki Aktunç ve Selim İleri'nin dostluğu uzun yıllar devam eder. Selim İleri, *Hatırlıyorum* adlı kitabında Nedim Gürsel ve Hulki Aktunç'la Vedat Günyol'un çıkardığı *Yeni Ufuklar* dergisinin Pierre Loti'deki idarehanesinde 1968 yılında başlayan dostluğu için şunları söyler:

[...] Nedim Gürsel'in öyküleri, eleştirileri her yerde yayınlanıyordu. Nedim Gürsel'i galiba için için kıskanıyordum. Nedim, arkadaşlığımızda ne kadar özveriliyse, ben o kadar donuk, uzak. Bu, galiba, hiç yüzünden yıllar yılı sürdü. Hulki'yle daha iyi arkadaştık. Bunun da başlıca nedeni, Hulki Aktunç'un yazılarını yayımlatmıyor olmasıydı. Hulki, Kadıköy'nde, Reks Sineması'nın

¹³ Selim İleri, Hulki Aktunç'un Sır Kâtibi'ndeki "SalihatiNisvandand Cumhuriyet Meyhanesi" şiirinin bu toplantıların etkisiyle yazıldığı görüşündedir. "Aynı yıllar demek Hulki'yi de etkilemiş," (İleri, 1996b, 60) der ve bu şiirden bir bölüm paylaşır. Şiirin "Kader. Aşk. Zafer. Baht. Ölüm. Servet. Ayrılık" dizesi için. "Aşk, ölüm, ayrılık benim konularımdı. Kader ve baht ise, eski düzyazımın sihirlerini bilen Hulki'nindi." (İleri, 1996b, 61) yorumunu yapar İleri.

karşısında oturuyordu. Günişliğini yarım yamalak alan evde, arkadaşımın küçücük fakat şiir dolu, hep de soluk aydınlıklarla bezeli bir odası vardı. Kitaplar-kitaplar! Kirli kül tablaları, boyuna çay, boyuna sigara. Ben sigara içmezdim. Hulki birini yakar, birini söndürür; edebiyattan konuşurdu. Benden çok bilgiliydi. Bilgisi karşısında ezilir; Nedim'e duyduğuma çok benzer bir uzaklık, donukluk fark ederdim aramızda. Demek kıskançmışım. (İleri,1996b, 57-58)¹⁴

Selim İleri'nin de değindiği gibi Hulki Aktunç sayfalarca yazmakta ama arkadaşlarının ısrarlarına rağmen yazdıklarını yayımlatmak konusunda titiz davranmaktadır. Halbuki Selim İleri, ilk kitabı *Cumartesi Yalnızlığı*'nı 1968'de yayımlar. Tanışmalarının üzerinden çok kısa bir zaman geçmiş olmasına karşın Hulki Aktunç, İleri'nin bu ilk kitabını kendi kitabı gibi sahiplenir ve satılması için uğraşır (İleri, 1996b, 59). *Cumartesi Yalnızlığı*, Hulki Aktunç'un Semra Dedeoğlu (Aktunç)'yla tanışmasına da vesile olur. Salâh Birsell, bu tanışıklığın hikâyesini, *Sergüzeşt-i Nono Bey ve ElmasBoğaziçi*'nde şöyle hikâye eder:

Büyükdere, Hulki Aktunç'un kafasında bir de şimdiki Aktunç ailesinin yıldırım aşkını beslemiştir. İşe bakın, Selim İleri yeni tanıştığı bir felsefeci genç kız için imzaladığı bir kitabını Turgut'larda unutmuştur. Unutkanlığın ikinci haftasında kızcağız -ki adı Semra'dır- Tomris'lere kitabı almaya gelir. O gün Hulki ile Taylan da oraya yemeğe çağrılıdır. Çok turfanda sarmısakla avkalanmış bir ilkyaz aş yiyceklerdir. Sofraya oturmuşlar, oturmamışlardır ki Felsefeci Semra ile Yazar Hulki Aktunç arasında küttecek, sarmısağın şifalı bir ot olduğunu doğrulayan bir gel-git olayı kurulur. (Birsell, 1982, 71)

Semra Dedeoğlu [Aktunç] ve Hulki Aktunç tanışmalarından kısa bir süre sonra, 1971 yılında evlenirler, nikâh şahitleriye Taylan Altuğ ve Selim İleri'dir. Salâh Birsell'in paylaştığı anekdotta da görüleceği gibi söz konusu yıllarda Hulki Aktunç'un Tomris ve Turgut Uyar çiftiyle evlerine girip çıkacak kadar dostluğu vardır. 1968'de Sinematek'e üyedir ve bu sayede Onat Kutlar'la tanışmıştır. Yine

¹⁴ İleri, 15 Ocak 2018 tarihinde yaptığımız sözlü görüşmede bu bilginin yanlış olduğunu, Hulki Aktunç'la Arslan Kaynardağ'ın Elif Kitabevi'nde tanıştıklarını, yazara Vedat Günyol'u ise kendisinin tanıştırdığını söylemiştir. (İleri, S., 2018).

aynı yıl TİP Üsküdar İlçe Teşkilatı'nda Can Yücel'le, 1969'da Bilge Karasu'yla tanışmıştır, aynı yıllarda evine gidip geldiği isimlerden biri de Ece Ayhan'dır. 1968-69 aralığında *Papirüs* dergisine de gidip gelmeye başladığı yıllardır. *Papirüs*'ün idarehanesini “İlginç bir kattı o kat. Bir köşede aydınlık gülümseyişle Cemal Süreya'nın *Papirüs*'ü, diğerinde öğlen abdesti için giyilmiş takunyalarıyla Sezai Karakoç'un *Diriliş*'i, bir diğerinde bir yayınevi meleşti saydığım Ahmet Öztürk'ün Payel'i,” (Aktunç, 2006a, 9) sözleriyle anlatır. *Papirüs*'ün yazıhanesinde Cemal Süreya ve Muzaffer Buyrukçu'yla tanışmalarını ve ilk gençlik çekingenliğini ise şöyle hikâye eder:

Genç yazar adayları, ellerinde öyküler, şiirler, yazılar, dergi dergi dolaşırlar; o kapı senin bu kapı benim... Ben çok çekingen, hatta utangaçtım... Kimseleri rahatsız etmek istemezdim. İyi de, er meydanına çıkmazsan, işinin “grado”su nasıl anlaşılır? Ahmet Öztürk'e kimi konularda yardımcı oluyordum. Bir gün yazdıklarımı sordu, “*Papirüs* karşıda, oraya yazı ver, öykü ver”... Biraz direndim, elimi tutup *Papirüs*'e götürdü beni. İçerde Cemal Süreya, Muzaffer Buyrukçu ve Nihat Ziyalan vardı. Ahmet Ağabey inadına çekti gitti. Heyecandan kalbim küt küt. Çok sıcaktı yaklaşımları. Dergilerde çıkmış birkaç yazımı biliyorlardı. Muzaffer Buyrukçu, “Sizi ilgiyle izliyoruz” dedi. Tanışma, o tanışma. (Aktunç, 2006a, 9)

Vedat Günyol ise Hulki Aktunç'la tanışmasını şu sözlerle anlatır:

Aktunç'u yıllarca önce, Erzincan Asker Lisesinden solculuk suçlamasıyla atılıp,¹⁵ soluğu babasının Kadıköy'deki marangoz atölyesinde aldığı günlerde tanıdım. Kadıköy'ün Bahariye semtinde sık sık uğradığım kitapçı dükkânında onunla karşılaşır, bu çiçeği burnunda delikanlının aydınlık dünya görüşüne, olumlu kafa yapısına tanık olma mutluluğuna ererdim. Türk edebiyatına damgasını vurmuş, Ömer Seyfettin, Dağlarca, Aziz Nesin, Mehmet Doğan gibi asker kökenli olmanın ayrıcalığını, yüreğinde, kafasında yaşata yaşata, yayıncılık uğraşısıyla olsun, öykü, roman alanındaki başarısıyla olsun yazın ve düşün dünyamıza olumlu katkılarda bulunmuştur [...] (Günyol, 1994, 19.)

Aktunç, İstanbul'a döndüğü 1966 yılından *Türkiye Defteri*'nin ilk sayısının yayımlandığı 1971'e kadar ciddi bir edebiyat çevresi edinmiştir. Ancak bu

¹⁵ Hulki Aktunç, Erzincan Askeri Lisesinden atılmamış oradan kaçmıştır. Vedat Günyol'u hafızası yanıltmış olmalıdır.

çevrenin çekirdeği Taylan Altuğ, Naci Çelik ve Selim İleri'den oluşan arkadaş topluluğudur, merkezdeyse Kemal Tahir vardır.

Hulki Aktunç, Kemal Tahir'le 1970 yılında¹⁶ “Yazılamamış Bir Günlük” öyküsü vesilesiyle tanışmıştır. *Yeni Edebiyat*, Altın Kitaplar'ın çıkarttığı bir dergidir ve Doğan Hızlan'ın yönetimindedir. Doğan Hızlan, dergiye gelen öyküleri Kemal Tahir'e seçtirmek gibi yeni bir yöntem uygulamıştır. Hulki Aktunç, 1985 tarihli bir yazısında konuyla ilgili şu anısını aktarır:

O sıralar tanımazdım Kemal Tahir'i. *Yeni Edebiyat* dergisi, “Ustaların Seçtikleri” diye bir bölüm düzenlemişti. Genç şairlerin yolladığı şiirlerden Behçet Necatigil seçme yapmıştı. Aynı biçimde, yollanan hikâyelerden birini de Kemal Tahir seçecek, *Yeni Edebiyat* yayımlayacaktı. Şimdi içim burkularak düşünüyorum: Kemal Tahir benim hikâyemi seçmez düşüncesiyle de olsa, “Yazılamamış Bir Günlük”ü yollamıştım. -Hikâyemi “avangard” sanıyor, Kemal Tahir bu yaklaşıma yabancıdır, diye düşünüyordum- Kemal Tahir, yollanan hikâyeler içinden “Yazılamamış Bir Günlük”ü seçmişti. Tanıştıktan sonra, hiçbir hikâyemi göstermedim ona, çekingenliğimden. (Aktunç, 1985, 25)¹⁷

Selim İleri, Kemal Tahir'in Hulki Aktunç imzalı bu öyküyü ilk okuduğunda çok beğendiğini ve “eski nesrimizden tatlar taşıyor bu anlatım,” dediğini aktarır. Selim İleri, Aktunç'la arkadaş olduklarını söyleyince de kendisiyle tanışmak ister (İleri, 2011, s. 36).¹⁸ Bu ilk görüşmede Kemal Tahir, Hulki Aktunç'a “Hulki Bey merak ettim bu dili nereden getiriyorsunuz ve bu dille roman yazabilir misiniz?” diye sorar (Aktunç, 2008a, 75).

¹⁶ Aktunç, “Bir Portreyi Ararken: Kemal Tahir İçin Portre Denemeleri” adlı yazısı dışındaki yazı ve söyleşilerinde Kemal Tahir'le 1970 yılında tanıştıklarını söyler. Söz konusu yazıda ise 1969 tarihini verirken düzenli olarak tuttuğu kendi günlüklerine baş vurduğunu belirtir. Bu veriyi günlüklerden bizzat teyit etme imkânı bulunmadığı ve Selim İleri gibi tanıkların ifadeleri de bu tarihi doğruladığı için tanışma tarihi 1970 olarak alınmıştır.

¹⁷ Hulki Aktunç, *Yoldaşım 40 Yıl*'da da bu anısını benzer bir biçimde anlatır: “*Yeni Edebiyat* diye bir dergi çıkmaya başlamıştı, bugünkü Altın Kitaplar çıkartıyordu dergiyi. Fakat, herhangi bir yayınevi dergisi gibi değildi, başında Doğan Hızlan vardı. Bu dergilere sayısız genç öykü, şiir gönderdiği için Doğan Bey bundan bunalıp şöyle bir şey düşünmüş; mesela elli tane şiir geliyor bunu Behçet Necatigil'e verip, 'Hocam beş tane seçin ne olur,' diyor. Kırk tane öykü geliyor, bu defa Kemal Tahir'den istemiş, 'Hocam siz seçin,' diye. [...] Şiir için seçilme şansın daha yüksek, kırk şiirden beşi seçilecek ama kırk öyküden birisi dergiye girecek. Ben de öyküyü 'avangard' bir tarzda yazdığım için, Kemal Tahir de o dönemde edebiyata gerçekçi bakan biri olduğu için şansın yok diyordum ama yine de yolladım öyküyü ve o öyküyü seçti.” (Aktunç, 2008a, 74)

¹⁸ Aynı yazıda Selim İleri, “Yazılamamış Bir Günlük”ün Aktunç'un yayımlanan ilk öyküsü olduğunu, ilk kitabı *Gidenler Dönemeyenler*'e almadığını hatırlar. (İleri, 2011, 37) Ancak Aktunç, ilk baskıdan itibaren bu öyküye bütün kitaplarında yer vermiştir.

Naci Çelik, Selim İleri, Taylan Altuğ ve Hulki Aktunç'tan oluşan bu genç aydınlar topluluğu, Kemal Tahir'i Suadiye'deki evinde bazen haftada bir, bazen on beş günde bir düzenli olarak ziyaret etmeye başlarlar. Hulki Aktunç, böylece Kemal Tahir'in gündelik yaşamına dair gözlemlerini şöyle aktarır:

[...] Kemal Tahir dünyayı, kaybolan yılları protesto eder gibi bir evhapse yaşamı sürdürüyordu. Biz onun yeni kitaplarla yeni dergilerle bağı olduk. Bazen biz getiriyorduk kitapları dergileri, bazen o bize söylüyordu [...]. Zaten bir ayağımız Sahaflar Çarşısı'ndaydı. Sık sık ikindi çaylarına gidiyorduk. (Aktunç, 2008a, 78)

Hulki Aktunç, 1970'ten Kemal Tahir'in öldüğü 1973 yılına kadar düzenli olarak katıldığı bu ikindi çayı sohbetlerinin içeriğini iki bölümde toplar: Güncel politik ve sanatsal gelişmeler ve çaya katılanların o sıralarda uğraştıkları sorunlar, yazmaya çalıştıkları eserler. Aktunç, ikindi sohbetlerine dair anıları “[...] Belirli konuları konuşmadan konuşmaya geliştirdiğini, değiştirdiğini duyumsardınız. Böylece, iki konuşma arasında düşüncelerini yenilemek için çalıştığı belli olurdu. (İki konuşma arasında bile!)” (Aktunç, 1989a, 5) sözleriyle tamamlar. Aralarındaki yaş farkına rağmen Hulki Aktunç ve Kemal Tahir arasında bir dostluk kurulmuştur ve Kemal Tahir'in Hulki Aktunç'un düşünce dünyası ve içinde yaşadığı toplumu kavrayışı üzerinde derin etkileri olmuştur.

3.4.4. İlk Öyküler, İlk Yankılar

Hulki Aktunç, ilk öykülerini, Memet Fuat'ın çıkardığı *Yeni Dergi*'ye göndermiştir. Bu yedi öyküden hiçbiri dergide yayımlanmamış fakat “Çağına Tanık Olmak” başlıklı imzasız genel değerlendirme yazısında “H. A. – Kadıköy” ibaresiyle açılan paragrafta,

Gönderdiğiniz hikâyeler çok ilginç bir sanatçının gelişini muştuluyor. Durmuş oturmuş, ne yapacağını bilen bir yazar olduğunuz kesinlikle söylenemez. Hikâyeleriniz bugünkü durumlarıyla aşırı özgün, okuru bıktıracak kadar yeni, sanatçı yanınızı özgünlüğünüzü gereksiz bir telaşla okurun üstüne boşaltıyorsunuz sanki. [...] Yazış gücünüz, ele aldığı her şeyi sanatlaştıracak

kişiliğiniz sizi çağına tanık olacak bir yazar diye düşünmemize yol açıyor,
 (“Çağına Tanık Olmak”, 1969,)

denilmiştir. Değerlendirmenin yazarı, Aktunç’un “gösterişçilik”ten arınmasını, daha duru yazmasını ve bulanık bulduğu dünya görüşünü netleştirmesini beklediğini belirtmiştir. (“Çağına Tanık Olmak,” 1969,) Aktunç, “Ustaların Seçtikleri” başlıklı yazısında (Aktunç, 1997a, 33) ve *Yoldaşım 40 Yıl*’da bu imzasız değerlendirmenin Memet Fuat’a ait olduğunu söylemiş, Mehmet Fuat’ın kendi yazısına verdiği yanıtı diğer yazılara da başlık yapmasından, kendisini “çağına tanık olacak” bir yazar şeklinde nitelemesinden çok mutlu olduğunu belirtmiştir (Aktunç, 2008a, 73-74).

Hulki Aktunç’un yayımlanan ilk öyküsü 1969 Eylül’ünde *Soyut*’ta çıkan “Deredeki”dir. “Deredeki” yayımlandıktan sonra Özdemir Bek,¹⁹ öyküyü genç bir öykücüye ağır gelebilecek bir dille eleştirir:

Soyut’un 17. sayısı ise (Eylül 1969), Hulki Aktunç imzalı bir hikâye ile çıkıp geldi: ‘Deredeki’. Öyle kolay anlaşılacak kolay çözümlenecek bir hikâye değil ‘Deredeki’. İmgelerin trafik sıkışmasında birbirine girdiği bir keşmekeşlik alanı. Üstelik illâ bir hikâye bulunsun diye yayınlandıysa yazık olmuş. (Bek, 1969, 21)

Aktunç’un yayımlanan ikinci öyküsü ise *Papirüs*’te çıkan “‘Biçare Herif’ ya da Suların Kürediği Talan”dır (S: 44, Mart 1970). Aktunç, “Deredeki” öyküsüne de “‘Biçare Herif’ ya da Suların Kürediği Talan”a da kitaplarında yer vermemiştir. Aktunç, yıllar sonra Feridun Andaç’la yaptığı söyleşisinde “Deredeki”nin bir imge üzerine kurulu olduğunu söylerken aslında bir yandan da Özdemir Bek’in yaptığı eleştiriye hak vermiş gibidir. Öyküde, Kurbağalıdere’nin yukarısındaki bir Osmanlı zengininin konağının tenezzüh atırken emekli edilip sütçü beygiri yapılan ve o dereyi geçerken ölen bir at anlatılır. Yazar, bu öyküyü “çevreci bir içgüdü”yle yazdığını söyler (Andaç, 1996, 39). “Deredeki”ni sadece yayımlanmış ilk öykü olması bakımından “çok önemli bir belge” saymaktadır (Aktunç, 2008a, 73). Aktunç, “Deredeki”ni bir belge sayarken “‘Biçare Herif’ ya da Suların Kürediği Talan”ı ilk öyküsü olarak kabul etmekte zorlanmaz, “O hikâye, aslında benim yayımlanmış ilk hikâyem oldu,” der (Andaç, 1996, 39).

¹⁹ Aktunç, bu ismi *Yoldaşım 40 Yıl*’da yanlış olarak Kemal Bek diye hatırlar (Aktunç, 2008a, 73).

Aktunç'un içine sinmeyen bu ilk iki öyküsünden sonra ilk kitabı *Gidenler Dönmeyenler*'e de aldığı için "meşru" saydığı ilk öyküsü diyebileceğimiz "Yazılamamış Bir Günlük" yayımlanmıştır. Kendisi de bu kanıyı doğrulayacak şekilde "İlk kitabımda yer aldı, demek ki onu hikâye saymışım," der (Andaç, 1996, 39). "Yazılamamış Bir Günlük" *Yeni Edebiyat*'ta "Kemal Tahir'in Seçtiği" üst başlığıyla yayımlanır ve "Bu hikâyeyi yayımlamakla *Yeni Edebiyat*, Türk Hikâyeciliğine yeni değerler getirdiğine inanmaktadır," ("Kemal Tahir'in Seçtiği", 1970, 18) sözleriyle takdim edilir. Derginin "Ağırlık İncelemede" başlıklı editör yazısında,

Kendisinin söylediği üzere Kemal Tahir'in seçtiği hikâye kendi hikâye anlayışına aykırıdır. Ama usta sanatçı nesnel bir davranışla yayınlanma olanağını buna tanımıştır. Hulki Aktunç adına sanırız bundan sonra da dergi yapraklarında rastlayacaksınız. Karmaşık ve güç tadına varılır bir hikâye örgüsü ve dili var, ("Ağırlık İncelemede," 1970, s.1)

denilmiştir. Bu öykü Aktunç'un Kemal Tahir'le tanışmasına da vesile olur. İlk görüşmelerinde Kemal Tahir, Hulki Aktunç'a "Hulki Bey merak ettim bu dili nereden getiriyorsunuz ve bu dille roman yazabilir misiniz?" diye sorması (Aktunç, 2008a, 75) Aktunç'un öyküsündeki belirleyici unsurun daha en baştan dil olduğunu da gösterir.

Hulki Aktunç, 1971 Mart'ında *Yeni Edebiyat*'ta "Uzun Ölüm" isimli bir öykü daha yayımlamış ama bu öyküsüne de kitapta yer vermemiştir. İlk öyküsünün yayımlandığı 1969'dan 1972'ye kadar yalnızca dört öyküsü okurla buluşan Aktunç'un öykü yayını konusunda oldukça titiz davrandığı görülür. 1972'nin ise bu açıdan daha verimli bir yıl olduğu gözlenir. *Yansıma*'nın sırasıyla Şubat, Mayıs ve Haziran sayılarında "Araba," "Küçük Yardakçının Olağan Hikâyesi" ve "Bayram Gömleği" okur karşısına çıkar. "Bayram Gömleği"ne, derginin "Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı"ndaki otuza yakın öyküden oluşan seçkide yer verilmiştir. Özel sayının sunuş yazısında seçkide yer verilen öykülerin "tarihsel süre dilimi içinde toplumun gelişme çizgisini ve sosyolojik uğraklarını yansıttığı gibi, ekonomipolitik düzeyini de belgeleyecek" ("Hikâye Özel Sayısı Üstüne", 1972, s. 1) nitelikte oldukları belirtilir. Aynı sayıda Türk hikâyeciliği üstüne yapılan soruşturmaya yanıt veren yazarlardan Zühtü Bayar, Aktunç'u "genç bir yetenek" olarak niteler. Taylan Altuğ ise; Selim İleri, Tomris Uyar,

Sevgi Sabuncu (Soysal) ve Osman Şahin’le beraber Hulki Aktunç’u da sayarak bu isimlerin “ortaya koydukları ürünlerle ve getirecekleri yeni çalışmalarla Türk hikâyesinin çağdaş boyutunu başarıyla inşa edeceklerine (etmekte olduklarına)” (“Türk Hikâyeciliği Üstüne Düşünceler”, 1972, 182) inandığını söyler.

1972’nin sonunda, Mehmet Ergün, “Günümüz Türk Hikâyesi Üstüne Bir Genelleme” başlıklı yazısında, dönemin öykücülerinin en az dört hikâyesini “estetik-fayda” bağlamında çözümler. Ergün, Aktunç’un “Yazılamamış Bir Günlük”, “Araba”, “Küçük Yardakçının Olağan Hikâyesi” ve “Bayram Gömleği” öykülerine odaklandığı yazıda öykücünün anlatımını yorucu bulur; bilinçlice bozulmuş cümle kuruluşlarını ve imgesel anlatımını eleştirir. Ergün, Aktunç’un “Araba” adlı öyküsünü başarılı bulurken diğerlerinin onun gölgesinde kaldığını söyler ve yazarı toplumcu gerçekçi eserler yazmaya davet eder. “İdeologlarının da yaptıkları açıklamalarla bir çıkmaza girdiğini kabul etmek zorunda kaldıkları ‘İkinci Yeni Hikâyesi’nden vazgeçip, toplumcu gerçekçi çizgi üzerinde hikâyesini geliştirmeye yönelmeli Aktunç. Yoksa varacağı yer İleri’lerin, Uyar’ların varacağı yerden farklı olmayacaktır sanırım,” sözleriyle yazarı uyarır (Ergün, 1972, 517). Ergün, yazısının sonunda dönemin öykücülüğünün belli başlı odaklarını maddelemiş ve Aktunç’u, “Hikâyede tekniğe önem verip yeni olanaklar arayanlar arasında (deneyenler)” arasında saymış ve açtığı alt başlıkta şöyle söylemiştir: “İkinci Yeni uzantısında, Köksal’ın deyimiyle ‘kadınsı bir duyarlık’ içerisinde yazıp anlaşılmazlığı yeğleyenler: Aktunç” (Ergün, 1972, 518)²⁰

“Bayram Gömleği”, hikâyesine değinen bir diğer yazar da Tomris Uyar’dır. Uyar, “Hikâye Kişisinin Değişmesi” (*Yeni Dergi*, S: 101, Şubat 1973) başlıklı yazısında öykünün kahramanı aynacı çırağı Yusuf’un “bir bayram günü süresince geçirdiği değişimi” örnek gösterir ve öykünün çözümlemesini şöyle yapar:

Biraz da çocukluğunu yaşama fırsatı bulamamış aynacı çırağı küçük Yusuf üstüne düşünelim. “Bayram Gömleği”nin kahramanı, çılgın bayram kalabalığına tek yabancı gömleğiyle katılır. Yaşamasını güzelleyecek bir olay (belki de erkekçe bir hüner gösterme) peşindedir. Cebindeki bayram harçlığını renkli şehir adlarına yatırarak kumar oynaması, onun hem çocuk hem erkek olduğunun en

²⁰ Aktunç, çok gecikmeden hem 1972 yılında Türk öykücülüğünün genel görünümünü hem de *Yansıma*’nın soruşturmasını irdelleyen “Giden Üstüne ve Gelecek Olana” başlıklı bir yazı kaleme alır. Bu yazıda doğrudan Ergün’e bir yanıt vermemiş ama Türk öykücülüğünün “yenilik hikâyesi” ya da “yeni hikâye” diye de adlandırılmaya çalışılan döneminin genç öykücülerini savunmuştur. (Aktunç, 1973c, 37-40)

güzel kanıttır. Ama yaşına özgü büyümlü cinselliğin, arasında günler boyu dolaşıp durduğu aynaların ötesinde dış dünya birdenbire biçimlenir: Paralar hep aynı ellere dönmektedir. Büyük umutsuzluğu içinde masalsı yaratığa, Şahmeran’a başvurur. Son kuruşunu hangi şehre oynaması gerektiğini danışacaktır ona. Gelgelelim Şahmeran’ın da kendisi kadar yoksul, sıradan bir genç olduğunu görmesi uzun sürmez. Çocukluğunun son kalıntılarını da harcayan Yusuf, Yılandıyla Şahmeran kılığına girmiş delikanlının arkasından seslenir avaz avaz: “Gelmeyecek misiniz artık? Heeey gelmeyecek misiniz bir daha?” Dönmemecesine gidenler kimlerdir acaba? Yılandıyla Şahmeran mı? Sorulan bu soru mu? Yoksa Yusuf’un bundan böyle kendi sorularına başkalarınca karşılık bulabileceğine inancını yitirmesi mi? Yusuf’un bir bayram günü süresince geçirdiği değişimin nitelikleridir bunlar. (Uyar, 2011, 125-126)

Aktunç’un 1972’de yayımladığı son hikâyesi “Pazarlık”tır. “Pazarlık” Memet Fuat’ın *Yeni Dergi*’sinde yayımlanan ilk hikâyesidir aynı zamanda. İlk öykülerini gönderdiği ve yayımlatamadığı *Yeni Dergi*’de 1973’te üç hikâyesi daha çıkacaktır. Yazar, bu tarihten sonra öykülerini Taylan Altuğ ve Naci Çelik’le beraber çıkardıkları *Türkiye Defteri*’nde yayımlar. *Türkiye Defteri* hem yazılarını hem öykülerini hem de Ali Devran takma adıyla şiirlerini yayımladığı bir mecradır ve böylece yazı hayatının verimli yıllarının kapısı açılmıştır.

Görüleceği üzere Aktunç, ilk öykülerinden itibaren bir “yenilikçi”, “aşırı uçlara” gitmekten çekinmeyen, dilin sınırlarını zorlayan, özgün bir biçimci yazar olarak tanınmış, toplumcu gerçekçi eleştirmenler tarafından çoğu zaman anlaşılamamış ve belli sınırlara çekilmesi gerektiği konusunda uyarılmıştır.

3.4.5. *Türkiye Defteri* Dergisi Dönemi

Hulki Aktunç’un edebiyat vitrinine çıktığı, ilk öykülerini yayımlamaya başladığı 1970’li yılların ilk yarısındaki bir diğer önemli faaliyet alanı da Naci Çelik ve Taylan Altuğ’la beraber kuruculuğunu üstlendiği *Türkiye Defteri* dergisidir. İlk sayısı, Nisan 1971’de yayımlandıktan sonra kapanan, ikinci sayısı ancak 1973 Aralık ayında çıkan dergi asıl etkinliğini 1973-1975 yılları arasında gösterir. *Türkiye Defteri*, Hulki Aktunç’un eleştiri-inceleme yazılarını, öykülerini ve hatta takma adla ilk şiirlerini yayımladığı bir yayın organı olmanın ötesinde ilk öykü

kitapları *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran*'la birlikte edebiyat hayatının ilk dönemini de oluşturur. *Türkiye Defteri*'ne Aktunç'un ortak yazarlı bir eseri gözüyle de bakılabilir.

Hulki Aktunç, Selim İleri, Taylan Altuğ ve Naci Çelik bir araya geldikten kısa bir süre sonra ortak edebiyat coşkularını yansıtabilecekleri bir platform arayışına girerler. 1960'ların sonunda Halil İbrahim Bahar'ın idaresindeki *Soyut* dergisinin kapısını çalar ve “genç kuşak yazarlar olarak” beraber yazma taleplerini iletir ve birkaç sayı da yazılarını burada yayımlarlar (Durbaş, 2011, 17).²¹ Refik Durbaş'ın aktardığı bu anekdot, dergi çıkarma fikrinin de aynı günlerde filizlenmiş olabileceğini akla getirir. Aynı günlerde Bilgi Yayınevi'nin sahibi Ahmet Küflü, yayınevi bünyesinde bir dergi çıkarmayı teklif eder. Hulki Aktunç, bu dörtlü kadroya ek olarak Leylâ Erbil, Turgut Uyar ve Tomris Uyar gibi yakınlık duydukları isimlerin de dergi fikrine sıcak baktıklarını söyler,²² fakat bir yayınevi dergisi kimliğine yakınlık duymadıkları için bu fikir hayata geçmez. (Aktunç, 2008a, 86-87)

Her ne kadar Hulki Aktunç değinmese de hayata geçmeyen bu dergi fikri, Kemal Tahir'in ikinci dergi çıkarma girişimiyle çakışmaktadır. Kemal Tahir, iki kez dergi çıkarma girişiminde bulunmuş, ilkinde “Toplum ve Gerçek” adını verirken, ikinci dergi için “Defter”, “Divan”, “Onur” gibi isimler düşünmüştür. Dergi, Kemal Tahir'in o dönem yayıncısı olan Ahmet Küflü'nün Ankara'daki matbaasında basılacaktır.²³ Katılımcıların içinde ise Turhan Tükel, Baykan Sezer, Cengiz Yazoğlu, Selim İleri ve Naci Çelik gibi isimler vardır (Kemal Tahir, 2016,

²¹ Hulki Aktunç'un ilk öyküsü “Deredeki” haricinde *Soyut*'ta başka bir yazısı yayımlanmamıştır, ancak Selim İleri, Naci Çelik ve Taylan Altuğ birkaç sayı beraber yazmışlardır.

²² Tomris Uyar, Erhan Altan'la yaptığı söyleşide “Hatta biz [Turgut Uyar'la kendisini kastediyor olmalı] bir dergi bile çıkarttık Kemal Tahir falan, *Türkiye Defteri* diye. Hulki Aktunç'la çıkartmıştık dergiyi,” (Altan, 2013, 29) der. *Türkiye Defteri*'nin Kemal Tahir hayatı boyunca çıkan, Tomris Uyar'ın da birer öykü ve yazısıyla katıldığı ilk sayısına Kemal Tahir'in doğrudan dahilinin olmadığı bilinegelmektedir. Uyar, bu ilk dergi çıkarma girişimi ile *Türkiye Defteri*'nin yayımlanma hikâyesini birbirine karıştırmış olabilir.

²³ Cengiz Yazoğlu, bu dergi girişimlerini şöyle anlatır:

“Kemal Tahir yalnız romanla yetinmemiş, üzerinde durduğu konuların yaygın bir şekilde irdelenmesi için iki kez de dergi çıkarma girişiminde bulunmuştu. İlki, 1960'lı yılların ortasında, Osmanlı toplum yapısı ve Marksizm üzerine özgün yazıları ve çevirileri ile dikkatleri çekmeye başlayan Sencer Divitçioğlu, Selahattin Hilav ve Attila Tokatlı ile birlikte olmuş. ‘Toplum ve Gerçek’ adını verdikleri dergi girişimi, Kemal Tahir dışındaki nedenlerle sonuçsuz kalmıştı ama Kemal Tahir, çok önem verdiği bu derginin bir yıllık planını ve bu plan içinde üstlendiği yazıların önemli bir bölümünü hazırlamıştı. [...]

‘Divan-Defter’ adını verdiği içinde bizim de bulunduğumuz ikinci dergi çalışmasına başlamış, katılımları saptamıştı. Bu dergi için Kemal Tahir ‘Millî Onurdan Üstün Hiçbir Şey Yoktur-Gerçek Yerli Düşünce-Sanat’ gibi kapak yazıları da hazırlamıştı. O dönemdeki editörünün Ankara'daki matbaasında basımı düşünülen dergi, yönetim konusunda beliren Ankara-İstanbul ayrılığı nedeniyle gerçekleştirilemedi.” (Kemal Tahir, 2016, 8)

30-34). Ancak Kemal Tahir'in dergi çıkarmakla ilgili ikinci girişimi de sonuçsuz kalır.²⁴

Hulki Aktunç'un *Yoldaşım 40 Yıl*'da birkaç cümleyle değinip geçtiği *Türkiye Defteri*'nden önceki dergi tasarısının, tarihlerin ve tanıklıklardaki ifadelerin birbiriyle uyuşması dolayısıyla Kemal Tahir'in ikinci dergi çıkarma girişimi olması yüksek bir olasılıktır.²⁵ Söz konusu girişimin gündemde olduğu tarihten yaklaşık bir yıl sonra, 1971 Nisan'ında kadroda hemen hemen aynı isimlerin yer aldığı *Türkiye Defteri*²⁶ adını verdikleri derginin ilk sayısı Hulki Aktunç'un beyanına göre yazarlarının kendi çabalarıyla yayımlanır (Aktunç, 2008a, 86-87). *Türkiye Defteri*, başından itibaren "Kemal Tahirci" bir dergi görünümündedir. Gerçekten de dergi külliyatı incelendiğinde Kemal Tahir'in "Bir Dergi Nasıl Olmalı ve Nasıl Çıkarılmalı?" ile "Meseleler"²⁷ başlıklı yazılarında detaylandığı yöntem ve içeriğin benimsendiği görülür. Ancak Kemal Tahir'in - bir önceki girişimde tasarladığına uygun şekilde- *Türkiye Defteri*'yle arasında herhangi bir organik, maddi bağı yoktur. Ne dergi yazarları ve kurucuları ne de Kemal Tahir'in bu yönde bir beyanı olmamıştır. Zaten Kemal Tahir hayattayken dergi tek bir sayı çıkmış ve kapanmıştır. Bu ilk sayıda ise "Kemal Tahirci" hüviyeti belirgin değildir. Romancının ölümünü takip eden aşamalarda ise Kemal Tahir'in geride bıraktığı dergi mirasının devralındığı ve fikirlerinin *Türkiye Defteri* yazarlarınca daha fazla sahiplenildiği görülür.

Türkiye Defteri dergisinin üç dönemi vardır. İlki, 1971 Nisan'ında yayın hayatına başlayan fakat 12 Mart Darbesiyle kapanmak zorunda kalan ve kurucuların içinde Selim İleri'nin de yer aldığı, "aylık edebiyat-siyaset" dergisi niteliğinde ağırlığın

²⁴ İsmet Bozdağ da Kemal Tahir'in bu ikinci girişimine tanıklık etmiş ve "Kemal'de, dergi çıkarmak tutkusu yeniden depreşti. 'Tutku' diyorum, çünkü bu tutum 'istek' ve hele 'heves' olmayı çoktan aştı. Birkaç yıl önce de böyle bir havaya girmiş, koşulanlardan biri, Kemal'in birkaç yüz lirasını çarpınca dergi konuşmaları öfkeli homurtular arasında tavsamıştı. Bugün yeniden canlandığını görünce sordum," (Bozdağ, 1980, 201) diyerek 11 Şubat 1970 tarihini düştüğü sohbeti aktarmıştır. Kemal Tahir, kafasındaki dergi formatını "Dergiyi çıkaracak ben değilim! Çıkması için para yardımı yapacağım ve hedeflerini belirleyeceğim. Hedeflerini derken, neyin yanında, neyin karşısında olacağını, hangi tür yazılara sayfalarını açacağını, sürekli olarak savunacağı fikirleri anlatmak istiyorum," (akt. Bozdağ, 1980, 201) sözleriyle açıklamıştır. İsmet Bozdağ, bu tasarının akıbetini "Kemal Tahir çok istediği halde bu dergiyi bir türlü çıkaramadı. Bir ara paralar toplandı, kadro oluşturuldu, basacak matbaa arandı, fakat arkasından da hastalık bastırdı. Ameliyattan sonra bana bir daha dergiden söz açtığını hatırlamıyorum," (Bozdağ, 1980, 213) diyerek anlatır.

²⁵ Abdurrahman Özkan, *Türkiye Defteri Dergisinin (1971-1975) Türk Edebiyatı ve Siyasal Düşünce Tarihindeki Yeri ve Önemi* konulu yüksek lisans tezinde, Kemal Tahir'in girişimine katkı yapanların içinde Selim İleri'yi ve dergiye isim olarak da "Defter" indünlüğünü görünce hızlıca bu derginin *Türkiye Defteri* olduğu sonucuna varmış gibi görünür. (Özkan, 2007, 14)

²⁶ Semra Aktunç, sözlü görüşmelerimiz sırasında dergiye "Türkiye Defteri" adını Turgut Uyar'ın koyduğunu söylemiştir. (Aktunç, S., 2017)

²⁷ Bu iki yazı "Bir Derginin İlkeleri Ne Olmalıdır ve Meseleler" başlığıyla ve "Kemal Tahir, 1970'lerde bazı yazar arkadaşlarıyla birlikte aylık dergi çalışmalarına katılmıştı. Birtakım nedenlerle gerçekleştirilmeyen bu tasarı üstüne, Kemal Tahir'in saptadığı ilkeleri günümüzdeki dergi çeşitliliği ortamında yararlı olacağı düşüncesiyle yayımlıyoruz," sunuşuyla *Türkiye Defteri*'nin 18. sayısında yayımlanmıştır. (Bkz. Kemal Tahir, 1975, 487-490)

edebiyattan yana olduğu dönemdir. 2-16 sayılar arasını içine alan ikinci dönemde Selim İleri kurucular kadrosundan ayrılmış, edebiyat ağırlığı ise siyasete kaymıştır. 17. sayıdan itibaren Hulki Aktunç'un ayrılmasıyla dergi kapanış sürecine girer. *Türkiye Defteri* toplamda 20 sayı çıkmıştır.

“Aylık edebiyat-siyaset” alt başlığıyla çıkan derginin ilk sayısının edebiyattan yana olan ağırlığını yazar kadrosu belirlemiş gibi görünür. Leylâ Erbil (“Bay Suret”), Tomris Uyar (“Sevdadır”), Selim İleri (“Yıllar Var ki”) dergiye birer öyküyle katkı yaptıkları gibi Selim İleri (“TRT Gönülleri Hoş Tutuyor”) ve Tomris Uyar (“Aydın Hikâyeleri”) ayrıca eleştiri yazılarıyla da destek olurlar. Naci Çelik, Taylan Altuğ ve Hulki Aktunç ise inceleme-eleştiri yazılarıyla yer alırlar. Naci Çelik'in “Düzenin Edebiyatı” başlıklı yazısı, *Türkiye Defteri* dergisi adına da konuştuğu için ayrıca bir başyazısı olmayan derginin çıkış manifestosu olarak okunabilir. Naci Çelik, “*Türkiye Defteri* yazarları gereği, memleketimizdeki toplum olaylarına, genellikle kültür ve edebiyattaki yansımalar çerçevesinden bakacak. Çoğu zaman da bu kültür ve edebiyat çevresini zorlayacaktır,” (Naci Çelik, 1971, 11) diyerek derginin edebiyatla politika arasında kendini nasıl konumlayacağına işaret eder. “*Türkiye Defteri*'nde edebiyat piyasası dışında gelişen yeni bir edebiyat ve düşünce anlayışının ürünleri verilecek. Bu ürünler tarihte ağır pahalar ödeyerek birtakım güçler biriktirmiş insan potansiyelinin tespiti olacaktır,” (Naci Çelik, 1971, 12) sözleriyle de derginin misyonunu açıklar. Naci Çelik'in bu sözlerine ve ilk sayı yazılarının içeriğine bakıldığında, dergi yazarlarının genel kabulleri ve tabuları sorgulamayı hedefledikleri, bundan dolayı da cesur ve keskin bir üslup benimsedikleri görülür. Örneğin Hulki Aktunç, “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları” adlı uzun incelemesinde Türk öykücülüğünü 1870'ten, Ahmet Midhat'ın *Letâif-i Rivayât*'ıyla başlatan edebiyat tarihçiliğine karşı çıkar. Aktunç'a göre “batılı hikâyemiz doğulu hikâyemizle başlamaktadır.” (Aktunç, 1971b, 10) Türk öykücülüğünün kökenini de halk hikâyelerinde, meddahta, Karagöz'de vb. arar.

Türkiye Defteri'nin yayın piyasasına bu hızlı girişinden sonra hakkındaki ilk yazılardan birini Özdemir Bek kaleme alır. Bek, derginin kapak ve sayfa düzeni, dizgisi, puntosu gibi teknik yönlerini değerlendirdikten sonra *Türkiye Defteri*'nin hem biçim hem içerik bakımından “özenli ve yeterince uğraşarak ortaya konmuş yepyeni bir dergi” olduğunu söyler (Bek, 1971, 22). Bek'e göre “derginin en

önemli özelliği ve yeni olan yanı adı"dır (Bek, 1971, 22-23) "Rastgele, gelişigüzel seçilip konmuş bir ad değil kuşkusuz. Defter, üzerine bir şeyler yazılmak üzere ciltlenmiş boş yapraklardır. Bu, dergiyi çıkaranların, ortaya birtakım yeni savlarla çıkmakta oluşlarını, söyleyecek, daha doğrusu tartışacak birtakım yeni sözleri olduğunu açığa vuruyor," diyen Bek'e göre *Türkiye Defteri*'nin edebiyatımızda ağırlığı ve etkisi olacağı açıktır." (Bek, 1971, 23) Dergiyle ilgili genel yorumlarından sonra Bek, yazısının devamında Hulki Aktunç'un "Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları" başlıklı incelemesine odaklanır. Aktunç'un "batılı anlamda ilk hikâyemizin oluşumunda eski anlatı geleneğimizin büyük ve belirleyici payı vardır," yönünde vardığı sonucun, doğal olarak tartışılacağını söyler. Bek'e göre Aktunç'un "[...] eski anlatı geleneğinden yararlanan, bir başka deyişle, o geleneği sürdürme çabasında olan yazarlara 'ilgi çekici' sıfatlar takma"sı kendi öne sürdüğü savla çelişmektedir. Haldun Taner'in "meddah ağzını sıgırlıklı sürdürmesini", Orhan Duru ve Demir Özlü'nün "bir örnek üslup uygulamaları yapmalarını" eleştiren Aktunç'a karşılık Bek, bu çabaları eskinin yeninin içinde yaşamasının göstergeleri olarak yorumlar. Bek, Aktunç'un *Ağrı Dağı Efsanesi*'ni "turistik eser" olarak nitelendirmesini ise anlamakta güçlük çekmektedir. Öte yandan yazının dikkatli bir çalışmanın ürünü olduğu ve öykücülüğümüzün kökeni konusunda yeni açılımlar getirdiğini de ekler. (Bek, 1971, 23)

Türkiye Defteri, yayın hayatına başladığı sırada 12 Mart darbesi yapılmıştır, ilk sayı dağıtılabilmiş ama ikinci sayı çıkarılmamıştır. "12 Mart sonrasının genel ve özel şartları altında kapanmak zorunda kalan" ("Güçlenen... Süren...", 1973, 3) dergiyle ilgili Hulki Aktunç, şunları söyler:

[...] derginin ilk sayısı Nisan 1971'de çıktı ama 12 Mart Darbesi patladı. Dergimizin logosu, geleneğimize uygundu, kırmızıydı! Direkt olarak bir baskıya maruz kaldı mı? Hayır. Ama bazı yerlerde toplatıldığı söylendi. Çünkü birinci sayının içinde Marx'la ilgili bazı cümleler vardı. Dergi, resmi tarihe karşı ezberbozar bir yayındı. Cağaloğlu'nun ünlü gazete-dergi satıcısı Abdullah, hemen bitveren dergiden yüz tane daha almış ama bunları tezgâh altı yapmak zorunda kalmıştı... Uyarılmıştı... (Aktunç, 2008a, 88)

Türkiye Defteri'nin ikinci sayısı iki yıllık bir aranın sonunda, ancak 1973 Aralık'ında yayımlanabilir. Dergi, kapak ve iç tasarımı itibarıyla ilk sayının

aynıdır ancak içeriğe göz atıldığında ilk sayıdaki kadar yazar çeşitliliği olmadığı hemen görülür. Dergi yalnızca Naci Çelik, Taylan Altuğ ve Hulki Aktunç'un yazılarından oluşmaktadır, Selim İleri zaten kurucular kadrosundan çekilmiştir. İlk sayıda Kemal Tahir'in adı bile geçmezken 2. sayının iç kapağını, Kemal Tahir'in "Gerçekçi olabilmek çok zordur. Çünkü bikez elde edilince sürgit kullanılmaz. Her durumda gerçekçiliği yeniden eldeedip geliştirmek gerekir," sözü süslemektedir. Ayrıca Kemal Tahir'in Çetin Yetkin'le *Türkiye'de Soldaki Bölünmeler* kitabı için yaptığı söyleşinin tam metnine de yer verilmiştir.

Derginin "Güçlenen... Süren..." adlı imzasız başyazısında *Türkiye Defteri*'nin ilk sayıdan itibaren "edebiyatta, özellikle roman ve hikâyedeki yeni eylemi, güç birikimini" yansıtmayı, "kültürel olgular karşısında siyasal bir tavır ve tarih bilincini ön plana" almayı ilke edindiği hatırlatılmış, bir kanal değişikliğinin söz konusu olmadığı böylece vurgulanarak, var olan kanalın derinleştirileceğinin altı çizilmiştir. Sözü edilen kanalımsa Kemal Tahir'in tezleri olduğunu tahmin etmek zor değildir. İlk sayıda derginin Kemal Tahir'le ilişkisi dolaylıken, ikinci sayıda Kemal Tahir'in fikir mirasına daha doğrudan sahip çıkılmıştır. Bunun en güçlü göstergelerinden biri de başyazıda söz edilen "ilerici gerçekçilik" kavramıdır. "Kolaycı ve gevelemeci 'gerçekçiliğe' karşı olan, sürekli bir devinimle 'her yeni durum karşısında yeniden elde edilen' gerçekçilikten yana, Marksizmi dünyayı anlayıp değiştirmede bir reçete değil bir yöntem sayan bütün yazarlar, bütün okurlar *Türkiye Defteri*'nin tabii üyeleridir," ("Güçlenen... Süre...", 1971, 3-4) dendikten sonra bu gerçekçiliğin nitelikleri sıralanır:

- 1- İlerici gerçekçilik, "milli" Marksizmden yanadır.
- 2- Bu gerçekçilik, sanat eserinde ve eleştiride "bilinenlerin, yeni kompozisyonlar içinde eski yargıların tekrarından şiddetle kaçınan bir tavır şart koşar."
- 3- İlerici gerçekçiliğe göre sanatla siyaset ayrılmazdır "ama güçsüzlüğünü gündelik siyasal çıkarlara koşularak gizlemek isteyen sözde sanatın da o siyasete ve kendine yarar sağlamayacağını ileri sürer."
- 4- İlerici gerçekçilik, "'dural olan'a karşı 'eylemde olan'dan yanadır.'"

- 5- İlerici gerçekçilik, durmadan değişen gerçeğin tespitiyle yetinmez, “hakikaten ‘ileri’ bir tavrın, bu gerçek’ten (onu değiştirmek üzere) nasıl yararlanabileceğini tartışır.”
- 6- “Tarihsel kitabı aldatmacanın ‘ilerici’, ‘devrimci’ terimlerini bile ne idüğü belirsiz hale getirmiş bütün memur ‘ideoloji’lerin doğrudan bir eleştirisini öngörür.” (“Güçlenen... Süren...”, 1973, 4)

Altı maddede topladığım “ilerici gerçekçilik” anlayışının kökenini de yine Kemal Tahir’in tezlerinde aramak gerekir. Dergi sürekli yazarlarının ikinci sayı yazılarının başlıkları bile Kemal Tahir’in ana meseleleridir: “Batılaşmacı Görüş Tarzı” (Taylan Altuğ), “Marksizm, İdeoloji, Gerikalmış İlericilik ve Bugünün Edebiyatı Üzerine” (Hulki Aktunç), “Türkiyeli Romancı” (Naci Çelik) gibi. Üstelik yazıların kelime kadrosu da Kemal Tahir lügatinden devşirilmiş gibidir.

Başyazıda odaklanılacak önemli görünen bir diğer nokta da derginin sürekli yazarlarının dergicilik anlayışlarını açıkladıkları satırlardır:

Türkiye Defteri yazarları, gelişigüzel bir adlar toplamının oluşturduğu ‘idareci’ dergi anlayışına karşıdır. Fakat belli birkaç adın kendi pazarlamasını yaptığı sözde ‘kadrocı’ ahbap çavuş dergiciliğine daha da karşıdır. (“Güçlenen... Süren...”, 1973, 3)

Burada ayrı şahsiyetlere sahip bu üç yazarın, dergi sınırları içinde, neredeyse bütün ayırıcı vasıflarını bertaraf edecekleri duyurulmaktadır. Üzerinde tereddütsüz birleştikleri, fikir birliğine vardıkları bir düşünce sistemi vardır ve onlar da bu düşünce sisteminin taşıyıcısı tek bir vücuttur adeta. *Türkiye Defteri*’nin yayın hayatı süresince kuruculardan herhangi birinin adının öne çıktığı gözlenmemektedir. 17. sayıdan itibaren Hulki Aktunç’un çekilmesi ve sonucunda da kurucular arasındaki birliğin zedelenmesiyle *Türkiye Defteri* kapanma sürecine girer. Dolayısıyla 2-16. sayılar arası *Türkiye Defteri*’nin asıl karakterini gösteren sayılardır.

Türkiye Defteri’nin bu ikinci aşamasında Kemal Tahir, Nâzım Hikmet ve Orhan Kemal için kapsamlı ve ses getiren özel sayılar hazırlanmış; “Türkiye: Tarihsel

Çerçeve”, “Emperyalizm ve Türkiye”, “Lenin: Yeni Yazılar”, “Marksizm ve Türkiye’de Felsefe” gibi dosyalara yer verilmiştir. 15. sayıda Yakup Kadri özel sayısı yapılacağı duyurulmuşsa da bu vaat hayata geçirilememiştir. Dergide Hilmi Yavuz, İlhan Berk, Zühtü Bayar, Selahattin Hilav, Doğan Hızlan, Sezer Tansuğ, Uluğ Nutku, Mazlum Beyhan, Kerim Korcan, Demirtaş Ceyhun, Necati Güngör gibi isimler; eleştiri-inceleme yazıları, çevirileri, şiirleri ve öyküleriyle dergiye katkıda bulunmuşlardır. Süreç içinde dergiye “Marksist Düşüncenin Problemleri”, “Marksist Metodun Kaynakları”, “Devrimciyle Konuşmalar” gibi yeni bölümler de eklenmiştir. 9. sayıda açılan “Marksist Düşüncenin Problemleri” üst başlıklı bölümde ilk defa çeviri bir yazıya yer veren dergi yazarları, çeviri yazı yayımlamak konusunda gösterdikleri çekincenin sebebini “kendi gerçeklerimiz üzerinde odaklanmanın mutlak gerekliliğini duyurmak ve bunu yaygınlaştırmak” amacına dayandırır (‘‘Marksist Düşüncenin Problemleri’’, 1974, 47). Böylece Kemal Tahirci bir ‘‘yerlilik’’ arayışının peşinde olduklarına bir kez daha işaret etmiş olurlar. Ancak yine çeviri yazıya başvurmak durumunda kalmaları, yerli bir Marksist teori üretme amaçlarında fazla yol alamadıklarını da gösterir. Her ne kadar 9. sayıdan sonra çeviri yazılara yer verilse de ‘‘Marksist Düşüncenin Problemleri’’ de tıpkı ‘‘Marksist Metodun Kaynakları’’ ve ‘‘Devrimciyle Konuşmalar’’ üst başlıklı bölümler gibi bir süreklilik arz etmez. Örneğin 14. sayıda açılan ‘‘Devrimciyle Konuşmalar’’ bölümü Muzaffer Erdost ve TSİP’le yapılan konuşmalarla sınırlı kalmıştır. Derginin ‘‘Güçlenen... Süren...’’ (2. Sayı), ‘‘Edebiyat... Kapitalizm... Nobelizm...’’ (3. Sayı), ‘‘Tekboyutlu Devrimcilik ve Çelişkiler Üzerine’’ (4. Sayı), ‘‘Kemal Tahir ya da Düşünen Edebiyat’’ (6. Sayı), ‘‘Parti Meselesi ve Vasıfsız Aydınlar Üzerine’’ (7. Sayı), ‘‘Hakiki Düşman Emperyalizmdir’’ (10. Sayı), ‘‘Kitleler, Kadrolar ve Görevimiz ya da ‘Rüya Görelim’’ (16. Sayı) adlı başyazıları da derginin güncel politik toplumsal gelişmelerle ilgili görüşlerini açıklaması bakımından önemlidir.

17. sayıdan itibaren derginin künye bilgileri değişmiş, Kurucular: Hulki Aktunç, Taylan Altuğ, Naci Çelik ibaresi kaldırılmış, sahibi ve sorumlusu olarak sadece Çelik Berksoy adı yazılmıştır, ki bu kişi de Naci Çelik’ten başkası değildir. Taylan Altuğ, 19. ve 20. sayılarda da dergiye yazı desteği vermeyi sürdürürken Hulki Aktunç, dergiden tamamen çekilmiş görünmektedir. Bunun idari bir fikir uyuşmazlığından mı, maddi güçlüklerden mi, Aktunç’un muhtemel iş

yoğunluğundan mı yoksa büsbütün farklı bir nedenden mi kaynaklandığını açıklayabilecek yeterli veriye ulaşamadım. Ancak Aktunç'un çekilişinin dergiyi zayıflattığı açıktır. Her ne kadar "18. Sayı Dolayısıyla" adlı başyazıda derginin yayımına devam edeceği bildirilse de *Türkiye Defteri* en fazla iki sayı daha çıkabilmiş ve 20. sayıda kapanmıştır. Söz konusu son başyazıda ise derginin o güne kadar yürüttüğü faaliyetlerin adeta bir hesap dökümü yapılmış, "parasal zorlukların yanında aylık bir derginin seviyeli muhtevasını koruyabilmek için" büyük bir fikir gücü harcandığı belirtilmiştir. "*Türkiye Defteri*, önümüzdeki sayıdan itibaren, vermekte olduğu mücadeleyi daha kararlı daha geniş cephede sürdürecektir. Kültür ve genel siyaset konularında yeni arkadaşlarımızın dergiye katılmasıyla daha ağırlıklı olmaya çalışılacaktır," ("18. Sayı Dolayısıyla", 1975, 483) denerek üstü örtük bir biçimde de olsa değişikliğin sinyali verilmiştir. 18. sayıdan itibaren *Türkiye Defteri*'nde "Şark Meselesi", "Mustafa Suphi" gibi tarihi konulara yönelindiği, çeviri yazılara yer verildiği görülür. Fatma Ülken, Adalet Ağaoğlu, Hilmi Yavuz, Metin Eloğlu öykü, şiir ve yazılarıyla derginin edebi yönünü desteklerler. Naci Çelik'in elinde dergi daha koyu bir Kemal Tahirci görünüm almıştır ancak daha önce de değinildiği gibi *Türkiye Defteri*'nin üç kurucusuyla bütünleşen bir kimliği vardır, dolayısıyla Taylan Altuğ ve Hulki Aktunç çekildikten sonra derginin de ömrü uzun sürmemiştir.

Türkiye Defteri, faaliyette bulunduğu yıllarda yayın hayatında ses getiren, özel sayılarıyla gündem yaratan bir dergi olmuştur. *Türkiye Defteri*'ne gösterilen bu rağbetin sebeplerinden biri de elbette Kemal Tahir tezlerinin polemikçi yapısından gelmektedir. Derginin eleştiri oklarını üzerine çekmesinin de en önemli sebebi budur. Öte yandan dergi yazarları da diğer dergilerde Kemal Tahir'le ilgili yapılan eleştirilere refleksif tepkiler vermişlerdir. Bu da katı bir Kemal Tahirci tutum benimsedikleri yönündeki eleştirilere sebep olmuştur. Bu yöndeki eleştirilerden biri de Attilâ İlhan'dan gelmiştir. Hulki Aktunç, Attilâ İlhan'a yazdığı 9 Mayıs 1974 tarihli bir mektupta şunları söyler:

"Epeyce sekter Tahirist tutum" konusunda, haksızlık ediyorsunuz gibi geldi bize. Konuyu burada açacak değilim ama, *Türkiye Defteri* yayımlandıkça tutumumuz daha da açıklık kazanacak. Giderek "etkilenen, engellenen ve çeken" arkadaşların da antidogmatik, antisekter, -çünkü- Mao'nun dediği anlamda milli Marksçı eğilimle buluşacaklarını sanıyoruz... Tabii bu çizgi güçlendikçe... Kendisine yakın kültür ve siyaset mirasını değerlendirdikçe, irdeleyip yerine

koydukça... Derginin takılma noktası gibi görünen kimi konu, ad ve kavramlar, eğilime ve çizgiye katkıda bulunacakları kadar “var”dırlar. (Sarmaşık, 2001, 191)

Hulki Aktunç, yazı hayatının ilk döneminde eski ve yeni kuşaktan pek çok edebiyatçıyla yakın ilişkiler kurmuştur fakat bu isimlerin içinde en belirleyici figür, şüphesiz, aralarındaki usta çırak ilişkisi zaman içinde dostluğa evrilen Kemal Tahir olmuştur. Aktunç, edebiyat yolunun henüz başlarında Kemal Tahir’le tanıştığında Kemal Tahir, *Yorgun Savaşçı*, *Devlet Ana* gibi en önemli eserlerini yayımlanmış, isminin etrafında fırtınalar kopan bir romancıdır. Düşünceleriye edebiyattan sinemaya, siyasetten iktisada pek çok alanda iz bırakmaktadır. Kendini ispatlamış, döneminin fikir dünyası üzerinde güçlü etkileri olan bir romancıdan, genç bir yazarın etkilenmediğini söylemek güçtür elbette. Ancak Aktunç’un eserleri üzerinde, bunun doğrudan bir iz düşümünü aramaktansa; Kemal Tahir’in, Hulki Aktunç’un düşünme biçimini; politik, toplumsal ve tarihsel kavrayışını şekillendirdiğini söylemek daha doğru olacaktır. Kemal Tahir’le tanışmadan önce yayımlanan az sayıdaki öyküsü göz önüne alındığında Aktunç’un kendine özgü bir dil ve biçem arayışı içinde olduğu sonucuna varılabilir. Yazarın yakın çevresinin, yayımlattığından daha fazlasını çekmecelerde sakladığına dair tanıklığı ve yazılarını yayımlatmak konusundaki titiz yaklaşımı da hesaba katılınca Aktunç’un, Kemal Tahir’in karşısına ham bir yazar olarak çıkmadığı anlaşılır. Kemal Tahir’in *Yeni Edebiyat*’a gelen öyküler arasından “Yazılamamış Bir Günlük”ü seçmesinin şaşkınlık yaratması bile aslında iki yazarın edebiyat anlayışlarındaki farkı daha başından ortaya koyar.

Aktunç, yazı hayatının *Türkiye Defteri* dönemi için “Selim İleri de, Taylan Altuğ da, ben de Kemal Tahirci olmamışızdır; Naci Çelik olmuştur, Romanda Hesaplaşma Kemal Tahirci bir roman eleştirisidir,” (Aktunç, 2008a, 81) diyerek aslında yukarıda işaret ettiğim düşünsel etkiyi de sınırlamak istemektedir.²⁸ Aktunç, *Yoldaşım 40 Yıl* dışındaki söyleşilerinde de Kemal Tahirci olduğunu reddeder ve “[...] ben hiçbir zaman Kemal Tahirci ya da Tahirî olmadım ama onun, yerinde ve isabetli gördüğüm düşüncelerine katıldım. Kuşkuculuğunu

²⁸ Selim İleri de *Hatırlıyorum* adlı kitabında Hulki Aktunç’un ve kendisinin bireyliklerini korumaya Taylan Altuğ ve Naci Çelik’ten daha düşkün olduklarını söyleyerek Aktunç’u destekleyen bir yorum yapmıştır: “Hulki’yle ben bu dörtlü çetenin içinde kendi bireyliklerimizi korumaya pek bir özen gösterirdik. Bununla birlikte hemen her cumartesi buluşulurdu. Başlıca konu Kemal Tahir ve ona karşı olanlardı. Naci’yle Taylan, Kemal Tahir hayranıydılar. Bu yüzden de Kemal Tahir karşısında yer almış yazarları handiyse toptan yadırsıyorlardı -hele Naci!” (İleri, 1996, 60)

benimsedim,” der (Aktunç, 2008a, 81). Aktunç, Tahirî olduğunu yadsımağa birlikte bu adlandırmadan rahatsızlık duymadığını “Bir zamanlar, Tahirî derlerdi bana. Rahatsız olmadım bundan. Bilemem, şimdiye kadar yazdıklarımı okuyanlar, Tahirî olup olmadığımı çıkarabilecekler mi? Ben, aykırı ve sarsıcı sorular sormayı bilen herkesi sevdim ve seveceğim,” (Aktunç, 1987b, 2) sözleriyle açıklar. “Aykırı ve sarsıcı sorular” soran Kemal Tahir’den, Aktunç sorgulayıcı düşünmeyi öğrenmiştir.

Hulki Aktunç, en başından beri Kemal Tahir’in septik yönüyle ilgilenmiştir. Kemal Tahir’in ölümünün birinci yılında *Türkiye Defteri*’nin hazırladığı Kemal Tahir Özel sayısındaki “Kemal Tahir Günlüğünden” yazısında şunları söyler:

1969-1973 yılları arasında Kemal Tahir ile sık sık görüşme olanağını buldum. Şunu kesinlikle ileri sürebilirim: Kemal Tahir, edebiyatın gündelik kargaşası ve küçük hesaplarından uzakta kalmayı bilen sayılı edebiyatçılarımızdandı. Taa 1937’lerde yazdığı bir hikâyede söylediği gibi, “kaldırımlarında sefil ihtiyarların yumruklaştığı Babiâli yokuşu” onun günlük yaşayışından silinip gitmişti. Bütün yaşayışına sindirdiğiyse, ilk bakışta romancının kişisel sorunları sanılabilen, fakat eni boyu düşünüldükçe kişisel, hatta edebi çemberleri aşip genelleşen birçok sorunun irdelenmesi, tartışılması, çözülmesi, hiç değilse tartışmaya sunulmasıydı. Bu bir yaşama üslubuydu Kemal Tahir’de. (Aktunç, 1974d, 92)

Aktunç’a göre Kemal Tahir’in Türk edebiyatındaki yeri ve önemi de tam olarak budur. Orhan Kemal ya da Yaşar Kemal “bize bulunduğumuz toplum hakkında yeni bir şeyler düşündürmez,” (Aktunç, 2008a, 82) ama Kemal Tahir bunu yapar:

[...] bizim edebiyatımızda ‘tarih tutkusu’ yerine, tarih bilinci egemen olmalı. Ben Kemal Tahir’i tutku yerine bilincin ilk basamağı olarak görüyorum. Onun sorularına da yanıtlarına da ‘antagonist’ biçimde karşı çıkmışlardı. Şimdi bir bakıyorum o şiddetli karşı çıkıcılar dâhil birçok aydın, onun dediklerini (adını hiç anmadan) tekrarlıyorlar. Özetle şunu söyleyeceğim: Yakın dönemde edebiyatımızda en büyük soruyu o sordu. Kuşku çağını o başlattı. Biz verdiği karşılıklarla uğraştık; onun tavrını, kuşkusunu, sorularını öne almalıydık. (İlksavaş, 1983, 14)

Hulki Aktunç da burada söylediği gibi, Kemal Tahir’in “tavrını, kuşkusunu, sorularını” öne almaya çalışmıştır. Yine bir başka yazısında, “[...] Roman tarihimizde en sıcak tartışmaları Kemal Tahir başlatmıştı. [...] Ne söyleyeceği merak edilen, çünkü gerçek ile hakikat arasındaki yalınkat/alışılmış görünümlerin

büyük yanılgılar yarattığı/yaratabileceğinden sürekli kuşku duyan, bu kuşkularını da roman yolunda sonuca vardırmak çabasında yorulmayan bir yazardı.”(Aktunç, 1989, 5) diyecektir. Söz konusu alıntılarda Hulki Aktunç, daha çok yöntemsel bir kuşkuculuğa vurgu yapıyor gibi görünmektedir. Ancak bu yöntemsel kuşkuculuğun Kemal Tahir tezlerini peşinden sürükleyebileceğini de hesaba katmak gerekir.

Kemal Tahir’in kuşkucu, sorgulayıcı, tabu yıkıcı zihniyeti *Türkiye Defteri*’ne de taşınmıştır. *Türkiye Defteri*’nin “hangi konuda ne söyleyeceği merak edilen bir dergi” olduğunun altını çizen Hulki Aktunç şunları söyler:

İlk başta ‘Tahirciler Tekkesi’, ‘Kemal Tahirci çocuklar’ biçiminde anılmıştı. İkinci aşamasından söz ediyorum elbet. Birincide bir şey olmadı ama tekrar yayımlanmaya başladığında, böyle tekke dergisi gibi görülmekle birlikte, dergiyi yönetenler: Naci Çelik, Taylan Altuğ ve ben Türk solunun o günkü sorunlarını göz önünde tutarak bir soru sorma platformu yaratmaya çalışıyorduk. Bu çabalarımızla, özellikle çıkardığımız özel sayılarla, böyle bir oylum getirebildik sanırım. (Andaç, 1996, 39-40)

Yerli kültürün yanında olan *Türkiye Defteri*, sosyalist açıdan bir Kemalizm eleştirisi başlatmıştır Aktunç’a göre:

Cumhuriyetin soldan eleştirisinin yapıldığı ilk kuşaktır bizimkisi, bu yüzden Tahiriler deniyordu bize. Kemal Tahirciler anlamında. [...] *Türkiye Defteri* yazarları... Kimi zaman bilgisizlik yüzünden, kimi zaman kasıtlı görülmeyen, yok edilmiş, yok edilişi birçok yazarın hâlâ kimi zaman işine gelen, kimi zaman kolayına gelen yerli kültürün yanında yer almak isteyen yazarlar, genç yazarlardı onlar... (Kalkan, 1992, 26)

Türkiye Defteri’nin amacını ise “Hiçbir felsefi, sosyolojik, politik formül Türkiye için biçilmiş kaftan değildir. Hepsini yeniden düşünüp tartışmak ve kendi ülkemizin yapısına göre yeniden üretmek zorundayız. Yani Türkiye’nin dışında, örneğin İngiliz toplumu için üretilmiş bir kurtuluş formülü bizim için genellikle geçerli değildir,” (Özkan, 2005, 118-119)” sözleriyle açıklar.

Türkiye Defteri, Türkiye’ye özgü koşulların ortaya çıkardığı, söz konusu bu özel koşulları yansıtan bir dergidir ve bu bakımdan da Aktunç, dergiyi “endemik” kelimesiyle niteleyerek bir benzerinin az bulunduğunu söyler (Aktunç, 2008a, 88).

Hulki Aktunç, *Türkiye Defteri* dergisinin kurucusu ve sürekli yazarıdır. Derginin asıl faaliyetini gösterdiği 1973-1975 tarihleri arasında da başka hiçbir dergide görünmemiş, yazma enerjisinin tamamını *Türkiye Defteri*'ne vermiştir.²⁹ Aynı sayıda birden fazla yazıda Hulki Aktunç imzasının geçmemesi için Oktay Bizer takma adını da kullanmıştır (Aktunç, 2008a, 189-190). Ali Devran takma adıyla ilk şiirlerini de yine *Türkiye Defteri*'nin son sayılarında yayımlamıştır. Aktunç, bir söyleşisinde *Türkiye Defteri*'nin baş yazılarının neredeyse tamamını da kendisinin yazdığını söyler. (Gönen, 1989,)

Aktunç'un *Türkiye Defteri*'ndeki yazınsal etkinliği birkaç alt başlıkta sınıflamak mümkündür: **1) Edebiyat üzerine teorik temelli inceleme-araştırma yazıları:** "Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları", "Hikâyeden Romana Gerçekçiliğin Evrimi (1937...1941)", "Nâzım Hikmet'in Sanat Felsefesi ve Hikâye-Roman Sorunları Üzerine", "Orhan Kemal'in Bütün Hikâyeleri (Giriş-Sonuç)" **2) Güncel edebiyat üzerine eleştiri yazıları:** "Konuşmalı, Özeleştirili", "Marksizm, İdeoloji, 'Gerikalmış İlericilik' ve Bugünün Edebiyatı Üzerine", "1973'le Hesaplaşma" (Taylan Altuğ ve Naci Çelik/ ortak yazı), "Yeni Hikâyenin 'Eski'leri", "Anday'lar Nerelede?", "Bir Mektup", "Devrimci Kültür Mücadelesi ve Edebiyat" **3) Kitap tanıtma ve eleştiri yazıları:** "Yüzbaşı Selahattin'in Anıları", "Sosyalist Ekonomiye Geçiş Sorunları", "*Milli Kurtuluş Tarihi*'ne Sorular ve Yakın Tarihe Bakışta Yorum Açısı", "Ramazan Bey'in Çağdaş Uygarlık Yolunda Türkiye Seferleri," (Oktay Arayıcı'nın oyunuyla ilgili bir tanıtma yazısı) **4) Tarihi-politik yazıları:** "Birkaç Açıklama", "Emperyalizm ve Türkiye Üstüne (Tarihsel Bir Yaklaşım)", "Emperyalizmin Türkiye'ye Girişi (Tarihsel Bir Yaklaşım)", "Çin'in Kültür Deneyi ve Biz" (bu yazı kültür politikalarına dairdir) **5) Öykü, şiir ve söyleşileri:** a- Öyküleri: "Gidenler Dönmeyenler", "Karabük'ün Dumanları", "Hep Onu An", "Göz Bağı", "Patron", "Kurtarlmış Haziran" b- Şiirleri: "Yarin Rüya Kitabı" (I-II, III-IV-V, VI) c- Söyleşileri: "Samim Kocagöz ile Konuşma", "Nâzım Hikmet'in Bazı Resimleri ve Portresini Yaptığı Ahmet Ustayla Konuşma", "Marksizm ve Türkiye'de Felsefe (Saf Felsefenin Eleştirisi)" (Taylan Altuğ, Uluğ Nutku, Selahattin Yıldırım ile açık oturum)

²⁹ Hulki Aktunç, *Türkiye Defteri*'nin Nisan 1971'de çıkan ilk sayısıylar Aralık 1973'te çıkan 2. sayısı arasında öykü ve yazılarını *Yeni Edebiyat*, *Yansıma* ve *Yeni Dergi*'de yayımlamıştır.

Hulki Aktunç, *Türkiye Defteri*'ndeki yazılarında Kemal Tahir'in Marksizmin Türkiye koşullarına uyarlanması üzerine görüşlerini geliştirmeye ve edebiyat eleştirisi alanına uygulamaya çalışmıştır. Kemal Tahir'in görüşleri kurmaca metinlerininse dokusuna sızmıştır.

3.4.6. İlk Kitaplar

3.4.6.1. Gidenler Dönmeyenler (1976)

Kitapta yazarın 1970-1975 yılları arasında *Yeni Edebiyat* (“Yazılamamış Bir Günlük”, Haziran 1970) *Yansıma* (“Araba”, Şubat 1972; “Küçük Yardakçının Olağan Hikâyesi”, Mayıs 1972; “Bayram Gömleği”, Haziran 1972) *Yeni Dergi* (“Pazarlık”, Ekim 1972; “Vakt’erişince”, Mart 1973, “Yıl Yıldan Uzun”, Temmuz 1973; “Yanardöner”, Ekim 1973) *Türkiye Defteri* (“Gidenler Dönmeyenler”, Ocak 1974; “Karabük’ün Dumanları”, Mayıs 1974; “Hep Onu An”, Temmuz 1974; “Göz Bağı”, Kasım 1974; “Patron”, Ocak 1975) dergilerinde yayımlanan on üç öyküsüyle “Evli Evinde” adlı bir öyküsü yer alır. Yazar, dergilerde yayımlanan ilk öyküsü “Deredeki” (*Soyut*, Eylül 1969) ile aynı yıllarda yayımlanan ““Biçare Herif” ya da Suların Kürediği Talan” (*Papirüs*, Mart 1970) ve “Uzun Ölüm” (*Yeni Edebiyat*, Mart 1971) isimli öykülerini ise kitaba almamıştır. 1996’da *Adam Öykü*’de yayımlanan “Öykülerin Bir Öyküsü” yazısında “Deredeki” ve ““Biçare Herif” ya da Suların Kürediği Talan”ı “kötü” öyküler oldukları için kitabına almadığını söyleyecektir (Aktunç, 1996a, 127). “Uzun Ölüm”ün de aynı sebeple kitaba alınmamış olması muhtemeldir.

Gidenler Dönmeyenler kitabı “Göz Bağı”, “Şehir İçi-Kasaba”, “Eski Şeyler”, “Gidenler Dönmeyenler” ve “Kızılca Dünya Beşlisi” başlıklı beş bölüme ayrılmıştır. Kitabın “Göz Bağı” başlıklı ilk bölümünde tek bir öykü “Göz Bağı” vardır. Bu öyküyü sırasıyla “Şehir İçi-Kasaba” bölümündeki “Araba”, “Evli Evinde”; “Eski Şeyler” bölümündeki “Patron”, “Pazarlık”, “Küçük Yardakçının Olağan Hikâyesi”; “Gidenler Dönmeyenler” bölümündeki “Karabük’ün Dumanları”, “Hep Onu An”, “Gidenler Dönmeyenler”; “Kızılca Dünya Beşlisi” bölümündeki “Yazılamamış Bir Günlük”, “Bayram Gömleği”, “Yanardöner”, “Vakt’erişince”, “Yıl Yıldan Uzun” öyküleri izlemektedir. Yazar dergilerde

yayınlanan öykülerini kitaba alırken cümle, sözcük ve biçim düzeyinde pek çok değişiklik yapmıştır.

Gidenler Dönmeyenler, 1976 yılında Günebakan Yayınları'ndan çıkar. Ancak *Türkiye Defteri*'nin Kasım 1974 tarihli sayısında “Bir Mektup” başlığıyla yayınlanan, Hulki Aktunç'un Attila İlhan'a yazdığı mektuptan, Bilgi Yayınevi'nin 1974'ün Ocak ayında Aktunç'un öykülerini basılmak üzere kendisinden istediğini öğreniriz. Bunun üzerine Aktunç, aynı günlerde 5 bölüm ve 13 hikâyeden oluşan *Gidenler Dönmeyenler* kitabının orijinalini yayınevine vermiştir. Kitap yayınevindeki ilgililer tarafından okunmuş, beğenilmiş ve Aktunç'a da basılacağı söylenmiştir. Ancak aynı yılın Eylül ayının 27'sinde yayınevi sorumluları Ahmet Küflü ve Attila İlhan'la Ankara'da yaptığı görüşmenin sonucunda yayınevinin edebiyat dışı, ticari kaygılar taşıdığını görerek kitabı geri çeker. Aktunç, kitabın *Türkiye Defteri* Yayınları arasından çıkacağını bildirir de *Gidenler Dönmeyenler*, Şubat 1976'da Günebakan Yayınları'nın “Günümüz Türk Yazarları” serisinin ilk kitabı olarak basılır.³⁰ Günebakan Yayınları, Selim İleri'nin iki arkadaşıyla ortaklaşa kurduğu bir yayınevidir. Selim İleri, *Hatırlıyorum*'da amaçlarının “önemli, çağdaş yazarların eserlerini yayınlamak” olduğunu söyler (İleri, 1996, 194) Kitabın kapağı Sait Maden tarafından yapılmış, arka kapak yazısını ise Selim İleri yazmıştır. Selim İleri'nin yazısı şöyledir:

Hikâyeciliğimizde ileri bir soluk.

Uzunca bir süredir kılı kırk yararak sürdürülen bir hikâyecilik çabasının usta ürünlerini bulacaksınız bu yapıtta... Ele aldığı konuları bilinçli bir bakışla kendi içinde yeniden değerlendiren, kuran, üreten hikâyecinin ürünleri 1940'lardan günümüze bir zaman dilimine eğiliyor. Toplumsal düzenin bıraktığı, kimi görmezden gelip kimi kıydığı insanları tanıyoruz önce. Kişilerin sığınmaya çalıştığı evleri-barkları, kopuk kopuk aile yaşamlarını, tükenmiş efsaneleri gözlüyoruz yazarın aracılığıyla. Toplumsal düzeni var eden kurumları, bu kurumların yönetimini üstlenmiş karanlık birilerini algılıyoruz. Ve çıkış yolları arayan, bu erekte baş veren, yeni, geleceğe dönük sınıfları tanıtıyor bize Aktunç, *Gidenler Dönmeyenler*, toplumsal düzeni başkalaştırmayı amaçlamış bir sınıfın

³⁰ 2004 yılında Mine Söğüt'le yaptığı söyleşisinde *Gidenler Dönmeyenler*'in yayınlanma macerasını şu sözlerle dile getirir: “O dönemin ünlü bir yayınevi benden hikâye kitabı istedi. İlk kitabı kendisinden istenen bir adam olarak da ayrıca gurur okşayan bir şey ancak. Fakat o yayınevi öyle garip koşullar öne sürdü ki ben o dosyayı oradan aldım. Günebakan Yayınları diye yeni bir atılım vardı genç edebiyatçı ve çevirmenlerin bir imece gibi uyguladığı. Oradan çıktı 76 yılında...” (Söğüt, 2004, 16)

onurlu kavgasıyla son buluyor. Değişik, çarpıcı bir bütünlük seziliyor kitap boyunca. Aktunç'un hikâyeciliğinde göze çarpan bir özellik de, hikâye sanatının dili ve biçimiyle Türkiye'deki geleneği içinde yeniden ele almış...

Titiz bir kalemin ilk kitabı. (Aktunç, 1976, arka kapak)

Kitap 5 bölüm ve 14 öyküden oluşmaktadır. Aktunç'un Bilgi Yayınevi'ne verdiği kitapta 13 öykü bulunduğu göre kitaba bir öykü daha eklenmiştir. Ancak eklenen öykünün hangisi olduğunu tespit etmek eldeki verilerle şu aşamada güç. Çünkü tanıklıklardan yazarın öykülerini yazar yazmaz yayımlamadığı, bekletip üzerinde çalıştığını biliyoruz. Ayrıca yayımladığı her öyküsüne de kitabında yer vermemiş. Örneğin 1969'da *Soyut*'ta (S: 17, Eylül 1969) yayımlanan ilk öyküsü "Deredeki", daha sonra yayımladığı "Biçare Herif ya da Suların Küredığı Talan" (*Papirüs*, S: 44, Mart 1970) ile "Uzun Ölüm" (*Yeni Edebiyat*, C: 2, S: 5, Mart 1971) kitapta yer almaz. Aktunç için kitabın kurgulanışı da önemlidir; kitapta öyküler bir kurgu bütünlüğü gözetilerek bir araya getirilmiş, arka arkaya sıralanıp geçilmemiştir. Aktunç, Bilgi Yayınevi'ne kitabını verdiği zaman henüz "Gidenler Dönmeyenler", "Karabük'ün Dumanları", "Hep Onu An", "Gözbağı" ve "Patron" da yayımlanmamıştır. O güne kadar dergilerde yayımlanmış öykülerinin sayısı 11'dir. Bu sayıya daha sonra kitabına almadığı yukarıda isimleri zikredilen üç öykü de dâhildir üstelik. Aktunç, Bilgi Yayınevi'ne verdiği nüshada 13 hikâye olduğunu söylediğine göre öyküler dergilerde yayımlanmadan çok önce yazılmış olmalı. İlk nüsha ile basılan nüsha arasında özellikle kitaptaki öykülerin seçilişi açısından ciddi farklar olabilir. Öte yandan Aktunç, Attilâ İlhan'a yazdığı 9 Mayıs 1974 tarihli bir mektubunda "Bende yeni hikâyeler de var. Bir ara Ahmet Ağabey [Küflü] istersem *Gidenler Dönmeyenler*'e yeni ürünler koyabileceğimi söylemişti. Düşündüm de... fakat onu öylece bırakmak daha uygun geliyor şimdi bana. Bilmem siz ne dersiniz?" (Sarmaşık, 2001, 191-192.) der. Ayrıca Aktunç, öykülerini kitaba alırken âdeta yeniden yazmıştır, özellikle biçimsel olarak ayrıntılı değişiklikler yapmıştır. Bu değişikliklerin ilk nüshada da mevcut mudur, yoksa kitap 1976'da yayımlanana kadar aradan geçen bir yıl zarfında Aktunç öykülerini işlemiş midir, bu konuda bir bilgi edinilememiştir.

Gidenler Dönmeyenler yayımlandıktan sonra hakkında Rauf Mutluay ve Muzaffer Uyguner birer yazı kaleme alırlar. Rauf Mutluay, "Yazma Ustalığı" başlıklı

yazısında iki kitaba yer vermiştir. Bunlardan biri Ferit Edgü'nün *Kimse* adlı kitabı, diğeri de *Gidenler Dönmeyenler*'dir. Mutluay, Aktunç'un bu ilk kitabını bir yazma ustalığı olarak tanıtır, "bir ilk kitabın bu kadar usta işi olduğunu, olabildiğini çoktandır görmemiştım," der (Mutluay, 1976, 7). Mutluay, Aktunç'un 1971'de yayımladığı öyküleriyle 1973-74 tarihli öykülerini kıyasladığında belirgin bir gelişim gözlemiştir. Bazı öykülerin yeniden okunduktan sonra değerlendirilmesi gerektiği görüşündedir, ilk okuma, öykülerin "iç dünyasını" ele vermeye yetmemektedir. Mutluay, Aktunç'un "yazdıklarını birkaç kez gözden geçirip ayıkladığına" inanır. Yazarın dilinin "kendine özgü kıvraklığı"nı övmekle birlikte, "nasıl söylemeliyim" noktasında çok fazla oyalandığı görüşündedir. "Hikâyesinin kapılarını okurlarına kapatmamasını dilerdim," diyerek Aktunç'taki anlam kapalılığını eleştirir. Mutluay'ın, aynı yazıdaki "[Aktunç] Kendisinin yaşadığı hikâye anlarını hatırladığı oranda başkalarının başlarından geçenleri de aynı ayrıntı doğruluğuyla canlandırabilme gücünde," şeklindeki yorumuna ise Aktunç daha sonra itiraz edecektir. Aktunç, öykülerinin tamamen kurguya dayandığını, eleştirmenin bunu nereden çıkardığını anlayamadığını söyler. (Aktunç, 1978, 4)

Muzaffer Uyguner, anlam kapalılığı konusunda Rauf Mutluay'la aynı görüşte değildir. Aktunç'un gerek dil gerek biçim açısından yeni arayışlarda olduğunu, bunu bir kusur olarak görmemek gerektiğini söyler. Öykülerdeki boşluklara da dikkat çekerek yazarın, bunları birleştirmeyi okura bıraktığını, okuru uyanık tutmayı amaçladığını vurgular. Uyguner, "Aktunç, dış dünyadan algıladıklarını kendi iç dünyasında yeniden yaşatmakta ve sonra da bunu öykü olarak dışlaştırmaktadır," yorumunu yapar (Uyguner, 1976, 294). Öykü kişilerini sosyo-ekonomik olarak toplumun alt sınıflarından seçen Aktunç için "[...] kişiyi anlatır; bunu anlatırken ailesinden de, toplumdan da soyutlamaz onu" (Uyguner, 1976, 294) der. Uyguner, "biçim, anlatım ve davranış bakımından yeni bir öykücü" olarak sunar Aktunç'u.

Yazar, bu ilk kitabıyla 1977 TDK Öykü Ödülü'nü alır. Türk Dil Kurumu Seçiciler Kurulu 23 Eylül 1977 Cuma günü, saat 15:00'te Necati Cumalı'nın başkanlığında toplanır. Seçiciler Kurulu'nun diğer üyeleri Sami Karaören, Adnan Binyazar, Özdemir Nutku ve Konur Ertop'tur. O yıl ilk kez bütün dallarda ödöl verilmiştir. *Cumhuriyet* gazetesinin haberine göre "her dalda ayrı ayrı uzun tartışmalardan

sonra ödüller saptanabilmiştir” (1977, s.7) Yine aynı habere göre, kurul üyelerini oy vermede bağlayan amaçlar Türk Dil Kurumu Tüzük ve Bilim Yapıtları Ödül Yönetmeliği’nde şu şekilde saptanmıştır:

Madde 4- Türk Dil Kurumu’nun amacı: Dilimizin özleşmesini ve bütün bilim, teknik ve sanat kavramlarını karşılayacak yolda gelişmesini devrimci bir anlayışla ve bilim metotlarına uygun olarak sağlamaya çalışmaktır.

Madde 7 – Ödül verilecek yapıtlara dil değeri ve Türk Dil Kurumu ilkelerine bağlılık yanında yazın yapıtlarında sanat değeri, bilim yapıtlarında da bilim değeri aranır.

Ödül edebiyat alanında şiir, roman, öykü, oyun, çeviri, deneme, gezi, çocuk edebiyatı gibi farklı türlerde verilir. Edip Cansever *Ben Ruhi Bey Nasılım?*’la şiir, Selim İleri *Her Gece Bodrum*’la roman, Dinçer Sümer *Eski Fotoğraflar*’la oyun, Bedrettin Cömert *Sanatın Öyküsü*’yle (Yazar: Gombrich) çeviri, Nusret Hızır *Felsefe Yazıları*’yla deneme, Mahmut Makal *Bizim Köy 1975*’le gezi, Oğuz Tansel *Alı ile Fırfırı*’yla çocuk edebiyatı dallarında ödül alırlar. TDK Öykü Ödülleri için aday olan diğer eserlerse şunlardır: *Köşedeki Keklikler*-Nusret Ertürk, *Sessiz Bir Dayanışma*-Aysel Özakin, *Yıkım*-Selim Sabit Salman, *Kaymakam Sami’den Öyküler*-Sıddık Tümerkan, *Ah Bayım Ah*-Nazlı Eray, *Yapma Çiçek Ustaları*-Ayşe Kilimci, *Üçüncü Ses*-Serhat Kestel.

Aktunç, törende “Hiçbir şey değiştiremez bilincin temelini” başlıklı bir ödül konuşması yapar. Konuşma Aktunç’un edebiyat anlayışını farklı açılardan aydınlatır. Dil ile eser arasında bütünlük gören yazar, dünyanın, dilin ve edebiyatın değiştiğini söyleyerek “Dünyayı değiştirmek gerek, edebiyatı da,” (“Türk Dil Kurumu ödülleri kazanan sanatçılar ‘Dil Bayramı’nda görüşlerini de açıkladılar,” 1977, 6) diyen yazar, dönemin hâkim edebiyat anlayışına uygun olarak edebiyata politik anlamda devrimci bir işlev yüklerken kendi iç dinamikleri içinde edebiyatı bu sürekli devrimden azade kılmaz. Okuru edilginleştirmeye de karşıdır. “Bilimsel bir dünya görüşüne yaslanan yazar, etkin bir okurla karşı karşıya olduğunu bilmelidir. Ya da en azından o nitelikte okuru yaratmak zorundadır,” (“Türk Dil Kurumu ödülleri kazanan sanatçılar...”, 1977, 6) sözleri

toplumcu gerçekçi edebiyata içerden bir eleştiridir. Aktunç, Nâzım Hikmet çizgisini takip ederek iyi bir yazarın “ruh mühendisi” olduğunu da savunur. İçeriğin biçimi belirlediğine inanan yazar “‘Ne’yi anlatmasının gerekli olduğunu doğru saptayamamış yazar, ‘nasıl’ anlatması gerektiğini de doğru saptayamaz,” (“Türk Dil Kurumu Ödülleri kazanan sanatçılar...”, 1977, 7) görüşündedir. Aktunç öykü anlayışını ise şu sözlerle açıklar:

Öykü, dildir. Ama daha önce bir çılgılık, bir sarsıntı, bir atak, bir karabasan, bir düş. Bunları tüm nedenleri, sonuçları ve özlenen sonuçlarıyla vermek zorunda değil. Ama öykü, dili, anlatmak istediğine en uygun biçimde yoğurmak zorunda. Yoksa ne çılgılığı, ne sarsıntıyı, atağı, ne düşü iletebilir, ne de öykünün, en büyük ustalardan en derin güzelliğiyle dışlaşan “alçakgönüllü” dünya yorumları okurca kavranabilir. İleri bir dünya görüşü, ileri bir öz... ve bunun gerektirdiği dil ile deyiş. Bir yazar olarak, kişisel dil sorunumu böyle çözümledim sanıyorum. (“Türk Dil Kurumu Ödülleri kazanan sanatçılar...”, 1977, 7)

Aktunç, bir cümlemin içinden hayatı alıp yaşam koymakla o cümlemin Türkçeleşmeyeceğini; Türkçenin tek tek kelimelerde değil, üslupta, söz diziminde, dille yaratılan bir dünyada olduğunu söyler. İçinden geçilen dönem ve TDK’nın o dönem benimsediği tutum göz önüne alınırsa Aktunç’un, ödül konuşmasında, görüşlerini cesurca dile getirdiği anlaşılır. 1992’de Ersin Kalkan’la yaptığı söyleşide TDK’nın kendisine ödül vermesini şaşırtıcı bulduğunu ve bunun bir yanılgı olduğunu düşündüğünü de söylemiş ve bunun sebebini “Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü’nün bana verilmesi elbette bir yanılgıydı; çünkü Atatürk dostu olarak bilinmiyordum ben...” (Kalkan, 1992, 26) diyerek açıklamıştır. Söz konusu yıllarda Hulki Aktunç, Kemal Tahir takipçisi bir “Tahirî”dir ve *Türkiye Defteri* dergisinde resmî ideolojinin karşısında yazılar yayımlamıştır. Ödül alması TDK’yla aynı dünya görüşünde uzlaştıkları anlamına gelmemektedir. Keza o sırada genel yazman olan Cahit Külebi’nin TDK üyesi olması yönündeki önerisini de kabul etmez çünkü üyelik formunda “Atatürk hakkında övücü bir yazı yazmış olmak ya da yazacak olmak,” maddesi vardır. Aktunç, yayımlanan ilk yazısı “Mektuplardan Yansıyan” da Atatürk’le ilgili övücü şeyler yazmış olsa da üyelikte böyle bir zorunluluğa tâbi tutulmak onun kişiliğine ters düşer. (Yalçın, 2002, 28)

Ödül kazandıktan sonra, yazarla ilk söyleşiyi Kemal Özer yapmıştır. Bu, yazarla yapılmış, tespit ettiğim ilk söyleşidir aynı zamanda ve en az ödül konuşması kadar

yazarın o dönem benimsediği öykü anlayışını aydınlatıcı bir nitelik taşır. Bu söyleşide Aktunç, *GidenlerDönmeyenler*'in “dokuz on yıllık bir arayışın ürünlerinden bir seçme” olduğunu belirterek, şunları söyler:

Bir hikâye dünyası kurmak istedim hep. En çok ele alınan kimi konular ve alanlarda, hikâyenin sevgili kısıtlamalarına da zaman zaman ters düşmeyi göze alarak, ‘değişik ve doğru’ya varmak istedim. Hikâyeye tutsağım ben, belki de onu kendime tutsak etmek için uğraşıyorum. Sonra, küçük küçük birtakım ısıltılar peşindeyim hikâyede. Doğrusu okurun bu ısıltılar konusunda ne düşündüğünü bütün boyutlarıyla bilmiyorum ama, ‘edebiyat daha güzel ve daha iyi bir dünyaya varmak için işe yaramazsa, neye yarar?’ anlamında bir sözü var... Böyle bir sorumuz oldukça ve kolaya kaçmadıkça ardına düştüğüm ısıltının büyüyeceğine inanıyorum. (Özer, 1977, 7)

Yazar, aynı söyleşide dili bir amaç durumuna getirmemek gerektiğini, dilin “yalnızca bir araç, araçların biricigi ve en güzeli” olduğunu vurgular; nesir mirasımızın dünüyle bugünüyle zenginliğine dikkat çekerek “Hikâyeciye bunu yeniden ve yeniden damıtmak ve kişiliğe varmak kalıyor,” (Özer, 1977, 7) der.

Aktunç, *Gidenler Dönmeyenler* kitabında bir öykü dünyası kurmayı başarmıştır. Konularını emek-sermaye çelişkisi, iç göç, çarpık kentleşme gibi toplumsal sorunlar arasından seçer. Hızlı kentleşme sonucunda ortaya çıkan sorunları “Pazarlık” öyküsünde doğrudan, “Yanardöner”de daha dolaylı olarak işlemiştir. Ortak Pazar’a girişin etkileri özellikle “Yazılamamış Bir Günlük”te çok boyutlu olarak gösterilmiştir. Sömürü mekanizmalarının ustalaşması, kapitalizmin gelişmesi “Araba” öyküsünde karşımıza çıkar. Temalarla bağlantılı olarak kişileri de işçiler, emekçiler, çocuk işçiler (bunların çoğu iç göçle şehre gelen köylü ve kasabalıdan devşirilen işçilerdir) arasından seçilir; büyük memur, doktor, fabrika patronları vb. ise bunların karşıt tipleridir. “Pazarlık”taki Semih gibi ekonomik egemenliğini Cumhuriyetin halkla göbek bağına kesmiş yönetimi döneminde pekiştiren “yeni zengin”ler, “Karabük”ün Dumanları”ndaki Yavuzlar gibi sanayie yönelen toprak sahipleri, “Küçük Yardakçının Olağan Hikâyesi” ile yine “Pazarlık”taki tefeci, eskici takımı da yazarın öykü kişileri arasındadır. Öykülerdeki işçiler çoğunlukla topraksız kalınca şehre göç etmek zorunda kalmış ve kentte işçileşmiş köylülerdir. Yazar, öykü kişilerini prototipleştirmekten de

kaçınır. Aktunç öykülerinin “olumlu” kişileri, öykü içinde bir dönüşüm geçirerek “gerçeğe” ulaşanlardır. “Karabük’ün Dumanları”ndaki Muslu, “Hep Onu An”daki Yusuf, “Yanardöner”deki Hamza örnek değişen öykü kişilerine örnek verilebilir. Bu kişiler bir aydınlanma anı yaşarlar, bu aydınlanma anıyla beraber sınıf bilinçleri uyanır. *Gidenler Dönmeyenler* öykülerinde hep bireysel değil sınıfsal kurtuluş öne çıkarılır. Kasabaya da yer verilmekle birlikte öykülerin mekânı genellikle kenttir. Aktunç, sanayileşen toplumun emekçi bireylerinin mekânını kent olarak belirlemiştir. Yazar, bu kitaptaki öykülerinde kapitalist düzenin yarattığı sevgisiz, ilgisiz, acımasız ortamı, bu ortamın yarattığı yabancılaşmayı da anlatmıştır. “Evli Evinde” bu yabancılaşmanın en belirgin anlatıldığı öyküdür.

3.4.6.2.Kurtarılmış Haziran (1977)

Eleştirmenlerin beğeniyle karşıladığı *Gidenler Dönmeyenler*’in, TDK Öykü Ödülü’nü kazanmasından bir ay sonra Kasım 1977’de yazarın yeni öykü toplamı *Kurtarılmış Haziran* yayımlanır. Öykü ödülünü kazandıktan sonra yaptığı ve 15 Ekim 1977 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan söyleşide yeni öykü kitabının yayımlanacağını haberini vermiş ve Kasım başında *Kurtarılmış Haziran* çıkmıştır. Bu kitaptaki öykülerden “Yalan Oldu Dünya”, 1975 Şubat tarihli *Türkiye Defteri*’nde “Kurtarılmış Haziran (I)” adıyla yayımlanmış, yazar öyküyü kitaba alırken irili ufaklı değişiklikler yapmış, neredeyse yeniden yazmıştır. Yazar son öyküsünü yayımladığı bu tarihten, *Kurtarılmış Haziran* kitabının yayımlanışına kadar, tespit edebildiğim kadarıyla, süreli yayınlarda herhangi bir öykü yayımlamamıştır. Ancak kitabın sonundaki “Birkaç iz ve birkaç kanıt. Yalnızca bu,” yazılı notun altında 1973-1977 tarihlerini verir. Aktunç’un yayımlama konusundaki titizliği de düşünülürse bu kitabı oluşturan öykülerin büyük bölümünün *Gidenler Dönmeyenler*’deki öykülerin yayımlandığı dönemde yazıldığını söylemek mümkün. Ancak TDK ödül töreninde yaptığı konuşmada *Kurtarılmış Haziran*’da yer alan “Şeytan Sütü” öyküsünü 1976 yazında Londra’da dil okuluna gittiği sırada bir gece saatlerce uğraşarak yazıp bitirdiğini ve temize çektiğini belirtir.

Kurtarılmış Haziran’daki öyküler iki bölümde toplanmıştır. Birinci bölümde “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi”, “Yalan Oldu Dünya”, “Hayguhi Haziranda Yaşadı

Haziranda Öldü”, “Şeytan Sütü”, “İçimin Kuşları”, “Bir Un Fırtınası”, “Rüzgârın Önünde”, “Son Yemek” adlı 15-16 Haziran İşçi Olaylarıyla olumlu ya da olumsuz, dolaylı ilintiler kurulmuş öyküler yer alırken “Yedi Askı” isimli ikinci bölümde “İlk Balığım, Trakonya”, “Sevda, Aynalıçeşme”, “Habeş Zerah ve Askerleri”, “Yola Çıkış”, “Köprülerde”, “Sus ve Yaylım Ateş”, “Balışçıların Gidemediği Ada” adlı minimal öyküler vardır.

Kurtarılmış Haziran öykülerine 15-16 Haziran 1970 direnişi farklı yönleriyle yansır. “Yalan Oldu Dünya” öyküsünün kahramanı Hasali, bir fabrika işçisiyken 15-16 Haziran direnişinin en şiddetli yaşandığı muhitlerden biri olan Kadıköy’de polisle çatışmış, karakola düşmüş ve sonunda da işinden olmuştur. Bunun üzerine Hasali, Eskişehir taraflarına giderek sinemadan bozma bir gece kulübünde darbukacılık yapmaya başlar. Fakat burada da patronuyla sorunlar yaşar. Olaylar sırasında meydanda bulduğu bir mermi kovanını o günün hatırası olarak cebinde saklamaktadır. Bu mermi kovani, aslında, Hasali’ye bir yandan da güç vermektedir. “İçimin Kuşları” öyküsünde gurbetçi bir işçi olan Muzaffer tam da olayların yaşandığı günlerde memleketini ziyarete gelmiştir. Almanya’da bir otomobil fabrikasında çalışan Muzaffer, kendisine bir otomobil almıştır. Muzaffer karakteriyle sınıfına yabancılaşmış bir işçi profili çizilmiştir; öykünün sonunda sınıf bilincini hatırlayarak mücadeleye omuz vermek üzere işçi kalabalığının arasına karışır. “Bir Un Fırtınası” öyküsünde, Kadıköy’deki bir hamurhanede çalışan ve iskeledeki direnişe katılmak üzere iş yerini kavga gürültü terk eden işçiler, bitişik evde oturan Müzeyyen Hanım’ı gündüz düşlerinden eder. “Rüzgârın Önünde”de 15-16 Haziran olaylarına katıldıkları için tutuklanarak hapishaneye konan işçiler vardır. Öyküde, 15-16 Haziran’da çıkan çatışmalar, sonrasındaki sahte yargılamalar, ustabaşların işçileri gammazlamaları vb. konularına da değinilir. “Son Yemek” öyküsünde Nedim, yazar arkadaşı Yusuf’u akrabaları Jale Hanım ve Sadi Bey’le 15-16 Haziran olaylarını takip eden günlerde bir akşam yemeğinde tanıştırır. Bu küçük burjuva karı koca, bir tesadüf eseri kendisini olayların ortasında bulan Yusuf’tan yaşadıklarını anlatmasını isterler. Gecenin sonunda Yusuf’un, işçilerin safındaki sınıfsal tavrı iyiden iyiye belirginleşecektir.

15-16 Haziran İşçi Olayları’nı merkeze aldığı yeni öyküleri, *Gidenler Dönmeyenler* gibi övgüyle karşılanmaz. Bunda *Gidenler Dönmeyenler*’in

yakaladığı başarıyla beklentileri yükseltmesinin de payı vardır. Eleştirmenler, *Kurtarılmış Haziran*'da 15-16 Haziran Olayları'nı özümleyemediği, okura da yaşatamadığı konusunda ortaktırlar. Alpay Kabacalı, “Çarpıtılmış Haziran” başlıklı yazısında öykülerin 15-16 Haziran hareketine ancak “kıyısından köşesinden” yaklaştığını söyler (Kabacalı, 1977, 25). İlk kitabının kimi öykülerindeki başarı düzeyine ulaşamayan öyküler olduğunu belirtir ve “Bu da 15-16 Haziran'ı ‘yanlamak’ çabasının sonucu mu?” diye sorar. Kabacalı, “[Aktunç] ‘kurtarılmış haziran’ı öykülemeye çalışırken bireysellikleri ve özgül, işçi eylemiyle ilgisi olmayan yaşamları, tabloları yansıtmıştır ki, kısaca söylemek gerekirse önemli bir yanıştır bu,” der (Kabacalı, 1977, 25). Mehmet H. Doğan, yazısında, Kabacalı'nın kullandığı “çarpıtılmış” nitelemesine itiraz eder ve “kurtarılamamış” haziran demeyi tercih eder:

[...] ne öteki ne de bu öykülerdeki, ya 15-16 Haziran olaylarını uzaktan duyan, seyreden, ya da bu olaylara karışmış, ama katkıları, ilişkileri, geriye dönüşlerle, küçük küçük ayrıntılarla verilen kahramanlar tam ve gerçekçi bir tablo çizebiliyor gözümüzün önüne. Hulki Aktunç gibi yetenekli bir hikâyecinin bu denli atlamasını, ayrıntıya, küçük-önemsiz olaylara, küçük insanlara dayanarak kurduğu anlatım biçimini, 15-16 Haziran eylemleri gibi bütünsel bir kavrayış ve yansıtmaya gerektiren bir özü anlatmada da kullanmasında, öz değiştiği halde aynı biçimde direktmesinde buluyorum ben. Özün biçime yenilişi yani. (Doğan, 1978, 25)

Gidenler Dönmeyenler'i övgüyle karşılayan Rauf Mutluay *Kurtarılmış Haziran*'ın kendisini hayal kırıklığına uğrattığını söyler ve yaşadığı hayal kırıklığının sebeplerini sırasıyla açıklar. Rauf Mutluay'a göre Aktunç bu kitapta dille fazla oynamaya başlamıştır. Anlattıklarını “en dolaşık yerlerden aktarma yolunu zorlamıştır.” (Mutluay, 1977, 7). Farkına varmadan kalemine aşırı bir güven gelmiştir. Mutluay, “kurtarılmış haziran” adının yazarda yarattığı imgenin de yanlış olduğu fikrindedir; 15-16 Haziran işçi eylemlerini kaleme alırken hep “tepeden” konuşmuştur Aktunç. Mutluay, özetle, yazarın *Kurtarılmış Haziran*'daki öykülerini zorlama ve özenti bulur.

Fusun Akatlı da 1980'de yayımlanan Hulki Aktunç öykücülüğünü değerlendirdiği yazısında *Kurtarılmış Haziran*'la ilgili Kabacalı, Mehmet H. Doğan ve Mutluay'la benzer görüşleri paylaşır. “Öykülerdeki bildiri, kimi beklentiler

doğuruyor ve bu beklentileri doyuramıyor,” (Akatlı, 1980, 7) diyen Akatlı biçim kaygısının öne çıkarak özü zayıflattığı görüşündedir:

[...] onca özenilen, üzerinde titizlenilen biçim, çoğu yerde salt biçim olarak kalma bahtsızlığına uğruyor. Öykücü işçi olaylarına çok dışarıdan bakabilmiş, okuru daha da dışarda bırakmıştır. Öyküsünü özümleyemediği, kendine bile yaşatamadığı bu zor konuyu kendi öykü anlayışıyla nasıl bağdaştırdığı, niye böylesi zorlama bir girişimde bulunduğu düşündürdü beni. (Akatlı, 1980, 8)

Kitap üzerine yazan diğer eleştirmenler gibi Akatlı da *Kurtarılmış Haziran*’ın en başarılı öyküsünün “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi” olduğu görüşündedir. Kabacalı bu öyküde gerçekçi bir yaklaşıma tanık olunabileceğini söyler ve “[...] direnişle Beyoğlu’nun yaşamı arasındaki karşıtlık birbiriyle iç içe geçirilerek, Aktunç’un öteki öykülerinde rastlamadığımız değişik bir yöntemle verilmektedir,” (Kabacalı, 1977, 25) der. Akatlı’ya göre ise, “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi” üstesinden başarıyla gelinmiş, oldukça zor bir öyküdür.³¹ Akatlı, yazısını şu sözlerle noktalar:

Sanki *Kurtarılmış Haziran* taşıdığı acemiliklere, tökezlenmelerine karşın, yetenekli bir yazarı haber veren, sonraki ürünlerine umut bağlanabileceğini düşündüren bir ilk kitaptır da, *Gidenler Dönmeyenler* bu umutları boşa çıkarmayan ikinci kitaptır. Bütün bunları söylemekten amacım, uğradığım düş kırıklığını yansıtmak değildi. Hulki Aktunç’un ikinci kitabı, birincisini aratıyor ama, üçüncüsünü de bekletiyor çünkü. (Akatlı, 1980, 8)

Kurtarılmış Haziran’ın yayımlandığı tarihlerde kitap hakkında ezber bozan bir yazı kaleme alan isim ise Selim İleri olmuştur. İleri, Aktunç’un öyküyü bir propaganda aracı olarak kullanmadığını, yazarın öykü türünün dışına çıkmamaya dikkat ettiğini “belgesellik adı altında yığınla ucuzluğa” kaymadığını söyler (İleri, 1978, 154). Bu bakımdan Selim İleri’nin yazısının olumsuz eleştirilere bir yanıt niteliği taşıdığı da söylenebilir. Selim İleri, Aktunç’un ilk öyküleriyle ilgili önemli bir tespit de bulunur:

Aktunç’un yazarlığı, öykücülükte roman arayışı gibime geliyor. Ürünlerin roman kesitiyle hiçbir ilintisi yok. Ama yine de büyük bir romanın, düpedüz ırmak-romanın verileriyle karşı karşıyayız. [...] Titiz bir okur, öykücünün inanılmaz bir

³¹Hulki Aktunç’un söylediğine göre, “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi” Hulki Aktunç’un başının sıkı yönetimle de derde girmesine sebep olmuştur (Söğüt, 2004, 14-20). Öyküde geçen “Buraya gelebilecekler mi?” sorusu 10 farklı dilde yazılmıştır ve bunlardan biri de Kürtçedir. Bu Kürtçe cümle dolayısıyla Derinlik Yayınları’nın sahibi Necati Tosuner mahkemeye çıkmış ve verdiği ifade sonrası serbest bırakılmıştır. (Tosuner, N., 2017)

yazınsal bilinçle, kişilerinin serüvenlerini ağır ağır, yaşamın akışı içinde irdelediğini görecektir. (İleri, 1978, 154)

İleri, her öykünün kendi içinde bir bütünlük içerdiğini ve Aktunç'un ustalığının tam da burada olduğunu söyler; “[...] bir çoğaltmacılığın değil, tersine ekip biçmenin verimleridir Aktunç'un öyküleri.” (İleri, 1978, 155) *Kurtarılmış Haziran* hakkında yazılmış eleştiriler içinde “Yedi Askı”daki öykülere ayrıntılı bir şekilde eğilen tek isim Selim İleri'dir. “‘Yedi Askı’da yer alan ürünler, asıl roman dünyasının dışında kalan sorunlar, olgular ve kişiler bence. Yazar bu yüzden ayrı bir öbekte toplamış onları,” der ve ekler:

Askılardaki kişiler, 15-16 Haziran dünyasının dışında kalmışlardır. Gelgelelim o cehennemi çağrıştıran devingen dünyanın temeldeki sahipleri arasında sayılmaları gerekir. Çoğu işçi değildir askı kişilerinin, patron değildir, otomobil sahibi olduktan sonra sınıfsal tavırlarına sahip çıkmış yarı aydınlardan değildirler. Yine de müthiş bir zıtlığı yaşarlar. Çaycılar, balıkçılar, leblebiciler ve tümünün birbiriyle zıtlığı. Zıtlar o cehennem dünyasının sahipliğinde gizli-açık, eylemsel-düşünsel bir çekişmenin ister istemez içindedirler. (İleri, 1978, 155)

İleri, askıları kendilerinden önceki roman dünyasının ayrıçaları olarak niteler. “İlk Balığın, Trakonya”, “Sevda, Aynalıçeşme” ve “Balıkçıların Gidemediği Ada”yı Yedi Askı içindeki en başarılı öyküler olarak görür. “İlk Balığın, Trakonya”daki sevgi ilişkisinin kendisini bir Sait Faik öyküsü kadar heyecanlandırıldığını söyler. Aslında “Yedi Askı” öyküleri belki de *Kurtarılmış Haziran*’ın en önemli öyküleridir. Çünkü yazarın 1980’den sonra belirginleşecek öykü yönelişinin ilk işaretleri 1977 tarihli kitapta yayımlanan bu öykülerde görülür. Bu bakımdan “Yedi Askı”daki öyküler Aktunç’un 1980 öncesi öyküleriyle 1980 sonrası öyküleri arasındaki köprüdür.

Selim İleri, *Kurtarılmış Haziran*’ı okuduktan sonra okuru, Aktunç’un öykücülüğümüzdeki yerini tekrar düşünmeye çağırır:

1965 sonrasının öykücülere çökük sarayların artıklarından, kentsoyluların bireysel dramlarından bol bol söz açtılar. Özellikle tarihsel tablolara düşkündük o sıralar. 1970 sonrasıysa düşlemin, kentsoyluluktan taşra yaşamasına kayışın, kimi zaman simgesel değerlerin ağırlık kazandığı bir öykücülük çeşitliliğini getirdi. Bir yandan da Anadolu’nun derebeyi kalıntısı töreleri, ilişkileri

irdeleniyordu. Fakat Aktunç, neredeyse tek başına, büyük kentteki işçiyi ve çevresini anlatma durumunda. Bu, kendisine, özel ve kuşkusuz dil-anlatım açısından çok özgün, soylu bir yer kazandırıyor. (İleri, 1978, 155-156)

İleri, Aktunç'un öykülerini fazla mükemmel bulduğunu da söyler. Aslında acemiliğe yer bırakmayan bu mükemmelliği biraz da eleştirmektedir. "Savrukluk diye bir şey tanımıyor yazar. Bir şiir kuyumcusu sanki,"(İleri, 1978, 156)diyerek yazarın ileriki verimlerinin işaretini verir. İleri, eleştirilerini edebiyat içi dinamiklerden yola çıkarak yapmaya çalıştığı için toplumcu gerçekçi eleştirmenlerin *Kurtarılmış Haziran*'ı değerlendirirken gözden kaçırdıkları odaklara değinerek kitap için daha derinlikli bir inceleme kaleme almış olur.

15-16 Haziran işçi olaylarını "gerçekçi" bir şekilde ele almadığına dair kitaba getirilen Kabacalı, Mehmet H. Doğan ve Rauf Mutluay'ın olumsuz eleştirilerine (Fusun Akatlı'nın yazısı 1980 tarihli) Aktunç, 1978 Nisan'ında yayımlanan "Golyat Akıllıca Vurur mu?" başlıklı yazısında cevap verir. Yazıda, temelde, eleştiri kurumunun eleştirisi yapılmaktadır. Aktunç, özellikle Rauf Mutluay'ın yazısının üzerinde durur ve şunları söyler:

[...] Rauf Mutluay, 29 Aralık 1977'de *Cumhuriyet*'te *Kurtarılmış Haziran*'ı 15-20 satırla baştan aşağı yoksadı. (Kitaba sövenler de övünce benim biraz soğuduğum "Beyoğlu'nun Kirli Tarihi" hâriç). Ama Mutluay, "TDK hikâye ödülünün yanılgısı içinde," derken, eleştirisini feci bir zaman yanılgısına dayıyormuş (kitap ödül sırasında baskıdaydı, hemen ardından çıktı); ama Mutluay'ın kitap tanıtması, benim 15-16 Haziran'ı yaşamış "Muzaffer ile eşi Naile'nin hikâye gerçeğini vermediğim" gibi, okuduğunu hiç anlamama yanılgıları taşıyormuş (Muzaffer ile Naile'nin dramı eş olamamalarıydı), ne önemi var? İşte, binlerce okura bunlar yazıldı.

Daha neler yazılıyor, söyleniyor. Kimi, yıllar boyu yazarı taharri etmiş, "olayları yaşamadığı için iyi anlatamıyor," demek. Kimi, "çarpıtılmış" diye başlık atıp nedenini söyleyememe sorumluluğunu göstermekte. (Aktunç, 1978, 4-5)

Kurtarılmış Haziran, 1978 Sait Faik Hikâye Armağanı'na da aday gösterilir. *Kurtarılmış Haziran*'dan başka Sait Faik Hikâye Armağanı'na aday gösterilen diğer kitaplar şunlardır: *Kiraz Küpeler* (Mustafa Balel), *Anaların Hakkı* (Selçuk Baran), *Ak Badanalı Ev* (Mehmet Güler), *SokağınUcu Deniz* (Ruşen Hakkı),

Denizlere Özlem (Emrullah Nutku), *Gökova'nın Yalazları* (Celâl Özcan), *Gözleri Bağlı Adam* (Adnan Özyalçın), *Oturma İzni* (Yüksel Pazarkaya), *Dünyanın En Haksız Yere Dayak Yiyen Adamı Selahattin Bey* (Mehmet Semih), *Sisli* (Necati Tosuner). O yıl hikâye armağanını *Anaların Hakkı* kitabıyla Selçuk Baran kazanmıştır.

Milliyet Sanat'ın, ödüle aday yazarlara yönelttiği “Sait Faik’in edebiyatımızın gelişim çizgisindeki yeri ve günümüz öykücülüğüne, özellikle size etkileri nedir?” sorusunu verdiği yanıtta Aktunç, Sait Faik’in önemini vurguladıktan sonra şunları ekler:

Günümüz öyküsü üzerine iki adın yol açıcı etkileri var yalnızca: Sait Faik ve Sabahattin Ali'nin. O yazarlardı ki ikisi, öyküyü bıraktıkları (öldükleri) yerde, öyküleri yeniden yeniden ve yeniden başlıyordu. Açılım güçleri büyüktü. 1950'lerden bugüne, ülkemiz öyküsü istendiği kadar büyük çeşitlemeler gösterebilirsin, her öykü akışını, her kişilikli öykü yazarını iki ustamıza bağlayabiliyoruz. Bize öykü yazarlarımız konusunda şu ölçütü de veriyor ikisi: Yeni yaşamı, yeni insanları, toplumdaki dönüşüm uçlarını anlatmada onları zamansal olarak aşmak yetmiyor. Öz ve biçim açısından da iki ustanın çizgilerini geliştirmek, hatta kaynaştırmak yolunda çaba harcamalı düşüncesindeyim. Ölçüt şu oluyor: İki ustanın gerisinde kalmak mı? Yoksa onları en azından öykünün bir ya da birkaç unsuru açısından geliştirmek, hatta aşmak mı? (“Sait Faik Hikâye Armağanı Adaylarına Göre Sait Faik'in Edebiyatımızdaki Yeri ve Etkileri.” 1978, 3)

Aktunç her ne kadar söze “günümüz öyküsü” diye girerek genel bir çerçevede çiziyormuş gibi görünse de aslında söz ettiği kendi öykü anlayışıdır. Yazar, 1960-1980 yılları arasında edebiyata hâkim olan toplumcu gerçekçi anlayışa sırtını dönmese de, aynı anlayışın bir birey olarak kendi üzerinde yarattığı baskıyı da kırmak istemektedir. Aktunç, bu dönem yazdığı öykülerde dönemin toplumsal meselelerini işlerken de toplumcu gerçekçi edebiyatın kalıplarına sıkışıp kalmak istemez. Bu şemalaşmadan kaçış da onu bir Sait Faik-Sabahattin Ali sentezine götürür. Aktunç gerek *Gidenler Dönmeyenler*, gerek *Kurtarılmış Haziran* öyküleriyle mevcut edebiyata eklemlenmeyi değil, onu aşmayı hedeflemiştir.

3.5. İkinci Dönem (1980-2011)

Hulki Aktunç'un yazı hayatının ikinci dönemini 1980 sonrasından başlatmak mümkündür. 1980'den sonra yazarın söylemindeki politik vurgu belirgin biçimde geri plana çekilirken eserleri hem tematik açıdan hem edebi türler açısından çeşitlenir. Bu tarihe kadar öykü türüne yoğunlaşmış olan yazar 1980'den sonra roman, şiir, deneme, anlatı gibi türlerde eserler vermiş ve bir de argo sözlüğü hazırlamıştır. Aslında Aktunç'un edebi kimliğinde taşıdığı çeşitlilik ve zenginlik 1980'den itibaren görünürlük kazanmıştır demek daha doğru olur. Yazar, farklı türlerde eserler vermesiyle ilgili kendisine yöneltilen soruları ise "Eskiden birkaç türü de deneyen, birkaç türde de verimli olan yazarlarımızı görür, içimden eleştirirdim. Ama, insan, şiirden başka bir türle anlatılması olanaksız bir öz ile karşı karşıya ise ne yapmalı? Bu, roman için de geçerli," (Öneş, 1981, 2) sözleriyle yanıtlar. Öte yandan söz konusu çeşitlilik Hulki Aktunç edebiyatında bir ayrışmaya ya da dağılmaya yol açmaz, aksine eserler arasında sarmal bir ilişkiler ağı oluşur, temel meselelerin etrafında örülen bağlar da gittikçe sıkılaşır. Hulki Aktunç edebiyatı, edebi yönelimdeki bu çeşitlenmenin yarattığı yanıltıcı perdenin ardında aslında tek bir kitaba doğru yol almaktadır.

Metinlerindeki temalar emek-sermaye çelişkisiyle sınırlı kalmaz; kentsel dönüşüm, yalnızlık, iletişimsizlik, uyumsuzluk, kaçış, çocukluk, yaşlılık, hayatın tekdüzeliği gibi temaları; bellek/tarih/zaman, ses/susku, kent/doğa, kimlik, kötülük, cinsellik gibi kavram ve kavram öbeklerini eserlerinde sık sık işler. Yazarın öykü ve romanlarında biçim denemeleri ağırlık kazanmıştır. Bu biçim denemeleri yazarı yer yer türler arası sınırların belirsizleştiği bir yazı alanına götürür. Aktunç, bir yandan da, geleneksel edebiyatımızdan gelen uçları modern bir anlayışla sentezlemeyerek öncü metinler üretmeye çalışır.

3.5.2. Romanlar

3.5.2.1. Roman Tasarıları

Hulki Aktunç, yazı hayatı boyunca iki roman yayımlamıştır. Bunlardan ilki 1981’de yayımlanan *Bir Çağ Yangını*, ikincisiyse 1987’de yayımlanan *Son İki Eylül*’dür. *Bir Çağ Yangını*, yazarın yayımlanmış ilk romanı olsa da ilk roman çalışması değildir. Aktunç, Doğan Hızlan’la 1981 yılında yaptığı bir söyleşide “bittiğine bir inanıp bir inanmadığı” “1950” adlı bir romanı daha olduğunu söyler. Ayrıca “Firavunla Tartışma” adlı yeni bir roman üzerinde de çalışmaktadır. (Hızlan, 1981, 4)

Ancak bu iki roman da okurla buluşamamış, tasarı olarak kalmışlardır. Yazarın sonraki söyleşi ve yazılarında içeriği ya da biçimi hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmayan “1950” romanının var olan tek kopyası da kaybolmuştur (Aktunç, S., 2017). Aktunç’un “Firavunla Tartışma” üzerinde ise uzun süre çalıştığı anlaşılmaktadır. Doğan Hızlan’la yaptığı söyleşiden iki yıl sonra, 1983’te, Yaşar İksavaş’a verdiği bir röportajda “Firavunla Tartışma” yine gündeme gelmiş; Aktunç, romanda “sayısız biçimler alan bir firavunla tartışıl[dığını]”, bu firavunun “çağdaş” ama aynı zamanda “dönem dönem birikmiş, biriktirilmiş,” bir firavun olduğunu söylemiş ve “Romanın işi hiç kolay değil,” (İksavaş, 1983, 14) demiştir. Aktunç, Abdülbaki Gölpınarlı’nın ölümü üzerine kaleme aldığı 1982 tarihli bir yazısında da “Geçen yıl, bir romanın hazırlıkları içindeydim. Roman kişileri arasında Mevlevi bir hanım var... Çok yaşlı ve bilen biri,” (Aktunç, “Ya O Da Ölürsen...”, 1982, 20) demiştir, fakat bu bahsettiği roman “1950”midir, “Firavunla Tartışma” mıdır, yoksa bambaşka bir roman mıdır, şimdilik bununla ilgili yeterli veriye ulaşamamıştır.

Aktunç’un sonraki yıllarda da yine kitaplaşmamış bir roman denemesi olduğunu çeşitli söyleşilerinden öğreniriz. “Küller ve Ateşbaz” adını verdiği bu romandan ilk olarak Cengiz Öndersever’le yaptığı 1990 tarihli bir söyleşide bahseder (Öndersever, 1990, 162). 1992’de Ersin Kalkan’la yaptığı söyleşiden “Küller ve Ateşbaz”da “kervansaray içi bir hayat”ın anlatıldığını, yazarın romanı için topladığı malzemelerin arasında bir kervansaray yolları haritasının da olduğunu ve hatta romanın giriş bölümüne nihai şeklini verdiğini öğreniriz (Kalkan, 1992, 24).

1994'te Hüseyin Alemdar'la yaptığı söyleşide kaçınıcı kez yeniden yazdığını bilmediği “Ateşbaz” adlı bir romandan söz eder (Alemdar, 1994 45) ki adı geçen romanın “Küller ve Ateşbaz” tasarısı olması kuvvetle muhtemeldir. Bu bilgilerden yazarın 1989 tarihli bu kez Haydar Ergülen'le yaptığı başka bir söyleşisinde üzerinde çalıştığını söylediği ve “kod adı kervansaray” dediği romanın da “Küller ve Ateşbaz” olduğunu, yazarın 1989-1994 yılları arasında bu romana ciddi bir mesai ayırdığını anlamak mümkün. (Ergülen, 1989, 134) Aktunç'un, “Son meddahın anlattığı bir serüvendir bu... Adam ustalarından gördüğü dille başlıyor anlatmaya...” dediği romanın Ersin Kalkan'ın ricası üzerine paylaştığı giriş bölümü ise şöyledir:

Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı a'sâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivayet ve
bu gûnahikâyetiderler kim...
Benim besmelem buydu.
Haberlerin rivayetçileri, eserleri aktaranlar, rûzgârın ve döneğin / getirdiği
olaylara sözcü duranlar,
kımıldayan bir yaprağa bile harf düşürdükleri için, her harfte de / neler
dönüp neler olacağını bulup bulduranlar,
doğdum doğalı kulak verdiğim, can kulağıyla duyup dinlediğim canlar, /
sesleri nefesleri bana yoldaş olan,
bin bir serüveni, bin bir kişiyi anlatıp adlandırıp da kendi / adcağızlarını
söylemeyenler,
işte böyle gizlene gizlene yiterken, bir yandan da bir tek harfin / yitip
gitmesine göz yummayanlar,
belleğimizin dirençli rengi, ilkyazların yeşil tözü; güzlerin / mahzun
kapıcısı, kışların ocak dumanı, söz perilerinin sonsuz güveyisi,
resimleri kitaplarda bulunmayan kuşlar,
doğumları ölümleri bilinmesin, hüznün içinde coşku üresin ve coşkuda / da
hüzün diyerek
büyük bir hayatı bize verirler,
beni hayata o besmeleyle başlatırlardı. (Kalkan, 1991,)

Aktunç, roman kişisi bu son meddah için “Meddah mesleki besmelesiyle başlıyor. Onun tanrısı, insanın bütün hikâyeleridir. Her defa, bunların en iyisini bulduğunu sanıyor bizimki. Çoğu bitti gitti,” der. (Kalkan, 1992, 24)

Aktunç, Enver Ercan'la yaptığı bir söyleşisinde de Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* romanının devamını yazmaya kalkıştığını söyler (Ercan, 1994, 4). Ercan, konunun

üzerine gitmediği için bunun yukarıda söz ettiğimiz roman tasarılarından farklı bir girişim olup olmadığını bilmiyoruz.

3.5.2.2. Bir Çağ Yangını (1981)

Bir Çağ Yangını, ‘otobiyografik’ unsurların mekân üzerinde toplandığı bir romandır. *Bir Çağ Yangını*’na konu olan ev yazarın çocukluğunun geçtiği Üzerlik Sokak’taki 35 numaralı evdir:

[...] *Bir Çağ Yangını* kesinlikle otobiyografik bir roman değildir. Bu ilginç tabii. Yaşadığım ev açısından yüzde yüz otobiyografik bir mekân ama benim yaşadıklarım açısından kesinlikle otobiyografik bir roman değildir. Mekân olarak o ev vardır sadece. Kişileştirilmiş ev: Belki de **ben**, o” (Aktunç, 2008a, 15)

Hulki Aktunç elbette kişiler ve olay bakımından romanın doğrudan yazarın hayatından hareketle yazılmadığı, bu anlamda saf bir kurgu olduğu konusunda haklıdır ancak *Bir Kadıköy’oğlu*’nda romanın en önemli kişisi olarak evin yanında saydığı “yangın”ın da yazarın hayatından süzülüp sanatına damgasını vuran, sadece *Bir Çağ Yangını*’na değil bütün eserlerine dağılan baskın bir izlek olduğu söylenebilir. Çocukluğunda tanık olduğu, Serasker Caddesi’ndeki bir köşk yangını yazarın hafızasına kazınmıştır. *Bir Çağ Yangını*’nın ilham kaynaklarından biri de *Çeşmizade Tarihi*’nin “Harîk der Galata / Galata’da Yangın” başlıklı bölümüdür:

[Çeşmizade’nin] Sözcüklerinden alevler fışkırıyor sanki. [...] Plastik bir nesne biçimine sokmuş yangını neredeyse, öylesi canlı. *Bir Çağ Yangını*’nın sonunda bir yaratık gibi anlatılır yangın. Onu yazarken, Çeşmizade bunu anlatsaydı nasıl anlatırdı diye sormuş[tum] kendime [ve] onun dilsel kalıtcısı olarak ben bugün böyle anlatıyorum demiştim. (Candan, 1992, 16-17)

Hulki Aktunç, *Bir Çağ Yangını* roman dosyasıyla Abdi İpekçi Ödüllerine katılmaya karar verir. Zamanla, popüler bir şarkıya ad olmasının da etkisiyle,

neredeyse miri malı haline gelen romanın adını ise bir türlü saptayamadığı için başvuruya gecikmiştir (Aktunç, 2002, 11). Sonuçta *Bir Çağ Yangını*, Abdi İpekçi adına konan ödülün, roman dalında ilk kazananı olur. 29 Temmuz 1981 ve 5 Ağustos 1981 günlerinde *Milliyet Sanat* dergisinde toplanan seçici kurul üyeleri (Tomris Uyar, Selim İleri, Konur Ertop), yarışmaya katılan otuz üç eser arasından “Bir Çağ Yangını” roman dosyasının en başarılısı olduğuna karar verir. Aktunç, yarışmaya “Bir Zamir” rumuzuyla katılır. Tomris Uyar, yarışma sonuçlandıktan sonra yayımlanan ve yarışmaya katılan eserleri değerlendirdiği yazısında *Bir Çağ Yangını*’yla ilgili şunları söyler:

Yarışmaya katılan romanlar arasında en özenli, en titiz çalışma hiç kuşkusuz bu romandı. Evrensel bir öyküden yola çıkarken, güncel olaylara başarılı eski göndermeler yapıyordu. Dil, eskinin ve günün yaşayan ve şiirsel diliydi. Roman, kusursuz yapıtlara özgün etsiz-cansızlığı, durukluğu da yedeğinde getiriyordu ister istemez. Yine aynı nedenle, özentili bölümler de vardı yer yer. Şu kadarını söylemeliyim: Jüri üyelerinin kişisel yargılarına gereksinim duymadan da yarışmayı kazanacak düzeydeydi *Bir Çağ Yangını*. (Uyar, 1981, 5)

Hulki Aktunç da ödül sonrası Mustafa Öneş’e verdiği röportajda “öncü” kaygılar taşıyan romanının ödüllendirilmesinden duyduğu memnuniyeti dile getirir:

Anısına büyük saygı duyduğum Abdi İpekçi adına konan bu ödülü kazanan ilk yazar olmak beni mutlu etti. Jüriye özellikle bir açıdan teşekkür borçluyum: Genel jüri eğilimlerinin tersine, “öncü” kaygılar taşıyan bir romanı değerlendirdiler. Bu kaygıların ne ölçüde doğru, ne ölçüde başarılı bir sonuç yarattığını bilemem. Ama böyle bir yaklaşımın onaylanması, edebiyat ortamımız için de umut verici. (Öneş, 1981, 3)

Ev / ateş / yangın / sarnıç vb. nesnelerin asıl roman kişileri olduğu, bitmiş bir günün o günü hazırlayan olaylara doğru bir geriye bakış (flash-back) tekniğiyle yazıldığı, bir eşik cininin ağzından anlatılan *Bir Çağ Yangını* romanının göze çarpan ilk özelliği deneyselliğidir. Yazar, metnini, deneysel bir yazı alanına dönüştürürken toplumsal kaygıları da göz ardı etmez. Romanda bir evin, dolayısıyla o evde yaşayan ailenin trajik geçmişi anlatılmaktadır. Bu bireysel tarihçeler ise daha büyük bir tarihe, ülkenin sancılı Batılılaşma serüvenine

bağlanmaktadır. Yazar, romanın toplumsal yönünü, “*Bir Çağ Yangını*, en köşede kalmış bireylerin bile, toplumsal fırtınadan bağımsız olamayacağını anlatmak ister... Ama şu farkla, o en köşede kalmış bireyler, belki de o toplumsal fırtınayı en çok etkileyenlerdir,” (Öneş, 1981, 3) sözleriyle açıklar. Türkân Yeşilyurt da romanı yangın/ateş izlekleri çerçevesinde incelediği “Yanan Bir Çağın Eşik Cini” başlıklı yazısında, Aktunç’un sanatsal ve toplumsal kaygılar arasında kurduğu dengeyi şu sözlerle açıklar:

[...] *Bir Çağ Yangını* romanı Hulki Aktunç’un “ne yazmalı” ve “nasıl” yazmalı sorunsalı üzerine düşündüğünü gösteriyor. Aktunç, romanı ne biçimi merkeze alan bir “oyun”a, ne de içeriği merkez alan “mesaj”a indirgiyor. Toplumun çözülmesini otorite-özne çatışması bağlamında anlatırken, yeni biçim denemeleri yapıyor. (Yeşilyurt, 2006, 58)

1990’lı yıllarda Korhan Yurtsever ve Halil Ergün, *Bir Çağ Yangını*’nı senaryolaştırmak, sinema diline aktarmak istemişler, üzerinde çalışmışlar fakat sonuçlandıramamışlardır (Aktunç, 2008a, 172). Hulki Aktunç’a göre bu durum, eserlerinin başka bir dile çevrilemezliğinin bir göstergesidir. Aktunç, “[...] çevrilemezlik, gerçekte benim erdem olarak gördüğüm bir şey,” demiştir (Candan, 1992, 16)

Bir Çağ Yangını, Aktunç’un *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran*’dan sonra geldiği aşamayı gösteren nitelikte bir eserdir.

3.5.2.3.Son İki Eylül (1987)

Aktunç’un 1987’de yayımlanan bu ikinci romanı da Türk edebiyatında “avangart” diyebileceğimiz roman anlayışının az sayıdaki örneğinden biridir. Füsün Akatlı “bir özgürlük manifestosu” diye adlandırdığı romanın öncü yönüne odaklanır. Deneyisel, avangart, oyuncu, kültürel, yazınsal göndermeler ve çağrışımlarla örülmüş / kurulmuş *Son İki Eylül*’ü, Akatlı, “[...] yeninin, deneyelin heyecanı ile sıçrayan, zikzaklar çizen, boşlukların üzerinden aşip durulan kararsız (‘karar veremeyen’ anlamında değil, ‘kararı olmayan’ anlamında) bir yazıdır bu artık. Yazı uçarı veya uçuktur,” sözleriyle betimlediği *Son İki Eylül*’ün, daha önce *Gece*,

Çocuktaki Bahçe, Yaşamın Ucuna Yolculuk örneklerinde görüldüğü gibi türün sınırlarını sorgulatan bir roman olduğuna değinir (Akatlı, 1987, 106). Akatlı'nın verdiği örneklerle ek olarak *Son İki Eylül*'ün; *Cüce, Ford Mach I, Bin Hüzünlü Haz, Buzul Çağının Virüsü* gibi romanlarla akrabalığını vurgulayabilir, bu romanlarla beraber Türkçedeki deneysel edebiyatın başını çektiğini söyleyebiliriz. Füsun Akatlı, romanın yapısıyla ilgili de şunları söyler:

Romanda, roman gereği birtakım kişiler, birtakım olaylar var elbet! Ama bunlar birbirlerine ilineksel bağlarla bağlı. Bir çeşit mozaik ki, parçacıkların bütüne göre anlamı uzak ve global bir bakışla kavranıyor ancak. Bu mozağin parçacıkları, yazarın “gerçek tanecikleri” dediği şeyler olabilir. Ya da mozağe değil de minyatüre benzetebiliriz bu romanı.³² İçerikte de karşılığını bulur üstelik bu benzetmemiz. İnce ince ayrıntılar şurada burada, perspektiv ise; (yok dememeli), özel nirengilere, özel bakışlımlara dayalı. (Akatlı, 1987, 106-107)

Akatlı'nın da söylemeye çalıştığı gibi romanın konusunun anlatılması, aktarılması ya da özetlenmesi güçtür. *Son İki Eylül*'ün alımlanma güçlüğüne işaret eden bir diğer isim olan Ahmet Oktay ise “[Aktunç'un] *Bir Çağ Yangını* (1981) adlı romanından bu yana, yazısını güçleştirdiği, makiliklere çektiği belirtilmelidir. Ama bu çekilişin, Aktunç'u ancak üç-beş kişi arasında dolaşımında kalabilecek seçkin bir yazı üretmeye götürmediğini de söylemek gerekir,” (Ahmet Oktay, 1987, 10) sözleriyle romanın, okurun anlama çabasını karşılıksız bırakmayacağını sezdirir.

Bir Çağ Yangını'nda olduğu gibi *Son İki Eylül*'de de bir ailenin tarihi anlatılmaktadır. Hatta bu ailenin, *Bir Çağ Yangını* romanındakinin bir çeşitlemesi olduğu söylenebilir. Aktunç, kendisi de *Bir Çağ Yangını* ile *Son İki Eylül*'ün “birbirlerinin ters yüzü” olduğunu da belirtir (Aktunç, 2008a, 63) Aslında *Son İki Eylül*, *Bir Çağ Yangını*'nın yeniden yazılışıdır;³³ örneğin *Bir Çağ Yangını*'ndaki “Nisa”, *Son İki Eylül*'de “Sina”ya dönüşmüştür. Yine benzer şekilde bu romanda da yazar, Batılılaşma serüvenimizin trajedisine odaklanmaktadır. Bireylerin, bu süreçte parçalanmış dünyasını temsil etmek için ise şizofren bir anlatıcı

³² Yazar da tıpkı Akatlı gibi romanını mozağe benzetir ve parçalara değil de bütüne odaklanıldığında romanın daha iyi kavranacağını söyler. (Aktunç, 2008a, 153).

³³ Romanın ilişkide olduğu bir diğer metin ise Mehmet Rauf'un *Eylül* romanıdır. Yazar, *Son İki Eylül*'ün, *Eylül*'ün de bir yeniden yazımı olduğunu söyler. (Aktunç, 1991b, 25)

seçilmiştir. Bireyle toplum, dünle bugün arasındaki kopukluklar ve bu kopuklukların nedenleri şizofren anlatıcının parçalanmış zihni ve romanın bilinçli olarak eksiltilmiş, yer yer bağlamından kopartılmış yapısı aracılığıyla ima edilir. Yazarın arkaik Türkçe kelimeler, unutulmuş Osmanlıca sözcük ve deyişlerle kurduğu dil de yaşadığımız kültürel karmaşayı yansıtır ve söz konusu kopukluğu vurgular. *Son İki Eylül*'ün parçalı, katmanlı yapısı farklı, çeşitli okumalara müsaittir. Roman sırasıyla “İkinci Eylül”, “Ara Zamanlar” ve “Birinci Eylül” adlarını taşıyan üç ana bölümden oluşur. Bu bölümler sondan başa okunabileceği gibi önce “Ara Zamanlar” okunduktan sonra sırasıyla “Birinci Eylül” ve “İkinci Eylül” de okunabilir.

Hasan Bülent Kahraman, kendi yazarlık çizgisini derinleştirdiğini söylediği Aktunç'un bu romanının yazarı bile aştığı görüşündedir. *Son İki Eylül*'ü bir roman olarak değil metin olarak gördüğünü belirtir ve şunları ekler:

Aktunç edebiyatı, değil yerindeyse sadece edebiyat olarak seven, kelimeleri, hatta harfleri bile seven bir yazar. Ben edebiyat anlayışı olarak kendisine katılmasam ve romanını gene 1980'li yılların oluşumları içinde görüp değerlendirmem de kişisel başarısını inkâr etmenin mümkün olmadığını söylemek isterim. [...] Aktunç daha önceki romanı *Bir Çağ Yangını*'ndavarlıkbilimsel (ontolojik) bir toplumsallığı inkâr etmişti. Bu romanında bana öyle geliyor ki aynı o anlamda bireyselliği de yadsıyor. Metnin izinde ve içinden çıkanı kabul etmemizi istiyordu. Metnin bu anlamda Aktunç'u da aştığını söylemeliyim. (Kahraman, 1988, 4)

Romanının yazılması sürecinin de bir yönüyle romana dâhil edilmiş olması *Son İki Eylül*'ün bazı eleştirmenler tarafından postmodern roman sınıfına sokulmasına sebep olmuştur. Yukarıda alıntılanan yorumunda, bu romanı “80'li yılların oluşumu” içinde gördüğünü söyleyen Hasan Bülent Kahraman'ın bu ifadesinin ilk anda postmodernizmi akla getirdiği söylenebilir. Aktunç ise romanı için yapılan postmodern yakıştırmalarına katılmaz, “çağdaş romanı, modern romanı bulduğum yerden yazmak istedim,” (Aktunç, 2008a, 154) der ve *Bir Çağ Yangını*'nın da *Son İki Eylül*'ün de modernist romanlar olduğunun altını çizer.

Yazar, romanın isminden hareketle 12 Eylül edebiyatına bağlanması kolaylığına da itiraz eder. Cengiz Öndersever'le söyleşisinde “12 Eylül'e *Son İki Eylül* üzerinden bakarken bir sözcük oyunu peşinde değildim; bu, ‘sonuncusu’ydı,

hepsiyle birden hesaplaşmadan salt sonuncusuyla uğraşmak eksik algıdır,” (Öndersever, 1990, 161) der. Yazar, 12 Eylül’e olmuş bitmiş bir olay olarak değil de tarihsel bir olgu olarak yaklaşır. Bir başka söyleşisinde kitabın güncelle bağını şöyle açıklar:

Kitabın kapağında bir ironiden söz ediliyor. İçerik, güncel olanla doğrudan bağ taşımıyor. Öz ise olan bitenin güncel ile çok uzak hatta tarihsel ilişkilerini, yine dolaylı bir biçimde sezdiriyor. Bir eylülün ardında kaç yüz eylül, kaç bin eylül yatar? O eski eylülleri anlayan, yenisini yorumlamaya çabalamaz bile. Yalnızca yenisine bakmaya çalışan, onu bilerek bilmeyerek fetişleştiren, edebiyat adına da, yurttaş sorumluluğu adına da kör bir iş yapmış olur. (Turay, 1987, 13)

3.5.3. Öyküler

1980 sonrasında Hulki Aktunç, *Ten ve Gölge* (1985), *Bir Yer Göstericinin Hayatı* (1989) ile *Güz Her Şeyi Bilir* (1998) adlarında üç öykü kitabı yayımlamıştır. Bu kitaplarla 1980’den önce yazdığı *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran* arasında kayda değer farklılaşmalar gözlemlenir.

İlk iki kitabında yazarın dünya görüşünden doğan emek-sömürü çelişkisi neredeyse tek belirgin temayken 1980’den sonra yazdığı öykülerde bunun yerini kentin (İstanbul) değişim ve dönüşümü, iletişim-iletişimsizlik, yalnızlık, ayrılık, kayıp, yaşamın tekdüzeliği, uyumsuzluk gibi bireysel düzeyde temaların aldığı görülür. *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran*’da öykü kişilerini yoğunluklu olarak işçi ve emekçilerin dünyasından seçen yazar, 1980 sonrası öykülerinde çocukluğunun Kadıköy’ünün yitip giden sıradan insanlarına, azınlıklara, yazar ben’ine ve geleneksel hikâyenin kişilerine daha fazla yer verir. *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran* öykülerinde Anadolu’ya da açılan yazar, 1980 sonrasında İstanbul’u, özellikle de şehrin Kadıköy ve Adalar gibi kozmopolit yerlerini öykülerine mekân seçer. Ancak bu öykü coğrafyası -tıpkı anlattığı yitip gitmiş İstanbul insanları gibi- kaybolmuş bir coğrafyadır. 1980 sonrası öykülerine katılan bir yeni mekânın ise “yazı” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1980 sonrası öykülerinde ‘hikâye anlatma’nın Aktunç’un öncelikli kaygısı olmaktan uzaklaştığı, biçimciliğin ön plana geçtiği gözlemlenir. Yazar, dil üzerine yoğunlaşmış; kendi özgün üslubunu belirginleştirip derinleştirmeye,

Türkçenin tarihsel birikimini her yönüyle değerlendirip, arkaik yapılara kadar inerek dilin imkânlarını genişletmeye çabalamıştır. Bütün bunlarla birlikte 1980 sonrasında yayımlanan kitaplarda belli temalardan ziyade öykülerin belli kavramlar etrafında yazıldıklarını söylemek daha doğru olacaktır. Bellek / tarih / zaman, doğa / kent, cinsellik /aşk, ses / susku, kötülük, kimlik (özellikle Doğu-Batı ikilemi çerçevesinde) öne çıkan kavramlar / kavram öbekleridir.

Öte yandan, yukarıda sıralanan farklılaşmalar dışında, 1980 öncesi ve sonrası şeklinde değerlendirdiğimiz iki öykü dönemi arasında gerçek anlamda bir “kopuş” olduğunu düşünmemek gerekir. 1980 öncesinde tek kanaldan, neredeyse tek sesli ilerleyen Hulki Aktunç öykücülüğünün 1980 sonrasında çoğullaştığı, derinleşerek boyut kazandığı söylenebilir. Aktunç, kendisi ise 1980’den sonra yayımladığı ilk öykü kitabı *Ten ve Gölge*’yi ulaştığı bir nokta olarak görmez, aslında *Ten ve Gölge* onun “döndüğü yer”dir. Bunu, “[...] yazar olarak, en genç yaşlarda yazdığım romanlara, şiirlere, tek perdelik piyeslere baktığım zaman, *Ten ve Gölge* bu sararmış sayfaların, bir dünya getirmek, yayımlanmak amacıyla değil kendi kendine yazan bir gencin o dönem yazdıklarının daha sonra ele alınmış biçimi sayılabilir,” (Gönen, 1989, 62) sözleriyle açıklar. Aslında Aktunç’ta *Ten ve Gölge*’den itibaren görülen yazarlık eğilimi ilk işaretlerini *Kurtarılmış Haziran*’ın “Yedi Askı” bölümündeki minimal öykülerle vermiştir. İlk kez bu öykülerde tanıştığımız İsrail Tayfa’nın ve yine ilk kez bu öykülerde gördüğümüz balıkçı dünyasının *Ten ve Gölge* öykülerinde yeniden karşımıza çıkması, Aktunç öykücülüğünde bir kopuştan ziyade tema, kişiler, anlatım yöntemleri, biçim olarak çoğalarak, zenginleşerek devam eden bir öykücülük anlayışından söz etmeye imkân tanır.

3.5.3.1.Ten ve Gölge (1985)

Ten ve Gölge, toplam 19 öyküden oluşur. “Üç Kanat” adlı ilk bölümde “Adını Yok Eden Hikâye”, “Fortuna ya da Kırk Kanatlı Bir Arayışın Anlatımı” ve “Kıyısız” öyküleri yer alır. Bu bölümü sırasıyla “Madam”, “Kayıplara Karışmış İstanbul”, “Binbirdirek Batakhane-Yeni bir Söylenti”, “Lodos Düğünü”, “DamacıOhannes Ustanın ‘Mahzun’ Açmazı”, “Aşka Kimse Yok”, “Kardaki

Güller”, “Güz Çılgınlıkları” adlı öyküler izler. Kitabın “Algılar Efendisi” adını taşıyan son bölümü “Hanım ve Tavşan”, “Adım İsmail”, “Algılar Efendisi”, “Ulak ve Mihmandar”, “Galatalı Bir Yar”, “Alkarısı İçin Dua”, “Atkestaneleri Düşüyordu”, “Aşıboyalı Gerçek” öykülerinden oluşur. Bu öykülerden “Adını Yok Eden Hikâye” *Tan*’da (S: 9, Şubat 1983, s. 39-46), “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti” *Gösteri*’de (S: 28, Mart 1983, s. 10-12) daha önce yayımlanmıştır. Yine bu kitapta yer alan “Aşka Kimse Yok” öyküsü Osman Sınav tarafından aynı adla 1990’da filme alınmıştır.

Ülkede yaşanan -özellikle 12 Eylül sonrasındaki- toplumsal dönüşüm, yozlaşma, yeni toplumsal yapıya uyum sağlayamamış ve kıyıda kalmış bireyler, onların yalnızlığı, yaşadıkları iletişimsizlik ve sıkışmışlık hissi *Ten ve Gölge* öykülerinin belirgin temalarıdır. Aktunç’un *Ten ve Gölge* öykülerinde anlattığı insanlar, yazarın çocukluğundan tanıdığı bildiği İstanbul’un, özellikle Kadıköy’ün ve çarşısının kozmopolit dünyasına ait kişilerdir, dolayısıyla gayrimüslim azınlık *Ten ve Gölge* öykülerinde önemli bir yer tutar. Ancak bu insanlar zamanla kaybolmuş, yitip gidenlerle birlikte kentin dokusu da değişmiş, onlardan geriye kalanlar için ise İstanbul aşinası oldukları bir mekân olmaktan çıkmış ve bu insanlar uyum sağlayamadıkları yeni dünyada sıkışıp kalmışlardır. Yeşilçam filmlerini ve Orhan Kemal öykülerini andıran bir aşk hikâyesinin anlatıldığı “Aşka Kimse Yok”un fonundan, dağılan konak hayatının eşyaları geçmektedir. “Madam” öyküsünde gayrimüslim azınlıktan bir kadının evini terk edişi anlatılmaktadır. “Kayıplara Karışmış İstanbul”da yeni zamanlara ayak uyduramayan Samiye Hanım ile müzisyen Selim Bey, kentteki ışık kesintileri sırasında, karanlıkta kalan pansiyonda birbirlerinden çok sıkışmışlık ve yalnızlık halleriyle baş başadırlar. “Kıyısız” bir kent bandosunda çalışmak zorunda bırakılan kıdemli bir müzisyeni kuşatan yalnızlık ve iletişimsizlik atmosferini yansıtır. İbrahim Yıldırım, bu öyküyle ilgili “‘Kıyısız’daki çocuk bağırır: Wobistdu. Bando şefi karşılık verir: Hey! Hey! Bu yalnızca bir işarettir, bizi kuşatan iletişimsizliği anlatır... *Ten ve Gölge*’deki hikâyelerin her birinde hayıflanılan kayıpların en önemli nedeni bu olmalıdır,” (Yıldırım, 1986, 20) der. Deniz insanların konu edildiği “Lodos Düşünü” ise tam da “yerinden edilme” anında geçen bir öyküdür. Balıkçı tayfası, yerine bir park yapılacağı için yıllardır kendilerine mesken tuttıkları sahil barakasını yıkmak zorundadır. Barakanın ve iskelenin yıkılması, sadece orada

yaşayan insanların değil, onların çevresinde oluşan “habitatın”, yani kente kimlik kazandıran belli bir yaşam biçiminin de yok olması anlamına gelmektedir. Yazar kendisi bu konuyla ilgili şunları söyler:

İnsanın “kendiliğinden” oluşturduğu anonim kent kültürü, temeldeki insan zenginliği yok oldukça, bireylerin bilinçle ürettiği kültürle beslenemez. Anonim kültür ile Birey-Üretimi-Kültür, birbirinin sine-qua-non’u, olmazsa olmazdır. İki kültürün değişimleri, birbirini hem dolaysız hem dolaylı biçimde sürekli belirler. (Aktunç, 1989c, 2)

1980 sonrasında Türkiye’inde kentin kozmopolit yapısı hızla dağılmakta, demografi değişmekte, kentin kimliği dönüşmektedir ve kent artık yazarın da tanıyamayacağı bir kılığa bürünmüştür. Yazar da en az öykü kişileri kadar bu yeni kentin yabancısidir. Yazı tam da bu noktada devreye girer. *Ten ve Gölge* öykülerinde bir yandan kaybolmaya yüz tutan bir arada yaşama kültürüne ağıt yakılırken diğer yandan da kentin bu kaybolan kültürü ve kimliği yazıya geçirilerek, yazı yoluyla muhafaza edilmek istenmektedir. Yazar, Bir Kadıköy’oğlu adlı semt monografisi niteliğindeki anlatı kitabında “Anlatmazsam kalmayacak korkusundayım,” (Aktunç, 2010a, 84) sözleriyle bu koruma arzusunun ele verir.

Hulki Aktunç öykülerinde kent, insan dokusundan olduğu gibi tarihinden de soyutlanamaz. Aktunç’un kentin tarihine doğru yaptığı kazılar Osmanlı İstanbul’uyla sınırlı kalmaz, Bizans’a kadar uzanır. Yazarın bu tarihsel kazıları, nihayet kente dair söylencelere ulaşır ve onlarla birleşir. “Hikâye-i Tayyarzade” adlı eski bir halk hikâyesine dayanan *Ten ve Gölge*’deki “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti” öyküsü bunun en iyi örneklerinden biridir. Aktunç, “Hikâye-i Tayyarzade”nin kahramanı Ali Tayyar’ı bugünün dünyasında var etmeye çalışmış, böylece geleneksel bir hikâyeyi yeniden üretmiştir. Öykünün adında geçen “Yeni Bir Söylenti” vurgusunun kaynağı da budur.

Aktunç, halk hikâyelerinin, geleneksel hikâyenin yeniden yazılabileceğini değil, ancak güncel bir yorumla yeniden üretilebileceğini düşünmektedir. Yazar, “O hikâye kuşlarının gökte kaç yüzyıldır uçtuğunu, kaç yüzyıldır yorulduğunu düşünmek gerekiyor. Onları bir hikâyede ağırlamak çok zor. Hemen alınırlar. Hemen uçar giderler. Onları yeniden yazmaya kalkmak öldürmektir,” (İleri ve

Yıldırım, 1985, 6) der. “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti”nin Ali Tayyar’ı da Aktunç’un bahsettiği hikâye kuşlarından biridir. Ali Tayyar,

Sana çamurun cevher olduğu yeri, yeraltının evlerin hayatı olduğunu anlatacağım. Sana Zaharya ve Mihail ile yoldaşığımın söz edeceğim.

Duydukça, ben olacaksın ve söylentiye sen sürdüreceksin. (Aktunç, 2003a, 267)

derken konuşan bir meddah ya da halk ozanıdır sanki. Ali Tayyar’ın bir buyruk gibi sarf ettiği sözler, eski bir hikâye anlatıcısının genç öykücüye vasiyetidir aynı zamanda. Aktunç, geleneksel hikâye mirasını ilk öykü kitabı *Gidenler Dönmeyenler*’deki iki öyküsünde de değerlendirmiştir. “Yazılamamış Bir Günlük”ün rüya sahnesine “Kesik Burun” adlı halk hikâyesini yerleştirmiş, “Bayram Gömleği” öyküsünde ise Şahmeran’ı, bir bayram yeri Şahmeran’ı olarak, kapitalist düzenin hem kurbanı hem de parçası olarak çıkarmıştır okur karşısına. Böylece yazarın 1980 öncesinde yayımladığı öyküleriyle 1980 sonrasında yayımlananlar arasında bir köprü daha kurulur. Öte yandan “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti”nin üslup inceliği önceki iki öykünün bir adım önündedir. Yazar da bu öyküyü, uzun bir zamanda, yavaş yavaş ve işleye işleye yazdığını söyler (Andaç, 1996, 47).

Aktunç, bir metin üzerinde çalışmayı, metni işlemeyi yazarlık yordamı olarak benimsemiştir. Yazarın taşıyageldiği “üslup kaygısı” 1980’den sonra yayımladığı metinlerde iyiden iyiye kendini gösterir. 1980’den önce “üslup kaygısına”, politik kaygılar da ekleniyor ve hatta ikincisi ilkinin gölgeliyorken 1980’den sonra Aktunç, artık politik bağlarından özgürleşmiş gibidir. Yazar kendisi de 1980 öncesindeki yaklaşımı ile 1980 sonrasındaki öykü yaklaşımını şu sözlerle karşılaştırır:

Eskiden [...] [d]ünya görüşüm ile yenilikçi yanımı uzlaştırmak çabasındaydım. Giderek şunu gördüm: Böyle bir uzlaşmaya gerek yoktu, çünkü yazarın kendisi, kendi kişiliği, algılama ve yansıtma biçimi, mesajın ta kendisidir. Dünyanın neresinde olursa olsun, bir yazarın varlığı, gerçekliğin kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı eleştirisidir. (Yıldırım ve İleri, 1985, 7)

Bu bağlamda 1980’den sonra yaptığı ilk söyleşisinde “naif” bir yazar olmadığını altını çizmesi dikkat çekicidir. Mustafa Öneş’e “Kendimi, bir hayli küçük yaştan

beri, olumlu anlamda bir edebiyat ve dil eğitiminden geçirdim ve geçirmekteyim ben. Daha kısası, ‘naive’ bir yazar değilim. Tersine, dilde ve biçimde sürekli öncü araştırmalara yönelmişimdir” (Öneş, 1981, 2) demiştir. *Ten ve Gölge*’nin yayımlanmasının ardından Selim İleri ve İbrahim Yıldırım’la yaptığı söyleşide ise “doğaçlamadan korktuğunu” dile getirir. Kitapta “Algılar Efendisi”, “Kardaki Güller”, “Hanım ve Tavşan” adlı minimal öyküler dışında tek seferde yazılan öykü yoktur (İleri ve Yıldırım, 1985, 6). Bu işlenmiş üslup kitabın bütününe yayılmıştır. *Ten ve Gölge*’nin yayımlanmasının ardından yapılan değerlendirme yazılarında öykülerin özellikle bu yönüne dikkat çekilir. Fusun Akatlı’ya göre Hulki Aktunç “ince eleyen ve ince yazıyla kayıt düşüren” bir yazardır. Akatlı, Aktunç “yazı”sını “muhkem” sıfatıyla tanımlar. Selim İleri de benzer bir biçimde Aktunç’un öykülerini “süzülmüş, billurlaşmış” öyküler olarak görür (Akatlı, 1985, 37).

Üslup inceliğinin de katkısıyla *Ten ve Gölge* öyküleri Aktunç’un ilk iki kitabındakilere oranla çok daha kapalı, çetrefil metinlerdir. Fusun Akatlı, Hulki Aktunç’un öykülerini “güç okunan öyküler” olarak adlandırmaktan kaçınsa da bu öykülerin “okurun etkin katılımını şart koş[tuğunu]” belirtmeden geçmez. İleri’ye göre ise Aktunç, öykülerini “bir başka öykücü için” yazmıştır (İleri ve Yıldırım, 1985, 4) ve Aktunç’un öykülerinin güçlüğü buradan gelmektedir. Selim İleri, “*Ten ve Gölge*, hikâye sanatının inceliklerini, gizlerini, artık ayrıştırarak okura söylüyor. Burada bizim karşımıza çıkan hikâyeler toplamı değil de, sanki doğrudan doğruya hikâye sanatının kendisi,” (İleri ve Yıldırım, 1985, 4) diyerek önemli bir tespitte bulunur. *Ten ve Gölge* öyküleri içinde “Adını Yok Eden Hikâye”de ilk kez karşılaştığımız “hikâye sanatı”nın öykülendiği öykülere yazarın sonraki kitaplarında da rastlarız. Aktunç’un son öykü kitabı *Güz Her Şeyi Bilir*’deki bazı öyküler, yazarın öykü poetikası olarak da okunabilir.

Yazarın ve okurun yer değiştirdiği, “yazıyı var edenler ile onu okuyup ikinci kez var edenler”in birbirinin içine geçtiği, hepsinin “bir üslubun denizinde birbirine dönüş[tüğü]” (İleri ve Yıldırım, 1985, 5) bir deney alanı halini alır Aktunç’un *Ten ve Gölge* öyküleri. Aktunç, bu bağlamda kitabından bir ayna yüzey gibi söz eder ve “[...] bu kitapta kadınıyla erkeğiyle çocuğuyla bütün insanlar, birbirinin yansımalarıdır. Hatta kuşlar, bitkiler ve mekânlar da bu yansımaları sürdürür,” (İleri ve Yıldırım, 1985, 6) der. “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti”de

yukarıda da alıntılanmış olan Ali Tayyar'ın “Duydukça, ben olacaksın ve söylentiye sen sürdüreceksin” sözleri yalnızca öykünün anlatıcısına değil, bir okur ya da yazaradır sanki; hatta okur ve yazar ayrımı bulanıklaşmakta, her ikisi birbirine karışmakta, aralarına öykünün yazarı Hulki Aktunç da bizzat katılmaktadır.

Aktunç'un *Ten ve Gölge* öyküleri arasında açık örtük bağlar vardır. “Bazen tek bir sözcük, bazen bir tümce, bazen de bir kişi Aktunç'un hikâyelerini birbirine bağlar.” (Yıldırım, 1986, 19) Aktunç'un kitapları arasında mekik dokuyan öykü kişilerinden biri *Kurtarılmış Haziran* öykülerinin ikisinde; “İlk Balığın Trakonya” ve “Balıkçıların Gidemediği Ada”da ilk defa okur karşısına çıkan İsrail Tayfa'dır. *Ten ve Gölge*'de “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti”nin anlatıcısı da İsrail Tayfa'dır. Bu durum da *Ten ve Gölge* öykülerinin kitaptaki sırayla okunma zorunluğunu ortadan kaldırır. Füsün Akatlı “‘Galatalı Bir Yar’ ile ‘Lodos Düğünü’ ve ‘Binbirdirek Batakhanesi...’ arasında dolanan bir ilmek, öykülerin dokusundaki ilmeklerin çıplak gözle görüleni. Bu doku; atkılarla, çözgülerle, gizli ilmek ve düğümlerle alabildiğine berkitilmiştir,” der (Akatlı, 1985, 37). İbrahim Yıldırım ise “Kayıplara Karışmış İstanbul” öyküsünden başlanıp arada “Damacı Ohannes Usta'nın ‘Mahzun’ Açmazı”na uğranabileceğini ya da doğrudan “Kıyısız”a geçip oradan da “Bindirdirek Batakhanesi...”ne gidilebileceğini söyler. (Yıldırım, 1986, 19)

Aktunç, yeni öykülerinde özellikle *Ten ve Gölge*'nin “Algılar Efendisi” başlıklı bölümünde yer alan öykülerinde biçime sıkı sıkıya tutunmuş, keşfettiği gerçeklikleri ya da duyguları aktarabileceği yeni teknikler, formlar aramıştır. Bunun sonucunda iç dokusu yoğun, zengin, katmanlı, çetrefil metinler ortaya çıkmıştır. Okur, belirgin bir anlam bulabilmek için bu metinlere ikinci hatta üçüncü, belki dördüncü bir kere bakma ihtiyacı hissedecektir. *Ten ve Gölge* öykülerinde okurun aşına olduğu teknik ve kavramların dışına çıkılmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla bunun sonucunda okurun “yazı”yı, -dolayısıyla da dünyayı- algılayışı yeniden şekillenmektedir. Aktunç, yeni öykülerinde, aynı zamanda sözcüklerin, cümlelerin, hatta harflerin görsel gücünden de faydalanmak istemiştir.

3.5.3.2.Bir Yer Göstericinin Hayatı (1989)

Bir Yer Göstericinin Hayatı, toplam 18 öyküden ve “Pini, Ah Pini”, “Yek-Yek Oynayanlar”, “Üç Sevgili”, “Bir Yer Göstericinin Hayatı” ile “İkonika” adlı 5 bölümden oluşur. “Pini, Ah Pini” bölümünde “Arka Kapı Şarkıları”, “Kara Fotoğrafın Hikâyeleri”, “Pinilupi Sara”, “İnce İnce Haller” adlı öykülerden; “Yek-Yek Oynayanlar” adlı bölüm “Yek-Yek Oynayanlar” adlı öyküden; “Üç Sevgili” bölümü “Yosmafincanı”, “Kalbin Çorak Toprağı ya da Şih Çimşit’in Düş Hesapları”, “Kanatlar, Kafes...” adlı öykülerden; “Bir Yer Göstericinin Hayatı” bölümü “Bir Yer Göstericinin Hayatı” adlı öyküden; “İkonika” bölümü “Artist Olma Kahvesi”, “Madi Hayat InThe Dark”, “Arsız’ın Dansları”, “Sonuncu Paskal (İkinci Dereceden Tarihi Bir Şeytan)”, “Mühürbaz”, “Yasadışı Gömülmek”, “Sarhoş Bacağı”, “İsrafil Borusunu Çalıyor”, “İkonika Ülkesi Nasıl Açıldı?” adlı öykülerden oluşur. Bu öykülerden “Paskal (İkinci dereceden tarihi bir şeytan)” *Milliyet Sanat*’ta (15 Ağustos 1985, S: 126, s. 31-32); “Pinilupi Sara,” *Yaşasın Edebiyat*’ta (S: 1, Temmuz 1987, s. 23-31); “Yosmafincanı,” *Gösteri*’de (Eylül 1988, S: 94, s. 12-14); “Kanatlar, Kafes...” (S: 2, Ekim 1988, s. 47-49) ve “Bir Yer Göstericinin Hayatı,” *Argos*’ta (S: 13, Eylül 1989, s. 43-46) daha önce yayımlanmıştır. *Bir Yer Göstericinin Hayatı*, Yunus Nadi Öykü Ödülü’nü kazanmıştır. Kitapla aynı adı taşıyan “Bir Yer Göstericinin Hayatı” öyküsü Tülay Eratalay tarafından 1995’te filme alınmıştır. Filmin adı “Özlem: Dün’e... Bugün’e... Yarın’a..”dır. Film, üç kısa öyküden oluşmaktadır. “Dün’e” isimli bölüm Hulki Aktunç’un “Bir Yer Göstericinin Hayatı”, “Bugün’e” isimli ikinci bölüm Kemal Tahir’in “Arabacı”, “Yarın’a” isimli üçüncü bölüm ise Zeyyat Selimoğlu’nun “Bıldırcınlar” adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Film, 1995 Uluslararası Antalya Film Festivali’nde en iyi senaryo dalında da ödül almıştır. (Özgüç, 1998, 799)

Hulki Aktunç, dördüncü kitabı *Bir Yer Göstericinin Hayatı*’nda *Ten ve Gölge*’yle açtığı öykü kanalını derinleştirir. Ancak yeni öykülerde, bellek/tarih kavram öbeği etrafında toplumsal ve kentsel dönüşüm teması öne çıkar. Öykülerin geçtiği tarih aralığını da daha geriye, 1950’lerden 1970’lere uzanan bir zaman dilimine kadar çekmiştir. Yazar, bu öykülerde gayrimüslim azınlıktan kişilere ve onların hayatına da daha fazla yer ayırır. “Arka Kapı Şarkıları”nın anlatıcısı (Pinilupi Sera) kocasını genç yaşta kaybedip dul kalmış bir gayrimüslimdir. Pinilupi Sera,

kocasının yasını tutar, onu kaybetmenin büyük üzüntüsünü yaşarken kayınpederi veraset meselesinin çözülmesi için baskı yapmakta, Pinilupi'yi muameleler bir an önce yapılmazsa vergi kaçakçılığına gireceği konusunda uyarmakta ve ona Varlık Vergisi'nin acı günlerini hatırlatmaktadır. Oysa Pinilupi, kaybettiği aşkının yasını tutmaktadır ve kendisini bekleyen somut sorunlarla ilgilenebilecek bir ruh halinde değildir. “Bir Yer Göstericinin Hayatı”nda 1950’lerdeki iç göç dalgasıyla İstanbul’a gelen taşralı bir gençle İstanbullu bir gayrimüslim kadının aşkı, hayata ve birbirlerine tutunma hikâyesi anlatılmaktadır. “Sonuncu Paskal (İkinci Dereceden Tarihi Bir Şeytan)”da, belediye, öykünün anlatıcısı Fehmi Paskal’a ait tarihi yapı niteliği taşıyan ve yıkılmak üzere olan iki binayla ilgili koruma kararı aldırarak istemektedir. Evler yenilenmelidir ama bunun için bina sahibinin maddi katkıda bulunması gerekir. Fehmi Paskal belediyenin teklifine onay vermezse evler yıkıldıktan sonra arsa bir müteahhittin insafına kalacaktır. Fakat diğer türlü de o binalarda yaşayan halk yerlerinden edilecektir. Görünen o ki her iki türlü de değişim kaçınılmazdır. Fehmi Paskal, belediyenin bu iş için evine gönderdiği iki memurla ilgili “Eskiden düğme işinde ortağım olan Yahuda Kaneti bu adamlara ne derdi biliyor musunuz? Haydevre siz da! Ayde be! Rüşvetlerini verir kovalardı onları. Khaidevyrecys da!” (Aktunç, 2003b, 110) der. Fehmi Paskal’ın bilinci, dili, belleği artık var olmayan bir Osmanlı İstanbul’una aittir. “Olaylar garip. Dünyamız değişiyor, biz dünya değiştirmiyoruz hâlâ,” (Aktunç, 2003b, 107) diyen anlatıcı da bu durumun ayırdındadır. *Bir Yer Göstericinin Hayatı*’nda bütün bir İstanbul kent coğrafyası; gayrimüslimi ve levanteniiyle, doğusu ve batısıyla, yani bütün bir kültürü ve insanıyla boy gösterir. Yeni kitaba Adalar da yeni bir öykü mekânı olarak dâhil olmuştur. “Pinilupi Sara” öyküsündeki Pinilupi Sara, adanın koruyucu bir azizesi gibi beliren yarı ruhani bir varlıktır.

Bir Yer Göstericinin Hayatı’nda İstanbul kent coğrafyasının bu büyük kültürel zenginliğinin yitirilişine tıpkı *Ten ve Gölge*’de olduğu gibi “kayıp” izleğiyle vurgu yapılmaktadır bir yandan da. Deniz Yalvaç “İnsanlar, eşyalar, geçmiş, kent ve çocuklukla birlikte büyük bir yitimin öyküleridir bunlar. Hüzün dozları artmış, Aktunç içine daha doğrusu diline kapanmıştır iyice,” (Yalvaç, 1997, 5) sözleriyle yorumlar Aktunç öykülerindeki “kayıp” izleğini. Ancak *Bir Yer Göstericinin Hayatı* öyküleri artık geride kalmış o çoğul yaşamın yeniden oluşturulduğu, böylece yeniden var edildiği bir kurgu alanıdır da aynı zamanda. Üstelik, artık

kaybolmaya yüz tutan dünya ile oluşmakta olan yenisinin temaslarına, yer yer kesişmelerine ve geçişe de tanıklık etmektedir bu öyküler. Örneğin, “Bir Yer Göstericinin Hayatı”nın baş kişisi iki âşıktan Madam Krista İstanbul’un yerlisi bir gayrimüslimken anlatıcı 1950’li yıllardaki iç göç dalgasıyla şehre gelmiş bir taşralıdır. Öykülerin toplumsal fonunun, yazarın, bu ve benzeri ince dikkatleriyle canlılık kazandığını da söylemek gerekir. Daha önce 1980’den sonra Aktunç’un öykücülüğünde belirginleşen biçimci yönsemeye rağmen *Ten ve Gölge* ile *Bir Yer Göstericinin Hayatı*’nın 1980 öncesinde yayımlanan *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran*’dan keskin bir biçimde kopmadığını belirtmiştim. Bunun sebebini Hasan Bülent Kahraman’ın söylediği gibi yazarın “insan gerçeğinden ödün vermemesi”nde arayabiliriz (Kahraman, 1990, 10). Aktunç’un dünya görüşünden gelen toplumsal öz, bu yeni öykülerde de kaybolmamış; sadece yazar, “öykü, uzamını bireye doğru genişletmiştir.” (Yalvaç, 1997, 5) Selim İleri, Aktunç’un bireyseli toplumsala açmada olanaklar yaratmış bir yazar olduğunu vurgular; onun “[...] kişisel deneyimi, dahası, doğrudan doğruya ‘ben’inalımladığını bir öyküde, metinde, bir romanda kişiselikten yalıtarak öyküsellğe çevir[diğini]” söyler. *Gidenler Dönmeyenler*’le *Bir Yer Göstericinin Hayatı* arasındaki akrabalığı da asıl bu noktada bulur. Aktunç’un hayattan süzdüğü yalın izlenimlerini yıllarca mayalandırarak kurmacaya öyle yansıttığını da ekler. (İleri, 1990, 10)

Hulki Aktunç’un, *Bir Yer Göstericinin Hayatı*’nda dile hakimiyeti de iyiden iyiye artmıştır. Selim İleri, Aktunç’un “yazıda ve dilde büsbütün ustalaşmış, büsbütün nakkaş kimliğine ulaşmış” olduğuna dikkat çeker (İleri, 1990, 10). İleri, Aktunç’un üslup titizliğini ve ustalığını “Yek-Yek Oynayanlar” öyküsü üzerinden örnekler ve “Yazarın şöyle gelişigüzel kalem oynattığını düşünüyorsunuz; gerçekteyse nice emeğin imbikten süzülüşü bunlar. Tortusuz, berrak, arı bir su gibi,” der (İleri, 1990, 10). İleri’nin “nakkaş” benzetmesine karşılık Füsun Akatlı, *Bir Yer Göstericinin Hayatı* öykülerinde, Aktunç’un ulaştığı dil ve biçim ustalığını “haute couture” terzilik üzerinden örnekleyerek şöyle anlatır:

Bir Yer Göstericinin Hayatı’nda yer yer gerçeküstüne, yer yer absürde kaçamaklar saptanır. Ama bütün bunların temeline sağlam, âdeta matematik bir doku döşemiştir yazar. Zanaat erbabı içinde, en çok bir terziyle akrabalığı vardır. Konfeksiyona düşmandır; biçkiden teyeye, oradan ince işe geçer: sürfile, overlok,

ilik, düğme... Hiçbir ayrıntıyı çırağa, kalfaya emanet etmeden, tek tabanca göz nuru döken bir terzidir o. Okuma, ta gizli dikişlere kadar uzanmalıdır ki 'iş'in zevki çıkabilsin. (Akatlı, 2005, 68)

Her iki yazarın da Aktunç'u nakkaş ya da terzi gibi bir zanaat erbabına benzetmeleri, yazarın öykülerdeki işçiliğe ne kadar önem verdiğinin işaretidir. Öte yandan her yazar ve eleştirmen bu üslup titizliğinden, "hikâye"nin gittikçe gölgede kalmasından Selim İleri ve Füsün Akatlı kadar hoşnut değildir. Örneğin Hasan Bülent Kahraman, 1989'un roman ve öykülerini değerlendirdiği yazısında Aktunç'un "yer yer biçim kaygularının altında ezildiği[ni]" söylerken "son derece duyarlı bir öykülemeyi" başarabildiğini de ekler (Kahraman, 1990, 10). Aktunç'un öykülerindeki kapalılığı eleştiren bir diğer isim ise Mustafa Kutlu'dur. Kutlu'ya göre, Hasan Bülent Kahraman'ın savunduğunun aksine, "duyarlı bir öyküleme" de yoktur burada, "kusursuz, lakin cansız, taş bebek güzelliğindeki hikâyeler"dir *Bir Yer Göstericinin Hayatı* kitabındaki öyküler. Kutlu, "Bir Yer Göstericinin Hayatı" öyküsünün senaryo tekniğinde yazılmasının öyküye bir şey kazandırmadığı görüşündedir (Kutlu, 1990, 8). "Bir sinema kokusu mu/ Bir sinema tadı mı? Bence hayır. Bu biçim tutkusu ölen Türk sinemasına bir ağıt gibi yakılmış olan bu hikâyeye seviye bile kaybettirmiştir. Bu hikâyenin 'tıpkı sinema gibi, tıpkı senaryo gibi' olmasına, bu payandalardan medet ummaya ihtiyacı yok," sözleriyle devam eder eleştirisine (Kutlu, 1990, 8). Kutlu'nun bu yorumuna karşılık Selim İleri, Aktunç'un yeni öykülerinde "edebiyatı görselliğe hatta görselliği edebiyata başarıyla dönüştürdüğü" ve bu başarının "Arka Kapı Şarkıları" adlı öyküyle başladığı görüşündedir. "Bir Yer Göstericinin Hayatı"nın da aynı görselleştirme çabasının bir sonucu olduğu söylenebilir. Kutlu'ya göre Aktunç'un aradığı "yenilik" ve "öncülük" "Bir Yer Göstericinin Hayatı"nda değil "Mühürbaz" öyküsündedir. "Hulki Aktunç hünerli bir hikâyeci. Lakin 'söz'e değer verilen bir ülkede yaşadığını unutmamalı. O 'söz'ü fazla eğip bükmemeli. Bir bakarsınız öncü-möncü derken 'ayağa' düşüvermiş," uyarısıyla noktalar yazısını (Kutlu, 1990, 8).

3.5.3.3.Güz Her Şeyi Bilir (1998)

Güz Her Şeyi Bilir “Son Öykücü ya da ‘Bellek Adlı İblis’”, “İkilik”, “Yaşamın Küçük Sorunları”, “Beşlik”, “Gündelik Söylenceler”, “Adalar, Kıyılar”, “Bir Deniz İçin Anlatılmıştır” başlıklı 7 bölümden ve toplam 29 öyküden oluşur. “Son Öykücü ya da ‘Bellek Adlı İblis’” bölümü “Buluşma”, “Sis Ülkesi”, “Son Öykücü ya da ‘Bellek Adlı İblis’”; “İkilik” bölümü “Hayalifener” ve “Gecesiz”; “Yaşamın Küçük Sorunları” bölümü “Ruhların Eşitsizliği”, “Taşemen”, “‘Hasan Tek’ Öyküsünün Kökeni”, “Tahrir-i Sükûn”, “Meksefe”, “Gözyaşları Aktıkça”, “Kâbus Taksitleri”, “Töz”, “Beni Arıyorlardı, Yoktun...”, “Tahnit”; “Beşlik” bölümü “Ben, Biletsiz Yolcu”, “Uzanmış Bir Adamın Beş Düşüncesi”, “Çarşıya Yürüyen Bir Kadının Durup Soluklandığı Dönemeç”, “Sevgisinde Bir Sancı ya da Kuş Alkar”, “Kalemi Saklamak”; “Gündelik Söylenceler” bölümü “Gündelik Söylenceler”; “Adalar, Kıyılar” bölümü “Manastır Gülcüsü”, “İskele Dedikoduları”, “Lodos Ertesi”, “YorgiosMeraklidis”, “İssız Demir”; “Bir Deniz İçin Anlatılmıştır” bölümü “Seyyid Olan”, “Bir Deniz İçin Anlatılmıştır”, “Yakarış, Sonun Son Başlangıcı” adlı öykülerden oluşur. “İskele Dedikoduları” *Yaşasın Edebiyat*’ta (S: 3, Kasım-Aralık 1992, s. 7-12), “Hayalifener” *Adam Öykü*’de (S: 16, Mayıs-Haziran 1998, s. 32-39), “YorgiosMeraklidis,” *Cumhuriyet Dergi*’de (S: 633, 10 Mayıs 1998, s. 20) daha önce yayımlanmıştır. Kitabın son öyküsü “Yakarış, Sonun Son Başlangıcı” ise yazarın daha önce “Küller ve Ateşbaz” adıyla andığı bir roman tasarısının girişidir. Söz konusu roman tamamlanamamıştır, fakat yazılan giriş birtakım değişikliklerle birlikte bu öyküye dönüşmüştür.

Güz Her Şeyi Bilir de Aktunç’un diğer eserleri gibi inceden inceye tasarlanmış bir kitaptır. Fakat kitabın başına bir talihsizlik gelir, tek nüsha olan ilk 115 sayfası kaybolur ve yazar elinde kalan notlardan hareketle öyküleri yeniden yazar. Yazar, bu yeniden yazma aşamasında “Gecesiz” ve “Jiyan” adlı iki yeni öykü daha doğduğunu söyler (“Ne Yazıyor, Ne Okuyorlar?”, 1998, 132). Aktunç’un söz ettiği “Gecesiz” öyküsü *Güz Her Şeyi Bilir* kitabına girmiştir, fakat kitapta “Jiyan” adlı bir öykü yoktur. Öykünün adının mı değiştirildiği, yoksa kitaba hiç mi girmediği konusunda bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Güz Her Şeyi Bilir'de Türk öykücülüğünün önemli isimlerine öyküler ithaf edildiği göze çarpar. “Gecesiz” Bilge Karasu’ya, “Tahnit” Nezihe Meriç’e, “Uzanmış Bir Adamın Beş Düşüncesi” Semra Aktunç’a, “Sevgisinde Bir Sancı ya da Kuş Alkar” Tomris Uyar’a, “Gündelik Söylenceler” Ferit Edgü’ye, “İskele Dedikoduları” Leylâ Erbil’e adanmıştır. Aktunç, doğrudan bir adama olmasa da Sait Faik’e yazılmış öyküler de olduğunu, bu kitapla aslında Türk öykücülüğüne bir “selam çaktığını” söyler (Önemli, 1998, 7).

Hulki Aktunç, her yeni öykü kitabında, tema, izlek ve kavramlarını çoğaltmış; var olanları ise genişletmiş ve işlemiştir. Üslubu üzerinde de çalışmaya, araştırmaya, denemelere devam ettiği görülür. Örneğin *Güz Her Şeyi Bilir* de “yaşlılık” yeni bir izlek olarak karşımıza çıkar, ezbere yaşamak eleştirilir ve “ölüm” kavramı da öne çıkar. “Son Öykücü ya da ‘Bellek Adlı İblis’”in öykü kişisi Dilsiz’e tamamen noktalama işaretlerinden oluşan bir piktogram dili yaratmıştır. Yazarın gözünün ise adeta bir mikroskop merceğiyle yer değiştirdiği, bakışın gittikçe ince ayrıntılara yoğunlaştığı görülür. “Buluşma” öyküsünde, anlatıcının masayı tasvir ettiği satırlar, buna iyi bir örnektir:

Masa mermerindeki damarlara, kenditersîm ebruya dalıyorum. Toz inmiş yapraklardan; kahve, çay lekeleri kurumuş. Tabak altlarının izleri, damlaların böceksi ayakları... (Aktunç, 2003b, 136)

Güz Her Şeyi Bilir, bir yandan kendinden önceki dört öykü kitabının toplamı gibiyken diğer yandan da bu toplamdan fazlasıdır. Yeni öyküler, yazarın eski öykülerinden türer. Her öykü; yeni yeni öyküler, hatta farklı türlerde yeni metinler doğuracak yoğunluktadır. Fakat yine hatırlamak gerekir ki, hepsinin ilk kaynağı geleneksel hikâyelerimiz, nesrimiz ve şiirimizdir. Aslında *Güz Her Şeyi Bilir*’in diğer kitaplardan ayrılan en önemli özelliği de bu noktada ortaya çıkar. Aktunç, yeni öykülerinde Türk öykücülüğünün usta kalemleriyle selamlaşmakla kalmamış kendi öykü anlayışıyla da bir hesaplaşmaya girişmiş, kendi öykücülüğünün kaynaklarına eğilmiştir. Bu bağlamda kitabın “Son Öykücü ya da ‘Bellek Adlı İblis’” adlı ilk bölümünü oluşturan üç öykü ile “Bir Deniz İçin Anlatılmıştır” adlı son bölümü oluşturan üç öykü büyük önem taşımaktadır. “Buluşma”da, yolun başındaki genç bir öykücü ile yaşlı bir meddahın, belki de son hikâye anlatıcısının

karşılaşması anlatılır. Karşılaştıkları yer ise bir kıraathane yani bir meddah mekânıdır. Buradaki genç öykücünün de yaşlı meddahın da bir noktada yazarın kendisini temsil ettiği söylenebilir, hatta her iki öykü kişisi yer yer birbirine karışır. “Buluşma”, yaşlı öykücünün genç öykücüyü anlattığı bir hikâye midir yoksa genç öykücü yaşlı meddahın hikâyesini mi yazmıştır; bu sorunun kesin bir cevabı yoktur. Yazar, kendisi de “[...] son öykücü ile yepyeni bir başka öykücünün birbirine el vermesi ve giderek birbirinin içinde erimesi[nin]” söz konusu olduğunu söyler. (Yarıcı ve ark., 1998, 15) [Dört yazar]

İlk kez *Gidenler Dönmeyenler*’in içindeki farklı öykülerde farklı yüzleriyle tanıdığımız öykü kişisi Yusuf da bu öyküde yeniden ortaya çıkar. Yusuf, aslında geleneksel hikâye kişilerinin bir temsilcisidir ve adı da ahsen’ül-kıssas’tan, “hikâyelerin en güzeli” Yusuf Kıssa’sından gelmektedir. Yazarın metinler arasında öykü kişileri yardımıyla attığı ilmekler “Buluşma” öyküsüyle sınırlı değildir. Aktunç, “Mesela üniversiteli öykücünün yazdığı ‘İssız Demir’ adlı öyküde Çolak Martı var. O aynı zamanda başka bir öyküde [...] [geçen] Çolak İşham. Aslında Çolak İşham, *Sır Kâtibi* adlı şiir kitabımdaki belli başlı tiplerden biri,” (Önemli, 1998, 6) diyerek öykü kişilerinin metinler arasında nasıl gezindiğine işaret eder.

“Sis Ülkesi” öyküsü, yazarın öyküsünün “içiyle dışını birleştirebilme” çabasını anlatır, yazarın kendisiyle hesaplaşmasının öyküsüdür denebilir.³⁴ “Son Öykücü ya da ‘Bellek Adlı İblis’” için Nalan Barbarosoğlu, “öykücülüğümüzde hem öykü olup hem de öykü felsefesini yapan ilk ve tek örnek” olduğunu söyleyerek önemli bir tespitte bulunur (Barbarosoğlu, 1998a, ?). Bu öyküde geleneksel hikâyenin kişileri, bu hikâyenin anlatıcıları, ilk öykü “Buluşma”nın da mekânı olan Şen Tabiat Kıraathanesi’nde bir araya gelmişlerdir. Aralarında yazar Hulki de (öykü kişinin adı) vardır. Nalan Barbarosoğlu “Son Öykücü...”de “anlatıcının kimliğini zaman zaman karakterlerine dağıtıp örgülü bir anlatım biçimi” yarattığı

³⁴ Aktunç, *Gergedan*’ın “Niçin yazıyorsunuz?” soruşturmasına şu yanıtı vermiştir:

“[...] Kendimdeki insanı aşmak için yazmaya başladım, bunu kalbimle anımsıyorum. Kendimdeki insanın başkalarıyla ne ölçüde örtüşüp başkalarından ne ölçüde koptuğunu görmek, coşturmuş ve korkutmuş beni. Coşkudan ve korkudan başka ne var yazmamda diye sorup birincinin iyimserlik, ikincinin de kötümserlik olmadığını görünce, yazmayı sürdürdüm. Coşkudan, korkudan ve bazen kendimle, bazen başkalarıyla birleşmeden başka ne var? Bu soru, benim yazımın ‘iç’i oldu. Yazımın ‘dış’ına gelince. İşlemeye çalıştığım dile, bu dilin eski-yeni bütün ustalarına, ustaların kullandığı tek tek sözcüklerden tutun biçim öğelerine kadar, yazıyla ilgili her şeye çocukluğumdan beri tutkuyla bağlanmışımdır. Sözcükleri, onların tarihini, sözün kıvrılma, bükülme, akma, anaforanma biçimlerini, yazının salt yazı olarak görsel varoluş ‘hal’lerini bir çınarı, bir insan yüzünü sevdiğim gibi seviyorum. Hâlâ, yazımın içiyle dışını bir’leştirebilmek için yazıyorum.” [Aktunç, 1987c, 83]

görüştüğüdür. (Barbarosoğlu, 1998a, ?). Ancak bu anlatım biçimi Aktunç öyküleri için yeni değildir. *Ten ve Gölge*'den itibaren yazar bu yönetime başvurmuştur.

Kitabın son öyküsü “Yakarış, Sonun Son Başlangıcı” ise geleneksel hikâye girişinin bir yorumudur. Yazar, kitabın sonuna gelindiğinde, bu besmeleyle birlikte, başa döndüğünü söyler:

[...] kitabın kendine özgü yapısal bir grameri var. [...] İki avuç, ortada bir elma... Soldaki avuç kitabın girişi, elma aradaki corpus, besmeleyle biten final ise sağ avuç. Yaşlı bir meddahla başlıyor kitap, o yaşlı meddah Şen Tabiat Kırathanesi'nde bir öykücüyle karşılaşılıyor. Orada corpus genç öykücünün öyküleri oluyor. Sonuçta son bölümde yaşlı meddaha dönüyoruz ama her şey birbirine karışmış oluyor, meddahla genç öykücünün birleşmesi bir sentez. En sonunda da kendisine özgü bir besmele yazıyor ve o besmele bizi tekrar kitabın başına yolluyor.” (Yarıcı ve ark., 1998, 5) [Dört yazar]

Aktunç, Nalan Barbarosoğlu'yla yaptığı söyleşide de kitabın yapısıyla ilgili yine iki avuç arasındaki elma benzetmesini yapar ve şunları ekler:

Kitabımı iki avuç arasındaki elma olarak tasarlamıştım. Sol avuç, ortada elma ve sağ avuç... Sol avuç, geleneksel anlatımımızın son öykücülerinden bir ustayı yansıtacak; elma, genç ve avangard öykü düşkünü, ama yerli olmayı bilebilen bir öykücü adayının işleri; sonuncu bölümse, sağ avuç, eski ve yeni şu iki öykücünün ortak işi olsun istemiştım. Bu yüzden eski ustanın, meddahın da, yeni öykücünün de ortak biçimde sorgulayacağı öykü adlı biçimi tartışmaya çalıştım. Bu biçimin tartışılması, onunla anlatılmaya çabalanan her şeyin de, her şeyin dahi, tartışılması anlamına geliyor. Geç bile kaldım.(Barbarosoğlu, 1998b, 126)

1997'de Feridun Andaç'la yaptığı söyleşide “Hikâyenin kaynaklarına bakmak bir zorunluluktur,” diyen Aktunç, *Güz Her Şeyi Bilir*'de bu öykü anlayışını doğrudan öyküyle ortaya koymuştur. Öykü poetikasını Nalan Barbarosoğlu'na “[...] Doğu'nun öykü geleneğiyle Batı'nın öykü geleneğini birleştirmek için, mekanik anlamda birleştirmek için değil *bireştirmek* için yazdım hep. Bizim ülkemizde öykünün ne olması gerektiği üzerine yanıtlarımdır bütün öykülerim,” (Barbarosoğlu, 1998b, 126-127) sözleriyle açıklar. Güven Turan da *Güz Her Şeyi Bilir*'de Aktunç'un geleneksel hikâyeyle çağdaş öykü anlayışlarını kesiştirdiği görüşündedir. Kitabı “bildiğimiz, klasik anlamda öyküden kopma” olarak

değerlendirirken “Girişi, gelişmesi olan, bir kişinin üzerine kurulmuş olan bir yapıdan, çok kişili ama kişiler arasında ayrımın olmadığı bir yapıya” geçtiğini söyler. Turan, bu öykülerin hepsinin bir iç monolog öyküsü olduğunu da ekleyerek “Dış anlatıcı yok, dışarıdan anlatım yok, içeriden bir anlatım var. Orada dönen ve dil içinde dilden dile, sözcükten sözcüğe atlayarak giden bir zincir çıkıyor ortaya,” (Yarıcı ve ark., 1998, 10) [Dört yazar] der. Aktunç’un tam bir modernist olduğunu çünkü postmodernizme dâhil bakış bölünmüşlüğü’nün onda olmadığını da söyleyen (Yarıcı ve ark., 1998, 10) [Dört yazar] Güven Turan, Aktunç’un eserlerinin temel özelliklerinden biri olan tarihselliğin bu kitapta bulunmadığına da dikkati çeker. “[T]arihsellikte bugün ve dün kopmuşluğu vardır,” der Turan “Burada ise bugün ve dün kopmuşluğu yok, müthiş bir sarmal var. Yani dün aslında bugün.” (Yarıcı ve ark., 1998, 20) [Dört yazar]

Güz Her Şeyi Bilir üzerine kaleme alınan eleştiri yazılarını değerlendirildiğinde özellikle yazarın üslup sıklığının ve imgeye yaslanan öykü dilinin üzerinde durulduğu görülür. Kitap üzerine ilk yazılardan birini kaleme alan Ragıp Duran, Aktunç öykülerini “hermétique” kavramıyla karşılar. Duran, Aktunç’un öykülerinin “marjinalliğe yakın bir özgünlükleri” olduğunu söyler “Bu özgünlük ele aldığı konulardan, yani içerikten çok, biçimde yani konuyu işleme tarzında ortaya çıkar daha çok. Noktalama işaretlerini, büyük ve küçük harfleri, parantez ve komaları bile kullanırken (bazıları bunları baskı hatası zannedecek!), öykü dilini çoksesli hale getiriyor,” (Duran, 1998, 22) der. Duran’a göre, Aktunç “esthète” olma kaygısı taşır, her cümlesini hatta kelimesini âdeta mikroskop altında yazmıştır. Necip Tosun da bu son kitapta yazarın anlamı biraz daha kapattığını söyler. “Simgelere, imgelere, çağrışımlara yaslar öykülerini. O, artık dilini öğrenmiş seçkin okurlarıyla söyleşir gibidir.” (Tosun, 2007, 50) Cenk Palaz, *Güz Her Şeyi Bilir* üzerine kaleme aldığı tanıtım yazısında, kitaptan ziyade Hulki Aktunç’un öykücülüğünün genel çizgileri üzerinde durarak “[...] Aktunç [...] öykülerini anlatımdan ziyade dilin üzerine inşa ediyor. Kimi zaman bir kelimenin fonetik ya da etimolojik çağrışımından, kimi zamansa bir çiçeğin adından yola çıkarak satırlar hatta paragraflar yazabiliyor. Bu anlamda da Aktunç’un yazdığı öykülerin standart bir gelişimi yok,” (Palaz, 1998, 14) der ve bu öykülerin öykü türünün sınırlarını zorladığını söyler. Metin Fındıkçı ise “Güz ve Güz” başlıklı yazısında özellikle öykülerdeki şiir dili üzerinde durur. Öykülerdeki şiir dilini

“kitabın iskeleti, omurgası” olarak görür. Hatta Fındıkçı’ya göre kitaptaki öyküler, “şiiir olmadığı için öykü olmuş şiiir-öykülerdir.” Örneğin “Buluşma,” “Sis Ülkesi” ile “Son Öykücü ya da Bellek Adlı İblis” öyküleri şiiirden başka bir şey değildir. Fındıkçı, Aktunç’u öykücüden ziyade bir şair olarak görmektedir. “Öykülerindeki kurguda, yarattığı tipleri-kişilikleri konuştururken; öykü ile şiiir arasındaki o ince köprüyü çok iyi kullanmaktadır,” diye de ekler. (Fındıkçı, 1999, 284)

Ancak bu çok katmanlı anlatım, alışılmışın dışındaki öykü yapısı ve kapalı üslubun eleştiri oklarını üzerine çektiği de olmuştur. Doğan Demir, *Evrensel Kültür*’de yayımlanan “Güz Her Şeyi Bilir mi?” başlıklı yazısında kitabı sert bir dille eleştirir. Ancak Demir, metne mesafesini koruyamamış, bunun sonucunda da sağlıklı ve soğukkanlı bir eleştiri yazamamıştır. Esere belli bir önyargıyla yaklaştığı daha yazının ilk satırlarında kendini belli eder. Doğan Demir, kitabı almadan hakkında yazılan tanıtım yazısından “irrite” olduğunu söyleyerek, kitap hakkındaki övgü yazılarını eleştirir. Bütün bu yazıları okuduktan sonra kitabı okur ve “epeyce zorlanarak da olsa, birkaç günde zar zor” bitirir. Aktunç öykücülüğünü, “dil üstünde kaydırmaca öykücülüğü” sözleriyle, indirgemeci bir yaklaşımla tanımlar. “Acaba bu kitabı genç bir öykücü yazsaydı başına neler, neler gelirdi?” diye sormuştur kendine. Oysa, *Güz Her Şeyi Bilir* genç bir öykücünün kolay kolay yazamayacağı yetkinlikte bir kitaptır. Doğan Demir,

Çok bilinen basit bir gerçektir; bir ülkede edebiyatın gelişme yolları tıkanır, tıkanmışsa biçim sorunları öne çıkar, her şey bunun etrafında oluşmaya başlar. Beğeniler ve seçimler biçime yönelir. Biçimcilik edebiyatın önünü açmadığı gibi, onu daha da büyük çıkmazlara sürükler. Bizim edebiyatımızda böylesi bunalımlı bir süreci yaşıyor. [...] Kitaplar bizi bir türlü sarmıyor. Bir şey hissettirmiyorlar bize. Çünkü öz yok, konu yok, fikir yok, tavır hiç yok! Sahici ve içten değiller. Bencil ve yapaylar. Bizimle herhangi bir şey paylaşmıyorlar. Bize tepeden bakıyorlar, saygısızlar, (Demir, “Güz Her Şeyi Bilir mi?”)

diyerek 1990’lar öykücülüğüne dair eleştirilerini sıralar. Ancak Demir’in söylediğinin aksine Aktunç’un öykülerinde altyapıdan yoksun bir biçimcilik söz konusu değildir; bir çeşit “kültür öyküsü” yazdığı bile söylenebilir. İlaveten, her kitapta daha da ustalaşan üslup çalışmaları ve biçim denemeleri Aktunç’un

kendine has dünya, hatta öykü görüşünün en uygun şekilde aktarılması arayışının ve kaygısının bir sonucudur. Doğan Demir,

Dil üstünde kaydırmaca öyküler, şiirler, romanlar vs. bir insan için ne kadar önemli olabilir ki? Ve ne zamana kadar? Bunca somut insani ve toplumsal sorunları olan bir dünyada ve ülkede dil oyunları ile, laf cambazlıkları ile, kurmaca biçimlerle, somut gerçeklikten bu kadar kaçarak, korkarak edebiyatımız nereye varabilir ki? (Demir, “Güz Her Şeyi Bilir mi?”)

sözleriyle ise okura da yazara da tek bir biçim dayatmış olur. Doğan Demir’in savlarını soğukkanlı bir üslupla ve sağlıklı bir şekilde temellendirememesi yazısını muteber bir eleştiri olmaktan uzaklaştırır.

Güz Her Şeyi Bilir’i Hulki Aktunç öykücülüğü içinde konumlandırmak konusunda farklı yaklaşımlar benimsenmiştir. Örneğin Ragıp Duran’a göre Aktunç, Kemal Tahir geleneğinden yola çıkıp Sevim Burak, Ferit Edgü gibi özgün yazarların arasına katılmıştır. Bu sözlerden hareketle Duran’ın, Aktunç öykücülüğünü düz çizgide seyreden bir aşamalanma olarak algıladığı anlaşılmaktadır; ona göre Aktunç klasik bir çizgiden çıkmış ve avangart bir uca varmıştır. Buna karşılık Necati Tosuner, “Hulki’nin ‘öykü kemeri’nde bir kilittaşı, *Güz Her Şeyi Bilir*. Bir yanında *Gidenler Dönmeyenler* ile *Kurtarılmış Haziran...* Öteki yanında *Ten ve Gölge* ile *Bir Yer Göstericinin Hayatı...*” (Tosuner, 1998, 68) diyerek Aktunç öykücülüğüne daha bütüncül yaklaşmıştır. Hulki Aktunç kendisi de “döndüğü bir yer” olarak değerlendirmiştir *Ten ve Gölge* sonrası öykülerini.

3.5.3.4.Kitaplarında Yer Almayan Öyküler

Hulki Aktunç’un “Deredeki” (Soyut, Eylül 1969), “‘Biçare Herif’ ya da Suların Kürediği Talan” (Papirüs, S: 44, Mart 1970, s. 34-36), “Uzun Ölüm” (Yeni Edebiyat, C: 2, S: 5, Mart 1971, s. 20-21), “Gül Amca” (Öykü 2000, Gendaş Kültür, 2000, s. 125-128), “Gölgesi Güzel Ayşe” (Hece: Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 371-372), “Alatlı’da Çevirdiler” (kitap-lık, S: 45, Ocak-Şubat 2001, s. 134-139), “Uyanan Keder” (Eşik Cini, S: 1, Ocak-

Şubat 2006, s. 17-24), “Aynalar Toplantısı (Noter Huzurunda)” (*kitap-lık*, S. 117, Haziran 2008, s. 32-33), “Gibi” (*Akatalpa Öykü*, S: 1, Eylül 2009, s. 1-2), “Kutsal Kumru” (*Öykü Gazetesi*, Mart 2020, S: 1, s. 1) adlı 10 öyküsü kitaplarında yer almaz.

Aktunç, ayrıca çeşitli yazı, söyleşi ve soruşturmalarında “Dilber ile Sergerde” ve/ya “Uyanan Keder” adında/adlarında öykü kitabı tasarılarından da söz eder. Bunların dışında “Efendimiz Sisip”, “Bayan Zaman” adlı öykü tasarıları da vardır. Yazar ayrıca 1970’ten bu yana, öykümüzün genel ve özel sorunları üzerine yazdığı incelemeleri, zamanla oluşan yeni görüşleriyle de harmanlayarak “Bir Öykümüz Vardır” adlı bir kitapta toplayacağını da söylemiştir. (“Ne Yazıyor, Ne Okuyorlar”, 1998, 132)

3.5.4. Şiirler

Hulki Aktunç’un ilk şiir kitabı 1989’da yayımlanan *Islıkla Tarihçe*’dir. *Islıkla Tarihçe*’yi aynı yıl yayımlanan *Sır Kâtibi* izler. Bu tarihten itibaren birer yıl aralıklarla *Adresim Aynalar* (1991), *Şarkılar* (1992), *İnsanAşkılarının Külüdür* (1993), *Istıraplar Ansiklopedisi* (1994) kitapları yayımlanmıştır. Arka arkaya yayımladığı şiir kitaplarıyla ilk baştaki çıkışının edebi bir macera, bir deney ya da bir heves olmadığını gösteren Aktunç, 1999 yılına kadar yeni şiir kitabı yayımlamaz. 1999’da çıkan *Bir ŞeyinVaroluşu*’ndan sonra ise bu yedi kitaplık şiir birikimini *Firak* (2000) adı altında toplar. *Sönmemiş Dizeler* (2009) Aktunç’un yayımladığı son şiir kitabıdır.

Aktunç, edebiyat hayatına 1968’de *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanan “Mektuplardan Yansıyan” denemesiyle adım atmış, 1989’da *Islıkla Tarihçe* yayımlanana kadar da edebiyat dünyasında önce öykücü sonra romancı olarak tanınıp bilinmiştir, edebi kronolojisinde en geç ortaya çıkansa şair kimliği olur ama aslında Aktunç’un şiir uğraşısı en az öyküleri kadar eskidir. “Yarin Rüya Kitabı” başlıklı ilk şiirlerini Ali Devran takma adıyla 1975’te *Türkiye Defteri*’nde yayımlamıştır. *Yoldaşım 40 Yıl* adlı söyleşide ise 1976 yılını yoğun bir biçimde şiir çalışarak geçirdiğini söyler. Ersin Kalkan’la yaptığı 1992 tarihli bir söyleşide “1976’ya kadar pek yoğun uğraşmadım şiirle. O yıl çok yoğun bir boşalım oldu.

Deli gibi şiir yazıyordum,” (Kalkan, 1992, 77) der. Öte yandan şair yönünü okurdan ve hatta kendisinden bile özenle saklamaktadır. 1976 yılında Salâh Birsal’e yazdığı bir mektubuna “1976 Yılıının Güzünde İstanbul’a Göçmek İsteyen Salâh Birsal’le Konuşmalar” adlı bir şiir ilişitirir³⁵ (Birsal, 1991, 111-112) ve aynı mektuba “Şiirle ilgim yok ama tanıdıklar bana kendileriyle ilgili bir şeyler çağrıştırınca döktürüyorum,” (Birsal, 1991, 111) diye ekler. Aktunç, Salâh Birsal’e şiirle bir ilgim yok, derken diğer yandan şiir “taşmaktadır.” Aktunç’un 1998 gibi daha ileri tarihli bir söyleşinde şiirle olan yakınlığı üzerine söyledikleri ise dikkat çekicidir:

Aslında ben yazmaya şiirle başladım. Türkiye’de birçok yazı meraklısının başladığı gibi. Çocuksu şiirlerdi bunlar. 1963 yılında günlük tutmaya başladım. 14 yaşındaydım. Günlük tutmak beni farkına varmadan edebiyata bağladı. Çünkü günlüğüme, o gün satın aldığım kitapları da yazıyordum. Aklıma gelen şiirimsi bir iki dizeyi de yazıyordum. Bir öykünün çekirdeğini de yazıyordum. [...] Daha sonra hikâye üzerine yoğunlaştım. Dört kitabım çıktı hikâye alanında. Şöyle bir düşüncem vardı kendi kendime: Kardeşim, tek tür bile insanın ömrünü alır götürür, fazla dağılma. (Aktunç ve ark., 1998, 14) [4 yazar]

³⁵1976 Yılıının Güzünde İstanbul’a Göçmek İsteyen Salâh Birsal’le Konuşmalar

-Efendim gözünüzün altı
-Şarap olsa gerek kardeş
ben akşamları vah akşamları
üzünç yaşlı bir kargadır çatımda

-Kahveniz ha bire soğumada
-Ben bunu yazmadayım kardeş
ben kahvelerde o kahvelerde
kimi telledim kimi kara saplı tabanca

-Cepleriniz kalem dolu
-Biri şiir biri nesir biri
her harufatta tırta
kimi benimle şarkı söyler
kimi hep elleri dinlemekte

-Göçmen bürosuna uğradınız mı
-Ben kardeş hep yollardaydım konmadım
ben yollarda hep yollarda
kendi defterlerimi bıçakladım

-Görüşmemiz burada bitmiyor
gitmeyin de kendi defterlerimi
keyifle bıçaklayayım
-Bu söylenir benim masamda

İstanbul, 4 Ekim 1976

Aktunç, çocukluğunda beri şiirle iç içe olmasına karşın şair kimliğini sahiplenmekten uzun süre çekinmiştir, bunun sebebini Ersin Kalkan’a şu sözlerle açıklar:

[...] bir yandan yazıyorsun, bir yandan ilgin yok. Çünkü şiir ürküntüsünün yanı sıra bir de şu var: Adama bak, edebiyatın her bir türü kaç insan ömrünü alıp gider, o şiir, hikâye, roman yazıyor, inceleme yapıyor, hatta sözlük toparlıyor... Buna da çok kızıyorum, bu ne hırstır kardeşim diyorum. Biz 19-20 yaşındayken, böyle geniş alanlı yazarlara, işte Necati Cumalı’ya mesela, kızardık, her şey yazıyorsun birader diye. Ama gördüm, bir şeyler vardı ki başka türlü yazamıyordum, o şiir olarak çıkıyordu. (Kalkan, 1992, 23)

Hulki Aktunç, İbrahim Yıldırım’la yaptığı söyleşide kökleri çocukluğuna uzanan şiir merakını bu kez biraz da “şairane” bir ifadeyle şöyle anlatır:

Hulki çocuk da şiir yazan bir veletti, şiiri tanımazken daha. Sonra şiiri elden geldiğince tanımaya başladı. Şiirlerine imza atmak için yıllar yılı bekledi, sözü vardı kendisine. Bu ‘söz’ün aslında ‘şiir’e verilmiş bir söz olduğunu zamanla kavradı, böylece ‘meydan-ı hamîyyet’e çıkmamanın yanlış olduğunu düşündü. [...] Benim şiirim çocukluğumdan çıktı, gençliğimle örselendi, hırpalandı, yayımlanıp da başkalarına sunulduğunda mırıldanmaya homurdanmaya başladı. (Aktunç ve Yıldırım, 2003, 13)

Aktunç’un şiir konusundaki çekingenliğini, ilk kıran Enis Batur’tur. *Yazı* dergisi için Akdeniz Duyarlığı özel sayısı tasarlamaktadır. Bu sırada deniz konulu şiirler yazdığını bildiği Aktunç’tan da şiir ister. Aktunç, edebiyat ölçütlerine güvendiği için Enis Batur’a daha önce şiirlerini göstermiştir. Enis Batur’a özel sayı için çok sayıda şiir verir, bunun bir heves gibi algılanmasını istemediğinden de tek bir şiir yerine üç beş şiirle birden dergide yer almak taraftarıdır. Aktunç’un “Eski Bir Denizin Yalıları” üst başlıklı kendi imzasını taşıyan ilk şiirleri de böylece 1979’da *Yazı* dergisinde yayımlanmış olur (Aktunç, 1979, 44-47).³⁶

³⁶ Aktunç “Büyük Tono”, “Denizin İlk Sözcüleri”, “İlyas Miço”, “Hava Patlarken” (“Belig” adıyla), ve “Dönen Birinin Şiiri” (“Tütün” adıyla) adlı şiirlerine *Sır Kâtibi* kitabında da yer verirken “Amber”, “Batık Bir Başaltında Bulunmuş Veda Türküsü” ve “Geçiş” şiirlerini kitaplarına almamıştır.

Ancak sonraki yıllarda da bu çekingenliği devam eder. 1981’de *Gösteri* dergisinde yayımlanan “Su, Mavi Maden” Aktunç’un kendi imzasıyla yayımladığı bir şiirdir. Aynı yıl *Bir Çağ Yangını* romanıyla Abdi İpekçi Roman Ödülü’nü kazanan yazarla söyleşi yapan Mustafa Öneş, farklı türlerde ürün vermenin yazarlık potansiyelinde bir dağılmaya yol açıp açmadığını sorar, Aktunç da “Eskiden birkaç türü de deneyen, birkaç türde de verimli olan yazarlarımızı görür, içimden eleştirirdim. Ama, insan şiirden başka bir türle anlatılması olanaksız bir öz ile karşı karşıya ise ne yapmalı? Bu, roman için de geçerli,” (Öneş, 1981, 2) cevabını verir. Aslında Mustafa Öneş’in bu sorusu sonraki söyleşilerinde Hulki Aktunç’un karşısına sıkça çıkacak, ona yöneltilen başlıca sorulardan biri olacaktır. 1983’te Yaşar İlksavaş’ın benzer bir sorusuna da “Şiir yazmaya uzun yıllar direndim. Bu, gücümü dağıtmak gibi gelmişti bana. Sonra, şiirden başka hiçbir yolla anlatamayacağım şeyler arttı, arttı. Yazdım. Çok yazdım ve çok az yayımladım,” (İlksavaş, 1983, 14) karşılığını verir. Aynı söyleşide Aktunç, bir dağılmaya değil aksine bir bütünlüğe doğru gittiğine ise “Bence çağdaş edebiyat, ağırlıklı bir izlek yakalamış yazarın, bunu sürekli olarak ve başkalarından çok farklı bir biçimde işlemesiyle yaratılmıştır, yaratılıyor,” (İlksavaş, 1983, 14) sözleriyle işaret eder. Bu cevap Aktunç’un 1980’den sonraki edebi yönelimini de çok iyi açıklar.

Hulki Aktunç, şiirlerini yayımlama konusunda sonraki yıllarda da çekingen davranacak, yeni bir şiirle okur karşısına çıkmak için 1983 yılını bekleyecektir, fakat “Kaldırım Bilgesi” adını taşıyan ve daha sonra *Sır Kâtibi*’ne de dâhil edeceği şiirini Enis Batur’un *Tan* dergisinde imzasız olarak yayımlayacaktır.³⁷

Bu tarihten itibaren 1986’ya gelinceye kadar Hulki Aktunç’un süreli yayınlarda izini sürdürdüğümüzde yeni bir şiirine rastlayamayız. 1986’da ise *Şiir Atı*’nın ikinci kitabında (sayısında) “Esna” şiiriyle yeniden karşımıza çıkar. Ertesi yıl, 1987’de yine *Şiir Atı*’nın üçüncü kitabında bu kez “Salihâtı Nisvandân Cumhuriyet Meyhanesi” yayımlanır. Aynı yıl Refik Durbaş, “Hikâyeciye Mektup: Yeni Bir Hikâyenin Şiirinde...” başlıklı açık mektubunun sonunda “Sen de gizli bir şair değil misin?” (Durbaş, 1987, 7) diye sorar Aktunç’a. Refik Durbaş’ın bu

³⁷ Enis Batur, şiirin Aktunç’a ait olduğunu bilmektedir ancak yine de şiir dergide şu notla beraber yayımlanır: “‘Kaldırım Bilgesi’nin kime ait olduğunu bulamadık. Ozanın yönetmene göndermiş olduğunu sandığımız mektup dosyadan çıkmadı. Bu şiiri yazanın da okuyanın da anlayışına güvenerek böyle imzasız yayımlıyoruz.” (Aktunç, 1983, 27)

sorusunda ikili bir anlam saklıdır. Durbaş, hem Aktunç'un öykülerindeki şiirsel öze hem de dergilerde henüz bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar şiir yayımlanmış öykücünün şairlik potansiyeline işaret etmek ister gibidir. Durbaş'a cevabı şiirleriyle verir sanki Aktunç. 1987'nin sonunda yayımlanan *Şiir Atı*'nın dördüncü kitabında "Lapsus Calami"lerini ("Lapsus Calami I: Kandil Beni Onaylar," "Lapsus Calami II: Odunlukta," "Lapsus Calami III: Kısıklı Haremağaları Evi," "Lapsus Calami IV: Azınlık,") yayımlanır. 1988 yılı ise Aktunç'un *Defter*'de (Dört Serüven - "Birinci Serüven", "İkinci Serüven", "Üçüncü Serüven", "Dördüncü Serüven") ve *Gergedan*'da ("Hristo Teyeli", "Hayalkâr Hüseyin Terzihânesi", "Adaçayı", "Makastar", "İki Ayakdaşlar") yeni şiirlerini, *Çerçeve*'de ise "Salihati Nisvandın Cumhuriyet Meyhanes"ni yeniden yayımladığı bir yıl olur. Yılda yıla şiir yayımladığı mecraların çeşitlendiği ve şiir sayısının niceliksel bir artış gösterdiği gözlenir.

3.5.4.1.Sır Kâtibi (1989)

1989, Hulki Aktunç şiirinin altın yılıdır. Yılın başında *Argos* ve *Şiir Atı*'nın beşinci kitabında birer şiiriyle yer alan şair, takip eden aylarda önce *Islıkla Tarihçe*'yi sonra da *Sır Kâtibi*'ni yayımlar. Aslında Aktunç, *Sır Kâtibi*'nin *Islıkla Tarihçe*'den daha önce çıkmasını planlamıştır. Aynı yıl kitaplar henüz piyasaya çıkmadan önce Haydar Ergülen'le yaptığı *Şiir Atı*'nda yayımlanan söyleşinin girişinde *Sır Kâtibi*'nin de çok daha önce 1987 Aralık'ında çıkmasının beklendiği belirtilir.³⁸ *Sır Kâtibi*, *Gergedan* dergisini de bünyesinde barındıran Dönemli Yayıncılık'tan çıkacaktır fakat yayınevi kapanır ve böylece kitabın basılması da ertelenir. Her ne kadar Aktunç, Emre Gönen'le yaptığı söyleşide *Sır Kâtibi*'nin sonbaharda çıkacağını söylese de kitap piyasaya ancak yıl sonunda, *Şiir Atı* Yayıncılık etiketiyle çıkabilmiştir.³⁹ *Sır Kâtibi*'nin arka kapağına da "*Sır Kâtibi* şairin ilk şiir kitabıdır. *Islıkla Tarihçe*'nin öncelidir," notu düşülerek ayrıca

³⁸ "Hulki Aktunç 'yazı'sını sevenler, bir süredir *Sır Kâtibi*'nin yayımlanmasını bekliyorlar. 1987 Aralık ayında çıkacak bu şiir kitabı, 1988 aralığı geldi, sırrını sürdürmekte," (Ergülen, 1989, 131)

³⁹ Söz konusu söyleşide şunları söyler Aktunç: "Bu [*Islıkla Tarihçe*] aslında benim ikinci şiir kitabım. Ondan önce *Sır Kâtibi* var, yayımlanamadı, Dönemli Yayıncılık işi bıraktığı için. Sonbaharda çıkacak." (Gönen, 1989, 62-63) Dönemli Yayıncılık, *Gergedan* dergisini de çıkarmaktadır. Enver Ercan'a "*Sır Kâtibi* ilk şiir kitabımdır. 1987'de çıkacaktı; *Gergedan*'daki bazı kargaşalıklar yüzünden gecikti," der (Ercan, 1993, 5)

belirtlmifltir. *IslıklaTarihçe*'nin *Sır Kâtibi*'nden önce piyasaya çıkışı edebiyat tarihlerine de *Islıkla Tarihçe*'nin Hulki Aktunç'un ilk şiir kitabı olarak geçeceği anlamına gelmektedir ve Hulki Aktunç bunu önlemek ister gibidir. Yıllar sonra toplu şiirleri *Firak*'ın içinde *Sır Kâtibi* ilk sıraya alınmıştır. Aktunç kendi şiir tarihindeki kronolojik bir yanlışı belki de böylece bir nebze de olsa telafi etme imkânı bulmuştur. Bu aynı zamanda Aktunç'un şiir kitaplarının birbirine eklenen halkalardan oluşan bir zincir olduğunu da düşündürür.

Haydar Ergülen'in Aktunç'un şiirlerini okurdan sır gibi sakladığını belirtmesi üzerine Aktunç "Uzun yıllar var, şiirlerimi kendimden de saklamışımıdır ben. *Sır Kâtibi*'nde 1976'da yazılmış şiir de var, 1987'de yazılmış şiir de," (Ergülen, 1989, s.) diyerek yanıtlar. Söyleşinin devamında "*Sır Kâtibi* yayınlandığında, yazdıklarımın beşte biri gün ışığına çıkmış olacak," (Ergülen, 1989, s.) dediğine bakılırsa Aktunç, yıllar içinde kendisine bir şiir havuzu oluşturmuştur, ilk iki kitaptan sonra 1991'den 1994'e kadar her yıl yeni bir kitap çıkarması da bunun kanıtı olarak görülebilir.

Sır Kâtibi, sırasıyla, "Denizin İlk Sözcükleri", "Büyük Tono", "Kaldırım Bilgesi", "Boza Akıntısı", "İlyas Miço", "Efendimiz", "Şam", "Huş Ağacını Dinlerken", "El Ücra", "Cin Düğümü", "Düş Sunakları"⁴⁰, "Beliğ", "Denizin Uçlarında", "Kül-Ülke", "Günnük", "Yarımada", "Turba", "Su, Mavi Maden", "Bin Dize",⁴¹ "Kıyas-ı Kıssa", "Dokunak", "Anavasya", "Islak Saçlı Kadınlar", "Esna", "Salihat-ı Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi", "Memento Mori", "Avara", "Kedi Kitabı", "Sır Kâtibi", "O Sadece Bir Gölgeydi", "Tütün", "Katavasya", "Deniz Kızı Günceleri", "Son Sunu" adlarını taşıyan toplam 34 şiirden oluşur. Bu şiirlerden, "Denizin İlk Sözcükleri", "Büyük Tono" ve "İlyas Miço", "Beliğ" (dergide "Hava Patlarken" adıyla), "Tütün" (dergide "Dönen Birinin Şiiri" adıyla) *Yazı*'da (1979, S: 6, s. 44-45); "Su, Mavi Maden," *Gösteri*'de (Temmuz 1981, S: 8, s.19); "Kaldırım Bilgesi" imzasız olarak *Tan*'da (S: 11, Haziran 1983, s. 27-31); "Esna," *Şiir Atı*'nın ikinci kitabında (1986, s. 10-11); "Salihat-ı Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi" *Şiir Atı*'nın üçüncü kitabında (Nisan 1987, s. 12-15) daha önce yayımlanmıştır.

⁴⁰ Aktunç, bu şiirin 1984 Enka Sanat Ödülleri'nde mansiyon aldığını söyler. Mansiyon kazananlar arasında Necati Cumalı ve Melih Cevdet de vardır

⁴¹ Ersin Kalkan'la yaptığı söyleşide "Esna" şiirini 1976 yılında bir iddia üzerine, odasına çekilip çok kısa bir sürede yazdığını söyler. (23-24)

Aktunç, *Sır Kâtibi*'nde “Turba” şiirini Behçet Necatigil’e, Salihati Nisvan’dan Cumhuriyet Meyhanesi’ne” şiirini Aliye Berger ve Danyal Topatan’a, “Su, Mavi Maden” şiirinin “Avara tahta / kimsen yok şimdi / hadi kapıl sulara / yitir kendini,” şeklindeki son dizelerini ise Selim İleri’ye adamıştır. Aktunç ayrıca kitapta bu konuda aşırılığa düşmek istemediğinden iki adamaya yer veremediğini belirtir. “El-Ücra” şiirini bir “Cemal Süreya hayranının şiiridir”; “MementoMori”yi ise Edip Cansever’in ölümü üzerine kaleme almıştır (Ergülen, 1989, 134). Ayrıca “Kedi Kitabı” şiirini *Fırak*’taki ikinci baskıda kedisi Uşu’ya ithaf etmiştir.⁴²

Sır Kâtibi’ne deniz temalı şiirler hâkimdir. Doğa – insan çelişkisi bu şiirlerde çoğu zaman bir uyuma varır. “Denizin İlk Sözcüleri” şiirinin

[...]
Gör dendi bana
Sudan ne ayırdımız var bizim
İslanırız bakınca suya
[...] (Aktunç, 2000b, 13)

dizeleri bu uyuma bir örnektir. “İlyas Miço” şiirinin son dizesi de “İslandı bakınca suya”dır (Aktunç, 2000b, 20). “Efendimiz” şiirinin son dizesinde ise bu sefer ıslanma ve suya bakma eylemleri eşzamanlı gerçekleşir:

[...]
Ölümüyle ölmedi
Konuşan birinin ağzında
İslanarak bakınca suya (Aktunç, 2000b, 23)

“Denizin Uçları” şiirinde ise şiir öznesinin neredeyse bir tekneyle özdeşleştiği görülür. Şiirin,

Aşı boyası bul bana
yedeğine koy teknemin

Boyanacak tahtanın damarı
bileğimde zonkluyor

[...] (Aktunç, 2000b, 30)

⁴² Ressam Berna Türemen bu şiirden hareketle Göğe Ağan Kedi Başı adını verdiği bir resim yapmıştır.

dizelerinde deniz aracı nesneyle özdeşleşme, bedenene bir birleşme olarak karşımıza çıkar. “Beliğ” şiirinde ise deniz, bir sevda denizidir ve ayrılık getirir:

[...]
Yanım yörem kara dalga
içim koyu rum ateşi

Senden ıraklamışım
küreklerim öldürür beni
senden ıraklamışım
dokuz bin kürek gıdımı

[...](Aktunç, 2000b, 29)

Sır Kâtibi’nde şiir-öznesinin sadece denize değil doğadaki başka canlılarla da özdeşlikler kurar. “Şam” şiirinde bir “tıtlı” ya da “yeni yetme bir kurbağ” gibi olduğunu söyler (Aktunç, 2000b, 22). Benzerlik ilişkisi kurulan her iki canlının da değişim ve dönüşümü simgelemesi dikkat çekicidir. “El-Ücra” şiirinin “her şey bir şeye dönüştü” (Aktunç, 2000b, 23) dizesi kitaptaki şiirlerde insan ve doğanın, hatta insan ve nesnenin sık sık birbirleriyle yer değiştirmesi şeklinde karşımıza çıkar.

Sır Kâtibi şiirlerinde deniz aynı zamanda yalnızlık duygusunu besler. “Su, Mavi Maden” şiirinde “Kıyılarını arayıp duran / birilerinin sesleri” (Aktunç, 2000b, 37) duyulur. Bu insanlar,

[...]
Başkalarıyla giderler
yapayalnız dönerler
unuttukları kıyıya

Bakınca suya.(Aktunç, 2000b, 38)

Aynı şiirin “Avara tahta / kimsen yok şimdi / hadi kapıl sulara / yitir kendini” (Aktunç, 2000b, 42) şeklindeki son dizelerinin Selim İleri gibi edebiyatı “yalnızlık” temasıyla beraber anılan bir yazara adanması da buna işaret eder gibidir. Öte yandan aslında bu insanlar yalnızlığı biraz da kendileri seçmiştir. “Anavasya”nın şiir öznesi bir yalnızlık yurdu da olan “deniz”i tercih etmektedir:

Toprak sıla
Deniz gurbet

Sanmayın

Deniz dünya

Kara Yemen'dir bana (Aktunç, 2000b, 48)

“Kaldırım Bilgesi” ve “Yarımada”nın şiir özneleri de münzevi kişilerdir. Münzevilik, Aktunç şiirlerinde deniz insanlarının bir özelliği olarak karşımıza çıkar daha çok. Orhan Kâhyaoğlu'na göre Aktunç, şehrin alt kültürlerinin tarihini yeni baştan yazmaktadır:

[...] bir anlamda [Aktunç] alt kültürler tarihinin yeni baştan inşasına koyuluyor. Aynı temel mantalitenin ipuçları öykü ve denemelerinde de var tabii, ama şiirlerdeki kadar çıplak değil. Bu arada, kuyumculuğundan da hiçbir şey kaybetmemiş. Şehirdeki marjinal hayatların kara tablolarını şiir diliyle gösterme çabası tüm titizliğiyle sürüyor. “Kaldırım Bilgesi”, “Boza Akıntısı” ya da “Şam” gibi şiirler bu sürecin en önemli şiirleri. (Kâhyaoğlu, 1990, 160)

Sır Kâtibi'nde ağırlıklı bir şekilde deniz temasının işlenmesiyle bağlantılı olarak kitabın kelime kadrosu da büyük oranda denizcilik terimlerinden oluşur. Aktunç'un, kitabın bütününde de sözcük seçimlerine ve onların yan yana gelişlerine büyük özen gösterdiği anlaşılmaktadır. Tahir Abacı da *Sır Kâtibi* üzerine kaleme aldığı yazısında Aktunç'un “kelime işçiliği”nin üzerindeki dururken bu durumun şiire getirdiği anlam kapalılığına da dikkati çeker:

Seçilmişlikleri hissedilen kelimeler yan yana gelerek iç bağlantılarla bir elektrik oluşturunlar, kelimelerin yaylanma yeteneklerini sınıyorlar. Bu sürecin her zaman için bir ‘dış’ karşılığı olduğu, başka deyişle geri beslediği hayatla birebir bağ kurduğu söylenemez, kimi yerde şairin oyuna ya da büyüye kapıldığı seziliyor. Ancak kelimelere yaşatılan sonsuz akış, değişkenlik, şiirlerin bu bağlamda bir örnek olmasını da engelliyor. Her şiirin ayrı ayrı anlam katmanları, başka deyişle bağımsız kişiliği var. Dünyasını kelimeler buluşmasının dinamiğine bağlamış şairlerde sık rastlandığı üzere, Aktunç da çoğunlukla geniş zaman kipini kullanıyor. (Abacı, 2011, 94)

Abacı, Aktunç'un öyküleri, romanları ve şiirleri arasındaki akışkan dilsel öze de vurgu yapar:

O [H. Aktunç], kelimelerle hemhal olmayı daha işin başında bir özelliği olarak duyurmuştu. [...] İlk yayımlanan hikâyelerinde bile ‘harcîâlem’ dilden, günlük dilden uzak kalmaya özendiği, bilinen gerçekliği alışıldıktan başka kelimelerle söylemek istediği görülüyordu. Aynı tutumu romanlarında da

sürdürdü. Şiire özgü ‘metafor’u edebiyatımızda romanda da kullanan ilk yazardır, (Abacı, 2011, 94)

Aktunç’un şiirleri, romanları, öyküleri arasındaki türsel sınırları aşındıran unsurun da aslında, nesirden şiire ve şiirden nesre doğru daimi bir akış içindeki bu öz olduğu söylenebilir. Öte yandan Abacı’nın “şiire özgü ‘metafor’un romanda da kullanıldığı” yönündeki tespitine şiirlerde de nesre özgü ‘tahkiye’den faydalandığını eklemek gerekir. *Sır Kâtibi*’ndeki “Deniz Kızı Günceleri”nde nesirden şiire yapılan yumuşak geçişi şiirin biçimi üzerinden de görmek mümkündür. Kitapta bazı şiirler, örneğin “Günnük”ün dizeler halinde yazılmış bir öykü olduğu söylenebilir. Dize formu bir yanılsama yaratmak için kullanılmıştır sanki.

Abacı, Aktunç’un *Sır Kâtibi*’ndeki şiirlerinin dize şekliyle anlamları arasındaki bağlantıyı ise “Hulki Aktunç’un genellikle kısa dizelerle ve küçük öbeklerle şiir kotarması [...] yatay ve dikey eksenindeki dinamik gidip gelmelerin yansıması niteliğindedir,” (Abacı, 2011, 95) sözleriyle yorumlar. Gerçekten de Aktunç şiiri - daha önce Necatigil’in şiirinde de gördüğümüz gibi- sadece yatay değil dikey ekseninde de okunarak anlam verilebilecek bir şiirdir.

Sır Kâtibi üzerine ilk yazılardan birini kaleme alan Orhan Kâhyaoğlu, “Ece Ayhan’ın adım attığı ‘tarihe tersinden bakış’ı, Aktunç şiirinin temeli” olarak görmüş ve şunları söylemiştir:

Türk şiirinde, köklerini Ece Ayhan, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç gibi ustaların su yüzüne çıkardığı damarın izini aynı ciddiyetle sürdürüyor Aktunç. Belki daha da eşeleyerek! Özellikle Ece Ayhan’ın adım attığı ‘tarihe tersinden bakış’ı, Aktunç şiirinin temeli kılmış. İstanbul şehrini bile içine katabileceğimiz Ortadoğu coğrafyasındaki kültürel mozaigi, Aktunç da yılmadan parçalara ayırıp gösterme peşinde koşuyor şiirlerinde. Resmî tarihi tamamen dışlıyor. (Kâhyaoğlu, 1990, 160?)

Kâhyaoğlu, bu şiir damarının Aktunç’un keşfi olmadığını ama şairin bu akışın doruk isimlerinden biri olduğunu vurguluyor. Tıpkı Kâhyaoğlu gibi Abacı da Aktunç şiirindeki tarihsel perspektife dikkat çekmiştir. Abacı’ya göre “tarih

perspektifi” Aktunç edebiyatının temel özelliklerinden biridir ve bu özellik şiirine de yansımıştır (Abacı, 2011, 94). Abacı, “Geleneğin söz dağarından beslenmiş, ama modernist deyişin tam içinde, yakın tarihin serüvenini karmaşasıyla birlikte yaşamış bir şiirin ilk adımı niteliğinde *Sır Kâtibi*,” (Abac, 2011, 95) der. Öte yandan Aktunç’un şiirindeki eleştirmenlerin bahsettiği bu tarihsel perspektif *Islıkla Tarihçe*’de *Sır Kâtibi*’nde olduğundan çok daha belirgin bir unsurdur.

3.5.4.2. Islıkla Tarihçe (1989)

Islıkla Tarihçe, 1. “Hayalkâr Hüseyin”, 2. “LapsusCalami”, 3. “Sorguç Şiirine Beş Gönderme”, 4. “Dört Serüven”, 5. “İstiraplar Ansiklopedisi”, 6. “Yıpratılmış Aşk Şiirleri” başlıklı altı bölümden oluşur:

1. bölümündeki şiirler sırasıyla “Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi”, “Makastar”, “Hristo Teyeli”, “Adaçayı”, “AnoreksiaNeurosa”, “Kırk İğneler”, “İki Ayakdaşlar (Mukaddime)”dir. Bu şiirlerden “Hristo Teyeli”, “Hayalkâr Hüseyin Terzihânesi”, “Adaçayı”, “Makastar”, “İki Ayakdaşlar (Mukaddime)”, daha önce *Gergedan* dergisinde yayımlanmıştır (No: 15, Mayıs 1988, s. 23-24).

2. bölümündeki şiirler “Kandil Beni Onaylar”, “Odunlukta”, “Kısıklı Haremağaları Evi”, “Azınlık”, “B”, “Sorguç”, “Karşı Ses”, “Tikel”, “Üç-Kimseler”dir. Bu bölümü oluşturan şiirlerden dördü; “LapsusCalami I: Kandil Beni Onaylar,” “LapsusCalami II: Odunlukta,” “LapsusCalami III: Kısıklı Haremağaları Evi,” “LapsusCalami IV: Azınlık,” daha önce *Şiir Atı*’nın dördüncü kitabında yayımlanır. (haz. A. Osman Hakan, V. B. Bayrıl, Haydar Ergülen, Ali Günvar, 1987, 19-22.)

3. bölüm “Gerili”, “Serkisof’un İçinde”, “Ve...”, “Yalvarırım Daha Duygusal Bir Klorofil Tasarımı”, “Bükülüş” başlıklı şiirlerden oluşur.

4. bölümdeki şiirler “Birinci Serüven,” “İkinci Serüven”, “Üçüncü Serüven” ve “Dördüncü Serüven”dir. Bu şiirler daha önce *Defter* dergisinde yayımlanır (S: 7, Aralık-Ocak 1988, 50-54).

5. bölümde sadece “İstiraplar Ansiklopedisi (Bir Bölümden)” başlıklı şiir vardır. Bu bölüm *Firak: Toplu Şiirler 1989-1999* baskısında yer almaz.

6. bölüm “Mupere”, “Yovanna”, “Irak Bir Yanılsama”, “Defterimdeki Süs Çocuktun Sen”, “Uzun Yıllar Sonra Da Sevgilim Süs”, “Damlar Damlalar”, “Duygu Dört Numara”, “Komşulara”, “Mega Asvas”, “Güllerin Özeti”, “Altın Kesim”, Marilyn Monroe”, “Lise Birden Ölüm” adlı şiirler vardır. Aktunç, “Altın Kesim” şiirini Turgut Uyar’a adamıştır.

Sır Kâtibi’nde deniz temasına ve denizcilerin dünyasına ağırlık veren Aktunç, *Islıkla Tarihçe*’de bu kez zanaat erbaplarından terzileri işler. Hulki Aktunç, *Yoldaşım 40 Yıl*’da “Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi” bölümündeki şiirlerin çocukluğundan, özellikle babasının bir dönem Kadıköy’de işlettiği kiraathanenin “klienta”sından, müşteri dokusundan büyük izler taşıdığını söyler (Aktunç, 2008a, 17). Terzilik de tıpkı miçoluk gibi yazarın çocukluğunun Kadıköy’ünden tanışık olduğu işlerdendir; Aktunç, bir dönem Kadıköy Çarşısı’ndaki terzi Anesti kardeşlere çiraklık yapmıştır.

Öte yandan Türkçeye, tabiri caizse, eldiven gibi uyan metinler üretmeyi amaç edinen Aktunç’un yazarlık yordamı, Füsun Akatlı’nın da değindiği gibi, zanaatlar arasından en çok terziliğe benzer. Aktunç, sanatın zanaat yönüne çok önem verir. *Şarkılar* kitabındaki “Dördüncü Şarkı” şiirinde “Olduğu gibi kurma olduğu gibi bırakma dünyayı” (Aktunç, 2000, 166) dizesini yazan Aktunç, mevcut edebiyata eklemlenmeye değil üzerine koyarak onu aşmaya, hep daha ileriye taşımaya gayret eder. Aşmak ise ancak aşamalanmakla, metni işleyerek her seferinde daha iyi hale getirmekle mümkün olabilecektir, bu yazma eyleminin zanaat yönüdür. “Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi” şiirinde de şiir öznesi terzileri kanat biçmeyi buyurur:

“Kanat biçin masalını yitirmiş bir ankaya
Kanat biç ey makastar hezarrenk kuşlar adına

Kanat biç arka sokak ülkelerine dış kapılarına
Kanat biç hiç çekinmeden sayıklayanlara

Kanat biç yüzüksüz kızlara nişanlılara
Kanat biç düş kapını ak çarşaflara

Kanat biç kanat biç kanatlar biçin
Her şey suya saplanıyor kanat biçin

Kanat biçin içimizdeki büyük uzaklara” (Aktunç, 2000b, 75)

Terziler kanatları, kentin çeperlerinde yaşayan sosyo-ekonomik olarak alt sınıftan insanlara, kaybedenlere, delilere ve hayalperestlere biçeceklerdir. Böylece onlar da hayallerine ulaşabilecek, sıkışıp kaldıkları alanlardan çıkabilecek, bir yerde o dar çevreyi ve kendilerini aşabileceklerdir. “Kanat biç” buyruğunun arka arkaya tekrarlanması, şiir öznesinin ısrarcı ve aceleci olduğunu gösterir, çünkü “her şey suya saplanıyor”dur. Ancak kendilerine ümit bağlanan terzilerin de durumları pek parlak değildir. “Makastar” şiirinde haberler hem şiir öznesinin kendi mesleği adına hem ülke adına iç açıcı değildir:

Biçki ve dikiş ve eleğimsağma
günler yine adaçayı kokuyor
okuduğum haberler hep parça başı
parça başı ölüm parça başı güz (Aktunç, 2000b, 76)

Bir terzi de “parça başı” iş üzerinden ücret almaktadır ama atölyeler de parça başı usulüne göre çalışmaktadır. Burada fabrikasyon üretime gönderme yapılmaktadır daha ziyade; “parça başı ölüm parça başı güz” dizesi hem fabrikaların elverişsiz çalışma koşullarına, hem işçi ölümlerine, hem de fabrikasyon üretimin artmasıyla terzilik mesleğinin bitişine işaret etmektedir. İkinci dördlüğün “Biçki ve dikiş ve meşhur sis” şeklindeki ilk dizesinde geçen “sis” ülkeye hâkim olan belirsizlik atmosferini anlatmaktadır. Sisin meşhur olması ise bu belirsizliğin yeni olmadığını gösterir. (Öte yandan meşhur bir sis daha vardır ki o da Tefik Fikret’in politik eleştiri şiiri “Sis”tir.) Bütün bu belirsizlik ortamı içerisinde şiir öznesi, bir yandan da, evlenip evlenemeyeceğine mutlu olup olamayacağına dair gündelik endişeler taşımaktadır. Bu gündelik endişeler içerisinde geçen günlerin tekdüzeliğinin verdiği sıkıntı ise son dördlükte doruğuna ulaşır:

Biçki ve dikiş ve intihar vakti
Kalbimi avucunda sıkıyor günler
Adaçayı kokuyor koca bir mevsim
Mutlu olur muyum niye çok ince sesim (Aktunç, 2000b, 76)

“Makastar”daki dördlüklerin ilk dizileri birer kelime değişikliğiyle tekrar etmektedir: İlk dördlük: “Biçki ve dikiş ve eleğimsağma”, ikinci dördlük: “Biçki ve

dikiş ve meşhur sis”, üçüncü dörtlük: “Biçki ve dikiş ve Hristo teyeli”, dördüncü dörtlük: “Biçki ve dikiş ve intihar vakti”. Bu tekrarlar, tekdüzelik duygusunu kuvvetlendirmektedir. “Hristo Teyeli” şiirindeki “Teslim günü bütün hayat hep teslim günü” (Aktunç, 2000b, 77) dizesi aynı şekilde hayattaki tekdüzeliği ve bu tekdüzelikten duyulan sıkıntıyı anlatır. Terzilerin sıkıntısının kaynağı sadece tekdüzelik değil, kendi devirlerinin geçmiş ve sonucunda unutulmuş olmalarıdır. Fabrikasyon çağında meslekleri geçersizdir artık. “Adaçayı”nın şiir öznesi kendini “sahipsiz ve günü geçmiş bir gazete”ye benzetmektedir.

Sokağımı kazdılar kaldırım kuyu
zaten bütün ahşabiyim bütün çıkmazım
sahipsiz ve günü geçmiş gazete
unutuş gülleriyim sanki sadece (Aktunç, 2000b, 78)

Işıkla Tarihçe şiirlerinin geneline kara duygu hâkimdir. İlk şiirlerinden itibaren ölüm ve intihar temaları karşımıza çıkar. “Makastar”ın mutsuz şiir öznesi intiharı düşünmektedir. “Hristo Teyeli” şiirinin “Teslim günü bütün hayat hep teslim günü” dizesini Hâmid’in “Makber”ine de gönderme yapan “bana pot yapmayacak makber kim bilir nerede” dizesi takip eder. Böylece önceki dizede bahsi geçen “teslim günü”nün hem iş teslim edilen gün hem de beklenen bir ölüm günü olduğu anlaşılır. “AnoreksiaNeurosa” şiirinin,

İp tire kırnap ve sicim
ağ örüyor baktım herkes
bir ses sarkıyor tavandan bana
ölümünü onarmaya da yetmez (Aktunç, 2000b, 78)

dizeleri de hayatta umduklarını bulamamış, hayallerine ulaşamamış, belki de sevdiğine kavuşamamış şiir öznesinin kendini asmayı düşündüğünü hissettirir. “Kandil Beni Onaylar” şiirinde ise bu kez bir kandil yapayalnız kalmış şiir öznesine intiharı fısıldar (Aktunç, 2000b, 83) “Bükülüş” şiirinde çamaşır ipiyle iğdelere asılmış bir kadın görüntüsü vardır. Aslında iğde ağaçlarının dalları incedir ve yere sarkar, dolayısıyla bir insanın kendini asması ya da asılması için uygun değildir fakat “çamaşır ipiyle asılmak” eylemi başlı başına intiharı çağrıştırmaktadır. “Yovanna” şiirinde anlatılan acılı kadın ise bileklerini kesmiştir. İntiharı büyük yankı uyandıran dünyaca ünlü aktris Marilyn Monroe’nun adını taşıyan “Marilyn Monroe” şiirinin son dizesi ise “intihar üç

hecedir her sözlükte” (Aktunç, 2000b, 114) şeklindedir. Bütün bu örneklerden Aktunç’un şiirlerinde tıpkı bir hikâye anlatıcısı gibi kişiler yarattığı ve bu kişilere psikolojik derinlik kazandırmaya büyük önem verdiği sonucunu da ekleyebiliriz.

Yukarıdaki örneklerde görüleceği üzere intihar eyleminin failleri genellikle kadınlardır. Ancak *Islıkla Tarihçe*’de kadınlar sadece intiharın değil aşkın da öznesidirler. Aktunç, yeni kitabında aşk şiirlerine daha fazla yer ayırır. Bu şiirlerdeki aşkın erotik bir boyutu vardır. Özellikle “Komşulara” şiirinde erotizm unsuru ustalıkla kullanılmıştır.

Islıkla Tarihçe şiirlerinde zaman da öne çıkan bir diğer kavramdır. “Sorguç” şiirinde geçen

[...]

Orada bir ânın
alt ve üstü
ve kuzeyi güneyi
ve doğusu batısı
olduğunu görüyor musunuz?

Zarlarını tabakalarını
aksak bir saniyenin
-doğru, belki de soğansı-
anlamaya çalışır mısınız?

[...] (Aktunç, 2000b, 87)

dizelerinde şairin zamanı düz bir çizgide ve tek boyutlu olarak değil üç boyutlu (altı ve üstü olan) ve dairesel (soğan gibi) algıladığını görürüz. “Bükülüş” şiirinde ise zaman bükülebilecek kadar esnektir.

Eleştirmenler ise Aktunç’un yayımlanan ilk şiir kitabı *Islıkla Tarihçe*’nin şiir dili üzerinde dururlar. Füsun Akatlı, “Şiire Yeni Bir Kanat” başlıklı yazısında *Islıkla Tarihçe*’yi değerlendirir. *Islıkla Tarihçe*, Aktunç’un yayımlanan ilk şiir kitabı olduğu için aslında Akatlı’nın yazısı da Aktunç şiiri üzerine yazılmış tespit edebildiğim ilk yazıdır. Akatlı, Aktunç’un şiirinin kaynaklarındaki zenginliğe ve şiir geleneğimizle kurduğu ilişkiye dikkat çeker öncelikle:

Islıkla Tarihçe, dört dörtlük Batılı görünümünün gerisinde, her türlü özentiden uzak, şiir geleneğimizin içinden kültürümüzün çeşitli renkleriyle geçerek süzölmüş bir şiir birikimini barındırıyor. Hulki Aktunç’un öykü ve romanlarından tanıdığımız bir dünyası var. Şiirleri de işte o dünyadan sesleniyor. (Akatlı, 1989, 5)

Akatlı’ya göre Aktunç şiirindeki ikinci önemli unsur sözcüklerdir. Sözcüğün ve sözdiziminin Aktunç şiirindeki işlevini şu sözlerle açıklar:

Aktunç sözcüklere, onların serüvenlerine ve çağrışımlarına tutkun bir yazardır. Şairliğinde büsbütün böyle bu. Sözcük, olanca anlam yükü ve biçimsel dengesi ile imgenin önünde yer alıyor şiirinde. Ama tekniği ile duyarlılığını barıştırmış olduğunu teslim etmek gerek. Birkaç ögeyi bir arada gözetmek, adeta hak geçirmemek gibi bir kaygısı var. Öyle ki, sözcük ve dizelerin yapı içindeki fiziksel var oluşları sesle eşlenerek şiire bir iç armoni sağlanırken, semantik öğelerin de iki kanaldan, kendi işlevlerini yerine getirmelerine özen gösterilmiş. Hem anlam iletmede hem imge üretimini destekleyici olarak yararlanılmış onlardan (Akatlı, 1989, 5)

Ragıp Duran’a göre *Islıkla Tarihçe*’de saptanan ilk özellikler “minimalist bir güzellik doğuran” “işlevsel bir sözcük tasarrufu”, “levanten bir İstanbul sevgisi”, “zevkli ve kemal bir tarih merakı”, “zekice gülmeceler ve güldürmeceler”dir, şiirdeki çağrışımlar ise çok öznedir. Aktunç’un şiirinde Kemal Tahir’e, Ece Ayhan’a Orhan Veli’ye göndermeler olduğunu da belirtir ve “Onun yapıtının kaynakları gerçekten çeşitli ve zengindir, ama esinlerinin ürünü hep yeni sayılacak kadar özgündür,” (Duran, 1989, 4) der. Duran, Aktunç’un öykü ve romanlarıyla şiirleri arasındaki bağ için şunları söyler:

Roman ve öykü okurundan haklı olarak bir okuma çabası isteyen Aktunç’un şiirlerindeki gizli açık göndermelerin ipuçları hatta kaynakları yine roman ve öykülerde. *Islıkla Tarihçe*, bağımsız olarak okunabilir kuşkusuz, ama bu kez üstüne öykülere ve özellikle de iki romana dönmekte yarar ve keyif vardır. (Duran, 1989, 4)

3.5.4.3. Adresim Aynalar (1991)

Kitap, 1- “Bir Mahalle Şairinin Büyük Defteri”, 2- “Bir Mahalle Şairinin Küçük Defteri” ve 3- “Bir Mahalle Şairinin Kuruntuları” bölümlerinden oluşur. Bu bölümlerde yer alan şiirler şunlardır:

1. bölüm “Çan”, “Sürecin Yırtıldığı Yer”, “Yorgun Telve”, “Yanılmış Ad”, “Gül Devşirirken”, “Ûdî”, “Yaşlı Nebatat”, “Mahallim Mahalle”, “Orta Hal”, “Bizim Köşe”, “Semaî”, “AgendaMeum”, “Alavere Gül”, “Kedi Yalnızlığında”, “Seri İlanlar”, “Kalbim”, “İhaleler”, “Ezaevi Çocukları”, “Sessiz”, “Gidiş”, “Anla”, “Gözyaşı Vadisi”, “Dullar ve Umut”, “Âcil ile Begonya”, “Bir Takvim, Hepimizi...”, “Aşerme” isimli şiirlerden oluşur. Bu şiirlerden “Anla” (Argos, S: 22, Haziran 1990, s. 35), “Çan,”, “Âcil ile Begonya”, “Ûdî”, “Alavere Gül”, “Kedi Yalnızlığında” (Argos, S: 30, Şubat 1991, s. 19-24) şiirleri daha önce yayımlanmıştır. Yine bu bölümde yer alan “Sürecin Yırtıldığı Yer” şiiri “Adresim Ayna”, “Yorgun Telve” şiiri “İlâhî”, “Yanılmış Ad” şiiri “Senin Küçük Harflerin” adıyla ve “Konsol Çiçekleri üst başlığıyla daha önce *Şiir Atı*’nda (Kitap 6, haz. V. B. Bayrıl, vd., Nisan 1991, 14-16) yayımlanmıştır.

2. bölümü “Kınalı’dan Sirkeci’ye İnen Bay Misak ile Küskün Bayan Müzeyyen’in Destanı” adlı uzun şiir oluşturur. Bu şiir daha önce Argos’ta (S: 32, Nisan 1991, s. 21-28) yayımlanmış, fakat kitaba alınırken biçimi değişmiş ve anlaşıldığı kadarıyla bu biçime uygun şekilde yeni dizeler eklenmiştir. Argos’ta roma rakamlarıyla ayrılmış 10 bölümden oluşurken kitapta bu bölüm numaraları kaldırılmış onun yerine dizelerin soluna iki dizede, bir beyitlere işaret eder gibi “2, 4, 6, 8...” şeklinde devam eden rakamlar düşülmüştür. Bu uygulama bize Divan neşirlerini hatırlatır. “Kınalı’dan Sirkeci’ye İnen Bay Misak ile Küskün Bayan Müzeyyen’in Destanı” Argos’ta yayımlandığı sıralar, İhsan Üren, 1991 yılının edebiyat dergilerinde çıkan şiirleri değerlendirdiği yazısında bu şiiri “‘Kınalı’dan Sirkeci’ye...’ uzun şiirinde Aktunç, yer yer kesintiye uğrayan akıcılığıyla levanten bir havayı yakalıyorsa da, kullandığı eski sözcükler ve tamlamalarla canımızı sıkıyor. Geçmiş bir hüznü iyi demlemiş, derinden derine içe işliyor, kendini mayalayarak çoğalıyor,” (26) sözleriyle yorumlar.

3. bölüm “Kuruntular Defteri” adlı nesir bölümünden oluşur. Şiirlerin kurmaca şairinin önceki iki bölümde yer alan şiirlerini kendi kalemıyla şerhidir. Böylece Aktunç, şiirde üst-kurmacayı denemiştir.

Adresim Aynalar’ın toplu şiirler içindeki ikinci baskısında kitabın yapısıyla ilgili kayda değer değişiklikler görülür. Kitabın ilk baskısında yukarıda gösterdiğimiz gibi bir bölümlmeye gidilmemiştir. Şiirler arka arkaya sıralanmıştır. *Istıraplar Ansiklopedisi*’nin “Makame....Beni” bölümündeki şiirlere de bu ilk baskıda yer verilmiş, toplu şiirler içine alınırken ise çıkarılmıştır.

Adresim Aynalar’ın kurmaca şairi bir “mahalle” şairidir. Dolayısıyla özellikle kitabın “Bir Mahalle Şairinin Büyük Defteri” bölümündeki şiirlerde bir İstanbul mahallesinin gündelik hayatına ve sıradan insanlarına dair pek çok ayrıntı yer alır. “Gül Devşirirken”, “Mahallin Mahalle”, “Orta Hal”, “Bizim Köşe”, “Alavere Gül”, “Dullar ve Umut”, “Acil ile Begonya”da arka bahçeleri, taşlıkları, taşlıklardan gelen çay şıkırtıları, cumbaları, pencere önü çiçekleri, esnafı, komşuluk ilişkileri, yaşanan gizli açık aşkları, tüller arkasından sokağı gözetleyen kadınları ve dedikodularıyla mahalle hayatı ya şiirin bütününde ya da ayrıntılarında kendini gösterir. “Orta Hal” şiirinde Akçiçek Çıkmazı adlı sokağın gündelik hayatından sesler, renkler, görüntüler geçer. “Orta Hal” söyleniş biçimi ve hâkim ses yapısı itibarıyla de Behçet Necatigil’in “Evin Halleri” şiirini anımsatmaktadır. Şiirin dörtlüklerinin sırasıyla “Akçiçek Çıkmazı da”, “Akçiçek Çıkmazının”, “Akçiçek Çıkmazında”, “Akçiçek Çıkmazına”, “Akçiçek Çıkmazından” biçiminde bitmesi ise şairin iki şiir arasında bilinçli bir bağ kurmaya çalıştığı düşüncesini pekiştirir. “Alavere Gül” şiirinin ilk dizesinde mahrem hayatın kamusal olana, sokağa açıldığı ve yerel mimarimizin en özgün ürünü sayılabilecek cumba için “Cumba şiirin başladığı yer olmalı,” (Aktunç, 2000b, 132) denir. Yine, kitabın aynı bölümünde geçen “Tığlarda, örgülerde, şişlerde akşam” (“Yorgun Telve”/ Aktunç, 2000b, 123), “Her eve bir taşlık, bir sarnıç zamanı” (“Yaşlı Nebatat” / Aktunç, 2000b, 127) dizeleri ise zamanın da mahalle hayatıyla ölçüldüğüne, onun da bir “mahalle zamanı” olduğuna işaret eder. Aktunç, kendisi ise “mahalle” kavramının şiirlerindeki yerini ve şiir geleneğimizle ilişkisini şu sözlerle anlatır:

Mahallenin şiiri birçok şairimizde var. Mehmet Akif'te, Ahmet Muhip'te, Garip'çilerde... II. Yeni'den Turgut Uyar'da, Edip Cansever'de, özel bir açıdan Ece Ayhan'da. Tabii, ayrıca Behçet Necatigil'de, çok otantik, mahalleye sanki yapışmış bir duyarlılıkla. Hepsi, şair ile mahalle ve mahalle insanı duyarlılıkları arasındaki eşlenmeyi ve karşılaşmayı verir bize. Ben, mahallelerde yaşadım. Birbirini bilen ve birbirinde yaşayabilen insanlar, sokak değil ama mahalle insanları bu kitabın temel taşı. Ancak, şiirde birçok şey, şair yazdıktan sonra ortaya çıkar. (Tümer, 1991, 128)

Kitabın ikinci bölümünü oluşturan “Kınalı’dan Sirkeci’ye İnen Bay Misak ile Küskün Bayan Müzeyyen’in Destanı” adlı uzun şiirde ise adada nikâhsız yaşayan geçkin bir çiftin, Misak ile Müzeyyen’in hazin aşkları anlatılır. Müzeyyen, nikâhsız yaşamaları yüzünden mahallede çıkan dedikodular, Misak’ın Sirkeci’de eczacılık yapan yakın dostu Behçet Kâmil’le yaşadığı eşcinsel ilişki ve sonucunda Müzeyyen’den uzaklaşması gibi nedenlerle intihar eder. Müzeyyen’in üzerinde hissettiği toplumsal baskının bir nedeni de Misak’la aralarındaki din ayrılığı olabilir. Öte yandan Müzeyyen’in intiharına ve onu intihara sürükleyen sebeplere, okur, büyük oranda, ancak kitabın üçüncü bölümünü oluşturan “Bir Mahalle Şairinin Kuruntuları” bölümünü okuduğunda vâkıf olabilecektir muhtemelen. Bu bölümde, ilk iki bölümde yer alan şiirler, kitabın kurmaca şairi tarafından açıklanır. Böylece okur, ilk bölümde yer alan şiirlerin de ikinci bölümü oluşturan şiirlerle bağlantılı olduğu bilgisine ulaşır. Kurmaca şair, Müzeyyen ve Misak’ın aşk hikâyesiyle ilk bölümdeki şiirler arasındaki bağlantıları tek tek aydınlatır. Böylece bu bölüm Aktunç’un şiirleri için sunduğu bir okuma rehberine dönüşür.

Misak ve Müzeyyen aslında Aktunç’un öykülerinden de aşına olduğumuz insanlardır.

Çoğalan nedir aklında - bina ve zina

Gelinen günler sizi biraz kovuyor (Aktunç, 2000b, 145)

dizeleri, *Ten ve Gölge*’deki “Kayıplara Karışmış İstanbul” öyküsünün yaşadıkları zamanın dışına düşmüş, bireysel yalnızlıkları içinde birbirlerine sığınan çifti Samiye ile Selim’i çağrıştırır özellikle. “Balıkçılar önce balıkçılar kovuldu” (Aktunç, 2000b, 145) dizesi ise aynı kitapta yer alan “Lodos Düğünü”ne gönderme yapıldığını akla getirir. “Kınalı’dan Sirkeci’ye İnen Bay Misak ve

Küskün Bayan Müzeyyen'in Destanı" şiiriyle Aktunç'un öyküleri arasında kurulacak bağlantılar bu örneklerle de sınırlı kalmaz. Şiir, Aktunç'a ilham vermeye devam edecektir. Şiirde geçen ada vapuru kaptanı, Aktunç'un son öykü kitabı *Güz Her Şeyi Bilir*'in "İskele Dedikoduları" öyküsünün kaptanıdır.

Niçin durur kalır bu iskeleler bilemem ki

Ben olsam palamarı çözer kaçardım uzaklara (Aktunç, 2000b, 149)

dizelerindeki firar eden iskele hayali "İskele Dedikoduları"nda öyküleştirilir.

Örneklerden anlaşılacağı üzere Aktunç için türler birer formdan ibarettir çoğu zaman. Aktunç, ele aldığı duyguyu ya da konuyu en iyi işleyebileceği formu aramakta, bu amaçla da türleri birbirine yaklaştırmakta, birbirinin içinde eritmeye çalışmaktadır. Hatta zaman zaman yeni bir form yaratmayı denediği bile söylenebilir. *Şarkılar* kitabının "Otuz Dokuzuncu Şarkı"sında "Korkmaz oldum şiirde hikâyeden hikâyede şiirden," (Aktunç, 2000b, 178) diyecektir şiir öznesi. Bu bakımdan, *Adresim Aynalar* kitabı, Aktunç'un türleri melezleştirme denemelerinin en kayda değer örneklerinden biridir.

3.5.4.4.Şarkılar (1992)

Önceki kitaplardaki kitap kurgusu, yani alt başlıklar ve bölümler. *Şarkılar*'da yoktur. Kitabın başındaki "Sunu" ve sonundaki "Sonu" adlı üçlükler arasındaki şiirler "Birinci Şarkı", "İkinci Şarkı", "Üçüncü Şarkı"..... şeklinde adlandırılarak devam etmiş ve "Kırkıncı Şarkı" ile de noktalanmıştır. Şiirlerde düzyazı-şiire kayan bentler olmakla beraber, örneğin "Yirmi Dördüncü Şarkı" şiiri "Yangın kavmindeniz ne giysek alev" mısraından oluşmaktadır ve şiir bu haliyle bir mısra-i berceste gibidir. Bir mısra-i berceste'ye yakışır şekilde de zamanla ünlenmiş ve yaygınlık kazanmış, adeta miri malı olmuştur. Aktunç bu şiirle hem tek bir güçlü dizenin de bütün bir şiir olabileceğini göstermiş hem de şiir geleneğimize bir gönderme yapmıştır.

Kitapta yer alan şiirlerden "Dokuzuncu Şarkı" *Milliyet Sanat*'ta (1 Ağustos 1992, S: 293, s. 13) "Yedinci Şarkı," (S: 1016, Mayıs 1992, s. 23), "Yirmi Dördüncü

Şarkı,” “Yirmi Beşinci Şarkı,” “Yirmi Yedinci Şarkı,” “Yirmi Sekizinci Şarkı” daha önce *Varlık*’ta (S: 1022, Kasım 1992, s. 33) yayımlanmıştır.

Baki Asiltürk, “‘Yazılı Kaynaklarda Olmuyor Bunlar’ ya da Türk Şiirinin Sır Kâtibi” başlıklı yazısında *Şarkılar* kitabının tek bir şarkı gibi de okunabileceğini söyler:

Her bir şarkı bir ötekinin, kendinden öncekinin ve sonrakinin açılımı şeklinde kurgulanmış olup kitabın tamamı tek bir şarkı olarak da okunabilir. Şunu da mutlaka vurgulamak gerekir: Alıştığımız anlamda şarkı çağrışımları yoktur bu şiirlerde; şairin önceki kitaplarında oluşturduğu özgün dil, biçem burada da dikkat çeker. Hatta bazı parçalarda bu özellik lirizmin önüne geçer. (Asiltürk, 2010, 63)

“İkinci Şarkı”da geçen “Kanaryalar uçurdukça açan şiirden” (Aktunç, 2000b, 165) dizesindeki imgenin “Üçüncü Şarkı”da “Bir kanarya iskeletinden uçarım varmaya” (Aktunç, 2000b, 165) şekline dönüşmesi, “Onuncu Şarkı”da ise dizinin bu kez “Bir kanarya iskeletinden uçtum” (Aktunç, 2000b, 171) şeklinde karşımıza çıkması, Asiltürk’ün değindiği şiirler arasındaki devamlılığı gösterebilecek örneklerden yalnızca biridir. *Şarkılar* kitabında unutma, bekleme, mekâna ve zamana aidiyetsizlik, göçebelik, yaşlılık gibi temalar ile zaman/bellek/tarih, ölüm gibi artık Aktunç edebiyatının karakteristiği haline gelmiş kavram ve kavram öbeklerinin öne çıktığı görülür.

3.5.4.5. İnsan Aşklarının Külüdür (1993)

İnsan Aşklarının Külüdür kitabında da tıpkı *Islıkla Tarihçe* ve *Adresim Aynalar*’da olduğu gibi bir kitap kurgusuna gitmiştir Aktunç ancak buradaki kurgu daha ayrıntılıdır. Kitap “Kalem ve Toprak” şiiriyle açılır. Bu şiirden sonra art arda gelen “Göğüs Boşluğunda Yatağan”, “Arafiye” ve “Cemre” üst başlıkları altında birer şiir gelir. Şiirlerin dizilimi şu şekildedir: “*Göğüs Boşluğunda Yatağan-I – Obruk*”, “*Arafiye-I – Ben, Üst Ben, Alt Ben, İd Bey vs. İçin*”, “*Göğüs Boşluğunda Yatağan-II – Közler Hikmeti*”, “*Arafiye-II - Sarışın Gezinler ve Esmer Unutkanlar İçin*”, “*Cemre-I – Belirdi Kandilleri Atkestanisinin*”, “*Göğüs*

Boşluğunda Yatağan-III – Parıltı”, “*Arafiye-III – Şair ile Terzinin Son Provası İçin*”, “*Cemre-II – Gecikmiş Bir Gül Ozanı*”, “*Göğüs Boşluğunda Yatağan-IV – Tenha*”, “*Arafiye-IV – Safyürek Kızlar ve Safoğlanlar İçin*”, “*Cemre-III – Sam Yeli*”, “*Göğüs Boşluğunda Yatağan-V – Duravuran Fırtına*”, “*Arafiye-V – İki Yaşayışlı Aşıklar İçin*”, “*Cemre-IV – Bildiri*”, “*Göğüs Boşluğunda Yatağan-VI – Yasavul Öyküsü*”, “*Arafiye-VI – Mehyulâ’nın İki Ülkesi Hakkında*”, “*Cemre-V – Ölümle Nişanlı*”, “*Göğüs Boşluğunda Yatağan-VII – Pazar Sonuçları*”, “*Arafiye-VII – Akdenizin Mührü İçin*”, “*Cemre-VI – Şişe, 5 Numara.*”

Bu şiirlerden “*Arafiye-IV – Safyürek Kızlar ve Safoğlanlar İçin*”, “*Araf Müziği – Safyürek Kızlar ve Safoğlanlar İçin*” adıyla *Hürriyet Gösteri*’de (S: 143, Ekim 1992, s. 36-37) “*Arafiye III- Şair ve Terzinin Son Provası*” şiiri ise “*Araf Müziği*” adıyla daha önce *Sombahar*’da (S: 14, Kasım-Aralık, 1992, s. 51-52), “*Arafiye [I]*” *Varlık*’ta (Şubat 1993, S: 1025, s. 19), “*Arafiye [II]*” *Yaşasın Edebiyat*’ta (S: 4, Ocak-Şubat 1993, s. 10-14), “[*Göğüs Boşluğunda Yatağan IV*] *Tenha*” ise *Sombahar*’da (S: 19, Eylül-Ekim 1993, s. 7-11) daha önce yayımlanmıştır.

Kitap “*Kadın Yalvaç Terekesi*” bölümüyle kapanır. Bu bölümde sırasıyla “*Tarihî Açıklama*”, “*İlk Yaprak*”, “*İkinci Yaprak*”, “*Üçüncü Yaprak*”, “*Dördüncü Yaprak*”, “*Beşinci Yaprak*”, “*Altıncı Yaprak*” “*Son Yaprak ve Cemre*” şiirleri yer alır. “*Kadın Yalvaç Terekesi*” bölümü, “*Tarihî Açıklama*” şiiri hâriç daha önce *Argos*’ta (S: 38, Ekim 1991, s. 25-31) yayımlanmıştır fakat kitapta dize, dörtlük ve bentlerin yapısının değiştiği, yeni dizeler eklendiği ya da var olan dizeler üzerinde ufak tefek değişiklikler yapıldığı görülür.

Hulki Aktunç, *İnsan Aşklarının Külüdür* kitabını Metin Altıok ve Behçet Aysan’a adamıştır. *İnsan Aşklarının Külüdür*, 1994’te Halil Kocagöz Şiir Ödülü’nü kazanır. 1993’ün 49 şiir kitabını içeren bir anket formu eleştirmenler, ödülü daha önce kazanmış şairler, dergi genel yayın yönetmenlerine yollanmıştır. Hulki Aktunç’un verdiği bilgiye göre katılım yüzde 70 oranında olmuş ve oylama sonucunda da *İnsan Aşklarının Külüdür* ödül almıştır. Ödül töreni İzmir Atatürk Kültür Merkezi’nde yapılır. (Alemdar, 1994, 45)

İnsan Aşklarının Külüdür, anlamın önceki kitaplara oranla iyiden iyiye kapandığı ve şairin lirizmden gittikçe uzaklaştığı bir kitaptır. Hatta bu noktada okuru dışladığı bile söylenebilir. “*Göğüs Boşluğunda Yatağan*”, “*Arafiye*”, “*Cemre*” üst

başlıklı şiirleri ayrı bölümlerde toplanmak yerine sarmal bir şekilde sıralaması kitabın yapısını karmaşıktırır. Öte yandan okur, kendi okuma sırasını kendisi de belirleyebilir. Örneğin “Göğüs Boşluğunda Yatağan” üst başlıklı şiirler arka arkaya okunduğunda Batmanlı Ceco’nun hikâyesiyle, Aktunç’un şiirlerinde ilk kez Doğu ve Güneydoğu Anadolu coğrafyasına açıldığı daha iyi fark edilebilir.

Kitapta yer alan “Kadın Yalvaç Terekesi” üst başlıklı şiirler de daha *Argos*’ta yayımlandığı sıralarda eleştirmenlerin dikkatini çekmiştir. İhsan Üren, 1991 yılında dergilerde çıkan şiirleri değerlendirdiği yazısında Aktunç’un şiirlerini de ele almıştır. Üren, Aktunç’un şiirlerinde sözcüklerin arkaik biçimlerini kullanmasını dile karşı bir özensizlik olarak yorumlar ve bunu “Kadın Yalvaç Terekesi” üzerinden örnekler: “Dili özensiz kullanışı tek takıldığım yönü Aktunç’un. ‘Kadın Yalvaç Terekesi’nde bunu aşırıya vardırıyor. Eski sözcükleri en eski biçimlerine götürüyor: ‘kimesne’de olduğu gibi.” (Üren, 1992, 26). Ancak Üren’in “özensiz” bulduğu dil kullanımı şiirin anlam evreni içinde işlevseldir. Ayrıca Aktunç, arkaik sözcükleri ya da sözcüklerin arkaik biçimlerini güncel sözcük dağarıyla bir arada kullanarak; kimi kez art arda yığarak, kimi kez üst üste bindirerek Türkçenin köklü geçmişini, dilin tarihsel katmanlarını göstermek ister. Aktunç’un sözcük ve dil bilinci yüksek bir yazar olduğunu da hesaba katmak gerekir. “İnsan aşklarının külüdür,” dizesinin “insan aşklarının küllüdür” biçiminde okunabileceğini söylemesi bile (akt. İzci, 2010, 17), Aktunç’un elindeki söz dağarının bütün anlam olanaklarından yararlanmayı bildiğini gösteren bir örnektir.

3.5.4.6.İstıraplar Ansiklopedisi (1994)

İstıraplar Ansiklopedisi, “Birisi....Şiir”, “Kimileri....Sönüyor” “Kan....Şiiri”, “Sarsılan....Kanatlar”, “Ter....Türet”, “Makame....Beni”, “Tanınmayan Şairler İçün Küçük Tezkire...”, “Oikonon....Kazandın”, “Eviçi....Kaneviçe”, “Destançe...” başlıklı on bölümden oluşur.

İlk bölümde “İdim”, “Aks”, “Yeni Mimesis”; ikinci bölümde “Yankı” ve “Yankının Yankısı”; üçüncü bölümde “Ağu”, “Duacık”, “Islıklar”, “Otuz Dokuz”,

“Kırk”, “Uyarlık”, “Yılan/kavi”, “Zehrolsun Derunum Bu Gece”, “Takas”; dördüncü bölümde “Kasırga”, “Az Az”, “Çergi”, “Kült”, “Sanrı Tanrı”, “Küçük Göçler”, “Kavl’öyledir”, “2 Temmuz”, “Kanatları Alışır”; beşinci bölümde “Yeni Maddeler”; altıncı bölümde “Makame”, “Fugal’arabesque”, “Gacolar İmparatorluğu”, “Yağmurun Derinliğinde”, “Felsefe Taşı”, “Aylandız Korusunda”; yedinci bölümde “Bao-Du”, “Samed”, “Hildenheim”, “Sevdavî”, “Topal Kuli”, “Mahyacı Salim”, “Der Dellalyan”, “Hemşire Nimet”, “Karamanlı Ioannis”, “Talât Kadıköy”, “Hakîr”; sekizinci bölümde “Oikonon, I”, “Oikonon, II”, “Oikonon, III”; dokuzuncu bölümde “Üç Vakit”, “Gambit”, “Öpüş”, “Tavan”, “Her Şey Kedidir”, “Saklı Bakış”, “Karşı Sağanak”, “Çatı Yalnız”, “Evail”, “Âhir”, “Adak”; onuncu bölümde “Kökler”, “Aşısız Dallar”, “Budak”, “Omaca” şiirleri yer alır.

Bu şiirlerden “Fuga a l’arabesque” (S: 26, Ekim 1990, s. 21-22) ve “Gacolar İmparatorluğu” (S: 6, Şubat 1989, s. 35-36) *Argos*’ta, “Samed” *Sombahar*’da (S: 9, Ocak Şubat 1992, s. 32-33) daha önce yayımlanmıştır. Şiir yayımlanırken üzerine düşülen nottan, Aktunç’un başta bambaşka bir kitap kurgusu düşündüğü anlaşılır:

[...] Hulki Aktunç bir ‘Tezkire’ yazmaya başlamış. Şairin yaklaşık bir yıldır uğraştığı bu yapıtta iki bölüm var...

‘Yok-Şairler Vardırlar’

‘Kurallar İçen Söylence’

‘Yok Şairler Vardırlar’, Hulki Aktunç’un kurgusal şair biyografilerini içeriyor. Mahyacı Salim diye bir şair tanıyor musunuz? Der Dellalyan’ın şiirlerini okudunuz mu? Peki Bao-Du? Samed? Cingân? Nîmet? Karamanlı Yovannis? Adlarına ve şiirlerine hiçbir kaynakta rastlayamayacağınız bu şairler, Hulki Aktunç’un ‘Tezkire’inde (Tezkire-i Hulki?) yaşıyor ve yazıyorlar.

‘Kurallar İçen Söylence’ bölümü ise bir tür poetika. ‘Şiirin işine yaramayan şiir, zamanla hiçbir işe yaramaz,’ diye başlıyor.

Söz konusu nottan “Tanınmayan Şairler İçün Küçük Tezkire...” bölümünün adının daha önce “Yok-Şairler Vardırlar” olarak düşünüldüğü anlaşılır. Ayrıca bu bölüm “Tezkire” adlı yeni bir kitabın bölümü olarak tasarlanmıştır. *Sombahar*’da

“Samed”le birlikte yayımlanan, “Tezkire” kitabının ikinci bölümü olacağı söylenen ve bir poetika niteliği taşıdığı belirtilen “Kurallar İçen Söylence” şiiri ise Aktunç’un hiçbir şiir kitabında yer almamıştır. Aktunç, Güven Turan ve Mazhar Candan’la aynı sıralarda yaptığı bir söyleşide de “Tezkire” adlı bu şiir kitabı tasarısından söz eder:

Bir tezkire yazıyorum. Kafamda yarattığım birtakım şairlerin hayatını tamamen kurgusal anlatamaz mıyım diye bir soru sordum kendime. Birtakım denemeler yaptım. Bir de baktım hiç de fena olmamış. Orada mesela Samed diye bir şair var. Ama öyle bir şair yok. Dellelyan’ı yazdım. Mahyacı Salim diye birini yazıyorum, böyle bir adam yok. Ama öyle bir adam olmalıydı. Bir de kurallar bölümü var. Adı ‘Kurallar İçen Söylence’... Yani bu kurallar içmek içindir, başka bir işe yaramaz. İşte böyle bir kitap olacak bu. (Candan, 1992, 18)

Hulki Aktunç’un şiirlerinin kitaplaşırken, hatta Toplu Şiirler baskısı içine girerken de buna benzer bazı değişim ve dönüşümler geçirdiği görülür. Bunun en belirgin örneği *Istıraplar Ansiklopedisi*’dir. *Islıkla Tarihçe*’nin içindeki “Istıraplar Ansiklopedisi’nden” genel başlığı altındaki uzun şiir, *Istıraplar Ansiklopedisi*’nin “Kan --- Şiiri” bölümüdür. *Islıkla Tarihçe*’den *Istıraplar Ansiklopedisi*’ne geçerken bölünmüş ve “Ağu”, “Duacık”, “Islıklar”, “Otuz Dokuz”, “Kırk”, “Uyarlık”, “Yılan/kavi”, “Zehrolsun Derunum Bu Gece”, “Takas” şeklinde ayrı ayrı isimlendirilmiştir. *Adresim Aynalar*’da da benzer bir durum söz konusudur. Esra Tümer, *Adresim Aynalar* dolayısıyla Hulki Aktunç’la yaptığı söyleşide bu ortak adlı “Istıraplar Ansiklopedisi” bölümlerinden söz açar ve yeni kitaplarda da yer alıp almayacaklarını sorar. Aktunç, Tümer’i

Şu an bilmiyorum. ‘Istıraplar Ansiklopedisi’ni ayrı kitap olarak tasarlamıştım. İlhan Berk’e 1988’de yazdığım bir mektubun bir karalamasını buldum geçen gün. Şöyle demişim: ‘... her dizesi yaklaşık yirmi/yirmi beş hecelik, uzun bir şiir yazıyorum. Benim kuşağımın gündelik tarihinin ‘corpus’unu yazmaya çabıyorum. Adı, şimdilik Istıraplar Ansiklopedisi’... Bu şiirleri (uzun ve tek şiir diyemiyorum artık) yazmaya 1978’de başlamışım, (Tümer, 1991)

sözleriyle yanıtlar. Aktunç’un bu sözlerinden *Istıraplar Ansiklopedisi*’ni başta tek parça uzun bir şiir olarak tasarladığı anlaşılmaktadır. Öte yandan bu yanıta,

Istıraplar Ansiklopedisi'yle, onun kavuştuğu Hulki Aktunç şiir 'delta'sıyla ve şairin çalışma yordamıyla ilgili daha fazla ipucu da vardır. Aktunç, *Istıraplar Ansiklopedisi*'nin yazılmaya başlandığı tarihi 1978'e kadar çeker, takvimler 1988'i gösterdiğinde yani kitabı oluşturan şiirleri yazmaya başlamasının üzerinden on yıl geçtiği halde ise yazmayı sürdürmektedir. 1989'da çıkan *Islıkla Tarihçe*'de ve 1991'de çıkan *Adresim Aynalar*'da, *Istıraplar Ansiklopedisi*'nden bölümler yayımlamakla beraber bu bölümler bir kitap bütünlüğü içinde ancak 1994'te karşımıza çıkabilir. *Istıraplar Ansiklopedisi*, toplu şiirler baskısı *Firak* içine alınırken yeniden bir değişikliğe uğramıştır. *Istıraplar Ansiklopedisi*'nin Oğlak Yayınları'ndan çıkan ilk baskısı "Bir hayatın neresinde / Öyküsünde mi içinde mi / Yankısında mı sesinde mi / Hepsinde mi yoksa," dizeleri de *Firak: Toplu Şiirler 1989-1999* baskısında yer almamıştır. Aktunç, "poetika tomurcuğu" olarak nitelediği bu açılış dizelerinin gözden kaçtığı, unutulduğu için *Firak*'ta yer almadığını söyler ve bunu bir eksiklik olarak niteler. (Aktunç ve Yıldırım, 2003, 10)

Aktunç, *Istıraplar Ansiklopedisi* şiirlerinde ülkenin acılarla örülü geçmişinin izini sürer. "Fuga A L'arabesque"nin "Bu ülkenin takvimleri kan ve zaman sızdırır," (278) dizesi bu geçmişin kanlı olduğuna işaret eder. Aynı şiirin "Çoğu günler kederden yontuluyordu sevinçler," dizeleri her gün çatışmaların ve ölümlerin yaşandığı 1970'ler Türkiye'sinde yaşayan bireylerin ruh haline ışık tutar. "Makame" şiirinin "Makame kan imgeleriyle güne değen geçmiştir," (Aktunç, 2000b, 275) dizeleri geçmişin geçmişte kalmadığını, acıların bugüne de sirayet ettiğini, o günlerin etkisinin sürdüğünü anlatır. Ancak bu durum, unutmamayı tercih edenler için geçerlidir:

Makame kan imgeleriyle güne değen geçmiştir
Unutmayacağım diye söz veren herkestir o
Unutulmak bir daha yıkanmasın diye kanla (Aktunç, 2000b, 275)

"Makame" şiirinde, geçmiş acıların tekrarlanması bu acıların anlatılmasına ve böylece de unutulmamasına bağlıdır. Halbuki bellek o kadar kuvvetli değildir. "Yankının Yankısı" şiirinde bellek yaralıdır; "Nasıl tanımlanabilir bellekte bıçak yarası?" diye sorar şiir öznesi. "Ağu" da ise tarih tarafından iğfal edilmiştir:

Kan gibi tarihi bu tarih, anlatılmaktan kaçınır
Pıhtıysa mahzenlere saklanıyor, akınca genç kızlık
Durunca kahverenk yayılır bir metropole, eski ülseri

Olsaydı muştu denir, olmazsa iğfal edilmiş bellek
Takvimlerle arasında sezilen tek bağ var, zina
Bir üçüncü serseri, hep uzaktan duyuluyor dedikleri (Aktunç, 2000b, 259)

Aktunç şiirlerinde kör, zalim vb. yönleriyle karşımıza çıkan tarih burada da yaşanan gerçekliği bozmaktadır. Belleğin zayıflığına ve tarihin ihanetine karşın şair yine de bu geçmişi anlatma yükümlülüğünü üzerinde hissetmektedir. Şairin de içlerinden biri olduğu acılı kuşağın mensupları ise artık yaşlanmaktadırlar; “Küçük Göçler” şiirinde serçelerle kuzgunlar, hüznlerle sevdalar, güllerle ayrikotları ve düşlerle sanrılar yer değiştirmektedir. Yer değiştirme imgesi “Islıklar” şiirinde de karşımıza çıkar; anka kuşu ıslak güvercine dönmüştür, telekleri de dökülmektedir. “Terk edilmiş hayaller atıyor kanatlarıyla” (Aktunç, 2000b, 259) dizesinde büyük hayallerini terk etmek zorunda bırakılan, hayallerini yitiren bir kuşağa atıf yapılır.

Istıraplar Ansiklopedisi’nin yayımlanmasının ardından kitabı ilk değerlendiren isimlerden biri Mehmet H. Doğan olur. Aktunç’un şiirini lirizmden uzak bulan Mehmet H. Doğan, bunun şairin bilinçli tercihi olduğu görüşündedir. Arada bir karşılaşılabilecek “lirizm izi” ise ancak bir rastlantı olabilir eleştirmene göre. Öte yandan, sözcükler bir yana harflerin ses uyumlarına kadar hesaplayan Aktunç gibi bir şairin şiirinde “lirizm izi”nin dahi bir rastlantı olamayacağını buraya eklemek gerekir. Mehmet H. Doğan, Aktunç şiirinin lirizmden uzak olduğu için “kavranması, özümsemesi zor, çaba isteyen” (Doğan, 1995, 23) bir şiir olduğunu da belirtir. Doğan, yazısında önemli bir noktaya da değinir ve Hulki Aktunç’un şiirinin özel bir sözlüğü olduğunu vurgular:

[...] sözlük yazarı şair, söz konusu olan kendi şiiri olunca, kendi sözlüğünü de birlikte getirir: kökleri uzak çağrışımlarda, başka şiirlerde, başka yerlerde olan sözcüklerle de olsa, bilinen sözcüklerle de olsa, her şey yeniden yazılır Aktunç’un şiirinde: ahit’ler, hikmet’ler, makamlar bile. (Doğan, 1995, 23-24)

Istıraplar Ansiklopedisi'nin 1995 Cemal Süreya Şiir Ödülü'nü kazanması kitabın yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır. Şükrü Erbaş, “Alacakaranlıktaki Işık...” adlı yazısında Aktunç şiirini “insanı huzursuz eden bir şiir” olarak tanımlar:

Yatırtmıyor. Uyumu ve uysallığı sarsıyor. Elinden tuttuğu yabancıyı, kentin en işlek caddesinde, ilk değilse ikinci köşede bırakıp gidiveriyor, kolayca ve tembelliğe alışmasın diye. Öyle zengin bir bıçkın ki aynı ıslıkla ikinci kez geçmiyor sokaklardan. Balık tutmak için olta da ağ da kullanmıyor, denizi çekiyor geriye. Rüzgâr bulutlara hükmeden değil, bulutlar rüzgârla eğleniyor. Külü ve asfaltı, ipi ve neşteri aynı incelikle takıyor göğsüne. Kısa, kesik adımlarla yollara düşmüş bir ev bu şiir [...] (Erbaş, 1995, 11)

Şükrü Erbaş, Mehmet H. Doğan'ın aksine Aktunç şiirini “hem lirik hem hırçın” bulur. Erbaş, okuru, “Şiire ilişkin bütün alışkanlıklarınızı bir kenara bırakıp bıçkın, çocuk ve bilge bir lirizmin nasıl bir tat verdiğini görmek istiyorsanız alıp okuyun. Bir semtin coğrafyasından insanın ve zamanın tarihine bir türlü yatışmayan, yaralarken onaran bir yolculuğa çıkacaksınız,” (Erbaş, 1995, 11) sözleriyle Hulki Aktunç şiirine davet eder.

Orhan Kâhyaoğlu, “Hulki Aktunç Şiiri Üzerine Birkaç Söz” adlı yazısında *Istıraplar Ansiklopedisi*'nde Aktunç'un öykücü kimliğinin bir uzantısı olarak kurmacanın öne çıktığını söyler:

Teknik ve yapı açısından çok güçlü bir kurgu hâkim bu kitapta. Öyle bir ‘ben’ ki bu kitapta öne çıkan; şair hem kendisiyle hem de toplumsal acıyla derinlemesine hesaplaşıyor. Tutkulara, ilişkilere ve gündelik hayata hapsoluşun sorgulandığı bir evren kurmuştu kitabında şair. Kültürel çeşitliliğin ön planda olduğu ‘madde-şiir’ler inanılmaz bir özgünlüğü, farklılığı içinde barındırıyordu. Çok sayıda ara başlıktan biri olan ‘Tanınmayan Şairler İçin Küçük Tezkire’de, Aktunç, tamamen kendi kurmacası olan şairlerin tezkeresini yazıyordu. Benzersiz bir deneme örneğiydi bu. Şairin kurmaca yetisi, öykücü birikimi ortaya bambaşka bir şiir tavrını çıkarmıştı. Öykülemeciliğin en belirgin biçimiyle gün yüzünde olduğu şiirlerdi bunlar. ‘Yarattığı’ şairlerin hayatları ve manzumelerinden söz ederken, geleneksel şiirle de açık bir köprü kurmayı özgürce başarabiliyordu. (Kâhyaoğlu, 2011, 117)

Mehmet H. Doğan, Şükrü Erbaş ve Orhan Kâhyaoğlu yazılarında *Istıraplar Ansiklopedisi*'ndeki lirizm unsuruna, şiirlerin alımlanma güçlüğüne, şairin özel sözcük dağarına ve kurmaca yetisine değinirken Aktunç'un poetikasını da aydınlatıcı tespitler yapmış olurlar. Bununla beraber kitapta yer alan “Yeni Mimesis” şiirinde şair bizzat kendisi poetikasına dair ipuçları verir:

Öç, zamanı yarım kor yarım kaldığı zaman
Bana soracaktır: Şiir mi yoksa aks-i şiir mi

O şiirden bazen de aksi kalacaktır, o gölgeden
Bazen de gövdem kalır, akşam güneşidir ışığından
Ürperip gülen, şiirin aslıdır bazen karşı şiir (Aktunç, 2000b, 252)

Şiirin aslı olan bu karşı şiir, aslında bir yandan da Aktunç'un kendi şiir anlayışıdır. Lirizmi dışlayan, kurmaca unsurlara yer açan bu şiir anlayışı, alışıldık şiire karşıdır, zıttır. Aynı karşıtlık içerikte de karşımıza çıkar. Bu şiir, resmi tarih anlatısına da muhaliftir, karşıttır.

3.5.4.7. Twelfth Song (1998)

Şiirlerinden bir seçme şairin de katıldığı kolektif bir çeviri çalışmasıyla Theo Dorgan'ın başında olduğu Leland Bardwell, Cevat Çapan, Gönül Çapan, Tony Curtis, Victoria Holbrook, Orhan Koçak, Nuala Ni Dhomhnaill, Christopher Pilling ve Mark Robinson'dan oluşan bir ekip tarafından İrlanda Annaghmakerring'deki The Tyrone Guthrie Centre'da İngilizceye çevrilmiştir. Kitap “The Needlework Interior / Ev İçi... Kaneviçe” ve “A Selection of Poems / Seçme Şiirler” adlı iki bölümden oluşur. İlk bölümde *Istıraplar Ansiklopedisi*'nin “Eviçi...Kaneviçe” bölümündeki bütün şiirler; “Three Moments / Üç Vakit”, “Gambit / Gambit”, “Kiss / Öpüş”, “Ceiling / Tavan”, “Cat is All / Her Şey Kedidir”, “Hidden Look / Saklı Bakış”, “Counter Shower / Karşı Sağanak”, “RoofLoner / Çatı Yalnızı”, “Earliest Times / Evail”, “TheLatest / Ahir” ve “Sacrifice / Adak” yer alır.

İkinci bölümde “Offering / Sunu”, “Twelfth Song / On İkinci Şarkı”, “Big Stream Anchor / Büyük Tono”, “Damask / Şam”, “Incense / Günnük”, “Summary of

Roses / Güllerin Özeti”, “Widows and Hope / Dullar ve Umut”, “The Tailor Shop of the Image-Maker Hussein / Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi”, “Neurotic Anorexie / Anoreksia Neurosa”, “Crest / Sorguç”, “To the Neighbours / Komşulara”, “Minority / Azınlık” ve “Pencil and Soil / Kalem ve Toprak” şiirlerinden oluşur. Böylece kitapta *Sır Kâtibi*’nden (“Büyük Tono”, “Şam”, “Günnük”), *Islıkla Tarihçe*’den (“Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi”, “AnoreksiaNeurosa”, “Azınlık”, “Sorguç”, “Komşulara”), *Adresim Aynalar*’dan (“Dullar ve Umut”), *Şarkılar*’dan (“Sunu”, “On İkinci Şarkı”), *İnsan Aşkılarının Külüdür*’den (“Kalem ve Toprak”) seçilen şiirlere yer verilmiş olur. Kitapta İngilizceden çevrilen şiirler Türkçeleriyle de beraber paralel metin şeklinde yayımlanır. Semra Aktunç, okurun şiirlerin kaynak dilindeki sesini de duyabilmesi için Hulki Aktunç’un bunu özellikle istediğini belirtmiştir. (Aktunç, S., 2017c)

Aslında Hulki Aktunç, metinlerinin “çevrilebilir” olduğuna inanmamaktadır. Yazdığı şiirler de başka bir dilde değil yalnızca Türkçede var olabilir Aktunç’a göre. Aktardığı bazı tecrübeleri de şairin bu yargısını perçinlemiş gibi görünür. 1992’de Ersin Kalkan’la yaptığı söyleşide, daha sonra *Şarkılar* kitabına girecek olan “Otuz Altıncı Şarkı” adlı şiirin İspanyol flamenkocu Jose Lopez tarafından şarkı yapılmak istendiğini, fakat kolay görünmesine rağmen şiirin çevrilemediğini söyler (Kalkan, 1992, 27).

3.5.4.8. Bir Şeyin Varoluşu (1999)

Bir Şeyin Varoluşu, numaralarla ayrılmış 61 bölümden oluşan uzun tek bir şiirdir. Kitabın girişinde “‘Ortadoğu’ üzerinden şiir denemeleri 1990-1998” yazılıdır. Aktunç bu notun şiirlerin alt başlığı olduğunu söyler. (Erdal Doğan, s.2) Kitabın 36. bölümü olan şiir daha önce *Ludingirra*’da (S: 6, Yaz 1998, s. 5-7) “Bir Şeyin Varoluşu” adıyla yayımlanmış, fakat kitaba alınırken üzerinde sözcük düzeyinde kalmayan sayısız değişiklik yapılmış; dizelerin yapısı, kuruluşu değiştirilmiş, şiir adeta yeniden yazılmıştır. Aktunç, *Yoldaşım 40 Yıl*’da şiirin bu bölümünün “Mustafa Irgat ve Burhan Uygur için bir Mevrit” (Aktunç, 2008a, 17) olduğunu söyler ve *Bir Şeyin Varoluşu* kitabındaki en büyük etkinin Süleyman Çelebi’nin *Mevlid*’i ve bu *Mevlid*’teki Türkçe olduğunu belirtir (Aktunç, 2008a, 16).

Aktunç, Erdal Doğan'la yaptığı söyleşisinde *Bir Şeyin Varoluşu*'ndan bir ay sonra çıkan *Erotologya?* adlı deneme kitabı ile *Bir Şeyin Varoluşu*'nun “bir madalyonun iki yüzü gibi” olduğunu söyler:

İki kitap, şiirler ve denemeler, bir madalyonun iki yüzü gibi. Her birisini tek tek değerlendirebilirsiniz. Ama ikisinin toplamı, farklı bir imge dünyası, daha geniş ve daha derin bir imge dünyası yaratabilir. [...] Bu şiirler ‘denenmiştir’; çünkü bu şiirlerle, Ortadoğu’nun benim yaşamıma, düşünce dünyama yansımaları denenmiştir... O denemeler de denenmiştir, çünkü onlarla da benim yaşamımın cinsel tabakaları ile yaşadığımız dünyanın bence görülür ve yorumlanabilir yönleri irdelenmeye çalışılıyor... (Doğan, 2000, 2)

Aktunç, *Bir Şeyin Varoluşu* görsel bir tarihçe olarak da nitelemiştir. (Aktunç, 2006b, 77) Kâhyaoğlu'na göre ise *Bir Şeyin Varoluşu*, bir çeşit şiir ve kültür bileşenleri şiiridir:

[...] varlıksal sorun, bu şiirde bazen açık, bazen de saklı olarak yaşamını sürdürüyordu. [...] dilsel, kültürel ve siyasal sayısız öge kendi varlıksal sorunuyla yoğrulup ortaya bambaşka bir kaynaşma çıkardı. 61 bölümlük bu düzanlatım şiir okunurken Divan’dan İkinci Yeni’ye, hatta günümüzün modernist eğilimlerine kadar uzanan çeşitli şiir çizgilerinin garip buluşmaları, bileşimleriyle karşılaşıldı. [...] kent odaklı bir İstanbul popüler hayatı ve acısıyla, Ortadoğu’nun kültürel/siyasal tragedyasının ilginç kesişmelerine, bileşenlerine rastladık. (Kâhyaoğlu, 2011, 116)

Bir Şeyin Varoluşu, İlhan Durusel’e de ilham vermiş, öykücü ve şair Durusel, bu şiirlerin izinden giderek *Kısa Kısa Kıssalar* adlı kitabını yazmıştır. Kitabın girişinde şöyle söyler Durusel:

Hulki Aktunç’un *Bir Şeyin Varoluşu*’nu Temmuz 2000’de İzmir’den almışım. Aldığım günden beri birkaç kere okumayı deneyip bir türlü ilerleyemediğim bu kitabı Hulki Aktunç’un öldüğünü öğrendiğim gün, 30.Haziran.2011, he-ce-le-ye-rek yeniden okumaya giriştim. [...] ‘Kısa Kısa Kıssalar’ başlıklı parçalar bu okumaların hasatı/harmanı olan çalışmadan bir seçme. (Durusel, 2015, 9)

Durusel, *Kısa Kısa Kıssalar*'ın içindeki “Sandıkçı Burhan”, “Durak”, “Cenneti Sorun”, “Kaybolan Düşman”, “Seni Almadan”, “Bağcık Bağlamayı” ve “Deniz Nergizleri” adlı şiirlerini daha önce *kitap-lık* dergisinde yayımlamıştır (Durusel, 2011, 37-38). Dergide yayımlanırken şiirlerin üstünde “32.50”, “34.54” vb. şeklinde devam eden parça numaraları vardır. Durusel ilk iki hanenin, *Bir Şeyin Varoluşu*'ndaki şiirlerin numaralarını, noktadan sonraki iki haneninse kendi şiirlerinin sırası olduğunu söyler (Durusel, 2011, 37). Bu numaralandırma düzeni iki metni paralel okuma imkânı sunmuştur ancak şiirler üzerindeki bu numaralar kitaba alınırken kaldırılmıştır.

3.5.4.9.Firak: Toplu Şiirler 1989-1999 (2000)

Hulki Aktunç, on yıla yayılan ve yedi kitaptan oluşan şiir verimini 2000'de *Firak* adıyla tek kitapta toplamıştır. Ancak Aktunç'un şiirle ilişkisi, yukarıda da belirtildiği gibi, daha erken tarihlere dayanmaktadır. Hulki Aktunç, söyleşilerinde şiir çalışmalarıyla ilgili verdiği tarihleri 1976-1978 dolaylarında yoğunlaştırmıştır, şiir kitaplarını ise 1989'dan itibaren yayımlar yani 80'li yılların sonu ve 90'lı yılların başında, dolayısıyla Aktunç'un şiirlerini 1980 sonrası Türk şiiri içinde değerlendirmek gerekir. Oysaki, Aktunç ilk şiirini -Ali Devran takma adıyla da olsa- daha 1975'te yayımlamıştır, bu da bize yazarın şiir uğraşısının en az öykü kadar eski, hatta neredeyse onunla eşzamanlı olduğunu gösterir. Yazar, yoğun bir şekilde şiir çalıştığını söylediği 1976-78 yıllarında ise muhtemelen büyük bir şiir birikimine ulaşmıştı. Okurla nadiren paylaşılan bu şiirler, 1980'li yıllar boyunca kuluçkada bekledi. “Şiirle çok eskiden beri uğraşıyordum, yayınlamaktan kaçınıyordum,” (Kalkan, 1992, 22) diyen Hulki Aktunç'un şiirini inceleyen bir edebiyat tarihçisinin, bu zaman kaymasıyla, Aktunç sözlüğünden bir kelimeyle karşılamak gerekirse ‘lapsus’la da hesaplaşması gerekir. *Firak*, yayımlandıktan sonra çıkan ve yapılandırılmış bir eleştiri metni olmasıyla da dikkat çeken Necmi Zekâ'nın “Peki Buluşmak Hep Saksılarda mı Olacak?” başlıklı yazısı da bu ‘lapsus’a değinir:

Firak, adeta E. Cansever'i ve özellikle E. Ayhan'ı çok iyi okumuş, özümsemiş de diyebiliriz, yetenekli bir şairin bundan yirmi yıl önce çıkarması gereken ve o zamanlar belki de önemli bir aşama olarak değerlendirilebilecek bir kitabıymış

gibi duruyor. O şiirlerin enerjisine şiddetine sahip olmasa da, ‘Çağrılmayan Yakup’un, ‘Devlet ve Tabiat’ın genlerini içinde barındırıyor. *Firak*’ın o şiirleri yeniden üretmesi de, büyük ölçüde ‘serada yetiştirilmiş şiirler’ duygusu uyandırması, bu gecikmiş doğumdan mı, yoksa Aktunç’un kişiliğinden mi kaynaklanıyor, kestirmek güç. (Zekâ, 2000, 8)

Yazısında *Firak*’taki şiirler için “sera” benzetmesini kullanması Zekâ’nın bu şiirleri yapay bulduğunu gösterir. Zekâ’nın, Aktunç şiirine dair önemli tespitleri ve ciddi eleştirileri bununla da sınırlı kalmaz. Zekâ’ya göre Aktunç’un şiirleri “çalışılmış”, “çalışılmışlığın yetmediği yerlerde çok düşünülmüş [...]” şiirlerdir. Bir kere “her şey” olmaya çalışan bir şiirdir, Aktunç’un şiiri. Zekâ, -tıpkı Selim İleri’nin Aktunç’un ilk dönem öykülerine yönelttiği eleştiriye benzer şekilde- bu şiiri fazla mükemmel bulmaktadır. Okura “Aktunç’un özellikle ilk iki kitabındaki şiirlerini, son dizelerini atarak okursanız, daha az marifetli, yer yer sakat, ama daha lezzetli şiirlere varabilirsiniz,” (Zekâ, 2000, 8) önerisinde bulunur. Zekâ, Aktunç’un yapıları, özellikle de ses yapılarına neden bu kadar güvendiğini de anlayamadığını söyler. Aktunç’un şiirindeki müzikaliteye ilişkin görüşlerini şu sözlerle açıklar:

Bu ısrar, Aktunç’un her hal ve şart altında kendini sağlama alma dürtüsünden değil de, sıkı işçiliğe merakından kaynaklanıyor olabilir. Gene de birçok şiirde, erdemi beceriye feda eden bir alışkanlık bu. Üstelik karşılığında yeni bir müzikaliteye varılamaması da çok düşündürücü. Çelişkili gibi görünse de, şarkı ve ezgilere aşırı duyarlı bir edebiyatçının düşündüğü mimarinin musikisini yaratırken neden bu kadar zorlandığı, üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir soru. Aktunç kuşkusuz sözcüklerin tınlarını, diyalog ve monolog ritimlerini çok iyi saptayabilen ve onları kurgularken ne akı ne de tempo sıkıntısı çeken bir yazar. Ama şiirlerinde okuyanı, dinleyeni sarsan, kapıp götüren, hatta yakalayabilen anlamlı müzikaliteleler oldukça az. Bazı başarılı örneklerde de, fazlasıyla tanıdık ahenklerin bu işi üstlendiğini görüyoruz. (Zekâ, 2000, 8)

Zekâ, Aktunç’un geliştirdiği “delta şiir” kavramına da değinir ve yazar biyografisi sayfasında yer verilen Aktunç’un yeni bir “şiirsel blok” yaratmaya yöneldiği şeklindeki ifadeyi eleştirir:

Aktunç'un çabasını, 'şiiisel blok' yaratma diye adlandırması da, bu açıdan bakıldığında pek uygun değilmış gibi geliyor. Aktunç, bir 'şiiisel blok'tan çok, irili ufaklı saksılarıyla çok zevkli ve bakımlı bir 'şiiisel sera' yaratıyor sanki. Aynı nedenden ötürü, Aktunç'un, günümüz şiiiri için önerdiği, farklı şiiir ırmakları ve derelerini buluşturan 'delta şiiiri' kavramı, kendi yarattığı şiiire uygulanamıyor. (Zekâ, 2000, 8)

Zekâ'nın, Aktunç şiiirine en yakın bulduğu şairlerse Metin Eloğlu ve Behçet Necatigil'dir:

Aktunç'un, B. Necatigil, M. Eloğlu çizgisinde, sözcük dağarına yeni olanaklar kazandıran denemeleri de, dilin bilinen, bilinmeyen çağrışımlarını düzenleme ve yeniden düzenleme bakımından örnek gösterilecek nitelikte [...] Aktunç'u bu çizgideki 'kelimecilik' tehlikesinden kurtaran ise, bir anlatı ve anlatım bilgisi uzmanı olarak, yapı kurma, kurgulama konusundaki tartışılmaz becerisi. (Zekâ, 2000, 8)

Necmi Zekâ'ya göre *Firak*'ta "pek çok teknik virtüözlük denemesi" bulunabilir. Kitabı, "olabildiğince geniş bir tematiği, eski ve yeni birçok retorik aracı kullanarak, kusursuz bir mimari kaygısıyla şiiirleştirmeye çalışan, cesur bir deneme" (Zekâ, 2000 8) olarak tanımlar. "Aktunç'un birikimine sahip olmayan birinin asla altından kalkamayacağı iddialı bir girişim..."dir (Zekâ, 2000, 8), çoğu kişi tarafından büyük zevkle okunabilecek bir kitap olmamakla beraber ciddi bir şiiir okurunun görmezden gelemeyeceğini bir kitaptır.

Zekâ'nın kayda değer bir diğer tespiti ise kitabın "toplu şiiirler" alt başlığıyla yayımlanmasına rağmen öykü ve roman dünyasına ait bir metin olarak da okunabileceği yönündedir. Zekâ, son olarak, Aktunç'un çok iyi "edebiyatçı şiiirleri" yazdığını söylerken ona bütün bir yazı boyunca şair demekten kaçındığı da dikkat çeker (Zekâ, 2000, 8).

Hulki Aktunç, bu yazıyı "Birtakım Sanı ve Saksı Sorunları" adlı bir yazıyla karşılar. Şair, Zekâ'nın "saksı, sera" benzetmelerinden, "bir edebiyatçının şiiirleri" gibi nitelemelerinden rahatsız olmuş gibidir. Dolayısıyla Aktunç'un karşı

yazısında yer yer sert bir ton kendini gösterir. Aktunç, Zekâ'nın yazısına iki temel noktada itiraz eder. Öncelikle Zekâ'nın “*Firak*, adeta E. Cansever'i ve özellikle E. Ayhan'ı çok iyi okumuş, özümsemiş de diyebiliriz, yetenekli bir şairin bundan yirmi yıl önce çıkarması gereken ve o zamanlar belki de önemli bir aşama olarak değerlendirilebilecek bir kitabıymış gibi duruyor,” yorumuna karşılık verir ve ilk şiirlerini dergilerde zaten yirmi yıl önce yazmaya başladığını hatırlatır. Böylece “gecikmiş doğum” gibi “yazıya bir şey katmayan” görüşünün de kendiliğinden çıktığını söyler. “Şiirsel blok” adlandırmasının kendisine ait olmadığını, editörlerin tercihi olduğunu söylerken “delta şiir”in de bir öneri değil, bir durum saptaması olduğunu altını çizer (Aktunç, 2001a, 15).

Firak'ın yayımlanmasını takiben çıkan değerlendirme yazılarından bir diğerini ise Bâki Asiltürk kaleme almıştır. Asiltürk, *Firak*'ın bir şiirler toplamından fazlası olduğunu ileri sürer. *Firak*'ı oluşturan yedi kitap aslında başından itibaren tek bir şiir kitabı olarak görülmüş ve öyle kurgulanmıştır. Asiltürk yazısında, Aktunç'un şiirindeki tarih izleği üzerinde durur:

Islıkla Tarihçe şairi için tarihin büyük önemi olduğunu anlamak zor değildir. Şiirinin temel izleklerinden biri olarak tarih Hulki Aktunç'u biçim bağlamında da yönlendirir pek çok şiirde. Aktunç, soyutun derinliğini somuta dayandırmada özgün ifadelerle yer verir şiirlerinde. Tarihin derinliği, gizemliliği, yer yer kapalılığı şairin söyleyişine de siner. Yalınlık ve derinlik, giriftlik bir arada görülür kimi zaman Aktunç'ta. ‘Kendine özgülük’ kavramını tam bir bağımsızlık değil, tam tersine yine kendi özgün anlayışı çerçevesinde, şiirde geçmişin düzeyli birikimine bağlanmak olarak anladığı, şairin tarihe bakışından, tarihi değerlendirişinden bellidir. (Asiltürk, 2001, 18)

Asiltürk, söz konusu izleği “tarih” değil de “tarihçe” olarak adlandırmanın daha doğru olacağını, çünkü genel tarihten ziyade kişilerin özel tarih(çe)lerinin Aktunç'u ilgilendirdiğini söyler. Asiltürk'e göre, Aktunç bunu, *Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nda öykü bağlamında nasıl yaptıysa *İnsan Aşklarının Külüdür*'de, *Istıraplar Ansiklopedisi*'nde ve *Islıkla Tarihçe*'de de şiir bağlamında yapmıştır. (Asiltürk, 2001, 18)

Mahmut Temizyürek de “Yazı Bilir, Yaban Bilir Güngörmüş Şiir” başlıklı yazısında *Firak*'ın bir birikim şiiri olduğunu, yaratılmış hemen her şiir biçimine

kitapta yer verildiğini söyler. Sözcüklere düşkün Aktunç'un *Firak*'ında bir "dil çalışkanlığı"nın, "az kullanılan bir sözcük bolluğu"nın dikkat çektiğini belirtir. "Tarihin ana gövdesine ilişmemiş, o gövdenin dışarda tutarak görmezden geldiği, yaşamın ritmine katamadığı, kendine benzetemediği için dışarıda bıraktığı, gündelik dilinse kullanışsız ya da marjinal bulduğu sözcükler"dir bunlar (Temizyürek, 2001, 56). Şiirin yapısında bu sözcükler yadırganmasa da Temizyürek'e göre bu vokabüler tercihi Aktunç şiirini içine kolay girilemeyen, uzak, mesafeli bir şiir haline getirmektedir. Bilinçli olarak lirizmi de dışlayan bir şiirdir bu. "[P]ıhtı niteliğinde bir sözcük düzeni", "[...] sıvısını havaya bırakmış, varlığını kemikli bir yapıyla, bir tarih olarak, bir iskelet yapı olarak hissettiren sözcükler" ifadelerinde kullandığı benzetmelerden de anlaşılacağı gibi Temizyürek, Aktunç'un şiirini "pıhtılaşmış", "katılaşmış" bir yapı/gövde olarak değerlendirmektedir. Temizyürek'e göre Aktunç, söylemlere de düşkündür. "Beyit geleneğini, gazel söyleyişini boza-yapmak (bozarak yapmak, yaparak bozmak) bir yana, geçmişin Türkçesini, o Türkçenin başka dillere bulanarak kazandığı yazılı ve sözlü edayı da canlandırmak ister." (Temizyürek, 2001, 56) Temizyürek, Aktunç'un, tıpkı Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'da yaptığına benzer şekilde yeni biçimler denediği ve bunu da başardığı görüşündedir. Aktunç'un şiirinin en yakın akrabası ise *Üvercinka*'dır. "*Üvercinka*'nın ve 'Ortadoğu'nun (*Beni Öp Sonra Doğur Beni*, 1973) bıraktığı şiirsel değeri kalkındıran bir şiir oluşturmuş"; "bütün farklılığına ve özgünlüğüne karşın" *Üvercinka* damarını izlemiş, zenginleştirmiş, genişletmiş, geliştirmiş ve değiştirmiştir. Temizyürek, *Firak*'ın "birikim şiiri" niteliğini vurgulamıştır ama diğer yandan da bunun bir kopuş şiiri olmadığını altını çizmiştir. Aktunç şiirinin "modernizme meylettiğini" ama burayı da gönüllü olarak terk ettiğini, bu terk edişin yüzünün ise "ne geçmişe, ne geleceğe" dönük olmadığını belirtir. Son olarak, Temizyürek de tıpkı Asiltürk gibi *Firak*'ın "tüm bir yapıt" yani tek bir kitap bütünlüğünde olduğu görüşündedir.

3.5.4.10. Sönmemiş Dizeler (2009)

Sönmemiş Dizeler, Aktunç'un son kitabıdır. Kitap, "Söz Kuytusunda" şiiriyle açılır. "Arz", "Galat", "Sönmemiş Dizeler", "İsimsiz", "Koynumda Dolunay",

“Tuz”, “Yeraltı”, “Unutma” başlıklı 8 bölümden oluşur. “Arz” bölümünde “İkimiz ki Biz Değiliz”, “Nedir ki?”, “Üç”, “Başka Şiir 1”, “Başka Şiir 2”, “Başka Şiir 3”; “Galat” bölümünde “1917-1989”, “Üzre”, “Eksiz Dünya”, “Maya”; “Sönmemiş Dizeler” bölümünde “(k)”, “(s)”, “(z)”, “(y)”, “(v)”, “(t)”, “(elif)”, “(p)”, “(j)”, “(n)”; “İsimsiz” bölümünde “Kelebek Sesleri”, “İsimsiz”, “Yeke”, “Baharî”, “Kar Rengi”, “Yazgelini”, “3 Lenin”, “Unutulmuş Eşya Müzesi”, “Deli Düğün”, “Kahra”, “Gazze”; “Koynumda Dolunay” bölümünde “Koynumda Dolunay”; “Tuz” bölümünde “Tuzla”, “Tuzla”; “Yeraltı” bölümünde “Vardiya”, “Ellerin Oğlu”, “Yeraltı Destanları”, “(I) Rıza’yım Razi”, “(II) Ara Nara”, “(III) Destan Bostan”, “(IV) Akla Bakla”, “(V) Satışına Atış”, “(VI) Beş Numara”, “(VII) Yatsı Günü Harbiye”, “(VIII) Laf Gaf”; “Unutma” bölümünde “Tanrı ile Tarih” ve “Nisyan” şiirleri yer alır.

Bu şiirlerden “İsimsiz” (S: 51, Ocak-Şubat 2002, s. 57-61), “Kar Rengi,” (S: 55, Eylül-Ekim 2002, s. 32-33), “Yazgelini” (S: 63, Temmuz-Ağustos 2003, s. 12), “3 Lenin”, (S: 64, Eylül 2003, s. 12), “Unutulmuş Eşya Müzesi’nde” (S: 65, Ekim 2003, s. 14), “Galat/Eksik Dünya” (S: 96, Temmuz-Ağustos 2006, s. 12), “Nisyan” (S: 120, Ekim 2008, s. 18), “Yeke” (S: 121, Kasım 2008, s. 24), “Tanrı ile Tarih ya da Sönmemiş Dizeler,” (S: 122, Aralık 2008, s. 25-26) “(k)”, “(v)”, “(t)”, “(y)” (“*Sönmemiş Dizeler*’den” üst başlığıyla, S: 115, Nisan 2008, s. 19-20) “(elif),” (S: 128, Haziran 2009, s. 24-25) şiirleri *kitap-lık* dergisinde; “Yeraltı Destanları,” *Şiir Atı*’nda (Kitap 5, Mayıs 1989, 14-24); “Kelebek Sesi” (“Kelebeklerin Sonsuzluğu” adıyla, S: 2, Nisan-Mayıs 2003, s. 58), “Nedir Ki?” (“Mübalaga Kadınıma” adıyla, S: 4, Eylül-Ekim 2003, s. 62), “Üç” (“Üç Adet İkilik” adıyla S: 4, Eylül-Ekim 2003, s. 63), “(n)” (“Sönmemiş 7” üst başlığıyla, S: 31, Mart/Nisan 2008, s. 31-32) *yasakmeyve*’de; “Koynumda Dolunay” (“Çocuk Aynaları”, S: 1195, Nisan 2007, s. 41) *Varlık*’ta daha önce yayımlanmıştır.

Sönmemiş Dizeler üzerine kaleme aldığı yazısında Gültekin Emre, bu kitaptaki şiirlerin “abartısız” olduğunu söyler, ancak bu abartısız dizelerin çok katmanlı ve çok anlamlı olduklarının da altını çizer. Gültekin Emre, Aktunç’un şiirlerinin “gizli öykü”yle çevrili olduğunu belirtir. Emre, Aktunç’un *Sönmemiş Dizeler*’deki şiirlerinin yapısını da “*Sönmemiş Dizeler*’de yer alan dosyaların her birinde farklı bir biçim gözümüze çarpıyor hemen. Söylemi ve kurgusu sapasağlam bu şiirlerde sözlükçü Hulki Aktunç’un dünyasına da sokuluyoruz. Rastgelelikten kurtulmuş ve

usta bir şairin dile, şiire, dizeye, imgeye hâkimliğini de kutsuyoruz bu şiirlerde,” sözleriyle över (Emre, 2010, 18)

Bâki Asiltürk, “‘Yazılı Kaynaklarda Olmuyor Bunlar’ ya da Türk Şiirinin Sır Kâtibi” başlıklı yazısında *Sönmemiş Dizeler*’e de değinir ve “[...] *Sönmemiş Dizeler*, şairin eksilteli söyleyişle kurduğu şiirlerin gelip durduğu yeri gösteriyor. Bu yer, söylemeye bile gerek yok, şiirdeki ustalığının simgeleştiği yerdir,” der. Asiltürk’e göre *Sönmemiş Dizeler*, daha önce Aktunç şiirinde hiç olmadığı kadar hayatla içli dışlı şiirlerdir. “Hayata ilişkin ne varsa bu şiirlerde onları okuyoruz. Belli bir ihtiyat payı bırakmak kaydıyla bu kitaptaki şiirlerin öncekilere göre hayatla daha ‘mâlâmâl’ olduğu söylenebilir,” der ve şiirlerle Sait Faik’in öykü dünyası arasında bir ortaklık kurar (Asiltürk, 2010, 63).

Ahmet Ada da tıpkı Asiltürk gibi şiirlere sızan gündelik yaşama dikkat çeker. “[Aktunç’un] *Sönmemiş Dizeler*’deki şiirlerinde İstanbul’un gündelik yaşamını, vapurdaki, sokaktaki yaşamı bulmak mümkün. Aktunç, dolaşımda olan olmayan sözcüklerle kurduğu bağdaştırmalarla gündelik yaşamı yansıtıyor,” der (Ada 2010, 18). Ada, *Sönmemiş Dizeler*’deki şiirlerin temel niteliklerini de sıralar; şiirlerin diline, biçimine, arkaik kelimelerin şiirin içinde kazandığı canlılığa ve şiirlerdeki ironiye vurgu yapar:

Bazen dilin salt iletişim yönünü değil, dilin en küçük birimi olan sözcüğün, harfin serüvenini, sesçil olanaklarını kullanıyor. Altan alta gelişen ironi Aktunç’un şiirlerine Metin Eloğlu tarzı bir tat katıyor. Dolaşımda olmayan sözcükleri tekrar dolaşıma sokarak hem şiirinin sözcük dağarını genişletiyor hem de unutulan sözcüklere dirimsellik katıyor. Hulki Aktunç şiirinin biçimselliğine gelince; kısıklı uzunlu dizelerle kuruyor şiirini. ‘Ben’ söylemi şiirlerine egemense bazen bunu kırıyor, diyalog dizeleri de düzyazısal metinler de şiirinin anlamlandırma işlevine ortak oluyorlar. (Ada, 2010, 18)

Sönmemiş Dizeler, iki saygın şiir ödülünü, Behçet Necatigil ve Metin Altıok Şiir Ödüllerini oybirliğiyle kazanır. Doğan Hızlan’ın başkanlığında toplanan Necatigil Şiir Ödülü seçiciler kurulunun ödül gerekçesi şöyledir:

Necatigil Şiir Ödülü, Türk şiirinin çeşitliliğini zenginlik olarak kabul eden anlayışını, Hulki Aktunç’un *Sönmemiş Dizeler*’ini ödüllendirerek sürdürüyor. Türk öykücülüğüne şiirin büyüsunü getiren Aktunç, şiirde de Necatigil

geleneğine, sözcüklere duyduğu aşktan başlayarak ve her sözcüğü şiire kazandırarak ekleniyor. Türk şiirinin en cesur deneyimlerine imza atan şair, Necatigil ve Aktunç'u buluşturan *Sönmemiş Dizeler*, her iki şiirin sürekliliğini ve iyi şiirin etkileyciliğini de gösteriyor. ("...", kitap-lık, Mayıs 2010, s. 16)

Necatigil Ödülü için Kabataş Lisesi Eğitim Vakfı Salonu'nda düzenlenen törende konuşmacılar Hilmi Yavuz ve Doğan Hızlan'dır. Behçet Necatigil'in eşi Huriye Necatigil'in de katıldığı törende Hulki Aktunç'a ödülü kızları Selma Necatigil verir. (Hızlan, 2010)

Metin Altıok Şiir Ödülü'nün Füsun Akatlı, Gülten Akın, Eray Canberk, Enver Ercan, Talât Sait Halman, Doğan Hızlan ve Ülkü Tamer'den oluşan seçiciler kurulu ise Aktunç'un "Kitapta yer alan şiirlerde şiirinin belirgin özelliklerini sürdürmekle birlikte yeni biçim denemelerinden kaçınmadığı; bu denemelerde söyleyişle içerik arasındaki uyumu oluşturmada başarılı olduğu; ustalığından ve birikiminden kaynaklanan dolgunluktan yararlanırken yeni denemelerinde de şiirsel gerilimi koruduğu" (Hızlan, 2010) gerekçeleriyle ödüllendirmiştir. Metin Altıok Şiir Ödülü'nün töreni, Notre Dame de Sion Lisesinde yapılır. Aktunç'a ödülünü, Füsun Akatlı verir. Törende, Behçet Aysan'ın kızı Eren Aysan da konuşur. Kapanış konuşmasını ise Doğan Hızlan yapar.

Sönmemiş Dizeler'in iki önemli şiir ödülünü birden kazanmasının ardından Doğan Hızlan, "Yılın Şairi Hulki Aktunç" başlıklı bir yazı kaleme alır ve Aktunç'un şiirinin "çok renkli, çok sesli, çok yansımali bir şiir" olduğunu belirttikten sonra "Eğer İkinci Yeni akımı yeniden gündeme gelip, bugün yazılsaydı onu ancak Hulki Aktunç yazardı. Bütün iyi şairleri okuyup gelmiş, ondan sonra belleğini temizleyip kendi özgün şiirini yazmış," (Hızlan, 2010) der. Hızlan, Hulki Aktunç'u ve şiirini "Şiiri bilen, bildiği için de iyi şiir yazan, bireyselden toplumsala uzayan çizginin boğumlarının farkında olan, şiir beğenimizi dünü unutmayarak bugüne taşıyan, imgeleri ve çağrışımları gelenekle modern bileşkesinde yeniden yaratan bir şair Hulki Aktunç," (Hızlan, 2010) sözleriyle tanımlar.

3.5.4.11. Kitaplarında Yer Almayan Şiirler

Hulki Aktunç, son şiir kitabı *Sönmemiş Dizeler*'den önce yayımladığı “Yarin Rüya Kitabı III-IV-V” (Türkiye Defteri, S: 15, Ocak 1975, s. 208-209), “Yarin Rüya Kitabı VI” (Türkiye Defteri, S: 16, Şubat 1975, s. 293-294), “Eski Bir Denizin Yalıları” üstbaşlığını taşıyan şiirlerden “Amber”, “Batık Bir Başaltında Bulunmuş Veda Türküsü” ve “Geçiş” (Yazı, S: 6-7, 1979), “Göç Bulutu” (Argos, S: 23, Temmuz 1990, s. 19-20), “Kahvehane Sözleri” (Argos, S: 30, Şubat 1991, s. 19-24), “Bir Otobiyografin Bazı Tasarımları” (Milliyet Sanat, 1 Ağustos 1991, S: 269, s. 12), “Ahsen’ül Kısas” (Yusuf Atılgan’a Armağan, haz. Turan Yüksel vd., İletişim, 1992, s. 419), “Samed”, “Kurallar İçen Söylence” (Sombahar: Özel Bölüm-Hulki Aktunç, S: 9, Ocak Şubat 1992, s. 32-33 s. 34-35), “Tez, Antitez, Parantez” (Varlık, Temmuz 1993, S: 1030, s. 20), “Şiir Nasıl Unutulur” (Varlık, S: 1059, Aralık 1995, s.33), “Şiir Nasıl Söylencedir” (Varlık, S: 1066, Temmuz 1996, 29) “Şiir Nasıl Diredir” (Varlık, S: 1069, Ekim 1996, 25), “Şiir Nasıl Avaredir” (Ludingirra, S: 1, Bahar 1997, s. 7-8), “Başka Şiir (7)”, “Başka Şiir (8)” (Varlık, S: 1076, Mayıs 1997, 17), “(XXII) Şiir Nasıl Bi Dildir” (Varlık, S: 1084, Ocak 1998, s. 9), “Tek Kanatla” (Geceyazısı, S:2, Mayıs 2003, s. 27-28), “Aşamalar’dan” (Akatalpa, S: 102, Haziran 2008, s. 1), “Aşamalar’dan” (Akatalpa, S: 103, Temmuz 2008, s. 1), “Aşamalar 4” (Varlık, S: 1210, Temmuz 2008, s. 14), “Aşamalar 9” (Akatalpa, S: 104, Ağustos 2008, s. 1), “Gölde” (kitaplık, S: 130, Eylül 2009, s. 17), “Taşa Sarılmış Şiir” (kitaplık, S: 133, Aralık 2009, s. 18), “Taşa Sarılmış Şiir” (kitaplık, S: 135, Şubat 2010, s. 60), “İsimsiz” (kitaplık, S: 137, Nisan 2010, s. 13), “İsimsiz” (kitaplık, S: 138, Mayıs 2010, s. 20) adlı toplam 28 şiirini hiçbir kitabına almamıştır. Aktunç, Gültekin Emre’ye yazdığı 12 Haziran 1996 tarihli bir mektubunda “Şiir Nasıl -----” dizisinden yeni bir kitap üretmeyi tasarladığını söyler (Opus, s. 109). Şair bu süreçte “81 Şairden Barış İçin Dizeler” (Sombahar, S: 4, Mart-Nisan 1991, s. 14-17) ortak şiir girişimlerine dâhil olmuştur. Orhan Alkaya’yla birbirlerinin şiirlerinin ilk dizelerinden hareketle doğaçlama yazdıkları “Bu Akşam Ölsün Gazali!” ve “Verilecek İfade Yok

Aşklardan Başka,” (Sombahar: Özel Bölüm-Hulki Aktunç, S: 9, Ocak Şubat 1992, s. 36-37) iki şiir de vardır.⁴³

“Taşa Sarılmış Şiir” (kitap-lık, S: 135, Şubat 2010, s. 60), “İsimsiz” (kitap-lık, S: 137, Nisan 2010, s. 13), “İsimsiz” (kitap-lık, S: 138, Mayıs 2010, s. 20), “Bir Masal Gölgesinde” (Kurşun Kalem: Hulki Aktunç Dosyası, S: 2, Eylül-Ekim 2010, s. 19) adlı şiirler ise *Sönmemiş Dizeler*’den sonra yayımlanmış şiirlerdir.

3.5.5. Diğer Kitaplar

3.5.5.1. Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla) (1990)

Hulki Aktunç’un dar halkadaki okuryazar çevreden çıkarak daha geniş kesimlerce adının duyulmasını sağlayan kitabı, Büyük Argo Sözlüğü adlı leksikolojik çalışmasıdır. Büyük Argo Sözlüğü ilk kez 1990 yılında çıkmıştır ancak sözlüğün tohumları yazarın daha çocukluğunda, bir “diller yelpazesi”, “diller ormanı” olarak tanımladığı 1950’li yılların Kadıköy Çarşısında atılmıştır (Aktunç, 2008a, 19). Sözlük, yazarın çocukluğunda başlayıp yaşı ilerledikçe tutkuya dönüşen Türkçe sevgisinin tezahürlerinden biridir. “Argoya ilgimin kaynağı, zihnimde doğduğumdan beri biriktirdiğim *başka* sözcüklerin, *başka* tınların hakkını vermeye çabalamaktır. Eğer AlexandrePaspatis’in Çingenece-Fransızca sözlüğü 1870 yılında, İstanbul’da, Perşembe Pazarı’ndaki bir matbaada basılmışsa, bizim dilimize borçlarımız yıllarca ödesen de bitmez,” (Erözçelik, 1990, 32) diyen yazar edebiyattaki misyonlarından birini de Türkçeye karşı duyduğu borcu ödemek olarak tanımlar.

⁴³ Orhan Alkaya ve Hulki Aktunç bu şiirlerin hikâyesini şu sözlerle anlatırlar: “Basit. İkimiz de, imza günlerini pek sevimli bulmuyoruz ve ‘sıradan’ bir imza günü yapmak istemedik ‘o gün.’ Sürrealist yazarların sıkça başvurduğu ‘otomatik yazı’ metoduna benzer bir tarzda bir şeyler çiziktirmek, hem ‘günü kurtaracak’ hem de aramızdaki kan bağına araştırmamıza el verecekti. Sonuçta ummadığımız kısalıktaki bir zaman diliminde (12 dakika) iki şey (yazı? Şiir?) çıktı ortaya. Biri benim (Orhan Alkaya) bir buçuk dizemle (bu akşam ölsem Gazali! kim anlar seni / anmadığımı bu şiirde), diğeri benim (Hulki Aktunç) bir dizemle (verilecek ifade yok aşklardan başka) başlayan bu iki şeyi, birer dize yazıp kâğıt değiştirerek yaptık. İki kırık dize, üstteki dizeyi yazana aittir. Gerçi bunu amaçlamamıştık ama, okur, dize akışını izleyerek ‘kiminki hangisi’ bulmacasını çözebilir. Hepsi bu.” (Alkaya ve Aktunç, 1992, 36)

Hulki Aktunç'un Türkçeye, dile, sözcüklere olan tutkusu onu bir sözlük tutkununa da dönüştürür. Önce düzeltmen sonra redaktör olarak çalıştığı *Meydan Larousse* ise ondaki sözlük tutkusunu arttırmıştır. (Çotuksöken, 1987, 6) Bütün bunlar Aktunç'u *Büyük Argo Sözlüğü*'nü hazırlamaya götüren manevi etkenlerdir. Sözlüğün madden vücut bulmaya başladığı tarihin ise 1970 yılı olduğunu söylemek mümkündür. Aktunç, 1970'te Ferit Devellioğlu'nun *Türk Argosu* sözlüğünü edinip incelemeye başlar. İncelemesi sırasında tespit ettiği eksik maddeleri sözlüğün kıyısına köşesine not alan yazar, bu kıyı notlarının madde sayısını aştığını görünce 1978 yılında argo sözlüğünü hazırlamak üzere kolları sıvar. (Aktunç, 2008b, 21) Aktunç, Devellioğlu'nun yanında A. Fikri'nin *Lügat-i Garibe*'si, Osman Cemal Kaygılı'nın *Argo Lugati* ve Mehmet Halit'in *İstanbul Argosu* ve *Halk Tabirleri* gibi öncül çalışmalardan da yararlanır. Aktunç, bu çalışmalarda üç temel yetersizlik tespit etmiştir. Öncelikle sözlük yazarları argonun nesnel bir tanımını yapamamışlar ve çalışmaları için kuramsal bir zemin oluşturmamışlardır. Kelimelerin etimolojisi verilmemiştir ve örnek cümleler yazılsa bile "somut tanık" gösterilememiştir (Aktunç, 2008b, 22). Aktunç'un tanık cümleyle kastettiği tanımı verilecek argo sözcük/deyim/deyişin özellikle yazılı kaynaklardan bir kullanım örneğine yer vermektir. Bunun için de yazar, kendi çalışmasında "yazmalardan basılı yapıtlara, tiyatro gösterilerinden karikatür albümlerine ve görüşülerek bilgileri alınmış sözlü kaynaklara, gazete ve dergi vb. süreli yayınlara binlerce kaynak" taradığını söyler (Aktunç, 2008b, 415). Yusuf Çotuksöken'le sözlük üzerine yaptığı söyleşide de "son sekiz yıl içinde, *Yeni Asır* dâhil bütün gazeteleri her gün tarayıp fişlediğini" belirtir (Çotuksöken, 1987, 382). On yıl süren çalışmasının sonunda söz konusu eksikleri kapatan *Büyük Argo Sözlüğü*'nü tamamlar. Fakat sözlüğü temize çekerken çalışma sürecinde eklenen yeni sözcük, deyim ve tanık cümleler dolayısıyla katkıları durdurup sözlüğü yeniden düzenlemesi gerektiğini görür (Aktunç, 2008b, 385). Nihayet sözlük 1990 yılında Afa'dan ilk baskısını yapar. Bu ilk baskıda yaklaşık 5000⁴⁴ madde başı vardır. Sözlük 1998 yılında ikinci kez YKY'den yayımlanırken adı *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla)* şeklinde güncellenir. Yazar, sözlüğün sadece adını değil içeriğini de güncellemiştir; yeni baskıda kimi yanlışları düzelttiğini,

⁴⁴ Oruç Aruoba'yla söyleşisinde Devellioğlu'ndaki yaklaşık 1200 madde başlığına karşılık *Büyük Argo Sözlüğü*'nde 4600 madde başı ve alt tanımlarla birlikte 6500 toplam tanım olduğunu, 3250 tanık cümle kullandığını söyler. (Aruoba, 1990, 145)

yeni sözcük ve deyimler eklediğini söyler (“Ne yazıyor, ne okuyorlar?”, 1998, 132). Sonraki baskılarda kitabın ismi yeniden *Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla)* olarak değiştirilirken Aktunç, yeni maddelerle sözlüğü genişletmeye devam eder. Sözlüğün Aktunç’un elinden çıkan son baskısında madde başı sayısı 5318’e ulaşmıştır. *Büyük Argo Sözlüğü* 2017 yılında YKY’den 11. baskısını yapmıştır. Sözlüğün “Argo ve Türkçede Argo Üzerine Genellemeler” başlıklı önsözünde yazar öncelikle vardığı argo tanımı, ardından bu tanıma ulaşırken ürettiği genel argo ve alan argosu gibi terimleri ayrıntılı bir şekilde açıklamış, bu tanımları çizimlerle desteklemiş, argonun tarihteki izini sürmüş ve Divan-ı Lügatit Türk’ten argo örneklerine yer vermiş, son olarak da “Argo, dilin gizli örgütüdür”, “Argo dillerin kardeşliğidir” gibi yirmi adet argoya dair serbest belirleme yapmıştır. “Sözlüğün Nitelikleri” başlıklı kısa yazıda ise kaynaklar, etimoloji ve sözlükbilim açısından yöntemine değinmiştir. Sözlüğün sonunda “Değınmeler” adlı bölümde *Büyük Larousse* ve *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* için kaleme aldığı argo maddeleri, “Argonun Tarihsel Daralışı”, “Bir Argo Sözlüğü Dolayısıyla... Çeviride Argo Sorunu, Argo Katkısı...”, “Küçük Bir Mahallenin Büyük İnsan Coğrafyası”, “Dilin Yarılışı... (Argonun Savaşçılığı Üzerine Bir Deneme)”, “Şiirimizde Argo (İlgi Çekici Bir Örnek: ‘Hezliyat-ı NevizadeAtai’)” adlı yazılarına, farklı tarihlerde Yusuf Çotuksöken, Oruç Aruoba ve Leyla Tavşanoğlu ile *Argo Sözlüğü* üzerine yaptığı söyleşilere yer vermiştir. Bütün bunlarla birlikte yine sona eklenen argo ile ilgili kaynaklar sayfası ve kavramsal dizin sözlüğün değerini arttıran bölümlerdir.

Aktunç’un günümüzde de en çok bilinen kitabı olma özelliğini taşıyan *Büyük Argo Sözlüğü* yayımlandığı dönemde yurt içinde ve yurt dışında büyük ilgi uyandırmıştır. Kendisini “amatör” bir sözlükçü olarak niteleyen Aktunç’un çalışması dilbilim çevrelerinden de takdir toplamıştır. Örneğin AndreasTietze, o güne kadar yapılmış Türk argo sözlüklerini bir bir saydıktan sonra “[...] Aktunç (1990), bugün mevcut olan en büyük ve en iyi Tk. argo sözlüğünü ortaya koydu, açıklamalarındaki itina ve kaynaklardan verdiği misaller çok değerlidir. Ondan sonra çıkan Özel (1993) ve Püsküllüoğlu (1996), Aktunç’un eserine hemen hemen hiçbir şey ilave edemediler,” demiştir (Tietze, 2002, 2). Yusuf Çotuksöken ise *Argo Sözlüğü*’nü 1990 yılının en ilginç eseri olarak anar (Çotuksöken, 1991a, 34-35). Türk argosu üzerine çalışmalarıyla tanınan dilbilimci Halil Ersoylu ise *Büyük*

Argo Sözlüğü'nün bugüne kadar Türk argosu üzerine yazılan sözlüklerin en kapsamlısını olduğunu belirterek değerini ve önemini şu sözlerle açıklar:

Gerek kelimelerin köken bilgilerinin verilmesi gerek kaynaklardan anlaşılacağı üzere alanla ilgili Türkçe ve yabancı dillerdeki pek çok bilimsel esere, sözlüğe, ansiklopediye başvurulması ve gerekse Türk dilinin, kültür ve yaşayışının eski ve yeni dönemlerini kapsar durumdaki, başta dil ve edebiyat olmak üzere pek çok eserinden yararlanılması, tanıkların onlardan da seçilmesi, sözlüğün önemini, değerini daha da artırmış, ayrıca eseri tanıklar yönünden de zenginleştirmiş bulunmaktadır. (Ersoylu, 2016, 66)

Sözlük üzerine ilk yazılardan birini kaleme alan Ragıp Duran, sözlüğün zenginliğinin ve başarısının kökenini yazarın çocukluğunda arar:

Kendisini 'amatör sözlükçü' olarak tanımlayan Aktunç'un tüm çalışması kuşkusuz masa başında kitaplardan, dergilerden, gazetelerden bulduklarını toparlayıp yazmak değil. Kadıköylü bir yazar Aktunç. Bu nedenle çocukluğu hatta ilk gençliği Rum, Ermeni, Musevi ve Kürtlerin arasında geçmiş. 'Ben Agoralıyım,' diyor. Pazarda binbir ırk, millet ve dil her gün defalarca evleniyor. Arap Hüseyin'in kahvesinde de argo sözcükler üretiliyor. (Duran, 1990, 11)

Selim İleri “Yeraltı Dili Argo” başlıklı yazısında Büyük Argo Sözlüğü'nün, ilk maddesinden son maddesine kadar bir serüven romanı gibi okunabileceğini söyler (İleri, 1990, 12). Selim İleri gibi Nursel Duruel de *Büyük Argo Sözlüğü*'nü Aktunç'un kurmaca eserlerinden biri sayar (akt. Aktunç, 2008b, 407). Vedat Günyol da sözlüğün edebiyat ve fikir dünyamıza önemli katkılar sunduğunu düşünen yazarlar arasındadır. (Günyol, 1994, 19)

Edebiyat ve dilbilim çevrelerinden büyük ilgi toplayan sözlüğe çeşitli eleştiriler ve öneriler de gelir. Taylan Altuğ, “kara dil” olarak adlandırmayı uygun bulduğu argonun Aktunç'un önsözde öne sürdüğü kadar “saf” olmadığı görüşündedir. Altuğ, “Aktunç'a göre argonun genel dilde dolaşıma girmesi, onun deşifre olması, yani argo olmaması anlamına gelmektedir. Bu anlayış bence, işlevselliğe yapılan fazlaca vurgudan kaynaklanmaktadır ve argonun dil içi dinamiğini gözden kaçırmak gibi bir sonucu içinde barındırmaktadır,” der (Altuğ, 1990, 17). Yusuf Çotuksöken ise Devellioğlu'nun eksik kalan çalışmasını aşması açısından

Aktunç'un sözlüğünü “dört dörtlük bir ürün” olarak değerlendirirken iki noktada eleştiri getirir. İlk olarak, standart dile girmiş kimi sözcüklerin sözlükte yer bulduğuna dikkat çekerek elenmeleri gerekliliği üzerinde durur. Aktunç'un yabancı dillerden gelen sözcüklerle ilgili verdiği etimolojik açıklamaların bir kısmına ise katılmaz. Çotuksöken, sonraki baskılara kaynakça (hem argo kaynakçası, hem de kullanım örneklerinin kaynakçası) eklenmesi önerisinde de bulunur (Çotuksöken, 1991b, 42-43).

Büyük Argo Sözlüğü 1998'de YKY'den yeniden basıldığında ise Savaş Kılıç “Argoyu Ciddiye Almak: *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü*'ne İlişkin Değiniler” başlıklı bir yazı yazar. Savaş Kılıç, bu yazıda Aktunç'un argoyla ilgili geliştirdiği kavramsal zemini irdeler. Savaş Kılıç'a göre argo “toplumdil/sociolect” sınıfına girmektedir. Toplumdil “Belli bir toplumsal grubun, diğerlerinin anlamasını önlemek için, farklılaştırarak kullandığı dil[dir].” (Kılıç, 1999, 261). Ancak Kılıç'a göre argo, sadece diğer toplumsal gruplardan gizlenme amacıyla kullanılan böyle bir şifre dil değildir. Gündelik konuşmada “teklifsiz kod”a bağlı biçimde kullanılır. Kılıç bu noktada “hıyar, kazma, asılmak, atmasyon, ibne, avanak, keriz” gibi sözcükleri örnek verir. Kılıç, bu sözcükleri genel argoya ait sözcükler olarak kabul etmektedir. Buradan yola çıkarak ise şu sonuca varır:

Genel argonun bir toplumdil değil, bir kod olduğunu kesinlemek daha doğrudur. Toplumdil olan alan argosu, diyelim ki, yankesici argosudur: ‘Zarvo, brav’ (Polis, kaç) gibi. İngilizcede burada ‘genel argo’ denilen tür için *slang*, alan argoları için *jargon* kullanılmaktadır. Belki biz de ‘argo’ terimini bir dilsel kod için, ‘jargon’u ise çeşitli toplumdiller için kullanabiliriz: yankesici jargonu. (Kılıç, 1999, 262)

Kılıç, yazısının sonraki bölümünde argo sözlüğündeki eksiklere değinir. Öncelikle Kılıç, “argo-geçmiş dil” ilişkisi üzerinde de durmak gerektiği görüşündedir. Buna bağlı olarak *Büyük Argo Sözlüğü*'ne tarihsel argonun da katılması taraftarı olduğunu hissettirmektedir. İkinci olarak Türk argosunun en sık kullanılan sözcükleri saydığı “yarak, taşak ve bok” sözcüklerinin etimolojisi üzerinde durur. Bu üç sözcükten sadece “taşak”ın sözlükte madde başı olarak bulunduğunu, diğer sözcüklerin madde başı olmadığını, bunlara bağlı üretilen deyiş ve deyimlerin madde başı olduğunu belirmemiz gerekir.

Kılıç, “ahbap, çük, deyyus, dikâlâ, domalmak, dümbük baba, dürzü, gidi, haya, kahpe, kaltaban, kaltak, kasmak, kavat, kokana, sibop, sürtük, şıllık, şırfıntı, takke, teres, zımbırtı, zamazingo, züğürt” gibi sözcüklerin sözlükte yer alması gerektiğini belirtirken “ibne, puşt, kamış, zampara vb.” sözcüklerinin ise maddebaşı olması gerektiği görüşündedir.

Hulki Aktunç, Savaş Kılıç’ın bu yazısına cevap olarak “Argodan Kargo ya da Savaş Kılıç’a Nâme” başlıklı bir yazı kaleme alır. Öncelikle Kılıç’a sözlüğün önsözünü ve değinmeler bölümünde yer verdiği yazıları hatırlatır ve argonun bir dil olmadığı ancak ‘dilce’ denebileceği yönündeki görüşlerini yineler:

[...] Argolar, birer *dil* değildir. Kendilerine özgü, sistematik birer grameri yoktur çünkü argoların. Argo, dil içinde yaşayan, içinde yaşadığı dilden de, çevre dillerden de yararlanan bir şifreleme, kodlama, konuşma biçimidir. Peki, bu onun *toplumdilse* nitelikler taşımadığını mı gösterir? Buna da hayır. Argo, toplumunu derinden tanımak isteyen bir sosyolog için gizli mi gizli, değerli mi değerli bir gömüdür. Her argo sözcük ve deyim ‘derinliğinde’, toplumsal bir deneyim/vargı/eleştiri/siyasa/yargı düğümü bulunur. (Aktunç, 1999b, 267)

Kılıç’ın sözlüğün eksiği olarak nitelediği sözcükler ise Aktunç’un geliştirdiği argo kavramı göz önüne alınırsa eksik değildir aslında, bilinçli bir seçmenin sonucunda elenmiş sözcüklerdir, ki Aktunç da “saydıklarınızın çoğu argo niteliği” taşıyor diyerek itiraz etmiştir (Aktunç, 1999b, 269). Aktunç yanıt yazısında bu noktalara yeniden değinmiş, şifresi çözülmüş sözcüklerin artık “eski argo” olduğunu dolayısıyla sözlüğe girebileceğini belirtmiş, öte yandan “anlamını apaçık beyan eden *kabadil, küfür, teklifsiz konuşma* gibi kavramlar ile, kendisini ve anlamını toplumun bir bölümünden özenle gizlemeye çalışan argo”nun ise birbirinden özenle ayırt edilmesi gerektiğini söylemiştir. Bütün bunları önsözde belirttiğinin bir kere daha altını çizmiştir. Yine Aktunç’un argo tanımına dönecek olursak, yazar, Kılıç’ın önerdiği gibi bu kategoriye giren sözcükleri eklemek bir yana Çotuksöken’in önerdiği şekilde elemeye çok daha yatkındır. Kılıç tarafından Aktunç’un yazısına yeni bir yanıt gelmemiş, gerilim dozu düşük bir tartışma izlenimi veren yazışma ise bu şekilde kapanmıştır. Kılıç’ın eleştiri ve önerileri, Aktunç’un geliştirdiği argo kavramında bir fark yaratamamış görünmektedir.

“Dilin yüz bin olanağı varsa, yüz binini de bilmek için bütün yaşamımı vermekten kaçınmam,” (Çotuksöken, 1987, 6) diyen Aktunç’un dile duyduğu tutkunun nesnel/akademik düzeyde bir karşılığı olan *Büyük Argo Sözlüğü* bugün dahi alanının en muteber kaynaklarından biridir.

3.5.5.2.Erotologya? (2000)

Erotologya?, Hulki Aktunç’un, erotizmin tarihine ışık tuttuğu, Doğu’daki ve Batı’daki görünümelerini, dinlerin erotizme yaklaşımlarını ve kutsal kitapların bu konudaki buyruklarını tarihi seyri içinde karşılaştırarak ele aldığı, insan yaşamı üzerindeki doğrudan ve dolaylı etkilerini, sansür mekanizmasını değerlendirdiği otuz bir yazıdan oluşan deneme kitabıdır. Yazar, kendi erotizm tecrübesine (nerelerde nasıl karşılaştığı, okuduklarından, gördüklerinden algıladıkları) de yer verdiği kitapta yasakları, engelleri, cinselliğin tabulaştırılmasını, tabulaştırılırken bir yandan da yüceltilmesini ve bütün bunların dildeki yansımalarını anlatır. Kitabın özellikle “Horozlu Cep Aynasından” başlıklı son denemesi yazarın kendi öykülerindeki erotizmi değerlendirmesi açısından önemlidir.

Erotologya? ilk kez 2000 yılında yayımlanmasına rağmen tohumları çok daha önce atılmıştır. Yazar, 1970’lerde 20’li yaşlarındayken LoDuca başkanlığında hazırlanan *das moderne Lexikon der Erotik von A-Z* (Erotikanın Çağdaş Sözlüğü A’dan Z’ye) adlı on ciltlik eseri çevirmeye başlar. Fakat çeviri sırasında böyle bir eserin Türkiye için yeterli olmadığını, Anadolu insanı ile Avrupa insanının cinsellik tarihinin birbirinden önemli farklar taşıdığını görür. Bunun üzerine çeviriyi kesip kaynak taramaya girişir. Tarihleri, din kitaplarını, fetvaları, bahnameleri, divan edebiyatı eserlerini, Koçu’nun *İstanbul Ansiklopedisi* gibi kaynakları elden geçirir ve “Amor” adını vermeyi düşündüğü bir ansiklopedinin gövdesi böylece ortaya çıkar. Aktunç, bu ansiklopedi projesinin altından tek başına kalkamaz ve ancak “A-E” maddeleri arasını yazabilir (Aktunç, 2002, 45). *Erotologya?* bu yarım kalan projenin bir yan ürünüdür. *Erotologya?*’da yer alan denemelerin içinde yazarın 1990’lı yılların *Penthouse* dergisinde yayımladığı yazılar da vardır.

Aktunç'un argo sözlüğü, *Bir Şeyin Varoluşu* (1999) adlı şiir kitabı, ve *Erotologya?* denemeleri aynı dünyanın ürünü gibidirler. Cinsellikle ilgili her türlü yaklaşımı, toplumsal kabulleri tarihi ve sosyo-kültürel bir perspektiften ele alan Aktunç bunun bir yandan şiirini yazmıştır; argo sözlüğü ise bunun dilbilim alanındaki yansımalarını aktarır. Aktunç, özellikle *Bir Şeyin Varoluşu* ve *Erotologya?* arasında yakınlık kurar ve şunları söyler:

İki kitap, şiirler ve denemeler, bir madalyonun iki yüzü gibi. Her birisini tek tek değerlendirebilirsiniz. Ama ikisinin toplamı, farklı bir imge dünyası, daha geniş ve daha derin bir imge dünyası yaratabilir. Şiirlerin altbaşlığı, 'Ortadoğu Üzerinden Şiir Denemeleri'; denemelerin ilk bölümü ise 'Aşk'ın Aşkınlığı ya da Ortadoğulu Bir Erotomanın Notları'... Bu şiirler 'denenmiştir'; çünkü bu şiirlerle, Ortadoğu'nun benim yaşamıma, düşünce dünyama yansımaları denenmiştir... O denemeler de *denenmiştir*, çünkü onlarla da benim yaşamımın cinsel tabakaları ile yaşadığımız dünyanın bence *görülür* ve *yorumlanabilir* yönleri irdelenmeye çalışılıyor... (Doğan, 2000, 2)

Aktunç'un da değindiği gibi, bu iki kitap arasındaki akrabalığa ilk Doğan Hızlan değinir. Hızlan'a göre *Bir Şeyin Varoluşu* Orta Doğu'nun şiiridir, *Erotologya?*'daki nice kavramın şiirsel uzantıları vardır *Bir Şeyin Varoluşu*'nda. "Bizim yerli/yerel erotizmimiz" dediği *Erotologya?*'da Salâh Birsal'in denemelerinin tadını da bulur Hızlan. (Hızlan, 2000)

3.5.5.3. Aforistika ya da Özeldeyişler (2001)

Aforistika, Hulki Aktunç'un özdeyişlerinden oluşur. Muzaffer Buyrukçu

Hulki Aktunç'un bu yaratımı özgündür ve bilinenden, algılanandan, uygulanandan daha başkadır, daha ilerdedir, daha değişiktir ve o koskoca 'özdeyişler' kitlesini delik deşik edecek, o kitleye taze bir kan, taze bir bakış açısı ekleyecek güçtedir. Aforizmalara, özdeyişlere yakın görünmesine karşın başka kulvarlarda koşmaktadır, (Buyrukçu, 2001, 17)

sözleriyle kitabın özgün değerine değinir. Gerçekten de 58 özdeyişten oluşan 62 sayfalık kitabın, bu küçük hacmi yanıltıcıdır. Çünkü aforizmalar hem yeni yeni öykülerin hem de genişletilebilir denemelerin sıkıştırılmış nüvelerini taşımaktadır.

Yazar, özdeyişlerde kendi metinleriyle beraber başka yazarların, şairlerin öykü ve şiirlerine, hatta Türk ve dünya ressamlarına ve onların resimlerine de göndermeler yapar, tarihi anekdotları hatırlatır. Özdeyişler arasında yer yer poetik çıkışlar da gözlenir. Bu kısa metinler yazarın imgeleri nasıl yakaladığına dair de ipuçları verir. Bu noktada kitabın yapısı da özel bir nitelik kazanır. Çünkü kitaptaki özdeyişler birbirlerinden bağımsız değildir, her özdeyiş kendinden öncekinin yarattığı çağrışımdan doğarak arka arkaya dizilmiş gibidir. Öte yandan yazar sadece böyle bir art ardalık gözetmiş gibi de değildir, tamamlanmış yapıyı oluşturan küçük birimler arasında da hatlar çekilebilir. Örneğin böylelikle yazıyla resmin, harfle çizginin yolculuklarını ve sonunda piktogram ortak çizgisinde buluşmalarının seyrini izleyebiliriz.

3.5.5.4. Bir Kadıköy’oğlu (2010)

Bir Kadıköy’oğlu, İstanbul’un 2010 kültür başkenti olması dolayısıyla hazırlanan, edebiyatçı-yazarların İstanbul’un semtlerini anlattığı Heyemola Yayınları’nın “İstanbulum Dizisi”nden çıkar. Proje ilk aşamada kırk yazar ve kırk semtle sınırlandırılmış, Bir Kadıköy’oğlu dizinin 21. kitabı olarak çıkmıştır. Doğan Hızlan, “40 yazar, 40 semt bir İstanbul” adlı yazısında projenin detaylarını şu sözlerle anlatır:

[...] anlatılacak kırk İstanbul semtini saptarken semtin tarihselliğini, ününü, tanınmışlığını göz önünde tutup, önceliği eski İstanbul’un sur içi semtlerine tanıyarak oradan sur dışına ve çevrelere yayılmışlar. Yani İstanbul semtleri seçilirken, kadim İstanbul’un tarihini yüklenmiş semtler olmasına özellikle dikkat edilmiş ve yazarlar seçilirken de, söz konusu semtlerle az çok bütünleşmiş kimseler olmasına önem verilmiş. Şair, hikâyeci, romancı, denemeci gibi edebiyatçılar arasından seçilen yazar kadrosunu belirledikten sonra kimi zaman yazara göre semti, kimi zaman semte göre yazarı belirleyerek özellikle ‘kırk’ yaşının üzerindeki yazarlara yazdırmışlar semtleri. Hızla çehresi değişen İstanbul’un, en azından kırk yıl öncesini bilen, bu şehirde yaşamış olan birinin gözüyle anlatılması gerektiğine inandıklarından, kırk ayrı semtiyle kırk ayrı İstanbul kitabı hazırlanmış ama sonuçta kırk yazar, kırk kitap, kırk ayrı semt olsa da bir İstanbul anlatılıyor. Bütün çeşitliliği, güzelliği, tarihselliği, tüm

medeniyetlere uyum göstermesi, hattâ her medeniyette kendi özelliklerini benimsetmesi yönüyle ‘bir İstanbul’. (Hızlan, 2009)

İstanbul’lu bir yazar olan Hulki Aktunç da proje kapsamında doğup büyüdüğü semti anlatır fakat *Bir Kadıköy’oğlu* kitabı Hulki Aktunç’un kaleminde bir semt monografisi olmanın ötesine geçer. Aktunç, kitapta çocukluğunun ve ilk gençliğinin geçtiği Kadıköy’ü, çarşısını, çarşının esnafını, tanıdığı Kadıköy insanlarına da yer verir. Bu açıdan kitap biyografi niteliği taşır. Öte yandan 1950’lerin ikinci yarısı ile 1960’lara başına tesadüf eden bu çocukluk semtin tarihi açısından kırılma yıllarıdır. Yazar Kadıköy çarşısının kozmopolit dünyasını tanımış fakat bu dünyanın dağılışı görmüştür. Bu bakımdan yazarın tanıklıkları, hem İstanbul hem Türkiye tarihi adına önem taşır. *Bir Kadıköy’oğlu*, Aktunç’u edebiyata yönlendiren sebepleri, yazarın ilgi alanlarının çeşitliliğini, bu çeşitliliğinin kaynaklarını, yarattığı roman ve öykü, hatta şiir dünyasını anlamak için de anahtar kitaptır.

3.5.6. Ortak Kitaplar

3.5.6.1. Opus (2012)

Hulki Aktunç’un ölümünün ardından Gültekin Emre, Aktunç’la aralarında uzun yıllar süren şiir-mektuplaşmalarını *Opus* adıyla kitaplaştıır. İki şair 1990’lı yılların başından beri mektuplaşmaktadır. Ekim 2008’de Gültekin Emre’nin “Hayal” şiirine Aktunç “Gültekin’e Bezektir” şiiriyle yanıt verir. Gültekin Emre de “Hulki’ye Bezektir” şiirini yollar ve böylece mektuplaşmalar şiirleşmeye dönüşür. Klasik müzik kompozitörlerinin eserlerinin bestelenme sırasını gösteren “opus” sözcüğünü Gültekin Emre ve Hulki Aktunç şiirlerinin başında kullanırlar. Gültekin Emre, kitaba yazdığı sonsözde “Müziği parçaladık yani. Opus’lar farklı şiirler oldu. Fermuar gibi. Bir Hulki’den, tek dizelerle çıktık ya o yüzden yola, bir benden. Araya da ikilikler serpiştirdik. Hem güncel hem politik yapısı sağlam şiirleri aynı havuza aldık,” (Aktunç ve Emre, 2012, 107) der.

Kitabın hem başlama hikâyesi hem yapısı geleneksel halk şiirmizdeki ozan atışması geleneğini hatırlatır. Birbirlerinin şiirlerine göndermeler yaparlar, gelen şiirin çağrıştırdıkları yeni bir şiir doğurur. Birbirlerini tamamlayıp açarlar. Şiirlerde, Gültekin Emre'nin de belirttiği gibi, güncel politika da, tarih de ironik bir dille sorgulanır. Böyle bir içeriğin de benzer şekilde atışma geleneğiyle uyumlu olduğu, en azından halk ozanlarının şiirlerini hatırlattığı söylenebilir. Bu şiirlerde Aktunç'un şiir dilinin önceki kitaplarındaki dil kadar zorlayıcı ya da daha doğrusu hesaplanmış olmadığı da görülür. Kitap üzerine bir yazı kaleme alan Mine Ömer'e göre de Aktunç, şiirlerinde sade bir dil kullanmaya özen gösterir, ama bu onun şiirini kolay kılmaz. Aktunç'un dizeleri kısa ve etkilidir. Mine Ömer, bazı şiirlerdeki sözcük tekrarına da değinir. Ona göre bu tekrarlar şiirin dokusunu sağlamlaştırırken, sese de ritim yükler. (Ömer, 2013, 13). Bu değerlendirmelere Aktunç'un yer yer Türkçenin arkaik söyleyiş özelliklerini (Örn. "Nerelere uçtuğun bilmeyüben" gibi) kullandığını da eklemek gerekir. Bu kullanış Aktunç şiirinin karakteristik özelliklerinden olmakla birlikte bu kitaba âşık atışması geleneğinin bir yorumu şeklinde bakıldığı takdirde daha anlamlı hale gelir.

3.5.6.2.Aranâme: Bir Ara Güler Kitabı (2013)

Yazar bir çift olan Hulki ve Semra Aktunç'un tek ortak kitapları, Ara Güler üzerine kaleme aldıkları *AraName*'dir. Hulki ve Semra Aktunç kitap projesine birlikte başlamışlar fakat Aktunç hayattayken kitabı tamamlayamamışlardır. Kitap, Semra Aktunç'un gayretleriyle tamamlanıp yayımlanabilir. *AraName* "Ara ve Dünya" ile "Fotoğraflarla Konuşma" adlı iki ana bölümden oluşur. Kitabın "Başlarken" başlığı altında biri Hulki biri Semra Aktunç tarafından yazılmış iki ayrı önsözü vardır. Hulki Aktunç kendi önsözünde *AraName*'nin Hulki ve Semra Aktunç çiftinin Suna ve Ara Güler çiftiyle yirmi yılı aşan dostluklarının bir ürünü olduğunu belirtir. Kitabın omurgasını ise "2006 ve 2007 yılları arasındaki Ara Güler konulu sohbetler" oluşturmaktadır (Aktunç, H. ve Aktunç, S., 2013, 9). Ara Güler'in sohbetleri sırasında anlattığı anılarını Semra Aktunç, titiz bir şekilde defterlerine kaydetmiştir. Kitabın Semra ve Hulki Aktunç arasındaki bir diyalog şeklinde ilerleyen "Ara ve Dünya" başlıklı ilk bölümünde bu ilk ağızdan derlenen anılar bir sohbet havasında ve bir sohbetin doğallığında okura aktarılır. İkinci

bölümde ise Ara Güler'in fotoğraflarına, Semra ya da Hulki Aktunç'un o fotoğrafa dair kısa yorumu eşlik eder.

“Ülkemizin, dünyamızın görsel belleği” dediği Ara Güler'in dünyanın dört bir köşesinde yaşadıklarına, “görsel tanıklıklarına”, “duysal tanık” olduklarını belirten Hulki Aktunç bunların yok olmasını istemediklerini söyler. Hulki Aktunç'un, Ara Güler gibi bir İstanbul fotoğrafçısının çalışmalarıyla yakından ilgilenmesini sadece dostlukla açıklamak yeterli değildir. Ara Güler fotoğraflarıyla, Hulki Aktunç ise edebiyatıyla kentin belleğini muhafaza etmişlerdir; yine, biri fotoğrafçı, diğeri ise ressam olarak görsel sanatlara emek ve gönül vermişlerdir. Bunlar da *AraName*'nin ortaya çıkmasının sebepleri arasında sayılmalıdır.



4. EDEBİYAT ANLAYIŞI

Hulki Aktunç, romandan denemeye, şiirden sözlük çalışmasına kadar geniş bir türler yelpazesinde ürün vermiştir. Başlarda birbirleriyle temas halinde olan bu türler zamanla sarmal bir ilişkiye girmiştir. Türlerin özgül sınırları kayganlaşıp belirsizleşmiş ve neredeyse birbirlerinin içinde eriyerek kaybolmuştur. Bu durum, aslında Aktunç edebiyatında belirli ‘öz’lerin öne çıkmasının ve buna koşut olarak biçimin/formların da özü/özleri aktarmanın aracı olarak kalmasının bir sonucudur. Çizdiğim bu genel görünüme karşın yazar, edebiyat hayatına öyküyle başlamış, 1970’li yılların sonuna kadar öykü türünde ısrar etmiştir. *Bir Çağ Yangını* adlı romanının Abdi İpekçi roman ödülünü almasının ardından yaptığı söyleşide, daha önce öyküde direktmesinin sebebini “Eskiden birkaç türü de deneyen, birkaç türde de verimli olan yazarlarımızı görür, içimden eleştirirdim. Ama, insan şiirden başka bir türle anlatılması olanaksız bir öz ile karşı karşıya ise ne yapmalı? Bu, roman için de geçerli,” (Öneş, 1981, 2) sözleriyle açıklar.

4.4. Öykü Üzerine Görüşleri

Aktunç, 1969’dan başlayarak ilk kitabını oluşturan öykülerin büyük bir bölümünü *Soyut*, *Papirüs*, *Yeni Edebiyat*, *Yansıma* gibi dönemin önde gelen dergileriyle birlikte Naci Çelik ve Taylan Altuğ’la beraber çıkardığı *Türkiye Defteri*’nde yayımlamıştır ancak yazarın 1970’li yıllar içindeki edebiyat etkinliği öykü yayımlamakla sınırlı kalmamış, Türk öykücülüğünün kökenleri ve tarihsel gelişimi, halk hikâyesi gibi konuları işlemiş; öykü üzerine teorik düzeyde yazı ve eleştiriler de kaleme almıştır. Aktunç’un 1970’li yıllardaki söz konusu yazılarında öyküye, öykücülere, öykü ve edebiyat sorunlarına Marksist estetik çerçevesinden yaklaştığı, polemikçi bir üslup benimsediği, 1980 sonrasında ise değişen toplumsal ve kültürel ortamla yazarın bu kuramsal pratiği terk ettiği yazı konularının çeşitlendiği, izlenimci denemeciliğinin geliştiği, öznel bakış açısının ağırlık kazandığı görülür. Bununla beraber yazar, öyküsünün poetikasını yapmayı sürdürür, ancak bu kez öykü anlayışını öykülerine içkin hale getirmeyi, bizzat öykülerinin içinde vermeyi tercih eder.

4.4.2. Türk Öykücülüğünün Kökenleri ve Halk Hikâyeciliği

Hulki Aktunç'un "Halk Hikâyesi Üzerine," (Yeni Dergi, Y: 7, S: 76, Ocak 1971, s. 40-44), "Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları," (Türkiye Defteri, S: 1, Nisan 1971, s. 2-10) ile "Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi," (Yeni Ufuklar, C: 23, S: 264, Eylül 1975, s. 49-54) başlıklı ilk dönem yazıları birbirlerini tamamlar nitelikte bir seri yazı görünümündedir; yazar da söz konusu üç yazıyı birbirine referans vererek buna işaret etmiştir.

Aktunç, serinin ilk yazısı "Halk Hikâyesi Üzerine"de, halk hikâyelerinin yenilenerek çağa uyarlanması sorununa değinir. Bu mesele, yazının yazıldığı tarihlerde günceldir. Politik hareketlerin yükselişte olduğu 1960-1980 arası yıllarda, sosyalist bir düzene geçme aşamasında toplumun dönüşümünü hedefleyen ve sanatın da bu dönüşüm sürecinde etkin bir öge olduğunu düşünen sosyalist/Marksist dünya görüşünü benimsemiş yazarlar, halkla daha güçlü bir bağ kurmanın yollarını aramaktadırlar. Söz konusu yıllarda hararetini koruyan yerlilik tartışmaları da bu yeni sanatsal kimlik arayışının en güçlü uzantılarından biridir. Yerli bir sol arayışında olan siyasetçi ve düşünürler gibi yazarlar da yerli bir edebiyat üretebilmek için zemin yoklamakta ve bu bağlamda yüzlerini Türk hikâyesinin köklerine, halk hikâyelerine dönmektedirler.⁴⁵

Hulki Aktunç, söz konusu yazısında halk hikâyelerinin yenilenmesi tartışmasının güncel olmakla birlikte yeni olmadığını söyler. Daha 19. yüzyılda halk hikâyesine "yeni bir ruh vermek isteyen" çabalar görülmüştür. "Ziya Paşa'nın 'şâir-i yegâne' diye nitelediği Âlî Efendi'nin *Hançerli Hikâye-i Garibesi (Mir'at-ı Aşk)* adlı eseri, bunun bilinen örneklerindendir. Cumhuriyet Türkiye'sinde ise Matbuat Umum Müdürlüğü, halk hikâyelerini yenileştirmeyi resmen önermiştir." (Aktunç, 1971d, 41) Hulki Aktunç'un verdiği örneklerde majör siyasal ve toplumsal dönüşüm

⁴⁵ Bu yeni yönelimi somutlayan bir örnek olarak Papirüs dergisinin 1967 yılında verdiği ilanı düşünebiliriz: "Türk edebiyatçıları halk hikâyelerini yeniden yazıyor: Cemal Süreya-Hazret-i Ali'nin Cenkleri; Ülkü Tamer-Zaloğlu Rüstem; Turgut Uyar-Battal Gazi" İlan edilen girişim hayata geçemez. Ancak Hulki Aktunç, 1972'de yayımlanan "Bayram Gömleği"nde, Tomris Uyar ise 1973'te yayımlanan "Şahmeran Hikâyesi"nde Şahmeran hikâyesini yeniden yorumlamışlardır.

dönemlerine işaret ettiği dikkati çeker, yazının kaleme alındığı yıllarda da yeni bir dönüşümün sancıları yaşanmaktadır. Bu da modernleşme tarihimizin başından itibaren halk hikâyelerinin yeni bir toplumsal kimlik oluşturma yolunda bir araç olarak görüldüğünü gösterir.

Hulki Aktunç öncelikle, Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan, halk hikâyelerinin “Amerikan tipi hikâye”ye doğru evrilmesi biçimindeki önerilere karşı çıkar. Bu tür çabaların hiçbir “yaşarlık” şansı yoktur, çünkü “halk hikâyelerindeki yapının yabancı etkiyi reddeden” bir özelliği vardır. (Aktunç, 1971d, 41) Bununla birlikte Aktunç, aslında halk hikâyelerinin hâkim ideolojinin emrine verilmesine karşıdır.

Aktunç, halk hikâyelerinin yenilenmesi meselesine altyapı değişimleri bağlamında bakar. Halk hikâyelerinin yaşaması için “yeni ürünler ve çeşitlemelerle zenginleşmesi” ve “bu hikâyelerin yöneldiği kitlece -dinlenerek ve okunarak- ilgi görmesi” gerekmektedir, ancak bu artık mümkün değildir. “Bunun temel nedeni, Türk toplumundaki altyapı değişimleri ve teknolojik yeniliklerdir.” (Aktunç, 1971d, 41) Halk hikâyesi, sözlü bir geleneğin parçasıdır ve ancak sözlü bir gelenek içerisinde yaşayabilir. Halk hikâyecisi, hikâyelerini gezerek anlatmaktadır; “[S]osyal çevresi değişince hikâyesini değiştiriyordu (söz gelişi aynı hikâyeyi Şiilere ayrı, Sünnilere ayrı biçimde anlatıyordu), hikâyelerde yayıldığı çevrelerden somut izler kalıyordu. Bu dönüp dolaşma sırasında hikâyenin dili ve biçimi de yetkinleşiyordu,” (Aktunç, 1971d, 42) der Aktunç. Halk hikâyelerinin çeşitlenmesi, yenilerinin üretilmesi ancak belli ekonomik ve toplumsal koşullarının sabit kalmasıyla mümkün olabilirdi. Oysa matbaanın yaygınlaşması sonucunda hikâyenin olduğu anlatıcı-dinleyici kültür canlılığını kaybeder, halk hikâyecilerinin renkli anlatımının yerini tektip basılı kitapların donuk üslubu alır. Basılı hale gelen halk hikâyesi artık değişemeyecektir ve bu da halk hikâyesinin doğasına aykırıdır; bu durum beraberinde yozlaşmayı getirecektir. Aslında önce elyazması, sonra taşbaskısı olarak kitaplaşan halk hikâyeleri donuklaşmaya çok daha eski tarihlerde başlamıştır. “Anlatıcı-dinleyici, elyazması ve taşbaskısından okuyucu-dinleyici ve günümüzdeki biçimiyle kitap-okur” biçimine evrimleşen halk hikâyesinin bütün ürünleri Aktunç’a göre “yaşarlığını yitirmiş durumdadır.” (Aktunç, 1971d, 43) “Bizce, rejime uygulama gibi, düzelterek yazma gibi çabalar, ancak halk hikâyesi olmayan ürünler doğurur. Bu yeni ürünler halktan yana da olsa, halkın bugünkü durumu ve üretim koşulları

içinde etkin olamaz,” (Aktunç, 1971d, 44) diyen Aktunç, halk hikâyelerinin yenileştirilmesi tartışmalarına da kendi açısından noktayı koymuş olur. Aktunç’a göre ancak “[...] halk hikâyelerindeki aşınmaz özler, dünyaya bakış duyarlılığı ve biçimsel özelliklerden yararlanma yolu etkili olacaktır.” (Aktunç, 1971d, 44) Aktunç, Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Kemal Bilbaşar’da bu eğilimi güçlü görür.

Aktunç, “Halk Hikâyemiz Üzerine” adlı yazısının sonunda “Başka bir yazı ile hikâyemizin doğuş sorunlarına ve halk hikâyemizin edebiyat tarihindeki yerine eğilmeyi düşünüyoruz,” (Aktunç, 1971d, 44) diyerek serinin ikinci yazısını haber vermiştir. “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları”, adlı uzun inceleme Türkiye Defteri’nin ilk sayısında yayımlanır. Yazar, sonraki yıllarda yazıyı “edebiyat tarihçiliğimize cepheden bir saldırıydı,” diyerek anar. (Aktunç, 2008a, 87) Aktunç’un bu yazıdaki temel savı “Batılı hikâyemiz, Doğulu hikâyemizle başlar,” (Aktunç, 1971b, 10) sözüyle özetlenebilir. Yazar, Türk öykücülüğünün Ahmet Midhat’ın *Letâfet-i Rivâyât*’ıyla başlatılmasına karşı çıkar. Aktunç’a göre bunun başlıca sebebi yalnızca Batılı nesir ölçütlerinin göz önüne alınmasıdır. “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları” Aktunç’un 1970’li yıllarda kaleme aldığı yazılarda takip ettiği eleştiri yöntemini göstermesi açısından da dikkat çekicidir. Yazar, öncelikle seçmecilikten (eklektisizm) uzak durarak konuya bütünlükçü bakmaya çalışan, yani özünde diyalektik bir yöntem benimseyeceğinin sinyalini verir. Titiz bir kaynakça taraması sonucunda ulaştığı kaynakların eleştirisini yapar, alandaki eksiklere işaret eder ve sonucunda geliştirdiği karşı savı neredeyse akademik bir düzeyde ortaya koyar.

Aktunç, 1870 öncesi eski nesir örneklerini bulmakta yaşadığı güçlüğü altını çizdikten sonra işe kaynakça eleştirisi yaparak başlar. Konuyla ilgili bir kaynak taramasına gitmiş fakat edebiyat tarihi çalışmalarında halk hikâyesi ve eski nesre genellikle yer verilmediğini görmüştür. Aktunç’un halk hikâyesinin belirli bir bölümü olarak sınıfladığı meddahlık ise hep tiyatro ve temaşa sanatları içinde değerlendirilmiştir. Zaten folklor ve tiyatro tarihi dışında da halk hikâyelerine edebiyat ürünü olarak yaklaşılmamıştır (Aktunç, 1971b, 5). Aktunç, kaynakça eleştirisini önce tek tek edebiyat tarihçilerinin eserleri üzerinde yoğunlaştırır. Bu bağlamda Fuad Köprülü’nün araştırmalarını ilgi çekici bulmuştur fakat bu yazılar, “yöntem konusunda karanlık[tır] ve meddah hikâyelerinin edebiyat tarihindeki konumunu ortaya çıkarmamakta[dır].” (Aktunç, 1971b, 5) Fuad Köprülü’nün halk

hikâyelerinin konularına göre yaptığı sınıflandırmanın (a. eski Türk ananesinden geçen konular, b. İslâm ananesinden geçen konular, c. İran ananesinden geçen, esasta dini olmayan hikâyeler) geçerliliğini koruduğunu söyledikten sonra “Anadolu şehir ve köy hayatından doğmuş yerli hikâyeler”in de bu üç öbeğe eklenmesini teklif eder. Ayrıca “aşk hikâyeleri, kahramanlık hikâyeleri” sınıflandırmalarını önerir. 1870 öncesi hikâyeleri ve klasik Osmanlı nesrini anan tek isim ise *Türkçede Roman* (1936) kitabıyla Mustafa Nihat Özön’dür. Ancak Özön de yaptığı sınıflandırmadaki (a. klasik edebiyatın manzum, b. ve mensur hikâyeleri; c. halk arasında yazılısından okunan, ç. ve ağızdan ağıza yayılan hikâyeler; d. zümrelerin kendi maksat ve gayelerine uygun şekle soktukları hikâyeler) öbeklerin “kendi aralarında ve toplumla bağlantılarını, hele 1870 sonrası hikâye ile ilintilerini karanlıkta bırak[mıştır]” (Aktunç, 1971b, 6) Vasfi Mahir Kocatürk’ün, *Türk Edebiyatı Tarihi* (1964) adlı çalışması bir antoloji niteliğindedir, tarihsel zemini yoktur. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*’da (C: 1, 1965) konuyu daha ilk sayfada “Avrupa’daki anlamıyla” diye kısıtlayarak eski hikâyeyi dışarda bırakır ama Emin Nihat ve Ahmet Mithat bağlamında kayda değer tespitler de yapmıştır. Tanpınar, da *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde (1967) Batılı anlamdaki nesri göz önüne almaktadır. Aktunç, “Eski nesri boğan söz sanatları diyor; halk hikâyelerini, XIII.-XIV. yüzyıllarda ilk örnekleri görülüp yerini sonra XVI. yüzyılda boşuk bir nesre bırakan ama Evliya Çelebi’de süren, söz sanatlarına boğulmamış duru nesri hesaba katmıyor,” (Aktunç, 1971b, 6) der Tanpınar’ın yorumları için.

Aktunç, taramasını süreli yayınlardaki yazılarla sürdürür. Orhan Hançerlioğlu’nun, 1954 tarihli “Türk Hikâyeciliğinin Kaynakları” adlı yazısında, Dede Korkut’taki Tepegöz hikâyesiyle Homeros’un Kyklop’u arasında kurduğu bağlantıyı beylik ve tarihsel açıdan zorlama bulan Aktunç “Eski Yunan mitolojisi, bize Maveraünnehir’den daha uzak,” yönündeki görüşü hatırlatarak “*Dede Korkut Hikâyeleri*’nin toplumsal temelini, Oğuzların Anadolu’ya gelmeden önce, Siriderya kuzeyindeki yaşantıları (IX.-XI. yüzyıllar) ve XIII. yüzyıl sonrası Doğu Anadolu, Azerbaycan, Trabzon yöreleriyle ilişkileri oluşturur. Kyklop’tan başka şeyler de aranabilir herhalde [...]” (Aktunç, 1971b, 6) der. Hançerlioğlu’nun yazısının ardından Aktunç daha yakın tarihli inceleme ve değerlendirmelere gelir. Aktunç’u tetikleyip onun “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğu Sorunları”nı kaleme

almaya itenin de asıl bu yakın tarihli yazılar olduğunu söylemek mümkündür. 1969'da *Yordam* dergisinin öykü özel sayısında yayımlanan “Türk Öykücülüğüne Değgin” yazısında Ahmet İnam'ın “Tanzimat'tan önceki dönem, değil öyküye düzyazıya kaynaklık edecek birikimden yoksundu,” (İnam, 1969, 130) sözleri Hulki Aktunç'un özellikle tepkisini çeker. “Hançerlioğlu'nun kaynak araması bir yana, artık bu yönelim de yoktur son yıllarda” (Aktunç, 1971b, 6) diyerek Ahmet İnam'ın bu sözlerine karşılık verir. İnam, yazının devamında, Türk öykücülüğünün başlangıcını -“Batılı anlamda” vurgusunu düşerek- Ahmet Midhat'a indirgemekte, Binbir Gece Masalları, Evliya Çelebi Seyahatnamesi gibi Doğu-İslam medeniyeti kaynaklı eserleri ise “Türk öykücülüğünün oturmamışlığının nedenlerinden biri,” (İnam, 1969, 130) olarak görmektedir.

Aktunç'un tepkisini çeken ikinci isim ise Atilla Özkırmımlı'dır. Kırmımlı, 1969-1970 yılları arasında *Papirüs* dergisinde “Düzyazının Gelişimini Belirleyen İlk Tarihsel Olgular” (S: 40), “Düzyazının Gelişiminde İlk Yol Açıcılar” (S: 42), “Tanzimat Romanının Oluşumu Üstüne Notlar” (S: 43) ve “Tanzimat Romanının Oluşumu” (S: 44) başlıklı dört yazı kaleme almıştır. Bu yazılarda “Türk roman ve hikâyesi yüzyıllar boyu birikimini sağlamış bir düzyazı geleneğine sırtını dayamamıştır,” (Özkırmımlı, 1969b, 11) görüşü savunulur. İlk yerli hikâye ve romanımız için Ahmet Midhat'ı beklememiz gerekeceğini söyleyen Özkırmımlı, hikâye ve romanın oldukça geç bir tarihte, 1870'te edebiyatımızda görüldüğünü söyler. Özkırmımlı'ya göre “Şark hikâyelerinde” belli sınırlı konular işlenmektedir ve bu konular gerçeğe dayanmamaktadır. Aynı zamanda “yaşayan insan” da yoktur bu edebiyatta. “İşlenmiş bir düzyazının yokluğu, Divan edebiyatçısının yalnızca şiir eğitiminden geçmiş olması” da “Şark hikâyesinin hikâye olamayışının” nedenleridir Özkırmımlı'ya göre (Özkırmımlı, 1970a, 12-13). Aktunç ise söz konusu yazılarda öne sürülen bir nesir geleneği olmadığı yönündeki ortak yargıya karşı çıkarak, bu yanlışın Tanzimat sonrası yazarların kendilerinden önceki gelenek ve birikimi değerlendirememelerinden kaynaklandığını savunur. Özkırmımlı'da ve genel olarak edebiyat tarihinde o güne kadar görülen bir diğer yaygın eğilim ise Tanzimat romanının kaynağını Batılı yazarlarda aramaktır. Aktunç'un “[...] Tanzimat'tan önce varolan nesir, anlatı ve hikâye geleneğiyle, bunun sağladığı birikimi haplaşmış görüşlerle yok sayma eğilimi, en azından Ahmet Midhat ve Emin Nihat için yanlıştır,” (Aktunç, 1971b, 7) sözleri bu kolaya kaçan yargılara

da bir cevap niteliği taşır. Aktunç, Batılı anlamdaki hikâyemizi 1870 gibi kesin sınırlarla çizilmiş bir tarihten başlatmadığı gibi, Tanzimat dönemi hikâyemizin tek kaynağı olarak da Batı edebiyatını göstermez. Aksine, ona göre, Batılı hikâyeye Doğulu hikâyenin içinden geçerek ulaşılmıştır, dolayısıyla süreçteki etkiler bu kadar tekdüze değil çok daha karmaşıktır. Bunu eski hikâyeyi (A), Batılı hikâyeyi (B) kategorize edip şemalaştırarak (Eski hikâye/A – 1870 – Batılı hikâye/B) anlatmaya çalışır:

(B)'nin doğuşunda, yazarlarda (A)'ya beliren tepkiden, eski nesrin yeni hayatı anlatamayacağı savından bahsedilir, ne var ki, (B)'nin doğuşunda (A)'nın payı, en azından sözü geçen tepki kadar büyüktür. (B)'nin salt bir tepkiden doğduğunu söylemek, gülünç bir etki-tepki mekanikliğine bel bağlamaktır ancak. (Aktunç, 1971b, 7)

Aktunç, “(A)-(B) arasındaki inkâr bağlarının” ise kökenini Nâmık Kemal (Bahar-ı Daniş, Celal Mukaddimesi) ile Ziya Paşa'nın (“Şiir ve İnşa”) yok sayıcı yargılarına dayandırır.

“İlk yazarlarda, özellikle Ahmet Mithat ve Emin Nihat'ta halk hikâyesi ve meddahlık geleneğinin yüzlerce yıllık birikimi vardı. Bilincinde değillerdi bu birikimin, başlangıçlarını kolaylaştıran bir etken olduğu söylenebilir,” diyor Aktunç, Ahmet Mithat'ın halkı okumaya alıştırmak için meddah ağzını kullandığı yönündeki sava (Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*) da katılmaz. “Ahmet Mithat'ın kullanabileceği dil buydu zaten ve bu ağzı hep sürdürdü,” der (Aktunç, 1971b, 9) Ama ne Ahmet Mithat ne Emin Nihat bunun bilincinde değillerdir, “tam tersine o geleneği çarçur ettikleri söylenebilir.” (Aktunç, 1971b, 9) Aktunç, ilk nesir yazarlarının geleneksel hikâyeden etkilendikleri kadar, onların da geleneksel hikâyeyi etkilediklerini söyler. Bu karşılıklı etkileşimle ilgili verdiği örnek Ahmet Mithat'ın “Dolaptan Temaşa” hikâyesidir. Bu hikâye meddah ağzına geçmiş ve ortaoyunu dağarcığına da eklenmiştir. Aktunç, Emin Nihat'ın *Müsameretnamesi* ile Boccacio'nun *Decameron*'u arasında sıkça kurulan ilişkiye de değinir ve “benzerlik on ile deka arasında olduğundan fazla değildir,” der ve ilave eder:

Hikâyelerdeki konular ve anlatımın Divan ve Halk edebiyatı hikâyelerinden büyük ölçüde esinli olması bir yana *anlatan-dinleyen ikilisi* kavramı düpedüz meddah hikâyelerinden gelmedir. Yazar, Divan nesri, halk hikâyesi ve Batı hikâyesi etkilerinin altında, yamalı bohçaya benzer bir eser çıkarır ortaya. (Aktunç, 1971b, 9)

Yazarın “[...] Batılı anlamda ilk hikâyemizin oluşumunda, eski anlatı geleneğimizin büyük, belirleyici payı vardır,” (Aktunç, 1971b, 9) yönündeki görüşü dönemi açısından dikkat çekici bir çıkış olduğu kadar, geleneksel hikâyemizin edebiyat tarihinde yeniden konumlandırılması açısından da önem taşımaktadır. Aktunç’un bu bağlamdaki sorgulamaları “resmi” ezberleri ve kabulleri sarsar niteliktedir. Aslında Aktunç, Nisan 1971 tarihli bu yazısından önce, Ocak 1971 tarihli serinin ilk yazısı olarak kabul ettiğimiz “Halk Hikâyesi Üzerine”de de bu konuya

Matbaanın halk hikâyesi alanına girmesiyle anlatıcı yavaş yavaş yiter, teknolojik gelişim ve edebiyat alanındaki değişimler, 1870’lerde yayımlanan Batılı hikâyeye yönelik ilk ürünler (Letaif-i Rivayat, Mûsameretname), halk hikâyesinin yaşarlığıyla ters orantılı olgulardır. Ama bir anlamda 1870’i hazırlayan en önemli neden, gene halk hikâyesi olmuştur, (Aktunç, 1971d, 43)

diyerek bir paragraf içerisinde değinmiş ve konuyu “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları”nda açmıştır. Öte yandan Aktunç, Batılı hikâyemizle geleneksel hikâyemiz arasındaki bağlantıya dikkati çeken ilk kişi değildir. Aktunç’un da yazıdaki kaynakları arasında yer alan Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman* (1936, Aktunç’un yazıdaki kaynakları arasında da yer almaktadır); Sabri Esat Siyavuşgil, *Roman ve Okuyucu* (1944) adlı kitaplarında; Pertev Naili Boratav, “İlk Romanlarımız” (1945) ve “Roman ve Halk Hikâyesi” (1946) adlı yazılarında halk hikâyeleri ve sözlü kültürün Türk romanı üzerindeki etkilerine yer vermişlerdir.⁴⁶ Örneğin Siyavuşgil, “Roman ve Okuyucu” adlı yazısında şunları söyler:

⁴⁶ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İnci, H. (2005, Ağustos). “İlk Dönem Türk Romanlarında Etkiler Sorunu”, *Varlık*, 1175, 60-62.

Murat IV.'ın nedimelerinden Trabzonlu Tıflı Ahmet Çelebi'ye isnat edilen meşhur *Hançerli Hanım* hikâyesi ile bu hikâyeden türeyen *Tayyarzâde ya da Binbirdirek Batakhanesi*, *Cevri Çelebi*llh. hikâyelerini ilk modern romanlarımız addetmek pek hatalı olmaz. Hakikaten bu hikâyelerde oldukça karışık bir vaka, hakiki tipler ve basit ruh tahlilleriyle karşılarız. Mevzu ve tipler bakımından bunlar, bizde romantik romancılığın ilk numuneleri sayılabilir. Bize modern romanın Garp'tengeldiğini ve ilk edebi romancımız Nâmık Kemal'in Garp tesiri altında kaldığını katıyetle iddia eden edebiyat tarihçilerimiz, Sergüzeşt-i Ali Bey ile Hançerli Hanım'ı ve Tayyarzade'yi mukayese etmek zahmetine katlansalardı, hükümlerinde biraz daha insaflı davranmak mecburiyetini hissederlerdi. Ahmet Mithat'ın birçok hikâye ve romanları bu görüşümü takviye edecek mahiyettedir. Ahmet Mithat Efendi'den Hüseyin Rahmi'ye, ondan da bazı muasır romancılarımıza intikal eden bu roman geleneğinin kaynağında meddah hikâyelerini görmemek imkânsızdır. (Siyavuşgil, 1944, 120)

Aktunç'tan sonra da etkiler sorunu üzerinde durulmuş; Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*(1975'te Paris'te basılır, Türkçeye 1978'de çevrilir) başlıklı metin çözümleme düzeyinde bir çalışma yapmış ve burada Nâmık Kemal'in *İntibah*'ı ile *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*'ni karşılaştırmıştır.

Hulki Aktunç, 1971 yılında birkaç ay arayla arka arkaya yayımladığı bu iki yazısından sonra 1975 tarihli “Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi” yazısıyla yine aynı konuya döner. Yazar, “Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi”nde, halk hikâyelerinin güncelleştirilmesi meselesine değindiği ve bunun hem halk hikâyesinin doğası hem değişen altyapı ilişkileri dolayısıyla mümkün olamayacağını söylediği “Halk Hikâyesi Üzerine” yazısındaki görüşlerini örnekler üzerinden somutlaştırır. Aktunç, bu yazıda *Tahir ile Zühre* hikâyesinin 1928 tarihli eski yazıyla son baskısını, aynı kitabın aynı kapak ve aynı iç resimlerle 1959 tarihli bir baskısını ve 1975 tarihli elindeki en yeni baskısını karşılaştırır. Aktunç'un bu karşılaştırmadan amacı basılı örneklerdeki “sürekli bir yozlaşma”yı izlemektir. “Basılı ilk ürünlerin içinde barındırdığı, sözlü gelenekten yansıyan yaşarlık, her yeniden-ele-alınma sırasında biraz daha tüketil[mektedir].” (Aktunç, 1975, 49) Aktunç, hikâyenin her yeni baskıda geçirdiği başkalaşımlara dair tespitlerini beş madde altında toplar.

Tahir ile Zühre, henüz halk hikâyeciliği sözlü geleneğinin canlı olduğu yıllarda, 1907’de el yazısına geçirilmiştir. Aktunç, bu tarihi *Tahir ile Zühre* hikâyesinin “sözlü geleneğin [...] gelişme ve değişme dinamiğinden kop[tuğu]” ve “‘yazı’nın değişmez donukluğuna geçmeye başladığı” yıl olarak kabul eder (Aktunç, 1975, 50). Bu yapısal bozulma, hikâyenin yozlaşmasının ilk aşamasıdır; hikâye “Konuşulan dilden kaleme, matbaaya ve yazı diline; devingenlikten durgunluğa; karmaşıktan yalınkata; biçim ve dilde yerel ve özgün tatlardan ortalamaya ve sıradanlığa; karşısında sorumlu olunan ve özlemlerine yanıt aranan etkin dinleyiciden, edilgen okura...” geçerken aslında “geliştirici taban öğelerinden soyutlanmaya” başlamıştır (Aktunç, 1975, 51)

Hikâye yazıya geçtikten sonra ise ikinci yozlaşma aşaması başlar. Bu aşamada özellikle sadeleştirilme yoluyla hikâyenin özü belki aynı kalmakla birlikte “dili ilk-el tatlarından yalıtıl[ır]” (Aktunç, 1971, 51). Ayrıca metin, Latin harflerine aktarılırken bazı yanlışlar da ortaya çıkmaktadır. Örneğin eski harfli 1928 baskısında “Aşkım olalı Tahir” ifadesi yeni harfli 1959 ve 1975 baskılarında “Aşkım olalı kahir” biçimine dönüşmüştür. Öte yandan “Râviyân-ı ahabâr ve nâkılan-ı âsâr şöyle rivayet ve bu yüzden hikâyet ederler ki zaman-ı sâbıkta ve kadîmeyyâmnda [...]” şeklinde başlayıp devam eden o uzun geleneksel giriş de önce sadeleştirilerek kısaltılmış (1959), ardından tümüyle atılmıştır (1975). Ayrıca 1959 ve 1975 baskılarında metne sansür de uygulanmıştır. Örneğin 1928’deki “Gel sarılalım Tahir” dizesi, 1959 ve 1975 baskılarında “Bunu bilmeli Tahir” olmuştur. Aktunç başka benzer örnekler de verir. Baskılar arasındaki değişiklikler, kitabın görsellerinde de gözlenir. 1928 ve 1959 baskılarının kapakları aynıdır, ama iç resimlerin sayısı yirmiden sekize düşmüştür. 1975 baskısında ise “[...] gerek kapak klişeleri, gerek iç klişeler ya kullanılmaz duruma geldiğinden ya da tüketicinin muhtemel isteklerine artık uymadığı varsayıldığından yenilikler yapılmış: Eski desenler biri tarafından taklit edilmiş ve düzensiz gazete çizgi-roman karelerine döndürülmüştür.” (Aktunç, 1975, 52-53)

Aktunç, bütün bu tespitlerin biçimsel olduğunun, hikâyenin özünün, dramatik yapının vb. bir şekilde korunduğunun farkındadır. Ancak önemsiz görülen bu biçimsel bozulmalar zamanla özü de aşındıracaktır. Aktunç da *Tahir ile Zühre* hikâyesinin “[...] kendi oluşma tabanından her an daha uzaklara düştüğü; anonim sözlü geleneğin belki trajik, ama zorunlu sonunu en az 1920’lerden beri yaşadığı,

okurununsa, eskisinden daha düzeysiz bir anonim edebiyat eseri karşısında kalmaya mahkûm olduğu açıktır,” (Aktunç, 1975, 53) der. Ancak bu da bir etkileşimin sonucudur, çünkü “[...] okur da, halk hikâyesini yaratan ve geliştiren tabanın toplumsal çelişkilerinden hayli uzaklardadır,” (Aktunç, 1975, 54) artık. Aktunç’a göre, bu hikâyelerin yerine geleneksel hikâyenin konularını, kurgusunu ve dramatik yapısını temel alan Yeşilçam filmleri geçmiştir artık. Son tahlilde “*Tahir ile Zührede*, diğer birçok halk hikâyesi için söylenebileceği gibi, alıcısı hâlâ bulunan, ama zaman içinde öznesini yitirmiş bir kitaptır şimdi.” (Aktunç, 1975, 54)

Aktunç, bu üç yazının her birinde de geçmişin hikâye/masal/söylence birikiminin çağdaş öykü adına mutlaka değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. “Halk Hikâyesi Üzerine” yazısında “Edebiyattaki devrimci bilinç, gelenek ve sanat mirasının eleştirilerek üstlenilmesini, kısaca gelenek bilincini şart koşmaktadır,” (Aktunç, 1971d, 44) der. “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları”nın sonuç bölümünde “[...] Batılı anlamda ilk hikâyemizin oluşumunda, eski anlatı geleneğimizin büyük, belirleyici payı” olduğunu yineledikten sonra “Bu pay ortaya çıkarılmadan, anlatı geleneğimiz göz önüne alınmadan, hikâyemizin dünü ve bugünü sağlıklı bir bakışla görülemez, geleceğin hazırlanışı eksik kalır,” (Aktunç, 1971b, 9-10) görüşünü savunur. “Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi”nde ise yaşayan hikâyecilere ve “onların gözü kapalı eleştirmenlerine” halk hikâyesinin deneyimlerinden yararlanmalarını önerir (Aktunç, 1975, 54). Aktunç’un nesir geleneğiyle bağ kurmanın, çağdaş öyküyle eski anlatıyı kaynaştırmanın gerekliliğinin altını çizmesi, yukarıda da değindiğim gibi dönemin kültürel atmosferinden kaynaklanmakla birlikte, bu gerekçe yazarın görüşlerini açıklamak için tek başına yeterli olmaz. Öncelikle, Aktunç’un ısrarla yinelediği bu görüşler, dönemsel bir kaygı olarak kalmamıştır; yazar, sonraki yıllarda yaptığı söyleşilerde ve yazdığı yazılarda özellikle “Aydınlar ve Hikâyeciliğimizin Doğuş Sorunları”na referans vererek bu yazılarda ortaya koyduğu görüşlerin arkasında durmuştur.⁴⁷

⁴⁷ Bu bağlamda, farklı tarihlerde yaptığı söyleşilerden ve yazdığı yazılardan üç örnek verilebilir:

1) “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları”nın yayımlanışının üzerinden yaklaşık yirmi yıl geçtikten sonra, 1989 tarihli Argos’ta yayımlanan söyleşisinde de benzer görüşler dile getirmiştir: “Benim meddah hikâyesi ve geleneksel halk hikâyesi ile çok yakın ilgilerim oldu. Bu konuda kuramsal çalışmalar yapmaya çalıştım. Türk hikâyesi 1870’te Ahmet Mithat’ın Letaif-i Rivayât’ı ile başlar diyenlere şiddetle karşı çıkan denemelerdi bunlar. Şöyle söylüyordum: Bir sözlü halk hikâyesi var Türkiye’de... Meddahlarının piri Dede Korkut olan, meddahlarının Mehmet Siyahkalemlerleriyle hikâye anlattığı bir ülkedir bizim ülkemiz. Böyle bir ülkede hikâye 1870’te başlıyor demek büyük bir cehalettir. Sözlü gelenekte hikâye olmasa 1870’te hikâye nasıl çıkar? Ahmet Mithat hiçbir zaman bir deha değil.” (Gönen, 1989, 65)

Artık kendini ispat ettiği, edebiyat dünyasında yerini sağlamlaştırdığı yıllarda da “hikâyemizin kaynaklarına bakmak bir zorunluluktur,” (Andaç, 1996, 37) diyerek genç öykücülere kendilerinden önce kimin ne yazdığını okumalarını öğütlemiştir. Tıpkı kendisinin de içinde yer aldığı 1970 öykücü kuşağında görüldüğü gibi. İçine doğduğu öykücü kuşağını “Hikâyemizin nerede, ne zaman başladığını anlamak bilmek isteyen, araştıran”, “Geleneğe en derin saygıyı duya duya geleneği alaşağı etmek isteyen bir kuşak” biçiminde karakterize etmiştir (Aktunç, 1996a, s. 126).

Ancak kuşağının diğer yazarlarından farklı olarak, çağdaş öykü yaklaşımlarıyla geleneksel hikâyeye arasında bağ kurma çabası Aktunç’un öykü poetikasının ana hattını oluşturmuştur. “[...] Doğu’nun öykü geleneğiyle Batı’nın öykü geleneğini bireştirmek için, mekanik anlamda birleştirmek için değil *bireştirmek* için yazdım hep. Bizim ülkemizde öykünün ne olması gerektiği üzerine yanıtlarımdır bütün öykülerim,” (Barbarosoğlu, 1998b, 126-127) diyen yazarın ilk öykülerinden son öykülerine kadar temel kaynakları olarak halk hikâyeleri, masallar, söylenceler ile Evliya Çelebi, Naima, Çeşmizade, Neşri, Yunus Emre, Âşıkpaşazade, Fuzuli gibi yazarlar öne çıkar. Piri ise Dede Korkut’tur. (Aktunç ve ark., 1998, 22) [dört yazar]⁴⁸ “Masal Usta’dan Öğrendiklerim” adlı yazısında şunları söyler:

[...] söylence/masal/halk hikâyesi arasına kalın çizgiler çekemiyorum; en azından benim yazarlık serüvenim açısından bu söz kanallarını her anlamda bir kül -küll ve kül- olarak gördüğümü söylemek isterim. Ben, [bu] yazı kanalı içinde var oldum; o küll’den, o bütünden har vurup harman savurmayan bir mirasçı gibi yararlanmaya çalıştım; kül içindeki közü, köz yoksa kıvılcımı arayıp bulmaya ve dille, biçimle yansıtmaya çalıştım. (Aktunç, 1991b, 26)

2) Yukarıdaki söyleşinin üzerinden iki yıl geçtikten sonra, 1991 tarihli “Masal Usta’dan Öğrendiklerim” yazısında görüşünü tekrar etmiştir: “Eskiden beri üzerinde durmuşumdur: Bir halk hikâyemiz olmasaydı, kim bilir nice adsız ustanın ‘bâkî kalmaz bir sohbet’le anlatarak ürettiği dünya olmasaydı, Türkiye’de hikâyeye böylesine serpilir miydi? Ol anonim yaratımlar ki vakti geldikte Ahmet Mithat hikâyelerini bile bağrına basıp adsızlaştırmaktan çekinmeyecektir. Öyle de olmuştur.” (Aktunç, 1991b, 26)

3) Ölümünden üç yıl önce, 2008’de yayımlanan *Yoldaşım 40 Yıl* nehir söyleşisinde ise şunları söylemiştir: “Eğer bu kadar zengin meddah, halk öyküleri, Dede Korkut, Gazavatnameler geçmişi, bu kadar zengin bir nesir (sözlü, yazılı) geleneği olmasa Ahmet Mithat’ın başaracağı şey midir Türk öykücülüğünü başlatmak! Benim söylediğim buydu. Nitekim Ahmet Mithat’ın yazdıklarında meddah hikâyeleri vardır. Daha sonra Ahmet Mithat’ın yazdıklarını da meddahlar anlatmıştır. Yani bir ozmos var. Türkiye’de bir ‘tarih takanakçılığı’ var. 1870! Oh, öykücülüğümüz başladı! Öncesi yok!... [...] Bir diyalektik çırağı bile söylememeli böyle şeyler.” (Aktunç, 2008a, 87-88)

⁴⁸ Aktunç, Selim İleri ve İbrahim Yıldırım’la 1985 tarihinde yaptığı bir söyleşide kaynaklarının “sonsuz ve belirsiz” olduğunu da vurgulamış, “Benim için tapılası kaynak değerini eski bir esnaf destanı da taşıyor, *Finnegan’s Wake* de... Hatta *Tan* gazetesi bile,” demiştir. Yine Selim İleri ile 1996 tarihinde yaptığı bir söyleşide yukarıda sayılan isimlerin yanında Halid Ziya’yı, Reşat Nuri’yi, Nâzım Hikmet’i, Sait Faik’i, Sabahattin Ali’yi, Kemal Tahir’i, Behçet Necatigil’i de ustaları sayar. 2004 tarihli söyleşilerinde Mine Söğüt’ün “Hep yerli kaynaklardan besleniyorsunuz öyle mi?” sorusunu “ağırlıklı olarak yerli kaynaklar” diye yanıtladıktan sonra “Gerçi biraz İngilizcem biraz Almancam var ve çocukluktan beri bu dildeki edebiyat ürünlerini de okumaya, izlemeye çalışmışımdır, Batı’da beni etkileyen bir Dostoyevski zaten Türkiye’de yayımlanmış, Kafka, William Faulkner yayımlanmış; onlar da beni genç bir yazar adayını olarak etkilemiştir,” (Söğüt, 2004, 18) sözlerini ekler. Tüm bunlarla birlikte yazarın yaratmaya çalıştığı üslubun kaynağını eski anlatımızda aramak daha yerindedir.

Aktunç’a göre eski hikâyeler, “[...] kalan her şeydir. Gelecek olan her şey de yine orada kırırdamakta[dır]” (İleri ve Yıldırım, 1985) Yazar, kendi öyküsünü geleneksel köklerden türetmeye çalıştığı gibi, Türk öykücülüğünün geleceğini de burada görmektedir. Yine “Masal Usta’dan Öğrendiklerim” adlı yazısında şunları söyler:

Gerçekliği yeniden bulmak ve yeniden üretmek için, eldeki -eski- gerçekliği aşmak gerek. Yoksa, gün’ün gerçekliğine tutuklanmak, masala tutuklanmaktan daha korkunçtur. Gerçekliği aşmanın yollarını gerçeküstücülerde, Latin Amerika yazınında da bulabilirsiniz; doğup büyüdüğünüz dünyanın gerçekliğini söylence/masal gerçekliğinden geçerek -elbette biraz terleyerek- aşmayı da deneyebilirsiniz... Birinci yol sizde içkin olmayan’dır; ikinci yol, sizde içkin olan bütün yeteneklerin sınanmasını, saptanmasını, geliştirilmesini ve zorlanmasını gerektirir [...] (Aktunç, 1991b, 26)

Geleneksel hikâyenin Aktunç öykücülüğünün ana hattını oluşturmasının bir diğer sebebi ise içinde büyüdüğü sosyal ortamdır. Evlerinde *Kıyas-ı Enbiya*, *Binbir Gece* fasikülleri, *Marifetname* gibi kitapların olduğu bir raf vardır. Babası Recep Aktunç, bunları özellikle Ramazan aylarında soba başlarına toplanan diğer aile üyelerine okur. Böylece dinleme yoluyla ilk kez hikâyeyle tanışır. Yine aynı yaşlarda Kadıköy çarşısındaki cami önü kitapçılarında satılan *Tahir ile Zühre*, *Cenk Hikâyeleri* gibi kitaplar ilgisini çeker ve onları da okur (Andaç 1996, 46). Yazarın daha sonra “öykü çekirdekleri” (Söğüt, 2004, 15) olarak adlandıracağı bu hikâyeler, Aktunç’un ilk öykülerini de düşlemesini sağlar. Babasının *Kıyas-ı Enbiya*’dan okuduğu kedinin ortaya çıkması hikâyesiyle ilgili şunları söyler:

Dört beş yaşındayım okuma-yazma bilmiyorum, bunu birisi okuyor. Bir çocuk olarak kendinizle hayat arasında birtakım ipuçları bulmaya başladığınızda, aynı ipuçlarını araştırıp çoğaltmaya kalkabilirsiniz. ‘Acaba ben de köpeğin varoluşu hakkında bir masal bulabilir miyim diye? (Andaç, 1996, 46)

Kolay silinmeyen bu ilk okumaların etkisi sonraki yıllarda yazarın edebiyatını da şekillendirmiştir. Dolayısıyla aslında Aktunç, bir dönemin belli bir hikâye anlayışını yansıtmamıştır yalnızca; onun yazarlığının nüvesini oluşturan hikâye anlayışı, söz konusu yıllarda gündemdedir de aynı zamanda. Yazar bu noktada

dönemin aydınlarını da eleştirir. “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları”nda “hakkıtahsingiller” diye adlandırdığı bir aydın tipinden söz eder. “hakkıtahsingiller”, “Ulusal Kurtuluş Savaşı’nı Troya Savaşı’na, Mustafa Kemal’i Hektor’a benzeterek, **Fransızca bir Anadolu tarihi** yazarken Yaşar Kemal’e **homerosoğlu** nitelemesiyle” yaklaşmaktadırlar (Aktunç, 1971b, 3-4). Aktunç, Cemal Süreya’nın “Edebiyatımızda Yeni Bir Tip” adlı 1966 tarihli bir yazısını da hatırlatır ve şunları söyler:

Son yıllarda **hakkıtahsingil**’lik üzerine ilgi çekici bir yazı yayımlanmıştı *Papirüs*’te; bakış açısı çok dar bir yazıydı bu, **yeni tip** diyordu, birtakım özel okullarda, yabancı kolejlerde ya da **dışarda** okuduğu söyleniyordu bu tipin, Orhan Kemal’i Camus’dan, Yahya Kemal’i Pound’dan sonra tanıdığı, buna göre şartlandığı vb. İyi ama bu tipin kökeninde, en azından XIX.-XX. yüzyılda emperyalizmin Osmanlı toprağında kurduğu iki yüze yakın okul vardı [...] ve bu tip 1864’te *Hikâye-i Robinson*’u okuduktan sonra bir daha Evliya Çelebi’ye dönüp bakmamıştı.⁴⁹ (Aktunç, 1971b, 4)

Aktunç’a göre, “hakkıtahsingiller” kendi dilinin edebiyatını okumamış ya da en iyi ihtimalle Batı üzerinden keşfederek okumuş aydınlardı. Aktunç, 1971 yılında “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları”nda değindiği bu konuda 1991 tarihli “Borges’in Düşsel Varlıklar Kitabı’na Zeyl” yazısında yeniden döner:

Attar’ı ve Mantık-ut Tayr’ıBorges’i okumadan önce bilenler... ile, Borges’i okuduktan sonra öğrenenler. Bu yaklaşımı, çoğaltabiliriz: Önce Elifi öğrenenler ve önce Alfayı ya da Alefi öğrenenler.

Kimi okuryazarlarımız, yaşları ve ekinleri uygunsa, Attar’ı Borges’ten duymak gibi bir bahtsızlıktan kurtulabiliyor. Evliya Çelebi’yi bilebiliyor, Marco Polo’dan önce. Şahmaran’ı okumuş (tanımış?) oluyolar, Medusa’dan önce. İbn-i Tufeyl’i, DeFoe’dan önce.

Kimileri, Borges cinlerinden söz etmese, İmam Şibli’ye dönüp bakmaz bile. Alefle karşılaşmasa, Hurufilikle ilgilenmez. Zaten bu fukara tayfa, alfayı iyi, elifi kötü sanmaktadır. (Aktunç, 1992c, 8)

⁴⁹ Cemal Süreya, söz konusu yazısında şunları da söylemektedir: “Biraz tuhaf gelecek ama, bir edebiyatın meydana gelişinde kötü eserlerin, unutulup silinmiş edebiyat verimlerinin, halk sanatları ile edebiyat arasında duran ‘çirkin folklor’ diyebileceğimiz piyasa kitaplarının da rolü vardır.” (Cemal Süreya, 1990, 117)

Aktunç, geleneksel hikâye ile çağdaş öyküyü buluşturmanın kolay bir yol olmadığını farkındadır. Çünkü ortaya çıkan ürün, “mekanik bir birleşim” değil, bir “bireşim” yani bir kaynaşma olmalıdır. Bu noktada henüz yirmili yaşlarında kaleme aldığı “Halk Hikâyesi Üzerine” yazısına bakmak gerekir yine. Halk hikâyelerinin yeniden yazılamayacağını ileri sürdüğü bu yazısındaki görüşlerine sonraki yıllarda da geri dönmüş, İbrahim Yıldırım ve Selim İleri’yle yaptığı 1985 tarihli söyleşisinde “Bir zamanlar, çağdaş yazarlarımız eski hikâyeleri yeniden yazmaya koyulmuşlardı. Bu çok ters geliyordu bana. [...] Onları yeniden yazmaya kalkmak öldürmektir. Oysa ölmekten çok yaşamaya dönüktür hepsi,” (İleri ve Yıldırım, 1985,) der. 1991 tarihli “Masal Usta’dan Öğrendiklerim” yazısında da 1970’lerdeki halk hikâyelerini yeniden yazma eğiliminin başarısız bir girişim olduğunu ima ederek bu yıllarda ortaya çıkan ürünlerin asıllarından da geri düştüğünü söyler. “[...] çünkü o süzme dil özümsememiş, bir biçem potasında eritilip yeni biçemlere kavuşturulamamıştı[r].” (Aktunç, 1991b, 26) Zaten bu hikâyelerin yeniden yazılması mümkün değildir, olsa olsa yeniden yorumlanabilir; söylence/masal/halk hikâyesi öğelerinin “trajik öz”ü “güncel gerçeklikle çaprazlan[anabilir]” (Aktunç, 1991b, 25). Aktunç, eski anlatıların “tükenmiş efsaneler” olduğunun bilincindedir; ancak içlerinde canlılığını koruyan unsurları aramayı, bulduğu hikâye uçlarını modern bir zeminde yeniden üretmeyi de ihmal etmez. *Gidenler Dönmeyenler* hikâyeleri için “Söylenceler, masallar, halk hikâyeleri *Gidenler Dönmeyenler*’in iki hikâyesi hariç, yazının iç’ine, söz’üne, biçimine sindirilmek istenmişti,” (Aktunç, 1991b, 25) der.

Aktunç, halk hikâyelerine ve eski nesre dair edebiyat hayatının ilk döneminde kaleme aldığı “Halk Hikâyesi Üzerine”, “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları”, “Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi” yazılarından sonra da çeşitli vesilelerle yeniden bu konuya dönme fırsatı bulmuştur. Bu bağlamda özellikle “Masal Usta’dan Öğrendiklerim” ve “Borges’in *Düşsel Varlıklar Kitabı*’na Zeyl” adlı yazıları önem taşımaktadır. Söz konusu yazılarla birlikte yazarın sonraki yıllarda yaptığı çeşitli söyleşilerdeki beyanları bir araya getirildiğinde teorik bir bütünlüğe ulaşılabilir. Aktunç, nesir geleneğinden iki yolla yararlanmayı önermekte ve kendi öykülerinde yani teorisinin pratiğinde de bu iki farklı yolu uygulamaktadır.

Birinci yol, halk hikâyelerine özgü motif, tema ve hikâye kahramanlarının güncel yorumunu yapmaktır. Bu noktada doğrudan bir halk hikâyesini alıp dönüştürerek kullandığı da görülür. Örneğin “Yazılamamış Bir Günlük”te “Kesik Kulak” adlı eski bir meddah anlatısını, “Bayram Gömleği”nde Şahmaran hikâyesini, “Binbirdirek Batakhane-si-Yeni Bir Söylenti”de “Hikâye-i Tayyazade”yi modern dünyaya uygun bir şekilde yeniden üretir. “Yazılamamış Bir Günlük” “yok oluşun eşiğindeki küçük esnafın çok eski bir meddah hikâyesi yoluyla yaşanan gerçekte var olma, yeniden var olma güdüsünü dile getirir. Dudakları ve burnu kesilen adam öcünü bir kez daha alır; oysa hayat kendi bildiği gibi sürmektedir.” (Aktunç, 1991b, 25) “Bayram Gömleği”nde bir bayram yeri Şahmaran’ını anlatır; “[...] yılanlar şahı panayırlara, bayram yerlerine düşmüş birisidir; yalınkat, hatta kaba gerçekliğin hırpalayarak hesap sorduğu, yenilmiş bir Şahmaran gölgesi vardır orada.” (Aktunç, 1991b, 25) Yine ilk öykü kitabı *Gidenler Dönmeyenler*’in “Göz Bağı”, “Hep Onu An”, “Bayram Gömleği”, “Vakt’erişince” öykülerinin çocuk ve genç kahramanlarının adı hep Yusuf’tur. Bu Yusuf’ların, *Ahsen’ülKisâs*’ta serüvenleri anlatılan Yusuf olduğunu söyler ama bu teolojik figür öykülerde aramızda yaşayan herhangi bir insan olup çıkar. Yusuf gibi, *Kurtarılmış Haziran*’dan itibaren sonraki öykü kitaplarında da karşımıza çıkacak bir diğer kurmaca kişiye İsrail Tayfa’dır. “‘Lodos Düğünü’nde ebedi âşık; ‘Adım İsmail’deki lümpen; ‘Galatalı Bir Yar’ın (ya da yârin) yazdırıcısı.” (Aktunç, 1991b, 25) İsrail Tayfa’yla kıyamet meleği İsrail’e bir gönderme de vardır. Öte yandan İbrahim Yıldırım, İsrail Tayfa’ya “hikâye meleği” yakıştırmaları yapar (İleri ve Yıldırım, 1985,,) bir hikâye anlatıcısı ya da ‘fısıldayıcısı’dır İsrail Tayfa. Yine *Kurtarılmış Haziran*’daki “Habeş Zerah ve Askerleri” adlı minimal öyküde de Kutsal Kitap’tan güncel gerçekliğe yapılan bir aktarma söz konusudur. *Ten ve Gölge*’de “Alkarısı İçin Dua” adlı bir öykü vardır. *Bir Yer Göstericinin Hayatı* kitabındaki “Üç Sevgili” bölümünde yer alan öykülerde masal unsurları göze çarpar. Bu bölümden “Kafes” adlı öyküde “Karakuş” adlı bir “ölüm kuşu” vardır. “Dünyanın gelmiş geçmiş, gerçek ya da düşsel bütün kuşlarının bir bileşkesi olan bilge kuş[tur]” (Aktunç, 1992c, 9) Son öykü kitabı *Güz Her Şeyi Bilir* için ise şunları söyler:

Kitabımı iki avuç arasındaki elma olarak tasarlamıştım. Sol avuç, ortada elma ve sağ avuç... Sol avuç, geleneksel anlatımızın son öykücülerinden bir ustayı yansıtacaktı; elma, genç ve avangart öykü düşünüy, ama yerli olmayı bilebilen

bir öykücü adayının işleri; sonuncu bölümse, sağ avuç, eski ve yeni şu iki öykücünün ortak işi olsun istemiştin. Bu yüzden, eski ustanın, meddahın da, yeni öykücünün de ortak biçimde sorgulayacağı öykü adlı biçim'i tartışmaya çalıştım. Bu biçim'in tartışılması, onunla anlatılmaya çabalan her şeyin de, her şeyin dahi, tartışılması anlamına geliyor. (Barbarosoğlu, 1998b, 126)

Aktunç, özellikle ilk öykü kitabında kahramanlığa ve aşka dair halk hikâyeleriyle masalların motiflerini de içinde yaşadığı zamanın gerçekliğini yansıtmak için dönüştürerek kullanır. *Gidenler Dönmeyenler*'de işçiler kahramanlardır örneğin, patronlar, para babaları, sarı sendikaların başkanları ise kapitalist düzenin zalim temsilcileridir. Ancak burada tek bir bireyin kahramanlığı yerini kolektif bir kahramanlığa yahut bu kollektivitenin içindeki bireye bırakır.

Aktunç, ikinci yol olarak, geleneksel hikâyenin anlatım özelliklerinden faydalanır, eski anlatının diliyle özgün bir üslup inşa etmeye çalışır. Örneğin, “Yazılamamış Bir Günlük” yer yer kutsal kitapların dilinin/söyleminin bir çeşit pastışı biçiminde yazılmıştır: “Daha çok akşamları, çekip bir yaprak daha, görülür ki dört türlüye öfkeyle azabın yağmuru düşer: alışverişte çok yemin edenlere ve kocasından başka herifle yatanlara ve yaptıkları işle vebayı aratan büyüklere ve kendini bilmez yoksullara...” (Aktunç, 2003a, 95) Hikâyede ise bir küçük esnafın, ortak pazara açılan ekonomide hayatta kalma savaşı gibi güncel bir konu işlenmektedir. Aktunç'un, yine geleneksel nesir dilinden hareketle zaman zaman yeni bir sentaksa doğru gitmeye çalıştığı da görülür:

Önceleri eskicilik sergicilikti, günü geldi Ese'yle Çavuş'un yetmiş liraydı, uçan ve kaçan her şeye ortak olurlardı ikisi kahvede oturmuş oynarlarken, kurşun atsan duyulmaz uğultuda çullanır gibi eğildim masalarına, kollarımı iki yana açtım, biri otuz biri kırk iki yana, onunkini ve onunkini, burunlarına ve şaşkın gözlerine uzattım, karşılık olarak sandalyeleri gıcırdadı, oyun bozulmaz diyerek iyice yerleştiler, paraları almayıp yine ortak kaldılar, aralarına sıkışıp kalmıştım onlar masayı kırar gibi kâğıtları savurarak, ben orada değilmişim gibi, bir elleri kasıklarında bir elleri cebimde... cebimde yetmiş lira...

kurumuş, kimi ak yeşil küflenmiş ekmek parçalarını göstererip, hattâ küçücük kafasını sepete eğerek bir daha bulamayız belki de değil mi bunları, durmdan söylenecek miyim, gövdesi titreyip sallanıyor, ses yok, benimle konuşmasını toplasam sekiz on söz eder bir yıldır, dükkânı aldığım sıralar bunu da getirdim

karahisardan, bak bu ekmekleri gör, hepsi küflü, bulunur mu bir daha, elimizin orta yerinde iki kırıntı kalsa, gece düşümüzde ilenir, yarına bunları, küfsüzlerini şekerle... (Aktunç, 2003a, 96-97)

Yine “Yazılamamış Bir Günlük”ten aldığım yukarıdaki iki paragrafın ilkinde anlatıcı önce o gün başından geçmiş bir olayı anlatırken, bir çağrışım aracılığıyla ikinci paragrafta öykü zamanına döner. Her iki paragraf da bitmek bilmeyen karışık ve uzun cümlelerle kurulmuştur. Burada Aktunç’un inşa ettiği üslubun kaynağını, modern Batı edebiyatına özgü bilinç akışı, iç konuşma vb. tekniklerde aramadan önce -ıp, -ip-, -up, -üp, -erek, -arak gibi gerundiumlarla birbirine bağlanan uzun cümle yapılarının hâkim olduğu eski nesir örneklerine bakmak gerekir.

Sonuç olarak, Hulki Aktunç geleneği yok sayan ya da ona dondurulmuş bir yazı nesnesi olarak yaklaşan anlayışa karşı çıkmış, kendi yazarlık deneyiminde de gelenekle dinamik bir ilişkiye girmiştir. Aktunç hem teoride hem de pratikte geleneği yeniden yorumlayarak onu modernin içine taşımayı tercih etmiştir. Yazar, “Modernizmin söylemi *olmak*’tan çok *olmamak*’la devinir. Geleneğe karşı değildir; geleneğe edilgin olmaya karşıdır,” (Aktunç, 1992a, 42) derken de buna işaret etmektedir. Aktunç’un edebiyat hayatının ilk yıllarında öyküde görünür olan bu yaklaşımının onun edebi tavrı olduğu şiir, roman gibi farklı türlerde eserler verdikçe anlaşılmıştır.

4.4.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğünün Kuruluşu Üzerine Görüşleri

Hulki Aktunç’un 1973 yılında yayımlanan “Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine (1936)” yazısıyla 1974 tarihli “Hikâyeden Romana Gerçekçiliğin Evrimi (1936...1941)” başlıklı yazıları, “Halk Hikâyesi Üzerine”, “Aydınlar ve Hikâyeciliğimizin Doğuş Sorunları” ve “Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi” yazılarından oluşan diziye eklenir. Söz konusu ilk üç yazıda Türk öykücülüğünün kökenlerini, halk hikâyesinin güncelliğini, gündelik değerini ve çağdaş öykücülük içindeki yerini işleyen yazar, “Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine (1936)” ve “Hikâyeden Romana

Gerçekçiliğin Evrimi (1936...1941)’nde bu kez Cumhuriyet dönemi öyküsünün kuruluşuna ve gelişimine özellikle toplumsal olanla ilişkisi odağından yaklaştırmaya çalışır.

Aktunç’a göre Türkiye’de öykünün evrimi bir bütün üzerinden değerlendirilmemiş, eleştiri tek tek ürünlere yönelmiştir. Öykünün genel sorunları üzerinde durmak isteyen Aktunç, bu bağlamda kendine 1936 yılını bir “sıçrama noktası” olarak alır. Çünkü amacı yukarıda da belirtildiği gibi Cumhuriyet dönemi öyküsünün kuruluşuna ve öykünün bir tür olarak özerkleşmesine göz atmaktır. Aktunç’a göre 1936 yılı, öykünün en önemli atılımının yaşandığı yıldır ve Cumhuriyet dönemi öykücülüğü o yıl “rayına oturur.” Ancak öncesinde Aktunç, kronolojik bir döküm yaparak bu atılıma zemin hazırlayan öykü birikiminden bahseder.

Batılı anlamdaki öykünün başlatıcılarından sonra “kendine özgü hikâye kanalı açan” isimler, Nâbizâde Nâzım (*Yâdigârlarım*, 1886; *ZavallıKız, Bir Hatıra*, 1889/90; *Kara Bibik*, 1890) ve Halid Ziya’dır (*Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası, Bir Muhtıranın Son Yaprakları*, 1888; *Küçük Fıkralar*, 1896; *Solgun Demet*, 1901). Aktunç’a göre türün ilk ustası ise Ömer Seyfeddin’dir (*Tenkid, Âşîyan, Genç Kalemler...* dergileri 1908-1909). Refik Halid (*Memleket Hikâyeleri*, 1919), F. Celâleddin (*Talâk-ı Selâse*, 1923) Selâhaddin Enis (*Bataklık Çiçeği*, 1924), Osman Cemal (*Eşkîya Güzeli*, 1925) gibi yazarlar “başlı başına bir etki alanı kurup yaygınlaşmamış, fakat eserleriyle türe açılım kazandırıp işlevini sürdürmüş[lerdir].” (Aktunç, 1973b, 27). Memduh Şevket ise özellikle 1925 yılında *Meslek* gazetesinde bir hayli hikâye yayımlamıştır. “Bu yazarlar edebiyatın kör yıllarında çalışkan hikâye işçileri olarak beliri[rler].” (Aktunç, 1973b, 28) Kenan Hulusi (*Bir Yudum Su*, 1929), Reşat Enis (*Kılıcımı Sürüyorum*, 1930), Sadri Ertem (*Silindir Şapka Giyen Köylü ve Bacayı İndir Bacayı Kaldır*, 1933), Umran Nazif (*Kara Kasketli Ameli*, 1933) gibi yazarlar ise hikâyenin özellikle gerçekçilik alanındaki gelişimine kayda değer katkılar sağlamışlardır. Bu yazarları ve ürünlerini takiben Sabahattin Ali, 1935’te Aktunç’un ilk kıpırdanış olarak gördüğü *Değirmen*’i yayımlamıştır. Aktunç’a göre “roman yedeği ve atlama taşı” anlayışına darbe vuran ve türü özerkliğine kavuşturan isimler Ömer Seyfettin ve Memduh Şevket’tir. Öykü, “1936’nın Sabahattin Ali’si ve Sait Faik’inden sonra ise özgürlüğüne kavuşacaktır.” (Aktunç, 1973b, 27) Ayrıca

hikâye, “‘akıllı-uslu’ dünya görüşlerinin öz-biçim fantezileri olmaktan çıkmak üzeredir.” (Aktunç, 1973b, 27) Bu sözlerden, Aktunç’un aslında öykünün “özerklik” kazanmasını iki aşamada değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Bunlardan ilkinde edebiyat içi bir ölçüt söz konusudur, öyküyü romandan bağımsızlaştıran, sadece öykü türüne has bazı uzlaşımına varılması kastediliyor gibidir. Öte yandan ikincisi edebiyat dışıdır ve “‘akıllı-uslu’ dünya görüşleri”nin yani resmî ideolojinin onayladığı edebiyat anlayışını ihlal eden bir öykü içeriğinden söz edilmektedir.

Aktunç, Türk öykücülüğünün kronolojisini çıkardıktan sonra, “sıçrama noktası” olarak belirlediği 1936 yılının verimlerine geçmeden önce Sabahattin Ali’nin 1935 tarihli *Değirmen* adlı öykü kitabını değerlendirir. Çünkü *Değirmen* “Kendi çizgisini bir olumsuzluklar toplamına rağmen (bu toplamı da yansıtarak), öncekilerden sonrakilere doğru çeken” bir “örnek-kitap” (Aktunç, 1973b, 28); bir “durak kitap”tır, “Tehlikeli bir ikilem karşısındaki 1930’lar hikâyesi bütün girdi çıktısıyla gözlenebili[r].” (Aktunç, 1973b, 29) *Değirmen*’de iki karşıt dünya görüşü yan yanadır; örneğin “Kanal” (1934) ve “Kurtarılamayan Şaheser” (1929) öyküleri birbirini reddetmektedir. *Değirmen*’deki öykülerin bir kısmı “magazinsel ve romantik” öykülerdir; diğerleri ise “gerçek” Sabahattin Ali’yi “muştulamaktadır,” gücünü yaşamışlıktan alan öykülerdir bunlar. Sabahattin Ali, kitabını bir “olumsuzluklar toplamı”na çeviren bu “maganzinsel ve romantik” hikâye anlayışından zamanla sıyrılacaktır. Aktunç, Sabahattin Ali’nin önünde uzanan iki hikâye yolunu şu sözlerle açıklar:

Yollardan biri, ‘hayat-ı muhayyel’ peşinde olanı, haftalık magazinler, duygun okur kitleleri ve piyasa dönemeçlerinden geçip, zaten içerdiği tıkanmışlıkla (fakat gerçek edebiyat alanı içinde edindiği bir yerle) sürüklenip gidebilirdi; böyle olmadı, edebiyat’ın dışına atıldı. Türkiyeli insana yönelen, özüyle de biçimiyle de geleceğe dönük olan, hikâyenin işlevine sahip çıkan yol büyüdü. (Aktunç, 1973b, 29)

Aktunç bunu, yazarın biyografisine, 1932-1933 yılları arasındaki hapis hayatına bağlar. Söz konusu yıllarda Sabahattin Ali “Tek parti döneminin toplumsal gerçekliği”yle yüz yüze gelmiş, dolayısıyla “hikâye alanı hayat’a yaklaş[mıştır]” (Aktunç, 1973b, 29). *Değirmen*, Sabahattin Ali’nin önünde iki yol olduğunu gösteren bir kitaptır Aktunç’a göre:

Sabahattin Ali, 1936 yılında yayımladığı *Kağrı*'yla birlikte öykücülüğünü *Değirmen*'de gözlemlenen iç çelişkilerden arındırır. Aktunç'un onayladığı -fakat resmi ideolojiden sapan- bir dünya görüşünün içinden yazılmış bu öykülerin oluşturduğu kanal, 1970'ler toplumcu gerçekçi edebiyatına bağlanır.

1936 yılında *Kağrı* dışında yalnızca iki öykü kitabı çıkar. Bunlardan biri Sait Faik'in *Semaver*'i diğeri ise Halid Ziya'nın *Aşka Dair*'idir.⁵⁰ 1936'dan sonra kitap piyasası her geçen yıl daha fazla hareketlenecek, öykü kitaplarının sayısı artacaktır. Ancak Aktunç için 1936 yılının Cumhuriyet dönemi öykücülüğünün kuruluşu açısından taşıdığı önem sayısal verilerde yatmamaktadır yalnızca. 1936 yılının bu çarpıcı tablosu, ona eleştirisini yapılandırabileceği müsait bir zemin sunar. Sait Faik ve Sabahattin Ali yukarıya, Halid Ziya ise tam onlara karşıt şekilde aşağıya doğru bir ivmeyi işaret etmektedirler. Sabahattin Ali ve Sait Faik'in ürünleri "Kendilerinden önceki hikâyeyi aşıp kendilerinden sonraki hikâyeye açılım kazandıran" iki "kaynak kitap"tır. Halbuki Halid Ziya kendisini yinelemektedir, tıkanmıştır ve onun aynı yıl bir öykü kitabıyla meydana çıkması "yalnız karşılaştırma olanağı vermesi bakımından bile çok ilginç[tir]" (Aktunç, 1973b, 33).⁵¹ Aktunç'a göre, Halid Ziya'nın eserlerinin dilini sadeleştirmesi bile bu aşağı ivmeye engel olamayacaktır. Çünkü Halid Ziya'nın dili değil, asıl dünya görüşü Sabahattin Ali ve Sait Faik'in yanında 'eski' kalmaktadır. Halid Ziya, "dönem kaybetmiş" bir yazardır artık Aktunç'a göre, "kendisiyle eşzamanlı" kalmıştır. "Diğer iki yazar [ise] ne yönden bakılırsa bakılsın, kanıtı aranmayacak doğal bir çağdaşlık içinde[dir]." (Aktunç, 1973b, 33) Halid Ziya'nın ürün verdiği toplumsal ortam değişmiştir, o da kendini yeni koşullara uyduramamıştır. "Onda toplumsal-edebi ilişkiler, kendisiyle birlikte göçmekte olanı tasvire yöneliyor, bunun dışına çıkınca sendeliyordu," (Aktunç, 1973b, 35) der yazar. Aktunç'a göre, kitabın en iyi hikâyeleri "Raziye Kadın" ve "Küçük Hamal"dır ve Halid

⁵⁰ Farklı kaynaklarda *Aşka Dair*'in basım tarihi 1935 olarak verilmektedir (Örn. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*; "Türk Öykü Kitapları Zamanizini", 1996, 133) Ayrıca *Adam Öykü* dergisinde çıkan "Türk Öykü Kitapları Zamanizini"ne göre 1936 yılında yayımlanan iki öykü kitabı daha vardır: İhsan Devrim -*Evimiz*, Feridun Osman - *Yurt Hikâyeleri*. (s. 133)

⁵¹ Özellikle edebiyat incelenmelerinde karşılaşılan ve bir önceki dipnotta örnekleri de sunulan *Aşka Dair*'in basımına ilişkin ihtilaflı tarihler, Aktunç'un bilinçli bir tahrifata gittiğini de düşündürülebilir. Çünkü Aktunç'un en azından Cevdet Kudret'in *Türk Edebiyatında Hikâye Roman I* çalışmasını okuduğunu, incelediğini önceki yazılarında kaynakları arasında kullanması dolayısıyla biliyoruz. *Aşka Dair*'in de *Semaver* ve *Kağrı*'yla birlikte 1936 yılında yayımlandığını kabul ederek edebiyat tarihini bu yönde kurgulamak, Aktunç'a, toplumcu gerçekçi eleştirisini daha belirgin kılabilmesi adına açık bir avantaj sağlamaktadır. Dolayısıyla tarihlerdeki bu küçük oynamaya dikkat çekmek bu açıdan önem arz edebilir kanısındayım.

Ziya özellikle “Küçük Hamal”da “imparatorluğun trajiği”ni büyük bir ustalıkla vermiştir.

Halid Ziya, Sabahattin Ali ve Sait Faik’ten “romancı tavrı”nın baskın oluşuyla da ayrılır. Aktunç, Halid Ziya’dan sonra aynı yılın diğer iki verimine Sabahattin Ali’nin *Kağrı*’sı ile Sait Faik’in *Semaver*’ine yönelir. Aktunç’a göre Sabahattin Ali’nin önemi “sanat kavrayışı ve dünya görüşünü yazdıklarına sindirishi”ndedir(Aktunç, 1973b, 38). Bu da önce yaşanmışlıktan gelir. “Yazar ile yazdıkları arasında gözlemi aşan, aynı hayat içinde özdeşleşme’den gelen ‘birliktelik’, kaba gözlemcinin ‘muhayyele’ hataları ve dışta’lığından kurtuluşu sağlıyor,” (Aktunç, 1973b, 36) der Aktunç. Aynı zamanda, Sabahattin Ali, yaşadığını yazmış olmakla birlikte sanatsal anlamda kolaya kaçmamış, “kolaycı bir hikâyecinin ticari bir soluk soluğalık katarak anlatacağı” olayları bir cümleyle geçiştirmiştir (Aktunç, 1973b, 37). Bu noktada Aktunç’un 70’li yıllarda kaleme aldığı eleştiri yazılarında, doğru dünya görüşü -ki bu doğru dünya görüşüyle kastedilen özetle evrensel kavramları sindirilmiş, yerli bir Marksizm’dir- ile edebi başarı arasında bir paralellik kurduğu görülür. Bu değerlendirme ölçütü, Aktunç’un söz konusu yıllarda kaleme aldığı yazıların neredeyse bir karakteristiğidir. Dolayısıyla Aktunç’a göre Sabahattin Ali’nin edebi başarısının en önemli sebeplerinden biri de düzen eleştirisine gidebilmesi, bu düzen eleştirisini farklı boyutlarda ele alabilmesidir. Aktunç, Sabahattin Ali’nin dünya görüşünde gittiği doğru seçmeyi şu sözlerle anlatır:

İlk kitabında, kötü anlamda kurgusal’dan kopma yolundaydı; ikinci kitabında gevezelik ve biçimcilikle malûl, sözde ilerici yarı-aydın ve bürokrat takımını değil, gerçek değerlerin yaratıcısı olan’ı seçmiştir. İlklerde savruk ve ayağı havada bir tavırla karşı olduğu CHP ideolojisi; artık onda gerçek’e yönelen eleştirilerle değerlendirilmekte; seçme’sinin nedenleri ve gereklerini ortaya koyma, zorunluk haline gelmektedir. [...] (Kendisinden çok sonra gelenlerde bu sağlam tavrın, üstelik köycülük adına terki açık bir sapmayı imlemektedir; taşrada, kendisiyle [münevver’le] zıtlaşıp gerçek dostluğu bir emekçide bulan ve diyalogunu onunla kuran ilerici öğretmen, bütün yanlışlarına karşılık ‘yalnız’ öğretmenden daha gerçekçi ve olumlu.). (Aktunç, 1973b, 37).

Sait Faik'te ise “som hikâyecî” belirir Aktunç’a göre, önemi de buradadır. Sabahattin Ali gibi Sait Faik de seçimini emekçi insandan yana yapmıştır. Ancak Sait Faik’in öykülerinde düzen eleştirisi Sabahattin Ali’deki kadar belirgin değildir. “Sabahattin Ali’deki ‘doğrudan’ tavra karşılık, onda zamanla bütün hikâyelerine yayılan, bazen parlayarak nefretle ‘söylenip duran’ ve eleştirisini getiren ‘dolaylı’ bir tavır söz konusudur.” (s. 39) “[D]üzen’in inceli kalınlı çizgileri, ‘insan’ kanevası içinde belir[mektedir]” Sait Faik’te (s. 39). Yer yer “en yanlış açılar içinde ‘hikâye ederken’ bile sanatçı onurunu yitirme[z].” (Aktunç, 1973b, 39) Hulki Aktunç’un “yanlış aç”yla kastettiği politik bakış açısidir elbette, ancak Aktunç, Sait Faik’i bu konuda kollar. Onu kendisiyle aynı sosyal sınıftan (burjuva sınıfı) gelen Halid Ziya’yla karşılaştırır ve “Halid Ziya’nın besleme Fatma’ya duyduğu merhamet, Sait Faik’te doğrudan bir özeleştiriyile vurgulanır: ‘Ben ne hain bir burjuva çocuğuydum...’” (s. 39) der. Sait Faik’in “aylak” olduğuna yönelik eleştirilere de karşı çıkar Aktunç. Ona göre Sait Faik bir “hikâye işçisi”dir, “[...] hikâyenin 1936 atılımı ve sonraki altın çağın en usta emekçisi”dir.⁵² (Aktunç, 1973b, 40)

Hulki Aktunç, yazısının “Sonuçlar” bölümünde 1936 yılının ortaya koyduğu tabloyu öykü türünün gelişip yerleşmesi açısından şöyle özetler:

1936 yılında ortaya çıkan hikâye ürünleri (*Kağm* ile *Semaver*), Cumhuriyet dönemi hikâyesinde biçim ve öz bakımından öncekileri aşan nitelikleriyle; hikâye’nin Türkiye’de bir edebiyat tür’ü olarak yerleşmesi, işlerliğe kavuşması sürecini vurgulamışlardır. Ayrı bir türdür artık hikâye; ne romancının ‘kısavadelî’ edebi çabası ne de yazarın romana geçmesinde bir eşiktir. (Aktunç, 1973b, 40)

Hikâye Ömer Seyfeddin ve M.Ş.E. ile özerkleşirken Sabahattin Ali ve Sait Faik ile de özgürleşir. Bu dört ismin büyüklüğü, “hikâyeyi ‘iş’ olarak, tek edebiyat eylemi olarak alan” yazarlar olmalarıdır. Onlarla, özellikle Sait Faik ve Sabahattin Ali’yle birlikte Türk edebiyatında ‘öykücü özne’ belirmiştir:

⁵² Aslında edebiyatçıyı (yazarı, şairi) işçiyle, edebiyat alanı içindeki eylemi işçilikle özdeşleştirmek 1970’li yıllarda öne çıkan bir söylemdir. Bunun sebebini, söz konusu yıllarda “işçi”nin, onun aktif eyleminin ve ortaya koyduğu maddi üretimin yüceltilmesi karşısında edebiyat gibi pasif bir alanda, görünmez bir emek ve ürün ortaya koyan yazar ile şairlerin yaşadığı çelişki psikolojisinde aramak mümkündür. Öte yandan Aktunç bu söylemi hatırlatıp ona atfı yaparak da büyük öykücüyü, onu ahlak bir burjuva olarak gören kesime karşı, korumak istemiş gibidir.

[...] genel olarak ‘tahkiye eylemi’nin ülkemizde son kerte yaygın ve işlevi bulunan bir yöntem olduğu; özel olarak, hikâye türünün işlendiği, fakat ‘hikâyeci’ dediğimiz öznenin belirmediği açığa çıkar. Hikâye, Osmanlı nesrinde araç’tı (tarihler, seyahatnameler), Osmanlı nazmında ‘hikâye eden şiir’ özelliğiyle bir aradaydı, Osmanlı dönemi halk ve meddah hikâyelerinde doyumsuz bir günlük konuşma diliyle birlikte, fakat gene ‘şiirle karışık’tı, anonim özelliği de hatırlanmalı. Kısacası, ‘dünyaya hikâyeci tavrıyla bakan, ve bu tavrı sürekli yazarak gerçekleyen özne’ ile pek karşılaşılıyor. (Aktunç, 1973b, 41)

Aktunç, bu “özne”nin, edebiyat kuramı ve pratiği açısından önemini ise şöyle maddeler:

- i. Hikâyenin kendisine düşen görevi yapabilmesi için, türün işlev potansiyelini eyleme geçirecektir;
- ii. hikâye, diğer türlerden alarak kullanabileceği olanakları, kendine özgü yollarla soğuracaktır;
- iii. hikâyenin geçmişi, daha açık seçik bir değerlendirmeye kavuşacak, edebiyatın gelişme çizgileri daha da belirecektir,
- iv. bu özne ile birlikte, hikâye “hayat tarafından sınanacaktır.” (Aktunç, 1973b, 41)

Aktunç, edebiyatımızda Batı’yı yöneliminde hikâye için 1870’i (Ahmet Midhat-Letâif-i Rivâyât) “evrimleşme noktası” olarak alır. “1936 sonrasında, hikâye kanalı artık yönünü ve derinliğini bulmuştur. (Aktunç, 1973b, 41):

Sabahattin Ali ve Sait Faik’in hikâyenin onuruna sahip çıktığı; [...] köyü ve şehriyle tüm alanlarda hikâyenin keskin bakışını gezdirdikleri 1936 yılı, ‘Türkiye’de hikâyenin bir yeniden doğuşu’yla, Cumhuriyet dönemi hikâyesinin kuruluşuyla birlikte anılacaktır. (Aktunç, 1973b, 42)

4.4.4. Toplumcu Gerçekçi Edebiyatın Ustaları Üzerine Görüşleri

“Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları”, “Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine (1936)” gibi yazılarında Türk öykücülüğüne toplumcu edebiyat anlayışı çizgisinden ve bütüncül bir şekilde bakmaya çalışan Aktunç, “Hikâyeden Romana Gerçekçiliğin Evrimi (1937... 1941)”, “Nâzım Hikmet’in Sanat Felsefesi ve Hikâye-Roman Sorunları Üzerine”, “Orhan Kemal’in Bütün Hikâyeleri (Giriş-Sonuç)” ve “Sadri Ertem” başlıklı yazılarında bu kez toplumcu gerçekçi edebiyatın kurucuları olarak kabul ettiği isimleri ve onların edebiyat-sanat görüşlerini mercek altına alarak edebiyat tarihi üzerine incelemelerine devam etmiştir.

Hulki Aktunç’un “Hikâyeden Romana Gerçekçiliğin Evrimi (1937... 1941)” yazısı, başlığındaki tarih aralığından da anlaşılacağı üzere “Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine (1936)”nin devamı niteliğindedir. Aktunç, bu yazısında da öykücülük tarihine “gerçekçiliğin evrimini” gözeterek yaklaşmıştır. “[...] evrilme noktalarının hep bazı toplumsal değişme dönemlerine rastladığı görülür. Toplumsal pratiğin günübürlük, ama köklü sorularına yeni ve yeterli karşılıklar aranan dönemler, Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet, hikâye için de benzeri devinmeler yaratmıştır denilebilir,” (Aktunç, 1974c, 5) diyen yazar, yazısının girişinde “Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine (1936)”deki görüşlerini hatırlatır. Öncelikle geleneksel hikâye ile Tanzimat dönemi hikâyesi arasındaki farklara değinir:

[...] a) Kolektif bilincin belirleyiciliğini geniş ölçüde taşıyan; bireysel açılımları olmayan; b) çeşitlenmesi kısır, ama özgün bir dille yazılıp söylenen; c) adeta tiptemeci bir kişi / olay örgüsü kalıplaşmasına dayanan; ç) roman almaşığı taşımayan; d) diğer türlerle (şiirle) göbek bağına koparmamış; e) içeriklerinin tekdüzeliği açısından sınıflanabilen; f) toplumsal olayların sürekli ardında kalan; fakat, halk içinde geniş ölçüde yaşarlık bulan... geleneksel bir hikâyeden... 1) Bireysel bilinçle, temelden olmasa da kuvvetli bağlar taşıyan; anonimlikten uzak; 2) yani, ne kadar yazar varsa o kadar çeşitlenebilen; 3) toplumsal yapı, olaylar ve bireyler konusunda genellikle kalıpcı olmayan; 4) roman almaşığı taşıyan; 5) diğer türlerle göbek bağına giderek koparıp bağımsızlaşan; 6) tiplerden karakterlere yönelen; 7) içerikte tekdüzelikten kurtulan; 8) toplumsal olayların önüne çıkma yönsemeleri gösterebilen; 9) fakat, halk içinde değil kısıtlı

bir okur kitlesinde yaşarlık kazanabilen... yeni bir hikâyeye Tanzimat döneminde geçilmiştir. (Aktunç, 1974c, 5)

“Hikâyede ustalaşma eğilimlerinin” ilk kez Ömer Seyfettin’le birlikte sonuç verdiğini asıl gelişmenin ise Cumhuriyet döneminde yaşandığını yineleyen Aktunç’un gelişmeyle kastettiğinin “hikâyecinin dünya görüşünü her adımda daha yetkin çalıştırması, bilinci ile gerçek arasındaki bağlantıyı ileri kesitlerde arayabilmesi” (Aktunç, 1974c, 6) olduğunun altını çizmek gerekir. Aktunç, yazarı, resmî ideolojinin belirlediği edebiyat anlayışından kopup ideolojik yönden daha eleştirel bir angajmana girdikçe öykünün gelişeceği görüşündedir:

Düzenle, onun düşünsel verileriyle bağdaşan, uyuşan, izinli-gerçekçi bir hikâyeden, düzene karşıt olmayı bilen, bunun kanıtlarını arayan, düzenin dışında almasıklara yönelen gerçekçi bir hikâyeye de 1930 sonlarında varılmıştır. (Aktunç, 1974c, 6)

Bu bakış açısı doğrultusunda Aktunç’a göre Sait Faik ve Sabahattin Ali’den sonra gelen en önemli isim Kemal Tahir’dir. Kemal Tahir gelecek yıllarda da gerçekçiliğe “yeni boyutlar” katacak en önemli yazarlardan biridir (Aktunç, 1974c, 6) Dolayısıyla Aktunç, “Hikâyeden Romana Gerçekçiliğin Evrimi (1937...1941)” yazısında Kemal Tahir’in öykücülük hayatını mercek altına alır.

Aktunç, Kemal Tahir’in ilk kitabı *Göl İnsanları*’ndan önce 1937’de *Yedigün*’de yayımlanan, kitaplarına almadığı⁵³ “Bütün Ahmetler Ayağa Kalksın”, “Mollalar Asker”, “Yalancı Şahit”, “Kuş Kafesleri”, “Herkesi Durduran Adam”, “Ezilmiş Adam”, “Üstadın Ölümü”, “Rayların Sesi”, “Dülger” adlı ilk öykülerini ele alır önce. Öykülerin konularını tanıtarak yorumlayan Aktunç, Kemal Tahir’in sonraki yıllarda *Göl İnsanları*’nda ama özellikle romanlarında belirginleşecek olan edebi karakterinin nüvelerini tespit eder. Yazının sonraki bölümünde ise dört öyküden oluşan *Göl İnsanları*’nı inceler. “Göl İnsanları”, “Çoban Ali”, “Gelin-Kadın

⁵³Kemal Tahir’in çeşitli takma isimlerle de yazdığı bu ilk öyküleri terekesinden çıkan tamamlanmamış metinlerle birlikte Sevgül Sönmez tarafından hazırlanmıştır. *Dutlar Yetişmedi* (2005), *Zehra’nın Defteri* (2005) ve *Üstadın Ölümü* (2006) adını taşıyan kitaplar “Bütün Öyküleri” üst başlıklı dizi içinde İthaki Yayınları’ndan çıkmıştır.

Oyunu” adlı ilk üç öykü “[...] nitelikçe ‘uzun hikâye’nin sınırlarına zar zor sığdırılmış, sorunsallık, ayrıntılar, mekân, ruhsal tespitlerin büyüklüğü ve olay grafiği bakımından neredeyse taşkın hikâyelerdir. Bunlardan, yazarın bir adım sonra romana geçmek zorunda kalacağı açık seçik bellidir.” (Aktunç, 1974c, 9) Dördüncü hikâye “Arabacı” ise bu dört öykü içinde öykü türüne en fazla yaklaşımdır. “Son derece yalın, içtenliğiyle üstün bir şiire ulaşan, ‘konusuz’ denebilecek kadar basit bir yapıdadır diğerleri yanında.” (Aktunç, 1974c, 9) Aktunç’a göre “Anadolu insanının ruhsal dünyası, ilk kez bu hikâyelerde, özellikle ‘Arabacı’ da maddi koşullarla iç içe verilmiştir.” (Aktunç, 1974c, 10)

Aktunç yazının son bölümünde *Göl İnsanları*’nın özelliklerini maddelerle sıralar. Öncelikle “[...] köylü insanın [...] ruhsal yapısı, *Göl İnsanları*’nda ön planda işlenmiştir. Söz konusu ruhsal yapının dışlaştırılması, statik tasvirlerle değil, dinamik eylem tespitlerinin anlama kavuşturulmasıyla sağlanır.” (Aktunç, 1974c, 10) Kemal Tahir “prototipçi kolaylıklara” da sığınmaz; kötü ağa - iyi köylü gibi şablonlara yer vermez. Aynı durum şive taklidi karşısındaki tavrında da geçerlidir. Aktunç bu konuda “Dar çevre dil özelliklerinin üstüne basarak ilginç olup onları harcamaktansa, daha zor, daha verimli bir yola, ortak dil ile deyişler arasında bir üsluplaştırmaya yönelmiştir. *Göl İnsanları*’nda ilk belirtileri görülen dil tutumu, romanlarından asıl gücünü bulacaktır,” (Aktunç, 1974c, 10) der. Aktunç’un yorumlarından anlaşıldığı kadarıyla ona göre Kemal Tahir’in en önemli yönü klişeleşmiş köy edebiyatı anlayışını bu kitapla aşmasıdır. Aynı zamanda Kemal Tahir, resmî ideolojinin deyim yerindeyse evcilleştirdiği toplumcu edebiyat anlayışının da karşısında yer almaktadır:

O dönemde belirtileri görülmeye başlanan düzene koşut köycülük yaklaşımlarına salt yoksullukçu, tasvirici eğilimlere *Göl İnsanları*’nda rastlanmaz. Egemen memur ilerici ideolojiyle yazarın dünya görüşü arasında herhangi bir çakışma yoktur. (Aktunç, 1974c, 10)

Toplumsal meseleleri içeriden kavramak isteyen Kemal Tahir’in gerçekçilik anlayışı da dolayısıyla durağan değildir. Sürekli aranır, yeniden keşfedilir ve işlenerek geliştirilir. Bu konuda şunları söyler Aktunç:

Yazarın gerçekçiliği, hikâye olsun roman olsun, işlediği türün geliştirilmesi için de kullanılan bir yöntemdir... Sanatsal davranışı, birtakım tespit, yalanlama, doğrulama, inkâr, olması gerekeni gösterme vb. yaklaşımlardan ibaret görmez.

Gerçekçilik, her kapıyı açan bir anahtar değildir onda. Dondurulmamıştır. Gerçeklik'in yerine 'ikame' edilmemiştir. (Aktunç, 1974c, 11)

Toplumcu gerçekçilik akımının başlatıcısı olarak Sabahattin Ali'yi alan, Kemal Tahir'i bu gerçekçilik anlayışının aşamalanmasında önemli bir yazar olarak kabul eden Aktunç için bir sonraki isim, ilk öyküsü "Balık" 1940'ta *Yeni Edebiyat* dergisinde yayımlanan Orhan Kemal'dir. Aktunç, "Orhan Kemal'in Bütün Öyküleri [Giriş-Sonuç yazıları]" yazısında yazarın yaklaşık yirmi yılı kapsayan öykü verimini genel çizgileriyle değerlendirir.

Orhan Kemal öykücülüğünün belli başlı özelliklerini sekiz madde altında toplayan Aktunç, öncelikle yazarın öykü kişilerine yönelir. Aktunç'a göre "Orhan Kemal, 1936'dan sonra daha temeldeki toplumsal sorunlara ve küçük burjuva (küçük adam) tiplerinden işçi-köylü'ye yaklaşan hikâyemizin, 1949-1968 dönemindeki usta temsilcisidir." (Aktunç, 1974a, 85) Yazar, Orhan Kemal'i toplumcu edebiyatın ustalarından biri konumuna yerleştirdikten hemen sonra 163 öyküsünden çoğunun "kendine özgü bir tür 'küçük burjuva kesim' kişilerine yönelik olduğunu" söyler, bu öykü toplamının içinde yer alan on kadar 'işçi' ve dört beş ırgathikâyesine karşılık, geri kalanlar "'toplumun değiştirici güçlerinden uzakta[dır]'" (Aktunç, 1974a, 85) fakat bu kişi seçimlerinin onun toplumcu gerçekçi niteliğini yine de zedelenmeyeceğini ekler. Toplumcu gerçekçi yöntemin özellikleri göz önünde bulundurulduğunda bu, çelişkili gelebilecek bir yorumdur. Ancak Aktunç'un belli bir şematizme bağlı kalmak istemediği, öykülerin genel içeriğinden yola çıkarak bu kanaate vardığı yazarın daha sonraki yorumlarından anlaşılır.

Aktunç'a göre Orhan Kemal öykülerinde üç tip gerçekçilik yönsemesi görülür: 1)"*Ekmek Kavgası*"ndaki gibi düşkün çevrelerin, lümpenlerin hikâyelerinde salt tespate dayanan, **toplumsal bir gerçekçilik**"; 2) "işyerlerinde, fabrikalarda geçen sayılı hikâyelerinde (söz gelişi 'Grev', 'Dert Dinleme Günü') **toplumcu gerçekçilik**"; 3) "çocukları konu alan yirmiyi aşkın hikâyesinde, hikâye kişilerinin dünyayı algılama biçimlerine dayanan '**naiv gerçekçilik**'" Aktunç'un söz konusu sınıflandırmasında kullandığı terimler yazarın kendi toplumcu gerçekçilik anlayışına da ışık tutacağı için üzerinde durmayı gerektirir. Öncelikle

toplumcu gerçekçilik ile toplumsal gerçekçilik arasındaki farkı ele almak gerekir. Burada yazar toplumsal gerçekçiliği toplumsal sorunlara eğilen fakat ideolojik ağırlığı olmayan, bir tür eleştirel gerçekçilik anlamında kullanmaktadır. “Naiv gerçekçiliğin” ise tamamen Orhan Kemal öykücülüğüne özgü bir gerçekçilik anlayışının Hulki Aktunç tarafından tespiti ve terimleştirilmesi olduğu anlaşılmaktadır. Aktunç’a göre Orhan Kemal’de görülen naiv ve toplumsal yönelimler yazarın otobiyografik unsurları öykülerinde kullanmasından kaynaklanmaktadır. Orhan Kemal, kendisinin de belirttiği gibi “‘yaşadığı, tanık olduğu’ şeyleri yazmıştır” (Aktunç, 1974a, 86) Bu durum, yani otobiyografik malzemenin birebir öyküye aktarılması değilse bile en azından deneyimlemişlik hissini okura geçirebilmenin Aktunç için -daha önce Sabahattin Ali ve Kemal Tahir değerlendirmelerinde de görüldüğü üzere- bir kusur değil aksine artı bir değer olduğu belirtilmelidir:

Naiv (çocuksu) ve bu yüzden eksik gerçekçilik, tespitçilikten doğan nitelikleri ve konusal ağırlığın hikâyeye açılım kazandıran zenginliğiyle, bazen, ‘toplumcu gerçekçi’ hikâyelerdekinden daha çarpıcı sonuçlara ulaşabilmektedir Orhan Kemal’de. (Aktunç, 1974a, 86)

Aktunç’a göre Orhan Kemal’in, “hayatlarının başından sonuna ekmek peşine düşmüş insanları,” “sinik-dirençli, korkak-başkaldırıcı, hazin-gülünç hikâyeler kişileri” genellikle bu kadarıyla yetinmekle birlikte “gündelik gerçek’te var olan **kendiliğinden materyalizmi**” yansıtırlar ve anlaşılan o ki Aktunç açısından toplumcu gerçekçilik adına Orhan Kemal’in önemi de burada yatmaktadır. Aktunç’un Orhan Kemal’i toplumcu gerçekçiliğin ustaları katına yükseltmesinin sebebi de böylece nispeten aydınlanmış olur.

Orhan Kemal’in bizzat yaşantısından çekip çıkardığı hikâyeler ve kişiler olumlu ve olumsuz sonuçlar da doğurmaktadır edebiyatı adına. “Toplumsal olduğu kadar kişisel de olan bir gerçek’in kendisine, yalnızca ona (anılarla, izlenim ve gözlemlerle) bağlanma, yazarı kimi zaman ‘dışına çıkılamayan malzeme çemberi’ne sokmuştur,” (Aktunç, 1974a, 86) yani bir tür hikâye çoğaltmacılığına düşmüştür Orhan Kemal. Öte yandan yine aynı “Yaşayan’a bağlılık, Orhan Kemal dilinin doğmasında büyük ölçüde etkili olur.” Örneğin öykülerinde şive taklidine

çok az yer verir Orhan Kemal. “Hikâye dili, günlük konuşmaların tükenmez kaynağını temel alır. Giderek yazara özel bir üslup yaratır.” (Aktunç, 1974a, 87) Burada Kemal Tahir’in *Göl İnsanları*’nda yaptığına benzer bir üsluplaştırma görmektedir anlaşılan Aktunç. “Türkiye halkının çok renkli ve çok işlenmiş konuşma diline yaslanan diyaloglar, zamanla bir hikâye estetiği oluşturmuştur,” (Aktunç, 1974a, 87) der. Öte yandan hikâye çoğaltmacılığına ek olarak Orhan Kemal’in -birkaç istisna dışında- kitaplarındaki öykülerde aynı “giriş tasviri” “diyalog” “sonuç” şeklinde ilerleyen şemayı kullanması ve öykü türünü romana bir geçiş olarak görmesi de anlaşılan o ki Aktunç için Orhan Kemal’in hikâyelerinin zayıf yanlarıdır.

Hulki Aktunç, “Nâzım Hikmet’in Sanat Felsefesi ve Hikâye Roman Sorunları Üzerine” başlıklı yazısında ise toplumcu gerçekçiliğin ülkemiz edebiyatındaki kaynağına, Nâzım Hikmet’e yönelmiştir. “Edebiyatta modern realizm şuurlu olarak edebiyat sahasına diyalektik materyalizmin tatbikidir,” diyen Nâzım Hikmet, diyalektik materyalizmi “edebiyatımızda bütün boyutlarıyla kılışal hale getiren, yaşar kılan ilk yazar[dır]” (Aktunç, 1974b, 69) Aktunç’a göre. Üstelik söz konusu dönem içinde Aktunç’un “nesir edebiyatımızın dorukları” olarak gördüğü Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal gibi yazarlar da “işe Nâzım’ın teşvikiyle başlamışlar, hiç değilse bir dönemlerine kadar onun hikâye-roman düşüncelerinin uygulamasını yapmışlardır.” (Aktunç, 1974b, 68)

Aktunç, söz konusu yazısında toplumcu gerçekçiliğin kurucu figürü olarak Nâzım Hikmet’i almakta, onun hikâye ve roman türleri üzerine görüşlerinden hareketle Marksist estetiğin edebiyat sahasına uygulanması sırasında karşılaşılan ve edebiyat gündeminde bir tartışma konusu olarak sıcaklığını koruyan öz-biçim sorunlarını irdelemektedir.⁵⁴ Nâzım Hikmet’in kendisinin dizgeleştirmeye fırsat bulamadığı biçim-öz sorunlarına dair görüşlerini hikâye-roman türleri içinde

⁵⁴ Ahmet Oktay, 1986 yılında yayımlanan *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı çalışmasında Nâzım Hikmet’in özellikle 1928-1938 yılları arasındaki yazılarını, polemiklerini göz önünde bulundurarak şunları söyler:

“Şairin [Nâzım Hikmet] *Resimli Ay*’da olsun başka yerlerde olsun; özel olarak *yeni şiir*, genel olarak sanat üzerinde yazıp söyledikleri, o dönemde pek rastlanılmayan özellikler taşımaktadır. Sanatın *toplumsal kökeni* ve *işlevi*, ilk kez bu yazılarda vulger siyasetin ötesine geçilerek vurgulanmıştır denebilir. *Yenişiir*’i açıklarken, Nâzım biçim/öz ilişkilerini de ilk kez kuramsal düzlemde gündeme getirir ve biçimin, *bir toplumsal döneme özgü ideolojiyi* dışı vurduğunu belirtir. Gerçi, Türkiye toplumcu yazarları sonraki yıllarda Nâzım Hikmet’in biçim üzerindeki düşüncelerini ayırtmak gereğini hiç mi hiç duymayacak, sorunu yalnızca siyaseten doğruluk açısından görmeyi seçeceklerdir [...]” (Ahmet Oktay, 2008, 320)

Ahmet Oktay’ın burada savunduğunun aksine Hulki Aktunç *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* yayımlanmadan on iki yıl önce, daha 1974’teki söz konusu yazısında Nâzım Hikmet’in öz-biçim meselelerine yaklaşımını bir bütünlük içinde ele almaya çalışır.

kalarak bir dergi yazısının izin verdiği çerçevede belli bir sistem içerisinde sunmaya çalışmıştır.⁵⁵ “Nâzım Hikmet’in ‘Öz’ Yaklaşımı” ve “Nâzım Hikmet’in Biçim Yaklaşımları” adlı iki ayrı başlığa yer verdiği söz konusu yazısında öncelikle Nâzım Hikmet’in bu konulardaki öncü tavrına değinir ve şunları söyler:

Ondan [Nâzım Hikmet’ten] önce gelip geçmiş ve edebiyat ürünlerinde belirli felsefi-doktriner yönsemeler görülmüş yazarlar, bu felsefi doktriner yönsemeleri salt ‘iletilmesi gerekli mesajlar’ olarak değerlendiriyorlardı. Dünya görüşünü sanatın yalnızca ‘öz’le ilgili sorunlarında işletmek, bir **bütün** olan sanat ürününün biçim sorunlarıyla bu dünya görüşünü aynı bağlantı çerçevelerine sokamamakla, biçimsel başarısızlıkla sonuçlanıyordu genellikle. Sanat adına girişilmiş eylemlerin giderek sanat dışı, işlevsiz kalması, sanat kabuğunun dayanıksızlığı, yazarların dünya görüşlerini uygulama yetersizliğinde olduğu kadar, o dünya görüşlerinin seçmeci ve bütünü kavramaktan uzak olmalarında da aranabilir. (Nitekim, dünya görüşleri doğru, uygulamaları yanlış ya da hatalı yazarlardan söz edilebilir.) (Aktunç, 1974b, 69)

Sanat ve propaganda konusunda Nâzım Hikmet’in “nutukçuluk”tan hoşlanmadığını söyleyen Aktunç, “Nâzım’ın anladığı realist edebiyat ‘bir ajitasyon vasıtası da değildir’... Ama ‘aktif, tesirci, öğretici, yapıcı’dır. Bu edebiyatın yazarı, bir ‘ruh mühendisi’dir,” (Aktunç, 1974b, 70) der. Yalnızca diyalektik materyalizmi bilmek de bir yazar için tek başına yeterli değildir Nâzım Hikmet’e göre, “tabii ilimlerin hatta en son keşiflerinden haberdar olmalıdır.” (Aktunç, 1974b, 70). Sonraki aşama ise içeriğin eserde ustalıkla işlenmesidir. “İkinci aşamanın önemi, öylesine büyüktür ki, bu aşamadaki başarısızlık yazarı hem sanat dışına düşürmekte hem de dolaylı olarak dünya görüşüyle kurduğu bilinç bağının yeniden gözden geçirilmesini, muhtemel bir yanlışlığı işaret etmektedir,” der Aktunç. (Aktunç, 1974b, 70) Bu noktadan itibaren de hikâye ve romanın biçim sorunlarına girer.

Nâzım Hikmet, türler arasındaki ayrımı nicelikte değil eserin niteliğinde aramaktadır; bir asgari sınırı kabul etmekle birlikte roman ve hikâye arasındaki ayrımı sayfa sayısında değil eserin kuruluşunda arar. “...aynı mevzuu **romanda**

⁵⁵ Ahmet Oktay, kitabında ne yazık ki ne Hulki Aktunç’un söz konusu yazısına temas etmiş ne de bu yazının yayımlandığı *Türkiye Defteri*’nin Nâzım Hikmet özel sayısını kaynakları arasında göstermiştir. (Bkz. Ahmet Oktay, 2008, 312)

birçok kalın hatların kuvvetle inkişafı ve mimarisi demektir. Halbuki **hikâyede** bir tek kalın hat etrafında ince çizgilerin sarmaş dolaş olmaları var [...]" (akt. Aktunç, 1974b, 71) der. Öte yandan roman, hikâye ya da küçük hikâye olması fark etmez eserin merakla okunabilmesi gerekmektedir Nâzım Hikmet'e göre ancak bununla da eserin polisiye unsurlarla örülmesini kastetmez, "Vaka ve hadise ve insanlar ve bunların terkibi o surette kurulmalıdır." (akt. Aktunç, 1974b, 71) Öte yandan şiveye de taraftar değildir Nâzım Hikmet; "... argoyu, galat sözleri nasıl bir unsur olarak - gerekince ve çok geniş manada stilize ederek kullanıyorsak, şiveyi de öyle ancak bir **unsur** olarak **kullanabiliriz**... Kullanmağa mecbur değil, kullanabiliriz," (akt. Aktunç, 1974b, 71) der. Bunu söylerken bir yandan da "üslupçuluk" tehlikesine işaret eder. 1970'lerde hâlâ tartışılmakta olan tip meselesine de değinmiştir yıllar önce Nâzım Hikmet. Önce tipin ardından konunun belirlenmesine karşıdır, bu konuda şunları söyler:

Roman ve hikâye çok derin, geniş ve inkılapçı bakımından derecesine göre sosyal meseleleri ele aldıkça klasik manasında fıkra istibdadından ve formalizmden kurtuluyor. (...) Romanı mutlak olarak ne fıkra etrafında ne de tipler etrafında kuralım. Romanı ve hikâyeyi, tipleri, insanları, fıkraları ve fıkracıklarıyla, diyalektik bir gözle tetkik edilip içine faal olarak karıştırdığımız hayatın artistik tespiti inikâsı üzerinde kuralım. (akt. Aktunç, 1974b, 72)

Son olarak Doğu edebiyatı kaynaklarının da birer hazine olduğunu söyleyerek bunlardan yararlanmayı önerir:

...şiirde yaptığımız şeyi roman ve hikâyede de yapabiliriz. Mesela, eski şiirde ahenk, vezin, kafiye birinci derecede şekil unsurlarıdır. Biz bunları inkâr etmedik ama yerine göre planlarını değiştirdik, bazen öne aldık, bazen arkaya. (akt. Aktunç, 1974b, 72)

Görüldüğü gibi Aktunç'un, Nâzım Hikmet'in toplumcu gerçekçiliğin hikâye ve roman türlerine uygulanması üzerine görüşlerinden seçerek derlediği ve yorumladığı bu parçalar aynı zamanda 1970'li yıllarda tartışılmaya devam edilmektedir. Aktunç'un bu yazıyla amacı bir bakıma da toplumcu gerçekçi edebiyatın fikir mirasıyla bir eleştirel diyaloga girerek güncelliğini koruyan edebiyat sorunsallarına ışık tutabilmektir. Yaptığı seçme aslında bir yandan da, o yıllarda kendisinin benimsediği edebiyat anlayışını yansıtmaktadır.

Aktunç, 1970’te *Papirüs*’te yayımlanan bir yazısında (dergilerde yayımlanan henüz ikinci yazısıdır) ise toplumcu gerçekçi edebiyatın gelecekteki olgun örneklerini hazırlayan bir yazarı, Sadri Ertem’i konu almıştır. Aktunç, “Sadri Ertem” başlıklı yazısında Ertem’in öyküye “sosyal tahlil” görevini yüklediğini söyler ve “Ertem, gerçekçi-yeni gerçekçi edebiyatımız için çok önemli büyük bir denemedir,” diye ekler. “[Ertem’in] Deşmeye çalıştığı sorunlar toplumumuzun - kökleri geniş bir tarihsel perspektifte araştırılması gerekli- gelişimi, bugün her zamankinden daha çok edebiyatımızın ilgi alanıdır.” (Aktunç, 1970b, 48) Örneğin “Kaybolan Adam” o gün için dahi güncelliğini koruyan, hatta 1970’in kimi öykülerini, “bakış açısı şematik kıvamlı olsa da” aşan bir metindir. Ancak Aktunç’a göre Sadri Ertem’in öyküsünde aksayan yönler, şematizmle sınırlı değildir. Edebiyatını şekillendiren ana kavram eski-yeni ikilemine yaslanmaktadır ve Ertem bu ikileme takılı kalmıştır. Ayrıca Ertem, *Bacayı İndir Bacayı Kaldır* kitabındaki öykülerine bir mekân belirlememiştir; köyden, kentten, hatta İngiltere’den hikâyeler anlatmaktadır. Öykü kişileri de köylüsünden, ağasından, bürokratından, dul kadınına, derviş kalıntısına kadar benzer bir çeşitlilik göstermektedir. Ancak Aktunç, bütün bunları bir çeşitlilik değil de savrukluğ olarak değerlendirmiştir. Öykülerde yer yer magazinsel öğelere de rastlanmaktadır ve Ertem bazı öykülerinde araya girerek okurla konuşmaktadır. Bütün bunlar Ertem’in öykülerinde Aktunç’un saptadığı eksikliklerdir. Ancak Sadri Ertem’in öykücülüğündeki eksikler bunlarla sınırlı değildir; yazar, asıl dünya görüşünü edebiyatına aktarmakta sorun yaşamaktadır; “[...] düşünce yapısı (A), edebiyat ürünü (B) ise, Ertem’de (A) ile (B) arasındaki açıklık hayli geniştir” (s. 48). Aktunç, “Sanatçı sezgisini, yazarken özgürce kullanabilseydi, daha uyumlu bir edebi yapıya ulaşabilirdi,” diye düşündüğü Ertem’in “hep bir tür edebiyat seçkeni (eklektik)” olarak kalacağı görüşündedir (Aktunç, 1970b, 48). Kısaca ifade edecek olursak, Aktunç’a göre Ertem, dünya görüşünü bir bütünlüğe kavuşturamadığı gibi derinleştirememiştir de; bunun sonucunda ise bir “kıssadan hisse” yazarı derecesinde kalmıştır.

Ahmet Oktay, 1970’li yıllarda Marksist/sosyalist düşüncenin genel durumunu “Türkiye’de Marksçı düşünce ancak [...] 1970’lerden sonra daha bağımsız olabilmeyi, sorunları reel sosyalizmin resmi bakış açısı dışında kalan, hatta ona eleştiri getiren düşünceler bağlamında irdelenebilmeyi başarmıştır,” (Aktunç,

1970b, 33) diyerek değerlendirir. Bu durum, benzer şekilde edebiyat ortamında da yankısını bulmaktadır. Hulki Aktunç'un söz konusu yazılarını kaleme aldığı yıllarda toplumcu gerçekçiliğin belli bir aşama kaydettiği, estetik sorunların, edebiyatın politikadan özerkliğinin de tartışılmaya başlandığı yıllardır. Bu bağlamda Hulki Aktunç kendi öykücülüğünde de toplumcu gerçekçi damarı benimseyip sürdürmeyi tercih etmekle birlikte estetik kaygılar da taşımış, yöntemin kaba yansıtmacı tutumundan sıyrılmaya çalışmıştır. Yazar bir yandan da yazdığı öykünün teorik planını sağlamlaştırmayı amaçlamış gibi görünür; bu noktada toplumcu gerçekçi edebiyat birikimine dönüp bakma ve bu birikimle eleştirel bir diyaloga girme ihtiyacı duymuştur. Bu durum, yazarın Türk öykücülüğü özelinde edebiyat tarihini toplumcu gerçekçi açıdan yeniden inşa etmesiyle sonuçlanmıştır.

Aktunç, toplumcu gerçekçi yöntemle inşa ettiği bu edebiyat tarihinde 1936 yılını bir eşik olarak kabul ederken bu eşığı takip eden sonraki yıllarda, yani 1930'ların sonlarında da gerçekçilik alanında bir gelişim gözlemlemiştir. Özellikle 1937'de Bekir Sıtkı (Talkınla Salkın); 1938'de Sadri Ertem (*Bir Şehrin Ruhı*), İlhan Tarus (*Doktor Monro'nun Mektubu*), Osman Cemal Kaygılı (*Sandalım Geliyor Varda*) ve Mahmut Yesari (*Yakacık Mektupları*) gibi yazarların ürünleriyle "toplumsal gerçekçilik", "toplumcu gerçekçiliğe" doğru aşmıştır (Aktunç, 1974a, 12). Ancak Aktunç'un özellikle üzerinde durduğu yazarlar, gerçekçilik anlayışının evrilmesinde öne çıkan ve toplumcu gerçekçi edebiyatı günümüzde de temsil edebilecek nitelikte olan isimlerdir. Bu bağlamda Aktunç'un, Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali, Kemal Tahir isimlerini ekolleştirmeye çalıştığı kendisini de bu ekolün devamı olarak gördüğü söylenebilir. Fakat Aktunç'un edebi karakteri düşünüldüğünde bir ekole eklemenmenin ona yeterli gelmeyeceği de tahmin edilebilir. Bu noktada devreye Sait Faik girer. Aktunç, Sait Faik'te gördüğü avangart eğilimlerden beslenmiş ve böylece kendisini toplumcu gerçekçi ekolün dönüştürücü bir aşaması olarak konumlandırmak istemiştir. Yazarın

Bir öykücü olarak amacım, yaşananları (yaşadıklarımı değil) dışlaştırmaya uğraşırken Sait Faik/Sabahattin Ali çizgilerini birleştirebilmektir. Birincide bütün avangard eğilimleri, ikincide, kömür durumunda da olsa, dünya görüşümün kristallerini buluyordum. Avangard'ın dildeki sonsuz olanaklarda gömülü olduğunu, dünya görüşlerinin *bile* gömüldüğü, gömülmeye çalışıldığı o yerlerde gizlendiğini bildim, (Aktunç, 1996a, 127)

sözleri, 1970’lerde benimsediği öykücülük politikasına ışık tutar.⁵⁶ 1980’den sonra ise yazarın genelde edebiyatında özelde ise öykücülüğünde özgür modernist açılımlar ağırlık kazanacaktır.

4.4.5. Yeni Hikâye/Yenilik Hikâyesi ve Hulki Aktunç

Türk öykücülüğünde göze çarpan iki majör çıkışın ilki “1950 kuşağı”nın, ikincisi 1970’in hemen öncesinde ve devamındaki yıllarda yazarların verimleriyle tetiklenmiştir. 1950 kuşağı öykücüleri, “nesnel” gerçekliğin egemen olduğu bir edebiyat ortamında iç gerçekliği esas almışlar, gramer kurallarını bilinçle ihlal etmiş, geleneksel edebiyat dilini bozmuş, soyut ve kapalı anlatımlara yönelmiş, gerçeküstüye yaklaşmışlardır.⁵⁷ Kaynakları ise “Existentialisme felsefesi, Sartre, Camus, Freud, anti-roman akımı, gerçeküstücülük, AlainRobbe-Grillet, MichelButor, Faulkner”dır (Zileli, 1968, 23) Bu yeni hikâyenin teknik özellikleri “Özden önce biçim, olay yerine olaysızlık, kurgu yerine kurgusuzluk. [...] Somuttan soyuta doğru bir yöneliş,” (Zileli, 1968, 23); içerik özellikleri ise “Psikolojik analizler, insanın derinliğine inme denemeleri, kişilerin yerini daha genelleşmiş bir insanın alması, bunalım, yabancılık, bireycilik, insan ilişkileri, yalnızlık, kent insanının durumu, saçmanın anlatımı,” (Zileli, 1968, 23) şeklinde sıralanabilir. Öykücülüğümüzün ilk modernist çıkışı olarak da değerlendirilen 1950 kuşağı öykücüleri hem Batılı -özellikle Fransız varoluşçuluğuna dayanan kaynakları hem de öykülerinde yer verdikleri bunalımlı kişiler dolayısıyla, “yerli” bir duyarlılıktan uzak, taklitçi bulunmuşlardı.

1950 kuşağı öykücüleri ürünlerini Demokrat Parti’nin iktidarda olduğu yıllarda vermekteydi. Demokrat Parti, 27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle kapatılmış, kurucu meclis tarafından yapılan ve referandumla kabul edilen 1961 anayasası sosyalist harekete görece bir özgürlük sağlamış, siyasi yapıdaki bu değişme kaçınılmaz

⁵⁶ Aktunç başka bir söyleşisinde ise aynı görüşleri şu sözlerle dile getirir:

“[...] Sabahattin Ali’de tüm dünya görüşümün özünü buluyordum. Sait Faik’te ise uslanmaz bir avangardizmin hâlâ gidilememiş uçlarını görüyordum. Benim yaşında bir genç yazar adayı için *Alemdağ’da VarBir Yılan*’ı okumak gerçekten bir şoktur. Öyküyle neler yapılabileceğini anlatır. Öte yandan Sabahattin Ali de aynı genç yazarı insanımızın tragedyasına doğru çeker. Niye bu ikisinin sentezi yapılmasın diye düşünüyordum.” (Söğüt, 2004, s. 17)

⁵⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, İstanbul: Metis.

olarak edebiyata da yansımıştır. Duruma Türk öykücülüğü özelinde yaklaştığımızda 1950-1960 arasındaki hareketli dönemin, yerini önce bir dinginliğe bıraktığı görülür. Çeviri yayınların sayısı artmakta, telif eserler gölgede kalmakta, okurun ilgisi edebiyat dışı yayınlara kaymaktadır. Öte yandan git gide siyasallaşan toplumsal hayatla birlikte edebiyatta da eğilim toplumcu gerçekçilikten yana güç kazanmaktadır.

Bir kesim bu durumu Türk öykücülüğünde bir bunalım ve tükeniş olarak değerlendirirken bir kesim de öykünün yeni bir oluşum içinde olduğu görüşündedir.⁵⁸ Aslında “tükenen” yahut söz konusu dönemde tükenmiş görünen Türk öykücülüğü değil, 1950 kuşağının öykü anlayışıdır. Öykü, yeni kuşakların değişen edebiyat anlayışlarına ve beğenilerine uyan bir uç vermeye başlayacaktır. Gün Zileli’nin, 1968 yılında kaleme aldığı “Hikâye-Yeni Bir Dönem” başlıklı yazısı öykünün güncel durumunun nabzını yakalamış olması bakımından burada anmaya değerdir. Zileli, söz konusu yazısında

Yeni bir şeyler filizleniyor bugün hikâyede. Hikâyeciliğimiz yeni bir dönemin eşiğine gelmiştir. Hikâye anlayışı yavaş yavaş değişmekte ve kafalarda yeni gelişmekte olan bir hikâye anlayışının taslakları yatmaktadır. Ve nasıl 1955 yıllarında yeni bir hikâye doğup serpilmişse şimdi de kendisinden önceki hikâyeden kesin olarak bir ayrılmaya gidecek olan bir hikâye akımı doğup serpilmek üzeredir, (Zileli, 1968, 24)

diyerek Türk öykücülüğünün yeni dönemini müjdelere.

Öyküde bir duraklamanın, bir bunalımın tartışıldığı sırada (özellikle 1960’lı yılların ikinci yarısından itibaren), aslında bir yandan da öykü adına ciddi bir canlanma yaşanmaktadır. Önce dönemin edebiyat dergilerinde yayımladıkları öyküleriyle adlarını duyuran yeni öykücülerin verimleri 1960’lı yılların sonu ve 70’li yılların ilk yarısında arka arkaya kitaplaşır ve böylece nicelik açısından edebiyat tarihinde daha önce benzeri görülmemiş bir öykü patlaması yaşanır. Ömer Leakesiz, *Kuramdan Yorumla Öykü Yazıları* adlı kitabında 1950-70 arasında yayımlanan 371 öykü kitabına karşılık, sadece 70’li yıllarda 327 öykü kitabının

⁵⁸ Örneğin, 1967’de *Yeni Ufuklar* dergisinde yapılan geniş katılımlı soruşturmada, öyküde 1950-1960 devresinden sonra yaşanan “dinginlik” dönemine Sabri Altınel, Nedret Gürcan, Şükran Kurdakul, Adnan Özyalçınar, Berin Taşan, Tevfik Akdağ gibi isimler umutla bakmış, süreci yeni bir oluşum olarak değerlendirmişlerdir. (Özel Sayı: 1950-1960 kuşağının ozan ve hikâyecileri kendi kendileriyle ve çağlarıyla hesaplaşıyorlar, *Yeni Ufuklar*, S: 176, Ocak 1967; S: 177, Şubat 1967.

yayımlandığını, kitaplarını yayımlayan yazarlardan 108'inin yeni öykücüler olduğunu belirtir (Selis, Şubat 2000, s. 83, 84). Yayımlanan öykü kitabı sayısının dönemi için yüksek rakamlara ulaşmasında yayıncılık piyasasındaki gelişmelerin etkisi olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekir. Ancak 1970 kuşağının yetiştiği zemin (1960-1980 yılları arası), Türk öykücülüğünün o güne taşıdığı birikimin, varoluşçu, avangart, toplumcu gerçekçi vb. bütün farklı yönelimlerinin bir arada var olduğu bir dönemdir aynı zamanda.

Kendisi de 1970 kuşağı öykücülerinden olan Hulki Aktunç, edebiyat hayatına adım attığı yıllarda Türk öykücülüğündeki zenginliği şu sözlerle aktarır:

1965'ten sonra başlayan o hikâye canlılığında, bazı yazarlar rastlantısal olarak bir araya geldi. Aynı zamana 'düştüler.' [...] Gerçekçi hikâye, yolunu sürdürüyordu. Sabahattin Ali yeniden yayımlanmıştı. Orhan Kemal bizlerle birlikte hikâye yazıyordu. Öte yandan, ustalıklarına erişmiş Demir Özlü, Ferit Edgü, Adnan Özyalçın, hikâyeyi bırakmış görünen, ama bütün etkileri duyumsanan Onat Kutlar, Yusuf Atılgan... Gerçekçi hikâye ile yenilikçi hikâye, birbirine karşıt gibi görünüyordu. Sait Faik'in büyük ışıkları hâlâ yandığı halde! Bir de kendi hikâye yollarını çok özgün bir biçimde açmış önemli hikâye adları vardı; Leylâ Erbil, Sevim Burak, Bilge Karasu... 1965 kuşağı bu bereketli hikâye ortamında doğdu. Siyasal bilinçle, gerçekçi geleneğe sahip çıkmalıydı. Ama hikâyede biçim denemelerini, yeni anlatım arayışlarını da üstlenmeliydi. [...] 1965'teki hikâye canlanması, ülkemiz hikâyeciliğine kendiliğinden bir çıkış yaratmıştı. Daha sonraki yıllarda böyle bir olay yok. (İleri ve Yıldırım, 1985, 7)

Ömer Lekesiz, bu çok sesli ve çok renkli öykü ortamının içinde ürün veren 1970 kuşağı öykücülerinin özgün değeriyle ilgili şunları söyler:

Bu öykücülerin her biri, Türk öykücülüğünde daha önce yer almayan konuları, kişileri öyküye dâhil etmekle kalmamış, yazar olarak Türk öykücülüğüne yeni teknikler, yeni üsluplar kazandırırken, kişi olarak da toplumsal sorumluluk bilincinin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. (Lekesiz, 2000, 85)

Necip Tosun ise 1970'li yıllarda edebiyat ile siyasetin arasındaki mesafenin kısaldığını söylerken görüşlerine şunları da ekler:

Ancak bu dönemin öykülerini tümüyle siyasetin emrinde bir sanat anlayışı olarak mahkûm etmek yanıltıcıdır. Çünkü bütün bu angaje anlayışa karşın, yine de öykücülüğümüz bu dönemde büyük sıçrama yapmıştır. Sabahattin Ali, Sait Faik, Memduh Şevket Esendal, Vüs'at O. Bener gibi öncülerin açtığı yollar, yeni

öykücüler ve usta yazarların yeni ürünleriyle çeşitlenmiş, zenginleşmiş, öykü sanatının nitelikli örnekleri verilmiştir. 1950'lerin güçlü çıkışı ve 1960'ların birikimi, özellikle biçimsel arayışlar/yenilikler ve tema çeşitliliği olarak öykü dünyamıza yansımıştır. Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Oğuz Atay, Nedim Gürsel, Hulki Aktunç, Füzûzan, Sevinç Çokum, Mustafa Kutlu'nun ilk hikâye kitaplarının 1970'lerde yayımlandığı göz önüne alınırsa bu dönemin önemi daha iyi anlaşılır. Öte yandan öykü serüveni 1970 öncesinde başlayan Nezihe Meriç, Leylâ Erbil, Bilge Karasu, Ferit Edgü, Selim İleri, Erdal Öz, Kâmuran Şipal bu dönemde de ürün yayınladılar. (Karaca ve ark., 2007, 86) [Üç yazar]

Aslında araştırmacılar arasında Türk öykücülüğünde 1970 kuşağı olarak adlandırılan dönemin sınırları konusunda tam bir uzlaşma sağlanabilmiş değildir. Örneğin ilk kitaplarını 1968 yılında yayımlayan Selim İleri ve Bekir Yıldız da, asıl verimlilikleri göz önünde bulundurulduğunda, “1970 kuşağı”na rahatlıkla dâhil edilebilir. Öte yandan ilk kitaplarını 1970 ve onu takip eden yıllarda yayımlamış olmalarına rağmen Tomris Uyar, Hulki Aktunç, Füzûzan gibi yazarlar ise öykülerini 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren dergilerde yayımlamaya başlamışlardır. Dolayısıyla “1970 kuşağı”nı tanımlamaya çalışırken ilk handikapla tarihsel sınırları çizerken karşılaşırsınız. İkinci handikap ise dönemin niteliklerinin belirlenmesi sırasında çıkar önümüze. Siyasal ortamın da etkisiyle toplumcu gerçekçi edebiyat baskındır ancak, avangart ve varoluşçu yönelimler de varlığını sürdürmekte ve toplumcu gerçekçi öğelerle temasa geçmektedir. Örneğin 1970 kuşağı öykücülerinde sayılan Bekir Yıldız ve Osman Şahin gibi isimlerin öykücülüğüyle, Füzûzan, Tomris Uyar, Selim İleri, Selçuk Baran, Ayhan Bozfirat gibi isimlerin öykücülüğü ve Sevinç Çokum, Mustafa Kutlu gibi yazarların öykü anlayışları arasındaki ortaklıkların düşünüldüğü kadar fazla olup olmadığı mercek altına alınması gereken bir konudur.

Bu durumda, öncelikle, “1970 öykü kuşağı” içinde ismi anılan çoğu yazarın, öykülerini 1970 tarihinden önce yayımlamaya başlamış olmaları ve bu tarihten önce isimlerini duyurmaları verilen tarihi reel bir tarih olmaktan çıkarıp sembolik ve kronolojik bir değere düşürmektedir. Yani bu öykücülerin çıkış faaliyetlerini 1970-1980 arasını kapsayan bir döneme hapsedemeyiz. İkinci olarak yine “1970 öykü kuşağı” ya da “1970 kuşağı Türk öykücülüğü” dediğimizde, özellikleri nispeten belirginlik kazanmış yekpare bir öykü anlayışından söz etmek de pek

mümkün değildir, dolayısıyla yine aynı adlandırmayı ancak farklı öykü eğilimlerini içinde barındıran kapsayıcı bir tanım olarak değerlendirmek daha doğrudur.

Hulki Aktunç, kendisinin de içinde olduğu, bugün Türk öykücülüğünün 1970 öykücü kuşağı olarak andığımız dönemi, 1965-1975 tarihi aralığına oturtur ve bu dönemi “yeni hikâye” ya da “yenilik hikâyesi” olarak anar:

[...] 1965 ile 1975 arasında çok cıvıl cıvıl ürünlerini ortaya koymuş ve o dönemde bahtsız bir adlandırma çabasıyla ‘yeni hikâye’ diye adlandırılmış bir hikâyeciler topluluğu var. Bunun içinde Füzûzan var, bunun içinde Tomris Uyar var, bunun içinde Selim İleri var. O dönemde iki başka dal daha devam ediyordu. Bunlardan birisi, bizden önceki yazarların Alemdağ’da Var Bir Yılan’ın Camus ve Sartre’la çaprazlanmış biçimleri diyebileceğim, Ferit Edgü, Demir Özlü, Adnan Özyalçınır hatta Leylâ Erbil, apayrı bir dal olarak ama gene de bu öbeğe yakın duran Bilge Karasu hikâyesi, diğeri de Anadolu hikâyeciliğinin yeni bir renge bürünmesi diyebileceğimiz Bekir Yıldız, Osman Şahin hikâyesi. Bu kendilerine ‘yeni hikâye’ demek isteyen bazı hikâyeciler de zannediyorum ‘biz bu iki yolun günümüzde en iyi bileşimini yapmak zorundayız’ diye düşünenlerdi. Yani Sait Faik ve onun gelişim çizgisinden ne alabiliriz, Sabahattin Ali ve onun gelişim çizgisinden ne alabiliriz diyenlerdi. İşte *Gidenler Dönmeyenler* bu soruna Hulki Aktunç tarafından verilmeye çalışılmış cevaptı. (Gönen, 1989, 62)

“Yeni hikâye” / “yenilik hikâyesi” adlandırması ise ilk kez Tomris Uyar tarafından kullanılır. Uyar, “hikâyeye yeni bir açılım getirdiğine inandığı kimi yazarları, ortak duyarlıklar ve teknik benzerlikler çatısı altında bir grup olarak tanımlamak [ister].” (Handan İnci, Notos 33, s. 30) Tomris Uyar, 1969’da yayımlanan “Çıkmazdan Kurtulmak” başlıklı yazısında “neredeyse el değmedik bir tür olan kısa hikâyenin” birdenbire yaptığı atılımı çok sevindirici karşıladığını belirtirken türün sınırları konusundaki kafa karışıklığına da dikkat çeker ve “hikâyenin onurunu korumaya, onun sorunlarına sahip çıkmaya” yöneleceğinin işaretini verir. *Türkiye Defteri* dergisinin 1971 tarihli ilk sayısında yayımlanan “Aydın Hikâyeleri” başlıklı yazısında ilk kez “yenilik hikâyesi” ve “yeni hikâye” adlandırmalarını kullanır. Gerek “Aydın Hikâyeleri” gerek daha sonra kaleme aldığı “Hikâyede Olay” (1971) ve “Hikâyede Yoğunluk” (1972) yazılarıyla “yenilik hikâyesi”nin nitelikleri, ne olup ne olmadığı üzerinde durur. Tomris Uyar’a göre yenilik hikâyecileri arasında Leylâ Erbil, Sevgi Sabuncu (Soysal), Füzûzan, Selim İleri, Selçuk Baran, Nedim Gürsel, Hulki Aktunç, Bekir Yıldız,

Osman Şahin gibi yazarlar vardır. Tomris Uyar'ın sözü geçen yazıları şimşekleri üzerine çeker ve çeşitli tartışmalara sebep olur. Örneğin Leylâ Erbil bir klik içinde yer almak istemediğini sert bir dille belirtir (Erbil, 1972, 76-80). Yine “yenilik hikâyesi” içinde sayılan yazarlardan Selim İleri, daha 1972’de *Yansıma* dergisinin “Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı”nın “Türk Hikâyeciliği Üstüne Düşünceler” başlıklı anketine verdiği yanıtta “Yeni Türk hikâyesi, Yenilik hikâyesi gibisinden adlar verdik bu hikâyeye; hiçbiri tutmadı. Çok olağan. Heves ve özlemler bitince, gerçek, kesenkes belirdi. Ürünler ortak bir dünya görüşünün ahlakını taşımıyordu,” diyerek (Türk Hikâyeciliği Üstüne Düşünceler, 1972, 180) bireyselliğini dolaylı yoldan ilan eder. Gelen eleştirilerde “yenilik hikâyesi”nin en büyük eksikliği olarak açıklayıcı bir tanımının yapıl(a)maması da gösterilir. Handan İnci, Tomris Uyar'ın yazılarına gösterilen tepkileri, “[...] öyle anlaşıyor ki ‘yenilik hikâyesi’ niteliğiyle değil, daha çok, genç yazarların hikâyede yer kapma savaşı olarak algılanmış ve değerlendirilmiştir,” (İnci, 2012, 32) sözleriyle açıklar. Uyar'ın niyetinin sorgulanması sınırlarında dolaşan “yenilik hikâyesi” tartışmaları edebiyat gündemini bir süre meşgul ettikten sonra tavsar, yazarın “kuşaklaştırma” çabası ise yarım kalır.

Öte yandan Tomris Uyar'ın yazılarıyla tartışma gündemine taşıdığı “yenilik hikâyesi”ni en çok benimseyip sahiplenilen isim Hulki Aktunç’tur.⁵⁹ *Yansıma* dergisinin 1972 tarihli “Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı”ndaki soruşturmaya verdiği yanıtında, “‘Giden’ Üstüne ve Gelecek Olana”, “Yeni Hikâyenin Eskileri” (Oktay Bizer takma adıyla) ile “Coşku ve Bilinç” başlıklı yazılarında “yenilik hikâyesi”ni tanımlamaya çalışır ve “yenilik hikâyecileri”ni değerlendirip eleştirir. Bu bakımdan Tomris Uyar ile Hulki Aktunç’un yazılarındaki görüşlerini paralel değerlendirmek yerinde olacaktır. Örneğin Tomris Uyar, “Çıkmazdan Kurtulmak” adlı yazısında şöyle demektedir:

Sait Faik’ten bu yana ‘tek usta’ yok hikâyede. Belki bu, hiçbirimizin henüz [...] İstanbul’u [...] ‘en iyi duyan’ kişi[yi] yaratamamış olmamızdan ileri geliyor. Yine de seviniyorum tek usta eksikliğine. Ataç gibi, Sait Faik gibi, Nâzım gibi... Yaşadığımız bu karmaşık günlerde, bu hızlı gelişim içinde önemli olan, bir ‘birikimi’ el birliğiyle yansıtmak bence. Usta değil, çıraklar gerekli bize. Tek bir hikâyeci değil, her kattan, her sınıftan yazarlar. Köylüsüyle kentlisiyle bizim

⁵⁹ Hulki Aktunç daha çok “yeni hikâye” adlandırmasını kullanmayı tercih eder.

insanımızın karmaşıklığına eğilen, yaşadığımız geniş hikâyenin bir ucundan tutmakla yetinen yazarlar gerekli. Geçmişten uzanan büyük bir duyarlık geleneği var; Osmanlı-Türk insanının duyarlığı. Biraz çelebi, biraz şaşkın, değişen koşullar karşısında yabancılaşmaya düşmüş, yalnızlaşmış bir insan (belki baştan beri kendisine sunulan kültürle bağdaşamamış zaten.)(Uyar, 2011, 84-85)

Hulki Aktunç'un *Yansıma* soruşturmasına verdiği yanıt ise şöyledir:

Yüzlerce yıllık bir geçmişi var bizde hikâyenin ve hikâye bugün serüveninin en diri uçlarından birinde; M.Ş.E., Sabahattin Ali, Sait Faik gibi ustaların hikâyeye yayılım kazandırdığı, Türkiyeli insanların sıcaklığını taşıdığı, dillere bir 'altın dönem' olarak (yeni hikâye gelene, daha düne kadar) pelesenk kalan o güçlü kuşağın ardından, edebiyatımızın gündemine bütün ağırlığıyla yeniden yüklendi hikâye türü. Değişik güdüler ve bakış açılarıyla, fakat sağlam bir dünya görüşüne bağlılıkta asgari ortaklıkta hikâyeciler, yalnız kendine değil diğer türlere de bir 'yeni soluk' getiren hikâye; sanırım Tomris Uyar'a 'yenilik hikâyesi' terimini esinleyen bu olgu. (Leylâ Erbil'e kalırsa, yeni hikâyeciler ya kendisinden 'kopye' çekmekte, ya uzak kaynaklardan esinlenmekte). ("Türk Hikâyeciliği Üstüne Düşünceler," 1972, 180-181).

Her iki yazar da Türk öykücülüğünün kazandığı birikime işaret etmekte, öykünün güncel durumunu ya da potansiyelini olumlu karşılamakta, Türkiyeli insanın hikâyesini anlatmayı önemsemektedir. "Yeni hikâye"nin tanımı, kaynakları ve nitelikleri konusunda da uzlaşmaya vardıklarını göstermek için Tomris Uyar'ın "Ayın Hikâyeleri" (1971) yazısı ile Hulki Aktunç'un "Giden' Üzerine ve Gelecek Olana" (1973) yazısını yan yana değerlendirmek faydalı olacaktır.

Tomris Uyar, "yenilik hikâyesi"nin 1950 kuşağı öykücülüğüne de, kaba toplumcu gerçekçiliğe de, "şiirli hikâye" anlayışına da üstün geldiğini söyler. "Fransız tipi bunalımcıları", "köksüz bir duyarlık"tan harekete geçmektedirler. Uyar'a göre Fransız yeni romanına öykünen bu kuşağının yazarları bir türlü "Türk duyarlığındaki karşılıkları" bulamamışlardır. "Okur, tam tamına tadına varamadığı bu hikâyeleri yalnızca dil güzelliği, teknik ustalığı açısından tutmaya çalışıyor, anlayışsızlıkla suçlanmaktan korkuyordu," (Uyar, 2011, 96) der. Toplumcu yazarlar ise bir tıkanma yaşamaktadırlar:

Yıllar yılı aynı konuları eşeleye eşeleye kısırdöngüye girmiş, okunmaz olmuşlardı. Öyle ki okuyucu yalnız hikâyenin genel gidişini değil, ayrıntılarını

da kestirebiliyordu önceden. Hikâyenin çarpıcılığı, ‘olay’ın çarpıcılığına bağlıydı artık. Üstelik yazarla işçi, yazarla köylü, yazarla küçük memur arasındaki ilişkilerin verilışı çok kaba bir gözlem olmaktan öteye gidemiyordu. Okurca hemen benimsenebilecek aşırı bir duygusallık, ucuz, sağlıksız bir duygusallık egemendi hikâyeye. (Uyar, 2011, 97)

Öyküyü “vurucu, çarpıcı” bir sanat olmaktan çıkaran, “gizli şairlerin, şiirde öne geçemeyenlerin başvurduğu, ara sıra yasak savuşturduğu [...]” (Uyar, 2011, 97) bir tür haline gelmesine sebep olan “şiirli hikâye” anlayışını da eleştirmektedir Uyar.

Demek ki 1950 kuşağı öykücülüğü “dil güzelliği” ve “teknik ustalığı”nın hakkı teslim edilmekle birlikte “yenilik hikâyesi” için bir referans değildir,⁶⁰ toplumcu gerçekçiliğin ise yaygınlaşmış kaba yorumları eleştirilmektedir. Ayrıca Uyar, öykü türünü romandan olduğu kadar belli ki ucuz şiirsel duyarlıktan da bağımsızlaştırmak istemektedir. Peki bu durumda “yenilik hikâyesi” nedir? Aşağıdaki alıntı Tomris Uyar’ın bu soruya cevabı olarak kabul edilebilir:

Yeni hikâye, [...] 1965’lerden sonra yazarların ve onlara katılan eski yazarların emekleriyle gelişti. Zaten artık ne ucuz duygusallığa harcanacak zaman vardı ne de kolay toplumsal çözümlere. Hikâye, okurun bilinçlenmesinde kullanılacak etkili, sağlam haykırışlı, uyarıcı, biçimlendirici bir sanat olmak zorundaydı. ‘Edinilmiş duyarlık’lardan, alışılmış biçimlerden, kötü şarkılardan, kötü filmlerden de yararlanılacaktı elbet. Okuru bir ‘seçme’ zorunda bırakmak için ne gerekirse yapılacaktı. (Uyar, 2011, 97)

“Yeni hikâye”, “aktüel olma sakıncası”nı da göze almaktadır Uyar’a göre ama en önemlisi o güne kadar [1971] “hep ‘lehçe’ özelliğiyle ayakta kalmaya çalışan ‘yerelliğin’ kaynaklarına inmeye çalış[acak]” (Uyar, 2011, 97) olmasıdır. Bu cümle Uyar’ın yazısının en dikkat çekici noktalarından biridir. Öte yandan Tomris Uyar, “yeni hikâye”nin önündeki en büyük tehlikenin edebiyat ortamındaki yozlaşma olduğu görüşündedir.

⁶⁰ Bu noktada Hulki Aktunç’un, *Yansına* anketine yanıtını hatırlamak gerekir: “Yüzlerce yıllık bir geçmişi var bizde hikâyenin ve hikâye bugün serüveninin en diri uçlarından birinde; M.Ş.E., Sabahattin Ali, Sait Faik gibi ustaların hikâyeye yayılım kazandığı, Türkiyeli insanların sıcaklığını taşıdığı, dillere bir ‘altın dönem’ olarak (yeni hikâye gelene, daha düne kadar) pelesenk kalan o güçlü kuşağın ardından, edebiyatımızın gündemine bütün ağırlığıyla yeniden yüklendi hikâye türü.” Dikkat edilecek olursa Aktunç, bu sözleriyle 1940 kuşağını doğrudan 1970 kuşağına bağlamakta ve aradaki 1950 kuşağı öykücülüğünü atlayarak yok saymaktadır.

Aynı yılın ekim ayında Hulki Aktunç da Selim İleri'nin *Pastırma Yazı* adlı kitabı üzerine kaleme aldığı yazıda bu yeni hikâye dalgası hakkında şunları söyleyecektir:

Pastırma Yazı kitabının arka kapağında 'toplumdan kopmuş insanlar' sözcükleri var, *Cumartesi Yalnızlığı*'ndaki yalnız insanın yeni adıdır bu bir bakıma. Aynı zamanda, Oktay Akbal'da ve bunalımcılarda ayrı damarlarla var edilmeğe çalışılan toplum içindeki dehşetli tikelliğiyle kalakalmış insanlara -bu yazarlara da- bir tepki. Kendinden öncekine alınan ve gerçeğini toplumsal bakış açısında bulan bu eleştirel tavır, salt Selim İleri'de değil, türlü açılardan Tomris Uyar'da, (yazmaya başladıkları dönem ve ilk ürünleri bir yana) Leylâ Erbil'de, Füzûzan'da da görülür. Yeni bir hikâye döneminin önemli ayrıaçlarından biri bu. Söylediğim bir genelleme, yeni yönelimler açısından gözden geçirilebilir, irdelenebilir. (Aktunç, 1971a, 29)

Hulki Aktunç, *Yansıma* dergisinin büyük ses getiren 1972 tarihli “Günümüz Türk Öykücülüğü” dosyasında yer alan “Türk Hikâyeciliği Üstüne Düşünceler” başlıklı soruşturmada verilen yanıtları değerlendirdiği “‘Gelen’ Üstüne ve Gelecek Olana” başlıklı yazısında “yenilik hikâyesi”ni savunur. “Övgü ya da yergiyle sözünü ederek **var** oluşunu kanıtlıyoruz. Eleştiri adına, ‘İkinci Yeni Öyküsü’ gibi yakıştırmalar yapıp desteksiz atışmalara girişiyoruz. Yapılmayan tek şey, şu **var** oluşu kabullenilen olgunun tanımı,” dedikten sonra şöyle bir tanım önerisinde bulunur:

Köylüsü ve kentlisiyle Türkiyeli insanın taşıdığı ve son dönemde birçok değişime uğrayan potansiyeli hikâye alanında tespit; ‘verilmiş’ değerlere kuşkuyla bakıp onları tartışmanın can alıcı bir sorun olarak önemini koruyuşu; ve bu çok yönlü ‘öz’ü en yetkin anlatım olanaklarını kullanarak dışlaştırma gibi zorunlulukların hikâyemizde 1960’lardan sonra yarattığı açılım. (Aktunç, 1973c, 37)

Aktunç’a göre “yeni hikâye”nin kaynakları şunlardır: 1- “Nesir edebiyatımızın geniş mirası”; 2- “Yakın tarihte, hikâyenin büyük adlarıyla oluşan ivme”; 3- “Daha yakın tarihte, İkinci Yeni şiiriyle çağdaş olan, ‘sosyal bilinçsizlik ve aydın yabancılaşmasına’ düşerek kendini ‘yıkılmış kuşak’ diye adlandıran [...] hikâyeye

duyulan tepki.” 4- “İkinci tepki, genellikle sanatı, özellikle hikâye ve romanı ‘toplumcu gerçekçi bir standartlaştırma’ (!) hatasıyla değerlendiren anlayışa yöneliyor. Sanatın bir iş, sanatçının bir işçi (bir bakıma da zanaatkâr) olması gibi temel bir gerçeğe ters düşen, birörnek eserler ve bunlara toplu iğne ile tutuşturulmuş ‘mesaj’lar.” Aktunç, bu öykü anlayışını “bir parmak mesaj+bir parmak estetik” olarak formüle eder. (Aktunç, 1973c, 38-39).

Görüleceği üzere her iki yazarın da öncelikli refleksi geçmişin birikimini sahiplenmek olur. Ancak eleştiriden azade bir sahiplenme de değildir bu; ilk aşamada malzeme elden geçirilerek bir tür ayıklama işlemine tâbi tutulur; elde kalanlar, güncele taşınabilecekler ise “yenilik hikâyesi”nin inşasında kullanılacaktır. Uyar da Aktunç da hem 1950 kuşağı öykücülüğüne hem de toplumcu gerçekçiliğin kaba yorumlarına mesafeli durmakta, öte yandan teknik ustalığı da son derece önemsemektedirler. Dolayısıyla “yenilik hikâyesi” bir “bireşim”in hikâyesi olacaktır.⁶¹ “Bireşim”in formülü ise iki yönlü işler. “‘Köksüz bir duyarlık’tan harekete geçen” (Uyar), “‘sosyal bilinçsizlik ve aydın yabancılaşmasına’ düşen” (Aktunç) ama teknik bakımdan ustalıklı 1950 kuşağı öykücülüğüne “Türkiyeli” bir ruh üflenecektir, öte yandan “Türkiyeli insanın” sorunlarına yönelen toplumcu gerçekçi edebiyat da estetik bir süzgeçten geçirilecek, öykü sanatının kendi iç kurallarına uydurulacak ve aynı zamanda toplumsal sorunlar da öyle kolaycı çözümlere bağlanmayacaktır. Bu noktada “yenilik hikâyesi”nin “Türkiyelileştirilmiş” bir 1950 kuşağı öykücülüğü mü olduğu yoksa estetize edilmiş ve düşünsel bakımdan derinleştirilmiş bir toplumcu gerçekçilik mi olduğu netameli bir konudur. Yani 1950 öykücülüğü tarzında modernist bir öykü anlayışı (zira “aktüel” ve “yeni” olmak gibi bir iddia da taşımaktadır) politik bir aşıyla angaje hale mi getirilmek istenmektedir, yoksa toplumcu gerçekçiliğin kıskacında kalmış öyküye bir tür estetik özerklik mi sağlanmaya çalışılmaktadır esasta? “Yenilik hikâyesi”nin bu iki uçtan hangisine daha yakın olduğunu söylemek zordur, ama “yenilik hikâyesi”ni var eden tam da

⁶¹ Aktunç, “Öykülerin Bir Öyküsü” adlı yazısında dönem öyküsünde gözlenen bu bireşimci karakteri şu sözlerle anlatır: “Ülkemiz öykücülüğündeki son büyük açılım, 1965 sonrasındaadır. 1965-1975 arasında öykü, türlerarası (sözümona) hiyerarşiyi yıkmış, öne çıkmıştır. İlgiyi odağına çekmiştir. Geçmişim mirasıyla, mutlu mutsuz deneyimleriyle hesaplaşmaya, dostça hesaplaşmaya çalışmış, bir yandan 1940-1950 kuşağıyla birlikte öykü üretirken, bir yandan da ‘yeni’ özünü, yeni estetiğini, yeni etiğini yazarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Geçmiş, o gün (o gün!) var olanı, gelecekte neler olabileceğini Yeni Hikâye denli sorun edinmiş kuşak yoktur. Çünkü bileşimci eğilim ve kişilik, bu dönem öykücülerinin temel özelliği sayılabilir.” (Aktunç, 1996a, 127)

bu iki yönlü baskıdır. Bir yandan, “yenilik hikâyesi”nin Marksist estetiğin kadim sorunlarından biçim içerik meselesine Türkiyeli öykü yazarlarınca verilmiş bir yanıt olduğunu söylemek de mümkündür. “Yenilik hikâyecileri”, en azından Tomris Uyar ve Hulki Aktunç, biçim ve içeriğin birbirinden yalıtılmış iki apayrı unsur olmadığını, aksine birbirleriyle dinamik bir ilişki içinde bulunduklarını fark etmişlerdir.

Tomris Uyar ve Hulki Aktunç’un “yenilik hikâyesi” anlayışlarında ortaklaştıkları ikinci nokta ise “yerlilik” konusudur. “Köylüsüyle kentlisiyle bizim insanımızın karmaşıklığına eğilen” (Uyar), “Türkiyeli insanın taşıdığı potansiyeli [...] hikâye alanında tespit [eden]” (Aktunç) bir öyküdür “yenilik hikâyesi.” Bunun için de “yerelliğin kaynaklarına inmeye” çalışılmalıdır (Uyar). Bu noktada aklımıza “Yenilik hikâyesi bir yerlilik hikâyesi midir?” sorusu gelebilir. Tomris Uyar’ın ve Hulki Aktunç’un yazı hayatlarına başladıkları dönemde edebiyat gündemini meşgul eden konulardan biri de Kemal Tahir’in düşünce pratiğinden doğan “yerlilik” tartışmalarıdır, kaldı ki söz konusu dönemde Kemal Tahir düşüncesi, entelektüel ortama egemendir. Dolayısıyla “yenilik hikâyesi”nin bu bağlamda Kemal Tahir’in görüşlerinin öykü alanındaki uygulaması olduğunu söylemek fazla iddialı olmayacaktır. Tomris Uyar’ın “Geçmişten uzanan büyük bir duyarlılık geleneği var; Osmanlı-Türk insanının duyarlılığı. Biraz çelebi, biraz şaşkın, değişen koşullar karşısında yabancılaşmaya düşmüş, yalnızlaşmış bir insan (belki baştan beri kendisine sunulan kültürle bağdaşamamış zaten.)” sözleri yazarın, Kemal Tahir’in düşüncelerinden etkilendiğinin açık bir göstergesidir.⁶² Uyar’ın “yenilik hikâyesi” üzerine görüşlerini ayrıntılı bir şekilde ilk kez ortaya koyduğu “Ayın Hikâyeleri” yazısının, o dönem “Tahiriler” olarak anılan Naci Çelik, Taylan Altuğ, Hulki Aktunç ve Selim İleri’nin çıkardığı Türkiye Defteri dergisinde yayımlanması da bu tespiti destekler niteliktedir. Dergi 1971 yılındaki ilk sayısından sonra kapanmış ve ikinci sayısını da 1973’te çıkarabilmiştir ancak sadece Hulki Aktunç değil, Türkiye Defteri yazarlarından Taylan Altuğ da “yenilik hikâyesi” üzerine yazmayı sürdürmüştür (Altuğ, 1974, 25-33). Üstelik

⁶² Kemal Tahir düşüncesi, Tomris Uyar kadar Turgut Uyar’ı da etkilemiş görünür. Hatırlanacağı üzere bu çalışmanın Türkiye Defteri dergisini konu alan bölümünde derginin adını Turgut Uyar’ın koyduğu belirtilmişti. Semra Aktunç, sözlü görüşmelerde, söz konusu yıllarda, Tomris ve Turgut Uyar çiftinin dergi toplantılarına ev sahipliği yaptığını dile getirmiştir (Aktunç, S., 2017d). Yalçın Armağan da “Niçin Divan? Çünkü Divan” başlıklı yazısında bu duruma dikkat çekerek, Uyar’ın *Divan*’daki şiirlerini, hatta *Bir Şiirden* kitabındaki yazılarını Kemal Tahir etkisiyle kaleme aldığını ileri sürer ve şunları söyler: “1967 ile 1970 arasındaki yazılara bakıldığında [Bir Şiirden’i oluşturan yazılar] Divan’a giden yolun taşlarının döşendiği fark edilir. Bu yolu yürüten Uyar’dır ama taşları bulup çıkaran Kemal Tahir’dir.” (Armağan, 2017, 20)

derginin 1973'te çıkan bu ikinci sayısının “Güçlenen... Süren...” başlıklı imzasız editör yazısında ilk sayı kastedilerek *Türkiye Defteri*'nin “Edebiyatta, özellikle de roman ve hikâyedeki yeni eylemi, güç birikimini yansıtan [...]” (“Güçlenen... Süren...”, 1973, 3) bir dergi olarak çıktığı belirtilmiştir. Dolayısıyla Türkiye Defteri dergisinin ilk aşamasında “yenilik hikâyecilerinin” yayın mecrası olarak düşünüldüğü anlaşılmaktadır. Ancak ilk sayıda öykülerini gördüğümüz Tomris Uyar ve Leylâ Erbil, *Türkiye Defteri*'nin ikinci aşamasında öykülerini yayımlamaz. Uzun bir süre de Hulki Aktunç, dergide öyküleri yayımlanan tek isim olarak kalır.

Tomris Uyar ve Hulki Aktunç “yenilik hikâyesi” ya da “yeni hikâye”nin kalemi kuvvetli, polemikten çekinmeyen iki teorisyeni olarak kalırlar. 1970'li yılların başında yazdıkları yazılar dönem öykücülüğünün dinamiklerini anlamak ve 1970 kuşağı öykücülüğünü edebiyat tarihindeki yerine yerleştirmek adına önemini halen korumaktadır.

“Yenilik hikâyesi” her ne kadar 1970'li yılların ikinci yarısına dahi kalamadan edebiyat gündeminden çekilse de Hulki Aktunç sonraki yıllarda kaleme aldığı yazılarında ve söyleşilerinde “yenilik hikâyesi”ne dönmüş, o dönem beraber yazı hayatına başladığı yazarları ve birlikte oluşturdukları öykü atmosferini “yeni hikâye/yenilik hikâyesi” olarak adlandırmayı sürdürmüştür.⁶³

4.5. Şiir Üzerine Görüşleri

Hulki Aktunç, 1980'den sonra, o güne kadar bilinen öykücü kimliğinin yanına bir de şairliği eklemiştir. 1970'li yıllarda yalnızca öykü yazıp yayımlamakla yetinmeyen Aktunç, türün kendisi üzerine de düşünmüş ve öyküyle ilgili dizi yazılar dahi kaleme almıştı. Ancak Aktunç'un 1980'den sonra kaleme aldığı yazılarda 1970'lerdeki gibi bir teorik bütünlük gözetmediği, denemenin özgür

⁶³ Örneğin “Öykülerin Bir Öyküsü” yazısına “1965 sonrasındaki çağlayışa denk geldim. O dönem öykücülüğünün bugün bir adı yoktur; Yeni Hikâye diye, Yenilik Hikâyesi diye adlandırılmak istenmişti. [...] bu yazıda [...] Yeni Hikâye diyerek bir dönemin bendeki izlerini somutlaştırmaya girişeceğim,” (Aktunç, 1996a, 125) sözleriyle başlar. “Öyküde Kalmayan” yazısında ise şunları söyler: “1965 sonrasında yeni bir öykü iklimine girildi. [...] Öyküdeki devinim, ‘Yeni Öykü’, ‘Yenilik Öyküsü’ diye adlandırıldı. Öykücüler de, öyküler de natora gereği, kendi yollarına gittiler. Türkiye’de artık hiçbir edebiyat dalında akımlar olmayacak[tı] [...]” (Aktunç, 2009b, 64) Yazarın söyleşilerinden hareketle bu konudaki benzer örnekler çoğaltılabilir.

bölgelerine doğru çekildiği görülür. Dolayısıyla 1980’den sonra adeta parladığı bir tür olan şiir üzerine de poetikasını farklı yönleriyle açıklayan ya da şiiri çok boyutlu bir şekilde ele alan yazılarına rastlayamayız. Bu yüzden de Aktunç’un yazı ve söyleşilerinde şiire dair beyanlarını ve görüşlerini iki başlık altında toplamayı uygun görüyorum. İlk başlıkta şairin, kendisinin de bir parçası olarak kabul edilebilecek 1980 sonrası Türk şiirine dair tespitlerini sistemleştirdiği “Delta Şiir” adlandırması üzerinde duracağım. İkinci başlıkta ise şairin çeşitli yazı ve söyleşilerinden yola çıkarak poetikasını kurmaya çalışacağım. Ancak bu iki başlığa daha sağlam bir şekilde bağlanabilmek adına şairin 1980 sonrası Türk şiiri içinde edebiyat tarihi açısından konumlandırılmasının güçlüğüne nedenine eğilmek gerektiğini düşünerek bir başlık da bunun için açacağım.

4.5.2. 1980 Sonrası Türk Şiiri ve Hulki Aktunç

Hulki Aktunç’un şiir uğraşısı öykü kadar eski olduğu halde edebi kronolojisinde en geç ortaya çıkan şair kimliği olmuştur. İlk şiiri “Yarin Rüya Kitabı”nı 1975 yılında Ali Devran takma adıyla yayımlamış ve şiirlerini okur karşısına ikinci kez ve bu sefer kendi imzasıyla 1979 yılında çıkarmıştır. 1980’li yılların ikinci yarısında şiir yayımladığı mecralar çeşitlenerek artarken hem ilk kitabı *Işıkla Tarihçe*’yi hem de -onu takiben- *Sır Kâtibi*’ni 1989 yılında yayımlamıştır. Diğer şiir kitaplarının bir kısmı; *Adresim* Aynalar (1991), *Şarkılar* (1992), *İnsanın Aşklarının Külüdür* (1993), *Istıraplar Ansiklopedisi* (1994) ise birer yıl arayla çıkmıştır. Aslında 1980’li ve 1990’lı yıllar Hulki Aktunç’un en verimli yıllarıdır; 1980’li yıllarda süreli yayınlarda hem şiirleri hem öyküleriyle okur karşısına çıktığı gibi iki şiir kitabına ek olarak iki öykü (*Ten ve Gölge* ile *Bir Yer Göstericinin Hayatı*) kitabı ve iki de roman (*Bir Çağ Yangını* ve *Son İki Eylül*) yayımlamıştır. 1990’dan itibaren ise ağırlık şiire kaymış ve Aktunç 1990’lı yıllar boyunca süreli yayınlarda şiirleriyle görünmüştür. Dolayısıyla şiir serüveni 1970’li yıllarda başlamasına rağmen Aktunç’un 1980’li yılların ikinci yarısında belirginlik kazanan şair kimliğinin, edebiyat kamusu tarafından ancak 1990’lı yıllarda (veriminin artık göz ardı edilemeyecek bir boyuta ulaşmasının da

etkisiyle) kabul gördüğünü söylemek yerinde olacaktır.⁶⁴ *İnsan Aşlarının Külüdür* (1994 Halil Kocagöz Şiir Ödülü) ve *İstiraplar Ansiklopedisi* (1995 Cemal Süreya Şiir Ödülü) kitaplarıyla aldığı şiir ödülleri bu kamusal onayın bir göstergesi sayılabilir. Öte yandan edebiyat tarihi açısından bakıldığında, uzun yıllara yayılan şiir çalışmalarını gün yüzüne çıkarmak konusunda çekingen davranması Aktunç'u belli bir döneme, kuşağa ya da şiir hareketine yerleştirmeyi güçleştirir. Örneğin, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* adlı kapsamlı çalışmasında Baki Asiltürk, 1980 öncesinde şiirlerini belirginleştiren şairler ile kuşak şekillendikten sonra katılanları 1980 kuşağı dışında bırakmış ve "1970'lerde yazmaya başladığı halde hem 70 Kuşağı'na hem de sonraki kuşaklara bağlanmayıp bağımsızlığı tercih eden Enis Batur ve Hulki Aktunç gibi isimlerin 1980 Kuşağı içinde ele alınma ihtimali böylelikle ortadan kalkıyor," (Asiltürk, 2013, 26) diyerek Aktunç'u "bağımsız" bir şair olarak kabul etmiş ve kuşak dışında bırakmıştır. Aktunç'u 1980 sonrası şiiri içinde değerlendirebilmemize izin verecek sebepler ise şunlar olabilir:

1) Aktunç'un şiir verimlerinin özellikle 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren görünürlük kazanması bunda öncelikli rolü oynar. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir, Aktunç'un şiirlerine yer veren *Hürriyet Gösteri*, *Şiir Atı*, *Argos*, *Gergedan* gibi dergiler, 1980'li yılların şiir yayıncılığı açısından önem arz eden süreli yayınlarıdır. (Bkz. Asiltürk, 2013, 49)

2) Aktunç, edebiyat hayatına 1960'lı yılların sonunda başlasa da bilindiği üzere 1970'ler boyunca süren üretimi, öykü üzerinde yoğunlaşmıştır. 1975 yılında *Türkiye Defteri*'nde yayımladığı "Yarin Rüya Kitabı" şiiri ise bir işçinin rüyasından yola çıkması yani işçi/emekçi temasını kullanması ve dolayısıyla didaktik olmasa bile anlatımcı yönün ağır basması gibi özellikleri sebebiyle 1970 Kuşağı Türk şiirine daha yakın durmakta fakat bu da münferit bir örnek olarak kalmaktadır. Zira 1979'da yayımlanan "Eski Bir Denizin Yalıları" üst başlıklı şiirler, deniz temasının işlendiği imge merkezli şiirlerdir. Üstelik Aktunç bu şiirlerden "Büyük Tono", "Denizin İlk Sözcüleri", "İlyas Miço", "Hava Patlarken" ("Beliğ" adıyla) ve "Dönen Birinin Şiiri"ni ("Tütün" adıyla) *Sır*

⁶⁴ Özge Şahin "Hulki Aktunç'un Şiir Ülkesine Giriş Notları" adlı yazısında taradığı belli başlı antolojiler üzerinden Aktunç'un şair kimliğinin edebiyat kamusu tarafından görmezden gelinmek istendiğini göstermiştir. Şahin, bu durumu Aktunç'un öykü yazarı olarak tanınmış olmasına bağlayarak şunları söyler: "Hulki Aktunç'un verimli edebiyat hayatında öykü ve roman yazarı olarak çıkış yapması belki de başka bir yanının görmezden gelinmesine sebep olmuş gibidir. Çünkü şairliği değil, öykücülüğü kabul görür Hulki Aktunç'un. Adı ne 1970 şiiri içinde anılır ne de 1980 Kuşağı şairlerinden sayılır. Şiir antolojileri de bu mesafenin en açık işaretidir." (Şahin, 2019, 27)

Kâtibi'ne de almıştır. Bu şiirlerin yayımlandığı tarih her ne kadar 1979 olsa da şairin poetik eğilimi dolayısıyla Hulki Aktunç şiirini 1980 sonrası Türk şiirine dâhil etmek mümkündür.

3) Öte yandan Hulki Aktunç'un 1980'den sonra yazılan Türk şiiri için "Delta Şiir" tanımını üretmesi, dönem şiiri üzerine düşünmesi şairin kendisini 1980 sonrası şiiri içinde devinen bir unsur olarak gördüğünün işareti sayılmalıdır.

4.5.3. "Delta Şiir" Tanımı

12 Eylül 1980 askeri darbesi toplumsal hayat kadar edebiyat için de bir eşik olmuştur; 1980 öncesinde yazılan şiir ile sonrasında yazılan şiir arasında da bir kopuş olduğu ilk bakışta fark edilecektir. İki dönem arasındaki derin farklılıkların başta geleni ise şiirdeki politik içeriğin yoğunluğundadır. Ahmet Telli, 1970 dönemi şiirinin politikayla ilişkisini şu sözlerle anlatır:

70'li yılların şiirinin belirleyici öğelerinden biri politik davranıştır. Birbiri içinde çelişen yönelimler olsa bile politik özellik 70'li yıllarda genel bir nitelik olmuştur. [...] İnsani olan hiçbir şey şiirin dışında değilse, bu yılların şiiri de, tüm insani şeylerle birlikte politikleşmeyi içselleştirme yolunda önemli adımlar attı. Buysa Nâzım çizgisinin bıraktığı bir kalıttır. Bu damarı sürdürdü ve gelişimini bu damara bağladı. Burjuva kişiselci anlayışı bunu sığ ve tek boyutlu bulabilir. Bu da bir politik tavır değil mi? Derinlik ve yoğunluk da şiirin asıl niteliğidir. Politikleşme bu niteliklere ancak yeni boyutlar kazandırır, zenginleştirir. (Bilen, 1985, 64-65)

Ahmet Telli her ne kadar politikleşmenin şiire yeni boyutlar kazandırıp onu zenginleştireceğini savunsa da bu durumun şiirde bir tektipleşmeye yol açtığı, 1970'lerde alanlarda okunmaya uygun, "slogana yenik düşen",⁶⁵ edebi işçilikten yoksun bir şiir yazıldığı da dile getirilmiştir. Ahmet Özer, 1960-1980 arasında şiir ve gündelik politika arasında kısılan mesafeyi şöyle açıklar:

Türkiye, o yıllarda [1960'lar] hızlı bir devinim içindeydi. 1965'lerde başlayan siyasal ve kültürel ivmenin, yazınsal platformda belirgin bir etkileşimi söz konusuydu. Günlük gazeteler bile, bu gelişim sürecinden payını alıyor, bu süreci

⁶⁵ Belirleme, Oğuz Demiralp'e aittir. Akt. Bilen, 1985, 82.

hızlandırıyordu. İşte o yıllarda şiire tutkun gençlerin önünde, bu heyecanın kabaran görünümü uzanıyordu. 1968’ler Türkiye’si’nin siyasal alanda boyut kazanan yapısı yazınsal etkinliklerin üstünde bir seyir izliyor, bu da yazının hızla bir siyasallaşma sürecine girmesine ortam hazırlıyordu.

Açık, aydınlık bir şiirden yana olmanın ölçütü, giderek meydanlarda okunan bir şiir yazmaya zorluyordu şairi. Sanat-siyaset ilişkisinin dar anlamdaki birlikteliğinin olumsuz etkileşimi, üretilen şiire de yansıyor. (Bilen, 1985, 100)

12 Eylül 1980’in önemli bir kırılma tarihi olduğunu kabul etmekle birlikte darbe yapılmasaydı da 1980 sonrasına benzer bir şiir hareketlenmesinin ortaya çıkacağını öngörebiliriz. Çünkü 1970 Kuşağı şiiri tükenmeye başladığının sinyallerini vermekteydi ve böyle bir ortamda şiir kendine bir çıkış arıyordu. Hulki Aktunç’un 1979’da yayımladığı şiirleri de bu yönelimin göstergelerinden biri olarak okumamız mümkündür. Öte yandan 1980 Darbesi’nin bu çıkışı hızlandırdığı ve Türk şiirinin yeni yönelimini şekillendirdiği bir gerçektir. 1980 sonrasında Türk şiiri, bir önceki kuşağın aksine çok renkli ve çok sesli bir görünüm almış, bu da dönemi tanımlamayı güçleştirmiştir. “Kuşak” kavramı üzerine tartışmalar 1970’lerde olduğu 1980 sonrası dönemde de edebiyat gündemini meşgul etmiş, bu konuda ileri sürülen itirazlara karşın Bâki Asiltürk, 1980 sonrası şairlerinin bir “edebi kuşak” olma özelliği taşıdıklarını ortaya koymuştur. Asiltürk, 1980 sonrası şairlerini bir araya getiren ortak noktaları a) “[...] gittikçe politikleşen, politikleştikçe sloganlaşan ve gündem dışı kalan şiiri yeniden gündeme çıkarmak”; b) “Şiirin kurumsal ve güncel sorunlarını tartışmak, kuşağın en özgün ürünlerine yer vermek”; c) “Şiirin amacını belirlemek ve bunu yaparken şiirle ilgili (bireyci-toplumcu vb.) sınıflamalardan kaçınmak”; d) “Şiiri değişik okumalara açmak. [...]”; e) “Şiiri bir araç değil, bir amaç olarak görmek”; e) “Şiir geçmişimize sahip çıkmak,” (Asiltürk, 2013, 24-25) biçiminde özetlemiştir.

Asiltürk’ün burada belirlediği kıstaslar Aktunç’un 1980 sonrası Türk şiirini açıklamak için ürettiği “delta şiir” tanımıyla da büyük oranda örtüşmektedir. Aktunç, Türk şiirindeki deltalaşmadan ilk kez 1984 yılında *Günümüzde Kitaplar* dergisinde yayımlanan “Duyarlılığın Öfkenin Güzel Tohumları” yazısında bahsetmiş ve şunları söylemiştir:

Son yıllarda şiirimiz, büyük verimlilik içinde. İsimler, şiirler, kitaplar Fırat gibi akıyor. Bence, bütün geçmişle ülkemiz şiir tarihinin her yönsemesi, şu an damar damar zonkluyor şiirimizde... Bu yüzden, bir akım yok; yepyeni bir *şairler cemaati* var. Bu yüzden, büyük anaförler, deniz derinlikleri yok; şiirin geniş, çok geniş bir vadiye yayılımı var. Şiirden anlayanlar şunu duyumsuyor: Bu yayılım, bir sığlaşma değil, ileriki çağlayan gümbürtüsünün hazırlığı...

Genç şiir, Divan'dan, halk şiirinden, Hece'den, Nâzım'dan, Garip'ten, İkinci Yeni'den, kısacası bütün şiir toprağımızdan kaya ve toprak koparta koparta akıyor. Büyük vadiye alüvyon yığıyor. Verimli, bitek bir vadi bu, çağlayan bir yana. (Aktunç, 1984, 38)

Aktunç, 1980 sonrası Türk şiirinin zengin, çeşitli ve verimli görünümünü alüvyonlu bir vadi imgesinde resmettiği bu yazısından altı yıl sonra Orhan Alkaya'nın *Parçalanmış Divan* kitabı üzerine kaleme aldığı "Sözdür Düşen Boynuma"da aynı imgeyi canlandırmış ancak bu kez "vadi" sözcüğünün yerini "delta" almış, üstelik şair geliştirdiği imge-tanımı diğer edebi türleri de kapsayacak şekilde genişletmiştir:

İrmaklar ayrı ayrı akar, dereler ayrı ayrı akar, kimisi çağlayana dönüşür, denize karışır... Bir deltaya dökülme dönemi, son dönemle özdeşlendi. Deltalarda her tür canlılık vardır; yosun da bulunur, bin yaprak da; yayın da bulunur, kefal de bulunur. Tatlı suyla tuzlu suyun dünyası buluşur ve bağdaşır orada. Şairiyle, hikâyecisiyle, romancısıyla her yazar, geçmişin sunduğu her tür olanakla karşı karşıya şimdi. (Aktunç, 1990a, 5)

Aktunç'un bu sözleri, bir yandan da 1970'lerdeki yazılarında öykü için ürettiği söylemi hatırlatmaktadır. 1970'lerde öyküdeki birikime dikkat çekmek isteyen Aktunç, 1980 sonrasında bu yaklaşımı bütün edebiyata yaymak istiyor gibidir. Ancak bu sözlerin hemen ardından gelen

İdeolojik (burada 'bilim-dışı' anlamında kullanıyorum kavramı) ön yargılar ve ket vurmalar, içinde bulunduğumuz delta döneminde önemini yitirdi. Başka bir deyişle edebiyat yapıtının biçim öğelerine bakarak yazarın dünya görüşünü çıkarsamak ve hatta yargılamak gibi yanlışlara, bugün safdiller dışında kimse düşmüyor, (Aktunç, 1990a, 5)

şeklindeki açıklaması yukarıda kullandığı “buluşma ve bağdaşma”dan kastının bir önceki dönemin sağ ve sol dünya görüşleri arasındaki keskin karşıtlık olduğu anlaşılır. Aktunç “buluşma ve bağdaşma” sözlerinin yanlış anlaşılacağını varsayarak düşüncelerini biraz daha açar:

Buluşma ve bağdaşma dünya görüşlerinde değildir, olmaz, olamaz ve olmamalıdır da... Buluşma ve bağdaşma, Türkçe denilen dilin bütün emekçilerinin, bugüne kalan, bugüne taşınan maharetleri üzerindedir. Bu maharetler deltasının farkına ve bilincine en çok varan yazarlar, yaşadığımız dönemin en iyileri olabileceklerdir. Belki yarının da. (Aktunç, 1990a, 5)

Edebiyatın bu yeni döneminde paradigmlar değişmiştir; ideoloji bir değer ölçütü olmaktan çıkmış, yerini dil başta olmak üzere esere içkin unsurlar almıştır, çünkü “herhangi bir dünya görüşünün bir eseri ayakta tutmaya yetmeyeceği anlaşılmıştır.” (Aktunç, 1992b, 20) Bu noktada, Aktunç’un deltayla kastettiği de daha çok bir “dil deltası”dır aslında.⁶⁶

Aktunç’a göre “delta dönemi”nin “en somut tanıklarını” şiirde görürüz. “Çünkü şiir doğası gereği, çok hızlı devinen ‘girdi’lerini de ‘çıkı’larını da ortaya en hızlı koyan edebiyat türü”dür (Aktunç, 1990a, 5). Aktunç 1991’de “Garip Şiiri” üzerine yöneltilen bir soruşturmaya verdiği yanıtta ise güncel şiiri “Delta Şiiri” olarak adlandırdığını söyler ve şunları ekler:

Bugün, bir şiir sivrilmesinin çarpıcı dedikoduları, modalaşması vb. söz konusu değil. Bugünün şiirini Delta Şiiri diye adlandırıyorum ben. Kendisini hangi ırmakların oluşturduğunu bilen, her an duyumsayan, ancak onların hepsinden nitelik farkları taşıyan bir Delta. Ve çok yaşayası Melih Cevdet Anday, bu görkemli Garip’çide, günümüz Delta’sı içinde şiir üretmiyor mu?.. (Aktunç, 1991a, 7)

⁶⁶ Bununla birlikte Aktunç, deltaşmayı ilk kez 1970’li yıllarda Cemal Süreya ve Sezai Karakoç arasındaki ilişkide keşfettiğini söyler: “[...] Necip Fazıl Kısakürek’in ilk dönemi, veyahut Sezai Karakoç’un İkinci Yeni döneminde yazdığı şiirler [pek göz önünde tutulmazdı]. Orada İkinci Yeni’nin içinde enteresan bir ortaklık, Delta diye adlandırdığım şiirin bir başlangıcı söz konusudur. Sezai Karakoç ve Cemal Süreya okuldan arkadaşlar, şiir konusunda arkadaşlıkları var; hatta hiç unutmam, Çağaloğlu’ndaki dergi yönetim yerlerinin kapıları da karşı karşıyaydı. Ben delta şiirinin çıkış noktasını da orada buluyorum.” (Aktunç ve ark., 1998, 16) [Dört yazar]. Aktunç’un 1970’lerde şiir yazdığı ve çalıştığı halde ürünlerini yayımlamayı tercih etmemesini de Cemal Süreya ve Sezai Karakoç’un şiirlerinin düşünülmediği kadar birbirinden uzak olmadığına dair söz konusu keşfine bağlayabilir; zaten 1970’lerin şiir ortamının genel kabulleriyle uyumayacağını düşündüğü şiirlerini okur karşısına çıkarmayı daha uygun koşulların oluşabileceği ileri bir tarih için beklettiğini varsayabiliriz.

Aktunç, Esra Tümer’le *Adresim Aynalar* üzerine yaptığı söyleşide “Delta Şiiri”nin “bir olanaklar, sentezler alanı oluşturduğunu” belirterek şiirin güncel durumuna dair yaptığı saptamayı şu sözlerle savunur:

Delta denince, yıl boyu kuruyup kalıp yağmur zamanı küçük bir göle zar zor ulaşan dereciğin getirdiği çakıl yığınının anlayanlara, yanlışlıklarını açıklamak yararsız. Boş. Deltayı büyük ırmaklar oluşturur, hatta gölleri, denizleri oluşturur büyük ırmaklar. Demek istediğimi şöyle özetleyeyim: Bugün kendisini ülkemiz şiirinden ak ile kara gibi ayıran birtakım akımlara rastlamıyoruz. Oysa bugün toplumcu gerçekçiler de, sağcılar da, II. Yeni’ciler de, hatta şiirsel patlamasını kitle önünde Garip’le yapan Melih Cevdet Anday usta da, şiir etkinliğini bu delta içinde sürdürüyor. (Tümer, 1991, 129)

Bâki Asiltürk, “1980’lerin genel karakteri hakkında en ilginç ve zekice belirlemelerden birini” Hulki Aktunç’un “delta” tanımıyla yaptığını söyler. Aktunç’un belirlemesi en zekice belirlemelerden biri olduğu kadar muhtemelen ilk belirlemelerden de biridir.⁶⁷ Asiltürk sözlerine,

Aktunç’a göre *deltayı* büyük ırmakların oluşturması gibi dönem şiirini de iyi şairler oluşturur. 1980 sonrasındaki şiirin ‘delta’ görünümü vermesinin nedeni önceki dönemlerden gelen kötü şairlerin elenip iyi şairlerin dâhil olmasıyla Türk şiirinin geniş katılımlı bir buluşma alanı haline gelmesidir. Aktunç’un ‘delta’ esprisinde, hemen anlaşılacağı üzere, 1950 ve 60 kuşağından gelip 80’lerde parlayan bazı isimleri de döneme dâhil etme amacı söz konusudur, (Asiltürk, 2013, 47)

diyerek devam eder. Asiltürk’ün görüşlerine ek olarak Aktunç’un, örneğin 1940’lı yıllardan gelen bir Melih Cevdet Anday’ı delta dönemine ısrarla dâhil etmeye çalışırken kendinin de kuşak içindeki yerini pekiştirmek istediği sonucunu çıkarabiliriz.

⁶⁷ Aktunç’un “delta” imge-tanımının 1980 Kuşağı’nın başka şairleri tarafından da benimsenip kullanıldığı görülür. Örneğin Haydar Ergülen 1996 tarihli bir söyleşisinde, 1980 şiir kuşağıyla ilgili belirlemelerini şöyle aktarır: “İster 80’lerde olsun, ister 90’larda, iyi şair, iyi şiir nerde, ne zaman çıkıyorsa, önce bir okur, sonra bir şair olarak çok seviniyorum ve bu sevgiyi paylaşmak istiyorum yazılarımda, konuşmalarımda. Türk şiirinin deltasına doğru akışını sürdüren bütün şiir kanallarına çok duyarlıyım.” (akt. Asiltürk, 2013, 28)

Yukarıda da belirtildiği gibi, Aktunç'un bu görüşleri, ilk bakışta, 1970'lerde sergilediği birikimi kucaklayıcı tavrından çok da ayrı düşmez, ancak Aktunç'un 1970'lerde ideolojik bir ayrıştırmaya kendini kaptırmadığını da söyleyemeyiz. Dolayısıyla şairin bu görüşü gizli bir özeleştirici de içermektedir. Örneğin Aktunç, aynı yıllarda kaleme aldığı eleştiri yazılarında “doğru” bir dünya görüşüyle nitelikli edebiyatı neredeyse eşitlemekteydi.⁶⁸ Bu durumda 1980'li yıllardan itibaren zıt dünya görüşleri arasında tavır almayı zorunlu kılan politik baskının ortadan kalkmasının Aktunç'un görüşlerini gözden geçirerek yenilemesine sebep olduğunu söylemek mümkündür. Şair, roman üzerine bir açıkoturumda 1970'li yıllarla şöyle hesaplaşır:

[...] Şimdi, özellikle 1980 sonrasında Türkiye’de ne oldu ve ne için bu delta kavramını ortaya atıyorum? Demin verdiğim örnekler Orhan Kemal-Tarık Buğra ikilemi, Yaşar Kemal-Ahmet Hamdi Tanpınar ikilemi, [...] bir Oğuz Atay ile Eroğlu arasındaki farklılık. Bütün bu farklılıklar bizim tartışmadan, yargılamadan, irdelemeden, kısacası kendimizi birey olarak karşısına koyup onunla hesaplaşmadan, inandığımız ve kapıldığımız ideolojinin bize verdiği birtakım ayrımlar bana sorarsanız. Çünkü aslolan roman değildir? Roman yazılır, iyi roman olur ya da başarılı bir roman olmaz. Sonuçta ulaşılmak istenen romandır ve 1980 sonrasında biz -biz derken yazarların ve okurların belirli bir kısmını kastediyorum- şöyle bakmaya başladık, (dünya görüşünü parantez içine alarak) acaba bu roman kendi içinde başarılı bir roman olmuş mudur, olmamış mıdır? Böyle bir bakış bana sorarsanız ancak 1980 sonrasında gerçekleşti. (Ağaoğlu ve ark., 1993, 5-6)

Aktunç'un artık ideolojileri değil nitelikli edebiyatı gözettiği “delta dönemi/şiiri” tanımı en yakın karşılığını Tuğrul Tanyol'un “iyi şiir koalisyonu” adlandırmasında bulur herhalde. Şairin, salt şiire mahsus bir tanım olarak bırakmayıp zaman zaman edebiyatın geneline de yaydığı “deltalaşma”, 1980 sonrasında politik kutuplaşmada yaşanan çözülmenin edebiyat sahasında tespitidir. “Delta dönemi/şiiri” dilde, dünya görüşlerinde görülen çeşitlenme ve

⁶⁸ Bu noktada Aktunç'un Oktay Bizer takma adıyla 1974 yılında *Türkiye Defteri*'nde yayımladığı “Yeni Hikâyenin ‘Eski’leri” başlıklı eleştirisini örnek verebiliriz. Söz konusu yazıda Aktunç, Füzûzan'ı “düzeysiz dil kullanımı” dolayısıyla eleştirirken bu hataların öykücünün “gerçekle kurduğu çarpık bağlantıdan” kaynaklandığını savunur. Füzûzan politik yönden doğru şekilde bilinçlenmiş bir yazar değildir ve “Eğer öncelikle bilincini gözden geçirmez, Türkiye'nin bugün ulaştığı toplumsal aşamayı öğrenmez, sonra hikâye sanatı üstüne derin bir ‘yeniden öğrenim’ geçirmezse,” “bitmiş bir hikâyeci” olacaktır. (Aktunç, 1974e, 32)

zenginleşmeye de işaret eder. Aktunç, yazarın artık bireyleştiği bundan sonra edebiyatta akımlar olmayacağı öngörüsünde de bulunur. “Bütün kaynaklardan yararlanmak, bir tek kanalda akmamak,” (Aktunç ve ark., 1998, 16) bu dönemin alametifarikasını en iyi açıklayan ifadelerden biridir.

4.5.4. Hulki Aktunç’un Poetikasını Kurma Denemesi

“[Şiir], [k]işinin dünya ile yazı ve söz arasında kurduğu en doğrudan, en yalın, en soyut bağıdır,” (Tümer, 1991, 128) ifadesi Aktunç’un şiir hakkındaki -tespit edebildiğim- tek dolaysız belirlemesidir çünkü şair, üzerinde uzun yıllar çalıştığını her fırsatta dile getirmesine rağmen şiir türü ya da kendi şiir anlayışı hakkında teorik düzeyde yazılar kaleme almamıştır. Sınırlı sayıdaki yazılarında ise poetikasını dizgeleştirmemiştir. İlhan Berk’le ilgili bir yazısında “Birbirine buyurabilecek tek ikili ‘o’ şairin şiiri ile ‘o’ şairin poetika’sıdır,” (Aktunç, 1988a, 6) derken şiirin kendisinin şairin poetikasına işaret ettiğini, poetikanın şiire içkin olduğunu söylemek istemiştir. Dolayısıyla Aktunç’un poetikasını da öncelikli olarak bizzat şiirinin içinde aramak gerekir. Bununla beraber, Aktunç’un şiir anlayışına dair görüşlerini söyleşi ve yazılarından yola çıkarak anlamlı bir bütünlüğe kavuşturmak mümkündür. Şairin poetikaya en yakın yazısı ise *yasakmeyve* dergisinin “Cinsellik” konulu soruşturmasına verdiği “Erotika-Poetika” başlıklı yanıtıdır.

Aktunç’a göre şiir ve dil arasında dinamik bir ilişki vardır ve dil, şiir karşısında pasiftir. Onun “Şiir, dili yeniden yapar,” (Aktunç, 2003c, 79) sözü bütün erotik çağrışımlarıyla beraber şiirin dil karşısındaki etken konumuna işaret eder. Serhan Erözçelik’le söyleşisinde “Anlaman sonsuz üretilmesi, türetilmesidir dilde şiir... Gramerin, imgelemin önündeki ket vurmaların kısıtsız yok edilişidir... [...] Önce dili, onunla birlikte de sence bilinen şiir dilini yarıyor, parçalıyorsundur,” (Erözçelik, 1990, 35) der. Aktunç’un amacı var olan dili aşmak, böylece dili geliştirmek, genişletmek ve ona bir katkı sunmaktır. Şair, dili yeniden var edendir. Bu bağlamda şairin görevi dili yansıtmak değil, yorumlamaktır. “Şiirin tek tanrısı dildir; birbirlerini sürekli geliştirebilirler,” der bu yüzden de (“Günümüzde şiir ve özgürlük ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?”, 1994, 16). “Şiir, dil için dil

olandır,” (Aktunç, 1997b, 97) sözleri ise şairin, dile atfedilen neredeyse bütün araçsallığı ortadan kaldırmak isteyen tavrına işaret eder.

Aktunç’un poetikasında şiir, dil karşısında olduğu gibi hayat karşısında da aktiftir. “Şiir ‘yapılan’ bir şeydir gerçekten ve bu ‘yapım’, sesleri, sözcükleri, sözleri içermez yalnızca. Yaşamın ta kendisini, yaşamın değişik değişik oluşlarını, kıvrıntılarını, düzlüklerini (kimi düzlüklerini bile) içerir,” (Aktunç, 1996b, 51) sözleriyle bölümün başında alıntılıdığım ifadedeki şiir ve hayat arasında kurulan doğrudan bağ derinleştirilir. Ancak Aktunç, burada da durmayarak bir adım öteye gitmeye hazır gibidir. Şiir hayatı içermekle kalmayacak sanki onu biçimlendirecektir de. “Şairin şiiri götürdüğü yerler olduğu gibi, şiirin şairi götürdüğü yerler de vardır,” (Aktunç, 1993, 8) sözlerinden ise şiirin şairi de biçimlendirdiğine inandığı görülür. Burada kastedilen şairin şiiri ile şiir birikimi arasındaki diyalektik alışveriştir. Zira Aktunç’a göre şiir, “eldeki dil” yani gündelik dil kadar kendinden önceki şiiri de aşma eylemidir. Şiirin kendinden önceki şiir birikimiyle ilişkisini “Bir şiir, diğerini başarabilirse bütünler ya da yeniden yaparak aşar,” sözleriyle açıklar. Aktunç, şiirin başka şairlerle, başka şiir anlayışlarıyla temas ettikçe nitelik kazandığına ve değerlendirildiğine inanmaktadır. Örneğin, bizzat şairi tarafından köksüz kılınmaya çalışılmış,⁶⁹ Türk şiirinin en modern örneklerinden biri sayılan İlhan Berk şiiri için Aktunç “Çağdaş şiirimizin gelişiminde, kaynaklara böylesine açılmış, bu açılımı da büyük bir cesaretle yansıtmış başka bir şiir var mı?” diye sorar. “Halk şiiri de vardır orada, Divan şiiri de, Fransız, Çin, Ortadoğu şiirleri ve hatta Whitman da.” Aktunç’a göre “Şair, öncelikle şiir karşısında sorumludur. Şiire yaramayan şiir başka hiçbir şeye yaramaz.” (Tümer, 1991, 128)⁷⁰ Anlaşılan Aktunç için şiir bilinci şairin kendini olumlu anlamda bir şiir tarihi eğitiminden geçirmesiyle edinilebilir yahut geliştirilebilir, aksi halde şairliğe niyetlenen kişi bir ‘mütaşair’ yahut ‘manzumeci’ olup çıkar:

Köklü bir şiir bilgisi ve şiir bilinci olmayan kişi, bir süre şairmiş gibi görünebilir. Zaman geçince o kişinin şiire, şiirimize demiyorum, şiire, bir şey katmamış olduğunu görürüz. Olsa olsa bir renk olarak kalır. (Tümer, 1991, 129)

⁶⁹ İlhan Berk, gelenek sorunu ve şiirinin kaynaklarıyla ilgili şunları söylemiştir: “Ben kendimi köksüz hissediyorum. [...] illa bir gelenek aranacaksa bu sadece Ahmet Haşim olur.” (akt. Özpabıyıklar, 2018, 68)

⁷⁰ Aktunç, Esra Tümer’le *Adresim Aynalar* üzerine yaptığı söyleşide (“Şiirin işine yaramayan şiir, zamanla başka hiçbir işe yaramaz.”, s. 16) ve Ludingirra’da yayımlanan “Deltaya Düşmek...” (“Şiirin işine yaramayan şair zamanla başka hiçbir işe yaramaz.” s. 8) adlı yazılarında bu sözlere benzer şekilde dile getirmiştir.

Şiir geleneğine karşı duyarlı olan Aktunç, şiirlerinde aruz ve hece vezinlerini de kullanmıştır. Seyhan Erözçelik’le yaptığı söyleşisinde şiirde vezni özellikle aramadığını, şiirin kendiliğinden bir vezne ulaştığını şu sözlerle anlatır:

Vezin sana buyurduğunda, veznin isteklerini söylersin, sen vezne buyurmaya başlayınca da, istediğin her şeyi vezinle dışlaştırabilirsin. Böyle bir noktada, vezin aramazsın, yazdığının içinde vezin kendiliğinden var olur. Ben yazdıklarımda aruzu hiç aramadım, heceyi de; ancak günün birinde bu iki veznin yazdıklarımda kendiliğinden belirdiğini duyumsadım. Ölçüp tartınca, bir şiirin heceyle dizilmiş olduğunu gördüm, bir başkası, ya da aynı heceli şiirin bir ya da birkaç dizesinde aruzun çırgıştığını anladım... (Erözçelik, 1990, 35)

Hulki Aktunç için, aruz ya da hece, bir amaç değil şiirsel araçtır. “‘Kırık’ bir aruz, dünyanın bütün dillerinde bütün şiirlerinde vardır,” diyen şairin vezni şiirdeki bir denge unsuru olarak gördüğünü ve bütün nitelikli şiirlerde kendiliğinden var olduğunu düşündüğünü söyleyebiliriz. Aktunç, Erözçelik’in “Yeniden ve dönüştürerek aruz yazmanın sırası gelmedi mi?” sorusunu “Çok hayalci bir düşünce... Başarsan da kim farkına varacak?” şeklinde yanıtlayarak aruza geri dönmeyi bir tür ‘ricat’ olarak gördüğünü de göstermiş olur. *Adresim Aynalar* söyleşisinde “Geleneksel araçları, heceyi, aruzu, uyağı ve benzerlerini amaçlaştırmış bir şiir düşünemiyorum. Bu yaklaşımdan manzume çıkar. Araçlar, şiirin içinde yok olan, görünmeyen şeylerdir, tabii o yazı, o söz şiirse, o yazar bir şairse,” (Tümer, 1991, 129) diyerek aynı görüşü dile getirir.

4.6. Dil Üzerine Görüşleri

Hulki Aktunç, Ersin Kalkan’la 1992 tarihinde yaptığı söyleşide “Ben kendimi dilimle var edebilirim, tanrım da besmelem de odur benim, silahım da odur. Dünyanın burasındayım, sesim de mesajım da odur,” (s. 27) der. Bu sözler, dilin Aktunç’un edebiyatındaki varoluşsal önemine işaret eden en çarpıcı ifadelerden biridir. Diline karşı “sonsuz büyük bir borç” hissettiğini çeşitli söyleşi ve yazılarında pek çok kez dile getirmiş, romanları, öyküleri, şiirleri, sözlük

çalışması, gazete ve dergi sayfalarında kalan iki yüzü aşkın deneme ve eleştiri yazısıyla bu borcunu ödemeye çalışmıştır. Aktunç, dil karşısında pasif kalmak yerine aktif bir tutum benimsemeyi tercih etmiş ve Türkçeyi işleyerek geliştirmeye, onu sadece tüketmeye değil kullandığı dili yeniden üretmeye azami emek ve yazarlık enerjisi sarf etmiştir. Dolayısıyla Aktunç’un edebiyatının alametifarikası dildir; dili önceleyen ve onun üzerinde yükselen bir edebiyattır bu, demek aşırı bir yorum olmayacaktır. Hulki Aktunç edebiyatı üzerine yaptığım soruşturmaya şair ve yazarlar tarafından verilen yanıtlar da bu konuda neredeyse ortak bir kanaate varıldığını gösterir niteliktedir. “Hulki Aktunç’un ülkemiz edebiyatındaki özgün değerini nasıl açıklarsınız?” sorusunu yönelttiğim edebiyatçılardan Selim İleri, Aktunç’u titiz bir “sözcük kuyumcusu” olarak tanımlarken Necati Tosuner “Hulki Aktunç’un başarısı bir dil başarısıdır,” der. İbrahim Yıldırım’a göre Hulki Aktunç’un en önemli özelliği “dil’i, -lisan’ı eyleme geçmiş akıl olarak benimsemesi ve kullanmasıdır.” Selahattin Özpalabıyıklar, “Türk edebiyatından, Türkçe edebiyattan Hulki Aktunç eksildiğinden beri, o müthiş Türkçeyle, o usta biçemle yazılmış yeni öykülerini okuyamıyoruz,” sözleriyle Aktunç’un dil ve biçem ustalığına dikkati çeker. Bâki Ayhan T. ise “Aktunç ne yazarsa yazsın tam bir üslupçudur,” diyerek Aktunç’un dili ciddiye alan bir şair ve yazar olduğunu söyler. Egemen Berköz de Aktunç’un özenli dilini onun özgün yönleri arasında saymıştır. (“Hulki Aktunç İçin Ne Dediler?”, 2019, 48-53)

Aktunç söyleşi ve denemelerinde, sanat/edebiyat ve dil arasındaki ilişki, üslup, Dil Devrimi, Türkçenin güncel sorunları ve argoya dair görüşlerini açıklamıştır.

4.6.2. Dil Devrimine Yaklaşımı

Hulki Aktunç’un edebiyat hayatına başladığı 1960’lı yılların sonu ve 1970’li yılların başı toplumun ve dolayısıyla edebiyatın ileri derecede politikleştiği, sözcüklere dahi politik görüş atandığı bir döneme denk düşer. Ancak Aktunç, bu yıllar içinde bile dile karşı geliştirilen ideolojik yanılsamalardan uzak kalmaya çalışmıştır. *Gidenler Dönmeyenler* adlı öykü kitabıyla 1977 TDK Öykü Ödülü’nü kazanan yazar, “Hiçbir Şey Değiştiremez Bilincin Temelini” başlıklı ödül konuşmasında sözü, sözcükler konusundaki politik ayrışmaya getirir ve bir sözcük

üzerinde anlaşmış olmanın “gerçek” konusunda da anlaşıldığı anlamına gelmediğini belirtir. (“Türk Dil Kurumu Ödülleri’ni Kazanan Sanatçılar...”, 1977, 5) Aktunç, ödül dolayısıyla Kemal Özer’in kendisiyle yaptığı söyleşide Özer’in sorularını yanıtlarken “Dilde devrimcilik, bana aldatıcı bir tamlama gibi gelir hep. Gerçek karşısında devrimciliktir temel. Gerçek konusundaki devrimci tutum, dil konusunda da kendi ürünlerini, haklı ve doğru ürünlerini verir,” (Özer, 1977, 7) der.

Aktunç, 1970’lerde de dil üzerinden yapay bir ikilem yaratıldığı görüşündedir ve bu görüşünü 1980’den sonra daha belirgin bir şekilde dile getirir. Dil Devrimi’nin ulaştığı aşamayla ilgili 1981 tarihli bir soruşturmaya yanıt verirken de “dil” ve “devrim” kavramlarının yan yana gelmesinin aslında doğru olmadığını söyler ve dildeki yenilenme ve değişimin tek bir kişi ya da gruba mal edilemeyeceği gibi “dilın ilerlemesini birtakım kararlarla hızlandırma ya da yavaşlatma”nın da uzun vadede söz konusu olamayacağını ifade eder. Aktunç, “dilde ilerlemeci ya da tutucu olmanın, dünya görüşünde de ilerlemeci ya da tutucu olmak anlamını taşımadığı” görüşünü savunur. Asıl önemlisi, dilde ilerleme ve yenilenme yalnızca yeni sözcük ve terimler üretip tüketmeye de bağlı değildir:

Bir cümledeki ‘hayat’ı çıkarıp yerine ‘yaşam’ı koymakla, o cümleyi Türkçeleştirmiş sayılmayız. Önemli olan, benimsenebilecek nitelikte ve yerine önerildiği sözcüğün -bilimsel açıdan- tam anlamdaşı olan sözcüklerin, Türkçenin o görkemli yapısına, her gün yenilenen deyiş özelliklerine ‘yedirilebilmesi’dir. (“Dil Devriminin bugün ulaştığı aşama...”, 1981, 8)

Bu sözlerden anlaşılacağı üzere Aktunç, Dil Devrimi konusunda kendisinin de ödül aldığı TDK’nın öz Türkçecilik ilkesiyle yer yer çelişmekte, kurumun resmi görüşünün dışında alternatif bir yola girmektedir.

4.6.3. Üslup Hakkında Görüşleri

“[...] Türkçe tek tek kelimelerde değil üsluptadır, sözdizimindedir, dille yaratılan yeni dünyalardadır...” (Kalkan 1992, 26) diyen Aktunç, dili birimler üzerinden değerlendirmek yerine ona bütüncül bir gözle yaklaşmaya çalışmıştır. Burada da

asıl görevi yazarlara, dolayısıyla kendine yükler ve “Yeni sözcüklerle yazan yeni ve iyi yazarlar olmadıkça, dilde herhangi bir ilerleme olmaz,” der. Kendisi de bu doğrultuda yeni deyim, terim ve sözcükler üretmiştir.⁷¹ Ancak yukarıda kendisinin de belirttiği gibi üretilen sözcükler, biraz da ihtiyaçtan doğmalıdır ki “Türkçenin o görkemli yapısına, her gün yenilenen deyiş özelliklerine ‘yedirilebilsin.’” Örneğin Aktunç’taki sözcük türetme eğiliminin yazarın kendi üslubunu yeniden ve yeniden yaratma uğraşından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu noktada yazarın üslup anlayışına da değinmek yerinde olacaktır. Aktunç eskiden beri “şiiirimizde hatta romanımızda köklü bir üslup kaygısı ve geleneği”nin olduğunu söyler. Aktunç’a göre iki tür üslup vardır: kendiliğinden üslup ile yaratılmış üslup. Kimi yazarlarda “üslup ile var oluş kendiliğindendir”; “hikâyeci, kendi mizacını yazısına koyduğu anda, üslubu oluşuverir.” Örneğin Halid Ziya bir “kendiliğinden üslupçudur,” ya da Sait Faik’in “hayata sarılma biçimi üslubunu yaratmıştır.” Ancak kendiliğinden üslubun, değişen dile yenilme tehlikesi vardır. Oysa yazarın ürettiği, yaratılmış üslup tıpkı “hayat gibi değişip gelişebilir.” Aktunç, yaratılmış üsluba Bilge Karasu’nun metinlerini örnek verir ve “Bu usta, sanki kendi üslubunu yaratabilmek için yaşamış gibi, o üslubu ürettikten sonra da, o ‘üslubun içinde yaşama’nın doyumsuz örneklerini veriyor. Onun yazma biçimi artık hayat değerindedir,” (İleri ve Yıldırım, 1985, 5) der. Aktunç kendisi de yaratılmış üslubu benimsemiş bir yazardır. Abdi İpekçi Roman Ödülü’nün ardından Mustafa Öneş’le yaptığı söyleşide bu konuda şunları söyler:

Kendimi, bir hayli küçük yaştan beri, olumlu anlamda bir edebiyat ve dil eğitiminden geçirdim ve geçirmekteyim ben. Daha kısası, ‘naive’ bir yazar değilim. Tersine, dilde ve biçimde sürekli öncü araştırmalara yönelmişimdir. (Öneş, 1981, 2)

Aktunç’un özgün yazı dili, yayımlanan ilk öykülerinden itibaren kendini gösterir. “Yazılamamış Bir Günlük” öyküsü vesilesiyle tanıştığı Kemal Tahir’in daha ilk

⁷¹ Örneğin yazar, *Gidenler Dönmeyenler*’de geçen “dam aramak, adam aramaktan zormuş” biçimindeki bir ifadesini yerel bir deyiş sananlar çıktığını belirtmiştir (Öneş, 1981, 3) Ayrıca “çağsamak”, “hayalkâr”, “mühürbaz”, bugün dilimizde kullanım yaygınlığı kazanmış olan “yaratım” gibi sözcükler de Aktunç’un icadıdır. Aktunç, yeni terimler de önermiştir. Örneğin, “homoseksüel”in yerine önerdiği ve Erotologya’da kullandığı “hemcinsel” terimi bunlardan biridir. Benzer şekilde “türlerarası” terimini 1990’ların başında kendisinin icat ettiğini, sözcüğün zamanla yaygınlık kazandığını söyler (Gölbaşı, 2001, 37) Bu konunun üzerinde ayrıca daha derin bir çalışma yapılması gerekmektedir. Şimdilik bu örneklerle yetiniyoruz.

karşılaşmalarında yazara, “Hulki Bey merak ettim bu dili nereden getiriyorsunuz ve bu dille roman yazabilir misiniz?” sorusunu yöneltmesi de bunun kanıtlarından biridir. Aktunç, söyleşilerinde okur karşısına çıktığı ilk öykülerinin öncesinde yayımlatmadığı yirmi otuz kadar öyküsü olduğunu, bunları arkadaşları Selim İleri, Naci Çelik ve Taylan Altuğ’la da paylaştığını fakat onların tüm yüreklendirmelerine rağmen yayımlatmaktan kaçındığını anlatmıştır. Bu durum, Aktunç’un kendi üslubunu oluşturmak için yazı hayatının ilk yıllarından beri ciddi bir mesai harcadığını da gösterir. Öte yandan, Aktunç üslup kaygısını en başından beri taşımakla birlikte edebiyatında dile verdiği önemin derecesi zaman içerisinde artmıştır.

1977 TDK ödül töreninde yaptığı konuşmasında “Dil, gerçeğin adlandırılmasıdır,”⁷² dedikten sonra yaşadığımız dünyanın “anlksal olarak yeniden üretilmesi” olan sanatla dil arasında da “derinden bir var oluş bağlantısı” (“Türk Dil Kurumu Ödülleri’ni Kazanan Sanatçılar...”, 1977, 6) olduğunu söylemiştir. Dil ile eserin bir bütün olduğunu, dilin tek başına ancak bir araç olabileceğini belirten yazar, “Dilin türlü kullanımları, eğilişi bükülüğü, özgün bir deyiş niteliklerine ulaşması... Yazarın amacı, bunu anlatmak istediğine en elverişli biçimde yapabilmektir,” (“Türk Dil Kurumu Ödülleri’ni Kazanan Sanatçılar...”, 1977, 6) der. Öykü de dildir yazara göre ama ondan da önce “bir çılgılık, bir sarsıntı, bir atak, bir karabasan, bir düş”tür (“Türk Dil Kurumu Ödülleri’ni Kazanan Sanatçılar...”, 1977, 7) “Ama öykü, dili, anlatmak istediğine en uygun biçimde yoğurmak zorunda”dır. (“Türk Dil Kurumu Ödülleri’ni Kazanan Sanatçılar”, 1977, 7) Aktunç, TDK ödülünün ardından Kemal Özer’le yaptığı söyleşisinde de dili “amaç durumuna getirmemek” gerektiğinin altını çizmiş, ancak “Yalnızca bir araç, araçların biriciği ve en güzeli o,” diyerek bu aracı yüceltmıştır. Bununla beraber, özellikle 1980’li yıllardan sonra, yazarın 1970’li yıllardaki bu yaklaşımının değiştiğini, dilin Aktunç’un edebiyatında git gide bir amaç haline geldiğini söyleyebiliriz. *Tanıklarıyla Türkçenin Büyük Büyük Argo Sözlüğü* (1990) adlı leksikolojik çalışmasının yayımlanması, 1980’lerin sonu 1990’ların başında art arda şiir kitapları çıkarması, öykülerinin ise olay

⁷² Yazarın *Milliyet Sanat*’ta yayımlanan ödül konuşmasında “Dil, gerçeğin aydınlandırılmasıdır,” (“Türk Dil Kurumu Ödülleri’ni Kazanan Sanatçılar...”, 6) yazmaktadır fakat ödül töreninin hemen ardından Kemal Özer’le yaptığı ve Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan söyleşide “Ödül töreni konuşmasında ‘Dil gerçeğin adlandırılmasıdır’ demiştim,” der (Özer, 1977, 7). *Milliyet Sanat*’ta yayımlanan yazıda bir baskı hatası olabileceğini düşünüyor ve yazarın söyleşideki beyanını esas alıyorum.

örgüsünden giderek arınması ve böylece öykü ile şiir türleri arasındaki sınırların eriyip iki türün birbirinin içinde karışması, sözcük ekonomisine yönelmesi Aktunç'un edebiyatında dilin merkezi bir konuma kaydığının göstergelerindendir.

4.6.4. Türkçenin Güncel Sorunlarına Çözüm Önerileri

Aktunç, kendisini “Türkçe-manyak” olarak niteleyecek kadar bu dile tutkundur ancak onun bu tutkusunun muhafazakâr bir noktaya varmadığını söylemek de gerekir. 14 Nisan 1999 tarihinde yayınlanan Sedef Kabaş'la Portreler adlı programda Kabaş'ın özellikle reklamlarda Türkçenin yanlış kullanımının gençler üzerinde doğuracağı olumsuz etkileri gündeme getirdiğinde Aktunç, “Dilimizin herhangi bir ögesi, gerçekten gerekiyorsa, edebiyatçı tarafından da, reklamcı tarafından da kullanılmalıdır. Ama lümpenleşmiş bir dile teslim olmak, işte o korkunç bir hatadır. Kim yaparsa yapsın. İster edebiyatçı yapsın, ister reklamcı yapsın, [...] ve çıkış yolu da yok onun,” (Kabaş, 1999, 28:25-28:55) diyerek kendi ölçülerini ortaya koyar. Aktunç, dili mekanik bir araç olarak görmemiş, onu neredeyse bir organizmaya eşdeğer tutmuştur. Bu bağlamda yazar, Türkçenin güncel sorunlarıyla da yakından ilgilenmiştir. Aktunç'a göre, öncelikle, Türkçe bir mantık dilidir ve bu mantığın en görünür olduğu yer de sentaks, yani sözdizimidir. Yazarın, bir dilin “olmazsa olmaz” kuralı olarak nitelediği sözdizimi Türkçenin hem gücüdür hem de en çok zaafa düşülen, en büyük hataların yapıldığı alanıdır. “Bilimin, felsefenin yoğun bir biçimde üretildiği diller[in], sözdizimi yanlışına tahammülsüz olduğunu” söyleyen Aktunç, “Konuşma'nınyazma'ya baskın olduğu diller, sözdizimi yanlışları yapmaya çok uygun dillerdir. Yazıcı, naiv bir yaklaşımla, konuştuğu gibi yazmaya kalkar. Zihnindeki tonlamayı (entonasyon'u) yazıya geçirdiğini sanır,” (Aktunç, 1992b, 22) diyerek sözlerine devam eder.

Yıldız Teknik Üniversitesi'nin düzenlediği “Türkçenin Zenginleştirilmesi Kurultayı”nda yaptığı “Dil ve Tüy” başlıklı konuşması da yazarın sözdizimini Türkçenin ruhu gibi gördüğünü gösterir niteliktedir:

Türkçenin bin yıllarla getirdiği kendisine özgü bir tadı vardır. Bunların en başında yazı dilinde sentaks/sözdizimi dediğimiz, düzen gelir. Hep verdiğim çok yalın bir örnek: ‘Ali okula gitti,’ başka bir anlam taşır, ‘Gitti okula Ali’ başka bir

anlam taşır, ‘Okula gitti Ali,’ başka bir anlam taşır. Ve bu Türkçenin kendisine özgü dehasının en yalın örneklerinden birisidir.

[...] şimdi burada bir de düzenleyimle [‘sentaks/sözdizimi’ yerine] son derece yan yana olan dilin mantığı söz konusu. [...] düzenleyimi öğrettiğimiz zaman, kişi o mantığı kullanmayı da öğrenmek zorunda. Belki de önce mantığını kullanmayı öğrenecek, sonra da düzenleyim yanlışı yapmayacak. (Aktunç, 2000a, 24)

Aktunç, söz konusu konuşmasında “bir araya getirme ve düzenleme” gibi anlamlara gelen “sentaks”, “sözdizimi” sözcüklerini de yeterli bulmadığını belirtirken bunların yerine “düzenleyim”i önermekte⁷³ ve Türk edebiyatının en iyi yazarlarında bile “düzenleyim” hatalarına rastladığını söylemektedir. Ancak Aktunç, “Dil ve Tüy” başlıklı konuşmasından çok önce, edebiyat hayatının daha ilk yıllarından itibaren yazarlarda rastladığı sözdizimi hatalarını gündeme taşımış, örneğin Oktay Bizer takma adıyla *Türkiye Defteri*’nde yayımladığı “Yeni Hikâyenin Eskileri” başlıklı eleştirisinde Füzûzan ve Fethi Naci’nin sözdizimi hatalarına yer vermiştir. Aktunç, 1992 tarihli “İnandırıcılığını Yitirmiş Eleştirmen” yazısında yine bu konuya dönmüş ve Fethi Naci’nin yaptığı sözdizimi hatalarını tek tek göstermiştir. Yazar, 1998 tarihli bir söyleşisinde ise yine aynı konuyla ilgili bu kez Feyza Hepçilingirler’e sert bir şekilde çıkmıştır:

Şundan ötürü çok şikâyetçi ve üzüntülüym; Türkçenin dil mantığı akıl almaz bir cahiller ordusu tarafından gün gün yok edilmeye çalışılıyor... Dilimize yabancı kelimeler giriyor diye söylenenler oluyor. Bunlarla hiç alakası yok kirlenmenin. Yabancı kelimenin girmesiyle hiçbir dile bir şey olmaz, ancak bir dilin iç mantığına hücum ettiğinizde bozulur dil. Zaten o dili konuşan bir insan olarak bilmeden yaparsınız bunu, işte bu salaklığın daniskasıdır. Dil o zaman kalenin ana kapısından fethedilmeye başlanmıştır, dilin iç mantığını yok etmek, sentaksını yok etmektir yapılan. Feyza Hepçilingirler oturmuş Türkçe Off diye kitap yazıyor ama sentaks bilmiyor! Bu ne dehşet verici bir durum! (Yarıcı ve ark., 1998, 9)

⁷³ Aynı öneriyi Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik başlıklı sempozyum bildirisinde de yapmıştır. (Bkz. Aktunç, 2007a, 46)

Bunun üzerine Feyza Hepçilingirler, *Öküz* dergisinde yayımladığı bir açık mektupla Hulki Aktunç'un sert sözlerine karşı kendisini savunmaya çalışır:

Sentaks, Hulki Aktunç'un sandığı ve dediği gibi dilin iç mantığı değildir, sözdizimidir. Sözdiziminin kurallarını bilmeden de düzgün tümce kurulabilir; pek çok yazar gibi Hulki Aktunç da böyle yapmaktadır. Bense yazarlığımdan ötürü değil, bu işin eğitimini gördüğüm ve 27 yıldır Türkçeyi bütün yönleriyle öğretmeye çalıştığım için yalnız sentaksı değil, fonetiği, morfolojiyi, semantiği, etimolojiyi de -bunları bildiğimi söyleme gereği duymayacak kadar- iyi bilirim. Bilmediğim, Hulki Aktunç'un Türkçeyi katleden pek çok kişi ve kurum dururken neden bana saldırma gereğini duyduğudur. Türkçe için endişelenmek, yalnız Hulki Aktunç'un değil; düşünürken, konuşurken ve yazarken bu dili kullanan herkesin hakkıdır. Ortada gerçekten 'dehşet verici bir dram' vardır; bu da Hulki Aktunç'un, kendisini Türkçenin sahibi sanmasıdır." (Hepçilingirler, 1998, 4)

Karşılık olarak sonraki sayıda Aktunç'un "Tragedyadan N'aber?" başlıklı kısa yanıtı gelir:

Dil eğitilmiş yazarımız Feyza Hepçilingirler, oturmuş da Türkçe yanlışları üzerine bir kitap toparlamış. Türkçe-Off... Türkçe yanlışlarını eleştireyim derken kendisi yanlışın Allahını yapan bir kişiye 'hoş geldin Halil İbrahim!' demeyeceğim de kime diyeceğim? Cümleye bakın... '...erkeklerimizin cübbeli sarıklı sokaklarda dolaştığını sanıyorlar' (s. 20). Feyza Hanım, benim Türkçeyle ilgili dramımı bir yana koyun da, kitabınızı alıp aynanın karşısına geçin, tragedyayı görün. Sonra da cübbeli sarıklı sokaklarda dolaşın can sıkıntınızı giderirsiniz. (Türkçe-Off'un başka oflatıcılıklarından hiç söz etmeyeyim daha iyi. Ha, Varlık dergisini biriktiriyorsanız, Mart 1992 tarihli dergideki 'İnandırıcılığı Yitirmiş Eleştirmen' başlıklı yazımı bir okuyuverin. Dilin mantığı, iç mantığı, sentaks, sözdizimi, syntaksis, düzenleyim gibi kavramlar konusunda bir şeyler öğrenebilirsiniz.) (Aktunç, 1999a, 4)

"Sentaks" meselesi, yazarlar arasındaki bu kısa düelloyla kapanmış, Türkçe adına son derece verimli olabilecek bir tartışma böylece ıskalanmıştır. Aktunç'un ilk çıkışının bir "sataşma" düzeyinde kalmasının da bunda payı olduğunu söylemek gerekir. Konu, muhatabının niyetini tam anlamıyla kavramayan Hepçilingirler'in savunmasıyla kişisel bir sürtüşmeye dönüşmüştür. Üstelik Aktunç, hiç değilse "Tragedyadan N'aber" yazısında somut örnekleri çoğaltıp daha mesafeli ve

soğukkanlı bir üslupla görüşlerini temellendirerek atışmanın seyrini düzeyli bir tartışmaya doğru değiştirebilecekken bundan özellikle kaçınmış gibi görünmektedir. Öte yandan Hepçilingirler'in savunması Aktunç'un entelektüel birikimini, Türkçeye verdiği emeği ve *Argo Sözlüğü*'nde -özellikle sözcüklerin etimolojisi konusunda- ortaya koyduğu hassas ve titiz çalışmayı tartamadığı için zayıf bir karşılık olarak kalmış, belki de Aktunç tam da bu yüzden ciddi bir yanıtta caymıştır.

Aktunç, "Dil ve Tüy" başlıklı bildirisinde konuşma diline yansıyan Türkçe sorunlarından diksiyon ve tonlama sorunlarına da değinmiştir. Aktunç, konuşmasının sonunda tespit ettiği Türkçe sorunlarına dair çözüm önerilerinde de bulunmuştur. Aktunç'a göre Türkçenin hâlâ, İngilizcenin Merriam-Webster'ı gibi büyük bir sözlüğü yapılmamıştır ve öncelikli iş budur:

[...] benim geleceğim nokta şu; ikiye ayıralım, yazı diliyle ayrı bir biçimde uğraşalım, dilimizin büyük sözlüğünü yapalım. Bu büyük sözlük, Türkçemizi hâlâ doğru konuşmakta olan sanatçılar tarafından sesle desteklensin, yanına bir kaset koyalım, bir CD/Rom koyalım. Bundan başka bir çıkış yolu yok gibi geliyor bana. (Aktunç, 2000a, 25)

Aktunç, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde düzenlenen kurultayla hemen hemen aynı tarihlerde Türkçenin sorunlarını konu alan Siyaset Meydanı adlı televizyon programına da katılmış ve *Milliyet*'in Gazete Pazar eki için o geceyi kaleme almıştır. Aktunç, söz konusu yazıda, bütün yayınların bir düzeltmeni olduğu gibi bir de düzenleyim uzmanı olması gerektiğini savunmuş, ilaveten Türkçenin sorunlarıyla mücadele etmek konusunda eğitimin önemine ve kültür politikaları üretmenin gerekliliğine de dikkat çekmiştir:

Çocuk, dili nerede öğrenir? Öncelikle evde, sonra okulda öğrenir; sonra da haberleşme mecralarından (yazılı, görsel, duysal basın...) etkilenir dili. Evi ailenin kültür düzeyi, okulu eğitim sisteminin düzeyi, medyayı da aslında ev ve eğitim sistemi belirler. Bu üçgenin düzeyini, dilin karşılaştığı tehlikeler açısından yükseltmezseniz nice 'Siyaset Meydanı'nın işkenceli sekiz saatlerinde debelenir durursunuz. Doğru dürüst kültür siyaseti üretebilmek için, siyaset kültürünün varlığı en önemli şarttır. (Soydemir, 1999, 4)

4.6.5. Hulki Aktunç'un Argo Kavramlaştırması

Hulki Aktunç'un, çok sevdiği Türkçeye karşı borcunu ödediği eserlerinden biri ve en önemlisi hiç kuşkusuz *Büyük Argo Sözlüğü*'dür. "[...] beni dile bağlayan o muhteşem kozmopolit ortamda geçmiş çocukluğumdur," (Tavşanoğlu, 2000, 12) diyen Aktunç'un *Argo Sözlüğü*'nün tohumları 24 farklı dilin konuşulduğu çocukluğunun Kadıköy çarşısında atılmış ve on yılı aşkın bir sürede tamamlanmıştır. Aktunç, bu leksikolojik çalışmayı bir dilbilimci iddiasıyla ortaya koymadığını söyler ancak sözlük, yurtiçi ve yurtdışındaki dilbilim çevrelerinde de büyük yankı uyandırır. Sözlüğün akademik çevrelerce muteber bulunmasında Aktunç'un konuya metotlu bir şekilde yaklaşmasının yanında argoya dair kavramsal bir zemin oluşturmalarının da büyük payı vardır. Yazar, sözlüğü oluşturma sürecini, bu süreç sırasında belirlediği kıstasları çeşitli yazı, ansiklopedi maddesi ve söyleşilerinde okurla ve konunun ilgilileriyle paylaşmıştır. Sözlüğün "Argo ve Türkçede Argo Üzerine Genellemeler" başlıklı önsözü başta olmak üzere "Dilin Yarılışı (Argonun Savaşçılığı Üzerine Bir Deneme)" adlı denemesinde, *Büyük Larousse* ve *Dünden Bugüne İstanbul* ansiklopedilerinin "Argo" maddelerinde, Yusuf Çotuksöken ve Oruç Aruoba'yla *Argo Sözlüğü* üzerine yaptığı söyleşilerde yazar, kendi argo tanımını, bu tanıma varırken geliştirdiği kavramları, argonun kaynaklarını, üretim biçimini ve tarihçesini ele almış, eklediği çizimlerle bulgularını somutlaştırarak kuvvetlendirmeye çalışmıştır.

Aktunç, *İnönü Ansiklopedisi*, Devellioğlu'nun *Türk Argosu*, Vecihe Hatiboğlu'nun *Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, TDK *Türkçe Sözlük* gibi yerli ya da *AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi* gibi telif-tercüme kaynaklar ile *NeuesGrossesVolksLexikon*, *Webster'sCollegiate Dictionary*, *NouveauLarousseUniverselle* gibi yabancı kaynaklardaki argo tanımlarında argonun karmaşık ve değişken yapısı, tanımı yapan kişi veya kurulların dünya görüşü ve tanımın yer aldığı mecranın genel politikası vb. sebeplerden kaynaklanan eksik ve farklar görerek kendi argo tanımını geliştirmiştir.

Büyük Larousse'un argo maddesini düzelten ve Türkçede argo bölümünü de yazan Aktunç, söz konusu kaynakta argoyu "Kendi sosyal çevreleriyle sınırlı

yaşayan ve toplumun geri kalan kesiminden ayrılmak ve/ya da korunmak isteyen bir grubun benimsediği özel sözcükler bütünü,” şeklinde tanımlar. Bu tanım, *Argo Sözlüğü*’nün “Argo ve Türkçede Argo Üzerine Genellemeler” başlıklı önsözünde detaylandırılmıştır. Aktunç, argoyu bir dil olarak tanımlamaz, “argo özel bir sözcük dağarcığına dayalı, özel bir konuşma biçimi”dir (Aktunç, 2008b, 10) ve elbette yazıya da yansımıştır. Aktunç’un geliştirdiği argo tanımının altı kalın bir şekilde çizilmesi gereken en ayırıcı özelliği tam da budur yani argoyu dilbilimsel anlamda bir dil olarak tanımlamamasıdır. Argonun “özgünlüğü yalnızca sözlük düzeyinde gerçekleşir; sözdizimi, ortak dilin sözdizimiyle aynıdır.” (Aktunç, 2008b, 379) Bu yüzden de Aktunç, argoya “dilce” demeyi önerir. Aktunç’un argo sözlüğünün sınırlarını belirlerken yaptığı ikazlardan en önemlisi argo ile kaba dil ve küfür arasındaki farkları göz önünde bulundurmak gerektiği yönündedir.

Aktunç’a göre argo, bir dil olmadığı gibi argo diye bir kategori de aslında yoktur; “genel argo” ve “alan argosu” olmak üzere iki öbek vardır. “Genel argo” ve “alan argosu” bizzat Aktunç tarafından geliştirilmiş ve dilbilim alanına kazandırılmış iki kavram-tanımdır ve argonun/genel argonun tanımı ise “alan argosundan bağımsız olarak yapılamaz.” (Aktunç, 2008b, 16) Genel argo, “Alan argolarındaki sözcük dağarcığının, zaman içinde oluşturduğu toplam sözcük ve deyim dağarcığı ile, bu dağarcığa dayalı konuşma biçimi”dir (Aktunç, 2008b, 16). Yazar, alan argosunu ise şu şekilde tanımlar:

Kendi sosyal çevreleriyle sınırlı yaşayan ve genel olarak toplumun, özel olarak da içinde bulundukları topluluğun geri kalan kesiminden ayrılmak ve/ya da korunmak isteyen, yaşama ortam ve biçimleri birbirine yakın kişilerce yaratılıp benimsenmiş sözcükler, deyimler bütünü; bu sözcükler bütününe dayalı konuşma biçimi. (Aktunç, 2008b, 14)

Görüleceği üzere Aktunç’un “alan argosu” tanımı Büyük *Larousse*’da yaptığı “argo” tanımını da kapsayan niteliktedir. Aktunç, tespit ettiği 18 alan argosunu, 6 ana öbeğe ayırır:

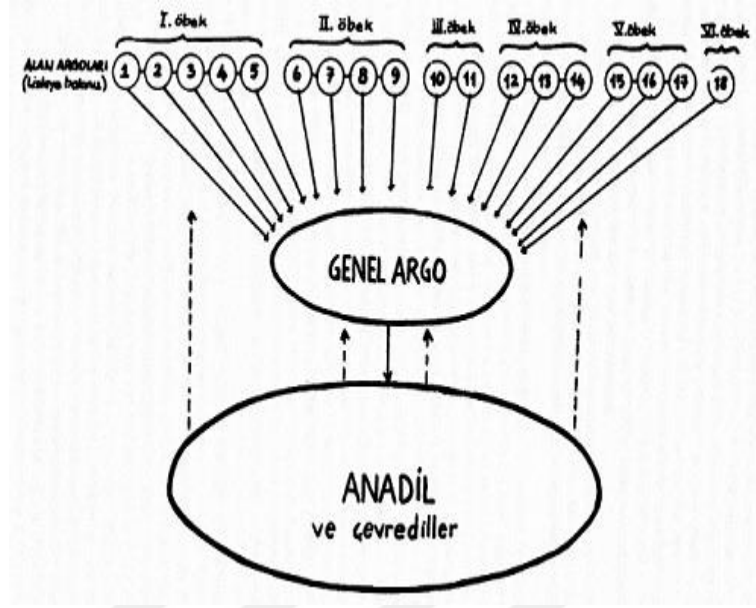
4.3.4a.Hulki Aktunç'un hazırladığı alan argoları listesi

I	SUÇ (?) DÜNYASI (1) Hırsız, dolandırıcı, yankesici argosu (2) Uyuşturucu (kaçakçılığı, satıcılığı, kullanıcılığı) argosu (3) Kumar (kumarhane, kumartaz) argosu (4) Kabadayı (biçkin, kulhanbeyi, serseri) argosu (5) Dilenci argosu
II	KAPALI DÜNYALAR (6) Hapishane, tutukevi (mahpus, tutuklu) argosu (7) Yatık okul, okul (öğrenci, öğretmen) argosu (8) Kışla (asker) argosu (9) Denizcilik (denizci) argosu
III	AZINLIK DÜNYASI (10) Etnik azınlıklar argosu (11) Göçmen argosu
IV	CİNSEL DÜNYA (12) Cinsel argo (ve kadın argosu) (13) Eşcinsel argosu (14) Fuhuş (genelev, fahişe, genelev müşterisi) argosu
V	ALİŞVERİŞ DÜNYASI (15) Esnaf (satıcı, seyyar satıcı, eskici, dövizci...) argosu (16) Şoför (kamu taşıma araçları sürücüsü, yolcusu) argosu (17) Eğlence yerleri (kazino, meyhane, müzisyen) argosu
VI	SPOR DÜNYASI (18) Spor (sporcu, taraftar) argosu...

Kaynak: Hulki Aktunç, Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla), İstanbul: YKY, 2017, s. 9.

Argonun oluşumunda ve üretiminde alan argolarıyla anadil ve çevredillerin arasındaki ilişki asli önemdedir. Yine Aktunç tarafından geliştirilmiş bir kavram-tanım olan “çevredil ve diller”, “Belirli bir ulusal dille, anadile, gerek coğrafi olarak, gerek iletişim kanalları, gerekse kültür bağları yoluyla yakın olan diğer ulusal dil ve diller” (Dilin Yarılışı) demektir. 1- “Alan argoları, anadil ve çevredillerden sözcük ve deyim devşirir.” 2- “alan argoları ile genel argo ve anadil arasında bir tür geçişim (ozmos) vardır.” 3- “Geçişme yönü, alan argosundan genel argoya ve genel argodan anadile biçiminde olduğu gibi, tersine de işler.” (Aktunç, 2008b, 13) Örneğin bir çevredil diyebileceğimiz Yunancadan devşirilen “paspal” (Yun. “kepeği çok un”) uyuşturucu argosunda “düşük nitelikli esrar” anlamı kazanırken, genel argoya “düşük nitelikli (kimse, şey) anlamına genişleyerek sızar. Bugün anadilde yerini almış olan kelimenin *TDK Sözlüğü*’ne göre ilk anlamı “bakımsız, dağınık, pis (kimse, kılık vb.)”dir. Kimi alan argolarıyla azınlık dilleri ve çevrediller arasında olduğu gibi bazı alan argosu öbekleri arasında da özel bir yakınlık vardır.

4.3.4b. Alan argoları ile genel argo arasındaki ilişkiyi gösteren Hulki Aktunç’a ait çizim



Kaynak: Hulki Aktunç, Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla), İstanbul: YKY, 2017, s. 12.

Aktunç, argonun sözcük üretme yöntemlerinin “anlamsal” ve “biçimsel” olabileceğini söyleyerek şunları ekler:

Anlam düzleminde argo, ortak dilin, özellikle de halk dilinin ve şiişel dilin kimi yöntemlerini sistemleştirmiştir. Somutla soyutun yer değışimi (fırça yemek [azar işitmek]), eğretilme (pergeller [bacaklar]), düzdeğışmece (okşamak [dövmek]), karşıtlama (bilezik [kelepçe]), örtmece (temizlemek [öldürmek]), eşanlamlı örneksme (civciv [acemi, genç kız]). Biçimsel anlamda argo, anadilin sözcüklerini budayıp sözcüğe farklı bir ek getirmek (alız etmek [al-mak’tan alız] [...]); sözcüğü daha kolay söylenir duruma getirmek (adiş [AİDS]), ikileme (esrar çekmek anlamındaki püfpüf [...]) gibi yöntemlerden yararlanır. (Aktunç, 2008b, 380)

Aktunç argoda karşılaşılan bu anlamsal ve biçimsel sözcük üretme yöntemlerinin geneline “yarılma/dilsel yarılma” demektedir. Aslında “dilsel yarılma” dünya dil varlığının Babil söylencesindeki gibi ulusal dillere ayrılmasıyla başlar. İkinci tür yarılma argoda örneğini gördüğümüz “bir dilin genel kullanım ve dolaşımdaki sözcüklerinin kimi topluluklar tarafından biçimsel ve anlamsal açıdan kamunun anlayamadığı kadar başkalaştırılması”dır (Aktunç, 2008b, 392); bu Aktunç’a göre

bir tür ‘neologism’dir yani “türetme, birleştirme, aktarma gibi yollarla” bir dile yeni sözcüklerin girmesidir. Ulusal dil, sadece içerden argo tarafından yarılmaz, çevredillerden sızan ve çoğunlukla alan argolarının devşirdiği sözcük ve deyimler kanalıyla da ulusal dilleri yarar. Özetle “Dünya dil varlığı, ulusal dil aileleri ve ulusal diller tarafından; ulusal diller, argo tarafından; argo da, alan argoları tarafından yarıılır.” (Aktunç, 2008b, 393)

Bu noktada argonun toplumsal boyutunun incelenmesi devreye girer. Aktunç, “Argo, etik azınlıkla etnik azınlığı dilde buluşturur ve kendi özel dağarcığını, özellikle anlamsal açıdan o ulusal dilden ayırır,” (Aktunç, 2008b, 393) der. Aktunç’a göre argo, altkültürlerde ya da ötekileştirilmiş kültürlerde doğar. Argo, bu çevreleri toplumun geri kalanından korunma görevi üstlenecek bir tür şifredir. Aktunç’un serbest argo tanımlarından biri de “Argo, dilin gizli örgütüdür.” (Aktunç, 2008b, 19) Bu açıdan da Aktunç’a göre argo, “toplumsal tanık”tır. Aktunç, “Dilin Yarılışı” adlı denemesinde, argonun sosyolojik değerini “Argo, genel anlamıyla toplumun dışlamaya çalıştığı toplulukların toplumu genel anlamıyla dilden dışlama savaşıdır,” (Aktunç, 2008b, 395) sözleriyle açıklar. Bu bakımdan da Aktunç’a göre argonun işlevi, belli çevrelere mensup “grup üyelerinin birbirini tanımasına yardımcı olmak, aynı topluluktan olmayanlara üstünlüklerini kanıtlamak ve bir tür dil bağıyla grubun sürekliliğini sağlamaktır.” (Aktunç, 2008b, 379)

Aktunç, argonun kültürel boyutuna da dikkat çekmiş, “[Argo] Dilin taşındığı yeni coğrafyaları, karşılaştığı yeni dilleri öğrenir, onlara da kendisini öğretir ve bu olanakları kullanarak yenilenir,” (Aktunç, 2008b, 19) demiştir. *Büyük Argo Sözlüğü*’nde sözcük ve deyişlerin etimolojisini vermeye büyük özen gösteren yazar, bu yöndeki araştırmaları sırasında sözcüklerin göç ederken uğradıkları biçim ve anlam başkalaşımına da tanıklık etmiş olmalıdır. Aktunç, “Türkçede argo, argonun büyük dillerde yaşadığı büyük serüvenleri yansıtır,” (Aktunç, 2008b, 19) der. Aktunç’a göre Türkçenin argo dağarcığı dünya dillerinin içinde en genişlerinden biridir. Yazar bu bağlamda “Deniz (dil ve çevrediller) ne kadar büyükse, argo da o kadar büyüktür. Demek ki Türkiye’nin Türkçenin argosu ile ancak Anglo-Amerikan argosu yarışabilir. Eşleri yoktur,” (Aktunç, 2008b, 20) demiştir. Türk argosunun büyük ağırlığını geçmişten bugüne İstanbul argosunun oluşturduğunu belirten Aktunç, “İstanbul, Türkçenin dünyanın büyük dilleriyle

karşılaştığı yerdir,” (Aktunç, 2008b, 404) der. Türkçenin serüvenini “Türkçe, daha önce Çinceyle, Hindistan dilleriyle, Arapça ve Farsça ile karşılaşmış, onlara söz verip söz almıştı. [...] Türkçe, Anadolu’da Yunancayla, Ermeniceyle, İstanbul’da da (neredeyse) dünyanın bütün dilleriyle karşılaştı. Liman bir ‘LinguaFranca’ ülkesi gibiydi,” (Aktunç, 2008b, 404) sözleriyle anlatır. Aktunç, çokuluslu bir imparatorluğun başkenti olan İstanbul’un argosunda da Çince, Moğolca, Çingenece yoluyla Sanskritçe, Yahudiler yoluyla İspanyolca, Rumca, Ermenice, Almanca, Arnavutça, Bulgarca, Fransızca, Flamanca, İngilizce, İtalyanca, Kürtçe, Macarca, Portekizce, Romence, Rusça, Yugoslavca gibi yirmiden fazla dilin izini tespit etmiştir. Aktunç, İstanbul argosunun bu kalabalık halitasıyla ilgili şunları söyler:

İstanbul, bir dil metropolüdür. İstanbul’da azınlıklar vardır; kapalı yerler, argo odakları, kışlalar, hapishaneler, okullar vardır; İstanbul’da suç vardır, kabadayılık, fuhuş, uyuşturucu, hırsızlık vardır ve diller diller vardır. İstanbul, ‘etnik’ azınlıklarla ‘etik’ azınlıkları argoda buluşturan sayılı kentlerden birisidir; Doğu dilleriyle Batı dillerini buluşturan bir metropoldür. Bu anlamda ancak New York, İstanbul argosuyla boy ölçüşebilir. O da, eski dünya dilleriyle bağları açısından biraz zayıf kalabilir. İstanbul’un argo haritası, sosyolojik bir saptama olduğu gibi, dillerin alt kültürlerle bağları, edebi yaratıcılık, dillerin kardeşliği, olağanüstü bir Esperanto girişimi, etik azınlıkların dilsel muhalefeti açılarından da binbir türlü ‘okunabilen’ bir dil şölenidir. Orada ‘Mira! Lavuğa dikiz! Lubunya o biçim fertikliyor. Alarga! Herif triplerde tabii. Ense nanay,’ dendiğinde, İspanyolca, Kürtçe, Romence, Sanskritçe, Çingenece, Almanca, İtalyanca, Arapça, İngilizce, Türkçe yan yana gelmiş ve yeni bir semantik yaratılmıştır. (Aktunç, 2008b, 404)

Ancak, Hulki Aktunç, bu zengin imparatorluk mirası argonun kaynaklarının Cumhuriyet dönemiyle birlikte daraldığını da belirtmiş ve “Dün 25 dilden ödünç alan (bir tür ‘kendi itibarı’ söz konusu!) dilimiz, bugün uyuşturucu piyasası bakımından İngilizceyle ‘ülfet’ halinde, eşcinsel argosu ise neredeyse %90 ‘Çingenece’ konuşuyor,” demiştir. “İmdi, dünyayla ilişkileri, sınırları, dünyayla ilişkileri ve ilgisi daralan bir ülkenin, argosu da daralıyor. Bugünün argosu, bir harikalar panayırını çağrıştıran çeşitliliğini birkaç yüzyıl öncesinden alıyor,” (Aktunç, 2008b, 384) sözleriyle ülkenin siyasi tarihi ile argonun daralışı arasında da koşutluk kurmuştur.

Aktunç için argo, binbir olanağının binini de bilmek, anlamak istediği dille ilgili benzersiz bir keşif alanı olmalıdır. “[Argo] Dilin kökeninde taşıdığı olanakları sezer ve üretir,” (Aktunç, 2008b, 19) sözleri yazarın argonun kendisine açtığı keşif alanı karşısında ne kadar heyecanlandığını gösterir niteliktedir. “Türkçenin seramik ustası” dediği Aktunç’un elinde/kalemde dilin nasıl da bir plastik malzemeye dönüştüğünü ilk görenlerden biri Cemal Süreya’dır herhalde. Özellikle 1980’li yıllardan sonra edebiyatının merkezine dili yerleştiren Aktunç, zaman içinde iyiden iyiye sözcük arkeolojisine yönelmiş, hatta bir “logophilie” olarak nitelenmeyi hak etmiştir diyebiliriz. Aktunç, 1987 tarihli “Niçin yazıyorsunuz?” anketine verdiği yanıt, bu görüşü kanıtlar niteliktedir:

İşlemeye çalıştığım dile, bu dilin eski-yeni bütün ustalarına, ustaların kullandığı tek tek sözcüklerden tutun biçim öğelerine kadar, yazıyla ilgili her şeye çocukluğumdan beri tutkuyla bağlanmışımdır. Sözcükleri, onların tarihini, sözün kıvrılma, bükülme, akma, anaforlanma biçimlerini, yazının salt-yazı olarak görsel varoluş ‘hal’lerini bir çınarı, bir insan yüzünü sevdiğim gibi seviyorum. (“Niçin Yazıyorsunuz?”, 1987, 83)

Aktunç, edebiyatın bütününe ‘kalbin ve zihnin gizli dili’ (Aktunç, 2001c, 10) olarak görmekte, edebiyattaki yerini “Kalbin Argosu” olarak tanımlamakta ve “[...] ben edebiyatta kendi kalbimin argosunu ortaya koymak istedim. O yüzden de hikâye yazdım, şiir yazdım, roman yazım, sözlük yazdım, denemeler yazdım. Benim gördüğüm budur, çünkü edebiyat aslında kendisine yönelik bir argo[dur],” (Yarıcı ve ark, 1998, 13) demektedir.

5. SONUÇ

Hulki Aktunç, yaşamı boyunca Türkçeyi geliştirmek, devraldığı edebi mirasa katkı yapmak, Türk edebiyatını ileriye taşımak için emek verir. Türk edebiyatına modernist metinler kazandıran yazar, modernizme, geleneği dönüştürerek dönüştürerek varmaya çalışır. Bütün bunlara rağmen yazarı ve eserlerini edebiyat tarihi içindeki yeriyle değerlendiren, eserlerinde öne çıkan tema ve kavramları tartışan araştırma, inceleme ve değerlendirmelerin eksikliği hissedilmektedir. Bu nedenle de bu tez çalışmasının belli başlı eksiklerin giderilebilmesine katkı sunacak bir kaynak niteliği taşıması amaçlanmıştır. Yazarın hayatını kapsamlı bir şekilde ortaya koymanın, edebiyat anlayışının temel unsurlarını araştırmanın yazarın zihin yapısını ve dolayısıyla metinlerini anlamaya, açıklamaya, tartışmaya hizmet edeceği düşünülmektedir. Bu bağlamda öncelikle yazarın hayatıyla metinleri arasındaki geçişler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Hulki Aktunç her fırsatta yaşadığını yazmadığını dile getirir ancak bir yazarın otobiyografik unsurlardan kaçmasının beklenildiği kadar kolay olmayacağı tahmin edilebilir. Dolayısıyla yazarın hayat hikâyesine hâkim olmak; nasıl bir ortamda, hangi sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik koşullar altında yetiştiğini, hayatındaki dönüm noktalarını, yakın çevresini, meraklarını, uğraşlarını bilmek o yazarın metinlerini yorumlarken avantaj sağlayacaktır. Otobiyografik malzeme, Hulki Aktunç metinlerine çoğu zaman tanınmayacak kadar dönüşerek de olsa sızar. Bu noktada çocukluğu, Hulki Aktunç'un beslendiği en önemli kaynaktır. Doğup büyüdüğü mekân ve bu mekânın insan dokusu metinlerinin atmosferini oluşturur. Aktunç'un çocukluğu ve ilk gençliği 1950'lilerin, 1960'ların Kadıköy Çarşısı'nın çok-dilli, çok-kültürlü ortamında geçer. 24 farklı milletin yaşadığı, 24 farklı dilin konuşulduğu, camii, kilisesi ve sinagoguyla üç semavi dine de ev sahipliği yapan Kadıköy ve çarşısı, Osmanlı İmparatorluğundan kalan kozmopolit yapıyı korumuş bir yerleşim yeridir. Aktunç, dile dair farkındalığını, küçük yaşlarında, bir "diller orman", "diller yelpazesi" olarak tanımladığı Kadıköy

Çarşısında kazanır. Bir yandan Kürtçeden Ermeniceye, Rumcadan Lazcaya, İbraniceden Arapçaya farklı dillerle tanışırken diğer yandan da Türkçeyle bu farklı dilleri karşılaştırma imkânı bulur ve Türkçenin özgün yönlerini, biricikliğini keşfeder. Yazarın en bilinen eseri *Büyük Argo Sözlüğü*'nün tohumlarının Kadıköy çarşısında geçen çocukluğunda atıldığını da söylemek mümkündür. *Bir Çağ Yangını* romanında anlatılan ev, yazarın çocukluğunu geçirdiği Üzerlik Sokak'taki 35 numaralı evdir. “Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi” şiirlerinde babasının bir dönem Kadıköy’de işlettiği kıraathanenin “klienta”sınan izler vardır. Kadıköy, insan dokusuyla Hulki Aktunç edebiyatını etkilemiştir. Yazar farklı milletlerden, dinlerden insanların arasında onlarla uyum içinde renkli bir çocukluk geçirmiş, fakat bu uyumun siyasi sebeplerle, dışarıdan müdahalelerle bozulmasına da tanıklık etmiştir. Aktunç’a göre kentin dokusunu ve kültürünü üreten insanların kaybolmasıyla beraber büyük kent kültürü de yok olmaktadır. Aktunç için yazı, bu yokluğu telafi edebilecek yegâne araçtır. Dolayısıyla yazar, bu eşsiz dünyayı metinlerinde yeniden kurmaya ve bu dünyanın insanlarını yazı aracılığıyla yaşatmaya çalışmıştır. Eserlerindeki kişiler, yazarın çocukluğunun Kadıköy’ünden tanıdığı insanların birer “ikona”sıdır.

Hulki Aktunç’un öğrenim hayatında kültürel gelişimini etkileyen iki önemli figür vardır. Bunlardan ilki ilkokul öğretmeni, Ahmet Rasim’in kızı, Rasime Aksoy’dur. Rasime Aksoy, Aktunç’taki okuma hevesini ve entelektüel merakı kısa zamanda keşfetmiş ve onunla yakından ilgilenmiştir. Daha ikinci sınıftayken öğrencisine *Kalkedonya Tarihi* adında bir kitap armağan eder. *Kalkedonya Tarihi*, yazarda bir tarih bilinci uyandırır. Aktunç’un üzerinde derin iz bırakan öğretmenlerinden bir diğeri ise Selimiye Askerî Ortaokulundaki resim öğretmeni ressam Turhan Vecdi Karal’dır. Karal, yazarı modern resimle tanıştırır ve onun resme olan ilgisinin bir tutkuya dönüşmesinde önemli rol oynar.

Eğitim hayatındaki Erzincan Askerî Lisesi durağı da Aktunç için önemli bir deneyimdir. Yazar, daha sonra metinlerinde sık sık bir izlek olarak işlediği ayrılık (fırak) duygusunu ailesinden, İstanbul’dan, Kadıköy’den Erzincan’a gitmek için ilk kez ayrıldığı bu tarihte en yoğun şekilde tatmış olmalıdır. Öte yandan kitaplarla ve edebiyatla arasındaki bağ Erzincan’da kuvvetlendiği gibi yazma disiplinini de burada kazanır. Aktunç, ölümüne kadar tutacağı günlüklerini, Erzincan’a geldiği 1963 yılında yazmaya başlar.

Yazar, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne girer ancak asıl eğitimini yakın çevresinde ve meslek hayatında görür diyebiliriz. Aktunç 1963-1966 yılları arasında düzenli olarak İstanbul'da değildir ve okuldan firar edip İstanbul'a döndüğünde bir edebiyat çevresinden mahrumdur ancak kendine bir çevre edinmesi uzun sürmez. Turgay Kantürk, Kemal Özer, Murat Belge, Ece Ayhan, Tomris-Turgut Uyar, Can Yücel vb. pek çok isimle tanışıp dostluk kurar fakat bu çevrenin içinde en yakın olduğu kişiler Selim İleri, Taylan Altuğ ve Naci Çelik'tir. Bu dörtlü genç aydın topluluğunun merkezinde ise Kemal Tahir vardır. Tanıştıkları tarihten romancının 1973'teki ölümüne kadar düzenli olarak görüşürler. Kemal Tahir'in onun edebiyat eğitiminde büyük pay sahibi olduğu söylenebilir. Hulki Aktunç, Kemal Tahir'in daha çok yöntemsel kuşkuculuğundan etkilenmiş, özellikle resmi tarih tezlerine kuşkucu yaklaşımını benimsemiş ve bunu çeşitli söyleşilerinde de dile getirmiştir. Öte yandan Kemal Tahir'in Aktunç üzerindeki etkisini doğrudan metinlerinde arayanlar iki yazar arasında biçim ve içerik bakımından fazla bir ilişki kuramayacaktır.

Hulki Aktunç, Türkiye'de öğrenci hareketlerinin en yoğun yaşandığı, ülkenin en karışık politik dönemlerinden birinde başladığı üniversite eğitimini tamamlayamaz. Bunda, okurken aynı zamanda çalışmak zorunda kalmasının da payı vardır. Yazar, Erzincan Askeri Lisesinden firar ettiği için devlete borçlanmıştır ve bu borcu kendi ödemek ister. İlk ciddi iş deneyimi *Meydan Larousse* ansiklopedisindeki düzeltmenliği ve redaktörlüğüdür. Bu iş, Aktunç'taki sözcük ve sözlük düşkünlüğünü artırır. Yazar, Osmanlı Türkçesi'ni okumayı yine de burada çalışan Keyise İdalı'dan öğrenir. *Meydan Larousse* deneyimi Aktunç'a reklamcılığın kapılarını açar. Yazar, 1973 yılında Manajans'ta başladığı reklamcılık mesleğini 2008 yılında kendi kurduğu reklam ajansı Yaratım'da noktalar. Aktunç 35 yıllık reklamcılık hayatında mesleğin niteliğinin yükselmesi adına çok emek vermiştir. Öte yandan reklamcılık Aktunç'un edebiyatına da katkı yapar; yazar, reklamcılık mesleğini, edebiyatını da besleyen verimli bir alan olarak görür. 17 kitabını da reklamcılık yaparken yayınlamıştır. Aktunç, reklamcılığın insanda bir "kelime bilinci" yarattığı görüşündedir. Kendisi de reklamcılık yapmış olan Raşit Çavaş, Aktunç'un Türkçe reklam dilini geliştiren yazarlardan biri olduğunu söyler (Çavaş, 2016, 54). Bu açıdan Aktunç'un edebiyatının ve üslubunun gelişiminde reklamcılığın önemli bir etkisi olduğu

düşünülebilir, yazarın anlatımının kısalıp yoğunlaşmasında, uzun yıllar sürdürdüğü bu mesleğin de payı vardır.

Hulki Aktunç hayatının son yıllarında ilk göz ağrısı resme dönmüştür. 2005 yılında “Ayvalık Yollarında Sürücü Aynalarında”, 2008 yılında “Meşk” adında iki kişisel sergi açar. Yazarın resimleri ve metinleri arasında geçişmeler görülür. Metinlerinin, üslubunun, edebiyatının kökenini halk hikâyelerine dayandıran yazar, resimlerinin köklerini de halk sanatlarında arar. Bu bağlamda metinleri ve resimleri yer yer birbiriyle örtüşür, yer yer de birbirlerinin dünyasını tamamlar. Aktunç’un resimleri yarattığı kurmaca evrene adeta üçüncü bir boyut kazandırır. Resimlerinde şiirsel bir duyuşla hikâyeler anlatmıştır. Tek fark kelimeler yerine renkleri, çizgileri ve figürleri kullanmasıdır. Aktunç, ortaya koyduğu ürünlerle, resim ve edebiyat gibi iki farklı sanat kolunun arasındaki sınırları kaldırarak birbirlerine daha yakından bakmalarını sağlamıştır. Bu bakımdan Aktunç’un resimlerinin aslında edebiyatındaki yeni bir deneysel atak olduğunu söylemek de mümkündür.

Hulki Aktunç’un yazı hayatı 1968-1980 ve 1980-2011 tarih aralıklarını esas alan iki döneme ayrılarak incelenmiştir çünkü her iki dönem arasında devam eden özellikler olduğu gibi ikinci dönem tür, tema, kavram çeşitliliği ile biçime ağırlık verme gibi bazı bakımlardan ilk dönemden ayrılır. Aktunç’un yazı hayatının bu ilk dönemini, *Gidenler Dönmeyenler* (1976) ve *Kurtarılmış Haziran* (1977) adlı öykü kitapları ile Taylan Altuğ ve Naci Çelik’le beraber çıkardıkları *Türkiye Defteri* (1971, 1973-1975) dergisi oluşturur. Bu dönemde yazar, öykü türü üzerinde yoğunlaşmıştır. Aktunç’un 1968 yılında *Yeni Ufuklar* dergisinde ilk yazısını yayımlamasıyla başlayan birinci dönemde yazar 1970’li yılların hâkim edebiyat anlayışına uygun olarak toplumcu gerçekçi çizgiyi takip eder fakat bu çizgiyi zorlayan, ondan yer yer sapan ürünler de verir. Süreli yayınlarda çıkan ilk öykülerine gelen tepkiler Aktunç’un bir “yenilikçi”, “aşırı uçlara” gitmekten çekinmeyen, dilin sınırlarını zorlayan, özgün bir biçimci yazar olarak tanındığını, toplumcu gerçekçi eleştirmenler tarafından çoğu zaman anlaşılmadığını ve belli sınırlara çekilmesi gerektiği konusunda uyarıldığını gösterir. Yazar, bütün bu ‘hizaya getirme’ denemelerine karşın, 1960-1980 arasında, Türk edebiyatında modernizmin iyiden iyiye askıya alındığı bir dönemde, modernizm olanaklarını araştırmayı sürdürür. Edebiyata hâkim olan toplumcu gerçekçi anlayışa sırtını

dönme de, aynı anlayışın bir birey olarak kendi üzerinde yarattığı baskıyı da kırmak ister. Aktunç, bu dönem yazdığı öykülerde toplumsal meseleleri işlerken toplumcu gerçekçi edebiyatın kalıplarına sıkışıp kalmak istemez. Bu şemalaşmadan kaçış da onu bir Sait Faik-Sabahattin Ali sentezine götürür. Aktunç gerek *Gidenler Dönmeyenler* gerek *Kurtarılmış Haziran* öyküleriyle mevcut edebiyata eklemlemeyi değil, onu aşmayı hedeflemiştir. Yazar, söz konusu kitaplarında yer alan öykülerde işçi ve emekçilerin dünyasını, işçi olaylarını, emek sömürü çelişkisini ele alır, iç göç, gecekondulaşma vb. konulara da eğilir. Öyküler yazarın özgün üslubu itibarıyla de dikkat çeker.

Yazarın Taylan Altuğ ve Naci Çelik’le birlikte kurucuları arasında yer aldığı *Türkiye Defteri* dergisinde ise Kemal Tahir’in tezlerinden doğan “milli” bir Marksizm savunulur. Hulki Aktunç, dergide eleştiri-inceleme yazılarını, öykülerini, hatta takma adla ilk şiirlerini yayımlar. *Türkiye Defteri*’ne Aktunç’un ortak yazarlı bir eseri gözüyle de bakılabilir. *Türkiye Defteri*’nin yayın hayatı süresince kuruculardan herhangi birinin adının öne çıktığı yahut diğer iki yazardan aykırı bir görüş bildirdiği de gözlenmemiştir. Derginin üç dönemi vardır. İlki, 1971 Nisan’ında yayın hayatına başlayan fakat 12 Mart Darbesiyle kapanmak zorunda kalan ve kurucuları arasında Selim İleri’nin de yer aldığı, “aylık edebiyat-siyaset” dergisi niteliğinde ağırlığın edebiyattan yana olduğu dönemdir. 2-16. sayılar arasını içine alan ikinci dönemde Selim İleri kurucular kadrosundan ayrılmış, edebiyat ağırlığı ise siyasete kaymıştır. 2-16. sayılar arası *Türkiye Defteri*’nin asıl karakterini gösteren sayılardır. 17. sayıdan itibaren Hulki Aktunç’un çekilmesi, kurucular arasındaki birliğin zedelenmesiyle *Türkiye Defteri* kapanma sürecine girer. Dergi toplamda 20 sayı çıkmıştır.

Hulki Aktunç’un yazı hayatının ikinci dönemini 1980 sonrasında başlatmak mümkündür. 1980’den sonra yazarın söylemindeki politik vurgu belirgin biçimde geri plana çekilirken eserleri hem tematik açıdan hem edebi türler açısından çeşitlenir. Bu tarihe kadar öykü türüne yoğunlaşmış olan yazar 1980’den sonra roman, şiir, deneme, anlatı gibi farklı türlerde eserler vermiş ve bir de argo sözlüğü yayımlamıştır. Aslında Aktunç’un edebi kimliğinde taşıdığı çeşitlilik ve zenginlik 1980’den itibaren görünürlük kazanmıştır demek daha doğru. Öte yandan söz konusu çeşitlilik Hulki Aktunç edebiyatında bir ayrışmaya ya da dağılmaya yol açmaz, aksine eserler arasında sarmal bir ilişkiler ağı oluşur, temel

meselelerin etrafında örülen bağlar da gittikçe sıkılaşır. Metinlerindeki temalar emek-sermaye çelişkisiyle sınırlı kalmaz; kentsel dönüşüm, yalnızlık, iletişimsizlik, uyumsuzluk, aidiyetsizlik, kaçış, çocukluk, yaşlılık, hayatın tekdüzeliği gibi temaları; bellek/tarih/zaman, ses/susku, kent/doğa, kimlik, kötülük, cinsellik gibi kavram ve kavram öbeklerini eserlerinde sık sık işler. Metinlerinde biçim denemeleri ağırlık kazanır. Bu biçim denemeleri yazarı yer yer türler arası sınırların belirsizleştiği bir yazı alanına götürür. Aktunç, bir yandan da, geleneksel edebiyatımızdan ayıkladığı özleri modern bir anlayışla sentezleyerek öncü metinler üretmeye çalışır.

Hulki Aktunç'un yazı hayatının 1980-2011 arası ikinci dönemi öncelikle roman, öykü, şiir türlerine ayrılarak incelenmiştir. Yazarın bu dönemi açan eseri 1981 yılında yayımlanan *Bir Çağ Yangını* adlı romanıdır. Aktunç'un 1987'de yayımladığı *Son İki Eylül*'le birlikte iki romanı vardır. Her iki romanında da yazar, bir aile tarihi üzerinden Türkiye'nin Batılılaşma trajedisine odaklanır. Her iki roman da türün sınırlarını zorlayan, Türk romanının öncü nitelikte eserlerindendir.

1980 sonrasında Hulki Aktunç, *Ten ve Gölge* (1985), *Bir Yer Göstericinin Hayatı* (1989) ile *Güz Her Şeyi Bilir* (1998) adlarında üç öykü kitabı yayımlamıştır. Bu kitaplarla 1980'den önce yazdığı *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran* arasında kayda değer farklılıklar gözlemlenir. İlk iki kitabında yazarın dünya görüşünden doğan emek-sömürü çelişkisi neredeyse tek belirgin temayken 1980'den sonra yazdığı öykülerde bunun yerini kentin (İstanbul) değişim ve dönüşümü, iletişimsizlik, yalnızlık, ayrılık, kayıp, yaşamın tekdüzeliği, uyumsuzluk gibi bireysel düzeyde temaların aldığı görülür. Özellikle değişim, dönüşüm ve kayıp temaları bağlamında, öyküler, artık geride kalmış çoğul bir yaşamın yeniden oluşturulduğu, böylece yeniden var edildiği bir kurgu alanıdır. Artık kaybolmaya yüz tutan dünya ile oluşmakta olan yenisinin temaslarına, yer yer kesişmelerine ve geçişe de tanıklık edilmektedir. *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran*'da öykü kişilerini işçi ve emekçilerin dünyasından seçen yazar, 1980 sonrası öykülerinde çocukluğunun Kadıköy'ünün yitip giden sıradan insanlarına, azınlıklara, yazar ben'ine ve geleneksel hikâyenin kişilerine daha fazla yer verir. *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran* öykülerinde Anadolu'ya da açılan yazar, 1980 sonrasında İstanbul'u, özellikle de şehrin

Kadıköy ve Adalar gibi kozmopolit yerlerini öykülerine mekân seçer. Ancak bu öykü coğrafyası -tıpkı anlattığı yitip gitmiş İstanbul insanları gibi- kaybolmuş bir coğrafyadır. 1980 sonrası öykülerine katılan bir diğer yeni mekânın ise “yazı” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1980 sonrası öykülerinde ‘hikâye anlatma’nın Aktunç’un öncelikli kaygısı olmaktan uzaklaştığı, biçim arayışlarının ön plana geçtiği gözlemlenir. Yazar, dil üzerine yoğunlaşmış; kendi özgün üslubunu belirginleştirip derinleştirmeye, Türkçenin tarihsel birikimini her yönüyle değerlendirip, arkaik yapılara kadar inerek dilin imkânlarını genişletmeye çabalamıştır. Aktunç, yeni öykülerinde, sözcüklerin, cümlelerin, hatta harflerin görsel gücünden azami şekilde faydalanmak istemiştir. Bütün bunlarla birlikte 1980 sonrasında yayımlanan kitaplarda belli temalardan ziyade öykülerin belli kavramlar etrafında yazıldıklarını söylemek daha doğru olacaktır. Bellek / tarih / zaman, doğa / kent, cinsellik /aşk, ses / susku, kötülük, kimlik (özellikle Doğu-Batı ikilemi çerçevesinde) öne çıkan kavramlar / kavram öbekleridir.

Öte yandan, yukarıda sıralanan farklılıklar dışında, 1980 öncesi ve sonrası şeklinde değerlendirdiğimiz iki öykü dönemi arasında gerçek anlamda bir “kopuş” olduğunu düşünmemek gerekir. 1980 öncesinde tek kanaldan, neredeyse tek sesli ilerleyen Hulki Aktunç öykücülüğünün 1980 sonrasında çoğul bir sese kavuştuğu söylenebilir. Aktunç, kendisi ise 1980’den sonra yayımladığı ilk öykü kitabı *Ten ve Gölge*’yi ulaştığı bir nokta olarak görmez, aslında *Ten ve Gölge* onun “döndüğü yer”dir. Aslında Aktunç’ta *Ten ve Gölge*’den itibaren görülen yazarlık eğilimi ilk işaretlerini *Kurtarılmış Haziran*’ın “Yedi Askı” bölümündeki minimal öykülerle vermiştir. İlk kez bu öykülerde tanıştığımız İsrail Tayfa’nın ve yine ilk kez bu öykülerde gördüğümüz balıkçı dünyasının *Ten ve Gölge* öykülerinde yeniden karşımıza çıkması, Aktunç öykücülüğünde bir kopuştan ziyade tema, kişiler, anlatım yöntemleri, biçim bakımından zenginleşerek devam eden bir öykücülük anlayışından söz etmeye imkân tanır.

Hulki Aktunç’un edebi kronolojisinde en son ortaya çıkan şairliğidir. Aktunç’un öykü, roman gibi nesir ürünlerinden sonra şiire yönelmesi Aktunç’ın metinlerindeki türsel sınırları tartışmayı gerekli kılar. Aktunç’un öyküleri, romanları ve şiirleri arasında akışkan bir dilsel öz olduğu dikkati çeker. Türsel sınırları aşındıran unsurun da aslında, nesirden şiire ve şiirden nesre doğru daimi bir akış içinde hareket eden bu öz olduğu söylenebilir. Aktunç, şiire özgü ‘metafor’u

romanlarında ve öykülerinde kullandığı gibi nesre özgü ‘tahkiye’den de şiirlerinde faydalanmıştır. *Sır Kâtibi*’ndeki “Deniz Kızı Günceleri”nde nesirden şiire yapılan yumuşak geçişi şiirin biçimi üzerinden de görmek mümkündür. Kitapta bazı şiirler, örneğin “Günnük”ün dizeler halinde yazılmış bir öykü olduğu söylenebilir. Dize formu bir yanılsama yaratmak için kullanılmıştır sanki. Ancak Aktunç’un bu bakımdan üzerinde dikkatle durulması gereken metni *Adresim Aynalar* adlı şiir kitabıdır. “Kınalı’dan Sirkeci’ye İnən Bay Misak ile Küskün Bayan Müzeyyen’in Destanı” şiirindeki Bay Misak ve Bayan Müzeyyen çifti, *Ten ve Gölge*’deki “Kayıplara Karışmış İstanbul” öyküsünün, yaşadıkları zamanın dışına düşmüş, bireysel yalnızlıkları içinde birbirlerine sığınan ikilisi Samiye ile Selim’i çağırır. “Balıkçılar önce balıkçılar kovuldu” (s. 145) dizesi ise aynı kitapta yer alan “Lodos Düğünü”ne gönderme yapıldığını akla getirir. Söz konusu şiirle Aktunç’un öyküleri arasında kurulacak bağlantılar bu örneklerle de sınırlı kalmaz. Şiir, Aktunç’a ilham vermeye devam edecektir. Şiirde geçen ada vapuru kaptanı, Aktunç’un son öykü kitabı *Güz Her Şeyi Bilir*’in “İskele Dedikoduları” öyküsünün kaptanıdır. Bu şiirdeki firar eden iskele hayali, “İskele Dedikoduları”nda öyküleştirilir. Örneklerden anlaşılacağı üzere Aktunç için türler birer formdan ibarettir çoğu zaman. Aktunç, ele aldığı duyguyu ya da konuyu en iyi işleyebileceği formu aramakta, bu amaçla da türleri birbirine yaklaştırmakta, birbirinin içinde eritmeye çalışmaktadır. Hatta zaman zaman yeni bir form yaratmayı denediği bile söylenebilir. Bu bakımdan, *Adresim Aynalar* kitabı, Aktunç’un türleri melezleştirme denemelerinin en kayda değer örneklerinden biridir.

Aktunç’un şiirlerinin ayırıcı bir diğer özelliği olan “kelime işçiliği” ise üzerine tartışmayı gerektiren ikinci bir konudur. Şair, şiirlerinde sözcük seçimlerine ve bunların yan yana gelişlerine çok özen gösterir. Arkaik sözcükleri ya da bugün de kullanılan sözcüklerin arkaik biçimlerini güncel sözcük dağarıyla bir arada kullanarak; kimi kez art arda yığarak, kimi kez üst üste bindirerek Türkçenin köklü geçmişini, dilin tarihsel katmanlarını göstermek ister. Bu ‘dil halitası’ Aktunç’un öykü ve romanlarında da görülür ancak buralarda amaç daha ziyade Türkiye’nin Batılılaşma sürecinde yaşadığı karmaşaya gönderme yapmaktır.

Hulki Aktunç’un şiirlerinin tartışılması gerektiğini düşündüğüm bu iki özelliğinin dışında bu şiirlerdeki tema ve kavramların özellikle öykülerindeki tema ve

kavramlarla devamlılık gösterdiğinin bir kere daha altını çizmek gerekir. Aktunç'un, lirizmi dışlayan, kurmaca unsurlara yer açan şiir anlayışı, aslında bir "karşı-şiir"dir. Aktunç'un roman, öykü ve şiirlerinin dışında kalan argo sözlüğü ile anlatı ve deneme kitapları ise kurmaca metinlerini tamamlar niteliktedir.

Hulki Aktunç'un edebiyat anlayışı, öykü, şiir ve dille ilgili görüşlerine odaklanılarak yazılmıştır. Aktunç, edebiyat hayatına öyküyle başlamış, 1970'li yılların sonuna kadar öykü türünde ısrar etmiştir. Aktunç, 1969'dan başlayarak ilk kitabını oluşturan öykülerin büyük bir bölümünü *Soyut*, *Papirüs*, *Yeni Edebiyat*, *Yansıma* gibi dönemin önde gelen dergileriyle birlikte Naci Çelik ve Taylan Altuğ'la çıkardığı *Türkiye Defteri*'nde yayımlamıştır ancak yazarın 1970'li yıllar içindeki edebiyat etkinliği öykü yayımlamakla sınırlı kalmamış, Türk öykücülüğünün kökenleri ve tarihsel gelişimi, halk hikâyesi gibi konuları incelemiş; öykü üzerine teorik düzeyde yazı ve eleştiriler de kaleme almıştır. Aktunç'un 1970'li yıllardaki söz konusu yazılarında öyküye, öykücülere, öykü ve edebiyat sorunlarına Marksist estetik çerçevesinden yaklaştığı, polemikçi bir üslup benimsediği, 1980 sonrasında ise değişen toplumsal ve kültürel ortamların yazarın bu kuramsal pratiği terk ettiği yazı konularının çeşitlendiği, izlenimci denemeciliğinin geliştiği, öznel bakış açısının ağırlık kazandığı görülür.

Hulki Aktunç'un öykü üzerine görüşleri, gelenekle kurduğu ilişki, toplumcu gerçekçi edebiyata yaklaşımı ve kendi kuşağı için önerdiği öykücülük anlayışı üzerinden incelenmiştir. Aktunç, "Halk Hikâyesi Üzerine", "Aydınlar ve Hikâyeciliğimizin Doğuş Sorunları", "Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi" başlıklı yazılarında geçmişin hikâye/masal/söylence birikiminin çağdaş öykü adına değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Çağdaş öykü yaklaşımlarıyla geleneksel hikâye arasında bağ kurma çabası Aktunç'un öykü poetikasının ana hattını oluşturur. Yazar, kendi öyküsünü geleneksel köklerden türetmeye çalıştığı gibi, Türk öykücülüğünün geleceğini de burada görmektedir.

Aktunç, geleneksel hikâye ile çağdaş öyküyü buluşturmanın kolay bir yol olmadığını farkındadır. Çünkü ortaya çıkan ürün, "mekanik bir birleşim" değil, bir "bireşim" yani bir kaynaşma olmalıdır. Geleneksel hikâyelerin yeniden yazılması mümkün değildir, olsa olsa yeniden yorumlanabilir. Aktunç, eski anlatıların "tükenmiş efsaneler" olduğunun bilincindedir; ancak içlerinde

canlılığını koruyan unsurları aramayı, bulduğu hikâye uçlarını modern bir zeminde yeniden üretmeyi de ihmal etmez.

Aktunç, nesir geleneğinden iki yolla yararlanmayı önermekte ve kendi öykülerinde yani teorisinin pratiğinde de bu iki farklı yolu uygulamaktadır. Birinci yol, halk hikâyelerine özgü motiflerin, temaların ve hikâye kahramanlarının güncel yorumunu yapmaktır. Aktunç, ikinci yol olarak, geleneksel hikâyenin anlatım özelliklerinden faydalanır, eski anlatının diliyle özgün bir üslup inşa etmeye çalışır. Aktunç'un, yine geleneksel nesir dilinden hareketle zaman zaman yeni bir sentaksa doğru gitmeye çalıştığı da görülür. Sonuç olarak, Hulki Aktunç geleneği yok sayan ya da ona dondurulmuş bir yazı nesnesi olarak yaklaşan anlayışa karşı çıkmış, kendi yazarlık deneyiminde de gelenekle dinamik bir ilişkiye girmiştir. Aktunç hem teoride hem de pratikte geleneği yeniden yorumlayarak onu modernin içine taşımayı tercih etmiştir. Aktunç'un edebiyat hayatının ilk yıllarında öyküde görünür olan “geleneğe karşı edilgen olmamak” anlayışının onun edebi tavrı olduğu şiir, roman gibi farklı türlerde eserler verdikçe anlaşılmıştır.

Hulki Aktunç'un söz konusu yazılarını kaleme aldığı yıllarda toplumcu gerçekçiliğin belli bir aşama kaydettiği, estetik sorunların, edebiyatın politikadan özerkliğinin de tartışılmaya başlandığı yıllardır. Bu bağlamda Hulki Aktunç kendi öykücülüğünde de toplumcu gerçekçi damarı benimseyip sürdürmeyi tercih etmekle birlikte estetik kaygılar da taşımış, yöntemin kaba yansıtmacı tutumundan sıyrılmaya çalışmıştır. Yazar bir yandan da yazdığı öykünün teorik planını sağlamlaştırmayı amaçlamış gibi görünür; bu noktada toplumcu gerçekçi edebiyat birikimine dönüp bakma ve bu birikimle eleştirel bir diyaloga girme ihtiyacı duyar. Bu durum, yazarın “Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine (1936)”, “Hikâyeden Romana Gerçekçiliğin Evrimi (1937...1941)”, “Nâzım Hikmet'in Sanat Felsefesi ve Hikâye-Roman Sorunları Üzerine”, “Orhan Kemal'in Bütün Hikâyeleri (Giriş-Sonuç)”, “Sadri Ertem” başlıklı yazılarıyla Türk öykücülüğü özelinde edebiyat tarihini toplumcu gerçekçi açıdan yeniden inşa etmesiyle sonuçlanır. Aktunç, toplumcu gerçekçi yöntemle inşa ettiği bu edebiyat tarihinde 1936 yılını bir eşik olarak kabul ederken bu eşiği takip eden sonraki yıllarda, yani 1930'ların sonlarında da gerçekçilik alanında bir gelişme gözlemlemiştir. Ancak Aktunç'un özellikle üzerinde durduğu yazarlar, gerçekçilik anlayışının evrilmesinde öne

çıkan ve toplumcu gerçekçi edebiyatı günümüzde de temsil edebilecek nitelikte olan isimlerdir. Bu bağlamda Aktunç'un, Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali, Kemal Tahir isimlerini ekolleştirmeye çalıştığı kendisini de bu ekolün devamı olarak gördüğü söylenebilir. Fakat Aktunç'un edebi karakteri düşünüldüğünde bir ekole eklemelenmenin ona yeterli gelmeyeceği de tahmin edilebilir. Bu noktada devreye Sait Faik girer. Aktunç, Sait Faik'te gördüğü avangart eğilimlerden beslenmiş ve böylece kendisini toplumcu gerçekçi ekolün dönüştürücü bir aşaması olarak konumlandırmak istemiştir. 1980'den sonra ise yazarın genelde edebiyatında özelde ise öykücülüğünde özgür modernist açılımlar ağırlık kazanacaktır.

Hulki Aktunç, kendisinin de içinde olduğu, bugün Türk öykücülüğünün 1970 öykücü kuşağı olarak andığımız dönemini, 1965-1975 tarihi aralığına oturtur ve bu dönemi “yeni hikâye” ya da “yenilik hikâyesi” olarak anar. “Yenilik hikâyesi” adlandırması aslında Tomris Uyar'a aittir. Tomris Uyar'ın döneminde tartışmalara neden olan “yenilik hikâyesi” çıkışını en az onun kadar sahiplenen tek isim ise Hulki Aktunç olur. “Yenilik hikâyesi”ne döneminde yöneltlen en büyük eleştiri, tanımının netleştirilemediğidir. Halbuki hem Uyar hem Aktunç, “yenilik hikâyesi”ni tanımlamayı denemişlerdir. Her iki yazar da hem 1950 kuşağı öykücülüğüne hem de toplumcu gerçekçiliğin kaba yorumlarına mesafeli durmakta, öte yandan teknik ustalığı da son derece önemsemektedirler. Dolayısıyla “yenilik hikâyesi” bir “bireşim”in hikâyesi olacaktır. “Bireşim”in formülü ise iki yönlü işler. “‘Köksüz bir duyarlık’tan harekete geçen” (Uyar), “‘sosyal bilinçsizlik ve aydın yabancılaşmasına’ düşen” (Aktunç) ama teknik bakımdan ustalıklı 1950 kuşağı öykücülüğüne “Türkiyeli” bir ruh üflenecektir, öte yandan “Türkiyeli insanın” sorunlarına yönelen toplumcu gerçekçi edebiyat da estetik bir süzgeçten geçirilecek, öykü sanatının kendi iç kurallarına uydurulacak ve aynı zamanda toplumsal sorunlar da öyle kolaycı çözümlere bağlanmayacaktır. Bu noktada “yenilik hikâyesi”nin “Türkiyelileştirilmiş” bir 1950 kuşağı öykücülüğü mü olduğu yoksa estetize edilmiş ve fikir bakımından derinleştirilmiş bir toplumcu gerçekçilik mi olduğu netameli bir konudur. Yani 1950 öykücülüğü tarzında modernist bir öykü anlayışı (zira “aktüel” ve “yeni” olmak gibi bir iddia da taşımaktadır) politik bir aşıyla angaje hale mi getirilmek istenmektedir, yoksa toplumcu gerçekçiliğin kısılcacında kalmış öyküye bir tür estetik özerklik mi sağlanmaya çalışılmaktadır esasta? “Yenilik hikâyesi”nin bu iki uçtan hangisine

daha yakın olduğunu söylemek zordur, ama “yenilik hikâyesi”ni var eden tam da bu iki yönlü baskıdır. Aslında, “yenilik hikâyesi”nin Marksist estetiğin kadim sorunlarından biçim içerik meselesine Türkiyeli öykü yazarlarınca verilmiş bir yanıt olduğunu söylemek de mümkündür. “Yenilik hikâyecileri”, en azından Tomris Uyar ve Hulki Aktunç, biçim ve içeriğin birbirinden yalıtılmış iki apayrı unsur olmadığını, aksine birbirleriyle dinamik bir ilişki içinde bulunduklarını fark etmişlerdir.

Tomris Uyar ve Hulki Aktunç’un “yenilik hikâyesi” anlayışlarında ortaklaştıkları ikinci nokta ise “yerlilik” konusudur. “Köylüsüyle kentlisiyle bizim insanımızın karmaşıklığına eğilen” (Uyar), “Türkiyeli insanın taşıdığı potansiyeli [...] hikâye alanında tespit [eden]” (Aktunç) bir öyküdür “yenilik hikâyesi.” Bunun için de “yerelliğin kaynaklarına inmeye” çalışılmalıdır (Uyar). Bu noktada aklımıza “Yenilik hikâyesi bir yerlilik hikâyesi midir?” sorusu gelebilir. Tomris Uyar’ın ve Hulki Aktunç’un yazı hayatlarına başladıkları dönemde edebiyat gündemini meşgul eden konulardan biri de Kemal Tahir’in düşünce pratiğinden doğan “yerlilik” tartışmalarıdır. “Yenilik hikâyesi”nin bu bağlamda Kemal Tahir’in görüşlerinin öykü alanındaki uygulaması olduğunu söylemek fazla iddialı olmayacaktır. Tomris Uyar’ın “Geçmişten uzanan büyük bir duyarlık geleneği var; Osmanlı-Türk insanının duyarlığı. Biraz çelebi, biraz şaşkın, değişen koşullar karşısında yabancılaşılmaya düşmüş, yalnızlaşmış bir insan (belki baştan beri kendisine sunulan kültürle bağdaşamamış zaten.)” sözleri yazarın, Kemal Tahir’in düşüncelerinden etkilendiğinin açık bir göstergesidir. Uyar’ın “yenilik hikâyesi” üzerine görüşlerini ayrıntılı bir şekilde ilk kez ortaya koyduğu “Aydın Hikâyeleri” yazısının, o dönem “Tahiriler” olarak anılan Naci Çelik, Taylan Altuğ, Hulki Aktunç ve Selim İleri’nin çıkardığı *Türkiye Defteri* dergisinde yayımlanması da bu tespiti destekler niteliktedir. Aslında *Türkiye Defteri* dergisinin ilk aşamasında “yenilik hikâyecilerinin” yayın mecrası olarak düşünüldüğü de söylenebilir. Tomris Uyar ve Hulki Aktunç “yenilik hikâyesi” ya da “yeni hikâye”nin kalemi kuvvetli, polemikten çekinmeyen iki teorisyeni olarak kalırlar. 1970’li yılların başında yazdıkları yazılar dönem öykücülüğünün dinamiklerini anlamak ve 1970 kuşağı öykücülüğünü edebiyat tarihindeki yerine yerleştirmek adına önemini halen korumaktadır. “Yenilik hikâyesi” her ne kadar 1970’li yılların ikinci yarısına dahi kalamadan edebiyat gündeminden çekilse de Hulki Aktunç sonraki

yıllarda kaleme aldığı yazılarında ve söyleşilerinde “yenilik hikâyesi”ne dönmüş, o dönem beraber yazı hayatına başladığı yazarları ve birlikte oluşturdukları öykü atmosferini “yeni hikâye/yenilik hikâyesi” olarak adlandırmayı sürdürmüştür.

Hulki Aktunç’un şiir üzerine görüşleri ele alınırken önce ürettiği “delta şiir” adlandırması incelenmiş, ardından da şairin poetikası üzerinde durulmuştur. Ancak bu iki başlıktan önce Hulki Aktunç ve 1980 sonrası Türk şiiri tartışılmıştır. Şiir serüveni 1970’li yıllarda başlamasına rağmen Aktunç’un 1980’li yılların ikinci yarısında belirginlik kazanan şair kimliğinin, edebiyat kamusu tarafından ancak 1990’lı yıllarda (veriminin artık göz ardı edilemeyecek bir boyuta ulaşmasının da etkisiyle) kabul gördüğünü söylemek yerinde olacaktır. *İnsan Aşklarının Külüdür* (1994 Halil Kocagöz Şiir Ödülü) ve *Istıraplar Ansiklopedisi* (1995 Cemal Süreya Şiir Ödülü) kitaplarıyla aldığı şiir ödülleri bu kamusal onayın bir göstergesi sayılabilir. Öte yandan edebiyat tarihi açısından bakıldığında, uzun yıllara yayılan şiir çalışmalarını gün yüzüne çıkarmak konusunda çekingen davranması Aktunç’u belli bir döneme, kuşağa ya da şiir hareketine yerleştirmeyi güçleştirir. Aktunç’u 1980 sonrası şiiri içinde değerlendirebilmemize izin verecek sebepler ise şunlar olabilir:

Aktunç’un şiir verimlerinin özellikle 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren görünürlük kazanması bunda öncelikli rolü oynar. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir, Aktunç’un şiirlerine yer veren *Hürriyet Gösteri*, *Şiir Atı*, *Argos*, *Gergedan* gibi dergiler, 1980’li yılların şiir yayıncılığı açısından önem arz eden süreli yayınlarıdır. Aktunç, edebiyat hayatına 1960’lı yılların sonunda başlasa da bilindiği üzere 1970’ler boyunca süren üretimi, öykü üzerinde yoğunlaşmıştır. 1975 yılında *Türkiye Defteri*’nde yayımladığı “Yarin Rüya Kitabı” şiiri ise bir işçinin rüyasından yola çıkması yani işçi/emekçi temasını kullanması ve dolayısıyla didaktik olmasa bile belli bir mesaj kaygısı taşıması gibi özellikleri sebebiyle 1970 Kuşağı Türk şiirine daha yakın durmakta fakat bu da münferit bir örnek olarak kalmaktadır. Zira 1979’da yayımlanan “Eski Bir Denizin Yalıları” üst başlıklı şiirler, deniz temasının işlendiği imge merkezli şiirlerdir. Üstelik Aktunç bu şiirlerden “Büyük Tonoz”, “Denizin İlk Sözcüleri”, “İlyas Miço”, “Hava Patlarken” (“Beliğ” adıyla) ve “Dönen Birinin Şiiri”ni (“Tütün” adıyla) *Sır Kâtibi*’ne de almıştır. Bu şiirlerin yayımlandığı tarih her ne kadar 1979 olsa da şairin poetik eğilimi dolayısıyla Hulki Aktunç şiirini 1980 sonrası Türk şiirine

dâhil etmek mümkündür. Öte yandan Hulki Aktunç'un 1980'den sonra yazılan Türk şiiri için "Delta Şiir" tanımını üretmesi, dönem şiiri üzerine düşünmesi şairin kendisini 1980 sonrası şiiri içinde devinen bir unsur olarak gördüğünün işareti sayılmalıdır.

Aktunç'un 1980 sonrası Türk şiirini açıklamak için ürettiği "delta şiir" tanımı, 1980 sonrasında politik kutuplaşmada yaşanan çözülmenin edebiyat sahasında tespitidir. Aktunç'a göre edebiyatın bu yeni döneminde paradigmlar değişmiştir; ideoloji bir değer ölçütü olmaktan çıkmış, yerini dil başta olmak üzere esere içkin unsurlar almıştır. Bu noktada, Aktunç'un daltayla kastettiği de daha çok bir "dil daltası"dır aslında. Aktunç, artık ideolojileri değil nitelikli edebiyatı göz etmek gerektiğini vurgular. Aslında şairin bu görüşü gizli bir özeleştiride içermektedir. 1980'li yıllardan itibaren zıt dünya görüşleri arasında tavır almayı zorunlu kılan politik baskının ortadan kalkmasının Aktunç'un görüşlerini gözden geçirerek yenilemesine sebep olduğunu söylemek de mümkündür.

Aktunç, "delta şiiri" tanımıyla kendi şiir anlayışını da tanımlar. Öte yandan üzerinde uzun yıllar çalıştığını her fırsatta dile getirmesine rağmen poetikasını dizgeleştirmemiştir. Dolayısıyla yazı ve söyleşilerinden hareketle poetikası kurulmaya çalışılmıştır. Öncelikle Aktunç'a göre şiir ve dil arasında dinamik bir ilişki vardır ve dil, şiir karşısında pasiftir. Aktunç'un amacı var olan dili aşmak, böylece dili geliştirmek, genişletmek ve ona bir katkı sunmaktır. Şair, dili yeniden var edendir. Bu bağlamda şairin görevi dili yansıtmak değil, yorumlamaktır. Aktunç'un poetikasında şiir, dil karşısında olduğu gibi hayat karşısında da aktiftir. Yaşamı yapan da dildir. Şair, şiir ve hayat arasında doğrudan bir bağ kurar; şiirin şairi de biçimlendirdiği görüşündedir. Burada kastedilen şairin şiiri ile şiir birikimi arasındaki diyalektik alışveriştir. Zira Aktunç'a göre şiir, "eldeki dil" yani gündelik dil kadar kendinden önceki şiiri de aşma eylemidir. Aktunç, şiirin başka şairlerle, başka şiir anlayışlarıyla temas ettikçe nitelik kazandığına ve değerlendirildiğine inanmaktadır. Şair, şiir birikimine eklemlenmek yerine üzerine eklemelidir. Şiir geleneğine karşı duyarlı olan Aktunç, şiirlerinde aruz ve hece vezinlerini de kullanmıştır. Ancak Hulki Aktunç için, aruz ya da hece, bir amaç değil şiirsel araçtır. Vezin, şiirdeki bir denge unsurudur ve bütün nitelikli şiirlerde kendiliğinden vardır. Şair, aruza geri dönmeyi ise bir tür 'ricat' olarak görür.

Hulki Aktunç, sadece şiirde değil yazı hayatı boyunca dil karşısında pasif kalmak yerine aktif bir tutum benimsemeyi tercih etmiş ve Türkçeyi işleyerek geliştirmeye, onu sadece tüketmeye değil kullandığı dili yeniden üretmeye azami emek ve yazarlık enerjisi sarf etmiştir. Dolayısıyla yazarın dille ilgili görüşleri büyük önem taşımaktadır.

Hulki Aktunç'un edebiyat hayatına başladığı 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başı toplumun ve dolayısıyla edebiyatın ileri derecede politikleştiği, sözcüklere dahi politik görüş atandığı bir döneme denk düşer. Ancak Aktunç, bu yıllar içinde bile dile karşı geliştirilen ideolojik yanılsamalardan uzak kalmaya çalışır. Aktunç, 1970'lerde de dil üzerinden yapay bir ikilem yaratıldığı görüşündedir. Yazara göre dildeki yenilenme ve değişim tek bir kişi ya da gruba mal edilemeyeceği gibi bu durum yalnızca yeni sözcük ve terimler üretip tüketmeye de bağlı değildir. Burada da asıl görevi yazarlara, dolayısıyla kendine yükler ve “Yeni sözcüklerle yazan yeni ve iyi yazarlar olmadıkça, dilde herhangi bir ilerleme olmaz,” der. Kendisi de bu doğrultuda yeni deyim, terim ve sözcükler üretmiştir. Ancak üretilen sözcükler, biraz da ihtiyaçtan doğmalıdır. Örneğin Aktunç'taki sözcük türetme eğiliminin yazarın kendi üslubunu yaratma çabasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu noktada yazarın üslup anlayışına da değinmek yerinde olacaktır. Aktunç'a göre iki tür üslup vardır: kendiliğinden üslup ile yaratılmış üslup. Aktunç, kendisi de yaratılmış üslubu benimsemiş bir yazardır. Aktunç üslup kaygısını yazı hayatının başından beri taşımakla birlikte edebiyatında dile verdiği önemin derecesi zaman içerisinde artmıştır. Yazı hayatının başlarında dil ile eserin bir bütün olduğunu, dilin tek başına ancak bir araç olabileceğini belirten yazarın, özellikle 1980'li yıllardan sonra, bu yaklaşımını değiştirdiğini, dili edebiyatında git gide bir amaç haline getirdiğini söyleyebiliriz. *Tanıklarıyla Türkçenin Büyük Büyük Argo Sözlüğü* (1990) adlı leksikolojik çalışmasının yayımlanması, 1980'lerin sonu 1990'ların başında art arda şiir kitapları çıkarması, öykülerinin ise olay örgüsünden giderek arınması ve böylece öykü ile şiir türleri arasındaki sınırların eriyip iki türün birbirinin içinde karışması, sözcük ekonomisine yönelmesi Aktunç'un edebiyatında dilin merkezi bir konuma kaydığının göstergelerindendir.

Aktunç, Türkçeye tutkuyla bağlı bir yazardır ancak onun bu tutkusu muhafazakâr bir noktaya varmaz, “dil polisliği”ne de kalkışmaz ancak Türkçenin güncel

sorunlarıyla da yakından ilgilenir. Aktunç, dili mekanik bir araç olarak görmez, onu neredeyse bir organizmaya eşdeğer tutar. Aktunç’a göre, öncelikle, Türkçe bir mantık dilidir ve bu mantığın en görünür olduğu yer de sentaks, yani sözdizimidir. Yazarın, bir dilin “olmazsa olmaz” kuralı olarak nitelediği sözdizimi Türkçenin hem gücüdür hem de en çok zaafa düşülen, en büyük hataların yapıldığı alanıdır, Türk edebiyatının en iyi yazarlarında sentaks hataları görülmektedir. Aktunç, “bir araya getirme ve düzenleme” gibi anlamlara gelen “sentaks”, “sözdizimi” sözcüklerini de yeterli bulmadığını belirtirken bunların yerine “düzenleyim”i önerir. Aktunç, bütün yayınların bir düzeltmeni olduğu gibi bir de düzenleyim uzmanı olması gerektiğini savunur. Aktunç’a göre Türkçenin en acil ihtiyacı, İngilizcenin *Merriam-Webster*’ı gibi büyük bir sözlüğünün yapılmasıdır. Ayrıca Türkçenin sorunlarıyla mücadele etmek konusunda eğitimin önemine ve kültür politikaları üretmenin gerekliliğine de dikkat çeker.

Hulki Aktunç’un, çok sevdiği Türkçeye karşı borcunu ödediği eserlerinden biri ve en önemlisi hiç kuşkusuz *Büyük Argo Sözlüğü*’dür. Aktunç’un bir dilbilimci iddiasıyla ortaya koymadığı bu leksikolojik çalışması, yurtiçi ve yurtdışındaki dilbilim çevrelerinde takdirle karşılanır. Sözlüğün akademik çevrelerce muteber bulunmasında Aktunç’un konuya metotlu bir şekilde yaklaşmasının yanında argoya dair kavramsal bir zemin oluşturmasının da büyük payı vardır. Aktunç, argoyu “Kendi sosyal çevreleriyle sınırlı yaşayan ve toplumun geri kalan kesiminden ayrılmak ve/ya da korunmak isteyen bir grubun benimsediği özel sözcükler bütünü,” şeklinde tanımlar. Aktunç’un geliştirdiği argo tanımının altı çizilmesi gereken en ayırıcı özelliği argoyu dilbilimsel anlamda bir dil olarak tanımlamamasıdır. Bu yüzden de Aktunç, argoya “dilce” demeyi önerir. Aktunç’un argo sözlüğünün sınırlarını belirlerken yaptığı ikazlardan en önemlisi argo ile kaba dil ve küfür arasındaki farkları göz önünde bulundurmak gerektiği yönündedir. Aktunç’a göre argo, bir dil olmadığı gibi argo diye bir kategori de aslında yoktur; “genel argo” ve “alan argosu” olmak üzere iki öbek vardır. “Genel argo” ve “alan argosu” bizzat Aktunç tarafından geliştirilmiş ve dilbilim alanına kazandırılmış iki kavram-tanımdır ve argonun/genel argonun tanımı ise alan argosundan bağımsız olarak yapılamaz. Genel argo, “Alan argolarındaki sözcük dağarcığının, zaman içinde oluşturduğu toplam sözcük ve deyim dağarcığı ile, bu dağarcığa dayalı konuşma biçimi”dir (Aktunç, 2008b, 16). Aktunç’un “alan

argosu” tanımı *Meydan Larousse*’ta yaptığı “argo” tanımını da kapsayan niteliktedir. Aktunç, tespit ettiği 18 alan argosunu, 6 ana öbeğe ayırır.

Aktunç, argo kavramsallaştırmasında argonun toplumsal boyutuna değinir. Aktunç’a göre argo, alt kültürlerde ya da ötekileştirilmiş kültürlerde doğar. Argo, bu çevreleri toplumun geri kalanından korunma görevi üstlenecek bir tür şifredir. Aktunç’un serbest argo tanımlarından biri de “Argo, dilin gizli örgütüdür.” Bu açıdan da Aktunç’a göre argo, “toplumsal tanık”tır.

Aktunç, argonun kültürel boyutuna da dikkat çekmiştir. *Büyük Argo Sözlüğü*’nde sözcük ve deyişlerin etimolojisini vermeye büyük özen gösteren yazar, bu yöndeki araştırmaları sırasında sözcüklerin göç ederken uğradıkları biçim ve anlam başkalaşımlarına da tanıklık etmiş olmalıdır. Aktunç’a göre Türkçenin argo dağarcığı dünya dillerinin içinde en genişlerinden biridir. Türk argosunun büyük ağırlığını geçmişten bugüne İstanbul argosunun oluşturmaktadır. Aktunç, çokuluslu bir imparatorluğun başkenti olan İstanbul’un argosunda da Çince, Moğolca, Çingenece yoluyla Sanskritçe, Yahudiler yoluyla İspanyolca, Rumca, Ermenice, Almanca, Arnavutça, Bulgarca, Fransızca, Flamanca, İngilizce, İtalyanca, Kürtçe, Macarca, Portekizce, Romence, Rusça, Yugoslavca gibi yirmiden fazla dilin izini tespit etmiştir. Yazar, ülkenin siyasi tarihiyle argo arasında da koşutluk kurarak bu zengin imparatorluk mirası argonun kaynaklarının Cumhuriyet dönemiyle birlikte daraldığını da belirtir. Aktunç için argo, binbir olanağının binini de bilmek, anlamak istediği dille ilgili benzersiz bir keşif alanıdır.

Hulki Aktunç, kırk yılı aşkın yazı hayatında edebiyatın hemen her türünde ürün vermiş, eserleriyle Türk edebiyatına katkı sunmakla yetinmemiş, hem Türkçeyi hem Türk edebiyatını devraldığı noktadan daha ileri bir aşamaya taşımaya çalışmıştır. Kendisini erken yaşlardan itibaren entelektüel bakımdan yetiştirmeye azami gayret gösteren yazar, edebiyat tarihimize dair de geniş bir bilgi birikimine ulaşmıştır. Türk edebiyatının kaynaklarından, geleneksel edebiyatımızdan yararlanmayı ilke edinen Aktunç bunu kendisinden sonra gelecek yazar kuşaklarına da önermiştir. Böyle olmakla beraber Aktunç, geleneksel değil, modernist metinler üretmiştir. Fakat yazar, modernizme geleneğe sırtını

dönmeden, geleneksel edebiyatımızdan faydalanıp onu dönüştürerek varmaya çalışmıştır.



KAYNAKLAR

“‘Henüz Söylenmemiş Olan En Güzel Söz’ İçin” (Haziran, 1974). *Türkiye Defteri*, 8, 2-4.

“18. Sayı Dolayısıyla” (1975, Nisan). *Türkiye Defteri*, 18, 482-483.

“1950-1960 kuşağının ozan ve hikâyecileri kendi kendileriyle ve çağlarıyla hesaplaşıyorlar” [özel sayı]. (1967, Ocak). *Yeni Ufuklar*, 176, 1-84.

“1950-1960 kuşağının ozan ve hikâyecileri kendi kendileriyle ve çağlarıyla hesaplaşıyorlar” [özel sayı]. (1967, Şubat). 177, 52-72.

“Ağırlık İncelemede” (1970, Haziran). *Yeni Edebiyat*, 8, 1.

“Aktunç, Hulki” (2010, Mart). *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, C. 1 (3. Baskı). İstanbul: YKY.

“Argonun Şairi Mortu Çekti,” (2011, 1 Temmuz). *Radikal*, s. 1.

“Bir Serginin Öyküsü” [Ayvalık Yollarında Sürücü Aynalarında sergi davetiyesi]

“Çağına Tanık Olmak.” (1969, Nisan). *Yeni Dergi*, 55, 422-424.

“Derneklerde Seçimler.” (1998, 24 Ocak). *Cumhuriyet*, s. 6.

“Dil Devriminin bugün ulaştığı aşama, Atatürk’ün istediği ve özlediği düzeye ulaşmış mıdır?” [soruşturma] (1981, 15 Eylül). *Milliyet Sanat*, 32 (yeni dizi), 8.

“Edebiyat... Kapitalizm... Nobelizm...” (1974, Ocak). *Türkiye Defteri*, 3, 3-5.

“Edebiyatımızda Bir Çağ Yangını” (2011, 1 Temmuz). *Radikal*, s. 6.

“Güçlenen... Süren...” (1973, Aralık). *Türkiye Defteri*, 2, 3-4.

“Günümüzde şiir ve özgürlük ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?” (1994, Ocak). *Varlık*, 1024, 14.

“Hakiki Düşman Emperyalizmdir” (1974, Ağustos). *Türkiye Defteri*, 10, 1-3.

“Hikâye Özel Sayısı Üstüne” [Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı] (1972, Haziran). *Yansıma*, 6, 1.

“Kemal Tahir ya da Düşünen Edebiyat” (1974, Nisan). *Türkiye Defteri*, 6, 2-4.

“Kemal Tahir’in Seçtiği” (1970, Haziran). *Yeni Edebiyat*, 8, s.18.

“Kitaplardan... Gazetelerden... Dergilerden” (1974, Ocak). *Türkiye Defteri*, 3, 43-47.

“Kitaplardan... Gazetelerden... Dergilerden...” (1974, Mart). *Türkiye Defteri*, 5, 44-46.

“Kitleler, Kadrolar ve Görevimiz ya da ‘Rüya Görelim’” (1975, Şubat). *Türkiye Defteri*, 16, 290-292.

“Kristal Elma’ya Rekor Katılım.” (1998, 6 Haziran). *Milliyet*, s. 9.

“Marksist Düşüncenin Problemler” (1974, Temmuz). *Türkiye Defteri*, 9, 47.

“Ne Yazıyor, Ne Okuyorlar?” [soruşturma]. (1998, Mart-Nisan). *Adam Öykü*, 15, 132.

“Parti Meselesi ve Vasıfsız Aydınlar Üzerine” (1974, Mayıs). *Türkiye Defteri*, 7, 2-4.

“Radikal Gazetesi Hulki Aktunç’tan Özür Dilesin Diyenler” adlı facebook grubu. <https://www.facebook.com/Radikal-Gazetesi-Hulki-Aktun%C3%A7tan-%C3%B6z%C3%BCr-dilesin-diyenler-118392514918760/>. Erişim tarihi: 29.02.2020.

“Reklam Dünyasından Skandal Hırsızlığa Tepki.” (1998, 25 Nisan). *Hürriyet*, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-15760>. Erişim tarihi: 20.02.2020.

“Reklamcılar Derneği.” (1997, 2 Mayıs). *Cumhuriyet*, s. 20.

“Reklamcılar Derneği: Gazetecinin Reklama Çıkması Sakıncalı.” (1999, 27 Haziran). *Milliyet*, s. 8.

“Reklamcılar Derneği’nde Yeni Yönetim.” (2000, 12 Şubat). *Milliyet*, s. 9.

“Reklamcılardan deklarasyon.” (1998, 1 Mart). Hürriyet, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-8171> Erişim tarihi: 20.02.2020.

“Sait Faik Hikâye Armağanı Adaylarına Göre Sait Faik’in Edebiyatımızdaki Yeri ve Etkileri.” [soruşturma] (1978, 15 Mayıs). *Milliyet Sanat*, 277, 3.

“Tekboyutlu Devrimcilik ve Çelişkiler Üzerine” (1974, Şubat). *Türkiye Defteri*, 4, 7-10.

“Türk Dil Kurumu Ödülleri’ni Kazanan Sanatçılar ‘Dil Bayramı’nda Görüşlerini de Açıkladılar.” (1977, 30 Eylül). *Milliyet Sanat*, 245, 4-7.

“Türk Hikâyeciliği Üstüne Düşünceler,” [soruşturma] (1972, Haziran). *Yansıma* [Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı], 6, 161-183.

“Türk Öykü Kitapları Zamandizini.” (1996, Mart-Nisan). *Adam Öykü*, 3, 131-146.

Abacı, T. (2011, Eylül-Ekim). “Şiir Kitapları Sözlüğü-38”, *Yasakmeyve*, 52, 90-95.

Ada, A. (2010, Eylül-Ekim). “Sönmemiş Dizeler,” *Kurşun Kalem: Hulki Aktunç Dosyası*, 2, 18.

Ağaoğlu, A., Turan, G., Aktunç, H. ve Gümüş, S. (1993, Aralık). “Türk Romanının Bugünü ve Geleceği,” *Varlık*, 1035, 2-9.

Ahmet Oktay (1987, 19 Mayıs). “*Son İki Eylül: Yazının Ucuna Bir Yolculuk*,” *Milliyet*, s.10.

Ahmet Oktay. (2008, Temmuz). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (4. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.

Akatlı, F. (1980, Ağustos-Eylül). “Hulki Aktunç’un Öykücü Kişiliği,” *Oluşum*, 34-35, 7-8.

Akatlı, F. (1985, 16-30 Nisan). “*Ten ve Gölge*,” *Yeni Gündem*, 20, 37.

Akatlı, F. (1987, Mayıs). “*Son İki Eylül*,” *Gergedan*, 3, 106-107.

Akatlı, F. (1989, 6 Temmuz). “Şiire Yeni Bir Kanat,” *Cumhuriyet*, s. 5.

Akatlı, F. (2005, Şubat-Mart). “Hulki Aktunç’un Öykü Dünyası,” *İmge Öyküler*, 1, 66-68.

Akçadağ, V. (2008). *Realist İstanbul Hikâyeleri*. (Yüksek Lisans). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Aktunç H. (1981, Ağustos). “Reklamın Özü ve Sözü Üzerine”, *Gösteri*, 9, 66-67.

Aktunç, E. (21 Haziran 2017). Kişisel görüşme. İstanbul.

Aktunç, H. (1970a, Haziran). “Yazılamamış Bir Günlük,” *Yeni Edebiyat*, 8, 18-19, 34.

Aktunç, H. (1970b, Nisan). “Sadri Ertem,” *Papirüs*, 45, 47-48.

Aktunç, H. (1971a, Ekim). “Coşku ve Bilinç,” *Yeni Edebiyat*, 12, 28-29.

Aktunç, H. (1971b, Nisan). “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuşu Sorunları”, *Türkiye Defteri*, 1, 2-10.

Aktunç, H. (1971c, Nisan). “Konuşmalı, Özeleştirili”, *Türkiye Defteri*, 1, 36-37.

Aktunç, H. (1971d, Ocak). “Halk Hikâyesi Üzerine,” *Yeni Dergi*, 76, 40-44.

Aktunç, H. (1973a, Aralık). “Marksizm, İdeoloji, ‘Gerikalmış İlericilik’ ve Bugünün Edebiyatı Üzerine”, *Türkiye Defteri*, 2, 26-37.

Aktunç, H. (1973b, Haziran). “Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine (1936),” *Yeni Dergi*, 105, 26-42.

Aktunç, H. (1973c, Ocak). “‘Giden’ Üstüne ve Gelecek Olana,” *Yansıma*, 13, 37-40.

Aktunç, H. (1974a, Ağustos). “Orhan Kemal’in Bütün Hikâyeleri (Giriş-Sonuç),” *Türkiye Defteri*, 10, 10-87.

Aktunç, H. (1974b, Haziran). “Nâzım Hikmet’in Sanat Felsefesi ve Hikâye-Roman Sorunları Üzerine,” *Türkiye Defteri*, 8, 67-72.

Aktunç, H. (1974c, Nisan). “Hikâyeden Romana Gerçekçiliğin Evrimi (1937...1941)”, *Türkiye Defteri*, 6, 5-11.

Aktunç, H. (1974d, Nisan). “Kemal Tahir Günlüğünden Seçmeler,” *Türkiye Defteri*, 6, 92-96.

Aktunç, H. (1974e, Mart). “Yeni Hikâyenin ‘Eski’leri (Füruzan ve Bekir Yıldız)”. Oktay Bizer takma adıyla. *Türkiye Defteri*, 5, 26-38.

Aktunç, H. (1975, Eylül). “Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi,” *Yeni Ufuklar*, 264, 49-54.

Aktunç, H. (1976). *Gidenler Dönmeyenler*. İstanbul: Günebakan Yayınları.

Aktunç, H. (1977). *Kurtarılmış Haziran*. İstanbul: Derinlik Yayınları.

Aktunç, H. (1978, Nisan). “Golyat Akıllıca Vurur mu?” *Oluşum*, 6/48, 4-5.

Aktunç, H. (1979). “Eski Bir Denizin Yalıları”, *Yazı*, 6, 44-47.

Aktunç, H. (1981a, Eylül). *Bir Çağ Yangını*. İstanbul: Derinlik Yayınları.

Aktunç, H. (1981b, Mart). “Metin Yazarı Ürüne Uygun ‘Güzel’i Arar,” *Mesaj*, 1, 10-11.

Aktunç, H. (1982, Ekim). “Ya O Da Ölürsa...” *Gösteri*, 23, s. 20-21.

Aktunç, H. (1983, Haziran). “Kaldırım Bilgesi,” *Tan*, 11, 27-31. (imzasız yayımlanmıştır.)

Aktunç, H. (1984, Ağustos). “İki Yazar İki Yol: Duyarlığın Öfkenin Güzel Tohumları,” *Günümüzde Kitaplar*, 8, 38-39.

Aktunç, H. (1985, Mart). “İki Yazar İki Yol: Anmak ki Hüzündür,” *Günümüzde Kitaplar*, 14, 24-25.

Aktunç, H. (1987a, Nisan). *Son İki Eylül*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

Aktunç, H. (1987b, Nisan). “İmzalı Kitapların Serüveni: Sevginin Bin Çiçeği,” *Çerçeve*, 19,2.

“Niçin Yazıyorsunuz?,” (1987, Eylül) [soruşturma]. *Gergedan*, 7, s. 83.

Aktunç, H. (1988a, Haziran). “İlhan Berk’engiz,” *Çerçeve*, 33, 6.

Aktunç, H. (1988b, Nisan). “Bir Portreyi Ararken: Kemal Tahir İçin Portre Denemeleri,” *Gergedan*, 14, 96-97.

Aktunç, H. (1989a, 14 Eylül). “Sesini duyar gibiyim,” *Cumhuriyet*, s. 5.

Aktunç, H. (1989b, Mayıs). “İstanbul’u Bul Bana: İstanbul Argosunun Tarihsel Daralışı,” *Kostantiniyye Haberleri*, 1, s. 2, 15.

Aktunç, H. (1989c, Temmuz). “İstanbul’u Bul Bana: Ah Canım Rasime Hocam Ah...” *Kostantiniyye Haberleri*, 3, s. 2, 15.

Aktunç, H. (1990a, 12 Ekim). ““Sözdür Düşen Boynuma”” *Cumhuriyet Kitap*, 34, 5.

Aktunç, H. (1990b, Kasım-Ocak). “Dilin Yarılışı (Argonun Savaşçılığı Üzerine Bir Deneme),” *Defter*, 11, 7-13.

Aktunç, H. (1991a, 1 Kasım). “Günümüz ‘Delta’sından Garip Irmağına Bakış...” *Milliyet Sanat*, 275, 7.

Aktunç, H. (1991b, Şubat). “Masal Usta’dan Öğrendiklerim” *Varlık*, 1001, 25-26.

Aktunç, H. (1992a, Mayıs-Haziran). “Dilin İmkânı (Modernizm Üzerine: Sorunlar ve Yanıtı İçinde Sorular)”. Modernizm, Modern Şiir, Türk Şiirinde Modernizm Kavramı 2 [özel bölüm]. *Sombahar*, 11, 42-43.

Aktunç, H. (1992b, Mart). “İnandırıcılığını Yitirmiş Eleştirmen,” *Varlık*, 1014, 20-24.

Aktunç, H. (1992c, Eylül). “Borges’in ‘Düşsel Varlıklar Kitabı’na Birinci Zeyl,” *Varlık*, 1020, 7-10.

Aktunç, H. (1993, Eylül-Ekim). “Deltaya Düşmek, Deltayı Bilmek,” *Sombahar*, 19, 7-11.

Aktunç, H. (1996a, Mart-Nisan). “Öykülerin Bir Öyküsü,” *Adam Öykü*, 3, 125-128.

Aktunç, H. (1996b, Ocak-Nisan). “Cemal Süreya’nın *Sevda Sözleri* ve Atasözleri Üzerine Özleyen Monolog”, *kitap-lık*, 19-20, 50-51.

Aktunç, H. (1997a, Aralık). “Ustaların Seçtikleri- Öykü Değerlendirme Yazısı”, *Varlık*, 1083, 33-34.

Aktunç, H. (1997b, Bahar). “Kendisini Başlatmıştır...”. *Ludingirra*. Dosya: Ece Ayhan. 1, 93-97.

Aktunç, H. (1998) *Twelfth Song*. Theo Dorgan, Tony Curtis ve Orhan Koçak (Çev.). İrlanda: PoetryIreland.

Aktunç, H. (1999a, Ocak). “Tragedyadan N’aber?”, *Öküüz*, 56, 4.

Aktunç, H. (1999b, Yaz). “Argodan Kargo ya da Savaş Kılıç’a Nâme,” *kitap-lık*, 37, 266-269.

Aktunç, H. (2000a) “Dil ve Tüy.” (s. 23-25) *Türkçe’nin Zenginleştirilmesi Kurultayı - Bildiriler, Tartışmalar*. Hikmet Altınkaya (Ed.). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Aktunç, H. (2000b, Ağustos) *Firak: Toplu Şiirler 1989-1999*. İstanbul: YKY.

Aktunç, H. (2001a, 18 Ocak). “Birtakım ‘Sanı ve Saksı’ Sorunları...” *Cumhuriyet Kitap*, 570, 15.

Aktunç, H. (2001b, Mart). *Aforistika ya da Özeldeyişler*. İstanbul: Sel Yayınları.

Aktunç, H. (2001c, Ekim). “Bir ‘Sözlük’ Üzerine Sözcükler.” (s. 7-11). Kadın Argosu Sözlüğü. Filiz Bingölçe (haz.). İstanbul: Metis.

Aktunç, H. (2001d, Ocak-Şubat). “Alias: Benerci,” Dosya: Takma Adlar, Sanal Kimlikler, *kitap-lık*, 45, 268-269.

Aktunç, H. (2002, Temmuz). *Erotologya?*. İstanbul: YKY.

Aktunç, H. (2003a, Ekim). *Toplu Öyküler I*. İstanbul: YKY.

Aktunç, H. (2003b, Ekim). *Toplu Öyküler II*. İstanbul: YKY.

Aktunç, H. (2003c, Nisan-Mayıs). “Erotika-Poetika,” *Yasakmeyve*, Dosya: Cinsellik, 2, 79.

Aktunç, H. (2005a, 11 Aralık). “Cansen Ercan: Dünya Pasteli.” *Cumhuriyet*, s. 14.

Aktunç, H. (2005b, Ağustos). “Yazar Yazın Yazmaz,” *Varlık*, Dosya: Yazar Nasıl Tatil Yapar?, 1175, 7.

Aktunç, H. (2005c, Ocak). “Ayvalık Günlüğü,” *kitap-lık*, 79, 34-41.

Aktunç, H. (2006a, Ekim). “Muzo’nun Ölmeyişi,” *kitap-lık*, 98, 9.

Aktunç, H. (2006b, Haziran). “Haşim... İsmail... Şiir... Resim,” *kitap-lık*, 95, 77-79.

Aktunç, H. (2007a, Nisan). “Leyla Erbil: İsyan Grameri.” Süha Oğuzertem (Haz.). *Leyla Erbil’de Etik ve Estetik* (s. 45-47). İstanbul: Kanat Kitap.

Aktunç, H. (2007b, Ocak-Şubat). “Öyküde Günlük, Günlükte Öykü,” *Eşik Cini*, 7, 4-5.

Aktunç, H. (2008a). *Yoldaşım 40 Yıl / Edebiyatta 40. Yılında Hulki Aktunç*. Rıza Kıracı (Söy.). İstanbul: Say Yayınları.

Aktunç, H. (2008b, Ocak). *Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla)* (5. Baskı). İstanbul: YKY.

Aktunç, H. (2008c, Şubat). “Üzerlik Sokağı ya da ‘Sevdiğim Sokak Adları Gibi...” Murat Yalçın (Ed.). *İstanbul Sokakları – 101 Yazardan 100 Sokak* (2. Baskı) (s. 154-157). İstanbul: YKY.

Aktunç, H. (2009a, Ekim). *Sönmemiş Dizeler*. İstanbul: YKY.

Aktunç, H. (2009b, Eylül). “Öyküde Kalmayan,” *kitap-lık*, 130, 62-65.

Aktunç, H. (2010a). *Bir Kadıköy’oğlu* (2. Baskı). İstanbul: Heyamola Yayınları.

Aktunç, H. (2010b, 5 Temmuz). “Düzelti...” *Cumhuriyet*, s. 19.

Aktunç, H. (2010c, 8 Kasım). “Kalem ile Fırça...” *Cumhuriyet*, s. 17.

Aktunç, H. (2010d, Kasım). “İstanbul Argosu”. *İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: NTV Yayınları, 493-494.

Aktunç, H. ve Aktunç, S. (2013). *Aranâme*. İstanbul: YKY.

Aktunç, H. ve Emre, G. (2012, Haziran). *Opus*. İstanbul: Sel Yayınları.

Aktunç, H. ve Yıldırım İ. (2003, Şubat-Mart). “Şair ve Okuru: Zaman İçinde Şiirin Kanatları,” *Yasakmeyve*, 1, 8-14.

Aktunç, H., Akyol, S., Dara, R. ve Durak M. [söyleşi] (1998, Nisan). “Hırka’dan, Atkestanesi’nden, Şiir’den...” *Yeni Biçem*, 60, 14-25.

Aktunç, H., Alkaya, O. (1992, Ocak-Şubat). “Verilecek İfade Yok Aşklardan Başka.” [Özel bölüm: Hulki Aktunç]. *Sombahar*, 9, 37.

Aktunç, S. (19 Eylül 2017a). Kişisel görüşme. İstanbul.

Aktunç, S. (20 Mayıs 2017b). Kişisel görüşme. İstanbul.

Aktunç, S. (8 Haziran 2017c). Kişisel görüşme. İstanbul.

Aktunç, S. (9 Mayıs 2017d). Kişisel görüşme. İstanbul.

Aktunç, U. (21 Eylül 2017e). Kişisel görüşme. İstanbul.

Alemdar, H. (1994, Temmuz). “Türlerin Toplamında Bir Şair: Hulki Aktunç.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Gösteri*, 164, 44-46.

Alkaya, O. ve Aktunç, H. (1992, Ocak-Şubat). “Bu Akşam Ölse Gazali!” [Özel Bölüm: Hulki Aktunç]. *Sombahar*, 9, 36-37.

Altan, E. (2013, Haziran). *Ben Koşarım Aşağılara, Koşarım: Turgut Uyar Üzerine Tomris Uyar’la Söyleşi*. İstanbul: 160. Kilometre Yayınları.

Altuğ, T. (1971, Nisan). “Romanın Eşiğinde Kalan Hikâyecisi”, *Türkiye Defteri*, 1, 13-15.

Altuğ, T. (1973, Aralık). “Batılaşmacı Görüş Tarzı Üzerine”, *Türkiye Defteri*, 2, 5-12.

Altuğ, T. (1974, Ocak). “Türk Hikâyesinin Yeni Dönemi ve Bazı Teorik Meseleler,” *Türkiye Defteri*, 3, 25-33.

Altuğ, T. (1990, 13 Aralık). “Kara Dil: Argo,” *Cumhuriyet Kitap*, 43, 17.

Altuğ, T. (2011, Eylül). “Hulki Aktunç İçin Mersiye: Bahariye’de Bulunan Elyazması,” *kitap-lık*, 152, 100-102.

Andaç, F. (1996, Mayıs-Haziran). “Hikâyenin Kaynaklarına Bakmak Bir Zorunluluktur.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Adam Öykü*, 4, 37-49.

Ardıç, E. (1974, 4 Şubat). “Kemal Tahircilik mi?”, *Yeni Ortam*, s. 7.

Armağan, Y. (2017, Kasım-Aralık). “Niçin Divan? Çünkü Divan.” [Turgut Uyar Dosyası]. Özge Şahin (Ed.). *kitap-lık*, 194, 12-20.

Aruoba, O. (1990, Kasım). “*Büyük Argo Sözlüğü* Üzerine Küçük Bir Caz.” *Argos*, 27, 143-145.

Asiltürk, B. (2001, 1 Şubat). “Yedi Kitaptan Oluşan *Firak*” *Cumhuriyet Kitap*, 572, 18.

Asiltürk, B. (2010, Mayıs-Haziran). “‘Yazılı Kaynaklarda Olmuyor Bunlar’ ya da Türk Şiirinin Sır Kâtibi,” *Yasakmeyve*, 44, 60-64.

Asiltürk, B. (2013, Şubat). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: YKY.

Aslankara, M. S. (2009, 17 Aralık). “Hulki Aktunç; kırk yıllık öykü eşiği...” *Cumhuriyet Kitap*, 1035, 21

Aslankara, M. S. (2009, 24 Aralık). “Hulki Aktunç’un öykü yolu...” *Cumhuriyet Kitap*, 1036, 20.

Aysan, E. ve Bolat, S. (2006, Mayıs). *Deniz Feneri: Behçet Aysan Kitabı*. Ankara: Uğur Mumcu Vakfı Yayınları.

Barbarosoğlu, N. (1998a, 9 Ağustos). “İçerde Bir İblis Var,” *Kitap Zamanı* (?), s. ?

Barbarosoğlu, N. (1998b, Kasım-Aralık). “Bizim Ülkemizde Öykünün Ne Olması Gerektiği Üzerine Yanıtlarımdır Bütün Öykülerim.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Adam Öykü*, 19, 125-128.

Barbarosoğlu, N. (2011, Ağustos). “Görgülü Gözün Hayatı,” *Varlık*, 1247, 35-36.

Barbarosoğlu, N. (2017, 22 Eylül). Kişisel görüşme. İstanbul.

Baykurt, F. (1974, Nisan). “Kemal Tahir İçin”, *Türkiye Defteri*, 6, 65-67.

Bayrıl, V. B. (2011, 8 Temmuz). “Hulki Aktunç’un Dostlarından Eyüp Can ve Cem Erciyes’e Özür Daveti”. <https://www.facebook.com/notes/bahad%C4%B1r-bayr%C4%B1l/hulki-aktun%C3%A7un-dostlar%C4%B1-arkada%C5%9Flar%C4%B1-okurlar%C4%B1-i%C3%A7in-%C3%A7a%C4%9Fr%C4%B1/10150241240077669/> . Erişim tarihi: 29.02.2020.

Bek, Ö. (1969, Kasım). “Geçen Ayın Dergileri,” *Soyut*, 19, 20-21.

Bek, Ö. (1971, Nisan). “Geçen Ayın Dergilerinden,” *Soyut*, 36, 22-24.

Belge, M. (1985, 1-14 Kasım). “Edebiyatçılar Reklam Teknisyenidir”. Hulki Aktunç ile söyleşi. *Yeni Gündem*, 33, 31.

Berköz, E. (14 Eylül 2017). Kişisel görüşme. İstanbul.

Berköz, E. (2005, 22 Kasım). “Aynaların İçindeki Dünyalar.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Cumhuriyet*, s. 15.

Berköz, E. (2007, 27 Eylül). “Gökyüzleri... İnsan yüzleri...” *Cumhuriyet*, s. 14.

Bilen, M. Y. (1985, Şubat). *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*. Ankara: Yaba Yayınları.

Birsel, S. (1982). *Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Birsel, S. (1991, Kasım). *Geceyarısı Mektupları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bozdağ, İ. (1980). *Kemal Tahir’in Sohbetleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Buyrukçu, M. (2001, 5 Temmuz). “Aforistika ya da Özeldeyişler,” *Cumhuriyet Kitap*, 594, 17.

Canberk, E., Kırac, R., Tosuner, N., İleri, S., Altıok Akatlı, Z., Öneş, M., Berköz, E., Aruoba, O. (2011, 2 Temmuz). “Bir Kadıköy’oğlu’nun Ardından”, *Cumhuriyet*, s. 15.

Candan, M. (1992, Şubat). “Hulki Aktunç ve Güven Turan ile Bir Akşam Sohbeti.” *Varlık*, 1013, 15-17.

Cemal Süreya (2018, Ocak). *Günler* (6. Baskı). İstanbul: YKY.

Cemal Süreya. (1990, Şubat). “Edebiyatımızda Yeni Bir Tip”, *Argos*, 18, 117. [ilk kez: *Papirüs*, S: 4, 1966]

Cevdet Kudret. (2016, Kasım). Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman. Handan İnci (Ed.). İstanbul: Kapı Yayınları.

Coşkun, S. (1973, Aralık). “Edebiyatımızda Küçük Burjuva Eğilimler”, *Yarına Doğru*, 2, 18-29.

Çavaş, R. (2016, Temmuz-Ağustos). “Hulki Aktunç’un *Büyük Argo Sözlüğü*’ndeki 23. Sayfa”, *IAN.Edebiyat*, 6, 54-55.

Çelik, B. (2004, Haziran). “Hulki Aktunç’un Hikâyeleri”, *Virgöl*, 74, 35-37.

Çotuksöken, Y. (1987, 12 Nisan). “*Argo Sözlüğü*’nü Hazırlayan Hulki Aktunç: ‘Argo Dilin Gizli Örgütüdür.’” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Güneş*, s. 6.

Çotuksöken, Y. (1991a, Ocak). “Türk Dilinde Kısır Döngü Aşılamadı,” *Gösteri*, 122, 24-27.

Çotuksöken, Y. (1991b, Şubat). “Büyük Argo Sözlüğü,” *Gösteri*, 42-43.

Demir, D. “Güz Her Şeyi Bilir mi?” http://www.insanbu.com/eski/a_habered18.html?nosu=1491 . Erişim tarihi: 29.02.2020.

Dino, G. (1978). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Doğan, E. (2000, Mayıs). “Hulki Aktunç ile Söyleşi”, *Varlık*, 96 / 1112, 2-3.

Doğan, M. H. (1978, 9 Ocak). “*Kurtarılmış Haziran*: Hulki Aktunç’un Öyküleri,” *Milliyet Sanat*, 259, 25.

Doğan, M. H. (1995, Ocak). “Şiirce,” *Adam Sanat*, 110, s. 23-24.

Duran, R. (1989, Eylül). “Güllerin Özeti,” *Çerçeve*, 48, 4.

Duran, R. (1990, 16 Kasım). “Sefillerin en kıyak cilveleri,” *Cumhuriyet Kitap*, 39, 11.

- Duran, R. (1998, 24 Eylül). “Eski Gibi, Ama Özgün,” *Cumhuriyet Kitap*, 449, 23.
- Durbaş, R. (2011, 1 Temmuz). “Kuşları Kokladı, Çiçeklerle Uçtu.” *Cumhuriyet*, s. 17.
- Durusel, İ. (2011, Aralık). ““Kısa Kısa Kıssalar,”” *kitap-lık*, 155, 37-38.
- Durusel, İ. (2015, Şubat). *Kısa Kısa Kıssalar*. İstanbul: 160. Kilometre.
- Elal, M. (2005, Nisan). “*Türkiye Defteri*: Kemal Tahir’in İzinde Bir Dergi,” *Akatalpa*, 64, 2.
- Emre, G. (2010, Ocak). “*Sönmemiş Dizeler*,” *Akatalpa*, 121, 18-19.
- Erbaş, Ş. (1995, 16 Şubat). “Alacakaranlıktaki Işık...” *Cumhuriyet Kitap*, 261, 11.
- Erbil, L. (1972, Şubat). “İncelemenin Koşulları”. *Yeni Dergi*, 89, 76-80.
- Ercan, E. (1993, 13 Mayıs). “Şarkısız Kuşağın Şarkısı.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Cumhuriyet Kitap*, 168, 5.
- Ercan, E. (1994, 13 Ekim). “Yatışmayan Şiir Adına.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Cumhuriyet Kitap*, 1, 4.
- Erciyes, C. (2011, 20 Temmuz). “Mendil Kadar Yeşilliğin Üstünde”, *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/cem-erciyes/mendil-kadar-yesilligin-ustunde-1056915/>Erişim tarihi: 29.02.2020.
- Ergülen, H. (1989, Mayıs). “Sır Kâtibi: Hulki Aktunç.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Şiir Atı: Kitap 5*. A. Osman Hakan, V. B. Bayrıl, Haydar Ergülen, Ali Günvar (Haz.). s. 131-134.
- Ergün, M. (1972, Aralık). “Günümüz Türk Hikâyesi Üstüne Bir Genelleme,” *Yansıma*, 12, 512-519.
- Erözçelik, S. (1990, Haziran). “Sır Kâtibi Hulki Aktunç’a Sorular,” *Gösteri*, 32-35.
- Ersoylu, H. (2016, Temmuz-Ağustos). “Türk Argosu Üzerine Yazılmış Sözlükler”. *İAN Edebiyat*, 6, 64-66.

Fındıkçı, M. (1999, Kış). “Güz ve Güz,” *kitaplık*, 35, 284-285.

Giz, A. (1994). *Bir Zamanlar Kadıköy*. (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Gölbaşı, O. (2001, Ocak). “Sanatçı, Ruhların Mühendisidir.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Öküz*, 80, 36-37.

Gönen, E. (1989, Eylül). “Türkiye o kadar dehşet verici bir yer ki, ‘Türkiye’de roman yoktur,’ veya ‘Türkiye’de ne kadar futbol varsa o kadar roman vardır’ denebiliyor...” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Argos*, 13, 61-65.

Günyol, V. (1986). *Sanat ve Edebiyat Dergileri*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Günyol, V. (1994, Temmuz). “Gözüme İliştikçe”, *Varlık*, 1042, s. 19.

Hepçilingirler, F. (1998, Aralık). “...” (başlıksız), *Öküz*, 55, 4.

Hızlan, D. (1981, 4 Eylül). “Hulki Aktunç: Romanımız Roman Eleştirisinden İlerde”. Hulki Aktunç ile söyleşi. *Cumhuriyet*, s. 4.

Hızlan, D. (2000, 18 Mart). “Ostik Ağa’nın Kümbet Dalgaları,” *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-39141029> Erişim tarihi: 29.02.2020.

Hızlan, D. (2009, 7 Kasım). “40 Yazar, 40 Semt Bir İstanbul”. *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/40-yazar-40-semt-bir-istanbul-12881807> Erişim tarihi: 29.02.2020.

Hızlan, D. (2010, 2 Haziran). “Yılın Şairi Hulki Aktunç,” *Hürriyet*. <http://www.hurriyet.com.tr/yilin-sairi-hulki-aktunc-14908520>. Erişim tarihi: 31.05.2018.

Hızlan, D. (2011, 4 Temmuz). “Edebiyatın Her Türünü Zirveye Taşıdı.” <http://www.hurriyet.com.tr/edebiyatin-her-turunu-zirveye-tasidi-18166234>. Erişim tarihi: 29.02.2020.

İleri, S. (15 Ocak 2018). Kişisel görüşme. İstanbul.

İleri, S. (1971, Nisan). “TRT Gönülleri Hoş Tutuyor”, *Türkiye Defteri*, 1, 33-35.

İleri, S. (1971, Nisan). “Yıllar Var ki”, *Türkiye Defteri*, 1, 25-28.

- İleri, S. (1974, Mart). “Zorunlu Bir Açıklama,” *Yeni Dergi*, 114, 49-52.
- İleri, S. (1978, Şubat). “Öyküde Roman Dünyası”, *Türk Dili*, 317, 154-156.
- İleri, S. (1989, 28 Kasım). “Bir Yer Göstericinin Hayatı.” *Milliyet*, s. 10.
- İleri, S. (1990, 27 Kasım). “Yeraltı Dili Argo,” *Milliyet*, s. 12.
- İleri, S. (1996a, 17 Ekim). Hulki Aktunç ile söyleşi. *Cumhuriyet*, s.?
- İleri, S. (1996b, Eylül). *Hatırlıyorum*. İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık.
- İleri, S. (2011, Ağustos). “Sonsuz Tasarılar Kuyumcusu,” *Varlık*, 1247, s. 37-38.
- İleri, S. ve Yıldırım, İ. (1985, Mayıs). “Hulki Aktunç’la *Ten ve Gölge* Üstüne.” *Gösteri*, 54, 4-7.
- İleri, S., Tosuner, N., Özpallabıyıklar, S., Yıldırım, İ., Bâki Ayhan T. ve Berköz, E. “Hulki Aktunç İçin Ne Dediler” (2019, Mart-Nisan). *kitaplık*, Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası [özel sayı]. Bengü Vahapoğlu (Ed.). 202, 48-53.
- İlksavaş, Y. (1983, Mart). “Öykü Yazarlarımız Büyük Gerilim İçinde.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Gösteri*, 28, 13-14.
- İnam, A. (1969, Temmuz-Ağustos). “Türk Öykücülüğüne Değgin” [öykü sayısı], *Yordam*, 4, 129-136.
- İnci, H. (2005, Ağustos). “İlk Dönem Türk Romanlarında Etkiler Sorunu”, *Varlık*, 1175, 60-62.
- İnci, H. (2012, Nisan-Mayıs). “Tomris Uyar’ın ‘Yenilik Hikâyesi’”, *Notos*, 33, 30-34.
- İzci, A. (2010, Eylül-Ekim). “Hulki Aktunç Üzerine Bazı Notlar,” [Hulki Aktunç Dosyası] *Kurşun Kalem*, 2, 17-18.
- Kabacalı, A. (1977, 14 Kasım). “Çarpıtılmış Haziran,” *Milliyet Sanat*, 251, 25.
- Kabaş S. (1999, 14 Nisan). Sedef Kabaş ile Portreler. İstanbul. <https://www.youtube.com/watch?v=xEzluUgubCs&t=73s>. Erişim tarihi: 29.02.2020.

Kahraman, H. B. (1988, Ocak). “1987’de Roman Öykünün Gerisindeydi,” *Gösteri*, 3-6.

Kahraman, H. B. (Ocak, 1990). “Öykü, Romanı Aştı,” *Gösteri*, [Ek: Kültür ve Edebiyatımızda 1 Yıl], 110, 9-11.

Kâhyaoğlu, O. (1990, Ocak). “Üç Yeni Şiir Kitabı,” *Argos*, 17, 159-161.

Kâhyaoğlu, O. (2011, Eylül-Ekim). “Aktunç Şiirine Dair Birkaç Söz.” [Hulki Aktunç Dosyası]. *Mühür*, 36, 115-117.

Kalkan, E. (1992, Ocak-Şubat). “Kanat Biç Ey Makastar Hezarrenk Kuşlar Adına” Hulki Aktunç ile söyleşi. [Özel Bölüm: Hulki Aktunç]. *Sombahar*, 9, 21-27.

Karaca, A., Tosun, N. ve Narlı M. (2007, Mart). “1970’ten Günümüze Roman, Hikâye Şiir.” *Türk Edebiyatı*, 401, 78-96.

Karataş, S. (2013). *Hulki Aktunç’un Öykücülüğü*. (Yüksek lisans). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Kayalı, K. (2012, Ocak). “Kemal Tahir’in, Durumun Farkında Olan ve Olmayan Takipçileri,” *Hece: Türkiye’nin Ruhunu Arayan Adam / Kemal Tahir*, 181, 322-335.

Kemal Tahir (2016, Nisan). *Notlar: Sanat Edebiyat 1*. Cengiz Yazoğlu (Ed.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Kemal Tahir. (1975, Nisan). “Bir Derginin İlkeleri Ne Olmalıdır ve Meseleler”, *Türkiye Defteri*, 18, 487-490.

Kılıç, S. (1999, Yaz). “Argoyu Ciddiye Almak: *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü*’ne İlişkin Değiniler,” *kitap-lık*, 37, 261-265.

Kıraç, R. (2011, 1 Temmuz). “Arızasını Sevdiğim Yoldaş.” *Radikal*, s. 6.

Koloğlu, O. (1999) (Ed.). *Reklamcılığımızın İlk Yüzyılı (1840-1949)*. İstanbul: Reklamcılar Derneği.

Kurdakul, Ş. (1999). “Aktunç, Hulki”. *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü* (7. Baskı). İstanbul: İnkılap, 53-54.

Kutlu, M. (1990, Mart). “Bir Yer Göstericinin Hayatı,” *Dergâh*, 1, 7-8.

Kutluay, S. Z. ve Anakök, T (1951). *Kalkedonya (Kadıköy) Tarihi*. İstanbul: Çeltüt Basımevi.

Lekesiz, Ö. (2000, Şubat). *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*. İstanbul: Selis Kitaplar.

Lekesiz, Ö. (2001, Ocak). “Hulki Aktunç”. *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, C. 4. İstanbul: Kaknüs., s. 437-458.

Mutluay, R. (1976, 1 Nisan). “Yazma Ustalığı,” *Cumhuriyet*, s. 7.

Mutluay, R. (1977, 29 Aralık). “Hikâye Derlemeleri,” *Cumhuriyet*, s.7.

Naci Çelik (1973, Aralık). “Türkiyeli Romancı”, *Türkiye Defteri*, 2, 38-40.

Naci Çelik. (1971). *Romanda Hesaplaşma*. Ankara: Türkiye Defteri Yayınları.

Naci Çelik. (1971, Nisan). “Düzenin Edebiyatı”, *Türkiye Defteri*, 1, 11-12

Nâzım Hikmet. (1990, Ekim). *Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar*. İstanbul: Adam Yayınları.

Nurdan, G. T. (2015). *Gergedan ve Argos Dergileri Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Ömer, M. (2013, 28 Şubat). “Opus,” *Cumhuriyet Kitap*, 1202, 12-13.

Öndersever, C. (1990, Nisan). “Hikâyede ‘Bir Yer Göstericinin Hayatı’” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Argos*, 20, 160-162.

Önemli, İ. (1998, Eylül). “Yazdığım şey beni korkuttuğu zaman, işte o zaman yayımlama hakkını kendimde buluyorum.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Varlık Kitap Eki*, 76/1092, 6-7.

Öneş, M. (1981, 1 Eylül). “Abdi İpekçi Roman Ödülü’nü kazanan Hulki Aktunç ile Söyleşi”. *Milliyet Sanat*, 31, 2-3.

Özata Dirlikyapan, J. (2010, Haziran). *Kabuğunu Kıran Hikâye*. İstanbul: Metis Yayınları.

Özer, K. (1977, 15 Ekim). “Dili Amaç Durumuna Getirmemeli”. Hulki Aktunç ile söyleşi. *Cumhuriyet*, s. 7.

Özgüç, A. (1998). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. (Üçüncü Baskı). Horizon International.

Özkan, A. (2007). Türkiye Defteri *Dergisinin (1971-1975) Türk Edebiyatı ve Siyasal Düşünce Tarihindeki Yeri ve Önemi*. (Yüksek Lisans). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Özkan, P. (2005). *Hayatımız Reklam: Türkiye’nin Reklam Ustalarıyla Söyleşiler*. İstanbul: MediaCat Kitapları.

Özkırımlı, A. (1969a, Aralık). “Düzyazının Gelişiminde İlk Yol Açıcılar”, *Papirüs*, 42, 5-10

Özkırımlı, A. (1969b, Ekim). “Düzyazının Gelişimini Belirleyen İlk Tarihsel Olgular” *Papirüs*, 40, s. 11-17.

Özkırımlı, A. (1970a, Ocak). “Tanzimat Romanının Oluşumu Üstüne Notlar”, *Papirüs*, 43, 12-16.

Özkırımlı, A. (1970b, Şubat). “Tanzimat Romanının Oluşumu”, *Papirüs*, 44, 10-14.

Özpalabıyıklar, S. (2018, Ekim). *Göndermeler*. İstanbul: Everest.

Palaz, C. (1998, 6 Kasım). “Bilge Sesiyle Güzün...” *Kitap Zamanı*, s. 14.

Refiğ, H. (1974, Mayıs). “Kemal Tahir Üzerine Konuşma”, *Türkiye Defteri*, 7, 44-47.

Refiğ, H. (2015, Eylül). *Kemal Tahir’le Birlikte*. Ezel Erverdi (Ed.). İstanbul: Dergâh Yayınları.

- S. C. (1974, Şubat). “Defter Ne Yazıyor?”, *Yarına Doğru*, 4, 46-47.
- Sarmaşık, B. (Der.) (2001, Şubat). *Attilâ İlhan’a Edebiyat Dünyasından Mektuplar*. İstanbul: Otopsi Yayınevi.
- Siyavuşgil, S. E. (1944). *Roman ve Okuyucu*.
- Soydemir, Ç. B. (1999, 21 Şubat). “Neremi neremi? Türkçeni!” *Milliyet / Gazete Pazar*, s. 4.
- Söğüt, M. (2004, Şubat). “Ben genelde her yerde düşünür ve yazarım. Düş görürüm, gördüğüm düşlerde öykü yazarım, kalkınca oturup onu da yazarım.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Varlık*, 1156, 14-20.
- Şahin, Ö. (2019, Mart-Nisan). “Hulki Aktunç’un Şiir Ülkesine Giriş Notları”. [Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası]. *kitap-lık*, 202, 27-34.
- Tavşanoğlu, L. (2000, 30 Nisan). “Argo dillerin kardeşliğidir.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Cumhuriyet*, s. 12.
- Temizyürek, M. (2001, Şubat). “Yazı Bilir, Yaban Bilir Güngörmüş Şiir,” *Virgül*, s. 56-57.
- Teoman, Z. (1966). *Kadıköy*. İstanbul.
- Tietze, A. (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügati*. C. 1. İstanbul: Simurg.
- Tosun, N. (2007, Ocak-Şubat). “Güz İkonaları: Hulki Aktunç Öykücülüğü,” *Eşik Cini*, 7, 47-52.
- Tosuner, N. (1998, Ekim). ““Gözden Kaçmakla Tükenir Ömür,”” *Yaşasın Edebiyat*, 12, 69.
- Tosuner, N. (23 Mayıs 2017). Kişisel görüşme. İstanbul.
- Turay, A. (1987, Haziran). “Yazar, Dile Kendi Terini Katabilir.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Çerçeve*, 21, 13.
- Tümer, E. (1991, Aralık). “Verilecek İfade Yok Aşklardan Başka” Hulki Aktunç ile söyleşi. *Argos*, 40, 128-129.

Türkmenoğlu, S. (2013). “Hulki Aktunç’un Öykülerine Tematik Bir Yaklaşım,” *Turkish Studies*, 8 /13, 1607-1615.

Uyar, T. (1971, Nisan). “Sevdadır”, *Türkiye Defteri*, 1, 22-24.

Uyar, T. (1981, 1 Eylül). “Abdi İpekçi Roman Yarışması’nın Düşündürdükleri.” *Milliyet Sanat*, 31 (yeni dizi), 4-5.

Uyar, T. (2011, Mart). *Kitapla Direniş-Yazılar/Söyleşiler/Soruşturmalar*. Handan İnci (Ed.). İstanbul: YKY.

Uyguner, M. (1976, Temmuz). “Gidenler Dönmeyenler,” *Türk Dili*, 298, 293-294.

Ünal, Ü. (2011, Ağustos). “Hulki Aktunç Ardından”. *Varlık*, 1247, 39-40.

Üren, İ. (1992, Ocak). “1991’in Yazın Dergilerinde Şiirimizin Genel Görünümü,” *Biçem*, 4, 24-28.

Yalçın, M. (2002, Kasım-Aralık). “Ödül Almak, Ödün Vermek mi?” Hulki Aktunç, Tuğul Tanyol, Enver Ercan ve Yekta Kopan’la söyleşi. *kitap-lık*, 56, 22-32.

Yalvaç, D. (1997, Mayıs). “Hikâyeler I-II,” *Varlık Kitap Eki*, 60/1076, 4-5.

Yarıcı, D., Turan, G., Özpalabıyıklar, S. ve Özer, P. (1998, Güz). “Gerçek Bir Okurla Her Karşılaştığımda Bütün Yazdıklarımı Yeniden Okuyorum.” Hulki Aktunç ile söyleşi. *kitap-lık*, 34, 4-15.

Yeşilyurt, T. (2006, Ağustos). “Yanan Bir Çağın Eşik Cini,” *Varlık*, 1187, 56-59.

Yıldırım, İ. (1986, Haziran-Temmuz). “Ten ve Gölge Üzerine Çizilecek Bir Harita İçin İlk Notlar,” *Günümüzde Kitaplar*, 30/31, 19-20.

Yıldırım, İ., Gümüş, S., İleri, S., Berfe, S., Şahiner, S., Sezer, S., Özyalçın, A., Ergülen, H. (2011, 1 Temmuz). “Tek Sözcüğü Boşa Harcamadan Yazdı.” *Radikal*, s. 7.

Zekâ, N. (2000, 28 Aralık). “Peki, Kavuşmak Hep Saksılarda mı Olacak?” *Cumhuriyet Kitap*, 567, 8.

Zileli, G. (1968, Güz). “Hikaye-Yeni Bir Dönem”, *Yordam*, 20, 22-24.

EKLER

EK A

Tarih	Hulki Aktunç'un Hayatı	Edebiyat Dünyasındaki Önemli Gelişmeler	Siyasi Gelişmeler
1949	27 Şubat'ta İstanbul Zeynep Kâmil Hastanesi'nde dünyaya geldi.		
1950		Mahmut Makal- <i>Bizim Köy</i> yayımlandı. Orhan Veli öldü.	14 Mayıs'ta Demokrat Parti iktidara geldi.
1951			
1952		M.Ş.E. öldü	31 Temmuz'da Türk-İş Konfederasyonu kuruldu.
1953		Sait Faik- <i>Alemdağ'da Var Bir Yılan</i> yayımlandı. Sait Faik öldü. Attilâ İlhan- <i>Sisler Bulvarı</i> yayımlandı.	
1954			
1955	Moda İlkokuluna henüz 6 yaşındayken başladı.	Kemal Tahir- <i>Göl İnsanları</i> yayımlandı. Yaşar Kemal- <i>İnce Memed I</i> yayımlandı.	6-7 Eylül olayları
1956	Kadıköy Üzerlik Sokak 35 numaralı eve taşındılar. 1965 yılına kadar burada yaşadılar.	Muzaffer Erdost'un <i>Son Havadis</i> 'te "İkinci Yeni", başlıklı yazısı yayımlandı. <i>A</i> dergisi yayın hayatına başladı.	
1957		Kemal Tahir- <i>Rahmet Yolları Kesti</i> yayımlandı.	
1958		Cemal Süreya- <i>Üvercinka</i> yayımlandı. Yahya Kemal öldü.	

1959		Yusuf Atılgan - <i>Aylak Adam</i> Fakir Baykurt- <i>Yılanların Öcü</i> Turgut Uyar- <i>Dünyanın En Güzel Arabistanı</i> Ece Ayhan- <i>Kınar Hanımın Denizleri</i> Onat Kutlar - <i>İshak</i> Ferit Edgü- <i>Kaçkınlar</i> Orhan Duru- <i>Bırakılmış Biri</i>	Ortak Pazar’a giriş müracaatı.
1960	Moda İlkokul’undan mezun oldu. Selimiye Askeri Okulu’na başladı. Burada resim öğretmenini olan Turhan Vecdi Karal, yazarın resme olan hevesini fark edip onunla özel olarak ilgilendi.		27 Mayıs Askeri Darbesiyle Demokrat Parti kapatıldı.
1961	12 yaşında ilk öyküsü “Can Sıkıntısı”nı yazdı.	Leylâ Erbil- <i>Hallaç</i> yayımlandı. Kemal Tahir- <i>Esir Şehrin Mahpusu</i> yayımlandı. Memet Fuat, <i>De Yayınları</i> ’nı kurdu. <i>Yön</i> dergisi yayın hayatına başladı.	1961 Anayasası yapıldı. 13 Şubat’ta Türkiye İşçi Partisi kuruldu.
1962		Ahmet Hamdi Tanpınar öldü.	
1963	Selimiye Askeri Okulu’nu bitirdikten sonra çekilen kura sonucu Erzincan Askeri Lisesine gitti. İlk defa evinden, ailesinden ve İstanbul’dan ayrıldı.	Bilge Karasu – <i>Troya’da Ölüm Vardı</i> yayımlandı. <i>Yeni Dergi</i> yayın hayatına başladı. Nâzım Hikmet Moskova’da öldü.	Ankara Anlaşması yapıldı.
1964			Rum tehciri
1965	İlk resim sergisi “Lacivert ve Bordo” Erzincan’da açıldı.	Sevim Burak- <i>Yanık Saraylar</i> yayımlandı. Kemal Tahir- <i>Yorgun Savaşçı</i> yayımlandı. <i>Bozkırdaki Çekirdek</i> tefrika edilmeye başlandı. Nazım Hikmet’in kitapları peş peşe yayımlanmaya başlandı.	ATÜT tartışmaları Selahattin Hilav’ın yazısıyla başladı. 10 Ekim genel seçiminde TİP 15 Milletkevi ile meclise giren ilk sosyalist parti oldu. FKF kuruldu. TÖS kuruldu.

1966	1966 yılında mezun olmasına bir ay kala Erzincan Askeri Lisesinden kaçtı, İstanbul'a döndü. Haydarpaşa Lisesine yazıldı.	<i>Papirüs</i> dergisi yayın hayatına başladı. Sabahattin Ali'nin kitapları yeniden yayımlanmaya başlandı. Sencer Divitçioğlu'nun <i>Asya Tipi Üretim Tarzı ve Az Gelişmiş Ülkeler</i> kitabı yayımlandı.	
1967	Haydarpaşa Askeri Lisesinden mezun olur.	Kemal Tahir- <i>Devlet Ana</i> yayımlandı. <i>Bozkırdaki Çekirdek</i> kitaplaştı. <i>Ant</i> dergisi yayın hayatına başladı. <i>Yön</i> dergisi kapandı.	12 Şubat'ta Disk kuruldu.
1968	<i>Yeni Ufuklar</i> 'ın Nisan sayısında ilk yazısı "Mektuplardan Yansıyan" yayımlandı. Kemal Özer'in Uğrak kitabevinde Taylan Altuğ'la, bir süre sonra Selim İleri'yle tanıştı. Aralarına Selim İleri'nin okuldan arkadaşı Naci Çelik'in de katılmasıyla dörtlü bir arkadaş grubu oluştu. Üsküdar TİP İlçe Merkezi'ne devam etmekteydi, orada da Can Yücel'le tanıştı. Sinematek'te Onat Kutlar'la tanıştı.	Sevgi Soysal- <i>Tante Rosa</i> yayımlandı. Selim İleri - <i>Cumartesi Yalnızlığı</i> yayımlandı. Bekir Yıldız- <i>Reşo Ağa</i> yayımlandı. Doğan Avcıoğlu - <i>Türkiye'nin Düzeni</i> kitabı yayımlandı	Prag Baharı
1969	Remzi Kitabevi'nde redaktör olarak çalışmaya başladı (?). Fakat bir süre sonra ayrıldı ve <i>Meydan Larousse</i> 'ta düzeltmen olarak işe girdi. TİP'ten ayrıldı. Bilge Karasu'yla tanıştı. <i>Soyut</i> 'un <i>Eylül</i> sayısında ilk öyküsü "Deredeki" yayımlandı.	Leylâ Erbil- <i>Gecede</i> öykü kitabı yayımlandı. İdris Küçükömer- <i>Düzenin Yabancılaşması</i> kitabı yayımlandı.	FKF tasfiye edilerek "Dev-Genç" adını aldı.
1970	Kemal Tahir'in seçtiği "Yazılamamış Bir Günlük" öyküsü <i>Yeni Edebiyat</i> 'ta yayımlandı. Bunun üzerine Kemal Tahir'le tanıştı.		15-16 Haziran İşçi Olayları

1971	Felsefe öğretmeni Semra Dedeoğlu'yla tanıştı; kısa bir süre sonra da evlendiler. Nisan ayında Aktunç, Altuğ, İleri ve Naci Çelik'in kurucusu olduğu <i>Türkiye Defteri</i> 'nin ilk sayısı yayımlandı. Ancak 12 Mart darbesi nedeniyle ikinci sayı dağıtıma çıkarılamadı.	Oğuz Atay – <i>Tutunamayanlar</i> 'ın ilk cildi yayımlandı. Naci Çelik- <i>Romanda Hesaplaşma</i> Füruzan- <i>Parasız Yatılı</i> Tomris Uyar- <i>İpek ve Bakır</i> Ayhan Bozırat- <i>İstasyon</i>	12 Mart Askeri Darbesi 16 Mart'ta Deniz Gezmiş yakalandı. 21 Temmuz'da Türkiye İşçi Partisi kapatıldı.
1972	3 Temmuz'da ilk oğulları Uluğ Aktunç dünyaya geldi.	Oğuz Atay- <i>Tutunamayanlar</i> 'ın ikinci cildi yayınlandı. Selçuk Baran- <i>Haziran</i> yayımlandı. Attilâ İlhan'ın <i>Hangi Batı?</i> kitabı yayımlandı	6 Mayıs'ta Deniz Gezmiş, Hüseyin İnân ve Yusuf Arslan idam edildi. 14 Mayıs'ta Bülent Ecevit, CHP'nin genel başkanı oldu.
1973	Aralıkta <i>Türkiye Defteri</i> 'nin ikinci sayısı yayımlandı; Selim İleri kurucular kadrosundan çekilmişti. Manajans'ta redaktör olarak işe girdi. Hukuk fakültesinden ise ayrıldı. (?)	Kemal Tahir öldü. Yusuf Atılgan- <i>Anayurt Oteli</i> Adalet Ağaoğlu- <i>Ölmeye Yatmak</i> Oğuz Atay- <i>Tehlikeli Oyunlar</i>	
1974	1803 sayılı af yasasından faydalanarak askerlikten muaf oldu. İlhan Berk'le tanıştı. Ocak ayında Bilgi Yayınevi, Aktunç'tan hikâye dosyasını talep etti, bazı anlaşmazlıklar dolayısıyla Aktunç dosyasını geri çekti.		Kıbrıs Barış Harekatı yapıldı.
1975	<i>Türkiye Defteri</i> 'nin 15. sayısında buradaki son yazısını yayımladı. Dergi yönetiminden de çekildi. 20. sayıda <i>Türkiye Defteri</i> kapandı.	<i>Yeni Dergi</i> kapandı. <i>Birikim</i> dergisi yayın hayatına başladı.	MC Hükümeti kuruldu
1976	İlk öykü kitabı <i>Gidenler Dönmeyenler</i> , Günebakan Yayınları'ndan çıktı.		İlk büyük 1 Mayıs kutlaması yapıldı.
1977	23 Eylül'de <i>Gidenler Dönmeyenler</i> TDK Öykü Ödülü'nü kazandı.	Oğuz Atay öldü.	Olaylı 1 Mayıs kutlamaları yapıldı.

	Kasım ayında ikinci öykü kitabı <i>Kurtarılmış Haziran</i> yayımlandı.	
1978	Bestesi Dağhan Baydur’a ait şarkıya söz yazdı. Nilüfer’in seslendirdiği “Sevince”, Eurovision şarkı yarışmasında Türkiye’yi temsil etti.	11 Temmuz’da Bedrettin Cömert öldürüldü. 19-25 Aralık Maraş Olayları
1979	Manajans’ta Eli Acıman’la birtakım yönetim sorunları yaşamaya başladılar.	1 Şubat’ta Abdi İpekçi öldürüldü.
1980	Zühtü Sezer’le birlikte Manajans’tan ayrılarak Yaratım Reklam Ajansı’nı kurdular.	1980 Askeri Darbesi
1981	Babası Recep Aktunç’u geçirdiği kalp krizi sonucu kaybetti. İlk romanı Bir Çağ Yangını roman dosyası Abdi İpekçi Roman Ödülü’nü kazandı; bir süre sonra da Derinlik Yayınları’ndan kitap olarak basıldı. Yaratım, kendi kendine yöneten, eleman çalıştıran bir ajans haline geldi. İbrahim Yıldırım, Yaratım’da çalışmaya başladı.	
1982	Yaratım artık maaş veren, adını duyurmuş bir ajanstı. Zühtü Sezer, Oktay Gündoğdu ve Murat Egemen’le birlikte dört ortaklırlar.	Orhan Pamuk – <i>Cevdet Bey ve Oğulları</i> yayımlandı.
1983		30 Aralık’ta Sevim Burak öldü. Latife Tekin - <i>Sevgili Arsız Ölüm</i> yayımlandı.
1984	1984-1985 yıllarında Yaratım Ajansının bürosu Piyer Loti’dir.	
1985	Üçüncü öykü kitabı <i>Ten ve Gölge</i> yayımlandı.	Turgut Uyar öldü.

1986	Edip Cansever öldü.		
1987	İkinci romanı <i>Son İki Eylül</i> yayımlandı.		
1988			
1989	Üçüncü öykü kitabı <i>Bir Yer Göstericinin Hayatı</i> yayımlandı. <i>Bir Yer Göstericinin Hayatı</i> 1989 Yunus Nadi Öykü Ödülü'nü kazandı. İlk şiir kitapları <i>Sır Kâtibi</i> ve <i>Islıkla Tarihçe</i> yayımlandı.		
1990	<i>Büyük Argo Sözlüğü</i> yayımlandı. Osman Sınav "Aşka Kimse Yok" öyküsünü filme çekti.	9 Ocak'ta Cemal Süreya öldü. Orhan Pamuk- <i>Kara Kitap</i> yayımlandı. <i>Sombahar</i> yayın hayatına başladı.	
1991	Üçüncü şiir kitabı <i>Adresim Aynalar</i> yayımlandı.		
1992	Dördüncü şiir kitabı <i>Şarkılar</i> yayımlandı.		
1993	Beşinci şiir kitabı <i>İnsan Aşklarının Külüdür</i> yayımlandı.	Metin Altıok, Behçet Aysan, Asım Bezirci, Sivas'ta Madımak yangınında hayatlarını kaybettiler.	2 Temmuz'da Sivas'ta Madımak yakıldı. Uğur Mumcu öldürüldü.
1994	Altıncı şiir kitabı <i>İstiraplar Ansiklopedisi</i> yayımlandı. <i>İnsan Aşklarının Külüdür</i> , Halil Kocagöz Şiir Ödülü'nü aldı.	30 Ocak 1994'te Cafe Marmara'ya yapılan terör saldırısı sonucunda Onat Kutlar komaya girdi.	
1995	<i>İstiraplar Ansiklopedisi</i> 'yle Cemal Süreya Şiir Ödülü'nü alır.	11 Ocak'ta Onat Kutlar öldü. 13 Temmuz'da Bilge Karasu öldü. İhsan Oktay Anar- <i>Puslu Kıtalar Atlası</i> , Hulki Aktunç'un önsözüyle yayımlandı.	
1996			

1997	
1998	Annesi Nadide Aktunç'u kanserden kaybetti. Theo Dargon, Tony Curtis ve Orhan Koçak'ın kolektif çalışması sonucunda şiirlerinden bir seçme <i>Twelfth Song</i> adıyla İngilizceye çevirildi. Beşinci öykü kitabı <i>Güz Her Şeyi Bilir</i> yayımlandı.
1999	Aralıkta yedinci şiir kitabı <i>Bir Şeyin Varoluşu</i> yayımlandı.
2000	Çeşitli kesimlerden sanatçı ve yazarların katıldığı çarşamba toplantıları başladı. <i>Erotologya?</i> adlı deneme kitabı yayımlandı. Toplu şiirleri <i>Firak</i> adıyla yayımlandı. Aynı yıl katarakt ve glokomdan ameliyat oldu.
2001	<i>Aforistika</i> yayımlandı.
2002	
2003	19 Kasım'da kedisi Sisip öldü. Tomris Uyar öldü.
2004	
2005	Ciddileşen sağlık sorunları nedeniyle bir süre hastaneye yattı. Kasım'da "Ayvalık Yollarında, Sürücü Aynalarında" adlı ikinci resim sergisini açtı.
2006	
2007	8 Eylül'de Kuzguncuk Harmony Sanat Galerisi'nde üçüncü resim sergisi "Meşk"i açtı.

2008 Reklamcılıktan emekli oldu.
Nehir söyleşi kitabı *Yoldaşım*
40 Yıl (söy. Rıza Kıracı)
yayımlandı.

2009 Sekizinci şiir kitabı *Sönmemiş*
Dizeler yayımlandı.
Temmuzda *Bir Kadıköy’oğlu*’nu
bitirdi, bir süre sonra da
yayımlandı.

2010 13 Nisan’da Kabataş Lisesinde
yapılan törenle *Sönmemiş*
Dizeler’e verilen Necatigil Şiir
Ödülü’nü aldı. *Sönmemiş*
Dizeler, Metin Altıok Şiir
Ödülü’nü de aldı.
Kanser olduğunu öğrendi.

2011 29 Haziran’da akşamüstü saat
beş sularında uzun süredir
tedavi gördüğü kanserden
hayata gözlerini yumdu. 1
Temmuz’da Erenköy Galip
Paşa Camii’nde kılınan cenaze
namazının ardından
Karacaahmet Mezarlığı’na
annesinin ve babasının yanına
gömüldü.

2012 Gültekin Emre’yle şiir
mektuplaşmaları *Opus*
yayımlandı.

2013 *AraName*, Semra Aktunç’un
gayretleriyle tamamlandı ve
yayımlandı.

EK B

HULKİ AKTUNÇ BİBLİYOGRAFYASI

A- Kitaplar

Öykü

Gidenler Dönmeyenler [1. Baskı: Günebakan Yayınları, 1976, 168 s., 15 L; 2. Baskı: İyi Şeyler Yayıncılık, 1996 (*Kurtarılmış Haziran* ile birlikte); 3. Baskı: YKY, Ekim 2003 (*Toplu Öyküler I* adı altında, *Kurtarılmış Haziran* ve *Ten ve Gölge* ile birlikte)]

Kurtarılmış Haziran [1.Baskı: Derinlik Yayınları, 1977; 2.Baskı: İyi Şeyler Yayıncılık, 1996 (*Gidenler Dönmeyenlerle* birlikte); 3.Baskı: YKY, Ekim 2003 (*Toplu Öyküler I* adı altında, *Gidenler Dönmeyenler* ve *Ten ve Gölge*'yle birlikte)]

Ten ve Gölge [1. Baskı: İletişim, 1985; 2. Baskı: İyi Şeyler, 1996 (*Bir Yer Göstericinin Hayatı* ile birlikte); YKY, 2003 (*Toplu Öyküler I* içinde *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran* ile birlikte)]

Bir Yer Göstericinin Hayatı [1. Baskı: Afa, 1989; 2. Baskı: İyi Şeyler, 1996 (*Hikâyeler II* içinde *Ten ve Gölge* ile birlikte); 3. Baskı: YKY, 2003 (*Toplu Öyküler II* içinde *Güz Her Şeyi Bilir* ile birlikte)]

Güz Her Şeyi Bilir [1. Baskı: Oğlak, 1998; 2. Baskı: YKY, 2003 (*Toplu Öyküler II* içinde *Bir Yer Göstericinin Hayatı* ile birlikte)]

Roman

Bir Çağ Yangını [1. Basım: 1981, Derinlik; 2. Basım: 1995, Afa; 2001, YKY]

Son İki Eylül [1. Basım: 1987, Özgür; 2.Basım: 2001, YKY]

Şiir

Sır Kâtibi [1. Baskı: Şiir Atı, 1989; 2. Baskı: YKY, 2000 (*Firak: Toplu Şiirler 1989-1999* içinde)]

Islıkla Tarihçe [1. Baskı: 1000 Tane, 1989; 2. Baskı: YKY, 2000 (*Firak: Toplu Şiirler 1989-1999* içinde)]

Adresim Aynalar [Telos, 1991; YKY, 2000 (*Firak: Toplu Şiirler 1989-1999* içinde)]

Şarkılar [1. Basım: Varlık, 1992; 2. Basım: YKY, 2000 (*Firak: Toplu Şiirler 1989-1999* içinde)]

İnsan Aşkalarının Külüdür [1. baskı: Korsan, 1993; 2. Baskı: YKY, 2000 (*Firak: Toplu Şiirler 1989-1999* içinde)]

İstiraplar Ansiklopedisi [1. baskı: Oğlak 1994; 2. baskı: YKY, 2000 (*Firak: Toplu Şiirler 1989-1999* içinde)]

Twelfth Song [Poetry Ireland, 1998]

Bir Şeyin Varoluşu [1. baskı: Varlık, 1999; 2. baskı: YKY, 2000 (*Firak: Toplu Şiirler 1989-1999* içinde)]

Firak: Toplu Şiirler 1989-1999 [YKY, 2000]

Sönmemiş Dizeler [YKY, 2009]

Opus [Gültekin Emre'yle birlikte, Sel, 2012]

Sözlük

Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla) [Afa, 1990; YKY, 1998]

Deneme

Erotologya? [Sel, Ocak 2000; YKY, Temmuz 2002]

Aforistika ya da Özeldeyişler [Sel, 2001]

Anlatı

Bir Kadıköy'öğlü [Heyemola, Kasım 2010]

Aranâme: Bir Ara Güler Kitabı [Semra Aktunç'la birlikte, YKY, 2013]

B- Yazılar

“Mektuplardan Yansıyan,” *Yeni Ufuklar*, C: 16, S: 191, Nisan 1968, s. 55-59.

“Sadri Ertem,” *Papirüs*, S: 45, Nisan 1970, s. 47-48.

“Halk Hikâyesi Üzerine,” *Yeni Dergi*, Y: 7, S: 76, Ocak 1971, s. 40-44.

“Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları,” *Türkiye Defteri*, S: 1, Nisan 1971, s. 2-10.

“Konuşmalı, Özeleştirili,” *Türkiye Defteri*, S: 1, Nisan 1971, s. 36-37.

“Coşku ve Bilinç,” *Yeni Edebiyat*, C: 2, S: 12, Ekim 1971, s. 28-29. (Selim İleri’nin *Pastırma Yazı* kitabı üzerine)

“‘Giden’ Üstüne ve Gelecek Olana,” *Yansıma*, S: 13, Ocak 1973, s. 37-40.

“Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine (1936),” *Yeni Dergi*, Y: 9, S: 105, Haziran 1973, s. 26-42.

“Marksizm, İdeoloji, ‘Gerikalmış İlericilik’ ve Bugünün Edebiyatı Üzerine,” *Türkiye Defteri*, S: 2, Aralık 1973, s. 26-37.

“Yüzbaşı Selâhattin’in Anıları,” *Türkiye Defteri*, S: 2, Aralık 1973, s. 41-43.

“1973’le Hesaplaşma” (Taylan Altuğ ve Naci Çelik/ ortak yazı), *Türkiye Defteri*, S: 4, Şubat 1974, s. 11-32.

“‘Sosyalist Ekonomiye Geçiş Sorunları’” (Oktay Bizer takma adıyla), *Türkiye Defteri*, S: 4, Şubat 1974, s. 43-44.

“*Milli Kurtuluş Tarihi*’ne Sorular ve Yakın Tarihe Bakışta Yorum Açısı,” *TürkiyeDefteri*, S: 5, Mart 1974, s. 13-22.

“Yeni Hikâyenin ‘Eski’leri (Füruzan ve Bekir Yıldız)” (Oktay Bizer takma adıyla), *Türkiye Defteri*, S: 5, Mart 1974, s. 26-38.

“Hikâyeden Romana Gerçekçiliğin Evrimi (1937...1941)” *Türkiye Defteri*, S: 6, Nisan 1974, s. 5-11.

“Kemal Tahir / Günlüğünden Seçmeler,” *Türkiye Defteri*, S: 6, Nisan 1974, s. 92-96.

“Anday’lar Nereelerde?” (Oktay Bizer takma adıyla), *Türkiye Defteri*, S: 7, Mayıs 1974, s. 48-49.

“Nâzım Hikmet’in Sanat Felsefesi ve Hikâye-Roman Sorunları Üzerine,” *TürkiyeDefteri*, S: 8, Haziran 1974, s. 67-72.

“Nâzım Hikmet’in Bazı Resimleri ve Portresini Yaptığı Ahmet Ustayla Konuşma” (Oktay Bizer takma adıyla), *Türkiye Defteri*, S: 8, Haziran 1974, s. 114-117.

“Orhan Kemal’in Bütün Hikâyeleri (Giriş-Sonuç),” *Türkiye Defteri*, S: 10, Ağustos 1974, s. 10-87.

Toplu Değerlendirme (Baba Evi / Naci Çelik; Ekmek Kavgası/ Hulki Aktunç; -----
---Avare Yıllar / Naci Çelik; Sarhoşlar / Hulki Aktunç; Çamaşırcının Kızı / Hulki

Aktunç; -Murtaza / Türkiye Defteri; Cemile / Naci Çelik; 72. Koşuş / Hulki Aktunç; Grev / ---Hulki Aktunç; Babil Kulesi / Hulki Aktunç; Suçlu / Tahir Alangu; Devlet Kuşu / Türkiye Defteri; Vukuat Var / Taylan Altuğ; Gavurun Kızı / Naci Çelik; Küçücük / Naci Çelik; Dünya Evi / Naci Çelik; El Kızı / Taylan Altuğ; Hanımın Çiftliği / Taylan Altuğ; Gurbet Kuşları Taylan Altuğ; Eskici ve Oğulları / Türkiye Defteri; Mahalle Kavgası / Hulki Aktunç; Kınalı Topraklar / Taylan Altuğ; Dünyada Harp Vardı / Hulki Aktunç; Sokakların Çocuğu / Naci Çelik; Bir Filiz Vardı / Taylan Altuğ; Müfettişler Müfettişi / Naci Çelik; İşsiz / Hulki Aktunç; Evlerden Biri / Taylan Altuğ; Yalancı Dünya / Naci Çelik; Arkadaş Islıkları / Naci Çelik; Önce Ekmek / Hulki Aktunç; Kötü Yol / Taylan Altuğ; Kaçak / Naci Çelik).

“Emperyalizm ve Türkiye Üstüne (Tarihsel Bir Yaklaşım)” *Türkiye Defteri*, S: 11, Eylül 1974, s. 22-35.

“Emperyalizmin Türkiye’ye Giriş (Tarihsel Bir Yaklaşım)” *Türkiye Defteri*, S: 12, Ekim 1974, s. 29-44.

“Bir Mektup,” *Türkiye Defteri*, S: 13, Kasım 1974, s. 108-112.

“Devrimci Kültür Mücadelesi ve Edebiyat,” *Türkiye Defteri*, S: 14, Aralık 1974, s. 114-121.

“Ramazan Bey’in Çağdaş Uygarlık Yolunda Türkiye Seferleri,” *Türkiye Defteri*, S: 14, Aralık 1974, s. 182-184.

“Çin’in Kültür Deneyi ve Biz” (Oktay Bizer takma adıyla), *Türkiye Defteri*, S: 15, Ocak 1975, s. 210-218.

“Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi,” *Yeni Ufuklar*, C: 23, S: 264, Eylül 1975, s. 49-54.

“Sanat, Slogandır”, *Yeni Güney*, S: 3-4, Mart-Nisan 1978, 28.

“Golyat Akıllıca Vurur Mu?” *Oluşum*, Y: 4, S: 6/48, Nisan 1978, s. 4-5.

“Metin yazarı ürüne uygun Güzel’i arar,” *Mesaj*, S: 1, Mart 1981, 10-11.

“Reklamın Özü ve Sözü Üzerine”, *Gösteri*, Y: 1, S: 9, Ağustos 1981, s. 66-67.

“Reklamlar! ya da TV Nasıl Renklenmeli?” *Mesaj*, S:12, Mart 1982, s. 18-19.

“Ya O Da Ölürsa...” *Gösteri*, Y: 2, S: 23, Ekim 1982, s. 20-21.

“Ufuk Nerelerde? Sınırlar Nerede?” *Gösteri*, Y: 3, S: 25, Aralık 1982, s. 68-69.

“Bir Deneme, Bin Bir Ah”, *Yazko Edebiyat*, C: 5, S: 28, Şubat 1983, s. 120-122.

“Ölünceye Kadar Seninim,” *Gösteri*, Y: 3, S: 30, Mayıs 1983, s. 66-67.

“Pantoloncu Papa,” *Gösteri*, S: 44, Temmuz 1984, s. 20-21, 97.

“İki Yazar İki Yol: Duyarlılığın Öfkenin Güzel Tohumları,” *Günümüzde Kitaplar*, S: 8, Ağustos 1984, s. 38-39.

“İki Yazar İki Yol: Çok-Sesli Bir Hikâye İçin,” *Günümüzde Kitaplar*, S: 11, Kasım 1984, s. 28-29.

“Zaman Usta’nın Muavinleri,” *Gösteri*, S: 48, Kasım 1984, s. 85-86.

“İki Yazar İki Yol: Anmak ki Hüzündür,” *Günümüzde Kitaplar*, S: 14, Mart 1985, s. 24-25.

“İki Yazar İki Yol: Günlükler Tuttu Beni,” *Günümüzde Kitaplar*, S: 18, Haziran 1985, s. 33-34.

“Ölüm Nakarat Olmayacak,” *Günümüzde Kitaplar*, S: 22, Ekim 1985, s. 4.

“Demir Özlü’nün 'Bir Beyoğlu Düşü' Üzerine İç-Konuşma”, *Yazko Edebiyat*, S: 56, 1985, s. 15-17.

“Şiirin Atları,” *Güneş*, 31 Aralık 1986, s. 6.

“Bitmeyecek Öykü,” *Güneş*, 12 Ocak 1987, s. 6.

“Bir Cinayetin Ekonomisi,” *Güneş*, 19 Ocak 1987, s. 6.

“İmzalı Kitapların Serüveni: Salih Zeki Aktay, Titan ve Hacıbekir,” *Çerçeve*, S: 17, Şubat 1987, s. 2.

“Yirmi Dokuz Kuş Birden,” *Güneş*, 23 Şubat 1987, s. 6.

“İmzalı Kitapların Serüvenleri: Bu sesi duyacak mısın, aziz Orhan Kemal?” *Çerçeve*, S: 18, Mart 1987, s. 2. (yazıyı, içeriğinden dolayı Hulki Akkuş imzasıyla yayımlamıştır.)

“İmzalı Kitapların Serüveni: Sevginin Bin Çiçeği,” *Çerçeve*, S: 19, Nisan 1987, s. 2.

“İmzalı Kitapların Serüveni: Belge Kumkuması Kitaplar,” *Çerçeve*, S: 20, Mayıs 1987, s. 2.

“Çıt Çıkarmayan Bir Ağlayış Gibi,” *Güneş*, 25 Mayıs 1987, s. 6.

“Gizli Bir Hikâyeciye Mektup,” *Çerçeve*, Ağustos 87, S: 23, s ?

“Neveser Reşat Hanımefendiye...”, *Çerçeve*, S: 24, Eylül 1987, s. 6. (Selim İleri’nin Kafes romanı hakkında.)

“Sanat ve Geri’ler,” *Yaşasın Edebiyat*, Ocak 1988, S: 2, s. 8-14.

“Bir Portreyi Ararken: Kemal Tahir İçin Portre Denemeleri,” *Gergedan*, No: 14, Nisan 1988, s. 96-97.

“İlhanBerk’engiz,” *Çerçeve*, S: 33, Haziran 1988, s. 6.

“Can ile Câni Arasında Altı Konuşma,” *Argos*, S: 1, Eylül 1988, 182-183.

“Şiirimizin büyük serüvenlerinden biri: İlhan Berk,” *Milliyet Sanat Dergisi*, S: 206, 15 Aralık 1988, s. 18.

“Çeviride Argo Sorunu Argo Katkısı”, *Metis Çeviri*, S: 7, Bahar 1989, s. 31-33.

“İstanbul’u Bul Bana: İstanbul Argosunun Tarihsel Daralışı,” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 1, Mayıs 1989, s. 2, 15.

“İstanbul’u Bul Bana: Küçük Bir Mahallenin Büyük İnsan Coğrafyası,” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 2, Haziran 1989, s. 2, 15.

“İstanbul’u Bul Bana: Ah Canım Rasime Hocam Ah...” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 3, Temmuz 1989, s. 2, 15.

“İstanbul’u Bul Bana: Kedileriniz Şimdi Çok Mahzun Keyise Hanım...” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 4, Ağustos 1989, 2, 15.

“Zamanı korkutan şiir,” *Cumhuriyet*, 31 Ağustos 1989, s. 5.

“İstanbul’u Bul Bana: Meyhanecinin Kurduğu Ayazma,” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 5, Eylül 1989, s. 2.

“Sesini duyar gibiyim,” *Cumhuriyet*, 14 Eylül 1989, s. 5.

“İstanbul’u Bul Bana: Eskiler Alan Konak Eskisi,” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 6, Ekim 1989, s. 2, 15.

“Kendi Anıtını Kendisi Dikti,” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 6, Ekim 1989, s. 13.

“İstanbul’u Bul Bana: İstapan Gurdikyan’ı Tanır mısınız?” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 7, Kasım 1989, s. 2.

“İstanbul’u Bul Bana: Çamsızca!” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 8, Aralık 1989, s. 2.

“Vehim... Ve Roman,” *Argos*, S: 16, Aralık 1989, s. 144-145.

“Biz Hep Üç Kişiyiz... (Yazar-Kişi, Kurmaca-Kişi ve Okur-Kişi Üzerine Bir Deneme)” *Argos*, S: 17, Ocak 1990, s. 144-145.

“İstanbul’u Bul Bana: İstanbul’un Süreya’sı Söndü mü?” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 9, Ocak 1990, s. 2, 15.

“İstanbul’u Bul Bana: Bedavadan Kent Turu,” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 10, Şubat 1990, s. 2.

“Behçet Necatigil Manifestosu,” *Argos*, S: 18, Şubat 1990, s. 115-116.

“Üç Sapkınlık’ Kuramı,” *İçimizdeki Yasakçı* (haz. Sulhi Dölek), Milliyet Yayınları, Mayıs 1990, s. 49-51.

“Cezmi: Bir ‘İntibah’ Öngörüsü,” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 11, Mart-Nisan-Mayıs-Haziran 1990, s. 2.

“İstanbul’u Bul Bana: Alaman Gözü!” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 12, Temmuz 1990, s. 2, 15.

“İstanbul’u Bul Bana: Suyun Laneti,” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 13, Ağustos 1990, s. 2, 15.

“İstanbul’u Bul Bana: ‘Kazma’lar!” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 14, Eylül 1990, s. 3.

“İstanbul’u Bul Bana: Ahmed-Rasim-Var!..” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 15, Ekim 1990, s. 3.

“‘Sözdür düşen boynuma’” *Cumhuriyet Kitap*, S: 34, 12 Ekim 1990, s. 5.

“Derin sigara muhabbetleri,” *Cumhuriyet*, 21 Ekim 1990, s. 6.

“Bu şairin asası, inanç,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 36, 26 Ekim 1990, s. 5.

“İstanbul’u Bul Bana: Ahmet Rasim’in Yeni Bulunmuş Bir Yazısı: Yandım Allah Köprü!” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 16, Kasım 1990, s. 4, 19.

“Dilin Yarılışı,” *Defter*, S: 11, Kasım-Ocak 1990, 7-13.

“İstanbul’u Bul Bana: Kitsch-Kent,” *Kostantiniyye Haberleri*, S: 17, Aralık 1990, s. 4, 19.

“İstanbul’u Bul Bana: Edebiyatlar... İletişim... Telefon... Elektrik...” *Bizim Şehir* (Kostantiniyye Haberleri), S: 18, Ocak-Şubat 1991, s. 3, 19.

“Mizah Cennetinden Kovulan Nesir (Bir Gözlemcinin Notları)” *Varlık*, S: 1002, Mart 1992, s. 9.

“Kostantiniyye’yi Bul Bana”, *Bizim Şehir*, S: 19, Mart 1991, s. 6.

“Ağır Roman ve Argo,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 58, 28 Mart 1991, s. 13.

“İstanbul’u Bul Bana: 15 Yıl Sonra... Bir Tren...” *Bizim Şehir*, S: 20, Nisan 1991, s. 7, 24.

“İstanbul’u Bul Bana: Artist Yaşar ile Rahmetli Yedigâr,” *Bizim Şehir*, S: 21, Mayıs 1991, s. 7.

“İstanbul’u Bul Bana: İstanbul’unun Ufak Tefek İmza Günleri...” *Bizim Şehir*, S: 23-24, Temmuz-Ağustos 1991, s. 7, 19.

“İstanbul’u Bul Bana: Şehir ve Delilik Üzerine Bazı Sabuklamalar...” *Bizim Şehir*, S: 25, Eylül 1991, s. 7.

“İstanbul’u Bul Bana: (I) ‘Bin Leralık’” *Bizim Şehir*, S: 26, Ekim 1991, s. 6.

“İstanbul’u Bul Bana: Yaşasın Polietilen Politikasının Yükselen Bayrakları,” *Bizim Şehir*, S: 27, Kasım 1991, s. 7.

“Yazarların yazarı,” *Cumhuriyet*, 17 Kasım 1991, s. 9.

“İstanbul’u Bul Bana: (II) ‘Çayır Güzeli’” *Bizim Şehir*, S: 28, Aralık 1991, s. 6.

“İstanbul’u Bul Bana: (III) Sivil İstanbul ve ‘Paşa Ana’” *Bizim Şehir*, S: 29, Ocak 1992, s. 8.

“İstanbul’u Bul Bana: Heyka,” *Bizim Şehir*, S: 30, Şubat 1992, s. 12.

“Günah Keçisi İlişkileri: Popüler Kültür ve Reklam Üzerine Sorular,” *Varlık*, S: 1013, Şubat 1992, s. 13.

“İnandırıcılığını Yitirmiş Eleştirmen,” *Varlık*, S: 1014, Mart 1992, s. 20-24.

“Bir Ahlâkın Karanlığı: Ebyb ile Narkissos,” *Varlık*, S: 1015, Nisan 1992, s. 13-14.

“Dilin İmkânı (Modernizm Üzerine: Sorunlar ve Yanıtı İçinde Sorular)”, *Sombahar: Özel Bölüm-Modernizm, Modern Şiir, Türk Şiirinde Modernizm Kavramı 2*, S: 11, Mayıs-Haziran 1992, s. 42-43.

“Evren Erem’e Güvercin Mektubu,” *Sombahar*, S: 11, Mayıs-Haziran 1992, s. 80. (Evren Erem’in “Sözlükçü, Ama Sözlük Beyi” yazısına cevaben)

“Borges’in ‘Düşsel Varlıklar Kitabı’na Birinci Zeyl,” *Varlık*, S: 1020, Eylül 1992, s. 7-10.

“Postmodernizm ‘Buradan’ Açıklanabilir mi?” *Varlık*, S: 1022, Kasım 1992, s. 14-17.

“Şiirin Hakkı,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 147, 17 Aralık 1992, s. 5. (Ramazan Üren’in Kirlidir Şiir kitabı üzerine kısa bir yazı)

“İstanbul’u Bul Bana: Gel Birkaç Satır Rakı İçelim,” *Bizim Şehir*, S: 45, Mayıs 1993, s. 11.

“İstanbul’u Bul Bana: Tayyareci Fethi Bey Sokağı’nda 12.30 / 13.30 Seferleri...” *Bizim Şehir*, S: 47, Ağustos 1993.

“Deltaya Düşmek, Deltayı Bilmek,” *Sombahar*, S: 19, Eylül-Ekim 1993, s. 7-1.

“İstanbul’u Bul Bana: Tanrının Çocukluğu,” *Bizim Şehir*, S: 49, Ekim 1993, s.4

“İstanbul’u Bul Bana: Aziz Dostum Sisip,” *Bizim Şehir*, S: 50, Kasım 1993, 5.

“Varduman Üzerine Monolog”, *kitap-lık*, S: 3, Kasım 1993, s. 13.

“Sancı... Sancı... Üzerine Monolug,” *kitap-lık*, S: 8, Mayıs 1994, s. 8.

“Borges’in ‘Görme Alanı’ Üzerine Bir Monolog,” *kitap-lık*, S: 11, Ekim 1994, s. 20.

“Öykü Dönemeçleri,” *Öyküler*, Gençlik Kitabevi, 1995, s. 5-8. (Gençlik Kitabevi 1994 Öykü ödülü kazanan öykülerin toplandığı kitap)

“Aşkın Aşkınlığı ya da Ortadoğulu Bir Erotoman Üzerine Notlar,” *Cogito*, S: 4, Bahar 1995, s. 75-79.

“Güven Turan’ın ‘Tarih-Üstü’ Şiiri Üzerine Monolog,” *kitap-lık*, S: 15, Mayıs-Haziran 1995, s. 12.

“Şiire Dört Elle Sarılmıştım”, *Sombahar*, S: 29, Mayıs-Haziran 1995, s. 22-26.

“Orhan Usta’nın ‘İstanbul’ Giymiş Şehri ve Nehri Üzerine Monolog,” *kitap-lık*, S: 16, Temmuz-Ağustos 1995, s. 27.

“Cemal Süreya’nın Sevda Sözleri ve Atasözleri Üzerine Özleyen Monolog”, *kitap-lık*, S: 19-20, Ocak-Nisan 1996, s. 50-51.

“Öykülerin Bir Öyküsü,” *Adam Öykü*, S: 3, Mart-Nisan 1996, s. 125-128.

“‘Böcek’ ve Kuram Üzerine,” *Peride Celal’e Armağan* (haz. Selim İleri), Oğlak Yayınları, Eylül 1996, s. 148-151.

“Kendisini Başlatmıştır...”, *Ludingirra*, Dosya: Ece Ayhan, S: 1, Bahar 1997, s. 93-97.

“Ülke Korkunç Bir Kavram Kargaşası İçine Çekiliyor; Çelişkileri Doğru Değerlendirip Oyuna Düşmeyelim,” *Varlık*, S: 1074, Mart 1997, 7-8.

“Edebiyat ve Kötülük,” *Varlık*, S: 1075, Nisan 1997, 8-9.

“İlişkiler,, Çelişkiler ve Diğerleri...” *Varlık*, S: 1078, Temmuz 1997, s. 2-3.

“Ustaların Seçtikleri- Öykü Değerlendirme Yazısı”, *Varlık*, S: 1083, Aralık 1997, 33-34.

“Yaşamdan Parçalar (Ve Şeytan Üzerine Küçük Sözlük)”, *Varlık*, S: 1085, Şubat 1998, s. 14-18.

“Fotoğraf, Etrak ve ‘Taarrüb’” *kitap-lık* (dosya: Fotoğraftan Sonra Yazar), S: 32, Bahar 1998, s. 142-144.

“‘Ay Gördüm Allah’ ya da Ay ve Aylar Üzerine Sözlükçe”, *Sanat Dünyamız*, S: 68, s. 142-152.

“Yakınlıklar Argosu ya da Bir Sözlüğün Sözlükçelerinden Birisi,” Dosya: Edebiyatta Akrabalık İlişkileri, *kitap-lık*, S: 33, Yaz 1998, s. 154-157.

“Doğu Roma’da Yeraltı, Su ve Sonra Yangın,” *Sanat Dünyamız*, Bizans Özel Sayısı, S: 69-70, 1998, s.159-163.

“Şiirin Haydar’ı (Şiir Üzerine Bir Denemecik),” *40 Şiir ve Bir Odağında Haydar Ergülen Şiiri*, Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1998, s. 133-138.

“Tragedyadan N’aber?”, *Öküz*, S: 56, Ocak 1999, s. 4. (Feyza Hepçilingirler’e kısa yanıtı)

“Neremi neremi? Türkçeni!” (der. Ç. Begüm Soydemir) *Milliyet / Gazete Pazar*, 21 Şubat 1999, s. 4.

“Argodan Kargo ya da Savaş Kılıç’a Nâme,” *kitap-lık*, S: 37, Yaz 1999, s. 266-269.

“Dil ve Tüy,” *Türkçe’nin Zenginleştirilmesi Kurultayı - Bildiriler, Tartışmalar* (ed. Hikmet Altinkaya), Yıldız Teknik Üniversitesi, 2000, s. 23-25.

“Yazının Buyruğu: Muzaffer Buyrukçu,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 519, 27 Ocak 2000, s. 1, 4.

“Bir Fotoğrafın Şarabı,” *kitap-lık*, S: 33, Ocak-Şubat 2000, s. 5.

“Vapur ile İskele Mektubu,” *kitap-lık*, S: 39, Ocak-Şubat 2000, s. 10-11.

“Us’tan Folyo ya da Kusmuk (Bir Günlük Cenini),” *kitap-lık*, S: 39, Ocak-Şubat 2000, s. 65-69.

“Ellere,” *Yirminci Yüzyılda Yazınımıza El Verenler* (haz. İnci Asena), Adam, Aralık 2000, s. 66.

“Birtakım ‘Sanı ve Saksı’ Sorunları...” *Cumhuriyet Kitap*, S: 570, 18 Ocak 2001, s. 15.

“Alias: Benerci,” Dosya: Takma Adlar, Sanal Kimlikler, *kitap-lık*, S: 45, Ocak-Şubat 2001, s. 268-269.

“Paktunç, Hulusi (1949-)” Dosya: Takma Adlar, Sanal Kimlikler, *kitap-lık*, S: 45, Ocak-Şubat 2001, s. 290. (“Alternatif Yazarlar Sözlüğü” içinde)

“Sisip ile Yoda,” *Akatalpa*, S: 16, Nisan 2001, s. 8.

“Mühürbaz ya da Mühür Üzerine Özel Bir Deneme”, *Sanat Dünyamız*, S: 80, Yaz 2001, s. 163-165.

“Son Bir Fen ya da Halikarnas Balıkçısı’nın Sarmal Yaşamı,” *Son Bir Fen: Halikarnas Balıkçısının Sarmal Yaşamı*, YKY, Eylül 2001. (Kitap içi metin Hulki Aktunç’un).

“Bazen Bir...: Elkitabı,” *kitap-lık*, S: 49, Eylül-Ekim 2001, s. 10-11.

“Bir ‘Sözlük’ Üzerine Sözcükler,” *Kadın Argosu Sözlüğü* (haz. Filiz Bingölçe), Metis, Ekim 2001, s. 7-11.

“Yeni Dergi Dönencesi,” *kitap-lık*, S: 50, Kasım-Aralık 2001, s. 220-222.

“Bazen Bir...: Dergi,” *kitap-lık*, S: 51, Ocak-Şubat 2002, s. 24.

“Bazen Bir...: Yanlış,” *kitap-lık*, S: 52, Mart-Nisan 2002, s. 16.

“Bazen Bir...: Mezar Taşı,” *kitap-lık*, S: 54, Temmuz-Ağustos 2002, s. 12.

“Tombilimafil...” *kitap-lık*, S: 57, Ocak 2003, s. 73.

“‘Robo-Portre’ Oturumu ya da Olay Yerindeydik,” *kitap-lık*, S: 58, Şubat 2003, s. 67-68.

“Erotika-Poetika,” *Yasakmeyve*, Dosya: Cinsellik, S: 2, Nisan-Mayıs 2003, s.79.

“Hoş Keyfe!” *kitap-lık*, S: 64, Eylül 2003, s.69-70.

“Yıl Daha 75 İdi...” *Türkiye’nin Çıplak Tarihi* (ed. Cem Mumcu), Okuyan Us, Ekim 2004, s. 181-184.

“Ayvalık Günlüğü,” *kitap-lık*, S: 79, Ocak 2005, s. 34-41.

“35 Kuruşluk Gemi,” *Varlık*, Dosya: Yazının Turası Edebiyatın Yazısı, S: 1168, Ocak 2005, 14.

“Yazar Yazın Yazmaz,” *Varlık*, Dosya: Yazar Nasıl Tatil Yapar?, S: 1175, Ağustos 2005, s. 7.

- “‘Bir Duyarlı Adam Geldi Geçti!’” *Milliyet / Milliyet Özek Ek*, 8 Ekim 2005, s. 4.
- “Cansen Ercan: Dünya pasteli,” *Cumhuriyet*, 11 Aralık 2005, s. 14.
- “Haşım... İsmail... Şiir... Resim,” *kitap-lık*, S: 95, Haziran 2006, s. 77-79.
- “Kedinin Sonsuzluğu Üzerine,” *kitap-lık*, S: 96, Temmuz-Ağustos 2006, s. 77-78.
- “Muzo’nun Ölmeyişi,” *kitap-lık*, S: 98, Ekim 2006, s. 9.
- “Berna Türemen: ‘Şefkat’ın Resmi,” *Cumhuriyet*, 21 Aralık 2006, s. 16.
- “‘Bir Seray Şahiner Öyküsü,’” *Gelin Başı* (yazar: Seyar Şahiner), Can Yay., 2007, s. 13-15.
- “Öyküde Günlük, Günlükte Öykü,” *Eşik Cini*, S: 7, Ocak-Şubat 2007, 4-5.
- “Öyküde Günlük, Günlükte Öykü – II,” *Eşik Cini*, S: 8, Mart-Nisan 2007, 86-88.
- “Dilek Demirci: Resm-i Şiir,” *Cumhuriyet*, 5 Mart 2007, s. 15.
- “Leylâ Erbil: İsyan Grameri,” *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik* (haz. Süha Oğuzertem), Kanat Kitap, Nisan 2007, s. 45-47.
- “Hale Işık: En genç usta,” *Cumhuriyet*, 2 Nisan 2007, s. 15.
- “Düşler de bizi görüyor,” *kitap-lık*, S: 108, Eylül 2007, s. 73-75.
- “Üzerlik Sokağı ya da ‘Sevdiğim Sokak Adları Gibi...” *İstanbul Sokakları – 101 Yazardan 100 Sokak* (haz. Murat Yalçın), YKY, 2. Baskı, Şubat 2008, İstanbul, s. 154-157.
- “Seyreyle Gözüm 1- Dino Dino Dünya,” *kitap-lık*, S: 113, Şubat 2008, s. 5-6.
- “Seyreyle Gözüm 2- Resim ve Söz Durmayıp Döner,” *kitap-lık*, S: 114, Mart 2008, s. 10-11.
- “Otuz İki,” *Yasakmeyve*, Dosya: Şiir ve Mastürbasyon, S: 31, Mart-Nisan 2008, s. 44-46.
- “Alev’in iki dünyası,” *Cumhuriyet*, 12 Mart 2008, s. 14.
- “Haydarpaşa’da sınanmak,” *Cumhuriyet*, 1 Nisan 2008, s. 19.

“Seyreyle Gözüm 3- Tanış Dünya, Tanıklı Dünya,” *kitap-lık*, S: 116, Mayıs 2008, s. 11-12.

“Seyreyle Gözüm 4- Neyi Seyreyleyim Gözüm?” *kitap-lık*, S: 117, Haziran 2008, s. 17-18.

“Söz Almak,” *kitap-lık*, S: 120, Ekim 2008, s. 87.

“Seyreyle Gözüm 5- Şiiri görmek, Resmi Okumak,” *kitap-lık*, S: 121, Kasım 2008, s. 11-12.

“Bir İmge Büyücüsü: Gonca Özmen’den Belki Sessiz,” *kitap-lık*, S: 122, Aralık 2008, s. 90-91.

“İroni mi? Ben nereden bileyim?” *kitap-lık*, S: 123, Ocak 2009, s. 80-81.

“Bir *Mühür*’ün Çağrışımları,” *kitap-lık*, S: 128, Haziran 2009, s. 4-5.

“Şiirimizde ‘Fekal’ Durumlar (Can Baba’dan bir anı)” *kitap-lık*, S: 128, Haziran 2009, s. 14-15.

“Sigaram,” *Yasakmeyve*, Dosya: Şair ve Sigarası, S: 40, Eylül-Ekim 2009, s56.

“Öyküde Kalmayan,” *kitap-lık*, S: 130, Eylül 2009, s. 62-65.

“Dünya Matbuat Tarihinde İlk ve Tek!” *kitap-lık*, S: 135, Şubat 2010, s. 85.

“Bir Gelin İçün Yatak Odası Takımı,” *kitap-lık*, S: 138, Mayıs 2010, s. 16.

“540 Metre Derinde,” *Cumhuriyet*, 24 Mayıs 2010, s. 19.

“Politikacı ve Şiir,” *Cumhuriyet*, 7 Haziran 2010, s. 16.

“Böyle Bir Dünyada Şiir,” *Cumhuriyet*, 21 Haziran 2010, s. 17.

“Düzelti...” *Cumhuriyet*, 5 Temmuz 2010, s. 19.

“Vefat ‘Vefa’dan Gelir,” *Cumhuriyet*, 19 Temmuz 2010, s. 17.

“Bulmaca Çözelim Bulmaca,” *Cumhuriyet*, 26 Temmuz 2010, s. 17.

“Pazartesi Otomobili,” *Cumhuriyet*, 2 Ağustos 2010, s. 17.

- “Sağol Serço!” *Cumhuriyet*, 9 Ağustos 2010, s. 17.
- “16 Ağustos 1928,” *Cumhuriyet*, 16 Ağustos 2010, s. 17.
- “Sevgili Endemik,” *Cumhuriyet*, 23 Ağustos 2010, s. 17.
- “Kırmızı’nın Çekirdeği,” *Cumhuriyet*, 30 Ağustos 2010, s. 17.
- “Hayır,” *Cumhuriyet*, 6 Eylül 2010, s. 19.
- “Hırsızlar Kazanmasın,” *Cumhuriyet*, 13 Eylül 2010, s. 17.
- “Ah Şu Yazma Süreçleri,” *Cumhuriyet*, 20 Eylül 2010, s. 17.
- “Mahalle Baskısı, Mahalle Baskını vd.” *Cumhuriyet*, 27 Eylül 2010, s. 17.
- “Gölge Yazarlar, Vardiyacılar ve Biz,” *Cumhuriyet*, 4 Ekim 2010, s. 17.
- “Mine Hanım’a Merhaba Yazısı,” *Cumhuriyet*, 11 Ekim 2010, s. 17.
- “Ölümsüz...” *Cumhuriyet*, 25 Ekim 2010, s. 19.
- “Hırsız Topal İsmail’in Bitmeyen Türküleri,” *Cumhuriyet*, 1 Kasım 2010, s. 17.
- “Kalem ile Fırça...” *Cumhuriyet*, 8 Kasım 2010, s. 17.
- “Kedi Kedi Bir Yazı,” *Cumhuriyet*, 15 Kasım 2010, s. 16.
- “Ben O Bildiğin Kitaplarla Sevişirim...” *Cumhuriyet*, 22 Kasım 2010, s. 19.
- “Naipaul, Yeniçeri, AYP vd...” *Cumhuriyet*, 29 Kasım 2010, s. 17.
- “Şimdi Biz Ne Yazalım Ey Okur!” *Cumhuriyet*, 6 Aralık 2010, s. 17.
- “Kahve Gaste Gandi...” *Cumhuriyet*, 27 Aralık 2010, s. 17.
- “Yeni Yılın Yeni Mutlu Günleri,” *Cumhuriyet*, 17 Ocak 2011, s. 17.

C- Öyküler

- “Deredeki,” *Soyut*, S: 17, Eylül 1969, s. 23-24.

“‘Biçare Herif’ ya da Suların Kürediği Talan,” *Papirüs*, S: 44, Mart 1970, s. 34-36.

“Yazılamamış Bir Günlük,” *Yeni Edebiyat*, C: 1, S: 8, Haziran 1970, s. 18-19, 34.

“Uzun Ölüm,” *Yeni Edebiyat*, C: 2, S: 5, Mart 1971, s. 20-21.

“Araba,” *Yansıma*, S: 2, Şubat 1972, s. 84-88.

“Küçük Yardakçının Olağan Hikâyesi,” *Yansıma*, S: 5, Mayıs 1972, s. 181-184.

“Bayram Gömleği,” *Yansıma*, S: 6, Haziran 1972, s. 141-144.

“Pazarlık,” *Yeni Dergi*, Y: 9, S: 97, Ekim 1972, s. 169-175.

“Vakt’erişince,” *Yeni Dergi*, Y: 9, S: 102, Mart 1973, s. 16-19.

“Yıl Yıldan Uzun,” *Yeni Dergi*, Y: 9, S: 106, Temmuz 1973, s. 19-23.

“Yanardöner,” *Yeni Dergi*, Y:10, S: 109, Ekim 1973, s. 14-21.

“Gidenler Dönmeyenler,” *Türkiye Defteri*, S: 3, Ocak 1974, s. 18-24.

“Karabükün Dumanları,” *Türkiye Defteri*, S: 7, Mayıs 1974, s. 14-19.

“Hep Onu An,” *Türkiye Defteri*, S: 9, Temmuz 1974, s. 26-34.

“Göz Bağı,” *Türkiye Defteri*, S: 13, Kasım 1974, s. 6-18.

“Patron,” *Türkiye Defteri*, S: 15, Ocak 1975, s. 248-252.

“Kurtarılmış Haziran,” *Türkiye Defteri*, S: 16, Şubat 1975, s. 295-300.

“Binbirdirek Batakhaneşi-Yeni Bir Söylenti,” *Gösteri*, Y: 3, S: 28, Mart 1983, s. 10-12.

“Paskal (İkinci dereceden tarihi bir şeytan)” *Milliyet Sanat*, 15 Ağustos 1985, S: 126, s. 31-32.

“Yosmafincanı,” *Gösteri*, Eylül 1988, S: 94, s. 12-14.

“Kanatlar, Kafes...” *Argos*, S: 2, Ekim 1988, s. 47-49.

“Bir Yer Göstericinin Hayatı,” *Argos*, S: 13, Eylül 1989, s. 43-46.

“Habeş Zerah ve Askerleri,” *Adam Öykü* (Özel sayı: Kısa Kısa Öykü), S: 12, Eylül-Ekim 1997, s. 69.

“Yorgios Meraklidis,” *Cumhuriyet Dergi*, S: 633, 10 Mayıs 1998, s. 20.

“Hayali Fener,” *Adam Öykü*, S: 16, Mayıs-Haziran 1998, s. 32-39.

“Gölgesi Güzel Ayşe”, Hece: Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 371-372.

“Gül Amca”, *Öykü 2000*, Gendaş Kültür, 2000, s. 125-128.

“Alatlı’da Çevirdiler,” *kitap-lık*, S: 45, Ocak-Şubat 2001, s. 134-139.

“Aynalar Toplantısı (Noter Huzurunda)” *kitap-lık*, S. 117, Haziran 2008, s. 32-33.

“Gibi,” *Akatalpa Öykü*, S: 1, Eylül 2009, s. 1-2.

“Kutsal Kumru”, *Öykü Gazetesi*, S: 1, Mart 2020, s. 1.

D- Şiirler

“Yarin Rüya Kitabı” (I-II, Ali Devran takma adıyla), *Türkiye Defteri*, S: 14, Aralık 1974, s. 125-127.

“Yarin Rüya Kitabı” (III-IV-V, Ali Devran takma adıyla), *Türkiye Defteri*, S: 15, Ocak 1975, s. 208-209.

“Yarin Rüya Kitabı” (VI, Ali Devran takma adıyla), *Türkiye Defteri*, S: 16, Şubat 1975, s. 293-294.

“Amber”, “Batık Bir Başaltında Bulunmuş Veda Türküsü”, *Geçiş*, *Yazı*, S: 6-7, 1979.

“Su, Mavi Maden,” *Gösteri*, Temmuz 1981, S: 8, s.19.

“Gacolar İmparatorluğu,” *Argos*, S: 6, Şubat 1989, s. 35-36.

“Anla,” *Argos*, S: 22, Haziran 1990, s.35.

“Makame Süreği,” *Argos*, S: 22, Haziran 1990, s. 36-39.

- “Göç Bulutu,” *Argos*, S: 23, Temmuz 1990, s. 19-20.
- “Fuga A L’arabesque,” *Argos*, S: 26, Ekim 1990, 21-22.
- “Çan” *Argos*, S: 30, Şubat 1991, s. 19.
- “Âcil ile Begonya,” *Argos*, S: 30, Şubat 1991, s. 20.
- “Udî,” *Argos*, S: 30, Şubat 1991, s. 21.
- “Alavere Gül,” *Argos*, S: 30, Şubat 1991, s. 22.
- “Kahvehane Sözleri,” *Argos*, S: 30, Şubat 1991, s. 23.
- “Kedi Yalnızlığında,” *Argos*, S: 30, Şubat 1991, s. 24.
- “Kınalı’dan Sirkeci’ye İnən Bay Misak ile Küskün Bayan Müzeyyen’in Destanı,” *Argos*, S: 32, Nisan 1991, s. 21-28.
- “Bir Otobiyografin Bazı Tasarımları,” *Milliyet Sanat*, 1 Ağustos 1991, S: 269, s. 12.
- “Kadın Yalvaç Terekesi,” *Argos*, S: 38, Ekim 1991, s. 25-31.
- “Samed”, “Kurallar İçen Söylence”, *Sombahar*, S: 9, Ocak-Şubat 1992, s. 32-35.
- “Yedinci Şarkı,” *Varlık*, S: 1016, Mayıs 1992, s. 23.
- “Dokuzuncu Şarkı,” *Milliyet Sanat*, 1 Ağustos 1992, S: 293, s. 13.
- “Yirmi Dördüncü Şarkı,” “Yirmi Beşinci Şarkı,” Yirmi Yedinci Şarkı,” “Yirmi Sekizinci Şarkı,” *Varlık*, S: 1022, Kasım 1992, s. 33.
- “Arafiye,” *Varlık*, S: 1025, Şubat 1993, s. 19.
- “Tez, Antitez, Parantez,” *Varlık*, S: 1030, Temmuz 1993, s. 20.
- “Yeni Maddeler,” *Varlık*, S: 1044, Eylül 1994, s. 37.
- “Şiir Nasıl Unutulur,” *Varlık*, S: 1059, Aralık 1995, s. 33.
- “Şiir Nasıl Söylencedir,” *Varlık*, S: 1066, Temmuz 1996, 29.

- “Şiir Nasıl Aşındırır”, *Milliyet Sanat*, S: 389, 1 Ağustos 1996, s. 8.
- “Şiir Nasıl Diretir,” *Varlık*, S: 1069, Ekim 1996, 25.
- “Şiir Nasıl Avaredir,” *Ludingirra*, S: 1, Bahar 1997, s. 7-8.
- “(XXII) Şiir Nasıl Bi Dildir”, *Varlık*, S: 1084, Ocak 1998, s. 9.
- “Bir Şeyin Varoluşu,” *Ludingirra*, S: 6, Yaz 1998, s. 5-7.
- “Şiir Nasıl Uzar”, *Milliyet Sanat*, S: 438, 15 Ağustos 1998, s. 7-8.
- “İsimsiz,” *kitap-lık*, S: 51, Ocak-Şubat 2002, s. 57-61.
- “Kar Rengi,” *kitap-lık*, S: 55, Eylül-Ekim 2002, s. 32-33.
- “Kelebeklerin Sonsuzluğu,” *Yasakmeyve*, S: 2, Nisan-Mayıs 2003.
- “Yazgelini,” *kitap-lık*, S: 63, Temmuz-Ağustos 2003, s. 12.
- “3 Lenin”, *kitap-lık*, S: 64, Eylül 2003, s. 12.
- “Unutulmuş Eşya Müzesi’nde,” *kitap-lık*, S: 65, Ekim 2003, s. 14.
- “Galat/Eksik Dünya,” *kitap-lık*, S: 96, Temmuz-Ağustos 2006, s. 12.
- “Sönmemiş 7,” *Yasakmeyve*, S: 31, Mart-Nisan 2008.
- “Sönmemiş Dizeler’den,” *kitap-lık*, S: 115, Nisan 2008, s. 19-20.
- “Aşamalar’dan,” *Akatalpa*, S: 102, Haziran 2008, s. 1.
- “Aşamalar’dan,” *Akatalpa*, S: 103, Temmuz 2008, s. 1.
- “Aşamalar 9,” *Akatalpa*, S: 104, Ağustos 2008, s. 1.
- “Nisyan,” *kitap-lık*, S: 120, Ekim 2008, s. 18.
- “Yeke,” *kitap-lık*, S: 121, Kasım 2008, s. 24.
- “Ellerin Oğlu,” *Akatalpa*, S: 107, Kasım 2008, s. 1.
- “Tanrı ile Tarih ya da Sönmemiş Dizeler,” *kitap-lık*, S: 122, Aralık 2008, s. 25-26.

“Sönmemiş Dizeler’den (elif),” *kitap-lık*, S: 128, Haziran 2009, s. 24-25.

“Gölde,” *kitap-lık*, S: 130, Eylül 2009, s. 17.

“Taşa Sarılmış Şiir,” *kitap-lık*, S: 133, Aralık 2009, s. 18.

“Taşa Sarılmış Şiir,” *kitap-lık*, S: 135, Şubat 2010, s. 60.

“12 Ocak 10 Opus Cingân”, *Akatalpa*, S: 123, Mart 2010, s. 1.

“İsimsiz,” *kitap-lık*, S: 137, Nisan 2010, s. 13.

“İsimsiz,” *kitap-lık*, S: 138, Mayıs 2010, s. 20.

“Şiir Nasıl Diretir,” *Evrensel Kültür*, S 291, Mart 2016, s. 63.

E- Yazdığı Ansiklopedi Maddeleri

İstanbul Ansiklopedisi, Kasım 2010, NTV,

- “Güler, Ara” s. 439.
- “İstanbul Argosu” s. 493-494.
- “Koço,” s. 578-579.

“Sait Faik”, *Théma Larousse Tematik Ansiklopedi*, C: 6, *Milliyet*, 1993-1994, s. 94-95.

F- Söyleşiler

Aktunç, Hulki, Taylan Altuğ, Uluğ Nutku, Selahattin Yıldırım. “Marksizm ve Türkiye’de Felsefe (Saf Felsefenin Eleştirisi)” *Türkiye Defteri*, S: 13, Kasım 1974, s. 19-59.

Özer, Kemal. “Hulki Aktunç: Dili Amaç Durumuna Getirmemeli,” *Sanatçılarla Konuşmalar*, Çağdaş Yayınları, Şubat 1979, İstanbul, s. 156-157.

Öneş, Mustafa. “Abdi İpekçi Roman Ödülü’nü kazanan Hulki Aktunç ile söyleşi,” *Milliyet Sanat Dergisi*, S: 31 (yeni dizi), 1 Eylül 1981, s. 2-3.

Hızlan, Doğan. “Hulki Aktunç: Romanımız roman eleştirisinden ilerde,” söy. Doğan Hızlan, *Cumhuriyet*, 4 Eylül 1981, s. 4.

İlksavaş, Yaşar. “Öykü yazarlarımız büyük gerilim içinde,” *Gösteri*, Y:3, S: 28, Mart 1983, s. 13-14.

“Edebiyat Gerçeği Hep Yeniden Kurmalı,” *Milliyet*, 9 Nisan 1985, s. 8.

Yıldırım, İbrahim, Selim İleri. “Hulki Aktunç’la *Ten ve Gölge* Üstüne,” *Gösteri*, S: 54, Mayıs 1985, s. 4-7.

Gönen, Emre. “Hulki Aktunç: Türkiye o kadar dehşet verici bir yer ki, ‘Türkiye’de roman yoktur’ veya ‘Türkiye’de ne kadar futbol varsa o kadar roman vardır’ denebiliyor...” *Argos*, S: 13, Eylül 1989, s. 61-65.

“Edebiyat yıldızları çabuk tıkanıyorlar,” *Milliyet*, 22 Eylül 1989, s. 10.

Atikoğlu, Ayça. “Sevdadır bana sözcük yazdıran,” *Milliyet*, 12 Ocak 1990, s. 12.

Öndersever, Cengiz. “Hikâyede ‘Bir Yer Göstericinin Hayatı’”, *Argos*, S: 20, Nisan 1990, s. 160-162.

Öndersever, Cengiz. “Öykücü ve ‘Yer Gösterici’”, *Cumhuriyet Kitap*, S: 5, s. 11.

Erözçelik, Seyhan. “Sır Kâtibi Hulki Aktunç’a Sorular,” *Gösteri*, Haziran 1990, S: 115, s. 32-35.

“Sanatçı öteleri arar,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 20, 29 Haziran 1990, s. 5.

Aruoba, Oruç. “‘Büyük Argo Sözlüğü’ Üzerine Küçük Bir Caz,” *Argos*, S: 27, Kasım 1990, s. 143-145.

Aktunç, Hulki, Oruç Aruoba, Selim İleri. “Yazılı Sorulara Bilge Karasu’dan Yazılı Yanıtlar,” *Argos*, S: 31, Mart 1991, s. 134-136.

Aktunç, Hulki, Ferit Edgü, Onat Kutlar. “Kültürel demokrasi ve özerklik,” yön. Refik Durbaş, *Cumhuriyet*, 1 Kasım 1991, s. 9.

Tümer, Esra. “Hulki Aktunç: ‘Verilecek İfade Yok Aşklardan Başka’”, *Argos*, S: 40, Aralık 1991, s. 128-129.

Candan, Mazhar. “Hulki Aktunç ve Güven Turan ile Bir Akşam Sohbeti,” *Varlık*, 1992.

Ercan, Enver. “Şarkısız kuşağın şarkısı,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 168, 13 Mayıs 1993, s. 5.

Aktunç, Hulki, Alâattin Eser, Ahmet Oktay, Orhan Duru, Güven Turan. “Kitap Kurtları,” *Kitap Üzerine Anatomi Dersleri – Kalemşörlere ve Hayalperestlere Dair*, YKY, Ekim 1993, s. 103-130.

Ağaoğlu, Adalet, Güven Turan, Hulki Aktunç, Semih Gümüş. “Türk Romanının Bugünü ve Geleceği” (açıkoturum), *Varlık*, S: 1035, Aralık 1993, s. 2-9.

Ercan, Enver. “Yatışmayan şiir adına,” *Cumhuriyet Kitap*, 13 Ekim 1994, s. 1,4.

Oktay, Ahmet, Jale Parla, Semih Gümüş, Nebile Direkçigil, Hulki Aktunç. “Dar Zamanlardan Geniş Zamanlara Adalet Ağaoğlu” (açıkoturum), *Varlık*, S: 1047, Aralık 1994, s. 33-38.

Andaç, Feridun. “Hikâyenin Kaynaklarına Bakmak Bir Zorunluluktur,” *Adam Öykü*, S: 4, Mayıs-Haziran 1996, s. 37-49.

Güngör, Zehra. “Kristal Elma, ölçü değil,” *Milliyet*, 15 Haziran 1998, s. 9.

Yarıcı, Doğan, Güven Turan, Selahattin Özpabıyıklar, Pelin Özer. “Gerçek Bir Okurla Her Karşılaştığımda Bütün Yazdıklarımı Yeniden Okuyorum,” *kitaplık*, S: 34, Güz 1998, s. 4-15.

Barbarosoğlu, Nalan. “Bizim ülkemizde öykünün ne olması gerektiği üzerine yanıtlarımdır bütün öykülerim,” *Adam Öykü*, S: 19, Kasım-Aralık 1998, s. 125-128.

Soydemir, Begüm Ç. “Feyza önce kendine baksın,” *Milliyet / Gazete Pazar*, 20 Aralık 1998, s. 12.

Tavşanoğlu, Leyla. “İyi reklam kötü malı batırır,” *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1999, s. 12.

Aktunç, Hulki, Babür Çelebi. “Reklamcının da yasası var,” söy. Leyla Tavşanoğlu, *Cumhuriyet*, 26 Aralık 1999, s. 12.

Aygündüz, Filiz. “Edebiyata erotizm yakışır!” *Milliyet*, 27 Şubat 2000, s. 35.

Akatlı, Füsun, Hulki Aktunç, İlhan Berk, Nursel Duruel, Mehmet H. Doğan, “Genç yazarlar hakkında ne düşünüyorlar?” söy. Pelin Özer Savlı, *kitaplık*, S: 44, Kasım-Aralık 2000, s. 24-40.

Soydemir, Begüm Ç. “Erotiğim, erotiksin, erotik...”, *Milliyet / Vitrin*, 12 Şubat 2000, s. 8.

Tavşanoğlu, Leyla. “ ‘Argo dillerin kardeşliğidir,’ ” *Cumhuriyet*, 30 Nisan 2000, s. 12.

Akdemir, Gamze. “Ölüm en büyük peygamber,” *Cumhuriyet*, 5 Eylül 2001, s. 14.

Aktunç, Hulki, Tuğrul Tanyol, Enver Ercan, Yekta Kopan, Murat Yalçın. “Ödül almak, ödün vermek mi?” *kitap-lık*, S: 56, Kasım-Aralık 2002, s. 22-32.

Aktunç, Hulki, Selim İleri, Nedim Gürsel, Feridun Andaç. “Bizi Buluşturan Edebiyat,” *Adam Öykü*, S: 45, Mart-Nisan 2003, s. 13-26 (CNR Uluslararası Kitap Fuarı’nda 14 Aralık 2002’de düzenlenen panel)

Berköz, Egemen. “Aynaların içindeki dünyalar,” *Cumhuriyet*, 22 Kasım 2005, s. 15.

Üster, Celal. “Söz kuytusunda bir dil ustası,” *Cumhuriyet*, 12 Nisan 2010, s. 7.

Gülsoy, Murat. “Hulki Aktunç ile Söyleşi,” *Sabit Fikir*, 31 Ağustos 2011. <http://www.sabitfikir.com/soylesi/hulki-aktunc-ile-soylesi>. Erişim tarihi: 10.06.2020

Devrim, Hakkı- Hulki Aktunç. “Türkçe elastik midir?” *Notos*, S: 51, Nisan-Mayıs 2015, s. 88-97.

G- Soruşturma Yanıtları

“Sabahattin Ali – Sait Faik Üzerine,” Yansıma (25. Ölüm yıldönümünde Sabahattin Ali özel sayısı), *Yansıma*, Y: 2, C: 2, Mart 1973, S: 15, s. 220-221.

“‘Sait Faik Hikâye Armağanı’ adaylarına göre Sait Faik’in edebiyatımızdaki yeri ve etkileri,” *Milliyet Sanat Dergisi*, S: 277, 15 Mayıs 1978, s. 3.

“Dil Devriminin bugün ulaştığı aşama, Atatürk’ün istediği ve özlediği düzeye ulaşmış mıdır?” *Milliyet Sanat Dergisi*, S: 32 (yeni dizi), 15 Eylül 1981, s. 8.

“Cinayet Romanları Bana Çok Şey Öğretti Doğrusu,” *Gösteri*, Y:2, S:19, Haziran 1982, s. 78.

“Kafka, Türkiye’de Nasıl Yaşadı?,” Kafka Özel Sayısı, *Yazko Çeviri*, S: 17, 1984.

“Bir Sırtüstü,” *Günümüzde Kitaplar*, S: 24, Aralık 1985, s. 7.

“Referandum hakkında ne düşünüyorsunuz? Oyunuz ne olacak?” *Milliyet Sanat*, 1 Eylül 1987, S: 175, s. 4.

“Soruşturma: Reşat Nuri Güntekin”, *Argos*, S: 3, Kasım 1988, s. 149.

“Atılğan için ne dediler?” *Cumhuriyet*, 10 Ekim 1989, s. 5.

“Sanatçı mı, eleştirmeci mi yetersiz?” haz. Ayça Atikoğlu, *Milliyet*, 8 Ağustos 1990, s. 12.

“Yapıtlarınızda masal / söylence öğelerinden yararlanan yazarlarımızdansınız. Neden masal?” *Varlık*, S: 1001, Şubat 1991, s. 25-26.

“Bu yaz nereye?” haz. Refik Durbaş, *Cumhuriyet Kitap*, S. 69, 20 Haziran 1991, s. 9-10. (İznik: Göl güzeli imparatorluk)

“İstisnalar kuralı bozar!” Dosya: Tüketim Toplumu ve Kültür, *Milliyet Sanat*, S: 268, 15 Temmuz 1991, s. 10.

“Soruşturma: Medya-Edebiyat İlişkileri,” haz. Berran Ersan, *Argos*, S: 35, Ekim 1991, s. 79.

“Hulki Aktunç: Günümüz ‘Delta’sından Garip ırmağına bakış...” *Milliyet Sanat Dergisi*, 1 Kasım 1991, S: 275, s. 7.

“Size göre; a) edebiyatımızda değerleri abartılmış, b) değerleri yeterince anlaşılamamış imzalar var mı? Neden?” *Varlık*, S: 1017, Haziran 1992, s. 6-7.

“İlk kedinin ebesi,” Dosya: Nuh’un Gemisi Avrupa Sularında, *Milliyet Sanat*, S: 299, 1 Kasım 1992, s. 8.

“Çağdaş Türk edebiyatının oluşum ve gelişiminde en büyük pay sahibi olduğuna inandığınız 5 rpmancı, 5 şair, 5 öykücü ve 5 eleştirmen-denemeci-incelemeci kimlerdir?” *Varlık*, S: 1030, Temmuz 1993, s. 23-24.

“Soruşturma: Şair ve Siyaset,” *Varlık*, S. 1033, Ekim 1993, s. 37-38.

“Günümüzde şiir ve özgürlük ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?” *Varlık*, S: 1024, Ocak 1994, s. 14.

“Yerel seçimlerin ardından köktendincilik ve Türkiye,” *Varlık*, S: 1040, Mayıs 1994, s. 14-15.

“Romanımız Sorgulanıyor,” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1995, s. 15.

“Aydın Kamuoyu Ne Diyor?”, *Varlık*, S: 1044, Eylül 1994, s. 13.

“Soruşturma,” *Varlık*, S: 1050, Mart 1995, s. 41.

“Hem Dostuz Hem de Rakip”, (Hulki Aktunç-Selim İleri), *Milliyet / Pazar Postası*, 6 Eylül 1997, s. 3. (bu soruşturma *Options* adlı bir dergide yayımlanmış)
“1998’in En Beğenilen Öykü Kitapları,” *Adam Öykü*, S: 20, Ocak-Şubat 1999, s. 20.

“Münekkid, Kritik, Eleştirmen”, *Hece: Eleştiri Özel Sayısı*, S: 77/78/79, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003, s. 801 (?).

“Yolum kesildi,” (Tomris Uyar’ın ölümü üzerine) *Cumhuriyet*, 6 Temmuz 2003, s. 14.

“Tek başına bir okuldu,” (İsmet Zeki Eyuboğlu’nun ardından) *Cumhuriyet*, 13 Kasım 2003, s. 14.

“Kültür adamı, edebiyatçı, devrimci,” (Şükran Kurdakul’un ardından) *Cumhuriyet*, 16 Aralık 2004, s. 14.

“Salim Şengil’i Uğurlarken,” *Cumhuriyet*, 29 Haziran 2005, s. 14.

“Yaşama hep ‘eylemci’ baktı,” (Erdal Öz’ün ardından) *Cumhuriyet*, 8 Mayıs 2006, s. 14.

“ ‘Özgün bir kalemi kaybettik,’ ” (Muzaffer Buyrukçu’nun ardından) *Cumhuriyet*, 26 Ağustos 2006, s. 17.

“Yazarlardan farklı görüşler,” (Orhan Pamuk’un Nobel ödülü üzerine) *Cumhuriyet*, 14 Ekim 2006, s. 7.

“Bülent Ecevit dört dörtlük bir aydıdı,” (“Bülent Ecevit’in şair dostları” üst başlık) *Cumhuriyet*, 7 Kasım 2006, s. 7.

“Yalnızca ‘İshak’ değil” (“Onat Kutlar’ı anlattılar” başlığı altında), *Cumhuriyet*, 12 Ocak 2010, s. 17.

H- Hakkında Yazılanlar

Mutluay, Rauf. “Yazma Ustalığı,” *Cumhuriyet*, 1 Nisan 1976, s. 7.

Uyguner, Muzaffer, “Gidenler Dönmeyenler,” *Türk Dili*, S: 298, Temmuz 1976, s. 293-294.

“Türk Dil Kurumu ödülleri kazanan sanatçılar ‘Dil Bayramı’nda görüşlerini de açıkladılar,” *Milliyet Sanat*, S: 245, 30 Eylül 1977, s. 4-7.

Kabacalı, Alpay. “Çarpıtılmış Haziran,” *Milliyet Sanat Dergisi*, S: 251, 14 Kasım 1977, s. 25.

Mutluay, Rauf. “Hikâye Derlemeleri,” *Cumhuriyet*, 29 Aralık 1977, s. 7.

Doğın, Mehmet H. “Kurtarılmış Haziran: Hulki Aktunç’un Öyküleri,” *Milliyet Sanat Dergisi*, S: 259, 9 Ocak 1978, s. 25.

İleri, Selim. “Öyküde Roman Dünyası [Hulki Aktunç, Kurtarılmış Haziran],” (Kitaplar - Tenkit), *Türk Dili*, Şubat 1978, C: XXXVII, S: 317, s. 154-156
Divan Şiirinden Günümüze [Özel Sayısı]

Akatlı, Füsün, “Hulki Aktunç’un Öykücü Kişiliği,” *Oluşum*, Y: 7, S: 34-35
Ağustos-Eylül 1980, s. 7-8.

Karabay, Zeynep, “Bir Çağ Yangını,” *Yazko Edebiyat*, C: 3, S: 18, Nisan 1982, s. 142. (kısa bir kitap tanıtım yazısı)

Anday, Melih Cevdet. “Ozan ve Aydın,” *Cumhuriyet*, 14 Şubat 1986, s. 2.
(Aktunç’un Cevat Çapan’la birlikte Enis Batur’la yaptığı söyleşiyle ilgili)

Yıldırım, İbrahim. “Ten ve Gölge Üzerine Çizilecek Bir Harita İçin İlk Notlar,”
Günümüzde Kitaplar, S: 30/31, Haziran-Temmuz 1986, s.19-20.

Akatlı, Füsün, “Son İki Eylül,” *Gergedan*, No: 3, Mayıs 1987, s. 106-107.

Oktay, Ahmet. “Son İki Eylül: Yazının Ucuna Bir Yolculuk,” *Milliyet*, 19 Mayıs 1987, s. 10.

Akatlı, Füsün. “Şiire yeni bir kanat,” *Cumhuriyet*, 6 Temmuz 1989, s. 5.

Duran, Ragıp. “Güllerin Özeti,” *Çerçeve*, S: 48, Eylül 1989, s. 4.

- İleri, Selim. “Bir Yer Göstericinin Hayatı,” *Milliyet*, 28 Kasım 1989, s. 10.
- Kâhyaoglu, Orhan. “Üç Yeni Şiir Kitabı,” *Argos*, S: 17, Ocak 1990, s. 159-161.
- Duran, Ragıp. “Sefillerin en kıyak cilveleri,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 39, 16 Kasım 1990, s. 11.
- İleri, Selim. “Yeraltı Dili Argo,” *Milliyet*, 27 Kasım 1990, s. 12.
- Altuğ, Taylan. “Kara dil: Argo,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 43, 13 Aralık 1990, s. 17.
- Çotuksöken, Yusuf. “Büyük Argo Sözlüğü,” *Gösteri*, Şubat 1991, S: 123, s. 42-43.
- Buyrukçu, Muzaffer. “Büyük Argo Sözlüğünün İçerdiği Gerçek,” *Varlık*, S: 1002, Mart 1991, s. 49-51.
- Anday, Melih Cevdet. “Bir Kitap-İki Mektup,” *Cumhuriyet*, 8 Ocak 1993, s. 2.
- Uzuner, Buket. “Denizin Uzak Kıyısı,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 165, 22 Nisan 1993, s. 5.
- Günyol, Vedat. “Argomuzun İçeriği,” *Varlık*, S: 1042, Temmuz 1994, s. 19.
- Doğan, Mehmet H. “Şiirce,” *Adam Sanat*, S: 110, Ocak 1995, s. 23-24.
- Erbaş, Şükrü. “Alacakaranlıktaki ışıık...” *Cumhuriyet Kitap*, S: 261, 16 Şubat 1995, s. 11.
- Emre, Gültekin. “İstiraplar Ansiklopedisi’ndeki Sırlar,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 266, 23 Mart 1995, s. 2.
- Barbarosoğlu, Nalan. “Bir Çağ Yangını,” *Varlık Kitap Eki*, S: 40 /1056, Eylül 1995, s.16.
- Emre, Gültekin. “Bir Çağ Yangını,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 294, 5 Ekim 1995, s. 11.
- Celâl, Metin. “Okuduğum Kitaplar, *Öküz*, Eylül 1998.
- Duran, Ragıp. “Eski gibi, ama özgün,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 449, 24 Eylül 1998, s. 23.

Tosuner, Necati. “Gözden kaçmakla tükenir ömür,” *Yaşasın Edebiyat*, S: 12, Ekim 1998, s. 69.

Hepçilingirler, Feyza. “Hulki Bey Niye Gocunuyormuş?” konuşan: Ç. Begüm Soydemir, *Milliyet / Gazete Pazar*, 10 Ocak 1999, s. 10.

Kılıç, Savaş. “Argoyu Ciddiye Almak: Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü’ne İlişkin Değiniler,” *kitap-lık*, S: 37, Yaz 1999, s. 261-265.

Fındıkçı, Metin. “Güz ve Güz,” *kitap-lık*, S: 35, Kış 1999, s. 284-285.

Barbarosoğlu, Nalan. “Hulki Aktunç-Güz Her Şeyi Bilir,” *Adam Öykü*, S: 21, Mart-Nisan 1999, s.155-158.

Kayıran, Yücel. “Yüzeyin ‘Ağırlığı’” *Adam Sanat*, Eylül 1999, S: 166, s. 73-76.

Hızlan, Doğan. “Az satmak da matah değildir,” *Hürriyet*, 1 Mart 2000.

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-137018>

Buyrukçu, Muzaffer. “Bizim en büyük sorunumuz...” *Cumhuriyet Kitap*, S: 525, 9 Mart 2000, s. 14-15.

Hızlan, Doğan. “Ostik Ağa’nın Kümbet Dalgaları,” *Hürriyet*, 18 Mart 2000.

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-141029>

Fındıkçı, Metin. “ ‘Bildiğiniz gibi değil,’” *Cumhuriyet Kitap*, S: 532, 27 Nisan 2000, s. 10.

Zekâ, Necmi. “Peki, kavuşmak hep saksılarda mı olacak?” *Cumhuriyet Kitap*, S: 567, 28 Aralık 2000, s. 8.

Asiltürk, Bâki. “Yedi Kitaptan Oluşan ‘Fırak’” *Cumhuriyet Kitap*, S: 572, 1 Şubat 2001, s. 18.

Ulus, Fatih. “Aforistika ya da Özeldeyişler,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 591, 14 Haziran 2001, s. 17.

Buyrukçu, Muzaffer. “Aforistika ya da Özeldeyişler,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 594, 5 Temmuz 2001, s. 17.

Aktunç, Semra. “Yazarın Yazarla Evliliği,” *kitap-lık*, S: 59, Mart 2003, s. 54-57.

Damar, Arif. “Ayın Şiiri,” *Cumhuriyet*, 1 Haziran 2003, s. 15.

Akatlı, Füsün, “Hulki Aktunç’un Öykü Dünyası,” *İmge Öyküler*, Y:1, S: 1, Şubat-Mart 2005, s. 66-68.

Elal, Metin. “Türkiye Defteri: Kemal Tahir’in İzinde Bir Dergi,” *Akatalpa*, S: 64, Nisan 2005, s. 2.

Durusel, İlhan. “Cilt Mütehassısı Haziran, Cilt Hastası Eylül,” *kitap-lık*, S: 88, Kasım 2005, s. 4-5.

Tosun, Necip. “Güz İkonaları: Hulki Aktunç Öykücülüğü,” *Eşik Cini*, Ocak-Şubat 2007, S: 7, s. 47-52.

Berköz, Egemen. “Gökyüzleri... İnsan yüzleri...” *Cumhuriyet*, 27 Eylül 2007, s. 14.

Susam, Asuman. “Seraamik Ustası’nın yaşamı,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 985, 1 Ocak 2009, s. 6.

Aslankara, M. Sadık. “Hulki Aktunç; kırk yıllık öykü eşiğı...” *Cumhuriyet Kitap*, S: 1035, 17 Aralık 2009, s. 21

Aslankara, M. Sadık. “Hulki Aktunç’un öykü yolu...” *Cumhuriyet Kitap*, 24 Aralık 2009, S: 1036, s. 20.

Onaran, Mustafa Şerif. “Metin Altıok 2010 Şiir Ödülü,” *Cumhuriyet Kitap*, 27 Mayıs 2010, s. 23.

Emre, Gültekin. “Sönmemiş Dizeler,” *Akatalpa*, S: 121, Ocak 2010, s. 18-19.

Durbaş, Refik. “Kuşları kokladı, çiçeklerle uçtu,” *Cumhuriyet*, 1 Temmuz 2011, s. 17.

“Dil kuyumcusunu uğurladık,” *Cumhuriyet*, 2 Temmuz 2011, s. 15.

“Bir Kadıköy’oğlu’nun ardından,” *Cumhuriyet*, 2 Temmuz 2011, s. 15.

Hızlan, Doğan. “Edebiyatın her türünü zirveye taşıdı,” *Hürriyet*, 4 Temmuz 2011.
<https://www.hurriyet.com.tr/edebiyatin-her-turunu-zirveye-tasidi-18166234>.
Erişim tarihi: 10.06.2020

Aral, İnci. “Hulki Aktunç’a Veda,” *Cumhuriyet*, 5 Temmuz 2011, s. 16.

Hepçilingirler, Feyza. “Türkçe Günlükleri,” *Cumhuriyet Kitap*, 21 Temmuz 2011, s. 31.

Barbarosoğlu, Nalan. “Görgülü Gözün Hayatı,” *Varlık*, S: 1247, Ağustos 2011, s. 35-36.

İleri, Selim. “Sonsuz Tasarılar Kuyumcusu,” *Varlık*, S: 1247, Ağustos 2011, s. 37-38.

Ünal, Ümit. “Hulki Aktunç Ardından,” *Varlık*, S: 1247, Ağustos 2011, s. 39-40.

Tan, Nail. “Yitirdiklerimiz: Sözlükçü, Hikâyeci, Romancı ve Şair Ş. Hulki Aktunç,” *Türk Dili*, Ağustos 2011, C: CI, S: 716, s. 181-183.

Altuğ, Taylan. “Hulki Aktunç için mersiye: Bahariye’de Bulunan Elyazması,” *kitap-lık*, S: 152, Eylül 2011, s. 100-102.

Durusel, İlhan. “‘Kısa Kısa Kıssalar,’” *kitap-lık*, S: 155, Aralık 2011, s. 37-38.

Yıldırım, İbrahim. “Sisip, Uşu ve Hulki Aktunç’un Öykülerinde Dolaşan Diğer Kediler,” *Varlık*, S: 1257, Haziran 2012, s. 54-60

Alemdar, Hüseyin. “İstirap Vakti,” *Varlık*, S: 1257, Haziran 2012, s. 61.

Ömer, Mine. “Opus,” *Cumhuriyet Kitap*, S: 1202, 28 Şubat 2013, s. 12-13.

Türkmenoğlu, Sevgül, “Hulki Aktunç’un Öykülerine Tematik Bir Yaklaşım,” *Turkish Studies*, Vol. 8 /13, Sonbahar 2013, s.1607-1615.

Yarıcı, Doğan. “Bunu sana kim söyleyecek?”, *IAN.Edebiyat*, S: 14, Kasım 2015, s. 6.

Çevik, Çağlayan. “‘Aradoğu’nun Ortasında ‘Arabatılı’ Bir Erotomanı Anlatma Denemesi,” *K24*, 5 Mayıs 2016: <http://t24.com.tr/k24/yazi/caglayan-hulki-aktunc,704>.

Beşe, Alper. “Hayâli Hulki Bey,” *Artfulliving*, 27 Mayıs 2016. (Ten ve Gölge hakkında) <http://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/hayal-hulki-bey-i-6509>.

Çavaş, Raşit. “Hulki Aktunç’un *Büyük Argo Sözlüğü*’ndeki 23. Sayfa”, *IAN.Edebiyat*, S: 6, Temmuz-Ağustos 2016, s. 54-55.

Ersoylu, Prof. Dr. Halil. “Türk Argosu Üzerine Yazılmış Sözlükler”, *IAN.Edebiyat*, S: 6,, Temmuz-Ağustos 2016, s. 64-66.

Ergülen, Haydar. “Hulki Aktunç Hasreti,” K24, 13 Nisan 2017: <http://t24.com.tr/k24/yazi/hulki-aktunc-hasreti,1175>

Vahapoğlu, Bengü. “Bir Hulki Aktunç Biyografisi Tasarımı”, *kitap-lık*, Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası, S: 202, Mart-Nisan 2019, s. 5-13.

Susam, Asuman. “Tenden Gölgeye Hulki Aktunç”, *kitap-lık*, Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası, S: 202, Mart-Nisan 2019, s. 14-19.

Gülsoy, Murat. “Hulki Aktunç’un Romanları Üzerine Kişisel Bir Deneme”, *kitap-lık*, Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası, S: 202, Mart-Nisan 2019, s. 20-26.

Şahin, Özge. “Hulki Aktunç’un Şiir Ülkesine Giriş Notları”, *kitap-lık*, Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası, S: 202, Mart-Nisan 2019, s. 27-34.

Ekici, Armağan. “Meraklis”, *kitap-lık*, Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası, S: 202, Mart-Nisan 2019, s. 35-38.

“Semra Aktunç’un Günlüğünden Bir Yaprak”, *kitap-lık*, Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası, S: 202, Mart-Nisan 2019, s. 39.

Işık, Hale. “Hulki Aktunç’un ‘Doğalı Meşk’i”, *kitap-lık*, Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası, S: 202, Mart-Nisan 2019, s. 40-47.

“Hulki Aktunç İçin Ne Dediler” (Selim İleri, Necati Tosuner, Selahattin Özpallabıyıklar, İbrahim Yıldırım, Bâki Ayhan T., Egemen Berköz), *kitap-lık*, Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası, S: 202, Mart-Nisan 2019, s. 48-53.

Çelik B. (2020, 6 Şubat). “Bir Kadıköy’oğlu: Hulki Aktunç,” *Gazete Kadıköy*, erişim tarihi: 25.05.2020. <http://www.gazetekadikoy.com.tr/bir-kadikoyoglu-hulki-aktunc-makale,1684.html>



ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında Tokat'ta doğdu. 2002 yılında Tokat Anadolu Lisesini bitirdi. Aynı yıl Mimar Sinan Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü kazandı. 2006 yılında mezun oldu ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Programında yüksek lisans eğitimine başladı. Abdullah Uçman'ın danışmanlığında yürüttüğü “Ali Nusret- Hayatı, Sanatı, Eserleri” başlıklı tez çalışmasını 2009 yılında tamamlayarak mezun oldu. 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Programında doktora eğitimine başladı. 2011 yılında hak kazandığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Pedagojik Formasyon Sertifika Programını 2012 yılında tamamladı. Çeşitli liselerde Türk Dili ve Edebiyat Öğretmenliği yaptı. İnceleme, araştırma ve söyleşileri *Eşik Cini*, *Özgür Edebiyat*, *Varlık*, *kitap-lık*, *Öykülem*, *Monograf*, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, *Kubbealtı Akademi Mecmuası* gibi dergilerde yayımlandı. Çağdaş Türk öykücüsü, edebiyat eleştirisi, edebiyat sosyolojisi, edebi türler, eleştirel okuma, metin analizi araştırma alanlarıdır. 1960-1980 arası Türk öykücülüğünde eğilimler ve Türk edebiyatında avangart yönelimler üzerine çalışmaları sürmektedir. Halen Yeditepe Üniversitesi'nde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

