



T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**HALDUN TANER VE İNSAN**

DOKTORA TEZİ

**ERTAN YILDIRIM**

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ANKARA, 2022



T.C.  
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**HALDUN TANER VE İNSAN**

DOKTORA TEZİ

**ERTAN YILDIRIM**

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**PROF. DR. AYŞE DEMİR**

DANIŞMAN

ANKARA, 2022

## ONAY SAYFASI

Ertan YILDIRIM tarafından hazırlanan “*Haldun Taner ve İnsan*” adlı tez çalışması, aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

| Jüri Üyesi                                                             | Kurumu                 | İmza |
|------------------------------------------------------------------------|------------------------|------|
| Danışman: Prof. Dr. Ayşe DEMİR                                         | AYBÜ/İTBF              |      |
| Kabul <input checked="" type="checkbox"/> Red <input type="checkbox"/> | Türk Dili ve Edebiyatı |      |
| Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ                                            | ASBÜ/SBBF              |      |
| Kabul <input checked="" type="checkbox"/> Red <input type="checkbox"/> | Türk Dili ve Edebiyatı |      |
| Prof. Dr. Akartürk KARAHAN                                             | AYBÜ/İTBF              |      |
| Kabul <input checked="" type="checkbox"/> Red <input type="checkbox"/> | Türk Dili ve Edebiyatı |      |
| Doç. Dr. Melih ERZEN                                                   | AHBV/EF                |      |
| Kabul <input checked="" type="checkbox"/> Red <input type="checkbox"/> | Türk Dili ve Edebiyatı |      |
| Dr. Öğretim Üyesi Cengiz KARATAŞ                                       | AYBÜ/İTBF              |      |
| Kabul <input checked="" type="checkbox"/> Red <input type="checkbox"/> | Türk Dili ve Edebiyatı |      |

Tez Savunma Tarihi: 14.11.2022

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Doktora tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Prof. Dr. Yaşar YİĞİT

## BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici, etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

14 /11/2022

İmza :

Adı SOYADI: Ertan YILDIRIM

## TEŞEKKÜR

Doktora tezi, yazma yolculuğum boyunca gerek samimiyeti gerekse engin birikimi ile bana her daim rehber olan çok değerli danışman hocam *Prof. Dr. Ayşe DEMİR*'e öncelikle teşekkür ederim.

Tez çalışması sürecinde önerileriyle ufkumu açan *Prof. Dr. İbrahim TÜZER*'e, Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ'a, *Doç. Dr. R. Melih ERZEN'e* ve Dr. Öğr. Üyesi Cengiz KARATAŞ'a da teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca lisansüstü eğitim almam hususunda beni yüreklendiren *Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA*'ya, *Prof. Dr. Mustafa ARSLAN'a*, önerileriyle bana destek olan *Dr. Aydoğan Kara* ile *İhsan BAŞER'e* ve mesai arkadaşım *Ali Fatih TÜRKOĞLU*'na da teşekkür ederim.

Bu vesile ile emeklerini ödeyemeyeceğim anne ve babama, bana katkı sunan tüm hocalarıma ve tez yazım sürecimin her aşamasında yanımda olarak bana destek veren değerli eşim Dilek Yıldırım ve çocuklarım Öykü ile Yağmur'a sonsuz teşekkürlerimi iletirim.

## ÖZET

### Haldun Taner ve İnsan

Yıldırım, Ertan

Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Ana bilim Dalı

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Ayşe DEMİR

Kasım 2022, 362+6 sayfa

“Haldun Taner ve İnsan” başlıklı bu çalışmada Haldun Taner’in anlatılarında görünürlük kazanan “*insan problemi*” üzerine odaklanılarak çağdaş yaklaşımlar, yeni yönelimler ve okuma biçimleri ışığında Haldun Taner’in insana yaklaşımı tespit edilmiştir. Çalışmada metin tahlili metodunun yanısıra Umberto Eco’nun yazarla iş birliğini önceleyen “*örnek okur*” ve anlatıyı “*orman*” metaforuyla açımlayan yöneliminden hareket edilmiştir. Bu bağlamda anlatıların derinliklerine nüfuz edebilmek adına çok farklı disiplinlerden ve yakın okuma biçimlerinden de faydalanılmış, Haldun Taner’in anlatılarında insanı, hangi hâller altında kabul edip onayladığı hangi hâllerde ise onaylamadığının tespiti yapılmıştır.

Haldun Taner, varlığı anlamlandıran insanın koşullanmışlıklarından sıyrılarak özgürleştğinde, “*Devekuşu*” olmaktan kurtulup gerçekleri gördüğünde ve mücadele ettiğinde varlık şartlarını gerçekleştirebileceğini düşünür. Bu şekilde Taner, insan sevgisi temelli, çağdaş, demokratik, eşitlikçi ve herkesin kendisine yaşam alanı bulacağı ideal bir toplum arayışını gündeme taşır.

Sanatçının Türk tiyatrosu ve hikâyesi içindeki rolünün de vurgulandığı çalışmada Taner’in bu türlere katkısı ortaya konmuştur. Taner’in özgün üslubunun belirginleştirilmesi adına da yazarın anlatılarında kullandığı dil ve anlatım özellikleri eserlerinden örneklerle somutlaştırılmıştır.

İroni ve mizahın imkânlarıyla çok sesli bir anlatı kurgusuna yaslandığı tespit edilen Haldun Taner’in, insanı eğitime anlayışıyla mesajı olan eserler yazdığı dikkate alındığında yazarın içinde yaşadığı, bir parçası olduğu topluma bakışının tespiti; “ideal insan tasavvuru”yla düşüncelerinin örtüşüm-tutarlılık derecesinin saptanması da çalışmada akademik bir yarar olarak görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Haldun Taner, İnsan, Hikâye, Tiyatro, ironi, mizah.

# ABSTRACT

## Haldun Taner and Human

Yıldırım, Ertan

Ph. D., Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Ayşe DEMİR

November 2022, 362+6 pages

In this study titled "Haldun Taner and Human", Haldun Taner's approach to humans has been determined in the light of contemporary approaches, new orientations and reading styles by focusing on the "human problem" which seems to be visible in Haldun Taner's narratives. In the study, besides the text analysis method, the orientation of Umberto Eco, which prioritizes cooperation with the author, is "exemplary reader" and explains the narrative with the metaphor of "forest". In this context, in order to penetrate the depths of the narratives, many different disciplines and close reading styles were also used, and it was determined under which situations he accepted and approved the human in Haldun Taner's narratives, and in which situations he did not approve.

Haldun Taner thinks that when a person who makes sense of existence is freed from his conditioning, gets rid of being an "ostrich" and sees the truth and struggles, he can realize the conditions of existence. In this way, Taner brings to the agenda the search for an ideal society based on human love, modern, democratic, egalitarian, and where everyone will find a place to live.

In the study, in which the role of the artist in Turkish theater and story is emphasized, Taner's contribution to these genres is revealed. In order to clarify Taner's original style, the language and expression features used by the author in his narratives are embodied with examples from his work.

Considering that Haldun Taner, who was determined to rely on a polyphonic narrative fiction with the possibilities of irony and humor, created his work with a message with the understanding of educating people, the determination of the author's view of the society in which he lives and is a part; Determining the degree of coherence-consistency of his thoughts with his "ideal human imagination" is also seen as an academic benefit in the study.

**Keywords:** Haldun Taner, Human, story, theatre, irony, humor.



# İÇİNDEKİLER

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| ÖZET .....                                                                  | i   |
| ABSTRACT .....                                                              | ii  |
| İÇİNDEKİLER .....                                                           | iii |
| KISALTMALAR .....                                                           | vi  |
| 1.GİRİŞ.....                                                                | 1   |
| 1.1. İnsan ve Sanat .....                                                   | 1   |
| 1.2. Haldun Taner’i Konu Alan Çalışmalara Genel Bakış.....                  | 6   |
| 1.3. Yöntem.....                                                            | 11  |
| 2. HALDUN TANER’İN TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ .....                           | 18  |
| 2.1. Hikâye Türünün Gelişimi ve Türk Hikâyeciliği İçinde Haldun Taner ..... | 18  |
| 2.1.1. Hikâye Kitapları.....                                                | 32  |
| 2. 2. Tiyatro Türünün Gelişimi ve Türk Tiyatrosu İçinde Haldun Taner .....  | 36  |
| 2.2.1.Tiyatro Eserleri .....                                                | 48  |
| 2.3.Haldun Taner’in Farklı Türlerde Verdiği Eserler .....                   | 49  |
| 2.3.1. Gazete Yazıları .....                                                | 49  |
| 2.3.2. Senaryolar .....                                                     | 50  |
| 2.3.3. TV ve Radyo Dizileri.....                                            | 50  |
| 2.3.4. Yazı Dizileri.....                                                   | 50  |
| 2.3.5. Araştırma Yazıları .....                                             | 51  |
| 2.3.6. Sahnelediği Yabancı Oyunlar .....                                    | 51  |
| 2.3.7. Çeviriler .....                                                      | 51  |
| 2.3.8. Radyo Skeçleri.....                                                  | 51  |
| 2.3.9. Eserlerini Yayınladığı / Çıkardığı Dergiler .....                    | 52  |
| 2.3.10. Yayımlanmamış Eserleri.....                                         | 52  |
| 2.4. Haldun Taner’in Aldığı Ödüller.....                                    | 53  |
| 3. HALDUN TANER VE İNSAN .....                                              | 55  |
| 3.1. Zaman ve İnsan .....                                                   | 55  |
| 3.1.1. ‘An’ı Yaşama.....                                                    | 56  |
| 3.1.2. Zamanın Evrenselliği.....                                            | 66  |
| 3.2. Ölüm Karşısında İnsan.....                                             | 69  |
| 3.3. İnsanın Mutluluk Arayışı .....                                         | 80  |
| 3.4. Özgürlük ve İnsan .....                                                | 94  |
| 3.5. Yalnızlık ve İnsan .....                                               | 115 |

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| 3.6. Yanlış Koşullandırılmış İnsan.....               | 129 |
| 3.7. Şimdiden Kaçış / Geçmişe Sığınma.....            | 136 |
| 3.8. Yozlaşmanın Öznesi Olarak İnsan.....             | 139 |
| 3.9. Sınıfsal Yaşam ve İnsan.....                     | 187 |
| 3.10. İnsan ve Çatışma Alanları.....                  | 213 |
| 3.10.1. Nesil Çatışmaları.....                        | 213 |
| 3.10.2. Kültürel Çatışma.....                         | 224 |
| 3.10.3. İnsan - Doğa Çatışması.....                   | 229 |
| 3.11. Cinselliğe Bakışı ve Saplantılarıyla İnsan..... | 235 |
| 4. HALDUN TANER'DE DİL VE ANLATIM UNSURLARI.....      | 246 |
| 4.1. Haldun Taner'in Dil Özellikleri.....             | 253 |
| 4.1.1. Konuşma Üslubu Kullanma.....                   | 253 |
| 4.1.2. Ağız Özelliklerinden Faydalanma.....           | 255 |
| 4.1.3. Kalıplaşmış İfadeler Kullanma.....             | 258 |
| 4.1.3.1. Atasözleri.....                              | 258 |
| 4.1.3.2. Deyimler.....                                | 261 |
| 4.1.3.3. Halk Tabirleri Kullanma.....                 | 265 |
| 4.1.4. Benzetmeye Başvurma.....                       | 267 |
| 4.1.5. Argo ve Küfür Kullanma.....                    | 270 |
| 4.1.6. Yabancı Sözcüklere Yer Verme.....              | 274 |
| 4.1.7. Terim Kullanma.....                            | 277 |
| 4.2. Anlatım Biçimleri.....                           | 280 |
| 4.2.1. İroni.....                                     | 280 |
| 4.2.2. Mizah.....                                     | 291 |
| 4.2.3. Metinlerarasılık.....                          | 294 |
| 4.2.3.1. Alıntı.....                                  | 295 |
| 4.2.3.2. Gönderge.....                                | 299 |
| 4.2.3.3. Metin Ekleme.....                            | 305 |
| 4.2.3.4. Metin Dönüştürme.....                        | 306 |
| 4.2.3.5. Taklit.....                                  | 307 |
| 4.2.3.6. Kapalı Alıntı.....                           | 308 |
| 4.2.3.7. Adaptasyon.....                              | 308 |
| 4.2.4. Bilinç Akışı Tekniği.....                      | 310 |
| 4.2.5. İç Monolog Tekniği.....                        | 313 |
| 4.2.6. İç Çözümleme Tekniği.....                      | 315 |

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| 4.2.7. Geriye Dönüş Tekniği .....                   | 316 |
| 4.2.8. Leitmotiv.....                               | 319 |
| 4.2.9. Kişi ve Yer Adlarını Simgesel Kullanma ..... | 320 |
| 5. SONUÇ.....                                       | 324 |
| 6. KAYNAKLAR.....                                   | 343 |



## KISALTMALAR

|        |                                   |
|--------|-----------------------------------|
| age.   | : Adı geçen eser                  |
| Bkz.   | : bakınız                         |
| C.     | : cilt                            |
| CHP    | : Cumhuriyet Hâlk Partisi         |
| ev.   | : Çeviren                         |
| DP     | : Demokrat Parti                  |
| DTCF   | : Dil ve Tarih-Coğrafya Fakóltesi |
| edit.  | : Editör                          |
| Haz.   | : Hazırlayan                      |
| s.     | : sayfa                           |
| S.     | : sayı                            |
| TDK    | : Türk Dil Kurumu                 |
| TDV    | : Türk Diyanet Vakfı              |
| TFK    | : Türkiye Felsefe Kurumu          |
| T.T.D. | : Türk Tiyatro Dergisi            |
| vb.    | : ve benzeri                      |
| Yay.   | : Yayınları                       |
| YKY    | : Yapı Kredi Yayınları            |

# 1.GİRİŞ

## 1.1. İnsan ve Sanat

İnsan, varoluşundan bugüne varlığı/varlığını anlama ve anlamlandırma çabasıyla hareket eder. Bu anlama/anlamlandırma çabası, insanı kendini ifade etme imkânlarını aramaya sevk etmiştir. Bu imkânların başında sanat gelir. İnsanın duygu ve düşüncelerini estetik zemine taşıyan, geçmişten bugüne insan edimlerinin birikimiyle zenginleşen sanat, yaşamı güzelleştirip ona değer katarken estetik yönüyle de insanın ruhunu doyurma işlevi görmüştür. Sanatkâr da insanlığa üretimleriyle kazanım sağlarken ölümün gölgesi altındaki yaşamı da çoğaltan, anlamlandıran ve yaşanılır kılan özelliğiyle öne çıkar. Bu yönelimin temel motivasyonu ise insanın "...ruhunun genişliği sayesinde dünya içerisindeki varlığını mümkün kılabilen anlam alanlarını bütünlüklü bir şekilde kavrayabilen ve bu yönüyle kâinata kendisine biricik bir yer edinen tek canlı" (Tüzer, 2020: 9) olmasıdır. Bu yetiyle insan, hem sanatın yaratıcısı hem de nesnesi konumundadır.

Bu bağlamda eşref-i mahlûkat olarak nitelendirilen insan, dünyaya anlam veren ve bu anlamı üretimleriyle somutlaştırabilen bir yaratma yetisiyle donatılmıştır. Varoluşunu anlamlandırma çabası içerisindeki insana, bütünlüklü bir ele alışla yaklaşan "Sanat hayatın her alanında aynı şeyi, yani insanı, insanın istemesini, niyetlerini, görüş tarzını, niteliğini, insanın dünya ile doğayla olan ilişkilerini dile getirir. Böylece sanatta kendisini gösteren, açığa çıkan, her zaman hayattır, insandır" (Mengüşoğlu, 1988: 205). Bu tespitle sanat eseri de odağına insanı alır. Çünkü "İnsan, dünyanın övücüdür; zira insan, evrenin bilinci ve yaşamın umududur" (Korkmaz, Deveci, 2017: 115).

Düşünme yetisiyle "İnsan başka varlıklardan, kendi kendisine ben neyim diye soran, kendisini problem hâline koyan varlık olarak ayrılır" (Ülken, 2016: 367). Bu sorgulama yetisi onda birçok niteliğin de var olmasına zemin hazırlar. *Değerlerin sesini duyma, geleceği düşünme, yapıp-etme, tavır takınma, çalışma, tarihselliğini kurma* vb. bu özelliklerin başında gelir. İnsan, bu varlık şartlarına göre hayatını şekillendirir. Akli ve duyguları ile seçimler yapar. Sanat ise bu seçimleri ve insana etkilerini açık bir şekilde ortaya koyarak 'insan'ın anlaşılmasına katkı sunar. Çünkü "İnsan, kendini ve kendini kuşatan dünyayı algılayabilen, bilebilen, duyabilen, yargılayabilen bir varlıktır. Bir adım sonra da bu algı, bilgi, duygu ve yargılarını çeşitli vasıta ve yollarla ifade edebilen bir varlık. İşte tam bu noktada sanat/edebiyatın diğer ifade vasıta veya yollarından en önemli farkı estetik

olmasıdır. Edebiyat, sanatkârın baskısı altında bulunduğu duygu, düşünce, hayal ve intibaların ifadesine imkân vermesiyle onu rahatlatır” (Çetişli, 2008: 176). Sanat, bu yönüyle insan için bir ihtiyaç ve arınma vesilesidir. Estetik bir sığınağa evrilen sanatın insanı varoluşsal problemlerden uzaklaştırdığı yaşama azmini ve tutkusunu beslediği varsayılabilir. Sonuçta “Bütün sanatlar başlangıçta zorunlu bir gereksinimden doğmuştur. Sanat, insanın yaşam kavgasında kendi gücünü ve karşısındaki güçleri tanımasına yardım etmiş, ilkel toplumlarda doğanın gizemli görünen güçlerini etkilemeye yaramıştır. Sanat kolektif bir coşku yaratarak insanı çalışmaya yöneltmiş, onu eğitmiş, işine tat katmıştır” (Şener, 2011: 7). Bu tat, Kierkegaard<sup>1</sup>’ın insanın varoluşsal bir açmazı olarak nitelendirdiği ölümcül bir hastalık olan umutsuzluğa karşı insanın bir direniş gösterisi olarak da nitelendirilebilir.

Sanatın bir diğer yönü ise hayatı insan için yaşanılır kılması ve sıkıntılarından uzaklaştırmasıdır. “Kuşatıcı ve genel anlamıyla ele alındığında ‘sanat’, insanın biyolojik doğumla içerisine doğduğu dünyanın dışına taşmasına; merak duygusunun derinleştirdiği fark edebilme gücüyle yeni evrenler inşa edebilmesine; sınırlı olan maddeler dünyasının ötesine yönelebilmesine imkân hazırlar” (Tüzer, 2018: 36). Böylece bu imkâna sıkı sıkıya sarılan insan da yaşama tutunur. Kendini çevreleyen maddesel âlemle sınırlı kalmaktan kurtulur.

İnsan, herhangi bir varlık değildir; davranışları, davranış biçimleri, üretimleri ya da yıkımlarının yanı sıra ruhsal yanıyla bitmeyen bir gizemin öznesidir. “Her şey hem kendisidir hem de kendisi değildir, çünkü her şey akış hâlinde, durmadan değişmekte, durmadan oluşmakta ve yok olmaktadır” (Engels, akt. Thomson, 1998: 71). Öyleyse insan, her an insanın hâlleriyle koşulludur. Nitekim sanat, daima peşinde olduğu insanın en az onun hâlleri kadar değişerek, çeşitlenerek, zenginleşerek, yeni biçimlerle bir gelişim seyri izler. Bu doğrultuda sanat; insanı, insanın her an değişen gerçekliğini yansıtabildiği ölçüde estetikdir. Bir eserin, sanat eseri hüviyeti kazanması da bu estetik üretimle koşulludur. “Estetiğin nesnesi durumunda bulunan sanat eserleri, bir sanatçı tarafından ortaya konulmaktadır. Sanatçı, estetik iletişimde de ‘yaratıcı unsur (verici)’ olarak yer alır... Ayrıca sanatçı eserini yaratma sürecine girdikten sonra, sürekli olarak estetik bir kaygı taşımaya başlar” (Sağlık, 2010: 233). Bu yönelimle sanatçı, insanı keşfedebildiği ve insanı gerçekliğe uygun yansıtabildiği ölçüde başarılı sayılabilir. Bu bakış açısıyla insana dair yeni bilgiler,

---

<sup>1</sup> Kierkegaard, S. (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Çeviri: Yakupoğlu MM. 5.Baskı, Doğu-Batı Yay. , Ankara.

yönelimler açığa çıkaran “... sanatçı bir yaratıcıdır: organik hâle gelen bir şekilde çalışmayı bilir. Karar verir. İnsanoğlunu daha iyi kılar. Niyetler bahçesine özenle bakar, çekidüzen verir” (Tzara, 2018: 80). İnsan da sanatın çok sesliliğinde ve hayata anlam katan yaratıcı formunda kendine karşılık gelen anlam alanlarını keşfederek yaşama tutunur.

Aynı zamanda sanat eserlerine bakarak dönemsel hafızaya, sanatçının yaşam ile ilgili değerlendirmelerine, ideal dünya tasavvuruna dair veriler de elde edilebilir. Çünkü “İnsan, insan olmak hususunda bir anlatıya girdiğinde, irdeleneceği hep kendisi olacaktır. Bu kendini-anlatma, anlatının hem içeriğinde, hem de biçiminde içkindir” (Saydam, 2015: 7) Bu yaklaşımla sanatçının içsel ve zihinsel dünyası üretimleriyle koşuttur. Üretilen metinler ise estetik olma niteliklerine bağlı kalınarak bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda, özelde sanatçıyı genelde ise insanı açımlayabildiği ölçüde edebiyat tarihinin estetik kulvarına oturmuş sayılabilir. Yani sanat, “bir tek adamın hayatını doğru olarak anlatmaya kalkışmaz, bir adamın hayatında genellikle hayatı, insanoğlunun hayatını, yani hayatta evrensel olan unsurları yansıtır” (Moran, 2017: 29). Bu bakımdan sanat, özel olarak tek bir bireyi veya olayı ele alsada estetik formu ile tüm insanlara ve insanî faaliyetlere göndermelerde bulunur.

İnsan üretimlerinin oluşturduğu kültür kavramı da insanın ölümlü olduğunu bilen bir varlık olmasıyla koşulludur. “İnsanlar ölümlü olduklarının farkında olmasalardı, büyük olasılıkla kültür de olmazdı; kültür, insanların farkında oldukları şeyi unutturmaya yönelik incelikli, karşı anımsatıcı teknik bir aygıttır” (Bauman, 2018: 49). Bu bağlamda sanat, ölümü unutturarak hitap ettiği tüm insanlara hayata karışabilme, güzellikleri keşfedebilme, mutluluğa ulaşabilme ve yaratıma imkân sağlama işlevi görür.

Toplumlar da kültürel alt yapılarıyla sanatı besleyici bir işleve sahiptirler. Çünkü “Sanat eserlerinde, uluslar, en zengin iç sezgilerinin ve düşüncelerinin” (Hegel, 2019: 7). izlerini eserlere yansıtırlar. Estetik üretimlerdeki bu sezgi ve düşünce izleri toplumların hem hafızası hem de koruyucusu olurlar. Karahan’ın ifadesiyle: “Bir milleti: tarih, sanat, dil ve düşünce alanlarında sahip olduğu millî mirasının gölgesinde gelecek nesillere tanıtip sevdiren; bir halkı: kapsamındaki manevi kudret, dinamizm ve güvenle ayakta tutan; insanları: hem inanç, duyarlık ve heyecanla, hem de töreler, gelenekler ve ahlâk kuralları çerçevesinde birbirine bağlayan; kısaca: aynı vatan çocuklarını ruhi, sosyal ve bedii alanlardaki gelişme ve olgunlaşmasını, ortak hayat üslubunu sağlayan etkenlerin başında edebiyat ve kültür yer” (Karahan, 1998: XI). alır. Edebiyat ve kültürü de geliştirip zenginleştiren sanatsal üretimlerdir. Bu üretimler, aynı zamanda farklı kültürleri etkileme, dönüştürme gücünü de sahiptir.

Sanat, diğerk bir bakış açısıyla birbirine eklemleme var olanın üstüne yeni şeyler koymadır. Çünkü insan geçmişinden bağımsız bir varlık değildir. Bir sürecin, zincirin andaki halkasıdır. Bu bakış açısıyla “sanatkâr eski kahramanları, kendi devrinin insanları hâline sokar. Onlara yeni hayatı, kendi hayatını yaşatır ve bu yeni hayatın iştıyak ve hamlelerini ifade ettirir” (Boratav, 2017: 19). Borotav, bu görüşünü de mimaride yeni bir eser yapılırken kadim harabelerden malzeme alarak modern ve orijinal eserler ortaya koyma ile örnekler. Böylelikle sanat /sanatçı geçmişin birikimleri üzerine orijinal yaratılar koyabilen var olanı sağaltan, insanın tarihsel mirasına sahip çıkan ve onu geleceğe taşıyarak ölümsüz kılan bir kültür işçisidir.

Sanata dair değerlendirmeler ışığında çalışmaya konu olan Cumhuriyet Dönemi sanatçılarından Haldun Taner de farklı türde verdiği eserlerle Türk kültür mirasına katkı sunan yazarlardandır. Taner, daha çok tiyatro alanında tanınmış olsa da yazdığı hikâyeler ve edebiyatın diğerk alanlarında verdiği eserlerle de çok yönlü ve üretken bir yazar profili çizer. Onun, edebiyatın farklı türlerinde eserler vermesinden çok, sürekli bir arayış içinde olması, yazdığı türlere yeni bir anlayış getirmesi çok değerlidir. Bu değer, Taner’in Doğu ve Batı kültürüne olan hâkimiyetinin bir yansıması olarak anlatılarında evrensel bir ufku yakalama çabası ile doğrudan ilgilidir.

Haldun Taner’in hikâye ve oyunları değerlendirildiğinde yazarın insana çok boyutlu bir bakışı olduğu görülür. İnsanın yaşam serüvenindeki tüm hâllerine, dikkatli bir merakla yaklaşan Taner, genel olarak toplumda özel olarak da bireyde keşfettiği arızaları, okura ve izleyiciye sezdirirken özeleştirisini de yapmaktan çekinmeyen bir sanat anlayışıyla hareket eder. Ford’un “Yazar taraf tutmamalı, tercihlerini sergilemelidir. ...Anlatmamalı, canlandırmalıdır” (Akt. Booth, 2012: 35). anlayışı paralelinde hayatın içinde doğal gerçekliğiyle ele aldığı insanı ve hâllerini okura gösterir. Yarattığı insan tipleriyle de okuru hem uyarır hem de olması gereken üzerinde düşündürmeyi amaçlar. Bu yönüyle Taner, evrensel değerler çerçevesinde toplumsal sorunlara kafa yoran, yanlış eleştiren, akli önceleyen, uzlaştırıcı, yenilikçi, insancıl bir sanatçı ve düşünce adamı olarak da öne çıkar.

Yazar olmanın ön koşulunu insanî değerleri içselleştirmiş olmaya bağlayan Taner, insanın hâllerini eserlerinde görünür kılarken içinde yaşadığı toplumun haritasını çıkarmış, evrensel bir anlatım formu da yakalayabilmiştir. Taner’in üretimleri aynı zamanda kendi varoluşsal yolculuğunun ve amaçlarının da bir tezahürüdür. Çünkü “İnsan, kendisini, ötekini, etrafında olup biteni anlamak için, başkalarıyla iletişim kurmak için, duygu ve düşüncelerini anlatmak için, kötülüklerin önüne geçip iyilikleri yaygınlaştırmak için, bir



ideali yaymak için, rüyasını gerçekleştirmek için, dünyasını ortaya koyabilmek için, anlamak ve anlaşılmaq için, kendini onarmak ve bir disiplin içinde düzenlemek gibi pek çok nedenle yazar” (Tosun, 2019: 23). Bu yönelimle Taner de arzuladığı hayat biçimini, ideal toplum anlayışını eserlerine yansıtmıştır.

Sanatçı, her toplumda uyaran ve yönlendiren bir üst aklın temsilcisidir. “...dıştan aldığı tesirleri içinde dönüştürerek dışa veren, yaşadığı dünyanın gizemli veya aşikâr yorumcusu (dur)” (Ayyıldız, 2011: 11). Taner’in de bir sanatçı olarak yaşadığı toplumu değerlendirirken tuttuğu yol iç sezgileri ve engin kültürüdür. O, var olanı anlatırken geleceğe dair kaygılarını da ideal toplum özlemini de kahramanları vasıtasıyla muhatabına ifade eder. Çünkü Taner, insanın yozlaşmasını, toplumun tükenişini bir yazgı olarak ele almaz. İnsanın özünde var olan iyilikle başlayan değişim ve dönüşümün toplumu da dönüştüreceğine inancı tamdır. Yeter ki insan etrafındaki çürümeye duyarsız kalmasın, başını kuma gömmesin. Bu anlayışla Taner, ideal insana ve topluma dair düşüncelerini hikâye ve tiyatrolarına sindirerek okuru uyarır ve ona olması gerekeni göstermeye çalışır. Fischer’in “Çürüten bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanat dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir” (Fischer, 2015: 65). anlayışıyla paralel bir edebî çizgiye sahip olan Taner, Türk insanını ve toplumunu değerlendirirken takındığı eleştirel gerçekçi tavrına rağmen umutsuz değildir. O, düşünen ve sorgulayan insanların olduğu yerde adil ve mutlu bir yaşamın olanaklı olduğunu da gösteren bir yazardır.

Taner’in anlatılarına yakından bir okumayla bakıldığında Türkiye’de sanayileşmeyle başlayan sürecin insan hâlleri ve eylemlerine dönük olumsuz yansımalarının eserlerde hedefe konduğu görülür. Taner, insanî değerlerini kaybeden, maddenin esiri olan, yozlaşan insana ve topluma ironi ile mizahın imkânlarını da kullanarak sert eleştirilerde bulunur. Bu eleştirinin nedeni, insanın varoluşuyla başlayıp günümüze taşınmış evrensel birikimlerinin heba olacağı kaygısıdır. Çünkü “İnsan kazanımlarının hiçbirisi kalıcı değildir. Bize en başarılı ve yerleşik görünen şey bile birkaç kuşak içinde yok olup gidebilir... Tarihin bize anlattığı sonu gelmez gerilemeler, çöküşler ve yozlaşmalardır” (Gasset, 2014: 40-41). Taner de bu yaklaşımla toplumu kendisiyle yüzleştirmenin gayretinde olmuştur.

Sanatı bir eğitim süreci olarak da gören yazar; hikâye, tiyatro oyunu, kabare, radyo skeci, fıkra, makale, gezi notları gibi türlerde eserlerle muhataplarını eğitime, uyarma görevi üstlenmiştir. Toplum meseleleriyle ilgilenmeyen edebiyatı eksik sayan Taner, toplumun içinde olmayan, okura üstenci bir bakış açısıyla seslenen yazarlığın da modasının geçtiğini

vurgular. Okunmak ve anlaşılacak için yazan Taner, eserleriyle daima yaşama dokunan bilginin peşinde olmuştur. Taner'e göre büyük sanatçı: "...O günlük olayların yüzeydeki görüntülerinin altında başka şeyler sezebilen, görebilen, en olmayacak şeyden esinlenip çağrışımdan çağrışıma sıçrayabilen insandır" (Taner, 2008b: 71). Bu yetisiyle de geleceği öngörür ve muhatabına uyarılarını çekinmeden yapar.

Bu doğrultuda "*Haldun Taner ve İnsan*" başlığı taşıyan bu çalışmanın temel yönelimini: Haldun Taner'in insan karşısında aldığı tavır ile anlatılarında insanı, hangi hâller altında kabul edip onayladığı hangi hâllerde ise onaylamadığının tespiti oluşturmuştur. "*İnsan problemi*" üzerinden yapılacak bu soruşturma ile Taner'in anlatılarındaki anlam derinliği aralanarak, yazarın hayata bakışı, insana yaklaşımı farklı disiplinler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Haldun Taner'in insanı eğitme anlayışıyla mesajı olan eserler yazdığı dikkate alındığında yazarın içinde yaşadığı, bir parçası olduğu topluma bakışının tespiti; "ideal insan tasavvuru"yla düşüncelerinin örtüşüm-tutarlılık derecesinin saptanması da çalışmada akademik bir yarar olarak görülmektedir.

## **1.2. Haldun Taner'i Konu Alan Çalışmalara Genel Bakış**

Haldun Taner hakkında daha önce "hayatı, sanatı, eserleri, tiyatrosu, biçem incelemesi, oyunları, öykülerinin tahlili, epik unsurlar, nesirleri, dilbilimsel çalışmalar, hikâyeleri ve hikâyeciliği vb." adları altında çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalara kısaca değinmek yaptığımız çalışmanın özgünlüğünü ortaya koymak bakımından yararlı olacaktır.

Ayşegül Yüksel "Haldun Taner Tiyatrosu" (Habitus Yayıncılık, İstanbul, 1986) adlı eserinde Haldun Taner'in tiyatroları üzerine yoğunlaşmış Taner tiyatrosunu, üç ayrı döneme ayırarak incelemiştir. İncelemesinde Haldun Taner'in Türk tiyatrosunda öncü bir role sahip olduğunu, sürekli yeni arayışlarla Türk tiyatrosuna yön verdiğini tespit etmiştir.

Mustafa Miyasoğlu'nun "Haldun Taner" (Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. , Ankara: 1988) başlıklı eserinde Haldun Taner'in hayatı, sanatı ve eserleri üzerine değerlendirmeler yer almaktadır. Üzerinde ciddi bir incelemenin olmadığı bir dönemde Miyasoğlu, Taner'in eserlerinden örnekler de incelemesine koyarak Taner'in eserlerini okuyucuyla buluşturma düşüncesi gütmüştür.

Esen amurdan, “Haldun Taner Seyir Defteri” (Bilgi Yayınevi, Ankara, 2006) adlı eserinde Haldun Taner’in on iki tiyatro eserinden yola çıkararak yazarın tiyatro haritasını çizmiş Taner tiyatrosunu anlama ve anlamlandırmaya çalışmıştır.

“Canlar ölesi Değil” (Y.K.Y., İstanbul: 2018) adlı eserde Demet Taner, eşi Haldun Taner’in hayatını kendi yaşamı ile paralel bir şekilde fotoğraflarla destekleyerek ele almıştır.

“90. Yaşında Haldun Taner’i Anarken” Uluslararası “Haldun Taner’de Yerellik ve Evrensellik” Sempozyumu (Bilgi Yayınevi, Ankara, 2010) düzenlenmiş Haldun Taner tiyatrosu ile ilgili yazılar, (Esen amurdan, Dikmen Gürün, Petros Markaris, Ayşegöl Yüksel, Zehra İpşiroğlu, Yavuz Pekman) panel metinleri, sempozyum için düzenlenen hikâye ve oyun yarışmasında ödöl alan metinler, basılı kitapta yer almıştır.

“Bir Güçlü Yazar, Bir Güzel İnsan Haldun Taner 100 Yaşında” (Y.K.Y., İstanbul, 2015) adlı eserde, Demet Taner ve Handan İnci’nin Haldun Taner’i değerlendiren yazıları ile Haldun Taner’in hayat serüvenini ortaya koyan fotoğraflar yer almaktadır.

“Haldun Taner’le Yaşamak” (Y.K.Y., 2017) Editörlüğünü Kerem Karaboğa’nın yaptığı eserde “100. Doğum Yılında Haldun Taner Sempozyumu”nda ortaya konan ve Haldun Taner’in sanatını ve düşüncelerini değişik bakış açılarından ele alan akademisyen ve araştırmacıların makaleleri yer almaktadır. Eser incelemelerine yer verilen çalışmada ayrıca Taner’in tiyatro ve kabareleriyle ölkemize sunduğu katkılar ile beraber çalıştığı tiyatro sanatçılarının da görüşlerine eserde yer verilmiştir.

Bu çalışmaların yanında ölkemizin çeşitli üniversitelerinde Haldun Taner ile ilgili yüksek lisans ve doktora çalışmaları da yapılmıştır.

Taner’le ilgili Azerbaycanlı Sedaget Gasımova (Sadakat Kasımlı-1980) Taner’in nesirlerini ele aldığı “Haldun Taner’in Bedii Nesri” adıyla Azerbaycan Elmler Akademiyası, şergüşnaslığ İnstitutu’nda doktora çalışması yapmıştır.

1989 yılında “Haldun Taner’in Nesirlerinin Muhteva Açısından İncelenmesi” ismiyle Sudiye Demircioğlu, Ondokuz Mayıs Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Tezde Haldun Taner’in hayat hikâyesi ve nesirlerinde işlediği temalar incelenmiştir.

1993’te Sıddıka Dilek Yalçın, Hacettepe Üniversitesinde “Haldun Taner’in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği” adlı yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Yalçın, tezinde Haldun Taner’in hikâyelerini önce tematik olarak gruplayıp tahlil etmiş ardından hikâyeleri yapı özellikleri bakımından incelemiştir. Haldun Taner’in hayatı ve sanatına da değinilen çalışmada,

hikâyelerde kullanılan bakış açılarına da bir bölüm ayrılmıştır. Çalışmada Haldun Taner'in başarılı bir hikâyeci olduğu vurgulanmış ve Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyecileri içinde önemli bir yere sahip olduğu tespit edilmiştir.

1993 yılında “İstanbul Bir Sanatçı Haldun Taner” ismiyle Demet Taner, Marmara Üniversitesinde yüksek lisans tezi (sahne ve görüntü sanatları) hazırlamıştır. Belgesel niteliğindeki bu çalışmada Demet Taner, eşi Haldun Taner'in hayatı ve sanatçı kişiliğini farklı sanat dallarına ait malzemelerle (müzik, fotoğraf, video) zenginleştirerek ifade etmiştir.

1995 yılında “Haldun Taner'in Hikâyelerinde Biçem İncelemesi” ismiyle Hatice Beyhan Ünlü tarafından Hacettepe Üniversitesinde doktora tezi, hazırlamıştır. “Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu, Konçınalar ve Artırma” hikâyeleri incelenerek Haldun Taner'in biçem özellikleri analiz edilmeye çalışılmıştır.

1999 yılında “Haldun Taner'in Kızıl Saçlı Amazon ve Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu, Ayışığında 'Çalışkur' adlı Hikâye Kitaplarında Tasarlama Kipleri ve Tasarlama Anlamındaki Diğer Kullanımlar” adıyla Yılmaz Evat, Çukurova Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

2002 yılında Özcan Bayrak, Fırat Üniversitesinde “Haldun Taner'in Hikâyeciliği” başlığıyla yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Tezde Taner'in hayatı, edebî kişiliği, eserleri ile birlikte hikâyelerinin tema ve yapı bakımından incelemelerine de yer verilmiştir.

2002 yılında “John Osborne, Tennessee Williams ve Haldun Taner'in Eserlerinde Erkek Bakış Açısından Kadın Karakterler” adıyla Mati Turyel, Ege Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Tezde Turyel, yazarların karakter yaratırken cinsiyet ayrımı yapıp yapmadıklarını eserleri üzerinden tespit etmiştir.

2004'te “Haldun Taner'in Benzetmeci Oyunları Üzerine Göstergebilimsel Bir Çözümleme” adlı yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Esra Dicle tezinde, göstergebilim hakkında detaylı bilgi vermiş ve Haldun Taner'in tiyatrolarından beşini göstergebilim yöntemiyle incelemiştir.

2005 yılında “Haldun Taner'in Öykülerinde Cümle Bağlayan Bağlaçlar” ismiyle Nazife Ceylan tarafından Çukurova Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Tezde, Taner'in seçili hikâyelerinde bağlaçların işlevleri, kullanım yerleri, kökenleri ve yapıları değerlendirilmiştir.

2009 yılında Nino Togonidze, “Haldun Taner'in Kitaplaşmış Eserlerinde İstanbul” başlıklı yüksek lisans tezi yapmıştır. Tezde 20. Yüzyıl İstanbul'unun semtleri, binaları, mevsim geçişleri ve İstanbul'da konuşulan dil özellikleri Taner'in eserlerinden hareketle ele alınmıştır.

2010'da “Haldun Taner'in Öykülerinin İzleksel Tahlili” başlıklı yüksek lisans tezi Neslihan Aydın tarafından Fırat Üniversitesi'nde hazırlanmıştır. Tez, monografi ve Taner hikâyelerinin tematik incelemesi olarak iki bölüm şeklinde hazırlanmıştır.

2011 yılında “Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Adlı Eserindeki İzmarit Nuri Karakterinin Stanislavski Yöntemiyle İncelenmesi” ismiyle Bahçeşehir Üniversitesinde İsmail Kavrakoğlu tarafından yüksek lisans tezi hazırlanmıştır.

2012 yılında “Haldun Taner Hayatı, Sanatı ve Eserleri” ismiyle Halil Adıyaman, Ankara Üniversitesinde doktora tezi hazırlamıştır. Tezde Haldun Taner'in hayat hikâyesi, sanat anlayışı, eserlerindeki şahıs kadrosu, kurgu, tema, zaman, anlatım teknikleri, dil ve anlatım özellikleri incelenmiştir.

2013 yılında “Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Oyununun Edebî Tahlilinin Yapılması ve Zilha Karakterinin Stanislavski Sistemi Üzerinden İncelenmesi” ismiyle Cansu Diktaş tarafından Bahçeşehir Üniversitesinde yüksek lisans tezi, hazırlanmıştır. Tezde Stanislavski sistemi hakkında bilgi verilmiş ve Keşanlı Ali Destanı oyununun “Zilha” karakteri analiz edilmiştir.

2014 yılında “Haldun Taner'in Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım ve Eşeğin Gölgesi Oyunlarının Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera ve Sezuan'ın İyi İnsan Oyunları ile Karakter Bakımından Karşılaştırılması” adıyla Aybike Turan, Haliç Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

2015 yılında “Haldun Taner'in Öykülerinde Nedenleme” adıyla Berrin Özcan, Çukurova Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

2017 yılında “Haldun Taner'in Vatan Kurtaran Şaban Adlı Kabare Oyunu ve Epik Tiyatro” ismiyle Anıl Tülü, İstanbul Bilgi Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Tezde Haldun Taner'in tiyatroya yüklediği anlam açıklanmış “Vatan Kurtaran Şaban” oyunundaki epik tiyatro unsurları tespit edilmiştir.

2017 yılında “Brecht'in Epik Tiyatrosu ve Haldun Taner Tiyatrosunda Epik Ögeler” ismiyle Sinan Gündoğdu, Bahçeşehir Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Tezde

epik tiyatronun özellikleri açıklanarak Taner'in epik tiyatro anlayışını eserlerinde nasıl kullandığı ortaya çıkarılmıştır.

2018 yılında “Haldun Taner'in Oyunlarında Mizahi Unsurlar” ismiyle Nergiz Demir, Ankara Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır. İlk bölümde mizahla ilgili terim ve kavramlar açıklanmış ikinci bölümde ise Taner'in on iki tiyatro oyununda mizahı nasıl kullandığına dair tespitler yapılmıştır.

2018 yılında “Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Oyununun Sinema ve Televizyon Uyarlamasının Analizinin Yapılması” ismiyle Mehmet Caner Soyulmaz, İstanbul Bilgi Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

2019 yılında “Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun Biçimsel Özelliklerinin Haldun Taner'in Oyunlarında Değerlendirilmesi” adıyla Gizem Ekinci tarafından Süleyman Demirel Üniversitesinde, yüksek lisans tezi (sahne sanatları) hazırlanmıştır. Tezde Geleneksel Türk tiyatrosu değerlendirilmiş ve Haldun Taner'in oyunlarında Geleneksel Türk tiyatrosu unsurları tespit edilmiştir.

2019 yılında “Haldun Taner'in Öykülerinde Tespit Edilen Değerlerin Türkçe Öğretim Programında (1-8. sınıf) Yer Alan Kök Değerlerle Uyumu” adıyla Zehra Ergül Özkul, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Çalışmada Haldun Taner'in eserlerinde yer verdiği ve Türkçe öğretim programında da yer alan (adalet, dostluk, dürüstlük...) değerlerin tespiti yapılmıştır.

2019 yılında “Haldun Taner'in Eserlerinde Sosyal Tenkit” adıyla İzzet Kurt, Mardin Artuklu Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Tezde Haldun Taner'in eserlerindeki sosyal tenkit konuları ve yöntemleri örneklerle incelenmiştir.

2019 yılında “Nesne-İnsan İlişkisi Bağlamında Haldun Taner'in Öyküleri” adıyla Müge Ocaktan, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Tezde Haldun Taner'in hikâyelerindeki nesnelerle karakterler arasındaki ilişki incelenmiştir.

2019 yılında “Friedrich Dürrenmatt'ın Yaşlı Hanım'ın Ziyareti' ve Haldun Taner'in Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım Adlı Eserlerinde Toplumsal Eleştiri” adıyla Yasemin Meğemisoğlu tarafından Ege Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Tezde İkinci Dünya Savaşı'na tanık olmuş iki farklı kültüre ait yazarın eserlerinden karşılaştırmalı olarak yararlanılarak toplumsal eleştirinin eserlere nasıl yansıtıldığı üzerinde durulmuştur.

2020 yılında “Haldun Taner Öykülerinin Temel Dil Becerileri Bağlamında B1 Düzeyine İlişkin Değerlendirilmesi” ismiyle Muharrem Harmandar, Mersin Üniversitesinde yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

Yapılan çalışmaların dökümünden de anlaşılacağı gibi Taner’in eserleri üzerine gerek yöntem bakımından yeni yönelimleri esas alan gerekse konu olarak salt ‘*insan*’a yönelen bir çalışma yoktur. Haldun Taner’in hikâye ve oyunları ile insan odaklı ve popülist yaklaşımlardan azade özgün bir yazar olduğu düşünüldüğünde dünyada ve Türkiye’de hızlı değişimlerin yaşandığı XX. yüzyılda Taner’in Türk insanına bakışının tespit edilmesi değer kazanır.

Bu bağlamda çalışmanın yönelimini, Haldun Taner’in hikâye ve oyunlarında insan problemi üzerine aldığı tavır ile eserlerindeki izlekler üzerinden “insan”ı hangi hâller altında olumlayıp olumlamadığının tespit edilmesi oluşturacaktır.

Taner, anlatı metinlerinde genellikle olumsuzladığı insan tiplerini açık bir şekilde vererek, okuru hem uyarmış hem de olması gereken üzerinde düşündürmeyi amaçlamıştır. Onun insana yaklaşımındaki özgünlük, anlatılarındaki estetik ve üslup becerisi onun eserlerini farklı bir bakış açısıyla incelemeyi bizim açımızdan gerekli kılmıştır.

Taner’in eserlerinde insanı ve hâllerini odağına aldığı, kendinden önceki sanatçılardan farklı olarak yeni yollar arayan bir anlayış ve felsefe ile insanı açıklama gayretinde olduğu düşünüldüğünde ‘*Haldun Taner ve İnsan*’ adlı bu çalışmanın Taner’in sanat anlayışını ve insana bakışını ortaya çıkarması bakımından da yararlı olacağı düşünülmektedir.

### 1.3. Yöntem

Taner’le ilgili değerlendirmeler ışığında bu çalışmanın yöntem bağlamında temelinin ise edebî metin anlamlandırması oluşturmaktadır. Kaplan’ın sözleriyle ifade edersek anlatılara yaklaşımımız “...dikkati edebî metinler üzerine yöneltmek ve onu oluşturan unsurları, bu unsurların ana fikirle ve birbirleriyle olan münasebetlerini incelemekten ibarettir” (Kaplan, 2019: 11-12). Kaplan’ın da belirttiği çerçevede dikkatli bir gözle içerik çözümlemesinin imkânları dâhilinde görünenin altındaki manayı bulup çıkarmak yazarın derinleştirdiği metinlerin anlam katmanlarını keşfetmek ana hedefimiz olacaktır. Zira içerik çözümlemesinin temel yaklaşımı incelenen anlatılardan yola çıkarak yazarın hayata bakışı ve vermek istediği mesajlarla ilgili verilere ulaşmaktır. Kabul edilir ki sanat eserlerini değerlendirmede doğru tespitlere ulaşabilmek için sanatçı, eser ve alıcı alışverişinin

birbirleriyle kurduğu ilişki biçiminin de doğru tespit edilmesi gerekir. Zira “Toplumun edebiyatı şekillendirdiği gibi edebiyatın da toplumu dönüştürücü gücü dikkate alındığında, edebiyat ve toplum arasındaki çok boyutlu ilişkinin analiz edilmesinin önemi açıktır (Baş, 2018: 30). Bu anlayışla insanı merkeze alan bir çalışma yaptığımız gerçeğinden yola çıkarak diyebiliriz ki çalışmada edebî metin çözümleme yöntemlerinden aşırı yoruma kaçma tuzağına düşmeden yararlanma gayretinde olacağız. Zira anlatılarda “...yazarın yargısı daima mevcuttur, nasıl bakacağını bilen herkes için daima göz önündedir” (Booth, 2012: 31). Bu tespitle Taner’in anlatılarını çözümlerken farklı disiplinlerden de faydalanmayı esas aldık.

Sanatın beslendiği zemini yansıttığı gerçeğinden hareketle Taner’in eserlerine yakından bakıldığında Türkiye’nin sosyal, siyasi, ekonomik serüveninin, toplumun bütün kesimlerinde görünürlük kazanan insan hâllerinin anlatıların odağında olduğu görülür. Bu odaklanmada Taner’in tarih, sosyoloji, psikoloji, sanat, felsefe gibi disiplinlerin hepsinden yararlanılmasının büyük katkısı vardır. Hızla şehirleşen toplum, yanlış koşullandırılmış insanlar, türedi zenginler, politik oyunlar, hedonik yaşam, sınıfsal çatışmalar, yozlaşma, insani değerlerden uzaklaşma ve yalnızlaşma bu fotoğraftaki dikkat çeken unsurlardır. Dolayısıyla metinleri açılama ve insanı anlama gayretinde çok geniş bir disiplin yelpazesine başvurma zorunluluğu belirir. Bu öngörüyle anlatıları açılmakla psikanalitik, sosyolojik, tarihsel, ontolojik, gibi farklı yöntemlere de başvurduk. Bu görüşümüzün temelini “20. yüzyıl sonrasında ortaya çıkan değişim ve dönüşüm hareketlerindeki çeşitlilik ve hız, tek bir disiplinden kaynaklanan bakış açısı ile dünyayı kavramanın mümkün olamayacağı” (Tüzer, Hüküm, 2019: XV) düşüncesi oluşturmaktadır. Bu yönelimle Taner’in anlatılarının çok boyutlu değerlendirilmesinde yarar olacağı düşüncesindeyiz.

Bu bağlamda metin çözümlemesinde sıkça başvurduğumuz “tarihsel eleştiri” “Okurun geçmiş yüzyıllarda yazılmış bir eseri anlayabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirebilmesi için eserin yazıldığı çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri tam anlamıyla kavrayabilmek, ona doğru bir açıdan bakabilmek için okurun o çağa dönebilmesi, yazarın amaçlarını anlayabilmesi ve o çağın okurunun gözüyle bakabilmesi” (Moran, 2017: 78-79) ilkesini önceler. Taner’in anlatılarında odağına aldığı olaylarla, yazarın hayat hikâyesinin tespiti eseri dönemsel olarak yerli yerine oturtmak açısından önem arz eder. Taner’in hikâye ve tiyatrolarına bakıldığında yaşam aralığına denk gelen ve eserlerinde de varlığını hissettiren Türkiye’de çok partili hayata geçiş, 1960 ihtilali, 147’ler olayı, hızlı kentleşme, göç gibi birçok dönemsel olayın anlatıların merkezinde



olduğu görülür. Bunun yanı sıra Prut Savaşı ve Atatürk ile ilgili anlatılar da değerlendirmemizde tarihsel yaklaşımı zorunlu kılar.

Kullandığımız “*psikanalitik eleştiri*” ise; Freud’un bilinçaltının gizemlerine yönelen çalışmalarıyla metotlaşmış bir yöntem olarak öne çıkar. Cebeci’nin değerlendirmesiyle: “Psikanalitik eleştiri sonucunda ulaşılan anlam diğer tüm anlamlandırmalara özel bir bağla bağlıdır; çünkü psikanaliz edebi eserin kökeninde bulunan ve zihinsel hayatımız için özel yeri olan bir fantezinin keşfedilmesini sağlar. Bu cinsten fanteziler bilinçdışı, çocuksu ve duygusal anlamda yüklü oldukları için, bunların keşfi ancak psikanaliz yoluyla mümkün olabilir” (Cebeci. 2004: 188). Bu bağlamda arzuların farklı anlam alanlarında belirmesi, söze ve davranışlara yansıyan bastırılmış duygular, anlatılarda anlamın ortaya çıkarılmasında önemli rol oynarlar. Bu yöntemde sanatçının ve eserdeki kahramanların düşünceleri ve davranışları üzerinden onların bilinçaltı dünyalarına ışık tutacak veriler elde etmek ve bu yolla anlatıyı açıklamak temel yönelim olarak belirir. İnsan, toplumun normları karşısında bastırdığı arzularını rüyalar ve hayallerle ortaya koyarak veya toplumun baskısını hissetmediği alanlarda davranışlarıyla somutlaştırarak bilinçaltı isteklerini tatmin eder. Yazarın bilinçaltı arzularının tatmin vasıtası da eserleridir. Moran’ın yorumuyla “...bir sanat eserine, yazarın bilinçaltında kalmış isteklerinin, korkularının v.b. sembollerini taşıyan bir belge gibi bakabiliriz” (Moran, 2017: 152) Taner’de insanın bilinçaltına ayna tuttuğu anlatılarıyla bastırılmış cinselliğe, fetiş arzulara eserlerinde yer vermiştir. Bu yaklaşım doğal olarak psikanalizin verilerini kullanmayı bizim açımızdan zorunlu kılmıştır. Çalışmamızda Taner’in anlatılarında bastırılmış cinsellik yanında özellikle fetiş nesneler üzerinde de durduğunu tespit ettik. Freud, fetiş “Cinsel nesnenin yerini alan, genellikle bedenin cinsel amaca uygun olmayan bir bölümü (saçlar, ayaklar) ya da tercihen sevilen nesnenin cinsi ile ilintili cansız bir şeydir” (Freud, 2020: 50). diye tarif eder. Taner’in anlatılarında da “el, eldiven, dürbün, meme” gibi nesnelerin fetiş unsurlar olarak öne çıktığı görülür. Yazar, bizim değerlendirmemize göre bu nesneler üzerinden toplumun mahrem derinliklerindeki gizemi okura göstermek istemiştir. Aynı zamanda da “Fetiş nesnesi, bir fetişist için yaşanan bir aşağılanma veya korkuya kapılma hatırasından kaçışı, onu bastırmayı simgeler” (Botton, 2014: 36). Bu yolla insan, arızlarından uzaklaşmaya ruhundaki yaraları sarmaya yönelir. Taner’in anlatılarına bakıldığında da fetiş unsurların kahramanların toplumla bağ kurmasında bir araç olarak öne çıktığı görülür.

Anlatılara diğer bir yaklaşımımız ise “*sosyolojik*” değerlendirmedir. Bu değerlendirmede eserin yazıldığı dönem ile o dönemdeki toplumsal yapının kesişim

noktaları, karşılıklı alışverişi öncelenir. Bu düşünceye temel oluşturan ise anlatının ve yazarın içinde doğduğu sosyal ortamın bir ürünü olmasıdır. Taine, eserlerin ortaya çıkışında toplumsal iklimin rolüne işaret eder. Dolayısıyla yazarın ortaya koyduğu anlatılar, dönemsel bakış açısının, toplumsal hafızanın ve birikimin muhafazası açısından son derece önemlidir. Bu bağlamda edebi metinlerin incelenmesinde bir metot olarak kullanılan “Edebiyat sosyolojisi, edebiyatın toplumu etkilediği ve toplumun edebiyatı şekillendirdiği düşüncesi üzerinden hareket eder. Bu karşılıklı ilişki üzerinden ilerleyen çalışmalar, ahlaki değerleri ve estetik özellikleri yok saymadan metni anlamlandırma hedefindedir” (Tüzer, Hüküm, 2019: XVIII). Taner’in anlatıları değerlendirildiğinde sınıfsal çatışma, aile kavramı, ahlaki yozlaşma, kültürlerarası uyum sorunu, yaşlı-toplum ilişkisi, toplumsal değişim ve dönüşüm gibi birçok sosyal konunun eserlerde kendine yer bulduğu görülür. Bu konulara gerçekçi ve metodik bakabilmek adına çalışmada sosyolojik bir bakış açısının varlığı önem arz eder.

Platon’un “Devlet” adlı eserinde değindiği üzere sanatın bir ayna işlevi gördüğü “...hayatı, ya da hayatın bir parçasını, bir yönünü, bir kesitini olduğu gibi” (Moran, 2017: 19) yansıttığı ilkesinden hareket eden “*yansıtma kuramı*”nın izleri de Taner’in anlatılarında sıkça karşımıza çıkar. Haldun Taner’in anlatılarından yakından bir okumayla bakıldığında gerçekliği tüm çıplaklığıyla yansıtma gayretinin varlığı yadsınamaz. Taner, insan’ı ve hâllerini sosyal çevresiyle birlikte ele alıp değerlendirirken olanı gösterme ve olması gerekeni okura/izleyiciye sezdirme gayretinde olan bir yazardır. Bu bağlamda ürünlerini verdiği dönemin yansımaları tüm gerçekliğiyle eserlerinde somutlaşmıştır: mahalle yaşamı, devlet dairelerinin durumu, spor dünyası, gecekondu yaşamının zorlukları, siyasi ve ekonomik yaşam... Bu anlayışa paralel olarak yarattığı kahramanları çevrelendikleri dünyayla birlikte ele alan ve anlatan yazar, anlatılarındaki gerçeklik duygusunu net bir şekilde muhatabına yansıtır.

Taner, ayrıca insanın ontolojik yönüne temas eden anlatılarıyla yaşamın anlamı, ölüm, zaman gibi kavramları sorgulayan bu yolla kendi var olma yolculuğuna yön vermeye çalışan karakterler yaratmıştır. Yazar, bu yolla okurun da eserin tesiriyle kendi ontolojik sorgulamasını yapabilmesine zemin hazırlamıştır. Bunun yanı sıra Taner, anlatılarda insanın varlık şartları üzerinde yoğunlaşarak Mengüşoğlu’nun kavramlaştırdığı “*tavır takınan, bilen, anlamlı çalışan, inanan, sanatın yaratıcısı olan, özgür olan, değerleri duyan insan*” arayışını da ortaya koymuştur.

Taner’in anlatılarına bakışımıza yön veren diğer bir yaklaşım ise “*örnek okur*” kavramıdır. Umberto Eco, “Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti” (Eco, 2016a) adlı eserinde

yazar-eser-okur üçgenini ele almış iki farklı okur tipinden bahsetmiştir. Birinci düzey okurun amacının sonuca ulaşmak olduğu, onun anlatının derinliklerindeki cevheri bulup çıkarmak gibi bir amacı olmadığından bahsedilir. Eco, “*örnek okur*” u tarif ederken ise anlatının gizemlerinin, kilitlerinin de olduğunu vurgulayarak okurun bir eserde elde ettiği anahtarlarla anlatının gizemini çözebileceğinin altını çizer. Yazarın çok fazla şey söylemesinin onu komik hâle getireceğini vurgulayan Eco’ya göre anlatı: “Belli şeylere değinir ve kalanı için okurundan bir dizi boş alanı doldurarak iş birliği yapmasını ister. ...Bir metin alıcının anlaması gereken her şeyi söylerse mahvolurduk: Asla sona ermezdi böyle bir metin” (Eco, 2016: 14). Eco, edebî metni orman metaforuyla ifade eder. Okur da o ormanda keşfe çıkmıştır. Keşif, merak, özdeşim gibi farklı kavramlar, ormanda gezinen insanların bilgi, kültür ve algılarına göre değişiklikler arz eder. İşte “*örnek okur*”, yazarla iş birliği içerisinde, metnin onun için sakladığı gizemleri çözebilen, metnin derin anlamlarına nüfuz edebilen okurdur. “Bir bakıma eser, yazar ile okuyucunun ortak malıdır” (Kaplan, 2019: 15). Bu bağlamda yazar/metin alıcısına her şeyi söylemez, okurla iş birliği bekler. Çünkü “Metinler çalıştırılmadan sesleri duyulmaz... Metnin işleyiş sesi, ancak metin-okur karşılaşması anında harekete geçer. Okurun metni ‘kullanma’ya başlamasıyla birlikte metnin anlam üretimi de, ‘kullanan’ın kullanma, bakma ve duyma yeteneğine göre kendisini açar (Rifat, 2011: 3). Okurla buluşan metin, bir bakıma muhataplarının zihinsel kapasitelerinin katkısıyla genişler ve zenginleşir.

Umberto Eco’nun “*örnek okur*” kavramından hareketle edebî metnin derin yapısını ortaya çıkarmaya, çözümlemeye imkân verecek unsurların peşinden gitmek ve Taner’in anlatılarındaki izleklerden hareketle çoklu okuma modellerini kullanmak bu çalışmada başlıca hedefimiz olacaktır.

Bunun ötesinde çalışmanın en önemli yanı, insan üzerine yoğunlaşıp derinlik kazanma amacını taşımasıdır. Bu bakımdan Taner’in anlatılarındaki insan ile ilgili veriler bizim onun insana yaklaşımını çözmede anahtar rolü üstlenecektir. Çünkü metinlerin incelenmesindeki gaye: “...bir bakıma, insan hayatına karışan, ona şekil veren veya onu bozan, mesut veya bedbaht eden unsurları, bir kelime ile ‘gerçek insanı’ incelemek demektir” (Kaplan, 2019: 13). Şunu da akılda tutmak gerekir ki sanat eserleri özgün ve çok katmanlı yapılarıyla tek bir yorumla sınırlandırılmazlar. Zira sanat yaratılarında “...muhatabının yaklaşım tarzına ve birikimine yönelik olarak derinleşerek genişleyen anlam alanları mevcuttur” (Tüzer, 2020: 65). Bu çerçevede sanat eserleri aşkın yapılarıyla her çağda yeni yaklaşımların ve değerlendirmelerin nesnesi olurken insana dair de yeni şeyler söylemeyi sürdürürler. Zira

“...her sanat yapıtı, gerekliğin poetikasına açık veya örtük bir biçimde uygun olarak yaratılmış olsa bile temelde her biri başka bir bakış açısıyla, farklı bir zevkle, farklı bir kişisel icrayla yapıta yeniden yaşam veren, sonsuz farklı biçimde okunmaya açıktır” (Eco, 2016b: 93). Bu farklı okuma yönelimi ayrıca eserin zamana olan direncini de kuvvetlendiren bir yapı arz eder.

“Edebiyat eseri neden söz ederse etsin, en temel konusu insan varoluşudur” (Gözütok, Demir: 2017). Dolayısıyla metinlerin anlam derinliklerini keşfetme yolculuğunun motivasyonunda sanat eserlerinin insanı ve toplumu açışlamaya dönük çabası yatar. Bu yaklaşım edebi metinlerin toplumun kültür değerlerini bünyesinde taşıması, yansıması ve gelecek nesillere aktarım rolüyle koşutluk arz eder. Bu rolü kullandığı dil ile estetik bir forma büründüren Haldun Taner’in kitlelerle kurduğu iletişim diline de çalışmada ayrıca yer verilecektir.

Bu gerçekler ışığında yapılan çalışmanın hiçbir zaman son söz olmadığını söyleyebiliriz. Ancak her yaratımın geçmişin birikimleri üzerine inşa edildiği gerçeğinden yola çıkarak diyebiliriz ki yaptığımız çalışma Taner’i anlamak ve anlatmak isteyen yeni araştırmalara kapı aralayacak, çağışım ve tespitleriyle araştırmacılara katkı sunacaktır.

Bu bağlamda çalışmanın bölümlerini oluştururken Haldun Taner’i geniş bir bakış açısıyla değerlendirebilmek için “Giriş” bölümünden sonra hikâye türü ve tiyatrunun dünyadaki gelişimini değerlendirdiğimiz bir bölüm oluşturduk. Bu bölümde ayrıca Türk hikâye ve tiyatro geleneğine de yer vererek Haldun Taner’in Türk hikâyeciliği ve tiyatrosu içerisindeki yerini belirginleştirmek istedik.

Tezin ana bölümde ise yazarın anlatıları, izleksel bir gruplamaya tabii tutulmuş Taner’in insan ve toplum algısına dair nesnel analizler yapılmaya çalışılmıştır. Taner’in anlatılarında tespit ettiğimiz izlekler, farklı kuramsal yaklaşımların penceresinden değerlendirilmiş metinlerin çok boyutlu anlam alanlarına dair tespitler yapılmıştır.

Tezin, Taner’in dil ve anlatım özelliklerine yoğunlaşıldığı bölümünde ise Haldun Taner’in insanı ifade araçları anlatılarından örneklerle incelenmiştir.

Sonuç bölümü ile de Taner’in anlatılarının belirlenen anahtar kavramlarla bir fotoğrafı çekilmiş ve bu anlatılarda yazarın insana yaklaşımı ortaya konmuştur.

Bu anlamda, Haldun Taner’in eserlerinin çağdaş yaklaşımlar, yeni yönelimler ve okuma biçimleri ışığında ele alınmasının, onun eserlerindeki insana yüklenen anlamın,

estetik boyutuyla ortaya konmasının Türk hikâyesi ve tiyatrosu açısından yararlı olacağı kanaatindeyiz.



## 2. HALDUN TANER'İN TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ

### 2.1. Hikâye Türünün Gelişimi ve Türk Hikâyeciliği İçinde Haldun Taner

Yaşanmış ya da yaşanabilir olayları “Anlatma/hikâye etme arzusu, insanoğlunun en vazgeçilmez edimlerinden biridir. İnsan kendini, yaşadıklarını, başkalarının yaşadıklarını veya yaşanması muhtemel şeyleri anlatmayı, dinlemeyi ve anlatılanlarla bütünleşerek kurmaca bir dünyada var olmayı bir tür kendini gerçekleştirme olarak görür” (Korkmaz, Deveci, 2017: 71). Bu anlayış gereği insan, varoluşundan itibaren öteki ile ilişki kurmak kendini, duygu ve düşüncelerini anlatmak ihtiyacı duymuştur.

İnsanın varoluşsal bir ayrıcalığı olan anlatmak, insan olmanın şartlarını da içinde taşır. Doğuştan insana tanınan bu imtiyaz jest, mimik ve düzensiz seslerle gelişmiş dilin ortaya çıkmasıyla daha sistematik ve anlamlı hâle gelmiştir. Böylelikle anlatma ihtiyacı “Kimi zaman eğitmek, kimi zaman eğlendirmek, kimi zaman da bu her iki ögeyi bir arada kullanarak bir olayı ya da olayları, bazen gerçeğe yakın biçimiyle, bazen de bire beş katarak, yani kurgulayarak anlatma ve aktarma” (Boynukara, 2018: 187) olarak ortaya çıkar. Dinleyen de anlatılanlardan yola çıkarak geçmişte yaşananları öğrenip anlamaya, çevresinde olup bitenleri kavramaya veya tanık olmadığı farklı insanlar ve kültürlerle ilgili kendi düşün evrenini genişletmeye çalışır. Bu etkileşim insanı ruh ve düşünce olarak zenginleştirmesinin yanı sıra birikimlerin korunup aktarımına da olanak sağlar.

İnsanın dil serüveni, yazının bulunuşuna kadar mitolojik ve destansı kurgularıyla ön plana çıkar. Yazının bulunmasıyla daha düzenli ve estetik bir form yakalayan anlatı geleneği, insanın yaratılarının yansıması olan sanatsal bir ufku da yakalar. Anlatının sanat olarak nitelendirilmesi içerik ile ilgili değildir. “Ona sanat vasfını veren büründüğü ifade şekli, edasıdır” (Boratav, 2017: 135). İfadenin gelişip serpilmesinde insanın çağlar boyunca dili işleyip zenginleştirmesinin payı büyüktür. Günümüze ulaşan Mısır papirüslerindeki anlatılar, Yunan kültürlerine ait fabllar, romanslar, Ezop masalları, anlatı türüne mesafe kazandıran işaret taşları olarak ön plana çıkarlar. Bunlara ek olarak birbirine koşut ilerleyen sözlü ve yazılı anlatı geleneği içerisinde Panchatantra Fablları (II. Yüzyıl) Binbir Gece Masalları, Yeni Ahit Kıssaları da önemlidir.

Anlatının hikâyeye dönüşümü olarak nitelendirilebilecek gelişme XIII ve XIV. Yüzyılda Boccaccio'nun Decameron adlı eseriyle olmuştur. Bu eserin ortaya çıkışı hikâye türünün yaygınlaşmasını da sağlamıştır. “*Fiorentino, Sacchetti, Salernolu Masuccio,*

*Cornazano, Straparola ve Grazzini*” (Yalçın, 1995: 51) Boccaccio’dan etkilenen ve hikâye yazmaya yönelen yazarlardandır.

XVI. yüzyıla gelindiğinde hikâyede İspanyol yazar Cervantes, öne çıkar. Şövalye hikâyeleri ve ilk roman olarak kabul gören “Don Kişot” anlatı tarihinin en önemli eserlerinden kabul edilir.

Hikâyenin bir tür olarak kendini gösterdiği dönem XVIII. yüzyıl ve XIX. yüzyıl olur. Bu yüzyıllarda Avrupa’da hikâye bir tür olarak öne çıkarak “...19. Yüzyılda en kalıcı örneklerini ver(ir). Batı edebiyatlarında öyküler, genellikle yazarın olimpiik anlatım tutumunu sergiler. Olayların öncesini sonrasını bilen, öykü figürlerinin içini okuyan bir anlatıcıdır öykü yazarı” (Aytaç, 2019: 9). Bu Tanrısal bakış, hikâye türünün gelişim çizgisine paralel olarak zamanla çeşitlenerek yeni bakış açıları olarak anlatılara yansımıştır.

Amerika dâhil geniş bir coğrafyada arayışlarla gelişen hikâye türü, zamanla mesafe kaydetmiş insan hâllerine ve sosyal konulara dair nitelikli eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu arayışlar, Maupassant’ın olay merkezli serim, düğüm, çözüm bölümleriyle özdeşleşen klasik hikâye, olayın yadsınarak hayatın bir kesitinin ele alındığı Çehov tarzı da denilen durum hikâyesi ve Kafka ile gündeme gelen insanın iç dünyası ve varoluşsal sorunlarına odaklanan modern hikâye olarak sıralanabilir. Bu yazarlar dışında dünya edebiyatında hikâye türünün gelişip serpilmesine katkı sunan çok önemli yazarlar da olmuştur. Gogol, Edgar Allan Poe, Gorki, Mark Twain, Faulkner, Hemingway, Stefan Zweig, Thomas Mann bu yazarlardan öne çıkanlardır.

Bu bağlamda hikâye, anlatma esasına bağlı bir tür olarak yaşamla koşut ilerleyen günlük yaşamın içinde yaratıcısının hayat tecrübesi, bilgi birikimi, ifade gücü ile hayal dünyasına yaslanan ve okurla iş birliği içinde yaşamı, insanı kuşatan bir edebî tür olarak öne çıkmıştır.

Orhun Abideleri (VIII. yüzyıl) ile başlayan Türk anlatı geleneği ise Türklerin Batı’ya olan göçü ve “X. yüzyıldan başlayarak Müslüman-Arap ve İran kültürleriyle sıkı alış-verişlerin başlaması sonucu yeni konular ve yeni anlatım biçimleri kazanı(r)” (Boratav, 2017: 161). Destansı metinlerin yerini, yaşamla insanı bütünleştiren, halk hikâyeciliğine bıraktığı Dede Korkut Hikâyeleri (XV. yüzyıl), Türk kültürünü yansıtan destansı niteliklerinin yanında gerçekliğe de temas eden yapısı ve basit kurgusuyla Türk hikâye serüveninin başlangıç eserleri olarak nitelendirilebilir.

Nesir yerine nazmın değerli görüldüğü Divan edebiyat  (XIII. yüzyıl) döneminde ise hikâyeler nazımla anlat lagelm ştir. Mesneviler, beyit sınırlamasının olmamasıyla hikâyelerin anlat ld ğ  bir tür olarak bu ihtiya ı gidermiştir. Halk edebiyat  ise yazılı ve sözlü olmak üzere halkın yaşamına ait anlatılarla zenginleşerek gelişimini ve varlığını sürdürmüştür.

Modern anlamda hikâye türü ise Türk edebiyatına, Tanzimat edebiyatıyla girmiştir. Tanzimat Dönemi, Osmanlı aydınının Batı'ya yönelmesini imler. Bu yöneliş edebiyatta da karşılık bulmuş XVIII. ve XIX. yüzyıl Türk edebiyat  açısından yeniliklerin yaşandığı bir dönem olmuştur.  evirilerle başlayan (Telemaque/Yusuf Kâmil Paşa) bu süreçte modern hikâyeye dair ilk denemeler de ortaya çıkmıştır.

Selim İleri bu geçiş dönemini şu şekilde değerlendirir: “Aziz Efendi'nin 1796/97'de yazd ğ  Muhayyel t, eski hikâyemizin tüm özelliklerini az çok içermektedir. ‘Binbir Gece ya da Binbir Gündüz’ türünden masalları benimsemiş bir anlayış benzeş y nsemelerle yapıtta yansır. Cinler, periler, doğaüstü g  ler Muhayyel t'ı çağımıza etkiyemeyecek kerte eskitmiştir” (İleri, 2008: 2-3). Bu bakımdan tam olarak tür olma vasfı kazanamamış Türk hikâyesinin “‘olmuş veya olması mümkün olayları ve durumları’ kapsayan bir niteliğe bürünmesi ve ‘hikâye’ adıyla türleşme sürecine girmesi 19. yüzyılın ikinci yarısına rastlar” (Sazyek, 1998: 113). Bu gelişmelerle Türk edebiyatına giriş yapan modern hikâye zamanla Batılı forma yaklaşmıştır.

1870 yılında başlayıp 1895'te tamamlanan Ahmet Mithat Efendi'nin “Letaif-i riv yat'ın ilk c zleriyle aynı yıllar içinde tamamlanan Emin Nihat Bey'in ‘M sameretn me’si aynı şekilde bir başlangıç olarak dikkate değer eserdir” (Tanpınar, 1988: 289). Toplumsal konuların da içinde yer bulduğ  M sameretn me değişimin önemli bir eseri olarak öne çıkar. Fakat gerek hikâyelerinin derinliksiz yapısı gerekse hayali me  nlar hikâyeyi yeni anlayışın uzağında tutsa da Tanpınar'ın da ifade ettiğ  gibi anlatıcının ikinci, üçüncü şahısların portrelerine yer vermesi, dış âlem tasvirleri bir yenilik olarak değerlendirilebilir. Demir'e göre “Türk hikâyesine Batılı/modern diyebilmek için Samipaşazade Sezai ve Halid Ziya'yı beklemek gerekecektir” (Demir, 2006: 100). Bu bağlamda Servet-i F n n dönemi Türk hikâyesinin modern forma kavuşması açısından dönüm noktası olmuştur.

Hayatın gerçeklerinin ve insan hâllerinin anlatılara girdiğ  “1892'de Samipaşazade Sezai, Küçük şeyler'iy le öyküyü andıran ustalıklı ürünler verir... Artık doğa otesi g  ler, rastlantılar ayıklanmıştır öyküden” (İleri, 2008: 4). Gözlem ve kişisel ruh durumlarına da yer



verilen öykülerle Sami Paşazade Sezai, Türk öykücülüğünde bir aşamayı ifade eder. Bu dönemin diğer bir hikâyecisi olarak Nabizade Nazım, öne çıkar.

Bu dönemi Selim İleri, ikiye ayırarak değerlendirir. Onun değerlendirmesine göre ilk grupta: “Osmanlı İmparatorluğu’nun yüzeyde yenileşme hareketlerini, toplumun genel kalabalığının kavradığı gibi yansıtan, dolayısıyla yarı-aydın niteliklerinden kurtulamayan öykücüler (Ahmet Mithat, Emin Nihat). İkinci grupta: Tarihin genel akışını kavramış, toplumunu bu akış içinde değerlendirmeye çalışan, politik seçimlerini yapmış, öyküyü çağcıl kılma çabasıyla yüklü yazarlar (Nabizade Nazım)” (İleri, 2008: 7) vardır.

Servet-i Fünun Dönemi’ne (1896-1901) gelindiğinde hikâyede öne çıkan isimler Halid Ziya, Mehmet Rauf ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu olur. İnci Enginün, Servet-i Fünun Dönemi’ni değerlendirirken “Küçük hikâyeciliğimizin asıl kurucuları Halid Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Hüseyin Cahit Yalçın ve diğer Servet-i Fünunculardır” (Enginün, Kerman, 2011: 19). tespitini yapar. Özellikle Halid Ziya’nın yazarın hikâyede ruh tahliline yer vermesinin gerekliliğini savunması ve hikâyeyi bir “*hayat levhası*” olarak görmesi, Türk hikâyeciliğinin gelişimi açısından önemli olmuştur. Halid Ziya, Batı tarzı romancılığın ilk büyük temsilcisi olarak genç yaşta başladığı yazma serüveni içerisinde birçok hikâye kaleme almıştır. Onun hikâyelerinde mekân genellikle İzmir ve İstanbul’dur. Mekâna ayrı bir değer veren “Halid Ziya, mekânı figür ile birlikte değerlendirir. Mekâna ruh kazandıranın insan; insanın ruh durumunu belirleyen de mekân olduğunu vurgular” (Sazyek, 1998: 116). Halid Ziya’nın dili de romanlarına kıyasla hikâyede yalınlaşır. Ayrıca kurguda değişiklikler denemiştir. “Bir kalıba bağlı olarak hep onu sürdürmemiş, değişik yöntemlerden yararlanmıştır. Böylece bir kalıbın dar çemberini aşarak, öykülerinde değişik anlatı türlerini uygulamış, okuyucunun ilgisini üzerine çekmiştir. Öykülerinin çoğunda ‘anlatıcı’ olarak yazarı buluruz... O sözü başkalarına aktarma yanlısı değildir; okuyucunun karşısına kendisinin çıkmasını ister” (Dizdaroğlu, 2008: 54). Halid Ziya, konu seçiminde bireyi öne çıkarsa da bireylerin sorunları üzerinden toplumsal meselelere de temas etmiştir. Dönemsel olarak “roman” ve “hikâye” nin müstakil olarak ayrı bir tür olarak algılanmayışı onun ilk olarak “*Hizmet*” gazetesinde yayınladığı (1887-1888) ardından kitaplaşan “Hikâye” (1891) adlı eserinde görünürlük kazanır. “Hikâye”, başlığı taşıyan ve daha ziyade roman üzerinde duran eser, Türk hikâye geleneğinin Batı’ya nazaran daha çocukluk döneminde olduğuna vurgu yapar. Ayrıca eserde Halid Ziya, Batı kaynaklı çevirilerin de vasıfsız olmasından dert yanar. Dönemin diğer usta isimleri Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu’dur.

Servet-i Fünun'un devamı niteliği taşıyan Fecr-i Ati döneminde de hikâyenin Batılı bir forma ulaştığı iddia edilemez. Kısa bir süre sonra Millî Edebiyat içerisinde yer alarak eserlerinin çoğunu bu anlayışla veren Refik Halid, Yakup Kadri dışında “Cemil Süleyman Alyanakoğlu”, Fecr-i Ati edebiyatının tek hikâye yazarı olarak ön plana çıkar.

Servet-i Fünun'a katılmayan bağımsız sanatçılardan Hüseyin Rahmi de Türk hikâyeciliği açısından önemlidir. Ahmet Mithat'ın yolundan giden yazar, yazdığı hikâyelerle İstanbul'un çeşitli semtlerinde yaşayan insan çeşitliliğini eserlerine yansıtmıştır. Toplumsal olayları ince mizah anlayışı içerisinde üslubuna sindiren yazar, dönem insanını ve toplumunu anlamak isteyenler için önemli bir hafıza sayılabilir. “*Sokağı Edebiyata taşıyan adam*” olarak nitelendirilen yazar, realist ve natüralist bir çizgide canlı anlatımıyla döneminin ve Türk edebiyatının önemli hikâye yazarlarından biri olarak değerlendirilir. Onun toplum ve insana bakışındaki, mizahla harmanlanmış eleştirel anlatım tarzı, ileride geniş bir çerçevede ele alacağımız Haldun Taner hikâyeciliğinin de habercisi olarak değerlendirilebilir.

Millî Edebiyat Dönemi (1911-1923), Osmanlının yıkılışı ve millî mücadelenin verilmeye başladığı bir dönemi kapsaması bakımından Türk edebiyatının dönüm noktalarından birini teşkil eder. Bu dönem aynı zamanda Osmanlının kurtuluş reçeteleri için farklı fikirlerin ortaya atıldığı daha önce taşra olarak adlandırılan, unutulmuş Anadolu coğrafyasının ve insanının öne çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde vatanın kurtuluşunu millî bir dilin varlığında gören aydınların gayretleri “*Yeni Lisan*” hareketliyle hız kazanmış metinlerde “*Millîlik cereyanı*” ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Millî edebiyat anlayışı, bireyselden toplumsala evrilen bir süreci ifade etmesi bakımından edebiyatın halkla buluşmasını da imler.

Millî Edebiyat Dönemi içerisinde Ömer Seyfettin'i ayrı bir yere koymak yerinde olur. Türk edebiyatında olay hikâyesinin en büyük temsilcisi olan Ömer Seyfettin, geçmişten bugüne şiir ve romanın gölgesinde kalmış hikâyeye, itibar kazandıran bir şahsiyettir. Ömer Seyfettin, ayrıca Türkçülük kavramını hikâyelerindeki konu ve kahraman seçimleriyle ete kemiğe büründüren de bir yazar olarak da öne çıkar. Edebiyatın millî bilincin oluşumundaki rolü düşünüldüğünde Ömer Seyfettin'in eserleriyle bir ulus devlet oluşturma amacı güttüğü değerlendirilebilir.

Söz konusu dönemde gerek romanları gerekse hikâyeleriyle yer alan diğer güçlü isim Yakup Kadri'dir. İnsandan yola çıkan yazar, Türk toplumundaki değişimleri ve bu değişimlerin insan üzerindeki tesirlerine eserlerinde temas etmiştir. Selim İleri'nin tespitiyle

“Ömer Seyfettin, Türk olmanın, yüceliğini ileri sürerken, Yakup Kadri, Türk insanını, insan olduğu için benimsemiş ve toplum içindeki tutumuyla değerlendirmiştir” (İleri, 2008: 10).

Bu dönemde Halide Edip ve Reşat Nuri de hikâye türünün gelişimine katkı sunan yazarlardandır. “Himmet Çocuk”, “Harap Mabetler”, “Dağa Çıkan Kurt” Halide Edip Adivar hikâyeciliğinin önemli yapıtları olarak değerlendirilebilir. Reşat Nuri de “Leyla ile Mecnun”, “Tanrı Misafiri” hikâye kitapları ile “*insancılığı*” öne çıkaran sade insanların, yaşamı üzerine odaklanan hikâyeler yazmıştır.

Türk edebiyatında Tanzimat’la başlayan Batılı tarzda hikâyeye yönelme süreci, görüldüğü üzere Cumhuriyet Dönemine kadar çeşitli aşamalar ve gelişmelerle sürmüştür. Cumhuriyet’in ilanını (1923) başlangıç alan Cumhuriyet Dönemi, hikâye açısından yeni yaklaşımların ortaya çıktığı bir dönemdir. Cumhuriyet Döneminde Türk hikâyesi olay hikâyeciliği dışında yeni bir yaklaşıma da kavuşur. Bu yaklaşım, Çehov Tarzı olarak adlandırılan durum hikâyeciliğidir. Ömer Seyfettin’in Maupassant, yani olay hikâyeciliğinin alternatifi olarak Memduh Şevket Esendal, farklı bir yol izler. Selim İleri, Memduh Şevket’i “Türkiye’de çağcıl öykünün kurucusu” (İleri, 2008: 11) olarak niteler. Esendal, yazdığı hikâyelerle klasikleşmiş giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini geriye iterek bir durum veya zaman parçasını anlatmaya odaklanmıştır. Yazar, kendine özgü hikâye kurgusu ve anlayışıyla Türk öykücülüğüne taze bir kan, yenilikçi ve modern bir anlayış getirmiştir.

1920’den itibaren özellikle Sadri Ertem’in başı çektiği toplumcu gerçekçilik, Türk hikâyeciliğinde yer edinir. Fakir Baykurt, Samim Kocagöz, Dursun Akçam, Kemal Bilbaşar, Rıfat Ilgaz, Orhan Kemal, Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Kemal Tahir, Yaşar Kemal bu akımın önemli isimleridir. Bu isimler arasında Sabahattin Ali, özel bir yere sahiptir. Toplumcu gerçekçi edebiyatın öncülerinden olan Sabahattin Ali, toplumsal gerçekçilik anlayışı içerisinde eserlerini verse de sadece propaganda yapmak amacıyla sanata yaklaşmaz. Bu yönüyle Sabahattin Ali, “Toplumsal gerçekçilik akımının sanatkar hikâyecisidir” (Enginün, 2012: 314). Bu yönüyle Sabahattin Ali, sadece politik değil sanatsal yönüyle de bu dönemde öne çıkmıştır.

Türk hikâyesinin Cumhuriyet Dönemi içerisinde yeni bir anlayış ve bakış açısı kazanmasında önemli rollerden biri de Sait Faik Abasıyanık’a aittir. 1926 yılından itibaren (İpekli Mendil) hikâye yazmaya başlayan Abasıyanık, insana dair her şeyi konu olarak seçmesi ve hikâyeye bakış açısını değiştirmesiyle ön plana çıkar. Tosun, Sait Faik için: “Öyküdeki ısrarıyla, bu türün edebiyatımızda yerleşmesinde, sevilmesinde, saygınlık kazanmasında öncü rol oynamış, her şeyin öyküleştirebileceğinin anıt örneklerini

vermiştir” (Tosun, 2018a: 42). değerlendirmesini yapar. Sıddıka Dilek Yalçın-Çelik ise Türk hikâyeciliğinde Sait Faik’le Memduh Şevket Esendal’ı ayrı bir yere koyar. Ona göre: “1930’lu yıllardan sonra, Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik’in hikâyeleri, yeni ve modern bir kurgu ile kaleme alınırlar ve bu yazarlar kendilerinden önceki hikâyecilerden ayrılırlar. Türk hikâyesinin neredeyse tükenmez kaynağını oluştururlar” (Çelik-Yalçın, 2002: 112).

Bu dönemde öne çıkan diğer bir yazar Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Az sayıda hikâye yazmasına rağmen sembol kullanımı, rüya motifi ve psikolojik yaklaşımlarıyla Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyesi içinde kendisine önemli bir yer edinmiştir. Ayrıca, Orhan Kemal (1914-1970), toplumun horlanan ve görmezden gelinen kesimlerini sanatına konu etmesiyle Kemal Tahir de sosyal problemlere tarihsel ve politik bir pencereden baktığı hikâyeleriyle bu dönemde öne çıkan yazarlardandır.

1940’lı yıllarda hikâye (Oğlumuz) ile edebiyat dünyasına adımını atan Tarık Buğra, daha çok roman türündeki eserleriyle tanınsa da “...konularını dışarıdaki hayatın çatışmalarından çıkaran sosyal gerçekçi yazarların yolundan gitmeyerek ferdin iç dünyasına yönelen hikâyecilerimizdendir” (Külahlıoğlu İslam, 2006: 335). Tarık Buğra, özellikle sonraları romancı kimliğiyle ön plana çıkar.

1950’li yıllara gelindiğinde II. Dünya Savaş’ı sonrasının bunalımlı atmosferinin tesiri edebiyata yansır. Bu dönemde “*Varoluşçuluk*” ön plana çıkar. Leyla Erbil, Orhan Duru, Ferit Edgü, Erdal Öz, Feyyaz Kayacan, Demir Özlü, Bilge Karasu dönemin önemli şahsiyetleridir. Bunalım ve karamsarlık dili soyutlaştırma ve imgelere başvurma bu anlayışın temel yönelimleri olarak belirmiştir.

Haldun Taner’in ilk hikâyelerini verdiği 1945’li yıllar, Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliğinin genel çerçevesinde temas edilen bölümde yer verildiği üzere farklı anlayışta yazarların eser verdiği bir dönemdir. Bu yazarlar arasında Haldun Taner’in hikâyeciliğini “...bağımsız, özgün bir adacık olarak nitelemek gerekir” (Tosun, 2018b: 125). Çünkü Taner, hiçbir ideolojinin sesi olmadan salt insan’a yönelen bir anlayışın temsilcisi olmuştur. Bu yönelimi ile Haldun Taner, edebiyat araştırmacıları tarafından farklı bölümler içinde konumlandırılmıştır.

Ömer Leksiz, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı) Öykücülüğümüzde Dönemler, başlığı altındaki yazısında Türk öykücülüğünü altı döneme ayırır “...ironik öykücülüğün en iyi

uygulayıcısı” (Lekesiz, 2003: 44) olarak nitelediği Haldun Taner’i üçüncü dönem içerisinde değerlendirir.

Necati Mert, Hece’nin Türk Öykücülüğü Özel Sayısı’nda “Modern Öykünün Serüveni: 1940’tan günümüze” bölümünde Haldun Taner’i 1900’lü, 1910’lu yıllarda doğan, ilk kitaplarını 1940’tan sonra yayımlayan yazarlar arasında değerlendirir.

Olca Öner, “Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü” (Öner, 1984: 247) kitabında “1950-1960 yılları öykücüler” başlığı altında İlhan Tarus, Samet Ağaoğlu, Aziz Nesin, Oktay Akbal, Naim Tiralı ve Tarık Buğra’yı zikrederek “Bu yılların yazarları arasında toplumsal sorunları mizah yönüyle ele alan Aziz Nesin ve Haldun Taner’e yer vermek gerekir” (Öner, 1984: 248) sözleriyle Taner’i bu kuşağa dâhil eder.

İnci Engin’in ise “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı” kitabında Haldun Taner’i “1900 sonrası doğan hikâyeciler” (Engin, 2012: 332) başlığında Sait Faik Abasıyanık, Kenan Hulusi Koray, Samet Ağaoğlu, Ziya Osman Saba, Mahmut Özalp, Orhan Hançerlioğlu ile birlikte ele alır.

Selim İleri, tasnifinde Haldun Taner’e, 1945 sonrası Türk öykücülüğü içinde yer verir ve Taner için “...taşlamacı, buruk gülümseyen, yergici tutumuyla kendine özgü bir yer yapar” (İleri, 2008: 20). tespitinde bulunur.

Yapılan tüm bu değerlendirmeler ışığında Haldun Taner’in Türk edebiyatına hikâyeleriyle giriş yaptığı dönemde Türk hikâyeciliğinin farklı anlayışlara sahip yazarlar tarafından temsil edilmekte olduğu görülür.

Bu dönem ayrıca dünyada ve Türkiye’de önemli gelişmelerin yaşandığı bir zamana rastlaması bakımından da ilgi çekicidir. Bu gelişmeler 1940’dan sonraki Türk hikâyeciliğini de etkilemiştir. Bu etkiyle hikâye yazarları “1940’ların ikinci yarısından sonra maziye ve ferdin iç dünyasına dönüş temalarını, II. Dünya Savaşı’nın etkileri(ni), demokratikleşme sürecinin izleri(ni) ve unutulmuş köy gerçeği(ni)” (Kulahlıoğlu İslam, 2006: 323). gündeme taşımışlardır.

Bu dönemin diğer dikkate alınması gereken özelliği Yedigöller, Yedigöller, Türk Dili, Yeni Ufuklar, Dost, Hisar, Yücel, Ülkü, Varlık gibi edebiyatseverlerden ilgi gören tanınmış yazarlara ve genç yazarların ilk eserlerine yer veren edebiyat dergilerinin varlığıdır. Gazetelerin (Milliyet, Hürriyet, Cumhuriyet) de eklerinde edebî eserlere yer vermeleri, yayımlanan eserlerin usta yazarlarca değerlendirmelere tabii tutulması ve eleştirilmesi de dönem için sıcak ve canlı bir edebiyat ortamının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Yapılan değerlendirmeler ışığında Haldun Taner'in Türk hikâyesi içindeki yerini de tespit etmek yerinde olacaktır. Haldun Taner'in edebiyata ilgisi, Almanya'da Siyaset ve ekonomi okumak için bulunduğu Heidelberg Üniversitesi (1935-1938) üçüncü sınıfında tüberküloza yakalanıp Türkiye'ye dönmesiyle başlar. Hastalığının tedavisi sürecinde hastalığını unutmak ve can sıkıntısından kurtulmak için başladığı okuma çabası, onu zamanla yazmaya da iter. Radyoya yazdığı küçük skeçlerin ilgi görmesinin teşvikiyle Taner, lise yıllarındaki yazma yeteneğini tekrar keşfeder ve edebiyata yönelir.

Haldun Taner, hikâye yazmaya ise 1945 yılında başlamıştır. Taner'in yayımlanan ilk hikâyesi "Tö Ahmet" 1946 yılında Yedigün dergisinde "*Haldun Yağcıoğlu*" müstear ismiyle çıkar. Bu yayın vesilesiyle aldığı beş lira onun, yazmaya olan hevesini körükler ve artık yazarlık onun için bir iş hâline gelir. Bu başarı, Taner'i yeni hikâyeler yazmaya teşvik ederken hikâyelerini yayımlayabileceği Yücel, Yeditepe, Ülkü, Varlık dergileri ile Cumhuriyet gazetesi gibi yeni mecraların da kapısını açar. Taner'in ilk basılan hikâye kitabı "Yaşasın Demokrasi" 1949'da Ahmet Halit Kitabevi yayınları arasından çıkarak okurla buluşur ve Türk hikâyesine yeni bir soluk getirir.

Türkiye, Haldun Taner'in hikâyelerini yazmaya ve yayımlamaya başladığı dönemde hem siyasi hem ekonomik olarak çok hareketlidir. Bir yanda demokratikleşme çabasıyla ilk çok partili seçim hazırlıkları yapılırken diğer yanda sanayileşmeyle yeni cumhuriyetin kendini inşa süreci devam etmektedir. Dünya'da da önemli gelişmeler vardır. II. Dünya Savaşı sonrası ekonomik ve siyasi sıkıntılar tüm dünyayı etkilemektedir. Bu hareketli dönem içerisinde yazılan eserlerde de ideolojik bakış açısının ve topluma yön verme kaygısının izleri görülür. Özellikle sosyalist bir anlayışı devrimle yerleştirmeyi amaç edinen "*Toplumcu Gerçekçi*" yazarlar köy ve emek üzerinden insanları provoke eden eserler vermektedirler.

Handan İnci, Taner'in hikâyeci olarak ortaya çıktığı dönemle ilgili değerlendirmesinde "Hikâyeci kıtlığı yoktur elbette. Aksine, Sait Faik, A.H. Tanpınar, Halikarnas Balıkcısı, Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi isimlerin de ürün verdiği 1940'ların son yarısı, türün en verimli yılları bile denilebilir. Edebiyat çizgileri birbirinden farklı bu yazarlar arasında Haldun Taner hikâyelerinin çabucak tutunmasını, benzeri görülmeyen ince mizahına, ilginç konularına, akıcı diline ve bütün bunların okurda hemen karşılığını bulmasına bağlamak gerekir" (İnci, 2015: 13). yorumunu yapar. Haldun Taner, bu atmosfer içerisinde insana ve hâllerine yönelen özgün anlatımıyla eserlerini vermeye başlar. Fakat unutulmamalıdır ki: "*Düşüncesiz görüş yoktur*" (Ponty: 2016: 55). Taner'in de eserlerinin alt metin göndermeleri değerlendirildiğinde eşitlikçi (sosyalist), hümanist bir anlayışla

demokrasi ve hukukun öncelendiği, insani değerlerin korunduğu bir toplum hayalinin peşinde olduğu açıklık kazanır. Bu bağlamda Taner'in halkçı bir üslupla mümkün olduğu kadar çok okura ulaşma arzusu taşıdığı değerlendirilebilir. Taner'in bu amaç için yararlandığı kaynak ise Türk kültür ve anlatı geleneğidir.

Taner, 1951'de ikinci kitabı “Tuş”u çıkarır. Varlık Yayınevinin bastığı kitap yine ilgiyle karşılanır ve Haldun Taner'in Türk hikâyeciliği içerisindeki yerini kuvvetlendirir. Dergi yayıncılığı da yapan Haldun Taner, 1952-1953 yılları arasında 12 sayı devam eden “Küçük Dergi”yi çıkarır. Bir yandan da edebiyat ve sanat ağırlıklı buluşmalar tertipler ve dönemsel olarak bir edebiyat ortamının oluşmasına katkıda bulunur.

1953'te Taner'in üçüncü kitabı “Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu” Varlık yayınları tarafından basılır. Kendi insanından yola çıktığı hikâyeleriyle tüm insanlığa seslenen Taner'in ulusaldan evrensele yönelen bakış açısı, Türk hikâyeciliği açısından da çok önemlidir. Bu bağlamda Taner, sadece ulusal mecralarda değil; uluslararası edebiyat platformlarında da ilgi görür “New York Herald Tribune” ve “Yeni İstanbul” gazetelerinin iş birliğiyle organize edilen yarışmada “Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu” en iyi hikâye seçilir.

Yazarın 1954'te basılan kitabının adı “Ayışığında Çalışkur” ismini taşır. Tek hikâyeden oluşan kitap, Yenilik Yayınevi tarafından basılır ve hikâye yeni arayışların deneysel bir formu olarak dikkat çeker. Taner, hikâyeyi olan ve görülmek istenen ikilemi üzerine kurarak yeni bir form dener. Bu bakımdan olanı gösterdiği ilk bölüme muhtemel tepkileri hesap ederek ikinci bölümde aynı hikâyeyi yeniden kurgular ayrıca sonuç ve sonuca tepkiler bölümleriyle ironik bir anlatı denemesi gerçekleştirir. “Yazar böylece bir yazarın ortaya koyduğu edebiyat ürünüyle herhangi bir okuyucunun beğenisi arasındaki ayrılığı, okuyanları eğlendirecek bir havada ortaya koymuştur” (Önertoy, 1984: 251).

1954'te Taner'in basılan diğer kitabı “Onikiye Bir Var”dır. Bu kitap da Sait Faik Armağanı'nı kazanarak Taner'in hikâyeciliğini pekiştiren bir işlev görür. Haldun Taner, artık Orhan Kemal ve Sait Faik'le birlikte “*hikâyenin üç ası*” olarak görülmekte en sevilen ve en çok okunan hikâyeci sayılmaktadır. İnci'nin değerlendirmesine göre: “Taner'in hikâyelerinin sevilmesinde de toplumun kültürel değerlerini gayet iyi bilerek yapılmış incelikli mizahın payı büyüktür. Sözünü sakınmayan, ama karşısındakini küçük görmeyen, okurla yazarı aynı bakışta birleştiren bu sevecen mizah ona her dönemde her kesimden okur kazandırmış” (İnci, 2015: 17-18). Okunan bir yazar olmayı hedefleyen Taner, bu şekilde amacına ulaşmıştır.

1967 yılında Varlık Yayınevi “Konçınalar” adıyla Haldun Taner’in hikâyelerinden bir seçki yayınlar. Bu dönem Taner’in hikâye yazmaya ara verdiği tiyatro dersleri ve çalışmalarına vakit ayırdığı bir dönem olarak değerlendirilebilir.

Taner, “Sancho’nun Sabah Yürüyüşü” kitabını 1969 yılında Bilgi Yayınevinden çıkarır. Batı taklitçisi sosyete kesiminin yaşayış tarzı üzerinden topluma mizahla yumuşatılmış güçlü bir eleştiri getiren eser, Taner’e “*Bordighera Mizah Festivali Hikâye Ödülü*” kazandırır. Bu ödül, Haldun Taner’in mizah anlayışına uluslararası bir kabul ve tasdik olması bakımından önemlidir.

“Yalıda Sabah” Haldun Taner’in 1983 yılında Bilgi Yayınevi tarafından basılır. Yalıda Sabah, Taner’in yedinci ve son hikâye kitabıdır. Taner, “Tö Ahmet” hikâyesinin yayımlandığı 1946 yılında başladığı hikâyeciliğini 1983’te yayımlandığı son kitabı “Yalıda Sabah”la sonlandırmıştır.

Taner, toplamda 56 hikâye yazmış, Bilgi Yayınevi Bütün Hikâyeleri 1-2-3-4 serisi içinde toplam 53 hikâyeye yer vermiştir. Bilgi Yayınevinin yer vermediği hikâyeler: Varlık Yayınları tarafından 1951 yılında İstanbul Kader Basımevi tarafından basılan “Tuş” kitabının 44-47. sayfasındaki “Bir Çuval İncir” ve 109-110. sayfada bulunan “Fakaaat...” adlı hikâyeye, ilk yayınlanan “Tö Ahmet” (Yedigün, 1946) adlı hikâyedir.

Hikâyeye başlama sebebini verdiği bir röportajda “Hikâye bir iletişim ihtiyacını karşıladığı için” (Aktan, 2008a:115). diye cevap veren Haldun Taner’in anlatılarının odağında ‘insan’ vardır. Ona göre sanatın var olma maksadı da insandır. İnsan ve hâllerini hümanist bir çizgide sevecen bir yaklaşımla ele alır. “...öykülerini hayat ve doğa yüceltimi, içtenlik ve dürüstlük övgüsü ama hepsinden daha çok insan sevgisi üzerine kurar. Yaşama coşkusu, mutluluk arayışı ve derin bir hümanizm öykülerin arka planını oluşturur” (Tosun, 2018b: 123). Taner’in gerek sosyal gerçekliği aktarma amacı gerekse dilinin okura sıcak gelmesi onu kısa sürede popüler bir hikâyeci konumuna getirir. Taner’in, hayatın içinde fark edilmeyen detayları bulup çıkarması, zorlamasız, rahat yazabilmesi mesajlarını mizahla yumuşatıp maskeleyerek vermesi onu, Hüseyin Rahmi ve küçük yaşlarda dedesinin matbaasında tanıma fırsatı bulduğu Ahmet Rasim geleneğine yakın bir çizgiye oturtsa da onda “...yer yer Refik Halid ile Memduh Şevket Esendal’a bağlanabilecek özellikler göze çarpar. Esas olarak Haldun Taner’in ilk dönem hikâyeleri, toplumcu çizgi ile toplumun düzensizliğinden etkilenmiş, içine dönük, karamsar ve huzursuz bireye yönelik çizgi arasında bir yerde durmaktadır” (Uçman, 2017: 125).



Taner'in konu ettiği insanlar, tüm gerçeklikleriyle, hataları ve sevaplarıyla, anlatılarda kendilerine yer bulurlar. Buna paralel olarak Taner'in anlatıları yaşıadığı dönemin sosyal ve düşünsel bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Çünkü sanatkar da yaşıadığı toplumun bir parçası olarak her türlü gelişmeden etkilenir ve bu etkilenmenin izleri de eserleri vasıtasıyla ölümsüzleşir. Sanatçı gerçekliği yeniden yaratan bir kurgu ustasıdır. Yaşanmışlıklara yeni bir boyut katar. Taner, küçümsemez, alay etmez, üstenci bir bakışla insanları yargılamaz. Onun bu tavrının altında bütün insanların özünde iyi olduklarına olan inancı yatar. Taner'e göre insanlar, toplum tarafından doğdukları andan itibaren yanlış koşullandırılmakta, özellikle kapitalist düzen içerisinde keyifleri yerinde olanlarca sömürölmektedirler. Sıradan insanların her türlü otorite tarafından örselenmeleri de onları çaresizliğe sürökmektedir. Sorunları anlatımını estetik bir düzleme oturtan Taner, estetik ve yararı kurgusuna ustaca sindirmiş, insana ve topluma dair meseleleri kendi zaviyesinden okura yansıtmıştır. Bu yolla Taner, insanı ve toplumu ironi ile mizahın imkânları dâhilinde kırmadan, bilgece uyarmayı başarmıştır. Çünkü aydının asıl görevi düzene uymak, kendini güvenceye almak değil; uyarmak, düşöndürmek, sorgulatmak ve tüm olumsuzluklara rağmen olanaklı bir yolun varlığına dair umudu okura hissettirebilmektir.

Taner, mizahın etkili bir silah olduğuna inanır. Bu yönelişle mesajlarını bir nutukçu edasından ziyade okuru/seyirciyi eğlendirerek verir. Miyasoğlu, Taner için şu değerlendirmelerde bulunur: "Humorunu besleyen 'çelebi' tavrı, tartışma konusu yaptığı konuları çelişik yanlarıyla ele alırken, çoğu zaman biz böyleyiz, ne yazık ki bu yolun sonu çıkmaza gitmektedir, gibisinden sıcak ve dostça eleştirir. Yüzyıllık konularımızı ele alırken, ilk kez ben söylüyorum gibisinden iddialı ve sırtıcı tavırdan sakınır. Ama ikiyüzlölük ve sahtekârlık karşısında öfkeli ve acımasızdır" (Miyasoğlu, 1988: 31-32). Taner'in mizah ve ironiye sıkça başvurması, anlatılarındaki insan seçimini etkileyen unsurlardandır. Kudret bu yaklaşımı şu şekilde açıklar: "Mizaha ve yergiye eğilim gösterdiği için, yaratılıştan ruhsal bozuklukları olan kişiler de onun hikâye kahramanları arasında yer almıştır" (Kudret, 2016: 992). Bu seçim, Taner'in anlatılarını ilgi çekici ve etkileyici bir forma sokar. Gözlem ve yaşantılarından da sıkça faydalanan yazar, hikâyelerini ironi ve mizahla harmanlayarak, Türk hikâyesi içerisinde "...taşlamacı, buruk gülümseyen, yergici tutumuyla kendine özgü bir yer yapar. Taşlamacılığı ve yergiciliği bireysel açıdandır. Büyük kentin türedi zenginlerini, bu tür insanların görgüsüz aile yaşamlarını, toplumun aydın katlarıyla olan uyumsuzluğunu yansıtır" (İleri, 2008: 20-21). Sonuçta mizah bir uyumsuzluk durumunun

yansımasıdır. Yazar bu bağlamda bilgi birikimi, yetişme tarzı, hayata bakış açısı ve gözlem yeteneğiyle mizahı birleştirerek anlatımını kuvvetlendirmiştir.

Taner, sanatın toplum sorunlarını ele almasının gerekliliğine inanan ve her kesim okuyucuya ulaşma gayretinde olan bir yazardır. “Çünkü sanat, her şeyden önce teşvik isteyen bir faaliyettir. Sanatkârı yücelten, onun alanında ilerlemesini sağlayan en büyük faktör, gördüğü ilgidir, değerinin anlaşıldığını, takdir edildiğini bilmektir” (Özbalcı, 1991: 36). Bu bağlamda okura ulaşacağı her mecrayı kullanır. Yazar, anlatı dilini de bu amacına koşut olarak kahramanların kültür seviyesi ve bulundukları ortama uygun kullanır. Bu durum anlatılardaki gerçeklik algısını beslerken okura tanıdık bir dünyanın kapısını aralar.

Dönemsel olarak Nurullah Ataç’ın dilde sadeleşme çabaları karşısında Taner, kültürümüze girmiş her türlü sözcüğü eserlerinde kullanma taraftarı olmuştur. Bu bakımdan hem popüler olma çabasına düşmekle hem de dili kullanım biçimiyle sert eleştirilere maruz kalmıştır. “...Nurullah Ataç, çok okunan bir yazar olmasına ‘gazete hikâyecisi’ diye dudak bükerken, eski kelimeler kullandığı için de ‘Arapça sözlere düşkünlükle’ suçlar. Taner’in hikâyelerini ‘edebî değer’ açısından tartışmalı bulanlardan biri de imgeci edebiyatı yücelten Atilla İlhan’dır. Taner’in imgesiz sade hikâyelerini düz tahkiye olarak niteleyen İlhan, bu anlatım biçiminin edebiyatımızın en büyük yarası olduğu kanısındadır” (İnci, 2015: 19). Taner’in ayrıca yaşam içerisinde gözlemlediği her şeyi anlatılarına konu yapması da sanatın dönemsel algısı çerçevesinde basit bulunmuştur.

Taner’in hem Doğu geleneğini biliyor olması hem de Batı’yı takip etmesi modern hikâyeye yaklaşımında ona büyük avantaj sağlamıştır. Taner, Aktan’la röportajında “*İyi bir hikâyede ne ararsınız?*” Sorusuna verdiği karşılıkta kendi hikâye anlayışının da çerçevesini çizmiştir: “Önce atmosfer ararım. ...İkinci olarak, içtenlik, heyecan, sıcaklık ararım. Yapaya tahammülüm yoktur. ...Sonra açık seçiklik ararım. Kulağını ters eli ile göstermek bence acemiliktir. Açık seçiklik, sadelik yazarın birinci nezaket borcudur. Kafasına ve kalemine çekidüzen vermeden okuyucunun önüne çıkan yazarı saygısız ve şımarık bulurum” (Taner, 2008a: 120). Sözleriyle Taner röportajda verdiği cevapla hikâye anlayışının ana çizgilerini de meraklısına açıklar.

Lekesiz, Taner için “Haldun Taner, Avrupa’da eğitim görmüş olmasına rağmen hikâyeden kopmuyor. Tuluatta, Ortaoyununda, Karagöz-Hacivat’taki kimi unsurları öyküsünde bile-isteye kullanıyor. Anlatırken de, ben bu öyküyü Poe’ya göre kurdum, Çehov’a göre, Maupassant’a göre kurdum demiyor. Bunların hepsini Batı’yı da bilen bir

Doğulu olarak, iki dünyanın birikimine yaslanmış biri olarak yapıyor” (Lekesiz, 2003: 106). değerlendirmesini yaparak Taner’in kültürleri uzlaştırıcı yönüne dikkat çeker.

Realist bir bakış açısına sahip olan Taner, gerçekleri ifade etmekten çekinmez. Gerçeklerden kaçanları da “*Devekuşu*” metaforu ile ifade eder. ÖnerToy’a göre Taner’in “Genelde söyledikleri gerçekçi yazarların görüşleri olmakla birlikte ‘alay ve hiciv’i de gerekli görmesi yazarın kendine özgü bir düşüncedir. ...Taner, toplumdaki bozuklukların, düzensizliklerin, kaynağını, düzensizlikler karşısında insanların davranışlarını, hiçbir şey yapamayışlarını okuyucularına aktarmakla birlikte çözüm yolları göstermemiştir” (ÖnerToy, 1984: 251). Bu şekilde yazar, çözümü okura bırakarak bilgiçlik taslama tuzağına da düşmez.

Taner’in toplumun çürümüşlüğü ve yozlaşmasına birey üzerinden temas etmesi bireylerin iç dünyalarını anlatılarında ortaya dökmesi, toplumu gerçekleriyle yüzleştirme çabasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Zengin ve fakir insanları aynı olay içinde okura kıyaslama fırsatı sunarak gösteren yazar, bu şekilde varlıklı ama kültürel zenginliğe kavuşamamış insanların yozlaşmış hâllerini açık ederken fakir ve eğitimsiz insanların da saf ve temiz duygularının sömürülmesine tepki koyar.

Taner, birikimi ve geniş bakış açısıyla birey ve toplum sorunlarını görmekte, ifade etmekte ironi ve mizahla parmak sallamadan insanları uyarmaktadır. Külahlıoğlu, yazarın anlatılarında mizah nesnesi olarak seçtiği tiplerle “Aslında vurgulamak istediği gerçek, toplumun çöküşünün bireyin bozulmasından kaynaklandığıdır (Külahlıoğlu İslam, 2006: 339). değerlendirmesini yapar. Bu yönelimle diyebiliriz ki Taner’in mizaha yaklaşımı sınıfsal bir pencereden otoriteyle hesaplaşmaktan ziyade insanın zaaflarından beslenen düşünce ve davranışlara yöneliktir. Taner’ göre “Mizah, karanlık günlerin ışığı, ümitsiz anların güneşidir. Mizah manevi bir müşhildir. Sıhhatli bir boşalma” (2016c: 93) dır.

Haldun Taner, değerlendirmeler ışığında görüldüğü üzere Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyeciliğine getirdiği yeni bakış açısıyla özgün bir konum elde etmiştir. Yaratıcı bir yazar olarak Taner, okuruna etki edebilen, onu sarsan, hayatı ve insanları sorgulatan bir rol de oynar. Çünkü “Yazar sadece toplumdan etkilenmez: o da toplumu etkiler. Sanat sadece hayatı kopya etmez, aynı zamanda ona bir şekil verir” (Wellek, 2011: 116). Bu bağlamda Taner, eserlerini tanık olduğu insanlar ve içinde yaşadığı toplumdan yola çıkarak oluşturmuş ve üretimleriyle toplumu da etkileyebilmiştir.

Onun hikâyelerini “İlk dönemde konulu, yani çizgisel kurguyu esas alarak yazdığı hikâyeler ağırlıklı bir yer tutar. 1950’den sonra yazarın bu tutumunda değişimler olmuş,

modern tarzda hikâyelerle anlatım, anlamın önüne geçmiştir” (Yalçın, 1995: 91). Fakat Taner’in hikâyelerini modern veya geleneksel kurgu şeklinde kesin çizgilerle ayırmak mümkün değildir. Onun anlayışı gereği konu neyi gerektiriyorsa Taner, o anlatım tarzını kullanmıştır.

Taner’in hikâyelerinde mekân seçimleri de çok özenlidir. Onun anlatı mekânları, verilmek istenen mesaja uygun seçilmişlerdir ve işlevsel değere sahiptirler. Mekân bir nevi Taner’in vazgeçilmez anlatı kahramanlarından biridir. Her katında ayrı bir insan tipini barındıran apartman, değişim ve dönüşüme direnenlerin mekânı eczane, üst kesimin ahlaksızlıklarını açık eden genelev, her kesimden insanın görülebildiği tuvalet, ezilenlerin mekânı gecekondu... Taner’in hikâye atmosferini zenginleştirirken onun bireye ve topluma yönelttiği eleştirilerin kuvvetini arttırıcı bir rol oynar. Bu yönüyle Taner’in hikâye serüveni, değişime direnen insanlar, kapitalist düzenden nemalananlar, ezenler-ezilenler, ahlaksızlığı sadece alt sınıfa reva görenler, mutluluğu arayanlar, yaşlılar, yalnızlar, aydın geçinenler yani genel olarak her türlü insan hâinden izler taşır.

Taner, Batı heveskârlarının şekilden öte gidemeyen tavırlarını da eleştiri konusu yaparak kendi değerleriyle barışık, evrensel değerlerle uzlaşmış bir toplum hayali kurar. “Evrensel ile yerel olanın kesiştiği noktaları çok iyi yakalayan yazar” (Uçman, 2017: 126). sadece Türk insanının hâllerini değil tüm insanlık hâllerine göndermeler yapar. Bu tespitin izdüşümlerini Taner’in hem Türkiye’de hem de uluslararası boyutta okunması / izlenmesi ve değer görmesinde aramak yanlış olmaz. Taner’in sorunlara çözüm yolu ise “*Devekuşu*” olmaktan sıyrılıp gerçekleri gören ve mücadele eden bir anlayışın insanlar tarafından benimsenmesidir.

### **2.1.1. Hikâye Kitapları**

#### **1. Kızıl Saçlı Amazon (2009a)**

Kızıl Saçlı Amazon, Haldun Taner’in ilk hikâye kitabı Yaşasın Demokrasi (1949, Ahmet Halid Kitabevi) ve yazarın ikinci kitabı Tuş (1951, Varlık) kitaplarının Bilgi Yayınevi tarafından birleştirilmiş olarak Kızıl Saçlı Amazon adıyla basımıdır.

Kızıl Saçlı Amazon kitabı içindeki hikâyeler ve yazılış tarihleri:

### **Yaşasın Demokrasi:**

Haldun Taner'in yayınlanan ilk eseridir. Kitabın ilk baskısı, 1949 yılında Ahmet Halid Kitapevi tarafından yapılmıştır. Mas Matbaacılık 1970 yılında ikinci baskısını yapmıştır.

Sahib-i Seyf-ü Kalem (1949)

Yağlı Kapı (1945)

Heykel (1945)

İşgüzar Bir Polis (1946)

Beatris Mavyan (1946)

Geçmiş Zaman Olur ki (1946)

Dairede Islahat (1947)

Necmiye'nin Hatırı (1947)

Yaşasın Demokrasi (1948)

Sebati Bey'in İstanbul Seferi (1948)

Harikliya (1948)

### **Tuş:**

Kitabın ilk baskısı, 1951 yılında Varlık Yayınları tarafından yapılmıştır. Eser, 1956 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Kitabın 1954, 1963, 1970 baskıları da Varlık Yayınevi tarafından yapılmıştır.

Tuş (1949)

Kızıl Saçlı Amazon (1950)

Made in USA (1950)

İki Komşu (1951)

Eller (1950)

Kaptanın Namusu (1946)

Bir Motorda Dört Kişi (1948)

Allegro Ma Non Troppo (-)

Bir Kavak ve İnsanlar (1947)

Kooperatif (1945)

İstedığı Şarkıyı Dinleyebilmek (-)

8'den 9'a Kadar (1951)

Dürbün (1956),

Salt İnsana Yöneliş (1956)

## **2. Onikiye Bir Var, Sancho'nun Sabah Yürüyüşü, Gülerek Ölmek (2009b)**

Haldun Taner'in Onikiye Bir Var hikâye kitabına 1971 (Bilgi Yayınevi) basımında Sancho'nun Sabah Yürüyüşü, Gülerek Ölmek adlı eserlerin de eklenmesiyle oluşturulmuş kitabıdır.

Onikiye Bir Var, Sancho'nun Sabah Yürüyüşü, Gülerek Ölmek kitabı içindeki hikâyeler ve yazılış tarihleri:

### **Onikiye Bir Var:**

1954 yılında ilk baskısı yapılan kitabı, 1971'de Bilgi yayınevi birleştirerek Sancho'nun Sabah Yürüyüşü ve Gülerek Ölmek ile birlikte basmıştır.

Onikiye Bir Var (1953)

Ayak (1954)

İznikli Leylek (1953)

Bayanlar 00 (1953)

45 Marka Seksapıl (1949)

Artırma (1954)

### **Sancho'nun Sabah Yürüyüşü:**

1969 yılında ilk baskısı Bilgi yayınevi tarafından yapılan kitap daha sonraki baskılarında birleştirilerek Gülerek Ölmek, Onikiye Bir Var ile basılmıştır.

Sancho'nun Sabah Yürüyüşü (1964)

Piliç Makinesi (1968)

Rahatlıkla (1965)

Ases (-)

### **Gülerek Ölmek:**

Gülerek Ölmek (1971)

### **3. “Şişhaneye Yağmur Yağıyordu, Ayışığında ‘Çalışkur’ ” (2011)**

Ayrı ayrı basılan, Şişhaneye Yağmur Yağıyordu, Ayışığında ‘Çalışkur’ hikâye kitapları Bilgi Yayınevinin 1971 basımından itibaren birleştirilmiş tek kitap olarak basılmaya başlanmıştır.

Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu, Ayışığında ‘Çalışkur’ kitabı içindeki hikâyeler ve yazılış tarihleri:

#### **Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu:**

Varlık Yayınevi kitabın 1953, 1955 baskılarını yapmıştır. 1970 yılında Bilgi yayınevi tarafından yayınlanan kitap, 1983 yılındaki baskısında Ayışığında “Çalışkur”, hikâyesiyle birleştirilerek basılmıştır.

Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu (1950)

Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi (1951)

Konçinalar (1953)

Ablam (1950)

Atatürk Galatasaray’da (1952)

Fraulein Haubold’un Kedisi (1951)

Eczanenin Akşam Müşterileri (1952)

Fasarya (1952)

Memeli Hayvanlar (1953)

### **Ayışığında ‘Çalışkur’:**

İlk baskısı 1954 yılında Yenilik Yayınevi tarafından yapılmıştır. 1971 yılında ikinci baskısı yapılan kitap, 1983 yılında Bilgi Yayınevi tarafından “*Şişhaneye Yağmur Yağıyordu*” hikâyesiyle birleştirilerek basılmaya başlanmıştır.

Ayışığında “Çalışkur” (1954)

### **4. Yalıda Sabah (2008a)**

1983 yılında Bilgi Yayınevi tarafından ilk baskısı yapılmıştır.

Yalıda Sabah kitabı içindeki hikâyeler ve yazılış tarihleri:

Yalıda Sabah (1979)

Küçük Harfli Mutluluklar (1983)

Karşılıklı (1983)

Şeytan Tüyü (1980)

Sonsuza Kalmak (1948)

Neden Sonra (1949)

Yaprak Ne Canlı Yeşil (1971)

## **2. 2. Tiyatro Türünün Gelişimi ve Türk Tiyatrosu İçinde Haldun Taner**

Tiyatro, insanın en ilkel dönemlerinden günümüze “*oyun*” ile özdeşleşmiş bir sanattır. Çünkü tiyatro, hareketle ve insanın eylemleriyle koşuttur “Bu bağlamda, tiyatro için de hayatı tanıma ve anlamlandırma oyunudur diyebiliriz” (Şener, 2019: 11). Bu tanımlamaya dayanak olarak oyunun, insanın doğumundan ölümüne kadar hayatındaki varlığı gösterilebilir.

İnsanın varoluşundan beri oyunla ortaya çıkmış figürler, insanın duygularını, düşüncelerini ve korkularını ifade ederken avlanma ve üretim faaliyetlerinin de motivasyonunu sağlayan bir görev üstlenmişlerdir. Bu bağlamda, diğer sanatlarla kıyaslandığında tiyatro, Shakespeare’nin ifadesiyle “*insanı, insana, insanla insanca anlatma sanatı*” olarak daha sıcak ve daha somut bir sanattır. Bu anlayışla “...tiyatronun mevzuu,



hayatın en canlı tarafıdır, demek mümkündür. Hareket, değişme, tesir ve aksitesir, vuzuhsuzluk, daimi bir ‘değişme ve sarsılma’ hâli, işte bunlar, hayatın en canlı birer alâmetidir. O hâlde temaşa sanatının da hakiki sahasıdır. Tiyatro, ferdin tahlilinde, fertlerin birbirleriyle olan münasebetlerinde, başlarına gelen vakalarda, bütün med ve cezriyle, hayatın ritmik kımıldanışını hissettirmek vasfesiyle mükellef(tir)” (Strowsky, 1990: 15). Aynı zamanda tiyatro, hayatı oyunlaştırıp yaşam içerisinde fark etmediğimiz ayrıntıları bize fark ettiren, farkındalık ve dikkat kazandıran bir işlev de görür. Şener, tiyatronun bu işlevine şu şekilde değinir: “...tiyatro, insanı bir oyun dünyası içinde sınayan, onun ruhsal ve ahlaksal kişiliğini kurgusal bir düzenleme içinde irdeleyen, ilgi çekici olduğu ölçüde eğitici, eğlendirici olduğu ölçüde incelikli bir sanattır” (Şener, 2011: 5). Ses, hareket ve şekil değiştirmenin içinde olduğu, bireye kendi dışındaki dünyaların kapılarını da açan tiyatro, insanın dünya ve sonrasına ait kaygılarının ve inançlarının da bir izdüşümüdür.

Yazarın oyun, sahne ve seyirciyle ortaya koyduğu tiyatro anlayışı da sıradan insanların günlük yaşam deneyimleri üzerine kuruludur. Farago’nun tiyatro türünü değerlendirmesinde ortaya koyduğu gibi “Tiyatro sanatında amaç, bir tür olarak insanlığa denk düşen evrensel bir özne tarafından içeriden yaşanan bir şeyi, bir nesne olarak dışarıdan görülebilir hâle getirmektir” (Farago, 2011: 20-21). Bu şekilde de izleyici kendi dışındaki insanlarla birlikte kendi dünyasının karanlık dehlizlerine de girebilme imkânına kavuşur.

Araştırmacılar tiyatroya kaynak olarak Yunan Tanrısı Diyonizos<sup>2</sup> adına yapılan törenleri esas alırlar. Gelişim çizgisi içinse Batı’yı referans gösterirler. Gelişerek, dönüşerek ilerleyen Tiyatro, “Eski Yunanlılarda bir piyesin temsili, büyük bir âyin, Ortaçağda ise emsalsiz bir bayram mesabesindeydi. XVII. Asırdan itibaren temsil, hemen hemen gündelik bir eğlence olmaya başla(mıştır)” (Strowsky, 1990: 40). Bu eğlence eğitici rolünü de bünyesinde barındırır.

Dramatik bir kurguya sahip olan ilk tiyatro faaliyetleri, hayatın içinden aldığı konular, gerilim ve çatışmayı önceleyen sistematığıyla Batı tiyatrosu adıyla anılan tiyatro anlayışını, ortaya çıkarmıştır. Zamanla gelişen Batı tiyatrosu, “Batı, yaşayış biçimi, inancı ve mitolojisi doğrultusunda kendine özgü; ihtiyaçlarına cevap veren tiyatrosunu zamanla oluşturmuştur. Bu tarz, içeriği ve teknik yapısı itibarıyla, çatışmaya (tez ve antitez) dönüktür. Bilinmelidir ki Yunan mitolojisinde yer alan çatışma unsurları ve çatışma konuları, Avrupaî hayat tarzının

---

<sup>2</sup> Taner, “Çocuklar İçin Mitoloji” (2020) kitabında Diyonizos’u “tiyatronun babası” olarak niteler.

kaynağını ve felsefesini oluşturur” (Töre, 2009: 2182-2183). Sonuçta sanat, üretildiği toplumla koşut değerleri bünyesinde barındıran bir yapıdır.

Türk toplumu Batı kaynaklı tiyatro ile Tanzimat döneminde karşılaşır. Bu karşılaşmadan önce Türk tiyatrosu “*Geleneksel Türk Tiyatrosu*” başlığı altında değerlendirilmiştir. Tanzimat Döneminde çeviri, adaptasyon ve yeni eserlerle Cumhuriyet dönemine kadar devam eden süreç, Cumhuriyet döneminde tiyatro eğitimi veren kurumların ve yerel tiyatroların açılması ile yerleşmiş. Farklı anlayışlarda eser veren yazarlarımız sayesinde yetkinleşip zenginleşerek günümüze kadar gelmiştir. Bu yaklaşımlara kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Batı tarzı modern tiyatro dışında “Türk toplumunun geleneksel yapısı içinde ortaya çıkarak bu temel üzerinde süreklilik arz eden gösterim türlerinin tümü “geleneksel Türk tiyatrosu” terimiyle karşılanmaktadır” (Düzgün, 2002: 487). Türklerin göçebe topluluklar hâlinde yaşadıkları ve totemlerle kendilerini ifade ettikleri ilk dönemlerden beri av törenleri veya ölüm sonrası gelişen yas ritüelleriyle hareket ve dansa dayalı faaliyetler içinde bulundukları bilinmektedir. “*Gök Tanrı*” inancını da içinde barındıran bu ritüeller doğanın uyanışı, yas törenleri, şölenler ve diğer milletlerle mücadele gibi farklı deneyimlerle zenginleşmiştir. Kam, Baksı, Şaman gibi dini referanslı kişilerin bu ayinsel törenleri yönettiği ve törenlerin Türklere has bir kültürel unsur olarak geleceğe taşındığı bilinmektedir.

Türklerin Orta Asya’dan göçü ve İslamiyet’le tanışmaları yeni bakış açıları getirirse de kültürel kodlara işlemiş törensel davranış biçimleri yeni olanın içinde aynıyla veya dönüşerek kültürel bir zenginlik olarak yaşamaya devam etmiş ve gelecek nesillere aktarılmıştır. Nitekim “Türklerin Anadolu’ya yerleşmeden önce yaşadıkları topraklarda, Orta Asya’da inançlar temelinde düzenledikleri kutsal tapınma törenlerinin etkileri Anadolu’da oynanan bazı oyunlarda açıkça görülür” (Karacabey, 1995: 1). Çünkü insan zamansal ve kültürel bir sürecin halkasıdır. Geçmişten geleceğe taşıdığı yaşam biçimleri ve davranış kalıplarıyla koşut bir gelişim sergiler. Bu bağlamda Türk tiyatrosu da gelenekle taşınan halk tiyatrosuna sahiptir. Bu yapı Köy Seyirlik Oyunları, Karagöz, Orta oyunu, Meddah ve Kukla oyunlarını bünyesinde barındıran bir yapı arz eder. Yazılı bir metni bulunmayan, sahtesiz bu oyunlar, güldürü ögesini ön planda tutarak halkı eğitmeyi ve eğlendirmeyi esas alır. Şarkı, dans ve taklitle zenginleştirilen bu oyunlar, usta çırak ilişkisini önceler. Kıssa anlatma, atışma, figürler kullanma, eğlendirme, kaynaştırma, geniş coğrafya içerisindeki farklı insan tiyolojilerini tanıtmaya ve ders verme nitelikleriyle geleneksel Türk Tiyatrosu, özellikle

Osmanlı Devleti içindeki insan ve kültür çeşitliliğine vurgu yapması bakımından da önem taşır. Oyunların en önemli katkısı eğitime işlevi yanında insan etkileşimini artırması Türk toplumunun geçmişten bugüne kültürel değerlerini saklaması ve gelecek nesillere aktarmasıdır. Kıssadan hisse geleneğine yaslanan basit ve yalın kurgularıyla bu oyunlar, modern tiyatro eserlerimiz içinde yaşasalar da Geleneksel Türk tiyatrosunu, bugünkü modern tiyatro anlayışının uzağında kültürel mirasın nostaljik bir unsuru olarak değerlendirmek yerinde olur.

Osmanlı Devletinin zayıflaması ve yönünü Batı'ya çevirmesiyle XIX. yüzyıldan itibaren modern tiyatro da diğer türler gibi aydınların/yazarların ilgisini çekmiştir. Özellikle Batı'yı tanıma fırsatı bulan aydınlar tiyatronun eğlence yönünden ziyade eğitime vasfını önemsemişlerdir. Tiyatroyu edebiyatın en büyük kısmı olarak gören ve hayatı taklit etmesiyle en faydalı eğlence olarak değerlendiren Namık Kemal, “Tiyatro Ortaoyunu değildir. Çünkü Ortaoyunu yalnız güldürür. Tiyatro kâh ağlatır, kâh güldürür, kâh ağlatıp güldürmekten eğlendirir” (Yetiş, 1989: 45). sözleriyle geleneksel Türk Tiyatrosunun Batı tiyatrosuna karşılık gelemeyeceğini vurgular. Daha sonra Ahmet Hamdi Tanpınar da Namık Kemal'i destekleyecek Geleneksel Türk tiyatrosunu Batı tiyatrosuyla kıyasladığı yazısında bizde modern tiyatro olmadığını vurgulayacak “Orta oyunu gibi şahıs repertuvarı muayyen tipler hâlinde evvelden tespit edilmiş sahne oyunlarına gelince, bu ananelerin hakiki tiyatro ile hiçbir suretle alakası olamayacağı âşikârdır (Tanpınar, 1988: 278-279). değerlendirmesini yapacaktır.

Bu bağlamda Tanzimat Dönemi'nde ilk Batı tiyatrosu faaliyetleri çeviriler ve tiyatro ile ilgili değerlendirme yazılarıyla Türk edebiyatına girer. Töre'ye göre “Bizde Batı tarzı tiyatro ile ilgili ilk yazılar Ceride-i Havadis'te yer alır. Bilgilendirme, öğretme ve haber verme özelliği taşıyan bu yazılar, henüz daha Batılı anlamda tiyatrosu tekâmül etmemiş olan Türk yazarlarına ufuk açıcı, yeni bir rehberlik rolünü üstlenir” (Töre, 2181: 2182). Batı tiyatrosuyla temasın zamanla artması yeni anlayışla eserler verme isteğini de artırır. Geleneksel tiyatro bir mekâna sahip olmaması ve yazılı metne dayanmaması ile Batılı tiyatro anlayışından ayrılırken “Türk tiyatrosunda yazılı metne dayanan oyun, Tanzimat'ın ilanından ancak yirmi yıl sonra Şinasi'nin Şair Evlenmesi (1859) adlı eseriyle ortaya çıkacaktır” (Gariper, 2006: 63). Lakin ne kadar modern tiyatroya yaslansa da “Şair Evlenmesi” de bünyesinde geleneksel Türk tiyatrosunun izlerini taşımaktadır.

Tanzimat Dönemi'ne gelinceye kadar tiyatroyu Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu olarak algılayan halk, Tanzimat'la bu eğlenceli gösterinin Batı ülkelerinde sahnelenme

şekillerine de tanık olmaya başlar. Özellikle İstanbul’da yaşayan azınlıkların faaliyetleriyle başlayan bu süreç yeni tiyatroların açılması ve ilk örneklerin verilmesiyle ivme kazanmıştır.

Gedikpaşa Tiyatrosu’nun açılması ve Güllü Agop’un faaliyetleri modern tiyatronun gelişimi açısından önemlidir. İtalyanların ve Fransızların kurduğu tiyatrolar, akabinde Hasköy, Ortaköy, Hacı Naum ve Osmanlı Tiyatrosu Tanzimat döneminin tiyatro hareketlerini hızlandıran bir etki yaratmıştır. Şinasi’den sonra Ahmet Midhat Efendi, Namık Kemal, Ali Bey, Şemsettin Sami, Ebuuzziya Tefik, Abdülhak Hamit Tarhan, Recaizade Mahmut Ekrem tiyatro eserleriyle Türk tiyatrosunu zenginleştiren öncü isimler olmuşlardır. Bu dönem tiyatrosu telif, tercüme ve adaptasyon şeklinde ilerlemiş halkın da talepleri çerçevesinde özellikle komediye ağırlık verilmiştir. Konular genellikle tarihi ve eğitici olaylarla aile içi meseleler üzerine odaklanmıştır.

Servet-i Fünun Dönemi (1896-1901) tiyatrosu, gerek roman ve şiirin ön plana çıkması gerekse II. Abdulhamit’in yasakları (Gedikpaşa Tiyatrosu’nun yıkılması) nedeniyle tiyatro açısından beklenen gelişmeyi sağlayamamıştır. Özellikle “*Servet-i Fünun*” dil anlayışının tiyatroya uygun olmaması, tiyatronun külfetli bir uğraş olması ve gereken desteklerin bulunamaması da bu verimsizliği destekleyen unsurlar olarak öne çıkmıştır. Konularını genellikle sosyal hayattan uzak, aile içi ilişkiler üzerine kuran bu dönem sanatçıları içinde Hüseyin Suad ve Mehmet Rauf ön plana çıkan tiyatro yazarlarıdır. Dönemin güçlü ismi Halid Ziya’nın da tiyatro denemeleri olmuştur.

Fecr-i Ati Döneminde (1909-1912) tiyatro özellikle 1908 Meşrutiyet’in ilanıyla bir canlılık kazansa da eserler yetkinlikten uzaktır. Şahabeddin Süleyman, Tahsin Nâhid, Müfit Râtip dönemin öne çıkan tiyatro yazarlarıdır.

“Genç Kalemler” dergisinin (1911) yayınlanması ile başlayan Millî Edebiyat Dönemi (1911-1923) sade dil ve millî konulara yönelimiyle dikkat çeker. Tiyatroya da yansıyan bu anlayış, konu seçimlerinde kendini hissettirir. Türk mefkûreleri, tarihi, sosyal ve siyasal hadiseler tiyatrolara konu olur. Bu dönemin tiyatro açısından en önemli gelişmelerinden biri de hiç kuşkusuz “Paris’teki Odeon Tiyatrosu müdürü Pierre Antoine (Piyer Antuan) İstanbul’a davet edilerek (1914) Darülbeyazıt’ı Osmani adı ile Türkiye’de ilk resmi şehir tiyatrosu” (Akyüz, 2000: 176) kurulmasıdır. Bu kurum özellikle Cumhuriyet Dönemi’ne de tesir etmiş önemli tiyatro insanların yetişmesine zemin hazırlamıştır. Müşahip-zade Celal, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci bu dönemin öne çıkan tiyatro yazarlarıdır. Ayrıca dönem sanatçıları Reşat Nuri Güntekin, Ömer Seyfettin, Aka Gündüz, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halid Fahri Ozansoy, Yusuf Ziya Ortaç, Halide Edip Adıvar, Mithat Cemal

Kuntay ve Faruk Nafiz Çamlıbel de yazdıkları oyunlarla Millî Edebiyat Dönemi tiyatrosuna önemli katkılar vererek eser vermeye Cumhuriyet Dönemi'nde de devam etmiş sanatçılardandır.

Türk tiyatrosu, geçmiş birikimleri ve Millî Edebiyat Dönemi sanatçılarının da katkılarıyla yeni bir döneme girer: “1923'te Cumhuriyet'in ilânıyla başlayan yeni dönemde Türk tiyatrosu, tarihinde ilk defa gelişme imkânlarına kavuştuğu gibi gereken saygınlığı da kazanmıştır. ...1927'de, Darülbeyazıt'ın başına getirilen Muhsin Ertuğrul, yerli yazarları yüreklendirmiş, Batı'dan çevrilen çağdaş tiyatro eserlerini Türk toplumuna sunmuş, oyunculuk, sahneleme, dekor kullanımı ve yetiştirmelerine katkıda bulunduğu oyuncularla günümüz Türk tiyatrosunun temellerini atmıştır” (Buttanrı, 2006: 203).

Kurumsallaşmanın öncelendiği Cumhuriyet Dönemi tiyatrosu, konu seçimlerinde de dönemim şartlarını gözetmiştir. Türk tarihinden sayfaların yer aldığı oyunlar, milliyetçilik ve vatanseverliği öne çıkarırken Cumhuriyet'in ilkelerini halka anlatmak ve öğretmek amacı da bu oyunların temel yaklaşımı olmuştur. Bu temel yönelim dışında cumhuriyete geçişle birlikte kültürel değişim, eski-yeni çatışması, toplumsal ve ahlaki bozukluklar da eserlerin konularını teşkil etmiştir. Bu yönüyle Cumhuriyet tiyatrosu, şekilden ziyade eğitime amacını önceleyen yapısıyla dikkat çeker.

1934 yılında Ankara'da Musikî ve Temsil Akademisi'nin açılması, 1936'da Ankara Devlet Konservatuvarının kurulması tiyatronun Anadolu'ya yayılması ve teknik açıdan tiyatro eğitiminin varlığı, dönemselsel olarak yeni kuşakların yetiştirilmesi açısından ufuk açıcı gelişmelerdendir.

Atatürk'ün tiyatroya ve sanatçılara desteği, gezici tiyatroların Anadolu'yu karış karış gezip temsiller vermeleri, Türk insanının modern tiyatroyu tanınması, sevmesi özellikle ülkemiz genelinde bir tiyatro kültürünün oluşmasına da katkı sunmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarını teşkil eden “1923-1940 döneminde ilk defa oyunları sahnelenen başlıca yazarlar: Cevdet Kudret Solok, Vedat Nedim Tör, Nazım Hikmet Ran ve Necip Fazıl Kısakürek gibi edebiyatın başka alanlarında da kendilerini ispat etmiş isimlerdir” (Külahlıoğlu İslam, 2006: 360). Tiyatro bu güçlü yazarların eserleriyle aktif bir döneme girmiş toplumsal sorunlar, yozlaşma, ruhsal ve manevi sıkıntılar tiyatro vasıtasıyla dile getirilmiştir. Halkı eğitimin ana gaye olarak belirlendiği bu eserlerde ayrıca yeni devletin ve değerlerinin övgüsü ön plandadır. Buttanrı, Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunu “Cumhuriyet'in 10. yılına kadar yazarlarımız Türk ulusunu ve Türk yurdunu sevdirmeyi

amaçlayan oyunlar yanında Türk gücünü, güzel ahlakını öven ve kaynağını Türk efsaneleri ile masallarından alan oyunlar yazdılar. Faruk Nafiz'in Akın, Özyurt, Kahraman; Yaşar Nabi'nin Mete; Necip Fazıl'ın Sabır Taşı, Tohum; Behçet Kemal'in Çoban ve Atilla adlı eserleri gibi. Üretken bir yazar olan Cevat Fehmi Başkut ise toplumsal eleştiri alanında önemli eserler vermiştir. Hüseyin Suat, Faruk Nafiz, Hüseyin Rahmi, Yakup Kadri, Cevdet Kudret de bu yıllarda eser veren diğer sanatçılarımızdandır (Buttanrı, 2006: 204). Şeklinde değerlendirir.

Dönem tiyatrosu, özellikle 1940-1960 yılları arasında çok verimli bir süreç yaşar. Ülkede siyasal ve ekonomik değişimin ve dönüşümün yaşandığı bu dönem, tiyatrodan da yeni arayışlara kapı aralar. 1949 yılında “Günün Adamı” oyunuyla tiyatroya yönelen Haldun Taner, ironi ve mizahla ülke bürokrasisi ve insanının yozlaşmış yapısına eleştirel yaklaşımlarıyla yeni ve modern bir tiyatro anlayışının habercisi olur.

Haldun Taner'in Türk tiyatrosu içinde öne çıkışı da gelenekle modern birleştirme çabası, arayışları, epik tiyatronun ve kabare tiyatrosunun ilk örneklerini vermesiyle gerçekleşir. Taner, ironi ve mizahla derinleştirip yumuşattığı eserlerinde Osmanlıdan Cumhuriyete geçiş serüveninde kimlik bunalımı yaşayan toplumu, değer çatışmaları içerisindeki insanların çaresizliğini ve modernleşmenin, hızlı kentleşmenin savurduğu insanların dramını gerçekçi bir yaklaşımla sahneye yansıtmıştır. Bir “*sismograf*” titizliğiyle toplumun derinliklerine nüfuz eden, hassas noktalara temas edip belirginleştiren Taner, eserleriyle dönemin toplum yapısı ve insanının sosyolojik ve psikolojik bir fotoğrafını çekmiş karşıtlıklar yaratarak olan ve olması gereken üzerinde seyirciyi düşünmeye sevk etmiştir.

Taner'in tiyatrodan temel yönelimi “‘düşündürerek eğlendirmek’, yazarın karakterinden kaynaklanan karşıtlıkla açıklanabilir. Taner, bir yanıylayla olguları uzaktan gözlemleyen alaycı düşünürün eleştirel yaklaşımını, bir başka yanıylayla da çevresindekilere hınzırca şakalar yapmaktan hoşlanan muzip bir kişinin hoşgörölü, sevecen bakış açısını yansıtmaktadır” (edt. Karaboğa, Yüksel, 2017: 17). Bu yönüyle Taner, sadece olanı göstermekle yetinmez olması gerekeni de okura sezdirir.

Haldun Taner'in tiyatro eserlerini vermeye başladığı 1940'lı yıllar Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunu değerlendirdiğimiz bölümde de temas ettiğimiz gibi tiyatro açısından aktif bir dönemdir. Haldun Taner'i diğer yazarlardan ayıran ve ona özgünlük katan ise tiyatro da yeni arayışlar içinde olması ve Türk tiyatrosuna eserleri ve üslubuylayla yön vermesidir.

Taner, gerek tiyatro eserleri gerekse ilk örneklerini verdiği kabare tiyatrosuyla bir okul işlevi görmüştür. Her eseriyle tiyatroya bir zenginlik katan Taner, epik tiyatronun en önemli temsilcisi olmuş Türk tiyatrosunu ulusaldan evrensele taşımıştır. Bu bakımından Taner'i sadece bir yazar değil; kuramsal yaklaşımlarıyla yeni yetişen yazarlar ve tiyatro sanatçıları açısından bir yol açıcı olarak değerlendirmek yerinde olur.

Yüksel, Taner'i değerlendirdiği yazısında “Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun kişiliğini ve yönelişlerini belirleyen yazarların başında gelir. Bu önemli konuma otuz beş yıl boyunca sürekli oyun yazarak, bu oyunların çoğunun sahneye çıkarılmasına katkıda bulunarak, yazdıklarını en az her iki yılda bir seyirci karşısında sınayarak, seyirci karşısında edindiği deneyimi ve birikimi sürekli olarak yeniden değerlendirerek, kısacası tiyatro uğraşına sürekli ve yoğun emek vererek ulaşmıştır” (Yüksel, 2013: 178). saptamasını yapar.

Taner, tiyatro yolculuğu boyunca on iki oyun ve on üç kabare yazmıştır. Haldun Taner'in tiyatro serüvenini Yüksel, “*iç içe geçmiş üç evrede*” değerlendirir: “İlk evre yanılsamacı anlatımla, iyi kurulu oyunlar yazdığı 1949-1962 yılları arasındaki dönemi kapsar: Günün Adamı, Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczanesi, Lütfen Dokunmayın, Huzur Çıkmazı bu evre içinde yer alır. 1964'te Keşanlı Ali Destanı'yla başlayan ikinci evre: Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Ayışığında Şamata oyunlarını kapsar ve bugüne uzanır. Üçüncü evre ise 1962'de Bu Şehr-i İstanbul ki ile ilk denemesi yapılan Kabare tiyatrosu ürünlerini içerir” (Yüksel, 2013: 27). Bu evre Taner'in Türk tiyatrosuna yeni bir anlayışı yerleştirmeye başladığı dönemi imler.

Taner'in kabare oyunları iki kapak arasına alınmamış olmasından dolayı dağınık durumdadır. Bunun sebepleri arasında kabare metinlerinin yazımının kolektif bir yapı arz etmesinin yanında oyunların zaman içinde güncel konu ve olaylarla sürekli değişmesinin olduğu söylenebilir. Demet Taner<sup>3</sup>, yazarın kabare metinlerinin kitaplaşması çalışmalarını ilk elden yürütmektedir.

Yazarın ilk dönem tiyatro oyunlarını (Günün Adamı, Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Lütfen Dokunmayın, Huzur Çıkmazı, Fazilet Eczanesi) değerlendirdiğimizde bu oyunlar “...organik yapıdadır, kapalı biçim özellikleri gösterir. Söz konusu yapıtlarda yanılsamacı bir anlatım benimsenmiştir ama yine de yazar kimilerine kısa(klasik) epik anlar

---

<sup>3</sup> Haldun Taner'in eşi. Detaylı Bilgi için “Canlar Ölesi Değil Fotoğraflarla Haldun Taner'in Yaşamöyküsü...” (Demet Taner, YKY, 2018)

ekler veya göstermeci durumlar yaratır” (Çamurdan, 2006: 14). Taner, yanılsamacı oyunlar yazdığı bu ilk dönemde epik tiyatro anlayışı denemeleri de yapmıştır. Özellikle “Lütfen Dokunmayın” epik tarz tiyatroya Taner’in ilgisini gösteren özellikler taşır. Oyunda, Osmanlı-Rus savaşında Baltacı-Katerina arasında yaşananlar üç farklı tarih anlayışı çerçevesinde ele alınır.

Epik tiyatro, 20. yüzyılda Bertolt Brecht tarafından kuramsallaştırılan seyirciyi yabancılaştırmayı ve toplumsal sorunlara belli mesafeden bakmayı esas alan bir tiyatro yaklaşımını işaret eder. Seyirci, “Brecht’in epik tiyatro anlayışında, ...Olayları izler, eleştirir ve sonunda bir yargıya varır. Hiçbir zaman oyunun içinde kaybolup gitmez. Uyanık ve dikkatlidir” (Doğan, 2009: 412). Brecht, sahnede gösterdiği insanın hâllerini bir “*açık yapı*” özelliğiyle seyircinin değerlendirmesini bekler. Bu bakımdan eser ancak seyirciyle oluşturulan iş birliğinin bir sonucu olarak insan ve toplum sorunlarının çözümüne yönelir. Taner’in tiyatro anlayışı da bu bakış açısından beslenir. Taner, ironi ve mizahla köpürttüğü insan figürünü, yargılamadan seyircinin önüne koyar. Taner’in anlatılarını değerlendiren Melih Cevdet Anday, onun insanı ele alırken masumluluğunu ortaya koyduğunu hatta ona kızmayıp kaderine üzüldüğünü ve acıdığını (Taner, 2008a: 132). vurgular. Bu bağlamda Taner, eserlerindeki insan yaklaşımıyla hem seyirciye ayna tutar hem de insanın iyilik ve kötülükle harmanlanmış gizemli hâline dair farkındalık yaratır.

Epik özellikler taşıyan Taner tiyatrosunun ikinci evresi “Keşanlı Ali Destanı” (1964) ile başlar. “Keşanlı Ali Destanı, hem Taner’in hem de Türkiye’nin ilk epik oyunudur. Brecht’in epik tiyatro tarzı ile geleneksel tiyatromuzun unsurlarını kaynaştırarak yazdığı bu oyunda Taner, bu biçimin bütün özelliklerine dikkat etmiştir” (Doğan, 2009: 415). Seyircinin kahramanlarla özdeşlik kurmak yerine oyunun dışında bir gözlemci olmasını önceleyen ve kültürel unsurları da içinde barındıran bu anlayış çok sevilmiş “Keşanlı Ali Destanı” uzun yıllar oynanmıştır.

Epik anlayışta seyirci oyunun bir oyun olduğunun farkına vararak kendini oyunun dışında tutarak eseri değerlendirir. Seyircinin oyuna yabancılaşmasında oyun içinde seyirciyle kurulan iletişimin payı büyüktür. Örneğin “Şarkı ve dans müzikal türde olduğu gibi duygulu sahneleri etkili bir biçimde noktalamak için değil, tam tersine oyunun akışını kesmek, seyirciyi sahnede yaratılan ‘gerçek’ten koparmak ve sahnedeki olayı seyirciye ‘uzak’ kılmak için kullanılır... seyirciyi rahatlatmak yerine silkeleyen, duygulandırmak yerine düşündüren” (Yüksel, 2000: 42) bir işlev görür. Bu sayede eleştirel bir tavır takınan seyirci, kendisine sunulan oyunla gerçek yaşamda dönen dolapların, aldatmacaların farkına



varır. “Çünkü Brecht Tiyatrosu’nda hedef, seyircinin kalıplaşmış değer yargılarını sarsmak, onu yaşadığı insanlık ortamında yer alan ve doğalmış gibi gösterilen çelişkileri görmeye ve düşünmeye yöneltmek vardı. Sonuçları yaşama geçirmesini sağlamaktır” (Yüksel, 2013: 59). Bu anlayışla eser, eğitici yönüyle de seyirciye hitap etme imkânı kazanır.

Taner, epik anlayışla “*eleştirel gerçekçi*” bir tavır ortaya koyar. “Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” oyununda Vicani-Efruz tiptemesiyle ezen-ezilen karşıtlığını vurgulayan Taner, “Eşeğin Gölgesi” oyunuyla iki bin yıl önce yaşamış sofist Lukianos’un (120-160) anlatısını günümüze taşıyarak eşeğin gölgesi üzerinden yapılan absürt tartışmayla toplumun nasıl kamplara ayrıştırılıp menfaat sahipleri tarafından sömürüldüğünü gösterir.

“Zilli Zarife”<sup>4</sup> ile seyirciyi ters köşe yapan Taner, ahlak kavramı üzerinden toplumun yanlış değer yargılarına eleştiri getirir. Türk tiyatro geleneğini Moliere’nin oyunu üzerinden ele aldığı “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” oyunu ise Taner’in Türk tiyatrosuna özgün bir üslup getirme çabasının arayışını açılar. Oyun, üç farklı üslupla oynanır ve bize has bir tiyatro üslubunun özlemi dile getirilir.

“Ayışığında Şamata” deneysel bir tiyatro örneği olarak aynı oyunun farklı versiyonlarının oynanmasına dayanır. Yazar, ilk perdeye gelen tepkilerle oyunu yeniden toplumun olayları görmek istediği gibi yazar. İkinci perdede Taner, görülmek istenen ile gerçekte olan karşıtlığıyla mizaha kapı aralar. Ve seyirciyi uyanık olmaya davet eder. “...özellikle dil kullanımında yaptığı değişikliklerle destekleyerek, çeşitli ilişkileri ve durumları abartma yoluyla gülünçleştirerek, ikinci perdenin baştan sona ‘mantıksız’ ve ‘gerçekdışı’ görünmesini sağla(r)” (Yüksel, 2013: 99-100).

Haldun Taner’in üçüncü evre oyunları kabare tiyatrosunu içerir. Özellikle 19. yüzyılda Avrupa’da başlayan Kabare, var olan düzene sert eleştiriler getiren, özgürlükçü ve seyircinin rahat bir ortamda yemeğini yerken, içkisini yudumlarken şarkılarla, danslarla, sözün gücüyle gülmece yoluyla eğlendiği, hayatın her alanına getirdiği acımasız eleştirilerle düşündüğü uyarıcı bir gösteri sanatı olarak öne çıkar.

Bunalımlı dönemlerin insanını kuşatan bir gösteri türü olarak kabare, bu yönüyle özellikle I. Dünya Savaşı’nın etkileriyle serpilip gelişmiş ve ardından büyük yıkımların ve trajedilerin yaşandığı II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da yaygınlaşmış ve popülerlik kazanmıştır. Gürün, kabare tiyatrosunun bunalımlı bir dönemde gelişimine vurgu yaptığı yazısında kabarenin sorgulayıcı yönüne vurgu yapar: “Kabare tiyatrosu konvansiyonların

---

<sup>4</sup> Haldun Taner’in kitaplaşmamış oyunu. Eser, Ankara DT. Dramaturgi Bölümünden temin edilmiştir.

yıkıldığı, sanatsal devrimlerin yaşandığı, özgürlüklerin körüklendiği bir ortamda kök salmaya başladı. Aristide Bruant, Picasso, Max Reinhardt, George Grosz, Mayakovski, Frank Wedekind, Oskar Kokoschka, Karl Valentin, Bertolt Brecht gibi sanatçıların kabareye yönelik çalışmalarının ortak noktası, genel geçer değerlere, belli kalıplara ve kurallara karşı duruşlarındaki kararlılık ve sivriliklerdi. Geniş kesimlerin tepkisizliğini, var olan durumu sorgulamak kabare tiyatrosuna yönelen sanatçıların temel hareket noktasıydı” (edt. Karaboğa, Gürün, 2017: 214).

Türkiye’de ise kabare türü, Haldun Taner’le özdeşleşmiştir. İpşiroğlu, Taner’in kabareye yönelmesinin ardında “...eleştirel düşüncüyü yalnız aydın çevresinde değil, daha geniş bir kitlede uyandırma çabası”<sup>5</sup>na bağlar. Geleneksel Türk tiyatrosunun özellikleriyle kabarenin sosyal hayatın her yanına dokunan eleştiri ve güldürü niteliğini bir potada eritmeyi başaran Taner, bize özgü bir kabare tiyatrosu oluşturmayı başarmış ve büyük ilgi görmüştür.

“Bu Şehr-i İstanbul” (1962) oyunuyla başlayan kabare oyunları Taner, kabareyi ülkemizde tanıtan ve kuran insan olmuştur. “Sahnenin oyuncuya tanıdığı ses, fizik, mimik, hareket olanaklarını zorlamasız biçimde tam verimle değerlendirebilen, şarkıyı, dansı oyunculuklarının vazgeçilmez birer ögesi olarak benimsemiş, gerçekleri ‘gülmece’ yoluyla vurgulama eylemi içinde sözleri ve tavırları arasında çelişkili bir diyalektik ilişki kurarak seyirciyi sahneye hem yakın -ve aynı anda- hem uzak tutabilen, hızlı, soluklu, disiplinli” (Yüksel, 2000: 49) bir tür olan kabare usta isimlerle birleştiğinde (Metin Akpınar, Zeki Alasya, Ahmet Gülhan) kurduğu ‘Devekuşu Kabare’ de (1967) oynanan “Vatan Kurtaran Şaban”<sup>6</sup> büyük ilgi görmüştür. “Her çağın ruhu, özüne uygun anlatı araçlarıyla kendini açığa çıkarmak ister” (Korkmaz, Deveci, 2017: 17). Bu bağlamda 1960’lı yıllar Türkiye’nin darbeler, yasaklar ve eylemler ile çalkalandığı hareketli bir dönemi kapsar. Bu toplumsal ve siyasal olayların güçlü bir şekilde ele alınması, yanlışların eleştirilmesi kabare tiyatrosunun amacına denk düşer. Seyirci de kabare tiyatrosunun hızlı, eğlenceli ve sert eleştiriye kapı aralayan ironik anlatımını beğenmiş ve takdir etmiştir.

Kabarenin günceli yakalayan tavrı müzikle, dansla ve sıcak atmosferiyle seyirciyle bütünleşen yaklaşımı Taner’in dönemsel birçok soruna ve olaya göndermelerde

---

<sup>5</sup> Daha geniş Bilgi için Zehra İpşiroğlu, “*Haldun Taner ve Eleştirel Düşünce*” Milliyet Sanat, (18 Ağustos 1986), Haldun Taner’in Timsahı, Selçuk Erez, Demet Taner, YKY, 2017  
Dikmen Gürün, “*Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner*” Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner, edt. Kerem Karaboğa, YKY, 2017

<sup>6</sup> Haldun Taner, eseri 1965 yılında, Türkiye’de dini, siyasi ve ekonomik problemlerin olduğu bir dönemde yazmıştır.

bulunmasına zemin hazırlarken seyircinin de başını kumdan çıkarmasına katkı sunmuştur. Kimlik bunalımı yaşayan ve modernitenin hızla değiştirip yozlaştırdığı kurumlar ve insanlar için kabare tiyatrosu, uyarı ve sorgulama imkânı vermesi bakımından bir ihtiyacı da ülkemizde karşılamıştır.

Taner, 1980’de Ahmet Gülhan’la ‘Tef Kabare’ Tiyatrosu’nu kurar. Okul olarak düşündüğü bu kurum uzun soluklu olmamış Taner’in Almanya’ya gitmesi ile kapanmıştır.

Doğu ve Batı’ya hâkim, tiyatro üzerine eğitim alarak oyunlara kuramsal yaklaşım sergileyebilen bir entelektüel olarak Taner, çok farklı konularda ve tarzda oyunlar yazmıştır. Standartların dışına taşan bir anlatım sergileme çabasını her eserinde sürdüren yazar, üretkenliğiyle de Metin Akpınar’ın “*100. Doğum Yılında Haldun Taner Sempozyumu*”nda aktardığı üzere tiyatronun büyük ustası Muhsin Ertuğrul tarafından söylenen “Türk tiyatrosu ne zaman tık nefes olsa Haldun oksijen yetiştirir” (edt. Karaboğa, Taner, Berksoy, Akpınar, 2017: 238). sözüyle onurlandırılmıştır.

Taner, ayrıca karakterlerin diyalogları yanına özenle iliştiirdiği sahne talimatlarıyla insan ruhunun çeşitli hâllerini en etkili şekilde ifade eden sözün sınırlılığını aşp sözü kuvvetlendirmiştir. Jest ve mimiklerle de anlatımını destekleyip keskinleştirmiş; seyirciye ses tınları, susma, eda, dans ve müziğin gücüyle yavan bir nutukçuluktan ziyade oyunlarıyla renkli, canlı, şaşırtıcı çok katmanlı bir çağrışım zenginliği sunmuştur.

Sahne geçişlerinde ışığı da etkili bir şekilde oyunda kullanan Taner, aynı zamansal düzlemde farklı gelişmelerin yaşandığı mekânları, seyircinin oyundan kopmadan izlemesine olanak vermiştir. Taner’in karakterleri de “...sahneye ilk çıktıklarında, herhangi bir söz veya eylemle kendilerini ifade etmeden önce, anlatıcının sahne talimatlarındaki vurguları paralelinde dış görünüşleriyle, tavırlarıyla, ait oldukları sınıfı, sahip oldukları meslekleri, taşıdıkları değer yargılarını, o anki ruh hâllerini ortaya koyarlar. Bu süreçte anlatıcı karakterleri yorumlayarak onlara ya karşı ya da taraf olduğunu hissettirir” (edt. Karaboğa, Başbuğ, 2017: 49). Bu yeni yaklaşımların vasıtasıyla da Taner, özgünlüğü yakalayarak Türk tiyatrosunun gelişmesine, geleneksel yapıdan sıyrılıp modern bir anlayışa evrilmesine önemli katkılar sunmuştur.

Taner tiyatrosunun konularına yakından baktığımızda Osmanlı tarihi, Türk tiyatro tarihi, ezenler ve ezilenler, sınıfsal yaşam, bürokrasi, toplumsal ve bireysel yozlaşma, eski-yeni çatışması, hızlı kentleşme, değerler karmaşası gibi geniş bir çeşitlilik göze çarpar. Bu

çeşitlilik Taner'in Türk toplumunun modern dünyaya eklenme yolculuğundaki serüveni ve aynı zamanda açmazlarının bir panoramasıdır.

### **2.2.1.Tiyatro Eserleri**

Haldun Taner, hikâyeci kimliğinde olduğu gibi oyun yazarlığında da sürekli kendisini yenilemiş ve geliştirmiştir. Tiyatroyu bir eğitim faaliyeti olarak niteleyen Taner'in oyunları şunlardır.

#### **Kabare oyunları**

Bu Şehr-i İstanbul ki / 1962

Vatan Kurtaran Şaban / 1967

Dün... Bugün / 1972

Mevzumuz Aşk-ü Sevda Dekorumuz Deniz Derya / 1973

Yar Bana Bir Eğlence / 1973

Hayırdır İnşallah / 1979

Çıktık Açık Alınla / 1977

Dev Aynası / 1973

Haneler / 1974, Ferhan Şensoy, Umur Bugay ile beraber

Yalan Dünya / 1977, ortak

Kapılar / 1980, Umur Bugay, Kandemir Konduk ile beraber

Astronot Niyazi / 1970, Zeki Alasya ile beraber

Ha Bu Diyar / 1971, ortak

#### **Tiyatro Eserleri ve İlk Basım Tarihleri**

Keşanlı Ali Destanı / 1. Baskı 1964

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı / 1.Baskı 1971

Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım / 1.Basım 1979

Fazilet Eczanesi / 1.Basım 1982

Günün Adamı / Dışardakiler / 1.Basım 1990

Ve Değirmen Dönerdi/ Lütfen Dokunmayın / 1.Basım 1991

Eşeğin Gölgesi / 1.Basım 1995

Ayıışığında Şamata / 1.Basım 1996

Zilli Zarife / Basılmamış eser

Huzur Çıkmazı / 1. Basım 2021

## **2.3.Haldun Taner'in Farklı Türlerde Verdiği Eserler**

### **2.3.1. Gazete Yazıları**

“Önce İnsan – Devekuşuna Mektuplar- 1” / 1960 / 1. Baskı, 1957- 1960 Tercüman gazetesinde yazdığı köşe yazılarının kitaplaşmasıyla oluşmuştur.

“Yaz Boz Tahtası - Devekuşuna Mektuplar - 2” / 1977 / 1. Baskı, yazarın 1974- 1977 yılları arasında Milliyet gazetesinde yazdığı yazıların kitaplaşmasıyla oluşmuştur.

“Çok Güzelsin Gitme Dur” /1983 /1.Baskı, yazarın 1976-1982 yılları arasında Milliyet gazetesinde yazdığı yazıların kitaplaşmasıyla oluşmuştur.

“Berlin Mektupları” / 1984 / 1. Baskı, Haldun Taner'in 1980-1983 yılları arasında Almanya'ya ilişkin izlenimlerini anlattığı yazılardan oluşur.

“Koyma Akıl Oyma Akıl” /1985 /1.Baskı, Taner'in 1971- 1985 yılları arası çeşitli gazete ve dergilerde yazdığı köşe yazılarından oluşur.

“Hak Dostum Diye Başlayalım Söze” / 1978 / 1. Baskı / Yazarın 1974–1975 yılları arasında Milliyet gazetesinde yazdığı yazılarla oluşturulmuş kitaptır.

“Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil” / 1978 / 1.Baskı, Yazarın sanat ve edebiyat dünyasının önde gelen isimlerine yönelik portrelerinin yer aldığı kitaptır.

“Düşsem Yollara Yollara” / 1979 / 1.Baskı, Yazarın 1956'dan 1979'a kadar gezip gördüğü yerlere dair izlenimlerini kapsayan kitabıdır.

### 2.3.2. Senaryolar

Kaçak / sinemaya uyarlanması, Atlas Film, Yönetmen: Şadan Kâmil 1954, Başroller: Sezer Sezin, Turan Seyfioğlu, Necla İz, <https://www.imdb.com>, erişim tarihi: 18.02.2021

Tuş / Sinemaya uyarlanması: Tuş / Bir Aşk Hikâyesi, Yönetmen: Şadan Kâmil 1955  
Başroller: Münir Özkul, Kemal Ergüvenç, Mualla Kaynak, Ahmet Tarık Tekçe, Saadettin Erbil

Keşanlı Ali Destanı / 1964 TV filmi uyarlaması, Yönetmen Atıf Yılmaz, Başroller: Fikret Hakan, Fatma Girik. “2. Antalya Altın Film Şenliği”; “En İyi Yönetmen”, “En İyi Erkek Oyuncu”, “En İyi Kadın Oyuncu” ödülü

Senin İçin / Refik Sunar ile birlikte), (Yönetmen: Aydın G. Arakon, Acar Film, 1957, Oyuncular: Muzaffer Nebioğlu, Nedret Güvenç, Kemal Ergüvenç, Toygar Belevi, Halide Pişkin, Nursan Alçam, Adile Sarıkaya

1988 TRT Dizi uyarlaması / Yönetmen: Genco Erkal, Başroller: Engin Cezzar, Gülriz Sururi

2011 TV Dizisi Uyarlaması / Yönetmen: Çağan Irmak, Başroller: Nejat İşler, Belçim Bilgin

Dağlar Delisi Ferhat /Senaryosu, Orhan Kemal, Lütü Akad, 1957

### 2.3.3. TV ve Radyo Dizileri

Eski Türk Tiyatrosu / 4 Bölüm,

Bak Ne Suret Gösterir Seyreyle İbret Perdesi, Hoş Seda / 4 Bölüm,

Ramazan Sohbetleri / Radyo, 30 Bölüm,

Fıkra Nasıl Anlatılmaz / TV programı

### 2.3.4. Yazı Dizileri

Ramazan Sohbetleri

Direklerarası

Bir Dostluğun Öyküsü (Türkiye-Almanya)

Cahide Sonku

Perşembenin Gelişi

Can Enişte

Çocuklara Mitoloji

Murat Efendi Adında Bir Osmanoğlu

Viyana'nın Atlattığı Vartalar

### **2.3.5. Araştırma Yazıları**

Hebbel'in Tiyatro Görüşü (Alman Oyun Yazarı, 1813-1863)

Yazarın 1949 yılında Alman Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirme tezi: Madam Bovary (Gustave Flaubert) ve Effi Briest (Theodor Fontane)

Mizancı Murat Bey'in Romancılığı

### **2.3.6. Sahnelediği Yabancı Oyunlar**

Gergedanlar (Eugene Ionesco, Almanya'da Hitler'e karşı bir başkaldırıyı anlatır. akt. Metin Akpınar / Haldun Taner 100. Yaşında / Cadde Bostan Kültür Merkezi, söyleşi), Generallerin Beş Çayı (Boris Vian, Fransa ile Cezayir Savaşını alaya alan hicveden eser.)

### **2.3.7. Çeviriler**

Kızgın Damın Üstündeki Kedi / T. Williams'tan V. Günyol ile birlikte

Anastasia Tiyatro Terimleri / M. And - O. Nutku İle

Buridice / V. Günyol ile birlikte

Erdmann, Kurt; Der Türkische Teppich Des 15. Jahrhunderts (15. Asır Türk Halısı), Çev.: Haldun Taner, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1957, 134 S.)

### **2.3.8. Radyo Skeçleri**

Bir Münzevi ve 8 Skeç / Ankara Radyosu

Dinleyici İstekleri / İstanbul Radyosu

Hasanoğlu Hüseyin Berlin'de / Berlin Radyosu

Beethoven / İstanbul Radyosu

## Yılbaşı Programı

### Bir Miras Taksimi / İstanbul Radyosu

Timsah (İstanbul Radyosu, Dostoyevski'nin “*Timsah*” hikâyesinden esinlenerek yazılmıştır. 147'liler olarak adlandırılan akademisyenlerin üniversiteden uzaklaştırılmasını eleştiren bir eserdir. Bilgi Yayınevi tarafından Selçuk Erez, Demet Taner düzenlemesiyle “Haldun Taner'in Timsahı” (2008) adıyla yayınlanmıştır.) Haldun Taner'in “*Timsah*” dışındaki radyo skeçlerinin kaydı tutulamamış ve günümüze ulaşamamıştır.

### 2.3.9. Eserlerini Yayınladığı / Çıkardığı Dergiler

Haldun Taner'in yayımlanan İlk hikâyesi “Töhmet”, “Yedigün” dergisinde yer almıştır. (Haldun Yağcıoğlu, müstear adıyla, 4 Ağustos 1946),

Hikâyelerinin yayınlandığı diğer dergiler: Ülkü, Yücel, Yeni İnsan, Küçük Dergi, Varlık dergileridir. (Haldun Taner'in Cumhuriyet gazetesinde de hikâyeleri yayımlanmıştır.)

Haldun Taner “Küçük Dergi” yi, Semih Tuğrul, Adnan Benk, Adli Moran ile beraber çıkardı (Altı sayı). Taner'in kendisinin çıkardığı “Oyun” adlı bir dergisi daha vardır.

### 2.3.10. Yayımlanmamış Eserleri

Taner, ölümüne kadar yazmayı, üretmeyi düşünmüş bir yazardır. Tasarladığı öyküler, oyunlar vardır. Bu düşüncesini “Elbet benim de içimde nice hikâyeler yatıyordur. Ömür izin verirse ortaya çıkar. Olmazsa... Sağlık olsun. Dünya bir şey kaybetmez” ( Röp., Aktan, Taner, 2008a: 130) sözleriyle ifade etmiştir. İçinde hangi hikâyeler vardı bilinmez ama; bildiğimiz kadarıyla Haldun Taner'in tamamlanmamış üç eseri vardır:

Münir Özkul'un oynaması için kaleme aldığı ve adının “İnsan Denen Soyтары” olması planlanan tiyatro oyunu,

“Oyunbozan Süiti” adlı roman çalışması,

Anılarını toplamayı düşündüğü “*anı kitabı*”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Haldun Taner'in eserleri için “8 Mayıs 1986 Milliyet gazetesi”, Mustafa Miyasoğlu'nun “Haldun Taner” çalışması, Ayşegül Yüksel'in “Haldun Taner Tiyatrosu”, Haldun Taner'in “Ayışığında Şamata”, Sıddıka Dilek Yalçın'ın “Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği” Kitapları temel alınmıştır.



## 2.4. Haldun Taner'in Aldığı Ödüller

Haldun Taner, gerek hikâyelerindeki özgün dil ve anlatım gücü gerekse hayatın içindeki küçük ayrıntıları yakalama becerisi ile hikâye alanında döneminin en usta yazarlarından biri olarak kabul görmüş ülkemizde ve dünyada prestijli ödüller almıştır.

Haldun Taner'in çok ödüllendirilen bir yazar olması tesadüf değildir. Yurt içinde ve yurt dışında kendisine gösterilen bu teveccühü, yazarın her eserinde alışılmışın dışına taşma, çok sesli ve renkli anlatılar oluşturma üslubuyla açıklamak yanlış olmaz.

Haldun Taner'in tarihsel sıraya göre aldığı ödüller (Taner, 2008a):

1948 yılında “*Necmiye'nin Hatırı*” hikâyesiyle Cumhuriyet Gazetesi, Yunus Nadi, hikâye yarışmasında dördüncülük ödülü.

1953'te “*Şişhaneye Yağmur Yağıyordu*” hikâyesi New York Herald Tribune uluslararası hikâye yarışmasında Türk hikâyeciliğini temsil eder ve birincilik ödülü kazanır.

1955 yılında “*Onikiye Bir Var*” hikâyesiyle Sabahattin Kudret Aksal (Gazoz Ağacı hikâyesi) ile birlikte “*Sait Faik Armağanı*” birincilik ödülünü paylaşır.

1955'te “*Kaçak*”, “*Türk Film Derneği Senaryo Ödülü*” kazanır.

1956 yılında Varlık dergisi Haldun Taner'i yılın en iyi hikâyecisi ilan eder.

1957'de “*Dağlar Delisi Ferhat*”, “*Basın Yayın Senaryo Armağanı*” ödülüne layık görülür.

1969 yılında “*Bu Şehr-i İstanbul ki*” oyunu “*Muhipzade Celâl Ödülü*” nı kazanır.

1969 yılında “*Sancho'nun Sabah Yürüyüşü*” Uluslararası Bordighera Mizah Festivali Ödülünü kazanır.

1972 yılında “*Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*” oyunu “*Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü*” nı kazanır.

1972 yılında “*Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*” oyunu ikinci kez ödüle layık görülür ve “Sanat sevenler Derneği, “*En İyi Yerli Oyun Ödülü*” nı kazanır.

1983 yılında “*Yalıda Sabah*”, “*Sedat Simavi Ödülü*”nü kazanır.

1984 yılında Milliyet gazetesindeki yazılarını topladığı “*Çok Güzelsin Gitme Dur*” adlı eserle Haldun Taner, “*Gazeteciler Cemiyeti Ödülü*” nı alır.

1985 yılında Haldun Taner, Sanat Kurumu tarafından “*Tiyatro Onur Ödülü*’ne layık görülür.

Bu ödüllerin dışında Haldun Taner, uluslararası yayınlarda da kendisine yer bulmuştur.

Bu yayınlar: Dünya Tiyatro Yazarları Ansiklopedisi, The Reader’s Encyclopedia of World Drama, İnternational Authors & Writers Who is Who, Uluslararası Şahsiyetler Rehberi.



### 3. HALDUN TANER VE İNSAN

#### 3.1. Zaman ve İnsan

İnsan, zamanla koşullu bir varlık olarak zamanı anlama/anlamlandırma gayretini daima canlı tutmuş “zaman” üzerinde düşünceler üretmiştir. Kavrama yönelik arayışlar, daha çok zamanın özü ile ilgili bir anlamlandırma çabasının varlığıyla ortaya çıkar. Platon, zamanı idealar âleminin bir taklidi olarak görürken Aristoteles, zamanın varlığına şüphe ile bakar ve “*zaman*”ın tanımlanamayacağına inanır. Bergson ise zamanın bilinçle kavranabilen kesintisiz, dinamik ve yinelenemeyen yapısına dikkat çeker. “Sadece hafıza sahibi bir bilinç için süre vardır” (Bergson, 2019: 50). anlayışında olan Bergson, herkesin zamanının kendisine ait olduğu düşüncesini taşır. “Zaman şuuru”, olarak adlandırılan bu anlayış zamanın geçmiş ve gelecek ile *an*’da toplanan sürekli yenilenen bir devinim olduğu algısından hareket eder. Bergson’a göre: “Biz sadece kendi süremizi algılarız, zira eğer dış fenomenlerin ardışıklığına şahitlik edersek, bu fenomenler sadece bizim tarafımızdan algılanır olmaları bakımından var olurlar ve bu algılar psikolojik hâl miktarınca olur. Öyleyse ardışıklıklara dair bildiğimiz şey sadece bilinç hâllerinin ardışıklığıdır” (Bergson, 2019: 50). Heidegger ise “Varlık ve Zaman” adlı kitabında zamanı, varlıkla eş tutar. Ona göre sonlu bir varlık olan insan (*dasein*), doğum ve ölüm boşluğunda zamansal olarak var olur. Ölüncə, sonlu olan zaman da yok olur. Heidegger’e göre “Kısaca zaman, varlığın ontolojik temelini ve kendi hakikatini anlamını görünür yaparak, onları açığa” (Çüçen, 2006: 16-17). çıkaran bir kavramdır.

Buna göre zaman kavramı, insanın hem kendi hem de varlıkla olan ilişkisine bir tehdit olarak algılanabilir. Söz konusu tehdidi anlama ve anlamlandırma, insan için dönemsel gelişmelerle ve değişimlerle paralellik gösterir. Bu değişimlerin en önemlilerinden biri de 18. yüzyılın sonlarında İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi’dir.

Sanayi Devrimi’nin oluşturduğu modern anlayış, insanda “somut duygudan yoksunluk, boşluk ve aidiyetsizlik/köksüzlük gibi hisler” (Barrett, 2016: 37) yaratmıştır. Bu hisler insanın ontolojik varlığında kırılmalar oluştururken zamanı bir amaç olmaktan çıkarıp bir araç hâline getirmiştir. Bunun temel sebebi ise bu yeni gelişmelerin Batı’da sekülerleşmeye zemin hazırlamasıdır. Zamanı, dünya ve öbür dünya olarak ucu açık ve sonsuz olarak algılayan insan, artık dünya zamanını asıl zaman olarak algılamaya ve bu kısıtlı zamanı meşguliyetleriyle doldurmaya odaklanmış zamanın akıp gittiği gerçeğiyle de

onun tutsağı hâline dönüşmüştür. Bu şekilde modern insan, zamanı yakalama peşinde kendi varlığından uzaklaşarak bir üretim ve tüketim nesnesine dönüşmüştür.

Bu hızlı değişim, şehirleşmeyi artırırken işçi sınıfının doğmasına ve üretimde standartlaşmaya yol açmıştır. İhtiyaçların çeşitlenmesi, aile üyelerinin çalışma zorunluluğu yaşam biçimlerini dönüştürmüş bir zorunluluk olarak “birey açısından zamanı ölçülebilir, denetlenebilir ve planlanabilir bir kavram hâline getirmiştir” (Karadaş, 2015: 330). İnsan yaşamı ile ilgili bu değişim, insanın gereksinimlerini artırırken çalışmaya olan bağımlılığını da körüklemiş zaman, insan için şey’leşmenin bir aracına dönüşerek “...günümüzde hayatın olağanüstü bir şekilde dışsallaşmasına yol aç(mış). Yaşamın temposu hızlan(mıştır)” (Barrett, 2016: 37). İnsanda gelişen zamanın bir tehdit olmasına yönelik algı, insanı toplum içinde fakat toplumun mekanik bir parçası gibi konumlandırmaya başlar. Bu bağlamda sanayileşme, modern insanın seçme özgürlüğünü kısıtlamış hâkim erkin ona biçtiği zamanı yaşamaya zorlamıştır. Zira zaman, modern hayatın işleyişinde en temel ölçütlerden biri olma niteliğine bürünmüştür.

### **3.1.1. ‘An’ı Yaşama**

İnsan, ölümlü bir varlık olarak zamanla sınırlanmıştır. Bu sınırlandırılmışlık, bir yandan insanın trajedisi iken diğer yandan hayata ve yaşanılan zamana değer katan bir nedensellik, kışkırtıcı bir motivasyon olarak ortaya çıkar. Çünkü geçen anın bir telafisi yoktur. İnsan, bu bağlamda bilen bir canlı olarak ölümün varlığının yanı sıra onu kabullenme güçlüğüyle de yaşamı boyunca baş etmek zorunda kalır. İnsanın bu yolculuğunda ise sanat, insan için bir kaçış, ölüme meydan okuma ve aynı zamanda bir “katarsis” işlevi görür.

Sanatçılar, verdikleri eserlerle insan-zaman ilişkisine çok yönlü bakmışlar zamanın insan için algılanışını ve önemini eserleriyle vurgulamaya çalışmışlardır. Cumhuriyet Dönemi yazarlarından Haldun Taner de hikâye ve oyunlarında zaman üzerinde sıklıkla durmuş insanın en büyük serveti olarak gördüğü zamanı en iyi şekilde değerlendirmesi gereğine odaklanmıştır. Bu bağlamda Haldun Taner’e bakışımız, yazarın anlaşılmasını istediği anlam alanları mahfuz olmak üzere eserlerini, yeni anlamlara kapı aralayan boyutlarıyla değerlendirmek olacaktır. Umberto Eco, “Açık Yapıt” adlı eserinde bu noktaya temas ederek sanat eserinin estetik olma hüviyetini “Temel olarak biçim, özünü değiştirmeden çok sayıda izlenim ve yankılanmaya neden olarak farklı bakış açılarından görülebildiği ve anlamlandırılabilirdiği ölçüde bir estetik değer kazanır” (Eco, 2016b: 66). şeklinde izah eder. Zira “Eğer metin sadece gerçek görünüyorsa günlük hayattan

farklılaşmamıştır ve bunun kurmaca bir dünya olmasının anlamı yoktur” (Fry, 2017: 83). Bu bağlamda okur, kurmacanın gizemlerini kendi bilgi ve deneyimleri ölçüsünde çözer ve metnin anlamını çoğaltır. Böylelikle eser, okurun her türlü entelektüel kapasitesinin elverdiği çerçevede yeniden yorumlanır. Taner’in anlatıları da kendi içinde hayatın olağan ritmini yansıtıyor izlenimi verse de görünenin ardına ironi ve mizahla gizlenen yapısıyla çok farklı bakış açılarıyla yorumlanmaya elverişli bir “açık yapıt” niteliği taşır.

Haldun Taner, bir aydın bakışıyla zamana yaklaşır. Anlatılarında “...zamanın farkında oluşu itibariyle varoluşunun da farkında olan insanın yaşam algısını farklı boyutları ile irdelemeyi tercih eder” (Arslan, 2012: 13). Bu yaklaşımın sebebi ise yazarın insanları zamanı duyumsayarak yaşamaktan uzaklaşmış görmesidir. Taner, zamanı hızla, bilinçsizce tüketilecek değersiz bir kavram değil; her anı kıymetlendirilecek bir kavram olarak görür. Zamana mekanik, düzenleyici ve sınırlandırıcı bir kavramdan ziyade insanın yaşamla olan ilişkisini anlamlandıran ve sağaltan bir bakış açısıyla yaklaşır.

Taner’in İsviçre’de neşredilen Atlantis dergisinin saatler üzerine çıkaracağı özel sayı için yazdığı “Onikiye Bir Var” (Taner, 2009b) hikâyesi, zamana bakış açısını ortaya koyduğu hikâyelerinden biridir. “Nasıl başladı, ne vakit başladı, bilemiyorum. Ama ilk belirtiler, dokuz yaşımda iken patlak verdi” (Taner, 2009b: 19). şeklinde bir sorunun ifadesiyle başlayan hikâye, çevresindeki insanların aksine zamanı, her an’ı içinde duyarak yaşayan sıra dışı bir kahramanı konu alır. Hikâye kahramanı, saate bakmadan saatin kaç olduğunu bilir, hayatı bir tempo içinde algılar ve yaşadığı her an’ın geçişini duyumsar. Bunun sebebi, pandüllü saatin tik tak’larına küçük yaştan itibaren maruz kalışdır. Geçmişe dair bir izin, saat üzerinden belirtilmesi kahramanın zamansal olarak dün, bugün ve gelecek bütünlüğüne sahip olduğunun bir işareti olarak hikâyede öne çıkar. “Ayrıca karakterin içine işlemiş olan pandül ritmindeki tokluk ve ağırlık yine ‘nesne’nin (eski duvar saatinin) geçmiş zamanın ruhunu taşıyor olmasıyla ilgilidir” (Bolat, 2018: 137). Bilinmektedir ki nesneler, bir metafor olarak insanlara çağrışım marifetiyle birçok olay, yer, zaman ve kişi ile ilgili geribildirim verirler. Yazar da saat üzerinden kahramanın bilinçaltına seslenmiş onun içine işleyen seslerle zamansal farkındalığını ortaya çıkarmıştır. Saatin tik tak’ları ile hikâye kahramanının yaşam ritmi birleşmiştir. Diyebiliriz ki “Hikâye kişisi içinde zamanın temposunu duymaya başladığı andan itibaren, yaşamaya da başlamıştır. Çevresindeki hiç kimsede, bu tempo yoktur” (Yalçın, 1995: 153). Oysa yaşamın her unsuru bir tempo üzerine kuruludur ve insanın da bu tempodan ayrı düşünülmesi olanaksızdır.

Bir hastalık olarak teşhis edilen bu yeti, aslında insanların kaybettiği zaman mefhumunun ironik bir eleştirisi olarak düşünülebilir. Zira ironi “söylenen sözün aksinin ima edilmesidir” (Kierkegaard, 2009: 271). Taner, bu ironik yaklaşımla “*anı hissederek yaşama*” yı hastalıklı bir hâlin aksine her insanın yaşam formülü olarak benimsemesinin gerekliliğine vurgu yapar.

Kahramanın saati duyumsayarak yaşama ayrıcalığı, hikâyede okura, saatin ritminden hayatın ritmine, saatin kurgu mekanizmasından insanın kimlik inşasına kadar uzanan geniş bir değerlendirme alanı açılar. Taner, bu şekilde muhatabının düşünce yetisini harekete geçirmeyi hedefler.

Yazar, insan ve saat ilişkisi üzerinden hayat felsefesini de okura hissettirir: “Bir bakıma, hepimiz kurulu birer saat değil miyiz” (Taner, 2009b: 24) sorusunu soran Taner, saatin kalitesini belirleyen şeyin kurgu mekanizması olan zemberek olduğunu, yaşamın da “*bir kurulma ve çözülme, bir dolma ve boşalmadan*” ibaret olduğunu savunur. Kişinin aldığı eğitim, sahip olduğu kültür ve maruz kaldığı toplumsal değerlerin, insanın kurgu mekanizmasını oluşturduğunu belirten yazar, insanların söz ve eylemlerini bu kurgunun yönlendirdiğinin altını çizer. Bu kurgu çoğu kez insanı ikircikli bir hâle sokar. Laing “*sahte-benlik*” olarak adlandırdığı bu durumu “kendisi olamamanın bir yolu” (Laing, 2015: 92) olarak görür ve toplumda maskesiz insanın çok ender olduğuna vurgu yapar.

Bu bağlamda Taner de maskeyi ve kurulmuş olmayı onaylamaz. Dış etkilerle kurulmayı boşa çıkararak kimliğini kendi değerleri üzerinden inşa eden insanı: “*zembereğini kendi kuran*” insanı olumlar. Saatin varlığına dair en temel parça olan zemberek, hikâyede insan yaşamını anlamlandırma nesnesi olarak da ele alınır. Bunun anlamı ise: “*Yaşlılıkta ölen, kurgusu biten; gençlikte ölen, zembereği bozulan*” insandır.

Haldun Taner, insanın gelişim ve değişimine bağlı olarak tekrar tekrar kendini kurabilme yetisinin olduğuna inanır. Bu yeti ise insanda toplumun koşullandırmalarından arınıp hayata yeniden ve özgün bir anlam verme ile görünür olur. Bu bağlamda Taner, başkalarının kurduğu, işleyişine başkalarının müdahale ettiği ayarsız saat olmaksızın, durmuş bir saat olarak günde iki kez doğruyu göstermeyi yeğler. Bu tavır, Taner’in yaşam serüveninde tanık olduğu ve mücadele ettiği taklitçi, ikiyüzlü anlayışlara bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda bu yaklaşım insanın özgürlük sorunu olarak da ele alınabilir.

İnsan, akılla donatılmış bir varlık olarak kendi iradesiyle kararlar alır. Hayatında karşılaştığı durumlarda seçimler yapar. Bu seçimler, çıkarlara değil de doğruluğa, adalete hizmet ediyorsa orada insanın özgürlüğünden söz edilebilir. Çünkü “İnsan kendi kendini kurar. Önceden kurulmuş, tamamlanmış, sona ermiş değildir” (Sartre, 1997: 91). Yaşam boyu devam edecek bir “olma” sürecinin öznesi olan insana da özgürlük, “...hazır olarak verilmemiştir; özgürlük bir ‘olanak’tır; onun gerçekleştirilmesi insanın kendisine kalmıştır” (Mengüşoğlu, 1988: 135). Bu anlayışla insan, verili gerçeklikler yerine kendi gerçekliğini oluşturarak özgürlüğe kavuşabilir.

Descartes, insanın özgürlük sorununa “İnsanın başlıca olgunluğu özgür bir istence sahip olmasıdır ve onu övülür ve yerilir kılan da budur” (Descartes, 1995: 79-80). sözleriyle açıklık getirmiştir. Özgürlüğünü kuran insan da bu şekilde toplumsallığın yarattığı bir özne değil “*birey*” olur. Taner de birey olmanın önemine dikkat çeker, kurgusunu kendi oluşturmuş iç ritmini sağlamış insanın, hayatın ritmini de yakalayabileceği düşüncesindedir. Taner’e göre bu şekilde insan, gerçekten yaşar ve gerçekten var olur. Taner, akıp geçen zamanı sadece izleyen değil hayata anlam katabilen insanı olumlar ve bunu insanın özgürlüğüyle birlikte değerlendirir.

Hikâye kahramanı devlet erkinin, kendi menfaat alanlarını kaybetmemek adına ilerici, özgürlükçü, eşitlikçi insanlardan hoşlanmadığını, saatin işleyişi üzerinden: “Bazımız ileri gider, kimimiz geri kalırız. Memleket saati yahut standart ayarından ileri gidecek olursak, kanun denilen muvakkitbaşı tutar bizi geri alır. Daha fazla kızarsa, büsbütün durdurur” (Taner, 2009b: 24-25). sözleriyle vurgular. Çağdaşlığın cezalandırıldığına da işaret edilen hikâyede bu yaklaşım “Geri kalacak olursak... ileri alır diyecektim ama geri kalana pek aldırılmaz” (Taner, 2009b: 25). sözleriyle ifade edilir. Metin içi bu ifadeler, yazarın topluma ve siyasi erke açık göndermeleri olarak değerlendirilebilir. Saatin işleyişinin bir sembol olarak alındığı hikâye bu şekilde toplumun açmazlarına, eşitsizliklere, baskıya ve yönetim anlayışına eleştiriye kapı aralar.

Hikâyede ayrıca sık sık insanların hayatın ve zamanın değerinden habersiz olduğuna işaret edilir. “Eskiden beri az yaşamaktan, erken ölmekten korkarım. Sade ben mi, herkes korkar. Bu neden ileri geliyor? Ben düşündüm ve buldum: Hayatı kesif yaşamamaktan. Hayatı kesif yaşamaktan ne anlıyorum? Sevmek, sevilme, eğlenip yan gelmek, çubuğunu yakıp gününü gün etmek mi? Hayır... Karınca gibi durmadan çalışmak, para biriktirmek, ev kurmak, çoluk çocuk yetiştirmek mi? Bunlar da boş lakırdı. Kesif yaşamaktan sadece zamanın geçişini hissetmeyi anlıyorum” (Taner, 2009b: 26). Bu sözlerle yazar, modern

yaşamın dayattığı W. Reich'in "*küçük adam*" olarak adlandırdığı "almak, yemek, tüketmek" (Reich, 1976: 61) üzerine yaşayan insanı eleştirerek mutluluğun maddeyle ölçülemeyecek an'larda gizli olduğunun altını çizer.

Taner, Bergson'un "Yaşanan zaman, şuur hâllerinin mütevali akışı, daimî oluş ve değişimlerdir" (Bergson, 2018: 27). anlayışıyla zamanın geçişini fark ederek yaşamayı önceler. Çünkü "canlı zaman ancak şuurda görülebilir" Oysa insanlar "şakağa düşen aklarla, alnımızdaki kırışıklıklarla... nihayet hastalıkta, ölümdede..." (Taner, 2009b: 27) zamanın sadece geçmiş olduğunu hissetmektedirler.

Akış hâlindeki zamanı insanın tarihselliği olarak niteleyen Takiyettin Mengüşoğlu: "...tarihsellik demek, üç boyutlu bir zamana kök salmak demektir. ...Bugün, "şimdi", yapıp-etmeler için bir orta noktadır. Bu orta nokta dün ile yarın arasında bağ kuran bir düğüm noktasıdır" (Mengüşoğlu, 1988: 142). sözleriyle insanın an' da geçmişi ve geleceği bağladığı fikrinden hareket eder. Zira "... 'şimdiki an' zamanın sürekliliği, bağlantısı çünkü geçmiş ile gelecek zamanı bağlıyor ve zamanın başı, bir ötekinin sonu" (Aristoteles, 1996: 29). Taner de hikâyede "*şimdi*"ye dikkat çekerek zamanın bilincine eren insanın, dünyayı ve kendini daha iyi tanımlayabileceğini tarihselliğini kurarak daha üretken olabileceğini düşünür. Bu düşüncesini de şu şekilde açılar: "Çünkü her yaşadığımız dakika önce yaşadıklarımızın birikimini, sonra yaşayacaklarımızın da tohumlarını içerir. Her geçen dakika biriciktir. Geri gelmez. İyi ve yoğun yaşanan her dakikada sonsuzluktan bir renk vardır" (Taner, 2015a: 115). Yazara göre an'ı yakalamak aslında geçmişle geleceği birleştirmekle eşdeğerdir.

Günlük yaşam pratikleri ve alışkanlıkları içerisinde boğulan, tarihselliğini kuramamış, benliğinden uzaklaşmış insan, Taner'in "*deve kuşu*" metaforuyla imlediği gerçeklere gözlerini kapatan zamanı unutarak yaşayan ve hayatın kıymetini kavramadan ölen bir varlıktır.

Zamanı hissederek her yönüyle yaşamayı arzulayan hikâye kahramanı; bilerek, farkında olarak yaşamanın gerekliliğine şu sözlerle değinir: "Ama zaman daha geçmeden, henüz geçerken, onun geçişini âdeta gözle görür gibi şuurlu ve uyanık bir şekilde hissedebildiğimiz gün, öyle geliyor ki bana, bizden habersiz geçmiş zamanın bizde yaratabileceği bütün acı sürprizleri ortadan kaldırmış olacağız" (Taner, 2009b: 26-27). Taner, dönüşü olmayan yolda bir vapur gibi zamanı yara yara ilerleyen insana işaret ederek "an"ın kıymetine dikkat çeker. Çünkü yaşamda "An an'ı kovalıyor, an'lar sonsuzlukta



eri(yor)” (Taner, 2009b: 27). Bu hızlı yol alışta yazara göre insan, ölümlü olduğunun bilinciyle doya doya yaşamalı akan zamanın her saniyesini hissetmelidir.

Yazar, zamanı durduramamanın çaresizliği içindeki insandan, dakikaların değerini sadece yılbaşında 12’ye 1 varken değil; her zaman anlayan bir şuur bekler. Bu görüşünü de vapur metaforuyla izah eder. Vapurda giderken “gelmişiz diyerek şaşakalmak” yerine “Vapur, Kızkulesi açıklarında... İşte Salacak'a yaklaşıyoruz. Na şurası Selimiye, şu yeşil ışık Haydarpaşa mendireği... Şu mavi lambalar Kordon Oteli'nin değil mi? Vapur yana dönüyor. İşte Kadıköy iskelesi... geçişin adım adım bilincine” (Taner, 2009b: 28). varmanın gerekliliğiyle açıklar.

Hikâye kahramanı “Sonunda ya sapıtacağım yahut da aradığıma erişeceğim. Zamanın şuuruna varıp, hayata doyacağım. Yaşadığımı, herkesten kuvvetli anlayacağım. Ölüm korkusundan, kurgusu bitmek, zembereği bozulmak kaygusundan kurtulacağım” (Taner, 2009b: 30). anlayışını benimser. Kahraman, sürekli içinde hissettiği temponun aslında daha bilinçli yaşamasına vesile olacak bir “arız” olduğunu kavrar. Yaşamın verili düzenine kapılıp gidenlerin trajedisine tanık olur. Sığ yaşamların maddede bulduklarını sandıkları sahte mutlulukların peşinde hayatı kaçırmalarına acır. Oysaki “Gündelik kazanımların peşinden giderek hayatın gizine sırtını çevirmiş olan insan, bu kazanımlarını kaybedince “ontolojik/varoluşsal” bir güvensizlik yaşar. İnsanın bu güvensizlikle baş başa kalmaması için hayatı “farkındalık sürecinde” yaşaması gerekmektedir” (Tüzer, 2005: 939-950). Bu farkındalık süreci insan olmanın bilincini idrak etmeyi, değerlerin sesini duymayı beraberinde getirir. İnsan, bu sürece dünyadaki varlığını sorgulayarak, yaşamına anlam vererek dâhil olabilir. Bu anlam verme hazır bulduğu gerçekleri sorgulamayı, anlamayı veya değiştirebilme becerisini de kapsar. İnsanın bu arayışını Takiyettin Mengüşoğlu “ideleştirme” olarak adlandırır. Halis bir ideleştirmenin ise ‘yüksek değerleri’ benimsemiş insanlar için düşünülebileceğini vurgular. İnsan, anlam vererek, ideleştirerek yaşama gücünü ve azmini sağlar. “...çünkü eylemlerine bir anlam vermeyen insan ne harekete geçebilir ne de yaşamakta devam edebilir” (Mengüşoğlu, 1988: 153). Bu bağlamda hayatına bir anlam veremeyen insanın mutluluğundan da bahsedilemez.

Taner, hızla akan yaşamın akıntısında kaybolup farkındalığını yitirmiş anlam derinliğinden yoksun insana, hikâye kahramanı üzerinden bir işaret fişegi atar. Metne okuru dâhil ederek kendini tanımasına ve hayatıyla yüzleşmesine zemin hazırlar. Çünkü her saniye elden yitip giden hayatın, zaman savurganlığına tahammülü yoktur. “Anı yaşama gayesi içindeki bir insan için tek bir boşluk dahi kaybedilmiş birer cennettir” (Güler, 2007: 1206).

Bu cennetin anahtarı da kendini hayat karşısında yeniden inşa edebilmiş yaşamın gizine ulaşmış insanın elindedir. Yazar, hikâyede bir anlamda zamanın anlamını ve önemini kavrayan insanın yaşamını da anlamlı kılacağını okura hissettirmek ister.

Bir zaman sonra içindeki ritmi kaybeden hikâye kahramanı, artık saati tam olarak hesap edemez. Bu iyileşmeye kahramanın tepkisi ironiktir. Sevinmesi beklenirken, zamanın kıymetini bilmeden yaşayanlar arasına katıldığını düşünerek üzülür: “Bense, o an öldüğümü anladım” (Taner, 2009b: 30). Bu sözler Gasset’in “*herkesleşme*” olarak kavramlaştırdığı sıradanlaşma ve biricikliğini kaybetmeye karşılık gelir. Herkesleşme, bir “*toplumsallaşma*”, bir “*toplumsal robota*” dönüşmedir. Herkesleşmeyi Gasset: “herkes işte... tüm diğerleri, hiçbir belli kimse değil” (Gasset, 2014: 160). şeklinde tanımlar. Öykü kahramanı da özel hassasiyetini yitirince kendine münhasır bir kişilik olmaktan çıkıp herkesleşmiş ve kendine yabancılaşmıştır. Çünkü kahraman “Değil mi ki, içimdeki pandülü duyamıyorum... Ne derlerse desinler, ben artık durmuş bir saatim” (Taner, 2009b: 31) sözleriyle “an” bilincini yitirmekle ölümü eşdeğer tutar.

Yaşamın bir ritim olduğu düşüncesinden hareket eden hikâye, insan ve toplum yaşamının bu ritme uyum sağlama noktasındaki eksikliklerini sosyolojik, felsefi bir bakışla irdelemiştir. Zaman, insanın en büyük servetidir. Bu bağlamda insan, zamanın her anını bilinçle değerlendirmeli yaşamın tüm güzelliklerinden istifade etmeyi bilmelidir.

Saat, hikâye ve romanlarda sık kullanılan bir metafordur. Bu yaklaşımla Türk edebiyatının önemli yazarlarından Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” romanı ile Taner’in “Onikiye Bir Var” hikâyesi arasında saat’in simgesel kullanımı ile ilgili dikkate değer benzerlikler olduğu yadsınamaz. Berna Moran, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” romanını değerlendirdiği yazısına roman için “İki uygarlık arasında bocalayan toplumumuzun yanlış tutumlarını, davranışlarını, saçmalıklarını alaya alan, eleştiren bir romandır” (Moran, 1978: 37) değerlendirmesini yapar. Taner’in saatlerle/insanlarla anlatmak istediği de iki uygarlık arasındaki sıkışmışlık hâlidir. Zamana hükmetme anlayışıyla tempo arayan Batı’ya karşı Doğu’nun zamanı yavaş akar ve insanlar bu akışın farkında değildirler. Taner’in vurgulamak istediği de toplumda zamanın şuursuzca harcandığı, değerinin bilinemediğidir. Birbiriyle çatışma alanlarına sahip olsa da bu iki anlayış toplumda iç içe yaşar. Taner, eski ve geleneksel anlayışı sürdürenler için “alaturka saat ayarı üzerine işler”, Batılı hayat görüşüne sahip insanlar içinse “Kimi Greenwich ayarıdır, kimi San Francisco” (Taner, 2009b: 24) ayarındadır ifadelerini kullanır. Bu benzetmelerle Taner, toplumun içinde bulunduğu ikilemi tespit ederken eleştiri oklarını,

çağdaş normlara uyum sağlayamamış insanlara yöneltilir. Yazarın muhatabına önerdiği anlayış Batılı normlarda ileri bir yaşamdır. Çünkü Batılı olmak planlı olmayı ve tempoyu gerektirir. Taner’in de geriye bakmaya niyeti yoktur.

Tanpınar’ın “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” romanında saati sembolleştirmesini Oğuzertem ise şu şekilde izah eder: “...sıhhat” ile “saat” arasındaki simgesel ilişkinin “saatler olsun!” ve “saatinize!” gibi standart olmayan kullanımlardaki bozulmada “saat”ın gösteren olarak özgürleşmesi ve kendine özgü bir yaşam edinmesinden kaynaklandığı anlaşılıyor. Bu yüzden romanda geçen sen “saatinden şikâyet ediyordun” (154) cümlesinde sıhhat anlamının simgesel düzeyde korunabilmesi mümkün oluyor. Bu şekilde özgürleşen “saat” artık özel anlamlar kazanabiliyor” (Oğuzertem, 1995: 69). Bu yaklaşımla Oğuzertem, romanda Nuri Efendi’nin bozuk ve ayarsız saatleri hasta insanlara benzetmesini örnek verir. Yine “Tanpınar’a göre saat ve zaman en çok sahibine benzer. İnsan zamana ve saate sirayet eder; zaman ve saat de insana sirayet eder” (Karataş, 2016: 293). Haldun Taner de saat-insan ilişkisine aynı pencereden bakarak: “Saatlerin her biri kendi kişiliğine göre işliyor. Kimi ağırbaşlı yavaş. Kimi genç bir kadın gibi sekmekte... Kimi dörtnala almış başını gidiyor...” (Taner, 2009b: 29) değerlendirmesini yapar. Bu bağlamda Taner de Tanpınar gibi insanların hayat tarzlarını saatlerle imleyerek hikâyede, saatlerle insanları özdeşleştirir.

Taner’in “Karşılıklı” (Taner, 2008a: 56) hikâyesi de zaman ve yaşam kavramları üzerine odaklanır. Anı biçiminde kurgulanan hikâyede yazar, Tiflis’e Gürcüceye çevrilip basılan kitabı için gitmiştir.

Hikâyede yazar, kitabı vesilesiyle verilen telif hakkıyla Tiflis’ten alarmlı, otomatik, su geçirmezlik özelliği olduğunu düşündüğü bir Rus saati alır. Yurda döndüğünde kolundan hiç çıkarmak istemediği saatine çok güvenen yazar, yaşamında da değişiklikler hisseder. Saatinin onu etkileyip düzene soktuğunu düşünür. Bu durumu “Gün geçtikçe birbirimize daha da alıştık. Saat benim bir parçam olmuştu. Onu koluma taktığımdan beri kişiliğim değişmişti. Zili beni dakik, muntazam, kararlı ve prensiplerine bağlı bir insan yapmıştı. Zaman savurganlığından da bu sayede uzaklaşıyordum. Hatta inanır mısınız, damdan düşer gibi hesaplamasız eski davranışlarım yavaş yavaş kaybolmuş, yerini her hareketime sinen bir zamanlama kaygısı almıştı” (Taner, 2008a: 60). cümleleriyle izah eder.

İnsan ve nesne ilişkisi üzerinden şekillenen hikâyede Taner, saat ile iletişimi insanın kendini ifade etmesi olarak belirginleştirir. Nesnenin pasif olduğu, insanın aktif olduğu bu ilişkide insan, nesneyle kurduğu etkileşim ve bu etkileşimin hayatında yarattığı değişim ile kendini yaşamda yeniden tanımlamaya ve değiştirip dönüştürmeye imkân bulur. Saat

sayesinde zamanını verimli değerlendirmenin önemini fark eden anlatıcı, yaşamının biricikliğine ve varoluşunun anlamına da erişmiş gibidir. Saat, zamanı fark ettiren ve hayatı planlayan bir araç olarak modern hayatın içinde kahraman için en kıymetli yoldaşa dönüşmüştür. Çünkü modern anlayışın yol açtığı hız çağı üretime odaklıdır ve zamansal planlamayı insan için elzem kılan bir yaşam biçimi dayatmaktadır.

Bu şekilde hikâye, kahraman ve saat arasındaki karşılıklı etkileşim düzlemine inşa edilir. Bu anlayış tabiatdaki varlıkların bir ruha da sahip olduklarına inanan “*animizm*” felsefesine gönderme yapar.

Hikâye kahramanı, saatinin sahip olduğu ruh ile kendi ruhunun oluşturduğu enerji ve güvenle yaşam algısını yeniden kurgulamış bu sayede günü, dolu dolu yaşamının hazzına ermiştir. Artık her anını, saatin alarmı sayesinde planlayan ve yoğun yaşayabilen kahraman, huzurludur. Bu uyumu “Dehşetli bir uyum sağlamıştık. Ben ondan memnundum, o da sanırım benden şikâyetçi değildi” (Taner, 2008a: 60). sözleriyle vurgular. Eş dost herkesin gıpta ile baktığı saatle yazarın, iki yıl kadar süren bu yoldaşlığı su geçirmez olduğuna inandığı saatinin su alıp bozulmasıyla bir kısır döngüye girer. Saat bir türlü tamir edilemez.

Hikâye kahramanı, su geçirmezlik özelliği olmadığı hâlde saatin uzun süre su geçirmemesini saatle kurduğu güven ilişkisine ve karşılıklı enerji alışverişine bağlar. Bu ilişki üzerinden hayatı yorumlayan Taner, hikâyede yaşamın karşılıklı bir duygu ve enerji alışverişi olduğunun önemini vurgular. Hikâyedeki “bu karşılıklı etkileşim, 20. yüzyılın başlarında Japonya’da ortaya çıkan ve enerji aktarımı ile ruhsal tedavi sağladığına inanılan “reiki” tekniğini akıllara getirmektedir. Yazar ve saati arasındaki bu karşılıklı enerji aktarımı ya da bir başka deyişle “reiki etkisi” (Arslan, 2017: 115) saatin eksik özelliğini tamamlamıştır. Bu karşılıklı etki süreci yaşamda insanın kendini bilme ve anlamlandırma sürecine denk gelir. Çünkü “İnsan, her ne kadar son gerçeği yalnızlıksa da yalnızlığı içinde ortaya çıkmaz: İnsan, öteki ile toplumsallık ilişkisi içinde, birisi’yle alışveriş hâlinde, ona karşılık veren olarak ortaya çıkar” (Gasset, 2014: 105). Bunu da kahraman: “Ne vakit ki moralim bozuldu, saatimin de morali bozuldu. Saatimin su geçirmezliğine yüzde yüz inanırken benden ona böyle sarsılmaz bir güven ve moral geçiyordu. Saatçiler o güvenimi sarsınca işin tılsımı o gün çözüldü, olan saatime oldu” (Taner, 2008a: 68). düşüncesiyle ifade eder.

Saati ve kendisi arasındaki ilişkiyi, insanın yaşamla arasındaki ilişkiye benzeten yazar, kendisinin saatin su geçirmez özelliğinin olmadığını öğrenmesiyle saati kullanmadaki ürkekliğinden yola çıkarak zamanda sonlu olduğunu anlayan insanın, hayata karşı

güvensizliğini ve çaresizliğini sorgular. Bu bağlamda insanın hayatla kuracağı karşılıklı iyi ilişkinin önemine vurgu yapan Taner, içindeki iyiliği, güveni, sevgiyi hayata yansıtırsanız hayat da size karşılık verir, mesajını okura iletir. Bu şekilde samimiyetini dünyaya yansıtan insan, ölümlü olmanın tedirginliğinden kurtulacak, yaşama sevinci ile dolacaktır.

Hayata karşı güçlü olmanın, insanları sevmenin ve korkmadan yaşamının gerekliliğine “yazarlık” üzerinden değinen Taner, bir yazarın tereddüt etmesini, korkmasını “ölüm” olarak niteler. Samimiyet, kavramını hikâyede öne çıkaran yazar, hikâyenin de adı olduğu üzere hayatta her şeyin “karşılıklı” bir etkileşime dayandığının altını çizer. “Her şey karşılıklı. Neye ya da kime ne verirsiniz onu alıyorsunuz... Başkalarından bize gelen sevgiyi çoğu zaman bizden onlara akan sevginin geri yansıması oluşturmuyor mu dersiniz?” (Taner, 2008a: 69) sorusuyla okuru hikâyenin içine çekerek ondan yaşamı ve ilişkilerini sorgulamasını bekler.

“Onikiye Bir Var” ve “Karşılıklı” hikâyelerinde zaman kavramı üzerinde dikkatle duran yazar, yaşamı kıymetlendiren şeyin zaman olduğu düşüncesinden hareket eder. Çünkü “*Sonluluğumuz kendisini zamanda açığa çıkarır*” (Barret, 2016: 229). Bu bağlamda zamanı bir araç olarak görme eğilimini reddeden Taner’e göre, “İnsanların çoğunluğu, anları, haftaları, ayları, yılları bir yerlere varmak için köprü olarak kullanıyor. Oysa her an başlı başına bir amaçtır” (Taner, 1987b: 74). Bu bilinçle insan, her saniyenin farkında olmalı ve tadına varmalıdır. Zamanı, iyi yaşamak ayrıca yazara göre bir tempo gerektirir. Her saniyesini farkındalık içinde yaşayan insan, bu sayede yaşamın güzelliklerine tanıklık edecek, yaşamını özgür seçimlerle yönlendirebilecek ve hissederek yaşıyor olmanın hazzını duyacaktır. Oysa günümüz insanı hayatın içindeki meşguliyetlerinin arkasına takılıp zamanla sonlu olduğu gerçeğini unutarak şuursuz bir zaman algısıyla ömrünü tüketmektedir.

Saat-insan ilişkisi üzerine kurgulanmış iki hikâyede de yazarın tempo arayışının izleri görülür. Çünkü yazar, kahramanların saatlerle ilişkisini hayatı düzene sokma ve her anı bilinçle yaşama üzerine kurar. Bu yaklaşım tempolu bir yaşamı imler. Her saniyesinin planlandığı bir hayat ise gerçekten yaşanmış bir hayattır. Taner’in deyişiyle “Yılları değil, anları kovala(yan) (Taner, 1987b: 75). gerçekten yaşamış sayılır.

Bu bağlamda her saniyenin değerli olduğu düşüncesini hikâyelerinde vurgulayan, Haldun Taner’in hikâyelerinde “an” mefhumu öne çıkar. Çünkü geçmiş geride kalmıştır, gelecek ise bir bilinmezdir. O zaman şimdi’yi iyi ve güzel yaşayanlar hep kazançlı olacaklardır. Bu bakımdan insan, bilinçsizce zamanın akışını izleyen değil; yapıp-etmeleriyle onun akışına yön veren olmalıdır. İnsan zamanı içselleştirmeli varlığına

sindirmelidir. Çünkü “Her geçen dakika biriciktir. Geri gelmez. İyi ve yoğun yaşanan bir dakikada sonsuzluktan bir renk vardır” (Taner, 1987b: 74). Bu renkleri yakalamak da tadını çıkarmak da insanın elindedir. Yazara göre zamanı, varlığının bir parçasına dönüştürebilen temposunu yakalayabilen insan mutluluğu da yakalayacaktır.

### 3.1.2. Zamanın Evrenselliği

Zamanı kozmik bağlamda algılayan insanın, kendi yarattığı ve temposunu hızlandırdığı yeni ve soyut bir zaman kavramıyla yaşamaya alışması kolay olmamıştır. Bu yeni yaşam biçimi, bir taraftan insana konfor sağlarken diğer yandan da insanı, sürekli bir koşturmacanın içine çekerek kendi varlığından uzaklaştırmıştır. Modern hayatın zamanı biçimlendirmesiyle insan, ötekilerin de temposuna ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Sanayi Devrimi ile de bu tempo, daha da hızlanmıştır. Bu tempo, insanların ve kurumların artık birbiriyle ilintisiz olamayacağı düşüncesiyle yaşamın planlanmasında başkalarının da zamanını dikkate almak zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Küreselleşme olarak da tarif edilen bu süreç “ülkelerin sahip oldukları maddi ve manevi değerlerin milli sınırları aşarak dünya çapında yayılması, farklılıkların bir bütünlük ve uyum içinde ortadan kalkması(nı)” (Aydemir, Kaya, 2007: 264) imler. İnsana yeni bir yaşam düzeni vadeden bu anlayış, dünyanın herhangi bir yerinde ortaya çıkan bir gelişmenin, kendi hâlinde yaşayan insanların ekonomisine, siyasetine, sağlığına veya yaşam standardına doğrudan veya dolaylı etkisine işaret eder. Bu durumun ortaya çıkardığı karşılıklı ve çok boyutlu ilişki biçimi de insanın mekân ve zaman algısında farklılaşmalar oluşturmaktadır. Zira dünyada yaşam, gün geçtikçe hızlanmakta küçük bir olay birbirini tetikleyen birçok gelişmeye zemin hazırlamaktadır.

Haldun Taner, gerek siyasal bilgiler eğitimi için bulunduğu Almanya, gerekse tiyatro eğitimi almak için gittiği Viyana’da dünyanın gidişatına dair önemli ipuçları yakalamıştır. Dünyanın iletişim ve teknolojinin gelişmesiyle giderek küçüldüğü, özellikle ulaşım altyapılarının gelişmesiyle karşılıklı ticari faaliyetlerin ülkeler ve insanları birleştirdiğini görmüştür. Bu yaklaşımla Haldun Taner, 1950 yılında kaleme aldığı, ilk baskısını Varlık yayınlarından 1953 yılında yaptığı “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu” (Taner, 2011) hikâyesiyle iç içe geçmiş farklı olayları aynı zaman dilimi içerisinde birleştirerek evrensel bir zaman anlayışını gündeme taşır. Bu yolla Taner, İstanbul’daki bir kazanın yerel ve evrensel etkilerini muhatabına göstererek zamanın evrensel akışına vurgu yapar.

Çöpçü beygiri Kalender’in saat üç gibi Şişhane’den geçerken bir hamalın sırtındaki aynada kendi aksini görmesi ve ürkmesiyle bir silsile şeklinde gelişen olaylar, hikâyenin

konusunu teşkil eder. Kalender’e çarpmamak için el frenine asılan vatmanın ani duruşuyla Sao Paulo’dan bir telgraf alan ve eksiltmeye yetişme telaşındaki acemi Artin Margusyan, tramvaya çarpmıştır. Şişhane’deki bu kaza tramvaydaki yolcular, Artin Margusyan ile birlikte birçok insanı etkileyen bir dizi yeni gelişmelere kapı aralayarak Brezilya’dan Almanya’ya evrensel bir boyuta taşınır.

Kaza, aynı zamanda tramvayda yolculuk eden ve bir iş için Ankara’dan İstanbul’a gelmiş olan Avukat Süheyl Erbil ile Kalender’in çarptığı elektrikçi dükkânında abajur bakan Serap’ı, karşılaştırır. Bu karşılaşma iki eski okul arkadaşından ziyade birbirini sevmiş ama açılmamış iki aşığın buluşmasıdır.

Sinemaya gitmek için anlaşılan iki gençten Serap’ın annesine haber vermek için bir dükkâna girmesi ve telefonu meşgul etmesi ile Artin Margusyan, daha da gecikir. Bu olay da tekraren birbirini etkileyen ve değiştiren olaylar dizisinin giriftliğini arttıran bir rol oynar. Taner’in “Öykünün temelde işaret etmek istediği şey, kelebek etkisi diye adlandırılan küçük bir hadisenin dalga dalga yayılarak küresel bir hadiseye dönüşebilmesidir. Ufacık bir değişim, her şeyin dengesini değiştir(miştir)” (Öztürk, 2017: 524). Bir nevi an’lar birleşerek ve birbirini itekleyerek yaşamı her defasında yeniden kurmuştur.

Taner, Şişhane’de meydana gelen bir çöpçü beygirinin ürkmesinin sonuçları üzerinden sanayileşme çağının, küreselleşmeye evrilen sürecine de işaret eder. İnsanlar, sadece bulundukları zamanda ve mekânda değil dünyanın birçok yeriyile aynı zaman dilimi içerisinde iletişim araçları ve üretim faaliyetleri vesilesiyle etkileşim içindedirler. Bu bağlamda yerel alandaki küçük bir gelişme küresel bir etkiye dönüşebilmektedir. Mattelart, Taner’in işaret ettiği konuya şu şekilde açıklık getirir: “...iletişim araçları, özdeksel ve simgesel zenginlikler gibi, kişilerin dolaşım alanını da yavaş yavaş genişleterek, tekil toplumların gittikçe daha büyük bütünlere katılmasını hızlandırmış; maddesel, düşünsel ve zihinsel sınırları sürekli olarak değiştirmiştir” (Mattelart, 2016: 9). Bu değişim de kolektif akıl ve etkileşimin ortaya çıkardığı yeni bir dünya düzeni oluşturmuştur.

Hikâyenin kaleme alındığı 1950’li yıllar Türk toplumunun hızla değiştiği bir dönemi içine alması bakımından önemlidir. İlk çok partili seçimler, Demokrat Parti iktidarı, kapitalizme yönelme, dünyaya açılma, köyden kente göç, hızlı kentleşme, işçi ve emek sorunları bu gelişmelerin başında gelir. Taner, bu hızlı değişimi ve dünyanın ekonomik yapısına eklenme çabalarını “Şişhaneye Yağmur Yağıyordu” hikâyesiyle tarihe not düşmüştür. Hikâyede, yaşamın hızlanmasıyla insan yaşamının da değişip dönüştüğü

vurgulanmıştır. Maddi ihtiyaçlar için bir fırsat olarak görülebilecek bu yeni durum, insanın mekanikleşmesi gerçeğini de ortaya koyar.

Bir kaza an'ının dünyanın farklı yerlerinde yaşıyan insanlara etkisi üzerine yoğunlaşan anlatıda yazar, mevsimsel farklılıkları da okura sık sık işaret ederek zamansal ve mekânsal farklılıkların bir an'da buluşabildiğı gerçeğini okura sezdirmek ister: “Bu vakanın getiğı Şişhane'de mevsim kasımdı ama Sao Paulo'da, aynı ayın aynı günü meridyen farkından ötürü İlbahar hüküm sürmekte idi. Üstelik Şişhane'de Merkez Bankası'nın önündeki büyük saat, 18.30'u gösterdiği hâlde Lorenzo et Filho firmasının elektrikli duvar saati yine aynı sebepten ötürü 13.30'u gösteriyordu. Fakat tuhaf bir tesadüf, o gün orada da hava İstanbul'daki gibi lodostu” (Taner, 2011: 33-34). ifadeleriyle yazar, tek bir zaman diliminin farklı mekânlarda farklı tezahürlere dikkat çeker.

Hikâye aynı anda dünyanın çok farklı merkezlerinde yaşanan hayatları bir kazayla birbirine bağlar. İletişim ve iş ilişkilerinin ulusaldan evrensele evrilen bir boyut kazandığı tezinden yola çıkan anlatıda hızlı sanayileşmenin insanı ve yaşamı dönüştürücü etkisine vurgu yapılır. Bu dönüşümün temelinde ise ticaret vardır. Çünkü: “Toplumların bağdaşımı zorunlu olarak ekonomik alanın birleştirilmesine bağlıdır” (Mattelart, 2016: 10). Bu bağlılık da zamanı yerellikten kurtarıp küresel bir anlayışta kavramayı beraberinde getirir. Zaman, bu yenedünya düzeninde ekonomik getiriyle bütünleşmiştir. Hızlı olan, zamanı iyi kullanan ekonomik pastadan daha fazla pay alabilmektedir. Taner'in hikâye ile Türkiye'nin modern ve ağdaş dünyaya yetişme çabasını da gündeme getirdiğı düşünülebilir. Kalender, bu yolculukta geride olmayı sembolize ederken Artin Margusyan Türkiye'nin küresel insanının somutlaştırıldığı bir kahraman olarak öne çıkar. Ayrıca mekân olarak hikâyede Beyoğlu'na bağlı Şişhane yokuşunun seçilmesi önemlidir. Şişhane, Galata'ya yakınlığı ile eski bir ticari merkez olarak hikâyenin ruhuna çok elverişlidir. Avizecilerin yoğun olarak yer aldığı bölgede her türlü ticari faaliyet de yapılmaktadır. Ayrıca Beyoğlu da Ermeni kökenli vatandaşların yaşadığı bir bölge olması nedeniyle hikâye kahramanı Artin Margusyan'ın gerçeklik algısını yükselten bir işlev görmüştür.

Entelektüel birikimiyle dünyayı da iyi tanıyan Taner, bu hikâyesiyle zamanın evrensel boyutuna işaret etmiştir. Kalender'in ürkmesi ile Süheyl ile Serap yeni bir hayata yol alırken Artin Margusyan büyük zarara uğramış, Sao Paulo'daki kahve tüccarı Svira Marono Lorenzo elinde biriken kahveleri İstanbul'dan haber gelmeyince oğlu Pedro'nun tavsiyesiyle daha önce kredili teklif veren Hamburg'tan Alois Morgenrot'a satmış, zor zamanlar geçiren



Alois Morgenrot bu ticaretle ikbalini kurtarmış çok sevdiği kızı Helga'ya taş bebekler alma hayali kurmaya başlamıştır.

Yazar, zaman algısının evrensel boyuta taşındığı gerçeğinden hareket ettiği hikâyede dönüşümün artık sanayileşme ile birlikte ticari hayatta kendini güçlü bir şekilde hissettirdiğine dikkat çeker. İnsanın bu yeni yaşam düzeni içerisindeki eylemleri, kendisi ve çevresiyle sınırlı olmaktan çıkmış tüm dünyayı etkileyebilecek bir güce erişmiştir. Bu yönüyle yazar, hikâye ile yaşanan zamanda her an değerlidir ve an'da yaşamı kökten değiştirebilecek gizemler saklıdır vurgusunu yapar.

Taner, hayatın sürprizlerle dolu olduğunu da hikâyede okura vurgular. Küçük bir an insanın hayatında büyük değişikliklere neden olabilmektedir. Hikâyede Süheyl Erbil ile Serap'ın ilişkisi bu duruma örnek teşkil eder. Kaza nedeniyle zamanın bir an duraksaması, bu iki genç için bir fırsata dönüşmüş birbirlerine kavuşmalarını sağlamıştır. Küçük bir zaman kırıntısı bu iki insan için hayatlarını dönüştürücü bir nedensellik üretmiştir.

Bu bağlamda yaşama tutunmak ve her durumda ondan tat almayı bilmek insan için bir gerekliliğe dönüşür. Taner, bir anlamda insana “Yaşam, sandığımız gibi, hiç de monoton değil. Bakın size yaşamdan bir saatlik kesit sunuyorum. Ne kadar canlı ne kadar yoğun bir devinime sahip! Önemli olan, ona bakmak ve görmek!” (Yalçın, 1995: 141). mesajını da verir.

Taner'e göre zaman, insan için varoluşsal bir zemindir. İnsan zamanda yaşar. Bu bilinçle Taner, an'ların önemine dikkat çekerken hızlanan insan yaşamının hayatı ıskalamaya neden olduğunu vurgulamak ister. Kahramanları vasıtasıyla her an'ın içinde hayatları etkileyici ve dönüştürücü bir özü içinde barındırdığına dikkat çeker. Ayrıca insanların sadece kendi çevreleriyle sınırlı olmadıklarını iletişim çağında her insanın diğerinin de yaşamını etkileyici bir rolü olduğuna işaret eder.

### **3.2. Ölüm Karşısında İnsan**

Ölüm düşüncesi, insanın varoluşundan itibaren anlamaya / anlamlandırmaya çalıştığı bir kavram olarak öne çıkar. Bauman: “Ölümü tanımlamak olanaksızdır; çünkü ölüm tuhaf bir biçimde, bütün varlıkları var eden o nihai boşluğu, o var olmayışı temsil eder. Ölüm varlığın mutlak *ötekisi*'dir” (Bauman, 2018: 11) tanımlamasını yaparken ölüm korkusu çekenler için Montaigne: “Bütün dertlerin bittiği yere gideceğiz diye dertlenmek budalalık!” (Montaigne, 1992: 69) değerlendirmesinde bulunur.

Ölüm, başta felsefe olmak üzere birçok disiplinin temel izleklerinden olmuştur. Ölümün varlığı, hayatı daha da anlamlı hâle getirirken ölüm sonrası, insan için bir muamma olarak kalmaya devam etmektedir. Bir yok oluş mu, yeniden bir başlangıç mı? soruları etrafında şekillenen ölüm düşüncesi, ona verilen anlamla ilintili olarak insanın hayatını da şekillendiren bir mihenk noktası oluşturur. Kutsal dinlerin, ölüm sonrasına ilişkin anlatımları, inananlar için bir teslimiyet ve rahatlama sunarken, gittikçe sekülerleşen dünyada ölüm, insanlar için bir belirsizlik alanı olarak varlığını sürdürür. Modern hayatın temposuna ayak uydurma telaşıyla ölümü unutan insan, ölümlü olduğunun ayırdına vardığı zamanlarda acizliğiyle yüzleşir. Bu yüzleşmeyle maskesinin arkasına sakladığı gerçek ben'i ortaya çıkar.

Haldun Taner, ölümü hikâyelerinde dönüştürücü bir etken olarak kullanır. Kahramanlar, ölümle yüzleştiklerinde çaresizlikle karşı karşıya gelerek bir iç aydınlanma yaşarlar. Bu şekilde toplumda farklı görünmek için taktıkları maskelerinin anlamsızlığının farkına vararak sahici bir yaşamın kapısını aralarlar.

“Gülerek Ölmek” (Taner, 2009b: 157) hikâyesinde de yazar, Ankara’da mühendislik yapan Sekban’ın ölümle yüzleştiği, Batı Karadeniz kıyısında yer alan, Akçakoca’ya yaptığı, hafta sonu tatilini konu alır. “Doğma büyüme İstinyeli, halis muhlis Boğaz çocuğu” (Taner, 2009b: 157) olan Sekban, İncila Hanım’ın: “Karadeniz’in dalgaları başka olur Sekban Bey... N’olur fazla açılmayın denizde... öğüdünü, çarpık bir gülümseme ile sol kulağının arkasına şöyle bir atıp, daha o gün unuttur” (Taner, 2009b: 157). Bu tavır kahramanın kendi dışında kimseyi dikkate almayan egosuyla ilgili okura ipucu verir.

Sekban, tatil yolundaki müzik seçimleriyle düşünce dünyasını da okura hissettirir. Bükreş radyosundan hafif müzik, Vivaldi’den Dört Mevsim dinlerken, Nouvelle Vague adlı bir Fransız filminin farklı bölümlerini yaşar gibi bir duyguya kapılır. Yazarın verdiği Batılı referanslar, Sekban’ın yaşadığı toplum ve kültürden uzak bir yaşam arzusunun tezahürü olarak değerlendirilebilir. Zira modern olmayı kendi kültürüne sırt çevirmek olarak algılayan insanlar, nasıl mutlu olacağı konusundaki kafa karışıklığını davranışlarındaki sahtelikle dışa vurur.

Batı değerlerini içselleştirmek yerine şeklen Batılı görünmek arzusu, modernleşme sürecinde Türk toplumunda hayli yaygın bir anlayış olarak ortaya çıkar. Oysa Batı değerleri evrenselden ziyade Batılı kültürlerin nüvesini içinde taşır. İnsanlığın en üst kültürel ve düşünsel ikliminde yaşama arzusu, fark etmeden insanı bir yozlaşmanın öznesi yapabilir. Taner, hikâye kahramanının kıyafetleri ve karakterine oturmamış davranışlarıyla aslında

yanlış anlaşılmış bir yönelimin altını çizer. Taner, “*Köprümüz*” adlı köşe yazısında bu arada kalmışlığı “Biz Türkler neyiz? Fesle şapka arasında acayip birer yaratık. Doğa mistisizmi ile batı rasyonalizmi arasında, bir parça ondan, bir parça bundan, bir çelişkiler kavşağı” (Taner, 1987a: 8). şeklinde açılar.

Tanzimat’la başlayan bu süreç Demir’e göre: “Zihinden önce mekânın, iç dünyadan önce yaşam tarzlarının farklılaşmasıyla, modernizmin, tersine ama etkili bir seyir izlediği söylenebilir. Bu tersine işleyen süreç Türk modernleşmesinin ‘yüzeysel’ olarak nitelendirilmesinin sebeplerinden biri sayılabilir. Önce dış dünya oluşturulmaya başlanmış sonra bu çerçeveye uygun bir iç düzen ve insan çizilmeye çalışılmıştır” (Demir, 2011: 415). Bu bilinçsiz Batı algısı da Türk insanında arada kalmışlık görüntüsü yaratmış derinlikten yoksun bir değişime kapı aralamıştır.

Akçakoca’daki otele “...elinde bavulu, boynunda fuları, bir Anadolu sahil kasabasına gelen Avrupalı turist misali” (Taner, 2009b: 159) giriş yapan Sekban, otel müşterilerine özgüveni çok yüksek ne yaptığını bilen, hayran olunacak bir portre çizer. Alfred Adler, “İnsanı Tanıma Sanatı” adlı kitabında saygınlık tutkusunun insanı nesnellikten uzaklaştırdığına vurgu yapar ve bu yaklaşımı: “Saygınlık tutkusu ruhsal yaşamda bir gerginliğin doğmasına yol açar; bu gerginlik nedeniyle insan güçlülük ve üstünlük amacını daha bir açıklıkla gözüne kestirir ve normaldekinden daha güçlü davranışlarla söz konusu amaca ulaşmaya çalışır. Sanki tüm yaşam, bir büyük zaferin beklentisine dönüşür. Böyle bir insan, nesnelliğe sırt çevirir; çünkü yaşamla ilişkisini yitirir, kafasını kurcalayan bir tek sorun vardır, o da başkaları üzerinde nasıl bir izlenim bırakacağı ve başkalarının kendisi hakkında neler düşüneceğidir” (Adler, 1996a: 213). şeklinde vurgular.

Sekban da çevresinin ona bakışını önemser. Övgü dolu sözler duymak hevesiyle uyarılara rağmen Karadeniz’e girmekten çekinmez. Bu girişlerinin sonuncusu, beklediği gibi olmaz: “Olacak iş mi! Yazık yahu bana! diye bağırısı geldi. Sonra utanır gibi oldu kendine acıdığına. Ölsem bile rezilce ölmeyeyim. Kurdun ölümü... diye bir şey geçti aklından... Köpekleşip ölmek yerine kurt gibi ölmek. Bir başına vakur, insan bakışlarından ve acımalarından uzak. Gülerek Ölmek” (Taner, 2009b: 174). Ölüm anında bile Sekban’ın hissettiği şey, yapay imajının bozulması endişesidir. Bu imajı yıkmaktansa Sekban, gülerek ölmeye razıdır. Bu davranış kalıbı, gösteriş merakının insana dayattığı kendini ispat çabasıyla hayatı ıskalamanın bir tezahürü olarak hikâyede öne çıkar. Bayılıp karaya vuran Sekban, kendine geldiğinde başında, oteldeki çocuklardan Mordohay’ı görür.

Mordohay'ın, düştüğü durumu herkese anlatma ihtimali karşısında bocalayan hikâye kahramanı, artık övgü dolu sözlerin gerçek mi alay mı olduğunu çözemez. Bir iç hesaplaşma yaşayan Sekban, kendiyle yüzleşir. Bu yüzleşme bireysel olmaktan ziyade yazarın toplumsal bir arınmaya olan ihtiyacı işareti olarak yorumlanabilir. Hikâyede yazar, bu aydınlanma ve özeleştiriyi şu sözlerle vurgular:

“Üstüne giydirilen bu yürekli yüzücü, hayatını hor gören gözüpek kahraman rolü, nedense birden canını sıktı. ...Her şeyi olduğu gibi anlatsam mı şunlara, dedi. ...Küçüklüğünü kabullenmek, aslında yalancı bir büyüklüğü sürdürmekten daha mı az yüreklilik ister? ...Bir kere de olduğu gibi görünmek. ...Kumlara sürüne sürüne nasıl tatlı canını kurtarmak için çabaladığını. Kendini alabildiğine harcayarak. Korkudan panikten sözüm ona bir stoisizme, oradan da yine sürüngen bir zavallılığa, inip çıkışını” (Taner, 2009b: 179-180).

Yazarın “*stoisizm*” kavramını kullanması rastgele bir seçim değildir. Stoizmin kurucusu kabul edilen “Zenon, bir deniz kazasında servetini kaybettikten sonra okumaya yönelmiş” (Çapak, 2015: 14) hayatı sorgulamaya, anlamlandırmaya çalışmıştır. Ölümlü bir varlık olarak insanın, başına gelenlere engel olamayacağı; fakat olaylara bakış açısını değiştirerek mutluluğu yakalayabileceği anlayışıyla insanlara dersler vermiştir.

Sekban da tıpkı “*Zenon*” gibi ölüm karşısındaki çaresizliğiyle yüzleşerek kendisi olmaya, maskelerini çıkarmaya karar verir. “Desinler’ci onurunu boğup öldürüp “Ben buyum”cu kişiliğini hapisten çıkar(mak)” (Taner, 2009b: 180) ister. Sekban’ın olmak istediği kişi ile olduğu kimlik arasındaki ikilem sanayileşme ve şehirleşmeyle birlikte belirginleşen kimlik bunalımının bir yansıması olarak düşünülebilir. Kendini farklı biri gibi gösterme ve sahici olma arasında bocalayan Sekban Bey, ölüm gibi insan için güçlü bir dönüştürücü ile sınanınca kendilik bilincini sorgulama gerekliliğini duymuştur. Sekban’ın değişimi, ölümle yüz yüze kaldığı andan itibaren başlar. Ölümün varlığının ayırdına varmak “Ölümü anma, hayatı onun süzgecinden sürekli olarak geçirme, insanı ölüm bağıntısından özgür kılar, ölümden ötedeki gerçek özgürlükle tanıştırır” (Baş, 2010: 779). Bu bilinç hâliyle hikâye kahramanı da ölümün olduğu sonlu bir yaşamda kendi olmadan, sahte bir hayatı yaşamamanın anlamsızlığını kavrar. Özgür olmadığının ayırdına varır. Çünkü özgürlük, kendi olmayı, kendi değerini ve gerçekliğini bilmeyi önceler. Bu bilinçle Sekban, gerçek kimliğini etrafındakilere açık eder: “Yo yo, budalanın tekiyim” dedi Sekban. ...Ben, Allah’ın sersemi, kendini beğenmiş, ben sporcu eskisi, ben gözü çöplükte denizaslanı, sizlerin korkulu bakışlarınızdan bir kat daha şahlanarak kendimi sulara attım. Nah attım, boğuluyordum beyler, boğuluyordum” (Taner, 2009b: 181). Sekban, maskesinin ardına gizlediği gerçek ben’ini açıklayarak üstünde taşıdığı huzursuzluğunu atar. Bu şekilde kendilik bilincine erer.

Çünkü “Varoluşun serüveni ben’in kendi olma serüvenidir” (Kierkegaard, 2010: 9). Bu bağlamda egosunu ölüm duygusu sayesinde yenen Sekban, özgürleşmiştir. Sahici ben’ini ortaya çıkarmıştır. Zira “*Ben, özgürlüktür*” (Kierkegaard, 2010: 39). Özgür insan da ötekilerin değil kendi hayatını yaşar.

Taner, Sekban’ın hikâyesi üzerinden toplumda kendini farklı gösterme çabasıyla yaşayan sahte kimliklerin maskesini düşürmüştür. Maskesiz bir yaşam, yazara göre mutluluk yolunda atılmış ilk adımdır. Çünkü insanın yaşamda tek şansı vardır. Bu şansını da kendisi olamadan harcaması düşünülemez. Sekban da egosunu beslemek uğruna hayatını tehlikeye attığında, ölümle yüzleştğinde yaşamın tek gerçeklik olduğunun farkına varır. Hem kendine hem de topluma sahteliğini itiraf ederek yeni ve gerçekçi bir yaşamın kapısını aralar.

Bu dönüşümde ölümün kıyısından dönüşün rolü büyüktür. Çünkü “İnsanoğlunun mevcut olan diğer canlılardan farkı, sadece bir gün öleceğini biliyor olmasında değildir. En büyük fark, insanın ölümle karşı karşıya olduğunun bilincine varması ve varoluşunu ölüme doğru yaptığı yolculukta kazandığını bilmesidir. Dolayısıyla ölüm, hayatımızı ‘otantik bir tarzda yaşamamız için olası kılan bir durum’ dur” (Tüzer, 2020: 202). Ölümle yüzleşmek bu bakımdan Sekban Bey’i kendine varoluşunun anlamını kavramaya sevk etmiştir. Yazarın hikâye kahramanına söylediği: “Pisipisine fiyaka uğruna. Meheldi de belki. Giderayak, bari gülümseyeyim dalgalara dedim. Sözümona, erkekçe ölecektim. Son anda bile, bir jest peşinde idim. Bereket, son bir dalga, beni kaldırıp posa gibi sahile attı. Belki de beni gülerek ölecek kadar güçlü bulmadı” (Taner, 2009b: 181). sözleri Sekban Bey üzerinden toplum içinde sahte bir yaşamın peşinden koşanlara bir işaret fişegi olarak değerlendirilebilir.

Modern hayatın insanı, gerçeklikten uzaklaştırdığı, egosunu beslediği, ölümü bilincin ve kentin dışına ittiği düşünüldüğünde ölümle yüzleşme, Sekban’a varoluşunun anlamı üzerinde düşünmeyi ve sahici bir kimlikle yaşamının erdemini kazandırmıştır. Çünkü gerçek olmayan bir hayatı yaşamak hiç yaşamamış olmakla eşdeğerdir. Taner de hikâyede Sekban’la imlediği insanın, seçim yapma zorunluluğuna vurgu yapmıştır. İnsan, ya sahte bir kimlikle dünya serüvenini sonlandıracak ya da özgürleşip “*kendi*” olarak gerçekten yaşayacaktır.

“Bir Motorda Dört Kişi” (2009a: 140) hikâyesinde Haldun Taner, bir deniz motoruna binmek zorunda kalan sosyal hayatın farklı kesimlerinden dört kahramanı ele alır. Bunlar “Sarı saçlı bir kadın, çiğ et kokan bir kasap, dazlak başlı bir profesör, bir de ağzında piposu delikanlı(dır)” (Taner, 2009a: 140). Hikâyede betimlenen bu insanlar, bireysel bir yozlaşmanın temsilcisi konumundadırlar.

Bu kahramanlar, hikâyenin başlangıç bölümünde motorla Adalar'a gitmektedirler. Yazar, onları şu şekilde tasvir eder: "...sarışın kadın bacak bacak üstüne atmış sigara içiyor, dumanını da şahane tavırla gecenin serinliğine savuru(yor)... esmer delikanlının gözleri kadının dizkapaklarında, akli ise biraz evvel ayrıldığı bar kızının dolgun kalçalarında... Profesörün zihni tramvayda okuduğu bir makaleye takıl(ı)... Kasaba gelince, o hem fıstık yiyor hem toptancının yolladığı son faturayı düşünüyor(du)" (Taner, 2009a: 140).

Yolcular, bu yolculukta kendilerinden emin, temsil ettikleri sosyal sınıfın davranışlarını sergilerler. Bu sakin hava üşüdüğü için kamaraya giren sarışın kadının: "Yanıyoruz... İmdat!.. Yanıyoruz!" (Taner, 2009a: 141) diye bağırmasıyla bozulur. Bu çılgıktan sonra motordaki insanlar, görünen kimliklerinden sıyrılıp gerçek kimliklerini ortaya koyarlar. Çünkü insan, ölmekten korkar ve ölüm karşısında rol yapamaz. Hikâye kahramanları, motordaki yangınla ölümü hatırlamışlardır.

Yalom, ölümle ilgili "Ölüm korkusu her zaman her yerde bulunur ve o kadar büyüktür ki, hayat enerjisinin büyük bir bölümü ölümün inkârına harcanır" (Yalom, 2018: 63). değerlendirmesinde bulunur. Bu korkunun temelinde Jacques Choron'un tespitiyle üç temel sebep görülür: "(1) ölümden sonra meydana gelen şeyler, (2) ölme 'olayı' ve (3) olmanın sona ermesi" (Akt. Yalom, 2018: 66). İnsan, bu korkularla yüzleşmek yerine hayatın sıradanlığına sığınarak hiç ölmeyecekmiş gibi yaşama sarılır. Ölümü unutma ise insanda bazı arızaların ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Kahramanların günlük hayattaki davranışları da bu unutmuşluğun bir yansıması olarak hikâyede okura sunulur.

Bu bağlamda yazar, kahramanların ölüm korkusuyla yüzleştikleri andaki söz ve tavırlarını sosyal hayattaki sahte yüzleriyle karşılaştırmalı vererek okurun da kendisiyle yüzleşmesine imkân verir.

Sabahki dersinde Profesör, Sokrat'ın ölüm karşısındaki korkusuzluğunu ele almış: "gerçek bir filozof için bunun hiç de güç olmadığını ve nitekim kendisinin de onun gibi ölümü tebessümle karşılayabileceğini söylemiş, işin tuhafı sözlerine talebeleri gibi kendisini de inandırmıştı" (Taner, 2009a: 142). Fakat yangınla birlikte ölümle yüzleşen profesör, kendi ben'ini önceleyen bencillikle motordaki tek simidi boynuna geçirir. Yine kimseye yüz vermeyen, güzelliğinin kibrini etrafına yayan sarışın kadın, yüzme bilmediğini haykırarak bir delikanlıya bir çımacıya koşarak ağlamaklı bir şekilde kendisini kurtarmaları için yalvarır.

Delikanlı yüzme bildiği hâlde kurtarın beni çığlıkları atan sarışın kadına: “Ben de bilmem” şeklinde yalan söyler. Motorda menfaatine yönelik küçük hesaplar yapan kasap, yangınla beraber: “Şu vartayı bir atlatalım. Dinim hakkı için üç koyun gurban edecem” (Taner, 2009a: 141). sözüyle Tanrı ile pazarlığa girer.

Taner, bu şekilde motordaki yangınla kahramanların sosyal hayat içerisinde taktıkları maskeyi indirmiş görünen ile olanı okura açık etmiştir. “Öyle ki modern zamanın insanı, hayatın sıradanlıkları arasında körleştiğinden, ölebileceğini dahi aklına getirmez” (Tüzer, 2020: 203). Bu yüzden de insan, kendisinin olmayan bir hayatı yaşamaya devam eder. Ölümle yüzleşme bu yüzden insanı düşünmeye yönelten, hayatın gelip geçiciliğini hatırlatan güçlü bir dönüştürücü işlev görür.

Ölümü, hayatlarını “*sahip olmak*” üzerine kurmuş modern insanın, hüsrani olarak gören Erich Fromm “Sahip Olmak Ya da Olmak” eserinde ölüm korkusunu “Yaşamı sahip olunacak bir mal gibi gören insanın ölümden korkmasını akıl dışı bir davranış olarak karşılamamak gerek. Bu duyulan korku ölümden değil, sahip olduğumuz şeyleri, bedeni, malı, mülkü, benliği yitirmekten dolayıdır ve hiçbir şeye sahip olamayacağımız bir uçuruma, yok olmaya sürüklenmekten korkmaktır” (Fromm, 2019: 163) sözleriyle açıklar. Ölüm korkusundan kurtulmanın yolunu da sahip olmak tutkusundan ve ben-merkezcil bir yaşam anlayışından sıyrılmak olduğunu vurgular.

Taner, insanların toplum içinde gerçek kimliklerini sakladıklarını, menfaatlerine uygun maskelerle dolaştıklarını bu hikâyeye gözler önüne sermiştir. Gerçekte hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Öğrencilerine ahkâm kesen profesör, iş başa düştüğünde söylemlerinin aksi bir davranış sergilemiş kendi ben’ini önceleyen bir tavır takınmıştır. Bu gerçek, sosyal yaşam içerisinde en üstten başlayan kişiliksizliği açık eder. Bilim adamı kimliğiyle olması gerekenleri öğrencileri karşısında söze döken profesör, iş sözü eyleme dökmeye gelince bunu başaramaz.

Hayatı para kazanmak olan gören kasap, kurtulmasına vesile olsun diye üç koyun adanmış, tehlike geçince adağını revize edip önce ikiye sonra da bire indirip onu da Kurban Bayramı’nda keseceğini dillendirmiştir. Burada yazar, kasabın inanmasının sahici olmadığını altını çizer. Zira “Normal hayatında aşgın varlığa inanmayan bir insan bile çaresiz kaldığı, bütün real fenomenler onu terk ettiği ya da ona karşı çıktığı zaman, ondan bazı dileklerde bulunabilir” (Mengüşoğlu, 2013: 350). Tanrı ile pazarlık yapmaya, menfaat devşirmeye teşne bu zihniyetin, insan karşısındaki tavrının daha pervasız olacağı

düşünülebilir. Bu şekilde Taner, insanların sadece birbirleriyle olan ilişkilerinde değil inançları hususunda da samimi-yetsiz davranabildiklerinin altını çizer.

Sarışın kadının ölümle yüzleştğinde kibirli hâlini bir tarafa bırakması; fakat tehlike geçtiğinde rıhtımda inmesine yardımcı olmak isteyen çımacıya elini uzatmaması ve “dik ökçelerinin üstünde pür azamet uzaklaş(ması)” (Taner, 2009a: 143) insanlardaki samimi-yetsizliğin cinsiyet fark etmeksizin yaşandığının bir temsilidir.

Hikâyedeki kahramanların isimsiz olmaları da dikkat çekicidir. Sadece yaptıkları iş ve görünüşleriyle tasvir edilmişlerdir. Bu yaklaşım, Taner’in hikâye kahramanlarını gerçek kişiler olarak görmediğinin de göstergesi kabul edilebilir. Çünkü onlar modernleşmenin dayattığı “*ruhsuz toplum*”un sadece bir üyesidirler. Bu bağlamda isimlerinin önemi yoktur. Onlar birey değil “herkes”tir.

Hikâyede Taner, insanların asıl yüzlerini açık etmek ve yozlaşmışlığın toplumun her kesime sirayet ettiğini göstermek için farklı toplum kesimlerinden seçtiği tipleri, hayatın kaçınılmaz gerçeği olan ölümle sınayarak modern anlayışın insana biçtiği insani değerlerden uzak rolü eleştirmiştir. Zira değer yitimlerini insan için farklı bir boyuta taşıyan “Modernizm, hiçbir şeyi ayırt etmeden bulanıklaştırm(aktadır)” (Ayyıldız, 2011: 18). Bu bağlamda insan, sosyal yaşamda gizlediği gerçek kimliğini ancak sınanmayla ortaya dökmektedir.

Taner, ayrıca insanın ölümü hep kendi dışında bir olgu olarak algıladığını okura düşündürmek ister. Çünkü “İnsanlar ölür; bu olay dünyada her gün olur... Fakat ölüm bizim dışımızda bir olgu olarak kaldığı sürece ‘insanlar ölür’ önermesinden ‘Ben öleceğim’ önermesine geçemeyiz” (Barrett, 2016: 227). Ölümü, insan kendinden uzak tuttuğu sürece de varoluşunun anlamını kavrayamaz, sahte kimliklerinden sıyrılıp kendisi olamaz. Bu şekilde “*modern insan*” ölümü yok saymaya, kendinden soyutlamaya çalışarak özgürlüğünü de yitirmiştir. Oysa “Ölümü benimsemek, korkutucu gelse de aslında özgürleştiricidir: Zira ölüm, bizi gündelik yaşamın içinde kaybolmakla karşı karşıya bırakan basit kaygıların kölesi olmaktan kurtararak yaşamımızı tamamen bize ait kılabilceğimiz temel projeleri önümüze serer” (Barrett, 2016: 228). Bu kavrayış içinde hareket eden insan da yaşamını anlamlandırabilir ve gerçek ben’ini ortaya çıkarma fırsatı bulabilir. Çünkü “‘Bir sona ulaşmanın aracı’ olarak yaşam, yalnızca ölümle geçerlik kazanır, çünkü ölüm yaşamın tek görünür ‘doğal’ ve kaçınılmaz varış noktasıdır. Aksi durumda yaşamın anlamı yoktur” (Bauman, 2018: 124). Ölüm bu yönleriyle insanın zincirlerini kıran varoluşuna değer katan bir müdahil olarak öne çıkar.



“İznikli Leylek” (2009b: 55) Taner’in anı merkezli hikâyelerinden biridir. Haşim’in leyleğe yüklediği “birtakım karışık ve mevzun hayallere davet etmek üzere yaratılmış bir kuştur” (Haşim, 1989: 33). Yaklaşımıyla paralel olarak Taner, hikâyede bir bölüm gezisinde karşılaşılan yaralı bir leylek vasıtasıyla insanın dünyadaki yaşamını sorgular.

Cami ve türbeleri mekân tutması ve güneyden gelmesi sebebiyle “*Hacı leylek*” olarak mistik bir anlam yüklenen leylekler için anlatıcı “Ama ben leyleklerin Süleymaniye’yi olduğu kadar Köln Katedrali’ni de aynı huşu ile tavaf ettiklerini gözlerimle gördüm. Bu hesaba göre, oradakileri Katolik, Trafalgar Meydanı’nda uçanları emperyalist, Kremlin kulelerine konanları da komünist mi sayacağız?” (Taner, 2009b: 55) sözleriyle insanların dar bakış açısıyla anlamlandırdığı birçok şeyin aslında nesneleri ve olayları görmek istediği gibi yorumladığının bir göstergesi sayar. Taner, soru sorarak arayışını ortaya koyarken okurda da bu sorgulamayı bekler. Çünkü insan ancak soru sorarak kendiliğini oluşturup yaşamda var olabilir.

Yazar, hikâyede “İznikli Leylek” üzerinden medeniyet kıyaslamasına girer: “...İznikli Leylek, namaz kılan soydan değildi. Çünkü ramazan günü alenen solucan yiyordu. Zaten hâli, tavrı, yürüyüşü, iki-üç adımda bir durup düşünüşü, dini bütün bir Müslümandan çok şüpheli ve kötümser bir filozofu andırıyordu. Bu leyleğin ermişlerle değil, herhalde Voltaire’ler, Schopenhauer’lerle bir akrabalığı olacaktı” (Taner, 2009b: 56). Taner, bu sözlerle düşünmeden yaşayan, sorgulamadan uzak, ilim şüpheciliğini göstermeyen insana tepkisini ifade eder.

Leyleğin, anası tarafından yuvadan atılması, kanadının kırılması ve yaşadığı hana mahkûm kalması, görünür gerçekliğin dışında yazarın, insanın dünyadaki serüvenine gönderme olarak düşünülebilir. Heidegger’e göre insan, dünyaya *fırlatılmış*’tır. Yaşamın anlamı nedir? Niçin dünyadadır? Sorularının cevabını bilmemektedir. Fırlatıldığı yerdeki şartlarla sınırlıdır ve kendi tayin edemediği zaman, yer, kültür ve sosyal ortam içerisinde varlığını sürdürmek zorundadır. Bu bağlamda İznikli Leylek gibi insan da “*düşmüş*” bir varlıktır. İnsanın dünyadaki varlığını “*dasein*” olarak adlandıran Heidegger, “Dasein öncelikle hep düşkün ve “*dünyaya*” düşmüş olmaktadır” (Heidegger, 2020: 270). düşüncesiyle insanın dünyaya bilinçsiz gelişinin altını çizerek merak ve kaygı temelli yaşama zorunluluğunu açığa vurur. Yazara’a göre insan da yaralı leylek gibi özgür değildir. Çaresiz ve düşmüş bir zavallı olarak yaşamaktadır.

Dişi bir leyleğin havadan yaklaşması karşısında uçmaya kalkışan ama kırık kanadı üstüne düşüp kalan leylek için Çopur kahvecinin leyleği, kendini acındırmaya çalışan bir

numaracı olarak değerlendirmesine anlatıcı: “Bu leylek onurlu leylek baba, ne söylüyorsun sen. Bu leylek acınmaktansa, ölmeyi yeğ görebilirdi. Yazıklar olsun yahu, biz insanlar, bazen hayvanları bile kendimiz kadar aşağılık ve kötü niyetli yapabiliyoruz” (Taner, 2009b: 59). karşılığını verir. Bu şekilde Taner, insanların içindeki kötülüğü sözleriyle dışa aktardığını, başkalarının mücadelesini küçümsediğini, onları suçlayarak kendilerini rahatlattığını okura işaret eder. İnsanın savunma mekanizmalarından “*yansıtma*” olarak adlandırılan bu tutum “...kabul edilemeyecek bir davranıştan dolayı duyacağı suçluluk duygusundan, bu davranışı bir başkasına atfederek ya da ona yansıtarak kurtul(mayı)” (Morgan, 1980: 326) imler. Taner, bu şekilde insanların kendilerini sorgulamak yerine sürekli çevrelerindeki insanları eleştirmelerine, ötekileştirmelerine de bir eleştiri getirir.

Leyleğin uçamaması ile ilgili “Uçabilse öbürlerinden başka bir leylek olamayacak, üzerinde fikir yürütüp, hakkında hikâye yazılmayacaktı. Kaldı ki, o takdirde daha mesut olacağı da söylenemez. Çünkü öyle değil mi, yeryüzünde hiçbir şey, istediğini ele geçirmek kadar hayal kırıcı değildir” (Taner, 2009b: 60). cümleleriyle insana yaşama umudu verenin amaçlar olduğunu, insanın hedefleri için çalışıp hayata tutunduğunu sezdiren yazar, her şeye sahip insanlar için dünyanın anlamsız bir yere dönüşeceğini belirtmek ister. Ayrıca farklılığı oluşturan özgünlük kavramına da gönderme yapar. İnsan, tek tipleştiğinde varlığı sorgulanır hâle gelir. Oysa verili gerçekliklerden sıyrılarak kendi kurgusunu oluşturduğunda özgünlüğü yakalayarak “*birey*” olma imkânına kavuşur ve “*telef*” olmaktan kurtularak gerçekten yaşamış sayılır.

Profesör, öğrencileri gruplandırıp yola çıkmalarını istediğinde anlatıcı: “Böylesi, belki de hayırlı oldu. Çünkü bıraksalar orada oturup, yaralı leyleğin hüsrânı ile insanoğlunun kaçınılmaz kaderi arasında benzerlikler bulan, başımdan büyük bir hikâye yazmaya kalkışacaktım. Hikâyemin son cümleleri kafamda hazırda bile. Yazımı şöyle bitirecektim: ‘Bütün çabalar boşuna... Ne yaparsa yapsın, istediği kadar havalanacağım diye çırpınsın, sonunda insanoğlu da yaralı leylek gibi rezil ve perişan yan üstü toprağa yuvarlanmıyor mu? Kaderlerimiz aynı: Uçamayacağını bilmek, yine de uçmaya yeltenmek” (Taner, 2009b: 61). cümleleriyle felsefik bir değerlendirme yapar. İnsanın yaşamı boyunca yükselme daha iyi bir konuma ulaşma arzusuyla leyleğin yükselme arzusunu birleştiren yazar sonlu bir yaşamda bütün bu çabaların boşuna olduğunu işaret eder.

Leylek ve insan üzerinden hayatı sorgulayan yazar, kaçınılmaz sonu işaret eder. İnsanın “*anlam arayışı*”na dikkat çeker. Yazara göre eğer kişi yaşamını kıymetlendirecek bir anlam yaratabilirse “*anlam krizi*”nden kurtulur ve hayata tutunur. Ancak bu geçici bir

rahatlamadır. Ölüm, her şeyin üstünü örten gizemli bir son oldukça insan, son tahlilde Kierkegaard'ın “ölümcül hastalık” (Kierkegaard, 2010: 29) olarak nitelendirdiği umutsuzlukla, yaralı leylek gibi aciz bir canlı olmaktan öteye gidemeyecektir. Umutsuzluksa insanı sonsuza dek sürecek bir melankoliyle dolduracaktır.

İnsan ve ölüm düşüncesinin ele alındığı metinlerde Taner'in aydın sorumluluğuyla değerlendirmeler yaptığı, okuru zamanı kıymetlendirme, sahici olma, ölüm trajedisi üzerinde düşünmeye ve sorgulamaya davet ettiği değerlendirilebilir.

Hikâyelerde ele alınan ‘ölüm fikri’ni yazarın, kişinin mutluluğu/huzuru bulmasında sahicilikle yüzleşmesinde bir katalizör olarak gördüğü düşünülebilir. Bu hâliyle ölüm fikri, kişinin kendisini tanıma ve varlığını anlamlandırma sürecinde bir tutarlılık kaynağına dönüşür. Çünkü “Ölümü tanımlamak olanaksızdır; çünkü ölüm, tuhaf bir biçimde, bütün varlıkları var eden o nihai boşluğu, o var olmayışı temsil eder. Ölüm varlığın mutlak ötekisi'dir, iletişimin kurulamadığı bir alanda dolaşıp duran imgelenemeyen bir öteki(dir)” (Bauman, 2018: 11). Bu bağlamda ölümle yüzleşme, insan için düşünme ve yenilenme fırsatına dönüşür.

“Gülerek Ölmek” hikâyesi kahramanı Sekban da ölüm boşluğuyla yüzleştğinde varlık içindeki acziyetini görerek ben merkezli iddialarının geçersizliğini kavrar. Geçerliliği ise sahici bir kimlik inşa etmenin değerliliğinde bulur. Oysa “Bir Motorda Dört Kişi” hikâyesinin kahramanları, ölümle yüzleştiklerinde maskelerini atarken tehlike geçtiğinde bir sorgulamaya girmek yerine maskelerini tekrar takmayı seçerler. Yazarın bu yaklaşımı onaylamadığını hikâye kahramanlarına isim verme ihtiyacında bile bulunmamasında aramak yanlış olmaz.

Bu kahramanların hikâyelere konu olmasının simgesel karşılıkları ise modern Türk toplumundaki kimlik karmaşasına dair yazarın bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Bu problem için ima edilen çözüm ise insanın kendisini sahici ve varlıkla uyum içinde inşa edebilme, egoizmle ağırlaştırılmış yüklerinden arınma, topluma karşı ikiyüzlü olmamanın tutarlılığı şeklinde anlaşılabilir.

Taner, çözüm üretmez, çarpıklıkları ifşa eder, “*devekuşu*” olmaktan insanları kurtarmaya çalışır. Zaten “Aydın olmanın özü çölde haykıran ses olmaktır. Aydın varlığı insanları mutlu etmek için değildir, tedirgin etmek içindir” (Gasset, 2014: 12). Taner de kahramanları vasıtasıyla okuru düşünmeye içinde yaşadığı sosyal hayatın açmazlarını fark etmeye davet eder. Yaşamın hızla değiştiği ve dönüştüğü toplumsal yapıda Türk halkı da

kimlik bunalımları, kapitalizmin yıkıcı etkileri ve değerler yitimiyle karşı karşıya kalmış Taner de bu dönemi hikâye, tiyatro ve köşe yazılarıyla ele alıp verili hayatın dışında daha iyi bir yaşamın mümkün olduğu gerçeğini haykıran bir ses olmuştur.

### 3.3. İnsanın Mutluluk Arayışı

Mutluluk, “Bütün özlemlere eksiksiz ve sürekli olarak ulaşılmaktan duyulan kıvanç durumu, mut(I), ongunluk, kut, saadet, bahtiyarlık, saadetlilik”<sup>8</sup> olarak tanımlanmakla beraber mutluluğun birçok farklı tanımı yapılagelmiştir. Çünkü soyut bir kavram olan mutluluğu algılama döneme, kişinin beklentilerine, yaşa ve cinsiyete göre farklılıklar arz eder. Her açılıma, hayatı algılayışla paralel ilerler. Örneğin, “Stoalılara göre insanı mutlu kılan şey erdem, erdemli yaşamaktır... Epikuros’a göre mutluluk hazdadır” (Tepe, 2015: 11). Yaşama sevinci ise “İnsanın içinde bulunduğu şartlar içinde mutlu olması. Yaşadığına, iyi kötü sahip olduğu şeylere şükretmesi, memnun olması” (Çetin, 2004: 54) şeklinde açıklanabilir.

İhtiyaçları ve arzuları sınır tanımayan insanoğlu için hedefin gerçekleştirilmesi, sahip olma, makama ve başarıya ulaşma, nefsi arzuların tatmini ile mutlu olmanın yanında; elindekilerle yetinmeyi bilme de pekâlâ insanı mutlu edebilir. Mutluluk, bu bağlamda iyimser bir bakış, mutlu olmayı isteme ruh hâliyle de ilintilidir. Montaigne: “Talih insana bütün nimetlerini verse, onları tadabilecek bir ruh lazım. Bizi mutlu eden bir şeyin sahibi olmak değil, tadına varmaktır” (Montaigne, 1992: 66). sözleriyle mutluluğu, her şeyden lezzet almasını bilen bir ruhun varlığına bağlar. Yani insanın hayata bakışı ve mutlu olmayı isteme hâli, mutluluğunun da belirleyicisi konumundadır. İnsanın hayata bakışı iyimser olursa insan yaşadığı her şeyden kendisine bir mutluluk payesi çıkarabilir.

Mutluluk, aynı zamanda insanı hayatın sıkıntılarına karşı koruyan bir kalkan vazifesi görür. İnsan, yapıp-etmelerinin motivasyonunu da genellikle yaşama sevincine ermek ve mutluluğa erişmek üzerine kurar. Düşünürlerin mutluluğu hayatın motivasyonu olarak görmeleri tesadüf değildir. Bu güçlü motivasyon Heidegger’in söylemiyle “*fırlatılmış*” olduğu dünyada insana bir amaç bir sığınak olarak belirir. Çünkü insanoğlu, niçin geldiğini ve nereye gideceğini anlamaya ve anlamlandırmaya çalıştığı dünyada daha iyi bir yaşam arzusundadır. Bu bağlamda insan, dünyanın sıkıntılarından sıyrılarak yaşamına mana verecek bir anlam arayışındadır. Her insan için mutluluğa yönelen bu arayışın yönü de

---

<sup>8</sup> (<https://sozluk.gov.tr/>)

farklılık arz eder: “Sözgelimi mutluluk, ‘duygusal (hissi) veya ruhsal (nefsanî, ahlakî) haz (lezzet, hedon)’ olarak konuldu mu, karşımıza çıkan mutlulukçuluk, hazcılıktır (hedoinizm); ‘fayda’ olarak belirlendiğinde ise adı faydacılık (ütilitarizm). Dolayısıyla ister haz ister fayda olarak belirlensin mutluluk, insani olan her şeyin, bu yüzden de ahlaki eylemin motif ve gayesidir” (Bircan, 2001: 8). Bu anlayışla mutluluk, insanın olaylara bakış ve algılayışına paralel gelişen bir ruh hâlidir.

Haldun Taner’in yaşama sevinci ve mutluluk temalı eserlerindeki insan profili de doğayı seven, yaşamla bağ kurabilen bir fayda üretme çabasındaki kahramanlardır. Çünkü; “Mutluluk arayışı insan doğasının bir parçasıdır” (Borgna, 2020: 92). Bu yaklaşımla insan, dünyadaki kısa süreli konaklığında iyi bir yaşamın peşindedir. “Çok Güzelsin Gitme Dur” yazısında mutluluğun insanoğlu için bir ihtiyaç olduğunu belirten Taner, mutluluğu sadece psikolojik değil fizyolojik bir ihtiyaç olarak da görür. İnsanın “Sağlığı için arada bir sevinmesi, umutlanması gerekir. Bunun için herkes kendi dünyasına yaradılışına göre, bazı mutluluk tutamakları arar, bulur” (Taner, 2015b: 36). tespitini yapar. Beden sağlığı ona göre ruhi mutluluğun, ilk basamağıdır.

Taner, mutluluğa bakışını yaşamışlıkların ve olgunlaşmanın verileri doğrultusunda yaş aldıkça farklılaştırmıştır. Yazar kırk sekiz yaşında mutluluğu tarif ederken şu ifadeleri kullanır: “Mutluluk insanın içini ısıtan, ışıklandıran bir şeydir. ‘İyi ki yaşıyorum’ dedirten şeydir. Kanının iyi dolaştığını, kalbinin gümbür gümbür attığını, yoğun olarak yaşadığını hissettiren şeydir. ...Mutluluk mesela özgürlüktür. ...Mesela, gelişmektir, oluşmaktır, sevişmektir. Ağır ağır bir dağa tırmanıp yükseldikçe, bir vakitler bir şey sanılmış tepeliklerin arkasındaki boşluğu fark etmektir” (Taner, 2015b: 37).

Yazar, mutluluk ile ilgili görüşlerini on beş yıl sonra yani altmış üç yaşında şu şekilde revize eder: “...mutlu olmak, mutluluğa elverişli ruhsal bir durum sahibi olmaktan başka bir şey değildir. Bu eğilim istenince edinilebilir. Bu eğilimi bir kere yerleştirtince, her şeyin bir mutlu yanını mıknaş gibi bulur çıkarırsınız. ...Aslında en arı mutluluk, hiçbir dış neden yokken duyulan mutluluktur” (Taner, 2015b: 37). Taner’in son tahlilde bakış açısı, mutluluğun gerekçesiz ulaşılabilecek bir ruh hâli olduğu yönünde tezahür etmiştir. John Berger “Görme Biçimleri” kitabında “Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler” (Berger, 2018: 8). savını öne sürer. Bu anlayışa paralel olarak Taner de insanın çevresine ve olaylara iyimser baktığında her şeyde bir mutluluk payesi bulabileceğini savunur. Dolayısıyla iyimser bir ruh hâlinin eşlik ettiği, değer taşıyan, insanın ruhunu ve aklını doyurabilen uğraşlar insanı mutlu eder. Son tahlilde Taner, olgunlaşmayı ve mutluluğa

erişimi beklentilerin sınırlı tutulması ile elindekinin kıymetini bilme ve hayata bakıştaki iyimserlikte görür.

Taner'in "Küçük Harfli Mutluluklar" (Taner, 2008a) hikâyesi de yetmişli yaşlarında, emekli Albay Nizamettin Bolayır'ın yaşam algısını konu eder. Bolayır, her zaman erken kalkar, doğanın insana sunduğu nimetlerden sonuna kadar faydalanır. Denize girer, yürüyüş yapar, kilosuna, sağlığına çok dikkat eder. Albay, çevresinde de sevilen sayılan biridir. "Kendini emekliliğin rahat yastığına bırakanların hâli ortada. Asker emekliler ne eve ne de kahveye yakışır. Evde boşlanmak, kahvede domino oynamak asker emeklisine yakışır mı?" (Taner, 2008a: 42) düşüncesiyle Paşabahçe Cam Fabrikasından gelen sivil savunma amirliği görevini kabul eder. İşin maddiyatı ve saygınlığını gözetmeksizin, bir işe yarayacak olmanın mutluluğuyla çalışmaya başlar. Bu şekilde Bolayır, zamanı kıymetlendirir ve hayatına anlam verir. Bu anlamlandırma insanın hayata tutunmasını öncelerken üretime yapılan katkı ile de yaşamdan lezzet almanın imkânına dönüşür. Bu imkân, insanın zamanını kıymetlendirirken onun varoluşsal dramlarına da merhem olur.

Bolayır, her türlü menfi etkiden sıyrılarak günü somut gerçekliğiyle yaşamayı öğrenmiş bir kahramandır. "Muhayyile geçmişte ya da gelecekte yaşamaktır. Nizamettin Bolayır şimdiyi yaşamayı yeğler. Hayali, anıyı değil, elle tutulan gerçeği. Bunu da öyle uzun boylu düşünüp değil, içgüdüyle bulmuştur. Aramadan" (Taner, 2008a: 42). Çünkü Bolayır bilir ki insan elindekilerle yetinmeyip hep bir şeylerin var olacağı ve gerçekleşeceği günde mutlu olacağına kendini şartlandırırsa yaşadığı anın lezzetini alamaz. Zira "Mutluluk ancak ve ancak unutmanın uçurumlarında: Özlem ve isteklere sahip olmayan bir şimdiki zamanın geçici süreksizliğinde(dir)" (Borgna, 2020: 99). Bu yaklaşımla yazar, mutluluk için gerekenleri Bolayır üzerinden an'da olmak, iyi bakmak, güzel görmek, hayata bir anlam verebilmek olarak belirler.

Hikâyede Taner, yaşama sevincini "*anlamli çalışma*" üzerine kurgulamıştır. Bolayır'ın "*yararlı olmak*" düsturunun onu hayata bağladığını ve mutluluk vesilesi olduğunu yazar böylelikle okura sezdirir. Bu şekilde mutluluğu hak etmek için çalışan, üreten ve olumlu duygular oluşturan Bolayır, yaşamın içinde olmaya devam eder. Zira varoluştan bu yana insan sürekli kendini yenileyerek yaratıcı gücünü arttırarak ilerlemiştir. "...çünkü yaratıcılık kuvvetin, özgürlüğün ve mutluluğun kaynağı" (Fromm, 1994: 178). insanın varoluşsal bir yetisidir. Bu bağlamda imkânlarını verimli değerlendiren, sağlıklı, disiplinli yaşayan, doğayı ve insanları seven, kendine saygısı olan Bolayır, hikâyede tüm insanlar için yaşama tutunmanın ve mutlu olmanın yollarını gösteren bir rehber gibidir.

Özel hayatındaki doyumla sosyal hayattaki doyumunu hayata bakışına da yansıtan Nizamettin Bolayır, mutlu olmanın formülünü kendince yakalamıştır.

Cicero: “İhtiyarlık hayatın son perdesidir, bir piyesin bizi usandırmasından nasıl kaçınıyorsak, ihtiyarlıktan usanmaktan da kaçınmalıyız” (Cicero, 1990: 61). düşüncesindedir. Bolayır da bu düşünceye paralel olarak hayata karamsar bakmayan her anın kıymetini bilen, bıkmadan usanmadan güzelliklerin tadını çıkarmaya çalışan, bir fayda üreten, elindekilerle yetinip mutlu olan bir kahramandır.

Taner, hikâye kahramanının hayat felsefesi üzerinden kendi mutluluk reçetesini ortaya koyar. Taner’e göre mutluluk, günlük rutinde küçük şeylerden nedensizce alınan hazdır. Bu haz da insanı yaşamda tutar.

Haldun Taner’in yaşama sevincini ele aldığı diğer bir hikâyesi “Yalıda Sabah” (2008a: 17-31) tır. “Bağdat Kapı Kethudası Veliyüddin Paşa yalısının yerine yapılan apartmanın üçüncü katında(ki)” (Taner, 2008a: 28) evinden hayatı gözlemleyen kahraman, tabiatın uyanışından büyük bir lezzet alır. Kahraman “Kırk-elli dakika da sürse, bu krallığının her anını yudum yudum tadar” (Taner, 2008a: 17). Çünkü insanlar uyandığında ve makinelerin sesi her yanda yankılandığında bu huzur kaybolacaktır.

Bu mutluluk için erken kalkmanın doğanın uyanışına tanık olmanın önemine değinilen hikâyede; denizin, kuşların, ağaçların bütün güzellikleriyle görünür olduğuna işaret edilir: “Kokular başkadır, renkler başkadır, hele sesler bambaşka. Kokularda tazelik vardır, yıpranmamışlık, koklanmamışlık, rayihasını ilk size teslim ediyormuşluk vardır... Sabahın ilk saatindeki sesler, insanlığın ilk günlerindeki, ilk insanın, ilk algıladığı seslere benzerler. Yepyeni, taptaze, ürpertici, merak uyandırıcı(dır)” (Taner, 2008a: 18). Bu nedenle insan, doğa da huzur bulur ve yaşadığının farkına varır.

Tabiatın insana yaşam arzusu veren bu bakirliği, insanların uyanmasıyla bozulur. Daha sonra okula giden çocuklar, işe yollanan insanlar. Güneş doğmuştur artık, doğanın güzellikleri, hayatın karmaşasının içerisinde görünmez olur. Yoldan işe giden memurlar, okula giden çocuklar, otomobiller geçmeye başlamıştır artık.

Doğanın mükemmel bir uyum içerisinde uyanışı, hikâye kişisini çok mutlu eder. Taner’e göre İnsanlar, bu uyumdan uzaktır. Tek tipleşen modern insan, doğanın güzelliklerini fark edemez. Çünkü gerçeği ve güzellikleri fark edebilmek için gözden ziyade bir iç görüye ihtiyaç vardır. Seligman, “Modern yaşamın hızı ve zihnimizin gelecek düşünceleriyle aşırı dolu olması, biz farkına varmaksızın içinde yaşadığımız zamanı

yoksullaştırabilir” (Seligman, 2019: 173-174). görüşündedir. Bu yoksullukla mutlu olmak, yaşamın güzelliklerini tatmak imkânsız gibidir.

Anlatıcı, kıyıdaki martıların en güzel kayayı kapmak için birbiriyle didişmelerini de insanların hep en güzeline en iyisine dönük mücadelesi ile birleştirir. Kanaatkâr olmamanın, insanı mutsuzluğa sürükleyen hırsına göndermelerde bulunur. Bu mücadelenin amacını ise başkalarının heves ettiği bir konumda olmanın böbüürünü tadabilmek olarak izah eder. “Ama kanaatkâr martılar, akıllı, temkinli martılar daha ilk kapışmada en güzel kayanın kendilerinin olamayacağını sezip, hiç değilse bu kayaları elden kaçırmamak için usulca gelip onlara çöreklenmişlerdir” (Taner, 2008a: 20).

Hikâye kahramanına göre doğaya kulak vermek, onun nizamından ders çıkarmak ve etrafındaki güzelliklerin farkına vararak sade yaşamak, insan için en büyük mutluluktur. Yaşam, Taner’e göre kutsaldır ve onun hakkıyla yaşanması gerekir. Yazar: “İnsanoğlu, yirminci yüzyılın son çeyreğinde hayli değişti. Artık, öyle eskisi gibi, olağanla, basitle yetinmiyor. İçi zengin, küçük şeylerden bile mutlu olabilme yeteneğinde, tutarlı bir yaratık olmaktan çıktı” (Taner, 1987b: 110). değerlendirmesini yaparak insanın mutluluğa bakışındaki değişimi eleştirir.

Doğanın saflığı ve insanın yozlaşmışlığı ikilemini sıkça vurgulayan anlatıcı, geriden bir bakışla çevresinde gözlemlediği insanları, olumsuzlarken doğanın her ayrıntısında bulduğu güzellikleri belirginleştirir. Taner, hikâyede adeta insanların güzelliklerden ve birbirlerinden neden uzaklaşıp mutsuz olduklarını soruşturur. Onlara doğayı örnek gösterir. Tüm sadeliğiyle yaşamı kucaklamak, beklentilerden sıyrılarak zamanın akışına kendini bırakmak, sadece yaşamak mutluluk için yeterlidir.

Hikâyede anlatıcı, yüksek bir yerden doğayı seyretmekte ve hayranlıkla gözlemlediklerini okurla paylaşmaktadır. Yüksekten bakış, anlatıcıya geniş bir ufuk sağlamakta detaylar bu şekilde görünürlük kazanmaktadır. Bu yaklaşımdan hareketle yazarın birikimiyle doğa-insan ilişkilerine entelektüel bir mesafeden baktığı değerlendirilebilir. Doğa aşkını birçok anlatısında da vurgulayan Taner, “*Yine Doğaya Doğru*” yazısında “*doğa aşkım, yaşamım kadar uzun*” derken doğaya saygı duymayan insana da tepki vermekten çekinmez. Ayrıca Taner, yazısında büyük kentten büsbütün kopmak, şirin bir kıyı ya da dağ ilçesinde hayatını sürdürme özlemini de dile getirir. “Ölümün bile insanı orada bulması iyi olur. Çünkü diriler gibi artık ölümlere bile rahat yok hoyrat büyük kentlerde” (Taner, 2015b: 53). sözleriyle sanayileşmenin kentleri insan için yaşanmaz alanlara dönüştürdüğünün altını çizer.



Sanayileşme ile birlikte oluşan hızlı kentleşme ve bu kentleşmenin doğurduğu yoğun çalışma ve üretim faaliyetleri insanı, şehre hapsedmiş doğadan uzaklaştırmıştır. Doğa, bir parçası olan insanı, huzura yönelten, "...mitik dönemin huzurunu daima içinde barındıran ve üreten gizemli bir değer(e)" (Korkmaz, 2016: 217) sahiptir. Oysa şehir yaşamındaki kapalı çalışma ortamları ve evler, insanı kendi doğasına yabancılaştıran adeta insandan mekanik bir nesne olmasını bekleyen bir yapıya sahiptirler. İnsan, bina yığınları arasında suni bir ortamda yaşama zorunluluğu ile karşı karşıya kalmış ve bu durumun ruhunda oluşturduğu tahribata maruz bırakılmıştır. Çevrelenmişlik ile yaşayan ve şehirleşmenin sistematigine uymak zorunda olan insan, bir sarmalın içine hapsedilmiş benliğine ve kimliğine yabancılaşmıştır. Bu şekilde insanın mutluluğu bulması imkânsızlaşırken hikâyede de Taner'in temas ettiği üzere bizatihi insanın varlığı, doğanın saflığını ve güzelliğini bozan bir unsura dönüşmüştür.

Taner, hikâyenin anlatımıyla insanın hapsedildiği kuşatılmışlık alanı dışına çıkıp topluma mesafe koyarak hayatı sorgulamış şehir insanlarının körleşen ve güzellikleri yok eden yapısına dikkat çekmiştir. Bu bakış açısıyla insanlar, doğanın güzelliğini ve uyumunu bozan aktörlere dönüşmüşlerdir. Taner'e göre "Bütün gücünü, kaynaklarını doğadan alan uygarlık, hele yüzyılımızın son çeyreğindeki hızlı teknolojik gelişmelerinden sonra o kadar baş döndürücü bir hâl aldı ki, doğa artık insanın altından kayıyor. Sanayileşme furyası, tüketim yarışı içinde gözünü ihtiras bürüyen insan doğayı boşladı. Giderek unuttu. Onu sade tatillerde, ara verdiği çalışma gücüne yeni bir güç katsın diye kendi kişisel yararına kullandığı bir araç derecesine indirdi" (Taner, 2015a: 40). yorumunu yaparak doğanın insana değil insanın yaşayabilmesi için doğaya muhtaç olduğunu vurgulamak ister.

Taner, doğa olmadan insanın mutlu olamayacağı tezinden hareketle hikâyede, idealize ettiği yaşam felsefesini okurla paylaşarak mutlu olmanın formülünü ortaya koyar:

"Alçakgönüllüler ülkesi bu kıyı. Doğa tiryakiliğinden başka hiçbir şeyin geçerli olmadığı. Sadece yaşayan. Ahkâm çıkarmadan, yorum yapmadan. Dünü, evvelki günü, bugünü, yarını, öbür günü takmadan. Sadece yaşayan. Yalın olarak hiçbir şeyi kuruntulamadan, gösterişe kalkmadan. Herkese, doğanın her yarattığına yaşam hakkı tanıyıp, onların içinde eriyerek, onlardan biri olmakla yetinebilerek. Hiç konuşmadan, yazmadan, kendini belli etmeden, başkalarının yargısını sallamadan, umursamadan" (Taner, 2008a: 31).

"Yalıda Sabah" hikâyesi yazarın mutlu olmayı insanın kanaatkâr olmasında, elindekiyle yetinme hissiyatında ve doğanın güzelliklerinin farkına varmasında gören bir yaklaşımı ortaya koyar. Bu bağlamda insan, değerlerin altüst olduğu bir dönemde kendisine biçilen rolü şuursuzca oynamak, sürekli körüklenen hırsıyla mutsuz olmak yerine doğanın

yavaş, abartısız, saf akışına sığınmalı sade, huzurlu, kanaatkâr bir yaşamla mutluluğa ulaşmalıdır.

“Yaprak Ne Canlı Yeşil” (Taner, 2008a: 95) hikâyesi, entelektüel yaşam hevesi içinde kendine yabancılaşan ve yaşamın güzelliklerini tadamadığı için de mutlu olamayan insanın dramını ele alır. Sahte bir yaşam içinde ötekinin beklentilerini önceleyen hikâye kişisi, hayatın lezzetini almaktan uzaktır. Orijinal bir kimliği ve yaşantısı yoktur. Dellaloğlu, bu tavır için ‘*modern özne*’ tabirini kullanır. Ona göre toplumun şekillendirdiği ve belli kalıplar içinde yaşayan “Modern özne kendisi bile değildir... artık bir sahte-birey’dir” (Dellaloğlu, 2010: 50). Oysa mutluluk, Taner’e göre sahtelikte değil sadelik ve doğallıktır.

Bir anı-kurgu izlenimi veren hikâyede Taner, insanın yaşam içindeki gerçeklik arayışını İstanbul’un meşhur “*Pelit*” kahvesi müdavimleri üzerinden dönemin sosyal konuları eşliğinde okura sunar. Asistanlık yapan kahraman, iç dünyasında cinsel açlık yaşamakta ve kızlara aşırı bir ilgi duymaktadır. Yalnız, onu isteklerinden alıkoyan gösteriş merakıyla büründüğü entelektüel kimliğidir. Gasset’in ‘*yapar gibi yapmak*’ olarak adlandırdığı bu durum, insanın toplumun beklentilerine, yorumlarına tutsak sahte bir yaşamı imler. Gasset’e göre “Yalnızlığı içinde insan, kendi gerçeğidir; toplum içinde varlığını salt saymacılığa ya da sahteliğe yöneltir” (Gasset, 2014: 101). Oysa insan ancak kendi olarak yaşarsa gerçekten yaşamış sayılır ve mutluluğu yakalar. Fakat verili bir anlamdan ziyade hayatı sade, sahici ve kendi verdiği anlamla yaşamak cesaret ve özgürlük isteyen bir meziyettir.

Taner, hikâyede kültürlü ama sahicilikten uzak yaşam hevesinin, insanın mutluluğu için en büyük tehlike olduğunun altını çizerek beklentisiz, sade ve hayatın ritmine uyan insanların mutluluğu yakalayabileceğini öngörür.

Güzel kızlara içi giden ama maskeli tavrı nedeniyle onlara yaklaşamayan asistan kahraman, hareketlerinde ölçülüdür. Hikâyede bu sahtelik okura şöyle izah edilir: “Ama kültürlü adama zamparalık yakışır mı? Doygun adamı oynarım. Bunun için de doyunluğum daha doğal görünsün diye salıdan önce başka caniplerde iyice doyup öyle gelirim” (Taner, 2008a: 98). Kahramanın doğallıktan uzak bu tavırları, *Pelit*’te Zuhal adlı bir hemşire ile tanıştırılmasıyla sorgulanır olur. Çünkü Zuhal, sahtelikten uzak, bir yaprak gibi doğal ve canlıdır. Hikâye kişisi Zuhal’ı şöyle tanımlar: “Ama bu karşımdaki bambaşka bir güç. Doğa gibi, yonca gibi, ot gibi, çiçek gibi, ağaç gibi, dal gibi bir güç” (Taner, 2008a: 105). Zuhal, hikâyede uygar anlayışın kendilerine biçtiği rolü oynamak zorunda hisseden kültürlü insanın karşısına bir yaprak gibi tüm doğallığı ve canlılığıyla dikilir.

Cinsel arzuların ve eylemin canlı bir şekilde tasvir edildiği hikâyede yazar, insanların kendi olmaktan uzaklaşıp sahte bir kişilik algısıyla hareket etmelerini eleştirir. Bir özeleştiriyeye de kapı aralayan Taner: “Yazar takımının muhayyilesi işlektir ya, sade kahramanlarına değil, bazen kendine de bir mith örer. Olmak istediği, özendiği bir imaj yaratır. Sonra da aklınca ona uymaya çalışır. Uyduğunu kuruntulayınca sevinir. Başkasının göz aynasında bunun izlerini görmek onurunun cilası olur. ...Bir gün gelir bu oyundan bezer. Olduğu gibi olmanın, daha rahat ve az yorucu olduğunu anlar. Adam olmaya başlar” (Taner, 2008a: 96). değerlendirmesini yapar.

Yaşamın kutsallığı üzerine yoğunlaşan hikâye, yaşama dokunmayan sahici olmayan tavır, davranış ve öğretilerin insanı yaşamın gerçekliğinden ve güzelliğinden uzaklaştırdığının altını çizer. Bu durum birey ve toplumun beklentilerinin çatışmasından kaynaklanır. Laing, “Aslında ‘maskesiz insan’ çok enderdir. Hatta böylesi bir insanın olup olmadığı bile şüphelidir. Herkes şu ya da bu ölçüde maske takar ve kendimizi tam olarak içine koyamadığımız birçok durum vardır. ‘Olağan yaşamda’ başka türlü olması pek de mümkün görünmemektedir” (Laing, 2015: 93). sözleriyle insanın kendi olma çabasının dış faktörlerle sekteye uğratıldığının altını çizer. Oysa insan bu “*bölünmüş benlik*”le yaşamaktan acı çeker.

Hikâyede Zuhal karakteri hayatı doğal, yapmacıksız ve toplumun beklentilerinden arınmış olarak yaşar. Genç asistanın Zuhal’e olan ilgisi de kendinde olmayana yönelme, eksikliğini öteki ile giderme ve tamamlama ihtiyacı olarak değerlendirilebilir. Bu zayıflığın bilincinde olan Zuhal, “*siz gözlüklüler*” şeklinde seslendiği aydın sınıfının karşısına bir “ayna” olarak dikilir. Sözleri ağırdır: “Ama siz gözlüklüler soyunamazsınız kolay kolay. Kitap laflarını, kültür mavallarını, o Kafka mı nedir, bir de popo adına benzeyen adamın vecizelerini tekrarlamasınız söyleyecek lafınız kalmaz belki. Ben soyununca ben çıkarım altından. Siz soyununca belki bir iskelet çıkar, siz yoksanız altında” (Taner, 2008a: 106). sözleriyle toplumsal hayatta maskeyle dolaşan aydın kesiminin eleştirisi yapar. Zuhal, sahici yaşamıyla asistana, yaşadığı hayatın sahici olmadığını gösterir. Bunu da insanın en temel gereksinimi olan cinselliği kullanarak gerçekleştirir. Genç asistan çağın kültür unsurlarıyla donanmasına rağmen en temel ihtiyacı olan cinsel arzularını doyurmaktan uzaktır. Lakin Zuhal, hayatını istediği şekilde kurgular ve kendi olabilmenin rahatlığıyla da mutluluğu yakalar. Hikâyede karışıklık üzerinden yaşamı kendi benliği ile özgürce yaşayamayan insanlara bir eleştiri getirilir. Çünkü insan ancak kendi olarak yaşarsa mutlu olabilir. Bu kendini tanıma ve anlamlandırma sahici bir yaşamın öncelenmesi ile koşuttur. Bu yönlü bir

halis arayış, insanın toplum içinde kendi benliğiyle yaşayabilmesini mümkün kılarken mutluluk beklentisiyle de örtüşecektir. Bu örtüşüm ve tutarlılık da ancak Foucault'un "Yaşamının ve çalışmanın temel önemini oluşturan şey, başlangıçtakinden farklı biri hâline gelmektir" (Foucault, 2016: 99). söyleminden hareketle insanın, karşılaştığı insanlar ve deneyimlediği tecrübelerle değişebilmesi ve kendiliğini yeniden kurabilmesiyle koşuttur. Oysa hikâye kahramanı genç asistan, mutlu olabilmenin yaprağın yeşili gibi doğal olmaktan geçtiğini Zuhâl'den öğrense de toplum tarafından koşullandırılmıştır ve bunu aşamaz maskeli hayatına geri döner.

"Geçmiş Zaman Olur Ki" (Taner, 2009a: 63-67) hikâyesinde Mahinur'a âşık olan hikâye kahramanı, sevdiğinin Arif adlı kendinden yaşça büyük bir müteahhitle evlenmesi ile yaşama ümidini kaybeder. Mahinur'a kavuşamamış olmanın hüznünü yaşar. Bu yüzden yaşamı tam anlamıyla özümseyemez ve mutlu olamaz. "Onun sarışın hayali ne vakit aklıma vursa, içimi buruk bir acı kaplar, hayatımı onunla birleştirse idim, belki ben de bugün herkes gibi mesut bir insan olurdum diye düşünürüm" (Taner, 2009a: 64). Hikâye kişinin mutsuzluğunun kaynağı sevdiğine kavuşamamanın yarattığı eksiklik duygusudur. Çünkü "Çoğunluğun mutluluk dediği istenilenin gerçekleşmesinden başka bir şey değildir. Bu anlamda mutluluk ancak negatif bir şeydir: bir eksikliğin yokluğudur" (Kuçuradi, 2013: 54). Elde edememenin egoya vurduğu bir darbedir.

Her şey kahramanın sevgilisinin yıllar önce oturmuş olduğu evdeki "kiralık" yazısını görmesiyle değişir. Çünkü yaşanmışlıkları içinde saklayan mekânlar, insanı geçmişe götüren bir kapı aralarlar. "Bu sebeple mekânın bir işlevi için anıların ve belki de bilinçaltının bir çıkış noktasıdır demek mümkündür... Anılar bu çıkış noktasını kullanarak yeni bir hayatıyet kazanırlar" (Demir, 2011: 132). Hikâye kahramanı da o tatlı hatıraları tekrar hissedebilme ümidiyle evi kiralamak için teşebbüste bulunur. Çünkü kahramanın zihninde bu ev Mahinur'u ve geçmişin temiz duygularını imlemektedir. Kahraman, büyük hayallerle gittiği evde, eski sevgiliyle karşılaşır: "O sülün gibi endam, on sekiz yıl içinde böylesine kütükleşsin, o şiirli ses, o buğulu bakışlar, o prenses gibi tavırlar bu rütbe müptezelleşsin" (Taner, 2009a: 65). Bu sürpriz karşılaşma kahraman için uyandırıcı bir etki yaratır. Çünkü hayalle yüceltilen sevgili ile gördüğü kişi arasında hiçbir benzerlik yoktur. Bu algılama farklılığını insanın yıllar geçtikçe kazandığı gerçekçi bakış açısıyla yorumlamak yerinde olabilir. Taner, "Geçmişin Oynadığı Oyun" adlı yazısında bu duruma değinerek "Gençliğin romantik duygusal gözlük camlarını yaşamın öldürdüğü gerçekçi camlarla değiştirdiğimiz için artık her şeyi daha iyi görmekte" (Taner, 2015a: 66) olduğumuzu ifade eder.

Hikâye kişisi de bu karşılaşma sonrasında yarım kalmış bir aşkın hüznüyle geçen senelerine acımıştır. Artık çevresindeki her şey ona daha güzel, hayat daha tatlı gelmektedir. Bu şekilde hayata bakış açısını değiştiren hikâye kahramanı, içsel huzurunu ve mutluluğunu dış âleme de yansıtmaktadır. Güzelliklerin farkına vardığını “Yeni tomurcuklanan ince dalları, üstündeki bulutsuz semayı ve Boğaz’ın lacivert sularını sanki ilk defa görüyormuşum gibi doya doya seyrettim” (Taner, 2009a: 67). sözleriyle anlatır.

Kaybettiklerine takılıp kalan ve hayatın güzelliklerine sırt çeviren insanların ne kadar yanlış yaptıklarının vurgulandığı hikâyede Mahinur’un varlıklı müteahhiti evlilik için seçmesi de toplumsal yozlaşmanın dolaylı bir eleştirisidir.

Hikâye ayrıca okura kahramanın yaşadığı duygu aşk mı? sorusunu sordurur. Çünkü aşk, fiziksel görünümle sınırlı olamayacak kadar derin bir anlam alanını işaret eder. Oysa hikâyede kahraman sevdiği kızın yıllarca özlemini çektiğinden bahsetmesine rağmen eski sevgilisini gördüğünde onun olumsuz fiziksel değişiminden bahsederek aslında duygularının derinlikli olmadığını, yıllardır yaşadığı elemin, terkedilme acısının doğurduğu bir yanılsama olduğunu itiraf etmiş olur.

Taner, hikâyedeki kahramanlar üzerinden modern toplumdaki aşk kavramını da bu şekilde tartışmaya açar. Mahinur, sevgili olduğu hikâye kişisinden zengin bir talip bulunca düşünmeden vazgeçmiş evliliğin duygusal örtüşümünden ziyade yaşamdaki konforunu öncelemiştir. Hikâye kahramanının aşka bakış açısı da derinlikten uzak maddesel alana yöneliktir. Çünkü Mahinur’un güzelliğini kaybettiğini görüp öfke duyduğu müteahhite şimdi minnetini ifade etmekte ve büyük bir yükten kurtulmuşçasına mutluluk duymaktadır.

Hikâye, Taner’in insanın mutluluğa erişiminde öncelediği sahiciliğin kaybedilmiş olmasına da bir gönderme yapar. İnsanda sevmeye ihtiyacı, doğustandır. Karşı cinslerin birbirine olan yakınlaşması da varoluşsal bir tamamlanma ihtiyacının tezahürü olarak belirir. Oysa hikâyede kahramanla Mahinur arasındaki ilişki satıhta kalan, şekle indirgenmiş bir silik aşk anlayışına karşılık gelir. Hikâyede, zamanın değiştiğine, sevginin maddesel boyutlara taşındığına işaret eden Taner, insanın duygularının katılaştığı, hazzı indirgendiği gerçeğine temas ederek okuru uyarır.

Sonuç olarak Taner, “Geçmiş Zaman Olur Ki” hikâyesiyle kahramanlar üzerinden, geçmişe takılmadan ve gelecek için kaygılanmadan zamanı yaşamının insanı mutluluğa sevk edeceğini sezdirebilir. Aynı zamanda da okuru; aşk, evlilik, varlıklı yaşama öykünme, küçük kızlarla evlilik gibi toplumsal yaşamın arızaları üzerinde düşünmeye zorlar.

“Piliç Makinesi” (Taner, 2009b: 107) hikâyesi eşi Nesrin’in, Akçay’da boğulmasıyla yaşama sevincini kaybetmiş bir hikâye kahramanını konu edinir. Kahraman, karısı öldükten sonra karısının yeğeni Serap ile evlenmiş fakat mutluluğu yakalayamamıştır: “Hasta mısın diye soruyorlar, yo hayır diyor”(Taner, 2009b: 107). ama sanki yaşamıyor.

Kahramanın bu dünyadan ve kendinden bezmiş görüntüsü Jung’un “*kişilik azalması*” kavramına denk düşer. Jung’un ilkel insanın ruhunu kaybetmesi olarak nitelendirdiği bu durum, ilk çağlarda büyücülerin çözmesi gereken bir problem olarak görülmüştür. Belirtileri ise psikolojik uyanıklık hâli ‘*Tonus*’un azalmasıyla ortaya çıkar. “...kişi bunu ağırlık, keyifsizlik ve melankoli biçiminde hisseder. İnsanın ‘keyfi’ kaçmıştır, güne ve işe başlayacak hâli ve cesareti yoktur. İçinde hiçbir kıpırtı olmadığı için kendini kurşun gibi ağır hisseder” (Jung, 2015: 52). ve yaşamdan zevk alamaz.

Kendi melankolik hâlinin sebebini sorgulayan hikâye kişisi, cevabı karısının ölümüyle yaşadığı travmayı atlatamamış olmasında bulur, geçmişe takılıp kalmıştır. Serap’ı bir hayat arkadaşı olarak benimseyemeyen kahraman için “Esas olan piposu, alışkanlıkları, hobbyleri, bu küçük sayılan ayrıntıları, yani hayat üslubu ile kendisi. Serap bir çerez bütün bunların içinde. Nedir ki o? Ancak o, değer verdiği için bir şey sanılan, onun ilgisi ile biraz ışıqlanan bir obje(den)” (Taner, 2009b: 108) ötesi değildir.

Hikâye kahramanının Serap’a yaklaşımı olumsuzdur. Onu bir eş değil kendisinin varlığıyla değer kazanan bir nesne olarak algılar. Bu yaklaşım da evlilik müessesesini yıpratır.

Serap’ın kendisine uymayan yaşam tarzını da sorgulayan hikâye kahramanı, mutsuzluğunu kendine haykırır: “Bir değil, iki, üç, dört, beş değil, tam altı gündür durmuş gibiydi zaman. Her geçen saat ve gün uç uca eklenmiyor da sanki hep aynı yere üst üste yığılıyordu. Yaşamının nabızı durmuştu. Özünü bir yerde bırakıp sadece kalıbını gezdirmişti şu altı gündür evde, sokakta, şurada burda” (Taner, 2009b: 110). Hikâye kahramanı bir yabancılaşma yaşamaktadır. Özne olmaktan çıkmış bir nesneye dönüşmüştür. Bu durum onun kendilik bilincini yitirmesine ve varoluşunun anlamını sorgulamaya itmiştir.

Hikâye kahramanı, karısının ölümünü kabullenememiş duygu durumunda bozukluklar oluşmuştur. Bu melankolik durum, bir depresyonu da akla getirir. “Depresyon sanki insanın içine işlenmiş gömülü bir ıstırap ya da fiziksel bir ölüm gibi deneyimlenmektedir. Bireyin kendi beden değişimleri ili ilgili duyumu değişir; ağırlık, hâlsizlik çöker, birey kendisini aşırı bir yük altındaymış gibi hisseder ve parmaklarını oynatmak bile çok güç duruma gelir...

Dünya, sığ ve renksiz bir hâle gelir” (Greenberg, Watson, 2019: 1). İnsan, bu ruhi bozuklukla yaşama ümidini de kaybeder.

Zamanın hikâye kahramanı için durmuş olarak algılanması sübjektif zaman algısının bir sonucu olarak geçmişte takılı kalmasıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü “Objektif zaman saatle ölçülebilen zamandır. Sübjektif zaman ise hissedilebilen ya da algılanan zamandır” (Atakay, 2003: 282-283). Kahramanın zamanın geçişini fark etmemesi, onun ruh hâlinin yansımasıdır. Yaşam sevincini kaybeden kahraman “*sönmüş bir fener*” gibi boşlukta sallanmakta etrafında olan biteni umursamamaktadır.

Tıraş olmak ve dışarı çıkmak isteyen hikâye kahramanı, bu şekilde içinde bulunduğu olumsuz ruh hâlinden sıyrılmak ister. Çünkü “Öyküde nesne olarak seçilen tıraş ve fırça, yenilenmek, yaşamdaki olumsuzluklardan arınmak anlamında kullanılmaktadır... Tıraş bıçağı ise bir anlamda zihnindeki olumsuzlukları atmaya yarayan bir araçtır” (Ocaktan, 2019: 58). Kahraman, tıraş olurken yüzünü keser, akan kanla birlikte onu zehirleyen duyguları ve düşünceleri de adeta ondan uzaklaşır. Kan, eskisi gibi açık kırmızı değil “Koyu idi. Siyaha çalıyordu, karamsar bir kandı” (Taner, 2009b: 111). Siyah ve karamsar olarak nitelenen kanın vücuttan atılması kahraman için olumlu gelişmelere kapı aralayan bir ifade olarak değerlendirilebilir. Kahramanın tıraş olup yenilenmesi, dışarıya çıkması, insanlarla iletişime geçme ve şehre karışma arzusu hikâyede insanın olumlu hislere yöneldiğinin açık göstergesi olarak düşünülebilir.

Karamsar bir ruh hâli içindeki kahraman, piliç makinesinin bulunduğu dükkâna girer ama bozuk olduğunu öğrenince öfkelenir. “Oysa o makine işlese her şeyin düzeleceğine dair bir önsezi” (Taner, 2009b: 112) geliştirmiştir. Piliç makinesi, hikâyede kahramanın hayatını sembolize eden bir dolayımılamadır. Hayat, canlılık üzerine inşa edilmiştir. Canlı olan her şey bir şekilde hareket eder. Dolayısıyla piliç makinesinin durağanlığı, kahramanın hayatına bir göndermedir. Kahraman kalbi atsa da yaşam enerjisinden yoksundur. Çünkü kahramanın hayatında mutluluk, canlılık yoktur. O yüzden kahramanın bakış açısı, olumsuzdur. Bu durum insanın nesnelere bakışını da etkiler. Piliç makinesinin çalışmaması bu ruh durumunun somutlaşmış bir göstergesidir. Nesneler dünyası kurgu metinlerde sadece fiziksel olarak ele alınmamalıdır. “Edebi eser paratik faydadan çok daha fazlasına ihtiyaç duyar. Eserdeki çok katmanlılığı sağlamak için nesnelere birden fazla anlam ve işlev kazandırmak gerekir. ...Kurgusal bir dünyada bir nesnenin öne çıkarılması demek, ona bir hatta birkaç katman birden kazandırılması ve yeni işlevler yüklenmesi demektir” (Demir,

2011: 402-403). Hikâyede de piliç makinesi kahramanın yaşam sevincinin sembolü olarak kullanılmıştır.

Varoluşsal sıkıntılarla boğuşan kahramanda, insanın anne karnına dönüş arzusuna paralel bir yönelimle doğduğu eve gitme isteği ortaya çıkar. Bugünün son günü olabileceği kuşkusuna kapılır. Eve ulaştığında ise “*İki yeni blok apartmanın arasında sıkışmış kalmıştı. Bu hâliyle sonradan görme iki züppenin ortasına düşmüş, tedirgin bir ihtiyara benziyordu*” (Taner, 2009b: 115). sözleriyle doğduğu evle kendi durumunu özdeşleştirir. Çünkü kendisi de karısının ölmesiyle istemediği ve mutsuz bir hayatı yaşamak zorunda kalmış, yaşam içinde sıkışmışlık hissiyle dolmuştur. Bu hâliyle kahraman kendisini uygarlığın acı verici bir olgu olduğunu savunan Gauguin’e benzetir. “Çoğu anlatıda deli, hastalıklı ve tehlikeli biri diye bahsedilen Fransız ressam ve yazar Paul Gauguin, Darwin’in ve diğer Viktorya dönemi bilim adamlarının sebep olduğu kozmolojik bir baş dönmesinden ciddi biçimde acı çek(er)” (Wright, 2007: 1). Taner de hikâyede kahramanın eşinin ölümüyle içine düştüğü melankoliyi ve çektiği acıyı, Gauguin’in uygarlık karşısında çektiği acıyla özdeşleştirmiştir.

Liseden arkadaşı Naci ile atletizm kulübünün toplantısına giden hikâye kahramanı, değer görmenin hazzıyla karamsar ruh hâlinde sıyrılır: “Yüzü belki yine asıktı. Ama elleri sıcaktı, sıpsıcak. Nabzı dolu dolu atıyordu. Ses olarak, gülme ile boşalamadığı için sevinci damarlarında, kanında daha bir yoğun oturmuştu. Mutluluğuna makul bir sebep aradı. Bulabilse, sanki bu mutluluk daha da bir dört başı mamur olacaktı. ...Piliç çıkaran makinenin durduğu dükkâna doğru yürüdü. Dükkânın kepenkleri kapanmıştı. Ama o şimdi kapalı kepenkler arkasında makinenin işlediğine emindi” (Taner, 2009b: 119-120).

Mutlu olmak, Taner’e göre bir ruh hâlidir. “Piliç Makinesi” hikâyesinde hikâye kahramanı, yaşamla bağını koparmış acı çeken bir ruh hâline sahipken tıraş olup dışarı çıkarak ve hayata karışarak mutluluğu tekrar yakalamıştır. Kahramanın rutinini bozması beraberinde hayata karşı yeni bir tavır ve yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda hikâye kahramanı karşılaştığı insanlar vasıtasıyla her insanın derdi olduğunu, dünyada yalnız olmadığını fark etmiş ve sosyalleşerek ruh hâlini düzeltmiştir. Adler, sosyalleşmenin önemine işaret ettiği yazısında “Tek insan yetersiz ve güçsüz olduğundan insanlar bir toplum içinde yaşar. Bu bakımdan, toplumsallık duygusu ve toplumsal iş birliği bireyin kurtuluş ve esenliğini oluşturur” (Adler, 1996b: 188). tespitini yapmıştır. Hikâye kişisi de sosyalleşerek sağlığının yerinde olmasının önemini anlamıştır. Dostlukların hayata tutunmadaki rolünü ve bir cemiyete dâhil olmanın, orada itibar görmenin hazzını yaşamıştır. Çünkü “Her insan dünya ile bir alışveriş hâlindedir. Fizyolojik gereksinimlerinden ruhsal tıkanmışlıklarına



kadar her türlü ihtiyacını insan, bu dünya üzerinde elde etmeye; maddi varlığıyla birlikte metafizik bütünlüğünü de her an yeni alışverişleri deneyimlediği yine bu dünyada tamamlamaya çalışır” (Tüzer, 2020: 261). Bu bağlamda hikâye kahramanı da içinde debelendiği olumsuz ruh hâinden başkalarıyla iletişime geçerek sıyrılmayı başarmıştır.

Hikâye kahramanının bu duygu durumu depresyondan çıkışını ve yas tutma evresinin bittiğini okura işaret eder. Yas tutmada ruhsal gel-gitler yaşanır ve kişi sonrasında hayata karışarak bu acısını içselleştirir. Sakinleşen kişi de “Kendini giderek rahatlamış ve dinginleşmiş hissederek yas sürecini tamamlar” (Harzadın, 2021: 35). Zira hayat her şeye rağmen akmakta ve tadını almasını bilenlere de çok cömert davranmaktadır.

Hikâyenin sonunda kepenkler kapalı olsa da piliç makinesinin işlediğinin belirtilmesi, Taner’in mutluluğun en önemli koşulu olarak gördüğü iyimser ruh hâlini kahramanın yakalamış olmasıyla açıklanabilir. Ayrıca hikâye kahramanı yaşama sevincinin yönünü mutsuzluğunun kaynağı olan Serap’tan uzaklaştırarak dostluk, arkadaşlık, bir topluluğun üyesi olmanın güveni ve huzuruna odaklayarak yaşanmaz olarak nitelediği hayatını anlamlandırmış ve mutluluğu tekrar yakalamayı başarmıştır.

“Fakaaat...” (Taner, 1951: 109) da insani değerlerin yerine konan maddenin insanı mutlu edeceği yanılsamasına işaret eden bir hikâyedir. Tüketim, şehirleşme ve modernizm ile birey mutluluğu, değerlerinden ziyade kendisini diğer insanlar nezdinde görünür kılacak zenginlik ve madde üzerinden tanımlar olmuştur.

Taner, hikâyede hep başkalarına imrenen, elindeki yetersizliğinden yakınan insanları peş peşe sıralayarak sonu olmayan insani ihtiyaçlara dikkat çekmiş mutluluğun aslında parada, malda mülkte değil sevgide olduğunu okura göstermiştir. Çünkü “Birçok insan belirli bir olay gerçekleşirse mutlu olacağı yanılgısındadır. Mutluluğun kendilerini bulmasını bekler ve mutluluğa “bir şeyler yaşanarak” ulaşılabileceğini göremezler” (Geçtan, 1990: 133). Bu körlük insanı elindeki mutluluğu yaşama imkânından uzaklaştırır.

Bir olaya yer verilmeyen hikâyede, küfesiyle bakkal çıraklığı yapan Nuri, bisikletli bir çocuğa özenir. “*Ne olurdu şöyle bir pisikletim olsaydı*” (Taner, 1951: 109) Bisikletli ise ilerde gördüğü Harley Davidson marka motora iç çekmekte parasızlıktan yakınmaktadır. Motoru olan kişi de onlardan farksızdır. O da sekiz silindirli bir spor otomobile gıpta ile bakmaktadır. “Dünyanın sefasını bunlar sürüyor diye söylendi. İnsan dünyaya geldi mi böyle zengin gelmeli. Hay anasını sattığım para...” (Taner, 1951: 109). Oysa spor otomobilin arkasında oturan adam küfesini boşaltıp sevgilisiyle sohbet eden sonra sarılıp öpüşen

Nuri'nin yerinde olmak ister. "Ah ah diye iç geçirdi. Şimdi şu bakkal çırağının yerinde olmak için neler vermezdim. Gerçi otomobilim var, kotram var, iki fabrikam, iki köşküm, dört apartımanım var. Fakat bana şöyle canugönülden sarılan bir sevgilim yok" (Taner, 1951: 110). sözleriyle zengin adam, madden her şeye sahip olmasına karşın parayla satın alınamayacak sevgiye açlığını dile getirir.

Hikâyede varlıklı ve yaşlı adam, insanın mutluluğu için maddeden daha farklı şeylerin varlığına ihtiyaç olduğunu deneyimlemiş bir uyarıcı olarak öne çıkar. Hikâyede yazarın sesi, olur. O, maddi zenginliğe erişmiş olsa da koşulsuz sevgiyi etrafındakilerden görememenin eksikliğini yaşamaktadır. Tecrübeleri ona gerçek bir sevginin yokluk içinde de olsa pekâlâ insanı mutlu edebildiğini sezdirmektedir. Ancak hem sevgiyi hem de paraya sahip olmak da büyük bir avantaj olarak çıkar insanın karşısına. Yazar bu durumu "Fakaat... beyaz saçlı zengininin direksiyonda oturan oğlu hiç te böyle düşünmüyordu. Onun hem sekiz silindirli spor otomobili hem de yanında kolunu çimdikliyen kıvıl kıvıl bir nişanlısı vardı" (Taner, 1951: 110). şeklinde hikâyede ifade eder.

Mutluluğu konu alan anlatılarında yazar, mutluluğun maddi değerlerde, büyük beklentilerde değil hayatın akışı içerisindeki sadelikte olduğunu belirtir. Taner'e göre mutluluk, sadece sahip olmakla açıklanabilen bir kavram değildir. Çünkü aşırı tüketme hevesi insanın tatminsizliğinin, huzursuzluğunun ve mutsuzluğunun bir göstergesidir. Bu bağlamda özgür seçimleriyle olmak istediği gibi yaşayan insanlar, elindekinin kıymetini bilenler yaşama sevincini yakalayabilirler. Ayrıca yazar, Türk insanının mutluluğu yakalayamamasının sebebi olarak yaşamın hengamesi içinde kaybolmasını görür. Oysa mutlu olmak için mutlu olmaya meyyal bir ruh hâli ile toplumsal koşullamanın zincirini kırmak, sadece yaşamak, yaşamın her ayrıntısına dikkat kesilip ondan bir hayat zevki ve mutluluk payesi çıkarmak, her an yitip giden zamanı hissetmek yeterlidir. Taner, mutluluk için gençliğinde bazı gerekçeler olduğunu düşünse de son tahlilde hikâyelerinde de vurguladığı gibi "...olgun yaşta, yol oldukça kısalınca insan, bulduğuyla yetinmek, mihneti kendine zevk edinmek, her şeyden iyi-kötü bir mutluluk ya da mutluluk ersatı çıkarmak hünerine yaklaşıyor" (Taner, 2015b: 37). düşüncesine ulaşmıştır.

### **3.4. Özgürlük ve İnsan**

Özgürlük, insanın varlık şartlarındandır. İnsan, tesirler altında değil de kendi iradesiyle aldığı kararlarla ancak sahici bir yaşamın öznesi olabilir. Söz ve davranışlar, özgür bir insan için onu tanımlayan göstergelere dönüşürler. Akıllı bir varlık olan insan, düşünerek kendini

özgürleştirir. Oysa diğer varlıklar, akıldan yoksun olduklarından doğal yasaların tesiri altındadırlar ve onlar için özgürlükten bahsedilemez. Fromm, insanın özgürlük meselesini “İnsan varoluşu ve özgürlük baştan beri ayrılmazdır” (Fromm, 1997: 31). şeklinde ifade eder. İnsan, seçimlerini özgürce yapar ve neticelerinden de sorumlu olur.

Özgürlük ve insan ilişkisi birçok düşünür tarafından sorgulanmış farklı yorumlar ortaya konmuştur. “Kant için özgürlük pratik aklın, Scheler için soyut, ruh ve bedenden yoksun olan bir geistin işidir; Hartmann için ise, kişiliği içine alan ‘manevi varlık’ alanının bir parçasıdır” (Mengüşoğlu, 1988: 132). Bu anlamda her insanın farklı çevre, eğitim ve öznel özelliklerinin olduğu varsayımıyla her insan için özgürlük farklı şekilde tezahür edebilir. İnsana özgü olan ama verili bir kavram olmayan özgürlük, insanın kendi gayreti ve çabasının ürünü olarak belirir. Özgürlük sorunsalını, insanın cennetten kovulmasıyla başlatan Fromm “Otoritenin buyruğuna karşı gelmek, günah işlemek, olumlu insan anlamda ilk özgürlük eylemi, yani insanca eylemdir. Efsanede günah, formel açıdan Tanrı’nın buyruğuna karşı geliş, maddi açıdan bilgi ağacının meyvesinin yemişidir. Bir özgürlük eylemi olarak karşı geliş, mantığın, aklın başlangıcıdır” (Fromm, 1997: 33). görüşündedir. Özgür insan şartlara, beklentilere, çıkarlara göre hareket eden değil; olması gerekene göre söz ve eylemlerini şekillendiren insandır. Tercihlerini yarar, çıkar ekseninde değil de doğruluk, sevgi, adalet, bilgi gibi ‘yüksek değerler’ ekseninde kullanan insandır. Kişinin özgür olduğu yerde de: “...araç değerler yüksek değerlerin hizmetindedir” (Mengüşoğlu, 1988:136). Yüksek değerleri yakalayabilmenin koşulu da özgürlük bilincine sahip olmayı gerektirir.

İnsanın özgür olma isteğinin varoluşuyla başladığını söylemek yanlış olmaz. İçinde var olduğu çevrenin kısıtlayıcı etkisine maruz kalan insan, özgürlük peşinde doğayla bitmek bilmeyen bir mücadeleye girişmiştir. Bununla birlikte zorunlu olarak sosyal çevresinin ve hâkim erkin de özgürlüğü kısıtlayıcı etkilerine maruz kalmıştır. Bu kuşatıcı doğal ve sosyal engeller insan için bir “*bunaltı*” oluşturur. İnsan bu kuşatılmışlığı ancak seçimleri ile aşabilir. Seçimler, insana yeni alanlar açarken vazgeçişleri de beraberinde getirir. Seçebilmek, bu bağlamda sıradan bir olay değil birikim ve öngörü gerektiren bir eylemdir. Taner de anlatılarında siyasi ve sosyal hayatta seçmenin önemine vurgu yapar. Yazar, anlatılarında insanın özgür seçimler yapabildiğinde gerçekten yaşamış olacağını vurgular. Bu bağlamda Türkiye’nin çok partili hayata geçiş serüvenine değindiği siyaseti konu alan anlatılarında insanların bireysel bilinçlenmeden yoksun olduğu savından hareketle özgür seçimler yapamadığı gerçeğine odaklanır. Kabul edilir ki gündelik yaşam içerisindeki bilinçli

seçimler, insanın nasıl yaşamak istediğine yönelik ipuçları barındırır. Çünkü insan, kendi özünü kendi seçimleriyle oluşturan bir varlıktır. İnsan, mutluluk arayışıyla işini, arkadaşlarını ve yaşayacağı çevreyi belirleme iradesine sahiptir. Özgürlük, insanın varoluşsal bir hakkıdır. Bu bağlamda Taner’in özgürlüğe bakışını anlatı konularından yola çıkarak incelemek yerinde olacaktır.

Haldun Taner, yaşam aralığının Türkiye’de ve dünyada hızlı değişimlere yol açan olayların yaşandığı bir döneme rastladığının altını çizer. Yazar, böylelikle dünya savaşlarından sanayileşmeye, siyasal çalkantılardan sanatsal gelişmelere, kırılmaların yaşandığı bir döneme tanıklık etme şansı yakalamıştır. Bireyi ve toplumu derinden etkileyen bu hadiseler bir yanıyla da yazarı besleyen üretkenliğini artıran bir işlev görür. Bu değişimlerden biri de Cumhuriyet tarihinin ilk çok partili seçimleridir.

İmparatorluk mirasçısı olan Türk halkı, Cumhuriyetin getirdiğı demokrasi anlayışıyla seçimlerle tanışır (1946). Bu yılları Taner, “Biz henüz çok çocuksu bir dönemdeyiz demokrasinin” (Taner, 1987b: 201). şeklinde değerlendirir. Adaylarda halkın oyunu alabilmek için olmadık yollar denerler. Yeni yeni kavranmaya çalışılan demokrasi, beraberinde gülünç ve trajikomik olayların yaşanmasına da zemin teşkil eder.

Taner, ironi ve mizahla derinlik kattığı eserleriyle demokrasinin gereğı olan seçimleri aday/seçmen karışıklığı üzerinden ele almıştır. Seçmek, özgür iradeye dayalı bilinçli bir eylem gerektirir. Türk halkı bu özgürlükten yoksundur bu nedenle tercihlerini vaatler, kişisel husumet ve çıkar odaklı yapma eğilimindedir. Bu olumsuzluklara vatana, millete hizmet yerine politik gücü eline geçirerek zenginlik hayali kuran ikiyüzlü siyasetçiler eklendiğinde seçim bir oyuna döner. Yüzlerin ve niyetlerin seilemediğı bu oyunda ise eğitimsiz ve tecrübesiz Türk halkı, kararlarını vermekte, iradesini yansıtmakta zorlanır. Taner, halkın politik tercihlerini yaparken etkisinde kaldığı faktörleri “Yaşasın Demokrasi”, “İki Komşu” hikâyelerinde ele alır.

Yazar, “Yaşasın Demokrasi” hikâyesini 1948 yılında yazmıştır. Bu tarih bize 21 Temmuz 1946’da yapılan CHP ve DP arasındaki ilk çok partili seçimi anımsatır. Kendi içinde de birçok problem barındıran seçimin, seçmen tercihlerini etkileme yöntemlerinin mizahi ve ironik bir şekilde ele alındığı hikâye, Türkiye’deki yerleşmemiş demokrasi anlayışının siyasi bir eleştirisidir. “*Bazıları Dürüstlük Sever*” yazısında Taner, “Kalleşliğin büyük teorisyeni Machiavelli’in ‘Gaye vasıtayı meşru kılar’ ilkesi, politikacıların olduğu kadar, iş adamlarının da, bugüne dek, çok işine geledurmuştur. Bu vasıtaların başında da rüşvet gelir” (Taner, 1987b: 90). sözleriyle siyasetin ve ticari hayatın değer odaklı olmaktan

ziyade çıkar odaklı olduğunun altını çizer. Bu bağlamda “Yaşasın Demokrasi” hikâyesi, ülkenin çok partili döneme geçişe hazır olmadığına siyasetçi ve seçmen üzerinden ele alındığı bir metin olarak değerlendirilebilir.

Bir köyde seçim propagandası yapan DP yetkililerinin, kamyon üzerinden vaatlerini coşkulu kalabalığa sıraladıkları esnada CHP’den para alan Âşık Mehmet, köy kahvesinde saz eşliğinde halk deyişleri çalıp söylemeye başlar. “Mademki demokrasi, ne yapıp yapıp göz boyayıp dört yılda bir gafil seçmenin oyunu alıp kaçmaktır” (Taner, 1987b: 197). Bu anlayışla hareket eden CHP yetkilileri oyunu kuralına göre oynamaktadırlar. Âşık Mehmet’in sazından etrafa yayılan yüzyıllar ötesinden gelen bu tanıdık tını, köy halkını kahveye çeker. Biraz önce DP’lileri dikkatle dinleyen köylüler, bir anda kendilerini saz çalan âşığı dinlerken ve eğlenirken bulurlar. CHP ilke ve söylemlerini de türkülerini içine katan âşık, insanları seçimin vaatlerle dolu sıkıcı nutuklarından kurtarmış halkın gönlünü çalmayı başarmıştır. Birkaç köyde de aynı taktikle seçimi kazanan CHP’ye karşı önlem alan DP’liler, âşığa daha çok para vererek kendi lehlerinde propaganda yapmaya ikna ederler. Bu şekilde seçmenin tercihleri değişir ve DP’liler yörede girdikleri seçimleri kazanırlar. Mengüşoğlunun “*İnsan Felsefesi*” eserinde temas ettiği gibi politikacı, “... çıkarını düşünür; yani yüksek değerlerin yerine daima araç değerleri koyar, bunu da ustaca maskeleyer bilir. Politikacı daima dolaylı, refleksiyonlu yapıp-etmeler içindedir” (Mengüşoğlu, 1988: 104). Araç değerlerle hareket eder. Yüksek değerleri öteler. Bu yüzden araç değerleri önceleyen insanlarda “...sürekli bir doymama, bir huzursuzluk vardır. Burada daima daha çok şey isteme, daha çok kazanmak isteme, egemendir” (Mengüşoğlu, 1988: 161). Toplumun yararı yerine kişisel yararlar ön plandadır.

Seçmeni para karşılığında etkileyip yönlendirmenin işlendiği hikâye, Anadolu insanı için yeni bir kavram olan demokrasinin tam olarak kavranmadığını da ortaya koyar. Ayrıca seçim için her türlü gayri ahlaki yolu denemeye meyilli partililerin, seçildiklerinde ülkeye mi kendilerine mi hizmet edecekleri, ülkenin zenginliklerini kendi menfaatleri için kullanıp kullanmayacakları da okura düşündürülmek istenir. Taner’in sanat ve politika ilişkisine de gönderme yaptığı hikâye, sanatın politik amaçlara alet edilmesinin yanlışlığının altını çizerken bağımsız hareket etmeyen, siyasetin çıkar “*çerçiciliğini*” yapan sanat ve sanatçının yozlaşacağı gerçeğini de okura vurgular.

Eğitim seviyesi yüksek olmayan seçmen, yüzyıllardan beri beslendiği halk kültürünün etkisiyle tercihlerini değiştirir. Çünkü çalınan sazın tınlarında halkın varlığını tanımladığı değerlerin, ruha işleyen tılsımlı sesleri vardır. İnsanların genetik kodlarına işlemiş bu sese

kayıtsız kalmaları imkânsızdır. İnsan, geçmişin değerlerini içinde taşıyan ve geleceğe aktaran bir misyona sahiptir. İşte siyasetin hikâyede çıkarına kullanmaya çalıştığı bu kültürel dokudur. Taner’in hikâye ile okura vurguladığı ise sadece kazanmaya odaklı siyaset kurumunun ülkede ve dünyada hassas bir konu olan millî ve manevi değerleri kullanışlı bir araç olarak gördüğüdür. Hikâyede kasaba politikacıları, ülke insanından ziyade kendi çıkarları için çalışan ve seçilmek adına her türlü hileye başvuran kimseler olarak karşımıza çıkarlar. Ayrıca yoksul ve eğitimsiz Anadolu halkı, siyaseti kendi sorunlarına bir çare arama yeri olarak da görmekten uzaktır. Onlar sadece atılan sloganlara ve verilen vaatlere göre kendilerini bilinçsiz bir seçimle konumlandırırlar. Bu yaklaşım da kurnaz siyasetçilerin oynadıkları oyunlara kapı aralar.

“En Büyük Eksikimiz” adlı köşe yazısında Taner, politikacıları “*demagog*” olmakla suçlar. Ona göre politikacıların “Amacı sadece ve sadece o an için kabil olduğu kadar çok kişiyi kendi çıkarı uzantısında kandırmaktır. Gözü başka bir şey görmez” (Taner, 2015a: 47). Ayrıca yazar demagogların politikada çokluğunu ise “Matematik disiplinden yoksun bir toplum oluşumuz(a)” (Taner, 2015a: 47). bağlar. Politikacıların hangi eğilimi temsil ederlerse etsinler, menfaatleri neyi gerektiriyorsa söz ve eylemlerini ona göre şekillendirdikleri tespitini yapan Taner, politikanın çelişkilerle dolu bir mecra olduğunu vurgular. “Demeç verirken başka şey söylüyorlardı, oy verirken başka. Sonra da bu tutarsızlıklarını haklı göstermek için gerekçe cambazlıklarına giriyor ve işin tuhafı herkesi aldattıklarını sanıyorlardı” (Taner, 2015a: 49). sözleriyle yazar, politikacıların tutarlılıktan yoksun, anlık menfaat ilişkisine göre söz ve eylemlerini oluşturduklarının altını çizer.

“Demokrasi Kuru Bir Etiket Değildir” yazısında ise Taner, demokrasi ve Türk halkı ile değerlendirmelerine yer verir: “Altı yüzyıl boyu babaerkil bir teokratik rejimin kadercî ve teslimiyetçi kulluğuna alıştırılmış Türk insanını bir günün içinde eşitlik bilincine erişmiş, eleştiri ve sorumluluk duygusu güçlü birer yurttaş yapmak elbet mümkün değildi” (Taner, 2015a: 179). düşüncesiyle yazar, demokrasi bilincinin zamanla gelişeceğini ve bu uğurda verilecek mücadelelerle pekişeceğini belirtir. “Demokrasi tek tek bireylerin değerine bel bağlamış bir rejimdir” (Taner, 2015a: 180). görüşünde olan yazar, bireyselleşmenin dış etkilerden arınarak kişisel yargıya sahip olmanın değerini vurgular. “Yani birey toplumsal bir varlık olarak kendi gücünün farkına varmalı, görüşlerini ifade etmekten kaçınmamalı ve farklılıkların dile getirilmesi ölçüsünde toplumsal gelişim dinamizminin yakalanacağını içselleştirmelidir. İşte böyle bir ortamda tüm merkezi ve dışsal belirlemeler sona ererek birey kendi varlık gücünden hareketle değerli olduğunun farkına varacak, toplumsal sorunlar

kaynağında çözülecektir” (Tan, Çiçek, Koçar: 2015: 361). Çünkü demokrasi insanları çevresel güçlerin boyunduruğundan kurtararak birey olmalarını, düşüncelerini özgürce ifade etmelerini teminat altına alan bir yönetim anlayışıdır.

Ayrıca demokrasinin bir tolerans rejimi olduğu görüşünde olan yazar, alçakgönüllülüğü ve doğruya ulaşmak yolunda tartışmayı demokrasinin gereği sayar. Her şeyi sorgulamadan kabul etmeyi, “*dalkavukluğu*”, “*evet efendimciliği*” demokratik gelişimin önünde bir engel olarak gören Taner’e göre “Demokrasi bir düşünce tarzıdır, bir yaşam üslubudur” (Taner, 2015a: 180). “Sandık Dalaşı” adlı köşe yazısında ise yazar, her seçmenin mutlaka oy vermesinin gereğini altını çizerek: “Oy vermeyenler bir ülkenin Deveküşlarıdır. Demokrasinin hadımlarıdır” (Taner, 1987b: 29). sözleriyle seçme haklarını kullanmayan insanları sertçe eleştirir. Taner ayrıca toplumdaki demokrasi anlayışını da yeterli bulmaz. “...dört yıl susar oturur, beğenmediğimiz icraata, hürriyet sınırlamalarına koyun gibi boyun eğer, ama seçim vakti haklarını titizlikle savunan birer aslan kesiliveririz... Gerçek demokraside vatandaşın olgunluk derecesi, uyuyup uyuyup uyandıktan sonra gösterdiği fevri şahlanlıklarla değil, hep uyanık kalıp, her gün gösterdiği az ama sağlam, ölçülü ama hiç şaşmayan karşı koyuşlarla ölçülür” (Taner, 2016c: 22) görüşündedir. Haldun Taner, bu şekilde ülke demokrasisinin hâlâ olgunlaşmadığını okura vurgulamak ister.

Siyasetin kalitesinin eğitimle ilişkili olduğuna vurgu yapan yazar, seçmen profilinin ve siyasetçilerin yeterli kültür seviyesinde olmadıklarını belirtir. Alaycı bir üslupla “Ama bekleyelim. Ortaokulu bitirenler gün günden çoğalıyor. Sağduyu bir gün burada da çıkarıcı hesapların üstesinden gelecektir” (Taner, 1987b: 31). değerlendirmesini yapar. Taner’in sözleri Batı normlarında bir siyasi atmosferin yakalamasının çok uzun yıllar alacağına işaret eden bir ironi olarak değerlendirilebilir. Çünkü siyasi bilinç, insanların eğitim seviyeleriyle koşut bir çizgi izler. Kabul edilir ki insanın değişimi de zaman alıcıdır.

Siyasetçisinden seçmenine bir olgunluk rejimi olarak gördüğü demokrasi için yazar “*en güç rejimdir*” ifadesini şu sözlerle açar: “Çünkü kültür ister, olgunluk ister, eğitim ister. Sade fikir özgürlüğü, söz eşitliği yetmez. O fikir ve sözlerde seviye de ister” (Taner, 2015a: 180). Bu bağlamda Taner, Türkiye’deki politik ortamın yozluğunu ortaya koyar. Bu yozlukta devlet görevlilerinin de yer almasını uzun yıllar uygulanan “*parti-devlet*” anlayışına bağlar. Taner, politikaya dışarıdan bir göz olarak bakar, gördüğü sorunları hikâyeleri, tiyatroları ve köşe yazılarında ironik bir dille okura yansıtır. Eserleriyle ülkedeki politik ortamın çürümüşlüğüne göstererek olması gereken noktada okuru uyarır.

“İki Komşu” (Taner, 2009a: 117) da şehirli insanların kişisel çekişmeleri üzerinden siyasi atmosfere göndermeler yapan ve 14 Mayıs 1950 seçimine dair ipuçları veren bir hikâyedir. Hikâye, İfakat Hanım ve Saraylı Hanım arasında hindi meselesi üzerinden çıkan kavganın boyut değiştirmesiyle gelişir. Bu inatlaşmaya dair bilgiyi yazarın “Mamafih yukarıda da değindiğimiz gibi bu sadece bardağı taşıran damla oldu” (Taner, 2009a: 118). şeklinde hikâyeyi keserek vermesi, Taner’in tiyatrodan da uyguladığı “*yabancılaştırma*” tekniğinin yansıması olarak değerlendirilebilir. Yabancılaştırma, muhatap ile kahramanlar arasında bir mesafe koyarken seyircinin/okurun olayları salim akılla değerlendirmesine olanak sağlar. Çünkü seyirci oyun/hikâye ile özdeşleştiğinde yazarın mesajını alması zorlaşır. Mesajın doğru iletimi için muhatapın kendini anlatının dışında tutabilmesi ve objektif olarak olaylara bakıp değerlendirebilmesi gerekir. Hikâyede de iki komşunun sıradan çekişmeleri ile Taner, aslında toplumda var olan siyasi çekişmelerin anlamsızlığını okura düşündürmek ister.

Saraylı Hanım’ın ülkede yeni yeni yerleşen Cumhuriyete bakışı olumsuzdur. Kendi yerinin diğerlerinden farklı olduğunu düşündüğünden eşitlik anlayışına yaslanan yeni rejimi küçümsediği: “Saraydan yetişmemiş kimselere pek yüz vermez, şehirli dediği bu turfa kalabalığı küçümsediğini her hâliyle belli ederdi. Üstelik rejimin de barışmaz bir düşmanı idi. Eski günlerin hasreti içinde yaşadığından olacak, ikide bir, ‘Ayaklar baş oldu, başlar ayak oldu’ diye cinaslı laflar eder, hatta pek kızdığı anlarda büyüklerimizi -hâşa sümmü hâşa- görmemişzadeler diye vasıflandırdığı bile olurdu” (Taner, 2009a: 118). sözleriyle hikâyede okura aktarılır. Bir demokrasi talebinden ziyade sunulmuş bir yönetim anlayışına uyum zorluğunun timsali olan Saraylı Hanım, damadının şark vilayetlerinin birinde Halk Partisi’nden milletvekili adayı gösterilmesi ile değişir. “Saraylı Hanım dört yapraklı gül olmuş, görmemişzadeler diye yerdığı iktidarın müthiş şakşakçısı kesilivermişti” (Taner, 2009a: 120). Bu duruma fena bozulan İfakat Hanım, komşusuna inat için Demokrat Parti’nin en ateşli savunucularından olur. Asıl amaç Saraylı Hanım’ın damadının seçilmemesidir. “Ama Saraylı Hanım’ın damadı şarktan aday gösterilmişmiş, o kadarına akli ermiyor” (Taner, 2009a: 120). Bu iki komşu arasındaki asıl rekabet dünya görüşlerinden ziyade kişisel çekememezlik üzerinedir. İfakat Hanım, Saraylı Hanım’ın damadının seçilmesi ihtimalini kaldıramaz. Onun seçilmesini engellemek için “...çarşı pazar deme(z), her yerde nutuk çek(er)” (Taner, 2009a: 120). Büyük bir mücadeleye girişir. Kıskançlık duygusunun hırsıyla seçim döneminde bedenini zorlayan ve çok yorulan İfakat Hanım, hastalanır. Kendisinden ümit kesildiği bir anda gözlerini açar ve Saraylı Hanım’ın damadı “*Kazanabildi mi?*” diye



sorar. Hayır, cevabıyla kendine gelen İfakat Hanım, hızla iyileşir. Tek dileği de Demokrat Parti yöneticilerinden bir tebrik yazısı alması ve bunu Saraylı Hanım'ın da görmesidir.

Taner, iki komşunun inatlaşması üzerinden halkın siyaset kurumuna bakışını ve seçim yapabilme kültürünü sorgular. Ona göre toplum olarak “Kulüpçülük bir, particilik iki; bayılıyoruz birbirimizle bu iki alanda kapışmaya. ...Neden? Coşkulu ve duygusal milletiz de ondan” (Taner, 1987b: 15). değerlendirmesini yapar. Taner, siyaset ile ilgili “Sokaktaki Adam” başlıklı gazete yazısında da sokaktaki adamı; kirada oturan, yoksul, ülke magazinini takip etmeyi seven, saf, iyi kalpli ama bir o kadar da boş kişilikli olarak niteler. “Boş kişiliğine bir içerik vermek için falan partiyi, hayatına biraz ucuz heyecan katmak için da ligde bir kulübü tutar” (Taner, 2015b: 134). şeklinde bir tespitte bulunur. Yani Taner’e göre siyasi seçimler Türk insanının bilinçli bir tercihten ziyade boş kişiliğini doldurma arayışının bir sonucudur. Yazara göre, bilinçli tercih, hayata bir bakış ister, eğitim ve kültür gerektirir.

Hikâyenin 1951 yılında yazıldığı dikkate alındığında Türkiye’de Demokrat Parti’nin kazandığı 14 Mayıs 1950 seçimlerinin hikâyenin konusuna tesir ettiği düşünülebilir. İktidarın Demokrat Parti’ye geçtiği bu seçimi Taner, hikâyedeki kahramanlar üzerinden bir anlamda kritik etmiştir. Seçim sonuçlarının, insanların bilinçli tercihlerinden ziyade husumete dayalı kişisel yaklaşımları öncelediğinin altını çizmiş insanların seçimin kurallarından ve anlamından bihaber seçim yaptıklarını mizaha malzeme yaparak tespit etmiştir.

İnsanın özgürlüğü bağlamında hikâyeye yaklaşıldığında ise ülke insanının çok partili hayata geçiş evresinde bilinçli bir demokrasi altyapısının olmadığı “*araç değerler*” zaviyesinden seçimlere yaklaştığı görülür. Siyasi tercihlerin çıkar temelli ve husumetlerin görünürlük kazandığı bir çekişme alanına dönüştüğü gerçeği ortaya konulur. Bu durum, değerler ilişkisi bağlamında ele alındığında çıkar peşinde olan insanların seçimlerinde özgür olamayacakları sonucuna varılabilir. Çünkü “...yüksek değerlerin determinasyonu ne kadar güçlü ve katıksız olursa, insan o ölçüde özgürdür, ama araç değerlerin yönetiminde insanın özgürlüğü onların gücü ve katıksızlığı ölçüsünde azalır” (Mengüşoğlu, 1988: 136). Bu şekilde insanın halis niyetinden ve özgürlüğünden söz edilemez.

Taner, hikâyelerde, yeni bir kavram olan seçme özgürlüğünün halk tarafından yeterince kavranmadığı, ülkeye dair fikirler ve icraatlar yerine bir partiye yönelmeyi kişisel husumetler ve çıkar çatışmaların belirlediğini ortaya koymuştur. Ancak bu çatışma fikrinsel zeminden çok uzaktır. Oysa politik tercihlerin hayat bakışı da imlemesi bir gerekliliktir.

Rousseau’ya göre çıkara ve estetize edilmemiş duygulara yaslanan “Politik ayrımlar, zorunlu olarak, vatandaşlar arasında ayrımlara yol açar” (Rousseau, 1995: 170). Bu ayrımların keskinleşmesi de ülkedeki birliği ve düzeni tehdit eder. Taner, Demokrat Parti ve Halk Partisi arasındaki çekişmeleri değerlendirdiği “Çarkın Öğütleri” yazısında: “Bu memleket ne Demokrat Parti’nin ne de Halk Parti’sinindir. Müsaade ederlerse biraz da bizimidir, tarafsızlarındır” (Taner, 2016c: 30) sözleriyle devletin refahı ve vatandaşlarının huzuru için kurulmuş siyasi partilerin birbirleriyle çekişmekten, menfaatlerini kollamaktan ülke menfaatlerini ötelediklerini belirtir.

Oysa demokrasi insanın ulaştığı yüksek değerlerin bir sonucu olarak farklı fikirlere tahammülü önceleyen ve birlikte yaşamın kapısını aralayan bir aşamadır. Bu anlayışla seçimlerini fikirler, icraatlar üzerine kurmayıp basit menfaat ilişkileri ve kıskançlık üzerine inşa eden toplum, seçme özgürlüğünden de yoksundur.

Taner, siyaset kurumunu hedef aldığı “Günün Adamı” (1949) oyunu için ise “...bir tatil ayında, sırf el alıştırmak için karala(dığını)” (Taner, 2017b: 9) ve herkesten gizlediğini sonra dostlarının ısrarıyla Şehir Tiyatrolarına sunduğunu belirtir. “Günün Adamı” Taner’in Türkiye’de dönem siyasetinin yozlaşmış anlayışına ironik göndermeler yaptığı bir oyundur.

Siyaset ve siyasetçilerin etraflıca değerlendirildiği eser, insan ve zaaflarına odaklanan yapısı ile her dönem ve her ülkede geçerli olabilecek değer yozlaşmalarına temas eder. Oyun, içeriği kadar yasaklanmış olmasıyla da öne çıkar. Oyunun yasaklanması Taner’i ve oyunu ülke gündemine oturtmuştur. Taner bu durumu şöyle değerlendirir: “Tam oynanacakken, temsili zararlı görülerek repertuardan indiriliverdi. ...Bu piyesi bir bakıma bir tenis topuna benzetmek kabildir. Bıraksalar öbür toplar kadar, hatta belki onlardan daha az sıçrayacak bir tenis topu. Ne var ki, bunu hızla yere çarptıklarından fazla ses çıkardı, tavana kadar sıçradı. ...Bu çatışma bana şunu öğretti ki, bazen bir yazar topluma, eserleriyle olduğundan çok, eserin temsil ettirilmemesinin ortaya çıkardığı gerçeklerle daha faydalı olabilirmiş” (Taner, 2017b: 9).

Sansüre karşı olan, birkaç kez de sansüre uğrayan yazar, eleştirinin insan ve toplum için faydasına oyunda vurgu yapar. “Faydalı Alaylar” köşe yazısında: “Kendi kendisi ile alay edebilmek, kendi kusurlarına karşı tarafsız bir uzaklık kazanabilmek, daha iyiyi özleyen, daha kusursuza yönelen bir tutumunun ilk aşamasıdır. Tenkidi kaldıramayanlar, şakayı kakaya alanlar, hücumdan korkanlar, alayı doğmadan boğmaya kalkanlar, yalnız kendilerine yön verecek olumlu bir ışıktan olmuyorlar. Toplumu da en faydalı bir kuvvetten yoksun bırakıyorlar” (Taner, 2016c: 127). tespiti yapar.

1961 yılında Ulvi Uraz tarafından sahneye konan dört perdelik oyun “*Olay dünyanın herhangi bir yerinde geçer*” (Taner, 2017b: 10) şeklinde sunulsa da oyunun demokrasi denemelerinin yapıldığı Türk siyasetinin hizmetten ziyade çıkar düzenine dönüşen yozlaşmış hâline bir gönderme olduğu açıktır.

Oyun akademi-siyaset ilişkisini irdelleyen ve siyasetin değerleriyle bilim adamı değerlerini karşıtlık düzlemi içinde ele alan bir kurguya sahiptir. Oyunun girişinde profesörün odası anlatılır. Odada en dikkat çeken şey “Masanın arkasına rastlayan duvarda tatlı bakışlı, küçük beyaz sakallı bir zatın yarı profil bir portresi(dir)” (Taner, 2017b: 11). Bu portre ilim adamı ilkelerini temsil eden profesörün ilham aldığı ve zor zamanlarda da dertleştiği merhum hocasının tablosudur.

Profesör, arkadaş arasındaki bir toplantıda iktidarın bütçe açığı için ihdas ettiği vergiyi anayasa ve insan haklarına aykırı gördüğünü ifade eder. “Orada bulunan işgüzar bir partici konuşmayı bir gazeteci dostuna yetişt(i)r” (Taner, 2017b: 17). Gazeteci de profesörün açıklamalarını sanki gazeteye demeç vermiş gibi onun fotoğrafıyla basar. Bu yayın, çok ses getirir ve başvekil zorda kalır. Profesöre ihtar verilmesi de olayı büyütür ve profesör “*halkın sevgilisi*” hâline gelir. Muhalefet de profesörün popülaritesi ve aydın kimliği üzerinden oy devşirip iktidara gelme kurnazlığıyla profesöre yakınlaşır.

Gerçek ve düşün bir arada verilip seyircinin şaşırtıldığı oyunda profesörün ilim adamlığı değerleri ile siyasetin değer tanımaz ilişkileri içinde sıkışmışlığı gözler önüne serilir. Muhalefet Partisi tarafından milletvekilliği teklif edilen ve bakanlık için de profesöre yeşil ışık yakılan oyunda, siyasetin halkın oyunu alma adına çevirdiği oyunlarla siyasete giren insanların çevresinin menfaat beklentileri aynı koşutluk içinde ilerler.

Profesör, Doçentinin siyasetin bilim adamlığı değerlerine uygun olmadığı yönündeki telkinleri ile aile çevresinin rant beklentisi arasına sıkışır. O, çok çalışkan biri olmasına rağmen hayatta takdir görmemiş olmasının hırsını içinde taşıyan bir bilim adamı olarak kararsızdır. Teklifin ruhunu okşamasına karşılık zor bir karar süreci içinde kıvrانmaktadır. Bu ikilemi “İktidar güzel şey çocuklar... Ama beraberinde sürüklediği o korkunç sorumluluk olmasa...” (Taner, 2017b: 21) sözleriyle dillendirir.

Muhalefet, G. Sekreteri’nin Profesörü ikna sürecinde “Sen bize lazımsın hoca. Sen ilmi filan, elinden başka iş gelmeyen aydınlara bırak” (Taner, 2017b: 24) şeklindeki sözleri ve ilim adamlarını “*Kafasını kuma sokmuş devekuşuna*” benzetmesi siyasetin bilime ve bilim insanlarına bakışını imler ve oyunun ilerleyen bölümlerinde olabilecekler hakkında seyirciye

ipucu verir. Bu sözler bir siyasetçinin materyalist bakış açısıyla zenginliğe ve güce ulaşma yolunda insani değerlerden uzak yaklaşımını ortaya koyar.

Profesörün milletvekilliği adaylık teklifini kabul etmesi üzerinden ilerleyen ve muhalefetin seçim zaferiyle birlikte Profesörün Sanayi Nazırı olduğu oyunda, her şeyin bir düş olduğu son perdede ortaya çıkar. Profesörün politikaya atılmasının sonuçlarının verildiği oyun boyunca Türk siyaset anlayışının da bir iz düşümü ortaya konur.

Siyasi alanın değersizleşmeye başladığının altı çizilen oyunda; seçimleri kazanma hırsının her yolu mubah sayan bir anlayışa dönüşmesinin ülkede oluşturduğu gerilim açığa çıkar. Bu gerilimin altında siyaseti kullanıp mevki ve zenginliğe erişerek devleti sömürme iştahı vardır. Oyun ayrıca siyasi kimliklerin yakınlarının imtiyaz elde etme çabalarını, siyasi partilerin her vesileyi bir çatışma nedenine çevirme gayretlerini, siyaset cinsellik ilişkisini de ortaya dökerek ülkenin siyasi çarpıklıkları üzerinden seyirciyi düşünmeye, sorgulamaya ve gerçeklikle yüzleşmeye çağırır.

Oyunda profesörün çalışma odasında asılı olan hocasının tablosu bir “gösterge” olarak kullanılır. Taner’in oyunda gösterge olarak ele aldığı portre, yazarın Galatasaray Lisesi mezunu olduğu düşünüldüğünde lisenin konferans salonunda asılı duran Tefik Fikret portresini akla getirir. Tefik Fikret’in ilerici anlayışıyla profesörün hocasının fikirleri birbiriyle örtüşmektedir. Taner, “pılav” adlı köşe yazısında: “Tefik Fikret’in konferans salonundaki portresi her yıl kürsüye çıkan hatiplere hayretle bakar, onlardan boşuna bir şeyler bekler gibi gelir bana” (Taner, 2016c: 74) değerlendirmesi de bu varsayımı destekleyici niteliktedir. Oyunda profesör, rüyasında aday olma teklifini kabul ettiğini açıklarken profesörün hocasının tablosu vardır. Adaylık sevinci münasebetiyle aile fotoğrafı için toplanılırken tablo oğlunun temasıyla düşer ve kırılır. Tablonun düşmesinin oyunda karşılık geldiği simgesel alan: İlim adamlığının çalışkan, insanlığa adanmış rolü ve onurlu duruşunun siyasete girişle yer ile yeksan olmasıdır. Sonra seyirci, seçimin kazanıldığı profesörün sanayi nazırı olduğu odada parti genel başkanının tablosunun asılı olduğuna tanıklık eder. Bu yeni tablo “sert bakışlı, iri çeneli” (Taner, 2017b: 31) soğuk duruşuyla genel başkana aittir ve “siyasetin katı kurallarla çevrili, menfaat üzerine kurulmuş düzenini ifade eder” (Dicle, 2006: 14). Taner, ilim adamı portresini olumlu çizerken siyasetçi portresini olumsuzlayarak siyasetin çürümüş yapısını ifade eder.

Profesör, ilkeli ve dürüst tavrını politikada sürdürdüğünü düşünse de gerek çevresi gerekse insani zaafı onu bir batağa sürüklemiştir. Bütün aile çevresi onun üzerinden zenginleşmiş, kayınpeder iş takipçisi olmuş, oğlunun kazası örtbas edilmiş kendisi de

kâtibesıyla gönül ilişkisine girmiştir. Karısı balolarda gezerken oğlu da kazadan sonra kendini içkiye vermiştir.

Son perdede profesör, düştüğü bataklığın farkına varır. Etrafında dönen dolaplardan habersiz olduğunu anlar. Kayınpederi şirketiyle eksiltmelere giriyor, iş takipleriyle profesörün sırtından para kazanıyordur. Oğlu kaza yapmış G. Sekreter olayı örtbas etme karşılığında profesörün tüm sırlarına vakıf olmuştur. Partinin zor durumda olması nedeniyle G. Sekreter, profesörün istifasını ister. Direnen Profesörü, rezil etmekle tehdit eder. Ona süre vererek yanından ayrılır. Profesör yine zor bir kararla karşı karşıya kalır. Onuru, bilgisi ve hizmet aşkıyla girdiği politika içinde profesör, tutunamamış yaptığı tercihinin ona dayattığı kaderi yaşamak gibi trajik bir sonla yüzleşmiştir. İntihar etmeyi düşünen profesör onu da başaramaz. Işıkların değişmesiyle profesörün çalışma odasına tekrar dönülür. Profesör, bütün bu yaşananların bir rüya olduğu gerçeğiyle yüzleşir ve rüyada yaşadıklarıyla da endişelenmekte ne kadar haklı olduğunu fark eder. Profesör, rüya boyunca aslında siyasetin çürümüş, yozlaşmış ve erdemden uzak hâlini seyirciye açık etmiştir. Bu düzene katlanamayacağını anlayan profesör, son tahlilde seçimini erdemli bir yaşamdan yana yaparak elde etmesi muhtemel menfaatlere yüz çevirir. Yüksek değerlere sahip profesör, seyircinin de arzuladığı seçimi yapmıştır. Profesör, telefonla teklifi kabul etmediğini G. Sekretere bildirir.

Taner, oyunda taraf tuttuğunu açıkça belli etmiştir. Yazarın bu tutumu doğal olarak seyirciye de yansımıştır. Booth, “Kurmacanın Retoriği” eserinde bunu şöyle açılar: “Eşit ahlaki, entelektüel ya da estetik değere sahip karakterler arasında bile yazarlar kaçınılmaz olarak taraf tutarlar. ...Yazarın adilliğin arzulanırlığı konusundaki düşünceleri ne olursa olsun, hepsine aynı vurguyu yapması mümkün değildir” (Booth, 2012: 88).

Tam da seyirci bilim adamlarına yakışan tavrı görüp rahatlamışken mutlu bir sonla salondan ayrılacağını düşünürken Taner, yine seyirciyi şaşırtır.

Oyun boyunca profesöre ilim adamlığının değerlerini telkin eden profesörü hocası üzerinden uyarın, “O benim yerimde olsa ne yapardı” diye düşünün, “reddettiniz değil mi üstat? Bu heriflerin suratına tokat gibi bir hayır çarpabilmek bu kadar güç mü geliyor size? Benim bildiğim Hoca...” sözleriyle Profesörün siyasete bulaşmaması gerektiğini vurgulayan siyasetin yoz hâlini dillendiren bu yolla da seyircinin takdirini kazanan Doçent, herkes çıktıktan sonra sahnede (profesörün odasında) yalnız kalır. Oyunda erdemi temsil ettiği düşünülen Doçent’in iktidar partisi yetkililerini arayarak profesörü muhalefet partisinden

aday olmaması noktasında ikna ettiği müjdelemesi ve yüklü komisyonunu istemesiyle seyirci tekrar bir sorgulama sürecine sokulur.

Doçent, menfaat çerçiciliği yapmış ikiyüzlü tavrı ile kendini akıllı, kurnaz, iş bitirici olarak görürken herkesi aptal zannetme sığılığına düşmüştür. Bu sırada oyunun temel yönelimlerinde hep görünen ve ilim adamlığının erdemini temsil eden odadaki tablo aniden yere düşer ve parçalanır. Yazar, tablo göstergesiyle imlediği yüksek değerleri, doçentin tavrı sonrası parçalayarak siyaset ve ilim adamlığı değerlerinin örtüşümünden uzak olduğu mesajını vermek ister.

Taner'in söz yerine 'gösterge' kullanması bilinçlidir. Çünkü sözle yapılacak telkinler bir nutukçuluk algısı yaratabilir ve seyirciyi sıkabilir. Oysa simgesel anlatım, verilmek istenen mesajın kuvvetini de aşan çağrışımsal anlam alanlarına kapı aralarken izleyici/okur için kalıcılık yaratır. Ayrıca simgeler, eserlerde açık verilemeyecek mesajların da seyirciye gizli olarak verilmesine olanak sağlar. Oyun boyunca gülüp eğlenen siyaset ve akademi değerlerini mukayese edip sorgulayan seyirci, son sahneyle birlikte hayatın görünen ve görünmeyen yüzü ile ilgili kafasında birçok soru işaretiyle salondan ayrılır.

İnsan yaptığı seçimler ile kendini tanımlar. Seçme ise özgür düşüncelerin bir sonucu olarak ortaya çıkar. "Özgür insan, hazır her şeye karşı şüphecidir, tereddütlüdür" (Kuçuradi, 2016: 64) Bu tutum onda sorgulama ve düşünme yetisine dayanır. Demokrasi, uzlaşma rejimidir ve farklılıklar bir zenginlik olarak görülür. Oysa halk, farklı düşüncelere saygıdan uzak, kişisel hırslarının elinde tutsak durumdadır. Partilerin de halkın bu bilinçsizlikleri üzerinden kamplaşmalar yaratarak oy devşirdikleri, farklılıkları körükledikleri, iktidara gelenlerin muhaliflerin sesini kesmek için her yolu denedikleri anlatılarda okura/seyirciye gösterilir. Çünkü Taner'e göre "Biz demokrasiyi sosyal bir mücadele ile değil, hediye olarak aldık. Onun kadrini bilmeyişimiz, istendiği gibi kesilip biçilmesine ses çıkarmayışımız" (Taner, 2016c: 43) bu sebeptir.

Haldun Taner, Batı'dan tepeden inme olarak alınan demokrasinin ülkede hem halk tarafından hem de demokrasinin olmazsa olması siyasi partiler tarafından layıkıyla anlaşılamadığı, demokratik ilkelerin ve nezaketin hiçe sayıldığı bir dönemin yaşandığına dair tanıklıklarını tabandaki yozlaşmadan yola çıkarak hikâyelerinde dile getirmiştir. Taner, demokrasinin "bize bayramlık konfeksiyon elbise gibi" giydirildiğini Türk toplumunun Batı gibi demokrasi uğruna bir savaş vermediğini vurgular. Ona göre demokrasi; kendilik bilincine sahip, belirli bir dünya görüşü edinmiş insanların, iktidar baskısı yaşamadan, kendi çıkarlarından ziyade ülke çıkarlarını önceledikleri, insanların özgürce tercihlerini ortaya

koyabilecekleri bir ortamda filizlenebilir. Çünkü “...düşüncelerimizi ifade etme özgürlüğünün ancak kendimize ait düşüncelerimiz olduğu sürece bir anlamı vardır” (Fromm, 1997: 194). Ülke siyasetçileri ise fırsatçı ve uyanık olduklarından kendi çıkarlarını öteleyip halkın çağdaş normlara sahip olmasını, tercihlerini sağlıklı yapmasını istemezler. Bu şekilde toplumu aldatarak kurdukları menfaat düzeninin devamını sağlama peşindedirler. Taner, bu duruma “Bizi Sayıyorlar” yazısında da “Uyanık insanlar her zaman büyük işler yapmazlar. Uyanık olmalarından faydalanıp uyuyanların uyanmamasına da çalışabilirler. Yığınların gözüne adeta uyku serperler. Milyonları, maddi ve manevi afyonlarla, cehaletle, safsata ile çarpık şartlandırmalarla uyutur dururlar” (Taner, 1987b: 34). sözleriyle değinir.

Siyaset için Batı demokrasilerini sık sık örnek gösteren Taner, siyaset adamlarının geldikleri mevkilerde uzun süre kalmalarını da onaylamaz. “Bizde bir işe atananlar, hayat boyu o işin başında kalır, kocar, ölürler. Batıda ise tersine. Orada herkes her yerde dama taşı gibi deniyor. Orada yeni kan gereksinmesi, hele şimdilerde, müsteşar, genel müdür seviyesindeki kişileri iki yıldan fazla bir işin başında tutmuyor” (Taner, 1987b: 8). sözleriyle enerjinin diri tutulması ve yeni fikirlerin hayata geçmesi açısından siyasette değişimin, ne kadar önemli olduğunun altını çizer.

Sanayileşmenin madde temelli anlayışıyla daha da artan bu yozlaşma, amaç için her şeyi mubah gören bir anlayışı gündeme taşır. Bu anlayış, insanın psişik yapısını göz ardı eder. Bu bağlamda “Modern kapitalizmin en temel amacı kar elde etmektir, ...Bu amaçla kapitalizm, sistemle uyumlu, kendisine hizmet eden, manipüle edilmiş bireyler yaratmaktadır. Bu noktada da küreselleşme ve tüketim toplumu, bireye hizmet eder gibi gösterilmekte ancak gerçeklikte tüm bunlar sisteme ve onun devamlılığına hizmet etmektedir” (Yiğit, 2012: 126). Bu noktada siyaset kurumu da ayırt etmeksizin her kesimden insanı içine çekmekte, kullanmakta ve posası çıktığında ise bir kenara bırakmaktadır.

Taner, ayrıca ilim adamlarının siyasi payeler peşinde koşmalarını onaylamaz. Ona göre “Memleket, particilikle değil, geçici politika cereyanlarının berisinde tarafsız ve yüksek bir bölgede, kalıcı değerler peşinde dirsek çürüten bilgi ve ihtisas adamlarının saşmaz gayretiyle kalkın(acaktır)” (Taner, 2016c: 32). Bu da ilerlemeci bir anlayışla her alanda gelişmelere vakıf olmakla gerçekleşebilir. Bu dönüşümü sağlayacak olanlar da ülkenin iyi yetişmiş değer sahibi ilim adamlarıdır.

Özgürlük, insanın varlık şartlarından biridir. İnsan, ancak özgür olduğunda kendisi olabilir. İradesini kullanması, duygu ve düşüncelerini ifade edebilmesi ancak özgürlükle mümkündür. İleri uygarlık tanımını da günümüzde insanların ne kadar özgür olduklarıyla

doğru orantılı olarak kullanılan bir kavramdır. İnsan seçim yapar ve seçimlerinin sorumluluğunu da alır. Seçim yapma hayatın her alanında insanı bir ikilem içinde bırakır. İnsan edindiği birikimlerle seçimlerini yapar. Bu seçimlerde insanın nasıl bir yaşamı arzuladığını ötekilere hissettirir. Taner'in anlatılarında da özgürlük önemli bir kavram olarak öne çıkar. O, kahramanlarını çoğu zaman özgür seçimler yapamadıkları için alaya alır, eleştirir. Çoğu zamanda kahramanlarının hayatın doğal akışında kendi kültür daireleri çerçevesinde seçimler yaptığını muhatabına gösterir. Taner'in "Yağlı Kapı" hikâyesi de kahramanın seçimleri üzerine kurulmuştur.

"Yağlı Kapı" (Taner, 2009a: 26) yozlaşmanın toplumun bütün sınıflarına sirayet ettiği bir dönemde bozulmadan kalabilmiş Rıza isimli bir yol işçisinin kendi kalabilme çabasının, özgürlük ve mutluluk arayışının hikâyesidir. İşçi olarak toplumun alt sınıfında konumlanan Rıza, çevresinde olan bitenlerden mutlu değildir. Çalıştığı yerdeki müteahhit cimridir, aldığı yevmiye azdır, çavuş ukaladır, arkadaşları olgunluktan uzaktır. Bütün bunlar onu bunaltır ve yaşama sevincini yok eder.

Rıza'nın hayatını hızlıca değiştiren olay, Sümbüllü Köşk'ün geçkince hanımını, kontrolden çıkan atından kurtarmasıdır. Hayatını Rıza'ya borçlu olduğunu düşünen köşkün hanımı, minnet borcunu ödemek için aylık otuz lira maaşla onu, köşke bahçıvan almak ister. Arkadaşlarının kıskançlıkla baktığı teklif karşısında Rıza, düşünmek ister. Çünkü Rıza hayatındaki seçimleri sadece para üzerinden yapan birisi değildir. Attan hanımı indirirken kucağına almaktan dahi ar eden, yapılan cazip teklif karşısında arkadaşları yanında istekli görünmeyi onuruna yediremeyen bozulmamış değerlere sahiptir.

Etrafının telkinlerine daha fazla dayanamayan ve daha mutlu bir yaşam özlemiyle teklifi kabul eden Rıza, köşkte işe başlar. Rıza, köşkte alışık olmadığı farklı bir yaşam biçimiyle karşı karşıya kalır. Saf yapısı bu dejenere olmuş yaşam tarzına uyum gösteremez. Çünkü köşkte ahlaki yozlaşmışlık ve hesapsız para harcama vardır.

İzne ilk çıkışında Rıza, iki farklı yaşam biçimi arasında bocaladığını fark eder. Zaten köşke gitme kararını da zorlama ile vermiş, toplumun baskısına, koşullamasına direnememiştir. Bu durum Rıza'yı bir seçim yapmaya zorlar. Hikâyede bu açmaz "Etrafı seyrederken oğlanın içine birden bir kasavet çöktü. Rıza bu işe pek şaşıtı. Parası vardı, elbisesi vardı, karnı tok, sırtı pek, rahatı yerinde idi. Ama işte gene de içinde gurbet acısına benzer bir sızı duyuyordu" (Taner, 2009a: 32). sözleriyle ifade edilir. Rıza, değerleriyle uyuşmayan bir hayatı yaşamak istemez. Oysa arkadaşları öyle değildi. Onlar olsa bu rahatlığın köşk çalışanlarının sırnaşıklığının tadını çıkarmasını bilirlerdi. Ama Rıza onlar



gibi değildi. “Ayıp bir şey gördü mü kulaklarına kadar kızarıyor, gözünü yerde bir noktaya dikip öylece kalakalıyordu” (Taner, 2009a: 33). Rıza, sorgulamalarla geçen günlerden sonra içindeki gurbetlik ve gariplik hissini bir türlü atamaz. Zamanla eski hayatının özlemini daha çok hissetmeye başlar.

Bu özlemi tetikleyen bir diğer unsur ise Rıza’nın arkadaşlarının Rıza’yı nasıl değerlendirecekleri düşüncesidir. Kıskançlıkla ona birçok uygunsuz söz edecekleri düşüncesiyle Rıza, rüyalarında bilinçaltındaki bu korkusunu yaşar. Eski arkadaşı Sulu İskender’in rüyada “Ülen Rıza sen sanatı değiştirmişsin. Para ile gart garılara oynaslık ediyormuşsun” (Taner, 2009a: 34). sözlerini söylediğini işitir. Rıza’nın rüyasında gördüğü ve onun köşkten ayrılma düşüncesini körükleyen sözler, aslında toplumsal bir baskının insan davranışlarına yansımadır. Bilinçaltına itilen bu baskı, insanın tercihlerdeki özgürlüğünü de etkileyen bir işlev görür.

Rüyalar, insanın dış dünyaya gösteremediği, gizlediği duygu ve düşüncelerin açığa çıktığı insanın görünmeyen tarafına ayna tutan bir işleve sahiptir. Freud’a göre bireylerin bastırılmış duyguları kendini rüyalarda ve nevrozlarda sembolik bir tarzda gösterir. Rıza’nın arkadaşlarının cinsellik üzerinden kendi dedikodusunu yaptıklarını düşünüp irkilmesi geçmişte bu tip dedikodulara sık sık tanık olması ile dedikodusu yapılan kişinin alaya alındığını ve aşağılandığını tecrübe etmesidir.

Taner, hikâye kahramanının rüyası ile hikâyenin yönünü değiştirmiş, rüyayı Rıza’nın karar almasında etkin bir unsur olarak kullanmıştır. Zira “Rüyaların edebi eserlerde olay örgüsü içerisinde etkileri geleceği belirleyecek sonuçlar doğurabileceği gibi anın olaylarını da yönlendirebil(me)” (Demir, 2011: 138). etkisi vardır. Rıza da gördüğü rüyanın etkisiyle kararını verir.

Bir sabah Rıza, eski kıyafetlerini tekrar giyip arkadaşlarını aramak için köşkten ayrılır. Rıza’nın yeni elbiselerini çıkarıp eski elbiselerini giymesi elbiseler üzerinden yaşam tarzı ve sınıf ayrımına bir gönderme olarak yorumlanabilir. İnsan, eşyalara anlam yükler. Bu anlam insanın kendisini anlam yüklediği eşya ile tanımlama ve hayattaki yerini anlamlandırma çabasının bir yansımasıdır. Rıza da elbise değişikliği ile yaşama bakışındaki tercihinin okura sezdirmiştir. Alt sınıf, üst sınıf yaşamlarını test eden Rıza, ikisinde de mutluluğu yakalayamayan bir profil çizer. Toplumun her kesiminde olan yozlaşma onun hikâyesi üzerinden okura sezdirilmiştir.

Rıza, ne kadar da hakkını alamadığını düşünse, arkadaşlarının sululuklarından şikâyet etse yine de onlara kendini yakın hisseder ve seçimini kendine uygun çevre olarak düşündüğü arkadaşlarından yana yapar. Çünkü üst sınıfın yaşamına tamamen uzak oluşu onda gurbet ve yalnızlık gibi içini acıtan duygular hissetmesine neden olmuştur. Değerlere yaslanan bir yaşam biçimini özümseyen Rıza, iğreti durduğu köşkte mutluluğu yakalayamamış bundan öte arkadaşlarının kendisi hakkında olumsuz dedikodular yaptığını düşünüp rahatsızlık duymuştur.

Haldun Taner, yozlaşmanın bireyden topluma sirayet ettiğini, değer odaklı yaşayan insanların böyle bir toplum yapısı içinde mutsuzluğa mahkûm olduklarını hikâyede vurgular. Rıza, işçiye de köşkte bahçıvanlık ederken de hayata bakışıyla yalnız kalmış, huzuru bir türlü yakalayamamıştır. Bu yalnızlık sayısal bir yalnızlıktan öte anlaşılamamanın verdiği hüznün insana yaşattığı yalnızlıktır. Değerlerine karşılık bulamamanın melankolik duygusudur. Hikâyenin sonunda “yüksek değerler”e sahip Rıza’nın arkadaşlarını aramaya gitmesi onun çaresizliğinin yanı sıra mutluluk arayışının devamına işaret eden bir gösterge olarak karşımıza çıkar. Bu arayış, Rıza’nın bireysel özgürlüğüne yönelik bir seçim olarak değerlendirilebilir. Mengüşoğlu’nun tanımıyla da Rıza’nın bu yönelimi örtüşür. “Eğer insan kendi yapıp etmelerini gerçekleştirmek için onlardan birisine veya ötekisine bir öncelik tanıyabiliyor, öncelik tanıdığını yapıyor ötekini bırakabiliyorsa, bu yeteneğini kullanması veya kullanabilmesi için, onun bir olanağa sahip olması gerekir. İşte bu olanak insanın özgürlüğüdür” (Mengüşoğlu, 1988: 129). Rıza da imkânları bir tarafa bırakıp kendini daha rahat hissettiği ortamı seçmiştir. Çünkü sadece maddi gerekçeler mutluluk için yeterli değildir.

Haldun Taner, hikâyenin kahramanı Rıza üzerinden “küçük insan”ların geçim sıkıntılarının yanı sıra sosyal yapılar arasındaki huzursuzluklarına da dikkat çekmiştir. Hayatın çilesini çeken yoksul insanlar, muhit değiştirseler bile kendilerine yönelik üstenci bakışı daima üzerlerinde hissederler. Kendilerine sunulan edilgen bir yaşamı, kabullenmek zorunda kalırlar. Rıza, rahat ama kendisine uzak bir muhit yerine; alıştığı, kendisini rahat hissettiği çileli yaşamı tercih etmiştir. Çünkü “Ortamı yazgısıdır kişinin” (Gasset, 2014: 11). Rıza’yı dönüşe zorlayan sebepler arasında çevre baskısı ve yanlış koşullandırılmışlık da rol oynamıştır.

“Neden Sonra” (Taner, 2008a: 90) hikâyesinde Taner, iki sevgilinin birbirine yaklaşımlarında kendi iradeleri ve fikirlerinden ziyade toplumun onlara yüklediği sınıfsal ve maddeci anlayışı incelemelerini konu alır.

İki buçuk matinesi için sözleşen âşıklardan Melahat, randevuya kırk beş dakika geç kalır. Bu geç kalışı çevresinin kulağına fısıldadığı sebeplerle izah etmeye çalışan İhsan, kendi olmaktan, duygularının sesini dinlemekten uzaktır. “Zaten arkadaşlar çıtlatmışlardı da o inanmak istememişti. Ona Bahçekapısı’nda manifaturacılık eden varlıklı bir talipten bahsetmiş, bir de Melahat’ın mahallesinde oturan uzun boylu bir tıp talebesini göstermişlerdi. O bunu çoktan anlamalıydı. Anlamalı da kendiliğinden çekilmeliydi...” (Taner, 2008a: 91). İhsan, Melahat’ı çok güzel bulur, bu sebeple kendisi gibi birini tercih etmeyeceğini düşünür. Aslında bu durum toplumun insanlara bir dayatmasıdır. Bu yaklaşım duyguları yok sayan insanın tercihlerine şerh koyan bir anlayıştır. Toplum, kadın ve erkeği bu yanlış bakış açısıyla kurar ve bu kurgunun dışına çıkanlara da acımasızca baskı uygular. “İhsan, ‘Bırakırlar mı hiç sana...’ diye düşündü. ‘Âlemin güpgüzel kızını hiç bırakırlar mı sana? Elinde bir lise diploman bile yok... Yarın askere gittin mi neferi merkumsun sağlam... O zaman insanı birinciye de bindirmezler. Bir de kalkmış elin beyzadeleri ile aşık atarsın” (Taner, 2008a: 91). Bu şekilde sosyal hayatın bilinçaltına yerleşmiş kalıplarıyla düşünmeye koşullanmış İhsan, sevgilisinin geç kalmasıyla ilgili zihninde olmadık vesveseler kurar.

İhsan, yanlış koşullandırmaların etkisiyle gitmek için hamle yaptığı sırada Melahat’ın telaşla geldiğini görür. Kalbi küt küt atsa da bunu sezdirmek istemez. Yavaş yavaş sinemaya yürür. Melahat’ın gecikme sebebi, tam evden çıkacağı sırada halasının eltisinin misafir gelmesidir. Kafasını kemiren düşüncelerin gerçek olmadığını öğrenen İhsan, yine de sevdiğine, esiri olduğu fikirlerin tesiriyle soğuk davranır. Çünkü ona başkaları tarafından dikte edilen düşünceler fark etmese de onun kararlarının yönelimlerine tesir etmektedir. Zira, insan yaşam içinde duyduklarını, gördüklerini, hissettiklerini kaydeder. “...insanın bilinçaltı da tıpkı mahzen ve tavan arası gibidir. Duyular dünyasında yaşanan, hissedilen, doyumsanan ne varsa göz önünden kaldırılıp yok sayılsa bile bastırılmış duygu değeri olarak bilinçaltında var olmaya devam eder” (Tüzer, 2020: 92). İhsan, bilinçaltının oyunuyla Melahat’a locada da mesafe koyar. Bu mesafeli tavra Melahat’ın yaklaşımı da İhsan’dan farklı değildir. O da kendi olarak değil toplumun ona dayattığı, biçtiği rolün sözcülüğünü yapar. “‘Biliyordum zaten’ dedi. Biliyordum artık benden usandığını... Zaten senin için gelgeçin biridir demişlerdi. Bende kabahat ki sana inandım, sana bağlandım” (Taner, 2008a: 94). Hikâyede, birbirine âşık iki gencin düşüncelerinde ve davranışlarında özgür olamamaları çevrelerinin kurgularını aralarına bir duvar gibi koymaları onların mutluluğunu engelleyici bir rol oynar.

Taner, hikâye ile insanın kendi olmak yerine kulağına fısıldanan sözlere inanarak içsel öngürüsünden uzak yaşamasına göndermede bulunur. Ortega y. Gasset'in '*herkesleşme*' olarak adlandırdığı bu yaklaşım kişiyi benliğiyle yabancılaştırarak kimliksiz bir '*herkes*'e dönüştürmekte '*mankurt*'laştırmaktadır. Bu bağlamda kişi ne düşündüğü ne de yaptığı eylemi kendi olarak değil bir dayatma olarak yapmakta ortaya koyduğu davranışın da sorumluluğuyla yüzleşmekten kaçmaktadır.

Melahat'ın ağlamaya başlaması İhsan'ı bir uyanışa ve kendi benliği ile irtibat kurmaya zorlar. İki sevgilinin kendi duygu ve düşüncelerini öncelemeleriyle her şey yoluna girer. Yanlış koşullanmışlıklarından kurtulan iki sevgili sahici ve kendileri olmanın hazzıyla özgürce öpüşürler.

Taner, hikâyede iki sevgilinin birbiriyle ilgili olumsuz düşüncelerinin sebeplerine dair tespitler yapmaz, müdahil değildir. Bu sessiz kalış hikâyesinin olağan akışında ilerlemesi ve okurla kahramanlar arasında bir duygusal bağın kurulmasına, fırsat verir. Bir nevi kendi hikâyelerini anlatan sevgililer, aralarındaki sorunların sebebini okurla birlikte keşfeder ve çözüme kavuştururlar.

"İsteddiği Şarkıyı Dinleyebilmek" (Taner, 2009a: 167) hikâyesinde de Haldun Taner, insanların özgürlük arayışını ve istediği şekilde yaşama arzusunu konu edinir. Fakat yaşam her zaman insana özgür olma fırsatı sunmaz. Geleneksel kültür, maddi olanaklar, otorite insanın özgür yaşama isteğine engel teşkil eden unsurlar olarak hikâyede öne çıkar. İnsan, seçimleriyle kimliğini inşa eden bir varlıktır. Özgür olamadıkça da tam anlamıyla kendisi olamaz. Hikâyede dönemin popüler aracı olan radyo, yaşamla özdeşleştirilmiştir. "Hikâyenin anlatıcısı konumundaki karakterin etrafında duyduğu farklı radyo seslerinden hareketle daldığı düşünceler, kendisine ait bir radyonun olmayışından duyduğu eksiklik, kişisel planda radyoyu arzu nesnesi yapar" (Bolat, 2018: 119). Bu arzuyla dolu olan kahraman da özgür olmayı radyo sahibi olma ile eşdeğer tutar.

Özgürlüğünü inşa eden insanlar, nasıl istedikleri tarzda yaşam imkânına sahipse radyosu olanlar da kahramana göre özgürlük duygusunu alabildiğine yaşarlar. Dünyada sanattan spora, siyasetten ekonomiye ne varsa radyonun frekansları arasında gezinmektedir. Hangi frekansta duracağına kişi kendi karar verir. Radyodan yayılan tınılara ve seslere göre insanları değerlendiren hikâye kişisi, insanların aldıkları eğitim ve kültür dairesi çerçevesinde seçimler yaptığını vurgular. "Köşeyi dönüp karakol sokağına sapınca, spor sarayının uğultusu yerini içli bir keman konçertosuna bıraktı. Gördün mü kültürlü insanı. Bu istasyonu mutlaka Şellâle bulmuş olacak. İnce kızdır şu Şellâle vesselam" (Taner, 2009a:

168). Hayatta her insanın yaşama tarzı yapıp-etmelerine yansır. Hikâye kahramanı da bu gerçekten yola çıkarak radyodaki frekans seçimlerini değerlendirerek kişilerin hayata bakışı ve zevkleri hakkında okura bilgiler verir.

Sanatın evrensel yönüne işaret edilen hikâyede, birçok konuda çatışmalar yaşayan insanlığın radyo sayesinde aynı zevkte bulaşabilmelerinin de altı çizilir. “Viçen Efendi alaturka, alafranga diye bir tefrik yapmıyor. Münir’i de dinlermiş, Gigli’yi de. ‘Sanatın Türkü gâvuru olur?’ diyor. Ne doğru bir laf. Üzerine ciltlerle kitap yazılabilir” (Taner, 2009a: 169). Taner, radyoyu hikâyede sosyal hayatta bir arada bulunamayacak insanların aynı çizgide buluşmasını sağlayan bir uzlaştırıcı olarak da ele alır. Radyo sayesinde insanlar, farklı mekânlarda evrensel bir yapı arz eden müziğin ritmiyle aynı duygularda buluşabilmektedirler.

II. Dünya Savaşı’nın gerginliği ve Hitler’in yasakçı zihniyetinin de etkisine vurgu yapılan hikâyede, yasakçı zihniyetlerin mutlaka mağlup olacağı “Ama ne oldu sonra, sökmedi tabi. Sökmez de zaten. Harp, eninde sonunda istediği şarkıyı dinlemek isteyenlerin zaferiyle neticelendi” (Taner, 2009a: 170). sözleriyle vurgulanır.

Özgürlük kavramının insanın “*varlık şartları*”ndan en önemlilerinden biri olduğu tarih boyunca insanın bu uğurda çetin mücadeleler verdiği de okurla paylaşılan hikâyede, insanın seçim yapabilme özgürlüğünün değeri ortaya konur. Radyoyu özgürlüklerin sembolü olarak nitelendirildiği anlatıda kahraman, hürriyet ve demokrasinin varlığının her zaman insanı tam anlamıyla özgürleştirmedikten de yakındır: “Ben size bir şey söyleyeyim mi; hürriyetmiş, demokrasiymiş, insan hakları imiş, hepsi fasa fiso bunların. İnan olsun böyle... ‘Hür adam, radyosunda istediği şarkıyı dinleyebilen adamdır’ derim” (Taner, 2009a: 170). Hikâye kişisi, gerçekte insanlığın birikimi ile elde ettiği bu kavramların siyasi otorite tarafından içinin boşaltılmış olmasını ironik bir şekilde vurgulamıştır. Görünürde var olan ama uygulamaya yansımayan kavramların işlevsizliği, kahraman nezdinde insanların bu kavramlara inancını sarsan bir yapıya dönüşmüştür. O da özgürlüğü istediğini dinlemek, istemediğinin sesini kısmak imkânı veren radyoya sahip olarak gerçekleştirme arzusu duymaktadır.

Radyosunun olmamasından yakınan hikâye kişisi, hep başkalarına tabi olmaktan bıkmıştır. Özgürlüğünü yaşayamamaktan mustarıptır. Ne zaman istediği şarkıyı dinleyebileceği açık bir radyoya denk gelse: “Çat... Hoyrat bir el radyonun düğmesini kapatıver(ir)” (Taner, 2009a: 172). Özgür olamayan insan, mutlu olamaz. Duygusal bir yıpranma yaşar. Kahraman da: “Ben radyosuz insan, ben zavallı, ben boynu bükük, ben aşksız, ben eşsiz, ben şevksiz, neşesiz, bütün arzularının peşinde daima kurulu kalmaya

mahkûm nasipsiz insan, ben hep böyle sittin sene başkalarının dinlediğini mi dinleyecektim?” (Taner, 2009a: 172) sözleriyle hayattan bıkmış, yaşama amacını yitirmiş melankolik hâlini okurla paylaşır.

Taner, insana verilen ömrün en iyi şekilde yaşanması gerektiği üzerinde okuru düşündürmek ister. İyi bir yaşam ise sadece özgür seçimler yapılabildiğinde mümkündür. Montaigne, özgürlüğüne olan düşkünlüğünü “...Hindistan’ın bir köşesini bana yasak etseler dünyanın tadı kaçır neredeyse” (Montaigne, 1992: 64). sözleriyle ifade eder. Taner de radyoya sahip olamamayı, istediği şarkıyı dinleyememeyi kahraman için mutsuzluk nedeni sayar.

Kahraman, “İşte 34 yıllık çalışmanın, çırpınmanın, didinmenin, ümitlerin, isteklerin 4 kelimelik hüsrânı. ‘Başkalarının radyosunu dinleyen adam!’ Hâlbuki böyle mi olacaktı? Böyle mi olmalıydı?” (Taner, 2009a: 172-173). sözleriyle de özgürlüğün ekonomiyle de ilişkisinin altını çizer. Çünkü insan, emeğinin karşılığını alamadığında, maddi güce erişemediğinde özgürlüğünü de yaşayamaz. Tam manasıyla bir özgürlükten bahsetmek için her insanın makul yaşam standardını yakalayabilmesinin gerekliliği de bu şekilde hikâyede vurgulanır.

Radyo, hikâyede özgür seçimlerin bir sembolüdür. Kendisini “kurulu” hissetmesi kahramanın kendi olamamasının, seçimlerinde özgür bırakılmamasının bir itirafıdır. Çünkü Yazar, “Onikiye Bir Var” hikâyesinde kurulu olmayı açım larken insanların da saatler gibi toplum ve çevresel etkilerle kurulduklarından bahseder. İnsan toplumun kurgusuna göre yaşar. Yani özgür değildir. Saat gibi bazen tekler, bazen geri kalır, bazen de ileri gider.

İnsanın özgürlükle ilişkisi, hikâyede kimseye bağımlı olmama üzerinden de okunabilir. İnsan, ister toplumsal koşullandırılmışlık isterse ekonomik olsun bir bağımlılık içinde ise özgürlüğü de tam olarak hissedemez. Nietzsche’nin ifadeleriyle: “Özgür insan moral dışı insandır. Özgür insan, içinde yetiştiği ve yaşadığı sürüden kopmuş, kendi yolunu arayan, insanla ilgili şeyleri, insanın her şeyini kendi gözleriyle görmek isteyen insandır” (Kuçuradi, 2016: 52). Bu yaklaşımla ekonomik ve sosyal olarak birilerine bağımlı olan insanın özgürlüğünden söz edilemez.

Haldun Taner, anlatılarında özgürlüğü insanı insan yapan temel varlık şartlarından sayar. İnsan ancak özgür olabildiğinde, kendi olabilir ve tercihlerini ona göre yapar. Taner, özgürlüğe vurgu yaptığı anlatılarda özgürlüğün kullanımının bir eğitim ve kültür meselesi olduğunun da altını çizer. Bu bağlamda eğitimden ve demokrasi anlayışından yoksun insan,

yozlaşmış siyaset kurumunun oyuncağına dönüşür. Seçimlerini ülkenin hayrına olacak insanlardan değil yönlendirildiği isimler üzerinden kullanır.

Taner'in anlatılarında seçimlerini kurguya göre değil de özgürce yapabilen insanın özlemi vardır. Toplumsal yaşamda, maddi yetersizliklerin yanı sıra gerek siyasi otorite gerekse toplumsal yaşam normları insan için sınırlayıcı bir kalkan oluşturmaktadır. Koşullandırılmış bir toplumun parçası olan kişi de tek başına bu sarmaldan çıkıp özgürlüğünü yaşamakta zorlanmaktadır. Oysaki insan, özgür bir varlık olarak doğadaki diğer varlıklardan ayrılır. “İnsan yapmak ve yapmamak özgürlüğüne sahiptir; yaptığı ve yapmadığının sorumluluğunu taşır ve bu her insanda başka ölçüde, başka türdür” (Mengüşoğlu, 1988: 134). Bu bağlamda insan, her türlü kararını kendi hür iradesinin bir yansıması olarak ortaya koyabilmelidir. İnsan ancak verili düzeni reddederek, kendilik bilincini inşa ederek, özgürlüğü için mücadele ederek bu kuşatıcı kalkanı kırabilir ve kendi olmayı başarabilir. Bu özellikleriyle özgürleşen insan, yaratıcı ve yol açıcı bir işleve de sahip olur.

Taner, özgürlüğü konu alan anlatılarıyla Türk insanının özgürce yaşadığı bir ülke özlemini dillendirmiştir. Bunun için gereken şey ise refahın eşit dağıtıldığı, demokratik, eşitlikçi ve insanı “herkes” olmaktan kurtarıp birey olmanın önünü açan bir anlayıştır.

### 3.5. Yalnızlık ve İnsan

İnsan için temel duygulardan biri olan yalnızlık, genel olarak: “acı ya da üzüntü duyumu, kendini yalnız başına ya da tek başına algılamak, başkalarına yakınlığın fark edilir yokluğu” (Svendsen, 2019: 25) şeklinde tanımlanabilir. Yalnızlığın, tek bir çeşidi yoktur:

“Derin yalnızlık, depresyonun eşlik ettiği bir durumken sosyal ya da ilişkisel yalnızlık bireyin kendini bir topluma, gruba ait hissedememesi ve yaşadığı toplumda kendini yabancı hissetmesi olarak tarif edilir. Yine, duygusal yalnızlık, normal ortamlarda ruhsal beklentilerine karşılık bulamayan ve yakın, özel ilişkilerden yoksun olanlar için kullanılırken, gizli yalnızlık dışarı yansıtılmayan ama içsel üzüntülerle yorumlanabilen bir yalnızlık türü olarak bilinir” (Yaşar, 2007: 238).

Toplumsal bir varlık olarak nitelenen insan, varoluşundan bugüne sosyal bir çevreye ihtiyaç duyar. Bu durum onun varoluşsal gereksinimlerini tatmin için gereklidir. Oysa yalnızlık çeken insan, kendisini dışlanmış, gereksiz ve amaçsız hisseder. Bu hissiyat insanı, yaşamla mücadelesinde zayıf düşürür. Hedeflerinden uzaklaştırarak yaşama sevincini yok eder.

Öznel bir yaşama biçimiyle varlığını hissettiren yalnızlık duygusunu, tam bir çerçeveye oturtmak da zordur. Çünkü “Yalnızlık kiminde bitirici bir fonksiyon kiminde de üretici bir zenginlik olarak dışlaşır” (Tosun, 2019: 104). Yalnızlığı yaşama biçimi, insandan insana toplumdan topluma değişiklikler de arz eder. Bu durum kültürel yapıya da sıkı sıkıya bağlıdır. Türkiye gibi Doğu kültürüne mensup toplumlarda geniş aileler ve sıkı akrabalık ilişkileri içerisinde yaşamayı içselleştirmiş insan, yalnızlığı bir arız olarak görürken, bireyselleşmenin ve tek başına kalmanın bir ihtiyaç olarak değerlendirildiği Batı toplumlarında yalnızlık, bilim adamlarına, sanatçılara, filozoflara has bir tutum olarak değerlendirilip bir erdem olarak algılanabilir.

Yaratıcı olmayan bir yalnızlık ise çevreden ve insani ilişkilerden kopmanın hüznünü ve acısını içinde taşıması bakımından psikiyatrik bir rahatsızlığa kapı aralar. “Bu duygu değeri; kimi zaman hayatın içerisinde bir başına yol almak zorunda kalan bireyin tabii yalnızlığı, kimi zaman melankolinin sürüklediği umutsuzluk, kimi zaman da sevgisiz kalplerin kişiyi kendinden uzaklaştırması ve ‘boşluk’a terk etmesi şeklinde çıkar karşımıza” (Tüzer, 2018: 101). Bu bağlamda yaratıcı yalnızlık ise “gelecek zamana, istikbale, bekleyişlere ve umuda açık” (Borgna, 2020: 21) olumlu bir tavrı imler.

Bu değerlendirmeler ışığında ‘yalnızlık’ ve ‘tek başınalık’ üzerinde durmak yerinde olacaktır. Genelde yakın anlam alanları içinde kullanılsalar da bu iki kavram arasında duygu değeri bakımından farklılıklar vardır:

“Tek başına temelde sayısal ve fiziksel bir terimdir ve bir kişinin başkalarıyla çevrili olmadığı olgusundan daha fazlasını belirtmez, ayrıca söz konusu sözcük bu olgunun olumlu mu olumsuz mu olduğu konusunda herhangi bir değerlendirme yapmaz. Bağlamına göre ‘tek başına’ kesinlikle bir değer kazanabilir, sözgelimi birinin duygusal hâlinin keyifsiz mi neşeli mi olduğunu açığa vurur bir tonda ‘Tamamen tek başınayım’ beyanı buna örnektir. Öte yandan ‘yalnız’ daima değer yüklüdür. Çoğunlukla ‘yalnız’ olumsuz bir hâli ifade etmek üzere kullanılır. Fakat ‘tek başına olmaktan zevk almak’tan söz edilebilir. Yani ‘yalnız’, ‘tek başına’nın illa da sahip olmadığı duygusal bir boyut içerir” (Svendsen, 2019: 29-30).

Svendsen’in tespitinde olduğu gibi yalnızlık, olumsuz bir durumu imleyen, hüznü de içinde barındıran bir sözcük olarak algılanmaktadır. İnsan, istek dışı tek başınalığı, yalnızlığı arzu etmez. Çünkü insan sosyal bir varlık olarak diğerlerine ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç sadece pragmatist bir anlayıştan ileri gelmez. İnsanın kendi varlığına yönelen bir ihtiyaçtır.

İnsan, kendini tanımlayabilmek için ötekilere ihtiyaç duyar. “Öteki’ni fark etmek ‘ben’in sadece kendi isteklerini tatmin ederek yaşamasını önleyecek, benliği kendinden



kurtaracaktır. ‘Ben’, ‘öteki’ için var olmayı öğrendikçe, ‘öteki’nin varlığı ‘ben’in totaliter ve benmerkezli dünyasını yıkacak, ‘ben’in insan olmasını sağlayacaktır” (Esen, 2020: 260). Çünkü ben’ini ötekilerle yaşam deneyimleri ile inşa eder. Bu bağlamda yalnızlık acı veren, bireyi eksilten bir işlev görür. Fakat tek başına olma durumu kişinin bilinçli tercihiyle ortaya çıkan bir eylemdir. İnsanlar düşünmek, üretmek, doğayla baş başa kalmak gibi birçok eylemi tek başına kalarak daha verimli yapabilirler. Freud da: “Düşünsel alandaki büyük kararları ancak yalnızlıkta iş gören bireyin alabileceği, önemli sonuçlara yol açacak bulgulamaların yalıtık birey tarafından gerçekleştirilerek sorunların ilgili bireyce çözümlenebileceği doğrudur” (Freud, 2019: 26). görüşündedir. Bu bağlamda kimi insanlar toplumdan soyutlanarak içine kapanırken kimi insanlar da üretmek, yenilenmek için yaratıcı bir yalnızlığa yönelirler.

Birey, modern hayatın yoğun olarak yaşandığı kalabalık şehirlerde ruhi bir yalnızlık yaşayabilir. Nitekim gelişen ve refah seviyeleri artan ülkelerde yaşlıların yalnızlıkları artık bir soruna dönüşmüştür. Bu yalnızlıkta kuşak çatışması, gelişen teknolojiye ayak uyduramama, fiziksel güçsüzlük gibi faktörler önemli rol oynar. Modern çağın getirdiği bir hastalık olarak öne çıkan yalnızlık, geniş ailelerin gittikçe azaldığı, herkesin kendi telaşına düştüğü ve büyük şehirlerin kalabalığında kaybolduğu bir dönemde daha da belirgin hâle gelmiştir. Yalnızlar, bu bakımdan kendilerini güvende hissedecekleri, sosyal hayattan izole yaşamlarını anlamlandıracak her şeye içgüdüsel olarak sıkıca sarılırlar. Çalışmak, doğaya, anılara sığınmak bu yönelimin belirginleştiği çabalar. Çünkü “Her şeyden önce, yalnızlık öylesine acı veren ve ürkütücü bir duygudur ki, insanlar bu duyguyla yüzleşmemek için her türlü çabayı gösterirler” (Geçtan, 1990: 83). Çünkü paylaşılmayan bir yaşamın mutluluk getirmesi beklenemez.

Yalnızlık, etraftaki insan sayısı ile ilgili değil; anlaşılamama, topluma yabancılaşmayla ilgili bir duygu durumudur. “Yalnızlık, önümüzde açılan bir uçurumdur: Bizi emer ve sırrına erilmez büyüleriyle sarıp sarmalar” (Borgna, 2020: 123). Yalnızlık, hayal kırıklığıyla bir içe kapanma, ötekine güvensizlik barındırır. Kimi insanda toplumsal yapıya bir başkaldırı, bir tepki olarak da ortaya çıkabilir. Kişi kendini ait hissetmediği, duygu ve eylemlerine karşılık gelmeyen insanlara, geniş anlamda topluma karşı kendini korumaya alabilir. Bu geri çekilme trajik bir soruna dönüşebileceği gibi insanın yaratıcılığını ortaya çıkarıcı bir gelişmeye de kapı aralayabilir. Yaratıcılığını keşfeden insan da asla kendini yalnız hissetmez.

Haldun Taner de yaşlıları konu ettiği anlatılarında okuru, değişen toplumsal yapı karşısında yaşlı insanların yalnızlıkları üzerine düşünmeye ve sorgulamaya davet eder. Bunu

yaparken de eski ve yeni anlayışı karşılaştırır, değer çatışmalarına göndermelerde bulunur. Taner, “Yaş Yaşayanlar Yaşlanır” yazısında “Yaşlanmak yalnızlaşmaktır bir bakıma. Sade akranlar seyrekleşmez yaşının çevresinde, insanca ilişkiler de tenhalaşır” (Taner, 2015a: 144). sözleriyle yaşlıların toplumsal yapı içerisinde sadece niceliksel bir yoksunluk değil; niteliksel olarak da yıpratıcı etkilere maruz kaldıklarını ifade eder. Varoluşlarını sıkı sıkıya yaptıkları işe bağlayan insanlar, emeklilikle beraber büyük bir değersizlik hissi yaşamakta değişen ve bireyselleşen toplum yapısı içerisinde de yok sayılmalarının acısıyla yüzleşmektedirler. Oysa “Bu dünyada herkes dinlenilmek, fark edilmek ist(er)” (Taner, 2015a: 145). Çünkü insan ancak sosyal bir varlık olarak kendini gerçekleştirme ve yaşama tutunma imkânına kavuşabilir.

Bütün insanlar için fiziki gücün azaldığı ve yeni nesille zihni ayrışmaların ortaya çıktığı bir dönem olan “Yaşlanma; kronolojik, biyolojik, sosyal ve psikolojik boyutları olan, doğumdan başlayarak ölüme kadar süren ve kaçınılmaz olan bir büyüme ve gelişme sürecidir” (Saygılı, 2017: 21). Fiziki ve ruhsal değişimlerin yaşandığı bu dönem, aynı zamanda kabullenme zorluğunu da beraberinde getirir. Cicero, yaşlılığın insana getirdiği yükleri: “Birincisi, insanı işlerden uzaklaştırması; ikincisi, vücudu zayıflatması; üçüncüsü, insanı hemen hemen her zevkten mahrum etmesi; dördüncüsü, ölüme yakın oluşu” (Cicero, 1990: 18). şeklinde sıralar.

Bu olumsuzlukların etkileriyle boğuşan yaşlılar, bir taraftan da zamanın gittikçe değiştirdiği insanlar ve sosyal hayatla mücadele etmek zorunda kalırlar. Bu mücadele yaşlılar da bir yabancılaşmaya ve psikolojik yıpranmaya yol açar. Bir taraftan yitip giden hayatına üzülen yaşlılar, diğer taraftan da toplumun dışlayıcı bakışıyla karşı karşıya kalırlar ve yalnızlaşırlar. Bu karşı karşıya kalış, yaşlıları çeşitli arayışlara iter. Kimi yaşlılar, toplum içinde kabul görme ve hayata tutunma arayışına yönelirken kimileri de artık ait olmadıklarını düşündükleri sosyal çevreden kendilerini soyutlama yolunu seçerler. Taner, anlatılarındaki yaşlı kahramanlarla özellikle 1950’li yıllarda Türkiye’de başlayan değişim ve dönüşümlerin insan ruhu üzerindeki yıkımlarını okura sezdirmek ister. Yaşlı kahramanlar da yaşanmışlıkları ve geçmişi bugüne taşımaları bakımından yeni anlayışın bir eleştirisi olarak Taner’in anlatılarda kendilerine yer bulurlar.

Taner’in yaşlı kahramanları, emeklilikle beraber yalnızlaşmış halleriyle dikkat çekerler. Bu yalnızlaşma çağın, ruhu öteleyen maddeyi önceleyen kurgusunun bir sonucu olarak düşünülebilir. Yaşlı kahramanlar ise bu ötelenmişlikten sıyrılmak, uzun yıllar hizmet ettikleri toplumun bir parçası olmaya devam etmek yönelimi taşırlar. İlgi ve hürmet

beklerler. Oysaki “Sosyal açıdan yaşlılığı, bireyin statü kayıplarına paralel olarak toplum tarafından yaşlı olduğuna dair aldığı mesajlar” (Baran, 2020: 1) bağlamında ele alındığında toplumun yaşlıları bir sorun olarak görmelerinin yaşlılar için incitici olduğu değerlendirilebilir.

“Sebati Bey’in İstanbul Seferi” (Taner, 2009a: 73) hikâyesindeki Sebati Bey, karantina kâtipliğinden emekli olduktan sonra, yaşamını çiçeklere adar. Onun insanlara bakışı da: “Çiçek sevenler, çiçekten anlamayanlar” (Taner, 2009a: 73). şeklinde tezahür eder. Sebati Bey’in düşüncesine göre insanlar, değişmiş sıradanlaşmıştır. Saygı, sevgi ve değerlerin yerini haz, yozlaşma ve şuursuzluk almıştır. Dışarıda akan dünya, Sebati Bey’i anlamaktan uzaktır. Çünkü “Şehir şatafatlıdır, görkemlidir. İçerisinde kendinden uzaklaşmış bir yığın kibirli kalabalığı barındırır. Şehrin ve kalabalığın bilincine varan ‘ben’ artık kendine dönmek ister” (Tüzer, 2020: 211). Bu içe dönüş farklı ilgiler ve amaçlarla insanın boşalttığı alanı doldurmaya yönelik gayreti de içinde saklar. Sebati Bey de bu anlayışla uyuşmadığı insanlar ve sosyal hayatla bağını koparmış çiçeklerin renkli ve kokulu dünyalarına sığınmıştır. Bu şekilde Sebati Bey, tasvip etmediği, yeni ve yoz anlayışın bir parçası olmaktan kurtulur. Onunkisi yalnızlık değil bir tecrit sayılabilir. Çünkü “...yalnızlıkta insanların ve nesnelerin dünyasına açık olunur, hatta başkalarıyla ilişki içinde olma arzusu ve özlemi de vardır; ... tecrit insanın kendi içine kapanma, dünyadan ve dünyadaki aşkınlıktan elini ayağını çekme hâli olan olumsuz yalnızlıktır” (Borgna, 2020: 23). Bu yalnızlık, acıyla karışık bir umutsuzluğu, kabuğuna çekilmeyi, kabullenışı de içinde saklar. Sebati Bey’in evine çekilmesi, evin insanı çevreden soyutlayarak hem fiziksel hem de ruhsal şiddetten korumasıyla ilişkilendirilebilir.

Hikâyede çatışma, Sebati Bey’in toplumla yüz yüze gelme mecburiyetinin ortaya çıktığı süt hemşiresinin zevcinden Japon gülü tohumu almaya gitmesiyle ortaya çıkar. Aynı zevkleri paylaştığı, geçmişin değerlerini yaşatan eniştesiyle sohbet etmenin ve tohumlara kavuşmanın mutluluğuyla eve doğru yola çıkan Sebati Bey, çok mutludur. Yolda “İki de bir elini kese kâğıdına daldırıp uçları sivri pembecik parmakları ile tohumları elleyip küllüyor. Ne sevinç ne sevinç...” (Taner, 2009a: 74-75). İş vapura binmeye gelince mahşeri bir kalabalık Sebati Bey’i tedirgin eder. Etrafını hayattan bıkmış, yorgun, bezgin, birbiriyle itişen insan kalabalığı sarmıştır. Sebati Bey, nezaketten uzak, sevgi ve kültür yoksunu olarak baktığı kalabalığın içinde kendini yalnız hisseder. Svendsen bu hâli şu şekilde izah eder: “...bireyler başkalarıyla ilişkilerini ölçtükleri içsel bir standart ya da beklenti geliştirirler. Eğer ilişkileri bu standardı karşılırsa, kurdukları ilişkilerden tatmin olup yalnızlık

çekmeyeceklerdir. Tersine, ilişkileri bu standardı karşılamazsa, yalnızlık deneyimiyle karşı karşıya kal(maları)” (Svendsen, 2019: 32). kaçınılmazdır.

Sebati Bey’in düştüğü yalnızlık, değerleriyle örtüşmeyen insanlarla bir arada yaşayamama, onlara tahammül edememenin, güven kaybının bir neticesidir. Bu durum Sebati Bey’in kabuğuna çekilmesine, çiçeklerine yönelerek dış dünya ile arasındaki uyumsuzluğu telafi etmeye çalışmasıyla neticelenmiştir. Ev, Sebati Bey’e korunaklı bir ortam yaratırken içe kapanmış ruhu, çiçekler vasıtasıyla yaşamla bağ kurar.

Sanayileşme ile şehre akın etmiş, daha çok kazanmanın, statü yükseltmenin, hevesine kapılmış nitelikten uzak bu insan yığını önünde Sebati Bey, yeni anlayışı sorgulamaya başlar: “Dünya bu mu, hayat bu mu, ...Bunlar da akılları sıra yaşıyorlar mı? ...Sabah giderler, akşam gelirler. ...Koş bre koş... Koş bre koş... Niye? ...Hay aklınıza şaşayım sizin... Yirminci asır medeniyeti dedikleri bu mu? Vah zavallı beni âdem... Vah zavallı nevi beşer... Sen bu günlere de mi düşecektin” (Taner, 2009a: 75-76). Yazar, bu şekilde kahramanı Sebati Bey üzerinden toplumdaki insan ilişkilerini, sanayileşmeyle birlikte hızlanan ve derinliğini kaybeden yaşam algısını eleştirir. Onlar için: “Ne için çalıştığını unutacak kadar çalışmaya boğulmuş insan” (Taner, 2015b: 49) nitelemesinde bulunur. Çünkü insan için her an eriyen yaşam, çok değerlidir. Mutluluk ise parayla satın alınamaz hayat kırıntılarından. Taner’in “Çok Güzelsin Gitme Dur” kitabındaki tarifile: “Mesela, bir temmuz öğlesi dalgalanan başak tarlaları, yağmurdan sonra taze çimenlerin kokusu, üstünde çiğ damlası ile sabaha bakan bir gonca. Mutluluk desti kokan bir bardak sudur” (Taner, 2015b: 37).

Hızlı sanayileşmeyle birlikte farklı birimlerden oluşan büyük bir fabrikaya benzeyen şehirler, doğanın bir parçası olan insanı varoluşundan uzaklaştırmış evirip çevirerek biricikliğini törpülemiş tek düze bir yaşam ve insan profili ortaya çıkarmıştır. İnsan doğasına aykırı bu gerçeklik, insan ruhunda onulmaz yaralar açarak onu şehrin griliğine hapsetmiştir. Taner, bu durumdan şikâyetini “Yine Doğaya Doğru” yazısında “Ama günün birinde büyük kentten büsbütün kopmak, şirin bir kıyı ya da dağ ilçemizde, bugüne kadar olduğu gibi, yine kiracı olarak yerleşmek özlemim gerçekleşebilir. Doğanın içinde dağılıp erimeden önce, henüz sağken, doğa ile övür olup yaşamak özenilecek bir şey olsa gerek. Artık büyük kentlerde bulunmayan huzura, sağlıklı iç dengeye ancak böyle varılabilir belki (Taner, 2015b: 53). sözleriyle belirtir. Mutluluğu yaşamın dinginliğinde doğanın sesinde aramak gerektiğini savunur.

Haydarpaşa'ya gelindiğinde gemiyi terk etme yarışı ile yer kapma telaşındaki insanların koşuşturmasının ortasında kalan Sebati Bey, ne yapacağını şaşırır. Narin bedeni bir delikanlının çarpmasıyla yere kapaklanır. Elindeki tohumlar etrafa saçılır ve ayaklar altında ezilir. Ezilen, yok olan tohumlar değil, nezaket, insani değerler ve geleceğe dair güzel umutlardır. Taner, tohum metaforu üzerinden topluma bir mesaj vermektedir. Sebati Bey; zarafeti, olgunluğu, doğa sevgisi, dinginliği en önemlisi geçmişten bugüne getirdiği tecrübe, birikim ve kültürel değerleri içselleştirmiş hâli ile bir nevi ideal toplumun nüvesidir. Tohumların özellikle geleceği temsil eden bir delikanlı tarafından ezilmesi, ayaklar altına alınması dikkat çekicidir. Bu durum yazarın, geleceğin toplumsal yapısı hakkındaki karamsarlığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Sebati Bey, kafasını kaldırdığında çevresinde: "...arsız ve manasız yüzler... Bir sürü soluyan, yer buldukları için muzafferane sırttan insan" (Taner, 2009a: 77) görür. Sebati Bey, "*hışır, anlayışsız, merhametsiz*" olarak tanımladığı bu insanları görmek istemez ve gözlerini kapatır. Bu davranış kahramanın dışarıdaki hayata bir tepkisi olarak yorumlanabilir. Bedeni kadar yüreği de narin ve kırılgan olan Sebati Bey, insanları birey olarak algılamaz. Onları, insani değerlerini kaybetmiş bir kalabalık olarak algılar. Bu algılayış nedensiz değildir. "*herkesleşmiş*", insani vasıflarını yitirmiş, anlamlı sosyal birlikteliğin uzağında hız ve madde temelli başka bir dünya vardır karşısında. Ortega y. Gasset'in 'ruhsuzluk' olarak nitelendirdiği modern toplumsal yapı, insani olmaktan ve Sebati Bey'in beklentilerini karşılamaktan uzaktır.

Sebati Bey, yabancılaştığı dünyaya bir gün bile dayanamamış gözlerini kapatarak yalnızlığına sığınmış gerçeklikten kaçmıştır. Bu yaklaşım "açık tavır takınma" (Mengüşoğlu, 1988: 110) olarak da adlandırılabilir. Çünkü insan içinde bulunduğu durumlarla başa çıkmak için tavır takınır. Bu tavır, gerçeklerden kaçışı imler. Haldun Taner, bu davranışı "*Devekuşu Kompleksi*" olarak niteler. Bu davranış kalıbı çürümüşlüğe göz yummak ile çürümüşlükten kaçış için de metinlerde kullanılır. İnsanlar, deve kuşunun kafasını kuma gömerek saklandığını zannetmesi gibi bazen işlerine geldiği için bazen de görmek istemedikleri gerçeklerden kaçma eğilimiyle bu davranışı sergilerler. Fakat ne kadar görmek istenmese de yok sayılsa da gerçekler varlığını sürdürür.

Sebati Bey'in çiçeklerle kurduğu dünyasında mutlu olmaktan başka çaresi kalmamıştır. Çünkü bu "Maddileşen, hoyratlaşan, aceleci ve sabırsız bir yaşam üslubu sade bize vergi değil. Çağın bir zorunluluğu(dur)..." (Taner, 2015a: 176). Hikâyede Sebati Bey, yalnızlığı seçen bir kahraman değildir. Çünkü kişi acı çekeceği bir duygu durumuna bile bile

yaklaşmaz. Kaldı ki yalnız olma durumu, kişi için hayatla mücadeleyi zorlaştıran, patolojik sorunlara kapı aralayan işleve sahiptir. Sebati Bey, örtüşemediği, kendisini ifade edemediği ve değerlerden kopuk yeni şehir yaşamını içselleştiremediği için yalnızdır. Bu durum sosyal bir yalnızlık olarak değerlendirilebileceği gibi insanın uyumsuzluk yaşadığı toplumdan kendini geri çekmesi olarak da yorumlanabilir. Bu geri çekilme beraberinde kaygı ve umutsuzluğu da besler.

Sebati Bey, hikâyede uyum sağlayamadığı toplumdan uzaklaşarak kendi inşa ettiği, çiçeklerle donattığı bir fanus olan evinde incinmiş bir ruh ile yaşamaya mecbur kalır. Topluma yabancılaşan Sebati Bey, iç dünyası ve ilgileri ile yaşama tutunma çabasındadır. Bu bağlamda “*çiçek*” metaforuyla yazarın, kahramanın karakterine ve arzuladığı yaşam biçimine göndermelerde bulunduğu söylenebilir. Zira “Birey bu durumda kendi durumunun bir benzerini herhangi bir nesnenin varlığında gözlemleyebilir. Böylelikle kendini, içerisinde bulunduğu durumu bir nesneye göndermelerde bulunarak, kendisiyle arasında kurduğu benzetmeye işaret ederek açıklar” (Demir, 2011: 421). Sebati Bey’in kendini ifade ettiği nesne çiçekleri olmuştur.

Yazar da hikâyede, çiçekler ve Sebati Bey’i özdeşleştirmiştir. Çiçeklerin zarafeti ve kırılğanlığı ile Sebati Bey’in toplum karşısındaki duygu durumu örtüşmektedir. Sebati Bey de çiçekler gibi uygun yaşam alanı olmayınca solmakta, her tesirden kırılğan yapısıyla etkilenmektedir. Taner, robotlaşan ve aklını devre dışı bırakan, vicdanını kaybetmiş insanları Sebati Bey’in insancıl karakteriyle adeta karşılaştırdığı hikâyede, yığına dönüşen mekanikleşmiş toplum yapısını da eleştirinin odağına koymuştur. Hikâyede dikkat çeken noktalardan biri de yazarın Sebati Bey’in tarafını tuttuğudur. Fakat yazar, bunu kahramanı yücelterek değil onu sevimli yansıtarak yalnızlığının hüznünü okuyucunun da içinde hissetmesine olanak sağlayarak başarmıştır.

Taner’in yaşlılıkla gelen yalnızlığı ele alındığı diğer bir hikâyesi olan “Sahib-i Seyf-ü Kalem” (Taner, 2009a: 19) Miralay Bey’i konu alır. Yaşlılıkla birlikte askerlik yıllarının gücünden ve coşkusundan uzaklaşan hikâye kahramanının yaşamı, yazar tarafından hüznünlü bir şekilde tasvir edilir: “...felek bu tirendaz zabiti de sonraları şöyle bir çarkının içine alıvermiş, bir-iki çevirdikten sonra işte böyle ihtiyar ve kimsesiz, şuraya, şu damı akan kira evinin bir odacığına posa gibi fırlatıvermiş. Ne arayanı kalmış ne soranı... Mudanya’da bir hayırsız kızı var amma... İhtiyarın üç aylıkları aldığı günler çıkagelir, allem edip kallem edip zavallının yarı maaşını çarpar kaçır” (Taner, 2009a: 20). Bu şartlarda yaşam mücadelesi veren Miralay Bey, mutlu değildir.

Hikâye kahramanı, hayattan umudunu kesmiş yaşama amacını yitirmiştir. “Ben artık ölmeliyim. Ölüp de ortadan kalkmalıyım. Bu benimkisi de yaşamak mı?” (Taner, 2009a: 21) sözleri Miralay Bey’in içinde bulunduğu psikolojiye dair önemli ipuçları verir. Bu durum Yalom’un “*anlam krizi*” tanımlamasıyla örtüşür. İnsan, ancak hayatına bir anlam verebilirse yaşama katılabilir. “Hayatta anlam yokluğu nevrozların başlangıcında önemli bir rol oyna(r), Nevroz, anlamını bulamamış olan ruhun acı çekmesi(dir)” (Yalom, 2018: 563). Kabul edilebilir ki insan bu durumla uzun süre baş edemez. İnsan, anlam krizi içinde niçin yaşadığı sorusuna yanıt bulamaz, bu duygu insanın yaşama isteğini elinden alır, tutunduğu dalı kopararak insanı boşluğa ve anlamsızlığa mahkûm eder. Bu şekilde kendisini çevreleyen hayattan beklentisi kalmayan onurlu bir yaşamdan umudunu kesen Miralay Bey, içinde bulunduğu ve aidiyet hissetmediği dünyadan ayrılmak adeta kaçmak temayülü gösterir. Camus’a göre ölümü istemek “Yaşamın bizi aştığını ya da yaşamı anlamadığımızı söylemektir” (Camus, 2017: 23). Miralay Bey de yaşam içinde kendisine bir yer bulamaz ve bu “yurtsuzluk” onda ölüm düşüncesini doğurur.

Miralay Bey’in anlam krizi yaşamasında sosyal destekten, aile sıcaklığından mahrum oluşu ve yalnızlık çekmesi de önemli bir etkidir. İnsan, yalnız olmak için yaratılmamıştır. Yaşamı boyunca başkalarına ihtiyaç duyar. “Bu yüzden, başka insanların ilgisine mazhar olamamak kendimizle ilişkimiz açısından yıkıcıdır. İnsanlar esas itibarıyla toplumsal varlıklardır, bu tartışma götürmez bir gerçektir... Toplumdan kovulma uzun süre bir kişinin başına gelebilecek en sert cezalardan biri olarak görülmüştür; Antik çağda neredeyse ölüm cezasıyla bir tutulmuştur” (Svendsen, 2019: 35). Bu bağlamda Miralay Bey de adeta kendini toplumdan kovulmuş dışlanmış hissederek.

Montaigne “Denemeler” adlı kitabında “Yalnızlık”ı şu şekilde işaret eder: “İnsanın, mümkünse karısı, çocuğu, parası ve hele sağlığı olmalı, ama saadetini yalnız bunlara bağlamamalı. Kendimize dükkânın arkasında, yalnız bizim için bağımsız bir köşe ayırıp orada gerçek özgürlüğümüzü, kendi sultanlığımızı kurmalıyız... Öyle ki, hepsini kaybetmek felaketine uğrayınca onlarsız yaşamak bizim için yeni bir şey olmasın” (Montaigne, 1992: 34). Çünkü yalnızlık insan için alışılması ve kabullenilmesi en zor duygulardan biridir.

Miralay Bey, yalnızlıktan kurtuluş reçetesini, askerlik anısı dinlemekten yorulmuş olan Almanca mualliminin ona anılarını yazmasını önermesiyle keşfeder: “Evet yazmalı. Elim henüz kalem tutarken nesl-i atının enzar-ı ibreti önüne bir vesika-i tarihiyye sermeli” (Taner, 2009a: 21). düşüncesiyle yazmaya yönelmeye karar verir. İttihat ve Terakki ile mücadelesinden, esir düşüşüne, Cumhuriyetten, Atatürk devrimlerine kadar zengin birikime

sahiptir. Bir meşgale edinen ve insanlara yararlı olacağı düşüncesiyle çalışan Miralay Bey, yaşamının amacı bulmuştur. Kendini adayacağı anılarını yazma uğraşı hem onu yalnızlıktan kurtarıp mutlu edecek hem de gelecek nesillere bir faydası dokunacaktır. Ayrıca dönemiyle uyuşamayan hikâye kahramanı, anılarını yazarak hafızasını canlandıracak, bu şekilde geçmişte yaşadığı duygularına ve heyecanlarına tekrar kavuşarak yaşamda kalma gücünü artıracaktır.

Söz konusu bakış açısını, Takiyettin Mengüşoğlu “İnsan Felsefesi” eserinde, “*kendini bir şeye veren*” başlığında insanın varlık şartlarından kabul eder. Her insanın bir amacının olması gerektiğini ancak bu şekilde aktif ve yaşam dolu olabileceğini vurgular. Ona göre: “Kendini verme ile yaratıcı ve verimli eylemler arasında bir bağlılık vardır. Çünkü ancak kendini vermenin bulunduğu yerde verimli, yaratıcı eylemler gerçekleşebilir” (Mengüşoğlu, 1988: 160). Bu sayede insan, bir amaç için yaşadığını düşünerek mutsuzluk ve yalnızlıktan kendini soyutlayabilir.

Miralay Bey’in heyecanla bağlandığı anılarını yazma edimi, gelecek nesillere ülke tarihiyle ilgili gerçekleri ilk elden verme amacı da taşımaktadır. Seligman’ın tespitiyle: “İnsanlar ölene kadar hareket etmeyi değil, anlam yüklü yaşamları olmasını ist(erler)” (Seligman, 2019: 15). Bu, anlam katma, yapılan işi yüceleştiren bir hususiyet de arz eder. Kendi dışında başkalarını düşünen anlayış “*anlamli çalışma*” olarak da nitelendirilebilir. Çünkü “Anlamli çalışma yüksek değerlerle bezenen, yüksek değerler tarafından yönetilen çalışmadır. Böyle bir çalışma gerçekleştiricisini sevindirir” (Mengüşoğlu, 1988: 168). Miralay Bey, kendisini bir şeye vererek ve anlamli çalışarak yeni ben’ini kurgulamış bu şekilde toplumda yeniden var olmayı başarmıştır. Goethe’nin ifadesiyle “...yaşlanınca insanın hala yaşamaya hevesli olduğunu göstermesi gerekir” (Aytaç, 1986: 548). Yaşamla bağını kuvvetlendirdikçe yaşlılar hayata daha sıkı bağlarla bağlanacak, olumsuz duygulardan kendilerini kurtaracaklardır.

Miralay Bey’in bir amaç edinerek içine hapsoldüğü yalnızlıktan kurtulduğu istekli bir “*tek başınalığa*” yöneldiği düşünülebilir. Çünkü tek başınalık olumsuzluk değil; insanın içsel dünyasına yolculuk, üretim ve yaratım süreci için bir gereksinim ve bilinçli bir tercihtir. Aynı zamanda “Kendi başına olma(solitude) diye tarif etmeyi denersek bu durum bize kendimiz ve dünyadaki yerimiz hakkında önemli şeyler söyler (Sevendsen, 2019: 10). ve yaşamdan alınan lezzeti artırır.



Anılarını yazarak yalnızlığından, toplumdaki yozlaşmasının ona verdiği sıkıntılardan kurtulan Miralay Bey, kendini avutabilmenin de huzurunu yaşamaya başlar. Taner, geçmişe yönelmenin insana iyi geleceğini savunur: “İşte anılar, geçmişe ait kişiler, olaylar bu tek düze yaşam içinde birden renkli bir rüya hüviyeti alabilirler. Onlara dalmak sizi günün kuruluşundan birkaç saat uzaklaştırabilir... Bu, geçmişin insana oynadığı bir oyundur. Geçmiş, unutulmuş olan yanları ile bir sis içinde yüzer, siz bu sisin eksikliğini muhayyilenizle tamamlarsınız” (Taner, 2015a: 67). ve şimdinin olumsuzluklarından sıyrılırsınız. Taner’in de sık sık vurguladığı gibi güzel yaşlılar üretmeye devam eden, verimli yaşlılardır. Üreten insan, iyimser olur, çevresinden de pozitif uyarılar aldıkça yaşam enerjisi artar, gençleşir.

Taner, “Dört Emekli” yazısında da “Gençlik iş görme, yararlı olma aşkıdadır” (Taner, 2015b: 56). düşüncesiyle üretmeyi genç olmanın bir alâmeti sayar. En verimli çağında emekli olup hayatta her şeyini meslekle anlamlandırmış insanların emeklilik sonrası düştükleri boşluğa da dikkat çeken Taner, insanların ölene kadar üretmeye devam etme çabalarının önemine dikkat çeker.

Miralay Bey, gece gündüz çalışarak ilk kitabı “Hayatı Askeriyem”i kısa bir sürede yazar. Kitap, Almanca mualliminin “Yaptığımız sevap tamam olsun” (Taner, 2009a: 23). tasarrufuyla bir tabi vasıtasıyla bastırılır. Tembihli tabinin ona gösterdiği ilgi ve kitabının vitrinleri süslemesiyle yazma iştahı daha da artan Miralay Bey, “Bir tarih-i harp kaleme alacağım” (Taner, 2009a: 24) diye tutturur.

Muallim, Miralay Bey’i üzmemek ile yeni eserin basımı için parayı nereden bulacağı düşüncesi arasında kalmışken Miralay Bey’in kızının, Mudanya’dan gelip: “Babama kitap yazdırıp para kazanıyormuşsunuz. Hissem ne ise, ben de isterim” (Taner, 2009a: 25). çıkışıyla sarsılır. Babasını sadece menfaati olduğunda hatırlayan bu “*arsız kız*”, paradan başka değer tanımayan, ben merkezli ve çıkarıcı anlayışa sahip yeni neslin temsilcisidir. Kültürel değerler büyüklere karşı sevgi ve saygıyı öğütlerken tek tipleşen, modern dünyada artık pragmatist bir anlayış egemen olmuştur. Bu bağlamda Taner, gençliğin insan hayatını anlamlı kılan değerlerden uzaklaştığını okura gösterir.

Hikâyede hayata anlam katmanın, faydalı olmanın insana kazandırdığı mutluluk vurgulanırken yaşlı insanların yozlaşan ve değişen toplumun gerçekleriyle uzlaşamama ve yalnızlığa mahkûm olma durumuna da dikkat çekilir. Miralay Bey, toplumun dışına itilmiş, yalnızlaşmış bir insan olarak sığınacak bir liman arayışı içinde anılarına sarılmıştır. Çünkü modern dünyanın değerlerden ziyade çıkarları önceleyen, tüketime dayalı kurgusunda ona

yer yoktur. Sebati Bey'in aksine o, geri çekilmek yerine, topluma nüfuz etmenin, toplumsal yapının bir parçası olabilmenin mücadelesini verir. İnsanlar maskeledikleri yüzleriyle Miralay Bey'i, kabullenir görünseler de gerçekte o, inandığı fakat gerçekte var olmayan bir tutunmanın rüyası içinde yaşar.

“Sahib-i Seyf-ü Kalem” hikâyesinin 1952’de oyunlaştırılmasıyla oluşan “Dışardakiler” (Taner, 2017b: 75) oyununda Miralay Bey’in yerini “Yümnü” karakteri almıştır. Yaşlılıkla beraber ailedeki otoritesini ve toplumdaki konumunu kaybeden Yümnü Bey, yepyeni bir düzende akan hayatın dışında kalmışlığı ile oyunun odak noktasıdır. Torunu ve torununun kocasının, birlikte yaşamak istemediği Yümnü Bey, Darülacezeye sığınmış yalnız ve topluma yabancılaşmış bir kahramandır.

Eskiyen değerlerle birlikte Yümnü Bey, toplum içinde silikleşmiş, unutulmuştur. Yüksel, Yümnü karakterini şöyle değerlendirir: “İnsan olarak Yümnü Bey, yaşlılığın hayal kırıklıklarını, yalnızlığını, güvensizliğini, çaresizliğini temsil eder. Bir toplum üyesi olarak ise, İttihat ve Terakki günlerinin cür’etini, üstünlük duygusunu, öfke ve sevgisini, inancını hatırlatmaktadır” (Şener, 1971: 72). Yalnız o da değişen sosyal hayat içinde dışlanma ile karşı karşıya kalmıştır.

Yümnü Bey, bugüne ait olmadığından ve kulakları da iyi duymadığından geçmişte yaşar. Darülacezede kısıtlamaya gidilmesi ve İttihatçı arkadaşı Aydın murahhaslarından Nusret Hakkı’nın oğlu gazeteci Semih’in de yardımı ile eve çıkan ve anılarını yazmaya girişen Yümnü Bey’in yazı yazma uğraşı, onun için hayata tekrar tutunmanın ve mutlu olabilmenin vesilesi olur. Çünkü Yümnü Bey, Semih’le sohbetinde hayattan ümidini kesmiş hâlini “Yaş seksen üç. Heybemizi sırtımıza vurduk gidiyoruz işte... İhtiyarlık kötü oğlum kötü. Herkese yük olmak...” (Taner, 2017b: 85). sözleriyle izah etmiştir.

Yümnü’yü teşvik eden Semih, aslında onu mutlu etmek yanında âşık olduğu torunu Aynur’la da görüşmeye zemin oluşturmak arzusundadır. Zaten kitabı da babasının matbaasında basılmış gösterecektir. Olaylar, kitabın bir nüshasının gazeteye sızması ile hukuki bir boyuta evrilir.

Ailesine iftira atıldığı ve seçmeni olumsuz etkileyip kafasını bulandıracağı düşüncesiyle H.S. Damar, Yümnü’nün kitabında yazdıklarına kanıt oluşturan belgeleri şoförüyle arkadaş olan Yümnü’nün torununun kocası Necati aracılığıyla çaldırır. Necati, Semih’in, baldızı Aynur’la ilişkisinden memnun değildir. Çünkü o, baldızı Aynur’u zengin Cabbar’a vermeyi ve bu evlilikten çıkar sağlamayı düşünmektedir. Çalınan belgelerle

yazdıklarını kanıtlayamama tehlikesiyle yüzleşen Yümnü, hapse girme tehlikesiyle baş başa kalır. İyice bunalan Yümnü Bey, intihar etmeye yeltenir fakat vazgeçer.

Taner, oyunda dışardaki yaşamın acımasızlığına ve insani değerlerden uzaklaşmış toplum yapısına göndermeler yapar. Darülaceze sakinlerinden eski tuluatçı Hakkı'nın, gazetecinin “Matrak buradakiler be. Hepsi hayal âleminde. Hepsi kendini biri sanıyor. Onu yaşıyor” değerlendirmesine “Tıpkı dışardakiler gibi” (Taner, 2017b: 81) cevabı kıymetlidir. Darülaceze'ye unutulmuş, yaşamdan dışlanmış insanlar geçmişi yaşarken, dışarıda değişen değerler içinde bocalayan insanlar da insani değerlerini kaybetmiş bir şekilde sahte bir dünyanın yanılsamalarını yaşamaktadırlar.

Yümnü, düzene çomak sokan, güçsüz bir ihtiyardır. Gerçeklerin değil de menfaate uygunluğun değer gördüğü bir anlayış karşısında tutunamaz. Bu müşkül durumdan bunak raporu ve Darülaceze'ye dönmesi şartıyla kurtulur.

Yümnü Bey'in uyuşamadığı günün sosyal hayatı ve insanlarından kaçışı insanlarla iletişimini kolaylaştıran işitme cihazını almak istememesi ile de vurgulanır. Yümnü Bey, birlikte yaşayacak ortak bir zemin bulamadığı bu yeni anlayışın kurbanı, olmuştur. Zaman değişmiş değişime ayak uyduramayanlar bir köşeye çekilmek zorunluluğuyla yüz yüze kalmışlardır. İnsanların ötekileştirildiği toplumsal düzenin, yaşlılara tecrit olmaktan başka çare bırakmadığı da Yümnü Bey'in Darülaceze'ye tekrar dönmek zorunda kalmasıyla sezdirilir.

Değer değişimini, ahlaki sonuçlar ve insani değerler bağlamında irdeleyen oyun, aile içi çatışmalar ve toplumsal çatışmalar olarak iki farklı düzlemde ilerlerken izleyicilere, Yümnü Bey ve ilişkide bulunduğu insanlar vasıtasıyla geçmişin ve bugünün değerlerine temas etme imkânı vermiştir. Taner, hikâye ve oyunla insanları yargılamadan değer bunalımının acılarını derinden hisseden yaşlı insanların topluma yabancılaşmış hallerine dikkatleri çeker.

“Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi” (Taner, 2011: 39) hikâyesinde Kantar Kâtibi, emekli bir memurdur. Doksanı aşan yaşı ile Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi, sosyal çevresinden pek ilgi ve hürmet görmez. Fikirleri eleştirilir, davranışları yabancılanır. Bazıları tarafından nasipsiz bir ihtiyar olarak değerlendirilir. Fakat Kantar Kâtibi, kendini toplumdan soyutlamaz. Kantar Kâtibi'nin kendisi için acımasız sözlerin dillendirildiği istasyonun büvetinde, sosyal hayat içerisinde olmasını sağlayan şey, yaşlılıktan mütevellit sağırlığıdır.

O, kendisine yönelen nezaketsiz sözlerin birçoğunu işitmez. Bu kusuru onun toplum içinde yaşayabilmesini sağlar.

Hikâye kahramanının düşünceleriyle diğer insanların gündemi ve olaylara bakış açısı çok farklıdır. Kantar Kâtibi'nin fikirlerini hiç kimse dinlemeye değer görmez. Onun söylediklerine inanmaz. Bu yaklaşım, insanın artık uyum sağlayamadığı topluma yabancılaşmasının bir göstergesidir. Kantar Kâtibi, bu şehir yaşamı içinde geçmişten bugüne taşıdığı değerlerle kendisine bir yer bulamaz. Modern hayat sürekli değişen yapısıyla hızla tüketilen değerleriyle eskiye ve insanî olana rağbet etmez. Yaşlılara bakışını da bu yaklaşım belirlediğinden Kantar Kâtibi'nin kötü yürekli olduğu, insanların hastalanmasından, ölmesinden memnuniyet duyduğu düşünülür. Oysaki insanın ölümlere tanık olması hayatın değerini arttıran bir rol oynar. İnsan bu şekilde sonluluğunun farkına vararak yaşıyor olmasından kıvanç duyar ve yapıp-etmelerine de anlam katar. Gençler bu tavrı anlamaktan uzaktır.

Hikâyede insanlar, acımasızdır. Kantar Kâtibi, doksanı aşan yaşı ile kıskanılır. Herkesin öleceğinden onun yine yaşayacağından “*Gavur gibi adam*” hatta “*deccal*” olduğundan söz edilir.

Taner, “Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi” hikâyesinde yaşlı insanların toplum tarafından nasıl görüldüğü üzerinde durmuştur. Yazar, toplumun, fiziksel ve ruhsal sorunlarla mücadele eden yaşlılara karşı sergilediği olumsuz bakış açısını ortaya koymuş ve eleştirmiştir. “Bir insanı yıpratıp umutsuz bırakmak bile başlı başına ve çok sinsi bir ölüm aracı” (Taner, 2017a: 21) olabilir görüşünde olan yazar, yaşlıların maruz kaldıkları aşağılanmaları hak etmediklerini okura düşündürür.

Anlatılarında yaşlıları ve yalnızlıklarını konu eden yazar, toplumun yaşlılara bakışını gözden geçirmesi gerektiğini vurgularken değişen dünyada yaşlıların toplum içinde yabancılaşmaya ve yalnızlaşmaya başladıklarını da gündeme getirir. Çünkü yaşanan çağda “Artan sosyal hareketlilik, kapitalizmin bireyci ve materyalist doğası ve değişen değerler yalnızlık deneyimlerini arttırmaktadır (Yaşar, 2007: 237). Bu değişim özellikle değişime yabancılaşan ayak uydurmada zorlanan veya enerjisi olmayan yaşlıları “sosyal yalnızlık” a itmektedir. Sosyal yalnızlık: “...toplumla bütünleşmede eksiklikten ileri gelir ve sosyal olarak yalnız kişi topluluğun bir parçası olmayı arzular” (Svendsen, 2019: 41). Bu isteme ve toplumun olumsuz reaksiyonu kaçınılmaz olarak yaşlılar ve toplum arasında bir çatışma alanı oluşturmaktadır.

Bir işe yaramanın, insanı hayata bağladığı görüşünde olan yazar, insanın yaşamın değişimine ayak uydurarak kendini sürekli yenilemesinin, yeni uğraşlarla hayata anlam katmasının önemine işaret eder. Yaşlılığın alametinin, yaş sayısı değil, gönül gücü eksikliği ve karamsarlık olduğu görüşünde olan yazar, üreten, faydalı olduğunu gören, hedefleri olan insanların yaşlı sayılamayacağını belirtir. Yaşlılığın zihinsel bir mesele olduğunu, felaket tellallığı yapanların ise: “dünyaya verecekleri bir şeyleri kalmadığı için dünyanın da sonu geldi kuruntusundadırlar. Kendileri tükendiği için bütün kaynaklar da tükendi sanmaktadırlar. Asıl acınacak yaşlılar işte bunlardır” (Taner, 2015a: 24). sözleriyle açık eder.

Her insan, bir değerdir ve toplumsal yapı içerisinde kendine bir yer açabilmelidir. Çünkü “...ancak toplum içinde yaşama, bireyin yaşam içgüdüsüne cevap verir, güven ve yaşam kıvancıyla donatır onu” (Adler, 1996a: 51). Güvenini ve yaşama sevincini kaybeden insanın da ruh sağlığını koruması oldukça güçtür.

### **3.6. Yanlış Koşullandırılmış İnsan**

“Yanlış koşullanma” Haldun Taner’in anlatılarında temel aldığı izleklerdendir. Taner, toplumun oluşturduğu kalıp davranış ve algı biçimlerinin insanları etkilediğini muhatabına anlatılarındaki kahramanlar vasıtasıyla gösterir. Toplum, olumlu veya olumsuz yargılarla insanları yönlendirmekte ve yanlış koşullanmalara davetiye çıkarmaktadır. Koşullanan insanlar, doğru düşünme becerisinden yoksun kalmakta ve olaylara bakışlarını düşünce süzgeçlerinden geçirmek yerine var olan kalıplarla değerlendirme eğilimine girmektedirler.

Oyunları ve hikâyeleriyle bu tespiti okura/izleyiciye aktaran yazar, bu kalıpların yıkılması gerektiği mesajını etkili bir şekilde vermek ister. Taner, yanlış koşullandırılmayı kabul etmez. Lütfen Dokunmayın’da, Baltacı ile Katerina ilişkisine farklı bir pencereden bakar. Keşanlı Ali Destanı’nda kahraman yaratma alışkanlığını eleştirir. Zilli Zarife oyununda koşullanmış ahlak anlayışını yıkar. Eşeğin Gölgesi’nde halkın olmadık masallarla nasıl uyutulduğunun altını çizer. Ayışığında ‘Çalışkur’ oyununda toplumun olaylara koşullanmış bakış açısını ortaya koyar. Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım oyununda Vicedani’nin koşullanmış hâinden yola çıkarak toplumu eleştirir.

İlk kez 1962’de sahnelenen “Huzur Çıkma” (Taner, 2021) oyunu da Taner’in yanlış koşullandırılma üzerine kurguladığı üç perdelik bir komedidir. Taner, oyunun yazılış hikâyesini “*Türk Tiyatrosu*” dergisinin 346’ncı sayısındaki yazısında şöyle izah eder: “Altı yıl oluyor. Bir Anadolu ilinde acayip bir çift tanıdım. Bir müze memuru kocanın karısına karşı alışılmamış tutumu çevresini çok yadırgatıyordu. Geleneğe, ilk akla gelen tepkilere

hele bizim insanlarımızın o aşırı onör duygusuna aykırı gelen bu tutum, benim de hayli kafamı yordu. Kendi kendime birtakım faraziyeler yürüttüm. Beş yıl sonra bir şubat akşamı, tamamen unuttuğumu sandığım o hayal, tamamen unuttuğumu sandığım en olmayacak, ona en uymayacak bir faraziye'nin koluna girmiş olarak kapımı çaldı. Geldi boş bulduğu kâğıtlarıma yerleşiverdi” (Taner, 1963: 8).

Taner, oyunda geleneksel tavırlara aykırı bir anlayışa sahip, adıyla müsemma Memnun’un dramını seyirciyle paylaşır. Memnun, çevresinin onu iyi olmakla, her sorunun iyilikle çözüleceği noktasında koşullamasıyla başına gelen en olmadık olaylar da bile iyiliğe yönelir. Fakat bu düşünce gerçeklerden kaçış ve çürümüş toplumla yüzleşmekten korkmanın da bir dolayımılamasıdır. Memnun, bu hâliyle oyunda Taner’in “*devekuşu*” olarak nitelendirdiği görmemekle sorunların çözüleceği yanılgısını taşıyan insani de olmayan bir tipin temsilcisi konumundadır.

Aile içi sadakatsizliğin işlendiği oyunda, her olaya iyimser bir bakış açısıyla yaklaşan Memnun, hayatı tek taraflı görmenin dramını yaşar. Çünkü o, iyi olmanın erdemine inandırılmış bir kahramandır. Çetişli, bu iyi olmayı insan’ın, bireysel bir varlık olduğu kadar toplumsal bir varlık olmasıyla açıklar: “Onun yaşayabilmek için başka insanlara da ihtiyacı vardır. Dolayısıyla sadece kendi ‘ben’ini korumakla yetinemez; başka ben’leri de korumak, kollamak zorundadır. İnsanın ruhundaki fazilet duygusunun eğitim ve terbiye yoluyla geliştirilmesi sonucu güçlenecek olan bu duygu, iyilik’i oluşturur. İyilik, sosyal hayat içinde ahlak ve hukuk olarak kurumlaşır. Her türlü ahlak ve hukuki kuralları, insanların toplum hâlinde huzur ve sükun içinde yaşamalarını temine yöneliktir” (Çetişli, 2008: 35). Bu bağlamda insan, toplum tarafından sosyal düzen içinde nasıl bir tavır alacağı hususunda yönlendirilmekte ve koşullandırılmaktadır. İyi olmak da toplum tarafından insana dikte edilen bir davranış kalıbı olsa da insanlar çıkarlarını öncelediklerinden doğrusunu yapmak yerine menfaat neyi gerektiriyorsa onu yapma eğilimindedirler. Fakat Memnun, bu koşullandırmayı abartarak karikatür bir tipe dönüşmüş, insanların kötü olduğu bir sosyal yaşamda iyilikten ayrılmamayı karakterinin ayrılmaz bir parçası yapmakla aldanmıştır.

Memnun, bir öğretmendir. Sınavlarında öğrencilerin başına kimseyi koymaz. Ona göre “Başına nöbetçi dikmek, çocuğu zorla namussuzluğa kışkırtmak demektir. Bir insana güvenirsen dürüst hareket eder” (Taner, 2021: 15). Çocuklar da Memnun’a oynadıkları dürüstlük oyunuyla rahatça sınıf geçerler. Çünkü “*bilmiyoruz*” deyip imza atanlar boş kâğıt verseler bile dürüstlükten tam not alır ve sınıf geçerler. Aşırıya kaçan bu tutum, seyircinin gözünde Memnun’u komikleştirirken insanların doğruluktan uzak tutumunu da ayna tutar.

Memnun, karısı ölünce genç ve güzel Zennube ile evlenmiştir. Zennube'nin her isteğine olumlu yaklaşan Memnun, genç karısının gözünde değersizleşir. Sürekli karısına övgüler düzen, her isteğine olumlu yaklaşan Memnun, bir türlü eşini mutlu edemez. Goethe, "...evlilikte bazen kavga etmek gerekir, çünkü bu sayede insan birbirini tanır" (Aytaç, 1986: 258). sözleriyle çiftlerin çatışmasının daha sağlam bir evlilik için gerekli olduğunu savunur. Her şeyi tasdikleyen bir eş kimseye çekici gelmez. Nitekim sürekli eşinin ilgisi ve korumasıyla bunalan, kişiliğini ortaya koyamayan, Memnun'a da saygısı kalmayan Zennube, bir arayışa girer ve eve kendisini tedavi için gelen ruh doktoru Hazik ile yakınlaşır. Bu ilişki birçok açık verse de Memnun karısına ve Doktor Hazik'e karakterindeki koşullandırılmış iyilikle hep olumlu yaklaşır.

Vicdanen bunalan ve Memnun'un tavırlarını anlamlandıramayan iki âşık, bunalıma girerler. Seyirci de aslında Memnun'a yakınlık duyar. Onun, her şeyi bildiğini bilinçli bir tuzak kurduğunu düşünür. Memnun'un iyi bir fırsat yakaladığında aldatılan bir koca olarak ikiliye oyunun sonunda iyi bir ders vereceğinden emindir.

Memnun'un kendilerine acı çektirmek için bu oyunu oynadığını düşünen ve tahammülleri kalmayan, psikolojileri bozulan sevgililer ona ilişkilerini açıklarlar. Zennube: "...Sarsılmaz sükûnetinden, insanı deli eden huzurundan, insanı boğan şefkatinden, bana soluk aldırmayan muhabbetinden nefret ediyorum... Senin bu aşırı nezaketinden, iyi yürekliliğinden bıktım, usandım. ...Memnun senden öç almak istiyorum. Seni onunla aldattığım hâlde hâlâ öcümü alamıyorum... Anladın mı hakikati şimdi?" (Taner, 2021: 79) Fakat Memnun, bu itirafları da duymazdan gelir. O gün, 1 Nisan'dır ve kendisine şaka yapıldığını düşünür.

En sonunda Memnun'u öldürmekle sorunu çözeceklerine inanan iki âşık, Memnun'a zehirli süt içirmek isterler. Yasak ilişkiden haberdar olan ve Memnun'a acıyan evin hizmetçisi Nafile, zehir konulan süt bardağının yerini değiştirir. Zehirlenen Zennube'yi yine kocası Memnun'un çabaları kurtarır. Psikolojileri iyiden iyiye bozulan Hazik ve Zennube tedaviye alınırlar.

Memnun, oyun boyunca iyilikten hiç vazgeçmez. Gerçeklerden hep kaçarak, görmezden gelerek kurtulacağını zanneder. Aslında Memnun, kabullenişinin "Memnun"luğuna sığınmıştır ve bunun dramını yaşar. Bu tavrını oyun sonuna kadar devam ettirmesi ve bir aksiyona geçmemesi seyircide de bir kızgınlık yaratır. Çünkü seyirci, yasak aşk yaşayan ikilinin cezalandırılmasını beklemiş ancak Memnun, bu cesareti bir türlü gösterememiştir.

Memnun'un durumuna açıklık getirmeye çalışan farklı görüşler ortaya atılır:

Sorgu Yargıcı: “Bu konuda iki ihtimal varittir, Memnun Bey ya saf, söz aramızda, sırlıslık budala. Olan bitenden habersiz bir adamdır... İkinci şık olarak yahut da onlara eziyetten hoşlanan, onlardan intikam almayı kuran bir manyak olabilir” (Taner, 2021: 89).

Komşusu ve arkadaşı Vakkas’ın yorumu daha ilginçtir:

“... İyiliğin, iyilik, iyimserliğin huzur, ne bileyim ben, temiz yürekliliğin fazilet yaratacağına yüzde yüz inanmış, inandırılmış bir insan olabilir... İşte öyle bir insan olarak o da sonuna kadar tek kozunu oynamıştır. En sevdiği insanı kaybetmek üzere olan bir insan ne yapar? Kabadayı ise silahına, zenginse cüzdanına davranır. Küstahsa zor kullanır, zebunsa yalvarır, kendine acındırır. Ama Memnun Bey gibi yalnız ve yalnız iyi ise? Bütün hayatı boyunca başka bir şey öğrenmeye vakit bulamamışsa? ...O da tek gücü, tek silahı olan iyiliğe davranır” (Taner, 2021: 90).

Taner, Vakkas’ın üzerinden kendi sesini oyunda seyirciye duyurur. İnsan, iyi olmalı fakat yolsuzluklarla, ikiyüzlülüklerle ve kötülüklerle de mücadele etmeyi de bilmelidir. Sadece iyi olmak, insanı komik yapması bir yana acınacak duruma da düşürür. Bu bakımdan insan, erdem sahibi olarak mücadele sorumluluğunu da almayı bilmelidir. Çünkü toplum, ancak iyiliği çoğaltan ve kötülükle karşı korkmadan mücadele edebilen insanlar sayesinde ilerleyebilir ve huzur bulabilir. Taner, oyunda “birey” olabilmenin de altını çizer. İnsan, değerlerini kendi oluşturduğunda, olanaklar arasında özgürce karar verdiğinde ve amaçları için mücadele edebildiğinde birey olabilir. Toplumun kurgusunu kıramayan insan, ancak acı gerçeklerden görmezden gelerek kurtulacağını sanan bir zavallıdır.

“Huzur Çıkmazı” Taner’in sıra dışı olaylar ve kahramanlar yazma anlayışının da somutlaştığı bir oyundur. Taner, “Onikiye Bir Var” hikâyesinde de saati içinde işleten sıra dışı bir kahramanı ele alarak zamanın hissederek yaşanmasının önemine vurgu yapmıştır. Sıra dışılığı okurun/seyircinin ilgisini anlatıya yoğunlaştırmak ve mesajın tesirini arttırmak için kullanan yazar, bu yolla Memnun’un tavır ve davranışlarını oyun boyunca seyirciye sorgulatar. Onlara hayatlarındaki kaçışlarını/görmezden gelmelerini anlama ve anlamlandırma fırsatı verir.

Haldun Taner’in yanlış koşullanmış insanların ahlak anlayışlarını sorguladığı “Zilli Zarife” (Taner, DT Dramaturgi Bürosu) oyunu 1966’da Gülriz Sururi ve Engin Cezzar Topluluğu tarafından sahneye konulmuştur. Gazetedeki dört haber ve bir ilan birbirleriyle ilişkilendirilmesine dayanan oyun, toplumun yanlış koşullandırdığı insanların ahlaklı ve ahlaksız ayrımındaki çelişkilere vurgu yapar ve toplumun kendini sorgulanmasına zemin oluşturur.

Geleneksel Türk Tiyatrosu unsurlarına sıklıkla yer verilen oyunda, namus kavramı irdelenir. Taner, namuslu görünen toplumun üst kesiminin iç yüzünü gösterirken, ahlaksız



yaftasını taşıyan genelev kadınlarının dürüst ahlak anlayışlarını ortaya koyar. Bu şekilde yanlış koşullandırılmış insanların sosyal sınıfları etiketlendirirken insani yaklaşımlardan ve gerçeklerden uzak tutumlarına da işaret eder.

“*Toplumumuzdaki büyük çatlaklar*”ın bu haberlerle ilişkisinden yola çıkan oyunda, etrafındaki insanların çıkar ilişkilerinden bunalan Hurşit’in Missouri Uçak Gemisi’ni gezerken gördüğü hız kesicilerden yola çıkarak karısı Dürdane başta olmak üzere çevresindeki bütün insanların kendi yaşam hızını kesen hız kesiciler olarak görerek bir aydınlanma yaşamasıyla gelişir. Maddi konforu için evliliği sürdüren çocuk doğurmaktan imtina eden Dürdane’den soğuyan Hurşit, genelev kadınlarından Zarife ile bir ilişkiye başlar.

Zarife’nin evinde Cemşit adını kullanan Hurşit, Zarife’nin insancılığına ve dürüst ahlak anlayışına bağlanır ve uzun süren ilişkileri sonrasında bir de çocukları olur. Diplomat kayını Nejat’ın bu yasak ilişkiyi öğrenmesi ve Hurşit’e şantaj yapması Hurşit’i iyice bunaltır. Hurşit, intihar ederek mirasını Zarife’ye ve ondan olan oğlu Cihangir’e bırakarak ailesiyle akrabalarından intikam almak ister. Mirası bir genelev kadınına kaptırmak istemeyen aile üyeleri her türlü oyuna başvurur. Hurşit’in oğlu Cihangir’i kaçıırırlar. Zarife oğlunu Dürdane’den almak için geldiğinde ikisi arasındaki diyaloglar üst sınıfın bakış açısına dair önemli tespitler içerir. Yuva yıkmakla suçlanan Zarife, Dürdane’ye: “Cemşit evinde saadeti bulsa, onu çöplükte aramaya kalkar mıydı? Bencileyin bir karıya cankurtaran simidi gibi sarılır mıydı?” cevabını verir. Dürdane’nin “Muhabbet tellallığı” olarak nitelediği mesleğini küçümsemesine Zarife: “Ne yapalım, sizin dünyanızda herkes bir şeyin tellalı. Kimi ev tellalı, kimi din tellalı, kimi politika, kimi ticaret tellalı, müttheahhit. Kimi para tellalı tefeci. Kimi mal tellalı komisyoncu. Sen bilem şefkat tellalı geçin miyormusun? ...Siz aslında bir elimizi bırakıp ötekini öpmelisiniz... Siz namuslu sanılın diye, biz namussuzluğu üstümüze almışız” (Taner, s.54). cevabını verir. Oğlunu almadan gitmeyeceğini belirten Zarife, kendilerini küçümseyen ahlaksız olarak niteleyen sosyetenin de gerçekliğini yüzlerine vurur: “Benim oğlumu benden almak ha, şaşarım aklınıza, bir de kibar evmiş burası. Sen cennet arsalarının tellalı, din komisyoncusu hacı Beşir bin Talat. Sen hukuk bilgini, kafasını en çok verene kiralayan Abida, sen kariyerinden başka şey düşünmeyen soysuzluk kumkuması sükse Sedat, sen kendini dünyanın mihveri sanan bencillik numunesi şalgam faresi, kokorozlu Dürdane, siz topunuz birleşseniz yine de şu kızların kirli donu etmezsiniz” (Taner, s.55). Zarife, üst sınıf olarak nitelenen insanların karşısına bir ayna olarak dikilir. Maddi olarak güçlü olsalar da değerleri yozlaşmıştır.

Zarife'nin eleştirilerinde yazarın sesi duyulur. Toplumun yüksek kesimini temsil eden insanlar yeni düzende sadece para üzerinden kendilerini tanımlamaktadırlar. Oysa zenginlik

aynı zamanda engin bir kültürü ve asil bir yaşamı temsil eder. Günün sosyete parının her kapıyı açacağı ve her pislği örteceğı düşüncesiyle insani değeri yok sayarlar. Üstenci bakışlarıyla herkesi yargılayıp etiketlerken kendi ahlaksızlıklarını görmezler.

Taner, bu çatışma ile Hurşit (Cemşit)'in karısı ve ailesinin foyasını açık eder: “Bir yanda sözde namuslular, ötede namussuzluğu hiç değilse mertçe kabullenmiş olanlar” (Taner, s.47) vardır. Evliliğın “Çıkar üstüne kurulmayı. Aktarca hesaplara dayanmayanını(n)” (Taner, s.47) vurgulandığı oyunda, diğer toplum kesimlerinin de davranışları üzerinden eleştirildiğı görülür.

Oyunda dindar geçinen Beşir üzerinden dinin gerçek değeri yerine dini kullanıp halkı sömürmeye çalışan ve aynı zamanda din maskesi altında her türlü ahlaksızlığı yapmaktan çekinmeyen kesim eleştirilirken toplumun üst kesimindeki sahte ahlak anlayışına da vurgu yapılır. Ahlakı sadece cinselliğe indirgeyen toplumsal koşullandırılmışlık eleştirilir.

Oyunda, devlet güçlerini kendi lehine ikna eden Dürdane, baskın yaptırarak Zilli Zarife ve kızların tutuklanmasını evin de kapanmasını sağlar. Buna karşı müşteriler, bir gösteri yürüyüşüyle Zarife ve kızların mertliğini öven, gelen giden itibarlı müşterilerin gizliliğine helal getirmeyen işini namusuyla yapan toplumda bir ihtiyacı gideren insanlar olduklarını anlatırlar.

Doğalgazın kesilmesiyle intiharı başarısız olan Hurşit'in ortaya çıkmasıyla oyun beklenmedik bir sona evrilir. Hurşit, ailesini terk edip Zarife ile evlenme isteğini belirtir. Dürdane “Benimle evli olduğunu unutuyorsun galiba. Boşanacağımı sanıyorsan avucunu yalarsın. Saadetinize engel olmak için elimden geleni ardıma koymayacağım” (Taner, s.69). tavrına karşılık Zarife, mirasın yarısını Dürdane'ye verilmesini teklif eder. Amacına ulaşan Dürdane, aradan çekilir.

Oyun trajikomik olarak nitelendirilebilecek bir kurguya sahiptir. Sosyal bir yaraya parmak basan oyunda, Zilli Zarife ve kızlarından oluşan genelev kadınlarının toplumsal bir koşullanma ile ahlaksız olarak nitelendirilmesi karşısında yazar, geneleve gelen “Yargıcından hırsızına, profesöründen katiline senatöründen dolandırıcısına bu eşikten kimler geçmedi. Anayasacılar, plancılar, yazarlar, şairler, düşünürler” (Taner, s.64). sözleriyle izleyiciye kim daha namuslu? sorusunu sorar. Taner, toplumun gözünde ahlaksız bir mekân olarak algılanan genelevler ve orada çalışan kadınların gerçekte her türlü ahlaksızlığın var olduğu ama maskelendiğı toplumsal yaşam içerisinde en azından oldukları gibi görünmeleri ve yaptıkları iş ahlaksız da olsa işin ahlakını öncelemeleri üzerinden bir karşıtlık yaratır.

Oyunun sonunda da namuslu görünenlerin aslında ne kadar namussuz oldukları ortaya çıkar. Namussuzlar ise gerçekte ikiyüzlü toplumsal çarpıklığın kurbanlarıdır. Gerçekte hiçbir insan, ahlaksız bir iş yapmak istemez. İnsanı bu yöne sevk eden içinde yaşadığı toplumun yapısıdır. O bakımdan Taner, bireyi tek suçlu olarak görmez, her türlü çarpıklıkta toplumun da payı olduğuna inanır. Oyun, ikiyüzlü topluma tutulan bir aynadır. Görmezden gelinerek gerçeklerden de kaçılmaz. Çünkü “Gerçekler durdurulamaz akarsulardır, bazen yeryüzünde akar, bazen yeraltında kaybolmuş görünür, ama günün birinde yine yüzeye çıkarlar” (Taner, 1987a: 48). Bu bakımdan Taner, toplumun horladığı, ötekileştirdiği insanlara bu oyunda olduğu gibi sevecen bir tavırla yaklaşmayı tercih etmiştir. Oyun koronun topluma mesajıyla bitirilir:

“Neden bu dünyanın iki ahlakı var

Biri öğretilen

Ama tatbik edilmeyen

Öbürü tatbik edilen

Ama öğretilmeyen

Neden bu dünyanın insanları

İkiyüzlü

Sahtekâr

Ahlaklı olmak mı?

Önemli

Yoksa sadece

Öyle görünmek mi?

Sureti haktan görünüp

Çıkarını sağlayanla

Ahlaksız diye damgalananın

Farkı ne

Bunu bir yol

Düşünsenize” (Taner, s.71).

İncelenen anlatılarda Memnun, koşullanmışlıkla her sorunun iyilikle çözüleceği kanısını taşımakta gözünün önünde cereyan eden ihanete çözüm için insani olmaktan uzak bir yaklaşım sergilemektedir. “Zilli Zarife” oyununda toplum yanlış koşullanma içinde genelev kadınlarını baştan ahlaksız olarak görmektedir. Oysa genelev kadını Zarife’nin

tutum ve davranışları ile ahlaklı varsayılan varlıklı insanların davranışları aynı düzlemde ele alındığında seyirci koşullanmışlığı fark eder.

Taner'in diğer anlatılarında da yanlış koşullanma vurgusu dikkat çeker. Kahraman yapılan Keşanlı Ali, konduluları her türlü beladan koruyor gözüke de mahallelinin sahipsizliğini, eğitimsizliğini kendi çıkarları için kullanmakta bu yolda siyasilerle pazarlıklara dahi girişmektedir. Yine “Ayışığında ‘Çalışkur’” adlı denemeci hikâyesinde de yazar, kendi koşullanmışlıklarını izleyicilerinki ile kıyaslamakta farklı bakış açılarına göre metni yeniden kurgulayarak gerçeğin ortaya çıkmasını amaçlamaktadır. “Lütfen Dokunmayın” oyununda da Taner, tarihçilerin toplumu yanlış koşullandırmalarına eleştiri getirerek Prut Savaşı ve Baltacı-Katerina olayına farklı yaklaşımlar sergiler. Taner, böylelikle anlatılarıyla insan'ı toplumun düşünceleri şekillendirici dayatmasına karşı uyanık olmaya davet ederken kalıp önyargılardan da uzaklaşmanın önemine vurgu yapar.

### **3.7. Şimdiden Kaçış / Geçmişe Sığınma**

İnsan, kendi arzu ettiği ile yaşamak zorunda kaldığı yaşam arasına sıkıştığında şimdiden kaçmaya ve geçmişe sığınmaya meyleder, hoşnut olmadığı ortamdan bu şekilde uzaklaşarak iç huzurunu sağlamak ister. Psikolojik olarak bir savunma mekanizması olan bu davranış kalıbı dönemsel olarak bütün insanlarda yaşanan bir hadisedir. Bu kaçış hâli özlemine duyduğu güzel hatırladığı anıları vasıtasıyla gerçekleşir. Sanatkâr da bu kaçışı sanatına yaslanarak gerçekleştirir.

Haldun Taner, ilerlemeci bir anlayışla Atatürk Türkiye'sine inanan Atatürk'ü ilkeleriyle benimseyen ve seven bir aydındır. Bu bakımdan 1952 yılında kaleme aldığı “Atatürk Galatasaray”da hikâyesi mesajı olan bir hikâyeye dönüşür. 14 Mayıs 1950 Demokrat Parti'nin, iktidara geldiği tarihtir. Bu bağlamda derinlikli bir okuma yapıldığında Taner'in hikâyeyle dönemin siyasi uygulamalarından hoşnut olmadığından Atatürk Türkiye'sine olan özlemine dile getirdiği düşünülebilir.

Taner'in Galatasaray'da öğrenim gördüğü yıllardaki bir anısına dayanan “Atatürk Galatasaray'da” hikâyesi Atatürk'ün dönemsel algılarına dair de okura bilgi verir. Dönemin resmi yayın organı “Ayın Tarihi Mecmuası” bu geziye şöyle yer verir: “3.12.1930; Reisicumhur Gazi Hz. saat ikide otomobille saraydan hareket ederek sıra ile Harp Akademisi, Mülkiye ve Harbiye Mekteplerini... buradan Galatasaray Lisesi'ni teşrif ettiler. (...) Galatasaray Lisesi'nde kütüphanenin hatıra defterini imzaladılar” (cilt 23-24, sayı 79-81, sayfa 6630-6631). Bu gezi ve okulda yaşanan telaş öğrenci Haldun Taner'i çok

etkilemiştir. Efsaneleşmiş bir kahramanı görebilmenin sevinci ile tedirginliğini hikâyede birlikte ele almıştır.

“Atatürk Galatasaray’da” (Taner, 2011: 66) Taner’in geçmişe ait bir özlemi dile getirdiği hikâyesidir. Geçmişe yönelme özellikle ileri yaşların bir temayülü olarak belirir ve “...yaşlandığını hissetmeye başlayan insanlar, geçen yıllarına, yaşadığı güzel zamanlara, çocukluğuna, gençliğine, eski zamanların geçtiği mekânlara, mazisine hasret duyarlar” (Çetin, 2004: 59). Galatasaray Lisesi, mezunu olan Taner de bu hikâyede Atatürk’ün lisesini ziyaret etmesini kendi çocukluğu üzerinden okura anlatır.

Hikâyede Doğu toplumlarının bir geleneği olan “efsaneleştirme” üzerinde de durulmuştur. Atatürk için “‘Bakılmıyor efendim.’ Diyorlardı. ‘İmkânı yok gözlerine bakılmıyor. Çenesine hadi neyse ama başınızı daha yukarı kaldırdınız mı, gözleriniz iki kuvvetli projektörle karşılaşmış gibi kamaşıyor, çarpılıp sersemliyor, bir şeyler oluyorsunuz” (Taner, 2011: 69). sözlerine rağmen Atatürk’ün gözlerine bakan kahraman, gerçekten uzak yakıştırmaların sahteliğini kendince çürütmüştür. Taner, “Yaz Boz Tahtası” adlı kitabındaki “10 Kasım” yazısında bu konuya Bertold Brecht’in “Galile’nin Yaşamı” adlı oyunundaki bir diyalog üzerinden değinerek bu abartma yaklaşımının gelişmemiş ülkelere has bir tutum olduğunun altını çizer: “Ünlü bilginin öğrencisi Andrei Sarti bir yerde kızıyor: ‘Lanet olsun kahramanı olmayan ülkeye’ diyor. Galilei, biraz düşündükten sonra, öğrencisini yanıtlıyor: ‘Yanlış Andrei, asıl kahramana ihtiyacı olan ülkeye lanet olsun,’ diyor. ...Gelişmiş bir ülke bilimsel gerçekler üzerine kurulmuş olmalıdır. Hayallerde abartılmış efsane kişiler üzerine değil” (Taner, 1987b: 43-44).

Taner, hesaplarını bilim ve gerçekler üzerinden yapan Atatürk’ün efsane hâline getirilmesinden ziyade akılcı ve insani ölçülerle değerlendirilmesi düşüncesini taşır. Yazar, gazete yazılarını topladığı “Hak Dostum Diye Başlayalım Söze” kitabındaki yazısında da Atatürk’e ölüm yıldönümü münasebetiyle geniş şekilde yer vermiş Atatürk’e bakışını “*On Kasım*” yazısında “Bence mucizeler yaratan Atatürk’ten çok, gerçeğe, rakama dayanıp istilacı düşmanı yenen bir Atatürk, daha övünülecek bir Atatürk’tür” (Taner, 1987a: 197). değerlendirmesini yapmıştır. Yazar, “Büyük bir ölüye gösterilecek en büyük saygı, onun hizmetlerini anmakla, eserlerini sürdürmek için çaba harcamakla gösterilir” (Taner, 1987b: 43). düşüncesindedir. Atatürk’ün nesnel ölçülerle değerlendirilmesinin onun büyüklüğünden bir şey kaybettirmeyeceğini, Atatürk’ün, gücünü bilimden alan gelişmiş bir toplum hedefinin olduğunu vurgular. Fakat Atatürk’ün etkileyici duruşu ve insanda uyandırdığı hayranlığı da dile getirmekten çekinmez: “O gün, orada çocuk kafamın koyduğu teşhiş şu oldu: Bu gözlerden hiçbir şey kaçmaz arkadaşlar. Bu adam kandırılmaz, aldatılmaz. Bu adam

mugalataya, laf cambazlığına pabuç bırakmaz. Bu adam bilmek için öğrenmiş olmaya ihtiyacı olmayan, bildiğini bilen, bilmediğini de şıp diye sezen bambaşka bir insandır” (Taner, 2011: 69). Hikâye, ziyaret öncesi lisedeki ayarlamaların anlamsızlığı, hocaların kişisel problemlerini Atatürk’e iletme ve çözüm arama gayreti, muallim muavinlerinin Atatürk’ün sönmüş izmaritlerini içme mücadelesi gibi Atatürk’ün çağdaşlık anlayışıyla bağdaşmayan, küçük insanların ironik eleştirilerini de içerir.

Atatürk’ün geçmişten bugüne en güzide eğitim kurumlarının başında gelen Galatasaray Lisesi’ni ziyaret etmesi onun gençlere ve eğitime verdiği önemin bir göstergesi olarak hikâyede öne çıkar. Gençlere çok güvenen Atatürk, okulları ziyaret ederek gençlerin enerjisinden kuvvet alır, Türk milletinin geleceği için daha da umutlanır. Yazar’ın Galatasaray Lisesi mezunu olarak buradaki eğitiminin kariyerine yaptığı katkı ve Atatürk’e olan sevgisi düşünüldüğünde hikâye çocukluk yıllarına ve genç cumhuriyetin eğitim başta olmak üzere birçok alanda gerçekleştirdiği atılım yıllarına bir özlem olarak da yorumlanabilir. “Çok Güzelsin Gitme Dur” kitabındaki “Özlenen Dönem” yazısında doğum tarihi ve yaşadığı kuşağın kendisine “*zengin bir tecrübe dağarı*” sağladığı için memnun olduğunu dile getiren yazarın, “Şimdi bütün bu zengin dağarın verdiği kıyaslama olanaklarına dayanarak ve çoğu kuşaktaşılarımın da görüşümü paylaşacaklarından emin olarak iddia edebilirim ki, bizlerin, yaşadığımız en mutlu dönem Atatürk’ün liderliğinde geçirdiğimiz on beş yıldır” (Taner, 2015b: 79). sözleri de bu özlemin göstergesi olarak açığa çıkar. İnsanın geçmişe yönelimi “şimdi”den duyulan memnuniyetsizlik olarak teşhis edildiğinde “Bir anıyla bağlantı kurmak, arzu ettiğimiz aidiyet, kimlik ve süreklilik hislerini yarat(arak)” (Smith, 2019: 201) yaşama tutunma çabasını destekleyici bir etki ortaya koyabilir. Taner’in de anılarına yönelerek memnun olmadığı sosyal ve politik ortamdan geçmişine sığındığı değerlendirilebilir.

Hikâye kahramanının Atatürk’e yaklaşımı Atatürk’ü tanımlamalarda kullanılan yetkin dil, metinde eğitim sistemi ve insan psikolojisi üzerine yapılan değerlendirmeler hikâye kişinin çocuk birikim ve deneyimi ile kıyaslanmayacak ölçüde değerlidir. Takdir edilir ki yazarın hayatının bir evresini anlatmak için kullandığı otobiyografik kurguda, yazarın sesi olacak kahraman seçimi önem arz eder. “Seçilen kişinin biyolojik yapısıyla toplumsal ve kültürel düzeyi çelişmemeli, dolayısıyla seçilen kişi; yaşıyla, yeteneğiyle, bilgisel donanımı ve yorumlarıyla okur penceresinden inandırıcı görünmelidir” (Tekin, 2012: 194). Zira zamanla birikimi artan bakış açısı değişen yazarın hatıralara tavrı da başkalaşır. Çünkü “...zamanın, hayatın, şartların ve belleğin etkisi onları gerçek şekillerinden ister istemez uzaklaştırır. ...Bütün ayrıntıların hiç değişmeden muhafaza edildiği farz edilse bile, olayın

kahramanı ya da şahidi olan bireyin zaman içerisindeki kazanımları yüzünden artık bakış açısı farklılaşmıştır” (Demir, 2011: 130). Bu değerlendirmeler ışığında, hikâyedeki bakış açısını, çocuk gözünden Atatürk değil de Taner’in geçmişi yeniden inşa etme çabası olarak görmek daha gerçekçi olacaktır.

### **3.8. Yozlaşmanın Öznesi Olarak İnsan**

Yozlaşma, insanın geçmişten bugüne yaşadığı her süreçte var olan bir olgudur. Türkçe sözlük yozlaşma(k) kelimesini: “Özündeki iyi nitelikleri birtakım dış etkenlerle zamanla yitirmek, soysuzlaşmak, özünden uzaklaşmak, bozulmak, dejenere olmak treddi etmek (<https://sozluk.gov.tr>) şeklinde tanımlar. Yozlaşmak, bir anlamda toplumun ve insanın güzel hasletlerini zamanla kaybetmesi yerine insani olmaktan uzak eylem ve uygulamaları benimsemesi ve normalleştirmesidir. Bu bağlamda farklı şekillerde tezahür eden yozlaşmanın toplumun refahı ve geleceği için bir tehdit olduğu açıktır.

Toplumda yozlaşma ekonomik, siyasi, kültürel ve tarihsel nedenlere bağlı olarak ortaya çıkar. Bir toplumda insanlar, duygu ve düşüncelerini ifadeden yoksunsa, erki elinde bulunduran siyasi otorite toplumun bir kesimini dışlayıp diğer kesimini kayırıyorsa o toplumda insanlar, çatışmacı bir ortamla karşı karşıya kalırlar. İşlerini yürütmek, hayatlarını kazanmak, bir mevkiye gelmek için liyakat yerine farklı yollara başvurlar. Adam kayırma, rüşvet, kamu malını çalma, ihale oyunları vb. bu dengesiz ortamda filizlenir ve toplumun her kesimine bir ur gibi yayılır. Bu yozlaşmanın temelinde ekonomi önemli rol oynar. Ekonominin bozuk olması da yaşamın hassas noktalarını etkiler ve geniş bir yozlaşma ağının ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Toplumsal yozlaşmanın diğer yüzü ise kültürel boyutludur. Farklı kültürlerin etkisi altına giren toplumların değer yargıları değişmeye ve kaybolmaya başlar. Toplumda bu şekilde bir değer karmaşası ortaya çıkar. Kültürel boyutlu yozlaşmanın temelinde toplumun uzun yıllar içinde oluşturduğu toplumu geçmişten bugüne koruyan değerlerin, geleneklerin, âdetlerin değersizleştirilmesi ve içinin boşaltılması vardır. Bu durum da toplumun huzurunu bozucu bir rol oynar. Ayrıca toplumda geniş kesimleri etkileme potansiyeli taşıyan savaşlar, afetler, krizler de toplumsal değer kargaşası yaratıp toplumsal yozlaşmalara neden olabilir.

Yozlaşmanın devletin kurumlarına sirayet etmesi de devlete olan güveni bozucu ve sosyal adaleti engelleyici bir rol oynar. Devlet kurumlarında çalışanların uygulamalarıyla açığa çıkan kurumsal yozlaşma, devlet sisteminin kanunlarla belirlenen düzen içinde işlememesiyle açığa çıkar. Kurum çalışanları vatandaşın ve devletin menfaatleri yerine kendi

menfaatlerini önceleyerek kanunlara aykırı bir şekilde çeşitli yollarla maddi yarar sağlarlar. Ayrıca devlet kurumlarının kuruluş amaçlarını tam olarak gerçekleştirilmemeleri de bir kurumsal yozlaşma olarak değerlendirilir.

Yozlaşmanın diğer bir alanı ahlaktır. Toplumların ahlak anlayışı aslında hem bireyin hem de toplumun huzurlu yaşayabilmesinin bir teminatı olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda insan için en önemli değer vasıflarından olan “Ahlak, insan ilişkilerinde “iyi” ya da “doğru” veyahut “kötü” ya da “yanlış” olarak adlandırdığımız değer yargılarını ifade eder” (Aktan, 2009: 39). Her toplum bireylerinden kültürel ve manevi değerlerinin şekillendirdiği ahlakî öğretiler çerçevesinde hareket etmesini bekler. Oysa insan, hırsları ve bitmek bilmeyen sahip olma arzusuyla bu değerleri davranışlarına yansıtmaz. Bu aşamada bireyin yozlaşmasından söz edilebilir. Öyleki olağan davranış biçimleri ahlakî çürümüşlüğü olduğu toplumda büyük bir meziyet olarak görülmeye başlar. Taner, “Vatandaşa Sahip Çıkmak” adlı yazısında ahlaki çözülmenin vardığı boyutu: “Bu gidişle, pek yakında rüşvet almayan, zina yapmayan, yere tükürmeyen, dükkânının önünü temiz tutan vatandaşlara madalya takarsak şaşmayalım (Taner, 2016c: 14) sözleriyle vurgular. Taner’e göre yozlaşma, bir taraftan mağdurlar yaratırken diğer taraftan birilerine ekonomik ve sosyal yararlar sağlar. Yozlaşmanın yaygınlaşması da bu yarardan pay kapma yarışının bir neticesidir. Yozlaşma, olumsuz bir değişimi, çürümeyi ifade etmesi bakımından toplumların düzenini bozucu bir etki yapar. İnsanın varlık şartları olan değerlerinden uzaklaşması, kurumların kuruluş ilkelerini hiçe sayması, farklı kültürleri kendi kültürlerinin üstünde gören yeni nesil, nesnellikten uzaklaşan ilim adamları bozulma ve yozlaşmanın tetikleyicisi olurlar.

Haldun Taner, aydın kimliğiyle yozlaşmayı milletin geleceği için büyük bir sorun olarak gördüğü için anlatılarına sık sık konu etmiştir. Taner, özünde insanın bozulmasına dayandığı yozlaşmayı toplumun gündemine taşıyarak insanların kanıksadığı yolsuzlukların, eşitsizliklerin, vurgunların, ahlaksızlıkların normalleştirilmesine bir tepki koyar. Kahramanları vasıtasıyla olanı göstermeye olması gerekeni sezdirmeye çalışır. Bunu kırmadan çarpıcı kurguları ve mizahın yumuşattığı eleştirel yaklaşımıyla yapar. Taner’in yozlaşmaya değindiği anlatılar, yaşanmışlıklara ve yakın gözlemlere dayandığından dönemsel gerçekliği tüm çıplaklığıyla okura/ seyirciye yansıtır.

Haldun Taner, ihtilal sonrası üniversitelerden kovulan ve 147’ler olarak adlandırılan akademisyenlerden biridir. Bu olaylarla ilgili Dostoyevski’nin oyunundan esinlenerek yazdığı “Timsah” (1960) adlı bir radyo oyunu da vardır. Mizahı kullanarak, yapılan haksızlığa tepki koyan Taner, oyunu “...görevlerinden uzaklaştırılan öğretim üyelerinin



meslektaşları tarafından yeterince desteklenmemelerini, hatta bir bölümünün bu değişiklikten yararlanmanın yollarını aramalarını ve toplumun ilgisizliğini kınamak için” (Erez, Taner, 2017: 70) yazmıştır. Bu eser, Selçuk Erez ve Taner’in eşi Demet Taner tarafından “*Haldun Taner’in Timsahı*” (Erez, Taner, 2017) adıyla kitaplaştırılmıştır.

Dostoyevski’nin eserinde “Rusya’da Çar II. Aleksander’in 1861 yılında çıkarttığı toprak reformundan sonra kapitalizmin yayılması ve bu yayılmanın getirdiği toplumsal değişim” (Çelik, edt. Karaboğa, 2017: 79) üzerine yoğunlaşılır. Taner’in yeniden yaratımıyla ise eser, otoritenin, tasarlanan düzene aykırı olarak gördüğü aydınların üniversiteden tasviyesini, kişilerin karşılık geldiği dönemsel şahıslar üzerinden estetik ve kapalı bir kurguyla ele alınmıştır. Taner’in Timsah’ında Abulof, arkadaşı İvan’ın timsah tarafından yutulmasını hazırlayan/sağlayan kişi olarak gerçeklik alanında ihbarcı akademisyenleri imlerken “General” karakteri de oyunda askeri erki temsil eder.

Oyunla Taner, ülkenin geleceğini şekillendiren üniversitelere müdahale edilmesini ve aydınların üniversiteden kovulmasını timsahın yuttuğu İvan ve sonrasında yaşanan absürt olaylar dizisi üzerinden eleştirir. Ayrıca onun eleştiri oklarını yönelttiği insanlar, otoriteye boyun eğen, aydın kimliğinin erdeminden uzak mesai arkadaşlarıdır. İşleri elinden alınan meslektaşların yanında olma veya yapılan uygulamaya tavır koyması beklenen aydınlar menfaate dayalı bir olumsuz değer anlayışıyla hareket etmişlerdir.

Timsahın yuttuğu arkadaşı için dairede yardım isteyen İvan’ın aldığı yanıtlar, şaşırtıcıdır:

“POPOVİÇ (İvanın amiri): Bu anlattıklarınız çok ilginç. Ama size bir şey söyleyeyim mi? Ben bunlara hiç şaşmadım. Garip bulacaksınız belki ama ben İvan İvanoviç’in başına günün birinde böyle bir olay geleceğini biliyordum.

ALEKSEY: Çok tuhaf! Demek bir timsah tarafından yutulmayı o kadar olağan bir şey karşılıyorsunuz.

POPOVİÇ: Yo, yo yo! Bunu demek istemedim tabii. Timsah hatırıma bile gelmedi doğrusu ama İvan İvanoviç’in hayatının seyrine – ne bileyim ben- hareketlerine, özellikle memuriyet hayatındaki tutumuna bakınca insan onun başına önünde sonunda böyle bir şey gelebileceğini tahmin edebilir.

ALAKSEY: Anlayamadım.

POPOVİÇ: E, siz de kabul edersiniz ki her zaman gayretkeş bir hâli vardı. Adeta göze girmek ister gibi...

...

POPOVİÇ: Allah bilir, benim yerimde gözü vardı,

ALEKSEY: Ne münasebet! Hem efendim başına gelen felaketle bütün bunların ne ilgisi olabilir, anlayamıyorum.

POPOVİÇ: Aleksey Semyonof, sizin felaket dediğiniz şey, benim tahmin edebileceğim zorunlu bir sonuçtu. Bütün bunlar onun kendini fazla büyük görmesinden ileri gelmiştir! Burnunu kendine ait olmayan şeylere sokmasından! Kimse onu zorlamadığı hâlde.

...

POPOVİÇ: Bu meseleyi fazla kurcalamayın!” (Erez, Taner, 2017: 86)

Bu diyalog, 147’ler olayına mesai arkadaşlarının ve birçok devlet yetkilisinin bakışını göstermesi bakımından önemlidir. Toplumun ve aydın kesimin ilgisiz kaldığı hatta bu olaydan yararlanmaya çalışanların olduğu bir dönemde Taner, 147 aydının görevden uzaklaştırılmasına hiçbir tepki vermeyenleri timsah tarafından yutulduktan sonra timsahın karnında yaşayan insana şaşırtmayanlarla eş tutar. Taner’in haksızlıklara karşı en etkili silahın mizah olduğu, anlayışı düşünüldüğünde eser, askerî yönetimin aydınlara uyguladığı baskı ile bu baskıya çanak tutanlara estetik bir cevap ve etkili bir eleştiri niteliği taşır. Taner, Milli Birlik Komitesinin hukuksuz uygulamasını bu eserle ser bir şekilde eleştirmekle kalmamış işlerinden kovulan ve kendisinin de arasında bulunduğu akademisyenlerin görevlerine iadesi için aydın kimliğiyle her türlü mücadeleyi korkmadan vermiştir.

Yönetim gücünü eline geçirenlerin hiçbir kural tanımadan yerleşik kurumlara ve insanlara yönelik davranış kalıpları sadece Türkiye’de değil birçok ülkede yaşanan sorunlar olarak dikkat çeker. Denilebilir ki Taner, eserle yerel bir hadisenin eleştirisini değil evrensel bir sorunun ironik ve kurgusal dolayımını da yapmıştır.

İnsan, değerler üzerinden yaşamını kurgulayan bir varlıktır. İnsanın seçimleri ve eylemleri belli değerleri açık eder. İnsan, söz ve eylemlerinde hesap yapıyorsa çıkarını önceliyorsa orada yüksek değerlerden söz edilemez. Taner, oyunla otoritenin ve ona yaranarak çıkar sağlamaya çalışanların yüksek değerlere sahip olmadıklarını araç değerler üzerine hayatlarını kurguladıklarını okura/seyirciye sezdirir. Ayrıca bu insanların bilim adamı kimliğinde olmaları da ironiktir.

Yüksek değerlerin öncelendiği toplumlar “birey” kavramının öne çıktığı, kendilik bilincine ulaşmış, eleştirel düşünceyi özümsemiş insanların yaşadığı toplumlardır. Bu yönelimle bir yerde haksızlık, eşitsizlik ve baskı varsa insan, bu duruma hiç düşünmeden tepki vermeli, yüksek değerlerden yana tavır koymalıdır. Ancak bu şekilde özgür, demokratik, eşitlikçi bir toplum yapısı oluşur. Araç değerlerin öncelendiği toplumda güven, adalet ve huzur yoktur. Orada sadece çıkar odakları vardır ve paylaşım kavgaları yaşanır.

Haldun Taner'in 1965 yılında yazdığı "Rahatlıkla" (Taner, 2009b: 121) hikâyesi de yazarın akademide bulunduğu yıllarının gözlem ve yaşanmışlıklarına işaret eden bir kurguya sahiptir. Üniversitedeki liyakat eksikliği ve yozlaşmanın öne çıktığı hikâyede karakterler, dönemsel olarak ülkedeki karşıt zihniyetleri temsil eden figürler olarak tasarlanmıştır. 1960 ihtilalinin etkisinin devam ettiği yıllarda üniversitelerdeki cepheleşmenin ve siyasi mücadelenin yansımalarının da yer aldığı hikâye kurumsal çürümüşlüğe ayna tutar.

Bu bağlamda Taner, üniversitelerdeki yozlaşmaya ve çekişmelere ilk elden tanıklık etmiş hatta mağduriyet yaşamış bir aydındır. Bilimin aydınlığında faaliyet göstermesi gereken üniversiteler, ülkenin ihtilallerle kesintiye uğrayan siyasi atmosferi içinde bir kaos ve çatışma ortamına dönüşmüştür. Taner, hikâyesiyle bu kötü gidişata dikkat çekmek ister. Hikâyede, iki akademisyenin profesörlüğünün değerlendirileceği üniversite kurulunda yaşananlar üzerinden ülkedeki akademi dünyası sorgulanır ve ülke aydınının çağın gereklerinden uzak hâli açık edilir. Hikâyede ayrıca ilim adamı etiketini taşıyan insanların, liyakatten uzak tavır ve davranışları, akademik gezileri tatil olarak algılayışları, aralarındaki siyasi kampaşmalar detaylarıyla ele alınır.

Sedat Germiyanoglu üzerinden okurla bağ kurulan hikâyede, pazartesi üst üste iki dersi olduğu ve Rotary Kulübü'nün yemeğinde biraz fazla kaçırdığı için üniversitedeki kadro tahsisi ile ilgili: "Aday kim olursa olsun, şimdi bu yüzden rahatlıkla menfi oy verebilirdi" (Taner, 2009b: 121). sözleri akademik dünyanın çalışma performansı ve akademik kadro değerlendirmelerinin ciddiyetsizliğini görünür kılması bakımından okuru, hikâyenin başında hazırlayan bir işlev görür.

Kurul öncesi yapılan ince hesaplar, adam devşirmeler üniversitelerin kamplara bölünmüş yapısına ışık tutar. Ragıp Avşar'ın profesörlüğünün oylanacağı kurul sırasında Sedat Germiyanoglu'nun kurulla ilgili maddelere ilişkin değerlendirmeler yapmak yerine, önündeki kâğıda bir zırlı resmi yapması ve zihninden "Cuntacı doçentler aleyhte verecekse, 147'ler adayı tutacaklar demektir. 147'ler tutarsa Nihat'ın bağımsızlar grubu da onları destekler. Hadi bu gruptan Hilmi ile İlhami, Cevat'çıları tuttular diyelim. Ama İdris taş çatlasa öbür yana kayacaktır. Alman hocalar da onun ağzına baktığı için, yedi oy da ordan, etti mi sana yirmi sekiz" (Taner, 2009b: 125). tarzında düşünceler akademideki amaçtan sapışın ve gruplaşmanın, delilleri olarak değerlendirilebilir.

Kurul, profesörlüğü oylanacak olan Ragıp Avşar'a çalışmalarından ziyade çok farklı yönlerden bakma eğilimindedir. Ragıp Avşar'ın Kürt olması, CHP milletvekili adaylığı, "aile çıkarlarını koruyacak bir sözcü bulunsun diye" (Taner, 2009b: 128) kardeşlerinin de

ayrı partiden adaylığı, profesör unvanlı kart bastırması, kira kontratını profesör olarak yaptırması gibi akademik liyakatla ilgisiz ölçülere bakılması ve ciddi ciddi tartışılması “kurulun bilimselliğini” yok ederken mizaha malzeme olacak bir görüntü sergiler. Adayın durumu da ayrıca yozlaşmış toplumun siyaset ve etiket odaklı yaklaşım tarzını ortaya koyması bakımından değerlidir. Taner, hikâyede, ülkenin elit kesimi olarak değerlendirilebilecek üniversite hocalarının evrensel değerlerden uzak, akademik yaşamla bağdaşmayan ölçülerle hareket etmelerini mizah konusu yaparak onlarla dalga geçer. Bu durum Taner’in olanı gösterme ve olması gerekeni düşündürme anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

1960’lı yılların üniversite ortamından hoca tiplerine de yer verilen hikâyede İslam Tarihi Profesörü İmadettin Bey için söylenen “...çarşaf kadar mendilini açmış, ellerini kuruluyordu. Onu bu hâliyle gören, Yeni Cami şadırvanında aptes almış, cuma namazına hazırlanan bir tapu memuru sanabilirdi” (Taner, 2009b: 123). ifadeleriyle yazar, üniversitedeki mütedeyyin kesimin tavır ve davranışlarıyla konumundan uzak görüntüsüne anlatıcı üzerinden dikkat çekerken kendi bakış açısını da açık eder.

Sadi Tümay’ın yabancı konsoloslukların kokteyllerinden çıkmaması ve oradan puro aşırması hikâyede ironik ve mizahi bir anlatımla eleştirilir. Onun Batı hayranlığı ise purosunu “...sonra yakar ve onun dumanında yarım saat için Avrupalı olurdu” (Taner, 2009b: 126). sözleriyle ifade edilir. Sadi Tümay, yabancı konsoloslukların kokteyllerine katılarak, puro içerek Avrupalı olacağını zanneden Türk aydın tipini betimler. Bu profil, Tanzimat dönemi romanlarının sıkça işlediği “züppe” tipini andırır. Batı’ya özenen fakat zihinsel değil de şekilsel değişikliklerle Avrupalı olduğunu zanneden bu züppe tipi, yazar tarafından kendilik bilincinden uzak, yozlaşmış hâli ile mizahın konusu olabilecek ölçüde karikatürize edilerek betimlenir. Tanzimat’la başlayan Batılılaşma hareketi derinlikten uzak yüzeyde bir anlam alanına sıkıştığından yaratıcı ve üretken olmaktan ziyade aydın ve sanatkârlar için bir zihinsel bulanıklık yaratmıştır. Hikâyede de Sadi Tümay, bu kimlik bunalımının trajedisini yaşayanların temsilcisidir. Taner, farklı kesimleri temsil eden akademisyenleri ayırım gözetmeden eleştirerek amacının belli bir kesimi hedef almak değil de üniversitelerin genel hâlini açık etmek olduğunu işaret etmek ister. Yazar, okura ilim yuvalarının amacından uzaklaştığını, eş-dost kayıran, kişisel çıkarlara hizmet eden içi boş kurumlara dönüştüğünü göstererek yetkilileri uyarır.

Gereksiz tartışmalar neticesinde profesörlüğü reddedilen Ragıp Avşar’dan sonra görüşülmeye başlanılan Mazlum İnal’ın profesörlüğe yükselmesi maddesinde ise onu, Şakir

Baran adlı üyeden başka kimsenin tanımaması da düşündürücüdür. Ayrıca Şakir Baran'ın bir akademisyeni eserleriyle değil de “Sessiz sedasız, gürültüsüz bir ilim adamıdır. Büyük bir neşriyatı olduğunu sanmıyorum. Bu da tembelliğinden değil, aşırı tevazuundan gelir” (Taner, 2009b: 137). ifadeleri dönemin akademi dünyasındaki seviyenin bir eleştirisidir.

Taner, ülkenin geleceğine yön verecek gençleri yetiştiren akademisyenlerin, beklenen evrensel normlardan hayli uzak olduklarını hikâyede mizahi bir kurguyla vurgular. Bilimsel tartışmalar yerine birbiriyle çatışan siyasi olarak bölünmüş grupların, her türlü erdemden uzak, bilim insanı olmanın sorumluluğuyla bağdaşmayan kısır tartışmaların içinde ülke insanının geleceğine ufuk açmaktan ziyade mensup oldukları grubun çıkarlarını gözetten bir militan görünümünde tasvir eder. Bilim yapmak, üretmek akademilerin en temel hedefi olmalıdır. Bilimsel üretkenliği öteleyen, politikanın oyun alanı hâline gelen akademiler, çağla rekabet edemez. Kuçuradi'nin belirttiği gibi “Bilme ihtiyacını duymadan, bilgi açlığı duymadan kilo kilo bilgiyle doldurulan ‘modern insan’da sindirme gücü ve yoğrulabilirlik yoktur... Modern insanın ‘dışı’ ortadan kaldırıldığında -söz gelişi unvanı alındığında- elimiz boşluğa değer” (Kuçuradi, 2016: 136). Bu bağlamda üniversitelerin gerçekten bir bilim yuvasına dönüşmesinin gereğini vurgulayan yazar, ülkenin geleceği ile ilgili de karamsar bir tablo çizmiştir. Üniversite hocalığı da yapmış olan Taner, hikâyede üniversitede çalıştığı dönemde yaşadığı ve gözlemlediği yozlaşmanın bir fotoğrafını çekmiştir.

Taner, ilim adamlarının bir ülke için önemini farkındadır. Hikâyede de bilim insanlarının bu önemden bihaber oluşları eleştirilir. Oysa Taner, “Eksiğimiz: Sağlama Basan Aydın” yazısında bir idealinden bahseder:

“Bu yurttaki şu partinin, bu partinin, falan paşanın, filan beyin sözünün değil, ilmin, ilim görüşünün hâkim olması için uğraşmak, politika alanının çok üstünde bir tarafsız aydınlar otoritesinin, kemiyet bakımından olmasa da keyfiyet bakımından kendini duyuracağı günü gerçekleştirmeye çalışmak... Bence bir memleketin asıl sahibi ne oy kalabalığı ne şu parti ne bu parti ne o paşa ne bu beydir. O memleketin aydın, olgun, ilim ve sanat adamları, düşünürleridir. Çünkü zamanla değişen hükümetlere, iktidara rağmen, hiç değişmeyen, iyiye doğru yönelmiş bir pusula rolü oynayan, yurdun, asıl temsilcisi değerler ölçüsünün nazımı, böyle şuurlu ve bağımsız bir aydınlar kitesidir” (Taner, 2016c: 104).

Taner, yozlaşmış siyaset kurumundan ziyade ülkenin sahibinin ve geleceğini belirleyecek olanın aydınlar olduğu görüşündedir. Bu anlayışla “ülkenin beyni” (Taner, 1987a: 121) olarak düşündüğü üniversitelerin içinde bulunduğu hâli beğenmez. Özellikle akademisyenlerin kendilerine çeki düzen vermelerini arzu eder. Taner'e göre “Bir ülkenin üniversitesi çatısı altında en güçlü en özgür, en karakterli ve en bilgili aydınları toplamış olan, olması gereken bir müessesedir. Üniversite ülkenin beyni olmak durumundadır...

Üniversite hocaları, devekuşu gibi, olana bitene sırt dönüp kitaplarına dalmakla kendilerine düşen sorumluluktan kurtuldukları sanısında devam ettikçe” (Taner, 1987a: 121-122). üniversitelerin ülkeye katkısı olmayacaktır.

“Dairede Islahat” (Taner, 2009a: 36) Haldun Taner’in devlet dairelerindeki yozlaşmayı ironik bir anlatımla açık ettiği bir hikâyedir. “Yozlaşma, insanın mesleki ve ahlaki bakımdan kendisine, değerlerine ve bütün insanlığa yabancılaşmasından kaynaklanan bir problemdir” (Korkmaz, 2016: 133). Bu bağlamda yozlaşma, insanî değerleri yıpratın, toplumu bozan bir işleve sahiptir. Kurumlarda yaşanan yozlaşma da toplumsal huzurun bozulmasında büyük rol oynar. Ülkenin bütün kurumlarına sirayet eden yozlaşmanın kaynağının işi ehline vermemekten kaynaklandığı ana fikrinden yola çıkan yazar, hikâyede iyi niyetli çalışkan insanların da siyasi çekişmelerin kurbanı olduklarının altını çizer. Genç bir vekilin “...randımanından bir türlü memnun olmadığı (...) müessesesinin müdüriyetine eski sınıf arkadaşı Bahadır Erdem’i tayin” (Taner, 2009a: 36) etmesiyle başlayan hikâyede devletin hantallığı, yönetsel zafiyet, makam düşkünlüğü, anlamlı çalışma yoksunluğu, memurlar arası yozlaşmış ilişkiler canlı bir şekilde işlenir.

Soyadı gibi erdemli bir insan olan yeni müdür “*eski müdür zamanında rahata, enseye alışmış*” işinin ehli olmayan memurları, bir bir daireden uzaklaştırır. Daire, daha az memurla daha çok iş çıkarmaya başlar. İşini bilen memurların katılımıyla da tüm memurlar saat gibi işlemeye, intizamlı çalışmaya ve iş görmeye başlarlar. Her şey yoluna girmiş daire görevini layıkıyla yapmaya başlamıştır.

Daireden uzaklaştırılan memurlar, yeni müdür hakkında olumsuz dedikodular yayarak yapılan işleri değersizleştirmeye çalışırken bir yandan da daireye geri dönmenin yollarını ararlar. Daktilo becerisi değil de esmer güzeli, tatlı bakışlı, civelek bir kız olduğu ve güzel şarkı okuduğundan dairede çalışan Şükran’a rastlayan arkadaşları, onun bir sucuk tüccarına metreslik ettiğini öğrenirler. Sohbet esnasında ““Öyle ama Şükran Abla, bizde iken hiç değilse namusunla ekmek yiyordun’ diyecek olmuş, bu lafın üzerine Şükran, alaturka meraklısı eski müdürün pek beğendiği o çapkın gülüşüyle; ‘Kim demiş onu?’ diye arsız arsız sırıt(mıştır) (Taner, 2009a: 39). Bu tavır boşuna değildir. Şükran’ın sözleri dairede kurumsal yozlaşmanın yanında ahlaki yozlaşmanın da varlığına işaret eder. Dairede işler Bahadır Erdem’i dairenin başına getiren vekilin beklenmedik ve soru işaretleri taşıyan istifasıyla değişir. Bu istifa: “Sözü geçen vekil hem gençti hem dinçti hem de hayli iyi işler görmüş bir adamdı. Fakat işte, nedense ‘sıhhati’ birdenbire bozulmuştu” (Taner, 2009a: 40). cümleleriyle imalı bir şekilde ifade edilir.

Devletin işleyişi gereği bir vekilin çekilmesi onun atadıklarının da er-geç çekilmesini gerektirdiğinden Bahadır Erdem, müfettiş marifetiyle görevden alınır. Bahadır Erdem'in gitmesiyle beraber dairedeki düzen eskiye geri döner. Yeni müdür güler yüzlü, babacan biridir. Bunu fırsat bilen memurlar, işlerinin çokluğundan yakınmaya işleri tavsatmaya başlayınca daireden uzaklaştırılan iş bilmez ve tembel memurlar bir bir yerlerine geri döner.

Taner, “Dairede Islahat” hikâyesiyle devlette var olan siyasete dayalı atamaları, adam kayırmacılığı, liyakatten uzak memur alımlarını ve memurların işlerini yapmak yerine çalışmadan maaş alarak devletin imkânlarını sömürmelerini eleştirir. İşleri düzelten, erdemli insanların ise bu çürümüşlüğü içinde yer bulamadıklarını okurun dikkatine sunar. Hikâyenin sonunda yeni müdürün daktiloyu çok yavaş yazan Şükran’a “*Acelemiz ne evladım... trene yetişecek değiliz ya...*” sözleri ile devletin, kurumlarını teslim ettiği kişilerin hem ahlaki olarak hem de yeterlilik olarak devletin işlerini yapma ciddiyetinden de uzak oluşlarının altı çizilir.

Taner, kurumların yozlaşması üzerinden “devlet” mefhumuna dikkat çekmektedir. İnsanın temel özelliklerinden biri de devlet kurmasıdır. İnsan, toplumsal bir varlık olarak geleceğini ve neslinin geleceğini öngörebildiği ölçüde huzurlu yaşar. “...ancak sosyal bir birlik ve devlet sayesinde insanın sonsuz yapıp-etmelerinin gerçekleşmesi sağlanabilir. Çünkü insan kısa ömürlü, gelip geçici bir tek olarak bu yapıp-etmeleri gerçekleştiremez” (Mengüşoğlu, 1988: 184). Bu temel direğin yozlaşması, çürümesi toplumun geleceğini karartacak, toplumsal düzenin sarsılmasına neden olacaktır. İnsan, dünü, şimdi ve geleceğiyle tarihsel bir varlıktır. Devlet, bu bakış açısıyla insan tarihselliğinin teminatıdır.

Taner, kurumsal yozlaşmanın devletin bütün kurumlarına sirayet ettiğini gösterir; fakat okura bir çözüm önerisi sunmaz. Bu tavırla okuru, metnin düzlemine çekerek tedirgin etmeyi amaçlar. Bir anlamda anlatılarında eleştirdiği “*koşullandırma*” tuzağına düşmeden, okurdan kafasını gömdüğü kumdan başını çıkarmasını ve düşünmesini talep eder.

“Bir Çuval İncir” (Taner, 1951: 44). hikâyesi de bireylerdeki yozlaşmayı siyaset üzerinden ele alan bir hikâyedir. Kâtiplikten emekli olan Çerkes Şerafettin Bey; annesi, eşi ve iki kızı ile “*iki bin kuruş tekaüt maaşı*” ile geçim sıkıntısı yaşamaktadır. Etrafının da teşvikiyle kardeş torunları oldukları Mükerrerem Bey’i görmek ondan bir medet ummak gayretiyle Ankara’ya meclise gider. Mükerrerem Bey, mecliste bütün faaliyetlerde bulunma gayreti ile de hayli gözdedir. “Acar motorıyla tenezzühü bahri mi yapılacak, O herkesten önde... Çankaya köşkünde ziyafet mi çekiliyor, o da hazır ve nazır...” (Taner, 1951: 44). Taner, ironi marifetiyle Mükerrerem Bey’in gözde olmasını kendi görev alanlarından ziyade

eğlence ve gezi etkinliklerine bağlayarak vekillerin vatandaşa hizmet etmek yerine kendi çıkarlarını öncelediklerini okura vurgulamıştır.

Mükerrem Bey'in kâşanesine gidildiğinde evde misafirler de vardır. Kahraman bu durumu “Bir de salona girelim ki, bir sürü ricalı devlet oturmuş, yarenlik ederler” (Taner, 1951: 45) şeklinde okura bildirir. Misafirlerin yanında bir gün önce meclisin önünde samimi selam veren hâl hatır soran Mükerrem Bey gitmiş, tanışıklık vermeyen, Çerkes olduğunu kabul etmeyen yabancı birine dönüşmüştür. İçkinin tesiriyle “Nesebinizi inkâr şanınıza yakışır mı, beyefendi diye devam ettim. Bendeniz yalan mı söylüyorum? Akrabalığımızı dün meclis kapısında ikrar buyuran Zati aliniz değil miydiniz?” (Taner, 1951: 46) Kendini kapının dışında bulan Şerafettin Bey, içerdeki mebusların gülüşmelerini ve Mükerrem Bey'in “Bunak herif, bir az daha, beni Çerkes Ethem'le de akraba çıkaracaktı” (Taner, 1951: 46). sözlerini işitir. Çok hiddetlenen Şerafettin Bey, apar topar Ankara'dan ayrılır. Meselenin özünü ise kendine: “Zira malum a devir, Tarih Kurultaylarının Dolma Bahçe'de mütevaliyen içtima aktettiği ve cümle ekâbirin kendilerine Atilla, Cengiz, Özaltay misillu katıksız soyadları aradığı muhataralı bir devirdi” (Taner, 1951: 47). şeklinde izaha çalışır. Siyasetçilerin dönemsel gelişmelere göre çıkarları neyi gerektiriyorsa ona göre hareket ettiklerinin altı çizilen hikâyede, insanın ikiyüzlü yanı ortaya konur.

“Harikliya” (Taner, 2009a: 88). hikâyesi de iki Rum genci olan Andon ve Harikliya'nın evlilikle sonuçlanmayan nişanlılık dönemlerini ele alır. Fakir bir ailenin çocuğu olan Harikliya, dört kız kardeşten biri olarak evde kalmış ablalarının aksine “...gençlikten, canlılıktan ileri gelen bir kanı sıcaklığı, bir cana yakınlığı vardı. Hatta düzgün bacakları, civelek tavırları ile sokakta başları kendine çevirtmesini de bil(en)” (Taner, 2009a: 88). biridir.

Karoseri tamirciliği yapan ve geceleri de bu işe ilave olarak barda saksafon çalan Andon Vasilyadis, “Harikliya'ya kelimenin bütün manasıyla âşıktı. Harikliya da oğlana pekâlâ bayılıyordu. Ama çok sevildiklerini bir kere anlayan bütün kadınlar gibi, ağırdan alıyor, kendini Andon'a dirhem dirhem satıyordu. Sanki hâlinde tavrında, sesinin tonunda, ‘Ben istesem senden çok daha âlâsı ile nişanlanabilirim ama sana acıyorum da böyle bir şey yapmıyorum’ diyen bir ifade vardı” (Taner, 2009a: 89). Bir anlamda sevgilisini küçümsüyor onu kendine yakıştırmıyordu.

Paskalyadan sonra evlilik düşünen, bir dükkân açıp karoseri işi yaparak ailesini geçindirmeyi planlayan Andon'un hayalleri Missouri zırhlısının İstanbul'a gelişiyle yıkılır.



Çünkü Harikliya Jimmy adındaki bir Amerikan bahriyelisiyle Andon'u aldatmıştır. Ve artık Jimmy ile evlenmek ve Amerika'ya gitmek istemektedir.

Taner, hikâyede aşkı sorgular. İnsanlar, daha iyi bir olasılık karşısında tercihlerini hemen değiştirebilmektedirler. Bu davranış biçimi hem ahlaki hem de insani olmaktan uzaktır. İnsan, sadece konfor odaklı düşünen bir varlığa dönüştüğünde insanı, insan yapan içsel değerlerini kaybetmiş demektir. Özellikle bu değer kaybı sevgi ve aşk üzerine olduğunda vazgeçilen kişide onulmaz yaralar açabilir. Bu anlamda insan, kararlarını alırken değerlerini göz önünde bulundurmalı ve sadece maddi değil manevi doygunluğunu da öncelermelidir.

“Made İn USA” (Taner, 2009a:107). adından da anlaşılacağı üzere yabancı kültürlerin ülke kültürü üzerindeki yozlaştırıcı etkilerini konu alan bir hikâyedir. Taner, hikâyede Batılı olmayı özentinin ötesine taşıyamayan iç derinlikten yoksun, kimliklerine yabancılaşmış gençlerin birbirleriyle kurduğu ilişkiler üzerinden ele alır. Mektup şeklinde kurgulanmış hikâyede yabancı hayranlığının Türk gençleri ve toplumu üzerindeki olumsuz ve yıpratıcı etkisi okura sezdirilir. Bu olumsuz değişim “Tanzimat”la girilen yeni medeniyet dairesinde, kimliğini/‘kendiliğini’ muhafaza edemeyerek aşırı Batılılaşan ve ne olduğunun bilincine varamayarak sürekli ruhi bunalımlar geçiren” (Tüzer, 2020: 124). insanı imler.

Milletleri millet yapan geçmişten bugüne getirdikleri kültürel miraslarıdır. Bu mirasın kaybedilmesi yozlaşmayı getirir. Hikâye kahramanı gerek yaşam biçimi gerekse kullandığı yabancı sözcüklerle içinde yaşadığı, mensubu bulunduğu Türk kültürünü ve kültürün en önemli unsuru dili aşağılayıcı bir tavra sahiptir. Bu durum bir ‘*kimlik kargaşasını*’ işaret eder. İnsanın en önemli ‘*varlık şartları*’ndan biri, dildir. İnsanın varlık alanı, ait hissettiği kültür dairesi de öteki’lere kullandığı dille görünür olur. Hikâye kahramanı, cümlelerinin içine serpiştirdiği yabancı sözcüklerle bir kültür bunalımı içinde olduğunu muhataplarına açık eder.

“*Serap’ın birthday’i*” vesilesiyle tanıştığı ve kendisini Teksas’lı Fred, olarak tanıtan gence âşık olan hikâye kahramanı, Fred’le ahlaki ve örfi olarak toplumumuzun hiç de hoş karşılamayacağı bir rahatlıkla düşüp kalkar. Fred’in evlenme teklifini hemen kabul eden kahraman, bu durumu ailesine açtığında büyük bir tepki ile karşılaşır. Ailesinin tepkisine bir anlam veremez. Babasının sözleri için: “Ve Arapça izafiyet terkiplerinin geçit resmi yaptığı yarım saatlik, old fashioned, ridiculos bir diskur geçti. ...Meğer bir memleketin ‘seviyeyi ahlakiyesi’ genç kızların ‘etvar u harekâtıyla’ ölçülürmüş. What a mentality! Şu hâle nazaran koca memleketin namusu senin, benim ve bizlerin eteklik kopçalarımıza bağlı. Görüyorsun

ya, yıllardır ne kadar dar kafalı bir muhitte yaşamışım. Hitler efendi bile milliyet hissini belden bu kadar aşağı düşürmemişti” (Taner, 2009a: 112). yorumunda bulunur.

Ailesinin onu korumaya yönelik tavırlarını geri bir zihniyet olarak değerlendiren hikâye kahramanı, böyle bir kültürün içinde yaşamış olmaktan utanç duyar. Her şeyden vazgeçip hayal ettiği yaşam için Amerika’ya gidecekken Fred’in aslında İzmirli tanınmış bir ailenin oğlu olduğunu “Aynı oyunu evvelce iki kıza daha oynamış” (Taner, 2009a: 116) biri olarak ortadan kaybolduğunu öğrenir. Arkadaşına yazdığı mektupta: “Babamla hala barışmış değilim. Şimdilik teyzemde kalıyorum. Fakat sana bir şey söyleyeyim mi, ne dersin, içimde ona karşı hiç de olması lazım geldiği şekilde bir kin yok. Pek pişmanlık hissi de duymuyorum. Bir kere büyük bir şey kaybetmedim. Sonra da he really did kiss wonderfully” (Taner, 2009a: 116). sözleri hikâye kişinin kimliğini kaybetmiş görüntüsünün bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Aynı şekilde bir Türk gencinin de kendisini Fred olarak tanıtmaması, kültürel değerleri hiçe sayan bir tavır sergilemesi ve bir genç kıızı yüzüstü bırakıp ortadan kaybolması insani değerlerden de uzaklaştığının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Batı hayranlığı rüzgârına kapılan hikâye kahramanları, yaşadıkları ilişkinin sorumluluğunu almaktan uzaktır. Anlık zevkler peşinde topluma yabancılaşmışlardır. Dellaloğlu’nun temas ettiği gibi: “Ürettiği özneyi teslim alan modernlik, paradoksal bir biçimde ona sonsuz özgürlükler de sunar... Modern kent özneye herkes’in içine saklanarak ‘hiçbiri’leşmek için sonsuz olanaklar sağlar” (Dellaloğlu, 2010: 51). Şehirleşmenin bir getirisi olan kalabalıkların içinde kaybolma insanı kültürel ve manevi değerlerin baskısından kurtaran bir atmosfer sağlar. Bu atmosfer, kendilik bilincinden yoksun gençler için aynı zamanda bir tuzak işlevi de görür.

Müzik anlayışlarından kıyafete, sözcük seçimlerinden yaşam tarzına kadar topluma ve kültüre yabancılaşmış bu gençler ülkenin geleceği için bir tehdiye dönüşürler. Kendini gerçekleştirememiş değerlerden ve duygulardan uzaklaşan tamamen zevk odaklı bu anlayış, bireysel yozlaşmanın gün geçtikçe topluma sirayet ettiğinin de bir delilidir. Çünkü “Anadilini küçümseyen, konuşmaktan imtina eden ana dilleri ile yazmayan, eğitim görmeyen ve konuşmayan kişiler/toplumlar varlık alanlarıyla ezbere ilişkiler kurduklarından asla derinlik ve özgünlük kazanamazlar” (Korkmaz, 2016: 175). Dille görünür olan bozulma, insan için ruhsuzlaşma, kimliksizlik ve kültürel değerlere yabancılaşmayı nüvesinde taşır.

Hikâyede Fred'in ve anlatıcı kahramanın trajedisi, özenti içinde oldukları medeniyet algısını şekille sınırlı zannetmeleridir. Bu yoz ve eksik kabulleniş, insanı arafta bırakmakta mutluluk ve huzur arayışında bireyi tatminsiz bir varlığa sürüklemektedir.

Toplumsal yozlaşmanın ele alındığı diğer bir hikâye “Ayışığında Çalışkur”, oyunlaşmış adıyla “Ay Işığında Şamata” Taner'in okur ve seyirciden gelebilecek tepkilerle anlatıları tekrar düzenlediği ve yeni bir anlatım modeli ortaya koyduğu eserlerdir. Anlatılar, zengin bir semt olan Moda'da “Çalışkur” apartmanı sakinlerinin iç yüzlerini ortaya koyarak varlıklı insanların sahte ahlak anlayışlarına ve çarpık çıkar ilişkilerine ayna tutar. Her türlü ahlaksızlığın yaşandığı çevrede Melahat ve Nuri'nin saf aşklarının ahlak polisliğine soyunan bu insanlar tarafından ahlaksızlık olarak nitelendirilmesi ironiktir. Zengin ve yoksul farkının ahlaksızlığı belirlediği hikâyede, varlıklı insanların ikiyüzlülüğü ortaya konur. Değerlerin para ve hazlar için tüketildiği bu yeni Batılı hayat tarzında, ahlaksızlık yoksullara atfedilir. Taner, hikâye /oyun ile toplumumuzun yozlaşan yapısını olayların yaşandığı bir apartman üzerinden gözler önüne sermiştir.

Haldun Taner, toplumdaki yozlaşmaya değindiği “Vatandaşa Sahip Çıkmak” yazısında da hikâyesinde/oyununda anlattıklarını destekleyici ifadeler kullanır. Dürüst ve namuslu insanların azaldığını vurguladığı yazısında yazar: “Bu gidişle, pek yakında rüşvet almayan, zina yapmayan... vatandaşlara madalya takarsak şaşmayalım” (Taner, 2016: 14). öngörüsünde bulunur.

Taner'in anlatıyı, seyirciden gelen tepkilerle yeniden ele alınmasıyla gerçekler ile insanların görmek istedikleri vurucu bir şekilde ifade edilir. İlk bölümde Taner, toplumda görünürlük düzeyine yansımayan her türlü ahlaksızlığı sanatın estetik düzlemi içinde seyirciye aktarmış seyirciden/okurdan gelebilecek tepkileri hesapladığı ikinci bölümde ise insanların görmek istediklerini onlara göstermiştir. Bu şekilde seyirciye/okura görmekten kaçtıkları gerçeklerle yüzleşme olanağı sağlamıştır. Bir anlamda seyircinin zihninde gelgitler ve karmaşa oluşturarak kafalardaki sabit fikirleri yerinden oynatmaya verili yargıları sorgulatmaya çalışmıştır.

Taner'e göre görünen ve yaşananlar farklıdır. İnsanlar, değer yitimi ile karşı karşıya maddesel anlam arayışları içinde huzursuz yaşamaktadırlar. Oysa insanlar, mutluluğu para ve zevk peşinde koşmak olarak algılayarak yanılmaktadırlar. Gerçek mutluluk, insanın iç huzurunu yakalayabilmesiyle mümkün olabilir. Onun yolu da insanî değerlerin öncelendiği, maskesiz, çikarsız ve içtenlikli toplum ilişkilerinden geçer.

“Kooperatif” (Taner, 2009a: 161). adlı hikâyede de Taner, sanayileşme ile ortaya çıkan lüks yaşam biçiminin ve insanî değerlerden uzak, yozlaşmış yaşam anlayışının toplumun üst tabakasından başlayarak nasıl toplumun geneline nüfuz ettiğini gözler önüne serer. Farklı hikâyelerinde ve oyunlarında da kullandığı Yümnü ve Miralay tiplerinin de yer aldığı hikâyeye, geleneksel kültür anlayışı çerçevesinde mutlu bir yaşam süren ailelerin çevrelerindeki değişime uyarak yavaş yavaş dejenere olmalarını konu alır.

Sekiz evden oluşan orta sınıf memur ailelerinin oluşturduğu emekliler kooperatifinde yaşayan insanlar “zamanla standartlaşmış, zevkleri, düşünceleri, yaşayışları birbirine benzeyen insanlar hâline” (Taner, 2009a: 161). gelmişlerdir. Bir aile gibi yaşayan bu insanlar yaşadıkları yerin bir türlü medeni şartlardan istifade edememiş olmasından da yakınmaktadırlar: “... şehirdeki konfordan zerre kadar nasipleri yoktu. Semt dağ başı... İn cin geçmez bir arzullah-ı vâsıa. Çarşı pazar cehennemin bir bucağı. Havagazı, elektrik hak getire... Yollar berbat. Vesaiti nakliye kıt” (Taner, 2009a: 161). Bu yokluk içinde yaşadıkları yeri onlara katlanır kılan aralarındaki dostluk ile havanın sağlıklarına olumlu etkisidir. Orada yaşamaya başlayalı beri sakinler, şikâyet ettikleri birçok sorundan kurtulmuşlar hatta “Altmışlık miralayın iki en küçüklerle, gümrükçünün tekne kazıntısı Yaşar da hep oranın mahsulü(dür)” (Taner, 2009a: 162). Zenginlikleri olmasa da hayatın güzelliklerine odaklanan bu insanlar, şikâyet etmeden, mutlulukla ve dostluklarının onlara kattığı yaşam enerjisiyle günlerini geçirirler. Taner, imkânsızlıklara rağmen insani ilişkilerin fevkalade olduğu, insanların aileleriyle mutlu bir hayat sürdüğü mahallede, değişimi toplumun üst kesimini temsil eden müsteşar ve genel müdür seviyesindeki insanların mahallenin yanından arsa satın alıp “*ultramodern villaları*” dikmeleriyle başlatır. Bu insanlar aynı zamanda etraflarındaki arazileri de ucuza alıp toplamışlardır.

Mahalleye mevkii sahibi zenginlerin yerleşmesiyle devlet bir anda insanlara görünür olur. “Belediye derhal faaliyete geçti. Her tarafa borular döşetti, havagazı, su, elektrik getirtti. Yazın tozdan, kışın çamurdan geçilmeyen yollar asfalta kalboluverdi. Geceleri donuk ışıkları ile aydınlıktan çok hüznün dağıtan sokak fenerleri, şıkır şıkır lükslerle değiştirildi” (Taner, 2009a: 163). Mahallenin ihya olmasıyla değeri artan “dönümü kırk liradan kapatılan arsalar sekizer onar bin liradan kapış kapış iştahlılarına” (Taner, 2009a: 163). satılır. Bütün problemleri çözülen mahalle, yeni inşaatlarla modern bir sayfiyeye dönüşmüştür. Şekilsel değişim göz kamaştırırken yeni taşınan ailelerin yaşam biçimleri, başta gençler olmak üzere mahalleyi dönüştürücü bir etki yaratır. İhtiyarlar, kıyafetlerine

özen gösterirken kızlar da sokakta piyasa yapan plajda doyasıya eğlenen çaylara giden akranlarına özenirler. Kadınlarda ise bir süslenme ve dedikodu furyası başlar.

Mahalledeki sakin ve huzurlu yaşam gerçekleşen bu hızlı değişimle yerini tüketim toplumunun insani değerleri hiçe sayan yozlaşmış görüntüsüne bırakır. Tüketim bir ihtiyaçken mahallelinin dönüşümüyle toplumsal statünün bir göstergesi hâline gelir. Mahalleli artık tüketerek var olmaya zenginler arasında bu şekilde bir yer edinmeye odaklanır. Maddi yetersizlikler sebebiyle arzularına ulaşamayanlar ise çareyi türlü oyunlar ve ahlaksızlıklarda aramaya başlayınca toplumun yozlaşmasına da kapı aralanır.

Taner, küçük bir mahalle prototipi üzerinden ele aldığı yozlaşmanın, toplumun tüm kesimlerine nasıl yayıldığını okura göstermek ister. Hikâyenin sonunda geleneksel değerlerin öncelendiği mahallede yaşayanların, üç yıl sonra yeni taşınanlarla ayırt edilemeyecek hâle geldiklerinin altı çizilir. İnsanların değerlerinden uzaklaşmış yozlaşmış halleri ise: “Kaymakamın oğlu iki kere üst üste ihtilastan hüküm giydi. Kaptan bey bu yaştan sonra kırk yıllık karısını boşayıp genç bir kadın aldı. Gümrükçünün kızı kürtajcılara taşınıp duruyor. Bilmem doğru bilmem yalan, mal müdürününki için de ‘karşı mebusun şoförünü jigolo tutmuş’ diyorlar” (Taner, 2009a: 166). şeklinde okura anlatılır. Hikâye ile yeni yaşam anlayışına göndermelerde bulunan Taner, insanların birbirleriyle sahip olma yarışı içinde iyi vasıflarını ve mutluluklarını kaybettikleri mesajını okura verir. Çünkü ihtiyaçlar sonsuzdur her şeye sahip olmak imkânsızdır. Oysa elindekiyle yetinen çevresiyle bir yarışa değil de paylaşımlı bir dayanışma içinde olan insanlar mutlu olabilirler. Bir mahalle üzerinden toplumdaki değişim ve dönüşüme işaret eden Taner, ayrıca ahlaksızlıkların toplumsallığına siyaset kurumu, rant düzeni, ezen-ezilen ilişkisi bağlamında hikâyede temas etmiştir.

“İşgüzar Bir Polis” (Taner, 2009a: 78). adlı hikâyede de Taner, toplumda bireyden başlayan yozlaşmanın ahlaki yönüne değinir. Hikâyedeki kahramanların varlıklı oluşları Taner’in diğer hikâyelerinde de sıkça görülen ve yozlaşmanın toplumun üst kesimindeki yaygınlığına işaret eden yaklaşımının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Hikâye mülkiye müfettişi Asım Kutay ve kendisinden yirmi yaş küçük karısı Cavidan’ın yeni villalarına taşındıkları ilk gece soyulmaları ile başlar. Ünlü ve nüfuzlu bir müfettiş olan Asım Kutay, mahallede sıkça yaşandığını öğrendiği hırsızlık olaylarını önlemek için mahalleye bir polis noktası kurulmasını sağlar. Taner’in toplumun varlıklı kesimindeki ahlaki çöküntüyü gözler önüne sermek için sorumluluk yüklediği kahraman, mahallede görevlendirilen soyadıyla müsemma Necmi Uyanık adlı genç polis memurudur. Polis memurunun gelmesiyle mahalledeki hırsızlık vakaları birden kesilir. Polis Necmi

Uyanık da semtin kahramanı olmuştur. Maaşı dışında mahallelinin yardımları ve hediyeleriyle de geliri artan polis Necmi, arkadaşlarının gıpta ettiği bir rahatlığa kavuşmuştur. Kısa sürede çevreyi tanıyan polis Necmi, mahalledeki bütün rezaletleri öğrenir. “Fakat bütün bu rezaletler ortasında bir fazilet kalesi gibi yükselmekte olan Asım Kutay’ın evine bir diyeceği yoktu. Bugüne kadar onların bir tek yüzkarasını duymamıştı” (Taner, 2009a: 79-80).

Polis Necmi’nin kısa sürede duydukları ve tanık oldukları Taner’in rahatı yerinde toplum kesiminin ahlaki çürümüşlüğü’nün bir fotoğrafıdır. Necmi Uyanık, bu çürümüşlüğü’nün içinde güzel bir aileye ve iffetli bir hanıma sahip olan Asım Kutay’a gıpta eder. Asım Kutay’ın teftişte olduğu bir günün sabahında çok güzel ve iffetli! eşi Cavidan’ı bir erkekle sarmaş dolaş gören, uzun uzun öpüşmelerine tanık olan polis Necmi, ne yapacağını şaşırır. Minnet duyduğu Asım Kutay’ın aldatılmasına göz yumamaz. Ve durumu Asım Kutay’a anlatır. Eşini çok seven Asım Kutay, bu durumu kabullenmek istemez. Kendini öldürmek ve karısını affetmek ikilemi arasında kalan müfettiş sonunda karısıyla barışır. Ertesi gün polis karakoluna giden Asım Kutay sorunu kökten çözer: “Necmi Uyanık’ın başka bir vazifeye naklini rica etti. Bu isteği hemen ertesi gün yerine getirildi. 456 Necmi Efendi palas pandıras Çorlu’ya tayin edildi. Müdüriyet yerine başka bir memur göndermek isteyince Asım Kutay buna şiddetle mâni oldu... Şimdi hırsızlar semtte tekrar icrayı faaliyete başladılar. Sirkat vakaları gitgide sıklaşıyor” (Taner, 2009a: 86-87).

Taner, hikâyede zenginlerin ahlaki yozluklarını anlatırken; onların kendilerinden küçük eş seçimlerini, paraya dayalı saadet anlayışlarını ve insanî değer yitimlerini okura açık eder. Aslında değerlerin ve kültürel yapının dışına çıkıldığında ahlaksızlığın zemini hazırlanmış olur. Zengin olmanın her şeyi yapabilme kudretiyle eş görülmesi toplumun huzurunu ve olağan işleyişini de bozucu bir rol oynar.

Hikâyede, polis arkadaşlarının Necmi’nin çalıştığı yerle ilgili tasavvurları da değerlerden uzaklaşmayı, çürümüşlüğü göstermesi bakımından önemlidir. “Kırıla döküle piyasa eden kızları dikizle! Mebusun evlatlığına göz süz, avukatın hizmetçisine işmar et, bakkalın dükkânında çene yarıştır. Kim istemez bu hayatı be!” (Taner, 2009a: 79). Polis Necmi’nin arkadaşının bu ifadeleri işini hakkıyla yapma ve devletten aldığı maaşı hak etme anlayışında olması gereken memurların, iş yapmamaya özenmeleri ve toplum ahlakıyla bağdaşmayacak davranışları sanki bir marifet gibi algılamaları düşündürücüdür. Taner, bu şekilde çürümüşlüğü’nün toplumun her kesimine yöneldiğinin de altını çizer.

“Beatris Mavyan” (Taner, 2009a: 49). hikâyesi “Paris’te tahsil etmiş, bütün dünyayı gezip dolaşmış, hatta lordlar gibi Afrika’da bir müddet aslan dahi avlamış, kır saçlı, gümüş bastonlu, baron tavırlı bir kişizade” (Taner, 2009a: 49). ile Napolyon ordularında albaylığa kadar uzanan asil bir geçmişe sahip Şarlot Mavyan’ın kızları Beatris Mavyan’ı konu edinir.

Beatris de Fransa’da Cota d’Azur’da dünyaya gelen bu çiftin tek evladı olarak “Mükemmel piyano çalan, resim yapan, artist ruhlu bir genç kızdır” (Taner, 2009a: 50). Dame Sion, Arnavutköy Amerikan Koleji gibi dönemin itibarlı okullarda tahsil görme fırsatı yakalamış Anglo-Sakson terbiyesine sahip, Fransızca’ya hâkim, aryaları pirimadonna mahareti ile okuyabilen bir kültüre sahiptir. Taner, ailesi ve kendisinden bu kadar övgüyle bahsettiği Beatris’i okurun gözünde üst sınıfın kusursuz bir temsilcisi olarak dikkatlere sunar. Böylesi marifetlerin öznesi olan Beatris’i yazar fiziki olarak “Gür ve siyah saçlarıyla iri gözlerini bir yana bırakırsak, yüzünde bakılmaya değer bir güzellik bulmak imkânsızdı” (Taner, 2009a: 50). sözleriyle olumsuz bir şekilde betimler.

Beatris: “Üstelik varlıklı bir babanın tek varisi olmak gibi çok cazip bir hususiyete de malik” (Taner, 2009a: 50) olmasına rağmen karşısına hiçbir talip çıkmaz. Bu durumu kendisi güç beğenirliğine, asillğine bağlar: “Güya erkekler onun ne gözü yüksekte bir kız olduğunu bildikleri için yanına yaklaşmaya ve izdivacına talip olmaya cesaret edemiyorlarmış” (Taner, 2009a: 50). Kendi kriterlerini de “Her şeyden evvel bir centilmen olmalıdır... uzun boylu, yeşil gözlü... Sorbonne’dan, ya Cambridge’den mezun” (Taner, 2009a: 51) olarak belirten Beatris’in, yazara göre: “...kapısını çalacak ilk pantolonluya muvafakat cevabı vereceği de su götürmez bir hakikat” (Taner, 2009a: 51). gibidir.

Beatris bir müsamerede babasının eski bir öğrencisiyle tanışır ve kriterlerine pek uymasa da ona âşık olur. “Jirayir Kekllikyan, Sorbonne’u filan geçtik, Pangaltı’daki Ermeni lisesinden dahi şahadetname alamamış, kömür kaşlı, kırmızı yanaklı, esnaf kılıklı tıknaz bir delikanlı” (Taner, 2009a: 51). görünümündedir. Kızının aşkını anlayan anne bir şekilde Jirayir’i evlerine gelip gitmesi noktasında ikna eder. “Çapkın delikanlının hareketlerini ciddiye alan genç kız, sabahları uyandığı vakit adeta sevilmiş, öpülmüş, koklanmış bir kadın gururu hissediyor, tatlı tatlı gerinirken kuru dudaklarında mesut tebessümler uçuşuyordu” (Taner, 2009a: 54). Gerçekte Beatris’in bu duygularının karşılığı yoktur. Jirayir, Beatris’in klasik müzik fasıllarından, Gide’ye kadar uzanan edebiyat sohbetlerinden sıkılır. Onun Beatris’e acıdığı için, bol bol yemek içmek için veya karşı evdeki bir kadını dikizlemek için katlandığını söyleyenler vardır.

Hükümetin Varlık Vergisi Kanunu’nu çıkarmasıyla işler değişir. Jirayir, şarka sürülme ve “Altmış bin lirayı sulamaktansa Beatris’in diken diken kıllı vücuduna sarılıp sivilceli suratını öpmeyi ehven-i şer” (Taner, 2009a: 54). bulur. Babası Beatris’e görkemli bir düğün yapmaz “Fakat o akşam damadının cebine 75.000 liralık bir çeki kibarca kaydırır(ır)” (Taner, 2009a: 55). Taner, evlilik gibi ciddi bir kurumun kuruluş şekli üzerinden insani değerlerin yok edilmesine tepki koyar. İnsan, bedeni ve ruhu ile bütünlük arz eder. Duyguları yok sayan bir anlayış insani olamaz. Toplumun özü olan aile kurumu, sağlam temellere dayanmadıkça toplum da bozulup yozlaşacaktır.

Taner’in “Kaptanın Namusu” (Taner, 2009a: 130). adlı hikâyesi de toplumdaki ahlaki yozlaşmanın boyutlarını ortaya koyması bakımından önemlidir. “Bulgaristan’dan mangal kömürü getiren Yücel motoru Midye önlerinde serseri bir mayına çarparak” (Taner, 2009a: 130) batar. Kurtarılan iki tayfadan biri olan Rizeli Sadık, çok iyiliğini gördüğü kaptanın ölmüş olmasına çok üzülür. Polise: “Hepsinden çok ona yandım. Bilmezsin ağabey ne yiğit adamdı, ne yürekli adamdı ne baba adamdı. Hepimize evlat muamelesi ederdi. Başımız sıkışınca hep ona koşardık. Ah reis, zavallı reis. Keşke bizim yerimize sen kurtulsaydın” (Taner, 2009a: 131). diye ağlamaklı içini döker. Kaptan’ın evine de gitmişliği olan Sadık, kaptanın ölüm haberini karısına nasıl vereceği konusunda da tereddütlüdür. Sadık, adı gibi değerlerine sadık ahlaklı bir gençtir. Kaptan’ın ölmesiyle karısı Şayeste’nin çok üzüleceğini, hayatının kararacağını düşünür. Oysa durum hiç de bildiği gibi değildir: “Şayeste’nin kaptanın karısı olmayıp nikâhsız dostu, yani düpedüz metresi olduğunu bilmezdi. Nereden de bilsinlerdi? Reis onu herkese ‘ayalım’ diye tanıtır, kadın da ona ‘kocacım’ der dururdu” (Taner, 2009a: 133). Taner, bu değerlendirmeye toplumda insanların görüldüğü gibi olmadıklarının altını çizer. Çünkü insanlar toplumsal baskıları rol yaparak üstlerinden atmaktadırlar. Bu yapıyı çözemeyen değerlerine bağlı insanlar da olayların içyüzünü gördüklerinde büyük bir şaşkınlık ve güvensizlikle karşı karşıya kalırlar.

Sadık, bir gün muhallebicide Şayeste’yi bir adamla görür. Dükkânın üst katında gördüğü manzara karşısında çılgına dönen Sadık, çok sevdiği, baba saydığı kaptanın namusunu koruma isteğiyle Şayeste’yi bıçaklar. En ufak bir pişmanlık duymayan vazifesini yapmış bir insanın vicdani rahatlığı içinde Sadık: “Nitekim yoldan çıkan nişanlısını dokuz yerinden bıçaklayıp öldüren amcazadesi Hamza topu topu on bir sene giymişti. Tophane’de gözünün önünde tombul Eliza’yı şişleyen çarkçı Şahin ise ancak yedi yıl hapiste kalmış, yedinci yılın sonunda ‘ciğerim hastadır’ diye rapor alıp evine çıkmıştı” (Taner, 2009a: 138). diye düşünerek alacağı cezaya razılık gösterir. Çünkü o toplum tarafından koşullandırılmış



bir insan olarak yaptığı eylemin doğruluğuna inanmakta ve takdir göreceği düşüncesini taşımaktadır. Fakat Şayeste, ağır yaralanmasına rağmen ölmemiş aynı zamanda gazetelere yansıyan bir habere göre de batan Yücel motorunda kaybolan beş denizci Rumen şilebi tarafından kurtarılmıştır.

Sadık, kendisini mahkemeye götüren jandarmaların arasından kaptanını görür. “Sevincinden aklını kaçırarak gibi oldu. ...Fakat kaptanın gözleri kötü kötü parlıyordu. Sen sade karı bıçaklırsın değil mi namert? Diye bağırırdı. ‘Sıkıysa gel de beni bıçaklasana. Ulan yüz verdikse bir b...k mu sandın kendini ha... Süt kardaşınan malebiciye de mi gidemeyecek insan? ...Sadık neye uğradığını anlayamamıştı. ‘Ne süt kardeşi reis?’ diye kekeleydi.’ Hangi süt kardeş? Pantolonu açık süt kardeş nerde görülmüş?” (Taner, 2009a: 139). Bu karşılaşma Sadık’ı yıkmıştır. Kaptanın da rengi kireç gibi olmuştur. Elini arka cebine attığı sırada jandarmalar kaptanı tutarlar. “Alimallah iş namusa dokununca, kaptan da birçokları gibi kendini kaybeder, eli kelepçeli filan bakmadan Sadık’ı oracıkta, ıslak kaldırımların dibinde temizleyiverirdi” (Taner, 2009a: 139). Taner, toplumda ahlaklı ve değerleri için yaşayan insanların düştüğü durumu ironik bir şekilde ele alırken, yanlış ahlak anlayışıyla birlikte namus cinayetlerinin cezasız kaldığına da dikkat çeker. Sadık’ın gözünden namuslu, iyi bir aile babası olarak görülen Kaptan, gerçekte Şayeste’yi metres edinmiştir. Şayeste, kaptan sefere çıktığında başka erkeklerle gönül eğlendirmekte kaptanın namusunu korumak adına bunu uzak mahallelerde yapmaktadır.

Sadık, toplumun yozlaşmışlığı karşısında saflığı ve değerlere olan tavizsiz yapısıyla yaşayan bir insandır. Kendisine ekmek veren kaptanının hatırına onun namusunu korumak için canını ortaya koysa da kaptan tarafından dahi kabul görmez. Herkes çürümüş hayatına devam ederken Sadık, hapiste cezasını çekecektir.

Okur, Sadık’ın yaşadığı karışıklıklar karşısında gülümserken bir taraftan da değerleri için ölümü göze alan ahlaklı olmaya çalışan insanların, değerlerine yabancılaşmış toplum içindeki çaresizliğini sorgular. Yani Taner, bir nevi toplumun bozuk düzeni içinde kendi kalabilmiş, geçmişten ve gelenekten beslenen insanların bu yoz düzen içinde kabul görmediğini de vurgulamıştır.

Herkes görünürde namuslu, iyi ve insanîdir fakat işin özünde kokuşmuş bir bataklığın içinde herkes çamura bulanmış görünmez olmuşken temiz kalanlar göze batmaktadır. Kaptanın Sadık’ın “Bu kadar genişmiş mezhebin, niye evveli haber vermedin?” (Taner, 2009a: 139) sözlerine çok kızması ve yazarın iş namusa dokununca kaptan da herkes gibi

Sadık'ı oracıkta temizleyiverirdi sözleri de oldukça ironik ve toplumsal ahlakı sorgulatan bir son olarak değerlendirilebilir.

“Tuş” (Taner, 2009a: 95). Taner'in bir tecavüz davası üzerinden toplumun çürümüşlüğüne irdedeği hikâyesidir. Bir mebus oğlu olan Aydemir, toplumda varlıklı ve itibarlı kesimin temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Babasının konumundan aldığı güçle istediğini yapabileceğini düşünür. “*Dört tarafı haraca kesen*” kanun nizam tanımayan bir gençtir. Silah zoruyla Aydemir'in tecavüzüne uğrayan fakir ve kimsesiz Nesrin ise toplumda ezilen, değer görmeyen bir kesimi temsil eder. Mahalleli kendi arasında bu meseleyi değerlendirirken adaletin tecelli edeceğine inanmaz: “Ne mi olacak? Dedi. Kaynayıp gidecek tabii... Neler kaynamamış buna gelene kadar...” (Taner, 2009a: 95). Toplum, zenginin veya makam sahibi olanın hukukunun diğerlerinden farklı olduğu tecrübesine sahiptir. Çünkü onlar güçlüdür ve devletin kurumlarına etki ederek her istediklerini yapabilmekte suçları her zaman yanlarına kâr kalmaktadır. Bu bozuk düzeni tecavüz olayıyla ifşa eden yazar, hikâyede güçlülerin hukukunun zayıfları her zaman ezdiğini işaret etmek ister.

Namus gibi Türk toplumunun çok hassas olduğu bir konu üzerinden ele alınan hikâye, insanların aslında değerlerine sahip çıkma noktasında kişisel çıkarlarını öncelediklerini okura gösterir. Mahallelinin şahitlerle destekleyip mahkemeye başvurarak kimsesiz kızın namusunu koruma düşüncesi Aydemir'in mebus babasının İstanbul'a gelmesi şahitler ve mahkeme üzerinde baskı kurmasıyla sekteye uğrar. Mahalleli gerçeği bilse de tecavüzün iftira olabileceği, kızın kuyruk sallama ihtimallerini gündeme getirir. Aydemir'in yalancı şahitler bulması da işi zorlaştıracı bir etken olmuştur.

Taner, siyasi gücünü ezilenlerden değil de kendi oğlunu kurtarmak için kullanan Aydemir'in mebus babası üzerinden siyasetin yozlaşmışlığına işaret eder. Zaten güçlü insanlara ses çıkarmanın zarar getireceği tedirginliğini yaşayan insanlar, mebusun tavırlarıyla geri adım atmak, değerlerinin aksine de olsa bu durumu kabullenmek zorunda kalırlar. Bir güreşçi olan ve Nesrin'in yaşadığı mağduriyete en büyük tepkiyi vererek mahalleliyi de cesaretlendiren Dilaver Bey'in hikâyenin sonunda kötü yola düşen Nesrin'in evinde anlatıcıyla karşılaşması da oldukça ironiktir. Anlatıcı Nesrin'in evine gitme sebebini toplumun ikiyüzlülüğüne isyan olarak niteler: “Garip bir öfke vardı içimde o gün. Kendimden, insanlardan, kati olarak tayin edemediğim daha birtakım şeylerden öç almak için gitmiş gibiydim oraya. Bu bir saat zarfında hiddetimi, yataktan, yastıktan, kollarımın arasında yalancıkta kıvranan bu zavallı et külçesinden almaya çalıştım” (Taner, 2009a:

101). sözleriyle anlatıcı da bu bozuk düzenin bir parçası olduğunu okura gösterir. Aslında toplumu kötü yapan biziz mesajı veren Taner, bireylerin ahlaksızlıklara göz yumduğu sürece bu düzenin değişmeyeceğinin de altını çizerek.

Taner, yozlaşan toplumda değerlerin ve adaletin işlemediğini güçlü olanın istediğini yaptığını değer sahibi gibi görünen insanların ise “*devekuşu*” misali kafalarını kuma gömüp olan biteni görmezden geldiklerini ironinin imkânlarından faydalanarak ortaya koymuştur. Aynı zamanda hikâyenin beklenmeyen bir sonla bitmesi de “*uyuşmazlık kuramı*” ile açıklanabilir. “Olaylar beklenenin dışında geliştiği zaman, insanlar bir çeşit şoka uğrarlar. Umulanın tersi bulunduğu, o sonuç insanların gülmesine neden olur” (Erden, 2009: 98). Nitekim Dilaver Bey’in hikâyesinin sonunda anlatıcıyla Nesrin için sıra beklerken karşılaşmaları trajikomik bir son oluşturur.

Taner’in, hikâyesinin sonunda Dilaver Bey’e yüzünü kapattırması aslında toplumun yozlaşmış değerlerine “*devekuşu*” olmasına ve utanacak hâline bir göndermedir. Bireyden başlayan bir bozulmanın, çürümenin toplumun bütününe yayıldığı bu şekilde işaret edilir. Gasset, insanın bu yanını şöyle izah eder: “Kaplan kaplanlığını elden bırakmaz, kaplanlığından çıkmazken, insan sürekli olarak insanlığından çıkma rizikosunda yaşar... İçimizden her birimiz her an kendi kendisi olmaktan çıkmak, biricik ve aktarılması olanaksız benliğini yitirmek tehlikesindedir. İnsanların çoğu olmayı beklediği o kendi kendisi’ne durmadan ihanet eder” (Gasset, 2014: 40). İnsan, olumlu değerler kadar olumsuz değerleri de bünyesinde taşıyan bir varlıktır. Bu varsayımla yapıp-etmeleriyle de kendini konumlandığı yeri açık eder.

Yazarın toplumun birey üzerindeki koşullama gücünden yola çıktığı ve çürüten bir toplumda insanın da bu çürümenin ve yozlaşmanın bir parçası hâline geldiğini işaret ettiği Töhmets hikâyesi Taner’in ilk hikâyesidir. 1946’da Haldun Yağcıoğlu müstear adıyla “Yedigün Dergisi”nde yayımlanmıştır. Hikâye, toplumun kendi yozlaşmış ve çürümüşlüğünü bireyi ayna yaparak görünür kılar.

Kocası evden firar eden Faika Hanım, terk edilmişliğin hıncını etrafından ve küçük evlatlığı Halime’den çıkarmaya başlayınca bu kıza acıyan bitişikteki komşu, Maliye Kâtipliğinden emekli Niyazi Bey, Halime’yi evlatlık alır. On yıl önce hanımından ayrılan ve hiç evladı olmayan Niyazi Bey, Halime’yi evladı yerine koyar. Kızın hem adı hem de hayatı değişir. Yeni adıyla Meral, Niyazi Bey’in yanında hayatın güzel yanlarına da şahit olmuş okuma yazma da öğrenmiştir. Bu hâliyle çevrenin de dikkatini çeken Meral’le ilgili dedikodular da başlar. Niyazi Bey’in evlatlığını metres tuttuğu dedikodusu yayılır. Bu

duruma çok üzülen Niyazi Bey, namusuna düşkün biri olarak mahalleliyi silahıyla tehdit eder. Fakat dedikodunun önü bir türlü kesilmez. Hatta Meral'e talip olan ailelere de haber uçurularak kızın da nasipleri bir bir vazgeçirilir.

Meral'in dedikoduya maruz kalışı ve kısmetlerinin kesilmesinden kendisini mesul tutan Niyazi Bey, "Meral benim metresim ha? Meral benim metresim" diye söyleniyor... Fakat düşünemiyordu ki kendi kendine yaptığı bu ters telkin tıpkı mütemadiyen çekiçle üzerine vurulan bir çivi gibi her tekerrür edişinde zihnine bir kat daha saplanmaktadır. Düşünemiyordu ki gitgide tahteşsuuruna yerleşen bu sabit fikir bir gün işba hâline gelip iradesini de istilâ edecek ve en sonunda fiillerine de hâkim olmağa başlayacaktır" (Bayrak, Yaprak, 2013: 490-491). Yazarın okura sezdirdiği yönelim zamanla Niyazi Bey'e tesir eder ve bu durumu kabullenmeye başlar. Niyazi Bey'in Meral'e bakışları değişmiştir. Baharın duyguları coşturduğu bir günün gecesinde "Meralin odasının önünden geçerken Şeytan dürtmüş gibi başını çevirdi, aralık duran kapıdan içeri baktı. Ağaçlar arasından süzülüp gelen ay ışığı yatağa vurmuş, kızın parlak omuzlarını ve yorganın dışında kalmış çıplak bacağınyı aydınlatıyordu. Adamcağız birkaç kere yutkundü. Tatlı bir rüya görüyormuş gibi gülümseyerek uyuyan evlâtlığını uzun uzun alıcı gözü ile seyretti. Kalbi güm güm atmağa, başı dönmeğe başladı. Sonra nasıl olduğunu kendi de bilmeden hayvanca bir ihtirasla yatağa doğru atıldı" (Bayrak, Yaprak, 2013: 491). Bugünden sonra Meral ile ilişkisi devam eden Niyazi Bey, "*vicdanlı bir adam sıfatı ile*" Meral'i nikâhlar. Bu haber mahallede çalkalanır. "Biz demedik mi idi? meydana çıkarmasaydık, ihtimal nikâhsız yaşayıp gideceklerdi" diye söylemeğe, mahallenin namusunu kurtardıklarından ötürü böbürlenmeğe başladılar. Baharla beraber evliliğin fırtınalı günleri de geçince akli tekrar başına oturan ihtiyar, elini şakağına koyup bu hareketinin bir muhasebesini yapmak istedi. Bu evlilikten ne kazanıp ne kaybettiğini kendi kendine sordu. Ne kaybettiğini büsbütün pörsüyen yüzü, altı çürüyen gözleri ve titreyen elleri kâfi derecede gösteriyordu. Fakat buna mukabil büyük bir kazancı olduğu da inkâr edilemezdi: Hem kızı, hem kendini haksız yere töhmet altında kalmaktan kurtarmıştı" (Bayrak, Yaprak, 2013: 491-492). İnsanı toplumdan ayrı düşünmenin imkânsız olduğunun altı çizilen hikâyede Niyazi Bey'in değişimiyle toplumun gücü karşısında bireyin çaresizliği de ortaya konur.

Taner, hikâyede bireyin toplum tarafından koşullandırılıp biçimlendirildiğine vurgu yapar. Toplum, yozlaşmış niyetlerini insanlara dayatarak onları yönlendirmektedir. Hikâyede yönlendirmenin sebebi çevrenin dedikodusudur. Taner, dedikodunun "...yirminci yüzyılın hasta insanlarına bir kırbaç, bir boşalım, bir arınım sağladığına" (Taner, 1987a: 45)

inanır. Bu yüzden de insanlar birbirleriyle başkalarını çekiştirip yönlendirmeye devam edeceklerdir.

Toplumun bozulmuşluğuna işaret ettiği “Gençliğin Üstünlüğü” köşe yazısında da Taner: “İnsanları yıldan yıla yıpratıp adileştiren, kendi çarkına alıp manen yok eden bir acayip devran içinde tükenip git(tiğimizi)” (Taner, 2016c: 68). ifade eder. Bu çürüme toplumsal değerleri yok ederken insanın güzel hasletlerini de bir bir yok etmektedir.

İnsanın var oluşuyla koşut bir üretim faaliyeti olan sanat, duygu ve düşüncelerin estetik bir norm ile özgün olarak ifade edildiği ve muhatabında tesirler oluşturan bir yaratım olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda ölüm gibi çaresiz bir sonla sınanan insan, sanatı insanlık tarihi boyunca ölümü aşmanın ve sonsuzluğa ulaşmanın yollarından biri olarak görür. Bir faydadan ziyade estetik haz uyandırmayı amaçlayan bu etkinlik, kendini gerçekleştirmenin bir vasıtası olmasının yanında insanlık birikimlerini geleceğe taşıyan bir işlev de görür. Taklitle ve oyunla başlayan yaratım süreci, hayal gücü ve ilhamla zenginleşmiş farklı malzeme kullanımı sanat kavramını çeşitlendirerek modern sanatların doğmasına zemin hazırlamıştır.

Bir insan faaliyeti olan sanat, insanın ontolojik varoluş serüveninde kendini ifade etme biçimi olarak da düşünülebilir. Zaman ve anlayışlar değiştikçe insanın fiziki ve tinsel evreni algılayış biçimlerinde de dönüşümler yaşanmış insanı merkeze alan sanat da bu değişim ve dönüşümlerden payını almıştır. Bir sanatçının varlığıyla vücut bulan sanat eseri, insanlar arasında yayıldıkça ve farklı değerlendirmelere tabii tutuldukça ifade değeri zenginleşir ve yaratıcısıyla arasındaki mesafe açılır. Çünkü özgün ve özlü bir anlayışın ürünü olan sanat eserleri, insanın bakış açısına ve zamanın ruhuna göre kendini yeniden yaratma tilsimini nüvesinde taşır.

Kültür ise bir toplumun kendine has yaşam biçimini ortaya koyduğu bütün yaratılarının bir toplamı olarak düşünülebilir. Bir öz üzerine millî değerler ve yaşantılarla işlenen kültür vasıtaları; özgün, ahenkli ve tarihi niteliğiyle canlı bir varlık olarak tarihselliğini kurar. Geçmiş geleceğe taşırken yenilenir ve çağın anlayışına uygun katkılarla zenginleşerek yoluna devam eder.

Eserleriyle Türk edebiyatında yeniliklere öncülük etmiş bir sanatçı olarak Haldun Taner’in de insan odaklı bir bakışla sanata, sanatçıya ve kültüre yaklaşımını eserlerinde görmek mümkündür. Onun doğrudan ya da dolaylı olarak ele aldığı sanat ve kültür konulu

anlatıları özünde insanı, evrensel değerlerin terazisine koymak ve özellikle Türk insanının sanat ve kültüre bakışını eleştirmek üzerine kuruludur.

Sanatçının özgür olması gerektiğini savunan Taner: “Sanatçı ister yazar ister film yönetmeni olsun, her şeyden önce gerçekçi olmak zorunda bir aydındır. Gerçekleri sergilerken onun elini tutmaya kalkmamalı. Tabularla, sağlıksız duygusallıklarla karşısına çıkmamalı” (Taner, 1987b: 136) anlayışını önceler. Toplumda yaşanan olumsuzlukların, zamana yenilen hafızaların bir panzehiri olarak nitelediği sanatçı için Taner: “Sanatçılar toplumun acımasız, ödün vermeyen belleği olmalıdırlar” (Taner, 1987b: 137). sözleriyle sanatçının eserleriyle hızla akan zamandan bir şeyleri kurtardığına vurgu yapar. Ayrıca sanatçılara uygulanan sansürün de işe yaramayacağını düşünen yazar, “sanatçı milletini hapse de atsanız, saraya alıp kuyruğunu kapana da kıştırırsanız, söyleyeceğini yine bir kolayını bulup söyler” (Taner: 1987a: 17). düşüncesindedir.

1945 yılında yazılan “Heykel” (Taner, 2009a: 42). isimli hikâyesinde Taner, varlıklı bir kahraman tipi üzerinden toplumun sanata yozlaşmış bakışını ele alır. Paraya sahip olmanın her şeye kadir olduğunu düşünen hikâye kahramanı, sanatı da bu anlayışla algılar. Çünkü tiftik tüccarı Üryanizade Sıdkı, farkındadır ki “sanat yapıtları kültürel üstünlüğü bir tür soyluluğu, giderek bir tür akıllılığı da düşündürür. Bunlar sıradan nesnelerden üstündür” (Berger, 2018: 135). Hikâyede Üryanizade Sıdkı’nın sorunu, içsel bir soyluluk ve kültürel bir zenginlik taşımadan bu vasıflara kolay yoldan ulaşma arzusudur.

Kültür sahibi olmanın inceliğinden yoksun olan, hızla zenginleşmiş kesimin bir temsilcisi olarak Üryanizade Sıdkı, varlıklı ve kültürlü olduğunu sanat nesnesi üzerinden göstermek isterken büyük adamlara has bir tutum olduğunu düşündüğü “*tunçlaşmak arzusu*” ile de ölümsüzlük isteğini öne çıkarır. Bu anlayış Freud’un bilinç dışına bastırılmış arzuların toplum tarafından kabul gören nesnelerle ifade edilmesi anlayışıyla açıklanabilir. Ayrıca bu yaklaşıma Adler’in “*İnsanı Tanıma Sanatı*” kitabı çerçevesinde “*kendini beğenmişlik*” açısından bakmak da yerinde olur. Kendini beğenmiş insanın “Saygınlık tutkusu, ruhsal yaşamda bir gerginliğin doğmasına yol açar ...Böyle bir insan, nesnellığe sırt çevirir; çünkü yaşamla ilişkisini yitirir, kafasını kurcalayan bir tek sorun vardır, o da başkaları üzerinde nasıl bir izlenim bırakacağı ve başkalarının kendisi hakkında neler düşüneceğidir” (Adler, 1996a: 213). Başkalarının algısına muhtaçlık olarak ortaya çıkan bu yaklaşım kendini gerçekleştirememiş bireyin ötekinin onaylamasına olan ihtiyacı imler.

Büyük adamları büyük yapan heykellerinin olması değil; başardıkları işler, ürettikleri eserler ve topluma yaptıkları katkılardır. Toplumun faydasını gözetmekten yoksun olan Üryanizade Sıdkı: “Heykelimi diktirmek istiyorum. Ayıp değil ya... Herkesin bir zaafı, bir merakı var. Benimkisi de bu. Hem zannedersenem tunçlaşmak arzusu aşağı yukarı bütün büyük adamlarda mevcuttur” (Taner, 2009a: 42). düşüncesiyle bahçesine diktireceği heykelle büyüklüğünü tescillemek ve herkese göstermek arzusundadır.

Bu yaklaşım aşağılık kompleksinin dışı vurumu olarak değerlendirilebilir. Çünkü “Bireyin doğru dürüst bir üstünlük amacı saptayamaması durumunda, kendisinde bir aşağılık kompleksi oluşur ve oluşan kompleks kişide bir çözüm yolu aramak gereksinmesini uyandırır. Bir çözüm yolu ele geçirmek için duyulan bu gereksinme, bir üstünlük kompleksinde açığa vurur kendini; söz konusu kompleks de yaşamın olumsuz ve yararsız tarafında benimsenip düzmece bir başarıyla doyum sağlamayı vadeden bir amaçtan başka bir şey değildir” (Adler, 1996b: 187). Hikâye kahramanının kendini ifade etmek için heykeli seçmesi anlamlıdır. Çünkü “Heykel, uzamı dolduran ya da içine alan üç boyutlu duruk bir yapıdır... Ne hareket eder ne de bağıntılı duruma girer. Her çareye başvurarak sonluluğunu gösterir. Böylece, sonsuzluk fikrini uyandırır ve ona meydan okur” (Berger, 2007: 63-64). Bu bakımdan kahramanın öldükten sonra hatırlanmak arzusuyla heykelinin yapılmasını istemesi anlamlıdır.

Üryanizade Sıdkı’nın tüccar arkadaşları onun bu yaklaşımını onaylamaz; fakat hikâye kahramanı, bu eleştirilere kulak tıkar. Bu yaklaşımı “*kıskançlık*” ve “*çekememezlik*” olarak niteler. Ona göre kendisi meşhur biridir: “Üryanizade Sıdkı dedim mi Bahçekapısı’nda bilmeyen yoktur. Zenginlik ise, bin bereket o da var... devlete döviz kazandırmak gibi yurduma iktisadi sahada elimden gelen hizmeti ifa etmiş bulunuyorum. Daha ne?” (Taner, 2009a: 43) Üryanizade Sıdkı’nın arkadaşlarının düşüncelerini dikkate almaması kişiliğindeki kendini beğenmişlik (narsisizm) durumunun bir yansımasıdır. Adler, “Olduklarından daha fazla görünmeyi kendilerine amaç edindiklerinden, başkalarıyla geçinemez böyleleri, yaşama ayak uyduramazlar... Kendilerini beğenmişlikleri, bu gibi kimseleri başkalarının alaylarına konu etmekten öte bir işe yaramaz” (Adler, 1996a: 216). değerlendirmesini yapar. Hikâye kahramanı da realiteyi algılamaktan uzak olduğundan çevresinin alaycı tavırlarıyla karşılaşır. Fakat geri adım atmaz. Çünkü kendisini daima haklı görür. Adler’in değerlendirmesiyle narsistler, “kendilerini beğenmişlik duygularını bol bol doyuma kavuşturacak düşler görürler” (Adler, 1996a: 215). Çabuk sıkılırlar ve çevresinden

bir onaylanma ihtiyacı duyarlar. Heykel, büyüklüğü ve toplum nezdinde itibarı temsil ettiğinden hikâye kişisi kendini ispatlamak adına bu itibarın peşine düşmüştür.

Üryanizade Sıdkı, kendini üstün meziyetleri olan bir insan olarak görmektedir. İnsanların kendisini beğenme duygusu, belli bir seviyede normal hatta yaşama sevincini artıran bir unsur olarak değerlendirilebilir. Çünkü “Kendini beğenmek insanın özünde, yaratılışında olan bir hastalıktır. İnsan yaratıkların en zavallısı, en cılızdır; öyleyken en mağruru da odur” (Montaigne, 1992: 22). Oysa Üryanizade Sıdkı’nın durumu bu normallikten uzak bir algılamayı imler. Etrafına kulak tıkar Sennett, bu tavra şu şekilde açıklık getirir: “Narsisist dış olayları benliğin ihtiyaçları ve arzularıyla sedefe ‘bu benim için ne anlama gelmektedir?’ sorusu etrafında ilişkilendirir (Giddens, 2019: 225). Heykelini yaptırma amacı da Fransız heykeltıraş Lipchitz’in “heykelin temelinde kalabalıklar için yapılan bir sanat olduğu” (Berger, 2007: 57) gerçeğine uygun olarak kendinde var olduğunu zannettiği meziyetleri kalabalıklara gösterme ve beğenilme arzusudur. Ayrıca kahraman, heykelin kendisine toplumda güç ve statü kazandıracağı düşüncesindedir. Bu ruh hâli onun gerçekleri algılamasını engelleyici bir rol oynar. Çünkü “Kendini beğenmişlik belli bir ölçüyü aştı mı, son derece tehlikeli bir nitelik kazanır. İnsanı, daha çok görünüşü hedef alan bir sürü yararsız eylemlere sürüklemesi, onu daha çok kendini ya da başkalarının kendisi hakkında vereceği yargıyı düşünür duruma getirmesi bir yana, gerçekle bağın kolaylıkla elden çıkarılmasına yol” (Adler, 1996a: 214). açarak bireyi, sadece egosunu düşünen bir varlığa dönüştürür.

İnsanlık tarihi boyunca ilahların, hükümdarların ve toplum tarafından sevilmiş insanların heykelleri çok farklı malzemeler kullanılarak yapılmıştır. Ancak hikâyede sadece zengin olduğu için büyük adam olduğunu düşünen bir kahraman vardır. Üryanizade Sıdkı’yı bu arzusundan şehir meclisi azasının “bu heykel için gözden çıkardığınız para ile bir pavyon, ne bileyim ben, bir mektep filan inşa ettirseniz zannımca daha iyi bir iş görmüş olursunuz. Hem yine isminiz ebedileşir hem de vatan müstefit olur” (Taner, 2009a: 46). sözleri de onu vazgeçiremez. Üryanizade Sıdkı narsist bir kişiliğe sahip olduğundan bu eleştirilere kulak tıkar. “Narsisizm kişiyle o kadar bütünleşmiştir ki hasta, bazen kendi ‘özel oluşunun’ dışında, üzerinde durup kendisini seyredebileceği bir ‘çıkıntı’ bulamaz” (Yalom, 2018: 177). Geriden kendine bakıp anlama çabasına girişmez.

Hikâye kahramanının heykelini dikme arzusu kendi içinde ironik ve mizahi bir anlatımı imler. Kendini gerçekleştirmiş bir kimsenin egoist bir yaklaşım sergilemesi düşünülemez. Her şeye maddi pencereden bakan hikâye kişisi heykel için: “Sanat eseri



...Yedi bin liraya yapılmış bir sanat eseri” (Taner, 2009a: 47) sözleriyle sanatı paraya indirgemekten de kaçınmaz. Bu bakımdan Taner’in heykeli Üryanizade Sıdkı’yı belirginleştirmek üzere kullandığı düşünülebilir. Zira edebi metinlerde insanı açılmak için yazar nesne-insan özdeşliği kurarak bu düşüncesini dolaylı yünden açık eder. Bu bağlamda heykelin yapısı ve geçmişten bugüne insanlarda uyandırdığı algı, hikâye kahramanının duygusuz ve narsist yapısıyla örtüşmektedir. Üryanizade Sıdkı’nın kendini ifade etmek için seçtiği nesne olan “Heykelde eksik olan ruh(tur)” (Okay, 2011: 28). Bu durum, yazarın kahramana dair görüşünü okura işaret eder. Ayrıca heykel, kurgunun merkezinde konumlandırılmış hâli ile hikâyeyi sürükleyen temsil ettiği ve ilişkilendirildiği kahraman ile de okura iletilmek istenen mesajların taşıyıcısı konumundadır.

Taner, Türkiye’nin hızlı değişim serüveni içerisinde kültür, sanat ve insani değerlerle teması olmadan zenginleşen ve bu zenginliğin sarhoşluğunu yaşayan, topluma yabancılaşmış insanları, kahramanın gülünçlüğü ve sığılığı üzerinden eleştirmiştir. Sadece zengin olduğu için insanların: “Sende kumandan tavrı var. Dünyaya yanlış gelmişsin” (Taner, 2009a: 43). tarzında yapılan sahte iltifatların bile farkında olmayan kahraman, heykeltıraşların sihirbaz olduklarını düşünür. Üryanizade Sıdkı’nın onlar “isterlerse en hödük insanı bile eserlerinde, bir kahraman yapabilirler. Bakarsınız donuk bakışlı alık suratlı bir adam onların elinde bir dahi çehresi alıvermiş, çatık kaşlar ve engin nazarlarla herkese tepeden bakıyor” (Taner, 2009a: 44). sözleri de kendi durumunun sakilliğini ortaya koyan bir itiraf olarak değerlendirilebilir.

Meclisten heykelin dikimi ile ilgili dört ay boyunca cevap gelmemesi, ülkedeki bürokrasinin işleyişine ve kanunlardaki yetersizliklere bir gönderme olarak okunabilir. Bu uzun bekleme süresi ve devam eden belirsizlik neticesinde kendi boyunun bir buçuk katı olarak yapılan heykeli, bahçeye getirten hikâye kahramanı, heykelin boyun bölgesinden kırılmasıyla kahrolur.

Hikâyedeki nesne ve insan ilişkisi, insana dair ipuçlarını da barındıran bir gerçeklik alanı yaratır. “İnsan ruhu bir bakıma kendini çevreleyen dünyaya ve nesnelere yansımış durumdadır. Tıpkı beden dilinden hareketle insana dair önemli sonuçlara gidilebildiği gibi mekânın ve nesnelerin de bir dili olduğunu kabul ederek insana, onun ruhuna, geçmişine” (Demir, 2011: 21). gidilebilir. Heykel, bu bağlamda hikâyede bir gösterge olarak öne çıkar. Yazar “...heykel ile sembolize ettiği toplumun yozlaşmış kesiminin günün birinde yenileceğini ümit eder ve sanatın, kültürün egemen olacağı bir toplum düzenine olan özlemini dile getirir” (Yalçın, 1995: 128). Zira toplumların kalkınmışlığının en önemli

kriterlerinden biri de sanatçıya verilen değer ve sanatın o toplumun bireylerince anlaşılması ve takdir görmesidir.

Bir çözüm arayan Üryanizade Sıdkı, kopan heykel başını Tevfik Fikret'in Galatasaray Lisesinin bahçesindeki heykeli gibi yerleştirme fikrini beğenir. Taner'in Galatasaray Lisesinden mezun olduğu ve Tevfik Fikret'i çok sevdiği düşünüldüğünde bu isimlerin zikredilmesinin bir amaç taşıdığı sezilir. Galatasaray Lisesi, modern eğitim anlayışıyla ülkenin gelişimine katkı sunan birçok aydının yetiştiği eğitim kurumlarından biridir. Tevfik Fikret ise eserleriyle aklın ve bilimin önemine işaret eden birçok insana ilham olmuş bir sanatkârdır. Yazar, Tevfik Fikret'in karşısına gücünü zenginliğinden alan derinlikten uzak Üryanizade Sıdkı'yı koyarak okurdan kıyaslama yapmasını bekler. Aynı zamanda da okurun önüne Tevfik Fikret'i dolayısıyla onun düşüncelerini bir ideal olarak koyar. Kişinin kendini ve haddini bilerek eylemlerine yön vermesinin gerekliliği de bu şekilde yazar tarafından güçlü bir şekilde vurgulanır.

Heykeller tarih boyunca kentleşmenin de bir unsuru olarak kullanılmıştır. Kentlerdeki heykellerin anlam değeri ve niteliği temsil ettiği medeniyetin gelişmişlik durumunu da yansıtan işlevlere sahiptir. Sözsüz bir iletişimi ve imgesel bir mesajı içinde barındıran heykeller, sanat ve medeniyeti uzlaştıran birbiriyle koşut iki unsur olarak birbirini doğrudan etkiler. Taner, hikâyede ironi ve mizahın imkânlarıyla toplumumuzdaki medeniyet seviyesine de göndermelerde bulunur.

Üryanizade Sıdkı'nın heykel ile somutlaştırdığı gerçek, bizatihi kendisidir. Çünkü insan, tasarladığı değil; yaptığı eylemlerle görünür olur. Üryanizade Sıdkı, kendini konumlandığı yere sanatı bir araç yaparak değil ancak toplum içinde davranış ve eylemleriyle kazanacağı saygınlıkla ulaşabilir. Bu bağlamda insani duygularını inceltmemiş, hayata ve insanlara madde temelinde yaklaşan hikâye kahramanıyla estetik bir alan olan sanat ilişkisi, tezat teşkil eder.

Taner'in bu karşıtlığı okurda hayret uyandırmak, vermek istediği mesajı kuvvetlendirmek için kurguladığı değerlendirilebilir. Yazarın normal, olabilir bir olayı ve kişiliği aktarıyor gibi yapması da ironiye ve güçlü bir eleştiriye zemin hazırlayan bir yönelimdir. Oysa yazar her şeyi bilmekte fakat geride durmaktadır. Herkes olmasa da bilinçli okur, yazarın gizil amaçlarının farkındadır ve bu durumdan zevk alır. Booth, bu yönlü yazar-okur ilişkisini şöyle açıklar. Anlatıda duyulan "...haz kendi bilgimizden duyduğumuz gurur, cahil anlatıcının gülünçlüğü ve sessiz yazarla anlaşma hissinin bileşiminden oluşur" (Booth,

2012: 319). Taner, Heykel hikâyesinin kahramanı Üryanizade Sıdkı üzerinden türedi zenginlere eleştiri oklarını yönelterek saygınlığın maddi zenginlikle sağlanamayacağı mesajını verir.

“Sonsuza Kalmak” (Taner, 2008a: 82). hikâyesi, medeniyetlerin beşiği olarak adlandırılan Anadolu’nun, kültürel zenginliklerinin talan edilmesine vurgu yapar. Bir kooperatif yapım sürecini ele alan hikâyede, memurların maddi yetersizlikleri, menfaat ilişkileri, bir karşıtlık düzleminde okura sunulur. Sunuhi Bey, insanlığın ortak değerlerine sahip çıkan bir kahramandır. Fakat karşısında eşinin de desteklediği kendi menfaatlerinden başka hiçbir değeri tanımayan bir kalabalık vardır.

Öğretmen emeklisi Sunuhi Bey, “Uyanık, girişken, müteşebbis müteahhit” (Taner, 2008a: 82) olan eniştesi Razi Bey sayesinde kooperatiftan bir hisse alır. Razi Bey, Ayvalık dolaylarında ucuza bir arsa kapatmış ve kırk yedi hisseli bir kooperatifin yapımına başlamıştır. İnşaat temellerinin kazılmaya başlanmasıyla hikâye farklı bir boyuta evrilir. Çünkü temel kazısı sırasında üzerlerinde kabartmalar olan büyük taşlara rastlanmıştır. Sunuhi Bey, öğretmen olmanın münevver bakışıyla ülkenin bir değeri olan bu sanat eserlerini (asar-ı atika) korumak ve geleceğe taşımak isteğiyle, eserleri müze müdürüne göstermek ister. Çünkü insan, sadece bu gününü değil geleceği de düşünen bir varlıktır. Bu sebeple, “İnsan hayvan gibi günü gününe yaşayamaz” (Mengüşoğlu, 1988: 97). Gelecek nesillerin de sorumluluğunu üzerinde taşır.

Sunuhi Bey, vicdan sahibi bir insan olarak maddi zarara uğrama pahasına bu eserlere sahip çıkma düşüncesindedir. Çünkü o, “İnsan bu yaştan sonra ne için yaşar? Rahat etmek için yaşar. Vicdanı rahatsız olan rahat edebilir mi?” (Taner, 2008a: 85). düşüncesini taşır. Oysa onun dışındakilerin vicdanı değil çıkarı önceledikleri açıktır. Bir düşünsel çatışma yaşanan hikâyede, Sunuhi Bey eşinden de destek görmez.

Hikâyede Sunuhi Bey, sanatın ve kültürün önemine insanın ölümsüzlük arzusu üzerinden temas eder. Asariyatıkların, yok sayılıp inşaatın devam ettirilmesine tepki verir. Durumun vahametine ilişkin karısına yaptığı konuşmayla yazarın da sesini okura duyurur: “Evet belki önce yemek, içmek, uyumak için yaşar. Ama bunlar bitince başka özlemlere uzanır insan. Ölümsüzleşmek için yaşar. ...Bak Firavunlar ehramları neden yaptırmışlar? Babil Kulesi neden inşa edildi? Michel Angelo Davut heykelini, Mimar Sinan Süleymaniye’yi neden dikti?” (Taner, 2008a: 85).

İnsan, sıradan bir varlık değildir. Düşünen ve geleceğini kurgulayan bir varlıktır. Sadece bugünü değil gelecek nesiller için de yaşar. Dünü, bugünü ve geleceği kendinde birleştirir. Bu insanın tarihselliğini oluşturur. Mengüşoğlu'nun tabiriyle "...tarihsellik demek, üç boyutlu bir zamana kök salmak demektir" (Mengüşoğlu: 1888: 142). Bu bağlamda insanlık birikimlerini geleceğe aktarma çabası da insanın tarihsel bir varlık oluşunun bir sonucudur.

Sunuhi Bey'e Razi Bey ve diğer üyelerden tepki gecikmez. İş, silahla tehdide kadar varır. Çünkü araç değerler, aynı zamanda "hesaplaşmaların, sert çatışmaların, yarışmaların olup-bittiği bir" (Mengüşoğlu, 1988: 105). alandır. Zira bu haberin duyulması devletin araziye el koymasıyla sonuçlanacaktır. "...bir yanda çıkar, bir yanda ödev" (Taner, 2008a: 84). ikilemi arasına sıkışan Sunuhi Bey'in artık uykuları kaçmıştır: "İnsanlık borcu, medeniyet borcu diye bir şey yok mu? Ya büyük bir sanatçının eseri ise? Ya yüzyıllar ötesinden, yüzyıllar berisine ölmez bir şaheser ise?" (Taner, 2008a: 84). Sunuhi Bey, bir yandan müze müdürüne ulaşmaya bu eserleri kurtarmak için ondan yardım istemeye çalışırken bir yandan da "Seni adam sanıp aramıza aldık. Şunun şurasından bir çatı sahibi yapalım dedik. Şimdi bizi pişman mı edeceksin?" (Taner, 2008a: 84). şeklindeki baskılara direnmeye çalışır.

Sunuhi Bey, aydın sorumluluğuna sahiptir. Aydının görevi de uyarmak ve düzeltmeye çalışmak olduğundan toplumdan ve otoriteden mukavemet görmesi kaçınılmazdır. Çünkü aydın, menfaatleri değil insanlık ve vicdanın gereğini yapma peşinde olan insandır. Sunuhi Bey, mücadelesinde yalnız kalmıştır, destek aradığı kimseler de onun karşısına dikilir. Emekli Danıştay üyesi Gavsi Bey, eğitilmiş bir insan olmasına karşın seçimini menfaatinden yana kullanır: "Bu Anadolu, kat kat, ekmek kadayıfı misali nice medeniyetleri barındırıyor... İstanbul var ya şu İstanbul! Neresine bir kazma vursan altından Bizans çıkar. Ne ev ne apartman yapamazsın arkeolojik kazıya kalksan... Bu işleri o kadar üstelemeyeceksin. Nene lazım" (Taner, 2008a: 86-87). Komiser emeklisi Sırrı Erdem: "Hem efendim tarihmiş marihmiş bir yerde masal bunlar... Tarih dediğin fasit bir dairedir. İlahi Sunuhi Bey, sen kooperatif hissedarı mısın, yoksa tarihi anıtları muhafaza memuru mu?" (Taner, 2008a: 87). Bu yaklaşımlar Sunuhi Bey'in direncini kırmış, geçirdiği "*ciddi bir böbrek iltihabı*" sırasında da bu meselelerden uzak kalınca kooperatif sessiz sedasız tamamlanmıştır.

"Sunuhi Bey, "İyileştikimde Gandhi'ye dönmüştüm" (Taner, 2008a: 87). ifadesini kullanır. Gandhi, Hindistan Bağımsızlık Hareketi lideri olarak yalnız gerçekleştirdiği sessiz

direnişle Hindistan'ın bağımsızlığında önemli bir rol oynamıştır. Taner'in çok sevdiği Gandhi'ye hikâyede yer vermesi anlamlıdır. Kahramanın rahatsızlığı dolayısıyla zayıflamış olmasıyla yapılan Gandhi benzetmesi görünen bir anlam alanıdır. Taner'in asıl anlatmak istediği tek başına da kalınsa ülkenin değerleri için her türlü mücadelenin verilmesi gerektiği ve bunun gelecek nesillere bir borç olduğu düşüncesidir. Fakat Sunuhi Bey, bu mücadeleyi verememiş, toplum tarafından sindirilmiştir. Bireysel çabalar ne kadar haklı gerekçelere dayansa da toplumsal baskılara yenik düşmekte böylece toplum bireyi kendine benzetmektedir. Taner, bu gerçeğe Sunuhi Bey üzerinden dikkat çeker.

Hikâye, tüm insanlığın ortak mirası olan eserlerin fosseptik çukurunda kullanıldığının ortaya çıkmasıyla trajikomik bir son ile biter. Sunuhi Bey'i alaylı bir üslupla teskin etmeye çalışan Gavsi Bey, çürümüşlüğü şu sözlerle açık eder: “O kadarcık sanat saygısı, izan ve insaf, müsaade et de bizde de olsun biraz. O güzelim asarıatika kabartmaların yüzlerini, affedersin, dışkılarımızla pisletmek bize yakışır mı? Hepsini ters çevirdik. Sen hiç fütur getirme. Yüz tarafları toprağa, yine sonsuza bakıyor” (Taner, 2008a: 88). Gavsi Bey'in ifadeleri, toplumun sanata, tarihe ve insanlık mirasına olan tutumunu açık etmesi bakımından önemlidir. Gavsi Bey, sözleriyle Sunuhi Bey'le dalga geçerken aslında okura, kendi gibilerin cehaletini ve insaniyetten uzak zihin ve vicdan yapısını açık etmiştir.

Hikâyede, sanayileşme adımları sonrasında ülkede ortaya çıkan hızlı yapılaşmaya dikkat çekilirken devlet kurumlarında görevli memurların görev bilincinden uzak tavırları da eleştirilir. Kazanç hırsı başka hiçbir değere yaşama imkânı vermemektedir. Direnmeye çalışanlarda Sunuhi Bey, gibi yenilgiyi kabullenmek zorunda kalırlar. Bu şekilde insanlar da toplumsal mecbur bırakılmışlıkla değerlerinden uzaklaşmakta ve zamanla Gasset'in tabiriyle ‘herkesleşme’ tuzağına düşmektedirler. Çünkü “Herkesleşmenin en önemli belirtisi kişinin duyarlılığını kaybederek hayatın(ın) içerisinde kaybolmasıdır” (Tüzer, 2018: 136). Çünkü toplum uyumsuz insanı sevmez.

Hikâyede Sunuhi Bey'in karşısına dikilen insanların temel özelliği, toplumsal yarardan ziyade bireysel faydayı incelemeleri ve insanlık mirası olan sanatın, insanın insanlaşma serüvenindeki önemli katkısından bihaber olmalarıdır. Ayrıca dikkatlerin yoğunlaşması gereken diğer bir konu hikâye kişinin, baskılar ve tehditlerle geri adım atmak zorunda kalmasıdır. İnsanlar, maddi yetersizlik ve çevre baskısı sebebiyle dirençlerini yitirmekte değerlerinden vazgeçerek toplumun dayattığı yozlaşmanın bir parçası hâline gelmektedirler. Bu olumluya değil olumsuzya yönelme, Taner'in eserlerinde sık sık değindiği bireyin toplum tarafından yozlaştırılması ve yanlış koşullandırılması sorununa bir gönderme

olarak değerlendirilebilir. Taner'in yarattığı Sunuhi tipi, bir anlamda hikâyede çağdaş insanın dramını temsil eder. Çünkü insan, edindiği kültür ve içsel değerleri ile yozlaşmış toplumun adaletten, ahlaktan ve insanî olmaktan uzak menfaat düzeni arasında sıkışmaktadır.

Hikâye ile Taner, insanın erdemli olsa bile toplum karşısında direnemediğini yozlaşmanın, çürümenin bir parçası hâline geldiğini vurgulamak ve okura göstermek ister. Fakat Taner, her zaman tavrını kıymet vereni az da olsa doğru olanın peşinden giden mücadele eden erdemli insanlardan yana koyar. Çünkü ona göre “Bilim, sanat ve kültüredür insanı insan yapan, içini ısıtan, zaten kısa olan yaşamı yaşanmaya değer kılan” (Taner, 2015a: 175). ve insanı diğer varlıklardan ayıran.

“... Ve Değirmen Dönerdi” (Taner, 2016d). Haldun Taner'in dönemin sanat ortamına ait göndermelerle zenginleştirdiği üç perde olarak kurgulanmış oyunudur. Oyun, Küşat adlı kahramanın aidiyet kurmayı başaramadığı iki farklı toplumsal yapı içindeki kimlik bunalımını ele alır. Ressam olarak ilgi ve hürmet görmeyi arzulayışı, onun zayıf tarafıdır. Bir sergide resmine gösterdiği ilgi nedeniyle Fahrünnisa'ya yakınlık duyan Küşat, onunla evlenir. Fahrünnisa'ya ilgisini Küşat: “Anlayışlıksızlar içinde yalnızdım. Zindan gibi ümitsizliğime bir kapı aralandı birden. Işıklı, sıcak” (Taner, 2016d: 18). şeklinde açıklar.

Erkek çocukları Fasit'in bir kaza sonucu erkekliğini yitirmesi ile soylarını devam ettirecek bir içgüveyi arayan tutucu ve kuralcı Festekizler'in damat olan Küşat, karşı kıyıda yaşamaya başlar. Festekizler, içi atalarından kalma mobilyalarla dolu, etrafı denizin maviliğini kapatan servilerle çevrili bir köşkte oturmaktadırlar. Küşat, bu simetri hastası, hayatta en önemli şeyi aile olarak gören ve yaşam biçimlerini “dirlik, düzenlik, beraberlik, benzerlik” (Taner, 2016d: 31). şeklinde mottolaştırmış evde mutlu değildir. Evde her şey kurallara bağlanmıştır. Giyilecek giysiler, yatıp kalkılacak saatler bellidir, oturulan koltukların bile kişilere zimmetlendiği bir aile yapısı vardır.

Taner'in Festekizler için mekân olarak seçtiği köşk ve köşkün içindeki nesneler Festekizler'in geleneksel aile yapılarını yansıtmaya amaçlıdır. Çünkü köşk, ailenin birkaç kuşağının bir arada yaşadığı bir mekândır ve bundan dolayı ailenin yaşlı üyeleriyle genç üyeleri bir arada bulunur.

Küşat, sanat ve sanatçının horlandığı bu aileye de eşi tarafından mimar olarak tanıtılmış ve bu yalanı sürdürmek zorunda kalmıştır. Kişilik yapısıyla uyuşmayan ve yaratıcılığını kısıtlayan bu yaşantıdan Küşat, kurtulmak ister. Çünkü köşkün kapalı ve

nispeten karanlık yapısı onun geniş sanatsal ufkuna bir engeldir. Taner, köşkün olumsuz tasviriyle Küşat'ın hayatında olacak olumsuzlukların da ilk ipuçlarını verir. Küşat, kuşatılmışlıktan kurtulmak için kayınvalidesi Hürrem Hanım'ın erkek kardeşinin intihar etmesi sebebiyle lanetlenen değirmene gitmeye başlar. Orada yalnız kalarak hem rahatlamaya hem de ilham aramaya çalışır. Değirmen, Küşat için bir kurtuluş mekânı olarak birçok çağrışıma da kapı aralar. Değirmenle Küşat, uyuşamadığı yaşam tarzı ile kendisi arasına bir mesafe koyarken engin hayallere açılma isteğini karşılayan bir mekâna kavuşur. Değirmen aynı zamanda, zamanın geçişini ve yaşamın döngüsünü de içinde barındırır.

Küşat, bir defasında akademide gönül ilişkisi kurduğu sınıf arkadaşı Serap ile değirmende karşılaşır. Serap, değirmenden kendini atarak intihar eden adamın da kızıdır. Serap ile yaşamı hakkında değerlendirmelerde bulunan Küşat, yaşadığı hayatın, kendi hayatı olmadığını fark eder. Sanki köşkte kapana kısılmıştır. Bu bir özgürlük sorunu olarak belirir. Çünkü “İnsan yapmak ve yapmamak özgürlüğüne sahiptir; yaptığı ve yapmadığının sorumluluğunu taşır ve bu her insanda başka ölçüde” (Mengüşoğlu, 1988: 134). ortaya çıkar. Küşat gibi Serap da bu klasik hayata dayanamadığı için karşı kıyıya yerleşmiştir.

Fahrünnisa ve aile fertlerinin Küşat ile Serap'ı birlikte değirmende görmeleri de Küşat'ın köşkten ayrılmasına bir bahane olur. Bu ayrılığı Küşat “...işimden çekiliyorum” (Taner, 2016d: 60) şeklinde açıklayacak “Gitmesem boğulacağım” (Taner, 2016d: 60) derken de içinde bulunduğu kendini ait hissetmediği ortamdan uzaklaşma isteğini belirtecektir. Öbür kıyıya gitme sebebinin Serap olduğu düşüncesinde olan Fahrünnisa'ya “Hayır. Kendimi bulmaya” (Taner, 2016d: 60) diye cevap verecektir. Çünkü Küşat, hayallerinin peşinden gitmiştir. Arkadaşı Azat'ın duyurduğu ödüllü bir resim yarışmasına hazırlanan Küşat, ödülü alacak, borçlarından kurtulacak ve gönülden sevdiği Serap ile evlenecektir.

Bir bodrum katında resmini yapmaya çalışan Küşat, insanların sadece ayaklarının görüldüğü pencere ile yaşamdaki sıkışmışlığını hissederken bir yandan da Serap'ın yönlendirmelerine maruz kalır. Serap, uçarı ve bağlanmayan bir kimlik yapısıyla sanat çevrelerinde üretmeyen ama üretenleri yönlendirmeye soyunan zorlama bir karakter olarak oyuna dâhil olmuştur. Bu karakter Taner'in “Salt İnsana Yöneliş” hikâyesinde vücut bulan güzelliği ve genç yazarları yönlendirmesi ile ön plana çıkan “Şef” karakterine benzerliğiyle dikkat çeker.

Yarışma sonucu Azat ödülü alırken Küşat bir oy bile alamaz: Azat başarısının altında yatan nedenleri: “Ahfeş Bey, nonfigüratif mi sever, tablo nonfigüratif olacak dedim. Mehveş Bey, griye mi bayılır, dominant renk olarak griyi seçtim. Ahmet Bey yumuşak çizgileri mi seviyor, gelsin yumuşak çizgiler. Mehmet Bey, klasik ekole mi hayran, o kalıplar içine döktüm konumu. Üstat’ın koleksiyon merakı mı var, bol keseden dört tablomu armağan ediverdim kendisine” (Taner, 2016d: 77). sözleriyle açıklar.

Küşat, sanat çevrelerinin çürümüşlüğüne tanık olduğu yarışma sürecinde bu dünyaya da ait olmadığının ayırdına varmıştır. Serap’ın da onu terk etmesi ve Azat’la yakınlaşması ile intihardan başka çare bulamaz. Ve kalbine ateş ederek intihar eder. Oyunda bu intihar sahnesi ilk bölümde yer almış Küşat’ın öldüğü düşüncesiyle sanat çevrelerinin bir nevi günah çıkarışları gözler önüne serilmiştir. Üstat: “Hepimizin suçu var onun ölümünde, hepimizin. Onu anlaşılamamak kahretti” (Taner, 2016d: 16). Derken Serap: “İki dünya arasında bocalıyor şimdi. Tıpkı hayatında iki kıyı arasında bocaladığı gibi” (Taner, 2016d: 16) yorumunu yapar.

Jüri üyelerinden Üstat da bu trajik olay sonrası günah çıkarır: “Evet, kabul ediyorum, birtakım şahsi hislerin tesiri ile haksızlık etmiş olabilirim. Fakat bugün bakıyorum da (Azat’a bakarak) Bir yarışma kazandığı için şişirilmiş balonlardan çok daha özlü bir ressamdı Küşat. Vakarı vardı onun hatlarında, gurur vardı. Şu Flora adlı tablosuna bakın mesela... Biz insanlar çok aşağılık ve korkak yaratıklarız... Maskesiz duygularımızı ancak ölümden sonra açıklayabiliyoruz. Şu tabloya bakın mesela Ekspresyonun yüzde doksan ağırlık taşıyan şu iki komplementer rengi büyük bir cesaretle hiç tranzisyonuz yan yana getirişe bakın” (Taner, 2016d: 14). Ayrıca Akademide bir dersliğe ismi verilen resimlerinin değeri kat be kat artan Küşat’ın ölmediğinin anlaşılmasıyla sanat çevrelerinin düştüğü durum oyunda ironik bir şekilde ele alınır.

Üstat: “Çok güç duruma soktu beni. Ama bu da bir tecrübedir. Gelecek sefer Adli Tabip’in raporunu beklemeli” (Taner, 2016d: 88). düşüncesini dillendirir. Küşat’ın ölmediğinin anlaşılmasıyla büyük bir hayal kırıklığı içinde olan sanat dünyasında yorumlar da değişir: “Küşat’ı her tablosu sonsuzluğa açılmış bir pencere” (Taner, 2016d: 15) yorumları yerini artık “İntiharı bile beceremedi” (s.88) serzenişine bırakmıştır. Küşat, tüm bu yaşananları: “Al o kıyıyı vur bu kıyıya. Nah sersem kafa. Orda selviler, sarmaşıklar. Burda çelmeler, entrikalar” (Taner, 2016d: 79) şeklinde özetleyecektir.



Bir sanatçı olarak Festekizler'in gelenekçi yaşam biçimleri ile sanat dünyasının kaypak ve sahicilikten uzak anlayışı içinde yalnızlaşan, insanlara yabancılaşan Küşat, yaşama umudunu yitirmiştir. Taner, makulü arayan bir entelektüeldir. Bu bağlamda geleneksel yaşam tarzının boğucu, eskimiş yaşam tarzı ile keskin kurallarını onaylamaz. Yeni ve moderni temsil eden sanat dünyası da ikiyüzlülükleri ve sanatı çıkar ilişkilerine feda etmeleri nedeniyle Taner'in eleştiri oklarından nasibini alır.

Küşat, yazarın da oyunda sezdirdiği gibi bir Don Kişot'tur. Değirmeni keşfiyle başlayan olaylar ve aldığı kararlar neticesinde değerleri ve idealleri uğruna mücadelesini vermiştir. Fakat haksızlıklara uğrayarak toplumsal çürümüşlüğe yenilerek istemediği bir hayatı yaşamaya mecbur kalmış Festekizler'in gelenekçi yapısına sığınarak hayata tutunma rahatlığını seçmiştir. Buradaki dönüş istekli olmaktan ziyade bir zorunluluk olarak tezahür eder. Oysa Sayar'ın ifade ettiği gibi “İnsan onu olduğu gibi kabullenen bir ‘yer’e ait hissediyor kendisini; düşünce ve duygularından utanç duymadığı, kınanmadan buyur edildiği, emniyet hissi veren yere. Yaralarının görünmesinden korkmadığı yere” (Sayar, 2020: 38). Oysa Küşat, ait olmadığını bildiği bir yere köşke sığınmıştır. Köşkün ağaçlarla çevrili hâli ve kasaveti de Küşat'ın ruh hâlinin bir tezahürü olarak ortaya çıkar.

Küşat, iki kıyıda da kendini ifade edememiş hayalleri yıkılmıştır. Küşat'ın Hayrünnisa'ya geri dönüşü isteklerine ulaşamamanın, yenilmişliğin bir yansımasıdır. Çünkü Küşat ile Festekizler'in hayata bakışları bir tezat oluşturacak kadar farklıdır. Küşat'ın köşke dönüşü bir yenilmişlik, yaşamın kendi anlayışına ters istikametteki döngüsüne bir tepki, aşamamanın, ‘*tutunamamanın*’ bir çıkmazı olarak değerlendirilebilir.

Küşat, mücadele ruhunu yitirerek köşkün dış dünyaya kapalı, entrikalarından uzak alanına sığınmıştır. Çünkü İnsan yaşamı, amaca yöneliktir. “Bir kimsenin düşünebilmesi, hissedebilmesi, bir istekte bulunabilmesi, hatta düş görebilmesi için, bütün bunların bir amaçla belirlenmesi, bir amaca dayanması, bir amaçla sınırlandırılması ve belli bir yöne yöneltilmesi gerekir” (Adler, 1996a: 36). Amacını kaybeden, toplumdan umudunu kesen insanın da üretmesi, gelecek için tasarımlarda bulunması mümkün değildir. Bu bağlamda Taner, oyunuyla toplumun sanata ve insana acımasız bakışını ve koşullanmışlıklarla kendisine benzemeyenleri bir değirmen gibi öğüttüğünü vurgulamak ister.

Küşat özelinde Taner, yetenekli ve idealist insanların, gerek geleneksel yapının farklılıklara tahammülsüz zihniyeti, gerekse sanatsal çevrelerin çıkara dayalı klikleşmiş atmosferi içinde eriyip yok olduklarını ve kimlik bunalımları yaşadıklarının altını çizer.

Duygu ve düşünce dünyaları hassas olan bu insanlar, idealize ettikleri yaşamın gerçeklikleriyle yüzleşince hayal kırıklıkları ve ıstırap içinde kalırlar.

Kuşat, kendi varoluşunu anlamlandırma ve kendini gerçekleştirme arzusunun yanı sıra hayallerini de kaybetmiş sıradanlaşmış adeta yaşayan bir ölüye dönmüştür. Çünkü sadece “Nefes alıp vermek, temel ihtiyaçları karşılamak ve diğer insanlarla bir arada yaşıyor olmak insan teki için aslında ‘yaşamak’ anlamına gelmez ...tüm disiplinlerde esas olarak işaret edilen insanın kendi biricikliğini ve yaşadığı dünyanın sahiciliğini fark etmesidir. Çünkü insan, bunu başarabildikçe ‘insan’ olabilmekte; dahası bu farkındalık sınırının içerisinde oldukça da ‘insan’ kalabilmektedir” (Tüzer, 2020: 255). İnsan bu şekilde ancak kendi olabildiğinde özgürce yaşamı kuşatabildiğinde gerçekten yaşamış sayılır.

Hikâyede Taner’in hayatından da izlere rastlamak mümkündür. Taner de sanat çevreleri tarafından dili ve üslubu ile ilgili hayli eleştiriye maruz kalmıştır. Eserlerinin bir ideolojisi olmadığı, hikâyelerinin günlük basit gözlemlere dayandığı gerekçeleriyle hedef olmuştur. Oyun yazarlığı döneminde (1949) yazdığı ilk oyunu “*Günün Adamı*” provalar yapılırken sakıncalı görülüp oynanması engellenmiş oyun ancak 1961’de oynanabilmiştir.

Yazar, Kuşat’ın yaşadıkları üzerinden sanat çevrelerinin klikleşmiş ve kamplaşmış hallerine de gönderme yapar. Sanat çevreleri sanatçıları değerlendirirken objektif kriterlere göre hareket etmekten uzaktırlar. Bu şekilde anlatıda sanatta ilgi görmenin yetkinlikten ziyade “*çıkar çerçicileri*”yle olan menfaat ilişkilerine, siyasi yakınlıklara bağlı olduğu gerçeğinin de altı çizilir.

“Artırma” (Taner, 2009b: 74). hikâyesi Taner’in insanın ruh ve düşünce dünyasını sorguladığı hikâyelerden biridir. Bir artırma salonunda sanata, hayata dair okurla içten bir sorgulamaya girişen Taner, hayatta her daim kazananlar yanında, kaybedişlerini sorgulayan bir hikâye kahramanı ile çıkar okurun karşısına.

Bir açık artırma salonunda nesne ile insanın kurduğu varoluşsal ilişkinin sorgulandığı hikâye, nadide sanat eserlerini sırf zenginliklerini göstermek ve egolarını tatmin etmek için alan insanlara eleştiri getirir. Bu tavır anlatıcının ağzından şu şekilde ifade edilir: “Bakalım o alan onun kadrini bilecek mi? Ona iyi bir yer seçebilecek mi? Bu vazo onun eline bile yakışmaz. Bir ümminin gazete tutuşu gibi iğreti tutar onu aval” (Taner, 2009b: 75). ifadeleriyle değerlendirilir. Çünkü yazar göre sanat, insanda bilgi, yetenek ve kültür ister.

Türedi zenginlerin temsilcisi hikâyede Hikmet Bey'dir. Parasının çokluğunu yüksekten bakışı ve rahat hareketleri ile öykü kahramanına hissettirir. Artırma salonlarının havasının gerçekçi bir şekilde anlatıldığı hikâyede, kahraman hayatını sorgular. Parasız olmanın mutluluğa engel teşkil etmediğini kavrar. Vazgeçmeyi bir yaşam biçimi olarak kabullendiğinin altını çizer: “Ben artırmacılık oynayan bir adamım. Şimdiye kadar neyi tuttumsa hep iğreti, parmaklarımın ucuyla, hemen, kolayca bırakabilmek için tuttum” (Taner, 2009b: 90). Kahramanın sahip olmamaya odaklı yaşantısının altında sorumluluktan kaçış sezilir. Çünkü sahip olma aynı zamanda sahip olunanla bir ilişki geliştirmeyi beraberinde getirir. Hikâye kahramanı hem nesne hem de insanla ilişkiden kaçarak üzerine bir sorumluluk almaz ve kendince özgürlüğünü devam ettirir. Bu anlayışından dolayı sevdiği kızı elinden kaçırmış, gittiği artırmalarda almaktan ziyade alanları izlemeyi tercih etmiştir. Bu aynı zamanda insanın ulaşılmaza duyduğu tutku ile açıklanabilir. Hikâye kahramanı, elde etmenin değersizleştirici etkisinden ziyade elinden kaçırmış olmanın arzusal yüceltiminin onda bıraktığı hisse, bağımlı ve tutkun olmayı tercih etmektedir.

Hikâye kahramanının son gittiği artırmada eski sevgiliyle karşılaşmanın verdiği heyecan ve sonrasında yarım kalan aşkın tamamına ermemiş olmasından duyulan mutluluk “Pişman mıyım şimdi? Ne gezer. Tam tersine. O zaman kızdığım alıcısına şimdi acıyorum bile. Şimdiye kadar üstümde hiçbir şey kalmamış olmasının şansını küçümsememeli” (Taner, 2009b: 88). şeklinde ifade edilir. Kaybedişlerin insana tekrar seçebilme özgürlüğü verdiğinin de belirtildiği hikâyede, kaybettiğimiz için hayıflandığımız şeylerin bizi birçok olumsuzluklardan koruduğu vurgulanırken bu tespitin gerçekliği hikâyenin devamında bir avuntuya dönüşür.

Hikâyede yazar, sanatçının kaybedişlerinin sanatın esin kaynağı olduğunu da ortaya koyar. Kahramanın “Ben artırıp alan değil, sadece artırma oyunu oynayan serserinin biriyim. Sonrada oturur, züğürtlük geveleyişleri, talihsizlik yaveleri ile hikâyeci numaralarına başvururum” (Taner, 2009b: 89). sözleri dikkat çekici niteliktedir. Ayrıca sanatın ve sanatçının özgür olması düşüncesine de hikâyede “Hürlüğümü korumak için bağlanmaktan korkup hep kopmaya kopabilmeye baktım” (Taner, 2009b: 90). ifadeleriyle vurgu yapılır.

Arttırmaya gelenler toplumun üst sınıfının temsilcileri olan zengin insanlarıdır. Müzayedede alınan nesneler, zengin sınıfın birbiriyle girdikleri güç mücadelesinin bir arenasına dönüşür. Sürekli artırılan nesnelerin fiyatı en güçlü tarafından satın alınır ve yanına bir zafer takı gibi kartvizitler iliştilir. Bu tavırları eleştiren yazar, varlıklı insanların değerli eşyalara sahip olarak toplum içindeki yerlerini diğer insanlara gösterme gayreti taşıdıkları,

sürekli bir kendini ispat hâlinde yaşadıkları gerçeğini vurgular. Bu ona göre yorucu ve gereksiz bir çabadır.

Bu tatminsizlik, toplumda hep bir onaylanma arzusu, insanın egoizminin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Modernizmin dayattığı bu anlayışla insanlar, aldıkları eşyanın değeri arttıkça ona sahip olmanın da diğer insanlar arasında kendine bir statü kazandıracağı yanılgısındadırlar. Salondaki insanların kıyafetleri ve taşıdıkları nesneler de bu amaca hizmet eden unsurlar olarak dikkat çeker. Fromm’a göre “Nesnelere (ya da insanlara) sahip olmak, onları elde edip, kendi egemenliğine almak ve saklamak türündeki bu tutku, insanın doğumuyla birlikte onda var olan bir duygu değildir. Böyle ihtiraslar, toplumsal gelişmelerin ve koşulların insan türü üzerinde etkili olması sonucu ortaya çıkar” (Fromm, 2019: 114). Bu bağlamda insan ancak sahip olmak duygusundan uzaklaşıp kendini nesneler üzerinden ifade etmeye çalışma alışkanlığından vazgeçerse bağımsızlığına, özgürlüğüne kavuşabilir. Çünkü kendilik bilincine sahip insan, bu yola tenezzül etmeyecektir. Değerli nesneler üzerinden hayatını anlamlandırmaya çalışmak madde temelli hayat felsefesinin insana dayattığı tüketim ve sahip olmaya odaklı kimlik arayışının bir tezahürüdür ve insanı kimliksizleşmenin tuzağına düşürür. Bu anlayışla hareket eden insan, maddi gücünü kaybettiğinde bir hiç konumuna düşmüş olur.

Hikâye kişisi, düşük geliriyle ait olmadığı bir çevrede olduğunun farkındadır. Çevresindeki insanlar tıraşlı olmaları, kürkleri, puroları ve rahatlıklarıyla temsil ettikleri sınıfın göstergelerine sahiptirler. Hikâye kahramanı ortamda yabancı olduğunun hissedildiğini bilir. Artırmaya katılacak, rekabet edecek maddi güce de sahip değildir. Fakat salonda eski sevgilisini görünce fikir değiştirir. Cebinde seksen lirası olan kahraman hem bir jest hem de içinde bulunduğu sefil yaşamı gizlemek adına artırmadan fazla rağbet görmeyen bir küllük alıp eski sevgilisinin kızına ev hediyesi olarak verir. Onun bu tavrı, ne kadar uzak olduğunu söylese de onun da “herkes” gibi davrandığının egosunun isteklerine kayıtsız kalamadığının bir göstergesi olarak öne çıkar. Çünkü “öteki”, kişinin düşünce ve eylemlerini dönüştürücü bir role sahiptir.

Alınan nesnenin kişinin toplumdaki statüsüne denk geldiği hikâyede, kahramana kendi sınıfsal konumunu hatırlatan bir küllük denk gelmesi rastlantısal değildir. Nesneler sadece varlıkları ile değil metinde çoğaltılan anlam katmanları açısından da değer taşıyabilirler. Bu bağlamda küllük bir zemine ihtiyaç duyması, puroların küllerini muhafaza etmesi bakımından sembolik bir değerle kahramanın toplumsal statüsüne bir göndermedir. Kahraman ne kadar entelektüel sorgulamalar yapsa da gerçekte Taner’in “Konçınalar”

hikâyesinde de değinmiş olduğu üzere o, sosyal hayatın en alt katmanında varlıklının tahakkümüyle sadece onlardan kalana, onların itibar göstermediklerine sahip olabilecek bir “*konçina*”dır. Çünkü “Endüstrileşme modern insanı bir meta hâline getirmiştir. Bu sebeple bireyler sadece kendine değil kapitalizmdeki rekabetçilik yüzünden birbirine de yabancılaşmıştır” (Karataş, 2018: 737). Bu gerçek de hikâyede nesneler üzerinden açık edilir.

Mekân olarak seçilen müzayede salonu, Taner’in varlıklı insanların yaşamına temas etme ve onların nesneler üzerinden kendilerini tanımlama çabalarını gösterme amacı taşır. Hikâye kahramanının durumu ise varlıklılar arasında sıkışmışlığı ile alt grubu temsil eden insanların psikolojilerini yansıtmaya çabası olarak değerlendirilebilir. Kahramanın salondaki tavırları ve düşünce biçimi, yoksul insanların hayata tutunma yolunda kendilerine söyledikleri yalanları deşifre eder. Yazarın mekân seçimi aynı zamanda acımasız hayatın sahnesini andırır. Güçlüler rahattır her istediklerine sahip olabilirler fakat yoksullar mücadeleye girecek güçten mahrum oldukları için sadece hayatı seyrederler. Onların payı, yalnızca varlıklı ve güçlülerin izin verdiği kadardır. Hikâye kahramanı bu ortam içinde kendini bir yabancı gibi algılar. Bu algı gerçekte yaşama tutunma çabası içindeki alt sınıfların topluma yabancılaşmasının sembolize edildiği bir sahnedir.

“Ases” (Taner, 2009b), yazarın değer sahibi insanların toplum içindeki durumuna göndermelerde bulunduğu bir hikâyedir. Olumlu her şeyi tüketen bir toplumsal yapıyla birlikte yazarlığını da sorguladığı “Ases” hikâyesinde Taner, Ases adlı futbolcunun çok başarılı olmasına rağmen kendini öne çıkarmayışını, hırs ve egodan uzak oluşunu takdir eder. “Ases ekip için oynuyor, tribün için değil. Ases futbolu kendinden çok seviyor” (Taner, 2009b: 142). Ases, kendi değerlerini oluşturmuş ve o değerler üzerine bir yaşam biçimi inşa etmiştir. Futbolun hayatla özdeşleştirildiği hikâyede Ases, kendi taraftarlarından alacağı tepkiyi bilmesine rağmen karşı takımın futbolcularını teselli edecek, attığı golün nizami olmadığını hakeme söyleyecek kadar centilmen bir futbolcudur. Herkesin çıkarını öncelediği bir ortamda Ases, kendi olmayı başaran örnek bir kişilik olarak ortaya çıkar.

Hiçbir beklenti içinde olmadan işini sevmenin ve mutluluğu bu şekilde yakalamanın takdir edilesi bir meziyet olduğunu belirten yazar, başta kendisi olmak üzere birçok insanın bu sadelikten dolayısıyla da mutluluktan yoksun olduğunun altını çizer. “Yazarlık bir narsis kompleksi: ‘Bak ben ne yazdım. Ne marifetlerim var benim. Okuyun beni. Beğenin zekâmı, buluşlarımı’ demek. Sade yazarlık mı? Aktörlük, askerlik, politikacılık, iş adamlığı; hırs olmadan, beğenilmek hevesi olmadan yapılır mı?” (Taner, 2009b: 152). Ases’i kendisinin

bir tarafı olarak niteleyen yazar, Ases'in beğenilmeye boş verişine ve oyunu oyun olarak kabul edip mutluluğu yakalamasına hayrandır. Yazarın oyundan kastettiği gerçekte yaşamdır. Yazar, yaşamın tüm egolardan, hırslardan sıyrılarak tüm sadeliği ve gerçekliğiyle yaşanması arzusundadır. İnsanın ancak bu şekilde mutlu olabileceğini düşünür. Başkaları tarafından beğenilmek arzusu kendi olamamayı ve beraberinde de mutsuzluğu getirecektir.

Toplum bireyi kendi istekleri doğrultusunda koşullandırarak zamanla insanın orijinal yanlarını törpüler. Kendine uymayanı da dışlar, cezalandırır. Yazar Ases'in de zamanla yozlaşmış toplum içinde düzene uyacağını ve bu içtenliğini kaybedeceğini düşünür: "O gün böyle kalır mı hiç sanmam. Kalırsa güneşin batıdan doğması gibi olağanüstü bir fenomen sayılmalıdır bu" (Taner, 2009b: 153). sözleriyle kişilerin toplumun baskısı karşısında şansları olmadığını vurgular.

Hikâye, Ases'in toplumun dayatmalarına direnerek "*Her iyiyi aşağı aşağı çeken böyle bir ortamda daha fazla*" kalmak istememesi, futbolu bırakıp muslukçu ustası olmasıyla sürpriz ve ironik bir sonla biter. Çünkü toplum kendisinden olmayanı, düşünce ve eylemlerinde özgür olanı benimsemez. Çünkü özgür ve değerleri üzerinde taşıyan insan, toplumun yozlaşmışlığını gösteren bir aynaya dönüşür. Toplum da aynada gördüğünden hoşlanmadığı için kendini açık edenleri yok eder.

Taner, bu sonla toplumun acımasızlığını görünür kılar. Ases, değer odaklı bir insan kimliğiyle futbol camiası içinde barınamamıştır. Ya değişecek ya da gidecektir. O, gitmeyi tercih ederek "*herkesleşme*"yi reddetmiş, insani vasıflarından kopmuş, yozlaşmış, çürümüş topluma da bu şekilde bir gol atmıştır.

Taner'in "Allegro Ma Non Troppo" (Taner, 2009a: 144). hikâyesi adından da anlaşılacağı üzere müzik temalı bir anlatıdır. Linowsky, adlı bir müzik adamından ders almaya başlayan kahramanın, kendisi gibi derslere devam eden yetenekli ve güzel Mathilda'ya duyduğu planotik aşkın konu edindiği hikâyede, sanata dair saptamalar yapılır.

Mathilda'yı görebilmek ona yakın olabilmek arzusuyla derslerine daha da önem veren kahraman, bir gün hocası Linowsky'yle Mathilda'yı sevişirken yakalar ve büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Bu olay sonrası keman çalmaya tövbe eder. Çirkin olarak gördüğü hocasının güzel Mathilda'ya sahip olmasının şaşkınlığını, hayat tecrübesizliğini "...çocuktum, cahildim. Hanyayı Konya'yı bilmiyordum" sözleriyle ifade eder. Çocukluk yıllarının saflığıyla hayatı anlamlandırmaya çalışan kahraman, hayatın farklı bir ritmi olduğunu bu tecrübeyle kavramaya başlamıştır. Kahramanın "Kadın denilen mahlukun keman gibi, hatta

ondan da kapisli bir enstrüman olduğunu, onun da olanca hüner ve güzelliğini ancak ve ancak virtüöz ellerin emrine verdiğini öğrenişim çok sonraları, saçlarımın iyice dökülmeye başladığı devirlere rastlıyor” (Taner, 2009a: 153). sözleri Taner’in kadınlarla ilgili düşüncelerini içermesi bakımından değerlidir. Bu değerlendirmeye kadının sadece fiziksel bir albeniden ziyade seçimlerini, ruhuna dokunabilen, estetik ve sanatsal yetenekleri olan insanlardan yana yaptığı çıkarımı öne çıkar. Kahramanın, gençlik yılları için yaptığı bu özeleştir, içinde ironik bir tavır saklar. Yazar, kadını sadece cinsel bir obje gibi gören insanları bu yolla eleştirmiş, ilişkide kadının incelik ve duygusal örtüşüm arayışını çarpıcı bir örnek üzerinden vurgulamıştır. Hikâyede kadın estetiğinin müzikle birleştirilmesi de ayrı bir unsur olarak değerlendirilebilir.

“Salt İnsana Yöneliş” (Taner, 2009a: 194). hikâyesi şef adlı popüler bir kadın kahramanın örgütlediği ve yönlendirdiği edebiyat meraklısı gençlerin dergi çıkarma macerasını konu edinir. Taner, bu hikâye ile Türkiye’deki edebiyat ve sanat ortamının açmazlarını karikatürize ederken “Döneminin akımlarıyla, kendine yöneltilen eleştirilere bu öyküyle cevap verir” (Tosun, 2018b: 126). Her sanat dalında yetenekli olduğu ama hiçbirine yönelmediği vurgulanan şefin “Oynamaktan çok oynatmaktan hoşlanan büyük rejisörlerin o sinsi gururu ile”(2009a: 195). hareket ettiği belirtilir. Etrafında toplanan gençleri sürekli yönlendiren şef, onları Batı sanatçıları taklide zorlar, sanat çalışmalarında özgür bırakmaz. ““Sen, bir müddet James Joyce’unu yaşa’ diyordu. ‘Ama tam manası ile. Tekniğini, üslubunu, vokabülerini didik didik ederek...’ Bir zaman sonra; ‘Yeter artık’ diyordu. ‘Şimdi biraz da Faulkner’ini yaşa.’ Ve Sungur bir müddet de Faulkner’ini yaşıyordu. O bitince Samuel Beckett’ini, Alberto Moravia’sını, Dos Passos’unu yaşıyordu. Ve her yaşayış devrinde o, oradaki örneğinin damgasını taşıyan hikâyeler yazıyordu” (Taner, 2009a: 196-197). Bu taklitçi yaklaşım Taner’in edebiyat dünyasına bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir.

Sanat, özgür olduğunda yaratım gücü de zenginleşir. Taklit, sanatın özgünlüğünü ortadan kaldırır. Hikâyede edebiyat dünyasının orijinal eser üretmek yerine Batı taklitçiliği yaptığına vurgu yapılır. Taklitçiliği abartanlara da Sungur adlı gencin şefin gözüne girebilmek için “Çukurova tarlalarında bir de zenci-beyaz çekişmesi icad edivermiş” olması örnek gösterilir. Yerliliği küçümseyen bir anlayışa sahip olan şef için: “Taklit maklit, özenti bozuntu, onlara Batının değerler penceresini ilk açan o oldu. Onları, yerli örneklerin sığ sularından, Thomas Voolfe’lerin, Ezra Pound’ların enginlerine açılmaya ilkin o zorladı. Apollinaire’in, Breton’un şiirlerini- ama İngilizce tercümesindenmiş, olsun- ilkin ondan

dinlediler. Expressionisme, sürrealisme, existentialisme hakkında bilinmesi, bir mecliste söylenmesi gerekenleri iyi-kötü ondan edindiler” (Taner, 2009a: 197). şeklindeki övgülerin altında yazarın edebiyat dünyasına yönelik ironik ve eleştirel bir sorgulaması görülür. Orijinal hiçbir eser üretemeyen, sanata ve edebiyata katkısı olmayan insanların popülist yaklaşımlarla eser vermesinin edebiyat dünyasını bir kısır döngü içine aldığı ifade edilir. Ayrıca Taner, belli bir topluluğa dâhil olmadığı için kendisine yöneltilen eleştirilere “Grup davranışlarının, sanatçı özgürlüğünü kısıtlayıp nasıl taklitçi bir zihniyete sürüklediğini” (Tosun, 2018b: 127). öyküde görünür kılarak cevap verir.

Var olan her şeye muhalif olmayı yenilik olarak gören anlayışların yozluğunu şefin şahsında ortaya koyan Taner, “Olağandan, bilinen, alışıldan aykırısını yapmak ve yaptırmak, sanat anlayışının da değişmez ilkesiydi” (Taner, 2009a: 197). sözleriyle yazar, yenilik yapmak farklı olmak adına girilen absürtlükleri tiye alır.

Hikâyede, edebiyat dünyasının karşıt guruplar şeklinde konumlanmasına dikkat çekilir. Bu durumun yol açtığı kanonlaşma, sanatın özünden uzaklaşıp bir ideolojinin sesi olma çabaları da eleştirilir. Edebiyat dergisi çıkarma telaşı içindeki Tunçalp’in “Bir sisteminiz var mı?” diye itiraz etmesi “Bir kişiliği, belirli bir rengi olmadıkça, sırf dergi çıkarıyoruz diye övünmek için dergi çıkarılamaz” (Taner, 2009a: 199). çıkışı belli bir fikri, anlayışı, sistemi olmayan Türk edebiyatındaki yayınların bir eleştirisidir. “Dil Kurumu’nun gözüne girmek için hep arık tilciklerle konuşan, Rumelili olduğu için de devrik tümceyi içlerinde en rahat kullanan Yaltırım ise; ‘Salt yırla, öyküyle çıkar mı sanat dergisi’” (Taner, 2009a: 200). sözleri ise Taner’in Nurullah Ataç tarafından sıkça eleştirilmiş olmasına bir cevap olarak yorumlanabilir.

Hikâyede, sadece var olanı yıkmak ve eleştirmek adına yapılan yayınların edebiyat dünyasına bir şey kazandırmadığı belirtilir. Grup üyelerinden Günay’ın: “En iyi renk polise sağcı, okurlara solcu görünmektir. Akıllı yazarlar hep böyle yapmışlardır” (Taner, 2009a: 200). sözleri de edebiyat dünyasını temsil eden yazarların tutunabilme uğruna bir yerlere yaranma çabasının ve kişiliklerinden ödün vermelerinin eleştirisidir. “*Salt İnsana Yöneliş*” adıyla çıkan dergiye olan ilgisizliğe hayıflanarak yazar grubu, bir akademisyenden gelen eleştire karşı ise “Küplere bin(er)ler” (Taner, 2009a: 205). Eleştiriye dikkate almak, eksiklikleri düzeltmek yerine grup üyeleri akademisyenin dersine girip rezalet çıkarmak, ona iftira atmak hatta onu dövmekten söz ederler. Edebiyat dünyasının nabzının attığı, yeni insanların yetişmesine zemin teşkil eden dergileri hazırlayan grubun bu olumsuz tavırları, edebiyat dünyasının içinde bulunduğu hâli göstermesi bakımından önemlidir. Yine sıkça



rastlanan antoloji oluşturma ve belli siyasi görüşe yer verip diğer sanatçıları yok sayma anlayışı da hikâyede eleştirilir. Gruplaşmaların, atışmaların dil problemlerinin, yerlilik, taklitçilik tartışmalarının bir ironisi şeklinde gelişen hikâye Haldun Taner'in yazın hayatı boyunca aldığı eleştirilere bir yanıt niteliğindedir.

“Salt İnsan Yöneliş” dergisi bu edebi çalkantıların, tartışmaların içinde seviyenin iyice düşmesiyle “‘Susuyoruz’ adlı tarihi manifestoyu yayımlayıp sus(ar)” (Taner, 2009a: 206). Bu susuşun sebebini de: “bir gün yine konuşacağız... Çevre bizi kaldırmaya yetkin olduğu zaman” (Taner, 2009a: 206). şeklinde izah ederler. Hikâyedeki bu ifadeler, Taner'in halkı küçümseyen Anadolu kültüründen uzak, gelenekten beslenmeyenlere bir eleştiri olarak görülebilir. Bu sözler, yetkinlikleri ve üretkenlikleri olmayan kısır tartışmaları körükleyen ve her şeye muhalif olmayı marifet sayanların bir klişesi olarak ele alınmıştır. Taner, edebiyat dünyasında taklitle günü kurtaranlara ironik bir yaklaşımı ifade eden “Yine şapkalar kapılır, pipolar aşırılır. İtişip kakışıp, yumruklaşıp eski günleri, ilk gençliklerini anarlar. Her şeyi ilk kendilerinin keşfettiğini sandıkları, her şeyin en iyisini, en güçlüsünü, en görülmemişini kendilerinin yapacaklarına inandıkları, o bir daha geri gelmeyecek mutlu gençlik günleri...” (Taner, 2009a: 208). sözleriyle hikâyeyi bitirir. Hikâye, yazarın uzun yıllar içinde bulunduğu edebiyat dünyasının arızalarını ortaya koyması açısından önem taşır. Taner, hikâyede ele aldığı konu ve kahramanlar vasıtasıyla edebiyat dünyasının belli grupların elinde klikleşme sorununa dikkat çeker ve bu durumu onaylamaz. Taklitçilikle, çekişmelerle sanatın bir yere varamayacağını vurgularken kendi kültür zenginliğimizin değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Bu şekilde kendine yapılan eleştirilere nahif kişiliğine uygun bir cevap vermiş olur.

Yazar, “*Kahveler Üzerine*” köşe yazısında ülke sanatı ve kültürüne dair: “Yarısı okuma yazma bilmeyen, okuma yazma bilenlerin de onda dokuzunun sanattan, kültürden nasibi olmayan bir toplumda ilgi yoksulu birkaç yüz edebiyatçı ve sanatçı Sartre mı olsun istiyoruz, yoksa Paul Valery mi?” (Taner, 1987b: 109). sözleriyle sanat ve kültür konusundaki yetersizliğin ve dünya çapında sanatçı yetiştirememiş olmanın nedenlerini yazar, ona göre eğitim seviyesinin düşüklüğü, okumaya, sanata ilgisizlik bu nedenlerin başında gelir.

Haldun Taner, bir kültür insanı olarak Türk siyasetinin kültüre bakışını gerçekçi bir zeminde değerlendirmiş ve gördüğü aksaklıkları çekinmeden eleştirmiş bir sanatçıdır. Eserlerinin çoğunda politik kaygıların ya da çıkarların ülke gidişatına etkilerine vurgu yapan Taner, kültür ve sanatı toplumların gelişmesine ve aydınlanmasına katkı sunan bir unsur

olarak öne çıkarır. Bu bağlamda bir ülkenin kültür ve sanat politikaları uzun vadeli olacak şekilde planlanmalı ve ehil ellere emanet edilmelidir.

Taner'in 1962 yılında "Bu Şehr-i İstanbul ki" ile başlayan ve 1967'de "Devekuşu Kabare"nin kuruluşu ve "Vatan Kurtaran Şaban" oyununun sergilenmesiyle devam eden süreç, kabare tiyatrosu dönemi olarak değerlendirilir. 1965'te yazılan "Vatan Kurtaran Şaban" (Taner, 2016b), siyaset ve kültür politikaları üzerine yoğunlaşan atamalarda liyakatten ziyade parti çıkarlarına göre hareket edildiği düşüncesinden yola çıkan mizah ve ironinin içine ustaca sindirildiği bir kabare tiyatrosudur. Taner, oyunu Demokrat Parti'nin "...kültür politikaları aracılığıyla sanat ve kültür yaşamımıza bir sağ ambargo koymaya kalkmaları(na)" (Taner, 1987b: 81-82). bir tepki olarak kaleme aldığını söyler.

Yirmi bir tablodan oluşan oyunda kültürle tek ilişkisi hastalanan komşusunun yerine Kuğu Kuşu Balesi'ne gitmek olan tapu kadastro müdürü Şaban Bey'in Kültür ve Sanat Müsteşarı olarak atanmasıyla gelişen olaylar konu edilir. Şaban'ın atanma sebebi gittiği oyunun fuayesinde karşılaştığı başbakanlık özel kaleminden dostu Kutbettin Bey'i görmesidir. Aslında makama düşünülen biri hafız diğeri İslam tarihi müderrisi iki aday vardır ama onları atamak destekçisi bakanları küstüreceğinden üçüncü bir yol aranmıştır. Taner, bu anlatımla siyasetin atamalarda liyakatten uzak yaklaşımını açık ederken Kültür ve Sanat Müsteşarlığına düşünülen isimlerin meslekleri üzerinden de uygulamalarını beğenmediği sağ siyaset anlayışını eleştirir.

Başlangıçta Şaban, "Bilmediği bir alana atanınca / Af diler hemen / Rica eder / Kerem edin ihtisasım değil der" (Taner, 2016b: 14) Fakat amirleri emir yüksek yerden "İhtisası boşver derler / Bak dâhiliye vekilimiz neci / Doktor hem de bevliyeci / Turizm bakanımız / Turist olmamış ömründe / Hariciyenin dümeni / Emekli bir valinin emrinde / Devlet işlerinde ihtisas sonradan gelir.../ Maksat vatani kurtarmak" (Taner, 2016b: 14). sözleriyle siyasetin hizmet odaklı değil çıkar odaklı bir yapıya büründüğünün altını çizen yazar, bu şekilde ülkenin ileri gidemeyeceğini de seyirciye gösterme çabasındadır.

Şaban'ın görevi kabul etmesi için ona övgüler düzülür: "Sen değil misin geçen gece / Ördek gölü balesine giden / Sen değil misin / Evde / Dairede / Ehibba arasında / Safahat'tan Muallim Naci'den / Mısralar döktüren" (Taner, 2016b: 14). Metinde layık olmayan bir kahramana yapılan bu iltifatlar ironik anlatımı akla getirir. Çünkü metinde yapılan sözde övgüler ve abartılı yaklaşımlar seyircide söylenenlerin gerçek olmadığı izlenimini oluşturmak içindir. Bu şekilde yazar, seyirciyi oyuna yabancılaştırarak gerçeklikten

uzaklaştırır ve mizaha kapı aralar. Mizahla metnin öğretici boyutunu gizleyen yazar, seyirciden ironiyi çözmesini bekler. Zira “Mizahın oluşturduğu üst yapının amacı ironinin sağladığı derinliği ilk bakışta gözden uzak tutmaktır. Böylelikle yazarın niyeti de ilk elde göze çarpmaz” (Demir, 2019: 398).

Şaban da daha fazla direnemez ve görevi kabul eder. Kalem müdürü olarak da pişpirik arkadaşı Mısta Bey’i atar. Şaban’ın müsteşar olarak planı, tebdili kıyafet gezmek ve alanı içerisine giren yerleri tetkik ederek sanat camiasını tanımak ve icraatlarını ona göre organize etmektir. Yanına Mısta Bey’i alan Şaban, Nefise Mektebine, plakçıya, kitapçıya, tiyatroculara, Yeşilçam’a giderek yerinde tetkik yapar. Şaban’ın gittiği yerlerde ortaya koyduğu tavır ve söylemleri seyirciyi güldürürken dönem siyasetinin yozlaşmış görüntüsünü de sahneye taşır. Kültürden anlamayan bir kültür müsteşarının gittiği her yerde bir politik amaç arayan hastalıklı zihni, oyunda açık edilirken dönem siyaset anlayışına da göndermeler yapar. Sanatın insana kazandırdığı geniş ve evrensel bakış açısının yok sayıldığı teftişlerde, siyasi yönetimin temsilcisi olan Şaban, seyircinin gözünde komik bir karikatüre dönüşür. Zaten oyunun gidişatı da gerek yanlış anlaşılan söylemler gerekse oluşturulan karşıtlık zeminiyle Şaban ve Mısta Bey arasında kavuklu pişekar ilişkisine döner.

Taner, oyun boyunca siyasetin kültüre ve sanata at gözlüğüyle bakışını ironi ve mizah gibi iki güçlü eleştiri imkânını kullanarak yerden yere vurur ve yozlaşmanın, çürümenin fotoğrafını çeker. Oyun sonunda Şaban da birçok siyasetçinin maruz kaldığı uydurma eleştirilerle “miyadi dolmuş”, “suyu ısınmış” (Taner, 2016b: 82) olarak görevinden alınır. Gerekçelerde dönemin zihniyetinin izleri görülür: “Yeteri kadar gerici değil / Der biri / Geçen Cuma namazı Hacı Bayram’da göremedim / Der başkası / Bir üçüncü sinsi sinsi gülümser / Sanatla sanatçılarla övür ola ola / Kaydı kadaastrocu Şaban da sola / Diye bir laf atar ortaya / Klişe hemen tutar” (Taner, 2016b: 81).

“Vatan Kurtaran Şaban” kabare tiyatrosunun 1960’ların politik anlayışına ve yozlaşmışlığına dair ortaya koyduğu eleştirileri değerlendirdiğimizde bu eleştirilere sadece dönemsel olarak bakmanın yanlış olacağı açıktır. Geniş bir bakış açısıyla eser değerlendirildiğinde eserin evrensel bir nitelik taşıdığı, eserde tablolar hâlinde geçen olayların gerek eserin yazıldığı dönem içerisinde gerekse bugün birçok dünya ülkesinde yaşanan sorunlara temas ettiği görülür. Oyunda Şaban’dan önce müsteşar olarak düşünülen Süleymaniye Kütüphanesi hafızı ve İlahiyat Fakültesi İslam tarihi müderrisinin kültür ve sanata hâkimiyetinden ziyade ülke siyasetinin seçmeni memnun etme arzusuna hizmet ettiği açıktır. Zira oyunun giriş şansonunda bakanların da ihtisas alanlarıyla uyuşmayan

konumlarından alaylı bir üslupla bahsedilir. Oyunda işlerin vatan kurtarma, kahraman olma gibi hamasi ve sığ bir yaklaşımla ele alınması çağdaş normların ötelenmesi, akıl yerine duygularla hareket edilmesi de Türk siyasetine getirilen bir eleştiridir.

Her meseleye partizanca yaklaşım, tekelleşmiş hakikat anlayışı, yaranma psikolojisi, işi ehline teslim etmeme siyaset kurumunun yozlaşmış, çürümüş yapısının göstergeleri olarak oyunda öne çıkar. Foucault, “*Özne ve İktidar*” kitabında bu anlayışa “Bir siyasi rejimin hakikate kayıtsız kalmasından daha tutarsız hiçbir şey gösteremezsiniz bana; ama hakikati kendi tekelinde bulundurduğunu iddia eden bir siyasi sistemden daha tehlikeli de hiçbir şey yoktur” (Foucault, 2016: 97). sözleriyle eleştiri getirir. Her eylemin çıkara dayandığı siyaset anlayışı oyunda falso yapmamak adına gerçekleri dile getirmekten imtina eden Mısta Bey’in “Yuvarlak konuşalım. Bir şey diyelim ki, ne dediğimizi kendimiz bile anlamayalım” (Taner, 2016b: 17). sözleriyle ifşa edilir. Ayrıca Şaban, “Az ve öz konuşalım. Mısta Bey kardeşim özlü konuşalım. Ruhçu, yapıcı, hamleci konuşmalar yapalım (Nutuk edası ile)” (Taner, 2016b: 18) sözleriyle halkın hamasetle nasıl kandırıldığını ortaya koyar.

Oyun boyunca Müsteşar Şaban ve Mısta Bey’in ziyaret ettiği yerlerdeki tavırları ve anlayışı da siyasetin yozlaşmışlığına göndermeler taşır. Oyunda “...arı gülmececi toplumsal taşlamaya, yanlışlıklar güldürüsünden ince alaya uzanan usta işi tablolar” (Yüksel, 2000: 53) seyirciyi liyakatin olmadığı politik ortama dair düşünmeye ve sorgulamaya yöneltir.

Heykellere peştamal giydirmek, alkış plağı almak, nabza göre şerbet vererek halkın ruhçu, mukaddesatçı ruhiyatçı plakları seveceğini vurgulamak siyasetin oyunlarını ve çağdaş olmaktan uzak tavrını seyirciye açık eder. Ayrıca oyunda plakçının zemine ve zamana göre seçimlerin değiştiğini vurgulaması da sanat-siyaset ilişkisinin şarkılar ve marşlar üzerinden okunmasına da kapı aralar. Buna göre “İzmir Marşı” İstiklal Savaşını, “Onuncu Yıl Marşı”, İsmet Paşa yıllarını, “Hatırla Sevgili” de Menderes zamanını imler.

Oyunda siyaset, her şeyi kendi çıkarına halkı kandırmak veya korkutmak için kullanır. Konservatuvarda “sol” notası üzerinden siyasetin tarafgir ve trajikomik yaklaşımı öncelenirken içinde çok sol notası olan besteye 142. Madde uygulama tehdidi ise muhalefeti sindirme taktikleri olarak belirir. Açık saçık denerek resimlere millî, mahalli, dini, hamasi renklerin tercih edildiği, mukaddesatçı donlar yapma düşüncesi hem gülünç hem de düşündürücüdür.

Taner, oyunla Türk siyasi anlayışının kısır çekişmelerle dolu, liyakatten yoksun yozlaşmış hâlini gülünçleştirdiği Kültür ve Sanat Müsteşarı Şaban Bey üzerinden ironinin imkânlarını kullanarak eleştirirken seyirciden de sorgulama ister. Zira ironi, yazarın anlatımında örtük bıraktığı incelikli eleştirileri, bilinçli muhatabından iş birliği isteyen gizli bir dili imler. Herkesin anlayamadığı bu dili anlayanlar “...başkalarının dışlandığı hissinden kısmen de olsa haz duyarlar. Bu tür ironide konuşmacının kendisi ironik yorumun hedefindedir. Yazar ile okur konuşmacının arkasından gizlice anlaşılmış, standardı belirlemiş ve karakteri bu standarda göre kusurlu bulmuştur” (Booth, 2012: 318). Taner ile seyirci de oyun boyunca iş birliği içinde hem eğlenirler hem de siyaset ve uygulamalarını eleştirip sorgularlar.

Oyunla Taner, olaylara tek yanlı bir at gözlüğüyle değil geniş bir bakış açısıyla bakabilmenin önemini vurgular. Ayrıca sadece seyretmenin, iyi şeyler olsun, bu kokuşmuşluk ortadan kalksın diye beklemenin hiçbir fayda getirmeyeceği iyi şeyler olsun isteniyorsa harekete geçilmesi gerektiği hususunda seyirci birinci perdenin son şansonunda uyarılır: ...

Ne gelen var ne giden

Ömür hep böyle geçer

Godot gelmez arkadaş

Sen ona gitmezsen” (Taner, 2016b: 50)

Oyunun ikinci ve son perdesinin sonundaki “*Çürümüş Bir Şey Var Şansonu*”nda ülkeyi yöneten politika yapıcıların çürümüşlüğü gözler önüne serilir:

“...

Çürümüş

Bir şey var

Neye baksan etrafta” (Taner, 2016b: 83)

Taner’in bu oyunla 7 Ocak 1946 tarihinde kurulan ve 1950-1960 yılları arasında Türkiye’de iktidar olan Demokrat Parti’nin uygulamalarına bir eleştiri getirdiği açıktır. Oyunda yer yer vurgulanan ve dönemsel tartışmaları imleyen ‘*ruhçu*’, ‘*mukaddesatçı*’,

kelimeleri ile ‘*Menderes zamanında ‘hatırla sevgili’ şarkısı*’ yazarın işaret ettiği siyaset anlayışını okura çağrıştıran ifadelerdir.

Taner, siyasetçi ve devlet adamı kimliğini birbirinden ayırır. “Bir Tarif” adlı köşe yazısında: “Bence gerçek devlet adamının günlük politikacıdan ayıran en belirli özellik birinin dürüstlüğüne, seciyeli bir prensip adamı oluşuna karşılık berikinin kaypaklığı, oynaklığı, istikrarsızlığıdır. Günlük politikacının gözü hep dışardadır. Göze girmek, yerinde kalmak, oy avlamak, kendini kurtarmak merakındadır. Gerçek devlet adamının ölçüsü kendi vicdanı ve vatan sevgisidir. Önce bunun gereğini yerine getirir. Alkışı Yuhalanmayı hiç düşünmeden” (Taner, 2016c: 55).

Taner’in siyaset kurumuna eleştirilerini yönelttiği anlatılar aslında demokrasinin ülkede tam olarak yerleşmediğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Taner, evrensel değerleri özümsemiş bir toplum ve ileri demokrasinin uygulandığı bir siyaset arzusundadır. Ancak bu şekilde modern bir toplum olunabileceği ve geleceğin dünyasında var olunabileceği düşünür. Onun değerlendirdiğimiz “Yaşasın Demokrasi”, “İki Komşu”, “Bir Çuval İncir”, “Keşanlı Ali Destanı”, “Tuş” hikâyelerinde de siyaset kurumuna sert göndermeleri vardır. Yaşasın Demokrasi’de seçme hakkının önemini anlamayan siyasetin tuzaklarına düşen bilinçsiz halkın demokrasi kavramından uzak hâli gözler önüne serilir. İnsanlar, bilinçli olarak değil yapılan propagandanın etkileriyle tercihlerini kolayca değiştirirler. Yine İki Komşu hikâyesinde Saraylı Hanım ve İfakat Hanım, siyasi tercihlerini düşünsel bir altyapıyla değil birbirlerine olan kıskançlıkları ve çekişmeleri üzerine kurar. “Bir Çuval İncir” ise siyasetçilerin görevlerini yapmak yerine kendi çıkarları neyi gerektiriyorsa ona yöneldiklerinin altını çizer. Keşanlı Ali Destanı’nı da ise siyasiler insanları oy uğruna devlet dışı erklerin eline teslim ederler. Tuş hikâyesi ise siyasetçilerin kendileri söz konusu olduğunda hukuku hiçe saydıklarının ve bu yaklaşımın da toplum tarafından normalleştirildiğinin altını çizer. Bu yaklaşımın altında da yazara göre siyasetçilerin milleti vesayete muhtaç bir çocuk gibi görmesinin payı vardır.

Siyaset ve siyasetçileri olumsuz bir bakış açısıyla anlatılarda öne çıkaran Taner’in muhatabından beklediği demokrasiyi içselleştirmesi seçimlerini bilinçli yapmasıdır. Taner, karikatürize ettiği siyasetçilerle okurdan/izleyiciden gülerken düşüncelerini bekler. Onları siyasetin oyunları ile yüzleştirerek ülkede gerçek demokrasinin yerleşmesine katkı sunmayı amaçlar. Ona göre: “Gerçek demokrasi, iyi rejimdir, iyi rejimdir de güç rejimdir. Kültür ister, seciye ister” (Taner, 1987a: 113). Oysa toplum bu vasıfları tam olarak taşımamaktadır. Ayrıca Taner’e göre “Demokrasiyi sadece geri itilmiş komplekslerin, pusuda bekleyen gizli

irticanın ve oya yönelik ucuz hesapların at oynatacağı bir alan saymaya devam edenler çok geç olmadan uyansalar haklarında hayırlı olur” (Taner, 2015a: 147). Çünkü siyaset devletin ve milletin menfaatlerini gözetme alanı olmaktan uzaklaşarak kişisel hırsların ve menfaatlerin öncelendiği, çatıştığı bambaşka bir yöne savrulmuştur.

### 3.9. Sınıfsal Yaşam ve İnsan

İnsan, varoluşundan bugüne sosyal hayat içerisinde çeşitli farklılıklarla yaşamını idame ettirir. Bu farklılıklar doğuştan gelen farklılıklar olabileceği gibi insanın yaşadığı toplumun oluşturmuş olduğu kültürel birikimler, ekonomik hayat ve kabullere de dayanabilir. Bu sosyal hayat içerisindeki farklı konumlanmalar insan için avantajlar getirebileceği gibi insanı dezavantajlı bir duruma da düşürebilir. Sosyal hayatta bu eşitsizliği yaratan ekonomik sebeplerin yanında sosyal hayatın canlılığı içinde oluşmuş belli statülerin de rolü yadsınamaz. Eşitsizlik üzerine kurulan sınıflaşma, Karl Marx’ın tanımlamalarıyla somutlaşmıştır. Karl Marx’ın “Kominist Manifesto”suyla başlayan ekonomi ve siyaseti toplumların gelişmesinde temel etken olarak gören anlayış zamanla birçok disiplini etkiler hâle gelmiştir.

Marx’ın ortaya koyduğu ekonomik temelli bu bakış açısı Marksist düşünce olarak adlandırılmıştır. “Marksist düşünce “Fakirliğin Felsefesi”dir. Siyasi ve ekonomik olayları sınıfsal çatışma üzerinden açıklamaya çalışırken sınıfsal farklılıkların nedenleri dışında sınıfların düşünce yapıları üzerinde de düşünsel argümanlar üretir, çözümlemeler yapar. Yoksulların temel sermayesi olan emeği öne çıkarır, kutsallaştırır. İnsanı yücelterek insan merkezli bir dünya tasavvuru oluşturmaya çalışır” (Ulutaş, 2015: 401-402). Sanayi Devrimi ve sonrasında sanayide emek odaklı çalışan bu sınıf, ayrıca karşıtı olan burjuvaziye de doğurmuştur. İşçi, emekleriyle yaşama tutunmaya çalışırken ürettiği sermaye ile de üretim araçlarına sahip olanlar kolay yoldan zenginleşmişlerdir. Bu zenginleşme emek sömürsünü gündeme taşımış sınıfsal çatışmalara zemin hazırlayarak ekonomiden siyasete, sosyal hayattan sanata geniş bir zeminde etki alanı oluşturmuştur.

Edebiyatın insanı konu aldığı gerçeğine yaslanarak söylersek edebiyat ürünlerinin sosyal bir gerçeklik olan sınıfsal farklılıkları, emeğin sömürülmesini, ezen-ezilen ilişkisini, burjuvaziye görmezden gelmesi düşünülemez. Marksist estetiğin “sanatı bir yansıtma olarak gör(mesi)” (Belge, 1989: 9) prensibinden hareket eden Türk sanatçılar da bir üretim olarak gördükleri sanat eserleri vasıtasıyla sömürülen yoksul işçi ve köylü insanların dramlarına eserleriyle dikkat çekerken aynı zamanda da örgütlü bir devrim için mücadele etmişlerdir.

İnsanın verili düzene karşı çıkarak eşitlikçi bir yaşama ulaşabileceği örnekler sunan bu anlatılar, idealize edilmiş tipler üzerinden mesaj verirler. Sosyalist bir anlayışla emeği ve üretimi merkeze alan bu yaklaşım Marksist dünya anlayışının temeli üzerine oturmuştur.

Haldun Taner de anlatılarında toplumdaki sınıfsal yapıları ezen-ezilen bağlamında ele alan sanatçılardandır. Bir edebi anlayış içerisinde kendisini konumlandırmasa da hikâye ve oyunlarında eşitliği, emeği öne çıkaran tavrıyla sosyalist bir anlayışı benimsediği söylenebilir. Hüseyinoğlu, Taner için: “Almanya’da Nasyonel Sosyalizmin hızla yayıldığı 1935 yılında bu ülkede öğrencidir. Devrimci ruhlu Taner, sosyalist düşüncelerin tesirindedir ve dünyaya sosyal adaleti komünistlerin getireceğine inanır” (Hüseyinoğlu, 2016) düşüncesindedir. Ayrıca Hüseyinoğlu, Taner’in Azerbaycan’da “Bakı” gazetesinde yayınlanan makalesinde Bolşevik Devrimini “Büyük Ekim Sosyalist Devrimi” olarak değerlendirmesine de dikkat çeker.

Haldun Taner, eleştirel gerçekçi bir tavırla kaleme aldığı anlatılarıyla topluma ayna tutar. Özellikle yoksul, emekçi, ezik, horlanan insanların dramını toplumdaki ikiye bölünmüşlük ve çürümeye ile beraber ele alır. Bir uyanış ve aydınlanma arzusunda olan yazar, tek gerçekliğin insan olduğu anlayışıyla her insanın toplumda eşitlikçi ve insani bir yaşamı hak ettiğine inanır. Bu bağlamda Taner’in sömürü üzerine kurulmuş toplumsal düzende insanın açmazlarına temas eden anlatılarına yakından bakmak yerinde olacaktır.

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a) Haldun Taner’in 1964 yılında yazdığı “yanlış koşullandırma” üzerine kurulu “göstermecî yöntemle yazılmış toplumsal-politik” (Yüksel, 2013: 72) bir oyundur. Oyunun ilk hâli, iki perde ve on beş tabloda oluşur. Taner, oyunun 1979 basımının önsözünde “Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” oyununun yanlış koşullandırmayı ezik bir adam üzerinden ele aldığını belirtir. Oyun, 1 Ekim 1964 tarihinde ilk defa Ulvi Uraz tarafından sahneye konmuştur. Taner, 1974’teki temsilinde oyunun kapsadığı zaman dilimini 12 Mart’ı, 1984 gösterimlerinde ise “12 Eylül” ü de içine alacak şekilde güncellemiştir. Bu bağlamda Mart 2018 YKY tarafından basılan oyun iki bölüm, otuz üç tabloda oluşur. “*Bir dersi ibret*” (Taner, 2018a: 15) sunma iddiasındaki oyun kıssadan hisse verme amacıyla seyircinin karşısına çıkar.

Oyunun girizgâhında Taner,

“Örnek talebe, uysal delikanlı

Gönüllü asker, dürüst vergi mükellefi

Model vatandaş



Vicdani Yurdakuler'in bir baştan sona,

Bütün bir hayat hikâyesi" (Taner, 2018a: 15) olduğunu vurgular.

Vicdani, küçük bir çocukken toplumun yanlış koşullandırmalarına maruz kalmış büyüklerine, zenginlere ve itibar sahiplerine saygılı olması gerektiği kişiliğine işlenmiştir. Bu bakış açısıyla Vicdani, hakkını hukukunu aramayı düşünmeyen, başarılarını bir değere dönüştüremeyen silik bir kişilik olarak yaşamış karşılaştığı haksızlıklara ne tepki vermiş ne de onları sorgulamıştır. Bir nevi sürü psikolojisinin kurbanı olmuştur. Çünkü: "Sürü insanı için, bütün 'değer'lerin, insanla ilgili her şeyin değerlendirilmesi kendisinden önce yapılmıştır. Kişinin tek yapacağı, bunlara göre yaşamak, yapıp ettiklerini bu değer yargılarına göre ayarlamaktır... Sürü insanının bunda herhangi bir özgürlüğü yoktur. Özgür olabileceğinin farkında bile değildir o" (Kuçuradi, 2016: 27). Oyunda da belirtildiği gibi Vicdani; saflığının, amirlerine, dostlarına sadakatini ceremesini çekmiş, adam yerine konulmamıştır.

Vicdani ve Efruz karşıtlığı bağlamında oyun, toplumdaki sınıfsal yapı üzerine inşa edilmiştir. Ezilen ve ezenlerin ironik bir anlatımla sahnelendiği oyunda Taner, yanlış koşullandırılmış Vicdani'nin kendi gerçekliği ile hayatın gerçekliği arasına sıkışmışlığını ve "tutunamama"sını ele alır. Vicdani, kaybedenlerin, değişme eğilimi de göstermeyen yığınların sembolüdür. Korkak, ezilen, düşünmeyen, sorgulamayan bir tipi canlandıran Vicdani "Bu eksikliklerini vazifesine düşkün olmakla kapatmaya çalışır. İyi niyetinin sömürüldüğünü gördükçe de üzülür. Etrafındaki tüm kötülüklere gözlerini kapayarak yaşamayı tercih eder" (Doğan, 2009: 417). Bu yüzden de gelişim ve dönüşümden uzaktır. Bu bağlamda Vicdani'nin kendini dönüştürememesi, ezilmeye ve sömürülmeye karşı duramaması da eserde eleştirilir. Gerçekte Taner'in eleştirisi toplumun büyük bir kesimini oluşturan birçok haktan mahrum, sıkıntılar içinde yaşayan ve bu durumlarını kabullenen insanlardır. "Doğuştan talihli olan Efruz ise Vicdani'nin karşıtı bir tiptir. Gösterişe düşkündür. Açıkgöz ve entrikacıdır. İş yapmak yerine hazır konmayı ve insanları sömürmeyi iyi becerir. Yazar bu karşıt tiplerle mevcut düzenin sömüren-sömürülen yönüne de dikkat çekmiştir" (Doğan, 2009: 417). Efruz ve temsil ettiği olumsuz değerler, Haldun Taner'in hikâye ve oyunlarında sıklıkla yer verdiği bir tipin özellikleridir. Taner, bu tipin, çıkar odaklı yaklaşımları nedeniyle sosyal yaşamın dokusundaki tahribattan sorumlu olduğuna inanır. Bu tip bir fabrikatör, bir politikacı, bir halk aşığı, bir müteahhit, bir akademisyen... olarak Taner'in birçok eserinde vücut bulur.

Toplumsal ve politik eleştiri düzleminde ilerleyen oyunda, zamana egemen olan anlayış, sokak isimlerinin değiştirilmesiyle izleyiciye gösterilir. Değişen zamana ve olaylara rağmen değişmeyen şeyler de vardır: Toplumsal yapı ve onun nüvesi insan. Zaman, değişse de toplumda varlığını sürdüren iki sınıf daima vardır. Ezenler ve ezilenler. Ezenler, geçmişten gelen zenginlikleri ve davranış kalıplarıyla aleyhlerinde olan şartlarda dahi kazanmasını bilirler. Ezilenler ise ne kadar çalışsalar da arzu ettikleri yaşama kavuşamazlar, ezilenlerin en olumsuz yanı da bu kaybedişlerini sorgulamadan kabullenmeleridir. Çünkü onlara varlıklı insanlara saygı duymaları, haksızlığa uğrasalar da ses çıkarmamaları, toplumun düzeninin bu şekilde akıp gittiği öğretilmiştir. Bu yüzden Vicdani, her ne kadar iyi insan, iyi vatandaş olsa da adaletsiz düzene tepkisizliği, sömürülmeye ses çıkarmayı, saflığı ve her şeyi kabullenışı ile var olan düzenin sorumlularındandır.

Tanrıların “*Sisifos*”u mahkûm etmeleri gibi toplum da koşullamalarıyla Vicdanileri ezilmeye mahkûm etmiştir. Vicdaniler kendine çekidüzen vermedikçe, sömürüyü ve yoksulluğu kabullendikçe değişen bir şey olmayacaktır. Tüm yanlış koşullandırmaları kırmak hukuki, insani ve çağdaş bir yaşamı talep etmek gerekir. Vicdani: “Sömürülmeğe, aldatılmağa razı olduğu, tüm kötülükleri güler yüzle kabul ettiği için kendine de topluma da zararlı olmuştur” (Şener, 1971: 141). Vicdaniler bilinçlenmedikçe de bu sömürü düzeni var olmaya devam edecektir.

Taner ne Vicdani’yi ne Efruz’u olumlar. “İkisi de eksik ve yanlış kişilerdir. Güçsüzlüğünü görevciliğiyle kapatmaya çalışan Vicdani ile kofluğunu gösterişi ile kapatmaya çalışan Efruz, bir yandan da sömürülen-sömüren ilişkisinin çarpıcı bir örneğini oluştururlar. Toplum karşısında sömüren gibi, sömürülmeye boyun eğen de suçludur” (Yüksel, 2013: 76). Birbirine karşıt anlayışları temsil eden bu iki tip dışında Taner, okura yeni bir anlayışın da olanaklı olabileceğini sezdirir. Vicdani hep kaybeden Efruz hep kazandır. Hayat, hep kazanmak veya hep kaybetmek üzerine kurulmamalıdır. Toplum, kişisel menfaatlerin ötesine geçebilen makulü arayan, düşünen, sorgulayan, mücadele eden bireylerle ancak bir yere gelebilir. Ne devekuşu gibi kafalar kuma gömülmeli ne de kişisel hırslar ve çıkarlar uğruna insani ve ahlaki değerler yok sayılmalıdır.

Oyunda, “Bireysel ve toplumsal düzeyde ‘harcanan’ ile ‘kazanan’ arasında böylece belirlenen karşıtlık, iki arkadaşın yaşamları boyunca sürer gider. Efruz’a atılan tokatlar hep Vicdani’nin suratında patlar; Vicdaniye verilecek ödülleri hep Efruz kapar. Vicdani ezildikçe, ‘vatan sevgisi’, ‘Tanrı korkusu’ kurulu düzeni destekleme yolunda görev duygusu bilenir. Vicdani gözlerini gerçeklere kapayıp görevini yapadursun, Efruz tüm

açıkgözlülüğüyle her dönemde en geçerli olan ilişkilere, çıkar sağlayacak tüm olanaklara kucak açar ve her dönemde geçer akçe olmayı başarır. Engellere takılan, horlanan hep dürüst, görevci, çalışkan Vicdani olur” (Yüksel, 2013: 74). Vicdaniler ne kadar iyi olsalar da ekonomik güce erişemediklerinden toplum tarafından iş bilmez ve başarısız olarak değerlendirilirler.

Toplumsal birçok sorunumuzun temeli olarak da Taner, Vicdani’yi oyunda açık eder. Verili düzeni sorgulamadan kabul eden, sömürülen, haksızlıklara uğrayan yüzünde patlayan tokata rağmen uyanmayan Vicdani, bu tavrı ile düzeni değiştirecek bir irade ortaya koyamaz. Vicdani’nin bu durumu Jung’un “*düşük işlev*” olarak adlandırdığı her kişilikte bulunan karanlık yönün iki figürü ‘*gölge*’ ve ‘*anima*’nın ‘*Ben-bilincini*’ ele geçirmesi sonucunda kişinin gölgesi tarafından yönlendirilmesi ile benzerlik gösterir. Jung’a göre bu kişiler genellikle olumsuz izlenim bırakıp hayatta hep şanssız insanı oynar ve düzeylerinin altında bir standartta yaşarlar. Hikâyede de Taner, Vicdani’yi hep uysal, hep zor şartlarda yaşamaya çalışan, sırtından geçinenlere dur demeyen ama sıra fedakârlıklara geldiğinde öne itilen ve her şeye razı gelen birey olamamış herhangi biri olarak betimler.

Oyunda Taner, verili kurgu yerine insanın kendi kurgusuna sahip olmasının öneminin altını çizer. Çünkü: “İnsan yapıp ettikleriyle kurar kendini; zaman geçtikçe bunlarla kendini bağlar: o insan olur” (Kuçuradi, 2013: 44). Geleneksel örf ve adetlerin dışına çıkamayan onları körü körüne uygulayan Vicdani, kendi olamaz ve bu durum insanı “...şuursuzca yapılan mekanik hareketlere sevk eder, bu da onları dışarıdan bakanlara gülünç gösterir” (Kaplan, 2019: 39-40). ve değersiz kılar.

Geleneksel Türk Tiyatrosundaki Karagöz ve Hacivat karşıtlığından yararlanılan oyunda Taner, Vicdani’yi Karagöz, Efruz’u ise Hacivat ile imleyerek seyircinin bilinçaltına da seslenmiş oyunun kolayca içselleştirilmesine zemin hazırlamıştır. Oyun, tablolar arasına yerleştirilen şarkılarla anlatmak istenilenlerin altını çizerken güldürme marifetiyle de ironik düzlemi yakalamıştır. Taner, oyunda seyirciyi güldürmek için gülme kuramlarından “*üstünlük kuramı*”nı başarıyla kullanır. “Aristo tarafından önerilmiş olan ve filozof Hobbes tarafından geliştirilen bu kurama göre, herhangi bir gülmece ögesini ya da fıkrayı okuyan ya da seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak gülmece kahramanından daha üstün olduğunu hisseder, bir rahatlama duyar, bu durum hoşuna gider ve güler” (Erden, 2009: 97). Vicdani’ye gülen seyirci gerçekte kendi yanlış koşullanmışlıklarına gülmektedir. Bu durum oyun sona erdiğinde sorgulanacak ve gülme yerini acı bir tebessüme bırakacaktır.

Taner'in Vicdani tipi üzerinden anlatmak istediği, insanın eylemleriyle yüzleşme gerekliliğidir. İnsan ancak bu yüzleşme sonunda hatalarını ve eksikliklerini değerlendirip kendiliğini yeniden kurabilme imkânına sahip olabilir. Bunu yapabilen insanların oluşturduğu toplumda da insani değerler anlam kazanır ve öne çıkar.

Taner'in "Keşanlı Ali Destanı" (Taner, 2008b). adlı epik oyunu 1962 yılında yazılmış ve ilk gösterimini 31 Mart 1964 tarihinde yapmıştır. Gülriz Sururi ve Engin Cezzar'ın tiyatro topluluğu tarafından oynanan oyun büyük ilgiyle karşılanır ve "büyük bir tiyatro olayı olarak tiyatro tarihimizdeki yerini" (Yüksel, 2013: 57). alır. Yerli tipler ve atmosferiyle oyun dönemin Türk toplumunu yansıtan bir karakterdedir. Müziklerini Yalçın Tura'nın sahne düzenini Genco Erkal'ın yaptığı oyun, müzikal, epik komedi olarak hazırlanmıştır.

Metin And, 16 Temmuz 1965'te Ulus gazetesinde yaptığı değerlendirmede oyun için "*Türk seyirlik oyunlarının çağcıl bir bileşimi*" yorumunu yapar. Türk tiyatrosuna geleneksel unsurları da dışlamadan yeni ve çağdaş bir yol açan oyun eğlendiren, güldürürken düşündüreren insanı ve hallerini merkeze alan yaklaşımıyla tiyatro ve sanat adamları tarafından Türk toplumu ve insanından yola çıkarak evrenseli yakalayan bir başyapıt olarak değerlendirilir.

Taner, oyunda Brecht'in epik tiyatro anlayışını, Türk toplumunun kültürel bir hazinesi olan Geleneksel Türk Tiyatrosuyla birleştirerek özgün bir oyun kurgusu yaratmıştır. Bu sentezleme epik biçimin Türk seyircisi tarafından yadırganmadan benimsenmesinin yanında yurt dışında "yedi ayrı ülkenin on bir ayrı kentinde yaklaşık dört yüz kez" (Yüksel, 2013: 58). sahnelenmiş büyük ilgi ile karşılanmıştır. Bu ilginin temelinde oyunun sosyal hayatın birçok sorunlu noktasına temas etmesi bakımından hem yerel hem de evrensel bir boyut taşımasıdır.

Keşanlı Ali Destanı'nın en önemli özelliği müzik, koro, afiş ve oyunun dışına taşan diyaloglarla izleyicilerin oyunun içine çekilip oyuna yabancılaştırılmasıdır. Bu yabancılaştırma ile seyirci olaylara dışarıdan bakabilir ve bu sayede sahnede temsilini gördüğü toplumsal meselelere gerçekçi bir pencereden bakabilir.

Ezen-ezilen bağlamında gecekondu ve şehir yaşamının karşıtlığının merkeze alındığı oyun, Türk tiyatrosunun ilk epik tiyatro örneği olarak öne çıkar. Şehrin kenarında olmakla hayatın ve bütün insanî değerlerin de kenarında bulunan yoksul gecekondu halkı ezilen olmaktan kurtulma mücadelesi verir. Sömürü düzeninin işlediği şehirde, kendi olamamış

ezilen bu yoksul insanlar, kafalarını gömdükleri kumdan çıkarmadıkça, kendi varlıklarından güç almak yerine bir kahraman oluşturma kolaycılığına kaçtıkça bu düzen devam edecektir.

Oyun, ülkedeki sanayileşmeyle beraber hızlı kentleşmenin çarpıklıklarından biri olan gecekondu halkının yaşamı ve hayata bakışı üzerine kurgulanmıştır. Büyük şehirlerin çeperinde oluşan bu çarpık yaşam alanları, insanların düşünce ve duygu dünyalarında da bir karmaşaya sebebiyet vermiştir. “Köy değer yargılarının geçerliliğini yitirdiği, kent değerlerinin ise benimsenmediği garip bir ortamdır gecekondu ortamı. Bu bulanıklık birey güvenliğini tehlikeye düşürür. Ekonomik düzensizlik, ahlaki güvensizlikle birleşip sömürüye elverişli bir durum yarat(ır). Kişi bu durumda hakkını bilek gücüyle korumak ya da kendinden daha güçlü olanın kanadı altına sığınmak zorundadır” (Şener, 1971: 98). Çünkü bu insanlara sahip çıkan yoktur.

Oyuna ilham veren ise Taner’in Ankara’ya tiyatro dersleri için geldiği yıllarda Altındağ’da tanık olduğu insan manzaralarıdır. Bir yanda kaderine terkedilmiş gecekondulular diğer yanda türedi zenginlerin oluşturduğu “Batılı olmayan ama onun gibi konuşup yaşamaya özenen, batı ile doğu arasında kalmış, yozlaşmış kişiler” (Çamurdan, 2006: 50). mesafe yakın olsa da Sineklidağ’a şehir, masallar kadar uzaktır.

Oyunda “Temelde gecekondu sorununu ele alan yazar, burada gecekondu halkının sosyal seviyesini, sınıf farkını, seçim politikalarını, politikacıları, devlet dairelerindeki bürokrasi ve rüşvet olaylarını, devletin gecekonduyla ilgili politikalarını eleştirel-gerçekçi bir bakış açısıyla ele” (Doğan, 2009: 415). alarak seyircinin önüne getirmiş olan ve olması gereken noktada onları düşünmeye sevk etmeye çalışmıştır.

Sineklidağlılar, cinayetlerin pervasızca işlendiği, haracın insanlara nefes aldırmadığı, devlet otoritesinin olmadığı, emeklerin sömürüldüğü ve insanî tüm şartlardan uzak yaşadıkları mahallelerine bir kurtarıcı yaratma sevdasına düşmüşlerdir. Bu kurtarıcı, sevdalısı Zilha’nın dayısını öldürdüğü zannıyla hapse giren Ali’dir. Hapishanede hayatı tanıyan Ali, suçsuz da olsa zayıfların ezildiği bu dünyada güçlü olmanın gerekliliğine inanarak işlemediği suçu kabullenmiştir. Bir anlamda Ali, verilen cezanın değil; yaşadığı çevrenin ve şartların tutsağı olmuştur. Ali içerde yatarken Sineklidağ halkı onu efsaneleştirmiş, kurşunun işlemediği bir kahramana dönüştürmüştür. Kahraman olmadığı hâlde kahraman ilan edilen Ali, oyunda hiçbir zaman kendisi olamaz ona biçilen rolleri yaşar. Hapisten çıkınca coşku ve sevinçle karşılanan Ali, kaderlerini değiştirmek isteyen insanların şefidir artık. İzmarit Nuri’nin koro ile karşılıklı söylediği: “Şefin var mı yan gel yat / İçin ferah kafan rahat / Derdin varsa sallama / Düşünme hiç keyfine bak / Şef talihler

döndürür / Şef olmazlar öldürür” (Taner, 2008b: 60-61) sözleri Türk insanının her şeyi bir kahramana havale etme anlayışını vurgularken devamında yine İzmarit Nuri’nin: “İnsanın eski huyu / Kendine hep bir put yapar / Oldum bittim böyle bu / Kendi yapar kendi tapar” (Taner, 2008b: 61) sözleriyle Taner, insanın sorunlara yaklaşımını eleştirir. Sorumluluktan kaçmayı ve hep bir kurtarıcı beklemeyi insanın acziyeti olarak görür.

Sineklidağ halkı, artık rahatlamıştır. Her sorununu yarattığı kahramana yükleyecek, bürokratik ve yerel otoritelerin baskılarından, tehlikelerinden korunacaktır. Bu psikolojiyi Yalom, Varoluşçu Psikoterapi kitabında şöyle açıklar: “Riske girmemek için bir başkasında gömülü kalan kişi tehlikelerin en büyüğü ile karşı karşıya kalır kendini kaybetme tehlikesi, insanın içindeki çok çeşitli potansiyelleri keşfetme veya geliştirme yetersizliğidir bu” (Yalom, 2018: 182). Bu bağlamda kondulular kendilerinden yola çıkarak sorunlarını çözmek yerine destanlaştırdıkları Ali’nin arkasına gizlenmeyi, kendilerinin temsilini ona yüklemeyi tercih etmişlerdir.

Dönemin politik ortamına uygun bir şekilde dini motifleri kullanarak mahalleye muhtar seçilen Ali, her şeyin değişeceğine inananları hayal kırıklığına uğratar. Çünkü o da düzenin bir parçası olmuş ezen, sömüren tarafta yerini almıştır.

Ali ile Zilha’nın çatışmalı aşkının önemli bir yere sahip olduğu oyunda Zilha, çalıştığı zengin evi dolayısıyla kentli yaşamının unsurlarını mahalleye taşır. Kentli insanların davranış kalıplarını ve dili kullanma biçimlerini kendince taklit eder. Bu taklitler hem abartılı ve komiktir hem de kentlilerin kondululara aşağılayıcı bakışını açık eder. Temizlik için gittiği Onaranlar’ın evinde evdekilere bir anlam yüklese de Zilha, dergilerde görüp hayal ettiği yaşamı bulamaz. Batılı ve modern yaşam sadece bir algı yanılsamasıdır. Özde bir değişim yoktur.

Zilha sırf Nevvare’ye benzerliği için Bülent Onaran ile evlendirileceğini anlar ve Sinaklidağ’a yani Ali’ye geri döner. Âşıklar kavuşmuştur. Seyircide mutlu son beklentisi uyandırılır fakat Zilha’nın dayısı Çamur İhsan’ın gerçek katili Manyak Cafer, çıkagelir. İhya Onaran’ın işçilerle ilgili zorluk çıkaran Ali’den intikam almak için tuttuğu Cafer, kendi işlediği cinayetin üstüne konup onun getirisinden faydalanan Ali’den de intikam alma peşindedir. Mahallelinin çağrıları Zilha’nın ısrarı arasında kalan Ali, “Maalesef mümkünsüz Zilha. Kaderim beni çağırıyor. İnsanlar ölür, destanlar kalır. Ben gidiyorum” (Taner, 2008b: 128). sözleriyle korksa da kendi olmak yerine toplumun beklentilerini önceleyerek dışarı çıkar ve Cafer’i vurur. Ali gerçekten katil olmuştur.

Taner, Türk toplumunun sanayileşme ile birlikte şehre akın eden ne köylülüğünden vazgeçen ne de şehirleşebilen gecekondulu insanının dramını toplumsal birçok çarpıklık üzerinden oyunda ele alır. Hiçbir düzenin olmadığı Sinekliadağ ve onun gibi ülkenin büyük şehirlerinin kenarlarına yığılmış Türk insanı, emeklerinin sömürülüşü bir yana devlet otoritesinin güvencesinden de yoksun, canını ve namusunu emanet edecek kahramanlar aramış yoksa da yaratmıştır. Şener'in ifadesiyle "Tiyatroda yüzyıllar boyu çeşitli kahraman tipleri üretilmiştir. Bu kahramanlar, içinde bulundukları toplumun yapısına, özelemlerine, gerçeklerine göre türlü işlevler yüklenmiş, türlü nitelikler kazanmışlardır" (Şener, 2011: 49). Keşanlı Ali de yaratılan bir kahraman olarak toplumun kendisine dayattığı bu rolün trajedisine rağmen bu oyunu oynamak zorunda kalmıştır. Keşanlı Ali'nin bu tavrı kitle psikolojisi ile açıklanabilir. Çünkü kitle, bireyi silikleştirip yönlendiren bir etkiye sahiptir. Kişi, kitlenin kendisine biçtiği rolü sorgulamaksızın içgüdüsel olarak yerine getirme zorunluluğu hisseder. Nitekim oyunda Ali'ye kahraman rolü üstlenmesi yönünde güçlü bir toplumsal telkin vardır. Ali, rolü gereği işlemediği bir cinayeti üstlenmiş, çok sevdiği Zilha'dan ayrılmak zorunda kalmış, korktuğu hâlde ölümü göze alıp mahallelinin ona biçtiği rolü oynayarak Cafer'i öldürmüştür.

Taner, oyunla Türk insanının gerek toplumsal hayatta gerekse politik ortamda kahraman yaratma anlayışını eleştirir. Toplum, gerçeklikten ziyade görmek istediği şekilde Ali'ye bakar. Çamurdan bu koşullamayı "Gerçekten kaçılır, gerçek reddedilir ya da yadsınır... ve Ali'ye buna uymaktan başka bir yol tanımaz. Ali de bu oyunu oynamak zorunda kalacak ve güçlünün güçsüzü ezdiği bir düzende kabadayılık yarasını işletecektir" (Çamurdan, 2006: 22-23). Sözleriyle değerlendirir. Birey olamayan kendi hakkını hukukunu savunmayı hep bir kahramana havale etme arzusundaki insan, bu davranışıyla her zaman sömürülmeye, acı çekmeye mahkûmdur. Çünkü yaratılan kahramanlar da var olan düzeni değiştirmek yerine bu düzenin imkânlarından faydalanmayı seçecekler bir süre sonra onlar da çarpık düzenin bir temsilcisi, halkın sırtında bir yük olacaklardır. Ezenler değişse de ezilenler hep aynı kalmaktadır. Taner işte bu noktada seyirciye düşünme olanağı sağlar. "seyircinin kalıplaşmış değer yargılarını sarsmak, onu yaşadığı insanlık ortamında yer alan ve doğalmış gibi gösterilen çelişkileri görmeye ve düşünmeye yöneltmek" (Yüksel 2013: 59). ister. Tarihi bilinçaltında kahramanlar vasıtasıyla kendini ifade etmeye alışmış Türk insanını Taner, oyunda gülmecenin içine serpiştirdiği taşlamalarla çağdaş yaşamın birey odaklı, demokratik, özgürlükçü ve evrensel değerlerine yöneltmek ister.

Oyun, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun bir unsuru olan koronun söylediği ve oyunun mesajını özetleyen “*kıssadan hisse*” bölümüyle biter. Bu bölümde destan'ın işin afyonu olduğu, cahiller bu oyunu yutsa da okumuş aydın seyircilerin bunu yutmayacağı, örtüleri kaldırmaya cesaret edince bütün gerçeklerin ortaya çıkacağı, seyirciye vurgulanır. Yüksel'in yorumuyla Taner, oyunla “... büyük kentin ‘hot sosyete’si ile gecekondu halkı arasındaki sınıfsal ayrımın doğurduğu duygusal, düşünsel ve davranışsal çelişkileri güldürücü bir biçimde yansıtırken Brechtçe bir yaklaşımla insanoğlunu ‘kahraman’ yaratmaya, ‘destan’lara inanmaya iteleyen bozuk düzenin eleştirisini yapar” (Yüksel, 2000: 43). Oyun aynı zamanda 1950’li yıllarla başlayan köyden kente göçün 1960’lı yıllarda şehirlerdeki yansımalarını ele alması nedeniyle sosyolojik bir yöne de sahiptir. Oyunda iş bulma ümidiyle şehre akın eden insanlar, vasıfsız olmaları nedeniyle umduklarını bulamamanın da hüsrânını yaşarlar. Bu bakımdan bu insanlar hem ekonomik hem de sosyal problemlerle karşı karşıya kalırlar. “Gecekondu” olarak şehrin kenarında şehirlilerin de dışladığı, küçük gördüğü bir çarpık düzeni yaşam biçimi hâline getirirler.

Bir ironi olarak da Taner, “Neden sus pus oldunuz / Yoksa siz de bizcilen / Saf mısın ey ahali / Bizim kadar kolayca / Kanar mısın ehali” (s.132). sözleriyle seyirciye güldüğünüz, acıdığımız oyuncular gerçekte sizsiniz mesajını verir. İnsanların büyük kesiminin aldatmacalara, sömürülere maruz kaldığını “öğrenilmiş çaresizlik” içinde devekuşu gibi başını kuma gömerek durumu kabullendiğini özelde seyircinin genelde toplumun yüzüne “*eleştirel gerçekçi*” bir yaklaşımla vururken oyunun başkahramanı Ali, kendi olamamanın dramını çok sevdiği kadından ayrılma pahasına oyunun sonunda işlemek zorunda kaldığı cinayetle yaşar.

Üç perdelik epik, müzikli bir oyun olan “Eşeğin Gölgesi” (Taner, 2017c) de geleneksel tiyatromuzdan izler taşır. Oyun, ilk kez 1965 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir. Taner, Türk Tiyatrosu Dergisinde oyunun ilham kaynağı ile ilgili şu değerlendirmeleri yapmıştır: “Oyun konusunu gezici hatip ve sofist filozof Samsatlı Lukianos’un (120-160) bir fıkrasından alıyor. ...Klasik sinopsilerin yalnız başını muhafaza ederek, gerisini ve sonunu yorumumuza göre değiştirdik. Günümüzle tam bir paralellik kurulabilmesi için de oyuna yepyeni kişiler, epizodlar ekledik” (T.T.D., 1965: 7-8).

Oyun, ülkedeki politik düzenin genel bir eleştirisi niteliğindedir. Berber çırağı Şaban ile eşekçi çırağı Mestan, bir eşek kiralama işini kendi alanlarından dışarıya taşıınca iş büyüdükçe büyür. İşin içine önce patronlar, daha sonra tarikatlar, politikacılar girer. Halk, ikiye bölünür, sorun uluslararası bir boyuta da evrilir. “Sınırlarını bilmeyen ve toplumca



onlara verilmiş olanın dışına çıkmaya kalkışan bu iki garibanın önüne, tüm kurumlarıyla çürümüş kocaman bir toplumsal yapı dikilir. Her şeyin, adaletin bile, parayla satın alınabildiği, halkın yolsuzlukları görmemesi ve asıl soruna odaklanmaması için yapay gündemlerin yaratıldığı bu ortam aracılığıyla seyirciden bilinçlenmesi, nerede olduğunu ve ne yapma(ma)sı gerektiğini görmesi beklenir” (Çamurdan, 2006: 48). Taner, çözüm üretmekten ziyade oyunla seyircinin hem eğlenmesini eğlenirken de toplumun durumu hakkında düşünmesini, çürümüşlüğü görmesini talep eder.

Ezilenleri temsil eden çıraklar, oyunda uyarıcı rolündeki Ozan’ın sözlerine kulak vermezler. Eşeğin gölgesinin kiraya dâhil olup olmadığı gibi absürd bir tartışma “*işitilmedik bir masal*” mahkemelerin çözemediği, politikacılar için ülkenin gerçek sorunlarını gölgeleyen elverişli bir davaya dönüşür. Bütün halk bu tartışmanın bir parçası hâline getirilir. Anayasa Komisyonu toplantıya çağırılır, referandum istenir, partiler transfer yarışına girer, gelinler, kaynanalar, kan davalılar, meyhaneler... Halkın yarısı eşekçi, yarısı gölgeci olur. Bir hak davasını gütmeye çalışan çıraklar, paranın, nüfuzun etkili olduğu bütün kurumlarıyla çürümenin bir parçası olan toplumu tanımamış olmanın cezasını çekerek ellerinde avuçlarında ne varsa kaybederler. Kazanan yine patronlar, politikacılar olurken ezen-ezilen ilişkisi var olmaya devam eder. Çıkara dayalı ve adil olmayan bir adalet anlayışı tesis eden düzen savunucuları her türlü imkândan faydalanarak her işten bir kar elde etmeyi marifet sayan bir düzenin temsilcileri olmuşlardır. Bu anlayış sadece yaşandığı toplumu değil tüm insani değerler için bir bozulma ve kirlenmeyi gündeme taşır.

Taner, hayatın dışında algılanabilecek ilginç konuyla dikkat çeken “*Eşeğin Gölgesi*” oyunuyla ülke ahvalinin geldiği acınası hâli ortaya dökmüş halkı kandırıp oyalayarak menfaat elde eden kesimlerin oyununu ortaya çıkarmıştır. Ataç’ın: “Gerçekçi sanat adamı gerçekte ne görüyorsa onun tıpkısını yapmağa kalkan adam değildir, gerçeği bize duyuran adamdır” (Ataç, 2020: 52). anlayışıyla masalsi bir konu ve anlatımla seyirciyi eğlendirerek toplum sorunlarını muhatabına duyurmayı amaçlamıştır.

Yazar, çürümüş toplum yapısını gözler önüne sererken bu çürümüş yapıyı göremeyen dikkatini asıl meseleler yerine olmadık tartışmalara yönelten ve enerjisini bölünerek birbiriyle kavga ederek tüketenleri uyarır. Sonuçta “Halk efkârını oyalamak” (Taner, 2017c: 63) düzen temsilcilerinin geçmişten bugüne en büyük oyunudur. Taner, bu oyunu seyircinin görmesini bekler.

Metnin birinci anlam düzeyinde seyirci gülüp eğlenirken toplumdaki acı gerçeklerin ortaya döküldüğü ikinci anlam düzeyini yakalayan seyirci için eğlenmeden ziyade

sorgulama ön plana geçer. Bu bağlamda oyunda halkın, toplumu sömürenler ve bu düzenin devamı için her türlü hileye başvuran ezen kesimi görmeyişi hatta onların kurdukları oyunun bir parçası olmaları eleştirilir. Anlatıcı rolündeki Ozan: “Sonunda Abid ile Zahid Ağa kazanacaklarını kazanmışlardır. Küplerini Karakaçan’a yükletip tuttular yolu. Abdalya’dan ayrıldılar. Başka aptallar aramaya gittiler” (Taner, 2017c: 80). sözleriyle bu bozuk düzenin devam ettiği yönünde seyirciyi uyarır. Oyun Yine Ozan’ın: “Ve kafa kafaya / Verip düşünelim / Bir çözüm bulalım bu / Derde” (Taner, 2017c: 82). çağrısıyla son bulur.

“Ayak” (Taner, 2009b: 32). hikâyesi mahallede çocukların gezdirdiği kesik insan ayağının gizeminin araştırıldığı dedektif romanlarını çağrıştıran bir olay kurgusu taşır. Kesik ayak olayı, polise intikal ettiğinde savcı yardımcısı, polis ve mahalleli tarafından bir araştırma soruşturma süreci başlar. Sonunda ayağın hastanede yatan Rizeli Şahin adlı bir hastaya ait olduğu tespitiyle hikâye sona erer. Taner, ayağın akıbetinin sorgulandığı zaman dilimi içerisinde mahalle hayatı, kurumlardaki yozlaşma, insanların duyarsızlaşması, sağlığın değeri gibi başlıklarda okuru düşündürmeyi amaçlar.

Çocukların bir ipe bağladıkları ayağı, mahallede gezdirmeleri ve kahvenin önünden geçerken baytar tarafından bu nesnenin bir insan ayağı olabileceği tespiti ile asıl olay ortaya çıkar. Bu tespite rağmen tavlada kazanmakta olan terlikçi İhsan’ın: “‘Canım ayaksa ayak’ ... ‘Nerede bulunmuşsa bulunmuş. Bize mi düştü tasası? Hadi bakalım ahbap salla şu zarını’” (Taner, 2009b: 33). sözleri insani değerlerden uzaklaşmış duyarsızlaşmış insanların varlığına işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir. Yine soruşturmanın hastane ayağında doktorların hastalarıyla ilgilenmek yerine kişisel ilgi alanlarıyla ilgili sohbete dalmış olmaları da kurumsal yozlaşmanın bir fotoğrafı olarak hikâyede vurgulanır.

Ayrıca kesik bacağın sahibi Rizeli Şahin’in sorgulanmasında onun duygularının dikkate alınmaması onu bir insan değil de kişiliksiz bir nesne olarak görme temayülü toplumun geldiği noktanın ortaya konması bakımından dikkat çekicidir. Rizeli Şahin, kendisine sorulan sorularla unuttuğu veya unutmak istediği kesik ayağını yeniden hatırlar. Anlatıcı bu durumu okura şu şekilde aktarır: “Hâlbuki ne güzel unutmuştu olup bitenleri. İster misin herif, her şeyi yeni baştan anlattırısın” (Taner, 2009b: 47). Oysa Rizeli vücudunda ve ruhunda derin yaralar açan olayı unutmamıştır sadece hatırlamak istemez. Fakat unutmak için çaba sarf ettiği, kendisiyle cebelleştiği bu olay başkalarının umurunda olmamıştır.

Rizelinin kesilen ayağını ilk kez görmesiyle acıları tazelenir. Ayak artık bir uzuvdan ziyade nesne konumundadır. “Nesnenin geçmişe yönelik hatıraları yeniden canlandırması, fiziksel varlığıyla o anlara bir kapı açması günlük yaşamda sık karşılaşılan bir durumdur...

Çünkü böylelikle sadece geçmiş aydınlatılmaz aynı zamanda kahramanın nesneye ve hatıralara verdiği tepkilerle onun belleğine, iç dünyasına da kapsamlı bir yolculuk gerçekleştirilir. Üstelik bu tür sahneler kurguyu çok daha katmanlı ve renkli hâle de getirmektedirler” (Demir, 2011: 420). Hikâyede de Rizeli kesik ayağını gördüğünde geçmiş ve gelecek ile ilgili değerlendirmeleriyle psikolojik durumunu okura açık eder: “Bu ayak ha, bu ayak ...Bu ayak artık, yatakta Hacer’in baldırlarına dolanamayacak. Birden kendini, erkekliğinden olmuş gibi yitik hissetti. Sol tabanını kuvvetle yere basamayan erkek, tam erkek mi sayılırmış hiç? Hacer kimbilir nasıl arlanacaktı bacaksız kocasından. ...Sahilde çocuklar da artık onun sandalına binmek istemeyeceklerdi” (Taner, 2009b: 48-49). Rizelinin düşündükleri aslında toplumun insanları yanlış koşullandırmasının bir yansımasıdır. Rizelinin de belleğine ifade ettiği meseleler, doğduğundan itibaren işlenmiştir. Rizeli tecrübesiyle tanık olduğu hadiselerden toplumun kendisine nasıl bakacağını, kendisini nasıl dışlayıp üzeceğini kestirmektedir.

Kesik ayağın gizeminin ortadan kalmasıyla herkesin olağan yaşamına dönmesi, espriler yapması, alınacak mobilyaların düşünülmesi, ilgi alanlarıyla ilgili sohbetlere kaldığı yerden devam edilmesi empati duygusundan yoksun, bencil insanların bir tavrı olarak öne çıkar. Oysa kesik ayağıyla yüzleşmek zorunda kalan: “...Rizelinin sol ayağı, sanki yerli yerinde imiş gibi, sabaha kadar” (Taner, 2009b: 54). sızlar. Yazar, hayatın her şartta akıp gideceğine vurgu yaptığı hikâyede her ne olursa olsun yaşama tutunmanın önemli olduğunun da altını çizer. Kişi kendiyle baş başadır. Her ne kadar etrafta birçok insan olsa da herkesin kendine göre bir meşgalesi vardır. İnsan yaşadığı sürece birçok olumsuz olayla karşılaşacaktır. O hâlde acılarla yüzleşmeyi bilmeli her şartta yaşam mücadelesine devam edilmelidir.

“Fasarya” (Taner, 2011: 94) adlı hikâyede Haldun Taner, sınıfsal yaşamın en alt katmanında yer alan insanların yaşamın zorluklarıyla giriştikleri mücadeleyi, hayal kırıklıklarını ve bozulmadan kalmış insani değerlerini ele alır. Boş, anlamsız, işe yaramaz, yeteneksiz anlamlarının karşılığı olan “*fasarya*” gerçekte doğuştan şanssız, arkasında hiçbir desteği olmayan, hayata tutunma çabası içindeki küçük insanları sembolize eder.

Hikâyede kendi yaşam serüveniyle de “*fasarya*”lığı özdeşleştiren yazar, toplumun insanları maddi olanaklar çerçevesinde sınıflara ayırmasına da tepki koyar. “Ne olmuş yani Fasarya isen? Dedim. ‘Dünyada bir Fasarya sen mi varsın? ...Yo istağfurullah deme, bu böyle, sen ne kadar fasarya isen ben de o kadar fasaryayım. Olsa olsa senin fasaryalığın küçük harfle yazılır, benimki belki büyük harfle. Emin ol, farkımız bu kadar” (Taner, 2011:

109). Fasarya sözcüğü üzerinden hayatın da boşluğuna vurgu yapan yazar, çalışıp, didinen, üretip mücadele eden insanların gereken değeri göremediğinden yakındır. Bu yakınmada maddi veya mevkisel bir değerlendirmeden ziyade değerleri için mücadele eden ama hep birileri tarafından engellenen insanların haykırışı vardır. Kendisi de birçok kez bu engellemelerle ve sansürlerle karşılaşan yazar, çalışıp üretse de kendisinin siyasi otorite tarafından fasarya muamelesi görmüş olmasına vurgu yapar.

Yıldırımspor günlerini eski arkadaşına hatırlatan yazar: “Fasarya Efendi kardeşim, biz o zamandan beri hep haf oynayıp durmuşuz. Arada golleri yine başkaları attı, parsayı onlar topladı. Öyle görünüyor ki, bundan sonra da biz yine haf duracağız, golleri başkaları atacak. Kaderimiz haflıkmış, ne denir” (Taner, 2011: 111). Sözleriyle yazar, hayatın adaletsizliğine ezen-ezilen karşıtlığına dikkat çeker. Yani zor işleri yapan, az kazanan işçi, emekçi olurken zenginleşenler ise hep zenginler ve otorite sahipleri olur.

Yaşamı futbolla özdeşleştiren yazar, Fasarya’yı yedek oyuncu gibi hayatın kenarında tanımlar. Yedek bekleyen, oyuna girmek için fırsat kollayan, oyuna girince de “...ne kadar oynasam kârdır gibilerinden, taca çıkan, auta kaçan toplara bile” (Taner, 2011: 94) koşan bir oyuncu. Ama hiçbir zaman takımın yani hayatın oyuncusu olamayan, emeğinin karşılığını alamayan gol atamayan, bir oyuncu. Oysa kimileri mebus oğlu Ercüment gibi hak etmese bile takım kaptanlığını kapar. Yazar Ercüment için: “Toplarla formaların parasını o veriyordu. Onun için kimse onun sözünden çıkamazdı. İlle santrofor durur, durdurmuyacak olurlarsa topunu formalarını alıp giderdi” (Taner, 2011: 96). değerlendirmesini yaparak maddi gücü elinde bulunduranın hayatta hep ayrıcalıklı olduğuna diğerlerinin ona uymak zorunda kaldıklarına vurgu yapar. Zenginlerin hayatta yaptıkları gibi mücadeleyi haflar yapar golü santrafor olan zenginler atar.

Fasarya’nın kendini değerli hissettiği bahriyeli teğmenin emir erliği de Fasarya Kazım için bir felaketle sonuçlanır. Teğmenin sevgilisini koruma uğruna kendisiyle uzaktan yakından ilgisi olmayan bir miras davası içinde omuzundan yaralanan Fasarya, terhisine altı ay kala çürüğe çıkarılıp gönderilir.

“Fasarya” lakabı takılan Kazım’ın hayata tutunmak adına girmediği iş kalmaz “... girip çıktığı mesleklerin hiçbirinde, üç-dört, hadi bilemediniz altı aydan fazla” (Taner, 2011: 97). barınamaz. Bu durumu yazar, roman ya da Karagöz serisi gibi değerlendirir: “Fasarya’nın Yalova Sefası, Fasarya Hücumbotunda, Fasarya Gece Bekçisi, Fasarya Tunus’ta, Fasarya Evleniyor vb. gibi zincirleme Fasarya serisi kaleme almak mümkün” (Taner, 2011: 97). sözleriyle değerlendirir.

Fasarya'nın evlilikten yüzü gülecek zannedilirken evlilik için ona layık görülen de “*iki kocadan arta kalmış Huriser*” dir. Kandırıldığını anlayan Fasarya, kendi kendine dertlenir, dertlenirken de kendisi misali ötelenmiş, boş, değersiz bir insan olarak algılanan insanların, hayatın adaletsizliğine olan isyanlarını haykırır: “Şu dünyada neyim ki ben? İsmi üstünde Fasarya'yım işte. Fasarya artık, ötesi var mı?” (Taner, 2011: 109).

Fasarya, Taner'in toplumsal sınıflaşmanın ve gelir adaletsizliğin insanlar üzerindeki yansımalarına ışık tutan bir hikâyesidir. Hikâye, pek dikkate alınmayan emekçi grubun zor şartlarda sürdürdükleri hayatları ve toplumda layık olmadıkları muameleler, aşağılanmalarla karşı karşıya kaldıkları üzerine yoğunlaşır. *Fasarya*'lığın sadece maddi imkânlarla da sınırlamayan yazar, işin içine kendisini de katarak siyasi otoritenin işine gelmeyen herkese engeller çıkararak, işinden uzaklaştırarak, emeklerini görmezden gelerek fasaryalığı layık gördüğünün de altını çizer.

Geniş bir açıdan bakıldığında hikâye, yeteneklerini ve tercihlerini tam olarak hayata yansıtamayan insanların da bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir. İnsan, hayata bir anlam kattığında ve hayat amacını ortaya koyduğunda yaşamdan zevk alabilir, kendi olabilir. Kendini gerçekleştirememiş hayattaki mevkiini bulamamış insanların başarılı ve mutlu olması imkânsızdır. Taner, insanların hayatı sorgulamadan, bilinçsizce, sıradan bir yaşamın öznesi olmalarına karşı durur. Gerçekten yaşamak için hayatı ciddiye almalı var olmanın bilinciyle insanların hayatına dokunacak, bilinçli eylemler içinde olunmalıdır.

“8'den 9'a Kadar” (Taner, 2009a: 174). hikâyesinde de Taner, toplumun derinleşmiş ve insani değerlerden uzaklaşmış sınıfsal bakış açısını irdeler. Asistan bir doktor gözünden anlatılan hikâyede üst sınıfın temsilcisi Edirne Mebusu İbrahim Bey ve ailesidir. Ezilen, yoksul kesimin temsilcisi de çamaşırcılıktan geçimini sağlamaya çalışan Hatice'dir. Hastane nöbetinde intaniyenin önünde köylü bir kadının vurulduğu haberiyle başlayan hareketlilik, bunun bir doğum vakası olduğunun görülmesi üzerinden başka bir boyuta taşınır. Karlar üzerinde doğum yapmak zorunda kalan kadın, yardıma gelen asistan doktora, çocuğunun ve kendisinin sağlığıyla ilgili isteklerde bulunmak yerine, çamaşıra gidemeyeceği Mebus İbrahim Beylere haber verilmesinin telaşına düşmüş, işinden olma korkusuyla bebeğini bile unutmuştur: “‘Çamaşıra gidiyordum’ diye başladı. ‘Tenirden bilem, böğünü de çıkarır sandım. Allah'tan işte. Olacağı varmış. Gurbanın olam dohtur efendi bir tilifon et. Şimcik beklerler beni. İbraam Beyler dirsın. Enirne mepusu oluyo. Ocağı yakmışlardır, beklerler beni” (Taner, 2009a: 178).

Asistan doktor kadının söylediklerini anlamaktan uzaktır. Kadın, kendi varlığını o kadar değersiz bulmaktadır ki doğum yapmasının ve yeni doğan çocuğunun milletin vekili olan insanların gözünde hiçbir değeri olmadığını farkındadır. Onlar doğum gibi önemli bir konuda kadının sağlığını değil kendi işlerinin aksamasını önemserler, ona öfkelenirler. “Ama tabanını öpem bir haber ilet... İbraam Bey dirsın. Apurtmanı var Yel değirmeni’nde. Gelemiyor Aççe kadın dirsın. Halı keyfiyet böyle dirsın” (Taner, 2009a: 178). Bebeğiyle beraber nisaiye servisine alınan kadının aklında hala İbrahim Beyler vardır. İşini kaybetme korkusu yaşayan kadın, Sabahat hemşireyi yalvar yakar asistana yollar. Genç ve bekâr olan asistan genç hemşirenin “*Bir sevap yaptınız, bari tam yapın*” (s.180) sözlerini kıramaz. Telefon rehberinden bulduğu numarayı arar ve durumu anlatır. “Hattın ucundaki ses son derece dişi ve ahenkli idi. ‘Ne’ dedi. Çamaşırcı mı? Ne diyorsunuz? Doğurdu mu? Tam doğuracak zamanı bulmuş. Peki şimdi ne olacak? ...Gördün mü anne başımıza geleni, Hatice kadın doğurmuş! ...Peki dedi kapadı. Sesi bir dargındı. Sanki kadının doğurmasından doktoru mesul tutuyormuş gibi” (Taner, 2009a: 181). konuşmuştu.

Genç doktor, soğuk havada hem de hamileliğinin sonuna gelmişken işe gitmek zorunda kalan kadını düşündü: “Karın altında sırlıslık doğum sancısı ile kıvranan çamaşırcıyı düşündükçe acıyacak gibi oluyordu, fakat vazgeçti. ...Nisaiye kliniğinde doğurmak her çamaşırcıya nasip” (Taner, 2009a: 182). olmazdı. Doktorun sözleri eğitilmiş insanların da alt sınıfın temsilcisi çamaşırcı kadına bakışındaki aşağılamayı ifade etmesi bakımından değerlidir. Emekçi, yoksul kadının hastanede doğum yapmasının büyük şans olduğu düşünülmektedir.

O doğumunun çok yaklaştığı bir zamanda bile karnını doyurmak için çalışmak zorunda olan bir emek işçisidir. Hamile olduğu hâlde soğuk ve karlı havada yürüyerek işe giderken hastane yakınında doğum yapan bir çamaşırcı kadındır. Yoksul kesimin içler acısı durumunun ete kemiğe bürünmüş hâlidir. Çamaşırcı kadın bu hâliyle bir insan olarak değil bir araç olarak algılanmaktadır. Zira “İnsan, başka bir insanı, manevi varlığı olan bir süje olarak değil, kendi ihtiyaçlarının gerçekleşmesini sağlamaya yarayan bir araç olarak aldığı zaman, onu artık insani bir varlık gibi görmekten çıkacak ve ihtiyaçlarını gerçekleştiren teknik etkinliğin unsuru, herhangi bir şey gibi görecektir” (Ülken, 2016: 232). Genç doktorun hayat tecrübesinin azlığıyla mazur görülebilecek bu bakış açısı, mebus İbrahim Bey için yozlaşmanın, çürümenin, insan olmanın erdeminden uzaklaşmanın işaretleri olarak değerlendirilebilir. Çünkü vekil olması münasebetiyle çamaşırcı kadının çaresizliğinin asıl

sorumlusu kendi gibi ülke yönetiminde söz sahibi olan ve bu mevkiinin imkânlarını halkın refahı yerine kendi zenginliklerini artırmak için kullananların varlığıdır.

“Bayanlar 00” (Taner, 2009b: 62). hikâyesi Kevser Hanım’ın işletmesini yaptığı tuvaletler üzerinden ülkedeki sınıfsal yaşama ve yozlaşmaya dair ayrıntıların verildiği bir hikâyedir. İşini çok iyi yapan ve seven Kevser Hanım “*durumundan yakındığı, yüksündüğü görülmemiş*” bir insandır. Bu yönüyle işinin hakkını vermeyen işini sevmeyen yapan insanların içinde bozulmamış hâliyle dikkat çeker. Kevser Hanım, “Okul helalarından tutun, en resmlerine kadar her çeşit helada çalışmıştı. Devlet konservatuvarı helası hem kadınlar hem erkekler kısmına baktığı Yalova kaplıcaları helası, Ankara ve İstanbul’da çalıştığı iki umumi hela, Park Otel helası, ilk yapıldığı yıllar kayırdığı Atlas Sineması’nın helası ve nihayet şimdi bu...” (Taner, 2009b: 66). helada insanlara hizmet etmektedir.

Her kesimden insana hitap ettiğini belirten Kevser Hanım: “Böyle yerin de teklifli müşterisi olur mu demeyin. Kevser Hanım’ın helasına kimler, ne kibar hanımefendiler gelmemişti bu güne kadar... İnsan bu... Sıkıştı mı helanın umumisine, hususisine bakar mı? Kibar da gelir adisi de tanınmış da hiç bilinmeyen de yaşlısı da genci de güzeli de çirkini de... Ermenisi, Rumu, Türkü, hatta ecnebisi de...” (Taner, 2009b: 63). İşini çok sevse de Kevser Hanım, gelenler içinde dört tip müşteriden şikâyet eder. “Bunlardan birincisi; marifetini böyle orta yerde bırakıp çıkanlardı. İkincisi; işini bitirdikten sonra punduna getirip ücret vermeden sıvışmaya yeltenenler... Üçüncüsü; ellerini sabunsuz filan şöyle yalancıkta ıslatıp kâğıda kurulaayan taharetsizler... Dördüncüsü de; küvetin tahtasına oturmayıp kirli iskarpinleri ile tahtanın üstüne çıkıp tünleyenler” (Taner, 2009b: 62). Yazar, Kevser Hanım’ın gözlemlerinden yola çıkarak tuvaletler üzerinden toplum yapısına işaret ettiği hikâyede kültürün her alanda olduğu gibi tuvalet kullanımında da kendini gösterdiğini vurgular. Bu hâliyle tuvalet kullanımı da insanların yaşam düzenlerini gösteren bir göstergeye dönüşür. Kimisi pis, kimisi uyanık, kimisi usul erkân bilmez, kimisi eğitimsiz, kimisi de asil soyundan insanlardır. Kevser Hanım’ın yaklaşımı da insanlara göredir. Hikâyede küçük oğlu ile tuvalete gelen vekil hanımı tuvalet kullanım biçimiyle Kevser Hanım’a kültürlü ve asil bir kadın olduğunu gösterir. Kevser Hanım da bu tip müşterilerini özenle ağırlar onlara “Bursa Yedigârî” yazılı turuncu havlulardan” getirirdi.

Onu en çok şaşırtan: “sıkıştıkları zaman inleye uflaya kendilerini oraya atan kadınların, işlerini bitirip ferahladıkdan sonra pudralanıp, rujlanıp, kırıta kırıta, sanki biraz evvelki kendileri değilmiş, sanki hiç yemez içmez, öyle adi işler yapmaz gökyüzü yaratıkları imişler gibi, nazlı, narin çıkıp gidişleri idi” (Taner, 2009b: 65). Kevser Hanım, bu şekilde toplumda

işi ve menfaati olduğunda insanlara yaklaşan işi bittiğinde ise ilgi ve alakayı kesen insanların varlığına işaret eder. Ayrıca insanların toplumda maske ile dolaştığının da bu sözlerle altı çizilir.

Çalıştığı yerlerdeki gözlemleri üzerinden yozlaşmaya da değinen Kevser Hanım, Atlas Sineması'nda çalıştığı yılları hatırlarken: "...ne hikmetse buraya gelen genç kızların, kadınların çoğunun eteği sökülümüş, kopçası kopmuş. Bluzu veya kombinezonu yırtılmış oluyordu. ...Kadınlar kısmında iğne iplik, erkekler bölümünde ise leke çıkarıcı ilaçlar pek makbule geçiyordu" (Taner, 2009b: 66). Dışarıda ahlaklı görünen insanların toplumun bakışlarından uzaklaştıklarında toplumsal ahlakı hiçe sayan bir anlayışla hareket ettiklerinin altını çizen yazar, insanların toplumdan tepki görmemek dışlanmamak düşüncesiyle hâl ve hareketlerini gizlediklerini vurgular. Oysa ontolojik olarak iç huzuru yakalayabilmek iç ve dış dengeyi tutarlı bir zemine oturtmayı gerekli kılar. İnsanların sosyal hayatta yaşadıkları bu ikilem toplumun sağlam bir zemin oluşturmamasının da önünde bir engeldir.

Tuvaletleri kullanan insanların tuvalet kapılarına ve duvarlarına uygunsuz yazılar ve resimler yapması da toplumdaki psikolojik bir rahatsızlığı işaret etmesi bakımından önemlidir. Kevser Hanım, "...elinde lastik ve gaza bulanmış bez, bazı terbiyesizlerin duvarlara çizdiği saçma sapan resimleri birer birer silerdi... San numara demek oluyor ki, bazı insanların resim dehasını körükleyen bir yerdi. Bazıları da nesir veya şiir yazarlardı" (Taner, 2009b: 66). Taner, hikâyede vurguladığı insan davranışlarıyla duyguları ve düşüncelerini yaşadığı hayata geçiremeyen hayal kuramayan insanların psikolojik bir baskı altında kaldıklarını ve bu baskının da tuvalet kapı ve duvarlarında yalnız kaldıklarında görünür hâle geldiğini vurgular. Bu durum insanın yaşadığı topluma yabancılaştığının kendi benliğiyle değil maskeyle dolaştığının bir göstergesidir. Kendini sosyal hayatta ifade edemeyen insan ezikliğini, komplekslerini hiç olmadık yerlerde dışa vurmaktadır.

Rahat ve huzurlu işini yapan işinden de memnun olan Kevser Hanım'ın huzurunu bozan bir ahabından "*Meclis'teki hela hademeliğinin açık bulunduğunu*" öğrenmesi olur. Ankara'yı çok seven Kevser Hanım bunca yıllık meslek hayatının bir şeref nişanesi olacağını düşündüğü meclise gitmeyi çok arzular. Tuvaletin kapısına gelen arabaları heyecanla kollar. Teklifli müşterilerinden birinden meclis hademeliği için yalvarıp yakarıp yardım isteyecektir. Hikâye yazarın ülkedeki yozlaşmayı açık ettiği ironik bir göndermesiyle sona erer: "Neylersiniz, böyle gelmiş böyle gider. Yüzünüze güller, büyüklerin pisliğini temizlemek bile bizde forsla, pistonla oluyor" (Taner, 2009b: 66). Yazar, hikâyede yine çarpıcı bir konu ile topluma ayna tutar. Tuvaletlerin toplumun her kesimini birleştirici



özelliğinden faydalanan yazar, tuvalet alışkanlıklarından insanın yaşam biçimi ve kültürüne yönelik tespitlerde bulunur. Taner, farklı toplum kesimlerini buluşturan mekânları anlatılarında sık sık kullanır: Kahvehane, eczane, gişe, apartman, motor, otel bunların başında gelir. Yazar, bu mekânları toplumun farklı temsilcilerini bir arada göstermek ve değerlendirmek için seçer. Tuvalet de işini çok seven Kevser Hanım'ım anlatımı ve gözlemleriyle topluma nüfuz etmenin bir aracı olur.

“Kızıl Saçlı Amazon” (Taner, 2009a: 102). hikâyesi insanların sınıfsal bakışını ortaya koyan hikâyelerdendir. Hikâye kahramanı Kâmil, duru beyaz bir at üzerinde gördüğü kıza âşık olur. Kıyafetlerinden ve bindiği duru beyaz attan yola çıkarak gördüğü kızın zengin olduğunu düşünür. Çünkü nesneler ve kullanılan araçlar insanların zihinlerine görsel mesajlar yollayarak bir algı oluştururlar.

Kendisini şair olarak tanımlayan Kâmil, gördüğü kızın güzelliğiyle kendinden geçer. Kâmil önce kıza bir mektup yazmayı aşkını anlatmayı düşünse de ucuz kaçacağı endişesiyle şiirde karar kılar. Kız ile kendi arasındaki sınıfsal farktan ürken kahraman, kızı hayallerinde büyütürken kendisini acınası ve ezik bir hâlde görür. Kızın da bazı hareketlerini kendisine olan ilgiye yoran Kâmil, kızla evlendiğinde sınıf atlayacağını düşünür. Şiirlerini onun zevkine göre yazacak onun yaşantısına uyum sağlayacaktı.

Kâmil, hayatından memnun değildir. Âşık olduğu kıza evlenmesi hem içsel huzurunu sağlayacak hem de sosyal hayattaki yerini değiştirecektir. Kâmil, mutluluğu da bu şekilde yakalacağı umudunu taşır. “Ne bulmuştu bu hayatın meyhanesinde bilmem nesinde? Bütün kış bekâr odalarında titremek, her gece pastırma ile helvaya yatmak, iki şiirimi basacak diye ciğeri beş para etmeyen dergi sahiplerine yaranmak... Bu mu idi hayat?” (Taner, 2009a: 103-104). Etrafının kendi yaşamına dair eleştirilerini de göğüslemeye hazır olan Kâmil, yeni hayatında şiirle de uğraşmaktan vazgeçebileceğini düşünür: “Anasını satmıştı şiirin de, edebiyatın da ...Şiir nedir zaten? Bir nevi hastalık, züğürtlerin açlık geçirtisi gibi marazi bir ifrazat değil mi?” (Taner, 2009a: 104). Taner, Kâmil'in sözleri üzerinden Sanat dünyasındaki problemleri işaret ederek sanatla uğraşan gençlerin, toplumdan gereken değeri ve ilgiyi göremediklerinden yaşama enerjilerini kaybettiklerinin altını çizer. Bu durumun doğurduğu sonuç ise Kâmil'in sanata küsmesi, içsel bir tatminden ziyade maddi bir zenginliğe yönelmesidir.

Kurduğu hayallerin güzelliğiyle kendinden geçen Kâmil, şiir yazmaktan da vazgeçip kızla direkt konuşmaya ona kendisini gazeteci veya komisyoncu olarak tanıtmayı kurarken

liseden tanıdığı Naci, ona gerçeği anlatır. Kızın adı Çilli Saime'dir. Hakkı Paşaların yanında babası seyislik yapmaktadır. Naci, şair arkadaşının hayallerini yıkmıştır.

Arkadaşından öğrendikleri karşısında algısı değişen Kâmil, kızı şimdi çok farklı değerlendirir. Kamil'in aşkı tek boyutludur. Kızın Kamil'in duygularından ve yaşananlardan pek haberi yoktur. Bu yaklaşım Kamil'in şair olmasıyla açıklanabilir. Şairler, hayal içinde yaşamaya kendi tasarladıkları hayali sevgililere âşık olmaya çok teşnedirler.

Kendi hayatından pay biçip kızın hayatının zorluğunu anlayan Kâmil, sevgisinin sahiciliğini fark eder. "Artık kimse dövmeyecek onu, anlıyor musun?" (Taner, 2009a: 106). Dedikten sonra kurulu düzenin ezilen insanlara karşı acımasızlığı karşısında büyük bir laf ettiğini anlar ve çaresizlik içinde başını öne eğer. Taner bu sonla sınıfsal yaşam farklarının kolay kolay değişmeyeceğini, altta kalanın ezildiği, horlandığı düzenin insanlık tarihi boyunca devam eden bir dram olduğunun altını çizer.

Hikâyede dikkat çeken bir husus da yazarın kahramanını şair olarak belirlemesi ve hikâyede Türk edebiyatında önemli yere sahip Tevfik Fikret, Muallim Naci, Cahit Sıtkı Tarancı gibi önemli şairlerin adlarının bir şekilde okura hatırlatılmasıdır. Ehliyet için kahraman, Fikri Tevfik'in mektebine yazılmayı düşünür. Kahvede kahramana dokunan el, arkadaşı Naci'dir. Taner'in Galatasaray Lisesi'nden tanıdığı Cahit Sıtkı'nın "Desem Ki" şiirine hikâyedeki şiirdeki 'desem ki' ifadesiyle işaret edilir.

İskambil kâğıtları üzerinden bir toplum eleştirisi yapılan "*Konçinolar*" (Taner, 2009a). hikâyesinde de yazar toplumsal eşitsizliği, iskambil kâğıtlarının oynasal değerleri üzerinden sembolik bir şekilde hayatla ilişkilendirerek anlatır. Zaman değişse de aslar ve altıdan küçük kâğıtlar olarak nitelenen konçinolar hep vardır ve varlık amaçları öbür yüksek kâğıtlara üstün mevki sağlamaktır. Onlar, "*üzgün ve küskün, oyunu dışardan seyredeler*" (Taner, 2009a: 52). Bu kâğıtların, oyunda yerleri hep diğerlerine basamak olmaktır. Bir tür feodal yapının paryaları olarak üst sınıfa hizmet ederler.

Anlatıcı hikâyede konçinalara sempati ile bakar, iskambil oyunlarının hepsinde konçinaların ezik, sinik oluşuna bir çare olarak her kâğıdın eşit olduğu bir oyun arar. "Fakat olmuyor beyler. Aslarda o küçük dağları ben yarattım diyen heybet, Papazlarda o bütün güvenini sakaldan, asadan, baltadan alan azamet varken, o güdük, o sümsük, o boynu bükük Konçinolar onlara bir türlü el kaldıramıyorlar. Sinmiş bir kere içlerine, alışkanlık deyin, yapamıyorlar işte, ellerinden gelmiyor. Bunu anladığım günden beri yeni oyunlar aramaktan, eskilerini de oynamaktan vazgeçtim. Her kâğıda eşit değer tanıyan biricik oyun olduğu için

şimdi yalnız Pasyans açıyorum” (Taner, 2009a: 53). Yazarın bu sözlerle amacı, yöneticiler ve dini otoritelerin insanlar üzerinde kurduğu baskıya işaret etmektir. İnsanlar, toplumsal yerleşik algıları kırarak, adaletsizlikler ve sömürüyle başa çıkacak gücü kendilerinde bulamazlar. Bu yüzden kurulu düzen de devam eder.

Yazar, toplumsal eşitsizlikten şikâyetini vurguladığı hikâyede çareyi herkesin eşit değer taşıdığı “*pasyans*” açmakta bulur. “Konçınalar dışında kalan kâğıtların kimine olumlu kimine olumsuz özellikler yükleyen anlatıcının ütopyası ise, kimsenin kimseden üstün olmadığı tabakasız bir oyundur/sistemdir” (Bolat, 2018: 132). İnsanların paryalaştırılması ve bozuk düzene isyan temelinde kurgulanmış hikâyede aslında insanın varoluşundan beri değişmeyen yazgısı dile getirilmiştir. Taner, bir ütopya da olsa insanın eşit ve hür yaşadığı bir toplum arzusunu dile getirir.

Hikâyede ekonomik temelli bir toplumsal sınıflama sezilir. Bu Türk toplumunda yeni oluşan bir durumdur. Oysa “Mardin’e göre, Türk toplumunda sınıf ayrımı hiçbir zaman kişilerin ekonomik durumuna göre olmamıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nda toplumsal sınıflama, idare edenler ve idare edilenler şeklinde olmuştur” (Akt. Esen, 2020: 236). Mardin’in bu değerlendirmesi mahfuz olmak üzere hikâyede yazarın kapitalizmin insanı ve toplumu gün geçtikçe dönüştürdüğü, ekonomi merkezli bir sınıfsallığa ittiği vurgulanır. Fakat Taner, ezilen sınıfa bir isyan ve devrim telkininde bulunmaz, onları sadece bilinçlendirmek gayretindedir. Çünkü Taner, “*Toplumcu Gerçekçi*”lerin halkı isyana, mücadeleye çağıran provokatif telkinlerinden ziyade “*eleştirel gerçekçi*” tavra sahiptir. O olanı göstermiş olması gereken konusunda okura bir işaret fişeği atmayı kendine ilke edinmiştir. Bolat, bu yaklaşımı “Haldun Taner’in politik mücadeleye girmeksizin kendi bireysel etki alanı içinde her sınıftan insana insanca yaklaşp eşit mesafede durmaya çalışması gibi, tek başına oynanan ve tüm kartların eşit değer taşıdığı bir iskambil falı açmaktadır” (Bolat, 2018: 135). şeklinde değerlendirir.

Taner, toplumdaki eşitsizliği konu aldığı “*Konçınalar*” hikâyesinde ezen-ezilen ilişkisine vurgu yaparken, ezilenlerin sindirilmiş olduklarını ortaya koyar. Toplumun alt sınıfını temsil eden insanların sosyal hayatın içinde birçok haktan, yaşam standardından mahrum olmalarına rağmen bu durumu kabullenmiş olmalarına tepki verir. Bu bağlamda yazarın “*Devekuşu*” metaforuyla ifadeye çalıştığı, kafayı kuma gömerek gerçeklerden kaçma ve kendini çaresizce avcının minnetine bırakma davranışı devam edecektir. Taner’e göre “Başını kuma sokmak sadece yaklaşan felaketleri görmemeye yarar... Onları önlemeye değil” (Taner, 2016c: 63). Taner, hikâyede haksızlıkları kabul etmeyen bilinçli insanların

yaşadığı toplumun her kesiminin refahtan eşit pay aldığı, kimsenin öteki olmadığı, insan hakları beyannamesinde vücut bulan insanca yaşamı önceleyen bir Türkiye özlemini dile getirmiştir.

“*Konçinalar*” Taner’in hayata bakışını en net ifade ettiği hikâyelerinden biridir. Genellikle anlatılarında tespitle yetinen Taner, sınıfsal yaşamı eleştirdiği bu hikâyesinde “*sosyalist*” bir yaşam anlayışı olduğunu, insan sevgisi ile vicdanını da işin içine kattığı eşitlikçi bir yaklaşımla okura ifade eder. Bu yönüyle edebiyat tarihçileri onu genellikle bir gruba dâhil etmese de yazarın, “*Toplumcu Gerçekçi*” edebiyat anlayışını benimsediği varsayılabilir.

“Sancho’nun Sabah Yürüyüşü” (Taner, 2009b: 95). Taner’in Ankara’nın politik çehresinin ve sosyete camiasının hayatla ilişkisine ayna tuttuğu bir hikâyedir. Taner, zengin muhitlerde gözlemlediği insan profillerini Sancho adlı bir köpeğin gerçekçi bakış açısından okurla paylaşır. Alışılmışın dışında bir bakışla dönem insanına yaklaşıldığı hikâyede Taner, üslubunun bir parçası hâline getirdiği, insanı, anlatmada yeni yollar deneme ilkesini, bu hikâyede de uygulamış, tekdüze bir anlatım yerine okurun algısını değiştiren, farklı düşünme ve çağrışım zenginliği yaratan bir hikâye kurgusu oluşturmuştur.

Taner’in yapmak istediği aslında okuru yabancılaştırmak, kahramanla özdeşim kurmasını engelleyerek ülkedeki ekonomik krizi, kimlik bunalımını, yozlaşmayı, ahlaki çözülmeyi ve değişen sosyo-kültürel yapıyı okura göstermek ve sorgulatmaktır. Kahramanın bir hayvan olması bu amaç için ideal bir seçim olarak öne çıkar. Seçtiği hayvan ise insanlara sadık olması ile öne çıkan onları en iyi tanıyan köpektir.

Sancho, refah seviyesi yüksek, bürokraside etkili insanların ve köpeklerinin eylemlerini anlatırken hem bir sınıf eleştirisi hem de Batı taklitçiliğine göndermelerde bulunur. Lüks ve modaya düşkünlük, bürokratik sınıf dayanışması, kadın erkek ilişkilerindeki ahlaki bozulma, kendinden olmayana üstenci bakış açısı Sancho’nun gözünden okurla paylaşılır. Bu özentî ve hayranlık gözlemlenen köpekler ile insanlar üzerinde abartıya kaçan ve komiğe malzeme olan davranışlar üretir. ‘Uyumsuzluk’ da işte burada ortaya çıkar. Oysa Sancho için hayat bir uyumdur.

Sancho, Londra’ya eğitim için giden Hülya’nın babası ile gezintiye çıkmıştır. Bu gezinti Sancho’nun yürüyüşünün ritmini temsil eden “*tiki tiki praf, tiki tiki praf*” sesinin fonunda okura aktarılır. Hayatı bir ‘uyum’ olarak algılayan Sancho, sahibiyle kendisi arasındaki uyumu yürüyüşündeki ritimle aktarır. Uyumu, mutlulukla birleştiren Sancho, gezi

sırasında insanlarda gözlemlediği uyumsuzlukları okura ifşa eder. Taner, hikâyelerinde yaşamın bir uyum olduğu düşüncesini sık sık ele alır.

Bu gezintide insanlar, köpeklerinin davranışlarıyla özdeşleştirilerek aktarılır. İnsanlar ve köpekler bu zengin semtlerde ezilen, yoksul kesimin aksine refah içinde yaşamaktadırlar. Oysa “Ankara’nın diğer semtlerinde de köpekler vardır, fakat onlar, o semtlerin sakinleri gibi kimsesiz, fakir, kendi hâlinde köpeklerdir” (Kaplan, 2019: 292). Yemekleri hazır gelmez. Her gün yaşayabilmek için yemek bulmak zorundadırlar.

Ankara üst tabakasını temsil eden insanların ve köpeklerin, ekonomi gündemiyle boğuşan sıradan insanlardan çok farklı gündemleri vardır. Maddi güce ve devlet erkine sahip insanlar lüks ve gösteriş içinde bir yaşamın peşine düşmüşlerdir. Sancho bu durumu gözlemlerinden yola çıkarak okurla paylaşır: “Alman Büyükelçiliği’nin kapısında Graf’la selamlaştılar. Graf, son kaniş modasına göre gür kıvrıkcık tüylerini belden aşağı tıraş ettirip belden yukarısın aslan yelesi gibi kabartmış, feldmareşal Von Mackenzen’i hatırlatan beyaz bıyıkları ile sanki hiç de fena olmamış. Kaldırımın yanında büyükelçiliğin Mercedes’i duruyordu... Graf’la konsolos arkaya kuruldular. Dört lastik özel arabalara has şatafatlı bir hışırtı ile asfaltta uzaklaştı” (Taner, 2009b: 95-96). Lüks yaşamın ipuçlarını moda, kılık kıyafet, Mercedes, özel araba, göstergeleri üzerinden ima eden Sancho, yürümeye devam eder. “*Tiki tiki praf, tiki tiki praf*” bu yürüyüş sesi Sancho’nun hikâyede geçişleri sağlanmada sıkça kullandığı nakarattır.

Bir sosyete köpeği olarak Sancho, özgürlüğünü kısıtlayan polis köpeklerine üstenci bir bakışla yaklaşır: “Ancak ve ancak illet olduğu iki cins köpek vardı. Av köpekleri bir polis köpekleri iki. Kurbanlarını efendilerinin ayağına atıp, susta duran; ihsan bekleyen bu çanak yalayıcı, bu jurnalcı, bu siftnik yaratıklar onca köpeklik tarihinin yüzkarası idiler” (Taner, 2009b: 100-101). Kaplan’ın yorumuyla bu tavır uyumu önceleyen Sancho’nun bir çelişkisidir. “Herkes bilir ki, av köpekleri, genellikle insana alışmayan, vahşi veya zararlı hayvanları avlar. Polis köpekleri de canileri, kaçakçıları, toplum düzenini bozanları yakalar. Bir düşünür gibi görünen Sancho, sosyal hayatta düzeni koruyan devlet ve polis olmazsa, o çok sevdiği ‘uyum’un nasıl sağlanacağını bildirmez” (Kaplan, 2019: 295). Yorumunu yaparak hikâyeyi değerlendirir.

Toplumsal görece eğitilmiş ve üst kesimindeki yaşantının sahteliği üzerine yoğunlaşan hikâyede, Sancho’nun sahibinin eşini aldatması aynı zamanda da eş tarafından aldatılmasına dikkat çekilir. Şık ve asil bir görüntüye sahip üst kesim insanları, yaşayışlarına yakından bakıldığında birçok yaşamsal lekeyi üzerinde taşırlar. Ahlaki yozlaşmanın köpekler ve

sadakat üzerinden irdelendiği hikâyede Sancho, köpekleri insandan üstün tutar. İnsanları bu kadar eleştirdikten sonra onlara sadakatlerini ise kendilerine moral bir üstünlük ve ruh huzuru kazandırmasına bağlar.

Sınıfsal ayrıma birçok ayrıntı üzerinden değinilen hikâyede Hedi adlı köpeğin hanımının “...kışı Saint Moritz’de, yazı Biarritz’ de” (Taner, 2009b: 96) geçirmesi de ülkedeki gelir dengesizliğine bir göndermedir. Çünkü Moritz, İsviçre’de önemli bir kayak merkezi, Biarritz ise Fransa’da deniz kenarında turistik bir şehirdir. Bu yerler üzerinden hikâyede bir üst sınıf yaşam tarzı modeli ortaya konmuştur. Ayrıca yeni bir mebusun kıyafetindeki uyumsuzluk onun taşralığı ile açıklanırken Hikmet Bey adındaki zenginin alameti “...bir kilometreden duyulan pipo kokusu(dur)” (Taner, 2009b: 97). Taner, hikâyeyi köpeğin gözünden anlattığı için insanların değerlendirilmesinde çoğunlukla dış dünyaya yönelik veriler kullanılır.

Üst sınıfın yaşamına hikâyede Hikmet Bey’in elektrik çarpması sonucu yaralanan safkan Pakistan tazısının hastaneye gidişi üzerinden de değinilen anlatıda yüksek zümrenin diğer insanlarla temas etmesinin bile aşağılayıcı kabul edildiği vurgulanır: “Yine hastaneden geliyor olmalı. Sen, Londra’da özel bir klinikte sezaryanla dünyaya gel, sonra Hacettepe Baytar Okulu polikliniğinde sokak köpeklerinin peşinde saatlerce sıra bekle” (Taner, 2009b: 97). Bu yaklaşım Taner’in sınıflar arası ayrımın keskinleştiğini vurgulaması açısından değerlidir.

Sıra bekleme üzerinden hastanelerin yetersizliği ve insanların yoksulluğuna da dikkat çekilen hikâyede Sancho’nun ülkenin ekonomisine dair düşünceleri rüzgârda uçan gazete parçasına basmasıyla belirir. “Tam ayağını bastığı yerde Maliye Vekili’nin resmi vardı. Adam yüzünü sanki Amerikan yardımının yetersizliğinden değil de Sancho’nun, yüzüne basıp canını acıtmasından ötürü ekşitmişti” (Taner, 2009b: 102). Ülkedeki ekonomik krizin de altı çizilen hikâyede Sancho, ülkenin içinde bulunduğu ekonomik buhranı, ülkelerin aynası olan basından bir haberle okura ima etmiştir. Bu şekilde ülkenin yardıma muhtaç düşmesinde sorumluluk sahibi olanların alınan yardımlardan hiç rahatsızlık duymadıklarının da altı çizilir.

Yine hikâyede Belçika Büyükelçiliğinin dergilerde ve meydanlarda fotoğraflarına yer verilen greyhound cinsi köpekleri Mirella ve İsabella’nın kibirli tavırları, Sancho’nun ağaca sınıfsal tavrın önemli göstergelerindendir. Bir diğer gösterge ise üst sınıfın kendi dışındaki insanlara küçümseyici ve aşağılayıcı yaklaşımıdır. Hikâyede bu durum vekillerin görgüsüzlükleri ve diyalektikleriyle ifade edilir. Sancho, “Kızılay önünde Kastor’u fark

eder... Kastor protokol kurallarını çocuk yaştan sindire sindire değil de belirli bir çağdan sonra kitaptan ezberleyen yeni vekiller, senatörler ya da taşralı hariciyeciler gibi sivri derecede nazik bir Chow Chow'du. Ama buna rağmen, yine de daldığı ya da heyecanlı olduğu zamanlar, anasının çoban köpeği diyalektini gizleyemediği anlar oluyordu” (Taner, 2009b: 100). sözleriyle yazar, yetkinlikten ve devlet kültüründen uzak insanların hâl ve hareketleri ile dil kullanımlarıyla kendini belli ettiklerini de ortaya koyar. Yazar bu şekilde siyasette ve bürokraside farklı bir kadrolaşmanın varlığının da altını çizer. Ayrıca Sancho'nun kaldırımların bozukluğunu gündeme getirmesi de toplumun yozlaşmasına bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Çünkü kaldırımlar her sınıftan insanın kullandığı bir mekân olması bakımından önem taşır. Kaldırımların bozuk olmasının belirtilmesiyle hikâyede toplumda zeminden başlayan bir düzensizlik ve bozulmuşluğun varlığına işaret edilir. Sancho, insanlar ve onların değer yargılarından hoşnut değildir. Gözlemlediği ve tanık olduklarıyla insanın ikiyüzlü ve menfaat düşkünü olduklarına tanık olmuştur. Bu bakımdan kendini, bu insanlardan üstün görür.

Sonuç olarak Sancho'nun Sabah Yürüyüşü, sınıfsal ayrımın belirgin olarak ele alındığı bir hikâyedir. Hikâyede sosyete olarak nitelendirilen sosyal sınıfın kendinden olmayanlara üstenci ve acımasız bakışı, okura bütün açıklığıyla ifade edilir. Gerçekçi bir yaklaşım ve mizahı bir anlatımın öncelendiği anlatıda, gücü ve zenginliği elinde bulunduran üst sınıfın yaşamsal kaygılardan uzak olsalar da aile ve iş hayatındaki ikiyüzlülükleri ile yaşamda mutluluğun kaynağı olan uyumu yakalamaktan uzak olduklarının altı çizilir.

Haldun Taner'in daha önce zamanın evrenselliği konusunda ele alınan “Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu” (Taner, 2011). hikâyesinde de atlar üzerinden sınıfsal yaşamın toplumdaki varlığına göndermelerde bulunulur. Bir Amerikalı fotoğrafçı, makine objektifini çıkarıp yerine at gözü takarak çektiği fotoğraflarla eşya ve insanların, at retinasına göründüklerinden yarım misli daha iri aksettiğini tespit eder. Bu bilgiyi Alman bilginin “her şeyi böyle olduğundan daha büyük görüş, hayvanda dolayısıyla bir aşağılık duygusu yaratmış ve onu daha ilk çağlardan itibaren insanın hizmetkârı derecesine indirmiştir” (Taner, 2011: 19). Yorumunu yapar. Bu yoruma karşılık Taner, “Almanların hipotezi olsa olsa sütçü, sucu, çöpçü beygirleri gibi proleter atlar için geçerli olsa gerektir. Ağa Han'ın o, lord sülaleleri gibi secereleleri tutulan, has ahırlarda bin bir itina ile yetiştirilen aristokrat atları, imkân var mı insanları olduğundan büyük görsünler. Büyüklüğü geçtik, tam ebatta bile göremezler. Onlar yüksek sosyete ile iyice haşır neşir olduklarından, insanları dürbünün tersinden seyrederek gibi, küçük, küçücük görmeye çoktan alışmışlardır” (Taner, 2011: 19).

değerlendirmesiyle atlar üzerinden insanların toplum içinde sınıfsal bir düzen içinde yaşadıklarını okura vurgular. Bu yanlış ve çarpık düzen insanların maddi durumları ve ailelerinin soylarıyla ilintilendirilir.

Kanıksanmış olan üst sınıf ve proleter yaşama, bir eleştiri niteliği taşıyan hikâyenin girişinde ülke refahından yüksek pay alan üst sınıfın emeğiyle geçinen insanlara üstenci bakışı eleştirilirken emekçi insanların yanlış koşullandırılmışlıkla toplumun üst kesimini temsil eden insanları gözünde büyüttüğü onlara kendince büyük anlamlar yüklediği kendini ise küçük görerek kaderine razı bir hayat sürdüğü ironik bir anlatımla ortaya konur.

Kalender gibi insanlar, sorgulamadan yaşamakta kendi değerlerinin ve büyüklüklerinin farkına varamamaktadırlar. Bu sorgulamada edebiyatın metaforik bir nesnesi olan “ayna” metaforu kullanılmıştır. “Ayna, her şeyden önce insanın ontolojik varlığını kanıtlamasına bir adım olmuştur. Yansımasına bakarak insan kendini ötekilerden ayıran özelliklerini gözleyebilme olanağı bulur ve kendi yerini belirler” (Özgenç, 2019: 10). Kalender’in aynada kendini görüp ürkmesi, gerçekle yüzleşmesidir. Ona hissettirilen aşağılık duygusuyla kendini çok küçük gören Kalender, aynada gördüğü yansımasından ürkümüştür.

Sosyal adaletsizlik ve bu durumun toplumda yol açtığı sıkıntılara dikkat çeken anlatılar Taner’in sosyal devlet özleminin bir yansıması olarak öne çıkar. Toplumların gelişim kriterlerinden biri de toplumsal adaletin tesisidir. İnsanlar, emeğinin karşılığını aldıklarını düşündüklerinde ve yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamada sorun yaşamadıklarında toplumsal erkin temsilcisi devlete güvenirlir. Bu şekilde düşüncelerini ve hayat tarzlarını davranışlarına özgürce yansıtırlar. Adil gelir paylaşımı olmayan bir toplumsal düzende ezenler ve ezilenlerin olması kaçınılmazdır. Sınıfsal ayrımların keskinleştiği bu düzensiz yapı küçük bir kesimi mutlu ederken toplumun genelinde bir huzursuzluk hâli oluşturur. Taner’in incelenen anlatılarında da bu huzursuzluk ve memnuniyetsizlik hâlinin insanların yaşam sevincini yok ettiği onları psikolojik olarak çökerttiği görülür.

Toplumsal bir bozulmaya işaret eden bu sosyal adaletsizlik, toplumsal değerleri de askıya alır. Bu şekilde idari, siyasi, ahlaki, hukuki ve sosyal bir çözülmenin, yabancılaşmanın yolunu açar. Çünkü: “Kişi birçok değer geçersiz olduğunun bilincine vardıkça çevresi ile ilişkilerinden uzaklaşıyor, toplumun gerçeklerine karşı ilgisiz kalıyor, umursamaz oluyor. Kendini toplum içinde yabancı, aykırı bir öge olarak görüyor ve giderek kendine de yabancılaşıyor” (Şener, 1971: 145). Şener’in de tespit ettiği gibi yabancılaşan



birey, değerlerine inancını yitirir ve yaşama sevincini kaybeder. Taner, incelediğimiz anlatılarıyla sosyal adaletsizliğin doğurduğu sorunlara dikkat çekerek toplumsal huzurun sağlandığı, insanca bir yaşamın özlemini dile getirmiştir.

### **3.10. İnsan ve Çatışma Alanları**

#### **3.10.1. Nesil Çatışmaları**

Eski yeni çatışması toplumlarda özellikle büyük değişimlerin yaşandığı dönemlerde ortaya çıkan nesiller arası anlayış farklılıklarının oluşmasına ve mücadelelere zemin hazırlayan bir kavramdır. Türk toplumunda da özellikle Batılılaşma süreci, eski-yeni çatışması kavramını ortaya çıkarmıştır.

Zayıflayan ve Avrupa'nın gerisine düşen Osmanlı Devleti'nin bir çıkış yolu olarak gördüğü bu değişim ve dönüşüm yolculuğu birçok sorunun da tetikleyicisi olmuştur. Bu sorunlardan biri olan “Nesil çatışması, İslâmi değerlere bağlı bir toplum olan Osmanlı tebaasının yüzünü Batı'ya çevirdiği ve Avrupaî dünya görüşünün etkisinde kalarak ciddi bir değişime maruz kaldığı Tanzimat yıllarından itibaren beliren bir konu olmuş; sonraki yıllarda da popülerliğini arttırarak düşünsel eserlere ve edebi yapıtlara malzeme sunmaya devam etmiştir” (Erzen, 2015: 41). Çünkü Batılılaşma, tek bir yaklaşımdan ziyade her bireyde ve her toplumsal sınıfta farklı karşılık bulan bir kavrama dönüşmüştür.

Batılı değerlere yönelmeye tamamen karşı olanlar var olduğu gibi sorgusuz teslimiyet gösterenler veya eski ve yeninin uzlaştırılmasının gerekliliğine inananlar da ortaya çıkmıştır. Sentezden yana olanlar kendi değerlerine bağlılığı sürdürmenin önemine işaret ederken “...zaman içinde Batılılaşma adı altında giderek yozlaşan bir zümre ortaya çıkar. “Alafranga”, “şık” veya “tatlı su frengi” denilen bu tipler, Batı medeniyetinin özüne nüfuz edemeyip kabukta kalırlar” (Gürsoy, 2015: 52). Batılı olmayı yüzeysel algılayıp derinleştiremeyen bu anlayış, kültürel değerlerinden koparak toplumun dışında konfor alanları yaratmayı öncelerler. Bu şekilde bu tipler ne Batılı olabilirler ne de kendi kültürlerini yaşayabilirler. Arafta kalma durumu ile sanatsal ürünlerin dönemsel olarak vazgeçilmez malzemesi hâline gelirler. Taner'in doğallıktan ve gerçeklikten yana tavır koyduğu, milleti kültür ile özdeş bir yapı olarak algıladığı düşünüldüğünde özellikle tiyatro da taklitten ziyade var olan birikimlerle yeni ve modern bir tiyatro anlayışı ortaya koyulabileceği düşüncesi öne çıkar.

Taner'in "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" oyununu da bu bağlamda ele almak Türk tiyatrosunda bir arayışı dillendirdiğini unutmamak gerekir. Bu oyunda Taner, tiyatrodaki eski anlayışın artık yerini yeni bir tiyatro anlayışına bıraktığını vurgular.

"Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" (Taner, 2018c). ile Taner, Türk tiyatrosunun serüvenini izleyiciye aktarmak ve bize has bir tiyatro üslubunun olanaklı olduğunu göstermek ister. "Haldun Taner, oyunu çok katmanlı bir sarmal olarak kurgulamıştır. Sarmalın ilk aşamasında Ahmet Vefik Paşa, Küçük İsmail ve Tomas Fasulyeciyan'la tiyatro topluluğu oyuncularının yaşamlarına ilişkin hikâye vardır. İkinci aşamasında, bu oyuncuların provalarını yaptıkları Molière'nin George Dandin'in hikâyesi bulunur" (Demirdağ, 2012: 31). Bir arayışın yolculuğu olarak değerlendirilebilecek oyunda, eski ve yeni tiyatro anlayışı eleştirel yaklaşımlarla ortaya konur. Türk tiyatrosundaki üç evrenin irdelendiği oyunda bu evreler Ahmet Vefik Paşa'nın kişiliğiyle birleştirilir. Ahmet Vefik Paşa, bir tiyatro sevdalısı olarak oyunda "nasıl oynanmalı" arayışının sonucu olarak ileride kendi kültürümüze yaslanan bir tiyatro anlayışını ortaya çıkaracağı düşüncesindedir.

Oyun, "kısaca George Dandin adındaki bir köylünün asalet ve unvan tutkusuyla soylu bir bayanla evliliği ve karısının onu aldatması üzerine kuruludur. Hikâye, "beyzade ailesine girip de akranından üste tırmanmaya heves edenlere açık bir derstir" (Taner, 2018c: 52). Üç farklı versiyonda oynanan oyunun adaptasyonunu Ahmet Vefik Paşa, bizzat yapmış oyunun mekânını Paris'ten İstanbul'a Fener'deki Rum muhitine almıştır.

Oyunla Türk tiyatrosuna bir yol çizilmeye çalışılır. Molière'nin "Georges Dandin" oyunu sırasıyla Minakyan biçemiyle, "Kıskanç Herif" adıyla, daha sonra Fenerli Rumlar'ın yaşantısına uyarlanarak "Yorgaki Dandini" adıyla en son da Geleneksel Türk Tiyatrosu unsurlarıyla "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı (tulûat tiyatrosu)" tarzında oynanır. Oyun, Tanzimat'tan beri devam eden hemen hemen sosyal hayatın her alanında kendini gösteren karmaşa ve kararsızlığı tiyatro özelinde ele alır.

Oyunun girişinde başoyuncu "Bizim Tiyatro" adını verdikleri topluluklarının amacının "Bize has bir tiyatro" isteğinden doğduğunu vurgular. "Eloğlunun yaptıklarına özeneceğimize... BİZİM temaşa geleneklerimizden kalkıp / Ve de çağdaş tiyatronun verilerini / Hesaba katıp / BİZİM insanlarımızı, konularımızı / Bizim olan biçimlerle / Jestlerle, mimiklerle / Bizim rahat ve sıcak /Türkçemizle / Ve de BİZE özgü bir görüşle / Serelim önünüze / Öyle bir tiyatro ki / Buram buram BİZ koksun / Hem de çağa uygun olsun" (Taner, 2018c: 17). görüşünü dile getirir.

Oyunda zikredilen isimler de dikkat çekicidir; Ahmet Vefik Paşa, Tomas Fasulyeciyan, Küçük İsmail ve Ahmet Fehim bu isimler Türk tiyatro tarihinin önemli

isimleridir. Bu isimlerin oyunun içinde yer alması Türk tiyatrosunun yönünün arayışına değer katmak ve Taner'in Türk tiyatrosuna emeği geçen bu isimleri anma düşüncesi olarak değerlendirilebilir.

Tuluat versiyonuyla “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı”, adıyla oynanan oyun sonrası yazar, kendi düşüncesini de ifade eden Ahmet Vefik Paşa'ya sözü verir. “Frenk hayranları Frenk tiyatrosunu taklitten medet umuyorlardı. Rasgele Avrupa piyeslerini, sözüm ona, Avrupalı gibi oynamakla bir yere varılır sanıyorlardı. Biz de adaptasyonu teklif ettik. Avrupa piyeslerini yerlileştirip Türk adabı, Türk deyişiyle kotarmayı denedik. İşte şimdi sen de onu avamın gustosuna getiriyorsun, ne var ki bunların hepsi yetersiz... Doğru yol, garbi ne taklit ne de adapte. Doğru yol galiba, Türk insanından hareket edip hem öz hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak” (Taner, 2018c: 93-94).

Taner, Türk insanının eski-yeni tartışmasında tek yanlı bir bakış açısına sahip değildir. Onun ne eskiyi reddetmek ne de modern anlayışı tamamen benimsemek gibi bir yaklaşımı vardır. Geleneğe ve kültüre sahip çıkan Taner, geçmişte kalmanın da sığlığını bilerek daima geçmişin de içinde yaşama alanı bulacağı bir modernlik tasavvuru ile hareket eder.

Doğu ve Batı'yı iyi bilen bir aydın bakışıyla Taner, gelenekselle moderniyi uzlaştırmayı önerir. İnsana bakışını da bu arayışla somutlayan yazar, ilk perdesi 1876 yılına denk düşen oyunla sadece kurumların değil insanların arayışlarına da bir gönderme yapar. Özellikle İlber Ortaylı'nın değerlendirmesiyle “İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı” (Ortaylı, 2008). olan 19. yüzyıl değişim isteyenlerle değişime direnenlerin çatıştığı bir dönemdir. Geleneksel kültür ve inanç yapısı bu değişimi zorlaştıran en büyük faktör olmuştur.

Modernleşme arayışını oyunun içine sindiren yazar, Türk insanının yaşadığı ikilemi, dramı izleyiciye hissettirmeye çalışır. Kendi yaşam serüveni de Osmanlı son dönemi ve cumhuriyet yıllarına denk gelen yazar, kendisinin de özellikle yetişme döneminde yaşadığı arayış, değişim ve dönüşüm yıllarını “Ben doğum tarihimden de kuşağımdan memnunum. Bana zengin bir tecrübe dağarı sağlayan bir döneme rastladığı için...” (Taner, 2015b: 78). şeklinde yorumlamıştır.

Sıkışmışlığın içinde yeni bir ufuk arayan Türk tiyatrosuna geniş anlamıyla Türk insanına Taner, birikimleri heba etmeden bizi biz yapan değerlerle çağdaş normları uzlaştırıcı bir senteze yönelinmesi gerektiğini, dikte etmeden olan ve olması gereken bağlamında gösterir. Onun, tiyatromuzdaki avangart rolü de bu zihinsel ufuğun toplum tarafından da kabul gördüğünün bir ispatı sayılabilir.

Üç farklı yorumla oyun içinde oyun kurgusuyla izleyicinin karşısına çıkılan oyunla Taner, bize ait bir tiyatronun Türk toplumunun ahvalini, çok çeşitli insan profilleriyle bize dair renkler ve sesler ile yansıtmayı gerektiğinin altını çizer.

Taner'in eski-yeni çatışmasını ele aldığı diğer bir eseri “Eczanenin Akşam Müşterileri” (Taner, 2011: 85). hikâyesidir. İstanbul hikâyecisi olarak da tanınan Haldun Taner, “*Eczanenin Akşam Müşterileri*”nde mekân olarak İstanbul’un denize nazır mahallelerinden birinde hayatta kalma mücadelesi veren bir eczaneyi seçer. Bu tercih hikâyenin anlatmak istedikleriyle paralellik arz eder. Çünkü “Mekân, anlatıyı oluşturan temel unsurlardan biridir. Anlatımın çerçevesini çizer, anlatıya kurgusal gerçeklik kazandırır” (Demir, 2011: 13). Bu anlamda eczane, her kesimden insanın uğradığı mahallenin profilini okura açık eden bir mekân konumundadır.

Taner, çerçeveye paralel olarak entrik yapının gidişatını da eczaneye uğrayan insanların hikâyeleriyle olgunlaştırır. Mekân olarak eczanenin seçilmesi her türlü insanın kurguda görünürlüğünü sağlama açısından değerlidir. Yalçın, Taner'in mekânı ele alış biçimi olarak “Haldun Taner hikâyelerinde odak nokta olarak mekânı ele aldığı zaman, genellikle toplumsal değişmeyi ve bunun sonuçlarını mesaj olarak vermeyi amaçlar” (Yalçın, 1995: 212). yorumunu yapar. Bu bağlamda mekânda (sahne) görünürlük kazanan olaylar ve çatışmalar, hikâyenin gidişatını, kahramanların hayatını değiştiren bir rol oynar.

Eczane de toplumsal değişimin insanlar üzerindeki yıpratıcı etkisinin hissedildiği bir mekân olarak hikâyede öne çıkar. Bu değişim olumlu değil; toplumsal bozulmaya yönelik bir yapı arz eder. Değişimin kökünde modern hayatın dayattığı madde temelli bir yaşam biçimi yatmaktadır. Bu değişimi Taner, mahallenin birleşme alanı olarak tasvir ettiği eczane üzerinden okura aktarır.

Edebi metinlerde “İnsan ve mekânın kesiştiği alanlar edebiyatın geniş şekilde istifade edebileceği bir kaynak oluşturma kabiliyetini taşırlar. Edebiyat bu çift yönlü iletişimi, kendi kuralları içinde yönlendirir ve biçimlendirir. Bu sebeptendir ki sanatçılar insanın hem maddi hem de manevi tarafına hitap edebilen bu iletişimi her yönüyle kullanma kaygısına düşmüşlerdir. Kurgusal dünyada mekân, insanın iç ve dış gerçekliğini anlamlandırabilme sürecinde bir araçtır” (Demir, 2011: 221). Bu bağlamda Taner, eczaneyi sosyal hayattan uzaklaşmış, yeni yaşam anlayışlarına mesafeli, emekli insanların yaşama tutunma çabaları doğrultusunda birbirinden güç aldıkları bir sığınak olarak da sembolize eder.

Sağlık sorunlarına çözüm aranan bir yer olmanın dışında insanların birbirinden haber aldığı, sosyalleşme ihtiyaçlarını giderdikleri birleştirici bir zemindir eczane. Eski anlayışı

sürdürenler, yenilik taraftarları, devlet memurları, yoksullar, zenginler hepsi eczanenin yaşayan sosyal ortamında kendilerine bir yer bulurlar.

Hikâyedeki kahramanların mesleklerine uygun tavır ve davranışlarının yanı sıra anılarından ve ülke ile ilgili fikirlerinden bahsetmeleri hikâyeye geniş bir anlam çerçevesi kazandırır. Müşterilerin bu sohbetleri okura geniş bir zaman diliminde eski ile yeninin bir mukayesesini yapma imkânı da verir. Aynı zamanda okur, önemli görevlerde bulunmuş insanların gelecek tasavvurlarını da görme şansı yakalar. Alman-Rus savaşı, Paris Boulevard kahvehanelerinde konuşulan pilotsuz uçaklar, köy enstitülerinin randımanları, sefirlerimizin yeni gelişmelere ayak uyduramaması, Filistin Cephesi, Marshall Yardımı, imam –hatip okullarının ıslahı, yeni nesil bu konulardan öne çıkanlardır.

Eczacı Sadettin Bey’in oğlu Engin ise genç neslin temsilcisidir. Galatasaray Lisesi öğrencisidir. “İyi çocuktur, yakışıklıdır da üstelik. Semtin kızları onun uğruna eczaneye taşınır dururlar. Sabah akşam tartılanını, iki günde diş patını bitirip yenisini almaya gelenleri...” (Taner, 2011: 90). Fakat Engin’in babasının mesleğine ilgisi yoktur. Onun hayallerini yabancı ülkelerde farklı bir yaşam süsler.

Yazar’ın Galatasaray Lisesi’ni zikretmesi, tesadüf değildir. Kökleri 15. yüzyıla dayanan lise, kuruluşundan bugüne ülkenin en ileri eğitim kurumları arasında olmuştur. Ayrıca Fransız ekolü bir eğitim anlayışına sahip olan kurum, Türkiye’nin Batı’ya açılan ufkunu da temsil eder. Engin de bu okulun öğrencisi olarak geleneksel düşünce yapısına sahip babasının aksine değişimin ve modernin temsilcisi konumundadır.

Taner, hikâye ile modern yaşamın tehdit ettiği mahalle kavramının güzelliklerini, mekâna ruh katan yaşama sevincini yeni nesle aktarmak ister. Bunu kırmadan, dökmeden başarır. Mahallenin merkezi konumundaki eczaneden mahallede yaşayan herkese sadece sağlık değil huzur da dağıtılır. İnsanların kaynaştığı, dertlerin paylaşılıp hafifletildiği, mahallenin kalbinin attığı bir mekândır eczane. Eczanenin Akşam Müşterileri, hikâyesi daha sonra Fazilet Eczanesi (Taner, 2016a) adıyla Taner, tarafından oyunlaştırılmıştır. Bu bağlamda iki eseri birlikte değerlendirmek yerinde olacaktır.

“Fazilet Eczanesi”, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından ilk kez 1960 yılında sahnelenmiş ve büyük ilgi görmüştür. Bu bağlamda üç perdelik “Fazilet Eczanesi, bugün çağdaş bir Türk klasiği olarak tiyatro tarihimizdeki yerini almıştır” (Yüksel, 2013: 40). “*Küçük insanlar*”ın hikâyesi olarak nitelediği oyunda Taner, “*stream of life*” hayat dilimi denilen teknikle seyirciye canlı bir mahalle tasviri yapar. Bu tasvir içinde “Boğaziçi’nin yalnız insanların değil, renklerini, seslerini, bir anlamda soluk alıp verişini dile getiren Fazilet Eczanesi bir ‘çevre oyunu’ niteliği taşır” (Yüksel, 2013: 42). Oyunun

merkezinde bulunan eczane bir tutunma yeri olarak ön plana çıkar. Eczane üzerinden Taner, Türkiye'nin hem siyasi hem de ekonomik değişim yılları olan 1950'li yılları mercek altına alır. Sanatın birey üzerinden toplumsal meselelere yaklaşımının ön plana çıktığı eser, Türk tiyatrosu açısından da önemli bir yerde durur.

Zamanın ruhuna uygun olarak değişen yaşam şekilleri, değer anlayışları karşısında değişime direnen bir neslin mücadelesi oyunun temel yönelimidir. Oyunun yirmi yedi kahramanı ve bu kahramanların da her birinin ayrı hikâyesi vardır. “Boğaziçi'nin bir kıyısında, bir yaz mevsiminin üç günü boyunca, küçük varlıklarını sürdürüyorlar. Günün önemsiz görünen ayrıntılarını yaşıyorlar sadece” (Taner, 2016a: 7). ifadeleriyle Taner, oyunun konusunu özetler. Ayrıca bu “insancıkların” “...bütün kusur ve meziyetleri ile doğru yanlış bütün koşullanmaları ile sevinçleri, dertleri, sevgileri, kinleri, şakaları, tutkuları, duygusallıkları ve kalender felsefeleri ile...” (Taner, 2016a: 7). oyunda yer bulmasıyla Türkiye’de hızla değişen sosyal hayatın insanlar üzerindeki etkileri görünür kılınır. Bir nevi Fazilet Eczanesi “Yaşamın bilincine erememiş, dünyada oynanan oyunun farkına varamamış, kabuğunun içinden çıkamamış küçük insanların küçük dünyası(dır)” (Taner, 2016a: 8). Sadettin Dertsavar, eczanenin sahibi olarak oyunun merkez kişisidir.

Ekonomik ve sosyal değişimin ortaya çıkardığı acımasız piyasa Sadettin'in eczanesiyle birlikte insani değerleri de tehdit eder. Geleneksel değerlerle yetişmiş, insani ilişkilerini güven ve sevgi üzerine kurmuş insanlar için eczane, bir korunaklı alana dönmüştür. Eczanenin geleneksel yöntemlerle ilaç yapması eczaneyi bir sığınak olarak görenlerin anlayışını ifade etmesi bakımından önemlidir. Çünkü “Gerek gerçek yaşamda bizlerin gerekse kurgu dünyasında kahramanların iç dünyalarına, onları çevreleyen mekânları ve nesneleri değerlendirerek ulaşmak mümkündür” (Demir, 2011: 21). Yeni oluşan anlayış karşısında topluma yabancılaşmış emeklilerin yalnızlıklarını unuttukları, bir tavla ile dertlerinden sıyrılıp neşeli ve samimi sohbetlerle hayata sarıldıkları yaşama sevinci ile doldukları bir uğrak yeridir eczane.

Geleneksel değerlerin temsilcileri olan insanların eczane ile kimliklerini birleştirmiş halleri dikkat çeker. Ayrıca Taner'in geleneksel değerleri temsil için dar bir mekân olan eczaneyi seçmesi anlamlıdır. Bu durum hızlı bir değişim yaşayan Türk toplumunda eskiyi yani geleneği temsil eden insanların sıkışmışlığını ifade etmesi bakımından değer taşır. Taner, mahalledeki hayatın merkezine koyduğu eczane üzerinden aslında tüm ülkede yaşanan değişim sancılarını görünür kılar. Bu değişimde en büyük kayıp, değerlerin yozlaşması olarak öne çıkar. Maddeye dayalı anlayış insan sıcaklığını, emeğin değerini yok ederken insanlar arası ilişkide de açmazlar oluşturur. Aslında yaşanan bir ahlak sorunudur.

“Çünkü kutsal olan ne varsa dünyevileşiyor. Hilm, tevazu ve sadakat gibi duygu ve tutumlar modern ahlakın ortasında tuzla buz oluyor. Fazilet hayatlarımızdan çekiliyor(dur)” (Sayar, 2017: 177). Bu durum değer yozlaşmasına işaret eder.

Saadettin, müşterileriyle olan ilişkilerinde çıkar odaklı değildir. İşini severek yapan işinde para kazanmaktan ziyade insanların dertlerine çare olmak amacı güden bir eczacıdır. İlaçlarını havanında kendi yapar ona göre bu şekilde: “El ayasının sıcaklığı ile insan sevgisi de karışır ilacın ter kibine” (Taner, 2016a: 21). Yararlı olmaktan, insanların acısını dindirmekten dolayı mutludur Saadettin. Yaşamının anlamını da bu mutluluk üzerine kurmuştur. Romatizma ağrıları geçen Leman Hanım’a “Hayır dua edeceksen bana, ‘Havanın durmasın’ de” (Taner, 2016a: 23) sözleri de Saadettin’in bu mesleği ömrünün sonuna kadar yapmak istediğinin bir göstergesidir.

Sadettin, eserde geçmişi bugüne taşıyan eczanesi ve toplumsal değerleri içselleştirmiş kimliği ile mahallenin hafızası ve geleneksel yaşamın yüzüdür. Etrafında hızla değişen dünyaya da bu gözle bakar. Onu var eden, hayatta tutan eczanesi ve işidir. Nitekim “İnsanların, yaşadıkları mekânları ve kimlikleri arasında sıkı sıkıya bir bağ vardır. Çünkü onlar bu “mekân”dan / “ev”den dünyaya bakar ve etraflarında olup biten her şeye bu “mekân”daki donanımları nispetinde anlam vermeye çalışırlar” (Tüzer, 2007: 225). Sadettin’i de Sadettin yapan eczanedir. İnsanlara faydalı olduğunda duyduğu mutluluk ve karşılığında aldığı hayır duadır.

Eczane bu konumuyla değerler kalesi gibidir. Fakat bu kalenin peyderpey mukavemetini kaybettiği de açıktır. “Bu semt, eski düzenden kalma son örneklerden biridir ve hızla yeni düzene ayak uydurma yolundadır. Ahmet Kutsi Tecer’in Köşebaşı adlı oyununda olduğu gibi, bu semtin yaşını başını almış insanları da birbirleriyle ilgili kişilerdir” (Şener, 1971: 73). Eczane ile kaderini birleştirmiş olan Sadettin ya yeni kapitalist düzene boyun eğecek ve herkesleşecek ya da Eczacı Sadettin olarak varoluşunu tanımladığı değerlerle yaşayacaktır.

Taner’in geleneksel değerleri yansıtan mekân olarak küçük bir eczacı dükkânını seçmesi de anlamlıdır. Yazar bu şekilde değişen ve yozlaşan dış dünyaya karşı mekânın ötelenmesi ve sıkışmışlığıyla buraya sığınan insanların kendi iç dünyalarındaki sıkışmışlığı ve çaresizliği de ortaya koyar. Devri kapanan Fazilet Eczanesi’ne karşılık yeni tip eczaneler hazır ilaç depoları gibidirler, orada insan emeğinin sıcaklığı yoktur. Toplumsal değişim emeği değersizleştirirken onun öznesi olan insan da değer yitimine uğramıştır.

Eczanenin arsasında gözü olan Tahsin, dönemin rant peşinde koşan hızlı zenginleşmiş kesimin bir temsilcisi olarak insani değerlerden ziyade kendi cebini doldurma peşinde koşan

bir müteahhittir. Eczanenin yerine apartman blokları dikme ve rant elde etme peşindedir. “Gönül bağının yerini para tutkusu almıştır. Eski güzel, küçük yapılar yıkılacak, yerlerine büyük apartmanlar, iş hanları yapılacaktır. Yaşlıların ayak uydurmakta zorluk çektikleri bu değişime gençler kolaylıkla katılırlar” (Şener, 1971: 73). Eski-yeni karşıtlığı da burada kendini gösterir.

Havan eczaneciliğinde direnen Sadettin, yeni anlayışın insanları olarak beklentileri artan müşterilerin ihtiyaçlarını karşılayamaz. Borçları da artan Sadettin, zor duruma düşer. Önce kökleri derinlere giden eczanenin yanındaki incir ağacı kesilir. İncir ağacının kesilmesi oyunda bir dönemin de kapandığına işaret eder. İncir ağacının kesilmesi mitolojik anlamıyla oyunda huzurun kalmadığına da işarettir. Çünkü “Mit dünyasında incir ağacı, zeytin ve üzüm ağaçlarıyla beraber “varlık” ve “bereket” ifade eden ağaçlardandır. İncir ağacı büyük kültür ve dinlerin tümünde bir sembol olarak kullanılmıştır. İncir ağacının gölgesinde oturmak ya da bunların meyvelerinden tatmak dingin, huzur dolu bir var oluşu tatmakla eşanlamı gibidir” (Koçak, 2011: 6). Taner, özellikle incir ağacı tercihiyle toplumsal huzurun bozulduğu, insanların değerlerinden uzaklaşarak yozlaşmaya başladığı mesajını vermek ister. İncir ağacı gibi toplumsal değerlerin de kökleri çok derindedir. Bu değerlerin yozlaşması tıpkı ağacın sökülmesi gibi toplumu da kökten etkileyecek ve yılmasına zemin hazırlayacaktır.

Eczane sahibi Sadettin ve mahalleli için artık huzur kalmamıştır. Ardından eczanede yangın çıkar ve en sonunda Sadettin eczaneden çıkmak zorunda kalır.

Eczacı Sadettin geçmişle bugünü birleştirdiği dükkânını kaybetmekle kendi yaşama anlamını da yitirmiştir. Çünkü eczane, onun değerler sisteminin ve sosyal alana temasının en başat mekânıdır. Bu mekânın ortadan kalkması Sadettin’in iç ve dış dünyasını bütünleyip somutlaştırdığı ve hayata anlam verdiği değerlerin de yok alması anlamını taşır. Yitirilen bir mekândan ziyade geçmiş yaşantıların ve anlayışların zamansal bir sindirilmişlik içinde yaşadığı bir sembol değerdir. Eczanenin yıkılması bir dönemin ve zihniyetin sona erdiğini de ifade eder.

Oyun, değişim ve dönüşüm yıllarındaki İstanbul’da sade yaşamlarıyla mekâna hayat katan insanların arafta kalan, bocalayan eski ile yeni arasında sıkışıp kalan ruhlarının yaşadığı dramı tüm gerçekliğiyle yansıtır. Oyunun sonunda kalfa Yusuf, Sadettin’in öldüğünü Ünal’ın yurt dışından dönüp havan eczaneciliğinden ziyade yeni tip hazır ilaç satan eczane açtığını, hayatın akışının her şeye rağmen devam ettiğini vurgular. Kalfa Yusuf’un oyunun başında ve sonunda ortaya çıkması oyunu başlatıp toparlaması önemlidir. Bu şekilde



Taner, geçmiş ve şimdi arasındaki farkı seyirciye gösterir. Taraf tutmaz; ama seyirciyi düşünmeye davet eder.

Eczacı Sadettin, ne kadar dirense de değişimin önünde duramamıştır. Zaman, eskiyi geçmişe gömerken yeniye hâkim kılarak akıp gitmektedir. Taner, değişime karşı olmamakla birlikte insanı, insan yapan değerlerin, geleneksel kültürümüzün mirası olan insan ilişkilerinin de mekânlarla, kurumlarla birlikte talan edilmesine bir tepki koyma niyetindedir. Değişim kaçınılmazdır ama yozlaşma değişim olarak topluma sunulamaz eskinin de kıymetleri yeninin içinde mutlaka muhafaza edilmeli bir sentez oluşturulmalıdır.

Eski-yeni çatışmasının görünür olduğu “Lütfen Dokunmayın” (Taner, 2016d: 91). yazarın Türk toplumunun tarihe bakışına eleştiriler getirdiği oyunudur. Geçmişin doğru olarak aktarılmasına ve öğrenilmesine önem veren Taner, “İnsanlığın geçmişini öğrenmezsek, bugününü anlamamız olanaksızdır. Hele geleceğini kestirmek büsbütün olanaksızdır” (Taner, 2020: 15). sözleriyle bugünün ve yarının şekillenmesinde geçmişin önemine dikkat çeker.

Taner’in Osmanlı Tarihini konu alan “Lütfen Dokunmayın” oyunu ilk kez 1961 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosunda seyirciyle buluşmuştur. Oyun, 1711 Prut Savaşı’nın fonunda üç ayrı zihniyetin olaylara bakış açılarındaki farklılıkları dile getirir. Taner, oyunla eski ve yeni değer yargılarını tarihi bir olaya yaklaşım tarzları bağlamında irdeler. Yazar, oyunla yanlış koşullandırmanın toplumu etkileyici ve yönlendirici gücüne işaret eder.

Bir toplum eleştirisi olarak ön plana çıkan oyunda Taner, tarihe ve olaylara çarpık bir zihniyet ile bakmanın yanlışlığını ortaya koyarken tarih yazıcılığının nesnellikten uzak bir “*dedikodu*” üzerine yoğunlaşmasını da eleştirir. Bir bilim dalı olarak tarih “...kendi alanında, insan zihninin gelişimine ve insanlığın ilerlemesine dair bizi aydınlatacak türden” (Bergson, 2019: 19). bilgileri ihtiva etmesi bakımından çok kıymetlidir. Ayrıca insanlık tarihini öğrenmek, geleceği anlamak ve anlamlandırmak adına da önemli bir işleve sahiptir. Geniş bir perspektiften bakarsak “Tarih de dil ve edebiyat gibi bir milletin ‘bütün fertlerinin bilmesi, benimsemesi, koruması ve geliştirmesi gereken’ kültür hazinelerinden biridir. Zira tarih, bir milletin hemen hemen bütün varlığına eşittir. Tarih, milletin geçmişteki varlığı, onun mirası, bugüne kalan hatırasıdır” (Kaplan, 2016: 52). Tarih, insanı diğer canlılardan ayıran da bir disiplindir. “Çünkü kendini bir geçmiş ve gelecek bilinci içinde yaşayan biricik varlık” (Ülken, 2016: 179). insandır.

Oyunda, yanlış koşullandırılmış nesiller, tarihe ve olaylara nesnellikten uzak, ideolojik bir yaklaşım sergilerler. Bu çarpık bakışta yaşanan ve yazılan tarih arasındaki mesafe büyük rol oynar. Taner’in ideolojik yanılsamalarla dünden bugüne gelen tarih anlayışına

eleştirel bir pencereden yaklaştığı oyun iki katmanda ilerler. İlk katmanda oyunun gerçek zamanı 1950’li yılların insanları, ikinci katmanda ise düşsel boyutta Prut Savaşı’nın tartışılan isimleri Baltacı Mehmet Paşa ve Katerina vardır.

Oyun, Sevgi adlı kahramanın Prut Savaşı konulu doktora çalışması etrafında Topkapı Sarayı’nın kütüphanesinde şekillenir. Sevgi’ye yardımcı olan İbnülhasip Mehmet Nesip Bey, cuma namazından gelmesi, çevresindeki insanları küçümsemesi ve Sevgi’yi rahatsız edici bakışlarıyla gelenekçi ve tutucu bir profil olarak tanıtılır. Onun Baltacı ile Katerina dedikodusuna bakışı cinselliği önceleyici ve Baltacı’nın ihaneti yönündedir. Çünkü Baltacı kazanacağı bir savaşta sulh yaparak vatana ihanet etmiştir.

Nesip Bey bu görüşünü Osmanlı tarihçisi Cevdet Paşa’ya dayandırarak temellendirir. Sevgi’nin Topkapı Sarayı’nda tesadüfen karşılaştığı eski eniştesi hariciyeci Ekmel Bey’in yorumu ise daha farklıdır. Onun diploması tecrübesinden yola çıkarak ve tarihçi Dimitri Kantemir’e dayandırdığı Baltacı-Katerina yorumu Baltacı Mehmet Bey’in koşulları değerlendirerek makul bir karar verdiği yönündedir. Osmanlı askeri yorgundur ve Baltacı Mehmet Paşa’nın bir devlet adamı olarak Katerina ile herhangi bir münasebeti olmuş olamaz. Osmanlı-Rus anlaşması kesinlikle ileri görüşlü bir komutanın gerçekçi bir yaklaşımından ibarettir.

Prut Savaşı’na üçüncü yorum ise Sevgi’nin arkadaşı turist rehberi Oktay’dan gelir. Oktay, oyunda cumhuriyet değerleri ile evrensel değerleri kanıksamış ülkenin umut veren gençliğinin temsilcisidir. O, dedikodu tarihçiliğini ve olaylara yanlı yaklaşımları benimsemez. “Tarihçilik, dedikodu yazarlığı gibi bir şey... Tarih uykusu kaçan çocuklara söylenen bir ninniye benzer. Körpe beyinleri bir masala inandırmak hoş olmasa gerek. Kim bilir? Belki de daha sonraki yalanlara bir hazırlık kursu olarak düşünülmüştür” (Taner, 2016d: 96). sözleriyle de tarihi olayların gerçeklikten uzak bir şekilde ele alınmasına tepkisini dile getirir. Oktay’a göre Baltacı ve Katerina insancıl bir tutumla barış iradesi ortaya koymuşlar bu sayede binlerce insanın ölmesini engellemişlerdir.

Taner, oyunla tarihin gerçeklikten uzak dedikodularla geleceğe taşınmasının yanlışlığına değinirken “...tarihi gerçeklerin her dönemin dünya görüşüne göre nasıl çarpıtıldığını göster(ir)” (Şener, 2011: 131). Oyun aynı zamanda eski ve yeni anlayışların bakış açılarını da yansıtmaları bakımından önemlidir. Yüksel’e göre oyunda Taner, “...eski yeni değer yargılarını aynı tarihsel olayın yorumunda yan yana getirir. Gelenekçi, tutucu, eski kuşağı simgeleyen Nesip, öfkeli, hınçlı, kadına ve paraya aç, güçsüz yanlarını ‘dindarlık’ görüntüsü altında saklayan bir kişidir. Batı’ya öykünen, okumuş ama bireysel sorunlarını düşüncelerine yansıtmayacak denli olgunlaşmamış bir kişi olan Ekmel, Orta

kuşağı dile getirir. Özenti, yapmacık bir dünyada yaşar; düşlerle avunmayı gerçeklere yeğler sorumsuz ve kaypaktır. Genç Kuşağı simgeleyen Oktay ise, önyargıları olmayan, duygulu, insancıl yeni kuşağı simgeler” (Yüksel, 2013: 48). Oktay’ın ayrıca çağdaş bir yaklaşımla araştırmayı ve anlamayı seçmesi de değerlidir. Oktay, diğer yorumların ideolojik yaklaşımlara dayandığının farkındadır. Bu bağlamda yazarın da sesini yansıtan Oktay, taklitçi ve bağınaz yaklaşımlardan uzak nesnel değerlendirmeleriyle öne çıkar.

Prut Savaşı’na bütün bu yaklaşımlar içinde genç kuşağın diğer bir temsilcisi olan Sevgi de Oktay’ın bakış açısını mantıklı bulur ve onaylar. Taner, üç kuşağı kıyasladığı oyunda tutucu, bağınaz yaklaşımlarıyla ön plana çıkan Nesip ile Batı özentisi içinde kendi olmaktan uzak Ekmel Bey’in zihniyetini eleştirmiştir. Cumhuriyet değerleriyle evrensel değerleri içselleştirmiş verili olanı körü körüne kabullenmeyip olaylara sorgulayıcı ve insani yaklaşan özgüveni yüksek yeni nesli ise takdir etmiş “...özlenen değerleri benimsemiş bir yeni kuşağın muştusunu ver(miştir) (Şener, 1971: 73). Oktay, bu bağlamda Taner’in genç nesle örnek olarak sunduğu bir hikâye kahramanı olarak değerlendirilebilir.

Sanatın insanı konu aldığı, onun macerasına yoğunlaşma çabasında olduğu düşünüldüğünde oyunun tarihi bir olaydan yola çıkarak insan ve toplum yapısına ışık tutma çabasında olduğu düşünülebilir. Esas olarak Prut Savaşı, tarihin bir konusu olsa da zaman ve nesil değiştikçe bu tarihi olayı algılama ve açıklamada değişimler olmuştur. Taner, oyunda nesiller ve anlayışlar arasındaki farklılaşmaya odaklanmıştır. Oyunda temel alınan konu üzerinden Taner, insanın yolculuğunun değişerek dönüşerek ilerlediğini toplumsal ve tarihi olaylara öznel ve yanlı yaklaşımlar olsa da doğrusunun makulü aramak ve bulmak olduğunu vurgulamak ister. Her şeye at gözlüğüyle bakmanın ne insani ne de ahlaki olduğunu ortaya koyar.

Gelişmiş bir toplum arzusunda olan Taner, bireyden başlayarak toplumun çok yönlü ve gerçekçi bakış açıları kazanmasının da önemine göndermelerde bulunur. Bu konuda genç nesli önyargısız ve açık fikirli bulurken muhafazakâr ve özentili yaklaşımları eleştirir. Taner’e göre insanlar, toplum içinde çevrelerinin zihniyeti ile koşullandırılmakta, olaylara akıl ve vicdan çerçevesinde bakamamaktadırlar. Bu anlayış da farklı değerlendirmelerin ortaya çıkmasına ve çatışmaya yol açmaktadır. Özellikle farklı bakış açılarını da reddeden bu yoz zihniyetin eskimiş insanları, bu çatışmadan da nemalanmaktadırlar. Oysa ilmin aydınlığıyla ve özgür bir akılla hareket eden insan, hayatta daha gerçekçi yorumlara ulaşabilir ve aklını da kimseye kiraya vermez. Oyunda Oktay ve Sevgi’yi yeni nesil olarak gören Taner, onlarla kalıplaşmış yoz zihniyetlerin devrinin kapanacağı, toplumsal çatışma ortamının ortadan kalkacağı Türkiye’nin geleceğinin daha aydınlık olacağı inancını

seyirciye hissettirir. Nesil çatışmaları üzerinden eski ve yeni anlayışları ele alan Taner, Fazilet Eczanesi'nde Eczacı Sadettin Dertsavar'ın kimliğinde kültürel değerleri birleştirir. Sadettin hem hazır ilaç eczaneciliğine geçmeyi hem de ülkedeki yoz değişime ayak uydurmayı kabul etmez.

Özellikle gençler, türedi zenginler Sadettin'in temsil etmeye çalıştığı “yüksek değerler”i önemsemezler. Ahlak, yardımseverlik, sevgi, saygı, hürmet, alçakgönüllülük gibi kavramlar yeni neslin maddesel yaklaşımı içerisinde yer almaz. Onlar sorumsuz ve bencildirler. Çok kazanmak, ülkeyi terk etmek gibi hayaller kurarlar. Taner, yeni neslin değerlerden uzak bu yaklaşımlarını onaylamaz. Oyunda Sadettin'in değerleri temsil eden eczanesinin yeni ekonomik ortamda ayakta kalma savaşıyla değer yozlaşması koşut bir düzlemde ilerler. Sadettin, varlığıyla tehdit oluşturduğu yeni anlayışın önünde eczanesiyle kale gibi durmaktadır. Fakat her eski gibi Sadettin, yeni kültür ve anlayışın pervasızlığına direnemez.

“Lütfen Dokunmayın” oyunu ise Taner'in dedikoducu, tutucu ve önyargılı eski anlayışların artık devrinin kapanması gerektiğine dair düşüncesini temel alan bir mesajı içerir. Taner, akli ve araştırmayı önceleyen, önyargılardan sıyrılmış modern toplumun temsilcileri olarak Oktay ve Sevgi'yi olumlar. Her olaya at gözlüğüyle bakan çatışma ortamı oluşturan insanlarla kendi kültüründen uzak taklitçi zihniyetlerin yanlış tutum ve davranışlarını oyunla seyirciye açık eder.

### 3.10.2. Kültürel Çatışma

Kültür, insanların yaşadığı coğrafyada ortaya koydukları maddi, manevi her türlü üretimlerini içine alan geniş bir kavramdır. Bir anlamda insanın, hazır bulduğu doğal ortama katkısıdır. Ziya Gökalp, kültürü “...yalnız bir milletin dinî, ahlâkî, hukukî, akli, estetik, lisanî, iktisadî ve fennî hayatlarının âhenkli bir bütünüdür (Gökalp, 1990: 30). şeklinde tanımlar. Ona göre Milli kültür (Hars) ile medeniyet arasında kesişen ve ayrılan noktalar vardır. “*Kültür milli olduğu hâlde, medeniyet milletlerarasıdır*” Gökalp'e göre milli kültür unsurları, fertlerin iradesiyle değil tıpkı bitkiler ve hayvanlardaki gibi kendiliğinden ve tabii olarak gelişir. Bu gelişim doğal olarak her millette farklı tezahür eder. Din, dil, ahlak, üretim şekilleri, gelenek ve görenekler bu farklılıkları ortaya çıkaran değerler olarak öne çıkar. Bu değerler, nesilden nesile aktarılır ve bu şekilde kültürel kimlik muhafaza edilir. Çünkü milletin gelecekteki varlığı, kültürünü korunmasıyla doğrudan ilişkilidir.

Her insan, içine doğup büyüdüğü, ailesinde görüp uyguladığı kültüre dayalı yaşam biçimini kanıksar. Alıştığı ve kimliğini tanımladığı kültür dairesinde kendini güvende ve huzurlu hisseder. Kültür çatışmaları genel anlamda bir kültürün diğer kültüre ekonomik, askeri veya sosyal alanda baskısıyla gelişen ve etki ettiği kültürü kendine benzetme veya tamamen yok etme şeklinde ortaya çıkar. Bireysel olarak kültürel çatışma ise insanın farklı kültür unsurları taşıyan fertlerle bir arada yaşama zorunluluğuyla karşılaştığında ortaya çıkar. Bu çatışma alanı, diğer kültür değerlerini hor görme, aşağılama tarzında görünür olur.

Haldun Taner, Almanya’da siyasal bilgiler eğitimi aldığı yıllarda Türk işçilerin Almanya’daki yaşamlarına yakından tanık olmuştur. Onların Alman kültürü içinde bocalamalarını, küçümsenmelerini, aşağılanmalarını ilk elden gözlemlemiştir. Almanların ihtiyaç duyduğu insan gücünü karşılamak için davet ettikleri Türk işçiler, Alman kültürüne kolay alışamamışlardır. Mutfak kültürü, ahlaki değerler ve inanç sistemi farklılıkları işçilerin uyumunu zorlaştırmıştır. Bu bağlamda kendi kültürlerini korumak ve devam ettirmek amacıyla belli mahallelerde gruplaşarak kendi yaşam biçimlerini sürdürme gayretine girişmişlerdir. Ayrıca çalıştıkları iş yerlerinde ikinci sınıf insan muamelesine maruz kalmışlardır.

Haldun Taner, Almanya’da bulunduğu yıllarda yaşadığı, gözlemlediği ve tanık olduğu olayları hikâyelerine konu yapmıştır. Taner’in Almanya’daki yaşama dair tecrübelerini konu ettiği hikâyeler “Ablam”, “45 Marka Seksapıl”, “Fraulein Haubold’un Kedisi” ve “Şeytan Tüyü” hikâyeleridir. Taner, bu hikâyelerinde; gençlik yıllarının romantizmine, Alman kızlarının karşı cinsle olan rahat ilişkilerine, Hitler Almanya’sının faşizme kayışına, Türk işçilerin Almanya’ya uyum sorunlarına değinmiştir.

Kültürel çatışma başlığında ele alınan “Şeytan Tüyü” (Taner, 2008a: 70). hikâyesinde Taner, Almanya’ya çalışmaya giden Türk işçilerinin gözünden Almanya’ya uyum sorununu ele alır. Bir mektup şeklinde kurgulanmış hikâyede Ökkeş Topalmusagil, Almanların yaklaşımlarından bunalmış geri dönüş yapma arzusundaki akrabasına tavsiyeler ve telkinler verirken kültürler arasındaki farklılıkları da ortaya koyar. Ökkeş Topalmusagil, mektupla Almanya’ya geldiğine pişman olan ve gitme düşüncesi taşıyan akrabası Hidayet Aga’ya öğütler verirken kendisiyle de dertleşir. Her ne kadar mektup, Ökkeş’in eğitimsiz biri olduğuna işaret eden bir dille kaleme alınmış olsa da Ökkeş’in Alman kültürü ve tarihi ile ilgili yaptığı tespitler konumlandırıldığı eğitimsiz Türk işçisi profilinden uzaktır.

Ökkeş mektubunda amcaoğlu Hidayet Aga'ya Almanya'da başarılı olmuş kişilerden örnekler vererek ona tavsiyelerde bulunur. Bu başarılı örnekler arasında cins köpek gezdirirken eğitim alıp atlet olan Ömer, yaşlı kadınların gönlünü yapan libero Şemsi, kurlar üzerinden para kazanan Temel Tetik vardır. Ökkeş amcaoğluna bu örneklerle uyanık olursan, işini bilersen sen de başarılı olabilirsin mesajı verirken Türklerin gurbette yaptığı işleri de okura sezdirir.

Kültürel bir varlık olan insan, ancak ortak kültürü paylaştığı insanlarla beraber yaşarken mutluluğu yakalayabilir. Farklı kültür ikliminde yabancılaşır ve yalnızlaşır. “öteki” olarak algılanır. Zira “Dil, tarih, kültür, din ve gelenek gibi unsurlar medeniyetleri farklılaştırarak “öteki” kavramını doğurur (Karataş, 2014: 166). Hikâyede Almanlardan kabul görmeyen kendini ötekileşmiş hisseden Hidayet Aga'ya emmioğlu Ökkeş'in tavsiyesi de ilginçtir. Arkadaşına Alman kültürüne tam uyum sağlamasını ve insanlar içinde kendisini kaybettirmesini salık verir. “Al kafanı iki avucunun ortasına da düşün bi galem. Yaprak gürdu neden yeşildir? Yaprakın rengini alıp göze batmamak için, aykırı düşüp yakalanmamak için. Madem buraya geldin, hırlaşmaya deel, uyuşmaya bakacaksın” (Taner, 2008a: 72). Çünkü insan yaşadığı çevrenin yaşam ritmine uyum sağlarsa o toplumun bir parçası olabilir ve yaşadığı sorunlardan sıyrılır.

Türk işçilerinin Almanlar tarafından küçümsenmelerine ve Türklerin Alman kültürüne uyum sorunlarına temas eden hikâye, sosyolojik bir yapı arz eder. Almanya'daki disiplinli toplumsal yapı içinde Türk işçiler, eğitimsiz ve vasıfsız olmalarıyla dikkat çekerler. Bu negatif özelliklere tanımadıkları bir kültür içinde bocalamaları da eklenince Türk işçiler, Almanların aşağılamalarına maruz kalırlar. Almanların, Türklere bakışını ve sebeplerini okura amcaoğluna yazdığı mektupla anlatan da hikâye kahramanı Ökkeş'tir: “Sözün kısası Almanlar oldum bittim gendilerini üstün ırktan sanmışlar. ...Yedi düvel bir oldu, bunların burunlarını bir eyice sürttüler. ...Şimdi Alamanlar bunların öcünü gimden alacak? ...Biz fakirler, biz gurbetçiler, biz sahipsiz garibanlar. Deel mi yoksuluz, namerdin ekmeğine mecburuz, nerelerden goşup gelmiş gapısına gonmuşuz. Vuruyor şimdi o da abalıya” (Taner, 2008a: 73). Almanların kendini beğenmişlikleri, gelişmiş yaşam olanakları, trafikteki düzen, spora verilen önem, sosyal güvenlik imkânları, modern şehirleri, kadın erkek ilişkilerindeki rahatlıkları, namus kavramı, hayvan sevgisi, yeme içme alışkanlıkları, disiplinli çalışmaları öne çıkarılırken bu imkânların farklı kültür anlayışına sahip Türk işçilerini mutlu etmeye yetmediği hikâyede gözler önüne serilir.

Ökkeş'in hikâyedeki işi de oldukça ironik ve mizahi bir yan taşır. Arkadaşına, bulunduğu muhitte çok sevildiğinden, itibar gördüğünden, geçinecek parayı kazandığından bahseder. Bu durum merak uyandırıcıdır. Çünkü gurbete çalışmaya gelen Türkler sevilmezken, dışlanırken, geri dönüşü düşünürken Ökkeş, çok seviliyor ve ekmeğini kazanıyordur. Hikâyedeki bu sır, mektubun sonuna kadar açıklanmadığı için okurun merak duygusu hikâyenin sonuna kadar canlı tutulabilmiştir. Okur, mektubun sonunda bir sürprizle karşılaşır.

Ökkeş, mektup boyunca ayı kostümü giyerek çalıştığını gizleyerek ilgi ve alakanın kostüme olduğundan bihaber görünür. Onun eylemi açıkça bir '*tavır takınma*' dır. Ökkeş, insan yerine konmamasına karşılık hayvan kostümü giyerek yaptığı işle ironik bir tavır sergiler. "Gafa işletince burda nasıl itibarlı yaşanır. Beni burda çok sevmelerinin sebebi başlıca sermiyem olan şahsi sempatimdir. Şeytan tüyü mü var bende nidir, çoluk çocuk, genç ehtiyar, kadın erkek beni yere yama gomuyorlar" (Taner, 2008a: 76). Ökkeş, bu ironik anlatımıyla bir nevi okurla iş birliği yapar. Okur da Ökkeş'in tepkisinin farkındadır. Bu yaklaşım "*açık tavır takınma*" olarak değerlendirilebilir. "İnsan tavır takınan bir varlıktır; tavır takınmak demek, bir şeyden yana veya bir şeye karşı olmak demektir" (Mengüşoğlu, 1988: 110). Bu açık tavır takınma Ökkeş'in karşılaştığı aşağılanma ve ötekileştirme gibi insanlık dışı muameleye bir isyanı olarak değerlendirilebilir. Çünkü insan karşılaştığı olaylar karşısında tavır takınarak yaşam enerjisini koruyabilir. Ökkeş'in işi ve söylemleri çalışarak refahına katkı sunduğu toplumun, kendisini ve kendisi gibi diğer göçmenleri dışlanmasına, yabancılaştırılmasına bir tepkidir. Horlanmasına karşı sert bir tepki yerine Ökkeş, Almanlara sevimli, ironik ve mizahla harmanlanmış ince bir yanıt vermiştir.

Ökkeş, arkadaşına tavsiyeler verse de kendi büyük bir yalnızlık içindedir. Molalarda memleketini hatırladığı Zoo parkındadır. Efkârlı efkârlı üflediği sigarasının dumanıyla memleketine gider. Parktaki ağaçlarla, kuşlarla sıra hasretini giderir: "Bu ağaç milletiyle bu guş milleti var ya, her yirde aynı. Onlara dal, unut sılanı" (Taner, 2008a: 78). sözleriyle memleket özlemini nasıl giderdiğini akrabasına anlatır.

Mektubun son bölümü de oldukça ironiktir. Ökkeş arkadaşına: "Sen, sevgisizlikten gurudum gayri diyorsun. Ben sevgi kesretinden şikâyetçiyim. Sevginin bu gaderi insanı şımartıyor doğrusu" (s.80). sözleriyle Almanların hayvanları aslında yabancı insanlardan daha çok sevdiğini vurgulamak ister. Gurbet acıdır, alışmak zordur ama Ökkeş, kendi olarak olmasa da bir ayı kostümüyle Almanlar içinde kendine bir yer edinmeyi başarmıştır. Arkadaşına da: "Almanlar insan gadri bilmeyorlar deyi heç üzülme. Ayı olunca bunlarla

daha bir eyi anlaşıyor insan” (Taner, 2008a: 81). tespitiyle gurbette Türk işçilerinin insan yerine konulmadıklarının altı çizilir.

Haldun Taner, Heidelberg Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde okuduğu 1935-1938 yılları arasında Almanya’da bulunmuş Alman dili ve kültürünü yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Aynı zamanda 1950 yılında İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirmiştir. Birçok defalar çeşitli vesilelerle de Almanya’da bulunmuştur. Bu bağlamda 1961’de Sirkeci’den München Hauptbahnhof’a kalkan trenlerle Almanya’ya giden Türk işçilerinin Almanya’da yaşadığı sıkıntıları yerinde görme ve anlama şansına sahip olmuştur. Onun birçok hikâyesinde Almanya mekân olarak yer alır. Bu hikâyede de Türk kültürünün samimiyetiyle yetişmiş işçilerin, Alman kültürü içindeki mutsuzlukları, aşağılanmaları ve kültür ikileminin sıkıntılarına maruz kalışları gerçekçi ve ironik bir düzlemde ele alınmıştır. Irkçılık ve kültürel uyumsuzluğun öne çıktığı hikâyede, insanın modern imkânlarla rağmen her daim kendi öz kültürü içinde mutlu olabileceği vurgulanır.

Taner’in Almanya’daki Türk işçilerin kültürel çatışması dışında Türkiye’deki eski ve yeni kültür çatışmalarını ele aldığı hikâye ve oyunları da dikkat çekicidir. “Eczanenin Akşam Müşterileri” hikâyesi oyunlaştırılmış adıyla “Fazilet Eczanesi” eski ve yeni anlayışın eczacı Sadettin Dertsavar üzerinden işlendiği anlatılardır. Değerlerin değiştiği İstanbul’un bir mahallesinde maddi ve manevi değerlerini muhafaza etmeye çalışan eczacı Sadettin’in hikâyesi aynı zamanda kültürel değişimin de işaretlerini verir. “Sebati Bey’in İstanbul Seferi” hikâyesi ise kültürel değişimin yaşlılar üzerindeki yabancılaştırıcı etkisinin görünürlük kazandığı bir hikâyedir. Hikâyede yozlaşan değerler ve nesiller arası kültürel çatışma ele alınır. “Made in USA” değerlerin değiştiği yeni anlayışı okura gösteren bir hikâye olarak öne çıkar. Anlatıda özellikle Batı kültürünün gençler üzerindeki yıpratıcı etkisi konu edinir.

Taner, hikâye ve oyunları ile gerek yurt dışında gerekse Türk toplumunda meydana gelen kültürel çatışmaları ve değer yozlaşmalarını anlatılarına konu yaparak olan ve olması gereken üzerinde insanları düşündürmek istemiştir. Ayrıca farklı değer anlayışlarının insan ilişkilerini olumsuz etkilediği ve çatışmalara zemin hazırladığının altını çizmiştir.



### 3.10.3. İnsan - Doğa Çatışması

İnsan ve doğa ilişkisi insanlık tarihiyle özdeş bir paralellik arz eder. İnsan, varoluşuyla birlikte doğanın yaşamını biçimlendirici etkisini de hazır bulmuştur. Yaşamak için doğaya muhtaç olan insan aynı zamanda doğaya minnet duymuş onu kutsamıştır. Bu bağlamda diyebiliriz ki: “Tarihin ilk dönemlerinde insanın doğa üzerindeki tasarrufu iki yönlüdür. Bir yönüyle “içselleştirilen” bir doğa algısı söz konusudur. Yani doğa, insan için bir yaşam kaynağıdır. Bu çerçevede insan, kendini diğer yaşam formlarıyla birlikte daha büyük bir bütünün parçası olarak görür. Öte yandan “dışsallaştırılan” bir doğa algısı da vardır. Bu noktada doğa sadece içerisinde yaşanılan bir nesneler bütünü değildir, aynı zamanda bir “anlam”a da sahip olan, inancın eşlik ettiği, korkuyla karışık saygı duyulan ve kutsallık atfedilen özel bir konuma yükseltilir” (Aygül, 2015: 66). Bu ilişki biçimlerinin özünde insanın varlığını sürdürmek ile varlığını anlamlandırmak gayretinin olduğu görülür. İlk madde (arkhe)’nin arayışı Antik Çağ filozoflarını bu bakımdan astronomi ile birlikte gözlemledikleri doğa olaylarına yöneltmiştir. İnsanın çevresinde olanların nedenlerine odaklandığı “doğa felsefesi” ve taklitle başlayan sanat, kaynağını bu şekilde doğadan almıştır. Bu bağlamda sanat ve felsefenin doğayı anlama ile koşut ilerlediği varsayılabilir.

Doğaya kutsallık atfeden insan, zamanla hayatta kalabilmek için avcı ve toplayıcı vasfının yanına toprağı bir üretim alanı olarak kullanma becerisini de ekleyerek, doğaya hâkim olma yolunda ilk adımlarını atmıştır. Neslin hızla artmasıyla ortaya çıkan gıda ihtiyacı, bu gelişmede önemli rol oynamıştır. Doğal kaynakların insanın ihtiyaçlarına göre disipline edilmeye çalışıldığı bu uzun dönem, Sanayi Devrimi sonrası makineleşmenin de devreye girmesiyle doğayı yıpratıcı bir hâle dönmüş insan artık varlığını da tehdit edebilecek çevre sorunlarıyla yüzleşmek zorunda kalmıştır.

Taner, insanın doğaya kendi menfaat penceresinden bakışını onaylamaz. Bu bağlamda Avrupa’da ortaya çıkan ekoloji hareketlerini yazılarına konu eder. “Berlin Mektupları” kitabındaki yazısında Almanya’da yapılan seçimlerde “Yeşiller”in başarısını “Meclise dört milletvekili sokuverdiler. Bu Yeşillerin sözcüsünün de televizyonda belirttiği gibi, “Tarihi bir olay”dı. Politik örgütlemelerini henüz yeni gerçekleştiren ekolojistlerin bir Avrupa parlamentosuna ilk adım atışları benim gibi bu akımı ilk gününden beri ilgi ile sempati ile izleyen herkesi sevindirir” (Taner, 2017: 33). değerlendirmesini yapar. “Politika İnsanca Olabilir mi?” yazısında da doğa hassasiyetine dikkat çeken Taner, Yeşiller hareketinin amacının “Atom enerjisinin kısıtlı kullanılmasını, nehirlerin, denizlerin kirden arınmasını, sanayinin ve “kullan at”çı tüketim toplumunun bu gözü doymaz bencil ve çılgın

gidişine son verilmesi” (Taner, 2017: 40). olarak belirterek Türkiye’ye bu tip hareketlerin yirmi otuz yıl gecikmeyle gelmesinden duyduğu rahatsızlığı ifade eder.

“Bir Kavak ve İnsanlar” (Taner, 2009a: 154-160). adlı hikâyesinde ise Taner, yaşama sevgisini, yaşama bağlılık ve doğayla bütünleşme üstüne kurmuştur. Çiçeklerle, ağaçlarla, kuşlarla denize nazır bir evde yaşayan ihtiyar, mutluluğu sahiplendiği ve bir parçası olmak istediği doğada arar. Çünkü: “...birey, algıladığı doğayı sahiplenir; duyuları ve ileriki yönelimleri üzerinde yaratacağı bütün etkileriyle onu bir şekilde kendisinin bir parçası yaparak, ona yönelir” (Ollman, 2015: 154). Bu yönelimle “Beni o, sahildeki kavağın altına gömün” (Taner, 2009a: 154). vasiyetinde bulunan ihtiyar, hayattayken bütünleştiği doğayla öldükten sonra da birlikte olmak arzusundadır. Vasiyeti gerçekleştirilen ihtiyar, altına gömüldüğü kavağa, ruhunu aktarmış ve çok sevdiği dünyada farklı bir boyutta yaşamaya devam etmiştir. Bu anlayış mitolojik bir göndermeye dayanır. Berger’e göre “Klasik mitolojide insan vücuduyla dış doğa arasında karşılıklı bir gidiş-geliş vardır. Değişim hem insanda hem de doğada olabilir. Bir insan ağaca dönüşebilir. Bir ırmağın tini, insan şekline girebilir” (Berger, 2007: 102). Bu dönüşüm hikâyede şu şekilde betimlenir: “Kavakta şimdi, o nebatlara mahsus görünüşten fazla bir şey, adeta insanlara has bir şey, nasıl söylemeli, sanki bir nevi hüviyet belirmekte idi. Kadınlardan biri; İhtiyar! Diye haykırdı. İhtiyara benziyor kavak” (Taner, 2009a: 155). İhtiyar, çok sevdiği doğaya karışmış doğanın canlılığının bir parçası olarak yaşamaya devam etmiştir.

Kavağın ihtiyarın yerini alması ve onun ruhunu taşıdığına inanılması “animizm” inancının bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Animizm: “...sadece insanlığın değil dünyadaki tüm canlı ve cansız varlıkların da ruhlara sahip olmasıdır” (Hoppal, 2001: 212). Doğanın ve doğadaki varlıkların ruhu olduğu inancı, ilkel insandan bugüne gelen bir inanç yaklaşımı olarak insanların kendi dışındaki varlıklara yaklaşımını etkileyen bir rol oynar. Jung, “Dört Arketip” adlı kitabında yeniden doğuş biçimlerini “*Ruh Göçü, Reenkarnasyon, Diriliş(resurrectio), Yeniden doğuş(renovatio), Dönüşüm sürecine katılım*” olarak çeşitlendirir. İhtiyarın kavağa ruhunu vermesi bu sınıflamada ‘*Diriliş(resurreectio)*’e denk düşer. “Bunun anlamı, insan varoluşunun ölümden sonra yeniden ortaya çıkmasıdır. Buna bir varlık daha eklenir: dönüşüm, transmutasyon ya da varlık değişimi... ölümler dirildiğinde, corpus glorificationis’in, subtle body’nin (yüceltilmiş beden) çürümemiş olduğu varsayılır” (Jung, 2015: 47). Bu bağlamda yazar da hikâye boyunca kavak ağacını, ruha sahip bir varlık olarak betimlemiştir.

Ayrıca hikâye kahramanının yaşı olması, bir kavakla bütünleşip kazanç hırsıyla her türlü güzelliğe düşman kapitalist anlayışla mücadele etmesi ‘*yaşlı adam arketipi*’ni akla getirir. Jung bu arketip’i “...yaşlı adam bir yandan bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgi, diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özellikleri temsil eder” (Jung, 2015: 91). şeklinde tanımınımlar. Bu tanım, hikâye kahramanı İhtiyar’la örtüşmektedir. İhtiyar, bu anlamda okura, insanlığın mitolojik geçmişinden seslenerek doğru yolu gösteren bir bilge olarak betimlenmiştir. Taner mitolojinin, insanın birikimi olduğu savından hareketle “Mitoloji bizi geçmişin zengin bir hayal dünyası ile bağlar, çoğu sanat ve edebiyat eserlerine esin kaynağı olan bir alanı yakınımıza getirir” (Taner, 2020: 10). anlayışıyla hikâyede de mitolojik simgeler kullanarak hikâyenin anlam alanını genişletmiştir.

Bu bakış açısıyla hikâyede ağaç, mitolojik olarak geçmişten bugüne yaratılış ve evren ile ilişkilendirilmiştir. “Evrenin var oluşundan itibaren su, hava, toprak kadar elzem, hayatın merkezinde var olan bir unsur da ağaçtır. Ağaç, her şeyden önce varoluşu, hayatı, canlılığı, bereketi temsil eder” (Gürsoy, 2012: 44). Ayrıca hikâye ile bağlantılı olarak ağaca atfedilen inançların kökeninde “Hayat Ağacı” kavramı vardır. “Bu ağaca mitolojik olarak çeşitli anlamlar yüklenmiştir, ayrıca ağacın hayat bahsettiği, üç âlemi birbirine bağladığı düşünülmektedir” (Arslan, 2014: 64). İzah edilen anlamlarla yüklü olan kavak ağacı, ölümle yaşamı bağlayan, verili düzene karşı gelen, dirençli bir varlığın temsili gibidir. İhtiyar ve kavak özdeşleşmiştir.

Hikâye, bu safhadan sonra doğanın ve yaşama azminin temsili kavak ile kazanç hırsıyla doğayı tahrip edip mutluluğu maddede arayan modern insanın hikâyedeki karşılığı fabrikatör arasında geçer. Hikâyede karşıtlık yaratmak Taner’in sıklıkla uyguladığı bir metottur. Taner, bu şekilde yarattığı karşıtlık üzerinden okuru uyarır; fakat herhangi bir çözüm yolu göstermez. Bu görevi okura verir.

Fabrikatör, kazanç uğruna doğayı katletmekten çekinmeyen tavrı ile hikâyede “*araç değerler*”in tutsağı modern insanı temsil eder. Çünkü araç değerler, çıkar ve menfaate dayalıdır. Bu bağlamda tüm canlıların evi olan dünyayı, çılgınca tüketmeye ve kazanca dönüştürmeye çalışan insan, kendi cehennemini yaratmakta, doğayla çatışmaktadır. Özel bir varlık olan ve yaratıcı nitelikleriyle diğer canlılardan ayrılan insan, ne yazık ki “...bütün yaratıcı özellikleri kadar, kendisini tahrip edecek olan özü de içinde taşı(r)” (Korkmaz, 2016: 60). Bu değersizleşmeyle fabrikatör, kavağı kesmiş telefon direği yapmıştır. Kavağın telefon direği yapılışından sonra da tomurcuklanması, yaşama bağlılık ve yaşam mücadelesi olarak düşünülebilir.

Yapraklanan telefon direğini gören fabrikatör, onu doğratmış yaktırarak küllerini denize attırmıştır. Bu davranış biçimi, önüne çıkan her şeyi yok eden paradan ve kendinden başka bir şeyi düşünmeyen bencilleşmiş, egosu şişmiş modern insanı hikâyede okura açık eder. Yazar, doğa ile fabrikatörün mücadelesinde tavrını doğadan yana koyduğunu sezdirir. Fabrikatörü her eylemiyle olumsuzlayan yazar, ihtiyarın ruhunu aktardığı kavağın her gördüğü acımasız müdahalede bir olumlu yan bulur: “Gerçi ihtiyar kavak şimdi de dalgalara karışıp sahile vurabilir, buhar olup yağmur tanesi şeklinde yine sevdiği kırlara yağabilirdi. Fakat fabrikatörün aklı o kadar incesine pek ermiyordu” (Taner, 2009a: 158). Bu yaklaşımla yazar, doğanın her durumda kendi çıkarları için doğayı kurban edenlere galip geleceği inancını canlı tutar.

Taner, insan ve doğa bütünlüğünü vurguladığı bu hikâyesinde yaşama sevincinin bir bütünsellik arz ettiğini vurgularken daha çok kazanma hırsıyla doğanın katledilmesine de tepki gösterir. “Bindiği Dalı Kesmek” yazısında “Bence ağaç sevgisinden yoksun bırakılan kuşaklar, boğazlanmış ormanlardan daha da korkunç bir tahrip sayılsa yeri(dir)” (Taner, 2015b: 59). Anlayışıyla doğanın insan için önemine vurgu yaparken, çevreye duyarsız nesillerin yetişmesinin insanın geleceği adına bir tehdit olduğunun altını çizer.

Sanatçı duyarlılığıyla olaylara yaklaşan Taner, hızla sanayileşen doğayı katleden kapitalist düzenin, insanlığın geleceği için büyük bir tehdit olduğunu düşünür. Geleceği tasarlayabilen bir niteliğe sahip insan için bu durum büyük bir “*değer yitimi*” olarak değerlendirilebilir. Taner, doğa hassasiyetini vurguladığı yazısında sanatçıların “Tuz kokan denize, hava kokan havaya, kükürt gazı yememiş ağaca ve yeşilin en canlısına vurgun” (Taner, 2015a: 174). olduklarını da vurgulayarak yazdığı hikâyenin bu duyarlılığının bir yansıması olduğu gerçeğini öne çıkarır.

Doğayla ilgili görüşlerini ortaya koyduğu “Doğaya Doğru” yazısında da Taner, “Çevresini günün birinde yaşanamayacak kadar kirleten, havasını zehirleyen, denizlerini pisleten, dünya hammaddelerini mutlu bir azınlığın tekeline vermeye çalışan, insanoğlunu robotlaştırıp küçülten, suni zorlamalarla, yarattığı taleplerle aşırı bir tüketim ihtirası yaratan bu budalaca gidiş karşısında uyarılar bile etkisiz kalıyor” (Taner, 2015b: 46). düşüncesindedir. Çünkü doğa, tüm canlıların mutluluk kaynağı aynı zamanda tüm canlıların barınağıdır. Bu yapının tahrip edilmesi doğanın bir parçası olan insanı da etkileyecek ve onun bedeni ve ruhi sağlığını bozacaktır. Bedenen ve ruhen hasta olan insanın da bu dünyada mutlu olması mümkün değildir. “Ağaç sevenden kolay kolay kötü insan çıkmaz. Gaddar insan çıkmaz. Ormanları baltalayan, fidanları kurutan, ağaç devirip apartmanlar dikenler,

sade bindikleri dalı kesme çelişkisi içinde değildirler. Kenti, çevreyi ciğerlerinden yoksun bırakmak isteyen tehlikeli toplum ve yarın katilleridir. Önlenmeleri gerekir” (Taner, 2015b: 60). sözleriyle insanları ve yetki sahibi yöneticileri uyaran yazar, insanlığın mutlu bir gelecek için doğanın kıymetini bilmesi ve doğayı koruması gerektiğini vurgular.

Hikâyede, doğanın katledildiği yerde kapitalizmin bir anıtı gibi yükselen fabrika, insanın şişkin egosunu imlerken açılış töreninde gururlu bir konuşma yapan fabrikatörün kafasına ibibik kuşunun pislemesi ve fabrikatörün gururunu kırması da her şeye madde temelli yaklaşan insanlığa bir uyarı olarak kabul edilebilir. Çünkü “*İbibik*” diğer adıyla hüthüt kuşu birçok kaynakta zikredilmiş ve özellikle kılavuzluk özelliği öne çıkarılmıştır. Bu bağlamda Taner’in fabrikatörün başına pisleyen kuş olarak ibibik kuşunu seçmesi bilinçlidir. İbibik kuşu, görünenin ötesindeki görünmeyeni yani insanlığın doğayı katlederek felakete sürüklenişini okura sezdirmek ve çevre katliamına dikkat çekmek ister. İbibik kuşunun “hüd hüd diye ötmesi gizli şeyleri göstermek için ‘orada orada’ deme” (TDV, 1998: 462). özelliğine gönderme yapan yazar, okura insanlığın ve tüm canlıların geleceğini karartan işte orada! Yani fabrikatörle sembolleşen türedi zenginler, kapitalist düzenin ruhsuzlaştırdığı insanlar, mesajını vermiştir. Çünkü hayatla doğayla ilişkisini kesen, duygularıyla bağını koparmış insanların, kalplerinden ziyade keselerinin durumunu öncelemeleri kaçınılmazdır. Fabrikatörün bu anlayışla doğanın tahrip edilmesi umurunda değildir. Akıllı, üreteceği termosifonlarda ve kazanacağı paralardadır.

Taner’in hikâyede kuşların fabrikatörle mücadelesi üzerinden Kur’an’ın 105. Suresi olan ve 5 ayetten oluşan “*Fil Suresi*”ne gönderme yaptığı da düşünülebilir. Surede “Rabbinin, fil sahiplerine ne yaptığını görmedin mi? (1) Onların tuzaklarını boşa çıkarmadı mı? (2) Üzerlerine balçıktan pişirilmiş taşlar atan sürü sürü kuşlar gönderdi. Nihayet onları yenilmiş ekin yaprakları hâline getirdi” (<https://kuran.diyaret.gov.tr/>). denilmektedir. Surede Mekke’yi yıkmaya gelen Ebrehe’nin ordusu ebabil kuşları tarafından helak edilmiştir. Hikâyede de benzer şekilde ibibik kuşları doğayı katleden fabrikatörün üstüne pisleyerek tepkilerini göstermişlerdir.

Hikâyede, her imkânı, insanî olup olmamasına bakmadan kendi lehine kullanmaya alışmış insanların temsilcisi olan fabrikatör, ibibik kuşunun başına pislemesini umursamaz, bu sıra dışı eylemi çarpıtarak bir uyarıdan ziyade fabrikanın açılışının hayırlara vesile olduğuna işaret olarak yansıtır. Taner’in doğayla bütünleşmiş bir kahraman olan ihtiyarın karşısına, doğayı kendi çıkarları için tahrip eden fabrikatörü çıkarması karşıtlık yaratarak okuru düşünmeye ve sorgulamaya yöneltme çabası olarak değerlendirilebilir. İhtiyarın

doğaya yönelmesi de insani değerlerden uzaklaşmış medeniyet anlayışından bir kaçış olarak değerlendirilebilir. Doğa bu bağlamda insanın kaderiyle koşut bir düzlemde onun son sığınağı olarak da öne çıkar.

İhtiyar, bu tercihiyle toplumun yozlaşmasından, menfaat çatışmalarından ve aldatmacasından kendini soyutlamak suretiyle doğanın bozulmamışlığı ve saflığına sığınmıştır. Fakat ihtiyarın ölümü ve sonrasında yaşananlar bu yoz anlayışın kendini de yok etme pahasına tüm canlıların yaşam alanına müdahaleden kaçınmadığını okura göstermiştir. Bu insanın varoluşsal bir arızı olarak nitelendirilebilir. Çünkü “Evrende onun kadar birbirine zıt değerlerden mürekkep bir varlık daha yoktur. Biyopsişik olarak kendini tahrip edecek özü içinde taşıyan insan, sürekli bir biçimde yapan, yaratan ve üreten yönüyle tanrısal; yıkan, tahrip ve tahakküm eden yönüyle de tiranik bir açılıma sahiptir” (Korkmaz, 2016: 216). Bu anlayışla insanlığın geleceği de insanın özünde barındırdığı tanrısal ve tiranik yönlerden hangisini yüceltip, tercih edeceğiyle koşuttur.

Haldun Taner’in doğa-insan ilişkisine temas ettiği hikâyelerinden biri de Yalıda Sabah’tır. Yaşama sevinci, bağlamında ele alınan hikâye, doğanın dinginliği ve güzelliğinin insana huzur verdiği gerçeğinden yola çıkar. Hikâyede yazar, insanın içinde yaşadığı doğaya yabancılaşma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunun altını çizer. İnsanın doğaya efendiliğini onaylamaz. Ona göre doğanın güzelliğini bozan, doğallığını yok eden yine insandır. Artık insan hızlanmış yaşam formuyla doğanın kendisine sunduğu güzelliklerden bihaber yaşamaktadır. Bir makine gibi rutin bir zamansal kurgu ile hayatını dolduran insan, kendini var eden doğadan uzaklaşmakta bu şekilde kendi doğasına da yabancılaşmaktadır.

Taner’in doğayı kullandığı diğer bir anlatısı Fazilet Eczanesi’dir. Eski değerleri temsil eden Sadettin Dertsavar ile bütünleşmiş eczane yeni piyasa şartlarında yaşama mücadelesi vermektedir. Eczanenin sembolü köklü incir ağacı, oyunda/hikâyede bir gösterge olarak kullanılmış onun kesilmesi eskinin artık yaşama alanı bulamayacağı yeni bir yaşam düzeninin varlığına işaret olarak kullanılmıştır.

Taner’in “Şeytan Tüyü” hikâyesi de doğanın insana huzur veren yanını vurguladığı anlatılarından. Almanya’ya çalışmak için giden Ökkeş Topalmusagil, ezilmişliğini, horlanmasını, vatan hasretini hafifletmek için doğaya sığınır. Almanlardan ayı kostümü giyerek ilgi görebilen Ökkeş, bunaldığında sık sık yakındaki Zoo parkına giderek rahatlar: ““Bu ağaç milletiyle bu guş milleti var ya, her yirde aynı. Onlara dal, unut sılanı” (Taner, 2008a: 78). Sözleriyle de doğanın insanı rahatlatan, sıkıntılardan kurtaran yanına temas eder.

Haldun Taner, hikâyelerinde doğa sevgisi ile insan sevgisini birleştirir. Özellikle doğanın insana huzur veren etkisine yoğunlaşan yazar, insanın betonlaşan yaşam alanlarında doğadan uzaklaşarak sadeliği, dinginliği ve mutluluğu kaybettiğine inanır. Sanayileşmenin doğayı acımasızca tahrip ettiği, kaynaklarını tükettiği gerçeğiyle okuru yüzleştirmek ister. Hikâyelerde doğayı ruhu ile öne çıkaran yazar, çevreci yaklaşımını okurla paylaşır. Ona göre insan, doğanın bir parçası olduğunu keşfettikçe, sorguladıkça doğayı koruma ve gelecek nesillere daha yaşanılır bir çevre bırakma noktasında daha istekli olacaktır.

### 3.11. Cinselliğe Bakışı ve Saplantılarıyla İnsan

Tüm canlılarda olduğu gibi insan da varlığını cinsellik üzerinden devam ettirir. Cinsellik, bir üreme vasıtası olarak kadın erkek ilişkilerinin de temelinde yer alır. İnsan, cinselliği kültürel bir varlık olmanın getirdiği yükümlülükle belli ritüellere bağlamıştır. Her toplumda farklı unsurlarla tezahür eden bu yükümlülükler toplumsal düzenin sağlıklı devamını sağlamaya yöneliktir. İnsan, fiziksel ve ruhsal doyumunu cinsellikle sağlar. Bu yolla hem neslin devamını sağlar hem de ölümsüzlüğün kapısını aralar. Bu yönüyle cinsellik insanın varoluşsal bir görevi olarak da öne çıkar.

Sevgi ve aşk kavramlarının beslediği cinsellik, sanayileşmenin getirdiği mekanikleşme problemiyle yüz yüze kalmıştır. Hazzın ve hızın ön plana çıktığı bu anlayışta insanlar, cinselliği sadece fiziksel bir doyum vasıtası olarak algılama eğilimine girmiştir. Bu gelişen ilişki biçimi, özellikle kadınların nesillere biçim veren anne rolünden sıyrılıp bir cinsel obje olarak algılanmasına yol açmıştır. Bu anlayışın gelişmesinde üretimde ihtiyaç duyulan güce yaslanarak kadını ikinci plana atan erkek egemen anlayışın rolü büyüktür.

Kadına biçilen rolü kadının malzeme olduğu edebi eserlere bakarak da değerlendirmek mümkündür. Geçmişten bugüne kadınlar sanatsal yaratılarda hep güzellikleri ve cinsellikleriyle ele alınmıştır. Kadına estetik ve cinsellik üzerinden bakan anlayış kadını duygu ve düşünceleriyle derinlikli bir varlık olarak görme yerine sadece erkeğe hizmet etmesi gereken bir cinsel doyum vasıtasına dönüştürmüştür.

Cinsellik temalı anlatılarında Taner, insanların ve toplumların cinselliğe bakışı üzerinden insanı anlamaya ve anlatmaya çalışır. Cinsellik temalı anlatılar genellikle yazarın Almanya'daki öğrencilik yılları anılarının kurgulanmış şekilleridir. "45 Marka Seksapeli" (Taner, 2009b: 68). hikâyesinin kahramanı Almanya'daki cinsel özgürlükten oldukça memnundur. Bu düşüncesini Türk kültüründe bir tabu gibi görülen "sevişme faslını, solunum, beslenme, sindirim gibi fizyolojik bir ameliye sayan bu anlayışa bayıldım"

(Taner, 2009b: 71). sözleriyle ifade eder. Erkeklerin kadınlara bir cinsel obje olarak baktığı anlatılarda kadının ve cinselliğin ruhsal boyutu ele alınmaz. Bu şekilde Taner, modernizmin kadına tek boyutlu bakış açısını Batı kültüründen örneklediği kadınlar üzerinden okura sezdirir.

Taner, erkeğin kadına cinsiyetçi bakışını eleştirdiği hikâyelerinde kadının da kendini bir şekilde koruma içgüdüleriyle hareket ettiğinin altını çizer. “Şirler Pençe-i Kahrımdan Olurken Lerzan...” başlıklı köşe yazısında “Dünya erkekler dünyası kaldıkça, erkekler bütün kilit noktaları elde tuttukça ve onları kurulu düzenin oyun kuralları uyarınca, yani bir sömürü düzeni içinde, yönettikçe kadınlar da kendilerini ellerindeki tek silahla savunmaya çalışıyorlar. Bu silah onların güzelliği, dişiliği, çekiciliği, fettanlığı ve zekâsıdır” (Taner, 1987b: 131). yorumunu yapar.

“Ablam” (Taner, 2011: 54) hikâyesinde ise kadının bir nesne gibi cinsellik üzerinden algılanışı “Eski bir stilo mu daha iyi yazar, yenisi mi? Neden kemanın çok çalınmış daha makbul oluyor? Otomobilden anlayanlara sorun, size motorun ancak iki yüz-iki yüz elli kilometreden sonra açıldığını söyleyeceklerdir. İşte tıpkı bunun gibi kadınların da...” (Taner, 2011: 54). sözleriyle ortaya konur. “Furaulein Haubold’un Kedisi” (Taner, 2011: 75). hikâyesinde sahibi ve kedisi “Dropsi” arasında cinsel azgınlık bağlantısı kurulur. Furaulein Haubold, cinselliğini özgürce yaşar fakat kedisinden bunu esirger. Ne kadar Dropsi’nin erkek kedilerle birlikte olmasını engellemeye çalışsa da Dropsi, kapatıldığı yerden kaçarak yine de doğasının gereği olan cinselliğini yaşar. Bu bağlantıyla yazar, bütün canlılarda cinsel arzusunun ortaklığına vurgu yaparken cinselliğin toplumsal normlarla kısıtlanmasının yanlışlığına da işaret eder. Cinsellik üzerine yoğunlaşılacak anlatıda Taner, Furaulein Haubold’u derinlikli bir insandan ziyade güzelliği ve şehvetle aynı kökten gelen bir kelime olan iştahıyla okura tanıtır. Bu yaklaşımla yazar, kahramanı ve kedisini bir cinsel nesne olarak ele alır. Furaulein Haubold, bu yaklaşımla partnerleriyle duygusal bir ilişki yerine mekanik ve tatmine dayalı bir ilişki içerisindedir.

Hitler Almanya’sına da göndermeler yapılan hikâyede bir Yahudi genç ve bir manga Alman’ın ziyaret ettiği Furaulein Haubold, bir kişilikten ziyade cinsel bir obje olarak öne çıkar. Genç erkeklerin hormonlarının tesiriyle kadına bakışının tek yönlü ve cinsellik düzleminde olduğu hikâyede vurgulanır. Yahudi gencin tek olması ve sessiz bir karakterde tasviri ile Alman gençlerin bir manga olarak nitelendirilmesi hikâyenin sonunda Yahudi gencin Almanlar tarafından dövülmesi, dönemsel olarak Almanya’daki siyasal ve sosyal trajediyi de atıfta bulunur.



“45 Marka Seksapil” (Taner, 2009b: 68) hikâyesi ise Taner’in Almanya’da Heidelberg şehrinde geçen öğrencilik yıllarına ait anılarından yola çıkarak kurguladığı öykülerinden biridir. Kaldığı pansiyona taşınan Gerda adlı bir tıp talebesiyle cinsel açlığını doyuran hikâye kahramanı, partnerinin diğer pansiyon arkadaşı Danzigli gençle ilişkisine göz yumar. “Durumu ikimiz de bilir ama birbirimizi yüzlemezdik” (Taner, 2009b: 70). İnsani değerlerden ve duygusallıktan uzak bu ilişki ağı, insana haz merkezli bakışın ve birbirini cinsel meta olarak algılayışın bir tezahürü olarak belirir. İnsan, kendini var eden değerlerden sıyrılmış adeta bir robota dönüşmüştür. Bu bedensel tatmin dönemi Hitler’in Ren kıyılarını işgaliyle başka bir evreye girer. Pansiyona taşınan genç teğmen keman çalarak, arylar okuyarak Gerda’yı etkilemeyi başarır. Bu yeni durumun farkı Gerda’nın bu genç teğmene sadık olmasıdır. Hikâyede bu durum kızın teğmenin ayak kokusu karışmış deri kokulu çizmelerine mukavemet edememesi şeklinde açıklanır. Bunun sebebi atavizmdir. “Atavizm, ...Prusya militarizminin ruhlara sindirdiği kuşaktan kuşağa geçmiş bir münasebetsiz meclubiyet kompleksi” (Taner, 2009b: 72). olarak izah edilir. Bu teoriye göre “Kızlar bu kokuyu duyunca hoşafın yağı kesilir. Mukavemetleri-o da şayet varsa- sifıra iner, bir uykuda gezen gibi, daha doğrusu manyetize edilmiş bir medyum gibi kendilerini çizme kokan erkeğin yatağında bulurlar” (Taner, 2009b: 72-73). Bir çeşit fetiş nesnesi olarak tarif edilen çizme, Alman kızları için dayanılmaz bir çekiciliğe işaret eder. Bunun birçok sebebi olabilir. Hikâyenin dönemsel olarak işaret ettiği ise Hitler Almanya’sında faşizmin dayatıldığı karışık siyasi atmosferin fiziki ve ruhsal olarak kırılan bir varoluşa sahip kızların güç ve iktidar arayışı olarak değerlendirilebilir.

Gerda’dan umudu kesen hikâye kahramanı Almanya’dan aldığı kırk beş marka çizme ile Almanya’da kaldığı sürece çok faydalanır; fakat İstanbul’a döndüğünde aynı ilgiyi görmez. Buna neden olarak da “yurdumun açığöz kızları, çizme kokusuna papuç bırakmıyorlardı. Onların başına döndüren başka, bir bambaşka koku vardı: Hususi otomobillerin, maroken deri ile karışık, mayhoş benzin kokusu...” (Taner, 2009b: 73). gösterilir. Yazar, her ülkenin farklı siyasi ve kültürel atmosferinin varlığına bu şekilde işaret eder. Almanya’da faşizm yükselişteyken Türk toplumunda ise kapitalizmin yarattığı türedi zenginlerin dönemi vardır.

Taner, hikâyede ruhsuz bir bedene dönüşen insanın mekanikleşen hayatını irdeler. Kadın ve erkeğin yüce bir aşktan ziyade anlık zevklerin peşinde maddeye yönelen tek taraflı algısını eleştirir. Oysa yazara göre “...aşk romantizm olmadan galiba düşünülemez” (Taner, 1987a: 147). Fakat yeni değer algısı, duyguları öncelemekten uzaktır.

Toplumlara ve kùltùrlere göre değişse de nesneler üzerinden insanın kendini sosyal hayat içerisinde gùlù gùsterme arzusu ve temsil değeri olan nesneler üzerinden kendini ifade çabası hikâgede sorgulanır. Taner’e göre bu gùce ulaşma kimi toplumlarda fiziki gù kimi toplumlarda ise maddi gù olarak tezahùr etmektedir. Çizme, fiziki ve siyasi gùcùn, otomobil ise maddi gùcùn sembolleri olarak hikâgede okura sunulmuştur. Nesnelerin gùnlùk yaşamdaki karşılıklarından hareket eden Taner, izme ile onun temsil ettiği otoriter anlayışı ve insanların gùce sığınma yaklaşımlarını öncelerken toplumda varlıklı gùrùnmenin bir sembolùne dònùřen otomobille içsel yùnelimden ziyade zenginliğe erişimi önceleyen bir yaklaşımı eleştirir.

İnsan içsel ve maddi yùnùyle bir bütùnlük arz eder. Sadece maddesel hazza yùnelmek insanın ruhi yùnùnù gùrmezden gelmek insanın mutlu ve huzurlu olması için yeterli değildir. İnsan ancak iç ve dış huzuru yakaladığında tam anlamıyla yaşamını zenginleştirebilir ve mutluluğa erişebilir.

“Necmiye’nin Hatırı” (Taner, 2009a: 68) adlı hikâgede cinselliğin erkekler üzerindeki gùlù etkisi vurgulanır. “Zafer Bayramı gecesi Emrullah’ın bahçesinde toplanan mùřteriler kahvecinin civar bir ergiden devşirip getirdiği saz takımını beğenmemişler, kendi başına bir masada oturan eski klarneti Cemal Efendi’ye yalvarıp ille de ille gırnata aldırmaya uğraşıyorlar” (Taner, 2009a: 68). Cemal Efendi’ye baskı artmıştır. “*Sen bu memleketin evladı değil misin*”, “*Sen Müslùman değil misin?*” şeklinde ağır itamlar Cemal Efendi’ye yùneltilir. Cemal Efendi, bir tùrlù ikna olmaz. Devreye şarkıcı Necmiye sokulur. řuh tavırları ve sırnaşıklığıyla Cemal Efendi’yi ikna eder. Cinselliğin erkekler üzerindeki gùlù etkisinin ortaya konuğu hikâgede, menfaat dùřkùnù insanların cinselliği kullanmalarına vurgu yapılır. Toplumda vatani sevmeme veya Müslùman olmama gibi ithamların üstünde bir etki gùcùne sahip olduğu vurgulan hikâgede cinsel cazibenin özellikle erkekler için ölùm pahasına öncelenen bir zaaf olduğu gùsterilir. Ayrıca içsel bir doyumunu önceleyen cinselliğin hikâgede sadece bedensel bir düzleme indirgenmesi de modern anlayışın haz odaklı bakışına yazarın bir işareti olarak değerlendirilebilir. Psikanalitik bir yaklaşımla bakıldığında hikâgede dikkat çeken bir unsur da mùzik aletinin şeklinin erkek cinsel organına olan benzerliğidir. Taner, cinsellik vurgusunu kahramanın kullandığı ve kurgunun temel unsuruna dònùřen nesne olan Gırnata (klarnet) üzerinden de okura sezdirmiştir.

Cemal Efendi’nin rahatsızlanmasına rağmen eğlencenin hız kesmeden devam etmesi de hikâgede yazarın insani değerlerden uzaklaşmış topluma bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Modern insan, her konuda olduğu gibi cinselliği de bir meta olarak ıkırı için kullanmış işi bitince de insan hayatı gibi en temel ontolojik özelliği umursamaz

davranmıştır. Birey'in cinselliğe bakışından yola çıkarak toplumun fotoğrafını çekme çabasında olan Haldun Taner, insan olmanın değerleri öncelemekten geçtiği düşüncesini taşır. Toplumun iki kanadını oluşturan kadın-erkek ilişkilerinin de yazara göre insani bir çizgiye sahip olması gerekir. Diğer türlü insan, cinselliği insani çizgiden uzaklaştırma tehlikesiyle yüz yüze gelebilir.

Sadece cinsel ihtiyaçları karşılamak için yaşayanları hayvanlarla eş tutan Marx, bu insanlar için “*doğal insan*” tanımlaması yapar. Marx, iradesini kullanan ve kendinin farkında olan insan için ise “*türsel insan*” tanımını kullanır. Cinselliğin insana özgü olabilmesini de “Kadınlar erkeklerin eşiti kabul edildiği, aynı haklara sahip oldukları ve aynı özeni hak ettikleri düşünüldüğü zaman, insanın cinsel faaliyeti artık hayvansal bir etkinlik olmayacaktır; Ancak o zaman cinsellik, insana özgü şeyler seviyesine yükseltilmiş olur” (Ollman, 2015: 149). Bu noktada Taner, kadınların bir cinsel obje olarak görülmesini eleştirir. Toplumun kadınları ötekileştirmesine ve yabancılaştırmasına karşı çıkar.

Bu karşı çıkışı yazar, hikâyelerinde kadına yüklenen roller ve kadının çaresizlikle sürüklendiği davranış kalıpları üzerinden ortaya koyar. Anlatılar, yüzeysel değerlendirildiğinde Taner'in kadına karşı bakışını gelenekçi ve eril bulanlar olacaktır. Fakat metinler, yazarın ironik söylemi önde tutularak derinlikli bir analizle ele alınıp değerlendirilmelidir. Anlatılardaki kadınlara Taner'in düşünsel yapısı ve hayat tarzı ile örtüşüm/tutarlılık durumuna bakıldığında yazarın olanı gösterme çabasında olduğu açıktır. Örneğin, “Tuş” hikâyesinde küçük yaşta tecavüze uğrayan Nesrin, siyasi gücün altında ezilerek sahipsiz bırakılır ve geneleve düşmekten kurtulamaz, “Töhmet” hikâyesinde yetim Halime, iyi niyetle kendisini evlatlık alan babası yaşındaki Niyazi Bey'le karı koca hayatı yaşamakla suçlanır. Bu yaklaşımlarla Taner, toplumun kadına bakışını muhatabına görünür kılar.

Taner, bu yolla hayatı hemcinsleriyle birlikte paylaşan kadınların daha olanaklı bir yaşamı hak ettiklerini vurgular. Taner'in hikâyelerinde kadına, erkek egemen bir toplum gözüyle yaklaşmasının asıl nedeni bir gerçeğe işaret etmek toplumdaki bu çarpıklığı okurun yüzüne vurmaktır. Taner, “Gerçek Eşitliğe Doğru” yazısında toplumun kadına bakışını: “Kadın düşmanlarına bakın. Çoğunun yaşam kavgasının başka alanlarında da çeşitli yenilgiler, onur kırıklıkları ve ezikliklerle boğuştuğunu göreceksiniz. Kadını hor görmek ve göstermek isteyenler, onlarla baş edemeyeceğinden çekinenler, kadının özgür bir varlık olarak, kendi erkek kişiliklerini etkileyeceğinden, zayıflatacağından, hatta yok edeceğinden korkanlardır (Taner, 1987a: 132). sözleriyle toplumun kadına bakışından rahatsız olduğunu açıkça ifade eder. İnsanı sadece tek düze bir iyimserlikle değil, insani hatalarıyla da ele alıp

irdeleyen yazar, hikâyelerinde ve tiyatrolarında işlediği birçok izlek üzerinden kendini anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan insanın, varoluşsal serüvenine dair çözümlemeler yapar.

Anlatılarındaki izleklerden olan cinsellik de Taner'in dış âlem ile iç âlemin karşılığı üzerinden birey ve toplum ilişkisini okurun zihin dünyasında sağaltan bir işlev görür. Saplantıların da ele alındığı metinler vasıtasıyla yazar, insanın iç dünyasının anlamlandırılmasına da kapı aralar. Nesneler üzerinden insana ve topluma dair çıkarımlara göndermeler yapan Taner, nesne-insan ilişkisini tek boyutlu olarak ele almamış bireyden topluma yönelen çözümlemeler ve eleştiriler bağlamında derinlikli bir okumaya imkân verecek bir kurgu oluşturmuştur. Yazar, nesneler üzerinden insanın dünyaya bakışını tespit ederken insanın iç dünyasına ve toplumsal yapıya dair göndermeler de bulunur. Bu bakış açısıyla anlatılara bakıldığında “Kurgusal dünyada nesnelerin gerçek görünümlerinden çok daha farklı biçimlerde yer aldıklarını söylemek gerekir. Çünkü kurmaca, tek bir boyutla yetinemez. Edebi eser pratik faydadan çok daha fazlasına ihtiyaç duyar. Eserdeki çok katmanlılığı sağlamak için nesnelere birden fazla anlam ve işlev kazandırmak gerekir” (Demir, 2011: 402). Taner'in ironik bir anlatımı tercih ettiği düşünüldüğünde metnin kurgusunun sadece yüzeysel bir anlam taşımadığı açıktır. Kahramanların temas ettiği nesneleri tek boyutlu maddi varlıklar dışında anlamı sağaltan unsurlar olarak görmek ve anlatıları derinlikli bir okumayla değerlendirmek yerinde olacaktır.

Haldun Taner, cinselliğin patolojik bir boyutu olan fetişizme de anlatılarda yer vermiştir. Fetiş: “Cinsel nesnenin yerini alan, genellikle bedenin cinsel amaca uygun olmayan bir bölümü (saçlar, ayaklar) ya da tercihen sevilen nesnenin cinsi ile ilintili cansız bir şeydir (giysi parçaları, çamaşır)” (Freud, 2020: 50). Freud’a göre fetiş “belli bir kişiden koptuğu ve cinselliğin tek nesnesi olduğu andan itibaren patolojik bir durum var demektir” (Freud, 2020: 51). Toplumsal bir özne olan insan da bu patolojik durumdan ayrı düşünülemez.

Fetişi insanın orgazma ulaşma yolunda gerekli ve tuhaf bir bileşen olarak tanımlayan Alain de Botton ise yaklaşık 230 farklı fetiş türü belirlemiştir. Fetiş nesnelere genellikle çocukluk çağında yaşanan olumsuz anıların kaynaklık ettiği düşünülmektedir. Botton, “Fetiş nesnesi, bir fetişist için yaşanan bir aşağılanma veya korkuya kapılma hatırasından kaçışı, onu bastırmayı simgeler” (Botton, 2014: 36). Düşüncesiyle fetiş nesnelerin kendinden ziyade karşılık geldiği duygulara bakmanın önemine vurgu yapar. Fetişler, insanların karanlık yüzleri olan bilinçaltılarına uzanan bir simgeyi işaret ederlerken Haldun

Taner'in anlatılarında ise simgesel bir düzleme taşınarak toplumsal gönderim amacına yönelik bir işlev üstlenmişlerdir.

“Eller” (Taner, 2009a: 122) hikâyesinde, vapurda gördüğü kadının zarif ellerine dalan hikâye kahramanı, adeta yolculuk boyunca fetişizm odaklı bir cinsel deneyim yaşar. Bu hayalleri tetikleyen ve bir fetişizm ögesi olarak öyküyü biçimlendiren “*kadın eli*” kahramanın tüm bilinçaltı saplantılarını, bastırılmış duygularını dışa vurmanın imkânına dönüşür: “Kadının parmakları şimdi, uzun zaman yorganın altında kalmış genç kız bacakları gibi, yaramaz yaramaz tepiniyor, şehvetli şehvetli geriniyor, velhasıl beni çıldırtmak için ne lazımsa yapıyordu. ‘Aklım yine raydan çıkıyor oğlum’ dedim. Bereket bu sefer yüksek sesle düşünmemiştim... Bu eller iş için değil, sevilip okşanmak, öpülüp koklanmak için yaratılmış. Bu eller fondan kutusuna dalar beyim, kestaneşekeri kutusuna dalar... Yüzüme gözüme sürsem bu elleri, koklasam koklasam, dudaklarımda gezdirsem, avucumda sıksam” (Taner, 2009a: 126-127). Bu ifadeler el fetişisi hikâye kahramanının, kadının zarif elinin hareketleriyle adeta hipnotize olduğunu ve hayattan koptuğunu okura sezdirir.

Böylece karakter, bir zihinsel boşalma yaşayarak doyum sağlar. Mutluluğu, rahatlamayı bu fetişist düşlerde arar. Gizemli kadının giderken eldivenini düşürmesi hikâyenin aksiyonunu zirveye taşıyan bir etki yaratır. Çünkü Daniş Bey, artık gördüğü, buğulu sesini duyduğu fantezi dünyasına temas edebileceği somut bir ögeye sahip olur. Bu eldivenle “*Bir hafta, iki hafta, üç hafta, dört hafta, bir balayı neşesi içinde hep o eldivenle dolaş(an)*” ruhunu ve bedenini cinsel olarak doyuran Daniş Bey, eller konusunda uzman olan gişe memuru Zeynel Amca'nın, eldiveni şöyle bir inceledikten, kokladıktan sonra: “*Halis muhlis kibar orospu*” diye kestirip atmasıyla yıkılır.

Daniş Bey'in elin zarafetinden yola çıkarak yücelttiği kadın imajı, onun hayatla olan münasebetinin eksikliğiyle bağlantılıdır. Çünkü hayatta hiçbir şey, görüldüğü gibi değildir. Hayatın akışı içerisinde insanlar, çıkarları söz konusu olduğunda maskeler kullanarak gerçek yüzlerini gizleyebilirler. Bu sahte kimlikleri anlayabilmenin yolu da hızla akan hayatı tüm canlılığıyla kavrayabilmeyi gerektirir. Zeynel Amca, deneyimli bir gişe memuru olarak ne kadar örtülmüş, gizlenmiş olsa da insanların gerçek kimliklerine nüfuz edebilmektedir. Daniş Bey'in eldivene bakışı ve sahibini konumlandığı toplumsal statü ise gerçeklikten uzak, hayal dünyasının ve hastalıklı cinsel yöneliminin ona oynadığı bir oyundan ibarettir.

Taner, hikâye üzerinden toplumun görünen yüzünün altında görünmeyen kirli yüzünün de olduğu gerçeğine vurgu yaparken insanların farklı cinsel yönelimleri çerçevesinde ötekileri ve nesneleri algılayışlarındaki çeşitliliğe de dikkat çeker. Gerçek ile düşün yanılmalı dünyası arasında bir gerilim olarak değerlendirilmesi mümkün görünen

bu hikâyenin, kahramanların toplumu okuyabilme-okuyamama durumları, metnin simgesel yorumlanmasını gerektirir. Dolayısıyla eller üzerinden kazanılan tecrübe, toplumla temas etmiş olmanın bir dolayımılamasıdır. Biricik varlık olan insan da ancak topluma dönük deneyimleri, onunla olan teması üzerinden anlamlı ve ideal bir evren oluşturabilir.

“Memeli Hayvanlar” (Taner, 2011: 112) hikâyesinin kahramanı Hulusi’nin de kafası hep iri göğüslerdedir. Bu durum meme fetişi olarak değerlendirilebilir. Hulusi, hayvanların memelerinin sağılıp insanların memelerinin neden sağılmadığı üzerine faraziyeler üretir. Emeklilik hayali ise bir çiftlikte hayvan sağmadır. Onun ehli-vukuf (bilirkişi) raporuyla cinsi sapık damgası yemesi Kandilli ’den İstanbul’a yaptığı vapur yolculuğunda meydana gelen bir olayla ilgilidir. Emzikli kadınları kokularından tanıyabilen Hulusi’nin, bir genç kadını, sol memesini çıkarmış çocuğunu emzirirken görmesiyle bütün dengesi, bozulur: “Sabi’yi şöyle bir an için kenara çekip de uyuyan kadının bu iri, bu etli ve bereketli memesini sağacak olsam, öyle geldi ki bana, tıpkı bir inek memesi gibi şarıl şarıl süt verecektir. Bendeniz bunu sadece aklımdan geçirdiğimi sanıyorum. Canhıraş bir feryatla kendime geldiğimde sağ elim mezburenin üryan göğsünde idi... Doğru Üsküdar Karakolu’na” (Taner, 2011: 117).

Eylemin sorumluluğunu almayan eylemi bilinçli yaptığını kabul etmeyen kahramanın bu tavrı öykünün ironik bir yaklaşımla okunmasına kapı açar. Zira onun: “Geçen gün de şu solculuktan hüküm giymiş gazeteci teresi ne uydursa beğenirsiniz? Güya ben diyeyi imişim ki: Dışarda milleti sağanlar ellerini kollarını sallayıp geziyor; ben tek kişiyi sağacak oldum, içeriye tıktılar” (Taner, 2011: 118). şeklindeki sözleri kurgusal bağlamda ısrarlı şuursuzluk, bilinçsizlik hâlinin yaşanılan dramla birlikte bilinçli bir ironi iması olduğuna işaret eder. Dolayısıyla metinde simgesel bir değerlendirmeyi gerekli kılan meme fetişizmi toplumdaki sağanlar-sağılanlar düzlemine bağlı olarak toplumcu gerçekçi anlayışındaki ezen-ezilen diyalektiğini akla getirir. Bu yaklaşımın zemini ise hikâyenin de yazılma zamanını imleyen büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı 1950’li yıllardır. İnsanları ve toplumsal yapıyı derinden etkileyen, sosyal birtakım arızaların oluşmasına neden olan bu zaman diliminin hikâyede örtük bir eleştirisi yapılır. Çünkü: “İroni, en sade ve en kıt insanları seçerek, onları değil ama bilgili olanları alaya almak isteyince, kendisini daha da dolaylı bir yoldan karşıtlıklar ilişkisi içinde gösterebilir. Tüm bu durumlarda, ironi kendisini, neredeyse dünyayı kavrayacak kadar; kendisini gizlemek için değil, gizlenenlerin ortaya çıkmalarını sağlamak için çevresini büyülemeye çalışırcasına gösterir” (Kierkegaard, 2009: 275). Bu şekilde de insanların gerçekleri görmesine katkı sunar.

“*Bendenizdeki sadece zararsız bir merak*” sözleriyle yapılmaya çalışılan savunma ve hiçbir şeyin bilinçli olmadığına yönelik tavır aslında bilinçli bir yanıltmadır. Taner, hikâyede bireysel bir saplantıyı konu etmiş gibi görünse de toplumsal bir çürümeye temas etmiştir.

Hikâyede “*meme*”nin halkın ve milletin kurumlarını, sütün ise bereketli zenginlikleri işaret ettiği değerlendirilebilir. Eşit olarak yararlanılması gereken bu zenginlikler yetki sahibi insanlar veya türedi zenginlere sağlanan iltimaslarla belli bir kesim tarafından adaletsizce sömürülmektedir. Bu bağlamda hikâyede sınıfsal farklılıklar ve gelir adaletsizliği eleştirilir. Taner’in bu eleştiriye gazeteciler ve solculuk üzerinden yapması da manidardır. Çünkü kendisi de bir gazeteci olarak düzene karşı aldığı eleştirel tavır nedeniyle bazı oyunları yasaklanmış, üniversiteden uzaklaştırılmış, gazeteci arkadaşlarının muhalif kimliklerinden dolayı hüküm giydiklerine tanıklık etmiştir.

Haldun Taner’in fetişizmi konu alan diğer bir hikâyesi “Dürbün”dür (Taner, 2009a: 185). İnsanın duyuları yönüyle diğer canlılardan “*güçük*” olduğu ve “*hele şimdi para kokusundan gayrısını*” (Taner, 2009a: 185) alamadığı şeklinde bir toplumsal eleştiri ile başlayan hikâye, insanın “züğürtlüğüne karşılık kafamız imdada yetişmese hâpı yuttuğumuzun resmidir” (Taner, 2009a: 185). vurgusuyla insanın akıl vasıtasıyla eksikliklerini gideren bir canlı olduğuna temas eder.

Hicabi Bey, mesafeye göre kullandığı farklı dürbünleriyle çevreye hâkim evinden tüm olanı biteni gözler ve bununla da yetinmeyip gördükleri “sonra da laf olarak ağız çekmecesinden dışarı çıkar” (Taner, 2009a: 188). Hicabi Bey’in bu tutumu, birçok insanın görünen yüzünün yanı sıra görünmeyen yanlarını da ortaya koyan bir ayna’ya dönüşür.

Dürbünün, Hicabi Bey için fetiş bir nesne olduğu düşünülebilir. Dürbünle insanları gözlemek ve onların gizli yanlarını ortaya çıkarmak normal bir davranıştan öte sapkınlık sayılabilir. Taner’in hikâyede “Hicabi”, utanma adı taşıyan kahramanın dürbün saplantısı üzerinden toplumun utanmaz, çürümüş yapısını ortaya koyması da ironiktir. İnsan gözü, belli bir mesafeyle sınırlıdır, ötesi meçhuldür. Dürbün hikâyede toplumun derinliklerine nüfuz eden, onu açık eden bir araç görevi üstlenir. Hicabi Bey için de dürbün yaşlılık ve yalnızlıkla uzaklaştığı cinsel doyumun fetiş bir nesnesi konumundadır.

Konusu ve kurgusuyla deneysel özellikler taşıyan “Ayışığında Çalışkur” hikâyesinin bir uyarlaması olan “Ayışığında Şamata” (Taner, 2006) adlı tiyatro oyununda da dürbünün yerini teleskop alır. Hicabi Bey’in teleskopu sürekli yön değiştirir. “Büyük tutkusu da yeni yetişen küçük kızlar” (Taner, 2006: 39) olmuştur. Toplum tarafından kabul görmeyen bu yaklaşım onun eserde yaşlı ve “*gülünç erkek artığı*” olarak görülmesi sonucunu doğurur.

“Ayışığında Şamata” izleyiciye sosyal yaşamdaki somut gerçeklikle görülmek istenen yanılşamayı aynı oyunun birbirine karşıt düzlemde kurgulanmış iki versiyonuyla anlatır.

Kurgularda her nesnenin bir anlam çerçevesi vardır. “İşlevsiz nesneler hem hikâyenin hacmini zorlar hem de okuyucu açısından yorucudur. Hikâyelerdeki nesneler dünyası konusunda düşünenler içinse onlara öncelikle işlevsellik açısından bakmak ve hangi görevleri yüklendiklerini belirlemek zorunludur” (Demir, 2011: 403). Taner’in nesneleri kullanım amaçları değerlendirildiğinde fetiş nesneleri olan Dürbün, eldiven(el), meme üzerinden farklı çağrışım ve anlam alanları oluşturduğu görülür. Dürbün, bir nesnel araç olarak sadece var olanı gösterir. Dürbüne iki yönden de bakılabilir. Bir taraftan bakıldığında nesneler bakandan uzaklaşırken diğer taraftan bakıldığında nesneler bakana yaklaşır. Taner, bireyi burada bir tavır almaya zorlar. Ya bozuk düzeni, yozlaşmış insanları görmezden gelerek düzenin bir parçası olmak ve hiçbir şeye ses çıkarmamak ya da bu toplumsal çürümüşlüğü bütün detaylarıyla görüp göstererek var olan düzeni değiştirmeye çalışmak. Tavır takınma “yüksek ve araç değerler” (Mengüşoğlu, 1988: 102) üzerinden olur. Araç değerler hayata dair somut ve faydacı bir karara yönelirken yüksek değerler, vicdani ve ahlaki bir kararı simgeler. Taner, oluşturduğu kurguyla okuru “yüksek değerler” den yana tercih yapmaya yönlendirir. İnsanı merkeze alarak onun problemlerini, zaaflarını işleyen bu şekilde toplumu değerlendiren ve ortaya koyduğu gerçekler üzerinden ideal insan ve evrensel değerlerle donanmış toplum arzusunu dile getiren yazar, bu hikâyede dürbünü topluma tutar, dürbün üzerinden toplumu oluşturan bireyi düşünmeye davet eder.

Taner’in fetiş kahramanlarla nesneler üzerinden bireyin yalnızlığını, toplumsal yozlaşmayı ve toplumdan kopuk yaşayan, değişen değerlerin farkında olmayan insanların içine düştükleri gülünçlükleri ve trajediyi ironik bir yaklaşımla ele aldığı görülür. Hikâye kahramanlarının toplumla ilişkilerine bakıldığında sosyal hayatın uzağında kendini gerçekleştirememiş sorunlu kişilikler oldukları görülür. Oysaki “Birey, ancak toplumla kaynaşıp iç içe girerek birey niteliğini kazanır” (Adler, 1996b: 137). Bu şekilde birey, sosyal bir varlık olarak kendini de diğerleriyle olan ilişkilerinde ortaya çıkararak tanımlar.

Bolat, hikâyenin yazıldığı dönemden hareketle “Dürbün” hikâyesini siyasi gönderme olarak ele alır. Demokrat Parti iktidarı “...herkesi gözetleyip hizaya sokmaya çalışan Hicabi Bey’e; hikâyenin belirleyici nesnesi olan ‘dürbün’ün devletin kolluk gücüne ve gözetim altında benliklerini yitiren, sinen veya çareyi menzile dışına çıkmakta bulan civar halkının ise eleştirel bir şekilde dönemin insanlarına karşılık geldiği düşünülebilir” yorumunu yapar. Bu yoruma katılmamak elde değildir. Çünkü Taner, birçok hikâyesinde de değinildiği üzere Demokrat Parti dönemi ile ilgili örtük, eleştirel göndermeler yapmıştır.



Yazar'ın hikâyelerde seçtiği nesneler tesadüfî değildir. Anlamsal ve simgesel değer taşırlar. Toplumu tanımayan, onun ruhuna uzak olan Daniş Bey, el ve eldiven üzerinden kurduğu hayallerin gerçeklikle bağdaşmadığını öğrendiğinde hayal kırıklığı yaşar. “Memeli Hayvanlar” hikâyesi ise toplumu emen ve zenginlikleri kendi menfaatleri için kullanan üst zümrenin eleştirisidir. Dürbün ise maskelerin ardına saklanan insanların karanlık yüzlerine ayna tutma işlevi görür.

Taner, sıra dışı kahramanlarla toplumu ve insanı okura açık ederek bir uyanışa yönleltmek ister. Zira toplum insani değerlerin korunup gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir role sahiptir. Bozulan toplum yapısı ülkenin geleceğini tehdit etmekte “yüksek değerler” yerini “araç değerler”e bırakarak insanın geçmişten bugüne çabalarıyla oluşturduğu toplumsal düzende kırılmalar oluşturmaktadır. Taner'in sıra dışı kahramanlar ve olaylarla muhatabının ilgisini çekme gayreti, onun ironik ve mizahı anlatımıyla bulunduğu etki gücü büyük bir uyarana dönüşmektedir.

#### 4. HALDUN TANER'DE DİL VE ANLATIM UNSURLARI

İnsanın varlığıyla koşut olan “Dil, insana, ait olduğu gerçek dünyadan ayrı ve onun kanunlarına bağlı olmayan yapay bir dünya kurma ve tabiata, tarihi katma imkânı veren bir saymacalar sistemi ve ses-anlam ilişkisi bütünüyle nedensiz olan, seslerden örülü ortak iğretilemeler toplamıdır” (Karaağaç, 2017: 15). Dil, insana bu yönüyle varlığını anlama ve anlamlandırma imkânı sunarken diğer taraftan insan birikimlerinin güvencesi ve kültürün taşıyıcısı görevi üstlenir.

Dile canlı bir varlık zaviyesinden bakan Muharrem Ergin ise dili: “insanlar arasında anlaşmayı sağlayan, tabî bir vasıta, kendisine mahsus kanunları olan ve ancak bu kanunlar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık” (Ergin, 1989: 3) olarak tanımlar. Bu tanım, dilin insanlar arası iletişimi sağlayarak sosyal bir ortam yaratması ve ayrıca insan edimleriyle koşut olarak sürekli yenilenip inkişaf etmesini önceleyen bir yaklaşımı gündeme taşır. Bu bağlamda dil, duygu ve düşünceleri kendi kuralları çerçevesinde sürekli yenilenen bir yapı içerisinde geleceğe aktarır.

İnsanın ayırıcı bir niteliği olan dil, medenileşme sürecinin de en önemli aracıdır. Zaman içerisinde söze dayanan dil bilinci somutlaşarak yazıya aktarılmıştır. İnsanlar, bu gelişmeyle sadece karşısındakilerle iletişim zorunluluğundan kurtulmuş uzaktakiler hatta gelecek nesillerle de iletişim imkânına kavuşmuşlardır. Çünkü “Dilin en önemli işlevlerinden birisi de saptamadır. Dil düşünüleni saptar, kuşaktan kuşağa aktarır” (Mengüşoğlu, 2013: 292). Bu imkân, insanın ilgi alanına giren her türlü faaliyette başat rol oynayarak medeniyet kavramının ortaya çıkışına da zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda milletlerin gelişim çizgisiyle dillerinin işlevliliği ve zenginliği arasında paralel bir ilişkiden söz edilebilir.

Bugün insan medeniyeti, dil gelişiminin ortaya çıkardığı insan eylemlerinin zenginliği üzerine inşa edilmiştir. Dil zenginliği ise sanatçıların verili dil kalıplarının dışına çıkarak yeni sözcükler ve anlam alanları oluşturarak besledikleri bir yapıdır. Bu şekilde insanın en ayırıcı özelliği olan düşünce de somut bir şekilde ifade imkânına kavuşur. Düşüncelerin dil vasıtasıyla somutlaşması da insanın bizzatı kendisini anlamasına/anlamlandırmasına zemin hazırlar.

Dil bir ifade biçimi olarak insanın varoluşsal kaygılarına, duygu, düşünce ve yaratımlarına da ortak olur. Buradan hareketle dilin insanların maddi ve manevi varlığına işaret eden bir misyonu olduğu söylenebilir. Yani insanın birikimleri, düşünceleri ve tinsel

yanı dilinde gizlidir. Kendini ifade etme ihtiyacında olan insan, sanat eserleri vasıtasıyla bu amacını estetik bir form içinde inşa etme imkânına da kavuşmuştur. Bu bağlamda dil, insana sınırlı kelime ile sınırsız bir ifade yaratıcılığı sunması bakımından tılsımlı bir aracı imler. Bu araç, kimi zaman sanat marifetiyle insanın duygu ve düşüncelerini dolaylı ifade etmesine de imkân sağlar. Bu düşünceye paralel olarak bir dil sanatı olan yazma edimi de “... dilin anlamlı en küçük birimi olan kelimelerden; kelimelerin mana ve söz dizimi uyumu çerçevesinde hayat bulan ibare, deyim, cümlecik ve cümlelerden teşekkül eder” (Çetişli, 2008: 79). Bu şekilde insanlar, edindikleri tecrübeleri, birikimleri dil ile muhafaza ederler.

Dil, insan topluluklarının kültür unsurlarını barındırması bakımından birçok bilginin de saklı olduğu bir doğal yapıdır. Her türlü insan faaliyetinin dille görünürlik kazandığı düşünüldüğünde geçmişten bu güne bir milletin yapıp-etmelerini dilde aramak yanlış olmaz. “Çünkü diller, milletlerin en aziz, en tılsımlı, en kıymetli servetleridir” (Banarlı, 2017: 16). Buradan hareketle her milletin serveti olan kendi dili o milletin geçmiş yaşantılarını bugüne ve geleceğe aksettiren bir yapı arz eder. Özellikle malzemesi dil olan sanatlar, milletlerin sosyal, siyasi, ekonomik, askeri, felsefi olarak yaşam biçimlerini ve eylemlerini dönemsel olarak kayda geçiren bir kültür aracına dönüşürler. Sanatçılar da yaşadığı toplumun dili ve kültürü vasıtasıyla şekillendirdiği felsefesi ile yetiştiği kültüre en değerli hizmeti sunmuş olur.

Yazılı sanat eserleri dilin eylemsel alanları olarak çok değerli bir işleve sahiptirler. Çünkü: “Dillerin tarihi gelişimi, o dille meydana getirilmiş yazılı eserler aracılığıyla izlenebilir” (İsen, 1996: 13). Yazılı eserleri meydana getiren yazarlar da bir dil işçisi olarak doğup büyüdüğü medeniyet dairesinin iç dünyasını, yaşamla kurduğu düşünsel ilişkiyi, insan ve topluma dair algılarını, bakış açısını ve önerilerini doğrudan veya dolaylı yansıtırlar. Çünkü yazar, kurgu metinlerde kültürel kimliğini tüm yönleriyle açık ettiği bir paralel evren inşa eder. Bu evrenin en doğru şekilde karşılık bulmasında yazarın dili kullanma becerisi öne çıkar. “Dil yazara bir araç olarak hizmet ederken yazar da anlatım teknikleri, farklı kullanımlar; ses, anlam, söz sanatları gibi birçok yönden dilin gelişmesine hizmet eder” (Balci, 2010: 170) Bu bağlamda yazar ile dil ilişkisi karşılıklı bir üretim alanına dönüşür.

Yazarlar, ayrıca kendi medeniyet dairelerinin dilini işleyen, zenginleştiren dilin anlam ve imgesel boyutlarını sağaltan bir işlev de görürler. “Zira dil, duygu ve düşüncenin adeta kabıdır. Bir milletin bütün duygu ve düşünce hazinesi, dil kabına veya kalıbına dökülür” (Kaplan, 2016: 154). Bu çerçevede İngiliz dilini Shakespeare’den Rus dilini Dostoyevski’den Fransız dilini Balzac’dan ayrı düşünmek imkânsızdır. Çünkü kültür ve

medeniyet estetik anlatılarla derinleşir ve güzelleşir. Dilin sanatçılar tarafında işlenip estetize edilmesi de o dile muhatap olan insanı ve onun düşünce evrenini genişletir.

Diller aynı zamanda bir milleti millet yapan değerlerden biridir. “Çünkü yeryüzünde diller kadar millet fertlerini birbirlerine bağlayan, onlara birbirlerini sevip anlamakta, hele sevgilerini dile getirmekte aziz yardımcı olan başka bir kuvvet mevcut değildir” (Banarlı, 2017: 16). Türk dili de varlığıyla Türk milletinin zorlu mücadelelerinde ona güç ve kuvvet vermiş birleştirici yönüyle milletin kenetlenmesini sağlamıştır. Türklerin tarih içindeki bu mücadeleleri Türkçeye geniş bir coğrafya zemini kazandırmış ve çok farklı kültürlerle de temas imkânı vermiştir. Türkçe de etkileşim içine girdiği dillerden aldığı sözcükler, kazandığı anlatım gücü ve yaratılan ürünlerle işlenmiş, durulaşmış günümüze ulaşmıştır.

Türkçenin gelişimine Cumhuriyet Dönemi içerisinde hikâyeleri, oyunları ve edebiyatın farklı türlerinde verdiği eserlerle katkı sunan Haldun Taner de anlatılarında, özgün bir yaratım gücüyle ön plana çıkar. Strowsky’ın ifadesiyle “Diller, kendilerine tevdi edilen şeylere, kendilerini yaratan zekânın şeklini verirler” (Strowsky, 1990: 107) Bu bağlamda oyunları ve hikâyelerinin diline bakıldığında Taner’in de entelektüel birikiminin, evrensel bakışının diline yansıdığı görülür.

İnsan’ı merkeze alarak anlatılarını kurgulayan Taner, duygu, düşünce ve hayallerini sözcüklerle somutlaştırırken eleştirilerini nahif bir dille ifade eder. Taner’in dilinde sadece bir düşünce veya duygu anlatımından ziyade seçili sözcüklerle yaratılan bir atmosfer ve zihniyet tasavvuru da belirir. Kabul edilir ki kullanılan dil sadece hisleri ve fikirleri aktarmaz, yaratıcısının hayata bakışını, sanat üslubunu da ortaya koyar. Bu bağlamda Taner’in hikâyelerinde kahramanın kültürü, estetik anlayışı, alaycı bakışı, eleştirel yaklaşımı sözcüklerle görünürlük kazanır. Tiyatrolarında ise soyutlama, jest, mimik, taklit, doğaçlama dili ve anlatımı destekleyen bir zenginlik olarak ortaya çıkar.

Taner’in dilinde Türkçenin konuşma pratiğinde geniş yer tutan ağız özellikleri, argo, küfür, deyimler, atasözleri sıklıkla kullanılırken anlatımındaki ironi ve mizah da eserleri derinleştiren bir faktör olarak belirir. Yazar, kurgusuna özne yaptığı kahramanların sosyal hayattaki yeri ile dünyayı anlama ve anlamlandırma çabalarını da kullandıkları dille görünür kılar. Bu yaklaşımla yaşam zamanının Türk ve dünya tarihi açısından zor bir döneme denk gelmesini avantaja çevirebilen Taner, edindiği tecrübe ve farklı bakış açılarını kurgusunun malzemesine dönüştürebilmiş bu çerçevede dil ve anlatım bakımından geniş bir hareket alanı yakalamıştır.

Taner, dili kullanırken dilin, kahramanları okura/seyirciye görünür kılan söyleyiş özelliklerini ihmal etmez. Köyden kente göçmüş gecekondlu insanını, geldiği yörenin ağız özellikleriyle konuşturarak oyun ve hikâyedeki yerini sağlamlaştırır. Yine Taner'in dili kullanımında gözlem gücünün yansımaları metinlerde görülür. Taner, toplum içinde varlığını sürdüren sosyal zümrelerin diline hâkimiyetini anlatılarda yaşamın doğallığına paralel olarak dil ve anlatıma yansıtır. Onun anlatılarında dilden yola çıkarak kahramanın toplumda temsil ettiği tipolojiyi yakalamak mümkündür. Çünkü kahramanların söz ve eylemleri, sözcükleri kullanma biçimleri mensup oldukları sosyal çevrenin bir fotoğrafını yansıtır. Kullandığı sözcükler, ağız özellikleri, küfür, argo ya da yabancı sözcüklerden siz o kahramanın bir eski zaman insanı, kabadayı, temizlikçi, sokak satıcısı, Ermeni veya Batı özentili bir kahraman olduğunu hemen anlarsınız.

Kurgu ile dili kullanma biçimini örtüştüren yazar, üst zümreye ait kahramanlar kullandığında ise dili o zümrenin kültür ve anlayışına göre belirler. “Sancho’nun Sabah Yürüyüşü” hikâyesinde ağız özellikleri ve argoya başvurulmazken, “Şeytan Tüyü” hikâyesinde Almanya’ya işçi olarak giden Ökkeş Topalmusagil’in dili onun eğitimsiz olduğunu gösteren “düşün bi galem”, “Yaprah gurdu”, “Deel mi”, “goşup gelmiş gapısına gonmuşuz” (Taner, 2008a: 72-73). şeklinde ağız özellikleriyle doludur. Yine kendi kültürüne yabancılaşan bir kahramanın ele alındığı “Made in USA” hikâyesinde kahramanın hikâyedeki konumuna ve hayat felsefesine işaret eden “*Serap’in birthday’i*” , “...old fashioned, ridiculos bir diskur geçti”, “he really did kiss wonderfully “What a mentality!” (Taner, 2009a: 112). şeklinde Türkçe, İngilizce karışık bir dil yapısı kullanılır.

Ayrıca Taner, dili kullanırken eski ve yeni anlayışı, yaşlı ve genci, ahlaklı ve ahaksız, siyasetçi ve seçmeni, ezen ile ezileni dille görünür kılar. Bu kahramanlar dili kendi yaş ve sosyal konumlarıyla uyumlu kullandıklarından anlatıya gerçeklik katarlar. “Sebati Bey’in İstanbul Seferi”n de Sebati Bey, “cemmu gafir...” (Taner, 2009a: 75). “Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi” hikâyesinde Kantar Kâtibi: “...münhasıran çamfıstığı ile tegaddi ediyorlar” (Taner, 2011: 41) şeklinde yaşlılığını ortaya koyan eski tabirler kullanır.

Bu bağlamda Haldun Taner anlatılarında dil, kurgunun en temel unsurlarından biridir. Taner’e göre insanoğlu dilin ortaya çıkmasıyla duygu, düşünce ve hayallerini anlatma imkânına kavuşmuştur. Bu anlayışla Taner’in anlatılarındaki dil anlayışı hayata ve insanlara dair düşüncelerinin bir yansıması olarak ortaya çıkarken kendi tinsel ve düşünsel tarafına da ışık tutar.

Çoğu anlatılarında Taner, Türk insanının geleneksel olarak mizaha olan yatkınlığından hareket eder. Özellikle tiyatro diyaloglarında Geleneksel Türk Tiyatrosu unsurlarının varlığı göze çarpar. Mizahı, anlatımını eğlenceli hâle getirmek ve mesajını etkili vermek için kullanan Taner, muhatabını da sıkımaz. Taner'in rahat okunması ve seyredilmesindeki diğer bir faktör de anlatılarının çarpıcı sonlarla bitmesidir. Okur/seyirci bazen her şeyin bir düş olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalırken bazen de kendisini felsefi bir sorunun cevabına odaklanmış hâlde bulur. Bu sayede okuru şaşırtmayı başaran yazar, mesajının da etkisini kuvvetlendirmeyi başarır.

Taner'in anlatılarında kullandığı sözcüklerle ve doğal anlatımıyla bir atmosfer yarattığı ve muhatabını da o atmosferin içine davet ettiği sezilir. “Fazilet Eczanesi”, 1950'lerin İstanbul'unun mahalle yaşayışını ve kültürünü aksettirirken, “Keşanlı Ali Destanı”, 1960'ların Ankara'sının gecekondu yaşamını muhatabına yaşatır. Bu şekilde Taner, bireye ve topluma dönük değerlendirmelerini, eleştirilerini okura/seyirciye rahatlıkla aktarır. Anlatılarında gereksiz tasvirlerden ve akıcılığı bozacak yaklaşımlardan uzak duran Taner, Türkçenin ahengini de anlatımının bir parçası yapmayı başarmıştır.

Taner, anlatılarında genellikle doğal ve ince bir dil kullanır. Bireye ve topluma dönük eleştirileri söz konusu olduğunda ise dilinin inceliği, toplumsal sorumluluk bilinci ile keskinleşir. Bu keskinliği de Taner, mizaha yatkın diliyle gülümseterek, eğlendirerek yumuşatır. Çünkü kendi menfaatleri söz konusu olduğunda tüm değerleri hiçe sayan türedi zenginler, özentiye kapılıp gerçeklikten uzaklaşan gençler, ahlak bekçiliğine soyunan ahlaksızlar, liyakatten uzak yöneticiler düşünce ve eylemleriyle hem gülünç duruma düşerler hem de okurun/seyircinin karşısında maskelerini indirmek zorunda kalırlar.

Haldun Taner, anlatımında insanlığın birikimi olan evrensel değerleri metinlere sindirmesini başaran bir yazardır. Onun anlatılarında Antik çağ metinlerinden, Doğu ve Batı kültürlerine geniş bir yelpazede alıntı ve göndergelerin metinlerarasılık yönteminin imkânlarıyla hikâye ve oyunları kıymetlendirdiği görülür. Bu anlatılarla da Taner, evrensel değerleri, insanlık miraslarını kendi çıkarları için görmezden gelen sözde aydın tipleri ifşa eder.

Taner'in anlatımında dikkat çeken bir husus da karşıtlıklar yaratarak kurguyu oluşturmasıdır. Bu karşıt kişi veya olaylardan birisi onaylanan diğeri onaylanmayan bir yapı arz eder. “Onikiye Bir Var” (Taner, 2009b: 19) hikâyesinde zamanı duyarak, her anını hissederek yaşayanlar ile zamanın geçişini o geçtikten sonra veya sadece yılbaşında 12'ye 1

varken hissedenler karşıtlık düzlemini yaratır. “Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018) oyununda dünyaya gelişinden itibaren şanssız Vicdani ile her şeyden kendine bir çıkar elde etmede hünerli olan Efruz karşı karşıyadır. “Lütfen Dokunmayın” (Taner, 2016d) oyununda Prut Savaşı’na koşullanmış bir anlayışla bakan Ekmel ve Nesip eski tarih anlayışını temsil ederken Oktay ve ona katılan Sevgi barışçıl ve insancıl bir tarih anlayışıyla yeniye temsil eder. “Ve Değirmen Dönerdi” (Taner, 2016d) oyununda Feztekizlerin geleneksel yaşamı temsil eden kıyısı ile sanat dünyasının yozlaşmış hâlini temsil eden karşı kıyı karşıtlık içinde verilirken bu iki kıyı içinde kendine bir yol arayan ressam Küşat her iki kıyıdan da umduğunu bulamaz. “Konçınalar” (Taner, 2011) hikâyesinde varlıklı ve hep kazanan aslar ile kaybetmeye mahkûm konçınalar/ezilenler iki farklı dünyanın insanlarıdır. “Fazilet Eczanesi” (2016a) oyununda geleneksel değerleri temsil eden ve havan eczaneciliğinde direnen Sadettin ile yeni ve yoz değerleri temsil eden Müteahhit Tahsin ve genç nesil bu karşıtlıklardan öne çıkanlardır.

Taner, ayrıca eserlerini yaşadıklarından, gözlemlediği olaylar ve kişiler üzerinden kurgular. Bu bağlamda anlatıda fiziksel özellikler ve davranış kalıplarının yanı sıra kahramanlar, kullandıkları dil ile de kurmacanın dışına taşan bir gerçeklik algısı yaratırlar. Bu algının oluşumunda Taner’in kahramanlarının eğitim durumuna, temsil ettiği çevreye ve anlatıdaki işlevine göre dili kullanışı etkili olmuştur.

Dilinin akıcılığı yanında duyarlı bir anlatıcı portresi çizen Taner, anlatılarıyla okurunu da popülaritesini de kendi yaratmıştır. Canlı tasvirleri, hayatla örtüşen diyalogları, mektup gibi doğal anlatım teknikleri ile yorum ve kurgu yeteneğini birleştirebilen Taner, özgün bir üslubu anlatılarına yansıtabilmiştir.

Osmanlının son dönemine ve Cumhuriyete tanıklık eden yazar, ailesinden tevarüs eden Türkçenin eski kullanım ve sözcük zenginliğini eserleriyle geleceğe taşımıştır. Onun anlatılarında Osmanlı Türkçesinin sözcükleri ve söz kalıpları Türkçenin bir zenginliği olarak yer alır. Bu bütünleyici, zenginleştirici yaklaşım Taner’in tiyatrodaki gerçekleştirdiği geleneksel ile modern birleştirme çabasıyla paralellik arz eder. Taner, dil konusunda bağnaz bir tutumu tercih etmez. Eserlerindeki Arapça, Farsça kelime ve dil yapılarını kahramanların dönemseller ve zihinsel görünürlük işaretleri olarak kullanılır.

Taner’in Almanya’da geçen veya Batı özentisini vurguladığı hikâye ve oyunlarında başta Fransızca olmak üzere Almanca, İtalyanca, İngilizce sözcüklere de Türkçe ile birlikte yer verdiği görülür. Bu karma dil kullanımı kahramanların yabancı oluşlarına, eğitim

seviyelerine, özentî meraklarına ve yabancı hayranlıklarına dikkat çekerken nesiller arası değişime ve anlayış farklılıklarına da göndermelerde bulunur. Bu tutumu nedeniyle de yazar, bazı eleştirilere maruz kalmıştır. Ataç, Taner’in Arapça ve Farsça sözcükleri sık kullanmasını eleştirir. Bu eleştirinin altında Ataç’ın 1944’ten sonra ısrarla savunduğu ve hassasiyet taşıdığı “*Öz Türkçe*” anlayışını yerleştirme çabasının rolü büyüktür.

Dünyayı tanıyan bir entelektüel olarak Taner, geleneksel hikâye dilinden uzaklaştığı eleştirilerine de kulak tıkar ve inandığı gibi yazmaya devam eder. Bu yaklaşımının temelinde ise Batı’da gelişen hayatın olağan akışının bir kesitinin yoğun anlatımı olarak öne çıkan “*short story*” vardır. Taner, “Türün kısa oluşu(nu), kestirmeliğini, kıvraklığını, ama her şeyden çok yoğunluğunu” (Röp., Aktan, Taner, 2008a: 127). önemser. Bu anlayışla hikâyeyi, modern çağın hızına uygun bulur.

Hikâyeye yönelişini insanlarla iletişim kurma ihtiyacıyla açıklayan Taner, hikâyede “...içtenlik, heyecan, sıcaklık ararım. Yapaya tahammülüm yoktur” (Röp., Aktan, Taner, 2008a: 120). sözleriyle ortaya koyar. Bu bağlamda dili tüm akışkanlığıyla doğal mecrası içinde kullanan Taner, ince üslubu, pürüzsüz cümleleri, yerinde kullandığı sözcük ve söz kalıplarıyla her kesimden okuyucuya seslenen yazıldığı dönemi aşip bugünlere gelen bir dil anlayışıyla sanatını icra etmiştir. Sartre’nin ifadesiyle “İnsan bir şeyler söyleyeceğim diye yazar olmaz, o bir şeyleri belli bir biçimde söylemek için olur” (Sartre, 1996: 107). Taner de anlatılarını geniş bir yelpazede kurgular ve konuya göre eserin üslubunu belirler. Bu tercihini de: “Hikâyenin kendi havası yani atmosferi içinde yüzdüğü özel aurası belirliyor üslubumu, Ben sadece buna uyuyorum, aracısı oluyorum” (2008a: 117). şeklinde izah eder. Anlatılardaki zamanı/dönemi ve kahramanların sosyal statülerini belirleyen bir unsur olarak dile yaklaşan Taner, tiyatro eserlerinde de oyunun dönemi ve biçimine göre dilini seçer. Onun dili bu yönleriyle her kesimden okura /seyirciye ulaşabilmiş ve sevilmiştir.

Hayata bakışını eserlerinde kullandığı dil ve anlatımla belirginleştiren, her eserinde yeni bir bakış açısı ve anlatım biçimi deneyen Haldun Taner, Buffon’un “*Le style est de l’homme même*”, sözünü “Kişiliği olmayanın kişisel bir söyleyiş tarzı olmayacağı” (1987b: 143) şeklinde yorumlayarak ince ve zarif üslubuyla eserlerinde kişiliğini de ortaya koymaktan çekinmez.



## 4.1. Haldun Taner'in Dil Özellikleri

### 4.1.1. Konuşma Üslubu Kullanma

Dilin kullanımı, amacına göre farklılıklar arz eder. İnsan, yazılı iletişimde duygu ve düşüncelerini yazı dilinin kendine has disiplini içerisinde ifade ederken yüz yüze iletişimde konuşma yeteneğini öne çıkarır. Bu anlamda “Konuşma dili evde, sokakta, her günkü hayatta kullanılan tabii dildir” (Ergin, 1989: 8). Konuşma dili mesafesiz tavrı, canlılığı ile günlük kullanımın rahatlığını ve pratikliğini bünyesinde taşır. Konuşma dilini yerli yerinde kullanabilmek dilin kurallarına ve sokağın ritmine aşinalık gerektirir.

Haldun Taner, “*sokağı edebiyata taşıyan*” yazarlardan biri olarak dilini de hayatın olağan akışına uygun kullanmaya gayret etmiştir. Anlatılarıyla toplumun tüm kesimlerine ulaşmayı hedefleyen Taner, sözcük seçimlerinde tutucu değildir. Çünkü “Halk günlük hayatında kelimeleri menşelerine göre ayırmaz. Onu ilgilendiren, kelimelerin manası, işe yaramasıdır” (Kaplan, 2016: 155). Bu anlayışla Taner'in dili yansıttığı toplumun dil çeşitliliğiyle paralellik arz eder.

Onun anlatılarında özellikle sohbet türünün samimi ve içten havasının dile yansıdığı sezilir. Okunmak için yazan Taner, seçkin bir anlayış yerine her kesimden okurun anlayabileceği bir dil kullanmayı tercih etmiştir. Onun anlatılarında kahramanlar, fiziksel özellikleri yanında dili kullanma biçimleriyle de günlük hayatta karşılaştığımız, tanıyormuş hissine kapıldığımız tiplerdir. Taner'in konuşma üslubunu en çok kullandığı bölümler, anlatılardaki diyaloglar olarak karşımıza çıkar. Taner, günlük konuşma dilinde mizahı yaratan yanlış anlamalara kapı aralamak ve kalıplaşmış bazı ifadelerin çağrışım zenginliğini arttırmak için olağanın dışında kullanımlara da başvurmuştur. Bu farklı kullanımlar Taner'in dilin canlı bir varlık olarak sürekli bir devinimi bünyesinde taşıdığına olan inancına bir işaret olarak da değerlendirilebilir. Yazarın günlük dile, tabirlere ve kalıplaşmış ifadelere hâkimiyetinde gözlem yeteneğinin yanı sıra uzun yıllar birlikte yaşadığı annesinin kullandığı deyim, atasözü ve tabirlerle Taner'e kazandırdığı dil bilincinin rolü yadsınamaz. Bu bağlamda Taner'in konuşma üslubuna anlatılarından bazı örnekler vermek yerinde olacaktır:

Karşılıklı (Taner, 2008a) “‘*İnan olsun o günden beri suya sokmadım*’ dedim” (s.65). “‘*Senin ustalığına turp sıkayım*’ dedim” (s.65).

“İnan olsun, ustalığına turp sıkayım” ifadeleri günlük hayatta da karşılaştığımız hayatın doğallığı içinde insanların birbiriyle iletişiminde kullandığı tabirler olarak hikâyede yer alır.

İznikli Leylek (Taner, 2009b), “*Söylesene asistan efendi. Senin az buçuk edebiyatçılığın da vardır*” (s.59).

Hikâyede, edebiyatçılığın da vardır ifadesi, duygu ve düşüncelerini ifade etmekte yeteneklisin, dili iyi kullanırsın anlamında söylenmiştir.

Keşanlı Ali Destanı (Taner, 2008b), “*Ulan politikacı olmak ne zormuş be!*” (s.54). Ali’nin dili, oyunda sosyal konumuyla uyumludur. Ali, üstenci bir bakış ve sokak ağzı ile konuşur.

Zilli Zarife’nin dili ise genelev kadınlarına uygundur: “*Ne kadar yaltaklaşabileceğinin ölçüsü, Ben senin sadece ölçünü aldım, Senin gibi bir karıya dayanmak için Eyüp Peygamber olmak gerek*” (Taner, DT. Dramaturgi Bürosu: 53).

Seçili metinlerden yapılan alıntılarda da görüldüğü üzere Taner, konuşma dilini anlatılarındaki kişilerin toplumdaki konumu, eğitimi ve duygu durumlarına paralel olarak kullanmıştır. Toplumun farklı sosyal gruplarında konuşulan dile hâkim olan yazar, hangi sosyal ortamı anlatıyorsa kahramanları da ona göre dili kullanırlar. Bu bakımdan geniş bir yelpazede oluşturduğu anlatılarında yazar konuşma dilinin tüm zenginliklerini kahramanları vasıtasıyla anlatılarında kullanır. Yazar, dille aynı zamanda toplumun olaylara ve kişilere bakış açısını da gösteren bir söyleyiş biçimine de yer verir. Taner’in kahramanlarının diline bakılarak, onların eğitim seviyesi, kültürü, fikirleri, dâhil oldukları sosyal sınıflara dair gerçekçi bilgiler elde edilebilir.

Taner anlatılarında dil ile kahramanlar bir bütünlük içinde yazarın vermek istediği mesajı topluma ileten bir işlev görür. Örneğin, “Ayışığında “Çalışkur” hikâyesinde Nuri’nin “*Kız seni çalıştırmam demedim mi?*” (Taner, 2011: 138). ifadesi erkek egemen bir toplumun kadına verdiği değer ve toplumda onu görmek istediği yeri tespit eder. Aynı şekilde Zilli Zarife, kullandığı tabirlerle bulunduğu sosyal ortamı diline yansıtarak genelev kadınlarının argo ve küfür kullanımının rahatlığını seyirciye hissettirir. “Ayak” hikâyesinde polisin: “*Ulan maval mı okudunuz yoksa bana*” ,”Haydi yallah, dağılın bakalım”( Taner, 2009b: 36-37) şeklindeki sert ve buyurgan dil kullanımı devletin vatandaşa baskıcı tutumuna işaret eder. Bir Kavak ve İnsanlar hikâyesinde fabrikatörün “*Günah da ne demekmiş! ...Bize ağaç*

değil yer lazım” (Taner, 2009a: 157) sözleri değerleri maddi kazanç uğruna hiçe sayan bir türedi zengin ruh hâline işaret eder.

#### 4.1.2. Ağız Özelliklerinden Faydalanma

Dil, zaman içerisinde değişip dönüşerek ilerleyen kendisinden ayrılan kollar ve söyleyiş özellikleriyle farklı coğrafyalarda yeniden hayat bulan canlı bir varlık olarak yaşamını sürdürür. Lehçe ve şive dilin gövdesinden ayrılan daha büyük dalları imlerken “Ağız, ise bir dilin bir şive içinde mevcut olan ve söyleyiş farklarına dayanan küçük kollar, bir memleketin çeşitli bölge ve şehirlerinin kelimeleri söyleyiş bakımından birbirinden ayrı olan konuşmalarına verdiğimiz addır” (Ergin, 1989: 9). Buradan hareketle dilin ağız özellikleri, o dilin bir zenginliği olarak değerlendirilebilir. Ayrıca “Günlük dilin sınırlarını, telaffuz şeklini ve muhtevasını yaşanılan çevre ve sosyal tabaka teşkil eder. Bundan dolayı günlük konuşma dili, onu konuşan çevrelere ve sosyal tabakalara göre değişir” (Kaplan, 2016: 172). Taner’in ağız özelliklerini kullanma amacı da anlatıların ve kahramanların ifade ettiği sosyal çevreyi belirgin hâle getirmek okurun veya izleyicinin gelişen olaylara bakışına yön vermektir.

Haldun Taner, hikâyelerinde ve oyunlarında, genellikle İstanbul’da yaşayan insanları ele alır. Fakat bu insanların çoğu doğma büyüme İstanbullu değildir. Bu bağlamda sanayileşmenin getirdiği göç kavramı, ön plana çıkarken İstanbul’a iş bulma kaygısıyla akın eden Anadolu’nun her yerinden insan, onun anlatılarında kendine yer bulur. Bu insanların geldikleri bölgeler de yazarın anlatılarında sıkça yer verdiği ağız özellikleriyle belirginleşir.

Taner, dili kullanma biçimleri üzerinden kahramanlarına gerçeklik katarken onların olaylara bakış açıları ve eğitim durumlarını da ağız özellikleriyle okura sezdirir. Ağız kullanımı Taner anlatılarında kahramanların toplumun içinde yaşayan bireyler olduğu yönündeki algıyı da artırır. Ayrıca dili kullanım özellikleri kahramanların göç edip geldikleri bölgenin gelenek, görenekleri ve sosyal yapısına göndermelerde de bulunur. Bu yaklaşım ağız kullanımı ile standart dil kullanımının anlatılarda anlamlı bir karşılığı olduğu sonucunu doğurur. Çünkü “Her şeyden önce genel olarak ağızlar, okuryazarlık seviyesi düşük, bulunduğu bölgeyi pek terk etmemiş; resmi olmayan, çoğu zaman toplumca önemsiz görülen işlerde çalışanlarca vs. konuşulmaktadır. Buna karşılık standart dil toplumun orta ve üst tabakası, prestijli mevkilerde çalışanlar, eğitim seviyesi yüksek olanlar vb. tarafından kullanılmaktadır” (Demir, 2002: 113). Bu değerlendirmenin ışığında Taner’in anlatılarında

da ağız kullanımının görece vasıfsız işlerde çalışan, İstanbul’a göçle gelmiş, gecekondualarda yaşayan, eğitim imkânına kavuşamamış, toplumun alt sınıfı olarak değerlendirilen insanların dilinde ortaya çıktığı görülür.

Taner, “İstanbul Türkçesi Neredesin?” yazısında “Yerel şive=diyalekt her ne kadar Goethe’nin dediği gibi insanın köklerine bağlılık gibi övünülecek bir yanını belirtirse de, belli bir öğrenim seviyesinden sonra bertaraf edilmesi gereken bir çocukluk alışkanlığıdır” (Taner, 2015a: 89). değerlendirmesini yapar. Taner, ağız kullanımını kendi yazısında belirttiği gibi eğitimsizlik göstergesi olarak nitelemiştir. Bu bağlamda anlatılarında yazar, ağız kullanımını toplumda ezilen, ötekileştirilmiş insanların eğitim seviyelerini gösteren bir yanıyla da yaşadıkları dramı imleyen bir gösterge olarak kullanır.

“Ayak” (Taner, 2009b) Hikâyesinde kesik ayağıyla yüzleşen Rizeli Şahin, kesik ayağın teşhisini Karadeniz ağzı ile konuşarak yapar: “*Rizeli; ‘Aha benûm iki küçük parmağım yapışuktur’ dedi*” (s.50). Bu şekilde hikâyede Karadenizli bir kahramanın gerçekliği Karadeniz ağzının kullanımı ile sağlanmış olur.

“Şeytan Tüyü” (Taner, 2008a) Hikâyesinde Emmioğlu Hidayet’e mektup yazan Ökkeş adlı hikâye kahramanı, mektubunun dilini yöresinin ağzı ile kaleme alır: “*Beni sual edecek olursan lehülhamd sıhhat ve afiyet üzre olup sıladan gari gederim yoktur*” (s.70). Ökkeş’in dil kullanımıyla yazar, göçün sebeplerine dair muhatabını bir nevi bilgilendirir. Almanya’ya iş bulmak için giden Anadolu insanı, kullandığı dil ile hem yöresinin izlerini taşıyarak gerçekliği artırır hem de eğitimsiz ve vasıfsız olduğu için Almanya’ya göç etmek zorunda kaldığının altını çizer.

“*Bu Alaman gâvurunun bizi heçlemesinden, Allah’ın günü bet görmesinden, bizi görünce cin güfür olmasından bezdim usandım gari’ deyon. Boş vir onların sevgisine*” (s.71).

“*Yağlı Kapı*” (Taner, 2009a) Hikâyesinde Rıza’nın taş işçiliğinden arkadaşı Sulu İskender, eğitimsiz biri olarak Rıza’nın rüyasında yerel ağız özellikleriyle konuşur: “*Ülen Irza sen sanatı değiştirmişsin. Para ile gart garılara oynaşlık ediyormuşsun*” (s.34).

Hikâyede zor şartlarda çalışan işçilerin diline yansıyan ağız özellikleri onların eğitimden yoksun fakir aile çocukları olduklarını belirten bir unsur olarak öne çıkar. Ayrıca ifadelerine yansıyan kullanımlar olaylara ve insanlara bakışlarındaki sığılığı göstermesi bakımından önemlidir.

“Bir Motorda Dört Kişi” (Taner, 2009a) Hikâyesinde ölümle yüz yüze gelen kasap, adak adarken ağız özelliği taşıyan dilini kullanır: “*Şu vartayı bir atlatalım. Dinim hakkı için üç koyun gurban edecem*” (s.141). Taner, motordaki kahramanlarının eğitim durumunu onların kullandığı dil ile görünür kılar. Kasabın eğitimsiz olduğunu ve İstanbul’a göç ile geldiğini okur, onun dili ile fark eder.

“Ayışığında Şamata” (Taner, 2006) Oyununda Anadolu’dan İstanbul’a gelmiş olan Bekçi Zülfikar, ağız özellikleriyle konuşur: “*Zülfikâr: Sonbahar geliyor gayrı. Sen bakma havaların yaz gibi gettiğine. Bu yıl birden patlayacak kış*” (s.32).

“Ayışığında Çalışkur” (Taner, 2011), “*Get Zulfikar emcesi get’ dedi. ‘Get de sen ırsızları gatilleri götür garagola. Ben paşa oğlumu virmem sağa... Bir cigara vir Zülfikar’*” (s.124).

Geldikleri sosyal çevrenin dilini ve davranış kalıplarını aynen koruyan bekçi Zülfikar ile kapıcı Saime’nin konuşmalarındaki ifadeler ve samimiyet aralarındaki ilişkiyi sezdirmesi bakımından da hikâyede önem taşır.

“Sahib-i Seyf-ü Kalem” (Taner, 2009a) Hikâyesinde ustabaşı, işçilere eğitimsiz olduğunun göstergesi olarak yöresel ağızla seslenir: “*Fazla laf ettünüz gayrı, hedi bahalım iş başına!*” (s.32)

“Keşanlı Ali Destanı” (2008b), Oyununda kondulu insanlar, büyük şehirde yaşasalar da geldikleri yörenin ağız özelliklerini terk etmezler.

“*Derviş- Sahabsız kaldığı için şamar oğlanına dönen Sinekli’ye bir baş ilazım mı, değil mi?*” (s.55). Kondulular, kullandıkları ağız özellikleriyle hem İstanbul’a farklı yörelerden göç ettiklerini hem de dil ile görünürlük kazanan şehre uyum sorununu okura açık ederler.

“Fasarya” (Taner, 2011), İstanbul’da yaşayan azınlıklar kendilerine has dil özellikleriyle metinlerde kendilerine yer bulurlar.

“*Sol açık Niko’ya gelince, o, onun klasında değildi ama çok inatçı bir oğlandı. ‘Ben solaçık oturazayım’ diye tutturur, taş çatlasa başka yerde oynamazdı*” (s.95-96).

“*Suadiye otobozlarında bilatçılık...*” (s.97) Bu şekilde İstanbul’un kozmopolit yapısı yazar tarafından okura sezdirilirken Ermeni, Yahudi vatandaşların da varlığı ortaya konur.

“Fazilet Eczanesi” (Taner, 2016a), “*VİÇEN: Bu sefer kararın katidir?(Telefona gider) Arşevir sensin? Sataor, derhâl gel. He! ... Neleri neleri sataorsunuz?*” (s.84)

Terzi Viçen Efendi, İstanbul’da yaşayan bir Ermeni olarak dili kullanma biçimi ile metinde kendisini belirginleştirir ve varlığını ortaya koyar.

“Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” (Taner, 2018c), “*FASULYECİYAN: ...Georges Dandin burada bize kaderinden tazallüm edor. Bunu sırtarak yapsın istorsun angut?*” (s.20)

“*Provada sınırlar fazla gerilor bazen*” (s.38), “*Garımın bütün rezaletlerini meydana çıkarorum. Ama ispat edemorum, hep ben haksız düşorum*” (s.69).

Dili kullanışıyla Fasulyeciyan oyunda Osmanlı Ermeni’si olduğunu açık eder. Dil bu anlamda kahramanın kimliğini ortaya çıkaran bir işlev görür.

Ağız kullanımı Türk edebiyatında özellikle Toplumcu Gerçekçi edebiyat çerçevesinde ele alınan bir konudur. Devrimci bir anlayışla köy ve işçi sınıfına yönelen toplumcu Gerçekçi yazarlar, kullandıkları ağız özellikleriyle kahramanlarını, metin içinde belirginleştirmişlerdir. Haldun Taner, Toplumcu Gerçekçi bir yazar olarak kendini değerlendirmese de gerek hikâyelerinde gerekse oyunlarında kahramanları ağız özellikleriyle birlikte ele almış anlatıların gerçekliğini ve sosyal çevreyle bağını bu şekilde kurmuştur.

Ağız kullanımı, yazarın anlatmak istediği olayı veya vermek istediği mesajı daha gerçekçi ve anlaşılır vermesine katkı sunmuştur. Ayrıca ağız kullanımı kahramanlara samimilik, saflık ve bulundukları ortama yabancılik algılarını da okura vermesi bakımından değer taşır. Bu bağlamda Taner’in farklı yörelere ve sosyal gruplara ait ağız özelliklerini kahramanların diline yansıtmış olması onun hayatın canlılığına nüfuz eden iyi bir gözlemci olduğuna da işaret etmesi bakımından önemlidir.

#### **4.1.3. Kalıplaşmış İfadeler Kullanma**

##### **4.1.3.1. Atasözleri**

Türk diline geçmişten günümüze zenginlik katan atasözleri “Uzun deneme ve gözlemlere dayanılarak söylenmiş ve halka mal olmuş söz(lerdir)” (TDK, 1988: 100). Türk tarihinin geçmişi düşünüldüğünde Türklerin yayıldığı geniş coğrafya, temas ettiği kültürler ve yaşanan çok çeşitli tarihsel olaylar dili etkilemiş edinilen tecrübeler atasözleri vasıtasıyla gelecek nesillere iletilmiştir. Bu bağlamda “Atasözleri bir kişi ya da gruptan çok toplumu ya

da yaşanılma ihtimali olacak olan bütün konularla ilgili söylenen özlü, kalıplaşmış sözlerdir” (Nazlı, 2019: 39). diyebiliriz.

Atasözleri, geçmişten bu güne bir milletin kültürüyle yoğrulmuş ifadelerdir. Bu bağlamda “Atasözleri, bir toplumsal kültürün çeşitli olgu veya olaylara ilişkin zihniyetini üstü kapalı bir biçimde yansıtan en öz ve etkili ifadelerdir” (Saban, 2014: 37). Atasözleri ayrıca bir toplumun çevresine dair algılarını da ifade eden araçlardır. Çünkü: “...her toplum konuştuğu veya yazdığı dilin kurduğu bir perspektiften hareket eder, eşyaya bu açıdan bakar dış veya iç gerçekliği böyle bir perspektiften algılar, değerlendirir (Turinay, 1996: 156). Bu yaklaşımla atasözlerinin verdiği mesajlar toplumun kültürünü de açığa çıkarır. Bir başka deyişle “Her millet dilini kendi ihtiyaçlarına, kültür ve medeniyet seviyesine, zevkine göre yaratır. Dil, tıpkı ev gibi bir milletin duygu, düşünce ve hayatının barınağı, korunağıdır” (Kaplan, 2016: 147). Bu bakış açısıyla anlatılarda atasözlerine sık sık yer vermek toplumun kültürüne de göndermeler yapmak anlamı taşır. Haldun Taner, anlatılarında olanı göstermeye gayret eden bir yazardır. Atasözleri kullanımı da onun kahramanlarının içinde doğup büyüdüğü kültürü ifade etmeleri bakımından değerlidir.

Diğer kalıplaşmış ifadelerle birlikte Taner’in atasözlerini anlatılarında sıkça kullanması onun konuşma dilini esas alan üslubunun bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Çünkü atasözleri toplumun her kesiminden insanın okullu olmasa da sosyal hayat içerisinde öğrenebileceği ve anlatımını yoğunlaştırmak, ifade gücünü artırmak amacıyla kullanabileceği dil yapılarıdır. Bu şekilde Taner, anlatılarında her kesimden insana yer verirken dili, çok farklı kültür ve eğitimdeki insanı aynı atmosferde birleştiren bir unsur olarak da kullanır. Taner’in anlatılarına bakıldığında atasözlerinin bir durumu, düşünceyi, duyguyu veya olayı da ha çok kestirmeden ifade etmek için kullanıldığı görülür.

“Küçük Harfli Mutluluklar” (Taner, 2008a), “*Tevekkeli atalarımız ‘İşleyen demir pas tutmaz, aşınmak paslanmaktan yeğdir’ dememiş*” (s.42).

Nizamettin Bolayır, kendini emekliliğin rehavetine bırakmak istemeyen çalışmayı seven insanlara faydalı olmayı, üretmeyi insanın bir ödevi sayan bir anlayışa sahiptir. Bu bakımdan çalışmayı önceleyen atasözünü kullanarak kendi ruh hâlini okura yansıtmıştır.

“Şeytan Tüyü” (Taner, 2008a), “*Sev seni seveni hak ile yeksan ise Sevme seni sevmeyeni Mısır’a sultan ise*” (s.71)

Almanya'ya çalışmaya gelen Ökkeş Topalmusagil, emmioğlu Hidayet'e öğüt verirken illa Almanların seni sevmesi gerekmez. Sen işini yap paranı al diye öğüt verir. Köydeki Esmâ Bacı'dan duyduğu atasözünü de hatırlatarak Almanların seni sevmemesini önemseme mesajını verir.

“Tuş” (Taner, 2009a), “*Kediye peynir tulumu inanılır mı?*”(s.95) Atasözü eksiltili şekilde kullanılmış. (Kediye peynir tulumu emanet edilmez)

Vekil oğlu Aydemir'in Nesrin'e tecavüz etmesi sonucu, bu ahlaksızlığın Aydemir'in karakterinde olduğu atasözüyle ifade edilmiştir.

“O da var ya. Ne demişler: ‘*İğne oynarsa iplik geçmezmiş*’” (s.99).

Bu atasözü ile de toplumun cinsiyetçi bakışı öne çıkar. Aydemir'in tecavüzü sanki Nesrin'in çanak tutmasıyla olmuş gibi ifade edilir. Yazar, aslında kurgudaki yaklaşımla Türk toplumunun kadına bakışındaki yanlışlıkları da gözler önüne serer ve okuru düşünmeye sevk etmeyi amaçlar.

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a), “*Hoca: Uysal olun çocuklar, uysal. Keskin sirke küpüne zarar*” (s.20).

Mahalle mektebinde Hoca'nın çocukları yanlış koşullandırması yazar tarafından kullanılan atasözüyle vurgulanır. Çocuklar toplumdaki eşitsizliklere, hukuksuzluklara, emek hırsızlıklarına, kayırmacılığa ses çıkarmamaları ve her şeyi kabullenmeleri noktasında eğitilirler. Bu eğitim çocukluktan bireylere verilmekte ve tepkisiz, pasif bir insan modeli ortaya konmaktadır. Bu düzen ezenlerin, gücü ve varlığı elinde bulunduranların kurduğu bir düzendir.

“Konçınalar” (Taner, 2011), “*Tencere dibin kara hikâyesi, kimin kime ne demeye hakkı var*”(s.50). (Tencere dibin kara seninki benden kara)

Yazar, hikâyede hayatı iskambil kâğıtlarıyla özdeşleştirerek anlatmıştır. Konçınalar altılıdan küçük kâğıtlar toplumun emekçi, ezilen kesimini temsil ederken altılıdan aslara kadar olan kâğıtlar, toplumun üst kesimini sembolize eder.

Yazar, üst kesimin insanları sömürdüğünü, gününü gün ettiğini ve her türlü ahlaksız işin içinde olduğunu anlatır. Yozlaşmış bu kesimi anlatırken baba ve oğulun birbirlerine bir şey demeye haklarının olmadığını vurgulamak amacıyla bu atasözü kullanılır.



“Ve Değirmen Dönerdi” (Taner, 2016d), “*Gece mum eriten, gündüz sedir çürüten insandan hayır gelmez*” (s.30). Hürrem, kullandığı bu atasözüyle çalışan üreten insanlara karşı olan tutumunu ifade eder. Çünkü o geleneksel bir çevrede büyümüş olmanın kültürüyle gece belli saatte yatılması gerektiğine inanır. Bu durum geceleri ilham geldiğini düşünen ressam Küşat için kabul edilebilir bir durum değildir.

“Sonsuza Kalmak” (Taner, 2008a), “*Ne demişler, ahrette iman dünyada mekân*” (s.82),

Ev sahibi olmanın önemine vurgu yapan atasözü aynı zamanda hikâyeyi özetleyici bir şekilde kullanılmıştır. Hikâyede zenginleşme ve ev sahibi olma çabası insanları tarihi eserleri görmezden gelmeye zorlamıştır.

Haldun Taner’in, anlatılarında kahramanlar verilen örneklerde görüldüğü üzere atasözlerini özellikle bir durumu kısa ve özlü olarak tespit etmek için kullanırlar. Bu şekilde bir meseleyi yazar, uzun uzadıya anlatma külfetinden kurtulur ve metne akıcılık kazandırır. Atasözlerinin seçimi ise kahramanın kültürü ve yaşama bakışıyla doğru orantılıdır. Taner’in kahramanları eğitimsiz olsalar da halk kültüründen beslenmiş söz dağarcıklarıyla atasözlerine hâkimdirler. Yaşadıkları bir olay ve durum ile ilgili büyüklerinden miras kalan atasözlerine başvururlar. Bu yaklaşım yazarın geleneksel kültür unsurlarına verdiği önemin bir göstergesi olarak öne çıkar.

#### 4.1.3.2. Deyimler

Deyimler, Türk dilinin bilinen ilk kaynakları olan Orhun Yazıtlarından bugüne kullanılagelen söz varlığıdır. “Her dilde, belli bir durumu, bir kavramı, bir duyguyu dile getirmek üzere deyim adını verdiğimiz ögeler kullanılır” (Aksan, 2013: 91). Türkçenin de dil ve anlatım gücünü artıran deyimler, özellikle konuşma dilinde sıkça kullanılan kalıplaşmış ifadelerdir. “Gerçek manasından az çok farklı bir mana taşıyan, iki veya daha fazla kelimeden oluşan kalıplaşmış söz” (Örnekleriyle Türkçe Sözlük, 2000: 646). olarak tanımlanan deyimler, anlatım gücünü zenginleştirir, ait olduğu milletin geleneklerini, hayat bakışını, inanç sistemini ve geçmişin birikimlerini bugüne taşıma işlevi görürler. İçlerine sinmiş kültür unsurlarıyla az sözle, çok şey anlatabilen deyimler, anlatıma kıvraklık ve çekicilik katarlar.

Deyimler, “...halk arasında tıpkı darbimeseller(Atasözleri) gibi az veya çok yaygın; ekseriya birkaç kelime, bazen tam veya noksan bir cümle ile meramı anlatmaya yarayan;

teşbih, istiare, mecaz, kinaye unsurlarıyla bir şeyi( objet), bir hadiseyi tasvir ve ifade için kullanılırlar. Deyimlerin esas karakteri bir hâl ifade etmektir” (M.E.B, 1992: VII). Bu yönüyle deyimlerin kullanımı anlatımı zenginleştirirken anlatım gücünü de artırır. Türkçe deyimler bakımından zengin bir dildir. Bu zenginliği gerek sıradan insanların dilinde gerekse edebî metinlerin anlatımında görmek mümkündür.

Özellikle konuşma dilinde deyimler, Türk insanının keskin zekâsını ve ifade gücünü ortaya çıkararak dilin işlerliğine katkı sunarlar. Türkçeyi en yalın hâliyle kullanma gayretini ortaya koyan Taner’in kahramanları da bulundukları durumu veya olayları, düşünce ve duygularını ifade ederken deyimlerin özlü anlatımından faydalanırlar. Bu anlatım biçimi, anlatıları yaşayan Türkçenin sokaktaki kullanımına yaklaştırırken okur ve izleyici de aşına olduğu bir dil dünyasının içinde kendini rahat hissederek.

“Konçınalar” (Taner, 2011), “*Kardeşinin İspati Kızı’yla yaptıklarını duysa, utancından yerin dibine geçer*” (s.51).

Üst sınıf/varlıklı insanların her türlü ahlaksızlığı yaptığını anlatmak amacıyla bu deyim kullanılmıştır. Yerin dibine geçmek, yüz kızartıcı bir suç veya büyük bir utancı ifade ettiğinden yapılan eylemin toplumun kabul edemeyeceği derecede bir ahlaksızlığa karşılık geldiğinin altı çizilmiştir.

“Geçmiş Zaman Olur Ki” (Taner, 2009a), “*‘Ah... Ah...’ diye göğüs geçirdi*” (s.66).

“Göğüs geçirmek” Kahramanın eski sevgilisi Mahinur’un geçmişi hatırlaması ve yaşadığı duygu yoğunluğunu ifade etmek için kullandığı deyimdir. Fakat bu duygunun samimiyeti konusu tartışmalıdır. Çünkü kahramanı aldatıp yaşça kendinden büyük müteahhitle evlenen kendisidir.

“Necmiye’nin Hatırı” (Taner, 2009a), “*Cemal, Nuh diyor, peygamber demiyordu*” (s.69).

Klarnetçi Cemal Efendi’nin sağlık sorunları nedeniyle klarnet çalmayı bıraktığının bilinmesine karşın insanlar onu baskılayıp kendi zevkleri için ısrarla ondan klarnet çalmasını isterler. Bu bağlamda onun inadı “Nuh diyor, peygamber demiyor” deyiimiyle kuvvetlendirilmiştir. Devreye Necmiye’nin girmesiyle sözünden dönen klarnetçi rahatsızlanır. Fakat eğlence devam eder. İnsanların hikâyede meramlarını deyimlerle ifade etmeleri onların duygu ve düşüncelerini karşı tarafa en doğru şekilde ifade etmelerine yardımcı olur.

“Tuş” (Taner, 2009a), “‘*Ne mi olacak?’ dedi. ‘Kaynayıp gidecek tabii... Neler kaynamamış buna gelene kadar...*”

“‘Nefesini boşuna tüketirsin bey oğlum” (s.96) , “‘*Ne malum kızın kuyruk sallamadığı*” (s.99)

Tuş hikâyesinde vekilin oğlu Aydemir’in bir tecavüz davasında nasıl korunup kollandığı anlatılır. Deyimler de güçlü olanın hukukunun geçerli olduğu bir toplum algısına vurgu yapacak şekilde kullanılmıştır: “Nefsini boşa tüket-, Kaynayıp git-”

“Made in USA” (Taner, 2009a), “‘*Aynı oyunu evvelce iki kıza daha oynamış. Hep de ‘virjin’lere düşkün, anlıyorsun ya. Hiç ele geçmiyormuş*” (s.116).

Hikâyede deyim, yaptığı çapkınlıklardan sıyrılmasını bilen biri anlamında kullanılmıştır. Aynı zamanda da bir tecrübeyi ifade etmesi bakımından önemlidir.

“Eller” (Taner, 2009a), “‘*Aklım yine raydan çıkıyor oğlum, dedim” (126). , “‘Gözlerime inanamıyorum” (s.128).*

El fetiş kahraman kullandığı deyimlerle nesnenin kendisinde uyandırdığı etkiyi okura en etkili bir şekilde ifade etme imkânı bulur.

“Yağlı Kapı” (Taner, 2009a), “‘*Taş kırmakta olan işçiler onu böyle görünce, az daha küçük dillerini yutacaklardı ” (31).*

Sümbüllü Köşkte yaşamaya başlayan Rıza, eski arkadaşlarının yanına gidince kılık kıyafetiyle onları şaşırtır. Küçük dillerini yutacaklardı, deyimi de bu şaşkınlığın büyüklük derecesini okura ifade etmesi bakımından önem arz eder.

“Yalıda Sabah” (Taner, 2008a), “‘*Bu gürültülü kahvaltı faslı bitip de keyifleri gelince martıların oyun hevesi uyanır*” (s.19)

Huzuru, dinginliği “Yalıda Sabah” hikâyesinde öne çıkaran Taner, deyimlerle anlatımına bir akıcılık ve derinlik katmıştır.

“Karşılıklı” (Taner, 2008a), “‘*İlle biri ustayı yalancı çıkarsın istiyordum*” (s.65).

Aslında, usta yalancı değildir. Saat su geçiren cinstendir. Ama kahraman buna inanmak istemediğini kullandığı deyimle okura ifade eder.

“Fazilet Eczanesi” (Taner, 2016a),

“Havan elimde, ocağın başında, nalları dikersem bir gün, hiç şaşmayın” (s.62). “Para döktüm laboratuvar yaptım” (s.40) , “Bakarsın kanın kaynar.” (s.50),

Sadettin’in mesleğini sevdiğini ve ömrünü eczacılık mesleğine adadığını bu deyimlerden yola çıkarak anlayabiliriz. Eczacı Sadettin oğlunu iyi tanıdığını ifade etmek için “Ben güttüğüm domuzu bilirim” (s.27).deyimini kullanır. Bu deyim içinde aynı zamanda kızgınlık barındıran bir anlama da kapı aralar.

“Lütfen Dokunmayın” (Taner, 2016d), “*Prut Seferi esnasında bile Petro’ dan maada bütün kumandanların da gönlünü hoş ederdi. Böyle bir orta malını mı kıskanıp esirgeyecek?*” (s.117).

Eski tarihçi anlayışı benimseyen Nesip, kullandığı deyimlerle Katerina’nın ahlaksız bir kadın olduğu varsayımıyla hareket eder. “orta malı, gönlünü hoş ederdi” deyimlerini bir kadın için iftira atıyor olabileceği bile aklına gelmeden rahatça kullanır. Bu Taner’in Nesip’in üzerinden eski ve gerici anlayışa bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir.

“Keşanlı Ali Destanı” (Taner, 2008b), “Beterin beteri var” (s.43). , “Zilha-Durum vaziyeti gurtarttın demek” (s.74), “Gözüne dizine dursun” (s.53). , “Ali Abi iki ay içinde muma döndürdü” , “Al benden de o kadar” (s.78)

“*He ya. Neden eşekten düşmüş karpuza döndün?*” (s.73), “Kokuyu aldılar hemen” (s.43)

Keşanlı Ali Destanı oyununda kullanılan deyimler sertliği ve keskinliğiyle sosyal ortamın mücadeleci ruhuna uygun olarak kullanılmıştır. İnsanlar, eğitimsiz ve kabadır. Deyimlerde kullanılan ifadeler de bu doğrultuda şekillenmiştir.

Haldun Taner, anlatılarında kahramanlar, kendilerini ifade ederken deyimlerden sık sık faydalanırlar. Bunun temel sebebi genellikle eğitimsiz insanların kendilerini ifade etmekte zorlanmaları ve içinde yetiştikleri kültürün bir parçası olan deyimlerden yararlanmalarıdır. Yazar, bu şekilde hem anlamı okura en doğru şekilde yansıtır hem de sosyal ortamın içinde insanların hayata bakış felsefesini deyimler vasıtasıyla muhatabına iletir. Deyimlerin anlatılarda diğer bir fonksiyonu ise soyut kavramları ifade etmeye yardımcı olmasıdır.

Deyim kullanımı özellikle yaşlı insanlar ve mahalle kültürünün yer aldığı anlatılarda öne çıkar. Yaşlılar, içinde bulundukları ve yabancıladıkları toplumsal yapıyı deyimlerle

ifade ederler. Ayrıca Taner, dilin akıcılığını da özellikle oyunlarda deyimler aracılığıyla yakalar.

#### 4.1.3.3. Halk Tabirleri Kullanma

Haldun Taner, halkın konuşma dilinde dilin doğal akışı içerisinde kullandığı ve bir durumu, olayı, düşünceyi veya duyguyu ifade eden tabirlere de anlatılarında yer verir. Zira her toplumun belli durumlar için söylenen herkesin benimsediği ve bildiği sözler vardır. Bu sözler, sosyal hayatta bir birlik bütünlük yaratırken anlatılarda kahramanın ruh ve düşünce dünyasına, sosyal hayatta konumlandığı yere dair de ipuçları verir. Unutulmamalıdır ki “...bir dil, onu konuşan ulusun yaşayış biçiminin, en geniş anlamda kültürünün, dünya görüşünün, tarih boyunca geçirdiği çeşitli evrelerin ve başka toplumlarla kurduğu ilişkilerin yansıtıcısıdır” (Aksan, 2013: 14). Taner’in de anlatılarında kullandığı dil Türk insanının düşünce dünyasını, hayat anlayışını yansıtan bir işleve sahiptirler. Kahramanlar kullandıkları dille kendilerini sosyal hayat içinde konumlandırırlar ve insan ilişkilerinde bu konumlanmaya uygun tabirler kullanırlar.

Halk tabirleri toplumun inanç sistemini, kültürünü ve geleneklerini yansıtan ifadeler olarak öne çıkarlar. Toplumda meydana gelen her durum için insanlar bu tabirlerden yararlanarak duygu ve düşüncelerini diğer insanlarla paylaşırlar. Ayrıca bu tabirler insanların niyetlerine yönelik ipuçları içerdiği için muhatap olan kişileri uyarıcı nitelik de taşır.

“ Fakaaaat...” (Taner, 1951)

“*-Vay canına yandığım dedi. Şöyle bir Harley Davidson’u ne zamandır rüyamda görüp dururum*” (s.109).

“Memeli Hayvanlar” (Taner, 2011), “*Yevmin cedit, rızkın cedit*” (115). “*Günlük kazanıp, günlük yemek anlamında*” (s.115).

“Biz *alâkülliha* geçinen insanlarız” (s.115).

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a), “Hadi ordan *ekşi limon* sen de” (s.33). , “*Para peşin, kırmızı meşin* ” (s.33).

“Sonsuza Kalmak” (Taner, 2008a), “*Karı kızan denize girilmesi buranın bekâretini bozacak akıllarınca*”(s.82)., “*Tıraş dinleyecek hâlim yok* ” (s.85).

“Şeytan Tüyü” (Taner, 2008a), “*Emcemgillere mektup yazarsan onların da mübarek ellerinden öper hayır dualarını beklerim*” (s.70).

“Keşanlı Ali Destanı” (Taner, 2008b), “*İçleri çıksın taharetsiz musibetler*” (s.37).

“*Ulan hamam mı burası gazel okuyorsun*” (s.37).

“Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” (Taner, 2018c), “*Ayağını öpeyim sen dinle gaynana*” (s.91).

“Ve Değirmen Dönerdi” (Taner, 2016d), “*Ukala dümbeleşti*” (s.37).

“Fazilet Eczanesi” (Taner, 2016a), “*LEMAN: Gelirim. Tecrübe tahtası oldum ama bak derdime şifa buluyorsun neme lazım*” (s.23).

“Tuş” (Taner, 2009a), “*Geç beyim geç, at elin it elin, bize mi düştü tasası*” (s.99).

“Zilli Zarife” (Taner, DT, Dramaturgi Bürosu), “*BEŞİR:- Sevakına hanım kızım*” (s.11).

“*Burada defî hacet etmekle belki günaha bile girdik*” (s.17).

“Küçük Harfli Mutluluklar” (Taner, 2008a), “*Hay Allah müstahakınızı versin*” (s.35).

“Ayak” (Taner, 2009b), “*Hay cettine rahmet*” (s.47), “*Var sağlıcakla*” (s.50), “*Tu!, vay canına be*” (s.52).

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere halk tabirleri, okur ve seyirciyi sosyal hayata çeken bir yapı arz eder. İnsanlar, birbirleriyle eczanede, gecekondu mahallesinde, sokakta, genelevde, vapurda, evde şakalaşırlar, atışırlar, birbirlerine takılırlar. Bu şekilde hayatın canlılığı ortaya çıkar. Taner de anlatılarında halk tabirlerine yer vererek sokağı ve insanı en canlı hâliyle okur ve izleyiciyle buluşturmak ister. Bu şekilde hayat bulan kurgu metinler, sıradan hayatın bir parçası olarak algılanır ve tüm gerçekliğiyle yazarın mesajını iletir.

Halk tabirleri ayrıca yaşlılar, gençler, zenginler, kadınlar, fakirler gibi farklı sosyal sınıflarda değişik şekillerde kullanılır. Bu farklılıklar aynı zamanda kahramanın sosyal hayat içindeki yerini ve niyetini de belirleyici bir role sahiptir. Kullanılan tabirlerden kahramanın uyanık mı, asabi mi, duyarlı mı, ezik mi, kızgın mı, şefkatli mi olduğu sezilir.

#### 4.1.4. Benzetmeye Başvurma

Benzetme, duygu ve düşüncelerin anlatımını netleştiren, güçlendiren ve incelten bir işleve sahiptir. Benzetme tanım olarak: “Aralarında bazı özellikleri açısından ilgi kurulabilen iki unsurdan benzerlik bakımından güçsüz olanı güçlü niteliklere ve özelliklere sahip olan diğer unsura benzetmektir” (Çetin, 1998: 203). Bu yönüyle benzetme anlatıma güç katmak amacıyla kullanılan bir söz sanatıdır. Bütün dillerde görülen benzetme Türkçede de ilk yazılı metinlerden itibaren görülen bir anlatım yöntemidir. “Örneğin Uygur metinlerinde geçen ‘yıld yıpar teg, misk gibi’ anlamına gelir ki, bugün ‘mis gibi’ biçiminde, aynı benzetmenin kullanıldığını görürüz” (Aksan, 2013: 85). Günlük hayatta konuşma dilinde de benzetmeler önemli bir fonksiyon görürler. İnsanlar muhatabına ifade etmek istediği şeyi bilinen bir şeye benzeterek anlatırlar. Benzetme, anlatılmak istenen şeyin benzetildiği şeyle ilişkilendirilerek net ve etkileyici bir şekilde ifadesine yardımcı olur.

Taner’in metinlerde kullandığı benzetmeler de estetik kaygıdan ziyade günlük yaşamın içinde farklı kesimden insanların kullanabileceği doğallıktadır. Bir duyguyu bir düşüncüyü bir olayı anlatırken kahramanların yaptığı benzetmeler, anlatımı güçlendirirken içinde bulunulan durumun veya verilmek istenen mesajın anlaşılmasına da katkı sağlar.

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a), “*Aramızda bir de vicdanlı adam bulunsun diye. Bir nevi nazar boncuğu gibi*” (s.73).

Çıkarıcı Efruz, Vicdani’ye gazetede iş verir. Kullandığı benzetme ise manidardır. Artık toplumda namuslu ve vicdanlı insanın kalmadığına vurgu yapmak için Vicdani’yi bir nazar boncuğuna benzeterek ifade eder.

“Keşanlı Ali Destanı” (Taner, 2008b), “*Dört patlarlı dizel motörü gibi karı*” (s.127).

Cafer, Ali’nin sevgilisi Zilha’yı ağır bir benzetmeyle ifade eder. Bu benzetme oyunda Cafer’in konumlandığı yere uygundur. Ayrıca bu benzetmeyle Cafer, Ali’yi tahrik ederek evden çıkmasını sağlamaya çalışır.

“Fasarya” (Taner, 2011), “*Yahut roman değil de, tıpkı Karagöz serisi gibi*”

“*Ulan, bu ne hâl bu, cumartesi kibarı gibi?*” (s.98),

Fasarya için kullanılan benzetmeler onun toplumda görüldüğü yeri belirleyici niteliktedir. Ayrıca yazar anlatıcı Fasarya ile kendi arasında bir ilişki kurmak için Fasarya’nın kendini “*Kalkıyruk bir ambar hanemesi*” (s.111) olarak tanımlamasına karşın o

da kendini “*Ben de kırtıpil bir öğretmen müsveddesi(yim)* ” (s.111). şeklinde tanımlayarak Fasarya ile kendini eşitler.

“Memeli Hayvanlar” (Taner, 2011), “*Başlar kovadaki süt anafor gibi dönmeye*” (s.112).

“...öyle geldi ki bana, tıpkı bir inek memesi gibi şarış şarıl süt verecektir” (s.117).

Meme fetişi hikâye kahramanı çocuk emziren kadını görünce kendinden geçer. Çocuğu çekip kadının memelerini sıkmak hissiyatına bürünür. Memelerden süt sağlamak onlara dokunmak kahraman için dayanılmaz bir istektir.

“Şişhaneye Yağmur Yağıyordu” (Taner, 2011), “*Tam bize göre bir kuş kafesi*” (s.25).

Bu benzetmeyle hikâye kahramanı Süheyl Erbil’in yuva kurma ve mutluluk isteği okura hissettirilir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde Süheyl Erbil, tesadüf eseri eski arkadaşı Serap ile karşılaşacak ve aralarında bir ilişkinin tohumları atılacaktır.

“İznikli Leylek” (Taner, 2009b), “*‘Tıpkı Hephaistos gibi desenize’ diye söylendi* ” (s.57).

Leyleğin uçamaması ve yalnız başına gezinmesi mitolojide babası Zeus tarafından yeryüzüne atılan Hephaistos’a benzetilmesine neden olmuştur. Taner, mitolojik bir benzetmeyle metne derinlik katmış, sıradan bir olayı mitolojiyle zenginleştirip derinleştirmiştir.

“Bayanlar 00” (Taner, 2009b), “*Hâlbuki Kevser Hanım’ın san numarasına giren, sanki bir çiçekçi dükkânına girer gibi olurdu*” (s.65).

Kevser Hanımın işini seven ve titizlikle yapan biri olduğu vurgulanmış genel olarak pis kokulu bir yer olarak düşünülen tuvalet temizliği ile çiçek dükkânına benzetilmiştir.

“Allegro Ma Non Troppo” (Taner, 2009a), “*Kadın denen mahlukun keman gibi hatta ondan da kaprisli bir enstrüman olduğunu...*” (s.153).

Kahraman keman kursuna gitmektedir. Bu bağlamda benzetmeleri de bu konumuyla bağlantılı olarak müzikle ilgilidir. Ayrıca platonik aşk duyduğu kızı keman hocasının kollarında görmesi de onun, hem aşka hem de müziğe olan meylinde isteksizlikler yaratmıştır.



“Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” (Taner, 2018c), “*Aşk böyledir işte. İnsan rüyada gibi gezer.*(s.84), “*Ben başımı yastığa goyar goymaz sen azgın kediler gibi damlarda gezersin öyle mi?* (s.88).

Kedilerin belli dönemlerdeki cinsel arayışlarıyla kadının arayışları örtüştürülerek kadının cinsel dürtülerinin fazlalığı okura hissettirilmiştir.

“Günün Adamı” (Taner, 2017b), “*Eskiden ev, fakülte, kütüphane, dolap beygiri gibi bundan başka bir şey bilmezdi*” (s.39).

İlim adamının çalışma ve üretme zorunluluğu ile dar bir çevre içinde yaşaması dolap beygiri, benzetmesiyle ifade edilmiştir.

“Dışardakiler” (Taner, 2017b), “*Allah için ay parçası gibi kız*” (s.123).

Ay parçası gibi benzetmesi güzelliğe vurgu yaparken aynı zamanda da ilgiyi alakayı belirten bir anlam içeriğiyle oyunda kullanılmıştır.

“*Mızraklı ilmühâl üslubuna benziyor*”(s.105).

Bu benzetmeyle konuşmada kullanılan sözcüklerin eskiliğine günlük dile uzaklığına vurgu yapılmıştır.

“Artırma” (Taner, 2009b), “*Bir ümminin gazete tutuşu gibi iğreti tutar onu aval*” (s.75).

“*Lüks mevki müşterilerinin, güverte yolcularına bakışı gibi*” (s.77).

Anlatıcı açık artırmada alınan vazoun zarıflığıyla alanın sığılığını kıyaslamak için bu benzetmeyi hikâyede kullanır. Bu yaklaşımda bu güzel vazoun değeri ancak benim gibi sanattan anlayanlar bilir kibri de gizlidir. Ayrıca kahramanın benzetmelerini zenginlik ile fakirlik üzerine kurması da artırmada kendini değersiz hissetmesine bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

“Ve Değirmen Dönerdi” Taner, (2016d), “*Ve sarmaşıklı köşk bodur boyu ile bir kaplumbağa gibi...*” (s.54).

“Ve Değirmen Dönerdi”, oyununun içinde yapılan benzetmelerde geleneksel algılar yanında zamanın yavaş aktığı köşkün kasvetli yapısına da dikkat çekilmiştir.

“Fazilet Eczanesi” (Taner, 2016a), “*Mahallenin temeli Sadettin’i kedi enciği gibi tutup ensesinden nasıl atarsın sen!*” (s.44)

Kedi yavrusunun savunmasız olmasıyla yeni tip kutu eczaneciliği karşısında tutunma çabası veren eczacı Sadettin'in savunmasız hâli benzetmeyle birleştirilmiştir.

“Vatan Kurtaran Şaban” (Taner, 2016b), “*Ayol bu çay sesi değil Manavgat Şelalesi*” (s.68), “*Artistlerin kendileri güzeldir de sesleri tavuskuşu gibi çirkin olur*” (s.68).

Yapılan benzetmeler oyunun ruhuyla da örtüşecek şekilde abartı içerecek şekilde yapılmıştır.

Dildeki benzetmeler, dilin söyleyiş ve anlam zenginliğini artıran unsurlardandır. Anlatılardaki benzetmelere genel olarak bakıldığında benzetmelerin kişilerin eğitim seviyesi, bulunduğu sınıfsal ve sosyal yapıya uygun seçildiği görülmektedir. Bu yaklaşım anlatıların gerçekliğini artırırken anlatımın gücünü de destekler. Keşanlı Ali Destanı (“*Dört patlarlı dizel motörü gibi karı*, s.127) Zilli Zarife (Ne köşeyi dönmesi be *dolap beygiri gibi* ortada dönüyor, s.10) gibi sosyal ortamında toplumun alt kesimi olarak tanımlanan insanların varlığı benzetmelerin argo, küfür ve keskinlik içermesine zemin hazırlarken, Allegro Ma Non Troppo (Kadın denen mahlukun keman gibi hatta ondan da kaprisli bir enstrüman olduğunu... s.153), Yaprak Ne Canlı Yeşil (Marilyn Monroe'ya çok yakışan o pozdaki gibi, s.101), Salt İnsan Yöneliş (Ava Gardner gülümsemesi ile, s.196), eğitilmiş ve sanatla uğraşan kahramanların benzetmeleri estetik ve evrensele taşan bir yapı içerir. Taner, bu şekilde kahramanları aracılığıyla kullandığı benzetmelerle evrensel kültüre ve Türkçeye hâkimiyetini muhatabına gösterir.

#### 4.1.5. Argo ve Küfür Kullanma

Belirli meslek veya toplulukların kullanımının ön plana çıktığı bir söz dağarcığı olan “Argo, her ülkede, her dilde görülen, toplum içinde bir kesimin ya da öbeklerin farklı bir biçimde anlaşmayı sağlamak amacıyla oluşturduğu özel bir dildir” (Aksan, 1998: 89). Bu özel dil, kelimelerin karşılık geldiği anlamları eğip bükerek, onlara yeni anlamlar yükleyerek gerçekleştirilir. Bir bakıma argo, bir grubun kendine has anlaşma biçimi olarak değerlendirilebilir. Argo kullanımı her dilin ifade zenginliği olarak sokakta ve sanatsal metinlerde kendine yer bulur.

Taner'in anlatılarında da argoya başvurulmuştur. Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim geleneğinin bir temsilcisi olarak görülen Haldun Taner'in tüm canlılığıyla hayatın içinden insanlara yer vermesi ve konuşma üslubunu benimsemesi argoyu da kurgu dilinin bir parçası yapar. Onun anlatılarında argo kullanımı genellikle eğitimsiz insanların duygu ve düşüncelerini karşı tarafa en iyi şekilde ifade etme amacından ileri gelir. Taner'in

kahramanları özellikle cinsel çağrışımları olan argolarla, kabadayı argosunu kullanırlar. Bu durum Taner'in toplumsal hayatta dikkat çektiği kadının cinsel bir obje olarak görülmesi ve ezilen insanların kendilerine bir kahraman arama çabalarıyla örtüşür.

Küfür ise sosyal hayatta istenilen bir kullanım olarak görülme de hayatın gerçekleri göz önüne alındığında iletişimde kendine yer bulur. “Türkçede ‘ağır ve kötü söz söyleme, ırza ve namusa dokunan ayıp ve çirkin ifadeler kullanma, küfretme’ anlamına gelen sövme ile ilgili olarak Arapçada (sebb ve şetm), yanında ta’n, la’net, hakâret gibi kelimeler kullanılmaktadır. Sövme ahlaken kınanan bir davranış olduğu gibi genellikle suç sayılan bir fiil olması yönüyle ceza hukukunda özel şekilde incelenir” (Boynukalın, 2009: 397-398). Bu bağlamda küfretmek, hem toplumsal ahlak değerleri hem de hukuksal olarak istenilmeyen, müeyyideleri olan bir dil kullanımıdır.

Argo ve küfür eğitilmiş, nezaketli ve dini hassasiyeti olan insanların pek tercih etmediği bir kullanım olarak öne çıkarken “Argo ve küfretme eyleminin özellikle agresif davranışlar sergileyen kişiler arasında oldukça yaygın olduğu gözlemlenmektedir. Argo, kişileri aşağılayıcı ve küçük düşürücü sözler olarak addedilirken, küfür ise insanların onuruna, kişiliğine ve iffetine ağır sözler kullanarak hakaret etme olarak tanımlanmaktadır” (Çiçek, Yağbasan, 2019: 15). Taner de metinlerini yaşadığı ve gözlemlediği olaylara göre şekillendiren bir yazar olarak pek tasvip edilmese de hayatın gerçeği olarak değerlendirilebilecek argo ve küfre anlatılarında yer vermiştir. Özellikle şehrin varoşlarında yaşayan insanlar, genelev kadınları, her türlü işte çalışarak hayatını idame ettirmeye çalışan ve hayatın acımasızlığıyla yüzleşen işçiler argo kullanımları ve küfürlü dilleriyle dikkat çekerler.

“Keşanlı Ali Destanı” (Taner, 2008b), “*Çakal Rüstem'in adamları Esseoğlu Musa'yı hacamat etmişler*” (s.37)., “*Şu adaylar kim, bir posta görelim*” (s.53), “*Apukarya maskarası*” (s.102)., “*Salon orospusu olmuş çıkmış, daha ne*” (s.102).

“*Zilhanın gezdirdiği kibar itin arkasından gidiyor*” (s.102), “*Al kirişi burdan dedim. Anlıyor musun!*” (s.104), “*Evlenmiyorum o sümsükle*” (s.119), “*ipi kırık kerkenez?..*” (s.127), “*Vasiyetini yaz hayvan*” (s.129).

“Yağlı Kapi” (Taner, 2009a), “*Gart garının oynası, gart garının oynası*” (s.34).

“*Rum şoförüne bir işmar geçti*” (s.26)., “*Karnım doysun da ben on beş kâğıda bilem fitim*” (s.30).

“Sahib-i Seyf-ü Kalem” (Taner, 2009a), “*Delikanlı, cebinde gıcır gıcır otuz kâğıt, kahyanın bol keseden hediye ettiği beyaz kasket, doğru arkadaşlarını bulmaya gitti*”(s.31).

“Dairede Islahat” (Taner, 2009a), “ ‘*Hadisene Şükran, nerede kaldın?*’ diye seslenen kalantor bir adam varmış” (s.39), “*Şu moruk bir an evvel tekaüt olsa da yerine ben geçsem*” (s.41).

“Yaşasın Demokrasi” (Taner, 2009a), “*Hatta yeniden teklif edilen bir iki yüz elli lira dahi Mehmet’i bu kararından caydıramadı*” (s.61), “*...Mehmet Böylece iki tarafı çok daha fazla yolabilirdi*” (s.62).

“Sebati Bey’in İstanbul Seferi” (Taner, 2009a), “*Bunlarda ufaklıkta olur zinhar sürtünmemeli*” (s.76).

“İşgüzar Bir Polis” (Taner, 2009a), “*Kırıla döküle piyasa eden kızları dikizle!*” (s.79).

“Kaptanın Namusu” (Taner, 2009a), “*Nah sersem kafa, ben o gece fitil olmasaydım, ne yapar yapar onu kurtarırdım*” (s.131).

“Vatan Kurtaran Şaban” (Taner, 2016b), “*Bunlar politikacılardan da üçkâğıtçıymış meğer*” (s.23).

“Fasarya” (2011), “*Yanındaki kıza afi yapmak için...*” (s.97).

“Fazilet Eczanesi” (Taner, 2016a), “*YUSUF: Vay! Dalgayı taşladık galiba*” (s.17). , “*Çöz palamarı diyorum sana*” (s.44).

“Tuş” (Taner, 2009a), “*Bırak numarayı. Gene mi kız dalgası*” (s.105).

“Zilli Zarife” (Taner, DT, Dramaturgi Bürosu), “*RADAR:-Sen ne dedin. Bir kıştır atsaydın*” (s.8).

“*ZARİFE:-Kılığı kıyafeti çok kalantondur*” (s.31).

“Sonsuza Kalmak” (Taner, 2008a), “*Bütün hissedarlarla beraber sen de ağzını poyraza açarsın*” (s.84).

Küfür, Taner anlatılarında özellikle sokağın dilini ve kişinin kültür seviyesini ele veren bir araç olmakla birlikte insanın gücünün yetmediği, elinden bir şey gelmediği durumlarda söyleyeni rahatlatıp teskin eden bir unsur olarak da ele alınır.

“Ayışığında Çalışkur” (Taner, 2011) “*Vural Erdal’a ‘it oğlu it’ der, Erdal Vural’a ‘Pezevenğin tohumu’*” (s.127), “*Meğer grekoromenci geçiniyormuş orospunun kızı*” (s.127).

“Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım” (2018a), “*Şu göğüs kafesinizde iman olacak bir kere zındık züppeler*” (s.47)., “*Heyvan oğlu heyvanlar*” (s.47).

“Keşanlı Ali Destanı” (Taner, 2008b), “*Hâla zıfıf uykusunda mısın itin dölü?*” (s.127).

“Necmiye’nin Hatırı” (Taner, 2009a), “*Ulan deyyuz... Ulan gâvurun domuzu...*” (s.71).

“Eller” (Taner, 2009a), “*‘Hâlis muhlis kibar orospu’ diye kestirip attı*” (s.129).

“Konçinolar” (Taner, 2011), “*...o ne içinden pazarlıklı aşiftedir o*” (s.50), “*Babaları da zaten itin biri*” (s.50).

“Fasarya” (Taner, 2011), “*Sen kapıyı açmayla, tabancasını ateşle... İtoğlu it, haramzade, veledizina, anasını avradını bilmem ne yaptığının pezevengi*” (s.101).

“Tuş” (Taner, 2009a), “*‘İnkâr ediyor pezevenk’ dedi*” (s.98), “*Dili sürçtü bereket deyyusun*” (s.98).

“Kaptanın Namusu” (Taner, 2009a), “*Al kudurmuş kaltak...’ diye bağırmiş olacak. ‘Al kahbenin domuzu, al irezilin orospusu...*”, “*... o eşşoğlu eşşek Arnavut pezevenk...*” (s.137).

“Ve Değirmen Dönerdi” (Taner, 2016d), “*KÜŞAT: Sen nesen biliyor musun? Sanat dostu kılığına girmiş platonik bir orospu*” (s.78).

Argo, bir zümrenin kullandığı özel bir olarak grup üyelerinin birliğini sağlayıcı bir etki üretir. Aynı zamanda otoriteye karşı bir başkaldırı olarak da nitelendirilebilecek olan argo kullanımı anlatılarda kahramanların sosyal yerini tanımlayıcı bir fırsat yaratır. Taner’in anlatılarına yakından bakıldığında argonun ve küfür kullanımının olayların veya mekânın varlığına göndermeler yaptığı açıktır. Zilli Zarife, oyununda genelev kadınlarının argo ve küfür dili mekânın toplum tarafından algılanışının bir göstergesi olarak çıkar karşımıza. Aynı zamanda Keşanlı Ali Destanı oyununda gecekonducular sık sık argoya ve küfüre konuşmalarında yer vererek ezilmişliklerini, dışlanmışlıklarını ve eğitimsizliklerini yansıtır. Yine Ases hikâyesinde, maçıdaki seyirci Ases’in centilmenlik yapmasına tahammül edemez ve bütün kinini küfürle ona yöneltir. Kaptanın Namusu, hikâyesinde de ahlaki yozlaşma argo ve küfürle birlikte okura sezdirilir. Bir toplumsal bakış bir ifade biçimi olarak argo ve küfür bu yönüyle anlatılarda toplumun kültür ve ahlakını da açık eden bir rol

oynar. Çünkü dilin kullanım biçimi temsil ettiği zümreyi ve dönemi açık eden estetik bir yapı arz eder. Bu bakımdan dilin kullanım biçiminde dönemsel atmosfere uygun duygu, düşünce, inanç ve algıya dair tespitler yer alır. Taner'in anlatıları da sosyal grupların söylemleri üzerinden okunduğunda dönemsel olarak siyasi, sosyolojik, ekonomik çıkarımlara kapı aralar niteliktedir.

#### 4.1.6. Yabancı Sözcüklere Yer Verme

Haldun Taner, Türkçe dışında Fransızca, Almanca, İngilizce, Arapça, İtalyanca başta olmak üzere yabancı sözcükleri de hikâye ve oyunlarında bazen bağımsız bir cümle olarak bazen de Türkçe ile birlikte kullanır. Taner'in yabancı sözcük kullanımı kahraman seçimleriyle doğrudan ilişkilidir. Batı özentili gençler, geleneğe yaslanan yaşlılar, farklı kültür ve medeniyete sahip insanlar Taner'in anlatılarında yabancı sözcüklere dillerinde yer verirler. Taner, bu kullanımların Türkçe anlamlarını da belirterek okurun metnin anlamında bir eksiklik yaşamamasının önüne geçer.

Taner'in yabancı sözcükleri ve cümleleri kullanmasının gerekçeleri şu şekilde sıralanabilir:

- a) Mekân olarak yurt dışını seçtiği hikâyelerinde kahramanların mensup olduğu dil ve kültür dairesini okura sezdirmek:

“Ablam” (Taner, 2011), “*Gözünü kadının kar beyazı bacaklarından alamayan Missenet ise; ‘Voila une femme, une vraie femelle’ (İşte bir kadın, tam bir dişi) diye kötü kötü soludu*” (s.55). “*You’r a Turk, arn’t you*” (s.56).

“Fraulein Haubold’un Kedisi” (Taner, 2011), “*En geniş manasıyla, Laisser faire, laisser passer*” (s.75).

“Şeytan Tüyü” (Taner, 2008a), “*Millî marşları bile nasıl başlar: Doçlan doçlan über alles*” (s.72)

- b) Kahramanın veya mekândaki diğer kişilerin yabancı olduğu gerçekliğini pekiştirmek:

“Allegro Ma Non Troppo” (Taner, 2009a), “*Non, ça ne va pas Mademoiselle Vuruşyan. Olmuyor. Double cordelar iç eyi değil. Et vos staccatos?*” (s.145).

“*Parce que je n’ai pas u le temps*” (s.147).

“Fazilet Eczanesi” (Taner, 2016a), “*ALMAN KIZ: Guten abend Sadettin Bey... İnşallah! Auf Wiedersehen*” (s.53).

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a), “*AMERİKALI: Congratulations. Sizi Amarika Benzin Konzerni adına tebrik ederim*” (s.67).

“Lütfen Dokunmayın” (Taner, 2016d)

“OKTAY: *(Turistlere) And don't forget to see the horse tail please.*

*İ. KIZ: ...Of. Brigitte Bardot?*

OKTAY: *No, yours.. (Güler ve Almanlara dönerek) That was the symbol of the regiment*” (s.94).

“KATHRİN: *What was it, that you just said?, ... “You look surprised at my insistence. Arent you?. I am Kathrin too*” (s.95).

“Made İn USA” (Taner, 2009a), “ ‘Hello wild-cat’ dedi.” “ ‘That’s Wonderful’ dedi” “*You are a detective genius*” dedi. (s.108) (Amerikalı olduğu yalanını söyleyerek yabancı hayranı kızları, ağına düşüren bir gencin konuşması olarak değerlendirilmelidir.)

“Gülerek Ölmek” (Taner, 2009b), “Sekban; ‘İyi geceler’ dedi ana oğula. Judith; ‘Bonne noudit monsieur’ dedi. ‘Et merci’ ” (s.184).

“Şişhaneye Yağmur Yağıyordu” (Taner, 2011), “Artin, ‘Meg ays bogas er!’ diye diye söylendi” (s.33), “Küçük Helga; ‘ Noch eins Papa, bitte noch eins!’ diye yalvarıyordu” (s.35).

c) Batılı olmayı şekilsel düzlemde anlayan “züppe” tipini ortaya çıkarmak veya yurt dışında uzun süre kalan kahramanları vurgulamak:

“Made in USA” (Taner, 2009a ) hikâyesinde Batılı yaşam tarzına özenen hikâye kahramanı “*Tarabyada başbaşa five o'clock tea. Koruda gezinti. Gökyüzünde parıldayan yıldızlar. Sulara titreşen moonlight. Ve second, third and more kisses*” (s.110).

“Look darling dedim” (s.113) şeklinde konuşarak içinde bulunduğu durumu yansıtır bir dil kullanır.

“Ayışığında Çalışkur” (Taner, 2011: 127),

“*Sadistsin diyorum da inanmıyorsun. But what is the matter with you this night? ’*

Nothing dedi Sevim, ‘I dont know’

*‘I really don’t understand’ diye Mambo mırıldandı” (s.129).*

*“EROL-(Amerikan vurgusu ile) I’m sorry, şu siyah meyveyi çok severim.*

*AYGEN: Zeytin darling*

*EROL- I see. Bir tane daha alabilir miyim? Isn’t it wonderful Aygen?” (s.41).*

Fazilet Eczanesi (Taner, 2016a), *“İnşallah umduğum gibidir. Çok mersi, çok çok mersi” (s.30).*

*“Anlayın işte. Türkçe idiomatiğim biraz zayıftır” (s.35), “Ben o zaman sofmorda idim” (s.36).*

*“Some one. Diyeceğim insan istemesini bilmeli ” (s.37).*

*“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a), “EFRUZ: Thank you very much” (s.67).*

*“Made İn USA” (Taner, 2009a), “Girdik. Presentation, shake-hand. Lieutenant umduğumdan da yakışıklı çıktı” (s.107).*

d) Kahramanların yaşlarını ve yansıttıkları kültürü göstermek:

*“Sahib-i Seyf-ü Kalem” (Taner, 2009a), “Evet yazmalı, Elim henüz kalem tutarken nesl-i atinin enzar-ı ibreti önüne bir vesika-i tarihiye sermeli ” (s.21).*

*“ ‘Siz o cihetten müsterih olun’ dedim. ‘Tabiler böyle bir eseri seve seve basar, kariler de kapış kapış alırlar’ ” (s.22).*

*“Fazilet Eczanesi” (Taner, 2016a), Eczacı Sadettin, yaşına uygun konuşur. “Mimarla müşteri arasında mutavassıt. Fabrika ile eczacı arasında mutavassıt. Sen say ile sermayenin, arz ile talebin arasında tufeyli bir mahlûksun efendi ” (s.43).*

*“Eşeğin Gölgesi” (Taner, 2017c), “SAĞDAKİ: Şu da var ki cüz’ü küle ait farzetmek icap eder”, Mevridi nasta içtihadı mesağ yoktur” (s.54), “ORTADAKİ: Seni tahriri kelimadan tahzir ediyorum” (s.54).*

*“Lütfen Dokunmayın” (Taner, 2016d)*



“NESİP: “... Tarih hislerle değil, vesaikle yazılır şeker kızım. Ayrıca iyi bir tarihçi bunlara istinaden vakayii, içinde imiş gibi tasavvur da edebilmelidir. Ben benî Â dem’in tab’ını oldukça tanırım. Binâberin o şehvetperest, açgözlü herifin mizacını... O günkü hengamı muhayyilende tasavvur edebiliyor musun?” (s.101).

“Dışardakiler” (Taner, 2017b), “YÜMNÜ: Mesnetsiz, ispatsız iddiada bulunacak adam değilim. Hatıratımda serdettiğim müddeanın bilcümle vesaiki müsbitesi dosyalarımda mevcuttur” (s.135).

“Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” (Taner, 2018c), “A.FEHİM: Rüyalarımın tahassürü gerçekleşiyor” (s.40). , “A.VEFİK PAŞA: Tamam. İşler pişedursun. Dandini yine Yanko’nun boşboğazlığından hadisata vukuf peyda ediyor” (s.63).

“Zilli Zarife” (Taner, DT, Dramaturgi Bürosu), “BEŞİR: Neuzubillah” (s.18), “Lalieb kem kaldım. Bu rivayetin bir şüyu bulduğunu düşünün” (s.24), “Haşa sümme haşa” (s.30).

Haldun Taner, anlatılarında genellikle İstanbul’u mekân olarak seçmiştir. İstanbul ise imparatorluk şehri olarak çok farklı milletten ve düşünceden insanı bünyesinde barındırır. Rumlar, Ermeniler, Yahudiler, göçle gelen insanlar, geleneksel kültürü benimseyenler, Batı özentisi içindekiler İstanbul’da bir arada yaşamaktadırlar. Taner, anlatılarında İstanbul’un bu çok kültürlü yapısına dil üzerinden yer verir. Taner’in insan odaklı bakışı bu insanların farklı kültürel özellikleri ve dili kullanma biçiminin yanı sıra insan hâlleriyle okura yansıtılması amacı taşır. Kahramanlar, dil kullanımı ile kendi kimliklerini açık ederler. Dil, bu bağlamda sosyal yapıyı tüm ayrıntılarıyla gösteren bir aynana dönüşür.

Yabancı sözcüklerin sıklıkla kullanıldığı diğer hikâyeler ise Almanya’nın mekân olarak seçildiği veya kültürel yozlaşmanın öne çıktığı hikâyelerdir. Bu anlatılarda dil, kahramanların ait olduğu kültürü gösteren ve olayın atmosferini oluşturan bir unsur olarak kullanılır.

#### 4.1.7. Terim Kullanma

Türkçe Sözlükte terim: “Bir ilim, sanat, meslek dalı veya herhangi bir konu ile ilgili özel ve belirli bir manası olan kelime” (2000: 2852) olarak tanımlanmaktadır. Her dilde terimler özel alanları imleyen sözcükler olarak karşımıza çıkar. Bir dilin terim hazinesi de o dilin gelişmişlik ölçütlerinden biri olarak değerlendirilir. “Terimler, içinde yoğunlaştırılmış

anlam yükü olan kelimelerdir” (Pilav, 2008: 267). Bu anlam yükü terimin ilgili olduğu alanı imler.

Haldun Taner, gerek Galatasaray Lisesi’ndeki eğitimi gerekse Almanya ve Viyana’da aldığı eğitim vasıtasıyla döneminin en seçkin okullarında eğitim görmüştür. Eğitimli bir aileye mensubiyetin yanı sıra kültürel zenginliğini okuyarak ve yazarak da artıran Taner’in bu birikimleri eserlerine yansır. Taner, felsefe, sosyoloji, psikoloji yanında sanatın her dalı ile ilgili terimlere eserlerinde yer verir. Hayatın içinde olmayı seven ve iyi bir gözlemci olan Taner, anlatılarında yer verdiği meslek gruplarına dair terimlere de sık sık başvurur. Taner’in terim kullanımı metnin gerçekliğine katkı sunarken okura da terimlerle oluşturulan doğal atmosfere nüfuz etme imkânı sağlar.

“Fazilet Eczanesi” (Taner, 2016a), “*Değil mi? 100 adet C vitamini, 50 tane teramisin, 25 tane diyostin. Al sana eczane*” (s.22).

“*Salisilat miktarı ağır geldi demek karaciğere. İyi ki söylediniz. Yarın başka bir tertip yapayım*” (s.23), “*Kortizon yerine erkeklik hormonu koyduk galiba bu sefer*” (s.52), “*Hormon preparatını sıfır sıfır bir koymalı bir kaşeye*” (s.53).

“*Soprinal sanarak yanlışlıkla Süpronol aşırmışsın da ondan*” (s.63), “*Koydum enjektörü, şimdi koşuyorum*” (s.71).

Eczane’nin mahallenin merkezi olarak konumlandığı oyunda yazar, müşterilerin ilaç ve merhem isteklerini karşılarken tıbbi ve kimyevi terimlerle bir atmosfer oluşturur.

“Allegro Ma Non Troppo” (Taner, 2009a), “*Ne severdim bu müzik terimlerini. İllaki bir ‘allegro ma non troppo’ vardı. En çok ona bayılırdım*” (s.145)

Hikâye, müzik dersi çerçevesinde geliştiği için yazar sık sık müzik terimlerine başvurarak kurgunun gerçekliğe yakınlığını pekiştirmek ister.

“Ve Değirmen Dönerdi” (Taner, 2016d), “*Figüratif çalıştım hâlbuki az çok bu resimde*” (s.70), “*Sen suflörle sahneye çıkmış bir aktöre benziyorsun*” (s.71).

“*Senin yerinde olsam mozaik yapardım*” (s.75), “*Ahfeş Bey, nonfigüratif mi sever...*” (s.77). Ressam Küşat’ın hayatının sorgulandığı oyunda sanat terimleri kullanılır.

“İznikli Leylek” (Taner, 2009b) “*Bu hesaba göre, oradakileri Protestan, Saint Pierre üzerinde dolaşanları Katolik, Trafalgar Meydanı’nda uçuşanları emperyalist, Kremlin kulelerine konanları da komünist mi sayacağız?*” (s.55).

“Ases” (Taner, 2009b), “*Kaleci kontrpiyede. Go... hayır. Sağ köşeyi tutan Ases topu kornere çeliyor* (s141). , “*Ases topun üstünden atlayıp demarke duran solaçığa bıraktı. Solaçığın önü bomboş. Fakat aut*” (s.145).

Ahlaklı bir futbolcu olan Ases’i anlatırken yazar, futbol terimlerine hâkimiyetini kullandığı terimlerle gösterir.

“Made in USA” (Taner, 2009a), “*Hani psikolojide conditioned reflex diye bir bahis okumuştuk ya...*” (s.114)

Yabancı hayranlığı hikâyede kullanılan dille görünür kılınmıştır.

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a), “*PROFESÖR: Yaz asistan efendi, idiosiyeye yakın aşağılık kompleksi*” (s.100).

“Ayışığında Çalışkur” (Taner, 2011), “*Son derece septik ve sarkastik bir zekâsı var*” (s.132).

Haldun Taner, anlatılarında bahsettiği konulara ait terimlere hâkim bir görüntü sergiler. “Fazilet Eczanesi” oyununda eczaneye uğrayan insanların hastalıkları ve bu hastalıklara iyi gelen ilaçlar detaylarıyla anlatılır. Ayrıca Taner, Sadettin’in havan eczaneciliği prensibi gereği elle yaptığı ilaçlara kattığı kimyevi maddeleri de tek tek sayarak sağlık alanına hâkimiyetini izleyiciye gösterir. Taner’in oyunu yazmadan ilaçlar ve hastalıklar ile ilgili teferruatlı bir araştırmaya giriştiği sezilmektedir. Sağlık alanına ait terimlerin sık sık kullanıldığı ve ilaçların markalarıyla ifade edildiği oyunda izleyici adeta bir eczanenin içindeymiş hissine kapılır.

Haldun Taner’in sanat, spor, hukuk, siyaset, ekonomi alanlarında da terim kullanımında çok rahat olduğu anlatılarında sezilir. Hikâyelerde ve oyunlarda kahramanlar büründükleri kimliği kullanılan terimler vasıtasıyla bütün doğallığıyla yansıtırlar. Müzik terimlerini bir usta müzisyen gibi kullanan (Allegro Ma Non Troppo, İsteddiği Şarkıyı Dinleyebilmek), yazarın spora da ilgisi olduğu (Ases) açıktır.

Ayrıca Taner, hikâye ve oyunlarının muhtelif yerlerinde kahramanların hobileriyle ilgili olarak hukuk, fotoğrafçılık, sanat, siyaset, mitoloji çiçekçilik, saatçilik, antikacılık, matbaacılık gibi alanlara ait terimlere ve özelliklere başvurarak geniş bir ilgi alanına ve engin bir bilgi birikimine sahip olduğunu muhatabına sezdirir. Terim kullanımıyla yazar, seyirciyi/okuru anlatıya çekerek gerçekçi bir atmosfer yaratır.

## 4.2. Anlatım Biçimleri

Anlatıların çok boyutluluk kazanmasına kapı aralayan anlatım biçimleri metnin derinleşmesi, anlatım becerisinin güçlenmesi ve ifade edilmeye çalışılan duygu ve düşüncelerin estetik bir forma bürünmesine olanak sağlar. “Klasik anlatı türleri, yapı ve içerik bakımından karmaşık değildir. Ancak, modern ve postmodern anlatı türlerinde yeni anlatım tekniklerinin kullanılması, anlatımda çeşitliliğin artmasını sağlar... Anlatı türlerinde kullanılan başlıca anlatım teknikleri şunlardır: anlatma-gösterme, açıklama-yorumlama, özetleme, tasvir, portre, bilinç akışı, iç monolog, iç çözümleme, diyalog, leitmotif, montaj, geriye dönüş, fotoğraf (kamera), mektup, günlük, otobiyografi vb.” (Karabulut, 2012: 1376). Taner de geleneksel anlatım yanında Batı’ya da açık bir entelektüel olarak anlatım biçimlerinden ziyadesiyle faydalanmıştır. Onun anlatılarında özellikle ironi, mizah ve metinlerarasılık sıkça başvurduğu teknikler olarak öne çıkar.

### 4.2.1. İroni

Metinlerin doğrusal anlatımdan sıyrılıp estetik bir zemine oturmasında, günlük dilden ayrışmasında anlatıcının dili kullanma biçimi öne çıkar. Edebi metinlerden beklenen de dilin anlamsal yoğunluğa sahip olması, her şeyi açık etmeyip muhatabından da kapasitesi oranında gayret beklemesidir. Bu bakışla söylenen sözün yüzeydeki anlamına takılıp kalmadan o sözün anlam derinliklerine inebilmek önem kazanır. Bu yaklaşımın temel motivasyonu estetik metinlerin çok anlamlı yapılar olmasıdır. Anlam katmanlarını aralayabilen okur, muhatap olduğu estetik metinden aldığı hazzı artırırken beklentisini de yükseltir.

Metinlerdeki kapalı anlam alanlarını oluşturan kavramlardan biri de “ironi” dir. Batı da kökeni Latince “*ironia*”dan gelen sözcük, Türk edebiyatında çoğunlukla “*gülmece, istihza, alaysama*” olarak kullanılmıştır. İroni, hem Batı’da hem de Türk edebiyatında tam bir anlamsal çerçeveye oturtulamamış çok çeşitli tanımlarla ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu karmaşıklığın temelinde ironistin kendini gizleme çabası ile ironinin öznel formlara bürünebilmesinin de payı büyüktür. Bir anlamda her metin, kendi yaratıcısının gücü ve derinliği ölçüsünde çok farklı şekillerde ironik bir yapı arz edebilir. Genel kabul görmüş tanımlamaya göre ise ironi, bilmiyormuş gibi yapma, anlatılanın tersini ima etmedir. Bu tanımlamanın “*örtük ve dolayımli*” bir eleştiriyi merkeze alarak bireye ve topluma iğneleyici bir yaklaşımı işaret ettiği varsayılabilir.

Günlük hayatta da başvurulan bir yöntem olan ironinin metinlere yansımaları araştırmacılar “...genel olarak, Eski Yunan filozofu Platon’un, diyaloglarında hocası Sokrates’e ilişkin olarak yarattığı ‘temsili karakteri’ bir başlangıç noktası sayma eğilimindedir... Sokrates, çirkin, şişman ve gülünç görünümlü bir insandı. Buna karşılık, içi bulunmaz bir zekâyâ ve kişiliğe sahipti. İşte, Sokrates’in ‘dış’ ile ‘iç’i arasındaki bu farklılık, ironi tarihçileri için kavramın simgesel özünü oluşturur” (Cebeci, 2016: 259). Karşıtlık yaratma üzerine dayanan bu yöntem, muhatabını şaşırtma ve dikkati çekmede de metne avantajlar sağlar.

Kierkegaard, ironiyi söylev sanatının bir söz oyunu olarak söylenenin aksinin ima edilmesi olarak tanımlar. Ironinin ciddi olmayan şeylerin ciddi, ciddi şeylerin espri yapar gibi dile getirilmesi yollarıyla kullanıldığına işaret ederek “...tüm ironilerin ortak özelliği olarak “anlaşılmasına rağmen, doğrudan anlaşılmamasından kaynaklanan bir ayrıcalık” (Kierkegaard, 2009: 272) taşıdığını vurgular.

İroni aynı zamanda “Gerçekte var olan herhangi bir tipin, kavramın ya da olgunun niteliklerinin veya gündelik hayat içerisinde yer alan alışlagelmiş unsurların, veciz bir şekilde şaka yollu eleştirel bir bakış açısıyla söz konusu edilmesi(dir)” (Tüzer, 2020: 408). Bu yönüyle ironi, ifadeyi sıradanlıktan kurtaran ona güç katan bir işlev görür.

Scheler ise ironi ve mizahın varlığıyla ilgili değerlendirmesinde sadece insanın kendini aşabilme yetisine sahip olduğunu vurgular. İnsan, bu yetisiyle her şeyi kendi bilgisinin nesnesi yapabilmektedir. Bu yönüyle “Tin varlığı olarak insan, canlı varlık olarak kendisine ve dünyaya üstün bir varlıktır. Böyle bir varlık olarak insan, insanın kendi varoluşunun üzerine çıkmasını gerektiren ironiye ve mizah duygusuna sahiptir” (Scheler, 2015: 75-76). değerlendirmesini yapar. Bu tespitle Scheler ironiyi, insanın varlık şartlarından biri olarak niteler. Muecke’nin ironiye bakışı da anlamsal derinlikteki zıtlık ve masumiyet olarak belirir. Ona göre okura verilmek istenen mesaj, karşıtlık yaratarak veya içinde olunan durumdan habersizmiş gibi davranarak verilebilir.

Bu yönüyle ironi, okuru ve izleyiciyi küçük düşürerek değil, nezaketle onları da kurguya dâhil ederek özeleştiriyeye imkân veren bir yöntemdir. Akıllıca kurgulamayı önceler ve hedefine de “...zaman veya modern çağı düşünerek söyleyecek olursak, normlaşmış yalanla ikiye yüzlülük, inanma gibi görülen nihilizm, içeriğini yitirmiş biçim, mitleştirme, akıl adına yapılmış her türlü haksızlık, çıkar adına unutulmuş insanlık, ilerleme adına savunulmuş yozlaşmayla yabancılaşma, düzeni sağlama adına yok sayılmış özgürlük gibi

normalleştiği için ilk bakışta sonuçlarıyla farklı boyutları görünmeyen, ancak sorunsal olarak kavrandığında, kendisini açan ve bütünüyle fark edilen fenomenler(i)” (Öcal, 2012: 81). koyar. Dolayısıyla ironi, ironistin okura göstermek istediği fotoğrafı netleştiren o fotoğraftaki belli alanlara dikkatini çeken bir rol oynar.

Aynı zamanda ironi, sanatçının hayata bakışını da imleyen bir yaklaşımdır. “İroni mantıksal bir çarpıtmadır, bir imadır. Bir şey söylemek, fakat söylediği şeyle söylediğinin ötesine geçmek, söylediği şeyle söylemediğini ima etmektir. İroni bir oyundur, bir şakadır, bir yergidir, bir eleştiridir. Bu söz oyununun özelliği, anlam olarak söylenen sözün aksinin ima edilmesidir” (Taşdelen, 2007: 53). Bir nevi ironi, anlatıda görünen ve ifade edilen anlamın dışında ironistin (yazarın) kastettiği, asıl anlatmak istediği anlama yöneliktir ve metinde “...ironi kendisini, neredeyse dünyayı kavrayacak kadar, kendisini gizlemek için değil, gizlenenlerin ortaya çıkmalarını sağlamak için çevresini büyülemeye çalışırcasına gösterir” (Kierkegaard, 2009: 275). Bu büyülenme okurun aydınlanmasına da kapı aralar. İroninin kurgusal hedefinde de zaten bu farkındalık yaratabilme arzusu yatar. Bu yaklaşıma paralel olarak Cebeci de ironi için: “...konuşmacının sözlerini kuvvetlendirmeye yarar. Bunun dışında, satire ait bir araç olarak bireysel ve toplumsal zaafı teşhir etmekte kullanılır. Üçüncü amaçsa, okuyucuya bazı konularda “farkındalık” kazandırmaktır” (Cebeci, 2016: 286). yorumunu yapar. Bu şekilde ironi, güçlü bir anlatım aracı olarak zıtlıklar üzerinden muhatabına gerekli mesajları verir.

Çalışmaya konu olan Haldun Taner de anlatılarında ironiyi anlamı sağaltan, katmanlı bir anlatıma kapı aralayan bir unsur olarak değerlendirir ve kullanır. Onun eserlerinde ironi, görünür anlamın altında gizlediği eleştiriyle anlatıya güç katarken otoritenin sansüründen de yazarı koruma işlevi görür. Taner, ince mizahı ve ironiyi karakterinin bir yansıması olarak eserlerine aksettirir. Yazar, bir röportajında bu konuya değinmiş ironik ve mizahı anlatımı ile ilgili: “Bu öyle düşünülmüş, taşınılmış bir tutum değil. Bir yaradılış, bir bakış alışkanlığı. Ama yararı büyük. Mizah ve ironi olaylara belli bir felsefi mesafeden bakmanın avantajını taşıyor. Taze ve vurucu bir bakış alternatifi sağlıyor” (Aktan, 2008a: 117). değerlendirmesini yapmıştır.

Haldun Taner’in toplumun yozlaşmasını, yanlış koşullanmışlığı, gelir adaletsizliğini, politikacıların erdemsizliklerini, ezen-ezilen ilişkisini, maddeci anlayışı eleştiren bir yazar olduğu düşünüldüğünde, ironi, Taner’e geniş ve tesirli bir anlam alanı açar. “Ayrıca eleştirisini bu yolla vermesi yazarın kuru bir ahlakçılık yapmasına da engel ol(ur)” (Sönmez, 2016: 547). İronik dil kullanımı Taner’in anlatılarına yumuşaklık ve sevecenlik katarken

muhababından sadece gülümsemeyi değil, gülümserken düşünmeyi de bekler. Bundan dolayı “Sakin bir anlatımı, bağırmaaya tercih eden Haldun Taner’in bu sakinliğinde eleştirel bir ton, bir ironi gizlidir” (Sönmez, 2016: 552). Taner, ironist kimliğiyle adeta bir akıl oyunu oynar muhababıyla. Anlatıda hedefine koyduğu kurbanlarını bu şekilde alt eder. Onların üstlerindeki örtüyü kaldırır ve tüm çıplaklığıyla ahlaksızlıkları, sömürü düzenini, liyakatsizlikleri, ezenleri, çalanları ifşa eder. Taner, ironiyi anlatılarında yüzeysellikten kurtulabilme, anlam alanlarını genişletebilme ve muhababına mesajını etkili verebilmek için de tercih eder. İroninin “konuşmacının tonu’ndan, ya da ele alınan ‘konunun özelliği’nden yola çıkılarak ” (Cebeci, 2016: 263) tespit edildiği düşünöldüğünde Taner’in sertleşmeden, yargılamadan, parmak sallamadan, küçümsemeden birey ve toplumda gördüğü yanlışlıkları etkili bir şekilde ifade ettiği çıkarımı yapılabilir.

Taner, otoritenin dayattığı, toplumun normalleştirdiği, bireyin yanlış koşullandırmalarla aldatıldığı, çıkar odaklı ve insani olmayan yanlış düzeni kabul etmez. Bunun yerine kendi anlam alanını oluşturmaya çalışır. Buradan hareketle düzenin yanlışlığını insanlara, eserlerindeki ironi marifetiyle haykırır. Bu çerçevede ironik anlatım “...her şeyden önce verili gerçekliğin insana sunduğu olanaklar arasından yapılan bir seçimdir” (Öcal, 2010: 7). ve gerçekliğin ötesindeki ideali gösterme ve o ideale ulaşma amacı güder.

Taner, ironiyi çelişkileri ortaya koyarken okurda/izleyicide acı bir gülümseme bırakması dolayısıyla sık sık tercih etmiştir. Bu acı gülümseme, insanın kendisiyle ve yaşadığı toplumun arızlarıyla yüzleşmesine olanak tanır. Görünenin gerçekliğini, muhababına sorgulatır. Zira “Eleştirel tonu yüksek anlam içeriğine sahip bir söylem biçimi olarak ironinin temel özelliği, gerçekle görünüş veya söylenenle söylenmek istenen arasındaki zıtlığa dayanmasıdır” (Baş, 2019: 203). Bu bağlamda anlatılarında karşıtlıklara dayanan ironik kurgu sayesinde Taner, ideal olanı muhababına düşündürerek amacına ulaşır.

Okurdan ve izleyiciden “keşfedilmeyi” bekleyen ve “kapalı ironi” olarak adlandırılan söz ironisiyle dramatik ironiyi anlatılarında tercih eden Taner, bu yolla mizacını da anlatılara sindirmiştir. Söz ironisi, karşıtlıklar üzerinden ilerleyen söylenenle kastedilen arasındaki farklılığa dayanan bir ironi biçimi olarak özellikle Taner’in hikâyelerinde öne çıkar. Taner’in tiyatrolarında ise dramatik ironinin kullanımı ağırlıktadır. Çünkü dramatik ironi: “...başta tiyatro olmak üzere kurgusal eserlerde çatışma ve gerilim meydana getirmek amacıyla kullanılmaktadır. Okurun eserle olan iletişimini canlı tutan, çoğu zaman da onu şaşırtan durumların arkasında” (Demir, 2012: 54-57). hep bu ironi çeşidi vardır. Bu kurgulama

biçimi şaşırtma, dikkat çekme, insan hâllerinin gülünçlüklerini gösterme üzerine kurulduğundan Taner'in anlayışıyla da bire bir örtüşür.

Taner'in ağırlıklı olarak eserlerini verdiği 1950 ve 1980'li yıllar, dönemsel gelişmeler düşünüldüğünde toplumdaki yozlaşmanın, kültürel ikilemin ve madde temelli bir anlayışın öne çıktığı bir zamanı imler. Bu değer erozyonu küçük bir kesimi memnun ederken genel yaşama bir umutsuzluk ve mutsuzluk olarak yansımıştır. Taner, ironi marifetiyle ülkenin siyasi, ekonomik, kültürel sorunlarını abartılı örneklerle ortaya koyarken ideal olana dair de muhatabına bir umut aşılar. İşte yazarın ironik anlatımı da tam da bu zıtlıktan beslenir.

Taner, hızla sanayileşen Türk toplumunda değerlerin ters yüz oluşunu, yaşam biçimlerinin değişimini, ahlaksızlıkları, yanlış koşullandırılmışları, ezilenleri, gündeme taşır. Gerçekleri işaret etmeye, uyarmaya çalışır. Taner, yönlendirmez, durum tespiti yapar mesaj verir. O sadece okurlarından ve izleyenlerinden kafalarını kumdan kaldırıp gerçekleri görmelerini ister. Bu bağlamda Taner, toplumda ezilen, horlanan, gelirden eşit pay alamayan, çifte standartta maruz kalan, cinsiyetinden dolayı horlanan ve hâkim erkin de ihanetine uğrayan insanlara, eserleriyle seslenmiştir. Bu seslenişin odağında da insani değerler çerçevesinde, aklın ışığında daha iyi bir yaşamın olanaklı olduğu mesajı vardır. Taner'in ironiyi ön planda tuttuğu önemli eserleri şunlardır:

Yazar, ironik göndermelerle dolu “Eşeğin Gölgesi ” (2017c), oyununu, Milattan sonra 120-160 yılları arasında yaşadığı düşünülen Samsatlı Lucianos'un bir fıkrasından esinlenerek yazmıştır. Abdalya adındaki bir ülkede geçen oyunda Taner, eşeğin gölgesinin kirası tartışmasından başlayan ülkedeki tüm kurumları içine çeken ve siyasi kamplaşmaları körükleyerek uluslararası boyuta taşan bir konuyu ele alır.

Görünürde oyun komik, anlamsız bir tartışma izlenimi verse de masalsı anlatımın gerisinde güçlü bir ironiye kapı aralar. Oyunla Taner, sanal gündem yaratıp ülkedeki sorunları gizleyen “*çıkar çerçicileri*” ni, siyasi, hukuki oyunları ve halkın nasıl uyutulup sömürüldüğünü gözler önüne serer. “*Abdalya*” ismi üzerinden “aptallık” göndermesi de yapılan oyun, sırtından geçinenleri göremeyen, gerçekleri anlayıp tepki göstermeyen insanların kaybetmeye mahkûm, acınacak hâllerini gözler önüne serer. Bu yaklaşım Taner'in dramatik ironiyi izleyiciyi uyarmak, içinde bulunduğu düzenin açmazlarını göstermek için eserde kullandığının göstergesidir. Çünkü “Dramatik ironide ironik yapıyı sağlayan unsur, ironinin temel unsurlarından olan ‘ignorance’ (cehalet, kayıtsız kalma, haberdar olmamak, farkındasızlık) ifadesidir. Bu ifade, kurmaca olan bir eserdeki karakterlerin eylemlerini



ironikleştiren ve onları ironist karşısında pasif duruma düşüren anahtar sözcüktür” (Tuğluk, 2017: 178). İzleyici, tartışmanın yarattığı kargaşayı bu kargaşanın ortasına itilen cahil halkı gülümseyerek ama bir yandan da acıyarak izler.

Taner, Eşeğin Gölgesi oyununda anlattığı olayın absürtlüğünü, komikliğini bilinçli olarak abartır ve izleyicinin de bu durumu fark etmesini sağlar. Yani ironi, metinde “okurla yazar arasındaki bir tür anlaşmaya dayalı olarak” (Cebeci, 2016: 304) belirir. Bu şekilde Taner, oyunda kahramanların akıl dışı tartışmaları üzerinden dramatik ironiyi ortaya çıkarmış izleyicinin de onayını alarak bir düzen eleştirisi ortaya koymuştur. Ayrıca Taner, siyaset kurumundan, hukuk sistemine; tarikatlardan, ezilen sınıfların durumuna kadar eleştirel göndermelerde bulunduğu oyunda “ ‘kendini düşünen’ ya da ‘kendini koruyan’ (self-regarding, self-protecting)” (Cebeci, 2016: 287) ironiyi kullanarak kendisine yönelecek eleştiri oklarından ve hukuki yaptırımlardan da sakınmıştır.

Oyunun son bölümünde de çıkarıcılar, ikiyüzlüler, yalancılar teşhir edilmiş izleyicilerden uyanık olmaları istenmiştir.

*“OZAN: Oldu ağaların*

*İstediği*

*Büyüdü*

*Kavga, arbede*

*Tirajdan*

*Kazandılar*

*Silahtan*

*Kazandılar*

*Doldurdular*

*Küplerini ” (s.80)*

*“ ...*

*Mugalata*

*Ivir zıvır*

*Gerçekleri*

*Gölgeleyecek*

...

*Ve kafa kafaya*

*Verip düşünelim*

*Bir çözüm bulalım bu*

*Derde” (s.81-82).*

“Ayışığında Çalışkur” (Taner, 2011), hikâyesi de Taner’in ironik dilini açıkça gösteren metinlerdendir. Çalışkur Apartmanı’nda yaşayan insanların yaşam biçimleri üzerinde, ayrıntılarıyla duran hikâye daha sonra Taner tarafından “Ayışığında Şamata” adıyla sahneye de uyarlanmıştır.

Hikâye ve oyunda sınıfsal yaşam ve değerler eleştirisi ön plana çıkar. Çalışkur Apartmanı’nda yaşayanlar her türlü ahlaksızlığın ve çürümüşlüğün içinde zengin olmalarının imtiyazıyla dürüst, ahlaklı ve itibarlı görülürken toplumun madden alt kesimini temsil eden Nuri ve Melahat’ın sokakta ele ele tutuşmalarından dolayı ahlaksız damgası yemeleri ve onlara reva görülen muamele ironik bir anlatımla resmedilir. Çalışkur Apartmanı’ndaki insanların iş dünyasındaki oyunları, sapkın cinsel arzuları, yozlaşmış görüntüleri yanı sıra Çalışkur Apartmanı’nın kapıcı karısıyla yasak ilişkisi olan Bekçi Zülfikar’ın da zenginlerin hukukunu gözetmesi, ahlak bekçiliğine soyunması oldukça ironiktir. Metinde ahlaksızların, ahlak koruyucusu olarak ortaya çıkmaları, okuru toplumdaki ikiyüzlülükle baş başa bırakırken devlet görevlisi Bekçi Zülfikar üzerinden devlet yetkililerinin olaylara menfaatçi bakışlarına da göndermeler de bulunur.

“Ayışığında Şamata” (Taner, 2006) oyunu da ironik kurgusuyla öne çıkar. Oyun, Taner’in tiyatrodaki yenilikçi arayışlarının bir yansıması olarak farklı bakış açılarıyla oluşturulan ikili bir yapıya sahiptir. Bu ikili metin yapısı durumları tersten gösteren “*şahsi olmayan ironi*” ye kapı aralar. Bu ironi “...ironistin kişi olarak olmaması, yalnızca sözlerinin duyulmasıdır. ‘Şahsi olmayan ironi’ özellikle de ‘kapalı ironi’ içinde olayları ‘sükûnetle ortaya koyma’ özelliğine sahip” (Cebeci, 2016: 283) olmasıyla metinde ortaya çıkar. Taner, ilk metinde toplumun çürümüş yapısını bütün çıplaklığıyla izleyiciye sunarken;

seyirciden gelen tepkilerle oluşturulmuş ikinci metinde her şey güllük gülistanlık gösterilir. Çünkü seyirci izlediği oyundaki sahneleri gerçekçi bulmamıştır.

Taner'in metinlerinde sıkça kullandığı “*devekuşu*” metaforu çerçevesinde izleyiciye gerçekler değil de toplumun hoşuna gidenler, gösterilerek ironik bir anlatım tercih edilmiştir. Taner, bu yolla insanların aslında menfaatleri çerçevesinde sosyal hayatta tanık oldukları değerlerden uzak yaklaşımları, hukuksuzlukları, ahlaksızlıkları görmezden geldiklerini yüzlerine vurur. Bu anlatıdaki ironi, gerçeğe tersini göstererek ulaşmayı yani O’connor’un temas ettiği “Karakterler ya da durumlar, parodi gibi ironik etkiler yaratmak üzere birbiriyle karşılaştırılır ya da karşıtlanır” (Akt. Tuğluk (2017: 179), O,connor, 2009: 60) Anlayışıyla gerçeğin ve olması gerekenin açığa çıkmasını sağlayan bir kurguyla oluşturulmuştur.

“Sonsuza Kalmak” (2008a), hikâyesinde geçmişin mirası olan tarihi eserleri devlete bildirmek ve gelecek kuşaklara taşımak yerine çıkarları için eserleri foseptik yapımında kullanarak gizleyen insanlar, ironik bir anlatımın öznesi olurlar. Emekli öğretmen Sunuhi Bey’in ev hayalini bir kenara bırakıp bu eserlerin kurtarılması için gösterdiği gayret de yeterli olmaz. Çünkü herkesin bu inşaatın devamında menfaati vardır. Anadolu’nun kültürel zenginliğinin de öne çıkarıldığı hikâyede yazar, devletin kültür ve sanat politikalarına da sert eleştirilerde bulunur.

Taner, kültürel zenginliklerin farkında olmayan, insanlık mirası eserlerin ortaya çıkarılması ve gelecek nesillere taşınmasını çıkarlarına tercih edenleri hikâyede açık ederken dramatik ironiden faydalanır. Çünkü yaşananlar, dramatik bir yapı arz eder. Sunuhi Bey, evliliğinin geleceği ve canının sağlığı adına yaşananlara göz yumarken insan ırkının sonsuza kalmak adına ortaya koyduğu paha biçilemez eserler, kanalizasyon yapımında kullanılmıştır. Dramatik olarak kültür ve değer yoksunu insanların kurnaz hâlleri okurda bir tiksinti uyandırırken yüzlerde de acı bir gülümsemeye kapı aralar.

“Sancho’nun Sabah Yürüyüşü” (Taner, 2009a) Haldun Taner’in alışlagelmiş anlatım kalıplarının ötesinde yeni bir anlatım tekniği denediği hikâyelerinden biridir. Olaylar bir köpeğin gözünden aktarılır. Köpek ile insanlar ilişkilendirilir ve farklı yaşamlar okura dolayimli bir şekilde aktarılır. “*Tiki tiki praf*” tekrarlarıyla bir ritim oluşturan Taner, aynı zamanda hikâyedeki geçişleri de bu şekilde kurgulamıştır. Ankara’nın tanınan sokaklarında gezinen Sancho, karşılaştığı insanlar ve köpekleri hakkında yorumlar yaparak toplumun üst kesiminin mizahi ve ironik bir eleştirisini yapar.

“*Bir müteahhit malzemedен çalarsa,*

*tiki tiki praf*

*Önce yollar bozulur*

*tiki tiki praf*

*Sonra topuklar çarpılır*

*tiki tiki praf*

*Sonra kafalar yamulur*

*Düzenler eciş bücüş olur*

*Sonra müteahhitler malzemededen çalmaya başlar” (s.96).*

Otorite ve insanlara baskısı Sancho’nun av ve polis köpeklerine olan tavrıyla hikâyede anlatılır:

*“Sancho bütün köpekleri severdi... Anafartalar Caddesi’ndeki aşçı dükkânlarının dilenci köpeklerine kadar her köpeğin bir sevilecek yanını bulurdu. Ancak ve ancak illet olduğu iki cins köpek vardı. Av köpekleri bir, polis köpekleri iki. Kurbanlarını efendilerinin ayağına atıp, susta duran; ihsan bekleyen bu çanak yalayıcı, bu jurnalci, bu sıftinik yaratıklar onca köpeklik tarihinin yüzkarası idiler” (s.100-101).*

Politik bir eleştiri Sancho’nun gazetenin üzerine basması üzerinden okurla paylaşılır:

*“Sancho koşup gazetenin üzerine bastı. Tam ayağını bastığı yerde Maliye Vekili’nin resmi vardı. Adam yüzünü sanki Amerikan yardımının yetersizliğinden değil de Sancho’nun yüzüne basıp canını acıttığından ötürü ekşitmişti” (s.102).*

Masa altındaki ayakların birbirine olan yaklaşımı üzerinden Sancho, yasak ilişkilerin varlığını durum ironisi şeklinde sergiler:

*“Ama adam öbür ayağını yakaladı. İki ayağının arasına adeta hapsetti. Kadının dizi ürperdi ” (s.102).*

Köpek ve İnsan ilişkisi üzerinden insanın değer yozlaşmasına uğrayan hâlleri açık edilir:

*“Dünyanın en nankör yarattığı insanla en sadık yarattığı köpek arasındaki, dünya tarihi kadar eski bu çözülmez sıkı fıkılık, aslında köpeğin insan değil, insanın köpeğe muhtaç oluşundan geliyor” (s.104).*

Toplumsal ahlaki çürümüşlüğü hikâyede karı koca ilişkisi üzerinden ortaya konur. Kocasını aldatan kadının tedirgin hareketleri, hiçbir şey olmamış gibi kocasını öpmesi ve yazarın böylece sevgilerini perçinlediklerini söylemesi oldukça ironik bir anlatıma kapı aralar. Buradaki ironi sözle ve davranışla ortaya çıkan sözün ve davranışın tersini ima eden nitelikte görünürlük kazanır:

*“Telefonda biriyle gevrek gevrek konuşuyordu. Onları birden fark edince nedense çok korktu. Yine nedense telefonu hemen kapadı. Geldi kocasını öptü. Adam her sokaktan gelişte bunu âdet edinmişlerdi. Sevgileri böylece güya perçinlenmiş oluyordu”* (s.106).

Sancho, yürüyüş boyunca karşılaştığı insanlardan ve insanları temsil eden köpeklerden bahseder. Sınıf eleştirisinin yapıldığı bu anlatımda ironi de öne çıkar. Özellikle toplumun üst kesiminin üstenci bakışlarıyla insanları aşağılaması, yazarın erdem ve ahlaken bir çürümüşlüğe işaret ettiğini düşündürür. Sancho, renkli yaşantının ve görünümün altındaki değer erozyonunu okura sezdirir.

“Tuş” (Taner, 2009a) adlı hikâyede de Taner, tecavüze uğramış bir kız üzerinden toplumun ahlakını korumaya çalışan mahallelinin, siyasi erkin gücü karşısında geri adım atmalarını ele alır. İronik olan ise ahlak bekçiliği yapanların korumaya, hakkını aramaya çalıştıkları kızın düştüğü randevu evinde karşılaşmalarıdır. Taner, okuru toplumun ikiyüzlülüğüyle baş başa bıraktığı hikâyede dramatik ironiyi kullanmıştır.

“Zilli Zarife” (Taner, DT, Dramaturgi Bürosu), oyununda da Taner, ironi marifetiyle toplumun ikiyüzlü anlayışını izleyicilerin yüzüne vurur. İzleyici, oyunda toplumca müstehcen sayılan diyaloglarla mizah içeren durumları gülüp eğlenmesine vesile yaparken aniden ironinin taşıdığı derinlikli arka planı sezinler. Eleştiri ile çarpıklıklara saldıran ve insanı duraklatıp düşündüren ironiyle oyunda, izleyicinin gülümsemesi acı bir tebessüme dönüşür. Sahnede toplumun ahlaksız, namussuz tanımlaması içindeki genelev kadınları ile namuslu görülenler karşı karşıya getirilerek asıl namussuz olanlar açık edilir. Bireylerin insanlara yanlış koşullandırılmışlık penceresinden bakma alışkanlığının ters yüz edildiği oyunda Zilli Zarife, ortaya koyduğu davranışlarla kendisini küçümseyen, aşağılayan insanlardan, daha geniş bir bakışla yozlaşmış, insani değerlerden uzaklaşmış toplumdan daha namuslu bir hayat felsefesine sahip olduğunu gösterir. Gülünçle ciddiyetin, ironiyle derinleştirildiği oyunda izleyiciler, gerçeklik algılarının kırıldığına şahitlik ederken dini, ahlaki bakış açılarının yanı sıra bilinçaltlarına sinmiş yanlış yaklaşımlarını da yeniden değerlendirme fırsatı bulurlar. Taner, Zilli Zarife de dramatik ironiyi kullanmıştır. Çünkü

dramatik ironide “...ironist tümüyle devreden çıkar ve ironik bir durumu tasvir etmekle yetinir” (Cebeci, 2016: 284). Oyunda Zilli Zarife, yazarın sesi olarak ahlak bekçiliği yapan ahlaksızlara haddini bildirir onların foyalarını açık eder.

“Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu” (Taner, 2011) Taner, hikâyede Artin Margusyan’ın araba sürmesiyle ilgili yaptığı değerlendirmede ironik bir dil kullanır. Artin Margusyan için: “Ehliyetini almasına daha birkaç hafta kalmış bir amatörün arabanın girdisini çıktısını meslekten bir şoför kadar bilmesi elbette beklenemezdi... Fakat Artin Margusyan sebatkâr adamdı. Aslında piyasadaki mevkiini de geniş ölçüde bu meziyetine borçlu bulunuyordu” (Taner, 2011: 23) sözleriyle Margusyan’ın şapkasını, paltosunu almadan şoförünü aramaya lüzum görmeden, ehliyetini almasına birkaç hafta varken arabasına atlayıp telaşla yola çıkmasını anlatırken bir yandan da ona sebatkâr diyerek ironi yapar.

“Huzur Çıkmazı” (Taner, 2021), oyunun da ise Memnun, karısı Zennube’nin Doktor Hazik’le kendisini aldatmasını anlamazdan gelerek “Çözumsuzlük ironisi” ne örnek oluşturur. Bu ironi de kahraman “ciddi bir sorunu olduğu hâlde, bunun farkında olmayan, içinde yaşadığı evrenin ‘akıl ve ahlak ötesi’ bir evren olduğunu kavrayamayan kişi” (Cebeci, 2016: 285) konumundadır. Oyunda da Karısı Zennube ve Doktor Hazik’in yasak ilişkilerini ayan beyan ortaya çıkaran falsolarına rağmen Memnun, her defasında olayın gerçekliğini saflığıyla örter. Seyirci önce Memnun’a üzülmürken daha sonraları Memnun’un gerçekleri görememe veya reddetme yaklaşımı nedeniyle ona acımaya hatta gülmeye başlar. Seyircinin bu trajik duruma gülmesi, oyunun kurgusu gereği seyircinin yazarla işbirliği içinde her şeyi bilen konumuyla ilgilidir.

“Heykel” (Taner, 2009a), hikâyesinde Üryanizade Sıdkı, sanatı parayla alınıp satılan bir nesne olarak küçümser. Ayrıca heykeli olanlardan eksiki olmadığını zannederek gerekçeler sıralar. Bu gerekçeler o kadar cahilcedir ki okur, kendini gülmekten alamaz. Hikâye “*kendi kendini ele vermenin ironisi*” ni kullanarak toplumdaki türedi zenginlerin erdem ve kültürden uzak narsist yaklaşımlarını okura teşhir eder.

Değerlendirmelerde de görüldüğü üzere Taner, bir anlatım tekniği olarak ironiyi anlatılarında sıkça kullanmıştır. Fakat Taner ironinin sert, iğneleyici ve karamsar yanını estetize ederek mizahla yumuşatarak kullanmıştır. Bu yaklaşım Taner’in hayata ve insanlara bakışındaki sevecenlik ve iyimserlikle açıklanabilir. Anlatılar, eleştirilerini bozuk düzenin sorunlarına ve bireylere yöneltirken kırmadan, incitmeden muhataplarından da gerçekleri görmelerini bekler.

#### 4.2.2. Mizah

İnsanla birlikte var olan mizah anlayışı, insanın ölümlü olduğu bilinciyle yaşadığı dramı hafifleten, olaylara, fikirlere, davranışlara incelikli bir bakış açısı sağlayan bir yaklaşım tarzıdır. İnsan için sosyal ve psikolojik boyutları olan mizah bir rahatlama unsuru olarak da değerlendirilebilir. “Doğrudan ilişkide mizah ve gülme, vücutta pozitif psikolojik değişimlere eşlik eden ve iyileşmeye destek olan pozitif duygusal durum oluşumuna zemin hazırlar. Dolaylı ilişkide mizah ve gülme, bireyin bilişsel algısını değiştirerek stresin sebep olduğu olumsuz etkileri düzenlemede yardımcı olarak olumsuz fiziksel etkilerini kontrol etme becerisini artırır” (Eker, 2017: 50). Aynı zamanda hayatın içinde bir uyarı mekanizması gibi işleyen mizah ve gülme sanatsal alanda da kendine işlevsel bir alan açar. Bu bakış açısıyla “Mizah; gerek hayatta gerekse sanat ve edebiyatta kullanımı itibarıyla yaşanan gerçekliğe farklı bir bakış açısıyla bakabilen, sorgularken gülümseten, gülümsetirken düşündüren, düşündürürken farklı noktalara dikkatleri çekebilen bir anlatım tarzıdır” (Alay, 2019: 22). Bu yönlerinin yanı sıra ilgiyi üzerinde toplama ve eleştirileri de yumuşatma işlevi sanatsal ürünlerde mizahı ön plana çıkarır.

Edebî eserlerde üslubun bir parçası olarak kullanılan mizah, insanları rahatlatırken “...ders çıkarmayı, bir şeyler öğretmeyi, uyarmayı, hafifçe iğnelemeyi de içerir. Mizah çelişki ve çatışmaların ürünüdür” (Çetin, 2004: 215). Anlatılarda yazarın zekâsı ve kabiliyetiyle ilişkilendirilen mizah anlayışı “Komik, eğlendiren, hareket veya ifade, kişinin hoşça vakit geçirmesine katkıda bulunan her şey, gülmeyi oluşturan nesne... hayatın komik ve anlamsız taraflarına ilişkin değerlendirme yetisi” (Yardımcı, 2010: 1) olarak da ele alınır. Toplumsal adaletsizliklere, yozlaşmaya, düzensizliğe, insanları tahakküm altına alan baskıcı otoritelere karşı bir silah olarak da kullanılan mizah, hedefe koyduğu kişi ve kurumlara örtük ama çok sert bir eleştiri imkânı sağlar. Nurullah Çetin, mizahın metinlerde farklı görünümlerini şu şekilde izah eder:

“Cahillik ve Kültür Mizahı: Bir kişinin bir konuda son derece cahil olmasına rağmen bilgiçlik taslaması. Cinsiyet Mizahı: Cinselliğe, cinsel organlara göndermeler ve müstehcenlik içerir. Cinselliğin abartılması ya da gizlenmesi söz konusudur. Davranış Mizahı: Bir insanın davranışlarında, birtakım faaliyet ve işlerde bilerek ya da bilmeyerek yaptığı bazı gülünç şeyler sergilenir. Ayrıca bazı insanların sosyal, ekonomik, kültürel ve eğitimsel durumlarıyla bağdaştırılamayan davranışları da mizaha konu olur. Olay mizahı: İnsanların başına saflıklarından ya da başka nedenlerden dolayı gelen ya da dışarda gözlenen bazı olaylardaki gülünç durumlar sergilenir” (Çetin, 2004: 215-216-217-218).

Mizah, değinilen bu yönleriyle edebi metinlerin de sıkça kullandığı yöntemler arasındadır.

Taner de eserlerinde mizaha geniş yer verir. Çünkü ona göre mizah “...bazen on ikiden vuran bir espri ile yüz konuşmacının yapamayacağını yapar” (Taner, 1987b: 18). Onun mizahı kullanma gerekçeleri olarak otoritenin baskısını aşma, mizahın insanları etkilemedeki gücü, bir çarpıklığın mizah yoluyla daha estetik ve daha güçlü anlatılması, akılda kalıcılığı gibi birçok neden sayılabilir. Ama onun asıl amacı mizahın gücünden yararlanıp toplumdaki yozlaşmaya, çürümüşlüğe dikkat çekerek insanları, söyledikleri ve sahnede gösterdikleriyle uyarmaktır. Mizahi anlatımıyla Taner, muhatabını hem gerginlikten kurtarır hem de gülmecenin arkasına sindirdiği bireysel ve toplumsal sorunları okurun/izleyicinin görmesini sağlar.

Taner, anlatılarında mizahı Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun yüzeysel ve tek yönlü biçimiyle kullanmaz. Taner’in mizahtan beklediği hem haz vermesi hem de derinlikli düşünmeye kapı aralamasıdır. Bu şekilde okur/izleyici mizahla aklını işleterek çarpıklıkları fark eder onlara mesafeli ve eleştirel bir bakış geliştirir.

“Eşeğin Gölgesi” (Taner, 2017c), oyununda gölgenin kirası olur mu tartışması üzerinden toplumun bütün kesimlerinin olaya dâhil olması, kamplaşmaların yaşanması ve olayın uluslararası boyut kazanması mizahi bir şekilde ele alınır. Toplumun Eşekçiler ve gölgeciler olarak iki kutba ayrılması da mizaha malzeme olurken gülünen ve mizahı yapılan aslında toplumun içinde bulunduğu yozlaşmışlıktır.

Mizahi anlatımı, ironik anlatımla genellikle birlikte kullanan Taner, “Eşeğin Gölgesi” oyununda eşek gölgesinin kirası gibi mizaha konu olacak bir olaydan yola çıkarak toplumsal problemlere değinir. İzleyici oyunun gelişim çizgisi içindeki olaylara ve kahramanlara gülerken bir yandan da acı bir gülümsemeyle kendisinin de dâhil olduğu toplumun yozlaşmış hâline tanıklık eder. Ezilenler, hukuksuzluklar, çıkarıcı tarikatlar ve yanlış koşullandırılmışlığın zincirini kıramayan insanlar, durum komiği olarak oyunda yer alırlar.

Haldun Taner, “Sancho’nun Sabah Yürüyüşü ” hikâyesinde Ankara’nın caddelerini gezen Sancho üzerinden bir toplum eleştirisi yapar. Köpek gözüyle ele alınan insanlar farklı bir anlatımla okura sunulurken mizahın da konusu olurlar. “*Tiki tiki praf* ” sözleriyle geçişlerin sağlandığı hikâyede hayatın ritmi yakalanmaya çalışılırken birbirini besleyen yolsuzluklar, toplumun görünen yüzünün altında yatan ahlaksızlıklar Sancho’nun gözünden aktarılır. Taner bu hikâyesiyle 1969’da Uluslararası Bordinghera Mizah Festivali Ödülü’ne de layık görülmüş mizahi anlatımdaki ustalığı, teyit edilmiştir.



“Heykel” (Taner, 2009a), adlı hikâyede türedi zenginlerin sanatı algılayışları mizahi bir üslupla ele alınır. Sanatı parayla değerlendiren, heykeli olan insanlara özenip kendisinin de büyük adam olduğu yanılsamasıyla heykelini yaptırmaya çalışan Üryanizade Sıdkı, mizahın konusu olur. Tanınmış olmayı, toplum faydasına üretimde bulunmayı ve takdir görmeyi farklı anlayan kahraman biraz da abartıyla mizahi bir tip olarak hikâyede tanımlanır.

“Bayanlar 00” (Taner, 2009b), hikâyesinde üst kesimin ve alt kesimin tuvalet kullanımı üzerinden kimlik tasavvuruna gidilmesi de mizahi anlatıma örnek teşkil eder.

Haldun Taner, özellikle oyunlarında Geleneksel Türk Tiyatrosundan sıklıkla yararlanır. Bu bağlamda metinlerde Karagöz, Hacivat diyaloglarının izleri görülür. Bu diyaloglarda yanlış anlaşılan sözcükler, her şey ayan beyan ortadayken gerçeği hâlâ anlayamayan kahramanlar, yöresel ağız özellikleriyle metinlere zenginlik katan Anadolu insanı, tuvalet, genelev içinde düşünülemeyen kişilerin varlığı mizahı besleyen unsurlar olarak anlatılarda yer alırlar.

*“P.İSMET- Bu kadar yıllardan sonra Türkiye’yi nasıl görüyorsunuz?*

*EROL- Dışardan bir -nasıl derler- ‘observer’ olarak...*

*ÖMER- Gözlemci olarak.*

*EROL- Bu yeni Türkçeyi hiç öğrenemedim. Nasıl dediniz? Gözlemci mi?*

*ÖMER- Gözlemci.*

*P. İSMET- Eski ‘müşahit’.*

*EROL- Kim eski mücahit?*

*HİDAYET- Müşahit, müşahede eden...*

*EROL- Oh, I see.” (Taner, 2006: 45)*

Yazar, özellikle oyunlarında mizahı ve güldürüyü kurgunun bir parçası olarak kullanmıştır. Yalnız Taner, sığ bir güldürü peşinde değildir. Onun mizahla yapmak istediği anlatılarda bireyin ve toplumun çarpıklıklarını ortaya koymak ve bu yolla okuru ve seyirciyi düşünmeye zorlamaktır. Taner, muzip ve şakacı bir mizaca sahiptir. Anlatılarındaki mizah aslında yazarın kimliğinin eserlerine yansımasıdır. Mizahı, özellikle ironiyle görünür kılan yazar, alaycı ve eleştirel yaklaşımını da mizahın içinde muhatabına verir.

Taner “*Başlarken*” adlı köşe yazısında mizahın karanlık günlerin ışığı olduğunu vurgulayarak mizahı hayatın her yerinde kullanmanın önemine işaret eder. Çünkü ona göre: “Bir kahkaha sisleri dağıtır, yanlış insanları hizaya getirir, toplumu adam ediverir” (Taner, 2016c: 93-94). Mizahı sanatçının mesajını iletmede en etkili enstrüman olarak değerlendiren Taner, bu anlayışla hikâye ve tiyatrolarında mizaha geniş yer vermiştir.

#### 4.2.3. Metinlerarasılık

İnsanoğlunun kazanımları her alanda olduğu gibi edebî anlamda da birbirinin üstüne inşa edilmiş bir zenginliğin yaratımlarıdır. Bu bağlamda her eser geçmişin birikimleri üzerinde yükselir. Metinlerarasılık, bu birikimlerin eserlerdeki görünümüne ışık tutan bir yaklaşım olarak ele alınır.

İlk olarak 1965’te Julia Kristeva, metinlerarasılık kuramını dillendirmiş ve “Metinlerarası, tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini) başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüşümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşim” (Aktulum, 2000: 42) şeklinde tanımlamıştır. Fakat bir metnin geçmişteki veya dönemindeki bir metinden izler taşıması yeni bir şey değildir. “...Yani metinlerarası/metinlerarasılık kavramları, henüz Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Gerard Genette, Laurent Jeny gibi isimler bu konuda görüş belirtmemişken de uygulama alanı geniş ölçüde var olan edebiyat özneleri idiler” (Bulut, 2018: 3). Farklı biçimlerde ortaya çıkan metinlerarasılık okurun da eserle ve sanatçıyla Umberto Eco’nun “*Açık Yapı*” olarak adlandırdığı metnin tamamlanmasındaki işbirliğine de koşutluk gerektirir.

Bu bağlamda metinlerarasılık sanatçı, eser ve okura sorumluluk veren metni yoğunlaştırıp zenginleştiren bir işlev üstlenir. Metinlerarasılık, “Metinlerarası ilişkiler bağlamında başka kaynaklardan alınan metinler, ya ekleme metin ya da dönüştürülmüş metin olarak kullanılmaktadır” (Çetin, 2011: 210). Bu yaklaşım metnin oluşumunda geçmişin birikimlerinden istifade etmek onu geliştirip dönüştürmek ve çağa adapte etmek anlamlarını da taşır. Ayrıca metinlerarasılık etkileşimde bulunan yazarlar ve metinlerden yola çıkılarak yazarın derinliği, perspektifi, amacı ve kendi kültürel alt yapısına kaynak olan fikirlerin tespiti açısından da önem taşır. Bu tespitler de metinlerin görünen anlamlarının gerisindeki anlamları çözmede araştırmacılara ve okura yardımcı olur. “Ana hatlarıyla değerlendirildiğinde aslında kuralları önceden tam manasıyla öngörülmemiş olan bir

anlaşmalar zincirine benzeyen metinlerarasılık, yazarlar ve metinler arasında ortak bir bağ oluşturur. Kimi zaman çok dar bir çerçevede iki üç yazar arasında kalan bu yapı kimi zaman da asırlar boyu devam eden bir sürekliliğe dönüşür” (Bulut, 2018: 5). Zira yazar, istediği dönem, metin ve yazarla metnini ilişkilendirebilir. “Metinlerarası okuma söz konusu metni anlamak için okuma sırasında diğer metinlerden faydalanma anlamını taşır. Esas olan geçmiş ile gelecek arasında bağlantı kurmaktır” (Karataş, 2011: 368). Bu bağ sayesinde geçmiş şimdide var olurken metni derinleştirip zenginleştirici bir rol oynar.

Yazarın kurduğu farklı denklemler “metinlerarasılık” için de bir çeşitlilik sağlar. “Farklı metinlerarası yöntemler açık ve kapalı olmak üzere iki biçim altında ele alınabilirler. Bir metne yapılan gönderge, yapıtın adı ya da yazarı açıkça bildirilerek ve alıntılanan kesitler (rneğin ayrılar ya da italik yazı kullanılarak) belirtilerek açık ilişkiler; bir yapıtta ayrışık unsurlara yer verildiği konusunda hiçbir belirti, ipucu verilmeden kapalı ilişkiler kurulabilir. Bu durumda metindeki ayrışık unsurları saptamak okura düşer. Alıntı, gönderge, açık; gizli alıntı ve anıştırma, kapalı metinlerarası ilişkiler; yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm (travestissement burlesque), öykünme (pastiş) ise bir türev ilişkisine dayanan ve açık metinlerarası biçimler sayılırlar” (Aktulum, 2000: 94). Haldun Taner de Doğu ve Batı kaynaklarına hâkim bir entelektüel olarak eserlerinde metinlerarasılık yöntemini kullanmıştır.

#### 4.2.3.1. Alıntı

Sanatçının başka metinlerden oluşturduğu metne alıntılar yapması olarak tanımlanabilir. Yapılan alıntılar net bir şekilde okur tarafından fark edilebilir. “Alıntı, metinlerarası ilişkinin en belirtgesel biçimidir. Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan, ilk akla gelen, en genel ve en sık karşımıza çıkan metinlerarası yöntemdir” (Aktulum, 2000: 94). Alıntı ayraç, italik yazı veya tırnak işaretleriyle belirtilir. Bunda amaç metnin başka metinlerle ilişkisinden metni zenginleştiren anlamı derinleştiren bir yapı ortaya çıkarmaktır.

Taner, “Karşılıklı” (Taner, 2008a) hikâyesinde alıntı tekniğini kullanmış Shakespeare’nin “*Hamlet*” adlı tiyatro eserinden hikâyeye metin eklemiştir. Çünkü hikâye bir saat ile yazarın arasında var olduğu düşünülen karşılıklı etkileşimi konu almaktadır ve bu ilişkiyi anlamak, anlamlandırmak zordur. Eklenen metin bu zorluğa ya da imknsızlığa gönderme yapar.

*“Yerle gök arasında nice şeyler var ki Horatio*

*Senin okulda beklediklerinin düşüne bile girmez ” (s.56). Hamlet / Shakespeare*

“Şeytan Tüyü” (Taner, 2008a) hikâyesi Almanya’daki Türk işçilerinin dramını anlatan bir hikâyedir. Hikâyede Max Frisch ile Türk ve Almanya millî marşlarından alıntılar metne dâhil edilmiştir. Ayrıca metne bir de atasözü eklenmiştir.

*“İşgücü istendi, insanlar geldi ” (s.70). Max Frisch*

*“Türk Çocukları Türk Çocukları*

*Gözler ileri başlar yukarı” (s.71) (Aka GÜNDÜZ)*

*“Doçlan doçlan über alles ” (s.72).*

*“...bizim millî marşımız ‘gorhma’ deyi başlar ” (s.72).*

*“Sev seni seveni hak ile yeksan ise*

*Sevme seni sevmeyeni Mısır’a sultan ise” (s.71). (Atasözü)*

Yapılan bu alıntılar, metni zenginleştirirken yazarın kültür çatışmasına yoğunlaştığı hikâyenin gerçeklik algısını artırıcı bir rol oynamıştır. Alman ve Türk kültürüne ait metinlerden alıntılarla hikâyenin konusu ve mesajı daha da belirginleştirilmiştir.

Taner, “Geçmiş Zaman Olur Ki” (Taner, 2009a) hikâyesinde de geçmişte kalmış kavuşulamamış bir aşkı konu edinir. Eski âşıkların karşılaşmasında Faruk Nafiz Çamlıbel’in çok bilinen ve bestelenmiş de olan şiiri “Kıskanç”tan bir dörtlük metne eklenir.

*“Sakin bir söz söyleme / Yüzüme bakma sakın...*

*Sesini (bir) duyan olur / Sana göz koyan olur...” (s.66)*

Alıntı şiir, kahramanın sevgilisine duyduğu aşkı ifade eden, olayın duygusal etkileşimini artıran bir faktör olarak hikâyede öne çıkar.

*“Gülerek Ölmek” (Taner, 2009b)*

*“Dağlar dayanmaz en(î)nine ruhu mahzunumun*

*Bulunmadı gitti çaresi derdi derunumun*” (s.168) (Bekir Sıdkı SEZGİN’in uşşak bestesi)

Sekban’ın odasına kadar gelen bu parça Seban’ın kendini farklı gösterme arzusuna bir dert olarak gönderme yapar.

“Vatan Kurtaran Şaban” (Taner, 2016b), “*Yiyin efendiler yiyin. Bu hanı iştiha sizin. Patlayıncaya, çatlayıncaya kadar yiyin*” (s.30). (Tevfik Fikret, Han-ı Yağma)

Taner’in Türk siyaset anlayışına eleştiriler getirdiği oyunda Tevfik Fikret’ten alıntılanan şiir seyircinin siyaset kurumunun yozlaştığına dair izlenimini pekiştiren bir işlev görür.

“İznikli Leylek” (Taner, 2009b)

“*‘Bir de Niçe’nin bir sözü olacak...’ dedi. ‘Aklım evet der, gururum hayır’ Yo pardon, ‘Aklım hayır der, gururum evet’ Böyle bir şey, buna yakın*” (s.60)

Leyleğin uçma imkânına sahip olmaması üzerine Nietzsche’nin sözü Leyleğin durumunu özetler biçimde alıntılanır.

“Artırma” (Taner, 2009b), “*Goethe üstadımız, ‘Başkalarının acısını paylaşmak marifet değildir. Asıl zor olan, başkalarının başarısına sevinebilmek, başkalarının saadetine gönül dolusu katılabilmektir’ buyurmuş*” (s.76)

Goethe’nin sözünden alıntı yapılarak insanların birbirlerinin başarılarına olan kıskançlıkları dile getirilmiştir.

“Gülerek Ölmek” Taner, (2009b), “*Büyük adam şu Gandhi. Kendini vuran katil için son nefesinde söylediği bile, bunu gösteriyor. ‘ona bir fenalık yapmayın’ demiş* (s.169).

Gülerek Ölmek hikâyesinde yazar, Gandhi örneğiyle kendilik bilincinden uzak yaşama hevesindeki Sekban’a ve dolayısıyla okura bir örnek ortaya koyar. Sade ve anlamlı bir yaşamın insan için önemine vurgu yapar.

“Ayışığında Şamata” (Taner, 2006),

“SUZAN- *Ne demiş Mehmet Emin Yurdakul?*

EPKEM- *‘Garbin cebin-i zalimi affetmedim seni. Türküm ve düşmanım sana kalsam da bir kişi’*” (s.42)

“SAİME- Ben de Camus 'yü Sartre 'a tercih ediyorum.

ZÜLFİKAR- Simone de Beauvoire 'yi nasıl buluyorsunuz?

...

ZÜLFİKAR- Beethoven bunu sevgilisi Bettina için yazmış derler” (s.74-75).

“ARZU- Oyunu dikkatle izledim. Freud, dil ve kalem sürçmelerinin bilinçaltını ele verdiğini kaydeder; yazarın bu oyunda boş bulunup ele verdiği ipuçlarına dayanarak varlıklı sınıflara karşı öç duygusunu gizleyemediğini sevdim” (s.69-70).

Hikâyede yapılan alıntılar kahramanların benimsedikleri kültür dairelerine bir işaret olarak anlatıda yer almıştır.

“Yaşasın Demokrasi” (Taner, 2009a), “Kürsüye de ilkokul müdürü çıkmış, ‘Türk köylüsü memleketin efendisidir’ diye bir şeyler söylüyor” (s.57). (Atatürk / özdeyiş)

Türk siyasetine ve demokrasinin halk içinde yerleşmemiş olmasına göndermelerde bulunulan hikâyede Atatürk’ten yapılan alıntıyla Halk Parti temsilcilerinin köylülerden oy alabilmek için Atatürk’ü öne çıkardıklarının altı çizilir.

“Eller” (Taner, 2009a), “Kim söylemiş, bilmiyorum, eski filozoflardan biri, makrokosmoslu, mikrokosmoslu bir laf etmiş; İnsanoğlu diyor, nasıl kâinatın küçük çapta bir modeli ise, insan eli de öylece insan ruhunun bir örneğidir” (s.122).

Yazar, elin zarıflığı, temizliği ve hareketlerinin insanı yansıtan bir ayna oluşuna alıntıdan yola çıkarak vurgu yapar.

“Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi” (Taner, 2011)

“... Baki kalan şu kubbedei bir hoş sada imiş” (s.45). (Âvâzeyi bu 'âleme Dâvûd gibi sal / Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş”

Divan Şairi Baki’nin şiirinden alıntı yapan Kantar Kâtibi, geçkin yaşına laf edenlere bir cevap niteliğinde bu mısraları söyler.

“Eczanenin Akşam Müşterileri” (Taner, 2011)

“ Hacı Bey Sokrates’in adını hiç duymamıştır. Ama tartışmada onun metodunu kullanır” (s.89).

Taner, alıntılarla anlatıların yoğunluğunu ve ifade gücünü artırmıştır. Yazar, Batı kültüründen alıntılar yaparak o kültüre hâkimiyetini hissettirirken kahramanlarının dünyaya bakışlarını da ifade eder. Alıntılar ayrıca çağrışım güçleriyle anlatıları derinleştiren sağaltan bir işleve de sahiptirler.

#### 4.2.3.2. Gönderge

Metinlerarasılığın bir yöntemi olarak “gönderge” metin alıntılama ziyade “...yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmakla yetinir. Gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir metne gönderir... Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün (yazınsal olsun ya da olmasın), bir geleneğin vb. yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması alıntısız göndergeleri işin içerisine sokar ” (Aktulum, 2000: 101). Bu şekilde gönderge yapılan metinlerle okurun ve izleyicinin bağ kurmasını gönderge yapılan metnin anlam ve imgesel çağrışımlarını asıl metne bir zenginlik olarak katmayı amaçlar. Gönderge yazarın geniş entelektüel birikiminin de bir göstergesi iken okur ya da izleyiciden de işbirliği ve bir altyapı bekler. Haldun Taner de hikâye, oyun ve edebiyatın diğer türlerinde verdiği eserlerde bu tekniğe sıkça başvurmuştur.

“Fasarya” (Taner, 2011), “...*tıpkı Karagöz serisi gibi, ‘Fasarya’nın Yalova Sefası’, ‘Fasarya Hücumbotunda’, ‘Fasarya Gece Bekçisi’, ‘Fasarya Tunus’ta’, ‘Fasarya Evleniyor’*”(s.97).

Yazar, hikâye kahramanının doğuştan şanssız olduğunu hayatta kalabilmek için bulunduğu her işte çalışmak zorunda kaldığını okura daha iyi vurgulamak için herkesin aşına olduğu Geleneksel Türk Tiyatrosu kahramanı Karagöz’ün oyunlarını dile getirmiştir. Ayrıca Fasarya’nın eğitimsiz oluşu ile de Karagöz’e benzetildiği düşünülebilir.

“Memeli Hayvanlar” (Taner, 2011), “Hem de elime ne geçerse... Tarihi Kadim, tarihi İslam, tebabet ” (s.115).

Haldun Taner, kahramanın duygu ve düşünce dünyasında çalkantılar yaşadığı algısını güçlendirmek için birbiriyle bağdaşmayan kitaplar bir arada zikredilir.

“Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” (Taner, 2018c), “A. Vefik Paşa: *Tamam oluyor. Çok güzel. Moliere gerek burda...*” (s.50) “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” Moliere’nin “George

*Dandin*” oyununun farklı uyarlamalarını içeren bir oyundur. Oyun Moliere ve Ahmet Vefik Paşa’ya adanmıştır.

“Ve Değirmen Dönerdi” Taner, (2016d)

*“Bana Don Kişot’u hatırlattı.*

*Don Kişot mu?*

*Evet, Küşat (İsim benzerliği büsbütün tuhafına gitmiştir)” (s.48)*

Yazarın Don Kişot’u gündeme getirmesi manidardır. Küşat’ın menfaat ilişkilerine dayalı sanat çevreleri içinde tek başına mücadelesi Don Kişot’un yel değirmenleriyle mücadelesine benzetilmiştir. Geç bir ressam olan Küşat’ın bu mücadelesi sonuç getirmeyecek Küşat, kendini var etmek için yöneldiği sanat dünyasında karşılaştığı haksızlıklarla yüzleşmek zorunda kalacaktır.

“Lütfen Dokunmayın” (Taner, 2016d), *“Prut Savaşı, Cevdet Paşa Tarihi, NAİMA”* (s.100) *“Kantemir tarihi”* (s.110)

Lütfen Dokunmayın oyununda yazar, tarihin farklı değerlendirmelerine eserler ve kişiler üzerinden değinir. Herkes tarihi kendi zaviyesinden görmek istediği gibi değerlendirmiş ve anlatmıştır. Bu durum çatışmacı bir tarih anlayışının oluşmasına neden olmuştur. Yazar oyunla insancıl bir bakış açısını yeni nesil üzerinden seyirciye önerir.

“Salt İnsana Yöneliş” (Taner, 2009a)

*“...kendine o çok yakışan çarpık, Ava Gardner gülümsemesi ile...” (s.196)*

*“Sen bir müddet James Joyce’unu yaşa diyordu... Şimdi biraz da Faulkner’ini yaşa... o bitince Samuel Beckett’ini, Alberto Moravia’sını, Dos Passos’unu yaşıyordu” (s.196-197).*

Taner, sanatı gündeme taşıdığı hikâyesinde taklitçi zihniyeti onaylamadığı mesajını gündeme getirdiği Batılı yazarlar ve eserler üzerinden okurla paylaşır.

“Vatan Kurtaran Şaban” (Taner, 2016b):

*“Safahat’tan*

*Eşber’den Muallim Naci’den*



*Mısralar döktüren” (s.15)*

*“Nasıl varsa Don Kişot’un bir Sanço Pançosu*

*Nasıl edemezse Göthe Eckermansız*

*Nasıl kavuklu pişekarsız olamazsa” (s.16)*

*“Tarık İbni Ziyat’tan. Abdülhak Hamit” (s.17).*

*“Şimdi seninle Dördüncü Murat misali tebdili kıyafet edeceğiz” (s.19).*

*“Hamdi Bey’in marifeti bunlar Mısta Bey” (ressam) (s.21)*

*“Kırım Harb... Balkan Harbi... İstiklal Savaşı... İzmir Marşı... İsmet Paşa... onuncu yıl marşı... Menderes... Plevne... Harbiye Marşı” (s.25)*

*“Brodi’nin bestesi (Aleksandr Brodin)...Bötüvenin (Beethoven)... Hendelin... Don Karlos Operası” (s.26)*

*“Bizim bestseller listemizin başında Risaleyi Nur geliyor... Sonra Battal Gazi Destanı... sizde Satre’nin Bunalım’ı var mı?” (s.28)*

*“Göte cenapları malumu aliniz bizim Evliya Çelebi’nin yakın dostu idi” (s.29).*

*“Bu besteye derhâl 142. Madde uygulanacak” (s.34). (anayasa)*

*“Ömür hep böyle geçer*

*Godot gelmez arkadaş*

*Sen ona gitmezsen” (s.50)*

*“Namussuz Shakespear buraya da ermiş yetişmiş” (s.66).*

*“Hayır, Romeoyu tanırım ama Jülliety bilmiyorum” (s.67).*

Haldun Taner, “Vatan Kurtaran Şaban” oyununda kadaastro memuru Şaban Efendi’nin Kültür Müsteşarlığına getirilmesi ile başlayan trajikomik olayları seyirciyle paylaşarak hem güldürür hem de düşündürür. Yukarıda oyundan yapılan alıntılar aslında dönemin kültür politikalarının bir eleştirisi niteliğindedir. Yazar, oyunla hem siyasilerin liyakatsiz oluşlarını seyirciye gösterir hem de siyasi erkin sanata yoz bakışını hicveder.

*“Ayak” (Taner, 2009b), “Yahya Kemal’e bayılıyor, boş zamanlarında onun rubailerine nazireler yazmaya çalışıyordu” (s.38).*

Taner, nöbetçi başasistanın işinden ziyade edebiyata olan merakını öne çıkararak doktorların hastalara olan ilgisizliklerine bir gönderme yapar. Kesik ayağı araştırmaya gelen savcı da doktoru nitekim Yahya Kemal'in rubailerine nazire yazarken bulur.

“İznikli Leylek” (Taner, 2009b), “ ‘*Tıpkı Hephaistos gibi desenize’ diye söylendi. ‘Ama pardon, onun anası Hera değil de, babası Zeus atmıştı yeryüzüne’ ” (s.57)*

“*Albatros dedi. Çok güzel şiiirdir*” (s.60). (Charles Boudelaire şiiri)

Taner, mitolojik ve sanatsal göndermelerle hikâyedeki felsefi yapıyı güçlendirmiştir. İnsanın yeryüzüne “fırlatılmış” olmasıyla leyleğin uçamaması arasındaki bağ Boudelaire'nin Albatros şiirindeki kanatlarının ağırlığından uçamayan Albatros ile güçlendirilmiştir.

“Artırma” (Taner, 2009b), “*Sen Wilhelm Kempff'in çaldığı ‘Waldstein Sonat’la Giesecking'in çaldığını ayırdedebilir misin?*” (s.77), “*...kütüphanesinde Dayle Carneigne'nin kitapları da vardır*” (s.85).

Yazar, zengin insanların yeme içme kültüründen sanata ve edebiyata kadar çok ince nüanslara dikkat ettiklerinin altını bu ifadelerle çizer. Zenginliğin biraz da harcamak ve detaylara hâkim olmakta olduğunu vurgular. Zira kültürü ve parası olmayan insanlar bu detaylardan bihaberdirler.

“Piliç Makinesi” (Taner, 2009b), “*Her günkü rutinden çıkan bu başıboş kararlar sanki birden Gauguin oluvermişti*” (s.116) (Fransız ressam, Eugene Henri Paul Gauguin (1848–1903)

Yazar, Gauguin benzetmesiyle kahramanın farklı yerleri gezme isteğine vurgu yapar. Gauguini izlenimci bir ressam olarak çok sıkıntılı bir hayat yaşamış sürekli bir arayışla çok farklı ülkeler ve kültürler içinde yaşamayı seçmiştir. Onunkisi biraz da kaçış ve kendini arayış çabası olarak öne çıkar. Piliç Makinesi hikâyesinin kahramanı da hayatından memnun değildir ve sürekli bir arayış içindedir.

“Rahatlıkla” (Taner, 2009b), “*Fars Edebiyatı ve Divan Edebîyatı profesörlerine duyuracak kadar alçak sesle mırıldandığı bazı galiz divan mısraları ya da Neyzen'in sunturlu dörtlükleri ile karşılık veriş, herhâlde bu gerginliği azaltacak unsurlar sayılamazdı*” (s.124).

Yazar, hikâyede kahramanların dilini, benimsediği kültür dairesi içerisinde konumlandırır. İslam Tarihi profesörü İmadettin Bey'in söylemleri de kendi aldığı kültürle ilişkilendirilmiş hikâyenin atmosferine katkı sağlayan bir gerçeklik algısı yaratılmıştır.

“ O kadar hayale dalmıştı ki, Skajerak muharebesine katılan drenotlardan birine devlet denizyollarının armasını çizmekte olduğunu neden sonra fark etti” (s.133).

Skajerak, İngiliz ve Alman zırhlılarının 1916 yılında zorlu bir savaşa tutuştuğu deniz muharebesidir. Yazar, Skajerak deniz muharebesine gönderme yaparak üniversite kurulundaki çekişme ve mücadeleyi bu şekilde vurgular.

“Gülerek Ölmek” (Taner, 2009b), “...Gandhi'nin Hayatı adlı bir kitabı...” (s.158)  
“Gandhi'nin anıları idi. 'Hayat Yolunda Tecrübelerimin Hikâyesi' adını taşıyordu” (s.168)  
“Ankara Radyosu Vivaldi'nin Dört Mevsim'ini çalıyordu” (s.159)

“Sekban yan gözle baktı: Ve Durgun Akardı Don. Oysa o Amber okuyor sanmıştı. Yahut Rüzgâr Gibi Geçti” (s.178)

Yazar, kahraman Sekban'ın önyargılarını bu sözlerle okura sezdirir. Sekban, kadının aşk romanları okuyabileceği önyargısıyla hareket etmiştir. Oysa kadın, Mihail Şolohov'un devrim ve iç savaşı anlatan destansı bir eserini okumaktadır.

“Dışarda yine ardına kadar açık bir radyodan İstiklal Marşı'nın son notaları duyuluyordu” (s.184).

İstiklal Marşı, radyonun kapanış saatini anlatır. Yazar, bu kapanışla aslında Sekban'ın hayatındaki bir dönemin de kapanışına işaret eder. Artık Sekban, sahte kimliklerle yaşamak yerine sahici ve sade bir yaşamın daha huzur verici olduğunu kavramıştır.

“Fazilet Eczanesi” (Taner, 2016a), “Bendeniz Galiçya'da iken, bu alayda vazife görmüş bir Alman asilzadesiyle tanışmıştım. Oberst Fon Beck” (s.25), “Romeo-Jülyet gibi bir hikâye. Ailelerinin kinlerine rağmen sevişen iki genç. Ne var ki zehri bol bir yerde olmamıza rağmen intiharı düşünmedik onlar gibi. Sevişerek aldık öcümüzü” (s.82).

“Ayışığında Şamata” (Taner, 2006), “Hicabi Bey sanki Andrea Dorya zamanından kalma ihtiyar bir korsandır” (s.38).

Hicabi Bey'in yaşlılığına ve denizcilerin vazgeçilmez aracı olan dürbün kullanımına bir gönderme yapılmıştır.

“Yaprak Ne Canlı Yeşil” (Taner, 2008a) “*Şeyh Galip’ten, Fuzuli’dan, Karacaoğlan’dan dizeler geliyor dilimin ucuna. Ne kalabalık herifsin sen be! Diye bağıyor*” (s.109).

Sade ve doğal yaşamı öne çıkaran Zuhal karakteri, anı yaşamaktansa metinlere aklı giden genç asistanı bu yolla uyarır.

“Heykel” (Taner, 2009a), “*Hani Galatasaray’ın bahçesinde Tevfik Fikret’in büstü var ya*” (s.48)

Yazar, Tevfik Fikret’i gündeme getirerek türedi zengin Üryanizade Sıdkı’dan ziyade asıl heykeli dikilmesi gerekenleri okura hissettirir. Aynı zamanda bu iki insanı yanyana göstererek heykelini dikmek isteyen Üryanizade Sıdkı’nın gülünçlüğünü ortaya çıkarır.

“Beatris Mavyan” (Taner, 2009a), “*Ona adı ile sanı ile Adonis Jirayir derler*” (s.52) Adonis, Yunan Mitolojisinde Afrodit’in âşık olduğu çok yakışıklı bir ölümlüdür. Hikâyede Jirayir’e gönlünü kaptıran Beatris’e Jirayir’in yakışıklılığı ve onu elde tutabilmenin zorluğu vurgulanmıştır.

Sebati Bey’in İstanbul Seferi (Taner, 2009a), “*Bir miktar Nasrettin Hoca, Bekri Mustafa, Bektaşî fıkrası... Bir de baktı ki akşam olmuş*” (s.74)

Sebati Bey’in tohumları almak için gittiği yerdeki sohbet konuları güncelden ziyade eski geleneksel kültürümüzün yansımalarıdır. Bu bilinçli seçim Sebati Bey’in çevresine olan yabancılaşmasını açık etmesi bakımından hikâyede değer taşır.

“8’den 9’a Kadar” (Taner, 2009a), “*Yıllarca evvel Yakup Kadri’nin Yaban’ını okumuştun*” (s.182)

Yaban romanı, dönemin savaş şartlarının zorluğunu ortaya koyması bakımından hikâyede bir kıyas unsuru olarak kullanılmıştır.

“Eşeğin Gölgesi” (Taner, 2017c), Taner, oyunda Âdem ve Havva’nın yasak elma’sına, Judith’e kanan Asur generali Holofernes’in canından olmasına, Prut Savaşı’nda Baltacı ve Katerina söylentisine ve İngiltere’de seks skandalı olarak tarihe geçen Keeler’le anılan “*Profumo Olayı*” na göndermede bulunulur: “*Hiçbir işin kar etmediği yerde, çıplak bir kadın topuğu, gamzeli bir gülümseme bazen olmayacakları oldurtur. Havva’dan Judith’e, Katerina’dan Kristine Keeler’e kadar benim cinsim hep bunu beceredurmuş, şimdi bir ben mi beceremeyecekmişim?*” (s.51).

Haldun Taner, Doğu ve Batı kültürlerine hâkimiyeti ve engin bilgi birikimiyle anlatılarında göndermeleri sık sık kullanmıştır. Göndermeler özellikle yazarın vermek istediği mesajı kısa yoldan muhatabına aktaran bir unsur olarak anlatılarda öne çıkar. Yine yazar göndermelerle kahramanın anlatıdaki durumunu, zihniyetini, duygu ve düşünce durumunu okura/seyirciye gösterir. Aynı zamanda göndermeler olayın geçtiği zamanı imlemesi bakımından da yazar tarafından kullanılır.

#### 4.2.3.3. Metin Ekleme

Metinlerarasılık türlerinden biri de metin ekleme yöntemidir. Bu yöntem, “Farklı türdeki metinlere hazır kalıplar hâlinde yapıştırma biçiminde yer vermedir. Buna montaj da denilir. Epigraf, şiir, mektup, tarihi belgeler ve resim şeklinde metin ekleme yöntemi kullanılır” (Sağlık, 2010: 270). Metin ekleme anlatıya zenginlik katmanın yanında metnin gerçeklik algısını kuvvetlendiren bir yapı da arz eder. Metin eklemedeki amacı Nurullah Çetin: “Kurmaca metne gerçeklik katmak, tarihsel bir bütünlük sağlamak” (Çetin, 2011: 212) şeklinde izah eder. Haldun Taner de yer yer metin ekleme metoduna anlatılarında yer vermiştir.

“Onikiye Bir Var” (Taner, 2009b)

Doktor raporundan alıntı yapılarak kahramanın durumunun normal olmadığı desteklenmiş, olaya gerçeklik katılmıştır. “*Hiç unutmam rapor, ‘Süjede aşırı derecede gelişmiş bir samia hassası ve altıncı his derecesinde bir zaman hafızası müşahade edildi’ diye başlıyordu*” (s.21).

“Küçük Harfli Mutluluklar” (Taner, 2008a)

“*Kan muayene raporu çok olumlu idi: Eritrosit 5milyon;lökosit 5900; hemoglobin yüzde 90; açlık kan şekeri 114mg...*” (s.49)

Raporu aynen metne yerleştiren yazar bu yolla anlatının gerçeklik algısını da yükseltir.

“8’den 9’a Kadar” (Taner, 2009a) Hastanede yaşanan plansız bir doğum sonrası doktor nöbet defterine bu doğumu rapor eder.

“*Nöbet defterini önüne çekip evvelce yazdığı iki maddenin altına şunları ilave etti.*

3- Saat sekiz buçukta askeri hastane sokağında bir köylü kadının yattığı haber alınarak yardımına koşuldu. Ve bunun bir doğum vakası olduğu görülerek hasta ile çocuk nisaiyeye yatırıldı.

4- Başkaca kayda değer bir hadise olmadı.

(imza) ” (s.180)

“Ablam” (Taner, 2011)

“...rasgele bir manşeti okumaya başladı: ‘Numan Menemencioğlu’nun riyasetindeki Türk heyeti dün akşam Montrö’ye hareket etti’ ” (1936) (s.56).

Kahramanın Türk olduğunu kanıtlamak amacıyla okuduğu haber başlığıdır. Bu bilgi aynı zamanda da dönemin siyasi ve askeri atmosferini, dönemsel gelişmeleri hikâyenin içine sindirmesi bakımından önemli role sahiptir.

Metin eklemeler anlatıları zenginleştiren bir unsur olarak öne çıkarlar. Taner, özellikle rapor, şiir, radyo anonslarını anlatılara koyarak metni hem ilgi çekici bir hâle getirmiş hem de vermek istediği mesajı doğrudan verme imkânına kavuşmuştur.

#### 4.2.3.4. Metin Dönüştürme

Farklı metinleri aynen almak yerine değiştirip, dönüştürerek kullanma şeklinde uygulanan yöntemdir. Bu yöntemde “Eski hikâyeleri, halk edebiyatı ve folklor ürünlerini, masalları, destanları, efsaneleri, menkıbeleri, mitolojiyi vs.” (Çetin, 2011: 215). sanatçı işleyerek tekrar kullanır. “Başka metinleri aynen yapıştırmak değil, onları değiştirerek, dönüştürerek alıp kullanma ve değerlendirme yöntemidir” (Sağlık, 2010: 270). Taner de anlatılarında metin dönüştürme yöntemine başvurmuştur.

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a)

“KORO BAŞI: Ne yapıyorsun sen orada

DÜŞÜNEN: Düşünüyorum

KORO: Madem düşünüyorsun

Öyleyse yoksun

*Düşünmezler diyarında” (s.24)*

“Cogito, ergo sum” (Düşünüyorum, öyleyse varım; René Descartes'ın Batı rasyonalizminin kurucu elementi olan felsefi sözüdür. Descartes'ın “*Discours sur la methode*” (metot üzerine söylevler, 1637) kitabında yer alır. Yazar, sözü dönüştürerek düşünüyorsan düşünmezler diyarında yok hükmündesin ifadeleriyle toplumdaki cahilliğe dikkat çekmek ister.

*“VİCDANİ: Yürürdüm fakat ben*

*Muannid Sabur*

*Eğildim baktım*

*Bunlar benim*

*İzlerimdi. Tevfik Fikret” (s.97), (Tevfik Fikret'in ‘İzler’ şiirinden dönüştürülmüştür. Diğer adı ‘Hürriyet Yolunda’dır. Fikret’in Batı’ya yönelişindeki yalnızlığı yansıtır) Vicedani’nin şiiri okumaya çalışması da toplum içindeki yalnızlığına, ezilmişliğine ve sömürülmesine bir isyan olarak değerlendirilebilir.*

Taner, bu alıntılarla farklı alanlara ait kültürünü öne çıkarırken metne zenginlik ve derinlik katarak metnin çağrışım zenginliğini artırır.

#### **4.2.3.5. Taklit**

Metinlerarasılık yöntemlerinden en çok başvurulanan yöntemlerinden birisi de taklittir. Taklit, iki farklı şekilde eserlerde uygulanır. İlk şekli, bir eserin hepsini veya bir kısmını yeni bir şekilde tekrar oluşturmak (Parodi); ikinci şekli ise bir eserle alay etmek amaçlı o eser üzerinden yeni bir metin yaratmaktır. (Pastiş) “Buna yanılısama da denir” (Çetin, 2011: 218). Taner, “Eşeğin Gölgesi” oyununu Samsatlı Lukianos’un oyunundan taklit etmiştir.

“Eşeğin Gölgesi” (Taner, 2017) üç perdelik müzikli bir politik oyundur. Oyun; hiciv ustası, gezgin hatip ve filozof Samsatlı Lukianos’un bir eserinin uyarlamasıdır. Geleneksel tiyatromuzun unsurlarından da izler taşıyan oyun ilk kez 1965’te İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir. Oyun parodi olarak değerlendirilebilir. Çünkü “Parodi etimolojik, tarihi ve sosyolojik perspektifleri de yansıtarak, daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması olarak tanımlan(maktadır)” (akt. Cebeci (2016: 78) Rose, 1993: 79).

Taner, oluşturduğu parodiyle eseri yeniden yorumlamış mizah ve ironi marifetiyle eleştiri oklarını Türk toplumuna yöneltmiştir. Toplumun asıl meseleleri görmesini engellemek amacıyla düzenden nemalananların olmayacak şeyleri gündem yaptığı oyunda vurgulamıştır. Düşünceden yoksun halk da bu oyuna gelmekte bu şekilde de çıkar peşinde olanlar menfaatlerinin devamını sağlamaktadırlar.

#### 4.2.3.6. Kapalı Alıntı

Bu yöntemde sanatçı alıntılacağı metinlerle ilgili hiçbir açık işaret vermez. Bu nedenle intihal ya da aşırma olarak da adlandırılan bir metinlerarasılık yöntemidir. “Gizli alıntı, bir sözcenin ayrıçlar ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır” (Sağlık, 2010: 271). Yazar, kapalı alıntıyı dikkatli okurlar için yapabileceği gibi bazen de kapalı alıntıyı herkesin anlayacağını düşündüğü için yapar.

Türk siyasetinin önemli figürü Süleyman Demirel’e ait bir söz “Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a), oyununda kişi belirtilmeden alıntılanmıştır: “*EFRUZ: Oraya ekle, dün dündür bugün de bugün.*” (Taner, 2018: 73) Efruz, Süleyman Demirel’in bilinen sözünü ne kadar akıllı ve marifetli biri olduğunu göstermek için kendisinin sözü gibi kullanmıştır. Ayrıca sözün kullanımı bir değer erozyonuna da işaret olarak değerlendirilebilir. Kişiler, hiçbir değer gözetmeden işlerine geldiği gibi hareket edebilmektedirler.

#### 4.2.3.7. Adaptasyon

Adaptasyon, Türkçe sözlükte “Bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uyarılama” (Türkçe Sözlük, 1988: 15) olarak tarif edilir. “Fransızca olan bu kavram için Türkçede “nakl, tatbik, tertib, ıktibas, tertiben nakl, uyarılama” gibi karşılıklar önerilmiş ve kullanılmıştır (Yıldız, 2007: 639). Özellikle yabancı kaynaklı bir metni yazılacak metnin dil ve kültür unsurlarına göre yeniden oluşturmak olarak tanımlanabilecek bir yöntemdir. Tiyatro alanında Tanzimat’la öne çıkan adaptasyon, çok çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Batı ile Doğu kültürlerin farklılıkları üzerine vurgu yapan kimi yazarlar adaptasyonun zararlarını öne çıkarırken bazı yazarlar da adaptasyonlar sayesinde Türk insanının yeniliklerden haberdar olacağı düşüncesini savunmuşlardır. Ancak Tanzimat Dönemi’nde Batı’dan yapılan adaptasyonlar özellikle Türk seyircisi tarafından büyük ilgi görmüştür.



Taner'in "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" oyunu Moliere'nin "George Dandin" komedyasından yola çıkılarak sahneye konulmuş bir oyundur. "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" (Taner, 2018) oyununu Taner, Türk tiyatrosunun geçirdiği evreleri seyirciye göstermek için üç farklı tarzda üç ayrı perdede seyirciye sunarak Türk tiyatrosunun nasıl bir tarza sahip olması gerektiğini tartışmaya açar. Oyunun önsözünde oyunla ilgili şu bilgilere yer verilir: "Üç perde boyu, üç ayrı üslup içinde provasını gördüğümüz oyunun ilk şekli Frenk usulüne göre Mınakyanvari bir tarzda sunulur. İkinci perdede Ahmet Vefik Paşa'nın işe karışması ile oyun Fenerli Rumlar ortamına uygulanır. Üçüncü perdede ise Küçük İsmail tarafından tuluat oyunu hâline getirilir" (s.7).

Oyunun başında Başoyuncu oyunun temel mesajını izleyiciye sunar:

*"Eloğlunun yaptıklarına*

*Özeneceğimize*

*Maymun misali*

*İstedik ki*

*Bizim temaşa geleneğimizden kalkıp*

*Ve de çağdaş tiyatronun verilerini*

*Hesaba katıp*

*Bizim insanlarımızı, konularımızı*

*Bizim olan biçimlerle*

*Bizim rahat ve sıcak Türkçemizle*

*Ve BİZE özgü bir görüşle*

*Serelim önümüze"* (s.17)

Oyunun adaptasyon tarzı ikinci perdede oynanır. Mekân olarak İstanbul'daki Rum Mahallesi seçilirken isimler ise Rum isimleri ile değiştirilmiştir:

*"Dandin, Yorgaki Dandini olmuş.*

*HIRANUŞ: Angeliqua de bu oyunda 'irini' oldu.*

*HOLAS: Bendeniz kaynatası Kostaki Kaçivelaki*

*SATENİK: Ve refikası Kokona Ezmaragda Kaçivelaki*

*AHMET FEHİM: Böylece bize daha yakın tiplere girdik de rahat ettik. Ben de burada ‘Beyzade Samurkaş’ım*

*VİRJİNYA: Ben Moliere’de ‘Claudine’ idim. Paşanın oyununda ‘Katinko’ oldum.*

*KÜÇÜK İSMAİL: Ben yine uşağı oynuyorum. Adımı ‘Yanko’ koydular bu oyunda...”*  
(s.45-46)

Üçüncü perde de ise oyun Türk geleneksel anlayışıyla tuluat şeklinde oynanır. Mekânlar ve isimler de Türkçedir. Üçüncü perdenin sonunda da Türk tiyatrosuna en uygun yol Ahmet Vefik Paşa’nın ağzından seyirciyle paylaşılır: “Doğru yol, garbi ne taklit, ne de adapte, Doğru yol galiba, Türk insanından, Türk şartlarından, Türk mevzularından hareket edip, hem öz, hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak” (Taner, 2018: 94). Taner, oyunla hem toplumun arızlarını seyirciye göstererek düşünmeye davet eder hem de Türk tiyatrosunda bir arayışı dillendirerek gelecek nesillere bir yol çizer.

Metinlerarasılık bağlamında hikâye ve oyunlar ele alındığında Haldun Taner’in anlatıların anlam derinliğini sağlama, kahramanların niteliklerini belirginleştirme ve anlatıların çağrışım gücünü artırma amaçları güttüğü söylenebilir. Ayrıca özellikle Batı ve Doğu kültüründen eserler, yazarlar, sanatçılar anlatılara sindirilmiş olarak okurun karşısına çıkar. Bu sindirilmişlik aynı zamanda anlatıların muhataplarından belli bir kültür seviyesi bekler. Taner, anlatılarındaki görünen anlam dışında ikincil anlam düzeyini de yine metinlerarasılık tekniğinden faydalananarak zenginleştirir.

#### **4.2.4. Bilinç Akışı Tekniği**

İnsanı anlama ve anlamlandırma çabasının bir yansıması olan bilinç akımı tekniği, insanın bilinçaltına yönelen bu bağlamda psikoloji ve psikanaliz alanlarından yararlanan bir teknik olarak ön plana çıkar. “Teknik, modernizm ile birlikte XX. yy başlarında psikoloji biliminin bir armağanı olarak edebiyatta özellikle de romanda yer etmeye başlar. İlk olarak dönemin İngiliz romancıları tarafından çokça kullanılan bu teknik, James Joyce (1882-1941) ve Virginia Woolf (1882-1914)’un romanları ile hayat bulur. Bu anlamda J. Joyce’un Ulysses romanı bu tekniğin en tipik örneği kabul edilir. Yine dünya edebiyatında Franz Kafka (1883-1924), William Faulkner (1897-1962) bu tekniği eserlerinde kullanır” (Karatekin, 2019: 216). İç konuşma ve bilinç akışı zaman zaman birbirleriyle

karıştırılabilir. Moran bu ayrımı şu şekilde yapar: “Bilinç akımı da roman kişinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik. Şu farkla ki iç konuşma gramer bakımından düzgün, sentaks kurallarına uygun cümlelerle yapılan sessiz bir konuşmadır. Ve düşünceler arasında mantıksal bir bağ vardır. Bilinç akımında ise karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kuralları da görülmez” (Moran, 2011: 82) Kahraman, çağrışımların birbiri ardına mantıklı bir diziliş gözetmeden dile yansıdığı bir zihin bulanıklığı ile karşı karşıyadır.

İnsanın iç dünyasının kontrolsüz bir aktarımı olan bilinç akımı, modern anlatılarda sıkça kullanılan bir tekniktir. “Zihnimize düşünceler çoğu zaman düzenli, kurallı bir şekilde akmaz. Bütün doğallığına ve doğrudanlığına rağmen iç konuşmanın bu düzensizliği tam anlamıyla temsil edemediği görüşüne dayalı teknik kaygılar, bilinç akışı tekniğinin başlıca oluşum gerekçesini oluşturur” (Sazyek, 2004: 103-118) Zaman ve mekânın bir sis perdesi içinde kaybolduğu bu teknikte “Hatırlamalara, çağrışımlara bağlı olarak birbiriyle kopuk ve bağlantısız olay, duygu ve düşünceler dağınık bir biçimde sergilenir... Cümleleri birbirinden kopuk ve kuralsız olabilir. Eksik cümleler, bölük pörçük ifade kalıpları, sayıklamalar, iç konuşmalar görülebilir” (Çetin, 2009: 275) Bu yöntemle yazar, ilk elden kahramanın bilinçaltı dünyasını okura açarak kahraman özelinde insanın davranışlarının sebeplerine ışık tutma amacı güder.

Haldun Taner de insanı anlama çabası içindeki yolculuğunda psikoloji ile edebiyatın insanı merkeze alan yaklaşım birlikteliğinin bir sonucu olarak psikolojiden ve bilinç akışı tekniğinden yararlanmıştır.

“Piliç Makinesi” (Taner, 2009b)

*“Aile albümlerinin soluk resimlerinde hep Sebah Jualier markası vardı. Tiring Galata, Tiring Klup, diye söylendi. Makabi Futbol Takımı. Türkiye İdman Mecmuası. Yakup Cemil’in Babîâli baskınında Nizam Paşa’yı öldürdüğü tabanca hangi müzededir acaba? Nizanı Cedit. Nizam Caddesi. Seferoğlu bahçesindeki böğürtlen ağaçları. Caz şarkıcısı Al Johnson. Beyaz eldivenli zenci. Hallacı Mansur. Hallaç Mapuğu. Evet hallaç pamuğuna dönmüştü kafası. Çağrışımlar ilinti filan tanımadan, almış başını gidiyorlardı. Bunlardan bir yere varılabilir mi dersin? Neden Olmasın? Marş motoru bozulan bir araba bazen meyil aşağı bırakılınca marş almaya başlamaz mı?” (s.112).*

Karısı Nesrin'in Akçay'da boğulup ölmesiyle “karısının uzak bir yeğeni” olan Serap ile evlenen kahraman, yeni hayatından mutlu değildir. Geçmişe takılıp kalmış gelecek umudu olmayan kahraman, bir hayat neşesi bir yaşama ümidi ile kendini evden sokağa atmıştır. Rus konsolosluğunun bitişiğindeki Sebah Jualier yazısını görmesiyle zihni birbiriyle ilintisiz birçok şeyi düşünmeye başlar. Bu, kahramanın duygu ve düşünce durumunun bozukluğuna işaret eden bir göstergedir. Yazar, bu durumu okura bilinç akışı tekniğiyle ifade etmiştir.

“Artırma” (Taner, 2009b)

*“Artırma nedir? Almaya çabuk karar veremediğimiz bir matahın başkaları tarafından artırılıp, gözünüzün önünde götürüldüğünü görmeye katlanmaktan başka? ...‘Beni bugüne kadar artırmaya gitmekten alıkoyan da herhâlde bu his olmalı...’ diyebilirim artık. Ama demeyeceğim”* (s.76).

Artırma hikâyesinde de kahraman bir açık artırma salonunda kendi yoksulluğunun farkına varır. Herkes artırıp alırken o sadece seyirci konumundadır. Bu durumu hayatta da seyirci olduğu gerçeğine yoran kahramanın zihni, yazar tarafından okura bilinç akışı yöntemiyle açık edilmiştir.

“Onikiye Bir Var” (Taner, 2009b)

*“Niye uyanmıştım? Bu sayıklama neden? Saatin bire beş kalayı gösterdiğini rüyada mı görmüştüm? Yoksa, uyku ile uyanıklık arasında mı içime doğdu? Biraz sonra saat ‘dan’ diye biri vurunca kafama tokmak yemiş gibi ayıldım. Hayır, bu defaki tesadüf olamaz. Başım dönüyor, kulaklarım uğulduyordu. İçimi tarifsiz bir korku kapladı”* (s.20).

Kahraman, zamanın her saniyesini duyarak yaşamının farkındalığı ile sarsılır. Bu aynı zamanda her an bilinçli olmayı ve zamanı yoğun yaşamayı da beraberinde getiren bir durumdur. Bu duruma alışma evresinde, kahramanın duygu ve düşünceleri karmaşık bir yapı arz eder. Yazar, bu şekilde şuurlu ve şuursuz yaşamın birbirinden apayrı şeyler olduğunu okura vurgular.

“Yaprak Ne Canlı Yeşil” (Taner, 2008a),

*“Şimdi yine bir kayıktayım. Ama şimdi yalnız. Yine öyle yumuşak dalıyor kürekler suya, yine öyle usulca çıkıyor bir-iki damla su sızdırıp. Vakit sabahın yedisi, mevsim sonbahar. Hava puslu. Adadan inen ilk vapur görünüyor uzakta. Havada şimdiden kış kokuları. Meşeler çoktan döktü yapraklarını. Ama gelecek bahar yine öyle parlak yeşil*

*dönecekler dünyaya. Kayık yağ gibi kayıyor Kalmış'ın kirli sularında. İskarmozlar her çeğişte gıcırıyor. Kayışları yağlamalı. Roksan nerde? Hamide nerde? Brunnhild, Ingeborg ne oldular? Bilemem. Tepebaşı Tiyatrosu yandı. Pelit şimdi konfeksiyon mağazası” (s.113).*

Sahte bir kimlik yaratıp etrafa onu gösteren hikâye kahramanı, içinden geldiği gibi yaşayan ve bir yaprak kadar canlı olan Zuhal ile tanışınca bocalamaya başlar. Kendi hayatının mı Zuhal'in hayatının mı daha anlamlı olduğu konusunu sorgular. Zuhal'i seven ama “Gitme de, kalırım” diyen bu kıza; “Kal” diyemeyen kahramanın iç dünyası karmakarışık hâldedir. Yazar, bu durumu bilinç akışı tekniğiyle okura hissettirir.

#### 4.2.5. İç Monolog Tekniği

Anlatılarda kahramanın kendisiyle konuşması üzerine bina edilmiş bir tekniktir. Bu teknikte anlatıcı dinlenir kahraman ön plana çıkarak duyguları, düşünceleri ve iç dünyası ile ilgili okuru bilgilendirir. Moran, iç konuşma yönteminin Batı'da romanla birlikte ön plana çıktığını vurgulayarak anlatım tekniğine dönüştürülmesinin 19. yüzyılın sonlarına denk geldiğini belirtir. Ona göre “...bu yöntemde yazar aradan çekilir, aktarma görevini bırakır; okura roman kişinin zihnini bir sinema gibi seyrettirir (Moran, 2011: 77). Bu yaklaşım modern çağın sosyal ve psikolojik baskısına maruz kalan bireyselleşen, yalnızlaşan insanın, ben'ile sohbet etmek zorunda kalışının edebî metinlere yansımalarıdır. Kahramanın değerlendirmeleri okur için önemlidir. Okur bu şekilde anlatıda karanlık kalan noktaları netleştirir. “İç konuşma, bilinç akımından farklıdır. İç konuşmada kişi, sanki karşısında bir muhatap varmış gibi belli bir düzene ve sisteme bağlı kalarak konuşur. Cümlelerini akla, dilbilgisine, görgüye, toplumsal kurallara uygun biçimde düzenler” (Çetin, 2009: 178).

Bu şekilde okur da kahramanın zihin dünyasına tanık olarak yaşanan olayları daha iyi anlar ve değerlendirir.

“Artırma” (Taner, 2009b), “*Etrafımda hep varlıklı insanlar... Kol kola yeni evliler, ev kurmak üzere nişanlılar... Pürolu beyler, kürk mantolu hanımlar... Ben bunların içinde ne aramaya geldim?*” (s.77).

Kahraman, varlıklı insanların aldıkları eşya ile başkalarına zenginliklerini gösterdikleri artırma salonunda yoksul bir kişi olarak bulunmasını sorgular. Hayatta olduğu gibi bu salonda da artırmaya cesaret edemeyecek veya kimsenin rağbet etmediği eşyalara bakmak zorunda kalacaktır. Bu durum kahramanın mekâna yabancılaşmasını beraberinde getirir.

“Karşılıklı” (Taner, 2008a), *“Hafızam yine geriye doğru işliyordu. Bana gerçekten ‘su geçirmez’ demişler miydi?.. Durduğum yerde ben yaratmış olamazdım ya, bu övüntüyü. Ama saatin methiyesini yapan Gürcü şair, bu su geçirmezliği kendi işkembesinden savurmuş olamaz mıydı? Olabilirdi de, olamazdı da... Oldu diyelim, o zaman saatin ‘su yuttuğu’ gibi, mihmandarım ve ben de bu şakayı ‘yutmuş’ olabilirdik. Haydi şaka diyelim, peki ya sonra saatimin şakadan da olsa kendisine kondurulan bu su geçirmezlik vasfını ciddiye alıp yıllarca doğrulayışına ne demeli? Yoksa o da mı onlarla birlik olup bu ‘su geçirmez’ rolü ile beni kandırmıştı? Olacak iş değil!”* (s.66)

Karşılıklı hikâyesinde ise yazar saatinin su geçirmesini iç dünyasında kabullenemediğini okurla paylaşır. Geriye ait düşüncelerinde de net değildir. Saat gerçekten su geçirmez özelliğe sahip miydi? Yoksa yazar öyle mi anladı? Ya da saatle yazarın kurduğu karşılıklı güven ilişkisi mi saatin uzun süre su geçirmesini engelledi. Okur bu düşünce fırtınasına iç konuşma tekniği vasıtasıyla tanık olur.

“Gülerek Ölmek” (Taner, 2009b), *“Her şeyi olduğu gibi anlatsam mı şunlara, dedi. Bu fikir birden içini ısıttı. Ne kaybeder? Küçüklüğünü kabullenmek, aslında yalancı bir büyüklüğü sürdürmekten daha mı az yüreklilik ister? Evet, hepsini anlatmak. Olduğu gibi. Olmadığı bir şeyi oynamak, onu iğreti ve üstüne bol gelen bir elbise gibi taşımak yerine. Bir kere de olduğu gibi görünmek”* (s.179)

Gülerek Ölmek hikâyesinde ise kendisine sahte bir kimlik oluşturma çabasındaki Sekban, bu oyundan bıktığını kendi kendine itiraf eder.

“Neden Sonra” (Taner, 2008a), *“Bırakırlar mı hiç sana? Elinde bir lise diploması bile yok... Yarın askere gittin mi neferi merkumsun sağlam... O zaman insanı birinciye de bindirmezler. Bir de kalkmış elin beyzadeleri ile aşık atarsın”* (s.91).

Neden Sonra hikâyesinde ise genç kahraman İhsan, buluşma yerinde beklerken sevgilisi Melahat’ın gecikmesiyle kendisinin yoksulluğu arasında toplumsal bir koşullamanın yansıması olarak ilişki arar. Sevgilisinin onu beğenmeyeceği, fakirliğinden dolayı onu yavaş yavaş bırakacağı endişesini dillendirir.

Haldun Taner, iç konuşma tekniğine özellikle kahramanın yaşadığı olaylar sonrasında aydınlanmasında veya kendini sorgulamasında yer verir. Anlatılara derinlik ve felsefi bir yön katan bu teknik aynı zamanda okurun/seyircinin kahramanı anlamasına yardımcı olur.

#### 4.2.6. İç Çözümleme Tekniği

İç çözümlemede okur, kahramanın “aklından geçenleri, duygularını, kaygılarını, araya giren yazarın aracılığıyla öğreni(r)” (Moran, 2011: 77) İç çözümleme, yazarın kahramana ait okuru bilgilendirmesi temeline dayanan bir tekniktir. Anlatıcı, “...araya girerek roman kişinin iç dünyasını, ruhsal durumunu, neler duyup neler düşündüğünü, tavır, davranış ve hareketlerinin ruhsal ve düşünsel sebeplerinin ne olduğunu, hangi duygu ve düşünceler sonucu bir takım eylemlerde bulunduğunu; yani bir bütün olarak onun psikolojisini bize dışardan bir gözlemci olarak aktarır” (Çetin, 2009: 175). Okurun kahramanı anlaması ve onun hakkındaki bilgilerini artırması bakımından önemli bir tekniktir. Klasik anlatı metinlerinin sıkça kullandığı bu yöntemin sakıncası, yazarın öznel yaklaşımlarının okuru etkileme ihtimalidir. Taraf tutan yazarın iç çözümlemeleri, kahramanın okur tarafından objektif olarak algılanamaması ve yanlış değerlendirilmesi sakıncasını doğurabilir.

“Rahatlıkla” (Taner, 2009b), *“Ragıp Avcı’ın ses tonunda, gizlemesine rağmen, sinsi bir sevinç vardı. Belli bir şey ki, geçen haftaki oturumda, kadro kendine kalsın diye Necati’nin aleyhine oy kullanmış... (s.122).*

Yazar, üniversite kurulundaki hocaların dönemin şartları içerisinde bölünmüşlüklerini ve liyakatten ziyade yükseltmeleri kişinin siyasi tercihlerini önceleyerek yaptıklarını anlattığı hikâyesinde hocaların ruh hâlini iç çözümleme yöntemiyle okura açık ederek kurulun atmosferini duyurmaya çalışır.

“Ayak” (Taner, 2009b), *“Bu ayak ha... bu ayak... Demek artık bu ayakla ıslak kumlara basamayacak, nemli tabanını sıcak çakıllarda kurutamayacaktı... Demek artık parmak araları mayasıl olsa, bu ayağı tatlı tatlı kaşıyamayacak... Bu ayak artık, yatakta Hacer’in baldırlarına dolanamayacak. Birden kendini erkekliğinden olmuş gibi bir yitik hissetti ” (s.48).*

Yazar, kesik ayağıyla bir soruşturma neticesiyle tekrar yüzleşmek zorunda kalan kahramanın iç dünyasındaki korkularını okurla paylaşarak okuru hasta insanların dünyasına çeker. Onların duygu ve düşüncelerine okuru da ortak eder.

“Piliç Makinesi” (Taner, 2009b), *“Evet hoşuna gidiyor öyle sanılmak. Neden, bilmiyor. Kurcalasa bulacak belki bu zırva övüncün nedenini. Üşeniyor.” (s.107).*

*“Mutluluğuna makul bir sebep aradı. Bulabilse, sanki bu mutluluk daha da bir dört başı mamur olacaktı. Bulamadı” (s.119).*

Eşini kaybeden ve yeni evliliğinden de memnun olmayan hikâye kahramanının yaşam sevincini kaybetmesi ve geleceğe dair umut arayışı iç çözümleme yöntemiyle okurla paylaşılır.

“İşgüzar Bir Polis” (Taner, 2009a), *“Necmi Uyanık aklından geçen cevabı içinde tuttu. ‘Onun kim olduğunu anlamak güç bir iş değildir. Karınıza sorunuz, tehdit ediniz, öğrenirsiniz’ diyemedi. Karşısında kahrından erimekte olan adamcağıza daha fazla azap vermek istemiyordu...”* (s.82).

Polis Necmi Uyanık, mülkiye müfettişi Asım Kutay’ın kendisinden yirmi yaş küçük karısı Cavidan’ın kendisini aldattığını görür. Ve durumu mahalleye görevlendirilmesinde payı olan Asım Kutay’a bir minnet borcu olarak anlatır. Yalnız Asım Kutay, karısının bu ahlaksızlığını görmezden gelmeyi yeğleyerek faturayı Polis Necmi Uyanık’a keser. Ve onu görevden aldırır. Bu yaklaşım toplumun yozlaşmış hâlini de ortaya koyar. Toplumda görünenin ardındakileri açık eden yazar, hikâyede polis Necmi Uyanık, aklından geçenleri ifade etmekten çekindiği için bu görevi kendi devralır. Polisin duygu ve düşüncelerini okura iletir.

#### 4.2.7. Geriye Dönüş Tekniği

İnsan; geçmiş, bugün ve gelecek ekseninde yaşar. An’ı ortaya çıkaran geçmişin varlığıdır. Bu bağlamda anlatılarda anlatıcı bugünü anlatırken zamanı durdurur ve bugünü yaratan düne dair bilgiler verir. Geriye dönüş (flashback), sinema sanatından edebiyata aktarılmış, zaman kurgusuyla ilgili bir tekniktir. Anlatıcı, şimdiki zamandan önceki zamanlara giderek kahramanının geçmişinde meydana gelmiş bir/birkaç olayı anımsatır (Karabulut, 2012: 1384) Bu durum okurun olaylara, nesnelere ve insanlara yönelik bilgilerini ve değerlendirme olanaklarını artırır. Kahramanların geçmişine dair bilgiler okuru onun davranışlarının sebeplerini anlaması bakımından önem taşır. Haldun Taner de anlatılarında geriye dönüş tekniğinden faydalanarak günün meselelerine açılım sağlarken kahramanların da geçmişi hakkında okur ve izleyiciyi bilgilendirir.

“Geçmiş Zaman Olur Ki...” (Taner, 2009a)

*“O anda Pendik sahilleri birden gözümde canlanıverdi. O köşk... O köşkün bizim bahçeye bakan penceresi... Ve o pencerede Mahinur...Ant içmiştik güya... Büyüyünce evlenecektik. ...İş olacağına vardı. Mahinur müteahhitle evlenip gitti, beni hüsrانlarımla yalnız bıraktı”* (s.63-64).



Hikâye kahramanın gazetede gördüğü kiralık ilanı, onu geçmişe götürür. Kavuşulmayan bir aşk hikâyesi bu yolla okura aktarılır. Okur bu şekilde kahramanın sevgilisinden neden ayrıldığını, aşk acısını neden çektiğini kahramanın ağzından öğrenir. Bu bilgilendirme hikâyenin devamında gelişen olayları okurun daha iyi algılamasına yardımcı olur.

“Ayışığında Şamata” (Taner, 2006), *“Bekçi ile memleketli oluyorlardı. Kocas İlyas bir alacak yüzünden, yanında çalıştığı bir ciğerciye vurup hapse girince, onu bu kapıcılığa Zülfikâr kayırmıştı”* (s.32).

Oyunda, Çalışkur apartmanında kapıcılık yapan ve Bekçi Zülfikar ile de ilişki yaşayan Saime’nin durumu bu şekilde özetlenir.

“Sahib-i Seyf-i Kalem” (Taner, 2009a)

*“Daha bıyığı yeni terleyen bir talebe iken Tophane Müşiri Zeki Paşa’nın da hazır bulunduğu bir imtihanda hocalarını ve heyeti mümeyyizini nasıl habdetmiş... İlanı hürriyeti müteakip orduyu siyasete alet etmek isteyen İttihat ve Terakki mensubini zabitanla niçin, nasıl ve ne suretle mücadele etmiş ...Hepsi ayrı bir roman vevzuu...”* (s.20).

Miralay Bey, geçmişiyile ilgili bilgiler vererek kendi yaşam tecrübesini ve birikimini yanındakilere dolayısıyla da okura sezdirir.

“Harikliya” (Taner, 2009a), *“O zamanlar Amerikan Hastanesi’nin hastabakıcılık kurslarına giderdi. Az buçuk İngilizce de öğrenmişti”* (s.88).

Anlatıcı hikâyede Harikliya’yı sekiz sene evvelinden tanıdığını belirterek onun geçmiş hakkında okuru bilgilendirir.

“Dürbün” (Taner, 2009a)

*“Bir ay önce bu bahçede bir nişan oldu. Niyazi Bey’in oğlu Erdem, avukat yanında staj yapan uslu, akıllı, efendiden, eski terbiye almış bir oğlan. Nişanlısı Güliz, onuncuya kadar Üsküdar Koleji’nde okumuş, babası ölünce bırakmış, kumral üzerine, alımlı, cin gibi bir kız”* (s.189)

Dürbünle çevreyi gözetleyip olan biteni öğrenme merakında olan Hicabi Bey, Dürbünü kapı komşusu Niyazi Bey’in bahçesine çevirince daha önce bahçede yapılan Erdem ve Güliz’in nişanıyla ilgili okura bilgi verir.

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a)

“Vidani Yurdakuler

*Şu fani dünyaya*

*Ve dahi çok sevgili yurduna*

*Masum gözlerini*

*İşte böyle bir günde*

*Burada*

*Şu cumbalı evde aç*

*Aynı ayın aynı günü*

*Karşık köşkte Firuz'un oğlu Efruz doğdu*

*Sokağın adı o tarihte*

*Fehim Paşa Sokağı...” (s.15,16).*

Yazar, iki karşıt düzlemde ele aldığı Vidani ve Efruz'u tanıtarak seyirciyi oyuna hazırlar. Vidani cumbalı bir evde Efruz ise köşkte doğmuştur. Daha doğumdan başlayan eşitsizlik Vidani'nin hayatı boyunca yakasını bırakmayacaktır. Yazar, verdiği bilgiyle kahramanın oyundaki yerini de seyirciye önceden sezdirir.

Yazar, anlatılarında kullandığı geriye dönüş tekniğiyle okuru/seyirciyi anlattığı olayın geri planını hakkında bilgilendirir. Anlatının tüm yönleriyle anlaşılmasına katkı sunan bu teknik ayrıca sürprizleri de içinde barındırır. Taner'in “Günün Adamı” oyunu zaman kırılmalarıyla seyirciyi şaşırtır. Ekonomi profesörünün siyasete girmesi yönünde teklif almasıyla başlayan oyun, profesör düşünme safhasındayken ikinci ve ardından üçüncü perdeye geçiş yapılarak profesörün siyasetçi kimliğiyle yaşadıkları ve ailesiyle ilgili çarpık menfaat ilişkileri seyirciye gösterilir. Profesör bilim adamı değerleriyle siyasetin yozlaşmış çarpık ilişkileri arasında kalır. Son perdede oyun, yine başa dönerek yaşananların aslında bir düş olduğu seyirciye duyurulur. İleri ve geri dönüşlerin bir arada olduğu oyun özgün yapısıyla dikkat çeker. Taner, profesör vasıtasıyla siyasetin değer anlayışının çok farklı olduğu, bilimsel değerlerle yetişmiş insanların yozlaşmanın her türünün yaşadığı siyasette başarılı olamayacağını bu oyunla/teknikle seyirciye gösterir.

#### 4.2.8. Leitmotiv

Bu teknik güzel sanatların müzik kolundan edebiyata yansıyan bir özelliktir. Müzikte kullanılışıyla nakaratların tekrarını ifade eden terim, edebî metinlerde de tekrarlanan kelime veya ifade kalıplarını karşılar. “Leitmotiv (main theme, central motif), ana motif, anlamlı tekrar, nakarat, tema anlamlarına gelmekte olup özellikle psikanalitik eserlerde kendini hissettirir” (Karabulut, 2012: 1381) Tekrar etme, anlatılarda tekrar edilen sözcüğün karşılığını öne çıkararak, okurun dikkatini çeken bir işlev görür. Gürsel Aytaç, leitmotivi “edebiyatta sık sık tekrarı bir çeşit karakterize edişe ya da hatırlatmaya yarayan motif, durum, formül ya da nesne” olarak tanımlar. Bu tanımlamadan yola çıkılarak yazarların eserlerinde kendilerince önemli olan ifade kalıplarını tekrarlayarak bir anlam alanı açtıkları değerlendirilebilir. Taner de leitmotivden anlatıya ritim kazandırmak, bölümler arasında geçiş sağlamak ve altını çizmek istediği sözcükleri vurgulamak amacıyla faydalanmıştır.

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a)

*“Alman dostu, hayranı*

*Alman malı der de, başka bir şey demez*

*Alman motoru levazımı*

*Alman erkanı harbiyesi*

*Alman kudreti askeriyesi*

*Alman sanayii müstahzaratı” (s.18).*

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” oyununda Osmanlı Devleti’nin I. Dünya Savaşı’na Almanya’nın yanında girmesinin anlatıldığı bölümde Alman sevicisi görünen Efruz’un babası Firuz’un ortamdan çıkar sağlayan yönüne tekrarlarla dikkat çekilir.

*“Öpeyim efendim... Öpeyim efendim... Öpeyim hoca efendi... Öptüm efendim... Öpeyim efendim” (s.19).*

Yine oyunda toplumda var olan el öpme kültürünü vurgulamak isteyen Taner, hoca ve öğrencileri üzerinden toplumsal koşullamayı vurgulamak amacıyla bu ifadeleri sık sık anlatıda tekrarlamıştır.

“Sancho’nun Sabah Yürüyüşü” (Taner, 2009b)

*“tiki tiki praf*

*Tiki tiki praf*” (Tekrarlanan sayfalar: 95-96-97-98-99-100-101-103-104-105)

Haldun Taner, bir köpek üzerinden sosyal hayatının ahvalini okura gösterdiği hikâyede geçişleri “*tiki tiki praf*”, “*tiki tiki praf*” şeklindeki tekrarlarla sağlar. Bu geçişler bir yürüyüşü ve ilerleyişi ortaya koyarken bir taraftan da hikâyeye bir ahenk ve ritim kazandırması yönüyle önemli bir işlev görürler.

Gülerek Ölmek (Taner, 2009b)

“*Gandhi*” (s.158-168 (iki kez) -169)

Taner’in Hindistan’ın bağımsızlığını kazanmasında önemli rol oynayan ve hayranı olduğu Gandhi’yi tekrarlaması Gandhi’nin gerçekçi bir yaşam felsefesi üzerine kurulmuş hayatına bir göndermedir. Aslında Taner’in hikâye kahramanı Sekban’a ve Sekban gibi sahte bir yaşam hevesinde olanlara gösterdiği bir örnektir.

#### **4.2.9. Kişi ve Yer Adlarını Simgesel Kullanma**

Haldun Taner’in eser isimleri ve kahraman isimleri de dikkat çekicidir. Eserlerin isimleri okuyucuyu veya izleyiciyi en baştan içine çeken düşündürten ve işlenecek konuyu sezdirenen bir işlev görürken kahramanların isim seçimleri de kişiliklerine, oyundaki konumlarına ve işlevlerine göndermeler yapar. İsimler, bu şekilde kahramanların hayata bakış açılarını, kültürlerini belirten bir araca dönüşürler.

Haldun Taner, kişi ve mekân adlarını çok geniş bir yelpazede ve bilinçli bir şekilde anlatılarında kullanmıştır. Onun kahramanlarının çoğu isimlerinin çağrışım değeriyle aynı düzlemde bir düşünce yapısı ve hayat algısına sahiptirler.

Eski ve yeni değerlerin çatışmasına sahne olan “Fazilet Eczanesi” (Taner, 2016a) oyununda eczanenin ismi yazar tarafından özenle seçilmiştir. Fazilet, yüksek değerleri ve ahlaki ifade eder. Bu yönüyle eczane ahlak, dürüstlük, merhamet, alçak gönüllülük ve insani değerleri üzerinde toplayan bir mekân olarak tasarlanmıştır. Eczanenin sahibi ise Sadettin Dertsavar’dır.

Sadettin Dertsavar, havan eczaneliği yapan bu sayede de hazırladığı merhemlerle mahallelinin dertlerine çare bulan dertleri savan bir kişiliktir. Aynı zamanda Sadettin, ismi gibi işini ve arkadaşlarını çok seven mutlu bir kahramandır. Fakat yeni düzende her şey değişmekte ve onun mutlu olduğu değerler yerini yoz ve madde temelli bir anlayışa bırakmaktadır.

“Eşegin Gölgesi” (Taner, 2017c), oyununda ironi ve mizahla karışık eşegin gölgesi üzerinde yapılan anlamsız bir o kadar da mizah ve ironi içeren tartışmanın aptallar ülkesi anlamına gelebilecek “*Abdalya*” adlı hayali bir ülkede geçmesi de yazarın isim seçimlerinin bilinçli olduğunu ve bir niyet gözettiğini anlatır.

“Fasarya” (Taner, 2011). hikâyesi de fasarya sözcüğünün; üzerinde durmaya değmeyen, hiçbir değeri önemi olmayan anlamı üzerinden Fasarya Kazım’ın hikâyesini anlatır. Fasarya adıyla anılan hikâye kahramanı birçok işi denese de hayata tutunmayı başaramayan hayatta değer, itibar görmeyen bir insandır.

“Huzur Çıkmazı” (Taner, 2021). oyununda da her şeye iyi tarafından safça bakan ve kendisini aldatan karısı ile doktoru çıldırtan Memnun, adıyla müsemma her şeyi görmezden gelen olaylara hep iyi tarafından bakan bir kahramandır. Oyunun adının da “Huzur Çıkmazı” olması hikâyenin ruhuna uygun seçilmiştir. Memnun’un karısı ve sevgilisi doktor, oyunda bir çıkmazda yaşarlar.

“İşgüzar Bir Polis” (2009a: 78). hikâyesinde mahalleyi hırsızlardan korumak için görevlendirilen Polis Necmi Uyanık, soyadının hakkını vererek kısa sürede her şeyin olağan akışında görüldüğü mahallede dönen dolapları tespit eder. Bu uyanıklık onun işinden olmasıyla sonuçlanacaktır.

Dairede Islahat (2009a: 36) hikâyesinde vekil arkadaşı tarafından performansından memnun olunmayan müesseseye müdür olarak atanan Bahadır Erdem, soyadı gibi erdemli bir insandır. Müesseseye atanır atanmaz işe yaramayan memurları tasfiye eder ve işleri yoluna koyar. Ne var ki onu atayan vekil arkadaşı istifasını verip çekilince Bahadır Erdem de görevden alınır.

“Ve Değirmen Dönerdi” (Taner, 2016d). hikâyesinde kıyıları arasındaki anlam ve kimlik arayışının kahramanı Küşat’ın isim anlamının da açma, açılış anlamına gelmesi manidardır. Küşat, oyun boyunca kendine yeni bir yol açma hayaliyle o kıyıda bu kıyıya savrulan genç bir ressamdır.

“Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018a). oyunu yanlış koşullandırmanın esiri olup devekuşu misali kafasını kuma gömen Vicdani’nin üzerinden gerçekleri göremeyenlerin eleştirisi yapılır. Vicdani, bu yönüyle toplumda ezilenlerin temsilcisidir. Bir nevi vicdansızların ortaya çıkardığı bir ezik insandır.

“Keşanlı Ali Destanı” oyununun destanlaştırılan kahramanı Ali’nin İslam dünyasında kahramanlıklarıyla destanlaşan bir halife olan Hz. Ali ile aynı olması Taner’in eser ve kişi adlarını seçerken belli bir özeni ve tavrı gözettiğini okura sezdirir.

Anlatılarında akıcı bir dili tercih eden Taner, yoğun ve teferruatlı betimlemelere girişmez. Sade, anlaşılır bir dil ile geniş kitlelere ulaşmayı isteyen yazar, gündelik dilin samimi ve canlı tarafını diyaloglara sindirmesini başarmıştır. Anlatılarda kahramanlar, sosyal hayattaki konumlarına uygun bir şekilde olayın içinde yer alırlar. Dil kullanımları da bu yerlerine uygundur. Rum, Ermeni, Yahudi kırık bir Türkçe kullanırken İstanbul’a göçle gelen Anadolu insanı göçtüğü yerden getirdiği ağız özellikleriyle metne zenginlik katar.

Taner’in ayrıca Türkçenin gelişim çizgisine de kahramanların yaşı ve temsil ettikleri zihniyet üzerinden değinmesi de değerlidir. Özellikle “Lütfen Dokunmayın” oyununda eski anlayışın temsilcisi Nesip, diline yansıyan eski kullanımlar ve Osmanlı Türkçesi tabirleriyle kendi zihniyetinin diliyle konuşurken, Ekmel’in yabancı sözcüklerle Türkçeyi harmanlayarak kullandığı dil dönemin aydın kesiminin Batı özentisi içindeki hâlini gösterir. Yazarın oyun boyunca takdir ettiği ve seyirciye de sempatiyle sunduğu Oktay ise Türkçeyi sade ve günlük dile yakın kullanımıyla yeni ve çağdaş neslin bir sembolü olarak öne çıkar.

Diğer anlatılarda da Taner’in dil kullanımı yaşa ve zihniyete uygun olarak seçilmiştir. “Made in USA” hikâyesinde kullanılan yabancı sözcükler yozlaşmayı belirtirken hikâye ve oyunlardaki yaşlı kahramanlar Yümnü, Sebati Bey, Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi, Nizamettin Bolayır, Miralay Bey... güncel dilin gerisinde bir dil kullanırlar. Bu şekilde yazar, dönemi geçmiş dil kullanımlarıyla bu insanların artık çağın gerisinde kaldıklarını toplumdan izole olmaya başladıklarını okura/seyirciye dil aracılığıyla iletir. Onun kahramanları Türkçeyi özentili kullanmaya çalıştıklarında gülünç olurlar. Çünkü yazar Türkçenin tüm doğallığıyla konuşulması taraftarıdır.

Anlatımını ironiyle ikinci bir anlam düzeyine taşımayı başaran Taner, mizahla da oyunlarında seyirciyi eğlendirerek vermek istediği mesajı kolaylıkla muhatabına iletmiştir.

Ayrıca Taner, Doğu ve Batı kaynaklarına hâkimiyetini de eserlerine sindirmiş bir yazardır. Çok geniş bir medeniyet coğrafyasından ve kültüründen beslenen yazar Antik Yunan metinlerinden, Batı kaynaklı eserlere, Gandi’den, Nietzsche’ye çok geniş bir yelpazede alıntı ve çağrışımlarıyla anlatılarını zenginleştirmiş insancıl ve evrensel değerleri önceleyen düşünce yapısına uygun hareket etmiştir. Bu anlayışla toplumun her kesiminden insan günlük hayatta kullandığı dil ile anlatılarında kendine yer bulur. Dili tüm sadeliği ve

zenginliğiyle kullanan yazarın döneminde olduğu kadar günümüzde de ilgi görmesi onun Türkçeye olan hâkimiyetinin bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Haldun Taner, okunmak için yazan bir sanatçı olarak sade ama derinlikli bir anlatının peşinde olmuştur. Derinlikli anlatımını da mizacıyla uyumlu ironi ve mizahla yakalamıştır. Gelenekten de beslenen Taner, hayatın doğal akışına uygun dili ve anlatımıyla da hedeflediği geniş bir okur/izleyici kitlesine ulaşmıştır. Gereksiz ayrıntılardan kaçınan yazar, anlatılarını yaşadıkları, gözlemledikleri ve kültür birikiminin ona kazandırdıklarıyla oluştururken modern anlatım teknikleri ile de zenginleştirmiştir.



## 5. SONUÇ

Haldun Taner, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı içerisinde Türk tiyatrosundaki öncü rolü ve özgün hikâyeleriyle öne çıkmış entelektüel bir sanatçıdır. Eserleriyle yaşadığı döneme ışık tutan yazar, Türk toplumunda yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümleri “insan problemine” odaklanarak anlamaya/anlamlandırmaya çalışmıştır. Onun sanat çabası içinde hem geleneksel unsurların hem de modern yaklaşımların izleri görülür.

“Taner’in tiyatro yazarlığı iç içe geçmiş üç evrede yer alır” (Yüksel: 2013: 27). Bu üç evre benzetmeci oyunlarının yer aldığı ilk evre, göstermeci/epik oyunların yer aldığı ikinci evre ve kabare tiyatrosunun yer aldığı üçüncü evredir. Tiyatroda Taner’in ilk dönem eserleri, Benzetmeci (yanılsamacı) türdedir. 1949-1962 yılları arasında yazılan ve hayatın bir yanılsamasını temsil eden bu eserlere “*Günün Adamı, Dışardakiler, Lütfen Dokunmayın, Ve Değirmen Dönerdi, Huzur Çıkmazı, Fazilet Eczanesi*” örnek gösterilebilir. Bu dönem eserlerine yakından bakıldığında Taner’in değişen zaman içinde bireylerin birbirleriyle ve toplumla olan çatışmaları ön plana çıkar. “Günün Adamı” siyasetin değerleriyle ilim adamı değerlerini karşı karşıya getirirken “Fazilet Eczanesi”nde havan eczaneciliğine ve kültürel değerlere sınıksız sarılmış eczacı Sadettin’in yeni eczanecilik ve yeni değerlerle mücadelesi öne çıkar. “Ve Değirmen Dönerdi” oyununda ise geleneksel hayat tarzının yaşamla kopuk ilişkisi ve sanat çevrelerinin yozlaşmış hâli ressam Küşat’ın kimlik arayışıyla birlikte ele alınır. “Dışardakiler” oyunu ise Yümnü karakterinin hayata tutunma çabası ile dışardaki hayatın ve insanların yozlaşmış değer anlayışları karşıt düzlemde yansıtılır. Güldürünün ön plana çıkmadığı bu oyunlarda yazar, insan ve topluma dair düşüncelerini, eleştirilerini bir olay çerçevesinde seyirciyle paylaşır.

İkinci Dönem eserleri ise “*Göstermeci*” ve “*Epik*” özellikler taşır. Bu dönem 1964 Keşanlı Ali Destanı’nın yazımıyla başlar ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Zilli Zarife, Ayışığında Şamata* ile devam eder. Taner’in Brecht etkisiyle kaleme aldığı ikinci dönem oyunları, *yabancılaştırma* üzerine kurulmuştur. Bu evrede seyircinin oyunla özdeşleşmesi engellenmiş oyuna belli bir mesafeden bakması sağlanmıştır. İroni ve gülmecenin de yer aldığı oyunlar, toplumsal sorunlara ve bireyin açmazlarına odaklanarak seyircinin düşünme yetisini harekete geçirmeyi amaçlar. Çünkü Taner’in ikinci evre tiyatro anlayışının temelinde mantık ve espriye yaslanan bir entelektüel tiyatro oluşturma düşüncesi yatar. “Keşanlı Ali Destanı” toplumun sınıfsal bölünmüşlüğüne, kahraman bekleme hastalığına, yanlış koşullanmaya, köyden kente göçe ve yanlış Batılılaşma sorununa değinen geleneksel tiyatro ile modern



birleştiren yepyeni bir tiyatro anlayışı olarak öne çıkar. Türk tiyatro anlayışını evrensele taşıyan oyun, hümanist yaklaşımı ile birçok ülkede de oynanmış ve büyük ilgi görmüştür. “Eşeğin Gölgesi” oyunu ise masalsı unsurları kurgusunda taşıyan toplumsal ve siyasi göndermeleriyle seyirciye dönemin Türkiye’sini anlatan eleştirel bir oyundur. İnsanların yanlış koşullandırıldığı ve sahte gündemlerle menfaat sahiplerinin halkı oyaladıkları, oyunda vurgulanır. “Zilli Zarife, Ayışığında Şamata” oyunlarında toplumsal ahlak ve yozlaşma ön plana çıkarken “Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” yanlış koşullanmayı, “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” oyunu ise Türk tiyatrosunun gelişim çizgisiyle yeni yol arayışını birlikte ele alır. Taner’in ikinci evre oyunları özellikle ironi ve gülmece marifetiyle seyirciyi aktif olmaya, yazarla işbirliği yapmaya bu şekilde toplumdaki güncel problemleri görmeye/düşünmeye davet eden eserlerdir.

Taner’in üçüncü dönemi ise kabare tiyatrosu dönemidir. 1967 yılında Deveduşu Kabare’nin kurulması bu dönemi başlatan gelişmedir. Kabareyle Avrupa’da tanışan Haldun Taner, kabare tiyatrosunu çok sever. Kabare, canlılığı ve keskin eleştirileriyle Batı seyircisinden büyük ilgi görmektedir. Bu ilginin altında savaş sonrasının bunaltılı atmosferinde ortaya çıkan marjinal akımların rolü büyüktür. Batı’daki gelişmeleri yakından takip eden Taner de insanın toplumsal yapı içerisindeki sorunlarına ince alayın imkânları ve iğneleyici bir bakış açısıyla yaklaşan kabare tiyatrosunu Türkiye’ye tanıtmıştır. Bu yolla yazar yeni ve alışlagelmişin dışında tarzıyla insanların ilgisini çekebilmiş ve insana dair eleştirilerini güçlü bir şekilde ifade etme imkânına kavuşmuştur. Tef Kabare topluluğunun da kuruluşunun yer aldığı bu dönemde Taner’in kendi yazdığı oyunların yanı sıra ortak yazılan eserler de sahneye konmuştur. Bu bağlamda Taner’in yazdığı “*Vatan Kurtaran Şaban*”, kabare tiyatrosu döneminde öne çıkan eserlerden biridir. “*Bu Şehr-i İstanbul ki, Astronot Niyazi, Dün... Bugün, Hayırdır İnşallah, Yar Bana Bir Eğlence, Mevzumuz Aşk ü Sevda Dekorumuz Deniz Derya*” eserleri kabare tiyatrosunun sevilip yaygınlaşmasında önemli yeri olan eserlerdir. Bu oyunlar, Taner’in yol arkadaşlarıyla işbirliğini gözetken bir yazma anlayışının ürünü olarak sürekli günceli yakalama çabasıyla değişime ve yenilenmeye açık olarak ele alınmış bu şekilde zamanın ruhu yakalanmaya çalışılmıştır.

Haldun Taner’in özellikle diğer tiyatro yazarlarından ayrıştığı, denemeci üslubunu ortaya koyduğu ikinci dönem ve kabare tiyatrosu dönemi, Türk tiyatrosu açısından da çok önemli bir dönüm noktasını işaret eder. Taner’in “*Brechtien tiyatro*”nun modern ve epik tarzını Geleneksel Türk Tiyatrosu unsurlarıyla zenginleştirilmesi Türk tiyatrosunda özgün ve yeni bir tiyatro anlayışının doğmasına zemin hazırlamıştır.

Kabare tiyatrosu ayrıca hızlı oynanması ve günceli yakalamasıyla öne çıkar. Taner için kabare ayrıca bir ülkenin olgunluk ve uygarlık derecesini gösteren bir türdür. Çünkü kabare tiyatrosu yönetici-yönetilen karşıtlığına ve muhalif söyleme sahip bir tiyatro anlayışını içinde barındırır. Bir hücum tiyatrosu olarak nitelediği kabare için Taner “Bir taşlama tiyatrosudur. Dalkavuk adam kabareci olamaz. Kabareci yürekli olacak, karşı olacak ama karşı olmak için karşı olmayacak” (Taner, 2016: 92) sözleriyle de kendi anlayışını açık eder. Gelenekseli modernle birleştirerek sunan yazar, bir anlamda kendi ekolünü de yaratarak, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan, Ferhan Şensoy gibi Türk tiyatrosunun önemli isimlerinin gelişimine büyük katkı sunmuştur.

Epik tiyatronun Türkiye’de çok sevilmesi ve izlenmesinde Taner’in seyircinin kültürel bir miras olarak taşıdığı, Geleneksel Türk Tiyatrosu’ndan da beslenmesinin payı büyüktür. Kendini komedi yazarı olarak niteleyen Taner, ironiyle zenginleştirdiği oyunları ile kendi seyircisini yaratmış seyirci de yazarla işbirliği içinde hem eğlenip hem de içinde yaşadığı toplumun arızlarını görebilme ve eleştirebilme imkânına kavuşmuştur.

Taner’in tiyatro anlayışına yakından bir okumayla bakıldığında yazarın, öncelikle eğitime çabasının öne çıktığı görülür. Bu amaç da Taner’i daha çok izleyiciye ulaşma arzusuna yöneltmiştir. Ayrıca Taner, tiyatro eserleriyle günceli, yereli anlatmış ama evrensel ufku yakalamayı da başarmıştır. Bu başarıda Taner’in eserlerinin temel yönelimini “insan sevgisi” üzerine kurmuş olmasının rolü büyüktür. Taner, oyunlarında insanın, koşullandırılmış olmasını gündeme taşır. Bu koşullanmışlık, insanda yarattığı körlükle mizaha kapı aralar. Seyirci gülmece yoluyla hem ezenleri, düzen kişilerini, yozlaşmayı görür hem de verili düzeni kabullenip ezilenleri fark eder. Beklentilerin aksine kurgularında kötüyü cezalandırmayan yazar, olaylara ve kahramanlara mesafeli durarak seyirciyi olayın kurgusuna dâhil eder. İronik anlatımıyla da seyirciden düşünme ve farkındalık bekler.

Hikâyede ise “*eleştirel gerçekçi*” bir tavır sergileyen Taner, entelektüel birikiminin verdiği geniş bakış açısına yaslanmıştır. Hayatın karmaşası içerisinde dikkatlerden kaçan küçük ayrıntılarda yakaladığı ipuçlarıyla yazar, insanı anlama çabasına girer. İnsan problemine çok boyutlu bir bakış açısıyla yaklaşan yazarın anlatılarında insan; kişilik yapısı, koşullandırılmışlıkları, sosyal çevresi ve varoluşsal açmazlarıyla değerlendirilir.

Taner, klasik vaka hikâyelerinin yanında özellikle olgunluk döneminde bir durumu ifade eden, olaydan ziyade insan hâllerine odaklanan hikâyeler de yazmıştır. Bu anlamda tutucu bir sanat üslubu benimsemez. Hikâyelerinde anılarından, gözlemlerinden,

sohbetlerinden yola çıkan yazar, sanatsal bir üsluptan ziyade okunmanın ve anlaşılmanın peşine düşer. Bu bakımdan hikâyelerinde yer yer deneme üslubuna yaklaşır. “Ases, Atatürk Galatasaray’da, Fasarya, Yalıda Sabah, İznikli Leylek, Karşılıklı” hikâyeleri deneme türüne yaklaşan hikâyelerindendir.

Taner hikâyeciliğinin dikkat çeken bir özelliği ise yazarın, epik tiyatro anlayışında olduğu gibi okurun kahramanlarla özdeşleşmesine fırsat vermemesi olaylara ve kahramanlara dışarıdan bakmasını sağlamasıdır. Bunu gerçekleştirmek için yer yer hikâyede Taner’in sesi duyulur. “İznikli Leylek” hikâyesinde: “Bu benim hikâyesini anlatacağım İznikli leylek, namaz kılan soydan değildi” (Taner, 2009b: 56), “Evet, hiç lüzumu yokken, bu yolda acıklı ve kötümser bir hikâye yazacaktım” (Taner, 2009b: 61), “Şişhaneye Yağmur Yağıyordu” hikâyesinde: “Her neyse, hikâyemizin kahramanı olan at, alelade bir çöpçü beygiri olduğundan, her şeyi yarım misli daha iri gören cinstendi” (Taner, 2011: 19). “Ases” hikâyesinde: “Niye onun hikâyesini yazmaya kalktım? , bu bir futbol hikâyesi değildir. Bir hüsranın hikâyesidir belki” (Taner, 2009b: 152). ifadeleri bu savımıza örnek gösterilebilir. Yazar, bu şekilde hikâyenin içinden okura seslenerek vermek istediği mesajı pekiştirir. Bu yaklaşım aynı zamanda da kurgunun ele aldığı olaylara ve kişilere okurun eleştirel bakmasının önünü açar.

Taner hikâyeciliğinin bir yönü de semboller kullanarak mesajlarını okura iletmesidir. “İznikli Leylek” hikâyesinde kanadı kırık olduğu için göçememiş leyleğin handaki yalnız ve çaresiz hâli ile ölümlü olduğunun bilinciyle yaşayan insanın dünyadaki sıkışmışlığı, “Bir Kavak ve İnsanlar” hikâyesinde kesilip telefon direği yapılan kavak ağacının tomurcuklanmasıyla insanın her şartta yaşama tutunma gayreti, “Konçınalar” hikâyesinde altılıdan küçük kâğıtlarla sosyal hayatta altta yer alan ezilen insanlar, “Şişhaneye Yağmur Yağıyordu” hikâyesinde çöpçü beygiri Kalender ile emekçi insanlar gündeme taşınır. Bu yolla Taner, sembollerin okur üzerindeki çağrışımsal ve derinlikli etkisinden yararlanarak mesajlarının etkisini artırmak ister.

Onun anlatılarının diğer bir ayırıcı unsuru olaylar ve kahramanların sıra dışı özellikler taşımasıdır. Yazarın bu yaklaşımına koştur olarak hikâyelerin sonları da beklenmedik şekilde sonuçlanarak okuru şaşırtan ve sarsan bir işlev görür. Bu hikâyelere: “Necmiye’nin Hatırı, Kızıl Saçlı Amazon, Günün Adamı, Yaprak Ne Canlı Yeşil, Keşanlı Ali Destanı, Geçmiş Zaman Olur Ki, Harikliya, Karşılıklı, Onikiye Bir Var, Kaptanın Namusu, Sonsuza Kalmak, Ases, İşgüzar Bir Polis, Tuş, Eller, Kooperatif, Allegro Ma Non Troppo, Şişhaneye Yağmur Yağıyordu” hikâyeleri örnek gösterilebilir. Kooperatif hikâyesinde tarihi buluntular yönü

sonsuza bakacak şekilde fosseptik çukuruna konulmuştur, İşgüzar Bir Polis hikâyesinde polis Necmi Uyanık, mülkiye müfettişi Asım Kutay’a karısının kendisini aldattığını söylediğinde ödüllendirileceğine kovulmuştur. Bu yaklaşımıyla eleştirilerini bireye ve topluma yönelten yazar, yaşadığı dönemin çarpıklıklarını dile getirerek zamanının da tanıklığını yapmıştır.

Onun öne çıkan diğer önemli yanı ise dilidir. Anlatılarında, coşkun bir anlatım gücüne yaslanan yazar, dilinin ve anlatımının akıcılığıyla fark yaratır. Onun dilinde Türkçenin konuşma pratiğinde geniş yer tutan ağız özellikleri, argo, küfür, deyimler, atasözleri geniş yer tutar. Dili hayatın gerçekliğiyle koştur kullanan yazar, kahramanları da kullandıkları dil ile anlatılarda belirginleştirir. Yazarın dili, hayata ve insanlara dair düşüncelerinin bir yansıması olarak ortaya çıkarken kendi tinsel ve düşünsel tarafına da ışık tutar. Bireye ve topluma dönük yergileri söz konusu olduğunda, Taner’in dilinin inceliği ve doğallığı, toplumsal sorumluluk bilinci ile keskinleşir

Yaşamı geniş bir yelpazede betimleyen sanatçının anlatılarında, kahramanların tasavvur ettiği dünya ile sürekli değişen ve dönüşen yaşam, çoğu zaman uyumsuzluk içerisindedir. Bu yönüyle yazar, toplum tarafından ezilen, aldanan, haksızlıklara da karşı koyma gücünü kendinde bulamayarak olanları görmezden gelen insanın dramını açık eder. Gelenek ve normlarla koşullanan insanlar, sosyal yapı içerisinde başarısızlığa uğrar ve bocalama yaşarlar. İşte ideal olanın görünür olması da bu çatışmanın varlığıyla ortaya çıkar. Taner, insanın daima toplumsal bir varlık olma niteliğiyle kendini toplum içinde inşa edebileceği savunur. Fakat insanın yolu, çoğunlukla insan-toplum arasındaki çatışma ve diyalektikle mümkün görünür. Yazmayı iç karışıklıklara bir düzen verme olarak gören yazarın, eserlerinde anlattığı toplum ve insan üzerinden kendini de anlama gayretinde olduğu değerlendirilebilir.

Yazarın anlatılarında kültürel birikiminin, hayat felsefesinin ve öncelediği değerlerin metinlerinin ruhuna nüfuz ettiği görülür. Fakat Taner, “*ideal insan*” arayışını metinlerine yansıtırken sanatını, bir ideolojinin aracı hâline getirme sığınağına düşmez. Bu düşüncesini de “*Önce İnsan*” kitabının önsözünde kendisinin “Türkiye’de her devirde, her iktidara karşı tarafsız bir aydınlar denetlemesinden yana ol(duğu)” (Taner, 2016) savıyla dillendirir. Bu anlayışla Taner, modern bir bakış açısı ve açık bir zihin yapısıyla Türk insanının birikimini Batılı bir teknikle okura/seyirciye yansıtır.

Her kesime seslenen dili ile sanatın kapsadığı sosyal çevreyi genişleten yazar, “*insan*” kavramını açıklama arzusunu taşıırken sanatın eğitici misyonunun da gerekliliğine işaret eder. Ona göre sanat, bu eğiticilik vasfını muhatabını düşündürerek, günlük yaşamın sıradanlığından uzaklaştırarak gerçekleştirir. Bu şekilde Taner, insana değerler bağlamında yaklaşarak çağının ve toplumunun bir izdüşümü olan modern insanı da gündeme taşır. Modern insanı, maruz kalışlarıyla ele alan yazar, çağ insanının ontolojik ve varoluşsal boşluklar/belirsizlikler yaşadığı gerçeğine odaklanır. Taner’in kahramanları, toplumsal yaşamdaki değişimi öngöremeyen, düşünmeden hareket eden, yönlendirilen insanlardır. İronik bir kurguyla bu insanları ele alan yazar, anlatı süresince yaşananlar üzerinden gülmeceyi oluşturur. İroni, aynı zamanda eserlerde anlamı derinleştiren ve çoğaltan bir işlev görür. İroniyle bireye ve otoriteye sert eleştirilerini görünenin arkasına gizleyen bu yaklaşım, Taner’in otoritenin zaman zaman uyguladığı sansürü delmesinin de önünü açıcı bir rol oynar.

Taner’in anlatılarına konu olan insanlar ve temsil ettikleri sosyal yapı dönemsel şartlarla koşutluk arz eder. Bu yaklaşımın temel nedenini, Taner’in gerçeklikle temasa verdiği önemde aramak yanlış olmaz. Zira onun anlatılarına dikkatli bir gözle bakıldığında Türkiye’nin toplumsal meseleleriyle örtüşüm ve tutarlılık gösterdiği görülecektir. Bunlar: sınıfsal bölünmüşlüğü yarattığı sorunlar, hızlı kentleşme, kadının bir cinsel meta olarak görülmesi, eski ve yeni anlayış, yanlış Batılılaşma, yerleşmemiş demokrasi anlayışı, kültür çatışmaları, yanlış koşullanma, yozlaşma ve mutluluk arayışı olarak sıralanabilir.

Sanatın ve sanatçının dünyayı değiştirebilme gücünden cesaret alan Taner, Türk insanını ve toplumunu değerlendirirken aksaklıklara ve olumsuzluklara rağmen umutsuz değildir. O, düşünen ve sorgulayan insanların olduğu yerde adil ve mutlu bir yaşamın olanaklı olduğunu da gösteren bir yazardır. Bu bağlamda Taner, hikâyelerinde ve tiyatrolarında sıradan insanların yaşamın olağan akışında bulduğu mutluluğu, yaşam sevgisini, elindekiyle yetinme becerisini takdir ederken; “*Devekuşu*” metaforu ile de eleştirilerini, düzeni değişmez gören, toplumdaki aksaklıkları görmezden gelerek gerçeklerden kaçacağı yanılgısına düşen insanlara, yöneltir. “*Konçinalar, Vicdaniler, Mestanlar, Memnunlar*” onun eleştiri oklarını yönelttiği insan tipleridir.

Haldun Taner, yaşam aralığının Türkiye’de ve dünyada hızlı değişimlere yol açan olayların yaşandığı bir döneme rastladığının altını çizer. Bireyi ve toplumu derinden etkileyen bu hadiseler bir yanıyla da yazarı besleyen üretkenliğini artıran bir işlev görmüştür. Haldun Taner’in üretken olduğu yıllar, ilk eserlerini verdiği 1945 ile ölüm tarihi olan 1986 yılı arasındaki dönemi kapsar. Onun sanat serüveni içinde tanık olduğu İkinci Dünya Savaşı

(1939-1945), Türkiye’de çok partili hayata geçiş (1946), Demokrat Parti iktidarı (1950-1960), darbe yılları (1960), Almanya’ya işçi gönderimi (1961), siyasi ve toplumsal çalkantılar, Türk toplumunun modernleşme çabası, sanayileşme, köyden kente göç furyası, sınıf çatışmaları, sanat ve akademi dünyasındaki yozlaşma, insani değerlerdeki hızlı değişim, anlatılarının zeminini oluşturmuştur. Bu bağlamda Haldun Taner’in üretimlerinin dönemin “Türkiye panoraması”nı yansıtan eserler olduğu değerlendirilebilir.

Haldun Taner, ayrıca Heidelberg Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde okuduğu 1935-1938 yılları arasında Almanya’da bulunmuş, Alman dili ve kültürünü yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Aynı zamanda İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirmiş (1950) birçok defalar çeşitli vesilelerle de Almanya’yı ziyaret etmiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesi Hitler iktidarı Almanya’sı, 1961’de Sirkeci’den München Hauptbahnhof’a kalkan trenlerle Almanya’ya giden Türk işçileri ve gençlik anıları, Almanya’nın mekân olarak seçildiği hikâyelerinde ön plana çıkar. Onun Almanya merkezli eserlerinde, Türk kültürünün samimiyetiyle yetişmiş işçilerin, Alman kültürü içindeki mutsuzlukları, aşağılanmaları ve kültür ikileminin sıkıntılarına maruz kalışları gerçekçi ve ironik bir düzlemde ele alınmıştır. Irkçılık ve kültürel uyumsuzluğun öne çıktığı hikâyelerde insanın modern imkânlarla rağmen her daim kendi öz kültürü içinde mutlu olabileceği vurgulanır.

Türkiye’de el yordamıyla kavranmaya çalışan demokrasi ve siyasi yozlaşma da Taner’in ilgi alanındadır. Demokrasi bilincinden yoksun oluša göndermelerde bulunan ve politikacıların ikiyüzlülüğünü eleştiren eserler, gülünç ve trajikomik anlatımlarıyla gülümsetirken düşündüren bir yapı arz ederler. Taner, ironi ve mizahla derinlik kattığı eserleriyle demokrasinin gereği olan seçimleri aday/seçmen karşıtlığı üzerinden ele almıştır. Seçmek, özgür olmayı da içinde saklar. Oysa Türk halkı bu özgürlükten yoksundur. Tercihlerini vaatler, kişisel husumet ve çıkar odaklı yapma eğilimindedir. Bu durum değer yozlaşmasını ve özgürlük sorununu gündeme taşır. “*Günün Adamı, Yaşasın Demokrasi, İki Komşu, Vatan Kurtaran Şaban*” Taner’in seçmen bilinçsizliği ve siyasetçi kurnazlığını ele aldığı ülkeye, millete, mukaddes değerlere hizmet sloganlarının ardındaki köşe dönmeiliği yansıttığı eserlerdir. Haldun Taner, Batı’dan hazır alınan demokrasinin Türkiye’de halen karşılık bulamadığını düşünür. Demokrasi anlayışıyla çelişen uygulamalara dair tanıklıklarını, yoz siyasi çekişmeleri eserlerinde dile getirir. Taner’e göre demokrasi birey olabilmiş belirli bir dünya görüşüne sahip ülke çıkarlarını önceleyebilen bireylerin harcıdır. Ülkedeki politikacılar, menfaatlerini kolladıklarından halkı değerleri üzerinden yanıltma ve bu şekilde kurdukları menfaat düzeninin devamını sağlama niyetindedirler.

Mutluluk da Taner'in temel izleklerindendir. Taner, mutluluğun gerekçesiz ulaşılabilir bir ruh hâli olduğuna inanır. Mutluluğa erişimi beklentilerin sınırlı tutulması ile elindekinin kıymetini bilme ve hayata bakıştaki iyimserlikte görür. Anda olmak, mutluluğu maddesel değerlerin ötesinde küçük şeylerde aramak, doğanın bir parçası olarak güzellikleri yaşamak, üretmek, hümanist bir yaklaşımla hayata bakabilmek yazara göre mutluluğun reçeteleridir. Bu anlayışla yaşama sevincini konu alan anlatılarında yazar, mutluluğun büyük beklentilerde değil hayatın akışı içerisindeki sadelikte ve iyimser bir ruh hâlinde olduğunu sezdirir. “*Küçük Harfli Mutluluklar, Yalıda Sabah, Yaprak Ne Canlı Yeşil, Geçmiş Zaman Olur Ki, Piliç Makinesi, Fakaaat*” yazarın, insanlardaki mutluluk arayışını ele aldığı yapıtlar olarak öne çıkar.

Taner, eski-yeni karşıtlığı üzerinden yürüyen tartışmalara da anlatılarında yer verir. O, bu tartışmada tek yanlı bir bakış açısına sahip değildir. Onun ne eskiyi reddetmek ne de modern anlayışı tamamen benimsemek gibi bir yaklaşımı yoktur. Geleneğe ve kültüre sahip çıkan Taner, geçmişte kalmanın da sığılığını bilerek daima geçmişin de içinde yaşama alanı bulacağı bir modernlik tasavvuru ile hareket eder. Doğu ve Batı'yı iyi bilen bir aydın bakışıyla Taner, gelenekselle moderni uzlaştırmayı önerir. “*Fazilet Eczanesi, Eczanenin Akşam Müşterileri, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Lütfen Dokunmayın*” eski-yeni çatışmasının en belirgin hissedildiği eserleridir.

Yazar, sınıfsal yapılar arasındaki adaletsizliği de semboller üzerinden okura/seyirciye açık eder. Bir ütopya da olsa insanın eşit ve hür yaşadığı bir toplum arzusunu dile getirir. İnsan değişmedikçe toplumun da değişmeyeceğini, ezen ve ezilenlerin daima var olacağını düşünür. Ona göre, dünya ezenlerin dünyasıdır ve bu durum ezilenlerin de suçudur. Bundan çıkış yolu ise bireyin toplumun yanlış koşullandırmalarından sıyrılması, mücadele edebilme cesareti göstermesi ve kendi olabilmesinde aranmalıdır. Taner'in anlatılarında ezilenler, ne kadar çalışsalar da arzu ettikleri yaşama kavuşamazlar, en acı yanı da bu kaybedişlerini sorgulamadan kabullenmeleridir. Çünkü onlara her ne olursa olsun otoriteye, varlıklı insanlara saygı duymaları, haksızlığa uğrasalar da ses çıkarmamaları, hep iyi olmaları, çok çalışmaları ve toplumun düzeninin hiçbir şekilde değişmeyeceği öğretilmiştir. Ezenler ise geçmişten gelen zenginlikleri ve davranış kalıplarıyla aleyhlerinde olan şartlarda dahi kazanmasını bilirler. Bu yüzden fırsatçı, kaypak, köşe dönücü, sömürücü Efruz, hep kazanan, iyi niyetli, dürüst, çalışkan, itaatkâr Vicdani, hep kaybedendir. Taner'e göre insanlar, yükümlülüklerini yerine getiren iyi bir vatandaş olsalar da, adaletsiz düzene tepkisizlikleri, sömürülmeye ses çıkarmayışları, saflıkları ile var olan düzenin bir

parçasıdırlar. Toplumda güç koşullarda yaşam mücadelesi veren, ezilen, horlanan bu insanları iskambil oyununda altıdan küçük kâğıtlar olan “*Konçinalar*”a benzeten Taner, onların varlığını öbür yüksek kâğıtlara üstün mevki sağlamak olarak açıklar. Taner’e göre hayatı, hep kazanmak veya hep kaybetmek üzerine kurmak yanlıştır. Toplum, kişisel menfaatlerin ötesine geçebilen makulü arayan, düşünen, sorgulayan, mücadele eden bireylerle ancak bir yere gelebilir. Ne devekuşu gibi kafalar kuma gömülmeli ne de kişisel hırslar ve çıkarlar uğruna insani ve ahlaki değerler yok sayılmalıdır.

Türk toplumunda sanayileşme sürecinde ortaya çıkan gecekondu yaşamı da Taner’in anlatılarında önemli bir yer tutar. Bu insanlar, fakir, eğitimsiz ve korunmasızdırlar. Devlet otoritesinin olmadığı, emeklerin sömürüldüğü ve insani tüm şartlardan mahrum yaşadıkları mahallelerinde canlarını ve namuslarını emanet edecek bir kurtarıcı yaratma sevdasına düşerler. Bu arayış politikacılar ve sahte kahramanlarca kullanılacak bir malzemeye dönüşür ve kaybeden hep halk olur. Haldun Taner, Doğu toplumlarına has bir gelenek olan sorunlarını kahraman yaratarak çözme beklentisini eleştirir. Birey olmanın, özgürlüğünü kurma mücadelesi vermenin ve akıllı öncelemenin önemine işaret eder. Yazar, anlatılarıyla çürümüş toplum yapısını gözler önüne sererken bu çürümüş yapıyı göremeyen dikkatini asıl meseleler yerine olmadık tartışmalara yönelten ve enerjisini bölünerek birbiriyle kavga ederek tüketenleri uyarır. Ona göre “*Halk efkârını oyalamak*” düzen temsilcilerinin en büyük oyunudur. Taner, bu oyunu görmeyen bu oyunun bir parçası olan eşitlikçi ve mutlu bir yaşam arzusu için mücadele cesareti gösteremeyenleri onaylamaz.

Cinsellik temalı anlatılarında ise Taner, insanların ve toplumların cinselliğe bakışı üzerinden insanı anlamaya ve anlatmaya çalışır.” 45 Marka Seksapel, Ablam, Necmiye’nin Hatırı, Yaprak Ne Canlı Yeşil” hikâyeleri cinselliğin ön plana çıktığı anlatılardır. Cinsellik temalı anlatılar, genellikle yazarın gençlik yılları ve anılarının kurgulanmış şekilleridir. İnsani değerlerden ve duygusallıktan uzak cinsellik anlayışı yanında Taner, cinselliğin insanın doğasının bir parçası olduğunu da bu anlatılarda vurgular. Kadın ve erkeğin duygusal tatmin ve doğallıktan ziyade sahte kimlikleriyle cinselliği anlık zevke indirgemesini onaylamaz. Bireyin cinselliğe bakışından yola çıkarak toplumun fotoğrafını çekme çabasında olan Haldun Taner, insan olmanın değerleri öncelemekten geçtiği düşüncesini taşır. Toplumun iki kanadını oluşturan kadın-erkek ilişkilerinin de yazara göre insani bir çizgiye sahip olması gerekir. Aksi hâlde insan, cinselliği mekanikleştirme tehlikesiyle yüz yüze gelebilir. Cinsellik temalı anlatılarda verilen diğer mesaj ise kadınların daha olanaklı



bir yaşamı hak ettikleri yönündedir. Taner'in hikâyelerinde kadına, erkek egemen bir toplum gözüyle yaklaşmasının asıl nedeni toplumdaki bu çarpıklığı okurun yüzüne vurmaktır

Toplumdaki aile ilişkilerinin yozlaşmasına da değinen yazar, içsel bir uyum ve doyumdan ziyade yaşamsal konforu önleme üzerine kurulan aile yapılarının, bireylere mutluluk getirmediğini, yaşamsal doyuma ulaşamayan bireylerin de mutluluğu aile dışında aradığını anlatılarda vurgular. “İşgüzar Bir polis, Zilli Zarife, Huzur Çıkmazı, Ayışığında Şamata, Sancho'nun Sabah Yürüyüşü” bu toplumsal probleme yer veren anlatılardır.

Taner'in anlatılarında fetişlerde kendine yer bulur. “*Eller, Memeli Hayvanlar, Dürbün*” toplumdaki cinsel yönelimleri ele alan hikâyelerdir. Bu hikâyelerde yalnızlaşmış, toplumun dışına itilmiş kahramanların fetiş nesneler üzerinden toplumla bağ kurma ve doyum sağlama çabalarının altı çizilir. Ayrıca Taner, hikâyelerde fetiş nesneler “eldiven, meme, dürbün” üzerinden toplumdaki çürümüşlüğe göndermelerde bulunur, çıkarımlar yapar. “Eller” hikâyesinde kahramanın, asil bir kadın olarak gördüğü eldiven sahibinin aslında bir hayat kadını olduğu gerçeği sezdirilirken, “Memeli Hayvanlar” hikâyesinde meme'ler üzerinden toplumun zenginliklerinin birileri tarafından sömürülmesine gönderme yapılır, “Dürbün” hikâyesinde ise dürbün ile sosyal hayatta görünenin arkasındaki çürümüşlük okura/seyirciye gösterilir. Fetiş nesneler bu şekilde işlev kazanarak hem bireyin mutsuzluk ve doyumsuzluğunu hem de toplumun ikiyüzlülüğünü açık eden bir turnusol kâğıdına dönüşür.

Yalnızlık da Taner'in temel izleklerindendir. “Dürbün, Sebati Bey'in İstanbul Seferi, Dışardakiler, Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi, Sahib-i Seyf-ü Kalem” yaşlılık ve yalnızlık temalı anlatılardır. İnsan, kendini tanımlayabilmek için ötekilere ihtiyaç duyar. Çünkü ben'ini ötekilerle kurduğu yaşam deneyimleri görünür kılar. Bu bağlamda yalnızlık acı veren, kişiyi eksilten bir işlev görür. Fakat tek başına olma durumu kişinin tercihi bir eylemidir. İnsanlar düşünmek, üretmek, doğayla baş başa kalmak gibi birçok eylemi tek başına kalarak daha verimli yapabilirler. Yazar'ın yalnızlık temalı anlatılarında kahramanların yalnızlıkları bir seçimden ziyade zorunluluktur. Onların durumu toplumdan ve yeni değerler sisteminden ayrıksılığı imler. Kahramanlar, kendilerini ait hissetmedikleri, insani olmaktan uzak, çürümüş topluma uyum sağlayamazlar. Tepkileri ise kendilerini tecrit etmek ve farklı anlam alanlarına odaklanmak olur. Yazarın anlatılarında değişen toplumsal düzenin dışına itilmiş yaşlılara da telkini, çalışmak, üretmek, işe yaramanın hazzını yaşayarak hayatla sıkı bağlar kurmaktır. Bir işe yaramanın insanı hayata bağladığı görüşünde olan yazar “*Yaşamın durmadan değişme*” olduğunu savunur. Yaşlılığın alametinin, yaş

sayısı değil, gönül gücü eksikliği ve karamsarlık olduğu görüşünde olan yazar, üreten, faydalı olduğunu gören, hedefleri olan insanların yaşlı sayılamayacağını belirtir. Yaşlılığın zihinsel bir mesele olduğunu, felaket tellallığı yapanların ise: "...dünyaya verecekleri bir şeyleri kalmadığı için dünyanın da sonu geldi kuruntusundadırlar. Kendileri tükendiği için bütün kaynaklar da tükendi sanmaktadırlar. Asıl acınacak yaşlılar işte bunlardır" (Taner, 2015a: 24). sözleriyle açık eder. Yaşlı yalnızlığı, temalı anlatılarında toplumun dikkatini yaşlılara çekmeye odaklanan yazar, değişen dünyada yaşlıların toplum içinde yabancılaşmaya ve yalnızlaşmaya başladıklarını da gündeme getirir.

Taner'in zamana bakışı da anlatılarında geniş yer tutar. Haldun Taner, zamanı hızla, bilinçsizce tüketilecek değersiz bir kavram değil; her an'ı kıymetlendirilecek bir kavram olarak görür. Zamana mekanik, düzenleyici ve sınırlandırıcı bir kavramdan ziyade insanın yaşamla olan ilişkisini anlamlandıran ve sağaltan bir bakış açısıyla yaklaşır. "*Onikiye Bir Var, Karşılıklı, Şişhaneye Yağmur Yağıyordu*" zamanın öne çıktığı an'ın insanı ve dünyayı değiştirebilecek gücü ve kıymeti nüvesinde taşıdığının vurgulandığı hikâyelerdir.

Koşullandırılmış olmayı da onaylamayan Taner, toplumda gerek siyasi otorite gerekse sosyal yaşam normları insanı sınırlamaktadır, görüşündedir. Kültürel bir zeminden de yoksun olan birey, koşullandırılmışlık içinde kendini keşfetmekten uzak, tek başına bu sarmaldan çıkamamakta, özgürlüğünü yaşamakta zorlanmaktadır. Ayrıca yanlış koşullandırılmış bireyler, insanlara ve olaylara kendilerini koşullandıranların bakmalarını istediği gibi bakarak yanılmaktadırlar. "*Huzur Çıkmazı, Ayışığında 'Çalışkur', Neden Sonra, Lütfen Dokunmayın, Keşanlı Ali Destanı, Eşeğin Gölgesi, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Zilli Zarife*" bu koşullandırılmışlığı en iyi anlatan eserler olarak değerlendirilebilir.

Bu anlamda tek tipleşmeye "herkesleşmeye" vurgu yapan Taner, toplumun özgür olmak isteyen insanı koşullandırmalarla, sosyolojik ve psikolojik baskılarla yıldırıldığını vurgular. Bu nedenle Taner'in kahramanları özgür bir birey olamadıkları için mutsuzdurlar. Oysaki insan, özgür bir canlı olarak doğadaki diğer varlıklardan ayrılır. Taner'e göre insan ancak verili düzeni reddederek, kendilik bilincini inşa ederek bu kuşatıcı kalkanı kırabilir, bu şekilde kendi olmayı başararak zamanı anlamlandırabilir ve huzuru yakalayabilir. İnsanın gelişim ve değişimine bağlı olarak tekrar tekrar kendini kurabilme yetisinin önemine değinen yazar, verili anlamlardan sıyrılıp insanın hayatı yeniden anlamlandırmasının, kendi kurgusunu oluşturmasının da farkındalık ve derinlik isteyen bir süreç olduğu imasında bulunur. Başkalarının kurduğu, işleyişine başkalarının müdahale ettiği ayarsız saat olmaksızın durmuş bir saat olarak günde iki kez doğruyu göstermeyi yeğler.

Haldun Taner'in anlatılarına genel olarak bakıldığında sık sık birey olmanın önemine vurgu yaptığı görülür. Çünkü yazar, kurgusunu kendi oluşturmuş iç ritmini sağlamış insanın, hayatın ritmini de yakalayabileceği düşüncesindedir. Özgür olmanın, mücadele etmenin kafayı kumdan kaldırarak gerçekleri görmenin değerine vurgu yapan Taner, kendi özel hayatında da bu tavrını birçok olayda somutlamış bir yazardır. Yazar, sansüre uğradığında, 147'ler olayıyla üniversiteden uzaklaştırıldığında, elindeki tek mücadele aracı olan sanatı kullanmaktan çekinmemiştir. Yazarın bu tavrı düşünce ve eylemlerinin örtüşüm ve tutarlılık içinde olduğunu açık ederken sahici olmanın da göstergesine dönüşür. Çünkü günlük yaşam pratikleri ve alışkanlıkları içerisinde boğulan, tarihselliğini kuramamış, benliğinden uzaklaşmış insan, Taner'in "*deve kuşu*" metaforuyla imlediği gibi gerçeklere gözlerini kapatan zamanı unutarak yaşayan ve hayatın kıymetini kavramadan ölen bir varlıktır.

Taner'in anlatılarında bireysel ve toplumsal "yozlaşma" da geniş yer tutar. Yazar, kurumsal yozlaşmanın devletin bütün kurumlarına sirayet ettiğini gösterir; fakat okura bir çözüm önerisi sunmaz. Bu tavırla okuru, metnin düzlemine çekerek tedirgin etmeyi amaçlar. Bir anlamda anlatılarında eleştirdiği "*koşullandırma*" tuzağına düşmeden, okurdan düşünmesini talep eder. "*Rahatlıkla, Dairede Islahat, Bir Çuval İncir, Made In USA, Kooperatif, İşgüzar Bir Polis, Tuş, Heykel, Timsah, Sonsuza Kalmak, Ve Değirmen Dönerdi, Ases, Harikliya, Vatan Kurtaran Şaban, Günün Adamı*" Taner'in bireysel ve kurumsal yozlaşmalara değindiği eserler olarak öne çıkar.

Ölüm fikri, yazarın anlatılarında kişinin kendisini tanıma ve varlığını anlamlandırma sürecinde bir aydınlanmaya kapı aralar. Taner'in kahramanları ölümle yüzleştiklerinde varlık içindeki acziyetlerini görerek ben merkezli iddialarının geçersizliğini kavrarlar. Geçerliliği ise sahici bir kimlik inşa etmenin değerliliğinde bulurlar. Bu kahramanların hikâyelere konu olmasının simgesel karşılıkları ise modern Türk toplumundaki kimlik karmaşasına dair yazarın bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Bu problem için ima edilen çözüm ise insanın kendisini sahici ve varlıkla uyum içinde inşa edebilme, egoizmle ağırlaştırılmış yüklerinden arınma, topluma karşı ikiyüzlü olmamanın tutarlılığı şeklinde anlaşılabilir. Taner'in "*Bir Motorda Dört Kişi, Gülerek Ölmek*" hikâyeleri kahramanların ölümle karşı karşıya kaldıklarında sahtelikleriyle yüzleştikleri eserlerdir.

Taner, sanatçıyı fayda üreten öldükten sonra da eserleriyle ve fikirleriyle yaşamak arzusunda olan bir insan olarak değerlendirir. "*Anılmak Üzere*" yazısında "Sanatçı ne için yaratır? Elbet yaratmak için yaratır. Başka türlüünü yapmadığı için yaratır. Ama yarattıktan sonra ister ki yarattığı bir işe yarasın. Hele hele, o öldükten sonra da kalsın, unutulmasın"

(Taner, 2015b: 126). diyerek yazarın birikimini eserleriyle okura ve izleyiciye aktarma gerekliliğine/yükümlülüğüne inanır. Yazar, kendisi için bu gerekliliği aldığı iyi eğitimin bir borcu olarak görür. Bu borcu kendisi, ironi ve mizahla kıymetlendirdiği eserleri vasıtasıyla insanları uyarak iyiye, güzele sevk ederek ve Türk tiyatrosuna yeni bir soluk getirerek ödemiştir. Onun kurgularında birey ve topluma dair sert eleştiriler olsa da yazar, insana sevgisini gizlemez, edindiği kültür ve tecrübe ile de okura/seyirciye hakikati sezdirmeye, geleneksel değerlerle sentezlediği ideal insan tasavvurunu gerçekçi ve samimi bir tavırla aktarmaya gayret eder.

Sanatta ideolojik yaklaşımı reddeden, belli kalıpların içine girmek istemeyen yazar, ulusaldan evrensele evrilen üslubuyla insan üzerine odaklanmış toplumun ve insanın değişim serüveninde örselenen insanların dramını eserleriyle açıklamaya çalışmıştır. Taner, çözüm üretmez, olanı gösterir. Zaten yazarın anlayışına göre “Aydın olmanın özü, çölde haykıran ses olmaktır. Aydın varlığı insanları mutlu etmek için değildir, tedirgin etmek içindir” (Taner, 2014: 12). Dünyadaki sanayileşme hareketleri ile yeni bir sürecin yaşandığı dünyada Türk halkı da kimlik bunalımları, emek sömürsü, kapitalizmin yıkıcı etkileri ve değerler yitimiyle karşı karşıya kalmıştır. Yazar da bu dönemi hikâye, tiyatro ve köşe yazılarıyla ele alıp verili hayatın dışında daha iyi bir yaşamın mümkün olduğu gerçeğini haykıran bir ses olmuştur.

Haldun Taner’in anlatımında, göze çarpan bir taraf da insanlığın birikimini olan evrensel eserlerin de metinlere sindirilmiş olmasıdır. Anlatılarda Antik çağ metinlerinden mitolojiye, arkeolojiden sanata, Doğu ve Batı’nın temel kaynaklarına kadar geniş bir yelpazede alıntı ve göndergelerin metinlerarasılık yönteminin imkânlarıyla hikâye ve oyunları kıymetlendirdiği görülür.

Taner, eserlerini yaşadıklarından, gözlemlediği olaylar ve kişiler üzerinden kurgular. Bu bağlamda anlatıda fiziksel özellikler ve davranış kalıplarının yanı sıra kahramanlar kullandıkları dil ile de kurmaca bir yapının unsuru görünmekten ziyade yaşanmış bir gerçekliği okura sezdirirler. Dilinin akıcılığı yanında duyarlı bir anlatıcı portresi çizen Taner, bir solukta okunan anlatılarıyla okurunu da popüleritesini de kendi yaratmıştır. Canlı tasvirleri, hayatla örtüşen diyalogları, geriye dönüş, mektup gibi doğal anlatım teknikleri ile yorum ve kurgu yeteneğini birleştirebilen Taner, özgün bir üslubu anlatılarına yansıtabilmiştir.

Osmanlının son dönemine ve Cumhuriyet’e tanıklık eden yazar, ailesinden tevarüs eden Türkçenin eski kullanım ve sözcük zenginliğini eserleriyle başarılı bir şekilde geleceğe taşımıştır. Onun anlatılarında Osmanlı Türkçesinin sözcükleri ve söz kalıpları Türkçenin bir zenginliği olarak yer alır. Taner, dil konusunda bağnaz bir tutumu tercih etmez. Arapça, Farsça kelime ve dil yapıları kahramanların dönemsel ve zihinsel görünürlük işaretleri olarak kullanılır. Bu bütünleyici, zenginleştirici yaklaşım Taner’in tiyatrodaki gerçekleştirdiği geleneksel ile modern birleştirme çabasıyla paralellik arz eder.

Hayata bakışını eserlerinde kullandığı dil ve anlatımla belirginleştiren, her eserinde yeni bir bakış açısı ve anlatım biçimi deneyen Haldun Taner, Buffon’un “*Le style est de l’homme même*”, sözünü “Kişiliği olmayanın kişisel bir söyleyiş tarzı olmayacağı” (1987b: 143). şeklinde yorumlayarak ince ve zarif üslubuyla eserlerinde kişiliğini ortaya koymuştur.

Haldun Taner, sokağın sesini yansıtan yazarlardan biri olarak dilini de hayatın olağan akışına uygun kullanmaya gayret etmiştir. Onun anlatılarında sohbet türünün samimi ve içten havasının dile yansıdığı sezilir. Okunmak ve her insana ulaşmak gayretiyle yazan Taner, seçkin bir anlayış yerine her kesimden okurun anlayabileceği bir dili tercih eder. Anlatılarındaki kahramanlar, fiziksel özellikleri yanında dili kullanma biçimleriyle de günlük hayatta karşılaşılan tiplerdir. Taner’in konuşma üslubunu en çok kullandığı bölümler, anlatılardaki diyaloglardır. Hayatın bir yansıması olan kurgularında Taner, okuru ve izleyiciyi her gün tanık olduğu konuşma üslubuyla karşı karşıya bırakarak doğal bir akış yakalamış bireye ve topluma eleştirilerini tüm doğallığıyla ifade edebilmiştir.

Haldun Taner, hikâyelerinde ve oyunlarında, genellikle İstanbul’da yaşayan insanları ele alır. Bu bağlamda sanayileşmenin getirdiği göç kavramı, ön plana çıkarken İstanbul’a iş bulma kaygısıyla akın eden Anadolu’nun her yerinden insan, onun anlatılarında kendine yer bulur. Bu insanların geldikleri bölgeler de yazarın anlatılarında sıkça yer verdiği ağız özellikleriyle belirginleşir. Yazar, dili kullanma biçimleri üzerinden kahramanlarına gerçeklik katarken onların olaylara bakış açıları ve eğitim durumlarını da ağız özellikleriyle okura sezdirir. Ayrıca dili kullanım özellikleri kahramanların göç edip geldikleri bölgenin gelenek, görenekleri ve sosyal yapısına göndermelerde de bulunur. Bu yaklaşım ağız kullanımı ile standart dil kullanımının anlatılarda anlamlı bir karşılığı olduğu sonucunu doğurur.

Taner’in kahramanları özellikle cinsel çağrışımları olan argolarla, “*kabadayı argosunu*” kullanırlar. Bu durum Taner’in toplumsal hayatta dikkat çektiği kadının cinsel

bir obje olarak görülmesi ve ezilen insanların kendilerine bir kahraman arama çabalarıyla örtüşür. Küfür ise sosyal hayatta istenilen bir kullanım olarak görülme de hayatın gerçekleri göz önüne alındığında iletişimde kendine yer bulur. Özellikle şehrin varoşlarında yaşayan insanlar, genelev kadınları, her türlü işte çalışarak hayatını idame ettirmeye çalışan ve hayatın acımasızlığıyla yüzleşen işçiler, argo kullanımları ve küfürlü dilleriyle dikkat çekerler.

Taner, felsefe, sosyoloji, psikoloji yanında sanatın her dalı ile ilgili terimlere eserlerinde yer verir. Hayatın içinde olmayı seven ve iyi bir gözlemci olan Taner, anlatılarında yer verdiği meslek gruplarına dair terimlere de sık sık başvurur. Yazarın terim kullanımı metnin gerçekliğine katkı sunarken okura da terimlerle oluşturulan doğal atmosfere nüfuz etme imkânı sağlar.

Haldun Taner, anlatılarında ironiyi anlamı sağaltan, katmanlı bir anlatıma kapı aralayan bir unsur olarak değerlendirir ve kullanır. İroni, estetik bir yaklaşımla görünür anlamın altında gizlediği eleştiriyle anlatıya güç katarken otoritenin sansüründen de yazarı koruma işlevi görür. Okur ve seyirciyle bir işbirliği ve anlaşmayı da gözeten ironi muhatabından “*örnek okur*” beklentisi içindedir. Taner’in toplumun yozlaşmasını, yanlış koşullanmışlığı, gelir adaletsizliğini, politikacıların erdemsizliklerini, ezen-ezilen ilişkisini, maddeci anlayışı eleştirmeyi odağına aldığı düşünüldüğünde ironi, Taner’e geniş ve tesirli bir anlam alanı açar. Taner, otoritenin dayattığı, toplumun normalleştirdiği, bireyin yanlış koşullandırmalarla aldatıldığı çıkar odaklı ve insani olmayan yanlış düzeni kabul etmez. Bunun yerine kendi anlam alanını oluşturmaya çalışır. Buradan hareketle düzenin yanlışlığını insanlara, eserlerindeki ironi marifetiyle haykırır. Bu haykırış, Taner’in toplumun insanı doğumdan itibaren yanlış koşullandırmasına, özgürlüğünden mahrum etmesine, sanayileşmenin insanı maddeye ve güce yöneltmesine, yapaylaştırmasına ve insanî değerlerin yozlaşp bozularak en güzel şekilde yaşanması gereken hayatın anlamsızlaştırılmasına isyanı olarak değerlendirilebilir.

Taner, anlatılarında okurdan ve izleyiciden “*keşfedilmeyi*” bekleyen ve “*kapalı ironi*” olarak adlandırılan “söz ironisiyle” “dramatik ironiyi” sıklıkla kullanır. Bunun nedenini ise yazarın insanlara ve olaylara uzaktan bakabilme yeteneğinde görmek mümkündür. Çünkü onun anlatıları, sosyal hayatın yozlaşmış ve çürümüşlüğüne gören bu durumdan hoşnut olmayan bir entelektüel bakışının yansımasıdır.

“*Haldun Taner ve İnsan*” başlığıyla Haldun Taner’in anlatılarında “insan problemi”ne odaklanılan bu çalışmada, yazarın hangi hâllerde insanı onayladığı, hangi hâllerde onaylamadığı anlatılardaki olaylar ve durumlar üzerinden tespit edilmiştir. Bu şekilde Haldun Taner’in kendi ontolojik var oluş yolculuğu paralelinde insana yaklaşımı ve ideal insan tasavvuru belirginleştirilmiştir. Bu çerçevede insan problemine evrensel bir ufuktan ve varoluşsal arayışlar üzerinden yaklaştığı tespit edilen Taner, anlatıları ve kahramanlarının eylemleriyle Türk insanına odaklansa da onun insana yaklaşımı ve izlekleri göz önüne alındığında tüm insanlığa seslendiği varsayılabilir. Bu bağlamda Haldun Taner’in tiyatro, hikâye ve gazete yazıları dikkate alındığında “*ideal insan*” tasavvuru ile ilgili şu tespitler yapılabilir:

Taner, toplumun insanı yanlış koşullandırdığı görüşünü savunur. Buradan hareketle insanın kendini sınırlayan, verili düşüncelerden kurtulması gerekliliğine inanır. Bu şekilde insan, kendini yeniden inşa edecek özgün ve özgür bir kimliğe kavuşacaktır.

Taner, kurtarıcı arayan insan ve toplumu onaylamaz. Ona göre insan kurtarıcı aramak yerine sorunlarını kendine özgüvenini kurarak çözebilmelidir. Kurtarıcı arayan toplumlar aciz toplumlardır.

Yazara göre insan, zaman içre yaşayan ve sonlu bir varlıktır. Bu bilinçle her an’ın kıymetini bilmeli zamanı hissederek, duyumsayarak şuurlu bir biçimde yaşamalıdır.

Taner, insanın hayatta mutluluğu yakalayabilmesi için bir “*anlam bulma*” ihtiyacı içerisinde olduğunu savunur. Çalışmak, üretmek, faydalı olmak insanı yaşama bağlayan mutlu kılan anlamlar olarak anlatılarda vurgulanır. Taner, bu şekilde üretmeyi, ideal insan anlayışının temeline oturtur.

Taner, mutlu olmayı bir ruh hâli olarak tanımlayarak, insan, mutlu olmak istencinde olursa küçük de olsa her şeyden bir mutluluk payesi çıkarır, görüşündedir.

Onun anlatılarıyla tasvip ettiği insan, doğa ile barışık, doğanın güzelliklerini her fırsatta içine sindiren, doğayı seven ve koruyan insandır.

Taner, anlatılarında ikiyüzlülüğü onaylamaz. Ona göre insanın sözleriyle davranışları tutarlı olmalıdır. Taner’in anlatılarında özellikle siyaset, sanat ve akademi dünyası bu sınırı geçemez.

Haldun Taner, “Salt İnsana Yöneliş, Timsah, Ve Değirmen Dönerdi, Heykel, Sonsuza Kalmak, Yaprak Ne Canlı Yeşil” adlı anlatılarda sanat dünyasını öne çıkarır. Sanat

dünyasının yozlaşmış hâlini, kamplaşmaları, seviyesiz tartışmaları, sansürü, sahteciliği, sanatta taklitçi zihniyeti hedefine koyar. Bu anlatılarda ayrıca toplumun sanata sığ bakış açısı da eleştirilir. Taner, entelektüel bir sanat ortamı hayal ederek sanatçının özgün eserlerle üretim yaptığı, akademisyenlerin liyakatle çalışıp ülkenin gelişimine katkı sunduğu bir arayışın özlemini eserlerinde dile getirir.

Taner, aşkı yücelten, aşkta sadece fiziksel değil içsel bir doyumu da arayan insanı, ideal insan düşüncesi içerisinde görür. Onun eserlerinde aile kurarken duygusal örtüşümden ziyade yaşam konforunu önceleyen insanlar, mutlu olamazlar. Ona göre mutluluğu dışarıda arayan insanların oluşturduğu toplum da huzurlu olamaz.

Kadının toplum içindeki rolünü önemseyen yazar, kadınlara cinsel bir obje olarak bakılmasını anlatılarındaki kahramanların yozlaşmış hâlleri üzerinden okurla/seyirciyle paylaşır. Ona göre toplumun kadına sadece cinsellik merkezli bir rol biçmesi kabul edilemez. Cinsiyet üzerinden değil de kadın ve erkeğe “insan” kimliği üzerinden yaklaşan Taner, toplumda horlanmayan, eşit haklara sahip, özgür bir kadın tasavvuru içindedir.

Taner, ayrıca türedi zenginlerin, sonradan görmelerin insanlara üstenci bakışlarını eleştirir. Ona göre insan, “insan sevgisini” sevgilerinin önüne koyarak tüm insanları insani hatalarıyla kabul edip sevebilmelidir.

Sahteliği, maskeli olmayı şiddetle reddeden Taner, özentili tavır ve davranışlar yerine insanın tüm çıplaklığıyla kendisi olması gerektiğini savunarak anlatılarıyla maskeli insanların maskelerinin ardındaki gerçekleri, okura göstermekten çekinmez.

İnsanların birbirleriyle olumlu ve uyumlu bir şekilde etkileşim içinde olmasının önemine vurgu yapan Taner, bu görüşünü hikâyelerinde insan-nesne (saat), insan-hayvan (kedi-köpek) ilişkisi üzerinden çarpıcı bir şekilde vurgular. “*Karşılıklı*” hikâyesinde saatin su geçirmezlik özelliği olmamasına rağmen yazarın, saatte o özelliğin olduğuna inanması nedeniyle saat, uzun süre su geçirmez. Yazar bunu saatle arasındaki karşılıklı güvene bağlar. Buradan hareket eden Taner, insanın insana güvenmesi ile birçok sorunun da çözülebileceğine işaret eder.

Hikâyelerinde ve oyunlarında herkesin gelirden eşit pay aldığı, eşitlikçi ve demokratik bir düzeni savunan yazar, bu görüşleriyle Sosyalizme ve “*Toplumcu Gerçekçi*” edebiyata yaklaşır. Topluma sınıfsal bir pencereden bakmanın yanlışlığına işaret eden yazar, modern



insanın kendilik bilincine erişmiş, egolarından sıyrılmış eşitlikçi bir anlayışa sahip olması gerektiğini savunur.

İnsanın kendini bilmesinin gerekliliğine odaklanan Taner, mevki, makam, zenginlik peşinde koşan değil; ehli olmadığı işe girişmeyen insanı takdir eder.

Taner, ahlaksızlığı yoksula reva gören anlayışa karşıdır. Zengin olsun fakir olsun her insanın ahlaklı bir yaşam arzusunda olması taraftarıdır.

Taklitçi anlayışı, geçmişte kalmayı her seferinde mizahın konusu yapan yazar, geçmişin de içinde olduğu bir şimdiyi önceleyen özgün kültürünü geleceğe taşıyan ama yeniyile de örtüştürebilen insanı makul görür.

Ezilen ve sömürülen insanların varlığına da işaret eden yazar, onların kurtuluşunun “*devekuşu*” olmaktan vazgeçip kafayı kumdan kaldırmalarında bulur. Bu bakımdan sömürülmeyi kabullenmeyen, gerçekçi ve mücadeleci insanı takdir eder.

Taner, hümanist bir anlayışın egemen olduğu bir insanlık hayali kurar. Bu bakımdan anlatılarında ırkçı bir yaklaşım sergilemez. Onun anlatılarında birçok ırktan ve kültürden insan kendine yer bulur. Kùltürler arası çatışmaları veya Hitler Almanya’sının şovenist yaklaşımını, ırkçı anlayışın yanlışlığını okuru göstermek okuru uyarmak ve bilinçlendirmek amacıyla kullanır.

Sade yaşayan, elindekiyle mutlu olmasını bilen insanı takdir eden Taner, mutluluğu hayatın içindeki küçük ayrıntılarda bulan insanları olumlar.

Yaşlılarına sevgi ve saygı gösteren onları yalnızlığa mahkûm etmeyen bir toplum ve insan arayışı da Taner’in anlatılarında öne çıkar.

Karşıtlık yaratarak insan gerçekliğini netleştirme çabası içinde olan yazar, bu şekilde okurun ve izleyicinin doğru ile yanlış estetik bir düzlem içinde, nutuk atmadan, kırmadan, dökmeden anlamasına yardımcı olmaya çalışır. Taner, anlatılarında: ezen - ezilen, özgür - koşullandırılmış, üst sınıf - alt sınıf, tarih - dedikodu, ahlaklılar - ahlaksızlar, varlıklılar - yoksullar, eski - yeni, kadın - erkek, değer - çıkar, ihtiyar - genç, yaşam - ölüm, görünen - aslında olan, aldanana-aldataan, doğa - şehir, Türk kültürü - Alman kültürü, aşk evliliği - menfaat evliliği, insan - hayvan, Batı - Doğu karşıtlıkları üzerinden okura/seyirciye insan ve toplumu açık ederken olması gerekenler konusunda da muhatabını sorgulamaya ve düşünmeye sevk eder.

Yazar olabilmenin koşulunu insani vasıfları içselleştirmiş olma olarak belirleyen Haldun Taner, insanın hâllerini eserlerinde görünür kılarken Türk toplumunun değişen değerler konusundaki tavrına da açıklık getirmeye çalışır. İnsan ilişkilerinden yola çıkarak toplumun bozuk yapısına göndermeler yapan metinler, okur ve izleyiciye hem ayna görevi görür hem de farkındalık kazandırır.

“Çağımız suskunların güme gittiği bir çağdır. Susan hakkını kaybeder. Bilgelige de artık pabuç bırakan kalmadı... Demokrasi konuşma rejimidir” (Taner, 2015b: 120). anlayışı içinde Taner, daha mutlu bir toplum arzusuyla üretmeyi ve yazmayı hayatının merkezine koymuştur. Yazmayı hayata tutunmanın bir aracı olarak gören Taner, “Aldık elimize kalemi yazdık durduk, ...Yalnızlığımızda, umutsuzluğumuzda bizi yok olmaktan kurtaran bir can simidi gibi ona sarılıp yazdık (Taner, 2018b: 242). sözleriyle yazmayı bir yaşam biçimi olarak gördüğünün altını çizer. Yazdıklarıyla toplumda ezilen, horlanan, gelirden eşit pay alamayan, yanlış koşullanmış insanlara seslenen yazar, onlardan çağdaş normlar ve insani değerler çerçevesinde hak ve özgürlükler temelinde bir yaşam için mücadele etmelerini bekler. Yazma amacını da faydalı olmak olarak belirleyen Taner: “...Uyarmak için yazdık, öğretmek için yazdık, ...İnsan gerçeğini yakaladığımız bir yanı ile Türkiye gerçeğini ayrı bir açıdan verdiğimiz umuduyla yazdık. Yararlı olmak duygusuyla yazdık” (Taner, 2018b: 242). sözleriyle vurgulamıştır.

Son söz olarak diyebiliriz ki Taner, anlatılarında insan problemi üzerine yoğunlaşmış insanın toplum içinde düşünce ve eylemlerine odaklanarak insanı anlama/anlamlandırma çabası içinde olmuştur. Eleştirel gerçekçi bir bakış açısıyla ironi ve mizahı anlatımının merkezine koyan Taner, dilinin sadeliği ve akıcılığı ile geniş bir okur/seyirci kitlesine ulaşmış döneminin tanıklığını yapmıştır. Koşullandırılmış olmayı, ahlaksızlığı, sömürülmeyi, yozlaşmayı, sahteliği onaylamayan Taner, insan sevgisi ve evrensel değerleri temel alan anlayışıyla Türk insanının çağdaş, demokratik, eşitlikçi bir düzende refah ve mutluluk içinde yaşama özlemini eserleriyle dile getirmiştir.

## 6. KAYNAKLAR

- Adıyaman, H. (2012) Haldun Taner Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı, Doktora Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi.
- Adler, A. (1996a). *İnsanı Tanıma Sanatı*, Çeviri: Şipal K. 5. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Adler, A. (1996b). *Yaşama Sanatı*, Çeviri: Şipal K. 5. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Akatay, A. (2003). Örgütlerde Zaman Yönetimi, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (10), 281-300.
- Aksan, D. (2013). *Türkçenin Gücü*, 14. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Aktan, CC. (2009) Ahlak ve Ahlak Felsefesine Giriş, *Hukuk ve İktisat Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 1, S.1, s.38-59.
- Aktaş, Ş. (2007). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, 5. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, 2. Baskı, Ankara: Öteki Yayınları.
- Akyüz, K. (2000). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Alay, O. (2019). Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihsel Süreci, *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 116 (808), 22-30.
- Aristoteles, Augustinus, Heidegger (1996), *Zaman Kavramı*, Çeviri: Saffet Babür, 1. Baskı, Ankara: İmge Kitapevi.
- Arslan, F. (2012). “Onikiye Bir Var” ve “Karşılıklı” Öykülerinde Zaman/Bellek Tercihleri, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 5, Sayı: 8, s.13.
- Arslan, AD. (2017). Haldun Taner’in “Karşılıklı” Adlı Öyküsünün Seymour Chatman’ın Anlatı Diyagramı Bağlamında Analizi, *Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, (10), s.111-122.
- Arslan, S. (2014). Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Hayat Ağacı. *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1), 59-71.
- Arslan, DA. (2004). “Temel Sorunları ve Açılımları ile Sınıf Teorisi, Sınıf Bilinci ve Orta Sınıflar” *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2004 / 2: 126-143.
- Ataç, N. (2020). *Gene Yalnızlık –Seçme Denemeler*, Hazırlayan: Raşit Çavaş, 7. Baskı, İstanbul: YKY.

- Aydın, N. (2010). Haldun Taner'in Öykülerinin İzleksel Tahlili, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ. T.C. Fırat Üniversitesi.
- Aygül, H.H. (2015). Birlikte Yaşama Kültürü Bağlamında İnsan-Doğa Diyalektiği, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 51, s.66.
- Aytaç, G. (1986). *Goethe Der Ki*, 2. Baskı, 534, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aytaç, G. (2019). 19. *Yüzyıldan Günümüze Türk Edebiyatında Öykü*, Ankara: Hece Yayınları.
- Ayyıldız, M. (2011). *Yakın Dönem Türk Romanı ve Roman İncelemeleri*, 1.Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001) *Karnaval'dan Romana Edebiyat teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, 1. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balcı, HA. (2019). Dilbilimsel Açıdan Argoda “Kabadayı” ile İlgili Sözcüklerin Kavram Alanı. *Kongre Kitabı*. 1. Uluslararası Beydağı Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi 20-22 Aralık, Malatya, s.111-121.
- Balcı, M. (2010). “Hiçbiryer Romanında Dil, Üslup ve Anlatım Özellikleri”, *Belleten-1* s.165-182.
- Banarlı, N.S. (2017). *Türkçenin Sırları*, 54. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Baran, A. (2011). Yaşlılığın Sosyal Boyutu, İçinde: Kutsal YG. (Editör). *Yaşlanmak Ayrıcalıktır*, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 23-32.
- Barrett, W. (2016). *İrrasyonel İnsan*, 2. Baskı Çeviri: Özer S. , Ankara: Hece Yayınları.
- Baş, MK. (2010). Sezai Karakoç Şiirinde Ölüm, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 5/1 Winter 2010, s.774-818.
- Baş, MK. (2018). Oryantalizm ile Feminizm Arasında Türkiye'deki Kadın Yazarların Eserleri, *Ulusa: Uluslararası Çalışmalar Dergisi UÇAK | 2018 Özel Sayısı Cilt 2, S. 2*, s. 25-40.

- Baş, MK. (2019). “Ömer Seyfettin Kurgusunda İroni ile İnşa Edilen Ahlâki Söylem: “Zeytin Ekmek” Hikâyesi Örneği”, Hikâyenin Türkçe Sesi: Ömer Seyfettin, *Hece*, Özel Sayı 37, S.265, Ocak 2019, Yıl: 23, s.202-209.
- Başbuğ, ED. (2017). Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner, ed. Kerem Karaboğa, *Haldun Taner’in Tiyatro Oyunlarında Söylemin Kuruluşunun Anlatıbilimsel İncelemesi*, s.39-56, İstanbul.
- Bauman, Z. (2018). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, 3. Baskı, Çeviri: Nurgül Demirdöven, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baydar, M. (2105). *Edebiyatçılarımız Ne Diyor?* , s. 283-288, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayrak, Ö. (2009). Haldun Taner’in Hikâyelerinde Ruhsal Değişim Süreci, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/8 Fall, 684-697.
- Bayrak, Ö. , Özcan, M. (2015). Haldun Taner’in Hikâyelerinde Dil ve Üslup, *Kesit Akademi Dergisi*, Yıl: 1, S. 1, s. 58-68.
- Bayrak, Ö. , Yaprak, T. (2013). Türk Hikâyeciliğinde Haldun Taner’in Yeri ve Kitaplarında Yer Almayan “Töhmət” Adlı İlk Hikâyesi, *Tarih Okulu Dergisi*, Yıl 6, S. XV, s. 481-498.
- Belge, M. (1989) *Marksist Estetik*, 1. Baskı, İstanbul: BFS Yayınları.
- Berger, J. (2007). *Sanat ve Devrim*, Çeviri: Berker B. 3. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri*, 24. Baskı, Çeviri: Salman Y. , İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (2015). *Gülme*, 4. Baskı, Çeviri: Avunç Y. , İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergson, H. (2018). *Yaratıcı Tekâmül*, Çeviri: Tunç MŞ. 2. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Bergson, H. (2019). *Metafizik Dersleri*, Çeviri: Beşiktaşlıyan BG., İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Bircan, HH. (2001). *İslam Felsefesinde Muthuluk*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi.
- Bolat, T. , Issı, AC. (2018). *Hikâye Kuran Nesneler*, 1. Basım, Ankara: Hece Yayınları.

- Booth, WC. (2012). *Kurmacanın Retoriği*, 1. Baskı, Çeviri: Doğan BO., İstanbul: Metis Yayınları.
- Boratav, PN. (2017). *Folklor ve Edebiyat -I-*, Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Borgna, E. (2020). *Ruhun Yalnızlığı*, 6. Baskı, Çeviri: Çilingiroğlu MM., İstanbul: YKY.
- Boynukara, H. (2000). Hikâye ve Hikâye Kavramları, *Hece Dergisi*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı 46-47, 3. Baskı 2018, Ankara.
- Bulut, F. (2018). ‘Metinlerarasılık’ Kavramının Kuramsal Çerçevesi, *Edebî Eleştiri Dergisi*, 2(1), 1-19.
- Buttanrı, M. (2006). Türk Edebiyatında Tiyatro: Cumhuriyet Devri, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, S. 8, s. 203-243.
- Camus, A. (2017). *Sisifos Söyleni*, 37. Baskı, Çeviri: Yücel T., İstanbul: Can Yayınları.
- Cicero (1990). *İhtiyarlık*, Çeviri: Sarıgül A. , İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Çamurdan, E. (2006). *Haldun Taner Seyir Defteri*, 1. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Çapak, İ. (2015). Kıbrıslı Zenon ve Stoa Okulu, Yakın Doğu Üniversitesi, *İslam Tetkikleri Merkezi Dergisi*, Yıl 1, Cilt 1, S. 1, s. 9-20.
- Çelik-Yalçın, SD. (2002). Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar, *Türkbilig*, S.3, s.106-129.
- Çelik, D. (2017). 147’ler ve Haldun Taner’in Timsahı, *Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner*, edt. Kerem Karaboğa, YKY, İstanbul, s.70-86.
- Çetin, N. (1998). *Edebî Sanatlar. Edebiyat Bilgi ve Kuramları*, edt. Güneş Z., AÖF Yayınları, Eskişehir, s.200-226.
- Çetin, N. (2004). *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Çetin, N. (2011). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Çetişli, İ. (2008). *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, 1.Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çıkla, S. (2002). Romanda Kurmaca ve Gerçeklik, *Hece Dergisi*, Türk Romanı Özel Sayısı: 65, 66, 67. s.111-129.

- Çiçek, A. , Yağbasan, M. (2019). Küfür ve Argonun Gündelik İletişimdeki Yeri (Üniversite Öğrencileri Özelinde Bir Alan Araştırması). *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (32), 13-37.
- Çoban, H. , İrmiş, A. (2018). Yöneticilerde Narsisizm Üzerine Bir Araştırma, *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 14(1), 123-146.
- Çüçen, AK. (2006). Heidegger ve felsefe. *FLSF, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (s 1), 7-24.
- Dellaloğlu, BF. (2010). *Romantik Muamma*, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dellaloğlu, BF. (2012). *Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya*,1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, A. (2006). Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, s. 99-128.
- Demir, A. (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı: Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 dönemi)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Demir, A. (2012). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde İronik Gerilim, *Türk Yurdu*, 2012-1, 293, s.54-57.
- Demir, A. (2019). Mizahi Kahramanın Doğuşu: Ömer Seyfettin'in Efruz Bey'i. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 8(1), 392-404.
- Demir, N. (2002). Ağız Terimi Üzerine, *Türkbilig*, (4), 105-116.
- Demirdağ, AR. (2012). Sersem Kocanın Kurnaz Karısı: Oyun İçinde Hangi Oyun? *Adıyaman Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 5, S. 8, s. 31.
- Descartes (1995). *Felsefenin İlkeleri*, 4. Baskı, Çeviri: Akın M., İstanbul: Say Yayınları.
- Dizdaroğlu, H. (1975). Hâlit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, (2008, 2. Baskı Tıpkı Basım), s.53-65, Ankara.
- Doğan, A. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 4 /1-I ( 409-422).

- Düzgün, D. (2002). Geleneksel Türk Tiyatrosu, Türkler Ansiklopedisi, C. 15, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Eco, U. (2016a). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, 9. Baskı, Çeviri: Kemal Atakay K. İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2016b). *Açık Yapıt*, 3. Baskı, Çeviri: Esmer T. , İstanbul: Can Yayınları.
- Eker, G.Ö (2017). Mizah, Tanrı'dan Bir Armağan mı Yoksa Şeytanın Getirdiği Bir Ceza Yöntemi mi? Sosyal Normların Cezalandırma Yaptırımı Boyutunda 'Sosyal Ceza Olarak Gülme'. *Folklor / Edebiyat*, 23(92), 49-62.
- Enginün, İ. (2012). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 12. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ, Kerman Z. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-2 Hikâye (1860-1923)* İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erden, A. (2009). *Çağdaş Türk Öykü ve Romanında Yaratıcılık*, 1. Baskı, Ankara: Hayal Yayınları.
- Erez, S. , Taner D. (2017). *Haldun Taner'in Timsahı*, 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Ergin, M. (1989), *Türk Dil Bilgisi*, 18. Basım, İstanbul: Bayrak Yayınları.
- Erzen, RM. (2015). Nesil Çatışmasının Mekâna Yansıyan Yüzü: Ahşap Konak'ın Katları. *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 2 (17), 39-65.
- Esen, N. (2020). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Farago, F. (2011). *Sanat*, 2. Baskı, Çeviri: Doğan Ö. , Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar*, 5. Baskı, Çeviri: Ergüden I. , Akınhay O. , İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1996). *Psikanaliz ve Uygulama*, Çeviri: Sencer M., İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (1997). *Psikanalize Giriş*, Çeviri: Koptagel G., İstanbul: Mert Yayınları.
- Freud, S. (2019). *Kitle Psikolojisi*, 10. Basım, Çeviri: Şipal K. , İzmir: Cem Yayınları.



- Fromm, E. (1994). *Erdem ve Mutluluk*, Çeviri: Yörükan A. , 2. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fromm, E. (1997). *Özgürlük Korkusu*, Çeviri: Hakmen R. , İstanbul: Mert Yayınları.
- Fromm, E. (2019). *Sahip Olmak ya da Olmak*, Çeviri: Arıtan A. , 8. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Fuat, M. (2010). *Tiyatro Tarihi*, 3. Baskı, İstanbul: MSM Yayınları.
- Fry, PA. (2017). *Edebiyat Kuramı*, Çeviri: Demir A, Tüzer İ. (Theory of Literature, 2012, Yale University), 1.Baskı, Ankara: Hece Yayınları.
- Gariper, C. (2006). *Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri*, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, edit. Ramazan Korkmaz, 3. Baskı, s.41-71, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gasset, JOY. (2014). *İnsan ve Herkes*, 5. Baskı, Çeviri: Işık NG. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, E. (1990). *İnsan Olmak*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Giddens, A. (2019). *Modernite ve Bireysel- Kimlik*, 3. Baskı, Çeviri: Tatlıcan Ü. , İstanbul: Say Yayınları.
- Gözütok, T. , Demir, A. (2017). Ortaöğretim Öğrencilerinin Türk Edebiyatı Dersine Yönelik Tutumlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi. *Journal of History Culture and Art Research*, 6(4), 849-863. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v6i4.1068>. 14.11.2022
- Güler, AF. (2007) Varlık ve Zaman Bağlamında İki Hikâyenin Mukayesesi: “Onikiye Bir Var” (Haldun Taner) ve “İnsanlar ve Saatler (Bahaeddin Özkışı), *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Electronic Turkish Studies*, Volume 2/4 Fall.
- Güney, Z. (2013). Üslup Özellikleri Açısından Berci Kristin Çöp Masalları, *Folklor / Edebiyat*, 19 (73), 23-48.
- Gürsoy, Ü. (2012). Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Dut Ağacı, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (61).
- Gürsoy, BA. (2015). 19. Yüzyıl Türk Romanında Yanlış Batılılaşma, *Aydın Türklük Dergisi*, Yıl: 1, S. 1, s.47-56.

- Gürün, D. ( 2017). *Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner*, Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner, 213-227, İstanbul: YKY.
- Greenberg, L, Watson J. (2019). Depresyonun Duygu Odaklı Terapisi, 1. Baskı, Çeviri: Ateş MF. , Lapsekili N. edit. Tahir Özakbaş, İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları.
- Harzadın, T. (2021). *Yeniden Bağlanmak*, 1. Baskı, İstanbul: Kanon Yayınları.
- Haşim, A. (1989). *Üç Eser; Bize Göre, Gurabâhâne-i Laklakan*, Frankfurt Seyahatnamesi, Haz. Mehmet Kaplan, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Hegel, GWF. (2019). *Estetik*, 1. Basım, Çeviri: Altuğ T., Hünler H. , İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Heidegger, M. (2020). *Varlık ve Zaman*, Çeviri: Ökten K. , İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hoppal, M. (2001). Sibiryâ Şamanizminde Doğa Tapınımı. Çeviri: Erginer G., *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 41(1-2). s. 209-225, Ankara.
- İleri, S. (1975). Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri, *Türk Dili Dergisi*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı 2. Baskı 2008, Tıpkı Basım, S. 286, s.2-29.
- İsen, M. (1996). Orta asya Türk Edebi Dilinin Anadolu Türk Edebi Diline Etkisi ve Ahmet Yesevi, *Bilgi 1- Bahar*, s.13-16.
- Jung, CG. (2015). *Carl Gustav Jung Dört Arketip*, 5. Basım, Çeviri: Yılmaz Z.A., İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis, G. (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kangal, A. (2013). Mutluluk Üzerine Kavramsal Bir Değerlendirme ve Türk Hane Halkı İçin Bazı Sonuçlar, *Electronic Journal of Social Sciences*, 12 (44).
- Kanter, B. (2015). Doğumunun 100. Yılında Haldun Taner, Haldun Taner’in Hikâyelerinde Sosyal Tenkit, *Türk Dili Dergisi*, 113, s.759.
- Kaplan, M. (2016). *Kültür ve Dil*, 34. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2019). *Hikâye Tahlilleri*, 25. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaağaç, G. (2017). *Dil Tarih ve İnsan*, İstanbul: Kesit Yayınları.

- Karabulut, D, İltar EK. (2020). Stoa Felsefesinde Sağaltımın İzleri: Bir Pratik Yaşam Felsefesi, *Traces of Healing in Stoic Philosophy: A Philosophy of Practical Life Mediterranean Journal of Humanities*, mjh.akdeniz.edu.tr X (2020) 265-277 DOI: 10.13114/ MJH.2020.531. 10.10.2022
- Karabulut, M. (2012). Yusuf Atılgan'ın 'Aylak Adam' Romanında Anlatım Teknikleri, *Electronic Turkish Studies*, 7 (1). s.1375-1387. 14.11.2022
- Karacabey, S. (1995). Gelenekselden Batı'ya Türk tiyatrosu, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12 (12), s.1-10.
- Karadaş, N. (2015). Zaman Kavramına Kuramsal Yaklaşımlar ve İnternet'te Şimdiki Zaman Olgusu, *Folklor/Edebiyat*, 21 (83), s. 325-341.
- Karahan, A. (1998). *Türk Kültürü ve Edebiyatı*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Karataş, C. (2011). Hüseyin Avni Cinozoğlu'nun Şiirlerinde Metinlerarasılık, I. Uluslararası Karadeniz Kültür Kongresi, Sinop, Türkiye, 6 -09 Eylül 2011, s. 367-371.
- Karataş, C. (2014). "Oryantalizm" ve "Medeniyetler Çatışması" Kavramları Bağlamında Doğu'ya Bakış, Uluslararası Türk-Arap Müşterek Değerler ve Kültürel Etkileşim Sempozyumu, Ürdün Üniversitesi, Amman / Ürdün, (Sempozyum Tarihi: 12 -15 Nisan 2013), ISBN: 4016 / 8 / 2014, s.160-171.
- Karataş, C. (2016). Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Zamanın Ruhuna Dair Bir Deneme, *Hece*, S.61, s.290-298.
- Karataş, C. (2018). Sabahattin Ali'nin Şiirlerinde Yabancılaşma, *Hece*, Özel Sayı: 35, Yıl: 22, Ocak 2018, s.737-747.
- Karatekin, T. (2019). Fikrimin İnce Gülü Romanında Bilinç Akışı Tekniği, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), s. 215-230.
- Kierkegaard, S. (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Çeviri: Yakupoğlu MM., 5. Baskı, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı*, Çeviri: Okur S. , 3.Baskı, Ankara: İmge Kitabevi.
- Korkmaz, R. (2016). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, 4. Baskı, İstanbul: Kesit Yayınları.

- Korkmaz, R. , Deveci M. (2017). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R. (2006). Servet-i Fünun Edebiyatı, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*., 3. Baskı, s.121-168, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2016). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, 2. Baskı, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2018). Türkçenin Anlatım Gücünde Deyimlerin Yeri, *Türk Dili: Dil ve Edebiyat Dergisi*, 16-22.
- Kuçuradi, İ. (2013). *Schopenhauer ve İnsan*, 3. Baskı, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2016). *Nietzsche ve İnsan*, 6. Baskı, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kudret, C. (2016). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, 1. Basım (3 cilt ilk kez bir arada), İstanbul: Kapı Yayınları.
- Nazlı A, Kuyma E. (2019). *Algı'ya Dair*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Külahlıoğlu İslâm, A. (2006). Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*. Editör: Ramazan Korkmaz, Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Laing, RD. (2015). *Bölünmüş Benlik*, 2. Baskı, Çeviri: Akça E. , İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2003). *Öyküce Konuşmalar*, 1. Baskı, Meneviş Kitapları, Ankara: Özkan Matbaası.
- Mattelart, A. (2016). *İletişimin Dünyasallaşması*, Çeviri: Yücel H. 4. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mehmet, T. , Çiçek, Y. , Koçar, H. (2016). Siyasi Partiler ve Türkiye’de Parti İçi Demokrasi Sorununa İlişkin Çözüm Önerileri. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, *İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 5 (2), 347-366.
- Mengüşoğlu, T. (1988). *İnsan Felsefesi*, 2. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mengüşoğlu, T. (2013). *Felsefeye Giriş*, Yayına Haz. Nutku U. , İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

- Mert, N. (2000). Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan günümüze, *Hece*, (3. Baskı 2018), Sayı: 46/47, s.122-155.
- Miyasoğlu, M. (1988). *Haldun Taner*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Montaigne (1992). *Denemeler*, Çeviri: Eyüboğlu S. , İstanbul: MEB Yayınları.
- Moran, B. (2017). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 27. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (1978). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü, *Birikim Dergisi*, S.37, s.44-54.
- Moran, B. (2011). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morgan, Clifford T. (1991). *Psikolojiye Giriş*, 8. Baskı, Ankara: Hacettepe Üni. Psikoloji Böl. Yayınları.
- Mutluay, R. (2008). Öyküleriyle Hüseyin Rahmi, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S. 286, 1. Baskı: 1 Temmuz 1975, Tıpkı Basım: 2. Baskı 2008, s.30-33.
- Ocaktan, M. (2019) Nesne-İnsan İlişkisi Bağlamında Haldun Taner'in Öyküleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi.
- Oğuzertem, S. (1995) "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", *Defter Dergisi*, S. 23, s.65-83.
- Okay, O. (2011). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, 3. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ollman, B. (2015). *Yabancılaşma*, 2. Baskı, Çeviri: Kars A. , İstanbul: Yordam Kitap Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2008). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Öcal, O. (2010). İroni Kavramı ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, 7-37.
- Öcal, O. (2012). *Tahsin Yücel'in Romanlarında Bireyin Dramı, Yapı ve İroni*, 1. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Önertoy, O. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Örnekleriyle Türkçe Sözlük (2000). s.646, İstanbul: MEB Yayınları.
- Özbalcı, M. (1991). *Yılların İçinden*, Samsun: Sönmez Matbaası.
- Özgenç, SÖ. (2019). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Ayna Motifi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı ABD, Yüksek Lisans Tezi, Denizli, Pamukkale Üniversitesi.
- Öztürk, E. (2017). Türkiye'nin Dünyasallaşması Üzerine Bir İnceleme: “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu” *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC* July 2017 Volume 7 Issue 3.
- Pappenheim, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması*, 1. Baskı, Çeviri: Ak S. , Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Pekman, Y. (2005). Haldun Taner Tiyatrosunda Yabancılaştırma, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, pp.1-15.
- Pilav, S. (2008). Terim Sorunu ve Eğitim Öğretimde Terimlerin Yeri ve Önemi, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 16 (1), s. 267-276.
- Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin*, Çeviri: Soysal A, 4. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Reich, W. (1976). *Dinle Küçük Adam*, 1.Baskı, Çeviri: Portakal H. , İstanbul: Mert Yayınları.
- Rifat, M. (2011). *Metnin Sesi*, 2. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rousseau, JJ. (1995). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, Çeviri: İleri RN. 5.Baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Saban, A. (2014). Türk Atasözlerinin Bakış Açısıyla Eğitim, *Milli Eğitim*, S. 203, s.37-54.
- Sağlık, Ş. (2010). *Popüler Roman Estetik Roman*, 1. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Saramago, J. (2015). *Körlük*, Çeviri: Işık Ergüden I. , İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Sartre, JP. (1996). *Denemeler*, 6. Baskı, Çeviri: Eyüboğlu S. Günyol V., İstanbul: Say Yayınları.

- Sartre, JP. (1997). *Varoluşçuluk*, 13. Baskı, Çeviri: Asım Bezirci A. , İstanbul: Say Yayınları.
- Sayar, K. (2017). *Hüzün Hastalığı*, Birinci Baskı, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Sayar, K. (2020). *Ruhun Derin Yaraları*, 1. Baskı, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Saydam, MB. (2015). *Carl Gustav Jung Dört Arketip*, Önsöz, 5. Basım, Çeviren: Yılmaz Z.A., İstanbul: Metis Yayınları.
- Saygılı, S. (2017). *Yaşlılık Psikolojisi*, İstanbul: Türdav Yayınları.
- Sazyek, H. (1998). Hâlit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü, *Adam Öykü*, S.14, Ocak-Şubat 1998, s.113-123.
- Sazyek, H. (2004). Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması, *Folklor-Edebiyat*, S.37, 2004/1, s.103-118.
- Scheler, M. (2015). *İnsanın Kosmostaki Yeri*, 2. Baskı. , Çeviren: Tepe H. , Ankara: Bilgusu Yayınları.
- Seligman, EPM. (2019). *Gerçek Mutluluk*, 2. Baskı. Çeviren: Akbaş SK. , İstanbul: Eksi Kitaplar Yayınları.
- Smith, TW. (2019). *Duygular Sözlüğü*, Çeviren: Şirin H. , 3. Baskı, İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Sönmez, F. (2016). Haldun Taner'in "Sanhco'nun Sabah Yürüyüşü", "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" ve "Ayışığında "Çalışkur" Hikâyelerinde İroni, *Electronic Turkish Studies*, Spring 2016, 11 (10). s. 547-562.
- Strowsky, F. (1990). *Tiyatro ve Bizler*, Çeviri: Siyavuşgil SE. , İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Su, H. (2000). Öykümüzün Hikâyesi, *Hece Dergisi*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S. 46-47, s.15-27, Ankara.
- Svendsen, L. (2019). *Yalnızlığın Felsefesi*, Çeviren: Erşen M., 3. Baskı, İstanbul: Redingot Yayınları.
- Şener, S. (2011). *Dram Sanatı*, 2. Baskı, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

- Şener, S. (1971). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970)*  
Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Şener, S. (2019). *Tiyatroda Yaşam–Oyun İlişkisi*, 3. Baskı, Ankara: Dost Kitapevi.
- Taha Toros Arşivi, Eşeğin Gölgesi Üzerine, *Türk Tiyatrosu Dergisi* (1965), S. 364, s.7-8
- Tan, M. , Çiçek, Y. , Koçar, H. (2015). Siyasi Partiler ve Türkiye’de Parti İçi Demokrasi Sorununa İlişkin Çözüm Önerileri, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 5(2), s.347-366.
- Taner, D, Berksoy Z, Akpınar M. (2017). “Haldun Taner ve Kabare Tiyatrosu Paneli”, Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner, Editör: Karaboğa K., YKY, s. 228-243, İstanbul.
- Taner, D. (2018). Canlar Ölesi Değil Fotoğraflarla Haldun Taner’in Yaşamöyküsü, 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (1951). *Tuş*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Taner, H. (1987a). *Hak Dostum Diye Başlayalım Söze*, 2. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Taner, H. (1987b). *Yaz Boz Tahtası, İkinci Baskı*, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Taner, H. (2006). *Ayışığında Şamata*, 2. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Taner, H. (2008a). *Yalıda sabah*. Bütün Hikâyeleri -4, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Taner, H. (2008b). *Keşanlı Ali Destanı*, 12. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Taner, H. (2009a). *Kızıl Saçlı Amazon*. Bütün Hikâyeleri -1, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Taner, H. (2009b). *Onikiye Bir Var. Sancho’nun Sabah Yürüyüşü, Gülerек Ölmek*, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Taner, H. (2011). *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu. Ayışığında “Çalışkur”*, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Taner, H. (2015a). *Koyma Akıl Oyma Akıl*, 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2015b). *Çok Güzelsin Gitme Dur*, 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2016a). *Fazilet Eczanesi*, 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2016b). *Vatan Kurtaran Şaban*, 1. Baskı, İstanbul: YKY.



- Taner, H. (2016c). *Önce İnsan*, 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2016d). *Ve Değirmen Dönerdi, Lütfen Dokunmayın*, 1.Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2017a). *Berlin Mektupları*, 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2017b). *Günün Adamı / Dışardakiler*, 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2017c). *Eşeğin Gölgesi*, 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2018a). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, 2. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2018b). *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, 2. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2018c). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 2. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2020). *Çocuklar İçin Mitoloji*, 2. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (2021). *Huzur Çıkmazı*, 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Taner, H. (1963). Huzur Çıkmazı Hakkında, Türk tiyatrosu, *İstanbul Şehir Tiyatrolarının Dergisi*, Yıl: 32, Ocak, S. 346, s.8.
- Tanpınar, A.H. (1988). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitapevi.
- Taşdelen, V. (2007). Felsefe ve Sanatta İroni, *Hece Dergisi*, S.124, s. 53-66 - sayı:125, s. 50-54.
- TDV İslam Ansiklopedisi (1998). 18. C. 461-462, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tekin, M. (2012). Dokuzuncu Hariciye Koğuşu Romanında ‘Ben Anlatım’ Yöntemi ve Sorunları, *Erdem*, (62), 191-206.
- Tepe, H. (2015). *İnsanın Kosmostaki Yeri*, Önsöz, 2. Baskı, Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Thomson, G. (1998). *İnsanın Özü*, 5. Basım, Çev. Celal Üster, İstanbul: Payel Yayınları.
- Tosun, N. (2018b). *Öykümüzün Kırk Kapısı*, 1.Baskı, İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Tosun, N. (2019). *Edebiyat Atlası*, 1. Baskı, İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Tosun, N. (2018a). *Modern Öykü Kuramı*, 3. Baskı, Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, N. (2015). Haldun Taner Öykücülüğü ve Yalıda Sabah, Doğumunun 100. Yılında Haldun Taner, *Türk Dili Dergisi*, (79-82) Sayı.759.

- Töre, E. (2009). Türk Tiyatrosunun Kaynakları, *Electronic Turkish Studies*, Volume: 4/1-II, Winter, s.2181-2348.
- Tuğluk, A. (2017). Kılları Yolunmuş Maymun Romanında Dramatik İroni. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Temmuz-Aralık, 18, 177-190.
- Turinay, N. (1996). *Kültür Dil ve Sanata Dair*, 1.Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Türkçe Sözlük (1988). Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara: TDK Yayınları.
- Türkmenoğlu, S. (2019). Millî Edebiyat Dönemi Roman ve Hikâyeciliğine Genel Bir Bakış. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sonbahar, ISSN: 1302-6879 Van / Turkey, S. 45, s.31-47.
- Tüzer, İ. (2007). Kimliklerin Çatıştığı Mekân: “Kiralık Konak” ve Evini / Evrenini Arayan Nesiller, *Bilig / Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, (41), s.225-239.
- Tüzer, İ. (2010). Varlığımız Dilimizdir, Dilimiz Evimiz ya da Sanal Dünyadan Evimize Sızanlar, *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 13, 27-45.
- Tüzer, İ. (2014). *Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tüzer, İ. (2018). *Fikret Ürgüp Deliler Dünyasında Bir Marjinal*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tüzer, İ. (2020). *anlatı / yorum roman ve hikâye üzerine yazılar*, 1.Baskı, Ankara: Hece Yayınları.
- Tüzer, İ. (2020). *İsmet Özel Şiire Damutılmış Hayat*, 5. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tüzer, İ. (2005). “Anlamli Çalışma Alanı Olarak Ahilik ve ‘Dönemeçte’ Romanının Fakir Hâlit’i”, I. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu, Gazi Üniversitesi, Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi, (Kırşehir, 12–13 Ekim 2004) "I. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, Gazi Üniversitesi, Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları No: 2, edit.: F. Köksal, 939-950 .
- Tüzer, İ. , Hüküm M. (2019). *Edebiyat Sosyolojisi*, 1. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tzara, T. (2018). *Dada Manifestoları & Diğer Metinler*, 1. Baskı, Çev. Gökteke E. , İstanbul: Sel Yayınları.

- Ulutaş, N. (2015). Devlet Kuşu Romanında Sınıf Çatışması, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 49, Mayıs – Haziran 2015.
- Uşaklıgil, HZ. (2020). *Hikâye*, 2. Baskı, Haz. Vicir G. , İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uysal, İN. (2012). Haldun Taner'in Hikâyelerinden Türkçe Sözlük'e Katkılar, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8), s. 113-120.
- Ülken, HZ. (2016). *Bilgi ve Değer*, 3. Baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Wellek, W. (2011). *Edebiyat Teorisi*, 1. Baskı, Çev. Huyugüzel ÖF. , İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Wright, R. (2007). *İlerlemenin Kısa Tarihi*, Çeviri: Biliz Z. , Baysal B. , İstanbul: Versus Yayınları.
- Yalçın, SD. (2015). *Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Yalom, ID. (2018). *Varoluşçu Psikoterapi*, 1. Baskı, Çeviri: Babayiğit Z. , İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Yardımcı, İ. (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 1-41.
- Yaşar, MR. (2007). Yalnızlık, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17 (1), s.237-260.
- Yetiş, K. (1989). *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Yıldız, B. (2007 ) Adaptasyon Meselesi, Ahmet Vefik Paşa ve Zoraki Tabib Örneği, *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları*, Volume 2/3.
- Yiğit, Z. (2012). “Modernliğin Arka Yüzü” Olarak Gündelik Hayat: Aşk Memnu, *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (2), s.125.
- Yücel, T. (1993). *Anlatı Yerlemleri Kişi / Süre / Uzam*, İstanbul: YKY.
- Yüksel, A. (2000). *Sahnedeki İzdüşümler (1975-2000)*, 1. Baskı. İstanbul: MitosBoyut Yayınları.
- Yüksel, A. (2013). *Haldun Taner Tiyatrosu*, 1. Baskı, İstanbul: Habitus Yayınları.

Yüksel, A. (2018) “Ankara Sanat Tiyatrosu 50+1. Yıl Sempozyumu” Kitabı (İstanbul, 24 Mayıs 2014, Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi, Kadıköy Belediyesi Kültür Yayınları, s. 49-60.

Yüksel, A. (2017) *Gelenekten Bugüne: Tiyatrodaki Haldun Taner, Haldun Taner’le Yaşamak*, 100. Doğum Yılında Haldun Taner, Editör: Karaboğa K. , s.17, İstanbul: YKY.

Zülfikar, H. (1991). Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, S. 569, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

### **Elektronik Kaynaklar**

Aksoy, S. Değişik Milletler Tarihinde Kedi, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/11/1133/13312.pdf>. 27.01.2021.

Aydemir, C. , Kaya M. (2007). Küreselleşme kavramı ve ekonomik yönü, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6134/82270> [www.e-sosder.com](http://www.e-sosder.com) ISSN:1304-0278 Bahar-2007 C.6, S.20 (260-282). 05.10.2022.

Boynukalın, M. (2009). <https://islamansiklopedisi.org.tr/sovme> (2009 yılında İstanbul'da basılan 37. cildinde, s. 397-398). 13.10.2022

Fil Suresi, <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/fil-suresi-105/ayet-1/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1> 05.10.2022.

Koçak, A. (2011). Bilgelik Varlık Bereket Sembolü İncirin Serüveni, Bilge Seyidoğlu Kitap1, İstanbul: Dergâh Yayınları academia. edu. 25.5.2021.

Şener, S. (1975). Tiyatronun kaynağına ilişkin kuramlar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi-Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı*, (6). [turkoloji.cukurova.edu.tr](http://turkoloji.cukurova.edu.tr). 05.10.2022.

TDK, <https://sozluk.gov.tr/> . 25.05.2021.

147’ler Olayı, <https://hukukbook.com/147ler-olayi/> /18.02.2021.

Oğuzertem, S. (1995) <https://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/07/sayi-23/> . 17.08.2022.

“Ayın Tarihi Mecmuası”, (cilt 23-24, sayı 79-81, sayfa 6630-6631). <https://mustafakemalim.com/haldun-tanerin-gozlemleriyle-ataturkun-galatasaray-lisesini-ziyareti/>. 4.09.2022.

Hüseyinoğlu, AŞ. (2016) “*Haldun Taner Yaratıcılığına Dıştan Bakış*” Şubat 2016- Yıl 105- Sayı 342 [https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=2578\\_15.09.2022](https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=2578_15.09.2022).

