
HALDUN TANER
BÜTÜN HİKÂYELERİ-1
HALDUN TANER
BÜTÜN HİKÂYELERİ-2
bilgi yayınevi
SIDDIKA DİLEK YALÇIN
HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİ VE HİKÂYECİLİĞİ
SIDDIKA DİLEK YALÇIN •
HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİ VE HİKÂYECİLİĞİ
BİLGİ YAYINEVİ
3.

BİLGİ YAYINLARI / BİLGİ DİZİSİ: 103

ISBN 975 - 494 - 517 - 9
95 . 06 . Y . 0105 . 0828

Birinci Basım
Eylül 1995

BİLGİ YAYINEVİ
Meşrutiyet Cad. 46 / A
Telf 431 81 22 - 434 12 71
434 49 98 - 434 49 99
Faks 431 77 58
06420 Yenişehir - Ankara

BİLGİ DAĞITIM
Narlıbahçe Sok. No: 17/1
Telf 522 52 01 - 526 70 97
Faks 527 41 19
34360 Cağaloğlu - İstanbul

SIDDIKA DİLEK YALÇIN

HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİ VE HİKÂYECİLİĞİ

İnceleme

BİLGİ YAYINEVİ

dizgi font matbaacılık ve tanıtım hizmetleri
tel 230 30 30
baskı cantekin matbaacılık yayıncılık
ticaret ltd. şti.
tel 433 30 84 – 435 83 56

NEVİN ÖNBERK'e

Belki yazarak kendimi daha iyi ifade
ettiğimi düşündüğümden ve bunun kalıcı olacağını
bildiğimden, belki de yanlış anlaşılabilirim korkusuyla
henüz dile getiremediğim bir gerçeği,
(Şimdi nedenini tam olarak kestiremiyorum)
son tez öğrenciniz olarak, artık açıkça söylemeliyim:

Sizinle çalışmaktan her zaman gurur duydum ve kendimi
ayrıcalıklı hissettim. Teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 11

GİRİŞ 13

1. Haldun Taner'in Hayatı-Eserleri 16
2. Haldun Taner'in Edebiyat Dünyamızdaki Yeri 44
   2.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Kısa Hikâyesine Bir Bakış 48
   2.2. Yazar Hakkında Yapılan Eleştiriler 61

1. BÖLÜM

HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİNE İÇTEN YAKLAŞIM 77

1.1. Haldun Taner'i Hikâyelerini Yazmaya Götüren Ana Motivasyonlar 77
   1.1.1. Hikâyelere Kültür Açısından Yaklaşım 79
   1.1.2. Hikâyelerde İnsanın Özünü Yakalama 82
   1.1.3. Toplumsal Değişim 84
   1.1.4. Devekuşu Kompleksi 88

1.2. Haldun Taner'in Hikâyelerinin Genel Konuları 90
   1.2.1. İnsan ve İnsani Değerler 92
      1.2.1.1. Yaşlı İnsanların Dünyası - Yaşlılık 92
      1.2.1.2. Aldatılan Erkek ve İhanet 98
      1.2.1.3. Ekalliyet 105
      1.2.1.4. Küçük İnsanlar 110
      1.2.1.5. Kültürel Bir Obje Olarak İnsan 118
      1.2.1.6. Toplumsal Bir Obje Olarak İnsan 123

1.2.2. Doğa 127
1.2.2.1. Kültürle Gelen Doğa 127
1.2.2.2. Teknoloji İle Gelen Doğa 130
1.2.2.3. Canlılarla Bütünleşen Doğa 132
1.2.3. Yaşam 137
1.2.3.1. Bir Kaos Olarak Yaşam 137
1.2.3.2. Yaşama Mutlulukla Yaklaşım 145
1.2.4. Tema Olarak Zamanın İşlenmesii 150
1.2.5. İnsanlarda Seçme Yetisi ve Seçicilik..... 159
1.2.5.1. Demokrasi Anlayışı, Parti ve Seçim... 159
1.2.5.2. İnsanın Siyaset Sahnesi Dışındaki Seçimi 164
1.2.6. Hikâyelerde Psikolojik Durumlardan ve Freud Öğretisinden Yararlanma..... 170
1.2.6.1. Fetişizm 172
1.2.6.2. Cinsellik 177
1.2.6.3. İnsanların Değişik Ruh Halleri 187
1.2.7. Hikâyelerdeki Sembolik Unsurlar 189
1.2.8. Sınıflanamayan Hikâyeler 196
1.2.8.1. "Atatürk Galatasaray'da"..... 197
1.2.8.2. "Fakaat" 200

2. BÖLÜM

HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİNİN YAPI ÖZELLİKLERİ 201

2.1. Çizgisel Kurguya Sahip Hikâyeler 203
2.1.1. Paralelizm 204
2.1.1.1. Yazar ve Hikâye Kişisinin Paralel Olarak İlerlediği Hikâyeler..... 204
2.1.1.2. İki Hikâye Kişisinin (veya İki Görüşün) Paralel Olarak İlerlediği Hikâyeler 207

2.1.2. Kutupluluk 209
2.1.2.1. Odak Noktalarına Göre Kişi 210
2.1.2.2. Odak Noktalarına Göre Mekân 212
2.1.2.3. Odak Noktalarına Göre Obje 215
2.1.2.4. Odak Noktalarına Göre Toplumsal Olay 217
2.1.3. Nesnelerin Gerçek Fonksiyonları Dışında Kullanımı İle Gerçeğin Sorgulanması 218
2.2. Modern Kuruluşta Hikâyeler 219
2.2.1. Zamanı Kurguda Esas Alma 223
2.2.2. Zihnin İçini Aydınlatma 223
2.3. Mektup Tarzında Hikâye Yazma 225
2.4. İnsansız Hikâye 228
2.5. Sınıflanamayan Hikâyeler 230

3. BÖLÜM

HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİNDE BAKIŞ AÇISI 232

3.1. Yargılayan-Eleştiren Yazar-Anlatıcı 234
3.2. Tarafsız Kalan Yazar-Anlatıcı 235
3.3. Seçtiği Karakter Yoluyla Yazar-Anlatıcı 236
3.4. Sadece Bir Karakter İçin Tanrı-Yazar 236
3.5. Tanık Olarak 'Ben' 238
3.6. Başkişi Olarak 'Ben' 239
3.7. Dramatik Tarz 241
3.8. Kamera 244

4. BÖLÜM

HİKÂYEDEN TİYATRO OYUNUNA 250

4.1. "Eczanenin Akşam Müşterileri" Adlı Hikâyeden "Fazilet Eczanesi"ne 252

4.2. "Bayanlar OO" Adlı Hikâyeden
"Keşanlı Ali Destanı"na 261
4.3. "Sahib-i Seyf ü Kalem" Adlı Hikâyeden
"Dışardakiler"e..... 270
4.4. "Ayışığında Çalışkur " Adlı Hikâyeden
"Ayışığında Şamata"ya..... 279
4.5. Sonuç 287

5. BÖLÜM

SONUÇ..... 292

6. BÖLÜM

KAYNAKÇA 307

ÖNSÖZ

Bu çalışma, 1993 yılı Eylül ayında, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde kabul edilen "Haldun Taner'in Hikâyeleri Ve Hikâyeciliği" konulu, Yüksek Lisans tezinin kitaplaşmış halidir. Bu açıdan, üniversitelerimizde yapılan onlarca inceleme arasından yayımlanma imkânı bulan şanslı bir çalışmadır da.

Bu kitap, Haldun Taner üzerine ve hikâye tahlilleri alanında yapılan ne ilk incelemedir ne de son olacaktır. Üstelik bu alanda yapılan en yetkin örnek de olamaz. Çünkü bizden önce yapılanların, atılan adımların değerini takdir etmekle birlikte, edebiyat sahasında ne yapılmış olursa olsun daha keşfedilecek, anlatılacak, betimlenecek, açıklanacak... gerçekler olduğunu düşünüyoruz. Aynı durum, bizden sonra yapılacak incelemeler için de geçerli olacaktır. Öyleyse bizim bu çalışmamız, geçmiş ve gelecek çalışmalar arasında, eleştirilmesi, incelenmesi, üzerinde düşünülmesi gereken bir köprü olabilir ancak.

Haldun Taner'in hikâyelerini tahlil ederken, hikâye kurgusunu oluştururken ne kadar nesnel davranmaya gayret edersek edelim, sosyal bilimlerde ve sanat eserlerinde egemen bir güç olan insanı yok saymamız mümkün değildir. Bu durumda, bu kitapla verilen mesaj ve yapılan yorumlar, ne derecede güçlü kanıtlara dayanırsa dayansın, bizim Haldun Taner'in hikâyelerini nasıl gördüğümüz ve nasıl değerlendirdiğimiz sorusunun bir cevabı niteliğindedir. Ve bu yönüyle de bir açıdan özneldir.

Diğer yandan bir edebî eserde var olan somut gerçekler, teknikler, anlam, anlatım ve kurgu mekanizması değişmez değerlendirme kriterlerine sahiptir. Bu unsurları ortaya çıkartmak

için bilimsel bir bakış açısı, nesnel bir yaklaşım ve birikim gerekir.

İşte bu noktada, bilimsel açıdan yeterliğimi arttırmada, yeni bakış açıları kazanmamda ve bir birikim oluşturmamda bana yol gösterenler, destek olanlar vardı: Yazarın dünyasına girmemde yardımcı olan **Demet Taner, Prof. Dr. Şârâ Sayın** ve **Prof. Dr. Ayşegül Yüksel** vardı. Metin kavramı üzerinde ısrarla duran, beni derslerine kabul eden ve bu yolla ufkumu genişleten, sanatçı duyarlılığını gözlemlediğim **Bilge Karasu** vardı. Hikâye konusunda, kuramsal açıdan yazılmış İngilizce kaynakları seçmemde yardımcı olan **Yrd. Doç. Dr. Lale Demirtürk** vardı. İncelememde satır satır her cümleyi tartıştığım, beni yönlendiren danışman hocam **Dr. Nevin Önberk** vardı. Metin üzerinde göremediğim maddi hataları düzelten, arkadaşım **Araş. Gör. Gonca Gökalp** vardı. Çalışmam boyunca, maddî manevî destek gördüğüm, evde bana huzur ortamı yaratan annem, babam ve kardeşim vardı. Sonuçta, çalışmamın kitaplaşması için destek veren **Remzi İnanç** ve basım sırasında kitabımdaki düzeltmeleri yapan, defalarca gözden geçiren **Halim Yurdakul** vardı.

Öyleyse açıkça şunu söyleyebilirim: Çalışmamdaki tüm güzellikler ve ondaki olumlu her şey; ders aldığım, görüşlerinden yararlandığım, bana destek veren hocalarımdan ve arkadaşlarımdan oluşan bu bilim ordusuna ve her konuda bana yardımcı olan aileme aittir. Hatalar benimdir.

SIDDIKA DİLEK YALÇIN
Ankara, Kasım 1994

GİRİŞ

İncelememize konu olarak, "Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği"ni seçmemizin iki amacı var. Çalışmaya başladığımız zaman önce tür olarak hikâye hakkında söylenen sözlerin ve yapılan araştırmaların[1], birkaç bireysel çabanın ürünü olduğunu ve bu alanda büyük boşluklar yaşandığını gördük. Yine bu araştırmalar, hikâyenin yapısı, hikâye kuramları, içerik biçim ilişkisi, bütün olarak kısa hikâyenin tarihi ve eleştirisi ile "roman-hikâye-kısa hikâye" arasındaki ayırımları vermekten çok, parça parça bu türün özelliklerini yorumlamaktaydı.

Böylece hikâye türünü belirledikten sonra, sıra bu türde eser vermiş yazarımızı seçmeye gelmişti. Birçok yazar arasından Haldun Taner'i seçmiş olmamızın nedeni, onun hikâyelerinin her yönüyle başarılı olduğunu düşünmemizdir. Çalışmamızın amacı bu tezimin doğruluğunun araştırılmasıdır.

Araştırma alanımızı bu şekilde sınırladıktan sonra, sağlam bir yargıya varabilmek için, en uygun çalışma yöntemini saptamamız gerekiyordu. Edebiyat tarihi boyunca eleştirmenler, çeşitli kuramlar geliştirmişlerdir[2]. Edebiyat kuramları ayrı ayrı da olsalar, aynı temel görüşten ve amaçtan yola çıkarlar. Bu amaç, edebî eserdeki anlamı bulmak ve metindeki estetik güzelliği ortaya çıkarmaktır. Bu noktada karşımıza, "yazar-eser-okur" üçlüsü çıkmaktadır. Edebiyat kuramları, yüzyıllardan beri, önce sanatçıyı, sonra eseri ve yapısını ve ardından okuyucuyu merkez alan görüşler içermektedir.

Edebî eser; konusu,biçim ve kurgu yapısı, anlama ve dile ait özel-

---

1. Geniş bilgi için bakılabilir, Kaplan 1988; Alangu 1959; Kudret 1990; Akatlı 1983; Andaç 1987; Hançerlioğlu 1957; Sırrı1933.

2. Geniş bilgi için bakılabilir; Moran 1984; Warren and Wellek 1981; Carloni and Filloux 1984; Eagleton 1990; Göktürk 1988; Yücel 1991; Nobakov 1988; Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı 1971.

likleri, üslûbu ile çok karmaşık bir dünyayı gözler önüne serer. Tek tek ele alındığında tüm bu unsurlar birer araştırma alanı oluştururlar. Bu durumda bizim seçimimiz, eserden yola çıkmak ve eserin anlamını bu yolla çözmeye çalışmak olacaktır. Ancak araştırmamızda yaptığımız incelemeler sonucu, sadece metin tahlilinin hikâyelerin anlamını çözmede yeterli olmadığını gördük. Boşlukları doldurmak için metin dışı unsurlara yer verdik. Bunları şu şekilde belirtebiliriz: Çok karmaşık bir yapıya sahip olan edebî eser, onu vücuda getiren yazarın hayatı, tarihi ve sosyal çevresi ile de yakından ilgilidir ve yazarın eserini yaratırken bunlardan yararlandığı da bir gerçektir. Sanatçının ırsiyet, aile, çevre, gelenek, hayat anlayışı, okuduğu kitaplar... eseri için çok defa kendisinin de farkında olmadığı birer malzeme oluştururlar. Bu nedenle yazarın yaşamına çalışmamızda yer verdik. Burada hemen şunu belirtmeliyiz; metin tahlili metodunu esas alan kuramlarda, eser dışındaki unsurlara yer verilmez. Kendi kendimizle çelişir duruma düşmemek için bu kurama sıkı sıkıya bağlı kalmadığımızı, kendimizce bir karma yöntem oluşturduğumuzu da belirtmeliyiz. Yeri geldiğinde, edebiyat bilimi dışında; tarih, sosyoloji, psikoloji, dilbilim gibi bilim dallarına da yöneldik. Ancak, hikâyeleri incelerken dil ve üslûp özelliklerine, mizahî anlatım tutumuna ve okuyucuyu esas alan kuramlara çalışmamızda hiç yer vermedik. Bunların ayrı bir başlıkla ve başka çalışmalarda işlenmesi gerektiğini de vurgulamalıyız.

Haldun Taner'in hikâyelerini incelemeye başlamadan önce, yaptığımız ön çalışmalar sonucu yazarın, elli altı hikâyesinin Türkçe olarak yayınlanmış olduğunu saptadık ve hepsini kronolojik olarak tahlil ettikten sonra dört başlık altında sınıflandırdık: "Haldun Taner'in Hikâyelerine İçten Yaklaşım", "Haldun Taner'in Hikâyelerinin Yapı Özellikleri", "Haldun Taner'in Hikâyelerinde Bakış Açısı" ve "Hikâyeden Tiyatro Oyununa". Bu bölümlemede amacımız, hikâyelerden yola çıkarak yazarın düşünce dünyasının kapılarını aralamak ve bu yolla hikâyeleri anlamlandırmaktı.

Çalışma kapsamı içine, yazarın bütün hikâyeleri alınmak istenmesine rağmen ancak Türkçe olarak yayınlananlar toplanabilmiştir. Çünkü yazarın Almanca olarak kaleme aldığı ve dağınık halde Alman dergi ve gazetelerinde (Merian, Die Ziet gibi) yayınlanmış birçok hikâyesinin de varlığından bilgimiz var. Bunların da bir an önce toplanmasının, tercüme edilmesinin ve incelenmesinin yazarın sanatının aydınlanmasında yeni anlam boyutları oluşturacağına inanıyoruz. Yine ti-

yatro oyunlarının tümünün yayınlanmamış olması, özellikle kabare oyunlarının dağınık halde bulunması, hikâyeler ile yazarın tiyatro oyunları arasında yaptığımız karşılaştırmalı çalışmada bizi zorladı.

Tüm bu bölümlemelerden sonra, yazarın sanatı hakkında verdiğimiz yorumlarla sonuç bölümüne geçilmiştir. İncelememizde oluşturduğumuz kaynakçada, yazarın hikâyeciliği temel alınmıştır. Tiyatro çalışmaları ile ilgili kaynaklardan sadece yazarın hikâyeci yönünü aydınlatacak olanları seçilmiştir. Ve bu yönüyle de Haldun Taner üzerinde çalışacak başka araştırmacılar için de bir başlangıç oluşturacağını umuyoruz.

1. HALDUN TANER'İN HAYATI - ESERLERİ

Çalışmamızın konusu, "Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği" iken, giriş bölümüne yazarın hayatını neden aldığımız sorusu, zihinleri kurcalayabilir. Çünkü çalışmamızda işleyeceğimiz yöntem "eser ağırlıklı, metin tahlili metodu" olarak belirlenmiştir. Ancak yazarın hikâyelerinin tümünü tahlil ettiğimiz zaman, kimi bölümlerde sadece eserler üzerinde durmanın yeterli olmadığını gördük. İşte bu noktada, başka başvuru kaynaklarına yönelmemiz gerekiyordu; en emin kaynağın yazarın yaşamı olduğunu düşündük.

Ancak biz Haldun Taner'in yaşam öyküsünü yazarken, ansiklopedilerde, sözlüklerde, biyografi ve diğer tez çalışmalarında izlenen yolu takip etmedik. Kronolojik bilgi vermekten özellikle kaçındık. Yazarın eserlerinin tümünden (hikâyeler, tiyatro eserleri, düzyazılar, soruşturmalar, yazarla yapılan röportajlar, TV programları vs...), başkalarının Haldun Taner üzerine düşünceler ve yorumlarından bir derleme yapmayı uygun bulduk.

Bu yeni bir bakış açısı ve ilk olarak bizde denenmiş bir örnek değildir.Türk edebiyatı tarihine baktığımızda Hilmi Yavuz ve Vedat Günyol da bu tarzda biyografiler oluşturmuşlardı. Biz de bu yolda ilerlerken, en çok yazarın "Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil" adlı çalışmasının, yaşamına ait birçok ipucu kapsadığını gördük. Hilmi Yavuz da bu konuya dikkati çekerek aşağıdaki açıklamayı yapmaktadır:

> "Taner'in 'Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil'ini ilk okuduğumda, bu kitabın gizli bir otobiyografi olduğunu düşündüren bölümleri dikkatimi çekmişti. Taner, sanki, bu kitapta portresi çizilmeye çalışılan kişilere ilişkin anlatılara yer yer otobiyografisinden bazı parçalar gömmüş gibiydi." (Yavuz 1986:30)

Sonuçta böyle bir derleme ile bir yaşam öyküsü yazıldığında, bir araştırmacı olarak ne kadar objektif olmaya çalışırsak çalışalım kendi

yorumumuzun da işe karışacağı bir gerçektir. Haldun Taner'in; "Lütfen Dokunmayın" adlı oyununda dediği gibi:

> Oktay - Tuhafsınız beyefendi. Bir insanın biyografisi çoğu zaman kendi hayatından değil, başkalarının onu görüşünden çıkar.
>
> Ekmel - Anlaşıldı siz tarihçilerin objektivitesine de güvenmiyorsunuz?"
>
> Oktay - Tarihçi dediğiniz kim? Sizin benim gibi etten kemikten bir insan. Yani taraf tutan,olayları kendi vücut yapısının, yetişmesinin, şartlanmalarının, komplekslerinin, kin, sevgi ve kuyruk acılarının prizmasından gören bir hasta yaratık." (Taner 1991:87)

Yazdığımız yaşam öyküsü, sonunda, bizim Haldun Taner'i nasıl gördüğümüz sorusunun cevabıdır. Yaptığımız derlemelerde ve verdiğimiz sonuçlarda yanılmalar ve yanlışlar olması ihtimâlini gözardı edemeyiz. Çünkü biz bu bölümde insan faktörüne, yani yazarın görüşlerine ağırlıklı olarak yer verdik.

> "Yazar ne demek istediğini açıklarken eksik söyleyebilir, kendisi de yanılabilir, hatta kasten yanlış bir şey söyleyebilir ya da bilinçaltı oyununa gelebilir." (Moran 1983: 112)

Ancak bu sorunu da şu şekilde çözebileceğimizi düşündük: Yaptığımız titiz kaynak taramaları sonucu, saptayabildiğimiz hataları düzeltip, kendi yorumumuzu da ekleyerek en doğruya ve güzele ulaşmayı hedefledik.

Yazarın yaşam öyküsünü yazmadan önce sonuç olarak şunu söylemeliyiz:

> "Yine de iki şeyi birbirinden ayırmak şarttır: Biri yazarın anlatmak istediği, biri de eserin anlattığı. Yazarın yapmak istediği şey başka, yaptığı şey başkadır (...) Yazarın ne yapmak istediğini kendisinden, mektuplarından, anılarından öğrenebiliriz, eserin ne yaptığını ya da yapmak istediğini ise eserden çıkarırız. Eserin bütününden çıkan bir anlam, yöneldiği bir amaç vardır." (Moran 1983: 112)

Haldun Taner'in hikâyelerini tahlil ederken anlamını çözemediğimiz imgeler, kurmaca dünyada karşılaştığımız boşluklar, yazarın yaşamından elde edilen ipuçları ile doldurulurken işte tam bu noktada yazarın yaptıkları ile yapmak istedikleri arasında bir karşılaştırma da mümkündür.

Haldun Taner'in yaşamını incelediğimiz zaman, yazarın kişiliğinin gelişiminde ve sanatçı kimliğinin oluşmasında büyük rol oynadığını sandığımız üç devre üzerinde duracağız:

Birinci Dönem:

Haldun Taner, 16 Mart 1916 yılında İstanbul, Çemberlitaş'ta doğar (Seyda 1980: 247). Yazarın, doğum tarihinin 1915 mi yoksa 1916 mı olduğu konusunda çelişmeler ve farklı bilgiler vardır. Biz incelememizde yazarın söylediği tarihi, yani 1916'yı esas olarak aldık.

Babası, Kurmay Albay İbrahim Muhittin Bey'in oğlu Ahmet Selahaddin'dir.[3] Ahmet Selahaddin Bey, Sultan Vahdettin'in teşkil ettiği Saltanat Şûrası'nda bulunmuş ve son Osmanlı Meclis-i Mebûsan'ında İstanbul milletvekilliği yapmış ülkemizin ilk Devletler Hukuku profesörüdür; bir süre Hukuk Fakültesi'nde dekanlık görevinde bulunur. Daha sonra Misak-ı Milli ve İstiklal Savaşı'nı savunan Ahmet Selahaddin, Sultanahmet Mitingi'nde konuşma yapar ve bu konudaki görüşlerini, Vakit gazetesine makaleler yazarak açıklar.

Beş yaşındayken babasını kaybeden Haldun Taner'in kişiliğinin oluşumunda ve kültür birikimi kazanmasında Ahmet Selahaddin Bey'in etkisinin çok olduğunu düşünüyoruz. Örneğin iş disiplini, dürüstlük, cesaret, ideallerini maddeden üstün tutma, bilimsel düşünce, vatan sevgisi, Cumhuriyet ve Atatürk'e bağlılık gibi erdemler, yazara babasından mirastır.

> "Si vis pacem, para bellum... Latince'yle ilk tanışıklığım babamın metrükatı arasında bulduğum bir sarı defterdeki bu özdeyişle başlar. Rahmetli bu deftere ihtisas alanı olan devletlerarası hukuka ilişkin her dildeki deyimleri, vecizeleri, tarihî sözleri, Batılı devlet adamlarının ve tarihçilerin dillerine pelesenk ettikleri ve yerine göre kullanılınca her şeyi daha iyi bir yansıtan seçme sözleri toplamış, yanlarına açıklama ve yorumlarını eklemişti." (Taner 1984 a: 79)

Görüldüğü gibi, Haldun Taner'in yakın tarihimizi çok iyi bilmesini ve doğru yorumlar yapmasını, yabancı dillere ve kültürlere olan yaklaşımını, yaşadığı dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel yapısını doğru

3. Geniş bilgi için bakılabilir; Taner 1986b: 81-89.

olarak kavrayabilmesinin temellerini babasına ve onun yakın çevresiyle, geride bıraktıklarına bağlamak yanlış olmaz sanırım.

Yazar, pek çok hikâyesinde, düzyazısında ve tiyatro eserlerinde ya açıkça ya da kapalı olarak babasından, onun kişiliğine ilişkin anılarından ve yakın tarihimizden bahseder. Örneğin İstiklal Savaşı öncesinde İngilizler tarafından aranan Ahmet Selahaddin, evine uğrayamamaktadır. Ancak Seza Hanım'ın balkona astığı çamaşırlar yoluyla parola alan ve eve gelebilen Ahmet Selahaddin'in bu anısının hiç bir değişime uğramadan "Dışardakiler"[4] adlı oyununda yer aldığını görürüz.

Matbaa-i Âmire Müdürü İsmail Hamid Bey'in kızı olan Seza Hanım'ın da, oğlu Haldun Taner üzerindeki etkisi çok büyük olmuştur:

> "Annem, benim babam, dert yoldaşım, arkadaşım, her şeyim oldu... Yaşamını bana adamıştı. Bunu hak etmek için ayrı bir çabayla çalıştım. İlk müsveddelerimin ilk dinleyicisi hep o olurdu. Ana dilimizin, halk Türkçemizin bütün inceliklerini onun konuşmalarından edinmişimdir. Kendi kendimle hiç övünmedim ama, onun benimle övünmesine çok çalıştım. Çeşitli hükümetlerle hapse girecek derecede başımı derde sokmamaya da kendimden çok onun için gayret ettim. Birikimim, aile terbiyem, büyük çalışma gücüm, onuruma karşı saygım, bende olumlu ne varsa, hep anama borçluyum." (Oral 1986: 3)

Haldun Taner'in Türk edebiyatında iyi bir hikâye ve tiyatro yazarı olarak kabul edilmesinde, sanatının özünde güzel bir dil, alışılmamış ve ender işlenmiş konular, eserlerde iyi bir yapı ve kurgu düzeni olmasının yanında, yazarın kültürel birikimi de önemli bir yer tutar. Türk ve Batı kültürünü özümseyerek bir senteze varabilen Haldun Taner, eserlerinde bunu bizim insanımıza ve toplumumuza yansıtarak verir.Yazarın böyle bir kültür birikimine sahip olmasında, anne ve babasının etkileri yanında (genetik+yetişme düzeni), içinde bulunduğu ortam, çevre ve okullar da önemli bir faktördür. Öyleki Haldun Taner'in çocukluğu Bebek, Beylerbeyi, Cağaloğlu ve Saraçhanebaşı'nda geçer. Yazar, çevrenin kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi şöyle dile getirir:

> "Babam da annem de iki taraflı büyükbabalarım da hep Beylerbeyili oldukları için, Beylerbeyi ekolü nedir çok iyi bilirim. Çünkü içinde yetiştim. (...)

4. Taner 1990:119-120.

Bu semtler içinde eski Beylerbeyi'nin ayrı bir yeri vardır. Beylerbeyi, eski Boğaziçi'nin en kalburüstü bürokratlarını barındıran, âdabın, erkânın, teşrifâtın, Osmanlı güngörmüşlüğünün simgesi bir köşesidir.

Biz yine dönelim eski Beylerbeyi'ne. Eski Beylerbeyili her şeyden önce ince bir insandı. Yani başkasını incitmemeye çalışan bir kâmil kişi. Çelebi bir insan." (Taner 1986 b: 46-47)

Kent kültürünü benimsemek, özümsemek, bunu yazma ve yaşama biçimi yapmak, Taner'in kişiliğinin en önemli parçasıdır. Yukarıdaki alıntıda Eski Beylerbeyililer için "çelebi insan" sıfatını kullanan yazarın kişiliğini açımlarken, biz bu sıfatı kendisi için kullanacağız.

Babasının ölümü üzerine, annesi ile birlikte büyükbabasının Saraçhanebaşı'ndaki konağında kalmak zorunda olan Haldun Taner, kendini birdenbire geniş bir aile ortamı içinde bulur:

"Burada oturan büyükbabam, büyükannem, teyzem ve dört dayımdan oluşan kalabalığa biz de katıldık. Büyük aile yaşamı -bugün kalmamıştır- bazı yararları olan yaşayış şekliydi. Örneğin aile bağlılığı daha yoğun duyulurdu. Hepsi seferber olup bana babasızlığımı duyurmadılar.

Her biri nöbetleşe benimle ilgilenirlerdi. Teyzeme okuma yazma borçluyum. Büyük dayım beni gezmeye götürürdü. İngiltere'deyken bir Hintli arkadaşından öğrendiği yogayı o yaşta bana da öğretmişti. Yoganın dünyada daha moda olmadığı bir devirdi. (...) Küçük dayım bana ilk olarak Fransızcayı öğretti. Büyükbabam açık havayı, doğayı, sporu sevdirdi." (Taner 1979 c: 16)

Haldun Taner'in çocuk yaşta içinde yetiştiği bu ortam, yazar için bulunmaz bir kültür kazanma yeri olmuştur. Üstelik bu eğitim ve öğretim dışardan gelen bir zorlamayla değil, doğal bir şekilde aile sıcaklığı içinde yazara benimsetilmiştir. Farklı zevkler, farklı ilgiler, seviyeli bir şekilde aileden ve çevreden geçerek yazarın zihninde yer etmeye başlamıştır. Biz bu aile ortamı içinde, yazarı en fazla etkileyen kişilerin, teyze ve büyükbaba olduğunu düşünüyoruz:

"Teyzem tiyatroyu çok severdi, ona takılıp Saraçhane tiyatrolarını tabii o yaşta, tam anlamadan seyrederdim.

Hasan Efendi'yi, Naşit'i, Cemal Sahir'i, Darülbedayi'yi, dayımın sınıf arkadaşı Şadi Fikret'in oyunlarını o dönemde gördüm. İlk gördüğüm sinema, yine Saraçhanebaşı'ndaki Milli Sinema idi. Daha sonra Alemdar ve Ali Efendi sinemalarına giderdik. Asıl filmden önce manzara denilen bir belgesel, bir de kısa komik film gösterilirdi. Başlıca komikler de Şarlo,

Zigoto, Lui dediğimiz Harold Lloyd, Max Linder, Fati, 'Malek' dediğimiz Buster Keaton ve Düztabanla Bastıbacak'tı." (Taner 1979 c: 16)

Taner, küçük yaşta böylesine sanatla dolu bir ortamın içerisinde teyzesiyle beraberdir. Darülbedayi'den halk tiyatrosuna, sinemada özellikle komedi, tiyatro oyunlarından Cemal Sahir'in operetlerine uzanan sanat dünyası, yazarın bilinçaltına işlemektedir. Bu birikim çok sonraları sanatçının yazarlık yeteneği ile birleşerek mükemmel eserlere dönüşecektir.

"Büyükbabamın matbaası çocuk yaşımda benim için bulunmaz bir yaşam okulu, bir deneyim kaynağı olmuştur. Okul tatillerinde oradan çıkmazdım. Sürekli makine homurtusu insana vapurda imiş duygusu verir. Zamanı boşuna değil de bir yerden bir yere giderek bereketli bir hareket içinde harcama övüntüsünü verir. İnsanoğlunun ürettiği en cevherli şeyin, düşüncelerin, yayılmasına katkıda bulunduğu böbürü verir. Tanrı'ya şükür, çocukluğumda bilinçaltıma yerleşen bu güzel fon müziğinden bugüne kadar uzak kalmadım.

Büyükbabamın Matbaa-i Âmire müdürlüğünden çekildikten sonra kendi adına kurduğu Hamit Matbaası, Cağaloğlu'na çıkan kestirme yolun sonunda şimdi işhanlarının yükseldiği alanda, üç katlı, büyük, yaygın bir yapıyı işgal ediyordu. Büyükbabam kendisinden sonra burayı benim yönetmemi tasarladığı için, beni küçük yaştan itibaren basım işinin tâ içine alıştırmak isterdi. (...) On iki yaşıma geldikten sonra da tatillerde beni matbaaya götürür, keski makinesinden, mücellithaneye, tashih bürosundan mürettiphaneye kadar, matbaanın girdisi, çıktısı ile övür olmaya zorlardı. Orada çalıştığım sürece de işçiler gibi haftalık verir, böylece paramı hak etmek için beni bir iş disiplinine mecbur ederdi. Çalışma disiplinini, alnının teriyle para kazanmayı ve edebiyatın mutfak tarafı olan matbaayı bana küçük yaştan öğreten büyükbabama, bundan ötürü minnet borçluyum." (Taner 1986 b: 280-281)

Bu basımevine, o dönemin pek çok ünlü yazarı eserlerini bastırmak için gelmiştir. Büyükbabanın çok geniş bir edebiyat çevresi vardır. Haldun Taner, ilk olarak burada devrin büyük yazarlarını, eserleri dışında şahsen tanıma fırsatını yakalar. Örneğin, Atatürk'ün yakın arkadaşı Ruşen Eşref, yazar ve diplomat Yakup Kadri, sanat tarihçisi, ressam, opera libretisti, ilk sinemacı ve tarihî oyunlar yazarı Celâl Esat Bey, Şeyhülislam Cemalettin Efendi'nin oğlu Muhtar Bey, o zamanlar lise öğrencisi olan Cevdet Kudret bunlardan birkaçıdır. Haldun Taner'i

bu yazarlar içinde en fazla etkileyen, büyükbabasının Darüşşafaka'dan arkadaşı Ahmet Rasim olmuştur.

> "Yazar olmadan önce, insan olmayı ve insan olmadan iyi yazar olunamayacağını bana ilk öğreten, Ahmet Rasim oldu. Kendi farkında bile olmadan." (Taner 1986 b: 282)

Büyükbabanın gözünden kaçan küçük bir ayrıntı vardır: Haldun Taner'in kendi matbaasını yönetme isteği hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Ama torunu ileride matbaa ile olan bağlantısını da koparmayacak bir meslek seçecek ve ünlü bir yazar olacaktır.

1925 yılında devlet, Haldun Taner ve annesine "Hidemât-ı Vataniye" fonundan maaş bağlar. Ardından Taner, dokuz yaşındayken, vatana hizmet edenlerin veya şehit olanların çocuklarına tanınan hakla, parasız yatılı olarak Galatasaray Lisesi'ne başlar. "Bu okula da çok şey borçluyum. 'Batıya açılan bu pencere' benim de görüşümü genişletti." (Seyda 1980: 248) diyen Haldun Taner'in öğrencilik yıllarındaki tek merakı, spordur:

> "Galatasaray'da daha çok spordu en çok sevdiğim. Her sınıfın çalışkanları vardır, şâir olma heveslileri vardır, tiyatro meraklıları vardır; bizim merakımız atletizmdi. Bu alanda ağabeylerimiz de daha sonra Türkiye rekortmenleri olan Mehmet Ali Aybar'la Semih Türkdoğan'dı. Arka bahçede Tanrının günü koşar, engel atlar, çalışırdık. Ben 110 engelli koşardım. Bir merakım da dekatlondu. Yazar olmak ilkin aklımın kıyısından geçmezdi. Ama rahat yazıyor olmalıyım ki, kompozisyondan hep iyi not alırdım. Hatta yazamayanlar için kompozisyon ödevi yapardım. Bir keresinde, başkası için alelacele kaleme aldığım bir ödev kendim için yazdığım özenli ödevden daha iyi not almıştı. (Seyda 1980: 249)

Galatasaray Lisesi, tüm bu sportif ve kültürel faaliyetlerle, yazarın kişiliğinin sosyal yönünü geliştirirken, diğer yandan sanatçıya iyi bir eğitim verir; dili bilinçli olarak kullanma yetisi ve edebiyat sevgisi aşılar. Taner, Fransızcayı, dolayısıyla Batı kültürünü orada öğrenir. En iyi hocalardan ders alarak ufkunu genişletir. Örneğin İsmail Habib Sevük ve Halit Fahri Ozansoy dersine giren hocalardan ikisidir.

Haldun Taner'e göre kendisindeki yazarlık kıvılcımını ilk olarak keşfeden de Galatasaray Lisesi'ndeki Fransızca edebiyat hocası Mösyö Dard olur. Mösyö Dard, yazarın bir ödevine en yüksek notu vererek şunları söyler:

"Fransızca düzelebilir, önemli olan o değil. Yazıda başkalarında görmediğim bir kişilik ve yüreklilik gördüm. Külfetsiz, ıkınmasız, rahat da bir anlatışı var. Notu bunlara verdim." (Seyda 1980: 250)

Yazar, Mösyö Dard'ın teşvikine o zaman hiç aldırmaz. Oysa Haldun Taner, Mösyö Dard'ın derslerinden çok etkilenmiştir. Ders okutmak yerine derste Balzac'ın, Mérimeé'nin, Flaubert'in kitaplarını okutmayı daha yararlı bulan Fransızca edebiyat hocası, öğrenciyi örneklerle karşı karşıya getirerek edebiyatı öğretir..

Haldun Taner tüm edebiyat sevgisine rağmen o günlerde gelecekteki mesleğini babasının izinde seçmeye kararlıdır. Bu nedenle edebiyata uzak, Felsefe, Riyaziye, Devletler Hukuku, Geopolitik ve Sosyal Politik gibi konulara ağırlık vermeyi düşünür.

1935 yılında Galatasaray Lisesi'nden mezun olan Haldun Taner'i, devlet, yükseköğrenim görmesi için Almanya'ya gönderir. Yazar, 1935-1938 yılları arasında Heidelberg Üniversitesi, Siyasal Bilimler Fakültesi'nde, babasının izinde ekonomi ve siyaset bilimi dallarında eğitim görür. Ekonomi, siyaset ve felsefe ağırlıklı derslere devam eder. Yazar, bir yandan bilimsel kariyerini tamamlamaya çalışırken diğer yandan Avrupa'nın siyasi açıdan en çalkantılı dönemine de şahit olur. Taner'in Almanya'da bulunduğu yıllar, Avrupa'da bazı olayların hızla doruğa tırmandığı yıllardır. Örneğin Fransa'da ünlü Halk Cephesi'nin kuruluş evrelerini görür. Hitler, Almanya'da birdenbire bir güç olur; hızla iktidara geçerek faşizmi zorla çevresine benimsetir. Pek çok müzisyen, kompozitör, orkestra şefi, ressam, edebiyatçı, tiyatrocu, üniversite hocası ya Yahudi oldukları için ya da yeterli derecede nordik özelliklerden yoksun oldukları için Almanya'dan ve Hitler rejiminden kaçarlar.[5]

Almanya, Haldun Taner'in hikâyelerinde ve diğer eserlerinde İstanbul'dan sonra en çok anlatılan ikinci mekândır. Alman kültürünü ve öğrencilik yıllarında Almanya'da yaşadıklarından oluşan izlenimleri, yazarın ilk dönem hikâyelerinde görürüz.

İkinci Dönem:

1938 yılında Heidelberg'de ağır bir tüberküloza yakalanan yazar,

5. O dönem hakkında yazarın görüşleri için bakınız, Taner 1983:17.

yurda dönmek zorunda kalır. Biz, yazarın yurda dönüşüyle beraber, sanatçı kimliğinin oluşmasında yeni bir sayfanın açıldığını düşünüyoruz. Tahsilini yarıda kesmek durumunda kalan Haldun Taner, tedavi olmak için İstanbul, Erenköy Sanatoryumu'na yatırılır. Buradan çıktıktan sonra Haldun Taner için dört yıllık (1938-1942) bir nekahet dönemi başlar.

Sanatçıyı yazı yazmaya iten nedenlerin ne olduğu sorusu, sanat felsefesinin önemli konularından biridir. Haldun Taner'e göre yazı yazmaya başlamasının tek nedeni "can sıkıntısı"dır. Yazar, hastalığı sırasında, geçmişinin bir muhasebesini yapar; kendi yeteneğini düşünür. Zamanının büyük bir çoğunluğunu okumaya ayırır. Okumak, Taner'in hastalığının ilk dönemlerinde bir avuntu iken, zamanla tutkuya dönüşür ve yazmaya başlar. Her ne kadar yazar, yazı yazmaya başlamasının nedenini can sıkıntısı olarak nitelerse de bunun tek neden olmadığını tahmin etmek güç olmasa gerek. Çünkü yazarın çocukluk yıllarına ve öğrencilik günlerine baktığımızda onun müthiş bir birikim sahibi olduğunu görürüz. Ancak Taner, yazı yazmasına neden olarak bu devreye dikkati çeker. Ve "Bir gün yazar, ünlü bir yazar olacağınızı biliyor muydunuz, hissediyor muydunuz?" sorusuna şöyle cevap verir:

> "Hayır -çok gençliğimde spordu ilgimi çeken- liseyi bitirince iktisat okudum. Dört yıl boyu beni dört duvar arasına mahkûm eden bir hastalık, (benim bakışım üzerine eli göğsünde dolaşıyor) içime yepyeni bir boyut açtı. İnsan böyle durumlarda bir nefis muhasebesi yapar. Neyi yanlış, neyi doğru yaptığını tartar. Yüzeyde ve geçiciyle, derinde ve kalıcının farkına dört yıl içinde vardım. Hastalığımı unutmak için kendimi okumaya verdim. Ve yazma gereksinmesini bundan yıllarca sonra duydum. Galatasaray yıllarındaki iki hocamın bende bir yazı yeteneği sezip teşvik ettiklerini de o zaman hatırladım. Biri Fransız yazarı Mösyö Dard'dı, öteki Halit Fahri Ozansoy. İyi kötü isim yapmış bir yazar oluşum en çok bu iki hocamı sevindirdi. O günden beri de Ahmet Rasim amcamın öğüdüne uyarak durmadan yazıyorum." (Oral 1983: 11-12)

Dış dünyadan uzak geçirilen dört yılın yazarın ruhunda bıraktığı izlere, o derin iç çatışmaya eserlerde rastlamıyoruz. Yazar, sanki hastalıkla geçirdiği dört yılı yok saymaktadır. Bu dönemin yazar için önemi, kendisi için en uygun meslek olan edebiyatı seçmiş olmasıdır. Bu, kolay bir karar değildir. Çünkü yazar iyileştikten sonra birdenbire Almanya'da öğrenim gördüğü siyaset bilimi ve iktisatı bırakacak, geride

bıraktığı üç yılın üstüne bir çizgi çekecektir. Aynı zamanda hastalıkla mücadeleyle geçen günler, onun edebiyatla en fazla uğraştığı zamandır. Pek çok yazarın tersine Haldun Taner, deneme-yanılma yoluyla edebiyata başlamamıştır. Üstelik pek çok yazarda olduğu gibi, Haldun Taner'in sanatının olgunlaşması için bir hazırlık döneminin olmadığını düşünüyoruz. Haldun Taner'in sanatının ilk döneminde acemiliklere hemen hemen rastlanmazken, sürekli yeni arayışlarına devam ettiğini biliyoruz. Bunun nedeni, Haldun Taner'in dört duvar arasında geçen günlerini, edebiyat bilimi açısından da iyi değerlendirmiş olmasıdır. Taner, ancak kendi yeteneğini ne şekilde kullanabileceğini planladıktan sonra yazı yazmaya başlamıştır.

Haldun Taner, ilk olarak radyo skeçleri ile edebiyat dünyasına adımını atar. 1938-1942 yıllarında radyo, ülkemizde tek ilgi ve eğlence aracıydı. İşte hastalandığı döneme rastlayan bu yıllarda yazar, bol bol radyo oyunları dinlemiş ve bir süre sonra da dostlarına dikte ettirdiği radyo skeçlerini Ankara Radyosu'na göndermiştir. Bugün bu oyunların sadece varlığı ve isimleri bilinmektedir. Bizim araştırmalarımız sonucu ele geçiremediğimiz bu oyunlar hakkında Mustafa Miyasoğlu'nun İstanbul Üniversitesi'nde mezuniyet tezi olarak hazırladığı "Haldun Taner'in İlk Piyesleri" adlı çalışmasında şu bilgi vardır:

> "Elde metni ve plağı bulunmayan bu on kadar radyo oyunundan yazarın anlattığına göre en dikkate değer olanları 'Dinleyici İstekleri', 'Bir Münzevi' ve 'Beethoven'in Hayatı'dır. Bunlardan ilki röportaj şeklinde fantastik bir oyun olarak yazılır ve daha sonraki 'Ayışığında Çalışkur' adlı büyük hikâyenin tekniğini hazırlar."(Miyasoğlu 1973: 5)

Mustafa Miyasoğlu'nun radyo oyunlarının sayısı hakkında verdiği bilginin yanlış olduğunu düşünüyoruz. Çünkü biz ismen yedi oyunun varlığını çıkartabildik. Haldun Taner de bir yazısında bu bilgiyi doğrulamaktadır:

> "Yazı yazmayı ilk kez uzun bir hastalık süresinde dört duvar arasında mahkûm olduğum zaman aklettim. Güzel bir avuntu olabilirdi. İlkin Ankara Radyosu'na skeçler yazdım. O tarihlerde 1940'larda Ankara Radyosu'nun Kemal Tözem yönetiminde İbrahim Delideniz, Saime Arcıman, Muhip Arcıman, Kadri Ögelman ve diğer değerli sanatçılardan oluşan bir ekibi vardı. Bu ekibe yarım düzine kadar skeç yazdım." (Taner 1979 c: 17)

Edebiyat ile iyiden iyiye ilgilenmeye başlayan Haldun Taner, yükseköğrenimine bu alanda devam etmeye karar verir. 1950 yılında İstanbul Üniversitesi, Alman Filolojisini ve Sanat Tarihi bölümlerini bitirir. Fakülteye başladığı yıllarda hikâye yazma denemeleri de yapmaya başlar. İlk hikâyelerin altına düşülen tarih, 1945'tir. Yazarın yayınlanan ilk hikâye kitabı "Yaşasın Demokrasi"de 1945 tarihli üç hikâye vardır: "Yağlı Kapı", "Heykel", "Kooperatif" Haldun Taner'in yayınlanan ilk hikâyesi ise "Töhmet" adını taşır. Haldun Taner'in ilk hikâyelerinin yazılış tarihinin 1945 yılını göstermesi yayınlanan ilk hikâyenin de bu yılda olduğu kanısını uyandırmış ve bir istisna hariç tüm edebiyat tarihçilerini (yazar da dahil) bir yanılgıya sürüklemiştir.

> "İlk hikâyemi de Yedigün dergisine gönderdim. Yıl 1945. 'Töhmet' adını taşıyan, takma bir adla yazdığım bu hikâye resimlenerek basıldı. 'Yedigün' o tarihte Hüseyin Cahit'lerin, İbrahim Alaattin'lerin, Nurullah Ataç'ların, Reşat Nuri'lerin sürekli yazdıkları bir çeşit Akademi gibiydi." (Taner 1979 c: 17)

Biz yaptığımız araştırmalar sonunda yazarın "Töhmet" adlı ilk hikâyesinin 1945 yılında değil, 4 Ağustos 1946 yılında Yedigün'de yayınlandığını saptadık. Hikâyede yazarın kullandığı ad ise edebiyat tarihçilerinin yazdığı gibi Haldun Hasırcıoğlu değil, Haldun Yağcıoğlu idi. Bizim bu dikkatimizi tüm edebiyat kaynakları içinde bir tek Saadet Altay'ın (1988) doğruladığını gördük.

Yedigün dergisinde hikâyesi yayınlanan Haldun Taner'in artık gelecekteki çizgisi belirmeye başlamıştır. Yazar, Varlık dergisinde yaptığı bir konuşmada (1952), hikâye yazarı olmasının serüvenini şöyle anlatır:

> "Nâm-ı müstearla 'Yedigün'e yolladığım bu hikâyeye Sedat Simavi Bey beş lira ücret ve teşvikkâr bir mektupla cevap verince arkası kendiliğinden geldi. Yedigün'e, Yücel'e, Cumhuriyet'e bir hayli hikâye yazdım. Sonrası malûm... Hikâyeci kıtlığında bizi de hikâyeci saymaya başladılar."

Haldun Taner, hikâye yazmayı, bu dönemde bir hobi olarak görmektedir. Çünkü onun asıl mesleği, İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde asistanlıktır. Haldun Taner, yazarın yaşamının bir geçiş evresi olarak kabul ettiğimiz bu ikinci evresinde, edebiyat dünyasını birdenbire hareketlendirir. Kimi eleştirmenlerden olumlu, kimi eleştirmenlerden olumsuz görüşler gelir.

Bu arada yazarın ilk hikâye kitabı "Yaşasın Demokrasi", 1949 yılında yayınlanır. Aynı yıl içinde yazar, farklı bir türde, tiyatro alanında çalışmalar yapar ve ilk oyunu "Günün Adamı"nın yazımını tamamlar.

> "Roman yazmaya şimdiye kadar nedense heves etmedim. Yine de etmiyorum. Yazı yazmaya radyo skeçleri ile başlamıştım. Muhavereli şeyler yazmak daha bir kolayıma geliyor. Geçen yaz oturdum, bir piyes yazdım. Bu piyes oynanır da tutarsa bir yenisini denemek istiyorum. Tutmazsa bu sevdâdan vazgeçerim. Bu yaz da sözüm ona, bir senaryo[6] hazırladım. Bilmem çevirecekler mi?" (Taner 1952: 12)

1950'li yıllara gelindiğinde görülür ki Haldun Taner'in yayınlanmış birçok eseri vardır. Gerçi artık radyo skeçleri yazmaz ama birçok hikâyesi, çeşitli dergilerde basılmıştır. "Yaşasın Demokrasi" adlı ilk hikâye kitabı olumlu eleştiriler alınca, yayınevleri ve edebiyatçılar zümresi Taner'i desteklemeye başlarlar. Bu arada Taner, arayışlarına devam eder, yeni denemelere girişir. Senaryo ve tiyatro oyunu yazar. Taner'in tiyatroyu ve sinemayı seçmesinin nedeni kültürümüzü en zevkli şekilde topluma iletme çabasıdır:

> "Daha lisede talebe iken, tarihi, coğrafyayı hatta biyolojiyi filmle niye öğretmediklerine şaşardım. Aradan 20 yıl geçti. Hâlâ bu işi esaslı bir şekilde mekteplere yerleştiren çıkmadı. Bence sinema en iyi eğitim aracıdır." (Taner 1956: 406-407)

Haldun Taner sanatı, kendi estetik bütünü içinde değerlendirirken bir yandan da bunu, gelişmekte olan toplumumuz için bir kültür iletme aracı olarak görür. Böylece sanatın estetik olma gayesine bir yenisini daha ekler: Eğitme.

Bu dönemde yazılan tüm eserlerde, yazar, en iyiye ulaşmak için arayışlarına devam eder. Böylece kendi yeteneğini gösterebileceği ve mükemmele ulaşabilceği türler de belirlenmiş olur: Hikâye ve tiyatro. Yaşamının üçüncü dönemi olarak kabul edeceğimiz devrede de yazar, sanatının en olgun çağında bile yeni arayış denemelerinden vazgeçmeyecektir.

Belki bir başka insan için bunalım yılları olabilecek dört duvar arasında, hastalıkla geçen dört yıl sonunda Haldun Taner çok güçlü olarak

---

6. Haldun Taner'in beş tane senaryo yazdığını saptadık. Bunlar: "Bir Kaçak", "Senin İçin", "Tuş", "Keşanlı Ali Destanı", "Dağlar Delisi Ferhat".

edebiyat dünyasına adım atar. Bocalama ve kararsızlık dönemini çabuk atlatan yazar;

> "1950'lerde Şehir Tiyatrosu'nda provalarına başlanmak üzere olan 'Günün Adamı' adlı oyunum, devrin valisi tarafından devrin büyüklerini gocundurur gerekçesi ile yasaklanınca, Avrupa'da gezide bulunan Muammer[7], bana bir telgraf gönderdi. 'Yasaklanan oyununuza ben talibim' diyordu. İlk dostluğumuz o tarihte başladı. Şeref Bey beni otomobille aldı.
>
> Muammer'in evine yemeğe götürdü. İlk yazarlık itibarını o gün, o evde tattım." (Taner 1986 b: 126)

diyerek bu oyunuyla ilk yazarlık itibarını nasıl hissettiğini anlatırken geri dönemeyeceği bir yola girmiş bulunmaktadır.

Üçüncü Dönem:

Haldun Taner'in yaşamının üçüncü dönemi, daha çok tiyatro, gazetecilik ve kültür faaliyetleriyle doludur. Ya tutarsa diyerek kaleme aldığı ilk tiyatro oyunu, büyük tartışmalara neden olmuş, bu arada Haldun Taner de Muhsin Ertuğrul ile tanışmıştır.

Biz bu üçüncü devreyi yazarın Muhsin Ertuğrul[8] ile tanışmasından ölümüne kadar geçen süre olarak belirlemek istiyoruz.

> "1955'e kadar hikâye yazdım. O yıl Viyana'ya tiyatro tahsiline gittim. O zaman tiyatro bilimi yeni yeni çıkıyordu. Prof. Kindermann'ın yanında eğitim gördüm.
>
> Muhsin Ertuğrul'a yazdım oradan. 'Ben tiyatroyu kolay sanıyordum. Ama değilmiş.' O da bana hemen şunu yazdı. 'Bir oyun yaz gönder. Oynayacağım.' 'Dışardakiler'i yazdım. Oynadı. Bir yazar için, eserini sahnede görmek kadar güzel bir şey yok." (Gündoğdu ve Sercan 1986: 17)

"Günün Adamı" adlı ilk tiyatro tecrübesinden sonra Haldun Taner, tiyatronun sanıldığı kadar basit olmadığını anlar. Muhsin Ertuğrul'un da desteğiyle bu alanda öğrenim görmeye karar verir. 1955 yılında iki yıllığına Viyana'ya gider. Max Reinhardt Akademisi'nde ünlü tiyatro pro-

7. Muammer Karaca.

8. Taner, Muhsin Ertuğrul ile tanışmasının sanatı üzerindeki etkisini "Taner 1985:15-16"da anlatır.

fesörü Heinz Kindermann'dan dersler alır. Josephstad Enstitüsü'nde tiyatro ihtisası yapar ve bu kentin çeşitli tiyatrolarında iki yıl boyunca reji asistanlığı görevinde bulunur. Bu süre içinde Prof. Kindermann ve onun arkadaşı Prof. Margaret Dietrich'ten tiyatro hakkında öğrendiği teorik bilgilerin tümünün nasıl uygulandığına Viyana Hofburg'daki bu enstitüde tanık olur. Ayrıca Viyana Doğubilim Enstitüsü'nde Türkçe Lektörü olarak dersler verir.

Yazar, nasıl hikâye yazmaya başlamadan önce dört yıl boyunca uzun bir süre hazırlık devresi geçirmişse tiyatro alanında da Viyana'da bir hazırlık dönemi geçirir; tiyatroyu bu alanın merkezinde öğrenir.

Haldun Taner'in yaşamının üçüncü döneminde tiyatro çalışmaları, hikâye çalışmalarına nazaran daha yoğun ve baskındır. Yazarın, günümüzde daha çok tiyatro yazarı olarak bilinmesinin nedeni, bize göre, tiyatro eserlerinin hikâyelerine nazaran daha üstün oluşu değildir. Öncelikle tiyatro çalışmaları, yazarın olgunluk yıllarında ağırlıklı olarak yer alır. Ayrıca tiyatro, 1960'lardan sonra bir bilim olarak da Türkiye'de yeni yeni gelişmeye başlamıştır. Haldun Taner yaptığı ihtisas gereği bir yandan oyun yazarı olarak eser verirken diğer yandan kuramsal açıdan dersler verir,[9] yeni türler, teknikler dener. Tiyatrolar kurarak kuramsal bilgileri, eserlerinden örneklerle birlikte seyirciye aktarır.

Taner, Tiyatro müzesi[10] ve bilimsel açıdan eğitim veren bir Tiyatro Enstitüsü kurulması fikrini ortaya atar.[11] İstanbul Üniversitesi'nde başarıya ulaşmayan bu girişim Ankara Üniversitesi'nde gerçekleşince yazar, konuk öğretim üyesi olarak Ankara Üniversitesi'nde dersler vermeye başlar. Bunun için her ayın son haftasında Ankara'ya gelir.

Tiyatronun bir bilim dalı olması için çok uğraş veren Haldun Taner, bu konudaki girişimlerine devam eder. 1962 yılında Gen-Ar Galerisi'nde sanat yönetmenliği yapar. Aynı zamanda bu yıl içinde Türkiye'de ilk olarak politik yergi ağırlıklı "Bu Şehr-i Stanbul Ki" adlı oyunuyla Kabare Tiyatrosu girişimlerine başlar.

---

9. Haldun Taner'in saptayabildiğimiz kadarıyla verdiği ders notları şunlardır: Bertold Brecht, Molière, Antik Yunan Tiyatrosu, Avrupa'da Komedyanın Tarihi, Soyut Tiyatro, Teorik Dramaturji, Oyun Yazma Tekniği, Geleneksel Türk Tiyatrosu Tarihi, Piyes Tahlilleri.

10. Taner 1974 a:17.

11. Taner 1986 b:252-253.

Yazarın, eleştirel düşünceyi yalnız aydın çevresine değil, daha geniş kitlelere yayma çabası ile 1962'den sonra Kabare Tiyatrosu için çalışmalarını hızlandırdığını görürüz. Önce kabare türünün ne olduğu, geçmişi, işlevi, tekniği, özelliği, yararı konulu konferanslar verir.[12]

Bu girişimler, 1967 yılında sonuçlanır ve yazar, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Ahmet Gülhan'la birlikte Türkiye'nin ilk Kabare Tiyatrosu "Devekuşu Kabare"yi kurar.[13] Tiyatroya bir kültür birikimiyle ve bilimsel bir bakış açısıyla yaklaşan yazar, 1977'de, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun onuncu yılında gişe kaygısının kaliteyi düşürdüğü görüşüyle, Devekuşu Kabare'den ayrılır.

H. Taner,1968 yılında LCC tiyatro okulunu kurar. Burada ders verir.[14]

Haldun Taner 1969 yılında Münir Özkul ile birlikte "Bizim Tiyatro"yu kurar ve dramaturji dersleri verir. Bu tiyatroda oynadığı, "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" adlı ilk oyununda, Taner, tiyatro hakkındaki görüşlerini şöyle anlatır:

> "İstedik ki
> BİZİM temaşa geleneklerimizden kalkıp
> Ve çağdaş tiyatronun verilerini
> Hesaba katıp
> BİZİM insanlarımızı, konularımızı
> BİZİM olan biçimlerle
> Jestlerle mimiklerle
> BİZİM rahat ve sıcak Türkçemizle
> Ve BİZE özgü bir görüşle serelim önünüze." (Taner 1989 b: 21)

1979 yılında TEF Kabare'yi[15] Ahmet Gülhan ile kuran Taner, aynı yıl İGSA Tiyatro Kürsüsü'nde dramaturji dersleri verir.

Yukarıdaki açıklamalardan Haldun Taner'in hayatında tiyatro ağırlıklı bilgiler vererek incelememizin amacının dışına taştığımız sonucu çıkmamalıdır. Çalışmamızın konusunu, hikâye oluşturduğu halde, yazarın yaşamının bu devresinde tiyatro konusuna eğilmiş gibi görülebiliriz. Ancak biz, bu açıklamalarla yazarın sanatçı kimliğini, do-

---

12. Geniş bilgi için bakınız,Oral 1977:3-4, Akarsu 1967:II.

13. Geniş bilgi için bakınız, Gündoğdu ve Sercan 1986:16-17, Yüksel 1984:12,121-142.

14. Taner 1986:262.

15. Taner ve Gülhan 1980.

layısıyla hikâyeciliğini aydınlatabileceğimizi düşünüyoruz. Böylece Haldun Taner'in tiyatro yaşamını başlıklar halinde kısaca verdikten sonra, asıl amacımıza geçmeliyiz: Taner'in tiyatro oyunları, kimi hikâyeleriyle paralellikler göstermektedir. Her iki türün birbiri ile benzerliklerinden basit sonuçlar çıkarmak hatalı olur. Çünkü "Niçin hikâye?" sorusuna, "Hikâye bir iletişimi karşıladığı için"[16] cevabını veren Haldun Taner'in, tiyatroyu seçmesinin temelinde de aynı amacın yattığı söylenebilir. Ancak bu iletişim, hikâye ve tiyatroda farklı farklıdır.

> "Öykü ya da roman yazarken başınıza buyruksunuz. Hiçbir kısıntıya tabi olmadan gönlünüzce yazıyorsunuz. Yazarı da rejisörü de, dekoratörü de, aktörleri de sizsiniz o yazdığınızın. Oyun yazarken ise, tekst, temsilin sadece ilk öğesi, ona dramaturg, rejisör, dekoratör, ışık uzmanı, oyuncular kendilerinden yeni yorumlar ve yaratmalar katıyorlar. Sonra tiyatroyu tiyatro yapan seyirci de sunulanı kendi algılamasına göre yorumluyor. (...)
>
> Diyeceğim, iki tür de çekici. Birincide tam özgürlük içinde olmayı seviyorum. İkincide de yazdığımın etli canlı insanlar tarafından algılanışına tanık olmak çok hoşuma gidiyor. Bu kollektif yaşantıdan çok şeyler öğreniyorum."(Tok 1976: 783)

Görüldüğü gibi Taner'in sanatı bir bütündür. Hikâyesi tiyatrosundan ayrı düşünülemez. Çünkü yazarın amacı bir senteze ulaşmaktır. *"Bizim geleneklerimizden, bizim insanımız ve konularımızdan yola çıkıp, bütün bunları, öz Türkçemiz ve bize özgü bir görüş biçimi ile çağdaş dünyanın verileriyle aktarmak."* İşte bu senteze ulaşma çabası, yazarın hem tiyatro oyunlarında hem de hikâyelerinde ortaktır.

Haldun Taner, sadece hikâye ve tiyatro oyunu yazarı değildir. Çünkü Taner, mesajı olan bir yazardır. O, Türk yazarının en büyük görevlerinden birinin okuyan, eleştiren ve yetişmiş bir okuyucu yaratmak olduğunu düşünür. Bunun için yazar, yaşamı boyunca hikâye ve tiyatro ile uğraştığı kadar kültürel faaliyetlerle de ilgilenmiştir.

Taner, 1952 yılında Adli Moran, Semih Tuğrul ve Adnan Benk ile "Küçük Dergi"yi çıkarır. Dergi, altı sayı çıktıktan sonra kapanır. Yazar, ilk hikâyelerini bu dergide yayınlar. Ayrıca bu derginin çevresindeki arkadaşları ile Avrupa'daki benzerleri gibi edebiyat matineleri düzenler.

---

16. Aktan 1986:177

İlk matine[17] Galatasaray Lisesi'nde yapılır ve büyük yankılar uyandırır. Daha sonraki yıllarda da bu matineler devam eder.

1954 yılında Taner, "Oyun" adlı bir tiyatro dergisi çıkartır ve aynı yıl senaryo çalışmalarına başlar.

Taner, 1957 yılında Viyana'dan yurda döndükten sonra, yazı işleri müdürlüğünü Semih Tuğrul'un yaptığı ve Cihat Baban'ın çıkardığı eski Tercüman gazetesinde kültür ve sanat yazıları yazmaya başlar. Böylece yazar, güncel sorunlardan yola çıkar ve temel problemlerimizi geniş bir kitleye yansıtır. Taner, bir süre köşe yazarlığı yaptıktan sonra aynı gazetede başyazar olur. "Devekuşuna Mektuplar" adı altında çıkan yazılarla Taner, böylece yazarlık uğraşına yeni bir alan katmış olur ve hikâyelerinde dolaylı yönlerden verdiği mesajları açıkça ve kurmaca metin içinde olmanın kısıtlılığını yaşamadan okuruna sunar.

Aynı yıl İstanbul Üniversitesi, Gazetecilik Enstitüsü'nde edebiyat, sanat tarihi, tiyatro tarihi dersleri veren Taner, 1960 İhtilali sonrasında hiç sebep gösterilmeksizin ilişiği kesilen ve üniversiteden ayrılan 147 hoca[18] arasında yer alır. Bu olay Taner'i çok etkiler. Haksız yere, demokrasi adına yapılan bu girişimi pek çok düzyazısında, yeniden kaleme alır ve "Rahatlıkla" adlı hikâyede bu olaya atıf yapar.

1966 yılında Cevat Fehmi Başkut, Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner, Recep Bilginer ve Refik Erduran "Türkiye Tiyatro Yazarları Derneği"ni kurarlar. Siyasi bir amacı olmayan bu derneğin hedefi, dayanışma ortamı içinde tiyatro bilinci oluşturmaktır.

1968 yılında ilk eşi Leyla Hanım'dan ayrılan Haldun Taner, özel yaşamındaki bu çalkantıya rağmen kültürel faaliyetlerini aksatmaz ve aynı yıl, Yazarlar Birliği toplantısına katılır. Ardından 17 Kasım 1970'te Yeni Delhi'de yapılan Asya-Afrika Yazarları Toplantısı'na ismine yapılan bir davetle çağrılır. Japonya, Sovyet, Rusya, Senegal, Fas, Birleşik Arap Cumhuriyetleri, Somali, Dehome, Hint, Vietnam delegelerinin bulunduğu kongrede ilk sözü alan Haldun Taner geleneksel edebiyat, gelenek ile sanat arasındaki bağ konusundaki görüşlerini bildirir. Bundan sonra 1975 yılında yapılan Asya-Afrika yazarlar birliğinin 6. Kongresine davet edilirse de bu kongreye katılamaz.

Bir süre Türkiye'de Edebiyatçılar Birliği'ne[19] başkanlık eden Ta-

17. Küçük Dergi; Ocak-Şubat 1953,s.9-10.

18. Taner 1987 b:22, Taner 1987 b:12, Erez 1986:16-20.

19. Taner 1986 b:221.

ner, bu dernekte Fethi Naci ve Aziz Nesin ile birlikte aktif olarak çalışır.

Uzun bir aradan sonra, Abdi İpekçi'nin[20] ısrarları üzerine Milliyet gazetesinde yeniden düzyazılar yazmaya başlar. 1974 yılından ölümüne kadar aynı gazetede görevine devam eder. Ölmeden önce, "Devekuşuna Mektuplar" ve "Hak Dostum" sütunlarına yazdığı bütün yazılar kitaplaştırılır.[21]

Taner, 1976 yılında ikinci eşi Demet Taner ile evlenir. Yazara göre, hayata olduğu gibi, evliliğe de estetik gözle bakmak gerekir:

> "Evlilik, genel olarak çok ince bir ip cambazlığı, bir denge oyunudur. Ya iyi oynamalı ya hiç oynanmamalıdır. Bence evlilikte en önemli ilke dürüstlüktür. Onun dışındaki ilkeler çiftine göre değişir. (...) Evliliğin estetiği bozulunca onu uzatmamakta fayda vardır. Şu kısa ömür içinde yaptığım her şey estetik olmalı." (Oral 1986: 3-4)

Haldun Taner, 1980 yılında Berlin Senatosu'nun davetlisi olarak Almanya'ya gider. Bir yıl Almanya'da kalan yazar, dramaturji ve tiyatro tarihi dersleri verir. Bu, yazarın resmi görevidir. "Berlin Mektupları" adlı eserde verilen örneklere baktığımız zaman, onun Türk kültürünü Almanya'ya götürme çabalarını takdirle karşılarız. Yazarın bu çabaları, resmi görevinin yanında çok daha değerlidir.

Eserlerinin tam bir dökümünü vererek hazırladığımız bu çalışmamızda bir konun daha altını çizmeliyiz.Yazar Almanya'da kaldığı sürece ve daha sonraki yıllarda özellikle "Die Zeit" gazetesine ve "Merian" dergisine sürekli yazılar yazar. Bu yazılar Almanca olarak kaleme

---

20. Taner 1986 b:184-185.

21. Devekuşuna Mektuplar 1(1960)
Devekuşuna Mektuplar 2(1977)
Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil (1978)
Hak Dostum Diye Başlayalım Söze (1978)
Düşsem Yollara Yollara (1979)
Çok Güzelsin Gitme Dur (1983)
Berlin Mektupları (1984)
Koyma Akıl Oyma Akıl (1985)
Yazarın edebiyat ve kültür konularını işlediği makaleleri içeren "Seyitgazi'deki Ateş" adlı kitabı ile tiyatro konusundaki makaleleri içeren "İki Kalas Bir Heves" adlı kitabı Tekin Yayınları'ndan çıkacak diye duyurulmasına karşın biz incelememiz boyunca bu iki kitaba rastlayamadık.

alınmış ve Türkçeye çevrilmemiştir. Ayrı bir çalışma konusunu oluşturacak bu yazıların da bir an önce Türkçeye çevrilmesi, yazarın sanatının açıklanmasında yeni bakış açıları sağlayacaktır.

Bu arada Taner, Unesco'da kültür komisyonlarında[22] görev alır ve yurtdışındaki toplantılarda ülkemizi başarıyla temsil eder. Örneğin, 1-6 Haziran 1975 tarihinde Unesco'ya bağlı Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün Berlin'de toplanan 16. kongresine [23] Özdemir Nutku ile birlikte katılır.

Haldun Taner 1970'li yıllardan sonra, hemen her yıl yurtiçi ve yurtdışında tiyatro, edebiyat, kültür konularında birkaç konferans verir. Almanya'da, Hollanda'da (Toneel), Avusturya'da ve çeşitli Avrupa ülkelerinde verdiği, geleneksel Türk tiyatrosu konulu konferansların yanı sıra birçok TV ve radyo programına da katılır.

Türk Pen üyeliği olan Taner, Türk Yazarlar ve Oyun Yazarları Derneği'nde başkanlık görevinde bulunur. Taner, edebiyat jürilerinde (hikâye-tiyatro), yer alır; Abdi İpekçi, Sait Faik Hikâye Armağanı jürilerine başkanlık yapar.

İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun "Sanat İnsanları" adlı programının sekizincisi, Haldun Taner'e ayrılır. 26 Mart 1984 tarihinde saat 18.30'da, Taksim Sahnesi'nde düzenlenen programda, Taner tüm yönleriyle ele alınır. Hikâyeciliği, oyun yazarlığı, gazeteciliği, öğretim üyeliği ve kabare oyunu yazarlığı üzerinde durulur.

Edebiyatla, tiyatroyla ve dahası kültürel faaliyetlerle dolu bir ömür, 7 Mayıs 1986 günü gölgelenir. Taner 7 Mayıs günü aniden rahatsızlanır ve Haydarpaşa Göğüs Hastanesi'nde sabaha karşı ölür. *"Arka tepelerde koyu selviler ile, Küplüce Mezarlığı uzanır, her Beylerbeyili'nin son durağı."* (Taner 1986 b: 47) diyen Haldun Taner, 9 Mayıs günü Teşvikiye Camii'nde kılınan öğle namazından sonra Küplüce Mezarlığı'na gömülür.

Ölümünden sonra kendi adına bir hikâye yarışması düzenlenir. 1987 yılında düzenlenen "Haldun Taner Hikâye Ödülü"nü ilk olarak üç sanatçı paylaşarak alır. Tomris Uyar "Yaza Yolculuk" kitabından "Son Sanrı" adlı hikâyesiyle; Nedim Gürsel "Sevgilim İstanbul" adlı kitabından "Saklambaç" adlı hikâyesiyle ve Murathan Mungan tek olarak

22. Taner 1981:36

23. Taner 1975 b:8-9,33.

gönderdiği "Hedda Gabier Adında Bir Kadın" adlı hikâyesiyle ödüllendirilir.

Edebiyatçılar yazara olan vefa borçlarını bu şekilde öderlerken,tiyatrocular da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 1989 yılında Kadıköy'de açılan şubesine "Haldun Taner Tiyatrosu" adını vererek Taner'in adının Türk tiyatrosu tarihinde ölümsüzleşmesini sağlarlar.

Haldun Taner, yetmiş bir yıl süren yaşamının sonunda, **günümüze pek çok eser** bırakır. Bu eserler arasında, hikâye kitapları, kabare ve tiyatro oyunları, gazete yazıları (fıkra, makale, gezi yazısı), radyo skeçleri, senaryolar, TV ve radyo programları, çeviriler ve bilimsel araştırmalar yer alır.

Çalışmamızın bu kısmında eserlerin kısaca bir dökümünü yapmak istiyoruz. Çünkü Haldun Taner'in eserleri basıldığı tarihten itibaren hem yurtiçinde hem de yurtdışında defalarca bastırılarak ve sahnelenerek yüz binlerce okuyucuya ve seyirciye ulaşmıştır.

Haldun Taner'in yayınlanan ilk hikâyesi **"Töhmet"** (1946); yayınlanan ilk hikâye kitabı da "Yaşasın Demokrasi" (1949) dir. Yazılan ilk hikâyeler, altına düşülen tarihten anladığımız kadarıyla "Yağlı Kapı", "Heykel" ve "Kooperatif" (1945) tir.

Ahmet Halit Kitabevi, 1949 yılında Haldun Taner'in **"Yaşasın Demokrasi"** adlı kitabını bastırır. Kitabın birinci basımında on bir hikâye vardır. "Neden Sonra" adlı hikâye, kitabın birinci basımında yer aldığı halde, daha sonra "Yalıda Sabah" adlı hikâye kitabının kapsamı içine alınmıştır.

"Yaşasın Demokrasi"nin ikinci basımı Mas Matbaacılık tarafından 1970 yılında yapılır. Bu basımla son basım arasında hikâyelerin içeriğinde ve sıralanması bakımından bir değişime rastlamıyoruz. "Yaşasın Demokrasi" 1970 sonrasında "Tuş" adlı hikâye kitabıyla birlikte "Kızıl Saçlı Amazon" adıyla yayınlanır. Bu kitap, 1983 ve Eylül 1988 olmak üzere dört baskı yapmıştır.

Yazarın ikinci hikâye kitabı olan "Tuş" 1951 yılında Varlık Yayınları'ndan çıkar ve günümüze kadar altı baskı yapar. 1956 yılında "Tuş" adlı hikâye, aynı adla filme alınır. "Tuş"un ikinci basımı 1954, üçüncü basımı 1963, dördüncü basımı 1970 yılında olur. 1970 yılındaki baskıda Bilgi Yayınevi **"Tuş"** adlı hikâye kitabıyla "Yaşasın Demokrasi" adlı hikâye kitabını "Kızıl Saçlı Amazon" adı altında bir kitap olarak bastırır. Kitabın 1970 sonrası basımları (beşinci basım 1983, al-

tıncı basım Eylül 1988) yine Bilgi Yayınevi'nden **"Kızıl Saçlı Amazon"** adıyla yapılır.

"Tuş" adlı kitabın birinci basımı ile tezimizde kullandığımız son basımı arasında hikâye içeriği açısından bir değişikliğe rastlanmazken, hikâyelerin isimlerinde, sıralamalarında değişiklikler görülmektedir. Örneğin "Bir Çuval İncir" adlı hikâye 1970 sonrasında Bilgi Yayınevi'nin çıkarttığı basımlarda yer almıyor. Tuş'un birinci basımında son hikâye olarak yer alan "Fakaat", daha ikinci basımdan itibaren kitabın kapsamı dışına çıkarılır. "8'den 9'a Kadar" adlı hikâyenin adı, 1970 basımında "Bu Bir Hikâye Değildir Yahut 8'den 9'a Kadar" şeklinde değiştirilmiştir. Yine "Dürbün" ve "Salt İnsana Yöneliş" adlı hikâyeler kitabın birinci basımında bulunmadığı halde 1970 basımında bu kitabın içeriğinde yer alır.

"Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu", yazarın üçüncü hikâye kitabıdır. Kitabın ilk baskısı 1953 yılında Varlık Yayınları'ndan çıkar. Beş baskı yapan kitap, New York Herald Tribune hikâye yarışmasında birincilik ödülünü alır. Kitabın 1955 yılındaki ikinci basımı da Varlık Yayınları'ndan çıkar; 1970, 1983 ve Şubat 1987 basımları ise Bilgi Yayınevi'nce yapılmıştır. Kitabın birinci basımı ile son basımı arasında içerik açısından hiçbir fark yoktur. Hatta 1970 sonrası basımlarda sayfa numaraları ve kapak da aynıdır. "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâye kitabında toplam dokuz hikâye vardır.

1954 yılında yayınlanan **"Ayışığında Çalışkur"** adlı kitap, bir tek uzun hikâyeden oluşur. Birinci basım Yenilik Yayınevi tarafından yapılmıştır. İkinci basım 1971 yılında yapıldıktan sonra üçüncü ve dördüncü basımlar Bilgi Yayınevi tarafından gerçekleştirilir (1983 ve Şubat 1987). Ancak Bilgi Yayınevi "Ayışığında Çalışkur"u bağımsız ve tek kitap hâlinde bastırmaz ve "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâye kitabı ile beraber yayınlar. Kitap dört bölümden oluşur:

- Ayışığında Çalışkur
- Hikâyenin Tepkileri
- Sonuç
- Sonucun Tepkileri

Yazarın tüm hikâye kitapları içinde bir tek "Ayışığında Çalışkur"un birinci basımı ile son basımı arasında içerik açısından farklar bulunur. Zaten "Ayışığında Çalışkur"un, yazarın diğer hikâyeleri arasında özel bir anlatımı vardır. Deneysel bir hikâye olan bu çalışma üzerinde yazar

ısrarla durur; anlatımını yeniden gözden geçirir, tiyatroya aynen uyarlar.

Yazar 1954 yılında **"Onikiye Bir Var"** adlı hikâye kitabını yayınlar. Böylece Taner, 1954 yılında ikinci hikâye kitabını da yayınlamış olur. Kitabın birinci basımında yedi hikâye bulunur. "Sahib-i Seyf ü Kalem" adlı hikâye, eserin birinci basımında yer alır ve hikâyenin altına, bu hikâyenin "Yaşasın Demokrasi" adlı kitaptan alındığı, çünkü kitabın mevcudunun kalmadığı şeklinde not düşülür. İkinci basım 1971 yılında Bilgi Yayınevi tarafından yapılır ve "Sahib-i Seyf-ü Kalem" ikinci basımdan çıkarılır. Kitabın 1971 yılından sonraki basımları ile son basımı arasında hiçbir değişiklik yapılmaz. "Onikiye Bir Var"ın üçüncü basımı 1983, dördüncü basımı da Ekim 1988'de yapılır.

1969 yılında **"Sancho'nun Sabah Yürüyüşü"** adlı hikâye kitabı Bilgi Yayınevi tarafından yayınlanır. Bordighera Mizah Ödülü'nü alan bu kitap, 1983 ve 1988 yıllarında olmak üzere üç baskı yapar.

"Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı kitabın birinci basımında altı hikâye yer aldığı halde eserin 1983 basımında "Dürbün" ve "Salt İnsana Yöneliş" adlı hikâyeler "Kızıl Saçlı Amazon" adlı kitabın kapsamına alınmıştır. Yine bu hikâye kitabı 1983 basımında "Onikiye Bir Var" adlı hikâye kitabı ile birlikte yayınlanır.

Yazarın son hikâye kitabı olan **"Yalıda Sabah"**, 1983 yılında Bilgi Yayınevi tarafından yayınlanır. Aynı yıl Sedat Simavi Ödülü bu kitaba verilir. İkinci basımı 1986'da yapılan kitapta yedi hikâye yer alır.

1967 yılında yayınlanan **"Konçinalar"**, diğer hikâye kitapları gibi yeni ve özgün bir kitap değildir. Yazarın hikâye kitaplarının basımı tükendiği için Varlık Yayınevi Taner'in hikâyelerinden seçmeler yaparak bu kitabı oluşturmuştur:

> "Haldun Taner'in yayınlarımız arasında üç hikâye kitabı çıkmıştı. Yazarın en güzel hikâyelerini içinde toplayan bu kitaplardan "Tuş", ikinci defa basılmıştı. Geriye kalan "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" ile "Onikiye Bir Var" adlarını taşıyan kitaplar ise çoktan beri tükendikleri için aranıyordu. Yazar, bu iki kitabındaki hikâyeleri yeniden elden geçirip ayıklayarak bu yeni eseri ortaya koydu."(Taner 1967: arka kapak)

Görüldüğü gibi Haldun Taner'in hikâyeleri yayınlandığı tarihten itibaren geniş okuyucu zümreleri tarafından okunmuş ve sürekli aranmıştır. "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü"nden, "Yalıda Sabah" adlı hikâye kitabının basımına kadar geçen uzun zaman diliminde (on dört yıl)

hikâye kitaplarının tek tek baskıları yapıldığı gibi seçme hikâyelerden oluşan kitaplar da yayınlanmış; 1970 ve 1971 yıllarında da **"Hikâyeler 1"** ve **"Hikâyeler 2"** adıyla Taner'in hikâyeleri yeniden basılmıştır.

Haldun Taner'in yaşamının hiçbir döneminde edebî türlerin sadece birinde eser vermekle yetindiğini görmüyoruz. Yazarın, bir yandan hikâye yazarken diğer yandan ya tiyatro eserleri ya da düzyazılar yazdığını biliyoruz. Bu yolla yazar, vermek istediği mesajı ve okuyucuyu eğitme çabasını çok yönlü olarak gerçekleştirir. Kurmaca dünya içinde veremediklerini düzyazıyla ifade ederken, diğer yandan tiyatro oyunu[24] yazar.

Taner'in hikâyeleri Almanca, Fransızca, İngilizce, Rusça, Yunanca, Slavence, İsveççe, İbranice, Yunancaya çevrilmiş; Avusturya, İsveç, İsrail, Macaristan, Pakistan, Norveç ve Yugoslavya'da Taner'in çeşitli hikâyeleri yayınlanmıştır. 18 Eylül 1992 günü Demet Taner ile yaptığımız görüşmede, hikâyelerinin İspanyolcaya çevrilmesi için de Edovard J. Novnick tarafından bir teklif geldiğini öğrendik.

Yazarın hikâyeleri yabancı ülkelerde bireysel çeviriler halinde basıldığı gibi önemli dergilerde ve uluslararası antolojilerde de yer almış ve sevilerek okunmuştur.

---

24. Taner'in eserleri ne yazık ki toplu halde basılmamıştır.Yazarın sanatının ilk dönemine ışık tutacak olan radyo skeçlerinin metinleri kaybolmuştur. Bu eserlerin sadece isimlerini biliyoruz. Yazarın ilk radyo skeci , "Bir Münzevi"dir. Bunun dışında altı tane daha eseri vardır. "Dinleyici İstekleri", "Beethoven", "Hasanoğlu Hüseyin Berlin'de", "Yılbaşı Programı", "Bir Miras Taksimi" ve "Timsah"; İstanbul, Ankara ve Berlin radyolarında yayınlanmıştır.

Taner'in tiyatro oyunları da dağınık haldedir. Bu eserlerden yedi tanesi Bilgi Yayınevi tarafından yayınlanmıştır. "Günün Adamı-Dışardakiler"(1990)," Lütfen Dokunmayın-Ve Değirmen Dönerdi" (1991), "Keşanlı Ali Destanı" (1989),"Vatan Kurtaran Şaban" (1989), "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" (1989). "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım" (1979) adlı eser Cem Yayınlarından çıkmıştır. "Ayışığında Çalışkur" ve "Fazilet Eczanesi" adlı oyunların metinleri Ankara Devlet Tiyatroları arşivinden elde edilebilir. Yazarın diğer oyunlarının listesi, belirleyebildiğimiz kadarıyla şunlardır: "Huzur Çıkmazı" (1962), "Eşeğin Gölgesi"(1965), "Zilli Zarife"(1966).

Kabare oyunları "Bu Şehr-i Stanbul Ki" (1962), "Dün Bugün" (1972), "Mevzumuz Aşk ü Sevda" (1973), "Dekorumuz Deniz Derya" (1973), "Yar Bana Bir Eğlence" (1973), "Hayırdır İnşallah" (1979).

Kolektif Kabare Oyunları: "Astronot Niyazi"(1970) (Zeki Alasya ile birlikte), "Dev Aynası" (1973) (dört yazarla), "Yalan Dünya" (1977) (üç yazarla), "Ha Bu Diyar"(1971) (dört yazarla), "Çıktık Açık Alınla" (1977) (beş yazarla), "Haneler" (1974) (Ferhan Şensoy ve U. Bugay'la), "Kapılar" (1980) (U. Bugay ve K. Konduk'la).

"Almanlar ve Avusturyalılar sizi daha çok seviyor ve yayımlıyor" sorusuna Taner şöyle cevap verir: "Herhalde onlarla ortak bazı kültür birikimi izlerinden olsa gerek. Ne hikmetse Bulgaristan'da, Macaristan'da da çok okunurum. Hangi milletin, hangi yazarı tutacağı belli olmaz." (Aktan 1986: 193)

Yabancı dile çevrilen hikâyelerden birkaç tanesinin künyesini burada vermek istiyoruz:

1960 yılında "İznikli Leylek" Amerika, New York'da "Short Story International" dergisinde yayınlanır. Bu dergide her milletten yazara yer verilir. Hikâye N. Özdoğru tarafından İngilizceye çevrilir.

Aynı yıl Budapeşte'deki Avrupa Yayınevi "Ayışığında Çalışkur" adlı eseri Dr. Hazai'ye çevirterek Macarca yayınlar.

1963 Yılında kırk iki (42) ulustan iki yüz yirmi (220) hikâyecinin katıldığı birinci cildi mizah, ikinci cildi bunalım, üçüncüsü de hayvan hikâyelerine ayrılmış Poul Neft'in uluslararası hikâye antolojisinin (Short Story International) her üç cildine de birer hikâyesi seçilen tek yazar Haldun Taner olur. Yazar bu durumu şöyle yorumlar:

"Gerçi öyle bir şey oldu. Ne var ki, dünyanın bütün ünlü hikâyecilerinin katıldığı bu antolojinin üç cildinde de birer hikâyesi bulunan tek yazar olmam bence tamamen tesadüfî bir şanstır. Bu olsa olsa benim değişik alanlarda hikâye yazmış olmamdan ileri gelmiştir. Yoksa her biri çok değerli hikâyeciler arasında elbette ki herhangi bir üstünlüğün belgesi sayılmamalıdır. Ama bu teveccühün daha doğrusu tesadüfün hayırlı bir sonucu olmadı da değil. Adı geçen yayınevi bir hikâye kitabımı basmaya talip oldu. Şimdi o kitabın hikâyeleri tercüme ediliyor." (Menemencioğlu 1963:8)

1965 yılında Taner'in hikâyeleri Rusçaya çevrilir. 1977 yılında (Ağustos) S.S.C.B.'de "Önce Ekmek" adıyla Türk hikâyecilerinin yer aldığı bir antolojide Taner'in hikâyelerinin çevirilerine de yer verilir.

1976 yılında (Mayıs) Türkolog Majda Tadeusse başkanlığındaki Türkologlar, içinde Haldun Taner'in de yer aldığı "Türk Hikâye Antolojisi"ni yayınlarlar. Eser Polonya'da Pastway Yayınevi tarafından bastırılır.

1978 yılında "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" ve "Bayanlar OO" adlı hikâyeler Thomas Lone tarafından Çekçeye çevrilir ve Prag'da çıkan "Svetova Literature" dergisinde yayınlanır.

"Şeytan Tüyü" adlı hikâye, önce Almanca olarak Die Zeit (Zaman

gazetesi) gazetesinde 26 Mart 1982 yılında yayınlanır. Daha sonra bu hikâyeyi Poul Neft-Verlag Viyana'da yayınlar.

Richard Hoffmann, Fransızca bir hikâye antolojisi için "İki Komşu" ve "Gülerek Ölmek" adlı hikâyeleri çevirir.

1988 yılında Londra'da Taner'in hikâyeleri "Forest Books Thickhead & Other Stories" adıyla bir kitap halinde yayınlanır. Çevirisini Geoffrey Lewis'in yaptığı kitapta Taner'in altı hikâyesi yer alır.

1990 yılında Published Yayınevi "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı kitabı tercüme ettirerek yayınlar.

Yazarın Almanya ve Avusturya'da yayınlanan hikâyeleri pek çok olduğu için dökümünü vermiyor ve sadece Gisele Kraft ve Neft Verlag tercümelerinin en iyi çalışmalar olduğunu söylemekle yetiniyoruz.

Ayrıca yazarın tamamlayamadığı, yarım kalmış üç eseri vardır. Bunlar; **"anıları", "Münir Özkul için bir oyun"** ve **"Oyunbozan Süiti"** adlı romandır.

"Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil" adlı çalışmasının çok tutulması üzerine Taner'in anılarını kaleme almayı planladığını biliyoruz. Bunun için çalışmalara başladığını, kendisine bir sekreter tuttuğunu da Demet Taner'den öğrendik. Ancak zaman Haldun Taner'in aleyhine işlemiş ve çok önemli bilgiler onunla birlikte sonsuzlukta kaybolmuştur.

Münir Özkul, 1987 yılında Haldun Taner için düzenlenen anma toplantısında, kendisi için yazılan ve tamamlanamayan oyunun hikâyesini şöyle dile getirir:

> 'Sana hayatımın en güzel eserini yazacağım, benim de en güzel oyunum olacak' demişti ölümünden üç sene önce. Maalesef olmadı. 'Başkasına söylersin diye sana yalnız baş harflerini söyleyeceğim. 'İ.D.S.' İki sene merak ettim ne demek bu diye. Kafasında biraz oluşturduktan sonra söyledi. 'İnsan Denen Soytarı'. Çok sevindim ve bunu kimseye söylemedim."(Arca 1987: 63)

Haldun Taner 1975 yılında "Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı"na (Sezer 1976) verdiği bir röportajda bir roman yazmayı planladığını söyler. Bunu gerçekleştirememesinin nedenini bir yıl sonra şu şekilde belirtir:

> "Birincisi hep hedeften biraz yukarı nişan alma huyum. Tasarılarım gerçek gücümü aşıyor çoğu zaman.
>
> İkincisi gerçekleştirebileceğim kadarını da gerçekleştiremiyorum. Çünkü yan engeller, beklendik ya da beklenmedik çeşitli işler elimi yavaşlatıyor." (Sezer 1977)

Taner'in roman yazma konusunda ciddi araştırmalar yaptığı bir gerçektir. "Oyunbozan Süiti" adlı romanın konusunu, bir Boğaziçi yalısının kuşaklar boyunca anlatımı oluşturmaktadır. Ama yazar bir türlü bu çalışmasını gün yüzüne çıkartmaz. Gerekçe olarak da zamansızlığı öne sürer.

Hikâye yazarlığı, tiyatro, üniversitedeki öğretim görevliliği ve araştırmaları[25], televizyon ve radyo programları[26], gazetecilik, fahri görevlerle geçen bir ömürden geriye bu eserler dışında pek çok da ödül kalmıştır. Bu ödüller hakkında açıklamada bulunmak yerinde olur:

Haldun Taner, ilk hikâye ödülünü henüz hiçbir hikâye kitabı yayınlanmadan alır. Cumhuriyet gazetesi, 1948 yılında "Yunus Nadi" adına bir hikâye yarışması düzenler. Haldun Taner yarışmaya "Necmiye'nin Hatırı"[27] adlı hikâye ile katılır. Bu hikâye ile yazar dördüncü olur. Haldun Taner, ödülü aldıktan sonra, ilk hikâye kitabı "Yaşasın Demokrasi" yayınlanana kadar geçen sürede yazdığı ve daha sonra kitabına aldığı hikâyelerinin çoğunun ilk olarak Cumhuriyet gazetesinde yer aldığını görürüz.

1953 yılı, Haldun Taner'in hikâyecilik yaşamında en popüler olduğu yıllardan birisidir. Hikâyeleri Küçük Dergi'de arka arkaya yayınlanır. Yazarın, yine bu dergi yöneticileri ile birlikte düzenlediği edebiyat matineleri büyük ilgi toplar. "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâye kitabı aynı yıl içinde yayınlanır. "Yeni İstanbul" gazetesi, 1953 yılında "New York Herald Tribune" adına uluslararası bir hikâye yarışması düzenler. Bu yarışmaya katılan yirmi ülke arasından Haldun Taner'in "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâyesi birinci olur.

Böylece 1955 yılına geliriz. Büyük hikâye yazarı Sait Faik 1954 yılında ölür. Ölümünden sonra annesi Makbule Hanım, oğlunun ölüm yıldönümlerinde bir önceki yılın en beğenilen hikâye kitabına verilmek üzere bir Sait Faik Armağanı oluşturur. Bu armağanın ilk ödülü 1955 yılında Haldun Taner'in "Onikiye Bir Var" ve Sabahattin Kudret Aksal'ın "Gazoz Ağacı" adlı hikâye kitaplarına verilir.

---

25. Yazarın incelemeleri şunlardır: "Madame Bovary ve Effie Briest" (İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü Mezuniyet Tezi,1949) , "Hebbel'in Tiyatro Görüşü" ve "Mizancı Murat Bey'in Romancılığı".

26. Televizyon ve Radyo Programları ise şunlardır: "Eski Türk Tiyatrosu" 4 Bölüm (TV), "Hoş Sada" 4 Bölüm (TV), "Fıkra Nasıl Anlatılmaz" (TV), "Bak Ne Suret Gösterir Seyreyle İbret Perdesi" Ramazan Sohbetleri (30 Bölüm) (Radyo).

27. Bu hikâye, Yücel dergisinin Ağustos 1948 sayısında yayınlanmıştır.

1950'ler, Haldun Taner'in hikâyeci olarak altın çağını yaşadığı yıllardır. Edebiyat dünyası o dönemde hikâye türünü ve hikâye yazarlarını desteklemektedir. Yazarların hikâye kitapları yayınevleri tarafından birbiri ardısıra yayınlanır. Varlık, Yeditepe gibi yayınevleri Türk yazarlarının eserlerinin basımına öncelik hakkı tanımaktadır. Varlık dergisi 1956 yılında bir soruşturma düzenler ve "Yılın en beğenilen hikâyecisi kimdir?" sorusunun cevabı Haldun Taner olur.

O dönemde, yani 1950-1955 arasında, Sait Faik, Orhan Kemal ve Haldun Taner, Türk hikâyeciliğinin üç ası olarak kabul edilmektedir. Bu konuda yazar şöyle der:

> "Estağfurullah... Bu söylenti olsa olsa her hafta üçümüzün de yarışır gibi birer hikâye yazmamızdan, kitaplarımızın, çokça satmasından, rahmetli Yaşar Nabi'den en fazla telif ücreti almamızdan kaynaklanmış olsa gerektir."(Aktan 1986: 181)

Görüldüğü gibi Haldun Taner o dönemde aranılan ve çok okunulan bir hikâye yazarıdır. Bu etkisi ve özgün hikâyeleriyle Taner, günümüze kadar gelir. Sait Faik'in ölümüyle birlikte birçok yazar başka türlere özellikle romana yönelirken Haldun Taner hâlâ hikâye yazma konusunda direnmektedir.

1955 yılında "Kaçak" adlı senaryosu Türk Film Derneği'nin Senaryo Ödülü'nü kazanır. Böylece Haldun Taner, sinemada da başarısını kanıtlamış olur.

1957 yılında "Dağlar Delisi Ferhat" adlı senaryosu ile Taner, Basın Yayın Senaryo Armağanı'nı kazanır. Aynı çalışmayla Lütfü Akad ve Orhan Kemal de ödüllendirilir.

Yazara bir başka ödül de 1969 yılında gelir. Taner hikâyeciliğinin belirleyici özelliklerinden birisi humorist mizah anlayışı ve hümanist dünya görüşüdür. Edebiyat dünyası yazarın mizah unsurlarını hikâyelerinde başarıyla uygulayışını ve dikkatini ödüllendirmekte gecikmez: 1969 yılında "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâyesi ile Taner, "Uluslararası Bordighera Mizah Festivali Ödülü'nü alır.

Yazarın hikâyelerinin çoğu ödüllendirilmiştir. Nitekim, 1983 yılında Sedat Simavi Ödülü de "Yalıda Sabah" adlı hikâye kitabına verilir. Bu, yazarın hikâye alanında aldığı son ödüldür. Geçici kurul, "Kendine özgü anlatımı ve ince mizahın özelliğini başarıyla sürdüren Haldun Taner"i (Erkonca 1983: 385) ödüle layık görmüştür.

Haldun Taner hikâyeleriyle olduğu kadar oyunlarıyla da pek çok ödül alır.1968-1969 sezonunda "Bu Şehr-i Stanbul Ki" adlı oyun yazara Musahipzâde Celâl Ödülü'nü kazandırır. Ödül, Ö.İ.T.İ.Y.O. Tiyatro Klübü tarafından verilir.

1972 yılında "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" adlı oyun, iki ödül birden kazanır. Yazar, Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü ve Sanatsevenler Derneği'nin En İyi Yerli Oyun Ödülü'nü alır. 1984-1985 yılında Sanat Kurumu yazara Tiyatro Onur Ödülü'nü verir.

Ayrıca Haldun Taner'in gazete yazıları da ödüllendirilmiştir:

1982 yılında Türk Gazetecilik Başarı Ödülü'nü güncel yazı dalında alır.

1984 yılında ise "Çok Güzelsin Gitme Dur" adlı kitapta toplanan yazıları ile yazar Gazeteciler Cemiyeti'nin ödülünü fıkra dalında alır.

Haldun Taner özellikle 1970'li yıllardan itibaren, çevre ve çevre sorunları ile yakından ilgilenir. Bu çalışmaları ve çabaları 15 Ekim 1981 yılında Peyzaj Mimarisi Derneği tarafından ödüllendirilir ve yazara "Üstün Hizmet Belgesi" sunulur.

Yazara verilen tüm bu ödüllerin yanında hem yurtiçinde hem de yurtdışında kendisinin edebiyat, tiyatro ve kültürel faaliyetlerde gösterdiği başarıları plaketler sunularak değerlendirilir. Antolojilere alınarak ölümsüzleştirilir. Bunlardan çok önemli olan birkaç tanesini şöyle sıralayabiliriz:

1976 yılının Mayıs ayında "Uluslararası Şahsiyetler Rehberi"nde[28] H. Taner'in adı yer alır.

1976-1977 yılında yayınlanan "International Authors & Writers Who Is Who" adlı eserde Haldun Taner'in adı geçer ve sanatçı kişiliği anlatılır.

Tiyatro alanında dünya milletleri tarafından önemli bir kaynak olarak kabul edilen "The Reader's Encyclopedia of World Drama" adlı ese-

---

28. The International Register of Profiles
This is to certifity that
Haldun Taner has been included
in the World Edition of
The International Register of Profiles
Certified at the International
Biographical Centre
Cambridge-England
May 1976

re Haldun Taner'in "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" adlı oyunu tercüme edilerek konulur. Bu arada hemen bir noktayı aydınlatmamız gerekiyor. Bir yazarın hikâyesini yabancı bir dile çevirip yayınlatmak daha kolaydır. Ama tiyatro gibi kapsamlı eserleri hem tercüme etmek zordur hem yayınlatmak. Haldun Taner'in bu eserde yer alması, onun tiyatro alanında hatırı sayılır yazarlardan biri olarak kabul edilmesiyle açıklanabilir. Yazarın eserlerini ve kişiliğine dair bilgiyi İngilizceye John Gassiner ve Edward Quinn çevirmiştir.

Taner, üstün başarılarından dolayı "Uluslararası Şahsiyetler"[29] sözlüğüne alınır.

Aynı şekilde Prag'da yayınlanan "Dünya Tiyatro Yazarları Ansiklopedisi", Türk tiyatro yazarları içinde bir tek Haldun Taner'e yer verir. Viyana'da "Schauspielführer" adlı eser için Haldun Taner'in beş piyesi çevrilir.

Yazarın eserleri yabancı dillerdeki antolojilere alındığı gibi medya da Haldun Taner'e çok yer verir. Örneğin Alman, Avusturya, Macaristan, Rus, Polonya, Çek, İsveç, Finlandiya, Fransız, İtalyan ve Mısır televizyon programlarında Haldun Taner konuşma yapar. Yazar, radyo programlarında sanat ve kültür üzerine görüşlerini açıklar. Bu arada, basında özel sayılarda Haldun Taner'e yer verilir. Örneğin 1967 Şubatında Almanya'da "Merian" dergisi Heidelberg özel sayısını çıkarır. Burada yaşayan ünlüler arasında Haldun Taner de vardır. 15 Nisan 1982 yılında "Berliner Morgen Post" gazetesi birinci sayfasında "Menschlich Gesehen" başlığı ile Taner'i anlatır.

Sadece iki örnek vermekle yetindiğimiz yabancı basın, ölümünde de Taner'i yalnız bırakmamış ve cenaze merasimini görüntülemiştir.

2. HALDUN TANER'İN EDEBİYAT DÜNYAMIZDAKİ YERİ

Edebiyat araştırmacısının bir eseri (dolayısıyla sanatçıyı) incelerken onu zamanın akışı içinde ele alması zorunluluğu, bizi tarihî eleştiri yöntemini uygulamaya götürdü. Çünkü okurun "ancak bu yolla onu 'bütün' olarak kavrayabildiği; bir tek dönem (ya da dilim) içinde değil, akan zaman içinde tümüyle tanıyabildiği" (Bezirci 1963: 85) görüşünden yola

29. Bu plakete tarih düşülmemiştir. Üstüne düşülen not şudur: "For Distinguished Achievement Dictionary of International Biography."

çıkıldı. Bu nedenle, ilk olarak, saptadığımız metinlerin doğru ve tam olmasına dikkat ettik. Hikâyelerin tarihlerini saptayıp onları kronolojik bir sıraya yerleştirdik. Şöyle bir dökümle karşılaştık:

1945	"Yağlı Kapı"
	"Heykel"
	"Kooperatif"
1946	"Töhmet"
	"Beatris Mavyan"
	"Geçmiş Zaman Olur Ki"
	"İşgüzar Bir Polis"
	"Kaptanın Namusu"
1947	"Dairede Islahat"
	"Necmiye'nin Hatırı"
	"Bir Kavak ve İnsanlar"
	"Fakaat"
	"Bir Çuval İncir"
1948	"Yaşasın Demokrasi"
	"Sebati Bey'in İstanbul Seferi"
	"Harikliya"
	"Sonsuza Kalmak"
	"Bir Motörde Dört Kişi"
1949	"Sahib-i Seyf ü Kalem"
	"45 Marka Seksapil"
	"Neden Sonra"
	"Tuş"
1950	"Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu"
	"Ablam"
	"Kızıl Saçlı Amazon"
	"Made In USA."
	"Eller"
1951	"Kantar Katibi Ali Rıza Efendi"
	"Fraulein Haubold'un Kedisi"
	"İki Komşu"
	"8'den 9'a Kadar"
1952	"Atatürk Galatasaray'da"
	"Eczanenin Akşam Müşterileri"
	"Fasarya"

1953	"Onikiye Bir Var"
	"İznikli Leylek"
	"Bayanlar 00"
	"Konçinalar"
	"Memeli Hayvanlar"
1954	"Ayışığında Çalışkur"
	"Ayak"
	"Artırma"
1956	"Salt İnsana Yöneliş"
	"Dürbün"
1964	"Sancho'nun Sabah Yürüyüşü"
1965	"Rahatlıkla"
1968	"Piliç Makinesi"
1971	"Yaprak Ne Canlı Yeşil"
	"Gülerek Ölmek"
1979	"Yalıda Sabah"
1980	"Şeytan Tüyü"
1983	"Küçük Harfli Mutluluklar"
	"Karşılıklı"
Tarihsiz	"Ases"
	"İstediği Şarkıyı Dinleyebilmek"
	"Allegro Ma Non Troppo"
	"Gülerek Ölmek"

Görüldüğü gibi Haldun Taner ilk hikâyelerini 1945 yılında yazmaya başlamıştır. Bu tarihten ölümüne kadar geçen süre içinde yazar, bütün hikâye kitaplarını içerik olarak kendisi düzenlemiştir. Her hikâyenin altına o hikâyenin yazılış tarihini eklemiştir. Bunun istisnalarını dört hikâyesinde görürüz. "Ases", "Gülerek Ölmek", "İstediği Şarkıyı Dinleyebilmek" ve "Allegro Ma Non Troppo" adlı hikâyelere yazılış tarihi düşülmemiştir. Ayrıca yaptığımız çalışma sonucunda çalışmamızda kullandığımız hikâyelerin son baskıları ile ilk baskıları arasında hikâyelerin içeriğinde hiçbir fark yoktur. Sadece yazar, kimi hikâyelerin sırasının düzenlenişinde değişiklik yapmış, bunları da basımlarından önce not düşerek açıklamıştır. Böylece Haldun Taner'in hikâyelerinin kronolojik sıralamasında ve hikâyecilik anlayışını saptarken yanılma olasılığımız çok azalmaktadır.

Aynı durum yayınlanan düzyazıları için de geçerlidir. Taner düzyazılarını Milliyet gazetesinde konu sıralaması olmaksızın haftada bir

yayınlamasına rağmen, bunları kitaplaştırırken konu bakımından birbirine yakın olanları bir kitaba toplamıştır. Örneğin, yazdığı portreler "Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil"de toplanırken; Almanya'daki izlenimlerini "Berlin Mektupları" adıyla bastırır.

Hikâyelerin tam bir listesini hazırladıktan sonra metin hakkında genel bir yargıya varmadan önce yazarın hikâyelerinin Cumhuriyet Dönemi hikâyesi içindeki konumunu da saptamak gerekeceğini düşündük.

> "Eseri tarihî çerçevesi içine yerleştirerek daha iyi anlamak için bazen yazıldığı çağın dünya görüşünü, inançlarını ve bunların meydana getirdiği uzlaşmaları (convention) bilmek gerekir." (Moran 1983: 60)

düşüncesiyle Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyeciliğinin bir sergilemesini yapmaya çalıştık. Bu amaçla şu yolu izledik:

> "Birinci iş, eseri 'kendi zamanı'na oturtmaktır. Yani, eserin zamanındaki yerini, durumunu, önemini, etkisini araştırmaktır. Araştırmanın ereğine (gayesine) varması şu soruların cevaplandırılmasına bağlıdır:
>
> Eserin zamanıyla, çağıyla ilişkisi nedir? Onunla uyuşuyor mu, ayrışıyor mu? Uyuşuyorsa ne yönden, ayrışıyorsa ne yönden? Zamanını yansıtıyor mu? Yansıtıyorsa, hangi görüş ve yöntemle yansıtıyor? Zamanı bir 'an' olarak mı, bir 'süre' olarak mı kavrıyor? Zamanından kaçıyor mu? Kaçıyorsa, niçin ve nasıl kaçıyor? Zamanından neler alıyor, zamanına neler veriyor?
>
> Eserin, zamanındaki öbür eserlerle, yerli ve yabancı kaynaklarla bağlantısı var mı? (...) Yaratıcı mı, taklitçi mi? Özgün mü, izleyici mi? Yenici mi, eskici mi? Kimlerden etkileniyor, kimleri etkiliyor?
>
> İkinci iş, eseri 'geçmiş zaman'la karşılaştırmaktır. Yani, eserin 'geçmiş'e göre yerini, durumunu, değerini, kaynağını belirtmektir. Bilindiği üzere, sanat eserleri geçmişten gelen verilere bağlanırlar. (...)
>
> Üçüncü iş, eseri 'gelecek'e bağlamaktır. Yani eserin gelecekteki yerini, durumunu, değerini bulmaktır." (Bezirci 1963: 86-87)

Biz de Haldun Taner'i edebiyat tarihi içine yerleştirirken, onu, geçmiş, bugün ve geleceğe uzanan süreçte vermeyi amaçlıyoruz.

Bu bölümde, üç aşamada ilerleyen çalışmamızın tümü, tarihî eleştiri yöntemi ile sınırlı kalmamıştır. Çünkü bu eleştiri yönteminin eksik kalan yanı, eseri ihmal etmesidir. Oysa eseri görmezlikten gelmek, bizim çalışmamızın büyük bir bölümünü kapsayan ve temel yöntem olarak kabul ettiğimiz Yeni Eleştiri (New Criticism) yöntemi ile ters düşmektedir.

"Yeni eleştiri en genel anlamda sanat yapıtının, okurun yapıta verdiği anlamlar ve yorumlar veya sanatçının kastettiği anlamlar dışında, ancak metinde bulunabilecek 'objektif' (tarafsız) bir anlam olduğuna inanan görüştür. Metin (text) ayrıca ne tarihseldir, ne de sosyal; metin yaşamın dışında veya üstünde, her türlü etkiden soyutlanmış başlı başına özerk bir varlıktır. Yeni-eleştiri, romantik çağdan beri kabul görmüş olan 'büyük yazar' veya büyük sanatçı anlayışı yerine 'metin'i koyar. (...)

Bu, gerçekten devrim niteliğinde bir yaklaşımdı, ancak her metinde tek tartışmasız ve bütüncül bir anlam bulunabileceği savı, yeni-eleştirinin en zayıf olan yanıydı." (Menteşe 1991: 112-113)

Yeni eleştiri yönteminde, eserin incelenmesi sonunda oluşan boşluğu, tarihî eleştiri yöntemi ile kapatabileceğimizi düşündük. Bu nedenle ilk olarak, hikâyeciliğimizin tarihini sergilemeye çalıştık ve Haldun Taner'i devri içinde ayrıca ele alarak hakkında yapılan eleştirileri ve o dönemin edebiyat ortamını verdik. Çünkü;

"Hiçbir ozanın, hiçbir sanatçının tek başına bir anlamı yoktur. Onun anlamı, değerlendirilmesi, ölmüş ozan ve sanatçılarla olan bağının değerlendirilmesidir. Ona tek başına değer biçemezsiniz; karşıtlık ve benzerliklerini belirtmek için, onu ölmüşler arasına yerleştirmeniz gerekir." (Eliot 19`1: 10)

Üçüncü aşamada, bütüncül bir bakış açısından sonra, Taner'in sanatının günümüz edebiyatı için anlamını ve geleceğe neler götüreceğinin yorumunu yapmaya çalıştık.

2.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Kısa Hikâyesine Bir Bakış

Haldun Taner'in yer aldığı dönemin hikâye tarihini vermeden önce, bir konuya açıklık getirmek istiyoruz: Bir tür olarak "hikâye" nedir ve "hikâye yolu ile anlatım" hikâyeyi bir tür olarak tanımlamada yeterli midir? "Hikâye yolu ile anlatım" ifadesi, ilk çağlardan bu yana edebiyatta aslî unsurlardan biri olmasına karşın, hikâyeyi tanımlamada yetersiz kalmaktadır. Çoğu zaman bu iki kavramın birbirinin yerini tutacak şekilde kullanılması sonucu, kısa hikâyeyi edebiyat tarihi içine yerleştirme sorunu ortaya çıkmaktadır.

İşte bu temel sorudan yola çıkarak Ömer Seyfettin'e kadar, bizim edebiyatımızda, zengin bir anlatım (tahkiye) geleneğinin olduğunu da

inkâr edemeyiz. Çünkü edebiyat tarihimiz boyunca, hikâye yolu ile anlatma geleneğinin getirdiği türler, hem sayı hem de içerik olarak zengindir.

> "Türklerin arasında uzun bir süre bulunmuş olan bir İngiliz gezgini, 1768 yılında yayımlamış olduğu kitabında, dinlemek için Türklerin zamanlarını en çok birbirlerine öyküler ve fıkralar anlatmakla geçirdiklerini gözlemlemiştir. Gerçekten de öykü üretme, anlatma ve canlandırma geleneği Türk kültürünün en önemli kesitlerinden biridir. Orta Asya'da Oğuz Türklerinin yaşamlarında önemli bir yer alan ozanlar, ellerinde kopuzları, obadan obaya, kentten kente yolculuk ederek düğünlerde, şölenlerde ve şenliklerde eski destanları, Dedem Korkut'u söylerlerdi. Bu ozanlar ayrıca yeni olaylar üzerine maniler düzerler, öyküler yaratırlar, karşılığında değerli giysiler, koyunlar, koçlar alırlardı armağan olarak."(Nutku 1983: 36)

Destan[30], masal[31], halk hikâyesi[32], meddah[33], Karagöz[34], sözlü gelenek etkisiyle oluşmuş, aslî unsuru hikâye yolu ile anlatma olan, birbirinden bağımsız türlerdir. Bu anlatım geleneği, Hasibe Mazıoğlu'nun (1992: 19) da belirttiği gibi, "İslâm kültürü içerisinde ise 11. yüzyıldan itibaren" gelişmeye ve zenginleşmeye başlar. 14. yüzyıla geldiğimizde artık hikâye yolu ile anlatım tarzında yazılmış türlerde olgun eserler verilmeye başlanmıştır.

> "14. yüzyılda teşekkül eden Dede Korkut hikâyelerinin Oğuz Destanı'nın birçok unsurlarını taşıması ve destandan hikâyeye geçiş merhalesinin karakteristik bir örneği olması bakımından Türk hikâyeleri arasında özel bir yeri ve önemi vardır." (Mazıoğlu 1992: 21)

Divan Edebiyatı diye adlandırdığımız İran etkisi ile oluşan klasik edebiyat içinde mesneviler, hikâye yolu ile anlatımın egemen olduğu en zengin türdür. Hatta beş mesnevi yazan şairler, devlet büyükleri tarafından özel itibar görmüşlerdir. Yine aynı dönem içinde yazılan mensur hikâyeler[35] bugünkü hikâye anlayışımızın çok uzağındadır. Böylece

---

30. Geniş bilgi için bakınız, Boratav 1945:25-32, Elçin 1968.

31. Geniş bilgi için bakınız, Sakaoğlu 1968, Günay 1975.

32. Geniş bilgi için bakınız,Boratav 1988, Elçin 1969, Köse 1989.

33. Geniş bilgi için bakınız,Nutku 1976, Nutku 1983, Nutku 1987.

34. Geniş bilgi için bakınız,Kudret 1968:7-32.

35. Geniş bilgi için bakınız, Levent 1968: 71-117.

Tanzimat öncesi edebiyatımıza baktığımız zaman Mustafa Nihat Özön'ün de (1985: 34-40) belirttiği gibi, hikâyeleri beş grupta toplamamız mümkündür:

> "1. Klasik edebiyatımızın manzum hikâyeleri,
> 2. Aynı edebiyatın mensur hikâyeleri,
> 3. Halk arasında yazılışından okunan hikâyeler,
> 4. Halk arasında ağızdan ağıza aktarılan hikâyeler,
> 5. Zümrelerin kendi amaçlarına uygun şekle soktukları hikâyeler."

Halk edebiyatı ürünleri içinde yer alan halk hikâyesi gibi hikâye anlatma yolu ile oluşan edebî türler, bugün kısa hikâye diye adlandırdığımız türden ayrı bir yapıya sahiptir. Bu hikâyeler halk ozanlarının vb. aşklarını ya da din büyüklerini, evliyâların İslâmlığın yayılışında gösterdikleri kahramanlıkları ve bunların destanlaşmış yaşamlarını işlerler. Olaylar, olağandışı motifler ve abartmalarla süslenerek, hiç değişmeyen bir şemaya[36] göre düzenlenir. Konu ve biçimde özgünlük ve bireysellik değil, gelenek önemlidir. Zaman ve mekân anlayışında günümüz hikâyesine göre farklar vardır. Örneğin halk hikâyelerinde mekân kavramı yer almasına rağmen, mekânın işlenişi hikâye kurgusunda çok önemli değildir. Hikâyelerde mekân olarak İran, Horasan, Hindistan gibi isimler geçmesine rağmen bu, işlevsel bir amaç taşımaz. Manzum ve mensur olarak kaleme alınan bu hikâyelerde kalıp ifadelere ve motiflere yer verilir. Ve hep aynı plan vardır. Aynı durum Divan Edebiyatı'nda yer alan ürünler için de geçerlidir. Hasibe Mazıoğlu, Divan Edebiyatı döneminde yazılmış ve hikâye olarak adlandırılan eserlerin çağdaş hikâye tekniği açısından eksikliklerini şöyle belirtir:

> "1. Divan Edebiyatının gerek manzum, gerekse mensur hikâyelerindeki dil sorunu yüzünden bu hikâyeler ne kadar güzel yazılmış olurlarsa olsunlar bütün Türk halkına hitap edememişlerdir.
> 2. Hikâyelerin çoğunda olayın geçtiği mekân ve zaman belirtilmez, ya da sadece adı verilir. Mekânla olayın cereyanı arasında bağlantı kurulmaz.
> 3. Kahramanların karakterleri, çevreleri ile ilişkileri üzerinde psikolojik tahliller yapılmaz. Kahramanlar ya hep iyi, yahut hep kötü kişilerdir.

---

36. Geniş bilgi için bakınız, Necatigil 1976:4-7.

4. Hikâyecilerin çoğunda gerçeküstü olaylar ve güçler, cinler, periler, büyücü, cadılar gibi masal unsurları bulunur.

5. Divan edebiyatı anlayışı ile yapılan tasvirler çoğunlukla soyut tasvirlerdir, hikâyeyi süslemek amacıyla yapılmıştır.

6. Gerçek olay olduğu belirtilen ya da gerçekmiş gibi gösterilen hikâyelerde olayın cereyanı tek düzeyde olup kahramanların sosyal çevre içindeki durumları, çeşitli olaylar karşısında aldıkları tavır üzerinde durulmaz.

7. Yaşanan hayatın her çeşit olayları ve tipleri bu hikâyelere girmemiştir. Tipler belli tiplerdir. Aşık, ma'şuk, cadı, hırsız, tüccar gibi.

Yukarıda başlıcalarını belirttiğim bu eksiklikler dolayısıyladır ki eski hikâyelerimiz Tanzimat'la başlayan yeni hayatın ihtiyaçlarına cevap veren edebî anlayış karşısında yaşayamamıştır."(Mazıoğlu 1992: 33-34)

Türk edebiyatında, sözlü ve yazılı edebiyatta görülen bu gelişim çizgisine, Batı edebiyatında da rastlamak mümkün. Bu durum hem Doğu hem Batı edebiyatlarında IX. yüzyıla gelene kadar devam eder. Örneğin Eski Yunan'daki fabl ve kısa romanslar, Binbir Gece ve Ezop Masalları, Yeni Ahit Kıssaları, Buddha'nın Doğuş hikâyeleri, Hindu dilinin önemli eseri Panchatantra'yı oluşturan fabllar, Apuleis'un renkli ve dokunaklı masal hikâyesi Eros'la Psykhe, Jacobus de Varagine'in Legende Aurea'da anlattığı aziz yaşamları[37] sözlü edebiyat geleneğinin ürünleridir. 14. ve 15. yüzyıla gelindiği zaman tek tek şahsiyetlere rastlanır. İtalya'da Decameron'uyla (1353) Boccacio; Fiorentino, Sacchetti, Salerno'lu Masuccio, Cornazano, Straparola ve Grazzini'yi etkiler. İngiltere'de Chaucer "Canterbury Masalları" (1337-1400), Fransa'da Antoine de La Sale, Marguerite de Navare, Bonaventure Des Périers, La Fontaine, Voltaire, Diderot, İspanya'da Cervantes hikâye yazarlar ve bu türün ilk temsilcileri olurlar.Yukarıda saydığımız isimler, kısa hikâyenin habercileridir. Ancak kısa hikâye Batıda böyle bir gelişim çizgisi izleyerek herhangi bir kırılma ve sapmaya uğramadan 19. yüzyılda romantik ve realist akımın etkisi sonucu gelişerek olgunlaşır.

Ancak, kısa hikâyenin bilinçli bir yazı türü olarak ortaya çıkması için 19. yüzyıla gelinmesi gerekir[38]. 19. yüzyılda özellikle gazetecilik ve dergi kısa hikâyeyi diğer edebî türlerin seviyesine çıkartarak popülerleştirir. Önce Mark Twain Missisipi'yi, R. Kipling Hindistan'daki

37. Geniş bilgi için bakınız, Suat Karatay 1990: 3-4.

38. Geniş bilgi için bakınız, Robert Scholes 1981:83-84.

maden ocaklarını bu dergilerde anlatır. Onları Amerika'da Poe (Tales of the Grotesque and Arabesque ile), Rusya'da Gogol'u (her iki yazarın da doğum tarihleri 1809) diğerleri takip eder. Fransız Edebiyatı'nda; Mérimée, Stendhal, Balzac, Nodier, Gautier, Nerval, Flaubert ve özellikle Maupassant; İngiliz Edebiyatı'nda Dickens, Stevenson, D.H. Lawrence ve özellikle Katherine Mansfield; Rus Edebiyatı'nda Puşkin, Lev Tolstoy ve büyük hikâye yazarı Anton Çehov; Alman Edebiyatı'nda Eichendorff, Hoffmann; İtalyan Edebiyatı'nda Pirandello; Amerikan Edebiyatı'nda Hawthorne, Jack London, Hemingway, Faulkner, Fitzgerald büyük başarı sağlarlar.

> "Kısa öykünün giderek yaygınlaşmasını, daha çok okunmasını 19. yüzyılın sonunda başlayan ve 20. yüzyılda daha hızla gelişen teknik ilerlemelerle açıklayan görüşler var." (Sayın 1984: 7)

Bu görüşlere biz de katılıyoruz. Aynı yüzyıl içinde Osmanlı İmparatorluğu'na baktığımız zaman kısa hikâyenin en fazla ihmal edilen tür olduğuna da dikkati çekmek istiyoruz. 19. yüzyılın özellikle birinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu[39] kendi içindeki sorunlarla o kadar bunalmıştır ki, dünyanın büyük bir hızla değişim içine girdiğinin farkına bile varamamıştır. Bilimsel, teknik, felsefî atılımlar, basın yayın organlarının gelişmesi, eğitim sistemindeki düzenlemeler, insanların dünyaya bakışlarında da değişmelerin meydana gelmesine neden olmuştur. Bu gelişmelerin edebiyata yansıması kaçınılmazdır.

Kısa hikâye gelişerek 19. yüzyılda Batı edebiyatında olgunlaşma sürecini tamamlarken bizim edebiyatımızda böyle kronolojik bir gelişim söz konusu değildir. Halk hikâyeleri, Dede Korkut hikâyeleri, Divan Edebiyatı'ndaki nesir türleri... Osmanlı İmparatorluğu döneminde kırılmalara uğramıştır. Bu durumda Batıda 19. yüzyılda olgunlaşan hikâye tarzını bizde ancak Ömer Seyfettin'de görebiliriz. Çünkü biz geleneksel anlatım türlerini ve anlatım biçimlerini bir yana bırakarak kısa hikâyeyi Batıdan örnek alırız. Böylece Tanzimat Dönemi'nde nesir dili[40] ve nesir türleri özümsenmeye çalışılmış; Servet-i Fünûn Dönemi yazarlarımız[41] ise, edebiyatımız için yeni olan bu edebi türleri edebiyat bilimi ve kuramları açısından incelemeye ağırlık vermişlerdir.

---

39. Geniş bilgi için bakınız, Turhan 1987:160-208.

40. Geniş bilgi için bakınız, Tanpınar 1982.

41. Geniş bilgi için bakınız, Ercilasun 1981:242-254.

Tanzimat Dönemi Edebiyatı içinde yer alan yazarlarımızda, sözlü edebiyatın, geleneğin etkisi çok fazladır. Çünkü bu yazarlarımız, özellikle Ahmet Mithat Efendi[42] ve Ahmet Rasim, geniş bir halk edebiyatı kültürüne ve özellikle sözlü anlatımın egemen olduğu türlerde yoğun bir birikime sahiptirler; nitekim eserlerinde de bu etkiden kurtulamadıkları görülür. Ancak bu yazarlarımızın özellikle Fransız dilini, Fransız Edebiyat ve kültürünü de özümsemedikleri bir gerçektir.

Oysa Servet-i Fünûn Dönemi'nde yazarlarımız, Tanzimat Dönemi yazarlarının tam tersine sadece Fransız Edebiyatı ve Fransız kültürü etkisindedirler. Geleneğe sırt çeviren ancak yeni türleri tam özümseyemeyen bu yazarlarımız, aslında hikâye ve roman kavramlarını da karıştırmaktadırlar.[43] Türk romanının ilk büyük ustalarından olmasına rağmen, Halit Ziya'nın hikâyelerinin kendisinden sonraki nesli etkilediğinin söylenebileceğini sanmıyoruz. Yakup Kadri;

> "Hepimiz edebiyata hikâye ile başlamışızdır. Hayat görüşlerimiz çoğaldıkça hikâyenin hududunu romanla genişletmek zorunda kalmışızdır." (Karaalioğlu 1984: 13)

derken bir dönem için onun hikâyeyi romandan ayrı ve bağımsız bir tür olarak kabul etmediğini görürüz.

Hikâye tarihi eserlerinin pek çoğunda[44] Türk kısa hikâyesi Ali Aziz Efendi'nin "Muhayyelât"ı (1796-1797) ile başlatılmaktadır. Bunu Ahmet Mithat Efendi'nin "Kıssadan Hisse"si (1870) ve "Letâif-i Rivâyât"ı (1895), Emin Nihat'ın "Müsâmeret-nâme"si (1872) izlemektedir.

> "Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi vardır. Fakat vak'anın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurulmak istenen alâkalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşâhede sızıntıları ile eski hikâyelerden çok ayrılırlar." (Tanpınar 1982: 289)

Tanpınar'ın dikkatine bizim ekleyeceğimiz şudur: Bu hikâyeler eski hikâyelerden farklıdır; ancak çağdaş kısa hikâye kalıplarına da uy-

---

42. Geniş bilgi için bakınız, Ahmet Mithat Efendi 1979.
43. Geniş bilgi için bakınız, Ercilasun 1981: 250.
44. Geniş bilgi için bakınız, Tanpınar 1982, Akyüz 1969, Mazıoğlu 1992.

mamaktadırlar. O nedenle biz bu eserleri, bir geçiş dönemi olarak kabul etmek istiyoruz; Ömer Seyfettin'e gelene kadarki dönemi, şu hikâyecilerle genişletmeyi düşünüyoruz: Nabizâde Nâzım ("Karabibik" 1891), Samipaşazâde Sezai ("Küçük Şeyler" 1892), Halit Ziya ve Mehmet Rauf'u Türk romanının kurucusu olarak kabul ederek bu yazarların hikâyelerini de bu geçiş dönemi içinde değerlendireceğiz.

Hikâyede "Geçiş Dönemi " diye adlandırdığımız devredeki yazarların hikâyemiz için bir birikim sağladıklarını ve zengin materyal bıraktıklarını inkâr edemeyiz. Ancak, edebiyatımızda ilk olarak Ömer Seyfettin, hikâyenin tür olarak, özgün ve bağımsız bir duruma gelmesini sağlar.

> "Ömer Seyfettin, bir Rus Türkoloğunun da belirttiği gibi, Batı hikâye tekniğini benimsediği halde, Türkçesine asla yabancılık vermemiş, batıdan öğrendiği tekniği Türk dili ve ruhunun esaslarıyla birleştirmişti. Maupassant okudu. Kendisi kaldı. Kimi çağdaşlarının Fransızca düşünüp Türkçe yazıyor izlenimi veren tümce yapısı yoktu onun öykülerinde. Çünkü yaşama bakışı vardı, kişilerini yaratmaya yardımcı olacak olan öğeleri kullanmada becerisi vardı ve Türkçe bilinci vardı.
>
> Olay öyküsü gerektirdiği için kuralları göz önünde tutarak yazıyor ama vurgularında abartmalara düşmüyordu Ömer Seyfettin."(Kurdakul 1984: 20)

Edebiyat tarihimiz içinde Ömer Seyfettin'in en önemli etkisi, Maupassant tarzı hikâye kurgusunu edebiyatımıza yerleştirmiş olmasıdır. Çünkü Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik'e gelene kadar bütün yazarlarımız, içerik açısından farklılıklar gösterse de, bu kurguya sıkı sıkıya bağlıdır. Düzenli bir olay akışı, giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ile hikâye, küçük bir romanı hatırlatır. İçerik açısından düşünce, nükte, şaşırtıcılık ve abartma esastır. Tahlil ağırlıklı olan bu hikâyelerin, bir de mesajı vardır.

Ömer Seyfettin ile aynı dönemlerde hikâye yazan iki yazarımız da Maupassant tarzı hikâye kurgusu ile yazarlarken Türk hikâyesine içerik açısından yeni bir boyut kazandırırlar. Bu yazarlarımız, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Refik Halit Karay'dır.

Ahmet Mithat Efendi ve Ahmet Rasim'den sonra Millî Edebiyat Dönemi'ne kadar geçen sürede, halk dili ve kültürünü, halk edebiyatını örnek alan ve başarılı eserler veren Hüseyin Rahmi (ilk hikâye kitabı "Kadınlar Vâizi" 1920) kendisinden sonraki nesli bu tutumuyla etkiler. Hüseyin Rahmi, Türk Edebiyatı'nda yaşadığı dünyayı tüm gerçekleri ile

yansıtan ilk yazardır. Üslûbun dağınıklığına rağmen, ince bir dikkatle, didaktik temalar üzerine kurduğu hikâyelerinde, Hüseyin Rahmi, koca bir çağı, çökmüş bir imparatorluğun döküntülerini ve İstanbul'un kenar mahallelerini anlatır. Hüseyin Rahmi bir yandan toplumsal eleştiriye yönelirken, diğer yandan mizahı ön plana çıkartır.

Yerli kaynaklara dönme konusuna, Millî Edebiyat akımı içinde bilinçli bir hareket olarak yeniden eğilinir. Masal, destan, halk hikâyelerini değerlendirme çabaları başarıya ulaşır.

> "Ziya Gökalp kendisi Türk masallarını yeniden işlemiş, Ömer Seyfettin masallardan, efsanelerden konular almış; (...) Daha sonraki kuşaklar da günümüze dek sürdürmüşlerdir bu girişimi. Nazım Hikmet, Aziz Nesin, Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner, Necip Fazıl Kısakürek, Behçet Necatigil vb. sözlü geleneğin çeşitli türlerinden şu ya da bu şekilde yararlanmışlardır." (Moran 1990: 14)

Hüseyin Rahmi'de görülen geleneksel edebiyat ve mizahî anlatım tutumunun etkisini daha sonraki dönemlerde Fahri Celalettin, Osman Cemal Kaygılı, Haldun Taner'de görmek mümkündür. Osman Cemal Kaygılı İstanbul halkının yaşamını, duyarlılığını ve yerel özelliklerini halk hikâyecisi kimliği taşıyarak anlatmıştır. Fahri Celalettin ise hikâyelerinde, geleneksel yaşam tarzlarının renkli görünümlerini, Osmanlı toplumundan arta kalan eski insanların dünyasını özenli bir anlatımla işlemiştir.

Refik Halit Karay, ilk olarak "Memleket Hikâyeleri" (1919) adlı eseri ile, hikâyemize içerik açısından yeni bir bakış açısı kazandırır. Halkına yabancı bir aydının, sürgün yıllarında, Anadolu'yu son derece duygusal bir yaklaşımla kaleme aldığı bu hikâyeler, daha sonraki kuşaklarda da Anadolu gerçeği ve köy sorunları konulu bir edebiyatın ilk izlerini taşır. Gerçi köy ve Anadolu'nun hikâyemize girmesinin tek nedenini, Refik Halit Karay'a bağlamak da yanlış olur. Aynı şekilde Karay, bu konuyu ilk olarak işleyen yazarımız da değildir. Ondan önce "Geçiş Dönemi" yazarlarımızdan Nabizâde Nazım bu konuyu tema olarak Karabibik'te işlemiştir.

> "(...) Hikâye ve romanımızın Anadolu gerçeklerine yönelişi daha Meşrutiyet yıllarında başlamıştı. Ama bu Anadolu'ya yöneliş hareketinin hızlanıp güçlenmesinin Cumhuriyet'ten sonra başladığını söyleyebiliriz. Aslında bu akımın hazırlıklarını daha eskilere, 1908'den sonra başlayan 'ye-

ni lisan' ve 'halka doğru' hareketlerine bağlayabiliriz. Edebiyat alanında güçlü bir akım halindeki 'Anadolu sorunlarına ve köylü gerçeklerine' yönelişin savaş başlarında, Halkevlerinin çalışmaları, Batı klasiklerini çevirme çabaları, köy enstitülerinin açılma çalışmalarının uyandırdığı iteleyici bir hava içinde geliştiğini görüyoruz." (Alangu 1973: 112)

Gerçek neden ne olursa olsun, Anadolu gerçeği ve köy sorunu 1950'li yıllardan 1960'lı yıllara kadar güçlü bir akım halinde hikâye ve romanımızı etkiler. Bu akımın temsilcileri arasında şunları sıralayabiliriz: Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Faik Baysal, Mehmet Başaran, Sunullah Arısoy, Bekir Yıldız, Ümit Kaftancıoğlu.

1930'lu yıllarda Sadri Ertem (1900-1943), Sabahattin Ali (1907-1948) ve Reşat Enis Aygen (1909) hikâyemize farklı bir eğilim ve tema kazandırırlar. "Toplumcu Gerçekçilik" adını verdiğimiz bu akım edebiyatımızın bir döneminde oldukça etkin bir yere gelir. Daha sonra bu tarzda birçok eser verilir.

"İkinci Dünya Savaşı sona ermiş, Cumhuriyet çağında yetişmiş, klasikleri okumuş, Halkevlerinde ilk amatör denemeleri yapmış aydın kuşakların Türkiye'nin birikmiş sorunlarına daha olumlu, daha yapıcı bir atılımla eğilecekleri ya da ilgilenecekleri yıllar gelmişti. 1924'ten sonra devrimci bir eğitimle daha geniş ölçüde Batılılaşan bir hayat düzeni içinde yetişen kuşaklar, ilk öncü denemelerine 1930 yıllarında başlamışlardı. Çok partili demokrasi düzenine geçme hazırlıkları içinde çalkalanan bir ülkede, bu öncü yazarlar kalabalığı, yayın olanaklarını zorlarcasına ortaya dökülüyor; ülkenin geleceğine bağlı sorunları kurcalayan gerçekçi ve yeni bir sanat anlayışını ve çevresini kurmaya çalışıyorlardı. Aslına bakılırsa bunlar, bir başka deyimle, o zamana kadar alışılmamış bir ölçüde sanat amaçlarının zaman zaman biraz ötesine de geçiyorlar, dolaylı bir yoldan toplumcu bir anlayışı dile getirmeye çalışıyorlardı." (Alangu 1973: 109)

Ancak bu akım 1950'li yıllardan sonra yavaş yavaş etkisini kaybedecek ve gelişen teknolojinin, bilimin, modern dünya edebiyatı ve felsefe akımlarının gölgesinde kalacaktır. Tüm bu gelişim çizgisine rağmen "Toplumcu Gerçekçi" akım etkisi ile yazılmış hikâyeler, günümüze dek az da olsa yazılmaya devam edecektir.

Diğer yandan toplumsal yergi ile mizahı kaynaştıran, bu tarzı ile "Toplumcu Gerçekçi" akımdan ayrılan bir kolu da mizahî tarzda hikâye yazan sanatcılarımız oluşturur. Günümüzde mizahî hikâye türünün örneklerini Aziz Nesin ve Muzaffer İzgü de görürüz.

Böylece hikâyemizde, toplumcu gerçekçilerden sonra iki büyük sanatçıya geliriz: Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik Abasıyanık. Bu arada Meşrutiyet Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne gelirken birçok ünlü romancımız hikâye türünde eserler verir: Halide Edip, Yakup Kadri, Peyami Safa, Reşat Nuri... Bu isimleri saymadan Sait Faik ve Memduh Şevket Esendal'ın hikâyeciliğimizdeki yerine geçemeyeceğimizi düşündük. Sait Faik ve Memduh Şevket Esendal, Cumhuriyet Dönemi hikâyesinin temel taşı durumuna gelirler. Bunun nedenlerini şu şekilde sıralamak mümkün: Ömer Seyfettin, nasıl Türk hikâyesine yeni bir kurgu düzeni getirmişse; Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik de hikâyenin biçimini değiştirerek edebiyatımızda bu türü yeni bir anlayışla işlemişlerdir. Her iki yazar da, hikâyemizin belli akımlarla sınırlı kalan konularını genişletmişlerdir. Onlara göre günlük olaylar, durumlar, yaşanan anlar, her tür varlık ve nesne hikâye konusunda yer alabilir. Bu yazarlar, hikâyenin anlatım teknikleri ile de oynamış, onları değiştirmiş, karmaşık bir hale getirmiş, derinleştirmişlerdir.

Memduh Şevket Esendal, anlatım tekniğindeki değişmeleri Çehov hikâyeciliğini örnek alarak gerçekleştirir. Sait Faik ise hikâyelerini şiirsel bir dille kaleme alır. Sait Faik'te dış dünya gerçeklerinden, iç dünya gerçeklerine yöneliş görülür. Böylece hikâyenin alanı daha da genişlemiş olur.

İlk olarak Sait Faik'te görülen iç dünyanın anlatımı, edebiyatımızda başka nedenlerin de etkisiyle gelişerek yeni bir akımın doğmasına yol açar:

> "1950'li yıllarda, öykücülüğümüz de yeni bir kuşağın ortaya çıkışına tanık oluruz. Bu yönsemedeki yazarların ürünlerinde, 'varoluşçu ve gerçeküstücü' eğilimlerin 'ikinci yeni' şiirine koşut olarak geliştiğini görürüz. Bu yeni kuşağın öncüleri diyebileceğimiz yazarların bir bölüğü (Vûs'at O. Bener, Nezihe Meriç, Tahsin Yücel, Demir Özlü, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Ferit Edgü, Onat Kutlar) ilk yapıtlarını 1952-1959 arasında yayınlarlar.
>
> Diğer bölüğünün (Adnan Özyalçıner, Erdal Öz, Yusuf Atılgan, Demirtaş Ceyhun, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Sevim Burak) ilk yapıtlarına ise 1960-1965 arası rastlarız." (Andaç 1987: 32)

Bu görüşü benimseyen yazarlardan bir kısmı, "a" dergisi çevresinde kümelenerek hikâyeler yazmaya ve yazdıkları hikâyeler üzerine yorumlar yapmaya başlarlar. Kendilerini, "a Kuşağı Hikâyecileri" olarak

adlandıran yazarlarımız şunlardır: Orhan Duru, Demir Özlü, Ferit Edgü, Onat Kutlar, (1960 yılından sonra) Erdal Öz ve Adnan Özyalçıner. Bu kuşak içinde Onat Kutlar tek eseri "İshak"la daha çok varoluşçuluk etkisiyle bireyin bunalımlarını, varoluşun saçmalığını anlatır. Demir Özlü, Ferit Edgü, Adnan Özyalçıner ve Erdal Öz daha sonra toplumcu gerçekçi çizgiye yönelirler. Orhan Duru ise toplumsal yergi türünde eserler yazar.

1960-1970 döneminde "a"cılar dışındaki[45] yazarlarımız arasında Demirtaş Ceyhun, Afet Ilgaz, Necati Tosuner yer alır.

Haldun Taner'in hikâye yazmaya başladığı yıllarda, edebiyatımızda ilk atılımları Cumhuriyet Dönemi öncesine uzansa da, yukarıda saydığımız akımlar ve yazarlar vardır. Fakat Haldun Taner'i bu akımların dışında tutmak gerekir.Yazarın bu konudaki tavrı ve seçimi bilinçlidir.

> "Gerek hikâyelerim, gerek piyeslerim işledikleri temalar ne kadar entellektüel olurlarsa olsun herkesin anlayabileceği halkçı bir üslûpta olduklarından, okurlarımla ve seyircilerimle candan bir ilişki kurabildim, sevgilerini kazandım. Ama küçük bir edebiyatçı zümresi, çoğu yazı yazmaya on beş yaşında başlamış olmanın ve Beyoğlu'nun dumanlı kahvelerinde sayısız tartışmalanna girişip mesleğin kahrını (!) çekmiş olmanın kuruntusuyla, edebiyata sonradan giren bu yeni yazara ilk başta pek dostça davranmadılar. Sanatta tapu kadastro idaresinde olduğu gibi kıdemi ön planda görüyorlardı, kaldı ki ben, yazı yazarak değil ama gerek Türk gerek Fransız ve Alman edebiyatını yakından izlemek açısından hiç de yeni değildim... Bir de benim gruplaşmaların dışında kalmak özenim çok kişinin sinirine dokunuyordu. Kişisel özgürlüğümü grup dayanışmalanna yeğ tutuşum zaman zaman zararıma oldu. Ama bundan vazgeçmedim. " (Oral 1983:12)

Haldun Taner gibi, aynı dönemde hikâye yazan ama belli bir akıma dahil edemeyeceğimiz başka yazarlarımız da vardır. Bu yazarlarımız hikâye kurgusu, anlatım tekniği ve üslûp açısından özgün, yeniliklere açıktırlar. Birbirlerinden olayları ele alış tarzları ve hikâye konuları ile ayrılırlar ve kendilerinden sonrakileri etkilerler. Örneğin, edebiyatımızda ilk olarak Halikarnas Balıkçısı, "Ege Kıyılarından" (1939) adlı eseri ile denizi, Ege kıyılarını, mitolojiyi, plastik sanatları bir sentez haline getirerek hikâyelerinde işler. Aynı temayı Tarık Dursun K. da hikâyelerinde verir.

---

45. ` Geniş bilgi için bakınız, Füsun Akatlı 1978: 9 ve 1982: 383-384.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları" (1943) ile Ahmet Hamdi Tanpınar başta zaman temasını olmak üzere, psikolojik anları ve bilinçaltı evrenini işleyişi ile hikâyeciliğimizde yer alır. Psikolojik anlatım ileride daha somut bir çehreye kavuşacak ve Nezihe Meriç, Vûs'at O. Bener, Yusuf Atılgan bu tarzı benimseyecektir.

"Diyojen Kendini Arıyor" (1942) ile Oktay Akbal, anılarından yola çıkarak hikâyeye yeni bir dünya katar. Anıları ağırlıklı olarak işleme tutumu, sonradan Orhan Hançerlioğlu'nda da görülecektir.

"Kekik Kokusu" (1948) ile Tarık Buğra; insana ve onun psikolojisine ağırlık vermekle beraber, geleneksel değerlerimizi de işler. Cengiz Dağcı ve Mustafa Kutlu da bireysel ve gelenekseli özümsemede usta adlardır.

Bu dönem içinde Bilge Karasu'yu özellikle anmak istiyoruz. Bilge Karasu edebiyatı her şeyden önce bir dil sorunu ve bir anlatım biçimi olarak ele almış ve edebiyatımızda entellektüel hikâyenin kurucusu olmuştur. Haldun Taner'in sevdiği hikâye yazarları arasında yer alan Bilge Karasu, "Troya'da Ölüm Vardı" (1963) adlı kitabı ile edebiyat dünyamıza mükemmel bir kurguya ve dil işçiliğine sahip hikâyeler kazandırır. Bu hikâyeler, içerik açısından da yoğundur. Birçok anlam düzeyinin, yer aldığı hikâyelerde modern edebiyatın metin, imge, anlatıcı, bakış açısı gibi temel unsurlarının bulunduğu görülür.

Haldun Taner 1945 yılından 1983 yılına kadar uzun bir zaman diliminde hikâye yazar. Bu nedenle hikâye tarihimizi[46] 1980'li yıllara gelene kadar genişletmek istiyoruz:

1970 sonrasında hikâyeciliğimizde dikkati çeken bir kümeleşmeye rastlarız. Nezihe Meriç "Bozbulanık" (1953) adlı eseri ile Cumhuriyet Döneminde ilk kadın hikâyeci sıfatını alır. 1960'lı yıllarda Leyla Erbil, Sevim Burak, Sevgi Soysal hikâye yazmaya başlarlar. 1970 sonrasına geldiğimizde, kadın yazarlarımızın sayısında büyük bir artış görülür. 1970 yılına kadar hikâyeciliğimize erkek yazarlar ve onların bakış açısı egemenken, 1970 sonrasında durumun değiştiğini görürüz. Bu dönemde, kadın yazarlarımız hem sayıca hem nitelik açısından çok üstündürler. Böylece hikâyemizde kadın duyarlığı ve kadın sorunu işlenmeye başlar. Füruzan, Tomris Uyar, Selçuk Baran, Adalet Ağaoğlu,

46 Cumhuriyet Dönemi hikâye yazarları ve hikâyeciliği için ayrıca şu kaynaklara bakılabilir: Akatlı 1978 ve 1982, Alangu 1959, Andaç 1987, Aktunç 1973, Hançerlioğlu 1957, Tarık Dursun K. 1987, Kabaklı 1983, Mutluay 1973, Kudret 1990.

Sevinç Çokum, Nazlı Eray, Aysel Özakın, Emine Işınsu hikâyemize yeni bir yön getiren kadın yazarlarımızdır.

Aynı dönem içinde, bu kadar başarılı kadın yazarımızdan sonra bireysel çıkış yapabilen üç erkek yazardan bahsedebiliriz: Selim İleri, Nedim Gürsel ve Hulki Aktunç.

Edebiyat tarihimizde hikâyemiz, yukarıda saydığımız akımlar ve temsilcilerle 1980'li yılara gelir. Ancak hikâye tür olarak 1938-1955 yılları arasında altın çağını yaşar.

> "Bunlar, yeni hikâyeciliğin çeşitli kollarının öncüleridir. Hikâyeyi bugünkü gelişmesine bunlar ulaştırdılar. Edebiyatımızın hiçbir devrinde, hiçbir dalında bu kadar büyük bir gelişme görülmemişti.
>
> Az zamanda bir sel gibi gür, sürükleyici, coşkun bir akışla aktılar; yine bir sel gibi geride kupkuru, gözleri yakan bir yatak bırakarak çekildiler.
>
> Şimdi 1950'lerden sonrakilerle karşı karşıyayız." (Alangu 1959: 7)

1960'lı yıllara yaklaşırken hikâyeyi doruk noktaya yerleştiren Sait Faik gibi yeteneklerin ölümü ile bir boşluk yaşanır. Dergiler ve gazeteler artık hikâye yayınlamazlar. Bu arada edebiyatımızda özellikle roman türünde büyük ustalar yetişir. Önceki dönemlerde şiir, roman gibi türlerde yazı yazanlar, nasıl Sait Faik, Memduh Şevket Esendal etkisi ile hikâye yazmışlarsa, bu kez de hikâye yazarlarının birçoğu romana, ya da tiyatroya yönelmeye başlamıştır.

Günümüzde hikâye, 1938-1955 yılları arasında olduğu gibi diğer edebî türlere baskın değildir. Ancak artık hikâyede dil, kurgu, biçim, anlatım teknikleri, içerik, dünya edebiyatıyla paralel, gelişmiş bir düzeyde ilerlemektedir. Bugünkü Türk hikâyesinde kurallar yıkılmış, sanatçı kişiliği egemen duruma gelmiştir[47] Güzellik yargısı ve ölçüsü değişmiştir. Güzel konu, yerini güzel anlatıma bırakmıştır. İnsan, tüm özellikleri, iç ve dış dünyadaki konumu ile hikâyede yer almıştır. Günümüz hikâyesinde, artık belli ekoller ya da akımlar yerini tek tek kişiliklere bırakmış ve hikâyeciliğimiz de gücünü bu özelliğinden almıştır.

Buraya kadar yazdığımız edebiyat tarihi içinde kısa hikâyenin gelişimi bütünüyle verilmemiştir. Çünkü Haldun Taner'in hikâye yazdığı dönem çok uzun bir zaman dilimini kapsamaktadır. Sadece Haldun Taner'i bir hikâyeci olarak değerlendirebilmek için bazı yazarlar ve kimi

---

47. Geniş bilgi için bakınız: Hançerlioğlu 1957:26-29.

akımlar üzerinde ayrıntıya gidilmiştir. Bu ayrıntılara inmemizin bir nedeni de Taner'i hikâye dünyasında objektif olarak bir yere yerleştirme kaygısından kaynaklanır.

2.2. Yazar Hakkında Yapılan Eleştiriler

Haldun Taner, edebiyatımızda hikâyenin altın çağını yaşadığı bir dönemde, yazı hayatına başlar. Bu nedenle biz, Haldun Taner'in hikâye yazmaya başladığı yıllara geri dönerek o dönemi **edebiyat tarihi** ve **edebiyat sosyolojisi** açısından irdelemek istiyoruz.

1938 yılından sonra, şiir hariç diğer edebî türlerin hepsini geride bırakarak, hikâyenin büyük bir atılım yaptığını görürüz. Bunun nedenlerini şöyle sıralayabiliriz:

1938 yılında Atatürk'ün ölümü ile birlikte, Türkiye'de her yönden yeni bir dönem başlamaktadır. Aynı yıllarda Avrupa da, siyasi açıdan için için kaynamaktadır. Nitekim bir yıl sonra II. Dünya Savaşı başlayacaktır. Her ne kadar Türkiye, bu savaşa katılmasa da Avrupa ve Amerika devletlerinde olduğu gibi ekonomik kriz içine girer. Bu arada Amerika, hem siyasi hem de ekonomik güç olarak tüm dünyaya kendini kabul ettirir. Gelişmekte olan ülkemiz de bu güçten ister istemez etkilenecektir.

II. Dünya Savaşı sonrasında, ülkemizde demokrasi çalışmaları hız kazanır. İnönü'nün de teşvikiyle çok partili düzene geçmek amacıyla yeni girişimlerde bulunulur. 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti kurulur.[48] Böylece Türkiye'de halk oyuna dayanan, çok partili siyasi bir hayata kavuşulurken, hükümet ile halk arasında ilk olarak doğrudan bir ilişki de kurulmuş olur. Artık halkımız için devlet, kutsal ve büyük bir güç değildir; halk, dilediği zaman hükümeti yönlendirebileceğini de anlamıştır.

Bu anlayış ve farklılaşma, hızlı bir sosyal değişimin gerçekleşmesine de sebep olur. Büyük şehirlerde, bunu en güzel şekilde apartmanlar sembolize eder: Her kültür ve seviyeden, her iklimden insan zorunlu olarak aynı çatı altında yaşamaya başlar; birbiri ile iletişim içine girer ve aynı zamanda büyük bir değer karmaşası yaşanır.

Bu arada basın ve yayın canlı bir mekanizmaya dönüşür. 1950 yı-

48. Demokrat Parti ve çok partili döneme geçiş hakkında daha geniş bilgi için Mehmet Kabasakal 1991: 163-211 ve Metin Toker 1978'e bakılabilir.

lında halk seçimi ile iktidar değişince bunu izleyen yıllarda, demokratik olmanın bir koşuluymuş gibi edebiyatın her türünde eserlerin hızla ve çok sayıda yayınlandığını görürüz.

> "İlk kez İkinci Dünya Savaşı'ndan sonradır ki bizde yazarların, hele yeni öncülerin; devlet, parti, kapı gibi yerlerden hiçbir destek görmeden dışa düşüverdiklerini, ortada yalnız başlarına kalıverdiklerini gördük. (...) Bizde başka ülkelerde olduğu gibi özel girişimin fonları da henüz olumlu ölçüde bu alana yönelmemişti. Edebiyatçılarımız kendi çabaları ile dergilerini, yayınevlerini kurdular, kitaplarını kendi paraları ile bastırdılar. Bu özgürlük onları kolaylıkla durgun ve eski edebiyat anlayışından kopmaya, dilde, konuda, kişi anlayışında daha dinamik bir anlayışa doğru götürdü." (Alangu 1973: 109-110)

Basın ve yayının hikâyecilerimizin dünya görüşünü değiştirmede ve geliştirmedeki olumlu çabaları, kısa sürede sonuç verir ve birbiri ardınca nitelikli eserlerin yayınına geçilir. Bunun için ilk olarak;

> "1948 yılında Varlık Yayınevi kendi yazarlarının eserlerini kamuya tanıtarak etkin bir yayın hayatına girer. Böylece eski resimli hikâyelerle magazin ürünleri değerden düşerek iyi hikâye okuyucusu yetişir." (Mutluay 1973)

1951 yılında Yeditepe Yayınevi ilk olarak Türk hikâyecilerinin eserlerine yer vermeye başlar. Bunu Düşün ve Çan Yayınları takip eder. Yine bu dönemde edebiyat dergileri, hem sayıca hem de içerik yönünden zenginleşir. Yeditepe, Türk Dili, Yeni Ufuklar, Dost, Hisar, Çağrı gibi dergiler edebî değer taşıyan hikâyelere yer verirler. Cumhuriyet gazetesinden sonra Milliyet ve Hürriyet gazeteleri edebiyat ekleri vermeye başlar. Bu dönemde hikâye öylesine popüler bir türdür ki 1947 yılında "Seçilmiş Hikâyeler Dergisi" adıyla bir dergi çıkar ve 1953 yılına kadar yayın hayatında kalır. Bu dergi hem tür olarak hem de kuramsal açıdan sadece hikâyeye yer verir. Diğer yandan;

> "İki büyük sanatçı, Memduh Şevket Esendal'la Sait Faik Abasıyanık henüz hayatta idiler; yazıyorlar, artlarından oldukça geniş bir yazar kalabalığını sürükleyip götürüyorlardı. Öncü sanat ve edebiyat dergilerinin birbiri ardına çıktığı, yeni imzaların, umut verici yeni yapıtların dolup taştığı yıllardi. Her yeni ad daha ilk yapıtları ile bu alana bir yenilik getiriyor, yatağını bulmaya çalışan akımlar gittikçe güçleniyor, genişliyor,

hikâyeciliğimiz yeni anlayışlarla gitgide gürbüzleşiyordu." (Alangu 1973: 112-113)

Edebiyat sosyolojisi[49] açısından tüm koşullar "Yazar, yapıt, basım, yayım, dağıtım, kurum ve örgütleri ile okuyucu zümreleri veya yığınları" (Kösemihal 1967: 12) için son derece uygun bir ortam yaratılmıştır. Aynı zamanda, yazılan eserleri eleştiren çok güçlü bir kuşak da vardır: Nurullah Ataç, eleştiri alanında hâlâ güçlü ve tek isimdir. Diğer yanda edebiyat yazarı-eleştirmenler (örneğin Memet Fuat, Muhtar Körükçü), edebiyat bilimi ile ilgili olarak akademik düzeyde çalışan eleştirmenler (örneğin Suut Kemal Yetkin, Mehmet Kaplan, Hikmet Dizdaroğlu, Sabri Esat Siyavuşgil gibi yazarlar) de, aktif olarak edebiyatla uğraşırlar; yazılan eserler, dergi ve gazete yazıları, edebiyat soruşturmaları hakkında hemen sıcak bir tartışma ortamı yaratırlar.

Haldun Taner'in ilk hikâyesinin basılması, işte böyle sıcak ve teşvikkâr bir döneme rastlamıştır:

> "Sedat Simavi Bey'i genç kuşaklar sade Hürriyet'in yaratıcısı olarak bilirler. Oysa üstat bizzat sanatçı idi. Tiyatro piyesleri ve senaryolar, romanlar yazmıştı. Birçok dergi çıkartmıştı. Yedigün bunlar içinde âdeta bir akademi idi. Orada Hüseyin Cahit, İbrahim Alaattin, Nurullah Ataç, Aka Gündüz, Reşat Nuri, Peyami Safa, Nizamettin Nazif, Vâlâ Nurettin, Muhsin Ertuğrul, devrin daha nice ünlü kimseleri yazarlardı. Bundan kırk yıl kadar önce "Töhmet" adlı ilk hikâyemi çekine çekine, reddedilir diye de takma ad ile bu dergiye gönderme cesaretini göstermiştim. Bir ay sonra hikâyem çok güzel bir desenle çıkmıştı. Sevincimi tahmin edersiniz. Sedat Simavi Bey bir gün beni çağırttı ve 'Hikâyenizi beğendim' dedi. Yüzü gülmüyor ve bana bakmadan konuşuyordu. 'Başka hikâyeler de yazarsanız basarım. Muhasebeye uğrayın, telif ücretinizi alın.' dedi. Basıldığı yeteri kadar büyük bir nimet değilmiş gibi, bir de telif ücreti alacağımı hiç düşünmemiştim. O gün aldığım beş lira, beni en çok sevindiren ödül oldu." (Erkonca 1983: 386)

Bundan sonrası kendiliğinden gelir. Yazar, önce Cumhuriyet gazetesinde, sonra Yücel, Ülkü, Yeditepe, Varlık gibi o dönemin oldukça popüler edebiyat dergilerinde yazmaya başlar.

Haldun Taner'in hikâye yazmaya başladığı yıllardaki basım-yayın

---

49. Bu konuda ayrıca R. Escarpit 1968'e bakılabilir.

ortamı ve eleştirmenler böyle uygun zemin yaratırlarken diğer hikâye yazarları ve onların eserlerine bir göz attığımızda şöyle bir durumla karşılaşırız: Hikâye yazarlarının büyük bir çoğunluğu eserlerini bir dünya görüşünün, inancın ve doktrinin, ideolojinin aracı durumuna getirmişlerdir. Bu görüşle o kadar iç içedirler ki, edebiyat dünyası kısa bir zamanda köy sorunlarını ve Anadolu'yu anlatan toplumcu gerçekçi görüşü savunan eserlerle dolu hale gelmiştir. Bu ilkeyi esas alan yazarların gözünden bir gerçek kaçmaktadır: Edebî eserin her şeyden önce malzemesi dile dayanmalı ve eser bir estetik bütünlüğe sahip olmalıdır.

Haldun Taner toplumcu gerçekçi akımın içinde yer almaz. Bu nedenle eleştirilirse de o, farklı bir bakış açısıyla hikâyelerini yazar. Taner, topluma ve insana değişik bir yönden yaklaşır.. Mizahî anlatım tutumu, o dönem için henüz yenidir. Anlatımda sanki konuşuyormuşçasına, kolay ve rahat yazıyor izlenimi uyandırması, hikâyelerde konu açısından da çağdaşı olan yazarların kalıplaşmış dünyalarının dışına taşması, o dönem okurlarına ilginç gelir. Hatta Varlık dergisinin 1956 yılında yaptığı soruşturmada, yılın en sevilen hikâye yazarı seçilir; geniş halk yığınları tarafından okunur.

Haldun Taner, yazar-okur iletişiminin gücüne inanır ve edebiyatın gelişmesi için de bunları bir noktada birleştiren gazeteleri, dergilere nazaran geniş zümrelere seslendiğini düşünerek daha fonksiyonel bulur. Bu görüşe inanmayan Nurullah Ataç, Haldun Taner gibi henüz adı yeni yeni duyulan bir yazara tepki gösterir. Böylece edebiyatımızda Nurullah Ataç ve Haldun Taner tartışması başlar.

Haldun Taner'in gerek Ataç'la gerek diğer yazarlarla yaptığı tartışmaları açıkça vermek istiyoruz. Bu açıklamalar, çalışmamızda fazlalık ve ayrıntı gibi görülebilir. Ancak biz bu sanat tartışmalarının iki açıdan yararlı olduğunu düşünüyoruz:

1) Haldun Taner'in sanatını vermesi ve onun kişiliğini yansıtması açısından değerlidir. 2) Asıl olarak bir devrin sanat panoramasını da ortaya çıkarmaktadır. Yapılan tartışmalar ve otoritelerin cevapları o döneme ışık tutacak niteliktedir.

Nurullah Ataç, Türk Dili dergisinin Mart 1952 sayısında Haldun Taner'e hitaben bir yazı yazar:

"Haldun Taner'in dediklerinden bir parça alacağım. *Edebiyatımızın gelişmesi için neleri gerekli görüyorsunuz?* sorusuna şu cevabı veriyor:

Hebbel sanatkârı ipekböceğine benzetmişti. 'Pamuklu çamaşırlar moda olmakla ipekböceği nasıl koza yapmaktan vazgeçmezse sanatkâr da rağbete filan kulak asmayıp kendi köşesinde bildiği gibi kozasını yapmalıdır' der. Eskiden çok beğendiğim bu söze şimdi pek iştirak edemiyorum. Sanatkâr ne azizdir, ne insanüstü bir varlık. Feragatin de bir haddi olmak iktiza eder, mürekkep kaleme ne ise; başarı ve takdir görme hissi de yazara odur. Kalemini o işletir, kâğıt üzerinde o kaydırır. Hiç âlâka görmeyen bir sanatkârdan ben pek iyi bir şey çıkacağını sanmıyorum. Halkla, geniş okuyucu kitlesiyle temas ilk şarttır. Okuyucusu üç bini aşmayan dergiler bu işe kâfi gelmiyor. İstedikleri biraz hüsnüniyet gösterebildikleri ve gerçek sanatkârları içi geçmiş kof kıymetlere tercih edebildikleri gün gazeteler bu fonksiyonu çok daha iyi başarabilirler. Neşriyat müdürlerinin dillerine doladıkları 'Ne yapalım halk öylesinden hoşlanıyor' tevili ancak halkın önüne daha iyisini sürüp menfi netice aldıktan sonra meşrû olabilir. Bence genç istidatların çoğunu daha başlangıçta kırıp gücendiren işte bu inatçı -ve hatta mürettep diyebileceğim- âlâkasızlıktır.

Böyle diyor Haldun Taner. Bu sözlerin birbirini tutmadığını bilmem kendi de görüyor mu? Bu düşüncelerin: *Okuyucusu üç bini aşmayan dergiler* yazarın, sanat adamının *halkla, geniş okuyucu kitlesi ile temasi*'nı sağlayamıyormuş. Bir kere şunu söyleyelim: Üç bin okuyucu, bizde büyük bir şeydir. Ama onu geçelim, diyelim ki Haldun Taner haklıdır. Buna çare olarak ne gösteriyor. Sanat adamlarının yazılarını gazeteler bassınlarmış, gazetelerdeki yazıişleri müdürlerinin: 'Halk bundan hoşlanmıyor' demeleri lafmış, 'halkın önüne daha iyisini sürüp' sonuca bakmak gerekmiş. Peki! Bu yapılmıyor mu? (...) Gazetelerin okuyucuları daha çok, ama o okuyucular, içinde sanat adamlarının yazıları bulunan gazeteyi alınca o yazıları okumak zorunda mıdırlar? Diyelim ki Haldun Taner'in bir hikâyesi, 50-60 bin okuyucusu olan bir gazetede çıktı, o hikâyeyi 50-60 bin kişi bilemediniz, yarısı okur mu? Okunmaz. Gazete hikâye okunmak için alınmaz ki! Öyle ise gazeteler, sanat adamlarını, 'halkla, büyük okuyucu kitlesi ile' değişmesini nasıl sağlayabilir?" (Ataç 1980: 36-37)

Ataç bu şekilde eleştirisini yaparken yazısının sonunda Haldun Taner'e dili kullanım tarzı yüzünden yeniden saldırır:

"Haldun Taner'in bütün Arapça sözlere düşkünlüğü var, 'iktiza eder' bile diyor. Yalnız onlara değil, Frenkçe düşünmeyi de seviyor: 'Mürekkep kaleme ne ise; başarı ve takdir görme hissi de yazara odur' cümlesini, Fransızcaya çevirmeden, öyle sanıyorum, kimse anlayamaz. Ama bugünün okurları böyle Türkçeye benzemez sözlerden hoşlanıyorlar, Hal-

dun Taner başarıya ermenin, beğenilme duygusuna ermenin yolunu bulmuş artık kozasına çekilmez." (Ataç 1980: 37-38)

Görüldüğü gibi Nurullah Ataç, Haldun Taner'i iki yönden eleştirir: Birincisi sanatçının popüler olması, halk tarafından beğenilip okunması ve bunun için gazeteleri aracı olarak görmesi. Bunlar Ataç'ın doğrularına uymamakta ve o, gazetelere hikâye yazma çabalarını, yararsız bulmaktadır.

İkinci olarak dil konusunda da çok hassas olan Ataç, o dönemde özellikle Türkçenin sadeleştirilmesi çabalarına önem vermekte, bu çabayı göstermeyen yazarlara karşı tavır almakta ve Taner'i bu yönden de eleştirmektedir. Ancak bizce Haldun Taner, Nurullah Ataç'ın belirttiği gibi ne Arapça ve Farsça, ne de Fransızca sözcükleri yoğun ve gereksiz şekilde kullanır. Taner'in, eserlerinde seçtiği kişileri kişiliklerine uygun olarak konuşturma çabası yüzünden bu sözcüklere yer verdiğini görüyoruz. Şu da bir gerçektir ki, o dönemde Haldun Taner'in dil konusunda, Ataç gibi reformist bir görüşü bulunmamaktadır. Bunu Varlık dergisinin Nisan 1952 sayısındaki Ataç'a cevap yazısından anlıyoruz:

"Sayın Nurullah Ataç Varlık'ın Şubat sayısında çıkan sözlerimde bir çelişme yakalamıştır veya yakaladıklarını sanmışlar. Olur, olur. Ben de insanım. Benim de birbirini tutmayan sözlerim olabilir. Kaldı ki, mülâkat da veriyoruz, boru mu bu? Bana birtakım mühim sualler sorulunca ben de kendimi mühimsemiş, iri laflar edip, koca çamlar devirmiş olabilirim. Varlık'a söylediğim o sözleri bu korkuyla yeni baştan okudum. Fakat maalesef -yahut şükürler olsun ki- Nurullah Ataç Bey'in bahsettikleri şekilde bir çelişmeye rastlayamadım." (Taner 1952 b: 648-649)

diyerek söze başlayan Haldun Taner, bu tartışmada kendini incelikle savunur. Ancak konuşmasını tamamlarken hikâyelerinde de gördüğümüz ironik, ders veren bir sonuç yazar:

"Bundan böyle dergilere mülâkat verirken itirazınıza uğramamak için fikirlerimi her şeyden evvel son icat öz Türkçe 'tilciklerie' belirtmeye bilhassa dikkat edeceğim efendim." (Taner 1952 b: 649)

Böylece Haldun Taner tartışmanın içeriğini, Ataç'ın en hassas davrandığı konu olan dil anlayışına kaydırır. Bunun üzerine Ataç bir cevap yazar:

"Bu sözleri kendisi kimbilir ne kadar hoş bulmuştur!... Anlaşılıyor, Bay Haldun Taner ile tartışmaya girilmez. Kendisine: 'Bu cümle Frenkçeden çevrilmiş, Frenkçe düşünülüp, Türkçe yazılmış. Şu cümledeki aziz sözü yerinde değildir, 'burada evliya denir' diyorsunuz. O öz Türkçeye sataşarak cevap veriyor. Benden öğüt kendisine: Öz Türkçe ile uğraşmasın, öz Türkçe yazmaya özenmesin, öz Türkçe ile uğraşmak bir düşünceyi kavramaya, düşündüklerini açık seçik söylemeye çalışanların işidir. Kendisi için değil, onun yazdığı gazete hikâyeleri için. şimdi kullandığı dil yeter de artar bile." (Ataç 1980: 72-73)

Ataç ile Taner'in dil konusunda yaptıkları tartışmaya burada yer vermemizin bir amacı da Taner'in öz Türkçe konusuna bir kez de "Ayışığında Çalışkur" adlı eserinde değinmesidir. "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyenin ilk yazımından sonra gelen tepkiler arasında Ataç ile Taner'in dil konusunda yaptıkları tartışmaya benzer bir konuşma vardır. Bu da bize yazarın, günlük yaşamdaki gerçekleri, uygun zemin bulduğunda hikâyelerine yansıttığını göstermektedir.

Ataç-Taner tartışmasına yeniden dönersek, tartışmanın her iki taraf için de yenilmeksizin sürüp gittiğini görürüz. Olay büyür. Diğer edebiyatçılar ve eleştirmenler de edebiyatın halka sunulması konusunda görüş bildirirler. Memet Fuat, bu tartışmada, Taner'in yanında yer alınca, Ataç şu şekilde cevap verir:

"O da, Bay Haldun Taner gibi, hikâyecilerimizin, romancılarımızın kitap çıkarmakla, dergilerde yazmakla yetinmeyip gündelik gazetelere, çok satılan gazetelere girmeye çalışmalarını istiyor. Ancak o, Bay Haldun Taner gibi, bunun kesenkes iyi olacağını söylemiyor, tehlikelerini de görüyor. (...)

Doğrusunu isterseniz pek anlamıyorum Memet Fuat'ın dediğini. 'Halk için yazmak' ne demektir? Bence bir hikâyeci, şair herkes için yazar." (Ataç 1980: 61-62)

Bu tartışma şu şekilde çözümlenir: Nurettin Şafgil, "Yenilik" dergisinin her sayısında, o aya ait gazete ve dergileri incelemektedir. Bu arada, Haldun Taner'in Doğu-Batı dergisine yazdığı bir yazısını da bu dergiye alır. Nurullah Ataç, bu yazıyı ve içeriğini beğenir:

"Kimi sanat anlayışını herkese zorla dikte etmek isteyen, kendi gibi düşünmek istemeyenleri bir kalemde afaroz eden, hatta hatta sanat tarihini keyfinin istediği gibi hacamata yeltenen bu dar görüşlü tolerans fukaraları ister naif idealist, ister dejenere snob, ister avant - garde'cı, ister

klasik geleneğe bağlı olsunlar, isterse sureta liberal görünen fakat aslında sanatı bir başka yönden sımsıkı bağlayan, "sanat sanat içindir" prensibinin avukatlığını yapsınlar, kendilerinden olmayanı kendilerine düşman saymak ibtidailiğinden kurtulamadıkları müddetçe bütün bunları tek bir isim altında toplamak mümkündür. Bunlar, sanatın kaba sofularıdır.

Bunların en belirli vasfı, sanat eserini anlamak hususunda iyi niyetli bir gayretten mahrum bulunuşlarıdır. Onların klişe halinde birtakım peşin hükümleri vardır. Sanatkârı ve eserini bu peşin hükümlerin süzgecinden geçirip notlarını öyle verirler. Bu bizden; şu halde eseri iyidir. Bu bizden değil; öyle ise tu! Kaka! Böyle bir fatalizm, sonunda insanı işine gelmeyen kitapları toplayıp yaktıran ve böylece fikirleri de kül ettiğini sanan bir Hitler gülünçlüğüne düşebilir.'

Bay Haldun Taner'in kızdığı kişilere, doğrusu ben de kızıyorum. Ama ben yazılarında yabancı tilciklere bu kadar yer verdiği için Bay Haldun Taner'e kızıyorum." (Ataç 1980: 214-215)

Haldun Taner bu yazısında sanat eserinin bir bütün olduğu ve bu bütünün dış unsurlarla değil iç zenginliği ile değer kazanacağını belirtir ve edebiyatta, eseri değerlendirirken eserin değil yazarın görüşünün esas alınmasını eleştirir. Bu, o dönemde görülen genel bir tutumdur. Taner'in ince dikkati, hikâye yazmaya başladığı ilk yıllarda bile onun esere yaklaşım tutumunun ne kadar bilinçli olduğunun kanıtıdır. Bu yaklaşım günümüzde de geçerliliğini yitirmemiştir. Öyleki:

"Bireyselce biriciklik her edebiyat yapıtının kendisiyle başlayıp bittiğini; ağırlığını, özelliğini kendinde taşıdığını; varlıkça ayakta kalabilmek için başkaca hiçbir yapıta dayanmak zorunda olmadığını belirtmektir. Bu niteliklerin hepsi dönüp dolaşıp edebiyat yapıtının estetik varlığı bakımından bütün değerleri kendinde barındıran; okuyucuyu, dinleyiciyi, seyirciyi yalnızca kendisiyle etkileyen; anlam, tat ve değerini açığa vurabilmek için kendi kendisine yeten, hiç olmazsa bu savı güden bir varlık olduğuna dikkati çekmektedir." (Uygur 1985: 33)

Haldun Taner, edebî esere bu şekilde yaklaşarak çağdaşlarından ayrılırken, bu kez edebiyatçılar onun hikâyelerinin edebî bir kıymet taşıyıp taşımadığını tartışmaya başlarlar. Taner'in hikâyelerinin dili, anlatım tutumu, konuları, olayları ele alış biçimi, tekniği birçok yönden eleştirilir ve bu konuda iki grup oluşur: Taner'i beğenenler ve beğenmeyenler.

Taner'in hikâyelerini değerli bulup övenler arasında Sabri Esat Si-

yavuşgil[50], Hikmet Dizdaroğlu[51], F. Celâlettin[52], Mehmet Kaplan[53], Suut Kemal Yetkin[54], Cahit Külebi[55], İlhan Geçer[56] ve İbrahim Zeki Burdurlu[57] yer alır.

Haldun Taner'e cephe alıp onu yerenler ise; Attilâ İlhan[58], Vedat Günyol[59], Nurullah Ataç ve Necdet Uygur[60]'dur.

Yazardaki sanat yeteneğini keşfeden ve onun hikâyelerini beğenen ilk kişi, Sabri Esat Siyavuşgil olmuştur. Sabri Esat'ın, yazarın hikâyeleri hakkındaki yargısında yanılmadığının en açık kanıtı, Taner'in çağdaş Türk edebiyatında kazanmış olduğu yerdir.

> "Ben Sabri Esat Siyavuşgil'le en çok üniversitede beraber oldum. O eğitimini Dijon ve Lyon'da yapmış bir psikoloji doçenti idi. Ben de adam kıtlığında bir süre sanat tarihi asistanlığını üstlenmiş herhangi biri. (...) İşte o gürültüde benim de ilk hikâye kitabım yayınlanmıştı. Rahmetli Halit Hoca'nın teşviki olmasa bunu daha yıllar yılı çekmecemde tutabilirdim. Kitap çıkınca kimsenin umurunda olmayacağından âdeta emindim. Bir gün Siyavuşgil'in yazılar yazdığı Yeni Sabah'ın ikinci sayfasının tam ortasında 'Yaşasın Hikâyeciliğimiz' adlı bir yazı çıktı. Rahmetli bu yazısında 'Yaşasın Demokrasi' adlı hikâye kitabımı 2,5 sütun boyunca övüyordu. Gözlerime inanamadım." (Taner 1986 b: 157)

Taner hikâyeciliğine olumlu bir bakış açısıyla yaklaşanların sayısı, zamanla artmış ve hikâyeler hakkındaki destekleyici yorumlar, yargılar amacına ulaşmıştır. Yazar hakkında yapılan olumlu eleştirilere çalışmamızda yer vermeyeceğiz. Amacımız, Taner hikâyeciliğine, kendi yorumumuzu getirmek. Bu yorumla biz de, Taner'in sanatını destekleyenler arasında yer alacağız.

---

50. Geniş bilgi için bakınız: S. Esat Siyavuşgil
51. Geniş bilgi için bakınız: H. Dizdaroğlu 1955: 771-773
52. Geniş bilgi için bakınız: F. Celâlettin
53. Geniş bilgi için bakınız: M. Kaplan 1978: 254-258
54. Geniş bilgi için bakınız: S. Kemal Yetkin 1955: 448-449
55. Geniş bilgi için bakınız: C. Külebi: 1951: 163-165.
56. Geniş bilgi için bakınız: İ. Geçer 1953: 40-41 ve 1955:12.
57. Geniş bilgi için bakınız: İ. Burdurlu 1953:114-117.
58. Geniş bilgi için bakınız: A. İlhan 1954:30-37.
59. Geniş bilgi için bakınız: V. Günyol 1966:191-197.
60. Geniş bilgi için bakınız: N. Uygur 1955:108-110.

Ancak Haldun Taner'in hikâyelerinin, edebî değeri olmadığını savunanları da gözardı etmemiz mümkün değildir. Onun için bu yazarların, Haldun Taner'i hangi noktalarda zayıf bulduklarını sergilemeyi ve onların düşüncelerine katılmayışımızın nedenlerini açıklamayı istiyoruz.

Taner'e olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşanların içinde en dikkate değer olanları, Attilâ İlhan ve Vedat Günyol'dur. Zannımızca, bu yazarlar, Taner'in eserleri üzerinde yoğunlaşmadıkları için, verdikleri hükümler hatalıdır. Ayrıca bu yazarlar, o dönemde etkin olan toplumsal gerçekçilik akımına bağlı, belli bir ideolojiyi de savunan yazarlardır. Bu nedenle bir esere bakarken, aradıkları ve bulamadıkları özelliklerin bu ideoloji ile yakından ilgili olduklarını düşünüyoruz.

Vedat Günyol, Haldun Taner'in hikâyelerini değerlendirirken eleştirisini, hikâye anlatım tekniğinden ve biçimden çok, özde yoğunlaştırır ve Taner'i bir 'dava adamı' olmamakla suçlar:

> "Üstelik, Taner, karşımıza toplum düzenini ilgilendiren öyle ana sorunlarla çıkmıyor. O, sadece birtakım 'ruhî maceraları' dile getirmeye bakıyor. (...)
>
> Bir defa, Taner bir dâva adamı değil. Onun için konularını belli bir amaç için seçmiyor. Bir yazısında, ben konu aramam, diyor-'Hareket noktasını, çokluk, başımdan geçmiş veya bizzat şahidi olduğum vakalar teşkil eder. Yahut herhangi bir söz, bir jest, bir hadise' (Varlık, Sayı: 379). İşte, Taner, karşısına 'beni yaz ille de' diye çıkan bu konulardan yakasını kurtarmak için yazıyor." (Günyol 1966: 192-193)

Vedat Günyol'a göre bir dava adamı olmak, edebî bir eserin değerini yükseltmek için yeterlidir. Ona göre, edebiyat eserinin içeriği veya yazarın konuları seçiş tarzı, o eserin çağını aşması için yeterli bir nedendir. Bu düşüncenin bugün için geçerliliğini yitirdiği apaçık ortadadır. Çünkü edebî eseri değerli kılan şey, öz ve ideolojiden çok farklıdır. Eserlerinde o dönem anlayışını ateşle savunanlar ve bunu da çok iyi başaranların ismi, bugün anılmazken, düşünceyi biçimle bir bütün haline getirenler hatırlanmaktadır. Ve Haldun Taner, bir hikâyeci olarak değerinden bir şey kaybetmemiştir.

Bununla birlikte, Vedat Günyol Taner'in hikâyelerinin günümüz hikâyeciliğine neler getirdiğini tartışırken; Haldun Taner'in hikâyeciliğimize biçimde getirdiği yenilikleri de yadsıyamaz:

"Bence biçim bakımından, 'Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu' adlı eserin ilk hikâyesi bizde henüz denenmemiş yenilik sayılır.

Taner, bu son eserine varıncaya kadar ne biçimde, ne özde yeni bir şey vermiş değildi. Kolayına gelen o 'monolog' şeklinin -yeni kuşak hikâyecilerinin babası saydığı- M.Ş. Esendal çok daha başarılı örneklerini vermişti. (...) Taner'in monolog dışındaki hikâyelerine gelince, çoğu klasik denen tipte. Kimisi sırf bir nükte uğruna yazılmış, fıkramsı şeyler." (Günyol 1966: 196)

Vedat Günyol'dan sonra Attilâ İlhan, Haldun Taner'e daha sert bir eleştiri getirir. Attilâ İlhan, Haldun Taner'i estetik açıdan yeniliği yakalayamamış biri olarak görür. Hatta daha da ileri giderek bir genelleme ile "estetik örgü" bakımından yazarı, Reşat Nuri ve Refik Halit Karay'dan ötelere gidememiş biri olarak kabul eder ve şöyle der:

"Başlangıçta şunu hemen söyleyelim ki, Haldun Taner'i sosyal bir tenkitçi olarak ele almayacağız. Zira buna imkân yoktur. Bütün kitabında, içtimaî mânâda, bir parmak derinlik ya çıkar ya çıkmaz. Onun için biz burada 'Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu' isimli kitabın estetik yapısı, hikâye mimarisi, dili vs... üzerinde konuşmak, hâsılı, bize sadece sosyal realist bir gözle tenkit yapıyor diyenlerin gönlünü hoş etmek istiyoruz. (...)

O halde hikâyeci, gerçeği zabıt kâtibinden farklı olarak görür ve gösterir. Onu kişiliğinin süzgecinden geçirir, image'lar halinde yansıtır. Hikâyeci'nin, genel olarak sanatçının, fikir adamından, gazeteciden en belli başlı farkı bu.

Sanatçı gerçek olayları, ister toplumsal ister bireysel olsun, image'lar halinde görür, bu gördüklerini özel, nesnel ve öznel koşullarının gerektirdiği biçimde deyimler. Demek ki hikâyeci hikâyesini anlatmaz, ya ne yapar, yaratır. Nasıl yaratır? Toplumsal ve doğasal bir gerçekten aldığı öğeleri yeni bileşimler halinde yuğurup kaynaştırarak." (İlhan 1991: 160)

Attilâ İlhan, sanatı bir ölçü olarak aldığını söylediği eleştirisinde, Taner'in hikâyelerinin imaj açısından zayıf olduğu üzerinde ısrarla durur. Ancak biz imaj ve imge ile Attilâ İlhan'ın ideolojisi arasında da bir bağ kuruyoruz ve Ziss'in görüşüne katılıyoruz:

"Sanat, imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden üretilmesi, yansıtılmasıdır. Marksçı estetiğin temel savlarından biridir bu. (...) Sanatsal imge anlayışının temelinde Marksçı bilgi kuramı yatar. İmgenin ne olduğunu açıklarken yansıma kuramına dayanırız. Buna göre, insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır." (Ziss 1982: 166)

Görüldüğü gibi Attilâ İlhan'ın image'ı, yazarın gerçek dünyada gördüklerinin sanat eserine yansımasıdır. Böylece İlhan'da, sanat eseri ve gerçeklik birbiri ile örtüşmektedir. Attilâ İlhan'a göre bir hikâyenin kurgusu şu şekilde olmalıdır:

> "Hikâyeci estetik atmosferini nasıl yaratır, düşününüz; insanlar vardır. Zaman vardır. Uzay vardır. İnsanlann zaman ve uzay içinde birbiriyle, bu zaman ve uzayla ilişkileri vardır. Bu ilişkiler sanatçının kafasına image'lar halinde yansır. Ve o dilin yardımıyla, dile hâkimiyetinin derecesine göre, bir ana image ve sonsuz yardımcı image sıralayarak hikâyesinin dokusunu dokur." (İlhan 1991: 160)

Yukarıda saydığı kurallara uymayan hikâyeleri sanat değeri açısından zayıf bulan Attilâ İlhan, hikâyede anlatımı ikinci planda görür. Ve Taner'i de anlatıma öncelik verip yukarıda sıraladığı kurallara uymadığı için zayıf bulur.

> "Hani bizim hikâyeciliğimizde şöyle sade suya bir anlatıcılık akımı vardır. Kökü galiba Ahmet Mithat'a kadar uzanır. (...) Sözgelişi ve nihayet bir Haldun Taner vardır. Haldun Taner Türk hikâyeciliğinde gizli bir yara gibi işleyen yeni bir örneğidir. Anlatır, uzun uzadıya anlatır. Anlatmak -bırakın, hikâye yazmayı- onun için bilinçle, görev duygusuyla ele alınması gereken bir iş değildir; dedikodu yapmak, kahvede çene çalmak gibi kendiliğinden oluveren gelişigüzel bir şeydir. (...)
>
> Biz kendi hesabımıza 'Memeli Hayvanlar'ı okurken Meddah Sururi'yi hatırladık." (İlhan 1991: 162)

Oysa Attilâ İlhan'ın gözünden kaçan bir gerçek vardır: Artık çağımızda edebiyat anlayışı değişmiştir. Modern çağın hikâyesinde, yazarın ısrarla anlattığı şekilde bir ana imaj bir de yardımcı imajlar görmek mümkün değildir. Günümüzde, konusuz edebiyat tartışmaları olmaktadır. Yine zaman, mekân, kişi bütünlüğü anlayışı da yıkılmıştır. Dünyada o dönemde yeni yeni filizlenen bu görüşlerden Haldun Taner yararlanmıştır. Yazar, ilk olarak "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâye kitabıyla, modern çağın hikâye anlayışını denemektedir. Anlatım ve dil bilincini Batı'dan alan Taner, bunu verirken geleneğimize yönelmiş ve böylece bir sentez oluşturmuştur. Zira edebiyatımızda toplumcu gerçekçilik akımının etkisinin azaldığı andan itibaren, Taner'in hikâyeye getirdiği anlatım tarzı ağırlık kazanmıştır. Attilâ İlhan'ın gözünden kaçan gerçek, yazık ki, bu olmuştur.

Bu eleştiriler karşısında, Taner sessiz kalır ve anlaşılmayı zamana bırakır. Yalnız Bilbaşar'ın Taner hakkında Attilâ İlhan'ı kastederek verdiği cevap da çok anlamlıdır:

> "Yeni gelen 'Seçilmiş Hikâyeler' dergisini karıştırırken 'Haldun Taner'in İhaneti' başlığı gözüme ilişti. Bre aman kardeşim, ne yapmış ki bizim oğlan? diye yazıya sarıldım. (...)
>
> 'Yeni Türk hikâyesinin on beş senede uyandırabildiği bazı Batılı estetik mefhumları rahatça ve hatta şuursuzca inkâr etmek suretiyle modern Türk hikâyesine ihanet' etmişiz. 'Estetik bir dokuma yapmak, hiç değilse zamanı ve yeri doyurucu (?) şekilde kullanmak endişesi (?)' bile duymuyormuşuz. Sadece hikâye ediyor, zabıt tutuyormuşuz. Hepimizde 'anlatış yeknesak' imiş. (...) Görüş ve duyuşlarımızda alaturka imişiz. Bir meddah hikâyeciliği yapıyormuşuz. (...)
>
> Aman, ne iyi etmiş de bir gemiye atlayıp, Frengistan'ı görmek fırsatını ele geçirmiş genç yazarımız... Batılı sanatı mahallinde inceleyip, sanatın ne olduğunu ve ne olmadığını öğrenmeseymiş, bizler kim bilir daha nice yıllar bir gaflet uykusu içinde, Türk sanatına hizmet ediyoruz diye boşuna alın teri dökecekmişiz. Birçokları da enayi gibi bizleri alkışlayıp duracaklarmış.
>
> Ne iyi etmiş de Avrupa'ya gitmiş. Hani birçokları oraya gider de küçülmüş, aşağılık hissine kapılmış olarak dönerlermiş... İnsan gidince böyle yüklü gelmeli kardeşim." (Bilbaşar 1981: 99-100)

Bilbaşar, Taner'in gerçek değerini bu şekilde belirttikten sonra modern ve klasik yapıdaki hikâyeler ile özgün sanatın tanımını bir benzetme ile şöyle anlatır:

> "Dünyada oldum bittim iki estetik plan var: Bir günışığı estetiği, bir ayışığı estetiği. Günışığı estetiğinde ölçülülük, berraklık ve mantık egemendir. (...)
>
> Ayışığı estetiğinde ölçü bozulur. Berraklığın yerini alacakaranlık alır. Boyutlarda makul had yerine enine boyuna bir abartma yer tutar. İfade yarı sarhoşlukla yarı gece korkusuyla bozulmuştur. (...)
>
> Biz günışığı estetiğine bağlı olanlar, bu aydınlıkta, birbirimizden kolayca seçiliriz. Ne ben Orhan Kemal'e benzerim; ne Orhan, Samim'e; ne Samim, Haldun'a... Ama sizlerin -kabahat ayışığında zahir- birinizi birinizden ayırmak mümkün olmuyor. Bir çaresine bakmalısınız, derim..." (Bilbaşar 1981: 103)

Haldun Taner'in hikâyeleri hakkında yapılan –ve bizim bulabildiğimiz– son eleştiri de, bir açıkoturumda gerçekleşmiştir. 1950'lerde

Ankara'da Sanatsevenler Derneği Lokali'nde Hüsamettin Cindoruk'un düzenlediği bir açıkoturumda dört genç sanatçı yazara saldırır:

> "Açıkoturum o sıralarda yayınlanmış ve hayli ilgi toplamış olan bir hikâye kitabım üzerine yapılıyordu. Daha önce bana hücum etmeyi kararlaştırmış olan genç kuşağın henüz isim yapmamış dört delikanlısı, bir dergi adına bana çatmak için hazırlık yapmışlar. Açıkoturum açılır açılmaz, arka arkaya söz alarak beni ve kitabımı batırmaya başladılar. Çok sakin ve rahat bir günüme rastlamış olmalı ki, onları istifimi hiç bozmadan gülümseyerek dinledim. Açıkoturumu hazırlayan ve beni layık olmadığım lütufkâr sözlerle dinleyicilere tanıtan Cindoruk, bu beklemediği tertip karşısında çok şaşırmıştı. Onların benim aleyhime barutları tükenince, birçok başka kimse söz aldı. Başta dostum Muhtar Körükçü olmak üzere çoğu bu gençlerin hücumlarını çürütmeye ve beni savunmaya başladılar. En sonunda Cindoruk beni kürsüye çağırdı. Yine hep öyle güler yüzle kürsüye çıktım, şimdi biri ünlü bir profesör, öbürü ünlü bir gazeteci, öbürü bir şair ve televizyoncu, dördüncüsü de daha sonra iyi bir tiyatro rejisörü olan ve ne yazık ki genç yaşta aramızdan ayrılan bu dört gence döndüm. Fikirlerine saygı duyduğumu, ama taktiklerini beğenmediğimi, biri oturunca öbürünün kalkıp aynı şeyleri yineleyeşinin salonda tam ters bir tepki yarattığını, (...) arada bir eserimi beğenebilecek hatiplerden sonra söz alıp onları cerh edercesine fasılalı olarak konuşsalardı, belki biraz daha inandırıcı olabileceklerini, bir daha sefere yıpratmak istedikleri yazarlara karşı bu taktiği kullanmalarını ve hele topu bırakıp adama değil, adamı bırakıp topa vurmalarını, bunun için de zaten çok kalın olmayan o kitabı bir kerecik olsun esaslı olarak okumadan tartışmaya gelmemelerini çok yumuşak, çok ağabeyce onlara hatırlattım." (Taner 1986 b: 226-227)

Görüldüğü gibi Taner, yaşamı boyunca hayata ve insanlara bu bakış açısı ve tevazu ile yaklaşmıştır. Tüm zorluklarına karşın dünyayı gülümseyerek algılamıştır. Eserlerinde insanın özünü yansıtmasının sırrı da buradadır.

Taner hikâyeleri ile olduğu kadar, tiyatro oyunları ile de o dönem sanatını etkiler. Hakkında birçok eleştiri çıkar; zaman zaman yasaklar yaşar. Fakat tiyatro eserleri konumuz dışında olduğu için burada işlemeyeceğiz.[61]

---

61. Geniş bilgi için bakınız: Taner 1987b: 190-191, Taner 1990: 7-8 ve C. Gündoğdu ve M. Sercan 1986: 17-18.

1960'lı yıllara yaklaşırken, küçük hikâye yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlar. Bunun nedenlerini şu şekilde açıklayabiliriz:

> "1940'tan beri küçük hikâye kitaplığımızın başlıca eserlerini veren yayınevlerinin hepsi, bugün için, bu alanı terk etmiş görünüyorlar. II. Dünya Savaşı'ndan sonra büyük gazetelerin birbiri peşinden giriştikleri büyük sanat kampanyası, edebiyat ilaveleri, küçük hikâyenin geniş kalabalığa yayılmasına hizmet etmişti. Şimdi küçük hikâyeyi ayakta tutan, destekleyen, sayıları pek sınırlı olan sanat dergileridir. (...)
>
> Dilimizin nesilleri birbirinden ayıracak ölçüde çabuk arıtılması, sanatçıların aşırı ölçüde, soyuta, olumsuza, karanlığa doğru çekilişi okuyucuyu gitgide yerli eserlerden uzaklaştırıyor. Kafka, Sartre, Camus tutkunluğu seçkin çevrelere yayıldıkça sanatın genç öncülerinin de çağdaş yeniliklere doğru akıp gittikleri görülüyor." (Alangu 1961: 46)

Bir yandan Alangu'nun belirttiği etkenler, diğer yandan hikâyeyi geliştiren ve hikâyecileri ardından bir sel gibi sürükleyen Sait Faik gibi ustaların ölümü ve roman türünde gerçekten iyi yazarların yetişmesi ile hikâye yazanların birçoğu romana ya da tiyatro oyunu yazmaya yönelirler.

Gerçi o, pek çok yazarın aksine hikâye ile bağını kesmez ve 1983 yılına kadar, bir yandan diğer edebî türlerle ilgilenip öte yandan hikâye yazmaya devam eder. Ama zamanla hikâyelerinin sayısında (senelere bölündüğünde) bir azalma görülür. Örneğin yıllara baktığımızda; 1951 yılında dört, 1952 yılında üç, 1953 yılında beş, 1954 yılında üç hikâye yazan Taner, hikâye yazmaya ara verir ve bu aralıkların sayısı gitgide açılır. Örneğin 1964 yılında bir, 1965 yılında bir, dört yıl aradan sonra 1968 yılında bir hikâye yazar. Bu dağılım yine sonraki yıllarda, bir yılda en fazla iki hikâyeye çıkar. Ancak yazarın tiyatro oyunlarının sayısında, hikâyeleriyle ters orantılı olarak, zamanla bir artış görülür. Bu arada hemen şu konuya da dikkati çekmeliyiz: Hikâyelerin boyutuna baktığımızda Taner'in son yıllarda yazdıklarının daha uzun olduğu görülür. Bu tavrı ile yazar kısa hikâye geleneğinin üst sınırlarını zorlar. Senelere göre hikâyelerin sayısındaki azalmaya rağmen yazar, hikâye yazmanın en sevdiği uğraş olduğunu ve ölümüne kadar bu alanda eser vereceğini söyler:

> "(...) Ama elim kalem tuttukça, kafam düşünebildikçe en zevk aldığım uğraş yine küçük hikâye olacaktır sanırım. Homer'in bir tasvirini unutamam. Düşmanı tarafından kafası bir kılıç darbesi ile uçurulan birini an-

latır. Yere düşen başın dudakları hâlâ kıpırdamakta, başladığı bir söze hâlâ devam etmektedir. Yazarlar bu kesik başlı muharibe benzer. Ölürken bile bir şeyler mırıldanırlar.

(...) Yaşlı yazar bazen gençliğinden daha da verimli, birikimli olabilir. Elbet benim de içimde nice hikâyeler yatıyordur. Ömrüm izin verirse ortaya çıkar. Olmazsa sağlık olsun. Dünya bir şey kaybetmez." (Aktan 1986: 198)

1. BÖLÜM

HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİNE İÇTEN YAKLAŞIM

Bir edebî eser içerik ve biçim[1] olmak üzere birbirine kaynaşmış iki unsurdan oluşur ve bu iki bütünün uyumu ölçüsünde değer kazanır. Okuyucu eline bir metin aldığı zaman onu bir bütün olarak kavrar ve anlatılan konu ve bunun nasıl anlatıldığı (anlatım) sorusunu, ilk bakışta, sormaz kendine. Ama biz bir araştırmacı olarak bu çalışmamızda içerik ve biçimi birbirinden ayrı olarak değerlendireceğiz.

Anlamsız söz olamayacağına göre söylenen ve yazılan her şeyden bir şekilde içerik çıkarmak mümkündür. İşte bu noktada içerik kelimesi üzerinde durmak istiyoruz. İçerik ile kastettiğimiz şey, sadece konu değildir. Çünkü içerik konuyu kapsamasına rağmen, konu içeriği kapsamayabilir. Öyleyse biz de çalışmamızı iki aşamada gerçekleştirdik:

Birinci aşamada, yazarın hikâyelerinin kronolojik bir sıra takip edilerek genel konuları belirlenmiştir. Sonra bu konular, belli bir sınıflamaya tabi tutularak hikâyelerden örnek pasajlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışma esnasında Taner'in hikâyelerinin derin bir iç yapısı olduğu görülmüştür. Buna göre saptayabildiğimiz kadarıyla yazarın tüm hikâyelerinin bir anlam düzeyinde belli çıkış noktaları vardır. İşte bu çıkış noktalarını "Haldun Taner'i Hikâyelerini Yazmaya Götüren Ana Motivasyonlar" başlığı altında sınıflandırdık. Bu bölümde yer alan başlıklar, Haldun Taner'in hikâyelerinin temel sorunsalını da oluşturmaktadır.

1.1. HALDUN TANER'İ HİKÂYELERİNİ YAZMAYA GÖTÜREN ANA MOTİVASYONLAR

Her yazar, eseri ile okuruna bir mesaj göndermektedir. Özellikle

1. Geniş bilgi için bakınız; Cömert 1981: 219-222.

düzyazı ile uğraşanlar, düzyazının özü gereği, yararcı bir dünya görüşüne sahiptir. Bu durumda bir yazara şu soruları sorarız:

> "Söyleyecek bir şeyiniz var mı? Bunun anlamı şudur: Başkalarına aktaracak kadar değerli bir şeyiniz var mı? (...)
> Öyleyse ona şu ikinci soruya sormak da hakkımızdır: Dünyanın hangi görünüşünü örten perdeleri kaldırmak istiyorsun, bu ortaya çıkarışla hangi değişikliği getirmek istiyorsun?" (Sartre 1982: 28-30)

Bu soruları Haldun Taner'e sorduğumuz zaman, onun eserleri yoluyla okuruna verdiği mesajlar olduğunu görürüz; ancak Taner, mesajını direkt olarak ve estetik bütünlükten uzak bir şekilde sunmaz. Zira:

> "Bir edebî eser başarılı bir şekilde fonksiyonunu yerine getirmişse, onda 'hoşa gitme' ve 'fayda' gibi iki önemli unsur yalnız bir arada değil, üstelik kaynaşmış bir durumda da bulunmaktadır." (Warren & Wellek 1983: 34)

Eserleri yoğun bir içerikle dolu olan Taner, estetik gayeyi de hiçbir zaman ikinci plana atmamıştır. İçerik ve biçim ayrımı, ancak özümsenmemiş eserlerde görülebilir. Haldun Taner'in eserleri ise hiçbir zaman bu gruba girmez.

Her metin, boyutu ne olursa olsun bir bütünlük içindedir. Bu bütün içinde birbirinden bağımsız bölümler yer alabilir. Eserin güzelliğini ve değerini de öyleyse buradaki kompozisyonda bulmak mümkündür.

İşte, Haldun Taner'in hikâyelerinin tümünü tahlil ettiğimizde gördük ki, yazar kimi konularda yoğunlaşıyor; bu konular aynı zamanda hikâyenin odak merkezi durumuna da geliyor. Roman Ingarden'e[2] göre "yazın yapıtının, değişik anlam düzeylerinden oluşan karmaşık bir dilsel" yapısı vardır. Haldun Taner'in hikâyelerinin birinci anlam düzeyini bu temel noktalar oluşturmaktadır. Yazar, birinci anlam düzeyini belirledikten sonra, ikinci anlam düzeyini farklı insanlar, farklı mekân ve zamanlar, farklı olay örgüleri ile dokumaktadır. Böylece yazar, hikâyelerinde anlam ve anlatım zenginliğini ve çeşitliliğini sağlar. Hikâyeler içerik olarak bireysel, sosyal ve kültürel bütünlüğe ulaşır.

Haldun Taner'in hikâyelerinin tümünde saptayabildiğimiz temel noktalar şunlardır:

---

2. Geniş bilgi için bakınız; Göktürk 1989: 28.

1- Hikâyelere kültür açısından yaklaşım,
2- Hikâyelerde insanın özünü yakalama,
3- Toplumsal değişim,
4- Devekuşu kompleksi.

1.1.1. Hikâyelere Kültür Açısından Yaklaşım

Haldun Taner'in sorunlara ve olaylara bakışında, yaşamı kavrayışında, Batı kültürü ve Batı'ya açılan dünya görüşü egemendir. Buna neden olarak, yazarın küçük yaştan itibaren Batı kültürünü esas alan okullarda okumasını gösterebiliriz. Galatasaray Lisesi, Almanya'daki öğrencilik yılları, İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyat Bölümü'nde aldığı eğitim, Almanca, Fransızca ve İngilizce'yi çok iyi bilmesi ve yabancı literatürü takip etmesi, yazara Batı kültürünün yanında geniş bir düşünce ufku da açar; Batılı bir aydın gibi bilimsel düşüncenin yollarını öğretir. Bu, yazarın ele aldığı her konuya yaklaşımına bir farklılık ve belli bir seviye kazandırır. Şöyle ki:

> "Çok yanlı bir kültür, bir yazara her zaman yarar sağlar kanısındayım. Olsa olsa biraz çekingen yapar. Bilineni tekrar etmekten korkar. İnce eler sık dokur. Her aklına geleni keramet sanmaz.
>
> Kültürlü bir yazarın roman yazması Michel Butor'un çok sevdiğim bir deyimiyle 'bir boşluğu doldurmak için kaleme sarılma gereksinmesi'dir." (Tok 1976:782)

Haldun Taner Batıdan aldığı bu dünya görüşü ile toplumumuza baktığı zaman taraf tutmadan ve eleştirel tutumu da elden bırakmadan geleneksel değerlerimize ve insanımıza yönelir. Şara Sayın'ın da deyimiyle, bu tutumundan dolayı "Kültürlerarası Diyalogda Örnek Bir İsim"[3] olur.

Yazara göre, tüm dünya milletlerinin insan olarak birbirleriyle anlaşması zorunludur. Bunun için de karşılıklı olarak birbirlerini tanımaları gerekir. İki yabancı milletin birbirini tanıması da diplomatik ve siyasî bağlardan çok, resim, müzik, edebiyat... gibi sanat dalları ve kültürel faaliyetlerle olur.

Diplomasinin kesin bir çözüm olamayacağını bilen yazar, bu nok-

3. Geniş bilgi için bakınız; Sayın 1991: 105.

tada edebiyatta gelenekseli yakalama çabasıyla en doğru sonuca varılacağını, evrensele bu yolla ulaşılacağını düşünür:

> "İlle evrenselliğe ulaşmak peşinde olan sanatçılara salık verilecek tek yol, bizce, sadece ve sadece authentique olmaktır. Kendi ortamının, kendi geleneğinin ve bir bakıma bunların ürünü olan kendi yaradılışının, bakışının, kendi bireysel yeteneklerinin nabzını attıran bir yazar yöresel olmaktan korkmamalı, tam tersine bununla övünmelidir. Çünkü ancak o zaman toplum bünyesi içinde kendine düşen yazarlık ödevini sıhhatli bir şekilde yerine getirmiştir. Güçlü bir yöresel eserin evrensel olma şansı da ayrıca, özenti bir eserden daha yüksektir." (Taner 1971: 5)

Görüldüğü gibi Haldun Taner, Batı'ya özenmek yerine, gelenekten yola çıkarak eserlerine bunu yansıtmayı amaçlamıştır. Sanat ve edebiyat, geçmişin içinden oluşarak gelir ve bugünün sorunlarına bakan sanatçı, bu tavrı ile yarınları da etkiler. Öyleyse bir yazarın gelenekten uzaklaşlaşması mümkün değildir. Aksi halde devekuşu gibi başını kuma sokan ve gerçekleri görmeyen bir insandan farkı kalmaz. Gelenek kavramını biraz daha açacak olursak, son derece çağdaş yöntemlerden yararlanan yazarın, bu konuda özde yapılanlar ile amaca ulaşma yollarını birbirine karıştırmadığı, içerik ve konuda geleneksel olmakla biçimde geleneksel olmayı birbirinden ayırdığı görülür. Taner, içerikte geleneksel ve biçimde çağdaş olmayı şöyle anlatır:

> "Biz şahsen, sanatın, yaratıldığı ortamla sıkı sıkıya ilişkisine inandığımızdan, sanatın herşeyden önce halkçı olmasını şart koştuğumuzdan, bunun için de o halka ait bütün birikimlerin geleneklerin ve oluşumların, yine halkın hayrına, en çağdaş koşulları en iyi verileri değerlendirerek yepyeni bir senteze gitmesi gereğine inananlardan ve kendi alanımızda da kararınca bu yolda eserler verdiğimizden olacak..." (Taner 1971: 5)

diye sözlerine devam eden Taner için kültür, bir senteze ulaşmak anlamına gelmektedir.

Türk kültürüne şöyle bir gözattığımız zaman, iki kültürün bileşimine tanık oluruz. Bunlar, Doğu ve Batı kültürüdür. Doğu ve Batı kültürünün odak noktasında yer alıyor olmamız, Haldun Taner'in sanat dünyasını da zenginleştirmektedir. Yazar, bu konu üzerinde ısrarla durur ve düşüncelerini şöyle ifade eder:

> "Osmanlı aydını, Tanzimat'tan bu yana, bilinci ile akılcı ve Batılı, ama

bilinçaltı ve duygu alanı ile alaturkanın alaturkası kalmanın dramını yaşadı. Yazılarında kadınların özgürlüğünden yana görünüp de kansının yaz günü çorapsız gezmesini hazmedemeyen nice aydınlar gördük. Bilinçaltı dünyasında diyalektiği uygulayan, ama yargılarında duygusallıktan kopamayan nice ilericiler tanıdık. Osmanlı insanı bilinç ile bilinçaltının bu çelişkisini sürdürdü de Cumhuriyet kuşağı, daha sonraki kuşak çok mu daha tutarlı oldu sanki? İstemeden, bilmeden, o da atavik tortuların etkisi içinde hastadır." (Taner 1986 b: 223-224)

Hikâyelerinde iki kültür arasında kimlik arayışı içinde olan insanımızı, tüm yönleriyle işleyen yazar, bu tavrıyla iki zoru başarır. Bunlardan birincisi, Taner'in, hikâyelerinde zengin bir konu kaynağına sahip olmasıdır. Çeşitlilik ve özgünlük Taner'in hikâyelerindeki en belirgin özelliktir. İkincisi, yazarın, hikâyelerin düşünce mekanizmasını oluşturan önemli bir sorunsalı yakalamış olmasıdır. Kimlik arayışı içinde bocalayan insanın dramını yansıtmak için uygun bir ortamdır bu. Türk edebiyatında bireyin bu denli kompleks bir düşünce mekanizması içinde ele alınması pek az yazarda görülür. Yazar, bu temel sorunu hikâyelerinde verdiği gibi, tiyatro eserlerinde, düzyazılarında da işler. Amacı bir "Türk Sanat Üslûbu" yaratmaktır. Bu yaklaşımı ile yazar, hikâye yazdığı dönemde diğer yazarlardan ve akımlardan ayrı, bireysel bir çizgide yol almıştır. Geriye baktığımızda, yazarın eserlerinin günümüze hiç eskimeden gelmiş olması, onun bu konudaki gayretinin boşa gitmediğini göstermektedir.

Haldun Taner, hikâyelerinde ve diğer eserlerinde işlediği kültürel yaklaşımın ve bireysel çabasının ses getirmemesi sonucu, aktif olarak kültür komisyonlarında yer alır; devletin bir kültür politikasının olmasında ısrar eder; politik etkilerin üstünde, sırf sanat, kültür ve fikir adamlarından oluşan bir şurânın toplanmasını önerir. Böylece sanatta bir seviyeye ulaşılacağını düşünür. Oysa yazarın bu çabaları sonuçsuz kalmıştır. Hiçbir hükümet, yazarın arzuladığı ve Atatürk'ün geçmişte sağduyusu ile kurmaya çalıştığı kültür politikasını yerleştirememiştir.

Yazarın önerdiği kültür politikası içinde, eğitim öğretim, yabancı dil, kitap ve okuma alışkanlığı, insanlararası ilişkiler örgüsü, çalışma ve üretim alışkanlığı, giyim-kuşam, yeme-içme zevki, sanatı bilinçli olarak kavrama ve belli bir seviyeye yükseltme gibi unsurlar yer alır. Haldun Taner bunu hükümet programında uygulayamasa da tüm eserlerinde bir şekilde yer verir. Yazarın hikâyelerinde resim, müzik, şiir... gibi ayrıntılar, atmosferi tamamlayıcı olmaktan çok bir kültür birikimi yansıtı-

cısıdır. Örneğin "Kızıl Saçlı Amazon", "Salt İnsana Yöneliş", "Yaprak Ne Canlı Yeşil" ve "Şeytan Tüyü" adlı hikâyelerde insan bir kültürü simgelerken, "Sonsuza Kalmak" ve "Heykel" adlı hikâyelerle yazar, doğayı bir kültürün ardından görür. Kimi zaman da ünlü yazarları ve eserleri kendi mesajını desteklemesi için tanık olarak gösterir. Örneğin "İznikli Leylek" adlı hikâyede, bilim adamları İznik'e arkeolojik araştırma yapmak için giderler. Orada kazı alanını ve tabiatı bir kültürün ardından görürler. Baudelaire'in Albatros'unu, Nice'nin sözlerini, Voltaire ve Schopenhauer'in görüşlerini, Gabriel Detz ve Otto Dorn'un sanat tarihi içindeki yerini belirten hikâye kişileri, kültürel boyut içinde ele alınırlar.

"Gülerek Ölmek" adlı hikâyede, hikâye kişisini uzun uzun tanımlamak yerine, yazar, Goethe, Nice, Tanpınar okuyan; Bach dinleyen ve aynı zamanda Agatha Christi'nin cinayet romanlarına sahip olan birisini çizer. Bu yolla okuyucu, hikâye kişisini rahatlıkla tanıyabilir ve onu değerlendirebilir.

Örnekleri çoğaltmak mümkün. Biz sadece kültür unsurunun, hikâyelerin anlam ve anlatım düzeyine nasıl yerleştirildiğine dikkati çekmek istiyoruz. Çünkü bu, Taner hikâyeciliğinde bir anahtardır.

1.1.2. Hikâyelerde İnsanın Özünü Yakalama

Haldun Taner'in kültürü, toplumu ve gerçekleri sorgulamasının temel nedeni, insanı ve insanın özünü yansıtabilmektir. Mehmet Kaplan, hikâyeci ile insan arasındaki ilişkiyi şöyle değerlendirir:

> "Hikâyeci de şair gibi bu 'dar hacime' bir dünyayı sıkıştırmaya çalışırken kendine has birtakım ameliyelere başvurur. Kelime ve sembollerin telkin gücü hikâye sanatında da önemli yer tutar. (...)
>
> Çünkü onun konusu 'genel' olarak insan değil, 'özel' olarak insandır. Yani 'şahsiyet' ve 'fert'tir. Her insan ayrı bir dünya teşkil eder. Güzel hikâyelerde biz, belli zaman, belli mekânlarda yaşayan, kendine has dünyası olan 'gerçek insan' ile karşılaşırız. (...) Hikâye tahlillerinin gayesi, işte bu hikâyelerde tasvir edilen insanların içinde yaşadıkları zaman, mekân, sosyal çevre, duygu ve düşünceleri ortaya koymaktadır. İnsanın hayatını oluşturan bu unsurlar, hikâyenin de esasını teşkil ederler." (Kaplan 1986: 9)

Hikâyeyi "özel insanın" anlatımı olarak belirleyen Mehmet Kaplan,

her insanın bir dünyaya karşılık geldiğini düşünür. Kaplan'a göre çağlarını aşarak günümüze gelebilen yazarlar, insanı vermedeki başarılarıyla kalıcı olmuşlardır. İnsan, bireysel özellikleriyle, fiziksel ve psikolojik boyutuyla, toplum içindeki konumuyla, çağı yorumlayışıyla... kompleks bir varlıktır. Devirler değiştikçe insan gerçeği de değişmektedir. Ancak değişmeyen ve baki kalan, hümanist bakış açısı, yani insana sevgiyle yaklaşımdır.

Haldun Taner, hikâyelerinde insana ve insanlığa duyduğu derin sevgiyi anlatır. Onun insancıl tutumu, çağımız insanının gerçeği ile çatışmaktadır. Taner'in hikâyelerinde bu karşıtlıktan, başarılı bir şekilde yararlanılmıştır. "Modern insan, evrenin ve kendisinin karşısında geçmiştekinden tümüyle farklı bir konuma sahiptir." diyen Octavio Paz (1993: 10), günümüz insanının içinde bulunduğu durumunu açımlarken hızla gelişen teknolojinin ve her gün birçok yeniliğin ortaya çıkmasının, insan yaşamını kolaylaştırırken bir sürü sorunu da beraberinde getirdiğini, maddenin ezici gücünü insana kabul ettirdiğini, paranın tüm değerlerin üstüne çıktığını, insanların bir zamanlar avundukları hayal âleminin ve ütopik dünyaların da artık kaybolduğunu, tüm hayallerin gerçekleşmesine teknolojinin yardımcı olduğunu belirtir. İnsanın içinde bulunduğu durumu Akyüz şöyle açıklar:

> "Çevresini saran olumsuz koşullara, aldatıcılığa ve çelişkilere karşın kafasının içinde olaylar ve yaşam üstüne bir yorumu mutlaka vardır. Ama bu yorum çoğu zaman onun için yetersiz kalır. Kültürel yapısı geliştikçe çoğalan başvuru kaynakları da bu eksiği tamamlayamaz." (Akyüz 1987: 10)

Bu durumda insan, mutluluğu yine kendi özüne, iç dünyasına dönerek aramaya başlamış ve kendi eliyle kurduğu dünyadan uzaklaşarak doğaya yönelmiştir.

Haldun Taner'in ince dikkati, insanlığın mutsuzluğunu kavramakta gecikmez ve Taner, hikâyelerinde, toplum, doğa ve kendi iç dünyası içinde sıkışıp kalan insanın trajedisini anlatır. Bunun için toplumumuzun her kesiminden insan, hikâye kurgusu içinde yer alır. Özellikle hızlı değişim içinde ve kimlik arayışında olan kişiler, yaşlı insanlar, kadınlar, aldatılan erkekler, ekalliyet, küçük insanlar, çeşitli meslek gruplarının temsilcileri... hikâyelerin tipik kişileridir. Görünürde anlatılan, bizim insanlarımızdır. Ve yazarın bizim insanımıza yaklaşımı, ona bakışı, olumludur. Taner, bir yazısında, Atatürk'ün en büyük yatırımının "uygar ve

çağdaş Türk insanı" olduğunu söyler. İşte bu noktada özellikle yukarıda saydığımız kişileri Taner'in temel olarak işlemesi, onun dünya görüşü ile de örtüşmektedir. Öyleki:

> "Haldun Taner'in hoşgörü anlayışı onun vicdan özgürlüğüne olduğu kadar fikir özgürlüğüne de olan inancından kaynaklanır. Kendi gibi düşünmeyenlere de saygı göstermeyi, kökeni ne olursa olsun herkeste 'İnsan'ı saymayı ilke edinen bir görüşün ışığında gelişir.
>
> Ama Haldun Taner'in hoşgörmediği çok şey vardı. Saygısızlığı, sorumsuzluğu, baştan savmacılığı, dönekliği, kavgayı, ilkesizliği hoşgörmezdi. İnsanlara eşit davranılmamasını, onların horlanmasını hiç hoşgörmezdi. Hoşgörmediğini söylemekle yetinmez bu davranış biçimiyle savaşırdı da. Açtığı savaşta ise, kültürün en etkin silahını, ironiyi kullanırdı." (Sayın 1986: 29)

Haldun Taner, kendi deyimiyle "salt insana yönelmek" amacıyla, insanın iç dünyasını ağırlıklı olarak işler. Onun eserlerinde insan, zaaflarıyla, zavallılıklarıyla, gücüyle, sevgisi ve sevgisizliği ile yerelden yola çıkıp evrensele ulaşan bir yaklaşımla anlatılmaktadır.

1.1.3. Toplumsal Değişim

Haldun Taner'in eserlerinde görülen diğer bir temel sorun da, toplumsal, politik, ekonomik koşullara parelel olarak değişen toplumumuzun durumunu vermektir. Çağımızda tüm dünya hızlı bir değişim içine girmiştir. Yazar bu temel sorunu iki yönlü bir yaklaşımla anlatır. Taner, ilk olarak değişimin kendi toplumumuzda yaptığı tahribat hakkında bilgi verir, sonra Batı kültürü ve medeniyetinin bu değişimi nasıl yaşadığı sorusuna cevap arar ve bu değişim karşısında aksayan yönleri mizahî bir anlatım tutumu ile eleştirir. Octaviz Paz (1993: 19), "Modern İnsan ve Edebiyat" adlı eserinde mizahı "modern düşüncenin en büyük keşfi" olarak görür. Haldun Taner, bu silahla, aksaklıklara körü körüne bağlanan, değişimin içine gözü kapalı olarak girip kaybolan insanlara saldırır. Eskinin tutucu yanlarını, yeninin yozlaşmış değerlerini eleştirirken Taner'in amacı yıkıcı değil, yapıcı bir eleştiri getirmektir.

> "İnsanın doğası değişsin veya değişmesin, insanın içinde yaşadığı koşullar hiçbir zaman sâbit değildirler. İnsanın içinde yaşadığı çevre, kısmen insan kontrolü olmaksızın, kısmen de insan müdahalesi ile değiş-

mektedir. Ve insanın çevresiyle olan ilişkilerindeki her değişme, insanın diğer insanlarla olan bazı ilişkilerinde değişmeler anlamına gelir. (...)

Toplum hiçbir zaman durgun kalmaz; toplumsal, ekonomik, kültürel dünyalar, -bütün insan ilişkileri-, daima değişmektedir."(Meray 1982: 36-37)

Öyleyse toplumsal değişim bilimce de doğrulanmış doğal bir olaydır. Ama bu, bizim toplumumuzda bazı dönemlerde doğal seyrinin dışında bir hızla yaşanmıştır. Öyleki İslam Uygarlığı ve Kültüründen, Batı Uygarlığına ve Kültürüne geçme çabamızın bir sonucu olarak, toplumda bir değerler değişimi meydana gelmektedir. İki farklı kültür aynı anda bir etkileşim içine girmiştir. Batı kültürünün çeşitli değerleri ve Batı ile ilişkilerimiz sonucu toplumumuza sızan Batıya özgü yaşayış, moda, günlük davranış kuralları vs., geleneksel değerler ile yan yana yaşamakta ve bu durum ilişkiler düzeninde uyumsuzluk yaratmaktadır.

Bu uyumsuzluğun nedeni, Türkiye'de İslam Uygarlığından, İslâm gelenek ve kültüründen devrimci bir şekilde değişme oluşturularak Avrupalılaşma ve modernleşmeye gidilmiş olmasıdır. Sonuç bir karmaşadan ibarettir. Yazar bu karmaşayı şu sözlerle belirtir:

"Bir ada arıyorum. Rakamlardan uzak mı uzak. Para-pul , kâr-zarar hesabı konuşmak yasak. Bir ada ki bankeri yok, yüksek faizi yok; tahvil senedi, karşılıksız bono, sertifika, çifte faiz bilinmez. O adada akıllılar yolunu bulup safdillileri sömürmez. Dar gelirli her fırsatta okkanın altına girmez. Dar gelirli yok ki zaten. Herkes eşit, tokgözlü. Tüketim hırsı yok edilmiş. Doğanın verdiği yeter. Aç açık yok ki ortada. Açıkgözlülük bilinmez.

Bir ada arıyorum. Politikadan uzak, iktidar hırsı yok. Kendinden başka düşünenlere tahammülsüzlük yok. Herkes eşit adasever. Kimi kıyısını, kimi yamacını, tepelerini, çamlıklarını..." (Mumcu 1993: 19)

Taner toplumumuzdaki karmaşayı verirken bunun için en uygun mekân olarak İstanbul'u alır. Böylece toplumun insanları yönlendirmede nasıl büyük bir güç olduğunu da vurgular.Toplumun insanı eriten bir özelliği vardır. Bu düzen içinde güçsüzlerin varolabilmeleri çok zordur, tıpkı "Ases" gibi. Öyleyse Taner'in "Konçina" ve "As" ikilemini vermesi de anlamlıdır. Toplumda "Konçina" ve "As" ikileminde olduğu gibi hep karşıt uçlarda yer alan insanlar vardır. İçinde bulundukları bu düzene ayak uydurmaya çalışıp dururlar. Düzen her şeye rağmen devam eder. "Konçinalar" adlı hikâyede bu açıkça görülür. "İnsan Hakları Beyannamesi" olmasına rağmen Konçinalar, konçinalık kompleksinden kurtula-

mazlar."İstediği Şarkıyı Dinleyebilmek" adlı hikâyede radyosu olanlar, her şeyi hemen elde edebilen insanlardır. "Arttırma" adlı hikâyede arttırmaya katılanlar güçlüler, katılmayanlar güçsüz olanlardır. Dikkat edilirse toplumda, gerçek anlamda bir eşitlik hiçbir zaman yoktur. İdeal olana ulaşılamaz. "8'den 9'a Kadar" adlı hikâyede değişen Türk toplumunu bir bütün olarak kavramak mümkün:

1. Doğum yapan kadın (konçina)
2. Doktorlar (orta nokta)
3. Mebusun evi (aslar)

Yazar tüm bunları kimi zaman mahallede, kimi zaman köşk, kahvehane, hastane ya da eczanede, kimi zaman da toplumsal bir kurum içinde yakalayarak kendisine hikâye için orijinal bir çıkış noktası yakalar.

Toplumsal değişmeye etki eden birçok faktör vardır. Bu coğrafî, biyolojik, kültürel, teknolojik olabilir. Haldun Taner, hikâyelerinde toplumsal değişimin kültür yönünü ağırlıklı olarak yansıtır. Sanatın amacının da toplumu bu yönden bir yaklaşımla vermek olduğunu düşünür.

Haldun Taner'in, eserlerinde toplumu vermesinin temelinde onda, faydacı bir dünya görüşünün varlığı da düşünülebilir. "Edebiyat toplum meseleleriyle ne derecede ilgilenmelidir? Siz mizah yoluyla toplumun içine giriyorsunuz. Diğer bazı hikâyeciler psikolojik tahlil ve müşahedelerle yetiniyorlar. Bu hususdaki düşüncelerinizi lütfeder misiniz?" sorusuna verdiği cevaptan Taner'in faydacı sanat görüşünü çıkartabiliriz:

> "Toplum meseleleriyle ilgilenmeyen edebiyat, bence eksik, güdük bir şey olur. Bugün Batıda yazar, çevresinin aynı zamanda en ileri düşünürü sayılıyor. Elini eteğini toplumdan çekip fildişi kulesinde kozasını ören sanatçı tipi, pencereden gözlediği komşu kızı için geçmiş bir yaratıktır. İşte Thomas Mann, işte Malraux, işte Sartre, işte Upton Sinclaire. Bunların hepsi toplumun her aktüel meselesi üzerinde söylenecek sözü olan, çevrelerindeki aydınlara ışık tutan, yön gösteren yazarlardır. Bugün sanatçı olabilmek, dünden daha zordur. Sadece söz cambazlıkları, üslûp ustalıkları, biraz da psikoloji ile hiçbir iş görülemez. Bugünün sanatçısı, hızını sadece hislerinden almayacak, içinde yaşadığı toplumun nabzını duyabilmek için iktisatla, hukukla, içtimaiyatla, siyasetle hatta fizikle esaslı bir şekilde beslenmiş olacaktır." (Baydar 1960: 190-191)

Görüldüğü gibi Haldun Taner, aynı dönemde hikâye yazan toplumcu gerçekçilerden, toplumu bir amaç olarak değil de bir araç olarak

kullanma özelliğiyle ayrılmaktadır. Taner'in hikâyelerinde toplumsal yapı ve toplumsal değişim okuyucunun dikkatine direkt olarak sunulmaz. Ondan fonda bir tarih, bir yaşam sahnesi oluşturmak için yararlanılır. Örneğin, "Kooperatif", "İki Komşu", "Ayışığında Çalışkur" gibi hikâyelerde Demokrat Parti seçimleri ve sonuçlarının toplumumuzdaki etkileri anlatılır. 1940'lı yıllarda birdenbire zenginleşen bir insan grubunu "Heykel" adlı hikâyede olduğu gibi eleştirir. "Made in USA" adlı hikâyede 1960'lı yıllarda ülkemizdeki Amerikan etkisi görülmektedir. Amerika hayranlığı, onlara benzeme özentisi içinde olan yeni nesilin bir eleştirisi vardır hikâyede. Bunun bir sonucu olarak ahlâk anlayışımızda da değişmeler görülür. Kişinin namus kavramına yüklediği anlam "Kaptanın Namusu" adlı hikâyede anlatılırken, toplumun tavrını "Töhmet", "Tuş" ve "İşgüzar Bir Polis" adlı hikâyede görmek mümkün.

Haldun Taner, toplumun ve dünyanın hızla değişmesinin olumsuz ve uç noktalarının altını çizmekle beraber bunu doğal karşılar. Geçmişten sevgi dolu bir bakış açısıyla bahsetmesi bir nostalji değildir; yazar bunu aydın bir insana yakıştıramaz:

> "Her yeni çağ kendi koşullanmalarını beraberinde getiriyor. Geçmişe karşı nostalji duymak, çağla beraber yürümemek, geçmişe demir atmak olur. Aydın kişiye yakışmaz. Geçmişten sıkça ve sevecenlikle bahsedişim yaşamımı geçmişteki dostlar, olaylar ve güzel inceliklerle süslemek, zenginleştirmek özleminden geliyor. Bu inceliklerin çoğu çağımızda yok. Ama bugünün gençleri öyle bir dönemden geçmedikleri için, bunun eksikliğini duymuyorlar. İyi de ediyorlar, onların önünde koca bembeyaz bir sayfa gibi, gelecek duruyor. O geleceğin de mutlaka güzel, çekici yanları olacak." (Oral 1983: 13)

Haldun Taner bir ara nesil temsilcisidir. Cumhuriyeti kuran kuşakla, demokrasiyi yerleştiren kuşak arasında yer alır. Bunu kendisi şöyle ifade eder:

> "Ben doğum tarihimden de, kuşağımdan da memnunum. Bana zengin bir tecrübe dağarı sağlayan bir döneme rastladığı için... Kısa sayılacak bir ömür içinde mütarekesi, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyeti, İnönü Devri demokrasisi, 27 Mayıs'ı, Kurucu Meclis'i, koalisyon dönemi, AP iktidarı, 12 Mart'ı, dingildenk dengedeki iktidar çabalamaları ve sonrası ve daha sonrası ve bugünkü curcunası ile hayli ilginç bir panorama sunduğu için." (Taner 1986 a: 101)

Taner, toplumumuzdaki bu hızlı değişimi ve sancılarını son derece objektif bir bakış açısıyla yakalamış ve hikâyelerinde atmosfer yaratırken yararlanmıştır.

1.1.4. Devekuşu Kompleksi

Çağımız insanlarının ortak hastalıklarından birinin "Devekuşu Kompleksi" olduğunu savunan yazar, eserlerinin özünde bu temel sorunu işler. Haldun Taner, bu sorunu eserlerinin bütününe yansıttığı gibi birçok eserine de isim olarak devekuşu sembolünü seçer. Örneğin, Milliyet ve Tercüman gazetesindeki köşesinin adı "Devekuşuna Mektuplar"dır. Türkiye'de kurulan ilk kabare tiyatrosunun adı da "Devekuşu Kabare"dir. Bu konuda yazar şunları söyler:

> "Bu tiyatronun adı 'Devekuşu' olsun. Gazete köşemin adı da 'Devekuşuna Mektuplar'dı. Daha o zaman da devekuşuluk, başını kuma sokmak, gerçekleri görmemek değil mi?... Devekuşu güzel bir sembol." (İpekçi 1989: 118)

Devekuşu sembolü, görüldüğü üzere, gerçekleri sorgulamak anlamına gelmektedir. Bu sorgulama, türün elverişli olması nedeniyle, gazete sütununda ve kabare tiyatrosunda daha rahat olabilmektedir. Oysa tür olarak hikâye seçildiğinde, gerçekleri sorgulama ve irdeleme, ancak biçim içinde eritilerek yapılabilir.

Yazar, tüm eserlerinde bir gerçeği sorgulamakta ve insanların şartlanmışlıkları üzerinde ısrarla durmaktadır. Taner, eleştirel düşüncenin toplumumuzda yerleşmemiş olmasına ve insanımızın kendisine sunulan her şeyi körü körüne kabullenmesine tahammül edemez. Bu tutumu ile Taner, eserden esere şekil değiştirerek de olsa, her defasında egemen değerleri sorgulamaktadır. Örneğin "Gerçek ahlâk nedir?" sorusuyla namus anlayışımızın altında yatan gerçek "Tuş" adlı hikâyede değerlendirilirken, "Gerçek bilim adamı ve üniversite nasıl olmalıdır?" sorusu da "Rahatlıkla" adlı hikâyede tartışılmaktadır. Bu konuda örnek verilebilecek en güzel hikâyelerden biri de "Ayışığında Çalışkur"dur. Ayrıca, gerçek birey, gerçek demokrasi anlayışı, gerçek tarih anlayışı, gerçek zaman anlayışı... gibi birbirinden farklı şartlanmalar da Taner'in hikâyelerinde işlenir. Taner, devekuşu kompleksini "Vatan Kurtaran Şaban" adlı oyunda şöyle dile getirir:

"DEVEKUŞU AMBLEM ŞARKISI
Devekuşu devekuşu
Kanadın var yerdesin
Hörgücün yok devesin
Kumdan çıkmaz hiç başın
Sen ne biçim nesnesin.
Uyan oldu sabahlar
Yeryüzünde neler var
Bak, gör, düşün, işit, anla
Ne yalanlar dolanlar
Yutturanlar, yutanlar.
Devekuşu devekuşu.
Kanadın var yerdesin
Hörgücün yok devesin
Saklanmakla iş bitmez
Çık dışarı nerdesin." (Taner 1989: 9)

Tüm hikâyelerinde, eleştirel düşünceye ulaşamamış insanları anlatan yazar, zamanla tiyatro oyunları yazmaya ve giderek kabare oyunları kaleme almaya başlar. Yazarın, kabare tiyatrosuna yönelmesinin bir nedeninin de insanları rahatsız etmek, düşündürmek, anında iletişim yoluyla uyarmak olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yazarın, devekuşu sembolüyle tüm anlam düzeylerinde seyirciye seslendiği oyunlara en güzel örnek olarak da "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım" adlı oyunu gösterebiliriz.

Haldun Taner'in, "Devekuşuna Mektuplar" başlıklı düzyazılarında bir hitap sözü olarak devekuşu sembolünü kullanması da dikkat çekicidir. Devekuşu kimi zaman, okurun, kimi zaman halkın, kimi zaman da zümrenin yerine geçmektedir. Bu yolla yazar, okuru düşünmeye ve zorlamaya çalışır. Düzyazılarda güncel olayları ve gerçekleri sorgulayan Taner, Devekuşu misali başını kuma sokan halkı, gerçekleri görmeye çağırır. Bu konuda bir iki örnek vermeyi uygun görüyoruz:

"Umarım ki, hiç değilse bu sabah, dokuzu beş geçe, saygı duruşunda bulunmak için başını kumdan çıkarmışsındır."(Taner 1987 c: 30)

"Bilmem bu konuda sen ne düşünüyorsun Devekuşu?" (Taner 1987 c: 66)

"Günün meseleleri karşısında milletin en uyanık insanlarının ağzını kapamak, kusura bakma ama, senin başını kumun altına sokmandan fark-

sız... Başını kuma sokmak sadece yaklaşan felaketleri görmemeye yarar Devekuşu. Onları önlemeye değil."(Taner 1987 c: 83)

Görüldüğü gibi Taner, düzyazılarında insanları açıkça gerçekleri sorgulamaya çağırır ve "Bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın" felsefesine şiddetle karşı çıkar.

Haldun Taner'e göre, insanın özü ve doğa dışındaki her şey yapaydır. İnsan bu yapay dünyada, kendine öğretilen, gösterilen ve yapmak zorunda olduğu şeyler ile yaşar, çoğu zaman da başkalarının kendisini gördüğü gibi davranmaya devam eder. Taner, insanların bu duyarsızlıklarına, düşünmeden ve sorgulamadan kabullenişine şiddetle karşı çıkar. Gerçeğin öğretilen ve zorla yaptırılanın dışında olduğunu düzyazılarında açıkça vermesine karşın hikâyelerinde bunu kapalı bir anlatımla okura yansıtır. Bu nedenle bütün hikâyelerde 'devekuşu kompleksi'ni görmek mümkündür.

Haldun Taner'in özellikle ilk iki hikâye kitabında yer alan hikâyelerin içeriği anlatımdan daha ön planda olduğu için, bu hikâyelerde gerçekliğin sorgulanmasını daha açık görürüz. Ancak yazarın, modern kurgu ile yazdığı hikâyelerde, anlatım ve biçim daha ön planda yer aldığı için, bu eserlerde gerçeği sorgulama, biçim ve kurgu yoluyla olur. Örneğin "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyede sorgulanan gerçekler şunlardır: "Gerçek hikâye nasıl olur? Gerçek yazar kimdir? Gerçek dil anlayışı nedir?" Bütün bu soruların cevabı, biçimde saklıdır. Böylece gerçeği sorgulama hikâyenin anlam boyutundan anlatıma geçer.

1.2. HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİNİN GENEL KONULARI

Haldun Taner'in hikâyelerinin genel konularını tezimizde vermemizin amacı, yazarın vermek istediği mesajı bulmaktır. Taner, kültürlü bir aydın ve büyük bir sanatçıdır. Öyleyse birikimini eserlerine yansıtması da kaçınılmazdır. Bu durumda onun dünyasını en iyi şekilde, eserlerinden yola çıkarak tanımlayabiliriz.

"Anlamı olan bir dilde yazılmış her yapıtın bir tema'sı vardır. Tema'sı olmayan yalnızca akıl-ötesini ele alan yapıtlardır. (...)

Yazınsal yapıt, yapıt boyunca ortaya çıkan tek bir tema'ya dayanılarak kurulmuşsa bir bütünlüğe kavuşmuş demektir. Dolayısıyla yazınsal süreç

iki önemli aşama çevresinde düzenlenir: tema'nın seçimi ve işlenmesi." (Tomaşevskiy 1982: 56)

Bu ön açıklamalardan sonra Haldun Taner'in hikâyelerinde konu seçimiyle dönemindeki birçok yazardan ayrıldığını görüyoruz. O sadece konularının farklı olmasıyla yetinmemiş, okuyucunun ilgisini çekecek ve onu sürekli düşünsel boyut içinde tutacak bir dikkatle eserlerini yazmıştır. Örneğin, "45 Marka Seksapil", "Eller", "Dürbün", "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu", "Onikiye Bir Var", "Konçinalar", "Beatris Mavyan", "Şeytan Tüyü", "Yaprak Ne Canlı Yeşil", "Bayanlar OO", "Allegro Ma Non Troppo" ve diğerleri.

Yukarıdaki hikâyelerin hiçbiri konu olarak diğerinin tekrarı veya devamı durumunda değildir. Aynı şekilde bu hikâyeler anlatım açısından da birbirleriyle farklılıklar gösterir. Diğer yandan belli bir konu anlatımı beraberinde olaylar zincirini getirmektedir.

"Temanın belli bir bütünlüğü vardır; belirli bir sıraya göre yerleştirilmiş küçük tema öğelerinden oluşur.

Bu tema öğelerinin yerleştirilmesi başlıca iki biçimde yapılır: Ya belirli bir kronoloji çerçevesinde nedensellik ilkesine uyulur, ya da herhangi bir zaman kaygısı güdülmez. Yani temalar hiçbir iç nedenselliğe bağlanmadan ard arda sıralanır. Birinci durumda sözkonusu olan 'konulu' yapıtlardır. (...) İkinci durumda ise konusuz betimleyici yapıtlar." (Tomaşevskiy 1982: 58)

Haldun Taner'in hikâyelerine baktığımız zaman hem konulu hem de konusuz betimleyici tarzda hikâyeler yazdığını görüyoruz. Kronolojik olarak hikâyeler incelendiğinde, genellikle ilk dönemde konulu, yani çizgisel kurguyu esas alarak yazdığı hikâyeler ağırlıklı bir yer tutar. 1950'lerden sonra yazarın bu tutumunda değişmeler olmuş, modern tarzda hikâyelerle anlatım, anlamın önüne geçmiştir. Bu tarz bir ayırımla Haldun Taner'in hikâyelerinin iç boyutunu tam anlamı ile belirlemek mümkün olamamaktadır. Hikâyelere kronolojik olarak baktığımızda çizgisel kurguda yazılmış hikâyelerle, modern tarzda anlatımın ön plana geçtiği hikâyelerin büyük çoğunlukla biribiriyle aynı zamanlarda yazıldığını görürüz. Bu durumda zaman ve hikâyelerin türü, konuyu aydınlatmada yetersizdir. Böyle bir yaklaşım, özellikle hikâyelerin kurgu düzeni ve bakış açısı konusunda büyük ipuçları vermiştir. Bu bölümde Taner'in dünya görüşüne göre konular sınıflandırılırken yazarın birikiminin odaklaştığı noktalar da belirlenmiş olacaktır.

1.2.1. İnsan ve İnsani Değerler

1.2.1.1. Yaşlı İnsanların Dünyası - Yaşlılık

Haldun Taner, eserlerinde yaşlı insanlar ve onların psikolojisi üzerinde ısrarla durur. Yazar görünüşte toplumun bir kesitini oluşturan yaşlı insanları verirken, temelde, değişen toplum düzeni içinde gittikçe yalnızlaşan ve kabuklarına çekilmek durumunda bırakılan insanların dramını anlatmak ister. İnsanın kendi dünyasına çekilmesi bir sorundur ve yazar bu sorunu ağırlıklı olarak üç hikâyesinde işler. Bu bölümde inceleyeceğimiz hikâyeler başta olmak üzere pek çok hikâyesinde Taner, yaşlı insanlardan eserlerde tarihî bir atmosfer yaratmak için de yararlanır. Çünkü yaşlı insanlar beraberlerinde yakın tarihe tanık olunan uzun bir geçmiş, bir kültür birikimi, görgü, insan sevgisini getirirler.

"Sebati Bey'in İstanbul Seferi" adlı hikâye, yazarın yabancı antolojilere alınan hikâyelerinden bir tanesidir. Hikâye kişisi Sebati Bey, Karantina Kâtipliği'nden emekli olmuş, yalnız bir insandır. Emeklilik dönemlerini yaşayan ihtiyar insanların, bu dönemde içine düştükleri o derin boşluğu bir uğraşla doldurdukları gerçektir. Sebati Bey de bu devresini çiçek yetiştirmeye ayırır:

> "Onunkisi merak değil de illet artık. Bir mecliste İngiliz kralından mı bahis geçti, onun ilk aklına gelen çağrışım Kraliçe Viktorya ve dolayısıyla Viktorya gülleridir. Bir yerde gözüne oyma bir yazı takımı mı ilişti, hemen yaklaşıp tahtasını muayane edecek, ıhlamurdan mı imiş, yoksa gül ağacından mı? Hatta insanları bile ikiye ayırıyor: Çiçek sevenler, çiçekten anlamayanlar. Birinciler taife-i zevk ü selim, ikinciler ise, yine kendi tabiriyle, bî-behre ve ham ervah imişler." (Taner 1988 a: 66)

Görüldüğü gibi, Sebati Bey için çiçek, onun dünya ile bağını sağlayan tek unsur olması açısından değerlidir.

Hikâyede kahraman, dış dünya ile iç dünyanın kesiştiği noktada yer alır. Dış dünyada güzelliklerin farkında olmayan ya da zevk almayan bir toplum vardır. Koşuşturma ve karmaşa içindeki bu insanlar değil çiçekle uğraşmak, insanlarla iletişim kurmaktan, büyük küçük ayırımı yapmaktan acizdirler. Hep kendini düşünen, bencil, bozulmuş ve yozlaşmış toplumu, yazar, olumsuz bir şekilde anlatır:

> "Vapurlar tıklım tıklım dolduğundan ve orada vapurdaki gibi bir hayır

sahibi de çıkmadığından ihtiyarcık naçar ayakta kaldı. Üzerine düştüğü sol eli ve sağ bacağının diz kapağı fena halde sızlıyordu. Etrafında yine o arsız ve manasız yüzler... Bir sürü soluyan, yer buldukları için muzafferane sırıtan insan..." (Taner 1988 a: 70)

Dış dünyayı yukarıdaki gibi algılayan Sebati Bey, son derece duygusal ve ince ruhlu bir insandır, çiçeklerle uğraşması da bunun bir kanıtıdır. Bir Japon gülü tohumunu almak için İstanbul'un bir yakasından öbür yakasına gidişini ve dönüşünü konu alan hikâyede tek gerilim noktası, Sebati Bey'in vapurda yere düşürülmesi ve uğruna o kadar zahmet çekip aldığı çiçek tohumunun ezilmesidir. Hikâyenin iç boyutunda derinliği sağlayan unsur, Sebati Bey'in psikolojisidir. Zira o, toplumla ve maddeci dış dünya ile uyuşamaz ama kendi kendisiyle barışıktır, çiçekleriyle oluşturduğu çevresinde mutludur. Çünkü çiçekler dış dünyadaki insanlar gibi duyarsız, acımasız değillerdir. Sevgi dilinden anlayan, zarif ve güzel olan bu varlıklar hikâye kişisine de sonsuz mutluluk vererek dış dünyadaki çirkinliklere karşı onu korur. Sebati Bey, bu ortamdan bir günlüğüne uzaklaştığı zaman da insanların duyarsızlıkları ve çirkinlikleri karşısında yere kapaklanır ve yenilir. Ancak o zaman da hikâye kişisi, bireysel bir kaçış yolu bulur:

"Sebati Bey gözlerini kapadı. O canım tohumları yere saçan, sonra da üstünden geçip çiğneyen bu hışır, bu anlayışsız, bu merhametsiz insanları görmemek için, başını hafifçe önüne eğdi." (Taner 1988 a: 70)

Taner, Sebati Bey'in dramını vermek için vapurdaki dış dünyayı ayrıntılarıyla anlatır. Böylece okuyucu, hikâyede hikâye kişisinin iç dünyasına çekilişine ve kafasını kuma sokan devekuşu misali gerçekleri görmek istemeyişine hak verir. Haldun Taner, yaşlı insanların yabancılaşmasının altını çizer. Bedenen ve ruhen, canlı dış dünyanın içinde yer alamayan yaşlıları biraz da toplum, yalnızlıklarıyla baş başa bırakır.

Bu durumda Sebati Bey dış dünyada ancak kendisiyle aynı yaşta olanlar arasında mutludur. Onlarla paylaştıkları arasında geçmişte kalan güzellikler, ortak bir kültür ve zevk alışverişi vardır:

"Hararetli karşılanma. Sarılışıp koklaşma. Sonra hoşbeş. Bir miktar Nasrettin Hoca, Bekri Mustafa, Bektaşi fıkrası... Bir baktı ki akşam oluvermiş. Günler ne de kısaldı? Sebati Bey kucağında Japon gülü tohumlarının paketi, alelacele veda edip süt eniştesinin evinden ayrıldı." (Taner 1988 a: 67)

Kendisiyle hemen hemen aynı yaşta olan süt enişte de hikâye kişisinin deyimiyle çiçek sevenler arasında yer aldığından zevk sahibi bir kişidir. Hikâye kişisi ve süt enişte akşama kadar zamanın nasıl aktığını bilmeden hoşça vakit geçirmişler, ortak bir edebiyat kültürünü paylaşmışlardır. Haldun Taner, Sebati Bey'in iç dünyasına çekilerek yavaş yavaş yabancılaşmasında, görüldüğü gibi, hikâye kişisini değil toplumu suçlu bulur.

Yazar, **"Sahib-i Seyf ü Kalem"** adlı hikâyede de yaşlı ve emekli bir askeri anlatır: Geçmişinde dolu dolu yaşayan Miralay Bey, emekli olduktan sonra birdenbire büyük bir boşluğa düşer. Evdeki yalnızlığı da buna eklenince iyice kendi kabuğuna çekilir ve dış dünyayla ilgisini keser. Onu bu dünyadan zaman zaman çıkartan kimse, Almanca hocasıdır. Yazar hikâyede Miralay Bey'i iki ruh hali ile anlatır. Önce aşırı kötümser ve içine çekilmiş, sonra mutlu ve yeniden yaşama sevinci kazanmış olarak. Yazar bunu, Miralay Bey'in bir uğraş bulmasına bağlar. Miralay Bey, genç Almanca hocasının teşvikiyle anılarını kaleme almaya başladıktan sonra, 'Ben de topluma yararlı olabilirim' düşüncesiyle hayata yeniden sarılır."[4]

Yazar bu iki hikâyede hikâye kişilerinin iç dünyalarını aydınlattığı için, okuyucu, dünyayı onların gözüyle görür ve algılar. Buna göre dünya, bir karmaşa yeridir. İnsanlar değişmişlerdir. Olumsuz yönde olan değişim yaşlı insanların kendi kabuklarına çekilmelerine neden olduğu halde, insanlar bu durumdan rahatsızlık duymazlar. Artık, çoğula egemen olan hayat anlayışı bireysele dönmüş, "biz" yerini "ben'e" bırakmış ve "sevgi" kaybolmuştur.

Dış dünyanın bu acımasızlığı karşısında her iki hikâye kahramanı da kendi iç dünyalarına çekilerek ve kendilerini dış dünyadan soyutlayan bir ortam yaratarak mutlu olmuşlardır. Sebati Bey çiçek yetiştirerek, Miralay Bey hayatını kaleme alarak dış dünyanın acımasızlığına perde çekerler. Ancak her iki hikâye kişisi de bu ortamdan uzaklaştıkları an, yere yüzü koyun kapaklanacaklar ve yeni çıkış yolları arayacaklardır.

Oysa **"Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi"** adlı hikâyede yazar, yukarıdaki iki hikâyeden daha farklı bir yaklaşım tarzı kullanır. Bu hikâyede dış dünya, Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi'nin gözü ile anlatıl-

---

4. "Sahib-i Seyf ü Kalem" adlı hikâye üzerinde "Hikâyeden Tiyatro Oyununa" başlıklı bölümde ayrıntılı olarak durulacağından, bu bölümde kısaca geçiyoruz.

mamış ve bu kez toplumun yaşlı insanı nasıl gördüğü sorusunun cevabı aranmıştır.

Bir akşam vakti, istasyonun gölgeli büfesinde toplanan insanlar arasında Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi de vardır. Orada toplanan insanlar günlük olaylardan, hastalıklardan, seçimlerden, gazete bulmacası gibi konulardan bahsetmektedirler.

Ancak bir gürûh halindeki insanlar olaylar karşısında hep aynı tepkiyi verdikleri halde Kantar Kâtibi geçmişten gelen tecrübe ve birikimle hiçbir konuda onlarla aynı görüşü paylaşmaz. Bu kez, insanlar o konudan başka bir konuya geçerek Kantar Kâtibi'nin görüşlerini dinlemek istemezler, onunla alay ederler veya kahramanı en zayıf noktasından yakalayarak onu kızdırırlar:

> "Bakıyorum pek dolusunuz..." dedim. Doluyumdur zâhir. Baksana, efendi oğlum. Yaş doksanı aşmış. Gözümde fer, ağzımda diş kalmamış. Kunduramın tabanı delik. Yağmur olsa sokağa çıkamam. Geçende bir hastalandım. Doktorsuz, ilâçsız, uyuz köpek gibi geberecektim. E, ben böyle olacak adam mıyım? Devlet kapısında bunca yıl hizmet et, çalış, âhir ömründe bir tekaüdiyeden mahrum kal... Sebebi kim? Bu, -kötü bir sıfat aradı, bulamadı-, İttihatçı güruhu işte... Ama yok muydu? Bizim idarenin de tekaüt sandığı vardı. Gel gör ki, bütün altınları İttihatçılar kaçarken götürdüler. Can pazarı bu... Geride Kantarcı Rıza perişan olacakmış, kimin umuru.
>
> Gözlüklü postacı:
>
> 'Niye Ali Kemalci olduğunu anlatmıyorsun, beye...' diye güldü. "Efendim, İhtilafçıları tutmuş da bu, ondan maaşını kesmişler." (Taner 1987 d: 39)

Kantar Kâtibi'nin gerçekleri ile o toplulukta bulunan insanların gerçekleri birbirine uymaz. Ve o zaman da insanlar hikâye kişisine kötü söz söylerler, onu alaya alırlar ve kızdırırlar. Fakat hikâye kişisi, kulakları duymadığı için bu baskılardan etkilenmez. Böylece hikâye kişisi ile dış dünya arasına çekilen perde, sağırlık olur. Kantar Kâtibi'nin diğer iki hikâye kişisinden farklı olarak toplumla iç içe yaşamasının nedeni de sağır oluşudur. Yoksa o da, insanları net olarak duyduğu zaman kırılacak ve kısa bir zaman için de olsa kendi dünyasına çekilecektir.

> "Kahveci artık dayanamadı.
>
> 'Yahu ne şom ağızlı baykuşsun sen be! İlle herkesin başına bir şey mi gelsin istersin? Ben bunun gibi kötü kalpli insan görmedim. Elinde olsa,

herkesin ecelini getirecek. Bırak şu cenabet huyu be. Vakti gelen gider elbet.'

İhtiyar Kantarcı:

'Ne kızıyorsun canım.' dedi. 'Fena bir şey mi söyledik. Allah versin iyi olsun. Mirası bana kalacak değil ya. İnsan sormasın mı yani?'

Birden keyfi kaçmıştı. Bütün ihtiyarlar gibi, mahzun durunca daha bir zavallı oluyordu. (...) O gidince istasyon müdürü, kahveciye:

'Ne istedin adamdan?' dedi. 'Keyfini kaçırdın oruçlu oruçlu.'

'Bırak allasen Müdür Bey. Bazen kanıma dokanıyor vallaha. Sen onun oruçlu olduğuna inanıyor musun? O ne hinoğlu hindir o, o ne kahpe dinli kızılbaştır ol Müslüman olsa acımak bilir. Görmedin mi? Gazetede ölüm haberini okurken, nasıl parlıyor gözü. Cami avlularında gezişi neden? Cenaze görmek için. Sanki ölenlerin ömrü buna eklenecek. Kötü yürekli vesselam. Ölse acımam, emin ol." (Taner 1987 d: 43-44)

Yaşlı bir insanın yaşıtlarının teker teker bu dünyadan ayrılması, acı bir olaydır. Kantar Kâtibi bunu metanetle karşılayıp güçlü olmaya çalışırken çevre ona kötü sıfatlar vermekten çekinmez, sanki ihtiyarın uzun ömürlü olması, kötü bir şeymiş gibi, onu suçlarlar.

Yazar bu hikâyede, yaşlı insanlara has bazı özelliklerden gerilim yaratmada, anlamı yoğunlaştırmada, yardımcı unsur olarak yararlanır. Ölümü metanetle karşılama, sağırlık, çenenin düşük olması gibi bazı özellikler toplum tarafından Kantar Kâtibi'ni dışlamak için bir unsur olarak kullanılır. Yalnız kalan bu yaşlı insanlar dünyayı ve diğer insanları anında kavrayıp algılayamadıkları için (yukarıdaki özürlerden dolayı) karşılarındakilere sorular sorarak, meraklarını gidermeye çalışırlar. Ama gençler bunu anlamak istemezler ve yaşlı insanların bu tavırlarını kötüye yorarlar.

Haldun Taner'in konu olarak insanları işlediği bu üç hikâyede de temel olarak insan psikolojisi ile dış dünya tezat halindedir. Toplumsal değişme ve fiziksel yıpranma son derece doğaldır. Ancak yaşlı insanlar dünyanın ve zamanın değişimine bir süre sonra ayak uyduramazlar ve realiteden kaçmak için kendilerine fildişinden birer kule yaparlar. Bu kulede mutlu olan insanlar onun dışına çıktıkları zaman gücenirler ve hayata küserler.

İşte yazar, hikâyelerde bu ana mesajı verirken, yaşlı insanların fizik olarak özürlü olmaları sonucu toplumun onlarla ilgilenmemelerine de karşı çıkar ve yaşlı olmayan insanlara bir eleştiri getirir. Toplumun yaşlı

insanı koruyup kollamamasına, himaye altına almamasına karşı çıkar. Çünkü her insan günün birinde yaşlanacak ve korunmaya muhtaç duruma gelecektir. Gününü yaşayan gençlerin gözünden kaçan gerçek budur. Böylece yazar, sanki bireysel bir sorun işliyormuş gibi görünerek hikâyede toplumsal bir yaraya parmak basar. Yaşlılık sorunu ve yaşlılık psikolojisi bu yolla irdelenmiş ve dikkate sunulmuş olur.

Sonuç olarak, yaşlı insanları konu alan hikâyelerde yakalayabildiğimiz ortak unsurları şöyle sıralamak mümkün:

1. Her üç hikâye kişisi de devlete uzun yıllar hizmet etmiş, emekliye ayrılmış insanlardır. Bu dönemde kendilerini birdenbire yalnız ve boşlukta hisseden insanlar oyalanacak bir şeyler bulurlar. Çiçek yetiştirmek, anılar yazmak gibi.

2. Her üç hikâye kişisi de ortak bir tarih ve edebiyat kültürüne sahiptir. Örneğin hikâye kişilerinin İttihatçılara tavır almaları ortaktır. Cumhuriyet'in ilanının coşkusunu yaşamışlardır. Devlete uzun zaman hizmet etmişler ve sonunda çevrelerinden sevgi ve saygı görmeyi istediklerinde hayal kırıklığına uğramışlardır. Değerler hızla değişime uğradığı için, 1950'li yılların toplum yapısını ve insanını kavrayamaz duruma gelmişlerdir. Sığındıkları nokta; Divan şiiri, halk hikâyeleri, Nasrettin Hoca'nın fıkraları gibi ortak kültür malzemeleridir.

3. Üç hikâye kişisi de dış dünyadan tamamen farklı yaşayış, giyimkuşam ve dil kültürüne sahiptir. Örneğin Osmanlıca konuşurlar; konuşurken geçmişten ve anılardan bahsederler.

4. Hikâye kişileri, fizik olarak yıpranmışlardır. Fakat yazar onların beden rahatsızlıklarından çok iç dünyaları ve psikolojileriyle ilgilenmiştir. Özellikle yalnızlık hissi, topluma ve insanlara yabancılaşma, 'Artık topluma ve insanlara yararlı olamıyorum' düşüncesi, diyalog kurmada zorlanma gibi sorunlar, hikâyelerin atmosferine hâkimdir.

5. Haldun Taner'in hikâyelerinde tarihî zamanın açık ve net bir şekilde yer alması, yaşlı insanlar yoluyla olur. Yazar, babasından ve ailesinden aldığı tarih anlayışını doğru saptamalarla bu insanlar yoluyla verir. İttihat ve Terakki Partisi üyelerine kadar pek çok yaşlı insan kendi dönemini anlatarak hikâyenin atmosferini oluşturur.

6. Diğer yandan Haldun Taner, yaşlı insanların durumunu daha iyi belirleyebilmek için yeni nesli, dolayısıyla günün toplumunu anlatır. İnsanımızın futbol merakı, bulmaca ve tavla oyunları, Ramazan ayı içinde oruç tutanlar ve tutmayanlar, seçimler ve Demokrat Parti'nin başa gelmesi, kahvede, vapurda, eczanede yer alan insanlar, maddî değerler ve

özellikle para karşısında insanımızın durumu her üç hikâyede de bir anlam düzeyinde yer alır.

Haldun Taner bu üç hikâyede yaşlılık sorununa üç açıdan yaklaşır: Önce yaşlı insanların trajedisini verir. Bunu yaparken yaşlıların psikolojisini analiz eder; onların gözüyle topluma ve diğer insanlara bakar. İkinci olarak, bu insanların içinde yaşadığı ve bir zamanlar uyum içinde bulundukları toplumun yaşlıya bakışı vardır; bu, olumsuz bir anlatımla verilir. Toplumun yaşlı insanı koruması ve himaye etmesi üzerinde duran Taner, bu sorunun sadece onların değil hepimizin sorunu olduğunu vurgular. Üçüncü olarak, yazarın hem yaşlı insanlara hem de topluma bakış açısı verilir. Burada yazarın tavrı sergileyicidir; bir fikir empoze etmeye çalışmaz. Ancak yazar olayı öyle bir noktada yakalar ki, okuyucu, Taner'in sıcak yaklaştığı durumları kolayca benimser.

1.2.1.2. Aldatılan Erkek ve İhanet

Aldatılan erkeğin dramı ve ihanet konusu bütün dünya edebiyatlarında işlenen evrensel bir temadır. Taner de, özellikle klasik kurguya sahip hikâyelerinde bu temayı ağırlıklı olarak işlemiştir. Çünkü bu tema, hikâyeye, dramatik gerilim, heyecan ve merak unsuru katar. Böylece yazar, içerik ile eserin dinamizmi arasında bir bütünlük oluşturmuştur.

"Allegro Ma Non Troppo" adlı hikâyede, özel bir müzik dersanesine devam eden yeni yetişen toy bir gencin, vurgun olduğu kızı, günün birinde yaşlı keman hocası Linowsky ile sevişirken yakalamaktan duyduğu şaşkınlık ve yıkılış anlatılmaktadır.

Konusuyla benzeri pek çok hikâyeden ayrılmayan bu eserin kendine özgü özelliği, hikâyede, çocuk gözünün hâkim olması ve eserin onun bakış açısıyla yazılmasıdır. Kahraman-anlatıcının yazarın kendisi olması ihtimali yüksektir. Çünkü hikâyede anlatılanlarla yazarın yaşamı arasında paralellikler kurmak mümkündür. Gerçek bu mudur? Bu soruya kesin bir yanıt veremeyiz. Ancak yazarın yaşamının bir bölümünün, sanata ait öğelerle hikâyede kurmaca biçimine dönüştüğü de inkâr edilemez. Örneğin kahraman da yazar gibi Galatasaray Lisesi'ne devam eder; genel kültürünü arttırmak amacıyla keman dersleri alır ve ilk aşkını -Haldun Taner gibi- çocuk denecek bir yaşta tadar. İşte bir kanıt:

"Bir sanatçı, güzelliğe, kadın güzelliğine de herkesten çok değilse de herkes kadar duyarlı bir yaratıktır. Güzelliğe ilgisiz kalamaz. En büyük aşklarımı çocukken yaşadım. 13 yaşımda âşıktım. Daha önceki aşklarımda, karşı taraf farkında olmamıştı, ama 13 yaşımdakinde oldu... Güzellikten yalnız bir kadının görünüşünü kastetmiyorum. Bazen fizikî bir arzunun çok üstünde manevî uyuşmalar beni çeker, bazen cinsel duyguların hâkim olduğu, manevî uyuşmanın -daha doğrusu uyuşmazlığın- ikinci planda kaldığı serüvelerim oldu." (Oral 1983: 13)

Henüz yaşamı ve insanları tanımayan bu gencin, gerçeklerle ilk karşılaşması son derece duygusal bir ortamda olur ve genç, gerçekte yaşamın ve insanların göründükleri gibi olmadıklarını, görünenin ardında görünmeyen gerçeklerin varlığını algılar; yaşamdaki müzik, şiir ve aşk gibi güzelliklerin, bir anda çirkinliğe dönüştüğüne şahit olur.

Mathilda, sarı saçları olan, son derece güzel bir kızdır; masum bir görünüşü vardır ve müzikte de yeteneklidir. Hikâye kişisi ilk olarak bu kıza hem duygusal açıdan hem cinsel açıdan yakınlık duyar. Karşısındakinin de aynı hislerle dolu olmasını ister. Ancak hikâyenin sonunda hikâye kişisinin sevgisinin tek taraflı olduğu ve kızın delikanlı ile aynı hisleri paylaşmadığı anlaşılır:

"İlhami, Saint Joseph'e giden, ne alık oğlandı: Hiç kızlara bakmaz, dersini çalar giderdi. Bir o, bir ben zaten, topu topu ikimizdik erkek olarak. Kızların keman çalması, benim o zamanlar bir tersime giderdi. Yine de öyle ya. Kız dediğin ille piyano çalmalıdır derdim. Fakat Mathilda'nın keman çalmasına hiç kimsenin itirazı olmazdı. O keman değil ya, davul çalsa, zurna çalsa yine kendine yaraştırırdı. Yün bluzunu aşağı doğru çekip turunç memelerini büsbütün ortaya çıkararak piyanonun yanına öyle bir yaklaşması vardı, ders almak bir yana, sadece bunu görmek için saatine dört kâğıdı seve seve verirdiniz. Hele yaz akşamları çorapsız ve kısa kollu geldiği günler... O günler eşikte şöyle bir belirmez mi odanın her zamanki, parke cilası, kahve telvesi, bastırılmış izmarit kokan havası o saat ıtırlı bir bahar rüzgârı ile dalganıverirdi. (...)

Bana karşı aynı hocaya devam etmenin verdiği o sathî yakınlıktan fazla bir alâka duyduğunu pek zannetmiyorum. Halbuki ben, zavallı ben... Rüyalarımdan çıkmazdı gâvurun kızı." (Taner 1988 a: 147)

Hikâye kişisinin Mathilda'yı objektif olarak algılamadığı âşikardır; ilk aşk, ilk cinsel duygular ve hayata atılan ilk adım hep pembe bulutların ardından görülmektedir. Hikâye kişisi gerçekte değil, kendi yarattığı âlemde yaşamaktadır.

Keman hocası Linowsky yaşlı, asık suratlı, koyu siyah ceketli, çirkin bir insandır Ancak onun fizik olarak çirkinliği keman çalışındaki ustalığı ile tezat oluşturur. Mathilda işte böyle bir insanla birliktedir. Gözleri ile görene kadar, hikâye kişisi, buna ihtimal bile veremez ve gerçekleri öğrenmesi uzun zaman alır.

> "Dedim ya; çocuktum, cahildim. Hanyayı Konya'yı bilmiyordum. Daha hiçbir şey bilmiyordum.
>
> Kadın denilen mahlûkun keman gibi, hatta ondan da kaprisli olduğunu, onun da olanca hüner ve güzelliğini ancak ve ancak virtüoz ellerin emrine verdiğini öğrenişim çok sonralara, saçlarımın iyice dökülmeye başladığı devirlere rastlıyor." (Taner 1988 a: 154)

Bu hikâyede, aldatılan erkek ve ihanet konusu, yaşamı yeni öğrenmeye başlayan geçiş devresindeki bir çocuğun gözüyle anlatıldığı için estetik bir güzellik taşır. Büyüklerin dünyası ile küçüklerin dünyası birbirinden farklıdır, müzikteki notalar gibi. Her iki grup da dünyayı, farklı melodiler gibi ayrı ayrı değerlendirirler.

Haldun Taner bir anıdan yola çıkarak ve yine aynı temayı esas alarak **"Geçmiş Zaman Olur ki"** adlı hikâyeyi yazar. Anlatıcı-yazarın geçmişteki bir anısının bir gazetede tesadüfen gördüğü bir ilân üzerine yeniden canlanması sonucu hikâyenin konusu gelişmeye başlar.

"Geçmiş Zaman Olur Ki" adlı hikâyede bir çağrışımdan yararlanılmıştır. Kiralık ilanı verilen köşk, yazara çocukluk hatırasını anımsatır. Yazar için köşk bir mekân değil, çocukluk aşkı Mahinur anlamına gelmektedir.

> "O anda Pendik sahilleri birden gözümde canlanıverdi. O köşkün bizim bahçeye bakan penceresi... ve o pencerede Mahinur, sarı bukleleri, menekşe bakışlan ile Mahinur...
>
> Neden daha ilk görüşte onu sanki asırlardan beri tanıyormuşum hissine kapılmıştım, bakışında boğazıma bir eziklik, süzme balın boğazda bıraktığı gıcığa benzer tatlı bir baygınlık yapışırdı, o da meçhulüm. İnsan, çocuklukla delikanlılık arasındaki o hülyalı çağda nedenlerle niçinlerle mi uğraşır? O yaşta insan hiç düşünmeden sadece yaşamaya bakar. Hem de ne yaşamak?... Bulutlarda yıldızlarda gibi..." (Taner 1988 a: 56)

Çocuk gözü ile algılanan aşk ve sevgiliye karşı duyulan hisler, beklentiler hikâyenin başında subjektif bir anlatımla verildiği için okuyucu hikâyenin sonunda gerçeklerle karşılaştığı zaman sarsılacaktır. Çünkü

hikâye kişisi, duygusal açıdan değişime uğrarken Mahinur'da bu yönde hiçbir değişme olmaz. Zira onun geçmişteki tercihi paradır, günümüzdeki durumu da para ile açıklanabilir. Oysa hikâye kişisi için, yaşam, görüntüler, duygular, beklentiler farklılaşır. Sevgilisini hiç ayrılmayacakmışçasına seven hikâye kişisi, bir zamanlar onun kendisini terketmesinin nedenleri üzerinde çok düşünür.

> "Gençlik, çocukluk... İş olacağına vardı... Mahinur müteahhitle evlenip gitti, beni hüsranlanmla yalnız bıraktı. İlk aşkın hatırası ne de olsa başka oluyor... Aradan bunca yıl geçmesine rağmen onu hâlâ unutamadım. Onun sanşın hayali ne vakit aklıma vursa, içimi buruk bir acı kaplar, hayatımı onunla birleştirse idim ben de bugün herkes gibi mesut bir insan olurdum diye düşünürüm." (Taner 1988 a: 57)

İşte bu ruh haliyle köşke giden hikâye kişisi, karşısında Mahinur'u görür. Ama o artık eski sevgilisi değildir, çok değişmiştir. Hikâye kişisi onu gördüğü zaman geçmişteki delicesine tutkusunu kendi iç dünyasında büyütmüş olduğunu anlayacaktır. Ve bu gerçeği o ana kadar düşünmediği için de kendine kızacaktır. Bir zamanlar müteahhite, sevgilisini elinden aldığı için kızarken şimdi ona minnet duyar:

> "Mahinur'u tanımakta güçlük çekmeme rağmen kocasını ilk görüşte tanıdım. Gözünde yine altın gözlüğü, bumunun altında yine o kırpık bıyıkları... Yalnız şakakları biraz ağarmış. Durdum, arkasından uzun uzun baktım. Bir vakitler öldürmeyi kurduğum bu adama karşı şimdi içimde büyük bir minnet duyuyorum. Utanmasam arkasından koşacak, bu mânâsız kadını hayatımdan çekip aldığı için yüzünü gözünü öpecektim.(Taner 1988 a: 60)

Aldatılan erkeğin dramını ve ihanet konusunu işlediği bu iki hikâyede yazar, çocukluk anılarını bir çıkış noktası olarak alır ve yeni bir kurmaca dünya yaratır. Kadın tipleri, çocuk gözü ile anlatılır ve hikâyelerdeki dramatik gerilimi yaratan, hikâye kişilerinin kadınları ve kadın psikolojilerini tanımamaları sonucu oluşur.

Hikâyelerde aldanan insanın dramı vardır. Yazar bunu vermek için anlatımda iki gerçeklik çizgisi oluşturur: Birinci düzeyde kahramanın gerçeği vardır, ikinci düzeyde ise kadının gerçeği. Bu iki gerçeklik hikâyenin sonuna kadar paralel ilerlemiş ve sonuçta birbiri ile çakışmıştır. Aslında her iki hikâyede de gerçek anlamda bir ihanet yoktur. Çünkü aşklar ve cinsel ürpertiler sadece hikâye kişilerinin zihninde yaşanır,

kadınlar bundan habersizdir. Kadın, toplumun değer yargılarının bir temsilcisidir. Hikâyenin sonunda bireyi sembolize eden hikâye kişisi ile toplumu sembolize eden kadın, karşı karşıya gelir. Ve duyguların hâkim olduğu gerçeklik, toplumun gerçeğine yenilir.

İnsanlar, toplum, kültür her şey zaman içinde değişmektedir. Hikâye kişileri de çocuk dünyasından gerçek dünyaya adım attıktan sonra değişeceklerdir. Âşık olduklarını sandıkları kadınlarla yıllar sonra karşılaşan hikâye kişileri, duygularındaki değişime kendileri de şaşıracaklardır. Yazar bu temayı **"İşgüzar Bir Polis"** adlı hikâyede, daha farklı bir biçimde işler ve aldatılan erkeğin dramını ilk aşkı yaşayan kahraman gibi bireysel değil, toplumsal açıdan ele alır. Bu hikâyede, Asım Kutay ve genç karısının yeni bir eve taşınmalarıyla yaşamlarında da bir sayfa açılır. Mahalleye taşındıkları ilk gece evleri soyulan çift, mahalledeki hırsızlık olaylarının önlenmesi için bir polis memurunun görevlendirilmesini isterler. Bir süre sonra Necmi Uyanık adında bir polis gelerek mahallede huzuru sağlar. Yazar bu hikâyede özellikle iki insan psikolojisi üzerinde ağırlıkla durur: Polis memuru ve Asım Kutay. Polis memuru, mahalleye geldikten sonra, hayatında hiç yaşamadığı bir rahata kavuşur. Buna sebep olan kişi Asım Bey'dir ve o, bir yandan Asım Bey'e minnet duyar, diğer yandan görevini aksatmadan ve en iyi şekilde yaparak mahallelinin gözüne girer ve bu arada insanların da sırlarını yavaş yavaş öğrenir:

> "Yaz sonlarına doğru genç polis, mahallenin artık bütün girdisini çıktısını adamakıllı öğrenmişti. Kahvehane yokluğunda bu içtimaî ödevi üstüne almış olan Bakkal Halil'in dükkânına devam ede ede, vekilharçlar ve evlatlıklarla çene çala çala, köşklerin bütün mahremiyetine girmiş, Çelebi'nin şişman karısının üniversiteli bir gençle fink attığını, muallimin haylaz oğlunun evden eşya satıp kumara verdiğini, Sivaslı tıknaz müteahhidin avukatın karısından çöplendiğini, köşe başındakilerin yırtık kızlarını, Mersinli bir zengine bakire diye yutturduklarını bütün teferruatıyla öğrenmiş, herkese notunu vermiş bulunuyordu. 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. Sayın müfettiş gayet namuslu, gayet dürüst bir adamdı." (Taner 1988 a: 72)

Asım Kutay karısından yirmi yaş büyük, zengin, hediye almayı seven, evine bağlı bir adamdır. Cavidan da güzel, alımlı ve ağırbaşlı bir kadındır. Görünüşte sorunsuz olan bu evlilikte sır perdesini kaldıran ki-

şi, polis memuru olur. Eylül ayında sabaha karşı, Cavidan'ın bir erkekle kol kola mahalleye gelişini yakalayan polis memuru, Asım Bey'e duyduğu minnetten ötürü bu olayı hikâye kişisine duyurmayı bir görev sayar. Önce duyduklarına inanamayan Asım Kutay, bunun gerçek olduğunu anladığı zaman yıkılır; evi terkeder. Ancak bunun da bir çözüm olmadığını çok geçmeden anlar. Cavidan'a karşı duyduğu tutku, tüm toplumsal baskıların ve şartlanmaların üstündedir. Duygularını tartıp biçtikten sonra yeniden karısına döner. Asım Kutay'ın karısı ile olan ilişkisi değişmeyeceğine ve düzen böyle gideceğine göre, harcanacak kişi, polis memuru olur:

> "Barıştıklarının ilk haftası sayın müfettiş polis müdüriyetine giderek, 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 bir başka memur göndermek isteyince Asım Kutay buna şiddetle mani oldu. Sokağın artık emniyete kavuştuğunu, boş yere bir memuru buraya bağlamanın doğru olmayacağını söyledi.
>
> Şimdi hırsızlar semtte tekrar icrayı faaliyete başladılar. Sirkat vakaları git gide sıklaşıyor. Oradan buradan şikâyetler yükselmekte... Fakat Asım Kutay ayak diriyor mahallede polis istemiyor."(Taner 1988 a: 80)

Taner bu hikâyede aldatılmanın dramını yaşayan bir müfettişin iç çalkantılarını toplumsal yapıyla birlikte vermiştir.

"Kaptanın Namusu" adlı hikâyede ise ihanet teması bir gazete haberinde olduğu gibi trajik ve büyük boyutlarla işlenir. Bulgaristan'dan gelen bir yük gemisi batınca gemiden iki kişinin sağ olarak kurtulduğu, diğerlerinin öldüğü sanılır. Kurtulanlar arasında Rizeli Sadık ve tayfa Kıvırcık Recep vardır. Bu iki kazazede geminin kaptanına ve diğer müretabatına sevgiyle bağlanmış insanlardır; kurtulduklarına sevinemezler ve kazada öldüğünü sandıkları kişilerin ailelerine başsağlığı dilemeyi bir görev olarak kabul ederler.

Eserin, trajik bir sonla bitmesinin nedeni, hikâyede okuyucunun, hikâye kişilerinden daha fazla bilgiye sahip olmasıdır. Okuyucu, Şayeste'nin kaptanın karısı değil metresi olduğunu, kaptanın gerçekte ölmediğini ve sevgilisinin kaçamaklarına göz yumduğunu bilir. Bunu bilmeyen Sadık, olaya tamamen hissî yaklaşır ve kaptanın karısı Şayeste'yi başka bir erkekle birlikte görünce, kısa bir süre önce atlattığı derin sarsıntının da etkisiyle bunalım geçirerek kadını bıçaklar. Hapse atılan Sa-

dık, dışarıdaki olaylardan habersiz bir halde ve yaptığından pişmanlık duymadan mahkeme gününü bekler.

Bu arada olaylar Sadık'ın beklentilerinin tam tersi bir doğrultuda gelişmiştir. Kaptan hayattadır, Şayeste kurtulmuş ve kaptana yeniden dönmüştür. Kaptan ve Şayeste eski düzenlerine devam ederken, olan Sadık'a olmuştur:

> "Sadık başını kaldırıp da sevgili kaptanını dipdiri karşısında görünce gözlerine inanamadı. Sevincinden aklını kaçıracak gibi oldu. Elleri kelepçeli olmasa, atılıp reisin boynuna sarılacaktı.
>
> Fakat kaptanın gözleri kötü kötü parlıyordu. 'Sen sade karı bıçaklarsın değil mi namert,' diye bağırdı. 'Sıkıysa gel de beni bıçaklasana. Ulan yüz verdikse bir b..k mu sandın kendini ha... Süt kardeşiylen muhallebiciye de mi gidemiyecek insan? Bir de pis pis sırıtır karşımda. Ulan sana mı kaldı dünyanın namusu? Ulan sen dava vekili misin ukala pezevenk?'
>
> Sadık neye uğradığını anlayamamıştı. 'Ne süt kardeşi reis?' diye kekeledi. 'Hangi süt kardeşi? Pantolonu açılmış süt kardeş nerede görülmüş?'
>
> Sonra birden kendini toparlayıp:
>
> 'Bu kadar genişmiş mezhebin, niye evveli haber vermedin?' dedi." (Taner 1988 a: 139)

Kaptan, Şayeste'nin kendisini aldattığını bilmesine rağmen, bu gerçeğin başka birisi tarafından kendisine söylenmesine tahammül edemez.

Genel olarak değerlendirildiğinde "Kaptanın Namusu" ve "İşgüzar Bir Polis" adlı hikâyelerde Haldun Taner'in konuya şu şekilde yaklaştığı söylenebilir:

1- Hikâye kahramanı erkekler, birlikte oldukları kadınların kendilerini aldattıklarını bilirler. Ancak bu gerçeğin başkaları tarafından kendilerine söylenmesine tahammül edemez ve toplumun kendilerine verdiği kimliğe bürünüp, namuslarının koruyucusu kesilirler. Böylece bireysel bir açmaz, toplumsal bir boyuta dönüşür.

2- İnsanların içinde yaşadıkları gerçekler ve değerler toplumun gerçekleri ve değerleri ile çatışmaktadır. Öyleki hikâye kişileri, aldatan kişiyi yani sevdikleri kadınları cezalandıracakları yere bunu yapmazlar ve zavallı, küçük insanları harcarlar. Cezalandırılanlar Polis Memuru ve Rizeli Sadık gibi cahil kişilerdir ve aldatılan erkeklere sevgi ve minnet bağı ile bağlanmışlardır.

3- Aldatılan erkekler, gerçekleri kabullenmek istemezler. Deveku-

şu misali başlarını kuma gömerek, gerçekleri görmeden mutluluğu yaşayabilirler. Bu elbette ki bir çözüm değildir. İşte hikâye kişileri asıl o zaman aldanmaya başlarlar.

Haldun Taner, hikâyelerinde, aldanan insanları anlatırken bireyden topluma genişleyen bir yelpaze içinde genel olarak insanımızın aldanışını vermektedir.

1.2.1.3. Ekalliyet

Haldun Taner, hikâyelerinin tümünde İstanbul insanını anlatmaktadır. İstanbul, yüzyıllar gerisine uzanan tarih, medeniyet ve kültür beşiğidir. Coğrafyasından gelen bir etki ile de kozmopolit bir yapıya sahiptir. 1950'li yıllara gelene kadar İstanbul'un çehresini Türkler kadar etnik gruplar da şekillendirmiştir. Bunların arasında Ekalliyet (Yahudi-Rum-Ermeni) önemli bir yer tutmaktadır.

1950'li yıllarda yaşanan hızlı şehirleşme hareketleri, demokratikleşme süreci, artan nüfus, değişen toplumsal yapı... İstanbul'u bugün yaşadığı kaosun içine itmiştir. Taner, hikâyelerinde geçmişteki İstanbul insanını anlatarak, bozulmamış her semtin bir ruh oluşturduğu dönemlere nostalji ile yaklaşır. Hikâyelerde, ekalliyetten bahsedilmesinin bir nedeni de budur.

Ekalliyet, etnik ve dinî açıdan kültür ve sosyal sınıf olarak farklılık göstermesine rağmen kendilerini bir İstanbullu olarak kabul etmektedir. Kendi dillerini, folklorik özelliklerini, dinî inaçlarını sıkı sıkıya korumakla birlikte, Türklerle de sağlam ilişkiler içindedirler. Yüzyıllar boyunca ortak bir geçmiş, ortak mekânlar, ortak dostluklar kurulmuştur.

Haldun Taner, iki hikâyesinde ("Beatris Mavyan" ve "Harikliya") ekalliyetten seçtiği insanları anlatırken, bir dönemin İstanbul yaşayışına ve insanlarına da ışık tutmaktadır. Bu, hikâyelerin birinci anlam düzeyini oluşturur. İkinci anlam düzeyinde ise insanın özüne ilişkin gerçekler çizilir. Hikâyelerin bu anlam düzeyinde, hikâye kişileri artık ekalliyet olmaktan çıkar, insan olarak ön plana geçerler.

Bu bölümde inceleyeceğimiz iki hikâyenin, yazarın bütün hikâyeleri içinde bir ağırlığı yok. Ancak hikâyelerin kişilerinin ekalliyetten seçilmesi ve hikâye atmosferine hâkim olması sonucu bu başlık altında toplama zorunluluğunu hissettik. Taner, yaşamlarına tanık olduğu İstanbul insanını anlatırken ekalliyetten de bahseder. Yoksa hikâyede

işlenen tema, herhangi bir Türk ailesinde de rastlanabilecek türdendir. Hikâyelerin değeri, İstanbul yaşamının önemli bir yanını oluşturan ve Haldun Taner'in de çok sevdiği, yakından tanıdığı bir grubu anlatmasında saklıdır.

"Beatris Mavyan" adlı hikâyede, asıl hikâye kişisi Beatris adlı bir Ermeni kızıdır. Hikâyede bu kişi, doğumundan günümüze kadar geçen bir süreç içinde üçüncü tekil kişi ağzından anlatılır. Böylece Beatris'in gerçekleri ve yaşamı bir anlam düzeyini oluştururken, üçüncü tekil şahıs olan yazarın gerçekleri de bir başka anlam düzeyini oluşturur.

Beatris Mavyan, hikâyenin odak noktasına yerleştirilirken, özel olarak Beatris, genel olarak İstanbul'da yaşayan Ermeni toplumunun anlatılması için fırsat yakalanmış olur. Ermeni toplumu, ekonomik durumları, eğitim anlayışları, sanat ve müziğe bakış açıları, sosyal yaşamları, birbirleri ve akrabaları ile olan ilişkileri, evlilik kurumuna yaklaşımları açısından anlatılır. Yazar tüm bu bilgileri verirken direkt bir anlatımdan çok dolaylı bir anlatım yolunu seçer.

> "Bay Osep Mavyan pederinin sağlığında Paris'te tahsil etmiş, bütün dünyayı gezip dolaşmış, hatta lordlar gibi, Afrika'da bir müddet arslan dahi avlamış, kır saçlı, gümüş bastonlu, baron tavırlı bir kişizade idi. Meşrutiyetin ilanı sıralarında yurda döndüğü vakit ilkin Jamanak gazetesinde siyasi makaleler yazmış, sonra Ermeni mekteplerinde Fransızca muallimliğinde bulunmuş, fakat en nihayet işi sigortacılığa dökerek bu yüzden bir hayli zengin olmuştu. (...)
>
> Karısı Şarlot Mavyan da, kibarlıktan yana ondan aşağı kalmıyordu. İsminden kolaylıkla anlaşılacağı vechile, sayın madam Fransız kültürüne hiç de yabancı olmayan bir familyadan geliyordu." (Taner 1988 a: 42)

Görüldüğü gibi, yazar, insanları tanımlarken onların fizik özelliklerinden çok, kültürel ve ekonomik durumlarından, aile yaşamlarından bahseder. Bu yolla Beatris'in yetiştiği ortam verilir. Beatris'in yaşamı anlatılırken ise yazar, insanların tümünde ortak olan durumlardan bahseder. Genç kız psikolojisine, evlilik çağına gelmiş insanların iç dünyasına ışık tutulur.

Haldun Taner hikâyenin mekanizmasını şu çatışma üzerine oturtur: Beatris bireysel ve sosyal açıdan birçok meziyete sahip olmasına rağmen fizik ve beden olarak çok çirkindir ve bir kadındır. İnsan cismen ne kadar çirkin olursa olsun karşı cinsle karşılaştığı zaman biyolojik olarak belli tepkiler ve davranışlar içine girer. Karşı cinse ilgi duyan

her insan hayaller kurar ve bu ütopik dünyada yaşar. Ama çoğu zaman gerçek, kurulan hayallere benzemez.

"- Her şeyden evvel bir centilmen olmalıdır. diye başlar, rüyalarındaki uzun boylu, yeşil gözlü sevgilinin portresini çizer ve sonunda bu muhayyel kocanın ya Sorbonne'dan, ya Cambridge'den mezun bulunmasını da şart koşardı.

Fakat bu yüksekten almalara, şart koşmalara rağmen dünyaevine bir an evvel girmeye can attığı ve kapısına gelen ilk pantolonluya muvafakat cevabı vereceği de su götürmez bir hakikattir. Nitekim hadiseler de bunu teyit etti.

Beatris'in son günlerde tanıdığı ve tanımasıyla beraber delicesine vurulduğu Jirayir Keklikyan, Sorbonne'u falan geçtik, Pangalti'daki Ermeni Lisesi'nden dahi şehadetname alamamış, kömür kaşlı, kırmızı yanaklı, esnaf kılıklı tıknaz bir delikanlı idi. Mahmutpaşa'da bir manifatura mağazası işletiyor ve ayrıca iyi iş yapan bir düğme fabrikasının da yarı yarıya sahibi bulunuyordu. Yani ne meslek, ne de tip itibariyle kızın rüyalarındaki hassas şövalyeyi birazcık olsun andırıyordu." (Taner 1988 a: 44-45)

Haldun Taner, Beatris'i hem fiziken hem ruhen tahlil ettikten sonra onun evlenmesinin nedenini bu iki unsura da bağlamaz. Zira Jirayir'in evlenme teklifinin altında yatan gerçek, paradır. Yazar olayları geliştirirken, Ermenilerin evlenmeden önce eşlerini nasıl seçtikleri, genellikle ticaretle uğraşmaları, akşam yemekleri, nerede eğitim gördükleri, hatta yetimhane gibi sosyal kurumların açılış törenleri hakkında bilgi verir. Tüm bu bilgiler, hikâyede Jirayir'in tanımlanmasına yardımcı olmak içindir.

Bu hikâyede, erkeklere de bir eleştiri getirilmekte ve erkeklerin bir kadında sadece fizik güzelliği aramasınının da ne kadar yanlış olduğuna değinilmektedir.

"Beatris Mavyan" adlı hikâyede, anlatıcı dahil hiçbir Türk yer almaz. Hikâyenin tümünde anlatılan, bir Ermeni ailesidir; onların yaşayış biçimleri hikâyenin atmosferini oluşturur. Hikâyede çizilen ortam, Ermenilere has özellikler ile, örneğin ticaretle uğraşma, eğitime önem verme, drahoma gibi, Ermenileri tanımlamaktadır. Ancak kadın-erkek ilişkisi, evlilik öncesi genç kız psikolojisi, anne-babanın çocuğa yaklaşım biçimleri, eş dışındaki başka bir kadınla ilişki, tüm insanlarda ortaktır. Böylece yazar, bir azınlığı anlatıyor görünürken insanlık portresini çizmiştir.

"Harikliya" adlı hikâyede, bir Rum genci ile Harikliya'nın evlenme törenlerinin hazırlıklarının yapıldığı bir zamanda, genç kızın, yaşa-

mının kısırdöngüsünden kurtulabilmek için bir Amerikalıyla kaçışı anlatılmaktadır. Yazar, azınlıktan bir genç kız ile ailesini ve bir Rum delikanlısını seçerken bunu bir Amerikalı ve bir Türkle dengeler. Böylece hikâye kurgusu içine birbirinden bağımsız üç kültür girer. Rum aile tanıtılırken, yazar onların evlenme hazırlıklarını, söz ve nişan merasimlerini, drahoma ve çeyiz taksimini, ekonomik yaşantılarını da verir. Örneğin baba saatçidir, anne ve kız kardeşler dikiş dikerler, Andon araba tamircisidir.

Hikâyede anlatılan Amerikan etkisine gelince, bu tamamen o döneme ait bir durumdur. 1940'lı yıllarda Amerika, Türk ekonomisini etkilediği gibi, toplumsal değişimin hızlanmasında da önemli bir faktör olmuştur. Amerikalı askerler, ülkemizde, giyim kuşam ve yaşayış tarzları, insanlar ile olan diyalogları sayesinde toplumumuzun kadın-erkek ilişkilerine bakışının değişmesinde önemli rol oynarlar. Hikâyede Rum güzeli Harikliya'nın nişanlısı Andon'dan ayrılışının nedeni, bir Amerikalı subay ile olan gönül ilişkisidir. Görüldüğü gibi, özel yaşamlarında kapalı bir grup oluşturan azınlık da zamanın ve toplumun hızla değişmesinden etkilenmiştir.

Amerika'nın, ekonomimize, refah seviyemize etkileri bir yana, yaşamımızın her şeklini bir biçimde etkilediği gerçektir. Bu etki insanların özel yaşamlarına dek uzanmaktadır; örneği de Harikliya'dır.

Hikâyede yeni yaşam biçimi de Harikliya ile verilirken yazar olumsuz bir sonuç tablosu çizmez. Eski yaşam biçiminin temsilcisi ise Andon'dur. Tipik Rum geleneklerine bağlı olan ve Türk toplumunun kendisini yönlendirmesine izin veren Andon, duygusal dünyasında bir sarsıntı geçirmesine rağmen sonuçta mutluluğu yakalayacaktır:

> "Şu kadınlar bir bakıma pek nankör, bir bakıma da pek hakikatli oluyorlar, mektubun sonunda Andon'u sormayı da unutmamış:
> 'Ne yapıyor benim zavallı Andon'cuğum?' diyor.
> Andon'un geçen yılbaşı zengin bir garaj sahibinin kızı ile evlendiğini ve genç karısıyla gül gibi geçinip gittiğini Harikliya'ya yazmadım. Varsın orada hâlâ kendisi için sararıp solan bir eski nişanlı hayaliyle övünsün dursun. Zira bazı kadınlar tam manasıyla mesut olabilmek için ille birini bedbaht etmiş olmanın gururunu duymalıdırlar." (Taner 1988 a: 85)

Böylece Taner hikâyede, geçmiş yaşam düzenine de yeni yaşam düzenine de olumlu vaklaşmış olur. Çünkü her iki kesimin temsilcisi olan Harikliya ve Andon farklı yollardan mutluluğu yakalamışlardır.

Haldun Taner bu hikâyede, insan doğasının bir yanını da aydınlatır: İnsanoğlu eldeki ile yetinmez, her konuda daha fazlasını, daha güzelini, daha iyisini ister ve bulunduğu durumdan bir kademe ileri gidip uzaklaştığı zaman, eskiyi çabuk unutur. İnsanın bu özelliği hikâyede kadın-erkek ilişkisi düzeyinde verilmiş ve Harikliya'nın yaşamından iki kesit sunulmuştur: Amerikalı subay ile tanışmadan önce (eski yaşam düzeni) ve tanıştıktan sonra (yeni yaşam düzeni). Jimmy ile tanışmadan önce Andon'la birlikte olan Harikliya, eski düzenin getirmiş olduğu yerleşmiş ve sistemli bir hayat, güvenli bir gelecek, toplumda iyi bir aile düzeni ve güzel bir imaj gibi zenginliklere sahiptir. Jimmy ile beraberliği ise disiplinden tamamen uzaktır, gelecek belirsizdir; ama bu belirsizlik de insanı mutlu edebilir.

Haldun Taner'in, bu iki hikâyesinde ekalliyetten seçtiği insanlar, evlilik hazırlığı içinde olan genç kızlar ve erkeklerdir. Yazarın her iki hikâyesinde de bu çağdaki insanları seçimi bilinçlidir. Çünkü bu yolla, hayatlarında bir değişim noktasında olan insanların normalden farklı ruh halleri hikâye kurgusu için zengin bir materyal sağlar. Zira her iki hikâyede de karşı cinsle kurulan ilişkiden bir taraf kırılmıştır. Beatris Mavyan ve Andon, hikâyede önce mutsuz olmuşlar, sonra kendi mutluluklarını kendileri yaratmışlardır.

"Beatris Mavyan" ve "Harikliya" adlı hikâyelerde hikâyenin temel kişileri hep ekalliyetten seçilmiş ve hikâye kurgusu da ekalliyeti ana konu olarak ele aldığı için böyle bir başlık oluşturulmuştur. Oysa Haldun Taner'in hikâyelerinin birçoğunda eğer hikâyede kişi kadrosu kalabalıksa yazar bu kişilerin arasına mutlaka ekalliyetten insanları da yerleştirir. Çünkü kalabalık kişi kadrosu olan hikâyelerde bir İstanbul havası yaratılmaya çalışılmıştır. Örneğin: "Allegro Ma Non Troppo" adlı hikâyede sarı saçlı Mathilda, keman hocası Linovski; "Onikiye Bir Var" adlı hikâyede saatçi Vortik; "İstediği Şarkıyı Dinleyebilmek" adlı hikâyede terzi Viçer; "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâyede ticaretle uğraşan Ermeni Artin; "Gülerek Ölmek" adlı hikâyede çocuk Mordohay. Bu örnekleri biraz daha çoğaltmak mümkün.

Dikkat edilirse hikâyelerde ekalliyetten seçilen insanlar, toplum içindeki konumlarını yansıtacak biçimde verilmişlerdir. Bu yolla Taner, hikâyelerin birinci anlam düzeyinde ekalliyetten seçilen kişilerle insanların toplumdaki yerlerini belirlerken, ikinci anlam düzeyinde bir İstanbul portresi çizer, saatçisiyle, terzisiyle, tüccarıyla, kadını, erkeği, çocuğuyla...

1.2.1.4. Küçük İnsanlar

"Küçük İnsanlar" başlığını verdiğimiz bu bölümde, yazarın iki hikâyesi incelenecektir: "Fasarya" ve "Ases" Haldun Taner hikâyelerine, günlük yaşantıları dışında amaçları ve yaşamları olmayan insanları kahraman olarak seçer. Ama bu hikâyelerin hiçbirinde "Fasarya" ve "Ases"te olduğu gibi küçük insanlar, hikâyenin ana kahramanı derecesinde ön planda işlenmemiştir. Yazarın hikâyelerine küçük insanlar ve küçük durumları seçmesi, verdiği mesaj ile yakından ilgilidir. Birey ve toplum açısından kritik durumları yakalayan yazar, değişim noktalarına küçük insanları yerleştirmektedir.

Yazar **"Fasarya"** adlı hikâyede böyle basit ve özelliği olmayan bir kahramanın yaşamını anlatmaktadır. Sanki 19. yüzyılda yazılan tefrika romanları hatırlatan bir tarzla, Fasarya'nın yaşamının bir kesimi, bir diğerine bağlanır. Bir olayın bitimi diğerinin başlangıcını oluşturur. Örneğin hikâye, Fasarya'nın adının konuluşu ile başlar, sonra gençlik yılları ve futbol hayatı anlatılır, askerlik macerası üzerinde durulur, evlilik teşebbüsü ve bu teşebbüs sonrası duyduğu acı ile hikâye biter.

Bu durum aynı zamanda hikâye kurgusu içine geleneksel edebiyatımızın verilerini kaynaştırmanın da bir örneğini oluşturur. Tıpkı Karagöz'de olduğu gibi şöyle başlıkları da okuyucu düşünebilir; "Fasarya Askerde", "Fasarya Evleniyor", "Fasarya Maç Yapıyor" gibi.

'Fasarya', kelime olarak "boş ve mânâsız" anlamına gelmektedir. Yazar bu kelimeyi bir insan için sıfat olarak kullanarak yaşamın da ne kadar boş ve anlamsız olduğunu sorgulamaktadır. İşte yaşam hakkında sorgulama yapılırken anlatıcı-üçüncü tekil şahsın Fasarya'yı tanıması, onunla aynı yaşlarda olması, aynı mekânda yaşamış bulunması, ve onun yaşamına da tanıklık etmesi, sanki anlatılanın gerçek bir yaşam öyküsü olduğu duygusunu vermek içindir. Böylece öyküde Fasarya'nın yaşamı derinlemesine incelenirken yazarın kendi yaşam felsefesi, düşünceleri hakkında da bilgi sahibi olunur. Bu yolla hikâyede iki gerçek verilir: Biri Fasarya'nın gerçeği ve kendi yaşamı, diğeri yazarın gerçeği yani yaşamdır.

> "Ne olmuş yani Fasarya isen? dedim. Dünyada bir Fasarya sen mi varsın? Bakma, ben senden biraz daha temiz geziyorum, her gün traş oluyor, ütülü gömlek giyiyor, tepemin açıldığı belli olmasın diye öndeki iki tel saçımı itina ile arkaya tarıyorum. Ama bu dış görünüş bir yana seninle

hiç de büyük bir farkımız yok be Fasarya'cığım. Yo istafurullah deme, bu böyle, sen ne kadar fasarya isen ben de o kadar fasaryayım. Olsa olsa senin fasarlayalığın küçük harfle yazılır, benimki belki büyük harfle emin ol, farkımız bu kadar." (Taner 1987 d: 120)

Aslında yaşam içinde her şey farklı gibi görünürse de temelde aynıdır. Değişen sadece görünüşlerdir. Yazarın, Fasarya'nın yaşamını uzun uzun bir film şeridi gibi birbirine eklenen bölümler halinde anlatmasının amacı budur.

Haldun Taner hikâyede, Fasarya'nın futbol oynamasını anlatırken futbol sahasını yaşam sahnesine benzetir; futbolcuları da üç grupta toplar:

1. Hiçbir şeyi olmayanlar ; Fasarya, Andon, Küçük Nuri,
2. Yarı donanımlılar; yani futbol ayakkabılarını ve malzemelerini paylaşanlar,
3. Tam donanımlılar; mebusun oğlu Ercüment.

Yazar, futbolu bir oyun olarak anlatırken de aynı benzetmeden yararlanarak futbolcuların sahadaki görevleri gibi insanların yaşam içindeki görevlerini tek tek tespit eder. Sahada en fazla çabayı gösteren "haf"lar, konumları gereği hiçbir zaman gol atamazlar. Gol atıp bir anda parlayanlar ise gerçekte haflar kadar güç harcamamalarına rağmen en gözde insanlardır.

Yaşamda da insanlar böyledir. Parsayı toplayanlar, bunu hak etmeseler bile hep tam donanımlıların arasından çıkmaktadır. Diğerleri onların yükselmeleri için birer basamak vazifesi görmektedirler ve onların mutlu olabilmeleri için ellerinden geleni yaparlar.

Yazar bu tam donanımlılardan sonra, kendi deyimiyle hiçbir şeyi olmayanları, yarı donanımlılar arasına katar ve bir dayanışma içinde verir. Çünkü yarı donanımlılar, henüz donanımlılar gibi insanlıklarını yitirmemiş, gönül dostu insanlardır. Onlar da donanımlıların mutluluklarına hizmet ederler, hiçbir şeyi olmayanlardan tek farkları, onlardan bir derece yukarıda olmalarıdır; bu yanları ile donanımlılar arasında yer alamazlar.

"'Görüyorsun ya hayatımızı neresinden alsan birbirine benziyor,' dedim. 'Seni Teğmen'e bel bağlayıp girdiğin bisküvi fabrikasından nasıl yürüttülerdi. Beni, kimsenin de adamı olmadığım halde girdiğim nice bisküvi fabrikalarından yürütülürken uydurma sebeplere bile lüzum görmezlerdi.' (...)

'Tamam' dedim. 'Sen o zaman takımda ne oynardın?'
'Sağ haf.'
'Ben?'
'Sol haf'
'Demek o zamandan aramızda bir benzerlik varmış. Sen şimdi nesin?'
'Kılkıyruk bir ambar hademesi.'
'Ben?'

'Ben de kırtipil bir öğretmen müsveddesi.'
'Ista...'
'Bırak şimdi ıstafurullahı. Demek oluyor ki Fasarya Efendi kardeş, biz o zamandan beri hep haf oynayıp durmuşuz. Arada golleri yine başkaları attı, parsayı yine onlar topladı. Öyle görülüyor ki, bundan sonra da biz yine haf duracağız, golleri başkaları atacak..' "(Taner 1987 d: 121-122)

Yazar, yaşanan tüm zorluklara ve çekilen acılara rağmen donanımlıların arasında olmak istemez ve onları, insanlıklarını ve sevgilerini kaybetmekle suçlar.

Fasarya, yaşamı boyunca pek çok mesleğe girer çıkar, bir türlü tutunamaz. Örneğin, kahvede çıraklık yapar, sütçünün yanında çalışır; balıkçılık, sandalcılık, otobüslerde biletçilik yapar; bahçıvanlık, garsonluk derken bu sıra uzar gider. Yazarın, kahramanı çok farklı işlerde çalışır vermesinin nedeni, toplumumuzda hiçbir şeyi olmayanları geniş bir yelpaze içinde tümüne sevgiyle bağlanmış olduğunu göstermek istemesidir. Ve maddî olarak hiçbir şeyi olmamasına rağmen, yazar, onların sevgi dolu yüreklerinin zenginliğini tercih etmiştir.

Haldun Taner'in en güzel hikâyelerinden birisi de **"Ases"**tir. Yazar bu hikâyesinde örnek bir insanın nasıl olması gerektiğini gözler önüne serer ve bunun için simgesel bir anlatımdan yararlanır. Gerçek ve sembol, hikâyede, iki anlam düzeyinde ilerler.

Birinci anlam düzeyinde Hacettepe-Fenerbahçe arasında oynanan bir futbol maçı anlatılır. Yazar bu maçı anlatırken dört bakış açısından yararlanır:

1. Anlatıcı, seyirciler arasında maç izleyen biridir.
2. Sadece maç izleyen seyirciler vardır.
3. Sahada oyun oynayan futbolcular vardır.
4. Ases vardır.

Futbol maçı, bu dörtlü grup arasında gerçekleşmektedir. Her birinin olayı algılayışı farklı farklı olduğu için yazar, futbol maçını çok yönlü bir bakış açısıyla verir.

Hikâyenin ikinci anlam düzeyinde, futbolun ve oynanan maçın bir sembol olduğu anlaşılır. Futbolcu insanı; oynanan maç da yaşamı sembolize etmektedir. Öyleyse yukarıdaki dörtlü bakış açısıyla yazar, futbol maçı ile yaşam içinde insanın durumunu irdelemektedir. Daha sonra yazar, oyuncular arasında Ases'in tanıtımına geçer.

Bu hikâye kişisinin tanıtılmasında da çok yönlü bir bakış açısından yararlanılır. Hikâye kişisinin fiziği, oyunu, üslûbu ve yaşamı, farklı farklı anlatıcıların yardımıyla tanıtılır. Örneğin Ases'in çelimsiz beden yapısı, kuvveti ile ters orantılıdır. Kararlı, alçakgönüllü ve dürüst olan hikâye kişisi, hava atmaz, haksızlık yapmaz, başkalarının hakkını da yemez. Yeteneklidir, yeteneğinin farkında olmasına rağmen hiçbir zaman bunu ön plana çıkartmaz. Kendisine büyük takımlardan transfer teklifi gelmesine rağmen o, takımına duyduğu vefa borcu yüzünden bunu kabul etmez; oysa fakir bir aileden geldiği için paraya da ihtiyacı vardır. Bu özellikleri ile Ases, örnek bir insandır.

Taner model bir insan örneğini Ases ile çizdikten sonra, projektörünü bir de topluma tutar. Toplum, Ases'in tam tersi kutupta yer almaktadır. Çünkü çoğunluk bozulmuştur. Yazar, hikâyede toplumu, insanı yiyen, eriten, onu bozan bir güç olarak vermiştir. Ve bu güç insanları hızla kendisine çekmektedir. Böylece yazar insan ve toplum karşıtlığını hikâyeye başarıyla yansıtır. Birey toplum için varken, toplum bireyi ezmek için vardır. Yazar toplumun o ezici gücünü verirken yan tema olarak şu gerçeklerden de bahseder:

1. Yazar, toplumumuzun kadın anlayışını vermektedir. Kadını sadece fiziksel özellikleriyle ve cinselliğiyle anlatan Taner, kadın romantizminden bahsetmez.

2. Taner, toplumumuzun spora olan yaklaşımını anlatır. Ortak bir kültürü olmayan toplumumuz insanının, futbolu sevmesi ona bağlanması ile genel bir konuşma konusu oluşmaktadır. İyi ve kötü futbol anlayışına da değinen Taner, bu sporun toplumumuzda gerçek değerinin çok altında olmasını, onun sanat ve estetik yönünün ihmal edilmesini eleştirir.

3. Taner, toplumun insanın duygularını hiçe saymasını anlamsız bulur, bozulmamış örnek insanların bu çarkın içine hızla girmesine karşı çıkar. Toplum öyle bir anlayışa sahiptir ki, insan, bir sermayedir;

insanın insanla olan ilişkileri ve yapılan yatırımlar tamamen çıkar sonucudur.

4. İnsanlarımız, yazık ki, yaşamlarını planlamaktan acizdirler; tıpkı bir futbol maçında olduğu gibi, yaşamlarının ilk yarısının değerini bilememekte, son dönemini de anlamsız bir koşturmaca içinde tüketmektedirler.

Yazar böyle bir toplumun yok edemediği insanı, Ases'i anlatır. Ve hikâyenin sonunda kendisi ile Ases arasında anlamlı bir karşılaştırma yapar:

> "Ases'e niye taktım? Niye gözlüyorum onun her hareketini?
> Niye onun hikâyesini yazmaya kalktım?
> Bu bir futbol hikâyesi değildir. Bir hüsranın hikâyesidir belki. Belki de bir itirafın. Ases benim bir tarafımdır, madem ki Ases'i seviyorum, o halde henüz kurtulabilirim. Ases benim doğmamış oğlum. Ases benim içimdeki ukde. Belki sizin de.
> Ben de Ases olmak istedim. Olur gibi oldum. Olamadım.
> Yazarlık nedir? Bir hüsranın avuntusu. Bütün hüsranların avuntusu. 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?
> Oysa Ases beğenilmeye boş vermiştir. Ases bir oyunu oyun olarak almış, mutluluğu bunda bulmuştur, gerisine aldırmadan. Ases'i seviş, bu bakıma benim için, belki sizin için de, hâlâ bir imkândır. Bir kusurunu biliştir hiç değilse. Dürüstlüğümüzün bir kırıntısı."(Taner 1988 b: 148)

Dikkat edilirse hikâyeye konu olan Ases, aslında tüm insanların içlerinde, bozulmayan ne varsa onun toplamıdır. Ancak insanlar, değişen dünyayla hızla bozulmaya doğru ilerlerken geride bıraktıklarına gıptayla bakarlar, bununla birlikte yeniden o kalıba girmeye de cesaret edemezler.

Küçük insanları asıl hikâye kişisi olarak ele aldığı bu iki hikâyede, Haldun Taner'in onlara karşı tavrı son derece olumludur. Yazara göre küçük insanlar, toplumda örnek alınması gereken insanlardır.

Maddenin ve paranın her şeye sahip olabildiği bir dünyada yaşıyoruz. Değişen dünya ve değişen zaman insanı da hızla değiştirmekte ve kendine benzetmektedir. Öyleki sevgi, sorumluluk, vefa borcu, hak... gibi kimi kavramların günümüz dünyasında yeri yoktur. Ama insanlar asıl olarak bunlara ihtiyaç duymaktadır. Yazar, bu başlık altında incele-

diğimiz her iki hikâyesinde de ısrarla yukarıda anlattığımız gerçeği vermek istemektedir.

Bunun için yazar, iki anlam düzeyi oluşturarak model insanın özelliklerini kurduğu karşıtlık yoluyla yansıtır. Birinci anlam düzeyinde insan, ikinci anlam düzeyinde toplum yer alır. Çoğu zaman insanın ve toplumun gerçekleri birbirleriyle çatışır. Taner'in hikâyelerinde, toplum insanı ezen, onun çıkarlarına hizmet ettiren bir güç olarak verilir. Çoğunluk, yazarın deyimiyle tam donanımlılar, toplumun temsilcisi durumundadırlar.

Yazar, içinde yaşadığımız dünyayı bir futbol maçına benzetmektedir. İnsanların belli yerleri, belli görevleri, belli statüleri vardır. Bu, aynen futbol maçında olduğu gibi değişmez bir kuraldır. Öyleyse insanların gördükleri dünya ile yaşadıkları dünya birbirine benzemez. İnsanın aldanışı işte bu noktada başlar; amaçladıkları, hedefledikleri insan başka, kendileri de başkadır. Yazarın Ases'i anlatmasının bir nedeni de budur; kendisini ona yakın hisseder, onun gibi olmak ister ama tamamıyla onun gibi olmaya da cesaret edemez.

Küçük insanı, başka başka açılardan anlatan yazarın onlara yaklaşımında sevgi ve hoşgörü esastır. Yazar **"Ayak"** adlı hikâyesinde Rizeli Sadık'a da sevgiyle yaklaşır.

Haldun Taner, bu hikâyesinde kesik bir ayak bulan mahallelinin, olayın altındaki gizi çözmesini konu olarak işlemekte ve iki anlam düzeyinde hikâyeyi geliştirmektedir. Birinci anlam düzeyi, kesik ayağın sahibi Rizeli Kaptan'ın ayağının yokluğunun ona söylenmesi ve bu durumun Kaptan'ın ruh hali üzerindeki etkilerini kapsar. İkinci anlam düzeyinde; tıp doktorlarının zamanla nasıl mekanik hale geldikleri ve duyarsızlaştıkları üzerinde durulmuştur. Yazar doktorların, insanı sadece beden olarak alıp onun duygularını ve ruhsal durumunu boşlamalarını hicveder.

"Ayak" adlı hikâye, bir olay hikâyesidir. Hikâyenin tümünde, başlangıçta ortaya atılan gizin çözümü önemli bir yer tutmaktadır. Bu görüşle yazar, polis romanlarını hatırlatan bir hikâye kurgusu oluşturmasına rağmen, hikâyenin sonunda bu roman tarzından ayrılır ve bir insanın dramı üzerinde yoğunlaşır.

Hikâyenin başlangıcında bir mahalle tasviri vardır. Yazar bu tasviri yaparken tüm mahallenin bireylerinin toplandığı kahveyi özellikle seçer. Burada toplanan her meslek ve cinsiyetten insan, birden baytarın gözünün kesik bir ayağa takılmasıyla birlikte sakin hallerinden sıyrı-

lırlar. Böylece hikâye boyunca devam edecek olan giz ortaya atılmış olur.

Kesik ayak, önce toplumsal bir sorun olarak ele alınır. Mahalle halkı bu ayağı görünce, halkı tehdit eden sapıkları aklına getirerek bir önlem alma gereği duyar. İnsanları öldürüp sonra uzuvlarını parçalar haline getiren ve bir yerlere bırakan sapıkları anlatan gazete haberleri, toplum şuurunda birdenbire korku yaratır. Böyle bir olaya seyirci kalamayacağını anlayan mahalleli, bu gizin çözülmesi için çareler aramaya ve polise başvurmaya karar verir. Haldun Taner, hikâyede kullandığı teknik gereği, bu sırdan dramatik şekilde yararlanır. Toplumun her sınıfından insan ve her kurum hikâyede yer alır. Kahve ve mahalle ortamı, hikâyeye çok sayıda insanın girmesine yardımcı olurken, onların, ayağın ardında yatan sırrı çözmek için başvurdukları her kurum da bir şekilde sorgulanır. "Gerçek adalet nedir? Gerçek polis nasıldır? Gerçek hastane nasıl olmalıdır? Gerçek tıp doktoru böyle mi olmalıdır?" sorularına cevap aranır.

Olaya polisin el atmasıyla beraber, hikâyede polis romanlarının çözüme ulaşmasına yakın bir bilimsellik yakalanır. Polis, çocuğun ifadesini alır. Daha sonra savcı yardımcısı ile birlikte hastanenin yolunu tutarlar. Tüm bunlar polisiye romanlarındaki ayrıntılar içinde anlatılır. Polisin hastaneye gelmesiyle birlikte olay iki anlam düzeyinde ilerlemeye başlar. Ayak, bir hata sonucu hastane çöplüğüne atılmıştır. Bu, bir sapığın işlediği cinayetin bir sonucu değildir. Gerçi olay böyle bir sonuca ulaşır ama yazar, doktorları ve hastane personelini de töhmet altında bırakır. Çünkü nöbet tutan doktorlar hasta başında değildirler, özel ilgi alanlarıyla meşguldürler, kitap okumakta, fotoğraftan bahsetmektedirler... Üstelik görevlerini aksatanlar sadece doktorlar değildir; hastanenin diğer personeli de aynı durumdadır.

Diğer yandan hastalar, dışarıdaki tüm bu olaylardan habersizdir. Hasta yatağında uyuyan Rizeli Kaptan, gaflet uykusundan acımasızca uyandırılır. Rizeli, ilk olarak, kesilen ayağının farkına varır ve bunun sonuçlarını düşünür:

> "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. (...)
>
> Kulağında, İdris'in kemençesi vızıldıyordu. Rize'de Horon tepilirken

Alika, Memetina, Papilat oynanırken Şahin'in üstünde adam yoktu. Yarım saat oynardı, bir saat, bir buçuk. Durup dinlenmeden, bıkıp usanmadan. Gitgide kızıp coşarak... Uşakları aşka getirmek için 'Uy uy' diye nâralar atarak. (...)

'Söylesene kardeşim, senin mi bu ayak? Ne daldın öyle?'

Demek artık bundan böyle, Iodos dalgası gibi ine kalka yürüyecekti." (Taner 1988 b: 40)

Rizeli'nin gerçeği ile diğer hikâye kişilerinin gerçeği birbirine uymaz. Herkes Rizeli'nin içinde bulunduğu acı duruma sadece bir anlık saygı gösterir, sonra da kaldığı yerden yaşama devam eder. Yaşam yine duygusuz ve duyarsız ilerlemektedir. Kimse yaptığı hatanın bedelini karşısındakinin nasıl ödeyebileceğini düşünmez. Kimse insana ve çevreye verdiği tahribatı önemsemez.

Hikâyede insanların bu yönünü eleştiren yazar, sorunu bireysel, psikolojik ve toplumsal açıdan eleştirir. Kesik ayak olayına Rizeli'nin, hastane personelinin, adalet kurumlarının ve mahallelinin tepkisi farklı farklı olur. İnsanlar; insana, çevreye, topluma zarar vermektedirler ama, sonuçta zarar görenler yine kendileri olmaktadır. Hikâyede bunun örneklerini şu şekilde göstermek mümkün: Rizeli, olayı hem psikolojik hem bireysel bir açmaz olarak yaşar. İşin ahlakî yönü ve sorumlulukların yerine getirilmemesinin acı sonuçlarının nedeni, hastanedeki başıboşluktur. Mahalleli olaya toplumsal bir bakış açısıyla yaklaşır; hem çevrenin kirletilmesine tepki verir hem de olayı adalet mekanizmasındaki gevşekliğe bağlar.

Sonuç olarak, yaşam devam etmektedir, acısıyla, güzelliğiyle. Herkes, yaşadığı olaylar ne olursa olsun, aynı gaflet içinde yoluna devam etmektedir. Bireysel olaylar onların yaşama bakış açısını değiştirmemektedir. Yazar, kesik ayak sembolü ile sancılı bir toplumu anlatmak istemiştir. Tüm toplumun acısı ve sancısı Rizeli'de toplanmıştır.

Haldun Taner, insanların her açıdan eşit olmaları düşüncesini ısrarla savunurken yaşamda bunun mümkün olmadığının da farkındadır. Bir yazısında insanların yaşam koşusuna hep aynı çizgiden başlamadıklarını, kiminin önde kiminin de geride kaldığını yazmıştır.

"Demokratik rejimlerde tüm yurttaşlar eşittir, derler. Pek sanmıyorum. Eşit sayılmaları için, yaşam yarışına herkesin aynı çizgiden başlaması gerekmez mi? Oysa varlıklı olanın oğlu 100 m. önden başlar bu yarışa, bahtsızın oğlu 300 m. geriden.

Eşit sayılmaları için, ayrıca, herkesin aynı araçlarla yarışması gerekmez mi? Oysa kimi son model yarış arabası, kimi külüstür bir bisiklet, kimi de sadece bir çift taban'la girer bu yarışa.

Eşit sayılmaları için, herkesin aynı yarış kurallarına uyması gerekmez mi? Oysa birinciler trafik kurallarına, dönemeç göndermelerine aldırmaz, parkurları kendileri çizer, en kestirme yoldan gider, herkesten çok önce varırlar finişe. Zavallı geridekiler külüstür bisikletleri ya da patlamış tabanları ile nefes nefese, yarıştan atılmamak için, oyunun kurallarına titizlikle uyar, sonuncu olsalar da yine kaderlerine razı, ama efendice bitirmeye çalışırlar yarışı." (Taner 1987:108)

Yazarın, yaşam çizgisine geriden başlayanları (küçük insanları) anlatmasının bir nedeni de onların duygusal dünyalarındaki zenginlik ve sevgiye verdikleri değerdir.

Bu üç hikâyede, ana hikâye kişisini küçük insanlar oluştururken, diğer hikâyelerde de küçük insanlara rastlanabilir. "Yağlı Kapı", "Kaptanın Namusu", "Kızıl Saçlı Amazon", "Eller", "Tuş"; tiyatro oyunlarından "Keşanlı Ali Destanı", "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım", "Zilli Zarife" gibi.

Yukarıda saydığımız hikâyelerde ve tiyatro oyunlarında küçük insanlar hikâye kurgusu içinde hem hikâye kişisidir, olayın gelişiminde önemli rol oynarlar hem de aslî temadır. Oysa "Konçinalar", "İznikli Leylek" gibi hikâyelerde yazar, bu kez aynı zümreyi sembolik bir anlatımla yeniden ele alır.

1.2.1.5. Kültürel Bir Obje Olarak İnsan

Haldun Taner insanımızı bireysel ve psikolojik özellikleriyle verir, onun toplum içindeki konumunu kesin olarak belirler ve insanı kültürel bir obje olarak da ele alarak, onu çok boyutlu bir şekilde işlemeyi amaçlar.

Kültür, edebiyat gibi, tanımlanmayan bir bütündür ve çeşitli anlamları vardır:

"1. Bilim alanındaki kültür: Uygarlıktır.

2. Beşerî alandaki kültür: Eğitim sürecinin ürünüdür.

3. Estetik alandaki kültür: Güzel sanatlardır.

4. Maddî (teknolojik) ve biyolojik alandaki kültür: Üretme, tarım, ekim, çoğalma ve yetiştirmedir." (Güvenç 1991: 97)

Haldun Taner, hikâyelerinde kültürün ilk üç anlamını irdelemekte, insanın bilimsel, beşerî ve estetik alandaki kültürlenmesine hikâyelerinde örnekler vermektedir. Haldun Taner hikâyelerinde kültür sorununu elè aldığı gibi kültürlü insan, kültürel kimlik sorununa da değinir.

"Kızıl Saçlı Amazon" adlı hikâyede -birinci anlam düzeyinde- Kâmil adındaki hikâye kişisinin duygusal dünyasındaki çalkantıları görürüz. Bu hikâyede yazar aşk gibi bir konuyu edebiyat, müzik ve sinema sanatlarından örnekler vererek anlatır. Çünkü hikâyenin tonu duygu ağırlıklıdır. Ve duygu bu sanatlardan birinin çehresine bürünerek okuyucuya yansıtılır.

> "Pek muhterem küçük hanım! Yok yok. Bu pek resmi kaçacak...
> Ceylan gözlü vahşi kız.
> A-ah.. Bu da pek karakurtvari oluyor.
> Kızıl saçlı Amazon...
> Al sana ucuz bir roman cümlesi daha... Hayır, olmuyordu, yazamıyordu vessalam. Halbuki şair de geçinirdi üstelik. Bu kız insanda şâirlik mi bırakıyor birader? Sigarasını ezip:
> 'Âşıklık belâ imiş müşkül iptilâ imiş.' diye söylendi.
> Kahvenin radyosu tam o sırada Sultani Yegâh Peşrevine başlamıştı. Kâmil buna da kızdı. Sanki radyo alaturka çalarsa, kızıl saçlı amazonun hayali zihninden uçup kayboluverecekti." (Taner 1988 ٦: 97)

Şair ruhlu bir genç olan Kâmil, yoldan iki kez atla geçerken gördüğü bir kıza gönlünü kaptırır. Her âşık olan insan gibi, karşısındakini en yüce varlık olarak görmeye başlar. Kızın görüntüsünü, atla geçişini, eli ile saçını havalandırışını bir sinema filmine benzetir. Kıza açılmak, duygularını anlatmak istediğinde, onunla nasıl diyalog kuracağını bir türlü kestiremez. Hikâye başlangıçta Kâmil'in zihnindeki dünya ile doludur. Bir kahvede oturan hikâye kişisi sadace hayalleri ve iç dünyasındaki karmaşa ile uğraşır. Hikâye kişisini arada bir bu iç âleminden çıkartan, kahvede çalınan müziklerdir. Radyonun müziği ve hikâye kişisinin duyguları birbirine paralel ilerlemektedir.

Hîkâye kişisinin hayalinde yarattığı tanışma senaryolarında, Kâmil kendini hep zavallı olarak görür. Bunun nedeni kendisini fakir bir hikâyeci olarak düşünüp, kızı bir zengin peri kızı mertebesinde yüceltmesidir. Aslında yazar, edebiyatla uğraşan insanların gönül zenginliğiyle maddî fakirliği arasındaki tezatı da vurgulamak ister ve böylece his-

settirmeden bir ikinci anlam düzeyine geçerek edebiyat dünyası hakkında dolaylı yoldan bilgi verir. Üstât olarak nitelenen yazarlar ve şairlerin yanında henüz isimlerini duyuramamış Kâmil gibi gönül dostları hep ikinci planda kalmakta ve kendilerinin sanatının değerini keşfedecek okuyucu zümresine ulaşmak amacıyla sürekli çalışmakta, didinmektedirler.

Kâmil, şairliği ile duygularının güzelliğini eş tutmakta ve bunların o günkü dünya anlayışıyla para karşısında ikinci planda kalışının iç sıkıntısını yaşamaktadır. İsmini bile bilmediği Kızıl Saçlı Amazon'la birlikte olması için sevgisi yeterliyken zihninde canlandırdığı kızın zengin babasının kaprisleri onun şevkini yeniden kırar:

> "Hepsinden evvel kılığına bir çekidüzen vermeli idi. Hiç değilse, spor bir ceket şöyle. Ayıp örtecek bir şey... ütülü bir gömlek, bir de usturpalı kundura...
>
> Sonra bunları fuzuli buldu. Kız onu süfli haliyle beğenmemiş miydi? Üstelik de bir karış sakallı idi o gün. Zenginlerin bu gibi kaprisleri cümlece malûm. Çobana resminden âşık olup 'Ya ben bu tasvirin sahibini bulurum ya da bu yolda helâk olurum' diyen padişah kızı misali, ne malûm Kızıl Saçlı Amazon'un da babasına diretmediği, 'İlle ille ben yakası yağlı bir şaire varacağım' diye tepinmediği?" (Taner 1988 a: 100)

Görüldüğü gibi Kâmil tamamen iç dünyasında yaşamaktadır. Kızın kendisini tanıyıp tanımadığı, ona karşı hislerinin Kâmil'in hisleri gibi yoğun olup olmayacağı da ayrı bir konudur. Hikâye kişisi sonuçsuz düşünce ve hayallerle kahvehanede akşamı eder. Saati kahvenin radyosundaki haberlerden öğrenir. Ve kızın geçiş zamanını kollamaya başlar.

Onu iç âleminden dış dünyaya çeken unsur, liseden arkadaşı Naci'nin, koluna dokunuşu olur. Gençler arasında yapılan konuşma sonucu Kâmil, Kızıl Saçlı Amazon'un aslında karşı köşkün kızı olmadığını, tam tersine köşk seyisinin kızı olduğunu anlar. Çilli Saime, onun hayal ettiği nazlı bir peri değil, fakir olarak yetişmiş bir kızdır. Bu gerçeği öğrenen hikâye kişisi, birdenbire rahatlar. Kendine güveni gelir ve hikâyenin sonunda okuyucu, onun Saime ile tanışacağını, o güne kadar kızın çektiği acıları azaltacağını, yediği dayaklara son vereceğini öğrenir.

Haldun Taner hikâyede, hikâye kişisinin bir bilinmeze olan aşkını anlatarak iç dünyasındaki duygu anoforunu verir. Ancak bunu yaparken aşkın sadece bireysel bir sorun olarak işlenmediğini görürüz.

Hikâye kişisinin hayalinde bir aşk, bir izdivaç yaratılırken farklı toplumsal sınıflara ait insanların birliktelikleri üzerinde durulur ve zengin kız ile şair ruhlu oğlan sevgisinin parodisi yapılır. Köşk sahibi zenginlerin kaprislerinden bahsedilirken, 1950'li yılların türedi zenginlerine de atıfta bulunulur.

Haldun Taner, Kâmil'in iç dünyasındaki gerçeklerin, dış dünyadaki gerçeklerle uyuşmadığını anlatırken, hikâyedeki temel sorunu da bu uyuşmazlık üzerine oturtur. Hikâyenin iç âlemindeki duygusallık şiir, radyodaki müzikler ve sinema şeritleri ile sağlanırken dış gerçeklik edebiyat dünyasındaki zihniyet, toplumsal sınıflardaki farklılık, zengin-fakir ayırımı ile anlatılır.

Haldun Taner'in, insanı kültürel bir obje olarak kullandığı hikâyelerden **"Şeytan Tüyü"** adlı hikâyeyi, "Kızıl Saçlı Amazon" adlı hikâye ile aynı başlık altında düşünmemize rağmen, bu eser, "Kızıl Saçlı Amazon"dan kültürü ele alış şekliyle ayrılır. Bunun nedenini her iki hikâye arasında yaklaşık otuz senelik bir zaman dilimi olmasına bağlayabiliriz. Geçen zaman zarfında yazarın kültüre bakış açısında da yenilikler olmuştur. "Şeytan Tüyü" adlı hikâyeyi yazarın en iyi hikâyeleri arasına yerleştirmek mümkündür. Çünkü bu hikâye, kurgudaki başarısı bir yana, "evrensel insanın ve evrensel kültürün" özünü yansıtmaktadır.

"Şeytan Tüyü"nde yazar, Almanya ve Türkiye arasındaki işçi sorunundan yola çıkarak her iki kültür arasındaki belirgin farklılıklar üzerinde durmuştur. Ancak kültürler ne kadar farklı olursa olsun, her yerde **insan** aynıdır.

Hikâye kişisi Ökkeş, işçi olarak Almaya'ya gelmiş, yabancı olduğu kültüre uyum sağlamayı bir süre sonra başarmıştır. Bu uyumu nasıl sağladığı sorusunun cevabı, hikâyenin sonunda gizlidir. Cahil biri olan Ökkeş, Alman ve Türk kültürleri arasındaki farkı şu şekilde anlatır:

> "Buranın ahvalından sorcak olursan üstümüz yağmur emme altımız şükür çamur deeldir. Gamımız tok sayılmasa da aç da denemez. Midemiz gusgus, garalahana ve makarna ile doyma taklidi yapmaktadır. Et Berlin'de de pahalı. Ve de domuz işgili yüzünden başka etleri de yiyemeyyoz. Zira onları da domuz etini gestikleri bıçakla gesmekteler. Gönlün fazla et çekince Duizburg'da yaptığımız gibi yine sahanda yumurtaya guvvet." (Taner 1986 c: 102)

Hikâye kişisi Ökkeş, cahil olduğu için iki kültürü karşılaştırırken gördükleri ve anlattıkları da onun eğitim düzeyiyle orantılıdır. Hikâye

kişisinin Almanya'da sanat, eğitim, şehir planlaması gibi kültür birimlerini görmesi ve yorumlaması elbette ki mümkün değildir. O, iki kültürü ancak alt düzeyde ele alır. Ve şöyle bir şema ile karşılaşılır:

Türk Kültürü	Alman **Kültürü**
1) Hoşgörü ; küçüğü sevme büyüğü sayma,	**1)** Hor görme, insana değer vermeme,
2) Kahve geleneği,	**2)** Bar alışkanlığı,
3) Sıkı bir namus anlayışı,	**3)** Kadın-erkek ilişkilerinde özgürlük, Peep Show ve seks sinemaları,
4) Vasıfsız işçi kullanma ve çok çalıştırma; sosyal güvenceden yoksunluk	**4)** İşsizlik tazminatı olan buna karşı çalışmayan insanlar; sosyal güvence,
5) Çamurlu yollar, imarsız ve düzensiz kentleşme,	**5)** Bilinçli yapılanma, kusursuz kentleşme,
6) Ulu orta itler,	**6)** Terbiye edilmiş köpekler,
7) Asık suratlı, gelişmemiş çocuk	**7)** Gülümseyen, afacan, gürbüz çocuk,
8) —	**8)** "Bonof" , tren.

Haldun Taner'in iki kültür arasındaki uçuruma değinmesinin temel nedeni, insanın yalnızlığı temasını vermek istemesidir. Hikâyede mizahî bir dille anlatılan farklı kültür yapıları, insanın yalnızlığını daha da belirginleştirmek içindir:

> "Zoo'nun bahçesinde, güz ise mevsim, bunların her birinin yaprağı ayrı sararır. Bakır gızılından ilimon güfüne gader tam on iki renk saydım, Allah inandırsın seni. Yimekten sonra bir sigara yakar, Zoo parkının geyfini çıkarırım. Guşlar da sana ötüşür mü dört bi yandan. Ciki ciki cik deyi... Alamanın guşları da, hikmeti hüda, bizdeki gibi ötüşür. Ama benim içim yine de yusufçuğa kaynar. Şaştın deel mi? O da burda-uzah dallardan İstanbul'daki gibi "Yusufcuk, Yusufcuk" deyi çağırır, durur. Oncağız da herhal bizcileyin gurbetçi gelmiş olmalı buraya. Bazen de bir teviye 'Üskü-

dar'a gidelim. Üsküdar'a gidelim' diye yırtınır fakir. Onunla böyle Üsküdar'dan Yusufcuk'tan laflarız bir zaman. Ben sana bir şey diyem mi ağam? Bu ağaç milletiyle, bu guş milleti var ya, her yirde aynı. Onlara dal, unut sılanı. Bak göpek milletini onlara katmıyorum." (Taner 1986 c: 115)

Yukarıdaki alıntı, insanların yabancılaşmasına güzel bir örnektir. Yazar bu hikâyede iki türlü yabancılaşma üzerinde durur: İnsanın-insanla ve insanın-toplumla yabancılaşması. Bu tema modern edebiyatın en fazla üzerinde durduğu konulardan biridir. Zira çağımızın insanı, gelişen teknoloji ile bir yanda madde olarak rahata kavuşurken diğer yandan iç dünyasında kendi kendisine yabancılaşmaktadır. Günümüz insanının temel sorunu iç dünyasında bir türlü huzuru yakalayamamasıdır. Hikâye kişisi Ökkeş de sevgi ve ilgiye hasrettir. Bu açlığını bir insan olarak gideremeyince çareyi ayı kılığına girmekte bulur:

"İşte böyle Hidayetciğim, aslanım. Ne yaparsın? Zaman sana uymazsa sen zamana uyacaksın. Ben de böyle buldum geçim yolunu. Alamanlar insan gadri bilmeyolar deyi heç üzülme. Ayı olunca bunlarla daha bir eyi anlaşıyor insan." (Taner 1986 c: 121)

Hikâyenin sanat değerini arttıran unsur, yazarın bu buluşunda saklıdır. İnsanın insana değer vermediği bir dünyada yaşıyoruz. Ayı kılığına giren Ökkeş bir anda toplumda o güne dek görmediği ilgiyi görür. Yazar, Ökkeş'i uyanık ama insanın açmazını yansıttığı için son derece de zavallı bulur. Kültürler ister Türk, ister Alman olsun bir görüntüden başka bir şey değildir; asıl olan insandır.

Haldun Taner, incelediğimiz her iki hikâyede de kültür sorununa farklı boyutlarda yaklaşmasına rağmen, temelde şu ortak noktalar üzerinde birleşir: Kültür, insan doğasının sonradan oluşturduğu yapay bir şeydir. Ülkelerin geçmişleri, gelenekleri, teknolojik gelişmeleri ve coğrafyaları kültürlerini de etkilemektedir. Ama günümüz insanı, kültürü ne kadar yüksek olursa olsun, doğası gereği yalnız ve mutsuzdur; acı çekmektedir ve kültür insanın bu acısını, mutsuzluğunu gideremektedir.

1.2.1.6. Toplumsal Bir Obje Olarak İnsan

Haldun Taner, hikâyelerinde insanı, kompleks bir varlık olarak anlatır ve insanı bireysel özellikleriyle, toplumdaki varlığıyla, kültürel ya-

nıyla ve biyolojik, psikolojik derinlikleriyle tahlil eder. İnsanı, içinde bulunduğu toplumdan soyutlayamayan Haldun Taner, onun toplumdaki görevlerini, diğer insanlarla olan ilişkilerini, cinsiyet, aile, kent kültürünü benimseyebilmesini örneklerle vermeye çalışır.

Yazarın yayınlanan ilk hikâyesi **"Töhmet"**de, toplumun bir güç olarak insanları nasıl yönlendirebildiği anlatılırken aynı zamanda bireysel ve toplumsal bir bakış açısıyla namus anlayışı üzerinde durulur.

Küçük evlatlık Halime, Faika Hanım'dan gece gündüz dayak yiyen zavallı bir kızdır. Mahalleli kocasının kendisini terketmesinin hıncını bu kızdan alan Faika Hanım'dan Halime'yi kurtarmak ister. Mahalle halkı bu yararcı görüşle bir dayanışma içine girer. Çok geçmeden Halime, Maliye Kâtipliği'nden emekli olmuş Niyazi Bey'in yanına evlatlık olarak yerleştirilir. Böylece Niyazi Bey yalnızlıktan kurtulmuş, Halime refaha ermiştir. Olay böyle gelişirken Halime fiziksel olarak değişim içine girer. Adı değişir, görüntüsü değişir, güzelleşir ve serpilir. Ancak mahalleli bu kez dedikodu mekanizmasını hemen devreye sokar ve kız ile yaşlı adam arasında yasak bir ilişki olduğu söylentisi yayılır. Niyazi Bey bu durum karşısında ister istemez, devreye girecek ve iftiraların önünü almak isteyecektir:

> "Niyazi Bey evlatlığını seviyormuş, onu metres gibi kullanıyormuş. Bunu çıkaranlar müspet bir delile dayanmıyorlardı. Onlarınkisi şimdilik kurnazca bir iskandilden ibaretti. Fakat Niyazi Bey'in namus işlerinde hiç şakası yoktu. Bu çirkin iftirayı işitir işitmez tepesi attı, tabancasına kurşunları sürdüğü gibi bütün mahalleliyi evine çağırdı. Salonu dolduran kalabalığa:
>
> - Ortalıkta iğrenç bir dedikodudur dönüyor. Ben namusum için yaşayan bir adamım. Bir daha kulağıma böyle bir şey gelecek olursa bakın peşinen haber veriyorum, söyleyeni o anda gebertirim. " (Taner 1984 b: 6)

Ancak Niyazi Bey'in zorlamaları ve tehditleri havada asılı kalır. Çünkü ortalığa yayılan dedikodu mahalle halkının şuuruna yerleşmiştir. Taner hikâye kurgusu içerisine toplumun önyargısını ve insanların şartlanmalarını başarıyla yerleştirir. Toplum, insanlara belli sıfatlar vermekte, belli biçimlerde ve belli yerlerde insanları aynı davranış içinde olmaya zorlamaktadır; kişi her ne kadar işleyen mekanizmanın dışına taşmaya çalışsa da başarılı olamamaktadır. Örneğin hikâye kişisi Niyazi Bey de, başlangıçta topluma ve onun şartlandırmalarına şiddetle karşı

çıkarken yavaş yavaş toplumun kendisini biçimlendirmesine ve etkilemesine izin verecektir. Toplumumuzun özelikle kadın-erkek ilişkilerinde çok katı kuralları vardır. İnsan doğasında aslolan cinsellik, toplumumuz için bir tabu olma özelliğini korumaktadır. Niyazi Bey de kendi doğasına yenik düşerken toplumu haklı çıkarmaktadır.

Niyazi Bey iki baskı arasındadır: Toplum onu baskı altına aldığı gibi cinsel zaafı da onu yönlendirmektedir. Yazar hikâyedeki temel çatışmayı, kahramanın iç dünyası ile toplum arasında yaratır. Sonuçta kahraman, bir birey olarak toplum karşısında yenilir.

"Tuş" adlı hikâyede ise Taner, bir tecavüz olayını ve bunun toplum tarafından nasıl yorumlandığını anlatmaktadır. Hikâyede toplumsal yapı çeşitli biçimlerde verilir. Öncelikle olayı yaşayan Nesrin ve Aydemir, hikâyede yer almazlar. Nesrin'e tecavüz eden Aydemir zengin ve arkası güçlü olan bir aileden gelmektedir. Oğlunun böyle bir suç işlemesi ve mahkemeye verilmesi sonucu Ankara'dan gelen milletvekili baba, tüm gücünü oğlunu aklamak için kullanır. Önce oğlunu suçlu olarak görenleri yavaş yavaş satın almaya başlar; mahkemede haksız yere oyunlar ve senaryolar düzenler. Bu tavırlarıyla Aydemir'in babası, bir yandan da devleti sembolize etmektedir.

Nesrin'e gelince, o, tecavüze uğradığı halde, hakkını arayabilecek kadar güçlü değildir. Böyle olunca, dayanışma içindeki mahalleli ona arka çıkar, elinden geleni yapar, tanıkları bulur, doktordan rapor alır ve kıza zarar gelmemesi için onu korumaya karar verir. Ancak işler beklendiği gibi sonuçlanmaz. Suçsuz olan, suçlu duruma düşer:

> "Fakat o günle öbür günün arasına öyle beklenmedik hadiseler giriverdi ki... Bir kere Meclis tatilinden bilistifade, Aydemir'in babası İstanbul'a çıkageldi ve bittabi vaziyete muttali olunca biricik evladına dolayısıyle de ailesinin şerefine sürülmek istenen bu iftiraya karşı -o burada iftira diyordu- kükremiş bir arslan gibi mücadeleye girişti. Bunun ilk neticesi Gülsüm Hanım'ın şehadetinden rücu etmesi oldu. Kadın kızı görmüştü, filvaki görmüştü ama, ağladığını pek bilemiyordu. Niçin ilk ifadesinde başka türlü konuştuğu soruldukta, ezber vazifesini okuyan bir mektepli tehalükküyle:
>
> 'Zapta yanlış geçmiş olacak,' dedi." (Taner 1988 a: 93)

Haldun Taner, insanlarımızın o güne kadar namus anlayışı gibi çok tutucu oldukları bir konuda nasıl değişiverdiklerini "Tuş"ta gözler önüne serer. Hikâyede güçlü olan, güçsüzü egemenliğini altına alırken

bir başka olay dizisi ile daha karşılaşılır. Nesrin'in akıbekitinin ne olduğu sorusu zihinleri kurcalar. Yazar hikâyede dramatik boyutu da vermek amacıyla, Nesrin'i kötü yola düşmüş bir insan olarak tasvir eder. Bu kez namus anlayışı bir başka boyutuyla yeniden irdelenir. Gerçekten namuslu görünen insanları bir gün Nesrin'in bulunduğu randevuevinde görürüz:

> "Tahmin ettiniz belki. Gittim beyler, gittim efendiler. Gittim ama o gün değil, bir hafta belki de on gün sonra. Hem de vicdanımı büsbütün utandırmamak için, âdetim hilâfına, kafayı çekip de gittim. 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, kollarımının arasında yalancıktan kıvranan bu zavallı et külçesinden almaya çalıştım.
>
> Dışarı çıktığımda, büyük salonda iki müşteri bekliyordu. Bunlardan biri Rumca gazete okuyan, çiçek bozuğu bir delikanlı idi. Öbürü... evet öbürü ise beni görünce iki elini yüzüne kapayan Dilâver Bey üstâdımız." (Taner 1988 a: 95-96)

Hikâyenin başından beri Nesrin'in haklarını savunan, doğruları söyleyen ve yanlışları düzeltmeye çaba gösteren Dilâver Bey'in Nesrin'e gelmesiyle birlikte, hikâyede kişi veya kişiler değil bütün toplum 'tuş' olur.

Haldun Taner incelediğimiz iki hikâyesinde toplumsal değerlerin bize öğretilen ideal değerler olmadığını, bunların da zamanla yozlaştığını anlatmak istemiştir. Yazar, bu mesajı vermek için, insanımızın en fazla tutucu olduğu konuyu, namus anlayışını ele alır. Ama insanlar, en tutucu oldukları konuda bile çıkarları uğruna gerçeklerden uzaklaşabilirler. Aslında bize öğretilen değerler, toplum değiştikçe anlamını ve özelliğini kaybetmektedir.

Yazar toplumsal bir obje olarak ele aldığı insanı anlatırken iki hikâyesinde namus anlayışından yola çıkmıştır. Namus anlayışı, her toplumda pek çok değere nazaran daha tutucu bir yapı taşır. İnsan, ruhu ve bedeniyle bir de toplumla sürekli bir çatışma halindedir. Toplum insanın ruhunu ve bedenini her an kontrol altına almaya çeşitli yollarla zorlar. Taner, dıştan gelen bu zorlamaya karşıdır. Ancak bir çözüm yolu da göstermez.

1.2.2. Doğa

1.2.2.1. Kültürle Gelen Doğa

Haldun Taner insanın, yaşadığı çevreyi, kendi birikim, görgü ve kültür düzeyine göre düzenlediğini gözlemlemiştir.

1950'li yıllarda değişen toplumumuzda paranın büyük bir değer haline gelmesi ve türedi zenginlerin çoğalması sadece ekonomimize ve toplumsal değerlerdeki değişmeye değil kültürümüze de etki etmiştir. Bu, topluma yozlaşma ve kültürsüzleşme olarak yansımıştır. Haldun Taner sanat ve eğitimde seviyesizleşmeyi, yozlaşmayı şiddetle kınar ve bunu üç hikâyesinde çeşitli boyutlarda işler.

"Heykel" adlı hikâyesinde Taner, bir şekilde birdenbire zenginleşmiş Üryanizâde Sıtkı adındaki bir insanın kendi heykelini diktirmek istemesine ironik açıdan yaklaşır.

Üryanizâde Sıtkı, heykel diktirme olayını çok basite alır, heykeli bir sanat simgesi olmaktan çok hava atmaya yarayan bir obje olarak kabul eder ve heykeli dikilecek kimseyi şöyle tanımlar:

> "Bu niyetimi kendilerine açtığım tüccar arkadaşlar tuhaf tuhaf yüzüme bakıp susuyorlar. Mamafih ileri geri konuşan bazı ukâlalan da çıkmıyor değil. Güya ben heykeli dikilecek derecede yüksek bir şahsiyet değilmişim. Bu sevdadan vazgeçersem daha iyi edermişim, vs, vs. Tabii bunlara aldırdığım yok. (...)
>
> Öyle rasgele bir insan değilim. Heykelimi diktirmek için bütün meziyetleri şahsımda toplamış bulunuyorum. Meşhurluksa var: Üryanizâde Sıtkı dedin mi Bahçekapı'sında bilmeyen yoktur. Zenginlik ise, bin bereket o da var: Ben hesaplamadım ama, vergi memurları bir buçuk milyonum olduğunu söylüyorlar. Memlekete yararlı olmak bahsine gelince, o da mevcut: Milli mahsulumüzü değerlendirmek, harice tanıtmak ve böylece devlete döviz kazandırmak gibi yurduma iktisadî sahada elimden gelen hizmeti ifa etmiş bulunuyorum. Daha ne?" (Taner 1988 a: 35-36)

Yazar burada heykel sembolünü çok anlamlı kullanır.Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi heykel, o dönem insanının tipik bir portresidir: Her şeyi para olarak gören, yeterli kültürel birikimi olmayan, ruhsuz ve seviyesiz bir insan. Bu insan, hikâye boyunca hicvedilecek ve hikâyenin sonunda yenilecektir. Böylece 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.

Heykel, ikinci anlamı ile gerçek bir sanat eseri olarak okurun karşısına çıkar. Batı memleketlerinde heykel, amaca uygun bir sanatı temsil ederken, bizim toplumumuzda insanların isteklerine hizmet eden bir araç durumuna indirgenmiştir. Haldun Taner bu anlayışı yererken bir eleştiri de bürokratlara ve sonradan zengin olup kendini bir şey sananlara getirir ve sanatın bireysel gayeye hizmet edemeyeceği gösterir.

Haldun Taner, "Heykel" adlı hikâyede sanat eserinin bireysel sanatsal yönünü okuyucuya yansıtırken toplumsal bir bakış açısı da sunar ve sanat eserlerinin umumî alanlara diktirilmesi konusu gündeme gelir. Burada yazar Fuzuli'nin "Şikâyetnâme"sini andıran, canlı ve güzel bir bürokrasi yergisi yapar. Sanki Taner, insanların bu duruma gelmelerinde devleti ve bürokrasiyi suçluyor gibidir. Devlet düzeni ve sisteminin yetersizliği, işlemeyen bürokrasi, düzende boşluklar yaratmakta ve her zaman olduğu gibi bu boşlukları olumsuz bir şekilde dolduran insanlar yer almaktadır.

Sonuç olarak yazar, hikâyede şu sorunların altını çizer:

1. Bir sanat eserinin değeri nedir? İnsanların bir şanat eserine yaklaşımı ne olmalıdır?

2. Gerçek zenginlik maddiyat ile sınırlı mıdır? O halde kültür ve sanat zenginliklerimiz ne olacaktır?

3. Devlet, insanları nasıl yönlendirmelidir? Eğitim ve kültür politikası böyle mi olmalıdır?

Haldun Taner yine 1950'li yıllarda yaşadığımız kentleşme sorununu insanlık düzeyinde işleyerek kültüre farklı bir açıdan yaklaşır.

"Sonsuza Kalmak" adlı hikâyede devletin kültür politikasına bir taşlama yapılmaktadır. Sunuhî Bey yıllarca öğretmenlik yapmış, sonunda emekli olmuş bir beydir. Bir türlü ev sahibi olamayan Sunuhî Bey sonunda bir fırsat yakalar ve Ege kıyılarında Ayvalık'ta bir kooperatife girer. Bu yönüyle hikâye kişisi, 1950'li yıllarda hızlı bir kentleşme düzeni yaşayan insanımızı sembolize etmektedir. Devlete namusu ile hizmet eden insanların bir örneğidir Sunuhî Bey. Kooperatif hızla yapılanmaya başladığı sırada araziden tarihî eserler çıkar.

Haldun Taner işte bu noktada ülkemizin zengin bir kültür ve medeniyet merkezi oluşu gerçeğini hikâye kurgusu içine yerleştirir. Ege ve Akdeniz kıyılarımız, birçok medeniyete ev sahipliği yapmış yörelerimizdir. Cumhuriyet tarihi boyunca pek çok tarihî eserimiz kaçırıldığı gibi

pek çoğu da çeşitli yollardan tahrip edilmiştir. Böyle bir tavır, tarihe değer vermeme ve bir kültürsüzlük örneğidir. İşte hikâyenin temel mesajı budur. Fakat yazar, mesajını verirken toplumsal etkiyi gözardı etmez.

Hikâyede araziden tarihî eser çıkması üzerine bu duruma duyarlı olan ve devlete haber vermek gerektiğini düşünen Sunuhî Bey, bir anda kooperatif üyelerinin tümünü karşısında bulur. Hikâyede temel çatışma, Sunuhî Bey'in ödev duyguları ile çıkar duyguları arasında geçer. Fakat bu çatışma, hikâye kişisinin iç dünyasında olmaz. Dıştan gelen toplumsal etki kendi yaptırımını hikâye kişisi üzerinde kuvvetle gösterir. İlk tepkiler sözlü olur; bunun sonuç vermediğini gören toplum bu kez silah zoru ile kahramanı susturmayı başarır. Çünkü dış dünyada Sunuhî Bey gibi insanlar, azınlıkta kalmışlardır. Hikâye kişisine silah çeken insanlar aslında insanımıza, kültürümüze ve toplumumuza silah çekmektedirler ve çıkarları uğruna bütün değerleri kendileri için acımasızca ve savrukça harcayabilecek durumdadırlar.

Yazar, Sunuhî Bey'e baskı yapan insanları 1950'li yılların köksüz ve türedi zenginleriyle özdeş şekilde kullanırken, müze müdürü Şükran Tur da devleti sembolize etmektedir. Zira Şükran Hanım ihtiyaç duyulan zaman ve mekânda bir türlü bulunmaz ve gerekli müdahaleyi yapamaz. Onun davranışındaki eksiklik, devlet mekanizmasının aksak yönlerini hatırlatmaktadır.

Hikâyenin sonuç kısmında, araziden çıkan eserlerin kooperatifin kanalizasyonunda kullanıldığını öğreniriz:

> ' 'Sen yine meraklanma' dedi. 'Yüzyılların berisinden yüzyılların ötesine seslenen o şaheserleri biz ne attık, ne sattık, ne de kırıp parçaladık. Çok emniyetli bir yerde duruyorlar.'
>
> 'Nerede?' dedim.
>
> 'Hepsi çok emin bir yerde, yine gelecek yüzyıllara bakıyorlar, sesleniyorlar.'
>
> 'Nerede?' dedim.
>
> Razi Bey gururla atıldı:
>
> 'Kooperatif evlerinin ortak fosseptiğinin cidarlarını onunla ördük.'
>
> 'Ne?' diye bağırmışım. 'Yazıklar olsun size.'
>
> Gavsi Bey atıldı:
>
> 'İşte şimdi çok ayıp ettin,' dedi.' O kadarcık sanat saygısı, izan ve insaf, müsaade et de bizde de olsun biraz. O güzelim asar-ı atika kabartmalarının yüzlerini, afedersin, dışkılarımızla pislemek bize yakışır mı? Hepsini ters çevirdik. Sen hiç fütur getirme. Yüz tarafları toprağa, yine

sonsuza bakıyor. Bizim fosseptiğe arkalarını verdiler. Sağken onların da dışkı yaptıkları arkalarını.' " (Taner 1986 c: 132-133)

Hikâyede Sunuhî Bey'in trajedisi çok büyüktür. Tarihî eserleri değerlendirmeyen hikâye kişisi onların akıbetini öğrendiğinde bir kez daha yıkılır. Çoğunluğu oluşturan bu yozlaşmış grupta onun bir birey olarak çırpınışları sonuç vermez.

"Sonsuza Kalmak" adlı hikâyede, yazarın insana olan yaklaşımı bir yönüyle farklıdır. Burada insan birey olarak fiziksel ve kişisel özellikleriyle okuyucuya verilmez; insan ödev ve çıkar duygularıyla anlatılır. Hikâyede çatışmayı en fazla hisseden kişi Sunuhî Bey olmuştur.

Haldun Taner, "Heykel" ve "Sonsuza Kalmak" adlı hikâyelerde, 1950'li yılların Türk toplumundaki insanların yozlaşmalarını anlatmaktadır. Birdenbire çeşitli yollardan zengin olan savaş türedileri, belli bir eğitim ve kültürlenme sürecinden geçmedikleri için toplumun da hızla yozlaşmasına neden olmuşlardır. Yazar, bu yozlaşmada sanat eserlerine dikkati çeker. "Heykel" adlı hikâyede heykel dikme motifinden yola çıkarak gerçek sanat eseri irdelenirken, "Sonsuza Kalmak" adlı hikâyede ölümsüz sanat eserlerinin nasıl tahrip edildiği anlatılmaktadır. Geçmişte ülkemiz bir sanat ve medeniyet beşiği iken, bugün zevksiz ve kaba, estetikten uzak bir hâle doğru hızla ilerlemektedir.

Haldun Taner'in o gün için yaptığı saptamalar, hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Zira insanlarımız o gün farkına varamadıkları bu yozlaşmadan bugün şikâyet etmekte ve bir çıkar yol aramaktadırlar.

1.2.2.2. Teknoloji ile Gelen Doğa

Haldun Taner, doğal olandan yanadır; insan doğasına eğilmesinin ve onu anlatmasının bir nedeni de budur. Gelişen teknolojinin yararlarının yanında zararları da pek çoktur. Öyleki insanları daha güzele ve rahata ulaştırmayı amaçlayan bilim ve teknoloji, diğer yandan doğaya alabildiğine zarar vermekte ve onu tahrip etmektedir. Buna şiddetle karşı çıktığı için Taner'in özellikle düzyazılarında ağırlıklı olarak işlediği konulardan biri Almanya'daki "Yeşiller Hareketi" ve çevreciliktir. Bu tema da modern çağın getirdiği bir sorun sonucu oluşmuştur. Hatta yazarın hikâyelerinde ve düzyazılarında çevre hareketini desteklemesi, ona bir ödül de kazandırmıştır.

Yazar, **"Bir Kavak ve İnsanlar"** adlı hikâyesinde bu duyarlılığını dile getirmektedir. Hikâyede, deniz kenarındaki bir kavak ağacı, bir fabrikanın yapılacağı alanda olduğu için kesilir. Hikâyenin konusunu bu olay oluşturur. Taner, çevreye karşı olumlu tavrını vermek amacıyla mantık sınırlarını da zorlayarak, kavak ağacına olağanüstü özellikler yükler.

Ağaç, doğaya ait bütün güzellikleri simgelemektedir. Yazar bunu hikâyeleştirirken doğaüstü bir olaydan yararlanır. Sahil kenarında ölen bir ihtiyar, mezarının başına bir kavak ağacı dikilmesini ister. Ölümü üzerine dikilen kavak ağacı, o yöredeki doğanın ekolojik dengesini de sağlar. Denizin dalgaları sahile farklı vurur; hayvanlar, kuşlar, böcekler, daha canlı ve güzeldir; mevsimler öncekilerden çok farklıdır. Yazar, bir efsane ile doğal bir olayı birleştirerek insan ruhunun doğaya olan sevgisini okuyucuya yansıtır:

> "Fakat köylüler bu bahar onda tuhaf bir değişiklik keşfediyorlardı. Hayır hayır, bu sade yapraklanmaktan ileri gelen o her yılki mutat değişiklik değildi... Bu öyle kolay kolay anlaşılmayan kati olarak tespit edilemeyen ve ancak sezilebilen bir bambaşka, bir acayip gelişme idi.
>
> Kavakta şimdi, o nebatlara mahsus görünüşten fazla bir şey, adeta insanlara has bir şey söylemeli, sanki bir nevi hüviyet belirmekte idi.
>
> Kadınlardan biri: 'İhtiyar' diye haykırdı. 'İhtiyara benziyor kavak.' (Taner 1988 a: 155-156)

Haldun Taner, insanların doğayı canlandırışlarındaki güce hayrandır. Sevgisini doğaya yansıtabilen insan, sonuçta kazançlı çıkmaktadır. Hikâyenin birinci anlam düzeyi, bu temayı verir.

Hikâyenin ikinci anlam düzeyinde, teknolojinin doğayı nasıl tahrip ettiği anlatılmaktadır. Bilinçsizce doğayı tahrip eden günümüz insanının zihniyeti, hikâyede hicvedilir. Zira kavağı acımasızca kesip onu bir telefon direği şekline sokan fabrikatörler, para sevgisi dışındaki sevgilere yabancıdırlar:

> " 'Makine dairesi şurası olacak, laboratuvarlar beri yanda kurulacak, lojmanlar ise garp cephesine rastlayacak.' diye izahat veriyordu.
>
> Kavak gerisini dinlemedi. Bu duyduğu sözlerden, yaprakları diken diken olmuştu." (Taner 1988 a: 157)

Yazar hikâyede kavağa insanî bir çehre vermiştir. Bu yolla eserde güzel bir karşıtlık da yaratılmış olur: Aslında fabrikatör o tavrı ile bir kü-

tükten farksızdır; ağaç ise kütük olduğu halde insanlardan daha duyarlıdır. Yazarın kavağa insanî vasıflar vermesi iki amaçlıdır; öncelikle yazar, insanlarının çevreyi hiçe sayarak kirletip tahrip etmeleri karşısındaki duyarsızlığa dikkati çeker. Çünkü kavak kesilip bir telefon direği haline geldikten sonra da ısrarla yeniden canlanır ve yaprak açar [Aynı tarz, daha önce "Heykel" adlı hikâyede de işlenmişti. İnsanın duyarsızlığı bu hikâyede bir ağaç (kütük) ile verilirken, "Heykel" adlı hikâyede içi boş ve kafası kopmuş bir taş kütlesi ile anlatılmıştı.]. Ancak insanlar ısrarla onu ikinci defa kestikleri zaman kavakla canlanan doğa da ölür; kuşlar susar, deniz kararır, tabiat cansızlaşır. Yazarın ikinci amacı, kavağın insan ruhu ile olan uyuşumunu vermektir. İnsan doğası gereği, tabiata daha yakındır ve huzur ile mutluluğu orada yakalayabilir.

Sonuç olarak şunu söylemek gerekir: Yazar bu hikâyesiyle gelişen teknolojinin insan ve doğa üzerindeki tahribatını anlatmak istemiştir. İnsan refaha ulaşayım derken, elinin altındaki güzelliklerden olmaktadır. Doğa, insandan çok da fazla bir şey istemez. Kavak ağacının yeniden canlanması, aynı zamanda doğanın direnişinin bir sembolüdür. Ama insan, acımasızlığının en güzel örneğini doğayı tahrip ederek gösterir.

Öyleyse Taner, insanı zarar veren bir varlık olarak çizmektedir. Şöyle ki:

1. İnsan doğayı tahrip eder.
2. İnsan insanı tahrip eder (Aldanma ve aldatma)
3. İnsan değerleri tahrip eder.

Ancak yazar, tüm zararlarına karşın insana kötümser bakmaz. Sadece bir sergileme yaparak, güzellikleri tersinden göstermek ister ve "Sizin zarar verdikleriniz bunlardır, ama hatalısınız ve hatanızı görmelisiniz" der.

1.2.2.3. Canlılarla Bütünleşen Doğa

Haldun Taner, genel atmosferi okuyucuya daha iyi hissettirebilmek ve hikâyenin tonunu belirleyebilmek için; anlamı kuvvetlerdirmek amacıyla çevreyi ve onu oluşturan unsurları hikâye kurgusu içine özenle yerleştirir. Bu durumda hikâyelerde, çevreyi bir konu olarak algılamak ve işlemek çok da yanlış olmaz düşüncesindeyiz.

Yazarın hikâyelerinde anlatılan çevre, çok kere İstanbul ve semtleridir. Yerinde bir saptamayla, Demet Taner'in belirttiği gibi, ("İstanbullu Bir Sanatçı", Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Televizyon Bölümü Yüksek Lisans Tezi) İstanbullu bir sanatçı olan Haldun Taner'in en belirgin özelliklerinden biri, İstanbul'u yazmak, yaşamak ve yaşatmaktır. Bu düşünceyle Haldun Taner, İstanbul'un bütün yönlerini hikâyelerinde tek tek anlatır. Hikâyelerde İstanbul, ayrı ayrı yirmi semtiyle ve bunun dışında köşkleri ("Yağlı Kapı", "Geçmiş Zaman Olur Ki"), kahvehaneleri ("Tuş", "Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi"), edebiyatçı kahveleri ve Pelit ("Yaprak Ne Canlı Yeşil", "Kızıl Saçlı Amazon"), eczaneleri ("Eczanenin Akşam Müşterileri"), yeni yerleşim merkezleri ("Kooperatif", "Ayışığında Çalışkur"), tramvayı ("Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu"), Kadıköy vapuru ("Eller", "Memeli Hayvanlar","Kaptanın Namusu"), hastanesi ("8'den 9'a Kadar"), üniversitesi ("Rahatlıkla"), müzayede salonları ("Arttırma"), istasyon ve büfesi ("Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi"), futbol sahası ("Ases"), hapishanesi ("Memeli Hayvanlar") ile görülür. Bu örnekleri çoğaltmak mümkün.

Edebiyatın konusunu sadece insan oluşturuyorsa, Haldun Taner de, insanı gerçekçi bir bakış açısıyla çok yönlü çizebilmek için, yukarıda birkaçını sayabildiğimiz değişik mekânları hikâyelerinde ele alır. Bu şekildeki mekân kullanımı yoluyla, yazar, geniş bir insan kitlesine seslenir. Örneğin meslek grupları olarak doktoru, hemşiresi, hamalı, boyacısı, milletvekili, edebiyatçısı, kahvecisi; cinsiyet olarak kadını, erkeği, genci yaşlısı.. gibi birçok insan hikâyenin kadrosunu oluşturabilir. Yine çevrenin çizimi, çoğu kez sosyal ortamı belirlemede, dönemin tarihi hakkında ipuçları vermede, değişen toplum yapısını örneklemede, değer karmaşasını yansıtmada bir araçtır. İnsanımızın sanat anlayışı ("Heykel", "Yalıda Sabah","Yaprak Ne Canlı Yeşil" gibi), çevreye karşı duyarlılığı ("Bir Kavak ve İnsanlar"), şehir planlama ve çevre düzeni gibi modern toplumlara has kimi özellikler de hikâyelerde anlatılan mekân ve çevreyle okuyucuya yansıtılır.

Ağırlıklı mekân olarak İstanbul'un anlatılması da, modern toplum kavramı ile yakından ilgilidir. Yazar, toplumumuzun en gelişmiş kesimi olarak İstanbul'u ele alır ve insanımızın geri kalmışlığını, zevklerinin kötüleşmesini, modernite kavramının değerler karmaşası olarak algılamasını ve hızlı toplumsal değişimi (olumsuz yönleriyle) bu kentle anlatır.

İstanbul aynı zamanda eski ile yeninin ortasında kalmış bir kültürü

de yansıtmaktadır; ne eskidir ne de yenidir. Eski değerler kaybolurken yerini yeni değerler alamamıştır. Yazar bunu bir mekân anlatımı ile şöyle örneklendirir:

> "Eskiden yüzde yüz Türk semtlerinin, mesela Kocamustafapaşa'nın, İhsaniye'nin, Libadiye'nin, Kozyatağı'nın mahalle kahvelerinde aklı işlere oradaki yarı ümmilerden biraz daha fazla eren, iyi kötü okuma yazması olup Karagöz gazetesinin 'Moskof gâvurunun İngiliz domuzu ile ittifak kurduğunu' bildiren başmakalesini okuyup kahvede ahkâm kesen, bundan ötürü sayılan, sevilen, fikirlerine değer verilen halk tipi kahve bilginleri, mahalle ağabeyleri vardı. Ağzı iyi laf yapan bu babacan kişiler birer de konuşma ustası olurlardı. Ağızlarına baktırırlardı." (Taner 1986:242)

Haldun Taner, İstanbul dışına ilk olarak "Yaşasın Demokrasi" adlı hikâyesi ile çıkar. Burada bir Anadolu kasabasını anlatan yazar, İstanbul'u betimlerken nasıl insanı ve şehrin toplumsal yapısını esas almışsa, burada da aynı bakış açısını görebiliriz. Sergileyici, ama çok da iyimser değil. Üstelik konu olarak seçimlerin alınması bizim görüşümüzü destekler. Aynı tavır, Ayvalık dolaylarını anlattığı "Neden Sonra" adlı hikâyede de görülür: İnsanların değişimi tahrip etme olarak algılaması. Ev sahibi olmak isteyen bir grup insan, sırf kendi menfaatleri için tarihî zenginlikleri yok etmekten çekinmezler.

"İznikli Leylek" adlı hikâyede, durum biraz daha farklıdır. Bu hikâyede, toplumun düzeninden ve toplumsal değişmeden çok, insan anlatılır.

> "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 1988 b: 53)

Mekân bu kez, insan ve bir hayvanla düşünülerek bir yerde, insanın doğası açıklanmaya çalışılır.

Haldun Taner, İstanbul dışında ikinci mekân olarak Almanya'yı hikâyelerinde işler. Yazar, Almanya'nın ve Alman kültürünün kendisi üzerindeki etkisini şöyle anlatır:

> "Matbaa-yı Âmire müdürü olan büyükbabam, mesleği gereği, sık sık Leibzing'e gider gelirdi. Her seferinde de bana Alman oyuncakları getirirdi. Evinin duvarları ve matbaasındaki odası Alman purosu kokardı. Birinci

Dünya Savaşı'na Almanlar safında katılmıştık.(...) Büyüdüm, bu Almanlarla iç içelik devam etti. Lisede ikinci dil olarak Almancayı seçmiştim. İlk üniversite tahsilimi Almanya'da yaptım. Alman yakın tarihinin bir kısmını onların içinde yaşadım. Hitler'in nasıl başa geçtiğine, nasıl palazlandığına yakından tanık oldum. İkinci üniversite tahsilimde mezuniyet tezi olarak Alman edebiyatından bir konu işledim. Alman kültürü ile ilişkimi kesmedim.Yurdumuzu ziyarete gelen Alman yazar ve düşünürleri, Türk-Alman kültür merkezinde çoğu zaman ben tanıtırdım. Üniversitede asistanlık ederken, ünlü beş profesörün derslerini ben çevirdim. Yabancı dostlarımdan çoğu Almandır. Kitaplığımdaki kitapların üçte biri Almanca...

Hikâyelerim çevrildikçe, piyeslerim orada oynandıkça, kongre ya da konferans için çağrıldıkça, sık sık Almanya'ya gittim. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki kara günlerini, bunun içinden nasıl kurtulduklarını ilgi ile izledim.

1980 yılında DAAD'nun çağrılısı olarak bir yıl Berlin'de kaldım. Bu son misafirlik bana, iki karşı dünyanın çatışma noktası olan nevrolojik adacıkta, bugünkü Almanya'nın sorunlarına ve bugünkü Türk Alman ilişkilerine daha yakından bakabilme imkânı verdi." (Taner 1984: 7-8)

Bu derin etkinin kurmaca dünyaya yansıması da kaçınılmazdır. Yazar hikâyelerinde, Almanya'yı iki dönemde işler. Hikâyelerde,

1. Gençlik yıllarını anlattığı Hitler Almanya'sı ve o dönemin özelliği ("Ablam", "45 Marka Seksapil", "Fraulein Haubold'un Kedisi") ile,

2. 1950 sonrası Almanya'ya giden işçilerimiz ve bundan dolaylı olarak insanımızın Almanya'yı algılayışı anlatılır.

Birinci dönemde, Taner'in Almanya'yı anlattığı hikâyelerde Almanya sıkıştırılmış bir bütün olarak görülür. Hikâye kişilerinin kaldıkları pansiyonlar, dönemin Almanya'sını sembolize eder şekildedir. Bu hikâyelerde bilimsel ve teknik gelişmeler, gençlik ve cinsellik, Hitler'in bir güç haline gelmeye başlaması açısından Türk ve Alman kültürlerinin karşılaştırıldığı görülür.

"Şeytan Tüyü" adlı hikâyede, temel bakış açısı iki kültürün ardında gerçekleşir. Max Frisch'in "İş gücü istendi, insanlar geldi." cümlesinde de belirttiği gibi, Almanların Türkleri sadece iş gücü olarak görmeleri, oradaki insanımız için önemli bir sorundur.Almanya'da yetişen birinci ve ikinci neslin en dramatik yanını da bu sorun oluşturur.

Haldun Taner'in Galatasaray Lisesi, tuvalet, hastane gibi özel mekânları seçmesi hikâyede sadece dekor oluşturmak amacı ile değil, bu mekânlar aracılığıyla toplumsal yapıyı vermesi açısından da önemli-

dir. Nasıl hikâyelerde, Almanya'da anlatılan pansiyonlar, sıkıştırılmış Almanya'yı ve Almanları sembolize ediyorsa, Galatasaray Lisesi, tuvalet, hastane ve kahvehane de sıkıştırılmış Türkiye'yi ve Türk insanını sembolize eder.

Yazar, hikâyelerinde verdiği mekânları ve çevreyi, insan dışındaki canlılarla da zenginleştirir; birçok hikâyesinde, hayvanlar ve bitkiler hikâye kişisi konumunda yer alır. Örneğin "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâyede köpek, "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu", "Yağlı Kapı" adlı hikâyelerde at, "İznikli Leylek" adlı hikâyede leylek, "Şeytan Tüyü" adlı hikâyede ayı, köpek, kuş, "Yalıda Sabah" adlı hikâyede kuş, kaplumbağa, özel bir anlam ve işlev taşır. Bitkilerin ve doğanın konu olarak alındığı hikâyelere; "Bir Kavak ve İnsanlar", "Yaprak Ne Canlı Yeşil" örnek verilebilir. Yazar bu tavrını şöyle açıklıyor:

> "– 'Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu', 'İznikli Leylek', 'Memeli Hayvanlar', 'Yalıda Sabah' gibi birçok öykünüzde hayvanlar ya ön planda ya da hikâyenin baş kişisini oluşturuyor. Bunun nedeni var mı?
>
> – Olmaz olur mu? Bir değil iki sebebi var. Hayvanlar ve bitkiler dünyamızın kaçınılmaz parçaları, çevremizin değişmez dekorları. Bu sebeple yaşam onlarsız yansıtılamaz. İkinci nedeni de şu: Hayvanlar ve bitkiler insanlardan daha sahih ve sağlam. Neyseler onlar. Gıllıgışları, dalavereleri, ikiyüzlülükleri yok. İkide bir hayvanlara, ağaçlara, doğaya yer vermek, insanların bu saydığım niteliklerini vurgulamaya da yanyor." (Erkonca 1983: 386)

Yazar, bu canlıları hikâyelerine konu ederken, gerçek bir yaşam biçimi oluşturmak istediğinde, şu anlatım biçimlerinden yararlanır:

1. Hikâyelerde, asıl hikâye kişisi hayvandır ve ön plandadır."Sancho'nun Sabah Yürüyüşü", "İznikli Leylek" ve "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" gibi.

2. Hikâyelerde, hayvan, yazarın mesajını vermede bir araçtır. "Yağlı Kapı", "Yalıda Sabah" ve "Fraulein Haubold'un Kedisi" gibi.

3. Hikâyelerde hayvanlar, gerçek özellikleri ile anlatılmazlar, başka bir biçime bürünürler. "Şeytan Tüyü" gibi.

İlk olarak "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâyede, hikâye kişisi, insan dışında bir objeye kayar. Yazar, bu tavrını sonraki dönemlerde de sürdürür ve şunu amaçlar: İnsan koşullandırılmıştır ve artık koşullandırılmışlığının farkına varmalıdır. Hayat ve toplum sanıldığı kadar monoton değildir. İnsanın gerçekleri görmesinin zamanı gelmiştir.

1.2.3. Yaşam

Haldun Taner'in hikâyelerinin temel konularından birisi de "yaşam"dır. Taner'in her hikâyesinde devinim içinde bir yaşam kesiti anlatılmış, bu yolla yazar, çeşitli gerçekleri sorgulamak için zengin bir materyal sağlamıştır. Ancak Haldun Taner'in, aslî tema olarak yaşamı ele alıp anlatması özellikle modern yapıda kurduğu hikâyelerde olur.

Hikâyeleri kronolojik olarak tahlil ettiğimizde günümüze yaklaştıkça tema olarak toplumsal yapı ve değişimin yerini yaşama bıraktığını görürüz. Yazar sabahın erken saatlerinden başlayarak akşama kadar geçen süre içinde küçük yaşam parçalarını birbirine ekleyerek anlatmıştır. Yaşam içindeki tüm varlıklar bu yelpazenin içindedir. Buna göre insan, hayvan, bitki, eşya, nesneler, birbirinden ayrılmaz unsurlardır. Yazar, buna toplumun yapısını, kültür ürünlerini, denizi, insanların birbiri ile olan diyaloglarını bir sıra takip etmeden ekler. Haldun Taner, insanların yaşama karşı duyarsızlıklarını ilk hikâyelerinde eleştirirken son dönem hikâyelerinde tavrını değiştirmiş ve hiçbir gerekçe göstermeden insanın yaşam içinde mutlu olması gerektiğini vurgulamıştır. Öyleyse yaşam; kimi zaman bir kaostur, kimi zaman da mutluluk duyulan bir gerçek.

1.2.3.1. Bir Kaos Olarak Yaşam

Haldun Taner kimi zaman hayatı bir karmaşa yeri olarak görür. Yaşam biteviye gibi görünebilir ama aslında öyle değildir; içte ve dışta her şey yavaş yavaş değişmektedir. Hayatta kendi öykümüz ve yazgımız diye aldığımız şeylerin hiçbiri aslında gerçek değildir. Gerçek, bizim görebildiğimiz kadarıyla vardır. Yazar, bu temel düşünceden hareketle, **"Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu"** adlı hikâyede şu mesajları verir:

İnsanoğlu, karşısındaki insanları, nesneleri, eşyayı ve doğayı gerçekte olduğu gibi görmez. Aksine, görmek istediği gibi ve görmek istediği kadarıyla görür. Yazar, bu temel düşünceyi daha çarpıcı ve etkili kılmak için hikâye kahramanı olarak, Kalender adında yirmi bir yaşında bir atı seçer. Olay, bir çöpçü beygiri olan Kalender'in, yağmurlu bir kasım günü saat üç sularında bir hamalın sırtındaki aynada kendisini görüp ürkmesiyle başlar. Araba hâkimiyetini kaybeden Kalender, kaldırımın gerisindeki elektrikçi dükkânının camlarını yere indirir. Bu kez de

sesten ürken hayvan, hızla ileri atılarak bir kazaya sebebiyet verir. İşte hikâyede verilen asıl olay budur. Fakat yazar bu küçük olayı birçok insanın yaşamından kesitler sunup zenginleştirerek yaşamdaki kargaşayı hem özde hem de biçimde yansıtmıştır.

Kalender, ömrü boyunca hep aynı yerde, hep aynı şekilde, kaza anına kadar hiçbir rahatsızlık duymadan, yaşamına devam eder. Sürdüğü bu hayat, aslında gerçek bir yaşantı değildir. O, hayatta görmek istediği kadarını görmüş ve bu hep kendi lehine, romantik ve artistik bir perspektiften olmuştur.

> "VE KİŞNEDİ.
>
> Burada iki ihtimal akla gelebilir:
>
> A) Kalender aynada gördüğü atın kendi hayali olduğunu anlamıştı. Ki burada kişneyişi her şeyi büyük, kendini de dolayısıyla küçük görmeye alışmış bir mahlûkun, nihayet kendini gerçek büyüklüğü ve öz değeri ile keşfetmiş olmasından ileri geliyordu.
>
> Ama böyle bir hükme varabilmek için, Kalender'in kendini evvelce başka hiçbir yerde görmemiş olması şarttır. Halbuki Kalender, yirmi bir yıl gibi uzun bir hayat süresi boyunca ve hele İstanbul gibi büyük bir şehrin içinde, kendini evvelce hiçbir yerde görmemiş olamazdı. Aynada olmasa bile, bir çeşme yalağında, bir su kenarında veya bir çamur birikintisinde muhakkak görmüştür. (...)
>
> B) Yahut da, evet yahut da –polis, yolcular, dükkâncılar filan daha ziyade bu ikinci tezi müdafaa ediyorlar– hayvan, aynadaki halini başka bir at, kendi gibi bir çöp arabası çeken ve onu ezecekmiş gibi üzerine yürüyen reel, yabancı ve düşman bir at sanmış olabilir ki, bu takdirde kişneyişi gayet meşru bir kendini koruma içgüdüsünün ifadesi olarak kabul edilmek gerekir.
>
> Üstelik düşman atı, yukarıda anlattığımız agrandisman meselesi yüzünden, yarım misli daha büyük gördüğü de unutulmasın. Ama hayır, doğuştan beri bütün atları hep bu iri ebatta görmeye alışık olduğu düşünülürse, bunun pek de büyük bir rol oynamadığı anlaşılır." (Taner 1987 d: 11-12)

Kalender'in ürkmesinin altında yatan gerçek neden ne olursa olsun, atın bu kadar şiddetli tepki vermesi, o ana kadar kendisi hakkında çok duyarsız olduğunun acı bir şekilde farkına varmasının bir sonucudur. Hamalın sırtındaki ayna ona gerçeği olduğu gibi yansıtarak vermiştir. Oysa hayvan daha önce kendisini, böylesine doğrudan gösteren ve olduğu gibi yansıtan, net bir aynada görmemiştir.

Haldun Taner, hikâyede Kalender'in varlığı ile insanlara bir mesaj

verir. İnsanlar gözlerine bir at gözlüğü takarak sadece gerçeğin bir kısmını kavramakta ve özellikle kendileri hakkında çok duyarsız davranmaktadırlar. Günün birinde bu gerçekle acı bir şekilde karşılaştıkları zaman da çok geç kalınmakta ve tüm çırpınışları Kalender'inki gibi sonuçsuz kalmaktadır. Zira hikâyenin sonunda Kalender, kendisini Şişhane'de herhangi bir aynada gördüğü zaman, bir süre aynaya bakar, hiç tepki vermeden başını çevirir ve yoluna devam eder. Aynada kendisini ilk gördüğü zaman şiddetle tepki vermesi hiçbir şeyi değiştirmeyince Kalender artık durumu tersine çevirmek ve değişmek için çok geç kaldığının farkına varmıştır:

> "Ağzına kadar dolu çöp arabasını ağır ağır, temkinli temkinli Şişhane'den indiriyordu. İşte o sırada kendini bir aynada gördü. Ama bugün kendini hamal sırtında giden bir endam aynasında değil de, Belediye'nin Şişhane'ye yeni koydurduğu orta malı bir seyrüsefer aynasında gördü. Ancak ne var ki, bu aynadaki hayalini de yine gerçekte olduğundan, -yahut bizim gördüğümüzden- yarım misli daha iri olarak gördü.
>
> Fakat buna rağmen KİŞNEMEDİ.
>
> Evet KİŞNEMEDİ.
>
> Burada iki ihtimal akla gelebilir:
>
> A) Kalender, 'ömrümde bir defa aynaya bakacak oldum, dünya birbirine girdi. Geçtim olsun, bakmayıveririm. Zaten pek bakılacak bir suratım da kalmamış ya' diye düşünmüş olabilir. Ki böyle düşünebildiği takdirde atların da insanlar ve bazı gelişmiş maymunlar gibi, tecrübeden ders alma kabiliyetine ve geçmişle gelecek arasında bir mantık köprüsü kurabilme melekesine sahip olduklarına inanmak gerekiyor.
>
> B) Yahut da, evet, yahut da -bu ikinci ihtimal akla çok yatkındır- o gün sadece yorgundu, bir canı sıkkındı ne bileyim ben, gece Belediye ahırında öbür beygirlerle çıkan bir yer çekişmesinden ötürü uykusuzdu, keyfi yoktu da ondan kişnemeğe, ürkmeğe iki gün evvelki gibi etrafı gürültüye vermeye üşendi. Kısacası kişnemeyişinin psikolojik olduğu kadar birtakım akla yakın, fizyolojik sebepleri de vardı. (...)
>
> Kalender KİŞNEMEDİ.
>
> Aynadaki hayaline ters ters bakıp başını öbür yana çevirdi. Sonra, yaşına yaraşan bir ağır başlılıkla, temkinli temkinli, efendi efendi, yoluna devam etti." (Taner, 1987 d: 32-33)

Hikâyede Kalender hayalleri ve duygularıyla yani psikolojik dünyasıyla, aklı ve mantığıyla, fizyolojik durumuyla ve toplum içindeki konumuyla (örneğin, ahırda diğer beygirlerle yer kavgası yapışıyla) çok yönlü bir bakış açısından irdelenmiştir. Hikâyenin sonunda tepki vermeyen

Kalender, kaderine razı olan insan tipini simgelemektedir. Çünkü hayvan mücadele edecek bir yapıda değildir. Tüm hayatı boyunca bir kez gerçeklere karşı çıkacak olmuş onda da yaşam bir karmaşa yerine dönmüştür. Bu durumda gerçekleri görmeyi öğrenmiştir, artı bir şey daha öğrenmiştir: Düzeni değiştiremeyeceğini ve ona razı olması gerektiğini.

Taner, Kalender'in kişnememesinin nedenlerinden birini açıklarken, onun ders alma kabiliyetini kazanışına, geçmişle gelecek arasında bir mantık bağı kurabilme melekesine sahip oluşuna dikkati çeker ve kişnemeyişinin nedenleri arasında bu ihtimalin az olduğu üzerinde durur. Hikâyede Kalender, insanı sembolize ettiğine göre, Taner, insanın düşünme yetisini kullanmayışını da bu yolla eleştirir. İnsanın gerçeklerle ve yaşamla savaşmayışına kızar, hiçbir şey için geç kalınmadığını, anlatmak ister. Kaderine rıza gösteren insanın gerçekleri kabullenişinde, Kalender'de olduğu gibi bir zayıflık görür.

Yazar, Kalender'i anlattıktan sonra hayat içindeki karmaşayı vermek için birçok kişi ve birçok olay anlatır. Aynı zaman ve aynı mekân içinde birçok insan, diğerinden bağımsız yaşantılar içindedir. Her birinin gerçeği farklı farklıdır. Örneğin atın ürkmesiyle kaza yapan Ermeni, aslında bir eksiltmeye yetişmeye çalışmaktadır. Araba kullanmadaki acemiliği, telaşı ve coşkusu, kötü hava şartları ve iş heyecanı ile birleşince kazaya sebebiyet verir. Hikâyenin en canlı tipi olan Artin, ticarî bir zekâya sahiptir ve yaşamını ticaret üzerine kurmuştur; kaçırmak istemediği işi, tüm çabalara rağmen, kaybeder. Taner, yaşadığımız dünyanın bir fırsatlar dünyası olduğunu da vurgulamak istercesine, Almanya'da oturan Alois Morgenrot'a eksiltmede kaybedilen işi kazandırır. Artin'in bu eksiltmedeki hayal kırıklığı ne kadar derinse, Alois'in heyecanı ve sevinci de o kadar fazladır.

Kaza anında tramvayda olan Süheyl Erbil, içeride bunaldığı için dışarı çıktığında Serap ile karşılaşır. Bir iş için Ankara'dan İstanbul'a gelen Süheyl, 32 yaşında henüz evlenmemiş biridir. Tramvaydan indiği noktada Kaymakamlık'ın önündeki yeni evli çifte özlemle bakar. İşte o anda Serap'la karşılaşır. Serap, filmlerdeki aşk sahnelerine benzer bir tavırla Süheyl'i etkiler ve hikâyenin sonu belirsiz olmakla birlikte, okur Serap'ın Süheyl'i nikâh masasına götüreceğini tahmin eder.

Hikâye, kazanın sonuçlanmasıyla biter ancak küçük küçük yaşamlar birbirine eklenerek ve değişerek devam eder. Öyleki hikâye kahramanlarının hiçbiri hikâyenin başından sonuna kadar aynı kalmamış, hepsi bir değişim içine girmiştir.

Haldun Taner'in hikâyedeki başarısı. yaşamı bir bütün halinde yansıtmış olmasıdır. Hikâyede, yaşamda yer alan her canlı görülür; insan, ekalliyet, hayvan, farklı toplumlardan kişiler... Her toplumsal kurumdan bir temsilciye rastlanabilir, polis, vatman, elektrikçi gibi; her ruh hali görülebilir, heyecan, ürkme, yalnızlık, cinsel yakınlık, sevinç, tepki vermeme gibi. Yazar tüm bunlarla aslında insanların yaşam içinde nasıl monotonlaşıp, hayatlarını yeknesak hale getirdiklerine dikkati çeker ve şunu demek ister: "Yaşam, sandığınız 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. Artık yeter; gözünüzdeki at gözlüklerini çıkartın!"

Haldun Taner, **"Yalıda Sabah"** adlı hikâyede de, yaşama ve insana bakan bir çift gözün, sabahın erken saatlerinde neler gördüğünü anlatır. "Yalıda Sabah", yaşamın uyanışının hikâyesidir. Hikâyede, gözlem ve izlenimler esas olduğu için, yaşam; ses, ışık ve zaman unsurlarından yararlanılarak anlatılır.

Hikâyede anlatıcının yerini bir çift göz almıştır. Bu göz doğaya, insana ve onların yarattığı güzelliklere belli bir düzen ve sıra olmadan bakar. Ve her obje ya ses olarak ya ışıkla, ya da zamanın ilerleşiyle biçim değiştirir.

Bir apartmanın üçüncü katından dünyaya açılan anlatıcı, sabahın ilk saatlerini an an izleyerek bunun doğa, insan ve mimarî güzellikler üzerindeki etkisini teker teker tespit eder. Bakan göz, ilk olarak denizi ve denizin üstündeki objeleri görür. Doğadaki düzenin temsilcisi olan deniz ve kuşlar arasındaki uyum, insanı da huzura ulaştırır. Yazar, doğadaki güzellikleri fark edebilen ilk ve tek insanın anlatımına geçer buradan. Kahveci Rıza Efendi, doğanın canlanışını hep ilk olarak izleyen kişi olma onurunu korumuş birisidir. Doğanın ve yaşamın başlangıcındaki güzellik, temizlik ilk olarak ona görünür:

> "Sabahın bu ilk saatleri benim saltanatım. Kırk elli dakika da sürse, bu krallığımın her anını yudum yudum tadarım. Böyle bir tiryakiliğimiz varsa, yaz kış yataktan beşte fırlamak gerek. Sabahı herkesten önce yakalamak için. Ama mahallenin en erkencisi olma övüncünü benden kapan biri var: Kahveci Rıza Efendi. Ömrübillah güneşi üzerine doğdurmamış olmakla övünüyor. Helâl olsun. Denizin kişiliği başkadır bu saatte. Kokular başkadır, renkler başkadır, hele sesler bambaşka. Kokularda tazelik vardır, yıpranmamışlık, koklanmamışlık, rayihasını ilk size teslim ediyormuşluk vardır. Renkler gerçi henüz uçuk, belirsiz ve siliktirler, ama şekilleri muhayyi-

lesi ile tamamlamak yaratıcılığını verdiği için çoğu kimse pastel tonları yeğlemez mi? Seslere gelince, asıl şaşırtıcı olan seslerdir. Sabahın ilk saatlerindeki sesler, insanlığın ilk günlerindeki, ilk insanın, ilk algıladığı seslere benzerler. Yepyeni, taptaze, ürpertici, merak uyandırıcı." (Taner 1986 c: 8)

Hikâye bundan sonra üç boyutta, belli bir düzen ve sıra olmadan ilerler. Işık önce doğayı aydınlatır, sonra insanı, ardından kuşları ve denizi. Bu sıra birbiri ardınca devam edip durur. İnsan yaşama ışıkla birlikte başlar. Ortalık aydınlandıktan sonra yaşam parçalarının sesle bütünleştiğini görürüz. Zaman ilerledikçe, ses ve ışık unsurunun da artmasıyla hayatın ve doğanın güzelliği, yerini hayatın ve doğanın düzensizliğine, karmaşasına bırakır. Günün ışımasıyla beraber insan doğasına daha çok eğilen yazar, ilkokul çocuklarından başlayarak, artan aydınlıkla birlikte insanların kararan doğasına daha çok eğilir, onların ikiyüzlülüklerine, aldatmacalarına, işkencelerine tanık olur; hayatı karmaşa yeri haline getirenlerin bu insanlar olduğunu söyler. Diğer yandan doğadaki güzelliklere de dikkati çeken yazar, Aya İrini'ye, Ayasofya'ya, Topkapı Sarayı'na ve Süleymaniye Camii'ne bakar. Bu mükemmel eserleri inşa eden insanlara olan hayranlığını dile getirir. Böylece yazar, insana karşı çok yönlü bir tavır içine girer. Hayatta nasıl her çeşit insan bir arada yaşıyorsa, medeniyeti ve tarihi yaratan ve hayatı düzenleyen insanla onu karamaşa yerine çeviren insan da bir arada yaşar. Taner, birini nefretle, öbürünü sevgiyle anar.

Yazar, ışık unsurundan ters anlamlı bir şeklide yararlanmıştır. Öyleki günün ışımasıyla birlikte sabahın saadeti uçar gider ve her şey daha da çirkinleşir. Hava aydınlandıkça alacakaranlıktan alınan haz bir daha duyulmaz. İnsanlar doğallıktan uzaklaştıkça bozulmuşluklarını belli ederler. Oysa yazar bozulmayanın, doğal olanın peşindedir. Katı gerçekten de uzak olan Haldun Taner, muhayyilenin işlenmesinden yanadır.

Muhayyilenin tamamladığı doğanın güzelliğinin anlatımından sonra Haldun Taner, insan kavramından birden hayatın karmaşasına geçer. Hayatı irdelemek isteyen yazar, bunun için sembolik bir anlatımdan yararlanır ve sembol olarak apartman katlarını seçer. Apartman katları, hayatın katmanlarını sembolize eder. Birinci kattan yaşamın tüm çirkinliği görülür. İnsanlar hep aynı davranış içindedirler ve hayatta sürprize yer yoktur. Bu katta hayatın biteviyeliği ve ağırlığı daha çok hissedilir.

"Birinci kat düzayak günlük gerçeklerin katıdır. Birazdan migroş gelir, mahallenin hanımları, hizmetçileri kuyruğu girer. Sokak satıcılarının avazı dört yanı kaplar. Pazarlıklar, çekişmeler, kuyrukta beklerken ya da pencereden pencereye günlük dedikodular başlar. Devalüasyondan konuşulur, bir gece önceki televizyon açıkoturumundan, ya da yavan bir diziden, pahalılıktan yakınılır, buna da şükür, denir. Orko'ya ince makarna gelmiştir. Albayın hanımına müjde verilir. Tüpgazın karaborsadan nerede satıldığını öğrenmiştir biri. Öbürkülere haber verilir. Birinci kattan ne kıyı görünür, ne martıların oyunu, ne kotraların serüveni. Birinci kat, yaşamı ve insanları, olanca yalınkatlığı, olanca düzayaklığı hizasından görür, küçük olaylarla, umutcuklarla doludur. Kendi kendine yeter. Çamurlu bir yolda taştan taşa atlayarak giden yolcular gibi süflî geçim batağında yine de tutunacak, oyalanacak, konuşacak, gülecek, kavgalaşacak barışacak oyalantılar bulur kendine." (Taner 1986 c: 29)

Oysa üçüncü kat, yaşamın çıplaklığından bir parça daha uzaktır. Bu kattan yaşamın realitesi ile birlikte, deniz ve martılar da görülebilir. İnsan doğanın uyumu sayesinde, yaşamın karmaşasından biraz uzaklaşabilir.

"Üçüncü kat, insanı benbilirimci yapıyor. Ben kaçın kurasıyım. Ben herkesin söylediklerini, gizlediklerini, iç düşüncelerini, hepsini avucumun içi gibi tahmin ederim. Oynanan hep aynı oyundur. İster kaya kapmaca olsun, ister gönül, ister avanta kapmaca, ister yutmaca yutturmaca. Oyunların mekanizmasını sezince, bilmediğiniz oyun kalmayınca tekdüzeleşiyor birden dünya, yavanlaşıyor yaşam. İlginç yanı kalmıyor. Benbilirimciliğin, başka türlüsü düşünülemezciliğin, ben adam sarraffıyımcılığın, kaçın kurasıyımcılığın bunca antipatik oluşu da galiba buradan geliyor. Boşverin antipatiye sempatiye, mutlu etse bari. O da yok. Tam tersi, sonu bilinen hikâyelerin yavanlığına döndürebilir bir gün yaşamı. Üçüncü katın bu meslekî çarpıtmasından kurtulmak gerek." (Taner 1986 c: 28)

Teras katında ise sadece sonsuzluk vardır. İnsan orada tüm yüklerden arınabilir:

"Apartmanın çamaşır asılan bir de en üst taraça katı var. Bir taraça ki, arzullahı vasıa... Oradan ne koy, ne kameriye, ne kıyı, ne yol, ne ilk katlar görünür. Sade bulutlar görünür ve denizin enginiı.. Gökte bir uçak izi vardır. (...)

Gökyüzü, bulutlar, engin deniz, ancak ermişlere vergi bir huzur dünyası, bir nirvana âlemi olabilir. Sıradan fânilere göre değil." (Taner 1986 c: 30)

Dikkat edilirse katlar yükseldikçe, insan hayatın karmaşasını daha az hisseder ve doğayla kucak kucağa olur. Yazar yaşamdaki çirkinliklerden ne kadar huzursuz olursa, doğayla bütünleşmekten de o kadar haz duyar. Doğa çok güzeldir; onu çirkinleştiren de insanoğludur.

Haldun Taner, kat kavramı ile okura farklı bakış açıları sunmakla birlikte, çeşitli düzeylerden de bahseder. Bu bize, toplumdaki insanlar arasındaki sınıf farkını da düşündürür. Böylece yazar, bireysel alandan toplumsal alana hissettirmeden geçmeyi başarır. Her bir kat, farklı düzeydeki insanı simgeler. Hikâyedeki tüm farklı düşünceler, farklı yaşamlar aslında hayatın tekdüze gittiğini anlatmak içindir. İnsanlar da, hayvanlar da, doğa da bu monotonluğun farkında değildir, sürüklenip giderler. Bu durumun yaşam içinde farkına varamayan insan, ancak hayatın içinden çıkarak ve objektif bir gözlem yoluyla gerçeği farkedebilmektedir. Bunu okuyucuya kavratmak isteyen anlatıcı, sonunda doğayı ve çevreyi gözlemlemekten vazgeçer ve apartman katından ayrılarak kıyıya iner:

> "Bir şey düşünse bu kadar sevimli olamaz. Düşünmüyor kaplumbağa, önyargısı, artyargısı yok. Kaplumbağa sebep-sonuç zinciri bilmez. Neden vardır? Yüz, yüz elli yıl yaşasa da, bir gün neden yok olacaktır? Niye bağasına yapışık yaratılmıştır? Bağasıyla yaratıldığı için öyledir. Yürüdüğü için yürür. Durduğu için durur. Kendinden şüphesi yoktur. Aşağılık kompleksi ve bunun tersi sanılıp da aynı olan üstünlük kompleksi onun semtine uğramamıştır. Beni görüyorlar mı, hakkımda ne düşünüyorlar kaygısını da tanımaz.
>
> Oh be! Dünya var kıyıda. Bu kıyıda burnu büyüklere, ukalalara yer yok. 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 yaratığına yaşam hakkı tanıyıp, onların içinde eriyerek, onlardan biri olmakla yetinebilerek. (...)
>
> En iyisi kıyının verdiği şu ekoloji dersini uygulamak mı dersiniz? Yoksa bir taraçaya, bir sokağa ve birinci kata, bir ukala üçüncü kata çıkıp, ama en çok da bu kıyıya inip bulutlarla kaplumbağa arasındaki değişken elektrik akımını andıran bu iniş çıkışların, bu gidip gelişlerin bileşiminden daha ilginç bir yerlere varmayı beklemek mi?" (Taner 1986 c: 32-33)

Görüldüğü gibi Haldun Taner, insanı saran bütün bağlardan koparak en doğal şekilde yaşamayı arzulamaktadır. Taner'e göre, doğallıkta

bozulmamışlık da vardır. Doğayı da hayatı da içinden çıkılmaz hale getiren, insandır.

1.2.3.2. Yaşama Mutlulukla Yaklaşım

Haldun Taner'in yaşam felsefesi, sevgi ve hoşgörüye dayanmaktadır. Yazar yaşama ve doğaya sonsuz sevgi ve güzellikle, insanlara da hoşgörüyle yaklaşır. Hikâyelerinde de bu dünya görüşünü elbette ki işleyecektir.

"Küçük Harfli Mutluluklar" adlı hikâye, yaşam ve bundan duyulan mutluluğun hikâyesidir. Yazara göre gerçek mutluluk, nedenini bilmeden küçük şeylerden alınan tattır. Bu tat ki, yaşama anlam verir, onu zenginleştirir. Taner, hikâyeye de ismini veren 'küçük harfli mutlulukları' şöyle tanımlar:

> "Hiç gerekçe aramayacaksın. İçinden gelecek o. Sıcak bir güç olarak. Denizin deniz, fesleğenin fesleğen, sardunyaların sardunya kokması, enginde bir vapur düdüğü, dalgacıkların sahili okşaması, uzakta havlayan kalın sesli bir köpek, hatta sıtma mücadelecilerinin asitfiniği ile karışık helâ kokusu, E-5'te motorunu gazlayan bir sürat delisi.
>
> Hayat duymak. Doğa ile ortak olmak. Öyle ariz amik bilincine vararak değil ha... Farkına bile varmadan.
>
> Günü yaşamak, küçük harfli mutlulukların bir tespihi gibi. Fazlasını aramadan. Günü, düzayak hayatı, küçük harflerle yazılmış, küçük, küçücük mutlulukları." (Taner 1986 c: 74-75)

Mutluluğu bu şekilde tanımlayan yazar, günü yaşamanın mutluluğun bir parçası olduğunu savunur. Yaşarken, başka insanları sevmek, onlara saygı duymak, paylaşmak ve tüm bunları yaparken de dünyayı buğulu gözlerle değil, çıplak gözlerle görmek gerektiğine inanan Taner, yaşam parçacıklarını tüm incelikleriyle verir. Hikâyede küçük mutluluklarla yaşamın temsilcisi olan Nizamettin Bolayır adındaki kahramanın bir günü an an nasıl dolu bir şekilde yaşadığı anlatılır. Burada gözlemi esas alan yazar, tüm ince ayrıntıları verir. 72 yaşındaki hikâye kişisi, henüz emekli olmak gibi bir düşüncesi yokken birdenbire ordudan uzaklaştırılır. Nedeni 27 Mayıs askerî darbesidir. İşte bu noktadan sonra hikâye iki kolda gelişmeye başlar. Birinci olarak, yaşama bireysel açıdan yaklaşımdır ve bu Nizamettin Bolayır'ın özel yaşamının anlatımı

ile gerçekleşir. İkincisi yaşamı toplumsal açıdan algılama ve sorgulamadır. Bu da yine Nizamettin Bolayır'ın geçmişte yaşadıkları ile günümüz değerlerinin değişimi sonucu ortaya çıkar. Böylece yaşam bir yandan devam ederken diğer yandan anılarla ve çağrışımlarla çok yönlülük kazanır. Olay, eş zamanda farklı boyutlarda algılanır.

Nizamettin Bolayır'a göre yaşamda mutlu olabilmek için ilk şart, insanın sağlıklı olmasıdır. Kendisi 72 yaşında olmasına rağmen, hâlâ çok sağlıklı ve dinçtir. Bunu dengeli beslenmeye, spora ve askerî eğitime boçludur. Kalıtım ve iklim şartları, hikâye kişisinin sağlıklı olmasının bir başka nedenidir. Hikâye kişisi, bünyesinin güçlü olmasını Erzurum'da doğmasına da bağlar. Çünkü ona göre kara iklimi, zayıf ve güçsüz olanı barındırmaz.

Hikâye kişisi, yaşama mutlulukla bakışının ikinci nedenini düzenli bir cinsel yaşama bağlar. Düzenli cinsel yaşam onu, hem bedensel hem de ruhsal açıdan güçlü kılar, çevresiyle uyumunda sorun yaratmaz.

Haldun Taner'in Albay'ın yaşamını en ince ayrıntılarına kadar vermesinin nedeni, yaşamı bir düzen halinde ele alıp mutluluğun nedenlerini ona bağlamak istemesidir. Hikâye kişisinin düzen anlayışında doğallık esastır (doğal beslenme, doğal cinsel istekler, doğal hareketler gibi). Hatta Nizamettin Bolayır, insanları ikiye ayırır:

> "İnsanları ikiye ayırıyor zaten. Bir, sabahı müezzinlerden önce yakalayanlar ki, Nizamettin Bolayır'a göre Atatürk, Churchill, Kennedy, Edison, Rockefeller, Büyük İskender, Eisenhower hasılı kelam dünyada ünlü ve başarılı kim varsa, hep erken kalkıcılardan çıkar. İki, anasının deyimiyle gece mum eriten, gündüz minder çürütenler kategorisi ki, çek kuyruğunu. Anası Türkmen soyundan bir dağ aşiretinden gelirdi, sırım gibi bir kadın. Allah'ın günü imam olan kocasıyla sabahın köründe kalkmış. Nizamettin Bolayır da dünyaya gözünü açmış bu düzeni bellemiş." (Taner 1986 c: 38)

Emekli albaya göre sabah erken kalkanların yaşamı bir düzen içinde ve planlı bir şekilde devam eder. Bunun için de her konuda çok başarılı olurlar. Oysa hikâye kişisinin, geç kalkanlara karşı bir tavrı vardır. Onlar sabahla birlikte günü bölmekte ve düzensizliklerini, savruklukları-nı güne de taşımaktadırlar.

Nizamettin Bolayır, hızla değişen bir toplum düzeni içindedir. 1960'lı yıllardaki toplumumuzda gördüğümüz hızlı toplumsal değişim, değişik kesimlerde ayrı ayrı hissedilmiştir. Bunlardan birinci neslin tem-

silcisi Albay ve Albay gibiler, değişime biraz da nostaljik ve duygusal açıdan yaklaşır. Hikâye kişisi, yeni neslin dünya görüşünü kavramaktan uzaktır. Üstelik bazı toplumsal olayların izleri hâlâ silinmemiştir ve Albay, 27 Mayıs darbecilerinin kendisini ordudan emekliye ayırmalarına mantıklı gerekçe bir türlü bulamaz. Birdenbire kendisini boşlukta hissetmesinin acısı yüreğindedir.

Oysa ikinci nesilden olan gelin Aynur, arada kalmış, harcanmış bir kuşağın temsilcisidir. Çünkü o, çağdaşlaşmayı yanlış anlamış, yaşamın düzenini bozmuş, olumsuzlaştırmıştır. Hak, doğruluk, değer, saygı gibi kavramlardan uzak olan bu nesil için tek değer vardır: Para! Bunun için en olmadık yollara başvurmaktan, sevgiyi ve insanı istismar etmekten geri kalmazlar.

Hikâyede bir de torun Aydanur'un temsil ettiği üçüncü nesil vardır. Onlar, Albay'ın kavradığı küçük mutlukları hiçbir zaman duyamayacaklardır. Çünkü o değerlerin farkına bile varmadan yetişmektedirler.

Yaşamdaki bu değişim hızla gerçekleşirken, insanlar da farklılaşmaktadırlar. Daha gürültücü olmakta, birbirlerine yabancılaşarak düzeni bozmaktadırlar. Örneğin iş yaşamını da bir düzene koyan Nizamettin Bolayır, koyduğu kurallarla iş arkadaşlarından ayrılır; işyerlerinde özel telefonlarla konuşmama, ertesi gün için yapılan işlerin planı ve dökümü, insanlarla araya koyduğu mesafe, bunlardan birkaçıdır. Oysa düzen ne kadar değişirse değişsin, yaşamdan tat almayı sağlayacak çok şey vardır. Günlük yaşam maceralarını, otobüsleri, günlük koşturmacaları, hatta sokak kedilerinin çöplüğe kaçışlarını bile tespit eden yazar, bütün bunlarda bir güzellik bulur. Yaşam da hikâyede verildiği gibi, aynı zamanlarda yaşanan küçücük hikâyeciklerle ve mutluluklarla doludur.

Haldun Taner, **"Piliç Makinesi"** adlı hikâyede, orta yaş dönemini geçirmiş bir insanın, her şeyin tükendiğini hissetiği bir anda yaşama yeniden bağlanışını anlatmaktadır. Bunun için enkaz haline gelmiş insan imajından yola çıkılır. Yazar bu insanı anlatırken hikâyede an an ilerler ve psikolojik zamanı ağırlıklı olarak işler. İç dünyaya bu kadar ağırlık veren yazar, hikâye kişisinin iç dünyası ile dış dünyadan bir obje arasında bağlantı kurar (Güneş, tıraş bıçağı ve piliç makinesi gibi).

Hikâyede olay denilebilecek, anlatılabilecek bir tema yoktur. Asıl olay, hikâye kişisi üzerine ve onun iç dünyası üzerine kurulur. Hikâye kişisi, bilinçaltı ile anılara gider; zaman zaman geleceğe bakar, ölen karısını düşünür, doğduğu mekân aklına gelir. Akşamleyin Serap adlı bir

kadınla gönül ilişkisini bitirmeye karar veren kahraman, ertesi sabah yorgun ve bezgin bir ruh hali ile güne başlar. Hikâye kişisi için hayat, piposu, alışkanlıkları, hobileri ile oluşturduğu bir yaşama biçimidir. Serap, bütün bunların içinde bir çerezdir sanki. Ondan vazgeçmek yaşamdan vazgeçmekten daha kolaydır. Hikâye kişisi güne karanlık bir şekilde başladığı halde, aydınlık bitirir. Hikâyede sıra haline getirip anlatabileceğimiz tek konu budur.

Hikâye kişisi, o güne kadar yaşadıkları yüzünden derin bir bunalımın eşiğine gelmiştir. Özellikle son altı gün yaşamla sürekli mücadele eder. Anıları ve bilinçaltı ile savaşan kahramanın bu ruh halinin değişmesi için, iç dünyadan değil dış dünyadan bir gücün desteği gerekir. Çünkü hayat ne kadar acı olursa olsun insanları yaşama yeniden bağlayan bağlar vardır. Kendisini dışarıya atan kahraman, parlayan güneşi görünce, içindeki kasvetli havadan biraz uzaklaşır. Ardından sokağın sonundaki dükkânda piliç makinesinin çalışmadığını görür.

Piliç makinesi yaşamı, ümidi ve üretimi sembolize etmektedir. Onun çalışmadığını gören kahraman, kendi ruh durumu ile onu eş tutar. İnsanlar yapay da olsa yaşamak zorundadırlar; mutluluk onların hakkıdır. Ancak bu yapay makine, kahramanı o derin kasvetinden çekip çıkaramaz. Bunun için bir insan eli gerekir. Taner, burada yapay mutlulukların ve dıştan gelen objelerin etkisini kabul etmekle birlikte, insan ruhunu kavrayıp onu tamamen saran unsurun yine bir dost eli olduğunu vurgular. Zira hikâyede de kahramanı bunalımdan uzaklaştıran, bir arkadaşı olur. Hikâye kişisi yolda giderken arkadaşına rastlayıp kulübe gidince, ruhundaki değişim için gerekli olan dış etkiyi birdenbire yakalar ve sonuçta rahatlar.

Piliç makinesinin gerçekten çalışıp çalışmadığını okuyucu hikâye boyunca bir türlü öğrenemez. Yalnız bir gerçek vardır; o da insanların en mutsuz oldukları anda bile mutlu olabilmeleri için hiçbir gerekçeye ihtiyaçları olmamasıdır. Bunun bir örneğini hikâyede hikâye kişisi gösterir. Sabahleyin yaşamın anlamsızlığını düşünen hikâye kişisi , akşamleyin mutlu bir şekilde eve döner.

Haldun Taner, "Küçük Harfli Mutluluklar" adlı hikâyede, yaşam karşısında duyulan mutluluğun nedenini insanın dış davranışlarına bağlar. Düzeni esas alan bu gerçeklikte, insan sebep aramadan mutlu olmalıdır, düşüncesi her iki hikâyede de ortaktır. Fakat bu hikâyesinde yazar, mutluluğu insanın iç dünyasının düzeninde arar. Hikâyede, insana ait her ayrıntı, psikolojik durumlarla ve psikolojik zaman içinde veri-

lir.Bu durumda gerçek mutluluk için insanın hem iç dünyasında hem dış dünyasında bir düzeni olmalıdır.

"Gülerek Ölmek" adlı hikâye, elli yaşlarına gelmiş Sekban adlı bir yüksek mühendisin hafta sonu tatili yapmak için geldiği Akçakoca'da, denizde geçirdiği zaman diliminde, yaşam ile ölüm arasında gidip gelişini konu almaktadır. Yazar bu olayı vermek için hikâyeyi iki anlam düzeyinde ilerletir: Birinci anlam düzeyinde Sekban'ın öyküsü vardır; ikinci anlam düzeyinde ise Sekban'ın kişiliğinin ortaya çıkmasına yardımcı olan faktörler (deniz, aileler ve özellikle bir çocuk...). Bu iki anlam düzeyi bir arada ve dramatik gerilimi sağlamak için sırayla, biri daha baskın bir şekilde kullanılır.

Hikâyenin giriş bölümünde Sekban tanıtılır. Entellektüel zevkleri olan, yüzmeyi çok seven, bu konuda kendisine çok güvenen Sekban, ilk olarak yolculuk sırasında okuyucuya tanıtılır. Yazar, onu tanıtırken sadece hayat hikâyesinden bahsetmez. Yazar, hikâye kişisinin iç dünyasını, yolculuk yaparken arabada çaldığı müzikle verir. Bu müzik; Vivaldi'nin "Dört Mevsim"idir.

Akçakoca'ya gelen Sekban'ı ilk olarak çılgın bir deniz karşılar. Deniz, hikâyede kullanılan leit–motive tekniğinin ilk başarılı örneğini oluşturur ve Sekban ile birlikte hikâyede ağırlıklı olarak işlenir. Köpüklü ve dalgalı olan deniz bu yönüyle bir yandan doğanın gücünü simgelerken, diğer yandan da hikâyede olacak büyük değişimi haber vermek ister gibidir. Hikâye kişisi denize iki defa girer. Sekban'ın denize her girişi onun kişiliğini bir parça daha açımlar. Sekban denize ilk defa girdiği zaman, o kuduran denize girip yüzebildiği için herkesin hayran bakışlarını üzerinde hisseder; ilgi odağı haline gelmiştir. Üstelik Sekban, kıyıya çıktığı zaman sadece çevreyi değil, denizi ve doğanın gücünü de fethettiğini düşünür. Gururla oteline döner, yemeğini yer. Buraya kadar yapılan sergileme, Sekban'ın kişiliğini vurgulamak içindir. Bu, kendini beğenen, beğenilmek isteyen, zaaflarını saklayan bir kişiliktir. Hikâyede asıl değişim, sonra olacaktır. Yazar değişim için yine denizi seçer.

Sekban denize ikinci kez girdiği zaman, deniz daha da çılgındır. Etrafında kimseler olmayan Sekban, bu kez kendini sınamak için denize girmektedir. Ama hiç ummadığı bir güçle yeni yüzleşen Sekban, ölümü çok yakınında hisseder. Bedenen dalgalarla savaşan hikâye kişisinin düşünce mekanizması da hızla işlemeye başlar. Ölüm çok korkunç bir duygudur ve Sekban'ın kişilik değişimine de neden olan faktördür. Dalgalarla savaşamayacağını anlayan hikâye kişisi, yenilgiyi ilk kez his-

seder. Onun başarı dediği şeyin sandığı kadar önemli olmadığını anlar. Çünkü kendi gücü, doğanın gücü karşısında erimiş kaybolmuştur.

Dalgalarla ve ölümle uzun uzun savaşan kahraman, sonunda mücadele etmekten vazgeçer. Gülümseyerek doğanın gücünü kabullenmesi gerektiğini anlar ve bu tavrı ile ölümü yenmeyi başarır. Ölümü yenme başarısının kendinde değil de doğada etkisiyle olduğunu anlaması, Sekban'a daha da zor gelir. Bunu çevresindekilere söylemek istemez. Bu kez hikâye kişisi büyük bir iç çatışması yaşar. Leit-motive olarak tekrarlanan "Mordohay Sekban'a bakıyordu." cümlesi, klasik şartlanmayı andırır şekilde, kahramanı daha da çıkmaza sokar. Sonunda Sekban gerçeği çevresindekilere açıklar; ölümü kendisinin yenmediğini ve gülümseyerek ölümü beklediğini belirtmesi, hikâyede çatışmanın sona ermesini sağlar.

Haldun Taner, yaşama mutlulukla yaklaştığı hikâyelerde, hikâye kişisi olarak hep orta yaşın üstündeki insanları seçer. Bu insanlar yaşamlarının büyük bir kısmını geride bırakmışlar, gelecek günlerin değerini bilecek bir olgunluğa erişmişlerdir. Yazar, mutlu olmak için belli bir neden göstermeye gerek olmadığını anlatırken, bunu üç hikâyesinde üç boyutuyla işler. Madde ve cisim olarak, psikolojik boyutta ve ölüm karşısında yenilmemek, güçlü olmak için tek şart vardır; mutlu olmayı ve gülümsemeyi başarabilmek.

Haldun Taner, mutluluğu tanımlamaz. Ama mutlu olmak için düzenli bir cinsel yaşamı, sağlığı ve dost çevresini şart koşar. Dıştan gelen objeler, dış unsurlar insanın mutluluğunu perçinlemektedir. Haldun Taner insana olduğu gibi doğaya da sevgiyle yaklaşır. Mutluluk teması, bunun doğal bir sonucudur.

1.2.4. Tema Olarak Zamanın İşlenmesi

Edebiyatta zaman kavramı, geçmişten bugüne dek üzerinde durulan ve düşünülen bir bütündür[5]. Zamanı bir akış ve süreklilik olarak alan insan, geçmişte en çok bu akışın ne zaman başladığı ve ne zaman biteceği üzerinde düşünmüş ve edebî eserlerde bunu işlemiştir. Örneğin doğum, ölüm, kader düşünceleri zaman kavramının edebiyata yansımasıdır.

---

5 Geniş bilgi için bakınız; Uysal 1958: 381-391.

Ancak zaman kavramının, bir tema olarak işlenmesi ve bütün eserde kendini hissettirmesi, çok yenidir ve yüzyılımızın başlarından itibaren görülmektedir. 19. yüzyılın sonlarına[6] doğru tekniğin ve doğa bilimlerinin ilerlemesi zamanın özenle düzenlenmesini gerektirir. Freud ve Bergson, insana bakışta yeni fikirler ileri sürerler. Özellikle 20. yüzyılda fizik biliminde Einstein'ın buluşları ve Relativitat teorisi daha önce hiç şüphe etmediğimiz mutlak zaman ve mekân kavramlarını birdenbire sarsar. Ortaya atılan teorilerin, sadece fizik, matematik ve psikoloji sahalarıyla sınırlı kalmadığı, zamanla edebiyatı da etkilediği bir gerçektir. Edebiyatın temel konusu insandır. Bu bilimsel görüşler, insana bakış açısını da değiştirmiştir. O zamana kadar insanın içinde sadece objektif âlem olduğuna inanan yazarlar, bu kez objektif âlemin yanında sübjektif bir âlem olduğunu da kabul ederler. İnsanın dış âlemini "mekânla" anlatan modern yazarlar, onun iç âlemini "zaman" kavramı ile geliştirerek işlerler.

Haldun Taner de, modern edebiyatın bu temel sorununu hikâyelerinde ele alır ve zaman kavramına oldukça duyarlı, şuurlu yaklaşır. İki hikâyesinde temel sorun olarak zamanı işlemesine rağmen Taner, diğer hikâyelerinde ve düzyazılarında, zamanı, ayırdedici bir unsur olarak özel bir dikkatle anlatır. Bu tavrı ile Haldun Taner, Türk edebiyatı içinde özel bir konuma da sahip olur. Çünkü edebiyatta, zamanı konu olarak alan ve bu konuyu düşünsel, bireysel, toplumsal ve psikolojik boyutta ele alıp derinlemesine işleyen çok az yazarımız vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Taner'in döneminde anımsayabildiğimiz ilk isimler.

Haldun Taner, 1955 yılında ödül alan **"Onikiye Bir Var"**[7] adlı hikâyesinde, temel sorun olarak zaman üzerinde durur. Haldun Taner, Bergson felsefesinden etkilenerek zamanı bir akış olarak kabul etmiştir:

> "Evet böyle yazmışım. Çünkü her yaşadığımız dakika, önce yaşadıklarımızın birikimini, sonra yaşayacaklarımızın da tohumlarını içerir. Her ge-

---

6 Geniş bilgi için bakınız; Aytaç 1983: 11.

7 İsviçre'nin "Atlantis" dergisi saatler üzerine özel bir sayı çıkarır. Saat ve vakit teması üzerinde çeşitli ülkelerin tanınmış yazarlarına yazı yazmaları için başvurur. Dergi yöneticileri yazarın Almancada yayınlanmış birkaç hikâyesini okurlar ve Taner'den de hikâye isterler. Yazar hayatında bir tek bu dergiye ısmarlama hikâye yazar. Yedi saatte yazılan hikâye yirmi dile çevrilir ve birçok uluslararası antolojilere alınır.

çen dakika biriciktir. Geri gelmez. İyi ve yoğun yaşanan bir dakikada sonsuzluktan bir renk vardır. (...)

İnsanlann çoğunluğu anlan, haftaları, ayları, yıllan bir yerlere varmak için köprü olarak kullanıyor. Oysa her an başlı başına bir amaçtır. (...) Yıllan değil anları kovalayalım dostlar. (...) Ne varsa onlarda var."(Taner 1987 e: 74)

Taner'e göre zaman, bir bütündür ve insanlar bu bütünü yoğun bir şekilde doldurmalıdır. Geçen zaman geri gelemeyeceğine göre, önemli olan, zamanı bilinçle ele almaktır. Zamanın araç değil amaç olarak kullanılması gerektiğini savunan yazar, yaşamımızı buna göre düzenlememizden yanadır. Zaman, aslında soyut bir kavramdır. Ancak yazar, onu somut bir kavram olarak ele almak durumundadır. Çünkü böyle olunca ondan tasarruf etme şansımız çoğalır. Üstelik zaman, bir bellektir de; geçmişi günümüze taşır. Hal ise geçmişin en yoğunlaştırılmış, sıkıştırılmış halidir.

Haldun Taner, "Onikiye Bir Var" adlı hikâyesinde sembolik bir anlatım izler; saati insana, yaşamı da zamana benzetir. Zaman bilincine sadece yılbaşı gecesinde varan insanlar, yazık ki yaşamı kavramaktan uzaktırlar. Bunu eleştiren yazar, insanlarda zaman kavramı bilincini uyandırmak için, zaman takıntısı olan bir insanı hikâyeye kişi olarak seçer. Ve okuyucusuna da şu mesajları verir:

1. Yaşam bir tempodur ve zaman olarak algılanabilir.

2. İnsanlar saatlere benzerler; saatler nasıl kurulursa ve o düzene göre işlerlerse, insanlar da saat gibi kurulmaktadır ve toplum onları nasıl kurarsa o şekilde davranmakta, konuşmakta, kimi zaman tekleyip geri kalmakta, kimi zaman da ileri gitmektedirler.

3. Yaşamın her anı değerlendirilmeli ve dolu dolu geçmelidir. Duyarsızlıklar ve belirsizlikler bir yana bırakılmalıdır. Zaman geçtikten sonra bunu farketmenin bir anlamı yoktur.

4. Zemberek, saatin değil hayatın özüdür. Bunu bir benzetme ile şu şekilde ifade etmek mümkündür: Yaşlanıp ölen kimsenin kurgusu bitmiştir, gençken ölen kişinin zembereği bozulmuştur. Gençler için ölüm, hayatı bilinçsizce yaşamak anlamına gelmektedir.

5. Zamanın insan hayatındaki yeri nedir? Bunu dakikası dakikasına bilmenin kazancı ne olabilir?

Yazar, bu mesajları vermek için zaman takıntısı olan hikâye kişisinin yaşamını uzun uzun anlatır. Hikâye kişisinde bu takıntı ilk olarak

çocukken fark edilmiştir. Kahraman önce bundan çok korkmuş ve gizlemiş, ardından korkunun yerini heyecan almıştır:

> "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. O güne kadar benden gizli, içimde işlemiş durmuş bir saatin tik taklarını, ilk defa o anda duyar gibi oluyordum. Bu tik tak, kalbimin atışı temposunda olsa şaşmayacağım. Ama değil. Acele işleyen bir cep saatininkine benzemiyor. Çok ağır, daha tok... Tıpkı ağırbaşlı bir pandül gibi... Önce, bir kâbus geçiriyorum sandım. Kalkıp elimi yüzümü yıkadım. O tempo hâlâ kulaklarımda zonklayıp duruyor. Yalının boş odalarından birine kapandım. Boşuna... Gecelikle bahçeye çıktım. Rıhtıma vuran dalgaların temposu da, şaşılacak derecede içimdeki ölçüye uyuyor. 'Lami cimi yok, tozutuyorum' dedim."(Taner 1988 b: 10)

Hikâye kişisi içinde zamanın temposunu duymaya başladığı andan itibaren, yaşama da başlamıştır. Çevresindeki hiç kimsede, bu tempo yoktur. Hatta doktorlar bile, hikâye kişisindeki duyarlılığı bir hastalık olarak değerlendirmiş ve şöyle bir tanı koymuşlardır: "Süjede aşırı derecede gelişmiş duyma hissi ve altıncı his derecesinde bir zaman hafızası vardır." Oysa Taner, hikâyede sadece hikâye kişisini zamana karşı duyarlı çizerken bütün insanlığın ve toplumun nasıl bir gaflet içinde olduğunu da vurgulamaktadır. Çünkü aslolan, kahramanın içindeki histir. İnsanlar bu hissi duyamadıkları için yaşamı da yeteri derecede algılayamamaktadırlar. Yazar bunu şu şekilde hicveder:

> "Doktor: 'Zamanı unut, alâkadar olma' diyor. 'Saat kaçsa kaç. Sana ne be kardeşim.' İyi ama, bu sade bir saat işi değil ki birader. Bu, her şeyden önce bir tempo meselesi. Haydi hiç saate bakmadık, saatle ilişiğimiz kestik diyelim, içimdeki bu tempodan nasıl kurtulmalı?" (Taner 1988 b: 13)

Haldun Taner, olayı tersten göstererek sonucu daha etkili kılmak ister. Çoğunluğun yaşam karşısında duyarlı olması gerekirken, bunun farkına tek kişinin varmış olması anlamlıdır. Yaşamı bir tempo olarak algılayan hikâye kişisi, eğer yaşam tempoluysa son derece rahatlamış, eğer temposuzsa son derece huzursuz olmuştur. Bununla yaşamın düzeni ve düzensizliği arasında bir bağ kurulmuştur. Örneğin musluktan

şıpırdayan su, takanın pat patı, bir ihtiyarın adımları, dört nala giden bir atın sesi, Batı müziği tempolu ve düzenlidir. Oysa hızlı akan bir nehir, vapurun iskeleye yaklaşması sonucu bozulan dalgalar, hatta kimi insanlar, örneğin hikâye kişisinin nişanlısı, bu tempoya uymadığı için son derece rahatsız edicidir. Yazar, abartılı örneklerle insan yaşamında düzenin önemini vurgulamaktadır.

Haldun Taner, saati de insana benzetir. Ve insanları şu şekilde anlatır:

> "Nefesimi en tıkayan bir şey de durmuş saatler. Topkapı Müzesi'ne her gidişimde saatler bölümüne uğramadan edemem. Ama her seferinde de boğulur gibi olup hemen kendimi dışarı atarım. Ne kadar değerli, ne kadar hünerli olursa olsun, durmuş saat, sönmüş fenere benziyor. Ne var ki durmuş saatlerin bir meziyeti, hiç değilse günde iki defa doğru saati göstermesidir. Ayarsız saat bunu bile beceremez. Saatin kalitesi, kurgu mekanizmasında, yani zembereğindedir. Zemberek saatin değil, hayatın da özü, temeli. Bir bakıma hepimiz kurulu birer saat değil miyiz? Yaşama bir kurulma ve çözülme, bir dolma ve boşalmadan başka ne? Yaşlılıkta ölen, kurgusu biten; gençlikte ölen, zembereği bozulan... Eğitim, kültür bile az çok bir kurgu mekanizmasına benzetilemez mi? Kurarlar bizi, kurulduğumuz gibi konuşur, hareket ederiz. Kimi hâlâ alaturka saat ayarı üzerine işler. Kimi Greenwich ayarıdır, kimi San Fransisco... Bazımız ileri gider, kimimiz geri kalırız. Memleket saat, yahut, standart ayarından ileri gidecek olursak, kanun denilen muvakkibaşı tutar bizi geri alır. Daha kafası kızarsa, büsbütün durduruverir. Geri kalacak olursak... ileri alır diyecektim ama, geri kalana pek aldırmaz. Yurdumuz, Yenicami duvarındaki ezanî saat ayarı ile işleyen nice alaturka saatlerle dolu." (Taner 1988 b: 14-15)

Önce saatleri toplum kuralları ile anlatmaya başlayan yazar, insanların bireysel, kültürel, sosyal yaşamlarını saatlerle verir. Saatteki kurgu mekanizmasını sosyal baskı ile açıklar. İnsanlar, başkaları onu nasıl yönlendirirse o şekilde yaşarlar. Greenwinch ve San Fransisco saat ayarları Batı kültürünün etkilerini simgelerken, alaturka saat ayarları Doğu kültürünü düşündürmektedir. Toplumumuzda her iki kültürü de almış insanlar vardır. Bundan sonra yazar toplumdan bireye, genel anlatımdan özel anlatıma geçer.

Her saat cismen bir insanı sembolize eder. Örneğin, misafir odasındaki fanus içindeki konsol saati, büyükanneye benzetilir; tertipli, pırıl pırıl ve hanım hanım. Odadaki büyük duvar saati büyükbabaya benzer. Politikacılar, Topkapı Müzesi'nde istenince Acemaşiran istenince niha-

vent makamında çalınan saatler gibidir. Müzisyenler metronoma, tahsildarlar sayaç mekanizmasına dairedeki şef de sinsi sinsi işleyen elektrikli saate benzetilir.

Haldun Taner saat ve zaman sembolü ile yaşamı her kesimiyle verdikten sonra, hikâye kişisinin bu saplantısının sonuçlarını anlatır:

> "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 1988 b: 21)

Hikâye kişisi için zaman saplantısı, yaşam anlamına geldiği için içindeki tempoyu bir gün kaybetmekten, (yani ölümden) korkar: Onun amacı, ölümü aşmak ve temponun huzuru ile sonsuzu yakalamaktır. İnsanın ölümsüzlüğü yakalama isteği, yüzyıllardır edebiyatın temel sorunlarından biridir. Çağdaş edebiyatta Kundera, ölümsüzlüğe cinsellikle ulaşmak isterken, Taner tempo ve zaman kavramları aracılığıyla ölümsüz olmak ister. Ancak hikâyenin sonunda hikâye kişisi de ölümlü olduğunun bilincine varır:

> "İznimin son günü idi. Saat gece 12'ye geliyor. Koltukta başım yana dönmüş, uyuyakalmışım. Böyle her uyuklayıp uyanışta aklıma ilk gelen saat olur. Bu defa inanılmayacak bir şey oldu: Silkinince saat aklıma gelmedi. Olacak iş mi bu? Saatlere baktım. Hepsi 12'ye 1 var. Ama tiktakları duyulmuyordu. Önce durmuşlar sandım. Hayır, işliyorlardı. (...) Ama sesleri çıkmıyordu. Gözümü kapayıp içimi dinledim. İşin kötüsü, içimdeki pandülün temposu da yok olmuştu. Çıldıracak, tıkanacak gibi oldum.
>
> Bu durumda normal bir insan ya kulaklarının sağır olduğuna yahut da sapıttığına hükmederdi. Bense o an öldüğümü anladım.
>
> Doktor, 'ölmedin' diyor, 'ölsen bunları yazabilir misin?' " (Taner 1988 b: 22)

Görüldüğü gibi hikâyede zaman, yaşamı sorgulamak için bir bahanedir. Yaşamı, zaman perspektifinden gören yazar, hikâyede psikolojik, sosyolojik veya kültürel zamandan ve saatten değil doğrudan akrep ve yelkovana bağlı zamandan bahseder. Akrep ve yelkovanın hep aynı yere gelmesi, beraberinde bir yeknesaklığı da getirir. Yaşam da saatin tiktakları gibi yeknesak bir biçimde akmaktadır. Hikâyede, hikâye kişisi dışında hiç kimse bunun farkında değildir.

Hikâyenin sonunda, insanın hep aynı yere, başlangıç noktasına gelmesi anlatılır. Hikâye kişisi, içindeki tempoyu hissedemez. Yazar bu-

nunla hayat ile ölüm arasındaki çizginin ne kadar ince olduğunu göstermektedir. Haldun Taner hikâyede böyle güzel bir anlatımla modern çağın en büyük baskı öğesi olan "zaman"ı, onun sağladığı düzeni ve bu düzenin insanı tutsak edişini hicveder. Hikâyede zamanı kullanma yöntemlerinden (zamanı hızlandırma, zamanı yavaşlatma ve zamanda ritm değişikliğinden) yararlanan yazar, böylece yeknesak bir şekilde akan yaşama bir tempo kazandırmak isterse de sonunda hikâye kişisinin yenilgisiyle o da yenilir.

Haldun Taner, "Onikiye Bir Var" adlı hikâyede zaman kavramı ile yaşamı, saat kavramı ile insanı anlatmıştı. **"Karşılıklı"** adlı hikâyede, yazarın zamanı temel bir sorun olarak işlemesinin nedeni; sevgiyi, insandan insana, doğaya ve cansızlara geçen ve mantık sınırlarıyla açıklanamayan iletişimin varlığını anlatma gereksinimidir. Bunun için yazar iki çıkış noktasından hareket eder: Shakespeare'in bir sözü ve saat.

> "Yerle gök arasında nice şeyler var ki Horatio,
> Senin okulda bellediklerinin düşüne bile girmez. (...)
> Düşün tarihinden soylu tanıklar getirerek şunu ispat etmek istiyorum ki, bilmediklerimizin, mantığımızla açıklayamadıklarımızın yanında bildiklerimiz, daha doğrusu bildiğimizi sandıklarımız oldukça zavallı kalıyor." (Taner 1986 c: 77-78)

Haldun Taner, 20. yüzyılda teknoloji ve bilim insanın bilgi alanının aslında ne kadar sınırlı olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır. İnsanoğlu, gelişen ve büyüyen dünyada sadece somut gerçekleri ortaya çıkarabilmiş, soyut gerçeklerin önündeki sır perdesini aralayamamıştır. "Yaşam gerçek yaşam mıdır? Ölüm ve insan, ne kadar gerçektir? Sevgi nasıl tanımlanabilir?" gibi sorulardan yola çıkan yazar, bunları insan zihninin daha rahat algılayabilmesi için, somut bir obje olan saati seçer ve bunu hikâyesinde anlatır.

"Karşılıklı" adlı hikâyede anlatılan olay, yazarın yaşamıyla paralellikler göstermektedir. Örneğin hikâye kişisi, yazar gibi, III. Dünya Yazarlar Kongresi için Rusya'ya gider; orada kendisine verilen telif ücreti ile bir saat[8] alır. Bu saati zamanla daha fazla seven hikâye kişisi,onunla bir insanla olduğu gibi etkileşim içine girer.

---

8 Yazar Rusya'ya gittiğinde kendisine bir saat alır. Hikâyede sözü geçen saat, Demet Taner tarafından gelecekte kurulması düşünülen Haldun Taner müzesi için saklanmaktadır.

"Gün geçtikçe birbirimize daha alıştık. Saat benim bir parçam olmuştu. Onu koluma taktığımdan beri kişiliğim değişmişti. Zili beni dakik, muntazam, kararlı ve prensiplerine bağlı bir insan yapmıştı. Zaman savurganlığımdan da bu sayede uzaklaşıyordum. Hatta inanır mısınız, damdan düşer gibi hesaplamasız eski davranışlarım yavaş yavaş kaybolmuş, yerini her hareketime sinen bir zamanlama kaygısı almıştı. Dahası var. Onun sağlamlığı ve su geçirmezliği yaradılıştan ürkekliğime âdeta doping yapmıştı. Artık daha bir kendimden emin ve gözü pek insan kesilmiştim... Hasılı iyice benzeşmiştik, övür olmuştuk." (Taner 1986 c: 84)

Hikâyede adı geçen saati diğerlerinden ayıran, onun zamanı gösterme işlevinden çok insan üzerindeki etkisidir. Saatin her bir parçası insan üzerinde farklı bir şekilde etki yapar. Şöyle ki, saatin zili, insanın yaşamını düzenlemekte, sağlamlığı ve su geçirmezliği insan kişiliğine destek olmakta ve onu daha güvenli yapmaktadır. İnsan ile saat arasındaki bu ilişki, hikâyede fetişizme varan bir sevgi ve bağlılıkla anlatılmıştır. Hikâye kişisi, yaşam düzenini, ruh durumunu, kişiliğindeki gücün üstünlüğünü tamamen bu saate bağlar:

"Ben, insandan insana, insandan bitkilere ve objelere geçen elektromanyetik bir akışımın varlığına inananlardanım. Okşanan bitkiler neden daha çabuk gelişiyor? Abrahams adlı bir atletizm antrenörümüz vardı. 'Gece yatarken iç çamaşırlarınızı çıkarın' derdi. 'Gün boyu sizden onlara yorgun ışınımlar sinmiştir, gece boyu bunları geri verirler; iyi dinlenemezsiniz.'

Kaldı ki, saatler çamaşırlara da benzemez. Saatlere büsbütün cansız denebilir mi? Onların esoterik bir varlıkları vardır neredeyse." (Taner 1986 c: 98)

Yazar, bu etkileşimin hissedilebilmesi için insanın, karşısındaki objeye inanması gerektiğini söyler. Çünkü hikâye kişisi, ne zaman saate olan inancını kaybetmiştir, o zaman saatin düzeni bozulmuştur. Hikâye kişisi, saatinin bozulmasını bilimsel bir gerekçe ile açıklayan saatçi ustası Vortik'e güvenemez. Eğer gerçek, saatçi Vortik'in söylediği gibiyse saatin suya girdiği ilk zamanlarda bozulmuş olması gerekir. Ama saat günlerce su altında kalmasına rağmen ona bir şey olmamıştır. İşte yazar, bilimin yetersizliğini bu noktada daha fazla hisseder. Bu olayı ne matematik, ne fizik, ne de psikoloji açıklayabilir. Sonunda hikâye kişisi, mantıklı bir açıklama getirmekten vazgeçer:

"Bilmem anlatabildim mi? Anlatamadımsa da boş verin. İster ışınımla geçsin, ister geçmesin insanların ve saatlerin moralini korumak gerek. Her şey karşılıklı. Neye ya da kime ne verirseniz onu alıyorsunuz.

Hatta pergeli biraz daha açarsak, şöyle düşünmek bile mümkün:

Başkalarından bize gelen sevgiyi çoğu zaman bizden onlara akan sevginin geri yansıması oluşturmuyor mu dersiniz?" (Taner 1986 c: 100)

Bu şekilde sonlanan hikâyede, yazar, insanların varlıklarla zaman içinde nasıl özdeşleştiklerini, ayrıntılarla işlemiştir. Haldun Taner "Onikiye Bir Var" adlı hikâyede de bu etkileşimi bir saplantı halinde vermiş, "tempo" kavramı ile anlatmış ve onu duyamadığı zaman insanın öldüğünü söylemiştir.

Saate duyulan ilgi 20. yüzyıl dünya edebiyatında yaygın bir şekilde kullanıldığı gibi, başta resim olmak üzere diğer sanatları da etkilemiştir. Örneğin Salvador Dali'nin sürrealist manzaralarına eklediği deforme saatler, Marc Chagall'ın tuvale işlenen fantazilerindeki büyükbaba saatleri, sanat meraklılarının belleğinde yer etmiştir.

Müziği de zaman kavramından bağımsız düşünmek mümkün olamaz. Çünkü müzisyen, bestesini nota kâğıtlarına aktarırken bir boyutuyla zaman akışını, diğer boyutuyla müziğe ait diğer serüvenleri bir düzen içinde verir. Bu durumda yazarın hikâyelerinde zaman kavramını verirken Itrî'den, Dede Efendi'den, onların Acemaşiran ve Nihavend makamlarındaki şarkılarından bahsetmesi; Beethoven'in 8. Senfonisini anması, ünlü orkestra şefleri Toscannini'den, Karayan'dan ve Furtwangler'den söz açması anlamlıdır.

Diğer yandan geleneksel değerlerimizi ve yakın geçmişimizi anlatmak isteyen yazar, bunun için de saati bir araç olarak kullanır. Pek çok hikâyede gördüğümüz (örneğin, "Harikliya", "İstediği Şarkıyı Dinleyebilmek", "Karşılıklı") Ermeni, Rum ya da Yahudi saatçiler, eski İstanbul atmosferini tamamlayıcı bir görev yüklenirler. Saat ustası Vortik, henüz el emeğiyle iş yapan, etrafıyla diyalog halindeki insandır.

Taner'in hikâyelerinde, tarihî zaman ve hikâyelerin yazıldığı dönem bir alt doku oluşturur. Yazar hikâyelerinde devrini ve saate bağlı zamanı direkt olarak vermez. Ya hikâye kişileri yoluyla (örneğin saatçi Vortik, emekli insanlar ve yaşlılar) ya da dönemin önemli toplumsal olaylarını (örneğin seçimler) tanık göstererek yapar. Çünkü her şeyin bir zamanı vardır:

"Her şeyin zamanı ve semanın altında olan her işin bir vakti var. Doğ-

manın vakti ve ölmenin vakti, dikmenin vakti ve dikilmiş olanı sökmenin vakti var. Öldürmenin vakti ve şifa vermenin vakti, yıkmanın vakti ve bina etmenin vakti var. Ağlamanın vakti ...ve gülmenin vakti, raks etmenin vakti ve ..." (Taner 1986c: 30)

Yaşamı, zamanla algılayıp düşünen yazarın, hikâyelerinde daha çok sabahın erken saatlerini anlatması, onun yaşama karşı olumlu yaklaşımını da ifade eder. Örneğin "Yağlı Kapı", "Yalıda Sabah", "8'den 9'a Kadar", "Eller", "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâyelerde, zaman dilimi olarak hep sabah seçilmiştir.

Gece, toplumsal hicvin en fazla görüldüğü hikâyelerde seçilen zaman dilimidir; "Necmiye'nin Hatırı", "Ayışığında Çalışkur", "İstediği Şarkıyı Dinleyebilmek" adlı hikâyelerde olduğu gibi.

1.2.5. İnsanlarda Seçme Yetisi ve Seçicilik

1.2.5.1. Demokrasi Anlayışı, Parti ve Seçim

Yakın tarihimize kısacâ göz atacak olursak, kısa zaman aralıklarıyla birçok devlet rejiminin yaşandığı görülür. Yaklaşık yüz yıllık geçmişimizde monarşiden-demokrasiye doğru uzanan bir gelişim çizgisi yaşanır. Özellikle Cumhuriyet'in birinci nesli, saltanatı, Meşrutiyet rejimini, Kurtuluş Savaşı'nı, demokrasiye atılan ilk adımı, Cumhuriyet'in ilanını yaşamıştır. Atatürk'ün ölümüne kadar tek partili bir rejim varken, onun ölümünden sonra çok partili demokrasiye geçiş çalışmaları hızlanmıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra dünyada ve buna paralel olarak yurdumuzda hızlı bir değişim meydana gelmiştir.

İşte Haldun Taner'in toplumumuzda yaşanan böyle derin bir değişimi ele almaması imkânsızdır. Yazar üç hikâyesinde, tek partiden çok partiye geçişte yaşanan sıkıntıları ve demokrasi anlayışımızı anlatmaktadır.

Aynı adlı kitaba da isim veren **"Yaşasın Demokrasi"** başlıklı hikâyede, parti seçimlerinin parodisi yapılmaktadır. Hikâye, yazarın yaşadığı dönemle yakından ilgilidir. Bu hikâyenin, şimdiye kadar okuduğumuz yazarların eserleri içinde seçim gibi güncel bir olayı, doğru saptamalarda bulunarak ilk kez konu etmesi, hikâyenin değerini arttırmaktadır. Yazar, milletin kaderini etkileyecek bir unsura değinirken, ülke-

mizde seçimlerin ne kadar bilinçsizce yapıldığı üzerinde durur. Seçim, seçmen, demokrasi, milletvekili, yönetim gibi kavramlara yabancı olan bir milletin önüne, bir anda bunları çıkarttığınız zaman, insanlar ne yapacaklarını bilemezler. O güne kadar sadece yönetilen sınıf olan halkın konumu, bir anda değişir. Vatandaş olmaktan birey olmaya doğru bir süreç yaşanır. Çünkü Cumhuriyet toplumu vatandaş yetiştirmiştir. Oysa artık düzen, birey olmak gerektiğini vurgulamaktadır. Hikâyede bunların sancıları ve acı sonuçları üzerinde durulmaktadır.

Demokrat Parti ve Halk Partisi, seçim öncesi, bir kasabaya gelerek, hem partilerinin programını açıklamak hem de oyları kendi lehine çekebilmek amacıyla bir düzen oluştururlar. Hikâyede ilk olarak Demokrat Parti'nin temsilcilerini görürüz. Toplumsal bir şuurun birleştiği kasaba kahvesinde insanlara seslenen ve oy isteyen bu parti ile halk, çok da ilgilenmez. Bu arada Halk Partisi'nin temsilcileri de propaganda yapmak için kasabaya gelirler. Onlar daha farklı bir seçim taktiği bulmuşlardır. Âşık Mehmet adında bir saz şairine, partilerinin özelliklerini ezberletirler. Ve seçim mahalline geldikleri zaman büyük büyük laflar etmek yerine, bu kişiye saz çaldırmayı tercih ederler:

"Atatürk güneşimiz
İnönü'dür şefimiz
Dünyada yok eşimiz
Biz Cumhuriyetçiyiz. (...)" (Taner 1988 a: 51)

diye sözlerine başlayan Âşık Mehmet, türküsünün her dörtlüğünde Halk Partisi'nin bir özelliğini verir ve sonuçta herkesi bu partiye oy vermeye davet ederek sözlerini tamamlar.

Köy ve kasabada yaşayan insanımız, henüz televizyonun olmadığı, radyonun da sadece kahvelerde olduğu bir dönemde, çok sesli olmanın bilincinden uzaktır. Âşık dinleme geleneğine bağlanmış halk, büyük büyük laflar eden biri yerine âşığı ve sazını dinlemeyi tercih eder, onun söylediklerine inanır. Seçim, bir taktik işidir. Ve sonuçta kazanmak için her parti kıyasıya mücadele eder. Demokrat Parti, halkı iyi tanıyan Halk Partisi'nin seçmenler üzerinde etkili olan bu seçim taktiğini hemen benimser. Âşık Mehmet ile daha fazla paraya anlaşan Demokratlar beş köyde ezici bir başarı kazanırlar.

Haldun Taner, hikâyede sadece bir sergilemede bulunur. Devleti kurması için başa geçecek insanları seçen halkın; ne rejimden, ne dev-

letten, ne partiden, ne parti programından, ne de oy almak için çevrilen dalaverelerden haberi vardır. O, sadece, güzel sözlere kanan ve işin ciddiyetinden uzak, maşa olarak kullanılan bir topluluk olarak ele alınır. Taner, seçmenin seçeceği adamdan şüphelidir. Bilinçsizlik ve cahillik, halktan başlayarak seçmenin seçeceği en üst rütbeye kadar uzanır.

Ülkemizde yapılan ilk seçimler sonunda, kimi fırsatçı tipler türeyecek ve bunlar devlete hizmet etmek yerine ceplerini doldurmanın yollarını arayacaklardır. Hikâyede, bunun örneğini, Âşık Mehmet oluşturur. Halk onun, türküsünde bahsettiği partiye gönülden bağlandığını düşünür; bunu para karşılığı yaptığını bilmediği için de onun her söylediğine gözü kapalı inanır.

Haldun Taner, seçimleri anlattığı bu hikâyesinde seçime üçlü bir bakış açısıyla yaklaşır:

1. Seçen insan (cahil),
2. Seçtiren insan (demokrasi bilincinden yoksun),
3. Çıkarcı ve fırsatçı tipler.

Bizde demokrasi hareketleri ve seçim, ne yazık ki, hiç de amaca uygun olmayan yukarıdaki üçlü arasında oluşmuştur. Cahil, bilinçsiz ve fırsatçı tiplerden oluşan topluluğu yazar hicveder. Ayrıca Taner, Demokrat Parti'nin, eşrafı ve Anadolu tüccarını kollamasını eleştirir. Gerçekte parti, "halkın savaş yıllarından bunaldığı, 'hükûmet zulmünün' son kerteye vardığı, ekonomik darlıkla sosyal ve siyasal baskının kol gezdiği bir dönemde doğmuştur." (Naci 1990: 218) II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada yaşanan bunalımın etkilerinin bizde de görülmesi kaçınılmazdır. Ama bunalımdan kurtulmak için böyle cahilâne adımlar atılmasının yanlış olduğunu düşünen yazar, demokrasinin tüm nitelikleriyle varolmasını ister.

Yazar, **"İki Komşu"** adlı hikâyede, "Demokratikleşme süreci, büyük şehirlerde nasıldır?" sorusunun cevabını irdelemeye çalışır. Bunu "Yaşasın Demokrasi" adlı hikâyede olduğu gibi açık bir anlatımla değil, komşuluk kavramının ardındaki bir gerçekle verir.Öyleki değişik düşünce ve fizik yapılarına sahip iki insan olan Saraylı Hanım ve İfakat Hanım'ın birbirleri ile olan ilişkileri, sürtüşmeleri, fikir ayrılıkları zamanla insan boyutundan ve insan ilişkilerinden uzaklaşarak ayrı iki partiye ve o partilerin gerçeklerine dönüşür. Bu noktadan hareketle seçimler, kasabada ve şehirde insan ilişkilerinin her düzeyine yansımakta ve hızla güncel hayatın içinde yer almaktadır, tezi hikâyede verilmektedir.

Aynı semtte oturan ve birbirlerine komşu olan İfakat Hanım ve

Şaraylı Hanım, hikâyenin ana kahramanlarıdır. Bu iki kadının dış görünüşleri, dünyaya bakış açıları, yaşama tarzları, geçmişteki yaşantıları, yetiştikleri çevre... tamamen farklıdır. Hikâyede aksiyon, iki uçta yer alan kadınların çatışmalarıyla sağlanır.

İfakat Hanım, görünüş olarak kısa boylu, topluca, namazında niyazında, alçakgönüllü, aza kanaat eden, halktan bir insandır. Demokrat Parti'ye olan tutkusu dillere destandır.

Saraylı Hanım ise, saray terbiyesi almış, uzun boylu, hâlâ güzelliğe ve bakıma önem veren, temiz giyimli, gözleri sürmeli, sarayda yetiştiği ve o terbiyeyi aldığı için cehalete ve görmemişliğe dayanamayan birisidir. Ev sahibi olamadığı için, İfakat Hanım'ı çekemez. Cumhuriyet rejimi geldiğinde dünyaya bakışı açısı gereği Halk Partisi'ne destek vermiştir.

Haldun Taner, hikâyenin başlangıcında, iki komşuyu ve onların birbirleriyle olan ilişkilerini anlatıyor gibi görünürken, ustaca bir anlatımla hikâyeyi başka bir yöne çeker; İfakat Hanım birden Demokrat Parti, Saraylı Hanım da Halk Partisi konumuna geçer. İki kahraman arasındaki anlaşmazlıkların sebebi kişisel ve çok basittir ve bir hindi meselesi yüzünden başlayan tartışma büyür. Bu olaydan sonra kişiler kendi dünya görüşleri doğrultusunda savaş vermeye başlarlar. İfakat Hanım sırf Saraylı Hanım'ın damadı Halk Partisi'nden milletvekili olduğu için Demokrat Parti'nin destekçisi olur ve seçimlerde yenilme ihtimalini bile düşünemez.

İfakat Hanım'ın tüm çırpınışları karşısında Saraylı Hanım sessiz ve sakindir. Hikâyenin sonunda Demokrat Parti seçimi kazanınca onu bir daha hikâyede göremeyiz. Ama İfakat Hanım'ın sevinci, hikâyenin tezi ile yakından ilgilidir:

> "Mamafih İfakat Hanım tok gözlü kadındır. Bu hizmetinin mükâfatını ödetmek aklına dahi gelmiyor. Hükümetten ne mebusluk, ne de vekillik istediği var. Strasbourg konseyi delegeliğinde, devlet müteahhitliğinde, şehir meclis azalığında da gözü yok. Onun istediği iki satırlık bir kâğıt. Üstünde Demokrat Parti başlığı olacak, içinde de hizmetlerini öven iki satırlık bir yazı. Postacı bunu mahallenin önünde getirip ona vermeli, o da Saraylı'nın evine bakarak şöyle bir övüne övüne gerinmeli. İşte bu kadar...
>
> Demokrat Parti ricali umarım ki, bu himmeti esirgemezler. Biliyorum; onlar şimdilik İfakat Hanım'ın duasına muhtaç değildirler. Fakat bilinmez. Gün olur..." (Taner 1988 a: 119)

Haldun Taner'in 1951 yılında yazdığı hikâyedeki saptamaların ne kadar doğru olduğunu zaman bize göstermiştir. Yazara göre, demokratikleşme döneminde partiler arasındaki çekişmeler, hikâyedeki iki komşu arasındaki çekişmeler kadar basit ve yüzeyde olmuştur. İnsanlar, kişisel çıkarlarını düşünmeksizin, bilinçle, özveriyle çalışmamışlardır. Başa geçme, iktidar olma hırsı onlarda görev bilincinden önce gelmiştir. Yazar hikâyede bunu bir benzetmeyle, İfakat Hanım'ın hırçın kişiliğiyle başarıyla yansıtmıştır.

Demokratikleşme sürecindeki köksüzlük, yazar tarafından çok erken tespit edilmiştir. Partilerin kişilerin karakterleri üzerine etkileri doğru bir saptamayla verilmiş, böylece Türkiye'nin daha sonraki yapısının da bir prototipi oluşturulmuştur.

Haldun Taner'in **"Bir Çuval İncir"** adlı hikâyesi, "Tuş" adlı hikâye kitabının birinci basımında yer almasına rağmen yazar diğer basımlara bu hikâyeyi koymaz. Hikâyede, demokrasi yaşamımızdaki yöneten sınıf bir örnekle anlatılmaktadır. Yazar bu basit konuyu yöneten ve yönetilen sınıftan birer temsilci seçerek geliştirmektedir.

İğridere tahrirat kâtipliğinden emekli olan Şerafettin Bey, aldığı emekli maaşı yetmediği için bir iş bularak çalışmak ister. Bu konuda kendisine yardımcı olması için Ankara'da milletvekili olan uzak bir akrabasının yanına, ondan yardım istemeye gider. Milletvekili Mükerrem Bey ilk karşılaşmalarında yalnız olduğu için Şerafettin Bey'e çok sıcak davranır. Ancak ikinci karşılaşma milletvekilleriyle dolu olan bir odada olur. Burada milletvekili doğal olmayan sahte davranışlarda bulunur. Çıkarına ters gelecek dostluk, akrabalık gibi bağları bir anda kopartır. Mükerrem Bey, yöneten sınıfın bir temsilcisi durumundadır. Evinde halktan insanlara (Şerafettin Bey) sıcak davranan ama bunu sadece politikasının bir yönü olarak gören kişidir. Meclis'te ise kişisel çıkarlarını korumak için gerektiğinde insan harcamaktan çekinmeyen ve her kalıba giren politikacıdır; ki yazar bu kompozisyonda başarılıdır. Oysa Şerafettin Bey, doğru bir insandır. Çıkarları uğruna kişiliğinden ödün vermez. Bu tavrı ile o, muhtaç olduğu halde bir iş sahibi olamazken, milletvekili kaypaklığı ile iktidarda kalmaya devam eder. Böylece düzene uymayanlar doğru yolda bile bulunsalar harcanacaklardır.

Yazar hikâyede, yöneten sınıfa karşı olumsuz bir tavır içindedir. Bu insanların çıkar birliği yapmalarına, adam kayırmalarına, devletin işleriyle uğraşmak yerine kendi çıkarlarına hizmet etmelerine karşı çıkar. Yöneten sınıfın hepsi aynı durumdadır. Oysa bunun karşı kutbunda yer

alan halk, derin bir gaflet uykusu içindedir; tıpkı Şerafettin Bey'de olduğu gibi, meclis içinde oynanan oyunların, çıkar hesaplarının farkında değildir. Hikâyede Şerafettin Bey'in bunu ısrarla farkedememesi, aksiyonu ve dramatik gerilimi sağlamada kullanılmıştır.

Haldun Taner bu üç hikâyesinde demokrasi anlayışımızı farklı farklı açılardan irdelemiştir. "Yaşasın Demokrasi"de parti, "İki Komşu" adlı hikâyede seçmen ve "Bir Çuval İncir" adlı hikâyede seçilen kesim esas alınarak bir sergilemeye gidilmiştir. Yazarın her üç kesime de yaklaşımı eleştireldir ve saptamaları da son derece doğrudur. O günün sosyal yaşamını konu almakla birlikte hikâyelerin hâlâ estetik değer taşımasının nedeni, yazarın olaya yaklaşımındaki ve sezgisindeki güçte gizlidir.

Yazar, halkımızın kendisini yönetecek insanları seçmede başarısız olduğunu düşünür. Bunun nedeni, henüz rejimi ve çok partili bir düzeni tanımaması, bu konuda cahil olmasıdır. "Yaşasın Demokrasi"de halk, bir yığın halinde oradan oraya sürüklenen ve çabuk etki altında kalabilen bir kesim olarak verilir. Seçim sonrasında da durumun değişmediği "Bir Çuval İncir" adlı hikâyeden anlaşılır. Halk derin bir gaflet uykusu içindedir ve devlet mekanizmasının nasıl işlediği hakkında en ufak bir fikri yoktur.

Demokratikleşme süreci günlük yaşam içinde yerini alır. Ancak bu, parti seçmek, tüzükleri öğrenmekten çok kişisel bir seçim şeklindedir. Kişisel seçimlerde de içinde bulunulan ortam ve yetişme tarzı önemlidir. İfakat Hanım'ın ve Saraylı Hanım'ın farklı partileri seçmeleri, dünya görüşleri ile de yakından ilgilidir.

Yazar, bu üç hikâyesiyle gerçek demokrasi anlayışını sorgulayarak, okuru rahatsız etmeyi amaçlar.

1.2.5.2. İnsanın Siyaset Sahnesi Dışındaki Seçimi

Haldun Taner, insanın siyaset sahnesi dışında da seçme ve seçilme konusunu çeşitli hikâyelerinde anlatır. Bu başlık altında topladığımız dört hikâye, birbirinden bağımsız seçimlerden bahseder. Öyleyse onları bir başlık altında toplamamızın nedeni, hikâyelerin, görünüşte farklı insanları, farklı atmosferleri ve farklı yaklaşımları gösterse de özde 'seçme' temasını vermesidir. Bunun için hikâyeler birbirinden bağımsız ve tek tek tahlil edilecektir.

Haldun Taner, **"Yağlı Kapı"** adlı hikâyede, tema olarak yaşamın

bir seçme işi olduğu fikrini verir. Bu temayı vermek için yazar, (kendisine araç olarak) Rıza adlı hikâye kişisini seçer; onun yaşamından kısa kısa kesitleri okurun algısına sunar. Bu sergileme için hikâyede iki farklı bölüm ve iki farklı sosyal sınıf kullanılır.

Birinci bölümde, taş kıran işçi Rıza tanıtılır. İşi, ekonomik durumu, arkadaşlarıyla olan diyaloğu ve iç dünyasıyla anlatılan hikâye kişisi, bir tesadüf sonucu, bulunduğu sosyal durumdan bir anda bir başka sosyal sınıfa atlar, Taner'in deyimiyle, hiç donanımı yokken yarı donanımlılar arasına katılır. Rıza ikinci bölümde bu kez, yeni konumundaki durumuyla okuyucuya sunulur. Hiçbir şeyi yokken, üstelik bedenen de yıpranırken kendi ortamında mutlu olan hikâye kişisi, kendi ortamından soyutlanıp, ne kadar iyi şartlar içinde olursa olsun başka bir ortama geldiğinde iç dünyasında huzuru bir türlü yakalayamaz. Rıza'nın bunu anlaması için bir izin gününü geçirmesi gerekmektedir. Şık elbiseler, cebinde bir dolu parayla arkadaşlarının yanına giden Rıza, bunun kendi seçimi olmadığını anlar; mutsuzluğunun kaynağının kendisine sunulanlar olduğunu görür, eski ortamına geri döner. Eğer Rıza, Sümbüllü Köşkün Hanımı ile karşılaşmasaydı, belki de yaşamı hiç değişmeyecekti.

Haldun Taner'in hikâye kahramanı olarak Rıza'yı seçmesi, hikâyeye değişik bir bakış açısı kazandırır. Çünkü Rıza yerine toplumun farklı bir sosyal sınıfından birisi seçilmiş olsaydı, anlatılan durum ve Rıza'nın yaşadığı sorun, hiç de çekici olmazdı.

> "Gurbet acısı kurşun gibi içine çökmüştü şimdi... Kibar kişilerde zuhur ettiği zaman nörosteni veya sürmenaj diye isimlendirilen bu daimi bezginlik hissi artık oğlanın yakasını hiç bırakmaz olmuştu." (Taner 1988 a: 25)

Haldun Taner, yaşamı bir oyuna benzetir. Bu oyun içindeki insanlar farklı sosyal sınıflarda, farklı biçimlerde birbirleriyle diyalog kurarlar, mutlulukları veya mutsuzlukları, kendileri için en doğru ortamı bulmaları ile oluşur. Yoksa şartlar ne kadar uygun olursa olsun insan huzurlu olamaz.

Yazar, **"İstediği Şarkıyı Dinleyebilmek"** adlı hikâyede, insanların yaşam içinde seçme özgürlüğüne sahip olmalarının bir mutluluk kaynağı oluşturduğunu tema olarak işlemektedir.

Haldun Taner, hikâyede, insanların seçme hakkına sahip olmalarını bir sembolle verir ve insanları bir genelleme yaparak ikiye ayırır: Radyosu olanlar ve radyosu olmayanlar. Hikâyenin altına tarih düşül-

memekle birlikte eser "Tuş" adlı kitapta yer aldığına göre, yazım yılının 1951'den önce olduğu tahmin edilebilir. O yıllar, dünyada ve ülkemizde radyonun en popüler olduğu dönemdir. Şimdi televizyon ne ise 1940'larda 1950'lerde de radyodur. Radyonun dış dünya ile olan bağı da göz önüne alınacak olursa, yazarın 'seçme yetisi'ni bu sembol ile vermesi anlamlıdır.

Anlatıcı-kahraman, bir sembol olan radyo ile yaşamı ve dünyayı vermektedir. Radyoya sahip olan insanlar, istediklerini hemen elde edebilirler ve yaşamlarını bir kısıtlama olmadan gönüllerince düzenleme imkânına sahiptirler. Oysa radyosu olmayanlar, yaşamlarında ne kadar özgür olurlarsa olsunlar, bir noktada başkalarına bağlı bulunmak zorundadırlar. Onlara göre yaşam, bir girdaptır; çok zaman oradan oraya sürüklenilir.

> "Şu anda dünyanın her köşesinde binlerce, yüzlerce, milyonlarca insan radyolarının başına oturmuş istedikleri şarkıyı dinliyorlardı. Bir benden başka, bir benden...
>
> 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 dilediğini mi dinleyecektim? Benim de arzularım, ümitlerim, başkasının keyfine ve emrine bağlı olmadan dinlemek istediğim şarkılarım olmayacak mı idi?" (Taner 1988 a: 173)

Hikâye kişisine göre radyo, sıkıştırılmış bir dünya demektir. Her bir radyo programı da insan yaşamının bir yönünü aydınlatmaktadır. İşte bu noktada gerçek özgürlük, istediği yaşam dilimini seçmek ise, insan radyo programlarından dilediğini dinlemekle bu özgürlüğü yaşayabilir:

> "Ben size bir şey söyleyeyim mi; hürriyetmiş, demokrasiymiş, insan hakları imiş, hepsi fasa fiso bunların. İnan olsun böyle. Şu baygın baygın hanımeli kokan İstanbul gecesi ve her evden yıldızlı semaya yükselen şu çeşitli radyo sesleri yok mu, işte hürriyet de bu, demokrasi de, insan hakları da. 'Hürriyetin bir tarifini yap' deseler bana 'Hür adam, radyosunda istediği şarkıyı dinleyebilen adamdır' derim." (Taner 1988 a: 171)

İstediği programı seçebilen insan, istediği dünyada, istediği zamanda ve istediği mekânda yer alabilir. Haldun Taner burada seçme kavramını iki anlamda işler. Bunlardan ilki insanların seçiminin, bulundukları

sosyal sınıfa ve ekonomik duruma bağlı olduğu düşüncesidir. Anlatıcı istediği halde, şartlar elvermediği için, radyo dinleyememektedir. Bir de seçme yeteneği zorla ellerinden alınan insanlardan oluşan bir dünya vardır. İnsanların şartları ne kadar müsait olursa olsun yine de başkalarına bağımlı olabilirler. Örneğin Almanya'da Hitler, yabancı radyo yayınlarının ülkesinde izlenmesini önlemek amacıyla radyolara özel mühür takarak insanların özgürlüğünü kısıtlamıştır. Ama böyle kısıtlamalar uzun sürmez ve yazarın deyimiyle "istediği şarkıyı dinlemek isteyenlerin zaferiyle" sonuçlanır. Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi yazarın, zor kullanarak kısıtlanmaya karşı bir tavrı vardır; insanların bu şekilde dışardan gelen bir güçle özgürlüklerinin ellerinden alınmasına karşı çıkar.

O günlerde radyo, günümüzdeki televizyonun yerini tutmaktadır. Radyo, her yaş ve her seviyeden insana, ayrı ayrı programlar yoluyla bir dünya görüşü ve kültür sunmaktadır. Örneğin, haberler, spor müsabakaları, şarkılar, müzik programları, çocuk saati gibi programlar bir yere kadar, o toplumun beğenisini ve seçme anlayışını gösterir. Bu yolla radyo, bireysel bir özgürlükten, toplumsal bir anlayışa geçer. Yazar programlar arasında müzik programlarını diğerlerinden ayırır. Çünkü müziğin dili evrenseldir. Müzik her ortama ve her ruh durumuna hitap edebildiği için toplumsaldan evrensele giden yol da açılmış olur.

Haldun Taner, **"Artırma"** adlı hikâyede, kırk yaşlarına gelmiş, ve hayatı boyunca hep başkalarının mutluluğu için, onların seçimi doğrultusunda yaşamış bir insanın kendi kendisi ile hesaplaşmasını anlatmaktadır. Yaşam, kıyasıya bir mücadele yeridir. Bu mücadelede başarılı olup sivrilenler, her zaman, hak ettikleri yere gelmezler. Yaşam içinde, işi kuralına göre yürütüp başarılı olanlar da yer alırlar. Hikâyede açık arttırmada Litré sözlüğünü satın alan Hacı Ağa, o kitabın değerini bilecek yapıda bir insan değildir. Ancak o kitaba değerini verecek insan da, yazık ki, onu elde edebilecek maddî güce sahip değildir. Yaşam, adaletsizliklerle doludur.

Adaletsizliklerin en bariz görüldüğü ortam olan müzayede salonunda, yazar, iki tip insandan bahseder. Birinci tipteki insanlar, toplumun zengin sınıfını oluştururlar. Bunlar sürekli olarak müzayede salonuna gelen ve seçim yapabilen insanlardır. Satışa çıkarılan mallar, cinsleri ve tahminî fiyatları hakkında bilgileri ve üstelik onları bu seçimlerinde güçlü kılan paraları vardır. Yazar onların, güçlerinden yola çıkarak şu irdelemeyi yapar: Aslında yaşam da böyle değil midir? İnsanlar yaşamları içinde gerçekten hak ettikleri konumda mıdırlar?

Taner, insanların hayat karşısındaki durumlarından yola çıkarak adaletsizliğin sadece maddî yaşamda değil duygularımızda da olabileceğini söyler. Örneğin, hikâye kişisi, müzayede salonunda çocukluk sevgilisi ile karşılaşır. Onu da, tıpkı artırmada olduğu gibi, son sözü ve son kararı yerinde ve zamanında veremediği için elinden kaçırmıştır. Hayatımızda karşılaştığımız nice zenginliği ve fırsatı çoğu zaman değerlendirmede geç kalırız. Sonra da kaçırdıklarımızın ardından üzülür hayıflanırız. Yazarın hikâyede anlattığı ikinci tipteki insan da budur:

> "Giden mala hayıflanmamayı öğrendiğimiz, böyle avuntular bulup çıkardığımız, bulamayınca da icat ettiğimiz gün, mutluluk basamağına ilk adımı atmış sayılabiliriz...
>
> Hiçbir şey almadığıma, hiçbir şey üzerimde kalmadığına göre her şeyi alabilirim, her şey üzerimde kalabilir demektir, seçmekte serbestim, seçmediğim müddetçe bütün seçmişlerden şanslı sayılabilirim. Seçen bağlandı bir kere... Güle güle kullansın malını.
>
> İşte düşüncemin burasında beyler, evet tam burasında anladım ki ben bugüne bugün, ömrüm boyunca hiçbir artırmaya büyük bir hırsla katılmamışım. İlle bir şey alacağım kararı ile çekişmeye girmemişim. Beni artırmalardan uzak tutan ne o, ne bu, sadece bu kararsızlık olmuş. (...)
>
> Ben artırıp, alan değil, sadece artırma oyunu oynayan serserinin biriyim... Sonra da oturur züğürtlük geveleyişleri, talihsizlik yaveleri ile hikâyeci numaralarına baş vururum." (Taner 1988 b: 84)

Görüldüğü gibi hikâyenin sonunda yazar, yaşamı bir açık artırmaya benzetir. Burada bir kazanan insanlar vardır bir de onların artırmalarına basamak olan insanlar. Hikâye kişisi, ilk kez o gün bu gerçeğin farkına varmıştır. Kendisi başkalarının güçlü olabilmesi için hep bir basamak görevi görmüştür. Ancak artık geri dönmek için de çok geçtir. Son bir gayretle, bir artırmaya daha katılan hikâye kişisi, onda da yenilmiştir.

Haldun Taner, şu ana kadar tahlil etmeye çalıştığımız üç hikâyesinde, yaşamı bir mücadele yeri olarak görmekte ve yaşam içindeki mutsuz insanlardan bahsetmektedir. Fakat, Taner, mutsuz insanları anlatırken, onların mutsuzluklarını kendilerinin yarattıklarını da belirtir. Örneğin "Yağlı Kapı" adlı hikâyede, bulunduğu bir toplumsal sınıftan bir üst toplumsal sınıfa atlayan hikâye kişisi, mutsuzdur. Çünkü sonradan girdiği ortam, onun seçimi sonucu oluşmamıştır. Kendisini iyi tanıyan ve yorumlayan hikâye kişisinin yaşam içinde isteklerini gerçekleştirebilmek ve yaşamını özgürce düzenleyebilmek için ekonomik düzeyi yetersizdir. Ayrıca içinde bulunduğu ortam, istediği, seçtiği ortam ol-

madığı için mutsuzdur ve bir çıkış noktası da bulamamaktadır. "Artırma" adlı hikâyede hikâye kişisi, bir üst toplumsal sınıfta olan insanların refahı için kendisi gibi insanların var olması gerektiğinin bilincine varır. Ama onun için de bir çıkış noktası yoktur.

"Rahatlıkla" adlı hikâye, yazarın "İnsanın Siyaset Sahnesi Dışındaki Seçimi" başlığı altında topladığımız üç hikâyesinden, atmosfer ve sosyal içerik olarak farklıdır. Hikâyede bir üniversite senato toplantısı ve profesör seçimleri konu edilmektedir ve yazar, şu gerçekleri sorgulamaktadır:

1. Gerçek profesör kimdir? Üniversite ortamındaki profesörlerin hepsi taşıdıkları sıfata uygun mudurlar?
2. Üniversitelerimiz gerçek bir bilim ortamı mıdır?
3. Üniversitede profesör seçimleri adaletli midir?

Yazar hikâyede bu gerçekleri sorgulamak için önce olumsuz bir üniversite ortamı çizer. Hikâye, üniversite senato toplantısı ile başlar. Ancak bu toplantı, adına yaraşır bir şekilde gerçekleşmez, âdeta bir soytarılar meydanına dönüşür. Sıkıştırılmış bir alanda toplanan pek çok insan, amaçtan uzak, küçük ayrıntılarla uğraşan, ne aradığının ve o ortamda neden bulunduğunun çok da bilincinde olmadan bir araya gelmiştir.

Profesör sıfatı, bilimde yeterliliği ve en üst mertebeyi temsil etmektedir. İnsanlar hızla yozlaşarak profesörlüğün bilimde yeterli olma özelliğine değil de en üst seviyede olma özentisine kapılmaktadır. Hikâyede hicvedilen, bu çarpık düşüncedir. Çünkü bilimsel kariyere sahip olmayan birinin güçlü olması mümkün değildir. Diğer yandan Haldun Taner, profesörlüğü haketmeden elde etmiş kişilerin, kendilerinden sonrakileri seçerken de hatalı davranışlar içine girmelerini eleştirir. Böylece bilimsel açıdan yeterli olmayan insanların, kültürel ve bireysel açıdan zayıflıkları üzerinde de durulur. Bilimde bir tek ortak doğru olmak zorundadır; bir grubun doğrularıyla diğer grubun doğruları çatışamaz, çatışmamalıdır. Aksi takdirde üniversitelerimiz hikâyede olduğu şekilde tuvalet temizliği gibi bilimsel olmayan konularla vakit harcamak zorunda kalırlar.

Haldun Taner, üniversite ortamını çizerken, Türk toplumunun o dönemde yaşadığı pek çok krizi hikâyeye yansıtır. Bu senatoda aslında bir profesörlük seçimi söz konusudur. Yazar bu özel konudan Türkiye'deki demokratikleşme sürecine bir geçiş yapar. O dönemde hâlâ yaşanan çok partili dönemin getirdiği sancılar anlatılır. Demokrasinin ne

olduğu üniversite gibi bir bilim merkezinde de anlaşılamamıştır. Öyleyse demokrasi kavramını anlayamayan halkı suçlamak, abestir.

Hikâyede Ragıp Avşar'ın profesör unvanı alamamasının nedenleri arasında bir tek gerçekçi madde yoktur. Gerekçe olarak özel sebepler, kadro savaşı ve hikâye kişisinin politik düşüncesi ileri sürülür. Oysa hikâyenin sonunda başka bir üniversitede doçent olan bir öğretim üyesi rahatlıkla, hiçbir soruşturma yapılmadan profesör seçilir.

Yazarın üniversite ortamına bu kadar olumsuz yaklaşmasının nedenini, hayatıyla bağlantı kurarak, şu şekilde açıklamak mümkündür: Haldun Taner, öğretim görevlisi iken 1960 İhtilali sonunda üniversiteden atılan 147 hoca arasında yer alır. Yazar, bu haksızlığı birçok düzyazısında açıkça dile getirdiği gibi bu hikâyesinde de bilim yuvasına yani üniversiteye karşı bir tavır alır. Çünkü üniversiteler siyaset alanı değil bilim merkezi olmak durumundadır. Menfaat çatışmasının bir bilim merkezinde olması mümkün değildir. Ama biz ülkemizde hâlâ bunun savaşımını vermekteyiz. Bilimsel açıdan yeterli birçok kişiyi rahatlıkla harcayabilen bir düzeni değiştirme gayretimiz de yok.

Hikâyede birçok zamanın iç içe geçtiğini görürüz. Hikâyede olayın geçtiği bir zaman var. Fakat bu zaman, hikâyedeki anlatım zamanı ile çakışmamaktadır. Bu iki zaman anlayışı daha çok kurgu ile ilgilidir. Yazar kurguyu oluşturduğu iki zaman anlayışının yanında içerikle ilgili olarak bir zamandan daha bahseder: Sosyolojik zaman. Günün politik konuşmalarından bunu anlıyoruz. 1960 sonrası hâlâ demokrasi tartışmaları sürdüğüne göre henüz Anayasa uygulamada yetersizdir. Böylece hikâye, yazıldığı dönemin sosyal ortamı ve tarihi ile de yakından ilgilidir. Karışık politik olaylar, yaşamın her sahnesini doldurmuştur. Politika güncel hayata girip insan yaşamını etkileyebilir; ancak onun üniversite ortamına girip bilimsel kariyeri etkilemesi bağışlanamaz.

Seçimi konu alan hikâyelerin tümü olumlu ya da açık sonla bittiği halde, içlerinde bir tek "Rahatlıkla" adlı hikâye karamsar bir tonda sonuçlanır. Bu, yazarın üniversite ortamına olan kuşkusunun ve güvensizliğinin boyutunu yansıtır.

1.2.6. Hikâyelerde Psikolojik Durumlardan ve Freud Öğretisinden Yararlanma

Çalışmamızda bu bölüm için seçtiğimiz başlık, çok iddialı görülebi-

lir. "Psikolojik Durumlar ve Freud Öğretisinden Yararlanma", başlı başına bir tez konusunu oluşturabilir. Fakat bu bölümde biz, psikoloji biliminde olduğu gibi derin bilimsel açıklamalarda bulunmayacağız. Çünkü bu, tamamen bizim ihtisas alanımız dışındadır. Ancak genel olarak "insanı" konu alan edebî eserlerde özellikle 20. yüzyılda ruh çözümlemeleri geliştirilmiş bir tarzla işlenmiştir. Sigmund Freud[9], psikanaliz aracılığıyla insanın "ben" dediği bütünün aslında kendisine çok yabancı olduğunu, insanın yaşayıp bildiklerinin yanında bilmediği ve çözemediği gerçekler bulunduğunu açıklar.

Haldun Taner öğrencilik yıllarını Almanya ve Viyana'da geçirmiştir. O dönem içinde Freud öğretisi Avrupa'da en etkin bir şekilde (edebiyat da dahil olmak üzere) bütün bilimleri sarsar. Biz dikkati bu devreye çekerek Haldun Taner'in Freud'u tanıyıp, ondan etkilendiğini düşünüyoruz. Bu düşünceyle yazarın eserlerini tahlil ettiğimiz zaman, onun hikâyelerinde iç derinliği ve ruhuyla insanın bir bütün olarak işlendiğini gördük[10]. Ancak bu etkilenme eserlerin tümünü kapsayacak ve aslî unsuru oluşturacak boyutta değildir. Yazar, hikâyelerinde psikolojik durumlardan ve Freud öğretisinden bir çıkış noktası olarak yararlanır. Sonra bu konuyu toplumsal, bilimsel, tarihsel boyutlarda irdeleyerek açar. Ama şu da bir gerçektir, yazarın her hikâyesinde, insan yer aldığı ve insanlar gerçekçi bir anlatımla verilmek istendiği için insanın fiziksel özellikleri yanında ruh halleri de anlatılmaktadır. Bu durum, hikâyelerde üç şekilde karşımıza çıkar:

1. Hikâye kahramanlarının önünde büyük bir güç vardır. Bu gücün yönlendirilmesinde bir obje ön plana geçer. Kısaca ve en genel özellikleriyle "fetişizm" diyebileceğimiz bu saplantı; yazarın birkaç hikâyesinin konusunu oluşturur. Örneğin "Dürbün", "Memeli Hayvanlar", "Eller" gibi.

2. Freud, tüm sinir bozukluklarının nedenini cinsel bozukluğa bağlamaktadır. Cinselliğin bastırılmaması ve açıkça bu konu üzerinde çalışılması gerektiğini savunur. Haldun Taner de cinselliğin hikâyelerde

---

9. Geniş bilgi için bakınız; Kraus 1982: 76-91, Reich 1983, Öztürk 1985, Öztürk 1988 ve Freud, 1981.

10. Taner, 1956: 8-9 adlı makalede Freud ve Viyana'yı anlatır. Bu yazıdan da anlaşıldığına göre Taner'in psikanaliz ve Freud ile yakından ilgilendiğini söyleyebiliriz. Hatta yazar tiyatrolarında psikanaliz başlığını açıkça kullanır. Örneğin "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım" (Taner 1979: 100) gibi.

kullanılması gerektiğini düşünmektedir. Çünkü cinselliğin insan doğasının özü olduğu bir gerçektir.

Ancak bu bölümde cinselliği ele alırken hemen şu açıklamayı yapmamız gerekir: Yazarın cinselliği sadece yatak odası olarak algılamaması bize Freud'u düşündürdü. Hikâyelerin çıkış noktasında Freud'un cinsellik kavramını hatırlatacak unsurlar yer almasına rağmen, hikâyenin tümüne bu öğreti hâkim değildir.

3. Ayrıca Haldun Taner hikâyelerinde insanların değişen ruh halleri[11] üzerinde durur.

1.2.6.1. Fetişizm

Haldun Taner, **"Eller"** adlı hikâyede, bir kadının ellerini ve bu ellerden duyulan hazzı anlatır. Yazar çıkış noktası olarak, ellerin fonksiyonları üzerinde durur. Kişi, dış dünyaya önce elleri sayesinde açılır. Eller, insanı tanımlamada kullanılır. Örneğin yaş, cinsiyet, meslek, insanın ellerine bakılarak tahmin edilebilir. Bu durumda eller, insanın kişiliğine ve sosyal sınıfına göre de farklılıklar gösterecektir. İnsan ve eller arasındaki ilişkiyi farkeden yazar, hikâyenin özünü bu temel üzerine oturtur.

Haldun Taner, ellerle doğrudan temas halinde bulunan meslek grupları arasında manikürcüleri, eldivencileri ve gişe memurlarını, diğer insanlardan ayırır. Çünkü bu meslek sahipleri ömürleri boyunca direkt olarak insanların elleri ile temas halindedir. Öyleyse insanı tanıma açısından da doğru saptamalarda bulunmaları kaçınılmazdır. Hikâye kişisi Zeynel Amca da hem mesleği hem yaşı gereği insanları ellerine göre tanımlayan ve kişiliklerine onlar sayesinde ışık tutan kimsedir. Hikâye kişisi,ellerin yapısı, biçimi ve hareketlerine göre yorumlar yapar ve o yorumlar da genellikle doğru çıkar. Bu durumda hikâyede eller çok boyutlu bir şekilde anlatılmakta ve çatışma da bu unsura dayanmaktadır.

Hikâyede Zeynel Amca dışında anlatıcı-kişi de vardır. Zeynel Amca'nın eller hakkındaki derin bilgisinden etkilenen anlatıcı da ellere bakarak birtakım fikirler yürütmeye ve insanları bu yolla tanımaya çalışır;

---

11. İbrahim Zeki Burdurlu (1955: 319-323) yazarın Onikiye Bir Var adlı kitabının tanıtımında psikolojik unsurlardan bahseder.

ellere bakarak sahibi hakkında fanteziler yaratır, hikâyeler uydurur. Hatta bu, onda zamanla bir saplantı haline dönüşür:

> "Vapurda karşımdakilerin ellerine bakıp faraziyeler kuruyor, sonra yüzlerine bakıp bu faraziyeleri kontrol ediyorum. Şaka maka, insanı deliliğe götüren yollar çoğu zaman böyle ehemmiyetsiz görünen patikalardır.
> Bırakmalı, vazgeçmeli. Fikri sabit haline gelmesini önlemeli." (Taner 1988 a: 122)

Bu saplantıdan kurtulmak isteyen anlatıcı, tam huyundan vazgeçmeye karar verdiği bir sırada 9^{50} vapurunda sarışın bir kadına rastlar. Kadın, anlatıcının bakış açısına tamamen girmez. Eldivenli kolları, kolaltı, sarı saçları ve buğulu ses tonuyla anlatıcıyı etkiler. O anda Goethe'nin bir kitabını okumaya çalışan hikâye kişisi, yine kendi kendine fanteziler kurmaya başlar:

> "Bu eller, beceriksiz eller, diye düşündüm. Baksana yaldızı atamadı, pencereyi kapayamadı. Bu eller iş için değil, sevilip okşanmak, öpülüp koklanmak için yaratılmış. Bu eller fondon kutusuna dalar beyim, kestane şekeri kutusuna dalar. Bunlar marköz kapamalı, spor otomobilin volanına konmalı. Herhalde hariciyeci karısı olacak. Dünya görmüş, halinden belli. Kocası 'R' leri 'ğı' konuşur muhakkak. Adı da Afif'tir ya Bülent'tir ya Muvaffak. (...) Kravatımı bağlamalı parmaklar benim. Kravatımı bağlarken de arada bir boynuma, çeneme yüzüme dokunmalı. Yüzüme gözüme sürsem bu elleri, koklasam koklasam dudaklarımda gezdirsem, avucumda sıksam. Avucumda iken bile her an kaçacakmış gibi oynak ve kaypak. Parmaklarımı onunkilerin arasına geçirsem, bir mengene gibi sıksam, sıksam, sıksam." (Taner 1988 a: 126)

Bu düşüncelerle karşı kıyıya ne zaman vardığını fark edemeyen anlatıcı, eldivenli kadını birden gözden kaybeder. Vapurun karşı kıyıya varması ve kadının yok oluşu anlatıcıyı fanteziler dünyasından tam çıkaracakken ve bu olay da orada kapanacakken kadının yere düşürdüğü eldiven, onun birdenbire yeni fanteziler yaratmasına neden olur. İnsan zihni bir nesneyi veya canlıyı tam olarak göremediği zaman algıları yine çalışmaya devam eder ve eksik, görünmeyen, belirsiz yanları kendi isteğince doldurur. Hikâyede bu temel düşünce verilmektedir. Böylece güverteden eldiveni hemen alan anlatıcı, bulduğu eldivenle dört hafta yaşar ve kurduğu düşlerle de mutlu olur. Bu süre sonunda Zeynel Amca'ya giden anlatıcı, ona vapurdaki kadını ve eldiveni anlatır. İhtiyar gişe memurunun eldivene bakarak kendisinin düşlerini doğrulamasını is-

ter. Ancak Zeynel Amca, anlatıcının söylediklerini doğrulamaz. Eldiveni inceledikten sonra kadını, 'kibar orospu' olarak isimlendirir. Bu sıfat, anlatıcıda şok etkisi yapar. Çünkü anlatıcının muhayyilesindeki kadın ile gişe memurunun sözünü ettiği kadın arasında bir karşıtlık vardır.

Hikâyede estetik bütünlüğü sağlayan, farklı bakış açılarının yer almasıdır. Örneğin aydın insanın kadına bakış açısında şiirsellik vardır; hikâyenin güzelliğini de bu oluşturur. Anlatımda kadının güzelliği değil, anlatıcının yaşadığı duyguların güzelliği söz konusudur. İç dünyanın zenginliği ve güzelliği dış dünyanın gerçekleri ile çatışır. Hikâyede gişe memurunun bakış açısı ise materyalist bir dünya görüşünü getirir. O, sadece para alıp veren birisidir. Üstelik kadının elini değil sadece eldivenini görmüştür.

İki bakış açısı da eldivende odaklanır. Bazı nesneler muhayyilenin çalışmasına müsaittir. Yazar da hikâyede obje olarak elleri almış ve anlatıcının bütün iç dünyasını onunla özdeşleştirmiştir. Hikâye kişisinin takıntısı sadece bu kadın ve olayla sona ermiştir.

Haldun Taner **"Dürbün"** adlı hikâyede, objeye olan düşkünlüğü "Eller" adlı hikâyede olduğu gibi iç dünyanın güzelliğiyle estetik olarak anlatmaz. Bu hikâyede, hikâye kişisinin ruhsal dengesi bozuktur. Hicabî Bey'in dürbünle etrafı gözetleme merakı, sadece basit bir eğlence değildir. Çevre de bundan oldukça etkilenir; huzursuz olur. Zira dürbün sayesinde hikâye kişisi, insanları en olmadık yerlerde ve en özel durumlarda yakalamaktan hoşlanmaktadır. Hikâyede bu obje ile şu temel fikir anlatılmaktadır: İnsanlar, mutlu olmak için kimi şeyleri görmek zorunda değil. Bazı durumlar görülmeden ve bilinmeden insan huzurlu iken, açıkça görüldüğü zaman insanoğlu huzuru yakalayamamaktadır.

Yazar bu temel görüşü vermek için, öyle bir obje seçer ki, bu obje amaca uygun kullanıldığı zaman son derece yararlı, tam tersi durumunda ise son derece zararlıdır. Hikâyenin başlangıcında dürbünün amaca uygun kullanımındaki yararları anlatılır. İnsanoğlu duyularıyla ulaşamadığı için bu alet sayesinde askerlik, bilim ve kültür sahasında birçok icat yapar, keşiflerde bulunur. Oysa insan sadece duyularıyla hareket etseydi bugünkü güce erişemezdi. Taner, insanın gücüne dikkati çekmekle birlikte, onu duyuları ve algıları yönünden zayıf bir varlık olarak görür. Hatta çağımız insanında duyular iyice körelmiştir. Örneğin insanlarımız artık para kokusu dışında bir koku alamazlar ya da duyularını yararlı olmaktan çok zararlı olmak için kullanırlar. İşte insandaki temel çarpıklık bu noktada başlar.

"İnsan, aklı sayesinde, diğer dört ayaklı kardeşlerinden ayrılır", diyen yazar, bu melekenin gücünü hikâyede bireysel, toplumsal ve bilimsel açıdan irdeler.

Hicabî Bey, emekli, ihtiyar ve yalnız birisidir. Yazar onu görünüş olarak çok boyutlu anlatmaz. Bir tek masmavi gözlerinden bahseder. Masmavi gözler aynı zamanda hikâyenin değişim noktasını oluşturur ve gelişim çizgisi boyunca bunun ters bir şeylere sebep olacağını anlarız. Yazar bu noktada konuya bireysel açıdan yaklaşır. Hicabî Bey, saplantısı olan bir insandır. Hatta bu saplantı o derecededir ki, hikâye kişisinin farklı uzaklıkları gösteren farklı dürbünleri vardır. Bütün zamanını elinde dürbünü çevreyi gözetlemekle geçiren Hicabî Bey, gördükleri hakkında yorumlar yapmaya başlar. Yaptığı yorumlarda da kendi doğrularını, kendi düşüncelerini esas aldığı ve olayın tümünü de kavrayamadığı için hatalar yapar. Hatalar kendisini aşar, çevreyi de etkiler. İşte bu noktada yazar, olaya toplumsal bir bakış açısıyla yaklaşır.

İnsanlar, toplumda iki yönlü bir bakış açısı içindedirler. İlk davranış biçimi, genel davranışlar içinde herkesin ortak bir tutumu olmasıdır. İkincisi ise, insanların dışa açmak istemedikleri davranış biçimleridir. İnsanların zaafları vardır, kimi güdüleri vardır. Bunları toplum içinde sergilemekten hoşlanmazlar, maskelemeyi tercih ederler. Ayrıca toplumun da zorlayıcı normları vardır. Toplum, herkesin bu normlara uymasını bekler, aksi halde insanı harcamaktan çekinmez.

Hicabî Bey dürbününü amaca uygun kullanmak şöyle dursun, hep insanların mahrem anlarını gözler. Onları ya plajda, ya kotrada ya da evlerinin içinde yakalar. Ve insan, dürbünün bakış açısına hep bir gaflet anındayken veya yoruma müsait anlarda yakalanır. Örneğin güneşlenirken birinin diğerinin sırtını yağlaması gibi.

Bir benzetmeyle, fotoğraf makinası olarak kabul edilen hikâye kişisinden hep olumsuz resimler çıkar. Hikâyenin sonunda Hicabî Bey'le aynı çevrede oturan insanlar Erdem ve nişanlısının başına gelenlerden sonra birkaç olaya daha tanık olurlar; kaçamak ilişkiler ortaya çıkmış, insanların adalet mekanizmalarındaki bozukluklar farkedilmiştir. Böylece Taner, şu fikrin de altını kalın bir çizgi ile çizer: İnsanoğlunun gerçekte bir tek yüzü olsaydı hiç de böyle sorunlarla karşılaşmayacaktı. Aslında maske taktığı yüzü, yani iç yüzü günün birinde, bu hikâyede olduğu gibi, açığa çıkmaktadır. İnsanlar da bu durumdan çok rahatsız olmaktadırlar. Sonuçta, Hicabî Bey yalnızlığı ile yeniden başbaşa kalır.

Ancak toplum bu noktada hatalıdır. Kahramanın saplantısının te-

daviye ihtiyacı vardır. Onu kendilerinden dışlamakla bir çözüm yolu bulunamaz. Çünkü dürbün ve gözetleme merakı, hikâye kişisinin tüm yaşamını doldurmaktadır. Böylece yazar, vurdumduymazlığından dolayı toplumu da Hicabî Bey kadar suçlu bulur.

"Memeli Hayvanlar" adlı hikâye ise yazarın, Freud öğretisine çok yaklaştığı bir eseridir. Yazar, bu hikâyede de obje düşkünlüğünü anlatır. Hikâye kişisi, saplantısı olan ihtiyar bir erkektir. Bu kişinin saplantısı, memeli hayvanlar ve özellikle memelerdir. Hikâyede önemli olan, bu saplantının anlatımıdır; olay ise oldukça basittir. Hikâye kişisi bir gün vapurda uyuklarken burnuna bir koku gelir. Bu koku, çocuğuna süt veren bir annenin kokusudur. Çocuğunu emziren kadını karşısında görür görmez hikâye kişisinin kafasında şu soru belirir: İnsanlar neden memeli hayvanlar gibi sağılamazlar? Bu düşünceyle kendini frenleyemeyen hikâye kişisi, birden düşüncelerini faaliyete geçirir. Farkında olmadan kadının göğsüne sarılması sonucu karakolluk olur ve hapse girer.

Yazar bu basit olayı anlatırken sürekli olarak ihtiyarın memeli hayvanlar saplantısından bahseder:

> "İnsan da, keçi gibi, inek gibi, yavrusunu emziriyor, değil mi efendim? Fakat inek veya keçi ayrıca sağıldığı zaman süt verdiği halde, insan müstakilen sağılamıyor. Neden? İlmen, fennen, aklen ve mantıken, insanın da sağılınca süt vermesi icap eder. Eğer vermiyorsa, demek ki bu tecrübe edilmemiştir. (...)
>
> O anda zihnimden mecnunane bir fikir geçiverdi. Sabiyi 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." (Taner 1987 d: 127-129)

Freud'a göre göğüsleri bir saplantı olarak ele almak, bilinçaltında insanın annesine ulaşmak istemesinden kaynaklanır. Çocuk anneden süt emerken ilk olarak temas halinde olur ve cinsel yakınlık hisseder. Taner'in hikâyesindeki çıkış noktası budur.

Ancak hikâyenin gelişiminde, yazar, kendine has bir sonuca ulaşır ve Freud etkisi azalmaya başlar. Çünkü hikâye kişisi, saplantı haline getirdiği obje olan memeyi cinsel bir açıdan görmez. İşte yazar bu nokta-

da Freud'tan ayrılır. Hikâye kişisinin zihni tamamen mekanik işlemeye başlar. İnsanları sağıp sağamayacağı konusu, hikâye kişisinin saplantısının özünü oluşturur. Hikâyenin sonunda toplum, hikâye kişisini hastaneye değil, hapishaneye yollar. İşte çarpıklık buradadır. Hikâye kişisinin saplantısından kurtulabilmesi için tedavi görmeye ihtiyacı vardır. Oysa toplum, hikâye kişisinin direkt cinsel zorlamada bulunduğunu düşünerek, onu cezalandırmıştır. Bu durumda, hapishanede cezasını dolduran hikâye kişisinin hastalığı tedavi edilmediği için, özgürlüğe adımını attığı andan itibaren yapacağı ilk iş, bir kadının memesinin sağılıp sağılmayacağını yine tecrübe etmek olur. Böylece hikâyede olay, yine başa döner.

Şimdiye kadar değindiğimiz hikâyelerde, saplantıları olan insanların, zaaflarını bir objeye düşkünlük şeklinde ortaya koydukları görüldü. "Eller" adlı hikâyede saplantı henüz hastalık derecesinde ilerlememiştir. Hikâye kişisi, kadın elinin güzelliğinden haz duyar. Ama "Dürbün" ve "Memeli Hayvanlar" adlı hikâyede, hikâye kişilerinin ruhsal dengeleri bozuktur. Toplum, tedaviye ihtiyacı olan bu insanları tedavi etmek yerine dışlar. Böylece hikâye kişileri yalnızlıklarıyla beraber, saplantılarına devam eder.

Hikâyelerdeki saplantılar, bir obje üzerinde yoğunlaşmakla birikte, asıl olarak insanların bastırılmış duygularının bir şekilde açığa çıkmasına neden olurlar. Örneğin el ve eldiven kahramanda cinsel hazzı, dürbün özel yaşamları ve mahremiyetleri, meme de mekanik olarak süt sağma isteğini sembolize eder.

1.2.6.2. Cinsellik

Haldun Taner hikâyelerinde cinsellikten aslî unsur olarak yararlanır. Seksin hikâyede ve romanda kullanılması konusunda kendisinden görüş istendiği zaman Taner, şu cevabı verir:

> "Seks hayatın, gerçeğin bir parçasıdır, özüdür hatta. Es geçilemez. Hayattan soyutlanamaz. Eski edebiyatçılar, edebiyat edebî olmalıdır, derlerdi. Edebiyat gerçekçi olmalıdır bence her şeyden önce. Ama bazı yazarlar açık saçıklığı ilgi oltası sayıyorlar. Yahut kendi komplekslerini böylece boşaltıyorlar. Ben her şeyde belli bir dozu kollamaktan yanayım. Kaldı ki ölçü, her şeyi daha etkili yapar. Genç bir kızın blucin pantolonunun, çınlçıplaklıktan daha seksi olduğu inkâr edilebilir mi? Sırf seksüel kasıtla

yazılmış, cüretli bir eser olmasına karşın Alfred de Musset'in ünlü Gamiasi'nde müstehcen tek laf geçmez." (Taner 1986 c: 196-197)

Görüldüğü gibi Taner'e göre cinsellik, edebiyatın bir unsuru olması bakımından önemlidir ve gereklidir.

Haldun Taner üç hikâyesinde Almanya'daki öğrencilik anılarından yola çıkarak yan temalarla cinselliği anlatır. Yazar **"Ablam"** adlı hikâyeye, doğrudan doğruya cinsel hayatlarını düzene sokmuş deneyimli kadınlardan bahsederek girer. Bu genellemeden sonra hikâyenin kadın kahramanının anlatımına geçilir.

Heidelberg Üniversitesi'nin avlusunda Auguste Comte okuyan anlatıcı-yazar ve arkadaşları günün birinde bir kadın görürler. Bu kadın daha ilk bakışta bir cinsel obje olarak tüm erkekleri etkiler. Yazar da zaten hikâyede kadını kimlik olarak siler. Hikâye boyunca ona bir ad bile vermez. Delişmen gözlere, havaya kalkık çilli burna, ihtiraslı dudaklara ve güzel bacaklara sahip olan ve her milletten erkekle birlikte olan bu kadın, bir türlü Türk anlatıcıyla diğer erkeklerle kurduğu cinsten bir ilişkiye girmez. Hikâye bu temel kurgu üzerinde Türk anlatıcı ile kadın arasındaki bilinmezi esas alır ve düğüm, hikâyenin sonunda tek bir paragrafta çözüme ulaşır.

Bir gün kadının yazarla yemekhanede dost olmasıyla beraber, onun hakkındaki bilinmezler yavaş yavaş çözülmeye başlar. Kadın kahraman Türk'tür, İstanbul'da doğmuştur; 33 yaşında ve evlidir. Kayınbiraderi ile aşk hayatı yaşayan kadın önüne gelen her erkekle birlikte olur. Ancak Türk olan hikâye kişisiyle hiçbir cinsel yakınlıkta bulunmaz. Bunun sancılarını duyan hikâye kişisi, her defasında bir kardeş olduğu hatırlatılarak kadın tarafından uzaklaştırılır. Okuyucu bir türlü kadının tavrına anlam veremez. Çünkü kadın için birlikte olacağı erkek önemli değildir. Hikâyenin sonunda kadın kahramanın Türk kahramanı kendisinden uzak tutmasının nedeni açığa kavuşur: Kadın frengilidir. Türk'e millî duygularla bağlı olduğu için, onu kendinden uzak tutmuştur. Anlatıcıyı kardeşine benzetmesi, ondan abla, demesini istemesinin tek nedeni, bu koruma istemidir. Türk'ün Türk'e verdiği destek, hikâyede işlenen ikinci temadır.

"Hikâyede kadın, cinsel bir obje olarak nasıl görülmektedir?" sorusunun cevabı şu şekildedir:

"Eski bir stilo mu daha iyi yazar, yenisi mi? Neden kemanın çok çalın-

mışı daha makbul oluyor? Otomobilden anlayanlara sorun, size motorun ancak iki yüz-iki yüz elli kilometreden sonra açıldığını söyleceklerdir. İşte tıpkı bunun gibi kadınların da..." (Taner 1987 d: 52)

Taner, bu hikâyede kadını estetik bir güzellik olarak değerlendirmekten çok, onu madde olarak ele alır ve erkeklerin kadınlar hakkındaki hükümlerinin her yaşta farklı olduğunu, deneyim sahibi oldukça fikirlerin değiştiğini vurgular.

"45 Marka Seksapil" adlı hikâyede ise cinsellik, biyolojik bir gereksinim olarak ortaya çıkar. Daha sonra cinsellikte kadın ve erkeğin birbirlerinden beklentileri ne olabilir, sorusuna cevap aranır. Eğitim, milliyet, toplum yapısı, kadınların farklı farklı davranış biçimleri göstermesine neden olmaktadır. Hikâyede iki kutup vardır: Türkler ve Almanlar. Yazar, iki toplumu vermek için cinselliği bir araç olarak kullanır.

" 'Ne hava, ne hava!' dedi. Scheusslich. Ders çalışmak istedim, çalışamadım. Kuzum sizde satranç takımı bulunur mu?

Bende santraç takımı bulunurdu. Ama ben budala, şaşkınlıktan kızın söylediğini anlamamış olacağım ki, ağzımın içinde bir şeyler kem küm ettim.

Danzigli oğlanda ise satranç takımı yoktu. Ama ne var ki o, cümlenin Almancasını olduğu kadar psikolojik mânâsını da çok iyi anlamıştı:

'Şimdi getireyim' dedi. 'İki takım var bende. Biri fildişi, öbürü tahta hangisini istersiniz?'

Kız, beni hiç unutamayacağım bir alayla, bir küçümseme ile süzerek önümden geçti. Etekliğinin yırtmacını gere gere Danzigli oğlanın odasına doğru yürüdü. (...)

Ertesi akşam seminer dönüşü saçlarını hoplata hoplata merdivenleri çıkan Gerda, karşısında beni buldu. Elimde satranç kutusu:

'Takımları buldum Fraulein Gerda' dedim.

'Dün dediğinizi pek anlayamamıştım da.' Şimdi burada bir Türk kızı olsa ne yapar? Bir tafra, bir surat değil mi? 'İş geçti artık' der. 'Döndü o, otur da şimdi satranç takımlarınla kendin oyna.' (Taner 1987 d: 63)

Toplumlar arasındaki genel anlayış farkı her konuda olduğu şekilde, cinsellik gibi özel ve benzer bir konuda bile ayırımlar göstermektedir. Ama hangi toplumda olursa olsun madde ve para, kadınları etkilemek için güçlü bir silahtır. Örneğin 45 marka alınan Seksapil marka bir çizme, Almanya'daki pek çok kadının gönlünün kapısını açmaya yeterliyken, yurda dönen Türk talebe aynı şartlarla kadınlara yaklaşmak iste-

diği zaman sonuç alamaz. Ama Türk kadınlarını etkilemek için çizme ve unvan yerine bir araba yeterlidir.

"Hikâyede kadına ve cinselliğe yazarın yaklaşımı nedir?" sorusu, şöyle cevaplanabilir: Yazar kadını duygudan uzak bir yaşam içinde ve iç dünyası olmayan sığ bir insan olarak verir. O sadece cinsel yaşamı ile anlatılır. Burada aynı zamanda Hitler rejiminin etkisini de bulmak mümkün. Hitler, saf Alman ırkını yaratmak için kadın ve erkeği duygudan uzak ve sadece cinsel açıdan ön planda birer nesne olarak kabul eder, bu konuda âdeta onları zorlar. Çizme de o dönemin üst kademesinde yer alan subay sınıfını temsil etmektedir.

"Fraulein Haubold'un Kedisi" adlı hikâyede, cinselliğin doğal ve hayvansal bir içgüdü olarak canlılarda bulunduğu düşüncesi tema olarak işlenir; canlılar doğaları gereği bu içgüdüyü engelleyemezler.

Yazar mesajını verebilmek için iki örnek seçer. Bunlardan ilki Fraulein Haubold, diğeri de onun kedisidir. Fraulein Haubold güzel şarkılar söyleyen, son derece hareketli ve çevik at gibi ağır, bir Yugoslav güzelidir. Yazar, bu kadını hikâyede verirken onun iki özelliğini ön plana çıkarmıştır: Fizikî güzelliği ve yemek yemeye düşkünlüğü. Fraulein Haubold fizikî özellikleriyle cinsel bir obje haline gelirken, yemek yeme isteği aracılığıyla da ihtiraslı, içgüdülerine dur diyemeyen bir kişi olarak verilir.

Diğer yandan hikâyede insan dışı bir unsur olan kedi, en az Fraulein Haubold kadar geniş bir yer tutar. Hikâyede kedi de cinsel bir objedir. Üstelik yazar, cinselliği vermek için kediyi özellikle seçer. Kedi dişidir ve çiftleşme döneminde onun tavırları ele alınmıştır. Böylece cinselliğin hayvansal bir içgüdü olduğu vurgulanır.

Hikâyede temel bir karşıtlık vardır. Cinsellik üzerine kurulan bu karşıtlıkta ilk olarak kadının karşısına bir kedi çıkarılır. Böylece güdüler bakımından ne insan ne de hayvan farklıdır tezi verilir. Çünkü cinsel içgüdü dışa yansıdığı zaman kadın da kedi de benzer davranışlar içine girmişlerdir. Kadın ve kedi arasındaki bu ilişki daha sonra bastırılır ve hikâye serbest cinsellik tezine gelir dayanır. Yugoslav güzeli kendi isteklerine hiç sınır koymazken kedi de aynı biçimde davranmaya başlayınca onu bastırır, hareketlerine sınır koyar ve en sonunda başedemeyeceğini anlayınca onu pansiyonun mahzenine kapar. Bu yolla yazar toplumun cinsellik karşısındaki tavrını hicveder. Toplum da son derece doğal olan bir dürtü karşısında onu bastırmak yolunu tutmuştur. Diğer yandan yazar kadın ile kedi arasında bir özdeşlik kurmak istemiştir.

Hikâye II. Dünya Savaşı yıllarında Almanya'da bir pansiyonda geçer. Yazar farklı ırklar, farklı kültürler ve farklı cinslerden insanları bir araya toplar. Böylece pansiyon, Hitler rejimi altındaki karmaşık ve için için kaynayan Almaya'nın da küçültülmüş halini sembolize eder. Pansiyon sembolü ile "Ablam" adlı hikâyedeki atmosfere burada da rastlarız.

Pansiyonda yaşayan Fraulein Haubold'un ziyaretçilerini iki grupta toplamak gerekir: Onunla bir tabur halinde gelerek birlikte olan SS subayları, ki bunlar robot gibidirler, ve Yahudi bir genç. Alman subaylarını acı bir biçimde eleştiren Haldun Taner, buna karşıt olarak Yahudilerin o dönem içindeki ezilmişliklerini Yahudi genci tanımlarken verir. Yahudi genç, şair ruhlu, utangaç, duvar diplerinden yürüyen, Fraulein Haubold'a istediği zaman gelen ama içeriye parolayla girebilen, hassas biridir. Hikâyenin sonunda Yahudi gencin SS subayları tarafından dövülmesi, Hitler rejimine ve o dönem gerçeğine de bir göndermedir.

Yahudi genç ve SS subaylarının Fraulein Haubold ile birliktelikleri sadece cinsellik üzerine oturur. Hikâyede iki farklı grubun çizilmesi ve ortak konunun da cinsellik olması, Hitler'in cinselliği mekanik bir biçime sokmasını ve ırk teorisini de hatırlatır.

Yazarın bu üç hikâyesi, atmosfer, mekân ve konu bakımından ortak birçok öğe taşır. Örneğin üç hikâyede de hikâye kişileri, henüz cinselliği ve kadını yeni yeni tanımaya başlamışlardır ve kadına yaklaşımları son derece mekanik, biyolojiktir. Her üç hikâyede de kadınlar basit ve yüzeysel anlatılmış, onların ruh hallerine ilişkin bilgi verilmemiştir: Fizikî portreleri de sadece, cinsel bir objeyi tanımlamak için çizilmiştir.

Yazar, "Ablam" adlı hikâyede, erkeklerin yaşları ve tecrübeleri oranında kadınlar hakkındaki fikirlerinin değişebileceğini anlatırken; "45 Marka Seksapil" adlı hikâyede her toplumun cinselliği algılayışının farklı boyutlar taşıdığı ve paranın kadınları etkilemede büyük bir güç olduğu üzerinde durur. "Fraulein Haubold'un Kedisi" adlı hikâyede ise cinsellik içgüdüsel bir durum olarak anlatılır. Bu, her canlıda ortaktır. Onun açığa çıkması, insanlarda ve toplumlarda farklı farklıdır. Yazar aynı atmosferi ve aynı dönemi ele alarak yazdığı bu üç hikâyeden sonra cinselliğe farklı bir boyut katmak ve cinselliğin kültürle olan ilgisini vermek için "Yaprak Ne Canlı Yeşil" adlı hikâyeyi kaleme alır.

Haldun Taner, **"Yaprak Ne Canlı Yeşil"** adlı hikâyede, öğrencilik yıllarına geri dönerek, bir anısını kurmaca metin haline getirir. Bu hikâyede yazar, iki temel fikir üzerinde durur. Görünürde anlatılmak is-

tenen şudur: Kültürlü insanlar yüzlerini bir maske ardında gizlemekte ve davranışlarını doğal olmayan bir biçimde düzenlemektedirler. Ama kültür insana yapaylık vermemelidir. İnsan, yapısının gerektirdiği biçimde doğal olmalıdır. Dış unsurlar bu doğallığı bozmamalıdır.

Oysa hikâyede asıl anlatılmak istenen, insanın, yaprağın yeşili ve parlaklığı kadar doğal olmasıdır. Yazar doğallığı verebilmek için cinselliği ön planda işler. Yazara göre cinsellik, doğanın saflığı ve temizliğinin iki insanda odaklaşmasından başka bir şey değildir. Ama insanlar kültürlendikçe sevişmeleri bile değişmektedir.

Haldun Taner, hikâyede bu tezi Goethe'nin şu sözü üzerine temellendirir:

> "Sonra Goethe'nin bir sözü geldi aklıma. 'Her öğreti az çok pusludur der bir yerde. Ama ağacın yaprağı ne parlak.' Soyutla somutun, düşünle yaşamın farkını hiç ıskalar mı o kaşarlanmış yaşam virtüözü." (Taner 1986 c: 160)

Haldun Taner hikâyede birdenbire, 18. yüzyıl yazarı Rousseau'nun felsefesine yakın bir düşünceyi geliştirir. Buna göre insanların doğası temiz ve mükemmeldir. Onu kötü hale getiren, sunileştiren medeniyet, kültür ve kurumlardır. Oysa aslolan, doğaya dönmektir.

Yazar, fikrini geliştirebilmek için hikâyede iki insan ilişkisini tüm ayrıntılarıyla anlatır. Bir erkek ve bir kadının cinselliği üzerinde duran anlatıcı insanların tüm yapaylıklarının bu beraberlikte yok olması ve insanın doğasının bu birliktelikte keşfedilmesi gerektiğini düşünür.

Bunun için Taner hikâyede kutuplaşmadan bir teknik olarak yararlanır. Kadın ve erkek farklı cinslerin temsilcileri olarak seçilirken aynı zamanda her ikisinin de farklı kültürlerden gelmesine özen gösterir. Fiziksel yapıları, kültürleri kadar yaşamı algılayışları da farklı olan iki kişinin kafa yapılarıyla içgüdüleri de bir çatışma halindedir.

Erkek, bir üniversitede asistandır. Yani bir kültür ve kafa adamıdır. Çevresindeki insanlar da kendisi gibi entellektüeldir ve paylaştıkları şey edebiyat, sanat ve bilimdir.

Oysa kadın, yani Zuhal bu ortamın insanı değildir. Hemşirelik okulu mezunudur; bir mesleği olmasına rağmen hayata bakışı, onu kavrayışı tamamen içgüdüsel ve biyolojiktir. Sonradan edindiği her türlü şartlanmışlığı reddeder. Bu yolla kadın dişiliğini geliştirirken, erkek kültürün ardında saklıdır:

" 'Niye o pozlar, yaprak sigaraları, niye o Avrupalı gibi çarpık gülmeler, o kazulet kızın yanında?' diye sordu.

'Doğrusun', dedim. 'Ama dünyanın kanunu bu. Erkek kendini dişisine beğendirmek ister. Horozsa öter. Borazancı ise borazan çalar, sesi varsa gazel atar. Yüzücüyse kuleden atlar, zenginse varlığını önüne serer, yazar çizer düşünür senin deyiminle gözlüklülerin marifeti de laf cambazlığı işte, vükelalık.'

Gülümsedi lütfen.

'Vükelalık etmeseniz daha sevimli olursunuz bence', dedi.

Birden karşı hücuma geçtim:

'Darılma ama,' dedim. 'Sen sanki büsbütün takmacıksız yapmacıksız mı sanıyorsun kendini? Neden öyle afili Pall Mall içiyorsun? Neden mankenler gibi bacak bacak üstüne atıyorsun? Niye tırnakların cilalı, neden Roksan'dan öğrendiğin Avrupa esanslarını sürüyorsun? Neden mizampili var saçlarında? Neden rimel var hiç ihtiyacı olmayan uzun kirpiklerinde, ruj var, o rujdan daha güzel etli kırmızı dudaklarında?'

Sinirlenir gibi oldu. Alaycı yüzündeki gamzeler söndü. Kaşları çatıldı. Sakin olmak için saçlarının ucunu yine burnuna götürüp kokluyor.

'Siz benimle boy ölçüşmeye kalkmayın', dedi. 'Pall Mall içmemi, kokumu, ojemi, dudak boyamı, giyimimi taktığım yok. O benim bayramlık kılığım. Onların içine çıkarken giydiğim. Takma saç gibi peruk gibi, adım da uyduruk. Zuhal değil asıl adım, Hamide. Şaşırdınız değil mi? Zuhal daha yaraşmıyor mu çalıştığım o kibar eve? Ben istesem bu takma takıları bir anda soyunur atarım. İş ki karşımdaki buna değer olsun. Yoksa oyuna devam zorundasın. Capito?'. -Bu kelimeyi nereden öğrenmiş-

'Ama siz gözlüklüler soyunamazsınız kolay kolay. Kitap laflarını, kültür mavallarını, o Kafka mı nedir, bir de popo adına benzeyen adamın vecizelerini tekrarlamazsanız söyleyecek lafınız kalmaz belki. Ben soyununca ben çıkarım altından. Siz soyununca belki bir iskelet çıkar, siz yoksanız altında." (Taner 1986 c: 163-164)

Doğaya dönüşü cinsellik olarak algılayan Zuhal, yaşamını tamamen bu güdü üzerine oturtur. Doyum düşüncesi estetikten önce gelmiştir. Taner kadını ve cinselliği anlatırkenki bakış açısını bu hikâyede değiştirir. Genellikle cinsellikte pasif yanı oluşturan kadınken, bu hikâyede tamamen farklıdır; kadın aktiviteyi temsil etmektedir. Erkek kapalı ve açılmamış bir varlık olarak karşımızdadır; onu değiştiren ise kadın olmuştur.

Yazar bu değişimi en ince ayrıntısına kadar vermek için cinselliği teferruatı ile yazıya geçirmekte sakınca görmez. Böylece doğanın özünü okuyucuya iletmiş olur.

Erkek kahramanın öğrenmeye başladığı gerçek, cinselliğin doğanın saflığı ve temizliğiyle örtüşmesidir. Böylece asistan, bir çatışma yaşamaya başlar; kafa yapısı içgüdüleri ile çatışır, kadının mı yoksa kendi yaptıklarının mı doğru olduğuna bir türlü karar veremez, bir süre ikisini bir arada yaşar.

'Ne kalabalık herifsin sen be,' diye bağınyor. Sonra biraz yumuşamış, 'Bu kalabalıkta seni bulmak zor,' diyor. 'Birak şu zevzekleri... iki kişi olmak lazım sevişmede sonra da... Çınlçıplak, soyunuk. Ama sadece dışı ile, teni ile değil, içi ile kafası ile. Saygıyı, hoşa gitmeyi, sahte utanmayı unutmak. Her bir şeyi unutmak. Adın ne? Onu bile unutacaksın. O işin tavanına varmak için, ayakların yerden kesilecek, dünyadan kopacaksın.'

'Doğrusun', diyorum.

'Vakit duracak, her şey duracak. Yok olucan yani. Sen sen olmaktan çıkacan. Karşındakinle kanşacaksın. Tavana varıncaya dek. Neden sonra gözlerini açıp dünyaya yeniden doğacaksın. Böyle senin gibi dır dır ötmeyeceksin. Sevişmeye laf sokmayacaksın." (Taner 1986 c: 169)

Hikâyenin sonunda hikâye kişisi, doğallığın güzelliğini kavradıktan sonra bir müddet tüm baskılardan uzak kadının yaşadığı yaşamın canlılığına kendini kaptırır. Ancak bir süre sonra yaşadığı tüm güzelliklerin önemini kabul etmekle beraber yine eski yaşam düzenine döner. Çünkü toplumun ona yüklediği sorumluluklar vardır.

"Yaprak Ne Canlı Yeşil" adlı hikâyede kültür, toplumsal baskıdan daha geniş bir anlatıma sahiptir. Yazar bir başka hikâyesinde cinsellik sorununun bireysel ve toplumsal yanını irdeler:

Haldun Taner, **"Necmiye'nin Hatırı"** adlı hikâyede, cinselliği bir silah olarak kullanarak insanın zaaflarını anlatır. Hikâyede anlatılan Cemal Efendi, kır saçlı, çökük avurtlu, kendi halinde ufak tefek bir adamdır. Bir zamanlar İstanbul'un klarnet çalan en iyi ustasıdır. Ama zamanla hastalanınca hekim tavsiyesine uyarak klarneti bırakır ve fotoğrafçılığa başlar.

Olay, bir gece Cemal Efendi'nin bir eğlenceye katılmasıyla başlar. O da her insan gibi içkisini içip mehtabı seyretmek ister. Ama insanlar kendi zevkleri uğruna onu rahat bırakmazlar, klarnet çalmasını isterler. Onu ne kadar da zorlasalar fayda etmez. Sonunda hanende Necmiye'yi ona gönderirler:

"Necmiye beraberinde koca bir şarap şişesi getirmişti. Klametçi ilkin:

'Ben rakının üstüne şarap içmem' diyecek oldu. Ama kadının doldurup önüne sürdüğü kadehi nedense geriye itemedi. (...)

Cemal keyif almaya başlamıştı. Necmiye oynaşmak isteyen bir dişi kedi sırnaşıklığıyla ona sokuldukça sokuluyor, iri memeleri ara sıra adamın omzuna, koluna sürtüyordu. Bir ara meze tabağından aldığı bir hıyar dilimini Cemal'in ağzına uzatırken:

'Bu gece, oynak bir hava istiyorum Cemal Ağabey' diye göz süzdü. 'Şöyle insanı çıldırtacak bir şey olmalı. Anlıyorsun ya... Hatırımı kırmazsın artık." (Taner 1988 c: 62)

Necmiye cinselliğini kullanarak ve erkek zaafından yararlanarak Cemal Efendi'yi kolaylıkla kandırır. Klarneti senelerden sonra çalmaya başlayan kahraman sonunda fenalaşır. Zor durumda hikâye kişisinin yardımına koşan, ne yazık ki çevresinde oyun oynayan, eğlenen ve onu biraz önce destekleyip pohpohlayan insanlar değil, karısıdır. Yazar insanların ne kadar acımasız olabildiklerini, kendi egolarını tatmin için cinsellik dahil her yolu deneyebildiklerini anlatmaktadır.

Diğer yandan cinsellik, yazarın başka hikâyelerinde de görülen bir yan tema olmaya devam eder. Bu noktada, yazarın cinsel bir nesne olarak kadına yaklaşımı nedir, sorusunu soracak olursak şöyle bir durumla karşılaşırız: Kadın, Haldun Taner'in hikâyelerinde çok farklı kompozisyonlar halindedir:

1. "Ablam", "45 Marka Seksapil", "Fraulein Haubold'un Kedisi" adlı hikâyelerde kadın genellikle duygusuz bir beden olarak çizilmiştir. Örneğin "45 Marka Seksapil" adlı hikâyede, hikâye kişisi olan Gerda için cinsel birliktelikte karşısındaki kişinin o ya da bu asker olması önemli değildir. Önemli olan sadece bedenin doyuma ulaşmasıdır.

2. Kadın cinsel birliktelikte genel doğruların aksine hiç de pasif değildir. Bu, her kültür ve her milletten kadın için aynıdır. Yazar örnekleri Almanya'yı mekân olarak anlattığı üç hikâyesinde verdiği gibi "Yaprak Ne Canlı Yeşil" adlı hikâyede de Zuhal'le bir kez daha vurgular.

3. Yazar ilk olarak "Yaprak Ne Canlı Yeşil" adlı hikâyede cinsel birlikteliği açıkça anlatır. Buna göre kadın ve erkek görünüşte aynı zamanı, mekânı ve duyguyu paylaşırken aslında iç dünyalarında ayrı ayrı zamanları, duyguları yaşarlar. Örneğin anlatıcı kahraman ile Zuhal hiçbir zaman duygu birliğine varamamışlardır.

4. "Allegro Ma Non Troppo" adlı hikâyede gelişme çağında olan bir erkeğin ilk cinsel duygularının uyanışı ve kadını beden olarak tanıması anlatılmaktadır. Buna göre kadın vücudu bir müzik aleti kadar ahenkli ve güzeldir.

Kadın vücuduna estetik yaklaşım iki hikâyede daha görülür: "Eller" ve "Kızıl Saçlı Amazon" Bu iki hikâyede kadın vücudu bir bütün olarak anlatılmaz. Eller ve saçların anlatımından yola çıkan yazar, kadını bir sinema yıldızı kadar kusursuz güzelliğe sahip olan bir varlık olarak görür. Hatta bir mitoloji kahramanına benzetilen kadının anlatımında Servet-i Fünûn romanlarında görülebilecek bir şiirsellik egemendir. Bu, erkeğin zihninde canlandırdığı kadın imajıdır; oysa gerçek, düşünülenin çok uzağındadır.

5. İlk olarak "Memeli Hayvanlar" adlı hikâyede kadın göğsü cinsellik anlamının çok dışında kullanılmıştır. Sadece bu hikâyede görülen bakış açısı ve yaklaşım, orijinaldir.

6. Zaman zaman yazar, cinsellik temasını vermek için sembollerden yararlanır. Örneğin Sancho'nun sabah yürüyüşü sırasında Güvenpark'ta karşılaştığı kordiplomatiğin en güzel iki dişi köpeğine yaklaşımı, içgüdüseldir. Ancak sosyal normlar ağır basınca Sancho beğenisini ve duygularını bastırmak zorunda kalır. Diğer yandan Selmin Hanım ve Hülya'nın babası arasında bir yasak ilişki yaşanmaktadır. Köpek, insanlar arasındaki bu yasak ilişkiyi doğru bulmaz. Ve Selmin Hanım'ın ayakkabısını bir ziyafette alır, kaçar. Bu yolla Haldun Taner güzel bir tezat yaratmış olur. Asıl olması gereken insan davranışları iken, hikâyede köpeğin davranışları daha doğrudur. Diğer yandan insan yaşamında görülen ve görülmeyen davranışlar, tavırların altında yatan gerçekler de sorgulanmış olur.

Dikkat edilirse Taner, cinselliği birçok boyutuyla ele alır. Cinsellik doğal, içgüdüsel bir durumdur. Aynı zamanda toplumsal ve psikolojik bir yanı da vardır. "Eller" hikâyesinde olduğu gibi yazarın, cinselliği, Freud'un değindiği fetişizm unsurlarını da taşıyan bir gerçek olarak vermesi, çok boyutluluk kavramı içinde düşünülebilir. Ancak yazar Freud etkisinden bir çıkış noktası olarak yararlanmış, buna karşılık hikâyede kendi yorumunu, görüşünü vermeyi de ihmal etmemiştir. Çünkü yazar, tüm baskılardan, şartlanmışlıklardan arınmış bir cinsellik istemektedir. Doğru olan, insan doğasıdır. Toplum, kurumlar, kültür, bir baskı halinde insanın doğallığını hızla bozmaktadır. Taner, bozulmaya şiddetle karşı çıkar. Örnek olarak Türk toplumunu ve Alman toplumunu karşılaştırmalı olarak verir; insan doğasının zaaflarını yansıtır. Tüm bunlar cinsellikle anlatılır. Çünkü yazarın cinsellikten anladığı sadece yatak odası maceraları değildir. O sonsuz mutluluğa, arınarak ulaşma peşindedir.

1.2.6.3. İnsanların Değişik Ruh Halleri

Haldun Taner, hikâyelerinde, insanların hep iki yüzünü anlatmıştır. Ona göre, insanlar bir anda gerçek yüzlerini ve tavırlarını saklamakta, diğer bir anda da bunu açığa çıkartmaktadır. **"Bir Motorda Dört Kişi"** adlı hikâyede yazar bu temayı işler.

Hikâyede, toplumun çeşitli kesimlerinden ve farklı cinsiyetten dört insan malzeme olarak seçilir. Okuyucu bu insanları önce maske taktıkları yüzlerle sonra da maskelerinin ardındaki yüzlerle görür. Bir motora binen dört kişi, gece vakti yangın tehlikesi geçirir. Yazarın zaman olarak geceyi seçmesi onların kişiliklerini gizlemeye de yardımcı olur. Sarı saçlı bir kadın, ağzında piposuyla bir delikanlı, dazlak kafalı bir profesör ve şişman bir kasap tecrit edilmiş bir mekân olan motorda bulunurlar. Her birinin dünyası, sosyal sınıfları ayrı ayrıdır. Yangın anında birden değişirler: Örneğin gururlu ve herkesi küçümseyen sarı saçlı kadın, yangın tehlikesi geçirirken, yüzme bilmediği için can kokusuyla tayfaya kadar sarılıp yardım isterken, tehlike atlatılınca eski halini alır. Karaya çıkması için tayfanın yardım teklifi reddeder.

Profesörün yaptıkları ile söyledikleri birbirine ters düşer. Öyleki sabahleyin Sokrat felsefesini işlerken, ölüme meydan okumuş ama ölüm gerçeğiyle yüz yüze gelince can simidini kapan ilk kişi o olmuştur.

Kasap, çıkar peşindedir. Yangın sırasında, can korkusuyla kurban adar. Ama tehlike geçince adağını yerine getirmemek için kendince geçerli nedenler bulmaya başlar.

Haldun Taner, insanların gerçek yüzlerini asla göstermediklerini, birbirlerine karşı samimi davranmadıklarını anlatmak için hikâyede, kişileri değişen ruh halleri içinde vermiştir.

Yazar **"Neden Sonra"** adlı hikâyede, yeni tanışan iki insanın iç dünyalarındaki çalkantıları anlatır. Hikâyenin konusunu kısaca şöyle özetlemek mümkündür: İhsan ve Melahat bir sinemada buluşmak üzere 14.30 matinesi için sözleşmişlerdir. Melahat sinemaya tam vaktinde yetişemeyince İhsan düşüncelere dalar. Endişeleri ile bir zaman sonra öylesine sinirli bir hale gelir ki objektif olarak düşünemez. Kafasında bir sürü senaryo kurar. Melahat'in çevresinde dolanan erkekleri bir bir aklına getirir. Oysa Melahat'in olanlardan hiç haberi yoktur. Geç kalışının nedeni de çok basittir. Evde kimse olmadığı için ansızın gelen halayı ağırlamak zorunda kalan Melahat, koşturarak randevu yerine geldiği

zaman karşısında buz gibi bir İhsan bulur. Özürünü sunar ama bunun dinlenmediğini görünce ağlamaya başlar. Sonuç ancak iki taraf birbirini dinlediği zaman tatlıya bağlanır.

Hikâyenin orijinal tek yanı, olayın hikâye kişilerinin zihninden geçenlerle ilerlemesidir. Gerçekler ve hayaller, insanların değişen ruh hallerine göre birbirine zıt biçimde ilerler ve çatışmayı oluşturur.

Haldun Taner, hikâyelerde iç derinliğin ve psikolojik unsurların olmasına dikkati çekerek şöyle der:

> "Dış olaylar ve dış hareket seyirciyi çeker, oyalar, merakını kamçılar. Ama unutmamalı ki, onu asıl sayıp duygulandıran şahısların psikolojisi, iç olaylarıdır. Dış ve iç, bu iki unsurun birbiri içinde güzelce eridiği, kaynaştığı dört başı mamur bir oyun elbette ki bu şekil mükemmelliği öz zenginliği ile yüzyıllar boyu dayanma ve kütleleri daima ilgilendirme gücü yönünden daha şanslı sayılabilir. Ama unutmamalı ki bu çeşit oyunların da asıl değeri yine psikolojik unsurun kuvvetinden gelir.
>
> Çehov'un malzemesi dramatik durum ustalığı değil, doğrudan doğruya insan ruhudur. (...)
>
> Hep biliriz ki, Çehov'un gerek hikâyelerinde, gerek oyunlarında konu demeğe alışık olduğumuz şeyden eser yoktur. Birine anlatmaya kalksanız anlatamazsınız. Ama bu zahirî hareketsizlik içindeki kişilerin içinde neler olmaz." (Taner 1956 a: 10-11)

Görüldüğü gibi Taner'in, psikolojik unsurlara yer vermesinin nedeni, eserin iç zenginliğe bu yolla kavuşacağını düşünmesidir. Çünkü yazar, eserin iç aksiyonla ayakta durduğunu ve evrenselliğe de bu yolla kavuşacağını görmüş ve Çehov'u örnek olarak göstermiştir.

Psikolojik durumların bir eserde iç aksiyonu sağlayacağını düşünmesi, Haldun Taner'in birkaç hikâyesinde daha bu unsurları kullanmasına neden olur. Ayrıca Taner, hikâyelerinde itiraflardan, çocukluk anılarından, mektuplardan da yararlanır. Freud'un psikanaliz yolundaki monologlarını, hikâye içine yerleştirir. Rüyalardan ("Freulain Haubold'un Kedisi") bir çatışma doğurur.

Diğer yandan, yazarın anılarını konu olarak aldığı hikâyeleri hemen kısaca gözden geçirmekte yarar var. Çünkü birçok edebiyat araştırıcısının, Taner'in anılarını hikâye tarzında işlediği şeklinde yorumlar yaptığını biliyoruz. Bu görüşü biz de destekliyoruz. Ve şunu ekliyoruz: Taner hikâyeciliğinde, psikolojik derinlik ve yaşantısal birikim ayrı bir çatışma konusu daha oluşturacak boyuttadır.

Bu ilkeyi gözönünde tutarak, anı konusunda kısaca şunları söylemeliyiz. Haldun Taner, hikâyelerinde, anılarını ve yaşantısal birikimlerini dört devrede anlatır:

1. Öğrencilik yıllarını, okul maceralarını ve üniversite yaşantısını işlediği hikâyeler: "Atatürk Galatasaray'da", "İznikli Leylek", "Rahatlıkla", "Yaprak Ne Canlı Yeşil"

2. Almanya'da geçirilen öğrencilik yıllarını ve cinsel konuları işlediği hikâyeler: "Ablam", "Fraulein Haubold'un Kedisi", "45 Marka Seksapil"

3. İlk aşklarını ve ilk acılarını işlediği hikâyeler: "Geçmiş Zaman Olur Ki", "Allegro Ma Non Troppo"

4. Orta yaş dönemini işlediği hikâyeler: "Gülerek Ölmek", "Piliç Makinesi"

Yukarıda yaptığımız sınıflama ile bir başlangıç noktası oluşturacağımızı düşünüyoruz. Ve yapılacak daha kapsamlı bir çalışma ile Haldun Taner'in hikâyelerinde yeni anlam düzeyleri saptanacağını umut ediyoruz.

1.2.7. Hikâyelerdeki Sembolik Unsurlar

Haldun Taner 1953 yılında yayınladığı "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâye kitabını yazdıktan sonra hikâye kurgusunda farklı biçimler denemeye başlar. Temayı verme amacı, birinci plandan ikinci plana geçer ve sembolik anlatım değer kazanır.

Yazar iki hikâyesinde sembolü bir tema olarak geliştirir ve bu konuda büyük başarı kazanır. "Konçinalar" ve "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâyeler, yazarın yabancı dillerde defalarca yayınlanan başarılı eserleridir.

"Konçinalar" adlı hikâyede yazar bir deste iskambil kâğıdını ve kâğıt oyunlarını anlatmaktadır. Eserin orijinal yanı, hikâyede bir tek insanın bile yer almamasıdır. Bu durumda yazar, hikâyenin kurgusunda daha önceki eserlerde uyguladığı tekniklerden farklı bir yapı oluşturur ve anlatım ön plana geçer.

Hikâyede, iskambil destesindeki kâğıtlar, itibarlı kâğıtlardan başlanarak en küçük kâğıtlara kadar tek tek ele alınır ve her biri için bir hikâye oluşturulur. Taner, iskambil kâğıtlarından her biri için bir hikâye uydururken öyle bir anlatımdan yararlanmıştır ki, her bir kâğıt bir top-

lumsal sınıfı temsil eder ve iskambil kâğıtları arasında düzenlenen oyunlar da yaşamın kendisinden başka bir şey değildir.

Kanasta, kumkan, remi, poker, bezik gibi kâğıt oyunlarında her kâğıdın oyunda bir değeri vardır ve oyunların da değişmez kuralları. Tıpkı yaşamda olduğu gibi. Bu düzeni, oyun oynarken herkes benimsemiş görünür ve kimse düzeni değiştirmeyi düşünemez. Çünkü oyunun kuralı budur. Aynı durum yaşam gerçeğine yansıtıldığı zaman da tıpkı oyunda olduğu gibi kimse sesini çıkartmaz. Herkes yaşamda toplumun kendilerini yönlendirdiği gibi aynı düzen içinde ve aynı statüleri koruyarak hayatlarına devam ederler. Haldun Taner bu duruma karşıdır. İnsanların şartlanmışlıklarını kırmak amacıyla her kâğıdı bir insanla somutlaştırarak, böylesi bir ayrımın ne kadar hatalı olduğunu vurgulamaya çalışır.

Buna göre Taner, oyun kâğıtlarını dört grupta inceler. Önce aslar üzerinde durur. Her oyunda en itibarlı kâğıt olan aslar gerçek yaşama gelindiğinde de kral havası ve padişah cakası satarlar. Bunlara o sıfat sonradan değil daha doğuştan verilmiştir. Yazar her bir ası tek tek tahlil eder. Karo ası, maça asını meşum olarak sıfatlandırır ve onda bir zalimlik görür. Her gece sarayında insan öldürüldüğüne inanır. Yazar, sinek asını Bizans prensine, kupa ve karo asını ise Türk hanedanlarına benzetir ve onlara daha sıcak yaklaşır.

Asların anlatımında yazar onlara kesin egemenlik, hükümranlık ve mutlak üstünlük sıfatını verir. Böylece toplumda as mertebesine çıkacak insanları, en aza indirmiş olur.

Bundan sonra Kupa, Karo, Maça ve İspati ailesine sıra gelir. Her ailede büyükten küçüğe doğru bireyler tanıtılmaya başlanır. Bunlar Kız, Papaz ve Bey'dir.

Yazar resimli kâğıtlardan oluşan bu aileye de değer verir. Çünkü girdikleri her oyunda itibar görürler. Yazar aileleri de iki grubu ayırır. Kupa ve Karo grubu içinde yer alanlara olumlu, İspati ve Maça grubu içinde yer alanlara olumsuz yaklaşır, onları dürüst olanlardan kabul etmez. Bu durumu daha somut bir şekilde belirtmek gerekirse Maçalar Ermeni ailesine benzetilir. İspati grubu sinsi ve kötüdür; bir Bizans prensini hatırlatır. Onlara kıyasla Kupa Beyi daha bizden gibidir; Osmanlı Hanedanına mensup biri olabilir. Karo Beyi ise Selçuklu sultanlarına benzetilir.

Resimli kâğıtların tanıtımından sonra yazar, onlular, dokuzlular, sekizliler ve yedililere sıra ile gelir ve büyükten küçüğe doğru her birisi-

nin itibarı yavaş yavaş düşer. Bütün kâğıtlar arasında itibarı olmayanlar konçinalar yani altılıdan küçük kâğıtlardır.

İnsan, kâğıtlar arasındaki bu ayırım ve derecelendirmeyi, oyunlar içinde öyle kanıksamıştır ki, bunda ters ve abes bir şey göremez ve büyük bir tutku ile oyun oynamaya devam eder. Aynı durum yaşam sahnesinde gerçekleştiği zaman da insanların aynı duyarsızlık içinde oldukları görülür. Hikâyede verilmek istenen asıl tez de budur. Yazar iskambil kâğıtları arasındaki oyunlardan ve değişmez kurallardan bahsederken anlam bir anda yaşam oyununa döner. Kâğıt oyunlarında nasıl her kâğıt arasında derin uçurumlar varsa toplumumuzda da insanlar arasında böyle derin uçurumlar vardır. Toplum içinde itibar gören insanlar, "yani aslar ve renkli kâğıtla sembolize edilenler" hallerinden memnundurlar; yine hayatın kaymağını yemeye ve sömürmeye devam ederler. Durumlarından memnun olmayanlar, 'konçina' sembolü ile anlatılmak istenen küçük insanlardır. Ezilen, bir güvenceleri olmayan insanlar bir basamak görevi görürler. Aslında onlar olmasa toplumda as mevkiindeki insanların olması da mümkün değildir. Toplumumuzda kimse gerçeğin farkında değildir; sadece anlatıcı bunun bilincindedir ve o nedenle kâğıtlar arasındaki adaletsizliği önleyen tek oyun olan Pasyans açar. Ancak bu da bireysel bir kaçıştan başka bir şey değildir. Çünkü toplumdaki ve oyunlardaki dengesizliğin düzelemeyeceğini anlatıcı da bilir:

> "Konçinaların bu içler acısı durumu bana oldum olasıya dokunmuştur. Kaldı ki, deste içinde hüküm süren bu derebeyilik rejimini bugüne bugün İnsan Hakları Beyannamesi ile uzlaştırmağa da imkân yoktur. Nitekim, usta oyuncu geçindiğim sıralarda onları paryalıktan kurtarıp eşitliğe kavuşturacak, böylece desteyi de iyi kötü çağımızın demokrasi gidişine uyduracak yeni oyunlar aradığım oldu. Hatta öyle bir oyun bulayım ki diyordum, orada birliler asıl değerlerine indirilsin, beşliler kızları, dörtlüler oğlanları alabilsin, alay bu ya, icabında bir kılkuyruk üçlü, dört papazı birden sustaya durdurabilsin. 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 konçinalar onlara bir türlü el kaldıramıyorlar, sinmiş bir kere içlerine, alışkanlık deyin, çekingenlik deyin, aşağılık, daha doğrusu konçinalık kompleksi deyin, yapamıyorlar işte, ellerinden gelmiyor.
>
> Bunu anladığım günden beri yeni oyunlar aramaktan, eskileri de oynamaktan vazgeçtim. Her kâğıda eşit değer tanıyan biricik oyun olduğu için şimdi yalnız Pasyans açıyorum." (Taner 1987 d: 51)

Toplum düzeninde de aynı durum söz konusudur. Bu düzen böyle gelmiştir ve hangi demokrasi anlayışı, hangi beyanname uygulanırsa uygulansın böyle de gidecektir. Çözüm, anlatıcı gibi bireysel olmakta ve amaca ulaşamamaktadır.

İskambil kâğıtları bir arada oldukları zaman bir değer kazanmaktadır. Aynı durum insanlar için de geçerlidir. İnsanlar da uyumlu bir şekilde birlikte oldukları zaman anlamlı ve ortak bir toplum şuuru, yaşam şekli ve kültür oluştururlar.

Yazar topluma bakarken insanları belli sınıflara ve yerlere oturtur. Fakiri, çalışkanı, köşe döneni... anlatılırken bu insanlar aynı zamanda insan doğasının özelliklerini de beraberlerinde getirirler. Örneğin Kupa Beyi Osmanlı hanedanına mensup biri olarak gösterilirken, Osmanlı tarihi ve kültürü de ikinci bir anlam düzeyinde yansıtılır. Karo Beyi Selçuk sultanına, Maçalar Ermeni ailesine benzetilir. Böylece hikâye toplumsal sınıflardan, toplumun ortak kültürüne dönüşür. Bu kültüre sahip insanlar, iskambil oyunundaki gibi, görevleri doğrultusunda yaşamda hiç değişmeyen yerlerini alırlar.

Haldun Taner **"Sancho'nun Sabah Yürüyüşü"** adlı hikâyede de, Sancho adlı bir köpeğin bir günlük sabah gezintisinden kesitler sunmaktadır. Biçimin ağırlık kazandığı hikâye, bir müzik parçası gibi birbiriyle dengelenmiş bölümlerden oluşur. Her bölüm "tiki tiki praf" sözleri ile diğerine bağlanır. Sancho, sabah gezintisi boyunca gördüklerini ve düşündüklerini bir insan duyarlılığı içinde sıra ile verir.

Hikâyede biçim, mesajdan daha ön planda yer aldığı için biz de konu anlatımından çok konu ile biçim arasındaki uyumu vermek istiyoruz.

Hikâye kişisi Sancho, gözüne takılan her objeye dikkatle bakar ve onu kavradıktan sonra kendi düşünce süzgecinden geçirerek gördüklerini verir. Yani köpeğin gözüne takılan her insan, her köpek, her nesne veya durum bir an dondurulur. Tıpkı bir fotoğrafta olduğu gibi. Sonra dondurulan o tabloların anlatımına geçilir. Hikâye bu tabloların arka arkaya dizilmesinden meydana gelir. Yazar böylece çizgisel bir kurgu da yaratmış olur.Hikâyede mekânın Ankara'da Çankaya-Kızılay arasında bir gezinti alanı olması, mekânda sabit olma fikrinin aşılmasını sağlar. Böylece değişen makân ile yaşam parçaları arasında bir bağ kurmamız mümkündür.

Hikâyede dinamizm vardır. Mekânın sürekli değişmesi gibi zaman da akışkandır. İnsanlar ve hayvanlar sürekli değişir. Her değişim anı le-

it-motive halinde söylenen "tiki tiki praf" sözü ile noktalanır. Tıpkı bir sinema şeridinde her sahnenin değişmesi gibi.

Hikâye, birbirine bağlı on altı bölümden oluşur. Yazar, hikâyedeki her bölümde birbirinden ayrı insanları ve onların birbirinden bağımsız yaşamlarından parçaları anlatır. Çeşitliliği bu şekilde sağlayan yazar "tiki tiki praf" sözü ile bir bölümden diğerine geçer. Haldun Taner'in nakarat halinde tekrar ettiği "tiki tiki praf" sözü, yaşamda denge ve uyumun simgesidir. Köpeğin yürüyüş anındaki denge, uyum ve hareket, bu sesle karşılanır. Yazar her bir bölümde topluma ve insana ait uçta bir örnek verdikten ve dikkatleri bu uyumsuzluğa çektikten sonra, "tiki tiki praf" sözü ile dengeyi kurar. Böylece hikâye bir kalp elektrosu gibi iniş çıkışlarla bir dengeyi sağlar.

Hikâyedeki bölümler birbirine eşit değildir. Çünkü yaşamda her şey dengeli, ölçülü ve uyumlu değildir, iniş ve çıkışlarla doludur. Yazar kimi bölümde bir çarpıklığı uzun uzun tasvir ederken, kimi bölüm bir paragraf ya da cümleye bile indirgenebilmektedir.

Sancho, görünürde bize bir köpek sosyetesi tanıtır. Ancak bu sosyete içindeki köpekler tanıtılırken sahiplerine atıf yapılarak, toplumsal yapının ve insanların yaşam parçalarının anlatılması için fırsat yakalanmış olur.

Sancho, bursla İngiltere'ye giden Hülya adında bir bale öğrencisinin babasına ait bir köpektir. Hikâyede bu kişinin adı geçmez. Hülya'nın babasını, karşılaştığı kişilerden ve konuşmalarından tanırız. Bir mebustur (Böylece Sancho Türkiye sosyetesinin nasıl olduğunu okuyucuya sunar.); Selmin Hanım'la gönül ilişkisi vardır (Bu yolla sosyetenin cinsel yaşamdaki kaçamakları ve insan olarak zaafları anlatılır.). Ayrıca Hülya'nın babası, kızının yurt dışında iki yıl boyunca okuması için gerekli olan parayı bulunca tavırlarında beliren güç ve sevinç, insanoğlunun özünde yer alan hep bana duygusunu ve bencilliği temsil eder. Hikâyenin sonunda da Hülya'nın babasının yağmurdan korkusu ve eve kaçışı, bir tehlike anında insanın ne kadar çabuk değiştiğini gösterir. İnsan doğasında var olan bu dört unsur, Taner tarafından bir çizgisel kurgu içinde ustalıkla verilir.

Hikâyede mizahî unsurlar yer almakla birlikte, sosyal taşlama esastır. Öncelikle Türkiye'de yöneten sınıfın, kişisel zaafları peşinde koşan, basit insanlardan oluştuğu anlatılmaktadır; Hülya'nın babası bunlardan biridir. Yolda konuştuğu kasabalı avukat ve milletvekiline karşı da köpe-

ğin çok sert bir tavrı vardır. Köpek, bu kişileri bulundukları mevkilere yakıştıramaz. Ve tepkisini de onları gördüğünde havlayarak gösterir. Demek ki, insanlar, kendilerini yöneten sınıfı bir köpek kadar tanıyamamaktadır.

Ayrıca müteahhitler ve işleyen sınıf da hikâyede hicvedilir. Kaldırımların ve yolların bozukluğu, toplumsal yaşamın da dengesizliğini anlatmak istercesine uyumsuzluğu temsil ederken bu sırada "tiki tiki praf" sesleri de sıklaşmıştır. Sancho, polis ve av köpeklerini sevmez; onları çanak yalayıcı, jurnalcı ve köpek tarihinin yüz karası olarak görür ve özellikle sosyetede yer alan köpeklerden onları ayırır. Bu, aynı zamanda, toplumun Türk polisine bakış açısının bir başka boyutta anlatımıdır.

Taner böylesine sosyal bir eleştiri yaptıktan sonra insanın özüne ait kavramları irdeler. Cinsellik bunlardan biridir. Hikâyede cinselliğe iki türlü yaklaşım vardır. Sancho'nun Güven Park'ta karşılaştığı kordiplomatiğin en güzel iki dişisine yaklaşımı, içgüdüsel bir dürtüdür. Bu durum, doğal bir tepkidir. Ama burada sosyal normlar işin içine girer ve Sancho beğenisini bastırmak zorunda kalır. Tıpkı insanların yaptığı gibi.

Ayrıca hikâyede 'Kostor' adlı köpek, sonradan görme insanların ve özellikle taşralı hariciyecilerin temsilcisi durumundadır, onun aracılığıyla görünüşte hoş fakat heyecanlandığı zaman hemen maskeleyemediği eski durumuna dönen insanlar anlatılır.

'Semiramis' adlı köpek moda düşkünü, alaycı rüküşleri temsil ederken, 'Hedi' sinir hastası, çeşitli tikleri olan insanların simgesidir. 'Graf', adının anlamına yaraşır bir şekilde Alman büyükelçisinin azametine sahip, üst zümreye mensup, saygın insanları simgelemektedir.

Haldun Taner Ankara sosyetesinin köpeklerini insanlarıyla bağlantı kurarak açıkladıktan sonra, insanın özüne ait bir mesaj verir: Hayvanlara has bir özellik olan içgüdüsünü kaybeden insanoğlu, akla özenmiş fakat yarı yolda kalmıştır. Çünkü bir yandan güdüsel duygularını kaybederken diğer yandan akla da tam ulaşamamıştır. Bu durumda insan, tam ortada kalmış, zavallı bir yaratıktır.

Görüldüğü gibi Haldun Taner, iç içe geçmiş bir sürü olayı hikâye atmosferi içine sokabilmek için sembolik anlatımı seçmektedir. Hikâyede sonuç olarak şu mesaj verilir: "Benim izleyebildiklerim ve saptadıklarım bunlar", der Sancho ve okuyucuya dönerek "Ya sizin?" diye sorar.

Haldun Taner, "Konçinalar" adlı hikâyede iskambil kâğıtlarıyla toplumun her sınıfına, her çeşit insana uzanan geniş bir yapıyı hikâye içine sokarken, "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâyede köpeğin gezintisini esas alarak gözüne takılan her şeyi hikâye kurgusu içine yerleştirir. Yazar sembolik anlatım sayesinde diğer hikâyelerine nazaran daha geniş ve kapsamlı bir dünyayı anlatmak için uygun bir zemin hazırlamış olur.

Taner, toplumun her kesimine açıldığı gibi her sınıfa ait insanları da hikâyesinde anlatır. Bu yolla insan doğasına ait birçok unsuru metinde sıralayabilir. Zengini, fakiri, bürokratı, kadını, erkeği, çeşitli meslek grupları gibi.Tüm bu unsurlar hikâyede yer alırken, kendi olaylarını ve hikâyelerini de beraberinde getirirler.

İnsanoğlu içinde yaşadığı düzene o kadar alışmıştır ki, oradaki değişimi fark edemediği için herhangi bir eleştirel düşünce de geliştiremez. Yazar iskambil kâğıdı ve köpek sembolü ile okuyucuyu rahat dünyasından çekip çıkartır, onu düşünmeye ve eleştirmeye zorlar. "Her gün içinde yaşadığın insanlar, devlet temsilcileri, sosyete işte budur. Bundan memnun musun?" sorusunu okuyucunun dikkatine sunar ve "Gerçekten İnsan Haklarına saygı duyuyor musun? İnsanlar eşit mi? Eğer bunları düşünmüyorsan o zaman düşünmelisin!" der.

Taner, toplum psikolojisine, toplum şuuruna, toplum kültürüne değer verir ve bunun yozlaşmasına izin verilmemesini ister. Çünkü insan ancak o zaman uyum içinde, mutlu olabilir.

İnsanlar köpekleştikçe ya da oyun kâğıtlarındaki değişmez düzenin içinde yer aldıkça onlardan bir şey beklenmez. Toplumun ve kültürün yozlaşmasının nedeni budur. İnsan, her şeyden önce düşünen bir varlıktır. Düşünen varlık yargılayabilir, yorum yapabilir, içinde bulunduğu, kötü durumdan kurtulabilir. Taner, simgesel anlatımla işte insanın bu gücünün altını çizer. Ancak insanın elinde var olan gücü kullanmamasını da mantık sınırları içinde bir türlü açıklayamaz ve şaşkınlığını şöyle dile getirir:

> "Yağmur yağmayacak halbuki, öyle olsa kokusu Sancho'nun burnuna gelirdi. Sonra bu rüzgâr bulutları dağıtır, bu da besbelli. Ne var ki arka ayakları üzerinde ayağa kalktığından beri içgüdüsünü kaybedip akla özenen insan, bunu bile farketmez olmuş işte. Akla tam varamamış, sezisinin köprülerini de yıkmış. Lök gibi ortada kalmış" (Taner 1988 b: 99)

Sonuç olarak şunu söylemeliyiz: Taner, toplumun ve insanın iç

dünyasındaki huzursuzluğun nedenini onun akla tam ermemesine ve duygularını yitirmesine bağlar; böylece çağımız insanının trajedisini de anlatmış olur.

Yazar bu iki hikâyesi dışında, genellikle bir obje veya eşya durumunda bulunan sembolleri, başka bir gerçekliğin altını çizmek için kimi hikâyelerinde işler. Örneğin: Haldun Taner "Heykel" adlı hikâyesinde odak noktaya bir objeyi yerleştirmekle beraber, mesajını daha çarpıcı bir biçimde verebilmek için sembolü tercih eder. Heykeli yapılacak olan Üryanîzâde Sıdkı'nın ne ruhsal açıdan zengin ne de kültürlenmiş bir iç dünyası vardır. Yazar hiçbir iç boyutu olmayan bu insanı anlatmak için heykelin kaba malzemesinden bir sembol olarak yararlanır.

Taner, "Bir Kavak ve İnsanlar" adlı hikâyede, insanların çevrelerine karşı ne derece duyarsızlaşarak makineleştiklerini, teknik gelişmeyi sadece tahrip etme olarak algıladıklarını eleştirir. Bunun için bir kavak ağacı sembolünden yararlanan yazar, doğal olana dönüşü, yapıcı olmayı ve çevreyi sevmek gerektiğini okuyucuya öğütler. Taner fikrini desteklemek amacıyla doğa-teknoloji, güzel çevre-tahrip edilen çevre, maddiyat (maliyet fiyatı)-maneviyat (yaprak açan çiçek) gibi unsurları hep kavak ağacı sembolü ile bütünleştirir.

"Atatürk Galatasaray'da" adlı hikâyede ise, Galatasaray Lisesi, yeni yetişen neslin bir sembolüdür. "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyede apartman, "Ases" adlı hikâyede futbol sahası Türk toplumunun bütününü kapsayacak birer sembol olarak verilmiştir. Bu yolla yazar, hikâyenin dar dünyasını genişletmenin yolunu bulmuş olur.

Yazarın diğer hikâyelerinde de yer yer sembol kullanımına rastlanır. Kronolojik olarak hikâyelere baktığımız zaman "Piliç Makinesi" gibi daha geç bir dönemde yazılan hikâyede sembol, toplumsal bir içerikten bireysel bir içeriğe doğru değişim gösterir. Çünkü "Piliç Makinesi" artık ne Çalışkur Apartmanı'nda olduğu gibi Türk toplumunun sembolüdür ne de "Allegro Ma Non Troppo" adlı hikâyede olduğu gibi kadındır. Piliç makinesi, yaşama sevincidir, mutluluktur, insanın içindeki küçücük aydınlıktır.

1.2.8. Sınıflanamayan Hikâyeler

Haldun Taner'in hikâyelerini tahlil ederken sağlıklı bir yorum ya-

pabilmek için birbirine yakın bulduğumuz temaları belli başlıklar halinde toplamış, böylece yazarın sanatı hakkında verdiğimiz hükümleri eserlerle desteklemeyi amaçlamıştık. Taner'in tüm hikâyelerini genel benzerliklerine göre sınıfladıktan sonra (yazarın tam anlamı ile birbirine benzeyen hikâyesi yoktur, bu da bizim yazarın acemilik döneminden geçmediği hakkında verdiğimiz yorumu doğrulamaktadır.) geriye hiçbir sınıfa dahil edemediğimiz iki hikâyesi kalmaktadır. Bu hikâyeleri teker teker tahlil etmeyi düşünüyoruz.

1.2.8.1. "Atatürk Galatasaray'da"

Haldun Taner'in yaşamında önemli bulduğu kesitleri kurmaca metin haline dönüştürmesine daha önce de tanık olmuştuk ("Allegro Ma Non Troppo", "Ablam", "İznikli Leylek", "45 Marka Seksapil" gibi). İyi bir çocukluk ve gençlik dönemi geçiren yazar, geçmişteki güzel günlerin izlerinden, önemli kişilerinden ve olaylarından birçok defa hikâyelerinde çıkış noktası olarak yararlanmıştır.

Yazar (yazdıklarından ve söylediklerinden öğrendiğimize göre), Atatürk'e ve Galatasaray Lisesi'ne gönülden bağlıdır ve pek çok düzyazısında açıkça bu sevgisini dile getirir. "Atatürk Galatasaray'da" adlı hikâyede yazar, Atatürk'e ve okuduğu liseye duyduğu derin sevgiyi anlatmaktadır. Anlatımda çocuk gözünün ve onun dikkatinin egemen olması hikâyenin en çarpıcı noktasını oluşturur.

Galatasaray Lisesi, Türk eğitim tarihinde, yaygın eğitimin başlanmasıyla kurulmuş, Batı kültürünü esas alan, köklü bir lisedir. Hem tarihî oluşu hem de iyi bir eğitim kurumu olması, onun önemini bir kat daha artırmaktadır.

Ulu Önder Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'ni kurduktan sonra ülkemizin her açıdan ilerlemesi için eğitime ve eğitim kurumlarına özellikle önem vermiştir. Bu amaçla diplomasi ve politikanın yanında eğitim kurumlarını sık sık ziyaret ederek fikir almış, gelişimin ve ilerlemenin yakın takipçisi olmuştur ve eğitim tarihimizde önemli bir yer tutan Galatasaray Lisesi'ni birkaç defa ziyaret etmiştir. İşte Atatürk'ün ziyaretlerinden birine Haldun Taner de tanık olmuştur.

Hikâye, iki anlam düzeyinde ilerler. Birinci anlam düzeyinde, Ulu Önder Atatürk'ü ilk defa gören hikâye kişisi, o güne kadar duyduğu efsanevî insan ile gördüğü insanın bir karşılaştırmasını yapar. Bu, hikâye

kişisinin iç dünyasında ve zihninde Atatürk'ü yaşatması sonucu olur. İkinci anlam düzeyi ise, iç dünyada değil dış dünyada ve realitede oluşan olayları kapsar. Atatürk'ün Galatasaray'ı ziyaretiyle birdenbire değişen öğrencilerin, öğretmenlerin durumu, okul idaresinin tutumu, lisede yapılan tadilat, ikinci anlam düzeyinde yer alır. Haldun Taner, iki anlam düzeyini de çocuk gözü ile yansıtmaktadır. Önemli günler ve insanlar, âdeta insanların çocukluk hafızasına işlenir. Bu hikâyede de Ata'nın okula gelişinin verdiği heyecanla, hikâye kişisi, bütün ayrıntıları tek tek hatırlar ve okura yansıtır. Örneğin, Fransızca hocasının kendilerine öğrettiği ders, Mâlumât-ı Vataniye dersinde yapılan yazılı yoklama, bu sınavda sorulan sorular ve hocanın tavrı, tipik öğrenci hareketleri, kahramanın arkadaşlarının ders ve sınavlardaki halleri gibi dış dünyadaki olaylar en ince ayrıntılarıyla hatırlanır. Dış dünyaya ait ayrıntılar hikâyeye mizahî bir anlatım katar. Oysa kahramanın iç dünyasında yaşattıkları, son derece şiirli bir tarzda verilmiştir. Örneğin Atatürk'ün sınıftan içeri girmesi, onun sınıftaki her hareketi, tavrı ve duruşu, ağzından çıkan her kelime, sorduğu her soru en ince ayrıntısına kadar anlatılır. Sonra Atatürk'ün şahsında yoğunlaşan bilgiler, kahramanın ağzından dile gelir. Bu anlatım, kişisel ve gerçekçidir.

Doğulu insana has bir özellik vardır. Hikâyede de Doğulu insanlara göre, kahramanlar, eşyalar veya nesneler yararlılıklarından dolayı zamanla efsaneleşirler. Atatürk, öğrencilere bir efsane kahramanı gibi anlatılmıştır. Ülkemiz için bu şahsın yaptıkları ve kazandırdıkları o kadar büyüktür ki, insanlar onun cismini de büyüklüğene yaraşır bir şekilde anlatma gereksinimi duymuştur. Öğrenciler bu kültürle yetiştikleri için, Atatürk'ün okula gelişini büyük bir heyecanla beklerler. Çünkü onlar bir efsane kahramanı ile karşılaşacaklardır. Haldun Taner, kendisine bir efsane kahramanı olarak tanıtılan Atatürk'ü son derece gerçekçi bir anlatımla verir. Atatürk, kuvvetli bir şahsiyete sahiptir, bu özelliğini fiziksel yapısına yansıtmaktadır. Hikâye kişisi dahil herkes aynı görüştedir:

> 'Bakılmıyor efendim' diyorlardı. 'İmkânı yok gözlerine bakılamıyor. Çenesine kadar hadi neyse ama, başınızı daha yukarı kaldırdınız mı, gözleriniz iki kuvvetli projektörle karşılaşmış gibi kamaşıyor, çarpılıp sersemliyor, bir şeyler oluyorsunuz.' Ben bunu duydum ya, şimdi korkudan başımı kaldırıp da yüzüne bakamıyorum. Bütün görebildiğim: Saatin kösteği, yeleği, sol elinin yelek cebine dalmış iki parmağı, kolalı devrik yakası, hadi bilemediniz biraz da çenesinin ucu.. Hepsi bu kadar, Ama çocukluk işte, şeytan dürttü. Ya herrü ya merrü deyip birden daha yukarı bakıverdim. A,

ne karmaşa ne çarpılma, işte pekâlâ bakılabiliyordu. Hatta müdür de bakabiliyordu. Hoca da bakabiliyordu.

Gerçi projektörler, şimşek filan edebiyat ama, şunu söylemeli ki, bu bakış öyle herkesin bakışına da benzemiyordu. Bu gözler bir yere bakıyor ama baktığı şeyden çok daha gerileri çok daha derinleri görüyor gibi idiler.

O gün, orada, onun karşısında çocuk kafamın koyduğu ilk teşhis 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 1987 d: 69-70)

Çocuk gözünün Ata'yı bu şekilde görmesi ve algılaması, hikâyeye değişik bir anlam derinliği katar. Öyleki o güne kadar Atatürk, ya ciddi insanlar ve otoriteler tarafından anlatılmış ve ulusumuz için yaptıkları bilimsel bir gözle verilmiştir ya da halk tarafından anlatılmış, bu durumda da bir efsane kahramanı olarak anılmıştır. Hikâye kişisi, iki grubun da dışına çıkar. Ona çocuk gözü, çocuk merakı ve bozulmamış bir değerler bütünüyle yaklaşır. Böylece şu tabu da yıkılmış olur: Atatürk'ü sadece ehliyet sahibi kişiler ya da halk dışında kişiler de anlatabilir. Çocuklar da Atatürk'ün büyüklüğünü kolayca anlayabilir.

Haldun Taner'in, Atatürk ile Galatasaray Lisesi'ni birleştirmesi anlamlıdır. Çünkü Galatasaray Lisesi, hikâyede, Türk toplumunun gelecek zaman içerisindeki durumunu simgelemektedir. Atatürk burada eğitim sistemini görmeye gelmemiştir. O, yeni yetişen Türk neslini görmek istemiştir. Okuldaki tüm eksikliklere, yapılan tüm hatalar ve gaflara rağmen, Atatürk durumdan memnundur. Çünkü yeni yetişen nesilden umutludur. Hikâyede bu ana mesaj verilmektedir. Hikâye kişisi, Atatürk'e bakarken onun okuldaki değişiklikleri önceden sezdiğini, anlatılanlara ve yapılanlara itiraz etmeden dinlemesine rağmen gerçeklerin farkında olduğunu anlar.

Haldun Taner bu hikâyesinde, zaman ve mekân kavramlarını da özel bir şekilde kullanır. Hikâyede mekân olarak Galatasaray Lisesi'nin seçilmesi amaçlıdır. Taner yeni yetişen nesile umutla bakmanın yanı sıra Atatürk reformlarının kalıcılığını da mekânın kalıcılığı ile özdeşleştirir. Çünkü Galatasaray Lisesi köklü ve eğitim açısından değerli bir lisedir.

Diğer yandan hikâyede tarihî bir zaman vardır. Yaklaşık olarak 1930-1931 yıllarına denk düşen bu zamanda Atatürk'ün bir okulu ziyareti anlatılır. Onun ilköğretmen oluşu, öğrenime verdiği değer, Dil Dev-

rimi bu tarihle aynı dönemlere rastlamaktadır. Bu dönem hikâyenin yazılış zamanına denk düşmez.

Sonuç olarak hikâyede yer alan iki anlam düzeyi, iki zaman anlayışı ile somut bir şekle bürünmüş olur.

1.2.8.2. "Fakaat"

Haldun Taner'in 1947 yılında yazdığı bu kısa hikâye, "Tuş" adlı hikâye kitabının birinci basımında yer almasına rağmen diğer basımlarına yazar tarafından konulmamıştır. Hikâye, Çehov hikâyelerini anımsatan yapısıyla yazarın bir arayış içinde olduğunu hissettirdi bize. Hikâyenin diğer basımlara alınmamasının bir nedeni bu olabilir.

Haldun Taner, hikâyede, insanların bulunduğu durumlardan memnun olmamalarını ve daha iyiyi istemelerini bir kişilik sorunu olarak işlemektedir. Zira hikâyede halinden memnun olmayan dört tip vardır. Bakkal çırağı elindeki malları taşıyabilmek için bir bisiklet hayal ederken, bisikletli çocuk motosiklet, motosiklet sahibi de spor bir arabası olsun ister. Dikkat edilirse tüm istekler maddî ve yüzeyseldir.

Hikâyede halinden memnun olmayan bir kişi daha vardır; o da altı silindirli otomobile sahip, zengin adamdır. Yolda ilerlerken bakkal çırağını genç ve güzel sevgilisi ile beraber görünce birden onun içinde bulunduğu duruma gıptayla bakar. O, maddî açıdan her şeye sahiptir ama, maddiyat sevgiyi öldürmüştür, bundan şikâyetçidir:

> "- Ah ah diye iç geçirdi. Şimdi şu bakkal çırağının yerinde olmak için neler vermezdim. Gerçi otomobilim var, kotram var, iki fabrikam, iki köşküm, dört apartmanım var. Fakat artık bana canı gönülden sarılan bir sevgilim yok." (Taner 1951: 110)

Haldun Taner hikâyede, değişen değerlere eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. Görünürde güzel ve hoş gelen maddiyat, asıl güzellik olamaz. Asıl güzellik, sevgidir. Hikâyede bu temel fikrin altı çizilir. Çünkü diğer hikâye kişilerinin gıptayla baktıkları ve birikimleri düzeyinde, hayal edebildiklerine sahip olan kişi de mutsuzdur. Gerçek mutluluk, sevgiye sahip olabilmektedir. Oysa toplum, zaman ve insanlar değiştikçe, maddiyat ön plana geçerken gerçek mutluluk kaynakları da kaybolmaktadır.

2. BÖLÜM

HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİNİN YAPI ÖZELLİKLERİ

Çalışmamızın başında, Haldun Taner'in hikâyelerini daha iyi anlayabilmek için hikâyeleri içerik ve biçim olarak ikiye ayırarak inceleyeceğimizi söylemiştik. Yazar, hikâyelerinde derin bir anlam düzeyi oluşturabilmek için, hikâye yazdığı ilk tarihten ölümüne kadar değişik hikâye kurguları dener. Bir başka deyişle, Haldun Taner'in hikâyelerinin klasik kurgudan, modern kurguya doğru gelişerek değiştiğini görüyoruz. İşte bu noktada klasik kurgu, modern kurgu ifadeleriyle neler anlatmak istediğimiz sorusu sorulmalıdır? Bunu Haldun Taner'in görüşlerinden aktarmayı uygun görüyoruz:

> "O'Henry'vari, Maupassant'vari, başı, ortası, sonu, gerilimi, aksiyonu, vurucu bitişi olan klasik öykünün olsun, modern öykü adı altında topladığımız Çehof'vari, Virginia Woolf'vari öykünün olsun, elbet ayrı ayrı işlenişleri vardır. Ama söz ve gözlem ekonomisi, öykünün gücünü veren kısalık, az ve özlük, iki kategori öykü için de geçerli. İkinci tarz öykü belli bir kurguya sırt çevirip, bir yaşam kesitini, bir atmosferi, bir kişiyi yaşamdaki yoğunlukta yansıtmaya yöneliyor. İnsan mizacını dokuyan güdüler ağının peşinden gidip bir yerlere varmaya çalışıyor. Soyutla somutun, şiirle gerçeğin bileşimi, düşünsel denemeye kayan, bazen şiirsel bir akış tutturan bir arayış. Hangi tarz olursa olsun, öyküde ton, eda önemli. İyi öykünün bürülü olduğu belli bir gizi, bir büyüsü oluyor" (Oral 1984: 57)

Dikkat edilirse Haldun Taner, yapı olarak hikâyeyi klasik ve modern olarak ikiye ayırmakla birlikte, tarzın önemli olmadığı, hangi türde olursa olsun hikâyenin estetik bir değer taşıması gerektiği üzerinde durur ve modern hikâyeyi şu belirleyici özellikleriyle sıralar: Bir atmosferi olan, bir yaşam kesiti sunan, kurgusu olmayan eserler. Klasik hikâyede de Taner, şunları görür: Başı ve sonu olan, gerilim ve aksiyonu esas

alan, vurucu bitişi olan hikâye. Yazar böyle bir ayırımı yapmakla birlikte, hangi türde olursa olsun hikâyede "eda ve ton"un olmasının gerekliliğine inanır. Eda ve ton, hem modern hem klasik hikâyenin belirleyici bir özelliği olarak sunulur. Çalışmamızda yaptığımız sınıflamaya ışık tutmak için biz de modern ve klasik ayrımı yapmadan önce bir ön bilgi vermek istiyoruz:

Kısa hikâye bir tür olarak 19. yüzyılda gelişmeye başlar. Öyleyse onunla ilgili kuramsal çalışmalar da bu tarihten sonradır. Kısa hikâye üzerine kuramsal çalışma yapan ilk kişi Edgar Allen Poe olur. Poe[1] kısa hikâyeyi şöyle tanımlar: "Okumanın kesilmesi hikâyenin etkisini bozacağından hikâyeyi bir oturuşta okuyabilecek kadar kısa yazmak, hikâyeyi tek bir etki yaratacak bir biçimde tasarlamak ve daha sonra olayları, karakterleri, durumları yaratacak amaca ulaşmak." Öyleyse kısa hikâyenin en belirgin özelliği; kısalık, yoğunluk ve birlik olarak saptanabilir.[2]

Hikâye biçim açısından ortaya çıktığı zaman kurgusunda hangi özellikler varsa bugün de o özellikleri ve unsurları taşır. Yalnız anlayışlar değiştikçe (klasik ya da modern gibi) hikâye yapısındaki unsurların önem derecelerinde değişme olmaktadır. Klasik hikâyede, kurgu hep aynıdır. Modern yazarlar buna ilk olarak karşı çıkarlar. Okuyucuyu ilkel bir merakla oyalama yerine onun duygusal dünyasını etkilemeyi amaçlarlar. Salt bir olay anlatmaktan çok, bir durum yaratmayı isterler. Böylesine bir değişim noktasına yerleştireceğimiz kişi, Çehov'dur. Çehov'dan önce anlam ve açıklama üzerine oturan anlatım, Çehov'dan sonra göstermeye ve sergilemeye dayanır.

Yazarlar Çehov'a gelene kadar çizgisel kurguyu kıran, konusuz bir hikâye ve roman yazmak isteseler de bunu başaramazlar. Örneğin Gustave Flaubert 16 Ocak 1852 tarihli mektubunda konusuz bir edebiyat, dış öğeden medet ummayan ve yalnızca biçim gücüyle ayakta duran bir kitap yazmayı istediğini ama bunu başaramadığını söyler.

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi gelişimin en belirgin yönü yapıda kullanılan öğelerin özellik ve önem değişmeleridir. Önceleri zo-

---

1. Geniş bilgi için bakınız; Özer 1991: 1157-1162. Kısa Hikâye üzerine kuramsal çalışmalar romana göre çok geridir. Bu durum edebiyatımız için de geçerlidir. İlk olarak H. Ziya Uşaklıgil böyle bir kuramsal çalışma yapar. Recaizâde Mahmut Ekrem "Muhsin Bey"in önsözünde bir açıklama getirlr. Bunları Nahit Sırrı ve Mustafa Nihat Özön takip eder.
2. Geniş bilgi için bakınız; Miller & Slote 1989: 24-29, Tural 1982: 43.

runluklu olmadıkça bütünlüğü bozulmamaya çalışılan olay ve yer, bölünmüştür. Konunun sert, kesin çizgilerle, planlı olarak verilmesi anlayışından, dağınık yaşantıların anlatımına, çağrışımlardan yararlanmaya doğru bir kayma olmuştur. Artık olayların kesintisiz bir sıralanışı yerine, durumların seçimi ve bağlanışı vardır. Gerçekleri olduğu gibi canlandırma anlayışını savunan yazarlar azalmıştır. Günümüzde hikâye daha ilginç, daha etkin olmak için, gerekli gördükçe doğal düzeni bozan bir bileşim sanatıdır. Karşıtlar, çatışmanın serim, gelişme ve sonuç planıyla verilmesi bırakılmıştır. Çatışmada baştan sona, hikâyenin bütünlüğünü bozacak kuramsal bölümler göstermeden gelişmektedir.[3]

Böylesine kökten bir değişim elbette ki birdenbire olmamıştır. Dünya toplumlarının yapısında toplumsal koşulların da zorlamasıyla oluşan birtakım bilimsel, siyasal, ekonomik ve felsefî yenilikler, insanların değer yargılarının değişmelerine neden olur. Sanatçı da bir birey olarak bunu eserine yansıtır.

Haldun Taner de Türk edebiyatında hikâyeye klasik kurgudaki eserlerle başlamış dünya görüşü genişledikçe ve zamanla olgunlaştıkça yapıda da değişiklikler oluşturmuştur.

> "Modernizm, felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve edebiyatta yeni romantizmi içine alan çok muhtevalı bir kavramdır. Modernizm, hem çağdaş bir düşüncedir, hem de Rönesans'tan günümüze kadar batılı aydının ulaşmak istediği bir idealdir.(...)" (Kantarcıoğlu 1988:9)

Modernizm, kurgudaki yeniliğin yanında düşünce açısından da aydınlarımızın benimsediği bir kavram olur. Haldun Taner, modern dünyanın ve düşüncenin verilerini hikâyelerine yansıtmada başarıya ulaşır.

Bu bölüm içinde, biz de hikâyelerdeki kurgusal mekanizmayı yazarın klasik ve modern tarzdaki hikâyelerini tahlil ederek bulmaya çalışacağız.

2.1. ÇİZGİSEL KURGUYA SAHİP HİKÂYELER

Haldun Taner özellikle ilk iki hikâye kitabıyla çizisel kurguya sahip, klasik biçimde hikâye yazan yazarlarımız arasında anılırsa da za-

3. Geniş bilgi için bakınız; Akmen 1968: 25.

manla büyük bir değişim gösterir. Nitekim Taner, "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâyesiyle birlikte bu tarzın dışına çıkacak ve modern kuruluşta hikâyeler yazacaktır.

Yazar çizgisel kurguda yazdığı hikâyelerde olay örgüsünü değişik şekillerde bir simetri içine oturtur. Örneğin hikâye iki paralel çizgi şeklinde ilerler, iki farklı kutup yer alır; iç dünya-dış dünya tezat halinde var olur, olay tıpkı bir çemberde olduğu gibi başlangıçta noktasından sonra yine aynı yere gelir vb.

Haldun Taner'in çizgisel kurguyu esas alarak yazdığı hikâyelerde, sağlam bir kurgu mekanizması bu öğelerle sağlanmıştır.

2.1.1. Paralelizm[4]

Haldun Taner'in klasik kurguya sahip hikâyelerinde tema, ağırlıklı bir yer tutar. Temanın işleniş şekli de, bu kurguya sahip hikâyelerde, hep belli düzenler bütünü üzerinde ilerler. Paralelizm, sembol kullanımı, metaforlar, paradoks, diyalog, çember, üçgen kurgu, kutupluluk... ilkesi gibi. Yazar, eserini böyle bir doku üzerine oturtmak zorundadır.

Haldun Taner de, hikâye dokusunu oluştururken böyle bir düzenlemeden yola çıkar. Sanatının acemiliklerle dolu olmadığı ve onda bir hazırlanma dönemi görmediğimiz hakkındaki görüşümüzü, hikâyelerin sağlam dokusu destekler. Yazarın kurgudaki başarısı, ilk hikâyesinden son hikâyesine kadar biçim değiştirerek devam etmiştir.

Paralelizm adını verdiğimiz bu bölümde iki görüş esastır: Birinci tipte, hikâye, yazarın ve hikâye kişisinin gerçekleri ile birlikte ilerler. İki doğrunun çatışması, hikâyenin de çatışma ve düğüm noktasını oluşturur. Bu nedenle anlatıcı, hep üçüncü şahıstır. İkinci tipte ise hikâyedeki, hikâye kişilerinin görüşleri birlikte ilerler. Hikâyenin sonunda görüşlerden biri baskın çıkar. Çatışma bu yolla çözüme ulaşır.

2.1.1.1. Yazar Ve Hikâye Kişisinin Paralel Olarak İlerlediği Hikâyeler

Haldun Taner, "Heykel" adlı hikâyede, yozlaşmış bir insanı kendi deyimiyle, "ti"ye almaktadır. Bunun için Haldun Taner, hikâye kişisi

4. Geniş bilgi için bakınız; Epstein & Magnus 1982 ve Perrine 1959.

Üryanizâde Sıtkı'nın doğrularıyla kendi doğrularını birbirine paralel olarak ilerletir.

Hikâye kişisi, kişiliğini, dünya görüşünü kendi ağzından, dolayısıyla sübjektif olarak dile getirir. Bu durumda o, içinde bulunduğu çıkmazın da farkında değildir. Yazar işte bu noktada 'dramatik ironi' dediğimiz yöntemden yararlanır. Okuyucu, hikâye kişisinin içinde bulunduğu yanlışları bilir ve sezer. Onun doğrularının genelin doğrularına uymadığını görür. Bunun farkında olmayan hikâye kişisinin, kültürsüzlüğü ve cahilliği daha da belirginleşir. Örneğin hikâye kişisinin namus anlayışı, iş ahlakı, şöhret anlayışı, millî duyguları kavrayışı, yazarın görüşlerine tamamen zıt ilerlerken hikâyenin ikinci anlam düzeyinde yazarın doğruları vardır. Yazarın, anlatımı hikâye kişisinin ağzından aktarmasının nedeni de kendi doğrularının tersini okuyucuya sunarak abartıyla okuyucunun özeleştiri yapmasını istemesidir.

Bu konuda yazarın görüşü, hikâye kişisi Sıtkı ile olduğu gibi heykel sembolüyle de paralel ilerler. Öncelikle heykel, hikâye kişisinin tüm özelliklerinin büyütülmüş şeklidir. Aynı zamanda heykel, sanat eserini de sembolize eder. Gerçek zenginliğin kültür ve kişilik zenginliği olduğunu savunur yazar.

Hem hikâye kişisinin hem yazarın doğruları zaman zaman çatışmaktadır. Bu çatışma, hikâyede düğüm noktalarını oluşturur. Heykelin dikilip dikilmemesi, sanat eserleri hakkındaki yorumlar, işlemeyen bürokrasi gibi konularda yazarın görüşleri ideali simgelediği halde. olaylar onun istediği doğrultuda gelişmez.

"Beatris Mavyan" adlı hikâyede de, hikâye kişisi Beatris'in gerçekleri, yaşamı, düşleri birinci anlam düzeyini oluştururken ikinci anlam düzeyinde yazarın gerçekleri anlatılır. Örneğin Beatris çok iyi bir aileden gelir, sosyal sınıf olarak zenginler arasında yer alır, iyi eğitim görmüştür. Ama tüm iyi vasıflarına ve 28 yaşına gelmesine karşın evlenememiştir. Yazar, evlilik gibi toplumsal bir olayı önce Beatris'in görüşünden verir. Onun güç beğenirliğini, evliliğe karşı çıkışını anlatır. İşte bu noktada yazarın gerçeği ile karşılaşan okuyucu, hikâyedeki çatışma noktasını kavrar:

> "Fakat bütün bunlara rağmen, bu asil matmazele şimdiye kadar hiçbir talip zuhur etmemiştir. Beatris bunun sebebini münhasıran kendi güç beğenirliğinde bulmakta ve herkese de bu kanaati telkin etmektedir. Güya erkekler onun ne gözü yüksekte bir kız olduğunu bildikleri için yanına yaklaşmaya ve izdivacına talip olmaya cesaret edemiyorlarmış.

Halbuki bu rağbetsizliğin sırrını mümaileyhanın son derece çehre züğürdü olmasında ve vücudunun aşın derecede kıllı bulunmasında aramak çok daha doğru olur." (Taner 1988a:43)

Taner hikâyede olayları kalın hatlarla çizer; sonra buna küçük ayrıntılar ekler. Beatris'in tüm aldanışı; çevrenin de kendisi gibi düşündüğünü sanmasında yatar.

Aynı durum "Atatürk Galatasaray'da" adlı hikâye için de geçerlidir. Yazar-anlatıcının ve diğer hikâye kişilerinin görüşleri birbirine paralel ilerler; üstelik "Heykel" adlı hikâyenin tersine olumlu, umutlu bir sonla karşılaşırız. Bu hikâyede de bir gerçek Atatürk vardır bir de yazarın gördüğü Atatürk'le, öğretmenlerin ve okul idaresinin gördüğü Atatürk vardır. Yazar Atatürk'ü objektif olarak, kendisini hiçbir baskı altında görmeden tanımlar. Onun umutla öğrencilere ve geleceğe bakışına inanır. Oysa diğer hikâye kişileri Atatürk'ü bir baskı altında görürler ve sahte yüzlerini gösterirler. Hata yapma korkusu ve rezil olma düşüncesiyle daha da büyük gaflar yaparlar. Atatürk bunun farkındadır. Onun dışında bir de yazar bunun bilincindedir. Böylece hikâyede yazarın Atatürk'e olan sevgisi ve inancı, hikâye kişilerinden daha baskın çıkar.

Aynı tarzı, yazarın "Harıkliya", "İznikli Leylek" ve "Allegro Ma Non Troppo" adlı hikâyelerde de uyguladığını görüyoruz. Tekrara düşmeden sonuç olarak şunu söylemeliyiz:

Yazar ve hikâye kişisinin birbirine paralel olarak ilerlediği hikâyelerde yazar, hikâye kişilerinin gerçeğini abartılı olarak verir. Temel sorun olarak da ele aldığı konuya bireysel, sosyal ve kültürel açıdan yaklaştığı için hikâye kişilerinin abartılı gerçeği hiciv için uygun ortam oluşturur. İşte bu noktada yazar olaya müdahale ederek, ideal dünyanın görüşlerini de hikâye kişisine paralel olarak sunar. Ama çoğu zaman ideal düşünceler, yaşanan gerçeklerin değişmesine engel olmaz. Düzen eskisi gibi devam eder. Böylece okuyucu, iki farklı bakış açısı yanyana ilerlerken, eleştiri yapmak için de bütün malzemeyi aynı anda görerek değerlendirebilir.

Hikâyelerin sonuç bölümlerindeki ders verici cümleler, ibareler, anlamlar, yazarın bireysel haykırışları, karşı çıkışlarıdır. Bütün bir hikâye boyunca, hikâye kişisinin gerçekleri ile uyuşmayan, onunla çatışan yazar, sonunda kendi gerçeğini sergiler. Ama yorumu yine de okuyucuya bırakır. Çünkü hikâyelerde tüm çatışmalara karşın, hikâye kişileri olumsuz, kötü, çirkin tipler olarak çizilmemişlerdir.

2.1.1.2. İki Hikâye Kişisinin (Veya İki Görüşün) Paralel Olarak İlerlediği Hikâyeler

Haldun Taner, klasik hikâye kurgusu içinde yazdığı bir grup hikâyede kendisi aradan çekilerek, iki hikâye kişisinin birbirine paralel olarak ilerlemesine neden olur ve bu yolla mesajını vermeyi amaçlar.

"İki Komşu" adlı hikâyede, demokrasi anlayışımızı sorgulamak için iki hikâye kişisinin görüşleri birbirine paralel olarak ilerler. Hikâye, görünüşte komşuluk ilişkisini anlatmaktadır. Ama aslında Demokrat Parti, Millet Partisi ve seçim taktikleri üzerinde durulur. İfakat Hanım Demokrat Parti'nin, Saraylı Hanım da Millet Partisi'nin görüşlerini hikâye boyunca devam ettirirler. Yazar, kişileri, kişiliklerini biçimlendiren sosyal ortamlarıyla zenginleştirir.

Hikâyede iki kadının gerçeği, birbirine uymayan bir doğrultuda ilerler; böylece hikâyede çatışma, çelişki, düğüm sağlanır.

İfakat Hanım	Saraylı Hanım
1. Demokrat Parti.	1. Millet Partisi.
2. Şişman.	2. Narin, zayıf, güzel.
3. Okumamış, cahil.	3. Saray terbiyesi ve kültürü almış.
4. Zengin, evi var.	4. Yoksul, evi yok.

İfakat Hanım ve Saraylı Hanım'ın sembolize ettiği düşünce, bütün hikâye boyunca birbirine paralel bir şekilde devam eder.

"Neden Sonra" adlı hikâyede de aynı teknik uygulanmıştır. Hikâye Melahat ve İhsan'ın karşılıklı görüşleri doğrultusunda ilerler. Her ikisinin de yaşamı ve olayı farklı farklı biçimlerde algılaması, hikâyede çatışma unsurunu oluşturur. Melahat, randevusuna geç kalmıştır, hikâyenin çıkış noktası budur. Gerçek nedense çok basittir. Halasını ağırlamak zorunda kalan Melahat'in geç gelmesini, İhsan farklı yorumlar. Aslında hikâyede, evrensel bir tema olan kıskançlık işlenmektedir.

"Geçmiş Zaman Olur Ki" adlı hikâyede, hikâye kişisi bir kiralık köşk ilanı üzerine, çocukluk aşkını hatırlar. Oysa yazarın, geçmişte hayalinde yaşattığı ve canlandırdığı kadın ile onun günümüzdeki durumu birbirinden çok başkadır. Bu farklılık, iki bakış açısının doğmasına neden olur:

Erkek	Kadın
1. Mahinur'u sarı saçlı hayal eder.	1. Kızıla boyanmış saçı vardır.
2. Menekşe gözlü bir kadın.	2. Anlamsız bakışları olan kadın.
3. Şeftali kokusuna benzeyen koku.	3. Yemek kokusu.
4. İnce güzel ve narin bir vücut.	4. Şişman bir beden.
5. Evlilik düşleri.	5. Kadından kaçma isteği.

Düşlenenle gerçeğin aynı olmaması hikâyenin çatışmasını oluşturur. Çünkü düşle gerçek arasında birçok başka unsur vardır; zaman, değişen toplum yapısı, sosyal durum, kültür gibi.

Yazar "Kızıl Saçlı Amazon" adlı hikâyede şair ruhlu bir genç olan Kâmil'in bir kıza olan aşkını anlatır. Hikâyede, bir Kâmil'in bakış açısı, kızı algılayışı vardır, bir de "Kızıl Saçlı Amazon" adını verdiği sevgilinin gerçeği. Hikâyenin sonuna dek bu iki gerçek birbirine paralel olarak ilerler:

Erkek	Kızıl Saçlı **Amazon**
1. Kıza delicesine tutkun.	1. Kızın duyguları bilinmiyor.
2. Edebî şiirden hoşlanır.	2. Anket defteri şiirinden hoşlanır.
3. Kızın paşa kızı olduğunu sanır.	3. Seyisin kızıdır, fakirdir.
4. "Kızıl Saçlı Amazon" ismini ona layık görür.	4. Gerçek isim Çilli Saime'dir.
5. Klasik müzik.	5. Türk müziği.

Hikâyenin sürpriz bir şekilde çözümlenmesi, iki insanın gerçeklerinin kesişmesi sonunda oluşur. Kâmil iç dünyanın gerçeklerini, hikâye sonuna kadar götürür. Kızıl Saçlı Amazon ise realiteyi temsil etmektedir. Yazar iki gerçeği iki anlam düzeyinde yansıtmayı amaçlamıştır.

"Kaptanın Namusu" adlı hikâyede, Haldun Taner namus kavramını irdelemek için, bu kavrama birbirinden farklı yaklaşan iki insanın gerçeğini hikâye boyunca ilerletir. Buna göre Rizeli Sadık, öldüğünü sandığı kaptanın karısına ölüm haberini götüreceği sırada onu zina halinde yakalayınca birden dengesini kaybeder.

Rizeli Sadık	Şayeste
1. Kaptanın öldüğünü sanır.	1. Kaptanın yaşadığını bilir.
2. Ölüm haberini götürür.	2. Kaptan gelene kadar gününü gün eder.
3. Sinirlenir, depresyon geçirir.	3. Güler ve kahkaha atar.
4. Hapishanede.	4. Hastanede.

Hikâyenin sonunda her ikisinin de doğrularının dışında bir sonuçla karşılaşırız. Kaptan, Şayeste'nin gününü gün ettiğini bilmesine rağmen buna ses çıkarmaz; bir başkasının duruma müdahale etmesini de sindiremez. Böylece namus anlayışı, okuyucunun da tahmin edemediği bir üçüncü boyutta irdelenir.

Haldun Taner'in bu başlık altında topladığımız hikâyelerinde, hikâye kişilerini farklı dünyalardan ve farklı yaşamlardan seçerek gerçekleri sorguladığını görürüz. Aslında yaşam insanların algıladıkları gibi basit değil, (çok daha) komplekstir. İnsanlar ona değişik yollardan yaklaşsalar da farkedilmeyen bir üçüncü boyut mutlaka vardır. Bu bölümde incelediğimiz hikâyelerin hepsinin sürpriz bir sonla bitmesinin nedeni budur. Hikâyenin sonuna kadar birbirine paralel ilerleyen gerçeklerin son anda birbirini kesmesini, yazarın vermek istediği üçüncü boyuta bağlamak yerinde olur.

Siyasal gerçekler ("İki Komşu"), sosyal gerçekler ("Kaptanın Namusu"), bireysel gerçekler ("Kızıl Saçlı Amazon") hep sergileme ile okuyucunun karşısına çıkar. Ya da yazar, dış gerçeğin yanında iç gerçekleri de birbirine paralel olarak ilerletir. Böylece dış aksiyonun yanında hikâyelerde iç aksiyonu ve iç dünyayı da görürüz. Düşlenenle gerçeğin aynı olmadığını okuyucu hikâyenin sonuna kadar farkedemez. Hikâyenin sonunda öyle bir noktaya gelinir ki, aslında ne gerçek ne de düşlenen, yaşamın anlamıdır. Yaşam bunların daha da üstündedir. İnsan, gerçekleri ancak gerçeğin de düşlerin de ardındaki o üçüncü boyutta yakalayabilir.

2.1.2. Kutupluluk

Kutupluluk ilkesi, romanda düşünce içeriğinin iki kutup oluşturacak biçimde işlenmesidir. Haldun Taner, çizgisel kurguya sahip

hikâyelerinde düşünce platformunu vermek için kutupluluk ilkesinden yararlanır ve hikâyede önce bir odak nokta tespit eder. Bizim hikâyelerde saptayabildiğimiz odak noktalarını, kişi, mekân, toplumsal olay ve eşya oluşturmaktadır. Yazar bunların iki ucuna iki dünya görüşü yerleştirerek, hikâyede sorun haline getirdiği gerçekleri verir. Bu gerçekler iki dünya görüşü arasında sürekli çatışma halindedir. İki karşıt uçla bir ayrılırlar bir birleşirler. Tıpkı bir fizik olayında olduğu gibi.

Bu yolla Haldun Taner, hikâyelerinde vermek istediği mesajı daha güçlü kılar. Okuyucunun önüne idealize edilmiş ve idealize edilmemiş iki gerçek sunar. Sergileme yaptıktan sonra seçimi yine okuyucuya bırakır.

2.1.2.1. Odak Noktalarına Göre Kişi

Haldun Taner hikâyelerinde odak noktaya bir kişiyi koyduğu zaman, farklı iki dünya ve farklı iki yaşam dilimini gözler önüne serer.

"Yağlı Kapı" adlı hikâyede hikâye kahramanı Rıza, ekonomik açıdan zor durumda bir işçi iken bir tesadüf sonucu sosyal konumu değişir, bir köşke bahçıvan olur. Yaşamın bir seçme işi olduğunu vurgulamak isteyen yazar, insanların mutluluklarının kendi seçimleri doğrultusunda gerçekleştiğini ısrarla söylemek ister. Bunun için yaşam kesitlerini şöyle iki uçta verir.

RIZA

1. Asfalt.	1. Sümbüllü Köşk.
2. 24 TL Yevmiye .	2. 30 TL Yevmiye.
3. Taş işçisi.	3. Bahçıvan.
4. Kötü ve hırpanî elbiseler.	4. Bakımlı, güzel elbiseler.
5. Sürekli çalışma.	5. Tatil.
6. İnsanlar Rıza'ya kötü davranır.	6. İnsanlar Rıza'ya iyi davranır.
7. Kızlara laf atılır.	7. Pasif bir şekilde kadınlarla birlikte olur.

Görüldüğü gibi, birbirinden tamamen farklı iki ortam, tek odak nokta olan Rıza ile birleşir. Rıza, yaptığı bir seçimle bir ortamdan diğer bir ortama hiçbir çaba harcamadan geçmiştir. Hiçbir şey kahramanın

kafasında özümsenmemiştir. Sonuç, doğal olarak, kendisinin seçmediği ama bir tesadüfün kendisini getirdiği ortamdan ayrılmak olacaktır.

Hikâyede egemen bakış açısı psikolojiktir. Haldun Taner, Rıza adlı önemsiz, toplumun vasıfsız diyebileceği bir gruptan seçtiği kişi ile hikâyesine orijinal bir çıkış noktası sağlar. Çünkü Rıza yerine toplumun başka kesiminden bir insan seçilmiş olsaydı, durum hiç de çekici gelmezdi. Yazar bunu şöyle ifade eder:

> **"Kibar kişilerde zuhur ettiği zaman nörasteni veya sürmenaj diye isimlendirilen bu daimî bezginlik hissi artık oğlanın yakasını hiç bırakmaz olmuştu." (Taner 1988a: 25)**

Bu seçimde asıl olan ikinci özellik de şudur: Hikâye kişisinin maddî açıdan hiçbir sıkıntısı yoktur; ama yine de mutlu olamaz. Taner bu çizimle insanların mutluluklarının sadece maddiyata bağlı olmadığı gerçeğini, sosyal ortam ve arkadaşların, insan yaşamı içindeki değerini de vurgular.

Sonuçta yazar şu mesajı verir: İnsan kendi kendisini tanımak zorundadır. Tesadüfler onu beklemediği ummadığı yerlere getirebilir, yeni durumlarla karşılaştırabilir. Ama önemli olan değişimin, bilinçli olarak gerçekleştirilmesidir. Taner, değişimi verirken Rıza'nın psikolojisini de uzun uzun anlatır, açımlar. Olaylar, durumlar, insanlar hep Rıza'nın psikolojisi ile verilir, yorumlanır.

"Yağlı Kapı" adlı hikâyede kurgu açısından bir eksikliğe rastlamadık. Hikâyede varolan iki bölüm, içinde yer alan öğelerle dengelenmiştir. Zıtlıklar tutarlıdır. Birinci bölümde, gününü yaşayan ve mutlu olan Rıza'nın yaşamı daha baskınken; ikinci bölümde, ortamından uzak bir insanın mutsuz oluşu ve içe kapanışı egemendir. Böylece hikâyede, anlatımda ton değişmesine de rastlanır.

Yalnız bizce hikâyenin eleştirilebilecek tek yanı, bir hikâye kişisi olan Rıza'nın çizimidir. Haldun Taner, Rıza'yı kendi düşüncelerini okuyucuya vermek için bir araç olarak kullanmış ve onu canlı bir hikâye kişisi haline getirememiştir.

Çünkü Haldun Taner için Rıza'nın kişiliğinden çok, onun ortamı önemlidir. İnsanların iç dünyasındaki huzurun anlatımı kişiden ön plandadır. Böylece Haldun Taner, Rıza gibi yaşantısıyla, kültürüyle ve ilişkileriyle basit olan bir insanda iç boyut yakalamaya çalışırken bu teziyle günümüz insanına da bir göndermede bulunur; Rıza'nın tam tersine,

yaşam standardı yüksek ama iç derinliği olmayan insanlara dikkati çeker.

Haldun Taner aynı şekilde "İşgüzar Bir Polis" adlı hikâyede, odak noktaya Necmi Uyanık adlı bir hikâye kişisini yerleştirir. Hikâyede, polisin göreve başlamadan önce ve başladıktan sonra toplumdaki durumu okuyucuya sunulur.

Mahallelinin Polis Necmi Uyanık'ı iş başına getirmesinin amacı, o mahalledeki hırsızlık, soygun ve benzeri tüm kötülüklerin son bulmasını istemeleridir. Bunun için mahallenin ileri gelenleri devlete başvururlar. İşte polis memuru böyle bir ortamda göreve başlar ve düzeni sağlar. Ortam birden ideale döner. Ancak insanlar yine mutsuzdur. Kötü şartlar içinde kendilerine bir yaşama düzeni sağlamışlardır. Necmi Uyanık, görünürdeki yaşamı ideale çevirirken, görünmeyen ve aslolan davranışların düzenini bozar. İnsan ilişkilerinde gizlilikler, yasak aşklar bir bir gün ışığına çıkar. Bu durum elbette ki Necmi Uyanık'ın görevden alınması ile sonuçlanır.

Haldun Taner odak noktaya insanı yerleştirdiği hikâyelerde toplumun ne kadar büyük bir güç olduğunu anlatmak istemektedir. Yaşam ve toplumsal koşullar görünürde insanı mutlu edebilir. Ancak gerçekte bu kesinlikle doğru değildir. Çünkü yaşam öylesine bir düzen içine oturmuştur ki, görünenin ardındaki görünmeyen unsurlar asıl güçtür. Öyleki her iki hikâye kişisinin de yenilmesinin nedeni, ideal dünyada yaşayıp ideal olmayan dünyayı farkedememeleridir.

2.1.2.2. Odak Noktalarına Göre Mekân

Haldun Taner hikâyelerinde odak nokta olarak mekânı ele aldığı zaman, genellikle toplumsal değişmeyi ve bunun sonuçlarını mesaj olarak vermeyi amaçlar.

1950'li yıllarda hem ülkemizde hem de dünya ülkelerinde görülen hızlı kentleşme beraberinde birçok sorun getirmiştir. İnsan ilişkilerini düzenlemeden tutun, toplumsal sorunlara, insanın ruh dünyasındaki açmazlardan değerler karmaşasına kadar birçok sorunu beraberinde getiren kentleşme, yazarın hikâyelerinde işlenir. "Kooperatif" ve "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyelerinde yazar, odak nokta olarak apartmanı seçmekle birlikte hikâyede gerçekçi romanlardakine benzer bir tasvir

göremeyiz. Okur, apartmanı madde olarak gözünde canlandıramaz. Hikâyede mekânı değerli kılan, içinde yaşananlar ve bunlardan topluma yansıyanlardır.

"Kooperatif" adlı hikâyede, İstanbul'un bir kenar semtinde eski yapıların yerine kooperatifin kurulmasının öncesi ve sonrası anlatılmaktadır. Bunu bir şemayla şöyle göstermek mümkündür:

KOOPERATİF

1. Gecekondu.	1. Apartman.
2. Yaşam standardı düşük.	2. Yaşam standardı yüksek.
3. Dayanışma.	3. Kıskançlık.
4. Birbiri ile anlaşma.	4. Rekabet.
5. Çamurlu yollar.	5. Asfalt.
6. İmarsız alanlar.	6. İmarlı alanlar.
7. Namus anlayışında değişim.	7. Namus anlayışında değişim.

Haldun Taner, bir yapıdan yola çıkmış ama soruna bireysel ve toplumsal bir derinlik katmıştır. Hikâyede kooperatif kurulmadan önce insanlar tam bir dayanışma halindedirler. Yozlaşmamış ve değerlerini de kaybetmemişlerdir. Gecekonduda yaşamalarına ve yaşam standartları düşük olmasına rağmen henüz birbirlerine yabancılaşmamışlardır. Hikâyedeki birinci kutbun dünya görüşü budur. Oysa kooperatifin kurulmasıyla birlikte değişim hızla yaşanır. Kentleşme hızla olmuş, apartmanlar kurulmuştur. Apartman, yeni bir düzen anlamına gelmektedir. Yaşam standartları yükselince insanların ferahlayacakları ve mutlu olacakları düşünülürken, rekabet ve para hırsı insanları birbirine düşman eder.

Böylece bir mekânın insanın yaşamı üzerindeki etkisi çok yönlü olarak (kentleşme, insan ilişkileri, insanî değerler...) irdelemiştir. Yazar, işlediği konu ve bunun kurgu düzeni ile devletin bir güç olarak duyarsızlığını kalın çizgilerle hicveder.

Haldun Taner, "Dairede Islahat" adlı hikâyede, bürokrasiyi hicvetmek için bir kurumu ele alır ve mesajını daha iyi verebilmek amacıyla kuruma iki bakış açısıyla yaklaşır. Yeni müdürün işe başlamasından öncesini ve sonrasını, bunun dairedeki görünümünü mizahî bir anlatım tutumu ile verir.

DAİRE

1. Personel rahat, tembel.	1. Personel çok çalışır.
2. Eleman çok.	2. Eleman az.
3. Sekreter.	3. Metres.
4. Bir kişilik işi birçok kişi yapar.	4. Herkes görevini tam yapar.

Taner, Daire'nin önceki durumunda orayı bir tembeller yuvası olarak çizerek sonrasında ideal haline getirir. Ancak ideal düzen de devam edemeyecek, her şey kısa zamanda eski halini alacaktır. Burada yazarın tavrı, alışılan düzeni bir anda dondurup sergiledikten sonra onun yerine ideal düzeni okuyucuya göstermektir. Ama olması gereken düzen, süreklilik göstermeyecektir. Bu durumda her şey yeniden eski haline döner.

"Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyede kutupluluk, anlatımdaki ustalıkla sağlanır. Yazar bu hikâyede metni kendi bütünü içinde ikiye ayırmak yerine iki metni yan yana getirir. Örneğin birinci metinde yazar hikâyenin özgün şeklini verirken apartmanı toplumsal değişimin her kurumundaki ve her bireydeki etkisini vermek için bir araç olarak seçer; ikinci metin idealize edilmiş toplum gerçeklerini sunar. Böylece birçok yaşam aynı anda iki farklı bakış açısıyla verilir.

Apartman, gerçekte birçok yaşamı kapsamaktadır. Yazar bu yaşamları hikâyede verirken edebiyat, adalet anlayışı, sağlık sorunlarımız ve doktorların durumu, öğrencilerimiz ve gençlerimizde cinsel terbiye, radyonun bir iletişim aracı olarak önemi, yaşlı insanların sorunları ve açmazları gibi konuları da bu yaşam dilimi içine sindirilmiş olarak sunar.

Haldun Taner, mekânı odak nokta olarak ele aldığı hikâyelerde onu gerçek fonksiyonlarıyla kullanmamış, tersine, onu hikâyenin amacına hizmet eden bir araç olarak ele almıştır. İşte bu nedenle, yazarın seçtiği mekânlar bir dönemin toplumsal değişimini en iyi yansıtan yerler olması bakımından önemlidir. Apartman, kentleşme sorununu ve bunun insan, toplum, devlet üzerinde etkilerini de beraberinde getirmiştir. Bunun için yazarın genel tutumu, mekândan önce o toplumun durumunu ve mekândan sonra idealize edilmiş halini yan yana vermekten yanadır. Ancak hikâyelerde idealize edilen mekânların o halde kalmadıklarını görürüz.

"Ayışığında Çalışkur"u, bu başlık altında topladığımız diğer iki hikâyeden ayrı olarak değerlendirmeliyiz. Çünkü yazar, "Kooperatif" ve

"Dairede Islahat" adlı hikâyelerde, odak noktaya mekânı yerleştirirken, bunu anlam düzeyinde okuyucuya yansıtır. "Ayışığında Çalışkur"da ise odak nokta olarak seçilen mekân olan apartman, aynı zamanda birçok şeyin de sembolü durumundadır. Çünkü hikâyede apartman, maddî varlık olarak okuyucunun zihninde canlanmaz. Bu durumda karşıtlıkların verilmesi, diğer hikâyede olduğu gibi anlam düzeyinde değil, anlatım düzeyindedir. Bilindiği gibi, "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâye, yan yana ilerleyen iki metinden oluşur. Bu, birbirine zıt iki gerçeğin oluşması demektir. Karşı kutuplarda yer alan insanlar, onların yaşam parçaları ve kendi gerçekleri hep odak nokta olan apartmanda birbiriyle örtüşür ya da çatışır.

Öyleyse Taner'in hikâyelerinde mekânın fonksiyonu (bu odak noktada ele alındığı zaman daha belirgin) kültürü, edebiyatı, mimarîyi ve kentleşme sorununu, yabancılaşma sorununu, tarihsel, bireysel ve toplumsal değişimi yansıtmaktır. Bu yolla da hikâyenin atmosferini tamamlayıcı bir unsur işlevi taşımaktadır.

2.1.2.3. Odak Noktalarına Göre Obje

Haldun Taner'in hikâyelerinde, çatışmayı sağlayan bir unsur olması bakımından obje büyük değer taşır. Yazarın sanatçı dünyasında kesin bir ikiye ayrım vardır. Gerçekler ve idealler olarak belirleyebileceğimiz kutuplaşmayla yazar, çok yönlü bir bakış açısına ulaşır.

"Necmiye'nin Hatırı" adlı hikâyede, yazar, obje olarak bir klarnetten yararlanır. Klarnet, kurgu içinde en az hikâye kişileri kadar önemlidir. Hikâyede en önemli zaman, Cemal Efendi'nin klarneti çaldığı andır. Klarnet, neşenin, mutluluğun, cinselliğin, çekiciliğin ve gecenin, bir anda mutsuzluğa, kaçışa ve duyarsızlığa dönüştüğü noktada yer alır. "İnsanın doğası kötüdür" görüşü, Taner hikâyeciliğinin temel noktalarından biridir. Yazar, insan doğasının kötülüğünü müziğin sıcaklığı ile vermeyi başarmıştır. Bu noktada klarnet bir araç durumundadır.

Yazar insanların ikiyüzlü olduklarını, onların görünüşte farklı davranıp, şartlar değiştiği zaman da başka davranış biçimleri geliştirdiklerini hikâyelerinde işler. Bunun en güzel örneğini "Bir Motorda Dört Kişi" adlı hikâyede görürüz. Taner hikâyede bir gece vakti in-

sanları çevreden tecrit ederek bir olay karşısındaki tavırlarını anlatır. Bunun için hikâyede seçilen obje, bir motordur. Bir yangın tehlikesi ile karşı karşıya kalan insanlar, önce normal davranış biçimleriyle, yangın anında da maskeledikleri yüzleriyle okura sunulur. Söyledikleriyle yaptıkları birbirini tutmayan insanları iki kutba yerleştiren yazar, okurun daha net ve açık olarak yorum yapmasını sağlar.

"Sahib-i Seyf ü Kalem" adlı hikâyede seçilen obje, kitaptır. Yazar, yaşlı bir emekli albay olan Miralay Bey'in ruh halini iki kutupta verir:

KİTAP

1. Yalnız ve yaşama ümidi kırılmış.	1. Anılarıyla beraber ve yaşama ümidini kazanmış.
2. Karamsar.	2. Mutlu.
3. İşe yaramıyorum düşüncesi var.	3. Hâlâ insanlığa yararlı olabiliyorum düşüncesi var.
4. Ölümü bekler.	4. Enerjiktir; yaşama mutlulukla yaklaşır.

Kitap yazma işine başlamadan önce ölümü düşünecek kadar karamsar olan Miralay Bey'i yaşama yeniden bağlayan güç kitap olmuştur. Kitap, hikâyede uzun uzun anlatılan bir nesne değildir. Çünkü hikâyede asıl verilmek istenen obje değil, onun kişinin uğraş alanını oluşturmasıdır.

"Karşılıklı" adlı hikâyede yazar, bu kez obje olarak saati seçer. Hikâyede saat, iki anlam düzeyinde verilir. Öncelikle saat kendi fonksiyonu ile anlatılır. Özel bir yapımı vardır, saatleriyle ünlü bir ülkeden alınmıştır; zamanı düzenli olarak göstermesinin yanında hem dayanıklıdır, hem de su geçirmediği söylenir. Ama asıl önemli olan, ikinci anlam düzeyinde saatin nasıl anlatıldığıdır. Yazar, cansız bir varlıktan yola çıkarak onun aracılığı ile o nesneyi kullananın özelliklerini hikâye eder. İnsan, canlı olsun cansız olsun, çevresindeki her şeyle sevgi yolu ile iletişim kurabilir. Sevgi, insanın karşısındakine yansıttığı bir ışınımdır. Hikâyede o ışınımı sağlayan obje, saat olmuştur. Sebepsiz sevmek, inanmak, paylaşmak gibi kavramlar, bu obje ile anlam kazanır.

"Karşılıklı" adlı hikâyede saat nasıl sevgiyi yansıtıyorsa, "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâyede de gerçekleri yansıtma görevini ayna üstlenir. Hikâye kişisi Kalender, Şişhane Yokuşu'nu çıkarken ömründe

ilk defa yaşamının gerçekleriyle bir aynada yüzyüze gelir ve bu durumdan ürkerek bir kazaya sebebiyet verir. Hikâyeye obje olarak aynanın seçilmesi ve hikâyenin gerçekçi bir tarzda yazılması, aynı zamanda "yansıtma kuramını" da düşündürmektedir. Kalender, ayna ile ikinci kez karşılaştığı zaman bu kez hiç tepki vermez. Çünkü artık gerçekleri değiştiremeyeceğini anlamıştır.

Haldun Taner, objeyi esas aldığı hikâyelerde, insanların iç dünyasına, onun zaaflarına eğilir. Yazar seçtiği objelerle insanı hep bir değişim noktasında yakalar ve öncesi sonrasıyla bir karşılaştırma yapar. İnsana şöyle seslenir: "Sizin gerçek yüzünüz hangisi? Gerçek duygularınız bunlar mı?" Sonra insanların maskeledikleri yüzleri yeniden arka planda anlatılır. Böylece insanlar, aldanmaya ve aldatmaya devam ederler.

2.1.2.4. Odak Noktalarına Göre Toplumsal Olay

Toplumsal değişim, toplumun gücü ve baskısı, insan-toplum karşıtlığı... Haldun Taner'in hikâyelerinin anlam düzeylerinde, ağırlıklı tema olarak işlenen konulardır. Yazarın böylesine özenle üzerinde durduğu bir konuyu anlatım boyutuna aktarmaması düşünülemezdi. Bu düşünceyle hikâyelere baktığımız zaman, ilk örnek olarak "Töhmet"i ele almak gerekir.

Niyazi Bey'in evine evlatlık olarak gidene kadar Meral, çok kötü bir çocukluk dönemi geçirmiş ve çevresi onu korumak için Niyazi Bey'in evine yerleştirmiştir. Meral'in genç kızlık dönemine kadar görünürde herhangi bir sorun yoktur. Ama Meral ne zaman gösterişli bir genç kız olmuş ve çevrenin ilgi odağı haline gelmişse o zaman sorunlar da başlamıştır. Bekâr ve yaşlı bir erkekle genç ve güzel bir kızın, arada kan bağı ya da evlilik gibi bir sözleşme olmadan aynı evde masum bir şekilde yaşamalarını toplum düşünemez. Ve iki masum insanı aslında varolmayan ama uydurulmuş yasak ilişkileri üzerine yaptıkları dedikodular ile rahatsız ederler. Hikâye kişileri bu baskıya ne kadar karşı çıkarlarsa çıksınlar sonunda toplumun yönlendirmesiyle o yasak ilişki içine girerler.

Sonuç olarak, Haldun Taner'in hikâyelerinin çizgisel kurgusunda görülen kutupluluk ilkesinin yanı sıra, hikâyelerin anlam boyutunda da karşıtlıklardan yararlanılır. Çünkü hikâye türünün dar bir kalıba sahip

olduğu düşünülecek olursa ve bu dar kalıpla bir yaşam ve dünya canlandırılması gerekliliği anımsanırsa, o zaman yazarın anlam boyutunda geneli aktarmak için yeni buluşları olması gerekir. Haldun Taner bu noktada, kurduğu karşıtlıklar ve uç noktalarla özelden genele varmayı hedefler. Şöyle ki; Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi'nin derin yalnızlığı hikâyenin kalabalık kişi kadrosu ile karşıtlık yaratır. "45 Marka Seksapil", "Ablam", "Şeytan Tüyü" adlı hikâyelerde Türk ve Alman toplumu birbiri ile karşıt iki uç olarak verilir. Aynı tutumu, "Karşılıklı" adlı hikâyede görürüz. Rus saati ile Rus kültürü, Amerikan saati ile Amerikan kültürü anlatılır. "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü"ndeki köpek-insan karşıtlığı akıl ve içgüdü ikilemini vurgulamak içindir. "Gülerek Ölmek" adlı hikâyede bu karşıtlıklar biraz daha fazladır:

Ölüm × Yaşam
Doğa × İnsan
Çocuk × Büyük
Türk × Yahudi
Güneşli hava × Kapalı hava

Örneklerin sayısı çoğaltılabilir. Öyleyse yorumumuzu şu şekilde verebiliriz: İnsan, içinde birçok zıtlığı ve uç noktayı yaşar. Her defasında insanın iç dünyasındaki gelgitler, o iki nokta arasındaki çatışma sonucu oluşur. Bu durum dış dünyaya da yansır. Haldun Taner, bu ikili karşıtlıktan hikâyelerinde çok yönlü olarak yararlanır.

2.1.3. Nesnelerin Gerçek Fonksiyonları Dışında Kullanımı ile Gerçeğin Sorgulanması

Yukarıda da görüldüğü gibi, Haldun Taner'in hikâyelerinde objeler ağırlıklı olarak yer tutar. Hikâye kurgusu içinde, hikâye kişisi kadar fonksiyonu olan bu objelerle yazar, onlardan fonksiyonları dışında yararlananarak yeni bir sorun ve çatışma yaratır.

"Dürbün" adlı hikâyede yazar, dürbünün yararlarını saymakla birlikte hikâye kurgusunda çatışmayı sağlayan unsur, dürbünün fonksiyonu dışında kullanımıdır. Yazar, hikâyede dürbünü iki yönüyle işler: Hikâyenin başlangıcında dürbünün amaca uygun kullanımı ve bunun sonuçlarını anlatırken, hikâyenin sonunda, onun gerçek işlevi dışında kullanımı ve bunun nelere malolduğunu gösterir. Hikâyede temel çatışma bu iki unsur arasındadır. Yazar, çıkış noktası olarak, insan du-

yularının diğer canlılara nazaran daha az gelişmiş olmasını alır. Bu durumda bilimsel, siyasal ve askerî alanda, sanatta insanların ilerleyebilmeleri için başka yardımcı unsurlara ve özellikle duyularını destekleyen aletlere ihtiyacı vardır. Dürbün bunlardan biridir.

Haldun Taner, dürbün gibi, amaca uygun kullanıldığında yararlı olabilecek bir objeden yola çıkarak, hikâyede bir aletin bireysel, toplumsal, psikolojik açıdan ne gibi sorunlar doğurabileceğini gözönüne serer.

"Yaşasın Demokrasi" adlı hikâyede ise yazar, saza kendi işlevi dışında bir anlam yükler. Saz çalma, saz dinleme, atışma, Türkler arasında yaygın bir geleneği oluşturur. Taner, bu güzel gelenekten yola çıkarak hikâyede bir değişim noktası yakalar.

Hikâyede, Türkiye'de yapılan ilk seçimlerin parodisi anlatılmaktadır. Henüz demokrasi anlayışının yerleşmediği bir dönemde ve ortamda seçmenler kime, nasıl oy vereceklerini bir türlü kestiremezler. Büyük büyük laflar ederek propagandaya girişen insanları dinlemeyen halk, saz çalan âşıklara gözü kapalı inanır. Çünkü o gelenekle yetişmişlerdir. Bir seçim ironisinin yapıldığı "Yaşasın Demokrasi" adlı hikâyede, seçimlerin gerçek yüzünün ardında yatan acı anlatılır.

Haldun Taner'in sanatında eleştirel düşünce ve gerçekleri sorgulama, genel bir eğilimdir. Yazar, bunu objelerden yola çıkarak değişik bir bakış açısıyla sunar. Saz ve dürbün, önce gerçekte hiç yabancı olmadığımız ve şartlandırılmış olduğun.uz bakış açısıyla anlatılmıştır. Ardından bir değişim noktası yakalanarak zıt anlama gelecek şeklinin sergilenmesi yoluna gidilmiş, böylece yazar, okuru rahatsız etmeyi amaçlamıştır. Taner, bir de madalyonun öbür yüzünü göstermek ister. İşte bu noktada sorun bireysel, psikolojik, toplumsal, siyasal boyutlarda irdelenir. Yazar, basit objelere iç derinlik katar.

2.2. Modern Kuruluşta Hikâyeler

Haldun Taner ilk olarak 1949 yılında, "Tuş" adlı hikâyeyi yazana kadar verdiği eserlerde, çizgisel kurgu düzenine sıkı sıkıya bağlıdır. Yazar, "Tuş" adlı hikâyede, dramatik tarzı deneyerek bu kurgunun dışında, yeni kurgu yöntemleri uygulamaya başlar. Artık önemli olan, konu bütünlüğünü, bir olaylar zincirine bağlı olarak vermek değildir. Kü-

çük yaşam parçaları ve izlenimler (ilk örnek, "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" 1950); psikolojik unsurlar ve Freud'un modern psikolojideki etkisiyle bilinç ve bilinçaltına yönelme (ilk örnek, "Eller" 1950); cinselliğin tema olarak işlenmesi (ilk örnek, "Fraulein Haubold'un Kedisi" 1951); zamanı kurguda esas alma (ilk örnek, "Onikiye Bir Var"1953); sembolik anlatım (ilk örnek,"Konçinalar" 1953); deneysel hikâye yazma, hikâyede karşılaştırmalı metin uygulama (ilk örnek, "Ayışığında Çalışkur" 1954); sinemaya ait unsurları (zoom yapma, farklı bakış açıları, ışık unsuru gibi) hikâye kurgusu içine yerleştirme (ilk örnek, "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" 1950); modern psikolojinin etkisiyle oluşan bir teknikle zihnin içini aydınlatma, içmonolog ve bilinç akımı (ilk örnek, "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" 1964) gibi yöntemlerle hikâyeler yazılmaya başlanır. Leit-motive ve montaj tekniği, yazarın modern kuruluştaki hikâyelerinde görülen önemli iki anlatım tekniğidir.

Yazarın hikâyelerinde montaj tekniğini uygulayabilmesi için başka bir yazara veya kültüre ait unsurların bir motifini, sözünü eserinde kullanması gerekir. Bunu örnekleyecek olursak, Haldun Taner, "Yaprak Ne Canlı Yeşil" adlı hikâyede, Goethe'nin bir sözünden yola çıkarak hikâyenin ana düşüncesini oluşturur. "Her öğreti az çok pusludur, der bir yerde. Ama ağacın yaprağı ne parlak." Yine, "Karşılıklı" adlı hikâyenin başına Shakespeare'in bir sözünü alır yazar:

> **"Yerle gök arasında nice şeyler var ki Horatio,**
> **Senin okulda bellediklerinin düşüne bile girmez.**

Sonra Taner, bundan hikâyenin düşünce mekanizmasını kurarken yararlanır. Doğu ve Batı kültürünü özümsemiş bir yazar olan Haldun Taner, yeri ve zamanı geldiğinde bu kültürlere ait örnekleri hikâyelerinde kullanmaktan çekinmez. Türk ve Batı edebiyatından ünlü yazarların sözlerini, kitaplarını, filozofları, şâirlerin mısralarını, sanat tarihinde yer etmiş önemli isimleri ve eserlerini (Giorgione'nin "Çıplak Venüs" tablosu gibi), Türk ve Batı müziğinin önemli temsilcilerini ve bestelerini hikâyelerinde örnek olarak kullanır. Yazar bu tavrıyla çok yönlü bir kültür taşıyıcısı durumundadır.

Bir örnekle, söylediklerimizi somutlaştırmak istiyoruz: "Kızıl Saçlı Amazon" adlı hikâyede, yazar, sinema tekniklerinden bir görüntü oluşturmak için yararlanır. Ata binen kız imajı, sinema teknikleri ile yaratılır. Diğer yandan erkek hikâye kişisinin gözünde görüntüsüyle, kız bir düş

olarak mitoslaşırken, duygular şiirsel bir anlatımla verilir. Yazar anlatımda, kendi şiirselliğini, Orhan Veli'den alıntılar yaparak destekler. Diğer yandan radyodan duyulan Sultan-ı Yegâh Peşrevi, Mahur bir şarkı ya da Macar Rapsodisi hikâye kişisinin duygu yoğunluğuna eşlik eder.

Müzik ve müzik aletleri, kültürel bir obje olarak yazarın diğer hikâyelerinde de görülür ("İstediği Şarkıyı Dinleyebilmek", "Allegro Ma Non Troppo", "Necmiye'nin Hatırı", "Gülerek Ölmek" gibi). Bunların içinde en dikkate değer olanı, "Onikiye Bir Var" adlı hikâyedir. Haldun Taner burada, zaman ve müzik kavramlarını yaşamın düzenine paralel olarak ilerleyen iki unsur olarak verir.

Leit-motive dayalı anlatım tekniği, müzik bilimindeki tekrarların dil boyutunda incelenmesi sonucu oluşmuş bir tekniktir. Bu teknik, modern kurgunun önemli bir unsurudur ve Haldun Taner, özellikle iki hikâyesinde bu teknikten ağırlıklı olarak yararlanır: "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" ve "Gülerek Ölmek"

"Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâye birbirine bağlı on altı bölümden oluşur. Yazar, hikâyedeki her bölümde birbirinden bağımsız insanları ve onların yaşam parçalarını anlatır. Çesitliliği bu şekilde sağlayan yazar, her "tiki tiki praf" sözü ile bir sonraki bölüme geçer. Haldun Taner'in nakarat halinde tekrar ettiği, "tiki tiki praf" sözü, yaşamdaki denge ve uyumun simgesidir. Köpeğin yürüyüş anındaki denge, uyum ve hareket, ses olarak "tiki tiki praf" ile karşılanır. Hikâyede yer alan her bölüm, birbirine eşit değildir. Çünkü yaşamda her şey dengeli, ölçülü ve uyumlu değildir. Böylece hikâye, bir kalp elektrósu gibi iniş çıkışlarla bir grafiğe ulaşır.

Diğer yandan "Gülerek Ölmek" adlı hikâyede, leit-motive tekniği bu kez hikâyenin anlam boyutunda gerilimi sağlayan önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ölüm güçlü bir gerçektir ve bu yönüyle Sekban'ın kişilik değişimine de neden olan bir faktördür. Dalgalarla savaşamayacağını anlayan hikâye kişisi, ilk olarak yenilgiyi ruhunda hisseder; biraz önce başarı dediği şeyin, sandığı kadar önemli olmadığını anlar. Bu değişim noktasını deniz içinde yaşayan Sekban'ı, dalgalar kıyıya bir posa halinde atar. Yüzmedeki başarısı ve cesareti yüzünden çevrenin ilgisini ve beğenisini kazanan hikâye kişisi, yenilgisinden sonra kimsenin onu görmesini istemez. İşte bu noktada, yazar, hikâyede ikinci bir unsuru ön plana çıkartır: Çocuk. Sahilde ne kadar kaldığını bilmeyen Sekban, kendine geldiği zaman karşısında ilk olarak bir çocuk görür. Ve çocuk, bir leit-motive tekniği ile hikâyede gerçeğin ortaya

çıkmasına, hikâye kişisinin kişiliğinin olgunlaşmasına yardımcı olur. Öte yandan "Mordahay, Sekban'a bakıyordu" cümlesi de hikâyede, sürekli bir kontrol cümlesi olarak kullanılır.

Haldun Taner'in özellikle 1950 yılından sonra yazdığı, hikâyelerde somut gerçekleri anlatmaktan çok soyutlaştırma eğilimi içinde olduğu görülür. Böylece hikâyelerde anlam zenginliği ve düşünsel yapı oluşturulmaya çalışılır. "Onikiye Bir Var" ve "Konçinalar", savımızı destekleyen örneklerden sadece ikisidir.

1950 öncesinde yazılan hikâyeler, 1950 sonrasında yazılanlara nazaran, hacim olarak daha kısadır. "Töhmet", "Yağlı Kapı", "Heykel"... adlı hikâyeler ile "Yalıda Sabah", "Yaprak Ne Canlı Yeşil", "Küçük Harfli Mutluluklar" tezimizi destekler şekilde, boyut olarak karşılaştırılabilir.

Modern kurgu ile yazılan hikâyelerde dikkati çeken bir başka unsur da, hikâyelerin hacmi artarken bu durumla ters orantılı olarak hikâyelerdeki zaman kavramının daralmasıdır. Örneğin "Yağlı Kapı" adlı hikâye birkaç günlük zaman dilimini kısa bir formla anlatırken, "8'den 9'a Kadar" adlı hikâyede bir saatlik bir zaman dilimi daha uzun bir formda anlatılmaktadır. Yine "Yağlı Kapı" adlı hikâyede sadece Rıza ve onun yaşamı anlatılırken; "8'den 9'a Kadar" adlı hikâyede birbirinden bağımsız yaşam parçaları bir hastanede odaklanır. Mebus, doktorlar, doğum yapan çamaşırcı kadın gibi yaşamın her kesiminden insan, kendi olaylarını hikâyenin içine taşır.

Yine modern kurgudaki hikâyelerde anlatım, anlatılandan daha ön planda olduğu için metin kavramı sorgulanmaya başlanır. Bu durumda Haldun Taner, yazdığı hikâyelerin bir metin olduğunu ve bu metinle kurmaca dünyayı kendisi yarattığını okuyucuya, sürekli hatırlatır. Yazar, "Fasarya", "Ases", "Yalıda Sabah", "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyelerde, yazdıklarının bir hikâye olmadığını söyler.

Haldun Taner'in, hikâyelerinde çizgisel kurguyu kırmasının, sürekli yeni biçimler ve hikâye kurguları denemesinin nedeni, onun düşünce dünyası ile de yakından ilgilidir. İnsanlar ve toplum çeşitli şekillerde koşullandırılmışlardır. Öyleyse yazar, her hikâyesinde, bir gerçeği ve yanlış koşullandırılmayı anlatımda değişik biçimler deneyerek eleştirir.

> "Sanatta ve edebiyatta, hep biliriz ki, son söz, önünde sonunda, ne savların ne de yorumlarındır, sadece ve sadece eserlerindir. Güçlü eser, savını da birlikte getirir" (Taner 1971: 5)

diyen Haldun Taner, mesajını güçlü eserlerle hem anlam hem anlatım boyutunda verir.

2.2.1. Zamanı Kurguda Esas Alma

Haldun Taner, "Onikiye Bir Var", "Karşılıklı" ve "8'den 9'a Kadar" adlı hikâyelerde kurguyu zaman üzerine oturtur. Bu konu üzerinde "Tema Olarak Zamanın İşlenmesi" bölümünde durulduğu için burada yeniden ele alınmayacaktır.

2.2.2. Zihnin İçini Aydınlatma

"Gülerek Ölmek", "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" ve "Piliç Makinesi" adlı hikâyelere baktığımız zaman, bu hikâyelerin kurgusunda göze çarpan en önemli özellik iç monolog ve bilinç akımı tekniğinin kullanılmasıdır. Bu teknikte, hikâye kişisinin zihninden geçenlerin kendi kendileriyle konuşma tarzında dışa yansıdığını görürüz. Öyleyse dış etki ve dış aksiyon yerini iç dünyaya bırakır. Dış dünyaya ait tüm unsurlar da iç dünyaya yansıdığı biçimde anlatılır.

Yukarıda isimlerini verdiğimiz hikâyeler, Taner hikâyeciliğinde içmonolog ve bilinç akımı tekniğinin en güzel örneklerini oluşturur. Daha önceki dönemlerde yazılan "Neden Sonra" ve "Geçmiş Zaman Olur Ki" adlı hikâyelerde yazarın bu tarzı hatırlatan denemeler yaptığını düşünebiliriz. "Neden Sonra" adlı hikâyede, sinemada buluşacak olan bir çiftin kararlaştırılan saat ve yerde hazır bulunamamaları sonucu yazar, hikâyede çatışmayı sağlayan unsur olarak içmonologtan yararlanır.

"Geçmiş Zaman Olur Ki" adlı hikâyede de, çocukluk sevgilisini düşünen hikâye kişisinin, onunla seneler sonra karşılaşması sonucu, kendi kendisiyle yaşadığı iç çatışmayı görürüz. Ama her iki hikâyede de Haldun Taner içmonolog ve bilinç akımı tekniğini olgunlaştıramamıştır. Diğer yandan "Gülerek Ölmek" adlı hikâyede Sekban'ın iç dünyasına bir göz attığımızda; yazardaki gelişim çizgisini takip edebiliriz:

> " 'Şaka maka Dimyat'a giderken, taavkatikütüfati' gibi birbirini tutmaz şeyler geçti kafasından. 'Ölüyoruz galiba' dedi. Kolları, omuz başları onun olmaktan çıkmıştı. Midesinde tuhaf bir kesiklik. Kısmet bu kadarmış, dedi

içinden. Bak şu işe. Bir başıma, Allahın denizinde. Olacak iş mi. Yazık yahu bana, diye bağırası geldi. Sonra utanır gibi oldu kendine acındığına. Ölsem bile rezilce ölmemeliyim. Kurdun ölümü, diye bir şey geçti aklından. Aklının dalgalardan henüz sinmemiş çok dipte bir yanından. Köpekleşip ölmek yerine kurt gibi ölmek. Bir başına vakur, insan bakışlarından ve acınmalarından uzak. Gülerek ölmek. Onörünle çekip gitmek hiç değilse. Bundan sonrasını ayıklıkla baygınlık arası hatırlıyor."(Taner 1988 b: 172)

Sekban ölümü gülerek karşılar. Dış dünyada doğaüstü bir güç olan dalgalarla ve kendi iç dünyasıyla sürekli çatışan hikâye kişisi, sonunda ölümü yener. Yazar, hikâye kişisinin ölüm karşısındaki tutumunu ve bunun iç dünyaya yansımasını başarıyla canlandırır. İç dünyada ölüm ve yaşam gibi iki uç noktayı derinden yaşayan hikâye kişisinin psikolojisini yazar, dış dünyayı da son derece canlı ve dinamik bir anlatımla vererek destekler.

"Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâyede, dış dünyadaki her şey Sancho'nun bilincinden süzülerek dışa yansır:

"Güleyim bari.

Sadakat, biz köpeklere moral bir tümlük sağladığı için, kendi içimizde çelişmelerden koruyan bir tutamak olduğu için dengesi hiç bozulmayan bir ruh huzuru yarattığı için.

İnsan sadece bir araç

Tiki tiki praf.

İnsan sadece bir araç

İşte hepsi bu kadar.

Oysa insanlar çoğu zaman yaptıkları gibi, işi nasıl ters yorumlarlar. Köpeklerine kendi kişiliklerinin damgasını vurduklarını sanacak kadar. Oysa bir hariciyecinin köpeği hiç de snob olmayabilir. Bir askerinki pekâlâ filozof olmadığı gibi. Bir profesörün köpeği kütüphanenin yolunu bilmediği için ne kadar utandığını bizzat itiraf etmişti. Köpeklerin efendilerinden ayrı, hatta bazen onların tam zıddı bir kişiliği olamayacağını savunmak köpekleri insan derecesine indirmek değil de ne? " (Taner 1988 b: 98)

Haldun Taner Sancho'nun zihninden geçenlerle toplumu geniş bir açıdan okura verirken, insanın yapısını da eleştirir. Köpek, insanların duyularını ve aklını kullanmamasına bir anlam veremez. Sonuç olarak da toplum düzeninin bozulmasının nedenini insan duyarsızlığına bağlar. Bu iki hikâye dışında, Haldun Taner özellikle psikolojik unsurların ege-

men olduğu hikâyelerde ("Eller", "Allegro Ma Non Troppo" gibi) ve son dönemde yazdığı kimi hikâyelerinde ("Piliç Makinesi", "Karşılıklı" gibi) zihnin içini aydınlatarak kurguyu unsurla vermeye devam eder.

2.3. Mektup Tarzında Hikâye Yazma

1950'li yıllara doğru Avrupa'da "Öznel idealist felsefe"nin ve modernizmin etkisi altında genel bir nitelik haline gelen deneme merakı ve yeni ifade biçimlerini arama, türlerin yapısındaki klasik çizgiyi kırmayı amaçlar. Özellikle Fransa'da "Yeni-roman" okulunda mektup tekniğinin yeniden uygulanması ve canlandırılması edebiyatçıları etkilemiştir.

Edebî türlerde mektup tarzını kullanmak, romantiklerde de görülen bir davranış biçimidir. Yalnız "Yeni-roman" okulunda bu tür yeniden ele alınarak işlenir. Böylece edebiyatta yeni bir gerçek kavramı irdelenmiş olur.

Haldun Taner mektup türünü iki hikâyesinde dener: "Made in USA" ve "Şeytan Tüyü" Yazarın bu türü hikâyesinde denemesinde sözünü ettiğimiz modern tekniğin etkisi olmakla birlikte türün diyalog yönteminin başarılı örneğini taşıması da bir etkendir. Çünkü mektup, tür olarak ister birinden başkasına, ister başkasından berikine gönderilsin, diyalog yönteminin birçok özelliğini taşır.

> "Mübadele bakımından mektup bir çeşit itiraf yöntemidir ve başkasına yönelik bir çeşit yan perspektif olarak, basit bir yazının sakladığı veya gözden kaçırdığı şeyleri günışığına çıkarır. Mektupla mübadele, konuştukları anda diğerinin reaksiyonunu doğrudan görme imkânı olmayan ancak cevap vermek için istedikleri kadar zamanı olan iki kişi arasında yavaşlatılmış bir konuşma tarzıdır. " (Bourneur and Quéllet 1989: 188)

Görüldüğü gibi mektup türü iki insan arasında yavaşlatılmış bir konuşma tarzını oluşturur. Öyleyse yazarın bu türü seçmesinde onun sanat eğilimleri arasında yakınlıklar bulmamız mümkün. Haldun Taner konuşma ve diyalog tarzını hikâyelerinde başarıyla uygular derken, savımızı mektup türünü örnek göstererek destekleyebiliriz. Genel olarak yazarın hikâyecilik çizgisine bakıldığında hikâye kurgusunda diyalog ve monologlar, türlerin değişimi ve kurgudaki farklı denemelerin büyük bir kullanım alanına sahip olduğu görülür.

Yazar "Made in USA" adlı hikâyede, mektubun içeriğini, bir kadın anlatıcının Fred O'Connor adındaki bir bahriyeli ile tanışması ve başından geçen olayların tümü oluşturur. Mektupta başka bilgi yoktur.

Anlatım, birinci tekil şahsın ağzındandır. Böylece kızın gerçekleri ve yaşadıkları, birinci anlam düzeyini oluşturur. İkinci anlam düzeyi, yaşanan olayların o dönemin toplumsal yapısıyla sıkı temas halinde bulunması sonucu oluşur. 1950'li yıllarda tek partiden çok partiye geçişle birlikte Türk toplumu dışarıya daha çok açılır. İlk yoğun temaslar da Amerika ile olur. Ekonomik açıdan çok güçlü olan Amerika, yaşantı açısından da ülkemize benzemeyen bir yapıya sahiptir. Bu hikâye, işte o dönem Türk halkındaki Amerikan hayranlığından bahseder. Gerçi Batıya açılma ve yanlış Batılılaşma edebiyatımızda yeni işlenen bir konu değildir. Bundan önce özellikle Tanzimat Dönemi'nin ağırlıklı konularından birini oluşturmuştur. Haldun Taner onlardan farklı olarak ilk defa bu sorunu özel ilişkiler düzeyinde başarıyla ele alır.

Yeşil gözlü ve siyah saçlı olduğunu bildiğimiz anlatıcı kızın yaşamını moda dergileri, giysiler, partiler ve alışverişler oluşturur. Bu yönüyle kız, arkadaşının partisinde rastladığı Amerikalı'nın ağına düşmekte gecikmez. Kendisini Amerikalı olarak tanıtan hikâye kişisinin, aslında bir Türk olması hikâyede çarpık bir biçimde verilir. Böylece toplumun yanlışını vermek için, özel bir durum ve sorun seçilmiş olur: Türk gençleri kızlarla olan ilişkilerinde kendilerini Amerikalı olarak göstermektedirler.

Mektup tarzının seçilmiş olması, hikâyede bir bakış açısının egemen olması demektir. Öyleyse bu durum hikâyenin kurgusunda da önemlidir. Sadece kız anlatıcının durumu görüp yansıtmasıyla, okuyucunun görüp algılaması birbirinden farklı olduğundan hikâyenin çatışma noktası bu gerçek üzerinde yoğunlaşır. Anlatıcı, bireysel olarak yıpranmıştır. Toplum bu insanları barındırdığı için çıkmazdadır. Değişen yapı, hızla bir değerler karmaşasını yaratmaktadır.

Haldun Taner, "Şeytan Tüyü" adlı hikâyede değerlerimizin değişmesini bu kez Amerika yerine Alman kültürünü örnek vererek anlatır. Bu hikâye de mektup tarzında yazılmıştır. Böylece hem anlatımda özele inilmiş, hem Türk ve Alman toplumlarına eğilip onları hicvetmek için fırsat yakalanmıştır. Yazar yabancı bir toplumu anlatırken, Monteskiyö'nün "Acem Mektupları"nda olduğu gibi mektup yöntemiyle yabancı bir ülkeyi ve insanları hicveder.

Topalmusagillerden Ökkeş, arkadaşı Hidayet Ağa'ya bir mektup

yazar. Mektup türünün getirdiği tek yanlı anlatımdan, bu mektubun bir cevap olduğunu, Hidayet Ağa'nın Almanya'ya yeni geldiğini ve uyumda çok büyük zorluklarla karşılaştığını görürüz. Mektubun yazarı Ökkeş ise Berlin'de yaşamaktadır. Almanya'ya uyum sağlamıştır. Bu uyumu nasıl sağladığını anlatan Ökkeş'in sorunları başlangıçta bireyseldir. Anlatımın bireysel olduğu gibi. Ama yazar bu bireysel sorunlarla iki kültürün arasındaki uçurumlardan bahseder. Böylece toplumsal ve hatta ulusal bir anlatıma geçilmiş olur.

Hikâye kişisi, Alman kültürünün Türk kültürüne etkisinden bahsederken aynı zamanda okuyucuya kimi tarihî ve sosyal bilgiler de verir. Örneğin II. Dünya Savaşı Almanya'sından bahseder. 1950'li yıllarda ülkemizden Almanya'ya giden işçilerin vasıfsız oluşlarından söz eden yazar, bu yolla Almanya'daki işçi sorununa da değinir. Birinci neslin bireysel açmazları ve yabancılaşma sorununu anlatır. Sevgisizlikler dile getirilir.

Her iki hikâye de, bir itiraftır. Yazar, kendi düşüncelerini ve saptamalarını birer uç örnek seçerek yansıtır. Bunu temada ve biçimde veren yazar dil ile de oynar. Her iki hikâyede de temeldeki çarpıklık okuyucuya dille yansıtılır, "Made in USA"da kadın kahraman İngilizceyle karışık Türkçe konuşur:

> "Sevgili İnci,
>
> Evvelâ şunu söyleyeyim ki sana çok, ama çok çok güceniğim. Nedir bu kadar hamfendilik yani? (...)
>
> Ayın on ikisi, biliyorsun, Serap'ın birthday'i idi. Günnur, ben, Lâle, üçümüz beraber gittik. Kapıdan girer girmez baktım, portmantoda bir Amerikalı kasketi.
>
> 'Hayrola?' diye Serap'a göz kırptım.
>
> 'Amerikan Yardım Heyeti'nden Lieutnant O. Connor' dedi. Dağcılık klübünde tanışmışlar. Evine de çağırmış.
>
> Girdik. Presentation. Shake-hand. Lieutnant umduğumdan da yakışıklı çıktı." (Taner 1988 a: 103)

Amerika'nın ülkemiz değerlerini sarsması örneği ekonomik, sosyal, bireysel açıdan verildiği gibi dil düzeyinde de verilmiştir. Hiciv bu yolla yapılarak, okuyucuyu rahatsız etmek amaçlanmıştır. Yazar, anlatıcının davranışlarını uç noktada seçerken, okuyucu anlatılanları rahat bir sergilemeyle izler ve acı acı güler. Aynı durum "Şeytan Tüyü" adlı hikâyede de geçerlidir. Anadolu ağzıyla kaleme alınan mektup, tam bir

asker mektubudur ve Almanlar ile Türkler arasındaki uçurumu göstermesi açısından anlamlıdır.

"Sevgili biraderim Hidayet Ağa.

Evvela selam edip hatırı şerifi istifsar ederim. Ve de iki gözlerinden öperim. Emcemgillere mektup yazarsan onların da mübarek ellerinden öper, hayır dualarını beklerim. Beni sual edecek olursan lehülhamd sıhhat ve afiyet üzre olup sıladan gari gederim yoktur. (...)

Halı hatırdan lafügüzaftan sonra imdi gelelim mektubunda beyan ettiğin hususata. Evvel emirde şunu dimek isterim ki, bögüne dek seni heç bu gader yılgın görmedim. Hepimiz nevi beşeriz. Arada bir yıkılmak her bir faniye mugadder." (Taner 1986 c:102)

Taner mektuptaki dilin bozukluğuyla Almanya'daki işçilerimizin durumu hakkında da daha hikâyenin başında pek çok açıklama getirmiş olur. İşçilerimizin cahilliğini, değer yargılarını, inançlarını, alışkanlıklarını, ezilmişliklerini daha ilk satırlarda okuyucu hemen anlar.

Mektup türü hikâye kişisinin özel dünyasını iyi tanımamız için bir fırsat yaratırken, bu yolla yazar, kişisel düşüncelerini okuyucuya yansıtmakta zorlanmaz. Hikâye kişisinin gerçeği ile okuyucunun gerçeğinin birbirinden farklı olması, hikâyede farklı anlam düzeylerinin oluşmasına, okuyucunun bir yorum ve değerlendirme yapmasına da fırsat verir. Diğer yandan Haldun Taner bu durumdan, hikâyelerinde, hicvi vermek için yararlanır.

2.4. İnsansız Hikâye

Haldun Taner "Konçinalar" ve "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâyelerde tamamen simgesel bir anlatım kullanır. Hikâyelerde insan unsuruna hiç yer verilmez. Bu durumda hikâyede bilinen hikâye unsurları da biçim değiştirmek zorunda kalır. Örneğin "Konçinalar" adlı hikâyede zaman ve mekân kavramları yoktur. Diyaloglara ve insanların birbirleri ile iletişimlerine de rastlanmaz. Üstelik hikâyede bir olay da anlatılmaz. Öyleyse yazar hikâyeyi nasıl başarılı bir şekilde ele almıştır, sorusunu cevaplamak gerekir. Çünkü bu hikâyeler, yazarın insanı anlattığı hikâyelere nazaran daha yoğun düşünsel boyuta sahiptir.

Haldun Taner sıkıştırılmış ve törpülenmiş, bütün fazlalıklardan arınmış bir dilin özlemini duyar ve bunu eserlerine yansıtır. Öyleyse ya-

zarın hikâyelerinde kullandığı dil ve anlatımın birkaç anlam düzeyini içerdiği görülmektedir. Yazar, simgesel bir anlatımı seçerek ve insan olmayan bir dünyayı ele alarak, çağrışımlara ve hayale uygun geniş bir zemin hazırlar kendisine. "Konçinalar" adlı hikâyede oyun kâğıtlarının sayısal değerleri ve kâğıt oyunları görünen anlam düzeyini oluşturmuştur. Oysa oyun kâğıtlarının değerleri, insanların toplum içindeki sınıfsal yapılarını; oyun düzeni de toplum düzenini simgelemektedir. Böylesine kapalı bir anlatımla insan ve toplum rahatça sergilenir, iç derinliğe ulaşılır ve hicvedilir.

Zaman, mekân ve olayların olmadığı bu hikâyede yazar, kurguyu küçük yaşam birimleri üzerine oturtmuştur. Her bir kâğıt, bir yaşamı ve toplumsal sınıfı temsil eder. Burada Haldun Taner yaşamları çizerken yerel olmaya özen göstermiştir. Örneğin kâğıtların Osmanlı hanedanına, Türk beylerine, toplumumuzdaki tiplere benzemesi gibi. Ancak yazar bu yerel tiplerle, mesajın evrensel olmasına özen göstermiştir. "İnsanların eşit olması fikri", evrensel bir gerçektir.

"Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâyede Sancho adlı köpeğin bir günlük gezintisi anlatılır. Hikâyenin orijinal yanını yaşamın, Türk toplumunun ve genel olarak insanlığın, özel olarak insanımızın yapısının bir köpek gözünden anlatılması oluşturur. Temayı bu şekilde belirledikten sonra hikâye kurgusundaki her unsur da yine bu köpek gözünün yansıttığı şekilde olacaktır.

Hikâyede biçim ve tema birbiri ile çok uyumludur. Köpeğin gözüne takılan her nesne ve her yaşam parçası, birbiriyle dengelenmiş bölümler halindedir. Her bölüm, "tiki tiki praf" sözü ile bir diğerine bağlanır. Sancho, sabah gezintisi boyunca gördüklerini ve düşündüklerini bir insan duyarlılığıyla sıra ile verir. Ve bu yaşam parçaları tıpkı bir müzik parçası gibi birbiri ardınca gelir.

Leit-motive şeklinde tekrarlanan "tiki tiki praf" cümlesi, hikâyede denge unsurunu da sağlamaktadır. Sancho'nun gözüne takılan sivrilikler ve çarpıklıklar öyle bir yere gelir orada kalır. Sonra "tiki tiki praf" sözü ile yine başa, yine başka bir yaşama geçilir. Hikâyede, bildiğimiz anlamda olaylar zinciri yoktur ama birçok olay vardır. Biz bu bölünmeyi modern düşüncenin görüşlerine bağlamayı uygun buluyoruz. Modern bilimlerin etkisiyle yaşam ve gerçekler artık bir bütün olarak kavranamaz. Parça parça gerçekler ancak insan zihni tarafından algılanabilir. Hikâyede de bir olayın, bir yaşamın ve bir gerçeğin yerini birçok olay, birçok gerçek ve birçok yaşam alır.

Taner insan yerine bir köpeği seçerken ve her şeyi onun gözünden yansıtırken, insanı ve toplumu hicvetmek için uygun bir zemin oluşturur. Toplumda yaşananların çarpıklığı köpek gözüyle anlatılınca mizahî bakış açısı ve sorgulama da artar.

2.5. Sınıflanamayan Hikâyeler

Haldun Taner'in hikâyelerinde uyguladığı kurgu mekanizmasını (bulabildiğimiz ölçüde) iki başlık altında, klasik ve modern olmak üzere, vermeye çalıştık. Ancak yazarın kimi hikâyelerini her iki gruba da dahil edemediğimiz gibi, şablonla gösterebileceğimiz bir hikâye mekanizması da yakalayamadık. Bu hikâyeleri şu şekilde sıralamak istiyoruz:

"8'den 9'a Kadar", "Ablam", "Küçük Harfli Mutluluklar", "Salt İnsana Yöneliş", "Yaprak Ne Canlı Yeşil", "Fasarya"

Yukarıda saydığımız hikâyelerin estetik açıdan değerleri gözönüne alınacak olursa, bu hikâyelerin birer deneme olduklarını düşünüyoruz. Yazar biçimde sürekli arayışlar içindedir, demiştik. Bu arayışlarının ilk örnekleri diye düşündüğümüz hikâyelerden sonra Taner, bir kurgu mekanizması oluşturarak yeni bir tarza yönelir. Yeni arayışlar sanatçının ölümüne dek devam eder. Çünkü yazarın hikâyelerinde ele alıp geliştirdiği birçok kurgu mekanizması vardır.

Taner'in başarısız olduğu anda denemelerinde ısrar etmediğini görüyoruz. Örneğin Haldun Taner, iki hikâyesinde Çehov tarzını dener. 1947 tarihli bu iki hikâye, yazarın hikâye kitaplarının birinci basımına alınmasına karşın sonraki basımlarına alınmaz. Çünkü "Fakaat" ve "Bir Çuval İncir" yazarın diğer hikâyelerinden yapı olarak oldukça farklıdır. Zira yazar denemeci tavrını bu hikâyelerde göstermiş ancak, bu yapının kendisine uzak olması nedeniyle, bir daha Çehov tarzına yönelmemiştir. Hikâyede kısalık tezi, mümkün olan, en doğal biçimde anlatma, kusursuz ve canlı karakterleri en ufak ve en çarpıcı özelliklerle verme, ince bir mizah, hikâyeye son vermeme, yeniden başa dönme gibi özelliklerle Çehov'a yaklaşırsa da, Taner, kurgu açısından diyalog ve monolog ağırlıklı yönelimi ile Çehov'dan uzaklaşır. Bu nedenle yazarın Çehov kurgusunu denediği iki hikâye, tüm hikâyeleri içinde yalnız bırakılmıştır. Yazar, 1947 sonrasında aynı tekniği bir daha denemez.

"Fakaat" ve "Bir Çuval İncir" adlı hikâyeler, kurgu açısından ol-

duğu kadar, anlatım ve atmosfer açısından da Çehov'a yakındır. Taner, kendini geliştirmek için sürekli arayışlarına devam ederken kendisi için en uygun anlatım biçimini de sonunda bulmuştur. Körükörüne sevginin kendisini yanlış yönlendirmesine izin vermemiştir. Zira Çehov, yazarın en çok sevdiği hikâye ve oyun yazarıdır.

3. BÖLÜM

HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİNDE BAKIŞ AÇISI

Çağımız roman ve hikâyelerinde görülen en önemli yenilik, eserde yazarın varlığının yok olmasına karşın bir anlatıcının ön plana çıkması ve anlatım biçimlerinin önem kazanmasıdır. Bu özellik, romanda ve hikâyede anlatıcının ve anlatım biçimlerinin önemine dikkati çeker. Öyleyse anlatıcı ve bakış açısı, günümüz roman ve hikâyesini anlamak için en yararlı ölçütlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Bu nedenle biz de Taner'in hikâyelerini tahlil ederken, eserlerde bakış açısı[1] konusu üzerine eğilmeyi düşünüyoruz. Ancak bakış açısı konusunda kullanılan tekniklerin tümü, roman ile ilgili teorilerden yararlanılarak elde edilmiştir. Bu noktada roman ve hikâyeyi ayrı bir tür olarak kabul ettiğimizi ve dolayısıyla inceleme yöntemlerinde farklılıklar olması gerektiğini öncelikle belirtmeliyiz. Ayrıca hikâyede bakış açısı için bir yöntemin belirlenmemiş olması bizi roman tekniklerine yönelmeye sevk etti. Çalışmamızda olabilecek yanılmaların temel nedenini bu sorun oluşturabilir.

"Görüş açısı, anlatı sanatında yazarın kaybolma derecelerini ayırt etmek için geçerli bir yöntem sağlıyor." Bu temel fikirden yola çıkarak hikâyeleri teker teker tahlil ettiğimiz zaman ortaya şu sonuç çıkmıştır:

Estetik tarihi bize şöyle bir gelişim gösterir: Yazar tarafından anlatılan eserlerde 20. yüzyılda bir gelişim olmuş ve yazar ortadan kalkmıştır. Artık hikâye, kendi kendini anlatır ve kendi kendisiyle konuşur duruma gelmiştir. Böylece anlatan, yerini gösterene bırakmıştır. Görüş açısını bulabilmek için bir esere nasıl yaklaşabiliriz? Anlatanı ve göste-

---

1 Bakış açısı konusu yeni bir araştırma alanı oluşturur. Bu konuda yararlandığımız kaynaklar; Kayser 1982: 54-63, Oran 1984: 57-58; Bourneur & Quellet 1989; Stevick 1988. Bu konuda en fazla yararlandığım kaynak Friedman 1982 Henry James'in görüşleri oldu. Fikir alıntılarım bu iki yazara aittir.

reni nasıl tespit edebiliriz? Bu konuyu Friedman şu soruları sorarak açıklar:

> "1) Okura seslenen kimdir? (Birinci ya da üçüncü tekil kişi olarak konuşan yazar, birinci tekil kişi olarak konuşan karakter ya da görünüşte hiç kimse);
> 2) Hikâyeyi nereden (hangi açıdan) anlatıyor? (Yukardan, kenardan, merkezden, önden, ya da değişen açılardan),
> 3) Anlatıcının hikâyeyi okura aktarmak için kullandığı bilgi kaynakları nelerdir? (Yazarın sözleri, düşünceleri, algıları, duyguları mı? Karakterlerin sözleri eylemleri mi? Karakterlerin düşünceleri, algıları, duyguları mı? Zihnî durumlarla, karakterlerle, romanın geçtiği çevreyle, koşullarla ilgili bilgiler bunlardan biri aracılığıyla mı, yoksa üçünün birden kullanılmasıyla mı veriliyor?)
> 4) Anlatıcının okurla hikâye arasında koyduğu mesafe nedir? (Yakın mesafe, uzak mesafe, değişik mesafeler?)" (Friedman 1982:54)

Bakış açısında görülen ve irdelenen bu gelişme çizgisini Haldun Taner'de de yakalamak mümkün. Haldun Taner, "Yaşasın Demokrasi" adlı ilk kitabında yer alan beş hikâyesinde seçtiği bir karakter yoluyla yazar-anlatıcı tutumunu belirgin bir şekilde ortaya koyar. Bu anlatım biçimi, yazarın diğer hikâyelerinde azalarak devam eder.

Yazarın egemen unsur olduğu bir diğer anlatım biçimi ve bakış açısı, tarafsız kalan anlatıcı yazarın (üçüncü tekil şahıs) hikâyeye egemen olmasıdır. Yazar bu tekniği ilk iki hikâye kitabında dener; "Yaşasın Demokrasi" ve "Tuş" adlı kitaplarda, ikişer hikâye bu biçim ile yazılır.

"Ben-anlatıcı", yazar anlatıcıya nazaran daha gelişmiş ve estetik tarihinde daha geç dönemlerde ortaya çıkmış bir biçimdir. Taner hikâyeciliğinde "ben-anlatıcının" egemen bakış açısının "ben" olduğunu hemen belirtmeliyiz. Taner ilk hikâye kitabında "ben-anlatıcıyı" sadece bir hikâyede denerken, "Tuş" adlı kitaptan sonra bunu ağırlıklı olarak işler. Beş hikâye ile bu tarzı deneyen yazar, daha sonraki hikâye kitaplarında da aynı tekniği uygular.

Yazarın bu tutumu, edebiyat eleştirmenleri tarafından, Taner'in sürekli anılarını yazdığı şeklinde yorumlanmıştır; Taner, fazla kişisel bulunarak yazarın toplum meseleleriyle ilgilenmediği ileri sürülmüştür. Ama yazar anı kılığında hikâye yazmaz, hikâyeyle anıyı kaynaştırır. Yazarın anı ve yaşantılarını hikâye atmosferi içine katması ve bu konuda yoğunlaşması (Örneğin son hikâye kitabı "Yalıda Sabah"ta yer alan dokuz

hikâyeden dördünde anılar vardır.), onun, anlatımda yazar-anlatıcıyı devreden çıkarmasının bir sonucudur.

Haldun Taner modern bakış açısı tekniklerinden dramatik tarzı ve kamera yöntemini de başarıyla uygular. Bu teknik yöntemler tiyatro ve sinema etkisiyle edebiyata geçmiştir. Yazar, hikâyelerinde bu bakış açısıyla kompleks bir yapıya bürünür.

3.1. YARGILAYAN-ELEŞTİREN YAZAR-ANLATICI

Haldun Taner'in anlatım biçiminde, eleştirel düşünceyi aktarmak ön plandadır. Bu nedenle yazar kimi hikâyelerinde kurmaca metin içinde gerçeği verirken, sorgulamayı yapmak için, direkt anlatıcı pozisyonuna geçer. Hikâyeye istediği açıdan ve durumdan bakabilir.

"Bir Kavak ve İnsanlar", "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu", "Konçinalar", "Ablam", "Dürbün" ve "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyelerde Taner, kendi fikirlerini açıkça söyler. Yazar bu hikâyelerde hayat anlayışını, davranış biçimlerini, ahlâk anlayışını, duygularını ve algılarını metin içine yerleştirmede bir sakınca görmemiştir. Yazar bu bilgilendirmeyi "Bir Kavak ve İnsanlar", "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" ve "Konçinalar" adlı eserlerde hikâye anlatırken yapar. Ancak "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyede, hikâyenin kurgusu farklı ve uygun olduğu için, yazar görüşlerini hikâyeden ayırarak, "Tepkiler" bölümünde verir.

"Dürbün" adlı hikâyede, anlatım birinci tekil şahsa dayalıdır. Ama anlatıcı, yazar olmakla birlikte, hikâyede yazar, hikâye kişisi olarak bulunmaz. Hikâyede öyle bir teknik kullanılmıştır ki, anlatılanlar sadece hikâye kişisinin düşünce dünyasından yansıtılmaktadır. Oysa okuyucu, aslında hikâye kişisinin neler düşündüğünü bilemez. Yazar, hikâye kişisinin bu şekilde düşündüğünü varsayarak anlatımına başlar ve gerçekten de hikâye kişisinin düşündüklerinin ona ait olduğuna okuyucuyu inandırır. Bu yolla da kendi gerçeğini vermiş olur.

Yukarıda saydığımız hikâyelerde yazarın, hikâye kişilerinin zihinlerinden geçenleri bildirmekle yetinmeyip, bunları ayrıca eleştirmesi ve çeşitli görüşler sunması, onun eleştirel tavrının bir örneğini oluşturur. Hatta yazar, hikâyelerinde içerik olarak gerçekleri çeşitli anlam düzeylerinde sorgularken, yukarıda adı geçen hikâyelerde bunu biçim olarak da dener. Böylece eleştirel tutum, içerikten kurguya dek uzanmış olur.

3.2. TARAFSIZ KALAN YAZAR-ANLATICI

Haldun Taner bu yöntemde hikâyeye doğrudan doğruya müdahale etmez ve üçüncü tekil şahıs olarak konuşur. Tarafsız kalan yazar anlatıcı-yöntemini yazar ilk iki hikâye kitabındaki dört hikâyede dener: "Beatris Mavyan", "Necmiye'nin Hatırı", "Kaptanın Namusu" ve "Bir Motorda Dört Kişi"

Bu anlatım tutumuyla kişilerin psikolojik durumları, içinde yaşadıkları çevre şimdiki zamanda var olan bir şey gibi sahnelenerek verilmez, daha çok geçmişte olup bitmiş bir şey gibi dolaylı olarak anlatılır, tartışılır, çözümlenir. Örneğin,

> "Karısı Şarlot Mavyan da, kibarlıktan yana ondan aşağı kalmıyordu. İsminden kolaylıkla anlaşılacağı veçhile, sayın Madam Fransız kültürüne hiç de yabancı olmayan bir familyadan geliyordu. Kendi rivayetine inanmak caizse annesinin büyükbabasının teyzesinin kocası, Napolyon ordularında albaylık etmiş bir Fransız asilzadesi imiş. Bayan Mavyan dört göbek ötedeki bu merhum eniştesi ile pek övünür, onun vatanını kendine ikinci vatan bilir." (Taner 1988 a:42)

Görüldüğü gibi, yazar, kendisini tamamen gizlemektedir. Oysa tarafsız anlatıcının hikâyedeki konu, olay ve kişiler üzerinde bir etkisi söz konusudur. Fakat hikâye kişileri bu anlatıcının varlığından habersizdirler. Görünmeden hikâye kişileri ile birlikte olabilmek, ancak üçüncü tekil anlatıcıya mahsus bir durumdur.

Haldun Taner bu bölümdeki hikâyelerde, kendisini gizlemek için hikâye anlatma ve rapor etme gibi anlatım türlerine başvurur. Örneğin Beatris'in hikâyesi anlatılır, Kaptan'ın yaşadığı trajediden uzun uzun bahsedilir; "Necmiye'nin Hatırı" adlı hikâyede insanların zaafları ve acımasızlıkları sergilenir.

Hikâyede, anlatan kişinin sınırsız bilgisi vardır. Tarafsız anlatıcı, bu bilgisinden dolayı istediği gibi davranır. Örneğin "Bir Motorda Dört Kişi" adlı hikâyede kişilerinin aklından geçenleri veren yazar, diğer yandan onların davranışlarıyla ilgili olarak düşünce ve yorumlarda bulunur.

Yazar bu bakış açısı yöntemini modern tarzda kaleme aldığı hikâyelerde kullanmamıştır. Zaten çizgisel kurgunun kırılmasıyla bu anlatım biçimi de daha az kullanılır hale gelir.

3.3. SEÇTİĞİ KARAKTER YOLUYLA YAZAR-ANLATICI

Seçtiği karakter yoluyla yazar-anlatıcı bakış açısı yönteminde okur, sadece hikâye kişisinin zihninden geçenlerle sınırlıdır. Çeşitli bakış açıları, yerini hikâyenin merkezindeki hikâye kişisine tamamen bırakmıştır. Sadece hikâye kişisinin zihni ile sınırlı olan bu yöntem, modern romanların da vazgeçilmez bir öğesidir.

Haldun Taner, bu yöntemi "Piliç Makinesi", "Sahib-i Seyf ü Kalem", "Sebati Bey'in İstanbul Seferi", " Memeli Hayvanlar" ve "Yaprak Ne Canlı Yeşil" adlı hikâyelerde dener. Ancak Taner, karakterlerin bilinç alanına James Joyce'un denediği tarzda girememiştir. Bu yöntemi daha çok psikolojik derinliklerle birleştirerek veren Taner, insan doğasının anlatımına hikâyelerde hem içerikle hem biçimle ulaşmaya çaba göstermiştir.

Örneğin "Piliç Makinesi" adlı hikâyede, anlatıcı, hikâye kişisidir. Bu yolla hikâyede, hikâye kişisinin sıkıntısı, karamsarlığı, ilerleyen günle birlikte geçirdiği değişim noktaları anlatılarak iç dünya verilmeye çalışılmıştır. Diğer yandan hikâye kişisi sabah evinden çıktıktan sonra akşama kadar gezdiği yerleri bir filmde olduğu gibi sırayla ve kimi özelliklerini görüntüler şekilde anlatmıştır.

"Memeli Hayvanlar" adlı hikâyede, ise birinci tekil şahıs anlatımla konuşan hikâye kişisi ile yazar onun ne çeşit bir saplantı içinde olduğunu vurgulamak istemiştir. Hikâye kişisi neler duyuyor, neler düşünüyorsa yazar, onları açıklamaktan çekinmez. Üstelik yazar, hikâye kişisini, yaşına (Osmanlıca ağırlıklı konuşur) ve özelliklerine (psikolojik olarak hasta) göre konuşturur.

Öyleyse Haldun Taner, yukarıda ismini saydığımız hikâyelerde, bir yandan iç dünyalarını yansıtmak için hikâye kişilerinin bilinç alanını verirken, diğer yandan başka anlatım biçimlerine de başvurmuştur.

3.4. SADECE BİR KARAKTER İÇİN TANRI-YAZAR

Ben-anlatıcı hangi şekilde olursa olsun bir hikâyede yer almasına karşın, hikâyede onun dışında hâlâ konuşan ve anlatan bir kimse vardır. Bakış açısı teknikleri yenileşip, günümüze doğru bir çizgi takip ederek gelişirken eserde "ben-anlatıcı" dahil her türlü anlatıcının yok edilmesi gerektiği düşüncesiyle yeni bir yöntem oluşturulur.

Haldun Taner, bu yöntemi tüm hikâye kitaplarında kullanır. "Yaşasın Demokrasi" adlı kitapta "Yağlı Kapı" ve "Heykel"; "Tuş" adlı kitapta "Kızıl Saçlı Amazon" ve "8'den 9'a Kadar"; "Onikiye Bir Var" adlı kitapta "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" ile "Gülerek Ölmek"; "Yalıda Sabah" adlı kitapta "Küçük Harfli Mutluluklar" ve "Neden Sonra" başlıklı hikâyelerde ben-anlatıcı ve üçüncü tekil şahıs anlatıcının yerini karakterlerin zihni ve onların bakış açıları almıştır.

Tüm bu hikâyelerde karakterlerin dış görünümleri, yaptıkları, söyledikleri; çevre, yaşam ve dünya görüşleri; zamanı algılayışları hep tek bir hikâye kişisinin zihninden geçerek okura sunulur. Yazar, "Kızıl Saçlı Amazon"daki şair ruhlu gencin ve "Gülerek Ölmek" adlı hikâyedeki Sekban'ın dünyasını derinlemesine verir, psikolojilerini, ruh durumlarını, sevinçlerini uzun uzun anlatır. "Heykel" adlı hikâyede, anlatıcı birinci tekil şahıs, aynı zamanda hikâye kişisidir. Üryânizâde Sıtkı kendi doğrularını, güzellik anlayışını, parasal durumunu... anlatmaktadır.

Bu teknikle yazılmış hikâyeler içinde sembolik bir anlatıma da sahip olan "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü", çok başarılıdır. Çünkü bu kez, bir insanın değil, hikâye kişisi köpeğin zihninden geçenlerle hikâye dokusu oluşturulur.

> "tiki tiki praf
> tiki tiki praf
> Bir uyuşuma varmanın tadını çıkara çıkara güneşli kaldırımda yürüyor, arada bir etrafa bakınıyordu. Mutluluğunun tam olması için bunu yabancı bakışlardan okuması gerekli idi.
> Yanlarından güle oynaya üç kız geçti. Onları kokularından tanıyordu. Devlet Konservatuarı'nın bale öğrencileri idiler." (Taner 1988b: 89)

Haldun Taner dünyayı, yaşamı ve toplumumuzun görüntüsünü Sancho'nun zihninden sergilerken diğer yandan hikâyenin sonuç bölümünde Sancho bir özet yapar, yazarın hikâye içinde vermek istediklerinin genel yargısına da yine Sancho ulaşır. Haldun Taner bu hikâyede, insana, topluma ve yaşama değişik bir bakış açısı ile yaklaşırken, kavramları bir kez daha irdelemek ister. Brecht tiyatrosunda olduğu gibi uzak bir bakış açısı sağlayarak okuyucuyu düşündürür.

Aynı durum Nizamettin Bolayır'ın, Sekban'ın, şair ruhlu gencin hikâyeyi anlatış biçimleri için de geçerlidir. Yazar, çeşitli dünya görüşlerini bu hikâye kişilerine yüklemiştir ve onların zihninden dışa yansıtmış-

tır. Öyleyse kurmaca metin içinde anlatılan dünya, hikâye kişilerinin dünyası ve onların gerçekleridir.

3.5. TANIK OLARAK 'BEN'

Hikâyede tanık olarak ben-anlatıcı, yazarın yarattığı bir kişi olmakla birlikte, yazarın sesi olayların akışı içinde doğrudan doğruya duyulmaz. Tanık anlatıcı, olaylara birinci tekil kişi olarak seslenen, hikâyede bir rolü olduğu için hikâyenin içinde yer alan, olaylara az karışan, olayların hikâye kişilerini az çok tanıyan bir karakterdir.

Haldun Taner'in hikâyelerine baktığımız zaman, yazarın bu yöntem ve bakış açısından özellikle ilk iki hikâye kitabında yararlandığını, daha sonraki hikâye kitaplarında bu yöntemle yazılmış hikâyelerin azınlıkta kaldığını görürüz. Biz bu yöntemle yazılan hikâyeleri şöyle belirledik: "Harikliya", "İki Komşu", "Kooperatif", "Salt İnsana Yöneliş", "Fasarya" Bu yöntemle yazılan hikâyeler içinde en dikkate değer olanı, "Fasarya"dır. Haldun Taner bu hikâyede değer kavramlarını henüz kaybetmemiş küçük insanları, kendine yakın bulduğu taraflarıyla anlatır:

> " 'Kaydetme ağabey', dedi. 'Her şeyin başı sağlık.' Sonra oturduk, beraber işkembe çorbası içtik. İşin tuhafı, sırf laf olsun diye, sırf onu avutmak için söylediğim sözler bana şimdi bir dokunsun, bir dokunsun...
>
> Fasarya, içinin zehrini boşaltmış, ben de bir kader yoldaşı bulmuş, ve hele bir başkasına acıyabilmenin üstünlüğünü duymuş olmanın ferahlığıyla, biraz sonra, elindeki kızılcık dalını taflanlara vura vura uzaklaştı.
>
> Ben tek başıma, iki elim şakağımda düşünekaldım." (Taner 1987 d: 122)

Dikkat edilirse yukarıdaki alıntıda hem Fasarya hem ben-anlatıcı paralel olarak ilerler. Yazar, bir dünya görüşünü vermekte ısrarlıdır; bu nedenle ben-anlatıcıyı seçmiştir. Çünkü yazar, bu anlatım yöntemi ile okuru kendi düşünceleri doğrultusunda uyarmayı ve düşündürmeyi amaçlar. Fakat uyarma ve düşündürmeyi sınırlı olarak yapar. Yazarın bu tutumu, anlatım tekniğinin de doğal bir sonucunu oluşturmaktadır. Çünkü birinci tekil şahıs, diğer hikâye kişilerinin zihninden geçenleri ancak hikâye kişisi kadar bilebilir. Bu durumda yazar, hikâyede yarattığı tiplerin tümüyle ilgili her şeyi bilip söylemekten vazgeçer ve okuyucu, sadece ben-anlatıcının tanık olabildiklerini, düşüncelerini, duygularını ve algılarını bulabilir.

Haldun Taner, "Kooperatif" adlı hikâyede değişen toplumumuzu ve değerlerimizi; "İki Komşu" adlı hikâyede komşuluk kavramından yola çıkarak, değişen demokrasi anlayışımızı; "Salt İnsana Yöneliş" adlı hikâyede kültürümüzü, ben-anlatıcının gözlemleriyle yansıtır. Haldun-Taner bu yolla, toplumsal değişimi, kültürel yapımızı, demokrasi anlayışımızı, insanî değerlerimizi ben-anlatıcının tanıklık edebildiği ölçüde hikâyelerinde anlatmayı ve sorgulamayı hedeflemiştir.

3.6. BAŞKİŞİ OLARAK 'BEN'

Hikâyeye bakış açısı yöntemlerinden "Başkişi olarak ben" anlatımının seçilmesi, yazara şu olanakları sağlar: Tıpkı tanık-anlatıcı gibi başkişi-anlatıcı da olayları hem özetleyebildiği, hem de doğrudan doğruya sunabildiği için okurla hikâye arasındaki mesafe, yakın, uzak ya da hem yakın hem uzak olabilir. Bunun yanısıra bu yöntemin sınırlayıcı bir etkisi de vardır. Örneğin başkişi-anlatıcı hemen bütünüyle kendi düşünceleri, duyguları, algılarıyla sınırlı durumdadır; oysa tanık-anlatıcının hikâyede yardımcı bir rolü olduğu için eylemin merkezinde yer alan asıl hikâye kişisine göre çok daha geniş bir hareket alanı, dolayısıyla çok daha geniş bilgi kaynakları vardır.

Haldun Taner, hikâyelerinin büyük bir çoğunluğunda başkişi olarak ben-anlatıcıyı seçer. Pek çok hikâyede ben-anlatıcı, yazarın anılarından ve yaşamından yola çıkarak devreye girer. Örneğin, "Allegro Ma Non Troppo", "Atatürk Galatasaray'da", "Ablam", "Fraulein Haubold'un Kedisi", "45 Marka Seksapil", "İznikli Leylek" "Artırma", "İstediği Şarkıyı Dinleyebilmek", "Eller" adlı hikâyelerde anlatılan mekânlar, insanlar ve duygularla yazarın yaşamı arasında paralellikler kurmak mümkün. Zaten anılar yaşanılmakta olanı değil, yaşanılmışı anlatırlar, geçmişin tanıklığını yaparlar. Ancak yazar, anılardan da yola çıksa hikâyeler hiçbir zaman gerçek yaşamın anlatımı olamaz. Çünkü hikâye kendi gerçeğini kurmaca metin içinde sunar.

Yazar her ne kadar ben-anlatıcı da olsa, eserin dışında yer alır. Bu durumda yazarın eserde direkt olarak konuşması, yorum yapması, görüşlerini bildirmesi hiçbir zaman mümkün olamaz. Kurmaca metnin ve hikâye dünyasının yaptırımları sonucu yazar, anlatıcısını veya anlatıcılarını dolaylı olarak dile getirebilir veya onlarla kendisini aynılaştırır.

Öyleyse bu başlık altında inceleyeceğimiz hikâyelerle yazarın yaşa-

mı arasında paralellikler kurmak mümkünse de bunun yazarın gerçek yaşamının anlatımı olmadığının da altını çizmek gerekir.

Haldun Taner, "Allegro Ma Non Troppo" ve "Atatürk Galatasaray'da" adlı hikâyede ben-anlatıcıyı çocuk olarak seçer. Hikâyelerde çocuk gözünün seçilmiş olması, hikâyelerdeki gerçeküstü, gerçek-dışı motiflere bir doğallık, saflık ve bundan kaynaklanarak kendi üzerine katlanan bir tür gerçeklik verir ve çocuk gözünün neler gördüğü, nelere dikkat ettiği şiirsel bir anlatımla sunulmuş olur. Örneğin "Allegro Ma Non Troppo" adlı hikâyede çocuk gözü ilk olarak bir kadını tanımaktadır. "Atatürk Galatasaray'da" adlı hikâyede ise, Ulu Önderimiz çocuk gözü ile anlatılır. Her iki hikâyede de kadına ve Atatürk'e bakış, seçilen ayrıntılar, anlatım, dikkat çekicidir.

Tanık olarak ben-anlatıcının kullanılması hikâyelerde iki türlü olur:

1. Hatırlayarak geçmişten nakleden birinci şahıs anlatıcı,
2. Gözleyerek şimdiyi ele alan birinci şahıs anlatıcı.

Bazen bu iki anlatın. şeklinin karıştığını da görürüz.

Haldun Taner'i, bu iki grup tanık olan anlatıcıdan ilkine dahil etmek gerekir. Çünkü yazarın bu anlatıcı ile ele aldığı tüm hikâyeler, hatıralar yoluyla geçmişten günümüze gelir. Çocukluk, ilk aşk, okul günleri, ilk cinsel tecrübeler, Almanya, asistanlık günleri, sanat eseri karşısındaki tutumu, yazarlık tecrübeleri gibi birçok unsur onun hikâyelerinde yer alırken, yazar, tanık olduğu bir yaşamı gözler önüne sermektedir. Haldun Taner ben-anlatıcı yoluyla kendi dünya görüşünü, kendi sevgisini ve hoşgörüsünü, kendi dikkatini yansıtır.

Çocuk anlatıcı ve çocuk bakış açısı denilince akla, hikâyelerde kadın anlatıcının varlığını sorgulamak geliyor. Bu noktada ilk olarak "Made in USA" adlı hikâyede, anlatıcının kadın olduğunu görüyoruz. Haldun Taner'in "Made in USA" adlı hikâyesi dışında insanların bir aldanış içinde olduğu verilirken, aldanan kesim erkek olarak belirlenmiştir. Oysa ilk olarak bu hikâyede, ihanete uğrayan tarafta kadın yer alır. Böylece yazar genel eğilimini değiştirirken anlatıcıyı da kadın olarak belirlemiştir.

Sonuç olarak, her hikâyenin bir iletisi vardır. İleti, hikâyenin içinde ya bir olay ya da insanlık durumuna dönüştürülerek verilir. Yazar bu başlık altında topladığımız hikâyelerde iletisini kendisi vermektedir. Taner, hayatı ve dünyayı şahsî bir bakış açısıyla algılamakta, şahsî

duygu yoğunluklarını anlatmak için bu teknik aracılığıyla fırsat yakalamakta ve bunu doğrudan doğruya kendisi aktarmaktadır.

3.7. DRAMATİK TARZ

Dramatik tarz anlatım ve bakış açısında önce yazar, sonra anlatıcı ortadan kalkmıştır. Dramatik tarzda okuyucuya verilen bilgi, karakterlerin eylemleri ve sözleriyle sınırlıdır. Bu durumda aslında hikâye ya da roman biçimine dökülmüş bir oyunla karşı karşıyayız. Yani hikâyede bakış açısı hep önden, mesafe ise her zaman yakından olmaktadır.

Dramatik tarz, aynı zamanda çok yönlü bakış açısını da hikâye kurgusu içine yerleştirmede önemlidir. Yazar, kabare tiyatrosuna yönelmesinin nedenlerini sıralarken, çok yönlü bakış açısının önemini vurgulamıştır. Böyle bir tarz kullanarak olaylara ve insanlara tek açıdan bakmakta direnenlere, başka bakış açılarının olduğunu hatırlatmak, Taner hikâyeciliğinin bir başka özelliğidir.

Haldun Taner'in genel hikâyecilik çizgisinde 'konuşturma', ön planda kullanılan bir anlatım tutumudur. Zaten kendisi, "Muhavereli şeyler yazmak kolayıma gidiyor" derken bu tutumuyla hikâyeden sonra tiyatro oyunu yazmaya bilinçle yönelmiştir. Nitekim hikâyelerinin genelinde tahlil ve tasvirlere nazaran monolog ve diyalogların daha geniş yer tuttuğunu görürüz. Ancak yazar, özellikle "Tuş" adlı eserden itibaren dramatik tarz kurguyu başarıyla ve ağırlıklı olarak kullanır. Yazarın aynı dönemde tiyatro oyunu yazmaya ağırlık verdiğini de gözardı edemeyiz. Öyleyse bu iki türün anlatım biçimleri Taner'in eserlerinde birbirini hem geliştirir hem zenginleştirir.

Bu tarz anlatım biçiminin özellikle şu hikâyelerde başarıyla uygulandığını görürüz: Yazar ilk olarak "Tuş" adlı hikâyede dramatik tarzı dener; bunu "Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi", "Eczane'nin Akşam Müşterileri", "Ayak", "Rahatlıkla" ve "Ases" adlı hikâyeler takip eder.

Haldun Taner, genel olarak hikâyeciliğinde, özellikle de yukarıdaki hikâyelerde, kişilerin konuşmasını ön plana geçirir, anlatım bölümlerini de konuşmaları kapsayan ve açıklayan bir yoruma indirger. Böylece yazar, hikâye kişilerinin sahne hareketlerini belirtmekle yetinir. Yazar bu durumda yalnız konuşmayı vurgulamasıyla değil, olayları anlatmak yerine göstermeye önem vermesiyle de tiyatro biçimine yaklaşır.

Hikâyede anlatılan olaylar dizisi ya da durumlar, kişilerin konuş-

maları yoluyla açımlanacağına göre, bu durumda hikâyede kişi sayısının çok olması gerekir. Karakterlerin çokluğu, kısa hikâye için zorlayıcı bir etken oluşturur. Çünkü kısa hikâye sınırlı ve dar kapsamlı bir türdür. Haldun Taner bu zorluğu şu şekilde aşar: Yazar, hikâyelerde özellikle insanların toplu olarak bulunduğu mekânları seçer ve bu mekân içindeki birçok insanı konuşturarak, dramatik tarz anlatımın başarılı örneklerini oluşturur.

Yazar, mekân seçiminde özellikle Türk toplumunun geçmişten gelen geleneklerini koruduğu ve toplumsal şuurun uyandığı yerleri seçer, böylece hikâyeye zengin bir atmosfer de katar. Haldun Taner özellikle kahvehane, hastane, üniversite, eczane, futbol sahası ve tribününü seçerek hem bu mekânlar içindeki insanları hikâye kurgusuna katmakta, hem de Türk toplumunun yapısını okuyucuya yansıtmaktadır. "Tuş" adlı hikâyede genel mekân olarak bir kahvehane seçerek toplumun nabzını burada attıran yazar, tek bir mekânda yoğunlaşma sağlar. "Tuş" adlı hikâyede ise cinsel taciz gibi bireysel bir konudan yola çıkan Taner, hikâye kişilerinin konuşmalarıyla olayın toplumsal boyutunu verir; hikâye konuşmalar yoluyla gelişir

> "Her kafadan bir ses çıkıyordu:
> 'Kediye peynir tulumu inanılır mı? Olacağı budur işte'
> 'Parmak kadar maksum be... Utanır yahu insan.'
> 'Gözü kızmış oğlanın... Karı kız dinliyor mu sana?' " (Taner 1988 a: 89)

Haldun Taner "Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi" adlı hikâyede de mekân olarak kahveyi seçerken yukarıdaki giriş bölümüne benzer bir başlangıçla yaşlılık sorununu çok yönlü olarak irdelemeye çalışır. Yine mekân bir kahvehanedir ve pek çok insan konuşur:

> "Vakit ikindi... Emekli Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi, Tellâl Kasım, bizzat kahveci, işten dağılmış postacılar, tahsil memurları, daha birkaç kişi istasyonun gölgeli büvetine oturmuşlar, masadan masaya yarenlik ediyorlar. Mevzu: Bir gün önce ağaçtan düşüp kolunu kıran istasyon memuru.
> 'Şeytan mı dürttü be adam, ne ararsan çamın tepesinde?'
> 'Çocukluk işte, olacağı varmış. Akacak kan damarda durmaz.'
> 'Komşu kızını seyretmeye çıkmış.' " (Taner 1987d: 34)

Dikkat edilirse bu hikâyeye başlarken yazar, tiyatro oyunlarında ol-

duğu gibi önce bir dekor çizmiş, sonra direkt olayı vermiş, hem bu olaya birçok bakış açısını katmış, hem de konuşmalar yoluyla karakterleri tanıtmaya ve geliştirmeye başlamıştır.

Yazar aynı tutumu "Eczanenin Akşam Müşterileri" adlı hikâyede, eczanedeki insanlar yardımıyla ve aynı gelişim çizgisinde kullanır. Taner'in bu anlatım tarzı için kahvehaneyi ve eczaneyi seçmesi sonucu, hikâyede bir yandan insanın özüne ilişkin özellikler açımlanırken diğer yandan Türk toplumunun yapısı anlatılmaktadır.

Haldun Taner "Rahatlıkla" adlı hikâyede, insanları üniversitede, bir senato toplantısında ele alarak birçok profesörün konuşmasıyla bu dar mekân içinde hikâyeyi ilerletir. Böylece üniversitelerimizin gerçek bir eğitim yuvası olup olmadığı sorgulanırken, her profesör önce kendi kişisel özelliklerini yansıtır, sonra da üniversitelerimizin eleştirisini yapar. Benzer durum ve tavır "Ayak" adlı hikâyede mekân olarak hastanenin seçilmesiyle sergilenir. Hikâyede ayağı kesilen Rizeli'nin anlatımına gelene kadar yazar olayı bir kahvehanede ortaya koyar. İnsanlar oradan polis merkezine ve hastaneye giderler. Böylece odaklaşılan tek mekân, üçe bölünür. Yazarın hikâyede üç mekânı seçmesinin nedeni Türk toplumunun sancılı yapısını bütünüyle vermek istemesidir. Her mekânda farklı sosyal sınıflara ait insanlar vardır ve kişiler olayı geliştirirken kendi konumları ölçüsünde hikâyeye derinlik de katarlar.

Haldun Taner'in dramatik tarzı başarıyla kullandığı en güzel hikâyelerden biri, "Ases"tir. Yazar bu hikâyede örnek bir insanı vermek için sembolik bir anlatım tutumu seçer. Bir futbol sahası ve tribünden oluşan mekânda yazar, olayı dört koldan ilerleyerek anlatır. Bunlar, Ases, anlatıcı, oyuncular ve tribündeki izleyicilerdir. Grubun her üyesi, aynı olayı farklı farklı algılar. Örneğin, yazar, hikâyeyi sanki bir futbol maçı anlatan spiker gibi geliştirir:

> "Hakem çamurdan ağırlaşan tapu aldı. Kenara itti. Yan hakem seslendi. Levazımcı Osman, yeni, siyah benekleri pırıl pırıl, beyazı göz alan, tın tın bir top getiriyor hakeme." (Taner 1988 b: 142)

Tribündeki seyirciler açısından izlenen maçın görüntüsü ise şu şekildedir:

> "Orospunun çocuğu, itin dölü, hıyar aleyhisselam. Vükelâlığın sırası mı şalgam tarlası. Levazımcı Mustafa araya girmese gözünü patlataca-

ğım veledizinanın. Ulan dürzü sana mı kaldı centilmenlik dalgası? Lig düşerken doğruculuğun âlemi var mı? (Taner 1988 b: 135)

Görüldüğü gibi, canlı konuşmalar tüm hikâyede egemen unsurdur ve yazar, hikâyeye kattığı her insanı kendi kültürü ve birikimi doğrultusunda konuşturmaktadır.

Dramatik tarzda yazar, diyaloglara yer verirken olayı ve hikâye kişilerini geliştirirken geniş bir anlatım olanağı bulur. Hikâye kişileri konuşmalarıyla hem kendilerini tanıtırlar hem de karşılarındaki kişiler hakkında yorum yapıp, görüş bildirirler. Yazarın ve anlatıcının ortadan kalktığı bu teknik, Taner tarafından başarıyla uygulanır. Burada dikkati çeken bir özellik daha vardır: Hikâyede kişiler değil konuşmaları önemlidir. Pek çok insanın hikâye kurgusuna girmesi de bu şekilde olur. Hikâyenin sonunda okuyucunun algısında sadece konuşmalar kalır, insanlar silinir. Yazarın başarısı, canlı konuşma sahnelerini yaratabilmesindedir.

3.8. KAMERA

Bakış açısı türleri içinde en gelişmiş olan tarz, "Kamera"dır. Bu yöntemle yazar, bir hayat dilimini kayıt aracına geldiği gibi, belli bir ayıklamadan veya düzenlemeden geçirmeden aktarmayı amaçlar. Birçok yaşam sahnesinin canlandırılmaya çalışıldığı bu yöntemin en güzel iki örneği, "Yalıda Sabah" ve "Dürbün"dür.

"Yalıda Sabah" adlı hikâyede bir olay anlatımı yoktur. Hatta hikâyede, anlatıcıdan çok bir gözlemcinin var olduğunu söyleyebiliriz. Anlatıcı, ayrıntıları ve objeleri bir kameraman gibi tek tek saptamaktadır:

"Güneş iyice aydınlattı karşı kıyıyı. Bizden gördüğü sırasıyla Topkapı Sarayı, Aya İrini, Süleymaniye, Ayasofya, Beyazıt ve solda önde hepsinden de zarif, Sultanahmet, filmcilerin o pek sevdiği karşıdan yatık ışık almaya başladılar. Bu ışık onların olanca konturlarını, ayrıntılarını ortaya çıkarır. Mimarları, bu yapıtları sanki sırf bu ışık için yaratmış gibidirler... Çünkü öğlen ve akşam güneşinde o ayrıntıların çoğu güme gidiyor. Trallesli Antemius Usta! Miletli İzodur! Koca Sinan! Sedefkâr Mehmet Ağa! Cümlenizin artık toz olmuş doğa ile kaynaşmış değerli kafataslarınızdan ve mübarek ellerinizden sevgi ile öperim. Bazen havanın bir açıp kapadı-

ğı güz sabahları, iri siyah bulutlar, güneşin önünden geçerek ilahî bir ışık oyununa başlarlar. Film deyimi ile travelling dediğimiz bu kaydırmaca içinde, saydığımız anıtların birini aydınlatıp öbürlerini loşlukta bırakır, sonra aydınlattığından kayıp demin loşluktaki, komşusuna geçer, bu sefer de onu vurgular.

Göksel bir travellingdir bu. Her birini kısa bir nur içinde bırakan." (Taner 1986 c: 16-17)

Dikkat edilirse, yazar sanki eline bir kamera alıp, tarihî eserlerin üzerinde gezdirmiş, onun ışık oyunları altındaki güzelliklerini saptamıştır. Anlatıcı, tarihî eserlere bakarken bir sıra ve düzen takip etmiştir. Oysa izlenimci bakış açısı ve göz, tarihî eserlerden sonra toplumumuza ve yaşama döndüğünde düzen ve sıra kaybolur, ışık artık güzellikleri değil çirkinlikleri gösterir, gölge oyunları, simetri bozulur. Yazar bütün bunları anlatırken film ve kameraya ait teknik kelimelerden yararlanır:

"Kıyıdan ne yol ne de birinci katlar görünüyor. Bizim üçüncü katın ukala penceresi aşağıdan yukarı perspektifle bana daha bir ukala ve sevimsiz geldi birden." (Taner 1986c:30)

'Perspektif, fotoğraf makinesi' gibi terimlere "Dürbün" adlı hikâyede de rastlıyoruz. Yazar bu hikâyede, çevreyi gözlemlemeyi artık saplantı haline getirmiş bir hikâye kişisini anlatır:

"Hicabî Bey'in de insana ilk bakışta sırf bir çift masmavi göz görünüşü bundan. Sanki bütün öbür âzâları o iki patlak gözün lehine söz birliği edip kavruk kalmaya katlanmışlar. Hazret yalnız seyretse iyi. Hayır önce dürbünün sonra da o iki iri mavi objektifin süzgecinden geçen manzaralar, eski model körüklü fotoğraf makinesi büyüklüğündeki o kavun biçimi kafadan cama geçer, evrilip çevrilip banyo edilir, sonra da laf olarak ağız çekmecesinden dışarı çıkar." (Taner 1988a: 189)

Hicabî Bey'i bir fotoğraf makinesine benzeten yazar, onu görüntü veren bir obje olarak algılar. Haldun Taner'in hikâyelerinde gözlem gücü ve ayrıntı kuvvetle kendini hissettirir. Yazar bu nedenle hikâyelerine bir film şeridi misali canlı görüntüler yerleştirir.

Yazar bu teknikle hikâyedeki tasvirlerin ve hikâye planının okuyucu tarafından daha iyi algılanmasını sağlar. Bu nedenle kameranın belli bir yerde bulunması ve fotoğrafın belli bir yerden çekilmesi gerekir. Taner kamerayı bir yerleşim noktasına oturttuktan sonra hikâyesine bu düzen sayesinde şiirsellik kazandırmıştır.

"Taner hikâyeciliğinde gözlem esastır ve ayrıntı önemli bir yer tutar," şeklindeki görüşümüzü, bu iki hikâye desteklemektedir. Yazar topluma baktığında gerçekleri görür. Bu gerçekler çirkinliklerle, zayıflıklarla doludur. Acılarla dolu olan yanları bir fotoğraf makinesi gibi tek tek tespit eden yazar, bunları öyle bir yaklaşımla verir ki, okur, hikâyeleri karamsar bir bakış açısıyla ele almaz. "Dürbün" yazarın sanatının zembereği durumundadır. Hayatı tersten, düzden, büyüterek, küçülterek ya da bir kamera gibi ışık oyunları altında anlatan yazar, sanatçı olarak bakış açısındaki derinlikle de dikkati çeker.

Sinema üzerine yapılan bir soruşturmada (Taner 1956 b: 406-408), yazar sinemayı öbür sanatların, bir sentezi olduğu için önemsediğini söyler. Ayrıca sinemayı bir eğitim aracı olarak görür ki bu, Haldun Taner'in sanat anlayışıyla da örtüşür. Öyleyse Haldun Taner, kamera yöntemi ve sinema teknikleri ile farklı bakış açılarını yansıtırken, okuyucuyu eğitmeyi de amaçlar. Bu noktada, yukarıda saydığımız iki hikâyenin dışında birçok hikâyede de sinemaya ait özellikler bulunur. Örneğin birçok hikâyede, hikâye kişileri sinemaya giderler. Böylece Türkiye'de 1950'li yıllarda henüz yeni başlayan sinema kültürü, Taner hikâyeciliğindeki yerini alır. "Ablam" adlı hikâyede, hikâye kişisi sinemadan döner; "Neden Sonra" adlı hikâyede, hikâye kişileri sinemada buluşurlar. "Made in USA" adlı hikâyede, anlatıcı olan kadın kahraman sinemada gördüklerini gerçek yaşamla özdeşleştirmek ister. "Kızıl Saçlı Amazon" adlı hikâyede, sevgili, ata binen bir kız olarak sanki bir film sahnesinde oynamaktadır.

Film dilinin de Taner'in hikâyelerinde görülen bir başka özellik olduğunu söylemeden geçemeyiz. "Fasarya" adlı hikâyede, yazar, bunu açıkça belirtir:

> "Niyetimiz ne roman ne hikâye yazmak...Bizim burada yapmak istediğimiz, onun hayatının şurasından, burasından alınıp eklenmiş iki üç olay şeridini, sözümona bir film fragmanı misali, sayfanın beyaz ekranına aksettirmekten ibaret..."

Hikâyedeki anlatım bize film dilini, konu da bir filmi hatırlatmaktadır.

Ayrıca sinemaya has zoom tekniği ve ışık unsuru, hikâyelerde önemli bir yer tutar. "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı hikâyede, Haldun Taner hayatın karmaşasını vermek için zoom tekniğinden ya-

rarlanır. Hayat biteviye gibi görünür ama aslında böyle değildir. Nitekim yazar olayları ya olduğundan büyük ya da olduğundan daha küçük gösterir. Bunun için bir hayvan olan hikâye kişisi Kalender'in, olayları farklı boyutlarda görmesi ve yansıtması gerekir.

Görsel öğelerden ışık unsuru özellikle iki hikâyede, ("Yalıda Sabah" ve "İstediği Şarkıyı Dinleyebilmek") önemli bir işleve sahiptir.

Son örnek olarak "Ases"adlı hikâyeyi vermeliyiz. Bu hikâyede de anlatıcı, bir çift göz ya da kameradır. Olayların anlatımı sanki kameranın görüntüsüne takılanlarla sınırlıdır. Görüntü, bir tribünden alınır, bir futbol sahasından, bir de izleyicilerden. Olaylar da bu görüntülerin arka arkaya gelmesi sonucu oluşur.

Buraya kadar verilen tüm örneklerde, hikâye sanatı ile sinema sanatı arasında kurulabilecek bir uyuşum noktası belirlenip bulunabilir.

Özetle, bu başlık altında vermeye çalıştığımız maddeler ve bakış açıları, fen bilimlerinde olduğu gibi kesin çizgilerle birbirinden ayrılmaz. Bu durumda, hikâyede gördüğümüz ağırlıklı anlatım ve bakış açısı tekniğini seçip vermeyi uygun bulduk. Hikâyenin dokusuyla, ele aldığımız yöntemin ya da yöntemlerin dokusu hiçbir zaman tam anlamıyla örtüşmez. Çünkü hikâyeler sanatsal ve estetik bütünlük olarak güzellik taşırlar; kuramlar ise maddeyi esas aldıkları için teknik kalırlar. Bu durumda çalışmamızın "Bakış Açısı" bölümünde her ne kadar teknik bilgiler versek de edebî eserin estetik bütünlüğünü gözardı etmedik.

Bakış açısı teknikleri ve anlatıcının konumu açısından Haldun Taner'in hikâyelerinin incelenmesi, başlı başına bir inceleme oluşturabilir. Böylesine derin bir incelemeyi, zamanımızın yeterli olmaması nedeniyle yapamadık. Çünkü Haldun Taner'in bütün hikâyelerini belli şablonlara oturtmak ve belirli özelliklere göre sınıflandırmak kolay değil. Ancak genel çizgilerle birbirinden ayrılan hikâyelerde anlatım üç yoldan olmuştur:

1. Sinemada olduğu gibi bağımsız anlatım,
2. Çizgisel kurguda anlatım,
3. Karma anlatım.

Yazar bu kurgu içinde anlatıcıyı kimi zaman olayların içine yerleştirir, kimi zaman hiçbir şeye karışmayan bir anlatıcı konumuna geçer. Ben-anlatıcının ve dramatik tarzın bütün örneklerini yazarın hikâyelerinde belirlemek ve bunun bir dökümünü yapmak mümkündür:

Yazarın ilk hikâye kitabı "Yaşasın Demokrasi"de, yazar-anlatıcının ve yazarın bakış açısının bütün hikâyelere ağırlıklı olarak egemen oldu-

ğunu görüyoruz. Yazar-anlatıcı ya direkt olarak görüşlerini hikâyeye katar ya da bir karakter kılığına girer. Bu durumda yazar ne kadar kendisini gizlese de, Taner ilk hikâye kitabında yazar-anlatıcıyı hikâyelerden silememiştir. Bu özelliğiyle Taner, içerik olarak yenilikler ve hikâyeciliğimizde dalgalanmalar yaratırken, biçim olarak hâlâ klasiktir. Çünkü modern anlatım tekniklerinde anlatma, yerini göstermeye bırakmaktadır. Yazar, anlatıcı konumunu bu kitapta devam ettirmektedir. "Yaşasın Demokrasi" adlı kitapta, ben-anlatıcıya tek bir hikâyede, tanık olarak ben-anlatıcıya da bir hikâyede rastlanmıştır: "Geçmiş Zaman Olur Ki" ve "Harikliya" Bu iki hikâye de ilk denemelerdir.

Haldun Taner "Tuş" adlı kitabında, dramatik tarzı ilk kez dener ve böylece hikâyeden hem yazarı hem anlatıcıyı çıkarır. Yazar, bu denemeyle birlikte artık kurguda ve anlatım biçiminde de çağdaş teknikleri denemeye başlar. Dramatik tarzın, yazarın üçüncü hikâye kitabı "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu"da geliştirildiğini görüyoruz. Bu dönemde yazar-anlatıcıya sadece bir hikâyesinde yer veren Haldun Taner, dramatik tarzdan sonra "ben-anlatıcı"ya başvurur; kamera yönteminin başarılı örneklerini oluşturmaya başlar. Yazar-anlatıcı etkisini kaybederken karakterler önem kazanmaya başlar. Bakış açısı yöntemini başarıyla uygulayan Henry James de hikâyelerinde bir odak nokta bulup, sonra bir karakterin bilincinden sorunu çözmeyi amaçlar. Böylece hikâyede her şeyi bilen yazar silinirken, hikâye de yoğunluk ve canlılık kazanır. Haldun Taner'in özellikle sembolik anlatımla yazdığı hikâyelerde, örneğin "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü"nde bu mantık düzeni vardır.

Haldun Taner hikâyelerinde böyle bir gelişim çizgisi takip ederken işin teknik yanını da düzyazılarında ve çeşitli röportajlarında açıklar:

> "Hikâye ilham gelmeden, ilham dediğim, yani iti duymadan yazılmaz. Roman bir borç gibi yazılabilir. Ertesi gün bıraktığınız yerden başlar, yazarsınız. Şimdi bu yanlış düşünceyi düzeltmek lazım. Bazıları da der ki, 'Roman çok daha derin.' Bütün mesele sayfaların çokluğundan elde edilen bir derinlik değil ki. Diyelim ki siz bir taraçadasınız. Bu taraçadan bütün bütün her tarafı görüyorsunuz. Görüş açınız, romanın görüş açısı kadar geniş. Öyle bir görüş açısı içinde bakmak, bir pencereden bakmaktan daha mı derin oluyor? Küçük bir pencereden de bunların hepsini görebilirsiniz. Bunları görmeseniz de sınırlı bir yeri görseniz bile, o gördüğünüz sınırlı yeri derinlemesine görebilirsiniz. Yani bakış açınızın derinliğidir hikâyenize derinlik katan. Yahut derinlik vermeyen. Derin değilse bakışı-

nız, derinliği olmaz. O halde bir türün kısa oluşu, küçük oluşu, o türün hakikaten önemsiz oluşunu gerektirmez." (Taner 1987 : 22)

Taner'in hikâyelerinin güzelliğini, "Yeryüzünde işlenmemiş konu yoktur" tezinden hareketle, konu kadar yazarın yaklaşımına da bağlamanın doğru olacağı düşüncesindeyiz. Taner, olaylara ayrı bir açıdan bakar ve onları ele alarak dikkati çeker; olmadık ve umulmadık durumları olağan hâle getirmede ustadır. Yazarın, dünyaya, yaşama ve çevreye takındığı tavırda nesnellik vardır. Burada geniş bir bakış açısı ve mesafe ilkesine bağlanılır. Geniş bakış açısı, Taner'in hikâyelerine canlılık katar ve bu yolla okuyucunun ilgisi süreklilik kazanır.

Taner'in hikâyelerini canlı kılan bir unsur da diyaloglara ve dramatik tarza ağırlık vermesidir. Diyaloglar dilin bütün özelliğini taşırlar ve hikâyeyi tekdüzelikten kurtarırlar. Aynı zamanda, diyalog, yazarın düşüncelerini roman kişilerine söyletmek için başvurduğu bir araç durumundadır. Bir yazısında Haldun Taner şöyle der: "Her diyalog, bir bakıma bencil bir monologtur. Bir iç döküştür. Dert yanıştır."

Norman Friedman'ın (1982) belirttiği gibi, hikâye teknik olarak birçok unsurdan oluşur. Diyalog tarzı, tasvir tarzı, özetleme veya yapıştırma tarzları, tekrarlama tarzı, motif benzerliği gibi unsurların, birbirinden bağımsız ve isteğe bağlı olarak geliştiğini göremeyiz. Eser içindeki bütün unsurlar bir tek anlatıcı tarafından yönlendirilir. Anlatıcı, kendi değer ölçülerini ve değerlendirme perspektifini, seçtiği hikâye kişilerine yansıtır. Yani hikâye kişilerinin çevreye ve topluma bakış açıları, değer ölçüleri, dünya görüşü hep anlatıcının belirlemesi sonucu oluşur.

Çalışmamızın başında da belirtiğimiz gibi, edebî eser, kendi içinde bütünlük arzeden bir dünyadır. Yazar her ne kadar bu dünyanın oluşmasına yardımcı da olsa, bu dünyanın dışındadır. O, hikâyede sadece özetler, geneller, yargılar ve hikâye kişilerinin dış görünüşlerini tasvir edip sözlerini not eder; hikâye kişilerinin bilincinde ve bilinçaltında geçenleri bilir; geçmişlerini, karakter yapılarını yansıtır.

Anlatım sanatına dayanan bütün eserlerin bir anlatıcısı olduğunu kabul ediyorsak hikâye ve romanın ayırdedici özelliğinin de bu olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Biz, Haldun Taner'in hikâye sanatını değerli kılan özelliği de anlatıcı olarak yazarın güçlü oluşuna bağlamak istiyoruz. Çünkü hikâyelerinde çok farklı bakış açıları kullanan Taner, ele aldığı tüm teknikleri başarıyla uygular.

4. BÖLÜM

HİKÂYEDEN TİYATRO OYUNUNA

Haldun Taner'in hikâyelerini tahlil etmeye başladığımız zaman, yazarın bütün eserleri arasında çeşitli açılardan benzerlikler bulup bulamayacağımız sorusu zihnimize takıldı. Türk edebiyatında daha çok tiyatro oyunu ve hikâye yazarı olarak tanınan Haldun Taner, edebî türlerden ikisi üzerinde yoğun olarak çalışmıştır. O halde iki türde yazdığı eserler arasında benzerlikler bulabilir miyiz, düşüncesiyle araştırmaya başladığımızda, yanılmadığımızı gördük.[1]

Benzer temalar, benzer kişiler, benzer mekânlar, farklı anlatım türlerinde işlenebilir. Buna bir yazarın kendi eserler bütününde rastlanabileceği gibi, farklı yazarlardan etkilenmeleri de bugünkü edebiyat anlayışında doğal karşılıyoruz. Önemli olan her eserin, içerik-biçim-anlatım açısından uyum içinde ve özgün bir şekilde oluşturulmasıdır.

Bu bakış açısıyla yola çıkarak yazarın tiyatro oyunlarını ve hikâyelerini yeniden gözden geçirdik. Ve yazarın dört oyunu ile hikâyesi arasında aşağıdaki noktalarda paralellikler kurduk:

1- Kurgusal öğelerde benzerlik
("Fazilet Eczanesi" "Eczanenin Akşam Müşterileri")
2- Tiplemede benzerlik.
("Keşanlı Ali Destanı" - " Bayanlar OO")
3- Tema açısından benzerlik.
("Dışardakiler" - "Sahib-i Seyf ü Kalem")
4- Hikâyeden aynen uyarlama.
("Ayışığında Şamata" - "Ayışığında Çalışkur")

---

1. Bu konuya ilk olarak Ayşegül Yüksel "Haldun Taner Tiyatrosu" (1986) adlı, Taner'in eserleri üzerine kapsamlı ilk çalışma olan incelemesinde bir bölüm ayırmıştır. Ancak incelemede konu, tiyatro eserleri esas alınarak irdelenmiş, hikâyeler üzerine yorumlar eksik bırakılmıştır.

Bu paralellikleri, eserleri tahlil ederken göstermeden önce bir açıklama yapmayı zorunlu görüyoruz: Hikâye ve tiyatro oyunu, birbirinden farklı biçime ve anlatıma sahip iki türdür. Ancak iki türün benzeştikleri temel nokta, anlatımdaki yoğunluk ve kurgusal yapıdaki sağlamlıktır. Yazar yoğun anlatımı sevdiğinden, kendisine tiyatro ve hikâye sanatında beğendiği yazarlar sorulduğunda şu cevabı vermiştir:

> "Hikâye alanında en tuttuğum, sevdiğim, saygı duyduğum yazar, Anton Çehov... İki satır içinde, geçmişi ile geleceği ile hüsranı ve özlemleriyle bir âlem parçasını bu kadar ustaca yansıtabilen bir hikâyeciye pek rastlamadım. (...)
>
> Sheakespeare'e gelince, o başkalarının bir perde ya da bir oyun boyu gevelediğini bir tek keskin cümlede yoğunlaştırıp ifade edebilen bir benzersiz, bir bambaşka sihirbaz." (Taner 1972: 11)

"Hikâye bir iksir, bir özettir" diyen Anatole France da hikâyenin yoğun bir anlatım türü olduğunu söyler. Aynı durum, oyun yazarı için de geçerlidir. Yazar, oyununda uzun gevezeliklere girişmemeye dikkat etmek ve vermek istediğini en tutumlu şekilde dile getirmek zorundadır.

Yoğun anlatım açısından birbirine yakın olan türleri başka bir açıdan benzer bulan diğer kişi, Andre Mourois'dır:

> "Hikâye, romandan çok tiyatroya yakın bir türdür. Tiyatro gibi onun da sağlam bir çatıya, örgüye, becerikli bir sona, kısacası bir "perde"ye ihtiyacı vardır. İtalyan hikâyecilerine, Boccacio'ya, Bandello'ya bakın meselâ, tiyatro yazarlarına ne kadar konu vermişlerdir. Hikâyeden film çıkarmak romandan film çıkarmaktan daha kolaydır. Beyaz perdeye aktarılmak Tolstoy'a zarar verir; Maupassant ya da Somerset Maugham'ın bir hikâyesi perdede elverişli alan bulur."[2] (Karaalioğlu 1984: 16)

Mourois'nun da belirttiği gibi, hikâyeyi seyirlik sanatlara çevirmek kolaydır. Sıkıştırılmış bir öz, yazarı tarafından dramatik öğeler de eklenerek genişletilebilir.

Bu durumda, Haldun Taner'in hikâyeleri ve tiyatro eserleri arasında bulduğumuz benzerliğin, eserlerin tümü için geçerli olamayacağı bir gerçektir. İşte bu noktada, yapacağımız incelemede, tiyatro eserleri

---

2. Gelişim Hachette (1982: 3282) ansiklopedisinde öykü maddesinde; hikâye için kullanılan plan, yoğun anlatım ve dekor gibi kavramların, tiyatro oyununu tanımlarken de kullanabileceğimiz belirtilir.

tümüyle tahlil edilmeyecek, sadece hikâye ile benzerliği doğrultusunda değerlendirilecektir. Yani küçük hikâye için tanımlanan plan, yoğun (sıkışık) anlatım, dekor gibi kavramlar, tiyatro oyununu belirlemek için kullanıldığına göre iki tür bu açılardan tahlil edilecektir.

4.1. "ECZANENİN AKŞAM MÜŞTERİLERİ" ADLI HİKÂYEDEN "FAZİLET ECZANESİ"NE:

"Eczanenin Akşam Müşterileri" adlı hikâye, 1952 yılında yazılır. Bu hikâyede yazar, genel bir mekân olan eczaneyi seçerek, mekânla hızlı bir değişim sürecini yaşayan 1950'li yılların Türk toplumunu, okura yansıtmayı amaçlar.

1950'li yıllarda, Türk toplumu hem ekonomik, hem siyasî hem de kültürel açıdan bir değişim içine girmiştir. Manevî değerler, hızla yerini maddî değerlere bırakmakta, gelenekler ve alışkanlıklar teknolojiye yenik düşmektedir. Siyasî açıdan da ülkemiz çok partili rejim sürecine yeni girmiş, böylece toplum pek çok yeni alternatifle karşılaşmıştır. Özetle, eski düzen, yerini yeni düzene bırakmaktadır.

Haldun Taner, hikâyesinde, toplumdaki ekonomik, siyasî ve kültürel değişimin insan üzerindeki etkisini anlatmaktadır. Çünkü insanlar, içlerinde sürekli bir değerler karmaşası yaşarlar. İş, sadece kaos yaşamakla da kalmaz; insanlar arasında derin uçurumlar oluşmaya başlar. Gençler değişime ayak uydurmakta güçlük çekmez. Ama yaşlılar bir türlü değişimi kavrayamazlar. Çünkü yeni değerler, geçmişte bıraktıkları değerlerin yerini doldurmamaktadır; bu nedenle geleceğe şüphe ile bakarlar ve kendilerini güvende hissedemezler. İçlerindeki boşluğu doldurabilmek amacıyla ve son bir gayretle geçmişte alışkın oldukları insanlara, mekânlara, değerlere ve geçmişi anımsatan her şeye dört elle sarılırlar.

İşte bunun bilincinde olan yazar, hikâyesinde toplumsal değişimi ve değişimin insanlar üzerindeki etkisini verebilmek için, hikâye kurgusu içinde genç ve yaşlı insanları, değişimi hissettirecek olan mekânı ve eşyayı daha fonksiyonel olarak kullanır.Hikâyede önce bir atmosfer yaratılır. Tipik eski İstanbul mahallesi, okurun algısına sunulur:

> "Bizim orda üç kahve var. Birinde kumar oynanır, kavga çıkarılır, öbüründe nargile içilir, uyuklanır. Bir de rıhtım bahçesi var diyeceksiniz ama

orayı da akşamları çocuk dadıları ile yaşlı hanımlar dolduruyor. Kaldı mı geriye bir eczane..." (Taner 1987: 89)

Kahvehaneleri, bahçeleri ve eczaneleriyle eski düzeni simgeleyen semtte, yazar, geçmişi anlatmaya devam eder ve okuru geçmişe götüren unsurların altını çizer. Semt sakinleri arasında bir iletişim söz konusudur; bugün komşuluk kavramından uzak yaşayan insanlar için bu çok önemlidir. Örneğin, akşam saatleri, işlerinden eve dönen insanlar, önce eczaneye uğrayarak birbirleriyle yarenlik ederler, sorunlarını aktarırlar, fıkralar anlatırlar, güncel olaylardan bahsederler. Birbirine yabancılaşmamış olan insanlar, her yönden diyalog içindedirler.

Yakın geçmişimize kadar var olan, ama şimdilerde göremediğimiz, kimi mekânlarımız vardı. Bu mekânlar, toplumsal şuurun oluşum-gelişim merkezleriydi ve topluma büyük yararları, etkileri vardı. Örneğin sonradan yozlaşmış olan kahvehaneler ve eczaneler, bunlardan birkaçıdır. Bugün bu mekânların yerine geçen oyun salonu, disko vb. yerlerde, geçmişte yaşanan uyumu görmek mümkün olmamaktadır.

Haldun Taner, geçmişte birbirleri ile uyum halinde yaşayan insanları sergileyebilmek için, hikâyesinde çok sayıda insana yer verir; bunlardan birkaç tanesi üzerinde de ısrarla durur:

"Eczanenin akşam müşterileri hep kerliferli, efendiden, gün görmüş geçirmiş insanlar. Size bunlar arasında şöyle rasgele bir eski başvekil, bir eski meclis reisi, eski bir sefir-i kebir, bir emekli erkânı harp miralayı, tanınmış bir saz sanatkârı, bir de ünlü fennî sünnetçi sayabilirim. Hangi semtin hangi eczanesi bu kadar değerli insanı sinesinde toplayabilmiştir. (Taner 1987 d: 89)

Dikkat edilecek olursa, eczanenin akşam müşterilerinin hemen hepsinin ortak bir özelliği vardır: Yaşlı olmaları ve dolayısıyla ortak bir geçmişe, alışkanlık ve görgüye sahip olmaları.

Hikâyenin kurgusunu oluştururken yazar, klasik bir çizgi takip etmez. Mekân tek ve ortaktır. Hikâyenin kurgusu içine giren her insan bu eczanedeki görüntüsü ile okura tanıtıldıktan sonra, o kişinin geçmişi, alışkanlıkları ya da yaşamının önemli bir anı okura verilir. Bir insanın anlatımından, diğer bir insanın alatımına geçilerek ya da insanların birbirleri ile diyoloğu verilerek hikâyede süreklilik ve anlam bağı oluşturulur. Hikâyede yer alan insanlar, aynı zamanda hikâyeye bir dünya görüşü, yeni bir anlayış getirerek hikâyenin anlamını güç-

lendirirler. Örneğin, emekli bir miralay geçmişten gelen disiplin anlayışını bugün de sürdürür; yürümesi, konuşması, düşünce tarzı, hatta mendilini katlayıp cebine koyuşu bile, onun asker oluşunu hep anımsatır. Miralay Bey aynı zamanda hikâyeye tarihî bir atmosfer de getirir. Çünkü geçmişinde, Mekteb–i Harbiye, Galiçya, II. Dünya Savaşı yılları önemli bir yer tutar. Sefir-i Kebir, dış politikadan, eski diplomasiden bahseder. Böylece okuyucu o günkü toplumun dış politikadaki tutumunu da öğrenir. Belediye eski müfettişi Efdalettin Bey, memleketin ana davası köy kalkınmasından bahseder. Hacı Bey, imam hatip okullarını anlatır.

Yazar, kişilerini çok farklı çevrelerden seçip anlatırken aynı zamanda, Türkiye'nin dış siyaseti ve diplomasi geleneği, köy kalkınması, din eğitimi, Amerikan yardımı, Askeriye'nin durumu ve disiplini gibi konuları da, okura hissettirmeden ikinci bir anlam düzeyinde yansıtır. Böylece yazar hikâyede, insanlara birden fazla görev yüklemiş olur.

Hikâyede sivrilen belirli bir kişi yoktur. Çünkü hikâyede bir insan değil, bir insanlık durumu anlatılmaktadır. Bu insanlığın bir cephesini yaşlılar oluştururken, diğer bir cephede gençler yer alır. Gençlerin dünyası çok farklıdır. Nasıl ki, yaşlıların dünyasını tarih, askerlik, diplomasi, gelenek gibi konular oluşturuyorsa; gençlerinkini de Amerikanvari tavırlar, kız-erkek arkadaşlıkları, eğlenceler, gezintiler oluşturur. Gençler de, ortak mekân eczanede toplanırlar. Ama onlar için eczane, kızları tavlamak, gönül işlerini düzene koymak için uygun bir ortam oluşturmaktan öte bir anlam taşımaz:

> "Eczacı Bey'in oğlu Galatasaray'a gider, iyi çocuktur, hoş çocuktur, yakışıklıdır da üstelik. Semtin kızları onun uğruna eczaneye taşınır dururlar. Sabah akşam tartılanı, iki günde diş patını bitirip yenisini almaya gelenlerini çok görmüşümdür." (Taner 1987 d: 96)

Yazar, genciyle, yaşlısıyla semt insanlarının birbirleriyle olan uyumlu ilişkilerini verirken onların hepsini ortak bir mekân olan eczanede toplar. Buna rağmen, hikâyede eczanenin uzun uzun anlatılmadığına dikkat çekmek isteriz. Çünkü hikâyede, eczanenin madde olarak değeri yoktur. Haldun Taner, bir geleneği vermek için eczaneyi, ilaçları, rafları ile değil, insanları ile anlatmayı tercih eder; hatta bunun için pek çok insanı da hikâye kurgusu içine yerleştirir. Yine yazar, geleneği inandırıcı kılabilmek için, Eczacı Bey'in kedisi Çakır'a da kurgu içinde yer verir. Çakır'ın seçilmesi amaçlıdır; çünkü Çakır, insanlar ara-

sındaki ilişkilerde bir bağ kurmaya yardımcı olacak niteliktedir. Eczanenin çevresinde oturan insanların yiyeceklerini yiyen kedi sayesinde okur, eczanenin dışındaki insanların uyumlu yaşamları hakkında bilgi sahibi olur.

Haldun Taner, böylece insanların birbirleri ile olan güzel ilişkilerini sadece dar bir mekân olan eczane ile sınırlamamış, onun dışına da çıkartmıştır. Bu yolla okuyucu, "eczane-dış çevre-eczane" olmak üzere anlatımdaki geliş gidişlerle, o dönem hakkında yorum yapabilmek için bir fırsat yakalamış olur.

Hikâyenin kurgusuna dikkat edildiğinde, belli bir olayın, klasik hikâyedeki düğümün ve planlı ilerlemenin olmadığı görülür. Yazar, pek çok insanın hikâyesini dar bir hacim içine sığdırmıştır. Bunun için, ortak bir mekân olan eczaneye gelen insanların hem karşısındaki insanla diyalog içinde verilmesi hem de kişinin kendi hikâyesinin okuyucuya aktarılması tekniğini uygulamıştır. Bu tarz anlatımda, kopukluğu önlemek amacıyla bir de anlatıcı yer alır hikâyede. Anlatıcı, yazarın dışında, her şeyi bilen ve gerektiğinde yorumlar yapabilen belirsiz bir üçüncü tekil şahıstır. Hikâyedeki tek canlı varlık da anlatıcıdır; onun dışındaki tiplerin hepsi, yazarın mesajını taşıyan birer araç durumundadırlar ve maddî dünyadan bahsettikleri gibi kendi iç dünyalarını da dile getirirler, dertlerini dökerler. İşte tüm bu özellikler sayesindedir ki eczane, hem maddî yaşamın realitesini, hem insanların iç dünyalarını ve rahatsızlıklarını anlattıkları sıcak bir mekândır hikâyede.

Haldun Taner hikâyeyi yazdıktan sekiz sene sonra, 1960 yılında, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda yazarın "Fazilet Eczanesi" adlı oyunu sergilenir. Yapı olarak ve verdiği yaşam dilimi açısından Ahmet Kutsi Tecer'in "Köşebaşı" oyunu ile benzerlikler taşıdığını düşündüğümüz "Fazilet Eczanesi", içerik olarak yazarın "Eczanenin Akşam Müşterileri" adlı hikâyesi ile paralellik gösterir.

"Fazilet Eczanesi" adlı oyunda, 1950'li yıllarda, İstanbul'un Boğaz'daki bir semtinde yaşayan insanların hayatlarına ait üç günlük bir zaman dilimi anlatılır. Yazar oyunla, eski ve yeni değerler sisteminin insanlar üstündeki etkisini göstermek istemiştir. Bunun için özel bir mekân ve özel bir kişi seçilmiştir. Oyundaki dramatik bir bağ da, mekân ve kişi arasında kurulan ilişki ile sağlanmıştır.

Oyunda iç içe girmiş üç olay dizisi vardır. Bunlardan ilki, Eczacı Saadettin'in eczanesinin satılması olayıdır. Oyunun özünü bu sorun oluşturur. Çünkü Eczacı Saadettin, otuz beş yıldır, elinde havanla, ge-

leneksel bir şekilde mesleğini sürdürmektedir. İstanbul'un Boğaz semtlerinden birindeki eczanesinde, hem mesleğine hem de semt sakinlerine sevgiyle bağlanmıştır. Oysa değişen toplumsal yapıda sevgiden çok madde ön plana çıkmıştır. Havan eczacılığının yerini hazır ilaçlar almıştır ve mal sahibi eczanenin yerini bir bankaya kiralamak istemektedir.

Oyunun ilk olay dizisinde Taner, toplumsal değişimin insanların meslek yaşamlarında ve mekânlarında yarattığı tahribatı anlatmak istemiştir. İnsanların yaşamlarında büyük bir yeri olan meslekî uğraşları (özellikle eczacılık gibi sevgi, emek, özveri isteyen mesleklerin) zaman ile yarışamaz hale getirilmiştir.

İkinci olay dizisi, eczacının oğlu Ünal'ın İtalya'da sanat eğitimi yapmak için Melda ile evden kaçışı ile ilgilidir. Yazar, bu olayla şu gerçekleri vermek istemiştir: Ünal'ın baba mesleği olan eczacılığı sevmemesi, bir sorundur. Üstelik Melda'nın babasının çıkarcı dünya görüşü, eczacının dünya görüşü ile çatışmaktadır. Ünal ve Melda'nın karşı çıkışları, aynı zamanda geleneğe de bir karşı çıkıştır. Genç nesil ve yaşlı neslin dünya görüşlerinin birbirleri ile çatışması, nesiller arasındaki uyumsuzlukla verilmektedir. Ancak yaşlı nesil nasıl değişimden yenik çıkmışsa yazar, yeni nesli de aynı şekilde yenik çıkarır. Ünal-Melda amaçlarını, hiçbir zaman gerçekleştiremezler. Böylece yazar, toplumsal değişimin bireysel açıdan da insanları etkilediği görüşünü vermektedir.

> "Üçüncü olay dizisi, Saadettin'in karısı, Naciye çevresinde oluşur. Naciye, kimsesiz yoksul çocukluğunun ezikliğini sürdüren renksiz bir kadındır. Gerçekleşmemiş düşlerin merkezinde bir genç kızlık anısı yatar." (Şener: 1986:36)

Yazar, üç olay dizisini, oyunda eski düzeni sembolize eden tek mekân olan eczanede bir şekilde bağlar. Amacımız oyunu tahlil etmek olmadığı için bu kısa açıklamayı yaptıktan sonra asıl konumuza geçmek istiyoruz. Oyun ile hikâye arasındaki en önemli benzerlik, mekânın önemli bir sembol olarak kullanılmasıdır.

Haldun Taner, hikâyede eczaneyi madde olarak fazla çizmezken, oyunda bundan ağırlıklı olarak bahseder:

> "Vak'a 1950 yıllarında bir Boğaziçi eczanesinde geçer. 1. Perde: 28 Ağustos, II. Perde: Bir gün sonra, III. Perde: 30 Ağustos. Üç perdenin de ortak dekoru: Eski üslûp bir Boğaziçi eczanesi ve önündeki yolla rıhtım. (...)

Eczane (tülden) camekânı, kapısı, vitrini ve tabelası ile tam olarak görülür. Tabelada 'FAZİLET ECZANESİ', Mesul Müdür: Saadettin Dertsavar kelimeleri belirli olarak okunur.

Solda, sağda, dipte klasik ecza dolapları. Üstlerinde paketler, şişeler. Orta yerde kasa ve sipariş masası. Hesap makinesi. Yanda 'Veresiye muamelemiz yoktur' yazılı. Dipte buzlu camlı bir kapı. 'Üzerinde 'Laboratuvar, girilmez.' kelimeleri." (Taner 1982a:Giriş)

Bu anlatımda dekor çok kesin çizgilerle belirlenirken, yazarın açıklamalarından, dekor ve mekânın oyun içindeki önemi de anlaşılmaktadır. Ayrıca şu da düşünülebilir: Tiyatroda anlatım kadar, gösterme de esastır; dolayısıyla dekor ayrıntı ile verilmek durumundadır.

Eczanenin, hem hikâyede hem tiyatroda foksiyonel olarak kullanılması, ortak bir özelliktir. Öyleki, tiyatro oyununun adı "Fazilet Eczanesi"dir. Yani özel bir mekândır. Haldun Taner hikâyede özellikle insan ilişkilerinin sıcaklığını, mekânla vermiştir. Tiyatro oyununda da, insan ilişkileri mekân aracılığıyla verilirken eczane -oyunun hikâyeden daha boyutlu olması nedeniyle- daha çok işleve sahiptir. Örneğin, hastalar bu mekânda bir araya gelip dertleşirler, insanlar birbiriyle burada sohbet eder; telefon bir tek eczanede vardır ve ihtiyacı olan buradan telefon eder; insanlar yeni ilişkilere, dostluklara burada başlarlar. Örneğin evlenme, kız gösterme gibi sosyal faaliyetler ve toplumsal olaylar, eczanede gerçekleşir.

"Leman - Uysal kızdır neme lazım. Sanat okulunu da okudu. (Naciye'ye) Burada eczanede gösteririz. Kimi düşündüm bil. İskele memuru Hüsamettin'i.

Yusuf - Kim dedi size burası evlendirme dairesi diye?

Leman - A Naciye Hanım'ı da burada göstermedik mi idik Saadettin Bey'e.?

Naciye - (Dalgın) Doğru siz aracı olmuştunuz." (Taner 1982a:4)

Eczane, bu şekli ile bir yaşam biçimini simgeleyerek her sınıftan insanın bir araya gelmesini sağlar. Tıpkı Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi. Böylece yazar, geleneksel tiyatromuzun verilerini modern kurguda başarıyla mekâna yerleştirmiş olur.

Bir başka mekân olan kahvehaneden hem hikâyede hem oyunda bahsedilir. Kahvehane ve eczane, insanımızın birlikte uyum içinde bulunduğu iki mekân olarak verilir:

"Refet - Cihar-ı dü.
Recai - Penc ü yek.
Refet - Şu da şeş ü yek, efendime söyleyeyim. (Büyüyüp yaklaşan Chris craft gürültüsü ile hepsi irkilirler.)
Refet - Jhonson 50 beygir. Irak kralınkinin aynı.
Recai - Arkada kayan kız kim?
Ünal - Müteahhit Tahsin Bey'in kızı.
Yusuf - Hani şu ustaya illet olan madara herif.
Recai - Şu da şeş ü dü. Kızı fıstık ama." (Taner 1982a:1)

Haldun Taner, hem hikâyesinde hem oyununda bir atmosfer yaratır ve semt halkını bütün çevresiyle verir; kahvehanesi, eczanesi, kedisi, bahçesi, hatta ağaçları ile eski düzeni yansıtan ne varsa okura (seyirciye) yansıtır.

Hikâye ile oyun arasındaki bir ortak nokta da, insanların anlatımıdır. Ancak yazar hikâyede belirli ve özel bir tip yaratmazken, oyunda güçlü bir eczacı tipi oluşturur. Hikâyede bahsedilen iki tip biraz genişleyerek ve dramatik bir boyut da kazanarak oyunda yer alır. Bunlardan en güçlü ve belirgin olanı, eczacı Saadettin'dir:

"Saadettin - (Bir ara durmuş onlara kulak kabartmıştır. Laboratuvarın eşiğinden elinde havan ilerler. Altmış yaşlarında beyaz kabarık saçlı, gözlüklü, kalender, canayakın bir adamdır.) (Leman'a) Şu havanı görüyor musun Leman Hanım, şu havanı? (Onu kolundan tutup laboratuvarın açık kapısından görünen teraziyi göstererek) Bir de şu teraziyi? Eczacılığın anası, evlâdı, olmuşu olacağı, namusu, haysiyeti budur işte. Yoksa selefon ambalajlı, cicili bicili kutularla vitrin avcılığı değil. Değil mi Recai Bey? Değil mi tapucu?
Recai - Ona ne şüphe.
Saadettin - (Havanı ezerek) Ne anladım ben dozaj makinesi ile yapılan ilaçtan. Sadece toz ezmez havan, el ayasının sıcaklığı ile insan sevgisi de karışır ilacın terkibine." (Taner 1982a:5)

Oyunda toplumdaki değişimi en fazla hisseden, bu konuda derinden yaralanan kişi hep Saadettin Bey olmuştur. Oyundaki diğer bütün tipler, bir şekilde Saadettin Bey ile diyolog içindedir. Öyleyse tiyatro oyununun hikâyeden ayrılan bir yönü de budur. Hikâyede tek bir odak nokta vardır: Eczane. Oyunda ise odak nokta ikiye bölünmüştür: Eczane ve Saadettin Bey.

Oyunun kişi kadrosu da tıpkı hikâyede olduğu gibi kalabalıktır.

Hikâye ve oyun kişileri arasında bağlantı kurabileceğimiz ikinci tip eczacının oğludur. Taner hikâyede eczacının oğlunun bir prototipini çizmiş, oyunda bunu geliştirerek bir olay dizisi yaratmıştır. Ünal ve Melda'nın hikâyesi, oyunun birinci perdesinde ortaya konur[3], ikinci perdede iki sevgili evden kaçarlar. Ancak iki kahraman, yeterli derecede güçlü olamadıkları için, yenilmiş ve çaresiz olarak üçüncü perdede geri dönerler. Hikâyedeki eczanın oğlu ise, bir olay dizisi yaratacak kadar belirgin değildir.[4]

Hikâye ile oyun arasında bulabildiğimiz son benzerlik, her ikisinde de bir anlatıcının olmasıdır. Hikâyede her şeyi bilen anlatıcı, üçüncü tekil şahıstır. Oyunda da bağlantılar kuran, olayları aktaran anlatıcı, eczacı kalfası Yusuf'tur. Her iki anlatıcı da güncel bir sorundan yola çıkarak toplumsal bir soruna değinirler. Değişimin, insan üzerindeki olumsuz sonuçlarını toplayan, özetleyen kişilerdir anlatıcılar ve objektif bir bakış açısına sahiptirler.

Sevda Şener'in belirttiğine göre, "Fazilet Eczanesi", Haldun Taner'in anlatıcı kullandığı ilk oyunudur. 'Anlatıcı'nın geleneksel Doğu tiyatrosunun temel öğelerinden biri olduğu düşünülürse, yazarın tiyatro oyunuyla Meddah hikâyelerine yaklaştığı söylenebilir. Diğer yandan anlatıcının kullanılması, seyirci ile sahne arasında bir uzaklık da sağlar. Bu yolla da "Fazilet Eczanesi" adlı oyun epik tiyatroya yaklaşır.

Haldun Taner her iki eserini de olumlu ve açık bir sonla tamamlamıştır. Gerçi hikâyede eczane bir sorun olarak ortaya konulmamıştır, sadece sergilenmiştir. Oysa oyunda, eczane bir sorun ve dramatik bir gerilim yaratır. Açmazlar yaşanır ve açmazların tümüne sebep, sevgiyi ve manevî değerleri boşlayan yeni bir düzendir. Yine de oyunun sonunda tüm sorunların mutlu bir şekilde sonuçlandığını görürüz. Bunun nedeni de hâlâ eski değerlere gönül veren küçük bir azınlıktır.

Haldun Taner, hem hikâyesine hem tiyatro oyununa kurgusal açıdan yenilikler getirir. Örneğin hikâyede çizgisel kurgu kırılır, olay anlatımı yoktur, sürprizlere rastlanmaz. Tiyatro oyununda rastladığımız biçimsel değişiklikleri ise şöyle sıralayabiliriz:

---

3. Bakınız Taner 1982 a: 18-22.
4. Bakınız Taner 1987 d: 96-97.

" 'Fazilet Eczanesi', Taner'in daha önce yazmış olduğu üç oyunundan belirli biçimsel özellikleriyle ayrılır. Bu oyunda, öteki oyunların bir dolantı çevresinde oluşan yapısı yerine, açık biçim özellikleri taşıyan bir yapı benimsenmiştir. Oyun, bir 'Anlatıcı' tarafından açılır ve on yıl önce yaşanmış olaylar, geçmişteki zaman dilimine dönülerek sergilenir. Oyunu, belirli bir dolantı çevresinde yer alan olaylar yerine, eczane ile yakından ya da uzaktan ilişkili olaycıklar ve durumlar oluşturur." (Yüksel 1986:42-43)

Son olarak, her iki eserin de, temalarının ortak olduğunu düşünüyoruz. Toplumsal değişme, değerler farklılığı, maddiyatın üstünlüğü, günümüzde de görülen ve insanları etkileyen olumsuz koşullardır. Bunu Saadettin Tandal, şöyle dile getirir:

"Kıymetli Haldun Bey; siz eczacılığın, cemiyet içindeki mevkiinin ehemmiyetini sezen ve tetkik lüzumunu hisseden ilk yazarsınız. Kıymetli eserinizde, gayri meşru kazanç sahiplerinin şımarık gaddarlığı, emeklilerin maziye bağlılığı, züppeliğin iğrenç yapmacıkları, hatta bir tek kahkaha ile siyaset oyunlarının gülünçlüğü, uyuşturucu zehir müptelalarının zavallılığı ustaca ve nefis bir kudrette kombine edilmiş bulunuyor. Hele inkılaplara karşı, son zamanlarda gösterdiğimiz laubalilik, bir meczum şahsında, öyle haykıran ıstırap olmuş ki, insan boğazı düğümlenmeden tekrar o sahneyi tahayyül edemiyor. (...)

Bu kadar çeşitli şahsiyetleri bir araya toplamak için, eczaneden daha münasip bir vasıta olamazdı. Bunu görmüş ve bulmuş olmak ve bütün bunları güldüren ağlatan sahneler halinde terkip edip ortaya koymuş bulunmak, size hudutsuz takdir ve tebriklerin arzı için kâfi bir sebep teşkil etmektedir. " (Tandal 1960:7)

Taner hem oyununda, hem hikâyesinde, şartlar ne olursa olsun insan sevgisine olan inancını, anlatmıştır. Eseri 50'li ve 60'lı yıllardan günümüze getiren özellik, budur.

"Fazilet Eczanesi"nde yazar, dış dünyaya bakarken maddiyatı ve zenginliği görür (kahvehanenin önünden geçen 50 beygir gücünde Johnson gibi); ama iç dünyaya bakarken sevgi egemendir:

"Saadettin - Kanunmuş. Kanun varsa, insanlık da kalmadı mı? Vicdanın eter olup uçtu mu? Otuz altı yıl emeğim geçti benim mahalleye. Kaç ölü son nefesinde benim nane ruhumu kokladı. Şu sokakta gördüğün delikanlıların yarısı benim kalsiyumumla boy attı. (...) Otuz altı yıl bütün ağrılar burada dindi. Bayılanları ben ayılttım. (...)

Tahsin - Saded dışı bunlar beyim. Konumuzu fuzuli işgal.

Saadettin - Fuzuli işgalmiş ha! Bir de bunu demez mi? Benim burada vazifem var efendi. Ben buranın candamarıyım. (...) " (Taner 1982a:26)

Yazar, değişen topluma ve gelişen teknolojiye karşı Saadettin'den yanadır. Zaten oyunun sonunda da oyun kişisi onun gibi sevgisini kaybetmemiş, sıcak azınlıkla birlikte, mutluluğu tekrar yakalar.

Toplumsal değişimin ve bunun bir sebebini oluşturan bilim ve teknolojinin yararına, gerekliliğine inanan yazar, insanın ruh dünyasında da doğal olandan ve sevgiden yanadır. "Uzayda Aşk Başkadır" adlı yazısında Taner, bunu şöyle dile getirir:

"Diyeceksiniz ki, uzmanlar o zamana kadar suni döllenme tekniğini de geliştirirler. O da mümkün tabii. Ama ben, yine de her şeyin doğalını seviyorum. Çiçek tarlasında yeşeren aşkı.

Bakalım gelecek neler gösterecek." (Taner 1987b:148)

4.2. "BAYANLAR 00" ADLI HİKÂYEDEN "KEŞANLI ALİ DESTANI"NA

Haldun Taner, 1953 yılında "Bayanlar OO" adlı hikâyesini yazar. Bu hikâye, yazarın tüm hikâyeleri içinde hem içerik hem biçim olarak, en iyiler arasında yer alır. Öncelikle, hikâyenin teması çok ilginçtir. İnsanların tuvalet alışkanlıklarından yola çıkan yazar, bu alışkanlıkla Türk toplumunun insanlarını ve kurumlarını hicveder. Taner hikâyeciliğinde görülen temel meselelerden birisi, Türk toplumunun değişme sürecini ve bunun olumlu - olumsuz yanlarını okura sergilemedir.

Tuvalet, toplumun her sınıfında yer alan insanların ihtiyaç duyduğu bir yerdir. Böylece Taner, mekân olarak tuvaleti seçmekle toplumun her kurumuna, bu alışkanlık yoluyla da her insana uzanan geniş bir alanı, kurmaca metnin içine sokmak için uygun bir zemin hazırlar. Yazar, bir yazısında tuvaletin ve tuvalet alışkanlığının önemini şöyle dile getirir:

"Helâ, ayakyolu, tuvalet, kenef, memişhâne, yüznumara, ne isim verirsek verelim, yaşamımızda büyük bir rol oynar. Helâlar insanın aynasıdır. Helâ deyip geçmeyelim. Helâlar bazen toplumsal yozlaşmamızı da yansıtır. Muhsin Ertuğrul'un adını verdiğimiz Harbiye Şehir Tiyatrosu'na yolunuz düşerse bakın. Helâların bugünkü hali, taşıdığı ada hakarettir. Yönetim bozulunca, helâlar da bozulur zaten." (Taner 1985:172)

Taner, "Bayanlar OO" adlı hikâyede, çizgisel bir kurgu takip etmez. Hikâyede asıl sorun; bozuşma, toplumsal çarpıklık olduğuna göre, yazar temayı anlam açısından daha da kuvvetlendirmek için, hikâyeyi iki bölüm olarak düzenler. Birinci bölümde tuvalete gelen, toplumun her kesiminden insan anlatılır. Böylece geniş bir açılım ile genel olarak insanlığın, özel olarak da toplumumuz insanının portresi çizilir. Hikâyenin ikinci bölümünde, çeşitli ve çok sayıdaki kurumun tuvaletini anlatan yazar, bu yolla da topluma yönelir ve Türk toplumunun panoramasını okura sunar. Böylece Taner, bireyden topluma doğru genişleyen bir durumu saptamış olur.

Bu düzenlemeyle, hikâyede biçim olarak tam bir denge sağlanmıştır. Birinci bölümde anlatılan insan ile ikinci bölümde sergilenen toplum ayrı kutuplarda yer almasına rağmen, birbirini dengeleyecek ve tamamlayacak biçimde hikâye kurgusu içine yerleştirilmiştir. Öyleyse hikâyedeki geniş alan ve kutupluluk tek bir kahraman ve tek bir mekân seçimi ile özele indirgenmiş olur.

Hikâyede asıl kahraman, Kevser Hanım'dır. Kevser Hanım, tuvalet temizliği ile uğraşan, basit bir insandır. İşi ve yaşadığı ortam, birbirinden kopamayacak biçimde iç içedir. Odası, temizlik yaptığı tuvaletin hemen yanında, helâ kabininden biraz büyükçedir. Kevser Hanım'ın kişiliği, yaşadığı ortam çizilerek okura verilir. Örneğin, küçük odası, basma perdeleri, köşedeki derli toplu sediri, lavanta kokulu havluları ile Kevser Hanım'ın temizlik alışkanlığının, görevden öte bir anlamı olduğunu görürüz. Kevser Hanım, yaşamını nasıl düzenlemişse, çalıştığı yer olan genel tuvaleti de o şekilde düzenlemiştir.

Haldun Taner böylece hikâyenin tek aslî kahramanını sadece işinin başında okura tanıtır; kahramanın diğer özelliklerini siler. İşlerini tiksinerek yapan diğer tuvalet temizleyicilerinden farklı olan Kevser Hanım'ın, tuvalete giren insanlar hakkında yaptığı yorumları da okuyucu, kabullenmekte zorluk çekmez: Ona göre, insanlar dört gruba ayrılır:

> "Bunlardan biri: Marifetini böyle orta yerde bırakıp çıkanlardı. İkincisi: işini bitirdikten sonra punduna getirip ücret vermeden sıvışmaya yeltenenler... Üçüncüsü: Ellerini sabunsuz filan şöyle yalancıktan ıslatıp kâğıda kurulayan taharetsizler... Dördüncüsü de: Küvetin tahtasına oturmayıp kirli iskarpinleri ile tahtanın üstüne çıkıp tüneyenler." (Taner 1988 b: 55)

İnsanları bu şekilde gören Kevser Hanım aracılığıyla yazar, in-

sanların tuvalet alışkanlığından yola çıkarak, aslında onların yaşam içindeki konumlarını belirlemiş olur. Disiplinsiz, görgüsüz, tembel ve pis, kaytarıcı, üstünkörü iş gören insanları bir anda gözler önüne seren yazar; insanların özüne de ışık tutar. İnsanlar görünüşte ne kadar mükemmel olsalar da, aslında çok basitmiş gibi görünen tuvalet alışkanlıkları ile gerçek yüzlerini gösterirler, maskelerini düşürürler; görgülü ve kültürlü olan insan, her zaman ve her mekânda aynı görgü ve kültürü devam ettirir. Örneğin; 'San numara'ya gelen Vekilin Hanımı ve oğlu gerek konuşmaları ve tavırları, gerekse tuvalet kullanımındaki titizlikleri ile dikkati çekerler. Yazar, Vekilin Hanımı'nın davranışlarındaki inceliği, Fransız güzelinin tuvalet alışkanlığındaki çirkinlikle tezat oluşturacak şekilde belirginleştirir.

Taner, hikâyede Kevser Hanım'ın bir dikkatini daha okuyucuya sunar: Ona göre, insanlar tuvalete girmeden önce ve sonra farklı farklı davranış içindedirler. İnsan için tuvalet ihtiyacı da yemek yemek gibi doğal bir ihtiyaçtır. Fakat insanlar diğer ihtiyaçlarına nazaran, bu ihtiyaçlarını gidermek için kendilerini çok da fazla gizleyemezler. Tuvalete girmeden önce sadece kendilerini düşünürlerken, tuvaletten çıktıktan sonra kendilerine çekidüzen vermeye ve yeniden maske takmaya başlarlar. Şöyle ki:

> "Kevser Hanım'ın san numaracılık hayatında en tuhafına giden, sıkıştıkları zaman inleye uflaya kendilerini oraya atan kadınların, işlerini bitirip ferahladıktan sonra, pudralanıp, rujlanıp, kırıta kırıta, sanki biraz evvelki kendileri değilmiş, sanki hiç yemez içmez, öyle âdi işler yapmaz gökyüzü yaratıkları imişler gibi, nazlı, narin çıkıp gidişleri idi." (Taner 1988 b: 58)

Haldun Taner, hikâyenin ikinci bölümünde insanların tuvalet ihtiyaçlarının anlatımından sonra mekânı özelleştirir. Biz Türk Edebiyatı'nda, daha önceki dönemlerde tuvaletin asıl mekân olarak işlendiğine rastlamadık. Bu görüşümüzü Suut Kemal Yetkin de desteklemektedir:

> "Bu hikâyelerin en şaşırtıcı olanı hiç şüphe yok, 'Bayanlar OO' adını taşıyan bir helâcı kadının hikâyesidir. Şimdiye kadar bu konuda bir hikâye okuduğumu sanmıyorum." (Yetkin 1955: 449)

Haldun Taner daha mekândaki seçimi ile, hikâyenin bakış açısına bir orijinallik katmaktadır. Sinemadan kaplıcalara, Konservatuvar'dan Park Oteli'ne kadar uzanan birçok toplumsal kurumdaki tek ortak yer,

tuvaletler olmuştur. Cahiliyle aydınıyla, genciyle yaşlısıyla, kadını erkeğiyle bu kurumlarda, bütün insanları bir mekânda birleştiren Taner, bu kez de geniş bir toplumsal yapıyı sergiler. Taner, tuvaletlerde konuşulan konular yardımıyla, hikâyeyi güncelleştirir. Örneğin, dometes fiyatları, güzellik yarışmaları, karaborsa, valinin teftişi gibi konular, güncel yaşamdan kesitler olmaktan öte bir işleve daha sahiptir. Şöyle ki, hikâye bu örneklerle kurmaca özelliğini korumakla birlikte bize ait gerçeğe çok yakın bir dünyayı da göstermektedir.

Tuvalet alışkanlığından yola çıkarak hikâyenin konusuna hem bireysel hem de toplumsal özellikler katan yazar, işin kültür yanını da ihmal etmez. Tuvalet, aynı zamanda ortak kültürün yaşandığı bir mekândır. Bu kültür bizim toplumumuzda tuvaletlere seviyesizlik ve kültürsüzlük olarak yansır. Örneğin Kevser Hanım, göreve yeni başladığı bir genel tuvaletin sadece tuvaletlerini temizlemez; aynı zamanda eline bir bez alarak, bazı terbiyesizlerin duvarlara çizdiği saçma sapan resimleri siler ve yazıları da temizler.

Kevser Hanım, yaşamı boyunca pek çok tuvalette görev alır. Onun bir kurumun tuvaletinden ayrılıp, diğer bir kurumun tuvaletinde görev almasına neden olarak da siyaset gösterilir. Toplumumuzda küçümsenen bir mekân olan tuvalette çalışmak bile hikâyede siyasetle açıklanır ve böylece çok yönlü toplumsal bir irdelemeye gidilmiş olur. Hikâye, Millet Meclisi'ndeki tuvalete hademe alınmasındaki kayırma ile biter. Öyleki, ister genel tuvalette olsun ister herhangi bir kurumun tuvaletinde olsun, insanlar hep aynı şekilde ihtiyaçlarını giderirler. Bu noktada bir değişme olamayacağına göre iş, tuvalette görev yapan insanların seçimine kalmaktadır. İnsanlar, ülkemizde büyüklerin pisliklerini bile forsla, pistonla temizler, diyen Taner, hikâyenin sonunda hiciv sanatını da doruğa çıkarır.

Taner hikâye ile okuyucuya iki yönlü ders verir:

1. Tuvalet alışkanlığı, insanların yaşama biçimlerini gösteren önemli bir ipucudur.

2. Yapılan her iş değerlidir, küçümsenemez.

Bu nedenle hikâyede Kevser Hanım, yaptığı iş ile sivrilmiş ve özel bir konuma yerleşmiştir.

Haldun Taner sorunu daha sonraki yıllarda bir düzyazısında yeniden dile getirmiştir. "Berlin Mektupları" adlı eserinde Taner, Almanya'da temizlik işleri yapan işçilerimizin küçümsenmemesi gerektiğini savunmuş ve görüşlerini şöyle açıklamıştır:

"-Müttefiklerin kol değneği ile kalkınıp Alman mucizesini gerçekleştirdiğinizden bu yana, sizin işçileriniz şımarıp ağır işlerden el etek çektiler diye övünmeyin. Temizlik işlerini ve onları üstlenenleri de bundan ötürü küçük görmeye kalkmayın. Temizlik imandan gelir. Türk işçisi dinî gelenekleri dolayısıyla sizlerden çok daha eskiden temizliğe bağlıdır.

Pisliğinizi temizliyorsa çok sosyal bir işlev görüyor demektir. Biraz iktisat okumuş biri, işin adisi, kibarı olmayacağını çok iyi bilir. Geçen yıl Potsdamm'a gitmiştik. Çok uzak bir geçmişte değil, 18. yüzyılda Avrupa krallarının muhakkak ki en kültürlüsü, en hoşgörülüsü, en olgunu sayılan Büyük Friederich'in Sanssouchi Sarayı'nda tuvalet olmadığını gördük." (Taner 1984 a: 16-17)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi yazar, yapılan her işin o toplumdaki önemini vurgular. Tuvalet, deyip geçmek, ne kadar basittir. Oysa yazar, işin bireysel, toplumsal, kültürel ve siyasal yönünü bir hikâyede nasıl da vurgulamıştır.

Haldun Taner, hikâyenin yayınlanmasından on sene sonra, 1963 yılında Türkiye'de ilk epik tiyatro örneği olan "Keşanlı Ali Destanı" adlı oyununun yazımını tamamlar. Yazarın deyimiyle; "Keşanlı, o tarihten sonra bir tiyatro olayı" olur (Taner 1989 a: 6) ve "Yedi yabancı ülkenin on bir ayrı kentinde sahnelenir." (Yüksel 1984: 11)

"Keşanlı Ali Destanı"; hem tekniği hem de temasıyla uyum içinde, geleneksel anlatım biçimlerini modern tiyatronun epik unsurları ile birleştiren müzikli bir oyundur.

"Taner, yapıtında bir gecekondu ortamının, kapalılığı içinde kendilerine bir kahraman miti yaratan insanları anlatıyor. Gerçekleri göremeyen ya da görmek istemeyen, kurtuluşu boş düşlerde arayan halkımızı simgeliyor. 'Keşanlı'nın yoksul insanları" (İpşiroğlu 1992: 229)

"Keşanlı Ali Destanı"nın temel özelliklerini bu şekilde belirleyen İpşiroğlu'na biz de katılıyoruz. Oyun, çekirdek temanın yanında, Ali ile Zilha'nın aşkı, sınıf farkları, gecekondu-şehir ikilemi, seçim, rüşvet, bürokrasi, hile, dolandırıcılık gibi pek çok yan temayı da kapsamaktadır.

İç içe giren pek çok oyundan oluşan "Keşanlı Ali Destanı", anlatımındaki başarısını da gözönünde tutarsak, çok geniş zümrelere hitap eder. Oyundan önce ve sonra Türk basınında pek çok yazı çıkar.[5]

5. Bunlardan birkaçını söylemeden geçemeyiz. Hasan Anamur 1989: 92-107; Zehra İpşiroğlu 1988 c: 68-69; Mehmet Kemal 1986; Özdemir Nutku 1964 a: 859-864; Ayşegül Yüksel 1986: 64-82.

Asıl konumuz hikâye olduğu için, oyun hakkında kısa bir ön bilgi vermekle yetineceğiz. Amacımız, hem oyunda hem hikâyede ortak olan unsuru yakalamak. Ama öncelikle bir gerçeğin altını çizmeliyiz:

Taner 1953 yılında yazdığı "Bayanlar OO" adlı hikâyesinde tek bir kahraman (Kevser Hanım) ve tek bir mekân belirleyerek toplumsal, bireysel, kültürel ve siyasal bir gerçeği aktarmıştır. Oysa "Keşanlı Ali Destanı"nda pek çok tip, pek çok mekân ve pek çok gerçek, okura (veya seyirciye) sunulmaktadır. Biz oyunda bu unsurlardan bir tek tipi çekip çıkarmak istiyoruz: Şerif Abla. "Bayanlar OO" adlı hikâyedeki Kevser Hanım, oyundaki Şerif Abla tipinin bir prototipidir. Bunu yazar da bir yazısında belirtmektedir:

> "Question: Are the characters in the play taken from real life?
> Answer: I was much affected by the shooting of a famous shantytown boss in 1960. I investigated the matter in the area itself-talking with the heroes of the incident and their families. I talked with witnesses. That incident was the point of departure of the play. But Ali of the play is more a product of my phantasy. Zilha is a mare developed characterization of the girl form the shantytown presented in the chanson entitled "Gültepe no: 8" Which was are of the numbers in the cabaret theatre in 1962 that I mentioned before - The Toilet Attendant is the heroine of a story I wrote fifteen years ago." (Taner 1970:XXVIII)

Şerif Abla, oyunda da tıpkı hikâyede olduğu gibi, tuvalet temizleyicisidir. Ancak Şerif Abla'nın Kevser Hanım'dan farklı olarak oyunda bir fonksiyonu daha vardır, o da anlatıcı konumunda bulunmasıdır. Bakın, Şerif Abla kendisini nasıl tanıtır:

> "Bana derler Şerif Abla
> Üçkap'ıda helâlar var ya
> Anladın değil mi nenin nesi
> Yüz numara mütevellisi
> He ya helâcıyız
> Böyle yazılmış yazımız
> Herkes pisler biz yıkarız
> Yol ağzıdır uğrak yeri
> Kondulusu şehirlisi
> Fazla olur müşterisi
> Hele soğuk havada
> Lüküs kamara da var
> Yolun düşerse buyur
> Bekleriz ha." (Taner 1987 a: 19)

Hikâyede tasviri ve tahlili rahatça yapabilen yazar, oyunda göstermek ve anlatmak zorundadır. Kevser Hanım, kendisini bu şekilde açıkça anlatamaz, okuyucu onu olaylar ilerlerken tanır ve öğrenir. Bu tanımlamada her iki tipin de ortak noktaları, tuvalet temizlemek olarak tespit edilebilir. Ancak Şerif Abla'nın oyun içindeki diğer özelliklerini Hasan Anamur (1989: 102) şu şekilde belirlemiştir:

> "a) Şerif Abla 'Yol ağzı (...) uğrak yeri' olan helâlann 'mütevellisi'dir. (Takdim): Herkesin ister istemez uğradığı bir kesişme noktasında, bir kavşaktadır.
>
> b) Şerif Abla oyunun hem içinde hem dışındadır. Oyun kişilerinden biri olmasına karşın eyleme katılmaz. (...)
>
> c) Şerif Abla, oyunda bir üst çevreye geçmek için kimlik değiştirmeyecek tek kişidir. Oyunda kendisiyle simetrik durumda olan bir ikinci kişi yoktur."

Ayşegül Yüksel açıklamalara şu bilgileri de ekler (Yüksel 1984) Şerif Abla herkesin kesişme noktasında yer alır. Yeri geldiğinde seyircilere (okuyuculara) açıklamalarda bulunur ve seyircinin düşünmesi gerekeni yüksek sesle söyler. Oyun kişilerinin davranış nedenlerini yorumlar. Dikkat edilirse, Şerif Abla'nın oyunda dengeleyici bir fonksiyonu olduğu görülür. Bu özellik Kevser Hanım için de geçerlidir. Hikâyede insan-toplum yapısını dengeleyen ve hikâyenin karşıt iki kutbunu birleştiren, Kevser Hanım'dır. Oyun da böyle karşıtlıklar üzerinde kurulmuştur:

Gecekondu Çevresi	x	Kent çevresi
Ali	x	İhya Onaran
Zilha	x	Nevvare
İzmarit Nuri	x	Davut Daltaban
Hafize	x	Dürdane Daltaban ...gibi.

Şerif Abla, oyunda iki kutbun ortasında yer alır ve dengeyi o sağlar.

Şerif Abla ve Kevser Hanım tiplerinde yakaladığımız diğer ortak özellikleri de şu şekilde sıralayabiliriz:

Hem hikâye hem oyun, sonuçta bir ders vermektedir. Her iki eserde de mesajı verenler, tuvalet temizleyicisi olan hanımlardır. Yazar kendini gizlemiş ve söylemek istediklerini hikâyede Kevser Hanım'ın, oyun-

da Şerif Abla'nın ağzından okura iletmiştir. Zira her iki tip de, insanlar ve toplum üzerine düşüncelerini sunabilecek, yorum yapabilecek bir yapıya ve birikime sahip değildir.

Taner, dünyaya ve insanlara sevgiyle yaklaşır. Onun, tüm eserlerinde görülen insan sevgisini, halinden memnun olma özelliğini, bu iki kahramanda da bulmak mümkündür. Öyleki her iki kahraman da bir üst toplumsal sınıfa geçmeyi düşünmezler; herhangi bir çatışma, değişim içine girmezler.

Her iki eser arasında yakaladığımız bir başka benzerlik de şudur:

Hikâyede yer alan Vekilin Hanımı ve oğlunun oyunda değişerek Filiz-Şoför-Olga üçlüsüne dönüştüğünü görürüz. Ancak her iki olay, biribirine karşıt biçimde eserlere yansır. Örneğin Vekilin Hanımı ve oğlunun tuvaleti kullanma alışkanlıkları kültürü ve görgüyü simgeler. Bu, sonradan edinilme, yüzeysel bir kültür değildir. Oyunda Filiz ve Olga arasındaki konuşmaya baktığımızda bunu açıkça görebiliriz:

> "Filiz: Burada yapacağım, burada yapacağım. (Yere yatar tepinir.)
> Şoför: Tepiniyor, ayağını vurdu çok sinirli. Üstüne düşmeyelim. Bırak yapsın madam.
> Olga: Vaus alley payer la Filou.
> Şoför: Hadi çabuk Filiz. Babanız kızmadan. Öndeniniz mi var, arkadanınız mı?
> Şerif: (Seyircilere) Hay canına kurban. Terbiye başka şey be..." (Taner 1989 a: 63)

İnsanların maddî durumları ve kültürel yapıları ne olursa olsun sonuçta sadece biyolojik açıdan eşittirler. Yazar, hikâyesinde ve oyununda bunun eleştirisini yapmaktadır. Önemli olan, insanların sosyal açıdan, insan hakları açısından, insan sevgisi açısından eşit olabilmeleridir. Bunun böyle olmadığını ve olamayacağını Şerif Abla "Burda Herkes Bir Olur" adlı şarkının nakarat bölümünde açıklar:

> "İşte bütün bunların
> Yolu bana düşende
> Balonlar delinir
> Bütün farklar silinir
> Afra tafra yok olur
> Burda herkes bir olur." (Taner 1989a:27)

Şerif Abla'nın şarkısından da anlaşıldığına göre, biyolojik olarak

eşitlik fikri, tuvalet sembolü ile verilmiştir. Bu durum aslında olmaması gereken ama herkesin benimseyip kabul ettiği bir gerçektir. İşte böyle bir ayrıntıyı yakalayan yazar, mizah ve hiciv için de uygun olanı tespit eder. Çünkü insanların sadece tuvalette eşit olabilmeleri, çarpık bir düşüncedir. Taner, çarpıklığı hikâyede şöyle dile getirir:

> "Geçen gün ziyaretine gelen bir ahbabından, meclisteki helâ hademeliğinin açık bulunduğunu öğrenince, rahatı kaçtı. Bir kere Ankara'yı oldum olası sever. Sonra böyle yüksek bir yere kapılanmak, bunca yıllık meslek hayatının bir nevi şeref çelengi olacak. İtibarını yeniden yükseltecek. (...)
>
> Neylersiniz, böyle gelmiş böyle gider. Yüzünüze güler, büyüklerin pisliğini temizlemek bile, bizde forsla, pistonla oluyor." (Taner 1988b:61)

Kevser Hanım, Meclis tuvaletinde görev yapabilmeyi bir ayrıcalık olarak görmektedir. Hikâyede kara mizah, bu noktada en üst seviyeye çıkmaktadır. Kara mizah ve hiciv, "Keşanlı Ali Destanı" adlı oyun için de belirleyici bir özelliktir. Örneğin, politik mekanizma, bürokrasi, kitle histerisi, aşk, toplumsal değişim, demokrasi ve eşitlik fikri, oyunda hicvedilen konu başlıklarıdır. Yazar, kara mizah ve hiciv için hikâyede bir odak nokta (tuvalet) seçerken, oyunda bu odak nokta genişler ve gecekondu çevresi olur.

Hem hikâyenin hem de oyunun, Türkiye'de demokrasinin yeni yeni oluşmaya başladığı ve eşitlik anlayışının kavranmaya çalışıldığı bir dönemde yazılması, bir tesadüf olmasa gerek. Sonuç olarak şunu söylememiz mümkün: Yazık ki toplumlar ve insanlar arasında sosyal açıdan ve sınıf anlamında bir eşitlik olması mümkün değil. Düzen bunu amaçlamakta ama, uygulama buna izin vermemektedir. Kevser Hanım ve Şerif Abla bu gerçeğin bilincinde olan insanlardır.

Özdemir Nutku (1964: 864) Şerif Abla'yı "Sezua'nın İyi İnsanı"ndaki Sucu Wong'a benzetir, onu, güçlü ve inandırıcı bulur. Aslında Şerif Abla'nın inandırıcılığı, yazarın kişiyi bir atmosfer içinde vermesi ve onun yaşadığı ortamı ayrıntılı olarak çizmesiyle bağıntılıdır.Seyirci iyice tanıdığı kahramanın gerçek yaşamda birebir karşılığını bulabilecek kadar kendini oyun kişisine yakın hisseder.

> "(Dekor: Üç kapıdan helâların iç avlusu. Arka cephede helâlar. Erkekler OO, Kadınlar OO yazılı. Helâların ön tarafı bir çeşit bahçe gibidir. Şerif Abla burada kırık saksılar hatta oturak içinde sardunyalar ye-

tiştirmiştir. (...) Şerif Abla ayağında takunyalar erkek kısmında bir kabinin kapısını açık bırakmış içerisini temizlemektedir.)

Şerif: İçleri çıksın taharetsiz musibetler. (Bir kova su alıp boca ederek) Marifetlerini ortaya bırakıp gidiyorlar." (Taner 1989:22-23)

Dikkat edilirse, aynı atmosfer ve aynı girişi daha önce Kevser Hanım'ın hikâyede tanıtılması sırasında görmek mümkündür.

Sonuç olarak şunu söylemek istiyoruz: Hikâyedeki Kevser Hanım ve oyundaki Şerif Abla, her ne kadar birbirlerine benzeseler de, bunlar ayrı edebiyat türleri içinde güçlü birer tip olmuşlardır.

4.3. "SAHİB-İ SEYF Ü KALEM" ADLI HİKAYEDEN "DIŞARDAKİLER"E

Haldun Taner, 1949 yılında "Sahib-i Seyf ü Kalem" adlı hikâyesini yazar. Bu hikâyede askeriyeden emekli olmuş, dünya ile ilişkisini kesmiş, yaşama umudunu kaybetmiş yaşlı bir insanı yeniden yaşama bağlama çabası konu edilmektedir.

Taner'in hikâyelerinde, yaşlı ve emekli insanların durumu, duyguları vs. özellikle üzerinde durulan konulardan biridir. Gelişmekte olan toplumumuzda, zaten yeterli sayıda yetişmiş eleman yokken, eldekileri de en olgun ve verimli çağlarında emekliye ayırmanın abes olduğunu düşünen yazar, emeklilik olayını bir sorun haline getirir ve soruna hem bireysel hem de sosyal açıdan yaklaşır. İşlerinden kopan insanlar bir anda içlerinde büyük bir boşluk duymakta ve işe yaramadıkları duygusuna kapılmaktadırlar. Böylece gittikçe kendi kabuğuna çekilen insanların durumu, yazar için bireysel bir sancıdır.

Oysa Batı toplumlarında insanların geçimlerini sağladıkları asıl mesleklerinin yanında bir de ikinci uğraşı alanları (hobby) vardır. İnsanlar artık mesleklerini sürdüremez duruma geldiklerinde veya emekliye ayrıldıklarında kendilerini bu uğraşa verdiklerinden psikolojik açıdan huzursuz ve rahatsız olmazlar. Bu, emeklilik sorununun bireysel boyutudur. İnsanları fizik ve sağlık açısından yormayacak küçük değişimlerle, onların iş bilgi ve tecrübesinden azami derecede yararlanılabileceği görüşünü savunan yazar, birçok hikâyesinde, tiyatro oyununda, düzyazısında asker emeklisi, kâtip, sefir-i kebir, müfettiş gibi geçmişi dolu dolu yaşamış insanları anlatır. İşte yazarın, emekli in-

sanların bir yolla yeniden işe bağlanması gerektiği yolundaki düşüncesi, emeklilik sorununun toplumsal boyutunu oluşturur.

"Sahib-i Seyf ü Kalem" adlı hikâyede sözü edilen yaşlı kişi, asker emeklisi Miralay Bey'dir. Miralay Bey, gençliğinde çok hızlı tempolu ve enerjik günler geçirmiş, gözünü budaktan sakınmayan kişiliği ile görevinde en zor durumları bile başarıyla atlatmıştır. Asker gibi düşünen, asker gibi davranan ve yaşama biçimini askeriyedeki alışkanlıkları doğrultusunda düzenlemiş olan Miralay Bey'i, yazar, önce geçmiş günlerdeki fizik gücü ile anlatır:

> "Maamafih tanıyanlar söylüyor: Gençliğinde gerçekten delifişek, gözünü daldan budaktan sakınmaz bir askermiş. Alnında, göğsünde, kalçasında taşıdığı yara izleri kahramanlığının inkâr kabul etmez hüccetleri...
>
> Yakışıklıymış da o vakitler... (...)
>
> Fakat neylersin ki aman bilmez felek tirendaz zabiti de sonralan 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." (Taner 1988 a: 10)

Bu kadar yaş yaşamış ve gün görmüş insanın geçmişine baktığımız zaman, onun, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en önemli tarihî olaylarına tanıklık ettiğini görürüz. Mesleği gereği, İttihat ve Terakki döneminden Cumhuriyet dönemine kadar yakın tarihimizdeki en çalkantılı ve zor dönemine şahit olan Miralay Bey, diğer insanlardan daha fazla ve bilinçli olarak tarihle iç içe yaşamıştır. Örneğin İttahat ve Terakki mensupları ile mücadele etmiş, Enver Paşa'ya karşı çıkmış, Balkan Harbi'nde öldü sanılıp savaş alanında unutularak Bulgarlara esir olmuştur. Cumhuriyet'in kuruluşuna tanık olmuş ve Atatürk'ü desteklemiştir.

Oysa bugün her şey birdenbire değişmiştir. Tarih değişmiştir, toplum değişmiştir, insanî değerler değişmiştir. Üstelik Miralay Bey de beden açısından değişmiştir, önce fizik gücünü kaybetmeye başlamıştır, sonra da sağlığını.

İşte hikâyede temel sorun ve çatışma, bu değişim noktasında başlar. Bedenen, genç yaşlarda yaptıklarını yapamayan Miralay Bey ruh ve zihin açısından da, bugünden mutlu olmamaktadır. Çünkü her şeye yabancılaşmıştır. Böylece Miralay Bey, yavaş yavaş hayata küser ve geçmiş zamanda, anılarda yaşamaya başlar. Aslında Miralay Bey'in geçmiş zamana kaçması bilinçli bir seçim değildir. Çünkü, bilinçli bir şekilde yapılmış olsaydı Miralay Bey hikâyedeki kişiliği ve sorunlarıyla

karşımıza çıkmazdı; çözümü kendi başına bulabilirdi. Taner, ince gözlemiyle hikâyede, kahramanının yalnızlık psikolojisini ve yaşamdan umudu kesişini okuyucuya açıkça verir:

> Muazzep oluyorum. İnan olsun azap duyuyorum, der. Benim hayırsız evlâdım beni bu ihtiyâr halinde bırakıp kaçsın da bu cici hanım kızım benim için bu kadar zahmetlere girsin...
>
> Sonra birden kendini yalnızlığın, ihtiyarlığın ve hastalığın o kapkara düşüncelerine kaptırır:
>
> - Ben artık ölmeliyim. Ölüp de ortadan kalkmalıyım. Bu benimkisi de yaşamak mı? Âleme zahmet vermek... diye söylenir."(Taner 1988 a: 11)

Yazar, artık ölümden başka bir gerçeği düşünmeyen yaşlı Miralay Bey'in karşısına genç Almanca hocasını çıkarır. Böylece hikâyede iki güç karşı karşıya gelir ve birbirini dengeler. Ölüm fikri ve yaşlılığın sembolü Miralay Bey'e karşılık, günü ve yaşamın devamını sembolize eden genç Almanca hocası.

Hikâyedeki anlatıcı da Almanca hocasıdır. İki üç günde bir kızkardeşiyle bereber, Miralay Bey'i ziyaret eden bu genç, ihtiyarın yalnızlığını paylaşan tek kişidir, onunla satranç oynar, sorunlarını dinler. Hatta geçmişte yaşayan bu ihtiyarın anılarını bıkıp usanmadan dinler. Taner, yaşlı insanların sürekli geçmişte yaşamaları gerçeğini çok iyi değerlendirerek, hikâyenin değişim ve düğüm noktasını bu konuda yoğunlaştırır.

İhtiyarın yaşamı hep aynı şekilde, tekdüze gitmektedir. Tekdüzelik, hikâyenin atmosferine de karamsar bir ton ekler. Genç Almanca hocası, hep aynı şekilde ve yüzlerce kez, Miralay Bey'in anılarını dinler. Tâ ki bir gün sabrı taşana kadar. İhtiyara anılarını yazmasını öneren Almanca hocası, böylece artık anılarını dinlemekten de kurtulacaktır. Bu, genç kahraman için bireysel bir kaçış noktası olurken, ihtiyarın yaşamını da birdenbire değiştirir. Aynı anda hikâyenin atmosferi de değişir ve okuyucu yaşama sevincinin getirdiği mutluluğu farkeder. Hikâyenin giriş bölümünde Miralay Bey ne kadar mutsuzsa, anılarını yazmaya giriştikten sonra o kadar canlanır, mutlu olur.

Miralay Bey'in yaşamındaki değişim, hikâyede tamamen tesadüflere bağlanmıştır. Çünkü Almanca hocası ve kardeşi, Miralay Bey'i nasıl yaşama bağlayabiliriz, diye hiç düşünmemişlerdir. Hatta buna ihtimal bile vermemişlerdir. Tüm değişime sebep, bir anlık bir patlamadır. İşte bu nedenle Necla, Miralay Bey'deki değişime şüphe ile

yaklaşır; Miralay Bey'in yaşam mücadelesindeki son adımın ölümle sonuçlanmasından korkar. Onu bu şekilde yönlendirmekten ürken Necla'ya Almanca hocasının cevabı ilginçtir:

> Tut ki ölümü bu yüzden olacak, dedim. Şurda nasıl olsa bir yudumluk ömrü kalmış. Bırak, onu da heyecanla doldursun. Bir yağ kandili gibi yavaş yavaş eriyip tükeneceği bir anda, fakat son bir parlayışla sönüversin. (...)
>
> - Üzme sen kendini yavrucuğum, dedim. Biz ihtiyara son günlerinde hiç aklından geçirmediği bir saadet sağladık. Bunun günahı değil olsa olsa sevabı vardır..." (Taner1988 a: 13)

Oysa, düşünülenin aksine Miralay Bey ölümü bu uğraş sayesinde yenmiş, yaşamın anlamını yeniden kavramış ve topluma yararlı olamıyorum fikrini de kendisinden uzaklaştırmıştır.

İşe bilinçsizce başlayan Almanca hocası ise yeni durumdan memnundur. Artık ok yaydan çıkmıştır. O nedenle gönüllü olarak, kitabın bastırılması işiyle uğraşır. Genç Almanca hocası, maddî açıdan zarar göreceğini bilmesine rağmen manevî doygunluğu tercih eder; Miralay Bey'in kitabını kendi parasıyla bastırır, onu matbaaya götürürken onore eder, kitapların dağıtımında yardımcı olur. Bütün bunları yaparken vicdanen rahat ve huzurludur.

Oysa Almanca hocasının dikkatinden kaçan bir gerçek vardır: Perde arkasındaki olayları bilmeyen Miralay Bey, yeni bir yaşam gücü bulmuştur ve kaynaktan sonuna kadar yararlanmayı düşünmektedir. Hatta yeniden bir kitap yazma hazırlıkları bile yapar. Almanca hocasının ise yeni kitabın basımı için artık ne maddî ne de manevî dayanma gücü vardır. Ve sonuçta bireysel çırpınışların yarar veremeyeceği açıktır.

Hikâyede Almanca hocası ve Miralay Bey dışında iki kişi daha vardır: Miralay Bey'in kızı ve Almanca hocasının kızkardeşi. Bu kişilerin hikâyede sadece atmosferi tamamlayıcı birer fonksiyonu olduğunu söyleyebiliriz. Her iki tip de iki ayrı kutupta yer alır. Miralay Bey'in kızı maddiyata düşkün, insanî değerlerden yoksun birisidir. Yazar bu tiple, değişim geçiren toplumumuzda, duyguların değerini anlayamayan yeni neslin bir prototipini çizer. Oysa Necla, tam tersine hâlâ maneviyâtın değerini bilen, yardımsever bir insandır. Ve Necla da, tıpkı Almanca hocası gibi, günümüzde azınlıkta yer alan insanların cephesindedir.

Hikâyede, yazar, yaşlı bir insanın derin yalnızlığından yola çıkarak,

öncelikle günümüz insanının yalnızlığını anlatmak ister. Örnek olarak da uç noktada yer alan yaşlı insanlar seçilir. Yazar bununla yetinmez. Türk toplumunun insana bakışındaki değişimi de yine yaşlı insan örneği ile okura yansıtır. Vicdan ve insanî değerler ile madde ve materyalist görüşler birbiriyle çatışır. Bu ilk olarak 1950'li yılların Türk toplumunda görülmeye başlayan bir değerler karmaşasıdır. Ve yazar, yaşlı insanları ele almakla insan yaşamının bir devresini okura yansıtmak, döneme dikkat çekmek ister ve yaşlıları ikiye ayırır: "Yaşlılar da aralarında ikiye ayrılabilir: Mutlu yaşlılar, mutsuz yaşlılar." (Taner 1985: 173) Mutlu yaşlıların azlığını dile getiren Taner, yaşlıların mutsuzluğunun nedenlerini de şöyle sıralar:

> "Ama yaşlıların sorunları, geçim derdi ile bitmiyor. Yaşlı günlerinde rahat bir koltuk sıcak bir çorba, ihtiyara yetmiyor. Onların asıl beklediği saygı, ilgi, şefkat... Yaşlılığın en büyük trajedisi olan, yalnızlığın, artık işe yaramaz olma duygusunun, toplum dışına itilmiş, unutulmuş olma tortusunun önüne nasıl geçileceği, toplumbilimcileri ve psikoloji uzmanlarını şimdilerde ilgilendirmeye başladı. Hatta yaşlılık psikolojisi bir uzmanlık dalı olma yolunu tuttu." (Taner 1985:173-174)

Yaşlılık psikolojisine de eğilen Taner, bu yolla hikâyede yaşlılık sorununa bir de psikolojik boyut ekler.

Yazar, aynı sorunu, 1957 yılında yazdığı "Dışardakiler" adlı oyununda yeniden işler. "Dışardakiler", Taner'in yazdığı ikinci tiyatro eseri olmakla birlikte, sahnelenen ilk oyunudur. "Sahib-i Seyf ü Kalem" adlı hikâye ile yakınlıklar kurduğumuz oyunda, önemli olan, tiyatro tekniği içinde hikâyenin yeniden ne şekilde biçimlendiğidir.

Oyunun asıl teması, Yümnü Bey adındaki bir asker emeklisinin derin yalnızlığıdır. Yazar, yaşlılık sorununu verirken 1950'li yılların Türkiye'sinde yaşayan nesli de oyunun kurgusu içine yerleştirir. Böylece,

> "Bu oyunda kişiler yoluyla İttihat ve Terakki dönemi duyguları ve değerleriyle, 1950'ler Türkiye'sinde yer alan duygu ve değerler arasındaki çelişki dile getirilir." (Yüksel 1984: 10)

Oyun bu yapısıyla ve temasındaki işleyiş ustalığı ile pek çok eleştirmen tarafından yorumlanmıştır. Ayşegül Yüksel (1984: 10), Metin And (1983: 537), Sevda Şener (1971: 72), Muhtar Körükçü (1957: 17), bunlardan birkaçıdır.

Oyuna adını veren "Dışardakiler" ifadesi Darülacezenin dışındaki yaşam ve düzen anlamına gelmektedir. Oyun kahramanı Yümnü Bey, torunlarının kendisini evde istememeleri nedeniyle buraya düşmüş ve yaşamdan ümidini kesmiş yalnız bir insandır. Yümnü Bey, bu mekânda kaldığı sürece bir sorun çıkmaz. Tâ ki, Darülaceze'de maddî sıkıntı yüzünden tasarruf yapma zorunluluğuyla insanları yakınlara teslim etme işi gündeme gelip, seçilen kişi de Yümnü Bey oluncaya dek. İşte yazar, bu dramatik olayı işler eserinde. Ve oyun çıkış noktasını böyle çarpıcı bir durumdan alır. Yazar, Yümnü Bey tipini, oyunda uzun uzun ve derinlemesine işler; ona, hikâyesindeki Miralay Bey'den daha çok özellik ekler. Tiyatro oyununun hikâyeye nazaran daha soluklu olması ve anlatımın ön planda yer alması sonucu, Yümnü Bey daha fazla dramatize edilmiştir. Örneğin Miralay Bey de yalnız bir insandır ama onun bir evi ve kendi ortamı vardır. Oysa Yümnü Bey, dış dünyadan tamamen soyutlanmış bir şekilde, Darülaceze'de kendi iç âleminde yaşamaktadır ve bu hali ile daha zavallıdır.

Her iki hikâye kişisinin de yaşlılık yıllarında kendilerini boşlukta hissetmelerinin nedenleri aynıdır. Geçmişte her ikisi de başarılı birer askerdir; bütün gayret ve düşüncelerini adadıkları bir amaçları vardır, disiplini esas alan düzenleri vardır. Bu düzeni bedensel güçleri ile yürütemeyecek hale geldiklerinde, kendi kabuklarına çekilirler; yaşama ümitlerini yitirirler ve hatıralarıyla avunmaya başlarlar. Bu özellikleriyle birbirine benzeyen hikâye ve oyun kahramanının yaşama küskünlüğü, oyunda şu şekilde dile getirilir:

> "Yümnü - Ha, bir gün iyi, beş gün hasta.
> Semih - İyisiniz, iyi maşallah...
> Yümnü - Yaş seksen üç. Heybemizi sırtımıza vurduk gidiyoruz işte...
> Semih - Ben sizi tanıyorum beyefendi.
> Yümnü - İhtiyarlık kötü oğlum kötü. Herkese yük olmak.
> Semih - Estağfurullah...
> Yümnü - En iyisi ölüp gitmek, temizlik.
> Semih - Allah korusun." (Taner 1990: 109)

Yümnü Bey'in dramı sadece Darülaceze içinde sınırlı kalmamış, dışarı çıkarılmasıyla birlikte Yümnü Bey, daha büyük açmazlarla karşılaşmış; insanların kötülükleri, çıkar peşinde koşmaları ve para hırsı karşısında bir kez daha yenilmiştir.

Oyunda, hikâyeden farklı olarak, Yümnü Bey'in trajedisinin dı-

şında olaylara ve kişilere de yer verilir. Oyunda iyiler kutbunda yer alan torun Aynur ve Semih'in aşkı, Necati'nin dalavereleri yan tema olarak işlenir.

Hikâyede Almanca hocasının gördüğü işlevi oyunda Semih gerçekleştirir ve Yümnü Bey'in yeniden yaşama dönmesinde aktif olarak görev alır. Yümnü Bey'in yaşama dört elle sarılmaya başlayışı, oyunda hikâyeden farklı olarak tesadüflerle değil, bilimsel gerçeklerle açıklanır:

> "Doktor - Fena fikir değil. Göreceksiniz bambaşka bir adam olur. İhtiyarı öldüren yaşı değil, yalnızlık, lüzumsuzluk duygusudur." (Taner 1990: 106)

Doktorun önerisiyle yaşlı adama yardımcı olmaya karar veren Aynur ve Semih, gazetede yer alan bir haber üzerine, Yümnü Bey'i hatıralarını yazması için ikna ederler. Gazetedeki yazı, Talat Paşa'yı yermektedir. Buna çok öfkelenen Yümnü Bey kendi gerçeklerini dile getirebileceğini düşünür. Böylece yazar, oyunda iki gerçeği iç içe sokar: Yaşama bağlanma ve yakın tarihi çok boyutlu bir bakış açısı ile yorumlama.

> "Yümnü - (Sevinçle gelerek) İşte buldum. Evrakımın arasında. Bütün sermayeyi maneviyem bu mavi çanta işte oğlum. Neler vardır bunda, neler. Hepsi de harf sırasına göre tasnif edilmiştir. (Necati dikkatle konuşulanlan dinlemektedir. Semih evrakı gözden geçirir.) Tarihi sen çıkarına göre nasıl tahrife kalkarsın efendi? Yümnü daha ölmedi.
>
> Semih - (Birden gözleri parlamıştır.) Elbet ölmedi. Ben sizin yerinizde olsam hatıratımı yazardım.
>
> Yümnü - Hatıratımı mı?
>
> Semih - Tabii ya! Yakın tarihin vukuflu şahidi kaç kişi kaldı bugüne bugün şurada? Allah gecinden versin, hep faniyiz.
>
> Yümnü - Yani ölmeden...
>
> Semih Allah gecinden versin, dedim. Fakat bu hepimiz için mukadder. Henüz vakit varken.
>
> Yümnü - Hiç düşünmemiştim bunu. Haklısın evlat, elim henüz kalem tutarken. Ama şey, bilmem ki toparlayabilir miyim dersin?" (Taner 1990: 124)

Semih'in Yümnü Bey'e yardımı, Almanca hocasının yardımından biraz daha farklı nedenlere bağlıdır. Almanca hocasının bilinçsizce attığı adım başarıya ulaşınca, Almanca hocası yaptığından büyük bir mutluluk duymuştur. Oysa Semih, Yümnü Bey'e üç nedenle yardım eder:

1- Gerçekten ihtiyarı yaşama bağlama isteği. (Bu duygularında Semih samimidir.)

2- Aynur'a olan tutkusu yardım etmesi için bir neden oluşturur.

3- Semih, babasının yanında çalışan bir matbaacıdır. Kendi imkânları ile bir kitap bastırabileceğini, babasına kanıtlamak ister.

Semih'in teşvikiyle Yümnü Bey'de olan değişim Aynur'u korkutmuştur. Aynur'un tavrı ile hikâyedeki Necla'nın tavrı arasında da benzerlik kurmak mümkündür:

> "Aynur - (Semih'e) Ama onu yormaz mı?
> Semih - Fizyolojik olarak belki. Ama bir bakıma hayata bağlar. Avutur" (Taner 1990: 126)

Yümnü Bey'de görülen ilk değişim, Semih'in getirdiği kulaklıklarla başlar ve kahramanımız dünyayı önce duyarak algılar. Taner bir düzyazısında bu açılıma şöyle bir açıklama getirir:

> "Yaşlanmak yalnızlaşmaktır bir bakıma. Sade akranlar seyrekleşmez yaşlının çevresinde, insanca ilişkiler de tenhalaşır. Ben böyle bir yalnızlaşma trajedisini 'Dışardakiler' adlı bir oyunumda işlemiştim. Orada, kulağı ağır işiten Yümnü Bey'e sağlanan bir işitme aleti, onu dünyaya yeniden bağlıyordu. Geçen gün yaşlı bir dostumu sordum, 'öldü' dediler. 'Neden?' dedim, 'sağırlıktan' dediler. Çok iyi anladım. Kulakları duvar olan ihtiyarla avaz avaz ilişki kurmaya üşenmişlerdir. Adamcağız ilgisizlikten tek başına kahrolup kurumuş." (Taner 1985:174-175)

"Dışardakiler"in bundan sonraki bölümünde, hikâyede olduğu gibi, atmosfer birdenbire değişir. Ancak oyunun dramatik gerilime ihtiyaç duyması nedeniyle düğümler ortaya atılır ve daha sonra düğümler çözüme ulaştırılır. Örneğin; Necati, Aynur'u bir başkası ile sırf parası için evlendirmek ister. Yümnü Bey'in mektuplarının çalınması bir başka çatışma unsurudur. Semih'in kitabı bastırmak için gösterdiği uğraş, parayı kendi cebinden vermesi (Taner 1990 146-148) de bir düğümdür.

Oyunda kötü kahraman Necati, hikâyedeki Miralay Bey'in kızı ile dengelenmiştir ve o, çağımızda birdenbire çoğalan, düzenci, çıkarcı insanların bir sembolüdür.

Oyun, hikâyeden farklı olarak olumsuz bir şekilde biter. Tüm gayretlere rağmen Yümnü Bey'in yeniden Darülaceze'ye dönmekten başka çaresi yoktur. Düzene yenilen ihtiyarı kurtarmaya, bireysel çabalar da

yetmez. Yümnü Bey'in başına gelenlerden sadece bir tek kazancı vardır; o da yeni bir uğraş bulmuş olmasıdır:

> "Yümnü - (Duymamıştır bile) Haydi, yolcu yolunda gerek. (Semih'in önünden geçerken durur.) (...) Eserimin ikinci cildini menfada kaleme alacağım. Ancak sana bir vasiyetim var. Bunu ancak yirmi yıl sonra bastıracaksın. Hasna'ya ve aileme benim yüzümden bir fenalık gelsin istemem. Tab'ı ve baskı işleriyle yine sen meşgul olur musun yavrum?" (Taner 1990 185)

Ama Yümnü Bey, artık uğraşı da bilinçli bir şekilde ele alabilecek yapıda değildir. Çünkü psikolojik dengesi tamamen bozulmuştur.

Oysa hikâyede açık bir son vardır. Miralay Bey umutla yaşama sarılırken, yazar onu geçmişten ve hatıralardan çekip çıkarmış ve bireyi topluma yeniden kazandırmış olur.

Her iki eseri okuyup karşılaştırma yaptığımız zaman, daha önce yazılmış olmasına rağmen hikâyenin, kurgu ve biçim açısından oyundan daha güçlü olduğunu düşünüyoruz. Hikâye ve oyunda aynı tema (yalnızlık), aynı tip (emekli asker), aynı psikolojik derinlik işlenmesine rağmen oyunun çatısında kimi gevşek dokuların olduğunu düşünüyoruz. Hikâyeyi okumayıp ve sadece oyunu okuyan kişi, oyunda aslî temayı bulmakta güçlük çekecektir. Çünkü oyunda, Yümnü Bey'in psikolojik derinliğinin yanı sıra Aynur-Semih ilişkisine de geniş yer verilmiştir ve Aynur oyuna zorla yerleştirilmiş gibidir, Semih ile Yümnü Bey arasındaki bağın kopmaması için yaratılmış silik bir tiptir. Üstelik yazar Aynur'un çıkmazına ve sorununa da oyunda geniş bir yer verir. Oyunun yönünün eleştirilebileceğini düşünüyoruz.

Haldun Taner, hem hikâyede hem oyunda iç-dış ikilemini ustalıkla kullanır. Bunu en açık biçimde insanda ve mekânda görebiliriz. Miralay Bey ve Yümnü Bey eserlerde hem fizik özellikleriyle hem de psikolojik derinlikleri ile yansıtılır. İç dünyadaki çatışmalar çalkantılar, bedenden yani dış unsurdan kaynaklanmaktadır. Aynı durum mekân için de geçerlidir. 'Dışardakiler' olarak adlandırılan dünya, insanların şu anda yaşadıkları yerdir. Ve yazar dünyayı korkunç bir yer olarak çizer. Yalanların, acımasızlıkların, dalaverelerin, hırsızlıkların... alabildiğine çoğaldığı bir âlem. Zorluklarla savaşacak gücü olmayan insanlar ve özellikle de yaşlılar için çözüm yolu, kötü âlemden, kendi iç âlemlerine çekilmektir. Bu âlemde anılar geniş yer tutar, geçmişe özlem vardır ve yaşlılar ancak orada mutlu olabilmektedirler. Dıştan gelen bir etki ile

kendi âlemlerinden çıkarıldıkları zaman, sorunlar başlamaktadır. Taner iç ve dış dünyayı verirken materyalist görüş ile manevî değerlerin de bir karşılaştırmasını yapmaktadır.

Sonuç olarak şunu söylemeliyiz: Asker emeklisi Yümnü Bey gibi yaşlı insanlar yazarın ilgi alanında sürekli yer alırlar. Çünkü insanlar değişen zamana, topluma ve ortama uyum sağlamakta güçlük çekmektedirler. Zaman maddeye ve paraya doğru hızla değişim geçirirken, geride kalanlar duygu, sevgi gibi erdemlerin de koruyucusu durumundadırlar.

4.4 "AYIŞIĞINDA ÇALIŞKUR" ADLI HİKÂYEDEN "AYIŞIĞINDA ŞAMATA'YA"

1954 yılında yazılan "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyeyi, Taner'in hikâye dünyasında ayrı bir yere yerleştirmeyi düşünüyoruz. Çünkü hikâye, konu olarak Haldun Taner'in diğer hikâyeleri gibi tipik bir sorunu işlemekle birlikte, biçim ve kurgu olarak, zamanına göre son derece modern tekniklerle örülmüştür. "Deneysel hikâye" diye adlandırabileceğimiz hikâye, Türk Edebiyatı'nda kendi döneminde yazılan ilk örneklerden birini oluşturur.

Modern hikâyenin unsurlarını taşıyan eserde göze çarpan ilk özellik, hikâyenin kurmaca bir metin olduğu ve metnin okuru ve yazarı ile bir bağlam içinde düşünülmesi gerektiğinin okuyucuya sürekli hatırlatılmasıdır. Bunun için hikâyenin bölümlenmesi, diğer hikâyelerden çok farklıdır. Önce bir hikâye yazılmıştır. Bu kadarıyla hikâyenin, yazarın o güne kadar yazdığı hikâyelerden bir farkı yoktur. Haldun Taner asıl bundan sonra, ilginç bir gelişme verir ve deneysel çalışmayı girişten sonra yapar. "Hikâyenin Tepkileri" bölümünde yazar, hem hikâyenin içeriğini aydınlatacak, hem onu eleştirecek ve uzak bir bakış açısı sağlayarak okuyucuyu pasif durumdan aktif duruma getirecek pek çok küçük metni hikâyenin içine yerleştirir. Böylece yazılan ilk metin okurun ve yazarın tepkileri sonucu yeniden biçimlenir. Yazar, yeni metni eskisi ile karşılaştıracak bir sonuç bölümü de oluşturur ve hikâye "Sonucun Tepkileri" adlı bölümle sona erer.

Hikâyenin böyle bir yapıda kurulu olması, şu avantajları da sağlamaktadır: Öncelikle hikâye, klasik bir çizgi takip etmediği için temayı verme açısından özgürdür. Konu hem sınırlı değildir hem de değişik ba-

kış açılarıyla aktarıldığı için çok yönlü ve zengindir. Anlatımda klasik çizgi kırılarak, yazar-anlatıcının dışındaki anlatıcılar ve anlatım tutumları da hikâyenin zenginleşmesine neden olmuştur.

"Ayışığında Çalışkur", asıl olarak bir koşullandırma teması üzerine oturtulmuştur: İnsanlar, tüm değerleri düşünmeden ve yargılamadan benimsemektedirler. Yazar hikâyede bunun eleştirisini yaparken, hem içerik ile hem de hikâyenin biçimi ile oynar, yeniden şekillendirir. Eleştirel bakışın insanımıza ne kadar yabancı olduğunu göstermek isteyen Haldun Taner, aynı hikâyeyi yeniden yazar. Hikâye, biçim olarak parçalardan oluştuğu için, tahlil ederken de her bölüm üzerinde ayrı ayrı durmak zorunda olduğumuzu düşünüyoruz.

Birinci metinde klasik yapıda bir hikâye anlatılır. Hikâyenin teması şudur: Değişen bir toplum düzenini vermek isteyen yazar; zengin ve yoksul insanları tek bir mekânda (Ayışığında Çalışkur Apartmanı), tek bir zamanda (Ay gökyüzünde iken) yaşamlarından bir kesiti alarak okuyucuya yansıtır. Bunun için yazar, Çalışkur Apartmanı'nda oturan insanların yaşayış, düşünüş ve görüş özelliklerini bir bir anlatır. Birbirinden bağımsız ve farklı olan insanlardan seçilen yaşam kesitleri anlatılırken, ayrıntı esastır.

Öyleki, Haldun Taner gözlemlerine kapıcı dairesinden başlar ve her katta biraz durur. Dış gözlemden sonra iç gözleme geçen yazar, bu kez, insanların zaaflarını görür, onların zayıflıklarını, snobluklarını sergiler.

Apartman, 1950'li yıllar Türkiye'sinde bir yandan yeni bir mimarî tarzını oluştururken diğer yandan yaşama biçimindeki değişimi de sembolize etmektedir. Hızlı kentleşme ülkemizde olduğu kadar dünyada da görülür:

> "Freud'un ruhçözümsel yöntemi, Marks'ın öğretisi, atom savaşı korkusu gibi etmenler dışında bütün dünyada 20. yüzyıl yazınını biçimlendiren bir olgudur kentleşme. Bunun en önemli nedeni de kentleşmenin çok hızlı gerçekleşmiş olmasıdır. 20. yüzyıla girerken yalnızca İngiltere'de sanayileşmeye bağlı bir kentleşme olgusu görünmesine karşın, 1960'larda bütün gelişmiş ülkelerde ve hızla artan biçimde gelişmekte olan ülkelerde kentleşme hareketi görülüyordu. (...) Türkiye'de de dünyadaki hareketlere koşut olarak hızlı bir kentleşme olgusu ülkenin toplumsal ve ekonomik yapısını değiştirmektedir." (Özer ?:88-89)

Haldun Taner köklü ve hızlı değişimin toplumumuz üzerindeki et-

kilerini mizahî bir anlatım tutumu ile okura sunar. Önceki dönemlerde bir ev bir yaşamı verirken, hikâyenin yazıldığı 1950'li yıllarda bir ev birden çok yaşamı kapsamaktadır. Gencini yaşlısını, okumuşunu cahilini, kadınını erkeğini, bu mekân bir arada barındırır. Bu durumda hikâyede anlatılan apartman, Türk toplumunun sıkıştırılmış bir görüntüsünden başka bir şey değildir.

Yazar, birinci metinde toplumumuza olumsuz bir görüşle eleştirel bir uzaklıktan bakar. Örneğin kapıcı Saime ile bekçi Zülfikar, bekçi görevi başında iken uygunsuz şekilde ilişkide bulunur. Kapıcı dairesinden sonra en üst kata baktığımızda, Gülseren ve Dündar Çalışkur çiftini görürüz. Bu ailede dikkati çeken en önemli özellik Dündar Çalışkur'un Amerikan işadamlarına benzeyen hareketleridir. Yazar aile ile o dönemde, Amerika'nın Türk toplumu üzerindeki etkisini hicvetmektedir. Ancak Dündar Çalışkur'un Amerikan işadamlarına benzeyen tek yanı, telefon başında direktifler vermcsidir. Yoksa iş disiplinini kendi çıkarları üzerine oturtan bir anlayışa sahiptir. Çiftin birbirleri ile olan ilişkileri de tamamen Amerikanvari, yabancılaşmış ve kopuktur.

Çalışkur Apartmanı'nın bir başka katında dört genç toplanmıştır. Bu gençler de dejenere olmuşlardır; ortak konu, seks ve kızlardır. Yine aynı katta bir başka çarpıklık daha görürüz: Büyükbaba, elinde dürbün çevreyi gözler ve eylemini uygunsuz durumlarda gerçekleştirir.

Bütün hikâyede birbirleri ile samimi ilişkisi olan sadece Melahat ile Nuri'dir. Ancak onlar, Çalışkur Apartmanı'nın üyesi değillerdir. Yeni oluşmaya başlayan Türk toplumunun dışında kalan, eski değerleri devam ettiren, sevgi dolu dünyanın insanlarıdır. Apartmanın bir üyesi olmamaları ve o insanların dünyasında yer almamaları sonucu, hikâyedeki tek olumlu ve güzel ilişkiyi sergileyen ikili, bir şekilde cezalandırılır. Böylece, hatalı davranışlar gösterdiği halde çoğunluk, azınlığı kendisine çekmeye devam edecek ve "Asıl hatalı davranış içinde olanlar çoğunlukta olmalarına rağmen, hatalı davranış içinde olmayan azınlık da işleyen çarkın içine girmeye mahkûm olacaktır," görüşü, hikâyede bir anlam düzeyinde yer alır.

Ayışığında Çalışkur'un birinci bölümünde, hikâyeyi orijinal hale getiren unsurları okuyucu henüz göremez. İkinci bölümle birlikte hikâye daha da değer kazanır. "Hikâyenin Tepkileri" bölümü birçok mektuptan meydana gelir. Böylece yazar-anlatıcının dışında birçok anlatıcı, hikâyeyi yeniden şekillendirmiş olur. Yazar metinleri seçerken, iki farklı düzenlemeye gider: İlk düzenlemede hikâye kişilerine eleştiriler gelir.

Hikâyede yer alan insanlar, hep uç noktadaki olumsuz tipler oldukları için onları temsil eden toplumsal sınıftan insanlar, yazarın örneklemesi ve çeşitlemesini kabul etmezler. Örneğin, Kadıköy Emniyet Amiri (Zülfikâr'ı), gelir vergisi tahakkuk memuru (vergi kaçakçılığını), bir tıp doktoru (kürtaj yapan Dr. Epkem'i), Arnavut Kız Koleji öğrencileri (dört genci) vb. hikâyedeki olumsuz her ne varsa tek tek eleştirir ve bunların gerçek yüzlerinin böyle olamayacağını savunur. Hikâyenin sonuç bölümünde de Tepkiler'e rastlanmaktadır. Ama hacim olarak ikinci bölümde tepkiler daha fazladır. Çünkü yazar bir hikâye boyunca birçok olumsuzluğu, kişiyi ve durumu sergilediği için, bu özellikleri taşıyan zümrelerin cevabı daha doğrusu tepkisi de fazla olmuştur.

Yazar hikâyesine ve hikâye kişilerine bu şekilde tepki alırken, hikâye yazarının kendisi de eleştirilerle karşılaşır. Gerçekte Haldun Taner 1950'li yıllarda hikâye alanında birçok eleştiri alır. Daha önce, ilk tiyatro oyunu da sudan bir sebeple yasaklanmış olan yazar, burada hem bir otokritik yapmak için hem de eleştirilere karşılık vermek için zemin hazırlamış olur. O dönemde Nurullah Ataç, yazarı dili yüzünden eleştirirken Attilâ İlhan hikâyelere Marksist bir bakış açısıyla yaklaşmakta ve onları estetik yönden değersiz bularak, imaj, espri ve ifade açısından yetersiz görmektedir.

Haldun Taner bu hikâyesiyle her iki yazarın da nasıl yanıldıklarını gösterir. Ataç ağzıyla da, Bâb-ı Âli'nin o Osmanlıca dolu ağzıyla da kolayca yazı yazabileceğini[6], dille istediği şekilde oynayabileceğini kanıtlar. Biçim açısından da –orijinal düzenleme ile– Attilâ İlhan'ın eleştirilerine karşılık verir[7]. Ayrıca "Günün Adamı" adlı oyunun oynanmamasının eleştirisini de, hikâyede, Ankara Radyosu'nda yayınlanan "Dinleyici İstekleri" adlı radyo oyununa benzer bir teknikle yapar.

Görüldüğü gibi, ne hikâye kahramanlarına ne de yazara yöneltilen eleştiriler, hikâyenin gerçek eleştiricisidir[8]. Böylece yazar hikâyesinde eleştiride bulunmak için bile insanlarımızın koşullandırıldığını göstermek istemektedir.

---

6. Örnekler için bakınız Taner 1987 d: 169.
7. Örnekler için bakınız Taner 1987 d: 173.
8. Bakınız Fahirne 1955: 347-349.

Hikâyenin üçüncü bölümü, sonuçtur. Yazar birinci metinde kendi gerçeğini okura yansıtmış, ikinci metinde okurun olası gerçeklerini yazmıştı. Üçüncü metinde ise yazar, hem kendi gerçeğini hem de okurun gerçeğini yan yana, karşılaştırmalı olarak verir ve böylece asıl eleştiriyi okurun yapabilmesi için zemin hazırlamış olur. Çünkü bundan önce yazılan iki metin de gerçekleri yansıtmamaktadır. Aslında yazarın biçimle vermek istediği, sadece tek gerçekliğin olamayacağı, birden fazla gerçeğin olduğudur. Zülfikâr görev saatleri içinde yasak bir aşkı yaşadığı halde, yakalananlar Melahat ve Nuri gibi masumane duygularla birlikte olan insanlardır. Böylece yazar, insanların toplum içindeki rollerinin çoğu zaman karakterlerini yansıtmadığını da gösterir; sonuç olarak görünen gerçeklerin altında görünmeyen bir gerçek mutlaka vardır, okuyucu bütün yazılanlardan sonra bunun farkına varmalıdır, tezi ile hikâye sona erer. Bekçi Zülfikar, görevi gereği yasak ve uygunsuz ilişkileri cezalandırmak üzere bir toplumsal görevle yükümlü olduğu halde kendisi böyle bir davranışı fütursuzca gerçekleştirebilmektedir.

Karşılaştırmalı metinlerle yazar, esprisinin altındaki gerçeği, çoğunluğun içine düştüğü gülünçlüğü anlatmaktadır. "Sonucun Tepkileri", çoğunluğa göre düzenlendiği için, daha vurucudur. Ama yazara göre, bir maskeden başka bir şey değildir. Nitekim Mehmet Kaplan (1978: 258) şunları söyler:

> "Kitapta belirtilen en mühim mesele, realizm ile idealizm arasındaki tezattı. İtibarî kıymetlere bağlı olan okuyucular sahte de olsa idealist hikâyeyi tercih ediyorlar. Taner'e göre idealizm, bir maskeden başka bir şey değildir."

Haldun Taner hikâyede, kendi gerçeklerinden oluşan bir dünya anlatmaktadır. Ancak yazarın gerçekleri, çoğunluğun gerçekleri ile uyuşmadığı için hikâye, okuyucuyu sarsmayı amaçlamakta ve Taner de bunu başarmaktadır. Zehra İpşiroğlu'nun "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâye için yaptığı yorumla sonucu bağlamak istiyoruz:

> "Birey olmanın temel koşulu olan eleştirel bakışın bize ne denli yabancı olduğunu 'Ayışığında Çalışkur' adlı öyküsünde çok değişik bir açıdan gösteriyor Haldun Taner. Yoksullarla varlıklıların yaşamlarından bir gecelik bir kesitin sunulduğu öykü iki çeşitlemeden oluşuyor. İlkinde gerçekçi bir anlatımla, yalan dolan ve rüşvet üzerine kurulu çarpık ilişkiler sergileniyor. Aynı öyküyü ikinci çeşitlemede kurmaca okuyucu bek-

lentilerine dayanarak, yeniden ele alıyor Taner. Bu kez okuyucuların beklentileri doğrultusunda, idealize edilmiş yapay bir dünya gösteriliyor. Sadece insanlar, davranışları ve ilişkileri değil öykünün dili ve biçimi de piyasa edebiyatının yer yer grotesk boyutlara varan bir parodisini veriyor. İlginç olan, okuyucuya öykünün ilk biçimiyle, düzeltilmiş biçiminin karşılaştırılarak sunulması." (İpşiroğlu 1988: 58)

Haldun Taner'in gerçek dünya ve idealize edilmiş dünya ikilemini vermedeki ısrarı ile gerçekleri sorgulamak istemesi ve eleştirel düşüncenin hikâyenin yazımından yıllar sonra da hâlâ yerleşmemiş olması gerçeği, onu, hikâyesini tiyatro oyununa aynen uyarlamaya iter.

Hikâye ve oyunda tema, kişiler (isimlerde değişiklikler yapılmıştır), zaman ve mekân tamamen aynıdır. Öyleyse hikâyeyi tiyatro oyunundan ayıran unsurlar üzerinde durmamız gerekiyor.

Hikâyeye egemen anlatıcı üçüncü tekil şahıstır. Oyunda ise gelişen olayların dışında ve bağımsız bir anlatıcı vardır:

"Oyun, bir anlatıcının yönetiminde iki kez oynanır. Birinci bölümde yazarın koşullanması ile, ikinci bölümde seyircinin koşullanması ile... Birinci bölümde, 'görülmek istenmeyen gerçekler' yer alır. İkinci bölüm, seyirciden gelen itirazlar ve görüşler (ki bunlar basmakalıptır) ışığında, onların istediği gibi yeni baştan oynanır. (...)

Anlatıcı, hem bir gözlemci hem de oyun kurucudur. İlk bölümde, olanlan ve kişileri ciddiyetle açıklayan oyun kişisi, ikinci bölümde açıklamalarını eleştirel bir tavırla getirir." (Nutku 1991: 185)

O zaman her iki türün de tipik özellikleri, anlatım yolu ile kendini açığa vurmaktadır. Hikâyede anlatıcı her unsura egemendir ve anlatıcının -gizli kalmakla birlikte- yazarın kendisi olduğunu söyleyebiliriz. Hikâyenin bölümlendirilmesi, metinlerin ve eleştirilerin seçiminde de anlatıcı egemen konumdadır.

Tiyatrodaki anlatıcı, oyun kurma işlevi ile birlikte hikâyedeki anlatıcının fonksiyonunu da yüklenir. Ayrıca anlatıcının, oyunda "Türk tiyatrosuna özgü açık biçimi çağdaş bir sentezleme ile geliştirme" (Nutku 1991: 184) gibi bir işlevi de vardır.

Hikâye, o günün hikâye anlayışı çizgisinin dışına nasıl taşmışsa, oyun da son derece modern bir tazda kurulmuştur:

"Erhan - Biz buraya doğru dürüst bir oyun görmek için gelmiştik. Başı, sonu, ortası, gerilimi olan bir oyun.

Kâmile - Ve de mesajı sosyal olan bir oyun.

Arzu - Ben gülmeye gelmiştim güya, hayat o kadar güçleşti ki gülmeye ihtiyacımız var. Önümüze hiç de iç açıcı olmayan bir oyun çıkardınız. (Taner 1987a:2)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, yazarın ilk oyundan sonra, ara oyunda, seyircilerin ağzından getirdiği eleştirilere verdiği cevaptan şu sonuç çıkarılabilir: Taner, eserin teması ile koşullandırılarak eleştirel düşünceden uzak tutulmuş okuru (seyirciyi) biçim olarak da alışılmışın dışına çıkarmaya ve düşünmeye zorlar. Bu anlayış, modern edebiyatın bir unsurudur. Metnin kurmaca olduğu fikri, yazarın okuru zorlaması, onu düşündürmesi, bunun için biçimde yeni düzenlemelere gidilmesi gibi teknikler, Taner'in her iki eserinde de kullanılmıştır.

"Ayışığında Çalışkur", tiyatro oyununa nazaran daha hacimli bir eserdir. Ayrıca eserin dokusundaki orijinaliteyi sağlayan metnin iki ayrı düzlemde ve eşzamanlı ilerlemesi tekniği, hikâyede daha başarılı kullanılmıştır. Oyun, sahnelemenin getirdiği bazı teknik zorluklar nedeniyle sadece birinci metne ve ana olaya ağırlık verirken, "Hikâyenin Tepkileri" bölümündeki canalıcı tepkilerin birçoğu, oyunda yer almaz. 'Ara oyun' olarak adlandırdığımız bölümdeki eleştiriler, daha çok oyunun biçimi ile ilgilidir:

"Erhan - Bütün perde ne olacak diye seyrettik. Sonra da pattadan bitti. Böyle oyun mu olur?

Anlatan - Buna anglosaksonlar, 'stream of life' hayat kesiti türü piyes diyorlar. Dört duvardan birini kaldırıp bizi bir yaşam kesitine tanık ediyor yazar. Tam bir hayat kesiti.

Levent - Başlarım şimdi hayat kesitinden." (Taner 1987a:1)

Oysa hikâyede yazara yapılan eleştirilerin yanında, hikâyenin teması, kişileri, zamanı hakkında da yoğun tepkiler yer alır. Zaten hikâyenin yapısı, eser oyunlaştırılıp sahneye konurken sanatçıları da zorlamıştır. Bunu Ergin Orbey (1978) şöyle dile getirir:

"Gelgelim öyküden oyuna geçme kolay bir şey olmadığı gibi, 'Ayışığında Çalışkur'un oyunlaştırılmasında öykünün kendine özgü bazı güçlükler vardı. Sözgelimi öykünün ikinci biçimi basıldığında yazar, orijinal bir yöntem kullanmıştı. Sol taraftaki sayfada öykünün birinci biçimi vardı aynen. Sağ taraftaki sayfada ise, öykünün ikinci biçimi vardı ve yeni giren cümle, kelime ya da hareket tanımları koyu harflerle yazılmıştı. Okuyucu

dilediğinde, sol yandaki sayfaya bakıp, öykünün birinci biçimini her zaman anımsayabilirdi." (Orbey 1978:2)

Oyunun sahneye konulması konumuz dışı olmakla birlikte, eseri sahneleme sırasında yazarın üslûp kaygılarından çok hikâyenin iç dinamizminden ve mizahî anlatım tutumundan yararlanıldığını söylemek hatalı olmaz sanırım. Ergin Orbey'in de şüphe ile yaklaştığı ikinci metin, edebiyatımızda hem çok yeni bir anlatım tarzıdır, hem yazar, ilham gelmesi gibi ilmî olmayan yazma denemelerini de eleştirmektedir. Metinde dil kullanımının içeriği ne denli etkilediği, karşılaştırmalı bölümle okura verilir.

Mizahî anlatım tutumu da hikâye ve oyunda ortak bir unsuru oluşturur. Bu konuda Nurullah Ataç'ın açıklamalarına biz de katılıyoruz: "Şakayla, nükteyle, okuru güldürerek, yahut gülümseterek anlatabilmek, ele aldıkları konuyu gerçekten kavramış kimselere vergidir." (Ataç 1980: 231-232)

Oyunda, mizahî anlatım tutumu eserin mesajını destekler bir şekilde kullanılmıştır. Çünkü hikâye, toplumun her sınıfından bireylere, alışılmış düzene, insana zorla sonradan benimsetilen davranışlara, edebiyata, gerçeklik anlayışına vs. eleştirel bir bakış açısı getirmeyi amaçlar. Böylesine önemli konuları okura bir çırpıda vermek için mizah, güçlü bir silah olmuştur. Ayrıca Haldun Taner anlatım tutumu ile edebiyat anlayışımızdaki alışılmış kalıplara da karşı çıkmaktadır. Bunu Fahime G. şöyle belirtir:

> "Bizde mizah nedense yanlış anlaşılır, güç benimsenir bir nesne olmuştur. Okuyucu durup dururken gocunuverir konudan. Garpta en çetin siyasal problemlerin bir tek espri ile çözüldüğünü okuyor hoşlanıyoruz da sıra bizimkilere gelince 'ciddi'yi arıyoruz. O sarıyor Türk okuyucusunu." (Fahime G. 1955: 374)

Taner, mizahî anlatım tutumu ile okurunun edebiyattaki alışılmış beğenilerinin karşısına çıkmış olur. "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyenin edebiyat tarihimiz açısından önemi, anlattıklarından çok anlatım biçimindedir. Zira hikâyede yer alan birinci metin sadece o kadarıyla verilmiş olsaydı, Haldun Taner'in diğer hikâyelerinin içinde çok da fazla sivrilmez ve kendini belli etmezdi; belirli bir temaya ve klasik bir çizgiye sahip, mizahî anlatım tutumunun egemen olduğu bir hikâye olarak sınıflanabilirdi. Oysa hikâyenin 'Tepkiler' bölümü ve özelikle kar-

şılaştırmalı sonuç bölümü ile Taner, alışılmışı aşmış ve sanatını bu noktada göstermiştir.

4.5.SONUÇ

Diğer edebî etkinliklerine rağmen, daha çok hikâye ve oyun yazarı olarak tanınan Haldun Taner'in, özellikle iki türde doruğa yerleşmesinin tesadüflere bağlı olmadığını zaman bize göstermiştir. Yazarın gerek hikâyelerini gerek oyunlarını yazmadan önce uzun bir hazırlanma süreci yaşamış olması, Taner'in başarısının nedenlerinden ancak bir tanesi olabilir. İkinci neden, yazarın eserlerinin anlatım türü, konusu vs. hakkındaki seçimlerini bilinçle yapmış olmasıdır. Kendi yeteneği doğrultusunda yoğun anlatımı seçen Haldun Taner'in, dört hikâyesi ve dört oyunu biribirine -hikâyenin tiyatro oyununa çevrilebildiği ölçüde- benzemektedir. (Fakat, iki türün biçimsel farklılıklarını unutmamalıyız) Benzerlikler üzerinde eserleri tahlil ederken durduğumuz için şimdi bu sekiz eserden çıkardığımız sonuçları maddeler halinde sıralamaya çalışacağız:

1- Haldun Taner, zaman sıralaması olarak, önce hikâye sonra tiyatro oyunu yazar. 1949 yılından sonra hikâye ve oyun yazma etkinliklerini bir arada yürüten yazar, bu tarihten sonra her iki türde de eser vermeye ölümüne kadar devam eder.

Özelikle 1950 yılından sonra her iki türde de eser veren yazarda, etkilenme hep tek yönlü olmuştur: Hikâyede tiyatro oyununa doğru. Öyleyse yazarın edebiyat dünyasında tiyatroya getirdiği yeniklikler, (biraz da tiyatronun daha canlı, ses getiren, dinamik yapıya sahip olmasından dolayı) takdir edilip değerlendirilirken hikâyeciliği gölgede kalmıştır. Oysa Haldun Taner, hikâyelerinde de daima deneysel çaba ve kaygı içindedir. Zira oyunlaştırılan hikâyelerin tümü, hikâyenin en az bir unsuru açısından, son derece özgün ve orijinaldir; mekân olarak tuvaleti seçmek, eczaneye bir dönem insanının ruh güzelliklerini sığdırmak, biçimsel yenilikler, yaşlı insanların ruh tahlilleri vb.

2- Hikâyelerin ve tiyatro eserlerinin tümünde, aynı zaman dilimi ele alınmıştır. 1950'li yılların Türk toplumu ve değişen Türkiye, bu bölümde işlediğimiz eserlerin tümünün atmosferini oluşturur. Eserlerde politik, ekonomik, kültürel değişimin insan üzerindeki etkileri bu döneme bağlı olarak verilmiştir.

Bu konuda "Dışardakiler - Sahib-i Seyf ü Kalem" adlı eserlerde hızla değişen toplumumuza yabancılaşan yaşlı insanlar anlatılmıştır. "Fazilet Eczanesi Eczanenin Akşam Müşterileri" adlı eserlerde ise, toplumumuzdan bir kesit üzerinde durularak bireyden topluma yönelinmiştir. "Bayanlar OO Keşanlı Ali Destanı" ve "Ayışığında Çalışkur - Ayışığında Şamata" adlı eserlerde ise toplumun her kesiminden insan ve kurum, eserlerin bütününe yerleştirilmiştir.

Böylece Haldun Taner, önce birey olarak insanı ve onun iç dünyasını anlatırken, daha sonra içerikte yoğunlaşmaya başlar, bütün toplum eserlerde yer alır. Yazar, geniş dünyayı dar bir hacim içine sığdırabilmek için, eserlerin biçimsel özelliklerinde yeni denemelere girişir. "Sahib-i Seyf ü Kalem" (1949) adlı eser ile "Ayışığında Çalışkur" (1954) adlı eserin kurguları arasında çok fark vardır.

3– Toplumsal değişim, beraberinde birçok sorun getirmiştir. İşte sorunları yaşayan Türk toplumu, eleştirel düşünceden uzak olduğu için, hızla gerçekleşen toplumsal değişimi kavrayamamış, hatta gafil avlanmıştır. Oysa Haldun Taner, sanayileşmiş dünya ülkelerinde, eleştirel düşüncenin geliştirilmesinin önemini ve olumlu sonuçlarını kavramış bir aydın olduğu için bizim insanımızın düşünmeden koşullandırılmasına şiddetle karşı çıkar ve eserlerinde bunu çeşitli biçimlere sokarak okura vermeyi amaçlar:

> "Yanlış koşullandırmalar oldum olası beni en çeken tema. 'Lütfen Dokunmayın'da Baltacı'nın tarihlere geçmiş dolayısıyla belleklere yerleşmiş ihanet efsanesini kurcalamak, olaya başka olasılık seçenekleri getirmek istemiştim. Bizi en çok yanıltanlardan birinin tarih, daha doğrusu tarihçiler olduğunu düşünerek. 'Keşanlı Ali Destanı' görünüşte gecekondu ortamında bir kahramanlık efsanesinin balonunu deliyordu. Büyük kentlerdeki aynı efsaneleştirme oyunlarının bir parodisi olarak 'Zilli Zarife', bir genelev içinde sözde-ahlâk, gerçek-ahlâk karşılaştırması yapıyordu. 'Eşeğin Gölgesi' eski bir masaldan kalkıp bugünkü savaş endüstrisinin bir karikatürünü çizmeye çalışıyordu. 'Ayışığında Çalışkur' yazarın koşullanmaları ile seyircinin bambaşka koşullanmaları arasındaki zıtlığı bir fars havası içinde yansıtıyordu." (Taner 1979 b: 6)

Tiyatro oyunlarındaki temel sorunu bu şekilde açıklayan Haldun Taner, aynı sorunu yukarıda değindiğimiz dört hikâyesinde de işlemektedir. Bunun tipik örneklerinden birini "Sahib-i Seyf ü Kalem Dışardakiler" adlı eserlerde görmek mümkün. Eserlerde iç dünya ile dış

dünya tezat halinde verilirken, gerçekte iyi olan yaşam sorgulanmaktadır. "Bayanlar OO" adlı hikâyede gerçek eşitlik tartışılırken, "Eczanenin Akşam Müşterileri" adlı hikâyede gerçek değerlerin neler olduğu sorusunun cevabı bulunmaya çalışılmaktadır.

4- Haldun Taner'in bu bölümde işlediğimiz sekiz eserinin tümünde mekân kullanımı dikkat çekicidir. Öyleki, üç hikâye ve üç tiyatro oyununa seçilen isimler dahi mekânı vermektedir.

"Ayışığında Çalışkur", bir apartmanın adıdır. 1950'li yılların Türkiye'sinde apartman yeni bir mimarî tarzı ifade ettiği gibi, yeni düzeni de simgelemektedir. "Bayanlar OO" sadece bir tuvalet değildir; insanların her açıdan eşit olabildikleri tek yerin tuvalet oluşundaki çarpıklık, mekânla anlatılmıştır. Eczane ise, hem gerçek fonksiyonu ile verilmiş hem de bu dar mekânda toplumun küçük bir örneği canlandırılmıştır.

Görüldüğü gibi, Taner'in mekân seçimi ve onu kurgu içine yerleştirişi, hem yazarın mesajını iletmeye yaramakta hem de esere estetik bir güzellik katmaktadır. Şu da bir gerçektir ki, Taner, mekâna, o dönem sanatçılarının birçoğundan daha farklı bir önem verir ve değişik mekânlar kullanılır. Bu mekânlar, toplumsal şuurun bir araya geldiği yerler olması bakımından da önemlidir. Kahvehane, eczane, tuvalet, apartman, darülaceze, bireysel değil toplumsal gerçeğimizi yansıtmaktadır.

5- Bir kültür adamı olan Haldun Taner, bu bölümde ele aldığımız eserlerinin tümünde işlediği temaya, değişik bakış açılarıyla yaklaşmıştır. Bu yaklaşım, eserlerin anlam yoğunluğunu ve iç derinliğini arttırmaktadır. Adı geçen sekiz eserin de birden çok anlam düzeyi vardır. Yazar, ele aldığı temayı bireysel, toplumsal, psikolojik, tarihsel, siyasal ve kültürel bakış açısıyla zenginleştirmektedir.

Örneğin "Bayanlar OO" adlı hikâyede, insanlar arası eşitlik anlatılırken, soruna bireysel, toplumsal ve tarihsel açıdan yaklaşılmakta, yazar konuyu siyaset gerçeğinden aldığı bir izlenimle bağlamaktadır. Aynı durum "Keşanlı Ali Destanı" adlı eserde de vardır; yazar, eserin zeminine bir efsaneyi yerleştirerek bunu başarılı bir şekilde işlemiştir. Oyunda Keşanlı Ali'nin kahramanlık miti toplumsal, Keşanlı'nın aşkı bireysel, görev anlayışı siyasal bakış açılarını oluşturmaktadır.

6- Haldun Taner, hikâyeden tiyatro oyununa çevirdiği eserlerde yaşlı insanlara yer vermektedir. Bu insanlar eserlere hem dramatik gerilim, hem tarihî boyut eklemekle görevlidirler. Yazar, yaşlı insanları,

yakın tarihi bilen, önemli olaylara şahitlik etmiş kimseler arasından seçer, böylece 1950'li yıllara gelene kadar yakın geçmişimizin de bir değerlendirmesini yapabilmemizi sağlar.

7- Haldun Taner, ele aldığımız sekiz eserde de, eleştirel düşünceyi mizah ile yumuşatır ve daha etkili hale getirir. Ayşegül Yüksel, Taner'in oyunlarındaki mizahî-eleştirel yaklaşımı şöyle açıklar:

> "Taner tiyatrosu, her üç evrede de genel ortak özellikler içerir. 'Öz'de insancıl ve sevecen, ama alabildiğine eleştirel, 'biçimde' ise bıkıp usanmazcasına denemecidir. Taner tiyatrosunun değişmez hedefi, seyirciyi sarsmak ve onu düşünmeye yöneltmektir. Bu yolda kullanılan araç ise, oyun malzemesine göre değişen dozlarda kotarılan güldürü ortamıdır; yerine göre gülümseten, güldüren, kahkaha attıran güldürü ortamında hem Taner'in insancıl yaklaşımı dile gelir, hem de güldürü ortamının sağladığı 'uzak bakış açısı'yla 'eleştirel' yaklaşım sağlanır.
>
> Taner güldürüsünün özünde hep tersinleme (ironi) vardır. Oyunların niteliğine göre, ince alayı, an gülmeceyi farsı ve taşlamayı, söz komiği yanında hareket komiğini de içerir. İlk evre oyunlarında güldürü öğeleri daha kısıtlıdır, yer yer belirli bir burukluk yaratmak için kullanılır. İkinci ve üçüncü evre oyunlarında daha yoğundur güldürü öğeleri, eleştiri ise, daha keskin daha vurucu..." (Yüksel 1984:10)

Mizah, Haldun Taner'in tiyatrolarının[9] olduğu kadar hikâyelerinin de belirleyici unsurudur.[10] Yazar, işlediği konuları daha etkili kılmak için bir çarpıklığı gözler önüne sermektedir. (Örneğin, tuvalet bunlardan sadece birisidir.)

8- Hikâye ve tiyatro oyunları arasında yakaladığımız benzerlikler, sekiz eserin ayrı ayrı özgünlüğüne gölge düşürmemektedir. Her eser tüm etkilenmelere karşı estetik açıdan bir değer taşımaktadır. Çünkü yazar, tema, karakter, mekân ve kurgu ile oynarken tekdüzeliğe düşmez. Anlatım yerini göstermeye; mekân dekora; kişi ise kişilere bırakır. İç dünya ile dış dünya sürekli çatışma halinde olduğundan eserde devinim de bir akış durumundadır.

Tüm benzerliklerde dahi hikâye ve tiyatro oyunları, ait oldukları edebî türün özelliklerine sıkı sıkıya bağlıdır.

---

9. Haldun Taner tiyatrosu hakkında geniş bilgi için bakınız: Yüksel 1986.

10. Bu konunun ayrı bir araştırma alanı oluşturması ve çok kapsamlı olması sonucu, çalışmamızda mizah konusu işlenmemiştir.

9- Son madde olarak yazarın yenilik arayışlarına değinmeden geçemeyeceğiz. Kronolojik olarak hikâyelere ve paralelinde tiyatro oyunlarına baktığımız zaman, kurgu açısından sürekli bir değişme ve gelişme olduğunu gözlemleriz. Örneğin "Sahib-i Seyf ü Kalem", çizgisel bir kurguya sahipken, "Ayışığında Çalışkur", deneysel hikâyenin bir örneğidir. Yine "Dışardakiler" adlı oyun "yanılsamacı türde" bir oyunken, "Ayışığında Şamata" "göstermeci türde" bir oyundur. Dikkat edilirse gelişme, hem hikâyede hem tiyatro oyununda ortaktır.

5. BÖLÜM

SONUÇ

"Ben yolda herkese, her şeye selam veririm... Ağaçlara, kuşlara, çiçeklere kadar. Selam vermek bir sevgi alışverişidir... Bazen karşıdan selam gelmeyebilir, beklemem de... Ne demiş Goethe, ben sizi seviyorsam, size ne..."

Şu ana kadar Taner hikâyeciliğini üç aşamada incelemeye çalıştık. Birinci aşamada, yazarı hikâyeleri yazmaya iten ana motivasyonları belirlemeye çalıştık. Onun hikâyelerinin konularını sınıflandırarak yazarın dünyasına girmeyi amaçladık. İkinci aşama olarak hikâye kurgusunun dilini çözmeye çalışarak o verileri değerlendirmeye çabaladık. Ve sonuncu aşamada eserleri bir bütün olarak düşünerek, yazarın özellikle tiyatro oyunları ile hikâyelerinin karşılaştırmasının denemesi ile uğraştık. Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz:

Haldun Taner, hikâyelerinde çıkış noktası olarak insanı ele alır. Yazar insanı, sosyal çevre, psikolojik derinlik, tarihî atmosfer, felsefe, sanat anlayışı, insanın yaradılışı ve kader düşüncesiyle birlikte verir, hikâyelerinin iç derinliğini de bu yolla sağlar.

Taner'e göre, değişen bir dünyada yaşıyoruz ve buna ayak uydurmak zorundayız. Kendimizi zorlamanın anlamsız olduğunu düşünen yazar, eserlerinde değişim içindeki insanın dramını yansıtır. Hikâye kahramanı Sancho'nun da belirttiği gibi hayat, köpeğin mutluluk ölçüsü saydığı ritme, uyumluluk duygusuna karşılık gelmez. Yaşam içinde birçok çarpıklık, aksaklık vardır. Yazarın hikâyelerinde bu dünya ile insanlar sürekli çatışma halindedirler. Sonuç olarak yazar da, hikâye kişileri de, toplum da rahat değildir. Yazar işte bu temel çıkış noktası ile her hikâyede hem kendini hem de toplumu yoklar. İnsanlar da bile bile kendilerini aldatırlar. Oysa insanlar kendilerini aldatsalar da, yenik düşseler de, durumlarını yeniden gözden geçirmezler. İşte hikâyelere konu zenginliğini de, mizahî unsuru da, eleştirel düşünceyi de sağlayan,

bu unsurdur. Taner'in bu temel düşüncesi ona zengin bir materyal sağlar. Birçok yaşamı, birçok insanı anlatmak için de fırsat yaratır. Sıradanlığı önler.

Haldun Taner'in başarısı, olağanüstü durumları ve olayları, olağanüstü insanları anlatmasında değil, daha çok küçük insanları anlatmasında yatar. O, anlatmak istediği konuyu, insana önem vermiyormuş gibi bir tavır takınarak hikâye kurgusu içinde öyle bir değişim noktası yakalar ki, okur farketmeksizin yazarın kendisini sürüklemesini önleyemez. Yazar vermek istediklerini, düşüncesini, yargısını, eleştirisini, hikâye kişilerine yükler. Böylece hikâye kişileri, yazarın sözcüsü durumuna geçerler. Mesajı veren bazen bir hayvan bazen bir sembol bazen de bir eşya olabilir ve yazarın kişiliğinin ipuçlarını yansıtır.

Haldun Taner'in hikâyecilik sanatında, eleştirel tutum belirleyici bir özelliktir. Yazar, hikâyelerde gerçeğini iki yolla verir. Öncelikle yazar yaşamından ve anılarından yola çıkarak belli bir dünya görüşüne buradan ulaşır. Tanık olduğu, seyrettiği, ayrıntılarını keşfettiği bir olayı gerçekçi anlatımla verir. Yalnız yazarın hikâyelerine edebî ve estetik değer katan öğe bu çıkış noktasının hikâyenin içinde değişime uğramasıdır. Beklenmedik gelişim çizgileri, yazarın yaşamını, kurmaca dünyaya çevirir. Yazarın yaşamından kaynaklanan bilimsel veriler, kültür, sanat anlayışı hikâyenin atmosferini oluşturan unsurlar olur ve artık gerçek yaşam parçası olmaktan çıkar.

Haldun Taner ikinci çıkış noktası olarak gözlemlerini verir. Burada Taner seyreder, yoklar, en ince ayrıntısına kadar gözlemlerini bize sunar. Yazar gözlemledikleri karşısında da eleştirel ve mizahî tutumunu hiç elden bırakmaz. Bir ressam gözü ile her şeye bakan yazar, gerekirse hayvanlardan, eşyalardan, objelerden, ağaçlardan yola çıkar. Ve bu yolla da geniş bir dünya görüşüne ulaşır.

Haldun Taner, ele aldığı objeyi, dünyayı ve insanı irdeyebilmek için hikâyelerinde kesin bir ayrım yapar. Gerçekler ve ideal dünya olarak belirleyebileceğimiz bu ayrım şöyle dile getirilebilir. Örneğin:

- Çiçek sevenler	Çiçek sevmeyenler
- Sabah erken kalkanlar	Sabah geç kalkanlar
- Radyosu olanlar	Radyosu olmayanlar
- Aslar	Konçinalar
Yaşam içinde ezenler	Yaşam içinde ezilenler
Yaşlılar	Gençler
- Dış dünya	İç dünya

Yukarıda saydığımız maddeleri daha da çoğaltmak mümkün. Yazar böylesine kesin bir ayırımı hikâyelerde ya birbirine paralel uzanan iki çizgi halinde ya da kutuplara yerleştirerek yapar. Bunda amaç, okura iki dünya gerçeği sunarak onu şartlandırılmış dünyasından çıkarmaktır. Yazarın hikâyelerinde yer alan ideal dünya acı gerçekleri vurgulamak için sergilenmiştir. Çünkü yazar, hiçbir hikâyesinde kahramanlarını ideal dünyaya ulaştırmaz. Kahramanlar içinde bulundukları çıkmazı görürler, o güne kadar devekuşu misali başlarını kuma gömmüş olduklarını farkederler ama bir çözüm yolu ve çıkış noktası bulamazlar. Yaşam, eskisi gibi devam eder.

Görünüşte yaşama iki doğa egemendir: İnsan doğası ve gerçek doğa. Yazar her ikisinin uyum ve düzen içinde oldukları zaman gerçek mutluluğa ulaşılacağını düşünür. Hikâyelerde insanı verirken onun doğasını gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmak için cinselliği ihmal etmez. Ancak bütün bunlara rağmen yazarın hikâyelerinde insan, mutlu değildir. Çünkü hiçbir zaman dış dünya ile insanın yaşamı uyumlu olamamaktadır. Buna rağmen hikâyelerde karamsar bir ton da yoktur. Yazar sadece bir sergileme yapar ve gerçeklerin acısını mizahla yumuşatır. Dikkat edilirse, hikâyelerde düşünen kültürlü insanlar hep mutsuzdur. Oysa hayal kurmayan ve sadece yaşayan sıradan insanlar mutludur. "Küçük Harfli Mutluluklar'da" Nizamettin Bolayır, "Yaprak Ne Canlı Yeşil"de Hamide, "Ases" adlı hikâyede Ases, mutludur; çünkü sadece yaşama değer vermişlerdir; tüm normları ve kuralları hiçe saymışlardır. Zira Taner'in hikâyelerinde anlattığı yaşlı insanlar çoğu zaman bu uyuşmazlığı en fazla hisseden insanlar oldukları için hep mutsuzdurlar ve kendi iç dünyalarına çekilmiş durumdadırlar.

Taner'in doğa ve doğallık üzerinde böylesine ısrarla durmasının bir nedeni de, onun sevgiyi doğallıkta ve bozulmamışlıkta bulmuş olmasıdır. Yazarın küçük insanları ve küçük yaşamları seçmesinin temelinde hep sevgi vardır. Yazarın geçmişe bakışında da sevgi esastır. Çünkü yazar, güzellikleri ve sevgiyi hep geçmişte yakalar ve yaşar; günümüzde yozlaşmış bir toplum görür. Bunu Çiçek Pasajı'nı anlatırken şöyle ifade eder:

> "Bir zamanlar hikâye yazmanın marifet sayıldığı, hikâyelerin basılıp okunduğu, yazarlığın onurlu bir meslek olduğu dönemlerde Orhan Kemal'le birlikte hikâyelerimizin çoğunu bu konu meşherinden alırdık. (...) İnsan bu pasajda yozlaşmış Türk kent insanlarının nabzını tutar gibi olur-

du. İçki ile gevşeyen çenelerinden olanca komplekslerini okurdu. (...) Bu benim anlattığım biraz da eski Çiçek Pasajı. Sonraları her şey gibi orası da yozlaşmıştı. Yirmi beş yıl önceki Çiçek Pasajı Cahit Irgat'tan, Orhan Kemal'den, Salih Tozan'dan soyutlanamazdı benim için. (Taner 1986 b 218-219).

Günümüzde kimse halinden memnun değildir. Açgözlü ve obur insanlar öyle bir gaflet duygusu içindedirler ki, bu değişimi bir türlü fark edemezler. Hikâyelerinde yazar, hep böyle insanları seçer. Yazarın topluma bakışında bir değişim yoktur. Ancak her hikâyede değişen ve farklılaşan unsur ya hikâye kahramanlarıdır, ya eşya ve sembollerdir, ya zaman ve mekândır. Taner, çeşitliliği bu yolla sağlamıştır.

İnce yergi ve kişilerini ortaya koyuşta gerçeklik, Taner'in bir özelliğiyse, bir başka özellik de toplumun değişik sınıf ve tabakalarından özel seçilen insanların mizaçları yönünden en belirgin yanlarıyla sergilenmiş olmasıdır. Denebilir ki, toplumsal yerginin oldukça geri planda kaldığı üç beş hikâyenin dışında Taner'in hikâyelerinde unutulmaz kişilerin bulunmasının nedeni, sanatçının insanı toplumsal konumu içinde ele alarak onun kendine özgülüğünü vurgulamadaki ustalığıdır; "Sahib-i Seyf ü Kalem", "Bayanlar OO", "Ayak", "İznikli Leylek", "Memeli Hayvanlar" adlı hikâyelerde olduğu gibi.

Görüldüğü gibi Taner, her zaman bireyi insanî değerleriyle ve sevgiyle hikâyeye yansıtır. Bu nedenle kahramanların seçimi özeldir; yaşlı insanlar, küçük insanlar, saplantısı olan insanlar gibi.

Taner'in hikâyelerinde hangi sorun ele alınırsa alınsın, dört boyutlu bir şekilde işlenmektedir: Bireysel, tarihsel, toplumsal ve kültürel bakış açışı. Sadece kültürel özellik kimi durumlarda değişerek yerini psikolojik unsurlara, güncel olaylara, sanata bırakmaktadır. Böylece ele alınan konu her ne ise çok boyutluluğa ulaşmakta ve bu yolla dar hacim yoğunluk kazanmaktadır.

Kimi zaman yazar, gerçekleri eleştirel bir tavırla çok boyutlu olarak sorgulamak yerine, sergilemeyi tercih eder. Bu sergilemede çoğu zaman tarihî, sosyal ve kültürel yapı yerini insanın iç dünyasına bırakır. Yazar, bu yolla görünenin ardında görünmeyen gerçekleri yakalamaya çalışır. Bu durumda da yazarın anlattığı insan, eşya, obje, gerçek fonksiyonları dışında başka bir görünüşe bürünür, gözlemlenerek ele alınan, o varlık olmaktan çıkar ve yazarın biçimlendirdiği şekle girer. Örneğin "Allegro Ma Non Troppo"da keman, hikâyenin başlangıcında bir müzik

aletiyken, hikâyenin sonunda kadın olur; biçimiyle, sesiyle ve güzelliğiyle.

Haldun Taner'in hikâyelerinde gördüğümüz bir başka özellik de aldanan insanların anlatılmasıdır. Hikâyelerin kahramanları hep yaşam karşısında aldanan insanlardır. Çünkü insanların gerçekleri hiçbir zaman yaşamın gerçekleriyle uyuşmaz. İşte yazar uyuşmanın olmadığı bu üçüncü boyutun peşindedir. Hikâye kahramanları bile bile aldanmaya devam ederler. Ve bu yolla toplumla olan iletişimlerini sürdürebilirler. Dolayısıyla toplumda yazgısına katlanan insan tipi oluşur. İşte bu noktada Taner eleştirel düşünce mekanizmasını işletir ve hemen sorgulamaya geçer: İnsan ve toplum aslında şartlandırılmıştır. Hatta insanların yaşadıkları sevgi, kıskançlık, ihanet gibi çok özel duygular bile toplum normları çerçevesinde oluşmaktadır. Öyleyse yazar sormaya başlar: Gerçekler nelerdir? Gerçek insan, gerçek mutluluk, gerçek sevgi nedir? Bu hikâye mekanizması, Taner'in bütün hikâyeleri için geçerlidir. Yazarın eserlerini kronolojik olarak tahlil ettiğimizde yargımızı her hikâyenin desteklediğini gördük. Özellikle simgesel anlatımın esas olduğu "Konçinalar", "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâyeler bunun en güzel örneğini oluşturur. Yazar bu hikâyelerle insanı, yaşamı sınırlamaz ve objektif bir bakış açısıyla değerlendirme yapabilir. Ve Taner tüm bunlardan sonra şunu der: Bakın, insan gerçeği böyledir. İnsan insana, topluma, doğaya zarar veren bir yapıya sahiptir. Toplum ve doğaya egemenliğimizde de bir şartlanma vardır. Ben size insan ve toplum gerçeğini sunuyorum, şaşırmayın. Taner'in hayal kırıklıklarını, saplantısı olan insanları vermesinin nedeni budur.

Dikkat edilirse, yazar, toplumu değişim içinde ve sancılı verdiği için insanları da değişim içinde sancılı bir şekilde anlatır. İşte bu noktada yazar ideal dünyanın kapılarını doğal olmakla aralar. Rousseau'da olduğu gibi insanın özünün güzel olduğunu, bunu dış etkilerin ve kurumların bozduğunu düşünür. Çünkü insan en doğal olması gereken yerde, cinsellikte bile bunu başaramaz. O denli bozulmuştur. Yazar ideal dünyanın kapılarını aralasa da okuyucuya bir fikir telkin etmez, sadece sergiler ve bırakır.

Çalışmamızda bu aşamada hikâyeleri kurgusal yönden işlerken içerikle olan bağlantıları da gözden kaçırmadık. Taner değişen dünya görüşüne parelel olarak kurguda da değişiklikler yapmıştır. Denemeci tavrıyla Taner, devri içindeki yazarlardan ayrılarak sivrilir. Birçok yazar belli bir konuya ve belli bir biçime saplanıp kalırken, Taner denemeci

tutumunu ölümüne kadar devam ettirir. Bu gelişme çizgisini hem tahlil ettiğimiz hikâyelerde hem de bakış açısı tekniklerini kullanırken tek tek saptamaya çalıştık.

Haldun Taner klasik kurguya sahip hikâyelerde değişmeyen sağlam bir kurgu mekanizması oluşturmuştur. Bu, ilk hikâyesinden modern tarzda yazdığı hikâyelere kadar devam eder. Yine klasik yapıdaki hikâyeler konu ve içeriğe ağırlıklı olarak yer vermek durumunda oldukları için yazarın kişisel görüşleri ve sanatçı kimliği de eserde önemli bir yer tutar. Bunun için yazar hikâyelerinde iki temel kurgudan yararlanır: Ya paralelizm adını verdiğimiz tekniği dener ya da kutupluluk ilkesinden yola çıkar. Yazar paralelizmi işlediği hikâyeleri de iki bölüm halinde düzenler:

1. Hikâye kahramanı ve yazarın görüşlerinin paralel olarak ilerlediği hikâyeler.

2. Hikâye kahramanının ya da iki görüşün paralel olarak ilerlediği hikâyeler.

Yazar bu noktada hikâyelerinde temel bir sorunu ele alarak hikâye kurgusunda iki insan veya dünya görüşünü birbirine paralel olarak ilerletir. Böylece hikâyelerde iki anlam düzeyi oluşur. Birinci anlam düzeyinde kahramanın görüşleri, onun dünyaya bakışı anlatılır. Yazar genellikle abartılı ya da tersten vererek, anlatmak istediği mesajın etkisini arttırmayı amaçlar. İkinci anlam düzeyinde ise, yazarın idealize edilmiş gerçeği vardır. Böylece yazar bir yandan sergileme yaparken, diğer yandan kendi görüşlerini, hissettirmeden, okura yansıtır. Okur bir yandan kahramanın yaptıklarına ve yaşadıklarına gülerek ya da acıyarak yaklaşırken, diğer yandan yazarın araya girmesiyle düşünmeye ve sorgulamaya başlar. Hikâye klasik bir yapıda olduğu için, düğümler ve çatışmalar, her iki dünya görüşünün dikey konuma geçtiği durumlarda gerçekleşir.

Haldun Taner klasik kurgudaki hikâyelerde iki farklı insanı, durumu ya da dünya görüşünü farklı kutuplara yerleştirir ve kendisine bir odak nokta belirler. Bu odak nokta, kişi, mekân ya da eşya olabilir. Taner hikâyede olay zincirini odak noktanın iki uç arasındaki gidiş gelişleriyle olgunlaştırır ve çatışmayı da bu yolla sağlar.

Odak nokta olarak kişi seçildiği zaman, yazar, kişiyi mutlaka bir değişim içinde verir. İnsanlar genellikle yaşamın ve toplumun sancısına bir gaflet anında yakalanır ve birden uyandırılır. Böylece kahramanın yaşadıkları ile gördükleri ters düşer; acı bir aldanış içine girer. Bu ne-

denle yazar, özellikle küçük insanları, yaşlıları kendi deyimi ile "konçinalar"ı ve "fasaryalar"ı hikâyelerine konu eder.

Taner odak noktaya mekânı yerleştirdiği zaman, yaşamın da bir parçasını vermek istemektedir. Romantiklerde görülen eşyanın insanla özdeşleşmesine Taner'in hikâyelerinde de rastlanır; örneğin sevgiliyle köşk özdeşleşir. Kentleşme ve toplumsal değişim sorunu, bir mekânla verilir. Yazar bu mekânın öncesine ve sonrasına iki farklı dünya görüşü sığdırır. Ona göre, eski yapılar ve eski meydanlar, hayatın da kilometre taşlarıdır. Bu nedenle yazar, çocukluğunun geçtiği semtleri nostalji ile anar. Köşklerden apartmanlara geçiş, aynı zamanda yeni bir dünya görüşünü de beraberinde getirir:

> "Caddelerin de kişiliği vardır. Konumlarından, yapılarından, geçmişlerinden, yaşanmışlıklarından gelen. İçinde bulunulan zaman bu kişilikten bazı şeyleri alır götürür, yeni bir şeyler katar. Bugünün Beyoğlu'su ile eski Beyoğlu'nun ilişkisi günden güne azalıyor. (...)
>
> Toplum değişti, ortam değişti, değer yargıları, estetik anlayışı değişti, daha doğrusu yozlaştı. Kabul. Ama o koca caddeye sinen hava büsbütün yok olmayabilirdi. (Taner 1974:10)

Dikkat edilirse, mekânın odak nokta olarak kullanılması, yazarın dünya görüşü ile yakından ilgilidir. Yazar, yaşamın ve toplumun yozlaşmasını mekân ile somutlaştırarak verir.

Yazarın, hikâyelerinde özellikle iki mekânda odaklaştığı görülür. *İstanbul* eski ve yeni haliyle gözler önüne serilerek değerler karmaşası bu yolla verilir. Eski İstanbul nostalji ile anılır. *Almanya* ise farklı bir kültürü vermek içindir. Yazarın temel sorunlarından biri, insana ve topluma kültürel bir bakış açısıyla yaklaşımdır. Bunun için yazar, çok iyi bildiği iki kültürü karşılaştırır. Almanlar ve Türkler arasında sanatı, edebiyatı, değerler yargısı, yapılanma sorunu, yabancı işçi sorunu gibi diplomasi özellikleri ve yabancılaşma sorunu gibi bireysel sorunları hep mekânlarla anlatır.

Taner, odak noktaya objeyi yerleştirdiği zaman, objeleri hikâyelerde dekora ve çevreye refakat eden bir unsur olarak kullanmaz. Çoğu zaman bu unsurlarla hikâyedeki kişi, zaman, mekân ve psikolojik durum arasında sıkı bir bağ vardır. Yazar kimi hikâyelerinde de eşyaları gerçek fonksiyonları dışında kullanarak yeni bir bakış açısı yaratır. Hayatı böylece çok yönlü irdelemeye tabi tutar; radyo, dürbün, saz bunlardan birkaçıdır.

Taner'in modern tarzda kaleme aldığı hikâyelerde, klasik kurgudaki gibi bir olay zinciri olmadığı için, yazar modern edebiyatın tüm unsurlarını başarıyla yansıtır. Örneğin zamanı kurguda esas alır ve tema olarak da zamanı işler. Bu tavrı ile yazar Bergson'un zaman anlayışını hikâyeye uygular. Zamanı bir akış olarak kabul eden yazarın bu tarzdaki hikâyelerinde geçmişteki yaşantılar, anılar, geçmiş ve şu an bir arada bulunur. Taner'in yaşamı ile paralellikler kurduğumuz anıların hikâyelere yansıması da bunun bir sonucudur. Yine yazar saate bağlı zamanı kurguda esas aldığı gibi, psikolojik zamanı da başarıyla uygular.

Kimi zaman yazar görünüşte birbirinden bağımsız olan kişileri, epizotları ya da biçimleri kasten bir araya getirir. Bunları birbirine bağlayarak hem çizgisel kurguyu kırar, hem de derin bir fikir ve öz birliğine ulaşır; "Yalıda Sabah" "Küçük Harfli Mutluluklar" adlı hikâyelerde olduğu gibi.

Modern tarzda yazdığı hikâyelerde yazar, olabildiğince deneyseldir. Ama hiçbir zaman da kendini yinelemez. Bu tarz hikâyelerde yazarın sembolik bir anlatıma kaçtığını görürüz. Böylece sınırlı bir evreni sınırsızlaştırma, bakış açısını ve dünya görüşünü çoğaltma esastır. Yazar bu hikâyelerin anlatımında özellikle seçtiği objelere, iç ve dış dünya ile soyuta doğru ilerlemektedir. Gerekirse insanı bile hikâyeden çekip çıkartır. İşte bu durumda, ayrıntılar önemli bir işleve sahip olur.

Taner'de ayrıntı, önemli ve belirleyici bir özelliktir. Bu özellik onu modern hikâyenin teknik özelliklerinden "kamera yöntemine" kadar götürmüştür. Yazarda ayrıntıların bir düzene sokulduğunu, objelerin kimilerinin üzerinde az durulurken ya da atılırken kimilerinin sanki büyüteçle ön plana çıkartıldığını görürüz. Yazarın olaya ya da görüntüye devinim, ışık, renk öğeleri aracılığıyla onları anlamlı kılan açıdan ve yönden yaklaştığını ve bu doğrultuda da yansıttığına tanık oluruz. Öyleyse ayrıntı yazarın sanatında önemlidir ve kendisi de bunu şöyle belirtir:

> "Bende bir gözlemcilik ve fotoğraf gibi bir hafıza hep vardı. Ama varolduklarını bilmiyordum. Bu ikisinin varlığını yazarlıkla keşfettim ve bunları yazarlığımda kullandım. " (Oral 1983: 12)

Taner'in, eserlerinde güçlü belleğini değerlendirdiğini, keskin gözlemciliğini parlak düş gücüyle birleştirdiğini görürüz. Yazar, hikâyelerini bu dokuyla örmüştür.

Dramatik tarza yönelen yazar, tasvir ve tahlillere az yer verir fakat ayrıntılar göz doldurucudur. Ayrıntıların işlenişi konusundan bakış açısı sorununa gelmek istiyoruz. Yazarın sade, öz ve yoğun bir anlatımının olmasının temel nedeni, bakış açısıdır. Onun olaylara ayrı bir açıdan bakışı ve ele alışı vardır. Bizim görüp önem vermediğimiz ya da farkında olmadığımız durumları bu bakış açısı sanata dönüştürür.

> "Bazı hikâye kahramanları yaratmıştı ki, onlardaki boyut okuduğunuzu size roman sandırabilirdi. İyi hikâyenin ölçütü de bu değil midir? Önemli olan sayfa sayısı değil, bakışın boyutudur." (Taner 1986 b: 278)

Bu görüşle hikâyelerini yazan Taner, uzun denemelerden ve izlenimlerden sonra eserlerini kaleme alır. Taner'in gözlem gücünü ve bakış açısını Nevra Bucak şöyle anlatır:

> "Sonra ilkyazı karşılayan güneşli sabahlarda civarımızdaki kulübün bahçesinde görürdüm. Oraya, kimsenin olmadığı saatlerde gelir, sırtında tarçın renkli yün hırkası, koltuğunun altında kitabı dosyasıyla, deniz kenarındaki masalardan birine oturur, sol elini alnına götürür, başını önündeki kitaba eğerdi. Bazen de çevreyi geride bırakırcasına bir şeyler yazar not düşerdi. Saygın, hayran izlerdim, bir ağacın gölgesinde.
> O da izlerdi insanları dostça sevecenlikle rahatsız etmeyen soylu duruşuyla." (Bucak 1986: 19)

Haldun Taner'in modern tarzda yazdığı hikâyelerde birçok hikâye unsuru asıl işlevi dışında kullanılınca, geriye atmosfer kalmaktadır. Yazar bunu şöyle belirtir:

> "Atmosfer dediğimiz şey; hikâyenin iklimi. Bunu Çehov'un hikâyelerinde görürüz. Tolstoy'un hikâyelerinde görürüz. Günther Grass'ın hikâyelerinde görürüz. Bu, nasıl bir düşünce dünyaya bir placenta içinde geliyorsa hikâye de dünyaya bir placenta içinde, atmosfer içinde geliyor önce. Bu atmosferi sezdiğiniz zaman, bu atmosferin içine yakışacak insanlar, kişiler, karakterler ve o karakterlerin yaratacağı olaylar kendiliğinden çıkıyor. Bunun dışında bir hikâyede yalnızca ustalık yetmiyor. Bir hikâyenin içten olması, samimi olması, sıcak bir şeyler iletmesi lazım." (Taner 1987: 23)

Görülüyor ki,Taner hikâye tekniğiyle ilgilenmekle beraber içerikte de kuruluğu aşmayı amaçlar. Hayatın nabzının attığı sıcak, içten bir hikâye yazmayı arzular. Bu nedenle hikâyelerinde canlı bir atmosfer oluşturmaya çabalar ve bizim görüşümüze göre, başarır.

Haldun Taner, mesajı olan bir yazardır. Bunu da özellikle hikâyelerin giriş ve sonuç bölümlerinde gerçekleştirir. Taner kesin bir giriş cümlesi yazar ya da paragraf oluşturur. Daha sonra olaylar açımlanır ya da durumlar arka arkaya gelir. Gelişim noktasında durumun birden tersine döndüğüne tanık oluruz. Yazar okurun şoku geçmeden kendi düşüncesini çarpıcı bir sonuçla verir. Yazarın hikâyelerinin hepsinde bir sonuç bölümü mutlaka vardır. Ancak yazarın tavrı fikirlerini savunma şeklinde değildir; o, her zaman kararlılığı ve ölçüyü esas alır.

Haldun Taner tür olarak hikâyeden sonra tiyatro oyunu yazar. Yazar dünya görüşündeki mekanizmayı hikâyelerinden tiyatrolarına taşırken değişen toplum, eleştirel düşünce, insanların yalnızlığı, toplumsal yapı, kültürel birikim, insanın doğasındaki sevginin ve değerlerin yitmeye başlaması gibi konulara yeniden değinir ve gerçekleri sorgulamayı bir de direkt olarak seyirciyle yapmayı planlar.

Haldun Taner'in şu ana kadar belirleyebildiğimiz özelliklerinden sonra, onun Türk hikâyeciliği içindeki değerini tartışmak istiyoruz. Yazarın ilk hikâye kitabı "Yaşasın Demokrasi" (1949) yayınlandığında aynı yıl Oktay Akbal, Tarık Buğra, Orhan Kemal (2), Enver Naci Gökşen, A. Yesari ve İlhan Engin de bir hikâye kitabı yayınlar. Aynı dönemde hikâye yazan Sait Faik gibi ustalar da vardır. İşte Taner'i, böylesine kalabalık bir edebiyatçı zümresinden bugüne sapasağlam getiren özelliklerin şunlar olduğunu düşünüyoruz:

1. Haldun Taner'le aynı dönemde eserlerini veren çok güçlü bir akım vardır. Toplumcu gerçekçilik diye adlandıracağımız bu akımın temsilcileri, belli bir ideolojiyi esas alarak köy sorunlarına ve Anadolu gerçeklerine yöneldiler. Bir yığın halinde bu alana yönelen yazarlar, kendileri gibi yazmayan ve düşünmeyen yazarlara ağır eleştiri yaptılar. Haldun Taner de bu açıdan çok fazla eleştiri alan sanatçılar arasındadır.

Haldun Taner edebiyat yaşamı boyunca hiçbir zaman herhangi bir akım ya da zümrenin temsilcisi olmadı, sanatına yenilik getirmek, adını duyurmak, popüler olmak hevesiyle ne bayalığa kaçmış ne de ideolojik bir düşüncenin ardına sığınmıştır. İşte bu noktada Taner, tüm etkilenmelerden uzak, sanatında bir ölçüyü esas alarak hikâyelerini yazar. Yazarın hiçbir zaman duygularıyla hareket etmediğini görüyoruz. Mutlaka onun da siyasî bir dünya görüşü, ideolojisi ve beğenileri vardı. Ama Taner bunu sanatına yansıtmamıştır. Taner'in hikâyelerini günümüze getiren ilk özellik işte budur.

2. Haldun Taner, döneminin çoğulcu sanat anlayışı dışına çıktığına göre, onun da yöneldiği kaynaklar olması gereklidir. İşte bu noktada yazar, yerel olmaya özen gösterir. Evrenselliği de bu yolla yakalayacağını düşünür. Kendisinden önce anlatıma ağırlık veren ve halk edebiyatı ürünlerinden yararlanan yazarları örnek alır. F. Celalettin, Ahmet Mithat Efendi, Emin Nihat Bey geleneğine bağlı görünürse de, hikâyelerinde konuşma ve meddah geleneğinden yararlanma açısından onlardan daha ileri bir düzeye çıkar. Ahmet Rasim ve Hüseyin Rahmi Gürpınar ikilisinin gerçekleştirmiş oldukları İstanbul ağzını hikâyeye sokma işlemini, o daha da geliştirmiştir. Deyimlerden geniş ölçüde yararlanmış, özelikle monolog ve diyalog tekniğiyle yazdığı hikâyelerde başarılı olmuştur.

Böylece yazarın dil ve anlatım özelliklerine geliyoruz. İyi ve güzel Türkçeyle yazma bir edebî eseri değerli kılan unsurların en önemlisidir. Haldun Taner, eserleriyle, bir anlatım ustası olduğunu kanıtlamıştır.

Yazarın hikâyelerinde kullandığı dil hakkında bir genel yargıda bulunma isteğimizin nedeni, yazarın kullandığı dilin birçok eleştirmen tarafından olumlu-olumsuz şekilde eleştirilmesidir. Bunların başında Nurullah Ataç gelir. Taner'de dil bilincinin gelişmediği üzerinde ısrarla duran Ataç'a katılmıyoruz ve katılmamamızın nedenlerini de şöyle açıklıyoruz:

Biz Haldun Taner'in Türkçeyi, Ataç'ı aratmayacak şekilde arı bir biçimde kullandığı gibi, gerektiği zaman Osmanlıca ve Arapça-Farsça kökenli kelimeleri de başarıyla kullandığını düşünüyoruz. Ayrıca yazar gerekirse İngilizce, Fransızca ve Almanca kökenli kelimelerden de yararlanır.

Taner'de Türkçe bilinci daha çocuk yaşta annesinin etkisi ile başlamıştır. Ayrıca içinde yetiştiği ortam da onun bu girişimlerini bilinçli olarak sürdürmesini sağlamıştır. Yazarın dili ve dünya görüşü arasında yakın bir ilişki vardır ve bu da edebi esere yansıyacaktır. Yazar Galatasaray Lisesi'ndeki ve Almanya'daki öğrencilik günleri sonunda dil bilincine varır. Dil güzel konuşma olduğu kadar, ses açısından da estetik olmalıdır görüşünü taşıyan yazar, bunu şu şekilde belirtir:

> "Eskilerin hoş-sohbet, meclis-ârâ, ağzına baktınr dedikleri kişiler vardı. Bunlar konuşmayı bir güzel sanat, bir ince müzik haline getirmişlerdi. Hem de henüz fonetiğin, boğaz tekniğinin, konuşma eğitiminin uzmanca yazılmış yapıtlannı okumadan. Çünkü iyi konuşma bir teknik işi olduğu

kadar, ondan da çok bir gönül işidir, bir içtenlik işidir, bu ölçü, bir sağduyu ve kafa dengesi ürünüdür." (Taner 1985: 51)

Aynı dönemde köy sorunları üzerine hikâye yazanlardan ve toplumcu gerçekçilerden Taner'in dili kullanış şekli ile de ayrıldığını düşünüyoruz:

"Diksiyon bakımından konulan ve özenilen bu kıstaslara herkes elden geldiğince uymaya çalışır. Yerel şive, diyalekt her ne kadar Goethe'nin dediği gibi insanın köklerine bağlılık gibi övülecek bir yanını belirtirse de, belli bir öğrenim seviyesinden sonra bertaraf edilmesi gereken bir çocukluk alışkanlığıdır. Yerelden genele, hatta evrensele yönelen bir aydın kişi bize artık lütfen doğduğu şehrin diyeliktiği ile doğru dilimizin örneğin diksiyonu ile seslensin isteriz."

diyen yazar, hikâyelerinde uzun uzun tasvir ve tahlillere girişmez. Hikâyeciliğine baktığımız zaman diyalogların ve monologların ağırlıklı olarak kullanıldığını görürüz. Bu durumda dil işçiliği daha fazla gerekmektedir. Çünkü yazar hikâyedeki atmosferi tamamlamak için kişileri durumlarına, yaşlarına ve konumlarına göre konuşturmada ustadır.

Yine konuşma dilinde önem kazanan deyimler, atasözleri, gerekirse yerel ağız, argo, eşanlamlı ve zıt anlamlı kelimeler, eşsesli kelimelerden hikâyelerde yararlanıldığı genel bir tavırdır. Örneğin yaşlı kimseler Osmanlıca konuşurlar; bekçi halk ağızıyla konuşur; tıp doktoru terim ağırlıklı konuşur.

3. Hikâyelerde geleneksel edebiyatın etkileri sadece dil düzeyinde kalmaz. Yazar eski İstanbul ruhunu duyurmak amacıyla da geleneksel halk edebiyatından yararlanmıştır. Bütün İstanbul yaşayanı bir şekilde hikâye içinde yer alır. Öyle bir atmosfer yaratılır ki, bununla son derece güncel gerçekleri veriyor görünen yazar, hissettirmeden geleneksel değerleri yansıtır. Örneğin Karagöz, Orta Oyunu ve Meddah'ta gördüğümüz küçük insanlar, ekalliyet, hazır cevap insanlara hikâyelerde de rastlanır.

Çoğu zaman yazarı, hikâyede anlattıklarından çok yarattığı bu atmosfer yüzünden hatırlarız. Bir kahvehane, bir eczane, yaşlı genç insanlar, kedi, sokak tasvirleri hep eski İstanbul ruhunu duyurur. Yaşlı insanlar Osmanlıca ile karışık şiir söylerler; Bektaşi, Nasrettin Hoca, İncili Çavuş fıkraları anlatırlar, çiçek yetiştirirler. Kısaca nostalji kokarlar.

Yazar eski İstanbul'u görülden sevmiş ve henüz bozulmamış, yozlaşmamış İstanbul'u anlatmak istemiştir. Beyoğlu'yu sevmesinin, Markiz Pastanesi'nin yıkılmaması için uğraşmasının nedeni, bu nostaljidir; geleneğe verdiği değerdir.

Geleneksel edebiyat bir yandan hikâyelerin anlam düzeyinde yer alırken diğer yandan hikâye kurgusuna da yerleşir. Örneğin bir konuya tersten girerek sonunda okuyucuyu/seyirciyi şaşırtma, geleneksel Orta Oyunu tekniğinin bir başka boyuttaki sunumudur. Yine, hikâyelerde ilginç giriş bölümlerinin oluşturulması, ibret verici sonların bulunması ve hatta kimi hikâyelerdeki sonuçlar, Karagöz'ü anımsatmaktadır. Örneğin "Ablam", "Allegro Ma Non Troppo", "Sonsuza Kalmak", "Heykel", "Geçmiş Zaman Olur Ki"

Mizahî anlatım tutumunu, nükte ve söz oyunlarına yer verilmesini, diyalogların dikkat çekici oluşunu da okuyucunun geleneksel kültürü düşünmeden değerlendirmesi olanaksızdır.

4. Haldun Taner'in hikâyelerini yazdığı dönemde genel edebiyat anlayışı, edebiyatın edebî olmasını savunur. Oysa yazar mizahı, anlatımı içine almış ve onu edebî ve ciddi kılmayı başarmıştır. Hikâyelerdeki ironi ve mizah da hep bu ölçüyü esas alır. Bunu zengin bir kültür, eleştirel düşünce ve iç derinliği ile oluşturan yazar dönemi içindeki diğer edebiyatçılardan ayrılır. Haldun Taner ciddi edebiyat uğraşıcılarından ayrıldığı gibi mizahı ele alışı ile Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz'dan da ayrı bir çizgidedir. Haldun Taner'de mizah, eleştirel düşüncenin ve geleneksel edebiyatımızın bir sonucu olarak ortaya çıkar:

> "Çünkü Türkler mizah seven bir millet. Türk insanın filozoflluktan çok reybi diyebileceğimiz Nasrettin Hoca'dan, İncili Çavuş'tan, Bektaşi'den gelen böyle kalender bir mizah tutumu var. Kahvelerde, evlerde, hazır cevap insanları takdir ediyoruz. Fakat genel hayatımızda asık suratlı insanlarız, bu da belli şartlandırılmaların sonucu 'Ağır otur da molla desinler' gibi bir halimiz var. Resmimiz çekilirken yüzümüz gülse bile birden ciddileşiyoruz. Kasılınca da bir ağırlık kazandığımızı sanıyoruz. Oysa insan güldüğü zaman kendi özüne daha iyi varıyor gibi geliyor bana." (İpekçi 1989: 114)

5. Haldun Taner'i bugüne getiren ve onu yarınlara taşıyacağını düşündüğümüz bir özellik de yazarın son derece kolay anlaşılır olması ama gerçekte eserlerinde bir iç derinliği yakalayabilmiş bulunmasıdır. Eskilerin deyimiyle "suhulet-i beyân" denilen anlatış kolaylığı, Taner hikâyelerinin en belirgin özelliğidir.

Eserlerinde yoğun anlatımı ve sadeliği şart koşan Taner, her zaman belli bir seviyeyi de gözönünde tutar. Halka yönelmek, geniş zümrelere uzanmak gereklidir düşüncesinde olan yazar, diğer yandan hikâyeleriyle okurun seviyesini de yükseltmeyi amaçlamıştır. Bu nedenle hikâyelerinde anlattığı olaylarda felsefî, sosyal, tarihî gerçekleri gözler önüne serer.

Özetle Taner'i bugüne getiren ve geleceğe götürecek unsurları ve Taner'in en belirgin niteliklerini üç temel başlıkta toplayabiliriz: Önce dile ve anlatımındaki seçime çok egemen, gözlemlerinde başarılı bir usta yazar; sonra, insanın kişisel duygular evreniyle felsefenin temellerini kaynaştırmış, olaylara ve kişilere bunlara göre otantik hava veren bir kültürlü düşünür ve nihayet nice yırtıcı ve alaycı da olsa, derinden derine, geriden geriye, bir insan sevgisini bir hümanizmayı hiç yitirmeyen bir mizahçı. Bütün bu niteliklere, hikâyelerindeki yenilikleri ve çeşitli evren değişimlerini de ekleyebiliriz.

Sonuçta, bu çalışma Haldun Taner ve eserleri üzerine ilk ve tek çalışma değildir. Başkaları tarafından tamamlanmayı bekleyen eksikler ve farkında olamadığımız hatalar da taşıyabilir. Bu nedenle elimizden geldiğince kendi yorumumuzu vermeye çalıştıktan sonra sözü Taner Usta'ya bırakmak yerinde olur diye düşünüyoruz:

> "Laf değil muharrir bu, yaz. Hem çalakalem yaz. Durma yaz. Kaleminin ucuna nasıl gelirse öyle yaz. Deme kış yaz, yaz. Bu nasihati kulağına küpe yap. Buna bir rumuz olmak üzere kurşun kalemini kulağının arkasından eksik etme. Yolda yaz. Tramvayda, otomobilde, şimendiferde, vapurda, arabada, kayıkta dur, otur, hopla, zıpla yaz." (Taner 1986 b: 285)

Taner o çok sevdiği Ahmet Rasim'e (yukarıdaki açıklamasından sonra) şu şekilde cevap verir.

> *"Aldık elimize kalemi yazdık durduk, yaz kış demedik, gece gündüz demedik gözlemledik yazdık, sevdik yazdık, kızdık yazdık, umutlandık yazdık, umutsuzlaştık yazdık, sevindik yazdık, üzüldük yazdık. Yazarlığın insanı tüm varlığı, tüm zamanı, tüm bilinci, tüm bilinçaltısıyla, gecesi gündüzü, gerçeği ve düşü ile emen ne doymak bilmez, ne kaprisli, kendinden başka sevgili çekemez, ne kıskanç bir meslek olduğunu bile bile yazdık. Ama yine aynı yazarlığın, dağınık düşünceleri kâğıda dökerken bizi nasıl birden arılığa, yalınlığa, bir kelime ile düşünceye egemen olmaya götüren bilge bir dost olduğunu da görüp sevinip yazdık. Yalnızlığımızda,*

umutsuzluğumuzda bizi yok olmaktan kurtaran bir can simidi gibi ona sarılıp yazdık. Uyurken uyanıp yazdık, hasta ve ateşli iken başımızda buz kesesi yazdık. Kâğıt bulamadık bazen kâğıt peçeteye yazdık, gömlek manşetine yazdık, yatak çarşafına yazdık.

Dünyada neler yitirme, en yakınlarımızı kırıp geçirme ve nimetleri kaçırma pahasına yazdık. Yüzlerce kurşunkalem bitirdik, bir o kadar dolmakalem yitirdik. Geçen gün saydım tam yirmi üç daktilo makinesi eskitmişim. Doludizgin bir amansız gidişin içinde yorulan, çatlayan atları değiştirir gibi biten kalemi, bozulan ucu, pes diyen yazı makinesini atıp yenisini önümüze çektik. Kaldığımız yerden yine yazdık, hep yazdık, durmadan yazdık.

Uyarmak için yazdık, öğretmek için yazdık, anlatmak için yazdık, güldürmek için yazdık, yüreklendirmek için yazdık. Bir gediği doldurduğumuz kuruntusuyla, bizden önce söylenmeyeni yakalamak hevesiyle yazdık. İnsan gerçeğini yakaladığımız bir yanı ile, Türkiye gerçeğini ayn bir açıdan verdiğimiz umuduyla yazdık. Yararlı olmak duygusuyla yazdık.

Yazıyoruz da. Yazacacağız da ölüm bir gün elimizi tutuncaya kadar."

KAYNAKÇA

1) HALDUN TANER İÇİN KAYNAKÇA

AKAY, Sadiye
1973 **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi.** İstanbul: Bateş Yayınlan.

AKARSU, Günay
1967 "Kabare Tiyatrosu'nu Haldun Taner Anlatıyor." **Varlık**, 706, 15 Kasım: 11.

AKATLI, Füsun
1983 "Simavi Edebiyat Ödülü, Boratav'la Haldun Taner Arasında Paylaştırıldı." **Milliyet Sanat**, 86, 15 Aralık: 8-9.
1986 "Derinlik, İncelik, Kurgu İşçiliği... Gözlem ve Ayrıntı Çeşitliliği." **Milliyet Sanat**, 144, 15 Mayıs: 7-8.
1987 "Öykücü Haldun Taner." **Edebiyat Defteri.** İstanbul: Afa Yayınlan, 97-99.
1993 "Haldun Taner'e Mektup". **Haldun Taner Kitabı.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 19-22.

AKBAL, Oktay
1972 **Anılarda Görmek.** İstanbul: Sinan Yayınlan, 69-70.

AKTAN, Ayça
1986 "Niçin Hikâye." **Yalıda Sabah.** Ankara: Bilgi Yayınevi, 177-198.

AKÜNAL, Dündar
1987 "Haldun Taner'le Son Akşam Yemeği." **Gösteri**, 78, Mayıs: 22-23.

AKYÜZ, Kenan
1971 "Yeni Türk Edebiyatı." **Türk Ansiklopedisi.** Ankara: Milli Eğitim Basımevi, XIX, 161-201.

ALANGU, Tahir

1959 **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 1.**
İstanbul: İstanbul Matbaası.

1965a **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 2.**
İstanbul: İstanbul Matbaası.

1965b **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 3.**
İstanbul: İstanbul Matbaası.

1973 "Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman."
Türk Dili, 266, Kasım: 109-115.

ALPARSLAN, Ali

1973 **An Anthology of Turkish Short Stories.**
İstanbul: İstanbul Matbaası, 21-23, 239-268.

ALTAY, Saadet

1988 **Ünlülerin İlk Yazıları.**
İstanbul: Gür Yayınları.

ANAMUR, Hasan

1985 "Keşanlı Ali Destanı Üzerine Bazı Düşünceler."
Cumhuriyet, 3 Ocak: 5.

1989 "Keşanlı Ali Destanı Üzerine Bazı Düşünceler."
Anadolu Tiyatro, Güz: 92-107.
(Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yayınları.)

1993 "Haldun Taner'in Tiyatrosunda 'Oyun İçinde Oyun' Uygulamaları ve Kişilik Sorgulamaları Üzerine.
Haldun Taner Kitabı.
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 61-80.

AND, Metin

1973 "Cumhuriyet Döneminde Oyun Yazarlığı."
Türk Dili, 266, 1 Kasım: 149-164.

1983 **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu.**
Ankara: Doğuş Matbaası, 537-538, 564-565, 570, 598, 602.
(Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları No: 247.)

ARAZ, A.

1957 "Dışardakiler."
Dost, 3, Aralık: 31-33.

1984 "Dilimi Anneme Borçluyum"
Milliyet Renk Eki,26 Mart.

ARCA, Nurdan

1987 "Haldun Taner'li Günler."
Milliyet Sanat, 182, 15 Aralık: 16-18, 63.

ARIKANLI, Oğuz
1967 "1950-1960 Kuşağının Ozan ve Hikâyecileri Kendi Kendileriyle ve Çağlarıyla Hesaplaşıyorlar."
Yeni Ufuklar, 176, Ocak: 1-84.
(Özel Sayı)

ATAÇ, Nurullah
1980 **Dergilerde.**
Ankara: Sevinç Matbaası: 36-37, 38, 46-47, 61, 71-72, 214-215, 219,231.

AYLAN, Gürkal
1969 "Sersem Kocanın Kurnaz Kansı."
Yeni Dergi, 63, Aralık: 546-551.

BATIMAN, Burhanettin
1955 "Haldun Taner'in Hikâyeleri."
Yeditepe, 79, 15 Şubat: 7.

BAYAZOĞLU, Ümit
1988 "Haldun Taner: Foto-biyografi."
Argos, 1, Eylül: 14-163.

BAYDAR, Mustafa
1955 "Haldun Taner Diyor Ki."
Varlık, 414, 1 Ocak: 8.
1956 **Yeni Türk Hikâyecileri Antolojisi.**
İstanbul: Varlık Yayınları.
1960 "Haldun Taner Ne Diyor?"
Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?
İstanbul: Ahmet Halil Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıtçılık A.Ş.: 188-191.

BİLBAŞAR, Kemal
1981 "Bilbaşar'ın Teşekkürü."
Yazko Edebiyat, 5, Mart: 99-103.

BİNYAZAR, Adnan
1970 "Sancho".
Türk Dili, 222, Mart: 512-515.

BİRSEL, Salâh
1989 **Kahveler Kitabı.**
İstanbul: Nisan Yayınlan.
1991 **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu.**
İstanbul: Nisan Yayınlan.

BÖLÜKBAŞI, Bilge
1984 "Haldun Taner'in Anlattıkları Üzerine İzlenimler..." **Sanat Rehberi**, Nisan: 38.

BUCAK, Nevra
1986 "Haldun Taner'le Son Söyleşi." **Varlık**, 945, Mayıs: 19.

BURDURLU, İbrahim Zeki
1953 "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu." **Kaynak**, 85, 15 Ekim: 114-117.
1955 "Onikiye Bir Var." **Türk Dili**, 41, 1 Şubat: 319-323.

CEBECİ, Uğur
1983 "Kalemi ve Kişiliğiyle Eski Bir İstanbul Efendisi." **Hürriyet**, 15 Aralık.

CUMHURİYET
1993 "İstanbullu Bir Sanatçı Haldun Taner." **Cumhuriyet**, 6 Mayıs: 11.

ÇALIŞLAR, Aziz
1988 "Haldun Taner." **Türk ve Dünya Edebiyatçıları**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 224.

ÇANKAYA, Erol
1984 "1960 Dönüşümü: Kentleşme ve Aydınlar." **Sanat Olayı**, 25, Haziran: 63-65.

DİZDAROĞLU, Hikmet
1955 "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu." **Türk Dili**, 23, 1 Ağustos: 771-773.
1969 "Sancho'yu Tanır Mısınız?" **Türk Dili**, 219, Aralık: 233-237.

DÖLEK, Sulhi
1985 "Haldun Taner'in Öyküleri." **Hürriyet Gösteri**, 54, Mayıs: 112-114.

DURU, Orhan
1987 "Öyküye Dönüş..." **Milliyet Sanat**, 165, 1 Nisan: 21.

EMİR, Sabahat
1975 **Ünlü Yazarlardan Seçme Hikâyeler**. İstanbul: Emir Yayınları, 7-23.

ERDMANN, Kurt
15. Asır Türk Halısı.
(Çev: Haldun Taner.)
İstanbul Maarif Basımevi.
(İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları. No: 715.)

EREZ, Selçuk
1986 "Haldun Taner, 147'ler Olayı ve Timsahın Midesi."
Gösteri, 70, Eylül: 18-20.
1993a "Haldun Taner'i Yorumlamak."
Haldun Taner Kitabı.
İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,27-33.
1993b "Yedinci Ölüm Yıldönümünde Haldun Taner."
Cumhuriyet Dergi, 373, 16 Mayıs: 16.

ERKONCA, Yurdagül
1984 "Haldun Taner: İlk Hikâyem İçin Aldığım 5 Lira, Benim İçin En Büyük Ödül Oldu."
Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı.
İstanbul: Kardeşler Basımevi, 385-387.

ESEN,Nüket
1993 "Haldun Taner'in Hikâyelerinin İngilizce Çevirisi Üzerine."
Haldun Taner Kitabı.
İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 107-108.

FUAT, Memet
1952 "Günlük Gazeteler Meselesi."
Yeditepe, 14, 1 Haziran: 1-3.

G., Fahime
1955 "Ayışığında Çalış-Kur"
Yeni Ufuklar, 17, Şubat: 347-349.

GEÇER, İlhan
1953 "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu."
Hisar, 40-41, Ağustos-Eylül: 13.
1955 "Onikiye Bir Var."
Hisar, 58, Şubat: 12.

GİRİTLİ, Osman
1988 "Doğan Hızlan'la Haldun Taner Üzerine."
Argos, 1, Eylül: 148.

GÖNENÇ, Turgay
1986 "Haldun Taner'le Tiyatronun Kırk Yılı."
Gösteri, 67, Haziran: 34-35.

GÜNDOĞDU, C. ve M. SERCAN
1986 "Haldun Taner'le Söyleşi."
Varlık, 940, Ocak: 16-19.

GÜNYOL, Vedat
1966 "Yağmur Altında Yeni Bir Şey Yok."
Dile Gelseler.
İstanbul: Çan Yayınları: 191-197.

HALMAN, Talât Sait
1982 "Haldun Taner."
Contemporary Turkish Literature. (Fiction & Poetry).
USA: Associated University.

IŞIK, İhsan
1990 "Haldun Taner."
Yazarlar Sözlüğü.
İstanbul: Risale Yayınları, 411.

İĞDELER, Serap
1983 "Haldun Taner'in Öykülerinde Tipler."
(Yayımlanmamış Lisans Tezi.)
Ankara: A.Ü. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi.

İLERİ, Selim
1992 **İlkgençlik Çağına Öyküler 2.**
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 23-29.

İLHAN, Attilâ
1954 "Haldun Taner'in İhaneti Ya da Yağmur Altında Hiçbir Şey Yok."
Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, 26, Mart: 30-37.

İPEKÇİ, Abdi
1989 "Her Hafta Bir Sohbet Bu Haftaki Konuğumuz: Haldun Taner, Bu Haftaki Konumuz: Kabare Tiyatrosu."
Vatan Kurtaran Şaban.
Ankara: Bilgi Yayınevi, 107-121.
(Bu yazı 13 Kasım 1972'de Milliyet gazetesinde yayınlanmıştır.)

İPŞİROĞLU, Zehra
1986a "Haldun Taner ve Eleştirel Düşünce."
Milliyet Sanat, 149, Ağustos: 54.
1986b "İlk Epik Tiyatro Denemeleri Haldun Taner ve Vasıf Öngören."
Gösteri, 72, Kasım: 53-55.
1987 "Dürrenmatt ile Haldun Taner'de Eşeğin Gölgesi."
Gösteri, 83, Ekim: 46-47.
1988a "Haldun Taner'in Sanat Anlayışı."
Gösteri, 91, Haziran: 52-54.

1988b "Haldun Taner'in Yapıtlarında Konçina ve As."
Gösteri, 87, Şubat: 56-58.
1988c "Keşanlı Ali Destanı."
Gösteri, 86, Ocak: 68-69.
1990 "Tarihe Çok Boyutlu Bir Yaklaşım."
Milliyet Sanat, 242, 15 Haziran:35.
1992 "Tiyatromuza Damgasını Vurmuş Bir Yazar: Haldun Taner."
Tiyatroda Yeni Arayışlar.
İstanbul: Düzlem Yayınları, 213-234.

İZ, Fahir
1978 **An Anthology of Modern Turkish Short Stories.**
Chicago: Bibliatheca İslamica.

KABAKLI, Ahmet
1983 "Haldun Taner."
Türk Edebiyatı.
İstanbul: Emek Gazete ve Matbaacılık Ltd. Şti. 714-722.

KAPLAN, Mehmet
1978 "Onikiye Bir Var ve Ayışığında Çalışkur."
Edebiyatımızın İçinden.
İstanbul: Dergâh Yayınları, 254-258.
1986 **Hikâye Tahlilleri.**
(1979)İstanbul: Dergâh Yayınları, 7-14, 240-253.

KARAALİOĞLU, Seyit Kemal
1980 **Türk Edebiyatı Tarihi.**
İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, c: IV-V.
1982 "Haldun Taner."
Resimli Türk Edebiyatçıları Sözlüğü.
İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 534-535.

KEMAL, Mehmet
1986 "Keşanlı Ali'nin Babası."
Cumhuriyet Dergi, 13, 11 Mayıs.

KESKİN, Yıldırım
1960 "Fazilet Eczanesi."
Varlık, 526, 15 Mayıs.

KONGAR, Emre
1981 "Altı Çağdaş Klasik Türk Yazarı."
Gösteri, 12, Kasım: 50-52.

KÖRÜKÇÜ, Muhtar
1950 "Yaşasın Demokrasi."
Varlık, 360, 1 Temmuz: 14.

1953 "Kitaplar Arasında: Üç Hikâyeci-Bir Şâir."
Varlık, 397, 1 Ağustos: 20.
1957 "Dışardakiler."
Varlık, 466, 15 Kasım: 17.
1972 "Haldun Taner'in Hikâyeleri."
Varlık, 775, Nisan: 11.

KUDRET, Cevdet
1990 "Haldun Taner."
Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman c: III.
İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 354-370.

KURDAKUL, Şükran
1983 "Haldun Taner."
Düşün ve Edebiyatımızda Şairler ve Yazarlar Sözlüğü.
İstanbul: Bilpa, 456.
1992 **Çağdaş Türk Edebiyatı: 4.**
Cumhuriyet Dönemi-2.
Ankara: Bilgi Yayınevi.

KÜLEBİ, Cahit
1951 "Tuş."
Türk Dili, 3 Aralık: 163-165.

LEVİ, Mario
1993a "Haldun Taner'e Mektubumdur."
Arena, 4, Nisan: 47.
1993b "Haldun Taner'le Dile Gelen Azınlık."
Haldun Taner Kitabı.
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 93-103.

MENEMENCİOĞLU, Muazzez
1963 "Haldun Taner'le."
Varlık, 594, 15 Mart:8.

MERT, Necati
1968 "Tiyatro Yönünden Haldun Taner."
(Yayımlanmamış Lisans Tezi.)
Ankara: A.Ü. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi.

MITLER, Louis
1988 "Haldun Taner."
Contemporary Turkish Writers.
Bloomington: Indiana University Press, 236-238.

MİYASOĞLU, Mustafa
1973 "Haldun Taner'in İlk Piyesleri."
(Yayımlanmamış Yeni Türk Edebiyatı Mezuniyet Tezi.)
İstanbul: İstanbul Ünv. Edb. Fak.

1988 **Haldun Taner.**
Ankara: Başbakanlık Matbaası.
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 961)

MUMCU, Uğur
1993 "Haldun Taner."
Cumhuriyet, 7 Mayıs: 1, 19.

MUTLUAY, Rauf
1973 **50 Yılın Türk Edebiyatı.**
İstanbul: İş Bankası Yayınları.
(Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 126.)

NAYIR, Yaşar Nabi
1948 **Yeni Türk Hikâyeleri.**
İstanbul: Varlık Yayınları, 5.
1953 "Haldun Taner."
Edebiyatçılarımız Konuşuyor.
İstanbul: Varlık Yayınlan, 127-133.

NAYIR, Y.N., M. BAYDAR ve M.S. ARISOY
1975 **Başlangıcından Bugüne Türk Hikâyeleri Antolojisi.**
İstanbul: Varlık Yayınları (Varlık Yayınları No: 1815).

NECATİGİL, Behçet
1951 "Almancada Türk Hikâyeleri."
Varlık, 370, 1 Mayıs.
1989 "Haldun Taner."
Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü.
İstanbul: Varlık Yayınları, 302.

NEKIMKEN, Albert
1974 "Brecht'le Haldun Taner'in Epik Tiyatro Anlayışları."
(Yayımlanmamış Doktora Tezi.)
Amerika: California Üniversitesi.

NESİN, Aziz
1973 **Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı.**
İstanbul: Akbaba Yayınları, 11-56.
1974 "Mizah, Olayın, Durumun, Kişinin Dışında Kalmak, Onu Dıştan Seyretmektir."
Milliyet Sanat, 89, 19 Temmuz: 6-7, 26.

NUTKU, Özdemir
1960 **Tiyatro ve Yazar.**
Ankara: Gim Yayınları, 159-168.
1964 a "Keşanlı Ali Destanı."
Türk Dili, 155, 1 Ağustos: 859-864.

1964 "Keşanlı Ali Destanı."
Vatan, 12 Temmuz: 6.
1985 Dünya Tiyatrosu Tarihi.
İstanbul: Remzi Kitabevi, 298, 300, 304-305.
1991 "Oyun Yazarı Olarak Haldun Taner."
Zümrüdüanka'nın Külleri.
İstanbul: Yılmaz Yay. A.Ş., 172-187.

ORAL, Zeynep
1977 "Haldun Taner."
Milliyet Sanat, 244, 23, Eylül: 3, 34.
1983 "Haldun Taner: Kişisel Özgürlüğümü Grup Dayanışmalarına Yeğ Tuttum."
Milliyet Sanat, 71, 1 Mayıs: 10-13.
1986 "Haldun Taner'i Anlatabilmek."
Milliyet Sanat, 144, 15 Mayıs: 2-6.

ORAN, Fatma
1984 "Dikenli Bir Konu: Öykünün Ö'sü."
Sanat Olayı, 31, Aralık: 56-58.

ORBEY, Engin
1978 "Ay Işığında Çalışkur'dan Ay Işığında Şamata'ya"
Ankara Devlet Tiyatrosu Broşürü.
Ankara: Ankara Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü.

ÖNERTOY, Olcay
1984 Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü.
Ankara: Tisa Matbaası.
(Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 250)

ÖZER, Sevinç
1983 "1960'tan Bu Yana Romanda ve Kısa Öyküde Kentleşme Olgusu ve Kentlileşme Sorunları."
Yazko Edebiyat, 33, Temmuz: 110-129.

ÖZHAN, Mevlüt
1987 "Biyografiler:Kaybettiklerimiz."
Türk Folklor Araştırmaları.
Ankara: Sevinç Matbaası, 241-242.

ÖZKIRIMLI, Atilla
1986 "Türkçeyi Bütün Zenginliğiyle Kullanan Bir Kalem Durdu."
Cumhuriyet, 10 Mayıs: 14.
1987 "Bir Ödülün Ardından."
Gösteri, 77, Nisan: 30-32.

1990 "Haldun Taner."
(1982) **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi.**
İstanbul: Cem Yayınevi, IV, 1094-1095. (5. Baskı.)

ÖZYALÇINER, Adnan
1984 "Haldun Taner İle Öykücülüğü Üzerine."
Gösteri, 38, Ocak: 4.
1990 "1964 Yazında."
Varlık, 995, Ağustos: 34-37.

PEKKAN, Gülsev
1991 "A Text Linguistic Approach to the Analysis of Turkish Literary Narratives with Specific Emphasis on Coherence."
(Yayınlanmamış Doktora Tezi.)
Ankara: H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

PEKŞEN, Yalçın
1984 "Bir Yazarın Yaşam ve Ölüm Üstüne Düşünceleri."
Cumhuriyet, 14 Ocak.

SAYIN, Şârâ
1986 "Haldun Taner ve Hoşgörü."
Milliyet Sanat, 145, 1, Haziran: 29.
1991 "Kültürlerarası Diyalogda Örnek Bir İsim: Haldun Taner."
Metis Çeviri, 16, Yaz: 105-109.
1993 "Haldun Taner'de Kültür."
Haldun Taner Kitabı.
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,37-47.

SEMİH, Mehmet
1993 **Türk Edebiyatında Mahlaslar, Takma Adlar, Tapşırmalar ve Lakaplar.**
İstanbul: Anahtar Kitaplar, 76.

SEYDA, Mehmet
1980 "Haldun Taner."
Çocukluk Yılları.
Ankara: Doruk Matbaacılık, 246-251.
(Türk Dil Kurumu Yayınları: 264.)

SEZER, Sennur
1976 "1975'te Neler Yaptılar? 1976'ya Neler Hazırlıyorlar?"
Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı.
İstanbul: Tekin Yayınevi.
1977 "1976'da Neler Yaptılar? 1977'ye Neler Hazırlıyorlar?"
Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı.
İstanbul: Yaylacık Basımevi.

SURURİ, Gülriz
1978 **Kıldan İnce Kılıçtan Keskince.**
İstanbul: Milliyet Yayınları, 348-375.

ŞAFGİL, Nureddin
1953 "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu."
Yenilik, 8, 15 Temmuz-15 Ağustos: 9.

ŞENER, Sevda
1971 **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak-Ekonomi-Kültür Sorunları.**
Ankara: Ankara Unv. Basımevi, 72-73, 184.
(A.Ü. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınlan: 208.)
1972 **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan.**
Ankara: A.Ü. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları.
(A.Ü. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayın No: 226.)
1986 "Fazilet Eczanesi."
Gösteri, 68, Temmuz: 35-38.

TANDAL, Selahattin
1960 "Haldun Taner'e Bir Eczacıdan Mektup."
Türk Tiyatrosu, 326, Nisan: 7.

TANER,Demet
1993a "İstanbullu Bir Sanatçı."
(Yayınlanmış, Yüksek Lisans Tezi.)
Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV. Bölümü.
1993b "Portre."
Haldun Taner Kitabı.
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,7-8.

TANER, Haldun (Yağcıoğlu)
1946 "Töhmet."
Yedigün, 700, 4 Ağustos: 6-18.
1949 "Ein Vergleich Zwischen Madame Bovary und Effi Briest."
(Yayınlanmamış Lisans Tezi.)
İstanbul: İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü.
(Tez No: 1746.)
1951 **Tuş.**
İstanbul: Varlık Yayınları.
1952a "Anket: Sizce Memleketimizde En İleri Giden Sanat Kolu Hangisidir?"
Küçük Dergi, 5, Ağustos: 16.
1952b "Gazetelerde."
Türk Dili, 11, Ağustos: 648-649.
1952c "Haldun Taner Diyor ki."
Hisar, 29, Eylül: 10-12.
1952ç "Kısa Bir Cevap."
Küçük Dergi, 3, Haziran: 14.

1954a **Ayışığında Çalışkur.**
İstanbul: Yenilik Yayınevi.

1954b "Soruşturma: Cumhuriyet Devri İçinde Dil Üzerinde Gerek Devlet Gerek Aydınlar Eliyle Girişilmiş ve Yenileştirme, Sadeleştirme, Temizleme, Millileştirme, Halka Gitme gibi Adlar Almış Olan Devrimleri Keyfi ve Geçici Bir Zorlama Olarak Mı, Yoksa Milletimizin Son Yüz Yıl İçindeki Gelişmesinin Kaçınılmaz Bir Sonucu Olarak Mı Görüyorsunuz?"
Yeni Ufuklar, 14, Kasım: 207-208.

1956a "Çehov'un Oyun Yazarlığı."
Varlık, 430, 1 Mayıs: 10-11.

1956b "Soruşturma: Çağımızda Sinemanın Bir Sanat Olarak Öbür Sanatlar Arasındaki Yeri ve Önemi Nedir?"
Yeni Ufuklar, 31, Nisan: 406-408.

1960 "Türk Oyun Yazarlarına Karşı Tiyatroların Tutumu Ne Olmalıdır?"
Tercüman, 15 Nisan.

1962 "Tiyatro Gelişmemizin Önemli Bir Kolu: Üniversite Tiyatroları."
Değişim, 5, 15 Mart: 15.

1966 "Yüzyıllık Bir Tartışma".
Türk Dili, 378, Temmuz: 736-738.

1967 **Konçinalar.**
İstanbul: Ekin Basımevi.
(Varlık Yayınları No: 1266.)

1969 **Sancho'nun Sabah Yürüyüşü.**
Ankara: Bilgi Yayınevi.

1970 **The Ballad of Ali of Keshan.**
İstanbul: Gün Matbaası, XXVII-XXVIII.
(International Theatre Institute National Centre of Turkey.)

1971a "Afrika Asya Yazarlar Kongresinde Haldun Taner Türkiye'yi Temsil Etti."
Yeni Edebiyat, 4, Şubat: 4-6.

1971b **Rasskazı.**
Moskova: İzdafzı'stovo "Nauka" Glavnaya Redaktsiya Vostoçnoy Literaturı.

1972 "En Beğendikleri Haldun Taner: Hikâyede Çehov, Tiyatroda Moliére ve Shakespeare."
Milliyet Sanat, 9, 1 Aralık: 11.

1973 "Tiyatromuz Usta Bir Halk Komiğini, Ortaoyunu Son Ünlü Temsilcisini Yitirdi."
Milliyet Sanat, 54, 16, Kasım: 5-6.

1974a "Bir Türk Tiyatrosu Müzesine Doğru."
Milliyet Sanat, 101, 11 Ekim: 17.

1974b "Çocuklara Oyun Yazabilmek."
Milliyet Sanat, 71, 15, Mart: 18.

1974c "Festivaller Üzerine."
Milliyet Sanat, 86, 28 Haziran: 18.

1974ç "Hüseyin Rahmi, Halka Okuma Zevkini Aşılamış, Edebiyata Mizah Denen Unsuru Hatırlatmıştı."
Milliyet Sanat, 70, 8 Mart: 7.

1975a "Soruşturma: Orta Öğretimde Edebiyat Dersleri Üzerine ve Kompozisyon."
Milliyet Sanat, 158, 14 Kasım: 13.

1975b "Uluslararası Tiyatrosu Enstitüsü'nün Berlin'deki 16. Kongresi'ne 47 Ülkenin 300 Delegesi Katıldı."
Milliyet Sanat, 137, 20 Haziran: 8-9, 33.

1977 "Bir Zevk ve Seviye Eleğine Doğru."
Milliyet Sanat, 219, 18, Şubat: 21.

1979a **Düştüm Yollara Yollara.**
İstanbul: Tekin Yayınevi.

1979b **"Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım."**
İstanbul: Cem Yayınevi.

1979c "Yaşamlarında 'İlk'lerle Sanatçılarımız: Haldun Taner."
Milliyet Sanat, 308, 29 Ocak: 16-17, 33.

1980 "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın En Bereketli Yılları Narmanlı Yurdundaki Bekâr Odasında Geçti."
Milliyet Sanat, 14, 15 Aralık: 26-28.

1981 "1980 Helsinki Kültür Eksperleri Toplantısı: 2."
Milliyet Sanat, 17, 15 Ocak: 36.

1982a **Fazilet Eczanesi.**
Ankara: Devlet Tiyatroları Yayınları.
(Metin Ankara Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'nden temin edilmiştir.)

1982b "Soruşturma: Okumaya Nasıl Başladınız? Önceleri Ne Tür Kitaplar Okuyordunuz? Sizi Derinden Etkileyen Bir Bakıma Okuma Zevki ve Alışkanlığı Kazanmanızda Rol Oynayan Yapıt ya da Yapıtlar Hangileri Oldu? Klasiklere Başlamak Belli Bir Yaşı ya da Birikimi Gerektirir Mi?"
Milliyet Sanat, 59, 1 Kasım: 9-10.

1982 "Haldun Taner Öğrencilik Yıllarının Almanya'sını Anlatıyor."
Milliyet Sanat, 65, 1 Şubat: 16-17.

1984a **Berlin Mektupları.**
Ankara: Bilgi Yayınevi.

1984b "Dünkü Beyoğlu, Bugünkü Beyoğlu."
Milliyet Sanat, 97, 1 Haziran: 10-13.

1984c "Kendi Dilinden Beş Haldun Taner."
Milliyet Renk Eki, 26 Mart.

1985 **Koyma Akıl Oyma Akıl.**
Ankara: Bilgi Yayınevi.

1986a **Çok Güzelsin Gitme Dur.**
(1983)Ankara: Bilgi Yayınevi.

1986b **Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil.**
(1978)Ankara: Bilgi Yayınevi.

1986c Yalıda Sabah.
(1983)Ankara: Bilgi Yayınevi.

1987a **Ayışığında Şamata.**
Ankara: Devlet Tiyatroları Yayınları.
(Metin Ankara Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'nden temin edilmiştir.)
1987b **Hak Dostum Diye Başlayalım Söze.**
(1978) Ankara: Bilgi Yayınevi.
1987c "Hikâye ve Hikâyecilik Üstüne..."
Milliyet Sanat, 165, 1 Nisan: 20-22.
1987ç **Önce İnsan. (Devekuşuna Mektuplar: 1.)**
(1960)Ankara: Bilgi Yayınevi.
1987d **Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu.**
(1953)Ankara: Bilgi Yayınevi.
(Kitapta "Ayışığında Çalışkur" adlı eser de vardır.)
1987 **Yaz Boz Tahtası. (Devekuşuna Mektuplar: 2.)**
(1977)Ankara: Bilgi Yayınevi.
1988a **Kızıl Saçlı Amazon.**
(1970)Ankara: Bilgi Yayınevi.
(Kitapta "Yaşasın Demokrasi" ve "Tuş" adlı eserler de bulunmaktadır.)
1988b **Onlkiye Bir Var.**
(1954)Ankara: Bilgi Yayınevi.
(Kitapta "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" ve "Gülerek Ölmek" adlı eserler de vardır.)
1989a **Keşanlı Ali Destanı.**
(1964)Ankara: Bilgi Yayınevi.
1989b **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı.**
(1971)Ankara: Bilgi Yayınevi.
1989c **Vatan Kurtaran Şaban.**
Ankara: Bilgi Yayınevi.
1990 **Günün Adamı - Dışardakiler.**
Ankara: Bilgi Yayınevi.
1991 **Ve Değirmen Dönerdi - Lütfen Dokunmayın.**
Ankara: Bilgi Yayınevi.

TANER, Haldun, M. AND ve Ö. NUTKU
1966 **Tiyatro Terimleri Sözlüğü.**
Ankara: Ankara Ünv. Basımevi.
(Türk Dil Kurumu Yayınları: 251.)

TANER, Haldun ve A. GÜLHAN
1980 **Kabare Tiyatrosu.**
(Basım yeri belli değil.)

TANER, Haldun ve DİĞERLERİ
1966 "Hikâye Üstüne."
Papirüs, 5, Ekim: 6-19.
1973 "Özel Tiyatrolar Bunalımı: Sosyal, Ekonomik Nedenler, TV, Trafik, Repertuar ve Tiyatro Enflasyonu."
Milliyet Sanat, 57, 7 Aralık: 3-15.

1985a "Mizah Kapalı Oturumu."
Gösteri, 52, Mart: 62-77.
1985b "Mizah Kapalı Oturumu 2."
Gösteri, 53, Nisan: 4-9.
1985c "Mizah Kapalı Oturumu 3."
Gösteri, 54, Mayıs: 27-30.

TANER, R. ve A. BEZİRCİ
1981 "Haldun Taner."
Edebiyatımızda Seçme Hikâyeler.
İstanbul: Gözlem Yayınları, 100-105.

TOK, Perihan
1976 "Haldun Taner."
Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı.
İstanbul: Yaylacık Basımevi, 781-785.

TOSKA, Zehra
1993 "Bir Kavak ve İnsanlar."
Haldun Taner Kitabı.
İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,83-89.

TUĞCU, Z. Gülseren
1974 "H. Taner'in Öykücülüğü."
(Yayınlanmamış Lisans Tezi.)
Ankara: A.Ü. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi.

UÇARER, Dikmen Gürün
1989 "Eleştiriler Işığında Oyun Yazarlığımız."
Gösteri, 99, Şubat: 45-48.

UYGUR, Necdet
1955 "Onikiye Bir Var ve Haldun Taner Diyor Ki."
Yeni Ufuklar, 23, Ağustos: 108-110.

ÜNLÜ, M. ve Ö. ÖZCAN
1991 **20. Yüzyıl Türk Edebiyatı.**
İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

VARLIK
1952 "Haldun Taner'le Bir
Konuşma."
Varlık, 379, 1 Şubat.

YAVUZ, Hilmi
1986 "Canlar Ölesi Değil!"
Milliyet Sanat, 145, 1 Haziran: 30-31.

YETKİN, Suut Kemal
1955 "Onikiye Bir Var."
Türk Dili, 43, Nisan: 448-449.

YÜKSEL, Ayşegül
1983 "Tarih Boyunca Devlet/Tiyatro İlişkisi."
Gösteri, 36, Kasım: 92-94.
1984a "Haldun Taner Tiyatrosunda Dil Kullanımı."
H.Ü. FDE Dergisi, 14, Kış:21-37.
1984b "Türk Tiyatrosunda Haldun Taner Olayı."
Milliyet Sanat, 94, 15 Nisan: 10-12.
1985 "Her 10 Yılda Bir Yeniden Yazılan Oyun: Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım."
Çağdaş Eleştiri, 4, Nisan: 40-42.
1986a **Haldun Taner Tiyatrosu.**
Ankara: Bilgi Yayınevi.
1986b "Hep Merhaba Diyeceğiz Haldun Hoca'ya."
Cumhuriyet, 10 Mayıs: 14.
1986c "Koca Bir Yürek Sustu."
Bilim ve Sanat, 66, Haziran: 56.
1986d "Tiyatro Yazarı, Tiyatro Kuramcısı ve Uygulayıcısı, Tiyatro Öğretmeni."
Milliyet Sanat, 144, 15 Mayıs: 9-11, 57.
1993 "Haldun Taner:Batının Tadına Doğu Lezzeti Katmış Bir Oyun Yazarı."
Haldun Taner Kitabı.
İstanbul:Yapı Kredi Yayınlan,51-57.

2) GENEL BİLGİLER İÇİN KAYNAKÇA

AHMET MİTHAT Efendi
1979 "Hikâye Tasvir ve Tahriri."
Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III.
(Hazırlayan M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil ve Z. Kerman)
İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

AKARPINAR, Bahar
1992 "Türk Musevilerinin Gelenekleri."
Musevilerle 500 Yıl.
Ankara: Devran Matbaası, 56-80.

AKATLI, Füsun
1976 "Felsefe Işığında Sanat Yapıtının Değerlendirilmesi."
Türk Dili, 300, Eylül: 388-396.
1978 "Öykücülüğümüz Romanın Yanında Kalma Savaşı Yaparken Çok Boyutlu Bir Yazınsallığa da Ulaşıyor."
Milliyet Sanat, 268, 17 Nisan: 7-11.

1980 "Günümüz Türk Öykücülüğü Üzerine."
Bedrettin Cömert'e Armağan.
Ankara: H.Ü. Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, 119-129.
1982 **Bir Pencereden.**
İstanbul: Adam Yayınları, 9-13, 373-385.

AKBAL, Oktay
1951 "Çehov'un Hikâyelerine Dair."
Tercüme Dergisi, 52, Mayıs: 283-287.

AKMEN, Üstün
1968 "Hikâye Üstüne."
Soyut, 34, Şubat: 24-25.

AKSOY, Ömer Asım
1987 **Ana Yazım Kılavuzu.**
İstanbul: Adam Yayınları.

AKTAŞ, Şerit
1984 **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş.**
Ankara: Birlik Yayınları.
1986 **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri.**
Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., 12, 31, 53, 118-119,156.

AKTUNÇ, Hulki
1973 "Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine."
Yeni Dergi, 105, Haziran: 26-42.
1990 "Biz Hep Uç Kişiyiz..."
(Yazar-Kişi, Kurmaca-Kişi ve Okur-Kişi Üzerine Bir Deneme.)
Argos, 17, Ocak: 144-147.

AKYÜZ, Hüseyin
1987 "Çağdaş Öykü, Çağdaş İnsan İlişkisi."
Varlık, 959, Ağustos: 10-11.

AKYÜZ, Kenan
1969 **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri.**
Ankara: Mas Matbaacılık.

ALANGU, Tahir
1960 "1959'da Roman ve Hikâyeciliğimiz."
1960 Varlık Yıllığı.
İstanbul: Varlık Yayınları.
1961 "1960'ta Roman ve Hikâyeciliğimiz."
1961 Varlık Yıllığı.
İstanbul: Varlık Yayınları.

1962 "1961'de Roman ve Hikâyeciliğimiz."
1962 Varlık Yıllığı.
İstanbul: Varlık Yayınları.
1963 "1962'de Roman ve Hikâyeciliğimiz."
1963 Varlık Yıllığı.
İstanbul: Varlık Yayınlan.

AND, Metin
1985 "İslâm Ülkelerinde Gösterim Niteliğinde Hikâye Anlatımı."
Tarih ve Toplum, Aralık: 361-367.

ANDAÇ, Feridun
1987a "Cumhuriyet Sonrası Öykücülüğümüzün Gelişimi."
Yeni Düşün, 40, 10 Ağustos: 27-33.
1987b "Cumhuriyet Sonrası Öykücülüğümüzün Gelişimi."
Yeni Düşün, 41, Eylül: 50-52.

ARISOY, Sunullah
1967 **Türk Hiciv ve Mizah Antolojisi.**
İstanbul: Varlık Yayınları.
(Varlık Yayınları No: 1285.)

ARPAD, Burhan
1973 "Türk Hikâyeciliğinde Toplumdan Yana Gerçekçilik."
Yeni A Dergisi, 16, Temmuz.

ATASÜ, Ergin
1981 "Birey ve Sanatçı Açısından Cinsellik."
Türkiye Yazıları, 49-50, Nisan-Mayıs: 23-25.

ATEŞ, Ömer
1987 "Öykü ve Romanda Dogmatizm."
Varlık, 959, Ağustos: 7.

AYDIN, Mehmet
1978 "Türk Yazınında Eleştiri."
Oluşum, 55, Kasım: 9-18.

AYKIN, Cemal
1958 "Hikâyenin Öğeleri."
Pazar Postası, 9 Kasım.
1982 "Eleştiri Yöntemleri Üzerine Bir Mektup."
Hacettepe Üniversitesi.
FDE Dergisi, 11, Bahar: 66-73.

AYTAÇ, Gürsel
1983 "Çağdaş Alman Romanı."
Milli Kültür, 40, Haziran: 10-14.

1990 **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler.**
Ankara: Gündoğan Yayınları, 3-37.
1991 **Öykü Seçkisi.**
Ankara: Gündoğan Yayınları, 9-11.

AYTÜR, Necla
1983 "Amerikan Yazınında Öykücülüğe Kısa Bir Bakış."
Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2: 79-81.

BAKTİN, Mikail
1983 "Destansı Anlatı ve Roman."
Çağdaş Eleştiri, 2, Temmuz, 59-64.

BALCIOĞLU, S. ve F. ÖNGÖREN
1973 **50 Yılın Türk Mizah ve Karikatürü.**
İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 9-69.
(Türkiye İş Bankası Yayınlan: 125.)

BAŞTIMAR, Z.
1960 **Çehov.**
İstanbul: Yenilik Yayınevi, 93-94.

BATUR, Enis
1986 "Yazı ve Metin."
Babil Yazıları.
İstanbul: Afa Yayınları, 128-138.
1987 **Kara Mizah Antolojisi.**
İstanbul: Hil Yayıncılık, 7-12, 115-116.

BAYMUR, Feriha
1990 **Genel Psikoloji.**
İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

BAYPINAR, Yüksel
1992 "Güldürürken Düşündüren Eleştiri: Hiciv."
Gündoğan Edebiyat, 2, Bahar: 103-110.

BELGE, Murat
1966 "Metin İncelemesi Üstüne."
Papirüs, 3, Ağustos: 9-12.

BERGSON, Henry
1990 **Gülme.**
(Çeviren: Mustafa Şekip Tunç.)
İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 14-15, 20-22, 29, 37, 51, 54, 60, 67, 77-79, 71-73, 85, 88.

BEYATLI, Yahya Kemal
1990 **Edebiyata Dâir.**
İstanbul: Özal Matbaası, 70-71.

BEZİRCİ, Asım
1961 **Çok Kapalı Oda.**
İstanbul: Ataç Kitabevi, 109-135.
1963 **Bilimden Yana.**
İstanbul: Oluş Yayınları, 85-87.
1980 **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz.**
İstanbul: ABeCe Yayınları.

BİNYAZAR, Adnan
1970 "Öykü ve Gerçek."
Türk Dili, Ocak.
1972 "Zamanı Doldurmak."
Toplum ve Edebiyat.
İstanbul: Sinan Yayınları, 161-166.
(Aynı makale daha önce Türk Dili 1 Ocak 1969'da yayınlandı.)

BORATAV, Pertev Naili
1945 **Folklor ve Edebiyat.**
İstanbul: Recep Ulusoğlu Basımevi.
1988 **Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği.**
İstanbul: Adam Yayınları.

BOURNEUR, R. ve R. QUELLET
1989 **Roman Dünyası ve İncelemesi.**
(Çev. Hüseyin Gümüş.)
Ankara: Gaye Matbaacılık A.Ş.
(Kültür Bakanlığı Yayın No: 1085.)

BOWLING, Lawrence E.
1965 "Bilinç Akımı Tekniği Nedir?"
(Çev. Murat Belge.)
Yeni Dergi, 8, Mayıs: 10-22.

CALDWELL, Erskine
1953 "Hikâye Yazmak ve Bastırmak."
(Çev: Zeki Gülsoy.)
Varlık, 399, 1 Ekim: 4.

CARLONI, J.C. ve J.C. FILLOUX
1984 **Eleştiri Kuramları.**
(Çev. Tahsin Yücel.)
Ankara: Kuzey Yayınları.

CEYHUN, Demirtaş
1967a "Bir Hikâyenin Düşündürdükleri."
Yeni Ufuklar, 178, Mart: 28-46.
1967b "Bir Hikâyenin Düşündürdükleri: 2."
Yeni Ufuklar, 179, Nisan: 47-54.

CÖMERT, Bedrettin
1981 "Edebiyatta İçerik ve Biçim."
Eleştiriye Beş Kala.
İstanbul: Ayko Yayınları, 219-222.

CÜCELOĞLU, Doğan
1982 İnsan İnsana.
İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

ÇALIŞLAR, Aziz
(Dosyayı düzenleyen)
1985a "Edebiyatta Yöntem-1."
(Çev. Veysel Atayman.)
Düşün, 14, Mayıs: 90-93.
1985b "Edebiyatta Yöntem-2."
(Çev. Veysel Atayman.)
Düşün, 15, Haziran: 91-92.
1985c "Edebiyatta Yöntem-3."
(Çev. Veysel Atayman.)
Düşün, 16, Temmuz: 79-81.
1985ç "Edebiyatta Yöntem-4."
(Çev. Veysel Atayman.)
Düşün, 17, Ağustos: 89-91.

ÇEHOV, Anton
1990 Hikâyeler I.
(Çev. Servet Lünel.)
İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1-7.
(Milli Eğitim Bakanlığı Yayınlan No: 2160.)

ÇELİK, Naci
1969 "Başkaldıran Hikâyeler."
Yeni Dergi, 62, Kasım: 439-442.

ÇOLAK, Mustafa
1986 "Kurma Metin-Bildiri Metin."
Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi, 14: 93-99.

DEMİRTÜRK, Lâle
1990 "Kısa Öykü Estetiğine Kuramsal Yaklaşım."
Çağdaş Türk Dili, 29, Temmuz: 834-837.

1992a "Kısa Öykü Dinamiği: Kuramsal Art Alan."
Gündoğan Edebiyat, 4, Güz: 105-114.
1992b "Kısa Öykü Grameri."
Çağdaş Türk Dili, 56, Ekim: 20-23.
1993 "Kısa Öyküyü Bitirirken Öykü Söylemi İçin Bir Paradigma."
Gündoğan Edebiyat, 6, Bahar: 135-142.

DEVELLİOĞLU, Ferit
1970 **Türk Argo Sözlüğü.**
Ankara: Bilgi Yayınevi.

DOĞAN, Mehmet
1975 "Roman ve Hikâye."
Milliyet Sanat, Aralık.
1986 "Öykü ve Romanda Ayrıntının Yeri ve Önemi."
Adam Sanat, 9, Ağustos: 15-21.

DÜRDER, Baha
1971 **Roman Anlayışı.**
İstanbul: Remzi Kitabevi.

EAGLETON, Terry
1990 **Edebiyat Kuramı.**
(Çev. Esen Tarım)
İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
? **Edebiyat Eleştirisi Üzerine.**
(Çev. Handan Gönenç.)
İstanbul: Eleştiri Yayınevi.

ECEVİT, Yıldız
1992 **Kurmaca Bir Dünyadan.**
Ankara: Gündoğan Yayınları, 51.

ELÇİN, Şükrü
1968 "Türk Dilinde Destan Kelimesi ve Mefhumu."
Türk Kültürü, 63, Ocak:14-23.
1969 "Kitâbi, Mensûr, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri."
H.Ü. Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi,1,Mart:4-106.

ELIOT, T.S.
1961 **Denemeler.**
(Çev. Akşit Göktürk.)
İstanbul: De Yayınevi, 10.

ENGİNÜN, İ. ve Z. KERMAN
1980 "Türkçe'de Maupassant."
Türkiyat Mecmuası.
İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 255-275.

EPSTEIN, J.K. ve L. MAGNUS
1982 **Common Ground A Thematic Reader.** USA: Scott, Foresman & Company.

ERCİLASUN, Bilge
1980a "Hikâye Hakkında Dr. Bilge Ercilasun'la Bir Mülâkat." Töre, 115, Aralık: 28-31.
1980b **Servet-i Fünûnda Edebî Tenkid.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. (Kültür Bakanlığı Yayınları No: 356.)

ERDİNÇ, Fahri
1948 "Hikâyeciliğimiz." **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, 8, Mart: 75-78.

ERTOP, Konur
1982 "Türk Edebiyatında Kara Mizah." **Milliyet Sanat**, 45, 1 Nisan: 17-20.

ESCARPIT, Robert
1968 **Edebiyat Sosyolojisi.** (Çev. Ali Türkay Yazıcı.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

ETİKER, Erhan
1964 "Öyküde Tehlikeli Bölgelere Doğru." Evrim,Haziran.

FISCHER, Ernst
1990 **Sanatın Gerekliliği.** Ankara: İmge Kitabevi, 105-178.

FORSTER, E.M.
1985 **Roman Sanatı.** (1982) (Çev. Ünal Aytür.) İstanbul: Adam Yayınları.

FRANCE, Anatole
1990 "Guy de Maupassant ve Fransız Hikâyecileri." **Edebiyat Hayatı.** İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 19-29. (Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 879.)

FREUD, Sigmund
1972 **Cinsiyet ve Psikanaliz.** (Çev. Selahattin Hilav.) İstanbul: Varlık Yayınları.

1979 **Sanat ve Sanatçılar Üzerine.**
(Çev. Kâmuran Şipal.
İstanbul: Bozok Yayınları.
1983 **Psikanaliz ve Bir Uygulama**
(Çev. Muammer Sencer.)
İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

FREUD, JUNG ve ADLER
1981 **Psikanaliz Açısından Edebiyat.**
(Çev. Selahattin Hilav.)
İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.

FRIEDMAN, Norman
1982 "Romanda Görüş Açısı."
(Çev. Bülent Aksoy.)
Çağdaş Eleştiri, 7, Eylül: 50-62.

FUAT, Memet
1993 **Dünya Yazınından Seçilmiş Kısa Öyküler.**
İstanbul: Adam Yayınları, 205-210.

GORDON, Yves
1973 "Başlangıçta Öykü de Vardı."
Türk Dili, 257, Şubat: 452-455.

GELİŞİM HACHETTE
1982 "Hikâye."
Gelişim Hachette, VIII; 3282
Cilt: 8, sf: 3282.

GİLLİ, Yves
1987 "Yazınsal Metin ve Gerçeklik."
(Çev. Yakup Şahan.)
Yeni Düşün, 3, Ocak: 59-65.

GÖKTÜRK, Akşit
1979a "Dil-Toplum-Yazın."
Yazı, 4, 161-166.
1979b "Yazınsal İletişim."
Türk Dili, 332, 1 Mayıs: 377-384.
1988 **Okuma Uğraşı.**
İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
1989 **Sözün Ötesi - Yazılar.**
İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

GÜMÜŞ, Semih
1992a "Kısa Öykü Okumak."
Adam Sanat, 84, Kasım: 29-32.

1992b **Türk Yazınından Seçilmiş Küçük Öyküler.**
İstanbul: Adam Yayınları, 8, 240-254.

GÜNAY, Umay
1975 **Elazığ Masalları.**
Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1-12 ve 17-25.

GÜRSEL, Nedim
1987 "Öykü Üzerine Aykırı Düşünceler."
Yeni Düşün, 41, Eylül: 48-49.
1994 "Türk Yazınında Öykü."
Bozkırdaki Yabancı
İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,94-104.

GÜVEMLİ, Zahir
1947 "Hikâye Sanatına Dair.
Varlık, 321, 1 Nisan.
1949 **Türk Mizah Edebiyatı.**
İstanbul: Varlık Yayınları.

GÜVENÇ, Bozkurt
1991 **İnsan ve Kültür.**
İstanbul: Remzi Kitabevi.

HAEDENS, Kléber
1961 **Roman Sanatı.**
(Çev. Yaşar Nabi)
İstanbul: Varlık Yayınevi.
(Varlık Yayınlan No: 856.)

HANÇERLİOĞLU, Orhan
1954 "Türk Hikâyeciliğinin Gittiği Yol."
Doğu ve Batı, 10, Ağustos: 3.
1957 **Türk Hikâyeciliği.**
İstanbul: Ekin Basımevi.

HUMPHREY, Robert
1965 "Bilinç Akımında Kullanılan Araçlar."
(Çev. Ayşe Ilıcalı.)
Yeni Dergi, 8, Mayıs: 23-37.

IKOBSON, İ.
1982 "Yazınsal ve Sanatsal Yapıtlarda Egemen Öğe."
Yazko Çeviri, 8, Eylül-Ekim: 157-160.

İLERİ, Selim
1974 "Öykünün ABECE'si."
Yeni Ufuklar, 248, Mayıs: 39-43.

1975a "Öykü ve Giz."
Türk Dili, Haziran.
1975b "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri."
Türk Dili, 286, 1 Temmuz: 2-29.

İLHAN, Attilâ
1991 "Hikâye Üzerine."
Gerçekçilik Savaşı.
İstanbul: Çetin Matbaası, 15-26.

İLTER, Şahap Sıtkı
1948 "Hikâye Sanatı."
Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, 9-10, Nisan, Mayıs: 75-78.

İMER, Kâmile
1990 Dil ve Toplum.
Ankara: Gündoğan Yayınları, 9-21.

İPŞİROĞLU, Zehra
1991 "Okuma Edimi ve Yazınsal Metin Türleri."
Gösteri, 122, Ocak: 72-74.
1992 Eleştirinin Eleştirisi.
İstanbul: Cem Yayınevi, 7-30.

İZ, Fahir
1964 Eski Türk Edebiyatında Nesir.
İstanbul: Osman Yalçın Matbaası.
1988 "Divan Edebiyatı ve Eski Düzyazı."
Varlık, 971, Ağustos: 20-22.

İZ, F. ve G. KUT
1985 "Divân Edebiyatında Nesir Türleri."
Büyük Türk Klâsikleri.
İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., 247-252.

JKILCHENMANN, Ruth
1982 "Kısa Hikâyenin Şekil ve Gelişimi."
Doğuş Edebiyat, Haziran.

JUNG, C.G.
1982 Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi.
(Çev. Engin Büyükinal.)
İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

K., Tarık Dursun
1958 "Küçük Hikâyenin Başına Gelenler."
Dost, 8, Mayıs: 36-38.

1987 "Hikâyemizin Ana Damarları-1."
Yeni Düşün, 10, Ağustos.
1987b "Hikâyemizin Ana Damarları-2."
Yeni Düşün, 11, Eylül.
1987c "Hikâyemizin Ana Damarları-3."
Yeni Düşün, 13, Kasım.

KABASAKAL, Mehmet
1991 **Türkiye'de Siyasal Parti Örgütlenmesi.**
İstanbul: Tekin Yayınevi, 163-211.

KÂĞITÇIBAŞI, Çiğdem
1988 **İnsan ve İnsanlar.**
İstanbul: Evrim Basım-Yayım-Dağıtım.

KAHRÂMAN, Hasan Bülent
1983 "Türk Roman ve Öyküsünde Betimleme."
Yazko Edebiyat, 35, Eylül, 98-104.

KANTARCIOĞLU, Sevim
1988 **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm.**
Ankara: Fon Matbaası.
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları No: 899.)

KARAALİOĞLU
1984 **Türk Hikâye Antolojisi.**
İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi, 9-19.

KARPAT, Kemal
1962 **Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular.**
İstanbul: Ekin Basımevi.
(Varlık Yayınları No: 941.)

KAŞ, Ali
1979 "Maupassant'da Öykü Tekniği."
Hacettepe Üniversitesi **FDE Dergisi**, 3, Bahar: 119-135.

KAYSER, Wolfgang
1982 "Kim Anlatıyor Romanı?"
(Çev. Ali Yedidağ.)
Çağdaş Eleştiri, 4, Haziran: 54-63.

KOCAGÖZ, Samim
1947 "Küçük Hikâye ve Roman."
Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, 6, Aralık: 75-79.
(Bu yazı daha önce Yirminci Asır Gazetesi'nde 20.1.1947'de yayınlanmıştır.)

1957 "Romanda, Hikâyede Konuşma."
Yeni Ufuklar, 44, Mayıs: 928-931.
1960 "Hikâye, Roman."
Yeni Ufuklar, 3/4, Mayıs-Haziran: 8-12.

KOCATÜRK, Vasfi Mahir
1958 **Hikâye Defteri.**
Ankara: Buluş Yayınevi.

KONGAR, Emre
1979 **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı.**
Ankara: Bilgi Yayınevi.

KÖKDEN, Uğur
1986 "Düzyazının Karşı Konulmaz Yükselişi."
Adam Sanat, 8, Temmuz: 12-17.

KÖRÜKÇÜ, Muhtar
1951 "Hikâyeciliğimizde Amerikan Sistemi."
Varlık, 370, 1 Mayıs.
1952 "Küçük Hikâyeler."
Varlık, 380, 1 Mart: 20-21.
1954 "Küçük Hikâyeler."
Varlık, 403, 1 Şubat: 30-31.

KÖSE, Nesrin
1989 "Türk Halk Edebiyatında Kısa Hikâyeler."
(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.)
İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

KÖSEMİHAL, Nurettin Şazi
1967 "Edebiyat Sosyolojisine Giriş."
Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi, 19-20: 1-37.
(Ayrı Baskı.)

KRAUS, Wolfgang
1982 "Sigmund Freud ve Yazın."
(Çev. Mustafa Ziyalan.)
Yazko Çeviri, 6, Mayıs-Haziran: 76-91.

KUDRET, Cevdet
1979 **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman c: 1.**
İstanbul: Serbest Matbaası.
(Varlık Yayınları No: 1923.)
1990 **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman c: 3.**
İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 354-370.

KUNDERA, Milan
1989 Roman Sanatı.
İstanbul: Afa Yayınları.

LAWRENCE, James Cooper
1989 "Bir Kısa Hikâye Kuramı."
(Çev. Lâle Demirtürk.)
Türk Dili, 454, Ekim: 206-216.

LEVENT, Agâh Sırrı
1968 "Divan Edebiyatında Hikâye."
TDAY Belleten
Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 71-117.
(Türk Dil Kurumu Yayınları No: 266.)

LOHAFER, Susan
1988 "Hikâyenin Cümle ile Analizi."
(Çev. Lâle Demirtürk.)
Türk Dili, 439, Temmuz: 35-50.

LUKACS, George
1985 Roman Kuramı.
(Çev. Sedat Ümran.)
İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

MAUPASSANT, Guy de
1947 "Önsöz."
(Çev. Bedia Kösemihal.)
Pierre Ile Jean.
İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

MAZIOĞLU, Hasibe
1992 "Divan Edebiyatında Hikâye."
(1985) Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin.
Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 19-37.
(T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Türk Fikir ve Sanat Adamları Dizisi-No: 1.)

MENTEŞE, Oya Batum
1980 "Virginia Woolf ve Mrs. Dalloway'de Bilinç-Akımı Yönteminin Başarısı."
Bedrettin Cömert'e Armağan.
H.Ü., Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşerî Bilimler Dergisi, Özel Sayı: 165-173.
1991 "Eleştiri Dünyasında Bir Gezinti."
Türk Dili, 39, Mayıs: 110-116.

MERAY, Seha L.
1982 **Toplum Bilim Üzerine.**
İstanbul: Hil Yayınları, 36-41.

METİS ÇEVİRİ
1990 "Öykü ve Öykü Çevirisi Özel Sayısı."
Metis Çeviri, 12, Yaz.

MIHÇI, Ali İhsan
1961 "Edebiyatımızda Cinsellik."
Türkiye Yazıları, 49-50, Nisan-Mayıs: 33-36.

MIKES, George
1976 "Mizah Dünyası: Sınır Tanımayan Mizah."
Görüş, 4, Nisan: 5-8, 32.

MILLER, J.E. ve Jr. B. SLOTE
1990 "Kısa Ö;kü Üzerine Notlar."
(Çev. Yurdanur Salman)
Metis Çeviri, 12, Yaz: 24-29.

MOLLOF, Rıza
1956 **Türk Hikâyeleri.**
Sofya: Narodna Prosveta Devlet Neşriyatevi, 3-16.

MORAN, Berna
1965 "Edebiyat ve Hakikat."
Yeni Dergi, 6, Mart: 22-34.
1983 **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.**
İstanbul: Cem Yayınevi.

MUTLUAY, Rauf
1969 "Hikâye Roman İlişkisi."
Yeni Edebiyat, 2, Aralık: 13-14.
1971 "Roman ve Hikâye."
Cumhuriyet, 7 Mart.

NABOKOV, Vladimir
1988 **Edebiyat Dersleri.**
(Çevirenler: Fatih Özgüven, Nihal Akbulut.)
İstanbul: Ada Yayınları, 231-233.

NACİ, Fethi
1956 "Gerçeğin Yanları."
İnsan Tükenmez.
İstanbul: Yenilik Basımevi, 40-43.
1990 **Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme.**
(1981) İstanbul: Gerçek Yayınevi, 7-23, 217-218.

NAYIR, Yaşar Nabi
1971 "Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu."
Yıllar Boyunca Edebiyat Dünyamız.
İstanbul: Varlık Yayınları: 122-131.

NECATİGİL, Behçet
1976 "Halk Hikâyelerimizin ve Halk Kitaplarımızın Yapıları, İncelemesi, Çağdaş Edebiyata Etkileri."
Milliyet Sanat, 176, 19 Mart: 4-7.

NEUSE, Erna Kritsch
1990 "Kısa Öykü: Modern Yazında Biçim Deneyi."
(Çev. Çağlar Tanyeri-Engard.)
Metis Çeviri, 12, Yaz: 42-49.

NUTKU, Özdemir
1976 **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri.**
Ankara: İş Bankası Yayınları.
(Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları No: 179.)
1983 "Geleneksel Öykücüler ve Öyküler."
Çağdaş Eleştiri, 2, Ağustos: 36-44.
1987 "Âşık ve Meddah Hikâyeleri."
III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri.
Ankara: Başbakanlık Basımevi, 183-193.
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:85.)

ÖNBERK, Nevin
1982 "Cumhuriyet Devrinde Edebiyat."
Atatürk ve Kültür.
Ankara: H.Ü. Yayınları Özel Sayı, 89.

ÖYKÜ DERGİSİ
1975 "Öykü Özel Sayısı."
Öykü, 2, Haziran-Temmuz.

ÖZER, Sevinç
1991 "Amerikan Kısa Öykü Kuramına Bir Yaklaşım: Kısa Öykü Nedir? Ne Değildir?"
Çağdaş Türk Dili, 35, Ocak: 1157-1162.

ÖZERDİM, Sami N.
1975 "Türk Öykü Kitapları Zaman Dizini."
Türk Dili, 286, 1 Temmuz: 156-165.

ÖZKAYA, Necdet
1985 **Açıklamalı Hikâye Antolojisi.**
İstanbul: Ötüken Neşriyat, 9-18.

ÖZKIRIMLI, Atilla
1969a "Düzyazının Gelişimini Belirleyen İlk Tarihsel Olgular." **Papirüs**, 40, Ekim: 11-17.
1969b "Düzyazının Gelişiminde İlk Yolaçıcılar." **Papirüs**, 42, Aralık: 5-10.

ÖZÖN, Mustafa Nihat
1952 "Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz." **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, 42-43, 75-79.
1985 **Türkçede Roman.** İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZTÜRK, Orhan
1985 **Psikanaliz ve Psikoterapi.** Ankara: Sevinç Matbaası.
1988 **Ruh Sağlığı ve Bozuklukları.** Ankara: Nurol Matbaacılık.

ÖZÜNLÜ, Ünsal
1983 "Yazınsal Metinlerde Konuşma ve Düşünce Aktarımı." Türk Dili, 373, Ocak: 16-29.

PARLATIR, İsmail
1974 "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliği." **Cumhuriyeti 50. Yıldönümü Anma Kitabı.** Ankara: Ankara Ünv. Basımevi, 89-99. (Ank. Ünv. DTCF. Yay. No: 239.)

PAZ, Octavia
1993 **Modern İnsan ve Edebiyat.** (Çev. Turhan Ilgaz.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

PERRINE, Laurence
1959 Story **And Structure.** New York: Harcourt, Brace And World, Inc.

POSPELOV, Gennadiy N.
1984 **Edebiyat Bilimi-1.** (Çev. Yılmaz Onay.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
1985 **Edebiyat Bilimi-2.** Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

REICH, Wilhelm
1983 **Kişilik Çözümlemesi.** (Çev. Bertan Onaran.) İstanbul: Payel Yayınevi.

RICARDOU, Jean
1971 "Öyküleme Zamanı - Öykü Zamanı."
(Çev. Salâh Birsel.)
Türk Dili, 234, 1 Mart: 596-603.

SAFA, Peyami
1976 **Sanat - Edebiyat - Tenkit.**
İstanbul: Ötüken Neşriyat, 134-138.

SAKAOĞLU, Saim
1971 **Gümüşhane Masalları.**
Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1-17.

SARTRE, Jean-Paul
1982 **Edebiyat Nedir?**
(Çev. Bertan Onaran.)
İstanbul: Payel Yayınevi.

SAVAŞIR, İskender
1988 "Modernizmin Eşiği."
Defter, 5, Haziran-Eylül: 58.

SAYIN, Şâhâ
1981 "Yazın Metni ve Okur."
Yazko Edebiyat, 5, Mart: 62-67.
1984 **Çağdaş Avusturya Öyküleri.**
İstanbul: Ada Yayınları, 7-17.

SELİMOĞLU, Zeyyat
1975 "Öykü Üzerine."
Türk Dili, 280, Ocak: 17-18.

SEMİH, Mehmet
1982 **Türk Mizah Hikâyeleri Antolojisi.**
Ankara: Bilgi Yayınevi, 7.

SENA, Cemil
1957 "Hikâye Sanatına Dair."
Dost, 1, Ekim: 19-21.

SEYDA, Mehmet
1965 "Olaysız Hikâye ve Gerçekçilik."
Yapraklar, Mart.

SIRRI, Nahit
1933 **Roman ve Hikâye.**
İstanbul: Varlık Yayınları, 5-63.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat
1951 "Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler."
Varlık, 370, 1 Mayıs.

SORAN, Sabri
1918 "Hikâye ve Hikâyeci."
Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, 11-12, Haziran-Temmuz: 73-77.

SPIES, Otto
1961a "Modern Türk Edebiyatı 1."
Yeni Ufuklar, 103-104, Aralık-Ocak: 386-396.
1961b "Modern Türk Edebiyatı 2."
Yeni Ufuklar, 105-106, Şubat-Mart: 446-452.
1961c "Modern Türk Edebiyatı 3."
Yeni Ufuklar, 109, Haziran: 35-45.

STEVICK, Philip
1988 **Roman Teorisi.**
(Çev. Sevim Kantarcıoğlu.)
Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

ŞAHİN, Halûk
1968 "Hikâye-Eleştiri Çevirisi."
Yeni Dergi, 43, Nisan: 283-286.

ŞÖLÇÜN, Sorgut
1982 "Tarihsel Açıdan Hiciv Ya da Satire."
Türkiye Yazıları, 58, Ocak: 37-38.

TANPINAR, Ahmet Hamdi
1977 **Edebiyat Üzerine Makaleler.**
İstanbul: Dergâh Yayınları.
1982 **19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi.**
İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

TARUS, İlhan
1948 "Türk Hikâyesi."
Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, 7, Ocak: 89-91.

TODOROV, Tzveton
1971 "Öykülemede Sözdizimi."
(Çev. Salâh Birsel.)
Türk Dili, 234, 1 Mart: 675-682.

TOKER, Metin
1970 **Tek Partiden Çok Partiye.**
İstanbul: Baha Matbaası.
(Milliyet Yayın Ltd. Şti. Tarih Kitapları Dizisi: 2.)

TOMAŞEVSKİY, B.
1982 "Temabilim 1."
Çağdaş Eleştiri, 1, Mart: 56-63.

TOPLU, Erhan Sezai
1992 **Türk Edebiyatından Seçme Hikâyeler-1.**
İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 295-300.
(Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 2446.)

TÖRE DERGİSİ
1980 "Hikâye Özel Sayısı."
Töre, 115, Aralık.

TROYAT, Henri
1987 **Çehov.**
(Çev. Vedat Günyol.)
İstanbul: Ada Yayınları, 50, 79, 96, 103.

TUNALIGİL, Galip Baha
1956 "Öykü Üzerine."
Yücel: Şubat.

TUNÇAY, M., C. KOÇAK, H. ÖZDEMİR, K. BORATAV, S. HİLAV, M. KATOĞLU ve A. ÖDEKAN
1989 **Türkiye Tarihi 4 - Çağdaş Türkiye 1908-1980**
İstanbul: Cem Yayınevi.

TURAL, Sadık K.
1980 "Hikâyenin Hikâyesini Anlatmak."
Töre, 115, Aralık: 6-10.

TURAL, S.K., KERMAN, Z. ve M.K. ÖZGÜL
1987 **Hikâyeciliğimizin 100. Yılında 100 Örnek.**
Ankara: Başbakanlık Basımevi.
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları No: 850.)

TURHAN, Mümtaz
1987 **Kültür Değişmeleri.**
İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

TÜRK DİLİ DERGİSİ
1971 "Eleştiri Özel Sayısı: 2."
Türk Dili, 234, 1 Mart.
1975 "Türk Öykücülüğü Özel Sayısı."
Türk Dili, 286, 1 Temmuz.

TÜRK DÜNYASI EL KİTABI
1993 Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

ULÇUGÜR, Saadet
1982 "Öykü Üzerine."
Türk Dili, 363, Mart, 157-161.

UTURGAURİ, Svetlana
1989 **Türk Edebiyatı Üzerine.**
(Baskıya Hazırlayan, Atilla Özkırımlı.)
İstanbul: Cem Yayınevi, 9-16.

UYAR, Tomris
1971 "Hikâyede Olay."
Yeni Edebiyat, 9, Temmuz: 17-19.
1972 "Hikâyede Yoğunluk."
Yeni Dergi, 88, Ocak, 101-102.
1973 "Hikâye Kişisinin Değişmesi."
Yeni Dergi, 101, Şubat: 13-19.
1987 "Öyküyü Düşünürken."
Yeni Düşün, 10, Ağustos: 50.

UYGUR, Nermi
1985 **İnsan Açısından Edebiyat.**
İstanbul: Remzi Kitabevi.

UYSAL, Ahmet Edip
1958 "Türk Edebiyatında Zaman Anlayışları Üzerine Bir Deneme."
Türk Dili, 80, 1 Mayıs: 381-391.

ÜLKEN, Hilmi Ziya
1947 **Sosyolojiye Giriş.**
İstanbul: Üçler Basımevi.

VARENDE, La
1956 "Büyük Hikâyenin Önemi."
(Çev. Tahsin Yücel.)
Varlık, 427, 1 Şubat: 11.

WELLEK, R. ve A. WARREN
1983 **Edebiyat Biliminin Temelleri.**
(Çev. Ahmet Edip Uysal.)
Ankara: Başbakanlık Basımevi.
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 566.)

YANSIMA
1972 "Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı."
Yansıma, 6, Haziran.

YENİ UFUKLAR
1967 "1950-1960 Kuşağının Ozan ve Hikâyecileri Kendi Kendileriyle ve Çağdaşlarıyla Hesaplaşıyorlar."
Yeni Ufuklar, 176, Ocak: 1-84.

YETKİN, Suut Kemal
1954 "Niçin Roman Değil de Hikâye?"
Türk Dili, 34, Temmuz: 565-566.
1963 "İki Eleştiri Akımı."
Türk Dili, 142, Temmuz: 541-547.

YÜCEBAŞ, Hilmi.
1958 **Türk Mizahçıları.**
İstanbul: Orhan Mete ve Ortağı Kol. Şti.

YÜCEL, Tahsin
1976 "Yapısal Eleştiri."
Yazın ve Yaşam.
İstanbul: Çağdaş Yayınları, 57-67.
1979 **Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam.**
İstanbul: Ada Yayınları.
1991 **Eleştirinin ABC'si.**
İstanbul: Simavi Yayınları.

ZERAFFA, Michel
1982 "Kurmaca Metinlerin Okunması."
Yazko Çeviri, 4, Ocak-Şubat: 146-155.

ZISS, Avner
1982 "Estetiğin Temel Kategorisi: İmge."
(Çev. Yakup Şahan.)
Yazko Çeviri, 5, Mart-Nisan: 166-169.



fotoğraf : ayhan şen

SIDDIKA DİLEK YALÇIN, 1967 İzmit doğumlu. Ortaöğrenimini Ankara'da; Namık Kemal Ortaokulu ve Ankara Kız Lisesi'nde gördü. 1988 yılında, Hacettepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdikten sonra, 1989 yılında bu bölümde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. Hacettepe Üniversitesi'nde 1990 yılında başladığı Yüksek Lisans Programını, 1993 yılında hazırladığı **"Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği"** konulu çalışma ile tamamladı. Halen aynı üniversitede doktora programına devam etmektedir. Doktora tez çalışması "19. Yüzyılda Türk Edebiyatında Popüler Roman" olarak belirlenmiştir.

"Bu kitap, HALDUN TANER üzerine ve hikâye tahlilleri alanında yapılan ne ilk incelemedir ne de son olacaktır. Üstelik bu alanda yapılan en yetkin örnek de olamaz. Çünkü bizden önce yapılanların, atılan adımların değerini takdir etmekle birlikte, edebiyat sahasında ne yapılmış olursa olsun daha keşfedilecek, anlatılacak, betimlenecek, açıklanacak... gerçekler olduğunu düşünüyoruz. Aynı durum bizden sonra yapılacak incelemeler için de geçerli olacaktır. Öyleyse bizim bu çalışmamız, geçmiş ve gelecek çalışmalar arasında eleştirilmesi, incelenmesi, üzerinde düşünülmesi gereken bir köprü olabilir ancak."

ÖNSÖZ'den

HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİ VE HİKÂYECİLİĞİ adlı bu inceleme kitabı, son dönemlerde hikâye türü üzerine yapılmış en kapsamlı çalışmalardan birini oluşturuyor. Kitabın temelini hikâye kuramları, hikâye tekniği ve yapısı, hikâye-roman türünün ayrımları, bütün olarak Cumhuriyet Dönemi hikâyeciliğinin tarihi ve eleştirisi oluşturuyor. Bu bakış açısı göz önünde tutularak HALDUN TANER**'in sanat dünyasının nasıl açımlanabileceğini örnekliyor**

HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİ VE HİKÂYECİLİĞİ bir yönüyle geniş bir kuramsal çerçeve çizerken, diğer yönüyle de HALDUN TANER **gibi çağımızın entelektüel bir sanatçısının Cumhuriyet Dönemi Edebiyat Tarihi içindeki yerini sorguluyor. İlginç yorumlarla, farklı bakış açılarıyla yerinde sonuçlara ulaşıyor.**

HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİ VE HİKÂYECİLİĞİ, hikâye ve romana ilgi duyan, HALDUN TANER**'i daha geniş bir bakış açısıyla tanımak ve incelemek isteyen herkesin mutlaka okuması gereken bir yapıt...**

ISBN 975 - 494 - 517 - 9
95 . 06 . Y . 0105 . 0828

9 789754 945171

KDV dahil 400000 Lira