

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

HALDUN TANER'İN ÖYKÜLERİNİN İZLEKSEL TAHLİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMANI
PROF. DR. RAMAZAN KORKMAZ

HAZIRLAYAN
NESLİHAN AYDIN

ELAZIĞ 2010

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

HALDUN TANER'İN ÖYKÜLERİNİN İZLEKSEL TAHLİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bu tez / / tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Danışman

Üye

Üye

Bu tezin kabulü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun / / tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Enstitü Müdürü

II

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Haldun Taner'in Öykülerinin İzleksel Tahlili

Neslihan AYDIN

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Elazığ - 2010, Sayfa:VIII+ 118

Haldun Taner, Çağdaş Türk edebiyatının son dönemde yetişen en büyük öykü yazarlarından biridir. Karakter yaratmadaki özgünlüğü ve tema çeşitliliğiyle öykücülüğümüzde güçlü bir yere sahiptir.

Onun güçlü ve özgün öykülerinin izleksel tahlilini yaptığımız bu çalışmamızı iki ana bölüm halinde düzenledik. Monografi nitelikli birinci bölümde Haldun Taner'in yaşamı, edebi kişiliği ve yapıtlarının değerlendirmesini yaptık.

İkinci bölümde ise, Haldun Taner'in öykülerini izleksel açıdan tahlil ettik. Eserden yazara ulaşmayı hedefleyen bir değerlendirme tarzını esas aldığımız bu incelemede yazarın öykülerindeki anlam boyutunu bilimsel ve estetik yönden irdeledik.

Anahtar Kelimeler: Haldun Taner, öykü, izlek, birey, anlam

III

ABSTRACT

Master Thesis

The Theme Analysis of Haldun Taner's Stories

Neslihan AYDIN

The University of Fırat

The Institute of Social Science

The Department of Turkish Language and Literature

The Discipline of New Turkish Literature

Elazığ – 2010, Page: VIII+ 118

Haldun Taner, who grew up in the last period of contemporary Turkish literature is one of the greatest story writer. With diversity of theme and originality in creating the character he has a strong place in Turkish's storytelling.

In this thesis, we tried to analyze his strong and original stories with regard to theme. We separated our work in two main parts. In the first part which has the quality of monograph, we made the assesment of Haldun Taner's life, his literary, personality and his works of art.

In the second part we analyzed stories with regard to theme. In this investigation in which we based on the method of an evaluation aiming at reaching to the writer through the work, we research his stories's main dimension in accordance with science and art.

Key words: Haldun Taner, story, theme, individual, sense

İÇİNDEKİLER

Tez Onay Sayfası	I
Türkçe Özet	II
İngilizce Özet	III
İçindekiler	IV
Önsöz	VI
Kısaltmalar	VIII

BİRİNCİ BÖLÜM

YAŞAMI – YAZIN YAŞAMI – YAPITLARI	1
1. Yaşamı – Yazın Yaşamı – Yapıtları	2
1.1. Yaşamı	2
1.1.1. Ailesi	2
1.1.2. Öğrenim Hayatı	3
1.1.3. Meslek Hayatı	3
1.2. Yazın Yaşamı	4
1.2.1. Aldığı Ödüller	6
1.3. Öykücülüğü	7
1.4. Yapıtları	8
1.4.1. Öyküleri	8
1.4.2. Tiyatro Oyunları	10
1.4.3. Düz Yazıları	10

İKİNCİ BÖLÜM

ÖYKÜLERİN İZLEKSEL TAHLİLİ	13
2. Öykülerin İzleksel Tahlili	13
2.1. Özgürlük ve Seçim	13
2.2. Kendilik- Ötekileş(tir)me	16
2.2.1. Kendilik	16
2.2.2. Ötekileşme	24

2.2.3. Ötekileştirme	31
2.2.3.1. Toplum: Procrustes'in Yatağı	31
2.2.3.2. Siyasi Yetke ve Ötekileştirme	32
2.3. Yozlaşma	33
2.3.1. Toplumsal Yozlaşma	34
2.3.1.1. Değerlerin Yitimi ve Yozlaşma	34
2.3.1.2. Siyasi Yetke ve Yozlaşma	43
2.3.1.2.1. Yerleş(tiril)meyen Demokrasinin Doğurduğu Yozlaşma	44
2.3.1.2.2. Kurumsal Yozlaşma	50
2.3.1.2.3. Sınıfsal Ayrım ve Sosyal Adaletsizlik	57
2.3.1.3. Kültürel ve Ahlaki Yozlaşma	71
2.3.1.3.1. Kültürel Yozlaşma	72
2.3.1.3.2. Ahlaki Yozlaşma	77
2.3.2. Bireysel Yozlaşma	83
2.3.2.1. Maddeye Yenilen Sevgi/Aşk	84
2.3.2.2. Yozlaşan Kadın Erkek İlişkileri: Aldatma	87
2.4. Zaman	93
2.4.1. Farkındalık ve Zaman	94
2.4.2. Anı Yaşamak	98
2.4.3. Geçmişe Özlem	100
2.5. Ölüm	101
2.5.1. Farkındalığı Yaratan Ölüm	102
2.5.2. Sonsuzluk Arzusu ve Ölüm	106
2.6. Cinsellik	107
2.7. Fetişizm	112
2.8. Yaşam ve Gerçek	113
Sonuç	115
Kaynakça	117
Özgeçmiş	

ÖNSÖZ

Aydının varoluş sebebi insanları mutlu etmek değil, tedirgin emektir. Yaşam, insan tarafından şekillendirilip anlamlandırılan bir süreç olduğundan insanın bu süreçte yaratıcısı olduğu her olumsuzluk yaşamın mutlu taraflarını silerek onu olumsuz bir forma sokar. Bu sebeple aydının varlığı mutlu etmek değil, tedirgin etmektir çünkü yaşamda mutluluğa yer bırakmayan olumsuzluklar aydının değil, o yaşamı yaratan insanlığın suçudur. Haldun Taner de tam olarak böyle bir aydın bilinciyle karşımıza çıkar. İçinde yaşadığı toplumun sismografı olmak olarak tanımladığı yazarlığını insanları yaşamın anlamını sorgulamak noktasında tedirgin etmek için kullanır. Çünkü yaşam konusunda tedirgin edilmeyen birey onu sorgulamayacak ve sorgulanmayan yaşam içinde barındırdığı hatalardan kurtulamayacaktır. Bu sorgulayışı bazen yergi, bazen mizah, bazen trajedi ekseninde yansıtan yazar öyküleriyle yaşam ilişkin belirli bir bilincin uyanmasını sağlamaya çalışır.

Cumhuriyet döneminin bu aydın simasının öykülerine ilişkin yaptığımız çalışmayı izlemekle sınırlı tutarak edebi metnin okuyanın bilgi, birikim ve algı düzeyine göre her defasında yeniden yaratılma özelliğinden hareketle söylenmemişi söylemeye çalıştık. Yapısalcı tahlil tekniklerini kullandığımız çalışmada kelimelerin farklı bağlamlardaki anlam analizlerini titizlikle yapmaya çalışırken yazarın yaşam algısı ve hayatından da faydalandık. Yazılmamış veya yazılamamış olanın metnin derin yapısındaki anlatımını çözümlemeye çalışan bir okuma tekniği ile yazarın yardımcı yaratıcısı ve öyküdeki anlamların ortaya çıkarılmasına yardım eden aktif katılımcı olma rolünü benimsedik. Yazılan her edebi eser yazarının yaşamından ve dünya algısından izler barındırdığı için birinci bölümde Haldun Taner'in ailesi, yaşamı ve yazın hayatıyla ilgili bilgiler vererek yazarın sanatını yaratan temel dinamiklerin daha iyi yorumlanabilmesini sağlamaya çalıştık.

Çalışmamda Cumhuriyet döneminin bu usta kalemini şimdiye dek yaptığım okumalardan çok daha farklı bir teknikle okumamı sağlayarak bana hem Haldun Taner hem edebiyat hem de yaşama bakış tarzım noktasında açtığı yepyeni ufuklar için danışmanım sayın Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a, tezimin bu aşamaya gelmesinde

VII

gösterdiği sabır ve hoşgörü, ayrıca çok değerli yardımları için sayın hocam Yrd.Doç. Dr. Mutlu Deveci'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Elazığ 2010

Neslihan AYDIN

VIII

KISALTMALAR

KSA : Kızıl Saçlı Amazon

OBV : On İkiye Bir Var

YS : Yalıda Sabah

ŞYY : Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu

BİRİNCİ BÖLÜM

YAŞAMI - YAZIN YAŞAMI - YAPITLARI

1.Yaşamı-Yazın Yaşamı-Yapıtları

1.1. Yaşamı

1.1.1. Ailesi

16 Mart 1915'te İstanbul'da doğan Haldun Taner'in babası, “*çok asker çıkarmış Hasırcıbaşızadeler'den*” (Miyasoğlu, 1988:1) Kurmay Albay İbrahim Muhittin Bey'in oğlu Ahmet Selahattin Bey'dir. Ahmet Selahattin Bey, Sultan Vahdettin'in teşkil ettiği Saltanat Şurası'nda bulunmuş ve son Osmanlı meclisinde İstanbul milletvekilliği yapmış bir devletler hukuku profesörüdür. Taner, hukuk fakültesi dekanlığı, Vakit gazetesi başmakale yazarlığı yapan, Sultanahmet Miting'i konuşmasıyla tam bir misakı-ı milli ve İstiklal Savaşı savunucusu yönüyle ön plana çıkan, devri içerisinde tam anlamıyla aydın bir entelektüel kimliğine sahip babasını henüz beş yaşındayken kaybeder. Bu erken kayba rağmen babası onun karakterini şekillendiren en önemli unsurlardan biridir. Ekonomi ve siyasal bilgiler öğrenimini tercih etmesi ondaki baba hayranlığının bir yansımasıdır ki bu öğrenim süreci için gittiği Almanya onun hem kişilik hem de yaşama bakışı noktasında çok farklı ufuklara açılmasını sağlayacaktır. Latinceyle ilk kez babasının devletler hukukuna ilişkin özlü sözleri topladığı defteri vasıtasıyla tanışır. (Taner, 1984:79) Babası sahip olduğu derin birikim ile Taner'in anılarında “model kimlik” mevkiini tüm gücüyle kaplar.

Annesi Seza Hanım, Matbaa-i Amire Müdürü İsmail Hamid Bey'in kızıdır. Taner, babasının ölümünün ardından annesiyle beraber dedesinin Saraçhanebaşı'nda bulunan konağına yerleşir. Dört dayı, bir teyze, büyükbaba ve büyükanneyi de kapsayan bu geniş aile (Taner, 1979:16) onun birikiminde oldukça önemli bir yer edinecektir. Milliyet Sanat'ın 308. sayısında bulunan “Yaşamlarında İlklerle Sanatçılarımız: Haldun Taner” adlı yazıda yer alan anılarında teyzesine okuma yazmayı ve tiyatro sevgisini, büyük dayısına yogayı, küçük dayısına ilk Fransızca eğitimini borçlu olduğunu söyler. Özellikle gerçek bir tiyatro tutkunu olan teyzesiyle gittiği oyunlar ve filmler onun, çocuk yaşında yaşama ilişkin farklı bir bakış açısıyla tanışmasına sebep olur. Büyükbabasının sahip olduğu Hamid Matbaası ise, kendi deyimiyle onun için “*bulunmaz bir yaşam okulu, bir deneyim kaynağı*” (Taner, 1986:280) olmuştur. Bu matbaada “*edebiyatın mutfak tarafını*” (Taner, 1986:280) öğrenen yazar, devrin birçok ünlü edebiyatçısını da tanıma imkânı bulur. Hem anne hem de baba tarafından oldukça

köklü bir kültür ve engin bir birikim düzeyine sahip insanların içinde yetişen Taner, bilinçaltına ve karakterine kazınan bu birikimi daha sonra öz kişilik değerleriyle birleştirerek sanatını kuracaktır.

1.1.2. Öğrenim Hayatı

Haldun Taner, vatana hizmet edenlere ve şehit çocuklarına tanınan hakla 1923'te dokuz yaşındayken parasız yatılı olarak Galatasaray Lisesi'ne girer ve orta öğrenimini burada tamamlar. Okulun öğretim politikası gereğince anadil seviyesinde öğretilen Fransızcayla Batılı kaynaklarla birinci elden tanışma imkânı bulan yazar, Batı kültürü ve Batı edebiyatına ilişkin birikiminin ilk tohumlarını burada atar. Ardından yine devlet tarafından gönderildiği Almanya Heidelberg Üniversitesi'nde üç yıl ekonomi ve siyasal bilgiler öğrenimi görür. Devletler hukuku, jeopolitik ve sosyal politika, ekonomi ve felsefe ağırlıklı bu eğitimini yakalandığı tüberküloz sebebiyle yarıda bırakıp yurda dönmek zorunda kalır. 1943'te girdiği İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden, sanat tarihi ve Türkoloji bölümlerinden de aldığı sertifikalarla 1950'de mezun olur. 1950'de Sanat Tarihi Enstitüsü'nde asistan olarak göreve başlar. 1954'te tiyatro uzmanlığı öğrenimi görmek için Viyana'ya giderek Prof. Dr. Heinz Kinderman'ın yanında ihtisas ve Josef Stadt Tiyatrosu'nda asistanlık yapar.

1.1.3. Meslek Hayatı

1950 yılında Sanat Tarihi Enstitüsü'nde asistan olan yazar, 1954'te Gazetecilik Enstitüsü'nde sanat ve edebiyat üzerine dersler verir. Tiyatro uzmanlığı öğrenimi görmek için gittiği Viyana'da Josef Stadt Tiyatrosu'nda asistanlık ve Türkçe lektörlüğü yapar. 1957'den başlayarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde, 1960'tan itibaren her ayın son haftası olmak üzere Ankara Üniversitesi Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi'nde tiyatro dersleri verir. 1960 ihtilalinin ardından 146 aydınla beraber "sakıncalı öğretim üyesi" etiketiyle fişlenerek üniversitedeki görevinden alınır ve yakın tarihimize 147'ler olarak geçen gruba dâhil olur. 1961'de MBK göreve iade etme kararı alır. 1964'te on yıl boyunca sürdürdüğü Gazetecilik Enstitüsü'ndeki hocalık görevini oyun yazarlığına daha fazla hız verebilmek için bırakır. 1966'da Türk Tiyatro Yazarları Derneği'nin kurucu heyetinde yer alır. 1967'de Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nu kurar.

1968’de LCC (Language and Culture Center) tiyatro okulunda tiyatro kolu kurup yönetir. 1969’da Bizim Tiyatro’yu Minur Özkul ile kurar. 1972’de İşçi Tiyatrosu’nda tiyatro ve İGSA Tiyatro Kürsüsü’nde dramaturji dersleri verir. 1974’te Milliyet gazetesinde ölünceye dek devam ettireceği Pazar sohbetlerine başlar. 1979’da Tef Kabare Tiyatro’sunu kurar. 1980’de Berlin Senatosu’nun davetlisi olarak Almanya’ya gidip orada tiyatro tarihi ve dramaturji dersleri verir.

1.2. Yazın Yaşamı

Haldun Taner’in yazma serüveni oldukça ilginç ve dramatik bir şekilde başlar. Almanya Heidelberg Üniversitesi üçüncü sınıf öğrencisiyken yakalandığı tüberküloz sebebiyle eğitimini yarıda bırakmak zorunda kalan yazar, yurda döndükten sonra Erenköy sanatoryumuna yatırılır. Yaklaşık beş yıl boyunca mücadele ettiği hastalık evresinde kendini kitaplara ve okumaya veren Taner, hastalığının ardından yarıda bıraktığı siyasi bilgiler ve ekonomi öğrenimine devam etmeyerek İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’ne girer. Böylelikle hastalık döneminde zaten başlamış olan yazın yaşamına profesyonel bir alt yapı oluşturur.

Yazın yaşamına ilk olarak skeç ve radyo oyunları ile başlayan yazar, Ankara Radyosu’na gönderdiği oyunların gördüğü büyük ilgi üzerine fakülte yıllarında hikaye denemeleri yapmaya başlar. İlk hikâyesi “Töhmət” 1945’te Yedigün Dergisi’nde takma adla yayınlanır. Bu hikâyenin bizzat Sedat Simavi tarafından hem maddi hem de manevi bağlamdaki ödüllendirilişinin ardından Yedigün, Yücel, Ülkü, Varlık, Cumhuriyet gibi birçok dergi ve gazeteye gönderdiği hikâyeleri oldukça beğenilerek “Yazar Haldun Taner’in” doğuşuna zemin hazırlar.

İlk hikâye kitabı “Yaşasın Demokrasi” 1949’da yayınlanır. Bunu 1951’de “Tuş”, 1953’te “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu”, 1954’te “Ayışığında Çalışkur”, 1955’te “On İkiye Bir Var”, 1969’da “Sancho’nun Sabah Yürüyüşü”, 1983’te “Yalıda Sabah” izler. Yazar, bu kitaplardaki hikâyeleriyle hem edebiyatımızda hem de uluslar arası sahada saygın bir yer edinir.

Onun hikâye yazarlığı kadar belki de daha önemli olan bir diğer yönü tiyatro yazarlığıdır. İlk tiyatro eseri olan “Günün Adamı” 1949 yılında yazıldığı halde 1953’te Şehir Tiyatroları repertuarına alınır ancak siyasi içeriği sakıncalı görüldüğü için oynatılamaz. 1949- 1962 tarihleri arasında Dışarıdakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczanesi, Lütfen Dokunmayın, Huzur Çıkmazı adlı oyunlarını yazar. Bu oyunları yanılsamacı bir anlatımın kullanıldığı iyi kurgulanmış yapıtlardır. 1964’te yazdığı ve Türk Tiyatro Tarihinde mihenk taşı kabul edilen Keşanlı Ali Destanı ile tiyatro yazınında yeni bir evre olan epik tiyatroya geçiş yapar. Bu dönemde yazdığı Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Ayışığında Şamata adlı oyunlarda geleneksel tiyatromuzdan yararlanır. Ona göre geleneksel tiyatromuzun göstermecici anlatıcı anti illüzyonist öğeleri boldur ve epik üslup için uygundur. Bu dönemdeki epik-göstermecici eserlerinde toplumsal sorunlara somut bir yaklaşımla inen yazar, kendi toplumunun değerlerinden beslenen yapısıyla ulusal bir kimlikle karşımıza çıkar. 1967’den sonra ise kurduğu Devekuşu Kabare Tiyatrosu ekseninde kabare türünde eserler vermeye başlar. 1962’de yazılmasına rağmen ancak 1968’de sergilenebilen Bu Şehr-i İstanbul Ki adlı eserini de kapsayan ve Vatan Kurtaran Şaban, Astronot Niyazi, Ha Bu Diyar, Dün... Bugün, Mevzumuz Aşk u Sevda, Dekorumuz Deniz Derya, Yar Bana Bir Eğlence, Haneler, Çıktık Açık Alınla, Yalan Dünya, Hayırdır İnşallah, Kapılar adlı oyunlarından oluşan bu dönem tiyatroları her türlü güncel sorunu ince bir alayla, iğneleyici, yerici, taşlayıcı bir tutumla ele alınıp toplumsal bir eleştirinin yapıldığı formatıyla karşımıza çıkar. Kendi deyimiyle “*bizim geleneklerimizden, bizim insanımız ve konularımızdan yola çıkıp bütün bunları öz Türkçemiz ve bize özgü görüş biçimi ile çağdaş dünyanın verileriyle aktarmak*” (Aktan, 1986:177) amaç ve yönteminde buluşan her türdeki eseri gerek yurt içinde gerekse yurt dışında oldukça ciddi bir kitleye ulaşmıştır.

Çok yönlü bir yazar olan Haldun Taner’in, hikâye ve tiyatrolarının dışında yazın serüvenine düz yazılarını, film senaryolarını ve çıkardığı dergileri de ekleyince yazın yelpazesi oldukça genişler. 1952’de Adli Moran, Semih Tuğrul ve Adnan Benk ile “Küçük Dergi’yi” çıkarır. Altı sayının ardından kapanan bu dergiyi 1954’te çıkan “Oyun” adlı dergi izler. 1955’te Tercüman gazetesinde fıkra, makale ve gezi notları yazmaya başlayan yazar, köşe yazarlığı serüvenini Milliyet gazetesinde 1974’ten ölümüne dek sürecektir olan yazılarıyla devam ettirir. 1953’te senaryo armağanı kazanan

“Kaçak” ile başladığı senaryo serüvenine 1954’te “Tuş”, 1958’de Orhan Kemal ile yazdığı “Dağları Delen Ferhat” adlı eserlerini ekler.

Yazarı içinde yaşadığı toplumun sismografi olarak gören yazar, ideolojik bir sapmaya girmeden varolanı kendine özgü üslubuyla irdeleyerek birçok farklı türde ulusaldan evrensele açılan eserler verir. Hikâyeleri Almanca, Fransızca, Yunanca, Rusça, İngilizce, Slovence, İsveççe, İbranice’ye çevrilen yazar, gerek yurt içinde gerekse yurt dışında birçok ödüle layık görülür.

1.2.1. Aldığı Ödüller

1948’de Cumhuriyet gazetesinin Yunus Nadi adına açtığı hikâye yarışmasında “Necmiye’nin Hatırı” ile dördüncülük ödülünü alır.

1953’te New York Herald Tribune adına açılan uluslar arası hikâye yarışmasında “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu” hikâyesi ile birincilik ödülünü alır.

1955’te Sait Faik’in ölümünden bir yıl sonra büyük yazar adına düzenlenen “Sait Faik Armağanı” yarışmasında “On İkiye Bir Var” hikâyesiyle ödülü almaya hak kazanır.

1955’te “Kaçak” adlı senaryosu Türk Film Derneği’nin Senaryo Ödülü’nü kazanır.

1956’da Varlık dergisi tarafından düzenlenen ankette yılın en beğenilen hikâyecisi seçilir.

1957’de “Dağları Delen Ferhat” adlı senaryosu ile Basın Yayın Senaryo Armağanı’nı kazanır.

1968’de “Bu Şehr- i İstanbul Ki” adlı oyunu ile “Musahipzade Celal Ödülü’nü” alır.

1969’da “Sancho’nun Sabah Yürüyüşü” adlı hikâyesi ile “Uluslararası Bordighera Mizah Festivali Ödülü’nü” alır.

1972’de “Sersem kocanın Kurnaz Karısı” adlı oyunu ile “Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü” ve Sanatsevenler Derneği’nin “En İyi Yerli Oyun Ödülü’nü” alır.

1982’de Türk Gazetecilik Başarı Ödülü’nü güncel yazı dalında alır.

1983’te Sedat Simavi Ödülü’nü “Yalıda Sabah” adlı hikâyesiyle alır.

1984'te "Çok Güzelsin Gitme Dur" adlı kitapta toplanan yazıları ile Gazeteciler Cemiyeti Ödülünü fıkra dalında alır.

1985'te Sanat Kurumu yazara Tiyatro Onur Ödülü'nü verir.

Bu ödüllerin yanı sıra Taner'in adı birçok uluslararası yapıtta yer alır:

1963'te Paul Neft tarafından oluşturulan uluslararası hikâye antolojisi mahiyetindeki "Short Story International" ın her üç cildinde de birer hikâyesi bulunan tek yazar olma hakkını kazanır.

1976'da "The International Register Of Profiles" (Uluslararası Şahsiyetler Rehberi'nde) yer alır.

1977'de yayımlanan "International Authors & Writers Who Is Who" da sanatçı kişiliği değerlendirilir.

Tiyatronun dünya çapında önemli kaynaklarından biri olan The Reader's Encyclopedia of World Drama adlı eserde "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" adlı oyunuyla yer alarak tiyatro sahasındaki ustalığını teyit eder.

Prag'da yayınlanan "Dünya Tiyatro Yazarları Ansiklopedisi" Türk tiyatro yazarlarından sadece Haldun Taner'e yer verir.

Uluslararası Şahsiyetler Sözlüğü'nde yer alır. (Taner, 2006:9-10)

1.3. Öykücülüğü

Öyküleri ve oyunları ile çağdaş Türk edebiyatının öncü yazarlarından olan Haldun Taner, düşün ve kültür insanı olarak da aydınlanma düşüncesinin oluşumunda etkili olmuştur. Öykülerinde bireyin toplum içindeki yaşantısından yola çıkarak eylem ve düşünüş biçimlerinin aksayan yönlerini ironik bir üslupla ele alır.

Toplumsalın bireyselle olan iç içeliği noktasında bireyin etkileyici ve belirleyici gücünün önemini vurgulayarak bireyden kaynaklanan aksaklıkların toplumdaki düzensizliğin yaratıcı gücü olduğunu savunurken, toplumun da birey üzerindeki dönüştürücü rolünü ortaya koyar. Öykülerinde eski ve yeni yaşam biçimleri arasında kalmış kişileri, türedi zenginlerin görmemişliklerini, varlıklı ve fakir sınıfın farklı yaşam algılarını, toplumsal ve kültürel değişimin sancılarını ve yarattığı çelişkileri, gündelik yaşam içinde bireyin her türlü duygulanımlarını işler. Meddah üslubu ile

toplumcu gerçekçi bakış açısını birleştirdiği öykülerinde toplumun her kesiminden insana yer veren yazar, öykü atmosferini daha çok İstanbul manzaraları üzerine kurar. İyi bir gözlemcilik yeteneğine sahip yazar gözlemlediklerine eleştirel bir boyuttan bakar ve eleştirel düşüncenin toplumda yerleşmeyişinin yarattığı aksamaları gözler önüne serer. Egemen değerler, kendi gerçeğinden habersiz toplum ve bu toplumsal yapıyı doğuran süreçler, toplumumuzun devede kümesi kompleksi olarak tanımlanan ve “gerçeği görmek yerine kafanı kuma göm” algısı üzerine şekillenen bilinçsizliği onun eleştiri süzgecine takılan başlıca konulardır. İronik bir üslupla ortaya koyduğu eleştiri anlayışı asla aşırılığa ve kabalığa kaçmaz. İroniyi kullanma sebebini “*Mizah ve ironi olaylara belli bir felsefi mesafeden bakmanın avantajını taşıyor. Taze ve vurucu bir bakış alternatifini sağlıyor.*” (Taner, 2005:118) cümleleriyle izah eden yazar, ironinin felsefik ve dikkat çekici yanından faydalanır.

Dil devriminin hazırladığı hava içinde kolayca geliştirdiği düzgün dili zorlamalardan uzaktır. Yer yer kullandığı Fransızca ve Almanca sözcükler için eleştirilmişse de bu kullanımlar kahramanlarının sosyal veya toplumsal konumlarının ve dönemin atmosferinin gereğidir. Sonuç olarak Taner üslubu, bakış açısı ve olayları değerlendirme biçimiyle edebiyatımızda farklı ve orijinal bir soluktur.

1.4. Yapıtları

1.4.1. Öyküleri

Yaşasın Demokrasi

(Ahmet Halit Kitapevi tarafından 1949’da yapılan ilk basımı 1970’te Mas Matbaacılık tarafından yapılan ikinci baskı izler. Sahib-i Seyf-ü Kalem, Yağlı Kapı, Dairede Islahat, Heykel, Beatris Mavryan, Yaşasın Demokrasi, Geçmiş Zaman Olur Ki, Necmiye’nin Hatırı, Sebati Bey’in İstanbul Seferi, İşgüzar Bir Polis, Harikliya olmak üzere toplam on bir öyküyü barındıran bu kitap 1970’ten sonra Bilgi Yayınevi tarafından “Tuş” adlı hikâye kitabıyla birleştirilerek “Kızıl Saçlı Amazon” adıyla yayımlanır. Kızıl Saçlı Amazon toplam yirmi beş hikâyeyi barındırır: Sahib-i Seyf-ü Kalem, Yağlı Kapı, Dairede Islahat, Heykel, Beatris Mavryan, Yaşasın Demokrasi, Geçmiş Zaman Olur Ki, Necmiye’nin Hatırı, Sebati Bey’in İstanbul Seferi, İşgüzar Bir Polis, Harikliya, Tuş, Kızıl Saçlı Amazon, Mada In Usa, İki Komşu, Eller, Kaptanın

Namusu, Bir Motorda Dört Kişi, Allegro Ma Non Troppo, Bir Kavak ve İnsanlar, Kooperatif, İsteddiği Şarkıyı Dinleyebilmek, 8'den 9'a Kadar, Dürbün, Salt İnsana Yöneliş.)

Tuş

(Yazarın ikinci hikâye kitabıdır. 1951'de Varlık Yayınlarından çıkmıştır. 1954'te ikinci, 1963'te üçüncü, 1970'te dördüncü baskısını yapan kitapta Tuş, Kızıl Saçlı Amazon, Mada In Usa, İki Komşu, Eller, Kaptanın Namusu, Bir Motorda Dört Kişi, Allegro Ma Non Troppo, Bir Kavak ve İnsanlar, Kooperatif, İsteddiği Şarkıyı Dinleyebilmek, 8'den 9'a Kadar, Dürbün, Salt İnsana Yöneliş olmak üzere on dört hikâye yer alır. Bu kitap daha sonra Bilgi Yayınevi tarafından Yaşasın Demokrasi adlı kitapla birleştirilerek Kızıl Saçlı Amazon adıyla yayımlanır.)

Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu

(Yazarın üçüncü hikâye kitabıdır. İlk baskısı 1953'te, ikinci baskısı 1955'te Varlık Yayınları'ndan kitap 1970'te Bilgi Yayınevi bünyesindeki ilk basımını yapar. Bilgi yayınevi bu kitabı 1983'te Ayışığında Çalışkur adlı kitapla birleştirerek sekiz baskı daha yapar. Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu “Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu, Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi, Konçinalar, Ablam, Atatürk Galatasaray'da, Fraulein Haubold'un Kedisi, Eczanenin Akşam Müşterileri, Fasarya, Memeli Hayvanlar” olmak üzere toplam dokuz hikâyeden oluşur. Bu hikâyelere daha sonra Ayışığında Çalışkur adlı müstakil hikâye eklenir.)

Ayışığında Çalışkur

(Bu müstakil hikâye 1954 yılında Yenilik Yayınevi tarafından basılmıştır. 1971'de ikinci baskısını çıkaran kitap, 1983'te Bilgi Yayınevi tarafından Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu adlı kitaba eklenir.)

On İkiye Bir Var

(1954'te yayımlanan bu kitap yazarın beşinci hikâye kitabıdır. On İkiye Bir Var, Ayak, İznikli Leylek, Bayanlar 00, 45 Marka Seksapıl, Artırma olmak üzere toplam altı öyküyü barındıran bu eser Bilgi Yayınevi tarafından 1971'de Sancho'nun Sabah Yürüyüşü ve Gülerek Ölmek eserleriyle birleştirilerek basılmıştır.)

Sancho'nun Sabah Yürüyüşü

(Haldun Taner'in altıncı hikâye kitabı olan Sancho'nun Sabah Yürüyüşü ilk kez Bilgi Yayınevi tarafından 1969 yılında basılır. Kitap Sancho'nun Sabah Yürüyüşü, Piliç Makinesi, Rahatlıkla, Ases olmak üzere dört öyküyü barındırır. Daha sonra On İkiye Bir Var adlı kitapla birleştirilerek basılmıştır.)

Yalıda Sabah

(Taner'in son öykü kitabı olan Yalıda Sabah 1983'te Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Yalıda Sabah, Küçük Harfli Mutluluklar, Karşılıklı, Şeytan Tüyü, Sonsuza Kalmak, Neden Sonra, Yaprak Ne Canlı Ne Yeşil olmak üzere toplam yedi öyküyü ihtiva eder.)

1.4.2. Tiyatro Oyunları

Haldun Taner'in tiyatro oyunları dokuz kitap halinde Bilgi yayınevi tarafından yayımlanmıştır.

Keşanlı Ali Destanı (1.Basım 1964)

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı (1.Basım 1971)

Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım (1.Basım 1979)

Fazilet Eczanesi (1.Basım 1982)

Vatan Kurtaran Şaban (1.Basım 1989)

Günün Adamı/ Dışarıdakiler (1.Basım 1990)

Ve Değirmen Dönerdi/ Lütfen Dokunmayın (1.Basım 1991)

Eşeğin Gölgesi (1.Basım 1995)

Ayışığında Şamata (1.Basım 1996)

1.4.3. Düz Yazıları

Çok yönlü bir yazar olan Haldun Taner'in öyküleri ve tiyatro oyunları dışında gazeteciliğiyle bağlantılı olarak oluşan ciddi bir düzyazı birikimi vardır. Fıkra, makale, gezi notlarını ihtiva eden bu birikim Taner'in, 1955'ten itibaren Tercüman gazetesinde, 1974'ten ölümüne değin Milliyet gazetesinde yayımladığı yazılarını ihtiva eder. Bu yazıların tamamı Bilgi Yayınevi tarafından yedi kitap halinde yayımlanmıştır.

Önce İnsan – Deveküşuna Mektuplar- 1 (1.Basım 1960) : Yazarın 1957- 1960 yılları arasında Tercüman gazetesinde yayımlana yazılarını içerir.

Yaz Boz Tahtası - Deveküşuna Mektuplar- 2 (1.Basım 1977) : Yazarın 1974- 1977 yılları arasında Milliyet gazetesinde yayımlanan yazılarını içerir.

Çok Güzelsin Gitme Dur (1.Basım 1983) : 1976- 1982 yılları arasında Milliyet gazetesinde yayımlanmış yazıları içerir.

Berlin Mektupları (1.Basım 1984) : Taner, 1980’de Berlin Senatosu’nun davetlisi olarak Almanya’ya gidip orada tiyatro tarihi ve dramaturji dersleri verir. Bu kitap 1980- 1983 yılları arasında, Almanya’ya ilişkin izlenimlerini anlattığı yazılardan oluşur.

Koyma Akıl Oyma Akıl (1.Basım 1985) : 1971- 1985 yılları arasında yazılıp çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan yazıları içerir.

Hak Dostum Diye Başlayalım Söze (1978) : 1974–1975 yılları arasında Milliyet gazetesinde yayımlanmış yazılardan oluşur.

Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil (1.Basım 1978) : Yazarın sanat ve edebiyat dünyasının önemli şahsiyetlerine ilişkin yazdığı portrelerin toplandığı eseridir.

Düşsem Yollara Yollara (1.Basım 1979) : Yazarın 1956’dan 1979’a kadar çeşitli gezi izlenimlerini kapsaya eseridir.

Ayrıca yazarın tamamlanamamış üç eseri vardır: Münir Özkul için yazmaya başladığı ve adının “İnsan Denen Soyтары” olması planlanan bir oyun, anıları, Oyunbozan Süiti adlı romanı.

İKİNCİ BÖLÜM

ÖYKÜLERİN İZLEKSEL TAHLİLİ

2. Öykülerin İzleksel Tahlili

2.1. Özgürlük ve Seçim

İnsan, dünyada bulunma zorunluluğu ve varoluşunu güvence altına alma dürtüsünden dolayı daima zihinsel veya eylemsel bir etkinlik içindedir. Bu etkinlikler bütünü insanın yaşamını oluşturur. Ortega Gasset'in deyiimiyle *“yaşamak, bir ortamın çaresiz tutsağı olmaktır.”* (Gasset, 1995:1) İnsan, dünyaya gözlerini açtığı ilk andan itibaren içine doğduğu ortamın kaçınılmaz şekilde parçası haline gelir. *“Dünyaya atılmış konumda olan insan, yaşadıklarıyla kendini belirle(mek) ve özünü kendisi yarat(mak)”* (Sartre, 2002:81) zorundadır. Dolayısıyla birey tek yazgısı olan özgürlük farkındalığı ile varoluşsal seçimlerini yapar. Yaşam her seçimde yeni seçimleri doğuran bir süreçtir. Bu sebeple insan, tüm yaşamı boyunca seçmemenin dahi bir seçim olduğu bu süreçte kendini yaratır veya kendisiyle ilgili seçim hakkını kendi dışındaki bir gücün ya da rastlantının eline bırakarak kendiliğini tüketir. (Deveci, 2005:99) İçine bırakıldığı ortamın koşullarını üstlenebilecek cesarete sahip olan birey, gerçek anlamda özgürlüğün de sahibidir. Çünkü yaşamını üstlenebilen insan, onu yeniden düzenleyebilecek kudretin de yaratıcı öznesidir ve varoluşunu kendi dışındaki bir odağa teslim etmediği için özgürdür. Haldun Taner'in öykülerinde insanın en çok eleştirilen yönü ortama teslim olması ve kayıtsızlığıdır. Özgürlüğü ve otantik bir yaşama erişme şansı için mücadele etmek yerine devede keşiş misali kafasını kuma gömerek başta kendi gerçekliği olmak üzere yaşamın tüm gerçekliğinden kaçan insan, öz yaşamının yaratıcı gücü olamaz. Yazar, bu yönüyle kendisi dışında herkesin ve her şeyin tahakkümü altında kimliği silinen bireyin içine düştüğü bazen trajik, bazen traji-komik durumları titizlikle işler.

“İsteddiği Şarkıyı Dinleyebilmek” adlı öyküsüne insanların, radyodan istedikleri şarkıyı dinleyebilmelerinin gerçek anlamda mutluluk olduğunu vurgulayarak başlayan yazar, “şarkı” imgesiyle insanın seçme hakkını açılar. Yaşadığı semtin sokaklarında yürürken her evden yükselen ayrı melodiler vasıtasıyla semt sakinlerinin yaptıkları seçimlerle kendileri için belirledikleri yaşamı irdeleyen anlatıcı, bu anlamda öz yaşamını da sorgular. Klasik müzik dinleyen Şelale'nin, annesini *“ Şu anda nansuk üzerine pembe pamukaki ile nansuk yapmakta; fakat aklı yine kim bilir nerede, kiminle*

fink atmaktadır. Bilirim, o da keman konçertosundan pek hoşlanmaz. Onun bütün zaafı olgun erkek sesi...” (KSA, 168) cümleleriyle tanıtan anlatıcı, bireyin yaşamında onu alçaltan yoz seçimlere gönderme yapar. Eski bir mebus olan eniştesini radyoda alkış dinlerken yakaladığını anlattığı kısımda “*alkışın bazı insan onurlarının bir nevi C vitamini*” (KSA, 170) olduğunu belirterek yöneten sınıfın narsis kişiliğini ve özlerinden beslenmeyen sakat onur anlayışını vurgular. Hitler’in Almanya’da yaptıklarının “*Benim uğrumda ölmeye yeminli Hans, sen, sarı örgülerini omuzlarına salıvermiş Gerda, siz, Krupp firmasının muhasebe bölümünde çalışan Herr Müller, siz üstüne karalahana kokusu sinmiş Frau Krause, hepiniz hepiniz, bu akşam önce askeri marşlar programını, sonra Tanhauser operasının uvertürünü(...) dinleyeceksiniz... Nedeni niçini yok. Çünkü ben öyle istiyorum.*” (KSA, 170) cümleleriyle anlatıldığı kısımda ise, seçimin üç farklı türünden biri olan “*seçme hakkını başkasına devretmek*” (Deveci, 2005:99) olgusu sorgulanır. İnsan, seçim hakkını başkasına devrettiğinde özgürlüğünden de vazgeçer. Özgürlüğünden vazgeçiş, bireyi kendi dışındaki bir odağın tahakkümü altında yaşayan kölelere dönüştürür. Öyküde tiranlaşan yüzü temsil eden Hitler’in, “nedeni niçini yok, çünkü ben öyle istiyorum.” tepkisi, yazgısı olanı yüklenmeyi göze alamayıp özgürlükten kaçarak seçme haklarını başkasına devreden insanların silinen kimliklerini imler. Seçimlerimizle kendiliğimizi yaratmadığımız takdirde başkasının yarattığının eğreti parçaları olmaktan öteye geçemeyiz. Nitekim yöneten güç konumundaki Hitler de, Alman halkını “*kendi özgünlüğünden ve ayrıcalıklı düşünme hakkından vazgeçirerek kendisine bağla(yabilmiştir)*” (Korkmaz, 2004:28) Çünkü ancak kim olduğunu bilmeyen insan, sorgusuzca itaat edebilir.

Anlatıcı Tanrı’dan “*harp olmasa, hastalık açlık ortadan kalksa, insanlar birbirleriyle boğuşmaktan vazgeçseler, böyle rahat ve sakin, kendi köşeciklerinde kendi istedikleri şarkıları dinleseler.*”(KSA, 171-172) temennilerinde bulunurken insanların birbirlerini dönüştürmek için kullandıkları en korkunç yöntem olan savaşların, dünyadaki açlık ve hastalıkların da yine insanın seçimi olduğunu ortaya koyar. İnsanlık, karşısındakini özgün bir değer olarak algılayıp farklılıklarıyla kabul etmediği, başkalarının da özgür iradesiyle kendini ve yaşamını seçme hakkına sahip olması fikrini sindiremediği için savaşı yaratmıştır. Ve yaşam, herkesin huzur içinde istediği şarkıyı dinlediği bir form olmaktan çıkıp anlamlılığını ve değerliliğini savaş ve kıyımla yitirmiştir. Böylelikle insan, insan oluşun anlamını da “*insan tarih denen arabaya*

hayvanca koşulmuş, savaşı ve ölümü bekleyen bir varlık” (Sartre, 2002:10) olma derecesine indirgemıştır.

Öykünün sonunda kendi radyosu olmadığı için çok sevdiği Martha Eger’i tren hattındaki evlerden birinin radyosundan dinleyen anlatıcı, büyük bir keyif içinde dinlediği şarkının tam orta yerinde kapatılmasıyla yaşamını sorgulamaya başlar. “*Benim de arzularım, ümitlerim, başkasının keyfine ve emrine bağlı olmadan dinlemek istediğim şarkılarım olmayacak mı idi?*” (KSA, 172) şeklindeki bu sorgulayışta seçimini kendinden yana yapmış olmasına rağmen insanın yoz sistemin çarkından kurtulamayıpna gönderme yapar. İnsanlığın bilinçli veya bilinçsiz seçimleriyle yarattığı dünya, özgür seçimlerle kendisini yaratmak isteyenlere yaşam hakkı tanımaz. Böylece insanlık, insanın kendi eliyle kişisel anlamlılığını siler.

“**Artırma**” adlı öyküde ise, bağlanmak korkusuyla seçim yapmayan, seçmemenin birçok seçme olasılığı sunduğu avuntusuyla kendini kandıran öykü kişinin “gerçek anlamda sahip olamadığı yaşam” sorgulanır.

İzleksel kurgunun zeminini oluşturan “açık artırma” aslında “yaşam ve seçim” kaosunun sembolik açılımıdır. İnsan yaşamı sürekli bir seçme ve seçtiğinin sorumluluğunu üstlenme eylemselliği üzerine kuruludur. Oysa öykü başkışisi seçilenin rutinleştiği, alışıldığı ve insanı bağladığı, sahip olma arzusunun sahip olmaktan daha değerli olduğu gerekçelerine sığınarak seçim yapmaktan sürekli kaçır, aslında onun seçim yapmayarak kaçtığı şey sorumluluktur. Sorumluluk almaktan uzak durmayı özgürlük olarak değerlendiren kahraman, gerçek özgürlüğün yazgımız olan yaşamı üstlenebilmekten doğduğu bilincinden yoksundur. Kitlesele kültürün özgüvenden kopuk, tasarımıız ve tesadüfi yaşam algısının ürünü olan öykü başkışisi içinde bulunduğı durumun sebebini yaşama bağlar. Çünkü yaşam herkese eşit ve adil davranmamaktadır. Artırmaya katılan Hikmet Bey adlı müşteri maddi gücün kendisine verdiği güvenle kolayca seçim yapabiliyorken, cebindeki seksen lirayla kendisinin istese de bir şeyi seçemeyeceğini düşünür ve içinde bulunduğı hali “*ömrüm boyunca artırdım artırdım. Hiçbir şey üstüme kalmadı.*” (OBV, 88) cümleleriyle ortaya koyar. Bu düşünde tarzıyla kahraman, yaşam ve seçim olgusunu maddeci bir bakışla değerlendirme yanılgısına düşerek varlığın özünü yaratan anlamı dışlar. Bu anlamı dışlamış olmanın ruhunda

yarattığı açığı ise “şimdiye kadar üstümde hiçbir şey kalmamış olmasının şansını küçümsememeli” (OBV, 88) düşüncesiyle kapatır. Ona göre seçmediği her şey yaşamda kendisi için bir şanstır. Artırmada karşılaştığı eski sevgilisinin şişman ve yaşlanmış haline “artır artır üstünde kalmasın, üstünde kalan bak ne oluyor.” (OBV, 88) şeklinde vurgu yaparak seçmemenin bir şans olduğunu ispatlamaya çalışır. Kahraman sonuçları olumlu veya olumsuz olsun seçim yaptığımız ve sorumluluğunu aldığımız her şeyde kendiliğimizi yarattığımız gerçeğini göremeyişten doğan bu avuntusunun yersizliğini öykünün sonunda sarf ettiği “ben artırıp alan değil, sadece artırma oyunu oynayan serserinin biriyim. Sonra da oturur züğürtlük geveleyişleri, talihsizlik yaveleri ile hikayeci numaralarına başvururum.” (OBV, 89) cümleleriyle ortaya koyar. Seçim yapmayarak sorumluluktan kaçıp kendini özgürleştireceğini sanan kahraman aslında yaşamı yitirdiği gerçeğini sonradan fark eder. “Şimdiye kadar neyi tuttumsa hep iğreti, parmaklarımın ucuyla, hemen kolayca bırakabilmek için tuttum.” (OBV, 90) şeklinde yansıtılan bu fark ediş seçimleri kendiliğimize dayanmayan, yiğitçe üstlenmediğimiz bir yaşamın yitikliğini ve anlamsızlığını gözler önüne serer.

2.2. Kendilik – Ötekileş(tir)me

Doğanın ve maddenin egemenliğini ele geçirdikten sonra “çevresindeki şeylere gömülüp batmış duy(umsamasına)” (Gasset, 1995: 38) kapılan modern insan yarattığı yeni düzenin en trajik açmazı olan ötekileşmeyle yüz yüze gelir. “Varlığı kendisine sunulmuş olmadığı için varoluşunu kendisi yaratmak zorunda olan insan,” (Gasset, 1995: 9) şeyler dünyasına egemen olmak için başlattığı yarıştan “kendisini” kaybederek çıkınca kendiliğinin sınırlarını, derinliğini ve anlamını belirleyecek soruların yanıtından yoksun kalarak “ben”ini tanımlayamaz hale gelmiştir. Bu tanımsızlık sebebiyle de ortamı paylaştığı “diğerlerine” dönüşerek “hiç kimseleşmek, herkesleşmek” sürecini yaşar. Ötekileşme süreciyle insan olmanın biricik ve özgün anlamından kopan insanlık, özünde tanımladığı bir dünya algısına sahip olamadığı için yaşamın anlamını da yitirir.

2.2.1. Kendilik

İnsanın yaşam karşısında iki tercihi vardır: Varlığını kendisi yaratmak veya varolanın bilinçsiz parçası olmak. Birinci tercih, bireyi tasarımı kendisine ait bir varoluş

boyutuna taşıyarak varlığının yaratıcı öznesi kılar. İkinci tercih ise, bireyi “*varoluşunu kendisi seç(mediği) için zamanın sakatlanmış toplumsal bilincinin ürünü haline getirir.*” (Korkmaz, 2004:38) “Kendilik” başlığı altında değerlendireceğimiz öykülerinde Taner, kendi olmayı bilinçli tercihiyle seçen veya kendiliği ile yüzleşmek zorunda kalan kahramanlarının herkesleşerek öz anlamlarını yitirmek trajedisinden kurtulma serüvenlerini verir.

“**Yaprak Ne Canlı Ne Yeşil**” adlı öyküsünde Taner, hissettiği veya olduğu gibi değil, başkalarının görmek istediği gibi davranan insanın, “kendi olmaktan” kopuşuyla yitirdiği yaşamsal tat ve anlamı cinsellik ve doğa eksenlerinde verir. Taner’in, yazarlığının ilk yıllarına ilişkin anıları üzerine kurulu olan öyküde doğa ve içdürtüsel bir itki olan cinsellik insanın “kendilik” yönünü temsil ederken yazar, rollerin kimliğin ötesine geçmesiyle yitirilen öz-ben’in temsilcisidir.

Dönemin entelektüellerinin toplandığı Pelit adlı kahvede Brünnhild, İngeborg, Roksan adlı arkadaşlarıyla “*entelektüel orgazmlara*” (YS, 98) ulaşmaya dayalı bir ilişki yaşayan yazar, “*olmak istediği, özendiği bir imaj yara(tarak), aklınca ona uymaya çalışır. Uyduğunu kuruntulayınca sevinir. Başkasının göz aynasında bunun izlerini gör(meyi) onurunun cilası (yapar).*” (YS, 96) Tüm kişiliği dış odaklı olan yazar, kendilikten yoksun bu yapay ben’in ruhunda yarattığı çelişkiyle Pelit’te tanıştığı Zuhall adlı bir kız sayesinde yüzleşir. Yazarı “*kalabalık bir adam olmak ve vükelalıkla*” (YS, 108-109) suçlayan Zuhall, onun tüm eylemlerinin kendini başkalarına beğendirmek üzerine kurulu olmasına bir anlam veremez ve tüm bu kalabalığın altında yazarın gerçekte kim olduğunu bulmaya çalışır. Yaprak Ne Canlı Ne Yeşil adını Goethe’nin “*Her öğreti az çok pusludur; ama ağacın yaprağı ne parlak.*” (YS, 105) tümcesinden alan öyküde Zuhall, tıpkı doğa gibi gerçektir. Yazarlık rolünün, kimliğinin ötesine geçmesiyle öz-benini yitiren yazar ise, yaşamın ve “kendilik”inin gerçekliğinden yoksun bir pusun içinde yaşamaktadır. “Niçin yazıyorsun?” sorusuna “*Okusunlar, beğensinler, sevsinler, alkışlasınlar diye. (...) (Beğenirlerse) mutlu olurum. Herkesin bir avuntusu var dünyada. Kendinden bir şeyler bırakmak geleceğe.*” (YS, 102) şeklinde cevap veren yazarı saçma bulan Zuhall, herkesin kendisiyle dolu olduğunu, kendine mahsus hikâyeleri anlattığını belirterek yarına kalmanın ancak başkasını takmadan, beğenilmeye, hoşla gitmeye kalkmadan ayakta kalan ağaçlara vergi olduğunu düşünür.

(YS, 102) Yaşama hayatın gerçekliği ile bakan Zuhal, kendini ve kendi dışındakileri de aynı gerçeklik ekseninden görür. Oysa yazar, içdürtüsellliği yönüyle insanın en katışıksız eylemlerinden biri olan sevişmeyi dahi doğal seyri içinde yaşayamayacak kadar yapaydır. Cinsel birliktelikleri esnasında Galip'ten, Fuzuli'den mısralar söyleyen yazara *“Ne kalabalık herifsin sen be. Bu kalabalıkta seni bulmak zor.”* (YS, 110) diyen Zuhal, sevişmenin salt gerçeklik ve kendilik dışındaki tüm eklerden arındırılması gereğine vurgu yapar. Kendini *“Ben soyununca ben çıkarım altından.”* (YS, 106) cümlesiyle tanımlayan kahraman, entelektüel maskeleri ardında kim oldukları sorusunun yanıtından yoksun olan yazar ve diğerlerine *“siz gözlüklüler soyunamazsınız kolay kolay. Kitap laflarını, kültür mavallarını, o Kafka mı nedir, bir de popo adına benzeyen adamın vecizelerini tekrarlamazsanız söyleyecek lafınız kalmaz”* (YS, 106) diyerek onları kimliklerindeki tüm eklerin ötesinde varolan gerçek “ben”leri ile yüzleşmeye çağırır. Bu çağrının sesine kulak veren yazar, öykünün sonunda Zuhal'in, benliğindeki etkisini *“kişiliğim sandığım soytarıdan tüm yapay safraları attı. O hışır gösterişçi, desinlerci cilaları kazıyıp içimdeki arı insanı bulmayı, doğaya, insanlara, eşyalara her şeye öyle içtenlikle yaklaşmayı öğretti.”* (YS, 113) cümleleriyle ortaya koyarken başkalarına göre şekillenen tasarımsız “ben”inden kurtulmakla ulaştığı gerçekliğinin huzurunu imler.

Kendilik bilincinin işlendiği **“Ases”** adlı öykü 1960'lı yıllarda Fenerbahçe ile Hacetpete arasında oynanan maçta Hacetpeteli Ases adlı oyuncunun karakter özellikleri üzerine kurulur. Yazar, futbol maçını Ases'in karakteri ile ötekilerin karakteri arasındaki farkı vermek için kullanır, bu bağlamda futbol hayatın sembolik değeridir. Öykünün başında Fener'e attığı golün endbol olduğunu ve usulsüz gerçekleştiğini yan hakemlerin gözünden kaçmış olmasına rağmen orta hakeme söyleyerek, attığı golü geçersiz saydıracak derecede dürüst olan Ases, bu tavrıyla kimliğinin dış odakların beklentilerince değil, öz değerler sisteminin gereklerince şekillendiğini ortaya koyar. Öyküde ötekileri temsil eden Ases'in takım arkadaşları ve takımın taraftarları hak edilmemiş de olsa golün kendilerine ait olmasını istediklerinden Ases'in bu dürüstlüğüne yuha'lar ve itiş kakışlarla karşılık verirken Ases hiçbir şey olmamış gibi davranır. Ases'i ilk olarak bu koşullar altında tanıyan anlatıcı, öykünün kalanında onun, hayran olduğu kişilik yapısını yaratan özellikleri irdeler.

Bu özelliklerin ilkinde Ases'in futbol oynarken kendini ortaya koymak, öne çıkmak yerine ekip için en faydalı olabilecek oyunu seçtiğinden ve tribünlere oynamadığından söz edilir. Öykünün geneline sinmiş sembolik anlatım temel alındığında “ekip için oynayıp tribünlere oynamamak” ifadesi kendiliğinin bilincinde olan bir insanın başkalarının da bilincinde olduğunu gösterir. Aynı zamanda insanın toplumsallığına da göndermede bulunur. İnsan yaşam karşısında iki şekilde konumlanır: Ya kendinden beklenenlerin veya kendisine dayatılanların kimliksiz uygulayıcısıdır. Ya da yaşamın öz olanı yansıtan bir değer olduğunun bilinciyle ona odaklanır. Temel değerlerin yaşamın kendisi olduğunu algılayabilirse eylemlerinde öz yaşamını öz değerleriyle yaratma amacını güdecektir. Bu durum onu tribünlere oynayan yani eylemlerinde başkalarının beklentilerini cevaplamaya çalışan insan olmaktan kurtaracaktır. Kimliksiz yığının parçası olmaktansa öz yaşamını kendi kimliği ile anlamlandırmaya çalışan birey, bu tavrıyla ekibe yani toplumun kendisine de gerçek anlamda faydalı olacaktır. Çünkü sırf çoğunluğu oluşturdukları için kitlenin yaptığı yanlışların parçası olmayarak değişim için gereken fitili ateşleyecektir.

İki katmanlı bir anlatı tekniği kullanıldığı öyküsünde Taner, Ases'in şahsında kendilik; toplumun şahsında yığınlaşmış, boyutsuz ötekilik olgularını değerlendirir. Halkın maça gitme sebebini *“Halk bizde maça neden gider bilir misiniz? Kendi başına kalınca kafacığını işletemediğinden. Maçta gözünü önünde bir şeyler oluyor ya, kendini bir heyecana kaptırıyor ya. Bunu arar işte. Kendi içinde hiçbir şeyi ateşleyemediğinden. Niye gazetelerde bu kadar fıkracı var? Halka çiğnenmiş hazır lokma görüşler hazırlayabilmek için.”* (OBV,144) cümleleriyle izah eden yazar, ötekileşmenin en güçlü ve vahim sonucu olan kitleleşmeyi imler. Birey tek başına gerçekleştiremeyeceği eylemleri kitle içinde gerçekleştirebileceğine inanır çünkü kitle sorumluluğu bireyden alır. Halkın kendi içinde hiçbir şeyi ateşleyememesi kendine ilişkin güvensizliği, benliğine ilişkin tanımsızlığı ve kendilik bilincinden yoksunluğu ile ilgilidir. Kendini yaratmak yerine başkalarının yarattıklarının bilinçsiz uygulayıcısı olmayı seçen halk, düşünme yeteneğinden de yoksundur. Bu sebeple kendi düşünceleri yerine fıkra yazarlarının pompaladığı hazır görüşleri seçer. İnsan, *“yaratmak istediği kendiliğine daima ihanet ederek onu bir ütopyaya dönüştürür.”* (Gasset, 1995:40) çünkü özgün bir yaratımın parçası olup onun için direnmektense, varolanın parçası olmak çok daha kolay bir tercihtir.

Futbolun hayatı sembolize ettiği öyküde Ases, olayları karşılama şekli, yapmacıksız tavrı, gösterişsiz efendiliği ve vakur duruşuyla kim olduğunu bilen insanın, ötekilerden farkını ortaya koyar. Öykünün sonunda kendilik değerleriyle ön plana çıkan Ases'i niçin anlattığını izah eden yazar, *"Ases benim bir tarafımdır. (...) Ases benim doğmamış oğlum. Ben de Ases olmak istedim. Olur gibi oldum. Olamadım. Yazarlık nedir? Bir hüsranın avuntusu. Bütün hüsrânların avuntusu. Yazarlık bir narsis bir kompleksi: "Bak ben ne yazdım. Ne marifetlerim var benim. Okuyun beni. Beğenin zekâmı, buluşlarımı." demek. (...) Oysa Ases beğenilmeye boş vermişti. Ases bir oyunu oyun olarak almış, mutluluğunu bunda bulmuştur, gerisine aldırmadan."* (OBV, 152) sonucuna ulaşır. Ases, bir oyunu oyun olarak almış yani öz unsurun yaşamın kendisi olduğunu görmüştür. Asıl anlamın yaşamın kendisi olduğunu gördüğünden bu anlama kattığı her şeyle mutludur ve mutluluğu başkalarının kendisini beğenmesi üzerine kurulmaz. Çünkü Ases'in kişiliği kendi özünden beslenir, bu sebeple ötekilerin onay veya reddi onun için bir anlam ifade etmez. Nitekim Ases kendisini bu haliyle kabul etmeyen ötekiler tarafından futboldan koparılır. Yazarın değimiyle *"ya değişecek ya futbolu bırakacaktır."* (OBV, 153) Ases ikincisini tercih eder çünkü o, kendi yarattığı anlamı, sırf beğenilmek uğruna başkalarının doğrularını uyguladığı kimliksiz bir yaşama tercih eder.

"Neden Sonra" adlı öyküde bir çiftin yaşadığı iletişim çatışmalarından hareketle kendilik bilincinden yoksun bireylerin birbirlerini başkalarının gözüyle tanıma hastalığı eleştirilir.

Öyküde entrik kurgu, İhsan ve Melahat adında birbirine âşık iki gencin yaşadığı iletişim çatışmaları üzerine kurulur. Melahat, saat iki buçuk için sözleştikleri sinemaya kırk beş dakika gecikince İhsan, Melahat'ın gecikme nedenini olağan koşullara bağlamak yerine ilişkilerini sorgulamaya başlar. Bir önceki buluşmalarında, eniştesinin kardeşine yakalandıklarından beri ailesinden dışarı çıkma izni alamadığını söyleyen sevgilisinin bu tavrını, kendisinden ayrılmak için *"kapı yapma(k)"* (YS, 90) olarak değerlendiren İhsan, buluşmaya geciken Melahat'ın doğruyu söylediğini aklına bile getirmez. Bunun yerine arkadaşlarının *"kendisine çatlattığı"* (YS, 91) bir tıp talebesi ile Bahçekapısı'ndan zengin bir manifaturacının Melahat'a talip olduğu seçenekleri üzerine

yoğunlaşır. Bu düşünce şekliyle İhsan, hem Melahat’a hem de kendi kimliğine olan güvesizliğini onaylar. Kendi değerinin ve kişisel niteliklerinin farkında olmayan kahraman, Melahat’ın dünyasındaki anlamını da tayin edemez. İnsani değerliliğin kişilikten gelen bir güç olduğu bilincinden yoksun olduğu için, değer kavramını zenginlik ve tıp talebesi olmak gibi statüsel etiketlerle özdeşleştirir. Kendilik bilincinden yoksun bu özdeşleştirme sebebiyle “*elinde bir lise diploma(sı) bile*” (YS, 91) olmadığı için “*elin beyzadeleri*” (YS, 91) dediği tıp öğrencisi genç ve manifaturacıyla rekabet edemeyeceğini düşünür. Oysa Melahat’ın gecikme nedeni evde kendisinden başka kimse olmadığından ziyarete gelen akrabalarının kalkmasını beklemek zorunda kalışıdır. Sinemaya vardığında sinirli bir şekilde kendisini bekleyen İhsan’ın gönlünü almaya çalışır. Ancak İhsan oldukça soğuk ve ilgisiz tavrını film esnasında da sürdürünce Melahat ağlamaya başlayarak, “*Anlıyorum, ben sana artık yük olmaya başladım. Beni nasıl atlatacağını düşünüyorsun. Üzme kendini. Bir daha buluşmayız olur biter. Biliyordum artık benden usandığını. Zaten senin için gel geçin biridir demişlerdi. Ben de kabahat ki sana inandım, sana bağlandım.*” (YS, 94) der. Melahat da tıpkı İhsan gibi karşısındakini başkalarının referanslarıyla değerlendirme yanılgısındadır ve bu yanılgı sebebiyle iki taraf da birbirlerinin gerçek kimliklerine ulaşamaz. Benliklerini yaratan güç kendi özlerinden beslenmediği için bu insanlar, birbirlerinin dünyasında edinebildikleri yer hakkında da kendilerine güvenden yoksundurlar. Bu güven yoksunluğu aslında “kendilik” lerine ilişkin güvensizliğin açılımıdır. Onları birbirlerinin duygularına ve sözlerine inanmak yerine arkadaşlarına inanmaya iten de yine aynı sebeptir.

Öykünün sonunda İhsan, “*yanı başında kendisi için ağlayan bu küçük kız şimdi ona perdedeki filmi de, salondaki seyircileri de, dışarıdaki dünyayı da bir anda unutturuvermişti.*” (YS, 94) şeklindeki duygularıyla gerçek Melahat’la yüzleşmenin huzurunu yaşar. Bu huzur ortamı birbirlerinin gerçekliklerine sahip olan insanların yapay benliklerinden sıyrılmış olmalarının yarattığı huzurdur. Bu yolla yazar, kendi tanımını yapamayan bireyin kendisi dışında olanı da öz değerleriyle tanımlayamadığına vurgu yapar ve insanın iç huzuru ancak “kendisi olmakla” yakalayabileceğini belirtir.

“**Salt İnsana Yöneliş**” adlı öyküsünde yaşadığı dönemde “*devrin, toplumsal sorunları gerçekçi biçimde ele alan edebiyatından ay(rıldığı), moda düşünce akımlarını*

(*varoluşçuluk, bunalı*) , *yeni dil ve anlatım özellikleri(ni) (öz Türkçe, bilinç akımı), genç yazarların öncü arayışlarını*” (Ertop, 2005:110) benimsemediği için yazdıkları hafife alınmış ve ağır ifadelerle eleştirilmiş olan Taner, bir yazar olarak kişisel kendiliğini sorgular. Hakkında yapılan eleştirilere bir tür yanıt mahiyetindeki bu öyküsünde yazar, entrik kurguyu “reis, şef” olarak adlandırdıkları bir kadın etrafında toplanmış on gencin edebi serüveni üzerine kurar. Bu gençler, sanatın insanın özünden doğan bir yaratı olduğu gerçeğini kavrayamayarak bir öncü arayışı içinde kıvrınmaları, dönemin moda akımlarının parçası olmaya çalışıp aynı zamanda yeni bir moda akım yaratma çabalarıyla yazarın yaşadığı dönemin edebiyat anlayışını temsil ederler. Ne yazacaklarına, nasıl yazacaklarına, neyi okuyacaklarına, hangi türde yazacaklarına şefin karar verdiği gençler, yazdıklarının değerini şefin onamasıyla ölçerler. Bu özellikleriyle sanatın değerinin kişinin öz beninden yansıyan yaşamın özgünlüğüyle ilişkili olduğu gerçeğini kavrayamazlar. Dönemin dönüştürücü edebiyat anlayışını temsil eden şef ise, “*olağandan, bilinen, anlaşılandan aykırısını yapmak ve yaptırmak*” (KSA, 197) şeklindeki sanat anlayışıyla sürekli bir değişim içindedir. Bir hafta Caldwell’i beğenip gençlere onu örnek almalarını salık verirken ertesi hafta Kafka’ya hayran olur. Onun söylediklerine bire bir itaat eden gençler durmaksızın gerçekleşen bu değişimi takip edebilmek adına kim oldukları ve sanatta ne yapmak istedikleri gerçeğini unuturlar. Öyle ki Sungur, Caldwell’i beğenen şefi memnun edebilmek adına yazmış olduğu bir öyküsünde “*Çukurova tarlalarında bir zenci beyaz çekişmesi icat eder.*” (KSA, 198) Yazar, şefin gençler üzerindeki etkisiyle dönemin edebiyat otoritelerinin yeni nesil yazarlar üzerindeki etkisini imler. Edebiyata yön veren usta kalemler ve eleştirmenler sanata büyük bir tutkuyla bağlı olan gençlerin “kendilik”lerinden beslenen özgün bir tarz yaratmalarına olanak tanımaz. Kendileri olmak yerine beklentilere cevap vermek telaşında olan gençler ise, Çukurova tarlalarında zenci beyaz çekişmesi icat etmeye varan tutarsızlıkların mimarı olurlar. Taner, bu gençlerin her birine ayrı bir özellik katarak devrin edebiyat anlayışının bireyi özgün tasarımlar yaratmaktan alıkoyan moda eğilimlerini eleştirir. Örneğin adı Yaltırım olan genç öz Türkçecilik eğilimini temsil eder. Sungur’un yazdığı “Adam, Kadın ve Gerisi” adlı öykünün başlığını içinde “ve” bağlacı bulunduğu için beğenmeyen Yaltırım, “ve” bağlacı yerine “virgül” veya “ile” bağlacı gelmesi konusunda ısrar eder. Bu duruma “*Yapmayın ulan. O zaman kadın gerisi diye okur millet.*” (KSA, 204) sözleriyle tepki gösteren Günay, genç yazarların içine itildiği trajikomik durumu ortaya koyar.

Yine şefin yönlendirmesiyle adlarını edebiyat dünyasında duyurabilmek için bir dergi çıkarmaya karar veren gençler, derginin de adı olan ve manifestosunu şefin yazdığı “salt insana yönelik” hareketini başlatırlar. Büyük bir ilgi ile karşılanacağını sandıkları dergi üçüncü sayısına kadar hiçbir tepki uyandırmaz. Derginin üçüncü sayısında Dünder’in yazdığı, eski ve yeni kuşağı sorumsuzlukla suçladığı şiirine bir doçent “*atomun Demokrit’ten, egzistansiyalizmin Parmenidis’ten, Rack and Roll’un primitiflerden beri var olduğu, bunun gibi o kadar övündükleri salt insan hikâyesinin de tarih boyunca çiğnene çiğnene sakıza döndüğü*” (KSA, 205) şeklindeki eleştiriyi getirir. Bu genç yazarlar, doçentin de dediği gibi edebiyatta yüzyıllardır var olan insani yönelimi kişisel yaratıları olarak görme yanılgısındadırlar. Bu yanılgının temelinde gerçek farklılığın insanın özgün kimliğinin ürünü olabileceği gerçeğinden habersiz olmaları veya dönemin edebiyat tavrı gereğince bu farkındalığın gerektirdiği gibi davranamayışları yatmaktadır. Kurdukları dergi dağılıp, şefleri Amerika’da bir mühendisle evlenen gençler, birkaçı istisna ayrı alanlara yönelirler. Zaman zaman bir araya geldiklerinde ise, içlerinden birçoğunun âşık olup uğruna “kendi olma” bilinçlerinden dahi vaz geçtikleri şeflerinin “isterikliği” hakkında sohbetler yaparlar. Dönemin dönüştürücü edebiyat anlayışını temsil eden şefe duyulan sevgi derin yapıda sanata duyulan tutkunluğun açılımıdır. Ancak dönemin edebiyat anlayışı moda eğilimler, öncü arayışlar sebebiyle isterik bir hal almıştır. Bu isterik hal içinde tutunmaya çalışan yeni yazarlar, mevcut evreni kendiliğimizde dönüştürme işi olan sanatı özgün bir yaratı olma formundan çıkararak, istenilenin tatbiki şeklinde sığ ve kendilikten uzak bir şekle sokmuşlardır. Haldun Taner, bu öyküsüyle dönemin isterik olarak tanımlanan edebiyat anlayışının doğurduğu çarpık yapıyı eleştirerek sadece kendi özünden beslendiği için kişisel sanatının değerliliğini vurgular ve dönüşmediği ötekilerin getirdiği eleştirilere yanıt verir.

Yozlaşma izleği başlığı altında derinlemesine ele alınan “Sebati Bey’in İstanbul Seferi” adlı öyküde Taner, “*zamanın sakatlanmış toplumsal bilincinin*” (Korkmaz, 2004:38) yaratıcı gücü olan ötekilerin karşısına, yarattığı kişisel evrene ve kendilik değerlerine sığınan Sebati Bey’i çıkarır. Hepsi birbirine benzeyen ve özlerinde “hiç kimse” olan bu yığınlaşmış insanlar topluluğunun bir parçası olmak istemeyen Sebati Bey, yalnızlığa mahkûm olmayı göze alarak çiçeklerin kurduğu sevgiyle örülü kişisel evrenine sığınır. Bu evrende sevginin karşılığı olan varlık insanlar değil, çiçeklerdir.

Çünkü insanlar kişisel anlamlarını yitirdikleri için Sebati Bey'in nazarında da bir anlamın yaratıcısı olamazlar aksine onun anlamlarını silen bir güce dönüşürler. Sebati Bey'in kendisi olmak adına yaptığı bu tercihle yazar, parçası olmadığı ötekilerden kurtulmak adına dalınan “öz-ben”i açılar.

“Yağlı Kapı” adlı öyküde ise kendisine sunulan tüm maddi imkânlarla rağmen ahlaki dejenerasyonları sebebiyle örtüşemediği ötekiler gibi olmak istemediği için “utanma, terbiye ve edeple” örülü kişisel değerler dünyasına sığınan Rıza'nın sunulan her şeyi elinin tersiyle itişti üstüne kurulu kendilik bilinci vurgulanır.

2.2.2. Ötekileşme

Ötekileşme “ötekileştirmeden” farklı olarak bireylerin herhangi bir zorlamaya maruz kalmadan bilinçli veya bilinçsiz tercihleriyle oluşan bir dönüşümdür. “Özben”inin niteliğini, içeriğini ve sınırlarını oluşturan değerlerin neler olduğunu bilmeyen birey ötekileşme tehlikesiyle daima yüz yüzedir. Bu tehlikeden ancak güçlü bir kendilik bilinciyle kurtulabilecek olan birey, bu bilince sahip değilse hiç kimseleşmekten kaçamaz.

Maddeye ve pragmaya dayalı modern dünya algısı bireyin “ *kendi yaşamıyla kaçamaksız ilişkiye girebilme*” (Gasset, 1995:107) yeteneğini ortadan kaldırarak onu yaşamın derin ve içsel anlamından soyutlamıştır. Bu soyutlanma ile yaşama, kendine ve yeteneklerine ilişkin farkındalıktan yoksun kalan insanı ve onun yarattığı yoz düzeni eleştirel bir üslupla irdelediği “*Yalıda Sabah*” adlı hikâyesinde Taner'in “*martılar ve kaya kapma oyunu, gizli kaya, papağan, yalı daireleri*” şeklindeki simge değerler ve yalının üçüncü katından gözlemlediği insan manzaraları ekseninde oluşturduğu entrik kurgunun zeminini sabahın ilk saatlerinde insan eli değmişliğin dinginliği içinde beliren doğanın betimlemesi oluşturur:

“*Denizin kişiliği bir başkadır, bu saatte. Kokular başkadır, renkler başkadır, hele sesler bambaşka. Kokularda tazelik vardır, yıpranmamışlık, koklanmamışlık, rayihasını ilk size teslim ediyormuşluk vardır.(...) Seslere gelince asıl şaşırtıcı olan seslerdir. Sabahın ilk saatlerindeki sesler insanlığın ilk günlerindeki ilk insanın, ilk algıladığı*

seslere benzerler. Yepyeni, taptaze, ürpertici, merak uyandırıcı.(...) alın tokmağı, vurun davula, sabahın ilk saatlerinde sesi bir başka çıkar. Rutubet derisini gevşettiğinden mi? Hayır. Sizin kulak zarınız henüz günün hoyrat gürültüleri ile bekaletini yitirmedüğinden”(YS, 18)

Betimlemeyi incelediğimizde göze çarpan en önemli husus sabahın ilk saatlerinde doğanın tüm unsurlarına sinmiş “başkalık”ın insan eli değmemişlikle ilişkilendirilmesidir. Yazar, insanı doğadaki uyumun yıpratıcı ve kirletici unsuru olarak görmektedir. “İki klakson sesi durgunluğu iki yerinden bıçakladı” (YS, 18) ibaresiyle ortaya konduğu üzere insan kendi varlık alanını oluştururken doğanın diğer unsurlarına ilişkin varlık alanlarını fütursuzca çiğneyerek doğadaki uyumun dışında kalmış ve kendi içsel dinginlik ve huzuruyla beraber doğanın huzur ve dinginliğini de yok etmiştir. Bu sebeple sabahın ilk saatlerindeki sesleri insanlığın ilk günlerindeki, ilk insanın, ilk algıladığı seslere benzeterek yazar, ilk varoluşun kutsal, dingin ve kirletilmemiş zamanlarına gönderme yapar.

Entrik kurgunun zeminini oluşturan bu betimlemeyle insanın doğadaki ve yaşamdaki tahrip edici yönünü gözler önüne serdikten sonra yazar, insana bu tahrip edici yönü kazandıran ve onu “ *Ben ne düşünüyorsam oyum*” dan “*Ben neyim varsa, neye sahipsem oyum*” (From 1994: 138) şeklinde bir yapıya dönüştüren madde-egemen yaşam algısını ve bu nitelikli yaşam tarzında bireyin psikolojik açmazlarını bir takım simge değerleri kullanarak irdeler.

Bu simge değerlerden ilki “*martılar ve kaya kapma oyunu*”dur. Bir grup martının sadece tek bir martının sığabileceği büyüklükte olan bir kayayı kapmak için birbirleriyle kıyasıya mücadelesinin “*Martılardan biri o açtıktaki kayayı kapmak, üstüne binmek için seğirtir. Hepsi birden onun peşinden kayaya yönelirler. Aralarında çığlık çığlığa bir kapışmadır başlar. Kaya ilk kapanındır. O, onu kapıncaya kadar engellemek, gagalamak itip düşürmek mubahtır.*” (YS, 19) cümleleriyle anlatıldığı bu sahnede “*kaya kapma oyunu*” madde egemen dünyada, sahip olma adına her yolun mubah görüldüğü yarışın sembolik anlatımıdır. Yazar; başarı, güç, para gibi unsurlarla güdülenen ve bunları elde etmenin “*özçığarcının eylemselleştirilmesi*”(From, 1994:137) olduğu yanılgısına düşen modern insanı imleyerek onun maddenin erek olduğu bir yarış

platformuna dönüştürdüğü yaşamda varoluşunun sebebi olan “ *en önemli insansal gizilgüçlerini gerçekleştirme yetisinden yoksun kalışıyla yitirdiği kendilik*” ine” (From, 1994 :137) gönderme yapar. Kendi eliyle yarattığı bu yoz düzende “ben kimim” sorusunun yanıtını bulamayan veya aramayan bu sebeple de öz benini tanımlayamayan insanoğlu kendini tanımadığı için yeteneklerinin de farkında değildir veya yeteneklerinin farkında olsa dahi bu durum modern yaşam düzeninin kendisinden bekledikleriyle uyuşmadığı için salt fayda ve çıkar uğruna öz benini şekillendiren unsurlardan kolayca vazgeçebilmektedir. Yazar, bu vazgeçiş hikâyedeki önemli simge değerlerden biri olan “papağan “ imgesiyle açılar. Mühendis Bey’in televizyondan “selam” demeyi öğrenmiş papağanının “*Av köpeklerinin ve bir miktar nankör kalabilmelerine karşın kedilerin yağcılığını anlıyorum da papağanlara nedense daha bir tutuluyorum. Senin kanadın var efendi. Sen onlar gibi yere bağlı değilsin ki, kuşsun yahu ötesi var mı? Sultan keyfinin emrine göre o daldan kalkar bu dala konarsın. Süslü kafeslere, hazır yemeğe tamah edip insanların maskarası olmanın elemi var mı?*” (YS, 26) ifadeleriyle irdelendiği bu bölümde süslü kafeslere, hazır yemeğe tamah edip uçuşma yeteneğinden vazgeçen papağan, madde uğruna yitirilen “ben” i vurgular. Bu vurguda “uçmak” ibaresi “kendiliğinin” bilincinde olan insanın kendini gerçekleştirme ve aşma süreçlerinin anlatımıdır. Maddenin erek olduğu bir pazar haline gelmiş yaşamda “özben” ini takas eden insan, uçmanın derin anlamını asla yakalayamayacak ve “*insansal gizil güçlerinin bilincinden*” (From, 1994 :137) yoksun kalarak yeteneklerini kendisi ve insanlık için kazanıma dönüştüremeyecektir. Görünürde papağanın av köpeği ve kediyle olan kıyasını anlatan “*Senin kanadın var efendi. Sen onlar gibi yere bağlı değilsin ki, kuşsun yahu. Ötesi var mı? Sultan keyfinin emrine göre o daldan kalkar bu dala konarsın.*”(YS, 27) cümleleri derin yapıda insanın yapmak zorunda olduğu seçimi vurgular. İnsan, ya maddi çıkarlar ve edinimler için özbenini tamamen yitirerek insan olmanın yüce anlamından yoksun sefil bir yaşamın yaratıcısı olacak ya da kendi içine yönelip benini keşfederek akıl ve düşgücü ile yaşamı dönüştürebilmenin karşılığı olan “uçmayı” tercih edip varoluşunun anlam ve amacını yakalayacaktır.

“Kaya kapma oyunu” ile madde uğruna verilen çılgın sahip olma savaşını, papağan imgesiyle bu savaşta yiten “özben”i vurguladıktan sonra yazar “ben” ine yabancılaştığı için tamamen dış odaklı ve “başka”ları referanslı hale gelen insan

yapısının davranış biçimlerini oturduğu yalının üçüncü katından gözlemlediği insan manzaralarıyla ortaya koyar.

Bu bağlamda yazarın objektifine bir parkta birbirlerini etkilemeye çalışan genç bir çift takılır. Bu çiftten hareketle yazar, kimliği oynadığı rollerin toplamından ibaret olan modern dünya düzeninin yarattığı yoz insanın kadın erkek ilişkileri ve insani ilişkiler noktasındaki tutumlarını irdeler. “ *ikisi de karşısındakine kendinin en iyi sandığı, ayna karşısında kendine en yakıştırdığı bayramlık pozlarını çok iyi düzenlenmiş bir hoş veri ambalajı ile tezgâhlamakla meşgul.*” (YS, 24) şeklinde tanımlanan bu ilişkinin yaratıcısı olan gençler birbirlerini etkilemek için sevginin gücüne değil, gerçek “ben”leri tarafından onanmamış yapay kimliklerine ve beğenirlikleri kendilerince belirlenmemiş pozlara ve boşveri oyunlarına sığınır. Yazar, kendilerini tanımlayamadıkları için birbirlerine yaklaşımları da tamamen yapay olan bu gençlerin içinde bulunduğu hali “*ilişki biraz gelişince sinemaya, diskoya oradan da bodrum katında bir arkadaşının odasına. Filmlerde gördükleri gibi öpüşme, sarılma ve çiftleşme numaralarıyla oğlan ona ustalığını, kız da ona sözüm ona namusluluğunu, acemiliğini belgelemek için çabalayacak. Ne dünyadayız yahu. Sevişirken bile doğal olamıyoruz. Her şeyimiz numara*” (YS, 24) cümleleriyle ortaya koyar. Bu cümlelerde görüldüğü üzere modern insan o kadar yapaylaşmıştır ki içgüdüsel bir dürtü olan eylemlerinde dahi birbirine karşı dürüst olamamaktadır. Çünkü modern insan öz yaşamının yaratıcısı değil, düzenin kendisine biçtiği rollerin figüranıdır. Bu düzende sevgi “*aracılığıyla insanın kendisini dünyaya bağlayıp dünyayı gerçekten kendisinin kıldığı bir öz-güç*” (From, 1994:24) olma anlamından sıyrılarak yozlaşır ve bu yozlaşmada taraflar Taner’in belirttiği üzere “*karşısındakine kendi hayalindeki özellikleri işine geldiği gibi giydiren*” (YS, 24) varlıklara dönüşürler. Bu giydirme kimliklerin gerçekle yüzleşme halini ise “*sonra alışma, tanışma, doyuşma ve ... bıkışma gelir arkasından. Kaba, bencil gerçek çıkarır o giydirilmişliklerin altından*”. (YS, 24) şeklinde yorumlayan yazar, kendi gerçeğini kendi yaratmayan insanın çözülüşünü gözler önüne serer.

Düzenin yarattığı bu giydirme kimliklerin çözülüşüne ilişkin bir başka manzara içerisinde “gizli kaya” imgesini de barındıran yat gezisine aittir. “*Televizyon dizilerindeki yat kulüpleri üyeleri gibi, son model kotra kılığında giyinmiş, güneşten yanmış, çarpık gülümsemeli, ağzı pipolu iki yakışıklı delikanlı ve Charlie’nin melekleri*

tipinde üç manken vücutlu genç kızın” (YS, 26) yaptıkları yat gezisinde gizli kayaya çarpmaları sonucunda yaşananların anlatıldığı bu kısımda “gizli kaya” imgesi, görünürde denizin orta yerinde olmasına rağmen kendisini sinsî bir şekilde gizleyerek birçok yat ve kotranın parçalanmasına sebep olan bir kayadır. Derin yapıda bu imge, yaşamın katı gerçekliğini sembolize eder. “*Diskolardan seçilmiş bir potburiyi kendilerine fon müziği yapmış afili afili seyredelerken bir sabah güm diye gelip gizli kayanın üstüne bindiren*” (YS, 26) gençler kayanın milyarlık kotranın üçte birini parçalaması sonucu gezinin başındaki kimliklerinden sıyrılarak gizledikleri ve yadsıdıkları, gerçeklerini su yüzüne çıkarmaya başlarlar. Ayağı kayarak mazotlu suya düştüğü için söylenip duran kız, kotradaki oğlanların birinden tokat yer ve bunun üzerine kıyıya kadar yüzüp dikenli ve çamurlu yamaca tırmanarak düşe kalka bir taksiye biner. Kızlardan bir diğeri yardım için gelen bir başka kotraya atlayarak diğerlerini kaderlerine terk eder. Bu manzara içerisinde “*iki saat önceki güvenceli, mutlu gülüşmeler uçmuş, yerini ıslak saçları alnına yapışmış, gözleri öfke ile büyümüş nefes nefese aksi yüzler almıştı.*” (YS, 26) betimlenen gençler için “*sabahleyin kendilerine giydirdikleri o nazik, uygar pozlardan da soyunmuşlardı.*” (YS, 27) ibaresini kullanır. Kendiliğini kendisi yaratmayan, biçilmiş rollerin bileşeni bu gençler, yaşamın katı gerçekliğini sembolize eden gizli kayaya çarptıklarında tıpkı parktaki gençler gibi “yapay ben” leri çözülür. Yazar, bu yolla kendiliğinin tasarımcısı olamayan modern insanın yarattığı evrenle koşullarını gerçekliğin belirlediği dünyanın çatışmasını ortaya koyar.

“Bir Kavak ve İnsanlar” adlı öyküde modern dünya düzeninin mimarı olan modern insanın doğayla çatışması işlenir. Egemen olduğu maddeyi efendisi yapan modern insan, maddî kaygıları yaşamın anlamı haline getirerek insani anlam ve değerlilikten yoksun yığınlar yaratmıştır. Gücü elinde tutabilmek adına kendi türü de dahil yaşamın tüm varlık alanlarını fütursuzca çiğneyen bu yığınlar kendisi gibi olmayanları silen ciddi bir ötekileştirici güçtür. “*Kendini tahrip edecek olanı daima içinde taşıyan insan, ötekileşerek varlık misyonunu kaybettiği an doğa ile arasındaki zinciri kopar(mış) ve evrenin en tehlikeli varlığına dönüş(müştür.)*” (Korkmaz, 1994: 168) “Bir Kavak ve İnsanlar” adlı öyküsünde doğanın diğer varlıkları gibi çevreyle uyumu sağlayabilmek için kendini değiştirmek yerine, çevreyi tahrip edip kendisine uyarlayan insanın yıkım gücü gözler önüne serilir. Köyde herkes tarafından çok sevilen

ihtiyarın, vasiyet ettiği üzere “sahile dik bakan yamacın üstündeki kavak ağacının altına” gömülmesiyle başlayan olaylar zincirinde ihtiyar, doğayla uyumunu yitirmemiş insanın açılımıdır. İhtiyarın gömülüştünden sonraki ilkbaharda köylüler kavak ağacında bir tuhaflık sezerler. Kavak ağacı ihtiyara benzemektedir. Bu benzeyişle yazar, yaşamın döngüselliği fikrine gönderme yapar. Ölümün bir yok oluş olmadığı, toprağa karışan bedenimizin ayrı bir canlının özünde yeniden yeryüzüne döneceği fikriyle izah edebileceğimiz bu döngüselliği *“Tevekkeli oraya gömülmek istemişti adam. İşte ne yapmış yapmış ruhunu ağaca verip kendini o çok sevdiği yeryüzüne atmanın bir yolunu bulmuştu.”* (KSA, 155) cümleleriyle ortaya koyan yazar, insanın evrenin ruhuyla bütünleşmiş halini imler. Öyküde kişiler boyutunda aktif bir rol üstlenen doğa unsurları kendi varoluşunu diğer varlık alanlarının yıkımı üzerine inşa etmeyen ihtiyarın, kavağın özünde yeniden doğuşunu büyük bir sevinçle karşılarlar. Ancak tüm bu sevinç hali kavağın bulunduğu araziye de kapsayan bir fabrika yapım projesiyle ortadan kalkar. Para ve güç uğruna başlatılan bu kıyımda tüm çiçekler kömür isine bulanarak renklerini kaybeder, deniz kirletilir, şantiye çalışanlarının her gün avladığı kuşlar artık ötmez olur ve kavak ağacı da bu kıyımdan nasibini alarak bir telefon direğine dönüştürülür. Ancak ilkbaharda vücudunu kaplayan boyaya, kök kısımlarını saran zifte rağmen sürgün verip yaprak açan kavak ağacı, insanoğlunun tüm yıkımına ısrarla ve inatla direnmeye çalışan doğanın anlatımı olarak karşımıza çıkar. Kavak ağacının bu hali karşısında çılgına dönen fabrikatör, parayı efendisi yapmış yitik bir ötekidir. Kişisel anlamını meta üzerine kurduğu için maddenin gücü dışında hiçbir varoluşa saygı göstermeyen bu tip, sürgün vermiş kavak ağacının mesajını anlayamaz ve onu bir daha yeşeremesin diye küçük parçalara böldürüp yaktırır. *“İhtirastarın tetiklediği sonsuz bir egoizmle kendisi dışındaki tüm varoluş kaynaklarına acımasızca saldıran”* (Korkmaz, 1994:182) fabrikatör, bu tavrıyla aslında kişisel varoluşuna da ihanet etmektedir. Zira insan, farkında olsun veya olmasın doğanın bir parçasıdır ve ona verdiği her türlü zarar bir gün kendisine geri dönecektir. Yapılan tüm kıyıma rağmen sürgün veren kavak ağacı insanlığa *“Çiğnediğiniz her varlık alanında aslında öz varoluşunuzu da çiğnemektesiniz.”* mesajını vermektedir. Akıllı ve düş gücüyle kişisel tarihini yaratan insan, tarihselliğinin temel unsurlarından biri olan doğa uyumunun dışında kalmıştır. İnsanlık, doğanın kucağına yeniden dönmezse ne içsel huzurunu tam anlamıyla kurabilecek ne de varlığını sürdürebilecektir. Öykünün sonunda fabrikanın yarattığı kirlilik sebebiyle tahrip olan doğaya ve kavak ağacına yapılanların intikamını almak için

el birliğı yapan hayvanlar hep beraber zarar görmemek için içlerinden bir fedai seçerler. İbibik kuşu, bir zamanlar elinden yem yediğı ihtiyar için kendini feda etmeye razı olur. Fabrikanın açılışında konuşma yapan fabrikatörün kafasına ve yüzüne pisleyerek onu gülünç duruma düşürdüğünü ve intikamını aldığını sanmaktadır. Ancak fabrikatör “yüzüne çok defa pisletilmiş insanların pişkin tebessümüyle mendilini çık(arıp)” yüzünü temizledikten sonra “Bayanlar baylar... Şu mesut hadise dahi tesislerimizin memleket için, insaniyet için, efendime söyleyim dünya barışı için ne kadar hayırlı, ne kadar uğurlu ve ne kadar kademli olacağına bir falihayır sayılmaz mı?” (KSA, 160) der. Kimliğı modern dünyanın madde temelli yoz yaşam algısı tarafından ötekileştirilmiş olan fabrikatör, ibibik kuşunun intikam için yaptığı eylemden dahi maddi çıkarı için bir kazanım elde eder. O, ereğı olan paraya ve onun sağladığı güce ulaşabilmek için her türlü pislige bulaşarak insani oluşunu ayaklar altına alamaya baştan razı yoz bir kimliktir. Bu yoz kimlik mimarı olduğu her yıkım için geçerli bir sebep bulma yeteneğini kullanarak ibibik kuşunun intikamını tesislerin uğuruyla ilişkilendirir. Böylece intikam almak isteyen hayvanlar farkında olmadan fabrikatöre yardım etmiş olurlar. Yazar bu yolla gücü elinde bulunduran ötekileşmiş yığınların madde uğruna her şeye dönüşebilme özelliklerine vurgu yaparak onların dönüştürücü güçlerinin kaynağını belirler. Bu nitelikteki insan yapısının karşısında ne doğa, ne değerler ne de ötekileşmemiş kimlikler durabilmektedir.

“Kooperatif” adlı öyküde insani değerlerle bezeli sıcak ve sevecen yaşamları benzemeye çalıştıkları üst tabaka ötekiler yüzünden alabora olan mahallelinin ötekileşme trajedisine tanıklık ederiz. Kendi tasarımları olan yaşam algısından vaz geçip lükse, paraya, yoz bir ahlak anlayışına sahip üst sınıfa benzemeye çalışmanın bedelini kaymakamın oğlunun zimmete para geçirme suçundan hapse girmesi, gümrükçünün kızının kürtajcılara taşınması, mal müdürünün eşinin mebusun şoförünü jigolo tutmasıyla ödeyen mahalleli kendilik değerlerinden kopuşun birey ve toplumun ruhunda açtığı gediğın açılımıdır.

“Made In USA” adlı öyküde öz kültür değerlerinden kopup Batı kültürünü benimseyerek konuşması, yaşam tarzı ve değerleri algılayış şekliyle Batılı tipin silik bir müsveddesine dönüşen öykü başkişisi ötekileşmenin tipik örneklerinden biridir.

“İşgüzar Bir Polis” adlı öyküde ise, faziletli yaşamın sembolü olan ve bu yönüyle ahlaki dejenerasyonun yaratıcısı ötekilerden ayrılan Asım Kutay’ın, hikâyenin sonunda eşinin kendisini aldatmasını affedip aldatma olayını ortaya çıkaran dürüst ve namuslu polis memurunu harcayışı kendini yaratan değerler noktasındaki yenilişine ve ötekileşme sürecine vurgu yapar.

2.2.3. Ötekileştirme

Ötekileştirme bireyin kendisi dışındaki herhangi bir odak tarafından dönüştürülmesi veya dönüşüme zorlanması mantığı üzerine kurulu bir kavramdır. Taner’in öykülerindeki ötekileştirici güçlerin toplum ve siyasi yetke olmak üzere iki odakta toplandığını görürüz.

2.2.3.1. Toplum: Procrustes’in Yatağı

Yunan mitolojisinde Atik yarımadasında Elaüsis yakınlarındaki tepeleri kendisine mesken tutmuş azılı bir dev olan Procrustes gelip geçen herkesi demirden bir yatağa yatırıyor, ayakları dışarı taşarsa taşan kısmı kesiyor; boyu kısa gelirse gererek uzatıyordu. Yatağının püf noktası ise gizlice ayarlanabiliyor olmasıydı. Dev kurbanının boyunu uzaktan tahmin ediyor yatağı ona göre hazırlıyordu.(Sinanoğlu, 1931:143) Bu söylene daha sonra bir tek düşünce/tek davranış standardı koymaya çalışan zihniyeti anlatmak için kullanılan bir terime dönüşmüştür. Taner’in öykülerinde bireyin özgün niteliklerini silerek onu kendi çizdiği sınırlara sığmaya zorlayan böylelikle de tek tipleştirici boyutuyla ciddi bir ötekileştirici güç olan toplum kimliğinin bilincindeki bireyin çatıştığı temel unsurlardandır.

“Sonsuza Kalmak” adlı öyküde medeniyetlerin mirasına sahip çıkmanın varoluşsal bütünlüğümüzü kurmadaki önemini gören ve sahip olduğu vicdan, bilinçlilik, duyarlılık şeklindeki kendilik değerleriyle direnmeye çalışan Sunuhi Bey’in maddeyi yaşamın ereği haline getirmiş toplumsal zihniyet tarafından Procrustes’in yatağına yatırıldığı görülür. Sahip olduğu insanlık ve medeniyet bilincinin, vicdanın, insanlık onurunun yansıması olan kişiliği gereğince arsasından çıkan rölyefleri devletin ilgili

birimlerine bildirmeye ilişkin tasarısı diğer kooperatif üyeleri tarafından ölümle tehdide varan baskı ve zorlamalarla susturulur. İlçe sakinleriyse kooperatifin kurulmasıyla oluşacak daha çok insan potansiyelinin daha çok “gelir” anlamına gelmesi sebebiyle rölöyeflerin akıbetini umursamaz. Maddeyi ereği haline getirmiş tek tip yapısıyla bu toplumsal doku Sunuhi Bey’in özgün kimliğini kırarak onu da kendileri gibi davranmaya zorlamak suretiyle ötekileştirir.

2.2.3.2. Siyasi Yetke ve Ötekileştirme

Taner’in öykülerinde ötekileştirici gücün önemli yansımalarından biri de siyasi gücü elinde bulunduranlardır. Bu grup yöneten sınıf olmanın kendilerine tanıdığı imtiyazlı hakları karşılarına çıkan tüm “kendi oluşları” silmek veya sindirmek için kullanırlar.

“**Tuş**” adlı öyküde mebusun oğlu Aydemir tarafından tecavüze uğrayan Nesrin adlı kimsesiz bir kızın hukuki müdafaasını üstlenen mahallelinin Aydemir’in mebus babası tarafından yapılan baskılarla doğrularından vazgeçiş süreçleri irdelenir. Öykünün başkışisi Dilaver Bey, her şart ve koşul altında kendi değer ve doğrularına sığınan kendilik bilinciyle yoğrulmuş insan tipinin temsilcisidir. Olayın başında duruma kayıtsız kalan mahalleliyi “*Bu ödle heriflerle bir iş yapılmaz. Bu iş için erkek olacaksınız, erkek. Zor gördün mü tavsamayacaksın. Nerde bunlarda o yürek. Ne yapmak lazım geldiğini ben tek başıma göstereceğim bunlara.*” (KSA, 96) sözleriyle kamçılıyarak doğrunun yanında olmalarını sağlayan Dilaver Bey, mahkeme süreci için tüm prosedürü tamamlar. Nesrin’in ağlayarak evden çıktığını gören Gülsüm Hanım ve şantiyeden gelirken top sahasında arkadaşlarıyla şarap içen Aydemir’in Nesrin’e nasıl tecavüz ettiğini anlattığı cümlelerine kulak misafiri olan Recep Usta’nın da şahitliği ile mahkeme süreci başlar. Ellerindeki bilgi ve şahitlerle adaletin kısa sürede tecelli edeceğini düşünen Dilaver Bey ve mahalleli Aydemir’in mebus babasının yöneten sınıf olmanın kendine verdiği güçle tüm süreci değiştirmesine tanıklık ederler. Olayın siyasi düşmanlarının iftirası olduğunu öne süren Mebus Bey’in yaptığı bağlantılar sonucunda Gülsüm Hanım ifadesinin yanlış yazıldığını söyler, Recep Usta ortadan kaybolur, mücadelenin kendisi adına verildiği Nesrin de kayıplara karışır ve mahalleli teker teker çözülmeye başlar. Adaletin herkes için yerini bulacağına inanan insanlar zorlama, baskı,

korkutma ve ihya etmeye dayanan yaptırımlar sebebiyle söylem değiştirip: “İftira da olabilir.”, “Tutalım ki aydemir yaptı. Ne malum kızın kuyruk sallamadığı.” “İğne oynarsa iplik geçmezmiş.” Geç beyim, geç. At elin it elin bize mi düştü tasası.” (KSA, 99) yorumlarını yaparlar. Görüldüğü üzere siyasi gücü elinde bulunduranlar doğruluk, hak ve adalet adına dik durmaya çalışan ve bu halleriyle kendilik bilincinin güçlü birer yansıması olan insanların özgün kimliklerini çeşitli yollarla silerek onları ötekileştirir. Yazar, kendi doğrularına dayanan “ben”lerini mebusun yarattığı “ben”de yitiren bu insanların ötekileşmiş boyutunu öykünün sonunda çok çarpıcı bir şekilde verir. Öykünün sonunda hayat kadınlığı yapar halde karşımıza çıkan Nesrin’in müşterileri arasında Dilaver Bey ve olayların başından beri onun en büyük destekçisi olan anlatıcı da vardır. Namusu için mücadele ettikleri Nesrin’in müşterisi olarak onun namussuz boyutunu onaylayan Dilaver Bey ve anlatıcı bu halleriyle ötekileştirilmenin en sağlam kişiliklerde dahi oluşan dönüştürme gücünün açılımıdır.

Yaşasın Demokrasi adlı öyküde ise siyasi yetkenin inmeyi başaramadıkları halkı onların içinden, onlar gibi olan Âşık Mehmet ile kandırarak “*bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak*” (Foucault, 2000:63) yarattığı ötekileştirmeye tanıklık ederiz.

2.3. Yozlaşma

Kelime itibariyle kendini yaratan öz unsurlardan kopuşu ve dönüşümü ihtiva eden yozlaşma, modern dünyanın maddesel evreninde kendini yitirme tehlikesiyle yüzleşen bireyin trajik açmazlarının en önemlilerinden biridir.

“*Usu aracılığıyla özdeğin bilgisine ulaşarak*” (Fromm, 1994:14) ona hâkim olan modern insan, doğaya hükmetmek amacıyla başlattığı bu maddesel fetihte, efendisi olduğu maddenin güdümüne girerek “*ona anlam veren asıl ereği, kendisini, yitirmiştir.*” (Fromm, 1994:14) Dünyayı, varoluşu ve yaşamı anlamlandırmakta temel dayanağımız olan kendilik değerlerinin yitimi beraberinde ciddi bir yozlaşma sürecini getirmiştir. Maddeyi efendisi yaparak metalaşan insan, “*değer yargılarının ve etik normların beğeni sorunları ya da keyfi seçimler oldukları ve bu alanda nesnel geçerliliği olan önermelerin dile getirilemeyeceği*” (Fromm,1994:15) şeklindeki

görüŖüyle varoluŖun derinliği ve içsellikliğini taşıyan tüm normları reddederek “*usdışı değer dizgelerinin avı*” (Fromm,1994:15) haline gelmiştir.

Modern insanın yarattığı ve yaşadığı bu yoz süreçte karşılaştığı bireysel ve toplumsal boyutlu usdışı değer dizgeleri Haldun Taner’in öykülerinde en yoğun işlenen tema olma özelliğini sergilemektedir. Ayça Aktan’ın yaptığı “Niçin Hikâye” başlığını taşıyan röportajda hikâyelerinde sosyal adaletsizlik, sınıf ayrımı, toplumsal haksızlıklar, varlıklı sınıfların yozlaşması örneklerine niçin sık sık yer verildiğı sorusuna Taner, “*Yazar duyarlılığı ve bilinci gereğı içinde yaşadığı toplumun bir sismografi olarak toplumsal haksızlıklardan herkesten fazla etkilenir.*” (Taner,2005:123) şeklinde cevap vererek yazarlığı bilinçlilik ve duyarlılık haliyle özdeşleştirir. Yazarlığı bir bilinçlilik hali olarak gören Taner, kendilik bilinci ve duyarlılığıyla baktığı kitleleşmiş, yığınlaşmış bir yapıdan yansıyan bireysel ve toplumsal boyutlu yozlaşmışlık örneklerini hikâyelerinde ustalıkla işlemiştir.

2.3.1. Toplumsal Yozlaşma

Yaşadığı dönem itibariyle, Cumhuriyetle beraber ivme kazanan Batı kültürüyle temasımızın doğurduğu yozlaşmayı, 1945’te tanıştığımız demokrasi ve çok partili hayatın yarattığı problemli adaptasyon sürecini, ekonomik ve teknolojik açıdan gelişmeye başlayan ülkede oluşan sınıfsal tabakalaşmayı kapsayan çok sancılı bir değışim sürecine tanıklık eden Taner, bu sürecin birey ve toplum yaşamındaki etkilerini hikâyelerine taşımıştır. Yazarın öykülerinde yukarıda bahsettiğimiz sürecin yarattığı toplumsal temelli yozlaşma, değerlerden koptukları için otantik boyutlarını yitiren bireylerin şekillendirdiğı yoz toplumsal düzen, bireyin yozlaşmasının kaçınılmaz bir sonucu olan kültürel ve ahlaki yozlaşma, toplumsal düzen üzerinde ciddi boyutlu bir etkiye sahip siyasi yetkenin yozlaşması olmak üzere üç boyutta karşımıza çıkar.

2.3.1.1. Değerlerin Yitimi ve Yozlaşma

Otantik boyutunu yitirerek kim olduğı, varoluşunun anlam ve amacının ne olduğı şeklindeki soruların yanıtından yoksun kalan modern insan, kendi öz güçlerinin farkındalık ve bilincinden de koptuğı için yabancılaşmanın ağına düşmüştür. Sadece

bireyin kendi içsel evrenine karşı değil, dış dünyaya ve yaşama karşı da sergilenen bu yabancılaşma beraberinde iletişimsizliği, yalnızlığı ve bunlara bağlı olarak insani değerlerin yozlaşmasını, yitimini getirmektedir. Kendi öz güçlerinden koparak/koparıl原因 kendisine, topluma ve dış dünyaya karşı yabancılaşan birey, “*güç, para, ünü erekleştirip, bu eylemiyle kişisel çıkarı açısından yararlı şeyler yaptığı yanılmasına kapılmakta ve yaşama sanatının anlamını yitirerek kendi gerçek ben’i dışında her şeye hizmet etmektedir.*” (Fromm, 1994:29) “Ben”inin ve kendilik değerlerinin bilincine ilişkin egemenliğini yitiren insanlık, maddenin erek olduğu bu yeni düzende yabancılaşma, iletişimsizlik, yalnızlık gibi yoz değerlerin mimarı olmuştur. Bu yoz değerleri “Sebati Bey’in İstanbul Seferi”, “Kantar Katibi Ali Rıza Efendi” ve “Sahib-i Seyf- ü Kalem” adlı öykülerinde işleyen Taner, Sebati Bey’in şahsında meta merkezli yoz yapı içinde yaşamın anlamına tutunmayı, Ali Rıza Efendi’nin şahsında kişisel anlamlarını yitirdikleri için yaşamın ve birbirlerinin anlamını da yakalayamayan insanların yalnızlığa ittiği bir insanın geri çekilişini, Miralay Bey’in şahsında ise, evlatları tarafından dahi kaderine terk edilen bir ihtiyarın amaçsallıkla tutunduğu varoluşunu irdeler.

“**Sebati Bey’in İstanbul Seferi**” adlı öyküde entrik kurgu tek tutkusu çiçekler olan, karantina kâtipliğinden emekli Sebati Bey’in, eniştesinin bulduğu Japon gülü tohumlarını almak üzere Maltepe’den Saraçhanebaşı’na yaptığı yolculuk üzerine kurulur. Yazar, yozlaşan insani değerlerin bireyden topluma uzanan yıkımı izleğini yansıtabilmek için kahramanın adından, yaptığı işe, yaşamına ait özelliklere değin tüm unsurları titizlikle planlamıştır. Adı “sözünde ve kararında duran” (Devellioğlu, 1996:924) anlamına gelen Sebati Bey, yaşam karşısında çocuksuzlukla konumlandırılır. Yazar bu yolla kahramanı, R.Lifton’un sembolik ölümsüzlük tarzlarından biyolojik tarz dediği ve “*insanın soyu boyunca sonsuz biyolojik bağlantı zinciri içinde devam etmesi*” (Yalom, 2001: 71) olan yetenekten yoksun bırakarak kahramanın, varoluşunu ayrı bir boyutta bütünlemek için çiçeklere sığınmasını sağlar. Çiçekler aynı zamanda Sebati Bey için doğayla, kendisiyle ve birbirleriyle uyumunu yitirmiş yeni düzenin yoz insan tipiyle yaşadığı iletişimsizlikten kurtulmak anlamına da gelmektedir. İçinde bulunduğu durum “*Çoluk yok çocuk yok. Adam Maltepe’nin dağında bir başına deli mi çıksın? O da buna merak sardırmuş. Maltepe’nin havası malum... Öğleden sonra bir deli rüzgâr. Dört tarafı tamtakır kurutup bırakır. Fakat siz Sebati Bey’deki azme bakın ki böyle namüsaît*

iklimde dahi çiçek yetiştiriyor.” (KSA, 73) cümleleriyle ifade edilen Sebati Bey, Maltepe’nin dağı olarak nitelendirilen yaşam alanında delilik boyutlu bir yalnızlığa mahkûm edilmiştir. Çünkü onun ruhu dış dünyanın yeni değerler düzeniyle örtüşemez. Bu sebeple, çiçeklerin sevgi dilinden anlayan evrenine sığınarak dış dünyanın anlayışsız, kayıtsız, sevgisiz, yoz düzenine karşı koymaya çalışır. Kendisini adeta *karantina* altına alarak yalıtın yaşamda tüm olumsuzluk ve engellere rağmen çiçek yetiştiren kahraman, varoluşun anlamını yakalamak noktasındaki “*sebatını*” teyit eder. Bu nitelikli yaşam algısıyla Sebati Bey, “(...) *Hatta insanları bile ikiye ayırıyor: Çiçek sevenler, çiçekten anlamayanlar. Birinciler taife-i zevki selim, ikinciler ise, yine kendi tabiriyle, bî behre ve ham ervah imişler.*” (KSA, 73) ifadeleriyle ortaya konduğu üzere insanları çiçekler ekseninden değerlendirir. Çiçekleri sevmeyen insanların nasipsiz ve ham ruhlar olarak nitelendirilmesiyle kendisinin ne olduğu gerçeğini unutarak para, güç, ün gibi unsurları yaşamın ereği haline getirmiş insanların yaşamın özünü yakalayabilmek noktasındaki nasipsizliklerine gönderme yapılır.

Yukarıda saydığımız özellikleriyle bu nasipsiz insanlar topluluğu karşısındaki konumu belirlenen Sebati Bey’in fiziksel olarak Maltepe’den Saraçhanebaşı’na, sembolik olarak kendi özünden “öteki”ne yaptığı yolculuğun gidiş bölümünde herhangi bir problemle karşılaşmaz. İstanbul’un kurtuluş günü olması sebebiyle tüm kalabalık Taksim’e toplanmıştır ve kahraman güzergâhı üzerinde herhangi bir engelle karşılaşmaksızın eniştesinin Saraçhanebaşı’ndaki evine ulaşır. Burada yaşananlar öyküdeki izleksel kurgunun önemli basamaklarındandır. “ *Hararetili karşılanma. Sarılışp koklaşma. Sonra hoşbeş. Bir miktar Nasrettin Hoca, Bekri Mustafa, Bektaşî fıkrası... Bir de baktı ki akşam oluvermiş. Günler de ne kısaldı!*” (KSA, 74) olmak üzere toplam altı cümleyle ortaya konan bu yaşanmışlık hikâye kahramanı için kendisine ve dış dünyaya kapalı yığın toplum karşısında bir sığınma mekânına işaret eder. Bu mekânda paylaşılanlar Nasrettin Hoca, Bekri Mustafa gibi kültürel bellek unsurlarıdır. Dış dünyanın duyarsız ve iletişimsiz yanına karşın bu mekândaki insanlar “hararetili karşılanma, sarılışp koklaşma, hoşbeş” şeklinde tanımlanan özellikleriyle derin ve yoğun bir iletişimin yaratıcısı konumundadırlar. “*Langa’da ikamet ederken liman kâtibi Nusret Bey’in bahçesinde görüp de imrendiği*” (KSA, 75) Japon gülünün tohumlarını onun için temin ederek maddeci dış dünya karşısında yarattığı kişisel evreni anlayan ve saygı gösteren insanların oluşturduğu bu ortamdan ayrılışıyla Sebati Bey,

kendini korumaya çalıştığı dış dünyanın katı gerçekliğine çarpar. Saraçhanebaşı'na gelişi esnasında herhangi bir sorun yaşamayan hikâye kahramanı, dönüş yolunda mahşeri bir kalabalığın ortasında kalır. Taner, “mahşeri kalabalık - Sebati Bey” ikilemesiyle aslında “kalabalıklaşmanın ve kitleleşmenin “tek bireyin varoluşunu” ortadan kaldırması” (Le Bon, 2005:7) durumuna işaret etmektedir. Nitekim, “*Kalabalık azgın bir sel halinde vapura akmakta. Sebati Bey nahif vücuduyla bu insan akıntısına nasıl karşı gelecek? Böyle bocalarken kendini vapurun içinde buldu.*” (KSA, 75) ifadeleriyle betimlenen bu manzarada kalabalıkların azgın bir sel halinde vapura akışı yaşam karşısında kitlesel eylemler sergileyen, kendi oluştan yoksun, insani değerlere kapalı, yabancı ve yoz toplumsal yapıya işaret eder. Sebati Bey'in bu insan akıntısına karşı koyamayışı fiziksel anlamından ziyade derin yapıda kendi varoluşuna odaklanan bireyin karşı karşıya geldiği yığın toplum karşısındaki güçsüzlüğünün sembolüdür. Bu kitlesel yapı karşısında bocalayan Sebati Bey, kendini vapurun içinde bulur. Vapurun içinde olmak Sebati Beyin bilinçli eylemi veya seçimi değil, kalabalığın onu sürüklediği bilinçsiz bir eylemdir. Yazar bu yolla, “kitleleşmiş” (Le Bon, 2005:7) toplumsal yapının, kendisi gibi olmayanları silişine ve sürükleyişine gönderme yaparak bu toplumsal yapının yitirdiği insani özü, değerlerin yozlaşması boyutunda gözler önüne serer. Kendisini içinde bulduğu vapurda ona acıyan bir polisin yardımıyla solana girebilen Sebati Bey'e “ (...) *siyah bıyıklı bir genç karşısındaki boyalı kadına yamanmak*” (KSA, 75) için yer verir. Yaşlılara saygı ve hürmet, karşılık beklemeden yardımlaşma gibi en temel insani değerler dahi altta yatan faydacı ve maddeci sebeplere bağlanır. Bu noktada vapurun içindekilerin Sebati Bey'in gözünden yansıyışı “*Yorgun, çatık, somurtuk, gerilmiş, kasılmış bir sürü yüz... Üzgün, bezgin, hain, gazup, hayvani, şeytani bir alay bakış... Birbirinin üstüne abanmış itişip kakışan bir cemmu gafir...*” (KSA, 75) cümleleriyle verilerek değerlerden kopmuş, kendini yitirmiş yoz insanın tüm olumsuz hasletleri sıralanır. Kendini yaratan öz güçlerden koparak yozlaşmış insan mutlu değildir, yaşamın anlamını yitirdiğinden bezgin; bu bezginlik ve mutsuzluk yüzünden de öfkeli. Öfke insanın içinde hayvani olan kontrolsüz bir güç olması itibarıyla onu şeytanlaştırır. Sebati Bey'e, bu çerçeveden baktığı insan kalabalığını sorgulatan yazar, “*Dünya bu mu, hayat bu mu, diye Sebati Bey düşündü. Bu adamlar ne yaparlar? Sabah giderler, akşam gelirler. Öğleyn ayaküstü bir şeyler atıştırırlar. Koş bre koş... Niye? Beş on kuruş fazla kazanmak için. Kazanıp da ne yapacaklar: Sinemaya, kumara verecekler... Hay aklınıza şaşayım sizin... Yirminci asır medeniyeti*

dedikleri bu mu? Vah zavallı beni âdem... Vah zavallı nevi beşer... Sen bu günlere de mi düşecektin?” (KSA, 75,76) sonuçlarına ulaşarak parayı ve maddeyi “ *özüyle varlığı arasında aşılmaz bir engel konumuna getirip bunları erekleştirerek tahakkümü altında köleleşen*” (Korkmaz, 2004: 20) modern dünyanın yitik insanlarına acır. Zira bu insanlar sadece yarattıklarının kölesi olmakla kalmayıp kendilerini yitirmek uğruna sahip oldukları parayı da doğru ve insani bir amaca hizmet etmek için kullanamamaktadırlar. Gündeliklerin koşturmacası içinde varoluşunun amacını ve değerini unutan bu kitle, yaşama karşı sergilediği yıkıcı kayıtsızlığı Sebati Bey’e karşı da sergiler. Nitekim paketini ezdirmemek için kol kanat geren, eğilen, büzülen, dirsek uzatan Sebati Bey, vapurun yanaştığı Haydarpasa’da trende nişanlısına yer kapmak için var gücüyle koşan bir gencin çarpması sonucu yere kapaklanır ve tohumlarının bulunduğu paket patlayınca tüm tohumlar da yere saçılır. “ *Sebati Bey, canının acısını unutmuş, düştüğü yerden tohumları toplamaya çalışıyor... Fakat trene koşanların insafsız adımları ve neferlerin nalçalı kunduraları onları çiğneyip çiğneyip geçiyor.*” (KSA, 76) Bu insafsız kitle Sebati Bey’in, canının acısını unutarak kurtarmaya çalıştığı tohumları bırakın, yere kapaklanmış konumdaki ihtiyarın dahi farkında değildir. Onların ayakları altında çiğnenen şey aslında Japon gülü tohumları değil; insanı ve onun yaratısı olan toplumu şekillendiren değerler sisteminin çiğnenişidir. Bu çiğneyişle yaşamın anlamını ve özünü yitiren insanlık aynı zamanda kendini de ayaklar altına almaktadır.

Üzerine düştüğü sol eli ve sağ bacağının dizkapağı fena halde sızlayan Sebati Bey (KSA, 77) kendisini yerden kaldırıp bastonunu eline veren bir asker sayesinde trene geçer, bu kez - bir çıkara dayanmadığı için - kendisine yer verecek birini de bulamaz ve yolculuğuna ayakta devam eder. Sebati Bey’in trendekilere karşı sergilediği “ *Etrafında yine o arsız ve manasız yüzler... Bir sürü soluyan, yer buldukları için muzafferane sırıtan insan... 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.*” (KSA, 77) tepkisi hikâyenin izleksel dokusunda önemli bir yer tutar. Yeni düzenin yoz insan tipi, trende yer kapabilmek gibi çok sıradan bir durum için dahi insanlık değerlerini kolayca harcayabilecek kadar insanlıktan kopuktur. Bu yaşam şeklinin bir parçası olamadığı için kendi içine çekilerek yalnızlığında çiçeklerle sevgi üzerine kurulu kişisel bir evren yaratmaya çalışan hikâye kahramanını, “hışır, anlayışsız, merhametsiz” yapısıyla yok sayan bu kalabalık karşısında Sebati

Bey'in yapabildiği tek şey onları görmemek için başını öne eğmektir. Bu bağlamda öykü iki türlü “görmeyiş”i ihtiva eder. Kalabalığın görmeyişi kendilerine ve birbirlerine dair farkındalıklarını yitirmiş bir yığının bilinçsiz eylemiyken, Sebati Bey'in “görmek istemeyişi” varoluşunun farkında olan bir insanın, kendisiyle uyuşamadığı ötekiler arasına çektiği perdenin bilinçli bir yansımasıdır. İnsan olma bilincini yitirmiş oldukları için insanlarla iletişim kurmak yerine varlık sıralamasında onlardan aşağıda olan çiçeklerle iletişim kuran kahramanın bu seçimi, varlığının anlam ve amacını yitiren insanların yaratılmışlar içindeki düşüşünün açılımıdır. Sebati Bey'in çiçekler vasıtasıyla ortaya koymaya çalıştığı tutunma çabasının insanların ayakları altında yok oluşuyla tamamlanan hikâyede yazar, birbirlerinin anlamını yitiren insanlardan oluşan yeni düzenin yoz yapısını gözler önüne serer. Toplumun bir araya gelmiş bireyler topluluğu olmadığı, onu ayakta tutan değerler sisteminin kendiliğimiz ve birlikteliğimiz açısından anlamını kavramak gerektiği bilincine vurgular.

“Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi” adlı öyküde ise, hayatı tamamen negatif yanından gören, başkalarının acıları karşısında – bunlar kendi başına gelmediği için- içten içe avunan doksan yaşını aşmış bir ihtiyarın çevresiyle yaşadığı iletişimsizlik verilir. Taner, bu iletişimsizlikte yiten yaşlı insanlara karşı anlayışlı, sabırlı ve hoşgörülü olmak, yaşamın sonuyla yüzleşmesine az zaman kalmış insanların psikolojilerini anlamaya çalışmak değerlerine vurgu yapmaktadır.

Bir Ramazan günü mahalle kahvesinde geçen ve olaydan ziyade kahve sakinleri arasındaki diyaloglar üzerine kurulu olan hikâyede Taner, Ali Rıza Efendi'nin kişilik profilini çizmek için istasyon memuru Necati'nin ağaçtan düşüp kolunu kırması, Hüseyin Hüsnü Bey'in vefat etmesi, kaptanın siroz olması olayları karşısındaki tavrını kullanır. İstasyon memurunun kırılan kolu için üzülen ve sakatlanmasından korkan kahve sakinlerine karşın Ali Rıza Efendi, devlet memurunun üzerindeki üniforma ile ağaç tepelerinde gezmesini abes bularak bu kazadan adeta hoşnutluk duymakla kalmaz istasyon memurunun durumu bu kadar hafif atlatmasına içerler gibidir. Mahalle arkadaşı Hüseyin Hüsnü Bey'in ölümünü ise *“dudak uçlarında adeta yanıp sönen bir memnunluk”* (ŞYY, 41) ile karşılayarak eski arkadaşını Talat'ın şakşakçısı olmakla suçlar ve bu konuda kahvedekilerle Talat Paşa, ittihatçılar, farmasonluk, Demokrat Parti üzerine bir tartışmaya girer. Kaptanın siroz olması olayındaysa yeni metotlarla kurtulma

umudunun olabileceği şeklindeki görüşlere karşı çıkarak “*sirozun ille şifasız bir hastalık olmasını ist(er)*” (ŞYY, 45) Yaşama ve insanlara karşı sürekli negatif olan Ali Rıza Efendi’nin sergilediği bu tavrın yaratıcısı yeni ve yoz düzenin iletişimsiz insan yapısıdır. Bu insan yapısı karşısındakini anlamaya çalışmak, onu sahip olduğu psikoloji içerisinde değerlendirmek, empati kurmak, öğretilmişliklerinin ve yaşanmışlıklarının toplamından ibaret olan insanı şartları içerisinde yorumlayarak hoşgörülü davranmak gibi hasletlerden yoksundur. Bu sebeple kahve sakinleri Ali Rıza Efendi gibi doksanını aşmış bir ihtiyarın yaşlılık psikolojisi içinde “ben buradayım” deme çabasının açılımı olan, “her şeye olumsuz ve farklı bakma” eyleminin altında yatan gerçeği görmezler. Bu göremeyiş sebebiyle istasyon memurunun ağaçtan düşmesini nazara bağlayan Başefendi’nin yorumundan sonra söze karışan posta memuru : “*Nazar değmişse Kantarcı’nın nazarı değmiştir. – Onun tınmadığını görünce elini boru yapıp bağırды - : Esnaf bile denemiş senin nazarını. Sabah sifteh seni gören, kepenkleri kapatıyormuş.*” (ŞYY, 40) yorumunu getirerek Ali Rıza Efendi’yi bir uğursuzluk kaynağı olarak değerlendirir. Yazar, kişisel anlamlarını yitirdikleri için yaşamın ve birbirlerinin anlamını da yakalayamayarak derin bir iletişimsizliğin mimarı olan bu insanların yalnızlığa terk etmeye çalıştığı Ali Rıza Efendi’nin tutunabilmesini “sağır” oluşuyla sağlar. Bu sağırlık hali, kendini tamamladığı çiçeklerini fütursuzca çiğneyen toplumu görmemek için gözlerini kapayan Sebati Bey’in haliyle aynı anlamlıdır. Posta memurunun söylediklerinden sonra kullanılan “*Kantarcı buna rağmen yine duymamıştı.*” (ŞYY, 40) ve Hüseyin Hüsnü Bey’in vefat haberi üzerine başlayan İttihatçılık tartışmasında geçen “*Kantarcı, konuşan tahsildara yakın oturduğundan söylenenlerin yüzde ellisini işitebilmişti.*” (ŞYY, 42) ibareleriyle ortaya konan bu sağırlık durumu derin yapıda düzenle çatışan bireyin tutunma çabasının sembolik değeridir. Yazar, doksanını aşmış başkışiye, söylenenleri ya hiç işittirmeyerek ya da kısmen işittirerek onu bu yoz, anlayışsız kalabalıktan koruyup çok fazla kırılarak büsbütün içine çekilmesini engellemeye çalışır.

Hikâyenin sonunda, kaptanın sirozdan kurtulabilme ihtimaline ilişkin yorumlara karşılık olarak verdiği “*Çocuk olma, efendi oğlum. Öyle olsa Atatürk’ü kurtarırlardı.*” (ŞYY, 45) cevabı üzerine kahveci tarafından “*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.” (ŞYY, 45-46) cümleleriyle azarlanan Ali Rıza Efendi keyfi kaçmış bir şekilde kahvehaneyi terk eder. Oysa Ali Rıza Efendi ne şom ağızlıdır ne de başkalarının ölümünü arzulayıp bundan mutlu olan biridir. Tüm ihtiyarlar gibi yaşamın perdesinin altından sürekli sesini duyuran ve kendisine her gün biraz daha yaklaşan ölümden korkmaktadır. Bu korku yüzünden başkalarının ölümü ve başkalarının felaketi onda bir avuntu sebebidir çünkü ölüm ve yaşamın felaketleri karşısında çaresiz kalan her insan içten içe, gizlice bu avuntuyu besler. Ayrıca o, doksan yaşın kendisine verdiği tecrübeyle umut etmekle kendini kandırmak arasındaki ince çizgiyi iyi tayin edebildiği ve yaşamın gerçekliğini daha net görebildiği için sirozdan kurtulmanın imkânsızlığını, mümkün olsaydı Atatürk’ün kesinlikle kurtarılacağını belirtmiştir. Yitik insani değerlerin kişi bazlı karşıt güçleri olan kahve sakinleri yaşı gereği yaşamın realiteleri karşısındaki duruşu kendilerinden farklı olan bu ihtiyarı anlamak için hiçbir çaba sarf etmezler.

Hikâyede saygısı, sabrı, hoşgörüsü, anlamaya çalışma çabasıyla insani ilişkilerin olması gerek sesi konumundaki istasyon müdürü Ali Rıza Efendi’nin kahveyi terk edişinin ardından kahveciye: “ *Ne istedin adamdan? Keyfini kaçırdın oruçlu oruçlu.*” (ŞYY, 46) diyerek çıkışır. Bunun üzerine kahveci Ali Rıza Efendi için: “ *Bırak allasen müdür bey. Bazen kanıma dokanıyor vallaha. Sen onun oruçlu olduğuna inanıyor musun? O ne hinoğludur o, o ne kahpe dinli kızılbaştır o! Müslüman olsa acımak bilir. Görmedin mi, gazetede ölüm haberini okurken, nasıl parlıyor gözü. Cami avlularında gezişi neden? Cenaze görmek için. Sanki ölenlerin ömrü bunun kine eklenecek. Kötü yürekli vesselam. Ölse acımam, emin ol. (...) Geçende bir ara yok oldu. Öldü sanıp adeta sevindik. Herif yedi canlı yahu. Doksanında zatürreeden kurtuldu. (...) Hepimiz öleceğiz o yine yaşar. Bir deccaldan bahsederler ya belki de budur. Hayat bitip cümle mahlûkat yeryüzünden silince kıyamet borusunu bu üfürecektir.*” (ŞYY, 46-47) yorumunu getirerek yitik değerler sisteminin yarattığı yoz insan yapısının insan olmanın derin anlamından kopma düzeyini gözler önüne serer. Yaşlılık psikolojisinin kaçınılmazı olan davranışları sergilediği, yaşama onların baktığı pencereden bakmadığı için doksanını aşmış bir ihtiyarı, tüm acımasızlıklarıyla “ölümüne sevinilecek adam, Deccal, kahpe dinli Kızılbaş, gâvur gibi adam” şeklindeki tabirlerle itham eden bu kitle karşısında Ali Rıza Efendi’nin çareyi kahveden ayrılmakta buluşu kendisiyle ortak bir payda yaratılmaya çalışılmadığı için yalnızlığına itilen bir

insanın geri çekilişidir. Yazar, bu geri çekilişle, bizi şekillendiren değerler sistemini yitirerek el çektiğimiz insanlığımıza gönderme yapar.

“**Sahib- i Seyfû Kalem**” adlı öyküde yaşamı parlak askeri başarılarla dolu Miralay Bey’in içine itildiği yalnızlık ve umutsuzluktan anılarını yazma amaçsallığıyla kurtuluşu işlenir. Bir zamanlar sahip olduğu güç ve sağlığı yitirerek tek evladı olan kızı tarafından “*damı akan kira evinin odacığına*” (KSA, 20) terk edilen Miralay Bey, üç aylığının yarısını da hayırsız kızına kaptırmaktadır. Babasını sadece üç aylığının yarısına el koymak için maaş zamanlarında görmeye gelen bu evlat modeli ile yazar, maddeyi varoluşunun yegâne amacı yapmış, bu uğurda “baba” gibi yüce bir değeri dahi harcayacak oranda yozlaşan modern insanın dibe vurmuş insanlığını imler. Bu evlat modeline karşın gözlemci bakış açısıyla anlatılan öykünün anlatıcısı ve kız kardeşi Necla, insani değerleri özlerinin ve yaşamlarının gerçeği haline getirmiş ülkü değerlerdir. Babasını ancak para için hatırlayan evlat modeline karşılık, Miralay’ı “*iki üç akşamda bir*” (KSA, 19) ziyaret eden, onunla satranç oynayıp sohbet ederek ihtiyarın yalnızlığını dindirmeye çalışan anlatıcı ve kız kardeşi Necla, insan oluşun anlamını kavramanın kan bağı, evlat olmak gibi kalıplarla bir ilişkisi olmadığını ortaya koyar.

Yaşamda değer olarak kabul ettiği her şey tarafından yalnızlığa ve unutulmuşluğa itilen Miralay, insan belleğinin bastonu olan anılara sığınır. Sebati Bey’in çiçeklere sığınışında gördüğümüz gibi Miralay da değerlerden sıyrılmış dünyanın katı gerçeği karşısında bir zamanlar güzel olan şeylerin yeniden yaşatımı anlamına gelen anılarda teselli bulur. Yaşamdaki anlamımızın başkaları için yarattığımız anlamlarla zenginleştiğinin farkında olan anlatıcı ve Necla sayesinde bu teselli, paylaşabilmenin gücüyle Miralay’ı ayakta tutar. Bir gece yine Miralay’ın anılarını dinleyen anlatıcı, ona anılarını kaleme almasını teklif eder. Bu fikir karşısında oldukça heyecanlanan Miralay, ertesi gün işe koyulur. Böylece anlatıcı büyük bir sabır ve fedakârlıkla gece yarısına kadar anılarını dinlemek suretiyle yalnızlığına ortak olduğu ve yaşama tutunmasına yardım ettiği Miralay’a yaşamını anlamlandırmak için yeni bir sebep bulur. Bu yeni sebep Miralay’ın yaşamına “bir amaca sahip olmak ve onu gerçekleştirmek için eyleme geçmek” anlamını getirerek ömrünün son deminde kendisini otantik bir tümlenişin parçası kılmasını sağlar. Miralay, maddeci ve yoz ötekilerin aksine “*fiziksel doyumla elde (edilenin) ötesinde bir şey için*

uğraş(maktadır)” (Fromm, 1994:57) ve bu amaçsallık onun yaşam enerjisini yeniden tetikler. Anlatıcı, anılarını yazmaya başladıktan sonra Miralay’daki değişimi *“duruşunda, bakışlarında şimdiye kadar hiç alışık olmadığımız bir acayip mehabet... Sanki o çiş kokulu ihtiyar gitmiş de yerini resimdeki nevcivan kolağasına bırakıvermiş.”*(KSA, 22) cümleleriyle ortaya koyarken onun, yozlaşmış ötekiler tarafından terk edildiği yalıtılmış dünyadan kurtularak *“gereksinme duyduğu denge ve uyumun gerçek yanıtlarını”* (Fromm, 1994:57) bulduğunu görür. Ona bu yanıt bulduran şey, erdemli amacın yaşamı tetikleme gücüdür. Dünyada oluşuyla varoluşun kaçınılmazlığının parçası haline gelen insan, ya yaşama kayıtsız kalıp kendisiyle beraber mutlu olma şansını tüketecektir ya da bir anlığına dahi olsa yaşamı yakalamanın peşine düşecektir. Necla ve anlatıcının desteğiyle *“son bir parlayışla sönmeyi”*(KSA, 23) tercih eden Miralay Bey, anlatıcının *“bir buçuk yıldan evvel tamam(lanamayacağımı)”* (KSA, 23) düşündüğü eserini birkaç ayda bitirir. İhtiyar için yaptığı iyiliğin yarım kalmasını istemeyen anlatıcı, borç ederek masraflarını cebinden ödemek suretiyle eseri satışa çıkarır. Vitrinlerde kitabını gören ve önceden tembihli yayıncıların övgüleri karşısında adeta büyülenen Miralay Bey, bu başarının ruhunda yarattığı moral gücüyle mucizevi şekilde iyileşerek ikinci kitabının yazımına başlar. Miralay’ın sağlığındaki düzeliş bir anlamın parçası olabilmenin insan üzerindeki mucizevi etkisinin açılımıdır. Miralay Bey, insanı insan yapan tüm değerleri yitirerek kölesi oldukları maddenin boyunduruğunda yaşam sandıkları şeyi tüketen yoz insan yapısı tarafından itilmeye çalışıldığı yok oluşa kişisel anlamını yeniden yapılandırarak karşı durur.

2.3.1.2. Siyasi Yetke ve Yozlaşma

Bu başlıkta *“yeterliğine herkesi inandırarak bir kimsenin kendisine sağladığı itaat ve güven”* (TDK, 2005:2176) anlamına gelen *“yetke”* sözcüğünün, politikacıların elinde anlamından ve özünden yitirdiklerini, dönüştürüldüğü yoz içeriği ihtiva eden hikâyeler değerlendirilecektir. Yetkeyi elinde bulunduranların yanlış uygulamalarıyla yozlaşan siyasi sistemin toplumsal yapıda açtığı gedikleri farklı boyutlarıyla işleyen Taner, toplumsal yapının şekillenmesinde veya dönüştürülmesinde birincil derecede önemli olan siyasi sistemin yozlaşmasıyla bireyin kimliğinde dolayısıyla da toplumun

yapısında oluşan ciddi tahribatı gözler önüne serer. Dairede Islahat, Yaşasın Demokrasi, İki Komşu, Rahatlıkla adlı öykülerde direkt olarak sistemin işleyişine ilişkin yozlaşmayı irdeleyen yazar; Konçinalar, 8’den 9’a Kadar, Heykel, Ases, Yağlı Kapı, Bayanlar 00, Kooperatif adlı öykülerde sınıfsal ayrımı, sosyal tabakalaşmayı ve ezilen insanları, yozlaşmış siyasi yapının yarattığı küçük insanın dünyasını, 1950’li yılların türedi zenginlerini irdeler. Bu bağlamda yetkenin yozlaşması sonucunda tahrip olan toplumsal yapıya ilişkin yozlaşma izleği “Yerleşmeyen Demokratik Sistemin Doğurduğu Yozlaşma”, “Kurumsal Yozlaşma”, “Sınıf Ayrımı ve Sosyal Adaletsizlik ” başlıkları altında ele alınacaktır.

2.3.1.2.1. Yerleş(tiril)meyen Demokrasinin Doğurduğu Yozlaşma

Atatürk döneminde yapılan çok partili hayata geçiş denemelerine rağmen Türkiye Cumhuriyeti, 1945 tarihine kadar tek partinin yönetiminde kalmıştır. 1946’da DP, 1948’de MP’nin kurulmasıyla çok partili hayatla tanışarak farklı seslerin varlığının yaşamın gerekliliği olduğu şeklindeki görüşü özümseyemeyen milletimizin demokratikleşme sürecinde yaşadığı bocalama ve bölünme, bir türlü yerleşmeyen veya yerleştirilmek istenmeyen demokratik anlayışın toplumsal yapıdaki yoz etkileri “Yaşasın Demokrasi”, “İki Komşu” adlı öykülerde işlenmiştir.

“Yaşasın Demokrasi” adlı öyküsünde Taner, uygulayıcıları tarafından dahi benimsenmeyen bir demokrasiyi ve milli kimliğimizin temel hasletlerinden olan samimiyet, doğruluk, dürüstlük, karakterini ve doğrularını her türlü maddi çıkarın üstünde tutma değerlerinin çok partili hayatla beraber sayıları artan ve farklı kulvarlara ayrılan politikacıların elinde silinişini gözler önüne serer.

Hikâyenin ilk bölümünde, Demokrat Partinin propaganda kamyonunun etrafında toplanan hatırı sayılır kalabalığı kendi saflarına çekmek konusunda başarılı olamayan Halk Partililer, Nahiye Müdürünün girişimiyle jandarma kuvveti kullanıp kalabalığı dağıtmak isterler. Bu eylem siyasi sistemin uygulayıcısı konumundaki politikacıların, çok partili hayata geçişin amacı olan “farklı seslerin varlığı ve demokrasi” düzeniyle çelişkilerini işaret etmesi bakımından önemlidir. Rakip partinin propaganda başarıları karşısında daha güçlü ve etkin propaganda üretmeye çalışmak yerine karşı tarafı

dinleyen kalabalığı jandarma gücüyle dağıtmaya kalkışan Halk Partililerin bu girişimi, uygulayıcıları tarafından dahi özümselememiş bir demokrasi anlayışına ve derin yapıda siyasi yetkenin bastırıcı ve silici niteliğine vurgu yapar. Yazar, hikâyenin geri kalanında özümselememiş bu anlayışın doğurduğu iktidar ve özne ilişkilerini ve bu yoz ilişki tarzının doğurduğu sakatlanmış insan ve toplum yapısını irdeler.

Kahvehanede kurulmuş kürsüde “ *Türk köylüsü memleketin efendisidir.*” (KSA, 57) şeklindeki klişe kalıplarla propaganda yapmaya çalışan Halk Partili ilkokul müdürünün de kimse tarafından dinlenmediğini görünce seçimi kazanmak konusundaki umutlarını iyiden iyiye yitiren Halk Partililerin imdadına iki partili tarafından bir otomobil içerisinde tozu dumana katarak getirilen Âşık Mehmet yetişir. Hikâyenin başkahramanı olan Âşık Mehmet, izleksel kurgunun en önemli öğesidir. Yıllara dayanan olumsuz tecrübelerin sonucunda politikacılara olan güvenini yitiren halkı etkileyemediklerini gören siyasilerin, bin yıllık geleneğimizin ürünü olan ve halkın kolektif bilinçaltında önemli ve saygın bir değeri sembolize eden “Âşık” olgusunu kullanmasıyla modern iktidar anlayışının “*bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak*” (Foucault, 2005:63) yaratmaya çalıştığı sahte özgürlük ve yakınlık değerleri imlenir. İnmeyi başaramadıkları halkla aralarına Âşık Mehmet köprüsünü kuran siyasiler, bu tavırlarıyla aynı dili konuşamadıkları insanları kullanmak için onlar gibi olanın kullanımı şeklinde yansıyan yoz yapı içinde belirir. Siyasilerin işe yarayan bu taktikleri sonucu halka dokunabilen propaganda yeteneği ve yanık sesiyle kısa sürede durumu Halk Partinin lehine çevirmeyi başaran Âşık Mehmet’in, son dizeleri Halk Partisinin umdelerini ihtiva eden türküsünün bitiminden sonra kullanılan “ *Şarkı biter bitmez ön sıradaki beyler var kuvvetleri ile alkışlamaya başladılar. Bunu çorap söküşü gibi başkaları takip etti. Hatta öyle ki köylüler bile şarkıyı hararetle alkışladıklarına bakarak bir anda Halk Partili oluverişlerine şaşılar.*” (KSA, 60) tümcesinde görüldüğü üzere köylüler, insanın dünyayı algılayış ve yorumlayış şeklini belirleyen önemli unsurlardan biri olan siyasi görüş noktasında sağlam bir bilince sahip oldukları için değil, Âşık Mehmet’in şahsıyla imlenen “yakınlık, “biz”denlik, samimiyet” değerleri yüzünden Halk Partili oluvermişlerdir. Tezlik fiili olan “Oluvermek” siyasi yetkenin dönüştürücü gücünü ve halkın seçmek noktasındaki bilinçsizliğini yansıtmaları bakımından oldukça önemlidir. Yazar, Halk Partili oluşu “bir şarkıyı hararetle alkışlama” şeklindeki sığ eylemle ilişkilendirerek

halkın siyasiler karşısındaki konumunu belirler. Halk neyi seçtiği, seçiminin getirileri ve gerekleri, seçtiği partinin kendisine nasıl bir dünya görüşü ve sistem sunduğu bilincinden tamamen yoksundur. Bu yoksunluk sebebiyle de “*politik üstünlüğü ele geçirmede kullanılacak bir araç konumuna indirgenmiştir.*” (Korkmaz, 2004:30) Nitekim bu araç algısı sebebiyle siyasi otorite, illegal de olsa diktayla susturma yolunu denemeye çalışmakta veya Âşık Mehmet gibi halkın içinden, onların bağrından kopmuş kişilikleri kullanmak suretiyle sahte bir yakınlık algısı doğurmaktadır. Her iki yöntemde de amaç halkı baskılamak veya kandırmak şeklindeki yoz anlayışa dayandığından siyasiler, yönetme gücünün halk tarafından kendilerine verildiği bir rejimde halk için değil, halka rağmen vardılar. Ve bu varoluşu devam ettirebilmek adına her yolu mubah görürler. Nitekim ne Halk Partili ilkokul müdürünün ne de ateşli Demokrat mümessilinin propagandalarından etkilenmeyen köylülerin, Âşık Mehmet’in yedi dörtlükten oluşan türküsü sonucunda - Demokratlara oy vermeye niyetli beş yüz kişi de dâhil olmak üzere - Halk Partisine oy verişleri politik gücü ele geçirmek adına halkın bilinçsizliğinden ve her türlü hassasiyetinden yararlanan arrivist siyasi yapıyı gözler önüne serer.

Hikâyenin serim bölümünde politikacıların ve halkın birbirleri noktasındaki konum ve duruşlarını belirleyen yazar, düğüm ve çözüm bölümünde yozlaşmış siyasi yetkenin birey ve toplumun karakterinde yarattığı tahribatı yine Âşık Mehmet’in şahsında verir. Halk Partililer tarafından götürüldüğü en muhalifi de dâhil tüm köylerde seçimlerin kazanılmasını sağlayan Âşık Mehmet’le bir yolunu bulup görüşen Demokratlar, onun Halk Partisinden aldığı iki yüz elli lira karşılığında partinin propagandasını yaptığını öğrenirler. Bunun üzerine o gün seçim bitinceye kadar şarkı söylememek şartıyla Âşık Mehmet’e üç yüz elli lira öderler. Âşık Mehmet, “*Sabah beri durmadan şarkı söylediniz. Dolaşmaktan yoruldum gayrı... Hem ben saz şairiyim. İçimden gelirse şarkı söylerim. Politika benin neme gerek*” (KSA, 61) bahanesini öne sürerek Halk Partililerin tüm ısrarlarına hatta yeniden iki yüz elli lira tekliflerine rağmen şarkı söylemez ve Halk Partisi o gün gidilen beş köyde seçimi kaybeder. Bu kısımda dikkati çeken en önemli nokta halk üzerindeki yoğun etkileme kabiliyetine rağmen Âşık Mehmet’in de politik gücün maddeyle kandırdığı bir araca dönüşmüş olmasıdır. Zira Âşık Mehmet politika konusunda halk kadar cahil ve bilinçsiz değildir. Bu bilincin farkında olan yöneten güçler, onun dönüşümünü maddeyi erekleştirmek suretiyle

sağlayarak kendi dünya görüşünün egemen olduğu bir düzenin parçası olmak yerine en çok para verenin yanında olmayı seçen kimliksiz bir insan yapısı yaratmayı amaçlar. Hikâyenin sonunda Mehmet'in Halk Partisi'nin yeniden teklif ettiği iki yüz elli lirayı almamış olmasına ilişkin kullanılan “ *Mehmet o günkü budalalığının farkına ancak sonradan vardı. O gün tekrar şarkı söylemesi için kendisine teklif edilen iki yüz elli lirayı alsaydı Demokratlar ona susması için yeniden bir üç yüz elli lira verirler ve Mehmet böylece iki tarafı çok daha fazla yolabilirdi. Adamcağız düşündü taşındı. Kaybını telafi etmek için bir sene sonra yapılan ara seçimlerde bu açık arttırma taktiğine başvurup kesesini hayli doldurdu. Şimdi artık harıl harıl yeni seçimlere hazırlanıyor. Dört tane Halk Partisi için, dört tane de Demokratlar için yepyeni sekiz şarkı düzmüş. Bir de “Yörür millet yolunda bizim Millet Partisi” diye başlayan enfes bir türküsü var. Artık kim daha çok verirse onun üstünde kalacaktı. Hayırlısı...* ” (KSA, 62) tümceleri siyasi yetkenin yarattığı kimliği meta olan, menfaat eksenli bu insan yapısının yansımasıdır. Âşık Mehmet'in bu tercihiyle milletimizin temel hasletlerinden olan samimiyet, dürüstlük, doğrularını tüm çıkarların üstünde tutma değerlerinin siyasi yetke tarafından silinişi vurgulanmaktadır. Çünkü Âşık Mehmet'i dinleyerek Halk Partisi'ne oy veren bilinçsiz seçmen, bu türküler karşılığında alınan iki yüz elli liradan haberdar olmadığı için onun türküleriyle lanse ettiği fikirleri gerçekten savunduğunu düşünmektedir. Bu bağlamda Âşık Mehmet'in bakışı noktasında demokrasi, farklılıklarını ülkenin ilerlemesi ve gelişmesi için bir değer olarak görüp bunları saygı çerçevesinde tartışmak yerine, her yolun mubah olduğu bir kavga zemininde kamplara ayrılmayı tercih eden siyasiler arasındaki çekişmeden çıkar sağlama mekanizmasıdır. Yazarın, öykünün adını “Yaşasın Demokrasi” koyma sebebi de budur. Çok partili sistemle beraber sayıları üçe çıkan partiler arasındaki kıyasıya mücadele yine sistemin kendi ürünü olan uyanıklar için demokrasiyi mutlaka yaşaması gereken bir rant sahasına dönüştürmüştür. Yazar bu yolla uygulayıcıları tarafından yozlaştırılan sistemin birey ve toplumun karakterinde yarattığı tahribatı vurgulayarak, demokrasinin gerçek manasına eriştiği bir düzende iktidarın politik güç nesnesine dönüşmemiş, seçimi bilincinin yansıması olan insanlardan müteşekkil bir toplum düzenine işaret eder.

“**İki Komşu**” adlı hikâyede ise, fiziksel özellikleri, davranışları, yaşam algıları birbirinden tamamen farklı olan ve tüm farklılıklarından bir husumet nedeni yaratan

Saraylı Hanım ve İfakat Hanım adlı iki komşunun, özünde kıskançlık ve çekememezliğe dayalı sürtüşmelerinden hareketle çok partili sistemin getirdiği içeriği ve özü anlaşılamayan demokrasinin sancılı uyum süreci ortaya konur.

Hikâyede, Cumhuriyetin büyüklerine görmemişzadeler diyen ve sarayda büyüdüğü için tam bir padişah hayranı olan Çerkez eskisi Saraylı Hanım, lise müdürü olan damadının Halk Parti'den aday gösterilmesi sonucu Cumhuriyet ve rejim aleyhine söylediği her şeyi unutarak ateşli bir Halk Partisi taraftarına dönüşür. Tüm bakış açısı menfaat uğruna birden değişen Saraylı Hanım, bu haliyle “rejim, seçim, iktidar, demokrasi” kavramlarının içeriği konusunda ciddi bir bilince sahip olmayan, bu bilinçsizlik sebebiyle de şahsi menfaati beslenerek kolaylıkla dönüştürülebilen seçmeni simgeler. Yıllarca tek partinin tekeline yönetildikten sonra şimdi birden fazla parti içinden seçim yapması gereken halk, neyi ne amaçla seçmesi gerektiğinden haberdar değildir. Ayrıca demokratik düzenin yaratıcı gücü olma sorumluluğunun yüklendiği partiler ortaya koydukları eylemlerle bu sorumluluğun bilincinden tamamen uzak bir profil çizerler. Bu profil farklı bakış açılarından milletin faydasına olacak en iyi paydayı çıkarma esasına değil, farklılıkların kavga ve sürtüşme nedeni oluşuna dayandığı için halk demokrasiyi anlayamayarak birbiriyle kıyasıya çarpışan partilerin saflarında kamplaşır. Hasımının damadının Halk Parti'den aday gösterildiğini öğrenmesi sonucu çılgına dönen İfakat Hanım için kullanılan: “*O halim selim, namazında niyazında hatun kişi on dakikanın içinde bir ifritleşsin, bir şirretleşsin... Meğer ne küfürler de bilirmiş. Öyle bir veriştiriyor ki Millet Partisi hatipleri yanında hiç kalır.*” (KSA, 120) cümleleri dönemin yukarıda bahsettiğimiz siyasi tavrını vermesi açısından oldukça önemlidir. İfakat Hanım'ın ettiği küfürlere şaşan anlatıcı bu durumu “ Millet Partisi hatipleri yanında hiç kalır” tümcesiyle ilişkilendirerek dönemin siyasilerinin birbirlerine davranış şeklini ortaya koyar. Görüldüğü üzere yozlaşmış siyasi yetkenin bizzat kendi şahsında onanan olumsuz algı sebebiyle zaten bilinçsizliğin ve bocalamanın kısılcığında kıvranan halk, demokratik düzenin gereği olan başkalarının fikirlerine saygı duyma, birbirini anlamaya çalışma, yaşama ilişkin algı ve beklentilerimizin farklı oluşunun gayet doğal bir süreç olduğu bilincinden kopar. Bu tavrıyla siyasi yetke, farklılıklarını düşmanlık sebebi olarak gören, birbirine saygı ve anlayıştan uzak, demokratik düzenin gerektirdiği insan yapısıyla taban tabana zıt bir toplum yaratarak ciddi boyutlu bir yozlaşmanın mimarı olur.

Hikâyede demokrasi anlayışının yerleşmemesinin yarattığı bir diğer yoz durum “eleştirilemeyen iktidar” olgusudur. Halk Partisinin aleyhinde söylediği sözler yüzünden akrabası tarafından “*susun teyzecim, bir duyan olsa maaşınızı keserler maazallah.*” (KSA,120) sözleriyle uyarılan İfakat Hanım’ın şahsında demokrasinin gereği olan ifade özgürlüğünün iktidarın aba altındaki sopasıyla susturulmasına gönderme yapılır. Yazar, “*farklılıkların bir düşmanlık belirtimi olarak algılanmasının kişi ve toplumların gelişmesini, zenginleşmesini ve daha yüksek bir yaşam bileşimine ulaşılmasını önleyen en büyük yanılsama*” (Korkmaz, 2004:57) olduğu gerçeğini göremeyen veya politik çıkarları gereği görmek istemeyen hatta bu negatif tutumu bilinçli şekilde körükleyen; demokrasinin gelişimi için gereken özgür ortamı yaratmayan siyasilerin sebep olduğu dejenerasyonu İfakat ve Saraylı Hanımların seçim sürecinde yaşadıklarıyla verir.

“*Ayaklar baş, başlar ayak oldu.*” (KSA,118) şeklinde tanımladığı yeni rejimin barışmaz düşmanı olan Saraylı Hanım’ın menfaat uğruna dönüştüğü Halk Partisi şakşakçılına muhalif olarak İfakat Hanım cansiperane bir Demokrat Partili olur. Kapı kapı gezip Halk Partisine oy verilmemesini ister. Çarşı pazar demeyip Demokrat Parti lehine yaptığı propagandalardan biri esnasında fenalaşarak doktorun dahi umut keserek İstanbul’dan torunlarının çağırılmasını istediği bir hal alır. Kendisinden umudu kesmiş halde başında bekleyen kalabalığa, gözlerini açtığı bir ara, “*Kazanabildi mi?*” (KSA,121) sorusunu yöneltip “*Kazanamadı, Halk Partisi külliye kaybettiler.*” (KSA, 121) cevabını alan İfakat Hanım, birden düzelip üç gün sonra sapasağlam ayağa kalkar. Bu trajikomik durumla yazar, iki kadın arasındaki kıskançlığa ve çekememezliğe dayalı, esasında politik görüşleriyle hiçbir ilgisi olmayan – çünkü her iki kadının da politik tercihi bilinçli bir seçimin ürünü değildir. Saraylı Hanım menfaat için, İfakat Hanım da Saraylı’nın karşısında olabilmek için mevcut partilerini seçmişlerdir- husumeti politik bir zemine taşıyarak siyasi kamplaşmaların ulaştığı yoz noktayı işaret eder. Bu yoz nokta öyküde siyasi yetkenin yozlaşmasına ilişkin bir diğer açmaz olan iktidara yamanma ve menfaat olgusuyla ilişkilendirilir. “*Mamafigh İfakat Hanım tokgözlü kadındır. Bu hizmetinin mükâfatını ödetmek aklına dahi gelmiyor. Hükümetten ne mebusluk ne de vekillik istediği var. Strasbourg konseyi delegeliğinde, devlet müteahhitliğinde, şehir meclisi 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 mahallelinin önünde getirip ona vermeli, o da Saraylı'nın evine bakarak şöyle bir övüne övüne gerinmeli.*" (KSA,121) cümleleriyle ortaya konan bu menfaat ilişkisinde görüldüğü üzere bir partiyi desteklemenin o partinin savunduğu fikir dünyasıyla ve partinin yaşam ve düzen adına sunduklarıyla hiçbir ilişkisi yoktur. İktidarla yönettiği özne arasındaki ilişki salt çıkara dayanmaktadır. Bu nitelikli ilişki algısını topluma pompalayan iktidar, Foucault'un "*kölelik insan zincirlenmiş olduğunda değil, hareket edebildiği hatta kaçabildiği zaman bir iktidar ilişkisidir.*" (Foucault, 2000:75) tümcesinde belirttiği gibi maddeyle doyurduğu sorgulamayan, irdelemeyen, eleştirmeyen modern köleler yaratır. Bu köleler İfakat ve Saraylı Hanımlarda olduğu gibi tam bir bilinçsizliğin ürünüdürler ve bu bilinçsizlik siyasi yetkenin yükselişi için bir basamaktır. Yazar bu yolla, kendi kimlilerinde onadıkları husumet, kavga ve çekişmeye dayalı rekabet algısıyla yerleştirmeleri gereken demokratik anlayışı bizzat kendi elleriyle yozlaştıran siyasilerin toplumun bünyesinde yarattığı tahribatı gözler önüne serer.

2.3.1.2.2. Kurumsal Yozlaşma

Siyasi yozlaşmanın kaçınılmaz bir sonucu olan kurumsal yozlaşmayı "Dairede Islahat" ve "Rahatlıkla" adlı öykülerinde işleyen Taner, siyaset üstü olamayan veya oldurulmayan kurumlarımızda "benim adamım" anlayışı ekseninde yürütülen kadrolaşmayla ortadan kalkınan liyakatin ve siyasi kamplaşmaların cenderesinde çürüyen sistemin toplumsal dokudaki deformasyonunu irdeler.

"**Dairede Islahat**" adlı öyküde kendisine bağlı müessesenin işleyişinden memnun olmayan genç vekil tarafından müessese müdürlüğüne atanan başkahraman Bahadır Erdem'in yaşadıkları ekseninde sistemin bozuk çarkı ve bu çarkın dişlileri arasında sadece politikacıların işine gelmedikleri için ezilen dürüst insanların yaşadığı açmaz verilir.

Soyadıyla "erdemli insanı" sembolize eden Bahadır Erdem, genç vekilin en az altı ay içinde işler hale getirilmesini istediği kurumda tam bir savsaklık ve işlemezsizlik sisteminin hâkim olduğunu görünce "görev ve sorumluluklarının bilincinde olarak sıkı çalışma" prensibini yerleştirmek için tembelliği ve savsaklığı ilke edinmiş, yaptığı işin ehli olmayan tüm elemanları tasfiye yoluna gider. "*Tekaüde sevk olunan eski müdür zamanında rahata ve enseye alışmış*" (KSA, 37) olan bu elemanlardan, daktilo yazmak

konusunda hiç becerisi olmadığı halde güzel sesi ve civelekliği ile kâtibelik makamını kapam Kâtibe Şükran, ayrı bir göreve verilerek yerine stenografi bilen bir kâtibe alındığı için görevinden istifa eder, “*miskin, hiçbir işe yaramayan, tüm gün masa başında burnunu karıştıran Şevki Mutlu*” (KSA,37) Üsküdar’daki bir depoya gönderilir, Müdür muavini Hulusi Bey ise, zimmetine geçirdiği beş yüz yetmiş beş lira yüzünden muhakemeye alınır. Onun muhakemeye alınışının ardından “*muhasabe dairesindeki haylaz yeğeni ve muhabere kısmındaki tombul baldızı*” (KSA, 38) da işten çıkarılır. Dairedeki aksamada ciddi birer etken olan bu isimlerin gidişiyle çalışmaktan boş işlere vakit bulamayan memurlar, “*dairenin intizamlı havasına iyice alışarak metotlu çalışmanın ve ortaya iş çıkarmanın zevkine erişirler.*” (KSA, 38) Hikâyenin ilk bölümünde kurumsal işleyişin aksamasını basiretsiz kurum yöneticileri, yandaş, tanıdık ve akrabaların işgal ettiği kadrolar yüzünden işin ehline verilemeyişi, işin gerektirdiğinden fazla eleman istihdam edilmesi, siyasilerin ellerinin her daim kurumların üstünde oluşu şeklindeki sebeplere bağlayan yazar, Bahadır Erdem’in icraatlarıyla devletin çizmesi gereken yolu işaret eder. Devlet, mevkilerin siyasi yandaşlara veya tanıdıklara değil, işin ehli profesyonellere verildiği, disiplinli çalışma ilkesiyle hareket eden siyaset üstü kurumların egemen olduğu bir yapıya kavuşmak zorundadır aksi halde siyasi yetke el değiştirdikçe kurumların kadrosal ve işlevsel yapıları da el değiştirecek ve sistem işlemezliğin esas olduğu bir sorun yumağına dönüşecektir. Yöneten sınıfın yukarıda zikrettiğimiz tavrı toplumun şu mesajları almasına neden olarak ciddi bir toplumsal yozlaşmayı tetiklemektedir:

Hak ederek sahip olmak için didinmek gereksiz adamını bul yeter; dürüstlük, çalışkanlık ve erdem hiçbir şey getirmez bunun yerine siyasi yetkeyi elinde bulunduranlara yamanmaya bak; doğrular konusunda ısrarcı olmaya gerek yok, tüm doğrular menfaat uğruna zamana ve zemine göre değişebilir.

Kurumların, politikanın arenasına dönüştürüldüğü bu sistemde Taner, Bahadır Erdem’in tasfiye ettiği kişilerin şahsında bu mesajların nasıl teyit edildiğini Katibe Şükran’la gözler önüne serer. İstifa ettikten sonra bir sucuk tüccarının metresi olan Şükran, vapurda karşılaştığı iş arkadaşının: “*Şükran abla bizde hiç değilse namusunla ekmek yiyordun.*” (KSA, 39) şeklindeki yorumuna arsız arsız sınıtarak verdiği “*Kim demiş onu?*” (KSA, 39) cevabıyla işten kaytarmak, mevkisini korumak için müdürüyle

bedenini takas edişini çekinmeden ifade edebilmektedir. Bulundukları yerlere hak ettikleri için gelmeyen bu insanlar, sistemin kendilerine enjekte ettiği ve kişiliklerinde onadığı yoz değerlerle toplumun sürüklendiği dejenerasyonu imlerler.

Hikâyenin sonunda iyi işleyen kurumlara dayalı güçlü bir devlet yapısı yaratmaya çalışan genç vekilin “*nedense sıhhati birden bire bozuluvermişti*” (KSA, 40) şeklinde ortaya konan kinayeli istifasıyla yazar, siyasi sistemin kendi varlığını korumak ve düzeni işine geldiği gibi yönetebilmek için harcadığı erdemli insanların nazarında devletin düştüğü çıkmazı işaret eder. Sistemin işlerliği için gereken insan yapısını ve yönetim zihniyetini sembolize eden genç vekilin gidişiyile “*bir vekil çekilince onun adamı olan müdürlere de er geç yol görünmesi adet olduğundan*” (KSA, 40) Bahadır Erdem de gönderilen müfettişlerin tek bir açık bulamamasına rağmen görevinden alınır. Tek amaçları parçası oldukları sistemin, sorumlu oldukları milletin faydasına hizmet edecek şekilde düzenlenmesi olan genç vekil ve Bahadır Erdem, doğruları zamana ve zemine göre değişmediği, mevkilerini koruyabilmek adına kimseye yamanmadıkları, doğru bildikleri noktasında ısrarcı oldukları için harcanmışlardır. Yazar bu harcanışla, politik güçlerini devam ettirebilmek adına devleti zarara uğratmayı dahi göze alan politikacıların yarattığı bozuk çarkta öğütülen dürüstlük ve erdem, millete karşı sorumluluklarının bilincinde olma, ilkeli iş ahlakı, hak ve adalet değerlerini imler. Genç vekili ve Bahadır Erdem’i bir müesseseyi altı ay gibi kısa bir sürede işler hale getirebilecek basiret ve çalışma azmine sahip olmalarına rağmen istifaya zorlayan veya görevden alan siyasiler, bu tavırlarıyla kişisel çıkarları için bozuk bir sistemi kasti olarak yarattıklarını ortaya koyarlar. Nitekim Bahadır Erdem’den sonra daireye atanan emekliliğine iki yıl kalmış müdürün az sayıda memura çok iş düştüğü ve memurların çok yorulduğu gerekçesiyle gönderilen tüm elemanları geri getirişiyile yeniden “*benden atlasın da nerde patlarsa patlasın*” (KSA, 41) zihniyetinin hâkim olduğu savsak ve işlemez düzen bunun temel göstergesidir. Yazar hikâyenin sonunu, sucuk tüccarıyla arası açılınca yeniden daireye dönen ve “*daktilosundan uzak kaldığı için parmakları büsbütün durmuş*” (KSA, 41) Şükran’ın, çabuk yazamadığı için müdür beyden sürekli özür dileyişine karşılık müdür beyin verdiği: “*Acelemiz ne evladım trene yetişecek değiliz ya...*” (KSA, 41) cevabıyla bitirerek politik bekası için her yolu mubah gören siyasi yetkenin ülke ve millet adına kaçırıldığı treni vurgular. Bu yetke sadece bozuk bir

sistemin yaratıcısı olmakla kalmaz, sistemi istediği noktaya getirirken verdiği mesajlarla ciddi bir toplumsal yozlaşmanın da mimarı olur.

1960 ihtilalinin ardından üniversitedeki görevine son verilen 147 aydından biri olan Haldun Taner, **“Rahatlıkla”** adlı hikâyesinde ülkenin aydınlık geleceğinin bilimin ışığında inşa edildiği yer olması gereken üniversitelerin politize oluşlarını ve ideolojik kamplaşmalar sebebiyle geldiği noktayı sorgular. İhtilalin ardından “sakıncalı öğretim üyesi” etiketiyle fişlenen yazar, 1961’de MBK’nın göreve iade etme kararına rağmen yapılan bu haksızlığı hiçbir zaman unutmaz ve affedemez. Kendi yaşamından enstantaneleri barındıran bu hikâyesinde antropoloji doçenti Ragıp Avşar’ın profesörlüğünün onayı için toplanan kurulda yaşananları Prof. Sedat Germiyanoglu’nun gözünden veren yazar, siyasetin asla bulaşmaması gereken temel kurumlardan olan üniversitelerin bilim, aydınlanma ve ilerlemeyle ilgilenmek yerine kısır siyasi çekişmelerin kısılcığında bozulan sistemleri ve sapılan amaçlarıyla tükenişlerini gözler önüne serer.

Oldukça kalabalık olan şahıs kadrosunun cuntacılar, 147’ler, bağımsızlar olmak üzere kamplaştırıldığı hikâyede sorgulanan ilk değer üniversitelerde sahip olunan payelerin hangi kriterlere göre elde edildikleridir. Hikâyenin ilk kısmında bir önceki kurulda yeter sayıya ulaşamadığı için profesörlüğü görüşülmeyen Ragıp Avşar’ın - karşı taraf obstrüksiyona da gitmeyeceği için- bu kurulda profesörlüğünü garanti altına alma çabasının sonucu olan eylemleri ekseninde üniversitelerde cadı kazanına dönmüş unvan sistemi irdelenir. Bir önceki kurulda kadro kendisine kalsın diye Doç. Necati’nin aleyhine oy kullanan Ragıp Avşar, profesörlüğünün onayı için yeter sayıyı yakalamak adına Sedat Germiyanoglu’nu da kendi saffına çekmek niyetindedir. Bu kamplaşmanın herhangi bir yerinde bulunmak istemeyen Sedat Germiyanoglu, Ragıp Avşar’ın lehinde veya aleyhinde oy kullanmak konusunda sürekli bir gidiş-geliş yaşar. Doç. Necati’nin Ragıp’ın kuruluna girip menfi oyun öcünü alamayacağını öğrenince çok üzülerek üzüntüsünü *“sade nisap dolmadı da kendisini rahatsız ettikleri için değil, - Allah var- sade bundan değil, biraz da yine içinde bir köşede kıvrılmış uyuyan bir hakkaniyet duygusundan ötürü bu ödeşmeyi arzuladığından”* (OBV, 122) şeklindeki sebebe bağlayan Germiyanoglu, üniversitelerde elde edilen unvanların hakkaniyetten yoksunluklarını daha hikâyenin başında gözler önüne serer. Nitekim Ragıp Avşar’ın

Doç. Necati'ye menfi oy verme sebebi Necati'nin akademik çalışmalarının yetersizliği veya birikimindeki eksiklik değil, boş olan kadronun kendisine kalması isteğidir. Bu haksızlık karşısında Germiyanoglu da Necati'nin aynı mantıkla menfi oy veremeyeceğine üzülür. Unvanların elde edilişindeki temel kıstasın akademik yeterliliğe değil, altta yatan çıkarıcı sebeplere bağlandığı bu girişten sonra yazar, sistemin esas çökme sebebi olan politik kamplaşmayı Ragıp'ın kurulunda yaşananlarla verir. Kurul boyunca sorgulanan veya değerlendirilen şey Ragıp'ın akademik yönü değil, CHP'den aday oluşu, babasının Alevi şeyhi olması, Kürt kökenli olması, üç kardeşiyle beraber her biri ayrı bir partiden olmak suretiyle seçimlere girmesi şeklindeki konulardır. Öykü kişilerinin Cuntacılar, 147'ler ve bağımsızlar olmak üzere üç kampa ayrıldığı öyküde Ragıp'ın profesörlük onayı için oluşacak gruplar arası rekabet Germiyanoglu'nun gözünden şu ifadelerle ortaya konur: *“Sakıp Özbaşar'ın Cevat takımı namına telefonlar edişi ile Rüknettin Atamer'in aleyhteki oyunu ayrı raporla kurula sunmak isteği arasında hemen bir köprü kurmuştu: Cuntacı doçentler aleyhte verecekse 147'ler adayı tutacaklar demektir. 147'ler tutarsa Nihat'ın bağımsızlar grubu da onları destekler. Hadi bu gruptan Hilmi ile İlhami Cevatçıları tuttular diyelim. Ama İdris taş çatlasa öbür yana kayacaktır. Alman hocalar da onun ağzına baktıkları için yedi oy da oradan etti mi sana yirmi sekiz. İşi bu kadar sağlamış olduğu halde dışarıda entrikaya kurban gidiyormuşçasına ağlamaklı olan Ragıp'ın bu hali budalalığından mı, yoksa çarıklı erkân-ı harpliliğinden mi?”* (OBV, 125) İfadelerde görüldüğü üzere Ragıp'ın profesörlük onayı tamamen gruplar arası bir hesap kitap oyununa bağlıdır. İlim adamı kimlikleriyle referanssız ve tamamen özgün olması gereken kişilikleri siyasi grupların da ötesinde “Cevatçılar” şeklinde adlandırılan minimal gruplara kadar indirgenebilen bu insanlar, ne bilimin aydınlığına sahiptirler ne de bu aydınlıkla yarınları şekillendirecek kudrete. Yazar bu profille, üniversitelerde bilgiyle donanma birikiminin açılımı olan unvanların hak edenlere, layık oldukları için değil; siyasi manevralarla kadrolaşmak adına işi bağlayanlara verilmesini gözler önüne sererek üniversitelerin gerçek başarıdan uzak kokuşmuş yapısına vurgu yapar. Böylelikle öğrencilerine kimlik kazandırması gereken insanlar, onlara şu mesajı gönderir:

Başarı ne oranda donanıma sahip olduğunla değil, referanslarının gücüyle ilgilidir. Başarmak için en değerli varlığın olan “öz ben”ine güvenme, kendin olmaya

Çalışma ancak bir grubun parçası veya güçlü olanın itaatkâr kölesi olursan başarıyı yakalayabilirsin.

Yarınları şekillendirme görevini üstlenen üniversiteler “kendilik”lerini dahi şekillendiremeyen insanların yığıldığı ve yığınlaşma zihniyetinin hâkim olduğu halleriyle birer aydınlanma yuvası değil; fişleme, etiketleme ve kategorize etme merkezi haline dönüşmüşlerdir.

Öyküde sorgulanan bir diğer tutum üniversitede hoca olma şekilleri liyakate değil, yukarıda sayılan sebeplere dayanan bu insanların sahip oldukları statüyü doldurabilme konusundaki yetersizlikleriyle bir panayı yerine dönüşen kurul ortamı ve bu ortamdan yansıyan yozluktur. Yazar bu ortamı yaratan yoz insanları farklı manzaralar içinde irdeler. Bu irdeleyişte yazarın objektifine takılan isimlerden ilki Sadi Tümay’dır. Sadi Tümay Batılı görünmeye çalışan tam manasıyla bir görmemiştir. Kendisini İstanbul’daki konsoloslukların kokteyllerine davet ettirmenin bir yolunu mutlaka bulan bu karakter, kokteyllerde tüketemediklerini stoklamasıyla ünlüdür. “*Bir keresinde Sedat onun üst üste üç puro içtikten sonra dört tanesini de cephane yerleştirir gibi pişkinlikle mendil cebine yerleştirdiğine bizzat şahit olmuştu(r).*” (OBV, 126) Avrupalı gibi görünmeyi, modern kültürün parçası olabildiğini kokteyllerden aparttığı purolarla ispatlamaya çalışan Tümay, “*Le mond’unu da hep bu puro saatlerinde oku(r).*” (OBV, 126) Böylelikle gerçek manada bir entelektüel olmayı kimliğinde onaylayamayan bu üniversite hocası Le Monde’da ve Avrupa purolarına sığınan yapısıyla “olması gerekenin” tamamen dışındadır.

Ragıp’ın parti adaylığının sorgulandığı kısımda onun TİP, YTP, AP gibi partilerden değil, CHP’den aday olduğunun belirtilmesi üzerine Ragıp taraftarları derin bir nefes alırken karşı grup hayal kırıklığına uğrar. Yazar bu durumu “*sanki öbürlerinden aday olmak büyük vatan hainliği imiş de(...)*” (OBV, 129) cümleleriyle ortaya koyarak aydın sınıfı temsil eden bu insanların demokrasiye ilişkin nasipsizliklerini gözler önüne serer. Nitekim bu nasipsizlik politik kamplaşmanın ve bu kamplaşmada yitirilen kalitenin de yaratıcı güçlerinden biridir.

Yeter sayıya ulaşabilmek için hasta yatağından kaldırılıp getirilen Ayetullah Bey’i oyalamaya çalışan İhsan onun gönlünü alabilmek, sıkılıp gitmesini engellemek

için açık saçık hikâyeler anlatmaya başlar. Böylece bir doçentin profesörlük yeterliliğinin sorgulandığı kurul kendi yeterliliğini tartışmalı hale getirir.

Yazarın yukarıda sıraladığımız çerçevelerden yansıttığı bu ortam görevleri bilginin kalitesini ve yeterliğini ölçmek olan bu insanların yapmakla yükümlü oldukları işten ne oranda uzak olduklarını ve bulundukları mevkiin içini ne azlıkta doldurabildiklerini gözler önüne serer. Nitekim Niyazi'nin Ragıp'ın adaylığının kabul edilmesini bir zorunluluk ve fakültenin prestij meselesi haline gelmesini Prof.'lu bir kart bastırmasına, ev sahibiyle kontratını Prof. olarak imzalamasına, burs için başvurduğu birimlere kendisini Prof. olarak tanıtmayı unsurlarına bağlamasıyla kurul, liyakati değil, yalancılığı onaması gereken bir birim seviyesine indirgenir.

Hikâyenin sonunda profesörlüğü reddedilen Ragıp'ın ardından gündem maddeleri içinde yer alan Erzurum Üniversitesinde doçent olan Mazlum İnal'ın profesörlüğü kuruldakiler çok sıkılmış oldukları için ayaküstü oylanır ve Mazlum İnan'ın profesörlüğü onanır. Bu onay da adayın akademik yeterliliği hiç tartışılmadan verilmiştir. Adayı birlikte askerlik yaptıkları için tanıyan tek isim olan Şakir Baran'ın *“Adı gibi çok mazlum mütevazî bir arkadaştır. (...) Kendi kendine İngilizce öğrenmiştir. Sessiz sedasız, gürültüsüz bir ilim adamıdır.(...)”* (OBV, 137) şeklindeki cümleleri profesörlük onayı için kâfi gelmiştir. Hikayenin sonunu Cuntacıların başı Cevat'ın Sakıp'la birlikte aval olarak tanımladığı Mazlum İnal'a çektiği *“Seçilmenizi çok güç şartlar altında sağladık. Biz de sizin kadar mutluyuz. Bizim grup adına gözlerinizden öper, başarılarınızı kutlarım.”* (OBV, 138) telgrafla bitiren yazar, başından beri irdelediği siyasi gruplaşmaların ve bu gruplaşmanın gereği olan benim adamım zihniyetinin kurumların dolayısıyla da devlet ve ulusun bünyesinde açtığı gedikleri gayet mizahi ve çarpıcı şekilde ortaya koyar. Kurul çok sıkılmış olduğu için profesörlük onayı askerlik anılarına dayalı birkaç cümleyle onanan Mazlum İnal'ı da gruba çekmek niyetinde olan Cuntacılar hiç zaman kaybetmezler. Onlar için bünyeye dâhil edilen her birey kör kitlesel güçleri için yapı malzemeleridir. Bu anlayışta malzemenin olması gereken akademik kalitesinin hiçbir anlamı yoktur. Anlamli olan tek şey kazanacak veya kaybedecek olanın hangi gruptan olduğu ve buna göre alınacak tavidir. Bu mantıkla sistem gerçekten bilimle uğraşan ve amacı sahip olduğu işin sorumluluğunu yerine getirmek olanları da harcamaktadır. Yazar bu öyküsünde kendini, kimlik ve

kendilik boyutunda şekillendirmekten aciz, tek dayanakları parçası oldukları grup olan bu insanların yarınları şekillendirecek gençleri nasıl yetiştireceklerini sorgulayarak siyasi yozlaşmanın en tehlikeli süreçlerinden biri olan kurumsal yozlaşmanın onarılamaz etkilerine dikkati çeker.

2.3.1.2.3. Sınıfsal Ayrım ve Sosyal Adaletsizlik

Kapitalizmin yeni bir boyut kazandırdığı ve siyasi yetkenin politik gücün finansmanı ve şahsi menfaat noktasında varlığını onadığı hatta bazen yöneten üst sınıf mantığıyla bizzat kendi eliyle yarattığı sınıfsal ayrım ve bu ayrımın şekillendirdiği yoz toplumsal düzende tutunmaya çalışan küçük insanların dünyasının irdeleneceği bu bölümde yazarın “Yağlı Kapı”, “Kooperatif”, “8’den 9’a Kadar”, “Bayanlar 00”, “Konçınalar”, “Heykel”, “Fasarya”, “Kızıl Saçlı Amazon” adlı hikâyeleri yer alacaktır.

Tamamen sembolik bir anlatımın kullanıldığı “**Konçınalar**” adlı öyküde kağıt oyunları “yaşamı”, iskambil destesindeki farklı kağıtlar ise “sınıfsal tabakaları” temsil etmektedir. Buna göre “Aslar” toplumun en üst tabakasının açılımıdır. Yazar, “*kendisi hiçbir zaman bir as olamadığından aslardan hiç hoşlanmadığını*”(ŞYY,48) belirtir. Konumu itibarıyla en alttakilerden oldukça yüksekte bulunmasına rağmen, yazar dahi en üst tabakadakilerin sahip olduklarının altında ezilmektedir.

Resimli kağıtlar üst tabakadakilerin niteliklerini temsil ederler. Karo beyi bir Selçuklu sultanıdır, Maçalar Gedikpaşa’da oturan bir Ermeni ailesidir, karolar; babaları hariciyeden emekli, görmüş geçirmiş bir ailedir. Yazarın diğer öykülerinde olduğu gibi bu öyküsünde de üst sınıf ciddi bir değer yozlaşması içinde verilir. “*İspati kızının maçanın oğlu ile sinema localarında, plaj kabinlerinde yapmadığı kalmamıştır.*” (ŞYY, 50) Karo kızı beş senedir gittiği İngiliz Filolojisi bölümünü tüm gününü kantinde eğlenerek geçirdiği ve akşamüstleri de erkeklerle altı buçuk matinesine gittiği için bitirememektedir. Kardeşi Karo Beyi ise, tüm çabalara rağmen okumamıştır ve “*uygunsuz, meymenetsiz heriflerle gezdiği için eroin çektiği düşünülmektedir.*” (ŞYY, 50) Sahip oldukları statünün kendilerine tanıdığı imkânları gündelik kaygılar ve eğlence için kullanarak yaşamın içini boşaltan bu kitle tıpkı aslar gibi yaşam oyununun her

çeşidinde itibar görürler. Yaşamın her noktasında onlar için ayrılmış bir yer mevcuttur. Yaşam oyununun efendileri olduklarından küçüklerin yaşamlarına onlar yön verirler.

Onlular ve dokuzlular resimsiz olmalarına rağmen önemli oyunlara katılma imtiyazına sahip kâğıtlardır. Ancak onların imtiyazı kendi güçlerinden doğmaz, bu imtiyaz onlara aslar tarafından verilmiştir. Onluları “*asların halktan yetişme vezirleri*” (ŞYY, 51) olarak tanımlayan yazar, yaşamda üst noktalara gelebilme şansına sahip olsalar bile asla asların mevkiine ulaşamayacak olan insanları imler. Bu yönüyle en üst tabaka kendisinin parçası olmayanları yükseltebilen, onlara sınıf atlatabilen ancak gerçekte as olmayan hiç kimseyi bünyesine kabul etmeyen yönüyle belirir. Dokuzlular ise, “*kendilerine öbür resimsiz kâğıtlardan üstün bir değer sağlayan aristokrat kâğıtlara yamanmaktan, siftinmekten hoşlanan*” (ŞYY, 51) kâğıtlardır. Dokuzlular, üst tabakanın kendilerine sağlayacağı nüfuz için kendilerinden altta olanları düşünmeden çiğneyecek kadar insan olma onurundan kopmuş bireylerin sembolik değeridir. Bu yapıdaki insanlar kendileri tarafından edinilmemiş; kendilerine, yamandıkları üst sınıf tarafından sunulmuş payelerle hayatlarını koşullu bir formda yaşarlar. Sahip olduklarını ellerinde tutabilmelerinin koşulu köleliklerini yaptıkları üst sınıfa yamanabilme yeterliliklerinin devamlılığıdır. Yazar, toplumun bu sınıfını “*efendilerinin önünde yerlere kadar eğilen ama saray parmaklıkları dışındaki halka tepeden bakan*” (ŞYY, 51) yönleriyle tanımlar. Yamandıkları efendilerine sürekli ezdirttikleri onurlarını kendilerinden aşağıda olanları ezerek onarmaya çalışan bu sınıf kendi oluşun anlamından tamamen kopuktur.

Adına konçınalar denen ve altılıdan aşağı olan kâğıtlar ise, toplumun en alt tabakasını temsil ederler. Bunlar en sıradan oyunlarda bile yer edinemeyişleriyle yaşamı daima dışarıdan seyretmeye mahkûmdurlar. Katılabildikleri birkaç kıytırık oyunda da ayakaltında dolanıp ezilmekten öteye geçemezler. Konçınalarla sembolize edilen alt sınıf, üsttekilerin bencilce tükettiği yaşamın artıklarıyla doyuma ulaşmaya çalışırlar. Bu sınıfı oluşturan insanlar, yaşamın “hiç kimseleridir.” Yazar, onların varlık sebeplerini “*varoluşlarının sebebi sırf öbür kâğıtlara basamak olmak, onların üstün mevkiini sağlamaktır. Alt basamak olmasa üst basamak neye, kime öğünecek?*” cümleleriyle izah ederken alt sınıfın yaşamının anlamsızlığını vurgular. Bu insanların yaşamdaki tek anlamları üsttekilerin anlamlarını onamaktan öteye geçemez. Üst sınıf tepeye oturmak

için ve tepede oluşlarıyla övünebilmek için onların üstüne basarak yaşar. İnsan, yaşamın temel değeri ve biricik anlamıdır. *“Yaşamın tüm gerçeklikleri insan gerçekliğinden filizlenmek zorunda olduğundan insan yaşamı yaşamın kökten gerçekliğidir.”* (Gasset, 1995: 70) Bu nedenle dünya, insanın ona kattığı anlam ölçütünde anlam kazanır. Ancak insan, Tanrı’nın verdiği akıl mucizesiyle yeryüzünde kendi mucizesini yaratmak konusunda oldukça başarısız olmuştur. Fromm’un *“akıl, kutsama ve lanettir”* (Fromm, 1994: 49) şeklindeki tanımında belirttiği gibi insan, dünyayı anlamlandırırken aklını bir kutsayış olarak değerlendiremeyip başta kendininki olmak üzere tüm varoluşu aklıyla lanetlemiştir. Sınıfsal ayrım bu lanetlemenin en acı şekillerinden biridir. Yazar, *“konçınaların bu içler acısı durumu bana oldum olasıya dokunmuştur. Kaldı ki deste içinde hüküm süren bu derebeylik rejimini bugüne bugün İnsan Hakları Beyannamesi ile uzlaştırmaya da imkân yoktur.”* (ŞYY, 51) ifadeleriyle insanın kendi eliyle yarattığı sınıf ayrımını ve bundan doğan adaletsizlik ve acıları ortadan kaldırmak için İnsan Hakları Beyannamesi gibi girişimlerde bulunmasını bir çelişki olarak görmektedir. Kendi yarattıklarımızın hem yanında hem de karşısında olmak imkânsızdır. Bu çelişkiden bireysel çabasıyla kurtulmaya çalışan yazar, düşlediği toplumsal yapıyı *“Öyle bir oyun bulmalıyım ki diyordum, orada Birliler asıl değerlerine indirilsin, Beşliler Kızları, Dörtlüler Oğlanları alabilsin, alay bu ya icabında bir kılıkuyruk Üçlü, dört papazı birden sustaya durdurabilsin”* (ŞYY, 52) cümleleriyle ortaya koyarken herkesin eşit haklara sahip olduğu bir toplum özlemini dile getirir. Ancak düşlediklerinin imkânsızlığını bu hayali ortaya koyarken kullandığı *“alay bu ya”* ifadesiyle baştan belirtmiş olur. Yazarın düşü imkânsızdır çünkü konçınaların sembolize ettiği küçük insan, ezilişine ses çıkaracak, karşı koyacak cesareten yoksundur. Bu yoksunluğun *“Fakat olmuyor beyler. Aslarda o küçük dağları ben yarattım diyen heybet, Papazlarda o bütün güvenini asadan, baltadan alan azamet varken, o güdüük, o sümsük, o boynu bükük konçınalar onlara bir türlü el kaldıramıyorlar. Sinmiş bir kere içlerine, alışkanlık deyin, çekingenlik deyin, aşağılık daha doğrusu konçınalık kompleksi deyin yapamıyorlar işte, ellerinden gelmiyor.”* (ŞYY, 51-52) cümleleriyle ifade edildiği bölümde yazar, sürekli ezilmeye alıştırılmış alt sınıfın, ezilmek dışında bir yaşamak bilmeyişinden ötürü kendini koruyamayışına ve kaderini değiştiremeyişine sitem eder. Kendileri için başkalarınca belirlenen bu anlamı sorgusuzca kabul edip değiştirmek için hiçbir girişimde bulunmayan, çoğunluk oluşun yaptırım gücünü kullanmak yerine üsttekilerin reva gördüğü kısıntılarla yetinen alt sınıfın tepkisizliği

karşısında çaresiz kalan yazar, eşitlikçi yeni oyunlar aramaktan vazgeçip “*her kâğıda eşit değer tanıyan biricik oyun olduğu için Pasyans aç(ar).*” (ŞYY, 52) Pasyans tek bir oyuncuyla oynanan iskambil oyununun adıdır. Bu oyunda tüm kâğıtlar eşit hakka sahiptir ancak tek kişiyle oynandığı için bu eşitlik anlayışı çoğunluk tarafından onanmamış olur. Yazar, Pasyans sembolü ile sınıf ayrımının yarattığı adaletsiz ve yoz düzenin tek kişinin çabasıyla düzeltilemeyeceğine gönderme yaparak çoğunluğu oluşturan alt sınıfın, kendi gücünü keşfetmek ve kendisine biçilen kaderi değiştirmek bilincine ulaşması gerekliliğini vurgular.

“**Kooperatif**” adlı hikâye insanlık, dostluk, samimiyet, sevgi değerleri üzerine kurulu mütevazı dünyaları üst düzey bürokratik sınıfın dâhil oluşuyla alabora olan insanların “kendilik”lerinden ve birbirlerinden kopuşu üzerine kurulur.

Albaylık, kaymakamlık, öğretmenlik, doktorluk, baytarlık, mal müdürlüğü ve kaptanlıktan emekli orta düzey memur ve işçi sınıfını temsil eden mahalle sakinlerinin bir papazdan yok pahasına kapatarak emekli ikramiyeleriyle birer kulübecik yaptırdıkları arazileri yol, elektrik, havagazı imkânlarından yoksundur. Kışın çamur deryasına dönen, vesaitin çok seyrek uğradığı, çarşı pazara oldukça uzak mahallelerinde tüm fiziksel olumsuzluklara rağmen aralarındaki güçlü dostluk sebebiyle oldukça mutlu ve huzurlu yaşayan mahalle sakinlerinin hayatı “...müsteşarı” “...müdürü umumisi” (KSA, 162) olarak adlandırılan üst düzey bürokratların komşu gelişiyile tamamen değişir. Bu değişimin ilk ayağını sekiz haneye sahip olmalarına rağmen belediyenin hiçbir hizmet götürmediği mahallelerinin müsteşarın gelişiyile yol, elektrik, su, vesait, market şeklindeki tüm hizmetlere kavuşması oluşturur. Bu durumla yazar, hikâyede üç farklı boyutta ele alacağı yozlaşma izleğinin ilkinde vurgu yapar. Özü ve amacı gereği eşitliği yerleştirmesi gereken sistem, bunun aksi yönde hareket ederek sınıfsal ayrımın bizzat kendi eliyle uygulandığı bir mekanizmaya dönüşür. Sekiz hanelik potansiyellerine rağmen devletin hiçbir hizmetinden faydalanamayan sıradan halka karşın yaptırdıkları iki ev sebebiyle tüm hizmetlere kavuşan üst sınıfın bu hali bizzat devlet tarafından onanan sınıfsal ayrımın açılımıdır. Cumhuriyet rejiminin gereği olarak herkese eşit mesafede durması gereken sistem, üst tabaka için tüm mesafeleri ortadan kaldırmıştır. Müsteşar ve umum müdürün gelişiyile hep özlemini duydukları rahatlığa kavuşan mahallelinin – isteklerine bir şekilde kavuşmuş oldukları için- bu haksızlığa

sesleri çıkmaz. Böylece halk aslında hakkı olanın lütfedilmişliğini onayarak bu yozlaşmanın bir parçası olur.

Hikâyedeki yozlaşma izleğinin ikinci boyutunu müsteşar ve müdürün “ *Bu iki muhterem zat buranın havasından, suyundan çok hoşlanmış olacaklar ki sade ev kurmakla kalmayıp civardaki tüm araziyi dönümü kırk liradan satın almaya başladılar.*” (KSA, 163) şeklinde ortaya konan ve yetkenin şahsi menfaatler için kullanımını kapsayan eylemleri oluşturur. Müsteşar ve müdür dönümünü kırk liradan aldıkları arsaları zengin üst tabakaya sekiz, on bin liraya satar. Yazarın “*gelişleriyle mahalleyi ihya etmiş olan bu iki muhterem zat da bu spekülasyon sayesinde ayrıca ihya edilmiş oldular.*” (KSA, 163) şeklindeki kinayeli üslubuyla değindiği bu yozlaşmada üst düzey bürokratik kimlikleriyle sistemi kendi menfaatleri için kullanan yönetici sınıf imlenir. Politik veya şahsi gücün finansmanı noktasında zengin üst sınıfla yolları bir şekilde kesişen siyasi veya bürokratik tabaka aynı yolu halkla kesiştirmek noktasında pek de başarılı değildir. Varoluş sebepleri “millete hizmet” ilkesine dayanan yöneten sınıf bu tavrıyla millete hizmet etmek şöyle dursun onun sahip olduklarını bulundukları mevkinin verdiği güçle gasp edip parasal gücün karşılığı olan üst tabakaya şahsi çıkarları doğrultusunda sunmaktadırlar. Yazar bu yolla, toplumda oluşan sınıfsal ayrımın mimarı olarak gösterdiği yöneten güçlerin yarattığı yoz düzende tutunmaya çalışan küçük insanın düştüğü adaletsiz ve sömürücü ağı ortaya koyar.

Taner’in öykülerinde zengin üst sınıf genellikle yaşamın anlamını gündelik eğlence ve koşturmacalarda arayan, maddeyi anlamı haline getirdiği için insani oluşun tüm değerlerine kapalı, sığ bir kimlikle karşımıza çıkar. Bu kimliğin kendisine giydirmeye çalıştığı “medeniyet” etiketi ise, medeniyetin gerçek anlamından tamamen kopuk özentî ve taklit boyutlu bir nitelik arz eder. Hikâyede yaşam tarzları, insani ilişkileri, sevecenlik ve dostluğa dayanan birliktelikleriyle “kendisi” olan ve kendini yaşayan orta sınıfın temsilcisi konumundaki mahallelilerin sözde medeni bu yoz kitleye duydukları özen yüzünden yaşadıkları çözülüş öyküdeki yozlaşma izleğinin üçüncü ayağını oluşturur.

Zengin üst tabakanın yerleşmesiyle beraber her yönüyle lüks bir sayfiyeye dönüşen mahallelerinde eğreti kalan emekliler tayfası ve aileleri başta yaşam tarzları

olmak üzere yavaş yavaş dönüşmeye başlarlar. Bu dönüşüm ilkin giyim kuşamda gözlenir. Eskiden sahip olduklarıyla orantılı giyinen emekli ahbablar ve aileleri “elalem ne der” (KSA, 164) düşüncesiyle üstlerine başlarına dikkat etmeye başlarlar. Taban değiştirmiş ayakkabılarından, kısalmış eteklerinden, anne veya kardeşlerinin eskilerinden şikâyet eden kızlar zengin yaşlıları gibi koleje gidemedikleri, kotra veya otomobillerde oğlanlarla gezemedikleri, eğlencelerde kendilerini gösteremedikleri için hayıflanırlar. Hanımlar ise zengin komşularının avarına yükselebilmek için borç etmeye kadar giden yöntemleri kullanarak birbirleriyle ciddi bir rekabetin içine girer. Bir zamanlar çok iyi dost olan ve zor yaşamlarına birlikte göğüs geren bu insanlar zengin ötekiler gibi olmak adına giriştikleri rekabette “mahkeme kapısına uzamak istidadı gösteren” (KSA, 165) dalaşların yaratıcısı olma konumuna indirgenirler. Onların içinde bulunduğu hali “medeniyet icabı sabahleyin birbirlerine sövüp akşamüstü arkadaşça poker çevirmeyi öğrenmişlerdi” (KSA, 165) cümleleriyle ortaya koyan yazar, dönüşmeye çalıştıkları zihniyetin dibe vurduğu insani ilişki algısını gözler önüne serer.

Öyküde “kendiliği”, bozulmamışlığı, insani değerlerin yüceltici özünü sembolize eden orta sınıf, maddeci üst tabakanın her şeyiyle görüntüye dayanan sığ, dejenere, anlamdan yoksun yapısıyla kuşatılarak onları birbirlerine ve kendiliklerine bağlayan değerler sistemini yitirir. Bu yitirişin boyutlarını: “*Kooperatif yakında üçüncü yılını tamamlayacak. Bugüne bugün semtin otokton ahalisi ile kooperatifin üyeleri mümkünü yok ayırt edilemiyor. Kaymakamın oğlu iki kere üst üste ihtilastan hüküm giydi. Kaptan Bey bu yaştan sonra kırk yıllık karısını boşayıp genç bir kadın aldı. Gümrükçünün kızı kürtajcılara taşınıp duruyor. Bilmem doğru bilmeme yalan mal müdürünün için de “karşı mebusun şoförünü jigolo tutmuş” diyorlar.*” (KSA,166) cümleleriyle belirten yazar, Batı kültürüne öykünme sonucu ahlaksızlıkla eşdeğer algılanan sözüm ona medeni yaşam tarzının hayat bulduğu üst tabakanın toplumsal yapıda yarattığı deformasyonu imler. Üst tabakaya benzemek konusunda son derece başarılı olan mahallelinin artık onlardan ayırt edilmeyişlerini kaymakamın oğlunun para çalmaktan hapse girişi, Gümrükçünün kızının kürtajcılara taşınması, kaptanın zamparalığı, mal müdürünün eşinin mebusun şoförünü jigolo tutması unsurlarına bağlayan yazar, bu yolla üst tabakanın toplumun değerler sisteminden tamamen kopuk yapısı içinde eriyen alt ve orta sınıfın yozlaşma sürecini gözler önüne serer.

“**Bayanlar 00**” adlı hikâyede umumi tuvalet işletmecisi Kevser Hanım’ın yaşamı ekseninde yazar, sınıfsal ayrımı ve bu ayrımı yaratan yoz toplumsal düzende tutunmaya çalışan küçük insanın dünyasını irdeler. Hikâyenin başkahramanı olan Kevser Hanım, İstanbul’un çeşitli yerlerinde tuvalet işletmiş, işini en iyi şekilde yapmaya çalışan titiz ve dürüst bir karakterdir. Yazar bu karakterin, tuvalete gelen diğer insanlara bakış açısını ve onlarla yaşadıklarını vermek suretiyle yozlaşmış siyasi sistemin ürünü olan sınıf ayrımı, adam kayırma, üst tabakaya yamanma durumlarını küçük insanın gözüyle ortaya koyar.

Devletin her türlü kademesinden umumi tuvaletlere kadar sirayet eden sınıfsal ayrım, eşitsizlik, farklı muamele kendini, Kevser Hanım’ın, normal müşterilerine ince kâğıt havlular verirken, adına teklifli müşteriler dediği üst düzey müşteriler için “*lavanta çiçeği kokan, yumuşak tüylü Bursa havluları*” (OBV, 63) kullanması şeklinde tezahür eden tavrıyla gösterir. Bu tavrıyla Kevser Hanım, toplumun tamamına benimsetilen “üst sınıfın farklılığı ve farklı muamele görmesi gerektiği” tezini onaylar. Bu onaya ironik bir boyut katan yazar, bir vekil eşinin, tuvaleti gelen oğluna “*Söylesene Erol... Önden’in mi var, arkadan’ın mı yavrum?*”(OBV, 63) şeklindeki sorusu üzerine Kevser Hanım’a “*Bu işten bu rütbe nazik bahsedebilen insanların, aptes bozuşları da herhalde öbür insanlarınkinden daha bir ince, daha bir hanımefendice olurdu.*” (OBV, 63) yorumunu yaptırır. Küçük insanın dünyasında büyüklerin abdest bozuşları bile farklıdır. Nitekim yazar, oğlunun ve kendisinin tuvalet ihtiyaçlarını gördükten sonra tuvalete lavanta kokusu serpip Kevser Hanım’ın eline de bir iki buçukluk sıkıştırılan vekil eşi için “*Hey gözünü sevdiğim asalet!...*” (OBV, 64) şeklindeki kinayeli ifadeyi kullanarak asaletin, mevki ve güce sahip olanların kendilerine giydirmeye çalıştıkları eğreti bir elbise olduğunu imler. Siyasi yetkenin, rejimi cumhuriyet olan bir ülkede dahi eşit, adil, sınıfsız bir yapıyı yaratamayışından doğan bu tabakalaşma ezilen alt sınıfın gözünde tepedekileri adeta tanrılaştırır. Çünkü sınıfların yaşam standartları ve şekilleri arasında uçurumlar vardır. Bu sebeple Kevser Hanım’ın üsttekilere benzeyebilmek adına yapabildiği tek şey işlettiği tuvaletlere tuvalet veya helâ denmesine izin vermeyip “san numara” tabirini kullanmasıdır.

Dürüstlüğü, helal kazanma kaygısı, tuvaletçilik de olsa işine olan bağlılığı ve işini en iyi şekilde yapma çabasıyla, dejenere olmamış Türk insanının saflığını ve temizliğini sembolize eden Kevser Hanım'ın çalıştırdığı tuvaletleri anlatan yazar, *“onun çok memnun olduğu Yalova kaplıcaları helâsından yürütülmesini, Halk Partisi taraftarı oluşuna yor(anların)”*(OBV, 66) var olduğunu söyleyerek siyasi yetkenin kamplaştırıcı ve kendinden olmayanları silici tavrına gönderme yapar. Böylesine yozlaşmış bir anlayışla yönetilen ülkede halk, siyasi otoriteyi kendi dünya görüşünün yönlendirmesiyle değil, güçlü olana yamanma bilinciyle tercih etmektedir. Kevser Hanım'ın, bir ahbabından Meclis'teki helâ hademeliğinin açık olduğunu öğrenmesinin ardından *“ayaklarına kapanıp kendisini kayırsınlar diye yalvarmak”*(OBV, 67) için müşterileri olan vekil hanımını ve ünlü milletvekili bayanı beklemesi bu tercihin temel göstergesidir. Ayrıca Kevser Hanım'ın Meclis tuvaletine hademe olmasına ilişkin sarf edilen *“böyle yüksek bir yere kapılanmak, bunca yıllık meslek hayatının bir nevi şeref çelengi olacak. İtibarını yeniden yükseltecek.”* (OBV, 67) şeklindeki cümlelerde üst tabakanın en bayağı biyolojik yanını temsil eden tuvaletinin bir parçası olmanın dahi bir şeref ve itibar meselesi olarak görülmesi küçük insanın dünyasındaki büyüklere yöneltilen ironik temelli eleştiridir. Bu eleştiriye öykünün sonunda *“neylersiniz, böyle gelmiş böyle gider. Yüzünüze güller, büyüklerin pisliğini temizlemek bile bizde forsla, pistonla oluyor.”* (OBV, 67) cümleleriyle direkt olarak ifade eden yazar, siyasi yetkenin uygulamalarıyla halkın kimliğinde yaratılan ve temelinde değersiz hissetme, değerli olmanın yolunun üsttekilere her ne şekilde olursa olsun yakın durmaktan geçtiğini düşünme bilincinin yattığı yozlaştırıcı yönetim algısını eleştirir.

“8'den 9'a Kadar” adlı öyküde görev yaptığı askeri hastanede 8 ile 9 saatleri arasını kapsayan bir saatlik zaman diliminde toplumun ezilen tabakasının yaşadığı drama tanıklık eden nöbetçi hariciye asistanının ruh hali izleksel dokunun zeminini kurar.

Askeri hastane sokağında köylü bir kadının vurulduğuna ilişkin gelen telefonla hemen olay yerine giden asistan vurulduğu zannedilen kadının doğurduğunu görür. Karların ortasında şalvarının içinde kımıldayan bebeğiyle yatan bu kadına ilişkin yaşadığı şaşkınlık bir müddet sonra acıma hissine dönüşen asistan, bir zamanlar okuduğu Yaban romanında ipe tırmanarak doğum yapan Anadolu kadınıyla kıyasladığı bu kadını talihli bile bulur. Zira Anadolu kadınının asla sahip olamayacağı bir şans olan

nisaiye kliniğinde doğum yapmak şansına erişecektir. Yazar, asistanın bu düşünceleri vasıtasıyla ezilen Anadolu insanını imler. Doktor, hastane, ilaç, tedavi gibi en temel insani ihtiyaçlardan mahrum olan Anadolu insanı bu haliyle şehirdeki en alt tabakanın daha altında bir konuma sahiptir. Ezilen tabaka ararsındaki konumu belirlenen Anadolu insanına ilişkin bu kıyastan sonra hikâyede alt sınıfın temsilcisi olan kadının onu ezen üsttekilerle trajik ilişkisi irdelenir. Nisaiye servisine götürülmek üzere sedyeye alınan kadının asistana: *“Çamaşıra gidiyordum. Tenirden bilem, böğünü de çıkarır sandım. Allah’tan işte. Olacağı varmış. Gurbanın olam dohtur efendi bir tilifon et. Şimcik beklerler beni. İbrahim Beyler dirsın. Edirne mebusu oluyo. Ocağı yakmışlardır, beklerler beni.”* (KSA,178) şeklindeki yakarışlarından Edirne mebusu İbrahim Beylerin evinde çamaşırcılık yaptığı öğrenilir. Doğumuna sayılı günler kalmış olmasına rağmen içinde bulunduğu hale aldirmayıp ekmek parası için çamaşıra giden kadının derdi şalvarının içinde kımıldayıp duran bebeği değil; Edirne mebusu İbrahim Beylerin ıslatılmış çamaşırlarıdır. Yazar yöneten üst sınıfı temsil eden İbrahim Beyler ile çamaşırcı kadın arasındaki ilişkiye dayanarak alt tabakanın üst sınıf karşısındaki konumunu belirler. Alt tabaka temel gereksinimlerini gideremeyecek haldedir. Bu hal öylesine trajik bir boyut kazanmıştır ki çamaşırcı kadın yeni doğurduğu bebeğinin değil, o bebeği doyurabilmenin yolu olan İbrahim Beylerin ıslak çamaşırlarının derdine düşmüştür. Alt tabakanın bu haline karşın Edirne mebusu olan İbrahim Bey, apartman sahibi, oldukça zengin, refah içinde yaşayan niteliğiyle belirir. Niçin gidemeyeceğini haber veremediği takdirde işinden olma tehlikesiyle yüzleşecek kadının, İbrahim Beylere telefon edilmesine ilişkin ısrarına *“Yat yattığın yerde be kadın. Bırak ne halt ederlerse etsinler, sen sağ kurtulduğuna şükret.”* (KSA, 178) cümleleriyle çıkışan asistana verdiği *“Sağ olun var olun. Allah cümleinizden ırız olsun. Allah ne muradınız varsa versin. Ama tabanını öpem bir haber ilet. Çamaşırları ıslatmışlardır. Bekler dururlar beni. İbrahim Bey dirsın. Apurtmanı var Yeldirmeni’nde. Gelemiyor Aççe kadın dirsın. Halı keyfiyet böyle dirsın.”* (KSA,178) yanıtı alt tabakanın üsttekileri algılayış şeklini ve iyi işletilmeyen siyasi sistemin doğurduğu sınıfsal adaletsizliği ortaya koyar. Varoluş sebepleri sorumlu oldukları halkın refahı ve mutluluğunu sağlamak olan siyasilerin sadece kendi menfaat ve çıkarlarına hizmet etmeleri sonucunda toplumda yaşam tarzları arasında uçurumlar olan tabakalar doğmuştur ve bu tabakaları yaratanlar sistemi halkın refahını sağlayacak şekilde düzenlemekle mükellef olanlardır. Yazar bu çelişkinin mimarı olan yönetici üst sınıfın yarattığı adaletsiz düzende karın tokluğuna varolmaya

alışan alt sınıfın yaşam mücadelesini ortaya koyduktan sonra st tabakanın, ezdiği sıradan insana bakışının sorgulanması noktasında aşağıdaki tespitlerde bulunur.

Siyasi yetkenin yozlaşması sonucu doğan bu küçük insanların dünyaları, onları bu dünyaya mahkûm edenler tarafından görülmez ve anlaşılamaz. Yazar bu gerçeği Ae kadının ısrarlarına dayanamayarak mebusun evini arayan doktora: “*Ne diyorsunuz? Doğurdu mu? Tam doğuracak zamanı bulmuş. Peki, şimdi ne olacak?*” (KSA,181) şeklinde cevap veren mebus kızının cümleleriyle teyit eder. Ae kadının ve bebeğinin nasıl olduğunu, sağlık durumlarını sormak yerine bu havada nerden çamaşırcı bulacaklarını sorgulayan bu insanlar, st tabakanın ruhsuz ve insanlıktan kopuk dünyasının Ae kadının dünyasını asla umursamayacağının belirtimidir. st tabaka maddenin ekseninde insan oluşun derin anlamını yitirdiği için ezilen alt sınıfı hiçbir zaman görmeyecek ve bu grmeyiş sınıfsal ayırım yozlaşısının kemikleşerek aşılmaz bir forma dönüşmesine sebep olacaktır.

“**Yağlı Kapı**” adlı öyküde st sınıfın, kendisiyle örtüşmeyen değerler sisteminin parçası olamayan İrgat Rıza’nın yaşadığı çelişki ve bunalım izleksel kurgunun zeminini oluşturur.

Bir yol inşaatında ırgatlık yapan Rıza, olumsuz yaşam koşullarından, aldığı yevmiyenin azlığından, arkadaşlarının sulu tavırlarından ötürü yaşamı sıkıcı ve manasız bulmaktadır. Rıza’nın bu algıyla baktığı yaşam, huysuzlanan atının kontrolünü kaybettiği için hayati bir tehlikeyle yüzleşen Sümbüllü Köşk’n hanımını kurtarmasıyla değişir. Hayatını kurtardığı hanım tarafından ayda otuz lira ücretle köşke bahçıvan olarak alınan Rıza, iki ayrı sınıfa ait iki ayrı yaşam algısı arasında sıkışarak hayatı sorgulamaya başlar. Bu sorgulama sürecinde karşılaştığımız üç tip insan yapısı mevcuttur: Kültürel ve ahlaki dokunun deforme olmadığı yapının temsilcisi olan Rıza, tüm değerler sisteminin modern yaşam adına çiğnendiği st sınıf ve seçimini yozlaşmaktan yana kullanmış alt ve orta tabakaya mensup insanlar. Bu üç tip insan yapısının yaşama ilişkin tutumları ekseninde toplumun farklı tabakalarının yaşam algıları yozlaşma boyutunda irdelenir.

Öykünün başkahramanı olan Rıza’nın dönüşmemiş kimliği olay örgüsünün ilk halkalarıyla belirmeye başlar. Atının sebep olduğu korku ve heyecan yüzünden

baygınlık geçiren Sümbüllü köşkün hanımını kucağında tutmak zorunda kalan Rıza'nın “Çocuk bir bocaladı. Baygın da olsa yabancı bir kadını böyle kucağında tutmak ona pek ayıp bir şey gibi geldi. “Karıyı asfaltın üstüne bırakayım mı?” diye düşündü.” (KSA, 28) cümleleriyle belirtilen tavrında görüldüğü üzere hikâye kahramanı yardım ettiği baygın haldeki kadını kucağında tutmak zorunda kalmaktan dahi edep anlamında rahatsız olacak kadar saf, temiz ve bozulmamış bir nitelik arz eder. Köşkte kendisine sunulan ve daha önce hiç sahip olmadığı yaşam koşulları sebebiyle başlangıçta mutlu olan kahramanımız, ilk izin gününde yaşadığı ve gurbet acısına benzeyen duygunun yarattığı bunalımın tesirinden bir türlü kurtulamaz. Rıza'nın köşkü ve orada yakaladığı yaşam standardını terk etmesine sebep olan bu bunalım esas itibarıyla özüyle çatışan değerler sisteminin parçası olamayışın bireyin ruhunda yarattığı huzursuzluğun yansımasıdır. Bu huzursuzluk Rıza'nın gözünden şu cümlelerle ortaya konur: “ Benim yerimde şu sulu İskender olsa, buranın keyfini nasıl çıkarırdı diye... İskender Rıza gibi mahcup ve ağırbaşlı değildi, alabildiğine yırtık bir oğlandı. O burada olsaydı, bahçede kısıcak pantolonlarla dolaşan çıplak kızları doya doya seyreder, donsuz gezen o gavur dadının, o içi çıkası kokonanı en olmadık yerlerini gözetlerdi. O burada olsaydı şoförü kışkırtmak için ona buna yaltaklanan Şükriye'nin bu numaralarından faydalanır, fingirdek kızın orasını burasını muncıklardı.” (KSA, 32) Bu cümlelerde dikkati çeken en önemli nokta şehirli üst sınıfla beraber orta ve alt sınıfların da benimsediği yoz yaşam algısıdır. Ahlaki çöküntü küçük insanın dünyasını da çepeçevre sarmaktadır. Bu ortama adapte olamayışı yazar tarafından “ama işte Rıza onun gibi değildi. Ayıp bir şey gördü mü kulaklarına kadar kızarıyor, gözünü yerde bir noktaya dikip öylece kala kalıyordu.” (KSA, 33) cümleleriyle anlatılan Rıza esasında değerlerin bozulmamış sesidir. Bu bozulmamışlık sebebiyle bir daha sahip olamayacağı tüm koşullara rağmen kendini köşkte mutsuz hisseder. Onun içinde filizlenen ve bir türlü kurtulamadığı gurbet acısına benzer his aslında değerlerle örülü yaşamına duyduğu hasretin yansımasıdır. Nitekim bir gece rüyasında Sulu İskender ve Yakup'un, kendisiyle “Ülen Irza sen sanatı değiştirmişsin. Para ile gart garılara oynaslık ediyormuşsun. Elbette ya. O köşkte uşaklar, bahçıvanlar gırla. Irza'yı sırf bu yüzden tutuyorlar. Gart garının oynası, gart garının oynası.” (KSA, 34) şeklinde alay ettiklerini görmesi üzerine kan revan içinde uyanarak rüyasının sabahında sessiz sedasız köşkü terk eder. Rıza özüyle çatışan bu değerler sisteminin parçası haline geldiğine rüyalarında dahi tahammül edemeyecek kadar değerlerle örülüdür. Yazar, yozlaşan dünyasıyla değerlerin olması gerek sesinden

kopan küçük insanın dünyasını yine küçük bir insan olan Rıza'ya sorgulatarak topyekûn içine sürüklenen değer yozlaşmasını gözler önüne serer.

“**Heykel**” adlı öyküde özellikle 1950’li yıllardan sonra oluşan türedi zengin tipinin eleştirisi yapılır. Anadolu’dan gelen ve büyük şehirde yakaladığı fırsatlarla zengin olan bu tip, köklü üst tabakanın sahip olduğu düzey ve görgüden uzaktır. Onları üst sınıfın mensubu yapan tek nitelik paradır. Sonradan görmelikleri, görgüsüzlükleri, kaba sabalıklarıyla üzerlerinde eğreti duran üst sınıf etiketinin hiçbir niteliğini taşıyamazlar. Üryanizade Sıdkı Bey adındaki öykü başkışısı tiftik ticareti yapan bir tüccardır. Alabildiğine megaloman bir kişiliğe sahip Sıtkı Bey, “*tunçlaşmak arzusu aşağı yukarı bütün büyük adamlarda mevcuttur.*” (KSA,42) düşüncesiyle evinin bahçesine heykelini diktirmek istemektedir. Tüm sonradan görmeler gibi öykü kişisi de karakterindeki sığıltan, sahip olduğunu sandığı şeylerin paranın gücüyle kendisine yamanmış hasletler olduğundan habersizdir. Heykelini yaptırma fikrini açtığı tüccar arkadaşlarının onu, “*heykeli dikilecek derecede yüksek bir şahsiyet*”(KSA, 42) olarak görmediklerini ifade etmelerine çok içerleyen Sıdkı Bey, buna niçin layık olduğunu “*Piyasada itibarım yerindedir. Toptan iş yaparım.(...) Meşhurluksa var: Üryanizade sıdkı deden mi Bahçekapı’ında bilmeyen yoktur. Zenginlik ise bin bereket o da var. Ben hesaplamadım ama vergi memurları bir buçuk milyonum olduğunu söylüyor. Memlekete yararlı olmak bahsine gelince o da mevcut: Milli bir mahsulümüzü değerlendirmek, harice tanıtmak ve böylece devlete döviz kazandırmak gibi yurduma iktisadi sahada elimden gelen hizmeti ifşa etmiş bulunuyorum.*” (KSA, 42-43) cümleleriyle izah eder. Sıdkı Bey’in kendisini heykeli dikilecek yücelikte bir şahsiyet olarak görmesini sağlayan tüm referanslar maddi temellidir. Çünkü onun beslendiği kaynak karakter olarak yüceliği değil, parayla edindiklerinin kendisine sağladığı statüdür. Nitekim onun şahsına biçtiği değeri “*Bu kadar senedir heykel yapıyoruz, böylesine ilk kez rastlıyoruz.*”(KSA, 43) cümleleriyle onayan kişiler, yapacakları heykelin karşılığında yedi bin lira alacak olan heykeltıraşlardır. Sıdkı Bey’in başkalarının saygı ve övgüsüne mazhar olmasının sebebi de yine paradır. Bu noktada heykel gücünü karakterinden alan, kendini her yönleriyle tümlemiş insanın sembolik açılımıdır. Sıdkı Bey ise benliğindeki açıkları parayla tümlemektedir ancak bunun farkında değildir. Heykeltıraşların yedi bin liraya kavuşabilmek için yaptığı komplimanlara karşılık sarf ettiği “*Zaten insan benim gibi doğuştan heybetli oldu mu, hangi pozunu alırsa alsın, isterse don gömlek otursun*

gene heybetinden bir şey kaybetmez.” (KSA, 44) cümleleri bu farkında olmayışın temel göstergesidir. Kendiliğinin sınırlarını bilmeyen kahraman, içini menfaat karşılığı başkalarının doldurduğu kimliğine ilişkin megalomanyasıyla türedi zengin tipinin yoz yansımasıdır. Yazarın, kahramanına heykeltıraşların sanatını övdürdüğü *“heykeltıraşlık ilmi şimdi öyle ilerledi ki bu sihirbaz herifler isterlerse en hödük insanı bile eserlerinde bir kahraman yapabilirler. Bakarsınız donuk bakışlı alık suratlı bir adam onların elinde bir dahi çehresi alıvermiş, çatık kaşlar ve engin nazarlarla herkese tepeden bakıyor.”* (KSA, 44) cümlelerinde Sıdkı Bey’in gerçeği ile görüntüsü veya kendisi olduğunu düşündüğü insana ilişkin aldanışı gözler önüne serilir. Paranın verdiği güçle herkese tepeden bakan ve kendisini heykeli dikilecek yücelikte bir insan olarak addeden Sıtkı Bey, aslında heykeltıraşların dönüştürdüğü “hödük”ün ta kendisidir. Bu yolla tüm öykülerinde toplumun ve insanın aksayan yönlerine getirdiği ironik yorumu Sıdkı Bey için de geçerli kılan yazar, toplumda sadece paranın gücüyle nüfuz ve söz sahibi olan kimliksiz insan yapısını doğuran ve besleyen sisteme de gönderme yapar.

Öykünün sonunda heykelin bahçeye dikilmesine izin vermeyen belediyeyi tüm girişimlerine rağmen ikna edemeyen Sıdkı Bey, evin içine yerleştirdiği heykelinin top oynayan oğlu tarafından düşürülüp kafasının koparılmasıyla adeta yıkılır. Çünkü hem yedi bin lirası boşa gitmiştir hem de çevresindekilere rezil olma tehlikesi ile yüz yüzedir. Onu içinde bulunduğu zor durumdan kurtaracak fikir kaynından gelir. Kayınbiraderin *“Üzme kendini enişte bey, her şeyde bir hayır vardır. (...) Belediye bu heykeli neden diktirmedi? Büyük diye değil mi? Halbuki sen şimdi şu kopan başın altına az buçuk bir omuz yaptırır da büst gibi kullanırsan, ona ses çıkarmazlar. (...) Ben (gövdeyi) de ya İstanbul Belediyesi’ne ya da taşra belediyelerinden birine uygun fiyatla okuturum. Üstüne baş uydurdular mı, mükemmel bir anıt olur.”* (KSA, 48) şeklindeki çözümüyle yazar, türedi zengin sınıfı yaratan devlet bakışına ve bu sınıfın sığ ama uyanık yapısına gönderme yapar. Toplumsal adaletsizliğin doğurduğu sınıfsal tabakalaşmada kimlikleriyle değerli olanlar değil, politik veya maddi gücü elinde bulunduranlar önemlidir ve bunlar layıkıyla işlemeyen sistemde düşüncelerini ve arzularını gerçekleştirmenin bir yolunu mutlaka bulurlar.

“Kızıl Saçlı Amazon” adlı öyküde Taner, zengin ve fakir sınıf arasındaki ayrımı aşkın gözüyle değerlendirir. Fakir bir şair olan Kamil, Hakkı Paşa’nın kızı

olduğunu sandığı ve ismini bilmediği için “Kızıl Saçlı Amazon” olarak adlandırdığı kişiye âşıktır. Ancak bu aşkın altında yatan esas sebep içinde bulunduğu sefil hayattan kurtulabilme düşüncesidir. Bu düşünce onu kimliği ile arzuları arasında bir çelişkiyle boğuşmaya iter. O, şairliğinin beslediği kendiliğinden memnundur ancak bu memnuniyet onu içinde bulunduğu sefaletten kurtarmaya yetmez. Hakkı Paşa gibi çok zengin birinin damadı olmanın kendisine getireceği kazanımlar uğruna kimliğinden vazgeçmeye razıdır. “*Bundan sonra onun zevkine göre yazmak, onun zevkine göre yaşamak icap edecekti.*” (KSA, 103) cümleleriyle ifade edilen bu vazgeçişte Kamil, “*kendisini tasmaı hanımının elinde bir salon köpeği gibi*” (KSA, 103) görür. Kimliğinden vazgeçmenin rezillik olduğunu düşünmesine rağmen gözü yırtık kol ağzlarına ilişince asıl rezilliğın yaşadığı fakirlik olduğuna kanaat getiren kahraman, tercihini fakir “kendilik”inden değil, sonuçları ne kadar onur kırıcı olursa olsun Hakkı Paşa’nın damadı olmaktan yana kullanmaya karar verir. Yazar bu yolla zengin ve fakir sınıf arasındaki uçuruma dikkat çekerek bu uçurumun küçük inansın dünyasında yarattığı tahribatı vurgular. Sistemin ürünü olan sosyal adaletsizlik öylesine derin bir hal almıştır ki aradaki açığı kişisel çabalarıyla kapatamayacağını bilincinde olan alt tabaka bu uğurda kimliğini bile harcamaya razıdır. Öykünün sonunda Hakkı Paşa’nın kızı sandığı Kızıl Saçlı Amazon’un seysisin kızı olduğunu, küçük hanımın giysilerini giyip atla dolaşmaya çıktığı için Hakkı Paşa’dan birçok kez dayak yediğini öğrenen Kamil, üst tabakanın alttakileri horlayan ve ezen bu tavrı karşısında kendi oluşuna sarılır. Ve Hakkı Paşa’nın kızı diye sevdiği seysis kızını öz dünyasının gerçekliği içinde aşka değer görerek “*Onu bir daha kimse dövemeyecek.*” (KSA, 106) cümlesini kullanır. Ancak içinde bulunduğu fakirliği hatırlayınca “*ne büyük laf ettiğinin farkına vararak*” (KSA, 106) susar. Para için kimliğinden vazgeçmeye razı olan Kamil, bu sefer de parasızlık yüzünden aşktan vazgeçmek zorunda kalır. Böylelikle denedikleri tüm kapılar maddi imkânsızlıklar yüzünden kapanan alt tabaka yaşamda bir kenara itilmiş, yaşam sandıkları şeyi tüketmeye mecbur bırakılır. Bu mecburiyetin tek sorumlusu ise sistemin işlemeyen çarkıdır.

“**Fasarya**” adlı öyküde kelime itibariyle “*boş, anlamsız, işe yaramaz*” (TDK, 2005:682) anlamlarına gelen fasarya sözcüğü, hayatta hiçbir şeyin gerçek anlamda sahibi ve parçası olamayan ve toplumun en alt tabakasını temsil eden Kazım adlı öykü başkişisinin yaşamdaki konumunu belirler. İşi, parası, bilimli bir mevkisi ve düzeni

olmayan başkahramanına bu takma ismi verdiren yazar, sınıfsal ayrımın zeminini oluşturan insanların yaşamak zorunda kaldığı hayatın anlamını sorgular. Konçınalar'da olduğu gibi sembolik bir anlatımın kullanıldığı öyküde izleksel kurgunun temel dayanağı olan “futbol maçı” yaşamın sembolik açılımıdır. Yazar, hayatı bir futbol maçına benzeterek bu maçta insanların konumunu futbol oyuncularının oynadığı mevkiyle ilişkilendirir. Bu noktada öykü iki katmanlı bir anlatımla ele alınır. Üst yapıda adı Yıldırım Spor olan semt kulübünün ve kulüpte oynayanların tanıtımı yapılırken, derin yapıda ise, kulüpte oynayanların sahadaki mevkiyle açılan sosyal tabakalaşma ve adaletsizlik ele alınır.

Öyküye başkahraman Kazım'ın “Fasarya” adını nasıl almış olabileceği ihtimallerini sıralayarak başlayan anlatıcı, kahramanın fasaryalığını irdeleyebilmek için onun mahalle maçlarında içinde bulunduğu durum hakkında bilgi verir. Buna göre Fasarya sürekli yedek kulübesinde oturarak oyuna girebilmek için birinin sakatlanmasını beklemektedir. Tüm kazancı olan on dakikalık oyunda da “*göze girmek oyunda yer alabilmek için didinir durur.*”(ŞYY, 93) Bu özelliği ile Fasarya, yaşam oyununda kendine yer edinmek, yaşamın parçası olabilmek için küçücük bir fırsat kollayan küçük insanı açılar. Oysa takımın forma, top gibi ihtiyaçlarını karşılayan ve takımda bütün futbol donanımı eksiksiz olan tek kişi konumundaki Ercüment, bir mebusun oğlu olduğu için hayat oyununu baştan kazananlardandır. O oyuna girebilmek için kimseyi beklemez, haflarda oynamaz. Hakkı olmadığı halde kaptanlığı da santrforluğu da kapmıştır. Takımda bu duruma itiraz edilecek olsa Ercüment topları, forma ve ayakkabıları alıp gitmekle tehdit eder. Fasarya gibi küçük insanlar hak ettikleri halde yaşamda tutunamayıp hep hafa kalmalarına rağmen Ercüment gibi nüfuzlular hak etmedikleri halde oyunun en iyi yerini kapmışlardır. Böylece Fasarya ve onun gibi küçük insanların yaşamdaki varlık sebeplerinin Ercüment gibilerin gol atması olduğunu belirten yazar, sosyal adaletsizlik yüzünden yaşam içinde tükenen küçük insanın trajedisine vurgu yapar.

2.3.1.3. Kültürel ve Ahlaki Yozlaşma

Bu başlıkta değerlendirilecek yozlaşma örnekleri modern dünya düzeniyle beraber meta merkezli yaşam algısı ekseninde özünü ve yaratısı olan toplumu

şekillendiren değerler sistemini deforme eden modern insanın bin yılları aşan tecrübe ve eylemlerinin birikimi olan kültürel değerleri de hiçe sayışını kapsamaktadır. Metanın kölesi olan modern insan, kendi yaşam alanını oluştururken o alanı yaşanabilir ve anlamlı kılan, bu vasfıyla insanı diğer türlerden ayıran kültürel değerleri ve kültürün bir ayağı olan ahlaksal normları hiçe saymıştır. Bu hiçe sayış beraberinde ciddi bir yozlaşma sürecini getirerek insanı, kendi yarattığı anlamdan soyutlamıştır. Bu anlamsal soyutlamanın ele alındığı hikâyeler kültürel yozlaşma ve ahlaki yozlaşma olmak üzere iki başlıkta değerlendirilecektir.

2.3.1.3.1. Kültürel Yozlaşma

Kültürel yozlaşma izleğini “Sonsuza Kalmak”, “Made In USA”, “Şeytan Tüyü” öykülerinde işleyen Taner, Sonsuza Kalmak adlı öyküsünde insanlığın yarattığı maddi ve manevi tüm unsurların birikimi olan uygarlık mirasına karşı madde uğruna sergilenen ihaneti, Made In USA’da kültürel çatışma ekseninde ortaya konan değerler yozlaşmasını, Şeytan Tüyü’nde ise Almanya giden işçilerimizin kültürel yabancılaşmasını irdeler.

“**Sonsuza Kalmak**” adlı öyküde “*uyanık, girişken, müteşebbis bir müteahhit olan Razi Bey’in*” (YS, 82) ön ayak olmasıyla Ayvalık dolaylarında bir kooperatife giren öğretmen emeklisi Sunuhi Bey’in, evinin yapılacağı arsadan çıkan rölyefler yüzünden yaşadığı “ödev - menfaat” ikilemi ve bu ikilemde yiten “değerlerin olması gerek sesi” (Korkmaz: 2004,178) irdelenir. Evinin arsasından çıkan rölyefleri müze müdiresi Şükran Hanım’a göstererek insanlığın birikimine olan saygısını ortaya koymaya çalışan Sunuhi Bey, rölyefler yüzünden kooperatif arsasının kazı alanına dönüşeceğini ve inşaatın durdurulacağını bilen diğer kooperatif üyelerinden ölümle tehdide varan tepkiler alır. Yazar, Sunuhi Bey’in şahsında insanlık bilinci, sanatın ölümsüzleştirici gücünü kavrayış, medeniyetlerin mirasına sahip çıkarak varoluşsal bütünlüğümüzü kurma değerlerini ülküleştiren; Sunuhi Bey’in eşi, müteahhit Razi Bey, Nuri İskeçe, komiser emeklisi Sırrı Erdem ve emekli Danıştay üyesi Gavsı Bey’in şahıslarında ise maddi kazanımlar uğruna kültürel mirasa ihanet ederek insanlığın ortak bilincini çekinmeden çiğneyen yoz insanı imler. Çıkan rölyeflerin niteliğini öğrenmek üzere arsaya giden Razi Bey ile Sunuhi Bey arasında geçen:

“ – Boş ver, asarı antika değil bunlar. Tut ki asarı antika olmuş, sana mı düştü tasası yani...”

- Şükran Hanım bir görsün de.
- Bu da Şükran Hanım bir görsün de diye takmış kafaya. Görüp de ne olacak yani?
- İnsanlık borcu, medeniyet borcu diye bir şey yok mu? Ya büyük bir sanatçının eseri ise? Ya yüzyıllar ötesinden yüzyıllar berisine seslenen ölmez bir şaheser ise?
- Tuhaf konuşursun Sunuhi Bey, yüzyıllar boyu toprağın altında kalmış madem, yine kalsa ne olur?
- Ama insanlık...
- Başlatırsın şimdi insanlığından. (...) (YS, 84)

Şeklindeki diyalogda görüldüğü üzere Sunuhi Bey, sanatın insanı ölümün ötesine taşıyan gücünü görerek yüzyıllar ötesinden yüzyıllar berisine seslenmeyi sağlayan bu gücün yaratıcılarına olan minnet borcunu insanlığın kültürel mirasına sahip çıkarak ödemek ister. Bu tavrıyla Sunuhi Bey, Robert Lifton’un “*insanın sembolik ölümsüzlük tarzlarında olan ve yapılan işler veya kişisel buluşların kalıcı etkisi anlamını karşılayan yaratıcı tarzın*” (Yalom: 2001, 71) bilinciyle karşımıza çıkar. Onun bu bilinçlilik haline karşın öyküde karşıt güçlerin kişi bazlı yansıması durumunda olan iki odakla karşılaşırız. Bu odaklardan ilki içlerinde Sunuhi Bey’in eşinin de bulunduğu diğer kooperatif üyeleridir; ikincisi ise, “*ihtiyaç duyulan zaman ve mekânda bir türlü bul(unmayan) – olayların vuku bulduğu esnada tatildedir- ve gerekli müdahaleyi yap(amayan)*” bu yönüyle de “*devlet mekanizmasının aksayan yön(ünü)*” (Yalçın:1995, 129) sembolize eden müze müdiresi Şükran Tur’dur. Sunuhi Bey’in bu odaklarla mücadelesi esasında insan olmanın ve varoluşun derin bilincinin kavrandığı yaşam algısıyla, madde uğruna çiğnenmeyecek hiçbir değer olmadığı modern dünya algısının çatışmasıdır. İçinde bulunduğu durumu eşine ve Razi Bey’e “*Desene bir yanda çıkar, bir yanda ödev.(...) Ben bugüne bugün vicdanımla barışık yaşadım. Tek övüncüm namusum, Razi Bey.*” (YS, 84) cümleleriyle anlatmaya çalışan Sunuhi Bey’in aldığı “*Ödev de demez mi? Büyütme işi dedik ya.*” “*Namuslu öğretmenliğinin mükâfatını çok mu gördün?*” “*Seni adam sanıp aramıza aldık. Şunun şurasında bir çatı sahibi yapalım dedik. Şimdi bizi pişman mı edeceksin?*” (YS, 84) şeklindeki cevaplar bu çatışmada taraflar arasındaki algı farkını tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Öğretmenlik

boyutuyla Sunuhi Bey, nesilleri yaratan bilincin de sesi konumuyla verilerek sadece ulusal kültür mirasına değil, tüm insanlığın kültürel mirasına karşı takınılması gereken tavrı belirler. Bu tavrı gereğince “ *İnsan bu yaştan sonra ne için yaşar? Rahat etmek için yaşar. Vicdanı rahatsız olan rahat edebilir mi? (...) Evet belki önce yemek, içmek, uyumak için yaşar. Ama bunlar bitince başka özlemlere uzanır insan. Ölümsüzleşmek için yaşar. Ölüme kafa tutabilmek için de zavallının iki imkânı vardır. Ya, çocuk sahibi olup, adını, soyunu idame ettirmek; ya da Şeyh galip gibi ölmez mısralar söylemek veya yeryüzüne herhangi bir şekilde imzasını atmak. Bu da nasıl olur? Yüzyıllar berisinden yüzyıllar ötesine seslenen bir şaheserle olur. Firavunlar ehramları neden yaptırmışlar? Babil kulesi neden inşa edildi?(...)*” (YS, 85) yorumlarıyla “*insanın içine Tanrı tarafından ekilmiş us yasası*” (From:1994, 144) olan vicdanın akılla sabit bilincine sahip Sunuhi Bey, varlığını fiziksel ihtiyaçların tatmini boyutundan üst boyutlara taşıma arzusundadır. Ancak onun varoluş basamaklarının en alt seviyesi konumundaki “fiziksel ihtiyaçların tatmini” basamağını aşma arzusuna karşılık eşinin “*onların hepsinin başını sokacak bir evleri vardı. Sen bugüne kadar ev sahibi oldun mu? Hatice’yi bırak neticeye bak sen. Tıraş dinleyecek halim yok. Başım ağrıyor zaten. O kadar hevesli isen, git turist rehberi yazıl, bu masalları o dişlek Alman turistlere, o fotoğraflı kazulet karılara anlat.*” (YS, 85) cümleleriyle beliren tavrı Sunuhi Bey’in bu yoz kitle tarafından hiç anlaşılamadığını göstermekle kalmaz, Batı medeniyeti ile bizim insanımızın bakış farkını da gözler önüne serer. Bir tarafta insanlığın ortak mirasını görmek için kilometreleri kat eden zihniyete karşın diğer tarafta sadece ev sahibi olabilmek için o mirası toprağın altında çürümeye terk eden zihniyet çatışır. En nihayetinde Sunuhi Bey bu zihniyetin ölümle tehdit noktasına varan baskılarına dayanamayarak göz yumma yolunu tercih eder. Yazar öykünün sonunda Sırrı Erdem’in kızının düğününde kooperatifin tamamlanmasını kutlayan kooperatif üyeleri arasında geçen diyalogda rölyeflerin akıbetini bu yoz algının en dibe vurmuş formuyla gözler önüne serer. Hep beraber Sunuhi Bey’in “yüzyıllar berisinden yüzyıllar ötesine seslenebilmek” tümcesiyle alay eden kooperatif sakinleri Sunuhi Bey’e “*Sen yine meraklanma, yüzyıllar berisinden yüzyıllar ötesine seslenen o şaheserleri biz ne attık, ne sattık, ne de kırıp parçaladık. Çok emniyetli bir yerde duruyorlar.*” (YS, 88) deyince şaheserlerin ne yapıldığını çok merak eden Sunuhi Bey cevabı öğrenmek ister. Ve cevap olarak aldığı “*kooperatif evlerinin ortak fosseptiğinin cidarlarını onlarla ördük.*” cümlesi karşısında geçirdiği sarsıntıyla “*yazıklar olsun size*” (YS, 88) diye bağırır. Bu

tepkiye oldukça içeren Gavsi Bey'in "İşte şimdi çok ayıp ettin. O kadarlık sanat saygısı, ızan ve insaf müsaade et de bizde de olsun biraz. O güzelim asariatika kabartmaların yüzlerini affedersin dışkıımızla pisletmek 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." (YS, 88) yorumu karşında "pes" diyen Sunuhi Bey'in "hayatımda en çok kullandığım kelime pestir. Tek heceli, kolay. İnsanın bir derece içini boşaltmaya da yarar." cümleleriyle öykü tamamlanır. Bu finale yazar, maddeyi yaşamın ereği haline getirmiş yoz insanın madde uğruna inebileceği seviyeyi ve varoluşunun bilincinde olan bireyin bu düşüş karşındaki çaresizliğini imler. Ev sahibi olmak için rölyeflerin gün yüzüne çıkmasına izin vermeyen bu insanlar, fosseptik cidarları için ek masraf çıkmasını diye rölyefleri kullanıp sonra da rölyeflerin yüzlerini değil, yaşarken onların da dışkıladıkları arka taraflarını fosseptiğe vermiş olmayı sanata saygı olarak değerlendirecek boyutta bir düşüşün mimarındırlar. Bu halleriyle sadece kişisel anlamlarına değil, insanlığın uygarlık noktasındaki evrensel anlamına da ihanet eden bu yoz kitle karşısında Sunuhi Bey'in yapabildiği tek şey pes etmektir. O da yaşananlara göz yummak suretiyle bu sürecin bir parçası olduğu için tek hecelik ve kolay "pes" sözcüğünün yarattığı rahatlatmaya sığınmaktan başka çare bulamaz. İnsanların madde temelli yozlaşmışlığını kültürel sonuçlarıyla ele alıp medeniyetlerin mirasına sahip çıkmanın varoluşsal bütünlüğümüzü kurmadaki derin anlamından kopuşun yarattığı düşüşe vurgu yapan yazar, bu yolla kültürel yozlaşma izleğinin varoluşsal boyutunu gözler önüne serer.

Cumhuriyetle beraber yeni bir boyut kazanan Batı kültürüyle temasımızın toplumsal yapıda özentili boyutlu yanlış algısının yarattığı kültürel yozlaşmayı ele alan **Made In USA** adlı öykü, yaşam tarzı ve değerleri algılayış şekliyle ulusal kültürden tamamen kopuk hikâye başkişisinin yaşadığı kültürel çatışma üzerine kurulur.

Arkadaşının doğum gününde tanıştığı Amerikalı subaya âşık olup birkaç gün içinde evlenme aşamasına gelen öykü başkişinin, Amerikan subayı sandığı gencin İzmirli tanınmış bir ailenin oğlu olduğunu, bakire kızları elde edebilmek için böyle bir oyun oynadığını ve kendisinin bu oyuna kurban giden ilk kız olmadığını öğrenmesi üzerine kurulu olan olay örgüsünde Batı kültürüne duyulan özentinin yarattığı yoz insan tipinin değerlerle çatışması ele alınır. Yazar bu yoz tipin profilini çizerken yaşam

tarzına, dili kullanım şekline, insanlarla ilişkilerine değin sirayet eden Batı hayranlığını gözler önüne serer. Mektup şeklinde oluşturulmuş öyküde başkişinin kullandığı birçok sözcük “ Serap’ın birhtday’i idi.”, “Tarabya’da baş başa five o’clock tea.”, “Sularda titreşen moonlght.” (KSA, 110-111) örneklerinde olduğu gibi İngilizce kelimeleri içermektedir. Sosyal ortamı, katıldığı partiler ve buradaki yaşam şekli öz kültüründen oldukça uzaktır. Onun, çevresindeki birçok erkeğe ve bu erkeklerle yaşadığı rahat sosyal atmosfere rağmen Fred O’Connor’ı tercihi de yine hayranlık duyduğu kültürün yansımasıdır. Fred ile evlilik kararını bildirmesi üzerine babasıyla yaşadığı tartışmayı naklederken kullandığı “*Ve Arapça izafet terkiplerinin geçit resmi yaptığı yarım saatlik bir old fashioned, ridiculos bir diskur geçti. Bu arada yeni yeni bazı vecizeler de öğrendik. Meğer bir memleketin “seviyeyi ahlakiyesi” genç kızlarının “etvar ü harekâtıyla” ölçülürmüş. What a mentality? Şu hale nazaran koca memleketin namusu senin, benim ve bizlerin eteklik kopçalarımıza bağlı. Görüyorsun ya, yıllardır ne dar kafalı muhitte yaşamışım. Hitler efendi bile milliyet hissini belden bu kadar aşağı düşürmemiştii.*” (KSA, 112) cümleleri onun kültürel anlamdaki yozlaşmışlık boyutunun tüm çıplaklığıyla belirttiği kısımdır. Öykü başkişisi öz kültürün ve onun ürünü olan değerler sisteminin temsilcisi olan babasını eski moda ve gülünç bulmaktadır. Konuşma tarzıyla alay ettiği babasının, ulusu yaratan bireyleri yetiştirme fonksiyonuyla kadının değerlerin korunması ve sonraki kuşaklara aktarılmasının anahtar gücü olduğunu vurgulamak için kullandığı “*bir memleketin “seviyeyi ahlakiyesi” genç kızlarının “etvar ü harekâtıyla” ölçülürmüş*” cümlesinin altında yatan derin anlamı çözemez ve memleketin namusunu eteklik kopçalarla ilişkilendirir. Yaşamı algılayış tarzı ve eylemleriyle tam anlamıyla Batı kültürüne ilişkin yoz algının temsilcisi olan öykü başkişisi milli kültür değerlerine tamamen kapalıdır. Yazar bu kapalılığı mektubun sonunda yer alan “*İşte böyle şekerim. Babamla hala barışmış değilim. Şimdilik teyzemde kalıyorum. Fakat sana bir şey söyleyeyim mi, ne dersin, içimde ona karşı hiç de olması lazım geldiği şekilde büyük bir kin yok. Pek pişmanlık hissi de duymuyorum. Bir kere büyük bir şey kaybetmedim. Sonra da he really kissed wonderfully.*” (KSA, 116) cümleleriyle ortaya koyar. Öz kültürümüzde bir kadının iffetini kahramanın seçtiği yolla kaybetmesi ciddi bir değer sorunuyken öykü başkişisi bu durumu “ciddi bir şey kaybetmedim” cümleleriyle değerlendirir ve “*virginlere düşkün anlıyorsun ya*” (KSA, 116) diye tanımladığı gence kendisini kandırmış olmasına rağmen hiçbir kin duymaz. Hatta onun gençle ilgili aklında kanla tek detay gerçekten harika öpüşüyor olmasıdır.

Kendi kültürünün değerler sistemine tamamen yabancı olduğu için bu kültürü yaşatanlarla hiçbir ortak payda da buluşamayan öykü başkışısının bu tavrıyla yazar, Batı'ya ait her şeye körce tutkunluk bağlamında kaybettiğimiz değerleri ve bu değer yitiminin yarattığı ciddi kültürel deformasyonun mimarı olan yeni nesli imler.

“**Şeytan Tüyü**” adlı öyküde “*insanı kültürel bir obje olarak*” (Kırer, 2004:32) değerlendiren Taner, Almanya'ya çalışmaya giden birinci nesil işçilerin yaşadığı kültürel yabancılaşmadan doğan dejenerasyonu işler. Mektup şeklinde düzenlenmiş öykünün başkışısı olan Ökkeş kültürel bağlamda yozlaşmış bireyi temsil ederken, amcasının oğlu Hidayet öz değerlere bağlılığın temsilcisidir. Hidayet'in Alman kültürüne adapte olmak konusunda yaşadığı sıkıntıları anlatan mektubuna cevap olarak yazdığı mektupta Ökkeş, Türk ve Alman kültürlerini kıyaslayarak başka bir ülkede tutunabilmenin yolunun onlara benzemek olduğu düşüncesinden beslenen kültürel yozluğunu gözler önüne serer. Yabancı bir kültürde tutunabilmenin yolunun yaprak kurdu gibi yaprağın rengine bürünerek göze batmamaktan geçtiğini belirten Ökkeş bu düşüncesiyle salt teslimiyet boyutunda belirir. Yazar, Almanlar'la arasının çok iyi olmasını, çevresinde çok fazla sevilmesini kendi rengini Almanlar'ınkine uydurarak sağladığını zanneden kahramanının gördüğü yoğun ilginin sebebini mesleği ile ilişkilendirir. Bir hayvanat bahçesinde ayı kostümü giyerek ziyaretçilerle fotoğraf çektiren Ökkeş'e duyulan sevgi aslında şehrin sembolü olan ayıya yöneliktir. Öyküyü böylesi bir mizahi zemine kaydıran yazar, kimliğini şekillendiren kültürel değerlerin yitirilmesiyle insanın düştüğü noktayı imler.

2.3.1.3.2. Ahlaki Yozlaşma

Bu başlıkta değerlendirilecek öykülerde 1950'li yıllardan sonra başlayan ekonomik iyileşmenin yarattığı üst sınıfın; adam kayırma, düzenbazlık, hak etmediğini paranın gücüyle sahiplenme, sübyancılığa kadar uzanan cinsel sapmalar, aldatma olmak üzere geniş bir yelpazeye yayılan ahlaki değer yitimlerinin toplumsal dokuda yarattığı tahribat üstünde durulacaktır.

“**İşgüzar Bir Polis**” adlı öyküde entrik kurgu mülkiye müfettişi Asım Kutay ve genç eşi Cavidan Hanım'ın yeni villalarına taşındıkları ilk gecede soyulmaları üzerine

Asım Kutay'ın gereken mercilerden ricasıyla mahallenin güvenliği için atanan polis memuru Necmi Uyanık'ın tanık olduğu aldatma olayı üzerine kurulur. Nemci Uyanık oldukça rahat ve ekstra kazançlı bu işte mahallenin güvenliğini sağladıktan sonra ahabap olduğu esnaftan köşklerin *“celebin 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”* (KSA, 79) kapsayan mahremiyetini öğrenir. Taner birçok öyküsünde olduğu gibi bu öyküsünde de üst tabakayı ve türedi zenginleri ciddi boyutlu bir yozlaşmanın mimarı olarak çizer. Polis Necmi'nin mahalleye ilişkin öğrendiklerini incelediğimizde tamamen ahlaki bir çöküntü içinde olan insanların üst tabaka mensupları veya türedi zenginler oldukları görülür. Ahlaki yozlaşmanın toplumsal boyutunu temsil eden mahalle sakinlerinin karşısına Asım Kutay'ı çıkaran yazar, onun da ahlaki değerlerini yitirmiş bu yığın içindeki eriyişini gözler önüne serer.

Bir fazilet kalesi olarak gördüğü Asım Kutay'ın aile yaşantısına imrenen Nemci Uyanık, Kutay'ın teftişte olduğu bir gece eve sabaha karşı gelen Cavidan Hanım'ın yol ortasında bir erkekle öpüşmesine tanık olur. Kendisine bu rahat ve kazançlı işi sağladığı için velinimetini olarak gördüğü Kutay'a her şeyi anlatan Nemci Uyanık yaptığı işgüzarlık karşısında aferin beklerken Cavidan'ın iftira atmakla suçlamasına inanan Kutay'dan oldukça sert bir tepki görür. Bunun acısıyla olayı mutlaka çözmeye azmeden polis memuru, Cavidan'ın esrarkeş kardeşini konuşturarak Cavidan'ı ihanetini itiraf etmek mecburiyetinde bırakır. Eşinden ayrılıp ablasına yerleşen Asım Kutay, uzun zaman yaşadığı acılara dayanamayıp Cavidan'ı affetmeye karar verir ve ikilinin barışmasının ardından Nemci Uyanık apar topar tayin edilir. Tüm ısrarlara rağmen yine Kutay'ın ricasıyla mahalleye bir daha polis gönderilmez ve hırsızlık alıp başını yürür. Görüldüğü üzere ahlaki yozlaşmanın karşıt gücü olan Asım Kutay, toplumun geneline sirayet etmiş yoz ahlak anlayışı karşısında daha fazla direnemeyerek bu sürecin bir parçası olur.

“Kaptanın Namusu” adlı öyküde Rizeli Sadık'ın şahsında ahlaki değerler ve erdemi; kaptan ve Şayeste'nin şahsında değerlersel yozlaşmayı sembolize eden yazar, değerlerden kopuşun birey ve toplumun dünyasında yarattığı yıkımı işler.

Bulgaristan'dan mangal kömürü taşıyan Yücel Motorunda tayfa olan Rizeli Sadık, geçirdikleri kaza sonucunda dört tayfa ile beraber kendilerine babalık yapan, her zorlukta yanlarında olan kaptanın da öldüğü haberiyle çok sarsılır. Onun Kaptan'a olan bağlılığı öylesine güçlüdür ki kazadan kaptanın yerine kendisinin kurtulmuş olmasına adeta içerler. İsmiyle özdeş şekilde dostluk ve sadakat yönü bu denli güçlü olan Sadık, sadece dostluğun değil; edep, iyilik, yardımlaşma, doğruluk değerlerinin de sesidir. Kaptan'ın akran muamelesi edip takılmaları karşısında edeple gülümseyip *“haddini bil(en), bir an olsun ona hürmette kusur etme(yen)”* (KSA, 133) yönüyle saygının, kazada ölen İlyas'ın karısına cebindeki paranın tamamını vermesiyle yardımseverlik ve iyiliğin, herkesin koşulsuz güveniyle doğruluğun yansıması olan Sadık, maddeci dünya düzeniyle taban tabana zıt bir karakterdir. Modern dünya algısı Sadık'ın sahip olduğu değer ve hasletlerin bir anlam ifade etmediği, sevgi de dahil tüm duygu ve değerlerin yozlaştığı bir toplumsal yapı doğurmuştur. Ve bu yapıda Sadık gibilere yer yoktur. Esasında Kaptan'ın metresi olan ancak Sadık da dahil herkesin Kaptan'ın eşi sandığı Şayeste ise, bir erkeğin metresi olmayı kabul etme değersizliğiyle yetinmeyip Kaptan'ın seferde olduğu zamanlarda da başkalarıyla birlikte olmaktadır. Şayeste'nin *“Şayeste'nin iyi bir âdeti vardı. Yaptığı edepsizlikler için daima kendi muhitinden uzak bir yer seçer, böylece hiç değilse Kaptan'ın şerefini korumaya gayret ederdi.”* cümleleriyle ifade edilen tavrında görüldüğü gibi onun için erdemsizlik metres olmak, metresi olduğu adamı başkalarıyla aldatmak değildir. O, kaptanın namusunu yaptığı ahlaksızlıkları başkalarına duyurmamaya çalışmayı erdem kabul edecek kadar yoz bir algının parçasıdır. Bu yoz karakterle Sadık'ın yolu kazadan sonra kesişir. Kaptan'ın ölüm haberini vermek üzere arkadaşı Recep ile Kaptan'ın evine giden Sadık, Şayeste'yi evde bulamaz. Ertesi gün Recep'i Şayeste'yi bularak Kaptan'ın öldüğünü haber etmesi için görevlendirir; ancak bir vapurda çımacılık işi bulan Recep, bu görevi yerine getirmez. Recep'in olayı haber edeceğinden emin olan Sadık da Üsküdar'da bir memleketlisinin yanında işe başlar. Bu noktada Recep ve Sadık'ın tutumlarındaki farklılık toplumda dönüşmüşlerle insan olmanın anlamının bilincinde olanların ayrımıdır. Recep, ölmüş bir arkadaşın eşine bu haberi vermeyi umursamayacak kadar yozdur, oysa Sadık'ın Şayeste'ye ikinci kez gitmek istememe sebebi Şayeste'yi, İlyas'ın eşinin yaşadığı acı içinde görmek istememesidir. Recep'in kendisine verilen görevi yerine getirmediğinden habersiz olan Sadık, Üsküdar'daki bir muhallebicide Şayeste ile dostuna rastlar. Şayeste'nin, Kaptan'ın yasını tutmayarak hemen başka bir erkek

bulmasını “*Orospu makulesi bilem sevdalısına yas tutarmış derler.*” (KSA, 136) cümleleriyle yorumlayana Sadık, bu durum karşısında kendini kaybederek muhallebicinin üst katında dostunun kucağında yarı baldırına kadar açık vaziyette gördüğü Şayeste’yi bıçaklayarak hapse düşer. Yaptığından pişmanlık duymayan Sadık, bu tavrıyla kendisine babalık yapan, başı sıkıştığında yanında olan Kaptan’ın onurunu kurtardığını düşünmekte ve bu duygunun vicdani rahatlığıyla her tür cezaya razı olmaktadır. Öykünün başında Kaptan yerine kendisinin kurtulmasına içerleyecek kadar dostluk ve sadakate inanan Sadık, şimdi de Kaptan’ın namusu için hayatını feda etmektedir. Ancak olaylar Kaptan ve dört mürettebatın olaydan bir Rumen şilebi tarafından kurtarıldığının anlaşılması ile değişir. Aldığı derin yaraya rağmen iyileşen Şayeste, kaptanı süt kardeşiyle muhallebi yediğine inandırarak eski düzenine devam eder. Gelişmelerden haberi olmayan Sadık, mahkemeye götürülmek üzere çıkarıldığı cezaevinin kapısında Kaptan’ı görünce “*sevincinden aklını kaçırarak gibi ol(ur).*” (KSA, 139) Bu haliyle insanın sevgi ve güvene dayalı saflığının ve temizliğinin belirticisi durumundaki kahraman hiç beklemediği bir tepkiyle karşılaşır. Kaptan, olanca öfkesiyle “*Sen sade karı bıçaklırsın değil mi namert? Sıkıysa gel de beni bıçaklasana. Ulan yüz verdikse bir b...k mu sandın kendini ha... Süt kardaşıylan muhallebiciye de mi gidemeyecek insan? Ulan sana mı kaldı dünyanın namusu?*” (KSA, 139) diye bağırmaktadır. İnsanları ve yaşamı kendi baktığı yerden gören Sadık, Kaptan’ın değersizleşmiş ötekilerden olduğunu anlayamaz ve kendisini “*Ne süt kardeşi reis? Hangi süt kardeş? Pantolonu açık süt kardeş nerde görülmüş?*” diyerek savunmaya çalışır ve Kaptan’ın olanları anlayamamasına anlam veremez. Oysa bir kadını metresi yapacak kadar yoz bir ahlaki yapıya sahip Kaptan, olanları anlamamış değildir, olanlara göz yumacak kadar değersizleşmiştir. Şayeste Kaptan’ın kendisine olan sevgi ve tutkunluğundan faydalanarak onu aldatmakta, insani anlamından sıyrılan sevgi bu yönüyle Kaptan için, “*insanın kendisi olma konusundaki temel güçsüzlüğünün anlatımı olan bir kötülüğe dönüş(mektedir).*” (Fromm, 1994:129) Birine duyulan sevgi ve sadakatin gerçek değeri olan Sadık, Kaptan’ın değerlerden yoksun ötekiler gibi olduğunu anladığında “*Bu kadar genişmiş mezhebin, niye evveli haber vermedin?*” (KSA, 139) diyerek aldanışını teyit eder. Sadık’ın bu sözleri karşısında deliye dönen Kaptan için yazar, gayet alaycı bir üslupla “*Alimallah iş namusa dokunca Kaptan da birçokları gibi kendini kaybeder, eli kelepçeli filan bakmadan sadık’ı oracıkta, ıslak kaldırımaların dibinde temizleyiverirdi.*” cümlelerini sarf ederek erdem ve ahlakı kendi

özünün gereği olarak değil, dış odakların yaptırımı olarak gören ikiyüzlü insan yapısını ironik tarzda eleştirir. Bu insan yapısını doğuran olgu erdem ve ahlak noktasında tükenmiş toplumun kendisidir. Çünkü toplum, erdem ve ahlakı insanın özünün gereği olarak görme yetisinden yoksundur. Bu sebeple toplumda, gizli kaldığı müddetçe her tür ahlaksızlık mubahtır. Değerleri kendi özünden beslenen Sadık ise, salt dürüstlüğü sesli olduğundan yozlaşmış ötekiler tarafından duyulmaz.

“**Dürbün**” adlı öyküde toplumun geneline sirayet etmiş ahlaki yozluk, sahip olduğu üç dürbünle Moda, Kalamış ve Kadıköy üçgenindeki herkesi ve her yeri gözetleyen Hicabi Bey adlı öykü başkişisinin gözünden verilir. Öykü başkişisini “utanan, edepli” anlamındaki “Hicabi” adıyla isimlendiren yazar, toplumdaki ahlaki yozlaşmayla kahramanının karakteri arasındaki tezada vurgu yapar. Sahip olduğu uzak, yakın ve orta mesafeli dürbünleriyle ahlak hafiyeliğine soyunan Hicabi Bey’in dürbünlerine yakalananlarla toplumun içinde bulunduğu ahlaki çöküş verilir. Buna göre profesörün karısı eşini genç bir erkekle aldatmaktadır, bahriyenin filikasına çarpıp zarar veren genç babasının nüfuzu sayesinde hiçbir ceza almaz, kumar sorunu olan Reza Hanım, eşine söz verdiği halde yine kumar oynamaktadır. Kumardan aldatmaya, adam kayırmaya kadar her türden ahlaki deformasyona değinilen öyküde esas unsur Erdem ile nişanlısı Güliz’in yaşadıklarıdır. Niyazi Bey tanıdıklarının aracı olmasıyla oğlu Erdem’i “*şimdiki yırtık kızlardan değil, tam aradığınız gibi el dokunulmamış taze.*” (KSA, 189) cümleleriyle tanıtilen Güliz ile nişanlılar. Güliz’in tercih sebebi olmasını doğuran temel etkenin “el dokunulmamışlık” olması dönemin ahlaki değer kriterlerini yansıtmaları açısından önemlidir. Toplum ahlak olarak öylesine bir noktadadır ki evlilikte esas alınan değer kişinin karakter özellikleri değil, el dokunulmamış olmasıdır. Bu yorumla tüm tinsel boyutlardan soyutlanarak metalaştırılan Güliz, Erdem’e sürekli yalan söyleyip onu birkaç kez aldatarak kendisine biçilen bu ruhsuz değeri onaylar. Güliz’in söylediği yalanlar ve Erdem’i kimlerle aldattığı Hicabi Bey’in dürbününe yakalandığı için gizli kalmaz ve Erdem henüz yolun başındayken Hicabi Bey tarafından çok ciddi bir hatadan döndürüldüğü için ona daima minnet duyar. Öyküde bireylerin vicdanında onaylanmayan ahlaki değerler Hicabi Bey’in dürbünü sayesinde bir yaptırım gücüne dönüşmektedir. Nitekim Erdem ve Güliz’in olayı duyulduktan “*Hicabi Bey’in göz kordonu dışında kalan suları*” (KSA, 192) tercih eden semt sakinleri Hicabi Bey’e yakalanma riskinin olduğu yerlerde de çok daha dikkatli davranma ihtiyacı duyarlar.

Hicabi Bey korkusu öyle bir hal alır ki her zaman “*el şakası, dil şakası ve daha fazlasını*” (KSA, 193) çekinmeden yapan gençler, Hicabi Bey dürbünüyle söylenenleri de duyuyormuş gibi konuşurlarken bile belirli bir adaba göre hareket ederler. Hatta Erdem bile “*El dokunulmamışından canı yandığından artık az kullanılmışına fit oldu. Bir bankada çalışan, üstelik de denize Florya’dan girdiği için Hicabi Bey’in görüş açısı dışında oturan bir kız aldı, oturdu.*” (KSA, 192) cümleleriyle belirtilen tavrı sergiler. Bu davranış şekilleriyle toplumun ahlak anlayışını sembolize eden semt sakinleri ahlaki değerliliği ancak bir zorlama sonucu benimserler. Kişiliklerinde onamadıkları bu değerler sistemini, zorlayıcı güç ortadan kalktığı anda terk eden bu insanlar ciddi bir ahlaki yozluğun mimarı olurlar.

“**Ayıışığında Çalışkur**” adlı öyküde iki farklı sınıfa ele alan yazar, bu sınıfları ahlaki deformasyon düzeyleri açısından kıyaslar. Üst sınıfa temsil eden “Çalışkur” apartmanı sakinleri toplumun ahlaki anlamda tükenmiş yanını temsil ederler. Apartmana adını veren Dünder Çalışkur, soyadıyla taban tabana zıt bir nitelikte sahibi olduğu hiçbir şeyi dürüstçe çalışarak kazanmamıştır. Kontrol mühendislerine, nahiye müdürüne verdiği rüşvet diyaloglarıyla tanıtılan Dünder Bey, her türlü değeri paranın gücüyle çiğneyen zengin sınıfın açılımıdır. Bir araya gelerek “*Erdal’ın, “kız”ına çaktırmadan yatakta çektiği ateşli bir sevişme sahnesini dinle(yen).*” (ŞYY, 123) ve birbirlerine “itoğlu it”, “pezevengin tohumu” şeklinde hitap eden Basketçi Erdal ve arkadaşları kadın-erkek ilişkilerinin değerlerden soyutlanmış bayağılığının anlatımındırlar. Sevgilisinden “kız” olarak bahseden Erdal, bu nitelemeyle onu her türlü anlamdan arındırarak sadece cinsel kimliğiyle değerlendirmektedir. Bu metalaştırıcı görüş nedeniyle de dünyasında hiçbir anlamı karşılamayan sevgiliyle yaşadığı en mahrem anları arkadaşlarıyla eğlence konusu yapabilmektedir. Erdal’ın büyükbabası ise sübyancı eğilimleri sebebiyle gün boyu dürbünle karşı apartmanların pencerelerini gözetler. Apartmanın ikinci katında oturan Mambo Cemil, eşini baldızı Sevim’le aldatır. Mambo Cemil’in eşi kocasına duyduğu güvensizlik sebebiyle ailelerine bir çocuk katmayı reddetmektedir ve bu nedenle altı kez kürtaj olmuştur. Cemil ile bir arada olmasının tek nedeni ise maddi kaygılarıdır. Bir ailenin yaşamına katabileceği en ciddi anlam olan “çocuk sahibi olmak” dahi bu yoz insan yapısının duygu ve değer dünyasında hiçbir anlam ifade etmez. Çalışkur’un üçüncü katında oturan Doktor Epkem Cangetir servetinin çoğunu kürtajdan kazanmaktadır. “*Şekerlemeyi Löbon’dan, çiçeği*

Sapuncakis'ten yaptırmak neyse kürtajı Epkem'e yaptırmak da öyle..." (ŞYY, 130) cümleleriyle tanıtilen Epkem, bir canlının yaşamına son vermeyi şekerleme veya çiçek yaptırmak kadar rutin bir iş olarak görmekte ve bunu sadece para için yapmaktadır. Görüldüğü üzere insani oluşu şekillendiren ahlaki değerler sisteminin tümüyle dibe vurduğu üst tabaka bu nitelikli yaşam tarzıyla toplumun diğer sınıflarını da etkilemekte ve değersizlik yaşamın bir rutini haline gelmektedir. Nitekim Çalışkur apartmanının bulunduğu mahallenin bekçisi olan Zülfikar, kocası alacak yüzünden adam vurduğu için hapse düşmüş olan Saime'yi Çalışkur'un kapıcılığına kayırır. Bunun karşılığında da Saime ile beraber olmaktadır. Yardımlaşmanın dahi maddeci çıkarlara bağlı olduğu Zülfikar- Saime ilişkisi ahlaki yozluğun toplumun tüm tabakalarına sirayet etmişliğini ortaya koyar. Yazar, bu yoz tabaka karşısına Nuri ve Melahat adında birbirine aşık iki genci çıkarır. Oldukça fakir olmalarına rağmen birbirlerine duydukları katışıksız aşkın anlamıyla zenginleşen bu çift Çalışkur'a yakın bir parkta oturup birbirlerine sarılmış halde gelecek planları kurarlarken bekçi Zülfikar'a yakalanır. Umumi yerde öpüşmekle suçladığı gençleri karakola götürmek isteyen Zülfikar ile Nuri arasında itişip kakışmaya varan ciddi bir tartışma doğar. Üç aydır birlikte olduğu ve kendine ait dükkânını açar açamaz evleneceği Melahat'ı utancından bir kez bile öpmemiş olan Nuri, bu iftira karşısında adeta çıldırır. Çünkü Nuri sevdiği kızı cinsel bir meta olarak değil, yaşamını değiştirecek bir anlam olarak görmektedir. Ancak bu değerlerden yoksun Zülfikar ve Çalışkur sakinleri Nuri'nin tepkisinin altında yatan sebebi anlayamazlar. Bekçiye çok şiddetli tepki gösteren Nuri'ye *"aldırma kardeşim bunun cezası on iki liradır."* (ŞYY, 139) diyen Erdal, sevdiği kızın adının lekelenmemesi için çırpınan Nuri'nin bu çabasına yine maddi bir pencereden bakar. Kişisel ahlaksızlıklarının farkında olmayan bu değerden yoksun yığına Nuri ve Melahat'ın ahlakını sorgulatan yazar, bu çelişkiyle gücü elinde tutanların her koşuldaki aklanışlarına da vurgu yapar.

2.3.2. Bireysel Yozlaşma

"Toplumsal" bireylerin birbirleriyle ilişkilerinin ürünü olduğu için toplumsal bireyselden kesin hatlarıyla ayırmak oldukça güçtür. Bu güçlüğe rağmen *"Bireysel Yozlaşma"* şeklinde ayrı bir değerlendirmeye gerek duyulmasının nedeni yer yer toplumsalla ilişkili olmasına rağmen bu başlıkta değerlendirilecek yozlaşmışlık örneklerinin kişisel tercihlerin ürünü olup toplumun genelini kapsamayıp. Bu

bağlamda bireysel yozlaşma temi “*Maddeye Yenilen Sevgi/ Aşk*”, “*Yozlaşan Kadın Erkek İlişkileri: Aldatma*” olmak üzere iki başlıkta değerlendirilecektir.

2.3.2.1. Maddeye Yenilen Sevgi/ Aşk

“*Aracılığıyla insanın kendisini dünyaya bağlayıp dünyayı gerçekten kendisinin kıldığı bir öz-güç*” (From, 1994: 24) olarak tanımlanan sevgi dünyayı anlamlandırma sürecinde sığındığımız ve kaynağı doğamızda olan temel bir güçtür. Çok boyutluluğuyla mevcut her şeyi kapsama kabiliyetine sahip olan bu güç aracılığıyla bağlanıp kendileştirdiğimiz dünya bizim için bir anlamlar yumağına dönüşür. Ancak en büyük anlamı “*madde*” olan modern insan, özümüzün yarattığı bu yoğun gücü dünyayı dönüştürebilecek bir anlam olarak algılayamaz. Hatta her şeyi olduğu gibi onu da maddeye ulaşmak için kullanabileceği bir unsura dönüştürür. Bu bağlamda “*Maddeye Yenilen Sevgi/ Aşk*” başlığı altında yer alan hikâyelerde maddi edinimler ve sevgi ikileminde kalan modern insanın maddeden yana yoz tercihi irdelenecektir. Yazar bu yoz tercihi Betaris Mavyan ve 45 Marka Seksapil adlı öykülerinde işlemiştir.

“**Beatris Mavyan**” adlı öyküde çok zengin bir Ermeni ailenin tek çocuğu olmasına, devrinin en iyi okullarında eğitim görerek yabancı dil, edebiyat, resim, musiki alanlarında ciddi bir birikim ve yetenek edinmesine rağmen fiziksel anlamdaki aşırı çirkinliği yüzünden evlenemeyen Beatris Mavyan’ın yaşadıkları anlatılır.

Yirmi sekiz yaşına gelmiş olmasına rağmen izdivacına kimsenin talip olmadığı Beatris, evleneceği erkekte centilmenlik, uzun boylu ve yeşil gözlü oluşu kapsayan bir yakışıklılık, Sorbonne veya Cambridge’den mezun olma şartlarını aradığı ve bu şartları sağlayacak erkek bulunamadığı için evlenemediği şeklindeki avuntusuyla fiziksel çirkinliğine ilişkin gerçekliği yadsır. Bu yadsıyışlarla, kırılan kadınlık onurunu korumaya çalışan kahramanının, “*kapıyı çalacak ilk pantolonluya muvafakat cevabı vereceğini*” (KSA,51) ifade eden yazar, Beatris’in bir hayır yemeğinde babasının eski öğrencisi Jirayir Kekliyan’a vuruluşuyla bu görüşünü teyit eder. Beatris’in bir erkekte aradığı centilmenlik, yakışıklılık, iyi bir eğitim almış olma niteliklerinin hiçbirini taşımayan Jirayir, hocasının hatırı için iki kez dansa kaldırdığı Beatris’in çirkinliğinden adeta kaçır. Jirayir’e bir anda âşık olan Beatris, tertip komitesindeki arkadaşından

Jirayir'in iki yıldır sarışın bir Rum dilberle beraber olduğunu öğrenince yıkılır. Eve döndüklerinde bu acının etkisini daha fazla bastıramayarak her şeyi gözyaşları içinde annesine anlatan Beatris'in bu hali karşısında Madan Mavyan'ın kullandığı: “*Sen üzülme meleğim, elbet bir çaresine bakarız...*” (KSA,53) ifadesiyle sevginin metalaşan boyutu irdelenmeye başlanır.

Madan Mavyan'ın bu teminatından bir hafta sonra Jirayir, Mavyanların evine sık sık gelip gitmeye başlar. Yazar, bu geliş gidişler esnasında yaşananlarla Nermi Uygur'un adına “bağımlı sevgi” dediği “belli amaçlara varmak, bu amaçları koruyup kollamak için yapılan şey” (Uygur, 2006: 38) konumuna indirgenen yoz sevgi anlayışını gözler önüne serer. Jirayir'in evlerine yaptığı ziyaretler sebebiyle adeta bir masal âleminde yaşamaya başlayana Beatris, onun dikkatini çekmek ve beğenisini kazanmak adına tüm yetenek ve birikimlerini sergilemeye çalışır. Piyanonun başına geçerek türlü cilveler içinde çaldığı sayısız güzel besteyle Jirayir'in ruhuna dokunmaya çalışan, edebiyattan açtığı sohbetlerde Musset'in şiirlerine Gide'in eserlerine değinerek santimental bir atmosfer yaratan, sırf onu memnun edebilmek adına yazıldığı Beyoğlu Kız Sanat okulunda öğrendiği pasta ve ikramları en itinalı şekilde sunan Beatris'in bu çabaları karşısında Jirayir'in sergilediği tek tepki kayıtsızlıktır. Çünkü Jirayir bir ruh adamı değil, bir madde adamıdır. Yaşamın tüm değerlerini maddenin çerçevesinden gören Jirayir, iki yıldır beraber olduğu Rum dilberini bedensel güzelliğiyle kendini tatmin eden bir nesne, tiksindirici çirkinliğine katlanmak zorunda kaldığı Beatris'i ise zengin Mavyanların sunduğu fırsatlara varış bileti olarak değerlendirmektedir. Bu tavrıyla sevginin içkin boyutundan mahrum olan bu yoz kimlik Beatris'in manayla örülü ince dünyasını anlayamaz. Jirayir'in Beatris'in dünyası karşısındaki konumunu “*Fakat hışır Jirayir'in Mahmut Paşa esnafı tonu ile verdiği kem küm cevaplar, onun yaratmaya çalıştığı şairane havayı ossaat dağıtır, etraflarında uçuşmaya başlayan aşk perilerini bir anda kaçırırverirdi.*” (KSA, 54) cümleleriyle ortaya koyan yazar, Mahmut Paşa'da manifatura dükkânı işleten Jirayir'in “esnaf tonu sesi” ibaresiyle tek anlamı madde olan yoz insan yapısının yaşamın değerlerini alıp satılan bir mal olarak görmek tutumunu işaret eder. Nitekim hükümet tarafından çıkarılan ve vergi borcunu ödemeyenlerin Erzurum taraflarına sürülmesini kapsayan “Varlık Vergisi Kanunu” sebebiyle maddi olarak bir müddet sömürdükten sonra “*bir tekme vurup uzaklaşmayı*” (KSA, 54) düşündüğü Mavyanlar'a muhtaç hale gelen Jirayir'in vergi bedeli olan

“altmış bin lirayı sulanmaktansa Beatris’in diken diken kıllı vücuduna sarılıp sivilceli suratını öpmeyi ehveni şer” (KSA, 55) bularak Bay Mavyan ile yaptığı sıkı pazarlığın ardından Beatris ile evlenmesi bu yoz tercihin temel göstergesidir. Dünyayı anlamlı kılan güç konumundaki sevgi Jirayir için alınıp satılan bir mal olmaktan öteye geçemez. Aşkı, mutluluğu ve evliliği yetmiş beş bin liralık bir pazarlığın ürünü olan ve bu pazarlıktan haberdar olmadığı için eşinin kendisini sevdiğini zanneden Beatris bu haliyle metaya yenilen öz-gücümüzün yansımasıdır. Yazar bu yenilişi *“ Jirayir kocalık vazifesini yerine getirirken duyduğu tiksintiyi bastırmak için gene haftada birkaç gün Tarlabası’ndaki sarışın sevgilisine kaçamak yapıyor. Fakat bunu henüz sezinlemeyen Beatris, hiçbir kaygının gölgelemediği bir saadet içinde yüzmekte ve oturup kalkıp hükümete dua etmektedir.”* (KSA, 56) cümleleriyle ortaya koyarak sevginin bir anlam olmaktan çıktığı yaşam algısında yaşamın yitirdiği değeri işaret eder.

“45 Marka Seksapil” adlı öyküde cinsellik zeminli bir atmosfer içinde sevgi yerine güç ve maddeye itibar eden kadın psikolojisinin Türk ve Alman kültüründeki farklı yansıması irdelenir.

Alman asıllı tıp öğrencisi Gerda Maurer’in aynı pansiyonu paylaştığı biri Türk diğeri alman iki gençle yaşadığı gönül macerasıyla başlayan hikâyede dikkati çeken ilk husus taraflar arasındaki ilişkinin ruhsal hiçbir niteliğe dayanmayıp salt cinsel tatmin üstüne kurulu oluşudur. Sıcak, girişken ve teklifsiz yapısıyla Gerda, sadece geceleri yatakta ziyaret ettiği bu gençlerin ikisini aynı anda idare etmektedir. Her ikisi de bu durumun farkında olan ancak haberdar değillermiş gibi davranan gençler, Gerda’nın diğeriyle olduğu gecelerde birbirlerini içten içe kıskanmak dışında ciddi bir tepki göstermezler. Ruh ve duygudan tamamen uzak bu ilişki tarzında bireyler birbirlerini cinsel tatmin sağlayan nesneler olarak görmektedirler. İçinde ruhun ve onun en yoğun yansıması olan sevginin bulunmadığı ilişkilerin insanı nesneleştiren boyutuna tanıklık ettiğimiz bu durum Hitler’in şehri işgaliyle pansiyona yerleşen Alman Teğmen ile beraber değişir. Alman teğmenle yaşamaya başladığı ilişki sebebiyle her iki genci de bir kenara atan Gerda’nın bu tavrı gençlere oldukça dokunur. Bu dokunuşun *“ Artık gizlimiz saklımız kalmamıştı. Eskiden için için birbirimizi kıskanırdık şimdi ortaklaşa düşmana karşı birlik oluvermiştik. Danzigli komşum ikiye taksim edilen bir nesnenin pek ala üçe de taksim edilebileceğini söylüyor, onun bütün boş vakitlerini*

*dolduramayacağı belli olan bu tüysüz oğlana böyle nikâhlı imişçesine bağlılık göstermesini saçma buluyordu.” (OBV, 72) cümleleriyle ortaya konduğu kısımda Gerda’yı taksim edilecek bir nesne olarak gören gençler, hem kendilerini hem de teğmeni onun yaşamında bir değer olarak değil, cinselliği açımlayan boş vakitleri doldurma aracı olarak görmektedirler. Ancak Gerda’nın teğmenle olan ilişkisinde onlarla olan ilişkisinde bulunmayan bir fark vardır: Bağlılık. Zira Gerda *onları* aynı anda idare ederken teğmenle başladığı ilişkinin ardından her ikisiyle de olan bağına tamamen koparır. Teğmene olan bu bağlılığın sebebinin çizmeler olduğunu öğrenen genç oldukça şaşırır. Kendisi için ayak teriyle karışık deri kokusundan başka bir anlam ifade etmeyen çizmelerin bir kadını neden etkilediğine “ *Belki de atavizm. Prusya militarizminin ruhlara sindirdiği kuşaktan kuşağa geçmiş bir münasebetsiz meclubiyet kompleksi.” (OBV,72) tunceleriyle açıklık getirmeye çalışırken Alman Gerdanın teğmene bağlanma sebebinin tarihe askeri sahadaki militarist dehasıyla geçen ve Almanya’nın oluşumunda ciddi bir rolü olan Prusyalı ataların zihinsel karakteristiğinin sonraki nesillerde tezahürüne bağlar. Batıcı maddeci kültürün ürünü olan Gerda’nın teğmende bulduğu şey “çizmeler” imgesiyle açımлана güç olgusudur. Yazar Alman kültüründe kadının ruhtan önceki önceliğinin güç olduğunu vurgularken Almanya’da çok faydasını gördüğü çizmelerin Türkiye’de hiçbir işe yaramadığını “*Yurdumun açığöz kızları çizme kokusuna pabuç bırakmıyorlardı. Onların başını döndüren başka, bir bambaşka koku vardı: Hususi otomobillerin maroken deri ile karışık mayhoş benzin kokusu...” (OBV, 73) cümleleriyle ortaya koyar. Cümlelerde görüldüğü üzere Türk kadınının ilişkilerinde aradığı öncelik ise paradır. Her iki halde de sevginin yozlaşmış boyutuyla karşılaştığımız bu kombinasyonda sevgi güce ve maddeye yenilerek özünde insanın kendine içkin bir güç olma anlamından kopar.***

2.3.2.2. Yozlaşan Kadın Erkek İlişkileri: Aldatma

İnsanı ve toplumu şekillendiren değerler sisteminin bir anlam olmaktan çıktığı yeni dünya düzeninde sevgi kavramı da içinde barındırdığı bağlılık, özveri, sadakat değerlerini yitirerek yozlaşmıştır. Sevginin anlamına ilişkin bu yozlaşmayı “aldatma” kavramıyla ilişkilendiren yazar, bu başlıkta değerlendirilecek öykülerinde aldatmayı farklı boyutları ve sonuçlarıyla irdeler.

“Sancho’nun Sabah Yürüyüşü” adlı öyküde sadakatsizlik ve aldatma izleği sadakatiyle bilinen bir varlık olan Sancho adlı köpeğin gözünden verilir. Öykülerinde toplumsal ve bireysel olumsuzlukları ironik tarzda veren Taner, bu paradokssal yaklaşımla aynı zamanda insan - hayvan kıyasında insanı insanlaştıran değerlerden kopuk bireyin konumunu belirler.

Öykünün ilk bölümünde Sancho’nun, “Hülya’nın babası” ifadesiyle adlandırılan sahibiyle yaptığı yürüyüşte karşılaştıklarına ilişkin izlenimleri ortaya konulur. Sancho’nun sahibini kendi adıyla değil, “Hülya’nın babası” şeklinde bir ifadeyle adlandıran yazar, bu tavrıyla ailenin oluşmasında temel koşul olan kadın ve erkeğin evlilik ve sevginin anlamını yitirilişleriyle yarattıkları yıkımın sadece kendileriyle sınırlı kalmadığını vermek istemektedir. Sancho’nun sahibi yürüyüş esnasında ilişkisi olduğu Selmin Hanım’la karşılaşınca Selmin Hanım’ın köpeği Diojen ile Sancho’nun tanışma öykülerinden hareketle Selmin Hanım ile Hülya’nın babasının ilişkisi anlatılır. Buna göre Diojen ile Sancho ilk kez Selmin Hanımların verdiği ziyafette masanın altında tanışır. Bu esnada Hülya’nın babası masanın altında ayağıyla Selmin Hanım’ın iskarpinsiz ayağını okşamaktadır. Kadının çıplak ayak bileğini eliyle okşamak için peçetesini düşüren ve onu almak bahanesiyle eğilerek Selmin Hanım’ın çıplak ayak bileğini okşayan Hülya’nın babasını elinden ısırarak Sancho, iskarpinini de alarak kaçır. Oldukça zor bir durumda kalan Selmin Hanım, bu durumdan köpeği Diojen’in, iskarpinini Sancho’dan alarak kendisine getirmesiyle kurtulur. Hiç huyu olmadığı halde Hülya’nın babasını ısırarak Sancho, hayvan kimliğiyle sadakatin anlamını kavramakta ve insan kimliğiyle sevginin en yozlaşmış hali olan ihanetin anlamını kavrayamayan sahibini adeta cezalandırmaktadır. Yürüyüş esnasında Diojen’e, o gün Selmin Hanım’a niçin yardım ettiğini sormaya niyetlenen Sancho, sahibi ile Selmin Hanım’ın el sıkışıp ayrılmasıyla bu fikrinden vazgeçmek zorunda kalır. Ancak bunun sebebini öğrenmeyi çok istemektedir zira tüm sadakatiyle Diojen’in böyle bir sadakatsizliği onaylamasına anlam veremez. Ve insanın bunca sadakate değip değmeyeceğine ilişkin sorgulayışında *“Dünyanın en nankör yaratığı insanla en sadık yaratığı köpek arasındaki, dünya tarihi kadar eski bu sıkı fıkılık, aslında köpeğin insana değil, insanın köpeğe muhtaç oluşundan geliyor. (...) Diojen’in Selmin Hanım’a bağlılığı sanır mısınız ki sadakatin vaazlarda, okullarda bunca övülmesinden ötürüdür.(...) Sadakat biz köpeklere moral bir tümlük sağladığı için, kendi kendimizde bizi çelişmelerden koruyan bir tutamak*

olduğu için dengesi hiç bozulmayan bir ruh huzuru yarattığı için. İnsan sadece araç.” (OBV, 104) kanaatine varır. Sancho’yu bu kanaate vardırıan yazar, insanı hayvan karşısında çok daha alt bir mevkiye konumlandırır. İnsanoğlu yaratıcılığı oranında yok edici niteliğiyle yaşamı anlamlı kılan tüm değer dizgelerini çiğneme potansiyeline sahiptir. Sancho’nun sadakate ilişkin *“Sadakat biz köpeklere moral bir tümlük sağladığı için, kendi kendimizde bizi çelişmelerden koruyan bir tutamak olduğu için dengesi hiç bozulmayan bir ruh huzuru yarattığı için.”* yorumu aslında sadakat kavramının insani açılımıdır. Özü; “sevgi” denen gücü yaratan insan, bu gücün ruhuna ve yaşama getirdiği huzuru, dengeyi koruyabilmek; sadakatsizlikten doğan çelişkinin kişiliğinde ve ruhunda yarattığı parçalanmayı engelleyebilmek ve kendini moral bir tümlüğün parçası kılabilmek için sadakatsizliği rutinleşmiş sevginin kaçınılmazı olarak görme alışkanlığını bırakmalıdır. Yazar, bir köpeğe sadakat konusunda insanı sadece bir araç olarak görüp asıl amacın sadakatin içsel huzur ve dengedeki tamamlayıcı gücü olduğu yorumunu yaptırarak değerlerden kopuk bireyin yaşamdaki konumunu açılar. Nitekim insanın sadakatsizliğine karşı köpeğin katıksız sadakati için sarf edilen *“köpeklerin efendilerinden ayrı, hatta bazen onların tam zıddı bir kişiliği olamayacağını savunmak, köpekleri insan derecesine indirmek değil de ne?”* (OBV, 105) şeklindeki cümlede yazar, bir hayvanın insan seviyesine inme hususundaki rahatsızlığını dile getirerek insanla ve onun yaratılarıyla değer ve anlam kazanan yaşamın, yine insanın kendi eliyle nasıl değersizleştirildiğini vurgular. Bu değersizlik öyle bir noktaya gelmiştir ki insan, kendinden daha alt yaratımlar olduğunu düşündüğü hayvanlardan bile aşağı bir noktaya inmiştir. Bu haliyle insan, Ortega Gasset’in *“bir aslan aslan olarak doğar, bir maymun maymun olarak ve yaratıldıkları gibi yaşarlar. Oysa insan hayatta, yaratıldığı şeyin dışına çıkabilen tek varlıktır.”* (1999, 33-35) cümleleriyle ifade ettiği noktaya gelir. İnsan akli ve seçim yeteneğiyle insani olmayı da tercih edebilir ve bu onu insan olmanın derin anlamından koparır.

Öykünün sonunda eve dönen eşini ve Sancho’yu fark etmeyen Hülya’nın annesi onları fark ettiğinde telefonda gevrek gevrek konuştuğu kişiyle olan muhabbeti sebebiyle oldukça korkarak telefonu hemen kapar ve gelip kocasını öper. Eşi sokaktan her geldiğinde onu öpmeyi adet edinen Hülya’nın annesi bu hareketiyle sevgilerinin perçinlendiğine inanmaktadır. Oysa gerçek durum Sancho’nun gözünden kaçmaz. Hülya’nın babasının ihanetine karşılık annesi de eşine ihanet etmektedir ve yazar bu

kahramanı da kendi adıyla değil, “Hülya’nın annesi” olarak adlandırmaktadır. Çünkü onlar kendi değersizlikleri içinde çocuklarının yaşamında yarattıklarının farkında değildirler. Yazar, bu iki karakteri Hülya’nın annesi ve Hülya’nın babası olarak adlandırmakla onlara değersizlikleri içinde yitirdikleri en ciddi anlam olan Hülya’ya ilişkin sorumluluklarını hatırlatmak ister gibidir. Öyküde paradoksal bir şekilde değerlerin olması gerek sesi konumundaki Sancho da Hülya’nın annesi ve babası arasındaki kandırmacaya dayalı yapay ilişki karşısında “*Sancho yere çömeldi. Sonra Hülya’nın annesi ile babasına uzun uzun baktı. Dilinin ucuna bir şey geldi ama... Havlamadı.*” (OBV, 106) şeklinde ifade edilen tavrını sergileyerek yazarı teyit eder.

“**Harikliya**” adlı öyküsünde kahramanlarını Rum azınlıktan seçen Taner, entrik kurguyu nişanlısı Andon Vasilyadis ile evlenme arifesinde olan Harikliya’nın Andon’u bir Amerikan subayıyla aldatması üzerine kurarak kadının ruh dünyası ekseninde aldatma boyutlu yoz ilişki anlayışını irdeler. Andon ve Harikliya arasındaki duygusal bağ ve tarafların birbirleri için anlamının “*Andon Harikliya’ya kelimenin bütün manasıyla âşıkta. Harikliya da oğlana pek ala bayılıyordu. Ama çok sevildiklerini bir kere anlayan bütün kadınlar gibi ağırdan alıyor, kendini Andon’a dirhem dirhem satıyordu. Sanki sesinde “Ben istesem senden çok daha alası ile nişanlanabilirim ama sana acıyorum da böyle bir şey yapmıyorum.” diyen bir ifade vardı. Fakat çocuk hastalanıp da onu bir gün aramayacak olsa meraktan çıldırır, sokaklara uğrardı.*” (KSA, 89) cümleleriyle ortaya konduğu giriş bölümünde salt ve dolambaçsız aşkın yansıması olan Andon’a karşılık Harikliya’nın, aşkı saf ve olduğu haliyle yaşamadığı görülür. Andon’u gerçekten önemsiyor olmasına rağmen bu duygularını belli etmeyen, sesinin tonuyla dahi “istesem daha iyisiyle olurum ama sana acıyorum” mesajını vermeye çalışan Harikliya’nın bu tavrı yazar tarafından kadınlığın doğasıyla ilişkilendirilerek sevildiğini anlayan her kadının, egosunu tatmin amacıyla kendini ağırdan sattığı sebebine bağlanır. Bu bağlayışla yazar, ego merkezli yaşam algısına kurban edilen, “aşkı tüm saflığı ve derinliğiyle dolambaçsız yaşama” değerini imler. Bu haliyle Harikliya, sevgisiyle mutlu olamayan bir karakter olarak belirir. İnsani duygular içinde mutluluk anlamını en yoğun şekilde barındıran aşk, bir takım oyunlara kurban edilerek mutluluk anlamından sıyrılır. Harikliya’nın kendi elleriyle yarattığı bu yoz sevgi anlayışı beraberinde daha ciddi bir yozlaşa olan aldatmayı getirir. Nitekim düğünlerine kısa bir süre kalmışken Harikliya Misuri gemisiyle İstanbul’u ziyaret eden

bir Amerikan subayına âşık olur. Bir sinemada Harikliya'ya ve onun yeni nişanlısına rastlayan anlatıcı Andon'un yıkılmışlığını dile getirdiğinde Harikliya'nın sarf ettiği *"Onu zaten sevmezdim. Sadece acırdım."* (KSA, 90) tümcesi sevgisizlikle mutsuz olduğu için Andon ile beraber olan ancak onunla beraberliği sadece sevgisizlikten kurtulma amacına dayandığı için aldatmayı tercih eden kadın dünyasının yoz algısını ortaya koyar. Subayla evlenip Amerika'ya yerleşen Harikliya'nın anlatıcıya yazdığı mektupta *"Ne yapıyor benim zavallı Andoncuğum?"* (KSA, 91) şeklindeki sorusuna karşılık anlatıcı tarafından sarf edilen *"Andon'un geçen yılbaşı zengin bir garaj sahibinin kızı ile evlendiğini ve genç karısıyla gül gibi geçinip gittiğini Harikliya'ya yazmadım. Varsın orda hala kendisi için sararıp solan bir eski nişanlı hayaliyle övünsün dursun. Zira bazı kadınlar tam manasıyla mutlu olabilmek için ille birini bedbaht etmiş olmanın gururunu duymalıdır."* cümleleri aldatma gerçeğinin altında yatan kadın psikolojisini gözler önüne serer. Bir kadının egosu bedbaht etmekten gurur duyacak ve ancak bu gururla mutlu olacak kadar tatminsizdir ve bu tatminsizlik beraberinde her türlü yozlaşmayı getirir.

"Geçmiş Zaman Olur Ki" adlı öyküde ilk aşkı tarafından aldatılan başkişinin ruh hali irdelenir. Gençlik aşkı Mahinur, birbirlerine ettikleri evlilik yeminlerine rağmen parayı tercih edip zengin bir müteahhitle evlenince bunun acısıyla uzun zaman yaşamak zorunda kalan başkişi, yıllar sonra gençlik aşklarını yaşadıkları köşkün kiraya verildiğini öğrenir. Mahinur'la yaşadığı tatlı anıları yeniden canlandırabilmek için kiralamaya karar verdiği köşke gittiğinde onu oldukça sarsıcı bir gerçek beklemektedir. Kendi deyimiyle *"üstün bir âlemden dünyamıza inivermiş"* (KSA, 63) olduğuna inandığı, onun için güzellik, zarafet ve inceliğin biricik yansıması olan Mahinur'u kırmızıya boyanmış saçları, kütük gibi şişman vücudu ve alabildiğine bayağılaşmış tavırlarıyla karşısında görünce adeta yıkılır. *"Onun sarışın hayali ne vakit aklıma vursa içimi buruk bir acı kaplar, hayatımı onunla birleştirse idim ben de bugün herkes gibi mesut bir insan olurdum."* (KSA, 64) şeklindeki düşünceleriyle mutluluğu yakalamanın yolu olarak gördüğü Mahinur'un dönüştüğü bu kadını bir türlü kabullenemez. Burada yazar aldatılan erkek kavramına farklı ve yeni bir boyut getirir. Mahinur çocuk denecek yaşına rağmen yazarın kadınların tipik özelliği olarak gördüğü güç ve paraya itibar etme karakteristiğini sergileyerek aşkın temsilcisi başkişinin *"Sen Razi olmazsan hiçbir kuvvet seni o hışır herifle evlenmeye icbar edemez."* (KSA, 64) şeklindeki telkinlerine,

İstanbul'dan birlikte kaçma tekliflerine rağmen müteahhidi tercih eder. Bu tercihin “*Fakat Mahinur o eski Mahinur değildi artık. Üç günün içinde değişivermişti sanki. Bana burnunun ucundan bakıp bir “çocuk gibi konuşuyorsun sen.” deyişi vardı çıldırmamak işten değildi.*” (KSA, 64) cümleleriyle anlatıldığı bölümde görüldüğü üzere para anlamına gelen müteahhidin evlilik teklifi Mahinur’u bir anda büyümüş ve tepeden bakan bir ruh haline büründürür. Yazar, aldatılmışlığının acısını bir türlü atamayan başkişiyi yıllar sonra düşlerinden çok farklı bir Mahinur ile karşılaştırarak terk edilmişliğine şükür eder hale getirmek suretiyle aşk yerine para ve gücü tercih eden kadın algısından adeta intikam alır. Gülüşü, konuşma şekli, tavırları ve fiziksel görüntüsüyle artık bir bedbahtlık kaynağı olarak görünen Mahinur’un kocası için başkişinin kullandığı “*Bir vakitler öldürmeyi kurduğum bu adama karşı şimdi içimde büyük bir minnet duyuyordum. Utanmasam, arkasından koşacak, bu manasız kadını hayatımın üstünde3n çekip aldığı için yüzünü gözünü öpecektim. (...) Sen olmasa idin ben sukutu hayalin azabıyla ömrümü zehir etmiş olacaktım. Saadetimi sana borçluyum. Çok yaşa sen, var ol.*” (KSA, 65) ifadeleri yazarın aldatmaya getirdiği yeni boyutu gözler önüne serer. Özünde yıkıcı ve olumsuz bir kavram olan ve bir kadınla erkek arasındaki ilişkinin en yoz hallerinden birine tekabül eden aldatılmayı aldatılan taraflar için bir kurtuluş vesilesi haline getiren yazar, aşkın yozlaşmasının müsebbibi olarak gördüğü kadını cezalandırır. İlk öyküde Harikliya tarafından aldatılarak terk edilen Andon’u zengin bir garaj tüccarının kızıyla evlendiren, ikinci öyküde başkişiyi fiziksel ve kişiliksel bağlamda gayet çirkin bir hal almış Mahinur’dan kurtaran tavrıyla yazar bu cezalandırmayı teyit eder.

“**Allegro Ma Non Troppo**” adlı öyküde yazar, aldatma izleğini verirken kadın ruhuna ilişkin önemli tespitlerde bulunarak aldatılmayı doğuran nedenleri inceler. Bu öyküsünde, aldatma izlekli diğer öykülerinde olduğu gibi beraber olan insanlar arasındaki aldatma olgusu üzerinde durmaz. Buradaki aldatma, ergenlik çağındaki bir gencin platonik aşkının saflık ve temizliğine ilişkin aldanışıdır. Henüz ergenliğin başında olan öykü kişisi kadınlar, aşk ve birliktelik konularında tamamen tecrübesizdir. Devam ettiği viyolonsel kursunda Mathilda adlı bir kıza aşık olur. Ancak kahramanın, kadınlara nasıl davranılacağıyla ilgili bilgileri film repliklerinin ötesine geçemez. Bu sebeple Mathildayı etkilemeyi veya ona açılmayı bir türlü başaramaz. O, Mathilda ile ilgili saf ve temiz aşk hayalleri kurarken Mathilda, kendilerine keman dersi veren müzik

profesörü Mr. Linowsky ile aşk yaşamaktadır. Yapacakları konserin biletlerini bastırıp dağıtılması için Linowsky'e getiren öykü kişisi, onu Mathilda ile öpüşürken görünce yıkılır. Yaşadığı düş kırıklığını *“Mathilda gözlerini kapamış, dudaklarını daha henüz hiç kimseye vermediğini sandığım o körpe dudaklarını, bu çipil Rus'un çürük diş kokan nefesine terk edivermiş.”* (KSA, 152) cümleleriyle ortaya koyan kahraman, kadının ve aşkın onun ergen düşlerindeki gibi saf olmadığını öğrenir. Öykünün adı olan *“Allegro Ma Non Troppo”* ifadesinin *“canlı hızlı ama çok değil “* anlamında bir müzik terimi oluşu kadın ruhuyla ilişkili bir durumdur. Bu ruhun anlayabileceği dilden çalabilmek için ritmi çok iyi kestirmek ve ritmi yakalayabilecek tecrübede olmak gerekir. *“Kadın denen mahlukun keman gibi hatta ondan da kaprisli bir enstrüman olduğunu onun da olanca hüner ve güzelliğini ancak ve ancak virtüöz ellerin emrine verdiğini öğrenişim çok sonraları, saçlarımın iyice dökülmeye başladığı devirlere rastlıyor. Zaten dar omuzları geniş kalçaları ile kadın şeklen dahil az buçuk kemani, daha doğrusu viyolonsel hatırlat mı?”*(KSA, 153) diyen öykü kişisi, kadını bir enstrümana benzeterek ondan güzel nağmeler çıkarmanın ancak virtüöz ellerin marifeti olabileceğini savunur. Aşk, sadece kendiliğinden doğan bir duygu değildir, yaratılan bir olgudur da. Onu yaratabilecek kabiliyetimiz yoksa yitiriş kaçınılmazdır. *“Aldatma”*nın kadın ve erkek yaratılalı beri var olan bir olgu olmasının sebebi de budur. Aşk da yaşam da onlardan çıkarabildiğimiz mutluluklar oranında bize karşılık verir, mutluluğu kendimiz yaratmıyorsak sadece bizi bulmasını bekliyorsak bulduğunda da kendimize mal etmiş olmadığımız için yitiriş çok çabuk gelecektir.

2.4. Zaman

Haldun Taner'in öykülerinde zaman izleği *“zamanın varlığın ufku”* (Heidegger, 2001:8) olması temelinde şekillenen bir farkındalık ekseninde ele alınır. Buna göre varlık, zamanın nedeni ya da zemini değildir; varlık, dünya- içinde-oluşu itibariyle zamanın parçası haline gelmiş ve zaman tarafından belirlenmiştir çünkü zamanla sınırlıdır. Bu sebeple zaman, insanın dünya ile ilgisinin oluşturucu koşuludur. (Heidegger, 2001:8-9) Zamanla sınırlı oluş insanın, varoluşunu kendisi için bir ilgi alanı haline getirmesini sağlar. Bu başlık altında değerlendirilecek öykülerinde Taner, zamanın farkında oluşu itibariyle varoluşunun da farkında olan insanın yaşam algısını farklı boyutları ile irdeler.

2.4.1. Farkındalık ve Zaman

“On İkiye Bir Var” ve “Karşılıklı” adlı öykülerinde zaman izleğini farkındalığı yaratan unsur boyutuyla direkt olarak ele alan yazar, zamanın anlamını kavrayan insanın, varoluşunu kendisi için bir ilgi alanı haline getirme serüvenini işler.

“On İkiye Bir Var” adlı öyküde entrik kurgu dokuz yaşındayken zamanı, saate bakmaksızın tam ve doğru biçimde tahmin edebilme yeteneğiyle yüzleşen öykü kişinin yaşadıkları ve dünyaya ilişkin sorgulayışları üzerine kurulur. Bu yeteneğiyle ilk karşılaştığında çevresindeki herkes gibi sadece tesadüf olduğunu düşünen öykü kişinin, yeteneğinin her geçen gün daha da keskinleşmesine ilişkin ortaya koyduğu “*O güne kadar benden gizli içimde işlemiş durmuş bir saatin tik taklarını, ilk defa o anda duyar gibi oluyordum.*” (OBV,20) cümlelerinde kahramanın içinde ondan gizli işleyip duran saat imgesi zamanın, onun tiktaklarını duyuş ise zamanla belirlenen bireyin varoluşsal farkındalığının açılımıdır. İnsan, kendisinin ve evrenin zamansal boyutunu keşfedebilirse bu, onu evren ile uyumlu bir varlığa dönüştürecektir. Bu uyumu yakalayan birey, temel ihtiyaçlar basamağında yaşayan sığ bir varlık olmaktan kurtularak varolmanın anlamını kavrayan yetkin bir kimlik olacaktır. Evrenin ve kendisinin zamansal boyutunu kavrayan öykü kişisi “*Rıhtıma vuran dalgaların temposu da şaşılacak derecede içimdeki ölçüye uyuyor.(...) Pandül temposuna uyan her şeye hayran, uymayan her şeye düşmanım.*” (OBV, 21,23) derken insanın içine sinmiş zamansal temponun dış dünya ile uyumunu kastederek. Yaşamın zamansal boyutunu kavrayıp özünü bu doğrultuda yaratabilenler içsellikleri ve dışsallıkları arasında bir uyumun mimarı olabilirler. Bu noktada öykü kişisi saat ile yaşam arasında bir benzerlik kurar: “*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?*” (OBV, 24) Bu benzerlikte zemberek insanın kurulma - çözülme, dolma – boşalma yani varolma ve ölüm arasındaki süreçte kendi yaşamının kurucusu ve yaratıcı gücü olma potansiyelini açılar. Bu potansiyelden yoksun olan insan, ancak başkaları tarafından kurulan ve nasıl işleyeceği kendi dışındaki odakların kararına bağlı olan ayarsız saatlere benzer ki yazar, durmuş bir saat olmayı ayarsız bir saat olmaya yeğler.

İnsan, yaşamın özü olan zembereği kurarken yani tasarımı kendisine ait bir varoluş yaratırken tüm saatlerin durma anıyla, ölümle, sonlu olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Zamanının sınırlı olduğu gerçeği insanı hayatı daha yoğun yaşamaya iter. Bu noktada kesif yaşam algısını : *“Eskiden beri az yaşamaktan, erken ölmekten korkarım. Sade ben mi, herkes korkar. Bu neden ileri geliyor? Ben düşündüm ve buldum: Hayatı kesif yaşamamaktan. Hayatı kesif yaşamaktan ne anlıyorum? Sevmek, sevilme, eğlenip yan gelmek, çubuğunu yakıp gününü gün etmek mi? Hayır... Karınca gibi durmadan çalışmak, para biriktirmek, ev kurmak, çoluk çocuk yetiştirmek mi? Bunlar da boş lakırdı. Kesif yaşamaktan sadece zamanın geçişini hissetmeyi anlıyorum.”* (OBV, 26) ifadeleriyle ortaya koyan öykü kişisi, insanların çoğunun yaşamı fark edemeden yaşadıklarını ve yaşam sandıkları yanılsamayı gözler önüne serer. Gündeliklerin telaşında sıradan sahip oluşlarla veya sahip olunanlara adanmış yaşamışlıklarıyla insan, hayatın gerçek değerini ve anlamını kavramaktan çok uzaktır. Zamanın geçişini hissetmek yaşamı kesif yaşamamanın yoludur; çünkü zamanın geçişini hisseden insan, yaşamın akışına da tanıklık edecek ve bu şuurlu tanıklık onu daha ontolojik bir yaşam boyutuna taşıyacaktır. Zamanın geçişine dair bu şuurlu tavır bireyi, *“Ama zaman daha geçmeden, henüz geçerken, onun geçişini adeta gözle görür gibi şuurlu ve uyanık bir şekilde hissedebildiğimiz gün, öyle geliyor ki bana, bizden habersiz geçmiş zamanın bizde yaratabileceği bütün acı sürprizleri ortadan kaldırmış olacağız.”* (OBV, 27) cümlelerinde ortaya konulan sonuca götürecektir. İnsan, zamanın habersizce akıp gitmesine izin vermezse yaşamının kontrolünü de kendi elinde tutacak böylelikle gereksiz acı ve pişmanlıkların yaşanmasını önleyecektir.

Zamanın farkında olarak kendinin farkında olmayı başaramayan insanın durumunun *“dakikaların değerini biz ancak yılbaşından yılbaşına anlıyor; onların geçişini ancak o gece – o da 11.55’ten 12’ye kadar” dikkatle takip ediyoruz. O da neden? Aklımız sıra geçen bir yılı kapayıp gelen bir yılı açtıklarından. Yılbaşı geçince de yine alt kamaraya inip gazetemize dalıyoruz. Halbuki hangi günün hangi dakikası, bir eski yılı kapayıp yenisini açmıyor? Neden bu dikkati her günün her saatine, her dakikasına, her saniyesine çevirmiyoruz? Biz kendisini unutunca, coşkun bir sel gibi geçen zaman dikkatimizi her saniye çevirince, düz ovada kıvrıla kıvrıla akan tembel bir nehre dönecektir. Bütün mesele dikkatimizi saniyelerin geçişi üzerine toplamada.”* (OBV, 28) şeklinde eleştirildiği öyküde öykü kişisi kişisel zaman şuurunu yaratabilmek

için adına “zaman şuuru kürü” dediği bir uygulama yapar. Her cinsten otuz beş tane saati bir odaya doldurarak onların zamanı vuruşlarına yoğunlaşır ve yaşamından akıp giden her bir dakikayı hissetmeye çalışır. Bu kürle öykü kişinin amacı, “*zamanın şuuruna varıp hayata doy(mak), yaşadığı(nı) herkesten kuvvetli anla(yarak) ölüm korkusundan, kurgusu bitmek, zembereği bozulmak kaygısından kurtul(maktır.)*”(OBV, 30) Yaşam her anın tadına ve şuuruna varıldığında daha kesif ve anlamlı yaşanacağından onun sonlanması bir problem olmaktan çıkacaktır çünkü hayat, fark edilerek yaşandığında yarım kalmışlıkların ve pişmanlıkların sayısı azalacak böylelikle yok oluş kabul edilebilir doğal bir sürece dönüşecektir.

Öykünün sonunda zaman kürü esnasında uyuyakalan öykü kişisi, uyandığında her zamanki gibi saati düşünerek uyanmaz ve saatlere baktığında hepsinin 12’ye 1 var olduğunu ancak hiçbirinin tiktaklarının duyulmadığını fark eder. Saat 12’yi vurduğunda ise kahraman, “*zillere tokmakların vurup durduğunu, küçük kuşun kafesinden fırlayıp fırlayıp haykırdığını*”(OBV, 30) ancak kendisinin hiçbir sesi duyamadığını daha da “*kötüsü içindeki pandülün temposunun*”(OBV, 30) da yok olduğunu görür. Bu manzara karşısında “*normal bir insan ya kulaklarının sağır olduğuna yahut da sapıtmasına hükmederdi. Bense o an öldüğümü anladım.*” (OBV, 30) tepkiyi ortaya koyan kahraman zamanın ve yaşamın geçişini idrak edemeyen insanın sembolik ölümünü açılar.

Anı şeklinde oluşturulmuş “**Karşılıklı**” adlı hikâyede ise Taner, zamansal farkındalığın yaşamında yarattığı değişimi Üçüncü Dünya Yazarlar Kongresi için gittiği Gürcistan’dan aldığı bir saate ilişkin yaşadıklarıyla verir.

Gürcü bir şair olan arkadaşının ısrarı üzerine aldığı Rus yapımı bu saatin otomatikliği, su geçirmezliği, sağlamlığı, alarmı yazarın arkadaş çevresinde oldukça konuşulur. Yazar, kendisi için bir övünç kaynağı olan saatle öylesine özdeşleşir ki bir müddet sonra saati sayesinde daha önceden sahip olmadığı niteliklere bürünmeye başlar. “*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 adeta doping yapmıştı. Artık daha bir kendimden emin ve gözü pek bir insan kesilmiştim. (YS, 60) cümleleriyle ortaya konan bu değişimde saat imgesi zamanla sınırlandırılmış insanın sorumluluğuna ilişkin farkındalığın anlatımıdır. Bu farkındalık sebebiyle yazar, zaman savurganlığından kurtularak “*insan yaşamının bireyin tüm güçlerini gerçekleştirme sınavı ile trajik bir şekilde çelişen*” (From, 1994: 51) sonluluğuna zaman kaygısıyla direnmeye çalışır. Bu direnişte yaradılıştan gelen ürkekliğin, gözü peklilik ve kendinden eminliğe dönüşmesinin de sebebi kolundaki saatle imlenen “*sonsuz değilsin, yaşamı üretken ve bilinçli yaşa*” çağrısına kulak vermesidir. Bu çağrıya kulak veren birey yaşamının yaratıcı öznesi olacağından ürkek değil, kendinden emin ve gözü pek olmak zorundadır.

Yeni aldığı saat sayesinde yaşamı algılayışına yeni bir boyut açan yazar, bir hanım arkadaşının incelemesi esnasında denize düşerek iki gün orada kalmasına rağmen su geçirmeyen saatinin bir gün yağmurlu bir havada ansızın buğulanmasıyla sarsılır. Otuz yıllık dostu olan Rum saatçiye götürdüğü saatinin “su geçirmez” özelliğe sahip olmadığını öğrenmesiyle bu sarsıntı yerini bir muammaya bırakır. Zira duşta, hamamda, saunada, havuzda her türlü yağışlı havada kolundan bir an olsun çıkarmadığı son olarak denize düştüğü için alanında usta bir dalgıcın yardımını iki gün iki gece denizin dibinde bekleyen saatinin “su geçirmez” özelliğe sahip olmadığına bir türlü inanmak istemez. Bu sebeple saatini amatör bir saat meraklısı olan dostu Raşit Baba’ya götürür. Raşit Baba’dan da “*su geçirmez diye kim demişse yalan demiş. Su geçirmez saat contasından belli olur. Kilitlenir çünkü. Sonra su altında kaç metreye kadar tazyike dayanır yazılı olur*” (YS, 66) cevabını alan yazar, bu muammayı : “*Bilirkişilerin sözlerinden sonra saatimin daha başından beri su geçirir olduğunu kabullenmemek artık imkânsız. Böyle olduğu halde bunca yıldır sular, soğuklar içinde bozulmayışını nasıl izah edeceksin? Derseniz, ben bunu onun su geçirmezliğine toz kondurmadığım zamanki yüksek moraline veriyorum. Ne vakit ki moralim bozuldu, saatimin de morali bozuldu. Saatimin su geçirmezliğine yüzde yüz inanırken benden ona sarsılmaz bir güven ve moral geçiyordu. Saatçiler güveni sarsınca işin tılsımı o gün çözüldü, olan saatime oldu. Peki ama senin moralinle saatin zembereği arasında ne ilişki var? Sorusunun yeri işte burası. Ben, insandan insana, insandan bitkilere ve objelere geçen elektromanyetik bir akımın varlığına inananlardayım.* (YS, 68) cümleleriyle izah eder. Hikâyenin başında zamanla sınırlı olduğumuz bilincinin uyandırılmasına hizmet ederek “*kendi*

oluşunu ve yaratıcılığını gerçekleştirir.”(Deveci; 2008: 77) çağrısının sesi olan saat, bu cümlelerde yeni bir boyut kazanarak tüm var oluşun özüne sinmiş kozmik bir enerjinin yansıması olur. Saatin su geçirir bir yapıya sahip olmasına rağmen iki yıl boyunca en zorlu koşullarda dahi su geçirmeyişini kendisinden nesneye nesneden de kendisine akan enerjiye bağlayarak yazar, yaşamı algılama şeklimizin ve yaşama kattıklarımızın gerçekliliğimize etkisini vurgular. Hikâyenin adının “*Karşılıklı*” olma sebebi de budur. “*Neye ya da kime ne verirsiniz onu alıyorsunuz*” (YS, 69) şeklinde tanımlanan bu karşılıklılık farkındalığın kaçınılmaz sonucudur.

2.4.2. Anı Yaşamak

Taner’in öykülerinde yaşam anlarda gizli bir süreçtir. Kişisel hayatında da uzun vadeli hesaplamalardan kaçınan yazar, yaptığımız uzun vadeli planlamalara ulaşmak adına tükettiğimiz zamanda yaşamın esas tatlarını barındıran anı yitirişimizin yaşamımızdan götürdüklerini sorgular.

“**Küçük Harfli Mutluluklar**” adlı hikâyesinde Taner, ânı yaşamak, seyir halindeki yaşamın nabzını yakalayabilmek, gündeliklerin koşturmacası içerisinde sahip olduklarımızın farkına varamadığımız için yiten mutluluk sebeplerini görebilmenin yaşama katacağı tadı alabilmek temini Emekli Albay Nizamettin BOLAYIR’ın şahsında verir.

Dünyada başarılı ve ünlü olan herkesin hep erken kalkıcılardan olduğunu düşündüğü için yaz kış demeden sabahın beşinde kalkan ve ilk işi denize girmek olan, 72 yaşında olmasına rağmen disiplinli yaşam tarzı sebebiyle 55 ‘inde gibi görünen, hem çevresinde hem de emekli olduktan sonra Sivil Savunma Amirliği yaptığı fabrikadaki işinde çok sevilen Nizamettin BOLAYIR “yaşamı yakalayabilmenin, hayatın anlam ve değerini kavrayabilmenin” sembolik değeridir. Yazar, hikâye boyunca Nizamettin BOLAYIR’I hikâyenin diğer kişilerle karşılaştırarak “*bir anlamda mutlak güncellik olan yaşamı*”(Gasset, 1995: 10) yakalayabilen insanın dünya algısı ile boş ve amaçsız gündeliklerin telaşında yaşamın anlamını yitiren insanın dünya algısı arasındaki farkı ortaya koymaya çalışır.

Bu bağlamda Nizamettin BOLAYIR'ın kıyaslandığı ilk insanlar mahallesindeki komşularıdır. Terlikçi Memduh, Yümnü Bey, Rıfkı Bey sahip oldukları horozların hangisinin daha uzun süre öterek rekor kıracağı üzerine bir yarışın içindedir. Onlarla yapmak zorunda kaldığı kısa sohbetin ardından *“insan boş gezenin boş kalfası olursa günü böyle abur cuburlarla doldurup heyecan avına çıkar işte”* (YS, 37) şeklinde düşünen albay, kendi yaşamının programlı ve amaçlı eylemselliğine karşın bu insanların hiçbir amaca hizmet etmeyen boş eylemlerini yadırgar. Yazar, kullandığı “horoz” imgesiyle bir paradoks yaratmaya çalışmıştır. Zira horoz günün ilk ışıklarıyla eyleme geçerek yaşamın akmaya başladığı zamanı işaret eden bir varlıktır. Memnun, Yümnü ve Rıfkı Beylerin bu sesin sabahın ilk saatlerinin başladığı şeklindeki çağrısına kulak vermelerinin sebebi yaşamı yakalayabilme bilinçleri değil, hangi horozun daha uzun öteceği şeklindeki amaçsız eylemleridir. Bu sebeple Albay, sabahın o saatinde uyanık gördüğü Memduh Bey'in hasta olduğunu düşünmüştür. Zira Memduh Bey asla erken kalkmayan biridir. Yazar, dakikliğin, programlılığın ve amaçlı eylemselliğin yansıması olan bu varlığı dahi boş ve amaçsız eylemlerine malzeme yapan insanın tezatını imler.

Albay Nizamettin Bey'in yaşam karşısındaki durumu itibariyle kıyaslandığı bir diğer kişi futbolcu Cüneyt'tir. Kendisi de zamanında futbol oynayan ve acar bir hücum oyuncusu olan Nizamettin Bolayır, spor gibi disipline bir işle uğraşmasına rağmen bu denli sorumsuz ve disiplinsiz olan bu genci anlayamaz. Teknik tüm eksiklere rağmen eski futbolcuların şimdikilerden daha kaliteli olmalarını erken yatıp erken kalkmalarına ve kendilerine bakmalarına bağlayan Nizamettin Bey, bu tespitiyle Taner'in diğer öykülerinde de değindiği yaşamın gizli hazinesinin ancak erkenden kalkıp onu yakalamaya çalışanlara sunulacağı tezini onaylar. Nizamettin Bolayır zamanın ve onun durdurulamaz akışının öylesine farkındadır ki düşünmeyi bile gerektiği anda yapar, değmeyecek şeyler üzerinde düşünerek zamanını harcamaz. Yazar zamanın bu denli farkında olan Nizamettin Bolayır için sarf ettiği *“Nizamettin Bolayır'ın meziyetlerinden biri de muhayyilesinin olmayışdır. Ne rahatlık değil mi? Daha doğrusu muhayyilesi büsbütün yok değildir de öyle herkesinki gibi başıboş işlemez. Muhayyile geçmişte ya da gelecekte yaşamaktır. Varsayımla ya da anılarda yaşamaktır. Nizamettin Bolayır şimdiyi yaşamayı yeğler. Hayali, anıyı değil; elle tutulan gerçeği.”* (YS, 42) cümlelerde yaşamın anlamının anda gizli olduğunu çünkü şimdinin hayatın gerçekliğini ifade ettiğini oysa geçmiş ve geleceğin anı ve hayal olmanın ötesine geçemeyen boyutlarıyla

üzerinde durulmaya değmeyen zaman dilimleri olduğunu vurgular. O halde insan, yaşamın gerçekliği olan şimdiye gizlenmiş küçük mutlulukları keşfederek yaşamının tadına ve bilincine varmalıdır.

2.4.3. Geçmişe Özlem

Haldun Taner'in öykülerinde zaman izleği "an"ı yaratan "şimdi" üzerine kurulur. Geçmiş zamanın "anı", gelecek zamanın "hayal" olduğunu savunan yazar, yaşamın gücünün ve anlamının "şimdi"de saklı olduğu görüşünde olmasına rağmen "**Atatürk Galatasaray'da**" adlı öyküsünde geçmişe özlem duyar. Bu özlem, zaman olarak geçmişi aramaktan ziyade geçmişte kalan Atatürk'ü aramak üzerine kurulur.

Öyküde yazar, Galatasaray Lisesi'nde okurken Atatürk'ün, okulu ziyareti esnasında yaşananlara ilişkin anılarını anlatır ve bu anılarda Atatürk'ü özel ve farklı kılan, onu Atatürk yapan kişilik özelliklerini irdeler. Bu irdeleyişte okul müdürü ve öğretmenlerin Atatürk'e hoş ve başarılı görünmek için yalan söylemeye varan dalkavuklukları, Atatürk'ün gelişini fırsat bilip şahsi işleri ile ilgili sorunları ona açma çabaları karşısında Atatürk'ün davranışları gözlemlenir. Gözlemlerinden *"Bu gözlerden hiçbir şey kaçmaz arkadaşlar. Bu adam kandırılmaz, aldatılmaz. Bu adam mugalâtaya, laf cambazlığına pabuç bırakmaz. Bu adam, bilmek için öğrenmiş olmaya ihtiyacı olmayan, bildiğini bilen, bilmediğini de şıp diye sezen bambaşka bir insandır. Ona bir şey anlatmak, izahat vermeye kalkmak fuzulidir, manasızdır, saygısızlık, haddini bilmezliktir. (...) Yaşamak onun için sadece tahminlerinin doğru çıkışını idrak etmek demektir."* (ŞYY, 67-68) cümleleriyle ifade edilen sonuçlara varan yazar, yaşamdaki tüm tasarımlarının öznesi olan, kendinin ve yaşamın farkında olduğu için bildiğini bilen, bilmediğini sezen bu sebeple de tüm tahminleri ve doğruları yaşam tarafından teyit edilen bu liderin şahsında geçmişi özler.

"**Ayak**" adlı öyküde geçmişe özlem izleği adli bir vaka ekseninde verilir. Hastaneye yeni atanan hademe, ameliyathane sorumlusu hademenin izinde olması münasebetiyle eline tutuşturulan kesik ayağı midesi kaldırmadığı için imha bölümüne götürmek yerine hastanenin mezbeleliğine atar. Çocukların kesik bir insan ayağı ile

oynadıklarını gören mahallelinin şikâyetiyle olay adli bir boyut kazanır. Adli soruşturma çerçevesinde olayı araştırmak için hastaneye giden savcı ve polis amirinin sorguları esnasında insanların farklı ruh halleri ve ayağı kesilen Rizeli Salih'in yıkık psikolojisi içinde geçmişe duyduğu özlem verilir. Kesik ayağı teşhis etmesi istenen Salih, “ *pastırma renkli bir et külçesine*”(OBV, 48) dönen ayağını görünce tiksintiyle karışık duyduğu acının etkisiyle geçmişe döner. “*Demek artık bu ayakla ıslak kumlara basamayacak, nemli tabanını sıcak çakıllarda kurutamayacaktı. (...) Bu ayak artık yatakta Hacer'in baldırına dolanamayacak. Birden kendini erkekliğinden olmuş gibi yitik hissetti. (...) Hacer kim bilir nasıl arlanacaktı bacaksız kocasından. (...) Kulağında İdris'in kemençesi vızıldıyordu. Rize'de horon tepilirken, Alika, Memetina Papilat oynanırken Şahin'in üstüne adam yoktu. Yarım saat oynardı, bir saat, bir buçuk. Durup dinlenmeden bıkip usanmadan. (...) Artık tek sabukla horon tepilemeyecek. Kes şu kemaneyi İdris Emice.*”(OBV, 48) cümleleriyle ortaya konan bu geri dönüşte Salih, geçmişle şimdi arasında sürekli bir gidiş geliş yaşar. Ayağı varken yaşadıklarının ona verdiği hazzı düşlediğinde hissettiği rahatlama kesik ayağının etkisiyle yitirişten doğan onulmaz bir acıya dönüşür. Bedeni eksikliği sebebiyle geçmişinin ve ruhunun da bir kısmını yitiren kahraman, geçmiş zamanı mutlu anların ziyaret edildiği bir sığınma mekânına dönüştürür. Böylece Taner, diğer hikâyelerinde gördüğümüz “hayatı şimdide yakalamak” fikrinden şimdinin acılar üstüne kurulu olduğu bu öyküsünde vazgeçer. Bu öyküde geçmiş “mutlu zamanların” anlatımı olma boyutuyla özlenen bir nitelik arz eder.

2.5. Ölüm

Hayat ve ölüm birbiriyle bağımlıdır; aynı anda vardır, birbiriyle ardışık olarak değil; ölüm hayatın perdesi ardında sürekli olarak sesini duyurmakta ve yaşantı üzerinde büyük etkide bulunmaktadır. (Yalom, 2001: 52) Yaşam ve ölüm ardışık süreçler olmadığı için - *Manilius'un deyimiyle doğumda bile ölürüz, son başlangıçta vardır.*- (Yalom, 2001: 53) insan, tüm yaşamı boyunca ölümle, varoluşunun yadsınamaz bir niteliği olarak yüzleşmekte ve ölüm, insanın kaçınılmaz yazgısı olma boyutuyla yaşamın tüm süreçlerini etkilemektedir.

Hikâyelerinde insanı tüm boyutları ile irdeleyen Haldun Taner, insanoğlunun yaradılışından beri temel sorunsallarından biri, -varoluşu anlamlandırmak ve algılamak noktasında belki de en önemlisi- olan ölümü “*Bir Motorda Dört Kişi*” ,“*Gülerek Ölmek*”, “*İznikli Leylek*” adlı öykülerinde ele alır. “*Bir Motorda Dört Kişi*” ve “*Gülerek Ölmek*” adlı öykülerde insanın gerçek benliğinin ölüm karşısında doğacağı noktasında yoğunlaşan yazar, “*İznikli Leylek*” adlı öyküde insanın ölüm karşısındaki çaresizliğini irdeler.

2.5.1. Farkındalığı Yaratan Ölüm

Düşünsel değişim edimi olan farkındalık, bireyin kimliğini sorgulayarak kendilik değerlerini belirginleştirme çabasıdır. (Deveci, 2005:88) Modern dünya ve onun düzeneksel işleyiş süreci kimliğini oluşturan değerlerin bilincinde olarak varlığını kendisi yaratan ve kendi benini varolan gerçekliğiyle tanıyarak ortaya koyan bireyler yerine, dış odaklı ve başkaları referanslı bireyler yaratmıştır. Bireyi şekillendiren değer dizgeleri onun özkabulünün ürünü olmayıp dış odaklı olduklarından görüneni ile gerçeği birbiriyle örtüşmeyen “sahte ben”ler doğmaktadır. Bu “sahte ben”ler varoluşun anlam ve amacını kavrayarak özbenlerine ulaşma ya da ötekinin cenderesinde kendini yitirme seçeneklerinden birini tercih etmek durumundadırlar.

“**Gülerek Ölmek**” adlı öyküsünde “*doğma büyüme İstinyeli, halis muhlis bir Boğaz çocuğu olan ve Ankara’da bir şirkette başmühendislik yapan*” (OBV, 157) öykü kahramanı Sekban Bey’i ölümle yüzleştirek bu iki seçenek karşısında seçime zorlayan Taner, ölümü “*daha otantik hayat tarzlarına atılış için bir katalizör*” (Yalom, 2001: 56) olarak kullanmıştır.

Amsterdam’dan aldığı domuz derisi bavulu, gümüş tokalı gri kemerli vişne çürüğü bermuda şortu, siyah güneşlikli golf kepi, Sonnenbraun güneş yağı, Agahta Christie romanı, Gandi’nin Hayatı adlı kitabı, Vivaldi ve Bükreş radyosu dinleyişi ile portresi çizilen Sekban Bey kendisini beğenen, beğenilmek isteyen bu sebeple de zaaflarını saklamaya çalışan bir kişiliktir. Hafta sonunu Ankara’dan uzakta geçirmek için Ankara’ya en yakın sahil olan Akçakoca’ya gider. Yaz olmasına rağmen hava kapalı ve yağmurlu olduğundan birkaç otel sakinin kısa süreli deneyişlerinin dışında

herkes zamanını briç oynayarak veya sohbet ederek geçirmekte kimse denize girmeye cesaret edememektedir. Sekban Bey denizin tüm elverişsiz halini hiçe sayarak herkesin hayret ve hayranlık dolu bakışları arasında ilk yüzme denemesini başarıyla gerçekleştirir ve kıyıya çıktığında sadece çevreyi değil, denizi ve doğanın gücünü de fethetmiş edasıyla yemeğe döner.

Sekban Bey, düzenekselleşen modern dünyanın mekanikleşen bir yansımasıdır. O, tüm eylemleriyle bir alışkanlık adamıdır ve alışkanlık, özü gereği kendini sürekli tekrar eden, değişme noktasında kemikleşmiş eylemsellikleri ihtiva eder. Yaşamı irdelemek, sorgulamak, anlamlandırmaya çalışmak yerine onu alışkanlığın tekdüze ve sığ boyutunda yaşayan Sekban Bey, Rıza Bey'in: “ *Deniz dağlara çıkıyor, Gündoğrusu patladı.*” (OBV, 171) uyarısına rağmen otel sakinlerinin hayret ve hayranlıklarını devam ettirebilmek, beğenilmek isteyen ve zaaflarını saklayan kişiliğiyle kendisine kendisi dışındaki odakların beğeni ekseninde bir değer biçmek amacıyla ikinci kez denize girer ve boğulmaktan son anda kurtulur. Denize karşı koyma savaşında başarısız olan Sekban Bey, *başarı elinden alındığında ya da ciddi bir şekilde sorgulandığında yenilmemezlik edemediği bir hiçliğin dehşetine kapılır.* (Fromm,1994:140) Onu dehşete düşüren bu hiçlik “ölüm”dür. “Olmama korkusu” karşısında kendisiyle yüzleşen öykü kahramanının sahte beni ile özbeni çatışmaya başlar. Yazar, Sekban Bey'in yaşamının sonuna dair bu mücadeleyi deniz gibi bir sonsuzluk mekânında konumlandırarak varoluşunu gerçekleştiremeyenlerin hiçlikteki yutuluşuna gönderme yapar. Dalgalarla boğuştuğu ve ölümle karşı karşıya geldiği ilk anlarda Sekban Bey'in “ *Ve bütün bunlar olup biterken gerisin geri dönüp sahile doğru yüzdüğünü fark etti. Kaçıyordu. Kendine belli etmeden resmen kaçıyordu.*” (OBV, 173) cümleleriyle ortaya konan kendi gerçeğini reddine tanıklık ederiz. Ölüm karşısında çaresiz kalarak varoluşun temeli olan “canlı olabilme” durumunu sağlamaya çalışma eylemini kendine belli etmeden gerçekleştirmek isteyişle kahramanının kendi gerçeğinden hala kaçmaya çalıştığını, kurulmuş ve programlanmış kişiliğiyle varoluşun temel çağrısını dahi kendine yabancılaşmış boyutuyla değerlendirdiğini görürüz. Ölüme karşı koymak noktasındaki olanaksızlıkla yüzleşen Sekban Bey, sahte beninin son bir çırpınışıyla ölümün kaçınılmazlığına karşı “gülerek ölmek” tepkisini koymaya çalışır. “*Ölsem bile rezilce ölmeyim. 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 acınmalardan uzak. Gülererek ölmek. Öngörünle çekip gitmek, hiç değilse.” (OBV, 174) cümleleriyle ifade edilen bu tepkisinin altında kaçamadığı ölüm karşısında “kaçınılmazı seçilmiş konumuna” getirerek ölümü yadsıma mekanizması bulunan Sekban Bey, tüm mücadelesine rağmen kendisini dalgalardan kurtarmayı başaramaz ve *dalgalar onu bir otomobilin dış lastiğiyle oynar gibi oradan oraya çalkalayıp, umutlandırıp, afallattıktan sonra yeterince eğlenmiş olduklarına kanaat getirip bezerek bir posa gibi boş kumsala fırlatırlar.* (OBV, 174)

Otele döndükten sonra yarattığı hayranlık, başarı ve beğeni atmosferini yitirmemek için salondakilere görünmeden odasına çıkan hikâye kahramanı aklını kemiren bir sorudan kurtulamaz. Varoluşun kırılğanlığından kurtulduğu anda Sekban Bey’in sahte beni yeniden devreye girer ve otel sakinlerinden Bay Moris’in torunu Mordohay’ın her şeyi görmüş olabileceğinden, bunları diğerlerine anlatma ihtimalinden korkmaya başlar. Hikâyede “*Mordohay Sekban’a bakıyordu.*” (OBV, 179,180) şeklinde kullanılan leit- motive ile yazar, Sekban Bey’i ölümle yüzleşmenin ardından kendisiyle hesaplaşmaya çağırır. “*Mordohay’ın çillerle çevrili mavi gözleri sanki içinde hiç bozulmamış, aynı kalmış, saf, temiz, gıllığısız kalmış bir küçük merkezi tahrik ediyordu.*” (OBV, 180) cümleleriyle “Mordohay Sekban’a bakıyordu.” Leit motiveni açımlayan yazar, Mordohay’ı bozulmamış, ötekileştirilmemiş, saf ve temiz gerçek benin sesi olarak konumlandırmış ve Sekban Bey’i sahte beniyile hesaplaşmaya davet etmiştir. *Kendi kişisel ölümünün farkına varan karhaman bir varoluş şeklinden daha yüksek olana geçmeye sevk edilmiştir.*(Yalom, 2001: 54) Nitekim hikâye kişisi bu davete uzun süre karşı koyamayarak kendisiyle yaptığı savaşın sonucunda tüm gerçeği açıklama kararı almıştır: “*Her şeyi olduğu gibi anlatsam mı şunlara dedi. Bu fikir birden içini ısıttı. Ne kaybeder? Küçüklüğünü kabullenmek aslında, yalancı bir büyüklüğü sürdürmekten daha mı az yüreklilik ister? Evet hepsini anlatmak. Olduğu gibi. Olmadığı bir şeyi oynamak, onu iğreti ve üstüne bol gelen bir elbise gibi taşımak yerine. Bir kere de olduğu gibi görünmek. Hem de bütün o gülünç ayrıntılarıyla. Gülererek ölmek özentisine kadar.*” (OBV, 179-180) cümlelerinde belirttiği gibi kahraman kendisiyle içsel hesaplaşmasının ardından “desinlerci ben” olarak tanımladığı ve olmadığı bir şeyi oynamakla nitelendirdiği kendine yabancılaşmış yapay benini iğreti ve üstüne bol gelen bir elbiseye benzeterek “*ben buyum*”cu kişiliğini hapisten çıkarmaya.” (OBV, 180) karar verir. “*Yo yo budalanın tekiyim.*” dedi Sekban.

Karadeniz'in dalgaları başka olur demişti bir dostum bana. Kös dinledim. (...) Gittim geldim, paçavra gibi. Orada bir başıma sonumun geldiğine inandım. Pisi pisine fiyaka uğruna. Meheldi de belki. Giderayak, gülümseyeyim dalgalara dedim. (...) Son anda bile bir jest peşinde idim.(...) ” (OBV, 180) cümleleriyle tezahür eden bu kararda başkişi ölüm karşısında beliren gerçek ben'inin çağrısına sırf kendini başkalarının gözüyle beğenmek adına kulak vermediği için duyduğu pişmanlığı Budalıkla ilişkilendirir. Böylece yazar kendinin farkına varan kahramanına tüm olayı itiraf ettirerek onu içinde gizli kalmış dış odaklı, başkaları referanslı olmayan “gerçek ben”iyle yüzleştirir.

“Bir Motorda Dört Kişi” adlı öyküde ise insanın ölüm karşısındaki çözülüşü ve bu çözülüşte ortaya çıkan “gerçek ben”i irdelenir. Kiraladıkları bir motorla adalara gitmeye çalışan sarışın bir kadın, genç bir adam, bir profesör ve bir kasabın motorda çıkan yangın sebebiyle yüzleştikleri ölüm karşısındaki psikolojileri öykünün izleksel dokusunun zeminini oluşturur. Yangının çıktığı ana kadar gündeliklerin kaygısına dalmış öykü kişileriyle karşılaşırız. Bu gündelik kaygısının öykü kişileri nazarındaki yansımaları “ *esmer delikanlının gözleri kadının dizkapaklarında, aklı ise biraz evvel ayrıldığı bar kızının dolgun kalçalarında idi.*”, “ *Profesörün zihni tramvayda okuduğu bir makaleye takılmıştı.*”, “ *Kasaba gelince o hem fıstık yiyor hem de toptancının yolladığı son faturayı düşünüyordu: Hadi karaman'a yüz elli yazdığı neyse ne, fakat Dağlıç'ı ne demeye yüz seksenden hesap ediyor herifcioğlu?*” (KSA, 140) cümleleriyle verilerek yaşamın ve varoluşlarının gerçek anlamından tamamen kopmuş, gündeliklerin telaşında kendilerini yitirmiş insanlarla karşılaşırız. Bu yitik insanlar ölümle yüzleştikleri anda “sahte ben”leri yerini yadsınamaz gerçekliğe bırakır. Profesör, derslerinde sürekli anlattığı Sokrat gibi ölümü tebessümle karşılayabileceğine olan inancının boşluğuyla yüzleşerek öz yaşamına odaklanır. Bu odaklanışta bizi “*evde kendini bekleyen tombalak karısıyla şimdi her zamankinden çok sevdiği pembe yanaklı evlatlarını düşünüyordu.*” (KSA, 143) tümcesiyle karşılaştıran yazar, yaşamın anlamsız koşturmaları içinde birbirimizin esas anlamını ve birbirimize ilişkin farkındalığımızı nasıl yitirdiğimizle yüzleştirir. Yangından önce aldığı malların hesap kitap derdinde olan kasap, yangın esnasında kurtulacağı takdirde üç koyun keseceği şeklinde adak adayarak ölüme yenilmemek için uğruna kendimizi harcadığımız maddi değerleri nasıl

bir çırpıda feda edebileceğimizi ortaya koyar. Kadını cinsel bir obje olmaktan öte boyutuyla değerlendiremeyen genç adam ise her şeyi maddeleştiren sığ beniyile yüzleşir.

Ölüm tehlikesinin geçmesiyle beraber az önce yaşadıkları tecrübeyi ve ölümün “sonsuz değilsin, kendinin ve yaşamının farkına var” şeklindeki çağrısını unutan insanların içinde bulunduğu durumu “ *Kasaba gelince, o biraz evvel adadığı üç kurbanı ikiye indirmek için vicdanını dolandırmakla meşguldü. Bunda muvaffak da oldu. Hatta öyle ki Büyükada’nın ışıkları görüldüğü zaman bu iki kurban da bire inmiş bulunuyordu. Hem artık onu da kurban bayramında kesecekti.*”, “ *Sarışın kadın en sona kalmıştı. İnip kalkan motordan bir türlü rıhtıma atlamaya cesaret edemiyordu. Çımacı ona elini uzatmak istedi. Fakat kadın bu ter kokulu, hırpani adamın elini tutmamak için acemi bir sıçrayışla kendini rıhtıma atıp dik ökçelerinin üstünde pür azamet uzaklaştı.*” (KSA, 142) cümleleriyle ortaya koyan yazar, ölümle yüzleşmek sonucu farkına vardığımız veya serbest bıraktığımız gerçek kişiliklerimizden vazgeçiş hızımızı gözler önüne serer. Sarışın kadının yangın esnasında kendisini kurtarması için kılı göğsüne sarıldığı çımacının ölüm tehlikesi geçtiğinde elini bile tutmak istemeyişi, en değerli varlığı olan mallarından ölüm karşısında bir anda vazgeçen kasabın tehlike geçtiğinde Allah’ı ve kendini kandırma girişimi insanın ölüm karşısında beliren gerçekliğinden vazgeçme hızını ortaya koyar. Yazar bu yolla ölümün insana yaşamın anlamını hatırlatan derin gücünün ve güç karşısında insan psikolojisinin yaşadığı gel gitleri ortaya koyar.

2.5.2. Sonsuzluk Arzusu ve Ölüm

Sembolik bir anlatımın kullanıldığı İznikli Leylek adlı öyküsünde Taner, sakat bir leylek olan İznikli Leylek’in şahsında insani varoluşun ölümle sakatlanmışlığını, “uçmak” ifadesiyle de sonsuzluk arzusunu imler. İnsani varoluş ölüm sebebiyle ikiye bölünmüştür. Bu bölünmüşlük nedeniyle birey, sossuz düşleri ve isteklerini ölümle sınırlı bir hayatta yaşamak mecburiyetindedir. Düşleri gerçeğini aşan insan bu süreçte yazarın, “*bütün çabalar boşuna... Ne yaparsa yapsın, istediği kadar havalanacağım diye çırpınsın, sonunda insan da yaralı leylek gibi rezil ve perişan yan üstü toprağa yuvarlanmıyor mu? Kaderlerimiz aynı. Uçamayacağını bilmek, yine de uçmaya yeltenmek.*” (OBV, 61) cümleleriyle ortaya koyduğu kaderin kaçınılmaz parçası olur.

“Rezil ve perişan yan üstü toprağa düşmek” ifadesiyle tanımladığı ölümün, sonsuzluğa uzanma arzumuzu yok eden ve yaşamda gerçekleştirmek istediklerimizi yarım bırakan gücü karşısında yazar, uçamayacağını bilip uçmayı arzulamanın boş bir ümit olmanın ötesine geçemeyeceğinin farkındadır. Ancak yaşamın ölümle sonlu oluşuna ilişkin tüm bu olumsuz tavrına rağmen, insanı tüketen ölümün insana kendisini yaratması için zorlayıcı bir etki yaptığının da farkındadır. İznikli leylek için kullandığı “*uçabilse öbürlerinden başka bir leylek olamayacak, üzerinde fikir yürütülüp, hakkında hikâye yazılamayacaktı.*” (OBV, 60) cümleleriyle belirttiği bu fark ediş derin yapıda ölümün insan yaşamını anlamlandırdığı gerçeğinin anlatımıdır. İnsan zamanla sonlu oluşunun farkında olduğu için kişisel tarihini yaratmaya zorlanmıştır. Aksi halde tıpkı melekler gibi bir tarihi olmayacaktır. Bu sebeple sonsuzluğa duyulan özlem, insanı daha ileri tekâmül derecelerine götürecektir.

2.6. Cinsellik

Haldun Taner’in öykülerinde insan, tüm boyutları ile ele alınır. Bu çok boyutluluk sebebiyle yazar, insanın içgüdüsel ve en ilkel gerçekliği olan cinselliği de öykülerine taşır. Cinsellik izleğinin yozlaşma, tabu, kendilik – cinsellik gibi farklı yönleriyle ele alındığı öykülerde insanın en az konuşulan bu karanlık yönüne ışık tutulur.

“**Piliç Makinesi**” adlı öyküsünde yozlaşmış cinsellik temini işleyen yazar, cinsellik ve sevgi arasındaki ilişkiyi sorgular. İki insan arasında gerçek anlamda bir ilişkiden söz edebilmek için taraflardan birinin “*ötekinin yaşamında öznedenden bağımsız yer alması ve her birinin diğeri için umursanan bir değer*” (Abel-Hirsch, 2004:6) olması gerekir. Ancak eşini kaybettikten sonra eşinin uzak bir yeğeni olan Serap ile ilişki yaşamaya başlayan öykü başkışisi bu değer algısından oldukça uzaktır. Öyküye Serap ve kahraman arasında geçen bir tartışmayı nakletmekle başlayan anlatıcı, tartışma esnasında tarafların birbirleri için düşündüklerini vererek aralarındaki ilişkiyi sorgular. Yaşam felsefesi alışkanlıkları üzerine kurulu olan öykü başkışisi, kendisini mutlu eden alışkanlıkları sıralarken Serap’tan “*Serap bir çerez bütün bunların içinde. Nedir o? Değer verdiği için bir şey sanılan, onun ilgisi ile biraz ışıqlanan bir obje.*” (OBV, 108) şeklinde söz eder. Bu bakış açısında Serap öykü başkışisinin yaşamında öznedenden

bağımsız umursanan bir değer olma anlamından oldukça uzaktır. Çünkü kahraman, Serap'ı farklılıklarıyla kendine özgü ayrı bir değer olarak görmez, onu değerli kılan şeyin kendi ilgisi olduğunu düşünür. Kendisini Serap'ın değer ölçütü olarak gördüğünden Serap'ın kişisel anlamını değersizleştirerek onu çerezlik bir obje olarak algılamaktan öteye geçemez. Bu objeye karşı hislerini “ *sadece zaman zaman etine kokusuna dayanılmaz bir özlem duyduğu bir dişi.*” (OBV, 108) şeklinde ifade eden öykü başkışisi Serap'ın objeliğine cinsel bir boyut getirerek cinselliği de yozlaştırmış olur. Çünkü “*bir diğer insanın vücudunun sadece cinsel ilişki için kullanıldığı, o insan üzerinde onu hiçe sayarak kontrol uygulandığı, ayrılıkların ve farklılıkların inkâr edildiği durumlarda sadece cinsel birleşme söz konusudur, bir ilişki kurulmuş değildir.*” (Abel- Hirsch, 2004:29) Bu durum cinselliğin en yoz halidir zira bir ilişkinin parçası olma anlamındaki cinsellik, sevgiye ve karşımızdakini farklılıklarıyla ayrı bir değer olarak benimseme anlayışına dayanmalıdır. Öykü başkışisi ve Serap birbirlerine bu açıdan bakamadıkları için birbirleri nazarında duygusal boyutlarını yitirmiş anlamsız nesnelere dönüşmüşlerdir. Tartışmanın sonunda ayrılmak istediğini belirten başkahramana Serap'ın verdiği histerik tepkinin altında “*ilk hoşça kal diyen(in) kendisi ol(amayışına)*” ilişkin öfkesinin yatması kadın ve erkek arasındaki yozlaşmış birlikteliğin ve onun doğurduğu yoz cinsel algının açılımıdır.

“**Ablam**” adlı öyküde ironik bir üslupla yozlaşmış cinsellik üzerinde yoğunlaşılır. Öyküye “*Eski bir stilo mu daha iyi yazar, yenisi mi? Neden kemanın çok çalınmıştı daha makbul oluyor? Otomobilden anlayanlara sorun, size motorun ancak iki yüz, iki yüz elli kilometreden sonra açıldığını söyleyecekler. İşte tıpkı bunun gibi kadınların da...*” (ŞYY, 53) cümleleriyle başlayan yazar, seksin tecrübeyle paralel kalitesini vurgulayarak tercihini tecrübe sahibi kadından yapar. Anı şeklinde düzenlenmiş öykünün başkışisi olan ve “Ablam” olarak adlandırılan karakter kayınbiraderi de dahil canının istediği tüm erkeklerle fütursuzca beraber olmaktadır. Yazar da dahil olmak üzere birçok öğrenci bu çekici kadının atmosferine kapılmıştır. Onun Türk olduğunu öğrenen yazar oldukça şaşırır çünkü kadının tavır ve tutumlarında Türk olduğunu belli edecek hiçbir emareye rastlanmaz. Zaten öykü kişisi de “*Türküm dedim ama mazi sigası kullanmak daha doğru olacak. (...) Ben muayyen bir milletin ferdi olmak için yaratılmamışım.*” (ŞYY, 56) ifadesini kullanarak kendisini bu kültür ekseninin dışında tutar. Bu yolla cinselliğin ciddi anlamda bastırıldığı bir kültürün

parçası olmaktan kurtulan öykü kişisi kültürün insanı bir form ve kalıba sokma özelliğini reddederek özgür cinselliği vurgular. Ancak kahramanın özgür cinselliğe bakış açısı oldukça yozdur. Zira kahraman evlidir ve kayınbiraderiyle dahi beraber olmaktadır. Bir erkekle beraber olurken erkek olması dışında hiçbir nitelik aramaz. Bu yönüyle cinselliği sadece madde boyutuyla gören onu tatmin edilmesi gereken içgüdüsel bir dürtü olmaktan öteye geçiremeyen kahraman, cinselliğini özgürleştirirken aslında onu yozlaştırmaktadır. Çünkü insan, cinselliğini sadece üreme amaçlı kullanmayan, onu ruhsal ve bedensel bir tümenme aracına dönüştürebilen yegâne varlıktır. Ancak öykü kişinin tutumunda cinsellik, ruhsal boyutundan tamamen sıyrılarak maddi bir tatmin aracına dönüşür.

Salt bedensel haz anlayışıyla hareket eden öykü kişisi, kendisini arzulayan ve kampüsteki diğer arkadaşları gibi onunla beraber olmak isteyen yazarı sürekli uzak tutmaya çalışır. Bu mesafeyi koyabilmek için yazarı, yedi yıldır görmediği ve çok fazla özlediği kardeşine benzettiğini söyleyerek ondan kendisine “abla” demesini ister. Cinsel reddedilişin açılımı olan bu sözcük karşısında çaresiz kalan yazar, “abla”sıyla ilişkisini onu otelinde ziyarete gittiği güne kadar normal arkadaşlık seviyesinde sürdürür. Otele gittiği gece yalnızlıktan dem vuran ve ağlamaya başlayan öykü kişisi ile bir anda sarmaş dolaş öpüşmeye başlayan yazar, çok uzun süreden beri beklediği anın geldiğini düşünürken kahraman tarafında odadan kovulur. Bu kovuluşun yarattığı onur kırıklığı ile “abla”sını gideceği güne kadar bir daha görmeyen yazar, onun ayrı kaldıkları dönem içinde yaptıklarını “*giderayak işi o derece civıttı, kepezeliği o mertebe açığa döktü ki yaptıklarından sanki sahici ablamış gibi ben utanmaya başladım. Hele Türk olmadıkları, kardeşini de hatırlatmadıkları için en fazla müsaadeye mazhar devlet muamelesi gören o itoğlu itleri elime geçirsem bir kaşık suda boğacaktım. Hani mahallenizden bir kıza başka mahallenin oğlanları dadanır da nasıl bir horozlaşır, maraza ararsınız öyle bir hal.*” (ŞYY, 62) cümleleriyle ifade ederken “abla”sının değer yargılarındaki tükenmişliği ve reddedilmenin öfkesini kusar. Oysa öykü kişisi frengili olduğu için yazarla beraber olmamış ve onu korumaya çalışmıştır. Böylece olayı “vatanperverlik, milletseverlik” şeklinde ironik bir boyuta taşıyan yazar, cinselliğin yozlaşmış boyutunu gözler önüne serer.

“**Fraulein Haubold’un Kedisi**” adlı öyküsünde cinselliği özgürlük boyutuyla işleyen yazar, “Ablam” adlı öyküsünden farklı olarak bu öyküde Fraulein Houbold’un şahsında bastırılmış cinsellik olgusunu irdeler. Yazarın Almanya’daki öğrencilik yıllarında kaldığı pansiyondan tanıdığı Fraulein Hubold ‘a ilişkin anıları üzerine kurulu olan öykünün başkişisi Fraulein Haubold, cinsel yaşamı oldukça aktif bir Yugoslav güzelidir. Cinselliği tüm özgürlüğü ile yaşayan Haubold aynı anda birçok erkekle beraber olmaktadır. Bu erkeklerin birçoğunu “*SA kıtalarına mensup Hitlerci gençler*”(ŞYY, 76) oluşturur. Haubold’un beraber olduğu gençlerden biri de Yahudi bir delikanlıdır. Öykü kişisi Hitlerci gençlerle beraberken perdeyi sıkıca kapamak suretiyle Yahudi gence şifreli şekilde gelmemesini söylemekte böylece çoklu cinsel yaşamını problemsiz sürdürmektedir. Yazar, Hitlerci gençler ve Yahudi genç karşıtlığı ile hem dönemin sosyal ve siyasal atmosferine ışık tutmakta hem de öykünün devamında entrik kurgunun heyecan ve giz ögesini besleyecek unsurun zeminini oluşturmaktadır. Entrik kurgunun esas unsuru ise Haubold’un kedisi Dropsi’dir. Kişisel cinselliğini tüm özgürlüğüyle yaşayan Huabold, çiftleşme zamanı gelmiş kedisinin bu ihtiyacını şiddetle reddeder ve çiftleşmemesi için aldığı önlemler bir işe yaramayınca Dropsi’yi bodruma kilitler. Yazar, Mısır medeniyetinden beri doğurganlığın ve cinselliğin sembolik değeri olan “kedi” yi böyle bir konumda vererek cinselliğin bastırılması güç içgüdüsel boyutuna vurgu yapar. Cinselliği engellenmeden önce “*mecbur olmadıkça miyavlama(yacak)*” (ŞYY, 74) kadar sakın bir mizaca sahip olan Dropsi, cinselliğinin engellenmesi ile alabildiğine hırçın, saldırgan ve rahatsız edici bir varlığa dönüşür. Freud öğretisindeki istenmeyen davranışlarımızın altında tatmin edilmemiş cinsel arzularımızın yattığı şeklindeki görüşü hatırlatan bu tavrıyla Dropsi, biyolojik saatinin içgüdüsel emirlerine riayet etmek için bir yolunu bulup kilitli tutulduğu bodrumdan kaçır. Aslında Dropsi’nin şahsında kilitli tutulan unsur, insanın doğuştan getirdiği içgüdüsel bir istek olan cinselliğidir. Çünkü insan; ahlaki ve dini değerler, toplumsal baskı gibi sebeplerle cinselliğini kilit altına almakta yani bastırmaktadır. Bu bastırış tıpkı Dropsi de olduğu gibi tatmin edilemeyen dürtülerden doğan olumsuz davranışları tetikler. Öykünün izleksel dokusunda bir diğer önemli nokta Dropsi’yi bastıran kişinin yaşamı, içgüdülerini tatmin etmek üzerine kurulu olan Haubold’un olmasıdır. Zira Haubold oldukça şişman bir kadındır çünkü içgüdüsel dürtüsü olan açlığını engelleyememektedir, aynı anda birçok erkekle beraber olmaktadır çünkü cinsel açlığını da engelleyememektedir. Bu şekilde, yaşamı sadece içgüdülerinin tatmini boyutunda

yaşayan Haubold'un, Dropsi'yi engellemesi eylemleriyle özü çatışan bireyin çelişkisidir. Yazar, bu yolla toplumda kendi yaşadıklarını başkalarına çok gören çelişik ve sağlıksız insan yapısını imler. Öykünün sonunda yazar, Hitlerci gençler evdeyken perdenin açık olduğunu görerek Haubold'u ziyarete gelen Yahudi gencin, Hitlerci gençlere yakalanmasının ve pansiyondakilerin yardıma koşmasına rağmen çok kötü şekilde dövülmesinin ve bir Yahudi ile beraber olduğu duyulan Haubold'un, çevresi tarafından dışlanması nedenini Dropsi'ye yapılanlara bağlar. Ve Dropsi için *"Onu bir daha gören olmadı. Belki hanımı gibi alabildiğine hür bir hayat sürüp gidiyordu. Belki de bir köşede hastalanıp ölmüştü. Fakat öldüyse bile kediliğini, dişiliğini olanca kesafetiyle yaşayıp şu geçici dünyadan elinden gelebildiği kadar kam aldıktan sonra öldü."*(ŞYY, 82) cümlelerini sarf ederek kişisel cinsellik algısını da ortaya koyar. Ona göre de cinsellik geçici dünyada özgürce tatmin edilmesi gereken bir dürtüdür. Bu dürtü ego ve süper ego tarafından yaşama uyumlu hale getirilmeye çalışılsa da bilinçaltındaki sesi asla susmaz. Ve cinsellik yazarın deyişiyle, *"hayatın, gerçeğin, bir parçasıdır, özüdür hatta. Es geçilemez. Hayattan soyutlanamaz."* (Taner,1986: 196-197)

"Necmiye'nin Hatırı" adlı öyküde cinselliğin, silah olarak kullanılmasıyla doğan yoz boyutu üzerinde durulur. Öyküdeki olay örgüsü kulaklarındaki rahatsızlıktan ötürü doktorun kesin talimatı üzerine klarnete tövbe eden Cemal Efendi'nin, içki içmek için gittiği kahvede saz ekibini beğenmeyenlerin tüm ısrarlarına rağmen klarnet çalmayı reddetmesiyle başlar. Bu reddediş karşısında çaresiz kalan kahve sakinleri Cemal Efendi'nin öteden beri hazzettiği Necmiye adlı şarkıcıyı ikna aracı olarak kullanırlar. Necmiye'nin, Cemal Efendi'yi ikna etmek için kullandığı yöntemlerin *"Necmiye oynamak isteyen bir dişi kedi sırtışıklığıyla ona sokuldukça sokuluyor, iri memelerini ara sıra adamın omzuna, koluna sürtüyordu."*(KSA, 69) şeklinde ifade edildiği bölümde Necmiye'nin, cinselliği "elde etme" aracına dönüştürdüğü görülür. Maddi kazanımlar uğruna cinselliğini kullanan kahraman, bu haliyle cinselliğin insani ve olması gerekirken anlamından oldukça uzaktır. Necmiye'nin bu davetkâr tavrına kayıtsız kalamayarak onun isteği üzerine doktora verdiği sözü unutup klarnete tövbesini bozan Cemal Efendi, maddeleştirilmek suretiyle yozlaştırılan cinselliğin basit bir oyuncağına dönüşür. Cinselliğini kullanarak Cemal'i klarnet çalmaya ikna eden Necmiye'nin, *"Necmiye artık rica değil kumanda ediyordu"* (KSA, 70) şeklinde belirtilen tavrıyla yazar, kadının erkeği kontrol etmek için cinselliğini silah olarak kullanmasıyla doğan

yoğ cinselliğe gönderme yapar. Bu nitelikli bir cinsellik, duyguların paylaşımından doğan bir güç değil, salt bedenlerin paylaşılmasıyla oluşan mekanik bir eylemdir. Öykünün sonunda klarnet taksimi yaparken aniden başı dönüp burnu kanamaya başlayan Cemal, gecelikle kahvehaneye gelen eşi tarafından hakaretler eşliğinde karga tulumba eve götürülür. İnsanın yaşamındaki tüm eylemselliklerin itici gücü olan haz, maddesel bir boyut kazandığında insanı değerli ve anlamlı kılacak niteliklerden koptuğu için insanı da değersizleştirmektedir.

2.7. Fetişizm

Herhangi bir nesneye veya objeye karşı duyulan bazen cinsel bazen cinsellik dışı saplantıya fetişizm denir. Taner'in iki öyküsünde ele alınan bu izlek cinsellik dışı bir formda karşımıza çıkar. “**Eller**” adlı öyküsünde el fetişizmini konu edinen yazar, eller vasıtasıyla insanın bedeni ile ruhu arasındaki paralelliğe dikkat çekmeye çalışır. İnsanın dokunma duyusunun temel aracı olarak bireyin dış dünyaya açılmasını sağlayan elleri “beden neyse ruh odur” anlayışıyla değerlendiren öykü başkışisi Daniş Bey, ellere ilişkin bu saplantıyı gişe memuru olan ihtiyar dostu Zeynel Amca'dan edinir. İşi gereği sürekli insan elleriyle haşır neşir olan Zeynel Amca, yılların kendisine verdiği tecrübe ile insanların ellerine bakarak meslekleri, yaşamları ve karakterleri hakkında yanılgıya yer bırakmayan tahminlerde bulunur. Zeynel Amca'nın bu konudaki ustalığına hayran olan Daniş Bey, tıpkı Zeynel Amca gibi ellerden karakter analizi yapmaya çalışır ve bu durum onda bir süre sonra engelleyemediği bir saplantıya dönüşür. Bu saplantı Daniş Bey'in Kadıköy vapurunda gördüğü sarı saçlı bir kadın eli ile doruk noktaya ulaşır. Kapalı bölümde oturan kadının yüzünü göremeyen kahraman, onun elindeki incelik ve zarafetle adeta kendinden geçer. Bu kendinden geçiş öyle bir hal alır ki Daniş Bey, kadının düşürdüğü eldiveni haftalarca yanında gezdirir. Kadının gerek eli gerekse eldiveni üzerine yaptığı çıkarımlarda onun yüksek mevkide birinin eşi olduğu, “*sadece sevmek, öpülüp koklanmak için yaratıldığı*” (KSA, 127) sonuçlarına ulaşır. Öykünün sonunda eldiveni Zeynel Amca'ya göstererek tahminde bulunmasını isteyen Daniş Bey, Zeynel Amca'dan bu eldivenin “*halis muhlis (bir) kibar orospu(ya)*” (KSA, 129) ait olduğu yanıtını alınca adeta çıldırır. Zeynel Amca'nın kalbini kırmamak için dükkânı terk eden Daniş Bey, ihtiyarın bunadığı hükmüne varır. Bu noktada el fetişi insanın “görüneni” ile “gerçeği” arasındaki tezaadın da anlatımı haline gelir. Yazar, Zeynel

Amca'nın yaptığı yorumla beden neyse ruh odur tezini geçersiz hale getirerek insanın karakterinin yine insan tarafından yaratılan, değiştirilebilen bir seçim sorunu olduğunu ortaya koyar ve *“insan kendini nasıl yaparsa öyle olur”* (Sartre, 2002:29) anlayışına vurgu yapar.

Meme fetişi yüzünden hapishaneye düşen Hulisi Bey'in yaşadıklarının anlatıldığı **“Memeli Hayvanlar”** adlı öyküde Taner, meme fetişini politik mesajlar vermek amacıyla kullanır. Çocukluğundan beri inek memelerini ve bunlardan süt sağmayı saplantı haline getirmiş olan Hulisi Bey'in en büyük takıntısı memeli olmalarına rağmen insanların niçin sağlamadığı sorusunun cevabını bulmaktır. Vapur yolculuğu esnasında bebeğini emziren bir kadının süt kokan rayihasıyla kendinden geçen Hulisi Bey, bilinçsiz bir itkiyle kadının göğüslerini sağmaya çalışır. Bağırışmalar içinde kendini karakolda bulan kahraman cinsi sapıklıktan hüküm giyer. Oysa meme fetişi onda asla cinsel bir anlamı uyandırmamıştır, yapmaya çalıştığı tek şey insanların sağılıp sağılamayacağını yanıtını bulmaya çalışmaktır. Yazar, solculuktan hüküm giymiş bir gazetecinin Hulisi Bey'in söylediğini iddia ettiği *“dışarıda milleti sağanlar ellerini kollarını sallayıp geziyor; ben tek kişiyi sağacak oldum, içeriye tıktılar.”* (ŞYY, 115) cümleleriyle öyküye politik bir boyut katar. Meme fetişi ve sağma takıntısı bu yolla sistemin işlemeyişini fırsat bilenlerin halkı sömürmesinin anlatımına dönüşür.

2.8. Yaşam ve Gerçeklik

“Gerçek” sözcüğünün felsefi anlamı “düşünülen, tasarımlanan, imgelen şeylere karşıt olarak var olandır.” (TDK, 2005:749) Bir gerçeklik olarak yaşamı sorguladığı *“Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu”* adlı öyküsünde Taner, gerçeğin boyutsallığının yaşam üzerindeki etkilerini gözler önüne serer. Küçük bir olayın yaşamda yarattığı büyük ve karmaşık etkileri Kalender adlı bir atın sebep olduğu kaza ekseninde verdiği öyküsünde yazar, yaşamda tesadüf diye bir şeyin olmadığını tüm yaşamın birbirine bağlı olaylar zincirinden oluştuğunu gözler önüne serer. Sembolik bir anlatımın ögesi olan Kalender, ne kendisinin ne de yaşamın gerçekliğinin farkında olmayan gündelik insanın açılımıdır. Hamalların taşıdığı aynada kendi silüetini görerek ürken Kalender bir tramvay ve arabanın da karıştığı kazaya sebep olur. Ayna metaforu ile yazar, yaşamın farkında olmayan bireyi kendi gerçekliği ile yüzleştirmiştir. Bu kaza sonucunda Ankaralı otuz

dört yaşında evlenememiş bir avukat olan Süheyl Erbil, kaza nedeniyle duran tramvaydan inmek zorunda kalınca ilgi duyduğu ve en son beş yıl önce gördüğü Serap’a rastlayarak bir muhallebiciye gider. Otomobiliyle kazaya karışan Artin Margusyan ihaleye yetişemeyince Sevira Morano Lorenzo adlı kahve üreticisi Margusyan’ın teklifi kabul etmeyeceğini düşünerek daha önceden taksitle mal almak isteğini reddettiği Hamburglu Alois Morgenro’ya “olur” yanıtını vererek maddi sıkıntı içindeki Morgenro’nun yaşamını değiştirir. Görüldüğü üzere birbirinden tamamen ayrı yerlerde, ayrı hayatları yaşayan insanların yaşamı küçük bir kaza sonucunda değişir. Tüm bu yaşananlarla Taner, gerçeğin görünmeyen boyut ve etkilerinin ancak yaşama odaklananların kavrayabileceği bir anlam olduğuna vurgu yapar.

Haldun TANER’in öykülerinde işlenen izlekleri KORA (Korkmaz, 2002: 275) şemasında değerlendirecek olursak aşağıdaki sonuçla karşılaşıyoruz:

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞI DEĞERLER
KAVRAMLAR DÜZLEMİ	Sadakat, kendilik, sevgiye dayalı cinsellik, iletişim, farkındalık, hatırlama, demokrasi, dürüstlük, özgürlük, sorumluluk, adalet	Aldatma, ötekileşme, yoz cinsellik, yabancılaşma, iletişimsizlik, bilinçsizlik, tiranlık, sahtekarlık, unutuş, kaçış, sosyal adaletsizlik
SİMGELER DÜZLEMİ	Konçınalar, kavak ağacı, haflar, at, kaplumbağa, leylek, Köpek Sancho	Aslar, kaya kapma oyunu, santrfor, papağan, gizli kaya, av köpeği, polis köpeği

SONUÇ

Haldun Taner'in öykülerini izleksel açıdan tahlil ettiğimiz bu çalışmada sanatsal metnin onu değerlendirenin birikim düzeyine göre her seferinde yeniden yaratıldığı olgusunu temele alarak yapısalcı bir çözümleme tekniği kullanmaya çalıştık. Tespit ettiğimiz izlekleri yorumlarken yazarın yaşamından ve yaşam algısından faydalanmaya çalıştık ve çalışmamızda şu sonuçlara ulaştık:

Haldun Taner'in öykülerinin çıkış noktası tüm yönleriyle insandır. Öykülerinde konuya ilişkin çeşitliliğin, tekdüzelikten uzak atmosferin, kendini tekrar etmeyen anlatı kalitesinin tek kaynağı insanı tüm halleri ve boyutlarıyla irdeleyişidir. Bu irdeleyiş ona insanın tüm yaşam durumlarından psikolojik hallerine, mizaha, eleştiriye, yergiye kadar geniş bir yelpaze açar.

Taner, öykülerinin izleksel dokusunu kurarken sadece insan faktöründen yararlanmaz. Bir eşya, hayvan veya sembol onun iletmek istediği mesajın sözcüsü haline gelebilir.

Çok iyi bir gözlemci ve tahlilci olan Taner, öykülerinde gözlemlediklerinden, tanık olduklarından, anılarından faydalanarak bunları kurgusal dokuya başarıyla sindirir.

Taner'in öykülerinin izleksel dokusunda mizah, eleştiri ve yergi temel unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bu unsurlar ekseninde yazar, olması gereken yaşamla olan yaşamı sorgular. Olanı olması gerekene dönüştürecek güç konumundaki insan bu sorumluluğunun bilincinde olmadığı için eyleme de geçemez ve yaşam tüm negatif formlarıyla akıp gider. Bu olumsuz akışı durdurmak için çaba sarf etmeye çalışan azınlık da ezici bilinçsizlerin gücü karşısında direnemez.

Taner'in öykülerinde insan kişisel anlamının bilincinde olmadığı için genellikle mutsuzdur. Yaşamın katı gerçekliğinden yansıyan bu mutsuzluk insanların kişisel tercihleriyle inşa ettikleri bir mutsuzluktur. Bu mutsuz zemin içinde insan kendine, birbirine ve doğaya karşı yıkıcı bir güce dönüşür. İnsan ve toplum gerçeğinin bu yollu anlatımıyla yazar toplumda bilinçlilik hali uyandırmanın peşindedir. Çünkü ona göre yaşam ancak onun farkına varıldığında değerli olan bir süreçtir. Kendisinin dahi farkında olmayan insanın yaşamı anlamlı kılması oldukça güçtür. Taner bu

anlamsızlığın yaratıcısı olan insanı kendi yaşamını gözden geçirme, değerlendirme ve düzeltme noktasında uyarıp uyandırmaya çalışır. Bu bilinçli uyandırma tutumu onun işlediği tüm izleklerde karşımıza çıkar.

Haldun Taner hiçbir öyküsünde politik bir söylemin sesi olmaz. Politik içerikli öykülerinde kimsenin sözcüsü olmamış insanın mutluluğu için olması gereken demokrasi, özgürlük, seçim gibi evrensel bir boyutu yakalamaya çalışmıştır.

Taner'in öykülerinde toplumsal üst tabaka yazarın yaşadığı devrin bir gerçeği olarak daima yoz ve negatif bir formda karşımıza çıkarılmıştır. Denilebilir ki yazarın hiçbir hikâyesinde olumlu özelliklere sahip bir üst tabaka temsilcisine rastlanmaz. Çünkü üst tabaka yaşamı ve alttakileri sömüren bir yapıdır. Sömürücü bu yapı kendisi dışında hiçbir anlamı tanımaz ve şahsi bekası için insanların bilinçsizlik hallerini kullanır.

Sonuç olarak Taner, uyandırmak, irdelemek, bir mesajı iletmek için yazar ki o mesaj yaşanabilir bir dünya gerçeğinin o yaşamı anlamlandırmaya çalışan insan unsuruyla mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

- Deveci, Mutlu**, “Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü’nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek” (Prof. Dr. Ramazan Korkmaz danışmanlığında yapılmış ve yayınlanmamış doktora tezi) Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2005
- Deveci, Mutlu**, “Ferit Edgü’nün Öykülerinde Kendiliğe Çağrı ve Uyanış İzleği”, Erdem, S.51, 2008
- Devellioğlu, Ferit**, *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitapevi, Ankara 1996
- Ertop, Konur**, “Haldun Taner’in Öykülerinde Bilim Sanat Dünyamız”, Çağdaş Türk Dili, 17, Mayıs 2005
- From, Erich**, *Kendini Savunan İnsan* (Çev. Necla Arat), Say Yay., İstanbul 1994
- Foucault, Michel**, *Özne ve iktidar* (Çev. Işık Ergüden- Osman Akınhay), Ayrıntı Yay. İstanbul 2000
- Gasset, Ortega**, *İnsan ve Herkes* (Çev. Neyriye Gül Işık), Ayrıntı Yay., İstanbul 1995
- Heidegger, Martin**, *Zaman ve Varlık Üzerine*, (Çev. Deniz Kanıt), A Yay., Ankara 2001
- Kırer, Saba**, “AB Kapısındaiken Bir Hatırlatma Haldun Taner’in Gurbetçi Ökkeş’i”, Hürriyet Gösteri, 261, Ağustos 2004
- Korkmaz, Ramazan**, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy Yay., Ankara 2004
- Korkmaz, Ramazan**, “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, Scholarly Dept and Accurary, Grafiker Yay. Ankara 2002,

Le Bon, Gustave, *Kitleler Psikolojisi*, (Çev. Selahattin Demirkan), Yağmur Yay., İstanbul 2005

Miyasoğlu, Mustafa, *Haldun Taner*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1988

Nicola Abel- Hirsch, *Eros*, (Çev. Aylin Onacak), Epsilon Yay., İstanbul 2001

Sartre, Jean Paul, *Varoluşçuluk*, (Çev. Asım Bezirci), Say Yay. İstanbul 2002

Taner, Haldun, *Yalıda Sabah*, Bilgi Yay., Ankara 2005

Taner, Haldun, *On İkiye Bir Var*, Bilgi Yay., Ankara 2005

Taner, Haldun, *Kızıl saçlı Amazon*, Bilgi Yay., Ankara 2005

Taner, Haldun, *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu*, Bilgi Yay., Ankara 2005

Taner Haldun, *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, Bilgi Yay., Ankara 1978

Taner Haldun, *Berlin Mektupları*, Bilgi Yay., Ankara 1984

Taner Haldun, “Yaşamlarında İlklerle Sanatçılarımız: Haldun Taner”, Milliyet Sanat, 308, 29 Ocak 1979

Uygur, Nermi, *Başka Sevgisi*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2006

Yalçın, Sıddıka Dilek, *Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1995

Yalom, Irvin, *Varoluşçu Psikoterapi* (Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit), Kabalcı Yay. İstanbul 2001

ÖZGEÇMİŞ

17 Haziran 1979 Elazığ doğumluyum. Edirne’de başladığım ilköğrenimimi Malatya ve Elazığ’da, ortaöğrenimimi ise Elazığ’da tamamladım. 1997 yılında girdiğim Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 2001’de mezun oldum.

2001-2003 yılları arasında Tekirdağ ve İstanbul’da sürdürdüğüm öğretmenlik mesleğine Elazığ’da devam etmekteyim. Evli ve bir erkek çocuğu annesiyim. Yabancı dilim İngilizce’dir.