

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

160419

**İLHAN TARUS**

(İNSAN ve ESER)

DOKTORA TEZİ

160419

**DANIŞMAN**  
Yrd. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN

**HAZIRLAYAN**  
Fatih ARSLAN

**ELAZIĞ - 2005**

T.C.  
FIRAT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI  
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)

İLHAN TARUS  
(İNSAN ve ESER)

DOKTORA TEZİ

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

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Tonak ÖZCAN

Üye

Prof. Dr. İbrahim KAVAK

Üye

Yukarıdaki Jüri Üyelerinin İmzaları Tasdik Olunur.

Doç. Dr. Ahmet AKSİN  
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

**ÖZET**  
**DOKTORA ÖZETİ**

**İLHAN TARUS (İNSAN ve ESER)**

**FATİH ARSLAN**

**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**2005, SAYFA VIII- 378**

İlhan Tarus (1907-1967) Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı içinde hikâyeci, romancı ve tiyatro yazarı olarak tanınmıştır. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden 1928 yılında mezun olan yazar, çeşitli yerlerde savcı ve hâkimlik yapmıştır. Bu görevinden 1932 yılında ayrıldıktan sonra İstanbul ve Ankara'da gazetecilik yapmıştır. En son yaptığı görev, Ankara Adliyesi kütüphane memurluğudur.

Edebiyata yazdığı piyeslerle giren Tarus, edebiyatımızda daha çok hikâyeci ve romancı olarak tanınır. İlk hikâye kitabı Doktor Monro'nun Mektubu'dur (1938). Daha sonra Tarus'un Hikâyeleri (1947), Apartman (1950), Karınca Yuvası (1952), Ekin İti(1953), Köle Hanı (1954) adlı hikâye kitaplarını yayımlar. Orman (1954) adlı uzun hikâyesi, Ankara'da yayımlanan Halkçı gazetesinde; İki Ağızlı Bıçak (1955) adlı uzun hikâyesi, Son Havadis gazetesinde tefrika olarak yayımlanır. Yazarın bu eserlerinden başka Varlık, Yücel, Türk Dili, Yeditepe, Yedigün, Seçilmiş Hikâyeler gibi dergilerde kalmış birçok hikâyesi bulunmaktadır. Dergilerde kalan bu hikâyeler ve tefrika olarak yayınlanmış romanları bu tez kapsamına alınmış ve incelenmiştir.

İlhan Tarus'un ilk romanı Dünya gazetesinde tefrika edilen ve 1950'li yılların Ankarası'ndaki ahlakî çöküntüleri işleyen Samanpazarı (1954)'dir. Bu romanı Yeşilkaya Savcısı (1954), Var Olmak (1956), Duru Göl (1958), Hükümet Meydanı (1962) ve Vatan Tutkusu (1967) romanları izler. Yazarın ayrıca Zafer gazetesinde tefrika edilen 1980 Yılındayız (1964) ve Yeni Sabah gazetesinde tefrika edilen Kasabanın Ruhu (1957) adlarını taşıyan iki romanı daha bulunmaktadır. Bunlardan Var Olmak, Hükümet Meydanı, Vatan Tutkusu adlı romanları Türk Kurtuluş Savaşı'nı konu alırken Yeşilkaya Savcısı da yazarın kendi hayatından bir kesiti işler. Duru Göl, 1980 Yılındayız, Kasabanın Ruhu adlı romanlarda ise ahlakî ve sosyal konular ele alınır.

Yazarın edebiyat dünyasına girdiği ancak az eser verdiği diğer bir yönü de piyes/tiyatro yazarlığıdır. Yazarın adli konuları ele aldığı Ceza Hâkimi(1940), kendi kurduğu bir dünyada yaşayan bireyin psikolojik durumunu anlattığı Bir Gemi (1942), Ankara'da yaşayan yoksul kesimi işlediği Kazan (1945) ve tarihî bir meseleyi ele aldığı Suavi Efendi (1962) adlı tiyatroları bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İlhan Tarus, Hikâye.

**ABSTRACT**  
**A DOCTORATE THESIS**

**ILHAN TARUS (HUMAN AND MASTERPIECE)**

**FATİH ARSLAN**  
**FIRAT UNIVERSITY**  
**THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES**  
**THE DEPARTMENT OF NEW TURKISH LITERATURE**

**2005, PAGE VIII- 378**

Ilhan Tarus (1907-1967) has known as a storywriter, novelist and playwright among Turkish Literature of Republican Period. He graduated from İstanbul University in 1928. He worked as a prosecutor and judge at various places. After he left his job 1932, he started to work as a journalist in İstanbul and Ankara. His last job was at the library of Ankara Courthouse.

He entered to literature by his plays but he better known as a storywriter and novelist. His first novel is *The Letter of Dr. Monro* (1938). After this he published his story books titled *Stories of Tarus* (1947), *Appartment* (1950), *Anthill* (1952), *The Dog of Crop* (1953), *Slave Inn* (1954). His long story *The Forest* (1954) serialized by the daily *Halkçı* and his other story *Two Bladed Knife* (1955) serialized by the daily *Son Havadis*. Apart from these author has many other stories such as *Varlık*, *Yücel*, *Türk Dili*, *Yeditepe*, *Yedigün*, *Seçilmiş Hikâyeler* published by periodicals and take place in thesis.

His first novel *Samanpazarı* (1954) serialized by the daily *Dünya* and it has a theme about corruption of morality in Ankara in 1950s. His other novels are *The prosecutor of Yeşilkaya* (1954), *Existance* (1956), *Calm Lake* (1958), *Government Square* (1962), *Patriotism* (1967). Also he has other two novels titled *We are in year 1980* (1969) and *The Spirit of Town* (1957), former serialized by the daily *Zafer* and the latter by *Yeni Sabah*. Among these, in *Existance*, *Government Square*, *Patriotism*, the author concentrates on The Turkish War of Independence. In the *Prosecutor of Yeşilkaya* he tells about morality and social subjects.

The author entered the literature as a playwright but he has only a few work in this genre which are *Criminal Judge* (1940) about judicial subjects, *A Ship* (1942) about a man's psychology who lives in his own world, *Cauldron* (1945) about the poor in Ankara and the historical play *Suavi Efendi* (1962). He discussed his all subjects in a realistic point of view and also used his own observations widely. The literary modes have secondary importance for him.

Key Words: Ilhan Tarus, Story.



## İÇİNDEKİLER

<b>ÖN SÖZ</b>	<b>VII</b>
<b>KISALTMALAR</b>	<b>VIII</b>
<b>GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>1. ŞİNASİ İLHAN TARUS'UN HAYATI / FİKİRLERİ VE ESERLERİ</b>	<b>3</b>
1.1. Hayatı	4
1.2. Yazı Hayatı / Eserleri	15
1.3. Kişiliği ve Sanat Anlayışı	23
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>2. ŞİNASİ İLHAN TARUS'UN ROMANLARI</b>	<b>35</b>
2.1. Çözümlemeye Geçmeden... / Girizgâh	36
2.2. Romanların Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi	37
2.2.1. Romanların Tanımı / Tanıtımı	37
2.2.1.1. Oluşum Maceraları Üzerine Genel Notlar / Görüşler	37
2.2.1.2. Şekilden İçeriğe Yansıyanlar	45
2.2.2. Romanların Genel Tematik Yapıları	55
2.2.2.1. Farklılığın Hayat Düzlemindeki Hırısı: Yok Etmek / Var Olmak	65
2.2.2.2. Karakterlerin Değişken Dünyası / Duygu Teorisine Giriş Denemesi	71
2.2.2.3. Cinsel Sapmalar, Sapkınlıklar / Bilinçaltının Yasaklı Örtük Bahçesi	76
2.2.2.4. Üst Kurucunun Hırısıyla Paralel Giden Bir Tema: Bürokrasi	81
2.2.2.5. "Diğerleri"nin Toparlayıcı Ruhunu	84
2.2.3. Eserlerin Oluşumunu Sağlayan Temel Yapı Unsurlarının İncelenmesi	87
2.2.3.1. Olay Örgüsü / Entrik Yapı	89
2.2.3.2. Bakış Açısı / Anlatım Paktı ya da "Ben" in Hâlleri	106
2.2.3.3. Kurgunun Oluşum ve Çözümünde Bir Ortak Değer: Şahıs Kadrosu	112
2.2.3.3.1. Fonksiyonel Özelliklerine Göre Şahıs Kadrosu	114
2.2.3.3.1.1. Roman Dünyasının Dekoratif Elemanları / Fon Karakterler	114
2.2.3.3.1.2. Kurgusallığın En Dinamik Mimarları - Başkahraman (Protagonist / Antagonist)	117
2.2.3.3.1.3. Taraf/Hakem Olanlar - Norm Karakterler (Destinateur-Destinataire)	125
2.2.3.3.1.4. Tipleşme Eğilimindeki Kart / Flat Karakterler	129
2.2.3.3.2. Tiplerine Göre Şahıs Kadrosu	133

2.2.3.3.2.1. Idealist Tipler	133
2.2.3.3.2.2. Çıkarıcı – Dejenere Tipler	135
2.2.3.3.2.3. Bohem – Asi – Ahlâksız Tipler	138
2.2.3.3.2.4. Baskıcı – Otoriter Tipler	140
2.2.3.3.2.5. Küçük İnsan Tipi	141
2.2.3.4. Fiktif Dünyanın Sınırsız Anları : Romanlarda Zaman	142
2.2.3.5. Mekân İzleğinin Kuşatıcılığı: Romanlarda Mekân	152
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b>	
<b>3. ŞİNASİ İLHAN TARUS'UN ÖYKÜ DÜNYASI</b>	<b>164</b>
3.1. Öykülerde Ortak Yönelimler / Duyumlar	165
3.1.1. Öykü Denemelerine Giriş / İlk Dönem Üzerine Tespitler	167
3.1.2. Biçemin Bireyselleşmesi: "Tarus" Öyküsü	178
3.2. Öykülerin Tematik Açıdan İncelenmesi	186
3.2.1. Kuşkudan Kurtulmaya Dair, Sevgi Temi	186
3.2.2. Varlık Alanını Daraltan Bir Yapılanma: Kıskançlık	193
3.2.3. Sosyal Adaletsizlik: Değişimin Ezici Boyutu	195
3.2.4. Hayatlara Dair Bir Reddediş: Savaş	197
3.2.5. Etik Dışı Değişim - Yozlaşma	200
3.2.6. Yöneten -Yönetilen Sorunu	205
3.2.7. Küçük, Sosyal Yerleşkelere ve İnsanlarına Dair...	208
3.2.8. Otobiyografinin Doğal Yansımaları: Adalet / Hukuk	211
3.2.9. "Diğerleri"nin Tematik Yönelimleri Kuşatan Yapısı	214
3.3. Öykülerde Zaman	219
3.3.1. Zaman / Kurgu Fenomenleri Üzerine Kısa Bir Analoji	219
3.3.2. Kronolojik Yapının Ağırlıkta Olduğu Öyküler	221
3.3.3. Farklı Zaman Yapılanmaları (Akronik Öyküler)	224
3.4. Öykülerde Mekânsal Tercihler	229
3.5. Öyküyü Somutlayanlar: Şahıs Kadrosu	241
3.5.1. Kadın Kahramanlar	243
3.5.1.1. Genel Olarak Kadınlar	243
3.5.1.2. Kadınların Yaşama Karşı Duruş Özellikleri	244
3.5.1.3. Kişilik Değerleri Açısından Kadın	247
3.5.2. Erkek Kahramanlar	250
3.5.2.1. Genel Anlamda Erkekler	250
3.5.2.2. Tiplerine Göre Erkek Kahramanlar	251
3.5.2.2.1. Tepkisiz, Kapalı / Küçük İnsan Tipi	251

3.5.2.2.2. Hayata "Ben"liğiyle Bakan Tipler	253
3.5.2.2.3. Kendi Dnyasıyla Yaşayanlar / Bohem - Hasta Tipler	259
3.5.2.2.4. Tipler Bitti, Demeden / Diğerleri	262
3.5.2.3. Sosyal Statünün Belirlediği Karakter Şekilleri	264
3.5.2.3.1. Emeğe Dair İki Farklı Algılama: Memurlar / İşçiler	264
3.5.2.3.2. Adaletin Farklı Kişilikleri / Uygulayıcılar ve Uygulatanlar	273
3.5.2.3.3. Değişim Gönüllüleri: Öğretmenler	276
3.5.2.3.4. Sağlık Çalışanları	278
3.5.2.3.5. Evrenselleşme Kanıtları / Yabancılar	281
3.5.2.3.6. Yine Diğerleri	283
3.5.2.3.7. İnsan Dışı Varlıklar	286
3.5.3. Öykülerde Karakter Oluşturma Esinleri	290
3.5.4. Karakterlerin Adlandır(ıl)ma Özellikleri	295
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM</b>	
<b>4. ŞİNASİ İLHAN TARUS'UN TİYATROLARI</b>	<b>298</b>
4.1. Tiyatrolarda Ortak Yapılanmalar	299
4.2. Tiyatro Eserlerinin Genel Tanıtımı	300
4.3. Tiyatroların Farklı Boyutlarına Dair...	301
<b>BEŞİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>5. ŞİNASİ İLHAN TARUS'UN ESERLERİNDE DİL VE ÜSLÛP</b>	<b>321</b>
5.1. Öncelik, Biçemin Ne Olmadığı...	322
5.2. Dilin "Tarus"laşmasına Dair Ortak Duyumlar	323
5.2.1. Öykülerdelerde Kullanılan Dil ve Üslûp Özellikleri	327
5.2.2. Dilsel Tercihlerin Romana Yansıması	346
5.2.3. Tiyatrolarda Dil ve Üslûp Nitelikleri	353
<b>SONUÇ</b>	<b>357</b>
<b>KAYNAKLAR</b>	<b>360</b>
<b>EKLER</b>	<b>370</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>378</b>

## ÖN SÖZ

Şinasi İlhan Tarus, Türk Edebiyatı'nın tozlu tarihinde unutulmaya yüz tutmuş sanatçılardan birisidir. O çoğu zaman, Türkçe'nin bütün duyargaları harekete geçiren tutkulu nefesinde, kendince bir soluk olmayı başarmıştır.

Bu incelememizin ana amacı; İlhan Tarus'un roman, hikâye ve tiyatrolarına dair nedensellik ilişkisine bağlı ortak bilgi ve değerlendirmeler yapmaktır. Yazarın 1930'larda başlayan yazı hayatı, biyografisinden hareketle tahlil edilmeye çalışılmıştır.

Aynı dönem içerisinde gazeteci kimliğine dair çalışmaları, anlatma esasına dayalı metinler üzerinde daha özenli bir çalışma yapılmak isteğiyle incelemeye dahil edilmemiştir.

Araştırmamız esnasında kaynak temininden, sağlam bilgi eksikliğine kadar bazı olumsuzluklar yaşadık. Çoğu eserin sadece tek baskıyla kalması, bazılarının yayımlanmaması, hatta kütüphane kayıtlarında bile olmaması, kaynak toplama zamanımızı biraz uzattı. Yazarın oğlu Cengiz Tarus'un da bu çalışmaya fazla ilgili davranmadığını burada belirtmemiz gerekir.

İlhan Tarus, yoğun yazma dönemleri yaşayan, hatta hayatını, bir süre yazdıklarıyla sağlayan bir sanatçıdır. Nicel anlamda fazla sayıda eser vermesine rağmen, bunların nitelik yapısı, istisnalar dışında, büyük orijinaliteler taşımamaktadır. Ancak eserlerin şu an bile medyanın şişirdiği popüler kültür yazarlarının pek çoğundan daha kaliteli anlatılar olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu düşüncemizi araştırmamıza olabildiğince tarafsız bir kimlikle yansıttık.

Çalışmamızın en yoğun anlarında maddi ve manevi sıkıntılarımı paylaşan eşim ve biricik kızıma, her anlamda desteğini gördüğüm Doç. Dr. Ali Yıldırım'a, düşünsel dünyama yön veren Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'a, kapısını daima bana açan Prof. Dr. İbrahim Kavaz'a, bilimsel ve insancıl birikimlerini benimle paylaşan, hakkını asla ödeyemeyeceğim saygı değer ve sevgi değer hocam Yrd. Doç. Dr. Tarık Özcan'a sonsuz şükranlarımı sunarım.

**KISALTMALAR**

- a.g.d. : adı geçen dergi  
a.g.e. : adı geçen eser  
a.g.y. : adı geçen yazı  
A : Apartman  
b. : baskı  
BG : Bir Gemi  
CH : Ceza Hakimi  
C. : Cilt  
Çev. : Çeviren  
ÇK : Çoban Köpeği  
der. : Derleyen  
DMM : Doktor Monro'nun Mektubu  
DG : Duru Göl  
El : Ekin İti  
Haz. : Hazırlayan  
HM : Hükümet Meydanı  
KBY : Kültür Bakanlığı Yayınları  
KC : Karagöz Canlanıyor  
KR : Kasabanın Ruhı  
KH : Köle Hanı  
MEB : Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları  
S. : Sayı  
s. : sayfa  
S : Samanpazarı  
SE : Suavi Efendi  
TH : Tarus'un Hikâyeleri  
YKY : Yapı Kredi Yayınları  
YS : Yeşilkaya Savcısı  
VT : Vatan Tutkusu  
VO : Var Olmak

## GİRİŞ

Şinasi İlhan Tarus, edebiyatımızın unutulmuş seslerinden birisidir. Tiyatro yazarı, öykücü, romancı ve gazeteci kimliğiyle hayatının uzun yıllarını sanatsal konulara ayırmıştır.

**Sabahattin Ali** ve **Sadri Ertem**'in yönelim / belirlemelerinin etkin olduğu bir dönemde, kendince bir biçim oluşturmaya çalışan yazar, "**sosyal gerçekçi**" bir sanatsal anlayışla yapıtlarını örmüştür.

Genel yapısı itibariyle öykücü kimliği ağır basan Tarus, dergiler etrafında şekillenen öykü topluluklarının yanında, dönemin siyasal ve sosyal yapılanmasından da etkilenmiştir. Kurtuluş Savaşı'nı yaşamış, yeni bir rejime, Cumhuriyet'e, gönülden bağlanmış diğer dönem sanatçılarının çoğu gibi sanatta gerçekçi bir edebiyatın izlerini sürmüştür.

1937'den sonra yazdığı hikâyelerle yazı hayatına atılan İlhan Tarus, 1950 yılından sonra ise roman türünde eserler vermeye başlar. Onun, adı geçen yazarlardan ayrılan yönleri çalışmamızda ayrıntılarıyla incelenecektir.

Çalışmamız bu anlamlandırma açısından yazarın öykü ve roman dünyasına yönelik monografik bir nitelik taşımaktadır. Tiyatro yazarlığına dair ortak duyular da bu monografiyi destekler nitelikte kısaca irdelenmiştir.

Sadece bir yazar olarak değil, gazeteci ve 'aydın' kimliğinin bir yansıması olarak Cumhuriyet tarihimizin çeşitli dönemlerine tanıklık etmesi; eserlerin salt birer anlatı niteliğinden çok dönemin **sosyo-ideolojik** yapılanmasının genel bir panoramasını oluşturması bakımından da ayrı bir yeri vardır. Bir anlamda yapıtlarında değişen dünyayı, değişen ülkeyi ve bireyselleşen insanları anlatmıştır.

Araştırmanın temel amacı, İlhan Tarus'u eserleri iz düşümünde incelemek, irdelenmek ve tanıtmaktır. Çalışmamızın adından anlaşıldığı gibi insan-eser ortak yapılanmasına dair çözücü yönelimler esas alınmıştır. Eserin kişiliğe, kişinin esere yansıması, doğrusal bir mantaliteyle çözülmeye, anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Tarus hakkında ciddi manada hiçbir çalışma yapılmaması, özellikle eserlerin çözümlenmesi esnasında tespitlerin çoğunu belirlememizi gerektirecek cesareti bize vermiştir.

Tezimiz beş ana bölümden oluşmaktadır: Şinasi İlhan Tarus'un Hayatı / Fikirleri ve Eserleri, Şinasi İlhan Tarus'un Romanları, Şinasi İlhan Tarus'un Öykü Dünyası, Şinasi İlhan Tarus'un Tiyatroları, Şinasi İlhan Tarus'un Eserlerinde Dil ve Üslûp.

Birinci bölümde yazarın hayat serüveni kronolojik olarak tespit edilmiş, aynı paralelde hayatında eserlerine dair belirleyici ortak duyular kısaca tahlile tabi tutulmuştur. Eserlere dair bazı yanlışlar, belli yanlışlar, başta Milli Kütüphane olmak üzere bazı kaynaklarla doğrulanmaya çalışılmıştır. Ancak metni hareket noktası bakış açımızdan dolayı, bu bölüm fazla uzatılmadan öncelikle romanları, sonra öyküleri ayrıntılı biçimde tematik ve yapısal incelemeye alınmıştır. Metinlerin temininde eser baskılarının fazla olmaması ve dağınıklığı bizi uzun bir kaynak tespiti zamanına yönlendirmiştir. Ankara'da oğlu Cengiz Tarus'tan aldığımız özellikle tiyatro ve roman metinleri bu anlamda çalışmamızı güçlendiren bir kaynak dopingi olmuştur.

Metin tahlillerinden sonra, eserlerdeki ortak duyuları, sözcük tasarruflarından, tümce düzeyine kadar bütün açılımlara uzanan ifadeler, dil ve biçim özellikleri açısından somutlanmıştır.

Sonuç bölümünde Şinasi İlhan Tarus'a dair belirleyici ortak özellikler çıkarılarak, yapılan çalışmayla Tarus'un sanatçı kimliği genel anlamda toparlanmıştır. Kaynak kısmında tema ve inceleme anlamında faydalandığımız kaynaklar, İlhan Tarus bibliyografyası, ayrıntılı biçimde hazırlanmaya çalışılmıştır.

İncelememiz, Şinasi İlhan Tarus'un, **"küçük insanın dünyasına davetsizce giren"** insanın, unutulmaması adına bir hatırlatma / somutlamadan öte bir şey değildir. Bu amacı netleştirmek adına her boyutta kusurlarımız olabilir. Bunların hoş görüyle karşılanacağı inancındayız.



## **BİRİNCİ BÖLÜM**

**ŞİNASI İLHAN TARUS'UN  
HAYATI / FİKİRLERİ ve ESERLERİ**



### 1.1. Hayatı

Tam adıyla, Şinasi İlhan Tarus Cumhuriyet döneminde hikâyeci, romancı ve tiyatro yazarı olarak tanınan veya tanınmaya çalışılan, **24 Kasım 1907** (1323) tarihinde bir pazartesi gecesi Tekirdağı'nın Cami-i Kebir Mahallesi'nde, döneminin şartlarına göre iyi bir evde dünyaya gözlerini açar.<sup>1</sup> Ancak yazarın doğumuna ait bilgilerde farklılıklar vardır. Bu tarih bazı kaynaklarda 27.02.1907<sup>2</sup>, bazılarında ise 27. 01. 1907'dir.<sup>3</sup>

Dedesi, Bulgaristan'ın Hezergrad kasabasından Türkiye'ye göçmüş olan Yüzbaşı Arif Ağa'dır. Babası **Hasan Tahsin Bey**, annesi ise **Atiye Hanım**'dır.

Altı yaşına kadar Tekirdağı'nda yaşayan yazar, babasının reji müdürü<sup>4</sup> olarak Biga'ya tâyin edilmesiyle birlikte çocukluğunu Biga'da geçirmiştir.<sup>5</sup> Yazar, burada yaşadığı yılları şöyle anlatır:

*"Çocukluğumun en canlı altı yılı, (Biga)da geçti. Babam Tekirdağı'ndan reji müdürü olarak oraya tayin edilmişti. Biga, seyyar tiyatro kumpanyalarını ilk gördüğüm, kitap okumanın ilk zevkine vardığım ve insanlara sevgi ile bağlanmanın zevkini tattığım kasabadır."*<sup>6</sup>

Çocukluğunu bu kasabada geçiren yazar, birçok eserinde Biga'dan ve burada geçirdiği çocukluk yıllarından bahsedecektir. Çocukluk anılarında gözleri ışıldayan bir çocuktan ziyade, küçücük omuzlarında acılarını kaldırmaya çalışan bir kişilikle karşılarız. Ailesinde şefkatli bir anne veya babanın derin özlemi vardır. Her ikisinde de biraz şanssız olan Tarus; karşısında sert, otoriter, cimri

<sup>1</sup>Yazarın Hükümet Meydanı adlı romanının girişine yazdığı ve **Yeditepe** (Mart 1967) dergisine verdiği biyografisinde aktardığı bu doğum tarihini, Uşak / Eşme Nüfus Dairesinden alınan 04.08.1978 tarihli "Nüfus Kayıt Örneği" de doğrulamaktadır.

<sup>2</sup> Tahir Alangu; **Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman II**, İstanbul 1965, s.194

<sup>3</sup> **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**; C.II, İstanbul 2001, s.803

<sup>4</sup> (Reji Müdürü: Tütünle ilgili bir müdürlük) / Babası daha sonra, Keşan'da avukatlık yapar: Seçilmiş Hikâyeler: "Hikâyecilerimizi Tanıtıyoruz: İlhan Tarus", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C.II, S.6, 1948, s.6

<sup>5</sup> İlhan Tarus; "İlhan Tarus Kimdir?", **Hükümet Meydanı**, Ak Kitabevi, İst. 1962, s.3 / "İlhan Tarus", **Yeditepe**, S.131, Mart 1967, s.9-10. Yazarın kendi yazdığı bu iki hayat hikâyesinden başka, onun hayatı hakkında birçok ansiklopedide ve kaynak eserde bilgi bulunmasına rağmen, bu bilgilerin çoğu Tahir Alangu'nun Cumhuriyet Sonra Hikâye ve Roman adlı eserindeki bilgileri tekrar eder. Bu eserler, 'Kaynakça'da belirtilmiştir.

<sup>6</sup> İlhan Tarus; "İlhan Tarus", **Yeditepe**,S.131, Mart 1967, s.9-10

yapıya sahip bir anne ve baba bulur. Yazarın karakterinin de benzerliği, mizacının oluşumunda çocukluğun ne kadar etkin olduğunu ispatlar niteliktedir.

Yazarın soyadına dair farklı bilgiler mevcuttur. Ancak bize göre en doğru olan oğlu Cengiz Tarus'un bize anlattığıdır. Yazarın babasının **Hakkı Tarık Us**<sup>7</sup>'a olan saygısında dolayı, soyadını "Tar" ve "Us" ibarelerinin birleşmesinden oluşan "Tarus"u, aileye soyadı olarak vermesidir.

Özellikle "*Çocukluğumuz*" adlı hikâyesi onun çocukluğunda yaşadıklarını ve ailesinin kendisine karşı aldığı tavrı yansıtmaları bakımından önemlidir. Yazar, bu hikâyesinde çocukluğuna ve ailesine dair mutlu hatıralar anlatanlara şöyle seslenir: "*Yahu sizin evinizde, annenizle babanız yok muydu? En küçük hatalarınızı dikkatle ezberleyip akşam dönüşünde babanıza anlatan bir anne lâzım olmadı mı size? Dolabında küçük, pembe avuçlarınızı vakit vakit ısırarak bir kızıl değnek saklı, upuzun boylu, bıyıklı, gözlerinde birkaç belirsiz renk parıldayan bir baba olmadan, çocukluk seneleri nasıl geçer?*"<sup>8</sup>

Bu ifadeler neredeyse yazarın çocukça bir şizofren geçirdiğine bile bizi inandıracak özelliktedir. Tarus, belki de bu yüzden, ailesine karşı son derece acımasız hatta yargılayıcıdır. Kendisine karşı takınılan bu sert tavır, hayatının ilerleyen yıllarında ortaya çıkacak geçimsiz mizacının da temelinde yatar. Diğer bir deyişle oto biyografik bellekte yer eden negatif hatırlamalar çoğu esere de bir şekilde yansımıştır.

Tarus, bir memur olan babasını ve onunla geçirdiği yılları kendi yazdığı hayat hikâyesinde şu satırlarla anlatır:

*"Gezginci bir memur olan babamla bütün Anadolu'yu dolaştım. Babam bütün huyları ve renkleri silik, yalnız kendine mahsus bir terbiye sistemi bulunan, karakter namına da sadece (hasislik) tarafı kuvvetli olan, zekice bir adamdı.*

*Terbiye sistemi dayak esasına dayanırdı ve hasisliği, Molière'inki gibi gülünç değil, dramatik vasıfta idi. Annemin de ona ayak uyması sayesinde ki, ben ve küçük kardeşim Hicret, hayatımız boyunca kahvaltı denilen külfetten âzadeyizdir. Çünkü fazla masraf olur düşüncesiyle, aile yuvamızda kahvaltı edilmezdi.*

<sup>7</sup> **Tarık Hakkı Us**, (Gördes / Manisa 1889 – İstanbul 21 Ekim 1956) Gazeteci, Yazar: Asıl adı İsmail Hakkı. Tarık imzasını da kullandı. Gördesli tüccarlardan Saatçi Hacı Hasan Hulusi ile Sıdıka Hanım'ın oğlu. Çeşitli dergi ve gazetelerde çalıştı. 1936-1947 arasında Kitap ve Kitapçılık dergisini yayımladı. Çok zengin kütüphanesini bağışladı... (Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, YKY, C.II, İst. 2001, s.855.

*Hepsini unuturum, hoş görürüm; fakat ortaokul ikinci sınıfta, bütün arkadaşlarımın kravat takıp mektebe geldikleri günlerde, eski bezlerden makasla kravat kesmeğe çalıştığımızı unutamam ve Kütahya Mutasarrıfı'ndan fazla maaş alan Kütahya Reji Müdürü'nün oğlu olduğum hâlde, arkadaşlarımın arasında küçük düşmemi, hatırdan çıkaramam.*

*Eğer imkân bulursam, öteki dünyada bunu babamın yüzüne vurmağa niyetliyim. Eminim ki, haksızlıkların en acısı, varlıklı bir baba tarafından, nafaka üzerinde kendi çocuklarına tatbik edilen hasislik ve hesaplılıktır.<sup>9</sup>*

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Tarus'un edebiyat dünyasında “huysuz” ve “geçimsiz” bir insan olarak şöhret bulmasında, ailesinden gördüğü bu baskının etkisi mutlaka çok belirgindir. Bu olumsuz aile ortamına “varlık içinde yokluk” çekecek kadar cimrileşen bir dünya da eklenince yazarın geçimsiz/her şeye muhalif kimliğinin temelleri daha iyi anlaşılabilir olur.

Babasının ataerkil bir toplumda, otoriter bakışını ailesine de yansıtması kısmen doğru sayılabilir. Aile içerisinde yaşadığı duygu boşluğu, disiplinize edilmiş otoriter yapı ve daima sorgulanma esasına dayalı ikili ilişkiler, yazara sadece huysuz ve kavgacı bir karakter kazandırmamıştır. Aynı zamanda hayata dair ve ona yakın anlattıklarının çoğunda bir yazar kimliğinden üst boyuta geçerek, sosyolojik bir bakışla toplumu bir problem merkezi gibi gören ve ona karşı çözümler üretmeye çalışan bir kavgacı, mücadeleci, hırslı bir üst kimlik oluşturmuştur.

Eserlerinin çoğunda yazar, hayata dair canlı tabloları aktarırken, bizi bize anlatırken bile, bu kişilik özelliğini terk etmez. Ona göre mücadeleden kaçan, devrin fırsatçı insanları birer cüceden başka bir şey değildir. İnsan mücadeleci, hatta yerine göre kavgacı ve huysuz olmalıdır. Bir yerde kendisi gibi olmalıdır. Kayıtsız şartsız teslimiyet sadece kişilik bozukluğudur.

Yeri geldikçe köhne, eğitimsiz ve zayıf karakterli insan kalabalığına (!) ukala bir bakış fırlatır:

*“Çarşı, eski sakallı hâkim devrinden kalma bir itiyatla, akşam üzerleri mahkemeden çıkıp evime dönerken ustası, çırağı, müşterisi, misafiri ile hep birden ayağa kalkar beni selamlardı... İnsanları biraz da küçük görürdüm. Hele*

<sup>8</sup> İlhan Tarus; “Çocukluğumuz”, Ekin İti, Kaynak Yay., Ank. 1953, s.37-38

<sup>9</sup> İlhan Tarus; a.g.m., s.9-10

*o aslı nesli belli tavrı büyük ruhu küçük, insan cücesi eşraflarla zenginleri hiddetten tir tir titretirdim.”<sup>10</sup>*

Bu huzursuz yetişme ortamında yazarın bağlanabileceği tek varlık kalmıştır: anne. Hangi karakterde ve yapıda olursa olsun insanın izdüşümü olan anne de yazar için çoğu zaman bir talihsizlik olmuştur. Anne rahmine dönüş idolünün yegane kaynağı olan annesinin de davranış bozukluğu taşıdığını yazarın bilinç boşalıklarından anlıyoruz. Katılığı sembolize eden babanın sert davranışların annesinin kişiliğinde eritememesi, İlhan Tarus'un sanatsal yönelimlerinin de ana kaynağını oluşturan etik değerlere dair yanılgılara itmiştir.

Tarus, yaşadığı sürece aile içindeki her türlü olumsuzluğa sebep olarak gösterilmiştir. Adeta evde günah keçisidir. Yaşamamasından, eğitimine kadar takdir göreceğini düşündüğü, annesinin sıcaklığını hak ettiği her anda annesi sert ve suçlayıcı bir tavırla onun karşısına çıkmıştır. Böylece zaten onarılmayı bekleyen kırık kalbi daha da kötü bir noktaya itilmiştir. Annesinin tavırları da onun hayatı boyunca unutamadığı acı hatıralara neden olur:

*“Annemi zikretmemi bekliyorsunuz, haklısınız. O, bütün sevgisini, benden beş yaş küçük olan kardeşime bağlamıştır. Hicret, kundakta iken dizanteriye tutulmuş ve dört yıldan fazla, yarı ölü yaşamıştı. Sebebi budur.*

*Hukuk fakültesini bitirdiğim güne kadar belli belirsiz olan ilgisizliği, hayata atıldığım günlerden itibaren açıkça belirdi, git gide nefrete de çevrildi. Aslında kardeşimin hastalığına ve ona bağlı merhamete dayanan haksızlıkları, düşmanlıkları, beni hâlâ takip eder. Türlü bahaneleri vardır: Aile gelirin tahsilime akması, kardeşimin gene o küçük yaştaki hastalık yüzünden okuyamaması, babamın kârlı memuriyetten atılması, Keşan denilen körfez yerde oturup yaşamağa mecbur kalmaları, babamın ölümü, her şey ve her felaket, benim yüzümdendir.*

*Annemin de her türlü zulmünü, haksızlığını unuturum; fakat yirmi bir yaşında, işsiz kalıp baba evine sığındığım günün ilk*

---

<sup>10</sup> İlhan Tarus; Arzu, KH, s.73

*saatinde, yüzüme dik dik bakarak: (Niye geldin?) demesini unutmam.*<sup>11</sup>

Evde ikinci bir çocuk vardır: **Hicret**. Kardeşi, hastalığını son noktada ailesinin önüne bir zırh gibi koyup, bir sünger edasıyla zaten az olan aile sevgisini yutmuştur. Kardeşinin uzun süreli yatalak halinin devam etmesi, anne ve babasının sürekli onunla ilgilenmesi yazarı ev içinde figüran bir kimliğe itmiştir.

Tarus, babası ile ilgili değerlendirmelerde onu suçlasa da kesin bir yargıya varmaktan hep kaçınmıştır. Ama annesi için benzer ifadeler kullandığını söyleyemeyiz:

*“Annem, yanlış düşüncelerin ve batıl itikatların yuvasından yetişme bir kadındı. Derin şefkatinin sonucu, çoğu kere keskin intikamlarla biterdi. Dini, bir zulüm rejimi; tahsil ve terbiyeyi bir tazyik aleti sayardı. Hasisliği bir ibadet mertebesine, dayağı bir hayat düsturu kademesine yükseltmek taraftarıydı...”*<sup>12</sup>

Yazar çocukluğunda hep horlanan, ev içinde sadece bir eşya rolünde silik bir kişiliktir ya da kişilik haline getirilmiştir. Yazarın çocukluğunda ve gençliğinde gördüğü muameleler, yıllar sonra annesinden ve babasından bu şekilde bahsetmesine neden olacaktır.

Tarus'un eserlerinin üzerine kurulduğu hemen hemen bütün mekânlar, babasının işi nedeniyle gezdiği bu şehirlerden alınmıştır. Anadolu'nun değişik şehir ve kasabalarında süren bu gezginci hayat tarzı, yazarın üniversiteye kaydolmasına kadar sürmüştür. Öyle ki Tarus; Tekirdağ'la başlayan ilkokul hayatını, Biga (Nümüne Mektebi, 1919) ile devam ettirmiş ve ancak Niğde'de tamamlayabilmiştir. Ortaokul yılları ise ilköğretime benzer bir şekil içerir. Yazar ortaokula da Konya'da başlar; Kütahya, Çanakkale'de devam eder ve nihayet İstanbul'da Kabataş Orta Okulu'nda bitirir (1922). Yazar, İstanbul'un köklü liselerinden olan **Kabataş Lisesi**'nde eğitimini tamamladıktan sonra, o dönemlerde Türkiye'nin sosyal ve siyasal yapılanmasında rol alan önemli

<sup>11</sup> İlhan Tarus;a.g.m., s.30

<sup>12</sup> İlhan Tarus; “İlhan Tarus”, **Yeditepe**, S.63, 15 Haziran 1963, s.4

insanlar gibi üniversite idealini gerçekleştirir. Cumhuriyetin ilk yıllarının en kaliteli yerlerinden olan **Ankara Hukuk Fakültesi**'ni kazanır(1926).<sup>13</sup>

Tarus, kendisiyle yapılan bir söyleşide, hayatı boyunca takındığı, asla vazgeçmediği, belki de bu sebepten hep kaybettiği huzursuz ve muhalif kimliğini her zamanki gibi belirginleştirerek, okul yıllarını şu cümlelerle anlatır: *"Çalışkan bir talebe sayılmazdım. Bilhassa lise sınıflarında müsamaha sayesinde sınıf geçmişimdir. Sevdiğim hiçbir ders yoktu, diyebilirim. Olgun bir yaşa gelmiş olmamdan gelen bir inançla söyleyebilirim ki, hocalarımın hodgâm, kindar, kendini beğenmiş olmaları, bende, onların şahıslarına ve ders bölümlerine karşı bir soğukluk uyandırmıştır. Hukuk fakültesinde eski Roma hukukuna dair olan dersi, nispeten zevkle dinlediğimi hatırlıyorum. Bunda hocam Tevfik Kâmil'in insan şahsiyetine karşı duyduğum hayranlığın tesiri olduğunu ilâveye lüzum görmem."*<sup>14</sup>

Hukuk fakültesinin 53 numaralı öğrencisi olan Tarus'un sınıf arkadaşları arasında, şair Şinasi Gündoğdu, daha sonraki yıllarda sosyalist hareketlerin ve politikanın içinde aktif olarak yer alacak olan Esad Adil (Müstecaplıoğlu) gibi şahsiyetler de vardır. 1927-1928 eğitim-öğretim döneminde adı geçen fakülteden mezun olur.<sup>15</sup>

Genel olarak Tarus'un huzurlu bir aile ortamına sahip olmaması, babasının görevi sebebiyle yurdun dört bir yanında eğitimini bölük pörçük devam ettirmeye çalışması, başarısını ve kişiliğini derinden etkilemiştir. Savunduğu değerlerin ve yenileşmeye eğimli, devrine göre oldukça sosyalist tavırlarında dönemin sosyal ve tarihî durumlarının da etkisi tartışılmaz bir gerçektir. Çünkü onun çocukluk yılları I.Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'na denk düşer. Bu dönem; doğruların, yanlışların siyasal alanda ve savaş meydanında derin mücadeleler gösterdiği yıllardır.

Tarus, yüksek öğrenimini tamamladıktan sonra, Maraş'a bağlı Pazarcık kasabasında, sonrasında da Edirne ve Kayseri'de savcılık ve hâkimlik yapar

<sup>13</sup> **Kim Kimdir Ansiklopedisi**; Nebioğlu Yay., İst. 1961, s.596 (Eserdeki bilgilerin tutarlılığından anlaşıldığına göre, bu bilgiler ya yazarın kendisinden ya da Edebiyatçılar Derneği'nden alınmış olmalıdır.

<sup>14</sup> "İlhan Tarus'la", **Varlık**, S.399, Ekim 1953, s.6-7

<sup>15</sup> **Ankara Hukuk Fakültesi 1927-1941 Mezunları**; Çankaya Matb., Ankara 1943 s.4



(1928 -1931). Bu görevden alındıktan<sup>16</sup> sonra İstanbul Ticaret Odası'nda (1934); Sümerbank Umum Müdürlüğü Ticaret Servisi'nde(1934-14.07.1937) ve Malatya Bez ve İplik Fabrikalarında memur olarak çalışır. 15 Temmuz 1938 tarihinde bu görevinden de ayrılır.<sup>17</sup>

1939 yılında, Azot Sanayii'nde memur olan **Aliye Hanım** ile evlenen Tarus'un bu evlikten **Cengiz** adında bir oğlu olur.<sup>18</sup> Yazar bu evlilikten altı yıl sonra, 29 Mart 1945 tarihinde, Adalet Bakanlığı'na tekrar dönmüş ve memur olarak 12 Ocak 1955 tarihine kadar bu görevine devam etmiştir. Bu ayrılıştan sonra yazar, Ankara'da çıkmakta olan Zafer<sup>19</sup> gazetesinde yazıp röportajlar yaparak geçimini sağlamaya çalışmıştır. Yazarın gerek Halkçı gazetesinde, gerekse Zafer'de yazdığı siyasî yazılar, aynı zamanda onun, matbuat dünyasında ve siyasî anlamda düşmanlarını çoğaltmış, bir yerde kişisel ön yargılarını belirginleştirmiştir.:

*"Düşman ve samimi olmayan dost hususunda oldukça zengin ve talihli olduğumu (...) ben de biliyorum. Ama artık akıllandım. Çürük tahtaya basmam."*<sup>20</sup>

Onun gazetelerde süren bu yazı faaliyeti, **Sait Faik**'le aralarında edebî eserlerin gazetelerde yayınlanması konusunda birkaç sayı devam eden bir tartışmayı doğurmuştur. İlhan Tarus gazetelerde yayımlanan hikâyelerinin de çok okunduğunu, hattâ dergilerden daha fazla gelir getirdiğini söylediği yazısında şu noktalara dikkati çeker:

*"Hikâye, sanat dergilerimizde nihayet on bin kişinin önüne çıkabilen bu yekûn içinde de, nihayet beş bin kişi tarafından okunan, aranan bir çeşittir. Halbuki gündelik gazetede hikâye, bugünkü tiraj bilânçosunun takribî rakamlarına nazaran, hiç olmazsa yüz bin kişi tarafından aranıyor ve okunuyor. Bu böyle*

<sup>16</sup> Yazarın ne kendi yazdıklarında ne de yazardan bahseden kaynaklarda, niçin görevden alındığı belirtilmemiştir. Adalet Bakanlığı arşivlerinden görevden alınma gerekçesine ulaşmaya çalıştıysak da sicil dosyalarının gizliliği mazeret sunularak bize belge verilmedi. Ancak Tarus'un mesleğinin ilk yıllarını konu alan eseri Yeşilkaya Savcısı romanında roman kahramanı -yani İlhan Tarus- yolsuzluklara ve düzensizliklere izin vermediği için görevinden alınır.

<sup>17</sup> Yazarın memuriyetlerine dair bilgiler, 8 Ocak 1997 tarihinde Adalet Bakanlığından alınan, "Adalet Bakanlığı, Personel Genel Müdürlüğü Hizmet Belgesi"ne dayanılarak verilmiştir.

<sup>18</sup> Bu bilgiler yazarın halen Ankara'da yaşamakta olan oğlu Cengiz Tarus'tan alınmıştır.

<sup>19</sup> Yazarın bu gazetede yazdığı yazıların çoğu ülkenin çeşitli politik meseleleri üzerinedir.

<sup>20</sup> "İlhan Tarus'la Bir Konuşma"; **Yeditepe**, S.63,15 Haziran 1954, s.4

*olmasaydı, işin sürüm tarafını çok iyi bildiklerine şüphe olmayan patronlar, hiç hikâyeye yüz verirler miydi? Aranılan ve okunan bir sanat çeşidi, görevini yapıyor demektir. (...) Biz edebiyat dergilerinden aldığımız maddî karşılığın on mislini, gündelik basından alıyoruz. (...) Yaşasın gündelik gazeteler!”<sup>21</sup>*

Sait Faik ise, gazetelerin hikâyeye gereken önemi vermediğini, bu yayın organlarında yayınlanan hikâyelerin de kalite açısından türün kendi özelliklerinden tavizler vereceğini vurgular. Sait Faik, Tarus'a kazandığı telif ücretlerinin, gazetelerde hikâye ve yazı yayınlamak için yeterli olup olmayacağını sorar.<sup>22</sup>

1950'li yıllarda **Türk Dil Kurumu**'na girmek isteyen ancak sert ve geçimsiz karakterinin yanında Demokrat Parti'yi öven yazılarındaki siyasal eğiliminden dolayı kuruma alınmayan Tarus -bu nedenle olsa gerek- Türk Dil Kurumu aleyhine yazılar yazmaya başlamıştır. Bu yazıların birinde Tarus, Türk Hava Kurumu gibi Türk Dil Kurumu'nun ülkeye yük olduğunu söyler ve devam eder:

*“Türk Hava Kurumu'nun lüzumsuz tesislere milyonlar yatırarak ortaya çıkardığı potları, yani fabrika ve avadanlıkları bugün nasıl tasfiye ederek devletin ilgili şubelerine mal ediyorsak, dil kurumunun para ve materyalini de günün birinde öylece ilgili devlet daire veya teşekkülüne ekleyeceğiz; bundan şüuh edilemez; ancak o zamana kadar bu teşekkülün ve etrafında toplanan birkaç zatın yaptıkları zarar ve tahribatı da sineye çekmek zorunda kalacağız.”<sup>23</sup>*

Yazarın kuruma karşı takındığı bu sert tavır, 27 Mayıs ihtilâline kadar sürmüştür. Bu dönemde tekrar kuruma girmek isteyen yazar, bu kez de politik nedenlerle bu amacına ulaşamaz. Bu gerekçelerin politik olanını **Samim Kocagöz**'den öğreniyoruz:

*“27 Mayıs'ın estirdiği o rüzgâr ile Türk Dil Kurumu yönetim kuruluna seçilmiştik. Bir toplantı sonunda, gündem gereğince,*

<sup>21</sup> İlhan Tarus; “Edebiyat ve Gündelik Gazeteler”, *Yeditepe*, S.8, 1 Ocak 1952, s.1, 8

<sup>22</sup> Sait Faik; “Hikâyecinin Kaderi”, *Varlık*, S.380, 1 Mart 1952, s.6

<sup>23</sup> İlhan Tarus; “Dil Kurumu”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, C.VII, S.7, Ağustos 1952, s.54



*kuruma üye olacaklar oya sunuluyordu. Oylamalar da gizli veriliyor. A.. baktım İlhan Tarus, Türk Dil Kurumu'na üye olabilmek için yeterli oyu toplayamadı. Aklım fikrim karıştı. Yanımda oturan arkadaşla alçak sesle nedenini sordum: Her seferinde İlhan Tarus, kabul edilmezmiş oylamalarda.”<sup>24</sup>*

Yazar, bu dışlanma sebebiyle, yakın dostu ve Türk Dil Kurumu'nda genel yazman olan N. Sami Özerdim'i suçlamış ve bu kurumdan, dostluğu lehine, istifa etmesini istemiştir. 1950'li yıllarda Demokrat Parti'ye yakınlığı sebebiyle özellikle dost çevresinden büyük tepkiler alan Tarus, Onaran'a göre kullanılmış ve atılmıştır<sup>25</sup>

Herhangi resmî bir işi olmaksızın, gazeteci ve yazar kimliğiyle bu devreyi geçiren Tarus, bir ara Ankara Adliyesi'nde kütüphane memuru olarak çalışır. Yazarın bu işi, emekliliğe hak kazanmak için yaptığına **Mustafa Şerif Onaran** şahitlik eder.<sup>26</sup> 1965 yılına gelindiğinde ise yazarı, Yenışehir Mahkemesine veznedar olarak görüyoruz.<sup>27</sup> Yazarın ömrünün son yıllarına denk gelen bu dilimde, Tarus bedenen olmasa bile maddî olarak rahat bir hayat sürdürmüştür.<sup>28</sup>

Midesinden kronik bir rahatsızlığı olan yazar, bu sebeple uzun süre tedavi görmüştür. 8 Ocak 1967 tarihinde aniden rahatsızlanan ve Ankara Belediye Hastahanesi'ne kaldırılan yazar aynı gün, mide kanseri sebebiyle hayata gözlerini yummuştur.<sup>29</sup> Yazar vefat etmeden önce Zafer gazetesinde yazılar yazarak geçinmektedir.

Yazar, ömrünün son yıllarında edebî çalışmalarını bir yana bırakıp, bir gazeteci ve aydın kimliğiyle gazetelerde yazılar yazmaktadır. Yazarın en son yazdığı ve Varlık dergisinde yayımlanan yazısının başlığı, **“Benden Bir Süre Hikâye Beklemeyin”**dir. Yazısının konusu, uzun yıllar işlemekten, yüksek sesle tekrar tekrar dillendirmekten hiç bıkmadığı Anadolu meseleleridir. Tarus, bu son

<sup>24</sup> Samim Kocagöz; “Bir Romancının Ardından”, *Yeditepe*, S.130, Şubat 1967. s.13 (Yazının devamında Melih Cevdet'in de “solcu” olduğu için Kurum'a alınmak istemediğini yazan Kocagöz, bütün bunların sonunda salonu terk edecek, hatta üyelikten de istifa edecektir.)

<sup>25</sup> Mustafa Şerif Onaran; “İlhan Tarus'la Geçen Günler”, *Varlık*, S.256, 1 Ocak 1973, s.326-331

<sup>26</sup> Mustafa Şerif Onaran; “Yeşilkaya Savcısı”, *Cumhuriyet Pazar Dergisi*, 3 Ocak 1999, s.5

<sup>27</sup> Mustafa Şerif Onaran; a.g.m., s.326-331

<sup>28</sup> “İlhan Tarus'la Bir Konuşma”; *Yeditepe*, S.63,15 Haziran 1954, s.4

<sup>29</sup> İç İşleri Bakanlığı Nüfus İşleri Genel Müdürlüğü Ölüm Kağıdı (9 ocak 1967); Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı ölü sahibine verilecek Gömme İzin Kağıdı (1 Ocak 1967)

yazısında, sanki ömrünün bütün bu meseleleri halletmeye yetmeyeceğini biliyormuşçasına, okurlarına şöyle seslenir: “Şu, bu, sorunlar, dâvalar, yaygaralar.. Bizim gemi tehlikeli kumluklar çevresinde dolanıyor. Niyeti batmak değil ama, batırmak niyetinde olanlar var, hem de çok. Hem de çok. Hem de güçlüler. Siz kimin evini soruyorsunuz, kuzum Tanrı aşkına? Benden bir süre hikâye beklemeyiniz.”<sup>30</sup>

Ne yazık ki bu “**bir süre**” hiç bitmeyecek bir zamana dönüşmüştür. Ertesi gün yazarın cenazesi kaldırılır. Yazarın hemen vefatından sonra hastahaneye onu son kez görmeye gitmiş ve onun cenazesinde bizzat bulunmuş olan dostu Mustafa Şerif Onaran, hatıralarını anlattığı bir yazısında, o iki günü şöyle anlatır:

*“Gömülme törenine giderken Ankaralı sanatçılar, dostları bir otobüs dolusu, gülüş-âhenk, sanki düğüne gider gibiydiler. Kimse inanmıyordu öldüğüne. Tarus demek hareket demektir, yaşamının ta kendisi demektir. Ama o coşkulu davranışta gene de Tarus’a saygı vardı. Öyle susulsun, elpençe divan durulsun, istemezdi Tarus. Ölümünü Fikret Otyam bana haber verdiği zaman hiç inanasım gelmemişti. Ben de Sami Özerdim’e söyledim. Birlikte Belediye Hastahanesi’ne ölüsünü görmeye gittik. Dağ gibi bir adam uyuyor sanırdınız. Örtüyü çekip yüzüne baktım. Hafif aralık gözleri gülümsüyor gibiydi. Ama o gülümsemede gereken kimselere ince bir sövgü de var gibiydi.”<sup>31</sup>*

9 Ocak 1967 tarihinde Cebeci Mezarlığına gömülen Tarus’un mezar taşında, aynı adla yazdığı romandan mülhem şu ibare yer alır: “**Yeşilkaya Savcısı İlhan Tarus**”.

Ölümü bütün edebiyat dergilerinde ve gazetelerde -küçük haberler şeklinde de olsa- duyurulur.<sup>32</sup> Sadece uzun yıllar yazılar yazdığı **Varlık**<sup>33</sup> ve **Yeditepe**<sup>34</sup> dergileri, yazarın ölümünden sonra birer özel sayı çıkartmışlardır. Bu anma sayılarında birçok dostu onun hakkındaki gözlemlerini ve hatıralarını

<sup>30</sup> İlhan Tarus; “Benden Bir Süre Hikâye Beklemeyin”, **Varlık**, S.685, 1 Ocak 1967, s.10-11

<sup>31</sup> Mustafa Şerif Onaran; a.g.m., s.328

<sup>32</sup> “İlhan Tarus’u Yitirdik”, **Dost**, S.19, Şubat 1967, s.29; / “İlhan Tarus 8 Ocak 1967 de Aramızdan Ayrıldı”, **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.1

<sup>33</sup> **Varlık**; S.687, 1 Şubat 1967

<sup>34</sup> **Yeditepe**; S.130, Şubat 1967

anlatırlar. Bu yazılar, yazarın hem dost çevresini göstermesi, hem de mizacını ve kişiliğini izah edici olması açısından oldukça önemlidir. **Konur Ertop**, ölümünün ardından yazdığı bir yazıda, yazarı ve onun hayata bakışını şöyle anlatır:

*"Cumhuriyet Gazetesinde İlhan Tarus'un öldüğünü bildiren haber, hikâyesinin edebiyat dünyamızda 'öfkeli genç' diye tanındığını söylüyordu. Tarus'un böyle yaygın bir unvanı var mıydı, bilmiyorum. Fakat 'öfkeli genç' sözünü 60 yaşına kadar sanat heyecanını, mücadele enerjisini yitirmeyen; atak zekâsıyla en akla gelmedik meseleler çıkararak; tarihle, çevresiyle durup durup hesaplaşmaktan zevk alan; toplum hareketlerine, politikaya yakından karışan; taşkın bir ülkücülükle sert gerçeklerde pişmiş kötümserliğin 40 yıllık savaşını veren sanatçıya doğrusu yakıştırıyorum"*<sup>35</sup>

Şair Ziya Osman Saba ile aynı ay içinde ölen yazarın arkasından yazı yazan hemen hemen bütün dostları, onun hırçın kişiliğinden söz ederler. Hatta Şair **Ahmet Muhip Dıranas**, öfkeli kişiliği yüzünden Tarus için **"İlhan Tarus değil, İlhan Taarruz"** şeklinde bir yakıştırma yapar.<sup>36</sup> Mehmet Seyda, Tarus'un karakteriyle ilgili ilginç değerlendirmelerde bulunurken, bir adım daha ileri giderek yazar için: *"Sanırım, ömrü boyunca kimi şeyleri hesaplayamayan kişi olarak kaldı. (Patavatsız) desem de olur."*<sup>37</sup> şeklinde ifadelere yer verir.

Adı ne olursa olsun İlhan Tarus, muhalif kimliğini ömrü boyunca devam ettirmiştir. Aslında yazar muhalif olmadığını sadece insanlara karşı düşüncelerini dürüstçe söylediğini ısrarla belirtir. Ama her şeye rağmen Tarus, hayatın akışını tersine çevirmekten, belki de sadece tersine gitmekten, düzenin ve birilerinin adamı olmamaktan devamlı tat almıştır:

*"(...) Mücadele hazzı, hazların en büyüğüdür. Bir insanın fikrini açıkça söyleyebilmesi, insanlığını iyi anlayabilmiş olmanın delilidir bence. Hele ilgili şahsın yüzüne karşı, onun hakkındaki fikrini söylersen, bahtiyarlığın tam kıvamını bulur. Ben böyle yapmaya çalıştığım için, fena nam kazanmışımdır. Aldırmıyorum."*<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Konur Ertop; "Tarus'un Ardından", Varlık, S.687, Şubat 1967, s.9

<sup>36</sup> Mustafa Şerif Onaran; a.g.m., s.327

<sup>37</sup> Mehmet Seyda; "İlhan Tarus", Varlık, S.687, 1 Şubat 1967, s.14

<sup>38</sup> "İlhan Tarus'la Bir Konuşma", Yeditepe, S.63, 15 Haziran 1954, s.4

Çizilen bu sert ve geçimsiz insan portresinin yanında İlhan Tarus, hayatı ve yaşamayı seven bir kişidir. İnsanlarla hep yüksek sesle konuşan, çok çabuk küsen, ama hemen de onlarla barışan yazarın, hep tedirgin bir duruşa sahip olması arkadaşlarının dikkatini çekmiştir.<sup>39</sup> İnanıldığı değerleri ve idealleri sonuna kadar savunan ve bunlardan hiç taviz vermeyen Tarus, birçok eserinde de idealist insanı değişik yönleriyle ele almıştır. Bunun yanında spor giyinmeyi seven yazar, pipoya ve özellikle de alkole çok düşkündür. Zaten ömrünün son yıllarında ortaya çıkan birçok hastalığı da alkole dayanmaktadır.<sup>40</sup>

Hatta yazarın **Pazarcık**'ta görevde iken savcılıktan alınmasında da alkole karşı bağımlılığının etkisi olmuştur. Yazarın, doktorların ısrarlı uyarılarına rağmen alkolden vazgeçmemesi, onun aynı zamanda sonunu da hazırlamıştır.<sup>41</sup>

Yazar, aslında yıllar önceden kendisine yapılacak bütün eleştirileri cevaplamıştır. Yeditepe dergisine kendi hayatıyla ilgi yazdığı yazıda, topluma karşı olan vazifelerini yerine getirdiğini, gerek yazdığı roman ve hikâyeleriyle gerekse oyunlarıyla herkese gereken cevabı verdiğini vurgular. Bütün bunları da canı ve kanı pahasına yaptığını özellikle belirten yazar, sonunda istihzalı bir şekilde "**Herkes iyi, fena olan benim!**" der.<sup>42</sup>

Hayatı boyunca gerek siyasî, gerekse edebî yazılarına hiç ara vermeyen Tarus, ömrünün büyük kısmını Ankara'da geçirmiş, önce **Maltepe**'de sonra da **Anıttepe**'deki evinde hayatını tamamlamıştır.<sup>43</sup> Yaşadığı bu şehrin, onun için sadece bir mekân olmaktan daha fazla anlamlar taşıdığı, eserleri incelendiğinde çok iyi anlaşılacaktır.

## 1.2. Yazı Hayatı / Eserleri

Tarus'un yazı hayatına geçmeden önce dönemin genel sanatsal kimliğini ana hatlarıyla belirlemekte yarar var.

<sup>39</sup> M. Sunullah Arısoy; "Tarus ve Saba İçin", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.11

<sup>40</sup> Fahir Aksoy; **Kürdün Meyhanesi**, Can Yay., Ank. 2000, s.54; (Yazar'ın sürekli gittiği bu meyhanede, yazarın da hikâyelerinin çoğunu yayımlayacağı, önce Seçilmiş Hikâyeler, sonra da Dost dergilerini çıkaracak olan Salim Şengil de vardır, ki Şengil yazarın en iyi dostları arasındadır.)

<sup>41</sup> Muzaffer Uyguner; "İlhan Tarus'un Ölümü", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.8

<sup>42</sup> İlhan Tarus; Yeditepe, a.g.m., s.9

<sup>43</sup> Halim Yağcıoğlu; "İlhan Tarus İçin", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.9 (Yağcıoğlu bu yazısında yazarın Maltepe'deki evini uzun uzun anlatır.)

Farklı anlam boyutlarında hayatını devam ettiren Türk edebiyatı, 1930'lu yıllara gelindiğinde, o ana kadar genelde edebiyat dergilerinin çevresinde gelişen -daha önce de kısmen edebiyat zeminine hizmet eden- gazetelerin, muhataplarını ve sayılarını daha da artırarak, edebiyatın daha çok içine sokulmasına tanıklık eder. Bu dönemde millî dil, millî kültür, millî tarih ve millî bir edebiyat tartışmaları oldukça yoğunlaşır. Yahya Kemâl'in tabiriyle edebiyat "**mektepten memlekete**" dönmek zorundadır. Türk Dil Kurumu'nun da kurulması dil alanındaki tartışmaları alevlendirir. Bu dönem edebiyatında daha gerçekçi bir anlayışın hâkim olduğu devrin eserlerinde çok açık bir şekilde görülebilir. Varlık, Ülkü ve İnsan dergileri gibi geniş alanlara yayılan dergilerin yanı sıra Ağaç, Görüş mecmuaları da bu dönemde sayılabilecek önemli dergilerdir. Yine Ankara'da Ulus, Haber, Hâkimiyet-i Milliye, gazeteleri; İstanbul'da Vakit, Akşam Postası, Yeni Sabah, Milliyet, Cumhuriyet, Yeni Gün<sup>44</sup> gazeteleri bir haber gazetesi olmalarının dışında edebiyatçıların da eserlerini yayımladıkları birer yayın organları haline gelirler.

Edebiyatın gazete ve dergilerle içi içe yürüttüğü ilişkiler, bu yıllarla birlikte gazeteci kimliği ile edebiyatçı kimliğini yan yana yürüten -ilk örnekleri Tanzimat döneminde görülen- gazeteci/edebiyatçı neslinin toplumun kültürel hayatına iyice yerleşmesini sağlar. Devrin en önemli gazetelerinde tefrika roman ve hikâyeler yayımlanmakta, hattâ en önemli edebî polemikler gazeteler çevresinde gelişmektedir. Üslûbu ile birer gazeteci olan bu neslin o dönemdeki en önemli temsilcileri Falih Rıfkı Atay, Peyami Safa, Mahmut Yesari, Aka Gündüz, Osman Cemal Kaygılı, Suat Derviş, Reşat Nuri, Refik Halit gibi isimlerdir. Muzaffer Buyrukçu o dönemi şöyle anlatır: "*Frezecilik yaptığım Tasvir-i Efkâr gazetesinde Esat Mahmut Karakurt'un Erikler Çiçek Açtı romanı yayımlanmaya başlar başlamaz tiraj beş binden on üç bine fırlamıştı. Gazeteler ayrıca yeni romanların, öykülerin sergilendiği, birbiriyle yarıştığı bir gösteri, bir sınav alanıydı. Bir roman tutuldu mu, okurlarca beğenildi mi o romanı kitaba dönüştürmek için dört beş yayınevi birden devreye giriyordu. Halk, edebiyatı*

<sup>44</sup> Feridun Fazıl Tülbentçi; Cumhuriyetten Sonra Çıkan Gazeteler ve Mecmualar, Ank. 1941, s. 43, 45

*gazetelerde izliyor, gazeteler de edebiyatı kalabalık kitlelere götürmek ve benimsetmek görevini üstlenmiş gibiydi.*<sup>45</sup>

İşte İlhan Tarus da ana hatlarıyla çizmeye çalıştığımız neslin tipik bir temsilcisidir. Edebiyatçı kimliği kadar gazeteci kimliğiyle de öne çıkan yazar, uzun yıllar hikâyelerini ve romanlarını gazetelerde yayımlar. 1930'lu yıllarla birlikte yazdığı hikâyelerle edebiyat dünyasına giren Tarus'un bu başlangıç devresinde, mevcut olan edebiyat anlayışının esinlenme kaynaklarına kısaca değinmek istiyoruz:

Samipaşazade Sezayî ile başlayan<sup>46</sup> Ömer Seyfettin'le "kimlik" bulan hikâyeciliğimiz, M. Şevket Esenal ve Sait Faik ile "durum"ları farklı bir üslûpla ifade etmeye çalışır. Ancak 1930'lu yıllara doğru gelindiğinde Türk hikâyeciliğinin realist bir çizgiye kaydığını söylemek mümkündür. Bu dönemde genel anlamda sanat kaygıları bir yana bırakılmış, daha çok toplumun sorunları ele alınmaya başlanmıştır. Gerek üslûplarıyla gerekse ele aldığı konularla bu "gerçekçi" çizgiyi sürdüren önemli yazarlar, **Sadri Ertem** ve **Sabahattin Âli**'dir.<sup>47</sup> Bunda "millî" bir edebiyatın 1910'lardan gelen etkisi olduğu kadar, Cumhuriyet rejimiyle yeni bir hayat anlayışına geçişin de önemli etkisi vardır. Öyle ki bu dönemde "inkılâpçı" bir edebiyatı savunan ve bu yönde eserler vermeye çalışan daha bir çok yazar vardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi gazete ve dergilerin, edebiyat eserlerinin zemini haline gelmesi, her yayın organının çevresinde yeni bir anlayışın hâkim olmaya başlamasını sağlar. Mesela, Vakıf gazetesinde yazan Kenan Hulûsi Koray, Umran Nazif, Bekir Sıtkı Kunt gibi isimler daha sonradan "**Vakitçiler**" olarak anılırken Varlık etrafındakiler de "inkılâpçı" edebiyatın küçük bir prototipini oluştururlar.<sup>48</sup>

Türk kısa hikâyeciliği, bu dönemde böyle eğilim gösterirken, Kurtuluş Savaşı'nı yaşamış, yeni bir rejime, Cumhuriyet'e, gönülden bağlanmış

<sup>45</sup> "Muzaffer Buyrukçu İle Düünden Bugüne", (Konuşan: Feridun Andaç), **Adam Öykü**, S.6, Eylül-Ekim 1996, s.39-45

<sup>46</sup> Sadık K. Tural; "Hikâye Kavramı ve Hikâyeciliğimiz Üzerine", **Hikâyeciliğimizin Yüzüncü Yılında Yüz Örnek**, KTB Yay., Ank. 1987, s.XI

<sup>47</sup> Türk edebiyatına Tanzimat'tan sonra giren bu türün tarihî gelişimi için şu eserlere bakılabilir: Selim İleri; "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", **Türk Dili Dergisi** (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), S.286 Temmuz 1975, s.2-29; Ömer Lekeşiz; **Türk Edebiyatında Öykü I, II, III**, Kaknüs Yay., İst. 1997, 1998, 2000; Hece; **Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.46-47, Ekim-Kasım 2000; Feridun Andaç; **Gerçekçilik Yolunda**, Cem Yay., İst. 1989

<sup>48</sup> Tahir Alangu; **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman II**, İstanbul Matb., İst. 1965, s.5



romancılar da, aynen hikâyeciler gibi daha gerçekçi bir edebiyatın izini sürerler. Bir milletin yaşadığı kurtuluş mücadelesini derinlemesine işleyen Türk romancıları, aynı zamanda eserlerindeki kahraman ve tipleriyle yeni bir nesli haber verirler. Bu gerçekçi ve toplumcu çizginin en önemli temsilcileri; Sadri Ertem, Sabahattin Âli, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Faik Baysal; 50'li yıllarla birlikte Kemal Tahir ve Orhan Kemal'dir. Fakir Baykurt, Talip Apaydın köy enstitüsünde yetişmiş ve romandaki dikkatlerini de oraya yöneltmişlerdir.<sup>49</sup>

Bu dönemde kendine has özellikleriyle daha birçok romancı eser vermesine rağmen, onların burada anılmayışı, konumuz olan İlhan Tarus ile yukarıdaki yazarların sanat anlayışlarındaki akrabalıktır.

1937'den sonra yazdığı hikâyelerle yazı hayatına atılan İlhan Tarus, 1950 yılından sonra ise roman türünde eserler vermeye başlar. Onun, adı geçen yazarlardan ayrılan yönleri ve sanatçı kişiliği ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı biçimde incelenecektir. İlhan Tarus'un hayatının ilk dönemlerini, çocukluk yıllarını, Anadolu'nun değişik yerlerinde geçirmiş olması, onun sonradan bir meslek olarak benimseyeceği yazarlığı için oldukça faydalı olmuştur. Yazar farklı kültürleri, farklı yaşama biçimlerini yaşamış, gözlemlemiştir. Bu farklılığın savcı olmasından kaynaklanan farklı davalarla da zenginleşmesi sanatçının yazma dürtüsünü ister istemez en üst noktaya taşımış, adeta onu yazmaya yönlendirmiştir.

Küçük yaşlardan itibaren başlayan ve değişik gözlemlerle devam eden bu farklı mekânlara bağlı hayat tarzı, onu değişik insan ve olaylarla karşılaştırmıştır. Yaklaşık otuz yedi yıl sürecektir bu yazı hayatı, edebiyata karşı daha küçük yaşlarda başlayan bir ilgiden doğar:

*"İlkokulun ilk sınıflarında akraba, komşu kadınlarına 'Ahmediyye'den sayfalar okuduğumu hatırlıyorum. Onların gözyaşları içinde, iki tarafa sallanarak ve inleyerek beni dinlemeleri, gözlerini hayranlıkla yüzüme dikerek saatlerce derin ve tatlı hülyalara dalmaları, içimde anlatılmaz duygular uyandırır.*

<sup>49</sup>Alemdar Yalçın; **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı**, Günce Yay., Ank. 2000; Olcay ÖnerToy; **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ank.1984; İsmail Parlatur; "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Konular", **Türk Dili**, S.266, Kasım 1973, s.124-131; Konur Ertop; "Türk Romanının 50 Yılı", **Türk Dili**, S.266, Kasım 1973, s.116-123; Tahir Alangu; **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman II**, İst. 1965, s.233-418

*İsterseniz edebiyata karşı ilgimin başlangıcını ve ilk şeklini buraya bağlayabilirsiniz.*<sup>50</sup>

Tarus, Konya'da okuduğu sıralarda **Osman Z. Hamdi Bey**'in çıkardığı mahallî bir gazetede ilk yazılarını yazar.<sup>51</sup> Ancak onun sanatsal anlamda yazı hayatına girişi, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynatılmak üzere yazdığı **Aktörler**(1929)<sup>52</sup> adlı piyesle olmuştur. Ancak eserin metni kaybedildiği için piyes sahnelenememiştir. Hareket adlı haftalık bir gazetede yazdığı **Çıldırın Adam** adlı tiyatro eseri de o dönemde yazılan ilk eserlerindedir.<sup>53</sup>

Tarus'un tiyatroyla edebiyata adım atması, roman ve hikâyelerinde ısrarla kullandığı karşılıklı konuşmaya dayalı anlatım tarzının da temel dayanak noktasını açıklama konusunda bize ipucu vermektedir.

Yazar Yeditepe dergisinin "Yazı hayatına nasıl başladınız?" konulu anketine verdiği cevapta, daha önce yayımlanmış eserlerinin sadece birer deneme hüviyetinde olduğunu, asıl yazarlık mesleğine bir arkadaşının, teşvikiyle başladığını belirtir: "*Mesleğime ait mahkeme kararlarını, temyiz lâyhalarını çok beğenen arkadaşım, 'Haber'in müdürü Hasan Rasim Bey'e gitmiş, çok iyi hikâye yazabileceğimi söylemiş. O da numune istemiş. O gece yazdım, aracı arkadaşla yolladım. Hasan Rasim çok beğenmiş...*

*Arkadaştan bir mektup: gazete yirmi hikâye birden istiyormuş. Oturdum, bugün de zayıf tarafımı teşkil eden usulle, yani yazı makinası başına geçip çala-tuş yazma metoduyla, dört günde yirmi hikâye şişirip yolladım.*<sup>54</sup>

Haber gazetesine dört günde kendi ifadesiyle '**çala-tuş**' yirmi tane hikâye yazan Tarus, böylece edebiyat dünyasına biraz da parasal zorlamalarla da olsa girer. Aynı zamanda bu hikâyelerin her biri için 150 kuruş telif alan yazar,

<sup>50</sup> "İlhan Tarus'la"; **Varlık**, S.399, 1 Ekim 1953, s.6-7

<sup>51</sup> Tahir Alangu; a.g.e., s.194

<sup>52</sup> Alangu bu eserin 1928 yılında yazıldığını söylese de yazar, 1929 olduğunu söyler. [İlhan Tarus, **Yeditepe**, Haziran 1951, yer alan mülakât.] Ayrıca Alangu ve ondan sonra yazılan bütün eserlerde Tarus'un ilk eseri olarak Çıldırın Adam piyesi verilir; ancak yazar aynı mülakatta ilk eserinin Aktörler piyesi olduğunu söylüyor. Yazar, Seçilmiş Hikâyeler'de yayınlanan biyografisinde bu piyesi Refik Ahmet Sevgil'in kaybettiğini söylemektedir. Bu iki eserin de basılı olmaması doğru tespiti zorlaştırmaktadır.

<sup>53</sup> İlhan Tarus Yeditepe'ye verdiği mülakatta Çıldırın Adam piyesinin Hareket adlı haftalık bir gazetede yer aldığını söyler. Alangu da (a.g.e., s.195) bu yayının bir dergi olduğunu söylemektedir. Ancak biz ne süreli yayınlar kataloglarında ne de İstanbul ve Ankara kütüphanelerinde böyle bir dergiye yahut gazeteye rastlayamadık.

<sup>54</sup> İlhan Tarus; "Yazı Hayatına Nasıl Başladınız?", **Yeditepe**, S.1, Haziran 1951, s.4; Tahir Alangu (a.g.e., s.195) bu hikâyelerin otuz tane olduğunu ve 1935'te yazıldığını söyler. Alangu'nun kitabının Tarus'la



böylece ilk telif ücretini de almış olur. Bu hikâyelerinin bir kısmını 1938 yılında basılan **Doktor Monro'nun Mektubu** adlı eserde yer almıştır. Yazarın yukarıda anılan mülakatı 1951 tarihlidir. Burada kullanılan "*Beni tanıyacaktım, daha halkın önüne çıkmadım.*" cümlesi, onun o yıla kadar yazdıklarının kendisinin istediği sanatsal ve kurgusal düzeye erişemediğinin göstergesidir.

Sanatçı, bu yıllarda gazete ve dergilerdeki yazılarına da devam etmektedir. **Yücel, Varlık ve Yedigün** dergileri, o dönemde sürekli olmasa da hikâyelerini yayımladığı yayın organlarıdır. Varlık dergisi edebiyat dünyamızdaki pek çok kişiliğin sanat yuvası olması gibi, onun da edebiyat dünyasında kendi kimliğini ortaya koyduğu önemli bir yayın organı niteliğini taşımaktadır. Nitekim yazar, **Yaşar Nabi**'ye gönderdiği bir mektupta şunları söyler:

*"Benden bir kitap çıkarmanız için acaba ne yapsam? Birkaç hikâyeyi bedava versem mi, kitaplarınız boyunda bir roman çıkarsam mı, üç veya dört uzun hikâyeye teklif etsem mi?"<sup>55</sup>*

Tarus'un bu isteği daha sonra gerçekleşmiş, Varlık yayınlarından sonraki yıllarda birkaç kitabı basılmıştır.

Yazarın verdiği bu ürünlerle edebiyatta nasıl bir yol tuttuğunu anlamak mümkündür. Yıllar sonra bile "*Ben hikâyeciyim.. San'atta bu hüviyetimi kaybetmek istemem*"<sup>56</sup> diyen yazar, edebiyatta giriş yaptığı hikâyeciliği ile anılmıştır. Varlık dergisi de ona "hikâyeci" kişiliğinin ön plana çıkmasında esas rolü oynamıştır. Sanatsal kurgusunun temelini hikâyeye bağlayan Tarus, bunu farklı gerekçelerle açıklar:

*"Türk halkı, içine hüzünlü aşk, hasret ve yoksulluk unsuru konmuş, bir kış gecesi boyunca okunup bitirilen hikâyeye alıştırmış... İçine hasret, sevgi ve hayat acısı katılan, küçük resimlerle süslenen ve bir gecenin oturma saatlerine sığdırılan hikâyeye, zannederim yirminci asrın hemşehrisine yabancı değildir. Hatta bu şekil, tam modern şeklidir desem uygun düşer."<sup>57</sup>*

ilgili bölümünde, gerek eserlerin yayım yıllarında, gerekse isimlerinde, küçük de olsa bilgi yanlışları bulunmaktadır.

<sup>55</sup> Yaşar Nabi; **Dost Mektuplar-Mektuplarıyla Edebiyatçılarımız**, Varlık Yay., İst.1972, s.99

<sup>56</sup> Neriman Hikmet; "İlhan Tarus'la Bir Konuşma", **Yirminci Asır**, 17 Eylül 1959, s.9

<sup>57</sup> İlhan Tarus; "Türk Hikâyesi", **Seçilmiş Hikâyeler**, C.2, S.7, Ocak 1948, s.90

İlhan Tarus, sosyal gerçekçiliğin en yoğun yaşandığı ve edebiyatın daha çok kendini kısa hikâyelerle anlattığı bir döneme denk gelmiştir. Belki de bu yüzden o yılların da etkisiyle sanatsal anlayışının ilk ürünlerini bu tarzda vermiştir. Varlık dergisi II.Dünya Savaşı sonrası yeniden şekillenen toplumcu-Anadolu söyleminin her zaman merkezinde yer almış bir dergi/okul olarak karşımıza çıkar. Konur Ertop, onun bu dergideki konumunu ve hikâyeciliğindeki kan bağlarının temel noktalarını şöyle değerlendirir: *"İlhan Tarus, esas bakımından bizim toplumcu sanatımızda **Bekir Sıtkı Kunt** ve **Umran Nazif**'in de bağlı bulunduğu bir halka içinde yer alır. Bu yazarlar Sadri Ertem ve Sabahattin Âli gerçekçiliğinden 1950 sanatına geçiş döneminin temsilcileridir. Hukukçu olmalarından başlayarak üçünün de ortak pek çok özellikleri vardır. Üçü de Varlık yazı ailesi içinde uzun zaman yer almışlardır."*<sup>58</sup>

Yazarının ilk kitabının çıkmasıyla belirginleşen bu anlayış onun uzun yıllar sürdüreceği kısa hikâyeciliğinin de değişmez düsturu olacaktır. Doktor Monro'nun Mektubu, I. Dünya Savaşı'nı görmüş, II. Dünya Savaşı'nın da soluğunu ensesinde hisseden bir yazarın eseri olması sebebiyle, daha çeşitli ve zengin bir şahıslar kadrosu ve daha farklı mekânlarla okurun karşısına çıkar. Dolayısıyla ilk kitabın böyle ayırıcı bir özelliği vardır.

İlk hikâye kitabından sonra yazar, arka arkaya üç oyununu yayınlar: **Ceza Hâkimi** (1940), **Bir Gemi**<sup>59</sup> (1942), **Kazan**(1945). Yazarın yayımlanan ilk oyunu olan eser, Ceza Hâkimi, pek çok yazarda karşılaştığımız gibi Tarus'un meslekî formasyonun sanatsal izdüşümüdür. Oyunun temel esprisinde hukuk ve dolayısıyla yazar vardır.

Bir Gemi ise hayal dünyası içinde yaşayan bir gemi kaptanının iç dünyasına eğilir. Kazan'da Ankara'nın yoksul kesiminin meselelerini işleyen Tarus'un bu kitabı zaten Kızılay Cemiyeti için yazılmıştır.

Temelde toplumsal meseleleri ele alan ilk hikâye kitabını, 1947 yılında yayımlanacak olan Tarus'un Hikâyeleri izler. Yazar bu kitabını da dergilerde yayımladığı hikâyelerinden seçerek derlemiştir. Hatta o dönemde yazarın kendi

<sup>58</sup> Konur Ertop; a.g.m., s.8

<sup>59</sup> Bu eser Halk Partisinin 1946'da açtığı yarışmada bir başka eserle birlikte ikinciliğe lâyık görülür. Ancak yazar para ödülünün diğer esere verildiğini söyler. "Hikâyecilerimizi Tanıtıyoruz: İlhan Tarus", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C.II, S.6, 1948, s.6

adını taşıyan bir hikâye kitabını neşretmesi “egoist” bir kişiliğin yansıması olarak algılanır:

*“İlhan Tarus’un kendi benliğini gereğinden fazla ön plânda tutan bir kişiliği vardı. Kitaplarından birini ‘Tarus’un Hikâyeleri’ diye adlandırmış olması bu bakımdan ilgiye değer.”<sup>60</sup>*

Bu kitabının iki baskı yapmış olması, ki başka hiçbir eseri ikinci baskıyı göremez, yazarın yavaş yavaş okur kitleleriyle buluştuğunu gösterir. Yazar, 1947 yılından itibaren **Salim Şengil**’in Ankara’da çıkarmaya başladığı Seçilmiş Hikâyeler Dergisi’nde gerek hikâyeleri gerekse yazılarıyla yer alır.<sup>61</sup>

Bu dönemden sonra yazar daha verimli bir döneme girer: Üçüncü kitabı **Apartman**, 1950 yılında yayımlanır. Hemen arkasından aynı yıl içinde, Ankara’yı ana mekân olarak alan Karınca Yuvası adlı uzun hikâyesi ile yazar romana hazırlanmaya başlar. Bu arada Tarus, Ankara’da kurulan Edebiyatçılar Derneği’ne üye olur. Bu dernek edebî anlamda yazarın yayın faaliyetine bir hareketlilik katar.<sup>62</sup>

1951 yılında **Hüsamettin Bozok**’un İstanbul’da çıkardığı Yeditepe dergisi İlhan Tarus için bir dönüm noktası olmuştur. Çünkü yazar, edebî eserlerinin yanında, edebî meseleleri de işleyen yazılarının çoğunu burada yazmıştır. Edebî türler ve basın hayatıyla ilgili gerek aktüel, gerekse öteden beri devam edegelen sorunları işleyen yazılar kaleme alan Tarus, bu dergide muhalif tavırlarıyla dikkat çeker.<sup>63</sup>

Yazar yine dergilerde biriken hikâyelerini 1953 yılında **Ekin İti** adlı hikâye kitabında toplarken, 1954 yılında da Ankara’da çıkan Dünya gazetesinde ilk romanı olan **Samanpazarı**’nı yayımlatır. Her iki eser de yazarın gözlemlerinden ve hayatından beslenmiş konuları ele alır. Bu aşamadan sonra yazarın benzer karakterdeki eserleri çoğalacak diğer eserleri de arka arkaya gelmeye

<sup>60</sup> Konur Ertop; a.g.m., s.8

<sup>61</sup> Seçilmiş Hikâyeler Dergisi’ndeki bu yazılar, yazarın bir hikâyesini telifini aldığı halde, hem Politika gazetesine hem de Beraber dergisine vermesine kadar devam eder. Bu davranışından sonra, Şahap Sıtkı Seçilmiş Hikâyeler’de yazdığı bir yazıda hikâyecinin bu davranışının doğru olmadığını söyler, bu yazıdan sonra Tarus, Seçilmiş Hikâyeler’de daha az yazacaktır. Şahap Sıtkı; “Bir Açıklama”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C.VII, S.9, Ekim 1952, s. 39

<sup>62</sup> İlhan Tarus; “Edebiyat Derneğine Katılmız”, **Yeditepe**, S.61, 15 Mayıs 1954, s.4 / Salim Şengil; **Anılarda Kalan Portreler**, Cem Yay., İst. 1991, s.100

başlayacaktır. Nitekim **Köle Hanı** (1954) adlı hikâye kitabı, **Orman** (tefrika, 1954) ve **İki Ağızlı Bıçak** (tefrika, 1955) adlı uzun hikâyeleri, mekân olarak hep Anadolu'nun değişik kasabalarında ve Ankara'da geçer. Bu toplumsal karakterdeki eserleri, yazarın otobiyografik romanı **Yeşilkaya Savcısı** izler (1955).

İlhan Tarus, bu yoğun yayın faaliyetinden sonra artık hikâyeyi bir kenara koyup romana yönelir. Öyle ki, bu yönelme yazarın ölümüne kadar bir daha hikâye kitabı yayımlatmayacaktır. Yazarın Kurtuluş Savaşı'nı işleyen bir dizi roman yazmak istediğini, o yıllarda yapılmış bir söyleşiden öğreniyoruz:

*"Son olarak iki roman yazdım, konuları Kurtuluş Savaşına aittir: Var Olmak ile Hükûmet Meydanı...bu mevzu etrafında daha dört roman yazdım. Kurtuluş Savaşı altı cilt olacak."*<sup>64</sup>

Yazarın altı cilt olarak yazmayı düşündüğü bu roman serisi, hayat bulamaz. Kurtuluş Savaşını konu alan **Var Olmak** (1957), **Hükümet Meydanı**<sup>65</sup> (1962) adlı tarihî romanların üçüncüsü 1967 yılında **Vatan Tutkusu** adıyla yayımlanır. Yazar bu süre içinde **Kasabanın Ruhü** (tefrika, 1956-1957)'nu Yeni Sabah'ta tefrika eder. Hemen ardından da uzun yıllar ilgilendiği, hatta ilmi etüdlerini bile hazırladığı bir sulama çalışmasını, Hazar Gölü baraj projesini ve oradaki yolsuzlukları, **Duru Göl** romanında işler.

Bu kitaptan sonra yazar sosyal konulara, (su ve toprak meseleleri, şeker fabrikaları vs.) daha çok eğilecektir. Öyle ki, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**'nin kapanmasından sonra **Dost** dergisini çıkarmaya başlayan Salim Şengil, onu yeni dergisine davet edecek, Tarus da bir gazeteci titizliği ile bu meseleleri çeşitli yönleriyle inceleyen yazılar kaleme alacaktır.

Yazarın hayatının son yıllarında yazdığı çoğu yazı, edebiyatın dışındaki alanlara aittir. İlhan Tarus'un, biraz da hayatını kazanma anlamında mecburiyetten yöneldiği bu tür yazılar, daha çok kendi dönemine ait siyasal, ekonomik ve güncel konularla ilgilidir. Böyle bir dönemde tefrika edilen **1980**

<sup>63</sup> Yazarın muhalefet ettiği kişilerin başında derginin sahibi Hüsamettin Bozok gelir. Tarus'la Bozok arasında edebiyatın ve basının aktüel konularını işleyen çeşitli tartışmalar olur. Ancak bunlar asla bir "kalem kavgası"na dönüşmez.

<sup>64</sup> Neriman Hikmet; a.g.m., s.9

<sup>65</sup> Yazarın bu romanı fasiküller hâlinde **Kalem**, (S.2, 6 Haziran 1962) adlı bir derginin ilavesi olarak verilmeye başlar; ancak bu derginin ömrü kısa olunca romanın tamamlanamaz. Bunun üzerine kitap şeklinde okurun karşısına çıkarılır.

**Yılındayız** (1964), ilk romanı olan Samanpazarı gibi yer olarak Ankara'da geçer. Roman bir sosyal sınıfın ahlakî açıdan çöküşünü ele alır. Yazar bu romanını Zafer gazetesinde yayımlarken bir yandan da yukarıda sıralanan türlerdeki yazılarına devam etmiştir.

### 1.3. Kişiliği ve Sanat Anlayışı

Hikâyelerle edebiyata giren İlhan Tarus'un yaşadığı ve yazdığı dönem, Cumhuriyetin ilânıyla başlayan, yerleşmekte olan yeni bir edebiyatın hüküm sürdüğü bir dönemdir. Bu sebeple yazar *"..etken bireyin yapması gerekeni yaparak, önce sosyal ortamı bir eleştiriye tabi tutar."*<sup>66</sup>

Toplumsal bir değişimle gelen bu yeni dönemin yazar da farkındadır: *"Bizim memleketimiz, tarihte misli görülmemiş bir kayış ve dönüş devresi yaşıyor. Bu devre, otuz yıldan beri sürüyor, belki otuz yıl daha sürecek. Dış düşmanlardan kurtuluş, insanlık haysiyetine kavuşmuş, merhaleleri aşılmış, iç düşmanlarla savaş dönemine girilmiştir. Batı medeniyetinin yüzyıllarca evvel savaşıp başardığı, temizleyip tasfiye ettiği din korkusu ve sultasî dâvasını biz henüz bir karara bağlamış sayılmayız."*

*Gündelik gibi görünen, gerçekte yüzyıllık, çağlık, tarihlik bir dönemi tanımıyoruz. Önem taşıyan meseleler içinde bocalayıp duruyoruz. Halk egemenliği, toprak ağalığı, eşrafılık ve serflik gibi meseleleri birer düğüme vurup arkamıza atmış sayılmayız. Şeriat bezirganlığı, tabii haklar ve hürriyetler, sosyal emniyet, mânevi şakavet ve ceberrut gibi davalar, önümüzde son hükmü belirleyip duruyorlar."*<sup>67</sup>

Aniden patlak veren II. Dünya Savaşı'yla birlikte o dönemin yazarları kendilerini bir yazardan çok, bir aydın hatta yeni kurulan bir rejimin bir anlamda savunucuları olarak kabul etmektedirler. Bu sebeple de sanatı, çoğu zaman estetik kaygıdan uzak, genelde idealize edilmiş söylemlerin arkasına gizleyen yazar ve şairler, millî unsurları ve temaları olabildiğince derinlemesine ve didaktik işlemeye çalışmışlardır.

<sup>66</sup> Tarık Özcan; Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının İncelenmesi, (Basılmamış Doktora Tezi), Elazığ 1999, s.110

<sup>67</sup> İlhan Tarus; "Edebiyatımızın Meseleleri", Yeditepe, S.59, 15 Nisan 1954, s.3, 6

Farklı sanat dallarında farklı öncüler bu anlayışı desteklemişlerdir. Hikâyede Sadri Ertem ve Sabahattin Âli'nin başını çektiği bu gerçekçi edebiyat anlayışı, doğrudan olmasa da pek çok yazar gibi İlhan Tarus'u da etkilemiştir. Bu ifadeye rağmen **Tarık Dursun K.**, Tarus'u bir taklitçi ve takip edici olmaktan çok dönemin önde gelen sanatçı liderlerinden birisi olduğunu söylemekten çekinmez. Tarus, ona göre öncüydü; ancak diğerlerinden farklı değildi: *"O 50'li yıllarda dergi sayısı da azdı. Düşünebiliyor musunuz, bir "Varlık" vardı, bir "Yeditepe", bir de "Kaynak". Bu üç dergiden ikisine bizim önümüzdeki kuşağın ustaları egemendi: Sait Faik, İlhan Tarus... Ustalardan bir O.Kemal, bir Oktay Akbal ve bir İlhan Tarus çiraklığında bana arka çıkmış yazarlardı... İnsan ve toplum gerçeği açısından S.Ali, R.Halid, İlhan Tarus anlatım biçimi bakımından dikkate almazsanız pek "farklı" değillerdi."*<sup>68</sup>

Hatta bu etkilenme biraz da esinlenmenin ötesinde ilk dönem eserlerinde çoğu zaman taklide kadar kayan bir durum oluşturmaktadır. Zaten Tarus'un en büyük eksikliklerinden birisi de bu anlayıştan kaynaklanır. Yazar çoğu zaman didaktik söylemi abartmış ve eserlerinde merkeze yerleştirmiştir. Bu durum da onun zamanla orijinal kurgu ve anlatımlardan uzaklaşmasına, sürekli tekrarlara ve yinelemelere düşmesine sebep olmuştur. Yoksa yazarın elindeki tematik çeşitlilik, o dönemde çoğu yazara kısmet olmayacak kadar zengindir.

Bu zenginlik, genelde yazarın kişiliğinden süzülerek esere yansıdığı içindir ki çok farklı özellikler taşır. Aslında idealist, korkusuz bir yapıya sahip olan yazar, karakterini aktarırken şu cümleleri kullanır:

*"Zevk veren hürriyeti, keyif veren esaretin sırtına indirdim. Esnafın hakkını tüccardan, işçinin hakkını patrondan kopardım, sahibine verdim. Köylünün ahını beyden çıkardım. Selamımı seyrekleştirip gururumu yücelttim, gıdamı kesip sadakamı arttırdım. Kederli içimi mesut gösterdim ve kan kusunca 'buzlu kızılıcak şerbeti içtim' dedim."*<sup>69</sup>

Yukarıda yazarın kendi kişiliğine dair sarf ettiği özlü sözler, sadece onun hayata bakış açısı değildir. Bir yerde hayatı anlama, anlamlandırma ve anlatma çabasının da ana fikridir.

<sup>68</sup> Tarık Dursun K.; (Söyleşi: Semih Gümüş), *Adam Öykü*, Kasım-Aralık 1995, S.1, s.30, 31



Aslında Tarus, sanatında beğendiği insanları söylerken, bir yerde hikâyeciliğinin temel yönelimini de çizmiş olur. Yazar, beğendiği ve çoğu zaman sanatçılığın ötesinde bir “değer” olarak niteleyip sanatlarına saygı duyduğu kimlikleri söylerken şu isimlere ağırlık verir: Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Fazıl Hüsni Dağlarca, Talip Apaydın, Arif Damar, Turgut Uyar, Metin Eloğlu...<sup>70</sup> İsmi geçen yazar ve şairlerin büyük bir kısmı, dönemim sosyal gerçekçilik – Anadolu'ya yaklaşma eğiliminin önder isimleri olmuş ya da zamanla olacak kişilerdir.

Tarus'un Adalet mekanizması içindeki görevi sebebiyle, Anadolu'nun pek çok yerini (Pazarcık, Edirne...) gezmiş olması da tematik anlamda yazara büyük, eşsiz ve orijinal bir kaynak teşkil etmiştir. Ancak aksayan tarafı elindeki iyi malzemeyi kurgulamadaki zayıflığı, sosyal yapılanmayı esas alan tekrarları, sanatını yenilemek yerine yinelemesi, sadece olaya ağırlık vermesi vb. bu malzemenin değerini azaltmıştır.

İlhan Tarus'un, 1938 yılında Haber gazetesinde başlayan hikâyecilik serüveni bizim tespit edebildiğimiz son hikâyeye **Zombi**<sup>71</sup>'ye kadar bakış açısı ve tekniğinde belirgin bir farklılık göstermez. 1938 yılında yayınlanan Doktor Monro'nun Mektubu<sup>72</sup> yazarın ilk hikâyeye kitabıdır. Kitabın üzerinde “**Küçük Hikâyeler**” kaydı bulunmaktadır. Kitap, yazarın ilk hikâyeleri olması ve sonraki yazı hayatında işleyeceği bazı temaları vermesi bakımından önemlidir. Ancak tek başlarına ele alındığında kitaptaki hikâyelerin pek başarılı olduğunu söylemek mümkün değildir. Edebiyat tarihçilerince yazarın ‘çiraklık’ yıllarının ürünleri olarak değerlendirilen<sup>73</sup> eser, aynı zamanda otuz beş adet hikâyeye toplamıyla yazarın en hacimli kitabıdır.

Kitabın adında yabancı bir ismin yer alışı bir tesadüf değildir. Sadece yazarın yaşadığı ülkeye dair konular değil; değişik ülkelere ve kişilere dair birçok konu eserde ele alınmıştır. İspanya iç savaşlarından, Çin'de yaşanan

<sup>69</sup> İlhan Tarus; Arzu, KH, s.74

<sup>70</sup> Bu yazarların hemen hepsi **Yeditepe** dergisinin yazar ve şairlerindedir.

<sup>71</sup> **Yeditepe**; (Yeni Seri), S.117, Ocak 1966, s.13-15

<sup>72</sup> İlhan Tarus; **Doktor Monro'nun Mektubu**, Vakıf Matb., İst. 1938, 240 s. Oktay Akbal'ın yazarın ölümünden sonra yazdığı “Tarus İçin” adlı yazıda, bu eserin adı “Kaptan Monro'nun Adası” şeklinde hatırlanır. Bu yanlış hatırlama yabancı bir yazarın, bu isme benzeyen “Doktor Mareou'nun Adası” adlı kitabından kaynaklanmış olmalı.

<sup>73</sup> Şükran Kurdakul; **Çağdaş Türk Edebiyatı - Cumhuriyet Dönemi**, Broy Yay., İst.1987, s.425

olaylara kadar, Tarus'un konuları geniş bir yelpaze çizer. Ancak eserin bu adla yayımlanmış olması onun çeviri damgası yemesine de neden olmuştur. Hüseyin Cahit Yalçın, eseri "*İlhan Tarus'un itinalı bir surette tercüme ettiği bu küçük hikâyeleri kıymetli eserler isteyen Türk okuyucuları nezdinde büyük bir muvaffakiyet kazanacağına eminiz*"<sup>74</sup> şeklinde değerlendirir. Vedat Günyol kitaba dair bir yazısında, bu peşin hükme karşı çıkar ve eserin tamamen telif olduğuna dikkati çeker. Ancak o da hikâyelere sinmiş olan "*geleceğe ve sanata dair umutsuzluk*" gerekçesiyle yazarı eleştirir.<sup>75</sup>

Doktor Monro'nun Mektubu'nda yer alan hikâyelerin hemen hepsi yazarın kendi ifadesiyle "**çala-tuş**" yazdığı bir dönemin ürünleridir.<sup>76</sup> Çok kısa sürede yazılan bu hikâyeler, edebî olarak pek kıymetli değillerdir. Gerek ele alınan konuların sığılı, gerekse vakaların sağlam temellere oturmamış olması, kitaptaki metinlerin ortak özelliğidir. Ancak bazı hikâyeler, 1930'lu yıllarda dünya gündemine dair ayrıntıları içermesiyle dikkate değerdir.

Genelde yazarın ağzından aktarılan hikâyelerde, yazarın eleştirel bir tavır izlediği görülmektedir. Daha sonraki yazı hayatında yazarın bu tavrı değişecek, daha ziyade durumları ve olayları sergilemekten başka amaç gütmeyecektir. Yazarın hikâyelerinde genellikle kendi gözlem ve düşüncelerini işlediği, bunu yaparken de her kesimden insanı kendine konu edindiği görülür. Tahir Alangu, onun hikâyeleri ve hikâyelerine seçtiği kişiler hakkında şunları söyler:

*"İlhan Tarus, hikâyelerini içinde yaşadığı ve yakından tanıdığı insanların yaşayışlarından çıkarmakta, iyice belirmiş tipleri araştırmak, konularında yeni, duyulmamış olmaktan çok, her gün, her yerde, kalabalık şehirlerin gecekondu mahallelerinde rastladığımız halktan insanları anlatmaktadır. Onun hikâyelerine giremeyecek hiçbir olay ve kişi yoktur denebilir. Tarus, sanatçı titizliği ile yapılmış ayıklamaya hiçbir zaman baş vurmaz."*<sup>77</sup>

Alangu'nun konu ve kişi seçimine dair yukarıdaki değerlendirmesi diğer hikâye kitaplarında daha da belirginleşecektir.

<sup>74</sup> Hüseyin Cahit Yalçın; "Doktor Monro'nun Mektubu". *Fikir Hareketleri*, 263 (1938) (Ancak bu ifadenin doğru olması mümkün değildir. Çünkü yazarın yabancı bir dil bildiğine dair hiçbir kayıt yoktur.)

<sup>75</sup> Vedat Günyol; *Dile Gelseler*, Çan Yay., İst. 1966, s.101-102

<sup>76</sup> Yazar Yeditepe dergisine verdiği bir mülakatta Hareket dergisi için dört günde 20 hikâye "şışirdiğini" söyler. Bu kitapta yer alan hikâyelerin bir çoğu da o ilk dönem ürünlerindedir.



Zaten Tarus da sanat anlayışını esas anlamda şu şekilde özetler: *"Tamamen sosyal endişe ile (yazarım)... Sanat endişesi diye bir şey kabul etmem. Aksi takdirde edebiyat ve sanatın cemiyetteki fonksiyonu kalmaz; bir çeşit zevk ve eğlence aleti mertebesine düşer."*<sup>78</sup>

Döneminde yukarıda açıklamaya çalıştığımız sanatsal anlayışına en ciddi eleştirisi **Fethi Naci**'den gelir. Naci, ısrarla edebiyat ve sanatın toplumdaki değerini kazanabilmesi için, sosyal endişenin yanında sanat endişesi de taşıması gerektiğini ileri sürer. Aksi halde, sanat endişesi taşımayan bir eserin kuru, estetik heyecandan yoksun bir hale geleceğini iddia eder.<sup>79</sup>

Bu edebiyat anlayışını yazdığı tüm eserlerinde hiç taviz vermeden uygulayan Tarus, halkın kendilerinden beklediği hikâyeye anlayışı hakkında da şunları söyler: *"Şiir unsuru yardımcı bir eleman olarak kullanılırsa hoşça gider. Türk yurddaşının hoşlandığı hikâyeye tarzı, mana ve şekliyle, tavır ve edasıyla, boyu bosuna gözlerimizin önündendir. Modern hikâyeye de esasen budur."*<sup>80</sup>

Tarus'un, **"Halkın bizden beklediği hikâyeye, geleneksel olan hikâyedir."**, değerlendirmesiyle yazdıkları genel anlamda örtüşür. Zaman zaman halk hikâyelerinden gelen unsurlar da kullanan Tarus, bütün hikâyelerinde olabildiğince gerçekçidir.<sup>81</sup> Zaten dönemi içinde yapılan tüm değerlendirmelerde o, sosyal gerçekçi ve gözleme önem veren sanat anlayışıyla öne çıkar: *"Son on beş yılın hikâyecilerini sınıflama oldukça güç bir iş. Bununla birlikte, toplu bir bakışla şöyle bir sınıflama yapılabilir: Hikâyeciler içinde toplumsal kaygıyla yazanlar, üslûp kaygısıyla yazanlar, bir de gerçek kaygısıyla yazanlar var. Birinci bölüğün belli başlı hikâyecileri arasında Sadri Ertem, Sabahattin Ali, S.Faik, Bekir Sıtkı Kunt, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal.. var.*

*Bu bölüm en değerli hikâyecileri toplayan en kalabalık bölüktür.Üslûp kaygısıyla yazanlar arasında Kenan Hulûsi'den başka Umran Nazif, hattâ birinci bölüğe sade sözü ile bağlı görünen İhsan Devrim var. gerçek kaygısıyla yazanlardan İlhan Tarus'la F. Celâlettin başta gelmektedir.Birinci bölüğün belli başlı hikâyecilerinde ortak bir yan şu: Hepsi de duyarlıklarını, toplum sorunları*

<sup>77</sup> Tahir Alangu; a.g.e., s.197

<sup>78</sup> Mustafa Baydar; **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar**, Yeni Matb., İst.1960, s. 206-207

<sup>79</sup> Fethi Naci; "Toplum Kaygısı, Sanat Kaygısı", **Yeni Ufuklar**, C.2, S.7, Ocak 1948, s.90

<sup>80</sup> İlhan Tarus; "Türk Hikâyesi", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C.II, S.7, Ocak 1948, s.89-93

<sup>81</sup> Salih Emre; "İlhan Tarus", **Yön**, C.VI, S.199, 20 Ocak 1967, s.15

ve “toplum meselelerinin mahşeri” içindeki insan üzerinde toplamaktalar. Hepsinde, aşağı yukarı, bir şeyler yapmak için dünyaya gelmiş olmanın inancı seziliyor. “Sanat balık gibidir, sosyal suda yaşar” diyen Sadri Ertem’den bu yana bu inanç gittikçe bilinçlenme yolunda.

Sabahattin Ali, Sait Faik, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Faik Baykal gibi hikâyecilerimiz artık soyut insan psikolojisinin ince tahlillerine yanaşmıyor, toplumsal tahlillere giriyor, içi toplum sorunlarıyla kaynayan insanın kaderine eğiliyorlar. İlhan Tarus’un dediği gibi, “birçok insanların, büyük ekseriyetin mukadderatından söz açıyorlar. Bunların önemli bir başka ortak yanı da yergicilikleridir. Hepsinde, her şeyi olduğu gibi kabul etmeyen, “içimde çöreklenmiş gelenek halkalarından (K. Bilbaşar) kurtulmaya çalışan bir savaş ruhu güçlü bir eğilim olarak görülüyor. Kafalarındaki yaşama düzenini olumsuz yoldan, yani yergi yoluyla anlatmakta, sanat anlayışlarıyla dünya görüşlerini birleştirmeye çalışmaktadırlar.”<sup>82</sup>

Vedat Günyol’un da tespit ettiği gibi Tarus’u, gerek sanat anlayışı gerekse eserlerinde izlediği yol itibariyle Sabahattin Ali - Sadri Ertem çizgisinde değerlendirmek mümkündür. Hatta yazar, hikâyelerinde sadece sosyal kaygıları işlediği, ancak bunu yaparken de sanatçı kimliğini yitirdiği gerekçesiyle Fethi Naci tarafından eleştirilir.

Ancak burada şu kadarını belirtmek gerekir ki, Tarus bu tartışmalarda özetle, sanatın sadece halkın sorunlarını ve gerçekleri yalın bir dille anlatması gerektiğini ısrarla vurgular. Bu ısrarı onu çoğu yerde toplumu şekillendirme, onu yeni değer yargılarıyla biçimlendirmeye kadar geniş bir alana yayılır.

Philippe Dandi’nin “İlkel, batı iktidar söylemi” olarak adlandırdığı düşüncenin farklı bir yanılsamasıdır bu: “... nesnelere üzerinde güç kazanan insanın, insanlar da nesneymiş gibi onları şekillendirip yönetilecek aletler olarak görmesi...”<sup>83</sup> yeni toplumsal yapılandırmaların ideolojik ve sosyolojik anlamda ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tarus, çoğunlukla toplumsal olayları, bir ibret alma ve yanlışları ortaya çıkarma çerçevesinden bakar.

<sup>82</sup> Vedat Günyol; “Sanat Balık Gibidir, Sosyal Suda Yaşar” - Dile Gelseler, Çan Yayınları, İstanbul 1966, s.81-83

<sup>83</sup> Zygmunt Bauman; Özgürlük, (Çev. Vasuf Eranus), Sarmal Y., İst. 1997, s.65

Adnan Binyazar da onun bu belirgin yönünü anlatırken yazarın genelde olay merkezli anlatım biçiminin kusurlarından bahseder. Anlatılanların genelde sadece gözleme dayalı bir olay örgüsünü nakletmekten öte bir noktada olmadığını vurgular:

*“İlhan Tarus'ta önemli bir action yaratma kaygısı yoktur, entrika da önemli bir öge değildir. Onun gerçekçi sanatına ışık tutan en önemli öge, gözlemlerini değerlendirmesidir. İlhan Tarus bir gözlem yazarıdır...”*

*İlhan Tarus, gözleme o kadar büyük bir inançla dayanmıştır ki, alabildiğine yaygınlaşan 'köy romanı' akımı yazarı hiç etkilememiştir. Hatta **Suavi Efendi** adlı oyununda bile gözlemciliğinden geniş çapta yararlanmışır.”<sup>84</sup>*

Tarus'un eserlerinde ortaya çıkan sanatsal anlayışa, **Muhtar Körükçü** de farklı bir açıdan yaklaşır. Körükçü'ye göre Tarus'un eserlerinde yaratma gücünden çok kişi ve ortamı tanıma gücü, çevreyi eleştirme eğilimi belirgindir. Toplumda ve insanlarda aksayan yönleri, olduğu gibi bütün çıplaklığıyla ortaya koymak, yazarın en karakteristik özelliğidir. Böylelikle İlhan Tarus, kendi fikirlerini doğrudan, sanat amacı gütmeyen söylemeyi, eserleri yoluyla amaç edinmiş bir aydın olarak karşımıza çıkar.<sup>85</sup>

Tarus, her ne kadar Anadolu gerçeğini kendine araç edinse de Tanzimat'ın ilk dönem yazarlarına has didaktik bakış açısından kendini kurtaramaz. Metin içerisinde bir sanatçının ruhsal ve estetik değerlendirmelerine rastlamak oldukça güçtür. Tarus, okurun karşısına bazen bir hatip, bazen bir hakim, bazen de bir dedektif karakteriyle çıkar. Adeta okur için haksızlıklara, yolsuzluklara, geri kalmışlıklara hesap sorar. Çoğu zaman bir Donkişot gibidir. Hatta yazarın eseri yazış amacını daha ilk satırlardan itibaren netleştirildiğini rahatlıkla anlayabilirsiniz.

Tarus, modern hikâyenin şekille ilgili gelişimlerine fazla itibar etmemiştir. Temelde daha çok karşılıklı konuşmaya dayanan bir anlatım tarzını esas almıştır.

Edebiyat dünyasından kimlere karşı daha ilgili olduğu yönündeki bir soruyu şöyle cevaplandırır: *“Bizden bilhassa **Sabahattin Ali** ve **Orhan Kemal**'i*

<sup>84</sup> Adnan Binyazar; a.g.m.; s.3

<sup>85</sup> Muhtar Körükçü; a.g.m., s.5

zevkle okurum. **Sait Faik'i zevk verici ve tatlı bir hikâyeci olarak severim. Şairlerden Oktay Rifat, Ahmet Arif, Orhan Veli, Fazıl Hüsni en sevdiklerimdir.**

*Yabancılardan Amerikan romancılarını tutarım. İngiliz roman hikâyecilerinden hiç hoşlanmam. Fransızlardan J.Paul Sartre'ı kendime yakın bulurum. Ayrıca F. Mauriac, tiyatro yazarı Villdrec, Albert Camus, Pirandello, Malaparte en sevdiğim yazarlar arasındadır.”<sup>86</sup>*

Aslında Anadolu gerçeğini sık sık eserlerinde işleyen Tarus'un köy romanı akımından etkilenmemesi gözleme verdiği önem kadar bu anlayışın bir akım şeklinde kaynaklanmasından gelmektedir. Ancak yazar bu akıma katılan ve köy gerçeğini olduğu gibi yansıtan eserleri de takdir etmektedir.<sup>87</sup> Dolayısıyla yazarın hikâyeciğinde takındığı bu tavır romanlarında da aynen devam etmiştir.

İlk eserlerini oyun şeklinde veren İlhan Tarus, tiyatro hakkında yazdığı yazılarda da bu türün millî bir hüviyet arz etmesi gerektiğini söyler:

*“Tiyatro denince, bilhassa bizim memleketimizde, hemen eseri, hem de yerli eseri hatırlamak lâzım geliyor. Doğrudur: Tiyatro her şeyden evvel yerli eser unsuruna dayanır. (...) Millî kelimesini şoven mânâsıyla almadığımızı belirtmeye lüzûm yok. Sadece bu memleketin sanatından bahsedilme, ondan söz açma, bu memleketin meselesi olarak bahse girme mânâsını kastediyoruz.”<sup>88</sup>*

Yazar, tiyatro üzerine yazdığı başka bir yazıda, ülkede millî bir tiyatronun olmadığını, mevcut olanın da Avrupa tiyatrosunun bir taklidi olduğunu söyler. O, Türk tarihine veya şimdiki yaşayışına ait bol miktarda telif eserler yazılıp, sahneye konduğu zaman Türk tiyatrosunun ortaya çıkacağına inanır.<sup>89</sup> Nitekim kendisi de bu noktadan hareketle, tarihi bir konuyu ele alan **Suavi Efendi** oyununu 60'lı yıllarda kaleme alacaktır.

<sup>86</sup> Mustafa Baydar; “Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?”, s.64

<sup>87</sup> İlhan Tarus; “Mahmut Makal'a Açık Mektup”, **Varlık**, S.381, 1 Nisan 1952, s.6 (Bu yazısında yazar, Mahmut Makal'ın köy gerçeğini olduğu gibi yansıtmadığını övücü sözlerle takdir eder; ancak ufak tefek yanlışlarını da bir hukukçu gözüyle değerlendirerek düzeltir. Yazar bir derginin düzenlediği “Soruşturma”da köy romancılarının ‘köy’ü biraz ilkel bir şekilde anlattıklarını da ifade eder: **Türk Dili**, C.XIII, S.147, 1 Aralık 1963

<sup>88</sup> İlhan Tarus; “Millî Tiyatro İçin Yerli Eser Meselesi”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C.VI, S.3, 1952, s.67, 68

<sup>89</sup> İlhan Tarus; “Tiyatro Üzerine”, **Yeditepe**, S.12, 1 Mayıs 1952, s.1

Yazar, eserlerinde günlük konuşma dilini kullanmış, yukarıda da belirtildiği gibi asla edebî bir kaygı gütmemiştir. O, halkın kullandığı dilin kendi eserlerinin de dili olduğunu vurgular ve dil hakkında şunları söyler:

*“Bugünkü dilin sadeleşmesine, konuşulan dilin daha geniş bir şekilde yayılmasına taraftarım. Buna daim dikkat ederim, bu hususta çalışırım. Fakat yapma sun’i şekilde şu veya bu kurumun marifetiyle halkın diline yerleşmiş kelimeleri atıp da Türkçe kelime üretmek suretiyle dil sadeleştirme hareketine taraftar değilim. Dil bahsinde en doğru yol maaşlı, kendini dili sadeleştirmeye ödevli sayan kişilerin işi değil, sanatkârların işidir.”<sup>90</sup>*

İlhan Tarus, Türk Dil Kurumu’nun sadeleştirme hareketine karşı çıktığı gibi, 1950’li yıllarda **Nurullah Ataç**’ın öncülüğünde ortaya çıkan devrik cümle kullanma alışkanlığına da karşı çıkar. Konuşma dili ile yazı dilinin farklı bir yapıda olduğunu vurgulayan yazar bu konuda şunları söyler:

*“Dil bizim çenemizin, kalem veya tuşumuzun yürüyüşüne uydurulamaz. Tersine biz dilin yapısına, haritasına göre konuşup yazmak zorundayız. Şayet konuşmada buna imkân veya lüzum görmüyorsak, yazıda uymaya mecburuz. Çünkü bir asıl dilin yapısı yazı dilinde görülür.”<sup>91</sup>*

Tarus’un eserlerini “kolay” yazması ve gazetecilikten gelen yazı alışkanlığı, onun eserlerinin üslûbunu da belirleyen önemli bir unsurdur. Zaten yazar bunun kendisi için bir eksiklik olduğunu bilmektedir. Bir mülâkatında sanatçı şöyle der: *“Kolay yazı yazarım. Çünkü bir mevzuu, aylarca düşünürüm, hatta yıllarca. Bir gün yazı makinesinin başına otururum. Çok kısa zamanda bitiririm. ‘Var Olmak’ 13 günde, ‘Hükümet Meydanı’ 18 günde bitti. Sayfalar üzerinde de kalem kullanmam, müsvedde yapmam.”<sup>92</sup>*

Yazarın bu konuda gereken titizliği göstermemesi, eserlerinde zaman zaman kuru bir dilin doğmasına neden olmuştur. Toplumsal meseleleri ve ele aldığı bazı konuları bir edebî eser zemininde işleyememesi, onun kendinden sonraki yazarlara yol açıcı olmasını engellemiştir.

<sup>90</sup> Neriman Hikmet: a.g.m., s.9

<sup>91</sup> İlhan Tarus; “Konuşma Dili, Yazı Dili”, *Yeditepe*, S.53, 15 Ocak 1954, s.1,7

<sup>92</sup> Neriman Hikmet: a.g.m., s.9



**Mehmet Seyda** onun eserlerinde gördüğü zaafı şöyle belirler: "Hikâye ile romanı, hatta oyunlarını, toplumda gördüğü aksaklıkları, sadece onları anlatmaya bir araç olarak kullanması, başka şeylere pek aldırması, zamanla onun sanatçı yönünü aşındırdı. Daha ölmeden eskitti ve bir yana koydu Tarus'u. şunu demek istiyorum; İlhan Tarus, gözlemleriyle, yapıtlarına yığıldığı bol gereçle (malzeme ile), sonradan geleceklere ışık tuttu, yol gösterdi.

Yoktan var edilen bir Başkent'i onun gibi yakından tanıyan ve anlatmaya yönelen yazar olarak, bir tek **M.Ş. Esendal'**ı tanıyoruz. Ankara'yı iyi biliyor Tarus. Gel gelelim küçük olaylarda yatan hikâye öğelerini boşlayış; hep gazete başlığı olabilecek olaylara doğru yönelişi, yazarlığını genel plânda günümüzün işlek gazete röportajcılığına yakın tutuyordu.<sup>93</sup> İlhan Tarus, asıl edebî kimliğini bulduğu hikâyeleri, 1950'li yıllardan sonra yöneldiği romanları ve çok iddialı olmasa da yazdığı oyunlarında yukarıda belirtilen sanat anlayışından vazgeçmemiş, Türk edebiyatında kendine özgü bir yer bulmuştur.

Özellikle Ankara'yı zaman zaman bir mekân ölçülerini bile aşarak, ona sosyal bir kimlik yükleyerek, derinlemesine işlemesi, onun en dikkat çekici özelliklerindedir. Dolayısıyla ona yıllar sonra yakıştırılan "**başkent yazarı**" nitelendirmesi bu anlamda çok doğrudur.<sup>94</sup> Uzun süren yazı hayatına ve verdiği onca esere rağmen, kendinden sonra gelen yazarlara doğrudan yeni kapılar açamaması onun bir eksikliği olarak gösterilebilir.<sup>95</sup>

Adı ne olursa olsun Tarus, zaman içerisinde unutulmuştur. Bazı antoloji ve ansiklopedilerin dışında, nerdeyse hiçbir kaynakta adına rastlamamaktayız. Yaşadığın dönemin dışında adını geçtiğin bir yazı yok denecek kadar azdır. Bu unutuşun farklı nedenleri olabilir. Bunu **Tahsin Yücel**, tek kelimedede öne çıkarıyor: **ZAMAN**.

"..... İlhan Tarus. Bu yazarların her birinin belirli bir değeri, belirli bir özgünlüğü vardı kuşkusuz, her biri yazınımıza kendince bir hava getirmişti. Bu unutuşun ve/ya da bu değerbilmezliğin nedenine

<sup>93</sup> Mehmet Seyda; "İlhan Tarus", **Varlık**, S.130, Şubat 1967, s.9

<sup>94</sup> Tahir Alangu; "İlhan Tarus İçin", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.5

<sup>95</sup> Şükran Kurdakul; "İlhan Tarus'ta Eksik Olan", **Hürriyet Gösteri**, S.56, Temmuz 1985, s.77-78



*gelince: zaman... Her zaman iyi yazarları öne çıkarmadığımız, genellikle günceli öne çıkardığımız da bilinen bir şey.”<sup>96</sup>*

Yücel’in değindiği gerçek bugün de söz konusu olsa gerek, çoğu zaman daha güncel olan, belki daha medyatik olan çoğu durumda daha sanatsal olanın önüne geçiyor. Bu da “**yazının kaderi**” olsa gerek. Büyük hırsları taşıyamayan küçük dünyanın bir başka vefasızlığı belki de.

İlhan Tarus, edebiyat dünyasında şiirin dışında hemen her tarzda eserler vermiştir. Fazla ve kolay yazması, onu Ahmet Mithat Efendi tarzında bir değerlendirmeye hapsolmasına neden olmuştur. Üretken yazarlığının yanında metninde asla kişiliğini ve “hâkim” bakışını terk etmeyen yazar sürekli tenkit edilmiştir.

Erken bir yaşta aramızdan ayrılan yazar, ne kadar eleştirilirse eleştirilsin, memleketine ve memleketinin insanlarına sonuna kadar sadakatle bağlı bir ihtilal adamı olarak kalmıştır.

---

<sup>96</sup> Tahsin Yücel; “Soruşturma: Başlangıçtan Bugüne Öykücülüğümüzde Unutulanlar”, **Adam Öykü**, Kasım-Aralık 1995, S.1, s.100

## İKİNCİ BÖLÜM

ŞİNASI İLHAN TARUS'UN  
ROMANLARI

## 2.1. Çözümlemeye Geçmeden... / Girizgâh

İlhan Tarus'un sanat hayatının başlangıcında tiyatro ve öykü yer alır. Tiyatrolarıyla fazla ses getir(e)meyen yazar, ona esas edebî kimliğini / kişiliğini kazandıracak hikâyeciliğe ise 1930'lu yıllarda başlar. Daha sonra günlük gazetelerde değişik türlerde yazılar kaleme alan Tarus'un, romancı yönü ise 1950 yılından sonra belirgin bir niteliğe bürünür. Ancak romancılığı bize göre daha ayrıntılı incelemeyi gerektirecek düzeydedir. Dünya gazetesinde tefrika edilen ancak kitaplaşmayan ilk romanı **Samanpazarı**(1954)'ndan sonra kronolojik olarak **Yeşilkaya Savcısı** (1954), **Var Olmak** (1957), **Duru Göl** (1958), **Hükümet Meydanı** (1962) ve **Vatan Tutkusu** (1967) yayımlanır. Saydıklarımızın dışında ayrıca Zafer gazetesinde tefrika edilen **1980 Yılındayız** (1964) ve Yeni Sabah gazetesinde **Kasabanın Ruhunu** (1957) adlı iki ayrı romanı daha bulunmaktadır ki bu romanların adı hiçbir kaynakta bulunmamaktadır.

Tarus'un anlatma esasına dayalı bütün eserlerinde "sosyal endişe" veya bizim teorik adlandırmamızla "**sosyal gerçekçi**" kimliğin belirleyici unsur olduğunu söyleyebiliriz. Kendisi de bu yönde açıklamalar yaparak savımızı güçlendiren tümcelere yer vermektedir: "*Tamamen sosyal endişe ile... Sanat endişesi diye de bir şey kabul etmem. Aksi takdirde edebiyat ve sanatın cemiyete fonksiyonu kalmaz; bir çeşit zevk ve eğlence aleti mertebesine düşer.*"<sup>1</sup> Yukarıdaki mesajın gereken biçimde, gerekli yerlere yazar tarafından yansıtılması, aynı zamanda onun bir anlatıdan beklediği en önemli yapısal özelliktir. Roman da geniş içsel yapısıyla ister istemez bu yaklaşıma zemin oluşturacaktır. Bir "**Ankara**" sanatçısı olması, bu şehre ve onun kaotik yaşama biçimine dair değer yargılarının sosyo-psikolojik deformasyonunu ilk planda işleme sebebidir. Bireysel çözülmeyi, genel bir örneksemeyle ele alıp toplumsal boyuta taşıması bazı metinleri, salt mesaj içeren estetik boyuttan uzak yapılanmalara itmiştir.

Özellikle gazetelerde yayımlanan roman tefrikaları, yazarın geçinme amacından olsa gerek, kurgusal ve tematik bakımdan fazla derinlik arz etmez.

<sup>1</sup> Mustafa Baydar; **Edebiyatçılarımız Ne Diyor?**, Yeni Matbaa, İstanbul, 1960, s.207

Olgular, olaylar hızla akan bir tempoda diyalogların takip mesafesindedir. Romana dair yapısal nitelikler fazla belirleyici, işlevsel değildir.

Var Olmak, Tarus için de kinayeli bir anlamlamayla, romancılığının kimlik kazandığı sürecin başlangıcıdır. Bu ve bundan sonrakilerin çoğu, romanı bir araç olmaktan öteye taşıyan ve estetik dil malzemesine yeni çağrışımlar yükleyen bir yapıdadır. Özellikle dil biçem özelliği kazanmış, “**Tarus**” olmuştur. Bu romanla birlikte kurgulama biçiminden, teknik boyutlarına kadar her ögenin daha sağlıklı yürüdüğü aşındaki tespitlerden daha iyi anlaşılacaktır.

## 2.2. Romanların Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi

### 2.2.1. Romanların Tanımı/Tanıtımı

#### 2.2.1.1. Oluşum Maceraları Üzerine Genel Notlar/Görüşler

Kronolojik olarak inceleme altına alacağımız ilk roman, genel anlamda roman kalıplarını oldukça zorlayan, romanın genel kabul görür kişiliğini sonuna kadar esnetme pahasına içsel ve teknik yapıdan oldukça uzak olan Samanpazarı'dır. Yazarın ilk romanı, daha doğru bir tespitle ilk “roman denemesi” olan **Samanpazarı**, ilk olmanın verdiği bütün acemilik sınırlarını bencilce zorlayan bir metindir. İlk hikâyeleri için “**çalatus**” yazılma ifadesini rahatça kullanan yazarın bu romanı için de biz aynı tabiri hiçbir çekinceye meydan bırakmadan sarf edebiliriz. Bir anlamda Samanpazarı, gazete için ticari amaçla özensizce yazılmış bir eser kimliğindedir.

Eser, 23 Mayıs 1954 tarihinden başlayıp 1 Ağustos 1954 tarihine kadar devam eden bir süreçte Dünya Gazetesi'nde (sayı:304-871), altmış sekiz sayı süren bir zaman diliminde yayımlanmıştır.

Romanda verilmeye çalışılan en önemli olgu, eserin esas iletisini taşıyan ‘**sosyal mesaj**’dır. Eserin gazetede tefrika edilmeye başlamasından birkaç gün önce kaleme aldığı tanıtım yazısında, görünenin aksine, kitabın doğuş macerasında bir üst göndergenin varlığından bahseden Tarus, roman kimliğini kendi sosyal mesajının iletisine kurban ettiğini açıkça söylemektedir.

*“Türkiye'nin toprağına taşına, hayvanına insanına ait davaların dibinde bir (şehirli-köylü) çaprazı oturur. Saltanatla*

*halkın, idare ile milletin, ümmilikle medeniyetin ve geri kafalılıkla ileri düşüncenin ortalık yerinde bir köylü - şehirli duvarı yükselir...*

*Samanpazarı Ankara kazanına daldırılmış bir kepçedir..."*<sup>2</sup>

Yazarın roman türündeki ilk eseri olması bakımından Samanpazarı, pek çok yapısal ve fonksiyonel eksikleriyle ortadadır. Zaten Tarus'un hiçbir romanının ikinci bir baskısının olmaması genel anlamda bu savımızı destekler niteliktedir. Samanpazarı'nın hem ilk olması hem de gazetede tefrika edilmesi, onun başta da söylediğimiz gibi bir romandan çok bir roman denemesi olma özelliğini ön plana çıkartmaktadır. Romanın belki de tek ilgi çeken noktası, tipolojik bakımdan yazınımıza farklı bir soluk getirmesi ve mekân düzleminde ve mekânsal semboller üzerinde yoğunlaşan alegorik kimliklerin / ahlâkların ve yaşama biçimlerinin kısmen başarılı biçimde aktarılmasıdır. Bu konuya ileride daha ayrıntılı olarak değinilecektir.

Öykü yazarlığından romana geçişte bir araç olması yönüyle eser, hiçbir farklı özellik taşımasa da, sonraki romanları için bir nevi ter atma olmuş; roman, ustalığının daha da belirginleştiği sonraki eserleri için çömezliği düzeltme yolunda bir çiraklık eseri olarak nispeten fonksiyonel bir yük taşımıştır.

Yazarın Samanpazarı'ndan sonraki romanı Yeşilkaya Savcısı'dır.<sup>3</sup> Bu roman Samanpazarı gibi gazete sayfalarında salt tefrika edilmiş olarak kalmadığı için, bir anlamda İlhan Tarus'un edebiyat dünyasına sunduğu ilk romandır. Teknik boyutta Samanpazarı'yla acemiliğini atan yazar için bu roman da tematik yapılanmadaki çiraklığının temize çıkarılmasıdır.

Eserin adının "**Yeşilkaya Savcısı**" olması, aynı zamanda romanın konusuna dair genel bir ip ucu oluşturur. "Yeşilkaya" burada mekânsal olmaktan ziyade "savcı"nın tamlayanıdır. Bu tamlama daha sonra, Tarus'un biyografisinde de belirtildiği gibi, yazarın mezar taşına kazınacak kadar sanatçıyla özdeşleşecektir.

Dünya yazarlarının pek çoğunun yaptığı gibi, bu ilk basılı eser, yazarın reel hayatından derin izler taşıyan otobiyografik bir anlatıdır. Yazar aynı bakışla

<sup>2</sup> *Dünya Gazetesi*, 20 Mayıs 1954, S.301

<sup>3</sup> Yazar, bu romanıyla 1956 yılında yapılan "Varlık Roman Armağanı" na başvurmuş; ancak bu armağanda herhangi bir dereceye girememiştir. *Yücel*, 5 Mart 1956, s.318

romanın bir hatıra defteri biçiminde olduğunu zaman zaman da okuyucuya hissettirmeye çalışır:

*"Yazıya daldık. Kuytu pencerenin dibinde mor bir ışık görünmeğe başladı. Bizim defter epeyce eğleyecek beni galiba... çok istiyorum sıkça yazmak..."*<sup>4</sup> biçimindeki ifadelerin romanın akışında sıkça yer alması, bir anlamda eserin inandırıcılığına dair en somut cümlelerdir. Her bölümün üst kısmına atılan tarihle, metin yazar tarafından olabildiğince 'gerçeğimsi' kılınmıştır.

Hemen hemen aynı yıllarda yayımlanan Karınca Yuvası adlı uzun hikâyesi de romanın entrik yapılanması açısından bir ön hazırlık eseri olarak kabul edilebilir. Eser diğer romanları gibi tek baskıda kalmıştır.<sup>5</sup>

Muhtar Körükçü, Varlık dergisinde neşredilen bir yazısında romandaki birçok olayın "yama" olduğunu ve romanın teknik açıdan çok başarısız olduğunu söyler:

*"Vak'alar kopuk birer sinema şeridi gibi birbirine bağlanmış... Böylece eser bir şahsın veya bir zihniyetin romanı olmaktan çıkarak sadece memleket realitesinin izahı, tasviri yoluna gidiyor."*<sup>6</sup>

Dolayısıyla böyle bir romanda da çok fazla entrik unsurun yer alması beklenemez. Romanın şahıslarına geçmeden önce Anadolu insanı ile Türk aydınının ilişkilerine değinmemiz gerekmektedir. Çünkü, Cumhuriyet döneminde yazılan ve yazılma konusunu genel olarak Anadolu üzerine kuran hikâye ve romanlarda; *"Anadolu halkı ile doğrudan teması olan iki aydın kesimi vardır. Bunlardan birincisi öğretmen, ikincisi subaydır. Yakın tarihimizin sürekli savaşlarla dolu olması sebebiyle halkla sürekli ve daha çok iç içe olan grup subaylar olmuştur. Cumhuriyetten sonra ortaya çıkan yeni gelişmelerle birlikte öğretmenler de bir eğitim seferberliğinin temsilcileri olarak Anadolu'ya dağılmışlardır."*<sup>7</sup>

Bu anlamda aydın niteliğini taşıyan bir savcının bakış açısı yeniden yapılanma dönemi Türk roman tipolojisi için farklı örnekseme sayılabilir.

<sup>4</sup> a.g.e., s.30 .

<sup>5</sup> Yeşilkaya Savcısı, Varlık Yayınları, İstanbul 1955, 222 s.

<sup>6</sup> Muhtar Körükçü; "Kitaplar Arasında-Yeşilkaya Savcısı", Varlık, S.431, 1 Haziran 1956, s.22-23.

<sup>7</sup> Alemdar Yalçın; Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı, Günce Yay., Ankara 2000, s.157, 201



Reşat Nuri Güntekin'in **Çalığışu** ve **Yeşil Gece**, Halide Edip Adıvar'ın **Vurun Kahpeye** adlı eserleri konu olarak "Anadolu'da öğretmen"i işlemektedir. **Aydın-halk** kopukluğunun ve çatışmasının işlendiği Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun **Yaban** adlı romanıyla Halide Edip'in **Zeynonun Oğlu** da Millî Mücadele 'subay'ını esas alan romanlardır. Refik Halit Karay'ın 1919'da yazdığı **Şeftali Bahçeleri** adlı hikâyesi ise Anadolu'daki memur yaşantısını bütün çarpıklıklarıyla gözler önüne serer. Tahir Alangu da bu eserler arasında karakter niteliğindeki farklılıkları, şöyle değerlendirir:

*"Reşat Nuri'nin 'Çalığışu'ndan sonra 'Yaban'daki Ahmet Celâl, aşağılık duygusunun elinde aşağılamış bir ruh hastası idi. Buna benzer bir çok örnekleri burada sıralayabiliriz. Roman edebiyatımız, bu sıradan bir çok örnekleri bugün bile ortaya koyuyor.*

*İlhan Tarus'un roman kişisi pek fazla atak, düzenli ülkücülük görüşünden yoksun henüz. Ama bu eser, yeni bir hayata götürülecek bir vatan içindeki bütün geri ve karşı direnmelerin önüne 'yeni bir insan'ın çıktığını haber veriyor."*<sup>8</sup>

Tarus'un Yeşilkaya Savcısı ile beraber Anadolu halkının karşısına "**cumhuriyet savcısı**" sıfatıyla bir aydın daha çıkar. Yazarın taşra olarak görülen Anadolu'ya yeni bir kimlikle çıkmasında kendi mesleğini de büyük bir etkendir. Yeşilkaya'nın Tarus'un ilk görev yeri olan Maraş'a bağlı Pazarcık olduğu romanda geçen yer isimlerinden kolayca anlaşılabilir. Dolayısıyla romanın "otobiyografik" bir karakter taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Gerçi Tarus, bu romanıyla ilgili bir mülakatta bu iddiaya kesin bir cevap vermez: "*Roman çıksın okunsun da bu sualinize o zaman cevap vereyim*" der.<sup>9</sup>

Yazarın biyografisi göz önüne alındığında Yeşilkaya Savcısı'nın Tarus'un kendisi olduğu bellidir. Onu çok yakından tanıyan arkadaşı **Mustafa Şerif Onaran** da onun ölümünden yıllar sonra yazdığı bir yazısında "*Yeşilkaya Savcısı'nda yaşadıklarını anlattı.*"<sup>10</sup> der.

<sup>8</sup> Tahir Alangu,; **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman II**, İstanbul Matb., İst. 1965, s.201.

<sup>9</sup> A.E; "İlhan Tarus'la Bir Konuşma", **Halkçı Gazete**, 1 Ocak 1955, s.4

<sup>10</sup> Mustafa Şerif Onaran; "Yeşilkaya Savcısı", **Cumhuriyet Pazar Dergisi**, 3 Ocak 1999, s.5

Yazarın iddiayı netleştirmemesinde roman kahramanının yaşadığı bazı çelişkiler etkili olmuştur.

Yeşilkaya Savcısı aynı zamanda, Tarus'un dünyaya, yaşamaya ve değerlere dair ilk söylemlerinin netleştiği bir romandır. Huysuz ve biraz da kavgacı kimliği taraf olma noktasında bu romanla belirginleşir. Olayları değerlendirirken bir gözlemci olmanın kısmen ötesine geçip, fikirsel anlamda 'taraf' olma yapısına doğru kayar. Bu yönüyle Yeşilkaya Savcısı, otobiyografik bir hatırat olmanın ötesinde, Tarus'un sanatçı kişiliğinde düşünsel ve tematik bir olgunlaşma sürecinin ilk yapılanması olarak tanımlanabilir.

Tarus'un romana dair ilk denemelerinden sonra, başarılı sözcüğünü rahatça kullanabileceğimiz savaş konulu üçlemenin ilki olan Var Olmak<sup>11</sup> yayımlanır. Yazarın roman izdüşümlü serüveninde **Samanpazarı** bir deneme, **Yeşilkaya Savcısı** bir hatırat ise, **Var Olmak** gerek kurgusu gerekse anlatımıyla ilk ciddi romandır. Bu roman önceki romanlara göre daha başarılı olan tekniğine rağmen tek baskıda kalmıştır. İlhan Tarus'un, "*Bu roman, Kurtuluş Savaşının unutulmaz şehitlerine ithaf olunmuştur.*"<sup>12</sup> biçimindeki öncelliğinin gölgesinde oluşturulan roman, içsel yönelimi bakımından bu tezli yazılımından farklı bir noktaya taşınmıştır. Konunun bu yöneliminin değişmesi hususuna daha sonra ayrıntılı olarak değinilecektir.

Var Olmak, yazarın eser-fikir düzleminde sürekli kullandığı allegorik hatırlatma ve kimliklere yeni bir örnektir. Adı ve yapısı ne olursa olsun bu 179 sayfalık metinde her anlamda bir '**var olma**' çabası göze çarpmaktadır. Tarus çoğu romanında yaptığı gibi, eserin sonuna yazılma zamanının bittiğini gösterir bir tarih eklemeyi de unutmamıştır: 10. 02. 1956

Kasabanın Ruhu ise Samanpazarı'ndan sonra kitap halinde yayımlanmayıp gazetede tefrika edilen bir başka eserdir. Eserin parça parça yayımlanması ticari amacın getirdiği bütün eksiklikleri ve hataları da kabul etmek anlamına gelmektedir. Kurgusal bozukluğun yanında dizgi ve metin anlamında da hatalarla doludur. Roman, **14.10. 1955 - 27. 02.1957** tarihleri arasında Yeni Sabah gazetesinde, yetmiş dokuz günlük bir zaman dilimi içinde

<sup>11</sup> İlhan Tarus; **Var Olmak**, Varlık Yayınları, Ekin Matbaası, İstanbul 1957, 179 s.

<sup>12</sup> a.g.e.; s.3

yayımlanmıştır. Bu tefrika düzeni bilinmeyen sebeplerden dolayı zaman zaman aksamalar göstermektedir.

Roman adını, yazarın eserin bir yerinde kullandığı "*Kerim Efendi gerçekte kasabanın ruhu idi, ruhu..*" ibaresinden alır. Bu adlandırma romanın, Kerim Efendi'nin üzerine kurulduğunu gösterir. Ancak Kerim Efendi'nin dışında daha birçok olayın romanda işlenmesi, bu adlandırmanın eserin temasını tam olarak yansıtmadığını gösterir. Yazar da kendi düştüğü notta zaten bu hatayı fark ederek bize göre daha doğru bir isim önermektedir.<sup>13</sup>

Tarus'un romancı kimliğinin çok ötesinde bir aydın kimliği taşıdığını daha önce belirtmiştik; ya da diğer bir deyişle dönemin sanatçılarının çoğunun, zamanında toplumsal yapılanmaya önderlik eden birer entelektüel olduğunu. Duru Göl de bir "**proje roman(ı)**"dır. Farklı fenomenolojik bir tanımlama olmasına rağmen kitabın kapağında romana ve projeye dair özlü mesajların varlığı bu adlandırmamızı doğru kılar:

*"Savaş... Geri kafalılarla, hırsızlarla, aptallarla..."*

*Savaş... Yalanla, sahteyle, kinle, karanlıkla, açlıkla..."<sup>14</sup>*

312 sayfadan oluşan roman, sayfa yapılanması bakımından bir cep kitabı büyüklüğündedir. Roman önce 10.08.1959 - 10.12.1959 tarihleri arasında Vatan gazetesinde tefrika edilmiş, daha sonra fazla incelenmeden roman olarak basılmıştır. Duru Göl, proje-roman, roman-proje arasında gidip gelir. İlhan Tarus'un yayımlanmayan ancak Zafer gazetesinde 1956 yılında tefrika edilen "**Anadolu Sulariyle Boğuşuyoruz**"<sup>15</sup> isimli yazısı, yazarın 1956 yılında yaptığı gezilerdeki izlenimlerini ihtiva etmektedir.

Bir anlamda bu metin, **Duru Göl** romanının da alt yapısını oluşturmaktadır. Sözü edilen eserle ilgili Devlet Su İşleri Umum Müdürlüğü, Zafer gazetesine yazdığı bir yazıda<sup>16</sup> Tarus'un anlattıklarının doğru olduğunu teyit eder. Dolayısıyla Duru Göl romanı Anadolu'nun su ve suya bağlı

<sup>13</sup> Kasabanın Ruhu, gazetede tefrika edildikten sonra yazar tarafından -muhtemelen kitap şeklinde değerlendirilmek üzere- bir zarfta toplanır. Tarus, bu zarfın üstüne, "Romanın adı Kasaba olacak" notunu düşer ki, bu adlandırma roman için daha kapsayıcı bir adlandırmadır. (Biz bu zarfı yazarın oğlu Cengiz Tarus'tan aldık.)

<sup>14</sup> İlhan Tarus; **Duru Göl**, Dost Yayınları, Ankara 1961, 312 s.

<sup>15</sup> Ankara, 1958, 129 s. Bu eserin içeriğine dair yazarın düştüğü not şöyledir: "Anadolu'da sulamalar, taşkınlıklar, su enerjisi üretimi üzerine seri röportajlar ve incelemeler.."

<sup>16</sup> 12.11.1956 tarihini taşıyan bu yazı, İlhan Tarus'un oğlu Cengiz Tarus tarafından bize verilmiştir.

sorunlarını bir kurgu çerçevesinde işlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Ancak bu yapılırken sorunların temelinde yatan zihniyet de sorgulanmıştır. **Tahir Alangu** eseri şöyle değerlendirir:

*"İlhan Tarus, yerinde ve ilgili dairelerin dosyaları üzerinde yaptığı araştırmalara dayanarak yazdığı bu romanında bizdeki gerçekçi romancılığın en ilgi çekici örneklerinden birisini veriyor. Organize talan düzeninin bir yanını insanı bağliyan ve çürüten büyük yatırım ve politikanın suçluluğunu, tersine işleyen bir çalışma içinde kişilerin sağır pervasızlıklarını ve hayasızlıklarını anlatan bu roman Upton Sinclair ve R. Penn Warren'in iş dünyasının ahlâkî ve hayatı ezen mekanizmasını hicveden romanlarını andırıyor. Bu roman kendi yolunda tek başına duruyor"<sup>17</sup>*

Roman için söylenebilecek ilginç tespitlerden biri de Duru Göl'ün tematik yapılanmasının kopyalama derecesinde Refik Erduran'ın 1954 yılında yayımlanan **Yağmur Duası**<sup>18</sup> isimli romanıyla büyük benzerliğidir.

İşlenen konu ile bir ilki başardığı görüşüne Fikret Adil de katılır ve eserin filme aktarılacak kadar sosyal muhtevalı olduğunu vurgular. Yeditepe dergisinin "Neler Okuyorlar?" adlı anketine Adil şöyle cevap verir:

*"Bundan önce İlhan Tarus'un 'Duru Göl' isimli romanını okudum, çok ilgilendim. Bu çeşit roman bizde çok azdır. İlhan Tarus romanında hem sosyal konularımıza dokunuyor, hem hiciv yapıyor, hem de kadın psikolojisi üzerine güzel sayfalar veriyor. Onu okurken İlya Ehrenburg'un vaktiyle okumuş olduğum 'Tekvinin İkinci Günü' isimli romanını da hatırladım. İlhan Tarus'u başarısından övmem gerekiyor, bu roman üzerine filmcilerimizin de dikkatini çekmek isterim."<sup>19</sup> Dolayısıyla bu eser, bir yerde yazarın Anadolu Sularıyla Boğuşuyoruz isimli araştırmasının sanatsal yansımasıdır. Yansımanın da ötesinde izdüşümüdür. Daha ilk sayfalarda yer alan; "İşte, dedi şu sıra granit kubbelerin altında bir tünel açacağız. Gölün suyunu ovaya akıtacağız. Hikâyenin özeti*

<sup>17</sup> Tahir Alangu; a.g.e., s.205

<sup>18</sup> Refik Erduran; **Yağmur Duası**, Çağlayan Yay., İstanbul 1954, 226 s.

<sup>19</sup> Fikret Adil; "Neler Okuyorlar?", **Yeditepe**, S.51, 16-30 Kasım 1961, s.3

*bu!*<sup>20</sup> ifadesi romanın yazılma esprisini daha baştan belirleyen bir ön kabul / dayatmadır.

Yazarın Kurtuluş Savaşı ana teması etrafında yoğunlaştığı ve kristalize ettiği roman üçlemesinin ikincisi **Hükümet Meydanı**'dır.<sup>21</sup> **Var Olmak**'a göre daha ayakları yere basan bir romandır. Elimizdeki metinde yazarın daha önce romanın bir kısmının tefrika edildiğine dair küçük bir not da vardır.<sup>22</sup>

Toplam 224 sayfadan oluşan romanın ilgi çekici noktalarından bir tematik akışın görsel malzemelerle desteklenmesidir. Konunun genel özetini niteler tarzda sayfalar arasına yerleştirilen çizimler, dinamik yapıya ait unsurları daha akılda kalıcı kılmaktadır. Roman mantalitesinde pek de örneğine rastlanmayan bu durum, bir yerde eserin güncelleşmesi, yaygınlaşması ve kalıcılığına dair bir çabanın ürünüdür.

Tarus, bu eserini önsözde şöyle tanımlar:

*"Hükümet Meydanı benim kurtuluş savaşlarına değin romanlarımdan salt biridir. İstanbul'daki halifeye bağlı uçaklardan çeşitli bölgelere savrulup pır pır uçuşan fetvalar, fermanlar, buyrultular; barut fiçileri üstüne düşmüş kıvılcıklar gibi, Anadolu'yu birden yangına verdiler... (romanda) Hiçbir olay, aslından daha sert, ya da daha yumuşak tutulmadı. Hiç bir kişi yaşayıp yapandan öte kılığa sokulmadı. Hiç bir görüş, o karanlık günleri bilerek yaşamışların kapısı dışına çıkmadı."*<sup>23</sup>

Günah çıkarmayı andıran bu ifadeler, anlatımın ne derece gerçeğimsi olduğuna dair bir nevi yazarın kendini aklama/ispatlama çabasından öte bir şey ifade etmez.

Yazarın kitaplaşmayan, gazete sayfalarında kalan romanlarından birisi de **1980 Yılındayız**'dır. 16 Ocak 1964 - 30 Nisan 1964 tarihleri arasında, Ankara'da çıkan Zafer gazetesinde düzensiz aralıklarla doksan sekiz günde yayımlanmıştır. Kurgusu ve işleniş biçimi bakımından Samanpazarı'yla benzerlikler gösteren romanın tefrikasında yine öncekilerde olduğu gibi yazım

<sup>20</sup> a.g.e.; s.7

<sup>21</sup> İlhan Tarus; **Hükümet Meydanı**, Ak Kitabevi Yayınları, İstanbul 1962, 224 s.

<sup>22</sup> Bu notta, romanın 64. sayfasına kadar **Kalem Dergisi**, No:2'den No:5'e kadar (6 Haziran 1962 – 4 Temmuz 1962) ilave olarak yayımladığı söylenmektedir ki bu doğru bir bilgidir.

<sup>23</sup> a.g.e.; s.5

ve noktalamaya dair belirgin hatalar vardır. Elimizde bulunan metinde yazarın düzeltmeleri de vardır. Her sayfada onlarla ifade edilen bu düzeltmeler, temel anlamda ortak ve sağlam bir metin olmadan yaptığımız tespit ve kabullerin de inandırıcılığını/objektifliğini zorlamaktadır.

Bize göre ilk söylenmesi gereken romanın adının eğretileme uzamlı anlamsal boyutudur. 'Yılındayız' ibaresinde yer alan fiil kipinde I. çoğul şahıs ekinin kullanılması eserin yönelim noktasında okuru bir eş zamana taşıma arzusunun belirgin uzantısıdır. Böylece okur, yaşananları okumakla kalmayıp gözlemci kimliğiyle de kurguya iştirak etmiş olur. Yani dışsal öyküden içsel öyküye yönelir. Yaşanmışlık olgusu, metnin yetki alanından alınıp kolektif bilincin emrine verilmiş olur.

İlhan Tarus'un roman vadisindeki son eseri Vatan Tutkusu'dur.<sup>24</sup> Bu roman aynı zamanda yazarın Kurtuluş Savaşı monotemli üçlemesinin de sonuncusudur. 274 sayfadan oluşan kitapta, yazar temini eserin adından hareketle 'tutku' sözcüğünün anlam boyutlarında damıtır. Bu yoğunluk tema içerisinde daha sonradan romanın bünyesinde vatan duygusunun çok ötelere taşınacak yapılanmalara ve yönelimlere de kaynaklık eder.

Roman, öncekilerle kıyaslanmayacak derecede sağlam bir kurguya sahiptir. Bu durum sonraki bölümlerde işlenecektir.

### 2.2.1.2. Şekilden İçeriğe Yansıyanlar

Samanpazarı, tefrika bir romandır. Yani parçalanmış ve farklı parçalanma biçimleriyle roman kimliğini korumaya çalışmış bir roman. Eserin işleniş biçimi ve entrik kurgusundaki zayıflık, romanın özellikle tefrika amaçlı yazıldığına dair önemli ip uçları vermektedir. Eserin ilk olmasının yanında gazetede yayımlanma amacıyla hazırlanmış olması, romanın genel kabul görür kuralları içerisinde zayıf kalan bir tekniğin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu birbirinden kopuk 68 bölümün tek ortak noktası taşıdığı isimdir neredeyse.

*"Ankara şehri, öteki şehirlerin bütün renklerini ve karakteristiğini biriktirip belirttikten başka, apayrı, bambaşka bir kişilik gösterir."* cümlesiyle özetlenen

<sup>24</sup> İlhan Tarus; Vatan Tutkusu, Ağaoğlu Yayınları, İstanbul 1967, 274 s.



mekansal dualite, romanımızın, insanımızın en önemli kimlik şizofreni / malzemesi haline gelen **Doğu-Batı** kültür düzlemindeki sorgusuna farklı, yeni bir bakıştır. Roman genel anlamda batılılaşma kurgusunun sosyal ve ahlâk çöküntülerine yol açan yanlış anlama / anlamlandırmalarına seslenen değişik bir sanatsal sorgudur. Ancak ortak bir noktaya varılamaz. Şekle dair bozukluğundan mıdır bilinmez, romanın her parçası bağımsız hareket eder bir özelliktedir.<sup>25</sup>

Sistemik olarak irdelendiğinde Samanpazarı, altmış sekiz günlük bir yayım zamanını kapsar. Bir sonraki gün genelde önceki güne ait bölümün kısa özeti metnin üst tarafına bırakılarak romanın işlevsel, yapısal bütünlüğü korunmaya çalışılmıştır.

Tefrika zaten doğal bir bölünmeye zemin hazırlamaktadır. Bunun yanı sıra eser kendi içerisinde yedi ayrı bölüme ayrılmış. Bu bölümler içinde de bazı yerlerde yıldız (\*) konularak alt bölümlere ayrılmıştır. Böylece romana dair oluşum macerası kronolojik bir seyirle kendi içinde bölünmüştür. Yapılanmada eser açısından belirleyici olan tefrika zorlaması değil, doğal olarak yazara ait bölünmedir. Çünkü olaylar, tema, dramatik eğri gibi yapısal faktörler bu bölünmelerle çok yakından ilintilidir. Bölümlerin ne şekilde yapılandığı noktasında ancak tefrika sayıları sunularak bir değerlendirme yapılabilir:

BÖLÜMLER	TEF. NO	BÖLÜMLER	TEF. NO
I	1-7	V	45-51
II	7-16	VI	51-59
III	16-23	VII	59-68
IV	23-45		

Kitaplaşmayan bu romanın tefrika sayılarında belirgin bir sayısal farklılık göze çarpmamaktadır. Kurgu metnin geneline yayıldığından bunu sadece yazarın keyfi tutumuna bağlayabiliriz. Sadece romanın entrik kurgusunun

<sup>25</sup> Örneğin Tefrika no:7'de **DÜZELTME** notu altında "Samanpazarı'nın tapesi ve tashihi sırasında bazı isim yanlışlıkları olmuştur." denerek romanın kişileri yeniden tanıtılmıştır. Yine 15 ve 16. tefrikaların yanlış sıralamayla yayımlandığı da okuyucuya bir özürle nakledilmiştir.

zirveye çıktığı bölümlerin sayfa sayısı, giriş ve sonuç bölümlerine göre belirgin biçimde artmaktadır.

Samanpazarı adını taşıyan bu eser, Ankara'da **Samanpazarı**'nda yaşayan bir ailenin fert fert çözümlenmelerini içerir. Roman bireysel nitelikte bir aile otopsisidir. Mekân adı olan Samanpazarı, aynı zamanda farklı bir sosyal kesimi de temsil etmektedir. Mekanın fonksiyonel bir hal alması için zıt normda mekan olan *Yenişehir* romana yerleştirilerek çatışma ortamı hazırlanmış olur. Roman, özetle; benzerlerini çok sık gördüğümüz doğu-batı kimliğinde sıkışan sosyal normların, sembolik mekanlar izdüşümünde medeniyet-toplum-ahlâk sorgusuna varan ezici ve yıpratıcı boyutuna eleştirel bir göndermedir.

Yeşilkaya Savcısı'nda Tarus, değişik bir biçimlemeyle romanını oluşturmuştur. Zamanı işlevselleştirerek kurguyla beraber hareket etme noktasına çekerek temanın otobiyografik temelli **'fiktif'** yapısını sağlam bir zemine oturtmuştur. Daha romanın başında *"Vazifeme bu sabah saat dokuzda başladım."* cümlesinin yer alması **zaman-kurgu** arasındaki ortak paylaşım birincil bir örneksemedir. Tarus, bölümleri rakamlarla numaralandırmak yerine her bölümün sağ üst köşesine tarih atarak günlüğü temanın özüne çekmiş ve alt düzlemde ikisinin beraber yürümesine zemin hazırlamıştır. Bu 8 Teşrin'le başlayan ve 18 Mart'la biten yaklaşık bir yıllık maceranın öyküsüdür.

Siyasal, sosyal ve ekonomik açıdan yeni yeni oluşan/değişen Türkiye'nin farklı yüzüne genç, idealist bir insanın gözünden bakışını anlatan roman; onun kişiliğinde pek çok olguyu da sorgulama gücünü kendinde bulur. Yeni olanla eski, yıpranmış olanın her boyuttaki mücadelesidir. Devletin bozuk yapılanmasından, feodal yapıya kadar çoğu olgu eleştirel bir bakışla irdelenmiştir. Sisteme, cehalete bağlı toplumsal, ekonomik, bürokratik çarpıklıklar içi içe bir aksiyon eşliğinde tıka basa işlenir. Kısaca roman **"deformasyon"** olgusu üzerine kuruludur.

Dikkat çeken bir başka yön de genç ve acemi bir savcının psikolojik yapısına tamamen ters/sert bir mücadele içine girmesidir. Küçük bir ilçeye giden kahramanın yaşadığı bu çalkantılı dönem, karışık aynı zamanda otomat yılın beyninde kurguladığı şeklen sistematik, ama içsel olarak karmaşık bir ruh halinin de yansımasıdır. Roman sonuna doğru günlüğe yazılanların azalması,

bu dramatik eğrinin kırılma noktasında olduğunun da en önemli ifadesidir. Zamanın eziciliği sıklaştıkça günlük/bölümler, metin içindeki fonksiyonelliğini kaybederek figüratif bir kimliğe bürünür: *“Benim defter, takvim yaprağına dönecek galiba. Yargıç yardımcısı Atalay Bey, Zatişleri Şube Müdürlüğü'ne tayin edildi.”* (s.207) Sadece iki cümleden ibaret bu bölüm, kahramanın artık teslim olduğunun ve hem içsel hem de dışsal olarak sonun yaklaştığının da ispatıdır.

Ancak romanı sadece bir hatırat mantığıyla değerlendirmek de yanlıştır; çünkü Yeşilkaya Savcısı genel anlamda, İlhan Tarus'un *“Çeşitli yurt meseleleri üzerindeki düşüncelerini, cumhuriyet idâresine devredilen geri bir toplumdaki bozuklukları, kökleri ta orta çağlara çıkan, sökülüp atılması imkânsız gibi görünen yerli törelerin, alışılmış, herkes tarafından kabul edilmiş sapık ahlâk anlayışı ve yaşayış düzeninin açıklamasını yapmaya çalışan bu eser, adliye mesleğinden ayrılması ile sonuçlanan kendi hayat macerasının tasviridir.”*<sup>26</sup>

Bu yönüyle sunuşun bir **hatıra-günlük** biçiminde olduğunu, ancak muhtevanın sadece yaşananlarla sınırlı olmadığını da vurgulamak gerekir. Romanın parça parça bölümlerin birleştirilmesiyle oluştuğu göz önüne alınırsa özenle hazırlanmış bir plân üzerine kurulduğunu söylemek zordur. Günlük biçiminde tertip edilen ancak birbirinden çok uzak günlerde alınmış notlardan oluşan bu romanda olaylar, her şeye rağmen yine de kronolojik bir düzen takip eder.

Var Olmak savaş paydası altında yürüyen sosyal ve bireysel çıkarların irdelenmesiyle oluşmuş bir yapıttır. İlhan Tarus'un Kurtuluş Savaşını anlatan romanlarının ilki olan Var Olmak'ta, Türk bağımsızlık savaşı yılları ve bu mücadele esnasında onlara yardım eden güç odaklarına karşı verilen savaş - Hamdi Bey'in kişisel zaafı da ön plâna çıkarılarak - konu edinilir. Yazarın kurmaya çalıştığı vatan sevgisi ve kişisel çıkarlar dair dualite, romanın göndergesel fonksiyonunu da belirler. Tarus'un kahramanları genelde **“hamal”**dır. Üst anlatıcının/kurucunun sosyal, siyasal, bireysel göndermelerini taşımakla yükümlüdürler. Ancak Var Olmak'ın temel niteliği diğerlerinin aksine bireyselleşme sürecindeki bir kahramanın yaşam çizgisini oldukça objektif bir

<sup>26</sup> Tahir Alangu; a.g.e., s.201

kimlikte sunmasıdır. Hamdi Bey'in yaşadıkları, yaptıkları, hataları, söylemleri küçük insanın zaaflarını da barındırır. O anlamda kahraman, idealist bir kimliğin ötesine geçerek adeta metinden bağımsızlığını ilan etmiş, üst kurucuya baş kaldırmış, kısaca '**var**' olmuştur.

Eserin adı öncekilerde olduğu gibi sembolik anlamda bir milletin **varlık-yokluk** düzlemine dikkat çekmek içindir. Var Olmak, sekiz ana bölümden oluşmaktadır. Her bölüm beraberinde düğümlerini ve çözümleri getirir. 179 sayfa olarak oluşan roman kendi içinde sekiz bölüme ayrılarak sunulmuştur. Aşağıdaki tabloda gösterdiğimiz gibi bölümlerin sayfa sayıları hemen hemen birbirine yakın değerler göstermektedir. Sayfa sayısının arttığı bölümler ise metinde aksiyonun artmasından, zamanda sıçramaların olmasından ve romanın bireyselleşme sürecindeki ana kahramanı Hamdi Bey'in bilinç akımına dayalı ruhsal gelişiminden kaynaklanmaktadır. Ana kahramanın çizgisinin panoramik yönelimleri bir üst kurmaca mantığıyla, metnin gidişiyle birleşir. Bu yapı, bölümler ve metin halkaları arasındaki uyum/geçişlerin mantıksal bir tutarlılığa yönelmesini sağlar.

BÖLÜM	SAYFA S.	BÖLÜM	SAYFA S.
I	17	V	24
II	17	VI	25
III	24	VII	25
IV	24	VIII	24

İlk iki bölümün dışında sayfa sayılarının genel anlamda bir eşitliği yakaladığı tabloda görülmektedir. Bu durum olay örgüsünün başta tanıtımlarla biraz ağır işlediğinin, kısaca romanın yaşaması için asgari olanaklarının hazırlanmasından sonra romanın dinamizm kazandığının en somut neticesidir. Eserini diyaloglar üzerine kuran Tarus'un bu abartıya kaçmayan, yoğun ve hızlı akışı kesmemek adına benzer bir bölüm yapılanmasına girdiği düşüncesi doğru bir değerlendirmedir şüphesiz.

Tarus'un romanları içerisinde **biçimsel kopukluğun / uyumsuzluğun** en yoğun şekilde yaşandığı anlatı Kasabanın Ruhu'dur. Anadolu'nun küçük bir

kasabasında yaşanan aşk-ev-menfaat ilişkilerini anlatan eser, bir sergüzeşt romanı yapısındaki biçemiyle, tesadüfler/yanılsamalar/ihanetler üzerine kurulmuştur. Manifaturacı Kerim Bey romanda sosyal merkezi, tematik geçiş noktasını temsil eder. Ancak kısa zamanda romana onlarca farklı olay, karakter dahil olur. **Sergüzeşt** niteliği farklı olgularla sarsılır. Roman plandan uzaklaşmış, yazarın bilinç akımıyla beynini boşaltmasına dönüşmüştür. Bu yapılanmada da her türlü duyguya, insana yer vardır: kişisel zaaflar, yetimlik, ticari etik, aşk, entrika...

Romanın şeklen oluşmasında yazarın anlatmak istediklerini daha etkileyici ve doğal olarak aktarma içgüdüünün romanın kendiliğinden akışını bozduğunu söyleyebiliriz. Zaten tefrika edilmesi (79) romanın akışı için belirgin bir aksama kaynağı oluşturmaktadır. Buna bir de roman kahramanlarının geçmişe yönelik hatırlamaları da eklenince bölümler arası kopukluk had safhaya ulaşır. Kasaba sosyal alanına tam zıt bir yapılanmayla küçük insanların büyük hırslarının arenası oluverir. Gazetede her sayısında farklı oranlarda yayımlanması da bu fonksiyonel yapılanmanın sekteye uğramasında başka bir etkidir. Yazar tarafından kendi içsel dinamikleri gözetilerek dokuz bölüme ayrılan romanın, bölümlerinde yer alan tefrika sayıları aşağıdaki tablodaki gibidir.

BÖLÜM	TEF. NO	BÖLÜM	TEF. NO
I	1-8	VI	49-55
II	8-19	VII	55-60
III	19-27	VIII	60-69
IV	27-36	IX	69-79
V	36-49		

Genel olarak birbirine yakın sayılarda tefrika, kısmen sayfa sayılarının eşit olduğunu görüyoruz. Sadece V. bölüm diğerlerine oranla daha geniş yer tutmaktadır. Bu bölüm romanda Manifaturacı Kerim Bey'in önderliğinde yoğun ve dinamik akışın olduğu kısımdır. Olayın düğüm noktasında olduğu, teknik bir anlamlandırmayla dramatik eğrinin en üst noktaya tırmandığı kısımdır. Roman içindeki her türlü ilişkinin girift bir yapılanmaya yöneldiği kurgunun '**patlangıç**'

noktasına tırmandığı bir uzun bölümdür. Duru Göl'de yazar karşımıza farklı bir temayla çıkar. Duru Göl'de döneminde çok yaygın olan Türkiye'nin fiziksel anlamda yeniden yapılanması çerçevesinde büyük bir projenin öyküsü anlatılmıştır. Elazığ Ovası üzerinde yer alan Hazar Gölü'ne yapılmaya çalışılan bir baraj inşaatı sebebiyle ortaya çıkan politik ve sosyal olguları işlemek/irdelemek ön saviyla ortaya çıkan Duru Göl, kısa zamanda inşaattaki insanlar ve yöre halkını da içine alan karmaşık ilişkiler ağına dönüşmüş bir romandır.

Toplam 312 sayfadan oluşan romanın adı ile tematik yapısı arasında alegorik bir anlam bileşkesi/dualitesi vardır. **Duru Göl** kavramı bir saflığı, yalınlığı ifade ederken romandaki kişiler/ilşkiler hiç de "**duru**" değildir. Güvenilen ve bulunduğu konum itibariyle güvenilmesi gereken birçok kimse karmaşık ilişkiler ağı içinde yer alır. Romanın kavramsal çerçevesi başarılı bir şekilde ortaya konulmuş olsa da anlatıma çok sayıda insanın girmesi ister istemez romanın tematik işleyişinin karışmasına neden olmaktadır. Eserin ana vaka ve vaka zincirleri arasındaki bağlantı bu kalabalık şahıs kadrosundan dolayı kesintiye uğramaktadır. Bir anlamda da eser, Cumhuriyet döneminde başlayan kalkınma hamlelerinin alt yapısına dair bazı dikkatler, eleştiriler yöneltmektedir. Yazarın bireysel tercihleri doğrultusunda ve konunun işleyişiyle doğru orantılı olarak on bölüme ayrılan 312 sayfa, cep kitapçığı boyutundaki sayfa yapısıyla çok da uzun bir metin değildir. Bölümlerin sayısal oranları aşağıdaki gibidir.

BÖLÜM	SAYFA S.	BÖLÜM	SAYFA S.
I	36	VI	31
II	23	VII	33
III	24	VIII	27
IV	47	IX	31
V	29	X	24

Bölümlere ait sayfa sayılarında I. ve IV. bölümün dışındaki kısımlar hemen hemen aynı sayfa miktarlarına sahiptir. Bu durum metnin oluşumunun



müsebbibi olan üst kimliğin, kurgunun serim ve düğüm kısımlarını yoğun bir hareketlilik içinde yaşadığının açık ifadesidir. Zira söz konusu bölümler, romanın **sergüzeşt bir kimliğe** büründüğü; ilişkilerin, algılamaların ve karakterlerin had safhada **çatıştığı/çakıştığı** kısımlardır.

Hükümet Meydanı'nda, tarihsel roman olma kimliğiyle, Millî Mücadele yıllarında Yunus Ağa adındaki bir köy ağasının, Kuvâ-yı Milliye güçlerinin halifeye karşı çıktıkları gerekçesiyle bir isyan çıkarması ve bu isyanın millî güçlerce bastırılması konusu işlenmektedir. Romanın dokusunu oluşturan diğer kavramlar ise, vatan, millet ve adalettir. İlhan Tarus romana yazdığı önsözde mekanın ve olayların realitesine dair şunları söyler:

*“Hükümet Meydanı'nda Anadolu ayaklanmalarının üçü beşi, ana teması ve detaylarıyla, Orta Anadolu'nun belirsiz bir kasabasına aktarılmıştır. Romanın plâformu gerçek bir kasaba plânına oturtulmuş; başkaldıranlarla onların üstüne yürüyenler olumlu kişilikleriyle harekete geçirilmiştir. İnsan adlarından başka olup bitenin tek sözcüğü dahi düşsel değildir.”* (HM, s.5)

Vatanı ve milleti uğruna ölmeyi göze almış insanlar için adalet sadece ölüm hükmü verir. Dolayısıyla yazar, o dönemde olağanüstü şartlar için oluşturulan yargı sistemini de bu açıdan sorgular. “**Hükümet**” sözcüğü bir anlamda devleti, otoriteyi, yüceltilmiş azınlığı temsil ediyorsa; “**Meydan**” da sesiz kalabalıkların dingin çılgılığıdır. Bu bakış romanda farklı küçük temalara ve karışık ilişkiler ağına rağmen bir mono tema, üst gönderge olarak romanın içsel yapısına sinmiştir.

Mücadele içerisine giren toplumda, farklı değerlendirmeler ve yaklaşımlar dikkat çeker mantığı, romanın alt birimde bulunan gizli göndergesidir. Bu fenomenden hareketle zaman içerisinde değerleri ve yaşama biçimleri tamamen farklı iki sosyal grup ortaya çıkar. Bu mücadeleyi sonuna kadar destekleyenlerin yanında, bireysel çıkarlarını ön planda tutan ayrıcalıklı bir zümre de vardır.

Roman sekiz ana bölüme ayrılmıştır. Bölümler arasındaki tematik ve teknik uyum yazarın önceki eserine göre daha sağlıklı, mantıksal bir tutarlılık içindedir.

Tarus'un hiçbir romanında kullanılmayan görsel malzeme, bu anlatının belki de en ilgi çeken özelliğidir. Kapak resminde bulunan 'darağacı', 'sakallı iki insan' ve 'Kuvâ-yı Milliyye'ciler romanın içine gizlenmiş ya da gizlenmesi gereken yapısal şifrelemeye ait **şifre çözücüler** olarak kapakta yerlerini almışlardır. Bu resimler bir yerde romanın konusuna, hatta sonucuna dair önemli ipuçlarının betimsel yansımalarıdır. Romanın kişileri de zaten bu üç sembolik tipte somutlaşır: Vatanseverler, dini alet eden İstanbul Hükümeti yanlıları ve ölümü hak eden hainler.

Çatışma unsurunu oluşturan üst anlatıcı da, metnin bölümlerini yukarıda kısaca açıklamaya çalıştığımız entrik yapıya uygun nitelikte düzenlemiştir.

BÖLÜM	SAYFA S.	BÖLÜM	SAYFA S.
I	25	V	25
II	26	VI	25
III	31	VII	29
IV	30	VIII	26

Hükümet Meydanı, Tarus'un romanları içerisinde yapı olay örgüsünün işleyişi bakımından en sağlam kurguya sahip olanıdır. Bölümler içindeki sayfa yapısı bile, yukarıdan da anlaşılacağı gibi, bu anlamda tutarlı bir ivme gösterir. Birkaç sayfanın dışında bölümler arasında sayısal bir düzensizlik yoktur. Tarus, belki de hiçbir romanında da olmadığı kadar bu anlatısında metnin gerek şekil özelliklerini gerekse kurgu sağlamlığını ayrıntılarıyla planlamış, metnin *spontane* (kendiliğinden) akışına izin vermemiştir.

Yazarın kitaplaşmayan ve gazete sayfalarında kalan bir diğer romanı olan 1980 Yılındayız, genelde bir ailenin, özelde ise küçük yaşta tecavüze uğramış bir kızın hayatına dairdir. Bir başka yönüyle de Ankara'nın görünen ciddi yüzünün arkasındaki etiksel çöküşünü aktaran sosyal eleştiri denemesidir. 98 tefrikanın düzensiz aralıklarla yayımlanmasından oluşan eser, diğer tefrika romanlar gibi kopuk bir olay dizgesi taşır. Belki onlardan tek farkı kalabalık şahıs kadrosu yerine **birleştirici, özümseyici** bir karakter etrafında zamansal yapının ilerlemesidir.

Aynı zamanda romanda 1950'li yıllardan başlayarak Ankara'nın siyasal ve sosyal yapısı da aktarılmıştır. Birçok bürokratin çarpık ilişkilerle anlatıma katılmasıyla romanın boyutları daha da genişler. Böylece söz konusu olan, bir kızın genel hayat öyküsünden öteye taşarak dönemin farklı yapılanmalarına yönelik eleştirilere kadar uzanır. Üst anlatıcı bir yerde metnin büyüğü dünyasına ihanet ederek kişisel çıkarlarını, hırslarını eseri aracılığıyla cevaplama, tenkit etme yolunu seçmiştir.

Roman bu anlamda anlatının esas kahramanı olan Fatma merkezli bir değişim, başkalaşım ve bozulma sürecidir. Bu her türden deformasyonda aile, toplum, çevre gibi sosyal yapıların etik algıları da **sebep-sonuç** ilişkisine bağlı genel bir eleştiriye tabi tutulmuştur.

*"Fatma kapının önünden ayrılma kızım!"* cümlesi romanın hem başlangıç hem de bitiş cümlesidir. Ev izleğinin simgesel ve alegorik boyutlarına daha sonra değineceğiz. Ancak bu ifade, biçimsel bakımdan da Tarus romancılığında yeni bir oluşumdur. Epizodu esas alan ve bütün olaylar yumağını bu cümlenin etrafına ören yazar, bir anlamda bölümlere ayrılmayan ve düzensizliği seçen (tefrika) metnine de hayat vermiş olur.

Tarus'un son romanı **Vatan Tutkusu**, 1919-1920 yıllara ait birkaç aylık bir fiktif zamanı anlatan bir eserdir. Bu romanla yazar, Millî Mücadele'nin yoğun olarak yaşandığı bir başka bölgeye bizi götürür. Ege Bölgesinde bir çete reisi olan Osman Efe'nin diğer çete liderleriyle de birleşerek işgalci güçlere, Yunanlılara ve yandaşlarına karşı verdiği mücadele, romanın ana temasını oluşturur. Olay yine diğer romanlarda olduğu gibi olayın dinginliği içerisinde ana temadan uzaklaşan bir yapı sergiler. Tarus'un söylemleri ve yaptıkları da çoğu zaman tutarsızdır. Bu durum yazarın romanlarına sızır.

Vatan Tutkusu'nun da ana konusu Kurtuluş Savaşı'dır. Metni belki de renklendirmek için insanları ve hırslarını temaya yan birimcikler olarak ekleyen yazar, kısa zamanda bu akıl almaz **yoğunlukta/çoklukta** insan kalabalığının içinde romanın yazılış maksadını unuttur gider. Romanlarının çoğunda olduğu gibi iyi başlangıçların düğüm noktasında arapsaçına dönen bir hali vardır. Sonuçlar da yazarın tasarladığının çok ötesinde çoğu zaman plansız, bir uçurum gibi okuyucunun karşısına çıkar. Eserin adına temel teşkil eden bu

“tutku”nun farklı anlamlara açılan derin yapısı romanda Osman Efe'nin ağzından şöyle ifade edilir: *“İnsanlar, tek tek vurulurlar işlere. Her biri bir işe vurulur. Kimisi köyüne, kimisi avrada kimisi de... Şey hani, yurdun tümüne vurulur...”*<sup>27</sup> Romanın kurgusal dağılımı tematik kurguya uygun olarak yazar tarafından dokuz ana bölüme ayrılmıştır. Aşağıdaki tabloda bu bölümleri daha düzenli olarak görebiliriz.

BÖLÜM	SAYFA S.	BÖLÜM	SAYFA S.
I	23	VI	36
II	25	VII	48
III	30	VIII	24
IV	28	IX	12
V	32		

Tabloda en dikkat çekici nokta romanın bitmeye yakın bölümlerinde görülen sayısal orantıdır. 12 ve katları biçiminde karşımıza çıkan bu sayısal verileri sadece tesadüfle açıklamak pek doğru olmasa gerek. Üst anlatıcı belki metin için sonsuz gücünü kullanarak matematiksel bir oyuna gitmiş olabilir. Ya da daha doğru bir tespitle entrik kurgunun zirvedeki halini birden kesmek yerine yavaş yavaş azaltmayı ve sonunda da söndürmeyi tasarlamıştır belki de kim bilir?..

### 2.2.2. Romanların Genel Tematik Yapıları

İlk eser olan **Samanpazarı**'nın etrafında döndüğü temel soru şudur: Hayattan farklı beklentileri olan Halil Bey ailesinin sonu ne olacak? Gelişen olaylar, girilen yeni sosyal çevre bütün bu istekleri bir yana koyarken, aileyi de etik anlamında bir çöküntünün eşiğine getirir.

Aslında roman bir **mekân-insan** çözümleridir. Romanın adı olan **“Samanpazarı”** bir mekân adı olmanın ötesinde figüratif değer taşıyan sembolik bir gönderge olarak düşünülebilir. Bu kavram, her şeyden önce sosyal sınıfı temsil etmesiyle romanda önemli bir işlev yüklenmektedir. Onun

<sup>27</sup> İlhan Tarus; a.g.e., s.188

karşısında karşı güç olarak bulunan “Yenişehir” için de benzer şeyleri söylemek mümkündür. O da bir üst sınıfın yerleştiği bir mekân adı olurken, aynı zamanda sosyal ve ahlâkî çözümlenin de ilk başladığı yerdir. Dolayısıyla çatışmayı oluşturan unsurlar yazar tarafından daha başlarda oluşturulmuş olur. Romanın başından sonuna kadar iletecek bir mesaj etrafında eserin yoğunlaşması, doğal olarak yazara her şeye karışma olanağı sunmuş, yazar da sosyal içerikli ana fikre ulaşan bütün yolları açarak okuyucunun bireysel anlamlandırma çabasını en alt seviyeye indirmiştir. Samanpazarı bir olay örgüsünden çok bir çatışmanın, çözümlenin ve devamında vurucu imgenin yani mesajın ön plana çıkarıldığı tezli bir romandır.

GÖRÜNÜM BİÇİMİ	TEMATİK GÜÇ (Hedef Obje)	ARA GÜÇ (Obje)	KARŞI GÜÇ (Çatışmayı Yaratan Güç)
<b>ŞAHISLAR SEVİYESİNDE</b>	-Halil Efendi -Nazım Efendi	-Remzi Bey -Elif Hanım -Dr. Selman -İki Arada Bir Derede Kalan İnsan Yiğincileri...	-Murad -Kadriye -Huriye -Sosyete İnsanları -Yabancılar ve Yabancılaşanlar...
<b>KAVRAMLAR SEVİYESİNDE</b>	-Moral ve Etik Değerler -Maneviyat -Sadakat ve Dürüstlük -Aile/Sevgi/Umut -Birliklik ve Devamlılık Fikri...	-İkili Yaşamayı ve Davranmayı Alışkanlık Edinmek -Tutarsızlık -Boyun Eğmek...	-Moral Değerlerine Yabancılaşma. -Fetişizm (Metalaşma) -Ekonomik Yoksulluk -Hastalıklar -Sosyal Kişisel Yozlaşma -Bencillik, İhtensizlik -Etik Değerlerinin Yok Edilişi...
<b>SİMGESEL DEĞERLER OLARAK</b>	-Samanpazarı'nın Tek Katlı Evleri -Ud/Tambur -Gecekondular -Kireç Duvarlar...	-Yollar, Caddeler, Kaldırımlar -İş Yerleri -Saksı Çiçekleri...	-Yenişehir ve Apartman Daireleri -İçki, Kürk, Mücevher -Siyah -Eğlence Yerleri...

Yukarıdaki tablodan da anlaşılıyor ki, Samanpazarı çok geniş bir tema yelpazesine sahip değildir. Temelde anlatılan batı-doğu sorgusunun mekan ve insanlar düzleminde yeniden irdelenmesidir. Romanın işlediği doğu-batı ikilemi sadece edebiyatımızın değil aydınımızın en önemli **çıkamaz/açmazıdır**. Yaşanılan ve idealize edilen değerler arasındaki uçurum, mekansal boyutuyla da insanları farklı semtlerde yaşamaya mahkum etmiştir. Zengin, güçlünün

fakir ve ezilmişlere karşı bir başka üstünlüğüdür. Çünkü Tarus'un anlatılarında mekân, **durağan/tek düze** değildir; tam tersine temanın ilerleyişinde söz sahibi olan fonksiyonel bir yapıdadır.

Yeşilkaya Savcısı'nda genel yapıda okuyucuyu sürükleyecek, okuyucudaki merak unsurunu uyandıracak düğümlere ve beklenmedik çözümlere pek rastlanmaz. Olay, romanın genel yapısı içerisinde önceden belirlenmiş bir yolu takip eder. İdealist yapıdaki bir insanın/aydınının Anadolu gerçeğine bakışı ve onu yeniden anlamlandırmasının serüvenidir.

Romandaki bazı olaylar vardır ki esere bir sürükleyicilik vermek için konulduğu çok bellidir. Ancak bu olayların romanın ana kurgusuyla ne de gelişen diğer olaylarla birleşen hiçbir noktası yoktur. Metin genel seyrinde giderken Tarus biraz da kurguyu renklendirmek amacıyla anlatının bazı noktalarına benzer kısımlar bırakmıştır. Fakir bir memurun çocuğu için yardım toplama kampanyası bunun en güzel örneğidir. Bu tamamen araya konulmuş bir gözlemin ürünüdür.

Romanın bütün bu olumlu yanlarına rağmen **Muhtar Körükçü**, Varlık dergisinde neşredilen bir yazısında romandaki birçok olayın “yama”, romanın ise teknik açıdan çok başarısız olduğunu söyler ve şu yorumu yapar:

*“Vak’alar kopuk birer sinema şeridi gibi birbirine bağlanmış... Böylece eser bir şahsın veya bir zihniyetin romanı olmaktan çıkarak sadece memleket realitesinin izahı, tasviri yoluna gidiyor.”<sup>28</sup>*

Dolayısıyla böyle bir romanda da çok fazla entrik unsurun yer alması beklenemez. Eser hakkında döneminde yazılan yazılardan romanın pek de başarılı bulunmadığını anlıyoruz. **Atalay Yörükoğlu** da roman hakkında olumsuz yargıda bulunan eleştirmenlerden birsidir. Yeni Ufuklar'da yazdığı yazıda romanı şöyle değerlendirir.

*“(Eserde) Yurt gerçeklerinin özel bir görüş ve güçlü bir kavrayışla ele alındığını görmüyoruz. Dertlerin incelenmesinde,*

<sup>28</sup> Muhtar Körükçü; “Kitaplar Arasında-Yeşilkaya Savcısı”, Varlık, S.431, 1 Haziran 1956, s.22-23.



*çarelerin belirtilmesinde kafa yormuşluğunu belirtecek hiçbir yan yok. Söylenenler hep beylik, basmakalıp.*<sup>29</sup>

Tarus anlatılarının çoğunda bu üstten, biraz da sloganik konuşma tarzını hep kullanmıştır. Anlattıklarında hem bir aydının ezici, bazen küçümseyici havası vardır. Çoğu zaman kurgunun içine girmek yerine onu kenardan izleyen ama yeri geldikçe de metne müdahale eden bir ruh haliyle metne yaklaşır.

GÖRÜNÜM BİÇİMİ	TEMATİK GÜÇ (Hedef Obje)	ARA GÜÇ (Obje)	KARŞI GÜÇ (Çatışmayı Yaratan Güç)
<b>ŞAHISLAR SEVİYESİNDE</b>	-Ben Anlatıcı -Yazarın Kendisi -Savcı -Zekeriya	-İki Arada Bir Derede Kalan İnsan Yığınları... -Ezilenler	-Ali Ağa ve Ona Benzeyenler -Çapulcular -Rüşvetçiler ve Ahlıksız Mebuslar -Sarraf Rüştü...
<b>KAVRAMLAR SEVİYESİNDE</b>	-İdealizm ve Çıplak Realite -İçtenlik, Dürüstçe Çalışma -Onurlu/Kişilikli Yaşama Biçimi -Demokratik Yapılanma...	-Tepkisizliği -Alışkanlık Edinmek -Objektif Karar Verme Gücünü Bulamamak...	-Ağalık ve Feodal Yapının Toplumsal Yapıyı Ezmesi - Rüşvet, Torpil Gibi Etik Dışı Uygulamalar - Hainlik, Bencillik, Kıskançlık. - Boyun Eğmek/Kayıtsız Şartsız Teslimiyet...
<b>SİMGESEL DEĞERLER OLARAK</b>	-Günlük -Radyo, Gramofon -Kitaplar -Hükümet Konağı -Mahkeme Salonu	-Kasaba Evleri -Çamurlu Yollar -Sessiz Pencereler...	-Keçi Eti -Ziyafetler -Para, Altın -Sarık -Kırbaç...

Sonuç olarak, **Yeşilkaya Savcısı** sosyal sorunlar hakkında, yazarın kendi düşüncelerini ve gözlemlerini dile getirirken; somut çözümler üretmekten de mümkün olduğunca kadar uzak durur.

Roman kanunlar ve reel hayat arasında gidip gelmelerin, hayatı hangi şartlarda zorlayacağını da sorgulanmasıdır aynı zamanda. Bu açıdan bakıldığında da yeniden yapılanmaya karşı değişen değerlerin uygulanabilirliğini denetleyen bir **oto kontrol mekanizmasıdır**.

<sup>29</sup> Atalay Yörükoğlu; "Yeşilkaya Savcısı", Yeni Ufuklar, S.47, Nisan 1956, s.27

**Var Olmak, Hükümet Meydanı ve Vatan Tutkusu**'nun aynı tema etrafında, Kurtuluş Savaşı, somutlaşan bir trio (üçleme) olduğunu söylemiştik. Üçlemeden kastımız sadece kavramlar ve simgesel değerler anlamında ortak sonuçlar çıkarabileceğimiz anlamındadır. Yoksa anlatıların kahramanları kişilik yapıları ve sosyo-psikolojik değerlendirme mekanizmaları açısından birbirinden oldukça farklıdır. Ortak duyuları "**vatan**" olmasına rağmen, olguyu **anlama/anlamlandırma** değerleri kişilik yapılarıyla orantılı olarak değişmektedir.

Özelde Hamdi Bey'in tipten karaktere geçme çabasını, genelde ise vatanın kurtuluşuna dair mücadeleyi anlatan romanın; olay örgüsünün düşümlerine ve çözümlerine bakıldığında salt olarak Kurtuluş Savaşı'nı konu almadığı görülür. Anlatının arka plânında bu mücadele ve işgalcilerin Anadolu'da ilerlemeleri verilir; romanda daha ziyade bir vatan parçası içindeki insanların bu mücadeleye karşı aldıkları tavrı anlatır bir kimlikte görünse de, hem yazıldığı dönem içerisinde hem de bizim eleştirel yaklaşımımıza göre bireyselleşen bir karakterin zamansal değişimini anlatan bir kişi romanıdır. Daha doğru bir çıkarımla kahramanın düşünsel ve eylemsel dünyasına dair değişimler, çelişkiler anlatıda savaş temasından çok daha belirgin bir merak uyandırmakta, okuyucuyu kendine bağlamaktadır.

Hamdi Bey'in kişiliğinde de "**idealist insan**" ile "**ideal insan**"ın sorgulaması yapılır. Kahraman bu iki olguyu hem temsil eden hem de örseleyen bir yapıdadır. Çünkü yazar kahramanını idealistleştirmek yerine, onu olabildiğince gerçeğe yakın, kişisel zayıflıkları ve hataları olan bir kimlikte metne yerleştirmeyi tercih etmiştir. Roman özel anlamda Kurtuluş Savaşı teminden sıyrılıp bir anlamda Hamdi Bey'in yaşam **sürecine/değişimine** tanıklık eder hale gelmiş, getirilmiştir.

Karakterler dışında yukarıda bahsettiğimiz üç romanın kavram ve simgeler seviyesinde ortak noktalar taşıdığını daha önce vurgulamıştık. Aslında savaş temasının ötesinde her roman, bir karakterin kişileşme çabasının derin sancılarını taşır. Belki üst anlatıcının fark etmeden kaydığı bu içsel yönelim, yönlendirme bize göre Tarus'un romanlarının en orijinal taraflarından birisidir.

**Var Olmak**, Hamdi Bey'in; **Hükümet Meydanı** Yunus Ağa'nın ve **Vatan Tutkusu** Osman Efe'nin bireyselleşme sürecine tanıklık eder, zemin hazırlar. Örneğin Yunus Ağa, vatan adına yola çıktığını söylemesine rağmen gücünü kişisel çıkarları için kullanmaktan çekinmeyerek okuyucuyu şaşırtır. Hatta dini duyguların da bir anlamda kendi çıkarlarına göre yorumlayıp, beraberindekilere amaçlarını şöyle açıklar:

*"Halife ordusuna karşı gelenler, onu vurmak isteyenler, işi azıtıyorlar gayrı. (...) Rûy-i zeminin padişahına, onun askerlerine, silahla karşı çıkmayı kuruyorlar. Ateş saçağı sarmak üzere. Bizler Ankara'daki elebaşlarını durdurmak, ilk iş olarak da Konya'da bir Hükümet kurmak niyetindeyiz. Cenabı Allah'ın yardımıyla bizler ilk evvel Çoraklı'yı, sonra da Konya'yı ele geçireceğiz. Kendi adamlarımızı işbaşına oturtacağız. Sonra hilâfet ordusuyla birleşip memleketi gâvurun elinden kurtaracağız."*<sup>30</sup>

Ana tema, farklı temalarla desteklenerek farklı yapılara da eleştirel bir gözle bakılır. Feodal yapının Anadolu'daki etkinliğinden, siyasal mekanizmaların geçiş döneminin sancılarını kaldıramayacak basiretsizliğinden, bürokrasinin gücünü elinde bulunduranların bireysel çıkarlarını ön planda tutmalarından, ayrıcalıklı insanların ihanetinden, dini duyguları istedikleri yönde kullanabilen sahte din adamlarından, kişisel zevk entrikalarına kadar çok renkli yan temalar da romanların içinde farklı yapılanmalarla işlenmiştir.

Romanlarda bazı teknik ve anlam aksaklıkları da yok değildir. Hatta yazar bazen tematik güç grubunda yer alan kahramanları için bile okuyucuyu şaşırtacak sonlar hazırlar. Örneğin, Hükümet Meydanı'nda isyancılarla mücadele eden ve bu uğurda canını ortaya koyan Öğretmen Bilâl'in, yine Kuvâ-yı Milliye güçleri tarafından idam edilmesi; dürüst ve cesur Mümtaz Bey'in yine Ankara Hükümeti tarafından yargılanıp asılması; oldukça yadırganacak bir durum, şaşırtıcı bir dualitedir. Beklenmedik, sürpriz bitişler noktasında Tarus'un eserleri başarılı kurgulamalar taşır savı, pek de yanlış değildir.

Yukarıdaki ortak değerlerden, değerlendirmelerden anlaşıldığı gibi, Tarus'un bu üçlemesi, kişiler dışında, ortak tematik ve karşı değerler taşır.

<sup>30</sup> Hükümet Meydanı; s.36-37

Dolayısıyla bunları aynı tabloda göstermek mümkündür. Bu anlamda karşımıza şöyle bir tablo çıkabilir.

GÖRÜNÜM BİÇİMİ	TEMATİK GÜÇ (Hedef Obje)	ARA GÜÇ (Obje)	KARŞI GÜÇ (Çatışmayı Yaratan Güç)
<b>ŞAHISLAR SEVİYESİNDE</b>	-Hamdi Bey -Leyla ( <b>Var Olmak</b> )  -Faruk ve Mümtaz Bey -Mülâzım Ahmet -Öğretmen Bilal ( <b>Hükümet Meydanı</b> )  -Osman Efe -Durdu Efe ( <b>Vatan Tutkusu</b> )	-Kara Hasan Paşa -Seher, Leyla (VO)  <b>-TARAFSIZ HALK</b>  -Molla Memet -Kamil Hoca (HM)  -Kaymakam -Ekrem Efe -Mehmet Efendi (VT)	-Anzavur Paşa -Kaymakam -Saniye (VO)  -Yunus Ağa, Din Adamları -Yozgadlı -Leman(HM)  -Emine, Elif -Düşkün Kadınlar -Hain ve Yabancılar (VT)
<b>KAVRAMLAR SEVİYESİNDE</b>	-Vatan Tutkusu -Azami Fedakârlık -"trene"yetiştirmek" -Kuvayı Milliye -Hürriyet -Dürüst ve Mertçe Davranma -Sağlam Temellere Dayalı Dini İnançlar -Ailenin Kutsallığı...	-Tepkisiz Yaşama Biçimi -Halkın Ortak Etik Değerleri -Geçim Derdi -Devlet Kurumları -Kararsız/Tarafsız Halk Yığınlarının Belirsiz Kararları -Sorgulamayanlar...	-İhanet -Kişisel Çıkar Peşinde Koşmak -Tecavüz -Birlikte Hareket Edememek -Kişisel Zaaflar ve Sapkınlıklar -Metalaşmış Kadın -Yasak Aşklerle Yoğrulmuş Bozuk Düzen...
<b>SİMGESEL DEĞERLER OLARAK</b>	-Tren -Atlı Arabalar -Cami, Yeşil -Deniz ve Uçsuz Bucaksız Gökyüzü -Tan Vakti, Sabah...	-Anadolu'nun Yolları -Toprak Damlar -Eski, Bakımsız Odalar -Soru İşareti...	-Kilise ve Hıristiyanlar -Para, Altın Gibi Metalar -İstanbul Hükümeti -Kaymakamlık Binası -Kış Şartları ve Soğuk -Sakal, Sarık -Gece, Siyah, Karanlık...

Bu üç kitabı incelediğimizde tema bakımından anlatımın vatanın kurtuluşu eksenini üzerine oturduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Benzer anlatımlar, hatta konuların işlenme biçimleri her romanda yinelenmiştir. Ancak bu ana temalar kurgulanırken, yazarın biraz da olaya renk katma amaçlı olsa gerek, hiç sebepsiz ve hazırlıksız bir şekilde konu içerisine kişisel ilişkilerin; aşk, ihanet, tecavüz gibi sergüzeştimsi kavramların farklı boyutlarda anlatıma zorla **'yama'landığına** şahit oluyoruz. Parça biçimindeki bu küçük temalar olayın

genel akışını bozduğu gibi, romanın dramatik akışının da karışmasına neden oluyor. “Vatan” merkezli duygu yoğunluğu ve kişisel yansımalar böylece sekteye uğruyor. Bölümler içinde kesik kesik devam eden bu iğreti yapıştırmalar, ana temaya ait doğal deviniminde devam eden yapıyı da bozuyor. Keşke İlhan Tarus, romanını ana tema etrafında şekillendirip güncelleşmeye çalışmasaydı demekten kendimizi alamıyoruz. Bu türden bir yapılanmanın devamında belki de Türk edebiyatının Kurtuluş Savaşı konulu en orijinal anlatımlarından birkaçına sahip olabilirdik.

Bütün bu eleştirel yapı ve kurgulama eksiklerine, yanlışlarına rağmen üç roman da Tarus romancılığının zirvesi sayılabilir. Ancak **“samimi olamayan”**, **“yapmacık”** havası veren bu anlatımlar dönemi içinde Tarus romancılığı dışında pek ses getirmemiştir. Fakat bu sessizlik asla onların sanatsal bir değer taşımadığı anlamına gelmez. Metinler işlenmediği, yeterince eleştirel değerlendirmeye tabi tutulmadığı için zamanla unutulmuş; unutuldukça da bulanıklaşmıştır. Yoksa Var Olmak da Hükümet Meydanı da Vatan Tutkusu da tematik açıdan istikrarlı bir çizgi takip eder. Bunun altında yatan temel sebep yazarın başarılı bir şekilde görüneni anlatarak, onun altındaki imgelere, eğretilmelere dayalı alt anlam birimlerini okuyucuya hissettirebilmesidir.

Vatanın kurtuluşu karşısında şahıslar, kavramlar ve semboller seviyesinde karşımıza çıkan ihanetin, sahte dindarların, adaletsizliğin, iktidar hırsının, yalancılığın, halkı hiçe saymanın nerdeyse kurumsallaştığı bir buhran ve geçiş dönemine eleştiriler yöneltilmektedir romanlarda. Özellikle, ihanet kavramının dolaysız şekilde **“kadın” fenomeniyle özdeşleşmesini**, üst anlatıcının geçmişine, çocukluğuna dair bireysel ezikliklerinin eserde somutlaşması olarak algılayabiliriz.

Romanlarda “tematik” güç grubunda yer alan karakterlerin çoğu iyi niyetli, vatan sevgisi ile dolu bir ruh özelliğiyle fiktif yapıya dahil olur. Ancak çeşitli olumsuz faktörler (menfaat, kadın, hırs, karşı güç grubundakiler...) onların değişmesini, olaylara beklenmedik tepkiler vermelerine neden olur. Bu da düğüm kısmında çatışmayı doğuran, olay örgüsünü **ekstern noktaya taşıyan**, okurda merak unsuru uyandırarak ortaya çıkma sebebini somutlaştıran bir olgudur.

**Kasabanın Ruhu**, Doğu Anadolu'nun küçük bir kasabası olan Sekili'de, geçen sıradan bir entrika romanıdır.

Genelde diyaloglar temeline oturtulan yapıda simgesel kavramlar ve şahıslar cephesinde belli sorumluluklar taşıyan standart klişeleşmiş bir anlamlandırma söz konusudur. Toplumsal ve aile mekanizmalarının işlevselliği açısından küçük yerleşimlerdeki kontrol yapılanması daha güçlü olduğu için üst kurucu bilerek "**kasaba**"yı seçmiştir. Çünkü bu küçük insan yerleşkesinde herkesin her şeyden haberdar olması gayet doğaldır. Yoksa yetmiş dokuz günlük bir gazete tefrikasının oldukça basit bir anlatımla doldurulması nerdeyse imkansız olabilirdi. Ancak yazar üstün(!) çabasıyla romanı bu eksiklikten kurtarmış; olayı, insan ve küçük heyecanlı temlerle destekleyerek anlatıya bir akış sağlamıştır. Bu akış, o derece yoğundur ki sayfalar ilerledikçe okuyucu, romanın esas anlatmak istediğinden çok öteye, uzak uçsuz bucaksız, bilinmeyen bir öteye düşmektedir. Sürekli ilerleyen zaman dilimi temaya, olay örgüsüne dair küçük ip uçlarını fark edeceğimiz bir hızdadır; sadece kısa hatırlamalarla kurgu yürür.

Kasabada yaşayan insanlar, psikolojik yapılanmalarından çok izlenimsel betimlemeye dayalı tanıtımla olay örgüsünün içine (k)atılır. Bu yüzden karakterlerden istenen, verilen rolü şikayet etmeksizin, gönülsüzce de olsa oynamalarıdır. Fiktif karakterlerin işlevsellikleri konusunda başka bir şansı da yoktur zaten...

Tefrika edilmekle bu yapısal, anlamsal kopukluğu peşinen kabullenen roman, bölümler arasında neden-sonuç ilgisini zorlukla sağlayarak ağır aksak ilerler. Ancak görülen, romanın bölümleri arasında genel bir ortak zeminde yürümeme probleminin, anlatının içsel dinamiklerinden daha belirgin, belirleyici olmasıdır.

Görünüşte bir cinayet ve bu cinayetin çözülmesi üzerine kurulan olay örgüsü, araya giren başka olaylarla daha da parçalanmış, kopuk bir şekle bürünmüştür. Birlikte yürüyen iki ayrı vaka örgüsü, kasabadaki gelişmeler ve hapisteki Osman'ın durumu arasındaki geçişler çok da sağlıklı olamayan bir zorlamayla sağlanmaya çalışılmıştır.



Romanın genel hatalarına rağmen farklı seviyelerde, eserdeki entrik gerilimi hazırlayan, çatışmaya zemin teşkil eden kavramlar, karakterler ve simgeler vardır.

GÖRÜNÜM BİÇİMİ	TEMATİK GÜÇ (Hedef Obje)	ARA GÜÇ (Obje)	KARŞI GÜÇ (Çatışmayı Yaratan Güç)
<b>ŞAHISLAR SEVİYESİNDE</b>	-Dr. Namık -Ayşe -Kimsesi Olmayan Yetimler -Sokak Çocukları	-İki Arada Bir Derede Kalan İnsanlar -Kasabalılar -Fidan Hanım	-Sarı Kız -Manifaturacı Kerim Efendi -İmam Abdi Efendi -Düşkün Kadınlar -Çıkarıcı Memurlar
<b>KAVRAMLAR SEVİYESİNDE</b>	-Kayıtsız Şartsız Sevgi -Koruma/Korunma İçgüdüsünün doğal yapısı -Dürüstlük, İyi Niyet -Ekonomik Etik...	-Olaylara Tepkisizce Yaklaşmak -Birilerinin Etkisi Altına Girmek...	-Görünürün Ötesinde Din Sömürüsü/Yobazlık -Entrika Duygusu -Nefretle Yoğrulmuş Kötümser Bakış -İnsancıl Tavrılardan Uzaklaşma -Önyargı -Sözünde Durmama...
<b>SİMGESEL DEĞERLER OLARAK</b>	-El Tezgahları -Dokuma Kumaşlar -Cumbalı Kasaba Evleri, Yetimhane..	-Gündüz -Doğanın Farklı Manzaraları...	-Hazır Dokuma Üreten Fabrikaları -Karanlık Sokaklar -Hapishane...

Yukarıda tematik yapılanmaların farklı boyutlarını sistematik biçimde açıkladığımız romanların dışında, **Duru Göl** ve **1980 Yılındayız** anlatıları için tematik incelemeyi pek uygun görmüyoruz. Bunun en büyük sebebi Duru Göl'ün, romanın genel yapı formlarından uzak kimliği; 1980 Yılındayız'ın ise daha önce ayrıntılı biçimde işlediğimiz, değerlendirdiğimiz Samanpazarı'na benzer tematik oluşumlarının varlığıdır. Değişik bir tema, farklı bir söyleme dair izler yok denecek kadar azdır.

Ne bir dönemin sosyal ve bireysel etik kavramlarını irdeleyen 1980 Yılındayız; ne de bir sulama projesi etrafında gelişen ilişkiler yumağını "**döken**" Duru Göl, bize farklı tematik olgular çağrıştıracak **özelliğe/güçte**dir. Genel olarak, son derece **sığ** ve **aceleci** bir anlatımın izleri romanların içsel bünyesine

sinmiştir. Yazar, adeta okuyucuyu bir diyaloglar ve ilişkiler bombardımanına tutarak, kurguyu **karışık/muğlak** noktaya iter. Böylece anlatı kimliği tartışılır metin haline dönüşür.

Buna benzer faktörlerden dolayı sözü edilen romanlar, karakterleri dışında simgesel, kavramlar seviyesinde farklı göndergeler taşımaz. Şayet bunlar aktarılacak olsaydı; kendimizi, düşüncelerimizi ve tespitlerimizi yinelemekten öteye geçmeyecektik.

Şimdi farklı seviyelerde ve özelliklerde şematize ettiğimiz romanlardaki tematik yönelimleri; daha ayrıntılı biçimde irdelemeye, örneklmeye ve genel tespitlerde bulunmaya çalışalım.

### 2.2.2.1. Farklılığın Hayat Düzlemindeki Hırsı: Yok Etmek / Var Olmak

İnsan varlığının dünyaya anlam katışından beri, **homo sapiens**<sup>31</sup> kimlikten miras kalan tehlikeli duygudur yok etme ve ölüm. İnsanlık, belirli amaçlar için, üstünlüğünü diğer insanlara kabul ettirmek için savaşmış ve küçücük dünya hırsını taşıyana kadar bu karakterinden vazgeçmemiş / vazgeçmeyecektir.

Varlığı için tehlike gördüğü insanların varlıkları da onun için bir tehlike olmuştur. Belli bir düşünce sistemine dayalı büyük güçler ve devletler, dayattıkları sisteme uymayanları siyasal, sosyal ve sonunda askeri yıpratmalarla yeni bir kimlik(!) dayatma yoluna gitmektedirler.

Bu anlamda savaş ve savunma sadece nicel varlıkların çatışması değil, tam tersine içsel ve moral değerlerin varlık gerekçesini de ortaya koyma mantalitesi biçiminde hayatın içinde devingen bir yapıya bürünmektedir. Şimdi bu tematik yapının eserlere yansıyış biçimlerini irdelemeye çalışalım.

Öncelikle şunu vurgulamalıyız ki, İlhan Tarus için savaş kelimesi genelde var olmakla özdeşleşen bir anlam derinliğine sahiptir. Onun anlatılarında bu olgunun tematik bakımdan işleme biçimi saldırmaktan ziyade , savunma ve yok olmama fenomenlerinin yansımaları şekliindedir.

<sup>31</sup>Mehmet Rifat; **Homo Semioticus** (Cogito), YKY, İstanbul 1996, s.16 (homo sapiens: Sosyal ve insancıl duygulardan yoksun ilk insan.)

Romanlarında bireysel savunmaların yanında ana temasının yukarıdaki anlamlarla örüldüğünü daha önce de söylediğimiz bir eser üçlemesi vardır: Var Olmak, Hükümet Meydanı ve Vatan Tutkusu. Kronolojik olarak sıraladığımız bu üç isim arasında sanki gizli bir anlamsal kompozisyon vardır. Yazar bir toprağın vatan oluşuna dair temel olguları bazı şartlarla sunmuş ve ilk şartını/gerekçesini “**var olmak**”la aynı paydada anlamlandırmıştır.

Mevcut trajik hal kişiler esas alınarak verilmiş, böylece toplum adına bir genelleme yapılmıştır. Bu sebepten romanlara ilk bakıldığında genel olarak mono-kahraman yapılaşması etrafında kurgunun şekillendiği görülmektedir. Ancak temelde verilmeye çalışılan yukarıda açıkladığımız gibi, söz konusu bireylerin bir prototip olmasıdır. Bireyden yola çıkarak savaşın insanlarda oluşturduğu değişikliklerin, çarpıklıkların, insanlıktan çıkışların panoraması verilmeye çalışılmıştır.

Bu roman üçlemesinde, aktarılan tematik zemin genel anlamda Kurtuluş Savaşı esnasında Kuvâ-yi Milliye hareketinin çerçevesinde gelişen olayların yurdun değişik bölgelerindeki yansımalarıdır. Türk -Yunan savaşının yanında, İstanbul Hükümeti ve Kuvâ-yi Milliyeciler arasında süregelen güç çatışması, romanların temelindedir. Doğal olarak sadece savaş anlatılmamıştır anlatılarda. Bireysel çatışmalar, sapkınlıklar, değişimler de yazarın sözünü emanet ettiği kahramanların nicelleşmesinde etkin rol oynar. Yazarın hayatı birebir Kurtuluş Savaşı'nın olduğu yıllara rastlamaz. 1928 yılında savcılığa başladığını var sayarsak kısmen gençlik döneminde savaşın canlı şahidi olduğunu düşünebiliriz. Ancak büyük ihtimalle çocukluğunda duyumsadığı görsel malzemeyi daha sonra sanatsal bir platformda değerlendirme şansını yakalamış bu eserleri oluşturmuştur.

Yazar, bu ana temayı küçük yan temalarla destekler. Genellikle çıkar temelinde dayalı bireysel çatışmaları romanın içerisine yerleştirir. Bir anlamda zulme, haksızlığa ve dayatmalara karşı direnen insanlığın özünde var olmaya dair güçlü bir evrensel tinin taşınmasına yönelik direnç; karakterlerin bireysel yönelimleriyle idealizmden belli bir oranda da olsa gerçek/eksik/yalıncat kimliğinin olabildiğince anlatıma girmesini sağlamıştır. Böylece metin özünde idealizmle zayıf insan kimliğini harmanlamış olur.

Var Olmak, Hükümet Meydanı ve Vatan Tutkusu yazarın savaş ana teması etrafında şekillendirdiği romanlarıdır. Romanlarda tematik gücü temsil eden şahısların hemen hepsinde görülen inanç, mücadele azmi ve vatan sevgisi gibi erdemlerin karşı güce tepkisel olarak yoğun bir şekilde işlendiği görülür. Bu iki simgesel seviyedeki şahısların davranışları, cümle biçimleri leit motifi anımsatacak oranda benzerlikler gösterir ve romanın uzamında görülen farklı düzeylerdeki çatışma hep “**hedef obje**”yi verecek şekilde işlenmiştir.

Eserlerde görülen genelde tematik ve karşı güç grubuna ait temel niteliklerin panoramik biçimde aktarılmasından oluşmaktadır. Tematik güç grubundaki karakterlerin kişilikleri, idealleri, yaşama biçimleri romanda bireysel bir erdem olmaktan öteye derinlik, genişlik kazanmaktadır.

Şimdi bu romanlarda savaş teminin farklı yönlerden anlatılma biçimleri üzerinde duralım. Kurtuluş Savaşı'nın başlangıç dönemlerinde ısrarla koca imparatorluğun devam ettiği iddiasını sürdüren ya da devletin otoriter yapısına karşı gelmenin bir ihanet, dinden çıkma olarak algılayan halk tabakaları vardır. Değişim sürecini kabullenmeyen, yeniliğe kapalı, yaşayışın standartlarından sapmanın başkalaşıma sebep olacağını düşünenler... Bir de inancını bilinçle kuşatan “**boyun eğme**”yi varlık alanının ve onu temsil eden moral/etik değerlerinin bitmesi olarak algılayan insanlar. “*Padişah teslim olmuş, hükümet teslim olmuş gavurlara.*” (Vatan Tutkusu, s.52) şeklinde düşünenler hedef objeyi gerçekleştirmek için ön koşulsuz, uzun soluklu bir mücadeleyi yapma eğilimindedirler.

Roman dünyasında tematik gücün oluşmasında doğrudan etkin ve içkin olan karşı gücün kaçınılmazlığı kabul edilirse; Var Olmak'ın tematik değerlerinin karşısında kavram olarak ihanet ve bireysel sapkınlıklar varsa; bunun şahıslar dünyasındaki temsilcilerinin de Hamdi Bey ve Anzavur Paşa'nın olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi Hamdi Bey romanın başlarında tematik gücü temsil eden bir yapı sergilerken, olay örgüsü şekillendikçe yaptıkları, davranış biçimleri, okuru yanıltan özellikleriyle karşı güç grubuna kayar. Dolayısıyla, Tarus romanlarında Hamdi Bey bireysel yönelimleri/sapkınlıkları yaşamış, kişiliğini üst kurucunun hükümranlığından kurtarmış farklı bir karakterdir. Yazar savaş karşısında vatan sevgini işlerken,

Hamdi Bey'in kişisel zaaflarını yıpratmadan, diğer bir deyişle kahramanının kişisel psikolojik gelişim çizgisine müdahale etmeden var olmayı, yaşamak için ölebilmeyi anlatır. Duyduğumuz, varlığını sürdürmeye çalışan coşkun bir sestir: *"Bu yer, bu katı taşlar, karış karış, tane tane müdafaa edilmeli... Her karışın ortasında, her taşın dibinde, bir gövde serilmeli yere... Dudakları gülmeli son nefeste... Vatanım için öldüm, diye nara atmalı..."* (VO, s.90)

Yazar, romanda Kurtuluş Savaşı öncesini ve Millî Mücadelenin hazırlık aşamalarını anlatır. Mondros Ateşkes Antlaşmasının hemen sonrasında, Anadolu'nun işgal güçleri tarafından kontrol altına alınmaya çalışıldığı döneme denk düşen bu romanın zamanı yıl olarak 1919'dur. Böylece yazar savaş hazırlıklarını anlattığı eseri sağlam ve gerçekçi bir temele yaslamış olur. Eserde olayların tarihsel dinginlikleri içinde anlatılması bu açıdan önemlidir. Savaşın başlama anlarından halkın bilgi almasına kadar entrik gerilimi tetikleyecek cümleler metne ustalıkla yerleştirilmiştir: *"Düşmanlar Çanakkale'yi, İstanbul'u ele geçirmişlerdi. Silâhla alamadıkları vatan köşelerini hiyle ile almışlardı. Biga ahalisi, birbiri ardına gelen ajans haberlerini, şadırvanın önündeki lüks lambanın altında gece yarılarında kadar bekliyordu. (...) Telgraf müvezzii İbrahim Efendi, elinde birkaç sayfa kağıtla ışığın altına geliyor, gözlüklerini takarak, yüksek sesle günün haberlerini okuyordu."* (Var Olmak, s.11)

Ya iyilik galip gelecek, insanlar kendi var olma ve ifade edebilme alanlarında yaşayacaktır ya da kötülük galip gelecektir. *"İyilik ve kötülük, günümüze kadar hiç aralıksız ve en kanlı biçimlerde birbirlerini üretmişlerdir: (bunlar) tinsel/düşünsel dünyanın olduğu kadar toplumsal dünyanın da ayrılmaz ilişkileri(dir.)"*<sup>32</sup> İyilik hep kötülüğü doğurmuştur; çoğu zamanda kötülük iyiliğe gebedir. Varlık alanlarından beslenen bu iki olgu, savaşın olanca duygusuzluğu içinde de yaşamaya devam edecektir.

Romanda, zaman zaman kahramanların bilinçaltına bağlı hatırlamalara ve geriye dönüşlere de rastlanır. Bunlar genellikle üst kurucunun bakış açısıyla değil kahramanların bireysel tercihlerinin yankılanması ile yine onların ağzından aktarılır. Meselâ Hamdi Bey, gerçekleştirmek istediği bir işle ilgili hemen art hatırlamaya gider; böylece bilinç altını baskıdan kurtararak güncel örneksemeye

<sup>32</sup> Ahmet Oktay; "Ya Melek'le Ya Şeytan'la Sözleşiriz", Varlık, S.1075, Nisan 1997, s.2

ulaşır. Sağlıklı karar vermesi anlatıcının labirent içindeki doğru yönlendirmesidir bu.

*“Mahmut Şevket Paşanın katillerini asılı görmüştü, Sultanahmet meydanında.. O ölmüş gibi, tüm bitmiş, yıkılmış gibi görünen Osmanlı devletinin, bir isyan hareketi karşısında, kendi başına düşünüp harekete kalkışan cüretkârlar karşısında, damad-ı hazret-i şehriyariyi de silip süpürecek derecede korkunç bir hiddetle, nasıl intikam sevdasına düştüğünü, gözleriyle görmüştü.”*

(VO, s.60)

İhtiraslar uğruna yapılanların cezasız kalamayacağı fikri, Hamdi Bey'in sorgulama aşamasında tercihlerine ket vurur. Romanda geleceğe dair herhangi bir gönderme yapılmaz. Zaten romanın sonu da okuyucunun zihninde tamamlanmak üzere bırakılır. Yani “Bu hazırlıklar nasıl sonuçlanacaktır?” sorusunun cevabı verilmez. Anlatıda insan psikolojisinin mekân ve zaman ilişkisine dair izlenimlerinin verilmesinden ziyade olaylara ve diyaloglara ağırlık verilmiştir. Kısaca romanın düzenli bir zaman çizgisi içinde geliştiğini söyleyebiliriz. Anlatıda dikkat çekici bir yön de ara güç olarak karşımıza çıkan tepkisiz, tarafsız, **ezilen halk** kitesidir. Kendilerine verilen hakları sınırsızca kullanan azınlıkların hainlikleri ile kendi yurdunda garip gezen halkın ezik ruh hali kontrast oluşturarak metinde çatışma unsurunu yaratan bir olgu biçimini alır.

Savaş çıkış gerekçeleri elbette ki çoktur. Farklı düzeylerde değerler ve değerlendirmeler çatışma zemini hazırlayabilir. Ancak işin farklı boyutları bir tarafa, değer yargılarını metaları etrafında çözümleyen saf bir Anadolu insanı bile savaş için kendince gerekçeler bulup, mücadele düzeyini zirveye taşıyabilir: *“Buranın yemişi gibi, pamuğu gibi, tütünü gibi yoktur dünyada...Boşuna mı aldanıyor Yunanlı? Boşuna mı kırdırıyor evlâtlarını? Ama cezasını çekecek. Mezarı kazılmış Aydın illerinde Yunanlının, gelip birer birer uzanacaklar mezarlarına tükenesiye kadar... Bitesiye kadar...”* (VT, s.71)

Moral değerleri güçlü olan toplum için en acı olgu, herhalde yönetenlerin çıkara dayalı feodal güçlerini halk için değil de halka rağmen kullanmalarıdır. Toprakları işgal edilmiş bir ülkenin siyasal güçleri kendi istekleri doğrultusunda çalışmaya devam etmektedir. Karşı güç grubunda irdedeğimiz bu fikrin



simgesel taşıyıcısı İstanbul Hükümeti'dir. Bunun yanında düşman ile eşkiya arasına sıkışan, cumhuriyeti kurtarma idealinde olanlar da vardır:

*"Ankara'daki bir avuç insan, cephedeki düşmanı ikide bir boş bırakıp, bunların üstüne kuvvet salıyor. Kardeş kanı dağ başlarında, yol boylarında, kasaba sokaklarında oluk gibi akıyor."* (HM, s.79)

Eserlerin tamamında farklı olaylara, temalara ve değerlere rağmen ön plana çıkan ortak bir fenomen vardır: **BİRLİK**. Kişisel ve toplumsal anlamda yaşam platformunun sağlıklı işlemesi/kurtuluş, bütün bireysel çıkarların bir kenara atılıp ortak bir değer adına yapılacak savaşla kazanılır. Devletin vatandaşın sırtına yüklediği ağır bürokratik sorumlulukların uygulanma zamanı değildir savaş zamanları. Halkının yanında olmayan devlet "**baba**" sıfatını da kaybeder, öksüzleşir. Bu durumda da devletin toprağı/halkın toprağı çelişkisi doğar ve belirleyici olan da halktır, söylemi eserin temelinde farklı simgelerle, karakterlerle yansıtılır: *"Kaymakam Bey! Sen hükûmatın elçisisin buralıkta... Velâkin ben de milletin elçisiyim. Şimdilerde hükûmat ney kalmadı ortalıkta. Millet, işleri eline almağa savaştır. Üst tarafı laftır."* (VT, s.78)

Düşman sadece belli bir mesafede görünür biçimde varlığını sürdüren bir oluşum değildir. Bazı romanlarda dost kimliği altında düşman nitelikler taşıyan insanlara da değinilmektedir. Hain, çıkarıcı ve bireysel egolarını tatmin etme niyetindeki bu karakterler karşı gücü temsil ederler. Ve her anlamda yok edilmeyi hak ederler. Çünkü **flu(bulanık)**'tirlar ve algılanma biçimleri iki taraf içinde farklıdır. *"Dört bir etrafımız kötü insanlarla dolu. Salt düşman olsa, salt gâvur olsa, tüfeği alınına dayar, deviririz... Ama kanadımızın altından, damımızın altından çıkanları ne yaparız? Nasıl severiz?"* (VT, s.25) fikrini taşıyan insanlar, *"ev izleğinin kuşatıcı saflığında"* yer açtığı insanların sinsî yaklaşımını kabul edilebilir davranış biçimi olarak asla algılayamazlar.

Tarus'un dilin yapısal, içsel boyutlarını yeni anlamlar çağrıştıracak biçimde kullandığı, köşeli bir dille olay örgüsünü renklendirdiği romanlardan biri olan Hükümet Meydanı da yok etmek ve var olmak düzleminde işlenen temalarla örülmüştür. Olayların geçtiği zaman 1920 yılıdır. Bu derece net bir tarihin verilmesinde, romanın çıkış noktasının gerçekçi bir nitelik taşıdığına dair yazarın taşıdığı kendini aklama dürtüsünün somutlaşması etken olmuştur,

diyebiliriz. Romanın başında yapılan tasvirlerden olayların yaz aylarının sonuna doğru başladığına hükmedebiliriz. Romanın tarihî bir konuyu işlemesinden dolayı çoğu olay son derece gerçekçi bir temele dayandırılmıştır. Zaten, Tahir Alangu da bu eserin tarihî bir gerçeği, **Konya-Bozkır Ayaklanması**'nı işlediğini söyler.<sup>33</sup>

Olayların ve kahramanların gerçeğe yakın bir nitelikte anlatılması bir yerde tematik kurgunun güçlü yapısından kaynaklanmaktadır. Yazar, savaş temasını işlediği romanlarının pek çoğunda o dönemleri yaşamış bir insanın sağduyusuyla hareket eder. Daha genel bir değerlendirmeye İlhan Tarus, savaş temini esas aldığı romanlarında üslup, kurgu ve teknik açılarından daha başarılıdır. Vatanın kurtuluşu için sadece birlikte hareket etmek ve bireysel çıkarları bir tarafa bırakmak en doğru yol olacaktır.

#### 2.2.2.2. Karakterlerin Değişken Dünyası / Duygu Teorisine Giriş Denemesi

Duygular genelde dış dünyaya ilişkin birer göndermedir. Herhangi bir duygunun genel boyutlanmasını bilmek, aynı zamanda duygularımızın merkezini de algılamaktır. Kısaca aklın dolaysız dolaşımının ötesinde duyguların kendilerine ait bir hayatı vardır.

*"Manyetize edici davranışsal yönelimler, diğer davranışsal eğilimlere doğru çekilen ve bunların oluşmasına yol açan koşulları oluşturan eğilimlerdir. Örneğin sevgiye dayalı manyetiksel bir eğilim, sadece hayal kırıklığı veya mutluluğu içermez; aynı zamanda bunlara sebep olan koşulları ve durumları da birer hayal kırıklığı veya sevgisel eğilim olarak algılar."*<sup>34</sup>

Duygusal yönelim, helezonik bir yapılanmaya giderek öncesini ve sonrasını da etkiler. Bu yüzden duygular/duygulanma bir alışkanlıktır. İnsan çoğu zaman duygularının edilgen bir alımlayıcısı, hatta pasivize edilmiş bir kurbanı olmaktan öteye geçmez. Pasivize kılınmış bir varlık duygularla anamlanabileceği gibi yok da olabilir.

<sup>33</sup> Tahir Alangu; a.g.e., s.205

<sup>34</sup> Hugh LaFollette; **Kişisel İlişkiler**, (Çev. F. Lekesizalın), Ayrıntı Y., İstanbul 1997, s.93

Bu yapılanma, temelde duygu ve his sözcüklerinin anlam yapısının eşitsizliğini çözmek eğilimindedir. Ve şu çıkarıma ulaşır: Hisler duygularda barınsa da, duygular hislere eşit değildir. His, bir içsel duyum olmanın çok ötesinde, duygulara dair deşifre mekanizmasını çalıştıran bir kavram çözücü, belirleyicidir. Duyguların doğru kodlamasını yaparak onların alt yapısını hazırlar. Sonrası tamamen dış algılamalarda koda uygun ya da farklı koda insan duyguları aramaktır. Özetle, kişiliği bizimkinden bir şeyler alan ve bize bir şeyler katan insanları genellikle yakın buluruz; aksine her anlamda paylaşım kapalı insanlar ise son derece yıpratıcı ve genel işlerliği bozucu yapıdadır.

Çoğumuzun kişiliğini yaşamın kendi günlük akışı sırasında beliren kuşku, düşünce, inanç, tutum, soru, beklenti, üzüntüler belirler. Şayet bu fikirlerin hiçbiri karakterimizde destek bulmasaydı, kişiliğimiz parçalanırdı. Her birimiz düşünce dünyalarımızın köşe taşlarının sağlam ve güvenilir olduğunu ispatlamak için sürekli güven tazelemeye ihtiyaç duyarız. Kısaca dostlarımızı **pragmatistçe** seçerek bizde güven tazelemesini istediğimiz insanlara bu unvanı layık görürüz. Sosyalleşme eğilimindeki insanlar dünyaya ait bilinç ve görüşlerini başkalarının onayıyla geçerli kılarlar. Onaylanmak tek tercih olarak seçilen bir sorgudur. İnsanlar **onaylayıcılarını(dostlarını)** zaman zaman arayacakları gibi; sadece onaylatma niyetiyle de aramaya çıkabilirler.

Bu çıkarımlardan ve analogilerden sonra Tarus'un karakterlerine dair izdüşümleri, yanılısamarları benzer çıkarımlarla tespiti, örnekleme çalışalım. İnsanlar diğer insanları tek bir özellikleri yüzünden sevmezler. Bir insan sadece sırdaş, komik, disiplinli olduğu için sevilmez. Aslolan bu özelliği taşıyan karakterin bütüncül homojenliğidir. Diğer bir deyişle gönüllü ilişkiler kurmak için sevme nedenlerimizin olması gerekir ve bu nedenler sevilen kişinin karakter özelliklerine dayanır. Ancak İlhan Tarus'un romanlarında bu türden paylaşım açık sevgiler yok denecek kadar azdır. Yazarın anne olgusunun yanılısamasına paralel olarak çocukluğunda yaşadığı travmatolojik etkilenmeler, anlatılarındaki sevgi söyleminin genelde aldatmak, tecavüz, sapıklık gibi kavramlarla kullanılmasına neden olmuştur. Romanların kahramanları arasında birbirine delice bir tutkuyla bağlanmış karakterler görmek imkansızdır. Aslında daha genel bir anlamda "**sevgi**" sözcüğü insancıl boyutta Tarus estetiğinin tematik

noktalarından biri değildir. Onun ne öykülerinde ne de romanlarında saf bir tutkuyla bağlanan insanları göremeyiz. Sevgi, romanlarda hep uç noktalarda ve olması gerekenden farklı yaşanmıştır. Sevgi tek başına değildir. Aslında insan başkalarını sevmek için nedenlere sahip olmak istemez; fakat aynı zamanda bizi diğer insanların birtakım nedenlerden ötürü sevmesi en hoşumuza gidendir. Eğer bu denge doğru biçimde yerleşmezse birtakım etik/davranışsal bozukluklar oluşur. Ve oluşumlar esere kıskançlık, ihanet, cinsel sapmalar biçiminde yansır.

Tarus'a göre, erkeğin kadına bakışı biraz daha cinsel, kadının erkeği anlama mantığı ise biraz daha **sömürücü/boğucudur**. Üst kurucunun hangi tarafı desteklediği az çok bellidir. Erkeklerin yaptığı etik dışı her türlü davranışın temelinde, kadınların ruhsal bozukluklarından ve ihanetlerinden dolayı erkeklerin farklı yönelimlere girdiği ön yargısı ispata çalışılmaktadır.

**1980 Yılındayız**'ın kahramanı Fatma, toplumun ve ailenin etik değerlerini hiçe saymış ve devamında sevgiyi unutmuş bir ruh olarak tekrarlanan ahlak ötesi davranışları, insan dışı bir "haz" cılıkla tanımlamaya çalışmıştır. Tarus'un giyotine gönderdiği karakterlerden biridir. Daha doğru deyişle işaret parmağını sallayıp okuyucu ibret almaya çağıran(!) bir etik çözümlendir. Didaktik kimliğiyle yazar şöyle der: Kızlar, eğer ailenizin dediklerini yapmazsanız siz de işte böyle kötü yola düşersiniz!..

Sadece bir "**yaratık**" olmaktan öteye bir şey ifade etmeyen erkek için *"Dağda, kırdan rastlanan, hep birbirine benzeyen otları nasıl çiğneyip geçiyorsak, nasıl aynı ota tekrar bassak bile farkında olmuyorsak, erkek yaratık karşısında da aynı umursamazlığı duyabilmek... Bundan öte mutluluk akla sığmaz."* (1980 Yılındayız, Tef. No:21) gibisinden sözler söyleyen Fatma için metalaşmış vücudu sadece kapitale hizmet etmelidir. Kişisel olumlamaya ihtiyaç duymayan bir sevgisizliktir bu. Bir yerde, hayata karşı olan küskün tavrını belli etmek için, yaşamın hareket alanını parselleyen ataerkil yapılanmanın aktörlerini, erkekler, ezerek "haz" duymaktadır. Tarus, böylece sosyal mesaj ön şartına bağlı anlatısını da kişisel bir çözümlemeyle vermiş olur.

Bireysel sevginin yaşanabilir, kabul görür yanlarından ilki anne sevgisidir. Tarus'un romanları içerisinde yoğun olarak karşımıza anne sevgisi çıkar. Hayatın zorlukları karşısında yıkılan roman kahramanlarının tek dayanak

noktası anneleridir. Temel anlamda kadına karşı biraz taraflı bir tutum izleyen yazar, söz konusu anne olunca biraz daha insafli davranır. Çocukluğunda annesine dair yaşadığı olumsuzluklar; benzer etik çöküntüler yaşayan karakterleri cazip kılmak yerine, onların ihtiyaçlarını gideremediği için, aksi bir bakışla şefkate, insancılığa yönelir. Belki ulaşamadığı, ideal bir annenin genel portresidir bu. Paylaşımına **kapalı(mahremiyet)** en küçük sosyal organizasyon olan aile kavramı, ev izleğinin kuşatıcı, dış etkilerden koruyucu simgesel değerlerine (kapı, çatı, pencere...) muhtaçtır. Onlarla ancak dingin yaşamı huzura kavuşur: *"Dikmen sırtlarındaki o derme çatma kapının önünden ayrılırken de, sonraları bütün kapıları tekmeleyip hayatın içine doğru atılırken de, hep annemin sesi bana destek oldu."* (1980 Yılındayız, Tef. No:1)

İnsan son derece farklı olmalarına rağmen karşılıklı etkileşim,değişim içinde bulunan zihin ve bedenin birleşimidir. Aklın davranışları kumanda etmez; sadece gözden geçirir ve bir şeyler salık verir. İşte bu anlamda insanların sevmek için nedenleri olması gerekir. Nedenlere bağlanmayan tek boyutlu ilişkiler genellikle romanlardaki gibi tutarsız ve dengesizdir. Var Olmak'ta namusuna çok düşkün olan Anzavur Ahmet'in, kızı Leylâ'nın okul müdürü ve muavini ile yaşadığı aşk/ilişki için sergileyeceği tavır önemli bir merak unsurudur. Anzavur; herkesi şaşırtarak herhangi bir tepki göstermez. Herkes onun bu rezalete ortak olan üç kişiyi de öldüreceğini düşünürken o, sadece müdür ile muavinini kasabadan sürdürmekle yetinir. Çünkü adının yanlış olduğunu bildiği bir ismi kendi kulağına fısıldamak istemez. Pratik/yanlı akıl eyleme zorlamaz; daha çok *"eylemi değerlendirir, doğrular ve ardından yeniden yönlendirir."*<sup>35</sup>

Yine Hükümet Meydanı'nda, norm karakterlerinden olan Faruk'un karısı Leman, isyancılardan Yozgadlı ile aşk yaşamaktadır. Bu türden yasak ilişkiler Tarus'un kadın-erkek ilişkilerinde yaslandığı temel tematik saplantılardandır. Yazar, farklı biçimlerde yaptığımız değerlendirmelerden ötürü eserlerindeki ilişkileri normal yapıda devam eden bir ilişki zeminine oturtmaz. Romanlarda hep giz, ihanet ve art niyetle örülmüş yasak ilişkiler tercih edilmiştir.

<sup>35</sup> Hugh LaFollette; **Kişisel İlişkiler**, (Çev. F. Leksizalın), Ayrıntı Y., İstanbul 1997, s.96

Normalde insanlar kendisi gibi psikolojik bozukluk yaşayanları çekici bulsa da onların ruhlarını tatmin etmekte zorlanacağı için onlara kin besleyebilir. Romanlarda sevgi olması gereken zeminde değildir. Sevgilerde genelde bir yaş ya da statü farkı vardır. Tekdüze, yeknesak, sığ bir yapılanma. Oysa *“karşılıklı etkileşim ilişkinin zamkıdır. İlişkimiz derinleştikçe, yaşamlarımız daha çok birbiriyle kaynaşır.”*<sup>36</sup> Sosyalleşmeyen, duygusal kimlik taşımayan, paylaşmayan ve diyaloga girmeyen bir beden; salt tensel dürtüleri tatmin eder.

Var Olmak romanı gerek işlediği konular gerekse konuları işleyişteki kurgu sağlamlığı ile döneme damgasını vuracak nitelikte önemli bir eser olmasına rağmen, yazarın yeterince tanınmamasından dolayı, temâsıyla doğrudan orantılı olan kaynaklarda bile, mesela Türk Dili Dergisi'nin Türk Romanında **Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı**'nda<sup>37</sup> sadece bir paragrafla özetlenmiştir. Roman kurgusunu aslında diyaloglar üstüne kuran Tarus'ta diyaloglar çıkarıldığında geriye çok kısa metinler kalır. Dolayısıyla romanın temel unsurlarına dair (zaman, tema, mekân...) teknik kavramlar, bu kısa metinlerden ve diyaloglardaki ip uçlarından yararlanılarak tespit edilmeye çalışılmaktadır.

Bu anlık ara saptamadan sonra teorimizi(!) toparlarsak; bazen düşüncelerimizi genel olarak davranışlarımızla ilişkilendiremeyiz, bunun temel nedeni davranışı **yaptığımız bir şey** olarak değil; temelde içsel özellikler taşıyan **olduğumuz bir şey** olarak ifadelendirmemizdir. Davranışlar tutarlılıktan yoksun bile olsa **“biz”cildir**. Dolayısıyla duygusallık beklentimizin turnusol kağıdı olan da yaptığımız değil olduğumuzdur. Çünkü yaptıklarımızın **“biz”cilliği** tartışılabilir; çoğu zamanda mantıksal tutarlılık taşımak zorundadır yaptığımız. Oysa **“olduğumuz”** renk vermeyen bir kumaş gibidir. Öznelliği tamamen duyumsamış, ona göre hareketlerini şekillendiren bir yapıdadır. Kişisel ilişkiler de **“olduğu”** gibi davranmaya dayalı flu değil, net olmak zorundadır.

Tarus'un tema nitelendirmesinde en büyük sıkıntı bu çoğu zaman kişilik özürü insanların roman için belirleyici bir kimlik taşımasıdır. Bu da romanların, karakter özelliklerinin değişken dünyasına gidecek onlarca referansla dolmasına

<sup>36</sup> Hugh LaFollette; a.g.e., s.96



neden olmuştur. Romanın karakter oluşumunda da benzer kimlikler karşımıza çıkar.

### 2.2.2.3. Cinsel Sapmalar, Sapkınlıklar / Bilinçaltının Yasaklı Örtük Bahçesi

Bilinçaltına ait sapmalar arzularımızı, ilgi alanlarımızı ve bakış açılarımızı biçimlendirir ve buna bağlı olarak, bilgilendirilmiş, dikenli tellerle örülmüş duygu sınırlarını tarafsız seçimi olanaksız olmasa bile, güç ulaşılmaz kırlarlar. Erkekler çeşitli **dayatılar** ve **kurallarla** örülü baskın kültürün elleriyle kararlı, güçlü hatta saldırgan olmaya teşvik edilirler. Kadınlar ise daha çok verici, destekleyici, yumuşak, anaç, hatta gerekirse itaatkâr olmaları doğrultusunda yapılandırılırlar, teşvik görürler. Etkileri yıllar geçse de yok edilemez. Baskın kültür, ataerkil yapılanmayla birleşince cinsel kimliği olabildiğince daraltan, kısıtlayan bir gardiyana dönüşür. Güven duygusunu belirli zamanlarda almak zorunda olan insan için, bu zorlama bazı sapkınlıklara yol açacak; anne kimliği etrafında cinsel kimliğe dair derin sorgulamaların yapılmasına zemin teşkil edecektir.

İlhan Tarus'un tematik yönelimleri içerisinde en dikkat çekici temalardan birisi de cinsel sapmalardır. Bu tema, anlatıların bazılarında konu olma özelliğinin ötesine geçerek yapısal çözümlenmeye yardımcı olacak işlevsel, belirleyici bir öge niteliğine bürünmektedir. Romanlarda cinsellik, salt kendi standartlarında ve anlam boyutlarında yaşan(ıl)maz. Çünkü Tarus'un tahrip edilmiş dumûra uğratılmış, anne destekli cinsel kimliğindeki yanılsamalar ister istemez roman kahramanlarına ve onların yapısal özelliklerine yansımıştır. Bu cinsel sapmalar içerisinde, döneminin sosyal ve toplumsal değerleri göz önüne alındığında marjinal sayılabilecek çözümler bile mevcuttur.

Tensel anlamlı kaygılanmalar birbirinden ve yaşamdan soyutlanmış bir şekilde varolamazlar. Bunlar karşılıklı olarak birbirini destekler ya da sekteye uğratır. Bu türden çatışmaların yaşamsal sürece dökülmesi bilinçaltını atılmış ezikliklerin, standart kişisel ilişkiler kurmaya eğilimli fertlerin sapkınlık düzeyinde hatta daha da üst boyutta cinsel marjinalitelere iter.

<sup>37</sup> Mehmet Hilmi Doğan; "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı", *Türk Dili*, S.298, Temmuz 1976, s.39

Samanpazarı'ndaki Kadriye'nin düşünsel dünyası bu türden cinselliği uğ yaşama boyutlarına taşımayı tasarlayan davranış bozukluklarıyla doludur. Daha doğru bir tabirle sapkınlığın sınırlarını zorlayan biraz mazoşizme kayan **düşünsel/eylemsel** negatif anlamlama biçimidir: *"Senin yoluna her şeyimi d kerim, canımdan başka her şeyimi!.. Bana  ğret. D v beni, kırbağla, vur vücuduma. Etlерimden kan fışkırıncaya kadar vur. Başımı ez istersen..."* (Samanpazarı, Tef. No: 8) biçiminde ifadelerle Kadriye'nin belki teslimiyet duygusu mazoşistliğe kayan bir noktaya ulaşır. Marjinal ilişkinin içsel boyutunun ardındaki dürtüler tamamıyla taraflı/tercih edilmiş olsa da, tarafsız etik ilkelerin kişisel ilişkileri haklı ęıkarabilmesi mümkün değildir. Böyle bir durumda metalaşmış alan, sonsuz sahiplenme dürtüsüyle acı ęekmeyi göze alan, esnetilmiş bir yapılanma ortaya ęıkar.

Ancak adı ne olursa olsun her türden bireysel tercih bile mutlaka bir sebep-sonuç realitesine dayanır. Kişisel ilişkiler taraflıdır. Taraflı olan da tercih edilendir, tercih edilen de **"dışında"** olan demektir. Etik dışında, toplum dışında, aile dışında, "normal" dışında... Çünkü bireyin özel olarak odaklandığı şey tek bir kişinin istek, arzu, kimlik benzer şeylerin benzer biçimde bir araya gelerek **sıralanması/sınırlandırması**dır. Katı sevgi (tensel)  zg l, somut kişilik özeliklerine karşı kayıtsız olduğu için ilgi duyduğu kişinin ihtiyaçlarına, arzularına karşı da duyarsızdır. Yazar ısrarla eserlerinde metalaşan bedeni, yine metalaşmış olarak görme eğilimdeki "erkek"leri ön plana ęıkarır. Sevgilerinin nesnesi büyük değişim geçiren insan, ilişkilerini bitirme, farklı biçimlerde hayatını renklendirme eğilimlidir. Bu yüzden sapkın kadınların yanında karşı cins de genelde eğlenceye düşkün tiplerdir. İlhan Tarus, erkek kahramanların bu özelliklerini anlatırken, üst kesimden insanları da kullanarak eleştirel kimliğini metne yansıtır: *"Yüzbaşının, onunla bir iki saatlik bir alem için gözbebeği gibi sevdiği atını satılığa ęıkardıđını, kaymakamın oyun iznini almak tehdidine başvurduğunu söylüyorlardı."* (Kasabanın Ruhu, Tef. No: 10)

Yeşilkaya Savcısı'nda da bu türden sapmalara rastlamaktayız. Otobiyografik  zellikler sergileyen ve yazarın hayatıyla derin benzerlikler içerisinde olan eserde, **"idealist"** bir savcının takdir edilir hayatı konu edilmektedir. Ancak yazar bu derece idealize ettiği kahramanın bile yeri

geldiğinde sadece hormonlarının etkisi altına girebileceğini vurgulamaktan da asla geri durmaz. Bu paradoks, ideal kahramanın, bireyselleştirilme sürecine/amacına dair farklı bir yapılanmadır. Üst kurucu, kahramanın gerçeğe ne kadar yakın olduğunu ispatlamak için okuyucuyu çok şaşırtan bir yola başvurur. Savcının en yakın arkadaşı olan Zekeriya, genç savcıya sahip çıkıp, ona evinin işlerinde yardımcı olması için Gülsüm adında genç bir kadını boğaz tokluğuna tutar. Ancak genç savcı Gülsüm'e zorla sahip olur.

Sapkınlığın, cinsel bozukluğun en fazla işlendiği eser **Var Olmak**'tır. Romanında idealle, idealistlik arasındaki ince çizgide kendine çetrefilli bir yol çizen Hamdi Bey, kayıtsız şartsız sevginin soyut cazibesini inkâr ederek salt bedensel zevklerini tatmin etme yolunu seçer. Ana gayesi vatanın kurtuluşu olan bir kahramanın her fırsatta insan dışı bir yapıyla tensel sapıklıklar yaşamaması benzerine çok az rastlanan bir kişilik özelliğini karşımıza çıkarmaktadır. Hamdi Bey tematik ve karşı gücü aynı bünyede barındırmaktadır. Evine hizmetçiliğe gelen Saniye adındaki hizmetçi onun ilk kurbanıdır. *"Kıpırdamak, kurtulmak istedi, ne mümkün? Herif, dağ gibi dayanmıştı göğsüne... Salyalı, pis ağzını yapıştırmıştı dudaklarına... Yiyordu, sanki, kemiriyordu."* (VO, s.84) gibisinden insan dışı betimlemelerle anlatılan olay, dramatik eğrinin kırılma noktalarından biri olması dışında olay örgüsü içinde tematik bir dönüm noktası asla olmaz. Metin hızla akmaya devam eder. Hormonal patlama dinmiş, her şey kendi sıradanlığında akmaya devam etmiştir. Bir başka kahraman Naciye de Hamdi Bey'in benzer tacizlerine uğrar. Metnin böyle anlarında Hamdi Bey bambaşka bir kişiliğe bürünmüş olarak karşımıza çıkar: *"Sen Saniye meselesinin korkusu içindesin. Hep öyle geliyor sana ki, bir gün bu adam, acaba bana da bir şey yapar mı? Çocuksun sen kızım... Artık o kadar da azgın değil senin efendi amcan. Hadi getir benim ilacımı bakayım?"* (VO, s.47) Tatminin esas vurgusu kişiye gelecek bir zamanda değil, şimdi bağlanmaktadır. Kısa, anlık, etik dışı bir bağlılık.

"Tecavüz" fenomeni, Tarus için yukarıdaki gibi etik dışı olmasına rağmen sıradan birer tematik yapı olarak rahatça işlendiği gibi farklı fonksiyonel görevler de üstlenir. Eserlerin bazılarında hangi sebeple olursa olsun bir suç işleyen kadın için uygun görülen bir yöntemdir. Sadece bedensel bir zorla sahiplenme

olmasının ötesinde tecavüz, kişilik alanının bitirilmesi, sosyal kontrol mekanizmalarının uzun zamandır devam eden bağlayıcı iplerinin kesilmesidir. Bir yerde bireyselliğin yok edilmesidir. Örneğin Var Olmak'taki Hamdi Bey, Rejiye muhasebeci olarak atanan Nina adındaki bir Ermeniye İstanbul Hükûmetine ajanlık yaptığı için aynı cezayı uygun görür. Birkaç adamına Nina'ya bir tenhada kıştırıp tecavüz ettirir. Olayın gerilim düzeyinde bir dualite yaşamasıdır bu. Kadınlara tecavüz ettirerek cezalandıran bir kişilik, her fırsatta da kendi etrafında bulunanlara tecavüz etmektedir.

**Duru Göl** romanında da benzer çarpık ilişkiler yaşanmaktadır. Rukiye'nin şantiyenin teknik elemanı Abaza Recep ile ilişkisi olduğu gibi, mühendis Erdoğan'la da yatmaktadır. Evli bir kadın olan Rukiye ilginç bir şekilde Abaza Recep tarafından "gıdıklanarak" öldürülür. Ölüm gibi her şeyin bütün somut olguların tükendiği bir noktada insanın kahkahalar atarak varlığını kendi eliyle sona erdirmesi ilginç bir dualitedir. Ayrıca ölüm sebebi de anlaşılamadığından Recep'in ceza almaması da üst kurucunun zekice kurduğu metinsel bir taktiktir.<sup>38</sup>

Belli temele dayanmayan cinsel ilişkide başkalarını eşikte tutmak için diktiğimiz düşünsel engelleri birer birer yıkarız. Böyle bir cinsellik sadece fiziksel çıplaklığı değil, psikolojik çıplaklığı da kapsar. Cinsel ilişki sırasında fiziksel ve psikolojik çıplaklığı eş zamanlı olarak yaşar ve duyarlı oluruz. Ve güvenilmeyen bir kişiye karşı fazla duyarlı olmayı istemeyiz. Öz bilinç taşımayan bir cinsel ilişki de bu analogiyle duyarsızca yaşanan, güvenilmeyen kişiler için söz konusudur. Baskı elde edilen bir beden ise hormonların dışında hiçbir fiziksel, içsel duyumlara ulaşamayan çığ, katı bir cezalandırmadır. Çünkü ilişkinin sosyolojik temelinde paylaşım esası vardır. Hükümet Meydanı'nda da benzer şekilde sapmalar sıkça kullanılır. Yunus Ağa'nın adamlarının baskın sonrası kadınlara tecavüz ettiği sahne romanda şöyle anlatılmaya başlar:

*“Öyle bir kuvvetli karı, öyle bir kuvvetli... Dişlerini gıcırdatıyor, bağırıyor ama ikide bir beni üstünden fırlatacak gibi oluyor. Yapamadı. Inadına olsun diye, o kızgınlık içinde, zıbırını*

<sup>38</sup> Benzer bir olay, Yakup Kadri'nin **Panorama** adlı eserinde de vardır.

*bile soydum... Bitmişti. Ağız bir karış açık, dişi kurt gibi soluyordu. Gözlerini kapayıp kendinden geçti.”* (Hükümet Meydanı, s.94-95)

Tecavüzün cezalandırılmayla sonuçlandığı olay örgülerinden birisi de şöyledir: Faruk’un karısı Leman isyancılardan Yozgadlı ile aşk yaşamaktadır. Faruk ve arkadaşları da gece gündüz demeden isyancıları öldürmeye devam etmektedirler. Bir gece yine Leman’ın evinde onunla buluşan Yozgadlı sigara izmaritlerinden şüphelenir ve Faruk’un geldiğini anlar. Yozgadlı ve adamları, Faruk ile Ahmet’i bir kitapçı dükkânında çetin bir çatışma sonucunda yakalarlar. Faruk’un ailesini de yakalayıp hapsederler. Leman da bir yere kapatılır. Yozgadlı’nın emriyle yirmi isyancı asker ona tecavüz ettikten sonra Leman serbest bırakılır:

*“Her biriniz karının yanında onar dakika kalacaksınız. Sabaha kadar bitmeli bu iş... Bağırsağına ağzına çaput tığın...”* (HM, s.127,128)

Üst kurucu romanlarda kendi oluşturduğu kurgu içerisinde suçlu bulunduğu kadınları onların kişiliklerini ve sosyal statülerini bitirme pahasına cezalandırmaya devam etmektedir. **1980 Yılındayız** romanı, esas kurgusunu bir sapkınlıkla başlatır. Olayın birinci kırılma noktası romanın esas karakteri Fatma’ya çocuk denecek yaşta tecavüz edilmesiyle başlar. Tarus, bunu daha romanın başında işleyerek sonraki bütün sapkınlıklara ve kötülöklere okuyucuyu kısmen de olsa hazırlamış olur: *“İki tarafına bakındı. O bet, o korkunç gözleri kısıldı. Belimden yakaladı beni savurup attı yere... O da geldi üstüme... Gözlerim karardı. Kusmak geldi içimden, öğürmek geldi.”* (1980 Yılındayız, Tef. No: 2)

Çok küçük yaşta Fatma’nın bu olayla karşılaşması, sonraki zaman diliminde benzer olayların yaşanmasına gerçekçi bir zemin oluşturur. Çok daha farklı sapkınlıkları görmesi bir oç alma tutkusunu perçinler. İntikam hırsıyla bu uğurda bayağılıkları, ahlaksızlığı dahi göze alacak kadar iradelidir. Sığındıkları evin sahipleri arasında da bu türden çarpık ilişkiler had safhadadır. Evde bir kadın ve iki erkek yaşamaktadır ve aralarında hiç de normal olmayan bir ilişki vardır: *“Kadın, iki mebus arasında ortaklaşa seviliyordu. Sağlam tutulsun diye tarihin karanlık köşelerine doğru itilmiş bir başlangıç, iki erkek arasında*

*müşterek kadın kullanma merakını açıklıyordu güya...*" (1980 Yılındayız, Tef. No: 16)

Fatma başlangıçta karşısına çıkan bu türden çarpıklıkları öğrenerek seyreder; ancak zamanla gerçeğin çirkin yüzünü anlar, randevuevi açar ve iki erkek arkadaş tutarak, onlarla birlikte yaşamaya başlar.

Analojimizin yapısal özelliğini daha objektif bir nitelikte özetleyecek olursak, dokunma en önde gelen ve en temel samimiyet biçimidir. Farklı simgesel boyutlarda geçmişimizden **ritüelimsi bir mirastır**. Cinsel ilişki de birleşmeyi içersin veya içermesin esas olarak dokunmayla ilgilidir ve buna bağlı olarak samimiyetin başka bir yansıması olabilir. Aynı zamanda cinsellik güven tazeleme anlamında partnerle yaşanan tensel ve ruhsal izdüşüm, paylaşım, sürekliliktir. Bu standart bir ilişkide olması gerekenlerdir. Sapkınlıklar, tecavüz, farklı yönelimler cinselliğin kendi etik kurallarıyla örülü ve **sınırlı-özel dünyasına** karışmaktır. Ve yaşanan sadece tensel bir "haz" olmaktan öteye geçemeyeceği gibi insanın var olmaya dair göndergelerle dolu dünyasında, infilak eden bir bomba tesiri yaratır. Tarus romancılığında işlenen sapkınlıklara dair tematik açılara bu anlamlandırmalar ışığında daha rahat bakabilir ve genel hükümler koyabiliriz.

#### 2.2.2.4. Üst Kurucunun Hırsıyla Paralel Giden Bir Tema: Bürokrasi

Tarus'un hayatına dair bilgiler verdiğimiz kısımda Ankara'da okumasıyla başlayan, yurdun çeşitli yerlerindeki görevlerden sonra, yine Ankara'da devam eden bir gazetecilikten ayrıntılı olarak bahsetmiştik. Bu anlamda kaotik düzlemin yurdumuzda en sık rastlandığı devlet kurumlarını hem yakından görme hem de içinde bulunması sebebiyle, öykülerinden sonra romanlarıyla da bu türden yapılanmalara eleştirel yaklaşımlar sergilemiştir.

İnsan yapılanmasının benlik, **id(arzu)**, **ego(rasyonel ilke)** ve **süperego(vicdan)**'dan<sup>39</sup> oluştuğunu iddia edersek; ego id'in kaotik arzularını alır ve verili toplumsal kısıtlamalar dahilinde sağlayacağı doyumunu en yüksek düzeyde tutmak için bunları düzene sokar. Düzensizlik ister bireysel ister sosyal, isterse devletin işlerliği konusunda olsun hep "ego"yu tatmin noktasında

<sup>39</sup> Hugh LaFollette; a.g.e., s.50



kilitlenir. Tarus'un bürokrasiye dair eleştirel göndermelerinin temelinde, bazılarının haklı olduğunu söylemekle beraber, kendi egoları, hırsları yatmaktadır. Memuriyeti farklı sebeplerden defalarca sekteye uğrayan, arzu ettiği görevlere bütün çabasına rağmen ulaşamayan yazar; **“ben” merkezli** bir eleştiriyi, değerlendirmeyi ister istemez tematik yapılanmasında kullanmıştır. Ancak bu temanın hacimsel boyutu asla hikâyelerindeki kadar değildir. Bürokrasi ve devletin çeşitli kademelerinde karşımıza çıkan yolsuzluklar, yalakalıklar, işlevsellikten yoksun çalışanlar ve çalışma koşulları yazarın sözünü emanet ettiği anlatıcılar tarafından inceden inceye irdelenmiştir. Bürokratik aksaklıklar, romanlarda ana tema olmaktan çok, esas olay kurgusunun etrafında şekillenen ve daha çok kavramsal nitelikleri ve bu nitelikleri somutlaştıran karakterler aracılığıyla anlatılan karşı güce ait aktarımlardır.

Savaşı ve savaş sonrası yılların merkezî otoritesinden uzak yıllarının işlendiği romanların yanı sıra, 1940'lı yılların tek parti dönemine ait çarpıklıkları da eserlerde işlenmiştir. Kurtuluş Savaşı yıllarında çökmeye yüz tutan İstanbul Hükümeti ve bunun yandaşları sadece siyasal gücü, devlet gücünü kaybetmekle kalmamış, halkın güvenini de yitirmiştir. Var Olmak başta olmak üzere bu dönemin içsel dinamiklerini işleyen romanların çoğunda İstanbul Hükümeti ömrünü tamamlamış, hantal ve dine dayalı bir yanlış sistem olarak metne yansıtılmıştır. Farklı düşününler olmakla birlikte milletin genel olarak beklentisi, kötü bir kararın bile belki kararsızlıktan iyi olacağı düşüncesiyle, yıllardan beri sırtında taşıdığı bu yükün inmesi yani İstanbul Hükümeti'nin devrilmesidir. Bu bitiş yeni bir başlangıç olacak ve milletin yeni bir devlet kurma yolundaki mücadelesini daha istekli ve haklı kılacaktır.

Romanda bu bürokratik yapının toplumsal mekanizmalar üzerinde ne derece etkili olduğu sıkça işlenir. Millet artık devletin yükünü omuzlamaktan, her türlü sorumluluğunu taşımaktan sıkılmıştır. Milletin siyasal, sosyal yapılanması olan devlet, artık milletsiz kalma tehlikesini yaşayan işlevselliğini kaybetmiş bir çürük yapılanmaya doğru gitmektedir. Bu hantal yapıyı düzeltmenin ilk yolu, var olanı yıkmak yeni bir devlet mantalitesini ikâme etmekten geçer. Milletin güçleri de (Kuvâyi Milliye) bu yeni dinamizm ruhunu oluşturabilecek tek seçenektir. Eskiye ait ne varsa yıkılmalı, yeniden düzenlenmelidir çıkarımı sadece fikirleri

değil, kavramsal ve simgesel nitelikte karşı güç grubunda yer alan bütün oluşumları da toptan temizlemeyi içermektedir: “...yüz defa *hakkından gelindi hükûmetin. Gene çıktı ortaya. Yedi başlı belâyı nerede ezdiysek, öte yandan filiz verdi... Padişahın gübreli fideliği, yetiştirdi yenilerini... Şeriat dediler, fetva dediler, sarkılıları öne sürüp tünediler koltuklara.*” (VT, s.79) sözleriyle eskiye dair bütün değer yargılarının sorgulanmadan reddedilmesine dair radikal bir söylem ortaya atılmıştır.

Devrimler hep toplumların baskı altına alındığı yani toplumsal duygu boşalmasının olmadığı dönemlerde gerçekleşmiştir. Toplumsal olgunluğun yaşanması için sadece olumlu duygulara (sevgi) değil; öfkeye, yıkmaya da ihtiyaç vardır. Olgunluk farklı duyguları zamansal nitelikte daha fonksiyonel kullanmakla oluşur. Toplumsal yapılanmadaki değişimi de belli bir olgunluğa erişmiş insanlar gerçekleştirebilir, bürokratik yapıyı yeniden düzenleyebilir.

Yeşilkaya Savcısı'ndaki savcı tiplmesi ve temsil ettiği tematik güç, yazarın **idealist devlet adamı prototipi** ile öne sürdüğü önemli bir kişiliktir. Kasabaya gelmesiyle birlikte devlet dairelerindeki her türlü sağlıksız yapılanmaya savaş açan bu insanı, sadece bir kişi olarak değil, Türk aydınının bir temsilcisi olarak değerlendirirsek o, “*Dilsiz kalabalıklar için yılmadan çalışacak, gerekirse hayatını bile feda edecektir.*” Savcı eskiye dair bozuk zihniyeti temsil eden klişeleşmiş tipleri ve kurumları roman boyunca farklı biçimlerde irdeler. Eserin otobiyografik anlatıma oldukça yakın olmasından dolayı, bu değerlendirmeleri bir yerde yazarın sözünü emanet ettiği kişiye, kahraman anlatıcıya anlattırıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Savcı ısrarla millet için çalışılması, eskinin eskimiş olarak kalması gerektiğini, hantal yapının devlet ile millet arasındaki eş uyumu yok ettiğini her fırsatta söyler:

*“Benim kuşağımdan olanlar içinde, rahatına düşkün, çıkarlarının ve hırslarının esiri dar kafalılar, beyinsizler bulunabilir. Ama bu millete bağlı olduğunu bilenler de var. Hem de çok. Varsın ötekiler keyiflerine baksınlar, biz buralarda, soluğumuz tükeninceye kadar çalışacağız.”* (YS, s.21)

Bu sözler bürokratik yapılanmalara karşı açılmış en büyük savaştır. Hatta diğer bir deyişle, romanın yazım zamanının memuriyetinden ayrıldığı (atıldığı)

günlere denk gelmesi hasebiyle, Tarus'un öfkesini döktüğü ve bir yerlere ince, kinayeli, alegorik mesajlarını gönderdiği yüksek sesli **sloganik bir ifadedir** bu. Savcı, çeşitli hatalar yapsa da mümkün olduğu kadar idealist, tematik çizgisinden ödün vermemeye çalışır. Hatta sosyal yapı içerisinde peşinen suç sayılabilen konularda bile psikolojik ve geleneksel sebepler bulur. Oldukça genç ve tecrübesiz olan savcı, bulunduğu kasabada yolsuzluklara, adam kayırmalara karşı çıkan dürüst bir insan kimliğindedir. Bürokrasinin ağır ve hantal yapısına pek benzemeyen bir ruh haliyle tema metinde işlenir.

İster Tarus'un hikâyelerinde olsun, isterse romanlarında bürokrasiye dair eleştirel değerlendirmelerinin çoğunda kendi hırsları aktive olmuş bir biçimde temanın fonksiyonelliğine yansımıştır. Üst kurucu kendi hırslarını, ezilmişliklerini sözünü emanet ettiği kahramanlar aracılığıyla metnin bünyesine yerleştirmiştir. Bu yoğun tematik yönlendirme, gözleme dayalı malzemenin de anlatının bünyesine homojen olarak yayılmasını sağlamıştır.

#### 2.2.2.5. "Diğerleri"nin Toparlayıcı Ruhunu

Bazı görüşler duygularımızın hayatımızdaki rolüne ilişkin paradoksal bir anlayış tarafından kapalı bir anlama itilmiştir. Diğer yandan duygular tatminkâr bir hayatın asli unsuru olarak var olur. Sevgi kadar nefret, sevinç kadar keder, gurur belki pişmanlık olmaksızın yaşanan bir hayat tam anlamıyla insan hayatı değildir. Belki idealize edilmiş bir yapay hayattır. Hangi boyutta ve yapıda olursa olsun duygular nesne tandanslı bir anlam kazanır. Duyguları harekete geçiren birincil ateşleme nesnelere dir. Bu düşünce gelişinin sonucunda Tarus romanlarında birincil temaların yanında yan/tamamlayıcı konular da vardır. Ancak genel anlatımını diyaloglar üzerine kuran yazar için, temanın bu hareketlilik içinde sezilmeye çalışılan dinamik düşünce akışı olduğu biçimini söylemek bizce daha doğrudur.

Mesela romanlarında tema olarak kötümserlik fazla yer almaz. Bir diyaloglar zinciri olarak karşımıza çıkan Tarus romanı, hayatı bütün dinginliği ve yanlışlarıyla yaşayan bir tematik yapılanma içerisinde dir. Tarus'un kahramanları bu yüzden fazla kötümser bir temayla karşımıza çıkmaz. Tabi bu genelleme içerisine **1980 Yılındayız'**ın ana karakteri Fatma'yı dahil edemeyiz. Fatma'nın

yaşadıkları onu fazlasıyla kötümser bir havaya sokmuştur. Hatta çaresizlik içinde kıvranan Fatma, hayata bir kez olsun yenilmemek için ölümü göze alacak kadar ileri düzeyde bir bunalıma girer: *"Kaç kere düşündüm ölmeyi, kaç kere... Kör şeytan inadı tutmuş bir muhafız gibi peşimdeydi... Ölüm de peşimdeydi ama... Olmadı, yapamadım."* (1980 Yılındayız, Tef. No: 4)

Kötümserlik ve kendini bilinmeyen bir dünyanın dipsiz dehlizlerine gömen roman kahramanları yanında, aynı ruh halini derinden hissetmesine rağmen kaderci bir anlayış da bazı romanlarda işlenmiştir. Genelde tematik güç grubunda yer alan karakterler tarafından işlenen bu konular daha olumlu yönelimlere sahiptir. Kasabanın Ruhu'nda yazar bu kaderci temanın ana çizgilerini romanına taşır: *"Ölenlerin yerine yenileri doğar. Bir yandan silinip süpürülen kuşaklar, bir yandan anaların karınlarına düşen tohumlar... Hayat, yeryüzünün dört bir tarafında olduğu gibi, Sekili kasabasında da böylece, biteviye akar, gider."* (KR, Tef. No: 1) ifadesine benzer genellemeler anlatının pek çok yerinde yinelenerek süregelen zaman içerisinde, her yeninin bir var olanlar için alternatif olduğuna dair felsefik bir yaklaşım sergilenir. Simgesel anlamda hayatın "dört" noktasından devamlılığı bu içsel dinamizmin oturduğu dengelemeye uygun bir eğretileridir. Hayat, her şeye rağmen devam etmektedir. İyilere, kötülere rağmen doğanlar ve ölenlere rağmen...

Doğu-Batı medeniyetleri karşısında kişisel tercihini yapmakta zorlanan kimliksiz karakterler, aynı sorgulamayı farklı boyutlarda yapmışlardır. Samanpazarı, edebiyatımızın klişeleşmiş bu tematik kimlik sorgulamasına *Tarusça* bir yaklaşımdan öteye fazla bir şey ifade etmez. Peyami Safa'nın **Fatih-Harbiye**'sini çağırıştırır bir mekân-insan sorgulaması olan roman, benzer bir kurguyu Samanpazarı-Yenişehir dualitesinde, yaşamsal boyuttan estetik boyuta taşır. Yazar, sosyal ve geleneksel anlamda batı kavramının toplumumuzda açtığı derin yaralara tekrar not düşer. Bu tespitlerini yaparken bir aydın kimliğiyle de batı kavramının içsel dinamikleri hakkında eleştirel değerlendirmelerde bulunur.

Genel olarak söylenen çıkarım batıya dair kavramların çok önceden sorgulanmaya başlanması yönündedir. Nesnelere dünyasından düşünsel biçime ve realitelere kadar geniş bir anlamlandırma çabası olmalıdır düşüncesi

çoğu eserde yinelenir. Özellikle halk tebasından önce tepede yer alan idarecilerin belki de umursamazlığı aradaki derin ekonomik, siyasal ve moral değerlerine dair boşlukları oluşturmuştur. Duru Göl'de karşımıza bu türden irdelenebilirlik yüklü cümleler çıkar: *"Osmanlı düşüncesi ile, Osmanlı anlayışı ve ahlâkı ile batılı arabayı yürütmek, ancak bir zaman mümkün olabilirdi... Biz demiryolu arabalarını deve katarı gibi görmekten idrâkimizi kurtaramamıştık... Biz kristal bohemya çanakları içinde halka aşure ve zerde yedirmeğe uğraşıyorduk."* (DG, s.12, 13) Batıya ait nesnel kavramların ancak batı mantalitesiyle işlerlik kazanabileceği düşüncesine vurgu yapan bu ifadelerde Tarus kimi zaman nutuk atan bir aristokrat kişiliğine bürünür. Sosyal gerçekçi kimliğinin bir yansıması olarak eşitsizliği, feodal yapıyı simgesel kavramlarla sembolize eder.

Realiteye rağmen, var olandan kaçış, **geçmişin bilinmeyen kutlu anlarına** sığınma dürtüsü, insanın dünyada fiziksel bir yer kapladığı ilk günden itibaren ütopyik bir yönelim olmuştur insan için. Ancak Tarus'un kaçış gerçeğinde fizik ötesi düşünsel bir derinlik yoktur. Daha çok yeni ortamda bozulan, dağılan, insancıl öze dair moral değerleri sekteye uğrayan karakterlerin mekansal boyutta yönelimlerini kapsar. Köylü - şehirli çatışması ekseninde yer alan kahramanların kendi ruhlarının çağırdığı yere tekrar geri dönmesi bu kaçış/sığınma temlerinden biridir. Yeni mekan, yeni değerler bir çözümlenmenin ötesinde yok olmaya zorlar kahramanı. Tek seçenek vardır eserin bünyesine sinmiş: kaçış... *"- Gidelim!.. Gidelim!.. Kuşlar gibi uçalım. Çek, diyelim Samanpazarı'na. Sabahlara kadar içelim. Oynayalım. Hey anam. Güzel mahallem. Yurdum. Vatanım. Beşiğim. Yuvam. Mezarım."* (SP, Tef. No: 68)

Yukarıdaki kısa alıntı, kaçış temininin ötesinde mekanın insan için taşıdığı yaşamsal alan olmaya dair simgesel normlarına çok ilginç üst dil/göndermelerle doludur. Dönüşe ait farklı konuları çağrıştıran, simgesel sözcükler, farklı çağrışımlara yol açan tematik alegoriler kullanılmıştır. Temel nokta bulunulan yere uyan, uyması gereken insandır. Rahat ettiği yaşamsal alan **bizcil** olmayanlarla kuşatılmış varlık adına ne olursa olsun neticede **"yaban"**dır. Çünkü mekansal iletiler karşılık bulmaz, sadece iletilmekle kalır. Yani üst boyutta aynileşen bir yapı, ancak ferdî çözümleri sekteye uğratır, kahramanı

rahatlatır. Bu anlamda mekanın işlevselliği bir kat daha da önem kazanmaktadır. Bu fonksiyonel mekan kavramına daha sonra ayrıntılı olarak değineceğiz.

### 2.2.3. Eserlerin Oluşumunu Sağlayan Temel Yapı Unsurlarının İncelenmesi

Birincil derecede eserin vücut bulduğu muhiti, tarihî ve sosyal şartları dikkate almak<sup>40</sup> zorunda olan araştırmacı, bunun yanında yazarın yetişme biçimine, esinlenme kaynaklarına, çocukluk yıllarına, psikolojisine de çözümleyici yapıya alt yapı teşkil etmeleri bakımından bir ayrıştırma mekanizması olarak önem vermelidir.

Kısaca romanın gizli dünyası, yazara dair içsel **değer(lendirme)lerle**; dönemin sosyal, siyasal, kültürel yapılanmalarının bir izdüşüm boyutunda çözümlenmesiyle açığa çıkarılır. Sadece sosyal bilimlerde değil, hemen hemen bütün alanlarda ilerlemeye ve yeni, farklı bir şeyler söylemeye dair en önemli pragmatist çıkarım; kendi alanımız için diğer disiplinlerden nasıl yararlanabiliriz, sorgulamasının anlam derinliğinde yatmamakta mıdır?..

Yapı unsurlarının ayrıntılarına geçmeden romanların genel yapılarına dair bazı tespitlerde bulunmamız gerekir. **Samanpazarı**'nda sosyal çözülmeye bağlı bir anlatım esas alındığı için ve romanın baskı değil, parçalar halinde gazetede yayınlanmasından dolayı yapısal anlamda romanın dünyasını ait teknik değerlerin oldukça zorlandığını söyleyebiliriz. Bunda yukarıdaki etkilerin yanında eserin bir ilk olmasının taşıdığı hatalara açık bünyesini de belirtmemiz gerekir.

Romanın genel dünyasının fiktif olması sebebiyle, üst kurucu imtiyazlarla donatılmış bir kimlik taşır. Metni ve kurgulamayı istediği gibi yönlendiren, anlam boyutlarında diğer türlerle arasındaki fiktiflik farkıyla arzu ettiği gibi oynayan bir üst zamanda yer alır.

Anlatma esasına bağlı eserlerin en önemli unsurudur bu. Mekandan, zamana, olay örgüsünden karakterlere kadar bir fiktif yapı özelliği taşır eserler. Gerçeğe ne kadar yakın olursa olsun; ne kadar otobiyografik özellikler taşırsa

<sup>40</sup> Şerif Aktaş; **Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ank. 1991, s.9



taşıyın, asla gerçeğin kendisi olamaz. Gerçeğin sanatçının elinde yeniden yorumlanmasıdır bir anlamda. Her yorum diğerinden farklı olur bu sebepten. İşte üslup kavramı burada ortaya çıkar. Realite aynı bile olsa, onun yorumu farklıdır. Ve farklı olabilen, farklılığını duyumsatabilen öz yaşam birimlerini ayakta tutar. Sadece gerçeğin farklı yorumları değil, farklı yorumlar içerisindeki farklı işleyişler de sanatçının kendine has realitesinin yeniden yorumudur. Üst kurucu, reel hayat içinde psikolojik, sosyal, kültürel etkileri ve etkilenmeleri duyurgalarını sonuna kadar açmış olarak karşılar. Ancak bu karşılama, soğurmanın kendi düşünsel dünyasında **eş çözücüler/anlam karşılıkları** ile denk düşmesi gerekir.

Hayat bir **kodlar dizgesi** ise sanatçının düşü ve ruh dünyası bu dizgenin eksik kalan sarmalıdır. Tıpkı insanın temel fiziksel yapısı gibi sanatçının temel yapısı da bu dizgelerin uyumuyla, estetik yaratım arasında doğrudan bir etkiyi açık kılar. Sanatçı, düşün dünyasında her anlamda/boyutta etki bırakan olguları olabildiğince objektif kalarak okurun tinsel tercihlerini etkileme adına başka bir dizgesel boyutta, dile döker. Sadece dünyayı tanıma değil; ona karşı etkin bir varlık olarak taraf olma, tercih etme yetisine sahiptir.

**Sosyal(ist) gerçekçi bir bakış** açısına sahip her yazar gibi Tarus da aktif olduğu dünyaya, hayata, siyasete dair farklı anlam boyutlarındaki düşüncelerini **“tanıma, bilme, değişim”**<sup>41</sup> fenomenlerinin çağrışımlarıyla sanatını etkin kılmış; çoğu eserini bu yolda kurban(!) etmiştir. Bu genellemeyi birkaç roman dışında rahatlıkla söyleyebiliriz.

Samanpazarı, temelde aynı sorunsalı oluşturan değer yargılarına karşı eleştirel bir göndermedir. Tıpkı **1980 Yılındayız** gibi. Bu iki roman nasıl ki tema bakımından birbiriyle özdeşleşiyorsa yapı unsurları bakımından da ortak değerler ve anlamlandırmalar taşımaktadır. Samanpazarı'nda sosyal etik çözümlenmeye dair söyleyeceklerini tam bitirmiş olmasa gerek ki yazar öncekiyle ilintili yeni perspektifler ekleyerek **1980 Yılındayız**'ın anlam boyutunu öncekine bağlamıştır.

Bu türden bir peşi sıralığın Var Olmak, Hükümet Meydanı ve Vatan Tutkusu için de geçerli olduğunu daha önce ayrıntılı biçimde iletmiştik. Zaman

<sup>41</sup> Anatoli Lunaçarski; **Sosyalizm ve Edebiyat**, (Çev.A. Bezirci), Yön Yay., İst. 1993, s.19

ve mekana dair değişken/akışkan bir kimliğin bulunması sadece bu romanların yapı unsurları arasındaki farkın oluşmasına neden olmuştur. Yoksa şahıs kadroları ve onların kurguda taşıdığı tematik ve karşı güce dair değerlendirmeler pek bir farklılık arz etmez.

Yazarın ilk yazarlık yıllarının vermiş olduğu heyecan ve Anadolu'yu yerinde görme ve yaşamında oluşturduğu birikim ve farkındalıkla; gözlemlerini hızlı bir akış içerisinde aktardığı Yeşilkaya Savcısı ise özel yaşamdan esinlenerek oluşturulduğu için otobiyografik roman türüne ait bütün özellikleri taşır. “Ben anlatıcı” şeklinde oluşması, bu romanın diğerlerine göre daha kompleks bir yapıda oluşmasına neden olmuştur. Kompleks yapı ne kadar üst anlatıcının kendi tercihi olsa da ana kurgunun “günlük” biçiminde şekillenmesi yapıyı oluşturan unsurların daha rahat çözümlenmesine yardım etmektedir.

Romanın temel yapısını oluşturan unsurların birbirine bağlı olarak bir denge ve ritim yapısı içerisinde işlerlik kazanması eseri başarılı kılan en önemli husustur. Ancak Tarus'un tefrika edilen eserlerinde buna pek rastlayamayız. Kopuk, birbirinden uzak, kompleks, girift, savruk bir yapısı vardır. Bunda doğal olarak en büyük etken romanın parça parça yayımlanmasıdır.

Olaylar ve kompozisyon belli bir çizgide gitmediği için şahıs kadrosunda beliren simgesel değerlerin işlevsellik kazanmaları da güçleşmektedir. Her yeni bölüm, önceki kısmı toplama ve alelacele çok şey anlatma gibi acemiliklerle doludur. Dolayısıyla bu türden romanları belli bir kompozisyon taşıyan bir disiplinden çok anlatı bombardımanı şeklindedir. Olaylar, insanlar, düşünceler diyalogların tahakkümünde hızlı bir akış içindedir. Genel tespitlerimizi şimdi yapı unsurlarını tek tek inceleyerek ve fonksiyonel bir tarzda irdeleyerek ortak tespitlere varmaya çalışalım.

### 2.2.3.1. Olay Örgüsü / Entrik Yapı

**Samanpazarı** daha önce benzerlerini edebiyatımızda sıkça gördüğümüz bir **çatışma/sorgulama** romanıdır. Farklı kültür yapılarına ait değer yargılarının mekan boyutunda sorgulanmasıdır. Bu yüzden olay örgüsünün genel yapısı “**olay**”ın çağrışım ve anlam boyutunun ötesinde bir olgu ve kavramaya dair ifadelerin açıkça sunulduğu bir metin biçimindedir.

İlhan Tarus'un romanlarında olay örgüsü üzerine ortak bir değerlendirme yapacak olursak ilk belirtmemiz gereken, tarihsel romanlarının dışında genelde gözleme dayalı bir alt yapının olduğudur. Ayrıca anlatımlarda ön planda olan “**mesaj**” iletme amacı olay örgüsünün hareket alanını da kısıtlayan bir genel yapı arz eder. Tarus'un roman mantalitesi kavramların açılımından oluşan mesajlar üzerine kuruludur. Bazı romanlarında da karakterlerin **gelişim/değişim** çizgileri etkin rol oynar. Özellikle çeşitli sosyal, psikolojik olgularla durumlara göre değişebilen insan kısa zamanda olay örgüsünün belirleyicisi olur. Hatta romanın ana işleyiş olgusunu bu kahramanların değişim çizgileri belirler. Olay örgüsü/kahraman düzlemi yazarın sıkça kullandığı yapılandırmalardan birisidir. Kasabanın Ruhu ve Var Olmak en genel anlamıyla kahramanların zamansal gelişimi üzerine kurulmuş, dramatik eğrinin bireyselleştiği, aynileştiği romanlardır.

Samanpazarı'nın olay örgüsüne dikkat edilirse romanın ana yapısını, kahramanların değişimlerinin, içsel ve fiziksel yapılanmalarının biçimlendirdiği söylenebilir. Kahramanların dış dünyanın simgesel değerleri üzerine psikolojik ve kültürel anlamda yaşadıkları deformasyon, romanda çizilen yapısal özelliklerle uyum içerisindedir. Kitapta anlatılanla, verilmeye çalışılan mesaj olay örgüsünün nedenselliğe dayanan yapısında birbirini destekler bir özellik sergilemektedir. Çok sıradan gözükken bir değişim sorgusu niteliği taşıması sebebiyle ilk bakışta fark edilmeyen anlama dair simgesel ve kavramsal göndergelerin bulunduğu kompleks bir anlatı biçimine sahiptir. Anlatılan olay, hem kahramanları sürükleyen hem de kahramanlar tarafından sürüklenen bir özelliğe sahiptir. Bu karşılıklı devam eden sebep-sonuca dayalı mantık silsilesi, entrik kurguyla birlikte mekansal değişimin de devreye girmesiyle tırmanır.

Romanın ilk satırlarında yer alan Samanpazarı'nın işlevsel yapısına ait betimlemeler, olay örgüsünün ve çatışma zemininin de aynı paralelde gideceğinin göstergesidir. Bu aynı zamanda çatışmanın nasıl ortaya çıkacağına da genel yapısını bize verir.

Kurgunun fitilini ateşleyen ilk **olgu/olay** mekanın değişmesidir. Yenişehir kendine ait farklı simgesel ve kavramsal değerleri olan farklı ortamdır. Sadece **sosyo-kültürel** değil, ekonomik anlamda da büyük farklılıklar taşıyan bu iki

mekan, aynı zamanda alt düzeyde ortaya çıkan moral değerlerinin sarsılmasıyla da kahramanlara dair eleştirel sorgunun başlamasına neden olur. Ortaya çıkan “şehirli” fenomeni sadece anlam olarak değil, simgesel ve çağrışım boyutlarında da eleştirel bir olay örgüsü içinde okuyucuya sunulmuştur.

Değişime dair farklı olguları sosyal-gerçekçi bir kimlikle irdeleyen Tarus; roman türünün kendine has geniş, tahammül gösterir dünyasının bütün imkanlarını kendi mesajının iletisi için kullanmıştır. Batılılaşmaya çalışan, bunu yaparken değişimleri etik değerlerinin yıkılmasına kadar giden insanımızın değişim sancısını anlatan yazar, bunu romanın genel yapısını fazla zorlamadan yapmıştır. Şimdi romanın olay örgüsünü; eserin bünyesinde var olan entrika, aksiyon ve dramatik hallerin oluşturduğu bir kompozisyonla karşımıza nasıl çıktığını aktarmaya çalışalım.

Daha önce romanın genel yapısına dair bazı özellikler üzerinde durmuştuk. Söylediklerimizi yinelememek için olay örgüsünü entrik yapı içinde sunmaya gayret edeceğiz. Aslında romanın vaka birimleri genel olarak mekan-insan çözümlemesine dayalıdır. Kronolojik zaman birimi aynı zamanda entrik kurgunun oluşmasında da aktiftir. Romanın bu anlamlandırmayla üç ayrı boyutta şekillendiğini rahatça söyleyebiliriz:

- I. Anlam Bulan Mekân-Samanpazarı
- II. Farklı Sebeplerden Taşınma-Yenişehir
- III. Ailenin Dağılışı ve Samanpazarı'na Dönüş.

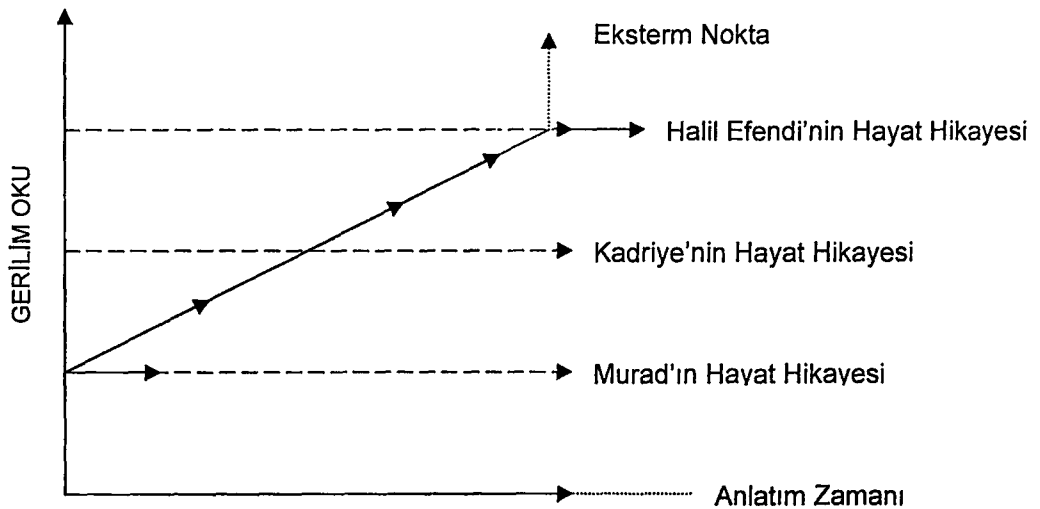
Bilinen romanların entrika şemalarıyla benzerlikler gösteren olay birimcikleri yukarıda da görüldüğü gibi “mekân-insan” çözümlemesi etrafında şekillenmektedir. Farklı değer yargılarını benimsemekte zorlanan bir ailenin daha sonra mecburi olarak mekan değiştirmesi olay örgüsünün tek vaka zincirinde oluştuğunu gösteriyor. Üst kurucu insanları ve insanların içinde buldukları durumu anlatırken esas olarak mesajı ön planda tutan bir kompozisyona gidiyor. Romanın **oluşum-kurgulanma** merkezi, değişen sosyo-kültürel ve ekonomik değer yargılarıdır. Herkesin gördüğünü yazabilen yazar, yeni mekanlarla çelişen insanların uyumlarını da bir sorunsallık mantığıyla irdeler. Kitabın vaka taslağını oluşturan bu değerlendirmeler konunun da sosyal-

gerçekçi kimliğini ön plana çıkarır. Romanın mekana bağlı ilk dramatik aksiyonu daha romanın başında aktarılır. Ankara'nın gelir düzeyi orta ve ortanın altındaki ahalisini barındıran Samanpazarı semtinde yaşayan Halil Efendi, kızına ud dersleri aldirmaya karar verir. Böylece sosyal kimliğe dair tematik anlamdaki ilk simgesel değer de romana girer.

Tarus eserlerinde genellikle önce eylemi ve oluşumu ön plana çıkarıp arkasında düşünsel noktada onları toplama yoluna gitmektedir. Romanın başında entrik kurguyu tetikleyen başka bir olay da Halil Efendi'nin kızının bir gün hastalanmasıyla doktorların onun havadar mekânlarda yaşaması gerektiğini söylemeleridir.

Böylece yeni mekandan göç, anlamsal bir mantık zeminine oturtulmuş olur. Artık trajik yapı da başlangıca dair kendi sorunsalını çözmüştür. Ailenin erkek çocuğu Murat'ın farklı yapıda bir kızla nişanlanmasıyla ailedeki sosyal çözülme başlar. Kitabın olay örgüsünde bariz bir gerilim unsuru yok gibidir. Bunun en büyük sebebini romanın eylemlerle yoğun biçimde dolu yapısında aramak gerekir.

Eylem ve diyalogların sık kullanması aktarılma yoluyla gerilim özelliğini yitirip romanın bir mesaj yığınınına dönüşmesine yol açtığını söyleyebiliriz. Zaten daha romanın ilk satırlarından itibaren nereye doğru ilerleyeceğini rahatlıkla anlayabiliyoruz. Romanın **"giz-sır-düğüm"** unsurları yok denecek kadar azdır. Okuyucu bir çözülmenin içsel boyutta satır satır ilerlemesine tanıklık eder. Bu da üç ayrı kahramanın aynı zaman dilimindeki hayatına dair kesitlerle anlamlandırılmaya çalışılır.



Romanın yaygın karakteri içinde bu üç insanın **gelişim/değişim çizgisi** olayı ilerletir. Bu üç hayat hikâyesini ve bünyesinde barındırdığı entrikalara bağlı fonksiyonelliği, eş zamanlı olarak izleyen okur; dağınık, sanrılı düşle gerçek karşımı bir olay örgüsüyle karşılaşır. Samanpazarı'nda yavaş yavaş ilerleyen sosyal bir çözülme ele alındığı için, roman okuru meraklara sevk eden, sürükleyici bir yapı arz etmez. Ancak çok tabii olarak romanın ilerleyişi içinde bazı düğümler ve çözümler gelişir.

Yeşilkaya Savcısı'nın otobiyografik özelliklerini daha önce aktarmıştık. Yazarın ilk yıllarına dair izlenimlerinin aktarıldığı eserde, yazarın bu dramatik eğriyi tetikleyen olay "**patlangaç**"ına günlük de eşlik eder. Eser, kronolojik bir sırayı izleyen fakat belli aralıklarla kaleme alınmış bir hatıra defteri biçiminde düzenlenmiştir. Tarihleri belli on altı bölümden meydana gelmiştir. Olayların gelişim çizgisi de genellikle bu tarihlerle paralellik göstermektedir. Ankara Hukuk Fakültesi'ni bitiren roman kahramanının(yazarın), hocalarının okulda asistan olarak kalma tekliflerini kabul etmeyerek, Yeşilkaya'ya savcı olarak atanması olay örgüsünün ilk çıkış noktasını oluşturur. Böylece çatışma unsurunu yaratacak ortam, yani Anadolu, oluşturulmuş olur. Önceki ve diğer romanlarda da karşımıza çıkan olay cepheli olgulara dair eleştirel bakışa burada devam edilmiştir. Romana aksiyonel bir hareketlilik katan ilk olay, savcının idealist bir tavırla yurdun bu ücra yerine gitmesidir. Romanın hemen başında savcının kasabaya ulaştığını öğreniyoruz. Romanın geneline yayılan ve okuyucunun merak ettiği ana unsur da budur. Genç savcının bu kasabadaki durumunun ne olacağı romanın sonuna kadar çözülmeyen bir merak unsurudur.

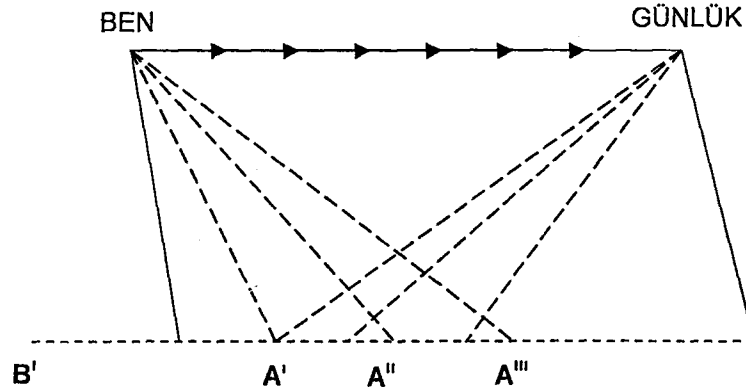
Bu gidiş savcının, "görevini kötüye kullanmak" suçuyla görevinden azledilmesiyle sonuçlanır. Yaklaşık bir yıllık bir sürenin sonunda genç savcı geldiği gibi geri döner. Ancak bütün idealist duygularını o kasabada bırakarak. Ayrıca yazar, hayatının belirli bir kesitini anlatırken, üzerinde derin etkiler, izler bırakmasından dolayı, olayların aksiyonel yapısından çok kendi ruhunda oluşturduğu gözlemlerini yorumlayarak aktarma yolunu seçmiştir. Bu yüzden romanda hayat hikayesinin aksiyonel yapısından çok, aynı oluşumun "**otobiyografik bellek**"<sup>42</sup> te kazandığı anlamlar, açılımlar takip mesafesindedir.

<sup>42</sup> William L. Randall; **Bizi Biz Yapan Hikâyeler**, (Çev.Ş. Süer Kaya), Ayrıntı Yay., İstanbul 1999, s.62



Eserin tarihleri belirtilmiş bir hatıra defteri biçiminde düzenlenmesi bölümlerle düğümleri beraberinde getirmez. Zaten romanda genel olarak “merak” unsuru ağır basmaz. Olaylara bakıldığında, romanın daha ziyade gözlemleri ve bu gözlemlere dayalı düşünceleri birleştirdiği görülür. Fikirlere dair çatışmalar ve çağrışımlar eylemlerin, gözlemlerin arkasına sinmiştir.

Romanda savcının durumu, Ali Ağa'yla kuracağı ilişkilere bağlıdır. Dolayısıyla romandaki dramatik kırılmaya ait ilk örnekler bu karşılaşmalar neticesinde ortaya çıkar. İdeal olanla mevcut olan arasındaki bu farklı bakış açısı romanın olay örgüsünü çatışmaya hazır hale getirir. Savcının kendisinden beklenmeyecek bir şekilde yanında çalıştırdığı Gülsüm'le ilişkiye girmesi olay örgüsünün başka bir yönelimidir. Böylece çok idealist olan bir kahramana yazar tarafından insan boyutunda bir hata yüklenerek fiktifliğe dair sağlam bir yaklaşım sağlanmıştır. Roman kahramanlarını tensel zaaflarına dair etik dışı yönelimlerinin kurgulanma sebeplerini daha önceki kısımlarda işlemiştik. Okumuş, aydın nitelikli bir insanın kendi insanına yabancılaşması, onunla onun oluşturduğu feodal yapılanmayla çatışması, devamında gelen içsel çelişkiler, tensel zaaflar sosyal-gerçekçi bir yazar kimliği taşıyan üst kurucu tarafından olay örgüsünde dramatik eğrinin kırılma noktaları olarak olay örgüsünün içine yerleştirilmiştir. Kendi içinde tutarlılığı sağlamak için de yazar **geriye dönüş**lerle (flash back) romandaki günlüğe simgesel bir kimlik kazandırmıştır.



Vakayı oluşturan alt birimler:

- A' : Kahramanın savcı olarak kasabaya varması
- A'' : Kasabadaki hayat
- A''' : Kasabadan ayrılış
- B' : Geri dönüşler (flashback), hatırlamalar, hatırlatmalar.

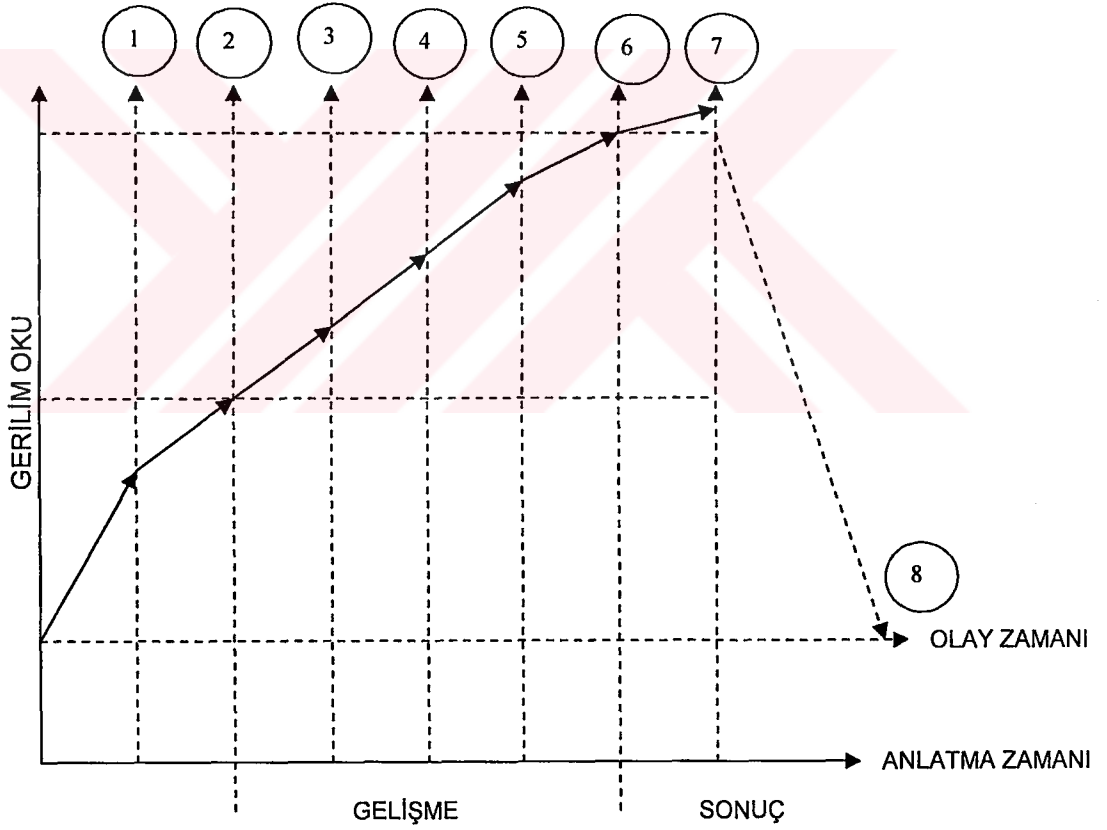
Yukarıdaki şemadan da anlaşıldığı gibi zaman ve olay örgüsü karakterin kimliğiyle ve günlükle özdeşleşerek aynı paralelde ilerler. Bölümler arasında olay kurgusunun nedenselliği açısından sıkça kullanılan bir başka taraf da roman boyunca bir **iç konuşmanın(monolog)** olmasıdır. Her olaydan sonra yazar için toparlayıcı ve bir sonraki vakaya geçiş, hazırlık anlamı taşıyan bu kısımlar entrik yapı bakımından oldukça önemlidir. İzlenimlerin ötesine geçemeyen roman için bir hatıra niteliği dahi yapabiliriz. Yazarın ilk memuriyet yıllarına ait izlenimlerinin aktarıldığı romanda, ideal insana ait eleştirel yaklaşımın yapısal nitelikteki ileti duygusunda kaynaklandığı bellidir. Bu sebeple çoğu zaman trajik olaylar subjektif bir nitelikte verilmiş, okuyucu roman kurgusu içinde belli bir yöne doğru itilmiştir. Bu sonlanamayan bir öykümeden çok, gözlemlerle dolu bir hijyenik alan çalışması(!)dır. İşlediği tematik yapının Anadolu'yu anlamaktan uzak olduğu açıktır. Belki de yazar kendince memuriyetten atılma sebebini aklamaya çalışmaktadır. Bu yüzden roman gerçek ile gerçeğimsinin çok yakınlaştığı bir **olay dizgesine** sahiptir.

Roman ve öykünün en temel özelliği bir şeyler "**anlatma**"sıdır. Ancak anlatma esasına bağlı bir yapı göstermesine rağmen benzer yapılardan farklıdır. Çünkü var olan ya da hayal ürünü olan olgular yazarın beyninden, ruhundan süzöldükten sonra fiktif bir yapı kazanır. İster istemez üst kurucunun ruhunu, düşüncesini, dünya görüşünü yansıtır. Elbette anlatımda birden çok olay/olgu vardır. Ancak önemli olan kişiyi "*arzu etmeye, iletişimde bulunmaya ve iştirak etmeye*"<sup>43</sup> zorlayan, yönelten temel çıkış noktasını tespit etmektir. Bu bağlamda olay örgüsünü oluşturan unsurları tek tek inceleyip aralarındaki sebep-sonuç bağlamını yakalamak entrik kurgunun çözülmesi için esas unsur olacaktır. Daha önce de belirttiğimiz gibi **Var Olmak**, görünürdeki savaşa dair anlamsal özelliğinin ötesinde, bireysel çözülmeyi ve değişimi, sapkınlığı kapsayan bir değişim romanıdır. Bu yüzden olay örgüsünde dramatik eğrinin yapılanma biçimi, olaydan çok Hamdi Bey merkezli olarak değişir, tırmanır. Olayı bir kenara bıraktığımızda sadece esas karaktere dair izlenimlerin seyrini takip etmemiz bile entrik kurgunun yapılanmasına dair mesajlar gönderebilir.

---

<sup>43</sup> İsmail Çetişli; a.g.e., s.21

Romanın “bireyselleştiği”ne dair en önemli ip ucudur. Hatta daha cesur bir söylemle, Var Olmak ve yazarın sadık temsilcisi Hamdi Bey, edebiyatımızda kişisel değişimin, sapkınlığın metnin ötesinde, olay örgüsünün üstüne tırmanan yapısıyla farklı bir yeredir. Sanki olay örgüsü salt kahramana dair göndermeleri hazırlayan, onu harekete geçiren bir tetikleyici durumundadır. Roman boyunca farklı olaylara karşı farklı çözümler üreten kahraman her defasında yeni bir uğraşın içine girer. Üst kurucu onu adeta kurguya dair yeteneklerini çözme amaçlı bir sınav yapmaktadır. Doğru bir tespitle romanın olay örgüsü yukarıda da belirttiğimiz gibi Hamdi Bey’in hayatıyla izdüşümlü paralel bir panorama gösterir. Bu yapılanmasını aşağıdaki gibi şematize edebilir; dramatik eğrinin karakterle birlikte devam eden fonksiyonel yapısını özetleyebiliriz.



1. Hamdi Bey'in kasabaya gelmesiyle dengelerin değişmesi, yeniden yapılanması, olay örgüsünün patlangıç noktası.

2. Varolan otoritenin sarsılması ve çatışmayı oluşturan karşı güç grubundan bir asker: Anzavur Paşa

3. Hamdi Bey'in cinsel sapıklıkları ve tecavüzleriyle sarsılan yargılamaya dair tematik değerler

4. İstanbul Hükümeti ve Milli güçlerin taraflarını belirginleşmesi

5. Kara Hasan'ın üçüncü bir otorite olarak olay örgüsüne girişi

6. Farklı karakterler: Çerkez Etem

7. Bireysel çatışmaların ağır faturası ve her iki taraftan kayıplar

8. Gerilimin düştüğü an; Kara Hasan ve Hamdi Bey'in Ölümü

Romanın yazarın diğer eserlerinde farklı olarak olayın geçtiği Karabiga kasabasının daha sonra da Biga'nın geniş tasviri ile başlaması ilginçtir. Yazar bu defa olay örgüsünü aktarmadan önce biraz sabırlı davranmış, olayları bir göndergeler sağanağı haline getirmeden önce, mekana dair yapı taşlarını hazırlamıştır. Ana vakası bireysel çıkarlar üzerine kurulmasına rağmen, olaylar ve bölümler arasında bir **sebep-sonuç** mantalitesine dayalı ifadeler tarihsel bir yapıyla sıralanmaktadır. Ana vakanın oluşma zemininde Hamdi Bey'in kasabaya gelmesi yatmaktadır. Böylece iktidarı ele geçirmek, bireysel hırslarına vatanın kurtuluşu imgesini alet etmek için ortam hazır hale getirilmiş olur. Başlangıcından itibaren tek zincirli bir olay örgüsü olarak karşımıza çıkan olay kurgusu kendi içerisinde sebep-sonuç ilişkisine bağlı içsel bir kurgulanmaya gitmiştir. Özellikle Anzavur Paşa'nın karşı güç grubunu temsilen olay örgüsüne katılmasıyla vakaların hızlı bir seyirde geçtiği "**serim**" kısmına geçilmiş olur.

Tarus'un bu yapının oluşmasında beliren hareket noktası, tarihin her döneminde görülen simgesel ve kavram seviyesindeki karşıtlıkları sergilemektir. Bu dostla düşmanın, çıkarla samimiyetin devam ede gelen çatışmasıdır. Çatışmayı oluşturan unsurlar etrafında oluşan entrikalar da olayın şekillenmesinde rol oynamaktadır. Temelde yatan sebep ise iktidar olmak, tek olmak, paylaşımına dair bütün simgesel, kavramsal duyargaları yok etmek üzerinedir.

Tarus'un bir başka gazete romanı olan Kasabanın Ruhü da bu genel biçimsel yapılanmasından dolayı olay örgüsüne ait ortak bir disiplin, kompozisyon göstermez. Mekân olarak Doğu Anadolu'da bir kasabada,

Sekili'de, geçen kendi içinde sekiz ana bölümden oluşan romanda, olay ağırlıklı bir anlatım yerine genel olarak kasabada yaşayan insanların portreleri çizilmeye çalışılmıştır. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi tefrika edilen bölümler arasında genel bir ortak zeminde yürümeme problemi belirgindir. Olay örgüsü bir "patlama"yla, bir gece yarısı kasaba halkının çoğunluğu tiyatroydayken üç el silah sesi duyulmasıyla başlar. Kasabalılar evlerinden çıkıp baktıklarında, kasaba esnaflarından Güdük Ahmet'in vurulduğunu görürler. Kasabada cinayeti kimin işlediğine dair dedikodular sürüp giderken bazılarının aklına bu cinayeti kasabanın saygın kişilerinden Manifaturacı Kerim Efendi'nin azmettirdiği gelir.

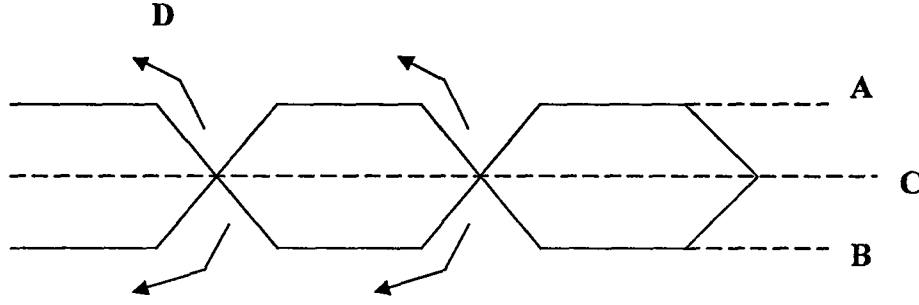
Böylece romanın dramatik eğrisinin şekillenmesinde birinci derecede rol olacak bir karakter romana dahil edilmiş olur. Kerim Efendi'nin kişisel istekleri doğrultusunda şekillenen olay örgüsü bir taraftan akarken; cami avlusunda kundağa sarılmış bebeğin bulunmasıyla ana olay örgüsüyle aynı paralele yürüyecek başka olay örgüsünün yapılanması başlar. Böylece ele alınan temel mesele etrafında şekillenen bireysel düşlere, anılara ve arzulara dair kişi merkezli kurguya yan bir tematik akış eklenir.

Dr. Namık ve Kerim Efendi'nin kızı Ayşe, kimsesiz çocukları sahiplenir. Bu durumun kasaba halkı ve bazı kişiler tarafından kötü niyetle algılanması da başka bir çatışma unsuru olarak olay örgüsündeki yerini almıştır.

Ana kurgu **etrafında/içinde** şekillenen "**helezonik**" bir yapıdan bahsedebiliriz. Birden çok olay zinciri iç içe oluşmuştur. En dışta yer alan çerçeve vaka Kerim Efendi'nin bireysel değişimlerini, geri dönüşlerini içerir. Bu vakanın dışında iç vakalarla da karşılaşırız ki cinayet, öksüz çocuklar...vs. bu çerçeve vakanın varlığıyla şekillenir. Ancak içteki vakalar bir takım bağlar ve bağlantılarla ana vakaya bağlanır. Bu anlamda en önemli katalizör esas karakter olan Kerim Efendi'dir.

Böylece ana tema etrafında şekillenen iki farklı olay örgüsü eş zamanlı olarak ilerler. Kurgular arasında geçişleri sağlayan küçük olay kesecikleri de vardır. Bunlar az önceden de değindiğimiz gibi olay örgüleri arasındaki nedensellik mantalitesini kurar. Geriye dönüşlerle desteklenen olay örgüsü,

kendi iç dinamikleri içinde ilerler. Bazı olguların dışında vaka geçişleri oldukça yumuşaktır. Şimdi çıkarımlarımızı şematize etmeye çalışalım:



- A Esas Olay Kurgusu
- B İkincil Esas Olay Kurgusu
- C İki Kurgu Arasındaki Geçiş Katalizörleri (**Vaka Kesecikleri**)
- D Esas Kurgularda Geriye Dönüşler (**flash back**)

Şekilden de anlaşıldığı gibi romanda görülen bu olay örgüsü belli bir düzen içinde değildir. Görünüşte bir cinayet ve bu cinayetin çözülmesi üzerine kurulan olay örgüsü, araya giren başka olaylarla daha da parçalanmış bir şekle bürünür. Kasabadaki gelişmeler ve hapisteki Osman'ın durumu arasındaki geçişler çok da sağlıklı değildir. Bölümler halinde gazetede yayımlanması başta olay örgüsü olmak üzere pek çok yapısal unsurun da bölünmesine yol açmıştır. Bizim aktarmaya, çözümlenmeye çalıştığımız kendimize göre oluşturabildiğimiz ortak bir metinden hareketle yaptığımız tespitlerdir. Yoksa onun ötesinde fonksiyonel nitelikte değerlendirmelerin yapılabileceği ortak yazıma dair sağlam bir metin yok gibidir. Olay örgüsü içinde sıçramalar ve atlamalar aynı düzlemde akan vakaları bile muğlak, sanrılı, çözümlenmesi güç bir yapı özelliğine adım adım sürüklemiştir.

Karmakarışık bir sergüzeşt romanı olan **Duru Göl**'de olay örgüsü yoktur desek yeridir. Daha doğru bir çıkarımla bireysel ilişkiler o derece iç içe, girift ve karışıktır ki olay örgüsünden çok aşkların, ihanetlerin takipçisi oluverirsiniz kısa bir okumadan sonra. Romanın kapağında yazılış maksadınının her seviyedeki düşüklük ve kişisel bozuklukla olduğuna dair ön yargı birkaç sayfalık bir okumadan sonra hemen değişiyor. Üst kurucunu "*geri kafalılarla, hırsızlarla,*



*yalanla, sahteyle, kinle savaş*" epizodu etrafında kurgulamayı tasarladığı olay örgüsünden birkaç sayfa sonra geriye sadece hayal kırıklığı kalıyor.

Epizodik anlamlandırmanın, **sosyal-gerçekçi** bir yaklaşımla anlatıda şekillenerek, kavramsal ve simgesel nitelikte objektif çıkarımlarda bulacağımız fikri kısa zamanda kendini çürütüyor. Bir sulama projesi etrafında kurulan şantiyedeki insanların fiziksel yakınlıklarının aynı oranda kişisel ilişkilerine yansımalarıyla, son derece karmaşık bir aşk yumağına dönüşür olay örgüsü. Dolayısıyla dramatik eğriyi biçimlendiren, başlatan belli bir nokta aramak beyhudedir. Her sayfa adeta **dramatik eğriyi** tetikleyen olaylarla doludur.

Romanın belli yerlerinde Anadolu insanının anlaşılmadığına dair eleştirel ifadeler de vardır. Yapılanlar "*kristal bohemya çanakları içinde halka aşure ve zerde yedirmeye uğraşmak.*" (s.13) gibisinden yanlış önermelerdir. Mühendis Erdoğan'ın bu idealist yaklaşımının sonunda roman örgüsünün yeni açılımlara uğrayacağını düşünürken anlatı kişisel ilişkilerin tetikleyicisi olan karakter devreye girer. Bu şantiye başmühendisi Pertev'in, İstanbul'da yetişmiş nişanlısı Zeynep'tir.

Romanda sulamaya dair olay örgüsü ile bireysel ilişkileri içeren vakalar **aynı kronolojik düzlemde** akar. Birbiriyle mekansal bağlamının dışında bir ilintisi olmayan bu iki farklı olay örgüsü anlatını sonuna kadar devam eder. Bir taraftan göldeki suyun sulama amaçlı kullanımı için gerekli olan tünel projesi, tünelin hangi güzergâhı izleyeceği noktasında tıkanırken, bir taraftan da aşk paydalı serüvenler hızla ilerlemektedir. Neticede ne sulama projesi ne de ilişkiler istenilen biçimde sonuçlanmaz. Akılda bir tek soru kalır: Böyle bir kurgu için neden bunca şey anlatılmıştır? Bunun cevabını anlatımın sanatsal derinliği olmayan adeta günlük bir ucuz aşk romanı tarzında yazılmasına bağlayabiliriz. Tarus, adeta söylemek istediklerinin kontrolünü kaybetmiştir. Anadolu'nun fiziksel kalkınması ana kurgusu etrafında anlamlandırdığı romanı, kendi başına hareket yetisi olan bağımsız bir metin ve olay örgüsü haline gelmiştir. Bu anlamda temel mesajın arka planda kaldığı bir aşk panoraması baskın çıkmış, romanın genel iletiye dair anlamlandırması geride kalmıştır.

Vakaya bakıldığında çok karmaşık ilişkilerin olduğu görülecektir. Romanda baraj ve tünel çalışmalarının arasına insan ilişkileri de girmekte ve olayların dizilişi daha da kompleks hâle gelmektedir.

Romanın bu yapısıyla, vaka kuruluşunda başarılı olduğunu söylemek zordur. Tesadüfî olayların yanında beklenmedik gelişmeler, temeli olmayan ilişkiler romanın kurgusunu zedelemektedir. Zaten bu romanın yazar için sosyal ve ekonomik bir çözümleme olduğu göz önüne alındığında vakanın sadece bir araç olduğunu fark ederiz, çünkü yazar için önemli olan vermek istediği mesajdır ki bu romanda mesaj ön şartının da gerçekleştiğini söylemek oldukça güçtür.

Hükümet Meydanı olay örgüsünün yapılanma biçimi, ortak tematik değerler taşıması ve temanın olayın işleniş biçimine dair eş düşümlü birimler üzerinde etkin olmasından dolayı, Var Olmak'a benzemektir. Belki tek farkı o romana göre olay örgüsünde fazla sayılacak bir oranda karakterlerin girmesidir.

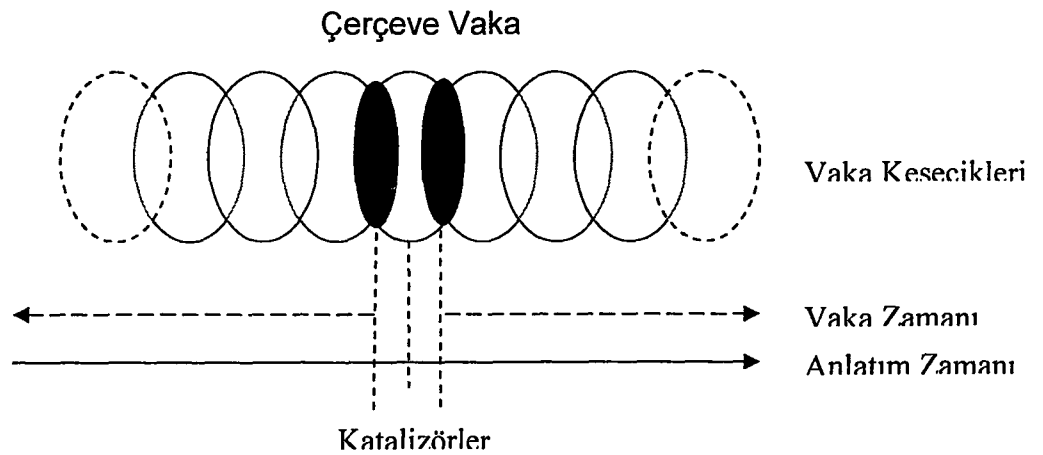
Romanın vakası Yunus Ağanın ulaşı Hacıfitiloğlu Kadir'in ona işbirliği yaptıkları diğer kişilerden haber getirmesiyle başlar. Yunus Ağa, Konya'nın bir kasabasına yakın köylerde nüfuzu olan ve dindar kişiliği ile tanınan birisidir. O, yurdu düşmanlardan kurtarmak üzere mücadele eden kuvvetlerin vatana ihanet ettiklerini ve halifeye karşı çıktıklarını düşünmektedir. Ona göre bu dinsizlerin hepsinin cezalandırılması gerekmektedir. Bu bakış tarzı ve ona uygun eylemsel hareketler, dramatik eğrinin de ilk kırılma noktalarıdır. Kahramanın içinde bulunduğu vaziyet; olay örgüsündeki sıçrayışların tutarlılığına dair sigorta olmuştur. Bu vaziyetin genel özelliği de bazen bilinçli, bazen bilinçsizce ortaya çıkan çağrışımlar, idealler ve hırslanmalarla gerçekleşiyor olmasıdır. Romanın çerçeve vakası olarak kabul edeceğimiz bu kurgunu neticesi olarak farklı vaka birimcikleri de olay örgüsünde fonksiyonellik kazanır.

İlk olarak Yunus Ağa'nın adamlarıyla birlikte kasabaya girmesi ve adamlarının bütün ikazlara rağmen kasabayı yağmalaması, halka fiziksel ve psikolojik boyutlarda baskı uygulanması neticesinde halkın iki arada bir derede kalmaktan çok, tarafını belirlemesi ve var olması önemlidir. Aynı zaman diliminde bölgesel kurtuluş mücadelesini yürüten Müdafaa-i Hukuk cemiyetlerinin o kasabadaki sorumlusu olan, dürüst ve dindar kişiliği ile tanınan

Kamil Hoca'nın, atına bağlanıp arkasında süründürülerek öldürülmesi de olay örgüsünde dramatik eğrinin ekstrem noktaya çıktığı durumlardan birisidir. Kişilikleri ile zıt olay örgüleri kurgulayan yazar, kahramanlarının sonunu da okurun merak unsurunu üst düzeyde kamçılayan ilginç finallerle neticelendirme uğraşısı içindedir.

Çekirdek vakanın oluşması romanın kurgu sancısını rahatlatır. Tematik ve karşı güce ait çatışma unsurları romanda yerlerini almıştır. Vaka birimleri arasında geçişi sağlayan küçük olaylar da anlatıya yansır. Bunlardan biri Yozgadlı-Leman ikileminde oluşan ihanet temeline dayalı vaka çizgisidir. Bu insanların hayatı olay örgüsündeki aksiyonellik için pek bir önem arz etmez. Sadece çekirdek vakanın, iki insanın “**hayata dairliğe**” ait yaşam izleri, olay örgüsünün içsel boyutunda değerlendirilerek anlatıma yeni göndergeler sağlayan dinamik bir zemin sağlar.

Temelde olay örgüsü “**tek zincirli**”<sup>44</sup> bir özellik gösterir nitelikte biçimlendirilmiştir. Vakanın merkezinde Yunus Ağa'nın ayaklanması esas alınmıştır. Bu çerçeveden yola çıkılarak vaka birimlerinin hareketlilik kazanmasını sağlayan **olaylar/olgular** ileri ve geri gidişlerle aktarılmış; böylece olay örgüsünün kendi içinde zamansal bir genişlemeye uğraması, kurgusal nitelikte oldukça uzun bir zaman açılımını kapsamalarını sağlamıştır. Anlattığımız olay örgüsün yapılanmasını, kısaca aşağıdaki gibi şekillendirebilir, kurgunun temel değerlerinin romandaki fonksiyonelliği açısından somutlayabiliriz:



<sup>44</sup> İsmail Çetişli; a.g.e., s.22

Grafikten anlaşıldığı gibi Yunus Ağa merkezli çerçeve olay birimi, ortak kesişim noktalarıyla kendi içinde içsel bir bütünlük sağlamış; kurgudaki ileri ve geri gidişlerle fiktif yapının nedenselliğe dayalı özgür yapısı renklendirilmiştir. Tarus romancılığı içinde kurgusal boyutta en başarılı anlatılardan birisidir bu sebepten Hükümet Meydanı.

Dağınık kurgulamayı kendi seçen tefrika romanlardan birisidir 1980 Yılındayız. İsminin içsel göndermelerini kullanan eser 1980 yılından geriye dönüşlerle olay örgüsünü kurar. Ancak gazetede tefrika biçiminde yayımlanması olay örgüsüne dair ortak değerlendirmeleri çıkarmamıza büyük bir engel teşkil etmektedir.

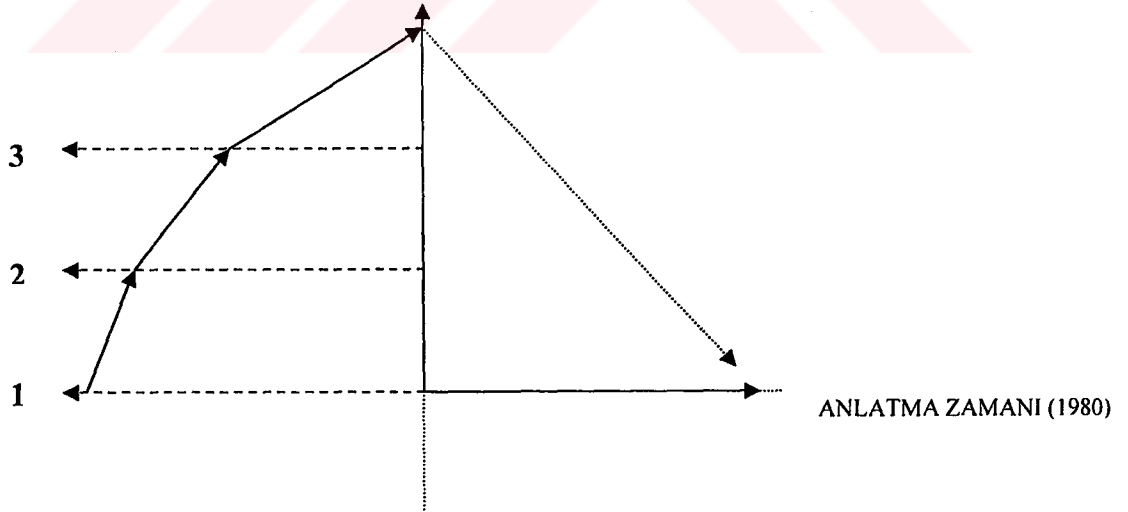
Tek kişinin Fatma'nın öyküsüdür anlatılan. Çocukluğundan başlayıp 1980'e gelinceye kadar yaşadığı trajedi ibret verir bir üslupla anlatılmıştır. Bozuk düzenin bireysel çözümlenmesidir nitelemesini rahatlıkla yapabiliriz. İnsanın hayatını ter yüz eden ve beraberinde etik duyumlara eleştiriler getiren bir entrik kurgu romanın çerçeve vakasını teşkil eder.

Daha çocukluktan genç kızlığa geçiş döneminde romanın ana karakteri Fatma'nın, Zekeriya adındaki bir gencin tecavüzüne uğraması dramatik eğrinin tetikleyici başlangıcıdır. "Fatma kapının önünden ayrılma kızım!" cümlesi romanın hem başında hem de sonunda yer almaktadır. Böylece fiktif zamana ait uzam aynı düzlemde birleşmektedir. Cümlenin leit motif olarak tekrarı simgesel anlamda "**ev izleğinin kuşatıcı/koruyucu kimliği**"ne saf bir göndermedir. Zamana dair bu fonksiyonel yapıya daha sonra ayrıntılarıyla değineceğiz.

Olay kurgusu içerisinde dramatik eğrinin kırıldığı ikincil bir vaka keseciği Fatma'nın babasının ölmesidir. Sonuçta ev imgesinin koruyucu kimliği de yok olur. Üst kurucu bu iki trajik olayı arka arkaya sıralayarak dramatik eğriyi, trajediyi **ekstrem(uç)** noktaya taşır. Yalnız başlarına hayatla mücadele etmek sorunda kalan anne-kız, çevredeki erkeklerin sözlü ya da fiilî tacizlerine uğramaya başlar. Aile bir süre komşu evlerde temizlikçilik yaparak yaşamaya başlar. Bir gece altı yedi kişinin evlerini basması sonucu Fatma'nın annesi tecavüz uğrar. Tarus, trajik gerilimin sıkıştığı anlarda tecavüz temini bir kurtarıcı olarak olay örgüsünün merkezine atmaktadır. Tensel bir gasp olan tecavüzün bu simgesel yapısına daha önce değinmiştik. Mekansal değişime paralel giden

olay birimcikleri; diğer olay örgülerine göre daha sakin, soft olmuştur. Çünkü kurgu içinde entrik gerilimi tırmandıracak yeni bir merkezci olay yaşanmaz. Kahramanlarda ve onların temsil ettiği değerlerde doğal bir kabullenmişlik vardır artık.

Olay örgüsü ile paralel düzlemde ilerleyen etik çözülmeye daha fazla direnemeyen Fatma kendisini fuhuş batağının içinde bulur; hattâ Fatma bu işte o kadar ileri gider ki kendisi de patroniçeliğe soyunur. Onun amacı bu yolla erkeklerden intikam almak, onları hem maddî hem de manevî anlamda çökertmektir. Fiziksel ve psikolojik yıpranmışlığını sömürüyle hafifletmek niyetindedir. Bunda da oldukça başarılı olur. Çok para kazanan ve bu tür evlerinin sayısını artıran Fatma artık çok zengin ve şöhretli bir kadındır. Fakat beklediği gibi sonuçlanmaz roman. Yani bir “mutlu son” yoktur. Hatta olay örgüsü kendi içselliği, sıradanlığıyla akar gider. Romanın belli bir neticeye varmadan devam eden yapısı, aslında tematik kurguyla paralellik gösterir. Sıradan ve etik dışı bir hayat yaşayan roman kahramanı Fatma için kaybettiklerinden sonra, belirleyici, rahatlatıcı bir final olması çok anlamlı değildir. Hayatın akışı içinde o da kendi dünyasında yaşamaya devam edecektir. Bireysel zamanla sosyal zamanın iç içe kurgulandığı romanda olay örgüsünün işleniş biçimini aşağıdaki grafikte şu şekilde aktarmamız mümkündür:



1. “Ev” izleğinin kuşatıcı/koruyucu kimliğinden kopuş
2. Tensel gasp: Tecavüz
3. Babanın ölümü ve mekânsal/moral değişimin sancıları

Samanpazarı mekansal işlevselliği olan bir aile çözülmesini kurgular; bu romanda ise kahraman merkezli sosyal, politik ve etik bir çözülme/bozulma anlatılmıştır. Şekilden de anlaşılacağı gibi çerçeve olay “çözülme” imgesinin karakter, simge ve anlam boyutlarındaki çağrışımlarını ortaya çıkarır tarzda oluşturulmuştur.

Ana çerçeve “mesaj”ı destekler nitelikte yan vakalarla örülerek aktarılmak istenen fonksiyonel yapı taşları romanın kabul görür dünyasında seslendirilmiştir. Dejenere olmuş toplumsal değerler, dejenere edilmiş karakter (Fatma) tarafından irdelenerek insanlığın ortak moral değerlerine dair eleştirel bir yaklaşım getirilir.

Kendi içinde arka arkaya sıralanan vaka birimlerinin sıralanmasıyla kronolojik bir seyir takip eden Vatan Tutkusu’nda, genel anlamda Ege Bölgesi’nin Yunanlılar tarafından işgali neticesinde gelişen bir dizi olay nakledilir. Tarus’un diğer romanlarında olduğu bu tema etrafında şekillenen çerçeve vaka içerisinde bazı vakalar da yer alır. Osman Efe’nin düşmanla mücadele etmek için kişisel hırslarını bir taraf bırakıp Durdu Efe ve Ekrem Efe’yle toplantı yapması olay örgüsünün ilk patlangıç noktasını teşkil eder. Çete reisleri, her ne kadar birbirlerine güvenmeseler de ortak bir düşman karşısında birleşme kararı alırlar.

Bu arada karşı güç grubunun temsilcileri de daha net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Yunanlıların dışında bölgede yerleşmiş olan Rumlar da yardım etmektedir. Çatışma zeminini bir anlamda kuran yazar, hemen arkasından ortak duyumlara ait entrik gerilimi arttıracak tematik kavramlar üzerinde durur. Bu esnada romanın bünyesine farklı karakter özelliklerine sahip pek çok tip girer. Tiplerle zenginleşen olay örgüsü pek de değişmez. Küçük hırslar, aldatmacalar, entrikalar etrafında şekillenen ve mümkün olduğunca vatan teminin ön plana çıkartılmaya çalışıldığı bir zincirleme vaka örgüsü romanın geneline yayılmıştır.

Tarus’un olay örgüsü, hızla akan bir nehir gibidir. İnsanlar, olaylar, fikirler bu akışta herhangi bir etki etmeksizin ilerler. Bir taraftan olay örgüsünü debisi hızlı vadiden ilerleten yazar bir taraftan da okuyucuyu karakter, kavram, simge bombardımanına tutar. Diyalogların hakim olduğu bir anlatım da eserlere



yansıyınca adeta kendi varlığını metninden alan farklı bir olay örgüsü karşılar okuyucuyu.

Genelde zincirli vaka biçimini kullanan yazar, değişik yapılanmalara da gitmiştir. Ancak **“sosyal-gerçekçi”** tavrı onun sanat kimliğinde mesajı ön planda tutan bir yanılsamaya yol açtığı için pek de verimli olmaz. Olay örgüsü genel tespitler üzerine oturmuş izlenimi vermektedir. Yukarıda da irdelediğimiz gibi birkaç romanın sadece tefrika boyutunda kalması bu fiziksel yapı kopukluğunun en büyük sebebidir. Diğer romanlarında da çok başarılı bir nedensellik birbirine bağlanmış bir olay örgüsüne rastlamamız pek de somut bir fikir olmasa gerek.

### 2.2.3.2. Bakış Açısı / Anlatım Paktı ya da “Ben”in Hâlleri

Üst kurucunun belki de böyle bir adlandırmayla nitelendirilmesinde en etkin olan yapısal özellik bakış açısıdır. Yazarın gerçek ile gerçeğin yorumlanması ve okuyucuya aktarılması üçlemesinde arada iletken bir görev alır. Gerçeğin turnusol kağıdıdır. Var olanları kendi yapısal değerlerinden yola çıkarak yeniden yorumlaması ancak onun eserin neresinde yer alacağına dair soruyu cevaplaması neticesinde anlamsal bir zemine oturur.

Anlatma esasına bağlı metinlerde olay örgüsünün nedensellik bağlamında birbirine bağlayan yapısal nitelikteki mekan, şahıs kadrosu, zaman gibi unsurlar ancak yazarın tercih ettiği görüş açısının kapsam nitelikleriyle okuyucuya aktarılır.

İlhan Tarus’un romanlarında kullanılan bakış açısının genel olarak iki şekilde oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilkinin örnekleyen romanlardan birisi Yeşilkaya Savcısı’dır. Romandaki olay örgüsünü kimin yazdığına dair bir çıkarımda bulunmak güç değildir. Büyük oranda otobiyografik özellikler taşımasıyla romanı yazan İlhan Tarus’tur. Ancak yaşanmışlık bakış açısı yapılandırılması bakımında sadece metne kaynaklık edebilir. Asıl cevaplanması gereken olayları gören, anlatan ütöpik boyutta olmasına rağmen romanın içsel dinamiklerinin şekillenmesinde etken rol gizli “ben” kimdir?

Sözü edilen romanda yazar, **“ben” zamirinin bireyselliği** etrafında güç kazanmış olarak olayları gören, anlatan, yorumlayan gizil bir güçtür. Reel

hayatla yakından ortak duyumlara sahip bir yılın anlatıldığı eserde kahraman adların değişikliğe uğramış bir nitelikte gerçeğe çok yakın fiktif bir yapılanmaya gidildiği görülmektedir. Hatta yazar, yaşanmışlığı belki de en üst noktada tutmak maksadıyla romanda kendi kimliğini dahi değiştirmemiş, esas karaktere fiktif kurgu içinde yeniden adlandırmadan sadece hukuksal statüsü gereği "savcı" ismiyle işlemiştir. Roman boyunca bu adlandırmadan başka kahramanın adına dair başka hiçbir örneğe yoktur. **Kahraman-anlatıcı** özelliğiyle seçili imtiyazlara hükmetme yetisini kazanan kahraman olayın yaşandığı devri, bireysel geçmişini ve anlatma zamanını da kuşatan üç ayrı zaman dilimini farklı nitelikler çerçevesinden görme ve anlatma gücüne kavuşmuştur. Olayın içinde yer alan bir kişinin gözünde olayların anlatımına dair bazı yanılgıları da yazar berberinde taşır. Hatırat türüne kayan romanda yaşanmışlığın reel derecesini yükselten başka bir unsur da olay örgüsünün anlatma biçiminin bir günlük tarzında metin şekline bürünmesidir. "8 Teşrin Vazifeme bu sabah saat dokuzda başladım." (s.3) cümlesi aynı zamanda fiktif yapılanmayı gerçeğe yaklaştıran önemli bir özelliktir.

Adı ne olursa olsun kahraman-anlatıcıya dair bakış açısı subjektif, imtiyazlı, taraflı ve yargılanamaz nitelikler taşıyan bir bakış açısıdır. Çünkü temel anlamda çevresel göndergelere kapalı, duyargaları sadece kendini ispata ve aklamaya yönelik desteklere açıktır. Bir anlamda öykünün soyut kurgusu içinde yer alabilmenin, etkinlik kazanmanı en basit yolu otobiyografik-hatırat türüne uygun bir anlatımın seçilmesi ya da direkt olarak bu unsurların anlatma esasına bağlı metin olarak dizayn edilmesidir.

Yazılma sebebi başta olmak üzere olayların nasıl ve ne şekilde başlayıp biteceğini bilen yazar-üst kurucu, her şeyi iyi bilen bir Tanrı yazar gibi genelleme yoluna gidebilir, bir ahlâk anlayışı çizebilir ve yargılayabilir. Çünkü üst kurucu bireysel yaşanmışlığına dair bir günah çıkarma mantalitesiyle yazmaya başlamıştır. Hayatını incelediğimizde yazarın savcılık görevinin fazla sürmediğini görüyoruz. Bitişin istifadan çok, bir görevden alma biçiminde gerçekleşmesi, yazarın bu meslek hayatına ket vuran olaylara kendi anlatımıyla yeniden dönmesine neden olmuştur. Göreceli, taraflı ve planlı bir kendini aklama trafiği anlatımının tamamına yansımıştır. Savcı kimliğindeki kahraman-ben

anlatıcı son derece idealist, kültürlü bir kimlikte anlatılarak; görevden alınma sebebi ihanetlere, onlar gibi olmamaya bağlanmıştır. Eser boyunca gördüklerini, yaşadıklarını önce nakledip, arkasında değerlendirip, süzüp aktaran subjektif bir noktadadır anlatıcı.

Yaşadıkları ve gördükleriyle sınırlı kalan metin, diyaloglarla renklendirilmeye çalışılmış, çıkarımların ne derece doğru olduğu fikri her olaydan sonra okuyucuya onaylatılmaya çalışılmıştır. Diyaloglar metinde yaygın olarak kullanılmıştır. Diyalogların kesildiği yerde, anlatımların sonunda derleyip toparlayan ve sonraki anlatıma zemin hazırlayan iç monologlar kaşımıza çıkar: *“Çok istiyorum sık sık yazmak. Uykum hiç yok. Acaba yarın neler olacak? Kimleri göreceğim? Neler konuşacağım?”* (s.30)

Sorular sadece kurgu için değil, kahraman anlatıcının bizim merak unsurumuzu uyandırmaya, diri tutmaya dair de gizli niyetinin de tetikleyicisidir. Roman boyunca tekrarlanan sorular, sorgular diyaloglarla zenginleşmiş anlatımın, kısmen sıkıcı kimliği için de merak unsurunu ayakta tutan ikincil bir güç olmuştur.

Bazı anlarda bir kurucudan çok insanların ve olayların başlangıç ve sonuçlarını kestirebilen entelektüel bir aydın edasıyla, kısmen Tanrı Yazar özelliğini de kullanarak kişiler ve olaylar hakkında değerlendirmelerde bulunur. İsteddiği gibi sonuçlandığında da, ki kahraman-anlatıcı istediği gibi sonuçlanan olayları seçmiştir, her şeyi bilen biraz da ukala tavırla ne derece haklı, doğru, bilgili olduğuna dair egoizminin en küçük ayrıntılarını yumuşatan bir tavır takınır anlatıcı-kahraman.

Anlatıcının daha çok kendi görüş açısıyla sınırlı bu göreceli bakış açısı içerden bir bakış açısıdır. Otobiyografik tarzda biçimlenen bir romanın da başka alternatifleri yok gibidir. “Ben” kimliği yönelme halinden belirtme haline kayan bir yapıda roman kurgusunu içselliğini bireysel kimliğiyle zedelemiş, anlatıyı kendini aklama pahasına kurban etmiştir.

Yazarın benzer bir anlatım paktı çerçevesinde değerlendireceğimiz diğer romanları ise **Kasabanın Ruhunu** ve **1980 Yılındayız**'dır. Yukarıdaki tespitlerimize ek olarak bir şeyler söylemek kendimizi, anlattıklarımızı yinelemek olacaktır, çıkarımıyla farklı olanlar üzerine değerlendirmeler yapmak ve bunları

örnekleme daha doğru olacaktır. “–*Fatma, kapının önünde ayrılma kızımı!*” (Tef. No:1) uyarısıyla başlayan olay örgüsünün hangi yolda ilerleyeceği daha baştan bellidir. Geçmiş, yaşanan ve anlatılan anlara dair bütün çıkarımları, sorunsalları, değerlendirmeleri kuşatabilen bir “ben” zamiri metnin genelinde görülmektedir. Her türden eylemsel ve düşünsel olgunun yapılandırılmasında, istediği gibi sunulmasında da aynı gizil güç etkindir. Aynı zamanda bu metin üstü güç kendi dair değerlendirmeleri de çıkarımlarına paralel bir tarzda metnin kabul görür dünyasına yerleştirir. Bu aynı zamanda ben anlatıcısının içkin ve etkin konumunda tescillenmesi demektir. Üst kurucu bu imtiyazlı kimliği kahraman-anlatıcıya vererek kurgunun gizemli dünyasında istediği gibi dolaşma ve istediği yerleri düşüncesine göre yapılandırma yetisini de beraberinde armağan etmiş olur. Kendisinde yönetme fonksiyonunun olanca belirleyiciliğini ve taraflılığını hisseden anlatıcı, daha romanın ilk satırlarından itibaren bu hükmetme gücünü kullanır. Anlatacaklarını, gördüklerini ve yansıtacaklarını kristalize ederek bir nevi “**Hâkim Yazar**”<sup>45</sup> kimliğiyle içerden birisi olarak metnin olay örgüsünü kurar.

Çoğu yargıya özelden genele doğru kayan tecrübe edilmiş bir birikim çıkarımıyla hareket eden anlatıcı, kendi yaşanmışlıklarına dair kazandığı geniş bilgeliklerini okuyucuya paylaşır. Hataları konusunda da onu uyarır. Doğal olarak olay örgüsünü fiktif bir dünyada yaşayan kahramanın aynı hataları yapması mümkün olmayacaktır. Taraflıdır; çünkü üst kurucu onu taraflı kimliğinden dolayı tercih etmiştir. O yaşayacak, yanılacak, hatalar yapacak ve sonunda ortak sonuçlarda bulunarak sosyal-gerçekçi kimliğini bir üst noktaya taşıyarak bir filozof edasıyla okurunu uyaracaktır.

Kendisi taraflı ve yanlı olmasına rağmen, sanki taraf olmasını gizlemek istercesine bîtaraf olma sanrısı metnin ruhunda dolaşır. Tarafsızlığının ispatı da kendisi gibi olan dostlarıdır. Çünkü bunlar metin içinde tarafsız gözükken taraflı kimliklerdir. Olayların başlangıç ve sonlarını planlayan anlatıcı zamanı geldikçe bu kimlikleri romanın içine yerleştirir. Böylece göreceliğini minimuma indirir. Subjektif, göreceli, “**izafi bir realizm**” sanrısıdır bu.

<sup>45</sup> Rouland Bourneur-Réal Quellet; a.g.e., s.89

Sadece bu kahramanları değil; diğer kahramanları da ortaya attığı fikirleri meşrulaştırmak adına konuşuran yazar gözlemleri neticesinde kazanımlarını arttıran anlatıcının fikir yumağı haline gelen anlatımlarına da bir esneklik, rahatlama ortamı kazandırır. İletişimde bulunan, öznel yaşamını genelleyen ve aktaran anlatıcı-kahramanın en önemli özelliği “ben” kurgulaması çerçevesinde metnin somutlanmasıdır. “Ben”in halleri metnin yapısal özelliğine göre bakış açısını değiştirmektedir.

Bu üç romanın dışında kalanlarda “ben” anlatıcıdan ziyade müphem bir “o” zamiri ve onun gizli güçleri vardır. Dışardan bir anlatıcı romanların bütün boyutlarına sinmiştir. Bazen olayların gözlemcisi niteliğindedir, bazense üst bir noktadan kurguyu yapılandıran bir yerde.

Olayların hiyerarşik bir düzlemde akması kendiliğinden yorumlanmasını sağlar. Bu türden Tanrısal, Yarı Tanrısal bakış açıları karakterler belirleyici değildir. Diğer bir deyişle romanda “ileti” öngörüsü metni kuşatmamıştır. Metin otonom bir cumhuriyettir. Kurucu metne kısmi bağımsızlık vermiş, iç ilişkilerinde ve dinginliğinde onu olabildiğince serbest bırakmıştır. Nedenselliğe bağlı çıkarımlar, göndergeler anlatıcı-kahramandaki gibi baştan belli değildir. Kendi doğal değişim, serim süreçlerinde kahramanlar farklı olguları, tecrübeleri yaşayarak öğrenir. O yüzden hep sanrılı, yanlışlarla dolu, sapkın nitelikte bir yaşam tarzları vardır. En idealist olanları bile “bizcil” duyumlara seslenebilen natürel kimliklerdir.

*“Kasabanın kenar mahalleleri sanki yalnız ağıllardan meydana geliyordu. İnsan barınağına benzeyen, dumanı üstünde, kapalı bacalı çatı görünmüyordu göze.”* (VT, s.8) tarzında çevresel betimlemelerle okuyucusunu karşılayan metin de her şeye gücü yeten, istediği her şeyi görebilen ve istediği kurgulayabilen bir bakış açısının gücü yadsınamaz. Yazar olayları gösterme metodu ağırlıklı olmak üzere panoramik bir tarzda aktarırken, dikkatleri sadece önceden algıladığı ve kurgusunu baştan oluşturduğu her anlamdaki değerlere çevirir. Olay örgüsünü inandırıcı kılmak için sıkça diyaloglara başvuran yazar karakterlerin ilişki düzeylerini de belirlemeye çalışır. Arzu edilen şey anlatımın ve bakış açısının olabildiğince gerçeğe yaklaştırılmasıdır.

Bakış açısı farklı fonksiyonel özellikleri hangi boyutta olursa olsun temelde eserin temel yapı taşı olan olay örgüsünün **birincil biçimleyicisidir**. Bilinmeyen bir “o” zamiri her şeyi bilen, gören, yargılayan, değerlendiren, yamalayan, tanımlayan, kapsayan tarzında eserin geneline hakim olan pozisyonda karşımıza çıkar: *“Küçük küçük tepelerin her birini aştıkça, an aşağı, iki üç köyün ışıklarını görüyordu. Sanki bir kasabanın ya da büyük bir köyün mahalleleri, bağlılarıydı bunlar.”* (HM, s.19)

Bu romanlarda görülen genel bakış açısı “Hâkim” bakış açısıdır. Bazı yerlerde karakterlere kısıtlı oranda söz hakkı tanınsa da metinlerin genelinde kurgusal anlamda her şeye gücü yeten bir bakış açısı söz konusudur. Olay örgüsünün ve kahramanların geçmişi, bugünü ve geleceği yorumlanarak okuyucuya aktarılmıştır. Bütün planlamalar daima onun tekelindedir. Kayıtsız şartsız bir kabullenmişlikle metin onun hükümlerine boyun eğ, eğmek zorundadır.

Hâkim bakış açısıyla kurgulanan romanların başka bir ortak yanı da, çerçeve vaka zincirini oluşturan kahramanların romanın daha başlarında tanıtılmasıdır. Çünkü eserin genel anlatıcısı olayları birbirine bağlarken temelde bu karakterlerin belirleyiciymiş gibi durmasını istemektedir. Başlangıçlar iç vakanın şekillenmesinde etkin rol oynamaktadır. Var Olmak’ın kahramanların Anzavur Paşa’nın kurguya dahil edilmesi de benzer biçimde olmuştur. Mekandan karaktere yönelme biçiminde: *“...sonlara doğru dava vekili Hafız Hüseyin’in, sonunda da Anzavur Ahmet Paşa’nın konağı. Bu adama herkes saygı besler. Kuru, derisi gerilmiş, sert bir suratı vardır. Daima uzun konçlu, parlak çizmelerle dolaşır.”* (VO, s.6)

Aynı yapı diyalog ve gösterme ağırlıklı metinsel tasarruflarla zenginleşirken diyalog, monolog ve iç monologlarla da objektifliğe yaklaştırılır.

Tespitlerimizi genelleyecek olursak Tarus’un romanlarında Yeşilkaya Savcısı, Kasabanın Ruhu ve 1980 Yılındayız’ın dışındakilerde kuşatıcı, kapsayıcı ve belirleyici bir müphem “o” zamiri ve onun sınır tanımayan güçsel özelliklerini taşıyan bir bakış açısıyla karşılaşırız. İsmi saydığımız romanlar ise yukarıda kısaca değindiğimiz gibi bazıları oto biyografik nitelikler taşıdığından, bazıları ise sadece üst kurucunun isteğiyle “ben” merkezli anlatımlarla



kurgulanmıştır. Bazen doğal olarak metnin içindeki kurgusal nitelikleriyle iz düşümlü olarak bakış açılarının değiştiğini, metne farklı anlatım tekniklerinin yerleşti(rildi)ğini söyleyebiliriz. Ancak fiktif zenginliği ve inandırıcılığı arttırmak amaçlı bu türden yapılanmaları genellemek, Tarus romancılığı için pek de olası gözükmemektedir. En azından tespitlerimizin bu nokta da olduğunu rahatlıkla vurgulayabiliriz.

### 2.2.3.3. Kurgunun Oluşum ve Çözümünde Bir Ortak Değer: Şahıs Kadrosu

Adı nasıl olursa olsun kurgulanma mantığını temel varlık sebebi olarak algılayan her eser ya insanı işlemek ya da insancıl özün ortak değerlerine seslenmek zorundadır. Metnin bağlayıcılığı temelde bu örtük anlamda saklıdır. Çünkü üst kurucu eğer anlatımının doğrudan anlaşılmaya açık olmasını istiyorsa, bu estetik bir dil kullanmayacağını ifadesidir. Dili bildirişim fonksiyonunu sadece somut gönderimlere dayanan bilimsel nitelikli metinler kullanır. Dile estetik boyut kazandıran, sözcükler dünyasının geniş alegorilerine, çağrışımlarına ve eğretilerine açılmayan bir anlatım **sanatsal**dır. Dolayısıyla sanatsal metin, insan için bildirişim özelliğinden çok öte anlamlarla/anlamalarla yüklüdür. Okuyucu sanatsal metni derinliğine çözmek ister. Arzusu anlık bir zevk değildir. Her okunduğunda birbirinden çok farklı çıkarımlara ulaşmaktır. Dili kodlayan, onun boyutlarını dizen, düzenleyen metin, karşısında bir deşifre gücünü sahip okuyucular çözer. Kurgu asla bir bulmaca değildir. Çünkü amaç reeli ve reeli ayakta tutan temelleri doğrudan biçimle dile boyut katan insanla estetik kurguya dönüştürmektir. O halde insan, kendinden bir şeyler bulduğu sürece insanî öze ait moral değerlerine sıcak bakar. Çünkü anlatılmak istenen temelde bilincimizin insancıl fenomenleri, çağrışımları ile değer kazanacaktır.

Estetiksel dilin sanat eserinde yansıması, yukarıdaki analogiden anlaşıldığı üzere, genel anlamda gerçekliğe, özel de ise **insancıl duyumlara** dair iz düşümleri oranında kıymet kazanacaktır.

İnsana ait özellikleri bu açıdan yorumladığımız da Tarus'un bütün anlatma esasına bağlı kurgusal metinlerinde insan ögesinin büyük bir önem taşıdığını hemen vurgulayabiliriz. Hatta kurgulamasını olaylar üzerine kuran

yazarın, bu olayları insancıl boyutun ötesine taşımasının imkansız oluşu, bir anlamda yazarı "insan" noktasında bağlayıcı kılmıştır. "**Küçük insanın dünyasına davetsizce**" giren yazar; gecekondulardan başlayan insan tiplmelerine her türden farklı meslek ve sosyal grupların temsilcilerini alacak kadar insan faktörüne kıymet verir. Onun anlatımlarında insan bir bütündür. Bir yerde benzer durumlar yaşayan insanlar için bir temsilcidir. Onun kişiliğinde bir problem olarak insanlığa dair sıkıntılara ve ortak değerlere seslenme arzusu yatar.

Romanlarının bazılarında (Samanpazarı, Duru Göl, 1980 Yılındayız...) olayın ve sosyal-gerçekçi kimliğinin ön plana çıkmasından ya da acemilikten olsa gerek insan ögesi çift boyutlu, derinlikten yoksun, sığ bir yapıda eserlerde yer almaktadır. Tek düze, **yalınkat karakterlerin** varlığı aynı zamanda söz konusu romanların, daha önce farklı kısımlarda değindiğimiz gibi, belli konular üzerine odaklanmamasından da kaynaklanmaktadır. Kısa bir zaman, düz bir süreçte olabildiğince bir yığın şey anlatma telaşı kurgularda insan boyutunun çok yüzeysel işlenmesine sebep olmuştur.

İnsanî öze ait durum, yanılsamalar yerine salt kendi düşünce evrenini mesaj verme kaygısıyla işleyen yazar, kahramanlarını sadece bu düşünceyi taşımakla yükümlü hamallar boyutunda görmektedir. Bu da söz konusu romanlardaki karakterlerin içsel ve fiziksel olarak somutlanamayan ucube, mekanikleşmiş varlıklar mesafesine itiyor.

Yukarıda belirttiklerimizin dışında kalan romanlarda ise insan unsuru daha derin, daha boyutlu işlenmiştir. Olay yine ön plandadır; ancak insancıl boyutuyla...

Bütün bu farklı söylemlerimize rağmen Tarus'un romanlarında insan faktörü ne kadar önem arz etse de belirleyici değildir. Şahıslar genelde diyaloglarla netleşen kişiliklerdir. Kurgunun geneline yayılmış bir karakter yapısına sadece birkaç romanda rastlarız. Bu sebepten daha önce tematik incelemede, olay örgüsünde incelediğimiz, genel tespitlerde bulunduğumuz şahıslarla ilgili tespitlerimizi tekrar yinelemek yerine; onların taşıdıkları farklı statü ve kurgusal nitelikleri ortaya çıkarmak daha doğru olacaktır.

### 2.2.3.3.1. Fonksiyonel Özelliklerine Göre Şahıs Kadrosu

Romanlarda kahramanlar genel yapısal özelliği bakımından tarafsız bir kimlik taşıyabileceği gibi, tamamen üst kurucunun metodik yapılanmasında subjektif konumda da hayat bulabilir. Böylece şahıslar, olay örgüsünün doğrudan ortaya çıkmasına, belirginleşmesine sebep olacağı gibi, karakterin kendi değişim süreci de bizzat kurgulanabilir. Bu anlamdaki karakterler fonksiyonel anlamda yapının içsel dinamiklerinde daha faaldir. Az ya da çok derinliği olan, iletiyi taşıyan veya oluşumunda farklı biçimlerde etken bir özellik sergileyen karakterlerdir.

Bunların dışında, yukarıda sözünün ettiğimiz şahısların belirginleşmesi adına olay örgüsünde kendine yer bulan yalınkat özellikte kahramanlar da vardır. Yapılandırma biçimimize göre şimdi romanlardaki şahısları fonksiyonel özellikleri bakımından tasnif etmeye çalışalım.

#### 2.2.3.3.1.1. Roman Dünyasının Dekoratif Elemanları/Fon Karakterler

Esas karakterlerin oluşumunda veya ortaya çıkmasında rol alan şahısları bu başlık altında toplayabilir, adlandırabiliriz. Olay örgüsünde aksiyonel bir kimlik taşımayan kahraman yoktur. Sadece entrik gerilimin oluşmasında fazla etkin olmayan karakter özelliklerine sahiptirler. Diğer bir deyişle **“aksiyonel ve psikolojik bakımdan pasif bir fonksiyon”**<sup>46</sup> taşırlar. Buna rağmen tematik ve karşı gücü temsil eden bir yapı özellikleri vardır. Hatta bu dualiteyi taşıyan ana karakterlerin ortaya çıkmasını sağlayan bir kişilik yapıları vardır.

İçsel ve fonksiyonel özelliği ne olursa olsun, romanda en az derinliğe sahip olan karakterlerdir. Onlar daha çok romanın tematik kurgusunun rahatça işlenmesini sağlarlar. Genellikle de esas kahramanın ya da karşı gücün liderinin yanında yer alarak onların çatışmaya dayalı yapısal özelliklerine değer katar ve kişiliklerinin daha da belirginleşmesini sağlarlar.

Tarus'un romanlarında genellikle bu türden kahramanların anlatıcının birtakım görüşlerini dile getirirken, kurgunun daha dinamik olması adına olay örgüsüne dahil edildiğini görüyoruz. Bu türden fon karakterler, İlhan Tarus'un eserlerinde sıkça kullanılmaktadır. Özellikle olaydan çok olgunun irdelendiği

<sup>46</sup> Rouland Bourneur-Réal Quellet; a.g.e., s.151

romanlarda (Samanpazarı, 1980 Yılındayız...) verilmek istenen mesajı somut kılma adına farklı değer yargılarına ve düşüncelere sahip kişiliklerin olay örgüsünde sıkça kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu türden kişilikler birkaç cümleyle söz edilen ve sadece gerektiğinde belirleyici, belirginleştirici olan şahıslardır

Yeşilkaya Savcısı'nda da özellikle resmi memur sıfatını taşıyan ve bürokrasinin hantallaşmış örgütsel yapılanmasını ortaya çıkarma adına işlenen temayı her iki taraftan da temsil edenler vardır. Zaten dekoratif fonksiyona sahip bu şahıs kadrosunun romanda sıkça işlenmesi temelde sembolün iletilmesine dair üst kurucunun sosyal gerçekçi bakışının etkin olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Romanlarda bu türden şahıs kadrosunun metnin bünyesine yerleştirilme biçimi fazla farklılıklar içermez. Genelde yukarıda da kısaca vurguladığımız gibi onların en temel özellikleri olay örgüsünün ilerleyişinde etkin olan karakterleri ve onların **sosyo-psikolojik** durumlarını netleştirmek içindir. O yüzden yeri geldikçe herhangi bir alt yapı hazırlığına gerek duyulmadan bir akış düzleminde sıralanırlar. Tarus'un Var Olmak romanında Hamdi Bey tanıtılmadan: "*Kasabanın ileri gelen tütüncüleri, meselâ Arif Ağa, meselâ Hacamatlızâde Lebip Efendi, hattâ Dimetokalı Yahya Bey...*" (VO, s.12) şeklinde devam eden uzun bir listeye dekoratif nitelikli kahramanlar tanıtılır. Listenin en sonunda biraz da özel bir vurguyla Hamdi Bey'in adın söylenir.

Bu tarz kahramanların çoğu kez isimleri ya söylenmez ya da isimlerin başına niteliklerini özetleyen sıfatlar eklenir: Fen Memuru Hayri, Şube Reisi Emin Bey gibi.

Yabancı karakterlere romanların birkaçında rastlıyoruz. Savaş temasını işleyen eserlerin dışında sadece **Duru Göl**'de Ermeni bir mühendis olarak Artin'in adı geçer. Bu da diğer yabancılarda olduğu gibi güven vermeyen, iki yüzlü, çıkarıcı bir kişiliktir. Zaten Tarus'un romanlarında yabancılardan ortak yapısı genelde hep karşı gücü destekler nitelikte olmalarıdır.

**Hükümet Meydanı**'nda, alafranga bir kişilikle tasvir edilen Sürûri Bey, önce Yunus Ağa tarafında olan; ama, sonradan taraf değiştiren Hoca İshak Efendi, dindâr kişiliğiyle öne çıkan Hafız Kibar, Yunus Ağanın ulaklığını yapan Kadir Millî Mücadele'ye karşı olan fon karakterlerdir.

Faruk'un babası Kerim Efendi, kasaba esnafından Kerim Efendinin yakın dostu olan Aktar İzzet Efendi, Binbaşı Sami Bey de Millî Mücadele taraftarı olarak öne çıkan, ancak fon karakterlerinin genel özelliği sebebiyle çok işlenmeyen şahıslardır. Aslında bu romandaki fon karakterleri Millî Mücadeleyi destekleyenler ve Millî Mücadeleye karşı çıkanlar şeklinde bir sınıflandırmaya sokabiliriz.

Fiziksel ya da ruhsal yanlarından çok genel kabuller çerçevesinde taraf olmak zorunda bırakılan fon tiplere, **1980 Yılındayız**'da da rastlamaktayız. Bunun yanında roman içerisinde sadece bir cümleyle anlatılan, kurgunun öncesinde ve sonrasında hiç rastlamadığımız şahıslar da vardır. Yazarın unuttuğundan mıdır nedir bu şahısların olay kurgusunu tematik yönden de hiçbir taraf olmadığı açıktır. Sanki sadece metnin sıkıldığı, boğulduğu, olay örgüsünün hızlı aktığı anlarda bir soluklanma düşüncesiyle kurguya dahi edilmiş gibilerdir. *"Bir Aylâ kız vardı. Yalınayak, başı kabak bir sümüklü... İsteddiği serçeyi, avucuna alır, sırtını okşar, sonra salıverirdi."* (1980 Yılındayız, Tef. No: 1) diye anlatılan şahsın, devamında romanın entrik yapılanması içerisinde önemli görevler üstleneceğini zanneden okur, üstte açıkladığımız gibi bunda yanılır. Çünkü bu şahıs o anda oluşmuş ve cümlenin bitimiyle de yok olmuştur.

Kurtuluş Savaşı'nın işlendiği romanlarda figüratif nitelikteki kahramanlar düşünsel taraflılığıyla kurguya eklenir. Romanın genel karakterinin savaş temine oturmasında dolayı şahıslar Millî Mücadeleyi destekleyenler ve Millî Mücadeleye karşı çıkanlar şeklinde iki ana gruba ayrılır.

Hızlı akan bir olay örgüsü içerisinde boğulan kurgunun şekillenmesinde üst kurucu dekoratif nitelikli şahıslara sıkça yer vermiştir. Bunlar olay örgüsünün daha sağlıklı bir çatışma unsuruna oturmasında etki bir rol oynamalarını yanında farklı güçlerin sadık askerleri olarak da temaya ait genel yapılanma özelliklerini metni içinde yeri geldikçe vurgulamışlar, çatışma unsurunun en üst noktaya girmesinde, pasivize bir nitelik taşısalar da, oldukça etkin rol oynamışlardır. Onların sayesinde metindeki genel unsurlar hayatiyet kazanmış, kavram botundan çıkararak somut, aktif bir yapılanma özelliğine gitmiştir.

### 2.2.3.3.1.2. Kurgusalın En Dinamik Mimarları - Başkahraman (Protagonist / Antogonist)

Eserlerde vakayı bir kurgusal zamanda yaşayan ve okuyucuya kendi değerleri doğrultusunda yön verip, onu istediği biçimde şekillendirme gücüne sahip karakterlerdir. Bu anlamda çatışma unsurunun merkezinde yer alırlar. Üst kurucunun genel tasarrufu içinde **tematik gücü (protagonist)**'ün yanında olabileceği gibi **karşı gücü (antogonist)**<sup>47</sup> de temsil edebilir. Önemli olan içsel boyutta romanın entrik kurgusunu gemesi ve merak temel ilkesine dayalı çatışma unsurunun fitilini ateşleyebilecek sosyo-psikolojik bir dinamizm taşımasıdır. Bazı romanlarda ileride daha ayrıntılı biçimde işleyeceğimiz baş kahramanlara da rastlarız. Başlangıçta tematik nitelikler taşıyan bir şahıs olarak kurguya dahi edilen bu tarz karakterler roman ilerledikçe ve kişiliklerini kendileri kazandıkça okuyucuyu şaşırtacak biçimde karşı değer grubuna ait özellikler de sergilemektedirler. Adeta bireysel gelişim çizgileriyle metnin belirleyici, kısıtlayıcı dünyasını kendi düşünceleri etrafında yeniden şekillendiren bir fonksiyonel özelliğe geçmişlerdir. Dolayısıyla bu türden değişimlere uğramış karakterlerin belli bir taraf olduğunu söylemek zordur. Kurgu içerisinde farklı kimlikleri yansıtabildiği gibi bunlara içsel boyutu olan bireyselleşme eğilimde karakterler diyebiliriz. Bireyselleşmenin de temel mantalitesinin, zaman sürecinde hatalarıyla varolması bizim için önemli bir dayanaktır. Bu kısa açıklama ve tespitlerden sonra şimdi çıkarımlarımızı, somutlaştırmaya, örneksemeye çalışalım.

Bir anlamda tematik kurgunun çekirdeğini oluşturan bu tarz kahramanlar en inandırıcı şahıs özelliğindedirler. Standart bir tip özelliği taşımamalarından dolayı kendilerine has bir yaşama biçimleri, değer yargıları ve romanın içsel zamanıyla iz düşümlü değişim/gelişim süreçleri vardır. Diğerlerine göre daha bağımsız hareket serbestisine sahip oldukları için muhtar bir cumhuriyet gibi yarı özgür bir nitelik taşırlar. Aynı zamanda romanın kurgusal dinamizmi içerisinde kendi sosyo-psikolojik gelişimlerini, kendileri tamamlayarak yazarın tematik anlamda savunduğu değer yargılarının da en ateşli savunucusu, çatışma unsurunu yaratan karşı gücün de lideri durumuna gelirler. Sanki roman

<sup>47</sup> Rouland Bourneur-Réal Quellet; a.g.e., s.152



çoğu kez, bu kahramanların hayat bulması için yazılmıştır izlenimini verecek kadar karakter çerçevesi olabilir. Ya da tema içerisinde belirleyiciliği ele alarak, okuyucunun dünyasında kendi gelişim sürecini daha belirgin kılabilir. Temelde savaşı ele aldığı söylenen Var Olmak'ın kurgu ilerledikçe bir Hamdi Bey romanı haline gelmesi gibi.

Bireysel ve etik çözümlenin esas tema olarak belirlendiği Samanpazarı'nda kurguya farklı özellikte şahıslar girse de aslında eser Kadriye üzerine kuruludur. Olaylara farklı statü ve özelliklerde yerleşen şahıslar genelde entrik gerilimin yapısal yönden yılmaz savunucularıdır. Adı ne olursa olsun bulunulan ortamdan memnun kalmayan ve değişimin kendisi için yeni bir algılama/yapılanma biçimi olacağını sanısıyla hareket eden Kadriye, çevresel değişimle birlikte sosyal çözümlenmeyi de tetikler. Okuyucu olgusal boyutta vakanın yankılanma ve kırılma noktalarını onun gözünden seyrederek. Ancak burada bir eleştiri yapmadan geçemeyiz. Sadece bu anlatı da değil, Tarus'un pek çok romanında kahramanların psiko-sosyal değişimleri olay örgüsünün gölgesindedir. Metin içerisinde birkaç paragraf düşünsel değerlendirme kısımlarına rastlayamayız. Tam karakterin **bireyselleşme sürecine** girdiğini hissettiğimiz anda üst anlatıcı sonsuz yetkisini kullanarak metne güzel (!) bir şekilde müdahale eder; sergüzeşt, akıcı özelliğini kaybetmez. Bu anlamda da Kadriye tiplemesi antagonist bir yapı özelliği taşıyan, diğer bir anlamda yazarın anlatmak istediği olumsuzlukları somutlayan bir karakterdir. Tarus'un bütün amacı sosyal-gerçekçi kimliğine, toplumsal değişim hipotezlerine kaynaklık edecek, düşünsel doğruluğunu ispatlayacak karakterler oluşturmak ve sonunda işaret parmağını sallayarak bize ne kadar haklı olduğunu göstermektir.

Yeşilkaya Savcısı'nda esas kahramanın yazarın kendisi olduğunu daha önce söylemiştik. Doğru bir çıkarımla karakter-yazar iç içeliğinin, her anlamda izdüşümün doğal bir tespit olacağı açıktır. Zaten roman boyunca esas karaktere herhangi bir isim verilmemesi, onun salt "savcı" olarak lanse edilmesi; kurgunun estetik boyutun çok ötesinde açılımlara, pişmanlıklara, kişisel tercihlere yöneldiğinin net bir delilidir. Onu sadece taşıdığı sosyal statüyle değerlendirmesi daha anlatımın başında çatışmaya dair ulaklara kurgunun aracılık edeceği sanrısını güçlendirmektedir. Romanın pek çok yerinde çatışma

unsurunun mekansal boyuttan öteye; sosyal, bürokratik bozulmaya hazır olduğuna dair: “...böyle yerlerde pek düşülmez işlerin üstüne. Pek devam (mesai) saati falan da kaale alınmaz...Götürü gider, böyle sapa yerlerin işleri...Ama siz gençsiniz...Devlet hizmetine yeni girmişsiniz, ne de olsa ilk şevk, ilk heves...” (YS, s.46) biçiminde cümlelere rastlarız. “Savcı”nın görevi bu değişimi sağlam bir yapılanmayla düzeltmektir. Adı ne olursa olsun metnin başında kullanılan ifadeler, çevresel bozukluğun etkisiyle kahramanı peşinen sözün emanet edildiği tematik gücün en önemli savunucusu noktasına taşır. Edata savcı, doğruluk, dürüstlük gibi insancıl olumlukları harmanlayan hatasız bir kişilikte önümüze çıkarılır.

Ancak bu sırada “savcı” karakteri tensel sapkınlıklarıyla devreye girer ve okuyucunun ideale insan somutlaması bozulur. Evinde hizmetçilik yapan Gülsüm’le olan ilişkisi bu türden tensel yanılışmaların başlangıcıdır. Üst kurucu kahramanının söylemlerinin, düşüncelerinin sağlamasını yapmak için sanki ona kötü bir olay yaşatma peşindedir. Böylece vurgulamak istediği mesajı oldukça gerçeğimsi bir bakışla yansıttığı yanılışına sahiptir. Bir yerde “ideal” olanın değil daha doğal görünen “idealist”in peşindedir. Karaktere ait küçük yanılışlar, bir anlamda söylenenlerin ve anlatılanların doğruluğunu ispatlar özelliği belirtmek için kullanılmıştır. Ancak romanlarda yanılışların genelde cinsel sapkınlıklar çevresinde dolaşması esas dikkat çeken bir özelliktir ki tematik incelemede bu konuyu ayrıntılı biçimde incelemiş, irdelenmiştir.

Sadece Tarus için değil, daha geniş bir açımla Türk Edebiyatı için farklı boyutlarda incelenmesi, tartışılması gereken karakterlerin başında kesinlikle **Var Olmak**’ın kahramanı Hamdi Bey gelir. Metin bu iddialı cümlenin nedenleri ve niçinlerine yanıtlarla doludur. Hamdi Bey, roman içerisinde esas karakter olmasının çok ötesinde farklı değerler taşır. Öncelikle Hamdi Bey, birçok özelliğiyle okuyucuyu zorlayan bir tiptir. Psikolojik yapısı, duyumları ve yaptıkları arasında o derece dualiteler vardır ki, kurgu boyunca hangi kimliğin baskın ve reel olduğunu düşünürsünüz. Anlatı bittiği zaman bile benzer sorular çoğalmaktan başka tematik yapıya dair **iz(lenim)ler** pek kalmaz. Roman var olmaktan çok, Hamdi Bey’in varlık sorunsalı etrafında şekillenen dinamik bir

karakter serencamına dönüşür. Girift dualiteler, kahramanın psiko-sosyal normlarında kendine yer bulmaya çalışır.

Hamdi Bey'in karakter yapısına daha ayrıntılı bakmaya çalışalım. Bir kere vatanın kurtuluşu için her türlü kahramanlığı yapmaktan çekinmeyen; hatta dönemin siyasal şartları içerisinde İstanbul Hükûmeti'nin idam tehdidinde aldirmayacak kadar cesur birisidir. İçsel cesaretinin, fiziksel yapısıyla uyum sağladığını ispatlar nitelikte betimlemeler romanın hemen başında dikkatlere sunulur: *"Siyah redingotu, aşağı sarkmış pos bıyıkları ile, reji müdürü Hamdi Bey de vardı... reji müdürü hemen hemen tek kuvvetiydi şehrin... Sesinin tonunu tanıyanlar pek azdı... bu adamın anlaşılmaz bir tarafında kapalı bir kuvvet vardı ki, meydana çıkmak için hemen hiçbir fırsat bulamadığı halde, varlığını belli ederdi."* (VO, s.12) Tarafı bir betimleme olarak gözümüze çarpan bu ifadeler, anlatının ilk sayfalarında söylenerek, bir anlamda kurgunun entrik yapılanması içinde alacağı rol, yazarca belirlenmiş olur. Ancak sayfalar ilerledikçe vatan, millet kavramları spontane bir biçimde ikinci plana atılır. Hamdi Bey, etrafında karşılaştığı karşı cinsten kim varsa onunla ilgilenen "sapık" bir karakter ikileminin içine girer. Hamdi Bey bir kahraman mıdır? Yoksa kadınlara hatta kendi çocuğu yaşındaki kızlara tecavüz eden bir sapık mı?.. Bu soru/sorunsal kurgu boyunca yanıtlanmayı bekleyen en önemli problem olarak anlatının tematik boyutunu farklı bir yönelime sokar.

Öncelikle anlatılan kişinin gerçek hayatta da benzer bir özellik göstermesi romanın yazılış mantığıyla pek bağdaşmayan iğreti bir varsayımdır. Çünkü idealize edilmiş olaylar, sürekli değişen bir karakterin yapısında ancak daha karmaşık bir yapıya dönüşür. Eğer anlatılmak istenen bu karmaşıklık ise, metnin post-modern söyleme kayan üst gerçek, değişimler, değişimlere bağlı yeniden kurgulanmaya ihtiyacı vardır. Kısaca başlangıç ve genel tematik yapıya hiç uygun olmayan **"ırz düşmanı bir vatansever"** ortaya çıkmıştır. Gerçek yaşamda benzer bir insan tabii ki olabilir ancak; *"İlhan Tarus Hamdi Bey'i, Milli Mücadelenin başlangıcında, o koşullar içinde ele alıp, Hamdi Bey'e o işleri yaptırmaya başlayınca, ister istemez Hamdi Bey'in kişiliğinde, gerçek hayatta böyle bir Hamdi Bey olsa bile, birtakım değişiklikler yapacaktı. Gerçek hayattaki bir kişiden hareket etmemişse, kendi kişisinin dengesini daha özgür kılacaktı."*

*Bu, kurduğu roman düzenin gerektirdiği bir değişiklikti. Yapmamış. Hamdi Bey'in kişiliğindeki dengesizliği insancılık sanmış.*<sup>48</sup> değerlendirmesi son derece mantıklıdır. “İnsan” ve “insancılık” arasındaki fark, karakterin reel-özgür izdüşümünde karşılığını bulduğu sürece kurguda anlamsal boyut kazanır. Yoksa karakteri fiktif yapıda olabildiğince gerçeğe yaklaştırmak; tematik yapı içerisinde sırttan bir özelliktir. Eğer roman salt karakterin değişimi etrafında şekilleniyorsa, o takdirde üst kurucunun kahramanı **yönlendiren/yöneten** her türlü bağı kesip atması, onu özgür kılması gerekirdi.

Yukarıdaki değerlendirmeler ve tespitler yazarın aynı konudaki fikirleriyle pek bağdaşmamaktadır. Tarus, huysuz, bir yerlere göndermelerle dolu kişilik özelliğiyle Hamdi Bey hakkında çıkan hipotezleri reddeder. Karakterin gerçek yapısını ısrarla onu bütüncül olarak tasarladığı sanısına dayandırır. Sadece idealize edilmiş kimlikleri değil, çıkmazlarını da metne taşıma taraftarıdır. Hatta Hamdi Bey'i “*güzel kadını kaçırmayan, hayatında yer verdiği başlıca konular arasında kadını unutmayan bir kurtuluş eri*”<sup>49</sup> olarak tanımlar. Bu cümleden hareketle roman mantalitesinin reel-fiktif fenomenolojik açılımını da özetler: “*Ben yaşamı, insan ve olay olarak ayıklayıp bütün olarak vermek istiyorum. Namlu içinde arpacıklar bırakmamaya çalışıyorum.*”<sup>50</sup> Cümlelerin anlam boyutu her türden değerlendirmeye açıktır. Özellikle insan ve olaya dair izlenimlerin, tespitlerin ayrı özelliklermiş gibi ayıklanıp, gereken kısımlarının verilmesi mantığı estetize edilmiş dilin fonksiyonlarına ters düşer. Çünkü ne derece reelden kopuk olursa olsun, anlatımı somutlayan insandır. Ve kurgu insanlığın ortak duyumlarına yaklaştığı sürece kalıcıdır. Klasik metni diğerlerinden ayıran en önemli özellikte budur.

Bazı yazılar karakterin başarılı bir yapıda işlendiğini<sup>51</sup> söylese de, aksi düşünceler daha yaygındır. Olaya kısmen farklı açıdan bakan bazı eleştirmenler Tarus'un genelde “*ülkücü kişilerden yana pek de umutlu olmadığı ve bu umutsuzluğu da anlatılarında dile getirdiğini*”<sup>52</sup> subjektif bir bakışla söyler. Bu taraflı yargı, romanın genel kurgusu ve yazarın söyledikleri göz önüne alınırsa

<sup>48</sup> Fethi Naci; *İnsan Tükenmez - Gerçek Saygısı*, Adam Yay., İstanbul 1982, s.130-131

<sup>49</sup> İlhan Tarus; “Roman Kişisi”, *Yeditepe*, S.126, Ekim 1966, s.6

<sup>50</sup> İlhan Tarus; a.g.m., s.7

<sup>51</sup> Tahir Alangu; “Var Olmak”, *Vatan*, 7 Şubat 1958, s.6

<sup>52</sup> Vedat Günyol; *Dile Gelseler - “Hayata Uysun Diye”*, Çan Yay., İst. 1966, s.107-108

pek mantıklı görünmemektedir. Tespitin tek taraflı olduğu farklı eleştirmenlerce de belirtilmiştir.<sup>53</sup>

Bütün bu değerlendirmelerden ortaya çıkan, karakterleşme anlamında Hamdi Bey'in kurgusal niteliğe pek de uygun olmamasıdır. Yoksa ne tema, ne de entrik kurgunun olay örgüsüne bağlı değişti, ilerlemesi tamamen yazarın kontrolündedir. Onun değerlerini yansıtır. Karakter göz ardı edilemeyecek kadar da büyük zaafı olan ancak yan temada da ulusal değerleri savunan çift kişilikli bir yapı gösterir. Şunu da eklemeliyiz ki karakterin romandan daha ön planda olması yazarı oldukça üzmüştür.<sup>54</sup>

Benzer karakter yapılarına sahip baş kahramanlar Hamdi Bey'le sınırlı kalmaz. Kasabanın Ruhu'ndaki Kerim Efendi de yukarıdaki varsayımları haklı çıkaracak yaşam biçimlerine ve fikirlere sahiptir. Ancak ona göre daha yüzeysel işlenmiştir. Psikolojik derinliği olmayan, daha çok olaylar etrafında şekillenen bir karakterdir. Romanın pek çok yerinde “kasabanın ruhu” tamlamasının kullanılması, içsel boyutta romanın bünyesinde taşıdığı belirleyici kimliğinin önemli bir niteliği olarak belirlemektedir. Karakterlerini genelde anlatının ilk sayfalarında okuyucuyla tanıştırmayı, bunu yaparken de birkaç paragrafta ruhsal, fiziksel betimlemenin tamamlanması Tarus romancılığının karakteristik yanlarından biridir. Karakterler hangi boyutta olursa olsun kurgusal zamanın içine yayılmamışlardır. “Akıllı da adamdı Kerim Ağa. Mektepte ney okumamıştı; ama her şeyi bilirdi. Hele ticaret işinde hiç aldanmazdı. Bu sayede babasından kalan serveti arttırmış, dört tane büyük ev yaptırmıştı.” (KR, Tef. No:34) biçiminde cümlelerle okura tanıtılan Kerim Efendi, gelişim sürecinde bir karakter olmaktan çok, belli düşünceleri yayan bir kimliktir. Dolayısıyla onun karakter yapılanması hakkında orijinaliteyi çağrıştıran farklı çıkarımlara ulaşmamız pek olası değildir.

Hükümet Meydanı'nda yazar tek ana karakter üzerine kurguladığı roman dünyasını farklı şekilde oluşturur. Tematik gücü temsil eden Mümtaz Bey'i ve

<sup>53</sup> Naci Çelik; *Romanda Hesaplaşma - “Dergilerde Kalan”*, Türkiye Defteri Yay., Ank. 1971, s.91 (Yazıda vurgulanan şudur: “...değerlendirme kıstası tutarsızdır. İlhan Tarus'un ta 1938'lerde yazdığı hikâyelerde ülkücülüğün çıkmazını belirtmesi Günyol'u tedirgin etmiş; 1967'de yazar Var Olmak'ı yazınca Günyol da dipnot düşmüş... Hümanizma gereği ülkücülerin iyi nitelikli kişiler olduğuna inanmıştır.”) / Cemil Meriç; *Umrandan Uygurlığa*, Ötüken Yay., İst. 1974, s.75

<sup>54</sup> İlhan Tarus, Yaşar Nabi'ye yazdığı bir mektupta, bu romanının gördüğü tepkiden çok rahatsız olduğunu söyler. Yaşar Nabi (NAYIR); *Dost Mektuplar*, Varlık Yay., İst. 1972, s.103



karşı gücü temsil eden Yunus Ağa'yı tanıtarak anlatımı çatışmaya hazır hale getirir. Aksiyona dinamizm getiren güçle, çatışmanın oluşmasını sağlayan engelleyici, karşı gücün çatışmasıdır bu. Mümtaz Bey, romanda Kuvâ-yı Milliye kuvvetlerin temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Yazar, romanda onun portresini şöyle çizer:

*"Mümtaz bey, İstanbul'dan Inebolu yoluyla kurtuluş savaşına katılmış, sütbesüt Büyükdalı, çocukluğundan beri hastalıklı, zayıf bünyeli bir zabitti. Son vazifesi İstanbul'da kurulan ümera divan-ı kebir harbi reisliği idi. Daha evvel bir çok savaflara katılmış, madalyalar almıştı. Ama iyi Fransızca ve oldukça da İngilizce bildiği için, umumiyetle ordu karargâhlarındaki çokçası da Hükümet merkezinde vazife görmüştü."* (HM, s.155)

Betimlemenin içinde sosyal, kültürel, psikolojik, siyasal pek çok olguyu açıklar nitelikte göndergeler mevcuttur. Yazar adeta bütün metne yayması gereken yapısal karakter tanımlamasını bir paragrafa sığdırmıştır. Sanki alt yapı olarak gördüğü kahramanları kısaca ve çabucak tanıtip kendince esas olan, olay örgüsüne hızlıca geçmek niyetindedir. Fakat bu yapılanma biçiminin romanın içsel ve dışsal nitelikleriyle uyum sağladığını söylememiz güçtür. Yaşayan bir karakterden çok insanlara tepeden bakan, nutuklarıyla onları aşığılayan bir kimliktir.

**Sloganik şekillenme** biçimiyle ortaya farklı bir karakter çıkmıştır. Karısına yazdığı mektupta Millî Mücadele'nin gidişine ve geleceğine dair önemli ip uçları verirken içinde bulunduğu psikolojiyi de anlatır: *"...eğer sağ olarak dönersem , şanlı tarihimizin bir yaprağının ufacık bir kelimesi bana ayrılmış olacak. Dönmezsem, yurdun unutulmuş bir köşesinde, bir avuç toprağın altında, unutulmuş bir şehid olarak yatacağım. Elbet bu vefalı millet, seni ve çocuğumu unutmaz."* (HM, s.173-174)

Bir vatanseverin kaleminden çıkan bu satırların söylediği çoğu şey gerçekleşir. Fakat **Mümtaz Bey**, romanın sonunda Taşhan Meydanı'nda genel kurgulanmanın tam tersi bir sonuçla, asılarak idam edilir. Yazarın romanın sonunda anlattığı, asker kaçağı iki soyguncuyla beraber asılma sahnesi, onun kimlerle aynı kaderi paylaştığını dramatik bir şekilde gözler önüne serer.



**1980 Yılındayız**, birkaç romanda karşılaştığımız “etik çözümlenin bireysel yansımaları”nı içerir. Dolayısıyla, anlatının esas kahramanı Fatma etrafında şekillenen bir olay örgüsüne sahiptir. Bireyselleşme eğiliminde varlığını sürdüren bir kahraman olarak Fatma’nın karakter özellikleri bir hırs almayla şekillenmiştir. On üç yaşında tecavüze uğraması, hayata ve insanlara dair düşüncesini tamamen değiştirmesine neden olur: “...bize reva gördükleri bu yaşama, ya da sürünme tarzından dolayı insanlardan intikam alamaya and içtim... Uzakta Ankara’nın ışıkları kırışıyordu. O ışıkların içine dalmadan, kalabalığın arasına karışmadan andımı yerine getirmenin mümkün olamayacağını düşünüyordum” (1980 Yılındayız, Tef. No: 8) diyerek bireysel hırsını ilk planda mekansal değişime bağlar. Sadece yer değişmeyecektir; etik değerler, anlamalar, kavramalar yeniden düzenlenecek **kaotik yaşamın bozulan alanları** sahte değerlerle yıpranmışlığını en aza indirgeyecektir.

Tarus’un son romanı olan Vatan Tutkusu’nda ana karakter biraz daha silik sunulmuştur. Osman Efe, bu anlamda sergilediği davranışlarla yazarın ana karakterini oluşturma mantığına en yakın şahıstır. Osman Efe’yi romanın merkezine yerleştiren yazar, olayları onun gözüyle okuyucuya yansıtır. düşman işgalinden hemen sonra karşı mücadele içine girmiş tam bir Okuma yazma bilmemesine rağmen çevresindeki insanlar üzerinde saygıya dayalı bir otorite kuran Osman Efe, çok zekî bir insandır. Bu sayede de gelecek tehlikeleri önceden görmekte ve önlemini almaktadır:

Güçlü hitabeti sayesinde emrinden çıkmakta olan Ekrem’in ve Durdu’nun adamlarını geri çevirmeyi başarmıştır. İleriye gören ve mücadelenin ancak düzenli birliklerle başarıya ulaşacağını bilen Osman Efe sonunda da topladığı güçleri Millî Mücadele güçlerine katmayı başarır. Çevresindeki insanlara karşı oldukça saygılı ve adaletli olan Efe, kasaba halkından da büyük bir destek görmüştür. Ancak ortaya konan karaktere açıklamaya yönelik pek çok değer romanların çoğunda olduğu gibi hızlı akan olay örgüsünün içinde kaybolup gitmiştir.

İlhan Tarus’un ana karakterleri “**insan**” dır. Bir insanın yapabileceği hataları da yapmaktan geri durmayan bu karakterler, romanın satırları içinde de yanlışlar yapar. Aynen gerçek hayatta olduğu gibi romanın fiktif dünyasında

kendilerini eğitme ve olgunlaştırma çabası içindedirler. Yazar ana kahramanlarını ideal denebilecek tiplerden seçmez. Onların kimliğinde ideal olanın ne olması gerektiği sorusunu romanın dünyasında sorgulamaya girişir. Fakat kurgulama boyutundaki zayıflığı, olay örgüsünün karakteri silecek derecede baskın yapısı, metnin düşünsel zenginlikten uzak diyalog esasına dayalı anlatımı karakterlerin bireyselleşme ve kendi kimlikleriyle var olma çabasını engellemiştir. Bu savımızı sadece birkaç karakterin çürüttüğünü söyleyebiliriz.

### 2.2.3.3.1.3. Taraf/Hakem Olanlar - Norm Karakterler (Destinateur-Destinataire)

Romanda birinci derecedeki karakterlerden sonra bireysel anlamda derinliği olan ikincil kahramanlardır. Aslında hedefle ilgili her türlü etkiyi uyandırmak için yaratılan kahraman tipi, **olay örgüsünü yönlendiren ve dengeleyen bir yapıdaki(destinateur)** karakterle; **eserde ilgi çekici/korku verici yapıyı temsil eden karakterin(destinataire)**<sup>55</sup> aynı başlık altında işlenmesi pek mantıklı görünmemektedir. Aralarındaki göze çarpan en önemli fark söz konusu karakterlerin kişilik özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Hakem niteliği taşıyan kahraman adında da anlaşılacağı metin içinde, tematik bakımından dengeleyicidir. Yazarın kurgulamak istediği olay örgüsünde, **verilmek istenen mesajı uygun değişimler gösterebilir.** Metin içindeki işlerlikleri tamamen üst kurucunun niyetine bağlıdır. Entrik kurgunun yapılanma biçimine göre az ya da çok etkileşebilir.

İkincil olarak başlıkta belirttiğimiz kahramanlar ise genelde belli bir noktayı kendine hedef seçmiş; kurgu içinde bu idealize edilmiş metayı ya da moral değerlerini sahiplenme adına çaba gösteren bir kimlikle karşımıza çıkar. Yapısal özellikleri biraz farklı olsa da fonksiyonel yapıdan benzerlikler gösterdiği için beraber işlenmesinde bir sakınca olmadığı düşüncesindeyiz. Kurgusunu genelde baş kahramanlar etrafında şekillendiren Tarus'un bu anlayışı da ortak başlıkta başka bir etken olarak söylenebilir.

<sup>55</sup> Rouland Bourneur-Réal Quillet; a.g.e., s.152

Şimdi yukarıdaki açıklamamız neticesinde romanlarda karşımıza çıkan şahısların ortak özelliklerini örneksemelerle irdelemeye çalışalım.

**Samanpazarı**'nda norm karakter özelliği gösteren en önemli şahıs evin oğlu Murat'ın nişanlısı Seher'dir. Oldukça uçarı ve serbest yaşamaya alışkın bir genç kız biçiminde tanıtılması olay örgüsünün etik çatışmaya dayalı yapısında hangi tarafta olduğunu netleştirir. Hedefindeki esas insan evin oğlu Murat'tır. Onu da kısa zamanda elde etmesi, vamp karakterinin daha da belirginleşmesini sağlar. Seher en genel anlamıyla farklı romanlarda karşılaştığımız etik çöküntü içinde olan, ancak bunu bilmeyen veya bilmek istemeyen karakterlerin **prototipi**dir.

Evin hanımı Huriye Hanım da aynı bakış açısıyla lanse edildiği için **"anne"** kimliğinden oldukça uzak bir yapı sergiler: *"Rujunu ve boyalarını sürüp sürüştürdü."* (SP, Tef. No: 2) biçiminde cümlelerle bu simgesel yapı özelliği yansıtılır. Tarus'un kadın karakterleri daha önce farklı yerlerde belirttiğimiz gibi pek de boyutlu, içsel dinamikleri olan bir yapıda değildir. Genelde yeri bellidir. Çoğu zaman ikincil bir karakter gibi gözükmesine rağmen yazar, kadınlara genel anlamda olay örgüsünün biçimlenmesinde etkili bir rol vermez.

Yeşilkaya Savcısı'nda biri tematik gücü temsil eden; diğeri ise, karşı güç grubunda sayılabilecek iki norm karakter vardır. Tematik güç olarak her zaman savcının yanında olan, baş kahramanın eksiklerini, ezilmişliklerini mümkün olduğunca dengelemeye çalışan Zekeriya'dır. Onunla ilgili fiziksel ve psikolojik ayrıntılar verilmese de onun görevine sadık, dürüst bir insan olduğunu davranışlarından anlayabiliriz. Hatta Zekeriya o derece dengeleyici bir unsurdur ki baş kahramanın yaptığı cinsel sapkınlıkları bile ustaca kapatır. Onun ilerleme alanını genişletir.

Romanda karşıt güç grubunu temsil eden norm karakter ise Ali Ağa'dır. Sahtekâr ve riyakâr bir insanın gösterdiği tüm özelliklere sahiptir. Onun için bir amaca erişmek için bütün yollar, doğrudur. Bu destinataire özellik roman boyunca devam eden bir hırsa dönüşmüştür. Çevredeki tüm devlet memurları ile iyi ilişkiler kurması onun istediklerine ulaşmasında etkili olmuştur. Geniş nüfûzunun temellerinden birisi de dinî kimliğidir. Yaptığı onca ahlâksızlığa rağmen halk ona, dinî olarak önemli bir silsileyi devam ettirdiği gerekçesi ve

inancıyla büyük saygı duyar. Kadınlara düşkünlüğü romanın değişik yerlerinde vurgulanan Ali Ağa'nın, birçok eşi ve birçok da odalığı vardır. Daha uç bir örnek olarak da köyde evlenen kızların gerdeğini onun yatağında geçirmesi derecesinde örneklemelemlerle karşı güç kişiliği daha da bir sivriltilir. Kurgunun bitiminde ideal olanın değil de, karşı olanın kazanması İlhan Tarus'un roman kahramanlarında sıkça gördüğümüz idealize edilmemiş kahraman mantığının bir ürünüdür. Dolayısıyla bitiriler çoğunlukla "mutlu son" olmaktan çok uzaktır.

**Var Olmak**'taki Anzavur Ahmet, bu başlık altında söylenmesi gereken ilk karakterdir. Aynı kişilik özelliklerine sahip şahıslar savaş konusunu işleyen diğer romanlarda da karşımıza çıkmaktadır. İstanbul Hükümeti'ne inanmış olması onun çatışma unsurunda bulunduğu tarafı açıkça belirler. Feodal yapıya uygun bir kimlik taşıması da ister istemez onun Hamdi Bey'in karşısında bulunmasını sağlar. Yaptıkları, fikirleri ve yaşadıklarıyla karşı güç grubunun her türden olumsuzluğunu taşıması; anlatı içinde cümlelemlerle pekiştirilir. Sonuçta karşımıza son derece sert karaktere sahip bir kişilik çıkar:

*"Bu adama herkes saygı besler... meydanlığın tam ortasından ağır ağır, kamçısıyla çizmelerine vura vura yürür...Severler miydi bu adamı? Kimse bilmezdi. Ama korkuya benzer, saygı ile karışık bir yeri vardı Anzavur Ahmet Paşa'nın, Bigalıların yüreklerinde..."* (VO, s.7)

Saygı ile korkunun net olmadığı bir bakış vardır. Ancak net olan Anzavur'un istedikleri karşısında sadece eriyen metalar, insanlar ve olgulardır. Elde etmek istediği her şey gücünün altında ezilir. Aslında bu betimlemeler Hamdi Bey'in kişiliğini belirginleştirmek için biraz da abartı derecesinde roman boyunca devam eder. **Kasabanın Ruh**, genel anlamda o ruhun temsilcisi olarak aktarılan Kerim Efendi üzerine kurulmuştur. Bunun dışında dikkat çeken ve kurguda belirleyici olan en önemli şahıs Doktor Namık'tır. Özellikle kimsesiz ve yetim çocuklarının korunması, ilgilenilmesi noktasında esas karakterle zıtlaşması, olay örgüsünde kavramsal ve şahıslar seviyesinde bir çatışma unsurunun yaratılmasına neden olur.

Tarus romanları içerisinde bir karakter bolluğunun yaşandığı tek eser Duru Göl'dür. Romanın olay örgüsüne sıkı sıkıya bağlı anlatımı sayfalar ilerledikçe sürekli yeni karakterlerin metne dahil olmasına neden olmuş; bu

karişik şahıs yapılanması da şahısların etkinliğe uygun derecelendirme yapılarını gizlemiştir. Diyaloglar ve olaylar cephesinin arkasına gizlenen karakterler birkaç cümleyle anlatılıp çabucak olaya geçildiği için karakter yapısına uygun sağlıklı tespitin zorluğu daha iyi anlaşılacaktır. Bu kargaşadan sıyrılan belki sadece Yüksek Mühendis Erdoğan'dır. Doğru olmayan hiçbir işi onaylamayan, kişilikli ve dürüst bir insan olması esas karakterin fırtınalı yapısı için önemli bir denge unsurudur.

Bazı dönem romanlarında, belli tiplerin sıkça kullanıldığını görüyoruz. Üstelik sanki aynı yazar tarafında kaleme alınmışçasına ortak sosyo-psikolojik özelliklere sahip. Din adamları bu sözünü ettiğimiz şahıslardandır. Daha doğru bir ifadeyle dini kendi çıkarları doğrultusunda kullanabilenler. Tarus'un roman dünyasında da bu türden örneklere sıkça rastlarız. Hükümet Meydanı'ndaki Molla Mehmed, bahsettiğimiz karakter özelliklerini taşıyan bir karakter olarak okuyucuya sunulmaktadır.

**1980 Yılındayız** romanı her ne kadar esas karakter etrafında şekillense de, içsel boyutta kurguda belirleyici olan Fatma'nın annesi Süreyya Hanım'a ait kişilik özellikleridir. Zamansal akışı tersine çeviren bir kurgulamayla oluşturulan anlatıda Süreyya Hanıma dair hatırlamalarda onun genel özelliğine uygundur.. Bu sıradanlık eylem düzeyinde anlamlanır:

*"Annemin gözleri mor mor, dişleri kenetli mi yine? Yine önüne mi bakacaktı sofraya bezini önüne yayarken?.. Yine bulaşıkta, yatakta, sandık odasının kapı arkasında ağlayacak mıydı?"* (1980 Yılındayız, Tef. No: 5)

Durdu ve Ekrem karakterleri de Vatan Tutkusu'nda karşımıza çıkan ikincil seviyedeki en önemli karakterlerdir. Her ikisi de çevrelerinde korkuya bağlı bir otorite kurmuşlardır. Ancak romanın sonuna doğru tematik ve karşı güç olarak ayrılacak bir kesin yapıya kavuşurlar. Her ikisi de öncelikli olarak kendi menfaatlerini düşünmektedir. Romanın başında Osman Efe'nin ikisi ile de ayrı ayrı yaptığı görüşmelerde içten içe başka birisinin emri altına girmeyi kabul etmemeleri kişilik özelliklerinin en belirgin ipucudur. Zaten Osman da bu gerçeği bildiğinden onlara bu otoriteyi hissettirmez. Ekrem Efe çevre köylerden zorla para toplamakta ve adamlarını bu yolla beslemektedir. Kişisel hırsı sadece içsel algılamalarına değil, fiziksel görüntüsüne de yansımıştır:

*“Mağaranın kara ağız önünde Ekrem’in gümüşlerle kaplı göğsü parlıyordu... Ekrem’le eskiden tanışıyorlardı. İkide bir ortalıktan kaybolmakla beraber bu adam, Horzunlu yanlarında bir köyde, çok uzun yıllardan beri kabadayı hayatı yaşardı.”* (VT, s. 20, 21) Hedefe ulaşmak için hırsla yoğrulmuş bir kişilik sergilemesi, kurguda çatışmayı doğuran başka bir etken olarak olay örgüsüne yerleşir.

Tarus’un romanları genelde esas karakter etrafında şekillenir. Kurguyu belirleyen, anlamın yükünü çeken genelde onlardır. Ancak fonksiyonel anlamda bu kahramanların yanı sıra dengeyi sağlayan karakterler de mevcuttur. Çatışma unsurunu doğuran bu karakter özellikleri romanın yapısının önce kaosa, arkasından da çözüme götüren bir kimliğe bürünmesine yapısal anlamda yardımcı olur.

#### **2.2.3.3.1.4. Tipleşme Eğilimindeki Kart/Flat Karakterler**

Adından da anlaşılacağı gibi bu tip karakterler yazarın romanda şöyle bir değindiği; kurgunun dinamikleri göz önüne alındığında içsel derinlikleri fazla olmayan karakterlerdir. Romanda genellikle tek bir boyutu temsil ettikleri için etkinlikleri fazla güçlü değildir. Pasivize edilmişlerdir. En doğru ifadeyle başlığımızdan alıntılarsak **flat(düz)** karakter özelliği gösterirler. Genellikle tek düze bir kişiliğe sahiptirler. Ancak her ne kadar tek fikir ve tek özellikleriyle varlıklarını somutlasalar da yazarın vurgulamak istediği düşünsel öğelerin yılmaz tarafları olduğu için etkinlik dereceleri önemlidir.

Samanpazarı’ndaki Halil Efendi bu türden bir karakterdir. Dericilikle uğraşan ve kendi kabuğunu kırıp zengin olmayı isteyen bir kişidir. Para kazanmak için her yolu denemekten kaçınmaz ve o dönemde bunun gerekli olduğuna inanır. Tek düze bir baba imajını temsil ettiği için roman boyunca fazla değinilmeyen sönük bir karakterdir. Romanda onun fiziksel ayrıntıları çok fazla işlenmez. Fakat ailesinin bu ahlâkî çözümlüşü karşısında o da komşusu bir kadınla beraber olmaktan çekinmeyecek kadar ailevî değerlere uzaktır.

Tarus’un **Yeşilkaya Savcısı**’ndaki kart karakterler, meslek itibarıyla genelde memurdurlar. Memuriyetin dinamizmden uzak tek düze özelliği o dönemde de en belirgin yanıdır. Kişilik özelliği bakımından zaten pasif bir yapıya



sahip olan memurlar, fonksiyonellik bakımından da aynı niteliği taşırlar. Roman kahramanlarının çoğunluğu devlet memurlarından seçilmiştir. Tapu Memuru Recep, Belediye Reisi, hatta Vilayet mebusu Şeref Bey, savcının yüzüne karşı iyi davranmakta, ancak onun arkasından çevrilen dolaplarda ellerinden gelen her şeyi yapmaktadırlar.

Romanda kadın figür olarak yer alan en belirgin kart karakter, savcının hizmetlerini gören Gülsüm'dür. Fiziksel olarak kısaca anlatılan görünümü romanın ortalarında negatif anlam kazanır.

Var Olmak'ta da farklı alanlardan ve statülerden kart karakterle karşılaşırız. Örneğin birkaç yerde ismi geçen Kaymakam Halit Bey, İstanbul Hükûmeti'ni kabullenme adına tek karakter özelliğine bürün(dürül)müştür. Genel psikolojik yapısı hakkında söylenenlerin temelinde dirayetsizliği belirgindir. Bu anlamda ona benzeyen diğer insanlar için de bir örneğe boyutundadır. Zaten flat karakterlerin önemli özelliklerinden biri de örneklerden genellemeye varma çabasıdır.

Hamdi Bey'i destekleyen ve ona tecrübesiyle yardımcı olan önemli kişilerden birisi de Hacı Rifat'tır. Gençliğinde birçok siyasal yapılanmalarda aktif rol alması, Hamdi Bey'in marjinal taraflarını, fikirlerini törpülemeye çalışmasına neden teşkil eder. Ona pek çok açıdan güvenmekle birlikte yanlış yapmaktan geri durmayan Hamdi Bey için sadece uyarıcı nitelikleriyle gözükür.

İlhan Tarus'un kart karakterleri içerisinde o dönemlerde sosyal gerçekçi olarak nitelendirilen yazarların hepsinde olduğu gibi benzer bir dindar tiplemesi vardır. Aynı tip, Tarus'un birçok romanında birbirine yakın karakter özellikleriyle karşımıza çıkar. Genelde dini konuları bireysel çıkarları için istismar etmekten geri durmayan bir kişisel yapılanmadır bu. İmam Abdî Efendi de Tarus'un birçok eserinde görülen "menfaatperest, riyakâr din adamı" tipinin tüm özelliklerini gösterir. Kimsesiz çocuklar konusunda gösterdiği iki yüzlü tavır bunun en güzel örneğidir.

**Duru Göl'**de de bürokrasiyi temsilen romanda yer alan Sadık Bey, hükümet adına şantiyeye gelmiştir. Onun en önemli özelliği bu iş hakkında hiçbir teknik bilgisinin bulunmamasıdır. Tarus'un diğer romanlarında da görülen bu tip, cehaletlerini başka şeylerle kapatmaya çalışır. Sadık Bey de şantiyedeki

eğlence hayatını canlandırmak ister. Onun adına ziyafetler düzenlenir. Fakat kişilik olarak da zayıf olan bu şahıs, düştüğü komik durumlarla hicvedilir.

Yine Hükümet Meydanı'nda kart karakter özellikleri gösteren Faruk da, Birinci Dünya Savaşı'na katılmış en son da Şam cephesinde savaşmış bir zabittir. Uzun yıllar süren bu savaşlarda bedenen çok yıpranan hatta ayakta zor durabilen Faruk ve arkadaşı Mülazım Ahmet, yanlarına Öğretmen Bilâl'i de alarak isyancılara karşı çetin bir mücadeleye başlarlar. Bu örgütlenme de üçü de beraber hareket eder. Üçünün de fizikî ve ruhî portrelerine dair çok ayrıntı yer almasa da okuyucu onları romanın içindeki davranışları içinde kısa kısa tanıma şansına sahip olur. Üçünün de en belirgin özelliği, vatansever insanlar olmasıdır. Bu uğurda birçok isyancıyı öldürürler. Faruk ve Ahmet Yozgadlı ve adamları tarafından bir dükkânda basılarak öldürülürler. Öğretmen Bilâl ise kasabaya gelen kuvvetler tarafından yargılanarak idam edilir. Gerekçesi de adam öldürmektir.

**1980 Yılındayız** romanındaki en ilginç kart karakterlerinden birisi Feriha Hanım'dır. Güzelliği, çekiciliği ve rahat tavırlarıyla tüm erkeklerin dikkatini çeken bu kadın, iki erkekle birlikte yaşaması ikisini de aralarında asla bir kıskançlığa neden olmadan idare etmesiyle ilginç bir kişilik çizer. Onun evine gelen tüm erkekler ona büyük bir saygı duymakta hatta aralarındaki tartışmalar bile onun araya girmesiyle tatlıya bağlanmaktadır. Aslında onun kişiliği ve özlemleri Fatma'nın ileride varacağı nokta ile büyük bir benzerlik gösterir. O da tıpkı Fatma gibi bir aile özlemi içinde yanıp tutuşmaktadır. Romanın sonunda da birisiyle evlenerek bu hayâlini gerçekleştirir.

Romanın erkek kahramanlarından olan ve Fatma'nın Feriha Hanım'ın evinde tanıdığı Hilmi Bey ve Sürûri Beyler mebusurlar. Önceleri hâkimlik yapan Sürûri bey diğerine göre daha kötü niyetli ve fırsatçı bir kişiliğe sahiptir. Bürokrasinin gediklerini iyi bilen bu adam kısa zamanda zengin olmayı başarmıştır. Hilmi Bey ise daha kendi hâlinde iyi niyetli bir görüntü çizer. İkisi de Ferha'yı çok sevmekte ve onsuz yapamamaktadır. Bu nedenle aynı kadını paylaşmayı göze alırken herhangi bir kıskançlık belirtisi göstermezler. Sürûri Bey romanın sonuna doğru Fatma'nın hayır işlerine kalkışması sırasında onun önüne engeller koyan bir kişi olarak son kez ortaya çıkar.

Romanda din adamı kimliği ile ortaya çıkan Hoca Fahri de kirlenmiş bir gurubun değişik bir yüzüdür. Romanın sonuna doğru mevki olarak oldukça yüksek yerlere gelen Fahri, gece alemlerini ve içkiyi çok seven bir kişidir. Kadınlara karşı büyük bir zaafı olan Hoca Fahri, Fatma'nın hayır işlerine girmesine "dinen caiz değil" diyerek karşı çıkar. Ona göre kirli yollardan kazanılan para hayır işlerinde kullanılamaz. Oysa kendisi de sakalıyla bu kirli hayatın bir parçasıdır.

Vatan Tutkusu'nda öne çıkan kadın kart karakterler Osman Efe'nin adamlarından Davut'un eşi Emine ve Yunanlı bir askerle ilişkiye giren Elif'tir. Emine, Osman Efe'nin karşılıksız bir sevgiyle bağlandığı kadındır. Ancak o, kendisini değil Davut'u seçmiştir. Emine, buna rağmen kocasını başka birisi ile aldatmaktadır. Sonunda da Osman Efe tarafından aşığı ile beraber öldürülür. Elif ise heybetli ve dul bir kadındır. Romanda onun fiziksel görünüşü subjektif bir bakışla şöyle betimlenmektedir: *"Kapı gibi bir kadındı. Koyu sürmeli kirpiklerinin arasından akı kanlı, karası kirli, fincan gibi gözler fırlamıştı dışarıya. Sonradan meydana gelmiş gibi duran ezik suratının meydanlığında çökük burnu, mosmordu... Dudak diye de, üç lokma kızıl et göze çarpıyordu."* (VT, s.166)

Tümcelerden bu karakterin anlatıda ne tarz bir özellik taşıyacağı az çok bellidir. Okur sadece metin içerisinde ne zaman ortaya çıkacağı sorusuna cevap bulmak niyetindedir.

Kasaba esnafının önde gelen isimlerinden olan Selman Bey, Osman Efe ve adamlarına yaptığı yardımlarla öne çıkar. Ancak Selman Bey, romanın sonunda taraf değiştirir ve Yunanlılara karşı direnmenin anlamsızlığını savunur. Hatta Yunanlıların bu bölgeye sahip çıkacağını düşünür. Onların toprakları işleme, ürünleri dışarıya pazarlama işini de kendilerine yaptıracaklarına inandığı için bu işgalin faydalı olacağına bile inanır. Kasabanın diğer esnafı da aynı tutum içindedir. İşgale direnmenin hiçbir sonuç vermeyeceğini hatta daha çok kayıplara neden olacağı düşüncesiyle pasif bir tutum takınırlar.

Yukarıdaki örneklerden anlaşıldığı gibi **flat karakter** özelliği taşıyan şahıslar, genelde olay örgüsünde belli olan; fakat değişim ve gelişim içermeyip sadece taraf olma eğiliminde olanlardır. Fonksiyonel olarak kurgunun oturmasında, çatışma unsurunun oluşmasında en az diğer karakterler kadar

etkindir. Sadece olayların merkezinde olmak yerine olayların/olguların mutfağında, hazırlanma aşamasında bulunurlar. Ancak mevcut sosyal ortam onları sınırlamakla, bir anlamda **sınırlanmış, rutinleştirmiştir**. Kurgu içinde yer alacakları başka seçenek de kalmamıştır onlar için.

### **2.2.3.3.2. Tiplerine Göre Şahıs Kadrosu**

#### **2.2.3.3.2.1. İdealist Tipler**

Bu türden tipler, içlerinde buldukları olumsuz şartları olumluya çevirebilme konusunda büyük bir azim ve kararlılık sergileyen karakterlerdir. Koşulların olumsuzluğu bu tiplerin çalışma ve başarıma azimlerini daha da kamçılar. Toplum içerisinde karşılarına çıkan bütün engellemeleri ve yeri geldiğinde genel kuralların tamamını fikirleri doğrultusunda değiştirme ve geliştirme eğilimindedirler.

İdealist tip denilince İlhan Tarus'un Yeşilkaya Savcısı'ndaki savcı tiplemesine ilk planda değinmemiz gerekir. Döneminin şartları göz önüne alındığında oldukça genç ve tecrübesiz olan savcı, ilk tayin yeri olan kasabada kendi çabasıyla yolsuzluklara, adam kayırmalara karşı çıkan dürüst bir kişiliğe bürünür. Ancak Tarus'ta ilgi çeken bir özellik vardır. Kahramanları ideal kişiliklerinin yanında insanî zaafı da bünyelerinde taşırlar. Örnek olarak, savcının evinde hizmetçilik yapan ve onun her işene koşan Gülsüm'e karşı duyduğu yakınlık ve onunla olan ilişkisi, ona karşı duyduğu cinsel istek bunun en ilginç örneksemelerindendir.

Yazarın kahramanlarında görmek istediği idealizm anlayışı burada devreye girer. Tarus, ideal bir insanın değil idealist insanın peşindedir. Her insan gibi onun kahramanlarının da yanlışlar yapması gayet doğaldır. Önemli olan kahramanlarının yanlışlarından ders çıkaracak azimde olmalarıdır. Yılmayan bir psikolojik yapı eninde sonunda çelikleşmiş bir karakter demektir.

Sonraki romanlarda karşımıza yazarın hemen hemen aynı pencereden gözlemlediği ve kişiliğini ortaya koyduğu idealist tipler çıkar. Kasabanın Ruhu romanındaki Dr. Namık da böyle bir karakterdir. Organizasyon ruhu ve kimsesiz çocukları koruma altına almasıyla ilk planda kasaba halkının beğenisini toplar: *"...fakülteden getirdiği ham ama halis düşünceleri kullanmasını hala*

*becerebiliyor.*" (KR, Tef. No: 28) olması Tarus'un savunduğu düşünsel olgunun kullanılabilir niteliğe, pratiğe aktarılmasının doğru bir örneğidir.

Fatma karakteri 1980 Yılındayız romanının çevresinde şekillendiği karakterdir. Diğer idealist kahramanların aksine, Fatma henüz toplum içerisinde belli bir statü kazanmamıştır. Bu eksikliğini fark etmesiyle birlikte okuma isteği en üst seviyeye ulaşır: *"Evlenmeyeceğim ben anne... Okuyup adam olacağım... Hoca olacağım ben... Mektep hocası olacağım."* (1980 Yılındayız, Tef. No: 3) tarzında idealist cümlelerle başlayan kurgulanma biçimi pek de umulduğu gibi bitmez.

Tarus'un romanları içerisinde ana teması aynı noktada kesişen eserler de vardır. Bu eserlerin ortak özelliği Kurtuluş Savaşı ekseninde gerçekleşiyor olmasıdır. Farklı kişilik özellikleri taşıyan, bazen bireysel çıkarlarını istenmeyen durumlarda öne çıkaran, idealist bir kişiliğe yakışmayan davranışlar da sergileyen bu kahramanların tek ortak ideali vardır: Vatanı düşman işgalinden kurtarmak ve yeni, güçlü Türkiye Cumhuriyeti'ni kurmak. Bu hedef gerçekleşinceye kadar her şeylerini, canları dahil bu uğurda feda etmekten kaçınmayacaklardır. Bu uğurda da bireysel çıkarlarını ve arzularını bir kenara bırakma konusunda her türlü gayreti sarf edeceklerdir:

Örneğin Var Olmak romanında karakteri ve genel yapısı itibariyle okuyucunun değer yargılarını zorladığı ve hakkında bir türlü genel bir yargıya varamadığı Hamdi Bey bile vatanın genel durumu söz konusu olduğunda büyük bir vatanperver kişiliğe bürünmektedir. Vatan konusu esas olduğunda her türlü mücadelesini yapan Hamdi Bey, bu yolda İstanbul Hükümeti'nin idam tehdidinde bile aldırmayacak kadar cesur birisidir. Sadece üst kademedeki ağası, paşası değil yurdun en küçük insanı bile işin içine vatanın düşmandan kurtarılması ideali girdiğinde bambaşka bir kişiliğe bürünmektedir: *"Anadolu insanını hiçbir şeyle tutamazsın efem, inançla tutabilirsin. Sizin gövdenizde düğünlenmişlerdir vatana. Kimse koparamaz onları."* (VT, s.57)

İlhan Tarus'un romanları içerisinde esas karakterlerin en sık karşımıza çıkan karakter yapısı idealist tiplerdir. Bazı romanlarda idealist karakterler her türlü yolsuzluğun karşısında dururken; bazı romanlarda, ilerleyen Türkiye için yeni projeler yapmakta, bazı romanlarda ise düşman işgaline uğramış

yurdumuzu kurtarmak için halkı organize mücadele ettirmek için teşkilatlandırma çalışmaları yürütmektedir. Bu özelliklerine rağmen Tarus, idealist karakterlerine olağan üstü güçler yüklemeyi. Onların temelde bir insan oldukları fikrini asla okuyucuya unutturmaz. Arada bir yanlışlar yaptırır. Bir yerde yanlışlar da yaparak onların kendi kişiliklerini, kendilerinin kazanmalarına yardımcı olur.

### 2.2.3.3.2.2. Çıkarıcı – Dejenere Tipler

Bu tiplerin romanlarda ortaya çıkan genel özellikleri bireysel çıkarılarını ön planda tutmalarıdır. Kendileri ile ilgili her türlü menfaatte, her türlü kötülüğü deneyebilen tiplerdir. Doğruluk ya da yanlışlık kavramları onlar için bir şey ifade etmez. Hayatlarını anlamlandıran tek dürtü hırsıdır. Bu hırs, kaynağını farklı olaylardan alabilir. Bu tip insanlar, toplumun değer yargılarını ve genel kabul görür niteliklerini hiçe sayarak sadece dürtü ve hırslarıyla hareket ederler. Bu tiplerin genel kişilikleri de büyük **deformasyon**lara uğramıştır.

Hayata ve yapılanlara karşı genel bir beğenmeme dürtüsü ile hareket ederler. Bu tiplerden birisi Samanpazarı'nda karşımıza çıkar. Evin annesi olan bazen dürtülerine yenik düşerek, etrafını küçümseyen gözlerle süzer: *“Zaten uydurma bir kat bu. Halil Efendi, yaptıra yaptıra, altı basamak yukarıda, tek sıra döşemeli, bu uydurma katı yaptırdı işte...Elâlem apartman dikerken...”* (SP, Tef. No: 2) Eve dair izlenimlerini bile kişisel hırsının kurbanı eder.

Romanın baş kahramanı olan Kadriye de bazı dönemlerde benzer saplantılara girer. Çoğu zaman hırsının isteklerine boyu eğer. Ancak onun bu hırsı annesinden biraz farklıdır. Küçük yaşta başına gelen olaylar ona fazla bir seçenek de bırakmamıştır: *“Meşhur olacağım. Zengin erkekleri zincire vuracağım anne. Pabuçlarımdan dibine sereceğim hepsini...”* (SP, Tef. No: 8) biçiminde feminist söylemlere girmesini kısmen normal karşılayabiliriz. Çünkü erkeklere dair ilk duyumsamaları psikolojisinde derin yıpranmalara yol açmış; bu da “erkek” imgesinin yanlış çağrışımlarına kaynaklık etmiştir.

Ali Ağa, Yeşilkaya Savcısı'ndaki dejenere tiplerin en belirgin olanıdır. Sahtekâr, riyakâr bir insanın taşınması gereken bütün özellikleri bünyesinde barındırır. Ali Ağa için arzu ettiği herhangi bir amaca ulaşmak için kullanacağı



bütün yollar, doğrudur. Kasabadaki tüm devlet memurları ile iyi ilişkiler kurması onun istediklerine ulaşmasında etkili yol olmuştur. Geniş nüfûzunun temellerinden birisi de dinî kimliğidir. Yaptığı onca ahlâksızlığa rağmen halk ona, dinî olarak önemli bir silsileyi devam ettirdiği gerekçesi ve inancından dolayı ona büyük bir saygı duyar. Kadınlara düşkünlüğü romanın değişik yerlerinde vurgulanan Ali Ağa'nın, birçok eşi ve birçok da odalığı vardır. Halkın bütün bunlara boyun eğmesinin ses çıkarmamasını ana sebebi, yoksulluktan, korkudan ve çaresizlikten gelmektedir. Nitekim birçok adamı olan ve bunlar vasıtasıyla pek çok kanunsuzlukları gerçekleştiren bu adamı devletin kanunu ve savcısı bile cezalandıramaz. Sonuçta kazanan Yeşilkaya'nın idealist savcısı değil, onun karşısında ve bir nevi derebeyi olan Ali Ağa olur.

Hamdi Bey, sadece Var Olmak romanının değil döneminin değerleri göz önüne alındığında pek çok kavramın tartışmaya açılacağı önemli bir karakterdir. Bir taraftan yaptığı işler ve gösterdiği cesaret ile memleketin kurtuluşuna dair attığı adımlarla halkın büyük beğenisini kazanırken, bir taraftan bireysel çıkarlarına ve zevklerine yenik düşen bir karakter olarak da son derece zayıftır. Çoğunlukla ulusun çıkarlarını önde tutmasına rağmen bazı anlarında çıkarıcı bir kimliğe bürünerek okuyucuyu şaşırtır:

*“Hamdi bey, bütün o ağır, temkinli ve hesaplı hareketlerinin altında, yırtıcı bir çaylak kadar atik, hain bir çakal gibi merhametsiz, ruhsuz bir kalp taşıyordu.”* (VO, s.49)

Yazar da farklı bir kişilik oluşturduğunun farkındadır. Ancak daha önce de değindiğimiz gibi Tarus'un amacı **“kahraman”** değil **“insan”** oluşturmaktır. O yüzden de kahramanlarına yanlış yaptırmaktan çekinmez.

Kasabanın Ruhu romanın merkez kişisi Kerim Efendi'nin **“kasabanın ruhu”** olmasının ana sebebi onun iş bilir ve kasabada nüfûzlu bir kişi olmasından kaynaklanmaktadır. Yoksa tematik gücün kişiliğine oturduğu bir karakter asla değildir. Yaşı oldukça fazla olmasına rağmen Kerim Efendi, dinç ve sağlam bir yapıya sahip kişiliktir. Hayatının hiçbir döneminde bilgi ve tahsil adına herhangi bir eğitim görmemiş olmasına rağmen, kurnazlığı sayesinde bütün işlerin altından kolayca kalkar. Yaptığı işlerin çoğunu parası ve gücüyle başka insanların üzerine atar. Cinayeti Osman'a işlettiği gerçeği de romanın

sonuna kadar anlaşılabilir. Osman'ın hapisteyken ısrarla Kerim Efendinin kendisini kurtaracağına inanması, Kerim'in elinin nerelere kadar ulaştığını göstermesi bakımından anlamlıdır. İstediklerini almak konusunda hiçbir engel tanımayan Kerim Efendi, bir şekilde tutulduğu tiyatro sanatçısı Sarı Kız'ın peşinden gidecek, hatta onun uğruna her şeyden vazgeçecek kadar da gözü kara bir kişiliğe sahiptir. Kindar kişiliğiyle de Doktor Namık'a duyduğu nefretin neticesinde bilmeden kızının ölmesine neden olur.

1980 Yılındayız romanın esas kahramanı olan Fatma da esas anlamda çıkarıcı bir karakterdir. Ancak onu hırslandıran, psikolojik mücadeleye iten yine karşılaştığı olumsuzluklardır: *"Kapıların önlerinden tehlikeli savaflara doğru kaybolurken annemin peşimde, tepemde, göğsümde olduğunu düşünüyordum. Böylece binlerce uçurumu aştım. Bin tane iti tepeledim. Bin kişiyi kapıma bağlayacak kudreti elde ettim."* (1980 Yılındayız, Tef. No: 1)

Hayatın içerisinde her şey istediği gibi gitmez. Buna bir de karşılaştığı insanların sadece çıkara dayalı bakışları eklenince Fatma da onlar gibi olmaya hatta onlardan daima güçlü olmaya karar verir. Hayat karşı artık hükmedilen değil hükmeden olur.

Hükûmet Meydanı'nın Molla Mehmet'i de, Yunus Ağa'nın çizdiği o dine bağlı görüntüyü dışarıya vermeye çalışan, ancak kendi menfaatleri için de bunları hiç önemsemeyen riyakâr bir insan olarak karşımıza çıkar. Taşdığı isme hiç de yakışmayan davranışlar sergiler. Örneğin el altından insanlara şarap satma girişiminde bulunur. Bu işi ortaya çıkaran Kamil Hoca'ya karşı büyük bir kin besler ve onu çok kötü bir şekilde öldürmenin plânlarını yapar. Sonunda da emeline ulaşır. Tarus'un kötü karakterleri genelde roman içerisinde gereken cezaya çarptırılır.

Romanın isyancılar kanadında görülen dejenere ve çıkara dayalı bir hayat süren bir diğer kahraman da Yozgadlı'dır. Şehvet düşkünü, zalim bir adam olan Yozgadlı oldukça da zekî bir insandır. Özellikle Faruk ve beraberindekileri yakalamada izlediği akıllıca plân ve cesurca davranışları onu diğer karakterlerden ayırır. Onun dışarıya görünmeye çalıştığı riyakâr bir yüzü yoktur. Onun her davranışı onun kötü bir insan olduğunu gösterir.

**Kasabanın Ruh** romanındaki Sarı Kız karakteri de romanın iç dünyası içinde dejenere olmuş bir kadın kahramandır:

*“Dolgun bacaklarına ince siyah çoraplar geçiriyor, sonra diz kapaklarından üst tarafını ikide bir meydana bırakan yırtmaçlı, allı pullu elbisesini, gazinonun tavanlarına doğru savuruyordu.”* (KR, Tef. No:9)

Tarus'un çıkarıcı tiplerinden bazıları karakterlerinde her iki dünyanın da özelliklerini taşırlar. Bir yerde hem tematik gücü hem de karşı gücü taşırlar. Bazen cinsellik, bazen para, bazen farklı beklentiler kahramanlarının çıkarlarına hizmet etme de genelde vurgulanmaya çalışılan bu özelliğin belli olaylar neticesinde mecburiyetten kazanıldığıdır.

#### **2.2.3.3.2.3. Bohem – Asi – Ahlâksız Tipler**

Hayatı ciddiye almayan ya da hayata karşı barışık bir ruha sahip olmayan tipler bohem tiplerdir. Onların genel anlamda ruhlarında bir kötümserlik havası hakimdir. Bu yüzden de hayata karşı mücadelecisi değil, kabullenici bir hayat tarzını benimserler.

Değişik dünyaların sorgulandığı Samanpazarı'nda dikkat çeken en önemli asi tip, Murat'ın nişanlısı olan Seher'dir. Oldukça uçarı ve serbest hatta serseri bir yaşama biçimine alışmış olan Seher, asi ve bohem bir hayatı yaşamaya son derece meyillidir. Yazar, bu hevesin altında zengin bir adam olan babasının ona gereken ilgiyi göstermemesini gerekçe olarak sunar.

Bir başka faktör de üvey bir anneye sahip olmasıdır. Seher'in onunla ilişkileri de pek iyi değildir. Tarus, böylece Seher'in bohem bir hayata atılması için gereken alt yapıyı hazırlamış olur. Murat'la nişandıktan sonra Murat'ın yoğun işleri sebebiyle onunla çok ilgilenememesi onu tamamen özgür bir hayata sürükler. Oldukça zeki bir kız olan Seher, zamanla Murat'ı da kendi egemenliği altına almayı başarır. Kısaca bu karakter döneminin uçarı, bohem kızlarının bir proto-tipidir. Bu anlamda kendisi de değişik erkeklerle ilişkiye girmekten çekinmeyen Seher, romanın baş karakteri olan Kadriye'yi de bu ilişkilere sokar. Gençlik dönemlerini bu şekilde geçiren bu kız sonunda Murat'la evlenir.

Yukarıda sözü edilen Murat da benzer bir karakter yapısındadır. Murat gençliğinde genelde sorumsuz bir insandır:

*“Murat okumamıştı...Tabakhaneden canının istediği zaman ayrılmasına Halil Efendi ses çıkarmıyordu. Hattâ geceleri eve çok geç saatlerde gelmesine de...”* (SP, Tef. No: 5)

Daha sonra Amele Pazarı'nda bir dükkân açan Murat, ticarete oldukça başarılı olur ve o dönemden sonra kendini tamamen işine verir.

Var Olmak romanının kadın karakterleri arasında en ilgi çekenlerden birisi Anzavur Ahmet Paşa'nın kızı Leylâ'dır. Hayatının daha önceki dönemlerinde başından bir evlilik geçmiş olan Leylâ, babasından bile çekinmeyen çok cesur bir kadındır. Kendisine aşık olan okul müdürü ile muavinini aynı anda yatağa alacak kadar da **bohem-vamp** bir karakterdir. Hamdi Bey'in bütün ısrarlarına rağmen onu da dizginlemeyi başaran tek kadındır: “ – *Seni ihtiyar kurt, seni. Gel bakayım otur şuraya..Ama dikkatli ol. Ben eti yenecek kuşlardan değilim. Sadece serbest bir kadıyım.*” (VO, s.107)

Duru Göl romanında neredeyse normal bir kadın tipi yoktur. Kadınların tamamı her türden yanlış tutumu gayet normal bir ilişki olarak algılama eğilimindedirler. Pertev'in nişanlısı olarak şantiyeye gelen Zeynep oldukça alımlı güzel bir kadındır. Bu güzelliğinin farkında olan ve erkekleri avlamak için de hiç çekinmeden bu özelliğini kullanan Zeynep, birçok kişiyle yasak ilişkiye girer. Hatta evlendikten sonra da kocası Cebbar'ı defalarca aldatır. Eğlenceden çok hoşlanan ve gösterdiği serbest tavırlarla karşısındaki erkeklere sürekli taviz veren Zeynep, orada bulunan birçok erkek arasında da gereksiz yere saçma bir rekabet oluşturur.

Ambar memurunun karısı Rukiye de Zeynep gibi yasak ilişkilere girmekten zevk alan bir karakterdir. Recep'in tabiriyle “*Önüne gelenin altına yatar.*” Yaptıklarıyla ve davranış biçimiyle daha çok bir hayat kadını imajı çizer. Abaza Recep'ten başka Mühendis Erdoğan ve Cebbar ile ilişki kuran Rukiye çizdiği basit kadın tipiyle öne çıkar.

Vatan Tutkusu'nda da yaşayış tarzı olarak ahlak kurallarını zorlayan kadın karakter Emine'dir. Osman Efe'nin adamlarından Davut'un eşi Emine Osman Efenin karşılıksız bir sevgiyle bağlandığı bir kadındır. Ancak o,

kendisini değil Davut'u seçmiştir. Emine, buna rağmen kocasını başka birisi ile aldatmaktadır. Sonunda da Osman Efe tarafından aşığı ile beraber öldürülür.

#### 2.2.3.3.2.4. Baskıcı – Otoriter Tipler

İlhan Tarus'un romanlarında baskıcı-otoriter karakter taşıyan en önemli kahramanlar ağalardır. Çoğu romanda bir dağılma sürecinin arkasından gelen yeni bir ülkenin kurulma aşamasına geçişte, buldukları yerlerde tek güç olan ağalar. Bunlar çoğu zaman devletin de imkanlarını kullanarak her türden yolsuzluğu yapabilme gücüne erişmiş karakterlerdir. Savaşın konu olarak seçildiği romanlarda ise bu türden ağa-eşkiya ikileminde yaşayan tiplere bir de çete reisliği eklenir. Bazı kahramanlar bu yeni olguyu rahatça benimserken bazıları çıkarlarına ters düştüğü için bu uyumu sağlayamazlar.

Yeşilkaya Savcısı romanında karşı güç grubunun en önemli karakteri Ali Ağa'dır. Ali Ağa, baskıcı ve otoriter yapısını her türlü yalan ve hile üzerine kurmaktan asla çekinmez. Yapmak istediği herhangi bir şey için elindeki bütün olanakları, hatta parayla ve rüşvetle satın aldığı devletin olanaklarını da kullanacak düzeyde güçlüdür. Halk üzerinde güçlü bir etki bırakırken dindar kimliğini de ön plana çıkarmayı ihmal etmez. Hatta çok evli bir hayat sürmesi bile o dönemin ağa tiplemesinin olmazsa olmaz genel özelliklerindedir.

Hamdi Bey, Var Olmak'taki otoriter tiptir. Bu karakterle ilgili olarak daha önce detaylı bir inceleme yapıldığı için tekrara düşmemek amacıyla burada sadece ismini vurgulamakla yetiniyoruz.

Aynı romanda yer alan Anzavur Paşa'da ilgi çekici bir karakterdir. Çoğu zaman kasaba halkı ve hatta devlet erkanı üzerinde korkuyla karışık bir baskın tutumu vardır: *"Kasabaya gelen kaymakamlar, mal müdürleri, hatta reji müdürleri, Ahmet Paşa'nın evine bir ziyaret yapmadan işe başlamazlardı... Bir tarihte ilçeye gelen yarbay rütbesinde bir şube reisi, ayak diremişti...ama aylığını almadan başka yere tâyini emri gelmişti."* (VO, s.7)

Kerim Efendi de "kasabanın ruhu" olarak yukarıdaki karakterlere benzer bir kişiliktir. Onun belki farkı, istediklerini çoğu zaman korkudan ziyade para ya da hileyle gerçekleştirmeye daha yatkın bir kişiliğinin olmasıdır.

Hükümet Meydanı'nda isyancıların örgütleyicisi olarak karşımıza çıkan Yunus Ağa, Tarus'un Yeşilkaya Savcısı'ndaki Ali Ağa ile birçok yönden örtüşür. Aynen onun gibi çok evlidir, kendi menfaatleri çerçevesinde her türlü olumsuz yaptırımı oluşturmaktan çekinmez. Var Olmak romanındaki Anzavur Ahmet gibi o da İstanbul Hükümeti'ne ve Halife'ye tam bağlı birisidir. Otoritesini kurmak için en sık başvurduğu yollardan birisi de hata yapanı hiç gözünü kırpmadan cezalandırmasıdır.

**Vatan Tutkusu**'ndaki Durdu ve Ekrem de çevrelerinde esas anlamda korkuya bağlı bir otorite kurmuşlardır: *"Küçük çaymaları, yatıp kalktığı odanın tavan girişine bir ip düğümleyerek, cezalandırıyordu. Herkes öğrenmişti bu usulü..."* (VT, s.88)

İkisinin de ortak derdi vatan değil bireysel çıkarlarıdır. Genel yapılanmaları çevreden ve köylerden zorla bir şeyler alarak hayatlarını devam ettirme üzerine kuruludur. Onların yapısı biraz daha ağa-eşkiya paydasında adlandırılabilir bir karakter özelliği sergiler.

#### 2.2.3.3.2.5. Küçük İnsan Tipi

Bu tip insanlar genelde hayatın içinde tepkisiz yaşayanlardır. Hayatın akışına kendilerini bırakmak yerine kenardan onu seyretmeyi tercih ederler. Hayatlarında genel bir sıradanlık duygusu hakimdir. Bu tip karakter taşıyan kahramanlar olaylarda ve olayların şekillenmesinde çekingen bir ruh haliyle hareket ederler.

Samanpazarı'ndaki, Halil Efendi karakteri küçük insan tipine alabileceğimiz ilk karakterdir. Sıradan bir işi ve sıradan bir yapısı olan Halil Efendi, bu yapısının bir uzantısı olarak da ailesinde meydana gelen dağlımalara fazla bir müdahalede bulunmaz.

Hamdi Bey'in karısı Naciye Hanım kocasına bağlı çok güzel bir kadındır. Kocasının yaptığı her şeyin farkındadır. Ancak elinden gelen bir şey yoktur, sadece susar. Bu aldatılmalar zaman zaman onun hastalanmasına sebep olur. Kocasına itaatte ve bağlılıkta asla kusur göstermeyen Naciye Hanım, bunca iyi huylarının karşılığında aslında Hamdi Beyin kalbine girmeyi başarmıştır. Fakat Hamdi Bey şehvetini yenememektedir. Onun Naciye Hanıma bakışı romanda



şöyle anlatılır: “*Seni bütün ömrünce bekledi bu kadın.. yine de bekleyecek.. Ne zamana kadar? Ölünceye kadar mı? Evet, şüphesiz ölünceye kadar.. o zaman kurtulacak mı? Pek mi mesut olacak o zaman? Senden ayrılmak, sensiz bir diyara gitmek, karanlık topraklar içinde sensiz, upuzun yatmak, çürümek, dağılmak..*” (VO, s.53)

Kocasının kendi başına bazı işlere kalkışması onu korkutsa da o da vatan uğrunda girişilen bu mücadeleyi dirayetle karşılar ve boynunu bükerek.

Kasabanın Ruhu’ndaki Fidan Hanım, Kerim Efendi’nin eşidir. O, kocasına bağlı, onun sözü üstüne söz koymayan bir ev kadınıdır. Kerim Efendinin kendisini terk edip Sarı Kız’a gitmesi karşısında bile her şeyi kabullenen bu şahıs, bu özellikleriyle Anadolu kadınının tipik bir örneğidir.

Aynı romandaki Seyfi tiplemesi de küçük insan tipine uygun ilginç bir karakterdir. Yıllardır Kerim Efendi’nin yanında çalışmaktadır ve bu insana her durumda kayıtsız şartsız bağlıdır: “*Ben, diye düşünüyordu, tezgâhtar, ekmeğini yediğim adamın ne bugün ne de yarın meteliğine göz dikecek takımdan değilim.*” (KR, Tef. No: 4)

Hükûmet Meydanı’nda Kurtuluş Savaşı’nın teşkilatlanma aşamasında olduğu dönemlerde Anadolu insanının ne derece zorluklar içerisinde olduğuna dair örnekler de vardır. Bu insanlar sadece yaşadıkları için şanslılardır. Aynı hayatlarını da vatanın kurtuluşu için seve seve vermek niyetindedirler.

#### **2.2.3.4. Fiktif Dünyanın Sınırsız Anları: Romanlarda Zaman**

Farklı biçimlerde de olsa anlatma esasına dayalı metinler zamansal paradokslara, kurgulanmalara açık bir yapıdır. Ya da zamanın belirleyiciliği aynı anda kısıtlayıcılığıyla birlikte çözümlenir. Zaman fenomeni farklı göndergesel boyutlara açılabilir. Anlatılan kurgunun yaşanma zamanı, anlatma zamanı, metindeki fonksiyonel zaman... Biz genel olarak Tarus’ta “**zaman**” imgesinin söz konusu farklı açılımlarını birlikte incelemeye çalışacağız. Yoksa adı geçen her anlamlama, derinlemesine irdelenmesi gereken yapılardır. Zaman, içsel devinimleri ve kesintisiz akışı ile varlığımızın gizli belirleyicisidir. Çünkü yaşadığımız sürece zamanı adlandırabiliriz. Onun küçük parçalara bölünmüş yapısı sürerliliğinden çok anlamsallığıyla boyutlandırılabilir. Kullanılan her

zaman dilimi yaşam sürecine tutulmuş bir ayna gibidir. Yansıttıkları romanın yapısal çözümlemesinde etkindir. Dolayısıyla zaman problemi çözülmesi, deşifre edilmesi, iz düşümlerinin bulunması gereken bir girift problemdir araştırmacı için. Genel tespitlerle başlayacak olursak Tarus'un eserlerinde ilk önce "bireysel zaman"la "sosyal zaman"ın iç içe işlendiğini vurgulayabiliriz. İlk bakışta bireysel bir çözümleme gibi gözükken zaman algılaması, daha geniş boyutta sosyal yapıya dair eleştirel göndergeler taşır. Sosyal zaman, kendi içerisinden fiktif zamandan fazla bir kopma göstermez. Bireysel zamanın sosyal zamanla beraber yürümesi romanların genel zaman sınırlamasına da aykırı değildir.

Tarus'un ilk romanı olan bu romanı **Samanpazarı** 1954 yılında tefrika edilir. Bu nedenle olayların yazıldığı zamanı da 1950'li yıllar olarak kabul edebiliriz. Yani vakanın oluşum zamanı 1950'lerdir. Ancak ilk eleştirimizi yöneltirsek anlatıya; roman içinde belli anlar üzerinde yoğunlaşamayan yazarın, farklı yan eksenler çerçevesinde içinden çıkılmaz karışıklıkta olay örgülerine kaydığını görürüz. Hiç ara vermeden, art arda gelen küçük olay birimcikleri zamansal odak noktasının dayanıklı yapısını kırıyor ve bölümler arasında zamansal bir kopukluk oluşuyor. Temel niteliği kültürel çatışmalara bağlı sosyo-psikolojik çözümlemeler olan metin, belli anları belirgin kılamadığı için zamansal zıplamalara neden oluyor. Olumsuz bu niteliğe bir de olayların hızlı bir şekilde boca edilmesi eklenince zamansal kopukluk Tarus anlatısının temel niteliklerinden birisi haline geliyor.

Samanpazarı romanı bir yaz günü başlar. Yaklaşık bir yılın sonuna denk gelen bir sürede de sona erer. Kısaca romanın bir yıllık bir zaman dilimini içine aldığı söyleyebiliriz. Ancak romanda, olayların hangi yıllara tesadüf ettiğini belirten ip uçları yoktur. Fakat romandaki sosyal ve siyasal gelişmelerin olaylara yansımalarından anlaşıldığı kadarıyla 1950'li yılların Ankara'sı olduğu söylenebilir. Metin içinde "bir gün, günler sonra, birkaç hafta içinde..." biçiminde yuvarlak zamansal sözcüklerin kullanılması yukarıda belirttiğimiz zamansal kopuklukların en büyük sebebidir. Zamana dair kavramlar, fonksiyonel nitelikli belirleyici olmaktan çok olay örgüsü için "tamamlayıcı"dır.

Samanpazarı'nda vaka zamanın, anlatma ve yazma zamanlarından belirgin biçimde ayrıldığını görüyoruz. Genel anlamda kendi içerisinde kronolojik metin halkalarından oluşan kurguda ilk olarak öne sürülen zamansal ilerleyişin belli bir kaotik düzlemde sıralanmasıdır. Üst kurucu sadece olay örgüsünün değil zamanın da belirleyicisidir. Kişiliğini saklama ihtiyacı hissetmediği için pek çok yerde bir modern anlatıcı yapısında çok klasik bir halk anlatıcısı kimliğiyle romana yerleşir.

Kişilerin yaşadıkları olaylar ile zamanın akışıyla doğru orantılıdır. Zaten diyalog ağırlıklı bir yazılış biçimine sahip olan romanda eş zamanlı bir anlatım göze çarpar. Yazar küçük hatırlatmaların ötesinde **akronik (art zamanlı)** özelliğe sahip zaman biçimlendirmelerini fazla kullanmaz. Yazılma ve anlatma zamanları iz düşümlü olarak aynı paydada toplanmıştır. Yazar çoğu zaman "Durun size bir şey anlatayım." (Tef. No.8), "Bakın aklıma ne geldi?" (Tef. No.17) biçiminde tümcelerle entrik kurgunun taşınması gereken merak unsurunun ateşleyici fitilini zamansal devinimle özdeşleştirir. Bir anlamda zamanın içsel dinamiklerini kendi kontrolüne almış olur.

Otobiyografik özellikler sergileyen Yeşilkaya Savcısı'nda da zamanın metin halkalarına yayılışı yukarıdaki anlatıdan pek farklılıklar göstermez. Sadece otobiyografik özellikler taşınması anlatılan ve yaşanan zaman birimlerinin aynı alanda ilerlemesine sebeptir. Savcının bireysel zamanı kasabaya gelmesiyle başlar ve sosyal zamanla birleşerek kronolojik bir seyir takip eder. Anlatımda kahraman bakış açısının esas olması da zaman tasarrufunun kahramandan yana olacağına en büyük işarettir.

Tarus'un kendi hayatından izlenimler taşıdığını bildiğimiz Yeşilkaya Savcısı, hatıra notlarından oluşmuştur. Ancak bu notların, yazarın ilk görev yeri olan Pazarcık'ta tutulup tutulmadığını bilemiyoruz. Romanın bütünlüğü içinde onların romanın yazım aşamasında oluştuğunu söylemek doğru olacaktır. Özetle yazar otobiyografik bellek'te yer etmiş izlenim ve yaşanmışlıkları aynı zaman birimi içinde duyumsayarak metnin büyüdü dünyasına aktarmıştır. Bu sebepten yazarın reel hayatına dair açılımlar taşınmasıyla vaka zamanın bir yaşanmışlık, geçmişin sorgusu niteliğini taşıdığını belirtebiliriz. Romanın sonuna

düştüğü notta yazma zamanına dair **3 Eylül 1954** tarihi bu savımızı desteklemektedir.

Kurgusal zaman savcının Yeşilkaya'ya atanmasıyla başlar. **'8 İlkteşrin'** tarihini taşıyan ilk bölümle birlikte olayların zamanın bir yıl sürdüğünü en son düşülen tarihten açıkça anlaşılmaktadır. Fakat zamansal bölümler, direkt olarak "günlük"ün belirleyiciliğinde olduğu için vakalara paralel bir yaşanmışlık dönemi vardır vakaların. Bazı bölümler birkaç saatle sınırlandırılırken, bazıları ise aylar sürmektedir. Ama günlüğe düşülen notlar vaka zamanı için ikincil bir toparlayıcı olmaktadır. Dinamik bir yapılanmayla günlüğün bireyselleşen yüzü, vakalar arasında üst bir zaman birimi oluşturmaktadır. Önceki vakayı toparlayan, çıkarımlarda bulunan; sonrakilere de içsel ve biçimsel hazırlık anlamı taşıyan bir aktifliktir bu.

Kronolojik bir akış izleyen zamanın, romanda olayların akışına belirgin bir etkisi görülmez. Çevre tasvirlerinden ve insanların yaşayışındaki, değişikliklerle zaman, okuyucuya hissettirilir. Mesela, çevre halkının mevsimlik işçi olarak Çukurova'ya gitmeleri sosyal zamana dair bir veridir. Eserin kurgusal zamanlamasında geriye dönüşlere pek rastlanmaz. Metin içindeki süreye dair atlamalar; Tarus'un romanlarının çoğunda olduğu gibi kısa tümcelerle hissettirilir. "Ne kadar çok zaman geçmiş." (s.19), "Buraya geleli üç ay olmuş hal!" (s.78) biçiminde söz dizimleri yaşanan zamanın içsel dinamiklerini özetlemektedir. Zamansal panorama daha çok olayların hareketli akışı içinde "hatırlama" lardan öteye gitmez. Kurgusal zaman dair ilk not, aynı oranda eserin yazılış sebebini de açıklar: "*Ankara'da kendi kendime verdiğim sözü tutuyorum. Kalın defterimi açtım, parlak uçlu kalemlerden birini aldım. İlk sayfasını böylece dolduruyorum. İlk sayfasını böylece dolduruyorum.*" (s.4) Eserin taşıdığı tematik değer bu kadar flat olmadığını, daha çok bir "günah çıkarma" tarzında durduğunu daha önce farklı kısımlarda değinmiştik.

İlk sayfalarında yer alan bu cümleler olayın başlangıç noktasındaki bireysel zaman tasarrufunun mantıksal alt yapısını da açıklar. Zaman kavramı, yaşananların günlüğe not alınmasıyla başlar. Böylece günlüğe yazılma anı bir akronik zaman kullanımını işaret etse de, romanın çoğu noktasında, bu farklı zaman algılamaları kronolojik bir yapıda bir araya gelir. Metin içinde bazen

sayısal verilerle, bazen zamansal ifadelerle vakanın zamana dair seyri sergilenmiş olur: “Soğuk bir gecenin içindeyim.” (s.98), “İkinci akşamımda olanlara bakın.” (s.13), “Saat epey ilerlemiş.” (s.112) gibi zamansal fenomeni hissettiren söylemler kronolojik kurgusal zamanın da belirleyicisi oluyor. **“Zamansal otomatizm”**, böylece yaşanmışlıkla kurgusal olarak şekilleniyor.

Özetle romanın vakası başlangıcı dışında kronolojik bir zamana yayılırken; kahraman anlatıcının otobiyografik belliğine dair duyular, yanılsamalarla, zamanda atlamalara, kopukluklara, özetlemelere, genişlemelere açılımlanıyor. Tarus'un romanlarında zaman için daha sağlıklı bir genellemeye gidersek; metnini diyalog temelli bir anlatıma oturttuğu için **“zamansal genişlemelere”** sıkça rastlarız. Savcının kişisel ideallerini kabullendirme dönemlerinde yaptığı söylemler zaman birimciklerinin olabildiğince genişlemesine sebep oluyor. Yazarın kişisel karakter ip uçlarını doğal olarak anlatıya aktardığını da söylersek romanlarındaki çoğu kısmın üst kurucunun bilinç altını boşaltmaktan öteye geçmediği iddiasını somutlayabiliriz. Bu sebepten “zamansal genişleme” yazarın en çok kullandığı yöntemlerden birisidir.

Pek çok olguyu aynı vermek arzusuyla çoğu zaman esas anlatılmak istenenin ne olduğu müphemleşen önceki eserlere göre Var Olmak, daha ayakları yere basan bir kurgulamadır. Öncelikle romanın tematik çekirdeği tek olarak başlamıştır. Sınırlamanın beraberinde düzen getirmeyeceği sanrısı metin içinde haklı çıkar. Kurtuluş Savaşı öncesini ve Millî Mücadele'nin hazırlık aşamalarını anlatma adına çıkan metin, Hamdi Bey'le özdeşleşen kişisel bir sorguya dönüşür. Eserin kurgusal zamanı Mondros Ateşkes Antlaşması'nın hemen sonrasında, Anadolu'nun işgal güçleri tarafından kontrol altına alınmaya çalışıldığı döneme, reel zaman olarak tahminen 1919'a denk düşmektedir. Olayın anlatım zamanı, gerçekleşme zamanından sonradır.

Eserde olaylar tarihî bir gelişim çizgisi içinde anlatılmaya çalışılarak zamana dair fiktif yapının reel zamanla ortak yürütülmesine çalışılmıştır. Bu hazırlık döneminin romanda ele alınan yönüyle kaç ay sürdüğü kesin olarak belirtilmez. Ancak romanın girişindeki ve sonundaki tasvirlerden, ilkbahar ile yaz ayları arasındaki bir vaka zamanının konu edildiğini anlamak mümkündür.

Zamana bağılı anımsatmalar, romanın gelişen olayları içinde arka plânda ve duyumlara dayalı olarak verilir:

*“Düşmanlar Çanakkale'yi, İstanbul'u ele geçirmişlerdi. Silâhla alamadıkları vatan köşelerini hileyle almışlardı. Biga ahalisi, bir biri ardına gelen ajans haberlerini, şadırvanın önündeki lüks lambanın altında gece yarlarına kadar bekliyordu. (...) Telgraf müvezzii İbrahim Efendi, elinde birkaç sayfa kağıtla ışığın altına geliyor, gözlüklerini takarak, yüksek sesle günün haberlerini okuyordu.”* (s.11) Dinamizme bağılı soluk soluğa bir akışla kurgunun metne dökülmesi **“zamansal özetleme”** nin de en belirgin biçimidir. Anlatımdaki hızlılık zamana dair duyargaları işlemez kılmaktadır. Okuyucu genelde bu akışa ayak uyduramaz. Her ne kadar anlatılanlar vaka zamanını tamamlamış, eskiye dair olsa da tempo kurguya nefes aldirmayacak düzeydedir. Vaka salt anlatılanlarla oluştuğu için yoruma ait soluklanma anları yoktur.

Romanda zamanın geçişine dair atıflar fazla bulunmaz. Zaman kavramı, gelişen olaylar vasıtasıyla okuyucuya sadece hissettirilir. Düşman kuvvetlerinden kaçıp kasabaya sığınan göçmenlerden, düşmanın Anadolu'daki seyri verilirken zamana bağılı gelişim de kısa tümcelerle verilmeye çalışılır. İki farklı boyun özdeşim noktası sosyal zaman dair göndermeleri birlikte kuşatmasında gelir. Sosyal zaman dilimlerinde, vakanın genel yapısına bağılı olarak zaman içinde geri dönüşler de yapılmıştır: *“Saniye'nin büyü yaparak bol bol para kazanan annesi geldi aklına...Sonra bu hayal alta düştü: Hicrette, İstanbul'da Unkapanı taraflarında oturdukları evin bitişiğinde bir taze kadın, havagazından zehirlenmişti.”* (s.102) Böylece yazar, vakanın sağlıklı ilerlemesi için gereken parantez içlerini kurgu zamanında geri dönüşlerle sağlamlaştırır. Aktif bir yapı sergileyen geçmişe ait zaman kesecikleri, böylece anlatımın fiktif tutarlılığına, içsel ahengine de helal getirmez. Adı ne olursa olsun anlatılanlar sosyal zamanın temel niteliklerini yaşatma adına ortaya çıkmış bir **“vatanlaşma”** serencamıdır.

Metin içerisinde geçmişe yönelik art zamana gidişlerin anahtar sözcüğü **“hatırlamak”**tır. Bu sözcükle yazar, tematik gerilimin ekstrem noktasını kesiş



amacına, zamansal atlamalara da haklı bir gerekçe bulmuş olur. Akışını bozmayan kurgu, ancak hatırlamalarla içsel zamanını sekteye uğratır.

Romanda zaman zaman insan psikolojisine bağlı hatırlamalara ve geriye dönüşlere de rastlanır. Bunlar genellikle romancının ağzından değil de kahramanların kişisel tarihleriyle ilgili olup gene onların ağzından aktarılır. Mesela Hamdi Bey, kalkıştığı işin cezasının ne olduğunu düşünürken beyinsel otomatizmle geçmişe dair bir anektodunu hatırlar: *"...ölmüş gibi, tüm bitmiş, yıkılmış gibi görünen Osmanlı devletinin, bir isyan hareketi karşısında, kendi başına düşünüp harekete kalkışan cüretkârlar karşısında, damad-ı hazret-i şehriyariyi de silip süpürecek derecede korkunç bir hiddetle, nasıl intikam sevdasına düştüğünü, gözleriyle görmüştü."* (s.60)

Hatırlamadan asıl maksat kurgunun sonraki ilerleyişine dair okuyucu hazırlıklı kılmaktır aynı zamanda. Isınma hareketleri, zamansal dönüşlerle dinamizm kazanır. Kısaca romandaki bütün geriye dönüşlerin ileri bakan bir yüzü vardır. Hamdi Bey yukarıdaki bölümde de görüldüğü gibi geçmişi gelecek ile birlikte kurmakta ve geleceğe dair çıkarımlarda bulunabilmek için geçmişe dönüşler yapmaktadır.

Kasabanın Ruhu'nda **zamansal devinim** hızlı bir olay süreciyle başlar. Okur bir anda kurgunun dünyasıyla karşılaşır: *"Birbiri arkasına atılan üç el silah sesi, gecenin zifiri karanlığını yırttı. Sanki kurşunların alevi kasabanın bütün sokaklarını çabucak aydınlatıp sönmüştü."* (Tef. No:1) Başlangıcın silah sesiyle olması önemlidir. Çünkü yazar romanı da silah sesleriyle bitirir. Özellikle karanlığın kullanılması ise gizlilikten çok metnin merak unsurunu kamçılama amacına yöneliktir. Karanlığın ve siyahın simgesel çağrışımlarının kuşatıcılığı, her türden sürprize açık hale getirir romanı. Bir yerden metnin gidiş stratejisini sorular belirler. Kim vurdu, kimi vurdu, neden vurdu gibi soruların muhatabı olma niyetindekiler de vaka birimleri ve onu eylemsel simgeleri olan şahıslardır. Böylece zaman kurgu içinde dinamizm kazanmanın ötesinde vakayı şekillendiren fonksiyonel bir yapıya bürünür. Anlatıda, daha önce Tarus'un romanlarına dair genel değerlendirmelerin dışında dikkati çeken en önemli özellik budur.

Roman içerisinde olayın geçtiği zaman dilimine dair bilgi unsurları yok denecek kadar azdır. Ancak romanın hemen başında açık mekan olarak Sekili'nin tasvir edilmesi, betimlemeden anlaşıldığı kadar içsel zamanın bahar başladığının en önemli göstergesidir. Romanın bir sonuca ulaşmasına kadar geçen sürede aradan iki mevsimin -sonbahar ve kış- geçtiği görülür. Dolayısıyla roman yaklaşık bir yıllık bir süreyi kapsar. Romanın tefrika halinde yayınlanmasından dolayı olsa gerektir ki, gerek olay örgüsünde gerekse zamanında bir bütünlükten söz etmek mümkün değildir. Her tefrikada günübirlik vakalar anlatılır ve farklı olarak geçmişteki olaylarla bağlantısı kurulmaya çalışılır. Zaten tamamen kronolojik bir zaman kurgusunun roman için kullanılması neredeyse imkansızdır. Dolayısıyla anlatılanların çoğu akronik zaman öğelerinin biçimsel yansımalarıdır. Bu da zamandan ziyade, olay örgüsündeki birliğin öne çıkmasına neden olmuştur. Başta da söylediğimiz gibi Tarus'un romanlarında zaman fenomenin kurgusal özellikleri aşağı yukarı birbirine benzer. Biz kendimizi ve tümcelerimizi yinelemek yerine farklı olanları tespit ve tenkit etmeye çalışıyoruz.

Cebbar'ın okulunu bitirip şantiyede işe başlaması ile başlayan zaman diliminin bir yılda sonuçlanan kısmı, Duru Göl'ün metinsel zaman diliminin başlangıcını oluşturur. Ancak şantiyeye gelmesinin hemen ardından zamanda geriye sıçrayışla bir dönüş yapılır ve Cebbar'ın Selim Bey'le olan diyaloguna yer verilir. Sonra tekrar içsel kurgulama zamanına dönülür ve ortak paylaşımda yani vakada eritilir. Eserin anlatma zamanı diyebileceğimiz şimdiki hal süreci, yaklaşık bir yılı kapsamaktadır. Ancak olay örgüsünün akronik bağlamda geriye dönüşlerle zenginleştirilmiş; şimdiki zaman anlam kaymasına uğrayarak zamansal yolculuklara ortam hazırlamıştır.

Kurguya katılan her karakter aslında geçmişe yönelik bir "puzzle"dir. Parça parça kurgunu içene serpiştirilmiş zaman kesecikleri; anlatını sonunda doğru yerleştirildiğinde zamansal kaosu çözmüş, eserdeki işlevsel yapısını ispatlamış olur. Bu soyut zaman işin yapılması sırasındaki ilerlemelerle okuyucuya hissettirilir. Barajın ve tünelin inşaatının ilerlemesi, Zeynep'in şantiyeye geldiğinde ve gittiğinde mevsimlerin verilmesi, müfettişlerin soruşturma süreçleri gibi olaylar zamanın özetlenmesi ile netleşir. Zamanın bir

figüratif olarak, romanda fazla bir işlevi yoktur. Ancak zaman, romanda sosyal hayatı etkileyen, onu kuran bir etken olarak yerini alır.

Tarus'un tarihsel olayları işlediği ve sosyal zamana dair ortak izdüşümlerin, değerlerin ördüğü vaka birimlerini taşıyan eserlerden biri de Hükûmet Meydanı'dır. Yazar çoğu romanında olduğu eserin sonuna yazma zamanını belirten bir tarih bırakmıştır: 11.11.1958. Vaka zamanı ise romanda açıkça verilen 1920'dir. Tarihsel olarak net bir özellikte zamanın verilmesi realiteye uygun bir kurgu oluşturma çabasındandır. Israrla yazar, olayın gerçek olduğunu, tarihsel bir vakanın kurgusalladığını anlatma çabasındadır. Metnin içinde dahi bu yüzden zamansal akışı keserek her şeyi söyleme, hiçbir şeyi kaçırmama psikolojisine girer. Vakanın ikincilleştiği, üst kurucunun yorumlarının, yargılarının, sanrılarının metne yaygınlaştığı kurgu ötesi bir müphem zaman aralığıdır bu. Zamandan kopukluğun en üst noktaya ulaştığı zamansal bir genişlemedir okuyucuyu karşılayan. Sosyal gerçekçi kimliğini mesajlara dayalı göndergeleriyle sağlayan ve metni buna odaklayan bir yazar için "zaman"ın fonksiyonel yapısı fazla da önemli değildir. Esas olan, vakaların takip edilmesi ve alınması gereken sonuçların yalın bir bilinçle özümsemesidir.

Tarus'un romanlarında genel yapısal özeliği bakımından akronik bir zaman kurgulanmasının ağırlıkta olduğu tek eser **1980 Yılındayız**'dır. Romanın daha önce yaptığımız genel değerlendirmelerden farklı kılan da bu özelliğidir. Romanda 1980 yılından geriye doğru giden bir anlatıcı ve zaman dilimiyle karşılaşırız: *"Kapının önünden ayrılma kızım!.. Annemin tatlı sesi, her sokağa çıkışımda arkamdan çinlardı böyle...Şimdi, şu dakikada da kulağımda."* (Tef. No:1) Tümce zamansal akışı dair ateşleyici fitil olmuştur. Hatırlamaya dair yönelimi tetikler ve yıllar öncesine gidilir. Aynı cümlenin *"Kapının önünden ayrılma kızım!.."* kısmının romanın sonunda leit motif özelliğiyle tekrar edilmesi; geçmişteki halin anlatma zamanında ortak bir üst boyutta kesişmesine yardım etmiştir.

Adından da anlaşılacağı üzere, 1980 yılında bir kadının, yani roman kahramanı Fatma'nın, 1950'li yıllardan başlayarak bir geri dönüşle hatırladığı olayları anlatmasıyla başlar. Dolayısıyla vakanın gerçekleşme zamanı yaklaşık otuz yıllık bir hatırlamadır. Ancak romanda içinde bulunulan zaman dilimine yani

1980 yılına dair herhangi bir ayrıntı verilmez. Daha çok subjektif bir zaman unsuru karşımıza çıkar. Yazarın ele aldığı, irdelediği, ön plana çıkarmaya çalıştığı unsurlara dayanak olması için ana vakadan ayrı olarak sebep-sonuç ilişkisine bağlı yan vakaları kullandığı görülür. Zamanın da farklı yapılanması anlamına gelen bu biçem, sosyal bozuklulara dair eleştirel değerlendirmesini örneklendirmek adına reel olayları eş düzenli zaman boyutunda işlemesine en önemli sebeptir.

Vatan Tutkusu da sosyal zamana dair mesajlar içeren kendi içinde kronolojik bir yapı seyretme iddiasında bir eserdir. İddiasındır çünkü, anlatımın vakaya dair o kadar farklı paylaşımları vardır ki zaman **belirleyici** olmaktan çok **belirginleştirici** noktasına çekilir. Vaka zamanın sosyal yapısı dışında, mümkün olduğunca pasivize edilmiş bir zaman kurgusu karşılar bizi.

Roman, vakanın işleniş özelliği bakımından birkaç ayla ifade edilebilecek bir zaman dilimini kapsar. Kış aylarında başlayan olaylar, ilkbaharla birlikte sona erer. Buradan da anlaşılacağı gibi olaylar üç dört aylık bir zaman diliminde geçmektedir. Vaka ve vaka halkalarının sunumunda, yorum kısımları dışarıda bırakıldığında, akışkan ve hızlı bir zaman akışı söz konusudur. Ancak olayların diyaloglarla bezenilmesi, zamansal tasarrufun işlevselliğini bitirir. "Az sonra kasabaya ineceğiz." (s.98), "Birazdan gelirler."(s.119), "Saldırıya az kaldı." (s.161) şeklindeki zamansal özetlemeler, atlamalarla örülü Tarus'un tarz klasiği yine bu romanda da etkindir.

Olayların anlatıldığı zaman olarak romanın yayımlandığı tarihi esas alabiliriz; ancak romanın hiçbir bölümünde tarihi bir olayın sonradan anlatıldığına dair işaretler yoktur. Romanda olayların içsel boyutta genel olarak kronolojik bir sıra izlemesi ve zamanın geçişinin mevsimlere bağlı bir seyir izlemesi romanın kurgusal planıyla ilintilidir. Romanda şahısların hemen hiçbiri kendi psikolojik zamanları içinde dönüşler yaşamazlar sadece Osman Efe'nin rüyası ütöpik zamana yönelimdir.

Bireysel zamanın yansımalarını, sosyal zamanın ortak problemlerine açılımlayarak kimliğini belirginleştiren Tarus için zaman kavramı, fazla işlevsel bir nitelik göstermez. Sosyal gerçekçi bakışı, zamanın yapılanmasında da belirleyicidir. Anlatılarını çoğunda içsel zaman kurgusu hızlı bir vaka örgüsüyle

hareket halindedir. Geçmişe dönük akronik zamansal yapılanmalar çoğu zaman zaman zaman vakanı ilerleme yönü için belirleyici bir unsur olarak kurguya yerleşir. Dolayısıyla zamansal **özetleme, atlama, ve genişlemeye** dair zaman kurgulama yöntemlerine sıkça başvurur.

### 2.2.3.5. Mekân İzleğinin Kuşatıcılığı: Romanlarda Mekân

Temayla yakın bir paylaşıma sahip olan mekân, aynı zamanda tematik bağların kurulmasında da etkindir. Bu yüzden İlhan Tarus'un romanlarında mekân kavramı, eserin temasıyla, kahramanların sosyal ve psikolojik boyutlarıyla son derece ilintili fonksiyonel yapıya sahiptir. Çoğu romanın adı bile **kahraman-tema** arasındaki entrik gerilime ve çatışmaya uygun mekân isimleridir.

**Samanpazarı** yukarıda adı geçen adlandırma özelliğine sahip romanlardan biridir. Eserde ortaya çıkan ilk belirleyici mekân tespiti, yaşama biçimleriyle, tercihleriyle ve etiksel değerleriyle birbirinden oldukça farklı iki reel yerleşim yerinin çatışmasına dair savımızdır. Samanpazarı ve Yenişehir sadece iki yer adı ve mekân olarak değil, iki farklı kafayı ve yaşama biçimini temsil eden sembolik birer yaşama alanıdır. Böylece de yazar, romanın ana yapısına tesir edecek gerilim zeminini yani **doğu-batı çatışmasının** entrik noktasını da mekân sorunsalı üzerine kurmuş olur. Alışılan bir ortamdan soyut ve somut anlamda tamamen dar bir mekâna geçen karakterler, bu yaşama alanının baskın, ezici kimliğiyle önce etiksel çözülmeye, ardından psikolojik ve sosyal deformasyona uğrarlar.

Anlatıda ana mekân olarak karşımıza çıkan Samanpazarı ve üst sınıfı simgesel boyutta temsil eden Yenişehir'in çatışmasıdır esas vurgulanan. Samanpazarı'nın ezici kimliğinde bunalan karakterlerin uzun uğraşlar sonunda özgürlüklerine kavuşup dışarı çıksalar da aslında somut olarak genişleyen mekân, gerçekte çözümlenin ilk delili olarak daha kapalı bir boyuta geçer. Böylece **mekân-insan** fonksiyonelliği her boyutta yapısal çözülmeye açık

hale gelir. Samanpazarı mevcut düzenin yarattığı, sıradanlığın hakim olduğu kaotik, biçimsel bir yapılanmadır:

*“İki adamın yan yana ancak geçebileceği sokağın karşı kıyısındaki evlerin bütün pencereleri, avluya bakıyor. Bunların taşlığı birkaç yıl evvel sokağın başına kadar uzanırdı. Sonra Halil Efendi bölük bölük satın aldı buralarını... Birer kulübe kurarak geçtiler oturdular içine...”* (Tef. No:1)

İnsanı sıkı, onun yaşam alanını kısıtlayan bu genel **labirent mekân** yapısı, ancak genişlemeyle bir rahatlamanın olabileceği varsayımını kahramanların kulağına fısıldamaya çoktan başlamıştır. Mekândan kaçma, uzaklaşma niyetinde olanlar; bunu farklı gerekçelere dayandırsa da esas sebep **olgusal boyuttaki kuşatılmışlığı, sıklığı** kırmak içindir.

Ancak roman içerisinde çatışmanın diğer tarafı olan Yenişehir hakkında gözlem esasına dayalı tespitler eksik bırakılmıştır. Bu da roman için mekânın işlevsel özelliğini gösterememesi bakımından önemli bir boşluk hissi uyandırmaktadır. Ama aslında yapılmak istenen mekânın tamamen iletilmek istenen mesajlara göre şekillendirilmesidir. Yazar bunu gördüğü için çatışmanın belirleyicisi olan Samanpazarı'na ağırlık vermiş, Yenişehir'in yapısal özelliğini ise olayların arka planında aktarmıştır.

İlhan Tarus, özellikle ana vakasını **Ankara** üzerine kurduğu romanlarında; *“...kenar mahalle ve gecekondu insanların yaşamları anlatılır. Pis bakımsız, dar sokakları, çerden çöpten çatılmış evleriyle, her yerden kopup gelmiş ve buralara kuşlar gibi tünemiş insanlarıyla iç içe bir ayrı alem olan bu mahallelerdeki yaşam savaşına duyulan sevgi, yıllar sonra 12 Mart edebiyatı olarak adlandıracağımız roman türünün habercisidir. Olup bitenlere, kentlerin gelişip bölünmesine daha gerçekçi ve eleştirel yaklaşımlarına rağmen, ilk dönem solcu yazarların edebi anlamda başarılı olduklarını söylemek mümkün değil.”*<sup>56</sup> dir.

Tabî bu bakış açısı biraz daha mekân boyutundan öte göndergeler barındırmaktadır. Olaya düşünsel bir kimlik kazandırarak **sosyo-ideolojik** bir tespittir söylenenler. Yazarın esas yapmağa çalıştığı **“komün”** yaşama biçimine

<sup>56</sup> A. Ömer Türkes; “Romanda Kentleşme”, **Birikim**, S.123, Temmuz 1999, s.110



ait ortak mekânsal duyumlardan çok, en ileri boyutuyla söylersek, feodalitenin ayırttığı paylaşım adetsizliğidir.

“*Kentte Yarılma*”, sosyal içerikle yansıtılsa da, genel anlamda sunulan, sosyo-etiksel çözümlerdir. Dolayısıyla yazarın mekân olarak Ankara'nın kenar mahallelerini seçmesini “ideolojik” bir temele dayandırmak pek objektif değildir. Onun tercihinde sahip olduğu sosyal gerçekçi sanat anlayışının yanında belki uzun yıllar Ankara'da yaşamasının etkin olması yatar. Mekânsal genişlik Ulus'u, Samanpazarı'nı, Ankara'nın gecekondu semtlerini içine alacak bir açılıma uğrar. Zaten çatışma unsurunu olgunlaştıran yazar, Yenişehir'e dair betimlemelerinde esas amaç olarak okuyucuda antipati oluşturmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla mekâna dair seçici bakışını sadece entrik çatışmayı ateşleyecek olanlardan ayıklar.

**Subjektif mekân** ayıklaması da böylece kurgunun mesaj içerikli yönelimine hizmet etmiş olur. Tarus'un romancılığının en büyük eksiği mekân-insan ilişkisi arasındaki bağlara gereken dikkati göstermemesidir. Onun bu romanında da mekânlar, insanların psikolojik yapılarına herhangi bir katkıda bulunmaz. Ancak onun bu psikolojiyi, davranışlar, tavırlar, diyaloglar aracılığıyla vermek yolunu seçtiğini de vurgulamak gerekir.

Genç bir savcının ilk ataması ve ilk görev yeri Yeşilkaya. İdeallerle dolu bir kimlik taşıyan kahramana temel mekân olarak Anadolu'nun yeniden yapılanma çabaları içinde olduğu bir dönemin seçilmesi mekân-insan çözümlemesine dayalı kurgulanma biçiminin daha anlatının başında oluştu(ruldu)ğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Böylece ana temin gerçekleşme yeri, kahramanın kendi kişisel idealist fikirlerini pratiğe aktarma adına hazır hale getirilir. Temel çatışma noktasını da zaten mekâna bağlı değerler sistemi oluşturur. Kahraman anlatıcı bakış tarzının benimsendiği romanda betimlemelerden, olayların anlatımına kadar hep bir tek taraflılık, ön yargı vardır. Gerçeklerle yaşanmak istenen arasındaki korkunç uçurum bir sorunsal olarak daha ilk sayfalardan itibaren söylenmeye başlar:

*“Yeni bir hayatın şartları içine düştüğümü bana ilk defa bu adam anlattı. Konuşması, giyinişi bildiğim insanlarınkinden bambaşka idi. Yabancı bir memlekete geçmişim gibi geldi bana. Bu beyaz ışık da gözlerimizi rahatsız edip*

*duruyordu. Arabanın yan pencerelerinden görünen uçsuz bucaksız, cansız insansız yazı, ağır bir silindirin altından yeni çıkmış gibi, esneyip duruyordu.”* (s.9) Betimlemenin özellikle son tümcesinde kullanılan eğritileme özellikli kavramsal benzetme mekâna dair göreceli tespitlerin başka bir yansımasıdır. Kahramanı boğan “*uçsuz bucaksız, insansız, cansız*” doğa insan zihninde yarattığı olumsuz çağrışımlarını bir anlamda mekânsal boyutta açılımlaşarak “*silindirin altından*” çıkmışçasına bir genişliğe kavuşur. Fiziksel boyutta geniş, ancak içsel nitelikte daraltan, ezen, sıkı kapalı bir mekândır bu . **Dualitenin aynı iz düşümde yayvanlaşmasıdır.**

İşine dair aynı yerde en ücra noktalara kadar varan yerleri gezmesi; anlatıcının bireysel fikirlerine dair ön yargılarını da doğrular. Böylece mekânların ekonomik ve sosyal yaşamla ilgili boyutu, daha geniş bir tarzda anlaşılma, irdelenme şansı yakalanmış olur.

Yan mekân niteliğindeki yerlerin temel özelliği de ana mekâna dair ayrıntıları taşımasıdır. Küçük küçük izlenimler yer boyutunda birleşerek genel bir çözümleme boyutunu oluşturur kahraman için. Mekânlar arası ilişki anlatımın ilerleyen sayfalarında bir “**aydın-cahil**” çatışmasına ve onu temsil eden kavramsal boyuttaki bütün değer yargılarının yeniden değerlendirilmesine kayar. İlişkiler ağı, bu bakışla mekânsal tercihlerin de birincil belirleyicisi olur. İdealleri ile zıtlaşan her olay/olgu, kahramanı kendi içine çevirmekte ona soyut bir dar-labirent mekânlara itmektedir.

Psikolojik sorunsalı etrafında gözlemediği her manzara, her eşya ruh halinin dışı yansımasıdır sadece onun için. Özetle romanın mekân unsuruna dair betimleme ve tanıtların, yakıştırmaların; tek boyutlu, göreceli olarak işlenmesinde temel amaç mesaj iletme temelli kurgusal yapılanmadır. Olaylar geniş mekâna dair izlenimleri boğup, dar mekâna hapsetmiştir kahramanı. Üst anlatıcı, eserin mekânını tamamen olayın kurgulama mantalitesinde yatan temaya aktarır özellikle şekillendirmiş ve bir çatışma zeminini oluşturacak biçimde metnin bünyesine ustalıkla “**yaymış**”tır.

Anlatma esasına dayalı fiktif metinlerde; mekânsal tercihlerin bazı belirleyicileri vardır: Olayın içeriği, yazarın amacı, kahramanların tinsel yapısı,

iletinin öncüllüğü... Var Olmak ise daha çok vakanın fonksiyonel biçimlemesi etrafında şekillenmiş bir mekânla karşımıza çıkar.

Romanda olayların işlendiği temel mekân, Çanakkale'nin Biga kasabası merkez olmak üzere Karabiga ilçesidir. Tarus romanların nerdeyse tamamında seçtiği mekânları hayatında bir döneminde farklı boyutlarda, algılmalarda da olsa görsel açıdan tanıma imkanını bulmuştur. Değişik yerlerin, değişik algılamalar oluşturacağı çıkarımıyla Biga'nın yazarın çocukluk yıllarına ait zihninde somut etkiler bırakan bir yer olduğunu biyografisi de doğrulamaktadır. Anlatılan yerlerin özelliklerinin ve eserde geçen yer adlarının coğrafi olarak tam bir gerçekliğe sahip olduğunu vurgulamak gerekir.

Var Olmak romanında anlatılan olayların farklı bir saptamayla bir tiyatro eserine<sup>57</sup>de konu olduğu, küçük ama önemli bir ayrıntıdır. Yaşanmışlığı, etkilenmesi insan için en yoğun dönem çocukluktur. Çünkü **kavramsal dünya**, henüz kirletilmemiş, olgusal dayatmalarla şişirilmemiş bir yapıdadır. Ancak yazarın çocukluğuna dair aile içinde yaşadığı anne sorunsalına daha önce değinmiştik. Romanın başında verilen ana mekân olarak seçilen bölgenin tasviri aynı zamanda geniş mekândan dar mekâna geçişin, farklı boyutta bir yönelimle mekândan yavaş yavaş insana geçişin ilginç bir örneğidir: *"Biga'nın heybetli çevresi, ikinci güneşinin ortalık yerinde beliriverir. Gerisini dimdik tepeye yaslamış, iki tarafına alabildiğine yayılmış, yüzlerce beyaz pul pul duvar... uzaktan ağzı geniş, içi taşmaca kır çiçeği dolu, bir saksıya benzer Biga... Hükümet konağının yanından kıvrıla kıvrıla yükselen yol, ilerde biraz daralır. Sonra çok daralır. Bu merdivenli geçitlerden birinin kenarında kırmızı yanaklı polis mamuru Kazım efendinin evi. Sonlara doğru dava vekili Hafız Hüseyin Şevket'in, sonunda da Anzavur Ahmet Paşanın konağı..."* (s.5-6)

Rasgele sıralanmış gibi görünen bu insanların sonradan vaka içerisinde nasıl işlerlik daha önce açıklamıştık. İlginç olan mekân-insan paylaşımında ortak duyumların, imgelerin ve eğretilmelerin kullanılmasıdır. Anlatıcı bazı yerlerde mekânı **insancillaştırmış**, bazı yerlerde ise insana mekânla kişilik kazandırmıştır. Biga için *"heybetli"* sıfatının, insanlar içinse *"daralan yol"*

<sup>57</sup> Tuncer Cücenoglu; **Biga 1920**, KBY, Ankara 1994, 78 s. (Bu tiyatro eserinde yazar tespitlerimize göre Var Olmak romanını merkeze alarak Biga'yı işler.)

ikliminde iletişim kurmaya çalışan kapalı mekânlara sahip şahıslar imgesinin kullanılması ilginç bir tasarruftur.

Mekân bu anlamda bir yerde anlatıma geçiş, olgusal dengeleme içinde zemin hazırlar. Tarus'un romanları içerisinde psikolojik anlamda açık mekâna ait örneksemelerin sık kullanıldığı romanlardan biri **Var Olmak**'tır. Açık mekâna ait betimleme ve gözlemlerde uzun uzun benzetmelerden yararlanır. Daha sonra yukarıda belirttiğimiz teknikle, **açık mekân** diliminden bir şekilde romanın kahramanlarına geçilir.

Betimleme bir yerde zaman boyutuyla ilerleyen bir mekânsal açılıma ilerler: *"Erdek körfezinin her mevsim, gece ve gündüz, her saat ve dakika, dümdüz, masmavi olan suları, günün ilk ışıklarıyla yıkanmağa başladı mı, ufuk çizgisinin üstünde yeni boyanmış bir sulu boya resim gibi, Karabiga kasabası görünüyordu."* (s.3)

Tek düzeliği, sıradanlığı, maviliğiyle kendi halinde akan, zamansal ritmini bozmamış bir sessizliğin içinde, ışıklarla beraber Biga'nın **"görünüvermesi"**, vakanın çatışma unsuruna uygun mekânsal yerini de netleştirir. Biraz olayların ritmine hazırlık sayılabilecek bir tümce çözümlemesidir bu. Önce geniş mekân, sonra dar mekân ve arkasında olaylar bağlamında kahramanların sıralanması, kurgu düzlemine dair akışkan yapıdadır. Kurguya hazırlık aşamasında sıkça kullanılan bu yapısal kurgulanma özelliği, vakanın belirleyici olması ve merkeze yerleşmesiyle ikincilleşir. Tarus'un mekân işlevselliğinde sıkça kullanılan bu özellik, bir anlamda eksik bırakılan kısımların ortak duyumlarla okuyucu tarafından çözülmesi, tamamlanması isteğindedir.

Mekânın zamanı hatırlatma özelliğinin yanında, zamana akışkanlık kazandırma fonksiyonuyla da işlendiği olur. İçten dışa yönelen bir kamera gibi mekânsal derinliği çözümleyen anlatım bazı yerlerde donar. Kahramanı da hareketsizleştiren bu yapılanma kahramanların ruh hallerinin doğal olarak *mekâna dairliğe* yansımasıdır:

*"Oda, yaklaşmakta olan bir korkunç fırtınanın, bir dipten çökmenin devrilmenin korkusu içindeydi."* (VO, s.100) Labirent bir mekân özelliği göstermesi bakımından bu tür fenomenolojik tümceler, **mekân-insan-eşya** üçlemesinin ortak değerlerine dair fonksiyonel çağrışımları adına önemlidir.

Tarus, romanlarında mekânla ilgili tasarruflarda ve yönlendirmelerde bulunurken bazı anlarda mekânı sıradanlaştırmayı da tercih eder. Bu tercih genellikle bir an önce olayın anlatımına başlanması içindir. Okuyucuyu hazırlamadan mekânı kısaca özetler ki böyle metinlerde herhangi bir çözümlenmeye gerek duyulmaz. Bizim yapmaya çalıştığımız, romanlar arasındaki farklı, özgün mekân kullanımlarından yola çıkarak ortak sonuçlara ulaşmaktır; asla tespitleri yinelemek değil.

**Kasabanın Ruhü**, mekân izleği bakımından yukarıda anlattıklarımızla az çok aynı özelliklere sahiptir. Sadece Biga'nın yerini, **geniş/somut/gerçek** mekân olarak Sekili alır. Vakanın gerçekleşme yerinin dışında kahramanların hareketlerine uygun olarak bazı yan mekânlarda kurguya girer. Ancak bu isimler vaka içinde işlevsel taşımazlar; yere ait küçük hatırlatmalardan ibarettir. Anlatıcı, önceki romanda olduğu gibi sıradanlığı, tek düzeligi içinde akıp giden mekân-zaman paylaşımına dair duyurgaları harekete geçirmek adına betimlemesini başta yapar:

*"Yurdun başka köşelerinde olduğu gibi Sekili kasabasında da güneş her sabah saniye şaşmadan doğar, gökyüzündeki her günlük parlıtlı seyahatini yapar. (...) Ölenlerin yerine yenileri doğar. Bir yandan silinip süpürülen kuşaklar, bir yandan anaların karnına düşen tohumlar.. Hayat yeryüzünün dört bir tarafında olduğu gibi, Sekili kasabasında da böylece biteviye akar gider."* (Tef. No:1)

Yeknesâk hayat düzlemi, yaşanmışlığa dair simgesel, kavramsal boyutta ne varsa hepsini kendi içsel derinliğiyle belirler. Güneşin doğuşu sadece Sekili için değil, evrensel açılımla bütün dünya için yaşanmışlığa dair en somut devinimdir.

Roman içerisinde sosyal statüye bağlı olarak da mekân anlayışlarının değiştiğini görürüz. Daha düşük gelir düzeyine ait insanlar anlatılırken genellikle **kapalı – dar mekânlar** romanın bünyesine katılır: *"Daha düne kadar, o köstebek yuvası gibi evceğizlerine ne lâzımsa bu mekiklerden çıkar gelirdi. Lâmbada yana gazdan, aş katılan tuza kadar... Duvardaki badananın kirecine, helvanın şekerine kadar..."* (Tef. No: 4) Mekân aynı zamanda yaşanmışlığa dair somut bütün simgeleri de kuşatır, belirler. **"Köstebek yuvasını"** andıran

mekânın eziciliği, insancıl simgelerle ve hayata dair çağrışımlarla yumuşatılmaya çalışılmıştır.

Tanıtmaktan çok anlatma temeline bağlı mekânların sıkça işlendiği Duru Göl, genel anlamda somut mekânsal bir değişimin, değiştirmenin öyküsüdür. İnsanın amaçları doğrultusunda sadece doğal safiyetin değil, paralel olarak sosyal, etik çözümlerin yaşandığı bir olay örgüsüne sahiptir. Dolayısıyla romanda mekâna dair yapısal çözümlerden çok, mekân değişimini yarattığı değişimler, yanılısamlar işlenir. Kısaca mekân *ilişkilendirici* değil, *belirleyicidir*. Yoksa diğer eserlerle büyük benzerlikler gösteren betimlemelere, romanda sıkça rastlarız:

*“Hemen arkalarında, batmak üzere olan güneşin ışıklarını mavi mavi oynatan, çıplak yamaca asılmış akla sığmaz büyüklükte bir pano gibi, yeşil koruluğa gömülmüş, sakın sakın, yıldız yıldız kıpırdayıp duran gölün yüzünde...”* (s.7) tarzında betimlemeler romanın başlarında aşağı yukarı birbirine benzer nitelikte yinelenir.

Romanın hem adını hem de mekânını oluşturan Duru Göl, Hazar Gölü'dür. Dolayısıyla romanın geniş mekânı da Hazar Gölü ve çevresinde kurulan şantiyelerdir. Kapalı mekân olarak şantiyedeki barakalar, çalışmaların sürdürüldüğü tüneller gösterilebilir. Tünelin ve barakaların romanın ilerleyen kısımlarında bireysel ilişkilere, çıkmazlara dair işlevsellik kazandığını söyleyebiliriz. *“İnsanı ezen, kendisini yer olarak tam bulamamış insanın sıkıntılarını, açmazlarını”*<sup>58</sup> simgesel anlamda taşımaktadır.

Anlatının reelliğine dair herhangi bir şüpheye yer bırakmayan somut belgelerin kullanıldığı açıktır. *“İlhan Tarus, romanını hazırlarken Devlet Su İşleri'nin ve Hazar Gölü Projesi'nin dosyalarını karıştırmak ve yerinde konuyu izlemek fırsatlarını bulmuş.”*<sup>59</sup> 'tur. Ancak eksik olan yazarın anlatma esasına dayalı metinlerin taşınması gerektiği fiktif yapının tam farkında olmamasıdır. Ya da romanı gerçek, açık, somut mekân düzleminde kurgularken dilin estetik çağrışımlarına fazla yönelmemesidir. Duru Göl, proje ve bireysel ilişkiler temelinde ilerlemeye çalışan *“anlatı denemesi”*dir. Bu sebepten yapısal

<sup>58</sup> Rouland Bourneur-Réal Quillet; a.g.e., s.117

<sup>59</sup> Tahir Alangu; “Duru Göl”, *Hür Vatan*, 18 Aralık 1961, s.4



çözümlemeye dair zaman, mekân, bakış açısı gibi teknik özellikler fazla boyutlu değildir.

Hükümet Meydanı'nda yazar *meydan* kelimesinin insan beynindeki çağrışımları olan “**rahatlık, açıklık, geniş alan**” gibi kavramalarını ters yüz edecek bir mekânsal yönelime girer. Vaka içinde ona işlevsellik katarak farklı bir mekânsal dualite oluşturur. Çünkü meydan düşmanların, suçluların, hainlerin soyut ve somut anlamda yaşama alanlarının bittiği yerdir. Meydanda kurulan dar ağacı bu işlevsel mekânın en önemli simgesidir:

“– *Götürün! Asın! Diye bağırdı... Hükümet meydanına varıldığı vakit çevre insanla dolmuştu... Asılı adamın sallantısı azaldı, azaldı. Kılı bile kıpırdamadı. Öylece donup kaldı.*” (s.96, 102)

“Sallantı”nın ölümle-yaşam arasında ilerleyen saatin tik taklarına dair simgesel çağrışımı, mekân boyutuyla da açık mekânda labirentliği yaşatan bir dualiteyi daha çarpıcı ve özgün kılar.

Romanın geçtiği somut ana mekân, Konya'ya bağlı Çoraklı kasabasıdır. Vakanın hareketliliği içinde yan mekânlar da anlatıma girer. Ancak Çoraklı, anlatı için kurgusal ve mekânsal bir top(ar)lanma alanıdır. Mekânın işlevselliği açısından belirleyici bir tasarruftur bu. Zaten romanın önsözünde yazar, “*Hükümet Meydanı'nda Anadolu ayaklanmalarının üçü beşi, ana teması ve detaylarıyla, Orta Anadolu'nun belirsiz bir kasabasına aktarılmıştır. İnsan adlarından başka olup bitenin tek sözcüğü dahi düşsel değildir.*”<sup>60</sup> diyerek söz konusu mekânın gerçeğe bağıntılı fonksiyonel yapısına gönderme yapmıştır.

Daha önce de söylediğimiz gibi, yazarın anlatılarında kullandığı mekânlar, genelde kendi yaşamından izler taşır. Ortaokul yıllarında Konya'da bulunmuş olması da bazı romanlarında olduğu gibi mekânın sağlam, gerçek nitelikte aktarılmasına en büyük sebeptir. Ele aldığı mekânları daha ziyade görünür özellikleriyle betimleyen, açık yerler olarak seçen Tarus, bu romanında da aynı tutumunu sürdürmüştür. Ancak anlatının bazı yerlerinde orijinal ifadeler de vardır. Kahramanlarının tinsel yapılanmalarıyla doğrudan ilintili bu kısımlarda, anlatıcı mekân izleğini, hayatın sıradanlığı içinde kalan, bireyi darlaştıran, sınırlayan bir zaman sorunsalı etrafında düğümler: “*Buralarda*

<sup>60</sup> İlhan Tarus; a.g.e., s.5

*akşam garipliği, daha bu saatlerde çökerdi toprağa. İnış iniş giderken birden diklenen çıplak bedenli dağlar, sıçraya sıçraya bir saatlik yolun sonu alınmadan dineliverirdi gökyüzüne... Sanki akşam, elâlemin memleketinden üç saat evvel kapanmak, kararmak merakındaydı.”* (s.7) Kahramanların ruh hali, açık mekânı bir anda darlaştırıp labirente çevirir. Olayların giz perdesine saklanmaya uygun **“akşam”** fenomeninin kişileşerek vakada belirleyici olması da aynı yapılanmanın farklı bir bakışıdır. Böyle durumlarda üst anlatıcının tümcelerini genelde **tezlik (-i vermek)** kipiyle oluşturması da orijinal nitelikte bir biçem özelliği olarak dikkatlerden kaçmamalıdır.

Tarus’un temelde diyalog zeminine oturttuğu eserlerinde mekâna dair fazla aktarımlar görülmez. **1980 Yılındayız** romanında da geniş plânda, hakim mekân Ankara’dır. Özelde, tercih edilen ise olayların gerçekleşme sırasına göre Dikmen, Yenişehir ve Samanpazarı’dır. Romanda dar mekânlardan ziyade geniş mekânlar olduğu görülür. Her ne kadar çoğu gelişmeler somut nitelikte kapalı alanlarda, evlerde geçse bile bu dar mekânların herhangi bir psikolojik derinliliğinin olmadığı görülür. Mekân izleği çoğu anlamda ev izleğinin kuşatıcı, ısıtıcı ruhunda anlam kazanır. Anlatının ana kahramanı ise mekâna dair duyuları anne ve ev fenomeninin sıcak çağrışımlarıyla zenginleştirir. Bir anlamda çevrenin bozmaya hazır geleneksel moral değerlerini korumuş olur: *“Sarılmışım anneciğime sıkı sıkı. Nefeslerimiz birbirine karışıyor. Havalarda serinlemiş. Rüzgârlar pencere kapaklarını dövmeye başlamış. Dikmen’in o yırtıcı soğukları uykularımızı bozmaya başlamış.”* (Tef. No: 7) Kendine kapanan, bireysel duyularını hassas ruhunda dinlendiren ve her boyutta dışarı kapalı bir yapılanmadır bu. Bazen mekânlar tematik anlamda taşıdıkları insan statülerine göre yapılır. Daha doğru bir ifadeyle yazar tarafından vakadaki mesaj ön plana çıkarılmak için belirleyici karakterler mekânlarıyla esere yansıtılır. Fakir olarak adlandırılacak sosyal statünün yaşama alanı reel anlamda Dikmen; daha feodal yapıdaki insanların geniş mekânı da Yenişehir’dir. Dikmen’in zorunlu kılınan bir mekân gibi sunulması bireysel çözülme yaşanması için mekân değişimini zorunlu kılar. Yani mekân ve onun her boyuttaki çağrışımları, anlatıda **dramatik çatışma unsuru** yaratacak biçimde kurgulanmıştır.

Vatan Tutkusu'nda da, mekân olgusu fazla yapısallık göstermez. Genelde belirleyicilikten çok tamamlayıcı niteliğindedir. Yukarıdaki anlatıda oluğu gibi genelden özele kayan bir kamera biçiminde esere konuşlanmış anlatıcı betimlemeleri de buna dair duyumsamalarla verir. Bu yapılanma biçimi helezonik bir mekân biçimidir. Geniş çevreden başlayan izlenimsel betimleme, mekâna anlam katan bireye dair ortak izdüşümlere kadar bir içi içelik özelliği taşır. Her olgu, biçim bir sonrakine **"dair"**dir; içten dışa gidersek de her anlam bir diğerinin varlığıyla **"olgu"laşır**: *"Kasabanın kenar mahalleleri sanki yalnız ağıllardan meydana geliyordu. İnsan barınağına benzeyen, dumanı üstünde, kapalı bacalı çatı görünmüyordu göze... Tam ortada açılan daracık patikanın iki yanında dizlere kadar tırmanan kar vardı."* (s.8)

Romanda geçen yer adlarına bakıldığında ( Aydın, Manisa, Alaşehir, Salihli, Beydağı, Uşak) romanın Ege Bölgesi geniş mekânına yayıldığı görülecektir. Dışsal mekânlar genelde fiziksel özellikleriyle romanda işlenir ve olay örgüsünün hızlı temposu içinde çoğu adlarıyla yer alır. Anlatıda orijinalite taşıyan mekân yapılanmalarından en ilginç dramatik eğrinin kırılacağı anlarda olay örgüsüne bağlı olarak değişen çevresel etmenlerdir.

Anlatıcı fırtına öncesi sessizliği, aynı bakışla mekânı işlevselleştirerek sağlamaktadır. Okuyucu için bir ip ucu olmanın ötesinde merak unsurunu kamçılamanın metinsel bir göndergedir bu: *"Beydağı köyünün üstünde, iki minare kadar uzağında, gök mavisini iyice lekeleyen bir kara bulut vardı. Üç gün üç geceden beri, sanki olduğu yerde çakılmış, kıpırtısız duruyordu."* (s.113) ifadeleri vakada çatışma çıkmadan hemen önce yer alır. Yer alış muhakkak ki rasgele değildir. Tamamen üst kurucunun kontrolünde gerçekleşen bir yapılanmadır.

Anlatıcı bazen çevreye dair somut olguları kişileştirerek mekâna uygun çağrışımlar yaratır. Sanki bütün kavramları, somut olguları vakanın önemine binaen çekirdek mekânın etrafında birleştirir. Sıra dışılık içinde ve kendi düzeninde ilerleyen dünya, anlatıcının sınırsız imkânlarıyla vakanın merkezine odaklaş(tırıl)ır: *"Korunun üstünde koyu lâcivert bir duman titriyordu. Geniş bir şemsiyenin telleriymiş gibi sağa sola fıskıran kuru dallar, rüzgârın sert sert vuran kamçısı önünde, olmadık çatırtı çıkarıyorlardı. Kargalar anaç sürüleri de*

*sözbirliği etmişler, dalları sıvama doldurmuşlardı.”* (VT, s.205) Genel anlamda İlhan Tarus’un mekânsal tasarruflarında romanın konusu birincil öneme sahiptir. Çünkü yazar bazı romanlarını mekâna dair çağrışımların taşıdığı tematik değerler üzerine kurmuştur. Tarus’un mekânları genelde tanıtılmaz, anlatılır. Anlatım da karakterlerin, yazarın, olayın duyumsamaları etrafında şekillendiği için fazla bir işlevselliğe sahip değildir. Bazı romanların adlandırılma boyutunda mekâna dair isimleri taşıması, yine romanların daha baştan çatışma unsuruna hazır olgular etrafında şekillenmesine bağlanabilir. **Samanpazarı, 1980 Yılındayız** tarzında romanlarda mekân, olay örgüsünün sadece yaşama alanı değil; aynı zamanda temsil ettiği değerlerle ve kimliğiyle de işlevsel kimliği baştan verilmiş epizodik organizmalardır.

Birkaç roman dışında Ankara hakim mekân değildir. Ankara’nın kullanıldığı romanların ise genelde **sosyo-psikolojik** çözümleri anlatan bir yapı arz ettiğini görürüz. Diğer bütün romanlarda dikkati çeken önemli bir unsur vardır. Dışsal, geniş mekân genel “**kasaba**”lardır. Demografik yapısı bakımından ne daha büyük yerleşmeler, ne de küçükleri romanların zeminini oluşturmaz. Tarus, ısrarla kontrol altında tutabileceği küçük bir yerleşmenin olay çılgınlığında yaşayan insanlarını tercih etmiştir. Diyalogun fazla olduğu, herkesin herkesi tanıdığı, gizlinin hemen su yüzüne çıktığı yerleşmeleri.

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

**ŞİNASİ İLHAN TARUS'UN  
ÖYKÜ DÜNYASI**

### 3.1. Öykülerde Ortak Yönelimler/Duyumlar

Metin dediğimiz büyüdü dünyanın ruhunda canlanan her sanat eseri; bünyesinde tema, dil ve yapı gibi temel yapı unsurlarını barındırır. Sanatçı, tasarı durumundaki estetik ve sanatsal yönelimlerini ancak bu unsurlarla şekillendirerek konuya fiktif yönelimde bir hayat verir. Bu sebeple bir sanatçının temel yönelimlerini tespiti çalışmak için elimizdeki mevcut metinlerin konu(tema), dil ve yapısal özelliklerini değerlendirmek zorundayız. Aynı zamanda bu inceleme biçimi, yazar hakkında en somut ve objektif değerlendirmelere de zemin hazırlayacaktır.

Tarus'un öykülerinin en önemli özelliği, yaşamın kendisi olmasıdır. Yoğunlaştırılmış, yüklü, anlık, ürkütücü, kışkırtıcı olan hayatı kısaca romanın iki yüz sayfada yaptığını birkaç sayfada yapmasıdır. En güzel tabirle bu kısa öyküler "*metinsel patlangaçlar(blaxtexts)*"dır.<sup>1</sup>

Öncelikle İlhan Tarus'un, öykü yazarlığının sanatsal serüveninde daha ağır bastığını belirtmeliyiz. Edebiyat dünyasında daha çok öykücü kimliğiyle yer alması, bize göre daha güçlü olan romancılığını gölgelemiştir. Aynı zamanda İlhan Tarus, edebiyatımızda hakkında en az değerlendirme yapılan yazarlardan birisidir. Dolayısıyla bizim söyleyeceklerimiz yazar hakkında söylenebilecek ilk değerlendirmeler olma özelliğini de taşımaktadır.

Yazarın yetişme, özellikle eserler verme dönemi Cumhuriyetin kuruluşunun ardından başlayan köye, Anadolu'ya yönelme yıllarıdır. Bilindiği gibi o yıllarda Anadolu'ya "*kristal bir fanus*" içinde bakanlar olduğu gibi; Anadolu'yu yaşayarak anlatanlar da çıkmıştır. İlhan Tarus'un hikâyelerindeki Anadolu ise daha çok mahkemedan etrafı izleyen otoriter bir "*hakim*"in bakışıdır. Tarus, Anadolu'yu anlatır; ama çoğu zaman yaşamaz.

Temaları bazen öykü bazen romanın sayfalarında işlemiştir. Temelde öykü ile roman arasında ortak noktaların yanında pek çok farklılık da vardır. Öykü daha çok hayatın, belleğin arka planlarını anlatır bize; roman gösterendir. Öykü duyumsatan, sezdiren. **Geçişlere** değil, daha çok **duruşlara** bakarız.

<sup>1</sup> Robert Shapard; "Kısa Kısa: Anlık Öykü", (Çev:Tamer Karakoç), *Adam Öykü*, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.94



Roman “geçişler üzerine kurulur, öykü ise duruşlar.”<sup>2</sup> Diğer bir deyişle öykü, tamamlanmayı bekleyen bir çağrışım dünyası, roman ise farklı ayrıntılarla her defasında yeniden yorumlanabilen metinsel bir açılamdır.

II. Dünya Savaşı yıllarında kendilerini yeni kurulan rejimin bir anlamda savunucuları olarak gören ve estetik kaygıyı genelde idealize edilmiş söylemlerin arkasına gizleyen yazar ve şairler, millî unsurları ve temaları olabildiğince derinlemesine işlerler. Hikâyede Sadri Ertem ve Sabahattin Âli'nin başını çektiği bu gerçekçi edebiyat anlayışı, doğrudan olmasa da Tarus'u etkilemiştir. Bu yönelim, etkilenmenin de ötesinde ilk dönem eserlerinde taklide kadar uzanır. Zaten Tarus'un en büyük eksikliği didaktik söylemi sürekli esas alması ve anlatımlarını zamanla orijinal kurgu ve anlatımlardan uzaklaştırmasıdır.

Beğendiği insanları aktarırken, hikâyesinin temel yönelimini de çizmiş olur. Yazar beğendiği ve bir “değer” olarak niteleyip sanatlarına saygı duyduğu yazarlar arasında şu isimler ön plana çıkar: Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Talip Apaydın, Arif Damar, Turgut Uyar, Metin Eloğlu...<sup>3</sup>

İsmi söylediği yazarların büyük bir kısmı sosyal gerçekçilik-Anadolulaşma eğiliminin önder isimleri olmuş ya da olacak kişilerdir. Aynı zamanda Tarus'un hukuk görevi sebebiyle Anadolu'nu pek çok yerini (Pazarcık, Edirne...) gezmiş olması, tematik anlamda ona büyük bir kaynak teşkil etmiştir. Aksayan tarafı ise daha öncede söylediğimiz gibi, elindeki iyi malzemeyi kurgulamada zayıf kalması, öyküsüne kendi entelektüel dünyasına ait fikirsel yoğunluğu taşıyamamasıdır.

Genel anlamda sanatçının öykü yapılanması birbirine benzemektedir. Çoğu kez iki anlatıcı vardır. Bunlardan birincisi genel anlamıyla anlatıyı başlatır; bir tür giriş, önsöz niteliğinde bir anlatımdır bu. Bir yandan da öyküyü anlatır. Bu birinci öykü çoğunlukla birkaç saate sığan, “tek bir uzamda geçen ve anlatı için çok da önemli olmayan olayı anlatır.”<sup>4</sup> Birinci anlatıcı çok geçmeden sözü ana

<sup>2</sup> “Feridun Andaç ile Düünden Bugüne”; (Konuşan: S. Gümüş), *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 1999, S.22, s.83

<sup>3</sup> Bu yazarların hemen hepsi *Yeditepe* dergisinin yazar ve şairlerindedir.

<sup>4</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat; “Barbey D'aurevilly'de Öyküleme Teknikleri”, *Adam Öykü*, Mart-Nisan 1996, S.3, s.104

öyküyü anlatacak olan ikinci anlatıcıya bırakır. İkinci anlatıcı da genelde öyküye adını veren temayı ön plana çıkartan bir devinimle olayı aktarır.

İlhan Tarus'un, 1938 yılında Haber gazetesinde başlayan hikâyecilik serüveninden, son hikâyesi olan **Zombi**<sup>5</sup>'ye kadar, hayata bakış ve tekniğinde belirgin bir farklılık göze çarpmaz. Sadece son dönem öykülerini topladığı, özellikle 1950 sonrası öykülerinde farklı bir yapılanmaya doğru gitse de hayatı buna yetmemiştir.

### 3.1.1. Öykü Denemelerine Giriş / İlk Dönem Üzerine Tespitler

Sağlam bir öykü kurgulamasında yapısal elemanların, şahıs kadrosunun, olay örgüsünün, zamanın, mekânın işlenişi daha fonksiyoneldir. Özellikle öykünün fiziksel kısalığı yapı unsurlarının daha ustaca kullanılmasını da bu boyutta zorunlu kılar. Ancak genel bir yargıyla, Tarus'un bu dönemine ait öykülerinde bu unsurlarında yerli yerinde ve ustaca kullanıldığını söyleyemeyiz. Sosyal gerçekçi kimliğinin doğal bir yansıması olarak mesaja dair göndermeleri esas alması, öykülerin hızla akan bir diyalog öyküsü olmasına neden olmuştur.

1938 yılında yayınlanan **Doktor Monro'nun Mektubu**<sup>6</sup> yazarın ilk öykülerini bir araya getirdiği kitabıdır. Kitabın üzerinde "**Küçük Hikâyeler**" şeklinde bir ifadeye rastlanmaktadır. Böyle bir tamlamanın kullanılması, bir anlamda İfadenin kinayeli biçimde, hem anlatımların kısalığına hem de ilk olmanın acemi yapılanmasına bir göndermedir.

Kitap, yazarın ilk öyküleri olması ve sonraki yazı hayatında işleyeceği bazı temalar hakkında genel ip uçları vermesi bakımından önemlidir. Ancak tek başlarına ele alındığında kitaptaki hikâyelerin pek de başarılı olduğunu söylemek mümkün değildir. Genelde '**çiraklık**' yıllarının ürünleri olarak değerlendirilen<sup>7</sup> anlatımlar, aynı zamanda hem tematik biçimlenme, hem de kurgusal yapı özellikleri bakımından bir öyküleme denemesidir.

<sup>5</sup> Yeditepe, (Yeni Seri), S.117, Ocak 1966, s.13-15

<sup>6</sup> İlhan Tarus; **Doktor Monro'nun Mektubu**, Vakıf Matb., İstanbul 1938, 240 s. (Oktay Akbal'ın yazarın ölümünden sonra yazdığı "Tarus İçin" adlı yazıda, bu eserin adı "Kaptan Monro'nun Adası" şeklinde hatırlanır. Bu yanlış hatırlama yabancı bir yazarın, bu isme benzeyen "Doktor Mareou'nun Adası" adlı kitabından kaynaklanmış olmalı.)

<sup>7</sup> Şükran Kurdakul; **Çağdaş Türk Edebiyatı - Cumhuriyet Dönemi**, Broy Yay., İst. 1987, s.425

Kitapta yer alan otuz beş adet hikâyenin tamamında gerek dil, gerek kurgu ve gerekse tema bakımından farklı yönelimler vardır. Şimdi bunları incelemeye çalışalım.

Öncelikle kitabın adında yabancı bir ismin yer alışı bir tesadüf değildir. Kitapta sadece yazarın yaşadığı ülkeye dair sosyo-psikolojik sorunlar değil; evrensel nitelikte bütün dünya insanlarına ait sorunlar irdelenmiş, kurgulanmıştır. Bu tavır, yazarın Anadolu'ya yöneleceği sonraki hikâyeleri açısından bir çelişki gibi gözüke de yazar, kendisiyle ilgili bu dönem eserlerinde bir dünya insanı olma niteliğini vurgulama amacındadır.

Temalar, İspanya iç savaşlarından, Çin'de yaşanan olaylara kadar dünya üzerinde farklı coğrafyaların insanın yaşama alanlarına dair farklı sorunsalları irdeler niteliktedir.

Ancak eserin bu adla yayımlanmış olması döneminde, onun çeviri eser zannedilmesine de neden olmuştur. Hüseyin Cahit Yalçın, eseri "*İlhan Tarus'un itinalı bir surette tercüme ettiği bu küçük hikâyeleri kıymetli eserler isteyen Türk okuyucuları nezdinde büyük bir muvaffakiyet kazanacağına eminiz.*"<sup>8</sup> şeklinde değerlendirmeye sunar. Vedat Günyol kitaba dair bir yazısında, bu yanlışlığı düzelterek eserin tamamen telif olduğuna dikkati çeker. Ancak o da hikâyelerin orijinallikinden daha çok eserin her satırına sinmiş olan "**geleceğe ve sanata dair umutsuzluk**"<sup>9</sup> yönündeki kötümser havadan dolayı yazarı tematik tercihinin doğru olmaması bakımından eleştirir.

Doktor Monro'nun Mektubu'nda belirgin olarak ortaya çıkan tematik bir başka yönelim de yazarın "**biyografisine dair**"<sup>10</sup>ıktır. Öz yaşam öyküsünü bir metin yapısı içinde işlemesi, bazı öykülerin üst kurucunun bireysel hırslarına kurban gitmesine sebep olmuştur. Geçmişine ait bir hesaplaşma mantalitesi etrafında şekillenen bazı anlatımlar da fiktif bir yapılanmadan çok, kesik kesik "**hatırlamalar**"<sup>11</sup>la kalır. Yazarın sanatsal eğilimini bir zorlamayla sadece hayatını devam ettirme zeminine indirmesi de estetik boyutun saf yönelimlerini bozmuştur. Anlatılacak her hikâyenin, **anlatılma** özelliğinin dışında kavramsal ve teknik özellikler taşıyabileceği pek dikkate alınmamıştır. Kapitale dayalı bu

<sup>8</sup> Hüseyin Cahit Yalçın; "Doktor Monro'nun Mektubu", *Fikir Hareketleri*, S.263, 1938

(Bu ifadenin doğru olması mümkün değildir. Çünkü yazarın yabancı bir dil bildiğine dair hiçbir kayıt yoktur.)

<sup>9</sup> Vedat Günyol; "**Hayata Uysun Diye**" - *Dile Gelseler*, Çan Yay., İst. 1966, s.101-102

yanlış algılama, bazı öykülerde ironik tarzda yerini alır: *“Elinizde bulunan kitabı forma hesabiyle bastırmak ve her formanın bedelini hesaplamak mecburiyetinde olmasaydım, bu mektubu, buraya olduğu gibi geçirirdim. Ne çare ki geride başka hikâyeler var. Onları da kitabıma tahsis ettiğim sermayenin içine sığdırmalıyım.”* (Doktor Monro'nun Mektubu, DMM, s.9)

Sadece metinlerin işleniş biçimiyle değil, biçimiyle de ilgili hatalar, anlatım bozukluklarıyla doludur yazarın dili. Bu konuyu üslûp kısmında örneklerle inceleyeceğiz.

Öykülerin kurgusal yapılanması ne **Maupassant**, ne de **Çehov**'un metinsel tasarrufuna benzemektedir. Özellikle öykülerin bitişi bir *“happy end”* olmaktan çok uzaktır. Aynı zamanda havada asılı kalan bir final gibi de değildir. Tarus hikâyesinin kendine has bir kurgusu ve yapılanması vardır. Tek kelimeyle bu yapılanmayı özetleyebiliriz: **Olay**. Üst anlatıcıyı yazmaya iten, anlattıkça keyif veren ve metin devam ettikçe yeni katılan vaka kesecikleriyle genişleyen tek olgudur olay. Hep anlatacak bir şeyleri olmuştur yazarın. Fakat doğru ve sağlam bir zeminden uzak, sadece *“anlatacak bir şeyleri”* olduğu için ortaya çıkmış gibidir hikâye. Bu yüzden çatışma unsurunu yaratacak metin içi entrik kurgu yapılanması, bu dönem hikâyelerinde çok acemicedir. Birkaç satır sonra okuyucuyu boğmaya başlayan bir dağınıklık, sıradanlıkla akar metin. Sadece akar, yönünü, amacını bilmeden.

Doğal olarak metnin gönderge fonksiyonunda bir zorlama sırtıtmaktadır çoğu zaman. Kurgusal ve biçem tek düzeliği yetmiyor gibi benzer tümceler, semboller kısacık metin boyunca leit motif biçiminde sürekli yinelenir. Baba isimli öykünün satırbaşları şöyledir örneğin: *“Osman Bey-Bir gün-Osman Bey-Osman Bey-Osman Bey-Süheyla, Süheyla-Birgün-Birgün-Birgün.”* (Baba, DMM, s.16-21)

On paragraftan oluşan bu kısacık hikâye, sadece bu tekrarlar yüzünden bile dayanılmaz derecede metinsel bir işkenceye(!) dönüşebilmektedir.

Aslında Doktor Monro'nun Mektubu isimli kitapta yer alan hikâyelerin hemen hepsi yazarın kendi ifadesiyle, *“çala-tuş”* yazdığı bir dönemin

ürünleridir.<sup>10</sup> Kısa sürede, belki sadece para kazanmak niyetiyle kaleme alınan bu hikâyeler, doğal olarak, sanatsal anlamda fazla kıymete binmeden günübirlik tüketilmiştir. Gerek ele alınan konuların sığılı, gerekse vakaların sağlam temellere otur(tul)mamış olması, kitaptaki yer alan öykülere ait en önemli ortak özelliktir iddiasını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Öykülerinde anlatılma biçiminde ya da giriş kısımlarında bile belirgin bir acemilik göze çarpar. Yazar, hikâyeleri anlatmaya başlamadan önce hazırlığını da metnin içine yerleştirir. Bu analogiyle bir anlamda insanın bir tanımı da *'öyküleyici hayvan'* olabilir; çünkü insan *"İçine düştüğü halleri ya da kendi içine düşen halleri anlatma, aktarma, işaretle, sözle ya da resimle dışa vurma gereksinimiyle birlikte olagelmıştır."*<sup>11</sup> Tarus estetiğinde ise bu doğal yönelim salt aktarıcı seviyesinde kalmıştır çoğu kez.

Genelde estetik söylem gücüne sahip bir sanatçıdan çok, etrafındakileri aktaran sıradan bir insan gözlemci kimliğiyle karşımıza çıkar ve kamerasına kaydettiği zihinsel çağrışımları hızlı bir tempoda metne boşaltır. İlk dönem hikâyelerindeki tek orijinal nokta, eserlerde evrensel bir çizgiyi yakalamayı kendine amaç edinmesidir. Çünkü söz konusu dönem dünyanın yeni **sosyo-politik** yapılanmalara yöneldiği, yeni yeni ortaya çıkan –izmlerin kalıcılıklarını sağlamlaştırmak adına dünyada savaş dahil her türden baskının arttığı yılları kapsar. Kendi milletinin sağ duyulu bir aydını olarak da Tarus küçük insandan yola çıkarak bütün insanlığa dair eziklikleri, kırılmalıkları işlevsel özellikleriyle aktarır. Öykülerde sadece Anadolu yoktur; dünyanın farklı coğrafyaları ve o coğrafyaların ezilen, kırılan, moral alanı baskı alınmış her anlamda küçük insanları göz alıcı biçimde vardır. Öykülerde geçen dış mekânlardan bazıları şunlardır:

Doktor Monro'nun Mektubu (Küba-Brüksel), Ekspres (İspanya), Casus (Çin), Lambalar (Londra), Kara Kalabalık (Amerika), İki Yüzlü Adam (Somali-Habeş-İtalya)...

<sup>10</sup> Yazar Yeditepe dergisine verdiği bir mülakatta Hareket dergisi için dört günde 20 hikâye *"şışirdiğini"* söyler. Bu kitapta yer alan hikâyelerin bir çoğu da o ilk dönem ürünlerindedir. İlhan Tarus; "Yazı Hayatına Nasıl Başladınız?", *Yeditepe*, S.1 , Haziran 1951, s.4

<sup>11</sup> Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez; "Öykülemenin Öyküsü", *Adam Öykü*, Eylül-Ekim 1997, S.12, s.5

Tarus, bu dönem hikâyelerinde metne sürekli karışan, temadan çok anlatının kendi göndermelerini taşıyan bir kimlikte ilerlemesini ister bir tarzdadır. Vakayı belirlediği gibi, vakanın işlenme biçimini de müdahalelerle istediği yöne çevirir. Kurguda sürekli varlığını hissettiren üst kurucu, onu bağımsızlaştırılmaz.

En genel çıkarımla estetik yapılanmadan uzak, **'sanatsız öykücüdür'** yazar. Sanatsız öykücülerin hep dikkate aldıkları **"dinleyiciyi ya da dinleyici topluluğunu hesaba katma"**<sup>12</sup> ister istemez yazarı da etkilemiş. Yazar da kendi fikirleri, etik değerlerinin ötesinde hitap etmeye çalıştığı sosyal yapılanmaları da dikkate almıştır.

Genel bir sohbet havasında, sadece dinleyicinin merakını giderir metinler gibi durmaktadır çoğu öykü. Hatta gerçeğe gerçeğimsi arasındaki ince çizgi öykülerde o derece belirsizleşir ki, üst anlatıcı çoğu zaman anlatılanların yaşanmışlığını okuyucuyu ispatlamak, inandırmak istercesine temaya ait doğrulamalarda bulunur. Genellikle de bunu kimliğini gizlemeden yapar: *"Benim haberim olmadan veya gözümün önünde tenkit veya takdir etmeden beni yazacaksın!.. Bu büyük hikâyeyi Ali Turgut'a verdiğim söze durarak, yazıyorum. Hakiki olmadığına inananlar beni tanımayanlardır."* (Bir Adamın On Senelik Hayatı, DMM, s.43) tarzındaki ifadeler çoğu öyküde rastlarız. Yazar sadece olayın doğruluğuna değil, kendi anlatım dürüstlüğüne dair de abartılı bir günah çıkarma(!) psikozundadır.

Yazarın ağzından aktarılan hikâyelerde, yazarın eleştirel bir tavır izlediği görülmektedir. Daha sonraki yazı hayatında yazarın bu tavrı değişecek, daha ziyade okura durumları ve olayları sergilemekten başka amaç gütmeyecektir.

Yazarın hikâyelerinde genellikle kendi gözlem ve düşüncelerini işlediği, bunu yaparken de her kesimden farklı statü ve seviyede insanı kendine konu edindiği görülür. Onun öykülerinde seçtiği karakterlerin genel yapılanmaları hakkında şu türden tespitler vardır:

*"İlhan Tarus, hikâyelerini içinde yaşadığı ve yakından tanıdığı insanların yaşayışlarından çıkarmakta, iyice belirmiş tipleri araştırmak, konularında yeni, duyulmamış olmaktan çok, her gün, her yerde, kalabalık şehirlerin gecekondu mahallelerinde rastladığımız halktan insanları anlatmaktadır. Onun hikâyelerine*

<sup>12</sup> Valerie Shaw; "Parçalanmış Çerçeve IV", (Çev: Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez), Adam Öykü, Temmuz-Ağustos 2000, S.29, s.84



*giremeyecek hiçbir olay ve kişi yoktur denebilir. Tarus, sanatçı titizliği ile yapılmış ayıklamaya hiçbir zaman baş vurmaz.*"<sup>13</sup>

Gerçekten de karakter tercihlerinde bir ayıklama, seçme yoktur. Sıradan, her zaman karşılaşılabilecek halktan insanlar anlatının içindedir. Çünkü öyküsünün iletisini mesaj üzerine kurduğu için bir yerde bireyselleşmiş güçlü karakterlere ihtiyaç duymaz. Öykü kişileri mevcut olayı aktarsın, **mesajın göndergesel boyutlarını** taşıyın yeterlidir onun için.

Yukarıdaki sebeplerden anlaşıldığı gibi Tarus, sürekli ve ısrarla kurgunun içindedir; anlatı sırasında vakanın içinde tetikte bekleyen bir yapıdadır. Hatta bazı hikâyelerinde yazar ismini bile değiştirme ihtiyacı hissetmeden kimliğini rahatça kullanmıştır:

*"Otello Kâmil'i bilmem tanır mısınız?.. Benim anlatacağım o değil!..Bu hikâye yalnız benim tarafımdan bilinir ve ölüm perisi bile onun hayatının son üç ayı zarfında neler geçtiğinden haberdar değildir. Binaenaleyh beni iyi dinleyiniz...Bana bir gün dedi ki: - İlhan, ben artık öleceğim"* (Otellonun Ölümü, DMM, s.121)

Büyük bir kısmı birbirinin tekrarı gibi görünen öykülerde bile farklı olan bir yan vardır. Mantığı nasıl olursa olsun "öyküleme her zaman bir şaşırtıcı öge vardır; çünkü öykü '**yaşayıp anlatan**' açısından bilinse de, öykü "**aktarılan** açısından her zaman yepyeni olmuştur." <sup>14</sup> Özetle yaşanan ortak duyular her anlatımda/anlatıcıda farklı bir tarzla, tatla çıkar karşımıza. Kimi zaman modern anlatımdan çok bir meddah tarzına kayan bir anlatım biçimi özelliği gösterebilmektedir.

İlk satırlarda yazar hep aynı tavırla metni başlatır. Okuyucuyu esere bağlamak için; öyküyü sadece kendisinin bildiğini, çok ilginç olduğunu vs. cümleler aktararak metnin kurgusuna hakim olmaya, merak unsurunu uyandırarak anlatıyı cazibeli kılmaya çalışır. Bu tabii ki dönemindeki güçlü yazarların anlatım yöntemlerinden çok uzaktır ve yazarın unutulmasında da önemli etkenlerden birisidir.

Aslında Tarus için başlangıç dönemlerinde ne sanat ne de estetik fazlaca önemlidir. Bunu bilinçli bir farkındalıkla algılamasıyla, yazar kendini eserin

<sup>13</sup> Tahir Alangu; a.g.e., s.197

<sup>14</sup> Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, a.g.m, s.5

dünyasından az da olsa çekmeye çalışır. Hatta öykünün içinde kurgulamadan, bakış açısına kadar metnin yazılma aşamasına dair ifadeler kullanır. Sadece "gölge" bir kimlik taşıdığını öykünün temasına yerleştirir:

*"Ali Turgud'un hikâyesi alelâde bir tahkiye tarzına uyularak nakledilmiştir. Yukarıda da söyledim ki; yahut Ali Turgut söyledi ki; ben bu on senelik hayat içinde sadece bir **GÖLGEYİM**."* (Bir Adamın On Senelik Hayatı, DMM, s.44)

İlk hazırlık dönemi, hazırlık ve deneme acemiliklerini de beraberinde getirir. Öyküsünü salt bir görme ve anlatma biçiminde çevirmesi, olaylar ve diyaloglarla devinim kazanmış bir öyküyü beraberinde getirmiştir. Yeni kurulan cumhuriyet rejimini anlamayan ya da kendine göre yorumlayan halk için, sanatsal yapıtını sosyal gerçekçi bir kimlikle toplumu aydınlatan bir araç olarak kullanmıştır.

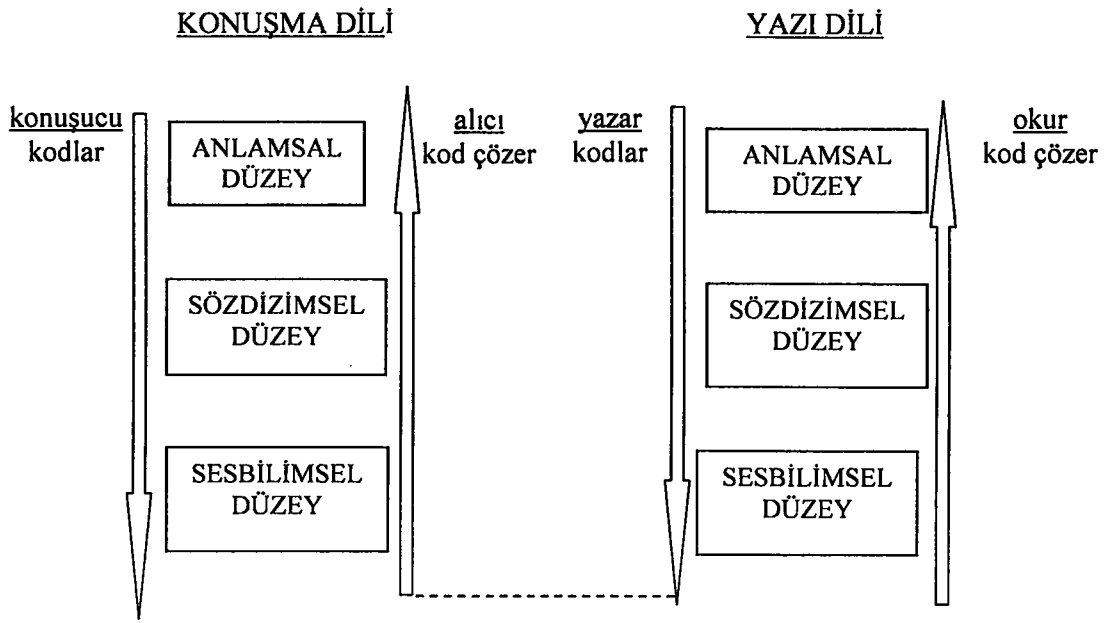
Sosyalist gerçekçi kimlik toplumsal olayları irdeleyen, taraf olan, yorum getiren ve gerektiğinde yol gösteren bir anlayıştır. Dolayısıyla aynı paralelde yazılan eserler de düşünsel yönü ağır basmayan hızlı bir akışla ilerleyen *nehir anlatı*lardır.

Başka bir çıkarım yaparsak; öykünün temel yapıtaşı dildir. Dil de en genel anlamda bir kod ise, olsa olsa kullanıcılarının yaratıcı yeteneğine göre uyarlanabilen, *"tanımı tam olarak yapılmamış, karmaşık bir koddur."*<sup>15</sup> Okuyucunun temel görevi öncelikle bu kodlar dünyasını çözmek ve anlatılmaya çalışılan tematik yapıya ulaşmaktır. Çünkü sözcükler esas olarak bildirişim fonksiyonuna uygun bir temel kod taşır.

Estetik anlam, iletişim kodunun çok üzerinde yeni kodlar oluşturur. Sanatsal bir metinde de aslolan bu gizli, dingin kodları çözmektir. Metin içerisinde ister kodlama (anlamın sese çevrilmesi) sürecini düşünelim, ister kod çözme (sesin anlama çevrilmesi) sürecini, söz dizim anlam yapıları ile ses yapıları arasında aracılık yapan biçimsel koddur. Öykücü konuşma dili ile yazı dili arasındaki bu yapılanmayı başarılı bir şekilde sunduğu oranda öyküsünün dilini fonksiyonel kılmış olur. Dil, bir *"kodlama sistemi"*<sup>16</sup>dir.

<sup>15</sup> Geoffrey N. Leech-Michael H. Short; "Üslup Düzeyleri", (Çev:Kemal Atakay), *Adam Öykü*, Eylül-Ekim 1996, S.6, s.20

<sup>16</sup> a.g.m.; s.21



Gerçekte bu yapılanma, yazardan değil kısa öykünün (short story) huysuz kimliğinden kaynaklanmaktadır. Bu türün tanımlaması da en az kendisi kadar kapalıdır. Kısa öykünün tanımı özellikle *“anlatısal olmaktan çok anlatma biçimiyle (kendi anlatı ilkeleri ya da bakış açısı) yakından ilgilidir ve çoğu şeyi kendi doğal çıkarmasına bırakır.”*<sup>17</sup>Tür kendi kurallarını ve disiplinini kendi içerisinde doğal bir akışla belirler. Yoksa kısa öykü başta kuralları konmuş bir tür değildir.

Kısa bir metni, bütün eksikliklerine rağmen kesif bir ortama çevirme zorunluluğu sanatçıyı tercih noktasında zorlamaktadır. Kısa öykünün, gerçekten de çeşitliliğine, ele avuca sığmazlığına, biçim ve biçemle giriştiği korkusuz deneyimlere bakılacak olursa, okurlarına yaşattığı baş döndürücü şaşkınlığa ve heyecana karşın, bir yazın türü olarak kısa öykü, belki en iyi biçimde, **‘tanımlanamaz’** denerek tanımlanabilir.<sup>18</sup>

Tarus da tanımlamaz öykü yapılanmasını bir yerde, kendi düşünsel dünyasını ve karakter yansımalarının işlendiği pragmatist bir metin haline

<sup>17</sup> Austin M. Wright; “Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu”, (Çev:Taner Karakoç), *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 1998, S.16, s.26

<sup>18</sup> Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, a.g.m, s.10

çevirmiştir. Metnin yazılış amacı ona göre estetik bir kimlik taşımaktan çok uzaktır. *"Tamamen sosyal endişe ile (yazarım)... Sanat endişesi diye bir şey kabul etmem. Aksi takdirde edebiyat ve sanatın cemiyetteki fonksiyonu kalmaz; bir çeşit zevk ve eğlence aleti mertebesine düşer."*<sup>19</sup> tümcelerinden de anlaşıldığı gibi sanatsal metinden yazarın anladığı öncelikle fonksiyonel bir özellik taşımasıdır. Ancak bu işlevsel yapı da ancak üst kurucunun *"kendine ait"*leriyle yaşadığı sürece metinsel anlam kazanır.

Kendi döneminde yukarıda kısaca açıklamaya çalıştığımız yapısal ve biçem ön görüsüne derin eleştiriler gelmiştir. Örnek verecek olursak bazı eleştirmenler edebiyat ve sanatın toplumdaki değerini kazanabilmesi için, salt sosyal endişeyle yazılmasının doğru olmadığı, mutlaka sanat endişesi de taşıması gerektiğini ileri sürerler. Aksi halde, sanat endişesi taşımayan bir eserin kuru, estetik heyecandan yoksun bir hale geleceğini iddia ederler.<sup>20</sup> Eserin böyle yapılanması sadece kendi döneminin realitesinde anlatıyı anlamlı kılar. Büyük eserlerin en önemli özelliği ise farklı sosyal, siyasal özellikleri belli amaçlar doğrultusunda değil, sadece insanlığın ortak duyularıyla seslenmesidir. Dönemler ve gerçekler değişse de insanî öz, insan yaşadığı sürece değişmeyecektir.

Türk kısa hikâyeciliğinin realist bir çizgiye yöneldiği, 1930'lu yıllarda edebiyat hayatına giren İlhan Tarus; özellikle kendi yaşadığı mekânlarda gelişen, çoğunlukla da kendi hayatından izler taşıyan hikâyeler yazmıştır. Eğer gerçeklik kavramını *"gördüğünü anlatmak"* ya da *"hayata ayna tutmak"* biçiminde açıklarsak, yazarın gerçekçi bir yazar olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Hatta bazı hikâyelerinde yazar o derece gerçekçidir(!) ki, Tarus'un savcılık yıllarına ait dava tutanaklarının bazıları neredeyse hiç değiştirilmeden, olduğu gibi metne aktarılmıştır:

*"Eee, hâkim bey, hepsi geçer. Hep ateşler küllenir. Demir bile pas tutuyor zamanla. Neymiş, kocasını bir kerecik Ayşe kızla yakalamışmış. Sonra polisler geldiler, cumbur cemaat karakola götürdüler bizi. Başka bir bildiğim yoktur. İfadem doğrudur."* (Kurban Bıçağı, A, s.57) Rahat ve fazlasıyla bizcil bir

<sup>19</sup> Mustafa Baydar; "İlhan Tarus Ne Diyor?", Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar, Yeni Matb., İst. 1960, s.206-207

<sup>20</sup> Fethi Naci; "Toplum Kaygısı, Sanat Kaygısı", Yeni Ufuklar, C.2, S.7, Ocak 1948, s.90

anlatım olmasına rağmen, küçük insana dair çarpıcı duyuları harekete geçiremediği için unutulmuştur Tarus.

Cumhuriyetin ilk yıllarıyla sanatsal üretime başlayan Tarus, bazı etkilenmelere uğrasa da genel anlamda ideolojik hiçbir fikir akımının etkisinde kalmamış, anlatısını mümkün olduğunca korumuştur. Topluma dair işlevsel metinleri de ideolojik bir yaklaşımdan çok yazarın bireysel tercihidir. Çalışma hayatından, sosyal kimliğinden edindiği sınırsız zenginlikteki tematik mozaigi gerektiği gibi kullanamamıştır.

Dönem yazarlarının birçoğunda, küçük ayrıntılardan hareketle öykü yapılanması yaygın bir kurgulama biçimiyken; yazar, bir türlü gazeteci kimliği etrafında şekillenen görselliğe ve diyaloga dayalı biçem özelliğini terk etmemiştir. Metinde, kendisinin de fark ettiği kurgusal acemilikler vardır. Yapısal anlamda bu anlatı ezikliğini, anlatıcının sürekliliğini hissettirerek, okuru merak unsurunu uyandırıcı tümcelerle motive ederek azaltmaya çalışır: *"Bunu bir hikâyeye mi yoksa mektup mu telakki edersiniz, güler misiniz, ağlar mısınız, düşünür müsünüz? Fakat okuyunuz memnun olacaksınız."*<sup>21</sup> şeklinde kurgusunu pazarlamaya çalışan esnaf(!) cümlelerini, herhalde kendi sanatsal yeteneğine güvenem(e)yen bir yazar sarf edebilir.

Aşk, Avukatın Arkadaşı, Zina Davası gibi hikâyelerde de genelde anlatılan yazarın hukukçu kimliğine dair hatırlamalardır. Davalar, mahkemeler, tutanaklar simgesel boyutta açılımlanarak, çağrışımlara dayalı ortak insan değerlerine seslenilmeye çalışılır.

Hikâyelerin bitişleri de oldukça ilginçtir. Olay örgüsünün akmasıyla dahil olduğumuz kurgusal dünyayı tam ısınmaya, anlamaya başladığımız bir anda terk ederiz. Çoğu zaman olayların entrik kurgudaki oluşumunun nasıl sonuçlanacağını, dramatik eğrinin ne zaman kırılacağını tasalarken metin başladığı gibi bir **"anilikle"** bitiverir. Çoğu zaman bir "happy end" biçiminde değil de zamanın genişlemesiyle ve soğuk imajlarla...

*"Kafasını arka tarafında, kulaklarının etrafında bir sızı... Karartılar belirdi gözlerinde. Buz yağmuru... Birdenbire üşümeye başlayan ayakları... Öylece*

<sup>21</sup> Beni Kurtarınız, Yücel, C.XII, S.67, Eylül 1940, s.42

*uyuyakaldı... Son*<sup>22</sup> Belki post modern anlatıyı örneklendiren bu orijinal imaj dünyasına dair tümceler maalesef öykülerde fazlaca kurulamamıştır.

Yazarın kurgusal ve tematik bütün acemiliklerine rağmen bazı hikâyelerinde orijinal ifadeler de bulunmuyor değil. Özellikle ilk dönem içerisinde ele aldığımız öyküler içerisinde ilginç anlatım örneklerine de rastlayabiliyoruz. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi bunların sayısı fazla değildir:

*"Onu, bir daktilo gururu içinde, bu sokakların erkek sahipleri kadar serbest tavırlarla gezdiğini görürdünüz."*<sup>23</sup>

*"Deniz akşamı sırtına giyiyor ve mavi bir deve gibi akşamın altında çöküyordu...Gökyüzü kedi gibi tüylerinin kabartıyordu."* (Kadın ve Ölüm, DMM, s.39) Anlatıcı, bir **"eşleme"** iç güdüsüyle, tinsel ezilmişliklerini; yalnızlaşmış, yalınlaşmış değerlerini imajlar ve simgeler dünyasının örtük eğretilmeleriyle adlandırmıştır.

Öykü yapısal anlam boyutunda şiirsel, düşsel veya simgesel nitelikler taşıyabilir. Ancak aslolan, yazarın genel biçemi içerisinde bu kavramların kullanılma sıklığı, metinde işlenme derecesidir. Yani biçem için belirleyici olup olmamasıdır. Yoksa her öykücü, kurgunun bazı yerlerinde olay örgüsünün bir gerekmesi olarak farklı anlam göndermeleri kullanabilir.

Tarus'un çoğu öyküsü **kısa öykü** fenomeninin dışındadır. Cümlelerin anlamı ister istemez, kısa öykünün ne olduğunu sorunsalını akla getiriyor. Kısa öykünün farklı tanımla(ndır)maları olsa da en sağlıklı olan, E. Allan Poe'nun söylediği gibi onun *"Bir oturuşta okunabilecek uzunlukta"*<sup>24</sup> olmasıdır. Kısa olmasına rağmen taşıdığı yoğunluk, öyküyü diğer anlatma esasına bağlı biçimlerden rahatça ayırır. Ancak öykü, *"uzunluğu oranında olay ve kişi barındırır."*<sup>25</sup> Çok kısa bir kurgulama bir şey anlatmak yerine, sadece çağrışım, imaj ve sembollerle okuru tetikler. Bir **"puzzle"**yi andıran yapı, içinde anlam taşımayabilir. Aslolan düşsel, çağrışım boyutunda anlatının istenildiği anlamı kazabilmesidir.

Biçeme dair farklı kullanımlar vardır bu ilk öykülerde. Ses benzerliklerini andırır bir leit motif üslûbu, bazı anlatıların genel yapısını kuşatacak oranda bir

<sup>22</sup> Linyit Ocağının Dibi, **Varlık**, S.403, Nisan 1954, s.19

<sup>23</sup> Ev Rüyası, **Yücel**, Mart 1940, C.XI, S.61, s.52

<sup>24</sup> Sevim Gündüz Raşa; "Öykü Yazmak", **Adam Öykü**, Ocak-Şubat 1997, S.8, s.107

<sup>25</sup> Sevim Gündüz Raşa; a.g.m, s.110



tekerleme olgusu içinde aktarılır: “*Bu mu Osman, bu mu bunca kol, diz ağrısı? Bu mu bunca göz kararması, kulak uğuldaması? Bu mu bunca sırt ağrısı, kemik sızısı?*” (Bir Alacak İş, TH, s.25) Benzer ifadelerin çözümlenmesi daha sonra ayrıntılarıyla işleneceği şimdilik sadece örnek vermeyi yeterli buluyoruz.

Genel anlamda bu dönem hikâyelerinde yazar, evrensel boyutta açılımlara yönelmek istese de, henüz ne anlatımı ne de öykü kurgusu dönemin anlatım olgunluğunda değildir. İlk olmanın verdiği deneme özelliğinin yanında, öykülerin kısa zamanda para kazanma amaçlı yazılması, ayrıca yazarın kendine has bazı değerlerinin sanatsallığın üzerine çıkması da bu acemilikte etkindir.

### 3.1.2. Biçemin Bireyselleşmesi: “Tarus” Öyküsü

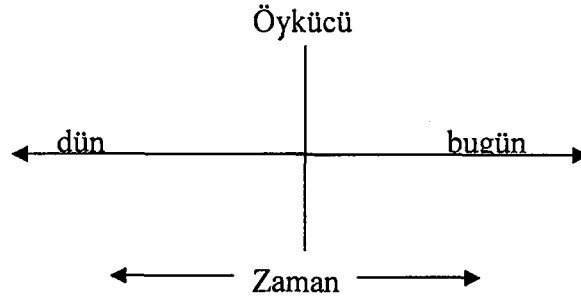
Kesin çizgilerle ayırmak zor olsa da, yazarın 1950 sonrası öyküleri, öncekilere göre oldukça farklıdır. Apartman isimli kitabın baskısı somutlayıcı bir delildir bizim için. Aynı zamanda bu süreç, yazarın sadece gazetelerde kalan anlatımlarının dönemi için oldukça önemli bazı dergilere (Varlık, Yeditepe...) yayılmasına tanıklık eder. Daha kristalize olmuş bir çıkarımla, “**Tarus Öyküsü**” tamlamasını rahatça kullanabileceğimiz, **biçem** (üslûp) özellikleriyle bireyselleşen bir yapı sergiler bu dönem. Şimdi çıkarımlarımızı örneklemeye, ispatlamaya çalışalım.

İlk ve en önemli farklılık, temadadır. Başlangıç dönemlerinde sıkça karşımıza çıkan toplumsal meseleler ve temeli hukuka dayalı sosyal kavramların yerini, yavaş yavaş aile, insan ve bunların sosyo-psikolojik çözümleri alır. Evrensellik savından vazgeçmiş, Anadolu’yu ve kendi insanını anlamaya çalışan bir Tarus karşılar bizi.

Tarus, yeni hikâyelerine daha ciddi yaklaştığından olsa gerek, fazlaca kurgu veya dil hatası yapmaz. Ama eski alışkanlıklarını da komple yok etmemiştir. Metne yeri geldikçe müdahale etmekten çoğu zaman geri durmaz. Olaylara ve kişilere karşı yine taraflıdır. Hatta kahramanlarını adını verirken bile onları kendi sosyo-psikolojik gelişimlerine izin vermeyerek; simgesel nitelikte “tip”leştirir: Sarraf Emin Kaypak, Yolagelmezzadelerin Bekir Efendi, Halil

Madrabaz gibi karakterlerin daha kurgunun başında çatışma unsuru yaratacak karşı güç grubuna ait şahıslar olduğu açıktır.

Sağlam bir öykü, hangi sebeple kurulursa kurulsun ve nasıl algılanılırsa algılandığı asla bir oluşun, bir gelişmenin tarihi değildir; zaman içinde büyük bir yer doldurmaz, onun doldurduğu zaman, öykünün anlattığı, çoğu pek kısa olan zamandır.<sup>26</sup> Öykü zaman içerisinden alınmış yoğun parçacıklar, belki de sadece bir “an”dır.



Şekilde de görüldüğü gibi yazma anı bugünü, yazılanlar ise dünü, kısaca o anın öncesini içerir. Bunu, zaman içerisinde bir duruş/oluş ekseninde anlamlandırabiliriz. Öykücü, anlatıcı zaman ekseninde dün ile bugünün çakıştığı noktadadır. Anlatma zamanı ister istemez bu iki farklı zaman boyutunu kuşatır. İlerde bu saptamalarımızı daha ayrıntılı işleyeceğiz. Burada söylememizden amaç, bu dönem Tarus öykücülüğünde zamansal boyutun nasıl algılandığıdır ki yukarıdaki biçimle aşağı yukarı aynıdır.

Yeni öyküler içinde en başarılı noktalardan birisi, ilk dönem hikâyelerinde hemen hiç rastlamadığımız sadece “*olay hikâyesi*” olmaktan öteye geçmeyen anlatımların, biraz daha mekâna yönelmesi veya daha doğru bir tespitle mekânın yapısal çözümlemeye fonksiyonel bir kimliğe bürünmesidir. Yazar yeni dönem öykülerinde çözümlere, çözümlemelere yönelmeden önce mekân-insan ilişkisini ısrarla irdeler ve kurgusunu farklı açılardan desteklemeye çalışır: “*Ağır kütükten yontma, yağmursuz havada bile sırlı sıklam, simsiyah bir kapıdan giriyoruz. Toprak bir avlu, çok tepede, belki üç kat tepede açılmış bir değirmen delikten ışık alıyor.*” (Merdivende İnsan Var, KH, s.11) “*Meyhane bembeyaz bir*

<sup>26</sup> Feridun Andaç; “Öykünün Anlamsal Boyutları”, *Adam Öykü*, Ocak-Şubat 1997, S.8, s.141

*bulutun içine gömülmüştü. Bu bulutun şurasından burasından soluk ve hareketli insan resimleri kayboluyordu.*” (Kör Nefis, KH, s.39) Örneklerden de anlaşıldığı gibi insanı boğan, ezen kapalı, labirent mekânlar daha işlevsel nitelikte kurguların içinde yer almaya başlamışlardır. Genel tespitlerimizi sonraki sayfalarda daha genel biçimde işleyeceğiz.

Hikâyelerde dikkat çeken bir başka önemli husus, hikâyelerin çoğunluğunda, yazarın, kendi hayatından kesitleri aktarması, hatta çoğu zaman bunu bir alışkanlık haline getirmesidir. Öykülerde gözlemler, hatıralar ve tanıklıklar o kadar çoktur ki, yazarın bu hikâyelerle kendi hayatının boş kalan satır aralarını yazdığını, otobiyografik bellekten salt bir alıntılama olduğunu düşünebiliriz: *“Yabancı bir eve gizlice giriyormuş gibi girerdik evimize. Köşede gazetesini okuyan ve başını çevirmeden bizi görmekte çok usta olan babamız, beş yaşımızdan on dokuz yaşımıza kadar, daima ve her gün aynı şüphe dolu suali suratımıza haykırdı: Neredeydin bu saate kadar?”* (Çocukluğumuz, Eİ, s.39) Kristalize bir metin olarak bu ifadeler çocukluğa, ruhsal yapılanmaya kadar yazarın pek çok sorunsalını açıklayacak özeliğindedir. Tematik inceleme kısmında buna değineceğiz.

Yazarın tematik çeşitliliğinde kendi mesleğinin etkileri büyüktür. Ancak bu zenginlik bazı zamanlar **tek düzeliği, sıradanlığı** ve sürekli kendini yinelemesine sebeptir aynı zamanda. Yazarın hayatının büyük bir kısmının Ankara’da geçmesi, bu şehrin siyasal kimliğine dair eleştirel düşüncelerini öykülerinde işlemesine neden olmuştur. Fakat bu çoğu zaman tematik bir daralma olarak metindeki yerini almıştır.

Kendini gizlemeyen, hatta gizlenmeyi eksiklik sayan, sohbet havasında bir anlatımı da terk etmemiştir yazar. Öykülerin çoğunda kendi üst varlığını anlatının vazgeçilmez bir yapı elemanı olarak sunmaya devam eder: *“Karısıyla, Boşnak mahallesinin en güzel evinde sıcacık bir hayat sürüyor. Yahut sürüyorlardı. Hikâyeye böyle tatlı tarafından başlamak ne rahat oluyor. Keşke sonuna kadar böylece sürdürmek mümkün olsaydı.”* (Köpek, KH, s.59) Böyle öykülerde eserin nasıl başlayacağına dahi karar kılınmamış, metni sadece bilinç akışının emrine vermiş farklı bir metinsel tasarruf vardır.

Tarus'un hikâyelerinde şahıs kadrosu çok belirsizdir. Güçlü, karakter niteliğinde kahramanlara genelde rastlayamazsınız. Derinliği olmayan, salt kısa olay örgüsünü yaşamayan tipler vardır: köylüler, davalılar, memurlar... Çoğunun ortak kaderi yenilmiş, ezik, anlaşılmamış olmalarıdır. İnsan çoğu yerde ezik, hatta zavallıdır onun için. Zayıf kurulan mekân-insan ilişkisi bu dönemin bir başka özelliğidir. Karakterlerin anlaşılmasında anahtar görevi üstlenen mekân, Tarus'un hikâyelerinde genelde figüratif bir ayrıntı olarak kalmış, fazla işlevselleşmemiştir.

İlk dönem öykülerinde evrenselleşme eğilimiyle dünyanın pek çok noktasındaki yerleri, kahramanları tematik anlamda işleyen üst anlatıcı, yeni dönemle birlikte Anadolu'yu fark etmiştir. Ancak Anadolu geleneksel değerlerinden çok pisliği, cahilliği ve yetersizliğiyle adeta küçümsenerek öyküye girmiştir. Demografik yapının feodal sistemi de örneklerle irdelenmiştir.

Tarus, bu dönem hikâyelerinde hâkim anlatıcının anlatma fonksiyonunu en aza indirme çabası içindedir. Bunu sağlamak içinde yapılan genel uygulama, sözün kahramanlara teslim edilmesidir. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi yazarın vazgeçemediği bir alışkanlıktır bir şekilde metinde varlığını hissettirmek. Konuşmayla çözüleceği, ilerleyeceği sanılan tematik olgular da çoğunlukla belirli bir düşünce ekseninden uzak, sohbet havasında diyaloglarla eriyip gitmiştir:

“ —Eeeee?.. Hem?.. —Ne he mi bre Osman? —Ha...Doğru. —Ah...Ah...Oh...Oh” ( Efendimiz, El, s.100) tarzında ünlem ve soru tümceleriyile örülmüş onlarca öykü vardır. Okuyucuya takip etmekten başka şans bırakmayan bu yapılanma ister istemez tematik olguya dair varlık sorgusunu da yapmaktadır. Çünkü diyaloglar fikir içerikli değildir; **bakmak** ve **görmek** fenomenindeki ayırım gibi öyküleri bazı öyküleri sadece görür, izleriz; düşünce dünyamızda ortak algılamaya dair genel bir bakış uyandırmaz.

Tarus, ikinci dönem hikâyelerinde karakterlerinin iç dünyalarını, sosyal endişelerini, bunalımlarını dikkatlere sunma endişesinden oldukça uzaktır. Kahramanlarının bilinçaltına inmek bir yana, kişilikleri hakkında doğru dürüst bilgiler dahi vermez. Günlük hayattan ve mahkeme tutanaklarından seçtiği örnekleri genellikle kendi idealleri ve düşünce evreninden süzerek aktarır. Onun için aslolan eleştireceği konuyu bir an netleştirip metnin içsel mekanizmasına

müdahale ederek mesajını iletmektedir. Bu yönüyle de bir yazardan çok, **“ütopik bir sosyal kuramcı”** kimliğiyle karşımıza çıkar. Tarus; mesajını iletirken insancıl özelliklere fazla dikkat etmez. Karakterleri onun için sadece mesaj ileticileridir.

Kahramanlarını sosyal buhranlar, bunalımlar, kıskançlıklar ya da aşklardan hareketle çözme endişesinde asla olmamıştır. O daima daha ilk satırlarda neyi, nasıl ve neden söyleyeceğini hissettiren bir tavırla metnini şekillendirir. Çoğu öyküsünde bir kamera titizliğiyle somut nesnelere kişiye, kişiden de olaya iner; daha doğru olayı anlatmak için nesnelere, kişileri kullanır. Doğal olarak üst anlatıcı da olayların içindedir: *“Camın önündeki masada birkaç kişi oturmuş, konuşuyorlardı. Nedense onları dinlemek ihtiyacı belirdi ki, iki masa ötelere oturdum.”* (Aynalı Gazino, DMM, s.26) Tesadüf hissi verme niyetinde olan yazar, bir anlamda önemsiz gözükken rasgele bir olaydan nasıl kurgusal metin oluşturduğunu göstermek niyetindedir.

Tarus genel kişiliğiyle tenkitçi, huysuz, inatçı bir yapıya sahiptir. Hatta bu karakter özelliğinden dolayı yakın çevresinin ona İlhan *“Taarruz”* şeklinde seslendiğini biliyoruz. Kendini de ezilmişlerin, haksızlıklara uğrayanların modern **Don Kişot**'u ilan eden yazar; bu düşüncesini kahramanlarına da yansıtmıştır. Tematik güç grubundaki şahısların çoğu itilen, kakılan, ezilen kişilik özelliklerine sahiptirler. Onun şahıslar kadrosu, genelde erkek ağırlıklıdır. Kadınların merkeze alındığı hikâyelerde çoğunlukla, kadının ya çok mazlum ya da çok ahlaksız olması dikkati çeken diğer bir önemli ayrıntıdır. Mazlum olanların da, kötü yola düşenlerin de bu kaderi kabullenmesi, karakter tercihini netleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkar.

İdealist tipleri ısrarla metinde işlevselleştiren yazar, metnin sonlarına doğru idealist insanını mutlak bir mağlûbiyete mahkûm eder. Kaldı ki yazar, hikâyeleri hakkında yazılan birçok yazıda sırf bu yüzden eleştirilir. Ancak şu unutulmamalıdır ki, yazarın hikâyede beliren en önemli özelliği, genelde toplum içindeki aykırı tiplere çokça yer vermesidir.

Gerek yazarın temalarının “gerçeklikle” kurduğu ilişki, gerekse yazarın sanatına etki eden meslekî formasyon ve diğer unsurlar, onun üslûbuna etki eden en önemli faktörlerdir. Bir yandan hikâye yazan, bir yandan da ertesi

günkü gazeteye politik bir yazı yetiştiren İlhan Tarus, “*edebî*” olanla, “*haber*” olan arasındaki üslûp farkını çoğu zaman kaçıır. Buna bir de eserlerini çabuk yazması eklenince, ortaya zaman zaman kuru aceleci bir üslûp çıkar. Ancak özellikle hikâyelerin final sahnelerinde kurulan cümleler, bu genellenin dışında tutulmalıdır. Sanki yazar bütün hikâyelerini sadece söyleyeceği o son cümleyi söylemek için yazıyor gibidir.

Tarus'un eserlerinde öykünün baş kişisi aslında öykülemenin kendisidir. Öykü yazarı tek bir olayı anlatır; çoğunlukla okuru avucuna alacak çarpıcılıkta, insan gerçeğinin beklenmedik bir görünümü, şaşırtıcı bir biçimde sunacak güçte bir olayı. Öykülemenin gücü kısıtlanan konuyla doğru orantılıdır. Sınırlama arttıkça “*öykülemenin gücü sınılanır ve biçimsel çaba yoğunlaşır.*”<sup>27</sup> Hikâye geleneğimiz göz önüne alır ve bir genelleme yaparsak yazarın yazdıklarını “*klasik vaka hikâyesi*” şeklinde adlandırılan gruba dahil edebiliriz. Zaman zaman bu yapının dışına çıkan hikâyelerde dahi, olup bitmiş ya da olma ihtimâli yüksek bir vakanın üzerinden konuşulduğunu görmek mümkündür.

Bu edebiyat anlayışını yazdığı tüm eserlerinde hiç taviz vermeden uygulayan Tarus, halkın kendilerinden beklediği hikâye anlayışı hakkında da şunları söyler: “*Türk halkı, içine hüznü aşk, hasret ve yoksulluk unsuru konmuş, bir kış gecesi boyunca okunup bitirilen hikâyeye alışmıştır... (insanımızın) hoşlandığı hikâye tarzı, mana ve şekliyle, tavır ve edasıyla, boyu bosuyla gözlerimizin önündendir. Modern hikâye de esasen budur.*”<sup>28</sup>

Bu ifadeler Tarus'un, “*halkın bizden beklediği hikâye, geleneksel olan hikâyedir*”, değerlendirmesinin özetidir ve yazılanlarla genel anlamda örtüşür. Zaman zaman halk hikâyelerinden gelen unsurlar da kullanan Tarus, bütün hikâyelerinde olabildiğince gerçekçidir.<sup>29</sup> Zaten dönemi içinde yapılan tüm değerlendirmelerde o, sosyal gerçekçi ve gözleme önem veren sanat anlayışıyla öne çıkarılmıştır.

Tarus, gerek sanat anlayışı, gerekse eserlerinde izlediği tematik şekillenme bakımından Sabahattin Ali - Sadri Ertem çizgisindedir. Ancak asla Sabahattin Ali'nin ince çizgisini yakalayamamıştır. Çok yazmasına rağmen

<sup>27</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat; “XIX. YY Fransız Öyküsünde Anlatım Teknikleri”, *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 1996, s.38

<sup>28</sup> İlhan Tarus; “Türk Hikâyesi”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, S.7, Ocak 1948, s.89-93

<sup>29</sup> Salih Emre; “İlhan Tarus”, *Yön*, S.199, 20 Ocak 1967, s.15



nicelliği zayıf eserler oluşturmuştur. Teknik boyutta da öykü yapısı pek çok zayıflığı, hatayı taşır. Çoğu eleştirmenin belirttiği gibi yazarın bütün anlatılarında vazgeçemediği unsurlardan biri kişisel gözlemlerine büyük bir sadakatle bağlanmasıdır. Gördüklerini merkeze alıp onlara kurgusallık kazandırmak yerine, görselliği ön planda tutan ve onun etrafında hikâyeyi örmeye çalışan acemi bir yapı ustasıdır. Dönemi içinde az da olsa eleştiri yazılarının çoğunda buna dikkat çekilir: *“İlhan Tarus'ta önemli bir **action** yaratma kaygısı yoktur, entrika da önemli bir öge değildir. İlhan Tarus bir gözlem yazarıdır... İlhan Tarus, gözleme o kadar büyük bir inançla dayanmıştır ki, alabildiğine yaygınlaşan ‘köy romanı’ akımı yazarı hiç mi hiç etkilememiştir..”*<sup>30</sup>

İfadelerde özellikle Tarus'un **“gözlem yazarı”** olarak nitelendirilmesi son derece doğru bir adlandırmadır. Daha öncede belirttiğimiz gibi, yazar için olayların **yaşanmışlığı** öykülemeye dair en önemli vazgeçilmezdir. Fakat unutulana, yaşanmışlığın sanat yapısının belli kuralları doğrultusunda yeniden işlenmesidir. Anlatma esasına bağlı metinler reelin değiştirilmesinden çok yeniden yorumlanmasıdır. Yoksa gerçeğin direkt aktarılması, fiktif bir yapıya kavuşmaması sanatsal metnin özelliği olamaz. Tarus'un eserlerinde *“yaratma gücünden çok, kişi ve ortamı tanıma gücü, çevreyi eleştirme eğilimi”*<sup>31</sup> belirgindir. Toplumda ve insanlarda aksayan yönleri, olduğu gibi bütün çıplaklığıyla ortaya koymak, yazarın en karakteristik özelliğidir. Böylelikle İlhan Tarus, kendi fikirlerini doğrudan, sanat amacı gütmeyen söylemeyi, eserleri yoluyla amaç edinmiş bir aydın kimliğiyle karşımıza çıkar.

Uzun bir zamana yayılan hayatına rağmen ne gazeteci kimliğinden ne de hukukçu tavrından eserlerinin yapılanmasında vazgeçmemiştir. Ya sadece olayı anlatmış, ya da dava dosyalarını hikâyenin kısıtlı dünyasına sıkıştırmaya çalışmıştır. Metni işleme biçimi ilk öykülerinden son öykülerine aynı bakış tarzıyla kaleme alınmıştır. İlhan Tarus'un kitaplaşmamış, sadece dergilerde kalan öyküleri de vardır. Yazar bunların bir kısmını beğenmediği için, bir kısmını da bir araya getirecek uygun bir zaman bulamadığı için kitap şeklinde yayımlayamamıştır. Yazarın dergilerde kalan hikâyeleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

<sup>30</sup> Adnan Binyazar; “Yeşilkaya Savcısı”, *Varlık*, S.687, 1 Şubat 1967, s.3

<sup>31</sup> Muhtar Körükçü; “Ziya Osman ve İlhan Tarus”, *Varlık*, S.687, 1 Şubat 1967, s.5

No	Hikâyenin Adı	Yayın Or.	C.	S.	Yayın Tar.	Sayfa
1	Kıskançlık	Yedigün	IX	212	1 Mart 1937	20-21
2	Osman'ın Tariası	Yedigün	IX	222	31 Mart 1937	18-26
3	Arkadaş	Yedigün	IX	230	4 Ağustos 1937	19-20
4	Ev Rüyası	Yücel	XI	---	Mart 1940	152-158
5	Kırmızı Saçlı Talebe	Yücel	XI	63	Mayıs 1940	153-162
6	Harman Makinesi	Yücel	XI	64	Haziran 1940	213-215
7	Mektub	Yücel	XI	65	Temmuz 1940	254-263
8	Beni Kurtarınız	Yücel	XII	67	Eylül 1940	42-46
9	Radyo	Yücel	---	---	Şubat 1946	210-212
10	Altındağ	Seç.Hikayeler	I	1	1947	63-74
11	Demokrasi	Seç.Hikayeler	I	4	1947	67-85
12	Ateş ve İnsan	Seç.Hikayeler	I	5	1947	5-18
13	Arzu	Seç.Hikayeler	II	6	1947	57-66
14	Cenaze Kooperatifi	Varlık	---	328	1 Kasım 1947	7-8
15	Opera Meydanı	Varlık	---	332	1 Mart 1948	11-12
16	Sal	Seç.Hikayeler	III	24-25	1949	65-70
17	Adil Bey	Seç.Hikayeler	IV	26-27	1950	67-75
18	Ceviz Ağacı	Yeditepe	---	6	1951	6
19	Merhamet	Seç.Hikayeler	V	38-39	1951	55-61
20	Kasabayı Güzelleştirme Cemiyeti	Varlık	---	375	1 Ekim 1951	14-15
21	Seyhan Nehri	Seç.Hikayeler	V	42-43	1951	25-33
22	Dokuzuncu Senfoni	Varlık	---	382	1 Mayıs 1952	10-11
23	Sevda	Seç.Hikayeler	VI	2	1952	27-34
24	Merdivende İnsan Var	Yeditepe	---	10	1 Mart 1952	6
25	Köle Hanı	Varlık	---	380	1 Mart 1952	11-12
26	Kahrolsun Düşmanlar	Yeditepe	---	14	1 Haziran 1952	6
27	Yırtıcı Kuşlar	Seç.Hikayeler	VI	3	1952	11-16
28	Radyoda Kayıplar Saati	Seç.Hikayeler	VI	4	1952	36
29	Açlık	Seç.Hikayeler	VI	6	1952	7-11
30	Çadır	Varlık	---	387	1 Ekim 1952	18-19
31	Linyit Ocağının Dibi	Varlık	---	405	1 Nisan 1954	18-19
32	Konserve Kutusu	Varlık	---	418	1 Mayıs 1955	18
33	Dünya Düşünce İçindeydi	Yeditepe	---	67	15 Ağustos 1954	6
34	Bir Arada Yaşayacağız	Yeditepe	---	71	15 Ekim 1954	4
35	Mezarını Düşünen Adam	Yeditepe	---	90	1 Eylül 1955	6
36	Üçüz	Varlık	---	452	15 Nisan 1957	15
37	Gazoz	Yeditepe	---	134	1 Temmuz 1957	6
38	Şeker Fabrikası	Varlık	---	462	15 Temmuz 1957	15
39	Otobüste	Yeditepe	---	155	15 Mayıs 1958	6
40	Aşk	Varlık	---	480	15 Haziran 1958	16
41	Telgraf	Yeni Hikayeler	---	---	1958	7-12
42	Avukatın Arkadaşı	Varlık	---	499	1 Nisan 1959	17
43	Rot	Varlık	---	510	15 Eylül 1959	18
44	Hatra Defteri	Yeditepe	---	15	31 Aralık 1959	10
45	Döğme Demir	Türk Dili	X	114	Mart 1961	402-403
46	Süzülmüş Gün Işığı	Türk Dili	X	119	Ağustos 1961	845-847
47	Ortak	Türk Dili	XI	123	Aralık 1961	169-170
48	Bir Şey Demedi	Yeditepe	---	57	16-28 Şubat 1962	10-11
49	Gecekondu	Varlık	---	576	15 Haziran 1962	14-15
50	Çiftlik Müdürünün Eşi	Türk Dili	XI	129	Haziran 1962	730-731
51	Üzüntü	Varlık	---	581	1 Eylül 1962	14
52	Güvercin Odası	Yeditepe	---	72	1-15 Ekim 1962	10-11
53	Müzikten Anlar mısınız?	Varlık	---	583	1 Ekim 1962	14
54	Çağrışım	Yeditepe	---	75	16-30 Kasım 1962	10-11
55	İyimser	Varlık	---	592	15 Şubat 1963	18
56	Dört Kişi	Varlık	---	597	1 Mayıs 1963	15
57	Dürtü	Yeditepe	---	89	Eylül 1963	10-11
58	Yıl:1659	Varlık	---	606	15 Eylül 1963	13-14
59	Avradın Oğlu	Türk Dili	XIII	145	1 Ekim 1963	9-12
60	Mahkeme Odacısı Abdi Efendi	Varlık	---	619	1 Nisan 1964	17
61	Safra Kesesinde Taş	Varlık	---	625	1 Temmuz 1964	14
62	Oyun	Yeditepe	---	99	Temmuz 1964	10-11
63	Zombi	Yeditepe	---	117	Ocak 1966	13-15

### 3.2. Öykülerin Tematik Açıdan İncelenmesi

#### 3.2.1. Kuşkudan Kurtulmaya Dair, Sevgi Temi

Şinasi İlhan Tarus, hikâyelerini genel anlamda sevgi teması üzerine kurmamıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi yazarın yazmaktaki temel prensibi “**olay**”ları aktarmaktır. Kurgusunu genel anlamda olay temeline dayayan yazar, mümkün olduğu kadar betimlemelere ve düşünce eksenindeki yorumlara girmediği için sevgi temasını da daha çok bir acıma duygusuyla ele alır. Aslında “**...sevmek, kuşkudan kurtulmak ve yüreğin gerçeğiyle yaşamaktır.**”<sup>32</sup> Fakat yazar, hayatının hiçbir evresinde sevgiyi tatmadığı gibi, anlatamamıştır da. Onu çoğu zaman farklı yönlerden yargılamış ve sebepsiz yere sanık sandalyesine oturtmuştur.

Sevgi temi buna karşılık farklı boyutlarda karşımıza çıkar: insan, doğa, tabiat, vatan vs. Şimdi bu temayı daha ayrıntılı ve örneklerle irdeleyelim.

Çocukluğunda aile içerisinde, özellikle de annesinin kendisine karşı takındığı düşmanca tavır, yazarı derinden etkilemiş ve adeta kalbini katılaştırmıştır. Özellikle kadın kahramanlarını genelde düşkün kadınlardan seçmesi ya da onları hikâye içinde cezalandırması hep çocukluğundaki ezilmişliğin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Sevgisi de genel anlamda psikolojik derinlikten çok uzaktır.

İnsana bakış, tinsel bir çözümlmeden çok; fiziksel betimleme temeline dayalı anlatılmıştır. Üst kurucunun insanları, metnin içine yayılmış bir tanıtımla karşımıza çıkmaz; daha çok olay örgüsüne katılma sırasıyla konu kesilip aktarılır. Sevgiye dair insancıl tavır da bu betimleme sırasında kendini belli eder: “*Bu Ali ne yaman çocuktur. İşte simsiyah parlak saçlarıyla; kalın telli, ıslak bıyıklarıyla, beyaz dişleri ve esmer elleriyle hiç kusursuz bir erkekti artık!*” (Bir Seyisin Ruhu, DMM, s.111) Az önce de söylediğimiz gibi tanıtımlar genelde fizikseldir; insanların tinsel yapılarına dair fazla ayrıntıya yer verilmez. Onlar biraz da platonik bir tavırla anlatılır. Öyküde kötü insan yoktur, daha ziyade toplum tarafından kötülüğe itilmiş insanlar vardır.

<sup>32</sup> Gaston Bachelard; *Ateşin Tin Çözümü*, Öteki Y., Ankara 1995, s.108

Anlattığı insanları temel anlamda, öncelikle ve özellikle, güçlü niteliğiyle aktarma eğilimde olan anlatıcı, aynı bakışı çocuklardan bile esirgemez. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, bütün anlatımların temel psikolojik dayanağı, yazarın çocukluğudur. Küçük olmasına rağmen ailede hep büyük bir insan ve “abi” olma öğretisi şiddetle kendisine dayatılan/aşılana hikâyeci, benzer anlatımlarda hayatının bu dönemini aktarmış ve işlemiştir.

Ateş ve İnsan adından başlayan imgelerle yüklü bir anlatımdır. İnsanın günahlarını, sapkın yanlarını temizleme anlamında “ateş” fenomeni simgesel nitelikte insan sözcüğünün tamamlayıcısı olmuştur. Tarus’un kahramanları aktarmada ikinci belirgin özellik, toplum içerisinde aslanan bağılıcı/belirleyici unsur insanın sosyal statüsüdür. İnsanlar eğitim durumlarına ve toplumdaki normlarına göre hareket etmeli, konuşmalı, yaşamalıdır. Hakkı olmadığı halde değişik davranış biçimlerine girmek toplumdaki **statüler arası geçişler** için sağlıklı bir yapılanma oluşturmaz.

Pirinç hikâyesinde erkek kahraman Sun Li’nin kadına bakışı biraz cinsel dürtülerin ağırlıkta olduğu bir özellik gösterir. Tensel sapkınlığa dair bu yönelimler incelememizin roman kısmında daha ayrıntılı biçimde işlenmiştir. Konusunun Çin’de geçtiği bu öyküde de yazar insanlığın ortak duyularına seslendiği düşüncesindedir. Kadın kavramını temel anlamda sevgi boyutunda reddeden yazar, onu çoğu hikâyesinde karşımıza iki şekilde çıkarır: kadın ya zayıf karakterli ya da bağımlı (eş)dır. Yazarın idealist kadın tipinde aradığı temel özellik, bağı ve güçlü eşlerdir: Onun dışında kalanlar daha çok görsel bir nitelik sergileyen tensel bir zevk aracıdır: *“Karısı hala uyanmamıştır. Sun Li dudaklarında geniş bir yayılma ve gözlerinde donuk bir parıltı, yatağa yaklaşır, diz çöker ve kenarından salyası sarkmış, yarı açık pembe ağza dudaklarını kondurur.”* (Pirinç, DMM, s.200)

Tercüme-i Hal isimli hikâyenin kahramanı ise oldukça farklıdır. Kadınına olan sevgisini ifade ederken, masalsı anlatıların sabit ve biraz da klişeleşmiş cümlelerine yer verir. Aynı satırlarda cinsel bazı saplantılara da rastlarız. Masalsı kahramanları “zina” yanılmasıyla aynı paralelde aktaran yazar, postmodern bir bakışa yönelir. Romanlarında da sıkça rastladığımız, karşı güç grubundaki kadın kahramanların cezalandırılmalarının bir şekilde tecavüz

mantalitesine oturtan kurucu bir yerde **"anarşist erotizm"**e yönelir.<sup>33</sup> Sevginin saf, masum bakışını kıran bu sapkınlıklar yazarın kafasında kadına dair belirgin yönleri de ortaya çıkarır: *"...karşısında hakiki bir peri kızı görmüştü. Eski bir elyazmasında, peri kızlarıyla zina eden mücrimlerin kanun nazarındaki cezai durumlarını tetkik ederken, bu mahlukların şekil ve şimali hakkında oldukça etraflı malûmat sahibi olmuş idi."*<sup>34</sup>

İnsana ait en temel duygu da dahi **"yargılayıcı"** kimliğinden kurtulamayan kurgulayıcı, özellikle de kadını genelde taraflı bir bakış açısıyla karşımıza çıkarır. Sevgililerin genelde mutsuz olması, aşkların daima olayların gerisinde kalması, kadınların genelde düşük karakterli yaşam sürmeleri; yazarın kendi hayatından izler taşıyan ve hikâyede sanatçıya ait bireysel bir **miti-idolü** yansıtan anekdotlar, çağrışımlar olarak sayılmalıdır.

Öykülerde işlenen bir başka sevgi teması tabiattır. Doğa insanın kendisi olabildiği tek mekândır. Doğallığın ana kaynağı da insanın kendi ruhunun **psisik yansımalarıdır**. Çünkü doğada insanı zorlayıcı, sınırlandırıcı hiçbir yapılanma yoktur. İnsan bir yerde doğayı, onun dingin yönelimlerini dizginleyerek gücünü ispata yönelmiştir. Tarus öyküleri de bu analogiyi destekler nitelikte doğa sevgisini işler.

Hayatının son dönemlerinde yazarlığının yanı sıra gazetelere de çeşitli konular hakkında yazılar kaleme alan Tarus, biraz da bunların etkisiyle yeşile karşı sevgi hatta onu savunma içgüdüsüyle ortaya çıkar. Döğme Demir'de varlıkların tamamının bir sonu olduğu, ormanların da sahip çıkılmaması durumunda kısa bir zaman içerisinde yok olup gideceği ısrarla söylenir:

*"Biter mi, demiş olacak, biter mi bu orman? Bitmez. Yaradanın yoktan var edip yeryüzüne diktiği hangi şey bitmiş, tükenmiş, neyin kökü kurumuş gibi görünmüş! Toprak ana yetirir, su besler, kara yeller."*<sup>35</sup> Biraz ironik olarak aktarılan metinde, aslında söylenenlerin tam tersi kastedilmektedir. Tabiat kültürünün insanın psikolojik açılımlarına meydan veren saflığı, insanın da aslında tabiatın bir parçası olduğu ön yargısıyla işlenir. Tabiat her şeyin başlangıcı olabilir; ama onu yaşatacak da insandır. Her defasında koruyucu kimliğiyle

<sup>33</sup> Alexandrian; **Erotik Edebiyat Tarihi**, (Çev. Işık Ergüden), Mitos Y., İst. 1993, s.325

<sup>34</sup> Tercüme-i Hal, **Akın Gazetesi**, 22 Kasım 1951, s.8

<sup>35</sup> Döğme Demir, **Türk Dili**, C.X, Mart 1961, S.114, s.402



insan, içinde yaşadığı canlılara, ağaçlara sahip çıkmak zorundadır. Bu kendi varlığının olmazsa olmazıdır.

İnsanı, kendi sert kanunları içerisinde yaşamaya zorlayan tabiat; pek çok bakımdan da insanoğlu için bir kuşatıcı, gizleyici, örtücü ve yaşatıcı kimliği de ruhunda taşır. Onu değiştiren insan, aklıyla tabiatı zorlar ve yaşam alanlarına fiziksel boşluklar katar. Yakılan, kırılan her ağaç, her dal parçası fiziksel alanları genişletir belki; ancak ruhunun psişik derinliklerinde de derin yaralar açar. Orman köylülerinin **hayat-doğa** ikilemindeki yaşayışlarının anlatıldığı Orman isimli öyküde, doğanın insan ruhundaki psişik yansımalarına ve ortak insancıl duyularına dair örnek çözümler dikkatlere sunulur: “...ormanın içi, çadırdan da öte, bir kuytu, bir güven verici, bir sıcak, adeta saklayıcı, gizli, örtücü, ayırıcı, koruyucu... Bir kapalı kutu...”<sup>36</sup> tümceleri doğaya dair olmaktan öte kapalı mekânın genel özelliklerini verir niteliktedir.

Orman hakkında “**kuytu, güven verici, sıcak, saklayıcı, gizli, örtücü, ayırıcı...**” gibi sıfatlara ve niteliklere yer verilmesi, tabiat ve insanın alt boyuttaki bilinçaltı duyumsamalarına da ortaklık eder. Doğumundan itibaren ana rahminin saf, kuşatıcı, sıcak, bizzat ortamına dönme arzusunda olan insanoğlu, bu isteğini belki doğanın masum ruhunda tatmin eder. Tabiat “ana” terimine sonuna kadar sadık kalmasını bilenler de ruhundaki gerçek güzellikleri bütün safiyeti ve samimiyetiyle yaşayanlardır. Marksist bir anlayışla doğa “*insan çabasının bir aracı, gövdesinin organlarını tamamlayan bir araç*”<sup>37</sup> tır. Tamamlayıcı kimliği bozulmadığı sürece aynı zamanda bir kuşatıcıdır.

Tabiata zarar veren sadece insan değildir. İnsanın güdümünde bulunan bazı canlılar da orman için sakıncalı olabilir: “*Ormanların memleketimiz için bir yeşil can, bir yeşil ümit olduğunu okumuştum... Bırakın ormanı, fundalığı, yoz toprak üstünde bir keçi görsem boğasım gelir.*” (Keçi, El, s.68) Doğanın “yeşil” engin saf ve rahatlatıcı çağrışımlarıyla doğurgan kimliği, aynı paralelde varlık alanıyla da özdeşleşir.

İnsan doğadan ne zaman uzaklaşmışsa mutsuzluğa hapsedilmiştir. Tabiatın saf ritimlerini ruhunun her zerresinde özümseyen insan, ruhunu bireysel çıkarlarıyla ezip, katılaştırmıştır. Aslında tabiat kendi dünyasında bir

<sup>36</sup> Orman, *Halkçı Gazete*, 26 Eylül 1954

<sup>37</sup> Ernest Fischer; *Sanatın Gerekliliği*, (Çev.Cevat Çapan), V Yay., Kasım 1993, s.16.



koruyucuya da ihtiyaç hissetmez. Yeter ki, insan kendisine sürekli müdahale etmesin, varlığının anlamını bozmasın: *"Toprak tutunacak yerler arıyordu. Buluyordu da...Yağmur yağdı mı ıslanır, yapışır kayalara...Bozkırın çalısı, bodur bitki örtüsü, sonra korular, ormanlar..."*<sup>38</sup>

İlhan Tarus, doğayı işlediği hikâyelerinin hemen hemen tamamında, koruyucu bir insanın algılaması psikolojisindedir. **İnsan-doğa** fenomenlerinin psişik yönelimleri veya ortak değerleri üzerinde pek durmaz. Doğayı, öyküsüne renk katan bir unsur olarak görür. Genelde söz konusu olan da doğa bir parçası, yani ormanlardır. Sadece birkaç hikâyesinde su ve deniz gibi farklı doğa ritimlerini öyküsüne taşır: *"Duyuyor musunuz? Bu tıpkı denizin sesi! Karayel burada Karadeniz'deki gibi uğuldar. Su burada Karadeniz'deki gibi bağıırır ve dalgalar şu kocaman tekerleğin altında Karadeniz'deki gibi şahlanır!"* (Kaptan, DMM, s.80) Yaşama alanına ait moral değerlerini, Karadeniz'in simgesel yapısında odaklayan kahraman, dünyaya ait bütün değerlendirmelerini de aynı çerçeveden yorumlamaktadır.

Deniz, insanın hayatını devam ettiren geçim kaynaklarından birisidir. Ancak varlığın içinde algılayabilen ve bunları hayata geçiren tek varlık olan insan, bir yönüyle kalıcı olmadığının farkındadır. İnsan, *"doğanın bir parçasıdır; ama onu aşmak zorundadır. Ne kadar yadsımaya çalışırsa çalışsın, sonunda ölüm olduğunu fark eder."*<sup>39</sup> Bu sebeptir ki insan sonlu dünyasını doğaya hükmetme, onu çoğu zaman ezme, onun ruhunda kalbinin ritimlerini yumuşatma gibi farklı yönelimler üzerinde şekillendirir.

İnsan çoğu zaman kendi sesini tabiatın ruhunda bulur. İşitsel anlamda ortak duyuları da olan insan, doğaya seslenir, onu kişileştirir, ona ruhunun bir parçası olduğunu hissettirir; tabii ki ortak duyularının ruhunu da yok etmemek şartıyla...

Bazı öykülerde de ana tema hayvan sevgisi üzerine kurulmuştur. Ancak bu bakış daha hayvanlara acıma eksenindedir. Yurdu olmayan, itilmiş aç ve perişan, kısaca öksüz hayvanları anlatır genelde. Aslında hayvan bir yaşama biçiminin şekillendirdiği simge değeridir. Önemli olan da simgesel boyutta hangi yapıyı somutladığı ya da hangi eleştirel yükü taşıdığıdır.

<sup>38</sup> Çiftlik Müdürünün Eşi, *Türk Dili*, C.X, S.129, Haziran 1962, s.730

<sup>39</sup> Erich From; *Özgürlük Korkusu*, (Çev. Roza Hakman), Yaprak Y., İst. 1985, s.38

Köpek, yazarın öyküsünün adını hayvanlardan bıraktığı çok sayıdaki hikâyeden birisidir. Yazarın özellikle köpeklere karşı olan sevgisi de genellikle bir acıma duygusunun arka planda olduğu bir şekillenme biçimindedir. Anlatılan köpekler, genelde korunmaya muhtaç, bakımsız, sokakları kendine mesken tutmuş sahihsiz ve başıboş hayvanlardır: “...kapının eşliğinde tir tir titreyen melez bir enciği içeri almıştı. Bir de maskaraydı kefere...” (Köpek, KH, s.59)

Köpek aslında sembol durumundadır. Tarus, toplumla ilgili düşüncelerini, çoğunlukla hayvanları kendisine araç edinerek aktarma yoluna gider. Bu yaklaşımla köpeklere kişilik vererek, toplumda mevcut olduğunu savunduğu sınıfsal ayrılığa işaret eder. Hayvanlar yaşama biçimini irdeleyen **sosyo-psikolojik** simgeler olarak işlevsellik kazanır: “Kuduz? Kuduz hastalığı kibar köpekler için sadece (talihsizlik)tir. Sokak ve çoban köpekleri içinse (ağır suç)tur.” (Karınca Yuvası, s.98) cümlesi de benzer bir sosyal ironi taşır. Paylaşımları dengesiz olan sosyal yapılanma, güçleri oranında değerleri olan tiplerle doludur. Hayvan simgesiyle, sosyal anlamdaki **yaşam dualitesinin** eleştirel bir mukayesesi yapılmak istenmiştir. Zenginliği ve parayı bir güç olarak ellerinde tutan bazı insanlar için sıradan bir olay, fakir insanlar için bir yıkım olabilir. Sanatçı şehirli pek çok zengin insanın hayvanına gösterdiği ilgi ve bakımı, çevresindeki pek çok insana dahi göstermediği düşüncesini ince bir ironiyle simgesel kimlikle kurgulamıştır.

Maddenin çevirdiği insan, tabiatta hiç değişmeyen diğer canlılar gibi hayvanı da kendi kısıtlayıcı dünyasına almıştır. Hayvanı, insana bağlayan unsur, sevgi boyutunda başlasa da ona modern dünyanın maddesel unsurlarını sunmak gerekecektir: “Onu birçok defalar, çocuklarımin bahçe duvarından aşırarak sokağa fırlattıkları küçük kedi yavrularını, odasında, mavi ipek yorganın üstünde tedavi ederken buldum.” (Gizli Harp, DMM, s.70)

Hayvanlara zarar veren insanların karakterleri hakkında derin şüpheler duyan yazar, insana yakışanın bütün canlılara sevgiyle bakmak olduğu fikrini taşımaktadır. Zaten kültürel yönden dejenere olmuş insanlardan da sevgi boyutunda bir şey beklememek lazımdır. “Acıma beraberinde sahiplenmeyi getirdiği sürece yapıcı bir duygu olarak kalacaktır.”, düşüncesi öykülerin geneline yayılmış bir anlayıştır.

Romanlarından üçünü Kurtuluş Savaşı ana teması üzerine kuran yazar, bu temanın hazırlık aşamasını da öykülerinde tamamlar. Vatan sevgisi farklı biçimlerde işlenir. Örneğin Alışkanlık öyküsünde yazar, vatan duygusunu ironik bir biçimde işleme eğilimindedir. Bu, devleti “baba” gibi görmeye dair anlayışın farklı çağrışımlarına dair eleştirel bir yaklaşımdır. Hikâyenin kahramanı Raif Bey, standart bir bakışla devlet kavramını sadece memuriyet zihniyeti ana fikrinden hareketle algılar. Devlete karşı bu bağlantı vatan sevgisiyle birlikte ortaya çıkan bir alışkanlıktır; ancak dönemin yeni yeni yapılanan bürokratik mantalitesine ait olabilir. Bu sadakat, kendisi için kayıtsız şartsız bir teslimiyettir: *“...dostları, akrabaları, hele ikinci cihan harbi ortalarında, hemen devlet kapısını bırakarak serbest hayata atılmasını ona tavsiye ettiler ya, Raif Bey aldırmadı: – Göbeğimiz devlete bağlanmış bir kere, dedi, Allah canımızı da bu kapının eşiğinde alsın...”* (Alışkanlık, A., s.11)

Vatan sevgisinin Tarus’taki anlamı “Anadolu”dur. Döneminin Anadolu’ya koşan pek çok düşünürü gibi Tarus da Anadolu’yu anlama ve anlamlandırma çabası içindedir. Görevi dolayısıyla Anadolu’nun farklı yörelerini gezen, oradaki hayatı birebir görme şansına sahip olan yazar, maalesef Anadolu’nun gerçek ruhuna inememiş, onu daha çok döneminin bir modası olarak algılamıştır. Anadolu eserlerinin çoğunda öğreti duran vebalı bir hasta gibidir. Yazar da bu hastaya dokunmak ve tedavi etmek yerine, bir çubukla görsel malzemesini uzaktan anlatmayı tercih etmiştir. Kendi eksiklerini, bir yerde kahramanlarının ruhunda tatmin etme yoluna giden üst anlatıcı, kendi yapamadığını idealize eder bir nutuk havasında karakterlerine anlattırır: *“Gelmiş geçmiş havası, uygarlığıyla Anadolu’yu o, bizim gibi anlamıyor. Taşında, çakılında, doruğunda, düzünde zevkler buluyor, anlamlar yakalıyor. Girtlağına kadar Anadolu özsuyla dolu.”*<sup>40</sup>

Tarus da dönemin genel kalkınma hamlesi çerçevesinde, genellikle Anadolu’yu bir eğitim seferberliği ile kalkındırma, insanların kültürel ve ekonomik gelişimini ilerletme yolunda büyük çabalar sarf eder. Askerlik psikolojisi bazı

<sup>40</sup> Dört Kişi, Varlık, S.597, 1 Mayıs 1963, s.15

anlarda vatan sevgisiyle özdeşleşir: *“Evladı cepheye giden ana ağlar mı hiç? Bizim soyumuzda sopumuzda böyle namertçe bir hal görülmemiştir.”*<sup>41</sup>

Yazarın öykülerini tematik açıdan irdelediğimizde sevgi teminin duygusal bir yönelimden çok sorunsal bir yapısının olduğunu görürüz. Sevgi farklı biçimlerde ve özelliklerde işlense bile genel anlamda farklı temlerin gölgesinde kalmış; insan boyutunda daha çok bir problem gibi aktarılmıştır. Aynı temanın değişik boyutlardaki içselliği de daha çok ironik, eleştirel bir yapı göstermektedir.

### 3.2.2. Varlık Alanını Daraltan Bir Yapılanma: Kıskançlık

Yaşadığı dönemde çalıştığı pek çok ortamda, kısaca özel hayatında kıskanç olarak tanınan yazarın bu özelliği, ister istemez eserlerinin tematik dünyasına net bir şekilde yansımıştır. Sanatçının İlhan *“Taarruz”* biçiminde nitelendirilmesinin en önemli sebeplerinden biri de, yazarın hayatı boyunca kıskançlıkla beslenen ironik bir kişilikte olmasıdır. Özellikle hak etmediği halde memuriyet alanında belirli mevkilere gelmiş insanlarla, uzun süren mücadeleler ve tartışmalara girmekten hiçbir zaman çekinmemiş, yazı hayatını bazen bürokratik hırsına kurban etmiştir.

Sanatın, yazarın hayatı ve bilinçaltıyla gösterdiği paralelliğin doğal bir neticesi olarak da İlhan Tarus'un kişiliği, öykülerinin bir kısmının konusuna, bir kısmının ise kahramanlarına yansımıştır. Doktor Monroe'nun Mektubu'nda bizim insanımıza ait bir özellik gibi anlattığı kıskançlığı kahramanının dilinden yargılama yoluna gider: *“Şimdi size, Dr. Monroe'nun, doktor oluşundan doğan sevincimi de anlatmayacağım. Çünkü siz, kendinizden başka birinin, sizden daha yüksek bir akıl ve bilgi seviyesine çıkmasına sevinmek, bununla övünmek, bununla bahtiyar olmak, bu bahtiyarlıkla delirmek liyakatından mahrum insanlarsınız!”* (Doktor Monroe'nun Mektubu, DMM, s.7) tarzında cümleler paranoyak derecesinde kişilik özelliklerine sahip karakterler tarafından hissedilir.

Meslekî kıskançlıklar, hikâyelerin büyük bir kısmında ana temayı oluşturmaz. Ancak öykü içerisinde genellikle bir yerde küçük küçük göndermeler, kıskançlıklar metnin içerisine yerleştirilir. Bu aslında çoğu zaman yazarın kendi davranış biçimini yansıtarak, metne müdahil olduğu durumlarda belirginleşir.

<sup>41</sup> Mektub, Yücel, C.11, S.65, Temmuz 1940, s.254

Yaşamının büyük bir kısmında memuriyet yapmış, görevi sırasında farklı sebeplerden dolayı vazifesi ile ilgili değişik sıkıntılar yaşamış bir memur-yazardan farklı davranış biçimleri beklemek de pek doğru sayılmaz. *“Hiçbir değeri olmayan; fakat hem aldığı maaş, hem de takındığı tavır ile benden çok daha önemli mevki sahibi görünen...”* (Ecnebi Mütahassis, TH, s.56) insanlar anlatici için büyük bir rahatsızlık doğurmuştur.

Kıskançlık boyutunu bazen bir babanın bakış tarzıyla aktarır. Baba, isimli öykünün kahramanı **'baba-kız çocuğu'** arasındaki duygusal bağın, kendince bir yabancı (damat) tarafından sekteye uğratılmasını anlatır. Anlatıma duygusallık bağının yanında biraz cinsellik temi eklenmiştir. Özellikle yazarın ayak ile ilgili tavrı, gizil bir fetişizmi sezdirir niteliktedir: *“Küçük komidinin üstünde bir dudak boyası, bir jartiyer ve resim vardı. Camlı bir çerçeve içinde, daima o aptal duygusuzlukla gülen kızının yeni sahibine baktı: Yarabbi, bu kıllı çocuk, o beyaz ayakları nasıl ısıracaktı? O çukur yanakları nasıl öpecekti?”* (Baba, DMM, s.21)

Karşımıza beraberinde bir sahiplenmeyle ortaya çıkan kıskançlık, aslında toplumumuzun yazarın yaşadığı dönemler içinde gücünü fazlasıyla hissettiren ataerkil yapılanmasının metinsel izdüşümlerinden başka bir şey değildir. Gelenekler, inanç sistemleri, her türlü sosyal ve kültürel kural koyucular, kadın-erkek ilişkilerinin belli bir yönde, tarzda yaşanması öğretisini topluma dayatır, kabullendirir.

Özellikle yaşlı erkek-genç kadın ilişkilerinde sahiplenme, aşırı kıskançlık biçiminde ortaya çıkar. Bu davranış biçimi fiziksel, ruhsal eşitsizliklerin gün yüzüne çıkmasıyla, biraz daha nevroitik bir duruma yönelerek, yaşça oldukça büyük olan erkeğin, karısını her genç erkekten kıskanması biçimine kadar yayılacak geniş bir psikolojik saplantıya yönelir: *“Karımı kıskanıyordum. O benden on sekiz yaş küçüktü. Üçüncü karımdı. Bu memlekete geldiğimiz zaman, daha ilk günlerde, önümüze birkaç genç adam çıktı.”* (Rakı ve Rüzgâr, DMM, s.155)

Tarus, genel anlamda kıskançlık arzusunu pek sağlıklı bulmaz. Ancak bu yargı metinde işlenmeye başlayınca, biraz da bilinçaltının göndergeler sağanağı metnin kontrolünü ele almaya başlayınca değişir. Kıskançlık, çoğu anlamda bir yozlaşmanın toplum, aile ve iş dünyasının idealar dünyasını etkisi altına alarak

bozmaya çalışmasıdır. Ancak bu etki, temel anlamda aile bireylerinin kayıtsız şartsız geleneksel yapıya bağlanmasıyla ortadan kalkabilecektir: *“Fakat ölen erkeği kıskanmak arzusu içimde bir deniz gibi kabardı ve bütün arzuları sildi...Ölen erkeği onunla beraber sevmek, bir mezar başında iki ateş huzmesi içinde aylıklı bir kilise şarkıcısı gibi ulumak ve acımak ona. Teselli etmek onu.”* (Kadın ve Ölüm, DMM, s.38) biçiminde anektodlar kadının varlık alanına dair net bir tavır koymaktadır. Kadın, sadece sahiplenilmiş moral dünyasına ait değerleri erkeğin çizdiği alanda yaşamak zorundadır.

Tarus, karakteri bakımından oldukça kıskanç bir insandır. Hayatının pek çok döneminde, özellikle memuriyet yıllarında, bu kişiliğinin yansımalarını görebiliriz. Çalıştığı kurumlarda hırslı, geçimsiz, huysuz bir kişilik olarak bilinir. Bu özelliği de öykülerinde farklı biçimlerde geniş bir yaşama alanı bulmuştur kendine.

### 3.2.3. Sosyal Adaletsizlik: Değişimin Ezici Boyutu

Sosyal adaletsizlik konusu, Şinasi İlhan Tarus'un hikâyelerinde, ilk yazarlık dönemlerinden itibaren en sık işlenen temalardan birisidir. Özellikle ikinci dönem öykülerinde bu olgu, bazen ana tema, bazen de yan tema olarak olay örgüsünün içindedir.

Nedensellik prensibiyle önce bu yapılanmadaki dengesizliği sebep olabilecek kavramlar sıralanır. II.Dünya Savaşı, bu anlamda toplumumuz için ekonomik anlamdaki adaletsizliklerin had safhaya ulaştığı, sosyal yapının bozulmaya başladığı en önemli sebeplerden biri olarak durmaktadır. Özellikle savaşı fırsat bilip kişisel sermayesini yasal olmayan yollarla katlayan tüccarlar vardır öykülerde: *“Ali Bey'in bu kasabada çok eskiden kalma, yerleşmiş ve tanınmış bir itibarı vardı. Sülaleden gelme asaletine, II. Cihan harbinde edinilmiş yüklüce bir servet de eklenince, Ali Bey, her yerde baş köşeye kurulur olmuştu.”* (Tiyatro, A., s.30) Olay örgüsünde karakterler aracılığıyla çatışma unsurunun yaratılmaya çalışıldığını daha önce söylemiştik. Genel anlamda bu yapılanma sanatçının bütün anlatılarında karşımıza çıkar. İletilmek istene **sosyal mesaj** hazırlandıktan sonra, bu mesajı taşıyabilecek tematik ve karşı güç grubuna ait



karakterler oluşturulur. Böylece metinde dramatik eğrinin kırılma sürecine dair hazırlıklar tamamlanmış olur.

Hukukçu kimliği eserleri içerisinde en fazla sosyal adaletsizliği kendine tem olarak seçmiş öykülerde etkinlik kazanmıştır. Çoğu zaman bütün insanları eşit gören kanunlar karşısında eşit olmayan bir yaşamı paylaşmaya çalışanların aynı tartıya çıkmaları yazarın çözemediği bir adalet sorunsalıdır. Dualiteyi bir türlü anlamlı kılamadığı gibi, kendi öz yaşamında da benzer sıkıntılar yaşamıştır. Hep suçlu, suçsuz fenomenlerinde çok, nedenler ve niçinler üzerine kurmuştur eserlerini.

Sosyal adaletsizliğin belirgin biçimde ortaya çıkması, gelir eşitsizliğinden başlayan bir yapılanmadır. Değişim beraberinde hep yıkım ve çözülme getirmiştir. Kendi mekânsal yaşama alanları, ortak moral duyumları yeni değerlerle bozulmaya uğrara. Deformasyon beraberinde etiksel çözümleri, bozulmaları da tetiklemiştir. Görünürde olan bütün değerlerin, olguların simgesel temsilcisi mekândır. Kendini yaşadığı yerle adlandıran, anlamlandıran insan ev izleğinin sıcak, kuşatıcı kimliği bozulunca istere istemez sosyo-psikolojik çözülmeye uğrar. **“Apartman”** simgesi bu çözümlenin karşı güç grubundaki en önemli suçlusudur. *“İnsanların geleneklerinden koparılıp apartman dairelerine hapsedildiklerini bir düşünün. Tedavi hastalıktan kaynaklanır; fakat hastayı da sakat bırakır.”*<sup>42</sup> Apartman hayatı, yalnızlaşan, paylaşımları azalan, kendi dünyasında varlığın anlamını sorgulayan, **bireysel tercihi bir tutukevidir.**

Toplumların hayatında sosyal adaletsizlik doğal bir olgu değildir. Yeni yapılanma dönemlerinde daha da belirginleşen çıkar çevreleri, ezdikleri cahil ve sessiz insanların ruhları üstüne kendi “bencil” egolarını yerleştirerek ekonomik, sosyal, siyasal bakımdan bir üstünlük elde ederler. Üstelik bu güçlerini de yine halka karşı ve halka rağmen baskın bir şekilde kullanmaktan çekinmeyerek... Anadolu için zaten ağaların her anlamda baskınlığı yeteri bir örnekleme olarak öykülerde yer alır: *“Kaybolanlar, vatanın dört bucağında, ekmeklerini arıyorlar. Sofrasında fazla ekmeği olanlar... Ağalar, beyler, paşalar; İnsaniyet namına!”*<sup>43</sup>

Sosyal adaletsizliği körükleyen en etkili faktörlerden birisi de, eğitimsizliktir. Eğitim seviyesini belli bir noktaya getiren insan, toplum içindeki

<sup>42</sup> Gülzar Haydar; *Şehirlerin Ruhü*, İnsan Y., İst. 1991, s.9

<sup>43</sup> Radyoda Kayıplar Saati, SH, VI, 1952, s.3

normunu belirlemiş, hayata karşı da daha iddialı duruma gelmiş demektir. Yeter ki eğitimini doğrudan, çözümden yana kullansın.

Varlıklarını ve sömürülerini eşyanın, metanın ruhunda eşitleyen insan zamanla aynı metayı bir hükmetme aracı olarak kullanabilir. Zamanla *"Bireyi, topluma bağlayan düzeyin kendisi değişmiş ve insanlar kendilerini, satın aldıkları metalarda tanımaya"*<sup>44</sup> başlamışlardır. Bireysel gücünü salt maddeyle ispata yönelen insan için moral değerleri, toplumsal ve etik değerler fazla bir anlam ifade etmez. Tarus'un karşı güç grubunda yer alan bu türden temsilcileri de benzer yapılanmalarla metne yerleştirilmiştir.

Kendi çıkarları için sömürüyü bir araç olarak kullanacak mantalitede olanlar, toplumun içsel dinamiklerini algılamak istemedikleri için, sadece belli sınıfların gücü toplamaları taraftarıdır. Haksız bir tekelleşme yapısı olan bu durumun, her boyutta ve anlamda sosyal dengesizliğe açık olduğu belirgin bir özelliktir. Metaya bağlı psikolojik güç, hakimiyet duygusu devam ettiği sürece yaşayacak, birbirlerini besledikleri sürece hayatta kalacaklardır.

#### 3.2.4. Hayatlara Dair Bir Reddediş: Savaş

İlhan Tarus, ilk dönem öykülerinin bir kısmını II.Dünya Savaşı'nın bütün dünyayı kuşattığı bir süreçte kaleme almıştır.

Savaş, binlerce yıldır insanlığın sınırlandırılmayan büyüme hırsı başta olmak üzere pek çok nedenden ortaya çıkmıştır. Savaşın nedenleri arasında yazara dair ilginç saptamalar da vardır. Bazı öykülerinde insanın işlevsel yapısını simgelerle anlatarak ince ironiler yapar. Savaş ve nüfus arasında doğal bir sebep-sonuç ilişkisi kurar: *"Yuvamızın nüfusu günden güne artıyor. O suretle ki her sene, baharda mevcudumuz, bir sene evvelki mevcudumuzun on misline yükseliyor... O halde harp edelim! Harp ilan edilsin! Topraklarımızı genişletelim!"* (Karıncalar Arasında, DMM, s.33,34)

İlk bakışta oldukça saçma gözükken bu tümcelerde üst anlatıcının savaşın çıkma gerekçelerine dair ince bir yergisi vardır. Yergiyi somutlaştırmak için simgelerden, karıncalardan yararlanmıştır.

<sup>44</sup> Herbert Marcuse; **Tek Boyutlu İnsan**, (Çev.Aziz Yardımlı), İdeal Y., İst. 1990, s.10

Kendi insanın yaşama alanını genişletmek ve onu mutlu etmek için başka bir insanı yok etmenin mantığı hiçbir zaman anlaşılmamıştır. *“Ölüme mahkum olmak çok korkunç şeyse de bir hiç uğruna, anlamsızlığın kurbanı gibi mahkum olmak da bütünüyle katlanılmaz bir durumdur.”*<sup>45</sup> Savaşlar toplum için, insanlık için bir yıkımdır. Savaş karşıtı bir insan olarak, savaşın yaşattığı her türden olumsuzluğa dikkat çekmek isteyen yazar; olayın ekonomik yapısını da ironik bir anlatımla aktarır: *“Her gün bu memleketlerde kırk milyon kişi, on altışar saat mermi, top, tüfek imal ediyorlar. Harp masrafı günde elli milyon İngiliz lirasını buluyormuş. Bütün dünyadaki aç insanların adedi üç yüz milyonu bulduğuna göre harp olmasa her gün bu insanlara yardım ederiz.”* (Bir Makinenin Göz Yaşları, KH, s.25) Üstelik bu tümceleri bir robota söyleterek insanlığa dair eleştirel yaklaşımını daha da kuvvetlendirir.

Genelde olay öyküsü yapılanması çerçevesinde anlatımlarını kurgulayan yazar; diyaloglarla örülü bir metinle çıkar karşımıza. Ancak savaşa ait anlatımların ağırlık kazandığı metin halkalarında gerçekçi betimlemeler sıkça yapılır. Böylece anlatımın olay örgüsüne bağlı akışı daha iletiyi daha işlevsel kılacak biçimde düzenlenmiş olur. İzlenimsel özellikteki betimlemeler aynı zamanda mesaja ait göndergelere sağlam bir alt yapı oluşturur:

*“Hey oğul, sabahın şafağına kadar, her kütük dibinde bir boğuşma, bir cebelleşme, bir köstebek savaşı oldu, netsem anlatamam...bizimkiler tanınmaz vaziyette; yüzlerinde kanla toz karışmış, kulakları yırtılanlar, parmakları ip gibi sallananlar, kaburgaları ezilenler, karnında bir kurşunla geri gelenler...”* (Kader, TH, s.61)

II.Dünya Savaşı'nın ilk yıllarından başlayarak yazar, savaşa karşı daima yaşamı savunmuştur. Ne olursa olsun insan yaşadığı sürece kendi varlık alanına dair ortak duyumları, mümkün olduğunca rahatlatarak, varlığını bir şekilde sürdürecektir. Metinlerde aynı fikirsel söylem biraz da sloganlaşarak, bireysel bir söylemden çok öteye taşınır. Anlatıcının istediği de budur zaten. Her şeye, her türlü kötülüğe rağmen, daima **“yaşayacağız”**; barış gelinceye kadar: *“Harp hakikaten kokulacak bir şeydir. Ne olursa olsun sulh; haksızlarıyla,*

<sup>45</sup> Milan Kundera; **Roman Sanatı**, (Çev.İsmail Yergüz), Afa Y., İst. 1989, s.60

*adaletsizlikleriyle, hataları ve cinayetleriyle sulh, hepsinden iyidir. Sulh ışığı... Ölüm yok! Ölmeyeceğim!.. Yaşayacağız.*<sup>46</sup>

İlk hikâyelerinde biraz evrenselleşme iddiasında olan Tarus, Türkiye'nin dışında savaşı yaşayan halkların zorluklar içindeki yaşama biçimini öykülerinde işler. Özellikle **Doktor Monro'nun Mektubu** isimli hikâye kitabında, isminin de yabancı bir isimle özdeşleşmesinden olsa gerek içerisinde bütün dünya insanlığının ortak duyum noktalarına hitap eden öyküler ve temalar sıklıkla yer almıştır. Savaş temi de bunlardan birisidir. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın dünyanın çeşitli cephelerindeki yıkımları farklı olay örgüleriyle gözler önüne serilir. Doktor Monro'nun Mektubu isimli kitapta yer alan Pirinç, İki Yüzlü Adam, Kırbaç, Casus, Ekspres, Gorilla hikâyeleri ya doğrudan ya da yan temalar biçiminde savaş temasını aktarır.

Tarus'un öykülerinde savaşın nasılı ve nedeni gereksiz bir sorgudur. Nasıl olursa olsun savaş yazara göre, temel anlamda sizin gibi düşünmeyen insanlara karşı sergilediğiniz yok etmeye şartlanmış ölümcül bir tavidir. Bu kendi fikrinde ve yaşama biçiminde olmayan herkesi sorgulamadan öldürerek azaltma, temeline dayanan bir yok ediş şeklidir. İspanya iç savaşını konu edinen Ekspres hikâyesi de aynı tematik kurgu düzenine sahiptir. İnsanların yok ediliş mantığı net bir şekilde kahramanın ağzından okuyucuya aktarılır: *"Bizim orada usul, zaptettiğimiz yerlerden toplanan insanları sürü ile öldürmektir. Biz bunların da bizim gibi İspanyol olduklarını düşünmeyiz. Mademki yabancı bir fikre esir olmuşlardır ve mademki yabancı memleketlerin güttükleri birtakım zararlı siyaset oyunlarına girmişlerdir, ölmelidirler..."* (Ekspres, DMM, s.63)

Pirinç hikâyesinde İlhan Tarus, Çin ile Japonya arasında gerçekleşen savaş tema olarak işler. Savaş ve yanlış bile olsa onun esas amaçtan uzaklaşan her türlü insan dışılığı meyilli yapısını anlatır: *"Japonlar dün gece Fay Su'nun çiftliğine girmişler. Bütün çiftçileri bağlayıp götürmüşler. Binaları ateşe vermişler. Kadınları taksim etmişler..."* (Pirinç, DMM, s.201)

Tarus, özellikle ilk dönem hikâyelerinin pek çoğunda savaş temasını ana tema ya da yan tema biçiminde işlemiştir. Bazen bizim savaşlarımızı, ama genelde yabancı savaşları öykülerine taşımıştır. **Hümanist bir mantık** savaşın

<sup>46</sup> Kırmızı Saçlı Talebe, Yücel, Mayıs 1940, C.XI, S.63, s.162

her türlüüne karşı çıkmış, savaşın çirkin yüzünü bazı yerlerde orijinal betimlemelerle başarılı bir şekilde anlatmıştır. Ancak bu tasvirler yukarıda da açıkladığımız gibi olay örgüsünün yapısını daha gerçekçi kılmak amacıyladır. Yoksa Tarus'un biçem özellikleri içinde, düşünsel ve betimlemeye dair metin yükü yok denecek kadar azdır.

### 3.2.5. Etik Dışı Bir Değişim - Yozlaşma

Tematik değerler anlamında eserlerde belirginlerden biri de **“yozlaşma”**dır. Hayatının büyük bir dönemini memur olarak yaşayan yazar, özellikle bürokratik anlamda başından geçen olayları veya gözlemlerini sanatsal bir yapılanma içinde okuyucusuyla paylaşmıştır. Kendisi de temel anlamda her türden, özellikle bürokratik, yozlaşmadan rahatsızdır, şikayetçidir. Şu da bir gerçektir ki kısa öykü eğer **“karakter gelişimini ele alabiliyorsa, karakterin yozlaşmasını da anlatabilir.”**<sup>47</sup> Çünkü her ikisi de bir değişim sürecidir ve belli olaylar sonucunda anlam kazanır, belirginleşir.

Osman'ın Tarlası, Sır, Bir Atın Rüyası, Nefaset Yağ Fabrikası, Tiyatro, Zina Davası, Üst Kat, Para ana temasını yozlaşma fikrinin oluşturduğu hikâyelerden bir defada sayabileceğimizdir.

Yozlaşma, temel anlamda insanın etik ve statüsü açısından yetiştiği değerlere, toplumuna ve bütün insanlığa yabancılaşmasıyla ortaya çıkan egoistçe bir tavidir. İnsanlığın saf duygularını tahrip eden bu tavır, daha çok insana ait değer yargılarını da sekteye uğratarak toplumu ve bir anlamda insanı tahrip eder.

Yeni kurulan bir cumhuriyetin ilk taşlarının konduğu yıllarda, yozlaşma öncelikle yolsuzluk kavramıyla hayatımıza girmeye başlar. En büyük yolsuzluk da belki halkın varlığını kendi çıkarları için yok etmektir. Sosyal adâletsizliğin yayılmasına, yerleşmesine ve kısmen korunmasına zemin hazırlayanlar da dejenere olmuş, halktan kopuk yaşayan bireyselliği, bütün varlığının en küçük hücrelerine kadar sindirmiş tiplerdir. Böyle insanlar, bireysel çıkarlarını bütün değer yargılarının üstünde bir noktada görürler. Kapitalist mantığın en ruhsuz yapılanması, dayatmasıyla kendisini sadece kazanmaya, daha çok kazanmaya

<sup>47</sup> Norman Friedman; “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?”, (Çev: S. Gökçen Ezber), **Adam Öykü**, Eylül-Ekim 1998, S.18, s.41

güdüleyen bir yanlış, sakat bir ruh yapılanmasına sahiptirler. Moral değerlerini kaybetmeleri, her şeyi salt meta merkezli algılamalarına önemli bir nedendir. Çoğu zaman da Marks'ın sözünü ettiği, "*meta fetişizmi*"<sup>48</sup>ni en üst noktada yaşarlar.

Güvercin Odası isimli hikâyenin kahramanı da başka bir yolsuzluğun, toplumumuzun asla vazgeçemeyeceği torpilin, sıklıkla yaşandığı bir kurum içinde kendini bulur. Ancak başka bir yol olmadığı için, aynı şekilde zamanla kendisi de işin içine girer. Öykünün bu kısmında metin **bilinç akışı** (monolog/iç konuşma) ile devam eder. Bilinç akışı yöntemi, bir öykünün, karakterin zihninden geçen düşünceler, izlenimler ve duyularla anlatılması demektir. Bu olayın ne derece gerçekçi olduğunu okura yansıttığı gibi, okur da kendini çoğu zaman karakterle özdeşleştirir.<sup>49</sup> Yani üst anlatıcı metinle ortak paylaşımlara giren okuyucuyu aynı tematik boyutta buluşturmuş olur.

Öykümüze dönersek yozlaşmış bir bürokratik yapının torpil boyutuna eleştirel göndermeler vardır. Yazar bu kısımlarda kendi yaşanmışlığından dolayı oldukça başarılı cümleler kurar. de kahramanın hiç hak etmediği halde bu işe bulaşması, beraberinde bir sürü de isteği getirir: "*Hatırlı birinin yakınıymış. Gelmiş bir şef, hem de ambarlar şefi... Bin bir kağıt, dosya arasında uğraşırken kafam dinç olmalı, rahat bir yerim olmalı. Gırla memur, gırla gürültü, gırla maaş; bir de özel oda isterler.*"<sup>50</sup>

Meslek ahlakı bakımından tamamen değişen, bozulan bir toplumda her şeyin torpille çözülmesi, hak eden insanın değil de adamı olanın iş yapması, toplumsal gerilimi de arttırır. Geleceğine ümitsizce bakan gençler, esas olayın geleceği garantileyecek bir torpilde olduğunu fark edince bilginin, çalışmanın peşini bırakırlar. Aslolan "-mış gibi" davranmayı bilmektir. Çalışmadan çalışıyormuş gibi; bitirmeden bitirmiş gibi, öğrenmeden öğrenmiş gibi yaptığı için, bu toplum sadece ilerliyormuş gibi olmaya devam edecektir: "*Mesela sekiz santimlik bir yolun metresi 300 liraya mı çıkıyor, bunu iki santim döktürüp üstünü kapatınız. Metresi 50 liraya iner. Fakat kabul heyeti 300 lira üzerinden işlem*

<sup>48</sup> Ahmet Oktay; "Kaçış ve Katlanış 2", *Çağdaş Eleştiri*, S.9, Kasım 1982, s.43

<sup>49</sup> Wallace Hildick; "Düzensiz Düşünce:Bilinç Akışı", (Çev: Salih Bolat), *Adam Öykü*, Ocak-Şubat 2002, S.38, s.35

<sup>50</sup> Güvercin Odası, *Yeditepe*, S.72, Ekim 1962, s.10



*yapıp parasını öder.*<sup>51</sup> Amaçları kasabalarını güzelleştirmek olan insanlar, sürekli idealleri peşinde koşan, halkına dürüstlüğü aşılayan ve onlar için yola çıktıklarını söyleyenler, bir süre sonra kendi halkının parasını gasp etmeye başlar.

Özetle bir öyküleme, aynı zamanda bir *eyleme* başlangıçtır. Hatta Greimas'a göre anlatı düzeyinde altı farklı işlev mevcuttur: **"Gönderici, alıcı, özne, nesne, engelleyici, destekleyici."**<sup>52</sup> Bunlar öykünün işlevselliğini hayata geçiren yapı taşlarıdır. Sağlam bir kurgulamaya dayanan anlatı bu altı öğeye dair olguları cevaplayacak niteliklere sahip olduğu sürece başarılıdır.

Bir Arada Yaşayacağız hikâyesinde de yazar işlevselliğin bu altı boyutunu tamamlar nitelikte bir kurgulamaya yönelmiştir. Öyküde ticari anlamda batmasına rağmen tekrar tekrar var olan bir tüccarla, akli savunan bir arkadaşının çelişkili durumu ortaya konulur: *"Daha olmazsa vekil arkadaşlardan birinin eteğine yapışır gene tezgahı kurarız. Ama sen, kafa kuvveti falan derken, kalıverirsin caddenin ortasında."*<sup>53</sup>

Yüzyılın başları sosyal ve ideolojik anlamda tartışmaların olduğu çok çalkantılı bir dönemdir. İnsanlığa ve halkına daha yararlı olmak adına ortaya çıkan farklı ideolojik ve sosyal yapılanmalar zaman içerisinde değişiklikler göstermiştir. Tanzimat'la başlayan kimlik bunalımını tam olarak çözememiş toplumumuz, cumhuriyetle beraber farklı siyasal ve sosyal yönelimleri de öğrenmek, benimsemek zorunda kalmıştır. Benliğin insanî öze dair her şeyi tek taraflı kuşattığı bir dönemdir bu söz konusu yıllar. Bir de hayata ve düşünsel yönelimlere dair olguların oldukça hızlı sayılabilecek bir tempoda toplumu etkilemesi ister istemez belli oranlarda da olsa toplumda sosyo-psikolojik buhranlara yol açmıştır: *"Ben ne olacağım? İlk bunu düşünmeliyim. Ben ne olacağım? Çocuklarım ne olacak? Kocam ne olacak? İlk peşin bunu düşüneceğim."*<sup>54</sup> Sorgular ve sorulara bağlı bireysel nevrozlar, kişisel bazda başlayıp toplumsal kimliği etkileyecek biçimde genişlemiştir.

<sup>51</sup> Kasabayı Güzelleştirme Cemiyeti, *Varlık*, S.375, 1 Ekim 1951, s.11

<sup>52</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat; "Çınlama"da Anlatı Çözümlemesi", *Adam Öykü*, Ocak-Şubat 1997, S.8, s.114

<sup>53</sup> Bir Arada Yaşayacağız, *Yeditepe*, S.71, Haziran 1954, s.6

<sup>54</sup> Gecekondu, *Varlık*, S.576, 15 Haziran 1962, s.10

Belli bir süre görevinden alınan Tarus, yolsuzluklardan, adam kayırmalardan bıkmıştır. Kişisel hırsını, hayatının çoğu döneminde ağır eleştirilere varan sözlerle hiç çekinmeden gazete sütunlarına taşımış, özellikle Türk Dil Kurumu'nun yapılanma biçimine derin suçlamalar yöneltmiştir. Bu yüzden bazı hikâyelerinde kahramanlarını kendisiyle özdeşleştirerek eleştirel değerlendirmelerine devam etmekte bir sakınca görmemiştir.

Doktor Monro'nun Mektubu isimli öykünün bazı kısımlarında yan tema olarak haksızlıklara direnen bir hukuk adamının bitiş/yok oluş hikâyesi, farklı toplumsal sapmaların ve dayatmaların neticesinde ortaya çıkmış bir tema gibi anlatılır: *"Herkes benden kaçıyordu...Cıgarasını almadığım için köylü, karısına utanarak bir kahve ikram ettiğim için...kasabalı, ziyafetine gitmediğim için küçük avukat ve kurtarmak istediği eşkiyayı hapsettiğim için kaymakam bana diş biliyordu...Neticeyi söyleyeyim; sen gerisini anlarsın. Ben bugün işsiz ve aç bir Küba vatandaşıyım."* (Doktor Monro'nun Mektubu, DMM, s.14, 15)

Cümlelerde verilmek istenen mesaj bellidir. Ancak yazar olayı direkt anlatma yerine otobiyografik belleğini harekete geçirmiş, vaka kurgusunu benzer kılmasına rağmen, mekânı değiştirerek fiktifliğe helal(!) getirmemiştir.

Yozlaşma, hakkını arayamayan, pasif insanların var olduğu toplumlarda daha da yaygınlaşır, adeta kurumsallaşır. Artık dürüstçe yapılan işler bile çoğu kimse tarafından aptallık olarak kabul edilir. Toplumsal değerler ancak güçlü karşı duruşlarla savunulacak birer değer halini alır. Her şeyi kabullenen birey ve toplum, yozlaşmanın her türüsünü de sineye çekecek kıvama gelmiş olur. Hiçbir sosyal statü, aile ya da feodal yapı, yolsuzluğun normal bir olay gibi algılanmasına gerekçe olamaz. Aslolan bilgi, birikim, dürüstlük gibi halkın esas normlarına ve saf duyularına ortaklık eden, onları yücelten, yükselten karakter biçimine sahip insanların davranışlarıdır. Bir de bu idealin tam tersini yaşayanlar vardır: *"Alnımın terini kara kaplı defterin üstüne şırr diye akıtır, ay başında göğsümü gere gere hakkımı alırım. Bir de şu hacı imiş, şu hoca imiş, beriki âmirmiş. Gel, git, el pençe divan, kulunuz, hakiriniz. Yooo."* (Bir Kasabanın Ruhı, TH, s.35)

Sosyal ve ekonomik alanlardaki yozlaşma, ister istemez toplumun temel taşı olan aileye de bulaşır. Tarus'un kadın kahramanlara bakışını daha sonraki

kısımlarda daha detaylı olarak ele alacağız. Ancak genelde aile içerisinde aldatmaların ve ihanetlerin kadın kahramanlar üzerine kurgulandığına şahit oluyoruz. Bu davranış biçimi, Tarus'un küçüklüğünde annesine karşı olan bilinçaltı öfkesinin metinsel bir izdüşümü olsa gerek. Yazar da öykünün bu çarpıcı kimliğinin farkındadır. Bir öykü tıpkı bir roman gibi **“merak ve beklenti, acıma, tiksinti, umut ve korku uyandırabilir.”**<sup>55</sup> ve yine tıpkı bir roman gibi duyguları, tatmin edici bir bütünlük içinde çözebilir.

Özellikle evli çiftlerde genç kadın-yaşlı koca biçimlenmesinde yazar adeta, genç kadının ihanetini tetikler ve onu hikâye bitmeden cezalandırmak için hemen devreye girer. Bu kurgulama biçimi, Tarus'un kadın-erkek ilişkilerinde ısrarla üzerinde durduğu ortak bir tematik takıntıdır: *“Karısının saçları dağınıktı. Üstünde ince bir entari vardı. Başını uzatarak denize baktı. Beş on arşın ilerde genç bir adam kulaçlar atarak uzaklaşıyordu. Bir şey söylemeden üst kata çıktı, duvardaki çiftesini alarak aşağı indi.”* (Mahkumun Çocuğu, DMM, s.98) Yozlaşma bir anlamda şizofrenik bir kıskançlığa dönüşerek yok, etme iç güdüsünü harekete geçirmiştir.

Öyküde yazar bir reel kimliğiyle metin içerisindeki bütün delilleri hızlı bir şekilde toplayıp, hatta yargılama aşamasını da geçip, direkt infaza yönelir. Ailedeki bozulmanın temelde bireyin bozulmasına, genelde ise toplumun her kesimine bulaşan bir etik çözülmeye gideceğine dair saplantıdan dolayı yazar, kahramanlarını metin içerisinde cezalandırır. Çünkü *“aile kurumu hiyerarşik değerlerin tekrar yaratıldığı, kuşaktan kuşağa aktarıldığı yaptırımcı geleneğin bir denetim mekanizmasıdır.”*<sup>56</sup> Böylece öykü de öykü olmaktan çıkıp insanların dersler çıkaracağı didaktik bir **“ibret vesikası”** haline gelir.

Mahkum Mektubu, isimli hikâyede de benzer bir aldatmadan dolayı hapse düşmüş bir öykü kahramanının başından geçenler anlatılmıştır: *“Bana, bu akşam eve erken gelme demişti. Birden kendimi evimizin önünde buldum. Bir sedirin üstünde elinden bebeği alınmak istenen bir kız çocuğu gibi büzülmüş, kamburlaşmışım. Başında bir yabancı adam ve annen vardı; anneni yattığın*

<sup>55</sup> Norman Friedman; a.g.m., s.32

<sup>56</sup> Sevinç Özer; “Amerikan ve Türk Kısa Öyküsünde “Initiation” Yaşama Başlangıç Öyküsü”, *Adam Öykü*, Ocak-Şubat 2002, S.38, s.52

*yere devirerek sustalıyla gırtlığını sıyırdım. Sonra adamı...*" (Mahkum Mektubu, DMM, s.25)

Anlatılanların pek çoğu aslında yazarın hukukçu olarak görev yaptığı dönemlere ait mahkeme kayıtlarından izler taşımaktadır. Tarus, bu tür metinleri belli ana temalar etrafında kendi mesajını iletmek için kullanma yoluna gitmiştir. Yolsuzluğun her türlüşünü belirgin bir tarzda eleştirir ve diğer temalarda pek sık rastlanmayan bir yapılanma biçimiyle öykülerine taraf olduğuna dair düşünsel yapısını yansıtır. Böylece öykü birinci derecede sosyalite kazanan fonksiyonel bir metin haline gelir.

### 3.2.6. Yöneten -Yönetilen Sorunu

İlhan Tarus'un yargılayıcı ve etrafındaki olumsuzlukları irdeleyici tavrının en belirgin özelliklerini bu temanın yoğurduğu eserlerde sıklıkla görebiliriz. Hukuksal görevi sebebiyle devletin üst bürokrasisinde kendine yer bulan yazar, halk-devlet veya yöneten-yönetilen arasındaki ilişkileri eleştirel bir yaklaşımla ele alır ve anlatır. Aslında bu durum pek de şaşırtıcı değildir. Eğer kurmaca yapıtlardaki karakterler, okurlar ya da seyirciler olabiliyorsa, o zaman bizler, okurlar ya da seyirciler de, *"kurmaca kişiler olabiliriz."*<sup>57</sup> Böylece yaşanan ve kurmaca olan aynı sayfada bağımsız iki etken olarak, reel ve fiktif dünyada varlığını sürdürebilir.

Yaşadığı devrin bürokratik yapısında iki temel karakter etrafında hikâyesini kurma yoluna gider. Birinci tip, çarpık sistemi koruyan, yaşatan, çarpık sistemin devamlılığını kendi devamlılığı olarak gören *"nemelazımcı"* zihniyet; diğeri ise, kendisine verilen görevi harfiyen yerine getirmeyi bütün insancıl ve sosyal kanunların ötesinde sayan, kanunların yılmaz bekçisi ve savunucusu *"statükocu"* zihniyet. Konularını devletin temel yapılanmasından alan öykülerde yazar genel anlamda her iki zihniyetin de karşısında yer alır.

Radyo isimli hikâyede yazar, devletin yılmaz bekçisi ve koruyucusu olan bir memurun trajikomik düşünce evreni, yaşama biçimi anlatılır: *"Milletin bunca parasını döktük. Ben bu nadide alet ve edevatı mektep çocuklarının eline teslim eder miyim? Kırsınlar, döksünler. Eee... Merkez benden hesap sorunca ellerimi*

<sup>57</sup> Valerie Shaw; a.g.m., s.88

*ovuşturayım.*<sup>58</sup> Tabi metinde Tarus'un başka bir vazgeçilmezi, ince ironisi anlamla birlikte yürümektedir.

Aslında devletin işlemez duruma gelmesinde yukarıdaki öykünün kahramanına benzer memurların büyük katkısı vardır. Bu türden insanlar her şeyi peşinen kabullenen, sorumluluk taşıma, inisiyatifi ve riskleri göze alabilme yetisinden çok kişiliklerdir. Bu tutum da devletin/bürokrasinin ağır, hantal, iş görmez yapısına da aynen uymaktadır. Bütün yapılanmaları merkezin kontrolünde gerçekleştiren hantal yapı, bir yerde kendi memurlarının üzerinde de gücünü hissettirmek de, onları merkezin emirlerini yerine getirmekle yükümlü bireysel tercihi olmayan, statik çalışanlar haline getirmektedir. Devlet bürokrasiyi ağırlaştırdıkça, devletin çalışanları da bu karışıklığı daha içinden çıkılmaz bir hale sürüklemektedir. Üstelik bunu da devlet adına yaparak toplum-devlet arasında ortaya çıkacak soğuk bir savaşın da temellerini atmaktadır.

Güvercin Odası hikâyesinde bürokrasinin hantal yapısı ele alındığı başka bir tematik örneksemedir. Devlet dairelerinin bir memur çöplüğüne dönüştüğü bu öyküde, bürokrasinin kirli iç yüzüne ayna tutulur. Çoğu memur, bir iş yapmaya gerek duymadan öncelikle kendi *mikro saltanatlarını* ilan etme çabasındadır. Saltanat için öncelikle bir oda, masa, telefon vs. gerekmektedir. Ancak herkesin müdürlüğe heveslendiği bir ortamda iş yapacak bir insan da bulunmaz. Devlet daireleri, sadece odalarında memurların tünediği barınaklar (güvercin yuvaları) haline gelir: "*Orta katta balkonlu odayı cer şefi ile yardımcısı, yanındaki odayı muhasebe tahakkuk amirleri, daha ötekini, şunu yani... Dur bakayım, ha furgan şefleri tutuyor...*"<sup>59</sup>

Öykülerde bütün memurlar, memurların hayatı anlama biçimleri genelde **hiptonik (tek düzelik)**<sup>60</sup> bir zaman izleğinde gelişir. Her memurun kendi saltanatını kurma çabası, devletin işleyiş mantığını sekteye uğratar.

Kendi içinde yeteri oranda çalışan beyinleri tutmayı beceremeyen devlet yapısı, yetenekli insanlara da inanılmayacak harcamaları bir çırpıda gözden çıkarır. Üst sınırı olmayan bu sınırsız maliyet devletin kasasında büyük gedikler açar: "*Bu teminata göre gece zammı, gündüz mesai bedeli, istihsal primi, yol ve*

<sup>58</sup> Radyo, Yücel, Şubat 1946, s.210

<sup>59</sup> Güvercin Odası, Yeditepe, S.72, 1-15 Ekim 1962, s.10

<sup>60</sup> Wallace Hildick; a.g.m., s.39



*ikamet harcı, diş kirası, ayak bastı parası, vesaire vesaire... Emrine uşaklar ve hizmetçiler tayin edileceği ve motosikletli yirmi dört polisten mürekkep bir muhafız kıtasının daima refakatinde bulunacağı ilave olunuyordu.” (Ecnebi Mütihaziss, TH, s.48)*

Bürokrasinin belgeler arasında kaybolan hastalığı, en çok da hukukta kendini gösterir. Biz de cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren hukuk genellikle çok ağır işlemiş, davalar kalın dosyalar arasında kaybolmuştur. Yazar, bu yapılanmayı yakından bilen, yaşayan bir kimliktir. İlk atamasının yapıldığı **Pazarcık**'tan başlayıp sonraki çalıştığı yerlere kadar hep hukuk terminolojisinin gereksiz metinleriyle uğraşmıştır. Bir dilekçeyle başlayan resmi süreç, içerisine davayla ilgili, ilgisiz pek çok yazılı metnin bulunduğu karmaşık bir yapıya dönüşür. Bu yapıyı oluşturan kısmen devlet olsa da esas nokta yetkililerin sorumluluk almama içgüdüleriyle hareket etmelerinden kaynaklanır: “...evrak tetkik edilecek, hükümler arasında birbirini nakzederek noktalar var mı yok mu aranacak, varsa muahhar kararın evvelkini iptal ettiği husus nazara alınıp ona göre kontenjan listelerine bir şekil verilecek...” (Alışkanlık, A., s.14) biçiminde sürüp giden kapalı dil mantığıyla ilerlemeye çalışan hantal bir yapılanmadır bu. Benzer cümlelerle başlayıp, satırlarca devam eden metinlerde yazar sanki bürokrasinin sıkıcı işlevselliğini, farklı bir biçem özelliği gibi kullanmaktadır. Emir cümleleriyle kurulan metinler, kayıtsız şartsız kabullenmenin görsel örnekleridir.

Don Gümlek Davası, adından da anlaşılacağı gibi, yazarın sert eleştirilerinin yanında, biraz da ironi kokan bir anlatımla bürokratik yapıyı anlattığı hikâyesidir. Az kişiyle yapılabilecek bir görevi çok kişinin yapabilmeye çalışmasını yazar trajedi-komik bir tarzda aktarır:

“ – Kaç memur çalışıyor bu giyim etütleri dairesinde?..

–Dört bin iki yüz seksen barem dahili, iki bin altı yüz barem harici, yedi yüz altı müteferrik müstahdem, iki bin kadar muvakkat D cetveli, beş yüz kadar muvakkat E cetveli, yüz elli iki kişi de ihtisas mevki, fevkalade prim ve ikramiyeli...” (Don Gümlek Davası, A., s.27)

Yeni yeni kurulan cumhuriyetin siyasal yapılanmasının ardından, resmi yapılanmanın kurulması amaçlanmıştır. Ancak resmi yapılanma insan faktörüyle



karşılaşınca sekteye uğramış; cumhuriyetin ilk yıllarındaki aktif ve sorumluluk taşımayı amaç edinen aydınlık insanların yerine, devletin “baba”, yani ataerkil, yapılanmasına sığınan, sorumluluktan kaçan bir memur zihniyeti oluşmuştur. Bürokrasinin sonu gelmez istekleri insanları bıktırırken, buna bir de aşırı savurganlık eklenmiş; böylece halk-devlet, ya da yöneten-yönetilen arasındaki ilişki sağlıklı bir zemine oturtulamamıştır. Söz konusu bürokratik bozukluklar da İlhan Tarus’un dünyasında tematik anlamda kapsamlı boyutta yerini almıştır.

### 3.2.7. Küçük, Sosyal Yerleşkelere ve İnsanlarına Dair...

Cumhuriyet sonrası Türk Edebiyatı’nda Anadolu’ya yönelme, aslında köy ve köy gerçeğine yönelmeyle eş anlamlı kullanılmış bir sanatsal harekettir. Köy gerçeğine çok değişik değerlendirmelerle bakan yazarlar olmuştur. Sosyal gerçekçilik nitelemesi içinde Anadolu’yu işleyen yazarlardan biri de İlhan Tarus’tur.

Tarus’un Anadolu’yu ve Anadolu insanını anlatması çoğu yazara göre de farklılıklar gösterir. Çünkü o Anadolu’nun sosyal, geleneksel yapısını dolaylı aktarımlar ve ideolojik sanrılarla değil; reel yaşamla algılamış, anlatmıştır. Yazarın oto biyografik belleğinde yaşanmışlığa dair çağrışımlarla dolu bir Anadolu coğrafyası vardır: *“Günlerden bir gün, aradan birkaç ay geçmişti. Adliye Nezareti beni memleketin uzak, karanlık bir köşesine müddei umumi(savcı) tayin etti... Bu bir kaza merkeziydi. Yirmi sekiz sazlı ahır, bu ahırlar içinde kalabalık beyaz yüzlü çocukları vardı.”* (Doktor Monro’nun Mektubu, DMM, s.10) Ön yargılı bir ifade olduğu, hatta küçümseyici nitelik taşıdığı açık olan bu metin, “ahır”larda yaşayan “beyaz yüzlü” çocuklarıyla simgesel nitelikte “geleceği” kurtarmaya dair göndermelerle yüklüdür.

İdealist bir eğitimin ardından bir anda gerçeklerle yüz yüze gelen bir aydının şaşkınlığı içinde görev yerine (Pazarcık) giden yazar, ilk intibalarında pek de tarafsız değildir. Anadolu’yu ve Anadolu insanını küçümser bir tavır içerisindedir. Anadolu’yu yaşamak yerine onu kendi değer yargıları ve savcı kimliği içerisinde düzeltmeye, çoğu zaman sadece eleştirmeye yönelik bir tavır içerisindedir.

Yazarın öykülerinde işlenen ortak bir yapılanma sırası vardır. Genelde sanatçı önce çok evrensel bir değerden (yaşam, ölüm, adalet vs.) yola çıkarak ele aldığı değeri **“mitleştirecek simgeler yaratarak bir söylem (discourse)”**<sup>61</sup> haline getirme amacı ile yazmaktadır. Yani kısa öykü bir olayın olduğu gibi anlatılması değil, önce o olayın bir söylem yaratacak biçimde yeniden düzenlenmesi çıkarımıyla Tarus da işlevselleşir.

Tarus için köylü, anlaşılması, çözülmesi gereken sosyal bir varlık değildir. Onları anlatırken farklı bir dünyadan bakar anlatıcı. Köylüler, devletin ihmali, vergi borçları, eğitimsizlik, ağalık gibi olumsuz faktörler arasında ezilmiş/ezilmeye devam eden insanlardır. Sosyo-ekonomik ezilmişlik, ister istemez, köylülerin fiziksel görünüşlerine de etki eder. Ancak yazar, bu fiziksel bozukluğu, çoğu hikâyesinde alaycı ifadelerle anlatır: *“Yedi silsilesi köylü idi. Yüzü, gözü ve kafası, nerede oturursa otursun, köylü olduğunu ilan edip duruyordu.”*<sup>62</sup> Fiziksel görünüm, tinsel değerlere dair ip uçları taşımaktadır. Anlatıcı kendi şartlanmışlığı içinde her biçimde kaba bir insan çizer.

**“Köylü”** sözcüğü, yazarın sanatsal dilinde cahillik, kabalık, pislik gibi hiç de hoş olmayan anlamlar çağrıştıran kavramlara, karşılık gelmektedir. Hikâyelerde çoğu zaman, “köylü” sözcüğü adeta hakaret içeren bir küfür gibi kullanılmaktadır. Köylüyü sosyal ve ekonomik çöküşünden kurtarıp bir kimlik kazandırmaya çalışan bir aydından daha çok, onu sırf yaşadığı yere göre davranmaya mecbur kılan sert bir denetleyici tavrını yazar anlatılarında genel tavrı olarak belirlemiştir.

Köyde yaşayan insanları, çoğunlukla en alt tabakadaki canlılarla eş tutar ve yargılar: *“Bir kez gördüydüm de, ulan insan gibi yesene dediydim ya, o hesap işte. Dağda kalmış çoban iti yol çanağına nasıl atılırsa, öyle! Bir şapırtı, bir hüpürtü deme gitsin. İki tane çaktım suratına. Ulan, kasabalı oldun artık, o ne o öyle iççesine sömürmek?..”*<sup>63</sup> Eleştirinin de biraz ötesine geçen bu sözler yazarın Anadolu’ya bakışındaki genel değerlendirmelerinden bazılarını da ortaya çıkarır. Problemleri çözüm bekleyen Anadolu insanı, çoğu zaman ön yargılara kurbanı edilir. Yazarın Anadolu’ya karşı takındığı bu eleştirel ve biraz da küçültücü

<sup>61</sup> Sevinç Özer; a.g.m., s.43

<sup>62</sup> Harman Makinesi, **Yücel**, Haziran 1940, C.XI, S.64, s.213

<sup>63</sup> Bir Şey Demedi, **Yeditepe**, S.57, Şubat 1962 s.17

yaklaşım çoğunlukla karakterlerinin ağzından aktarılır. Tematik olarak İlhan Tarus'un hikâye ekseninde köy fenomeni genellikle iki farklı sosyal olgu içerisinde anlamlandırılır: Toprak ve evlilik. Bunun tamamlayan diğer tema da feodaliteyi kurumsallaştıran ağalık sistemidir. Ağalık sistemini temsil eden insanlar, *"Tarlaları gözle görülmeyecek kadar uzun, geniş ve ölçüsüzdü. Sürülerle davarı vardı."* (Uşak, DMM, s.206) şeklinde devam eden zenginlikleriyle anlatılır. Kişilik özellikleri ise baskıcı, ezici ve tek taraflıdır.

Toprak, yazarın tematik kurgusunda sosyolojik açıdan da değerlidir. Çünkü toplumlar, değer yargılarına göre hayatı anlamlandırır. Hayatını, yaşama sebebini sadece toprağın varlığına bağlamış insanların da sosyal ilişkilerinde farklı tavırlar takınması beklenemez. Öykünün görünüşteki cılız bünyesi bu girift temaları kaldıramaz gibi görünebilir. Şurası bir gerçek ki *"devingen bir eylem, durağan bir eyleme göre daha fazla nedene dayanır"*<sup>64</sup> ve daha fazla içlemsel değişiklik içerenler, daha az içlemi olanlara göre daha uzun bir nedenler zinciri gerektirir. Yazar köylüyü anlatırken sosyal gerçekçi bir kimlikle, köylünün hayatını kendi **sloganik yapısına** aracı etmez. Köylü İlhan Tarus için daha çok arazi kavgaları başta olmak üzere farklı hukuk mücadelelerine şahit olduğu ve çözümler üretmeye çalıştığı bir dava konusudur. Hukukçu kimliği sanatçı kişiliğinin önündedir çoğu zaman.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren çeşitli yokluklar içinde yaşamaya çalışan Türk köylüsü, ihmal edilmişliğini savaşın acı yüzünü tadararak daha da derin yaralar açmış bir sosyal olgu haline getirmiştir. Bir yandan hayatta kalma mücadelesinde olan köylü, bir yandan da yeni sistemin ülke genelinde yaygınlaştırmaya çalıştığı değerleri benimseme uğraşındadır. Yokluklar, açlıklar, ezilmişlikler, ihmal edilmişlikler Anadolu insanın yaşama alanına dair moral değerlerini yok etmiş , örselemiştir. Ancak yok edemediği değerler de vardır. En başta geleneksel kimliğin yansımaları hala ayaktadır: *"Akşam ezanı saatinde köye düşenlerin önüne, neleri var, neleri yoksa döküverirler. Başlarının tacı ederler. Kim olursa olsun, nereden gelirse gelsin, tanrı misafiri derler."*<sup>65</sup>

İlhan Tarus'un tematik kimliğinin esasını hukukçu kişiliğinin oluşturduğunu yukarıda vurgulamıştık. Savcı veya hakim kimliğinde bir hukuk adamı olarak

<sup>64</sup> Norman Friedman; a.g.m., s.33

<sup>65</sup> Orman, **Halkçı Gazete**, 26 Eylül 1954

Anadolu'da görev yaparken sıklıkla karşılaştığı kırsal kesime ait davaların büyük bir çoğunluğunu da kadın-erkek ilişkileri teşkil etmektedir. Bu ana başlığın içinde çok evlilik, kız kaçırma gibi konuların da birer tematik öge olarak işlendiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Özellikle kız kaçırma konusunun işlendiği hikâyelerde genellikle kahramanlar zorun peşinde koşmaktan geri durmayan kimlikleriyle karşımıza çıkarılırlar: *"Kaçırıldığı kız, Belveren'den Ejder Ağa'nın kızı. Daha on üçünü bitirmemiş. Kızı ötey gece sabaha karşı evinden alıp dağa kaldırmış."* (Sarı Han, A., s.101) Hikâyelerdeki, kadın karakterler hep ezilen, yaşı küçük, hatta çocuk denecek yaşta insanlardan seçilir. Anadolu'da kadının hep ikinci sınıf bir insan gibi görülmesi geri kalmışlığın da ana sebebi olarak karşımıza çıkarılır. Kadın, her türlü sıkıntıyı çekmesine rağmen, hayatının temel yönelimleri hakkında karar yetisini kullanamayacak kadar zavallıdır. Kadın karar vermek yerine, çoğunlukla kendisine dayatılan kararları onaylamak zorundadır.

Kadının evlilik kararını alması ya da küçük yaşta evlendirilmesi sosyal düzensizliğin tek sebebi değildir. Buna bir de çok eşlilik gibi bir başka sosyal düzensizlik de eklenince evlilik kurumunun bütün yapısının ne derece bozuk olduğu ortaya çıkar. Küçük yerleşkeler bu bozuk evlenme biçimini sıkça rastlandığı yerlerdir *"Haftasına kalmadı, üçüncü karıyı da Allah'ın emriyle aldık."*<sup>66</sup>

Tarus'un köyleri ve köylüleri genelde anlatılmaya çalışılan **flat değerdedir**. Psikolojik ve sosyal yapılanmaları üzerinde fazla durmayan yazar, çoğu zaman ön yargılı biçimde olaylara yaklaşır. Anlatılanlarda düşünselliğe ya da çözüme dair görüşlere pek yer verilmez. Anadolu coğrafyası ve yaşayanları, derinlik taşımayan, oto biyografik bellekte bıraktığı izlenimler çerçevesinde anlatılır.

### 3.2.8. Otobiyografinin Doğal Yansımaları: Adalet/Hukuk

İlhan Tarus, bir hukukçudur. Ankara Üniversitesi, Hukuk Fakültesi'nin ilk mezunlarından. Sanatçı kimliğiyle var olmaya çalışmışsa da, yazarlığının hiçbir döneminde hukukçu kimliğinden tam sıyrılamamıştır. Yazarın mesleğine ait unsurlardan sanatında yararlanması elbette ki yadırganamaz. Ancak

<sup>66</sup> Harman Makinesi, Yücel, Haziran 1940, C.XI, S.64, s.215

esinlenmenin derecesi de önemlidir. Adını bile çoğu zaman bir dava dosyasından alan öykülerinin yanında, sanki bir mahkemenin bütün aşamalarını en ince ayrıntısına kadar aktaran metinlerini ne derece sanatsal sayabiliriz? Esas üzerinde durulması gereken husus budur.

Tarus'un "Aşk", "Avukatın Arkadaşı" gibi çağrışımlarını sadece davaların etrafında kurguladığı; hatta kurgulamanın da ötesinde bir dava metninin aynen aktarıldığı pek çok hikâyesi vardır. Dolayısıyla adalet kavramı, bazı hikâyelerin temasından ziyade direkt varlık sebebidir: *"Bir gün polis, bir ölüm vakası haber verdi. Polis memuru, bir kâtibin karısını öldürdüğünü, vakayı yarım saat evvel komşuların karakola haber verdiklerini söyledi."* (Rakı ve Rüzgar, DMM, s.151) şeklindeki cümleler, Tarus'un hikâyeleri için adeta vazgeçilmez üslûp özellikleridir. Aslında yazar, tematik anlamda çok zengin bir arşive sahiptir. Ancak Tarus, arşivdeki zenginliği kurgulayıp metnin fiktif dünyasında tekrar oluşturmak yerine, sadece merak unsurunu kamçılayan geleneksel anlatımlardaki meddah yapısallığına dayalı bir metin oluşturma eğiliminden kurtulamamıştır. Okuyucu, çoğu zaman mahkeme salonunda izleyici koltuğunda oturan pasif bir kimliktedir: *"1729'da başlayan bir kanlı tarih zarfında işlenen bütün linç cürümlerinin yalnız bundan ibaret olmadığını muharrir de itiraf ediyor. Illinois'de bu vakayı hatırlayan birkaç ihtiyar hala yaşıyor; verdiği ifade de şöyle demişti..."* (Kara Kalabalık, DMM, s.169)

Adaletle dair temaların çoğu aslında kendi başından geçmiş hukuksal ikilemlerdir. Anlatılar genelde bir tür bilinç boşalımıdır. Ayrıca öykülerde hukuk çarkının yavaş ilerleyişine dair tespitler de vardır. Adaletin geç neticelenmesinde yazara göre birinci etmen, hukuksal bürokrasidir. Davalı ve davacı arasında devletin kanunlarının ince çizgilerini tespit edip, davayı uzun yıllar sürdürme eğilimi yazarın, dolayısıyla, hikâyenin tematik kurgusunda ironik bir tarzda ele alınır. Tarus, temel anlamda bu türden gecikmelere peşinen karşı olduğunu her fırsatta yeniler: *"İlk gün gelse iyi. Gelmez. Gıyap kararı çıkar. Mahkeme talik...Gıyap kararına itiraz eder. Yine gelmez. Hastayım der, rapor gönderir. Mahkeme yine talik. Harç, masraf, gıyap muamelesi..."* (Bir Alacak İş, TH, s.33) Kendisi de benzer davalarda karşısına çıkan bu türden geciktirmelere, karşıdır. Gereksiz bürokrasi, hem davanın neticelenmesini geciktirmekte, hem de

zamanın suçlunun lehine işlemesiyle, onu cesaretlendiren bir yanlışlığa neden olmaktadır. Özellikle yeni yapılanmaya giren devletin siyasal yaptırım gücünün en doğal yansıması olan adalet mekanizmasının, hızlı ve doğru neticelenmesi, halk-devlet arasındaki güvenilirliğin de pekişmesine imkan sağlayacaktır.

Hukuk teması içinde işlenen bir başka yan tema da insanî öz ve hukuk adamlığı arasında yaşanan ikilemdir. Adli kararları ile insancıl kimliği arasında sürekli yaşanan bu dualite, onu davaların neticelendirilmesi konusunda çok yıpratmıştır. Yazarın bazı hikâyelerinde kahramanın ağzından bu türden cümlelere yer vermesi yaşadığı ikilemin doğal yansımaları olarak kabul edilebilir.

Adil Bey hikâyesinde, öykünün kahramanı bir hukukçudur. Yazar kahramanın adını sembolik anlamda “Adil” olarak seçmekle, onu daha öykünün başında aklayarak, taşıyacağı tarafsız statüyü de belirlemiş olur. Adil Bey, çeşitli davalarında insancıl olanla, hukuksal olan arasında gidip gelir. Sonuçta hangisinin diğerine baskın gelmesi gerektiğini uzun uzun değerlendirir ve genellikle de doğru bir karara varamaz: *“Dosyalardan biri, onu gece epey yormuştu. İşin aksi tarafı zimmetine para geçirmiş olan tahsildarı evcek tanıyorlardı. Şimdi Adil Bey, kendi kendinden utanarak ve korkarak, bu dostluğu istismar etmiş olduğunu düşünüyordu.”* (Adil Bey, A., s.36-37)

Bir hukuk adamının eserinde hukuku işlememesi düşünülemez elbette. Fakat bu esinlenme, İlhan Tarus'ta biraz fazlacadır. Temelde basit bir değişiklik, kahramanını fazla boyutlandırmadan bir durumdan diğerine geçirir ve bu nedenle, yalnızca tek bir neden dizisi kullandığı için, *“daha küçük bir eylem, kahramanı bir durumdan diğerine getiren ve daha sonra ikincisine zıt olan üçüncü bir duruma geçiren daha karmaşık bir eylemden daha fazla sayıda neden dizisi ortaya koymak zorunda kalır.”*<sup>67</sup> Nedensellikler birbirini çözerek olay örgüsünü neticeye ulaşma konusunda rahatlatır.

Temasını mahkemelerden ve adalet kavramından alan hikâyelerin çoğunda anlatılan, yazarın kendi mesleki değer anlayışı, eleştiri ve beğenileridir. Dolayısıyla bunlara tematik bir kurgulamadan çok oto biyografik bellek hatırlaması ya da mahkeme kayıtlarının metinsel aktarımı dersek, daha doğru olur.

<sup>67</sup> Norman Friedman; a.g.m., s.41



### 3.2.9. “Diğerleri”nin Tematik Yönelimleri Kuşatan Yapısı

Tarus'un öykülerinde yukarıda değindiğimiz ana temlerin yanında, olay örgüsü içinde değinilen fakat fazla bir işlevselliği olmayan yan temler de vardır. “Diğerleri” sözcüğünün genel kapsayıcı, toparlayıcı çağrışımlarına sığınarak, diğer temaları kısaca incelemeye çalışalım.

Kaçış imgesi hem sosyal hem de psikolojik boyutta olabilir. **Realitenin sert yapısına** karşı koyamayan kahramanlar bilinmeyen bir ütöpik boyuta geçmeyi isteyebilir. Çoğu zaman bellekte saklanmış, bilinç altının saf, bireysel soyut dünyasın sığınaktır bu. Kadın ve Ölüm isimli öyküde Tarus, yaşama sevincini farklı mekanların saflığında arayan kahramanlar oluşturmuştur: “*Şu dünya ne güzel şeydir. Ne güzeldi o kat kat, derin yeşil göklerde ve kat kat yumuşak, kokulu toprakta, iki dev omuzla, yan yana beraber. Hep beraber. O dünya, ne güzeldi! O dünya...*” (Kadın ve Ölüm, DMM, s.37) Leit motifle tekrarlanan sözcüklerin ışığında, insanın tinsel eğilimini yumuşatan imgelerle doludur metin. Göğün sonsuz maviliğini, yeşilin rahatlatıcı yanlarıyla bir kata **softlaştıran** anlatıcı, güven telkin eden tensel dokunuşu da “iki dev omuz” ibaresiyle imgeleştirir.

Realiteden kaçış ölümü asla yok etmez. Çünkü, “*...maddesel olan hiçbir şey ölüm düşüncesini silememiştir. Çünkü maddesel olan ölümlüdür ve ölüm, daima en üsttedir.*”<sup>68</sup> İfadenin devamında gelen eksilteli, tamamlan(a)mamış, üç noktanın belirsizliğine teslim edilmiş hayat, kendi gerçeğini geçmişin ortak duyurgalarında arama eğilimindedir.

Yazarın çocukluğuna dair hatırlamaların pek de iyi olmadığını daha önce vurgulamıştık. Özellikle annesine karşı duyduğu olumsuz düşünceler öncelikle karakterine, sonrasında ise doğal olarak anlatılarına yansımıştır. Kadınları genelde güvenilmeyen, aşağılık yaratıklar olarak tarif eder, işler. Tarus'un mizacına dair söylenmesi gereken diğer hususta, sebepleri yine çocukluk yıllarına dayanan geçimsiz ve huysuz tavırlarıdır. Böyle bir kişilik yapısı ister istemez rahat yerler arayan bir kaçış imgesini tetikler. Aslında aradığı başka bir dünya değil, kendi psikolojisinde yer etmiş ve bilinç altının kuytu bir köşesine

<sup>68</sup> Tarık Özcan; Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının İncelenmesi, (Basılmamış Doktora Tezi), Elazığ 1999, s.119

attığı ezilmişliklerini dinlendirebileceği ütöpic mekândır. Kahramanların birçoğu bire bir üst anlatıcının kişisel duyularını yansıtır tarzda çizilmiştir.

Duygusal hatta tutkusal yükünden arınmış, öznenin ruh durumuyla herhangi bir esenlikli ilişki kur(a)mayan, **“dış dünyasal durumdan (exteceptif), iç dünyasal duruma (interoceptif)”**<sup>69</sup> çoğu zaman yönelmeyen, yönelmeyi reddeden bir zamansızlık söz konusudur bu tür öykülerde. Öyküde zaman çoğu kez öncesiz ve sonrasız bir üst-metinsel öge kendini anlamlandırmaya çalışmaktadır.

Her şeyin olduğu gibi dünyanın da bir sonu vardır. Aslında dünyanın sonu insanın ölümüyle eş değerdir. Doğumla ölüm başlar, son günümüz **ilkinin sonucudur.**<sup>70</sup> Kendi varlığı sona eren insan için elbette ki dünya da yok olmuş demektir: *“Ne ilim, ne bilgi, ne zeka, hiçbirisi, bir adamın bütün ömrünce sürececek bir plana yarar şeyler değildir. Ömür bir zelzele sahasında uzayıp giden patikalar gibi, eğri büğrü, başsız, sonsuz, şekilsiz ve renksiz bir çizgidir ve nerede nasıl biteceğini kimse bilemez.”* (Bir Adamın On Senelik Hayatı, DMM, s.42)

Hayatı negatif niteliklerle soyut biçimde betimleyen cümleler, aynı zamanda Tarus’un genel mizacına aykırı bir **“kaderci”** bakıştır. Hayatın genel seyri hakkında olumsuz ifadeler takınmasını yazarın o anki psikolojik düşüncesine bağlayabiliriz.

Ölüm-hayat ikileminde farklı anlatımları deneyen yazar, çoğu zaman felsefik bir söylemi kendine rehber edinir. Hayatını dolu dolu yaşamadan ölüp giden insanlara özellikle üzülür. Onlar aslında hayatın küçük kareleridir. Ve *“ölüm en kaçınılmaz tarafımızdır.”*<sup>71</sup> Doğumları nasıl dünya ve çevreleri için bir farklılık değilse, doğdukları gibi sessizce ölmeleri de o derece doğaldır. Hayatı sadece bir figüran kimliğinde yaşayıp, yaşamdan bir figüran gibi kayıp giderler: *“–İsmail Efendi sizlere ömür! Aslından herkesin bildiği, sadece aptalların, dünya gidişinden habersizlerin duymadığı, pek doğal, pek pek ufacık, pek pek düz bir olaydan bahseder gibiydi. Sırasından sonralarını, en sonralarını, sonsuzları, sonralıkları düşünmek ne haddimize? Biz bir oyun içindeyiz.”*<sup>72</sup> Hayatının son dönemlerinde yazılan hikâyelerden birisi olan bu öyküde, özellikle son cümleler

<sup>69</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat; “Beş Ada” Üzerine Bir Deneme”, *Adam Öykü*, Eylül-Ekim 1998, S.18, s.74

<sup>70</sup> Montaigne; *Denemeler*, (Çev.Sebahattin Eyüboğlu), Cem Y., İst. 1993, s.147

<sup>71</sup> Ortega Y. Gasset; *İnsan ve Herkes*, (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Y, İst. 1995, s.34

<sup>72</sup> Oyun, *Yeditepe*, N.89, Temmuz 1964, s.10-11

oldukça ilgi çekici imgesel çağrışımlarla doludur: *“Sırasından sonralarını, en sonralarını, sonsuzları, sonralıkları düşünmek ne haddimize? Biz bir oyun içindeyiz...”* Hayatı ve onun hiç de görmek istemediğimiz sonlu dünyasını en reel biçimde ortaya koyan ifadeler, aynı zamanda “son” sözcük kökünün değişik kelimelerde yinelenmesiyle reel hayatın bitmesine dair kaderci bir **“hazırlık” manifestosudur.**

Biraz da varoluşçuluk felsefesine yakın bu anlamlandırma, insanın çaresizliğine dairdir. *“İnsanoğlu, sebebini bilmeden ve kendi arzusu dışında dünyaya gelmiştir. Tesadüfen kendine yabancı olan dünyaya gelmiş bulunan bu insan Tanrısız ve yardımcısız bırakılmıştır.”*<sup>73</sup> tümcesinin söylem bazında farklı biçimlenmesidir aktarılan öykü alıntısı.

Sonu ve sırayı düşünmek ya da kurgulamak gibi bir yeteneğimiz yok ve hiçbir zaman da olmayacak. Aynen ilkinin kurgulama şansımız olmadığı gibi. Çoğu zaman önceden yazılmış ve hazırlanmış bir oyunu standartları aşmadan oynuyoruz. Belki de tek *“amaç, puzzle’da gözden kaybolmak ya da ölümü sunan Tanrı’dan kaçarak, bu labirent mekânda kendisini bulamayacakları bir biçimde gizlenmektir.”*<sup>74</sup> Ama bu gizlilik de aslında kendini ortaya çıkarma ve deşifre etmekten başka bir şey değildir. Nefesimiz bir yerde bizim takip çizelgemiz, silinmez izimizdir ve yaşadığımız sürece bizimle olacaktır.

Tarus’un bazı dönemlerde hayatından bu derece bıkmasında sosyal ve psikolojik faktörlerin rol aldığını söyleyebiliriz. Kısmen ve az da olsa buna geçmişin iyi günlerine dair özlemlerin yattığı söylenebilir. Bazen sıkıcı/labirent mekandan kaçış, yerini geçmişin kutlu zamanlara terk edince bazı sızlanmalar da kendiliğinden sona erer: *“Geçmiş gün!.. Bando mızıkalarının selamlık resmine çağırıldığı, kırk kişilik ince sazların bahçelerde, denizlerde çingil çingil öttüğü, gırtlaklarına kadar sırmaya, nişana boğulu yirmi beş, otuz, elli kişilik davetlilerin koca binayı yerinden oynattığı günler...”*<sup>75</sup>

Tarus, içinde bir yara gibi biriken çocukluk yıllarını, daha doğru bir ifadeyle acılarıyla geçen çocukluk yıllarını, yeniden yaşama özlemi içindedir. Sadece geçmiş zamanların şaşalı dönemlerine özlem duymaz. Zaten yerinde bir ifadeyle,

<sup>73</sup> İsmail Çetişli; **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Fakülte Kitabevi, Isparta 1997, s.137

<sup>74</sup> Tarık Özcan; a.g.e, s.118

<sup>75</sup> Üzüntü, **Varlık**, S.581, 1 Eylül 1962, s.14

*"İnsan ömrü iki bölümdür; birinci yarısında gelecek zamana, ikinci yarısında ise geçmiş zamana özlem duyarız."*<sup>76</sup> Yazarın kendi hayatından parçalar içeren "Çocukluğumuz" isimli öykü de yazarın bu özlem dolu yaşanmamışlıklarının bilinç altından çıkıp anlamlandırıldığı bir anlatıdır: *"Yirmi dört yaşında mektepten çıkıp Edirne'ye hakim olduğum zaman, az mı alaylara uğramıştım. Akşam üstleri işlerimi bitirip gizlice mahalleye koşar, anlaştığım birkaç akıllı çocukla uçurtma uçuşmağa başlardım."* (Çocukluğumuz, Eİ, s.40)

İlhan Tarus'un psikolojik anlamda çeşitli saplantıları olduğunu daha önce söylemiştik. İnsanlara karşı, özellikle kadınlara, bir güvensizlik, sert ve birazda huysuz bir mizacı vardır. Bütün bu olumsuz psikolojik yapılanmalar, yazarın karakterinin en belirgin eksikliklerini oluşturmuştur: *"Bağırıyorum: Açın kaldırım bunu! Aldırmıyorlar gene gülüyorlar. Demek ben de gülünecek bir şey var."*<sup>77</sup> Metindeki öykü karakterinin az da olsa paranoyak bir kişiliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Çevresinin doğal tepkilerini yanlış anlayan, anlamlandıran biraz psikolojik sorunlar yaşayan anti sosyal bir karakterdir söz konusu olan. Toplumun, geleneklerin çeşitli dayatmaları altında hareketlerinde tutarsızlığa sürüklenen kahraman, zamanla toplumun her tepkisini bu tutarsızlıklarıyla adlandırmaya başlar; duyusal paylaşım salt tepki boyutuna kayar. Diğer bir deyişle, *"kendi gücünün öznesi olmayan ve toplumun kısıtlayıcı çemberinden kurtulamayan insan, kendisine, hem cinslerine ve doğaya yabancılaştır."*<sup>78</sup> Yabancılaştırma belli bir süreçte çözümlenemezse, bireyde fiziksel ve içsel uzaklaşmaya yönelir. Duyumlar ile yapılanlar arasındaki tutarsızlık, bilinçaltının göndergelerinin kesilmesine dayalı bir ruhsal bozukluğa sebebiyet vermektedir.

Tarus, "**Ankaralı**" bir yazardır. Hayatının büyük bir dönemini Ankara'da geçirmiş, çoğu eserini orada kaleme almıştır. Her anlamda şehre dair dinamik olgusal geçişi, başkentten izleme şansına sahip olmuştur. Bu sebeple kent dokusunu, kentleşen ve bir yönüyle yalnızlaşan kent ruhunun ilk belirtilerini görürüz öykülerinde. Genelde kentsel yapılanma, yalnızlık sendromunun da alt yapısını hazırlar. Çok katlı binalar, imgesel anlamda içine kapanık sosyal bir bina-insan yalnızlığının da temellerini atar. Yalnızlığı, kendi kendimize biz

<sup>76</sup> Erdoğan Alkan; *Düş Gezgini*, Nerval, Broy Y., İst. 1994, s.28

<sup>77</sup> Ev Rüyası, Yücel, Mart 1940, XI, S.61, s.38

<sup>78</sup> Erich Fromm; *Kişilik Sorunu*, (Çev. Y. Kalaylıoğlu), Düşünen Adam Y., İst. 1994, s.58-59

vermeyiz, tam kendimizi bulduğumuz anda onu da birlikte buluruz. Böyle anlarda *"İnsan apansızın, nasılinı, nedenini bilmeksizin, önceden haber almaksızın, önceden tasarlamadığı, kestirilemeyen koşullar toplamında varlığını sürdürmek durumunda olduğunu keşfederek şaşar."*<sup>79</sup> Bu anlık şaşkınlığı soğuk, yalnız ve karanlık binalarda, kalbinin donuk ritimlerinde kaybeder ya da kendisi kaybolur.

Kentleşen Ankara'yı öykülerinde bu derece sıklıkla işleyen ender yazarlardan birisi olarak Ankara/Ankaralı sevgisi onda çok farklı duyular yaratabilmektedir: *"Hey gidi Altındağ! Hey gidi Altındağlılar, oranın kahraman hemşireleri, kahraman kadınları, mert delikanlıları, yaramaz çocukları! Hey gidi mesut yurttaşlar, gönlü ferah hemşehriler, düşünceli anneler, tasasız emekliler! Hey gidi dostlar, arkadaşlar, sevgililer. Hey gidiler. Hey!.."* (Altındağ, TH, s.95)

1930'lardan sonra edebiyata giren, kendi yaşadığı dönemde, sanatsal ve ideolojik, hiçbir fikir akımının etkisinde kalmayan ve eserlerini de bu etkilerden ısrarla koruyan İlhan Tarus, hikâyelerinde toplumsal gerçekleri, özellikle de toplumdaki bozuklukları aktarmayı edebiyat mantığının temelinde oturtmuştur. Toplumların geçiş, yeniden yapılanma dönemlerinde ortaya çıkan, yazarların salt sanatsal kişiliğinden uzaklaşıp, biraz da lider/yönetici/aydın kimliğine kavuştuğu zamanlardan biridir yazarın eserde verdiği dönem. Biraz Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerini çağrıştıran bu anlatım biçimi, beraberinde İlhan Tarus'un eleştirel karakteriyle birleşince, yazarın sanatsal anlamdaki genel anlatım özelliklerini de ortaya çıkmış olur.

Savaşın bütün acılarını yakından gören yazar, bu acıların Anadolu'da açtığı derin yaraları eserlerinin tematik kurgusuna yerleştirir. Bozulan ve değişen sosyal yapılanma savaşla bir toplumsal patlamaya ulamıştır. İnsan *"anlığının başlıca kaynağı ya da eyleme geçirici ilkelerinden birisi olan acı"*<sup>80</sup> aynı zamanda insanın yeniden yapılanmasının da ateşleyicisidir.

Hukukçu kimliğinin kazandırdığı zengin arşivi maalesef estetik boyutlu bir anlatıma çoğu zaman çevirememiştir. Toplumcu gerçekçi akımının başlattığı köye yönelme temasını çoğu yazarın aksine Anadolu'da bizzat gören ve yaşayan yazar, bu tematik ve gerçekçi çalışmalarını metne aktarmada o derece

<sup>79</sup> Ortega Y. Gasset; a.g.e., s.55

<sup>80</sup> David Hume; *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, (Çev. Aziz Yardımcı), İdea Y., İst. 1993, s.254



başarılı değildir. Yukarıda saydıklarımız, İlhan Tarus'un tematik yönelimlerinin merkezini teşkil eder. Bunların yanında, bu ana temalarla paralel biçimde işlerlik kazanıp metinde kendine yer bulan farklı küçük temalar öykülerinin içinde yer almıştır.

### 3.3. Öykülerde Zaman

#### 3.3.1. Zaman/Kurgu Fenomenleri Üzerine Kısa Bir Analoji

Edebi metinler, anlatma esasına bağlı kalarak okuyucunun karşısına gelinceye kadar çeşitli zaman boyutlarıyla karşımıza çıkar. Söz konusu zaman boyutları doğrudan eserin kendisiyle ilgili bir özellik gösterir. Bunlar: Maceranın **kendi zamanı(gerçekleşme)**, sanatçının **yazıya geçirme(vakayı anlatma)** ve **okuma zamanıdır.**<sup>81</sup> Biçimsel zamanlar olarak niteleyebileceğimiz bu zamanların zamanın işlevselliğine dair zaman tasarrufları da vardır: zamanı özetleme, zamanda sıçrama, zamanda genişleme gibi. Ancak bütün bu zamansal terminoloji adı nasıl olursa olsun öykü kısa ve yoğunlaşmış dünyasında hak ettiği oranda yer al(a)maz. O yüzden Tarus'un öykülerinde zaman boyutuna özetle değinceğiz. Roman kısmında ise zaman fenomeni, romanın genel yapısının ve zamana dair ifadeler çokluğundan dolayı daha ayrıntılı olarak işlenmiştir.

Metnin içinde varlığını ilk olarak hikâyenin ortaya çıkma zamanı alır. Genel yapısı itibariyle bir merak unsuru olarak kendini hissettirir. Okuyucu metinle karşı karşıya kalır kalmadan öykünün gerçekleştiği zaman dilimine dair kendi zihninde soruları netleştirir. Soruların netleşmesinde kahramanların taşıdığı kimlik, dönemin sosyal ve siyasal yapısı, topluma ait kültürel, etik faktörler de önemli derecede değer kazanır. Adı ne olursa olsun zaman **"koşmanın temel ritmidir."**<sup>82</sup> Ancak unutulmamalıdır ki maceranın geçtiği zaman ne kadar gerçekçi olursa olsun, gerçeğin ta kendisi olamaz. Gerçek zaman, en iyi biçimde fiktif kurguya yansıtılabilmiş zamandır.

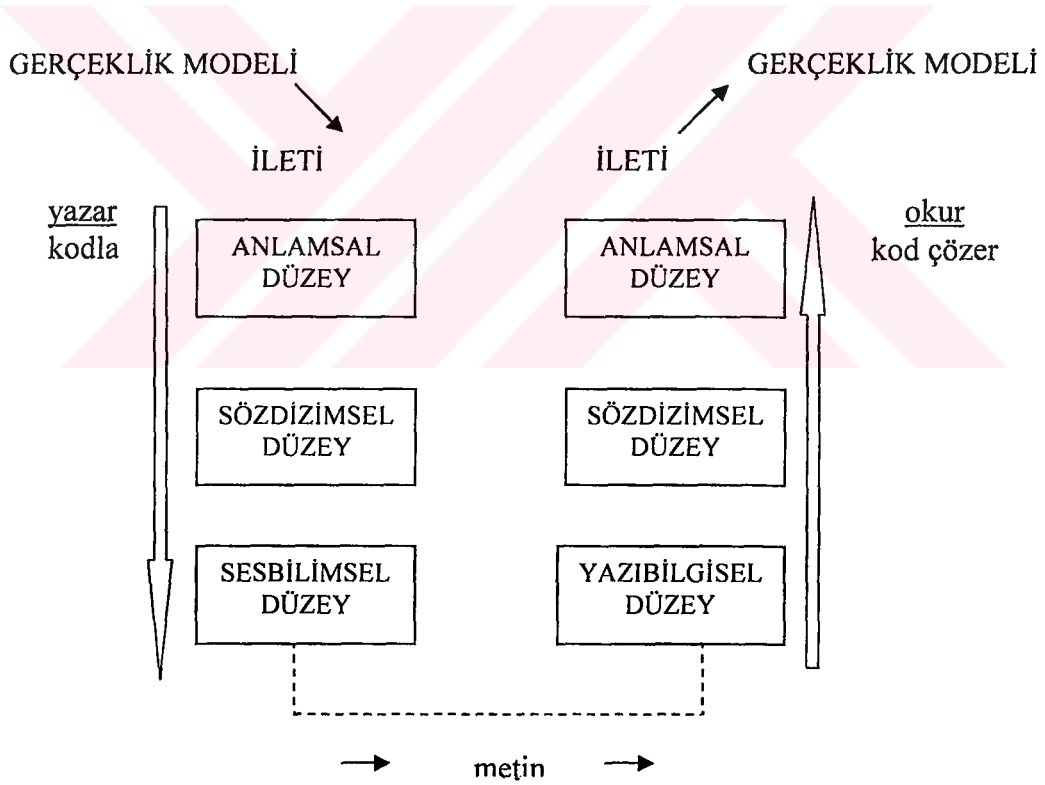
Gerçekte kurmaca fenomeni de tartışılabilir. Anlam özelliği bakımından genelde gerçeğimsi ya da fiktif eş sözcükleriyle beraber kullanılan

<sup>81</sup> Roland Bourneur-Real Quillet; **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çev.Hüseyin Gümüş), Ankara 1989, s.121

<sup>82</sup> Ortega Y. Gasset; a.g.e, s.10



kurmaca/kurgu Ronald B. Tobias'ın ifadesiyle, "hikâyenizi bir arada tutan iskelettir. Bütün ayrıntılarınız kurgunun kemiklerine asıldır."<sup>83</sup> Analojimizi devam ettirsek; gerçek ne kadar gerçektir? Çoğu zaman bizi ilgilendiren durumun gerçekten ne olduğu değil, belirli insanların durumun ne olduğunu '**bildiği**' ya da ne olduğuna '**inandığı**'dır.<sup>84</sup> Bu çerçevede sunulan, sadece bizim genel gönderge evrenimiz ya da gerçeklik modelimizle ilgilidir. Söz konusu evren de öyle olduğuna inandığımız, öyle olduğu yargısına vardığımız, öyle olduğunu bildiğimiz, sandığımız şeydir. **Yanıl(ıltı)tan gerçek, kabullendirilen kurmaca...** Hangisi daha kurmaca bir gerçek acaba? Adı ne olursa olsun aslında tek gerçek şudur; uydurma gerçeklik dünyasını oluşturan bütün uydurma şeyler. tek bir kaynaktan beslenir, gerçek varlığı olan **şeyler dünyasından...** Hiç kuşku yok ki gerçekliğin gerçek modeli ile kurmacanın uydurma gerçekliği arasındaki önemli ayırım, uydurma gerçekliğin aktarıldığı ileti dışında kendi başına var ol(a)mamasıdır:



<sup>83</sup> Mehmet Günay; "Hikâye Etmede Kurgu Kavramı", *Hece*, S.46/47, Kasım 2000, s.78

<sup>84</sup> Geoffrey N. Leech-Michael H. Short; a.g.m., s.22

Vaka, yazarın değer yargıları, psikolojisi, hayatının yansımaları gibi daha pek çok konudan olumlu ya da olumsuz müdahalelerle aktarılır. Bu da yazarın esas anlamda üslûbunu belirleyen temel faktördür. Olay, belli bir zaman diliminde genel değerlerini kazandıktan sonra yazarın vaka zamanı üzerindeki tasarrufuna hizmet eder. Bundan sonra sanatçı, isterse olayı herhangi bir zaman boyutlamasına girmeden kronolojik bir anlatımla okuyucuya sunabileceği gibi, zamanın üslûpla ilgili işlevsel yapısını da alarak olay içinde ileri ve geri gidişlerle bir zaman boyutlandırmasına da yönelebilir.

İlhan Tarus'un hikâyelerinde zaman kavramının çok da bilinçli kullanıldığını söyleyemeyiz. Bunun en büyük sebeplerinden biri, çoğu zaman metinlerinin, sanatsal kurgulanmadan uzak bir nitelik taşımasıdır. Bazı hikâyelerinde modern öykünün tüm unsurlarına rastlamak mümkünse de çoğu öyküsünde geleneksel bir anlatım tarzının kullanıldığını görürüz. Bu öykülerde genelde şiirle bağdaştırılan zamanın durması olarak düşünülebilecek *askıda kalma*<sup>85</sup> anları vardır. Olgular dünyasında ayrıntılar neyse, bir anın zamanın akışındaki yeri de odur. Bu tür öyküler, bir fiktif metinden çok sadece "olay" hikâyesi tarzındadır. Metin içinde sürekli akan, mekan ve zaman boyutundan kopuk, bir olaylar zinciri vardır.

İlhan Tarus'un hikâyelerinde zaman unsurunu yapısal olarak iki ana başlık altında irdelenebilir, zaman dair özel tespitlerimizi bunların içselliğinde açıklayabiliriz: Genel yapısı daha çok kronolojik karakterli metin halkalarından meydana gelen öyküler ve akronik karakterli ve eşzamanlı metin halkalarından oluşan hikâyeler.<sup>86</sup>

### 3.3.2. Kronolojik Yapının Ağırlıkta Olduğu Öyküler

Anlatma esasına bağlı hiçbir metinde tam olarak olay örgüsünün kronolojik bir yapıda şekillenmesi neredeyse imkansızdır. Ne kadar sıralı bir vaka dilimine sahip olsa, olayın ilerleyişine göre zamanda akışkan bozulabilir. Dolayısıyla bu başlığın kapsamı kronolojik zaman biçiminin ağırlıkta olmasına göre konmuş bir adlandırmadır.

<sup>85</sup> Charles Baxter; "Anlık Kurmaca", (Çev:Taner Karakoç), *Adam Öykü*, Eylül-Ekim 1997, S.12, s.90

<sup>86</sup> Ramazan Korkmaz; *Sabahattin Ali / İnsan ve Eser*, YKY, İstanbul 1997, s.155

Tarus'un bu tür hikâyelerinde genellikle kronolojik bir sıra takip edilir. Diğer bir deyişle anlatma zamanı ile vaka zamanı beraber yürür. Vaka herhangi bir zamansal yapılanmaya gerek duyulmadan gerçekleşme sırasına göre okuyucuya aktarılır. Bir yerde "... insan somutluğu geçmişle gelecek arasındaki bu yerde yani şimdi de bulunur."<sup>87</sup> sanrısıyla olay-insan-zaman üçlemesi, dinamik bir yapılanma içine girerek "**şimdi**"nin ortak paylaşımlarında hayat bulur / sıralanır.

İlhan Tarus, "Kahrolsun Düşmanlar", "Bir Arada Yaşayacağız", "Konserve Kutusu", "Üçüz", "Avradın Oğlu", "Safra Kesesinde Taş", "Mahkum Mektubu", "Kaptan", "Kıskançlık", "Çağrışım", "Çiftlik Müdürünün Eşi", "Tiyatro", "Adil Bey", "Kurban Bıçağı", "Efendim", "Kırmızı Mayo", "Kumarbaz", "Bir Alacak İş", "Bir Kasabanın Ruh" gibi hikâyelerinden başlayarak ilk dönem öykülerinden son dönemde kaleme aldığı öykülere kadar aşağı yukarı kırk altı öyküsünü genel yapısı bakımından kronolojik zamanla anlatmıştır.

Kronolojik zaman kavramına örnek olması açısından ilk dönem öykülerinden "**Aynalı Gazino**"yu değerlendirebilir ve yazarın zamansal tasarrufunu daha iyi aktarabiliriz. Yazarın standart anlatma biçimine, yani gözlemlerine dayanan hikâye, mekân olarak bir kahvehanede geçer. Yazar kahve içmek üzere gittiği Aynalı Gazino'da kötü bir olaya şahit olur: Yanındaki masada zayıf ve fakir görünümlü bir adam, onun hemen yanında da genç bir adam oturmaktadır. Genç adam, bu zayıf ve çelimsiz adama nedeni bilinmeyen bir bahane ile iki tokat atar ve hiçbir şey olmamış gibi dışarıya çıkar. Bu olay karşısında neye uğradığını anlayamayan bu adamın -herkesin içinde böyle bir muameleye maruz kalmaktan dolayı- gururu hayli incinmiştir. Arkadaşları onu teselli etmeye çalışsalar da, o düştüğü durumun tam aksine, sahte bir kabadayılık gösterisinde bulunur. Ancak genç, adamın geriye dönmesiyle hemen yerine oturur ve iki büklüm olur. Bu zavallı, genç adamın tekrar kahveyi terk etmesiyle, kaderine ve durumuna isyân edercesine "*Ah kahpe dünya, ah!*" diye bağırır.

Kısa özetten de anlaşılacağı gibi, hikâyenin özetinin hikâyenin kendisinden pek bir farkı yoktur. Vaka herhangi bir ön hazırlık olmadan direkt

<sup>87</sup> Titus Burekhardt; *Aklın Aynası*, (Çev. Volkan Ersoy), İnsan Y., İst. 1987, s.125

olarak başlamakta, kahramanlar genellemeye, olayın gerçekleşmesiyle metnin bünyesine katılmaktadır. Daha önce de söylediğimiz gibi İlhan Tarus, hikâyeciliğinin en belirgin sanatsal yönü onun bir “**olay**” hikâyecisi olmasıdır. Olayları esas alması da ister istemez kronolojik bir zaman dilimine vakanın serpiştirilmesine neden olmaktadır. Genellikle çoğu öykünün bir öncesi ve sonrası vardır. O önce de, o sonra da mantığın bulacağı bir önce ile sonradır. Öncesi anlatılan sahneyi hazırlayan, sonra ise ondan doğacak olaylardır ki bunları hikayeci de okuyucu da ancak sezer, tahmin edebilirler.<sup>88</sup> Zamansal yapılanmaya dair nerdeyse hiçbir ibare yoktur metinde. Zaman derinliği olmayan örtük bir boyuttur. Anlatılardan akşam olduğunu, arada sıçramalar olmadığı genelde kronolojik bir yapı sergilediğini ancak tahmin edebiliriz.

Kronolojik karakterli hikâyelerinden biri olan Mektup da genellikle olayın esas alındığı bir başka öyküdür. Bu olaya bağlı anlatma biçimi, hikâyenin ilk cümlelerinden itibaren hissedilir. Başlangıç noktasında kısa cümleler hızlıca sıralanıp hemen konuya geçme endişesi vardır: “*Etrafta çit yoktu. Hemen hemen bütün Yolageldili ailesi odada idi. Harp başladı...*”<sup>89</sup> Cümledeki “Harp başladı.” ibaresi zamanın patlangaç noktasıdır ve entrik kurguyu tetikler. Yazar bu ifadeyle vaka zamanından anlatma zamanına geçer. Hikâyede Kurtuluş Savaşı yıllarında cepheye giden bir askerin geride kalan ailesinin, oğullarından uzun süre haber alamayışı üzerine, duyduğu endişe anlatılmıştır.

Öyküde bir savaşın arka planı, geride kalanların ruhsal durumları çizilmiştir. Eserde öyküde zamanın özetlenmesine dair; “*Askere gideli üç ay oldu.*”, “*Günler sonra...*”, “*O kadar zaman geçmiş ha!*” biçiminde ibarelere sıkça rastlamaktayız.

1954 yılında yazdığı “Bir Arada Yaşayacağız” öyküsü de zamansal kurgusu bakımından ilginçtir. Sadece bir meyhanede tesadüfen karşılaşmış iki insanın dertleşmesinden veya felsefik söylemlerinden öteye gitmeyen öykü, bir hikâyeden çok bir denemeye benzemektedir. İsimleri bile söylenmeyen iki kahraman zamanın başlangıcıyla, üst anlatıcının(yönetmenin) motor demesiyle konuşma, kayıt başlar: “*İyi ama kardeşim, dünya öyle gitmiyor. Etrafımızda anlayamadığımız ama anlamak istersek üstesinden gelebileceğimiz şeyler*

<sup>88</sup> Anton Çehov; *Hikayeler I*, (Çev: Servet Lünel), Önsöz, MEB Yay., Ankara 1990, s.II

<sup>89</sup> Mektup, Yücel, C.XI., S.65, Temmuz 1940, s.254

*dönüyor. İnsanlarla eşyalar arasındaki sonsuz kavgayı seçmek lazım.*<sup>90</sup> Cümlelerin ardından dünya, insanlık ve felsefe adına geniş bir konuşmaya dalan iki kahraman mekandan tamamen kendini soyutlar. Sadece zamanın akışına endeksler anlatımlarını. Olayın genel çerçevesini bile çizemezler; çünkü ortada olay yoktur. Var olan tek şey, sadece karşılıklı konuşmadan ibaret bir sohbet ortamıdır. Metin ne öyküsel bir kurguya ne de hikâyenin vaka ile iç içe taşınması gereken fonksiyonel zaman kurmacasına sahiptir. Başladığı gibi de biter zaten: “*Yarın akşam?.. Yarın akşam gene bu saatte, gene burada. Eğer kabul ederseniz, beni layık görürseniz. Biz sonuna kadar bir arada yaşayacağız, dostlarım...*” (s.11) Tümcede kullanılan zamana ait ifadeler hissetmeye dayalı özet zaman birimcikleridir. “Yarın”ın hangi yarına ait olduğuna dair hiçbir tanımlama yoktur.

Sanki yazar hikâyenin adının niçin konulduğunu ispat etmek istercesine, zamanı kontrol ederek söylemek istediği dersi bize anlatmak niyetindedir. İlk dönem hikâye ve romanlarında gördüğümüz, eserin öncelikle bir mesaj iletmesi gerektiğine dair sanatsal yanığı, Tarus’un bazı öykülerinde de kendini gösterir. Bazı anlarda Tarus, sadece kendi keyfi ve entelektüel, ders verici söylemleri için metnini kullanmaktan da çekinmez. Böyle bir anlatımı da en iyi şekilde kronolojik metinde yapılandırır. Çünkü “*bütün kıyımlar, kavgalar şimdi içerisinde.*”<sup>91</sup> Olayların büyük bir bölümü **neden-sonuç** ilişkisi içerisinde gerçekleşir. Çoğu zaman önce şu oldu/sonra şu oldu biçiminde salt anlatıyı ön plana çıkaran ibarelerle zaman sözcükleri anlaşılmalı çalışılır.

Görüldüğü gibi öykü, genel özelliği yönüyle “olayı” kendine esas alan ve kronolojik bir zaman dilimi içinde anlatılan bir özellik göstermektedir. Yazarın diğer hikâyeleri içinde “Aşk”, “Avukatın Arkadaşı”, “Gecekondu”, “Güvercin Odası”, “Karıncalar Arasında”... gibi hikâyelerinin büyük bir çoğunluğu da düz bir çizgi üzerinde geçen bir zaman boyutu özelliği gösterir.

### 3.3.3. Farklı Zaman Yapılanmaları (Akronik Öyküler)

Bu tür hikâyelerin genel özelliği vaka birimlerinin belli bir zamansal sıralama içinde gerçekleşmemesidir. Genellikle hikâye içindeki zaman kurgusu

<sup>90</sup> Bir Arada Yaşayacağız, *Yeditepe*, No.71, 5 Haziran 1954, s.6

<sup>91</sup> Tarık Özcan; a.g.e, s.152

yazarın anlatımına göre kronolojik değil, daha farklı biçimde oluşmakta ve aktarılmaktadır. İlhan Tarus'un hikâyelerinin yaklaşık yetmiş iki tanesi bu tarz bir zaman yapılanmasına sahiptir. Bütün hikâyeleri göz önüne alındığında bu sayı hiç de azımsanmayacak bir sayıdır. Akronik oluşumlu hikâyeleri de iki ayrı zaman biçiminde irdeleyebiliriz.

Bazı öyküler anlatma zamanı ve vaka zamanı ayrı olacak biçimde yapılmıştır. Akronik karakterdeki yetmiş iki hikâyesinin kırk sekiz tanesini anlatma ve vaka zamanı ayrı olacak biçimde kurgulamıştır. Bu hikâyelerde yazarın anlattığı öyküler ve gerçekleşme zamanı kesin çizgilerle ayrılmıştır. Yani yazarın anlatma zamanında vaka çoktan bitmiştir. Yazar çoktan bitmiş vakanın sadece aktarma dönemine tanıklık etmektedir. Tekniğe dair en yaygın kurgusal yapılanma da **“geriye dönüş”(flashback)**'tür. Yazar bitmiş öykülerin tematik yapılanmasını geriye dönüşlerle kurgular. Geriye dönüşlerde yazarın bir intiba veya nesneden başlayan, biraz da hatıramsı yönelimleri dikkat çekicidir. Aslında bu gizli ve sinsi bir zaman yapılanmasıdır. Diyalog, genellikle geçmişte şimdiki zamanın etkisine sahip olduğundan, özneyi daha kapalı bir merkeze taşımak ve ayak seslerini tekrarlamak suretiyle, aynı işi bize yoğun bir şimdiki zaman duygusu vererek yapar. Ama bu duygu, karakterin gözlerinde adım adım *“tanıklık edilen gerçeklik tarafından sürdürülse bile, daha önceden olmuş şeyleri görmenin mantığı içinde, zamanda ileriye sıçramaya izin veriyor.”*<sup>92</sup> Böylece de çift sarmallı bir zamanda süzülerek alt zamanlara bölünüyor.

Tarus, bu tarz anlatımları daha çok bir dost sohbetindeymiş gibi genelde hatıraları nakletme şeklindedir. “Beni Kurtarınız” hikâyesi, bu tarz zamanın kullanıldığı örnek hikâyelerden biridir. Yazar, önce içerisinde bulunduğu zamana dair küçük ipuçları verir, daha sonra Bakırköy Akıl Hastanesi'ne dönerek olayın geçme zamanına dair hatıralarını seri bir şekilde anlatmaya başlar: *“Bu hikâyenin kahramanına adam diyorlar. Bugün sağdır. Bakırköy Akıl Hastanesi'nde ikamet ediyor.Aklından hiçbir zoru yoktur.”*<sup>93</sup> “Bugün” dışında zamansal hiçbir kullanım yok. Çünkü yazarın amacı defalarca yinelediğimiz gibi

<sup>92</sup> Wallace Hıldick; “Geçmiş Zamanda Üçüncü Kişi Anlatıma”, (Çev:Salih Bolat), *Adam Öykü*, Mart-Nisan 2002, S.39, s.45

<sup>93</sup> Beni Kurtarınız, *Yücel*, C.XII, S.67, Eylül 1940, s.42



olayı anlatmak olduğu için, olaya dair merak unsuru diğer yapı özelliklerinde daha ön plandadır.

Sadece başlangıçtaki bu birkaç cümle konunun hangi yönde şekilleneceğine dair izler taşımaktadır. “Harman Makinesi” adlı öykü de yazarın bu tarz zaman kurgusuna sahip öykülerinden biridir. Hikâyenin adı ironik bir anlam yüklüdür. Harman makinesi ile eşlenen eve alınan yeni gelindir. Bir ailede olması gereken sevgi ve saygıdan ziyade bu evlenmenin temelinde iş gücü yatar. Dolayısıyla köylü, kendisine bir eş almaktan ziyade bir ırgat alır. Yazarın herhangi bir tavır koymadan aktardığı hikâyede aslanan köylünün hikâyesidir. Yazar olayların içinde görünse de, kendi üzerinden köylünün hikâyesini aktarır. Bu anlatış da daha çok olayları gözlemleyen bir bakış açısından ibarettir.

Akronik karakterde ve vakanın bittiği hikâyelerde daha çok yazar bir meddah ağzı kullanma eğilimindedir. Genellikle aniden hatırladığı ya da çeşitli nesnelere aracılığıyla anımsadığı olayları nakleden yazar, vakayı anlatmaya başlarken de genellikle aktarıcı bir kimliğe sahip olduğunu gizleme ihtiyacı hissetmez: “ *Onu da benden dinleyin! Otello Kâmil adında rahmetlik bir aktörümüz vardır.*”<sup>94</sup> Biçiminde başlayan cümleler doğrudan vakanın ilerlemesiyle başlar; bu yüzden zamana dair ayrıntılar fazla değildir. Öyküde “bir gün, bugün, aniden...” gibi kapsam alanı belirsiz **flat zaman** birimleri kullanılır. Aynı tavrı çoğu öyküde görmemizin temel sebebi vakanın aktarımında zamanın bir problem gibi algılanmamasındandır. Anlatım da seçilen zaman, gerçekleşmiş bir vakayı aktarmaktan ibarettir. Yazar, yıllar önce gördüğü bir olayı ders verir bir kimlikte hatırlamakta, anlatmaktadır.

Üzüntü isimli öyküde de yukarıdakilere benzer zaman birimleri vardır. Geçmişin kutlu anlarını hatırlayan kahraman, -di’li geçmiş zamanın görülmeye dair inandırıcı kimliği etrafında sanrılarını belli bir düzende sıralar: “*Kardeş çocukları, bizden sonraki kuşaktan bir iki bacaksız, on altı dizginsiz taydık. Ama işte o halayık sürüsünün elma yanaklarından konağın duvarlarına, yaldızlı tavanlarına fişkırان sevinç ışıkları küçücük ruhlarımızda yankılar uyandırmıştı.*”<sup>95</sup> Anlatıcının, olayları sadece nakletme niyetinde olduğu bellidir. Hikâyenin ilk satırlarından itibaren yazar vaka zamanının tamamlandığına dair

<sup>94</sup> Açlık, *Seçme Hikâyeler*, S.6, 1952, s.7

<sup>95</sup> Üzüntü, *Varlık*, S.581, 1 Eylül 1962, s.14

ifadeler kullanmaya başlar. Hikâyede, büyük bir konakta büyümüş yazarın hastalıklı ağabeyine dair kendi ağzından anlattığı hatıralar aktarılmıştır.

Tarus'un bu tarz anlatım biçimini seçmesinde esas faktörlerden biri de, çoğu öyküsünü aynı anlatım kurgusuyla aktarmaktan kaynaklanan bir yazar alışkanlığıdır. Cümlemizde üslup yerine alışkanlık sözcüğünün kullanılması bilinçli bir tercihtir. Çünkü üst kurucu öykülerinin nicel çokluğunu bir türlü nitel yapısına taşıyamamıştır. Oldukça fazla sayılabilecek öykülerinin varlığı, kalite anlamında ses getirecek yapıya ve zenginliğe ulaşamamıştır. Bütün okumalara rağmen farklı, değişik yapılanmalar yok denecek kadar azdır. Önce vakayı yazılma sebebi söylenir, sonra olay örgüsü çoğu ayrıntıyı atlayacak biçimde diyaloglarla yürür ve sonuçta belli bir netice bekleyenleri hayal kırıklığına uğratabilecek biçimde sonuçlanır. Tarus öykücülüğü sadece bu üç cümleyle anlatılabilir.

Yazarın uzun hacimli "Apartman" isimli hikâyesinde de, vakanın sonradan anlatıldığına dair gerekçe cümleleri bir ön hazırlık mantığı ile ilk satırlarda yerini almıştır: *"...iç alemine dair bazı bilgiler, duygular edindim ki, burada zikre değer. Hem bunlar, memlekette son devri temsil eden adamların topuna yakışacak ipuçları da verir. İnanmazsanız dinleyiniz."* (Apartman, A., s.3)

Hikâyenin içinde geçen *"İnanmazsanız dinleyiniz."* cümlesi, yazarın tematik kurguyu ve dramatik gerilimi ne şekilde sağladığını ispatlar nitelikte ilginç bir ifadedir. Biraz zorlama ya da okuyucuyu farklı anlamda metnin içine çekme anlayışı, yazarın vakayı anlatma yeteneğini de pek başarılı kıldığı söylenemez.

Akronik karakterli zaman özelliği gösteren yazara ait yetmiş iki hikâyenin yirmi dördü ise genel yapısı itibarıyla anlatma ve vaka zamanını iç içe işler. Böyle öykülerde yazar, çoğu zaman hâkim bakış açısıyla vakanın ve anlatımın tümüne hükmedebilen bir özelliktedir. Vaka bir taraftan yürürken, anlatıcı metin içerisinde kendine tanınan sonsuz ve sınırsız yetenekleriyle zaman içerisinde dolaşır. Çeşitli anlarında vakanın işleyişine girer çıkar, konuyu aksatmadan ve örselemeden okuyucuya aktarma çabası içindedir.

Bu türden zaman kullanımlarında genelde geçmiş zamanın üçüncü kişisi kullanılır. Böylece yazar, 'o erkek' ya da 'o kadın' olan temel karakterlerinden

birinin bilincinden geçen ve geçmişte olmuş şeyleri, şimdi oluyormuş ve yaşanıyormuş gibi yansıtabilir. Bu yöntem, fiziksel eylemlere dayanan **'belirsizlik' (suspense)**<sup>96</sup> öykülerinde ya da yazarın, öyküsüne özellikle belirsizlik katmak istediği durumlarda çok etkilidir. Tarus da bu etkiyi, benzer nitelikteki öykülerinin çoğunda kullanır.

"Müzikten Anlar mısınız?" isimli hikâyede yazar önce bitmiş bir vakayı anlatır biçimde satırlara başlar, öykü ilerledikçe zaman ve vaka birimciklerinin iç içe geçtiğini görürüz: *"Bir karara varmayı, hiç değilse bu hikâye için bir yana bırakalım da, o gün, o konserin sonlarında, şair dostumla ikimizin başına gelenleri anlatalım."*<sup>97</sup> Yine "o gün" diye özetlenen zamanın kapsam alanına dair hiçbir ip ucu yoktur. Öylesine bir "o gün"dür söylenen. Herhangi bir gün olabileceği gibi, belli bir gün de olabilir. Okuru sanki zamanla uğraşmayı bir kenara bırakıp esas anlatacaklarını dinle, diye motive etmeye çalışan gizil bir güç metinde dolaşmaktadır.

Tarus'un bir başka hikâyesi "Kadın ve Ölüm"de de vaka ile zamanın örtüşür nitelikteki özelliğine rastlarız. Hikâyede bir kadının kocasına duyduğu sevgi ve onsuz yaşayamayacağı fikri vurgulanmıştır. Konu anlatıcı tarafından aktarılırken geçmişe ait küçük temalar metne yerleştirilmiş, bir yandan da anlatımın devam ettiğini gösteren diyaloglar öykünün bünyesine serpiştirilmiştir: *"-Nasıl öldü? Gece idi. Yandaki odada birkaç kişi konuşuyordu. Su istedi, gene su.."* (Kadın ve Ölüm, DMM, s.40) İlk dönem hikâyelerinde, özellikle DMM'da öykülerin çoğunluğu akronik ve iç içe geçmiş bir anlatım özelliği sergiler. Bir Seyisin Ruhu, Kırbaç, Bir Atın Rüyası, Arkadaş, Uşak, İki Yüzlü Adam bu tür zamansal oluşum içinde irdelenebilir/incelenebilir.

Tarus'un ikinci dönem hikâyelerinde de sayıları az da olsa akronik karakterli ve iç içe geçmiş anlatımlara rastlamaktayız. "Demokrasi" öyküsü bunlardan birisidir. Hikâye, "demokrasi" kelimesinin bir suçlunun ağzında nasıl çarptırıldığını ve kendi menfaatleri için nasıl kullanıldığını anlatır. Öykülerin hemen hemen tamamında bir taraftan vaka birimcikleri yürürken, diğer taraftan da anlatıcı vakayı aktarmaya devam etmektedir.

<sup>96</sup> Wallace Hildick; a.g.m., s.47

<sup>97</sup> Müzikten Anlar mısınız?, Varlık, S.583, 1 Ekim 1962, s.8

Köle Han'ı isimli hikâye kitabının içinde de benzer kurgularla karşımıza öyküler çıkar. "Otuz Papel" bunlardan biridir. Yazar, zaman kurgulamasını bu öyküsünde de akronik karakterde kurmasına rağmen genelde metne müdahale eden bir kimlikle karşımıza çıkar. Müşahit anlatıcılığı şimdiki zamanda şekillendiren ve zamanı diyaloglar düzleminde ilerleten yazar, ister istemez "*şimdiki zamanın sürekli korunmasıyla, açıklamalar için fazla boşluk kalmayacağı*"<sup>98</sup> türünden bir olumsuzluğu da peşinen kabullenmiş olur. Akıcılık, açıklamayı öldürür. Üst anlatıcının da istediği budur zaten. Olay örgüsü o kadar hızlı aklamalıdır ki, diyaloglarla örülü bu dinamik kurgu, yapısal temel taşlarının, fikrîsel değerlendirme cümlelerinin yokluğu asla hissedilmemelidir. Aynı sanrıyla Tarus'un öykülerini akıcılık, hareket yapısında aktardığını, biçimlendirdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Yazar zor, girift olandan çok, anlaşılır ve kolayı seçmiş; bu yanlış tercihi de hem öykülerinin hem de kendisinin nitelik bakımında edebiyat dünyasında hatırlanma şansını oldukça azaltmıştır.

#### 3.4. Öykülerde Mekânsal Tercihler

Temeli anlatma esasına bağlı sanatsal metinlerin tamamında mekân, eserin esas unsurlarından birisi olarak karşımıza çıkar. Mekân, her şeyden önce olayların meydana geldiği bir yapı taşıdır. Bu yapı taşı ister istemez konunun çözülmesinde birinci derecede etkin bir rol taşır. İkincil boyuttaki mekân anlayışı ise daha çok "**tecrîd**" esasına bağlı mekân yapılanmalarıdır.<sup>99</sup>

İlhan Tarus'un öykülerinde mekân, genelde işlevsel bir özellik taşımaz. Daha önceki kısımlarda da belirttiğimiz gibi Tarus, temel anlamda bir "olay" yazarıdır. Onun eserlerinde karakterlerin psikolojik çözümlerinde ya da mekânın kahramanların yönlendirilmesinde okuyucuya küçük ip uçları veren belirleyiciliğine fazla rastlayamayız. Yazar genelde bir olayı fazla aksatmadan tek düze bir anlatıcı rolüyle aktarma eğilimindedir.

Tarus, bazı öykülerinde kısıtlı da olsa, olay kurgusunun temel halkası olan insanın yanında, onu çevreleyen dünyanın tesirlerini de vermeye çalışır ve bu çevrenin insanın duygusal gelişimi üzerindeki etkisini anlatır. Fonksiyonel tarzda mekânın oluşumları farklı biçimlerde eserde yerini alabilir: Gösterme

<sup>98</sup> Wallace Hildick; a.g.m., s.47

<sup>99</sup> Ramazan Korkmaz, a.g.e, s.168

metodunun ağırlıklı işlendiği mekân, kapalı-dar(labirent) mekân, açık-geniş mekân ya da işlevsel yapıdan uzak anlatma-özetlemenin ağırlıkta olduğu mekân.

Yapısal olarak kategorize ettiklerimizin dışında, öykünün reel mekânı, ütöpik mekân gibi vakayla eş değer nitelikte adlandırmalar da yapılabilir. Şimdi sıraladığımız terimsel yapılanmaları, eserlerle örneklere ve tespitlerle irdelemeye çalışalım.

Gösterme metodunun ağırlıkta olduğu hikâyelere mekân genelde bir özenle aktarılır. Yazarın bunu yapmasındaki esas amacı, mekânı ölü olma niteliğinden kurtarıp, metin içerisinde işlevsel bir özellik kazanmasına yardımcı olmaktır. Bu tür mekânlarda olayların yönlendirilmesinde, karakterlerin belirlenmesinde, duygusal ve niteliksel gelişimlerde hep mekân ön plandadır.

Gösterme metodunun ağırlıkta olduğu öykülerin mekânlarında yazar, daha mekânı canlı-organik bir yapı çerçevesinden değerlendirir. Bu nedenle mekân, direkt metnin işleyişinde belirleyici olur. Karakterleri, olayı, entrik kurguyu doğrudan etkileyen dinamik bir yapıya kavuşur.

Karakter - mekân çözümlemesinin aktif dar mekânlarda, kahramanın temel özelliği, zamanla mekânın bütün yönleriyle bir çatışma ortamı içerisinde olmasıdır. Kahraman, mekânda sadece hayatın olumsuz, insanı sıkan, boğan ve sıkıştıran yönünü görür. Kahraman daha çok kendisiyle çelişen psikolojik bir yönelimdedir. Kapalılık sadece fiziksel anlamda mekânın kapalı olması demek değildir. Ancak fiziksel anlamda kapalı mekânların da insanın psikolojik kapalılığına zemin hazırlayacağını unutmamak gerekir.

Kısa öyküde (short story) türsel ve biçimsel öğelerin karmaşıklığı, güzel duygusal ölçütler açısından belli bir ayrımı oluşturmuştur. Bu ayrım kısa öykünün okuyucusuna, daha uzun ve deneysel olan, sıcak ve duygusal romanın tersine, *öyküdeki anlamın çözümlenmesi için zihinsel bir çaba gerektiğini açıkça göstermiştir.*<sup>100</sup> Azlık; duygusal, görsel yoğunluğun algılarıyla toparlanır. Mekansal öğelere de aynı çerçeveden bakmamız gerekir.

Fiziksel kapalılığın, psikolojik kapalılığa dönüştüğü mekân anlayışında İlhan Tarus da farklı mekânları işler. Özellikle hapisaneler ve buralara ait

<sup>100</sup> Suzanne Ferguson; "Kısa Öykünün Türler Sıralanımındaki Yükselişi", (Çev:S.Gökçen Ezber), *Adam Öykü*, Mart-Nisan 1998, S.15, s.52

hücreler onun öykülerinde karşımıza ağırlıklı bir biçimde çıkan ezici yerlerdir. Tarus'un fiziksel-psikolojik anlamda kapalı mekân özeliğini kullandığı ilk öykülerinden birisi Asansör'dür. Maden işçilerinin yer altında yüzyıllardır devam eden çilesinin yeni bir yansımasının anlatıldığı hikâyede işçilerin kömürle birlikte kararan gelecekleri de okuyucuya yansıtılır. Tarus, bu temayı yerin altına canlı canlı girme gibi ifadelerle de güçlendirerek mekânın anlatım içerisindeki işlevselliğini en üst noktaya çıkarır: *"Kazma tavana takılır; tepeden toz kömür dökülür. Çenenden çeşme gibi ter akar. Ve asansör, yukarı doğru fırlayan uzun, beyaz çizgilerin ucunda vın vın inleyen motorun ninnisi ile sarsılarak yerin yedi kat dibine kayar."* (Asansör, TH, s.98, 102) Asansör farklı bir imge olarak realite-tin dünyasına gidiş gelişlere aracılık etmektedir. Saflığı simgeleyen beyaz ise aynı ilerleyişin masum ritmidir.

Tarus'un sıkça kullandığı dar mekanlardan birisi de hapishanelerdir. Bu tür yerler zaten genelde kahramanlarının psikolojik anlamda pek de sağlıklı olmadığı yerlerdir. Bu öykülerden biri de Mahkumun Mektubu'dur. Hikâyede, namusu yüzünden cinayet işleyen bir adamın durumu

Öykünün farklı kısımlarında kahramanların psikolojilerine dair ifadelere yer almaktadır. Mahkumların ruh halini gözler seren bu satırlar, aynı zamanda kahramanlarını ruhsal anlamda boğan dar mekana da örnek teşkil eder: *"On beş kişinin oturduğu bir odada bir tanesinin su içmek için testinin yanına gitmesi, hatta oturduğu yerden testiye bakması bir hadise teşkil eder."* (Mahkumun Mektubu, DMM, s.23)

Benzer bir isim taşıyan hikâyede de yine Tarus, en sık yöneldiği dar mekana, yani hapishanelere yönelir. Mahkumun Çocuğu da bu tarzdan mekânların sıkça kullanıldığı bir öyküdür. Hikâyede özellikle hapishanenin dış görünüşü ile ilgili fiziksel gözlemler biraz daha ayrıntılı biçimde anlatılmıştır. Yazar böylece mekânla-mahkum arasındaki psikolojik ortak noktayı tespit etmeye çalışır: *"Kagir hapishane binasının yer yer çatlamış, sıvaları dökülmüş olan tavanı, on beş seneliklerin bile ilk defa gördükleri bir gevşeklikle, şakır şakır akıyordu. Bu koridor, az müddetli mahkumların iki sıra halinde dizildikleri acayip bir mağaraya benziyordu."* (Mahkumun Çocuğu, DMM, s.94, 95) Yazarın insanların psikik yönelimlerini *"mağara"* imgesiyle anlatması oldukça ilgi



çekicidir. Mağara imgesi, hem dünyanın sert realitesinden kaçışın, hem de kapalı ve sıcak ana rahmine dönüş ritüelinin bir yansıması olabilir. Çeşitli suçlardan dolayı toplum, gelenek gibi sosyal kontrol mekanizmaları tarafından dışlanan mahkumlar, hücrenin bütün fiziksel baskısına ve eziciliğine rağmen, düzensizlik içinde düzeni sağlayarak, sırayla dizilmişlerdir. Burada amaç, mekânın kuşatıcı, ezici karakterinden az da olsa kurtulmaktır. Kaosun içinde kozmosu yaşayan bir ruh halinde esas söylenmek istenen, her düzensizliğin kendi şartları içerisinde düzeni oluşturduğudur. Kaos, bir yerde kendi kurallarını koyup, bu kurallara uymayanları düzenin dışında görme eğilimine gitmektedir. Bir şeyin doğruluğu veya yanlışlığı, o fikri sahiplenen insanların gücü oranında ortaya çıkar. Kapalı-dar mekâna ait anlatımların genelde hapisanelerde yoğunlaştığını görürüz. Bu türden anlatımların en iyilerinden birisi de Yırtıcı Kuşlar'dır.

Hikâyede, adı sahteciliğe karışan tapu memuru Rasim'in hapisten çıktıktan sonra yaşadığı yalnızlık işlenmiştir. Genel anlamda kapalı bir ruha sahip olan kahramanı da bütün psikolojisini koğuştta şekillendirir: *"Cezaevinde hayat öylesine dümdüz gidiyor ki! Kafalar birer cendere içinde sıkışık, rüyalar ertesi sabah hatırlanamayacak kadar donuk, gelip geçici... Safi dört duvar, safi parmaklıklı pencere, safi ince rüzgar, ekmek tayını, sabah çanı, usturalı kafa..."*<sup>101</sup>

Rüya, insanın bilinçaltının bilinç yüzeyine çıktığı bir alandır. Günlük hayatta var olan korkuların, isteklerin gerçekleştirildiği sanal bir dünyadır. Bir anlamda, rüya kişinin kendisini gerçekleştirdiği ikinci bir boyuttur. Kendini ifade edemeyen, sıkışan, ezilen kahraman, hayatını rüyalarla ifade eder. Bu bazen bir kaçış, bazen bir soluklanmadır. Metinde *"cendere, sıkışık"* gibi eğretilmeler, rüyanın bile tek boyuta inmesine sebep olarak gösteren daraltıcı imgelerdir. Hayatı sıkışan ve daralan kahraman, rüyanın sonsuz iklimlerine bile uzanamayacak kadar çaresizdir. Koğuşların ezici mekânsal özelliği, psişik anlamda da kahramanı ezmekte, reel baskılar mahkumların ruhlarını, rüyalarını dahi kısaltmaktadır. Hapishanenin her tarafı bu simgesel kuşatıcı, daraltıcılarla doludur: duvar, parmaklık, ince rüzgar, çan... Aykırı olanları, suçluları

<sup>101</sup> Yırtıcı Kuşlar, Seçme Hikâyeler, C.6, S.3, 1952, s.12

cezalandırıcı yargı, onları hem fiziksel hem de psikolojik olarak belli bir “tip”e sokma amacındadır. Aynı elbise, aynı usturalı kafalar, aynı parmaklık ve aynı dar mekan. Aynılaştıran, daraltıcı bir hayat.

Tarus aslında bildiği konuları işlemiştir. Onun eksik taraflarından birisi de seçtiği bakış açısında ısrarcı olamamasıdır. Frances Newman, öykünün başarılı olma sebeplerini sıralarken *“Seçtiği bakış açısına bağlı kalmalı, kendi iç dünyasının derinliklerine yeterince inmeli, başka her insandan farklı hale gelinceye kadar...”*<sup>102</sup> ifadesini öncül şart olarak belirtir. Önemli olan farklı oluncaya kadar, yanlış bile olsa devamlılıktır.

Bazen hapishanelere, oradan koğuşlara, oradan yer altına inen Tarus, bazı hikâyelerinde de mekâna biraz da taraflı yaklaşarak, onları kişileştirerek, bir yerde o türden mekânları kendi dünyasına hapsedip cezalandırma yolunu seçer. Seyhan Nehri isimli öyküde, yazar nehrin hırçın tavrını labirent bir mekân özelliğinde anlatır: *“Seyhan nehri...ovaya doğru taşıdığı, tarlalara, yollara yayıldığı, çocuk ve kadın çığıllarıyla beslenip kabardığı zaman haindir, düşmandır, muhteşem değil de sinsî, gaddar ve korkaktır.”*<sup>103</sup>

Nehir, bir deyim aktarmasıyla kişisel özellik kazanmış; varlığını çevresinde yaşattığı insanların gücüyle çoğaltmıştır. Dünya ve onun üzeridekiler, kökensel varlığımızın biçimlendirdiği bir ortamdır. Bu ortam bizden uzakta, bu bizim suçumuzdur. Nehrin bu derece öfkeli olması da bizim suçumuzdur. Topluma, geleneklere, aileye ters düşen ve uzaklaşan insan, kendi taşkınlığını, nehrin taşkınlığında dindirme eğilimindedir. Bu yok oluştan, intihardan nehri sorumlu tutmak ne derece doğrudur? Dünyayı anlamlandıran insandır. Bireysel tükenişlerle büyüyen bir imgeye, aynı ruhu zorla benimseten de insandan başkası değil midir?

Hikâyede bir tür derebeylik sistemi olan toprak ağalığının eleştirisi yapılmıştır. Kanunların bile üstünde olan Süleyman Ağa karşısında Ali, adaleti yine kendisi sağlamıştır. Seyhan nehri bir figür olarak bütün acımazsızlığına rağmen burada **“kişisel adalet”**e yardımcı olan bir öge olarak karşımıza çıkar. Genelde kendisine çalıştığı ya da yaşadığı mekanları seçen Tarus, bazı

<sup>102</sup> Harold Blodgett, “Kısa Öykü Tekniği”, (Çev: Kemal Atakay), *Adam Öykü*, Ocak-Şubat 1996, S.2, s.74

<sup>103</sup> Seyhan Nehri, *Seçme Hikâyeler*, S.42-43, 1951, s.25

öykülerinde vakanın sosyo-psikolojik mesaj özelliğine göre açık-geniş mekânları Adana, Çukurova civarını seçer.

Dar mekânın oluşma biçimlerinden biri de *tek düzeliktir*. Hayatı tek düze yaşayan ve anlayan kahramanlar, mekânları da tek düze ve boyutsuz yaşarlar. Bu tarz kahramanlar için en büyük yıkım değişimdir. Bir anlamda kendilerini dar mekânın sınırlı dünyasından dışarı çıkartamazlar: *“Evi bir bakıma hükümet konağına komşu sayılırdı. İşte altı buçuk sene oluyor ki, Adil Bey her sabah bu yolun yumuşak tozunu çiğneyerek, bu saçakların altından daima aynı insanların, aynı manayı taşıyan yüzlerini göre göre işinin başına gider.”* (Adil Bey, A., s.35)

Genel anlamda söylersek İlhan Tarus, dar-kapalı mekân anlayışını fonksiyonel anlamda fazla çözümcü bir nitelik taşımayan bir kurguda işlemiştir. Kahramanların psikolojik yapısı da zaten belirleyici bir unsurdur. Bu tarz dar mekânları daha çok hapishanelerin fiziksel yapısı içine sığdıran yazar, kahramanlarını da bu mekânın tek boyutlu çerçevesinden anlatır.

Açık-geniş mekânlı hikâyeler daha çok **gözlemci-izlenimci** bir metotla aktarılır. Yani yazar, metnin işleyişinde ve psikolojik yapılanmada mekânı olabildiğince edilgen, pasif kılma yoluna gider. Bu tür öykülerde insanı sıkı, boğan, yalnızlığa yönelten bir anlatım ve çevre yoktur. Kahramanların bakışları içten dışa doğru genişler. Kendi problemlerini merkeze alan ve sadece kendi bunalımlarına çözüm arayan kahramanların yerini, daha sosyalleşmiş, çevresini ve olayları gözlemleyen, çevre-insan ilişkilerini sorgulayan dinamik karakterler alır.

Ev Rüyası'nın kahramanı ve anlatımı da bu tür yapılanmaya örnek olacak özellikler taşır. Geniş-açık mekân anlamında Ankara'yı en iyi anlatan yazarlardan birisi olan Tarus, kahramanın ağzından kış akşamlarının doyulmaz gecelerini zamansal duyular eşliğinde betimler: *“Ankara'nın kristal camlı kışı çoktan başladı. Geceleri ay ışığında pabuçlarımızla çitir çitir buzları ezerek ve ağızlarımızdan upuzun buhar mahrutlarını fişkirtarak yürüyoruz.”*<sup>104</sup>

Tarus, Arkadaş isimli hikâyede de kahramanın ağzından **sosyalleşen bir mekânın** oluşumuna dikkat çeker.

<sup>104</sup> Ev Rüyası, Yücel, Mart 1940, C.XI, S.61, s.52

Hikâyede samimi duyguların ve dostlukların, her türlü engeli aşacak kadar güçlü olduğu fikri savunulmuştur. Anlatımın pek çok yerinde Heybeliada, vaka örgüsünün geçtiği reel mekân olmasının ötesinde, psikolojik boyutta karakterlere dair ortak duyargalarını harekete geçiren, açık-geniş mekân özelliklerini yansıtır tarzda anlatımda kullanılmıştır: *“Heybeliada’daki küçük, yeşil ev...Kumların hemen dibinden ve çamların arasından geçile geçile, küçük bir patika halini almış olan yolda kol kola yürüyoruz. Kenarları çim paketleriyle ve sarı çiçeklerle süslü dar yolu geçiyoruz. İşte iki ayak taş merdiven, beyaz tül perdeli, camlı kapı ve sıcak nefesli ev!..”* (Arkadaş, DMM, s.234) Biçiminde devam eden betimlemede en dikkat çekici husus ev simgesidir. İnsanın dünyada sığınmaktan zevk aldığı dingin ruhunu ikliminde ısıttığı en önemli mekan **“ev”**dir. Ev imgesi, çoğu zaman öykülerde derin bir işlevsellik kazanarak, kahramanın grift, bozuk dünyasının tek düzeni olur. Bir anlamda ev, kahraman için **“mikro kozmos”**tur. Safiyeti, sessizliği, durağanlığı simgeler. Evin huzursuz olması genel olarak kahramanın bütün hayatının dengesizleşeceği anlamına gelir. Çünkü ev, arada bir de olsa şefkatli kollarına koşacağımız sıcak, sadık bir sevgili olmalıdır. Egzistansiyalist mantıkla düşünüldüğünde, **insan dünyaya atılmış**<sup>105</sup> bir varlıktır, Tanrı insana karışmaz ve insan kendi çizgisini belirler. Bu çizginin sapmaları için **“ev”** izleği bir dinlenme ve huzur vaat etmelidir insana.

Bazen kendi ülkesinin sesinde aradığı mekâna kavuşamayan yazar, özellikle ilk dönem öykülerinde farklı ülkeleri de anlatma yoluna gitmiştir. İnsan üzerinde mekânın ne kadar etkin olduğunu anlatan yazar, çevreyi aydınlık bir ruhla aktarır. Bu özelliğini Pirinç isimli hikâyede de görebiliriz.

Hikâye, Çin’in Japonlar tarafından işgaline dair yanlış olguları eleştirmektedir. Bütün kötülöklere rağmen egzotik, gizemli bir geniş mekân betimlemesi öykünün olay örgüsüne sinmiş bir yapısallık arz eder: *“...sarı bir aydınlık peydahlanır. Bu aydınlık, Yang-Çen’in çıktığı yerden, alevli bir şurup şişesi gibi fırlayan güneşin marifetidir. Çin’in her tarafında güneş, her gün böyle birdenbire doğar. Orada ne şafak, ne fecir vardır. Ya gecedir zaman, ya gündüz.”* (Pirinç, DMM, s.200) Zaman izleğiyle bütünleşen fiziksel boyuttaki açık

<sup>105</sup> İsmail Çetişli; **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Kardelen Ktb., Isparta 1997, s.132

mekân; evrenselleşerek aynı güneşle ısınan bir dünya ortaklığına değinir. Zaman kuşatıcı kimliğiyle her şeyi belirgin kılar. Asla müphemlik yoktur. Ya gecedir, ya gündüz.

Aslında her öykü bir şey anlatmak zorunda değildir. Hatta yazmanın ille de bir şey hakkında olması gerekmez. Denemeler, makaleler hep bir şeyler hakkındadır. Ama kurmaca metinlerin en sağlıklı olan öyküleri başka bir yerden işe başlar. Çok sıradan bir durum, güneşin doğuşu, metin içinde yeni anlamlandırmalarla farklı bir açılıma yönelmiştir. Aslında yazmakta olduğunuz şey, “siz yazmayı bitirinceye kadar açıklığa kavuşmuş olmayacaktır.”<sup>106</sup> Tarus’un her söylediği bir şey hakkındadır. Zaten öyküsünü de doğrudan “bir şey anlatma” üzerine kurmuştur.

Bir Seyisin Ruhü isimli hikâyede de yazar insana huzur veren fiziksel anlamda da açık bir mekân olma özelliği taşıyan farklı bir anlatıma yönelir. İnsanın kendini en rahat ifade edebildiği, kendi kişiliğiyle aynileşen en önemli yer doğadır. Öyküde doğaya ait betimlemeler, kahramanların izdüşümü gibidir: “Orman, çekilen güneşin arkasından yeşil bir barut gibi kabarıyor ve derin hışırtılarla esniyordu. Yapraklar ve dallar dar patikanın üstünde sıkı bir çit örmüşlerdi. Bu çitin ara sıra gevşeyen ve delinen yerlerinden gökyüzü koyu mavi ışığıyla görünüyordu.” (Bir Seyisin Ruhü, DMM, s.109) İnsanın turnusol kağıdı olan doğa, insansı özellikler taşıdığı sürece sıcaklaşır. Dolayısıyla eğretilenme yoluyla kişileştirilen dünya, insanî öze ait duyargaları sonuna kadar açan bir mekân işlevselliğine dönüşür.

İlhan Tarus, özellikle son dönem hikâyelerinde açık mekâna yönelik anlatım tarzına daha fazla kaymıştır. Aslında bu durum yazarın kendine ait özelliklerin daha net belirmesiyle ilgilidir. Son yazdığı öykülerden biri olan Beni Kurtarınız’da da aynı psikolojik yansımalar göze çarpar. Artık öykünün kahramanları, dünyaya daha yukarıdan bakmayı ve olayları daha soğuk kanlı değerlendirmeyi öğrenmişlerdir: “Açık deniz güzeldir. İnsanın ayakları değmese bile, sabahları deniz sesiyle rüzgar hoş bir manzara teşkil ederler.”<sup>107</sup> Kişiler bir

<sup>106</sup> John Singleton; “(Kısa) Öykü”, (Çev:Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez), *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 2001, S.34, s.41

<sup>107</sup> Beni Kurtarınız, *Yücel*, C.12, S.67, Eylül 1940, s.42

yerde öykünün içerisindeki yönelimlere göre değer kazanan çevresel faktörlerle, kendilerini psikolojik olarak anlamlandırma yoluna giderler.

İlhan Tarus'un hikâyeciliğini birkaç kelimeyle özetlememiz istense, herhalde bunlardan ilki 'olay'dır. Olay yapılanmasını ağırlıkta olduğu öyküler de genelde anlatma-özetleme ağırlıklı bir mekân yapılanmasına gider. Temelde bir öyküyü "**KİM'in anlattığı, NEY'in anlatıldığı ölçüsünde önemlidir; bunların ikisi birlikte, öykünün NASIL anlatıldığını belirler.**"<sup>108</sup> Olayları anlatan bir yerde de olaylara müdahildir.

Anlatma-özetleme tekniğini esas alan mekânsal yaklaşımlarda vaka yani olay esas alındığı içindir ki Tarus'un hikâyeleri içerisinde bu tarz anlatımlar geniş bir yer tutar. Bu tür mekân anlayışında, çevre-insan psikolojisi üzerinde pek durulmaz. Dolayısıyla mekânla ilgili psikolojik çözümlemelere gidilmediği için mekân daha ziyade figüratif bir rol üstlenir. Adeta tiyatro sahnesindeki mekân gibi, sadece bir ayrıntıdan, başka bir deyişle vakayı tamamlayan bir ayrıntıdan ibarettir. Çünkü hikâyede esas anlatılmak istenen mekân kavramı çerçevesinde derinleşen psikolojik tahliller değil, sadece vakanın belli bir nedensellikte ilerlemesidir.

*Olay hikâyecisi* olarak nitelendirdiğimiz Tarus'ta da bu tarz bir mekân anlayışının çok geniş bir yer tuttuğu söylenebilir. Öykülerde yer yer farklı mekân biçimleri karşımıza çıksa da yazarın yaklaşık 23 öyküsünde anlatma-özetleme tekniğe uygun bir mekânsal yaklaşım olduğunu görürüz. Bu da öyküler içerisinde önemli bir toplam teşkil etmektedir. Özellikle 1940'lı yıllarda yayımladığı Beni Kurtarınız, Mektub, Harman Makinesi gibi öykülerinde ağırlıklı olarak bu tarz mekân kullanımları karşımıza çıkmaktadır.

Beni Kurtarınız'da metnin kahramanı bir gazetecidir ve olaylar bir gazetecinin bakış hızıyla birbiri ardına, dinamik bir yapıda aktarılır. Dolayısıyla mekâna dair ayrıntılar bir tarafa, duyumsatılmak adına bile yere dair biz ibare yok gibidir: "*Kalktım ve koşmaya başladım. Bir dereden çamur içtim...bir hafta sonra şehrin kenar mahallelerine varmıştım. İlk kapıdan bana bir dilim burçak ekmeği verdiler. İki lokmada yuttum. Ve deniz kenarına kadar inerek, orada*

<sup>108</sup> John Singleton; a.g.m., s.38

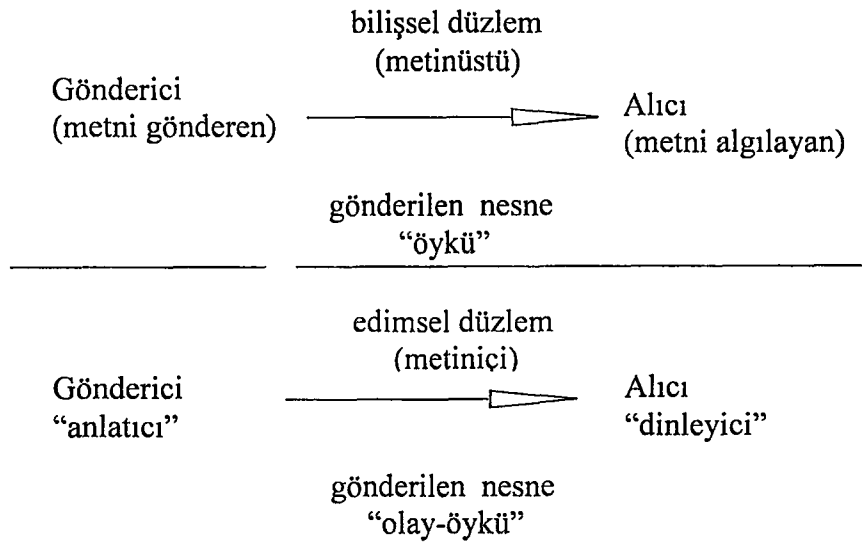


*benim gibi yorgun çocukların yanında serin bir uykuya daldım.*" (Beni Kurtarınız, Yücel, C.12, S.67, Eylül 1940, s.44)

Sadece hareket mantalitesine bağlı, öyküleme esaslı bir kurguyla, okuyucu anlatı içerisinde direkt kahramanı takip görevinde, mesafesindedir.

Metnin genelinde bir hareketlilik ve dinginlik esastır. İnsan hayatını anlamlı kılan da harekettir. Akan, değişen, ilerleyen ve zamanla yarışan bir yapıda, insan da hareketiyle yaşam, zaman ritmine ortak olur. İnsanın uyanır uyanmaz koşmaya başlaması bu ritmi yakalama çabasından kaynaklanır. Yine kahramanın sözcüklerin beyindeki ilk anlamlarını açıklımlayarak eğretilmelere dayalı üst bir dil kullanılması da ilginçtir.

Alıntılanan kısımda "su içti" yerine "çamur içti" tümcesinin kullanılması, dilin bu göndergesel fonksiyonunun; farklı, yeni anlamlandırmalarla düşünsel bakımdan çarpıcı biçimde, zorlanması ve anlamın içselliği bakımından boyutlandırılmasıdır. Böylece soyut kavramlar, mekân hakkında ip uçları verirken, çoğu noktada da imgelerle okuyucuyu zorlar. Öykünün genelinde bir tekerleme hissi veren ses benzerlikleriyle kurulan, metinsel bir ahenk unsuru yakalanmaya çalışılmıştır. Metin üstü özne, göndergenin farklı varyasyonlarını okuyucu için sıralayıp, onun algılama biçimini kendi arzusu çerçevesinde yönlendirmek niyetindedir. Dilin farklılaşmasında çok, biçimin öznelleşmesidir yapılamak istenen. Bu ikili, **sarmal düzeni**<sup>109</sup> aşağıdaki biçimde gösterebiliriz:



<sup>109</sup> John Singleton; a.g.m., s.39

Şekilden de anlaşılacağı üzere öykü içinde göndergenin, bilişsel özelliklerinin yerini, olaya ait **edimsel anlamlar** alır. Başarılı sanatçı bir yerde eserini bu alt yapıya oturtmayı bilen ve eserini mümkün olduğunca göndergenin farklı yönelimlerine açabilendir. Anlatıcının esas amacı, mekân-insan paydasında öykünün psikolojik ve entrik kurgusunu çözümlenmek değildir. O yüzden de anlatıcı ayrıntıları bir tarafa bırakarak, esas anlatmak istediğini, olayı nakletme çalışır.

Merhamet isimli hikâyede de bu tarz bir mekânsal yaklaşım dikkatimiz çeker. Hikâye bir meyhanede geçer. Aynı masada oturan iki kişiden birisi diğerine bir şeyler anlatmaktadır. Vakanın hızla aktığı bu satırlarda yazar yine mekânla ilgili göndermeleri minimum düzeyde kullanarak, olayı anlatma ve okuyucunun kafasında vaka ile ilgili genel şekil oluşturma ve merak ögesi üzerine kurmuştur. Mekân, figüratif bir kullanımdadır ve tek boyutlu, olayı hazırlayan yardımcı bir öğedir: *"Meyhane, bembeyaz bir bulutun içine gömülmüştü. Bu bulutun şurasından, burasından soluk ve hareketli insan resimleri belirip kayboluyor; tek sesi sivrilmeden, öylece sürüp giden bir uğultu, şişe şıkırtılarına ve çatal tıkırtılarına karışarak, kıpırdayıp duruyordu."*<sup>110</sup>

Mekan anlatımlarında Tarus'un şiirsel dili daha ağır basmaktadır. Üst kurucu dili, normal bilişim fonksiyonundan çıkarıp söz sanatları ve farklı anlamlandırmalarla geliştirmekte, genişletmektedir. Sözcüklerin alt birimlerinde yan yana gelmesi pek de normal olamayan **"meyhane"** ve **"beyaz"** kelimeleri dilin bu üst yapılanmasında imgesel olarak bulaşabilmiştir. Bu zıtlık, yazarın öncelikle mekânın temel fiziksel, içsel özelliklerini kurma niyetinin açık bir göstergesidir. Sanatçı bununla da yetinmeyip anlamsal safiyeti **"bulut"**la tamamlar. Normalde hiç alakası ol(a)mayacak biçimde meyhane, "bulut ve beyaz" gibi iki çarpıcı sıfatla nitelenmiştir. Sessiz, tarafsız, durağan insanlar için de **"insan resimleri"** tamlamasının kullanması, Tarus estetiğine dair orijinal yönlerdendir. Tek düzeliğin içinde yaşa(n)maya, hayata dair tek bağlantı çatal bıçak sesleridir. İnsanı, akan hayatın bazı noktalarına tutunmasını sağlayan da bazı nesnelere. Eşya bir anlamda insanın ruhudur. Bu yüzden insanlar bazı

<sup>110</sup> Merhamet, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, S.5 (8-9), 1951, s.55

eşyaları saplantı noktasında sahiplenirler. Psikologlara göre bu durum çocukluktan başlayan bir nesne bağımlılığın, zamana yayılmış biçimleridir.

Açlığın insan hayatı kadar için ne derece belirleyici olduğunun anlatıldığı Açlık isimli hikâyede bütün olay kurgusu Otello Kâmil adında bir kahramana yüklenmiştir. Yazar öykünün kahramanının bulunduğu mekânları genel bir özetleme tekniğiyle özetler. Bunu yaparken de genel anlamda bir tahlil amacı gütmeyen metnin anlatımından bellidir: *“Camları tenেকেleşmiş bir sabahçı kahvesinden, ölü bir ışık dökülüyor kaldırımlara. Kapının tokmağı demirle buz arası...Esrar, cıgara, nargile, nefes, yüksekçe bir seki üzerinde dişleri fırlamış, bir gözü akmış, kurt sesli bir kadın.”* (Açlık, SH, 6(6), 1952, s.8)

Saydamlıkla eş değer kullanımlara sahip “cam” imgesi zamanı bütün boyutlarıyla yaşayan bir sabahçı kahvesinde saydamlığını kaybetmiş, tenেকেleşmiştir. Mekân, kendi dışındaki bütün algılara, duyumsamalara ve anımsatmalara kendini kapamıştır. Hemen her nesne bu mekânda yalnızlaşan, soğuklaşan bir ruhu çağırır. Dünyanın realitesinden kaçış, uyuşmuş bir beyin ve bunu destekler bir ruhla ortaya çıkacaktır. Mekânın soyut, uyuşmuş ruhunu sergileyen kahramanlar da ona uygun olmalıdır. Ancak *“dişleri fırlamış, gözü akmış, kurt sesli bir kadın”* bu mekânsal soyutlamaya, soğukluğa yakışmaktadır.

Baba isimli hikâyede olaylar o kadar toparlayıcı biçim de aktarılır ki metin adeta bir sokak anlatısına dönüşür. Bu öykü anlatılırken satır başlarında hep toparlayıcı, özetleyici mekân-zaman paylaşımlarını duyumsatan tümceler kullanılmıştır. *“Bir gün, evlerinin içinde kara bir bulut peydahlandı. Birkaç dakika içerisinde karşısını kaybetti. Bir gün mektepten eve dönünce...”* (Baba, DMM, s.19)

Gizli Harp, isimli hikâye de **anlatma-özetleme** tekniğinin ağırlıkta olduğu bir mekânsal bir yapılanma içerisindedir. Yazar, adeta olayların heyecanı kaçmasın der gibi bir tavırla olayları gizil bir dinamizmle aktarmaya başlar: *“Deli gibi kalktım. Yavaşça merdivenleri inerek bahçeye çıktım. Ortalıkta kimseler yoktu. Deniz kenarına doğru indim. Kameriyeye birkaç adım kalmıştı ki kulağıma sesler geldi.”* (Gizli Harp, DMM, s.73) Bir olay hikâyecisinin kullanabileceği bir tarzın en önemli örneğidir bu anlatım biçimi.

Mekân sorunsalını toparlarsak; Tarus, genelde sadece anlatıcı kimliğinin kendisine verdiği ağır yükü kaldırma endişesiyle, doğrudan olayları aktarma yoluna gitmiş, mekânın, öykünün entrik kurgusuna verebileceği çözümsel önerileri baştan reddetmiştir. Hikâyesinin genel yapılanmasını merak unsurunu kamçılacak biçimde kuran üst anlatıcı, esas olanın sadece olayların aktarımı olduğu yanılısamasını öyküleri için ortak bir değer gibi görmüştür. Zaten genel anlamda hikâyelerinin metinsel olarak fazla uzun olmaması da mekâna ait çözümlerinin fazla tercih edilmemesine haklı bir gerekçe oluşturabilir. Açıkçası yazar da olay dışındaki yapısal unsurların kurgu içinde çok kompleks, işlevsel olması taraftarı değildir. Öykücü kimliği, bu anlamda sadece romancılığına bir ön hazırlıktır bize göre.

### 3.5. Öyküyü Somutlayanlar: Şahıs Kadrosu

Olay örgüsü üzerine anlatımını kuran bütün sanatçılar gibi, İhan Tarus'un hikâyelerinde de şahıs kadrosu, vakadan sonra ikincil derecede önemli bir unsurdur. Çünkü anlatılanlar insana dairedir ve ne kadar insandan uzak olursa olsun işlenen tematik olgu, bir şekilde insana ulaşır. Biçemin bu mantık üzerine kurulması, öyküyü ve mesajı somutlayan şahıs kadrosunun önemini bir kat daha arttırmaktadır. Bu yüzden incelememizde şahıslara ait farklı gruplandırmalar altında daha ayrıntılı bir inceleme yapılmıştır. Fiziksel inceleme alanının geniş olmasında birincil etmen yukarıda izah ettiklerimizdir. Ancak anlatma esasına bağlı bir metin olmasına rağmen öykünün, hele kısa öykünün, yapısal araştırılması adına fazla teorik kaynakların olmaması, romana göre daha zayıf bir incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Çünkü öykünün çoğu zaman birkaç sayfaya sıkışan içsel özelliği, kurgunun yapısal elemanları içerisinde dinamik bir yapıda olan şahıs kadrosuna dair ip uçlarının azalmasına sebep teşkil etmektedir. Biz, bütün bu sorunsalları mümkün olduğunca görmemezlikten gelerek, öykülerin şahıslar dünyasını irdelemeye çalışacağız.

Tarus'un öykü karakterleri genelde insandır. Ancak kahramanları birer hayvandan meydana gelen öyküler de vardır: Karıncalar Arasında, Bir Atın Rüyası, Köpek... Öyküler her ne kadar hayvanlar üzerine kurulmuş bir yapı gibi gözükse de asıl anlatılmak istenenin **imgesel** nitelikte bir kurgulamayla

gizlendiği açıktır. Yazar sosyal hayata dair düşüncelerini bazen hayvanları simgeleştirerek aktarmaktadır. Yazarın özellikle karıncalar konusunda ısrarcı bir şahıs kadrosu vardır. Karıncaların çalışma ve sosyal disiplinini sembolik anlamda insanlar için de tasarlayan yazar, aynı zamanda ütöpik anlamda karıncalar vasıtasıyla yeni bir sosyal yapılanmanın ipuçlarını verir. Aslında Tarus'un bu türden hayvanları ana karakterler olarak sergilemesindeki temel amaç, sosyal adaletsizliğe ve çarpıklığa herkesin dikkatini çekmektir. Dünya gerçekliği böylece, bir imgelem oyununa indirgenmiştir. Aslında "*simgelerle ustaca oynayan bir matematikçi sayılır, kısa kurmaca yazarı.*"<sup>111</sup> Yoğunluğunu, özünü romanın her şeyi kabul görür alanından çok daha kısa bir platformda ilgi çekici kılmak, bütünleştirmek, aktarmak gibi eylemleri aynı potada eritmek zorundadır.

Bir Makinanın Gözyaşları isimli hikâyede ise öykünün ana karakteri dünyada yaşanan olumsuzluklara ve acılara sessiz kalınamayacağı fikrini anlatan bir robottur. Öykü, aslında bütün dünya ülkelerinin yanlış politikalarına ve insanların uğradığı felaketlere dikkat çekmektedir. Ülkelerin her şeyden önce insanların refah ve mutluluğunu temin etmek için çalışmaları gerektiği tezi öyküde ısrarla işlenmiştir.

Sosyal ve politik gelişmeler hayatının her döneminde Tarus'u derinden etkilemiştir. Bu yüzden eserlerinde genellikle karamsar, acı çeken ya da ihanet çevresinde şekillenen karakterler görülür. Tarus, sanata ne Orhan Kemal gibi "*insanların refahı ve sahici hürriyeti yolunda bir mücadele vasıtası*", ne de Sabahattin Ali gibi "*insanları daha iyiye götüren bir propaganda*"<sup>112</sup> malzemesi olarak bakmamıştır.

Tarus'un hikâyelerindeki kişilerin, dört duvar içinde yaşayan tipler olduğu tespiti pek de yanlış değildir. Hatta karakter olmanın ötesinde saplantılı, "**hasta**" tiplerdir. Bu tipler, "*deniz hastaları, sevda hastaları, ülkü hastaları, kıskançlık hastaları*"<sup>113</sup> genellenebilir. Tabi bu ayırım oldukça yüzeysel olmasına rağmen hikâyelerin isimlerine baktığımızda bu yapılandırmanın pek de haksız olmadığına karar verebiliriz: Kaptan, Uşak, Bir Seyisin Ruhu...

<sup>111</sup> Uğur Kökten; "Kısa Kurmaca", *Adam Öykü*, Eylül-Ekim 1997, S.12, s.18

<sup>112</sup> Vedat Günyol, *Dile Gelseler*, İstanbul 1966, s.102

<sup>113</sup> a.g.e, s.105, 107

İlginç bir saptamayla bakacak olursak bütün öyküler aslında insanlar hakkındadır; ilgiye değer karakterler yaratmak da bir yazarın karşısına çıkan en büyük güçtür. Bu yüzden yazarlar, çeşitli karakterler yaratma becerilerini, önce *“başka yazarların bunu nasıl yaptıklarını inceleyerek, sonra da kendileri bunu deneyerek öğrenirler.”*<sup>114</sup> Önemli olan esinlenmenin ne kadar kopyalama olduğu noktasıdır. Şahıs kadrosuna dair daha ayrıntılı bir incelemeyle Tarus'un karakter oluşturmadaki ana yönelimleri hakkında önemli bulgulara ulaşabiliriz. Öncelikle karakterleri kadın, erkek ana başlıkları altında incelemeye çalışalım.

### 3.5.1. Kadın Kahramanlar

#### 3.5.1.1. Genel Olarak Kadınlar

İlhan Tarus'un kadın fenomenine bakışı Türk Edebiyatı'nın tamamı esas alındığında çok ilginç saptamalar barındırır. Özellikle öykülerindeki kadın karakterlerin sayısal oranına baktığımızda çok düşük bir yüzdeyle karşılaşırız. Kadın, Tarus'un hikâyesinde neredeyse hiç yoktur. Daha doğru bir ifadeyle sanatçının öykülerinde kadın karakterler atıl bir konumdadır. Asla metnin ve olayların gelişiminde belirleyici etmen değildirler. Öykülerde daha çok figüratif bir özellik taşırlar. Kadının, yazarın hikâyelerinde bu derece az yer alması hakkında farklı düşünceler öne sürülebilir. Ancak temel sebep, çocukluk yıllarında annesine karşı duyduğu olumsuz etkilenmedir. Bu yüzden Tarus'un kadınları genellikle hain, aldatan, kıskanç, güvenilmez kısaca kötü karakterlidir.

İlhan Tarus'un 1960 yılında kaleme aldığı Çağrışım isimli öykü yazarın kadına bakışına dair önemli ipuçlarını sergilemektedir. Yazarın hem anlatıcı hem de olayların içindeki kahraman olarak karşımıza çıktığı bu hikâyeye, bir cinayeti ve bunun arkasındaki nedenleri işlenir: *“Oldum olası şuna buna gülümseyip beni görmeden geçen alımlı kadınlara dış bile dim. Gelip açıkça beni sevdiklerini söyleyecekleri sınıra kadar bekledim. Birike birike oç alma gibi bir çekiye bindi düşüncem...”*<sup>115</sup> cümlelerinin normal tinsel yapıdaki bir insanın söyleyemeyeceği bellidir. Kadını ve ona ait çağrışımları, sapkın bir değerlendirmeye, hatta daha iddialı söylersek paranoyak bir ruh haliyle reddeden bir karakterin tümceleridir bunlar. Kendisine kıymet vermeyen,

<sup>114</sup> John Singleton, a.g.m, s.40

<sup>115</sup> Çağrışım, Yeditepe, N.75, 16-30 Kasım 1960, s.10-11



umursamayan karşı cinse dair her türlü fiziksel, içsel değerini sanrılı bir ruhla negatifleştirilmesidir.

Bu sözlerle yazar, kadınların kendilerine biçtikleri o ulaşılmazlık mertebesinin, ancak onların ölü bedenleri ile aşılabileceğine inandığını belirtir. Öyküde kurgulanan cinayetten sonra kızın cesedine dokunan anlatıcı-yazar, artık onun bütün gizemini yitirdiğini söyler ve ona nefretle bakar. Yine kendi tabiriyle bu beden artık *"kaçarken yakalanan, soğukken ısınıveren bir külçe"*dir. Yazar bu cinayetten herhangi bir pişmanlık duymaz ve *"Onlar kaçmakla yapışmanın ayrıntısını buluncaya, bizler de koltuğumuzda sıcacık bir böğürün tadını duyuncaya dek, kazınacağız. Öç besleyeceğiz, kinli kinli yaşayacağız. Ötesi yok."* cümleleriyle taraf olmaktan öte yok etmeye yönelir kahraman.

Genel anlamda yazarın kadına bakışı biraz uçuk hatta sıra dışıdır. Deyim yerindeyse yazarın hikâyelerinde kadına dair olumlu sayılabilecek ifade neredeyse hiç yoktur. Genelde kadına cinselliğin esas teşkil ettiği bir merkezden bakılır: *"İşte can denilen şey bir insanın vücudunda böyle dolaşır ve gezdiği yerleri böylece ilan eder. Yüzükoyun yatıyor şimdi! Dikkat et, kalçaları başlı başına, asi bir ordu gibi canlı değil mi? İşte kadın diye buna derler."* (Bir Adamın On Senelik Hayatı, DMM, s.45) Bazı öykülerde biraz da erotik bir anlatıma kayan yazar, kadını salt **cinsel bir obje** olarak görür. Annesine karşı duyduğu öfke, kadınlar konusundaki genel düşüncesinin merkezine oturmuştur. Kadınları sadece simgesel bir varlık olarak kaldıkları sürece anlar ve anlatır. Kadın, çoğu zaman geleneksel kadın imgesine uygun biçimde tasvir edilmiş ve aktarılmıştır. Betimlenen kadın daha çok fizik ötesi bir yapıdadır. Anlatıcının kafasında ideal olana dair parçaların bütünleşmiş halidir. *"Sonra durmadan odada gezinen, arada bir kirpiklerini karpuzlu lambaların ardındaki elmastraş aynalara değiren ceylanlar gibi bir kadın."*<sup>16</sup> Aslında yazarın anlattığı kadın kendisine göre varolan değil, daha çok ütopyik anlamda varolmasını istediği **mitik bir varlıktır**. Tanıdığı bütün kadınlardan nefret etmesi, hayalinde kimseye benzemeyen bir kadın tasavvur etmesine yol açmıştır.

<sup>16</sup> Üzüntü, Varlık, S.581, 1 Eylül 1962, s.14

### 3.5.1.2. Kadınların Yaşama Karşı Duruş Özellikleri

Kadına karşı duruşu taraflı olan yazar bir tarafa, kadınların hayata karşı duruş özellikleri de önemlidir. İlk irdelenmesi gereken kendi yerleşkesiyle ortak bir ad taşımak zorunda olan **“köylü kadın”**dır. Olumsuz yapısına bir de cahil sıfatını ekleyen geleneksel kadın, büsbütün negatif göndermeleri üzerine çeker. Kişisel görevi sebebiyle yurdun çeşitli bölgelerini dolaşan yazar-anlatıcının, oralara ait tematik vaka yapılanmalarında kadın nerdeyse yok gibidir. Onun kadınlarla ilgili temel kıstası şudur: *“...bu kadınlar, çok para kazandıkları zaman, çocuklarını unuturlar. Hiç para kazanmadıkları zaman da, hatırlamak işlerine gelmez.”* (Merdivende İnsan Var, KH, s.15) Otobiyografik bellekte eş düzeyde yaşana olgular anlatıya yansımıştır. Kazanmaya dair eşitsizlik beraberinde statü değişimini de zorunlu kılar. Kadın, duruşuyla ve kimliğiyle belirleyici değil, benimseyicidir. Ataerkil bir aile yapılanmasını savunan Tarus'a göre, en iyi kadın susandır.

Bu türden ifadelere bakıldığında da köylü kadın, şehirli kadına göre bir derece daha üstündür. Çünkü köylü kadının en azından para kazanma ve beraberinde unutmaya dürtüsü çok baskın değildir. Köylü kadının tarlada ve evde süren hayat mücadelesi herkes tarafından takdir edilecek bir davranış biçimidir. Tarus'un beğendiği kadınlar ya itaatkâr ya da cam fanusun içinde hayatını devam ettiren ütöpik özellikte olanlardır. Ataerkil aile yapısının temel taşı her zaman erkektir. Kadın, ona yardımcıdır. Yardımın yapılanmasında kabullenme metnin ve temanın esası olarak belirlenir. Osman'ın Tarlası öyküsünde bu özellikte kadınlar vardır: *“Gülsüm, ocağın üstündeki bakır güğümü indirdi. Osman'ın ayaklarına yapışmış, simsiyah çoraplarını çıkardı. Küçük, beyaz elleriyle Osman'ın kirlili topuklarını ovuyor, gözlerini vakit vakit kaldırıp onun gözlerine dikeyiyor ve susuyordu.”* (Osman'ın Tarlası, DMM, s.226) susması onun için yeterli bir cevaptır. Bu nedenle köylü kadını şehirli kadından ayırır ve kısmen de olsa ona saygıyla bakar.

Avradın Oğlu isimli hikâyede yazar köylü kadına biraz daha geleneksel bir açıdan bakar. Hayata dair ortak yaşama alanları için çabalayan kadın bir anlamda erkeksi nitelikler taşımaya başlar. Fiziksel yıpranmışlık, tinsel boyuta kadını daha realist, mantıklı ve güçlü kılar. Mert, onurlu duruş kadın imajı için

olumlu göndergelerle anlatılır: *“Anam öylesine yiğit bir karıymış ki babamın esamesi bile okunmazmış. Tüfeği sırtına vurduğu gibi üç saatlik köyden gece vakti kalkar, kasabaya inermiş.”*<sup>117</sup> Farklı olmasına rağmen geleneksel dayatılırla ataerkil yapının dayanaklarını zorlayan bir kadın tiplemesidir bu ve hayat karşı direnmek zorundadır.

Değişik yönleriyle irdelenen köylü kadının karşısına, ister istemez şehirli kadın konulur. Değerleri, yargıları ve hayata karşı duruşu daha boyutludur. Ancak burada yazar-anlatıcı devreye girer ve şehirli kadın anlayışını, etiksel zafiyeti olan düşkün kadınlar olarak netleştirir. Üst kurucunun ön yargısı çoğu zaman bu karakterlerin belirleyicisidir: Kadınlara güvenilmez. Hikâyeler sadece kadınların neden güvenilmez olduklarını ispata çalışan olay örgüleridir. Yanılsama boyutunu aşan bu durum, bazı metinlerde yazarın psişik anlamda bir güvensizlik sendromu hissettiğini vurgulayacak kadar belirginleşir. Tarus, çeşitli örnekler vererek bunu somutlama gayretindedir: *“Bir gün kadın lorda dedi ki: – Ben bugün Londra’ya gideceğim. Ama ertesi gün gene Londra’ya gitti. Üçüncü gün gene. Ve on beş sene her gün kadın Londra’ya gitti. Gece yarısı döndü. Kadın bir gece yarısı geri dönmedi. Ertesi gün gene dönmedi. Bir hafta, bir ay, bir sene ve ebediyen dönmedi.”* (Lambalar, DMM, s.9) Kadına dair güvensizliğin çok net ifadeleridir bunlar. Kadının böyle bir yapılanma içinde hayata karşı duruşunun edilgenlikten başka seçeneği de yoktur.

Hikâyede büyük bir zenginlik ve ihtişam içinde yaşayan insanın yalnızlığı işlenmiştir. Ancak bu yalnızlık lambalar yandığı sürece biraz da olsa hafifleyecektir. Öykü bu anlamda zamana yayılan, insanın o yok etme güdüsüne, ayrılığa, ayrı bırakılmaya/ayrı düşmeye, yalnızlığa, bu önü ve sonu olmayan gidişe bir gönderme, ***“insana özgü o nasırlaşmış duyarsızlıklara ince bir ağıttır.”***<sup>118</sup>

Düşkün kadınlarda belirgin biçimde işlenen tema güvensizliktir. Hep şüpheyle başlayan anlamsızlıklar, sonunda yargısız infazla neticelenir. Böylece düşkünlük ve şüphe arasındaki ilinti, kahramanların dünyasında somutlaşmış olur: *“Gardiyanların anlattığına göre üstün başın temizmiş. Şık bir kadın*

<sup>117</sup> Avradın Oğlu, *Türk Dili*, C.XIII, S.145, 1 Ekim 1963, s.9

<sup>118</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat; “Beş Ada” Üzerine Bir Deneme”, *Adam Öykü*, Eylül-Ekim 1998, S.18, s.74

*olmuşsun! Çok sevindim. Fakat bana yaz, parayı nereden buluyorsun?"*  
(Mahkumun Mektubu, DMM, s.25)

Düşkün kadınlar sadece ahlaksızlık yapanlardan ibaret değildir. Bir de uyuşturucu işine bulaşan kadın karakterlerin olduğu öyküler vardır. Aşk isimli öykü de bunlardan birisidir. Hikâyede uyuşturucu kaçakçılığında hapse mahkum olmuş bir kadının kendine bulduğu kurtuluş yolu anlatılmıştır: *"Baştan bir akrabasını yollamak için yollanmıştı Suriye'ye. İkinci gidişinde yüz gram esrar da götürmüştü. Üçüncü gidişinde Kavaklıdere'de küçük bir apartman yapmayı düşünür olmuştu."*<sup>119</sup> Metaya bağlı etiksel değişimlerin kadın ruhunda yaptığı tahribata dair orijinal anlatımlardır bunlar.

Tarus'un kadın karakterlerinin çoğunluğu bizim insanımızdır. Az da olsa yabancı kadınlara da rastlarız. Ancak bu kadınların belirgin bir farkı vardır, bizim kadınlarımıza göre sosyo-psikolojik duruşları daha sağlamdır. Ya da anlatıcı-yazar tarafından o şekilde betimlenmişlerdir. Konusu yine yurt dışında geçmesine rağmen kadın karakterin hikâyesinin esasını teşkil ettiği öykülerden en önemlisi Margarita'dır. Ayrıca hemen hemen aynı tema etrafında şekillenen Goirilla isimli bir öyküsü de vardır. Hikâye İspanya'daki iç savaş günlerini işler. Goirilla'nın kadın kahramanı olan Gracia, erkeksi bir yapılanmayla kocasının yanında çatışmaya girer ve kocası gibi inandığı bu mücadeleye uğruna ölür.

Kadının hayat karşı duruşu öykülerin çoğunluğunda ataerkil yapılanmayla, erkeğin varlığıyla iz düşümlüdür. Üst kurucu, kadını genelde güvenilmez bir olgu, sorsal görme eğiliminde olduğu için vaka örgüsündeki karakterlerini de buna uygun seçmiştir. Genelde pasif, edilgen, sessiz kişilik özelliklerine sahip kadınlar vardır öykülerde. Doğala olarak anlatıcı-yazarın tercihi doğrultusunda bunlar da hayat karşı duran değil, sürüklenen bir yapılanma içindedir.

### 3.5.1.3. Kişilik Değerleri Açısından Kadın

Kişilik değerleri söz konusu edildiğinde karakterleri, entrik kurgu içinde taraf olduğu duruma göre bölmemiz en mantıklısı olur. Yani tematik güç grubunu oluşturanlar ve karşı güce hizmet edenler olmak üzere. Yukarıdaki

<sup>119</sup> Aşk, Varlık, S.480, 15 Haziran 1958, s.16

açıklamalardan yazar-anlatıcının tematik anlamda savunduğu kadın tipinin nasıl olması gerektiğine dair genel tespitleri yinelemeye gerek yok sanırım. Sevecen, itaatkâr bir karakter özelliği tematik gruptaki kadın karakterlerin genel nitelikleridir. Hayata pozitif bakan, küçük şeylerden mutlu olabilen bir kişilik yapısına sahiptirler.

Tarus genelde öyküsünü iki anlatıcı üzerine kurar. O çoğu zaman başlatıcıdır. Devam ettiren ise sözünü emanet edecek güçte, mesajı iletecek güvenilirlikte bir başka anlatıcı/karakterdir. Bu yapılanmanın bir açıklaması da şu olsa gerekir: Sanatçı ikinci anlatıcıyı olabildiğince inandırıcı bir biçimde sunarak anlatılacak öyküye bir tür inanılabilirlik güvencesi sağlamak niyetindedir. İkincil anlatıcılar bu denli ilginç kişiler, bu denli usta gözlemciler olmasalar, her şeyi dolu dolu yaşayan ve bilen deneyimli kişiler olmasalar *“mesaja ve anlatılacaklarına kuşkuyla bakılabilirdi.”*<sup>120</sup> Kadın Tarus öyküsünde hiçbir zaman sözün emanet edildiği ikincil bir anlatıcı sıfatına yükselmemiştir. Tematik özelliğe ait bütün olumlu yanları bünyesinde toplamış olsa bile.

Küçük memurların eşleri bu tarz karakter özellikleri gösteren, tematik nitelikli kadın karakterlerin başında gelir. Kırmızı Mayo'nun kadın karakteri de böyle bir sosyo-psikolojik yapıdadır. Bütün olay örgüsü kadın kahramanın “kırmızı bir mayo” almasına dayanır. Metaya dair sahiplenme gerçekleşince de karı koca arasındaki problemde biter. Hikâyede küçük bir nesnenin bile, mutluluk için bir araç olabileceği düşüncesi işlenmiştir. Adı ne olursa olsun *“yaşamlarımız sürmekte olan bir öyküdür.”*<sup>121</sup> ve bu öykü de ister istemez anlatılmaya, bazı yönleri ön plana çıkarmaya çalışacaktır.

Kadın ve Ölüm'de bir kadında olması gereken en önemli karakter özelliklerinden biri üzerinde durulmuştur. Kocasının ölümünün üzerinden uzun yıllar geçmesine rağmen öykünün kahramanı kadirşinas davranmış ve kocasını hatırlamaya devam etmiştir:

*“Aradan haftalar geçtiği halde, hala bu evden iki saat evvel ayrılmış bir adamın arkasından ağlıyorsunuz. Bu adam iki saat evvel burada idi. Hatta şimdi*

<sup>120</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat; a.g.m., s.105

<sup>121</sup> John Singleton; “(Kısa) Öykü”, *Adam Öykü*, (Çev:Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez), Ocak-Şubat 2001, S.32, s.42

*de burada, bizimle beraber, bizim aramızda, burada...*" (Kadın ve Ölüm, DMM, s.38)

Tarus'un onurlu kadınları, daima kocasını destekleyen, itaatkar ve sevgi dolu tiplerdir. Bu kadınlar bütün enerjilerini ailenin ve eşlerinin mutlulukları için kullandığı sürece kıymetlidir.

Karşı güç grubunda vamp, ihtiraslı ve etiksel çözülmüşlükler yaşayan kadınlar vardır. Öz bilinç duyularını doğal olarak anlatısına yansıtan üst kurucu, ihtiraslı, şehvetli ve umursamaz kadın tiplerine ağırlık verir. Bir Seyisin Ruhu isimli öykünün kadın karakterlerinden biri şu cümlelerle tanıtılır: *"Ali Ramiz Paşa'nın kızı artık sıkılmaya başlamıştı. Kendisine koca olacak diye ikide bir karşısına dikilen ve onun gözlerinin ateşi altında şaşkın birer kırlangıç gibi savrulan mahvolan bu erkek müsveddelerinden artık usanmıştı."* (Bir Seyisin Ruhu, DMM, s.109)

Sadece yazarın ön yargılı bakışı değildir bu karakterleri olumsuz kılan. Bir karakter hakkındaki en yaygın aydınlatma, öykü içindeki bir başka kişiden gelir. Karakteri, *"konuşma, eylem ve öteki insanların tutumları ışığında anlarız."*<sup>122</sup> Ancak Tarus, bu genel kabul görür tavırdan çok, öyküye kafasındaki birtakım fikirleri ispatlamak niyetiyle başladığı için kahramanlarını da buna uygun seçer.

Bu gruba giren kadınlar hayata ve insanlara saygı duymayan karakterlerdir. Bütün hayatlarını ben merkezli yaşamak arzusundadırlar. Bu isteklerini gerçekleştirmek için de her türlü kötülüğü yapmaktan asla geri durmazlar. Rot isimli hikâyenin kadın kahramanı en belirgin ihtiraslarını cinsel dürtülerini oluşturur: *"Aldırmıyordu genç kadın. Gökyüzüyle emiyordu kuru delikanlının yanaklarını, alnını, boynunu."*<sup>123</sup>

Vamp kadınların bir özelliği de budur. Halkın ve toplumun genel kabullerini hiçe sayarak salt kendi istekleri doğrultusunda çevresindeki insanları yönelirler. Öykülerin genelde uzun bir yapılanmaya girmemesi farklı grupları temsil eden karakterlerin de gerektiği kadar işlenmemesine sebep olmuştur. Belki de uzunluk yazar ile okur arasındaki ilişkiye bağlantılıdır, o zaman uzunluk

<sup>122</sup> Harold Blodgett; "Kısa Öykü Tekniği", (Çev: Kemal Atakay), *Adam Öykü*, Ocak-Şubat 1996, S.2, s.76

<sup>123</sup> Rot, *Varlık*, S.510, 15 Eylül 1959, s.18



yazar ile okur arasında belirli bir şeyi uzun süre yürütmek konusunda yapılan, tıpkı evlilik gibi, bir tür anlaşma ya da işbirliği olabilir.<sup>124</sup> Ya da yalnızca yazarın baskın çıkma (üstünlük kurma) çabasının bir göstergesi olabilir.

### 3.5.2. Erkek Kahramanlar

#### 3.5.2.1. Genel Anlamda Erkekler

İlhan Tarus'un hikâyesinde kadın kahramanların yeri çok azdır. Olanlarda da kadın karakterler, genelde toplum tarafından ve yazar tarafından dışlanmış olarak yansıtılmıştır. Kadın karakterlerin ortak özelliğinin güven problemi olduğunu; bu yüzden öykünün içsel dinamikleri bakımından fazla işlevsel bir nitelik taşımadığını yukarıda söylemiştik. Tespitimizi daha da netleştirirsek bir "erkek" öykücüsüdür Tarus. Öykünün merkezinde genelde erkek kahramanlar vardır, hem de oldukça etken bir yapıda.

Çocukluğundan beri hayatının çeşitli aşamalarında, özellikle çocukluğunda, yaşadığı bazı tatsız hatıralar, bütün hayatını ve elbette ki sanatını etkilemiş, kadın fenomeni eserlerinde çoğu zaman cinsel bir meta olmaktan öteye gitmemiştir.

Aslında yazar öyküsünü, kendi düşüncelerinin ve ütopyalar aleminin arenasına dönüştürmüştür. Öyküler, temalar ve onları omuzlayan kahramanlar bu şekillenmiş bir mesajın taşıyıcılarıdır. Metinüstü bilişsel özne metin içine yerleştirdiği **edimsel (pragmatik) özneler** aracılığıyla metnin alıcısına belli bir bakış açısı edindirmek, onun **algılama edincini (competanse)**<sup>125</sup> yönlendirmek ister. Okuyucu, adeta şartlı refleksiyle üst anlatıcının en küçük ayrıntısına kadar planladığı sonuca doğru ilerler.

İlhan Tarus kadın karakterlere karşı olan bu duruşunu hikâyesinin temelinde erkek karakterleri alarak doldurmuştur. Daha genel bir sözle Tarus, az önce belirttiğimiz gibi "olay" ve "erkek" hikâyecisidir. Öykülerindeki erkek karakterler, yazarın kişiliğinden ve yaşadıklarından derin izler taşır. Bu karakterler genelde mücadeleciler hatta biraz huysuz tiplerdir.

<sup>124</sup> Charles Baxter; "Anlık Kurmaca", (Çev: Taner Karakoç), **Adam Öykü**, Eylül-Ekim 1997, S.12, s.86

<sup>125</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat; a.g.m, s.106

### 3.5.2.2. Tiplerine Göre Erkek Kahramanlar

#### 3.5.2.2.1. Tepkisiz, Kapalı/Küçük İnsan Tipi

Yazarın hikâyelerinde yer alan bu tiplerin ortak özellikleri hayattan bir beklentileri olmayan, küçük şeylerle mutlu olmasını bilen, kendilerini hayatın akışına bırakan özellikler taşımasıdır. Kaderlerine razı olmuş, hayatı değiştirme gayretinden uzaktır bu karakter yapısını taşıyanlar. Yaşamı sadece bir yönüyle kuşatan, zamanın akışını bir değişimden çok kadercilik mantığıyla salt benimseme çerçevesinden bakan tiplerdir. Çeşitli sosyal ve psikolojik dayatmalar, buhranlar sonucunda kişisel bir ezilmişlik hayata karşı zayıf, içine kapanık küçük insan tipini oluşturmuştur.

İlk öykülerinden başlayarak bu karakter özelliğini taşıyan tipleri sıkça kullanan Tarus'un Zombi isimli hikâyesinde genel örneklemeye uygun karakterler vardır: *"Aslını ararsanız, neyi istediğini de bilmiyordu. Onunkisi, bir ayak bağını silkelemek, savurmak dürtüsüydü. Bir dikenli otu çiğneme isteğiydi. Olmuyordu ki!"*<sup>126</sup> Hayatın dayattığı her türden sorumluluktan kaçmak isteyen yapısıyla, yaşama karşı sert bir duruşları yoktur bu karakterin. Neyi istediğini net olarak bilememesi de kara verme yetisini en alt düzeye indirir.

Metin içerisinde dilin standart bünyesinden anlamsal olarak sapmış; benzetmeler, eğretilmeler ve zıtlıklar vardır. İçsel olarak bir ulaşımı, kavuşmayı simgeleyen "ayak" ibaresi, metin içinde tam aksi bir anlamla, şaşırtıcı imgeye dönüşmüştür. Beraberinde "silkelemek, savurmak" gibi ifadelerin kullanılması, sadece varlığın nesnel olanaklarına değil, insanı yaşama bağlayan her şeye *"karşı bir duruş"* tur. Öykünün kahramanı bir yerde, yalnızlığını tepkisel olarak, her şeyi reddetme güdüsüyle bastırmaktadır.

Küçük insan tiplemesinin içerisinde yaygın biçimde memurlara rastlarız. Çünkü memurlar birebir bu karakter yapılanmasını prototipi gibi durmaktadır. Şerefli Sicil'de küçük bir devlet memuru olan Osman, geçim sıkıntısı çeken ancak kişiliğinden taviz vermemek pahasına yoksulluğa rıza gösteren birisidir. Yine Alışkanlık hikâyesinde Raif Bey, devlet memuriyetindeki başarısını, özel sektörde de aynı ciddiyet içinde sürdürmeye çalışsa da, memuriyet hayatının

<sup>126</sup> Zombi, Yeditepe, No:112, Ocak 1960, s.13

alışkanlıkları buna fırsat vermez ve başarısız olur. Böylece doğru bir mantık silsilesiyle *“öykünün eylem içindeki karakter olması”*<sup>127</sup> gerekirken çoğu yerde mesaj, eylemin ve karakterin üst boyutuna taşınmaktadır.

Kitaplaşmayan öykülerden biri olan Ateş ve İnsan'da hem temsil ettiği çalışma biçimi hem de karakter özelliği bakımından küçük insan tipleri vardır. Selim, hayatın ve yapılanların bütün acımasızlığına rağmen bunlara müdahale etmediği gibi kayıtsız şartsız bağlılığını da varlık sebebinin temel gerekçesi sayma eğiliminde bir tiptir: *“Selim bir çift sarı beygir gözünün içinde inanılmaz bir saffet ve bağlılığın o herkesçe malum manasını taşıyordu.”*<sup>128</sup> Bireysel duruşunu tamamen silmiş, kendi varlık alanını belirleyen duyumları bir bağlılıkla kolektif şuuru isteklerine adanmış bir kahraman tiplemesidir bu anlatılan.

Avradın Oğlu'nda Mehmet, Biletçi'de Süleyman, Linyit Ocağının Dibi isimli hikâyede Ahmet Bozbıyık tiplmeleri de benzer karakter yapılarına sahiptir. Kaderlerinin kendilerine hazırladığı sürprizlere boyun eğen bir kişilik özelliğiyle karşımıza çıkarır sanatçı.

Korku isimli öyküde karşılaştığımız Ali Onbaşı tiplemesi, küçük insanın bütün çabalarına rağmen sosyal hayata uyum sağlayamaması fikrini olay örgüsü içerisinde daha belirgin kılmak amacıyla, ona zamansal bir yıpranma süreci tanınır. Böylece vaka nedenselliğine yıpranmışlığa, sessizliğe haklı gerekçeler bulunmuş olur: *“Ali Onbaşı askerden döndükten sonra evlenmeye karar verdi. Arka arkaya on dört sene askerlik yapmış, bu on dört sene zarfında yirmi sekiz sene ihtiyarlamış, şöyle böyle kırk beşe merdiven dayamıştır.”* (Korku, DMM, s.59)

Küçük insan tiplemesi içerisinde bir de yazarın bazı hikâyelerinde karşımıza çıkan sanatçılar vardır. Bütün hayatını, ideallerini sanata adayan bu tarz insanlar, çoğu sanatçı gibi açlık ve sefalet içerisinde hayatlarını devam ettirmişlerdir. İnsanların beğenisini her şeyin üstünde tutarak açıklarını alkışlarla dindirmeye çalışmışlardır. Bu tip çerçevesinde ilk akla gelen, yazarın birkaç hikâyesinde daha karşılaştığımız Otello Kamil'dir. Anlatılanlardan, kurgulama biçiminden bu karakterin yaşayan, reel bir insan esinlenerek oluşturulduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Otello Kamil, açlıkla alkış arasında

<sup>127</sup> Harold Blodgett; a.g.m., s.69

<sup>128</sup> Ateş ve İnsan, SH, S.5, 1948, s.6

tercih yapmak zorunda kalmış ve alkıştan yana olmuş, idealist bir kişilik olarak betimlenir: *"Kamil baş rolleri oynamasına rağmen, yarı aç yarı tok yaşıyor. Buna da razı...Karnı aç...Fakat Hamlet'e çıkan bir sanatkarın karnını şişirmesi ayıptır."*<sup>129</sup> tarzında biraz da toplumsal duyarsızlığı hicveden, ironik ifadeler kısa öykünün yoğun dünyasında sıklıkla kullanılırlar.

Küçük insan tiplemesi, kendi dünyalarının içinde çoğu zaman varlık sebebini anlayamadan yok olup gitmişlerdir. Hayatın acımasız yanlarına rağmen ona direnme güçleri hatta istekleri yoktur. Dar bir hücreye hapsedilmiş bir insan gibi sürekli aynı şeyleri yapıp kaderin kendileri için çizdiği akışa müdahale etmeden yaşamlarını sürdürmüşlerdir.

### 3.5.2.2. Hayata "Ben"liğiyle Bakan Tipler

Başlığın genel çerçevesi içine aldığımız karakterler, karşı güç ve tematik güç grubuna dahil edilebilirler. Karşı güç grubundan dejenere, ihtiraslı tipleri; tematik güç grubunda ise idealist özellikteki karakterleri kastediyoruz. Her iki anlama boyutunun ortak özelliğini bireyselleşme adına hayatı kendi istedikleri biçimde yaşamaya uygun bir sosyo-psikolojik ortama çevirme dürtüleridir.

Öncelikle fonksiyonel sınıflaması içerisinde tamamen karşı güç grubuna dahil edebileceğimiz özelliktekilerle başlayalım. Üst anlatıcı bu tipleri daha çok öne sürdüğü ve doğruluklarını ispat etmeye çalıştığı tematik güç grubuna ait ilke ve insanları daha da belirginleştirmek için kullanmıştır. Amaç, metnin taşıdığı sorunsal/sosyal iletiyi mümkün olduğunca olay örgüsü içinde netleştirmektir. Sadece düşünsel bir eylem olarak kalacak metnin, estetik boyutu tartışmaya açık olacağından, tema karakterlerle somutlanmış; yazar-anlatıcının iletişi eserde daha belirgin bir yapıya bürünmüştür. Tarus açıkladığımız yapılanma biçimini sıkça kullandığı için, hikâyelerinde bu türden tipler oldukça yaygındır. Genel sanat anlayışının merkezinde yer alan sosyal gerçekçi tavır, onu böyle şahısları hikâyelerine alarak, toplumda aksayan yönleri daha reel biçimde ortaya koyabilme adına farklı açılımlara yönlendirmiştir.

Ana kapsamına baktığımızda, en genel yönelimiyle öykü aslında bir şeyler anlatan da değildir. Aslında öykü, daha özetle kısa öykü (short story),

<sup>129</sup> Açlık, SH, S.6(6), 1952, s.8

**“bir şeyler olma ya da yapma “eğilimi”**ndedir.<sup>130</sup> Ne kendisi tür olarak ayakları yere basan bir anlatım platformudur; ne de anlatılanlar dört başı mamur bir kurgulanma biçimiyle okuyucuyu karşılar. Kurgulama, aktarma, kişileştirme, estetize etme, sonuçlandırma eğilimlerini dinamik bir şekilde yaşayan/yaşamaya çalışan bir platformdur öykü. Dolayısıyla bir şeyler yapmaya eğilimli kapsam alanı ancak anlatılandan çok, duyumsanabilirliğe daha yatkındır.

Hırslı, egoist, dejenere tipler bu anlamda kurgu içinde yazarın peşin hükümleriyle varlığını devam ettirirler. Adlandırmadan başlayan bir karakter biçimselliğidir yapılan. Böylece daha öykünün başında tematik ve karşı güç grupları çatışmaya hazır hale ge(tiri)lir. Anlatıcı-yazar, böylece tarafını belli etmiş olur: Sarraf Emin Kaypak, Yolagelmezzâdelerin Bekir, Halil Madrabaz... Aslında metnin yazılış amacı görünen içsel dinamiklerin çok ötesindedir. Kişilerin ortaya çıkmasında çok vaka örgüsüne dayalı göndergesel nitelikteki mesajın okuyucu tarafından anımsanmasıdır istenen. Sanatçının öykülerinin oluşturulma mantığının temelinde de bu yapılanma biçimi geniş rol oynamıştır. Ortak yapılar dikkate alındığında Tarus öykülerinin karakterlerden çok, vaka ve ileti üzerine kurulduğunu daha önce belirtmiştik. Bundan dolayı çoğu öyküde, defalarca okumadan sonra akılda kalan en önemli şey, **“öykü kişinin yaşadığı değil, öykünün bize gönderdiği”**dir,<sup>131</sup> açılımıyla bakılırsa, öykülerde zaman ve uzama niçin değişik bir konum tanındığı, zamansal ilerlemeye göre anlatılan olayların nasıl zamandan ve uzamdan bağımsızmış gibi durduğu daha belirleyici bir anlam kazanır.

Kişilere dönersek yeniden, ülkenin geçiş döneminde yolsuzluklar, vurgunlar, görevi kötüye kullanmalar kısaca haksız kazancın her türüne yönelik kumpaslar, hikâyelerin içinde sıklıkla yerini almıştır. Nefaset Yağ Fabrikası'ndaki Yolagelmezzâdelerin Bekir, yazarın bu türden insanlar için ortaya koyduğu kıstaslara en uygun tiplerdendir. İsmi de bu özelliğini ortaya çıkaracak özelliktedir. Kişiliğine dair özellikleri söylenirken bu anlam daha da belirginleşir: *“Varidat memuru Bekir'in başına bela geldi. Kayıtlarda sahtekarlık yaparak para yemekten beş yıla hüküm giydi. Onun gibi uçarı, şeytan zekalı,*

<sup>130</sup> Austin M. Wright; “Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu”, (Çev:Taner Karakoç), *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 1998, S.16, s.23

<sup>131</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat; “Beş Ada” Üzerine Bir Deneme”, s.75

*tilki kadar oynak bir adamın...*" (Nefaset Yağ Fabrikası, A., s.95) diye devam eden cümlede anlatıcı-yazar bütün kötü özellikleri kahramanın kişiliğinde konsantre eder.

Hikâyenin adı da, adlandırmadan çok bir kinayeye/dualiteye işaret eder. "Nefislik, kıymetlilik" anlamlarına gelen bu fabrika aslında bir pislik yuvasıdır. Üst okumada karşıtlığı çağrıştıran bir anlamla öykü daha ilgi çekici kılınmıştır. Başkalarının sağlığına rağmen haksız yollardan kazanç sağlamak isteyen kişilerinin eleştirisinin yapıldığı hikâyede, olumsuz bir tip olan Hafız Ali'nin karşısına "*Dinsizin hakkından imansız gelir.*" düsturunca üçkağıtçı başka bir kişilik, Bekir konulmuştur.

Yağmacılığın, kısa yoldan köşe dönmeye dair karakterlerin en yaygın olduğu zamanlar ne yazık ki ülkeni buhranlı yılları, yani savaş zamanlarıdır. Herkesin can derdine düştüğü anlarda bazı uyanıklar, insanların sırtından para kazanmanın yollarını ararlar. Alışkanlık'ta vaka örgüsü benzer kimliklerle örülüdür. Aslında eleştirilen, karşı güç grubunda yer alan Raif Bey'in şahsında devlet bürokrasisi ve işleyişidir. Birçok insanın işleri yapar gibi görünüp, sonuçta hiçbir neticenin ortaya çıkmaması yazara göre bütün ülkede yaygın olan bir olgudur.

Öykülerde yaratılan karakterler genellikle "*insanların kolajlarıdır, bileşik figürleridir.*"<sup>132</sup> Karakterler, gerçekte olanlardan ya da imgelemi harekete geçiren şeylerden yola çıkarlar; ortaya çıkanlar, yepyeni birer insandırlar. Toplumun sorunsallığıyla paralel ortaya çıkmalarına rağmen her ne şekilde olursa olsun farklı, başkalaşmış karakterlerdir. Yalnız üst anlatıcı bileşik figürler oluşturarak metnin ilerleyiş sancısını rahatlatır.

Kasabayı Güzelleştirme Cemiyeti'nde dejenere olmuş, vurguncu tipe bir de dini sömürü halinde insanlar eklenir. Böylece tipler seviyesindeki olumsuzluk farklı anlamlarda daha da sivrilir. Öyküde Abdullah Bey ve Sarraf *Emin Kaypak* tiplerleri, soy isimlerinden de anlaşılacağı gibi karşı güç grubunun temsilcileridir. İronik kullanımlar yaygındır metne: "*Santral ve şebeke, Allah'ın kullarına ihsan ettiği fenni gelir membarlarının en mübareklerinden biridir.*"<sup>133</sup>

<sup>132</sup> John Singleton; a.g.m., Ocak-Şubat 2001, s.44

<sup>133</sup> Kasabayı Güzelleştirme Cemiyeti, *Varlık*, S.375, 1 Ekim 1951, s.8



diye cümleye başlayıp, telefonu kendi işleri için sınırsız bir şekilde kullanması gibi.

Osman'ın Tarlası'ndaki Dede Ağa, Apartman'daki Ferdi Bey, Şair Halvetî'nin Mezarı'ndaki Halil Bey, Demokrasi'deki Kerim, Bir Alacak İş'i'ndeki Murad Efendi, Makarna'da Halil Madrabaz, Orman'da Ali Ağa, Para'da Emekli Memur, Petrol'de Mahmud hem aynı kişilik özelliğine sahip karakterlerdir. Bireyselliklerini çıkarlarıyla eş güdümlü gören bu tipler, genel anlamda uyanık, paragöz ve dejenere olmuş asalak varlıklar olarak anlatılarda sunulur.

Bireyselliği yaşama adına üst-kurucunun taraf olduğu hayata karşı belli saplantıları olmayan idealist tiplerdir. Karakter yapıları bakımından, hayatla barışık; hayata, topluma ön yargısız bakabilen, olayları daha objektif bir mantıkla değerlendirebilen tiplerdir. Aynı zamanda inandığı değerler ve toplumun temel menfaatleri uğrunda mücadele etmeyi, hedefe ulaşmak için her türlü fedakarlığı çok doğal karşılarlar. Genel anlamda olayın esas alındığı kurgularda, olaylar ön planda olsa da çoğu öyküde John Galsworthy'nin "**bir insan, var olan en iyi olay örgüsüdür.**"<sup>134</sup> cümlesini ispatlayacak biçimde dramatik gerilim genellikle bu türden karakterlerin çevresinde örülür. *Belirginleştiren değil belirleyendir*, fonksiyoneldir.

Kendilerine ait özel bir hayatları yok gibidir. Genellikle hayatları bir ideale adanmıştır. Temel amaçları, yukarıda söz ettiğimiz gibi karşı güç grubuyla mücadele etmek; iyiyi, doğruyu, dürüstlüğü sosyal bünyenin her noktasına nüfuz ettirmeye çalışmaktır. Onların **idealar** dünyasında toplumsal fayda esastır. Ailenin, toplumun, devletin huzuru için kendi normlarını somutlayan; doğru olanı daima destekleyen bir yapıya sahiptirler.

İlhan Tarus, ülkenin ve demokratik kuralların yeni yeni yerleştiği cumhuriyetin ilk yıllarını yaşayan bir toplumda, öncelikle devlet işinde uğraşanların idealist ve dürüst insanlardan meydana gelmesi gerektiği fikrine sahiptir. Ona göre devlet yapısında en sağlam olması gerekenler de yargı sistemi çalışanlarıdır.

Yazarın bu düşüncesini yansıtan kahramanların merkez alındığı pek çok öyküsü vardır. Şerefli Sicil, Tarus'un daha isimden başlayan öncül yargısını

<sup>134</sup> Harold Blodgett; a.g.m, s.58

yansıtın öykülerden biridir. Adında anlaşılacağı gibi yazar, eserinde idealist insanın/memur tipinin genel özelliklerine dair ip uçları verir: *“Bu kadar senelik memuriyet hayatımda halktan para toplamayı daima reddettim. Ben, bir türlü dedikoduya, lafa, iftiraya sebebiyet verebilecek bir işe parmağımı bile sürmem. Bunca yıllık şerefimi, tertemiz sicilimi, bir dispanser uğruna kirletmem.”* (Şerefli Sicil, A., s.20)

Yazarın vermek istediği ileti, insancıl değerlerin toplumsal yapıdaki belirleyiciliğidir. İdealizmi kendine hedef olarak belirleyen insanların da öncelikle kişiliğini destekler ve ispatlar nitelikte bir yapılanmaya gitmesi gerekir. Öncelikle bireyin yaptığı özgür seçimin etkili olabilmesi için bireyin barınma, kendini doyurma ve hareket olanakları gibi maddi koşullar yanında toplumsal etkileşim, toplumsal kurumlardan yararlanabilme gibi ihtiyaçları tatmin etmesi gerekir. Carol C. Gould'a göre *“özgürlük ve özgür seçim kendini geliştirebilmenin ilk koşuludur.”*<sup>135</sup> İdealizm kendi sınırları içinde kaldığı ve pragmatist mantığı doğru yönlendirebildiği ölçüde faydalıdır. Esas maksadı insanların sosyalleşme, özgürleşme alanlarını kabul görür ölçüler içinde genişletmektir. Yoksa idealizmi, gereksiz bürokrasi ile kirletmek yazar göre hiç de doğru değildir.

Örnek gösterilen idealist tipler içinde yazarın kendi karakter özelliklerini taşıyan kahramanlar da vardır. Yazar böylece kendisini **“huysuz”** ya da **“gürültücü”** diye nitelendiren insanlara idealist bir mantıktan hareketle cevap verir. Fedai isimli hikâyede yazar öykünün kahramanı Arif Bey'i şu satırlarla tasvir eder: *“Adı Arif Bey'dir. Şimdi elli beş yaşlarında filan olacak... Kendine acındırmak veya isyan etmiş görünmek için birçoklarının yaptığı gibi yüksek yüksek bağırmadan, tatlı bir itaat içinde, öyle kundağına esir bir çocuk gibi yaşar.”* (Fedai, A., s.69) Tarus, çoğu hikâyesinde yaptığı gibi **isim-mesaj** birleşik yapılanma kurgusunu yine sergiler. Öykünün adını “fedai” olması bir tesadüf değildir. Söz konusu olan belli bir düzen için, belli normların feda edilebilmesidir

Öykü içerisinde bütün kurgu Ali Efendi'nin etrafında gelişmektedir. Adeta öykü 'o'dur. Benzer öykülerde sıkça rastladığımız *“aşırı karakter çizimi, gereksiz olay ve gereksiz betimleme, başarılı bir öykünün ayırt edici özelliği olan*

---

<sup>135</sup> Sevinç Özer; a.g.m., s.51

*büyüleyici zihinde canlandırma*<sup>136</sup> gücünü bozmaktadır. Tarus'un estetik rahatsızlıklarından biridir bu. Öykü mesajıyla, adıyla, karakterleriyle o kadar fonksiyonel bir gönderge bombardımanına sahiptir ki, okuyucunun fazladan bir anlamlandırma çabasına gitmesine gerek bile kalmaz. Her şey üst kurucunun dünyasında planlanıp metne uygun biçimde aktarılmıştır.

Ancak yazarın "baba" tanımlaması ve imajında yukarıdakileri somutlayacak türden karakter özellikleri yoktur. Sanatçının otobiyografik belleğine dair hatırlamaları, sanrıları anımsatan bir öykü yapısındaki Çocukluğumuz'da yazar, "baba" sözcüğünün fenomenolojik açılımını şöyle kurar: *"Babamın bizi kırmak, mahzun etmek için kaçırdığı fırsat yoktu... Güldüğünü görmedik ömrümüz boyunca..."* (Çocukluğumuz, El, s.39) Ataerkil bir aile yapılanmasında yetişen yazar için "baba" normal çağrışımlarından çok farklıdır. Sözcüğün normal çağrışımında kollayıcı, koruyucu bir varlık olmasına rağmen, "baba" fonemi yazarın ruh dünyasında olumsuz çağrışımlara yatkın bir ifade halindedir. İlhan Tarus pek çok hikâyesinde olması gerekeni, belki de idealist "baba"yı tarif eder. Ulaşamadığı bir insanın peşindedir ya da olmak istediği mükemmel babanın...

Öykülerinde idealist insan tipine örnek olabilecek karakterler de kullanmıştır. İki Yüzlü Adam, Piriç, Miro, Kurban, Orman, Ateş ve İnsan, Kader, Parola, Ceviz Ağacı gibi hikâyelerde bu tarz kahramanlara sıkça rastlarız. Hemen hepsinde toplumun, dünyanın farklı problemleriyle uğraşan, hayatlarını bu uğurda bitiren insanlar vardır. Arzu isimli hikâyede yazar, bir yerde temaya biyografik bir nitelik katarak, kendi mesleğini ve tavizsiz kişilik özelliklerini anlatır: *"...kanuna dayanarak kuvvetli haksıza, zayıf haklıyı tercih ettim. Sönük iyiyi, parlak fenaya üstün tuttum. Zevk veren hürriyeti, keyif veren esaretin sırtına bindirdim... Köylünün ahını beyden çıkardım."* (Arzu, KH, s.74)

Bu ifadeler sade bir kahramanın iyi niyet fikirlerinden çok ötedir. Adeta bir liderin, bir statü belirleyicinin nutku gibidir. Arka arkaya sıralanan cümleler, tok sesli bir derebeyinin lafları gibidir. Bu sözler yaşanılan olaylara karşı belki toptan ve sert bir karşı duruştur.

<sup>136</sup> Harold Blodgett; a.g.m., s.77

İdealist karakterlerin yanında, haksızlığa asla dayanamayan insanlar da öykülere girmiştir. Sır'da Çarşambalı İzzet, uzun zaman yanında çalışıp ter döktüğü manifaturacıdan parasını almak ister. Buna cevap alamayınca, bir de patronundan hakaretler duyunca dayanamayıp onu öldürür. Büyük ihtimalle bir dava metni olan bu hikâyede yazar biraz da hukukçu kimliğini kullanarak olayları kısmen tarafsız bir değerlendirmeye irdelemektedir. Suçtan çok suça iten sebeplerin ne derece hukuku etkileyeceğine, adalet mekanizması ile idealar ve gelenekler dünyasındaki çelişkinin hangi yönde ilerleyeceğine dair fikir karşılaştırmasına gider kendince.

### 3.5.2.2.3. Kendi Dünyasıyla Yaşayanlar / Bohem-Hasta Tipler

Bohem tipler, genellikle hayat karşı son derece ilgisiz, belli kural ya da düzenlemeleri hiçe sayan tiplerdir. Böyle insanlar genellikle hasta ruhlu, biraz paranoyak yapıdadırlar. İlhan Tarus'un öykülerinde bohem tipin de ötesinde şizofrene kayan bazı saplantılara sahip insanların hikâyelerde anlatıldığını görebiliyoruz.

Örnek olması açısından, Kanguru hikâyesinde ihtiyar profesör, istemediği halde altıncı çocuğunu doğuran karısını öldürür. Bu cinayetin altında, profesörün çok sevdiği karısını, doğurduğu yeni bebeği kendisinden uzaklaştırması ve bu yüzden duyduğu kıskançlık yatmaktadır. Yazar, bu mantıksal bahaneyle bir anlamda katili haklı çıkarır bir tavır sergiler. Kendi sosyal paylaşım alanına yapılan bir müdahalenin cevapsız kalmayacağı böylece anlatılmış olur.

Kıskançlık yüzünden, kendisinden on sekiz yaş küçük karısını, kendisini aldattığı şüphesiyle öldüren Alay Katibi de, Rakı ve Rüzgar hikâyesinin yukarıdaki anlamlama çerçevesinde işleyebileceğimiz karakterlerinden birisidir. Kıskançlıkla yoğrulmuş bir sıra dışılık, anti sosyal kişilik özellikleri sergiler öykünün pek çok yerinde: *"Karımı kıskanıyordum. O benden on sekiz yaş küçüktü. Üçüncü karımdı. Bu memlekete geldiğimiz zaman, daha ilk günlerde önümüze birkaç genç adam çıktı. Hepsi onu görmek, ona sahip olmak istiyorlardı. Bunların içinde fen memurunun alakası uzun sürdü. Ondan daha uzun süren alakalar da varmış ya!.."* (Rakı ve Rüzgar, DMM, s.185) Özellikle



yaşa dair saplantı, kıskançlığın daha da boyutlanmasına ve zarar verici niteliğe bürünmesine neden teşkil eder.

Tarus'un öykülerinde ideal evlilik yok denecek kadar azdır. Ya yaşlı erkek, genç kadın ya da kişilikli adam, ahlaksız kadın tipleriyle oluşan statü ve kişilikleri tamamen zıt evlilikler vardır. Ve bunlarda dikkat çeken genelde kadın karakterin yıkıcı tavrıdır. Kadınların bu tipte lanse edilmesinde yazarın bilinç altına ittiği kadına ait olumsuz yapılanmanın payı büyüktür.

En çabuk öğrenme biçimi hiç kuşkusuz bu *"dünyadaki varoluş ideallerinin diğer insanların varoluş nedenleri ile örtüşmediğini anlaması sonunda yaşadığı travmanın sonunda kazanılan bilgidir."*<sup>137</sup> Acı tecrübeler yaşansa da akılda en çok bilinçlenme şeklidir bu.

Bir Adamın On Senelik Hayatı'ndaki Ali Turgud, Mahkumun Mektubu'ndaki mahkum, Mahkumun Çocuğu hikâyesindeki Hüseyin Çavuş, kıskançlık yüzünden ortak tepkilerini gösteren ve kadınlarını öldürme eğiliminde olan takıntılı tiplere diğer örneklerdir. Ali Turgud tiplemesi, aynı zamanda bohem özellikler gösteren, yalnızlığı ve sessizliği seven bir karakter olarak bize tanıtılır. Ali Turgud, genel anlamda içine kapanık, hayatı kenarından izleyen bir yapıdadır: *"Ali Turgud, bekâr bir adamdı. Ama ruhen bekârdı. Ben onun kadar yalnızlığı seven, yalnız kalmaktan hoşlanan bir adama ömrümde tesadüf etmedim."* (Bir Adamın On Senelik Hayatı, DMM, s.44) Yalın bir dünyada, yalıtılmış bir insanın yalnız hayatı... Kendini anlatamayan ve paylaşımları azaldıkça içine kapanan bir karakter özelliğinde bir insandır söz konusu olan.

Hikâyede temelde, kötü yola düşmüş bir kadının, kolay kolay düzenli bir hayata dönemeyeceği fikri işlenmiştir. Kadın fenomeni yine aldatıcı, güvenilmez ve ahlaksız kimliğiyle öyküde anlatılmıştır. Bu tarz öykülerde olduğu gibi eğer imgelem, bir *"iç coşku ya da zihinsel savaşım tarafından harekete geçirilmişse – yani insan karakterinin dramatik bir yönü tarafından- o zaman siz yazar olarak gören gözden, işiten kulaktan ve kaydeden elden daha fazlasını olmak istersiniz."*<sup>138</sup> Öykünün en etkili sunumunun, öykünün ana karakterinin bilinci

<sup>137</sup> Sevinç Özer; a.g.m., s.45-46

<sup>138</sup> Harold Blodgett; "Kısa Öykü Tekniği", (Çev: Kemal Atakay), Adam Öykü, Ocak-Şubat 1996, S.2, s.80

aracılığıyla yapılan yorumlamaya açık sunum olduğu bir gerçektir. Öykü kahramanın “*özel dünyası*” olmalıdır kısaca.

Sal hikâyesinin kahramanı büyük ihtimalle yazarın kendisidir. Biyografik bir özellik taşıyan bu öyküde yazar, yine problemler karşısında sosyal bir paranoyaya bağlı şizofrenik bir durum yaşayan kahramanın gözünden kurguyu aktarır.

Genel olarak yazarın kendi hayatındaki korkularını işlediği Sal, “*olay*” değil “*durum*” ağırlıklı bir hikâyedir. Yazar, her sabah yatağından uyandığında radyo spikerinin söylediği, “*İşlerinizde başarılar, hayırlı sonuçlar dileriz.*” cümlesini aslında bir ihtar olarak alır. Bu dilek, yazara göre, o gün boyunca karşınıza çıkacak olay ve durumlara karşı dikkat edin, demektir.

Her günün yeni bir başlangıç, her başlangıcın bir ırmağa benzediğini düşünen yazar-anlatıcı, insanı da bu ırmağın üstündeki bir sala benzetir. Eğer dikkat edilmezse insanın ayağı her an kayabilir. İnsanların yapmacık tavırları, içten pazarlıklı olmaları da yazarın bu paranoyasını destekler: “*Günümün nasıl geçeceğini, nelerle ve kimlerle karşılaşacağımı, kimlerin benim hakkımda neler yapacağını tahmine çalışırım. Hiçbir suçum, günahım hatta hatam olmadığı halde, yolumun üzerine yüzlerce düşmanların dikileceği vehmi içimi sarar.*” (Sal, A., s.76) şeklinde devam eden cümleler karakterin ruh haline dair farklı imgeler taşımaktadır.

Kendi içinde barışık olamayan, yalnızlaşan, mekansal olarak sıkışan insan, korkularıyla başa çıkamayınca ruhsal bir çöküntüye uğrar. Paranoyak bir psikoloji korkuların şüphe paydasına indirildiği sosyal bir hastalıktır. Bütün bu olumsuz düşüncelere rağmen yazar, yine de dünyada mutlu insanların olabileceği sanıyla kendisini teskin eder. Kendi ağzından anlattığı bu hikâyede yazarın oldukça kötümser bir ruh hali içinde olduğunu anlıyoruz.

Benzer öykülerde de karakterler sadece olay temelinden yola çıkılarak tek yönlü anlatılmıştır. Tarus, çoğu eserinde “*kalem, kafayla konuşur; yazmak bir tür konuşmadır; iki yönlü akan bir trafiktir*<sup>139</sup>”, tarzındaki düşüncelere pek itibar etmeden olayları sadece aktarma mantığıyla yazar. Zaten bu kitaplarında yer alan bu tür kahramanların anlatılış biçimi de benzer özelliktedir.

<sup>139</sup> John Singleton; a.g.m., s.42



#### 3.5.2.2.4. Tipler Bitti, Demeden / Diğerleri

Yukarıda sıraladığımız sık kullanılan karakter özelliklerinin yanında, farklı tarzda bazı tiplerde vardır. Örneğin, Bir Şey Demedi isimli hikâyede küçük bir kasabada yaşayan Hasan, adındaki bir bakkal çırağının intihar etmesi anlatılır. Öykünün ilginç taraflarından biri, diyalogların sahiplerinin biraz kaba hatta argoya varan konuşma tarzlarına sahip olmalarıdır.

Öyküde sınıf farklılığını sürekli gündeme getiren, insanları genelde sahip olduğu metalarla ezmeye çalışan huysuz insanlar da vardır: *“Ne var? Ne oldu? Ayağına çorap istedin de vermedik, ona mı gücendin hey dağın ayısı? Çorabı sülalenden kim giydi de sen giyeceksin? Tırnaklarının dibinde ufacık nokta nokta kan görmüşmü?”*<sup>140</sup> Çırağına yaptıklarını çok masumca anlatan bu tümcelerle anlatan bakkal hikâyenin içinde ısrarla *“Bana hiçbir şey demedi, hiçbir şeyden şikâyetçi olmadı.”* der. Hikâyenin sonunda da bu olayın önemli olmadığını, ancak evde uzun sürecek bir yas başladığından, bu durumun rahatsızlık verici olduğunu söyler. Çok acımasız bir kişinin portresini alaycı anlatımla çizen hikâye, toplumsal bir yaraya parmak basar. Kimsesiz bir çocuğun fukaralığından alabildiğince yararlanan ve ona çok acımasızca davranan bu kişinin kendini suçsuz göstermeye çalışması da bir o kadar trajikomiktir. Tarus, ironik bir anlatımla dünyada sadece fiziksel bir alanı dolduran bazı kimsesiz insanların nasıl kullanıldığı anlatmak istemiştir.

İçerisinde dini bir istismar malzemesi olarak kullanan bazı insanlardan bahseden Mektub isimli hikâyede, özellikle Mustafa Mahmut Efendi karşı güç grubuna dahil edilecek bir yapıdadır. Kahraman kendine göre kurallar koymakta ve bu kuralları din adına yaptığını her yerde söylemekten çekinmemektedir: *“Dini İslâm ile muttasıl olmayan milletin ne dostluğuna, ne düşmanlığına itimad edilmeye! Onlar için söz ahd nedir ki?..”*<sup>141</sup> Tarus'un kadınlar dışında, ön yargıyla yaklaştığı en önemli kesim din adamlarıdır. Öykülerinde geçen din adamları, biraz da dönemin modasına uygun olarak, hep art niyetli, cahil ve yobaz bir imaja sahiptir.

<sup>140</sup> Bir Şey Demedi, *Yeditepe*, 16-28 Şubat 1962, s.11

<sup>141</sup> Mektub, *Yücel*, C.XI, S.65, Mayıs 1940, s.260

Cimri karakterde insanlar Tarus'un öykülerinde işlediği tiplerden bir başkasıdır. Bu temanın en belirgin tiplerinden biri Çocukluğumuz isimli hikâyede, büyük ihtimalle de, yer alan yazarın babasıdır. Yazar, bu öyküsüyle bir yerde öz eleştiri yaparak, cimrilik hususunda anne ve babasını öncelikli olarak söyler. Tabi neticede bu bir kurgudur. Anne ve babasının gerçekten bu tarz bir karakteri mi olduğunu; yoksa yazarın bilinçaltındaki olumsuzlukların yansımalarıyla mı bu şekilde aktarıldığını bilemeyiz. Aslında büyüklerin cimriliği de sadece çocuklarına, daha doğrusu İlhan Tarus'adır: *"Fakir olsaydık, neyseydi... Annemiz her gün başka çeşit bir entari giyerdi. Bizim limon kabuğuna dönmüş, soluk mavi püsküllü feslerimizin yanında, babalarımızın ipek gibi ışıldayan al fesleri vardı."* (Çocukluğumuz, El, s.38) Yazar-anlatıcının ağına giden bu tek taraflı bir cimriliktir. Anne ve babası bir şeyler olmasına rağmen çocuklarından sakınıp kendileri için her türlü lüksü yaşamaktan çekinmemişlerdir.

Tutku kelimesiyle özdeşleşen ve yazarın hikâyeleri içinde en güzellerinden biri olan **Süzülmüş Gün Işığı** isimli hikâyeyi burada mutlaka belirtmemiz gerekir.

Elli yaşlarında bir memurun ağzından aktarılan hikâye, mekân olarak Ankara'da geçer. Memurun çalıştığı daireye bir gün daktilocu bir kız gelir. Dedikodulara göre, kızın önemli mevkilerde bir tanıdığı vardır, ki bu işe de bu bağlantı sayesinde girmiştir. Kızın daireye gelmesiyle birlikte memurun hayatı ve hayata bakışı değişir. Sadece geldiği gün memura bir kez bakmasına rağmen, bu kızın bakışı yıllarca memurun gözlerinin önünden gitmez. Evli ve çocuk sahibi olan bu memurla daktilocu kızın arasında başka da bir irtibat olmaz. Memurun üzerinde **"süzülmüş bir gün ışığı"** gibi derin bir etki bırakan bu kızın gerek fiziksel yapısı, gerekse gizemli havası uzun süre memurun gözlerinin önünden gitmez. Ona ulaşamayacağını da bildiğinden memur, hikâyenin sonunda sadece Allah'a şükreder.

Bu hikâye, Tarus'un edebiyat dünyasında, kısmen de olsa, tanınmasında çok etkin bir rol oynamıştır. Çünkü, hikâyecinin tahlil noktasında en çok işlenmiş eseridir. Mehmet Kaplan da aynı noktaya temas ederek öykünün tematik ve kurgusal açıdan başarısını, şu cümlelerle özetler: *"Hikâyenin orijinal tarafı, bir*

*küçük memurun, bir sabah tozlu bürosuna giren süzülmüş gün ışığına benzer bir yaratıkla karşılaşması ve çarpılmasıdır. Böyle bir durum, gerçek ile şiir arasında denge kuran bir üslûp ister. İlhan Tarus, hikâyesinde bunu başarmıştır.”<sup>142</sup>*

Güzelliğin, “süzülmüş” sözcüğüyle kazandığı anlam yoğunluğu imgesel bakımdan çok başarılıdır. Sönük, donuk, sıradan bir mekâna bir insan başka bir anlam ve duygu katmıştır. Varlığı, ulaşılmaz bir mesafede de olsa, mekanı anlamlandıran, insanın nefes alma alanını genişleten bir kesafettir bu. Bu yüzden, şiirsellikle aynı noktada, aynı paylaşımlara sahiptir. Sözüün yoğunluğu ile sevginin yoğunluğu ulaşılmaması mümkün olmayan çok uzak, ortak bir paydada farklı bir anlam kazanır.

Hikâyenin kahramanı, hissettiklerini birileriyle paylaşmak, anlatmak ister. Ama gizli, kaçamak ve heyecan verici bir bakışı kime anlatacaktır ki? Belki karısına anlatmalıdır bu bir çift gözdeki süzülmüş aydınlığı: *“Ona anlatmayı nasıl da isterdim. Nasıl gönlüm çekti, ona başından sonuna kadar anlatmayı. Anlatamadım. Belki sabah ışığı, horozlar öterdi. Belki pencereleri de açıp Yenidoğan’ın o ısırıcı yelini göğüslerimize çekerdik. Kim bilir nasıl kokardı, selvi süzgecinden süzülüştü. Bütün gün bitmezdi öyküm. Bütün hafta bitmezdi. Anlatamadım.”<sup>143</sup>* Sıradanlaşan mikro zaman parçacıkları içinde, uzamı genişleten bir duygusallık vardır öyküde. Hayatın normal, tek düze, sıradan akışı küçücük bir bakışla yeniden anlam kazanır. O farklı, yasak, kaçamak ancak heyecan verici olandır.

Bu içten içe yaşanan hayranlığın sonucunda da kahraman, bu duygunun hep halinde yaşanmaya mahkum olacağını farkındadır. Bu anlamda hikâyenin üslûbu ile sonuçlanışı açısından doğrudan bir ilişki vardır. Tutkunun Türk Edebiyatı’ndaki en güzel anlatımlarından biridir.

### **3.5.2.3. Sosyal Statünün Belirlediği Karakter Şekilleri**

#### **3.5.2.3.1. Emeğe Dair İki Farklı Algılama: Memurlar / İşçiler**

Hayatının büyük bölümünde devlet görevi yapmış, Ankara’nın devletin işleyişine dair yoğun bürokratik yapısını yakından izlemiş bir sanatçı olarak;

<sup>142</sup> Mehmet Kaplan; “Süzülmüş Gün Işığı”/ *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yay., İst. 1994, s.191-192

<sup>143</sup> Süzülmüş Gün Işığı, *Türk Dili*, X, 119, Ağustos 1961, s.846

memur tiplemesinin öykülerin yapılanması farklı biçimlerde sıkça kullanıldığı ilk yargı olarak belirtebiliriz. Uzun yıllar, Adalet Bakanlığı'nın çeşitli kademelerinde, savcılıktan, kütüphane görevliliğine varıncaya kadar çok farklı memuriyetleri yapmıştır. İster istemez bu yoğun ilişki direkt olarak sanatsal yapısına ve eserlerine yansımıştır. Kurum içinde ve dışındaki memurluğun içsel yapısına dair karşısına çıkan olumlu, olumsuz her davranış, her tutum da doğal olarak hikâyesinin yapı taşlarından biri oluvermiştir. Hatta memuriyet hayatına dair bazı kişisel hırsları uğruna arada bir sanatını feda etmekten da çekinmemiştir. Memurluğa dair moral yaşam boyutlarını her yönüyle özümseyen sanatçının, memur tiplerine ve kendi meslek grubuna ait karakterlere yer vermesi bu anlamda hiç de şaşırtıcı değildir.

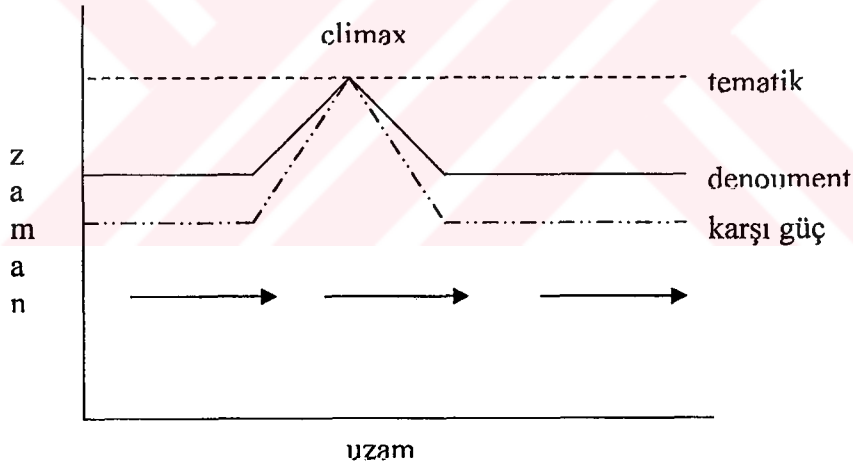
Memur tiplmeleri öykülerde tematik ve karşı güç grubunu karşılar nitelikte kişilikler taşır. Tematik gücü temsilen Hesna Hanım hikâyesinde, karşımıza son derece dürüst, ideal bir memur tiplemesi çıkarılır: Kerimi. Tarım Kefaret Sandığı veznedarı olan Kerimi ile karısını yaşama biçimlerine dair kısa bir özettir öykü, bunun dışında doğru dürüst vaka örgüsü, ne de çatışma unsurunu oluşturacak merak dayalı bir yapı vardır. Neredeyse metin hiç kurgulanmadan aktarılmış gibidir.

Yazar-anlatıcı, pek çok karakterinde olduğu gibi kahramana verdiği isimli onu daha kurgunun başında hangi tarafta olacağını tespit etmiş gibidir. "Kerimi" ismindeki bir kahramanın olumsuz bir tavır sergilemesini beklemek ne kadar şaşırtıcı olur? Okuru yormayan(!) bu başarılı karakter yapılanması Tarus'un pek de vazgeçemediği bir sanatsal takıttır. Öykü ve karakter isimleri hazır(lanmış) halde önümüze getirilir. Bizim estek ve kurgu anlamında bir çabaya girmemize, dilin farklı göndergelerine ve sapmalarına dair derin anaforlara bulaşmamıza gerek yoktur. Kerimi, üst-anlatıcının tam istediği biçimde, tek düze bir hayat yaşayan standart bir memurdur: *"Tarım Kefalet Sandığı üçüncü veznedarı Kerimi, her gün olduğu gibi o günde işinden iki büklüm çıktı. Akşamlara kadar para saymaktan nasır tutan parmaklarının ağrısı son zamanlarda vücuduna yayılmaya başlamıştı."* (Hesna Hanım, KH, s.46) Standart yapı bozulmadan aynı tek düzeliği içinde devam eder. Yukarıda da belirttiğimiz bir, öyküde merak unsurunu doğuracak hiçbir çatışma yoktur. Hatta çatışma zeminin oluşturacak

olay örgüsü bile yoktur. Anlatı bir memurun sıradan, tek düze hayatından alınmış **“bir gün”**dür.

Genel yapılanması içinde, bir ev kadınının çektiği çileler de yan temalar olarak işlenir. Yazarın hikâyeyi bağlayan son sözleri aslında biraz da ironiktir ve ilginçtir. Çünkü genelde kabullenici kadın kişiliğini yansıtan Tarus, bu öyküsünde farklı bir yapı çizerek kadından yana olur. Emekçi kadının, sonu gelmez tavizlerle ve fedakarlıkla yıpratılmasını doğru bulmaz.

Öykünün başlangıcında, ana karakterin karıştığı başlangıç durumu sunulur. Orta kısımda ya da öykünün ana bölümünde bizi **duruk (climax)**<sup>144</sup> noktasına götüren yükselen eylem ya da karşıt gücün ya üstün geldiği ya da yenildiği nokta bulunur. Bu doruğun yalnızca yapısal olduğu açıktır. Duygusalılık ilgi doruğuyla çakışabilir de çakışmayabilir de. Doruk, aynı zamanda eylemin düşmeye başladığı **dönüm noktasını(kırılma noktasını)** da gösterebilir. Öykünün sonunda, anlatıyı bitiren **sonuç (denouement)**<sup>145</sup> ya da sonucu belirleyen eylem, söz konusudur. Tarus'un öyküsel kurgusu, genelde bu standart yapılanma biçimindedir ve şu şekilde şematize edilebilir:



Öyküler hakkında belli bir standart getiren bu yapılanma, anlatıların çoğunda biçim ve içerik olarak fazla değişmez. Sadece olay örgüsüne dair bazı sapmalar, bazı olgular metne yerleşir.

<sup>144</sup> Harold Blodgett; “Kısa Öykü Tekniği”, (Çev: Kemal Atakay), *Adam Öykü*, Ocak-Şubat 1996, S.2, s.65

<sup>145</sup> a.g.m., s.67

Zamana ve biçeme dair ortak değerlendirmelerden sonra, yeniden karakter çözümlemesine dönersek; tek düze memur tiplmesi yukarıdaki öykünün dışında da epey bir öyküde karşılaşmaktadırlar bizi. Tercüme-i Hâl'deki Halim Efendi de bunlardan biridir. Tarus, Halim Efendi'yi anlatırken, o dönemlerde yaşamış bir memurun, fiziksel ve sosyal şartlarını da karakterle eş değer olarak betimlemiştir: *"Öğleleri dairedede, gene kendisi gibi evlerinden bir gözlük sefertastarı içinde getirdikleri yemekleri yiyen arkadaşlarıyla beraber yemeğini yer; sonra sarı yapraklı kitabını açıp birkaç sayfa okur, çalışma saatinin ilk dakikası hulûl eder etmez, kitabın yaprağı arasına yeşil işaret sıkıştırarak, evrak tomarlarına uzanırdı."* (Tercüme-i Hâl, Akın Gazt., 22 Kasım 1951, s.8) Yine yaşama olguları, zamansal duyumları ve işlevsel yapıları ile standart bir memur tiplmesidir anlatılan.

Anlatımda seçilen sözcüklerin çağrışım boyutları; genelde hep kısıtlayıcı, kuşatıcı ve tek düze bir yaşamın imgesel göndergeleridir. Yemek bile hayatı sınırlandıran "sadece bir gözlük" sefer tasında getirilmektedir. "Ev" izleğinin, mekansal bir boyuta geçerek "sefertasıyla" çağrışım boyutu, sınırlayıcılığı bakımından özdeşleşir. Yine renk olarak, sayfaların "sarı"yla nitelenmesi bu sınırlı özgürlüğün ve eskimişliğin bir başka görsel destekleyicisidir.

Tematik sahiplenmenin dışında kalan, genel kişilikleri özellikleri bakımından karşı güce dahil edebileceğimiz memurlar da vardır öykülerde. Kurum içinde dönen dolaplar, yolsuzluklar, kulisler, ayak oyunları, kıskançlıklar kısaca statü değişimine dair her türden çirkin yapılanma da öykülerde işlenmiştir. Yanlış olarak gösterilen bu tarz davranış biçimlerinin hepsine karşı bir tavır takınmasına rağmen, Tarus'un memuriyet hayatı da kıskançlıklar ve kulislerle doludur. Üst-anlatıcı bir yerde günah çıkarır gibi belki kendi hatalarını da metnin eleştirel dünyasına aktarmıştır.

Öykülerde bir de lükse düşkün memurlar vardır. Buldukları mevki kendi çıkarları ve yaşam standartlarını yükseltmek için kullananlar. Bu türden karakterler, çoğu zaman küçücük görevlerini, bir saltanat kurma niyetiyle rüşvete ve yolsuzluğa açık hale getirmeye çalışırlar. Güvercin Odası isimli hikâyeye, bu türden memur tiplerinin ve yolsuzlukların cirit attığı bir işletmenin öyküsüdür.



Batıl inançları ve bir iş yerindeki işçi fazlalığını bir arada işleyen hikâye, bir tren garında geçer. Gara yeni atanan ambar şefi, ilk gününde kendisi için oda ayırmadıkları gerekçesiyle orada bulunanlara hakarete varan sözler söyler. Garın şefi, yüksek mertebelerde akrabaları olduğunu haber aldığı ambar şefini yatıştırmaya çalışır. Şef, ona gardaki bütün odaların dolu olduğunu uygun bir dille anlatmaya çalışsa da ambar şefi bir türlü bu cevaplardan tatmin olmaz: *"Gelmiş bir şef... Hem de ambarlar şefi... Bin bir kağıt, dosya arasında uğraşırken kafam dinç olmalı. Rahat bir yerim olmalı! Buradaki seyr-i hafif ve seyr-i seri muamelâtını düzene sokmam gerek... Idarenin ileri gelen bir memuruna karşı takındığınız tavır hayretlere değer doğrusu..."*<sup>146</sup>

Diyaloglar üzerine kurulan hikâyede, çoğu nüfuzlu kişilerin yardımıyla garda bir işe giren ve uydurma görevlerle akşama kadar yatan kişiler hicvedilirken, halk nazarında önemli görülen güvercinlerin kendilerine insanların arasında nasıl yer edindikleri işlenmiştir. Tarus, bir yerde ironik bir kurgulamayla hırslı, ensesi kalın bir memurun sosyal statüsünü bir insanla değil, küçücük bir güvercinle al aşağı eder. Bu, ortaya çıkan fonksiyonel mesajın anlam boyutunu daha da kıymetli kılar.

Altındağ isimli hikâyede de benzer tiplere rastlıyoruz. Öncelikle bir Ankara hikâyecisi olan yazarın, bürokrasinin baş kentinde onu eşsiz koruyucularından(!), yani memurlarından söz etmemesi aslında daha yadırgatıcı olur. Öykü de mekâna ve sosyal değişime dair ortak duyumlara tanıklık etmektedir. Yazar bu hikâyesinde, özellikle Altındağ'ı genel özellikleriyle anlatırken, burada yaşanan insanlarla mekân arasında doğal bir paralellik, özdeşlik kurar. Paralelliklerin en belirginlerinden biri de memur - çevre uyumunun oluşturduğu ortak paylaşımına dair yaşama biçimidir: *"Memur, mahallenin önemli bir azâsıdır. Zengin kasapların, manavların ve zavallı bekçilerin, hademelerin arasında; saygıya layık bir mevkii vardır. Akşam oldu mu bütün komşular memurun yolunu gözlerler."* (Altındağ, TH, s.88) Bir anlamda memur bir çalışandan çok kurtarıcıdır. Bizim insanımızın gözünde de öyle değil midir? Çoğumuza göre, en kötü memurluk, en iyi serbest çalışmadan daha kıymetlidir hâla. Çünkü devletin uçsuz bucaksız(!) olanakları memur

<sup>146</sup> Güvercin Odası, *Yeditepe*, S.72, 1-15 Ekim 1962, s.10

içindir. Bir anlamda devletin batmasıyla eş değer bir kader ortaklığındadır memurun batması.

Süleyman Efendi isimli bir memurun hayatına dair küçük anekdotlar içeren anlatıda arka planında vurgulanmaya çalışılan gizil değerler vardır. Biraz daha boyutlandırarak işleyecek olursak: Mekânı yaşanılır kılan ve ona ruh katan insandır. İnsan, ortak paylaşımlarına ve duyularına seslendiği sürece yaşadığı ortamla "bir" olur. Sahip olduğumuz mekânların, bir anlamda "*rakip mekân*"lara karşı her anlamda savunulmasıdır yapılmaya çalışılan. Ev, bize hem "*dağınık imgeler, hem de bir imgeler bütününü*"<sup>147</sup> sağlar. Ve insan, ortak imgeler bütününe hitap eden görsel duyularına karşı psikolojik özdeşlikleri arttıkça, mekânın karakterinde hayat bulur. Kısaca ev, "*yuva*"<sup>148</sup>ya dönüşür. Yuvaya dönüşme aynı zamanda mekânın insansı boyutudur. Onu anlamlayan, anlamlı kılan insan, ortak moral değerlerine dair duyuların belirleyiciliği arttığı sürece mekâna bağlanır. Anlatıcı-yazarın açıklamaya çalıştığı durum bu "sıcak mekân/yuva" imgesidir. İş hayatının yok etmeye dair dişlileri arasında sıkışan küçük insanı-memuru ancak ev izleğinin sıcak-bireysel duyularla yoğrulmuş ortamı rahatlatacaktır, görüşünü belirleyici ana tema olarak açığa çıkarma çabasıdır.

Tarus, çoğu öyküsünde benzer tematik yapı basamaklarını tekrarlar. Öyküler adeta birbirini yineler. Aslında iyi bir öyküleme simgesel olarak fünüye benzetilebilirse, iş/çatışma fününin metnin doğru noktasına yerleştirilmesiyle başlar. Fünüye, metinle birlikte küçük çitirtılarla yanarak kurbana doğru ilerler. Bir anlamda bu, kısa öykünün klasik önkoşulunun söze dökülmüş biçimidir. Öykü, "*huzurlu bir dünyada, bir denge durumu içinde başlamalıdır; bu denge çok geçmeden alt üst olacak, hatta patlayarak parçalanacaktır.*"<sup>149</sup> Öykünün kurgulanmasını ve doğal ilerleyişini kesmek, fünüye erken patlatmak öykünün entrik kurgusunu bozmak demektir. Tarus, kimi öyküsünde fünüye erken patlatmış, kimlerinde ise anlatının son satırına kadar böyle bir yapısal biçimleme aklına dahi gelmemiştir. Genel anlamda belirginleşen yapı, üst-anlatıcının

<sup>147</sup> Gaston Bachelard; *Mekânın Poetikası*, (Çev: Aykut Derman), Kesit Yay, İst. 1996, s.31

<sup>148</sup> a.g.e; s.111

<sup>149</sup> John Singleton; "(Kısa) Öykü", (Çev: Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez), *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 2001, S.34, s.37

yaptığı; kendi düşünsel, duygu alanındaki patlamayı, okuyucuya fırsat vermeden yine kendisinin anlamlandırıp, top(ar)lamasıdır.

İlhan Tarus'un, bir Ankara hikâyecisi olarak bürokrasinin her türlüünü yaşadığını yukarıda söylemiştik. Diğer bir deyişle de o memur hikâyecisidir. Hikâyelerinin büyük bir kısmında pek de farklı olmayan memur tiplerine rastlarız. Memurun tek değişmeyen yüzü, değişmemesi değil midir aslında? İsmi bir çırpıda sayabileceğimiz Kiskançlık, Kırmızı Mayo, Bir Kasabanın Ruhu, Ecnebi Mütahassıs, Apartman öyküleri bu türden memurlarla kuşatılmıştır. Küçük insanın hayatına davetsizce giren Tarus'un gecekondularından sonra en büyük malzemesi memurlardır.

Emek yapılanmasında benzer bir uğraş içinde olmasına rağmen, yazarın sosyal gerçekçi kimliğini besler ideolojik yapısında dolayı daha farklı işlenen işçi sınıfının karakter biçimlerine geçerse; işçi sınıfının sıklıkla karşılaştığımız tipler olduğunu peşinen söyleyebiliriz. Diğer bir deyişle Tarus'un hikâyelerinde memurlardan sonra en çok karşımıza çıkan meslek grubudur. Ülkenin farklı bölgelerinde, farklı biçimlerdeki emekçiler, yine farklı temaları ve farklı karakter yapılanmalarıyla öykülerde kendilerine yer bulmuştur.

İşçiler, biraz da dönemin sosyal gerçekçi anlayışının etkisiyle hikâyelerde sıkça işlenmiştir. Yazar, işçilerle ilgili çeşitli problemlere değinirken özellikle onların ağır çalışma koşullarına dair örneklemeler yapar. Ağır çalışma koşulları, dendiğinde de herhalde ilk akla gelen maden işçileridir; yerin yüzlerce metre altında siyah altın peşinde ömürlerini tüketen maden işçileri... Sanatçı, bunları kısa öykünün geniş soluğunda aktarma gayreti içindedir. Şurası bellidir ki, bir kısa öykünün kısa olmasının nedeni, anlattığı eylemin küçüklüğü değil; yazarın, bir **"epizot ve olay üzerinde çalışırken, öyküdeki bazı bölümleri atmaya karar vermesidir."**<sup>150</sup> Bir yerde öyküsünü ana hatlarıyla anlatma çabasıyla, az da olsa seçici bir kimliğe bürünmesidir. Seçilen zaman ve olay birimleri doğal olarak yoğunlaşmak, bazı duyumları harekete geçirecek biçimde yapılanmak zorundadır. Üst-anlatıcının emrinde olan bir biçim özelliği, öykünün her boyutunda varlığını hissettirir.

<sup>150</sup> Norman Friedman; a.g.m., s.41

Örneksmelere geçecek olursak, 1954 yılında yayımlanan Linyit Ocağının Dibi, yer altında çalışan işçilerin zorluklarını, emeklerinin aslında hayatın ucuna tutunmuş ince bir iplik olduğunu anlatan sosyal gerçekçi bir hikâyelerden biridir. Hikâyede, maden işçilerinden birisi olan Ahmet Bozbıyık'ın simgesel kişiliğinde bütün maden işçilerinin siyah terle geçen hayatlarını anlatır: *"Yatakhanein içi zaten sıcaktı. Sağında solunda sıra sıra işçi arkadaşları, kimisi kıpırdanarak, kimisi horlayarak, orada olduklarını, beraber yaşadıklarını, beraber çalışıp ekmek parası kazanmaya karar verdiklerini belli edip duruyorlardı."*<sup>151</sup>

Berber olmaları, **beraber "solumaları"**, yaşadıklarını birbirlerine hissettirmelerine ortak dışsal kavramlar, işçilerin her boyuttaki örgütsel bağlılıklarına dair çağrışımlarla doludur. Aynı zamanda yer altında sürekli duyulan hayata dair ortak kaderin, yüksek bir sesle yaşamak adına desteklenmesidir. Mezarlıkta ıslık çalmaktan başka bir şey değildir bu. Ölüler ve ölüm içinde hayata, yaşamaya dair bir ıslık çoğu zaman insanı rahatlatır. Her gün yüzlerce metre yerin altına inen, bir yerde diri diri gömülen maden işçileri için ortak duyumsamalar, kolektif hayat belirtileri çok önemlidir. Anlatıma yer olarak yatakhanein seçilmesi de tesadüf değildir. Ölümle hayat arasında yaşanan simgesel benzerlik ve çağrışımlardan(kefen-çarşaf-beyaz...) dolayı yatakhane, uyku durumu üst-anlatıcı tarafından yapılmış bilinçli bir seçimdir.

Kömür işçilerinin çalışma şartlarının anlatıldığı bir başka hikâyeye de Asansör'dür. Daha önce **"yatakhane-uyku"** sözcükleriyle simgesel değer kazanan anlatım; bu defa hayata dair açılımlı boyutta bağlayıcı tek nesne kullanımıyla orijinal bir yapılanmaya girer. "Asansör" bir yerde ölümle yaşam arasındaki tek çizgidir. Çünkü toprağın altına inilirken hissedilen tek duygu, avuntu yeniden yukarı, hayata çıkılacağını bilmektir. Her gün diri diri toprağa gömülen(!) işçiler doğmak-ölmek dualitesinin çarpıcı, soğuk yüzünü her defasında yeniden yaşamaktadırlar: *"Bilirsiniz ki on adım ötede hava deliği ve yeryüzünün rüzgarı orada olduğu gibi aşağı iner... Kömürden, demirden kim korkar ki? Biz onların nicelerini görmüşüz. Ha deyince yumruk gibi parçalarız."* (Asansör, TH, s.98) Bir bakıma baştan sona çok geniş anlatı taktikleri ve

<sup>151</sup> Linyit Ocağının Dibi, Varlık, S.403, Nisan 1954, s.7

etkilerinden yararlanan, özenle kurulmuş, *“ustalıkli bir örüntü”*<sup>152</sup> olan öykü, yeniden boyutlanarak simgesel anlamda da farklı duyumlara seslenen bir üst, sosyal bir mesaj ileticisi durumuna gelir Tarus öykücülüğünde, öykülerinde.

Döğme Demir’de de işçilerin anlatılma özelliklerine dair farklı duyuları çağrıştıracak olay örgüleri anlatılır. Ortaya konan tema-mesaj her işin, uygun şartlar içerisinde yapılmasının gerekliliğidir. Hikâyede geçimlerini demir işçiliğiyle sağlayan köy halkının kanunlara karşı çıkararak ormanları yok etmesi konu edinmiştir. Doğayı kedi çıkarları uğruna tahrip eden insanın, farkına varmadan kendi yok oluşunu da imzalamış olması eleştirel bir tavırla anlatılır. Doğa saflığıyla, bereketiyle yaşamalıdır. Ancak çoğu zaman insanlar doğayı güçleri altına alarak farklı bir zafer sarhoşluğu duyarlar. Bu da doğa-insan arasındaki ortak duyuları yıpratır, öldürür.

İşçilerle farklı temaları işleyen yazar, sosyal güvenceye ve işçi kazalarını dair fikirlerini de tipler aracılığıyla öyküsünde işlemeyi ihmal etmez. Çoğu zaman herhangi bir güvencesi olmadan çalışan insanların hayatlarının bu kadar ucuz olmasına tepki gösterir. Ekin İti isimli öykü, hem bu türden kazaları, hem de yolsuzlukları anlatan ilginç bir eserdir. Kitaba adını veren hikâye, Anadolu’daki bir tabire dayanır: Şöyle ki, ekili tarlalar içinde dolaşan köpekler; başakların kılçıkları yüzlerine gözlerine batmasın diye kafalarını yukarı kaldırıp yürürler. Ancak alışkanlıktan mı yoksa bu durum hoşlarına gittiğinden mi bilinmez düzlüğe çıktıktan sonra da böylece yürümeye devam ederler. Anadolu halkı bu başı kalkık köpeklere ‘Ekin İti’ sıfatını verir. Bu tabir hikâyede, doğadan insana bir deyim aktarması biçiminde ve ironik bir yaklaşımla kendini beğenmiş, ukala insanlar için kullanılmıştır.

Öykünün ana karakteri Nurullah, fabrikada bir iş kazasında sakatlanan Hamza Usta’nın yerine geçer: *“Yerli Mensucat Fabrikasının o uğultulu, gürültülü dünyasına girdiği zaman daha on üçünü bitirmemişti... Kayış kopmuş, Halil Usta’nın sağ bacağını oyluk boyunca sıyırmıştı.”* (Ekin İti, El, s.7)

Yirmi iki yaşına gelince de fabrikanın işletme müdürü olur. Ancak geçmişini çok çabuk unutan Nurullah’ın, statüsü artıkça burnu büyümeye başlar. Nurullah, kıza zamanda, kurnazca manevralarla fabrikanın işletme ve

<sup>152</sup> John Singleton; a.g.m., s.42



muhasabesini de tek elde, yani kendi elinde toplar. Öyküde sonradan görme fakir bir gencin kişiliğinden yola çıkılarak, layık olmadığı hâlde belli mevkilere gelen insanların, fırsat bulduklarında her türlü yolsuzluğu yapabilecekleri düşüncesi işlenmiştir. Öykü temelde işçi yapılanmasıyla başlayıp **sosyo-ironik** bir mesajla son bulur.

Tarus, çoğu öyküsünde, rahatça hareket edebildiği bir noktadan, yani hakim bakış açısıyla kurgusunu şekillendirir. Her şeye gücü yeten bu esnek yapı, öykünün romana göre oldukça yapılanması, sınırları içinde biraz *"kısıtlanmış olsa bile, hemen hemen hiçbir sorun yaratmaz."*<sup>153</sup> Çünkü öykü, temelde şiirin bir üst anlamlandırması yani yoğunluğudur. Öykü adına yeni okumalar, aynı şiirde olduğu gibi, yeni anlam(landırma)lara, yönelimlere, göndergelere açıktır. Emek ortak paydası etrafında şekillenen, memur-işçiye dair söylemlerde farklı çağrışımlar uyandıracak nitelikte öykülerde işlenmiştir.

### 3.5.2.3.2. Adaletin Farklı Kişilikleri/ Uygulayıcılar ve Uygulatanlar

İlhan Tarus'un adalet mekanizmasının çeşitli kollarında uzun yıllar çalıştığını daha önce vurgulamıştık. Görevi sırasından karşılaştığı davalar yazara eşine az rastlanır tarzda bir tematik zenginlik kazandırmıştır. Dolayısıyla öykülerde adalet çalışanları ve mahkumlar değişik yönleriyle çizilerek, anlatılmıştır.

Mahkeme Odacısı Abdi Efendi, Mahkumun Çocuğu, Mahkumun Mektubu gibi direkt olarak içeriğini belli eden hikâyelerin yanında, dolaylı yollardan, yan tematik yapılanmayla karşımıza çıkan adalet ana konusu etrafından şekillenmiş öyküler de vardır. Tarus'un zaten tematik anlamda en zengin kaynağı mahkemeler ve mahkeme kayıtları olduğunu araştırmamızın önceki kısımlarında vurgulamıştık. Üst-anlatıcının düşünsel evreninde bu kadar belirleyici, kalıcı yaşanmışlıklara dair imgelere sahip bir tematik yönelimin, değişik karakterler aracılığıyla öyküye aktarılması çok da şaşırtıcı değildir.

Tematik boyutlandırmada mahkumların mahkemeye düşme gerekçelerinden, hapis sonrası yaşadıkları sosyal ve psikolojik problemlere kadar çok geniş bir tematik sorulama ve çözümleme yapısı öykülerde dikkatleri

<sup>153</sup> Wallace Hıldick; "Geçmiş Zamanda Üçüncü Kişi Anlatımı", (Çev:Salih Bolat), *Adam Öykü*, Mart-Nisan 2002, S.39, s.51



çekmektedir. Fakat tematik kurgunun anlatımla değil, genelde konuşmalarla aktarılması, öykülerin birçoğunda olduğu gibi, olay örgüsünün akışına dair nedensellik pratiğini çözmekte, vaka dizilişinde kopukluklara, anlamsızlıklara neden olmakta, metni yapısal anlamda yıpratmaktadır.

Öykü hangi şekilde algılanırsa algılandıkça temelde bir anlatıdır ve anlatılar olayların dile getirilmesidir. Anlatı yalnızca verili olayların aktarımından, yalnızca bundan oluşuyorsa, ona **“anekdot adını verebiliriz.”**<sup>154</sup> Öykü salt bir anekdot asla olamaz. Ancak bu çıkarımın Tarus öyküleri için ne derece geçerli olup olmadığını belirtmemize gerek yok herhalde.

Anekdot niteliğinden fazla uzaklaşmayan bu öykü yapılanması içinde mahkumlara ve adalet mekanizmasının çeşitli kollarına ait temalar, zaman bakımından genellikle yazarın ilk dönem öykülerinde sıkça kullanılmıştır. Bunun en önemli sebebi, bu öykülerin tarih itibarıyla yazarın savcılık yaptığı yıllara denk düşmesidir. Yaşanan reel zamana dair duyumsamaların bire bir fiktifleşerek aktarılmasıdır yapılan.

Mahkumiyet sonrası suçluların düştüğü genel psikolojiyi anlatması bakımından Yırtıcı Kuşlar ilginç bir hikâyedir. Eserde adı sahteciliğe karışmış bir tapu memuru Rasim'in serbest kaldıktan sonra yaşadığı buhran ve yalnızlık işlenmiştir. Özellikle kapalı mekânın her boyutta ezici işlevine dair ilginç söylemleri vardır mahkumların: *“Biz de insanız be. Biz de Allah kuluyuz, diye parmaklıklara dayandığı, inlere cinlere kafa tuttuğu görüldü.”*<sup>155</sup> İsyanla karışık bir haykırış, belki de yok olduğunu düşündüğü hayatına ve geleceğine dair bir var olma çabasının çılgınlıkları şeklinde ortaya çıkan metnin, nitelikli aktarımında; mahkumlarla çoğu zaman iç içe olan yazarın onların suç ve suç psikolojileri hakkındaki derin tecrübesi olumlu bir etkidir. Tarafli kimliğiyle üst anlatıcı bir kanun adamı ve bir insan karakterinin gelişmeleri içinde karar verme noktasındadır çoğu zaman.

Diğer hikâyelerde de mahkumlar hakkında farklı tematik göndermeler vardır. Onlardan birisi olan Mahkumun Mektubu'nda namusu ve kıskançlık krizi yüzünden cinayet işleyen bir insanın durumu anlatılmıştır.

<sup>154</sup> Harold Blodgett; a.g.m., s.61

<sup>155</sup> Yırtıcı Kuşlar, SH, S.3, C.6, 1952, s.12

Bay Wolfgang Fingestein'i İdam Ettiler! isimli hikâye yazarın ütöpik bir mekân kullandığı ilginç anlatılardan biridir. Olay, Ültiyana adlı bir hayâlî bir ülkede geçer. Öyküyle yazar, o dönemde dünyadaki en büyük katliamlardan birisi olan Yahudi katliamına göndermelerde bulunmaktadır. Böylece anlatının sadece ulusal problemlerle değil, dünya problemleriyle de ilgilendiğini ispatlamıştır. Kurgusunu, temasını yok olan, yok edilen bir ulusun haklı çığlıklarına açmıştır.

Âdil Bey isimli öykünün kahramanı da yazarın kişisel özelliklerine çok benzemektedir. Öyküde hakimlerin tarafsız yargı konusundaki tavırları ve adalette duyguya yer olmadığı konusu ilgi çekici bir tarzda irdelenmiştir. Hukukun asla duyguya yer bırakmayan bir noktada olması, belirleyici niteliğın tarafsız bir biçimde uygulanması gibi bir hakimin bilinç altı hesaplaşmalarının aktarımıdır bu öykü. Yazar çoğu öyküsünde kullandığı karakter-isim özdeşliğini burada da kullanır. Okur, hiçbir zaman eserin kahramanı Âdil Bey'in farklı olay ve zorlanmalar karşısında "adil" olmayan bir karar verebileceğinin en küçük bir şüphesini dahi duymaz.

Aynı başlık altında irdedeğimiz karakterlerin çoğu, biraz da baskı yoluyla adalet sistemini düzeltmeye çalışan insanlardır. Dolayısıyla "baskı", bireyin denetlenmesi ise, "eşitlik" de karşılıklı ilişkilerde bireylerin ilişkide buldukları diğer insanların farklılıklarını "tanımak ve kabul etmek, hatta bunları karşısındakinin lehine arttırabilmek demektir."<sup>156</sup> Aynı seviyedeki farklı kişilikler, norm ve statülerin dengelenerek, eşitçe dağılımını sağladığı sürece sosyal yapılanmanın bozulması imkansızlaşır. Nesnelere dünyasında olmasa da ortak duyumsamalar aynı evrende paylaşılmaya açık birer imge olarak düşsel boyuta dair çağrışımlar taşıyabilir.

Miro'da adalet mekanizmasının bir başka sancısı, işkence, üzerinde durulmuştur. Yazarın ağzından aktarılan hikâyede, Miro adındaki bir mahkumun gördüğü işkenceler tarafsız bir anlatımla aktarılmaktadır.

İlgi çekici öykülerden bir de Demokrasi'dir. Hikâyeye "demokrasi" kelimesinin bir suçlunun ağzında nasıl çarptırıldığını ve kendi menfaatlerine uygun nasıl kullanıldığını anlatır. Bir yerde yazar çarptırılabilir bir özgürlük

<sup>156</sup> Sevinç Özer; a.g.m., s.52

anlayışına ince ironik göndermelerde bulunur. Sadece suçlular değil, haksız yere iyi niyetlerinden dolayı suçlananlar, yani kader mahkumları da vardır Tarus'un öykü evreninde. Ceviz Ağacı, isimli hikâyede, idealist bir kaymakamın çalıştığı yerde halkına hizmet vermeye çalışırken, ona karşı ikiyüzlü bir davranış sergileyen yöre halkının durumu sergilenmiştir. O, bütün iyi niyetli gayretlerinin karşılığında takdir görmek yerine halk tarafından suçlanmış ve mahkum olmuştur.

Kısaca irdelemeye çalıştığımız hukukun uygulayıcıları ve uygulatanlarına dair örneksemelerden ortak çıkarımlara varabiliriz. Burada en belirleyici olan yapısal sağlık oto biyografik belleğe dair yazar-anlatıcını taşıdığı duyumlardır. Hukuk sisteminin bütün nitelik ve niceliklerini bire bir yaşaması, aynı tematik yapı çerçevesinde şekillenen öykülerdeki karakter özelliklerinin oldukça reel biçimde somutlanmasını sağlamıştır. Ancak öykü kurgusuna dair Tarus'un eksik yönlerini parça parça açıkladığımız için, burada yinelemeye gerek olmadığını düşünüyoruz.

### 3.5.2.3.3. Değişim Gönüllüleri: Öğretmenler

Yeni kurulmakta olan ülkenin yeni beyinlere ihtiyacı olduğunu çok iyi bilen Tarus, bunun da yetişmiş insan gücüyle, yani öğretmenlerle sağlanacağını farkındadır. Ona göre öğretmenler, toplumun ileri gitmesinde her zaman itici güç olmaya devam edeceklerdir. Diğer karakterlerde olduğu gibi öğretmenlerin de tematik ve karşı güç grubuna ait iki farklı yönelimle aktarıldığını söylemeliyiz.

*Terlikler* konusunu öğretmenlerden alan, temasının da genelde öğretmenler, değişim sorunsalı üzerine kuran bir öyküdür. Ancak bu anlatımında Tarus, genel düşüncesinden farklı olarak ideal öğretmen yerine mesleğini kötüye kullananlardan bahsetmeyi uygun bulmuştur.

Yazar, öyküyü iki farklı anlatıcıyla aktarır. Eş zamanlı olarak hem hikâyede öğrenci, hem olayların bütün kurgusunu bilen hakim bir bakış açısıyla tema işlenmektedir. Bir yatılı okulda geçen olaylar, bir matematik öğretmenini merkeze alır biçimde işlenmiştir. Her ne kadar kısa "**öykü, dağınıklığa karşı**

**yapılan bir protesto**<sup>157</sup> da olsa anlatımın belli bir kronolojik düzende gitmesi, öykünün seçiciliğini bazı noktalarda rahatlatmaktadır.

Öyküdeki öğretmen, meslekî bilgisinin çok zayıf olduğunu bilmekte, bu açığını da öğrencilere uyguladığı baskı ve korkutma politikasıyla kapatmaya çalışmaktadır. Bu baskı sebebiyle de öğrencilerin hepsi, bu öğretmenden çekinmektedirler: *“Daima yarım davalarla ve yarım mücadelelerle uğraşırđı. Ve talebesini ezmekle, yaralamakla vakit geçirirdi. Bu adam, bir talebe düşmanıydı... Hiç gülmezdi. Gözleri, sarı irin renkli gözleri, yalnız etrafındakilere düşmanca bakmak için yaratılmıştı. Bu adam bir insan mıydı?”* (Terlikler, DMM, s.147,148)

Yazar, öğretmeni ve değer yargılarını anlatırken genelde olumsuz nitelermelerde bulunur. Öğrencilerine idealizm aşılması gereken bir insanın, günü kurtarma peşinde oluşu da metinde önemli bir çelişki olarak durmaktadır. Olumsuz karakter özellikleri, öğretmenin fiziksel özellikleriyle birleşince ortaya **“öğrenci düşmanı”** bir varlık çıkar. Gözler için çağrışımı hiç de hoş olmayan “irin” sıfatının tercih edilmesi de bu taraflı yıpratmanın son halkasıdır. Adeta bir öğretmenden çok ucube bir yaratık resmi çizen yazar, öldürücü darbeyi vurur: Acaba bu bir insan mıdır?

Bütün öykülerde bu türden öğretmenler yoktur. Kurban'da yer alan öğretmen, dönemin genel yapısına uygun idealist, mücadelecı ve yenilikçidir. Bulunduğu çevrenin ve insanların bütün geri fikirlerine rağmen bu kişiliğinden asla taviz vermez. Bu karakterin farklı yansımalarına öykünün içinde rastlamaktayız. Örneğin, kasabayı ziyaret edecek olan bakan, kasaba halkının gösterdiği aşırı abartılı hazırlıkları bir yalakalık olarak kabullenen öğretmen, bunların gereksiz bir çalışma olduğunu her defasında vurgular. Bakanın da herkes gibi sadece bir insan olduğunu tek söyleyen tek kişi öğretmen Nemika Hanım'dır. Hikâye, Anadolu halkının devlet erkânına verdiği gereksiz ve abartılı önemin nelere yansıdığını göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Kasabanın öğretmeni, halkın bu gereksiz gösteriş ve **“yaranma”** merakının karşısına, her şeyin bilincinde olan tematik güçte bir tip olarak konulmuştur.

<sup>157</sup> V. S. Pritchett; “Kısa Öykü Üstüne”, (Çev: Almıla Özdek), **Adam Öykü**, Mart-Nisan 1998, S.15, s.37

Orman öyküsündeki öğretmen tiplmesi de yukarıdakine benzemektedir. Bu defa söz konusu olan mücadele, doğaya karşı acımasız bir tavır takınan orman köylülerini bilinçlendirme yönündedir. Öğretmenin yaşadığı köydeki insanların, ormanlık araziden fazla miktarda ağaç kesmesi, zaman içerisinde hem ormanı bitirmekte hem de doğanın naturel havasını bozmaktadır. Köyde öğretmenlik yapan Fazıl Bey de ormanların bu şekilde talan edilmesine baştan beri karşıdır. Bu düşüncesinden hareket eden Fazıl öğretmen, sadece köylülere değil, okuldaki öğrencilerine de bilinçsizce ağaç kesmenin ülkeye getireceği zararları anlatır, onları bu konuda uyarır, bilinçlendirir.

Her türlü uyarıya rağmen metnin sonunda bu çabaların boşa çıktığını görüyoruz. Çünkü köylüler kaçak olarak ağaç kesmeye devam ederler. Anlatıcının böyle bir tercihe yönelmesini önceki öykülerde de görmüştük. Kahramanlarının pozitif anlamda büyük çabalar göstermesine rağmen, genelde öykünün sonunda yenilmeleri, yazarın reel olanın genelde böyle sonuçlanacağına dair kurgusal yanılgısı etkendir.

Daha genel bir çıkarıma gidersek, Tarus idealist kahramanlarının çabalarını boşa çıkararak, onlara yenilgiyi tattırarak kurgusunu daha gerçekçi kıldığı sanrısındadır. Saplantısal bu sanrı sadece öykülerinde değil, eserlerinin diğerlerinde de belirgin bir kurgusal yanılgı/tercihtir. Öğretmenler de bütün çabalarına rağmen aynı sona yaklaşan birer kurban gibi öykünün kurgusunda pasivize kılınmıştır.

#### 3.5.2.3.4. Sağlık Çalışanları

Temel anlamda doktorların anlatıldığı ve meslek grubunun tema işleyişinde en etkin olduğu öykü İki Ağızlı Bıçak<sup>158</sup>'tir. Bu eser, yazarın Son Havadis gazetesinde on beş gün süreyle tefrika edilen ve kitaplaşmayan **uzun bir hikâye(nouvelle)**sidir. Hikâyenin adı ile vaka arasındaki ilişki, hikâyenin birbirinden bağımsız iki olay örgüsü şeklinde gelişmesiyle ilgilidir. Öykü içerisindeki iki ayrı vaka birimciği genel olarak toplumsal sorunlara eğilse de, iki vakayı da aynı başlık altında birleştirmek teknik açıdan bir problem olarak

<sup>158</sup> İki Ağızlı Bıçak, Son Havadis, 1 Nisan 1955 - 15 Nisan 1955

değerlendirilebilir. Bu durum, hikâyenin tefrika olarak yayımlanmasıyla da entrik kurgunun daha bozuk ve kopuk olması neticesini doğurmuştur.

Yazar, hikâyenin birinci bölümünde, ülkenin tıp alanındaki yetkin ve önemli isimlerinin Ankara'da yaptıkları değerlendirme toplantılarını konu eder. Ülkenin değişik şehirlerinden gelen doktorların bazı meselelere dair bilgi isteyen dilekçeleri, tedavilerinde bazı sorunlarla karşılaşan hastaların şikayet dilekçeleri bu toplantıların gündem maddelerini oluşturur.

Bu dilekçelerden bazılarının konuları şöyledir: Bir kadın burnunu düzeltirmek için estetik bir operasyon geçirmiştir. Fakat doktorun beceriksizliği sonucu burnu daha kötü hale gelmiştir. Adana'dan gelen bir şikayet dilekçesinde de, eli kopan bir işçinin çalışamayacak halde olmasına rağmen, doktorların kendisine üçüncü dereceden emeklilik raporu vermelerinden şikayetçi olunur. Bu iki dilekçe de kurulda tartışılrsa da herhangi bir somut çözüm üretilemez. İzmirli bir iş adamının esneme rahatsızlığını tedavi etmeye çalışan doktorların, bu konuda kurula fikir danıştıkları dilekçe, kurulda büyük bir gürültünün kopmasına sebep olur. Yahya Rıza Bey adındaki bir doktorun bu rahatsızlığa karşı bir ilâç geliştirdiğini ve bu ilaca kurulun lisans alması gerektiğini söylemesi, benzer itirazları da beraberinde getirir. Bütün tartışmalardan sonra bu konuda da bir sonuç alınamaz. Bir kasabadan gelen şikayet dilekçesi de, yapışık ikiz çocukları doğumda ölen bir babanın tazminat istemini içerir. Bu konu, kurul tarafından değerlendirilmeye lüzum görülmez ve toplantı sona erer.

Bu kısımlarda yazarın zengin-fakir söylemindeki eşitsizlik kavramına dair yeni göndermeler vardır. Estetikle uğraşan bir kesim, hastalıktan kırılan bir başka kesimle simgeler aracılığıyla karşılaştırılır. Yazarın ince bir ironiyle olayları aktarması, iletilecek mesajı, eleştiriyi daha da güçlü kılar. Aslına bakarsanız yazarlar çoğu zaman hakkında yazı "yazdıkları şeyin ne olduğunu öğrenmeye çalışarak"<sup>159</sup> yazmaya karar verirler. Tıbbî bir yönelimi veya ilgisi olmamasına karşın anlatıcı-yazar bu ana temayı ve onu biçimlendiren karakterleri işleyerek böyle bir öğrenme denemesi yapmıştır.

<sup>159</sup> John Singleton; a.g.m., s.44



Genç kasabasında geçen hikâyenin ikinci bölümünde ise, bir kadının doğumda yaşadığı sıkıntılar işlenmiştir. Yazar, bir yanda incir çekirdeğini doldurmayacak kadar küçük konuları tartışan birçok doktor bulunurken, bir yanda da bir doğuma yardım edecek bir ebenin olmamasını eleştirir. Her iki bölümde de ülkenin sağlık politikasına ve yetersizliklerine değinilmiş, iki bölüm bu ana tema altında birleştirilmiştir.

Yazarın zaman zaman, sosyal konularla bir edebiyatçı kimliğiyle değil de bir aydın olarak yaklaştığı düşünülürse, bu eser de sosyal bir mesele üzerine bir yazarın genel düşünceleri, tespitleri olarak okunmalıdır. Zaten yazar 1960 yılından sonra, daha net bir tavırla ülke meselelerine eğilmiş, toprak, su, tarım gibi pek çok farklı ekonomik dinamik hakkında görüş bildirmiştir. Gazeteci kimliğinin doğal yansımaları olarak görülebilecek bu yapılanma, Tarus'un bazı öykülerinde abartı noktasındadır.

Bazı eserleri neredeyse sırf bu türden düşünceleri aktarmak için yazılmış gibidir. Yazarın öyküsünü, sanatsal estetiğini sadece sosyal bir bilinçlenme aracı olarak benimsemesi yadırganabilir. Çünkü her yazınsal tür gibi öykünün de yazara **“dayattığı bir düzgü(kod)”** vardır.<sup>160</sup> Ve bu doğal kodlamaya uymayan yapılanmalar, estetik boyuttan çok uzak bilgi amaçlı, salt dilin bildirişim fonksiyonuyla yapılanan metinler haline dönüşürler.

Farklı bir düşünsel yönelimle; öykü, bir olayı roman gibi anlat(a)maz. Ekonomik olmak zorundadır: olay, kişiler, zaman-uzam bildiren öğeler ve öyküleme her yönüyle metin içerisinde yerli yerinde olmalıdır. Her şey, öyküde adına yakışır biçimde **“özlü”** olmak zorundadır. Öykü bütün bunlardan önce estetiksel bir metindir. Çünkü çoğu araştırmacı **“kısa öykünün karakter, eylem ve ortam gibi üç temel öğeden”**<sup>161</sup> oluştuğu noktasında ortak bir fikri paylaşırlar. Eğer yazarın mesajı, bu üç temel öğeyi engeller, kapatırsa öykü artık salt bildirişime dayanan, didaktik bir metin halini alır ki bu da asla **“hikâye”** değildir.

Sağlık alanına ait sorunsallığı yaşayan, yaşatan karakterler de sadece eylem, tip boyutunda kaldığı için birkaç öykü dışında karşımıza fazla çıkmaz.

<sup>160</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat; “XIX. YY Fransız Öyküsünde Anlatım Teknikleri”, *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 1996, s.33

<sup>161</sup> Harold Blodgett; a.g.m., s.62

Çıksa bile sadece gerektiği, anlatılmak istendiği kadar mesajı ön plana çıkaracak biçimde işlenir.

### 3.5.2.3.5. Evrenselleşme Kanıtları / Yabancılar

Tarus öykülerinde belki meslek ve statü bakımından olmasa da salt yabancı olmasında dolayı burada belirtmemiz gereken karakterler de vardır. Özellikle ilk dönem hikâyelerinde yazarın biraz da evrensel bir tematik yapılanmaya gitme isteğinin de etkisiyle, dünyanın çeşitli ülkelerini ve o ülkelerle ilgili çeşitli konular tematik anlamda işlenmiştir. Genelmeğe uyan eser sayısı aşağı yukarı ondur. Farklı sosyal normlarda olmasına rağmen evrenselleşme temini somutlamaları açısından bütün yabancı karakterleri yukarıdaki başlık altında değerlendirmeye çalışacağız. Yabancı karakterlere dair duyumlarda ister istemez bu ülkelerin yaşamsal alanlarını yansıtmaktadır. İsimleriyle kısaca aktaracak olursak; *Doktor Monro'nun Mektubu*, Küba'da; *Pirinç*, Çin'in Yang-çe nehri kıyılarında; *İki Yüzlü Adam*, Habeşistan'da; *Kırbaç*, İspanya'da; *Kara Kalabalık*, Amerika'nın Illinois şehrinde; *Goirilla*, İspanya'nın Teurel şehrinde; *Lambalar*, İngiltere'nin Yorkcheat şehrinde; *Ekspres*, İspanya'da; *Talebe Kahvesi* Brüksel'de geçmektedir.

Yabancı mekanların bu derece sıkça hikâyelerde kullanılması, aynı hikâyelerde doğal olarak yabancı karakterlerin de fazlaca bulunması anlamına gelmektedir. Yukarıda saydığımız öykülerde yer alan karakterlerin bazılarını şimdi daha yakından bakmaya ve genel kişilik özelliklerini ortaya koymaya çalışalım: *Lambalar* hikâyesi normalde İngiltere'de geçmesine rağmen yazar öykü içerisinde **flash back**lerle (geri dönüş) geçmişin fantastik, gizemli dönemlerine ait bir anlatı hissini verecek şekilde kurgulamıştır: "*Londra'ya yakın sayfiyelerden birinde Yorkcheat isimli bir şato vardır. IV. Henri tarafından baş mabeyinci ve birinci Lord Mohan'a hediye olarak inşa ettirilen bu bina, babadan oğula geççe geççe, 1897 senesinde XIX. Lorda intikal etmişti.*" (*Lambalar*, DMM, s.126) Biraz da ansiklopedik bir bilgiyi andıran bu hikâyede yazar, mümkün olduğunca mekâna dair izlenimlerine ağırlık vermektedir. Görsel betimleme bir yabancıнын genel izlenimlerini andırır biçimde metinde kullanıldığı için olay

örgüsüne ve karakterler dair küçük izlenimlerin dışında fazla bir yapısal malzeme yoktur. Sanki öylesine yazılmış ütöpik bir anlatı gibidir.

Ültiyana bu anlamda daha baskın bir fizik ötesi yer olarak öyküye yerleşmiştir. Hayali-ütöpik bir ülkede yaşayan Wolfgang Fingestein'in öyküsünün anlatıldığı Bay Wolfgang Fingestein'i İdam Ettiler'de olay örgüsü tamamen yabancı karakterler üzerine kuruludur. Anlatının sosyal içerikli göndergesi olay örgüsüne baskın çıkacak derecededir. Yahudi olmasından dolayı pek çok zorlukla karşılaşan ve sırf bu ırkçı tavır yüzden idam edilen Wolfgang Fingestein, şu cümlelerle karakter yapısı anlatılır. Tabii özellikle kişisel serveti ön planda tutularak: *"Bay Wolfgang Fingestein, Ültiyana'nın en ileri gelen bankerlerindendi. Memlekete çok faydaları dokunmuştu. Devlet merkezinde 32 tane apartmanı, 128 toptancı mağazası ve içinde 762 memur çalışan bir bankası vardı."* (Bay Wolfgang Fingestein'i İdam Ettiler!, DMM, s.164) Yazar, bu kadar varlığı olmasına ve halkı için iyi şeyler yapmasına rağmen, faşist bir zihniyetin sadece Yahudi olmasından yola çıkarak bir insanı nasıl ipe gönderebileceğine dikkat çekmek ister. Bu hikâyeye, aynı zamanda dönemin Nazi Soykırımı'na da tepkisel anlamlar/göndermeler içermesi bakımından da ilginçtir.

Türk edebiyatında uzak, fantastik ülke Çin'i konu edinmiş çok az sayıda hikâyeye vardır. Bunlardan biri de Tarus'a ait Pirinç isimli anlatıdır. Öykünün ana karakteri olan Sun Li, yaşayışı, değerleri kısaca her şeyiyle tipik bir Çinli karakterindedir: *"Sun Li, Yang-çe nehrinde kayıkçılık eden bir Çin delikanlısıdır. Her sabah beşte, çatlak bir toprağın üstünde kuru otlardan ibaret olan yatağında çipil gözlerini açar."* (Pirinç, DMM, s.199) tümcesiyle başlayan öykü, zamansal sıradanlığın olay örgüsüne bire bir yansıdığını düşünecek kadar vakanın içindedir. Özellikle yukarıdaki örneksmeden hareketle çağrışım alını genelde olumsuz kavramaları akla getiren **"çatlak, kuru, ot"** gibi sözcükler; o yöre insanların umutsuzca bakan küçük, çipil gözlerini daha bir olumsuzlaştıran ifadelerdir. Buna rağmen zamanın akması, her sabah yeniden başlayan hayat, insanların yaşamaya dair umutlarını yeniden yeşertmektedir.

Vaka örgüsünün dayandığı temel olgu savaştır. Esas olarak Japonların, Çin'i işgalini konu edinen hikâyede yazar "pirinç" sözcüğüne simgesel bir anlam

da yüklemiştir. Son derece kalabalık bir nüfusa sahip olan Çin'de, fakir halkın karnını doyurabildiği tek besin kaynağı "pirinç"tir. Japonların işgaliyle de pirinç ekili tarlalar, hayatlarıyla ve gelecekleriyle beraber yok olmuştur. Bir anlamda pirinç, yaşamla ölüm arasında belirleyici bir rol üstlenmiştir. Dualiteyi pek önemsemediğimiz bir ayrıntı üzerine kurgulayan yazar; bir anlamda hayatımızdaki ayrıntıların ne kadar belirleyici ve yaşamsal olduğuna dair iletisini de kuvvetlendirmiş olur.

### 3.5.2.3.6. Yine Diğerleri

Yazarın ağırlıklı olmasa da farklı özelliklerde işlediği değişik karakterler de vardır. Fazla bir yekun tutmayan bu karakterler, toplumun farklı sosyal alanlarından, statülerinden gelen insanlardır.

Ama her şeyden önce, bir öykü okuru ilgilendirmelidir düşüncesi bu anlatımlarda ön plandadır. Verilmek istenen mesaj ancak insanın yaşamsal anlatımı aracılığıyla somutlaşır. Canlılık, yenilik, özgünlük, bireysellik-tüm bunlar, tamamıyla geleneksel bir teknik aracılığıyla dile gelebilir ve sık sık gelirler de; aynı zamanda sık sık yerleşmiş bir tekniği ihlal de ederler. Öyküler daima **"kurallardan büyüktür ve büyük olmalıdır."**<sup>162</sup>Bu büyüklük, farklılıkla birleşince, yazar için zamanla kimseye benzemeyen farklı bir anlatıma, yani özgünlüğe kavuşur. Tarus'un öyküsünde, bu anlamda "özgün"lüğe dair çok farklı yapılanmalara rastlayamayız.

O dönemin yerleşim merkezlerinde devletin gücünü temsil eden kaymakamlar olay örgüsünde fazla etkin olmasa da yer alırlar. Genellikle kanunu ve devleti temsil eden, otoriter birer insan tipinde anlatılan bu insanlar, olumsuzluklara ve problemlere karşı otoriter devlet kimliğini kullanarak toplumda aksayan tarafları tespit edip, ivedilikle düzeltme yoluna giderler. Mesela, Orman hikâyesinde, orman köylülerinin arazideki orman varlığına karşı giriştiği katliamı fark eden kaymakam, derhal suçlular hakkında tahkikat başlatır. Ancak kaymakamın hikâyenin sonunda gösterdiği tavır da anlaşılır gibi değildir. Kanun ve kuralları uygulamak yerine, Ali Ağa'nın gücünü onaylayan bir karar vermesi, yazarın devleti temsil eden kişilere eleştirel bir bakışını simgeler. Bir yerde

<sup>162</sup> Harold Blodgett; "Kısa Öykü Tekniği", (Çev: Kemal Atakay), *Adam Öykü*, Ocak-Şubat 1996, S.2, s.58

devletin gücünün bireysel güçler karşısında ezildiğinin, zayıfladığını itirafıdır bu durum. Sanki yazar, uzaklarda olan devlet gücünün kırsal alanda yetersiz kaldığını belirtmek ister gibidir.

Aslında bürokrasinin mantığı hiç değişmemiştir. Devletin tepesinde yaşayanlar, halk için çalıştığını söyleyen; ama halktan kopuk bir zümre olarak hayatlarına devam etmektedirler. Onlar halk için neyin yararlı, neyin zararlı olduğunu daha iyi bilirler. Çünkü daima halk için (!) düşünürler. Radyo hikâyesinde bu konu, yazar tarafında biraz da ironik bir anlatımla irdelenir: *“Sakin olmaya ki, bu radyoyu şunun bunun karıştırmasına müsaade edesin. İcab edene biz açar halka gereken neşriyatı dinletiriz. Bunun haricinde hiç kimsenin kurcalamasına izin verilmeye.”*<sup>163</sup> Yenileşme yolunda kendi mantalitesinde ötesine açılmamaya tahammül edemeyen bir görüştür bu. Trajikomik bu anlatım, sınırlı özgürlüğe, bireyselleşme alanlarına dair de eleştirel göndergeler içerir.

Tarus'un kaymakam karakterleri içerisinde en şanssız olanı, Ceviz Ağacı'ndaki Reşat Bey'dir. Yaptığı bütün idealist çalışmalara rağmen halkı tarafından beğenilmeyen ve istenilmeyen bir karakterdir bu. Hikâyede, idealist bir kaymakamın bulunduğu yerde halkına hizmet vermeye çalışırken, ona karşı ikiye bölünmüş bir davranış sergileyen yöre halkının durumuna dikkat çekilmek istenmiştir. O, bütün iyi niyetli çabalarına rağmen takdir görmek yerine suçlanmış ve sonunda mahkum edilmiştir. Bu türden karakterlerle, yazarın kendi yaşadıkları arasında derin benzerlikler vardır. Tarus, büyük ihtimalle benzer olayları yaşamış ve benzer karakterlerin acı sonlarına tanıklık etmiştir.

Sanatçılar, Tarus'un hikâyelerinde karşımıza çıkan diğer karakterlerden biridir. Yazarın öykülerinde, çoğu zaman aynı karakterin iki farklı anlatımda yer aldığını dahi görebilmekteyiz. Örneğin Otello'nun Ölümü ve Açlık öykülerinin kahramanı aynıdır: Otello Kâmil. Bu isim ona Otello oyunundaki performansından dolayı takılmıştır. Onun en önemli özelliği ise, çoğu sanatçı gibi aç ve takdir edilmeyen bir hayat sürmesidir: *“Tipi keskin, potinler delik, mide sancılı. Otelci, geceliği peşin almadan odanın anahtarını vermez. Otello Kâmil, utanmadan yaşamayı kendisine hayat düsturu almış.”* (Açlık, SH, 6(6), 1952,

<sup>163</sup> Radyo, Yücel, Şubat 1946, s.211

s.11) Çevrenin sert kimliğine karşı fiziksel anlamda korumasız olan karakter, aynı sertliği tinsel dünyasında da yaşamaktadır. Aslında "utanmadan yaşama"yı kendisine hedef olarak belirlemiştir. Bu anlamda sadece Otello Kâmil değil, bu ülkede sanatı ve onuru için yaşayan, bu uğurda aç kalıp ölmeyi dahi göze alan yüzlerce sanatçı vardır. Yoksa, Otello Kâmil yazar için sadece bütün sanatçıları kuşatan bir simgedir.

Köle Hanı'nda da pek çok karakterle beraber köylü bazı özellikleriyle vurgulanır. Köylü genel kişilik özellikleri açısından metne yerleştirilir. Genel anlamda köylü, yokluğu sırtına almış ve cehaletin derin izlerini taşıyan bir ruh haliyle anlatılır. Zaten çoğu yerde yazar, bu bakış açısıyla köylüyü tasvir etmiştir: *"Bir yüz ki, pul pul kabarıp yarı kanser manzarası peydahlamış siyah tomurcuklu deri ile kaplıdır; bir göz ki, insan vücudunda rengi solmayan tek aza olduğu halde içten içe parıltısını söndürüp rengini kaybeder mutlak bir köylüye refakat ediyordur."*<sup>164</sup> İzlenimsel betimlemeyi son haddine kadar kullanan anlatıcı-yazar, öncelikle köylünün fiziksel portresini çizmeye çalışır. Çünkü dışsal görüntü ile psikolojik duyular arasında ortak bir iz düşünüm kurma peşindedir. Çağrışımları genelde negatif olan sözcükleri ve tamlamaları benzer şekilde seçmesi, karakter özelliğini daha net somutlama amaçlıdır.

Harman Makinesi'nde çizilen köylü tiplmesi de pek genel kabul görür cinsten değildir. Yokluk içindeki halkın dertlerine çare bulup onları mutlu kılmak yerine yazar, köylüsünü uzaktan seyreden bir yabancı gözüyle anlatmayı tercih etmiştir. Bu tavrını, memurluğunun ilk yıllarını Anadolu'nun ciddi anlamda yokluk ve cehalet içerisinde yaşadığı yerlerde geçirmesine bağlayabiliriz.

Din adamları, Tarus'un hikâyelerinde az oranda işlenen tiplerden birisidir. Öykülerde genelde kötü yönleri daha belirgin bir hoca tarifi vardır: *"Vaktıla filanca mahallede, erkeğin evde bulunmadığı bir sırada, gene bir kadının evine girmiş, yarım saat kaldıktan sonra da, cübbesinin altına birkaç yatak çarşaf sararak çıkmıştı."* (Apartman, A., s.5) biçiminde başlayan vakalar genelde dindar tiplere dair olumsuz nitelikleri ispatlar biçimde öykülere yerleştirilmiştir. Öykülerde genelde hocalar; hileci, yalancı, söylediği ve yaptığı uyuşmayan insanlar olarak anlatılır.

<sup>164</sup> Harman Makinesi, Yücel, Haziran 1940, C.XI, S.64, s.213



Farklı özellikteki kişilikler daha çoğullanabilir. Ancak Tarus'un öykü dünyası bir genellemeyle aşağı yukarı sözünü ettiğimiz karakterlerden oluşmaktadır. Zaten sosyo-psikolojik bir derinliğe ulaşmaları mümkün değildir. Çünkü öykünün kısıtlı fiziksel yapısı buna müsaade etmez. Ayrıca yazarın sanatsal yapısı da temelde olaya bağlı olduğu için buna çok uygun olduğunu söylememiz imkansızdır.

### 3.5.2.3.7. İnsan Dışı Varlıklar

İnsanlar dışında kimi zaman insancıl özellikler gösteren, kimi zamanda kendi dünyalarıyla öyküye giren varlıklar vardır. Kısa bir şekilde bunlara da değinerek incelemenin bu kısmını noktalamanın daha doğru olacağını düşünüyoruz. Çünkü varlıklar çoğu anlamda bir simge, **ütopik bir biçimlemedir**. Dolayısıyla Tarus'un hikâyelerinde bazen temayı daha iyi aktarabilmek, bazen de anlatıcı-yazarın kafasındaki ütopik yönelimleri hayata geçirebilmek için simgesel anlamda hayvanlara yer verilmiştir. Bu türden öykülerde vakayı yürütenler de genelde insan dışı varlıklardır.

Özellikle “**karınca**” kelimesi Tarus'un sanat estetiğinde çok geniş çağrışımları sahip simgesel bir sözcüktür. Yazar, çoğu hikâyesinde kimi zaman karıncaların organizasyon ruhunu, kimi zaman sosyal yapılanmasını, kimi zaman çalışkanlığını, kimi zaman da fonksiyonel disiplinini anlatarak, onları insanlar için prototip sayılacak noktaya yükseltir. Bakışın ilk öykülerinden biri, *Karıncalar Arasında*'dir. İçeriği bakımından oldukça ilginçtir. Anlatı bir anlamda yazarın ilk denemelerini, ideallerini kavramaya çalıştığı sorunsalı için oluşturduğu toplumsal laboratuardır. Öyküde yazar, insanlarla karıncalar arasında fonksiyonel izdüşümler kurarak, rahatça anlatamadığı farklı konulara ait fikirlerini karıncalara söyletme yolunu seçmiştir. Bir anlamda yazar için değişik bir fabl denemesi sayılabilir: *“Karakoncolos bir bacağı topal olan, ufak tefek bir karınca idi. Fakat kafası arkadaşlarına nazaran çok büyüktü ve daima düşünmekle, yuvanın iktisadî vaziyetini tanzim etmekle vakit geçirirdi. Maiyetinde genç karıncalardan muavinler, katipler vardı ve yuvada bütün ambarlar, kilerler, bütün kışlık erzak ve hububat siloları onun emrindeydi.”* (Karıncalar Arasında, DMM, s.32) Yuvanın hemen hemen her şeyin

organizasyonundan sorumlu lideri, bir çeşit başbakanı, Karakoncolos'tur. Yazar onun niteliklerini sayarken bir lidere yakışır ifadeler kullanır. Yuvanın kendi toplumsal normlarını tanzim etme, hayat anlamına gelen erzakların kullanımı, tasnifi gibi yuvadaki en önemli görevler onun elindedir. Yazar alegorik anlatıma sahip olan Karıncalar Arasında da, topluluk halinde yaşamının getirdiği güçlükleri işlemiştir.

Yuvada dikkat çekici en büyük problemlerden biri de hızlı nüfus(!) artışıdır. Hikâyede simgesel sosyal yapılanma teminin yanında esas vurgulanmak istenen şudur: Belli sorunlar, herkesin katıldığı ve düşüncesini rahatça söyleyebildiği demokratik ortamlarda çözüme kavuşturulabilir. Yazar, adeta karıncaların arasına girmiş bir kamera gibi olayları nakledici özelliğiyle öykünün her yerindedir.

Karıncaları o derece önemser ki yazar, kendisine çok ilgi çekici gelen karıncaların hayatlarını incelemek ister. Bunu kendisi yapamasa da kahramanlarına yaptırır: *"Amerikalı profesör Reomure karıncaların hayatını otuz uzun sene, yorulmadan tetkik etmişti. Fakat bu sabırlı adamın mevzuu bir tek karınca değildi, karıncalardı."* (Bir Adamın On Senelik Hayatı, DMM, s.41) Alıntıda "Konusu bir tek karınca değildi, karıncalardı." tümcesi yazarın karıncalara karşı olan ilgisinin en üst noktası gibi görülmektedir. Yazar kinayeli bir kullanımla insana göndermeler yaparak, her bir karıncanın ayrı bir şekil ve karakter özelliği olduğunu vurgulamış, hem de toplumların salt lider çözümlemesinde ve gücünde kalmaması gerektiğine işaret etmiştir. Toplumu oluşturan her birey, işgal ettiği statü nispetinde değerlidir.

1952 yılında tefrika edilen Karınca Yuvası isimli uzun öykü de, yazarın karıncaların simgesel çağrışımlarının insan için kullanıldığı bir başka eserdir. Çeşitli yaşlardaki çocukların kurdukları ve yardım faaliyetlerinden ekonomik çalışmalara kadar farklı organizasyonlar gerçekleştiren bir yapılanmanın anlatıldığı öyküde, bu düzenli çalışma sistemiyle karıncalar arasındaki yapılanma özelliği ortak duyumlara ulaştırılır. Dayanışma ruhunu temsilen de örgütsel yapılanmalarına **"Karınca Yuvası"** ismini takarlar. Çocuklar, kendi aralarında aslında simgesel bir devlet kurmuşlardır. Öyküde kurumların çalışma biçimlerinden, yıpranma özelliklerine kadar pek çok sosyal, ekonomik, toplumsal

örgüt alegorik nitelikte eleştirilmiştir. Bütün çöküşleri, yolsuzlukların masum bahanelerle çözülemeyeceği gerçeği öykünün alt birimde gizlenen mesajıdır.

Yazarın karıncalardan sonra eserlerinde en fazla işlediği hayvan, köpeklerdir. **Bir Kurt Köpeği, Bir Kadın ve Bir Kelle** adlı hikâyesinde karakterlere rastlıyoruz. Öykünün kahramanı Wolf adında bir köpektir. Genel olarak anlatılmak istenen ironik bir sosyal eleştiridir. Bir yerde yaşamakla güven arasında gidip gelenlerin, değer yargılarının irdelenmesidir. Yeri geldiğinde çoğu hayvanın insandan daha kıymetli kılındığını yazar okuyucusuna belirtmek düşüncesindedir. Bu hikâyenin kahramanı olan Wolf, Ekin İti kitabında, Kelleler adındaki bir başka hikâyede de karşımıza çıkar. Hem aynı adın kullanılması, hem de önceki öyküye göndergesel çağrışımlar oluşturan "kelleler" isminin kullanılması Tarus'un öykü, isim, karakter yineleme alışkanlığının farklı bir örneğidir. Hikâyede hayvanların eski sahiplerine bağlılığının yanında, asla iyilikten anlamadıkları da vurgulanmıştır. Yine her zaman olduğu gibi yazarın sosyal hiciv mantalitesinden hareketle, alegorik bir yapılanma ve insanlara eleştirel göndermeler de vardır. Zaten öykünün esas kaleme alınma sebebi de yazarın bu sosyal mesajlarına zemin hazırlamaktan başka bir şey değildir.

Karabaş ile Mahmud isimli hikâye, konusunu dilenci bir çocukla, onun köpeği Karabaş'ın hayatından aktarılan bir kesitten alır. Fakir ve kimsesiz bir çocuk olan Mahmut, köpeğiyle birlikte, soğuk bir kış gecesinde yiyecek istemek için yazarın kapısına gelirler. Yazar biraz kızsada onları eli boş çevirmez. Bir kış günü yine kapısı çalınan yazar, kapıyı açtığında bu kez karşısında sadece Karabaş'ı görür. Apartmanın tüm katlarını arasa da Mahmut'u bulamaz. Dilenci çocuğu soran karısına da: "*Mahmud yok. Karabaş'la bozuşmuşlar. Şimdi ayrı çalışıyorlarmış.*" cevabını verir. Hikâyede, sokaklarda dilenen çocukların çektiği acıları okuyucuya sezdirmeye çalışan yazar, aynı zamanda insan ve hayvan arasında binlerce yıldır devam eden duygusal bağları da ele almıştır.

Köpek isimli öyküde de esas karakterlerden biri adında anlaşılacağı köpektir. Yazar hikâyesinin sonunda olayın fiktif yapısını bozup, gerçeklik sınırlarını da zorlayarak metne müdahale eder ve şöyle seslenir okuyucuya: "*Siz Karabaş'ı bir tarafta gördünüz mü acaba? Tüyleri silme parlak siyahtır. Gözleri küçük, daima da çapaklıdır. Kuyruğu uzunca, ucuna doğru da*

*kendiliğinden topuzludur. Görürseniz başını seviniz ne olur. Çok ister bunu Karabaş...*” (Köpek, KH, s.63) Genel anlamda Tarus'un eserlerinde köpek, kendi özelliğiyle yani sadakatiyle özdeşlemiştir. Sahibine karşı son derece bağlı olan köpek, kendi hayatını da çoğu zaman sahiplerinin emrine verecek kadar da itaatkârdır.

Tarus'un öykülerinde karşımıza çıkan diğer hayvan karakteri atlardır. Örnek verecek olursak, Bir Atın Rüyası'nda, "Bekar" adında bir atın, yarışlarda kendisini acımasızca kamçılayan, jokeyinden intikam alma düşüncesi anlatılmaktadır: *"Bekar buna çok hiddetleniyordu. Birkaç defa dayağa muhalif olduğunu, bunu istemediğini çifte atarak, kişneyerek bu idraksiz herife anlatmak istedi."* (Bir Atın Rüyası, DMM, s.132) Öyküde, Bekar adlı at, insancıl duyguları yaşayan ve anlatan bir kişileştirmeye işlenmiştir. Anlatıda sunulmak istenen temel düşünce; hiçbir canlıya, ne kadar zorlama olursa olsun, istemediği bir şeyin baskıyla ya da şiddetle yaptırılmayacağıdır. Ayrıca sevgi, bütün duyguların üstünde, insanı motive edebilecek en güçlü histir fikri de hikâyenin ikincil ana fikri olarak aktarılır.

Konusu, herhangi bir insan veya hayvanın çevresinde şekillenmeyen tek hikâye **Bir Makinenin Gözyaşları**'dır. Bu hikâyenin kahramanı bir "robot" tur. Hikâye, iki kişi arasındaki konuşmalardan oluşur. Genel anlamda savaşa ve savaşın yıpratığı, yok ettiği değerlere eleştirel değerlendiren içeren öykü bir robotun bile ne derece mantıklı olabileceğine ironik bir gönderme yapar. *"Harp devam ediyor efendim. Harp masrafı günde elli milyon İngiliz lirasını buluyormuş. Bütün dünyadaki aç insanların adedi üç yüz milyonu bulduğuna göre, eğer harp masrafları olmasa, her gün bu insanlara birer Türk lirası nispetinde yardım yapmak mümkün olacak demektir!"* (Bir Makinenin Gözyaşları, KH, s.24-25) Savaşın gereksizliğine dair bu mantıksal çıkarımlar; insanlar için örnek olması anlamında belirleyici kılınmaya çalışılmıştır.

Tarus hikâyede, sosyal meseleler karşısında vurdumduymaz davranan insanların ya da toplumların eleştirisini yapmıştır. Cansız, ruhsuz bir makinenin bile kayıtsız kalamadığı bazı durumlar, ne yazık ki insanlar tarafından görmezden gelinmektedir. Savaşların da eleştirildiği hikâye yazarın alegorik hikâyelerinden biridir. Öykü dönemine göre bilimkurgu sayabilecek özellikler

sergilemektedir. Anlatıda inanılması güç, hatta masalsi öğeler vardır. Ancak İlhan Tarus, neyi, nasıl anlattığından ziyade hikâyenin vermesi gereken mesajı ön plana aldığı için, öykünün bu türden teknik yanlarını ihmal etmiştir.

### 3.5.3. Öykülerde Karakter Oluşturma Esinleri

Tarus hikâyeciliğinde gözlem esastır. Yazar, eserlerinin pek çoğunda çevresinden gözlemlediği olayları aktarır. Bunun dışında kalanları ise genelde biyografik bir özellikler taşımaktadır.

Aslında hikâye oluşturulurken yazarın karşısına iki temel yönelim çıkar: Bunlardan ilki kendi "*özyaşamöyküsüne dayalı karakter ve zaman olgusu; diğeri de kurmaca dünyasına*"<sup>165</sup> dair olguları somutlayan karakter ve zaman biçimlenmesi. Bunlardan ilki 'ben'i zaten bilindiği haliyle betimler ya da 'ben'i şu anda anlaşıldığı biçimiyle açıklar. Oysa kurmaca, ben'i gizlenmiş, karanlıkta kalmış haliyle araştırır. Kurmaca *déja vu*\* gibidir. Bilinçaltı olarak hep bile geldiğimizi hissettiğimiz, şimdiye dek gizli kalmış bir şey açığa çıkarılır. Bu şey, yabancı bir ülkeden gelmiş gibidir.

Yazarın metin oluşturmadaki kurgusal esin kaynaklarını okuduklarına, gözlemlerine ve biyografisine dayandırabiliriz. Şimdi bu genellemeyi kısa örneklerle açıklamaya çalışalım:

Öncelikle anlatıcının hikâyeleri içerisinde konusunu doğrudan bir eserden esenlenerek aktardığı bazı öyküleri bahsedebiliriz. Bunlar genelde tarih kitaplarıdır. Osmanlı'yı anlattığı tek hikâyesi **Yıl: 1659**'dur. Murtaza Paşa'nın, Abaza Kara Hasan Paşa isimli bir Celâli bozguncusunun isyanlarını bastırmak istemesiyle yaptığı bazı seferlerden bahsedilen hikâyede, yazar birazda tarihsel dokuya uygun söylemlere yönelmiştir: "*Bir kedi ev sıçanını, bir azgın it pamuk kediyi, bir azman sansar bir yağlı tavuğu konuk ederdî de Murtaza Paşa gibi yiğit, göklere sığmaz bir padişah kulu, Abaza Paşa gibi aşağılık bir Celâli haydudunu kalesine sokmazdı. Ama soktu.*"<sup>166</sup> İfadeler dönemine ait tarihsel gücü reel biçimde sembolize ettiği için, tarihsel dokuya da uygundur.

<sup>165</sup> John Singleton; a.g.m., s.43

\* "Bunu eskiden sanki görmüştüm." duygusu. a.g.m., s.45

<sup>166</sup> Yıl: 1659, **Varlık**, S.606, 15 Eylül 1963, s.13



Anlatının bir başka tarafı da isimleriyle ve olaylarıyla, reel tarihle pek çok noktada örtüşen yapısıdır. Tarus, bilenen tarihi bir olayı alıp öykü formunda yeniden düzenlemiştir. Hikâyenin gerçekçi tarafını göstermek için de, hikâyenin baş tarafına bir not düşülmüş ve olayın okunduğu kaynağın bibliyografik künyesi yazılmıştır: **Evliya Çelebi – C.V, s.233-253**. İfade etkilenmenin, bir yerde realitenin en açık ispatı olarak daha başta söylenmiştir.

Söz konusu doğrudan esinlenmenin dışında bazı öykülerde de eserlere sınırlı göndermeler vardır. Ancak bazı hikâyelerinde, yazarın kendisi devreye girerek okuduğu bir kitaptaki konunun işlenişi ile kendi anlatımının mukayese edilmesini okuyucuya havale eder. Açlık hikâyesi de bunlardan birisidir.

Hikâye Şehzadebaşı'nda yokluk içinde sanatını ve hayatını devam ettirmeye çalışan Otello Kâmil'in öyküsüdür. Yazar daha hikâyenin ilk cümlelerinde okuyucusunun ilgisini toplamak için şu ifadeleri kullanır: *"Knut Hamsun'un bu adı (Açlık) taşıyan romanını bilmem okudunuz mu? Yan gelip kaleme aldığı bu çok kuvvetli romanı, bizim toklardan biri Türkçe'ye çevirmiştir. Fakat bizim memleketin açlığı bambaşka bir şeydir. Onu da benden dinleyin."*<sup>167</sup> Biraz meddah tarzını andıran bu türden cümlelerle merak unsurunu canlandırdığı sanrısına kapılan anlatıcı-yazar, hemen arkasından okuyucuyu hikâyeye çağırmaktadır. Ancak ifadenin içerisinde Tarus'un kişiliğinin vazgeçilmez özelliklerinden olan iğneleyici tavrının da yansımaları vardır. Üst anlatıcı, hem **Knut Hamsun**'un romanını beğenmediğini, hem de bu romanın bir tok tarafından Türkçe'ye çevrilmesini uygun görmediğini söyler. Savını da Knut Hamsun'un açlığı hissetmeden olayı sadece dramatize ettiğini de vurgular. Böylece esinlenmenin asla bir kopyacılık olmadığı anlamındaki ifadeleriyle de kendisini aklar. Kısaca topluma doğruyu anlatmak için, onların içinde ve onların çektiği acılarla beraber olmanın gerekliliğini öyküsünün tezine yerleştirir.

Tarus'un "**olay**" anlatmaya dayalı öykücülüğünde gözlemin farklı bir değeri vardır. Çünkü bu tarz esinlenmeyle oluşturulmuş hikâye sayısı azımsanmayacak kadardır. Gözlemlerin ilk esin kaynaklarını da iş, sanat ve arkadaş grupları oluşturur.

<sup>167</sup> Açlık, **SH**, 6(6), 1952, s.7



Tarus'un ilk görev yeri, savcı olarak gittiği K.Maraş'ın Pazarcık ilçesidir. Burada karşılaştığı ortam ve dava dosyaları yazara, inanılmaz zenginlikte bir tematik kütüphane sağlamıştır. Onun hikâyesinde Pazarcık, Göksün, Andırın, Elbistan kısaca K.Maraş'a ait ne varsa, temayı bütünleyici bir somutlama olarak, olay örgüsüne geniş, mekân sağlar.

Tarus, öykünün karşısına geçip her zaman şu soruyu sorarak entrik kurguyu düzenler: Bomba nerede? Çünkü insanların yaşamlarında bir patlama olmadan drama ortaya çıkmayacak, riske giren hiçbir şey ya da kimse bulunmayacaktır; bunun sonucunda da okuru bağlayan hiçbir şey olamayacaktır. Yazar, sadece olayı aktaran olmamalıdır. Bütün **patlamalar/entrik** gerilimlerden sonra serpintiler olur. Anlatıcının hukuksal esinlenmelerin yanında, bürokratik işlemlere dair gözlemleri de öyküler içinde tematik anlamda büyük bir yekun teşkil etmektedir. Tarus, toplumsal konulara salt bir hukukçu, gözlemci kimliğiyle bakar ve bu açıdan değerlendirir. Onun hikâyesi daha çok bir idareciler / memurlar hikâyesidir. Resmî kurum içi ilişkiler (bürokrasi, yolsuzluk, torpil...) yazarın en önemli esinlenme kaynağıdır.

Doktor Monro'nun Mektubu isimli öykü kitabında, yukarıda belirttiğimiz esinlenme kaynağını ispatlar nitelikte pek çok öykü bulunmaktadır. Kanguru isimli hikâyede bir profesörün geçirdiği ruhî bulanım işlenmiştir. Altı çocuğun verdiği sıkıntı ve hayatını adadığı ilmî çalışmalarının getirdiği bunalım onu böyle bir olaya sürüklemiştir. Hele bir de yeni bir çocuğun bu sıkıntılı hayatın içine katılması onu daha da çileden çıkarmıştır. Önce çocuğu öldürmek isteyen Murat Bey, bebeğe kıyamaz; ancak annesini saçlarından tutarak öldürür. Hikâyenin başlığı olan "**kanguru**" kelimesi ise yeni bebeği ifade eden sembolik bir anlam taşır. Yazar, hikâyede mahkemeyi ve mahkemede geçen olay ve uygulamaları o derece gerçekçi anlatmıştır ki adeta kendisinin de o anda mahkemede bulunduğu ve olayları bütün dikkatiyle gözlemlediği fikrini okuyucuya verir.

Tarus, gözlem esaslı hikâyelerinde de iki farklı şekilde karşımıza çıkar: Ya yukarıdaki örnekte olduğu gibi, temanın içerisinde sırf bir kameraman titizliğiyle çalışıp olayları nakleder, ki bu fiktif anlamda başarılı sayılabilir, ya da kimliğini gizleme ihtiyacı hissetmeden kendisini hikâyenin vazgeçilmez esası olarak temanın ortasına yerleştirir.

İkinci durumda yazar, metin içerisinde sürekli olaylara müdahale eden, konunun doğal işleyişini istediği gibi belirleyen, kısaca estetik gücüne fazla güvenmeyen biraz çekingen bir karakterde karşımıza çıkar. Hatta bazı hikâyelerde belli bir görevden dolayı hikâyeyi anlatmak zorunda olduğu gibi ifadeler bile kullanır:

*“Bu büyük hikâyeyi, Ali Turgud’a verdiğim sözde durarak, yazıyorum. Hakiki olmadığına inananlar, beni tanımayanlardır: Çünkü ben, İlhan Tarus ömrümdede hiç yalan söylememiş adamlardan biriyim.”* (Bir Adamın On Senelik Hayatı, DMM, s.44) Öykünün başında aktarılacak olanların ne derece doğruluk taşıdığına dair böyle ifadeler kullanılması, tabii ki sanatsal kurgu bakımından pek doğru değildir. Yazar, gözlemlendiği bir olayı sırf sözünde durmak için aktardığını söyleyip, daha sonra sanki kendisini aklamak istercesine hikâyenin içinde asla yalan olmadığı hususunu övünerek söylemektedir. Bunlar yazarın metne müdahalesinin en açık göstergesidir.

Yazarın karakter yaratmada en sık kullandığı yöntemlerden biri de öykülerini kendi hayatından esinlenerek oluşturmasıdır. Pek çok hikâyesinde kendisine fiziksel ve ruhsal açıdan çok benzeyen karakterler kullanmıştır. Hatta bazı hikâyelerinde, benzer karakterleri bir tarafa bırakıp doğrudan kendi hayatından izler taşıyan öyküler bile kaleme almıştır. Buradan da çok doğal bir sonuç çıkarılabilir: *“Özyaşamöyküsü, geçmişi yalnızca aktarır, kurmaca öyküyse onu dönüştürür.”*<sup>168</sup>Tarus, kurmaca metinden çok öykülerinde kendi yaşadıklarını anlatan bir aktarıcıdır çoğu zaman.

Tarus’un yaşam öyküsünden esinlenerek oluşturduğu eserlere bazı örnekler vermeye çalışalım. Yazarın öğrencilik yıllarının üniversite kısmı, Ankara Hukuk Fakültesi’nde geçmiştir. Tarus’un bu dönemiyle büyük benzerlikler gösteren hikâyesi de Kırmızı Saçlı Talebe’dir. Hikâyede yazar, bir hukuk öğrencisi olan Mahmud’un, II.Dünya Savaşı’nın devam ettiği yıllarda toplum, savaş, hukuk gibi kavramlar üzerine yaptığı eleştirel değerlendirmeleri aktarmıştır:

*“Ne zaman (Devletler Umumî Hukuku) dersini dinlemeye mecbur olsam, içimde daima bir azab hissederim. Bu azab, devletlerin kendi ihtira ettikleri bir*

<sup>168</sup> John Singleton; (Kısa) Öykü, Adam Öykü, Ocak-Şubat 2001, S.32, s.42

*sisteme gene kendilerinin riayet etmemesinden mütevellit değildir.”<sup>169</sup>* Anlatıcı-yazar da öğrenciliği sırasında benzer hukuk derslerinin gereksizliğinden dem vurmaktadır. Hukukun çoğu zaman, kanun koyucular tarafından çiğnenmesinin mantığını bir türlü anlayamamıştır.

Öğrencilik sonrası önce Pazarcık, daha sonra Edirne’de savcılık yapan Tarus, bu dönemlere ait kahramanlarını da kendi hayatından kurma yoluna gider. Arzu isimli hikâyenin daha ilk satırlarında yazar öykünün tematik kurgusunun kendi hayatı olduğunu açıkça belirtir: *“Şimdi ilk defa olarak bu hayatta size bir yaprak açıyorum. Bakalım hoşunuza gidecek mi? Efendim, bundan çok yıllar önce, ben Edirne’de Sulh Hakimliği yaptım.”* (Arzu, KH, s.71)

Edirne’de sulh hakimliği yapan bir hâkimin ağzından nakledilen bu hikâyenin giriş bölümünde, Edirne’nin tasvirine geniş yer verilir. Edirne halkının büyük nezaket gösterdiği bu hâkimle konuşmak bile halktan birisi için bir itibar sayılmaktadır.

Âdil Bey, isimli hikâye de yazarın kendi hayatından esinlenerek yarattığı bir kanun adamının kurgusudur. Hikâye, kanunlarla vicdanı arasında sıkışıp kalmış bir hâkimin çıkmazlarını ele alır. Âdil Bey, Anadolu’nun bir kasabasında hâkimlik yapmaktadır. Komşuları olan bir memur, zimmetine para geçirmek iddiasıyla dava edilmesiyle başlayan bir iç hesaplaşma içine giren Âdil Bey, sonunda arkadaşını iki yıl hapse mahkum eder. Bir iç hesaplaşma, sıkıntı ve tek düzelik hikâyenin her satırına sinmiştir:

*“Âdil Bey adet edindiği gibi sağ kıyının saçakları altından ağır adımlarla yürümeye başladı. Evi bir bakıma hükümet konağına komşu sayılırdı. Âdil Bey, her sabah bu yolun yumuşak tozunu çiğneyerek, bu saçakların altından, daima aynı insanların, aynı manayı taşıyan yüzlerini göre göre işinin başına gider.”* (Âdil Bey, A., s.34,35) Yazar kendi hayatından tecrübelerle beslediği hikâyesinde, “âdil” olmanın çok zor olduğunu ve bununla duygusallığın karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Zaten hikâyenin adının “Âdil Bey” olması da sözcüğün doğrusal göndermeleri açısından bilinçli bir tercih olarak gözükmektedir.

<sup>169</sup> Kırmızı Saçlı Talebe, Yücel, C.XI, S.63, Mayıs 1940, s.161

Rakı ve Rüzgâr öyküsü de yazarın memuriyet yıllarına ait bir anlatıdır. Bu hikâyede yazar, hem anlatıcı hem de olayların içindeki bir gözlemci olarak karşımıza çıkar: *“Ben o vakit sulh hâkimiydim. Mektepten yeni çıkmıştım. İçim ve dışım arzu ile doluydu. İnsanlara hükmetmek için yaratıldığıma inanıyordum. Bana bakan, beni dinleyen, bütün insanların bana ihtiyaçları olduğunu, bensiz yaşayamayacaklarını sanıyordum.”* (Rakı ve Rüzgâr, DMM, s.151)

Hikâyede evliliklerde eşler arasındaki yaş farkının hem evliliğin temelini sarstığı, hem de tarafları çeşitli şüphelere sürüklediği fikri öne çıkarılmıştır. Kadının da kocasının bu şüpheyi boşa çıkarmaması, yazarın bu konudaki önyargılı tavrını destekler özelliktedir. Hikâyeye konu olan gıdıklayarak öldürme fikri, yazarın daha sonra yazacağı Duru Göl romanında da kullanılmış, ‘ortak sahne’dir. Romanın kahramanlarından Abaza Recep de Zeynep’i gıdıklayarak öldürmektedir. Ancak orada sebep anlaşılamadığından cinayet, delil yetersizliğinden kapanır.

İlhan Tarus’un kendi hayatından esinlenme dendiğinde ilk söylenmesi gereken hikâyeye Çocukluğumuz’dur: *“Kim bakardı size? Ekmeğinizi kim getirirdi? Bunu kazanmak için çektiği zahmetleri, tanrının akşamı sofrada iri sesiyle kim anlatırdı?”* (Çocukluğumuz, E1, s.41)

Yazarın çocukluğuna dair, hatırladıkları hiç de iyi şeyler değildir. Anne ve babasının sergilediği sert ve anlaşılmaz tutum Tarus’un mizacını ve bunun en doğal yansıması olan sanatını da derinden etkilemiştir. İlhan Tarus’un birinci derecede hayatından izler taşıyan karakter yapıları, yazarın pek çok hikâyesinde yerini almıştır. Burada sadece en gözen batanlardan birkaçı aktarılmıştır.

#### 3.5.4. Karakterlerin Adlandır(ıl)ma Özellikleri

Özelliği ne olursa olsun **kısa öykü (short story)**, yazın türleri arasında ikincil kalsa bile, doğasındaki yoğunluğun sonucu olarak, **“akılda iz bırakan bir türdür her zaman.”**<sup>170</sup> Akılda kalıcılığını farklı biçimlerde duyumsayan yazarın bu yapısal anlatımı kullanması, son derece normaldir. Ancak ne hikâyelerin

<sup>170</sup> V. S. Pritchett; Kısa Öykü Üstüne, (Çev: Almıla Özdek), Adam Öykü, Mart-Nisan 1998, S.15, s.37

fiziksel ne de kurgusal yanı yazarın eserlerinde gelişim çizgilerini desteklemektedir.

Benzer türden bir eksikliği yenmek isteyen yazar, ilk yol olarak hikâyenin başında kahramanlarının taşıyacağı ruh halini yansıtır isimler koymayı tercih etmiştir. Yani kahramanlarına önceden hazırladığı kimliklerini daha metnin ilk cümleleriyle giydirmeye başlamış, olay örgüsünde taraf olacakları yönü belirlemiştir. Adlandırma yapısına dair anlatıcının kaçtığı bu kolaycılığa bazı örnekler verelim:

*Kırmızı Mayo*'da, uysal ve iyi niyetli kişiliğin güzel bir örneğini yansıtan **Mümtaz**, *Âdil Bey*'de, adaleti ve tarafsızlığı her şeyin üstünde tutan **Âdil Bey**; *Makarna*'da, yolsuzluğu ve sahtekârlığı hayatının temel dürtüsü sayan **Halil Madrabaz**; *Nefaset Yağ Fabrikası*'nda, daha fazla kazanmak için şeytanla yarışan **Yolagelmezzâdelerin Bekir**, İlhan Tarus'un bir çırpıda aklımıza geliveren isim-karakter uyumlu, çağrışımlarıyla entrik kurguyu tetikleyebilen hazır karakterleridir.

Daha önceden hazırlanmış elbiselerin içinde oturtulan karakterlerin yanında, kendi isimleriyle hikâyede somutlanan karakterler de vardır. Zaman zaman bu kişilerin unvan ya da lâkaplarla adlandırıldığı görülür. Bazı karakterler mesleklerine ait bilgilerle, yani adlarını tamamlayan sıfatlarla işlenir. Urgancı Naim Usta, Hâfız Ali, Müracaat Kalemi Müdürü Abdülkerim Bey, Öğretmen Fazıl Bey, Mahkeme Odacısı Abdi Efendi, Otello Kâmil savımızı destekler nitelikteki karakter adlandırmalarıdır.

Özellikle ilk dönem hikâyelerinde yabancı konulara da yer veren Tarus, bu konulara paralel olarak yabancı adlandırmalar da yapmaktadır. **Doktor Monro**'da, Monro; **Talebe Kahvesi**'nde, Gang, İzabel, Wolf ve Jan; **İki Yüzlü Adam**'da, Şasa; **Kırbaç**'ta, Rodrigo, Margarita; **Casus**'ta, Yüzbaşı Nu-fuy; **Bay Wolfgang Figestein'ı İdam Etiler**'de, Wolfgang Figestein; **Kara Kalabalık**'ta Asama, **Tabor**; **Goirilla**'da, Polo ve Garcia; **Pirinç**'te Sun-li kendi milletlerine ait isimlerle hikâyelerde yerini almıştır.

Bazı hikâyelerde kahramanlar hayvanlardır. *Bir Atın Rüyası*'nda Bekâr; *Bir Kurt Köpeği*, *Bir Kadın ve Bir Kelle*'de Wolf; *Köpek*'te Karabaş; *Kelleler*'de, yine Wolf hayvan karakterlere ait başlıca adlandırmalardır.

Hikâyelerin bazılarında da karakterlerin adı verilmeyip birtakım özellikleri söylenerek adlandırılmaya çalışılmıştır. *Terlikler*'de Hendese Hocası, *Rakı ve Rüzgâr*'da Alay Kâtibi, *Kanguru*'da İhtiyar Profesör, *Mahkûmun Mektubu*'nda Mahkûm, *Gizli Harp*'te Genç Kadın, *Kadın ve Ölüm*'de Kadın, *Kader*'de Çete Reisi, *Aynalı Gazino*'da Kuru Adam, *Lambalar*'da Lord bu tarz adlandırmalardan bazılarıdır.

Tarus'un kahramanları genelde kişiliklerini sergiler tarzda adlandırılmaktadır. Bu yapılanma, daha öykünün başında karakterlerin fonksiyonel özelliklerini ortaya çıkarmakta, böylece yazar karakterlere dair çatışma zeminini daha baştan hazırlayarak, onlara kendi gelişim çizgilerine paralel karakter özellikleri kazanma şansı vermemektedir. Bu da modern metin kuramı açısından pek de doğru bir yönelim değildir. İlhan Tarus, özetle biçimde ve dilde **bildirimsel (declarative)**<sup>171</sup> olmayı seçmiş; temadan isimlere, karakterden üslûp özelliklerine kadar, sanatsal duyularına ait her şeye ön koşul yansımıştır.

---

<sup>171</sup> Ahmet Oktay; *Şeytan, Melek, Soyтары*, Doğan Kitap, İstanbul 2004, s.21





## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **ŞİNASI İLHAN TARUS'UN TİYATROLARI**

#### 4.1. Tiyatrolarda Ortak Yapılanmalar

İlhan Tarus'un tiyatrocu kimliği hikâye ve roman yazarlığından çok daha öncedir. Hatta yazar ilk sanatsal eserlerini tiyatro alanında vermiştir. Kendisini estetik anlamda tiyatroya daha yakın bulması bu alandaki çalışmalarının birincil yapıda olmasına en büyük etkidir. Sanatsal yaşantısına ilk olarak tiyatroyla başlayan Tarus, bu özelliğine rağmen yazdığı eserlerle istediği noktaya bir türlü gelememiştir. Oyunları gerek teknik gerekse muhteva açısından oldukça zayıftır. Hatta daha genel bir yargı söyleyecek olursak. Oyunlarının, birkaçı dışında oynanma özelliğine sahip olmadığını görürüz. Ayrıca tiyatrolarının pek çoğu bir şekilde diğer metinlerden esinlenerek yazılmıştır. Bazen bir öykü, bazen bir roman parçası aynı tematik değerleri içerecek biçimde büyük oranda benzerlikler gösterir. Tiyatro üst anlatıcının sanatsal eğilimleri açısından, genel bir tamamlayıcıdır çoğunlukla.

Bilinen eserler içerisinde döneminde en çok ses getiren ve en fazla sahnelenme imkanı bulan eser **Suavi Efendi**'dir. Diğer tiyatro metinleriyle mukayese edilemeyecek derecede teknik ve sanatsal özellikleri bakımından son derece yetkin bir eserdir. Konunun özgün bir nitelikte işlenmesi, ayrıca taşıdığı tarihsel değer, uzun yıllar sahnelenmesini sağlamıştır.

Tarus, sadece tiyatrodan değil, anlatma esasına bağlı diğer metinsel değerlerde de yoğun bir yazma faaliyetinde bulunmuştur. Ancak bu yoğunluk, gerçekçi söylemek gerekirse, beraberinde kaliteyi, niteliği pek getirmemiştir. Tiyatrolarında da bu durum çok fazla değişmemiştir.

Oyunların kahramanları genelde öykü ve romanlara benzer nitelikler taşır. Suavi Efendi dışındakiler, genelde ya toplum tarafından dışlanan küçük insanlardır; ya da memur ve adalet teşkilatından kişilerdir. Birkaç özgün, orijinal metnin dışında, seçilen temalar, karakterler yazarın diğer anlatılarıyla büyük benzerlikler göstermektedir. Zaten özgün nitelikler taşısa da sahnelenmeye pek uygun değildir. Bazıları sahnelenemeyecek kadar kısa, bazıları dekor, ışık gibi tiyatral elemanları özümseyemeyecek kadar çeşitlidir. Bazıları ise tiyatro metninden çok bir **tiyatral deneme** özelliği taşımaktadır. Şimdi bu genel tespitlerimizi eserleri teker teker inceleyerek somutlamaya çalışalım.

#### 4.2. Tiyatro Eserlerinin Genel Tanıtımı

Bazı kaynaklarda İlhan Tarus'un on iki tiyatro eseri yazdığına dair bilgiler vardır.<sup>1</sup> Ancak araştırmalarımız sonucunda başka hiçbir yayında bu bilgiyi doğrulayacak, ispatlayacak bir veriye rastlayamadık. Yine yazarın Çıldiran Adam isimli bir tiyatro eserinin Hareket Dergisi'nde çıktığı bilgisi de bu tarz bir derginin kütüphanelerde kayıtları olmamasından dolayı doğrulanamadı.

Yazarın kitap halinde çeşitli yayınevleri tarafından basılan sadece dört tiyatro eseri vardır. Bu eserler: **Ceza Hâkimi** (1940), **Bir Gemi** (1942), **Kazan** (1945) ve **Suavi Efendi** (1962)'dir.

Bu oyunların dışında, yazarın ikinci piyesi olarak kaynaklarda söylenen Aktörler isimli oyun da oynanmak üzere kendisinden alındıktan sonra kaybolmuştur. Yine Halk Partisi tarafından düzenlenen bir yarışmada ikici olan Karıncalar isimli oyuna dair de herhangi bir bilgi ya da metne rastlanılmamıştır. Zaten sahnelenerek somutlaşan metinler bunu dışında belli bir akıcılık kazan(a)madığı okunamamış, unutulmuştur.

Ancak yoğun çalışmalarımızla yazarın yayınlanmamış, sadece daktilo edilmiş bazı oyunlarına rastladık.\* İlhan Tarus'un bu oyunları sırasıyla **Masal** (1943), **Çoban Köpeği** (1949), **Sarı Kız** (1951) ve **Karagöz Canlanıyor** (1952) isimli eserlerdir.

Bu çalışmada genel olarak yayınlanan dört tiyatro eseri ve bizim elde ettiğimiz dört eser esas alınmıştır. Ancak bazı oyunların çok kısa, hatta birkaç sayfadan ibaret olması eserlerin ortak fonksiyonel özelliklerini ortaya çıkarmamız açısından güçlük oluşturmaktadır. Bu da araştırma ve incelemenin daha kısa olmasını doğurmaktadır. Bu nedenle oyunlar tematik özgünlüğü ve hacimsel fazlalığı gibi etmenler göz önüne alınarak diğer metinlerdeki gibi ayrıntıya fazla inilmeden genel yapısal özellikleri verilmiştir. Bunda tiyatronun anlatma esasına bağlı bir fiktif kurgulama olmasına rağmen, belli bir yapısal inceleme biçiminin olamaması da etkendir.

<sup>1</sup> Tahir Alangu; *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, s.195

\* Bu metinler İlhan Tarus'un oğlu Cengiz Tarus tarafından bize verildi.

### 4.3. Tiyatroların Farklı Boyutlarına Dair...

Ceza Hâkimi<sup>2</sup>, İlhan Tarus'un ilk tiyatro eseridir. İlk eser olmasına rağmen kurgusu bakımından başarılı sayılabilir. Ceza Hâkimi, İlhan Tarus'un roman ve hikâyelerinde tematik anlamda çok sık karşılaştığımız bir konu çerçevesinde oluşturulmuştur. Tiyatro metninin farklı dünyasında yine benzer konulardan biri, hukuk meseleleri işlenilmiştir. Hukuk ve vicdan gibi kavramlar merkeze alınarak iki hukuk adamının kendi aralarındaki farklı düşünce tarzlarını ve adaletin gerçekleşme aşamasındaki yapıyı irdeledikleri eser, bir tiyatro metninden çok, genel özellikleriyle okunmak için yazılmış, deneysel bir tartışma ve bilgi sunma kitabı gibidir.

"Üç perde ve dört tablo" dan oluşan eser, adaletin yasal ve ruhsal işleyişinin yanında biraz farklı biçimde gerçekleşen aşk ilişkilerini de konu edinir. Eserin birinci perdesi, ceza hâkimi olan Murat'ın evinde geçer. Murat'ın arkadaşı olan ve İstanbul Hukuk Fakültesi'nde okuyan Oğuz, arkadaşının evine gelmiştir. Daha önce bir aşk yaşadığı Murat'ın karısı Fitnat evde yalnızdır. Aralarında geçen konuşmalardan Fitnat'ın Oğuz'a hâlâ âşık olduğu ancak Oğuz'un, Murat'la olan arkadaşlığı nedeniyle buna cevap vermediği anlaşılır. Murat'ın çalışma odasında geçen bu diyalogun ardından Murat eve gelir. Oğuz'la aralarında adalet mesleği hakkında bir konuşma başlar. Konuşmada Murat, mesleğin zorluklarından ve vicdanî yüklerinden bahseder.

Murat'a göre hukuk hain bir bilimdir ve aslında hakimin elinde hiç takdir hakkı yoktur; çünkü her şeyi belirleyen eldeki delillerdir. Bir hâkimin davalarda insanlıkla ilgili takdir hakkı yoktur. Adalet mekanizması içerisinde karar noktasında bulunmak tarafsızlık ilkelerini her şekilde ve her yerde korumak zorundadır. Metnin pek çok yerinde bu ve bunun gibi düşünceler etrafında gerçekleşen konuşmalara vardır: *"Sade vicdanla iş bitmiyor. Bu meslekte her şey lazım. Hem de en mükemmel şekilleriyle! Vazife, cemiyet ve devlet senden fevkâlbeşer olmanı istiyor. Ne göklere bayrak sallayan o dev işi binaların mimarı, ne o insanların o evler ile bahçeler ile, yatakları ve yorganları ile göklere uçuran makinelerin kahramanı, ne asi Napolyon; bir sulh hâkimi kadar şanlı ve çetin bir iş yapmış sayılmazlar. Hangi meslek insanları bu kadar büyük bir*

<sup>2</sup> İlhan Tarus; **Ceza Hâkimi**, Cumhuriyet Halk Partisi Yayınları, Ulusal Matbaa, Ankara 1940, 80 s.

*mesele karşısında bırakabilir? Hukuk hâin bir bilimdir.*" (CH, s.20-21) şeklinde başlayan ve hukuksal nitelikleri öven, hukuk adamının gerçekte toplum dinamikleri açısından taşıdığı üst sınıfsal özelliği belirleyen nutuklar sayfalarca hiç bıkmadan devam ettirilir.

Eserin ikinci perdesi Müzeyyen'in evinde geçer. Evi ve kendisi oldukça perişan ve yoksul olan Müzeyyen hakkında yine de her ikisinde de bir suçlama düşüncesi oluşmaz. Üçüncü perde ise mahkeme salonunda geçer.

Tiyatro metnin kurgusu üç kişinin etrafında geçmektedir. Hukukçuların davalarda adil olmaları gerektiği tezini savunan yazar, delillerin somutluğunu göz önüne alarak kadını cezalandırır. Dolayısıyla duygusallıktan uzak ve kanunlara uygun bir karar vermiş olur. Hukukî bir meselenin dışında, eserde hem bir arkadaşlık, hem de bir aşk ilişkisi işlenmiştir. Kendi aralarındaki tartışmalardan, aslında bir davanın önünde bir çok insani özelliğin ve hislerin olduğu piyeste özellikle vurgulanmıştır. Tarus'un uzun yıllar savcılık ve hâkimlik deneyimlerini kullanarak yazdığı bu eser bu yönüyle oldukça önemlidir.

Yazar aynı konuyu Yeşilkaya Savcısı romanında ve Âdil Bey adlı hikâyelerde de işlemiştir. Eserdeki tiplerin genellikle olumlu yanları öne çıkarılmakta, Fitnat'ın çıkışları da duygusal nedenler taşıdığı gerekçesiyle okur tarafından olumlu karşılanmaktadır.

Tiyatro genelinde kahramanların psikolojik gelişimlerine dair ifadeler ve aktarımlar en alt düzeydedir. Zaten kahramanların belli bir olayın ve temanın ilerletilmesinde çok, bir fikrin doğruluğu veya yanlışlığı üzerine değerlendirmeler yapması, esas konu gibi gösterilmektedir. Metin, adeta hukuk sisteminin bazı yanlarını açıklamak, aksayan yanları gözler önüne sermek ve hukuk çalışmalarının ne gibi güçlüklerle karşılaştıklarını okuyucuya aktarmak için yazılmıştır. Okunabilme özelliği, oynanabilme özelliğinden daha baskındır.

Hayatının belli bir döneminde kendisi de adalet sisteminde karar verici yetkiye sahip olan Tarus, bu tiyatro eseriyle bir yerde kendi doğruları ve fikirleriyle ilgili kabul / tespitlerini de aktarmış olur. Bu tür bir anlatım kullanması da özellikle yargı üzerine kurulan cümlelerin çok uzun olması, ki bazen bir sayfayı buluyor, oyunun geneline dinamik bir yapıdan uzak, durgun bir anlatımın gelmesinde çok etkin bir rol oynamıştır.

Yazarın ikinci tiyatro eseri olan **Bir Gemi**<sup>3</sup>, aslında bir tiyatrodan ziyade bir tiyatro denemesidir. Sadece on sekiz sayfadan meydana gelen eser, yazarın daha önce hikâye olarak yayımlanan **Kaptan**<sup>4</sup> isimli öykünün biraz daha genişletilmiş ve tiyatral forma kavuşturulmuş biçimidir. Bu eser Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen yarışmada üçüncülük ödülü almış, sonra da yayımlanmıştır.

Tiyatronun ana teması, bir kaptanın Karadeniz’de gemisinin batması sonucunda, bir su değirmeninde inzivaya çekilmesi ve o mekânı bir gemiye benzetmesinde yola çıkılarak, kendi dünyasında yaşadığı psikolojik sapmalardır. Yazar-anlatıcı da olayların içerisinde. Metin içerisinde savcı kimliğiyle yerini almıştır. Bir köydeki tahkikattan dönüşte yanında bir doktor ve jandarma olduğu hâlde, yağmurlu bir havada bir değirmene sığınan bu kişilerin gördükleri manzara onları oldukça şaşırtır. Görünüşte bir değirmen olmasına rağmen, yapının iç dizaynı bir gemi kamarası şeklindedir. Bu duruma oldukça şaşıran misafirler, kaptanın açıklamalarıyla olayın iç yüzünü öğrenirler. Karadeniz’de çocuklarını ve takasını kaybeden kaptan, elinde kalan tüm parasıyla bu değirmeni satın almıştır. Geçmişte yaşanan bu acı olay sebebiyle artık denize dönmek istememektedir. Ancak içten içe bir deniz özlemiyle yanıp tutuşmaktadır. Kamarasında kendi hayâl dünyasıyla yaşayan kaptan, bu düzenlemelerle ruhsal özlemini bir nebze olsun hafifletmeye çalışır: *“Sonra alır oltanı, gelirsin bu dağ başına! Burada sana gelecek hiç kimse yoktur. Eski günleri hatırlatacak hiçbir şey yoktur...Etraftan korkmadan, denizin yüzünü görmeden...O katil yüzünü...İnsanları unutarak ve rüzgârı, bu yalancı rüzgârı, bu yalancı deniz sesini dinleyerek...köpekçe bir ömür süremeye başlarsın! Ormandan balık yerine ahlat, midye yerine keçi boynuzu ve hamsi yerine koca yemişi toplarsın!”* (BG, s.14) Tarzında devam eden uzun cümleler daha çok kaptanın psikolojik saplantılarına dairdir. Aynı zamanda iki farklı mekân, kendi kimliğine dair duyularla metinde bir dualite oluşturacak biçimde karşılaştırılır. Birbirinden tamamen bağımsız bu iki duyumsama, yapısal özellikleri bakımından **insan-mekân** uyuşumuna iyi bir örneksedir.

<sup>3</sup> İlhan Tarus; **Bir Gemi**, Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Ulusal Matbaa, Ankara 1942, 19 s.

<sup>4</sup> İlhan Tarus; **Kaptan, Doktor Monro’nun Mektubu**, İstanbul 1938, s. 75-81



Savcı ile doktor kaptanın bu bitmeyen deniz özlemini dindirmek için ona bir gemi alma konusunda yardım edeceklerini vaad ederler. Bu sırada dışarıda yağmur ve fırtına şiddetlenmiştir. Yine denizdeki fırtınaları hatırlayan kaptan misafirlerine “fırtına vaziyeti” almalarını emreder. Kısacası kaptan yıllardır beyinde yaşadığı denizi ve onun zihninde asılı duran acı hatıraları tekrar tekrar yaşamaya devam etmektedir: *“Efendiler, şu muşambaları giyiniz! Birer kenara yapışınız! Hiç bırakmayınız! Tehlike yok, korkmayınız! Karadeniz yine kudurdu! Alabanda sancak! Bütün yelkenler fora! Hasan çek demirleri yavrum! Hüseyin ayrılma halatların başından! Gözlerinizi kırpmayın! Hadi benim yavrularım! Hadi kurtlarım! Hadi benim babayiğitlerim! Karadeniz! Karadeniz! Hey anam hey!..”* (BG, s.19)

Eserin en ilgi çekici karakteri kaptandır. Geçmişindeki hayallere ve acılara karşı tutku ile bağlanan bu kişilik, realist bir karakterle, şizofren bir kişilik arasında bir yapıya sahiptir. Zaten onun bu yapısal özelliği karşısında yanında bulunan hiç kimse de kesin bir yargıya varamaz.

Bir Gemi’de adının da bir gereği olarak bir kaptanın psikolojik portresi çizilmeye çalışılmıştır. Olayların içinde yer almalarına rağmen, savcı, doktor ve jandarma sadece birer gözlemcidirler. Bitmek bilmeyen bir deniz hasretiyle yanıp tutuşan kaptan, çareyi kendine yeni bir ortam oluşturmakta bulmuştur. Deniz onun için hem bir korkunun hem bir özlemin sembolüdür *“E...Kader kısmet böyle imiş! Bizim gemi artık kayalara çarptı. Dağların tepesinde yüzüyoruz. Ne yaparsın efendi ağabey, her zaman deniz nerede bulacağız.”* (BG, s.4)

Piyenin finalinde görülen telaş, aynı zamanda onun yalnız yaşamaktan kaynaklanan ve yıllardır biriktirdiği deniz özleminden doğan hem bir coşku hem de psikolojik bir bozukluktur. Bu olay, onun geçmişte yaşadıklarına ne kadar odaklandığının, geçmişine bağlı güzel hatıralara ne kadar bağlı kaldığının en güçlü bir göstergesidir. İnsanların arzu ettikleri mekânda olmaları gerektiği fikri de eserin alt yapısında yer alan bir göndergedir. Yazar, bulunduğu ortamın genel yapısına uyum sağlayamayan insanların ya mekânı terk ettiklerini ya da ulaşamadıkları mekânın genel özelliklerini buldukları yere taşıdıkları fikrini işlemiştir.

Taşıdığı ruhsal değişimlerin ve değerlendirmelerin ötesinde Bir Gemi, tiyatral anlamda oynanma özelliğinden uzak gözükmektedir. Bu genel yargıyı, çeşitli düşüncelerle destekleyebiliriz. Öncelikle, oyun hacim olarak çok az bir metinden meydana gelmektedir. Sadece, bir perde olarak tasarlanan eser, buna paralel olarak yalnızca on dokuz sayfadan oluşmaktadır. Bu kadar kısa bir oyunun tiyatral anlamda sahnelenmesi mümkün değildir. Ayrıca bütün tematik kurgu, bir kahraman üzerine yoğunlaşmakta diğer kahramanlar ise figüratif değerlerde kalmaktadır. Bu anlamda ortaya konulan bireysel saplantılar teması, ciddi anlamda oyunun sadece kaptanla sınırlandırılmasıyla daha başarılı bir şekilde sağlanabilirdi düşüncesi daha mantıklı geliyor insana.

Yazarın oğlu **Cengiz Tarus**'tan aldığımız bir tiyatro eseri, daha doğru bir yaklaşımla bir tiyatro denemesi olan **Masal**<sup>5</sup>, yazarın farklı düşünceler ve ilkler bağlamında yazmaya başladığı bir tiyatro denemesidir. İlhan Tarus da bu eserin genel anlamda bir tiyatral deneme olduğunun farkındadır. Oyunun hemen ilk satırlarında aşağıda belirtilen cümleler sarf ederek, eserin yazılma mantığına kendi açısından açıklık getirir: *"Bu oyunda, eskilerden farklı bir adım olarak, köy tiyatrosunda (tirad) imkânları tecrübe edilmiştir. Klâsik tiyatronun en tehlikeli unsurlarından biri olan bu şeklin, diğer bütün klâsik ve modern tiyatro şartları ve unsurları gibi, köylü tiyatrosuna yakışabileceği ve uydurulabileceği, böylelikle araştırılmış oluyor. Ayrıca, ilk ve ihtiyatlı bir adım olarak, oyuna (müzik) de katılmıştır. 29.11.1943"* (Masal, s.1)

Yazar, bu oyunu esasında bir köy oyunu olarak tasarlamıştır. Teknik anlamda eserin hep ilkler olması yönünde İlhan Tarus'un yoğun çaba sarf ettiği, kendi cümlelerinde anlaşılmaktadır. Sadece metnin bir köy oyunu olmasıyla yetinmeyen yazar, oyunun içerisine müzikler de katmak istemiştir. Ancak metin içerisinde sözü edilen müziklere dair bir bilgi ya da anlatım yoktur. Sadece bazı yerlerde, yazar kahramanlarına temanın genel yapısına uygun türküler söyler o kadar.

Masal, yer olarak bir köy kahvesinde geçmektedir. Kahramanları eserin bir deneme olması mantığından hareketle çok genel ifadelerle karşımıza çıkar: 1. köylü, 2. köylü gibi. Tarus, tiyatro metnindeki kahramanlarına isim bile

<sup>5</sup> İlhan Tarus; **Masal**, Ankara 1943, 4 s.

vermemiştir. Oyunun “**masal**” olarak nitelendirilmesi de genel anlamda dilin yapısal olarak masalı çağrışıdır biçimde kullanılmasından kaynaklanmaktadır: *“Cennet gibi, yedi acaipler diyarı, aklın alamayacağı dünyalar, şehirler, insanlar, hayvanlar, işler, güçler, yaşlar, kurular, düzler, eğriler, yamuklar, kıvraklar, yeşiller, morlar, sarılar, derinler, sığlar, uzunlar kısalar...”* (Masal, s.1)

Tarus, insan beyninde zıt çağrışımları olan kelimeleri arka arkaya kullanarak, tekerlemenin farklı dünyasına dair izlenimlerini sembol aracılığıyla aktarmış olur.

Bir süre memleketinden ve köyünden uzak kalan 6.Köylü, köy kahvesine toplanan diğer köylülere büyük bir heyecanla gördüklerini anlatmaktadır. Bu karakter fiktif bir kişilikten çok uzak meddahımsı ve masalsı ruhları taşıyan bir köy kahramanıdır. Şivesinin genel özelliklerini kaybetmeden zaman ve mekân boyutundan uzak masalsı bir dünyayı anlatır: *“Biz de girdik bu yollara...Yol, yordam bilmezdim. Teeee...Doksan üçte çıkmışım. Evimizin sokağı nire? Caddesi nire? Nümeresi nire? Daha dün ayrılmışım gibi, çatısı güler, saçağı güler, çocuğu güler, kurdu kuşu güler...”* (Masal, s.2)

Masalsı özellikler işte metnin bu kısmında devreye girer. Ne anlatılanlar, ne de anlatma biçimi gerçeğimsi bir özellik gösterir. Metin sanki bir masal dünyasının köy kahvesinde tekrarlanmasından ibarettir. Hatta 6.Köylü, başından geçenleri anlatmaya başlarken aynen masalda olduğu tekerleme izlenimi veren ifadeler seçer: *“Gün ışığı yapraklara vurmuş, göz alıcı bir kıpırtıdır gider...Bodur akasyalardan, na şuncacık gül fidanlarına, çitlenbiklere, yabani kestanelerin dibinden delik bulup fıskırmış koca yemişlere, adam boyu kiraz, dev boyu selvi, fıkır fıkır kaynar, durur...”* (Masal, s.2)

Aslında metinde modern tiyatrunun olmazsa olmaz kurgu tekniklerinden hemen hemen hiç birisi yoktur. Zamanın ve mekânın silik olmasının yanında konuda da bir tematik öge yoktur. Bu özellikleriyle Masal, adına yakışır daha çok meddah tarzını andıran figürler taşıyan bir eser, ya da eserciktir. Çünkü metnin tamamı sadece dört sayfadan oluşan bir “**araştırma**”dır. Masal, ne anlattıklarıyla, ne de anlatmaya çalıştıklarıyla bir tiyatrunun genel özelliklerinden çok uzak bir yapıttır. Yazarın oyunun başına düştüğü nottaki ilklere dair, iddialı cümlelerin çoğunluğuna metin içerisinde rastlamamız mümkün değildir. Yazar

bu anlatımla daha çok genel kabul gören ifadeleri zorlayan ve içerisinde geleneksel tiyatromuzdan da öğeler bulunduran bir deneme yapmıştır. Tarus'un, Karagöz Canlanıyor isimli oyunu, bu denemenin post modern bir üst seviyesi olarak belki algılanabilir.

Tarus'un kitap halinde basılan üçüncü tiyatro eseri *Kazan*<sup>6</sup> dır. Kapağında takdim edildiği gibi 1 perdeden oluşan bir dram özelliğindedir.

Oyun baskı için gerekli olanakları sağlayan Kızılay'dan da anlaşılacağı gibi, yazar tarafından sanatsal amacın ötesinde Kızılay'ın genel formu ve yapılanması hakkında halkı bilinçlendirmek amacına uygun olarak yazılmış bir eserdir. Bu fikir metnin pek çok yerinde kahramanlar aracılığıyla tekrar tekrar hatırlatılır:

*“ İbrahim – Evet. İşte bu kazanı kaynatan odur: Kızılay.*

*Cemile – (Sessizce) Ne güzel isim: Kızılay*

*Ali – Evet, Kızılay...Var olsun...” (Kazan, s.12)*

Bu ana yazılış sebebinden dolayı da yazar oyunun dekoru olarak, Kızılay Aşevi'ni seçer. Oyun, genel olarak Aşevi'nin önünde yemek bekleyen fakir ve kimsesiz kişilerin yemek beklerken kendi aralarında yaptığı konuşmalarından oluşur. Öğle yemeği bekleyen bu kişilerin kendi aralarındaki tartışmaları ve kendi şahsî dramlarını anlatmaları diyalogların da ana temasını meydana getirir. Dolayısıyla an tema kavramı olarak sadece Kızılay kalır: *“Ali – Bizim milletin fakiri çoktur ama, gönlü zengin olanı da çoktur, bakın şimdi şuracıkta, kaç cins insan varız: Muhaciri, düşmüşü, dilencisi, fakiri..Soruyorlar mı bizden, nesiniz, necisiniz diye? Sahanını uzatan alıyor nafakasını, sıcak çorbasını, pilavını, etini...” (Kazan, s.12)*

Ayşe ve Hürmüz adında ve elli yaşlarında iki kadının konuşmalarıyla başlayan oyun, onların bu gürültülü konuşmalarına diğerlerinin de katılmalarıyla devam eder. İki yaşlı kadın etrafındaki erkeklerin kadınlara şehvetle bakmalarını eleştirmektedirler. Erkeklerin hem aç olup hem de böyle işleri düşünebilmelerine ne kadar şaşırıldıklarını dile getirirler.

<sup>6</sup> İlhan Tarus; *Kazan*, Türkiye Kızılay Cemiyeti Neşriyatından, Biricik Matbaası, Ankara 1945, 15 s.

Oyunda çok farklı sosyal ve etnik tabakalardan insanlar temsil edilmektedir. Bu insanlar arasında bazen argoya kayan konuşmalar da yapılmaktadır:

*“Hürmüz – Ne olacak, sokak süpürgesi...”*

*Ali – Vay elektrikli süpürge vay...*

*Hürmüz – Dilin tutulsun da dır dır edemez ol ekşi torba.”* (Kazan, s.6)

Her birinin hayat hikâyesi bir diğerinden farklıdır. Ancak hepsinin buldukları ortak bir nokta vardır: Açlık. Yemeğin piştiği Kazan, bu anlamda bütün sıkıntıların yok olup gittiği, insanları kısa anlı da olsa mutlu eden alegorik bir simgesel değer haline gelir.

Piyeste fakir ve fukaranın hayatlarından kesitler sunulmakla beraber, Kızılay Aşevi'nin onlara yaptığı yardımlar öne çıkarılmıştır. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi zaten piyesin yine aynı kurum tarafından yayımlanmış olması da bu tezi doğrular niteliktedir. Eserdeki bütün olaylar yaklaşık bir saat gibi kısa bir zaman diliminde olur biter. Daha önceki birkaç oyunda da rastladığımız gibi bu oyunda tiyatral anlamda sahnelenebilecek bir özellik yoktur. Oyun, zaten metin olarak oldukça kısadır. Yazılış amacı da belli olduğundan, bu eserin oynanmak amacıyla yazılmadığı daha belirgin bir görüş olarak doğruluk kazanmaktadır.

İlhan Tarus'un kitap halinde basılmamasına rağmen, geniş bir hacimi olan eserlerinde birisi **Çoban Köpeği**<sup>7</sup> dir. Eser toplam üç perdeye ayrılmıştır.

Kalabalık sayılabilecek bir oyuncu üzerine kurulan eserde Tarus, daha önce çeşitli eserlerinde anlattığı bakılmaya muhtaç çocukların yeni bir öyküsünü kaleme almıştır. Özellikle yetim çocuklara halkın ve devletin bakışı farklı yönlerden sorgulanmış ve bu anlamlandırmalara eleştirel göndermeler yapılmıştır. Bu konunun bir benzeri Kasabanın Ruhu romanında geçmektedir. Ondada sokakta bulunan çocuklar, doktorun yardımıyla bakıma alınmış, bu esnada olay, halkın değişik kesimlerinden yoğun eleştirilerle karşılaşmıştı.

Çocuklara yardım etmek amacıyla şehrin ileri gelen eşraflarından, iyiliksever Ramiz Bey'in yardımıyla on beş civarında çocuk bakıma alınır. Ramiz Bey deyim yerindeyse tam bir Anadolu erkeğidir. Eserde yerine göre sert, yerine

<sup>7</sup> İlhan Tarus, **Çoban Köpeği**, Ankara 1949, 56 s.

göre ipek gibi bir davranma biçimi olduğu aktarılır: *“Ramiz – Aile hayatımız meydanda. Bizler karılarımızın yüzlerimize karşı, bir ömür boyu, sensin dediğini duymamışızdır. Ben kelimesi de önümüzde ağızlarından çıkmamıştır. Çünkü biz, kadın kısmına ancak lââyık oldukları muameleyi yaparız. İcabına göre çok yumuşak muhallebi gibi; gerekirse çok sert, kırbaç gibi oluruz. Muhallebi kadına gıda niyetine, kırbaç da ilâç yerine verilir.”* (ÇK, s.9)

Ramiz Bey'in eserin çeşitli kısımlarında genel anlamda kadın-erkek ilişkilerini esas alan değerlendirmelerine rastlanılmaktadır. Yanlarında toplumun her kesiminden insanlar bulunmaktadır. Bunlardan birisi de emekli bir vali Kuddusi Bey'dir. Kuddusi Bey, özellikle bu gönüllü kuruluş ile devlet arasındaki bürokratik problemleri çözmeye çalışmaktadır. Bu esnada anlatıcı-yazar, devreye girerek Kuddusi Bey'in ağzından devletin ve memurların çalışma biçimleri eleştiren ifadeler kullanır. Cümleler, Tarus'un şimdiye kadar incelediğimiz diğer anlatımlarında karşımıza çıkanlardan, pek de farklı değildir: *“Kuddusi – İşte buyurun. Kimimiz parasıyla, kimimiz hayatıyla hizmet eder, çalışır, fedakârlık gösterir. Öteden biri çıkar, sizi kötülemeğe çalışır. Olmaz beyefendi, olmaz. Bu memlekette hizmet zordur, çetindir. Bırakmazlar, kıskanırlar, çamur atarlar. Bir kenarda durmak en iyisidir.”* (ÇK, s.23)

Büyük bir çaba ile çalışan bu insanların karşısında aslında sadece devlet yoktur, halk da *“piçhane”* adını taktığı bu yere karşı cephe alır. Merkezin ihtiyaçlarını karşılamak bir yana, tamamen cephe almış bir tutumla, insanların buraya yardım etmesi engellenir:

Doktor Ferid Bey de sürü olarak algılanan bu kimsesiz çocukların yanında halkın gözünde bir *“çoban köpeği”*dir. Ama bu laflardan asla rahatsız değildir. Aksine iradeli tutumunu, zorluklarla karşılaştıkça daha da keskinleşen bir karallılıkla yürütür: *“...tezgaha insan hiçbir zaman el sürmezse, elbet parmağını makineye kaptırma tehlikesi yoktur. Hiç yola çıkmazsa insan, elbet yarı yolda kalma tehlikesi yoktur. Hiçbir çirkef çukurunu temizlemeğe girişmezse insan, elbet kirlenip paslanma tehlikesi yoktur...Biz hepimiz adımıza leke gelmesin diye, söz gelmesin diye kenar köşede siner dururuz.”* (ÇK, s.29)

Eserin içinde çocukların kendi dünyalarındaki psikolojik yapılarının yanında, özellikle kimsesiz çocukların ruh hallerini anlatan konuşmalarda vardır. Böyle



durumlarda tiyatronun kahramanları kişiliklerinin bir üst noktasında bütün insanlığa seslenen bir sosyal dayanışma lideri gibi konuşmaktadırlar:

Eserde yazar, dönemin en ilgi çeken sosyal yaralarından birine, çeşitli sebeplerde sokaklara atılmış kimsesiz çocukların bakım problemine değinmiştir. Aslında vurgulanmak istenen şey, bu tür problemlerin sosyal dayanışma ve gönüllülük esasıyla çözümlenebileceğidir. Sivil inisiyatif, her şeyi devletten bekleme fikrini bir kenara bırakarak, kendi organizasyonlarını yapmak zorundadır. Bunun içinde gereksiz bürokrasiden arındırılmış bir siyasal yapıya ihtiyaç vardır. Toplum, dini veya sosyal kurallardan dolayı bu çocukları dışlayabilir. Bu mücadele için daha teşvik edici bir nokta olmak zorundadır. Bu ana temanın yanında doktorlar, aile içerisinde yaşanan farklı duygusal ilişkiler de eserin yan temaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çoban Köpeği, Tarus'un sıkça işlediği bir temanın tiyatral versiyonudur. Kimsesiz çocukların barınmaları ve toplumdaki yerleri çerçevesinde ruhsal durumları oyunda işlenmiştir. Bu eser, yazar önceki dönemlerdeki tiyatroları göz önüne alındığında oynanmaya daha elverişlidir. Çoban Köpeği, ne Ceza Hâkimi kadar sıkıcı diyaloglarla kurulmuştur, ne de diğer oyunları gibi hacimsel anlamda yetersizdir. Diyaloglar gerektiği kadar okuyucuya sunulmuş, verilmek istenen mesaj da ustalıkla metnin içerisine yerleştirilmiştir.

İlhan Tarus'un tiyatroları ile diğer eserleri arasında çeşitli etkileşimler, farklı ortak ilişkiler bulunduğunu bazı kısımlarda örneklerle vermeye çalışmıştık. Ancak yayımlanmayan bir tiyatro eseri olan Sarı Kız<sup>8</sup> tematik yapısından, şahıs kadrosuna; olay örgüsünden teknik özelliklere kadar her bakımdan yazarın roman tarzında kaleme aldığı Kasabanın Ruhü eserine benzemektedir\*.

Yazarın dördüncü romanı olan Kasabanın Ruhü, kitap halinde yayımlanmayıp gazetede tefrika edilen bir eserdir. Roman, 14.10. 1955 - 27. 02.1957 tarihleri arasında Yeni Sabah gazetesinde, yetmiş dokuz günlük bir zaman dilimi içinde, tefrika edilmiştir. Bu tarihlerin tiyatronun yazılış tarihi olan 1951'den sonra olması, yazarın bu romanı tiyatrodan romana aktardığının en güçlü ispatıdır.

<sup>8</sup> İlhan Tarus; Sarı Kız, (3 Perde, 6 Tablo), Ankara 1951, 60 s.

\* Bkz. II. Bölüm, Şinasi İlhan Tarus'un Romanları.

Kasabanın Ruhu'nda yazar, bir Anadolu kasabasında yaşanan menfaat ve aşk ilişkilerini işlemiştir. Güçlü olanın hep kazandığı, güçsüz olanların ise boş yere cezalandırıldığı bu ilişkiler yumağıyla bir kasabada yaşanan olaylar söz konusu edilmiştir.

Tiyatronun ana teması da romanla aynıdır. Sadece romanda ön planda fazla işlenmeyen ve Kerim Efendi'nin merkez alındığı eserin gerilim noktalarında var olan Sarı Kız, tiyatro metninde daha ön planda yer almaktadır. Hatta tiyatro eserinin adının Sarı Kız olması bizce daha uygundur. İlhan Tarus, herhalde romanın da adını öncelikle Sarı Kız olarak düşünmüş, daha sonra tekrara düşme endişesiyle Kasabanın Ruhu olarak değiştirmiştir. Roman metni ile tiyatro metni arasında çok küçük değişiklikler vardır. Bunu da yazarın, zaten genel anlamda romanını bir olaylar ve diyaloglar kurgusu biçiminde işlemesine bağlayabiliriz. Varsayıma örnek teşkil etmesi açısından roman ve tiyatrodan rasgele bir kısmın karşılaştırılmasını burada yapabiliriz:

### Roman

*“– Hele beni dinle, dedi. Ovacıklıların çizgili ketenlerinden ne kadar var elimizde?*

*– Daha altı küsür top var ağa!*

*– Parasını isteyip duruyor o kepaze herifler! Daha yarısını bile satmamışız demek...*

*– Zaten hata ettik biz bu bezleri almakla ağam...Satılmaz artık bunlar...İki yıl bekletsek satılmaz...Millet bunların yüzüne bakmıyor artık.*

*– Ne bileyim canım...Bir kere alışmışız işte... Baba yadigârî âdetler.. Dedeler göreneği, küflenmiş işer...Ama bir zamanlar böyle miydi? Sen bilirsin, ahali Ovacık bezi der de, bir şeycik demezdi.” (Kasabanın Ruhu, Tef. No: 2)*

### Tiyatro

*“Kerim – Ovacık tezgâhlarının çizgili bezlerinden çok var mı?*

*Tezgâhtar – Daha altı küsür top var.*

*Kerim – Parasını isteyip duruyorlar. Daha yarısını bile satmamışız. İyilik olsun diye mallarını alırsın. Sonra işin yoksa aç besle. Her pazar kapıya dikilirler, para isterler. Dünya kadar da avans çekmişler. Yirmi altı lira, bir...Otuz iki lira, bir...On beş lira, bir...*

*Tezgâhtar – Zaten hata ettik, biz bu bezleri almakla...Satılmaz bunlar ağa...İki yıl beklese satılmaz.*

*Kerim – Ne bileyim canım? Bir kere alışmışız işte...Baba yadigârı âdetler. Bir zamanlar böyle miydi? Sen bilirsin, ahali Ovacık bezi der de, bir şey demezdi. Sat satabildiğin kadar..."*  
(Sarı Kız, s.3)

Bu iki metnin anlatımlar düzeyinde karşılaştırılmasından da anlaşılacağı gibi benzerlikten ziyade, Sarı Kız isimli tiyatro eserinin sonradan romana aktarılması söz konusudur. Zaten İlhan Tarus, metin üzerinde de fazla oynamalar yapmamıştır.

Tarus'un roman tarzının genel anlamda, diyaloglar üzerine kurulduğunu söylemiştik. Bunda geçerli en büyük sebeplerden biri de yazarın edebî hayatına ilk olarak tiyatro eserleriyle başlaması sebep olarak gösterilebilir. Aslında her iki esere bağımsız bir yargıyla ve tematik, teknik boyutlar açısından bakıldığında **Sarı Kız** isimli tiyatro oyunun, Kasabanın Ruhu adlı romandan daha başarılı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

**Karagöz Canlanıyor**, İlhan Tarus'un farklı kurguya ve tematik yapıya sahip en ilginç tiyatrolarından birisidir. Aslında elimizde baskısı bulunmayan esere tiyatro eseri demek de yanlıştır. Zira metnin sonundaki ifadeden bunun bir proje ya da özet olduğu anlamı çıkmaktadır.

Yazar büyük bir ihtimalle Karagöz Canlanıyor<sup>9</sup> isimli bir tiyatro çalışmasının özetini yayımcı kuruma incelenmesi için vermiş, ancak daha sonra bu eseri tamamlama fikrinden vazgeçmiştir. Metnin sonunda da inceleyen şahsın yukarıdakine benzer bir notu vardır: "*İlhan Tarus tarafından telif olunan (Karagöz Canlanıyor) isimli senaryo hulâsasını tetkik etmek üzere 8.4.1952 Salı günü aldım...Beğenilirse esas senaryosu mumaileyh tarafından*

<sup>9</sup> İlhan Tarus, **Karagöz Canlanıyor**, Ankara 1952, 26 s.

*uyuşulan ücret üzerinden yazılacak ve beğenilmezse senaryo hulâsası aynen kendisine iade edilecektir.” (KC, s.26)*

Zaten eserin en üstünde **“senaryo hulâsası”** biçiminde bir ifadenin bulunması çalışmanın sadece bir ön hazırlık olduğunun en büyük delilidir. Anacak yukarıda da belirttiğimiz gibi bu çalışma, bilinmeyen bir sebepten dolayı tamamlanmamıştır.

Adından da anlaşılacağı, eser geleneksel gölge tiyatromuzun bilinen en eski ve klasik oyunlarından olan Karagöz ile Hacivat tiplmeleri esas alınarak hazırlanmıştır. Temanın ana kurgusu onları hayal perdesinden alıp çeşitli yerleri gezip çok farklı olayları gördükten sonra pişman olup tekrar perdeye dönmeleri üzerine kurulmuştur. Bu anlamda oyun, post modern anlatıların bugün yakaladığı metinsel ortaklıklara çok benzeyen bir anlatım olarak karşımıza çıkmaktadır. **“Alternatif dünyalar oluşturma, düzenin parçalanması”**<sup>10</sup> sadece post modern romanın değil, benzer anlatı türlerinin de özelliğidir. Tarus farkına varmadan böyle bir yapılanmaya gitmiştir eserle. Aynı zamanda geleneksel gölge oyununun bütün metinsel tasarrufları da kullanılmıştır:

*“Hacivat – Benim sevgili, muhabbetli, saadetli, haşmetli, atıfetli, radifetli, patpatlı, kütüklü, karagözüm... Nerdesin? Çık, cemalini göster, bu kadim yari vefadarını gariki süruru mesar eyle...” (KC, s.1)*

Hacivat sürekli anlaşılmaz cümleler kurarak aydın bir kişiliği, Karagöz ise dosdoğru konuşarak samimi ve dürüst bir halk adamını temsil etmektedir. En önce gelen meselede artık bu kahramanlar halkın onlardan sıkıldıklarını, yüzyıllıdır aynı şeyi dinlemelerinden dolayı, deyim yerindeyse modalarının geçtiklerini düşünürler. Artık insanlar onları zevk alarak seyretmemektedir. Her şey değişmelidir, hatta Hacivat bile:

*“...artık eski devir değil. Böyle palavralarla millet eğlenmiyor, zevklenmiyor artık. Böyle görmemezlikten gelip işi patırtıya, lâf kalabalığına getirmeyi bir kenara bırak. Adam ol, kafanı kullan... Yutturmacayı bırak. Yola gel, dile gel işe gel...” (KC, s.2)*

Karagöz ile Hacivat bir gün perdede olağan işlerini yaparken önce oyunlarına Ferhad ile Şirin öyküsünün erkek kahramanı gelir. Ferhad dağı delerek hem Amasya'ya su getirecek hem de sevgilisine kavuşacaktır. Bunu da Şirin'i çok sevdiği için değil aslında post modern bir söylemle kayın babasının isteği üzerine yapmak zorundadır:

*"Ferhad – Kayın peder olacak herif Elma dağı delip Amasya'ya su getirmemi emretti.*

*Karagöz – Amasya'da da su kıtlığı var Allah için..." (KC, s.3)*

Bunun için Karagöz'den bir külünk ister. Başta Karagöz bunu yapamayacağını söyleyip dirense de sonunda Hacivat'ın dolduruşuyla külüngü yapıp Ferhad çeşitli tembihlerle verir. Vermeden önce de cenneti, cehennemi, hatta ârafı gezerler:

*"Karagöz – Dur delikanlı. Öyle bedava iş yok. Evvela bir tecrübe edelim. Malı beğendi ne ala. Parasını verir, alır gidersen. Beğenmezsen bana kalır. Şimdi tecrübe...Külünkü havaya kaldırır, yere vurur, hepsi birden açılan derin çukurun dibine doğru girerler. Yerin altında akarsular, ateş nehirleri derken cehenneme varırlar..." (KC, s.4)*

Sadece post modern yaklaşımlarla, bilinmeyen fizik ötesi dünyaları gezmekle de kalmaz kahramanlarımız, metnin pek çok yerinde yazar-anlatıcı Karagöz aracılığıyla Hacivat'ın anlaşılmasız Türkçe'sine müdahale eder. Bazen onu azarlar, bazen neden daha anlaşılır konuşmadığını yüzüne vurarak, onu düzgün konuşmaya yöneltir. Birden yüzyıllardır neden hep aynı işi yaptıklarını düşünüp bu işin sorumlusunu ararken kendilerini oynatan ustalarını görürler. Hatta görmekle de kalmayıp kendilerini istedikleri gibi konuşturmayan, bir yerde yaşama özgürlüklerini kısıtlayan insana kızgınlıklarını belli ederler. Özellikle Karagöz, bu anlamda çok sıkıntılıdır:

*"Hacivat – Aslını ararsan, bana bu dili söyleten, başkasıdır.*

*Karagöz – Kim bu?*

*Hacivat – (Karagözcüyü gösterir) Nah, üstadımız, efendimiz, sahibimiz işte şu zatı şerif.*

<sup>10</sup> Serpil Opperman; "Postmodern Romanda Değişen Anlatım ve Gerçeklik / Yazı İkilemi", *Littera*, C.III, 1992, s.247

*Karagöz – (Düşünceli) Yaaaaaa... Desene başkası söylüyor? Zaten ben şüphelenip duruyordum. Hey bana baksana hemşehri? (KC, s.8)*

Artık etrafı gezmek istemektedirler. İkisi birlikte hemen bir tayyare meydanına giderler ve uçağa binip önce Adana'ya, oradan Malatya'ya, oradan da Florya plajına uçarlar. Seyahatleri sırasında değişen dünyayı, değişen kişilikleri ve kimlikleri görürler. Dünyanın bu değişen yüzü onları çok rahatsız eder. Spor diye dökülen kandan, ticaret diye sömürülen emeklerden, modern adı altındaki teşhircilikten, siyaset kimliğine bürünmüş yalan ve dolandan nefret ederler: *"Yurttaşlarımız, biz çeşmeler yaptırdık suyu kaldı. Binalar yaptırdık, damı kaldı. Köprüler yaptırdık, lokomotif kaldı..."* (KC, s.14)

Sonunda bu her şeyiyle deforme olmuş dünyada asla yapamayacaklarını anlayıp, tekrar bildikleri ve rahat ettikleri bir yer olan gölge oyununa dönerler. Her ne kadar Hacivat bu ani gidişe pek razı olmasa da: *"Hacivat – Vallahi de gitmem, billahi de gitmem. Ben medeniyetten ayrılmam bundan sonra. Hem demokraasiiiiii var şimdi. Kimse kimsenin hürriyetine müdahale edemez."* (KC, s.20)

Oyun Karagöz ile Hacivat'ın 20. Yüzyıl dünyasında canlandırılmaları ve onların gözünden olayların işleyiş şekilleri üzerine kurulmuştur. Bir taraftan gölge oyununun geleneksel anlatım tarzını taşıyan eser, bir taraftan da modern göndergelerle doludur. Türk gölge tiyatrosunun ölümsüz bu iki kahramanını oyununun ana karakterleri olarak alan yazar, kahramanları vasıtasıyla değişen dünyanın değişmeyen karakterlerini de belirlemek istemiştir. Burada söylemek istenen aslında bir yerde değişmenin olamayacağı, her yeninin bir öncekine benzeyeceği ve kalıcı olan değerlerin insanlığın ortak duyularına seslenebilen değerler olacağı vurgulanmak istenmiştir.

Bu yönüyle post modern bir anlatımın çağdaş örneklerine çok benzemektedir. Tarus, bu eseri tam olarak yayınlasaydı herhalde edebiyatımıza çok farklı bir bakış açısı getirirdi.



Yazarın yayımlanan tiyatro eserleri içerisinde, döneminde oynanmış, aynı zamanda edebiyatımızda kalıcı bir iz bırakmış en önemli eserlerden birisi hiç kuşkusuz **Suavi Efendi**<sup>11</sup>'dir.

Tarihimizde yaşanmış gerçek bir olaydan yola çıkılarak yazılan eser, kahramanlarının gerçekçi kimlikleriyle de bir döneme tanıklık etmektedir. Suavi Efendi, gerek konuların işleniş biçimi gerekse tiyatral kurgudaki başarısı açısından yazarın diğer oyunlarına göre oldukça büyük farklar taşımaktadır. Suavi Efendi, II. Abdülhamit döneminde geçen bazı olayları anlatan tarihî bir piyestir. Eserde geçen bütün şahsiyetler tarihten alınmış gerçek kişilerdir.

Basiret gazetesinde yazılar yazan Ali Suavi Efendi, çevresinde olan ve kendi güvenini kazanan bazı kişilerle işbirliği yaparak, II. Abdülhamit'i tahttan indirme plânları kurar: *"Vatanımız tehlikededir dostlarım. Hain ve namert bir hünkâr, milletin kaderini daha da karartmak için, elinden geleni ardına komamaktadır...Bu sebepten ben, Çırağan Sarayı'nı basıp Şehzade Murat Efendi'yi kurtarmağa ve Osmanlı tahtına oturtmağa karar verdim".* (SE, s.19)

Onun yerine de V. Murat tahta geçirilecektir. Eserin birinci perdesi Suavi Efendinin evinde geçer ve bu girişimin gerekçelerini ve plânlarını içerir. Bütün halk II. Abdülhamit'in baskılarından bıkmıştır. Siyasal ve sosyal baskılar beraberinde yasaklamaları da getirince, artık kısıtlılık dayanılmaz bir noktaya ulaşır: *"Her şey yasak edilmiş. Zevk, gönül gereği, yaşama sevinci, mutluluk, her şey yasak edilmiş yobazlarca. Dünya milletlerine nasip olmuş dünya nimetlerinden bir zerresine, bir kıymığına bile lâayık olamamış olan milletimin asırlık sancısını çektim orada..."* (SE, s.40)

**Suavi Efendi**, oyunda sadece bir ayaklanmanın lideri değildir. O, konuşma biçimi ve söylemleriyle bir aydın insandır. Tarus, bu anlamda Suavi Efendi'ye yasaklayan, dar kafalı insanların karşısında duran aydın, çağdaş bir kimlik giydirir. Dolayısıyla onun tarihsel kişiliğinden yola çıkarak, asli anlamda her dönemde benzerleri olacak kişiler için idealist kimlik taşıyan bir ruh adamı haline getirir. Cesareti, vatan aşkı ve yenilik çabalarıyla dolu bir ruh adamı: *"Hepimizin yurdunuza karşı borçlu olduğunuz bir şey var. Vatan ananın toprakları bizi emzirdi. Biz de onun topraklarını kanımızla sulayacağız icabında.*

<sup>11</sup> İlhan Tarus, **Suavi Efendi**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1962, 148 s.

*Kanımızla besleyeceğiz, kuvvetlendireceğiz bu toprakları... Kuvvetlendireceğiz ki çocuklarımız, torunlarımız, daha sonrakiler, daha sağ yetişsinler..."* (SE, s.43)

İkinci perde, Basiret gazetesinin matbaasında geçer. Hatta olayın gerçeklik tarafı tekrar edilme ihtiyacından dolayı dekora 20 Mayıs 1878 Pazartesi'yi gösteren bir takvimde asılıdır.

Basiret gazetesinde yazdığı yazılarla Abdülhamit'e muhalif bir kamuoyu oluşturmaya çalışan Suavi Efendi, bir yandan da eli silahlı bazı kişilerle çete kurmaktadır. Suavi Efendi, bir yandan bu hareketin fikrî yapısını oluştururken, bir yandan da çevresindekilere bu işin memleketin yararına olduğunu anlatmaya çalışır. *"Rüya değil, tam gerçek. Tam da gerçeğin bağrında yaşıyoruz. Köle olarak sürdürdüğümüz uzun yılların son saatlerindeyiz molla! Biraz sonra güneş hür insanların yüzlerine, hür toprakların üstüne doğacak...gerçeklerin en parlağı, tarihimizin ufkuna doğacak: **Hürriyet !**"* (SE, s.81)

İlhan Tarus, eserinin içerisinde dönemin yaygın sosyal ve siyasal temalarını da yerleştirmiştir. İsmet İnönü'nün tek adam olduğu bir dönemde yayınlanan eserde, o dönem çok yaygın bir aydınlanma demagojisi olarak halka sunulan ezanın Türkçe okunması meselesi de vardır. Çağdaş ve aydın Türkiye'nin belirleyici unsurlarından birisi olarak halka aktırılan bu anlayış, Suavi kimliğinde de kendisine tarihten gelen, çağdaş bir aydın kimliğinde yeni bir taraftar bulur: *"Çoşkun bir ses tonuyla) Minarelerde, ezanı muhammedî Türkçe okunduğu gün, yeni baştan dünyaya doğacağız."* (SE, s.106)

Üçüncü perdede Suavi Efendi ve adamları Çırağan Sarayı'nı basarlar. Saray muhafızlarını etkisiz hâle getiren isyancılar, Murat Efendi'nin çelişkili tavırlarıyla büyük bir korkuya kapılırlar. Ancak yapacak bir şey yoktur. Murat'ı padişah ilân etmeyi düşünürler. Fakat Murat, ne kişilik olarak ne de sosyal bakımdan bir lider değildir. Sarayın kesin kurallarına harfiyen uyan ve asla onları terk etmeyi düşünmeyen pasif hatta biraz şizofren bir ruh taşıyan hasta bir kişiliktir: *"Ben sizin padişahınız değilim. Hepimizin padişahı Sultan Abdülhamit Han hazretleridir. Hepimiz ona itaat etmeliyiz!..Padişahlık yapamam ben. Milleti idare etmesini bilmem. Hem hakkım da yok buna. Küçük biraderime karşı gelemem..."* (SE, s.134)

Bu konuşmaların arkasından Murat zorla ikna edilir ve yine sürüklenerek yanlarında götürülür. O sırada sarayın etrafı çevrilmiş, isyancıların hareketi kontrol altına alınmıştır. İsyanı bastırmakla görevlendirilen Yedisekiz Hasan Paşa, elindeki sopayla Suavi Efendi'yi öldürür. Beşiktaş muhafızı Hasan Paşa'nın meşhur sopasının bu işte kullanıldığı da tarihi bir gerçektir.<sup>12</sup>

Liderlerinin ölümünden sonra isyancılar da teslim olmak zorunda kalırlar. Dolayısıyla bu isyan hareketi başarısızlıkla sonuçlanır. Hasan Paşa'da benzer isyanların önünü kesmek için sopasını ibret olsun diye teşhir eder: *"Karakolda bir Rıza Çavuş vardır. Ona vereceksin bu sopayı. Diyeceksin ki, bu sopayı Hasan Paşa hazretlerinin makamına, arka duvardaki halının üstüne as! Bu ülkede benim borum öttükçe o sopa orada asılı kalacaktır."* (SE, s.147)

Çevresindeki kişilerce "hoca" lakâbıyla tanınan Suavi Efendi, adlandırmadan da anlaşılacağı üzere, dinine çok bağlı bir insandır. Aynı zamanda Avrupa'da bir süre kalmış ve orada basının etkinliğini bizzat gözlemlemiştir. Bu yurtdışı tecrübelerinden kaynaklansa gerek, İngiltere'ye karşı bir sempati duymaktadır. Bu tutum devrin şartları göz önüne alındığında, Osmanlı Devleti'nin kurtuluşunun başka devletlerin örtülü yardımlarıyla mümkün olacağı düşüncesinden kaynaklanır.

Zaten, Suavi Efendi'nin karısı da bir İngiliz'dir. Ancak İhtilalin gerçekleşmesinde karısının ne derece etkin olduğu tam olarak bilinmemektedir. Ancak metnin pek çok yerinde madam olarak tanıtılan kadının Türk kültürü ve yaşayışı ile ilgili derin bilgileri olduğu, hatta dönemine göre aydın sayılabilecek bir yapıda olduğu sıklıkla tekrar edilen önemli bir husustur: *"Yalnız dünyanın gidişini değil, bizim memleketin gidişini de, bizden âlâ bilir. Ne diyorsunuz efendim? Şu Babîâli kaldırımlarını aşındıran muharrirler içinde, madam derecesinde keskin görüşlü ya da ona yakın kimse tanımıyorum efendim."* (SE, s.70)

Oldukça idealist ve aydın bir kişi olan Suavi Efendi'nin, II. Abdülhamit'in tahtına geçirtmeyi düşündüğü V. Murat'ın, akli dengesinin pek yerinde olmaması, onun ileri görüşlülüğüyle çelişir. Bir gazetecinin böyle bir hareketin önce fikri yapısını

<sup>12</sup> Ahmet Sevgi – Mustafa Özan; Ali Cânîp Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri, Konya 1995, s.153

oluşturup, bunu eyleme dönüştürmesi o devirde, basın yayın organlarının ve gazetecilerin siyasetteki yerini göstermesi bakımından anlamlıdır.

Kendi ülkesinin kurtuluşu için böyle bir hareketin gerekliliğine inanan Suavi Efendi'nin bu uğurda ölmesi bu davaya ne kadar inandığını göstermektedir. Çevresindeki kişilerin zaman zaman gel gitler göstermesi böyle bir isyan hareketinin ne kadar zor olduğunun en önemli kanıtıdır. Yanında bulunan Hafız Nuri, Hacı Ahmet Ağa, Mehmet, İlyas, Davut adlı şahıslar Suavi'ye tam bir bağlılık gösterirler. Bu kişilerin de bazılarının gazeteci kimliğiyle ön plâna çıkması devrin aydınları arasındaki fikir ayrılıklarını gösterir.

Bir İngiliz olmasına rağmen, Türk gelenek ve göreneklerine uygun yaşayan Suavi'nin karısı Madam, Türk kültürüne karşı da derin bir merak beslemektedir. Divan şiirini çok sevmekte ve kitap okumaktan çok hoşlanmaktadır. Suavi Efendi gibi dindar bir kişinin, Hıristiyan bir kadınla evlenmiş olması da onun hânesine yazılan bir çelişki olarak karşımıza çıkar. Bu çelişkiyi de eserin sonunda Hasan Paşa haykırır: *"Bir gâvur karısının aklına uyararak, velinimetimizin verdiği ekmeği unutarak, hakan-ı zişan, Sultan Abdülhamit Han Hazretlerine isyan ha!.."* (SE, s.145)

İlhan Tarus, tarihten aldığı ve gerçekliğini aynen korumaya çalıştığı, "Suavi Ayaklanması"nı konu ettiği bu eser hakkında sonradan yazdığı bir yazıda tiyatrosunun tarihî gerçekliği az da olsa zedelediğini, hatta kısmen tarihsel gerçekliği tahrip ettiğini itiraf eder.

Hatta Ali Suavi'nin idealize ettiği karakterden çok farklı bir kimlik taşıdığını da söylemeden geçemez: *"Epey uğraştım. Osmanlı tarihçilerini, Ahmet Rasim, Celâl Nuri, Ahmet Refik, Cumhuriyet sonrası tarih kitapları dahil, hepsini taradım. Şu sonuca vardım: Ali Suavi Efendi, birtakım dış etkilerle aşırı öfkeye kapılıp akla sığmaz işlere girişmiş bir serüvenciden başka bir şey değildir."*<sup>13</sup>

Yazarın da belirttiği gibi eserde tarihi bir gerçeklik işlenmeye çalışılmış, ancak bilgi eksikliğinden kaynaklanan bir tutumla, bu gerçek okura yanlış bir şekilde sunulmuştur. Fakat ortaya çıkan yeni kişinin, yeni özellikleriyle tarihî bir

<sup>13</sup> İlhan Tarus; "Ali Suaviler", Varlık, S.680, 15 Ekim 1966, s.9

şahsiyet olmaktan öte bir tiyatro tipi olarak yeni bir hüviyet kazandığı da belirtilmelidir.

Aslında Tarus'un vurgulamak istediği düşünce, gerçeğin hiçbir zaman tam gerçek olamayacağı, gerçeğe ne kadar benzerse benzesin, eserin temasının neticede fiktif bir dünyada oluşacağıdır. Yani tarihi bir konuyu alan eser, asla bir tarih kitabı olamaz. En iyi ihtimalde yazarının psikolojik, sosyal değerlerinden yansımaları bünyesinde barındıracaktır. Tarus'un pişmanlık dolu itiraflarına bu açıdan bakmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Hakkında yapılan genel tartışmalar ne olursa olsun **Suavi Efendi** isimli tiyatro eseri, hem yazarın genel sanat anlayışında, özelde tiyatroculuğunda, hem de dönemin sanatsal ortamı içerisinde dikkatle irdelenmesi ve incelenmesi gereken önemli bir eserdir.





## BEŐINCI BÖLÜM

**ŐINASI İLHAN TARUS'UN  
ESERLERİNDE DİL ve ÜSLÜP**



### 5.1. Öncelik, Biçemin Ne Olmadığı...

En genel tanımıyla *"içeriğin formu"*<sup>1</sup> olarak adlandırabileceğimiz üslûp, dil malzemesinin yazarın *'ben'*inde aldığı yapısal değişimlerdir. Diğer bir deyişle her yazarın dili yeniden yapılandırma, dili kişiselleştirme; onun formlar ve simgeler dünyasıyla çevrili alanını genişletme, ufuklarını açma ve bu ufuklara kendi damgasını vurma çabasının doğal alanıdır. Aynı zamanda üslûp, *"içeriğin ferdi biçimde ifade edilişini sergileyen metnin dışında araştırılmaz."*<sup>2</sup> Çünkü ancak bireyselleşen metin farklı bir *biçem* kazanabilir.

Dolayısıyla kendini adlandırma ve belli etme temeli altında dile ait bütün formlar; yazarın elinde yeniden anlam kazan(dırıl)ır. En doğal uzantısı olarak da metnin içten dışa her türlü yapısal anlam boyutları üslûbun temel yapıtaşlarını oluşturur. Konudan yapıya, kelimedenden cümleye kadar her türlü dil malzemesi yazarın kimliğini taşıyan *"ağır bir işçi"*dir. Her anlatıcı-yazarın ayrı bir kişiliği olduğu düşünülürse, yapıtı da aslında sanatsallaştıran bir yerde üslûptur. Çünkü dil belli bir kişilik kazanmadığı sürece, sadece enformatik (bildirişim) bir yapı olmaktan öteye geçmez. Yalnızca iletişim zeminine oturan söylem, muhakkak ki bir sanatsal metin değildir; sadece bildirişimi amaçlamıştır söyleminde. Ancak en genel anlamlandırma ile üslûp, bir iletişim sistemi olarak *"dile ve dilin kurmaca bağlamlarda olduğu kadar kurmaca olmayan bağlamlarda"*<sup>3</sup> da işleme tarzına dikkat etmek zorundadır.

Dilin öncelikle bireysel bir tasarrufla işlenmesi ve istenilen formun teknik özelliklerine oturtulması gerekir. Formun zaman, kişi gibi salt teknik kurgusu da üslûp teriminin işlevsel anlamından çok uzaktır. Anlamı dolduran üst anlatıcı, bunu ister istemez kelime hazinesi, teknik bilgisi ve kendisini diğer yazarlardan ayıran bireysel söylemiyle gerçekleştirebilir. Zaten eser dediğimiz sözcüklerin harmonik bir düzünde kendi kimliğini yansıtabildiği bir kurgu değil midir?

Üslûp da bu geniş ve uzun soluklu dünyanın yıllar sonrasına uzanan ve diğerlerinden farklı olma iddiasıyla ortaya çıkan ütöpik nefesidir. Kurgulayıcıyı

<sup>1</sup> Şerif Aktaş; *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara 1986, s.58

<sup>2</sup> Şerif Aktaş; a.g.e, s.55

<sup>3</sup> Geoffrey N. Leech-Michael H. Short; "Üslup Düzeyleri", (Çev:Kemal Atakay), *Adam Öykü*, Eylül-Ekim 1996, S.6, s.18

ötelere götüren, yeni gönderge açılımlarına yönelten, pozitif bir dilsel farklılık, taraflılıktır. Sanatçı üslûbunu kurarken olabildiğince diğerlerinden farklı olmak zorundadır. Konuların ve tarzın farklılığı ancak dilin uçsuz bucaksız anlam evreninde kendini adlandırabilir. Yeni açılımlar, dildeki bireysel tercihler beraberinde farklılığı, yani özgün dil yapısına dair üslûp değişimini esere yansıtır.

**“Tamamlanmış bir sistem”**<sup>4</sup> olan sanatsal eser, bütün teknik ve içerik donanımlarında özgünlüğü yakaladığı sürece ve anlatımı kişiselleştiği sürece gerçek anlamda üslûp özelliklerine yaşama alanı açacaktır. Bu farklılaşmayla gelen kalıcı olma mantığının en kapsamlı anlatımıdır. Sanatçı, üslûbuyla kompleks sistemin dünyasına girer; hatta o sistemin temel kurgusundaki ortak duyumları, oluşumları tahrip etmeden, farklılaşmadan değiş(tir)ebildiği sürece, eserini ve kendi benini ortaya koymaya dair niyetini dilsel malzemeyle somutlayabilmiş demektir.

Aynı zamanda, *“Bir edebi metni sadece yapı bakımından değerlendirmeye tabi tutmak veya edebiliğini burada aramak doğru değildir. Yapıyı, muhteva ve dilden ayrı düşünemeyiz.”*<sup>5</sup>

Üslûbun genel kabul görür bir çerçevesinden Tarus'un sanatsal yönelimlerine baktığımızda genel anlamda yazarın bakış açısının eserlerine de yansıdığına şahit oluruz. Savımızı ayrıntılarla desteklemeye, ispatlamaya çalışalım.

## 5.2. Dilin “Tarus”laşmasına Dair Ortak Duyumlar

Tarus; yapıtlarının büyük bir kısmında dilin doğal akışına sürekli karışan, onun doğal formunu bozmak için çaba gösteren, hatta tematik anlamlandırmalarında konunun kendisinden, çok doğruluğunu ve realitesini esas alan, insanlara **“tatlı masallar”** anlatan yaşlı bir tanıdık kimliğini kendine tarz olarak seçmiştir. Aslında *“söylem, çok anlamlıdır; asla açık değildir. Bütün dil, az ya da çok, çözülmesi gereken muammadır.”*<sup>6</sup> düşüncesini ispatlar nitelikte, yoğunlukta sanatsal metin fazla değildir. O dile ait göndergeleri

<sup>4</sup> İsmail Çetişli; Memduh Şevket Esendal, Isparta 1999, s.309

<sup>5</sup> İsmail Çetişli; Cahit Külebi ve Şiiri, Akçağ Y., Ank. 1998, s.215

<sup>6</sup> Jacques Ellul; Sözü'n Düşüşü, (Çev. Hüsamettin Arslan), Pradigma Y., İst. 1988, s.146

mümkün olduğunca tek boyutlu aktarır. Yapısal elemanlara dair bu sanrı, eserlerin hemen hemen tamamında kendini gösterir.

Anlatıların çoğunluğu metinsel kurgudan uzak ifadelerdir. Hatta anlatıcı, kendini çoğu zaman doğruyu anlatmadığına dair insanların kızgınlığına tahammül edemeyecek kadar da fiktif yapıdan uzak bir kişiliğe büründürür. Bu belirgin özellik, anlatıcı-yazarın üslûba dair temel öngörülerin de ana formatını oluşturmaktadır.

Yazar bir gazeteci kimliğiyle/tarzıyla anlatımını estetik kaygının ötesine taşıyarak olabildiğince gerçek ve yaşanabilir bir anlatım olduğu fikrine okuyucuyu ısrarla inandırma çabası içindedir: *“Haberim olmadan veya gözümün önünde tenkid veya takdir etmeden beni yazacaksın!.. Bu büyük hikâyeyi Ali Turguda verdiğim söze durarak, yazıyorum. Hakiki olmadığına inananlar beni tanımayanlardır.”*<sup>7</sup>

Anlatımın bu derece yüzeysel bir *patlangıçla* başlaması, yazarın estetik dil kurmaya, metni *üst metin* haline getirmeye ne kadar uzak olduğunun açık bir göstergesidir. Tümce, **fiktifleşme temayülünü** basit bir sebeple sağlama telaşındadır. Bir öykücü için herhalde yüzeysel bir gerekçedir, kurguyu **“söz verme”** mantalitesiyle başlatmak. Gerçekliği de işin için katan anlatıcı-yazarın kendi kişilik özelliklerini ispatlayarak metni aklamaya çalışması da bir başka büyük yanılgıdır.

Genelde yazarın ağzından aktarılan hikâye ve romanlarda, yazarın eleştirel bir tavrı, hatta biraz da sosyal gerçekçiliğin eleştirel ve yapısal metin kurgusunu izlediği görülmektedir. Ancak bu tavır, yazı hayatının bazı dönemlerinde az da olsa değişecek, yazar daha ziyade okura durumları ve olayları sergilemekten başka amaç gütmeyen, dinamik bir vaka örgüsünü kaydeden ve aktaran bir **“kamera”** durumuna dönüşecektir.

Yazarın hikâyelerinde genellikle kendi gözlem ve düşüncelerini ana yapı olarak işlediği, bunu yaparken de toplumun her kesiminden insanı kendine konu edindiği görülür. Hikâyelerini içinde yaşadığı ve çok yakından tanıdığı insanların yaşayışlarından çıkarması, sosyal yapı içerisinde iyice belirmiş tipleri araştırması, temalarını ilginç ve duyulmamış olanlardan çok her gün, her yerde,

<sup>7</sup> Bir Adamın On Senelik Hayatı, DMM, s.43

kalabalık şehirlerin gecekondu mahallelerinde rastladığımız halktan insanları kurgulaması insana ve tematik yapısını dair en doğru çıkarımlardır.

*“Onun hikâyelerine giremeyecek hiçbir olay ve kişi yoktur denebilir. Tarus, sanatçı titizliği ile yapılmış ayıklamaya hiçbir zaman baş vurmaz.”*<sup>8</sup> Öylesine insanları, çoğu zaman öylesine anlatan bir yapılanma vardır anlatılarında. Kişi ve konu seçimine dair bu genelleme, eserlerin büyük kısmının birincil esinlenme kaynağıdır.

İlhan Tarus, metinlerinde o derece işin içindedir ki anlatımında, ısrarla metnin belirli noktalarına kendisini yerleştirmekten geri durmaz. Hatta bazı hikâyelerinde ismini bile değiştirme ihtiyacı hissetmeden rahatça kullanır. Kendini metnin kurgusal bünyesinde içince eritmek yerine, adeta anlatımın realist çizgisine helal getirmemek (!) mantığıyla metni sürekli kontrol altında tutar. Bu durumlarda da yazar modern anlatım tekniği seçen bir sanatçı konumundan, daha çok sohbet eden, meddah edasını andıran bir kişiliğe bürünür:

*“Otello Kâmil’i bilmem tanır mısınız? Benim anlatacağım o değil! Bu hikâye yalnız benim tarafımdan bilinir ve ölüm perisi bile onun hayatının son üç ayı zarfında neler geçtiğinden haberdar değildir. Binaenaleyh beni iyi dinleyiniz. Bana bir gün dedi ki: - İlhan, ben artık öleceğim”*<sup>9</sup>

Çoğu eserinde benzer bir mantıksal yaklaşımlar vardır İlhan Tarus’ta. Daha ilk satırlarda müşterileri **“eğlenceye çağıran bir çığırkan”** edasıyla öykünün gizliliğine ve kalitesine dair ipuçları verir. Hatta okuyucuyu metne bağlamak için; öyküyü sadece kendisinin bildiği, çok ilginç olduğu vs. cümleler sarf ederek metnin kurgusuna hakim bir yazar tavrıyla okuyucuyu esere çağırır. Sadece merak unsurunu dinginleştiren bu durum, tabii ki dönemindeki güçlü yazarların metinsel kurgu anlayışından çok uzaktır; bu durum aynı zamanda yazarın erken unutulmasında ve yazınımızda haklı bir yerde bulunmamasında da önemli bir sebeplerden birisini teşkil etmektedir.

Aslında Tarus için sanat hayatının ilk dönemlerinde ne sanat ne de estetik fazlaca önemlidir. O çoğu zaman yazma gerekçesini estetiksel bir yapı etrafında bütünleştirme olarak algılamamıştır. Sadece etrafını gözlemleyen,

<sup>8</sup> Tahir Alangu; a.g.e., s.197

<sup>9</sup> Otellonun Ölümü, DMM, s.121

çoğu zaman olayları takip eden bir kimlikle karşımızdadır. Yazar aslında bu estetik kimliğiyle, eğretilme yaparak anlatı içindeki duruşunu "gölge" sözcüğünün çağrışım alanı içinde tanımlar:

*"Ali Turgud'un hikâyesi alelâde bir tahkiye tarzına uyularak nakledilmiştir. Binaenaleyh onun yanında beni asla görmeyeceksiniz. Yukarıda da söyledim ki; yahut Ali Turgut söyledi ki; ben bu on senelik hayat içinde sadece bir GÖLGEYİM."<sup>10</sup>* tarzında tümceler, çoğu eserlerde karşımıza birdenbire çıkan soğuk reel duyumlardır. Kendi akışı içinde devam eden anlatıyı keserek yazar-anlatıcının sürekli kendi bireysel yapısını yinelemesi, okurun adaptasyonuna en büyük sabotajdır. Ayrıca altı çizili kısım gibi kimin olay örgüsünü kurgulayacağına dair dualite de, zaten kırılan metin olgusunu iyice dumura uğratar.

Gölge mantığı modern romanın fiktif kurgulanmasına oldukça uzaktır. Çevresini bir sosyolog/gazeteci kimliğiyle inceleyen yazar, ilk dönemlerinde, tamamen toplumsal faydacılığı ön planda tutan anlayış sergiler. Bu sebeple özellikle ilk dönem eserlerinde metnin vazgeçilmez temel unsurlarının birçoğunun eksikliğini görürüz. Örneğin bu dönem yapıtlarında çevre ve karakter çözümlerinde esas olacak tasvirler neredeyse yok denecek kadar azdır.

Hatta bu dönem eserlerinde ve ilk hikâyelerde bir konu aramak bile bazen gereksizdir. Çünkü yazar daha çok olayları, çoğu zaman hiç değiştirmeden, anlatan bir gözlemci olmaktan öteye geçmez. Zaten Tarus da sanat anlayışını aktarırken bu durumdan pek de şikayetçi olmadığını belirtir bir tavırla karşımıza çıkar ve başlangıçtaki, sanata ve metnin yazılış amacını *"Tamamen sosyal endişe ile (yazarım). Sanat endişesi diye bir şey kabul etmem."*<sup>11</sup> cümlesiyle özetlemiş, netleştirmiştir.

Dönemi içinde metne bu yaklaşım tarzı farklı eleştirilere uğrar. Yergilerin ortak noktası sanatsal bir metnin tek taraflı bir yapılanma içinde olamayacağıdır. Edebiyat ve sanat, toplumda hak ettiği değeri kazanabilmesi için, sosyal endişenin yanında sanat endişesi de taşınmalıdır, düşüncesi de destekleyici bir

<sup>10</sup> Bir Adamın On Senelik Hayatı, DMM, s.44

<sup>11</sup> Mustafa Baydar; "İlhan Tarus Ne Diyor?", Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar, Yeni Matb., İstanbul 1960, s. 206-207.

ifade olarak öne çıkar. Aksi halde, “sanat endişesi taşımayan bir eser kuru, estetik heyecandan yoksun bir hale gelir.”<sup>12</sup> düşüncesi sadece o dönem için değil, sanatçının genel edebiyat kıstası için geçerli bir değerlendirmedir. Sanat eserini ilgi çekici kılan hem anlam, hem de biçim özelliği bakımında çok boyutluluğudur. Bir algılamayı amaç edinen metnin, estetik değer taşıyan bir anlatı olduğu bile şüphe götürür.

Türk kısa hikâyeciliğinin realist bir çizgiye yöneldiği, 1930’lu yıllarda edebiyat hayatına giren İlhan Tarus; özellikle kendi yaşadığı mekânlarda gelişen, çoğunlukla da kendi hayatından izler taşıyan hikâyeler yazmıştır. Eğer gerçeklik kavramını “**gördüğünü anlatmak**” ya da “**hayata ayna tutmak**” anlamında algılasak, yazarın gerçekçi ve başarılı bir yazar olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak olaya biraz daha modern anlatım teknikleri çerçevesinden baktığımızda, bu çıkarımımızın pek de geçerli olmadığı açıktır.

Şimdi İlhan Tarus’un çeşitli şekillerde (cümle, sözcük, ibare...) ve farklı metinsel formlarda karşımıza çıkan genel dil ve üslûp özelliklerini örneklerle aktararak ortak çıkarımlara ulaşmaya çalışalım.

### 5.2.1. Öykülerde Kullanılan Dil ve Üslûp Özellikleri

Tarus’un hikâyeciliğini anlatım tarzı ve bakış açısı gibi yönlerden iki döneme ayırsak da onda genel anlamda hiç değişmeyen, yönler vardır. Çünkü şiirde sözcüklerin “**ritmi önemlidir, öyküde ise yapısı.**”<sup>13</sup> Bu yüzden öykü sesten çok olaya/kurguya ve çağrışıma yönelmek zorundadır ki estetize edilmiş bir yapıya kavuşabilsin. Malzemesi dil olan sanatsal yapı da kendi içsel boyutunda değişse de bireyselleştiği sürece ortak bir kullanım biçimine dönüşecek; aynı doğruları ve yanlışları bir farklılık olarak algılamaya devam edecektir. Bu metinsel tasarrufları şimdi daha somut örnekler vererek, sayısal verilerle ispatlayarak somutlaştırmaya çalışalım.

1938 yılında Haber Gazetesi’nde yayımladığı öykülerin kitaplaştırıldığı Doktor Monro’nun Mektubu ile başlayan ilk dönem, pek çok açıdan yazarın üslûp denemeleri yaptığı bir inceleme ve araştırma dönemidir. Bu yıllarda yazar

<sup>12</sup> Fethi Naci; “Toplum Kaygısı, Sanat Kaygısı”, *Yeni Ufuklar*, C.2, S.7, Ocak 1948, s.90

<sup>13</sup> “Feridun Andaç ile Dünden Bugüne”; (Konuşan:Semih Gümüş), *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 1999, S.22, s.81



sanatçı kişiliğine ve kimliğine ait kalıcı/sağlam örnekler vermek yerine kuru bir anlatıcı kimliğiyle ortaya çıkmaktadır. Sanatçının her şeyiyle bir arayış içerisinde olduğu bu dönem hikâyelerinin en belirgin özelliklerinden biri, anlatıcı-yazarın her yönüyle kendini açığa vurma, hatta doğru bir deyimle kendini adeta metnin vazgeçilmezi olduğu düşüncesini ısrarla savunmasıdır.

İlk döneme ait hikâyelerinde en dikkat çekici unsur metne, kahramanlara, olaylara karşı takınılan tarafsızlıktır. Yazar metnin kuruluş noktasından başlayarak ve çeşitli sebepler ileri sürerek kendini metnin ortasına atar. Modern anlatı tekniklerinden ve fiktif kurgulamadan tamamen uzak bu yanlı tutum, metnin genel kabul görür dünyasında her şeye rağmen yerini almıştır.

Anlatma esasına bağlı metinlerin, *“anlam düzeyine ek olarak, söz dizim ile ses düzeyleriyle birlikte dilin anlatım düzlemini”*<sup>14</sup> oluşturduğu unutulmamalıdır. Yoksa tek boyutlu bir metin asla anlamlandırmaya açık bir kurgu olamaz.

İnsana has çok basit duyguları anlatırken bile Tarus, taraflıdır. Zadece “ağlamak” sözcüğüyle özetleyebileceği bir durumu adeta, kötü olarak nitelendirdiği kahramanına kinini kusmak için bir fırsat olarak düşünür ve öyle konuşur: *“Birdenbire dayanılmaz bir sancıya tutulmuş gibi olduğu yerde döndü. Yüzükoyun yatağa kapandı ve yüzünü çarşafıya gömerek, zehirlenmiş bir köpek gibi ulumağa başladı.”* (Baba, DMM, s.21)

Alıntıda da görüldüğü gibi yazarın dilin estetize edilmeye uygun her boyutunu kullanması, abartıya kaçan anlam boyutlarını da ortaya çıkarmaktadır.

Karşı güç grubunda olan kahraman için yazar, daha metnin başından itibaren önyargılıdır. Bu tutum sanatçının üst-tarafsız kimliğini zedelediği gibi metnin entrik kurgusunun da daha başta ne gibi aşamalardan geçeceğini deşifre etmektedir. Aslında kendini hayatın içinde dolaşan bir “gölge” olarak niteleyen yazar içinse bu bakış tarzı, bir adım öne çıkarak *“müdahil gölge”* konumuna gelir.

Kişiliğini metnin içinde gizlemediği çoğu zaman da eserin gerçekçi olma iddiasını belirtmek maksadıyla kendi ismini de hikâyelerinde kullanmaktan geri durmaz: *“...bu hikâye yalnız benim tarafımdan bilinir... Binaenaleyh beni iyi*

<sup>14</sup> Geoffrey N. Leech-Michael H. Short; a.g.m., s.18

*dinleyiniz... Bana bir gün dedi ki: İlhan, ben artık öleceğim.*" (Otello'nun Ölümü, DMM, s.121)

İlk döneme ait çalışmaların büyük bir kısmında benzer anlatımlar söz konusudur. Hatta çoğu zaman metnin içerisinde olan anlatıcı, bazen işi daha da abartarak bir çığırkan edasıyla *"öykünün ilginçliği, kimsenin bilmemesi, sadece kendisine ait olması"* gibi okuyucuyu hikâyeyi okumaya sevk edecek sanrılar/ifadeler kullanır.

Tarafli tavır çoğu hikâyelerde kullanılan kurgusal bir yanılığın olarak metinlerin içeriğine sinmiştir: *"Bu kadına acımak lazımdı."* (Kadın ve Ölüm, DMM, s.38), *"Siz onu tanıyor musunuz? Muhakkak tanıyacaksınız! Düşünün biraz bakalım!"* (Ev Rüyası, Yücel, C.XI, s.61), *"Galiba canınız hikâye istiyor; isterseniz kısaca anlatayım."* (Kaptan, DMM, s.79) türünden cümleler hikâyelerde sıkça karşılaştığımız tarafli üslûp özelliğinin en kayda değer örneklerinden bazılarıdır.

Çoğu zamanda bu tarafli tutum metnin kurgulanmasında biraz zorlamayı da beraberinde getirir. Yazar hikâyelerin başlangıçlarını bazen çok zor kurar, kendini yazmaya mecbur hissedenden bir kimlikte bulur: *"Osman Bey, küçük kızı Süheylâ'yı üç gün evvel evlendirdi. Damat, hukukun son sınıfında talebe idi. Kızla oğlanın tanışmaları tuhaf olmuştu."* (Baba, DMM, s.16)

Birbirinden anlam olarak farklı duyular çağrıştıran üç ayrı tümcenin peşi sıra gelmesi, çelişkili yapılanma tercihinin ancak metnin akmasıyla devinim kazandığı, netleştiği düşüncesini doğruyor bizde. Bir yerde bu başlangıçla, önemsiz gördüğü konuları çabucak toparlayıp bir an önce olaya geçmeye çalışan aceleci bir hikâyeciyle karşılaşırız. Hatta bu hikâyeci bu satırlarla gereken merakı uyandırdığı noktada o kadar emindir ki bir cümle sonra vurucu (!) cümlesini aktarır: *"Bakın anlatayım."*

Baba hikâyesinde dikkati çeken bir başka ilginç özellikte isimlerim sıkça tekrarlanmasıdır. Örneğin Süheylâ ismi öyküde 10 defa, hikâyenin diğer kahramanı Osman Bey kelimesi ise 14 defa söylenir. Metinsel yanılısama ilk dönem hikâyelerinin çoğunda karşımıza çıkar. Temel amacı olayın gerçek kimliğine dikkat çekmek olan bu yaklaşım, bazı öykülerde o kadar belirgindir ki adeta okuyucu metnin büyük bir kısmında kahramanın adından başka bir şey

duymaz hale gelir. Bir Adamın On Senelik Hayatı'nın kahramanı olan Ali Turgut'un ismi, on beş sayfalık kısa sayılacak bir hikâyede tam 71 kez tekrar edilmiştir.

İlk dönem hikâyelerinde sıkça karşılaştığımız ortak üslûp özelliklerinden biri de, kahramanların ve mekânın eserin bünyesine yerleştirilme biçimiyle ilgilidir. Bazı öykülerde, üst kurucu çoğu zaman olayın anlatıldığı ortamı daha metnin başlarında genel hatlarıyla betimler. Bu genel özetle kurgunun gerçekleşeceği alan, hazır hale getirilmiş olur. Sonraki metin parçalarında, artık tasvire ait çok az unsur hikâyenin bünyesinde kendine yer bulacaktır: *"Bir derenin dibinden iki tarafı kırmızı kayalarla kapalı ve siyah çamurlarla süslü bir yarmayı takiben yukarıya, ovaya doğru tırmanıyorduk. Arkamızda kurşunî bulutlara gömülmüş engin bir toprak denizi..."* (Kaptan, DMM, s.75) diye devam eden betimleme biter bitmez seri şekilde olay örgüsüne geçilir.

Mekân boyutlanması ve yapılanmasıyla anlatının kendi içselliğinde eri(tile)memiştir. Modern hikâyenin ana unsurlarının çoğunluğu Tarus'un üslûbunda yoktur. **Çevre-kahraman** arasında gerçekleşen sosyo-psikolojik çözümlemelere zemin hazırlayacak malzeme, çoğu zaman metinlerde yerini almaz. Genelde öykü ilk satırlardan itibaren hazır hale getirilmiş bir kılavuz niteliğindedir. Okuyucu, ne entrik kurgunun gelişim çizgisi ne de metinlerin exterm noktaları için kendini zorlamak durumundadır. Anlatıcı-yazar gereken malzemeyi ayrı kaplarda daha hikâyenin ilk satırlarında sıralar.

Öncelikle yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, hikâyenin geçeceği ortamın genel özellikleri betimlenir. Daha sonra da kahramanlar, daha çok bir tiyatro metnini andırır biçimde, tanıtılır. Onları metin içerisinde tip özelliğinden sıyrılıp karakter hüviyetine bürünmesine genelde müsaade edilmez: *"Bu kırmızı sakallı, mavi gözlü, güzel bir adamdı. Gözlerinin içinde bir çocuk gülümsemesi açıkça parlıyor ve siyah yelken bezinden yapılmış gömleğinin yakasından göğsünün gür kılları fıskırıyordu."* (Kaptan, DMM, s.77)

Zaten Tarus'un bu döneme ait hikâyelerinin çoğunluğu **"tip-olay"** temelinde gerçekleşen, temeli geleneksel halk anlatısına dayanan, hatta biraz daha iddialı bir cümleyle meddah özellikleri taşıyan bir tarzdadır. Bazı hikâyelerde bu meddah tarzı o kadar belirgindir ki, korkunç bir olayı keyifle

seyreden muzip bir seyirci edasıyla anlatıcı karşımıza çıkar. Hatta olayın heyecanın azalmaması için, genel nitelikte, “Uzatmayalım.”, “Özetleyecek olursak.” biçiminde anlatımı toparlayacak ibareler de kullanılır: “Bir köstebek savaşı oldu, netsem anlatamam. Yüzlerinde kanla toz karışmış, kulakları yırtılanlar, parmakları ip gibi sallananlar, kaburgaları ezilenler... Gülüşmekten bayıldık.” (Kader, TH, s.66)

Hikâyenin ilk satırlarından itibaren kahramanlarına bir yaka kartı hazırlayan ve takan yazar, daha sonra onları çatışmanın ortasına atar. Ancak bu yapılanma biçimi çoğu zaman tiplerin ana hatlarından, kimin ne derece metin içinde örseleneceğine, kimin galip geleceğine kadar kayda değer bütün ipuçlarını da gözler önüne serecek özelliktedir:

“Selim, ilk bakışta insana emniyet veren insanlardan biriydi. Boyu iki metreye yakındı... Bir çift sarı beygir gözünün içinde inanılmaz bir saffet ve bağlılığın malûm manasını taşıyordu.” (Ateş ve İnsan, SH, S.5, 1948, s.6)

Kahramanlar, aynı bakış açısıyla, derin olmayan figüratif nitelikli tipler olarak “olay”ın içerisinde kaybolup giderler. Çünkü ısrarla söylediğimiz gibi Tarus, ilk planda bir “**olay hikâyecisi**”dir. Ve bu özelliğini yazarlığının her döneminde çeşitli boyutlarda hissettirmiştir. Olayların seslerle, ünlemlerle dolu bir dünyaya tanıklık etmesi de bu yapılanmanın doğal bir sürecidir.

Yukarıdaki çıkarımlardan özet bir anlayışla da “yazılı bir metnin sese dökülmemiş sesine tepki gösterme yetimiz daima vardır.”<sup>15</sup> Yazarın belki bizim tamamlamamızı istediği üst kurmacanın düşsel boyutu da bu farklı anlamlandırmaları çağrıştıran seslerdir.

İlk döneme ait bazı hikâyelerden oluşturulan alttaki cümle tablosu, yazarın genel tercihlerinden yola çıkılarak onun cümle düzeyindeki standartlarını ortaya çıkarmaya yöneliktir. Cümlelere dair bu özellikler sadece yazar hakkında genel ipuçları verecek niteliktedir. Ortak bir standardı yakalamak adına farklı yıllara ait yedi ayrı hikâyeden elli cümlelik kısımlar alınarak tablo oluşturulmuştur.

<sup>15</sup> Geoffrey N. Leech-Michael H. Short; a.g.m., s.19

METİN ADI	Fiil	İsim	Basit	Bileşik	Kur.lı	Devrik	Ol.lu	Ol.suz	Soru
Diyalog	37	13	41	9	43	7	38	12	8
Bir Alacak İşi	34	16	38	12	41	9	42	8	4
Kader	38	12	35	15	44	6	40	10	12
Kara Kalabalık	32	18	40	10	40	10	36	14	10
Kırbaç	30	20	35	15	38	12	41	9	5
Lambalar	37	13	32	18	41	9	43	7	4
<b>TOPLAM 300</b>	<b>208</b>	<b>92</b>	<b>221</b>	<b>79</b>	<b>247</b>	<b>53</b>	<b>240</b>	<b>60</b>	<b>43</b>
<b>YÜZDE %</b>	<b>69</b>	<b>31</b>	<b>74</b>	<b>26</b>	<b>82</b>	<b>18</b>	<b>80</b>	<b>20</b>	<b>14,5</b>

Cümle tablosundan çıkarılabilecek genel değerlendirmeler şu şekildedir: İlhan Tarus, cümle tercihini daha çok fiil cümlesinden yana kullanmaktadır. Sanat anlayışını "bir gölge" gibi insanları takip edip, gözlemlerini aktarmak fikri üzerine kuran bir sanatçı için aksi bir cümle tercihi zaten düşünülemez. Çünkü aktarılan dünya ne kadar fiktif olursa olsun, esasında dinamizm ve hareketlilik vardır. Bir süreklilik içinde akan zamanda yazar sanki bir "**olay balıkçısı**"dır. Akan olaylardan oltasına takılanları, hayatı her anlamıyla yaşamaya çalışan küçük insanları anlatır gibidir. Eserde bazen bir kahve, bazen sokak, bazen mahkeme kısaca hayata ve insana dair yaşayan, dinamik bir insanın sosyalleşme alanları yansıtılır.

Cümlenin yapısal özelliğine baktığımızda ise yazarın basit cümleyi büyük bir oranda kullandığını anlayabiliyoruz. Öykülerin çoğunda basit cümle sayıları genel bir standardın içindedir. %70-80'ler civarında gezen basit cümle kullanımı yazarın en genel üslûp özelliklerinden biridir. Hareket içinde yer alan bir anlatımın zaten bileşik cümlenin uzun ve anlamı muğlaklaştıran yapısı içinde kendini anlamlandırması mümkün değildir.

Kahramanlarına genelde bir tip olarak yaklaşan ve onları aynı bakış açısıyla standart / derinliği olmayan kimliklere sokan Tarus'un, bu bakışını ispatlar nitelikteki özelliklerinden birisi de kahramanlarının adında gizlidir. Onlara genelde kişiliklerine uygun isimler veren yazar, çoğunlukla da onlara çeşitli lakaplar takar. "Kırcalı Ali, Yolsuzların Hasan, Kel Mustafa..." (Asansör, TH) gibi lakapların yanında, kahramanlarının genel karakter özelliklerini ortaya çıkaran isimler de hikâyelerde sıkça kullanılır.

*Kırmızı Mayo*'da, iyi niyetli kişiliğin esas kahramanın adı Mümtaz'dır. Yine aynı şekilde *Âdil Bey* isimli öykünün kahramanı da adaletli tavırlarıyla dikkat çeken Âdil Bey'dir. *Makarna*'da ise yolsuzluğu ve sahtekârlığı hayatının

temel özelliği olarak algılayan kahramana yazar, Halil Madrabaz ismini uygun görmüştür.

Bu türden örneklerde de görüldüğü gibi, kahramanlar genelde yazarın çizdiği tipi en iyi şekilde canlandırmak ve temsil etmekten öte bir görev üstlenemezler: “...limon kadar kafası; kulaklarına kadar çiçek bozuğu suratı ve koyun gibi kıllı ensesiyle, kim bilir hangi asansörün kenarına yapışarak buraya inmiş; benim yamacımda tünemiştir.” (Asansör, TH, s.99) sözcükleri yine anlatıcının taraflı kimliğinin yansımalarıdır.

İlk dönem hikâyelerinde Tarus’un dönemine göre ağır ve terkipli bir ifade kullandığını söyleyebiliriz. Yazar, bazı anlatımlarında bu tarz dil kullanmasını farklı gerekçelerle okura sunar. Bazen hikâyeye kahramanın sosyal statüsünün bir gereği olarak ağır ifadelere yer verdiği gibi bazen de kendisi anlatımlarına aynı dil özelliğini kullanır: “Hemen tedarikatta bulunmalı, yoksa çoluk çocuğun maişeti müşkülleşiyor. Belki hayat ve mukadderatımız bile tehlikelere maruzdur.” (Tercüme -i Hal, Akın Gazt., 22-23 Kasım 1951)

Bu tarz dil tasarruflarına yazarın farklı birkaç öyküsünde de tanık oluruz. Ancak bu öykülerde dil daha çok hukuk alanındaki kavramları anlatma endişesiyle karşımıza çıkar. Yazar bir yerde kahramanlarının genel karakterini yansıtan bir özellikle dilin genel yapısını zorlar nitelikte anlatım özelliklerine kayar: “Ama Naip Abdi, kalben müsterihtti. Ancak haksız davacılarda tesadüf edilen bu ikram ve iltifatın uhdesine mevdu olan vazifei adaleti zerre kadar haleldar etmeyeceğine emindi.” (Osmanın Tarlası, DMM, s.228)

Tarus’un ilk dönem hikâyelerinde dikkat çeken bir başka önemli üslûp özelliği de metnin temaya uygun biçimde yayılmasıdır. Yazar çoğu zaman Çehov tarzı dediğimiz öykü anlatım biçiminde karşımıza çıkan ve belli bir düzünden çok her türlü sürprize açık anlatım özelliklerini yansıtan bir tarzı bazı hikâyelerinde kullanır.

Ana tema etrafında konu şekillenmeden tema kısaca özetlenip olay noktalanmaya çalışılır. Hikâyenin sonu olmasına rağmen yazar sanki daha metnin başındaymış gibi bir bakış açısıyla konuyu tamamlar: “Kafasının arka tarafında, kulaklarının etrafında bir sızı... Karartılar belirdi gözlerinde. Buz



*yağmuru... Birdenbire üşümeğe başlayan ayakları... Öylece uyuyakaldı.*" (Linyit Ocağının Dibi, Varlık 403, Nisan 1954, s.19)

Bütün bu anlatım kusurlarının yanında Tarus'un ilk dönem hikâyelerinde son derece orijinal imgeler de mevcuttur. Hatta yazar bazı noktalarda bir şiirsel söylem içerisine girerek kelimelerden özgün anlamlar çıkarmıştır: "*Deniz akşamı sırtına giyiyor ve mavi bir deve gibi akşamın altında çöküyordu.*" / "*Gökyüzü bir kedi gibi tüylerini kabartıyordu.*" (Kadın ve Ölüm, DMM, s.38, 39) "*Onu bir daktilo gururu içinde, bu sokakların erkek sahipleri kadar serbest tavırlarla...*" (Ev Rüyası, Yücel, Mart 1940, S.61, s.52) Örneklerden de görüldüğü gibi eğretileme ve benzetmeye dair çağrışımların kullanılarak dilin boyutlanması sağlanmıştır.

Tarus'un ilk dönem hikâyelerinin çoğunda zamanın geçişi metin halkaları arasındaki tematik gelişimle değil daha çok satırbaşlarında yer alan çeşitli zaman zarfları ile okuyucuya hissettirilir. Yazar, böylece modern kurgunun olanaklarını kullanmaz, daha çok bir özetleme tekniğine ve işin daha kolayına kaçarak, metin halkaları arasındaki zaman boyutunu, özetleme tekniğiyle aynı paydada birleştirme yolunu seçer. Bu özellik daha çok edebiyatımızda geleneksel anlatma tarzlarından gelen bir özetleme biçimidir. Yazar kısa öykünün kısıtlı bünyesine bu tarz bir yaklaşım getirmiştir: "***Birgün** evlerinin içinde kara bulut peydahlandı. **Birkaç dakika sonra** karısını kaybetti... **Birgün** mektepten eve dönünce..*" (Baba, DMM, s.16)

Hatta bu cümle başında kullanılan zaman zarfları, bazı öykülerde de üst bir kurmaca kazanarak, zamana kimlik katma amacına uygun olarak metindeki yerini işlevsel boyutta sağlamlaştırır: "***Bu sabah** öyle kalkamadı. **Dün** de öyle kalkamamıştı. **Daha evvel** ki, daha **ilerisi günler** de öyle kalkamamıştı.*" (Bir Alacak İş, TH, s.25) Zaman üzerindeki bu tür tasarruflarla metnin kurgusal akıcılığına farklı bir tempo kazandırılmış olur. Aynı zamanda fazla ayrıntıya girmeden zaman içerisindeki gereksiz birimcikler de temizlenir.

Cümle başında kullanılan ifadeler sadece zaman zarfları değildir. Aynı zamanda cümle başında sıkça ünlemlere de rastlanılır. Tarus'un halk dilini kullanma veya olay hikâyecisi olma özelliklerinin bir yansıması olan bu durum pek çok hikâyede karşımıza çıkar.

Cümleler genelde bir ünlem cümlesi olmamasına rağmen, cümle başlarında anlatıma bir renk ve hareketlilik katmak amacıyla sıkça cümle başı ünlemlere yer verilir. Örneğin Bir Alacak İşi isimli öyküde cümle başında yer alan bazı ünlemler şunlardır: **Oh / İyi ya / Vay babam vay / Olur mu ya / Ey / Yaa / Eee...**

Tümce başlarında karşımıza çıkan bu ünlemlerin dışında bazen kelime tekrarları da görülür. Sözcük tekrarları bazen o derece sıklaşır ki okuyucuyu bunaltan bir hale gelir. Tarus'un metinsel kurgulamasında ilk dönem için aksayan yönlerden birisi de budur. Örnek verecek olursak Baba isimli hikâyede bütün öykü boyunca yer alan ifadelerin, paragrafların ilk kelimeleri şunlardır: *Osman Bey / Bir gün / Osman Bey / O / Osman Bey / O dakikada / Birçok / Süheyla / Süheylayı / Süheyla / Bir gün / Bir Gün / Bir Akşam / Osman Bey / Süheyla / Osman Bey...* Toplam yirmi paragraftan meydana hikâyenin içerisindeki sekiz paragraf öykünün baş kahramanı olan "Osman Bey" le, beş paragrafta ikinci bir karakter olan "Süheyla"yla başlamaktadır. Okuyucu için sıkıcı bir yinelemedir bu. Her satır başında öykü kahramanlarının isimlerinin tekrarına yazar neden gereksinim duymuştur anlamak güç.

Aynı hikâyenin içerisinde yer alan, ayrıca başka öykülerde de karşımıza çıkan bir başka tekrar biçimi de tamlamalar biçimindedir. Tarus, anlattığı olayın genel tematik yapısına uygun tekrarlar yaparken bazen bunu tamlamalar biçiminde de okuyucuya yansıtır. İnsan doğasına rahatlatan, insana bir ruh ve rahatlık katan mavi renkle alakalı çok farklı sıfat tamlamaları kurarak okuyucunun ruh halini dingin tutar: mavi boyalı bir demir karyola, mavi ipekten bir yorgan (3), mavi bir abajur, mavi damarlar, mavi göğüs (2)... (Baba, DMM, s.19, 20)

Tarus'un bazı hikâyelerinde tamlamalar içerisinde sıfat tamlaması o kadar fazladır ki yazarın genel tarzına tamamen ters bir durum sergiler. Çünkü genelde ilk dönem öykülerinde bir "**olay aktarıcı**" niteliğiyle karşımıza çıkmasına rağmen, tasvirilere uygun sıfat tamlamalarına sıkça yer verir. Hatta yazar, Çakıl Taşı isimli hikâyede bir sayfada yirmi altı adet sıfat tamlaması kullanmıştır.

Tümcelerın kiplerine dair tespitlerde bulunmak için anlatıcının ilk dönem öykülerinden seçtiğimiz Kanad, Talebe Kahvesi, Altındağ, Casus ve Kıskançlık isimli eserlerden rasgele alınan yüz cümlelin kip düzenleri aşağıdaki gibidir.

BASİT ZAMAN	66	BİLEŞİK ZAMAN	32
Miş'li Geçmiş	6	Miş'li Zamanın Hikâyesi	11
Di'li Geçmiş	38	Şimdiki Zamanın Hikâyesi	14
Şimdiki Zaman	10	Gelecek Zamanın Hikâyesi	2
Geniş Zaman	7	Geniş Zamanın Hikâyesi	3
Gelecek Zaman	5	Dilek-Şart'ın Hikâyesi	1
		Miş'li Zamanın Rivayeti	1
Yüklemi Düşük Cümle (Eksiltili)			2

Tablodan da açıkça görülüyor ki basit zaman kipleri içerisinde dili geçmiş ve şimdiki zaman; bileşik zamanlarda ise şimdiki zamanın ve miş'li geçmiş zamanın hikâyesi büyük bir yoğunluk teşkil etmektedir. Kullanılan zaman dilimlerinin genel anlamda aksiyona ağırlık veren metinlerde tercih edildiği açıktır. Anlatıcı-yazar, bu zamanları çoğunlukla anlatma zamanıyla vakanın aynı zaman boyutuna girdiği durumlarda kullanmaktadır.

Sözcük tekrarı anlatıma güç katmak için, kurguyu canlı tutmak için vs. kullanımlarının yanında, sözcük-tema arasında ortak duyumları nitelemesi yönüyle de kullanılır. Ev Rüyası isimli hikâyede tasarlanan eve en uygun düşen "küçük" kelimesi ve benzer çağrışımlarca defalarca kullanılır: "Ah bu küçük tabak. Bu küçücük çatallar. Bu küçücük mutfak ve odalar...Ve bu beyaz tül perdeli, küçücük ev!.." (Ev Rüyası, s.58)

İkilemeler anlatıma canlılık katmak içinde çoğu zaman öykülerde yerini almıştır. Bu kullanım bazen neredeyse metnin tamamına yayılmış bir biçimde karşımıza çıkabilmektedir: "Derinden derine **vin vin** öten motorun sesi, ayaklarının altındaki dibi boş döşemeyi **hafif hafif** sallıyor ve tepelerindeki sarı ışıklı ampul **tir tir** titriyordu." (Asansör, TH, s.97)

Halkın içinde halk için yazdığı düşüncesini sanat anlayışının merkezine yerleştiren Tarus için vazgeçilmez dilde vazgeçilmezlerinden birisi de halka dair argolar, söyleyişler vs. dir. Halk için sosyal gerçekçi bir çizgiden hareketle

yazar, eserlerinin çoğunda bu türden ifadeleri kullanır. Gözcü kimliğiyle halkın arasına karışır ve onların söylemlerini, ifadelerine dair inceliklerini metninde işler.

Sokak dili de iki farklı şekilde metnin içerisinde yerini almıştır. Kimi zaman yazar sadece kahramanlarının kimliklerinin gereği olarak argoyu kullanırken, kimi zaman anlatımın temasına paralel yazarın bir tercihini dönüşmüştür: “*Gidi kahpenin yumurtladığı deyyus.*” (Asansör, TH, s.99) / “*Gidi domuzlar, gidi hergeleler... Şimdi ne bok yiyeceksiniz bakalım.*” (Ateş ve İnsan, s.7)

Öykülerde sıkça kullanılan bir başka halk söyleyiş motifi de atasözü ve deyimlerdir. Tarus, çoğu eserinde halka dair en ince söyleyişleri dahi işleme yoluna gider. Sıklıkla deyim ve atasözlerinden yararlanır. Örneğin Kader isimli hikâyede yazar sürekli benzer söylemlere kayar: “*Ok yaydan çıkmış bir kere / Pestil gibi yere serildik / Kaşık düşmanı / Dişimizi sıktık / Anasını belledik...*” gibi ifadeler sadece bir sayfada karşımıza çıkan söylemlerdir. Yazarın bu tarz ifadeleri çok sık biçimde işlemesi metnin rahat ve halka yakın bir tarz taşıdığına da yazara göre en büyük ispatıdır.

Tarus’un ilk döneme olarak gruplandırdığımız 1950 öncesi hikâyeleri ile 1950 sonrası hikâyeleri arasında aslında çok belirgin farklılıklar yoktur. Yazar temel nitelikleri ve metne bakış anlamında kendine özgü bakış açısını genel olarak korumuştur. Aslında bu döneme ait en önemli farklılık üslûptan ziyade tematik anlatımdadır. Şimdi ikinci döneme dair öne çıkan hikâyeciliğinin dil ve üslûp özelliklerini, **cümle / sözcük ve ibare** düzeyinde örneklendirerek ortak bir sonuca ulaşmaya çalışalım.

Bu dönem hikâyelerinde ilk göze çarpan özelliklerden biri yazarın mekân/olay düzleminde yakaladığı başarıdır. Genelde salt bir “olay” anlatıcısı olarak kendisini nitelendiren ve eserlerinde bu kimliğiyle karşımıza çıkan yazar, bu dönem hikâyelerinde kahramanlarının psikolojik yönelimlerini mekâna ait unsurlarla zenginleştirmiştir. Diğer bir deyişle mekana kişilik kazandırarak temanın erimesini sağlamıştır: “*Çarşambalı İzzet, hapisanede son gecesini geçirmek üzere yattı. Daha yarım saat önce boğuk sert sesiyle, kulağının dibinde hikâyeler anlatılıyordu.*” (Sır, KH, s.79)

Hücrelerinde son gecesini geçiren ve sabahın ilk ışıklarıyla idam edilecek olan bir tutukluyu “boğuk, sert” gibi sembollerle anlatması ilginçtir. Yazar mekân düzleminde kahramanın ve temanın genel işleyişine dair ipuçlarını metnin içerisine yerleştirmiştir. Bu tarz Tarus hikâyeciliği için farklı yaklaşımlardan birisidir.

İlk dönem eserlerinde kişiliğini gizleme ihtiyacı duymadan hatta varlığını hikâyesinin vazgeçilmezi sanan yazar-anlatıcı, aynı tavrından hala vazgeçmiş gibi değildir. Yine çok sık olmamakla birlikte metnin akışına müdahale edilip, kimi zaman olayın kontrolünden çıkması engellenmiş, kimi zaman gerçekliği ne derece gerçek (!) olduğunu anlatılmaya çalışılmıştır. Özetle Tarus, çoğunlukla eserin tam merkezinde olduğunu fazlasıyla hissettirir: *“Eşini benzerini belki çok görmüşsünüzdür ya Raif Bey’i şahsen tanıdığınızı pek sanmam.”* (Alışkanlık, A, s.10)

Hikâyede özellikle “ben” anlatıcısının kullanılması, yazarın daha önceki örneklerine benzer bir tutum sergileyerek, hikâyenin başlangıç noktasını bir merak unsuru çevresinde geliştirme eğilime girmesine nedendir. Kısaca onda her hikâyenin bir anlatılma gerekçesi vardır. Gerekçenin okurlarla paylaşılması da gayet doğaldır. Hikâyenin anlatılma gerekçesi öncelikle öykünün gerçek dünyadan kurgusal dünyaya geçişinin de temel mazeretini ortaya çıkarma anlamında bir değer taşımaktadır: *“Çocuklara da sırasına göre kıyarım, veririm sopayı... Bunu da ıslattım, birkaç kez. Niçin? Bak ama haklı mıyım, haksız mıyım?”* (Bir Şey Demedi, Yeditepe, s.10) Bir yerde okuyucuyu öyküyü dinlemek zorunda bırakan bir yaklaşım gibi bu gözükten bu ve buna benzer cümleler yazarın ikinci dönem hikâyelerinde de sıkça karşımıza çıkar.

Tarus eserlerinin hemen hemen tamamında gerçek ile gerçeğimsi arasına sıkışmış, metinsel kurgu ile normal anlatımın inceliklerini tam kavrayamamış bir denemeci vardır. Var olanla anlatılan arasındaki ince çizgiyi ayırmak adına, pek bir çaba gösterilmediği de belirgindir. Temalar ve temaların anlatımları salt bir “aktarım”dan ibarettir. Olaylar genelde iki dosttun başlarından geçenleri birbirlerine dostça aktarmalarından öteye geçmez bir özellik gösterir. Hikâyelerin çoğunda başlangıç noktaları arasında derin benzerlikler vardır. Yazar ortaya çıkar, insanların meraklarını kamçılacak bir

laf ortaya atar. Daha sonra bu sözün anlatılma sebebinin arkasında yatan tematik dolguyu aktarmaya başlar: *“Şimdi ilk defa olarak bu hayattan size bir yaprak açıyorum. Bakalım hoşunuza gidecek mi?”* (Arzu, KH, s.71)

Pek çok hikâye yukarıdaki alıntıya benzer cümlelerle okuyucusuna ulaşır. Daha öncede belirttiğimiz gibi yazar sanatsal kurgunun fiktif dünyası ve olay örgüsü arasındaki alt birimciklerin yapısında mevcut ortak duyumlara ulaşmakta zorlanmakta, bu yüzden metni sıkıştırarak anlatımın kendi arzusu etrafında şekillenmesine olanak sağlamaktadır.

Kahramanları, daha çok bir masal dünyasında yerini almış oyuncaklar gibi anlatıcı-yazarın kontrolünde hareket etme ve düşünme yetisine sahip robotlar gibidir. Sanatçı onlardan sadece verdiği görevleri yerine getirmelerini ister. Tiplerin metnin içselliğinde gelişim ve derinliğe ulaşma özgürlükleri asla yoktur. Dolayısıyla Tarus'un hikâyeciliği için başka bir çıkarıma, adlandırmaya ulaşarak **“tipler hikâye”**si diyebiliriz: *“Nurullah'ı yirmi iki yaşına doğru işletme müdürünün masasında oturur buluyoruz.”* (Ekin İti, El, s.9)

Yukarıdaki gibi cümleler tip anlamında metni yönlendirmesinin yanında yazar için, olaya ulaşma noktasındaki zamansal ayrıntıları atlamak için de tercih edilen bir yöntemdir. Hikâyede ana temanın etrafındaki olaylara bir an önce geçmek tutkusuyla, zaman ait gereksiz ayrıntıları özetlenerek, esas anlatılacak konu çevresinde toparlanmaya çalışılır.

Sohbet havasından bir türlü kurtulamayan bu genel anlatım biçimi, soft bir entrik kurgu yapılandırma çabasının da ötesine geçmez. Üslûbun genel karakterleri, modern öykü tekniklerine ulaşmayan uzak bir pencereden dünyayı izler. Onu anlamak ve anlatmak yerine genelde **“izler.”** Öykü başlangıçları arka arkaya gelen bir seri anlatım gibi ortak cümlelerle işlemeye başlar: *“Siz bana soruyorsunuz. Oysa ben size sormalıyım, niçin yaptı bu işi? Tutmuş, kendini dereye atmış. Bilir miydim bunca toyluk yapacağını.”* (Bir Şey Demedi, Yeditepe, s.10)

Konu ile ilgili sorunun muhatabı okuyucudur. Yazar neden, niçin, niye gibi soruları peş peşe sıralarken, bir taraftan okuyucunun merak unsurunu en üst noktaya çıkardığını düşünerek, usta ve zeki bir anlatıcı edasıyla olayları aktarmaya başlar. Bu yüzde yüz şaşmayan bir tekniktir (!).



Cümleler değişse de amaç aynıdır. Okuyucunun nedenlerini ve niçinlerini harekete geçirmek. Arkasından da bunlara cevap olacak nitelikteki büyülü(!) sözlerle hikâyenin kurgusal dünyasına adım atmak. Aynı duyguyu yakalamak için bazen yazar, zıtlık noktasında okuyucunun ilgisini çekmeye çalışır. Hikâyeye başlangıç cümleleri farklı olsa da amaç aynıdır: *“Baştan inanmadım. Canım, bizim bildiğimiz Şevket böyle şey yapar mı, böyle işlere girer mi dedim.”* (Zina Davası, El, s.22)

Yerli yersiz metne müdahalesi anlamında genel bir çerçeveden değerlendirebilecek bu özellikler Tarus hikâyeciliği boyunca pek fazla değişmeyen olumsuz bir üslûp özelliği olarak sürekli karşımıza çıkmıştır. Kendisini sadece bir nakledici / aracı gibi gören bir yazar içinde farklı bir özellik düşünülemez herhalde.

Üst anlatıcının ikinci dönem cümle nitelikleri, genel önceki dönemle aynı olmakla birlikte bazı hususlar değişiklikler göstermiştir. İkinci döneme ait altı farklı hikâyelerden alınan elli cümlenin yapısal ve anlamsal özellikleri aşağıdaki tabloda aktarılmıştır.

METİN ADI	Fiil	İsim	Basit	Bileşik	Kur.lı	Devrik	Ol.lu	Ol.suz	Soru
Alışkanlık	26	24	42	8	44	6	37	13	9
Sarı Han	23	27	29	21	40	10	35	15	12
Pilav	30	20	44	6	41	9	35	15	8
Kundak	28	22	40	10	45	5	39	11	10
Üst Kat	21	29	39	11	44	6	41	9	7
Arzu	32	18	37	13	42	8	41	9	11
<b>TOPLAM 300</b>	<b>160</b>	<b>140</b>	<b>231</b>	<b>169</b>	<b>256</b>	<b>44</b>	<b>228</b>	<b>72</b>	<b>57</b>
<b>YÜZDE %</b>	<b>53</b>	<b>47</b>	<b>77</b>	<b>23</b>	<b>85</b>	<b>15</b>	<b>76</b>	<b>24</b>	<b>19</b>

Tabloda dikkati çeken en önemli nokta isim ve fiil cümlesi arasındaki ilk döneme göre dikkat çeken oransal değişimdir. İlk dönem hikâyelerinde fiil cümlelerin yoğunluğu bu dönemde azalmış, neredeyse isim cümleleriyle eşitlenmiştir. Bu yazarın genel üslûbunun **“hareket”**ten az da olsa **“fikre”** kaydığı bir kanıttır. Tarus, daha uzun (bileşik)cümleler kurarak, metnin diyaloglarla örülü dünyasını açmaya çalışmıştır.

Türkçe'nin en doğru cümle biçimi olan kurallı cümle yapısına ilk dönemde olduğu yine sadık kalındığı söylenebilir. Dil özellikleri bakımından halkın ortak duyularına yakın bir söyleyiş seçen Tarus da bu dönem fazla olmamakla

birlikte, kahramanlarının ağızından terkipli ve biraz da ağıdalı ifadeler aktarılır. Aslında bu durum daha çok bürokrasinin ana temaya oturduğu anlatılarda tercih edilmektedir: *“İşimizi duanız berakâtiyle nihayet bitirdik sayın Ömer beyefendi, dedi. Netice-i tetkikâtımız şu: Bugünkü mevzuat-ı kanûniyeye nazaran...”* (Alışkanlık, A, s.16)

Karakter özellikleri ortaya konurken yazar genelde tarafsız değildir. Tarafsızlığın ötesinde kafasında kategorize edilmiş bir yapıda taraflı olma eğilimi vardır. Çizdiği karakterleri genelde yükleyeceği kimlik özelliklerine göre başlangıçta ayırıp o özelliklere uygun bir betimlemeye girer. Hikâyenin genel kabul görmeyen sınırlı yapısı içerisinde muhakkak ki karakterlerin psikolojik derinliklerine inilmesi kolay olmayacaktır. Ancak yazarın sadece tipler etrafında bit tematik yapıyı şekillendirmesi de hikâyenin üst kurmaca biçimiyle pek bağdaşmayan bir tasarruftur:

*“Onun bu koridorda, bu yol halıları üstünde öyle bir tavrı, gidişi, yürüyüşü vardır ki, iki gözü âma olsa insanın yine de büyük bir adam olduğunu seçiverir.”* (Alışkanlık, A, s.10) Hikâyenin daha ilk satırlarında “büyük adam” rolünde karşımıza çıkan karakterin olay kurgusu içerisinde alacağı ağırlığı tahmin etmek zor olmasa gerek.

Hikâyelerdeki kahramanlarını bir karakterden çok bir “tip” özelliği içinde sunan yazar, ilk dönem öykülerinin çoğunda rastladığımız gibi, bir adım daha ileriye geçerek tip kimliğine hapsedtiği hikâye insanlarını, kişiliklerini ele verir tarzda isimlerle sıralar. Okuyucu, sadece tipler dünyasında değil, dürüst mü yoksa yalancı mı olduğu adından çok rahat anlaşılabilir kişilere ait mesaj dünyasında kendine yer bulur. Tiplerin çoğunluğuna kişiliklerine uygun isimler verilerek okuyucu merak unsurun, dramatik eğrinin ne zaman kırılacağına dair şartlandırılır:

*“Halil Madrabaz işin altında kalır mı? İkinci yılın sonlarına doğru fabrika, altmış altı amele ile çalışan bir müessese oluvermişti.”* (Makarna, E1, s.75) Madrabaz soyadını taşıyan bir kahramanın herhalde karşı güç grubunda yer aldığını bilmem söylemeye gerek var mı? Zaten bu hikâye, üçkağıtçı bir insanın çıkış ve çöküş arasında geçen hayatına ince bir dokunuştur yazar. II.Dünya Savaşı sonrası türeyen ve kısa zamanda zengin olmak adına her türlü pisliği

yapabilen tiplerdir anlatılanlar. Böyle insanlar hikâyelerde sıkça işlenir: *"Sarra Emin Kaypak hemen Ankara'ya hareket ederek, imar işlerinde ne kadar tecrübe görmüş olduğunu herkese ispatlamıştı."*<sup>16</sup>

Bürokrasinin yeni yeni şekillendiği bir dönemde Ankara'yı her yönüyle kendisine mekân tutmuş insanlar, halkın saf duygularıyla oynayarak kısa zamanda büyük gelirler elde etmişlerdir. Tarus bu tip insanları sosyal gerçekçi kimliğinin ironik bir yaklaşımlarıyla inceden inceye eleştirir.

Ad noktasında sadece kahramanlarına standart tip çizmekle kalmaz Tarus. Bazen de hikâyenin neden o adı aldığına dair öykünün bir yerinde fırsatını bulur bulmaz bir açıklama yapma ihtiyacı hisseder. Böylece karakterle şartlanmış ve sadece vurgulanmak istenen mesaja kodlanmış olan okuyucu, isim anlamında da neden sorusunu yöneltmeden yazar tarafından belli bir yöne doğru kanalize edilir.

Ekin İti'nde yazar, aynı yöntemi kullanarak, ilk bakışta çok ilginç gelen hikâyenin ismini hemen açıklama yoluna gider: *"...köpekler ekili tarlalarda gezip oynaşmayı çok severler. Fakat başakların kılçıkları boyunlarına, yüzlerine, gözlerine batmasın diye tarlaların içindeyken kafalarını yukarı kaldırıp öyle giderler...Tarla bittikten sonra dahi saatlerce, bazen de günlerce kafaları yukarıda yürürler. Köylü bu boynu tutuk köpekleri hemen tanır: Ekin İti!"* (Ekin İti, El, s.15) Böylece yazar Ekin İti ismini simgesel anlamda hayatında kendini beğenmişliği esas alan insanlar için sembolik anlamda kullanmış olur. Böylece de aslında çok başarılı olabilecek bir **isim / tema** hikâye gücü, daha baştan sönükleşir ve ilginçliğinden çok şey kaybeder.

Sadece hikâyelerin isimlerinin söylenmesinde değil, daha pek çok konuda Tarus da kurgusal acemilikler vardır. Mesela hikâyelerini bitirirken, eğer o ana kadar henüz söylenmemişse, öykünün adına metnin bir yerinde gönderme yapılır. Hikâyenin sonuç kısmı ile başlangıcı arasındaki paralellik metin düzeyinde ortaya çıkarılmış olur. Bir Şey Demedi isimli hikâyenin her kelimesi öykünün sonunda tekrar tekrar söylenir: *"Bari bir şey çınlatsa? Yooo!..*

<sup>16</sup> Kasabayı Güzelleştirme Cemiyeti, Varlık, s.18

*Hiçbir şey söylemedi. Demedi bir şey... Öyle işe gider gibi, git sen derenin başına... Dese? Bir şey söylese bari. Demedi.”*<sup>17</sup>

Çoğu zaman halkın söylemlerini olabildiği kadar gerçeğe yakın aktarmaya çalışan yazar, bazı zamanlar bu işi abartarak metni sadece diyaloglardan meydana gelen bir tiyatro eseri haline de sokmaktadır. Tarus, zaten genelde aşağı yukarı bütün eserlerini kısa ve vurgulu cümlelerden meydana getirmiştir. Çünkü kısa cümleler hem metnin anlatımında hem de okunmasında daha çarpıcı yargılardır: *“Elin öksüzünü tutsak etmek olur mu? Bu da tüm fakirdi hani. Baba çoktan ölmüş. İki büyük kardeşi başlarını alıp gitmişler. Yıllar var, gidiş o gidiş.”* (Bir Şey Demedi, Yeditepe, s.10)

Genellikle kısa cümlelerden meydana gelen bu diyaloglar, yazarın öyküsünün temel niteliği olması bakımından çoğu yerde hikâye metni içerisinde geniş bir hacim teşkil etmektedir: *“Nedir? / Yarın evleniyorum. / Var git, güle güle evlen! / Eksik olma! Şey... / Ne?”* (Sır, KH, s.83) Benzer diyaloglar ikinci dönem hikâyelerinde değil sanatçının bütün eserlerinde ortak bir yapılanma tasarrufudur. Halk konuşmalarına benzeyen bu türden ifadelerin yanında bazı durumlarda da karşılıklı konuşmalar, konuşma motifinin biraz daha ötesine geçerek salt ünlemlerden meydana gelen bir yapı gösterir:

*“Acayip şey! / Süphanallah!.. / Eeeeeeeee??? / Ohhhh...”* gibi ünlemler hikâyelerin çoğunda kullanılan ünlem tümceleridir. Ünlemler metne heyecan, gerçeklik hissi ve hareket katan bir dil unsuru olarak Tarus hikâyeciliğinin vazgeçilmezlerindedir.

Dil tasarruflarının ötesinde zamana ait kurgulanma tekniklerinde de yazarın ilk dönem hikâyelerinde gördüğümüz satır başları zaman zarflarıyla zaman özetlenmesi, 1950 sonrası hikâyelerinde de kullanılan bir yöntemdir. Yazar, bu kullanımıyla zaman içerisindeki gereksiz ayrıntıları temizleyerek esas kurgunun olduğu döneme gelmeye çalışır. Alışkanlık hikâyesinde de bu zamansal kurgulama vardır: *“Fakat ertesi gün, daha ertesi gün, dördüncü, altıncı, onuncu günler...”* (Alışkanlık, s.14) Bazı hikâyelerde bu zamansal kurgulanma biçimi bir aşama daha kat ederek temayla iç içe girer. Böylece de yazar zamanın ve zamanın kesiştiği noktada entrik gerilimin en üst noktaya

<sup>17</sup> Bir Şey Demedi, Yeditepe, s.11

çıktığını varsayarak olayı aktarmaya başlar. Zaman tasarrufu böylece olayı anlamlandıran, olaya alt yapı hazırlayan bir kimliğe bürünür: *“Günlerce, kimse farkına varmadan, küçük fare yavrusu gibi, tozun, dumanın içinde eşindi. Belki daha da eşinecekti. Fakat günü birinde bir fırsat çıktı.”* (Ekin İti, El, s.7)

Aslında hikâye metinlerinin büyük bir kısmında, yüce ve yüksek bir noktadan insanları izleyen bir insanın olayları yansıtmaları biçim olarak sezilir. Yazar hakim, her iki anlamda da, bir duruşla insanları ve olayları değerlendirir. Bu hakim bakış(!), çoğunlukla da konuya, kahramanlara kısaca hikâyenin bütün ruhuna nüfuz eder. Kişiliğini ve kişiliğinin sanatsal yansımalarını genelde söylemeyen Tarus, bazı hikâyelerinde ise bu özelliğini vurgulu bir şekilde hikâyenin yapısına yansıtır: *“İnsanları biraz da küçük gördüm. Hele o aslı nesli belli, tavrı büyük ruhu küçük, insan cücesi eşraflarla zenginleri hiddetten tir tir titretirdim.”* (Arzu, KH, s.73)

Öykülerde ortak bir özellik olarak değil, ilgi çekici metinsel formlar da vardır. Kasabayı Güzelleştirme Cemiyeti'nde Türkçe'nin ilk yazılı dönemlerine ait metinsel formları andırır kullanımlar sergilenir. Belirttiğimiz eski formlardan en ilgi çekici olanı hiç kuşkusuz Dede Korkut Hikâyelerinde karşılaştığımız misafir ağırlamaya dair ifadelerin esinlemeyle benzer şekilde tümce sisteminin kurulmasıdır: *“Avukatlara, akıllı hemşirelere paralar yedirip kilitli kapılar açtırdı, dolaplar dolusu evrak yıktırıp, diziler boyu adam çalıştırdı.”* (Kasabayı Güzelleştirme Cemiyeti, Varlık, s.18) **“Farklılaşmanın, bireyselleşmenin başat olduğu”**<sup>18</sup> post modern söylemin açılımlarını çağırıştırır dilsel bir yapılanmadır bu. Dede Korkut Hikâyelerinin çoğunda gördüğümüz misafir karşılamaya dair bu türden cümleler, biraz da yazarın bürokratik yozlaşma temine dayalı mantığından süzülerek eleştirel bir yaklaşımla okuyucuya sunulmuştur.

İkinci dönem hikâyelerini, ilk dönemden ayıran en önemli taraflardan biri de hiç kuşku yok, yazarın betimleme dayalı dilsel niteliğidir. Tarus, bu dönem içinde olayları anlatışı sırasında, önceki çoğu hikâyesinin aksine, betimlemelere biraz daha ağırlık verir. Çoğunlukla olayın akışını keserek kahramanlar, çevre gibi öykü malzemesini betimlemelerle zenginleştirir. Betimlemelerin en doğal

<sup>18</sup> Sezgin Kızılcıkelik; “Postmodernizm: Modernlik Projesine Bir Başkaldırı”, *Türkiye Günlüğü*, S.30, Eylül-Ekim 1994, s.87

sonucu olarak da bol miktarda sıfat tamlaması kullanır. Hikâyede, az da olsa sadece olayı nakletmekten bir adım daha öne geçerek, olayların cereyan ettiği sosyal ortama göndermeler yapılır. Hatta bu ortamı oluşturan kahramanlar için de bir referans teşkil eder. Sıfat tamlamalarının hikâye içindeki kullanımını bazen o kadar yoğundur ki, bazı paragrafların tamamen sıfat tamlamalarından oluştuğuna bile kolaylıkla rastlarız: *“Uzun boylu, sivri burunlu, mosmor bir delik içinde durmadan dört tarafa oynayan mavi, çipil çipil gözlü, her haliyle sevimli bir adamdı.”* (Kasabayı Güzelleştirme Cemiyeti, Varlık, s.18)

Tarus'un üslûbunun vazgeçilmez dil özelliklerinden biri de deyim ve ikilemelerin sık kullanımınıdır. Her iki formda halk anlatı geleneğinin ürünleridir. Halkın ruhunu taşıması bakımından da, halkı için var olan yazar için de en değerli dil motifleridir. Sadece bir sayfada bile onlarca ikilemeyle karşılaşmak olasıdır Tarus'un hikâyelerinde. Örneğin Ekin İti'nde bir sayfada, *“sağdan soldan / şaşkın şaşkın / öteye beriye / bağırdı çağırdı / ilaç milaç / mırın kırın / eş dost / çiftlik çubuk...”* (s.7) türünden çok miktarda ikileme kullanılmıştır. İkilemeler, hem metnin sıkıcılığını engelleyen hem de anlatıma zenginlik / dinginlik katan unsurlardır. Dil sanatsal bir yaratının temel malzemesiyse, yeni anlamlar ve yeni biçimler türetilmesine olanak tanınması açısından daima **“açık-  
uçlu”**<sup>19</sup>dur. Benzetmelere, eğretilmelere, sanrılara dayanır.

Ortak özelliklerden biri de deyimlerin kullanılma sıklığıdır. Çoğu hikâyede, her sayfada en az birkaç defa deyimlerden yararlanır. Zina Davası'nda da benzer bir yöntem kullanılarak deyim zenginliği sayfaya taşınır: *“ayaklarımın suyu eridi / zıvanadan çıkmak / yivinden çıkmak / gözleri açılmak / palas pandiras / alaşağı etmek / suyu ısınmak / rengi atmak...”* (s.23) gibi deyimler sadece tek sayfada bulunanlardır. Çoğu hikâyesinde deyim ve atasözlerinin hacmi neredeyse ana temanın anlatımı kadar geniş bir yer tutar.

Tarus'un 1950 sonrasında genel anlamda üslûp özelliklerinde çok büyük değişimler ve farklılıklar yoktur. Metinler, yine ilk dönemde olduğu gibi, yazarın müdahaleci kimliğiyle beraber yürüyen, onun temaya ve kahramanlara müdahalesine açık bir olay hikâyesi olmaktan öteye bir şey ifade etmeyen, kuru anlatımlar olarak okuyucuyu karşılar.

<sup>19</sup> Geoffrey N. Leech-Michael H. Short; a.g.m., s.20



Üst anlatıcı hikâyenin kısa fakat etkili olması gereken üslûp özelliğini sadece 'kısa' şekliyle ilgilenmiş, hikâyenin temel şartlarından olan etkili olma özelliğini ise pek ciddiye almamıştır. Tarus, çoğu zaman bu etkili olmayı metne müdahale ederek ve okuyucu da heyecan uyandıracak cümleler sarf ederek algılasa da pek başarılı olamamıştır.

### 5.2.2. Dilsel Tercihlerin Romana Yansıması

Aslında salt romana ait farklı anlatım özelliklerinden bahsetmemiz pek anlamlı olmaz. Zira öykünün, benzer yöntemlerle daha uzun ve karmaşık, aynı zamanda ayrıntılı bir açılımı olan romanlarda da yazarın, hikâyeye ait genel üslûp özelliklerini kullandığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Hikâyelerinde sıkça karşılaştığımız metnin reel hayata ne derece yakın olduğunu hissetmemize yardımcı olan, gözleme dayalı geniş yapılanmalar romanlarında çoğunda da karşımıza çıkar. Realite, gerçek "**sadece insanın algılayabileceği kadarı ile gerçektir.**"<sup>20</sup> olarak tercih edildiği için gerçekliği ispatlama adına yazar-anlatıcının, çoğu yerde metnin o derece içinde olması romanın yazılış amacından tutan da ismine kadar pek çok gereksiz ayrıntının sayfaların içerisinde kendine yer bulmasına sebeptir.

**Yeşilkaya Savcısı**'nda metnin genel yönelimi bir romandan çok bir günlük havasındadır. Yazar, romanı sanki çok önceden verdiği bir sözü yerine getirmek iddiasıyla kaleme aldığını daha ilk satırlarda söyleme çabasına girer: "*Ankara'da kendi kendime verdiğim sözü tutuyorum. Kalın defterimi açtım, parlak uçlu kalemlerden birini aldım. İlk sayfasını böylece dolduruyorum.*" (YS, s.4)

Bu genel yapı roman boyunca hemen hemen hiç değişmez. Yazar-kahraman anlatıcı, fırsatını buldukça metnin çoğu yerine varlığını ve anlatımın gerçekçiliğini ortaya koymak amacıyla sık sık günlüğünü hatırlatma yolunu seçmektedir. Bir yerde günlük işlevsel bir nitelikle anlatı içerisinde canlı bir organizma gibi olayları derleyip toparlamaktadır: "*Defterimi ayda bir elime alabiliyorum. Güya maksadım, hayatımı yazmaktı. Böyle yarım yamalak notlarla bir hayat nasıl belirtilir, bilmem...*" (YS, s.157)

<sup>20</sup> Fatih Arslan; *Postmodernizm ve Latife Tekin'in Romanlarında Postmodernist Unsurlar*, (Doktora Semineri), Elazığ 1998, s.7

İlhan Tarus'un gözlemlere dayalı ve genelde olay çevresinde oluşan anlatım özellikleri, hikâyelerinin genel anlatım özelliğini teşkil ettiğini daha önce vurgulamıştık. Aynı yaklaşım romanlarının çoğu içinde söz konusudur. Yazar, genelde bulunması gereken noktadan çok daha fazla metne yakındır. Metnin içindedir. Olayın anlatımında, karakterlerin oluşturulmasında, kısaca zaman ve kurguya ait her türlü yapısal oluşumda metinle beraber hareket eden bir yapıdadır. Kesinlikle tarafsızlık bir kimlikte değildir

Olayları, karakterleri de bu gözle tahlil edip sonuçlara ulaşarak okuyucuyu belli bir sona doğru yönlendirir. Hatta çoğu zaman romanın uzun soluklu dünyasında nefes alması gereken ve kişiliğini şekillendirmesi beklenen karakterlerin, daha romanın ilk satırlarında hangi tarafta olduğu tek tek vurgulanarak okuyucu hazır bir çatışma zeminine atılır. Karakterler de böylece derinliği olan yapısal kişiliklerden farklı olarak, eserdeki çatışmayı sağlayan tek yüzlü **flat karakter**lere dönüşür. *"Korkuya benzer, saygı ile karışık bir yeri vardı Anzavur Ahmet Paşa'nın, Bigalıların yüreklerinde. Ahmet Paşa'nın helvası eve uğur getirmiş."* (VO, s.7)

Genelde karakterleri belli özellikler taşıyan ve bu özelliklerini romanda en iyi biçimde sergilemeye çalışan kişiliklerdir. Esas anlamda gözlediği bir olayı aktarmaya çalışan üst anlatıcı, bu yüzden karakterlerinin kişilik kazanmasına müsaade etmez. Onlara belli kimliklerle davranmaları şartını getirir. Metnin içinde fazla yer işgal etmeyen karakter yapılanması da daha çok özetlemeyle kendini gösterir. Özetleme, Tarus'un romanlarındaki kişilik yapılandırmasını en uygun anlatım biçimidir: *"Akıllı adamdı Kerim Ağa. Mektepte ney okumamıştı ama, her şeyi bilirdi. Hele ticaret işinde hiç aldanmazdı. Zaten varı yoğu hakkında kimseye sır vermezdi."* (KR, Tef. No:3) Tarus'un romanlarının çoğunun sonucunun ne yönde olacağı genelde ilk sayfalarda bellidir. Onda roman anlamında orijinal olan en önemli nokta bazen çok bağımsız karakterlerin oluşumudur. Yazarın genellikle metin içinde olaylara müdahaleci olduğunu daha önce söylemiştik. Romanlarının çoğunda da bu huyundan vazgeçmemiştir: *"Bunların hepsini yaptığına bilmem inanmalı mı? Sanmıyorum."* (KR, Tef. No:33)

Tarus, sadece olaylara müdahaleci değildir. Aynı zamanda romanlarının çoğu da otobiyografik belleğin sanrılarını, anlamlarını taşır. Hatta Yeşilkaya Savcısı, gerek anlatım özellikleri, gerekse mekân bakımından Tarus'un ilk savcılık yıllarına ait olayların aktarıldığı estetik bir metindir. Sanatçının hayatına ait benzerliklerin sıkça rastlandığı diğer romanı da **Kasabanın Ruhu**'dur. Çalışma dönemlerine ait bilgileri birebir kullanan yazar, hatta bir adım ileriye giderek savcılık yaptığı yerleri aynen hayatında olduğu gibi teker teker sıralar: *"Aradığımı buluncaya kadar gideceğim. Bahçe, Sakçagözü, Narlı, Pazarcık, Gaziantep... Belki de daha ötelere..."* (KR, Tef. No:49) *"Vazifeme bu sabah saat dokuzda başladım. Hükümet konağındaki savcılık odasındayım."* (YS, s.3)

Gerçekten de yazarın ilk savcılık yılları yukarıda belirtilen bölgelerde geçmiştir. Bu yüzden onun roman anlayışını günlükle, roman arasında bir noktaya koymak çok da mantıksız değildir. Tabi bu durum bütün romanlarda karşımıza çıkmaz. Adalet mekanizması içinde üstlenilen görev, onun sanat anlayışının da en yaygın tematik yönelimlerinden birisi olmuştur aynı zamanda. Öykülerinin çoğunda olduğu gibi romanlarında da bu durum pek değişmez. Üst kurucu, hiç ilgisi olmayan yerlerde bile hukukçu kimliğini konuşturur: *"Depo memuru mahkemeye verilmiş, bir yıla hüküm giymişti... Cezaevinden çıkar çıkmaz, hemen o gün bulup buluşturup trene atlamış, kaçmıştı."* (KR, Tef. No:33)

İlhan Tarus'un romancılığındaki ortak diyebileceğimiz üslûp özelliklerinden biri de, romanın adının eserin bir yerinde mutlaka belirgin bir şekilde vurgulanarak söylenmesidir. Yazar, çoğu zaman bu iş için romanın ortalarında bir yer tespitinde bulunur. Arkasından neden böyle bir ismi tercih ettiğini ispatlarcasına romanın adını vurgular. Bu bir yerde yazarın kendince metnin kurgusuna ne derece hakim (!) olduğunun da en somut göstergesidir. Olay ağırlıklı eserlerde isim genellikle olayı çağrıştıracak biçimde kullanılırken, karakterlerin ağırlıklı olduğu metinlerde de karakteri yansıtan bir isim esere uygun görülmektedir: *"Kerim Efendi'nin işbirliğini sağlamadan, Sekili kasabasında halkça, topluca bir işe girişmek imkansızdı. Kerim Efendi, gerçekten kasabanın ruhu idi, ruhu..."* (KR, Tef. No:34)

Romanların bitişlerinde de yazar genelde kaderci bir kişilikle ortaya çıkar. Sanki bütün anlatılanlar ve yaşananlar boşunaymış gibi bir tavır takınır. Bazı romanlarında görülen bu anlatım tarzı klasik roman tekniğine daha yakındır. Sonuç şaşırtıcı olmaktan çok sıradandır. Genel anlamda bir olay aktarıcısı olan Tarus için romanın bitimi de daha çok bir zaman dilimindeki olayın aktarımından öte bir şey değildir. Bu yüzden de sonuç çoğu zaman ilginç olmaz: *“Sekili çiçeklerinin renkleri de, kokuları da biline renk ve kokulardır. İnsanların kaderi de pek öyle sivri farklar göstermez. Ölenlerin yerine yenileri doğar. Hayat yeryüzünün dört bir tarafında olduğu gibi Sekili kasabasında da böylece, biteviye akar gider.”* (KR, Tef. No:79) *“İnsan gerçeği hiçbir zaman bilememiştir. Ancak onun kurmaca şekillerini görmüştür.”*<sup>21</sup> Zamanın reel akışı da bu anlamda dünyayı sıradanlığına, tek düzeliğine, aynılığına eleştirel göndergeler içerir.

Anlatımın ilgi çeken diğer noktalarından biri de **iç monologlardır**. Kahramanların düşünceleri durular karşısında bilinç akımı şeklinde beliren ve konunun genel yönelimi hakkında sebep-sonuç paydası altında çözümlemeler getiren iç monologlar, çoğu zaman kurgu ne yönden ilerleyeceğine dair de okuyucuya ip uçları vermektedir. Çoğu zaman da bu konuşmalarla yazar, kahramanlarına genel kabul görür karakterleri üzerine yorumlar getirmektedir. Diğer bir anlamda yazar, müdahaleci kimliğini biraz daha soyutlaştırarak çözümlemeyi düşsel açıdan yapmaktadır: *“İnsanlar nasıl da hayal içinde yaşayabiliyorlar? Bu bir yaradılış meselesi galiba. Gerçeklerin gelip almımıza çarptığı, bizi durmadan yere yıkmağa çalıştığı zamanlarda bile, hayal kurabiliyor kimi insanlar...”* (YS, s.152) *“Yirminci yüzyılda oluşan sosyal, çevresel, politik oluşumlar / çözümler / yok oluşlarla kendini dünyaya sıkışmış gibi hisseden”*<sup>22</sup> insan için hayal kurmaktan başka yaşama dair moral değerlerini yumuşatan bir eylem olamaz.

Tarus'un halka yakın ve halktan birisi olma felsefesinin dilsel açılımı da aynı yödedir. Genel metin özelliğini kısa cümle ve diyaloglar üzerine kuran sanatçı, çoğu zaman bir tiyatro metninden farklı olmayan cümle kurgusuna girer. Sanat anlayışını **“olayları yansıtma”** ibaresiyle özetlediğimiz romancının, bu genel bakışını romanlarında da sıkça görebilmekteyiz. Hatta bazı eserlerinde

<sup>21</sup> Fatih Arslan; a.g.e, s.14

<sup>22</sup> Beral Madra; “Modern'den Postmodern'e I”, *Gösteri*, S.125, Nisan 1991, s.41

karşılıklı konuşmalarla örülmüş kurgusal yapı, romanın içsel dünyasında büyük bir yüzdeyi kaplamaktadır.

Yeşilkaya Savcısı daha ilk cümlelerden itibaren karşılıklı konuşmalarla oluşturulmuş bir yapı arz eder. Yazar, romanda olması gereken ayrıntıları dahi çoğu zaman diyaloglarla anlatma yolunu seçmiştir:

- “ – *Niye okutmazlar bunları?*
- *Çünkü okutanlar da bilmezler...*
- *Hadi canım.. Alay geçme benimle...*
- *Vallah diyorum.*” (YS, s.19)

Yukarıdaki metin incelendiğinde, metnin ne anlam ne de kurgu yönünden hiçbir özellik taşımadığı açıktır. Romanın genelinde yaygın biçimde kullanılan diyaloglar, adeta yazarın soluklandığı molalar gibidir. Çoğu zaman yazar, düşünsel yoğunluktan ve karmaşık yapılanma tekniklerinden kaçmak ve romanı salt olay örgüsünde tutup, bu şekilde de gerilim noktasını hep yukarıda tutmak için diyaloglara yer vermektedir. Hatta bazı romanlarda diyaloglar cümle yapısının çok ötesinde sadece ünlem ve seslenmelerle örülüdür. Günlük konuşma yapısının neredeyse bire bir kopyası olan bu anlatım biçimi konusunda yazarın başarılı bir anlatımı olduğu muhakkaktır:

- “ – *Hoş geldin!*
- *Hoş bulduk ağa.*
- *Ne var, ne yok?*
- *Hayırlar ağam...*
- *Erzak mı?*
- *Baklamız kalmadı....*” (VO, s.78)

Bu diyalog kesintilerle aşağı yukarı bir sayfa boyunca devam eder. Çoğu kez, bu tarz anlatımlar metnin geneline bir yaşanmışlık katmakta, olayın gerçeklik yapısını okuyucu için çoğu kez daha inandırıcı kılmaktadır. Tarus'un anlatımlarının çoğunda asla vazgeçemediği bir temel özelliğidir diyaloglarla kurgulu metinler.

İlk hikâyelerinden başlayarak son eserlerine kadar bırakmadığı yazarın bir başka özelliği de, kısa cümlelerle olayı anlatmasıdır. Diyalogların yanında genelde birkaç sözcükten oluşan cümlelerle kurulu bir metin düşündüğümüzde

eserde hareketin ne anlama geldiği daha açık bir şekilde ortaya çıkar. Karakterler, olay ve zaman gibi romanın ana unsurlarına ait ayrıntılara neredeyse hiç girmeden sadece olayı aktarmaya çalışan yazar, bu tür unsurları da bir yerde okuyucunun muhakeme yeteneğine bırakmayı yeğlemiştir. Bu yönüyle Tarus'un romancılığına dair çözüm üretmek, ortak noktalara ulaşmak son derece güç olmaktadır. Çünkü metinlerin çoğunda ana yapıyı belirleyici çekirdek birimler yok denecek kadar azdır. Örnek verecek olursak, Var Olmak romanının küçük bir sayfasında diyalogların dışında aşağıdaki sayıda kısa cümle bulunmaktadır: *"Öyle değil mi? / Tam isabet paşam. / Neden? / Öyle tahmin ediyorum. / Yanılıyorsunuz. / Olabilir. / Siz bilirsiniz. / Ne bileyim efendim. / O halde? / Neden mi? / Bakıyorum paşa. / Ama iyi düşününüz. / Düşündüm paşam. / Deli olacağım..."* (VO, s.75)

Genelde anlaşılır, kısa ve diyaloglarla örülü bir metin yapısını kendisine esas almasına rağmen bazı durumlarda, genellikle karakterlerle alakalı, ağır, anlaşılması zor ve uzun cümle kullanımlarına da rastlamaktayız. Ancak bu tür anlatımların çoğunda olaylara veya karakterlere karşı yazarın gizli bir ironisinin olduğu bellidir. Özellikle Var Olmak romanında karşımıza çıkan bu tarz cümleler, daha çok Kuvayi Milliye hareketine karşı duran Osmanlı'nın bürokrasinin aktarıldığı yerlerde sıklaşmaktadır. Romancı bir yerde taraf olduğu siyasal düşünceyi dilsel söyleme de yansıtmış; karşısında durduğu temayı sözcük yığınlarıyla, anlaşılmazlıkla ironik bir tarzda boğmuş ve küçültmüştür: *"Ama Hamdi Bey, inhisar-ı duhan-ı Devlet-i Aliye-i Osmaniye'nin mümessili sıfatiyle... / Kara Hasan namiyle müştehir şakinin asakir-i şahaneye karşı bir kıyım hareketine ve belki de kıtaile makam-ı muallay-ı hilafete sadakatleri hükümet-i seniyece müsellemler bulunan kuvvetleri ihzar ve teslihin..."* (VO, s.14, 29)

Halk dilinin bütün inceliklerini ayrıntılarıyla bilen Tarus, bunu özellikle görevi sebebiyle bulunduğu yörelerde sağlamlaştırmıştır. Normal anlatımlarının dışında, özellikle diyaloglarda karakterlerin kişilik özelliklerini çağrıştıran şiveleri sıklıkla kullanır. Yazar, bunu hem olayın gerçeklik ögesine yaklaşması, hem de kurgunun hareketli yapısı için uygun görmektedir: *"– Napacan bey, dedi. Buncacık ehaliye kahve, çay yetişir mi? Birer cigara ver kafi..."* (YS, s.3) " / –



*He mi dersin? Biz beyleyiz be Saniye... Alış gayrikin... / – Eyvallah! Zati gidiyordum.”* (VO, s.81, 83) / *– Nebleyim gardaş... / – Aha da çavuş geldi.”* (KR, Tef. No:1) Bu ve benzer şive özellikleri özellikle Anadolu'nun esas mekan olarak seçildiği eserlerde sıkça kullanılan bir üslup özelliğidir. Diyalogların dışında bazen de sanki eskiden beri devam eden bir halk söyleyiş biçiminin de esere yansıdığı görülür. İlhan Tarus'un romanlarındaki cümle yapısı, genel olarak öykülerdeki cümle özellikleriyle benzerlikler gösteriyor. Romanlardan rasgele seçilen sekiz yüz cümle yazarın romanlarındaki genel cümle tasarrufu hakkında bize genel bilgiler verebilir. Tablo aşağıdaki gibidir:

METİN ADI	Fiil	İsim	Basit	Bileşik	Kur.lı	Devrik	Ol.lu	Ol.suz	Soru
Samanpazarı	48	32	49	31	72	8	75	5	3
Yeşilkaya Savcısı	61	19	56	24	70	10	72	8	4
Var Olmak	51	29	62	18	65	15	76	4	10
Kasabanın Ruhu	60	20	53	27	76	14	68	12	11
Duru Göl	57	23	52	28	79	1	69	11	9
Hükümet Meydanı	61	19	55	25	72	8	71	9	8
1980 Yılındayız	52	28	48	32	69	11	68	12	16
Vatan Tutkusu	62	18	51	39	73	7	73	7	5
<b>TOPLAM 800</b>	<b>452</b>	<b>348</b>	<b>426</b>	<b>374</b>	<b>576</b>	<b>224</b>	<b>572</b>	<b>228</b>	<b>66</b>
<b>YÜZDE %</b>	<b>57</b>	<b>43</b>	<b>53</b>	<b>57</b>	<b>72</b>	<b>28</b>	<b>71,5</b>	<b>28,5</b>	<b>8,2</b>

Tabloda ilk dikkati çeken hususlardan biri, yüklem türüne göre fiil cümlesinin oldukça geniş bir yer tutmasıdır. Anlatımda hareketliliğin en önemli ölçütü sayılabilecek fiil cümleleri toplam cümlelerin yüzde ellisinden fazlasını oluşturmaktadır. Yine basit cümle ve kurallı cümlede yazarın tercihleridir. Tabii bazen bu söylem bizim kültürümüze tamamen aykırı bir bakışı da yansıtabilir o tarz karakterlerin dilinde: *“Gün bugün, devran bu devrandır. Dem bu dem, fırsat bu fırsattır. Devlet kuşu bir defa konar insanın başına, fırsat perisi bir defa görünür, elin kesesinden imam suyu içmek de sık sık nasip olmaz!”* (KR, Tef. No: 14)

Halka yakın dil tasarrufu ibare düzeyinde de kendini gösterir. Tarus, halka ait deyim, atasözü hatta argo gibi söylemlerle metnini sıkça şekillendirir. Böylece anlatımın kuruluşunu bir ölçüde zenginleştirmiş olur. İlk romanından başlayıp son romana kadar da devam eden bu tür halk ürünlerinden yararlanma aslında yazarın halka yakınlığına dair genel bir ispattır: *“Kuyruksuz it / tüyleri diken diken olmak / fol yok yumurta yok...”* (VO, s.12) / *“Yakayı sıyırır sıyırılmaz /*

*meyhaneye düştü / salın kerhaneciyi / bize de lo lo olmaz / uçlan ulan bir tek daha / baltayı taşa vurmayalım*" (KR, Tef. No:34) / *"– Ulan Ali, çekil lan duvarın dibine!.. – Mıstık, ulan Mıstık!.. Gel buraya, gavurun eniği."* (VO, s.29)

Tarus, aslında kısaca *"hareket"* demektir. Halka ait ne varsa metninde o vardır. Sadece tema açısından değil söyleyiş ve üslûp özellikleri açısından da yoğun bir hareketlilik söz konusudur. Bu sebepten yazarın romancılık, hatta öykü yazarlığında metinde hareketi sağlayacak dile ait her türlü olanak devamlı surette kullanılmıştır. Diyaloglar, kısa cümleler, hatta sıkça kullanılan ünlemler hep bu ana noktayı belirginleştirmeye yarayan dil unsurlarıdır. Romanların çoğu yerinde hep bağırın, ağlayan kısaca hareketli bir karakter özelliği taşıyan insanların söylemleriyle doludur: *"Oh / Estağfurullah / Eeeee? / Hı hı / Ne olmuş? / Yo.. yo / Ne diyorsun? / Öyle.. öyle..."* (KR, Tef. No:45) / *"Uğur ola, gelin hanım! / Anne anne! / Dehey ulan! / Heeeeeeyytt!"* (VO, s.121)

Metin içinde ayrıca ikilemelerin sıkça kullanıldığını da burada belirtmemiz gerekiyor. Anlatıma hareket katan bu unsur, yazarın ilk hikâyelerinden itibaren romanlarında da sürekli kullandığı bir dil yapısıdır. Her sayfada yaklaşık olarak beş altı ikilemeyle rahatlıkla karşılaşmaktayız: *"baka baka / adam akıllı / yerli yerine / günden güne / iri iri / tırım tırım / kenar kenar..."* (VO, s.47)

İlhan Tarus'un hikâyelerinde karşımıza çıkan cümle, ibare ve sözcük düzeyindeki üslûp özellikleri romanları içinde ortak sayılabilecek özellikler gösterir. Zaten romanları, kurgusal olarak daha çok, küçük hikâyelerden oluşmuş bir yapıda karşımıza çıkar. Yazar, romanın geniş açılımlara ve tahlil / tasvirlerle açık her şeyi kabul görür dünyasından yeterince yararlan(a)mamıştır. Bu yüzden romanları, kurgulama tekniklerini rahatça çözebileceğimiz çekirdek metinlerden arındırılmıştır. Eserlerin çoğu olayların kuru aktarımından ibarettir. Bu yönüyle de genel olarak halka ait anlatım özellikleri ve değerleri romanlarda kendine yer bulmaktadır.

### 5.2.3. Tiyatrolarda Dil ve Üslûp Nitelikleri

İlhan Tarus esas anlamda bir tiyatro yazarı değildir. Tiyatroyu daha çok geniş halk kitlelerine adını duyurmak ve mesajlarını daha rahat iletmek için aracı kılmıştır. Ya da edebiyatın her alanında yeterli seviyede eserler verebilme

yeteneğini ispatlamak niyetiyle tiyatrolar kaleme almıştır. Bütün bu sebepler tiyatroya dair ayrı ve farklı bir üslûbun ortaya çıkma nedenlerini de kısmen de olsa yok etmektedir. Zaten, Tarus'un tiyatroları, adı gibi olmayan yani tiyatral özellikleri fazla içermeyen daha çok okunmak için yazılmış uzun öyküler gibidir. Kahramanlar herhangi bir konu ortaya atıldığında uzun ve sıkıcı felsefik konuşmalar yapmaktan geri durmaz. Bu haliyle de bırakın metnin oynanmasını, okunması bile mümkün olmaz.

Örnek verecek olursak **Ceza Hâkimi** isimli oyunda, oyunun baş kahramanı olarak sunulan Murat, bütün metnin neredeyse yarısından fazlasına 'hakim'dir. Her konu hakkında entelektüel bir kimlikle kahramanların karşısına çıkar ve uzun felsefik / idealist konuşmalar yapar:

*"Murat – Bunlar da bir kişinin, birkaç kişiye hükmetmesinden başka hiçbir mana ifade etmezler. Bilirsin ki mahkemelerde bir adet vardır. Müzakere esnasında evvela en genç azanın fikir alınır. Kendisinden daha tecrübeli hakimlerin fikirlerinin öğrenip de tesir altında kalırlar diye alınan bu tedbir beyhudedir..."* (CH, s.24)

Yukarıda sadece konuşmanın bir kısmını aldığımız metin, bir sayfanın tamamında devam etmektedir. Aynı uzun konuşmalar oyun boyunca Murat'ın ağzından tekrar tekrar yenilenir. Genç ve idealist bir hukukçu kimliğini anlatan eser, bir yerde Yeşilkaya Savcısı isimli romanın tiyatral versiyonudur. Oyunun yazılış amacı da temel noktada kahramanın, bir anlamda yazarın, hukukla ilgili düşüncelerini aktarmaktan öteye gitmez. Bu yüzden bu tür kahramanlar, daha boyutlu, idealist ve felsefik söylemlere yönelen kişiliklerdir. Cümleleri de bu ruh halinin en doğal yansımaları olarak daha oturaklı ve anlamlı bir yapı sergiler.

Tarus'un hukukçu kimliğini daha önce söylemiştik. Yazar, bu kimliğinin yansımalarını ve nimetlerini eserlerinde ya esinlenerek ya da birebir kopyalayarak sıkça kullanmıştır. Tiyatro eserleri de bu kopyalamanın, bir yerde montaj tekniğinin yer aldığı anlatımlardır. Ceza Hâkimi'nde yazar bir suç fezlekesini aynen metne yerleştirmiştir: *"Bosnalı mahallesinde Kör kuyu sokağında, 11 noda oturan ölü Osman kızı ve ölü Suat karısı Müzeyyen Alkurt 24/12/1335 tarihinde müsadif cumartesi akşamı saat 9 raddelerinde aynı*

*mahallede 18 numarada kaim...*" (CH, 36) türünden cümlelerin sahnede nasıl işleneceği müphemdir. Fezleke sonuna kadar okuyucuya aktarılır.

Tiyatro eseri, genelde iki hukukçunun olaylar / adli vakalar karşısındaki farklı düşünme / yargılama biçimlerinin tartışılması üzerine kurulmuştur. Uzun konuşmalarla ve söylemlerle örülü oyunda, genel tema da çoğu zaman konuşmaların gölgesinde kalmaktadır. Tarus, bazen roman ve öykülerinde sıkça kullandığı argoyu tiyatrolarında kullanır:

"– *Sorma herifi be! Moruk mu moruk! Fitil mi fitil! Burnunun ucunu görmüyordu... Şuna bir numara geçelim mi dedim. Eyvallah dedi. Herifçi oğlu bulgur dibeğinin yanına varınca ben önüne dikildim...*" (CH, s.58)

Tek perdelik bir piyes olan Bir Gemi ise konunun anlatımı, kahramanlarının bakış açıları bakımından halkın söylemine daha yakın bir üslûp özelliği taşımaktadır. Sadece dört kahramandan oluşturulan eserde hafif problemlili bir kaptanın kısa hayatı aktarılmaktadır. Yazar, kaptanın konuşmalarını aktarırken kişiliğine uygun kısa ve soru cümleleri seçmektedir. Burada yansıtılan insan tipi bir çıkış noktası arayan, bunalımları olan sorunlu bir insan tipidir: "*Kaptan – Orası öyle! Alışmak lazım, alışmak! İnsan her şeye alışıyor. İyiye de kötüye de! Adem oğlu öyle sağlam bir bina. Vuruyor dağ gibi dalgalar, çarpıyor dev gibi rüzgar! Dünya yerinden oynuyor. Ev, ocak, ana, avrat, ayal, uşak gidiyor. Sen ortada parmak gibi ayaktasın! Olur iş mi bu? Olur iş mi? Dayanacaksın! Allah sana bu gözleri neye vermiş? Haykıracaksın!*" (BG, s.17)

Tiyatral açıdan öncekilere göre sahnelenmeye daha müsait olan bu oyunun da en önemli kusuru sayfa sayısının çok az ve sadece bir perdeden ibaret olmasıdır.

Tarus'un hem tiyatro tekniği bakımından, hem de işlevselliği bakımından en başarılı eseri **Suavi Efendi**'dir. Oynandığı dönem içerisinde oldukça ses getiren oyun bir aksiyon temelinde ilerlemektedir.

Oyunun esas karakteri olan Suavi Efendi, lider kimliğinin doğal bir neticesi olarak metin içinde sık sık nutuklar atmakta, uzun konuşmalar yapmaktadır. Daha çok yüzü batıya ve batının değerlerine bakan Suavi, bu düşüncesiyle bizim toplumumuzda hoşlanmadığı yaşama biçimlerini karşılaştırma

yolunu seçer: *“Hamit’in yapamayacağı kötülük, düşünmeyeceği fenalık yoktur arkadaşlar. Ahaliyi hiçe sayan, tebasının insanlık haklarını tanımayan hükümdar, sırası gelince yurdunu düşmanlara teslim etmekten de çekinmeyecektir. Mel’unun oraya doğru gittiğini de görüp duruyoruz. Salt kendi keyfi, kendi saltanatı uğruna ülkeyi parçalamaya hazırlanıyor..”* (SE, s.21-22)

Genel olarak bakıldığında eserde, Suavi Efendi’nin konuşmalarının dışında uzun cümlelere fazla rastlanılmaz. Eserde genelde bir hareketlilik ve dinamizm görülmektedir.

Yazar, aslında eserlerinin hemen hemen çoğunda kendine konu olarak sosyal veya devlet hayatıyla ilgili aksaklıkları anlatması sebebiyle, genelde kendi ağzından uzun cümleler dökülmüştür. Bu durum da, eserlerdeki üslûp özelliklerinin durgunlaşmasına ve olayın ayrıntılara yüklenmesine sebep olmuştur.



## SONUÇ

**Şinasi İlhan Tarus** (1907-1967) tarihsel geçiş dönemlerini somutlayan, anlatan veya bir şekilde sosyo-ideolojik olayların içerisinde bulunan aktif kişilikteki sanatçılardan birisidir. Kurtuluş Savaşı'nı yaşamış, Cumhuriyet'in ideolojik ve yapılanma temellerini yakından görmüş bir yazardır. Dolayısıyla sanatçı kimliği Türkiye'nin belli bir dönemiyle aynı paydada ilerleyen fonksiyonel bir durum arz eder.

Tiyatro yazarı, gazeteci gibi faaliyetler hayatının belli dönemlerine damgasını vursa da, sanatçı kimliğinde ön plana çıkan hikâye ve roman yazarlığıdır. 1930'lu yıllarda öyküye, 1950 sonrası romana ilgi duyan ve ilgisini eserlerle destekleyen Tarus, bu yoğun yazma serüvenini ne yazık ki kalıcı kılamamıştır.

Türk Edebiyatı'nın bu "**öfkeli genç**"i ömrünün sonuna kadar en akla gelmedik konuları ortaya çıkaran, sebepsiz ve gereksiz yere çevresiyle hesaplaşma sorunsalına giren bir **Don Kişot**'tur.

Yaşadığı dönemlerin bir gerekliliği olarak toplumsal ve politik yapılanmalara oldukça yakın durması, **taşkın bir ülküsel dinamizmle** gerçekleri deşifre etmeye çalışması kişilik özelliklerinin en belirgin tarafıdır. Eserlere neredeyse bire bir yansıyan bu karakter özellikleri de anlatıları toplumsal konulardaki aksaklara malzeme etmesi sonucunu doğurmuştur. Hemen hemen bütün eserler, sosyo-psikolojik sorunsal zeminine oturduğu için farklı boyutlarda; kurguya, yapıya dair aksaklıkları da beraberinde taşımaktadır.

Sanatçı, hayatının sonuna kadar, A. Muhip Dıranas'ın ifadesiyle "**İlhan Taarruz**" nitelemesini hak edecek derecede mücadeleci bir kişilik taşımıştır. Çocukluğundan gelen bazı olgular, karakter yapısına ait **marjinaliteler** ve farklı **sosyo-ideolojik değişimler** ortaya "**ömrü boyunca kimi şeyleri hesaplayamayan bir (patavatsız) bir insan çıkarmıştır.**"

İlk sanatsal ürünlerin yazıldığı tarih, edebiyatımızda öykücülüğün zirvesinin yaşandığı, romanın ise "köy" sorunsalı üzerinde yoğunlaştığı, Sabahattin Ali, Memduh Şevket gibi yazarlarla yapısal anlamda açılan/yoğun bir



dönemdir. Ancak Tarus, bunlardan fazla etkilenmemiş, sanatsal biçim özelliklerini, salt Varlık ve Yeditepe gibi dergilerin varlığıyla özdeş kılmıştır. Bir anlamda Tarus, “*Varlık Hikâyeci*”lerinden biridir.

Kendi kaynaklarından, oto biyografik alt yapısından damıttığı temalar yapıtlarının esasını oluşturur. Ancak burada temel sıkıntı “*damıtma*” mantalitesinin yazar tarafından yanlış algılanmasıdır. Çünkü Tarus da haddi olmayan bir “*ben*”*cillik* vardır. Çoğu zaman kendi benliğini gereğinden çok ön planda tutması, metinlerin içsel dünyalarına ait yapılanmaları (bakış açısı, zaman...) dumura uğratmıştır.

Zengin tematik mozaik, saplantı sanrılarla/kurgulanma biçimleriyle anlamda karartılmıştır. Buna bir de çoğu zaman “*çalatus*” kaleme alınan; on üç, on sekiz günde (Var Olmak, Hükümet Meydanı) günde tamamlanan öykü ve romanları eklersek tespitimizin doğruluğu daha netleşecektir.

İlhan Tarus'un eserinde bir *entrika (action)* yaratma endişesi yoktur. O daha çok *gözlem/olay anlatıcısı*dır. Dinamik bir akış içine yerleştirilmiş bir göreceli bir kamera gibi, salt vurgulamak istediklerini ön plana çıkarır nitelikte eserler kurgulanmaktadır.

Keskin bir gözlemci niteliği olmasına karşın, neyi anlatacağı konusunda genel bir karasızlık vardır metinlerinde. Olaylarla başlayan öyküleri, kısa sürede sıradan bir gazete haberine dönüşür. Çelişki kişiliği, çelişkili bir üslup; çelişkili üslup da çelişkili bir eser oluşturduğu için, sanatçıyı ve yapıtları bekleyen belirsizlik ve unutulmuşluk olmuştur.

İlhan Tarus'un daha yaşadığı dönemde unutulmasında yukarıda söylediklerimiz oldukça etkindir. Peki hiç mi orijinal tarafı yoktur yazarın? Sorunun cevabı bize göre, özellikle romanlarının imgesel açılımlarında gizlidir. Çünkü Vatan Tutkusu, Var Olmak gibi romanlar, karakterlerin işlenme biçimleri esas alındığında bugün bile çok kesif nitelik ve çözümlenmelerle örülüdür. Daha iddialı bir genel çıkarımla, bu romanların sadece ana karakterlerinin değişimleri/bireyselleşmeleri bile, başlı başına çalışılmaya değer bir nitelik arz etmektedir.

Yine “*küçük insanın dünyasına davetsizce giren*” öyküleri, sadece tematik açıdan değil, işlenme biçimiyle de özgündür. Keşke İlhan Tarus, bu

tematik zenginliği, zamansal süreç içinde biraz değiştirip, boyutlandırırsaydı demekten kendimizi alamıyoruz. Yoksa İlhan Tarus'un sadece ansiklopedilerde ismi geçecek derecede zayıf, önemsiz bir sanatçı olduğu fikrine asla katılmıyoruz. Yalnız eserlerinin yazıldığı dönemlerde ses getirmesi, sonrasında eleştirmenlerin dünyasında bir ölüm sessizliğine bürünmesi, zamanla yazarın ve yapıtlarının unutulmasına sebep olmuştur.

şinasi İlhan Tarus; farklı değerleri, insan-eser esinlenmeleri, tematik boyutları ile **Türk Edebiyatı'nın puslu dünyasında kendine has, orijinal bir anlatı evreni** kurmuştur. Her ne kadar bazen unutulsa da, anlaşılmasa da zaman bu özgünlüğu haklı çıkaracak tarafsız tek kimliktir.



## KAYNAKLAR

### A. Genel Kaynaklar

- Adler, Alfred; **İnsan Tabiatını Tanıma**, (Çev. A. Yörükan), İş Bankası Yay., Ankara 1994.
- Aksan, Doğan; **Her Yönüyle Dil**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1990.
- Aktaş, Şerif; **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Akçağ Yayınları, Ankara 1986.
- \_\_\_\_\_ ; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara 1991.
- Aktulun, Kubilay; **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., Ankara 1999.
- Alangu, Tahir; **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman**, İstanbul Matb., İstanbul 1968.
- Alexandrian; **Erotik Edebiyat Tarihi**, (Çev. Işık Ergüden), Mitos Yay., İstanbul 1993.
- Alkan, Erdoğan; **Düş Gezginini Nerval**, Broy Yayınları, İstanbul 1994.
- Aytaç, Gürsel; **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yay., Ankara 1990.
- Bachelard, Gaston; **Ateşin Tin Çözümlemesi**, Öteki Yay., Ankara 1995.
- \_\_\_\_\_ ; **Mekânın Poetikası**, (Çev. A. Derman), Kesit Yay., İstanbul 1996.
- \_\_\_\_\_ ; **Yok Felsefesi**, (Çev. A. Tümertekin), YKY, İstanbul 1995.
- Bakhtin, Mikhail; **Karnavaldan Romana**, (Çev. C. Soydemir), Ayrıntı Yay., İstanbul 2001.
- Banarlı, Nihad Sami; **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, MEB, Ankara 1987.
- Barthes, Roland; **Yazı ve Yorum**, (Haz. Tahsin Yücel), Metis Yay., İstanbul 1990.
- \_\_\_\_\_ ; **Göstergebilimsel Serüven**, (Çev. Mehmet-Sema Rifat), YKY, 1993.
- Batur, Enis; **Yazının Ucu**, YKY, İstanbul 1993.
- \_\_\_\_\_ ; **Babil Yazıları**, Afa Yay., İstanbul 1996.
- Bauman, Zygmunt; **Özgürlük**, (Çev. Vasif Erenus), Sarmal Yay., İstanbul 1997.
- Baudrillard, Jean; **Kötülüğün Şeffaflığı**, (Çev. E. Abora-I. Ergüden), Ayrıntı Yay., Ankara 1995
- Belge, Murat; **Edebiyat Üstüne Yazılar**, YKY, İstanbul 1994.
- Blanchot, Maurice; **Yazınsal Uzam**, (Çev. S. Öztürk Kasar), YKY, İstanbul 1993.
- Bolay, Süleyman Hayri; **Felsefi Doktrinler Sözlüğü**, Akçağ Yay., Ankara 1995.
- Bozkurt, Nejat; **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sarmal Yay., İstanbul 1995.
- Bourneur, Roland-Quellet, Réal; **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çev. Hüseyin Gümüş), KBY, Ankara 1989.
- Breton, Andre; **Gerçeküstücülük**, (Çev. Selahattin Hilav), De Yay., İstanbul 1992.
- Bumin, Kürşat; **Demokrasi Arayışında Kent**, Ayrıntı Yay., İstanbul 1990.
- Burckhardt, Titus; **Aklın Aynası**, (Çev. Volkan Ersoy), İnsan Yay., İstanbul 1994.
- Carrel, Alex; **Yaratıcı Düşünce Gücü**, (Çev. M. Kalaycıoğlu), Düşünen Adam Yay., İstanbul 1993.
- Çetişli, İsmail; **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Kardelen Kitabevi, Isparta 1998.
- \_\_\_\_\_ ; **Cahit Külebi ve Şiiri**, Akçağ Yay., Ankara 1998.
- \_\_\_\_\_ ; **Metin Tahlillerine Giriş**, Kardelen Kitabevi, Isparta 2000.

- \_\_\_\_\_ ; **Memduh Şevket Esendal**, KBY, Ankara 1991.
- Denkel, Arda; **Nesne ve Doğası**, Metis Yay., İstanbul 1998.
- Doğan, Mehmet H.; **Çağının Tanığı Olmak**, YKY, İstanbul 1993.
- Duplessis, Yvonne; **Gerçeküstüçülük**, (Çev. İsmail Yergüz-Esen Çamurdan), İletişim Yay., İstanbul 1993.
- Eagleton, Terry; **Edebiyat Kuramı**, (Çev. E. Tarım), Ayrıntı Yay., İstanbul 1990.
- Eliade, Mircea; **İmgeler-Simgeler**, (Çev. M. Ali Kılıçbay), Gece Yay., İstanbul 1992.
- \_\_\_\_\_ ; **Mitlerin Özellikleri**, (Çev. S. Rifat), Simavi Yay., İstanbul 1993.
- Eliot, T.S.; **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, (Çev. S. Kantarcıoğlu), KBY, Ankara 1990.
- Ellul, Jacques; **Sözün Düşüşü**, (Çev. Hüsamettin Aslan), Paradigma Yay., İstanbul 1988.
- Engels, Friedrich; **Doğanın Diyalektiği**, (Çev. Arif Gelen), Sol Yay., Ankara 1991.
- Enginün, İnci; **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yay., İstanbul 1983.
- Ertam, Rekin; **Edebiyatımızda Batılı Akımlar**, Deniz Yay., İstanbul 1994
- Fischer, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, (Çev. Cevat Çapan), V Yay., Ankara 1993.
- Forster, E. M.; **Roman Sanatı**, (Çev. Ü. Aytür), Adam Yay., İstanbul 1982.
- Freud, Sigmund; **Psikanaliz Üzerine**, (Çev. A. A. Öneş), Say Kitap, İstanbul 1983.
- \_\_\_\_\_ ; **Psikanalize Giriş**, (Çev. G. Koptagel), Gümüş Basımevi, İstanbul 1993.
- \_\_\_\_\_ ; **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, (Çev. K. Şipal), YKY, İstanbul 1995.
- Fromm, Erich; **Özgürlük Korkusu**, (Çev. R. Hakman), Yaprak Yay., İstanbul 1985.
- \_\_\_\_\_ ; **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, (Çev. A. Arıtan-H. Öktem), Arıtan Yay., İstanbul 1990.
- \_\_\_\_\_ ; **Yeni Bir İnsan, Yeni Bir Toplum**, (Çev. N. Arat), Soy Yay., Ankara 1996.
- \_\_\_\_\_ ; **Sevme Sanatı**, (Çev. N. Eray), Olgu Yay., İstanbul 1993.
- Gasset, Jose Ortega Y.; **İnsan ve Herkes**, (Çev. N. Gül Işık), Metis Yay., İstanbul 1995.
- Gökberk, Macit; **Değişen Dünya Değişen Dil**, YKY, İstanbul 1997.
- Grillet, A. Robbe; **Yeni Roman**, (Çev. A. Bezirci), Ara Yay., İstanbul 1989.
- Gülzar, Haydar; **Şehirlerin Ruhü**, İnsan Yay., İstanbul 1991.
- Haedens, K.; **Roman Sanatı**, (Çev. Y. Nabi), Varlık Yay., İstanbul 1961.
- Hilav, Selahattin; **Edebiyat Yazıları**, YKY, İstanbul 1993.
- Horney, Karen; **Kadının Psikolojisi**, Öteki Yay., Ankara 1995.
- Hume, David; **İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme**, (Çev. A. Yardımcı), İdea Yay., İstanbul 1997.
- Kabaklı, Ahmet; **Türk Edebiyatı**, Türkiye Yay., İstanbul 1973.
- Kantarcıoğlu, Sevim; **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, KBY, Ankara 1988.
- Kaplan, Mehmet; **Edebiyatımızın İçinden**, Dergâh Yay., İstanbul 1978.
- \_\_\_\_\_ ; **Nesillerin Ruhü**, Dergâh Yay., İstanbul 1991.
- \_\_\_\_\_ ; **Kültür ve Dil**, Dergâh Yay., İstanbul 1992.
- \_\_\_\_\_ ; **Hikâye Tahlilleri**, , Dergâh Yay., İstanbul 1984.
- Kaplan, Ramazan; **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, KBY, Ankara 1988.

- Karrigan, Michail; **Blöfçünün Rehberi**, (Çev. Ö. Arıkan), Afa Yay., İstanbul 1995.
- Kemal, Abdullah; **Gizli Dede Korkut**; Ötüken Yay., İstanbul 1997.
- Korkmaz, Ramazan; **Sabahattin Ali-İnsan ve Eser**, YKY, İstanbul 1997.
- \_\_\_\_\_ ; **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Türksoy Yay., Ankara 2004.
- Kundera, Milan; **Roman Sanatı**, (Çev. İ. Yerguz), Afa Yay., İstanbul 1989.
- Lass, Abraham H.; **100 Büyük Roman**, Ötüken Yay., İstanbul 1980.
- Lafollette, Hugh; **Kişisel İlişkiler**, (Çev. F. Lekesizalın), Ayrıntı Yay., İstanbul 1997.
- Lucacs, Georg; **Roman Kuramı**, (Çev. S. Ümran), Say Yay., İstanbul 1985.
- \_\_\_\_\_ ; **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, (Çev. C. Çapan), Payel Yay., İstanbul 1975.
- Lukes, Steven; **Bireycilik**, (Çev. İ. Serin), Ark Yay., Ankara 1995.
- Marcuse, Herbert; **Tek Boyutlu İnsan**, (Çev. A. Yardımlı), İdeal Yay., İstanbul 1990.
- Maren, Manon-Grisebach; **Edebiyat Biliminin Yöntemleri**, (Çev. A. Ünal), AKM Yay., Ankara 1995.
- Montaigne; **Denemeler**, (Çev. S. Eyüboğlu), Cem Yay., İstanbul 1993.
- Moran, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I-II**, İletişim Yay., İstanbul 1991.
- \_\_\_\_\_ ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, İletişim Yay., İstanbul 1994.
- Mourois, Andre; **Yaşamak Sanatı**, (Çev. C. Aydın), Boğaziçi Yay., İstanbul 1993.
- Okay, Orhan; **Kültür ve Edebiyatımızdan**, Akçağ Yay., Ankara 1991.
- Oktay, Ahmet; **Şeytan, Melek, Soyтары**, Oğlak Yay., İstanbul 1998.
- \_\_\_\_\_ ; **Sanat ve Siyaset**, Yön Yay., İstanbul 1994.
- Ong, Walter J.; **Sözlü ve Yazılı Kültür**, (Çev. S. Postacioğlu Banon), Metis Yay., İstanbul 1995.
- Özcan, Tarık; **Şiirin Kıyısında Bir Ömür Nurullah Ataç**, Fırat Üniv. Yay., Elazığ 2003.
- Özdemir, Emin; **Türk ve Dünya Edebiyatı**, KBY, Ankara 1991
- Özkırımlı, Atilla; **Tarih İçinde Türk Edebiyatı**, Ümit Yay., Ankara 1995.
- Özünlü, Ünsal; **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Doruk Yay., Ankara 1997.
- Parla, Jale; **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yay., İstanbul 2001.
- Plehanov; **Sanat ve Toplumsal Hayat**, (Çev. S. Mimoğlu), Sosyal Yay., Ankara 1987.
- Posperlov, N. Gennady; **Edebiyat Bilimi I**, (Çev. Y. Onay), Bilim ve Sanat Yay. Ankara 1984.
- Randall, William L.; **Bizi Biz Yapan Hikayeler**, (Çev. Ş.S. Kaya), Ayrıntı Yay., İstanbul 1999.
- Reich, Wilhelm; **Kişilik Çözümlemesi**, (Çev. Bertan Onaran), Payel Yay., İstanbul 1991.
- Rifat, Mehmet; **Homo Semioticus**, YKY, İstanbul 1996.
- Serres, Michail; **Doğayla Sözleşme**, (Çev. T. Ilgaz), YKY, İstanbul 1994.
- Süreya, Cemal; **Güvercin Curnatası**, YKY, İstanbul 1997
- Stanzel, Franz K.; **Roman Biçimleri**, (Çev. F. Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya 1997.
- Stevick, Philip; **Roman Teorisi**, (Çev. S. Kantarcıoğlu), Gazi Üniv. Yay., Ankara 1988.
- Strauss, Lévi Claude; **İrk, Tarih ve Kültür**, (Çev. H. Bayrı), Metis Yay., İstanbul 1997.
- \_\_\_\_\_ ; **Yaban Düşünce**, (Çev. T. Yücel), YKY, İstanbul 1993.
- Shayegan, Daryush; **Yaralı Bilinç**, (Çev. H. Bayrı), Metis Yay., İstanbul 1997.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi; **Edebiyat Üzerine Makaleler**, (Haz. Z. Kerman), , Dergâh Yay., İstanbul 1992.
- Tabias, B. Ronald; **Roman Yazma Sanatı**, (Çev. M. Harmancı), İstanbul 1996.
- Tekin, Mehmet; **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Selçuk Üniv. Yay., Konya 1989.
- Todorov, Tzvetan (der.); **Yazın Kuramı**, (Çev. Mehmet-Sema Rifat), YKY, İstanbul 1995.
- Tura, Saffet Murat; **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yay., İstanbul 1996.
- Tural, Sadık Kemal; **Edebiyat Biliminin Temelleri**, Ecdâd Yay., Ankara 1983.
- \_\_\_\_\_ ; **Zamanın Elinden Tutmak**, Ecdâd Yay., Ankara 1991.
- Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**; Hece, Yıl:4, S.46/47, Ekim-Kasım 200.
- Watta, Alan; **Benlik Tabusu**, (Çev. A. Sargüney), Güncel Yay., İstanbul 1996.
- Weischel, Wilhelm; **Felsefenin Arka Merdiveni**, (Çev. S. Umran), İz Yay., İstanbul 1993.
- Wellek, Rene. Augustin Warren; **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (Çev. A. Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1983.
- Yavuz, Hilmi; **Yazın Üzerine**, Bağlama Yay., İstanbul 1987.
- \_\_\_\_\_ ; **Okuma Notları**, Boyut Yay., İstanbul 1997.
- Yetkin, Suut Kemal; **Edebiyatta Akımlar**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967.

#### B. Konuyla İlgili Diğer Süreli Yayınlar

- Akçay, Ahmet Sait; "Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü Ya da Bireysiz Öykü", **Hece**, S.46/47, Eylül-Ekim 2000, s.96-98
- Aktunç, Hulki; "Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları", **Türkiye Defteri**, S.1, Nisan 1971, s.18.
- Andaç, Feridun; "Yazı Yordamı İçinden Öyküye Bakarken", **Hece**, S.46/47, Eylül-Ekim 2000, s.111-119
- \_\_\_\_\_ ; "Öykünün Anlamsal Boyutları", **Adam Öykü**, S.8, Ocak-Şubat 1997, s.141-142
- Arslan, Fatih; "Modern Roman Teknikleri ve Sosyo-Psikolojik Açından 'Ölmeye Yatmak'", **Türk Dili**, S.548, Ağustos 1977, s.158-166
- Aytaç, Gürsel; "Günümüz Türk Romanında Gerçeklik ve Gerçekçilik", **Çağdaş Eleştiri**, S.5, Mayıs 1985, s.16-21
- Baxter, Charles; "Anlık Kurmaca", (Çev. T. Karakoç), **Adam Öykü**, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.85-90
- Blodgett, Harold; "Kısa Öykü Tekniği", (Çev. K. Atakay), **Adam Öykü**, S.2, Ocak-Şubat 1996, s.58-83
- Böll, Henrich; "Roman Üstüne", (Çev. Tanju Üner), **Varlık**, C.36, S.741, Haziran 1969, s.25
- Caillois, Roger; "Romanın Alinyazısı", (Çev. C. Meriç), **Pınar**, C.8, S.87, Mart 1979, s.12-19
- Castoriadis, Cornelius; "Öznenin Bugünkü Durumu", (Çev. E. Başar), **Birikim**, S.108, Nisan 1998, s.69



- Cortázar, Julio; "Kısa Hikâyenin Bazı Yönleri", (Çev. Ü. Ümare Yazar), **Hece Öykü**, S.5, Ekim-Kasım 2004, s.51-59
- Dal, Güney; "Postmodern Roman ya da Romanla Oynamak", **Hürriyet Gösteri**, S.86, Ocak 1988, s.31-35
- Doltaş, Dilek; "Batıda ve Bizde Postmodernizm", **Varlık**, S.1025, Şubat 1993, s.4-6
- \_\_\_\_\_ ; "Türk Yazınında Postmodernizm: Postmodern Bir Kız Sevdim", **Varlık**, S.1071, Aralık 1996, s.46-49
- Ferguson, Suzanne; "Kısa Öykünün Türler Sıralanımındaki Yükselişi", (Çev. S. Gökçen Ezber), **Adam Öykü**, S.15, Mart-Nisan 1998, s.40-53
- Friedman, Norman; "Romanda Görüş Açısı", (Çev. B. Aksoy), **Çağdaş Eleştiri**, S.7, Eylül 1982, s.50-64
- \_\_\_\_\_ ; "Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?", (Çev.S. Gökçen Ezber), **Adam Öykü**, S.18, Eylül-Ekim 1998, s.31-44
- Frye, Northrop; "Edebiyatta Ütopya Türleri", (Çev. A. Göktürk), **Türk Dili**, C.23, S.234, Mart 1971, s. 510-531
- Gümüş, Hüseyin; "Romanda Anlatım Şekilleri", **Dil Dergisi**, S.20, Haziran 1994, s.5-16
- Gümüş, Semih; "Berna Moran: Türk Romanının Belleği", **Adam Sanat**, S.103, Haziran 1994, s.43-49
- Günay, Mehmet; "Hikâye Etmede Kurgu Kavramı", **Hece**, S.46/47, Eylül-Ekim 2000, s.76-84
- Hıldick, Wallace; "Düzensiz Düşünce: Bilinç Akışı", (Çev. S. Bolat), **Adam Öykü**, S.38, Ocak-Şubat 2002, s.35-40
- \_\_\_\_\_ ; "Geçmiş Zamanda Üçüncü Kişi Anlatım", (Çev. S. Bolat), **Adam Öykü**, S.39, Mart-Nisan 2002, s.45-52
- İrızık, Sibel; "Edebiyatta Kişileşen Metinleşen Silinen Kentler", **Hürriyet Gösteri**, S.176, Temmuz 1995, s.18-23
- İskender, Kemal; "Postmodernizmin Gündemi: Ne Var? Ne Yok", **Sanat Çevresi**, S.153, Temmuz 1991, s.60-62
- Kahraman, Hasan Bülent; "Gelenek, Postmodernizm ve Bazı Yeni Kavramlar", **Varlık**, S.1028, Mayıs 1993, s.2-6
- Kavukçu, Cemil; "Öykülere Taşınan Çocukluk", **Hece**, S.46/47, Eylül-Ekim 2000, s.46-47
- Kızılcılık, Sezgin; "Postmodernizm: "Modernlik Projesine" Bir Başkaldırı", **Türkiye Günlüğü**, S.30, Eylül-Ekim 1994, s.86-96
- Kökden, Uğur; "Kısa Kurmaca", **Adam Öykü**, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.16-19
- Leech, Geoffrey N.- Short, Michael H.; "Üslup Düzeyleri", (Çev. K. Atakay), **Adam Öykü**, S.6, Eylül-Ekim 1996, s.18-28
- Mert, Necati; "Öyküde Kişisel Alan", **Hece**, S.46/47, Eylül-Ekim 2000, s.71-75
- Orhanoğlu, Hayrettin; "Anlatı Kişilerinde 'Özne' Tavrının İşlevsellikleri Yahut 'Ben'in Halleri", **Hece**, S.46/47, Eylül-Ekim 2000, s.48-70
- Özcan, Tarık; "Romanda Toplumsal Ortam", **Adam Sanat**, S.187, Ağustos 2001, s.42-48

- Özer, Sevinç; "Amerikan ve Türk Kısa Öyküsünde 'İnitritron' Yaşama Başlangıç Öyküsü", **Adam Öykü**, S.38, Ocak-Şubat 2002, s.41-54
- Öztokat, Nedret Tanyolaç; "Çınlama'da Anlatı Çözümlemesi", **Adam Öykü**, S.8, Ocak-Şubat 1997, s.113-117
- \_\_\_\_\_ ; "Barbey D'aureilly'de Öyküleme Teknikleri", **Adam Öykü**, S.3, Mart-Nisan 1996, s.103-107
- \_\_\_\_\_ ; "Beş Ada' Üzerine Bir Deneme", **Adam Öykü**, S.18, Eylül-Ekim 1998, s.73-78
- Pritchett, V. S.; "Kısa Öykü Üstüne", (Çev. Almıla Özdek), **Adam Öykü**, S.15, Mart-Nisan 1998, s.37-39
- Raşa, Sevim Gündüz; "Öykü Yazmak", **Adam Öykü**, S.8, Ocak-Şubat 1997, s.107-112
- Sağlık, Şaban; "Parodiden Varoluş'a Öykünün Evrensel Dili (Yapısı)", **Hece Öykü**, S.5, Ekim-Kasım 2004, s.60-73
- Salman, Yurdanur-Hakyemez, Deniz; "Öykülemenin Öyküsü", **Adam Öykü**, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.5-15
- Sarı, Ahmet; "Sanat ve Normaldışılık", **Edebiyat ve Eleştiri**, S.26-27, Eylül-Ekim 1996, s.2-11
- Singleton, John; "(Kısa) Öykü", (Çev. Y. Salman-D. Hakyemez), **Adam Öykü**, S.32, Ocak-Şubat 2001, s.42-46
- \_\_\_\_\_ ; "(Kısa) Öykü (II)", (Çev. Y. Salman-D. Hakyemez), **Adam Öykü**, S.34, Mayıs-Haziran 2001, s.37-43
- Su, Hüseyin; "Öykümüzün Öyküsü", **Hece**, S.46/47, Eylül-Ekim 2000, s.6-16
- Süphandağlı, Ateş; "Marksçılık ve Sanat", **Adam Sanat**, S.114, Mayıs 1995
- Shapard, Robert; "Kısa Kısa: Anlık Öykü", (Çev.T. Karakoç), **Adam Öykü**, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.91-94
- Shaw, Valerie; "Parçalanmış Çerçeve IV", (Çev. Y. Salman-D. Hakyemez), **Adam Öykü**, S.29, Temmuz-Ağustos 2000, s.84-92
- Wright, Austin M.; "Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu", (Çev. T. Karakoç), **Adam Öykü**, S.16, Mayıs-Haziran 1998, s.19-26
- Yalçın, Güler Ülkü; "Bir Öykünün Şematik Yapısı Bakımından Anatomisi", **Edebiyat ve Eleştiri**, S.25, Mayıs-Haziran 1996, s.39-42

### C. İlhan Tarus'tan Bahseden Kitaplar/Yazılar

- (Abasıyanık), Sait Faik; "Hikâyecinin Kaderi", **Varlık**, S.380, 1 Mart 1952, s.6.
- Adil, Fikret; "Neler Okuyorlar?", **Yeditepe**, S.51, 16-30 Kasım 1961, s.3.
- Akbal, Oktay; "Tarus İçin", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.6.
- Aksoy, Fahir; **Kürdün Meyhanesi**, Can Yay., İstanbul 2000, s.52-57
- Alangu, Tahir; "İlhan Tarus İçin", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.7.

Ankara Üniversitesi; **Ankara Hukuk Fakültesi 1927-1941 Mezunları**, Çankaya Matbaası,

Ankara 1943, s.4.

Arit, Fikret; "Karıncaya Yuvası", **Yeni İstanbul**, 7 Eylül 1952, s.3.

Binyazar, Adnan; "Yeşilkaya Savcısı", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.5.

\_\_\_\_\_ ; "Toplum Sorunlarımız Karşısında İlhan Tarus", **Varlık**, S.692, 15 Nisan 1967, s.10-11.

\_\_\_\_\_ ; "Ölümünün 10. Yıldönümünde: İlhan Tarus", **Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı**, 1978, s.542-545.

Bozok, Hüsamettin; "Ciddi Yayınlar Niçin Yaşamıyor?(Tarus'a cevaben)", **Yeni Yeditepe**, (Yeni Seri), S.1, Temmuz 1951, s.1.

Çelik, Naci; **Romanda Hesaplaşma**, Türkiye Defteri Yayınları, Ankara 1971, s. 91.

Çelenk, Sami; "Tarus'un Ardında", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.11.

Dizdaroğlu, Hikmet; "İlhan Tarus ve Hikâyeciliği", **Varlık**, S.380, 1 Mart 1952, s.10.

\_\_\_\_\_ ; "Var Olmak", **Varlık**, S.486, 15 Eylül 1958, s.20.

Dosdoğru, M. Kâmil; "Ekin İti", **Ege Expres**, 20 Ocak 1954.

Dost; "Basında Yankımız-Duru Göl", **Dost**, C.8, S.10, Ocak 1962, s.29.

E. , A.; "İlhan Tarus'la Bir Konuşma", **Halkçı**, 1 Ocak 1955, s.4,6.

Emre, Samih; "İlhan Tarus", **Yön**, S.199, 20 Ocak 1967, s.15.

Ertop, Konur; "Tarus'un Ardından", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.9.

\_\_\_\_\_ ; "Türk Romanının 50 Yılı", **Türk Dili**, S.266, Kasım 1973, s.121.

Eruygur, Necdet; "Köle Hanı ve Otuz Papel", **Yeditepe**, S.64, 1 Temmuz 1954, s.8.

Gürel, Ferzan; **İzmir'in İşgalinden Kurtuluşa**, Cumhuriyet Yay., İstanbul 2000.

Günyol, Vedat; "Düzme Ve Gerçek Memleket Hikâyeleri", **Yeni Ufuklar**, C.IV, S.31, Nisan 1956, s.420-425.

Hikmet, Neriman; "İlhan Tarus'la Bir Konuşma", **Yirminci Asır**, 17 Eylül 1959, s.9.

(İlter), Şahap Sıtkı; "Bir Açıklama", **Seçilmiş Hikâyeler**, (Yeni Seri), C.VII, S.9, Ekim 1952, s.39-41.

"İlhan Tarus'u Yitirdik", **Dost**, S.19, Şubat 1967, s.29.

(Kalpakçioğlu), Fethi Naci; "Köle Hanı Üzerine" / **İnsan Tükenmez-Gerçek Saygısı**, Adam Yay., İstanbul 1982, s.41-44.

\_\_\_\_\_ ; "Köle Hanı Üzerine", **Yeni Ufuklar**, C.III, S.11, Ağustos 1954, s.104-107.

\_\_\_\_\_ ; "Toplum Kaygısı, Sanat Kaygısı", **Yeni Ufuklar**, C.III, S.12, Eylül 1954, s.141-144.

(Kakinç), Tarık Dursun; "Bir Hikâyeci Öldü", **Yeditepe**, S.130, Şubat 1967, s.9.

\_\_\_\_\_ ; Söyleşi, (Semih Gümüşi), **Adam Öykü**, Kasım-Aralık 1995, S.1, s.30,31.

Kocagöz, Samim; "Bir Romancının Ardından", **Yeditepe**, S.130, Şubat 1967, s.8-13.

Körükçü, Muhtar; "Yeşilkaya Savcısı", **Varlık**, S.431, 1 Haziran 1956, s.22-23.

\_\_\_\_\_ ; "Ziya Osman ve İlhan Tarus", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.15.

- Kurdakul, Şükran; "İlhan Tarus'ta Eksik Olan" **Hürriyet Gösteri**, S.56, Temmuz 1985, s.77-78.
- Lekesiz, Ömer; "Türk Öykücülüğünde 'Ada'lar", **Hece Öykü**, S.5, Ekim-Kasım 2004, s.76-85  
\_\_\_\_\_ ; **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, Kaknüs Yay., İstanbul 1998, s.30-47
- Meriç, Cemil; "Romanda Hesaplaşma", **Umrândan Uygarlığa**, Ötüken Yay., İstanbul 1974, s.75.
- (Nayır), Yaşar Nabi; "Yitik Dostlar", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.3.
- Onaran, Mustafa Şerif; "İlhan Tarus'la Geçen Günler", **Türk Dili**, C.XXVII, S.256, Ocak 1973, s.326-331.  
\_\_\_\_\_ ; "Yeşilkaya Savcısı İlhan Tarus", **Cumhuriyet Dergi**, S.7, 3 Ocak 1999, s.6.
- Önal, Mehmet; "Tahkiyeli Eserleri Tahlil Plânı Hakkında Bir Deneme", **Bilgi**, Bahar 1996, s.39-45.
- Öngören, Veysel; "Otobüs Durağı Gereksinmesi", **Yeni Ufuklar**, C.X, S.110, Temmuz 1961, s.27-33.
- Örik, Nahid Sırrı; "Ahiler Hakkında Bir Kitap", **Tanin**, 21 Mayıs 1947.
- Özerdin, Sami N; "Tarih-Roman:Yeşilkaya Savcısı", **Varlık**, S.588, 15 Aralık 1962, s.12.  
\_\_\_\_\_ ; "Bölük Pörçük Anılar", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.10.
- Parlatır, İsmail; "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Konular", **Türk Dili**, S.266, Kasım 1973, s.125.
- Seçilmiş Hikâyeler; "Hikâyecilerimizi Tanıyalım: İlhan Tarus", **Seçilmiş Hikâyeler**, C.II, S.6, 1947, s.5.
- Seyda, Mehmet; "İlhan Tarus", **Yeditepe**, S.130, Şubat 1967, s.8-9.  
\_\_\_\_\_ ; "İlhan Tarus", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.14.
- Süreya, Cemal; "Dergiler Arasında", **Yeditepe**, S.3, 1-15 Mayıs 1959, s.11.
- Şengil, Salim; "Apartman", **Seçilmiş Hikâyeler**, C.IV, S.32-33, 1951, s.51-54.
- Taner, Refika -Bezirci, Asım; "Var Olmak", **Seçme Romanlar**, Hür Yay., İstanbul 1973, s.99-103.
- Tosun, Necip; "Gazeteci Öykücü: İlhan Tarus", **Hece Öykü**, S.5, Ekim-Kasım 2004, s.97-101.  
**Türk Dili**; **Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı**, S.298, Temmuz 1976.
- Uyguner, Muzaffer; "İlhan Tarus'un Ölümü", **Varlık**, S.687, 1 Şubat 1967, s.7.
- Varlık**; "Tarus'un Hikâyeleri", S.328, 1 Kasım 1947, s.4.
- Varlık**; "Küçük Hikâyeler", S.380, 1 Mart 1952, s.20.
- Yağcıoğlu, Halim; "İlhan Tarus İçin", **Varlık**, S.696, 15 Haziran 1967, s.10.
- Yalçın, Alemdar; **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı**,: Günce Yay., Ankara 2000.
- Yörükoğlu, Atalay; "Yeşilkaya Savcısı", **Yeni Ufuklar**, C.IV, S.31, Nisan 1956, s.426- 430.
- Yücel, Tahsin; "Başlangıştan Bugüne Öykücülüğümüzde Unutulanlar" (Soruşturma), **Adam Öykü**, S.1, Kasım-Aralık 1995, s.100.

#### D. Yararlanılan Tezler

Arslan, Fatih; **Postmodernizm ve Latife Tekin'in Romanlarında Postmodernist Unsurlar**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Semineri), Elazığ 1998.

Cihangiroğlu, Vildan; **Bekir Yıldız'ın Romanlarının Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 2003.

Kurt, Mustafa; **İlhan Tarus'un Hayatı ve Eserleri Üzerine Monografik Bir Çalışma**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2001.

Ogur, Erol; **İlhan Tarus'un Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma**, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Afyon 1997.

Özcan, Tarık; **Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının İncelenmesi**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi), Elazığ 1999.

#### E. İlhan Tarus'un Sanat Konulu Deneme ve Makaleleri

Tarus, İlhan; "Türk Hikâyesi", **Seçilmiş Hikâyeler**, C.II, S.7, 1948, s.89-91

\_\_\_\_\_ ; "Ne Düşünüyorlar?: Nezihe Meriç Hakkında", **Seçilmiş Hikâyeler**, C.V, S.40-41, 1951, s.81

\_\_\_\_\_ ; "Dergiler Hakkında Bir Mektup", **Yeni Yeditepe**, S.1, 1 Haziran 1951, s.1

\_\_\_\_\_ ; "Radyomuzdaki Buhran", **Yeni Yeditepe**, S.7, 1951, s.3

\_\_\_\_\_ ; "İlhan Tarus"(Ankete Cevap), **Yeni Yeditepe**, S.1, 1 Haziran 1951, s.2

\_\_\_\_\_ ; "Okuyucu ve Yazar", **Yeni Yeditepe**, S.3, 1 Ağustos 1951, s.3

\_\_\_\_\_ ; "Edebiyat ve Gündelik Gazeteler", **Yeni Yeditepe**, S.8, 1 Ocak 1952, s.1-2

\_\_\_\_\_ ; "Peyami Sefa'nın Hiddeti", **Seçilmiş Hikâyeler**, C.VI, S.2, 1952, s.6-8

\_\_\_\_\_ ; "Yerli Eserler Meselesi", **Seçilmiş Hikâyeler**, C.VI, S.3, 1952, 67-71

\_\_\_\_\_ ; "Esendal'ın Sanatı", **Seçilmiş Hikâyeler**, C.VI, S.5, 1952, s.41-45

\_\_\_\_\_ ; "Mahmut Makal'a Açık Mektup", **Varlık**, S.381, 1 Nisan 1952, s.6

\_\_\_\_\_ ; "Tiyatro Üzerine", **Yeni Yeditepe**, S.12, 1 Mayıs 1952, s.1

\_\_\_\_\_ ; "Genç Bir Hikâyeciye", **Yeni Yeditepe**, S.13, 15 Mayıs 1952, s.1

\_\_\_\_\_ ; "Yeni Mahalle", **Yeditepe**, S.16, 1 Temmuz 1952, s.6

\_\_\_\_\_ ; "Sanat Ordusu" **Yeni Yeditepe**, S.17, 15 Temmuz 1952, s.1

\_\_\_\_\_ ; "Dil Kurumu", **Seçilmiş Hikâyeler**, C.VII, S.7, Ağustos 1952, s.15-16

\_\_\_\_\_ ; "Gençliği İstismar Eden Edebiyat Mecmuaları", **Beraber**, S.5, Kasım 1952, s.3, 4.

\_\_\_\_\_ ; "Bir Mektup", **Beraber**, S.7, Aralık 1952, s.3.

\_\_\_\_\_ ; "İlhan Tarus'la", **Varlık**, S.399, 1 Ekim 1953, s.6

\_\_\_\_\_ ; "Konuşma Dili Yazı Dili", **Yeditepe**, S.53, 15 Ocak 1954, s.1,7

\_\_\_\_\_ ; "Edebiyatımızın Meseleleri", **Yeditepe**, S.59, 15 Nisan 1954, s.3,6

\_\_\_\_\_ ; "Edebiyatçılar Derneğine Katılınız", **Yeditepe**, S.61, 15 Mayıs 1954, s.4

\_\_\_\_\_ ; "Bir Not", **Yeditepe**, S.74, 1 Aralık 1954, s.6

- \_\_\_\_\_ ; "İlhan Tarus'la Bir konuşma", **Yeditepe**, S.63, 15 Haziran 1954, s.4
- \_\_\_\_\_ ; "Telif Hakkı Ve Edebiyatçılar Cemiyetine Dair" **Yeditepe**, S.64, 1 Temmuz 1954, s.1
- \_\_\_\_\_ ; "Sosyal Endişe", **Yeni Ufuklar**, C.III, S.14, Kasım 1954, s.231-235
- \_\_\_\_\_ ; "Oktaf'ın Şiirinde Ne Var?", **Yeditepe**, S.78, 1 Şubat 1955, s.7
- \_\_\_\_\_ ; "Necati Cumalı Üzerine Deneme", **Varlık**, S.421, 1 Ağustos 1955, s.10-11
- \_\_\_\_\_ ; "Üç Kişi Arasında", **Yeditepe**, S.7, 1-15 Temmuz 1958, s.7-10
- \_\_\_\_\_ ; "Yıllar Boyunca", **Varlık**, S.505, Temmuz 1959, s.9
- \_\_\_\_\_ ; "İlhan Berk'in Çevresindeki Olaylar Üzerine", **Yeditepe**, 35, 19-31 Ocak 1961, s.4-5
- \_\_\_\_\_ ; "Alışılmamış", **Dost**, C.VII, S.42, Mart 1961, s.4-8
- \_\_\_\_\_ ; "Alışılmamış: Sapan Kültürü Pulluk Kültürü", **Dost**, C.VIII, 2 Mayıs 1961, s.4, 5, 6, 29
- \_\_\_\_\_ ; "Soruşturmaya Cevap", **Türk Dili**, S.147, 1 Aralık 1963, s.14
- \_\_\_\_\_ ; "Aramızda Şairler De Var!", **Yeditepe**, S.65, 16-30 Haziran 1962, s.14-15
- \_\_\_\_\_ ; "Şiir Adamı", **Yeditepe**, S.77, 16-31 Aralık 1962, s.14
- \_\_\_\_\_ ; "Üç Anadolu", **Yeditepe**, S.98, Haziran 1964, s.6
- \_\_\_\_\_ ; "En Son Neler Yazıyorsunuz?"(Ankete Cevap), **Yeditepe**, S.102, Ekim 1964, s.9
- \_\_\_\_\_ ; "Ali Suaviler", **Varlık**, S.680, 15 Ekim 1966, s.9
- \_\_\_\_\_ ; "Roman Kişisi", **Yeditepe**, S.126, Ekim 1966, s.6,10
- \_\_\_\_\_ ; "Benden Bir Süre Hikâye Beklemeyin", **Varlık**, 1 Ocak 1967, s.6-7
- \_\_\_\_\_ ; "İlhan Tarus"(Kendi Biyografisi), **Yeditepe**, S.131, Mart 1967, s.9-10





**EKLER**



**EK-1: Şinasi İlhan Tarus'un Fotoğrafi**



## Radyo

» MEHMET TARUS «

« CAK Başkan! »  
« Yoooko/ diye bağırıldı. Rad-  
yoya dokunmayınız. Geçtim, miri mal-  
dır. İnsanın burnundan getirirler... »

Istanbuldaki mektebinden tatilini  
geçirmek üzere Kasabaya gelmiş olan  
genç çocuk, parmaklarını geriye doğ-  
ru çekti. Süklüm, püklüm kahve oca-  
ğının dibindeki tahta masaya doğru  
gitti. Hem düşünüyor. hem de kızı-  
yordu :

« Ganım/ diyordu kendi kendine.  
« bu nesneyi buraya ne diye gönder-  
mişler? Köşede suspus olup uyukla-  
mak için mi? Anhyamadık gitti. »

Memleket halkı için toplanılabile-  
cek, temizce vakit geçirilebilecek yarar  
tek köşe Gençler Ocağı'nın büyük  
salonu olduğu halde, günün hangi  
saatinde oraya uğrursanız. iki veya  
üç kişinin bir köşede mırıl mırıl ko-  
nuştıklarını görürsünüz. Kahveci.  
böyle ciddi bir yere yakışmadığı hal-  
de, sırf halkın rağbetini çekmek için  
getirilip köşeye oturtulmuş semaverle,  
fincan ve kadehlerle baş başa uyuk-  
lar. Hani, Ocak kasasından ödenen  
kırk lira aylığı olmasa burada bir  
saat durası yoktur. Güzel, kırmızı de-  
ri kaplı sandalyalar, kanapeler. boyalı  
boyalı masalar, insan yüzüne has-  
ret çekerler. Vakıt vakıt kasabaya uğ-  
rayan gezginci tiyatro kumpanyaları-  
nın aktörleri, kırmızı kadife perdeli  
sahneye ağızlarının suyunu akıtı-  
ta bakarlar da, gidip kahvede şeker  
sandıklarından kurulmuş salaş sahne-  
de temsilini verirler. Çünkü Ocak  
Başkanı böyle kitapsız, suflörsüz ti-  
yatro oynatanların. Gençler Ocağı  
gibi nezih bir yerde oyun oynamala-  
rına kesin olarak muhaliftir.

210

★ Bektemestini bilmek muvaffakiyetin sırlı anahtarını elde etmek demektir.

De-Maistre.

« Neymiş o efendim/ der biz İs-  
tanbulda, Şehzadebaşı'nda tiyatro mu  
görmedik? Herifler usta mı usta!  
Ellerinde kanun gibi tiyatro kitabı.  
Ondan kıl kadar ayrılmazlar. O ki-  
tapları da değme üdebamız kalıme  
almışlardır. Şanonun ön tarafındaki  
sandık deliğe kumpanyanın en oku-  
muş yazmış adamı girmeden ve keli-  
me kelime oyunun gidışatını oyuncu-  
lara bildirmeden, hadlerine mi düş-  
müş temsil vermek? Bunlar serseri  
gürhu... Ben bu nezih mahfeli on-  
ların kepazeliklerine âlet eder miyim?  
Edersem merkezi umumi ne der ba-  
na? Sorarım. ne der bana? »

Birisi itiraz edecek olmuştü :

« İyi amma Beyefendi. Bu sahne  
de böyle sittin sene boş duramaz ya... »

« Dursun.. Boş dursun daha iyi.  
Hem neden boş duruyormuş? Geçen  
yıl Ertuğrul Sadi Tek tiyatrosu gelip  
de o nadide edebî eserlerini oynama-  
dı mı? »

« Geçen sene o... Bu sene perde-  
nin açıldığını görmedik. »

« Sen öyle etliye sütlüye pek ka-  
rışma... Sonra fena olur... Bak, peşin  
söylüyeyim... »

Bu minval üzere Gençler Ocağı  
kibar ve tertemiz bir sessizlik içinde,  
yaşayıp gidiyordu. Arasına Başkan.  
eşini, dostunu toplar, yukarı odılardan  
birinin yeşil çuhah masası başın-  
da söze, sohbeta dalar, memleketin  
ihtiyaçları, derdleri üzerinde görüşür-  
lerdi. Bu zevat. hakikaten kasabanın  
en eski, en ağırbaşlı yerlilerinden  
idiler. Ta Millî Mücadeleden başlıyan  
meşkür hizmetleri. günbeğün artarak,  
son devirlere kadar ulaşmış, hemen  
her işte tezahür eden himaye ve ala-





**EK-3: Suavi Efendi Tiyatrosundan Bir Sahne**



T. C.  
NÜFUS HÜVİYET CÜZDANI

No. : .....

Soyadı : Tarus

Adı : Şinasi İlhan

Babasının adı : Hessen Tahsin

Anasının adı : Atiye

Doğum yeri : Tekirdağ

Doğum tarihi : 323

Dini : İslam

Mezhebi : .....

Meslek ve içtimai vaziyeti : .....

Medeni hali : .....

Boy : .....

Göz : .....

Renk : .....

Vücutça sakatlığı veya noksanlığı : .....

Nüfus kütüğüne yazılı olduğu yeri

Vilâyeti : Manisa

Kazası : Ezme

Nahiyesi : .....

Mahalle veya köyü : Tekmek köyü

Sokağı : .....

Hane No. : 15

Cilt No. : 16 yabancı

Sahife No. : 5

Ne suretle verildiği : Ezme Nüfus Mevzuatı 12/2/1943 te ve 49 sayılı künye ile zayiinden

Bu nüfus cüzdanında adı ve hüviyeti yazılı olan Şinasi İlhan Tarus Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olarak nüfus kütüğünde kayıtlıdır. Bu cüzdan Adana Nüfus İdaresinden 13.4/1943 verilmiştir.

Resmî mühür ve imza  
esli gibidir. 3/11/1945  
Örneğindedir.

12/3/1950







T. C.  
İÇ İŞLERİ BAKANLIĞI  
Nüfus İşleri Genel Müdürlüğü

ÖLÜM KAĞIDI <sup>3</sup>/<sub>19</sub>

Ö L Ü M K A Ğ I D I	Adı, soyadı ve san'atı	Sinasi İlhan Tarus	
	Baba adı, soyadı ve san'atı	Hasan Tahsin	
	Anasının adı, soyadı	Hediye Hanım	
	Doğduğu yer	Tekirdağ	
	Doğduğu tarih	1923	
	Evlilise kimin karı veya kocası olduğu	Aliye ile evli	
	Ana dili, dini ve mezhebi	Türkçe İslam	
	Ölüm yeri	Ankara Belediye Hast.	
	Ölüm tarihi (rakam ve yazı ile)	3.1.1967 Sekiz bir bindokuz yüzdü altmış yedi	
	Neden öldüğü	amde ve Barsak kanseri	
Nüfus kütüğünde yazılı olduğu yer	İli	Ulşak	
	İlcesi	Esmi	
	Bucağı	Eile	
	Mahalle veya köyü	Esmi Kasabasının dani	
	Sokağı		
	Ev numarası	15	Cilt No. 1
Ölüm vakasını görenler	Adı, soyadı doğumu	Dr. Necip Pektaş	
	San'atı oturduğu yer ve No.	Belediye Hast.	
	Adı, soyadı doğumu	Hemşire İlffet Hanım	
	San'atı oturduğu yer ve No.	Belediye Hast.	

Ankara'nın Anıttepe mahallesinin Krağı sokağında 5 numaralı Ap. de oturan yukarıda künyesi ve ölüm sebebi gösterilen Sinasi İlhan Tarus'nun nüfus kütüğündeki kaydının silinmesi için İbni İmühaber verildi. 9 11 1967

Belediye Hast.  
Bas. Hekimliği

I H T A R

- 1 - Damga resminden muafır.
- 2 - Ölümünü on gün içinde bildirilmesi mecburidir.

EK-6: Ölüm Kağıdı

**Nüfus Kayıt Örneği** (EK A)

Nüfus kütüğünde yazılı olduğu yer	Vilâyeti	Kızı	Mahallesi	Sokağı	Köyü	Hane No.	Cilt No.	Sahife No.		
Uşak	Ezize	-	-	-	Ezize kasabası (Yabancı)	15	1	5		
Sıra No.	Adı ve Soyadı	Babasının adı ve Soyadı	Anasının adı ve Soyadı	Doğduğu tarih	Doğum yeri	Medeni halli	Classiyeti	Dini (*)	Nüfus siciline tarih ve sureti kaydı	Vafat, Nikaht, Boşanma yedekçikime tasibinin ve sairine gibi mahûmat burada gösterilecektir.
1	Abibeyzade Hasan Tahsin Efendi	Ölü Arif Efendi	Ölü Tahir de Hanım	1292	Hicazgırai	Evlü	Erkek	İslam	24.12.1341	Kayan 277 H. 70 E. olarak gitti.
2	Mahtun'ülhasan Tarus	Hasan Tahsin Efendi	Atiye hanım	1323	Kelburdağı	Evlü	Erkek	İslam	"	Sağ Kayan 277 H.
3	Mahtun'ülhasan Tarus	Hasan Tahsin Efendi	Atiye hanım	1328	"	Bekar	"	"	"	Kayan 277 H.
4	Hasseyim'ülhasan Tarus	Hasan Tahsin Efendi	Atiye hanım	1305	"	Evlü	Kadın	"	"	Kayan 277 H.
5	Atiye Hanım	Hafız Ahmet	Fehime	1324	Bigo	Bekar	"	"	"	yerli gitti.
6	Wec'ibe Hanım	Emir	Rahime	1324	Bigo	Bekar	"	"	"	Sağ
7	Sinani'ülhasan Tarus	Saban	Zehra	131354	Ankara	Evlü	"	"	28.2.1963	Sağ
8			Abk. mülkeni kaydına uygundur.						26.12.1966	
9										
10										
11										
12										

Ezize Nüfus M. D. M.

**NOT :**

1 - Son künyenin altına kaydına uygun olduğu yazılarak resmi mühür ve imza ile tasdik olunacaktır.  
2 - Yazı makinesi olan yerlerde makine ile, olmayan yerlerde okunaklı el yazısı ile doldurulacaktır.  
3 - (\*) Gayri müslimlerin mezhebi de yazılacaktır.

EK-7: Nüfus Kayıt Örneği

## ÖZGEÇMİŞ

1970 yılında Elbistan'da (K.Maraş) doğdu. İlk ve ortaokulu K.Maraş'ta, liseyi Elazığ'da, Elazığ Lisesi'nde (1985-1988) okudu. Aynı yıl girdiği Fırat Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 1992'de mezun oldu.

1995-2000 arasında Harran Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak, diğer dönemlerinde ise özel öğretim kurumlarında (kolej ve dersane) çalıştı.

1993 yılında Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans öğrenimine başladı. "Şükûfe Nihâl Başar / Hayatı-Şiirleri" isimli çalışmasıyla 1995'te yüksek lisansını tamamladı. 1997-1998 arası Kırgızistan, Celal-Abad Enstitüsü'nde misafir öğretim görevlisi olarak çalıştı. "İlhan Tarus / İnsan-Eser" isimli çalışmasıyla aynı enstitüde doktorasını devam ettirmektedir.

Evli ve bir çocuk babası olan Fatih Arslan, hâlen özel bir eğitim kurumunda öğretmen olarak çalışmaktadır.