

BİR HİKÂYE VE BİR OYUNDAN HAREKETLE: HALDUN TANER ANLATISININ YEREL KODLARI

Şaban SAĞLIK

“Konu ne kadar bizdense, oyunun üslubu da o kadar bizden olsun.”

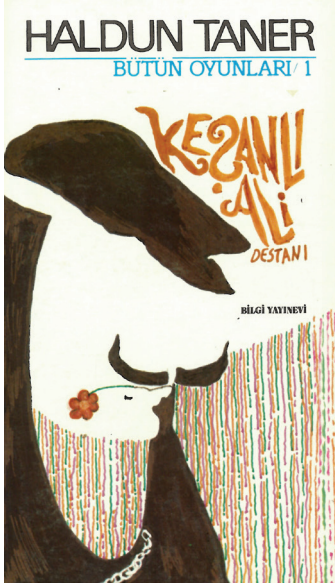
Haldun Taner

“Yerel Kod” Kavramı ve Haldun Taner

Modern Türk edebiyatına yöneltilen eleştirilerden biri de, bu dönem edebiyatının millî ve yerel kodlara yeterince yer vermemesinde yoğunlaşır. Tanzimat şair ve yazarları, millî ve yerel kodları hem yok sayma hem de kullanmaktan çekinmeme gibi paradoksal bir tavır sergilese de, esasında modern edebiyatımız bu manada maluliyetten kurtulamamıştır. Hatta daha da ileri gidip burada Tanzimat sanatçılarının “yeni bir şey söylemek”ten çok, “eski olan şeyleri hayatımızdan silme” çabasını öncelediklerini bile söyleyebiliriz. Tanpınar bu durum için, *“Cesaret edebilseydim, Tanzimat’tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim.”*¹ cümlesini sarf etmekten geri durmaz. Burada yanlış bir genelleme yapıp bütün Tanzimat yazarlarını eskinin ya da millî ve yerel olanın muhalifi saymıyoruz. Pek çoğunun (mesela Ziya Paşa) bu konuda bocaladığını biliyoruz. Hatta burada millî ve yerel olanla yeni (Batılı, modern) olanı birlikte tercih etme tavrını benimseyenlerden de (mesela Ahmet Mithat Efendi) söz edebiliriz. Sadece Tanzimat Dönemi değil, daha sonraki edebiyat dönemlerinde de “millî ve yerel olan ile modern olan çatışmasını” sürekli yaşamışız. Öyle ki, ismi “Millî Edebiyat” olan dönemde bile yerel ve millî değerler aşağılanmaktan kurtulamamıştır. Bu durum belki hâlâ modern Türk edebiyatının temel problemlerinden biri olarak mevcuttur.

Çizdiğimiz bu manzara genel olan durumdur. Bu arada inadına yerel ve millî olmakta ısrar eden yazarlarla da karşılaşırız. Mesela Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Kemal Tahir, Osman Cemal Kaygılı, Mustafa Kutlu gibi

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay. İst. 1996, s. 38.



yazarlar ilk planda akla gelen isimlerdir. Bu isimlerin en bariz vasfı yazmış oldukları hikâye ve romanlarda yerel ve millî olan bir yolda ilerlemiş olmalarıdır. Oysa bu yazarların ideolojik tercihleri hatta hayat felsefeleri birbirinden farklıdır. O sebeple burada “yerel ve millî olma” kavramını inanç, fikir ya da ideoloji bağlamında ele almayı doğru bulmuyoruz. Söz konusu kavramı sanat ve sanatın retoriği bağlamında ele almakta fayda görüyoruz.

Sanat ve sanatın retoriği ne demektir? Veya bu ifadeyle neyi kastediyoruz? “Yerel ve millî olma” kavramının bir başka ifadesi, bu yazıya başlık olarak da seçtiğimiz “yerel kod”dur. Çok geniş bir anlam alanına sahip olan bu kavramı sadece hikâye ve roman veya tiyatro, kısaca “anlatı” bağlamında ele alacağız.

Edebiyat, kültürün bir parçası olduğu için burada öncelikle “millî kültür”den söz edilmelidir. İnsan tarafından yapılan anlamıyla kültür, imal edilen, icat edilen ya da inşa edilen bir şeydir. Gregory Jusdanis’e göre millî kültürler bir imalat, icat ve inşa hareketidir.² Millî kültür, genellikle modern kültürle zıt anlamda kullanılır. Modern kültürün daha çok “kent” eksenli olmasına karşılık, millî kültürün hep taşralı (köylü, halkî) bir karakteri olmuştur. Yazıda söz konusu ettiğimiz “yerel kod” kavramı da işte bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Yerel kod kavramının edebiyatla ilişkisi ise başlı başına bir konudur. Burada “edebiyat” konusunda şu açıklamayı da yapmamız gerekiyor. Edebiyat, tıpkı diğer sanat türleri gibi iki temel unsurdan oluşur. Biri “ne anlatıldığı” sorusunun cevabı olan “malzeme” (konu); diğeri ise “nasıl ve niçin anlatıldığı” sorusunun cevabı olan “estetik”tir. “Yerel kod” ise hem malzemenin hem de estetiğin “millî ve yerel” olması demektir. Özellikle “estetiğin” millî ve yerel olması burada daha bir öne geçmektedir. Çünkü anlatılan hikâye (malzeme, konu) yabancı da olsa, onu yerel ve millî bir bakış açısıyla anlatmak o hikâyeyi millî hâle getirebilir. Burada malzemeyi işleyip eser hâline getiren sanatçının bakış açısı, temel felsefesi, inancı, kültürü, halkın değerlerine bakışı da önemlidir. Kendi değerlerine (malzemesine, konusuna) yabancıya gözüyle (estetiği) bakmak, Doğu aydınlarının tartışılan bir kusuru olarak hep eleştirilmiştir. Edward Said’in *Oryantalizm* kitabında vurguladığı da bir bakıma bu sorundur. Yerel kodlara sahip bir edebiyatta, millî olmayan, öteki ya da yabancı olanın bakış açısı değil, tam tersine millî olanın, yerli olanın;

2 Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yay. İstanbul 1998, s. 14.

yani “kendi türküsünü kendi çalgısıyla söyleyenin” estetiği söz konusudur. Bir başka ifadeyle, Türk insanının hikâyesini, Türk insanı gibi ve onun bakış açısıyla anlatmak, anlatılan hikâyeyi “yerel kodlar” yönünden güçlü kılar. (Burada Türk sinemasından örnek vermek gerekirse, Sadri Alışık ve Kemal Sunal filmleri ilk akla gelenlerdir. Türk halkı tarafından bu filmler neden defalarca ve bıkmadan usanmadan izlenir? Sorunun cevabı kısa ve nettir: Çünkü bu filmler genel olarak Türk sinemasının “yerel kodlar”ına sahiptir.)

“Yerel kod” kavramı bağlamında bu kısa girişi, Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatro ve hikâyesinin büyük ismi Haldun Taner’i (1915-1986) yerli yerine oturtmak için yaptık. Bize göre bu büyük ve bir anlamda layık olduğu itibarı pek bulamamış yazarın önemi, onun anlatılarının (tiyatro ve hikâyelerinin) Türk kültürünün yerel kodlarını içermesinde yatıyor. Sadece anlatılarında değil, bir gazeteci ve köşe yazarı olarak, aynı zamanda bir hoca olarak da Haldun Taner, “yerel”lik özelliği ile tanınmış ve sevilmiştir. Burada kısaca onun anlatılarındaki “yerel kod”ları ele alacağız. Tabii bu yazının sınırları içinde bütün anlatıları değerlendirmek mümkün görünmüyor. O sebeple yazarın bir hikâyesi ile bir tiyatrosunu örnekleyeceğiz.

Haldun Taner Anlatısının Yerel Kodları³

Türk halkının tarihî süreç içinde farklı kesimlerde ve mekânlarda ürettiği pek çok anlatı örneği vardır. Kissadan hisse tarzında halkî hikmet hikâyeleri, fıkralar (Nasrettin Hoca, Bektaşî fıkraları, günümüzde bölgesel fıkralar vs.), halk hikâyeleri; tiyatro sanatı bağlamında meddah hikâyeleri, Karagöz, tuluat, orta oyunu vs... Özellikle belirli tipte insanların konuşma ve anlatma tipolojisi (Kabadayı konuşması, mahalle kadını konuşması, sarhoş konuşması, siyasetçi konuşması vs. gibi hemen hemen bütün toplum kesimlerinin dili, yani söylemi) vs. Burada adını anmadığımız daha pek çok yerel anlatı tipolojisi, Haldun Taner’in faydalandığı birincil kaynakları oluşturmaktadır. Ancak o bu kaynakları kaba, suni ve klişe bir “ağız taklidi” olarak değil, âdetâ yeniden üreterek ve tabii hâle getirerek kullanır. “Yerel kod” kavramı içinde ele alacağımız bütün bu özellikler aklımıza Borges’i getiriyor. Çünkü Borges’e göre dil sadece kütüphanelerden gelmemiştir. O, tarlalardan, denizlerden, nehirlerden, gecelerden, şafaktan gelmiştir.⁴ Yani hayatın her kesiti ve kesimi dilin, dolayısıyla sanatın kaynağıdır.

Sanatçı böylesine zengin bir kaynakla (anlatılmağa değer hikâyeler bolluğu ile) yüz yüze gelince, söz konusu hikâyeleri çok farklı sanat formları ile anlatma yolunu tercih edecektir. Haldun Taner işte bunu yapmıştır. O, anlatacağı hikâyeleri hem hikâye hem de tiyatro formu ile estetize etmiştir. Bu konuda sarf ettiği şu

3 Haldun Taner’in anlatılarında sadece “yerel kod”lar değil, evrensel ve Batılı kodlar da ustaca kullanılır. Ancak bu, başka bir çalışmanın konusudur ve bu yazıda sadece yerel (Doğulu) kodlara yer vereceğiz.

4 Jorge Luis Borges, *Şu Şiir İşçiliği*, (Çev. Mukadder Erkan) De ki Basım Yayım, Ank. 2007, s. 66.

cümleler dikkat çekiyor: “*Gerek hikâyelerim, gerek piyeslerim, işledikleri temalar ne kadar entelektüel olursa olsun, herkesin anlayabileceği halkçı bir üslupta olduklarından, okurlarımla ve seyircilerimle candan bir ilişki kurabildim.*”⁵ Bu cümlelerde geçen “herkesin anlayabileceği halkçı bir üslup” ifadesi ise bizce “yerel kod” mealinde bir kavramdır. Yine yazar bu cümlelerde iki farklı sanatın iki farklı muhatabını da anmaktadır. Bunlar hikâye sanatının muhatabı olan “okuyucu” ile tiyatro sanatının muhatabı olan “seyirci” (bir anlamda da dinleyici) kavramlarıdır. Okuyucu kavramı, kentli (modern) bir insan figürüdür; çünkü okuma eylemi yalnızlığı ve birey olmayı gerektirir. Seyirci (dinleyici) kavramı ise daha bir taşralı ve gelişigüzel insan topluluğunu akla getirir. Çünkü seyretme veya dinleme kavramı bireyden çok topluluğu ilgilendirir. Her iki kategori (okuyucu, seyirci) de sosyolojik bir zemine dayanır. Sosyolojik olduğu için de halkı ilgilendirir; bu da bizi “yerel kod” kavramına götürür. Hatta biraz daha ileri giderek şunu da söyleyebiliriz: Haldun Taner, “okuma” eylemi nesnesi olan hikâyelerle kentli okuyucuya; izleme (dinleme) eylemi nesnesi olan tiyatroları ile de taşralı (veya alt ve orta sınıf) insanlara sesleniyor. Böylece Türk halkını bütünüyle muhatap almış oluyor.

Haldun Taner’in anlatılarında dikkat çeken bir diğer yerel kod, sosyolojik (folklorik) unsurlardır. Özellikle kenar mahalle ya da köy-kent arası yerleşim yerlerinde yaşayanların Bovarist tavrı oldukça dikkat çeker. Burada “Bovarist tavır” kavramıyla ifade etmek istediğimiz, insanların kendi olamamaları, hâl ve tavrılarıyla devrin meşhur bir şahsiyetine benzeme gayretleridir. Mesela bir delikanlı pekâlâ hayranı olduğu bir film artisti gibi giyinmek, onun gibi hareket etmek, hatta ona benzeyerek kendini yüceltme tavrını benimseyebilir. Keza bir genç kız da hayranı olduğu bir aktrise benzeme çabasıyla kendini kanıtama yoluna gidebilir. Bütün bu gibi Bovarist alışkanlıkları Haldun Taner hem hikâyelerinde hem de tiyatrolarında ustaca kullanır. Popüler kültürün yansıması olarak da adlandıracağımız ve birine benzeme ya da birini taklit etme (Bovarizm) sadece film ya da sinema alanıyla da sınırlı değildir. Mesela bir yazar da pekâlâ hayranı olduğu ya da devrinde meşhur olan herhangi bir yazar gibi yazma tavrını tercih edebilir. Bu da bir başka Bovarizm örneğidir.⁶ Haldun Taner’in hikâye poetikasında ve anlatılarında bu durumun büyük bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Borges’in yukarıda değindiğimiz

5 Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ank. 1986, s. 173.

6 Bovarizm, esas itibarıyla modernizmin bir problemidir. Modernizm, bilhassa “Kapitalizm” boyutuyla sürekli olarak “tüketim”i körüklemektedir. Tüketimin artması için de piyasaya bol miktarda ürün sürülür. Bu ürünlerin insanı nasıl farklı ve değerli kıldığı “reklam” ve “moda” gibi kavramlarla ve “medya” aracılığı ile topluma yayılır. Bu konuda öncü isimler (avangart) seçilir. Seçilen öncü isimler arasında film yıldızları ve meşhur sanatçılar ve yazarlar özellikle başta gelir. Mesela herhangi bir ürünü ilk önce öncü isim dener ve bu durum topluma “moda” olarak sunulur. Daha sonra orta sınıf ya da fakir halk kesimleri o öncü ismin hayranı olarak, yine o öncü kişi gibi olmaya teşvik edilerek belirli bir popüler kültür yaratılır. Popüler kültürün ise en bariz vasfı gelip geçici (moda) olmasıdır. Velhasıl modern hayatın bir ürünü olan bu popüler kültür, Bovarist karakterler yaratır ve bu da artık bir memleket için sosyolojik bir olgu hâline gelir.

açıklamasından da anlaşılacağı gibi, yazar, hayatın hemen her yönüne açık olmalıdır. Edebiyatın bütün türlerinin imkânlarından da faydalanmalıdır. Mikhail Bakhtin'in tabiriyle söylersek, bu durumun adı karnaval (karnavalesk yapı) veya söylem zenginliği'dir. İşte Haldun Taner'in anlatıları böyle bir söylem zenginliğine sahiptir. Şimdi "Şiştane'ye Yağmur Yağuyordu" adlı hikâyesi ile *Keşanlı Ali Destanı* adlı tiyatrosunu bu bağlamda ele alalım:

Şiştane'den Yağmur Gibi Yerellik Yağuyor

Haldun Taner'in bu hikâyesi tipik bir Doğu hikâyesi görünümündedir. Çünkü o kadar hikâye iç içe geçmiştir ki, zahirde ayrı ayrı görünen bu hikâyeler (hikâye içinde hikâye), yazarın usta kurgusuyla hem de "iç dikişler"le birbirine bağlanır. Bu da hem *Binbir Gece Hikâyeleri*'ni hem de *Mantıku't-Tayr* ve *Mesnevi* tarzı hikâyeleri aklımıza getirir. Mesela hikâyenin en başında Kalender adlı çöpçü beygirini görürüz. Bu, en baştaki "alt hikâye"dir. Hikâye de zaten Kalender'in bir hamalın sırtındaki aynada kendini görmesiyle başlar. Kalender ürker ve çevredeki dükkânlardan birinin vitrinine çarpar. O sırada henüz ehliyetini almamış Artin Margusyan adlı iş adamı arabası ile hızla oraya yaklaşmaktadır. Çünkü alması gereken bir işte fiyat indirimi söz konusudur ve bu işi kesinlikle kaçırmaması gerekmektedir. Bir an önce bu durumu ortağı ve bacanağı Antronik'e bildirmesi gerekmektedir. Burada ikinci alt hikâye (Artin'in hikâyesi) devreye girer. Bu olaylar esnasında kaza mahallinden Süheyl Erbil adlı kişi geçmektedir. O sırada bir dükkânın kapısında duran kız ise Süheyl Erbil'in çok eski arkadaşı Serap'tır. Süheyl ve Serap'la birlikte üçüncü alt hikâye gündeme gelir. Kalender'in yaptığı kaza sonrasında iki komiserle bir polis gelir. Bu da hikâyeye bir başka "alt hikâye" daha eklenmesine sebep olur. Hikâyede yer alan bir başka alt hikâye âdeta küresel niteliktedir ve bu sefer Brezilya ve Almanya hikâyeye girer. Yani Brezilya'daki iş sahibi Türkiye'den gelecek haberi beklemektedir. Haber gelmeyince de işi teklif veren Almanlara verir. Görüldüğü gibi, bir atın aynada kendini görüp kişnemesi ile başlayan hikâye, yine aynı şekilde sona erer. Yani hikâyenin sonunda Kalender kendini yine bir aynada görür fakat bu sefer kişnemez. Yazarın burada "kişnemek" fiiline yüklediği imgesel anlam, bir anlamda "hikâye anlatmak"tır. Taner, çok basit görünen bir eylemi (kişnemek eylemi) çıkış noktası yaparak, yani "önemsiz bir şeyi önemli hâle getirerek" hikâyesini kurmuştur. Burada kullandığımız "önemsiz bir şeyi önemli hâle getirmek" ifadesi, bir anlamda Doğu'nun "hikmet" anlayışını akla getiriyor.



Çünkü Doğunun tasavvuf merkezli hikmet anlayışında yeryüzündeki hiçbir şeyin basit ve anlamsız olmadığı, tam tersine en basit görünen “şey”lerde bile bir hikmet olduğu vurgulanır. Haldun Taner’in bu hikâyesi bu manada en büyük “yerel kod” üzerine kurulmuştur denebilir.

Haldun Taner’in “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu” hikâyesi bunun dışında hemen hemen bütün diğer yerel kodları da içerir. Öncelikle “yerellik” denilince akla gelen Doğu’nun hikmet hikâyeleri, âdeta bu hikâyeden fışkırırlar. Bilindiği gibi, gerek *Mantku’i-Tayr*, gerekse *Kelile ve Dimne*, kahramanları hayvan olan hikâyelerdir. Yani bu meşhur ve tarihî Doğu hikâyelerinde hayvanların macerası üzerinden insani durumlar yansıtılır ve yorumlanır. Haldun Taner’in hikâyesinde de başkahraman bir “at”tır. Hikâyede geçen “...hikâyemizin kahramanı olan at...” ifadesinden bu durumu anlıyoruz. Taner’in hikâyesi işte bu “at” üzerinden ve atın bakış açısıyla anlatılır.

Hikâyede geçen “*Neden nikaha giden kızların çoğu ille tüllü şapka giyerler? Kızın elinde güzel bir buket vardı...*” cümlesi ise bizi Bovarizme götürüyor. Çünkü burada bahsedilen düğün ve gelin sahnesi aklımıza sinematik bir fotoğrafı getiriyor. Kim bilir hangi filmde hangi meşhur kadın oyuncu rol gereği gelin olduğunda “elinde bir buket çiçek ve başında tüylü şapka” vardır? Bu fotoğraf o kadar kabul görmüştür ki, neredeyse bütün genç kızlar aynı şekilde gelin olma hayaline sahiptirler. Hikâyede Haldun Taner bu popüler kültür olgusunu da kullanmıştır. Bunun yanında mesela hikâyede geçen “beyaz trençkotlu kız” ifadesinden de anlaşılacağı gibi, devrin genç kızlarının takip ettiği “moda”yı sezinliyoruz. Bu kızlardan biri hikâyede sevdiği genci elde edebilmek, hatta onun bazı davranışlarını düzeltmek için “sinema” filminden medet umar. Bu kız sinemada izlediği bir filmde gördüğu sahneyi aynen uygulamak ister. Çünkü kızın izlediği filmde, bir genç kızın kendisine yüz vermeyen genci nasıl kendisine âşık ettiği anlatılmaktadır. Hikâyedeki genç kız da aynı yolu takip etmek ister. Bu da tipik bir Bovarist örnek değil midir?

Bilindiği gibi Osmanlı Devleti’nde Müslüman olmayan erkekler için “çorbacı” tabiri kullanılırdı. Haldun Taner hikâyesinde Türk ve Müslüman olmayan bir erkek için bu tabiri de kullanır ve metnine böylece tarihî değeri olan bir “yerel kod” daha yerleştirmiş olur.

“Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu” adlı hikâyedeki yerel kodlardan biri de tasavvufi-dinî değeri olan “aynaya bakmak”tır. Aynaya bakmak tabiri, çok anlamlı bir göstergedir ve insanın kendini düzeltmesi, insanın kendini bilmesi (tanınması) gibi çağrışımları da olan bir kavramdır. Yunus Emre’nin “İlim kendin bilmektir” mısrası ya da Hacı Bayram Veli’nin “Sen seni bil sen seni” mısrası sanki hikâyenin satır arasından “ben buradayım” dercesine okuyucuya sezdiriliyor. Bu sezgi ile birlikte hikâye bizi bir başka yerel koda daha götürmüş oluyor.

Hikâyede Haldun Taner, özellikle bir halk deyimi olan “at gözlüğü takmak” kavramını dramatize etmiş gibidir. Deyimlerin yerelliğini göz önüne alırsak, burada yazarın halk deyimlerini modernize edip hikâyeleştirdiğini de söyleyebiliriz.

Epik Kahramanlıkla Modern Kabadayılık Arasında Bocalayan Keşanlı Ali

Haldun Taner’in “yerel kodlar” bağlamında en zengin metinlerinden biri de meşhur “Keşanlı Ali Destanı” adlı tiyatrodur. Bu eserin yerelliği ta adında başlıyor; yani eserin adındaki “destan” bizi Türk halk kültürüne ve “destan” kavramına götürüyor. Bilindiği gibi Türk kültüründe zayıf, gariban ve korumasız insanlar söz konusu olunca mutlaka bir “kahraman” ortaya çıkar ve bu insanları hem kurtarır hem de korur. Kültür tarihimiz bu manada çok zengindir. Hz. Ali, Hz. Hüseyin, Battal Gazi, Köroğlu, Dadaloğlu gibi destanlar bir destan olarak hâlâ anlatılan ve unutulmayan hikâyelerdir. Bunlardan özellikle Köroğlu ve Dadaloğlu aynı zamanda bir “eşkıya” destanıdır ve bu şahıslar devletin resmî kayıtlarında “haydut” ve “asi” gibi kavramlarla olumsuzlansa da, bu “eşkıya”lar halkın gözünde birer “kahraman”dır. Yani Türk kültüründe “eşkıya” kavramı anlamı kötü olan bir kelime değil, “kahraman” ya da “kurtarıcı” işlevindedir. Bizce bu kavramın arketipi de “Mehdi”dir; Hızır’dır. Ne zaman insan zorda kalsa, mutlaka onu kurtaran biri (yani ya Mehdi ya da Hızır) ortaya çıkar. Modern zamanlarda da bu durum değişmemiş, bu kez “eşkıya” yerini “kabadayı”ya bırakmıştır. Anadolu’da, taşrada ve köylerde “eşkıya” neyse şehirdeki “kabadayı” da odur. Çünkü bir anlamda kabadayıların işlevi ile eşkıyaların işlevi aynıdır. Haldun Taner birbirini tamamlayan bu iki insan tipini birleştirerek yaratmıştır *Keşanlı Ali Destanı*’nı. Yani Keşanlı Ali, hem eşkıya hem de kabadayı özellikleri gösteren bir kahramandır. Burada şu açıklamayı da yapalım ki, kahraman olan kişi hiçbir zaman kendini anlatmaz; ya da kahramanım diye ortaya çıkmaz. Onu âdetâ halk (başkaları) yaratır. Halk yarattığı kahramana öyle özellikler atfeder ki, bu özelliklerin çoğu yaratılan kahramanda yoktur.⁷ Haldun Taner *Keşanlı Ali Destanı*’nda bu duruma da yer verir.

Türkiye’nin özellikle 1960’lardan sonraki bir gerçekliği olan köyden kente göç, şehirlerin kenar mahalleleri, gecekondu furyası gibi sosyolojik durumlar *Keşanlı Ali Destanı*’nın arka planını, hatta dekorunu oluşturur. Asıl memleketlerinden (köylerinden) kopup şehrin kenarına gelen; burada kendilerine geçici evler (gecekondu) yapan gariban insanlar, şehrin varlıklıları ve bunların tetikçisi olan mafya tarafından tehdit edilirler. Yani bu insanlar hem gariban, hem zayıf hem de korumasızdırlar. Bu, tam da bir kahramanın ortaya çıkmasına uygun bir ortamdır. İşte Keşanlı Ali böyle bir ortamda ortaya çıkar. Oysa Ali kahraman olarak ortaya çıkmadan önce tam tersi bir konumdadır. Kendisi Kurşuncu Hasibe diye anılan bir

7 Halkın gözünde bu kahraman neredeyse insanüstü bir varlıktır. Oysa kahraman da her insan gibi korkar, üzülür ve halkın kendine yüklediği ağır yükten zaman zaman bunılır. Burada halk muhayyilesinin “kahraman yaratma” olgusu ayrı bir konudur.

kadının “Sidikli Ali”si olarak anılırken, şartlar onu meşhur bir kahraman noktasına getirmiştir. Şöyle ki:

“Sineklidağ” olarak adlandırılan bir gecekondu mahallesine Çamur İhsan adıyla anılan ve tam bir baş belası olan biri musallat olur. Bu kişi aynı zamanda şehirde oturan bir zenginin de tetikçisidir. Bu zengin kişi Sineklidağ mahallesini yıktırıp büyük yatırımlar yapmak ister. Manyak Cafer adlı biri de Çamur İhsan’ı vurur ve kaçar. Yaralı İhsan’a Ali rastlar ve onu eczaneye götürür. Ali’nin niyeti yaralı İhsan’ı kurtarmaktır. Oysa İhsan eczanede Ali’nin kollarında ölür. Oraya polis gelir ve İhsan’ı Ali’nin öldürdüğüne dair bir söylenti Sinekli’ye yayılır. Tabii Ali, İhsan’ın katili olarak hapse gider ve bir baş belasını mahalleden temizlediği için de hem hapishanede hem de mahallesinde “kahraman” olarak anılır. Yani Keşanlı Ali bu şekilde, hem de hak etmediği bir şekilde kahramanlaşır.

Haldun Taner *Keşanlı Ali Destanı*’nda da hemen hemen bütün yerel kodları kullanır. Şimdi de kısaca bunlara değinelim:

Öncelikle belirtelim ki Haldun Taner, bu oyununun yerelliği konusunda şunu söyler: “*Konu ne kadar bizdense, oyunun üslubu da o kadar bizden olsun. (...) Geleneksel tiyatromuzun anti-illüzyonist ve göstermeci öğelerinden azami surette yararlanmayı kurdum.*”⁸ Yazar, oyunun başında bir halk hikâyesi anlatan ozanın yaptığı gibi yarı nesir yarı nazım bir giriş yapar. Bu girişte halka mal olduğu hissettirilen Keşanlı Ali’nin kahramanlığının (destanının) anlatılacağı ifade edilir. Girişin nazım kısmında şu mısralar bu konuda anlamlıdır: “*Hoş olsun beyler kıssamız size / Şu suret Keşanlı Ali’yi gösterir / Destanı var işte her yerde söylenir.*” (s. 30) Bir zamanlar Anadolu’da “gezginci destancılar” vardı. Onlar herhangi bir hadiseyi ya da kahramanlık olayını hamasi bir destan şeklinde yazarlardı ve şehir şehir gezip o destanı satarlardı. Bu, yerli bir edebiyat hadisesidir. Haldun Taner, oyunun başında Hidayet adlı kişiye bu işi yaptırır: “*Benim adım Hidayet / Sinekli’de doğmuşum / İlkokulu üçe kadar okudum / Yeni Hayat satarım / Yeni çıkan şarkıları / Sineklidağ’ın efesi / Keşanlı Ali Destanı’nı satarım.*” (s. 32) Yukarıda da değindiğimiz gibi, popüler kültürün bir yansıması olarak zor durumda olan ve bir kurtarıcı bekleyen Sinekli Mahallesi’ndeki insanların durumları da oyunda sezdirilir: “*Kızlar çoğu hizmetçi / Ya giderler tütüne / Yoldan çıkan da olur / Günahları boynuna / İşsiz çoğu erkekler / Kahvelerde pinekler / Irgat olur bazısı / Amelelik eder.*” (s. 35)

Oyunda popüler kültürün bir yansıması olarak devrin paradoksal olay ve olguları da hissettirilir. Mesela devir Sineklidağ’da anarşi devridir. Sefalet, rezalet ve cinayet hiç gündemden düşmez. Bu arada oyun kahramanlarından Zilha, bütün bunları görmez ve medyatik haberlerle avunur: “*Kraliçe Süreyya İtalya’da bir*

8 Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, Bilgi Yayınevi, Ank. 2013, s. 21. (Metin içindeki sayfa numaraları bu baskıya aittir.)

kontun yatında fink atıyormuş” (s. 36-27) Zilha oyunda Keşanlı Ali'nin sevgilisidir ve kenar mahallede solup giden bir “gül” olduğunu düşünür: “*Bana günah değil mi / Bataкта solan bir gülüm / (...) Bir şehzade kır atında / Şu taraftan çıksa gelse / Tacı tahtı terk eylese / Beni deli gibi sevse / Kafdağının arkasında / Fildişinden bir sarayda / Dügün dernek gelin girsem / Pırlantalı taşlar taksam ah*” (s. 43-44) Zilha'nın bu hayalleri bir gecekondu kızının hayallerini yansıtır. Yazarın Zilha'ya bunları söyletirken kurduğu metinler arası ilişkiler de dikkat çekiyor. Mesela “tacı tahtı terk etme” göndermesi ile İbrahim Ethem'e; “Kafdağı” göndermesi ile de bütün masallara gönderme yapılır. Bütün bunlar da yerel birer anlatı kodudur.

Oyunda yerel bir anlatı kodu olarak, yaratılan kahramanın “olağanüstülüğü” ve bir anlamda “ermişliği” de vurgulanır: “*Ali'ye kurşun işler mi hiç! (...) Şerbetli ya... (...) Anası Hasibe Bacı dini bütün bir kadındı. Mahalleliye mıska verir, kurşun döker, büyü yazar. Ali doğduğunda okuyup üflemiş. O gün bugün Ali'ye kurşun, bıçak işlemez.*” (s. 46) Oyunun birçok yerinde Ali'nin dindar, hatta ermiş kişiliği vurgulanır. Mesela Ali'nin bizzat kendisi şunu söyler: “*Sevgili vatandaşlarım, Cuma namazında idim. Ondandır biraz geciktim.*” (s. 56) Mahalleden biri olan Niyazi ise Ali'nin bu cümlesinden sonra şunu haykırır: “*Mapısta bilem beş vakit namazı bırakmamış. Ehli din, Ali'yi boşuna mı tutuyor?*” (s. 56)

Haldun Taner *Keşanlı Ali Destanı*'nda ünlü Türk anlatısı Dede Korkut söylemine de gönderme yapar. Bu meşhur anlatıda mevcut olan “Görelim Hânım ne söyler” kalıp ifadesi oyunda şu şekilde yeniden üretilmiş: “*Taraflar ince taktiklerle seçime giriyorlar. Bakalım şimdi suret ne gösterecek.*” (s. 52)

Halk, popüler kültür ortamında avunmak istediği anda tarihî anlatılara ve kahramanlara sığınır. Oyunda bu durum da bir yerel anlatı kodu olarak yer alır ve Sinekli halkı ikide bir Keşanlı Ali'nin çoğu “yakıştırma” kahramanlıklarını anlatıp durur. Hatta Ali'yi bir kurtarıcı olarak açıkça beklerler: “*Ali hakkında ne konuşayım? Aha tarih konuşmuş onun hakkında. Destanı var ya işte ortada, hep ezber biliyoruz çok şükür. (...) Sahabsız kaldığı için şamar oğlanına dönen Sinekli'ye bir baş lazım mı, değil mi?*” (s. 55) Oyunda bu beklenti karşılık bulur ve Keşanlı Ali, Sinekli Mahallesi'nin koruyucusu ve kahramanı olur.

Sinekli halkı, yarattığı Keşanlı Ali'yi âdeta taşıdığı isimden dolayı Hz. Ali'ye de benzetir. Oyundaki Koro'nun ağzından bu konuda şu cümleler sarf edilir: “*Ya Ali, ya Ali (...) Ya Hasan, Ya Hüseyin, Ya Hasan Ya Hüseyin...*” (s. 56) Mahalleden akli başında olan biri (Nuri) şu cümlesiyle de Koro'ya müdahale eder: “*Susun be. Alevi ayini sanıp zabıt tutacaklar...*” (s. 56) Nuri'nin ağzından yapılan bu uyarıda ise devletin Türkiye'deki bir inanç grubuna nasıl baktığı sezdirilir.

Ali oyunda modern zamanlara özgü bir tavır da seçer ve esasında halkın zannettiği gibi olağanüstü biri olmadığını da bizzat kendisi vurgular. Hatta bu konuda

halkın tavrını üstü kapalı olarak eleştirir: “Demem şu ki, bu dünyada namuslu insanıyetli oldun mu alaya alınıyorsun. Zorba katil oldun mu saygı itibar görüyorsun. Efsanemiz de bu yalandan çıktı. Hepsi o kadar.” (s. 70) Ali, oyunun sonunda hakikat ortaya çıkacağı zaman, halkın kendisine verdiği rolü içten benimseme se bile, benimseme konusunda bir zorunluluk hisseder. Daha önce de değindiğimiz gibi, Ali’ye atfedilen Çamur İhsan’ı öldürme hadisesinin asıl öznesi Manyak Cafer’dir. Cafer oyunun sonunda ortaya çıkıp Ali’ye meydan okur. Zilha ise Ali’ye korkup korkmadığını sorar. Bu konuda Ali ile Zilha arasında şu konuşma geçer: “Ali–Korkmasına korkuyorum. Ama neylersin ki ortada destan var. Destanı yalan komak olmaz.” Zilha–Havva Adem’e ne şart goşmuş: Ya ben ya cennet demiş. Ben de sana şart goşuyorum Ali. Ya ben ya destan.” Ali–Maalesef mümkünüz Zilha. Kaderim beni çağırıyor. İnsanlar ölür, destanlar kalır.” (s. 128)

Sonuç

Edebiyat gibi bir sanatın en temel özelliği bu sanatın şüphesiz “millî” ve “yerel” olanı içermesidir. Burada elbette edebiyatı sadece millî ve yerellik sınırları içine hapsetmiyoruz. Bu sanatın çok önemli bir boyutu daha vardır ki o da şüphesiz “evrensel boyut”tur. Ancak şunu unutmamak gerekir: Hiçbir edebiyat millî ve yerel olmanın hakkını vermediği sürece evrensel de olamaz. Yoksa şöyle mi söylemeliyiz: Kendi insanının hikâyesini anlatmayı başaramayan (millî ve yerel olamayan) sanatçı, nasıl olur da başka insanların hikâyesini anlatır? Sonuçta sanat bir süreç meselesidir ve her süreç bir yerde başlar, bir hedefe doğru gider. Sanatsal sürecin başlangıç noktası millî ve yerel boyuttur ve sanatçı buradan kalkarak evrensele doğru yol alır. Bu yüzden sanatta millî ve yerel boyutu çokça önemsiyoruz.

Sanatta millî ve yerel boyut nasıl anlaşılır? Tabii ki söz konusu sanat eserinin içerdiği “yerel kod”larla... Sanat ve edebiyat dünyasına şöyle bir göz attığımızda, aradan yüzyıllar geçtiği hâlde unutulmayan ve hâlâ gündemde olan sanatçılar, bu uzun ömürlülüğü neye borçludurlar? Bu sorunun cevabı da bizi “yerel kod”lara götürür. Mesela Dede Korkut, Yunus Emre, Süleyman Çelebi, Fuzuli, Karacaoğlan ve daha onlarca isim neden her dem tazedirler?

Sanat-edebiyat retoriği bağlamında bu sorunun cevabının önemli olduğunu düşünüyoruz. Modern zamanlarda modern sanatçıların çoğu maalesef “yerel kod”larla bağlarını kopardı. Ne yazık ki pek çoğu bu kopuşu bir marifet zannetti ve daha da ileri giderek modern olmanın olmazsa olmazı olarak savundu. Bu da ister istemez modern sanatçı ile halk arasında kopukluk yarattı. Yeni Türk edebiyatında bir klişe olarak tekrarlanan “aydın halk kopukluğu” da bu durumun bir başka ifadesidir.

İşte Haldun Taner, bu sorunu da çözme yolunda çaba harcayan yazarlarımızdan biridir. O, her hâliyle halkı önemseddiği, halkla belirli bir çatışma yaşamak is-

temediği için bazı hikâyelerini iki formda birden kurgulamıştır. Yani Haldun Taner aynı konunun hem hikâyesini hem de tiyatro oyununu yazmıştır. Mesela yazarın *Dışarıdakiler* adlı tiyatro oyunu “Sahib-i Seyf ü Kalem” adlı hikâyesinin; *Ayıışığında Şamata* adlı tiyatrosu da “Ayıışığında Çalışkur” adlı hikâyesinin tiyatro şeklidir. Bu örnekleri daha da artırabiliriz. Bu da bizce şunu gösteriyor: Yazar, her ne olursa olsun halkla mutlaka irtibata geçmek istiyor; ona seçenekler sunuyor. Halka âdeta, “ister oku ister izle, ama mutlaka sana anlatacağım hikâyeden haberdar ol” dercesine bir tutum sergiliyor. Bizce bu da “yerel kod” kavramıyla ilişkilendireceğimiz bir durumdur.

Modern edebiyatın yerel kodlarla bağının koparılmasının bir marifet zannedilmesine inat, söz konusu bağları koparmamakta ısrar eden bir edebiyat damarı da çok şükür ki hâlâ mevcut. İşte Haldun Taner bu damarın en güçlü kollarından biridir. O, yerel ve millî olma durumuna hiçbir zaman ideolojik bir gözle bakmamıştır. Hiçbir komplekse kapılmadan sanatının gerektirdiği her bir yerel referansı “içselleştirerek” âdeta yeniden var etmiştir. Taner sadece burada söz konusu ettiğimiz yerel referanslarla da yetinmemiş, isabetli bir tercihle evrensel referanslara da kapı aralamıştır. Mesela onun tiyatrosunda Karagöz ve orta oyunu kadar Bertholt Brecht etkisi de varlığını belli eder. Haldun Taner hangi referansa başvurursa vursun, onu mutlaka yerlileştirmeyi de başarır. Yukarıda da değindiğimiz gibi, Taner söz konusu referanslara “başvurmuş olmak için” başvurmaz. O, usta bir gözlemci, yetkin bir hikâyeye kurgulayıcısı ve hayattaki gerçeğini aratmayan oyunlarla başarılı bir tiyatro yazarı olarak edebiyatımızda yer edinmiştir.

Bizce Haldun Taner’i henüz hayatta iken unutulmaz kılan onun “yerel kod”lara bağlı sanatçı kimliğidir. Bu konuda sadece *Keşanlı Ali Destanı*’nın, hem Türkiye’de hem de Türkiye dışında yüzlerce defa sahnelenmesini örnek vermek bize kâfi miktarda fikir verecektir. Ancak Taner sadece usta bir tiyatro yazarı değil, aynı zamanda çok başarılı bir hikâyeye yazardır. Burada kendisinin “hocalık”, “gazetecilik”, “eleştirmenlik” gibi diğer kimliklerini de unutmuş değiliz. Bu yazıda biz, sadece iki metinden yola çıkarak bu büyük yazarın “yerel kod”lar yönünden ne kadar zengin olduğunu ortaya koymağa çalıştık. Sadece bu iki metin değil, Taner’in diğer bütün hikâyeye ve tiyatroları da aynı şekilde “yerel kod”lara sahiptirler. Kısaca yazarın bütün metinleri âdeta Türk kültürünün birer saklı hazinesi ve birer dil sandığı gibidir. Sonuç olarak Oğuz Atay gibi haykırarak yazımızı şöyle bitirelim: Ey Türk okuru ve izleyicisi! Haldun Taner hikâyeleri, tiyatroları, eleştiri yazıları, fikir yazıları ile kitapçılarda, kütüphanelerde ve tiyatro sahnelerinde... Siz neredesiniz? ..