

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

Yüksek Lisans Tezi

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARINDA
GERÇEKLİK ALGISI

BEYZA ERTEM

2501160983

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ALİ ŞÜKRÜ ÇORUK

İstanbul, 2018

TEZ ONAY SAYFASI

	T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI	

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Beyza ERTEM Numarası : 2501160983

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim
Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim
Dalı Danışmanı : Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK

Tez Savunma Tarihi : 30.07.2018 Saati : 15:00

Tez Başlığı : Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Gerçeklik Algısı.

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / GEÇERLİLİĞİ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK		Kabul
2- Dr. Öğr. Üyesi. Şerif KESKİN		Kabul
3- Dr. Öğr. Üyesi. Ahmet KOÇAK		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI		
2- Dr. Öğr. Üyesi. Ali YILDIZ		

ÖZ

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARINDA GERÇEKLİK ALGISI

Beyza ERTEM

Hasan Ali Toptaş, yaşadığımız çağın önde gelen yazarlarından biridir. Sahada Hasan Ali Toptaş'ın bütün romanlarını kapsayan bir çalışmanın olmaması, bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki birinci etkindir. İkinci etken ise, Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında, gerçek ve gerçeklik kavramlarının birçok meselenin odak noktası olması ve bu kavramların romanları bir bütün olarak ele almaya imkân tanınmasıdır. “Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Gerçeklik Algısı” başlıklı bu çalışmada, Hasan Ali Toptaş'ın yayımlanmış yedi romanında yer alan gerçeklik meselelerini yorumlamaya çalıştık. Bütün kavramlar gibi gerçek ve gerçeklik kavramlarının da düşünce tarihi boyunca değişim geçirmiş olmasından dolayı, çalışmanın giriş bölümü bu kavramın tanımlanmasına ayrılmıştır. Çalışmanın birinci bölümü, gerçek kavramının edebiyatta ve özellikle romanda, klasik dönem, modern dönem ve postmodern dönemde nasıl yorumlandığını açıklamak adına oluşturulmuştur. İkinci bölümde ise, Hasan Ali Toptaş'ın yazınsal gerçeklik hakkındaki görüşlerinden yararlanarak, yazarın romanlarının arka planında yer alan unsurlar hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmanın üçüncü ve son bölümü, yazarın romanlarının gerçeklik temelinde incelenmesine ayrılmıştır. Bu bölümde, yazarın yayımlanmış romanları, yazar-metin-okur ilişkisi dikkate alınarak karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiş ve her romanın gerçeklik meseleleri ayrı bir başlık altında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, Gerçek, Gerçeklik, Hayal, Kurmaca, Belirsizlik, Roman, Sonsuzluğa Nokta, Gölgesizler, Kayıp Hayaller Kitabı, Bin Hüzünlü Haz, Uykuların Doğusu, Heba, Kuşlar Yasına Gider

ABSTRACT

PERCEPTION OF REALITY IN HASAN ALİ TOPTAŞ'S NOVELS

Beyza ERTEM

Hasan Ali Toptaş is one of the leading writers of our age. The fact that there is no work covering all the novels of Hasan Ali Toptaş in the literary genre is the first factor on the emergence of this work. The second factor is that in the novels of Hasan Ali Toptaş, the concepts of truth and reality are the focal points of many matters, and these concepts allow the novels to be handled as a whole. In this work titled "Perception of Reality in Hasan Ali Toptaş's Novels" is aimed to interpret the realities in Hasan Ali Toptaş's seven published novels. Since the concepts of truth and reality, like all concepts, have changed throughout the history of thought, the introduction of this work handles the definition of these concepts. The first chapter of the study was designed to explain how the concepts of reality and truth are interpreted in literature and especially in the novel, during classical, modern and postmodern periods. In the second chapter, information about the elements in the background of the author's novels is given in the light of Hasan Ali Toptaş's views on literary reality. The third chapter of this study is devoted to the works of the author's novels on the basis of reality. In this section, the author's published novels are examined in a comparative way, by taking the author-text-reader relationship into account. The realities of each novel are discussed under separate titles.

Keywords: Hasan Ali Toptaş, Truth, Reality, Imagination, Fiction, Uncertainty, Novel, Sonsuzluğa Nokta, Gölgesizler, Kayıp Hayaller Kitabı, Bin Hüzünlü Haz, Uykuların Doğusu, Heba, Kuşlar Yasına Gider

ÖN SÖZ

“Kendini bilmek, tüm bilgeliğin başlangıcıdır.”

Aristoteles

İnsan bilmek ister. Önce kendini, var oluşunu, yaratıcıyı; sonra doğayı, nesneleri ve bilginin kaynağını. Merak, insanoğlunun yaradılışında mevcuttur. Felsefe merakla başlar. İnsan, bir şeyi kavrayamadığını fark ettiği an, onun peşinde sürüklenmeye başlar. Ve bu durum, en genel tanımıyla “düşünme bilimi” olan felsefeyi doğurur. Bu yönüyle felsefe, insanlık tarihinin en başında durmaktadır. Zihinde yer alan her bir düşünce felsefeyle ilişkilidir. Kavramların insan zihnindeki var oluşundan günlük hayattaki kullanımına kadar mevcut olan her hâli, felsefeye başvurularak anlam kazanır. Bu nedenle çalışmamızın temel konusu olan “gerçek” ve “gerçeklik” meselesinde felsefe disiplinine sıkça başvuracağız.

“Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Gerçeklik Algısı” başlıklı bu çalışmada öncelikli hedefimiz, Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında var olan gerçekliği doğru yorumlayabilmek adına, “gerçek” ve “gerçeklik” kavramlarını derinlemesine incelemektir. Düşünce tarihinde dolayısıyla felsefe tarihinde kendini birçok defa göstermiş olan gerçeklik/hakikat tartışmaları, araştırmamızın giriş kısmını oluşturmaktadır.

Çalışmamızın asıl malzemesi olan Hasan Ali Toptaş romanları, tezin metin kısmını oluşturmaktadır. Bu romanları doğru değerlendirebilmek adına, çalışmamızın birinci bölümü, gerçek ve gerçeklik meselesinin edebiyat tarihinde nasıl yorumlandığının ve hangi döneme hangi gerçeklik algısının hâkim olduğunun izini sürmeye ayrılmıştır. Gerçeklik meselesi çerçevesinde incelemek adına bu romanları tercih etmemizin sebebi ise, Hasan Ali Toptaş’ın gerçeklik zeminini farklı biçimlerde kullanan ve bunu başarıyla gerçekleştiren bir yazar olduğuna dair inancımızdır. Hasan Ali Toptaş’ın her romanında farklı bir gerçeklik meselesi mevcuttur. Bu nedenle bu metinler, farklı odaklarla değerlendirilmeye açık metinlerdir. Sahada böyle bir

araştırma yapılmamış olması, tez konumuzu ve başlığımızı belirlememizin temel sebebidir.

İstanbul Üniversitesi'nde gerçekleştirdiğim lisans ve lisansüstü eğitimim boyunca fikirlerini her daim dikkate aldığım, her konuda bilgisine ve görüşlerine başvurduğum, arzuladığım konuda çalışmam hususunda benden desteğini esirgemeyen ve bana bu bölümü sevdiren değerli Hocam Prof. Dr. Ali şükrü Çoruk'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. İlk akademik çalışmam olan bu tezi, yol arkadaşıma ve bu yola girdiğim ilk günden beri maddî manevî her açıdan en büyük destekçim olan anneme adıyorum.

Beyza ERTEM

İstanbul, 2018

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ.....	xiii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANATTA VE EDEBİYATTA GERÇEK VE GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

1.1. Kurmaca İle Gerçeklik İlişkisi	22
1.2. Platon’dan Lyotard’a Sanatta Gerçeklik Algısı Üzerine	26
1.3. Postmodernizm ve Ters Yüz Edilen Gerçeklik Algısı.....	45

İKİNCİ BÖLÜM

2. YAZAR-METİN-OKUR ÜÇGENİNDE HASAN ALİ TOPTAŞ'IN GERÇEKLİK ALGISI

2.1. Şehrazat İle Beckett'ın Evliliğinden Doğan Anlatı Ustası.....	55
2.2. <i>Romanın Gerçeği mi Gerçeğin Romanı mı?</i> Hasan Ali Toptaş'ın Edebiyat ve Yazınsal Gerçeklik Hakkındaki Görüşleri.....	61
2.3. Hasan Ali Toptaş'ın Romanları Gerçeklik Bağlamında Nasıl Tasnif Edilebilir?	67
2.3.1. Var Olan Gerçekliği İnkâr Ederek Farklı Gerçeklerin Arayışına Düşen Romanlar	68
2.3.2. Yazarın Kendi Gerçeklerinden İzler Taşıyan Romanlar	70
2.3.3. Toplumsal Gerçeklerin Yoğun Olarak Kullanıldığı Romanlar	74
2.3.4. Temel Meselesi Varoluşsal Gerçeklik Olan Romanlar	77
2.4. Hasan Ali Toptaş Büyülü Gerçekçi midir?	78

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARININ GERÇEKLİK TEMELİNDE İNCELENMESİ

3.1. Gerçek Yolculuk, Gerçeğe Yolculuk: “Sonsuzluğa Nokta”	87
3.1.1. Bedran ve “Gerçek Bedran”	90
3.1.2. Bastırılan Gerçek: Baba	96

3.1.3 Güldirim, İsvan ve Bedran Üçgeni: Aldatan/Yitirilen Gerçeklik ve Arzulanan/Hayal Edilen Gerçeklik Arasında Değişen Dengeler	102
3.2. Kurmacanın Kurmacasında Gölgesiz Kalan Gerçeklik: “Gölgesizler”	107
3.2.1. Romanın Kurgusal Gerçekliği	110
3.2.1.1. Bulanık Gerçeklik / Hayal-Gerçek Çatışması.....	112
3.2.1.2. Üstkurmaca.....	117
3.2.2. Gerçeklik Algısını Ters Yüz Eden Unsurlar: Zaman, Mekân ve Kişiler	121
3.2.3. Varoluşsal Şüphe ve Gerçeklik Sorgulamaları	127
3.2.4. Büyülü Gerçekçi Unsurlar.....	131
3.3. Gerçeklerin Ortasında Sırtı Siyah Ciltli Kocaman Bir Defter: “Kayıp Hayaller Kitabı”	137
3.3.1. Romanın Kurgusal Gerçekliği	142
3.3.2. Sırtı Siyah Ciltli Kocaman Defter: “Kim yazıyor beni?”	147
3.3.3. Gerçeklerden Kaçma Yöntemi Olarak Kuşa Dönüşme Arzusu	150
3.3.4. Hayal Olduğunu Fark Edenler	153
3.3.5. Var Olan: Hasan ve Olmak İstemen: Hamdi.....	156
3.3.6. Herkes İçin Farklı Bir Gerçeği Temsil Eden Kevser ve Yitip Giden Hayaller.....	160
3.3.7. Gerçek-Hayal Çatışması: Elif ve Hicabi	164
3.3.8. Gerçeklerin Kısır Döngüsünde Kadınlar ve Erkekler.....	167
3.3.9. Büyülü Gerçekçi Unsurlar.....	168
3.4. Kurmaca Gerçekliğin Romanı: “Bin Hüzünlü Haz”	174
3.4.1. Romanın Kurgusal Gerçekliği	175

3.4.1.1. “Gri Nokta” ve Açık Yapıt İlişkisi.....	175
3.4.1.2. Üstkurmaca ve Metinlerarasılık	178
3.4.2. Anlatıcı, Yazar, Metin ve Okur İlişkisi: Gerçekte Kim Konuşuyor?	181
3.4.3. Yitirilen, Yeniden Üretilen ve Hayal Edilen Gerçeklik Bağlamında Alaaddin ve Arayış İmgesi.....	184
3.4.3.1. Alaaddin’in Arayışı.....	184
3.4.3.2. Alaaddin’i Aramak.....	187
3.4.4. Eleştirel Gerçeklik Bağlamında Ele Alınan Meseleler.....	195
3.4.4.1. Suç, Sanal/Yapay Gerçeklik ve İyi/Kötülük Kavramları .	195
3.4.4.2. Modern Gerçeklik ve Distopya Görünümündeki Şehir.....	200
3.5. İlk Cümlesi Olmayan Roman: “Uykuların Doğusu”	204
3.5.1. Romanın Kurgusal Gerçekliği: Uyku Hâli ve Bulanık Gerçekliğin Üstkurmacayla İlişkisi	207
3.5.2. Modern Gerçeklikten Kaçan Anlatıcı-Yazar ve Roman Kişilerinin Hayatını Şekillendiren Şehir Gerçekleri.....	211
3.5.3. Hareket Ettirici Güç: Mızıkça.....	219
3.5.4. Kurgusal Gerçekliği Vurgulayan Kişiler: Haydar ve Dayı.....	223
3.5.5. Eleştirel Gerçeklik Bağlamında İnsanların Duyarsızlığı ve İroni Kavramı	230
3.5.5.1. Radyoevindeki Adamın Hikâyesi.....	230
3.5.5.2. Haziran Sopası, Çocuk Kötülüğü ve “Koyun Ruhlu İnsanlar”	234

3.5.6. Yitirilen ve Hayal Edilen Tüm Gerçekliğin Sembolü Olarak Kuş İmgesi	237
3.5.7. “Efendime Söyleyeyim”: Romanın Gelenekle İlişkisi	239
3.6. Zıyan Olan Gerçeklikten Toplumun Vicdanına Seslenen Roman: “Heba” ...	243
3.6.1. Heba Olan Hayatlar	246
3.6.2. Ziya’nın Vicdanî Gerçekliğinin Sembolü: Kuş	251
3.6.3. Gerçeklik Sorgulamaları ve Varoluşsal Şüphe	255
3.6.4. “Delinen Uyku” ve Hakikat	262
3.6.5. Bir Eleştiri Unsuru Olarak Toplumsal Gerçekler	264
3.6.5.1. Askerlik	264
3.6.5.2. Köyler	272
3.6.5.3. Yitirilen Gerçeklik Bağlamında Kötülük Meselesi	278
3.6.5.4. Karşı Ütopya (Distopya) Olarak Şehir ve Modern Hayat	282
3.6.6. Yazarın Oyunu: Yazıköy, Anlatıcı ve Karaltı	284
3.7. Yitirilen Gerçeğin Romanı: “Kuşlar Yasına Gider”	288
3.7.1. Romanın Kurgusal Gerçekliği: Başa Saran Kaset	290
3.7.1.1. Zaman, Mekân ve Belirsizlik	292
3.7.1.2. Üstkurmaca ve Metinlerarasılık	294
3.7.1.3. Hasan Ali Toptaş’ın Gerçekleri	302
3.7.2. Yitirilen Gerçeklerin Azizliği	307
3.7.2.1. Türkülerin Romandaki İşlevi	312

3.7.2.2. Örf, Adet ve İnanışlar	317
3.7.2.3. Kasaba İnsanın Gerçekleri ve Modern Gerçeklik.....	325
3.7.3. Varlığından Şüphe Edilen Gerçekler: Ecel Atı ve Beyaz Gömlekli Çocuk	329
SONUÇ	332
BİBLİYOGRAFYA	338

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2. 1. Farklı Gerçeklerin Arayışına Düşen Romanlar	68
Tablo 2. 2. Hasan Ali Toptaş'ın Gerçeklerini Barındıran Romanlar.....	73
Tablo 2. 3. Toplumsal Gerçeklerin Ağırlıklı Olarak Kullanıldığı Romanlar	76
Tablo 2. 4. Varoluşsal Gerçekliği Mesele Hâline Getiren Romanlar	78
Tablo 3. 1. Sonsuzluğa Nokta'da Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler	89
Tablo 3. 2. Gölgesizler'de Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler	109
Tablo 3. 3. Kayıp Hayaller Kitabı'nda Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler	138
Tablo 3. 4. Kayıp Hayaller Kitabı'nda Yer Alan Kişilerin Hayalî Gerçekleri	141
Tablo 3. 5. Uykuların Doğusu'nda Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler	206
Tablo 3. 6. Heba'da Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler.....	245
Tablo 3. 7. Kuşlar Yasına Gider Romanında Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler	289

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	Aynı eser
a. g. e.	Adı geçen eser
a. g. y.	Adı geçen yayın
a. y.	Aynı yayın
BHH	Bin Hüzünlü Haz
bkz:	Bakınız
bs.	Baskı
C:	Cilt
Çev:	Çevirmen
Der:	Derleyen
Doç.	Doçent
Dr.	Doktor
Ed:	Editör
G	Gölgesizler
Haz:	Hazırlayan
HE	Heba

KHK

Kayıp Hayaller Kitabı

KYG

Kuşlar Yasına Gider

Prof.

Profesör

s.

Sayfa

S:

Sayı

SN

Sonsuzluğa Nokta

UD

Uykuların Doğusu

Yrd.

Yardımcı

GİRİŞ

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında yer alan gerçeklik algısı üzerine değerlendirmeler yapılan bu çalışma, Ön Söz ve Giriş kısımlarının dışında üç ana bölümle birlikte, sonuç ve bibliyografya kısımlarından oluşmaktadır.

Çalışmanın Ön Söz kısmında tezin amacı, yazılış sebebi ve kapsamından bahsedilmektedir. Giriş kısmında ise, “gerçek, hakikat ve doğruluk” kavramlarının düşünce tarihi boyunca nasıl anlamlandırıldığı ve yorumlandığı üzerine hazırlanmış iki bölüm mevcuttur. Giriş kısmında izlenen yol, kavram analizi yapmak ve felsefe tarihindeki büyük isimlerin düşüncelerinden oluşan bir derleme gerçekleştirmektir.

İnsanın kendini ifade etme ihtiyacıyla dili icat etmesiyle birlikte, kelimeler hayatının bütününe işgal etmeye başlar. Bir nesneyi, bir durumu, herhangi bir varlığı anlamlandırabilmek adına kullanılan kelimeler, çağlar boyunca değişmiş, dönüşmüş ve farklı sahalarda farklı biçimlerde kullanılmıştır. Hazırlanan sözlükler, etimoloji çalışmaları, farklı akademik çalışmalar, bugün bizlere, kelimelerin kullanım sahasına göre gösterdiği değişimi kanıtlar niteliktedir.

Kavramsal araştırmalarda dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardır. Öncelikle araştırma konusu olan kelimenin, hangi amaca hizmet ettiği ve hangi işlevlerde kullanıldığı göz önüne alınmalıdır. Araştırmacı, araştırma yaptığı disipline göre hareket ederek değerlendirmelerde bulunmalıdır. Fakat asıl önemli husus, böyle araştırmalarda kesin ve net hükümlerden uzak durulması gerektiğidir. Çünkü kavramsal meselelerde hâlâ belirsiz olan ve doğası gereği belirsiz kalmaya da devam edecek olan durumlar mevcuttur. Bir sözcüğün gündelik kullanımının dışında felsefî, meslekî, sanatsal alanlarda farklı anlamları vardır. Bu anlamlar çoğunlukla birbirine yakın olduğu gibi, bazı durumlarda da anlamlar arası bağ kurmak oldukça zor olabilir.

Diğer yandan, özellikle günlük dilde, birbirinin yerine geçmiş ve bu şekilde kullanılagelmiş sözcüklerin tespitini yapmak önemli bir meseledir. Sözlük kullanırken, bir kelimeye karşılık verilen tüm kelimeler dikkate alınırsa, ancak o

zaman verimli bir araştırma meydana getirilir. Bu nedenle bu çalışmanın giriş bölümü, “gerçek”, “hakikat” ve “doğruluk” kavramlarının kullanım şekillerine, birbirlerinin yerine geçtikleri durumların tespitine ve felsefe tarihinin öne çıkan isimlerinin satırlarında ne şekilde yer bulduklarına ayrılmıştır.

Tezin metin kısmı, “Sanatta ve Edebiyatta Gerçek ve Gerçekçilik Üzerine Değerlendirmeler”, “Yazar-Metin-Okur Üçgeninde Hasan Ali Toptaş’ın Gerçeklik Algısı” ve “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarının Gerçeklik Temelinde İncelenmesi” olmak üzere üç ana bölümden meydana gelmektedir.

“Sanatta ve Edebiyatta Gerçek ve Gerçekçilik Üzerine Değerlendirmeler” başlıklı birinci bölüm, “Kurmaca ile Gerçeklik İlişkisi, “Platon’dan Lyotard’a Sanatta Gerçeklik Algısı Üzerine”, “Postmodernizm ve Ters Yüz Edilen Gerçeklik” olmak üzere üç alt başlıktan oluşmaktadır. Bu bölümdeki amacımız, kurmaca metinlerin gerçekliğini tartışmak, edebiyat tarihinde gerçeğe karşı farklı yaklaşımları bir arada değerlendirmek ve edebiyat dünyası için iki mühim kırılma dönemi olarak kabul edebileceğimiz modernizm ve postmodernizm dönemlerine hâkim olan gerçeklik algısının romana nasıl yansıdığını ortaya koymaktır.

“Yazar-Metin-Okur Üçgeninde Hasan Ali Toptaş’ın Gerçeklik Algısı” başlıklı ikinci bölümde, Hasan Ali Toptaş’ın yaşam öyküsünün sanatına nasıl yansıdığı, yazınsal gerçeklik ile yaşamsal gerçeklik hakkındaki görüşleri ve romanlarının gerçeklik bağlamında nasıl kategorize edilebileceği tartışılacaktır. Ayrıca büyüülü gerçekçi bir yazar olarak görülmesinin sebepleri temele alınarak büyüülü gerçekçiliğe yakın duran romanlarının üzerinde durulacaktır.

“Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarının Gerçeklik Temelinde İncelenmesi” başlıklı üçüncü bölüm, yazarın tüm romanlarına gerçeklik bağlamında genel bir yaklaşıma ayrılmıştır. Yazarın romanları, edebiyat tarihinde gerçeği ve gerçekçiliği farklı yorumlayan birçok dönem esas alınarak ve yazarın gerçeklik algısında ve kaleminde yaşanan değişimlerin daha açık gösterilebilmesi adına kronolojik olarak, kendi içlerinde belirli bir sisteme göre değerlendirilecektir.

I. Gerçek, Hakikat ve Doğruluk Kavramları Üzerine

Kimi sözlüklerde birbirinin karşılığı olarak verilen ve gündelik hayatta zaman zaman aynı anlamda kullanılan ‘gerçek’ ve ‘hakikat’ kavramları, köken olarak farklı dillere mensuptur. Öncelikle, ‘gerçek’ sözcüğü Türkçe iken ‘hakikat’ sözcüğü Arapçadır. Türklerin İslamiyet’i kabulüyle, Türkçeye Arapçadan pek çok sözcük girmiş ve kendini kabul ettirmiştir. Bu sözcüklerden biri olan ‘hakikat’ de zamanla ‘gerçek’ ile aynı anlamda kullanılmaya başlamıştır. Bu bağlamda Türk Dil Kurumu’nun yayını olan güncel Türkçe Sözlük’te ‘gerçek’ ve ‘hakikat’ kelimelerinin karşılıklarının nasıl verildiğine bakabiliriz.

‘Gerçek’ sözcüğü tanım olarak, sıfat görevinde *1. Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, özbeöz, hakiki, reel, 2. Yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat, 3. Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici, 4. Temel, başlıca, asıl, 5. Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan, 6. Yapay olmayan* anlamlarına gelmektedir. Felsefe sahasındaki kullanımı ise *“Düşünülen, tasarımılanan, imgelenen şeylere karşıtlık olarak var olan”* şeklinde verilmektedir. İsim olarak gerçek, *“Yalan olmayan, doğru olan şey, hakiki”* anlamlarına gelmektedir. Sözcüğün isim karşılıkları arasında *“Gerçeklik”* ve *“Doğruluk”* da bulunmaktadır.¹ Görüldüğü gibi ‘gerçek’ sözcüğünün birebir karşılıkları arasında ‘hakikat’ kelimesi de yer almaktadır. Diğer yandan, bu tanımlara bakıldığında meseleye bir kelime daha dahil olmaktadır: ‘Doğruluk’.

‘Hakikat’ kavramının aynı sözlükteki tanımları, *1. Bir işin doğrusu, gerçek, asıl, esas. 2. Gerçeklik. 3. Zarf. Gerçekten* şeklindedir.² ‘Doğruluk’ kavramının tanımları ise, isim olarak *1. Doğru ve dürüst olma durumu, doğru olana yakışır davranış, dürüstlük, adalet, felsefi olarak 2. Düşüncenin gerçeğe uyumu, yargı ve önermelerin gerçeğe uygun olması* şeklindedir.³

¹ **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005, s. 749

² **A.e.**, s. 831

³ **A.e.**, s. 550

Görüldüğü gibi, ‘gerçek’ kavramının karşılıkları arasında ‘hakikat’ yer aldığı gibi, ‘hakikat’ kavramının karşılıkları arasında da ‘gerçek’ sözcüğü yer almaktadır. Bu iki kavramın birbirinin yerine geçtiği ve aynı anlamda kullanıldığı birçok alan olduğu açıktır. ‘Doğruluk’ kelimesinin karşılıklarında ise ‘gerçek’ de ‘hakikat’ de bulunmamaktadır. Bu durum bize ‘doğruluk’ sözcüğünün ‘gerçek’ kelimesinin karşılığı olarak yalnızca sınırlı bir şekilde kullanıldığını göstermektedir. Bu kullanım, doğru olarak kabul edilen bir durumun aynı zamanda gerçek olarak da kabul edilmesine dayanmaktadır. İnsanoğlunun kendini, doğayı, yaratıcıyı merak etmesi ve tüm bunları bilme ve öğrenme isteğiyle ortaya çıkan felsefe, zamanla farklı alt disiplinlere ayrılmıştır. “Nedir?” sorusunun yanıtını aramak ise çoğunlukla epistemolojiye yani bilgi felsefesine düşmüştür. “Gerçek/Hakikat/Doğruluk nedir?” gibi bir soru da doğal olarak insanın kullandığı kavramları tanımlama ve ayırt etme isteğinin sonucudur.

‘Gerçek ve gerçeklik’ meselesi, özellikle Platon’dan beri mühim bir mesele olarak ele alınmıştır. Platon’un mağara metaforu, dolayısıyla idealar dünyası fikri, yüzyıllarca tartışılmıştır. ‘Doğruluk’ meselesi ise Aristoteles’le birlikte tartışmaya açılmış ve onun fikirleriyle mantık disiplini ortaya çıkmıştır. Mantık en genel tanımıyla, akıl yürütmenin ilkelerini belirlemeye yönelik bir disiplindir ve konusu, ifadelerin/önergelerin doğruluğu/yanlışlığı üzerinedir. Bir diğer anlamıyla amacı, insana ‘doğru düşünme’yi öğretmektir. Burada kastedilen doğruluk ile ‘doğru dürüstlük’ yahut ‘doğru yolda olma’ gibi ifadelerdeki doğruluk farklıdır. Bizim kastettiğimiz doğruluk/doğru olma kavramları, bir durumun kanıtlanabilir ve denetlenebilir nitelikte olmasıdır. Matematiksel veya mantıksal olarak denetlenebilen ve sonuç olarak düşünme yasalarına uygun olduğu saptanan bir ifade, felsefî açıdan doğru kabul edilmektedir ve bu durum da gerçeklikle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Yani kısaca bu fikre göre, doğru olduğu kanıtlanabilen bir ifadenin gerçekliği de kanıtlanabilir. Yalnız bu durum genellikle somut meselelerde karşımıza çıkmaktadır.

İslâm Ansiklopedisi'nde 'gerçek' kavramı tek başına bir madde olarak yer almazken, 'hakikat' kavramı üzerine değerlendirmeler şu şekildedir:

“Mecazın karşısı olan lafız. Çeşitli anlamlarda kullanılan felsefe ve tasavvuf terimi.” “Sözlükte, “gerçek, sabit ve doğru olmak, gerekmek; bir şeyi gerçekleştirmek” gibi anlamlara gelen hakk kökünden türetilmiştir. Araplar'da “hakikati himaye etme” tabiri yaygın olarak kullanılır ve buradaki hakikatten genellikle ırz, namus, vefa, dostluk, bayrak, sancak gibi değerler kastedilirdi.”⁴

İslâm Ansiklopedisi'nde 'hakikat' kavramının tasavvufta nasıl yorumlandığından da söz edilmektedir:

“Tasavvufta hakikat terimi ‘zâhirin ardındaki örtülü ve gizli mâna, dinî hayatın en yüksek seviyede yaşanarak ilâhî sırlara âşına olunması’ gibi anlamlar ifade eder. İlk sûfiler hakikat terimini daha çok ‘ilâhî gerçeklere ve sırlara âşına olmak, Hakk'ın tecellilerini temaşa etmek’ anlamında kullanmışlardır.”⁵

Görüldüğü gibi İslâm Ansiklopedisi'nde de 'gerçek' sözcüğü, 'hakikat'ın karşılıkları arasında yer almaktadır. Fakat burada 'hakikat' kavramının vurgulanan yönü, manevî yönüdür ve özellikle İslâm felsefesinde büyük bir yeri olan bu kavram, 'gerçeklik'ten içsel ve soyut nitelikleriyle ayrılmaktadır. 'Gerçek' somut -yani bir bakımdan 'görülen'- yönüyle öne çıkarken; 'hakikat' özellikle ilahî ve -büyük ölçüde 'hissedilen'- yönüyle öne çıkmaktadır.

Araştırmamızın konusu olan “gerçek” ve “gerçeklik” meselesi, bu kavramların günlük dildeki kullanımlarından ziyade felsefî anlamda nasıl yorumlandıklarıyla ilişkilidir. Bu nedenle felsefe sözlükleri, birincil nitelikteki kaynaklarımız olacaktır. Orhan Hançerlioğlu hazırladığı *Felsefe Sözlüğü*'nde 'gerçek' kavramını, “*bilinçten*

⁴ Mustafa Çağrı, “Hakikat”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:15, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, s. 177

⁵ Mehmet Demirci, “Hakikat”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:15, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, s. 178

bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan”⁶ şeklinde tanımlamaktadır. Hançerlioğlu, sözcüğün farklı dillerdeki karşılıklarına yer verirken aynı zamanda ‘hakikat’ kavramını kullanır. Fakat yine aynı maddede Hançerlioğlu, ‘gerçek’ ve ‘hakikat’ kavramlarının birbirine karıştırılmaması gerektiği üzerinde durmuş ve bu görüşünü birkaç cümleyle desteklemiştir:

*“Gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunmaktadır. Hakikat’sse gerçeğin bilinçteki yansısidir. Hakikî deymi hakikat olanı ve hakikatle ilgili olanı dilegetirir.”*⁷

Hançerlioğlu’nun benzer cümlelerini ‘hakikat’ maddesinde de görmekteyiz:

*“Ar. hakikat kavramı, her ne kadar gerçek kavramıyla özleştirilmekteyse de, gerçek kavramının asıl anlamıyla karıştırmamak için felsefesal kullanımda yeğlenmektedir. Gerçek, nesnel gerçekliği, hakikat’sa bu nesnel gerçekliğin zihnimizdeki öznel yansıısını dilegetirir.”*⁸

Yukarıdaki açıklamalardan açık bir şekilde anladığımız gibi, araştırmamızın temelini teşkil eden ‘gerçek’ ve ‘hakikat’ kavramlarının birbirinin yerine kullanılması meselesi, Orhan Hançerlioğlu’nun da özellikle üzerinde durduğu meseledir. Ahmet Cevizci, hazırladığı *Paradigma Felsefe Sözlüğü*’nde aynı meseleye temas etmektedir:

“Gerçek [İng. real; Fr. réel; Alm. real, wirklich]. 1. İdeal, koşullu, potansiyel ya da olanaklı olana karşıt olarak, aktüel, somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olan; 2. kurgusal, yanıltıcı, gerçek olmayan, yapay, fantezi ya da imgesel olana karşıt olarak, algıdan ya da zihinden bağımsız bir biçimde var olan, 3. tözsel ya da nesnel bir varoluşa sahip olan, 4. geçmiş ya da gelecekte, veya

⁶ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, C:2, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s. 214

⁷ A.e., s. 215

⁸ A.e., s. 276

*teorik bir yapım olarak değil de, şimdi aktüel olarak varolan için kullanılan niteleme.*⁹

“Hakikat [İng. truth; Fr. vérité; Alm. wahrheit]. 1. En genel anlamı içinde dinî, bilimsel, ahlakî, vb, hakikatler bağlamında, bir bilgi alanı ya da disiplinin konu aldığı varlık alanıyla ilgili temel doğrular bütünü. 2. Özel olarak, zaman zaman gerçeklik, zaman zaman da doğruluk anlamında kullanılmakla birlikte, gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak vukua gelmesi ve insanın bunun farkında olması durumu. Varlığın gizinden çıkarak olagelmesi ve insanın bunun bilincinde olması hâli. 3. Hakikat daha özel olarak da, tasavvufta, dört makamdan üçüncüsüne karşılık gelir ve hakikat ehli adı altında, Tanrı’nın gerçek özünü bilenleri, gerçekten varolanın yalnızca Tanrı olduğuna inanarak, kendini Tanrı yoluna verenleri, Tanrı’nın sırrına erenleri gösterir.”¹⁰

Ahmet Cevizci’nin tanımlarında üzerinde durulması gereken ifadeler vardır. Bunlardan ilki, gerçeği tanımlarken kullandığı *“zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olan”* ve ikincisi hakikati tanımlarken kullandığı *“gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak vukua gelmesi”* ifadeleridir. İlk ifade, daha evvel de bahsettiğimiz kanıtlanabilirlik meselesiyle ilişkilidir. Bu görüşe göre, bir şeyin gerçek olması, onun zihinden bağımsız şekilde var olması demektir. O şeyin varlığının ispatı düşünmeye gerek duymaksızın salt var olmasıyla ilgilidir. İkinci ifade ise birçok filozofun ele aldığı fakat Heidegger’de farklı bir boyuta geçen hakikatin özü meselesiyle ilişkilendirilebilir. Burada bahsedilen ‘hakikat’ somut gerçeklikten sıyrılmış bir ifadedir, kısaca, bir şeyin insanın kendi özünde yeniden yorumlanarak anlamlandırılmış hâlidir. Bir diğer yandan, gerçeğin somut gerçeklikle, hakikatin ise içsel gerçeklikle örtüştüğü söylenebilir.

Şu satırlara kadar, gerçek ve hakikat sözcüklerinin ilişkisinden ve birbirlerinin yerine kullanıldığından söz ettik. Bedia Akarsu’nun *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde, durum farklı bir hâl almaktadır. Çünkü bu sözlükte ‘hakikat’ kendi başına bir madde

⁹ Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2002, s. 449

¹⁰ Cevizci, **a.g.e.**, s. 467

olarak ele alınmamış ve ‘doğruluk’ kavramının karşılıkları arasında verilmiştir. Benzer bir durum Ahmet Cevizci’nin tanımlarında da görülmekteydi. Cevizci, ‘hakikat’i tanımlarken zaman zaman ‘doğruluk’ anlamında kullanıldığına değinmektedir. Fakat bu, kavramlar arasında birebir bir karşılık değildir.

Bu durumda, Bedia Akarsu’nun hazırladığı, temel kaynaklar arasında gösterilen *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde öncelikle ‘gerçek’ ve ‘gerçeklik’ kavramlarının nasıl tanımlandığına bakalım:

“Gerçek [Alm. *real, wirklich*] [Fr. *réel*] [İng. *real*] [Lat. *realis*] [es. t. *hakiki, vaki*]: 1- Düşünülen, tasarımlanan, imgelenen şeylere karşıt olarak, var olan. 2- Bilinçten bağımsız olarak var olan.”¹¹

“Gerçeklik [Alm. *Wirklichkeit, Realität*] [Fr. *réalité*] [İng. *reality*] [Lat. *realitas*] [es. t. *şeniyet*]: 1- Gerçek olan, var olan şeylerin tümü. // Bu anlamda gerçekliğin şu türleri vardır: a. Bilinçten, tasarımlardan bağımsız olan varlık. (Düşünülmüş, düşlenmiş şeylerin karşıtı.) b. Belli bir zaman bağlantısı içinde yaşanmış olan, yaşantı ve deneylerde somut olarak karşılaşılan şeyler. 2- Olanağın karşıtı. 3- Bilimsel araştırmalarda her türlü öznel öğenin karşısında nesnel olarak geçerli olan şey.”¹²

Bu tanımlar açıkça göstermektedir ki, ‘gerçek’ ve ‘gerçeklik’ kavramları tanımlanırken önem verilen nitelikleri somutluk ve nesnelliktir. Yani yukarıda sözü geçen tanımlarla karşılaştırıldığında dikkate değer bir fark görülmemektedir. Bu durumda, felsefe sözlüklerinin ‘gerçek’ kavramının nitelikleri hususunda hem fikir olduğu söylenebilir. Buradaki asıl problem ‘doğruluk’ kavramında ortaya çıkmaktadır:

“Doğruluk [Alm. *Wahrheit, Richtigkeit*] [Fr. *vérité*] [İng. *truth*] [Lat. *veritas*] [Yun. *aléthia* = açık olma, kendini açık olarak ortaya koyma durumu] [es. t.

¹¹ Prof. Dr. Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, 5. bs., İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1994, s. 84

¹² *A.e.*, s. 85

hakikat]: I. 1- Düşüncenin gerçeğe uyumu. Yargı ve önermelerin gerçeğe uygun olması, verilmiş bir olguyla uyumu (içeriksel doğruluk). 2- Düşüncenin kendi kendisiyle uyum içinde olması, çelişik olmaması (biçimsel doğruluk – biçimsel mantıkta). II. (Ahlak felsefesinde) bkz. adalet. ”¹³

Ahmet Cevizci’nin hazırladığı sözlükte, ‘doğruluk’ tek başına bir madde olarak ele alınmaktadır ve karşılıkları arasında ‘gerçek’ veya ‘hakikat’ kavramları yoktur. Fakat Bedia Akarsu’nun sözlüğünde ilk defa olarak görmekteyiz ki ‘doğruluk’ ‘hakikat’ ile bir arada yer almaktadır. Bu tanımlarda dikkatimizi çeken şey, daha evvel bahsettiğimiz, matematiksel veya mantıksal olarak denetlenebilen ve sonuç olarak düşünme yasalarına uygun olduğu saptanan bir ifadenin felsefî açıdan doğru kabul edilmesidir. Bu tanımlarda da bu durum doğrudan gerçeklikle ilişkilendirilmiştir. Yani görmekteyiz ki bir önermenin ‘doğru’ kabul edilmesi için gereken ölçüt, ‘gerçek’le uygun düşmesidir.

Felsefe birçok filozof ve araştırmacı tarafından defalarca “hakikati/doğruluğu arama çabası” olarak tanımlanmıştır. Fakat bu şekilde kurulmuş cümleler, ‘gerçek’, ‘hakikat’ ve ‘doğruluk’ kavramlarının kullanım şekilleri üzerine derinlemesine düşünülmeden kurulmuş cümlelerdir. “İşte, filozoflarca aranan doğruluk ya da bu bilgi türüyle ilgili, başka bir deyişle filozoflar tek tek doğruları değil de, doğruluğu, belki de “hakikat” sözcüğüyle daha iyi ifade edilen şeyi arıyorlar.”¹⁴ Bu kavramsal karmaşanın bir sebebi yeterince araştırma yapılmaması, dolayısıyla kavramsal analizin ihmal edilmesi şeklinde gösterilebilir. Diğer yandan bu karmaşanın bir sebebi de felsefe terimlerinin Türkçeleştirilmesine gereken özenin gösterilmemesi ve farklı araştırmacıların aynı terimin karşılığı olarak farklı Türkçe kelimeler kullanmasıdır. Bu durum günümüzde hâlâ çözülmemiş bir problem olarak karşımızda durmaktadır. Felsefe sahasına ait eserler düşünsel açıdan oldukça yoğun eserlerdir, bu niteliğe bir

¹³ A.e., s. 58

¹⁴ Harun Tepe, **Felsefede Doğruluk Ya Da Hakikat**, Ankara, Bilgesu Yayıncılık, 2016, s. 16

de çevirilerinde rastlanan ağır ve karmaşık dil eklendiğinde iş içinden çıkılmaz bir okuma ve yorumlama serüvenine dönüşmektedir.

‘Gerçek, hakikat ve doğruluk’ kavramlarının en temel ortak yönü, üçünün de var olanla ilişkili olmasıdır. Bir şeyin gerçek olmasının ön koşulu var olmasıdır, aynı şekilde doğruluğunun ispatlanması da var olmasına bağlıdır. Hakikat olarak kabul edilmesi, yine o şeyin insanın özünde var olmasıyla ilgilidir. Tüm bunların temelinde ise özne yani düşünen ve bilen yanıyla insan vardır. İnsanı temele aldığımızda bu kavramsal karmaşanın çözümüne yaklaşmaktayız. “Benim gerçeğim”, “benim hakikatim”, “benim doğrum” diyen bilinçli bir insanın aynı durumdan bahsettiğini söylemek zordur.

Tüm bunlara ek olarak, unutulmaması gereken bir husus da kavramların hangi alanlarda geçerli olduğu, farklı disiplinlerde hangilerinin daha çok tercih edildiği ve nasıl kullanıldığıdır. Gerçek ve gerçeklik kavramsal olarak daha çok sanat dallarında kendini gösterir, bu alanlardan biri de şüphesiz edebiyattır. Sanatta dönem dönem ortaya çıkan her eğilimin temelinde gerçeğe nasıl yaklaştığı ve onu nasıl ele aldığı yatmaktadır. Ayrıca deney ve gözleme dayalı bilim dalları da gerçek ve doğruluk kavramlarını tercih eder. Burada söz ettiğimiz doğruluk, kanıtlanabilir olma mânâsındadır. Fakat felsefe ve sosyoloji gibi sosyal bilimlere veya tasavvuf gibi hayatı yorumlayan felsefî akımlara bakıldığında hakikat kavramının öne çıktığı görülür. Bu durum, gerçek ve hakikat kavramlarının somutluk/soyutluk bağlamında nasıl yorumlandığıyla ilişkilendirilebilir. Bir masanın gerçek olduğunu söylemek ile “gerçek sevgi” gibi bir tamlamada kullanılan gerçeğin kazandığı anlam elbette farklıdır. Ayrıca “gerçek sevgi” ve “hakikî sevgi” tamlamalarına bakıldığında neredeyse aynı anlama geldikleri söylenebilir. Bu durumda gerçek kavramı hakikat ile aynı anlamda değil de, daha çok hakikî sözcüğüyle eş anlamdadır. Hakikat kavramının neredeyse tamamen soyut anlamda kullanıldığı söylenebilir. Hakikat kavramı daha çok “bir şeyin özü, aslı” anlamında, ontolojik meseleleri izah ederken kullanılmaktadır.

II. Felsefe Tarihinde Gerçeklik/Hakikat Problemi

Yüzyıllarca tartışılan gerçek/hakikat/doğruluk meselesi, başlı başına bir tez konusudur. Bu nedenle biz bu kavramsal karmaşayı en aza indirgemek adına yalnızca belli isimlerin görüşlerine yer vererek meseleyi kısaca ele almakla yetineceğiz. Araştırmamızın odak noktası olan “gerçek” ve “gerçeklik” kavramları, bütün kavramlar gibi, yıllar boyunca değişime ve dönüşüme uğramıştır. Felsefe sahasında yorumlanan ve gelişen bu kavramlar zamanla “gerçekçilik” (realizm) adıyla ayrı bir disiplin hâline gelmiştir. Gerçeklik meselesi felsefe sahasında daha çok “hakikat” problemi olarak kendine yer bulmuştur.

Felsefe sahasında birçok isim tarafından defalarca ele alınan “gerçek/hakikat/doğruluk” meselesinin, Platon ve Aristoteles’le birlikte sağlam temellere dayanarak yorumlanmaya başladığı söylenebilir. Her sosyal bilimde olduğu gibi felsefe biliminde de varsayımlar söz konusudur, fikirler görecelidir ve tek bir doğrudan bahsedilemez. Dolayısıyla bu konuda da çok seslilik söz konusudur. Fakat yine de, gerçeklik/hakikat problemini başlatan öncü isimler olarak Platon ve Aristoteles’in farklı yollara gittiğini ve onları takip eden isimlerin de genel bir ayrımla Platoncu ve Aristotelesçi çizgide ilerlediğini söyleyebiliriz.

İnsan ve bilgi sorunlarını Antik Felsefe’ye sokan kişilerin genellikle Sofistler olduğu söylenir. Sofistler’den önce evren, “görünüşler evreni” ve “gerçekler evreni” olarak ikiye ayrılmış durumdaydı. Pythagoras’a ait olduğu düşünülen “*Gerçeğin iki yüzü vardır; biri asıl gerçek diğeri gölge gerçektir*” sözü, bu durumu kanıtlar niteliktedir. Sofistler döneminde öne çıkan isimler Protagoras ve Gorgias’tır.

“Protagoras’ın ‘bütün şeylerin ölçüsü insandır, varolanların olduğunun, varolmayanların olmadıklarının’ ifadesi Sofistlerin doğruluk görüşlerine ilişkin en sık alıntı yapılan tümcedir. Buna yine Protagoras’a ait olduğu söylenen ‘her bir şey bana nasıl görünürse benim için öyledir, sana nasıl görünürse senin için de öyle...üşüyen için rüzgar soğuk, üşümeyen için soğuk değildir’ tümcesi ile ‘her

şey üzerine birbirine karşıt iki söz söylemek mümkündür' tümcesi de eklenebilir."¹⁵

"Her bir şey bana nasıl görünürse benim için öyledir, sana nasıl görünürse senin için de öyle...üşüyen için rüzgâr soğuk, üşümeyen için soğuk değildir" ifadesi farklı şekillerde yorumlanabileceği gibi, aslında oldukça açık bir ifadedir. Her şeyin ölçüsünün insan olduğunu düşünen Protagoras, gerçeklik meselesinde göreceliliğe inandığını belirtmektedir. Dünyada ne kadar insan varsa o kadar fikir ve gerçek vardır. Her insanın gerçeği kendi algıladığı gibidir. *"Hiçbir şey yoktur; varsa bile insan için kavranılamazdır; kavranılır (bilenebilir) olsa da öteki insanlara bildirilemez ve anlatılamaz"*¹⁶ diyen Gorgias, Protagoras'ın savunduğu görecelilik meselesini aşarak, sahaya yeni bir problem bağışlar. Bu bir bilinemezlik problemidir. Bu problem bir varlık meselesi olduğu gibi aynı zamanda bilgi felsefesinin alanına da girer, hatta mantık başta olmak üzere tüm felsefe disiplinlerine hitap eder.

Sofistlerin doğruluk anlayışları daha çok Sokrates ve Platon'un bu konudaki tartışmalarına temel oluşturmaları açısından önemlidir.¹⁷ Gerçeklik/hakikat meselesini ele alan ilk büyük filozofun Platon olduğu söylenebilir. Platon, ileri sürdüğü idealar dünyası fikriyle felsefe tarihinde kendinden sıkça söz ettirecek bir meseleyi ortaya koyar. Platon'a göre idealar dünyası gerçek evrendir. İnsanın içinde bulunduğu dünya ise yalnızca bir yansımalar dünyasıdır. Aynı zamanda "yanılsamalar" dünyası olarak da tanımlanabilir. Çünkü bu fikre göre insan, gerçek evren olan idealar dünyasındaki düşüncelerin yansımalarının bulunduğu bir evrende yaşamaktadır. Yani yaşadığı dünya gerçeğin yalnızca yansımasıdır. Platon'un idealizmine göre, asıl gerçeklik duyuların hâkim olduğu dünyada aranmaz, gerçek olan ideal olan dünyada aranmalıdır. Sonuç olarak Platon'un hakikat anlayışının temelinde duyu organlarıyla algılanan gerçeklik ile düşünülen gerçeklik olduğu söylenebilir.

¹⁵ Tepe, a.g.e., s. 32

¹⁶ Walther Kranz, **Antik Felsefe**, Çev: Suad Y. Baydur, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1984, s. 197

¹⁷ Tepe, a.g.e., s. 33

Platon'un ünlü *Devlet* adlı eserinin yedinci kitabında yer alan mağara alegorisi, âdeta idealar öğretisinin diyaloglaştırılmış hâlidir.¹⁸ Bu alegoride yer alan insanlar, elleri ve ayakları bağlanmış bir biçimde bir mağaranın içindedirler ve yalnızca karşılarında bulunan duvara bakmaktadırlar. Dışarıdan yansıyan gün ışığı karşılarında bulunan duvara vurdukça, mağaranın önünden gelip geçen insanların gölgelerini görmektedirler. Platon bu insanlardan birinin mağaradan dışarı çıktığında aydınlanacağını, gerçekleri fark edeceğini; fakat geriye dönüp gördüklerini diğerlerine anlattığında kabul görmeyeceğini vurgular.¹⁹ Platon'un bu alegoriyle anlatmak istediği açıktır. İdealar öğretisine göre yorumlandığında, mağara insanın içinde yaşadığı dünyayı, duvara yansıyan gölgeler de ideaların yansıması olan görünür nesneleri temsil eder. Mağaranın dışındaki dünya ise, idealar evrenini yansıtan bir semboldür. İnsan yaşadığı dünyanın bir yanılsama olduğunu fark ederse, düşünce ve soyutlama yoluyla asıl gerçeğe yani idealar evreninin gerçeğine ulaşabilir. Protagoras'ta görülen tekçi/özneye bağlı gerçeklik anlayışı, Platon'da yerini evrensel bir gerçeklik anlayışına bırakır.

Aristoteles felsefesinde gerçeklik algısı, doğruluk problemi olarak yer bulur. Aristoteles felsefe sahasında mantık disiplininin kurucusu olarak önemli bir yer teşkil etmektedir. Onun mantığa başvurmasının sebebi, bilgiyi ve doğruluğu sorgulama isteğidir. Aristoteles mantığına göre bir önermenin nesnel karşılığı varsa doğruluk değeri de vardır. Yani bilgi, algısal gerçeklikle ilişkilidir.

Görüldüğü gibi düşünce dünyasında gerçeklik, epistemolojik bir problemidir. Orta Çağ'a gelindiğinde gerçeklik meselesi daha çok "hakikat" kavramıyla ele alınır. Dönemin öne çıkan isimleri Aurelius Augustinus, Thomas Aquinas ve Anselmus için gerçeklik, doğruluk veya hakikat problemidir. Orta Çağ, teolojinin hâkim olduğu bir dönemdir ve dolayısıyla bu dönemde bilgiye ulaşmanın amacı gerçeğe ulaşmak veya

¹⁸ Platon, **Devlet**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995, s. 199-225

¹⁹ **A.e.**, s. 201

Tanrısal bilgiyi sorgulamak değil, var olan bilgilere olan inancı güçlendirmektir. Bu dönemde insanın şüphe yollu bilgi arayışı söz konusu değildir.

Orta Çağ'ın teolojik felsefesinin bir yönüyle Platon'un idealar öğretisine benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Tanrı'nın mutlak hâkim olarak kabul edildiği dinlerde nasıl yaşanılan dünya gelip geçici ise Platon'un öğretisinde de yaşanılan dünya yalnızca yanılsamalardan ibarettir. İslam düşüncesinde nasıl asıl gerçeklik ahiret alemindeyse, Platon için de asıl gerçeklik idealar evrenindedir.

Thomas Aquinas için doğruluk ya da hakikat sorunu, yalnız sorunun kendisinden dolayı değil, onun tanrı ya da tanrısal olanla ilgisinden dolayı da önemli bir konudur.²⁰ Aquinas, hakikat üzerine görüşlerini *Hakikat Üzerine Tartışmalı Sorular*, *Summa Contra Gentiles* ve *Summa Theologica* adlı eserlerinde dile getirir. Özellikle *Summa Theologica* adlı eserinin birinci bölümünde yer alan *Hakikat Üzerine* başlıklı yazısında hakikat hakkında birçok soruyu yanıtlar.

“Doğruluk (hakikat) yalnız zihinde (düşüncede) değil, daha çok şeylerde, nesnelerdedir” tezine; Augustinus'un doğruluğu (hakikati) anlama yetisinde değil, şeylerde gören “hakikat olandır ya da olan hakikattir” görüşüne ve hakikî olan her şeyin hakikat sebebiyle hakikî olduğu tezine, ayrıca Aristoteles'in “doğru ve yanlış şeylerde, nesnelerde değil, anlama yetisinde, düşüncededir” düşüncesine karşı çıkan Thomas Aquinas, hakikatin ilke olarak düşüncede olduğunu, ama yalnız düşüncede olmadığını söyler.”²¹

Augustinus'un “Anlayayım diye inanıyorum” önermesini felsefesinin temeline yerleştiren Anselmus, Augustinus'un düşünce dünyasının tesiri altındadır. Augustinus'un bahsettiği “inanç”, imandır. İnsan iman ederek anlayabilir. Yani aklı, düşünce yetisini devreye sokan güç imandır. Anselmus da Augustinus gibi yüzyıllarca tartışılan varlık problemini metafizik temeline oturtmaya çalışır. Onun ontolojik Tanrı

²⁰ Tepe, a.g.e., s. 43

²¹ Tepe, a.g.e., s. 45

kanıtlaması, Orta Çağ dönemine damga vuran bir hamledir. Anselmus’a göre, Tanrının olmadığı düşünen insanın bile zihninde bir Tanrı düşüncesi mevcuttur. Hakikatin kaynağı Tanrı’dır. İnsan bilgiye dolayısıyla gerçeğe iki yolla ulaşabilir; düşünerek ve inanarak. Tanrı merkezli bilgi anlayışında asıl kaynak doğal olarak inançtır. Bilgi duyular aracılığıyla elde edilse bile hakikati yalnızca duyular yoluyla kavramak mümkün değildir. İnsan akıl yoluyla gerçeğe ulaşmak için öncelikle inanmak zorundadır. Nesnelerin taşıdığı hakikatin kaynağı da Tanrı’dadır. Tüm bunlardan yola çıkarak, Anselmus’un felsefesine göre gerçek hakkında söylenebilecek en temel ilke şudur: Düşüncede var olmak gerçeklikte de var olmak demektir. İncanın kaynağı olan Tanrı kavramının gerçekliği tartışılmaz ve tüm gerçeklik Tanrı’dan doğar.

Hakikat Üzerine adlı yazısında Anselmus, hakikat olmadan gerçeğin var olamayacağını söyler. Bu durumda hakikatin başı ve sonu yoktur, o hep vardır.²² Anselmus hakikati ele alırken bu kavramın doğrulukla olan ilişkisinden yola çıkar. Anselmus’a göre, ifade var olan şeyin, var olduğunu anlattığı zaman, hem doğru hem de hakikî olur. Bu nedenle hakikat, doğruluktan başka bir şey değildir. Aynı şekilde ifade, var olmayan şeyin var olmadığını anlattığı zaman da doğru ve hakikîdir.²³

Orta Çağ’ı etkisi altına alan bu düşüncelerin ışığında İslâm dünyasının gerçeklik/hakikat anlayışına bakıldığında durum pek farklı değildir. Ki bu durum, tek Tanrıci üç büyük din için de geçerlidir. Musevilik’te, Hristiyanlık’ta ve Müslümanlık’ta ortak olan mistik anlayış, gerçeğe ulaşmada kullanılan bir yöntemdir.

İslâm felsefesinin öğretileri ve temsilcileri hakikat ve öz konularına özellikle ilgi duymaktadır. Hakikat, İslâm felsefesinde daha çok ontolojik bir kavram olarak yorumlanır. Temel kaynakları Kur’an, hadisler ve dinî literatür olan İslâm felsefesinin bilinen ilk temsilcisi Meşşâî okulunun kurucusu olan Kindî’dir.²⁴ Kindî için ayrıca, Türkleri ve tüm İslâm dünyasını felsefeyle tanıştıran kişi ifadesini kullanmak

²² Anselmus, “Hakikat Üzerine (Der Veritate)”, **Metinlerle Ortaçağda Felsefe**, Betül Çotuksöken, Saffet Babür, Ankara, BilgeSu Yayıncılık, 2015, s. 148

²³ **A.e.**, s. 149

²⁴ Mahmut Kaya, “Kindî”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:26, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002, s. 41

mümkündür. Kindî’de ve İbn Sinâ, Farâbî, Gazzâlî gibi İslâm felsefesinin öne çıkan diğer isimlerinde, dahil oldukları ortak din felsefesinin etkisiyle, bilginin kaynakları arasına “vahiy” yolunun da girdiği görülür. Bu doğrultuda asıl kaynak Allah’tır, yalnızca O hakikat olarak kabul edilmelidir.

Yeni Çağ’ın öncü filozofu Descartes’ın bilgi anlayışı ile Orta Çağ’a hâkim olan gerçeklik/hakikat anlayışının oldukça farklı düzlemlerde ilerlediği söylenebilir. Bu durum, Rönesans ve Aydınlanma ile birlikte gelişen yeni düşünce biçimlerinin doğal bir sonucudur. Orta Çağ’ın teolojik kaynaklı gerçeklik anlayışı, bilimin ve dolayısıyla aklın gücüne yenilir. Bu dönemde gerçek kavramı kutsalın değil, gözlem ve deneyin üzerinde yükselir. Descartes ile felsefe dünyasında âdeta yepyeni bir sayfa açılır. Onun bilgi felsefesinde öne çıkan kavram “apaçık olma/açık seçik olma”dır. Kuşkuya dayalı felsefesinin ve “*Düşünüyorum öyleyse varım*” sözünün ardında hakikate ulaşma çabası vardır. Bu hakikat, Descartes felsefesinin çıkış noktasıdır.²⁵

Yeni Çağ’ın öne çıkan isimleri Leibniz, Hume ve Kant bilgi felsefesi çerçevesinde daha çok “doğruluk” kavramıyla ilgilenirken “hakikat” kavramı ise Hegel ve Heidegger’de öne çıkmaktadır. Diyalektik mantık olarak adlandırılan sistemin kurucusu olan Hegel, hem kendini takip edenlerde hem de acımasızca eleştirenlerde büyük izler bırakmıştır. Metafiziği rasyonelleştirme çabasıyla hareket ederek insanın her bilgiye ulaşabileceğini savunmuş, bir bakıma hakikati insanın potansiyelinde aramıştır. Hegel’e göre “*Gerçek bütündür*” (Adorno modern dönemde, “Bütün gerçek olmayandır” diyerek Hegel’in söylemine yeni bir boyut kazandırmıştır) ve bütün ise, özün kendi gelişimini kendisiyle tamamlamasıdır. Evrende her durum iç içedir, bütüncül bir bakışla anlaşılabilir ve tartışılabilir. Hegel, hem varlığın hakikatinden hem hakikatin varlığından söz eder. Bu görüşe göre hakikatin ön koşulu var olandır yani öznedir.²⁶

Özellikle Berlin Üniversitesi gençleri arasında güçlü bir otoriteye sahip olan Hegel’in düşüncelerinin etkisizleşmesi yolunda önemli adımlar atan isimlerden biri,

²⁵ Tepe, a.g.e., s. 54

²⁶ G.W.F. Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 1986, s. 31

19. yüzyılın aykırı filozofu Nietzsche'dir. Bu yolda etkisi olan bir diğer isim olarak, öğrencilik yıllarında Hegel'in etkisinde olmasına rağmen, olgunlaşma döneminde Hegel'in düşüncelerini geliştirerek (meşhur deyişiyle *"Hegel'de elleri üzerinde duran diyalektiği ayakları üzerine oturtarak"*) diyalektik materyalizmi kuran Karl Marx gösterilebilir.

Düşünceleri, günümüzde bile pek çok açıdan aykırı olarak gösterilen Nietzsche, gerçeklik ve hakikat meselesinde, geleneksel felsefeye karşı bir duruş gösterir. Geleneksel felsefede hakikati aramanın felsefenin şiarı olarak görüldüğünden bahsetmiştik. Nietzsche ise, hakikat istencinin tüm felsefelerde bir gerekçeye ihtiyaç duyduğunun bilincinde olmadığını söyler. Bunun sebebi olarak, tüm felsefenin çileci idealin hakimiyeti altında olduğunu, hakikatin Tanrısal – Tanrı'nın hakikat olarak görüldüğünü yani hakikatin sorunsallaştırılmasına izin verilmediğini ileri sürer. Bu noktada herkesi hakikat istencinin eleştirisini yapmaya ve hakikatin değerini sorgulamaya davet eder.²⁷

*"Nietzsche yanlış hakikat iddialarını eleştirmede, hakikatin kendisini ideal olarak eleştirir."*²⁸ Nihilizmin en önemli temsilcisi olduğu düşünüldüğünde Nietzsche'nin ne demek istediği kolaylıkla anlaşılabilir. Hiçbir şeyin bilinemeyeceğini savunan nihilist filozoflar, kavramlara yaklaşırken de onların varlığından çok yokluğuyla ilgilenir. Nietzsche, bu durumda, geleneksel felsefenin hakikat meselesinde ne aradığının, hakikat kavramıyla kast edilenin ne olduğunun farkında olmadığını ileri sürer. Deleuze'un yorumuyla Nietzsche *"hakikat istencinin çileci ya da ahlakî idealin yerini alması gerektiğini değil; tersine, hakikat istencini sorgulamanın çileci idealin yerinin, başka idealler tarafından doldurulmasına, çileci idealin devam ettirilmesine engel olacağını"*²⁹ söylemektedir.

²⁷ Friedrich Nietzsche, **Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik**, Çev: Zeynep Alangoya, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, 2011, s. 161

²⁸ Gilles Deleuze, **Nietzsche ve Felsefe**, Çev: Ferhat Taylan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 126

²⁹ A.e., s. 130

20. yüzyıl felsefesine bakıldığında “hakikat” üzerine görüş beyan eden isimlerin arasında yayınladığı “*Hakikatin Özü Üzerine*” (veya “*Doğruluğun Özü Üzerine*”) başlıklı makalesiyle Heidegger öne çıkmaktadır. Heidegger’in bu makalesi, daha başlığınan itibaren yazılış amacını ortaya koyar. Heidegger, yalnızca ama yalnızca hakikatle ilgilenmek istemektedir. Onun felsefesi temelde varlık ve hakikat/doğruluk kavramlarına dayanmaktadır.

Heidegger ünlü makalesinde hakikati veya doğruluğu (“truth”) şu şekilde tanımlar: “*Hakikat/doğru, gerçek olanı gerçek yapan şeydir.*” Ve ardından doğrudan “gerçek olan”ı sorgular. Gerçeği tanımlayabilmek için gerçek/saf altın ve gerçek olmayan altın örneğini verir. Altını gerçek yapan şeyin geleneksel hakikat anlayışlarına göre “edimsel” olarak var oluşu olduğunu ileri sürer. Bu durumda edimsel olanı da sorgulamak gerecektir. Buradaki edimsellik, gerçek altın ile kast edilenin altın denilen maddeyle örtüşmesi durumudur.³⁰

Heidegger kendini varoluşçu bir filozof olarak nitelememiş olsa da, varoluşçu felsefenin gelişimine doğrudan katkı sağladığı göz ardı edilemez. Öyle ki varoluşçu felsefenin en önemli temsilcilerinden biri olan J. P. Sartre’ın büyük eseri *Varlık ve Hiçlik*, Heidegger’in *Varlık ve Zaman*’ının etkisi altındadır. Heidegger insan varoluşunu felsefesinin temeline yerleştirdiği “*Dasein*” kavramıyla açıklamaktadır. Heidegger’e göre yıllarca varlık felsefesini meşgul eden “Varlık nedir?” sorusunun cevabını verecek olan *Dasein*’dir. *Dasein* en genel tanımıyla “insan varoluşu” anlamında kullanılmaktadır.³¹

³⁰ Prof. Dr. A. Kadir Çüçen, **Martin Heidegger: Varlık ve Zaman**, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2012, s. 154

³¹ Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, Çev: Kaan H. Ökten, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, s. 7

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da gerçek ve hakikat kavramlarını yine Dasein üzerinden yorumlamaktadır. Heidegger'e göre gerçeklik meselesi, varolana ilişkindir. Varlık ve gerçeklik kavramları onun felsefesinde iç içe geçmiş durumdadır. Heidegger diğer yandan harici dünyanın gerçekliği meselesiyle ve ontolojik anlamda gerçeklik meselesiyle ilgilenmektedir.³²

*“Ontolojik bir terim olarak gerçeklik, dünya-içindeki varolanlara mütealliktir. Eğer gerçeklik terimi bahse konu varlık minvalini adlandırmak için kullanılıyorsa, o zaman el-altında-olmaklık ile mevcut-olmaklık gerçekliğin halleri olarak işlev görecektir. Fakat söz konusu sözcüğün geleneksel anlamına hiç dokunmazsak, o zaman gerçeklik, salt nesne mevcudiyeti anlamındaki varlığı imlemeye devam edecektir.”*³³

20. yüzyıl felsefesinin temel taşlarından olan “mantıkçı pozitivism, mantıkçı empirizm, Viyana çevresi” gibi farklı isimlerle anılan, dil analizine dayalı pozitivist felsefenin öne çıkan isimleri ve bu felsefî akıma katkıda bulunanlar (Mach, Wittgenstein, Carnap, Neurath, Schlick gibi.) metafiziğe karşı bir tutumla hareket ederek yüzyıllarca süregelen “doğruluk problemi” üzerinde durmuşlardır. Pozitivist felsefe, bilimin temelleri üzerine yükselmiştir, önerme-ifade-cümle ayrımını yaparak doğrulama kavramı üzerine yoğunlaşmıştır.³⁴ Pozitivist düşünce “doğruluk” ve “doğrulama” kavramlarının üzerine gitmiş olsa da, realizmin doğuşuna ve gelişimine katkı sağladığı için bizim çalışmamızın özüyle bağlantılıdır. Bu nedenle pozitivist düşünceden realizme temel oluşturması bakımından çalışmamızın birinci bölümünde söz edeceğiz.

Bu satırlara kadar felsefe ve edebiyatta gerçeğin nasıl yorumlandığına ve edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilişkiye değindik. Bu bölümü sonlandırmadan evvel edebiyatta gerçeklik veya hakikat aramayan ve aranması gerektiğine inanmayan

³² A.e., s. 213

³³ A.e., s. 223

³⁴ Tepe, a.g.e., s. 66

Ayrıca bkz: Şafak Ural, **Pozitivist Felsefe**, İstanbul, Alfa Yayıncılık, 2013

düşünürlerin varlığından da söz etmek gerekir. Başta Derrida olmak üzere ‘yapıbozum’ yahut ‘yapısöküm’ olarak adlandırılan yönetime bağlı olan yazarlar, dilin işlevi ve anlamı üzerinde durmuşlardır. Bu yazarlara göre dil, hakikatleri yansıtan bir araç değildir; aksine kurmaca bir gerçekliğe sahiptir. Bu nedenle onda ne hakikat ne de anlam aramak doğru olur.³⁵

Yapıbozumculuk, yaklaşık olarak 1960’larda ortaya çıkan, postmodern çağın eleştirmenlerinin mensup olduğu bir eğilimdir. Bu anlayışa göre, her metin sözcüklerden oluşur, sözcükler ise, durağan, nesnel gerçekler olmadıkları için, ancak kendi oluşturdukları gerçeklerden, yani kendilerinden söz ederler. Her okur, okuma eylemi esnasında bu sözcüklere kendi belleğince anlamlar kazandırır. Bu nedenle anlam, bir bakımdan öznedir ve elbette sabit/değişmez değildir. Yani anlam yalnızca kişisel düzeyde belirlenebilir. Diğer yandan Derrida gibi eleştirmenler, metnin anlamının hiçbir şey olduğunu ileri sürerler. Çünkü onlara göre hiçbir sözcüğün anlamı yoktur. Anlam denen şey, metafizik temelli geleneksel düşünce sisteminin ortaya çıkardığı “logos”un (söz, akla dayalı evren yasası) ürünüdür.³⁶

³⁵ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 287

³⁶ Dilek Doltaş, **Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar**, İstanbul, Telos Yayıncılık, Mart 1999, s. 41-42

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANATTA VE EDEBİYATTA GERÇEK VE GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

Edebiyat ve gerçeklik ilişkisini doğru bir biçimde yorumlayabilmek için gerçek kavramının edebiyat dünyasında kendisine nasıl yer bulduğunu araştırmak gerekir. Felsefenin ortaya çıkışından itibaren çağlar boyunca cevap aranan “Gerçek nedir?” sorusuna edebiyat mensupları ve edebiyat araştırmacıları da çeşitli cevaplar vermiştir. Gerçek kavramı birçok edebî akımda farklı biçimlerde algılanmış ve ortaya gerçeklik bağlamında birbirinden bağımsız metinler çıkmıştır. Öyle ki klasisizm, romantizm, realizm, natüralizm, parnasizm, sembolizm, sürrealizm, empresyonizm, ekspresyonizm, egzistansiyalizm vb. edebiyat akımlarının gerçekle kurduğu ilişki farklılık gösterir. Özellikle modern ve postmodern dönemde yaşanan değişim ve dönüşüm, gündelik hayatı nasıl etkilediyse edebiyat dünyasında da benzer biçimde bir kırılmaya yol açmıştır. Son olarak bu anlayışların arasına çalışmamızla ilişkisi olan büyümlü gerçekçilik akımını da eklemek gerekir.

Bu doğrultuda, çalışmamızın birinci bölümünde gerçek kavramının edebiyat sahasında nasıl yorumlandığını sorgulayacağız. Üç alt başlığa ayırdığımız bu bölümün ilk alt başlığı olan “Kurmaca ile Gerçeklik İlişkisi” altında, kurmaca gerçeklik ve somut gerçeklik, yazınsal gerçeklik ile yaşamsal gerçeklik arasındaki ilişkiye değineceğiz. İkinci alt başlık olan “Platon’dan Lyotard’a Sanatta Gerçeklik Algısı Üzerine” ve üçüncü alt başlık olan “Postmodernizm ve Ters Yüz Edilen Gerçeklik Algısı” adlı başlıkların altında ise, gerçek ve gerçekçilik kavramlarının hangi dönemde nasıl değerlendirildiğini, nihayetinde postmodernizmle birlikte gerçeklik algısında nasıl bir kırılma meydana geldiğini tartışacağız.

1.1. Kurmaca İle Gerçeklik İlişkisi

“Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş, olup bitenler değildir. İnsan olanaklarının alanıdır. İnsanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir.”¹

Kurmaca metinler en genel tanımıyla gerçekte var olmayan öğelerle örülü, düşsel metinlerdir. Bir bakıma “uydurulmuş” olarak niteleyebileceğimiz bu metinler arasında okurun gözünde romanın ayrı bir yeri vardır. Roman da diğer kurmaca metinler gibi âdeta bir illüzyondur², onu yaratanın yani yazarın himayesi altındadır, onun hayal gücüne teslimdir. Nabokov’un belirttiği gibi, *“Her büyük yazar büyük bir düzenbazdır, ama en baş hilebaz Doğa da büyük bir düzenbazdır.”³* Diğer yandan, bir edebî ürünü kimliğine kavuşturan unsurlardan biri de şüphesiz ki okurdur. Edebiyat dünyasında farklı dönemlerde farklı politikalar izlenmiş olsa da yarattığı ürünün okuyucuya ulaşmamasından memnun olacak bir yazar bulmak oldukça zordur.

“Kurmaca metinler, bizim bildiğimiz, duyduğumuz, gördüğümüz insanların, mekânların, olayların, duyguların, zamanların benzerlerini sunarlar bize, ancak dış dünya gerçekliği ile kurmaca dünya içinde verilmeye çalışılan gerçeklik, temelde birbirlerinden bir hayli uzak iki kutbu temsil ederler.”⁴ Kurmaca metinler, bazen bir gerçeğin yazarın yeteneği doğrultusunda yeniden yorumlanmasıyla oluşturulabileceği gibi, bazen de tamamen hayal gücüne dayalıdır. Fantastik edebiyat, büyülü gerçekçi edebiyat gibi dallara ait metinlerde hemen hemen her unsur, gerçekte var olmayan ve yazar tarafından yaratılmış unsurlardır. Bu metinlerin yanı sıra gerçeğe sadakatle bağlı olan realist edebiyatı da unutmamak gerekir. Fakat kurmaca metinleri değerlendirirken bu iki kanadın dışında unutulmaması gereken bir durum daha vardır; bir metin ne kadar olağan dışı öğelerle örülü olsa da içinde bu dünyaya ve hayata dair bir şeyler mutlaka

¹ Milan Kundera, **Roman Sanatı**, Çev: İsmail Yerguz, İstanbul, Afa Yayınları, 1987, s. 53

² Roland Bourneur, Real Quillet, **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev: Hüseyin Gümüş, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s. 1

³ Vladimir Nabokov, **Edebiyat Dersleri**, Çev: Ayşe Lucie Batur, Fatih Özgüven, 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 40

⁴ Selçuk Çıkla, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, **Hece - Türk Romanı Özel Sayısı**, S:65-66-67, 2002, s. 116

yer alır. Bu durumun bir sebebi de okuyucunun dikkatini çekme isteğidir. Diğer yandan, okura gerçek dışı görünen öğeler, yazar için oldukça gerçekçi olabilir. Yazarın hangi öğeleri hayal ederek oluşturduğu hiçbir zaman bilinemez. *“Romancının bize anlattıkları doğrulanamaz; dolayısıyla da söyledikleri, anlattığına gerçek görünümü vermeye yetmelidir.”*⁵

Romanın gerçekçi bir roman olarak kabul edilmesi iki niteliğe bağlıdır; birincisi hayatın gerçeklerine benzer gerçeklerden bahsetmek, diğeri ise bu gerçeklerden bahsederken gerçekçiliği sağlayacak anlatım tekniklerine başvurmadır.⁶ Metin yazarının gerçeklik algısı ve onun karşısında aldığı tavır bir kurmaca metnin oluşum sürecinin en başında durur. Yazar kendi gerçeğini metne yansıtmayı tercih edebileceği gibi tamamen sessiz kalarak metni “kendi hâline” bırakabilir. Benzer şekilde gerçeğe birebir sadık kalmaya çalışan realist yazarlar gibi metnin içinden bir anda çıkarak okuyucuya müdahale etmeye çalışabilir. Ya da postmodern dönem yazarları gibi okuyucunun kafasını karıştırmak ve var olan tüm gerçekliği alt üst etmek isteyebilir. Tüm bunlar anlatıcı-yazarın kontrolü altındadır. İlk durumda okuyucu kurmaca bir metinle karşı karşıya olduğunu hemen anlayacaktır. İkinci durumda ise kurmaca dünya ile gerçek dünya arasında sıkışıp kalacaktır. Yine de Eagleton’ın dediği gibi, *“bir eserin kurgu ya da kurgu dışı olduğunu yazarının niyetine bakarak belirlemek kurgusallığın anlamını fazlasıyla hafife almak olur.”*⁷

Edebiyat dünyasına paralel olarak gerçek hayatta da insanların gerçeğe yaklaşımı farklılık gösterir. Bazı insanlar gerçeğe körü körüne bağlıyken duygusal yönleri yüksek insanlar varoluşçu edebiyatın kahramanlarına benzer şekilde gerçeğin karşısında hayale sığınmaya eğilim gösterir. Bu durum okurun metne yaklaşımını da etkiler. Tamamen kurmacaya dayanan bir roman kahramanı, bir okur için hiçbir şey ifade etmezken, başka bir okur onu ailesinden biri gibi hatta zaman zaman kendisi gibi benimseyebilir. Ki Sherlock Holmes gibi dünyanın her yerine ulaşmış büyük roman

⁵ Michel Butor, **Roman Üstüne Denemeler**, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991, s. 18

⁶ Çıkla, **a.g.y.**, s. 122

⁷ Terry Eagleton, **Edebiyat Olayı**, Çev: Başak Yüce, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017, s. 117

kahramanları, gerçekten yaşamış gibi kabul edilmiş ve sevilmiştir. Goethe, bir dönem gençlerinin Werther gibi giyinmekle veya konuşmakla kalmayıp yaşamlarına aynı onun gibi son vermek isteyenlerini düşünür müydü? İşte, yazar kurguya istediği gibi müdahale edebilir; fakat okurun anlayış biçimine ve metinle kurduğu düşünsel ve duygusal bağa müdahale edemez. Ancak okuru kurmaca bir evrende bulunduğuna ikna edebilir:

“Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge’in ‘inançsızlığın askıya alınması’ adını verdiği bir kurmaca anlaşmasını kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. Searle’ün belirttiği gibi, yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız.”⁸

Sevgili Hasan Ali Toptaş, 2017 TÜYAP Kitap Fuarı’ndaki sohbetimizde bana *“Yazara güven olmaz, sen de güvenme. Metinlerimden sen ne anlıyorsan gerçek budur.”* demişti. Bu sözü, metni oluşturma sürecinde dahi okurun büyük bir rolü olduğunu kanıtlar niteliktedir.

“Sonuç olarak her yazı gerçeği biraz saptırır. En gerçekçi görünen bir yazı, bir gazete haberi bile gerçeği olduğu gibi yansıtmaya güç yetiremez.”⁹ Kurmaca metinler her ne kadar gerçeğe yakın görünse de kendi içlerinde farklı bir gerçek barındırırlar. Bu, kurgusal gerçektir. Bir kurmaca metni kurmaca yapan unsur, gerçeği harmanlama ve yeniden üretme biçimidir. Unutulmamalıdır ki her okur metnin dünyasına girmek ister, âdeta metnin dünyasına sığınır. Bu nedenle ön planda olan kurgusal gerçeklik olacaktır. Ve bir metin ne kadar gerçekten uzak görünürse görünsün, yine de kendince bir gerçekliğe sahip olacaktır. Oğuz Atay’ın *“...kötü*

⁸ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev: Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1996, s. 87

⁹ Rasim Özdenören, *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, 3. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2011, s. 61

*edebiyatın bile bir gerçekliği vardı: Can sıkıcı taklitçilikleri bile benden gerçektir*¹⁰
derken kast ettiği de bu olmalı.

Karşıt bir görüşe yer vermek gerekirse, Eagleton’a göre bir şey aynı zamanda hem gerçek hem de kurmaca olabilir.¹¹ Eagleton, Kendall Walton’ın görüşlerinden yararlanarak verdiği örneklerle bu fikrini destekler:

*“...bir oyunu prova ettiğinizi ve arşidük bölümünü oynayacak birine ihtiyacınız olduğunu düşünün. Olağanüstü bir şans eseri, gerçek bir arşidük sallanarak içeri girer ve dalgın bir şekilde prova odasına doğru sendeler. Hemen onu bu rol için çalarsınız. Yarattığı dramatik hayal daha inandırıcıdır çünkü gerçek arşidüklerin nasıl davrandığını bilir. Gerçeklik kendisi olmaktan vazgeçmeden hayalin hizmetine sokulur...”*¹²

Eagleton’ın bahsettiği hadisenin gerçekleşme ihtimali vardır; fakat bu ihtimalin düşük olduğu, hatta sürekli bir biçimde gerçekleşmesinin imkansıza yakın olduğu söylenebilir. Biz bu hususta Nabokov’un görüşlerine daha yakın durmaktayız.

¹⁰ Oğuz Atay, **Korkuyu Beklerken**, 45. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 66

¹¹ Eagleton, **a.g.e.**, s. 124

¹² Eagleton, **a.g.e.**, s. 125

1.2. Platon'dan Lyotard'a Sanatta Gerçeklik Algısı Üzerine

Sanat ve felsefe iç içe geçmiş, yüzyıllarca birbirini farklı yönlerden beslemiştir. Filozofların sanata dair görüşleri, sanatın gelişmesine katkı sağlamış, zaman zaman felsefî akımlar o çağın sanatında değişmelere ve kırılmalara neden olmuştur. Filozofların, felsefe sahasında ünlenmiş isimlerin sanatla ilgilenmesi, sanata dair görüşlerini yansıtan metinler kaleme alması, dönemin edebî hayatını şekillendirmiştir. Aynı şekilde, çağın sanat anlayışının felsefeyi ve yaratıcı düşünmeyi yönlendirdiği dönemler de olmuştur. Bu etkileşim, oldukça doğaldır. Sanat da felsefe de insanı ve onun yaşayışına etki eden her şeyi konu eder. İkisi de yaratıcı düşünceye hitap eder. Felsefe, sanatsal yaratımın derinliğine, sağlamlığına imkân sağlar. Evren ve insan üzerine düşünen, varoluşsal meselelere karşı duyarlı olan bir sanatçı, bu düşüncelerini sanat eserine aktarmada ve gördüklerini tahlil etmede daha başarılı olacaktır. Felsefenin, sanatçının yaratım gücünü beslemeyeceğini söylemek mümkün değildir. Felsefenin evrensel ve genel öğretileri, sanat aracılığıyla öze indirgenir. Edebiyat çerçevesinde düşünürsek, sanatçı, dünya algısını ve birikimini bir kurgu içinde, bazen hacimli bir romanda bazen iki dizelik bir şiirde özelleştirir.

Sanatın gerçeklikle ilişkisini sorgulayan ilk isimler, aynı zamanda 'düşünme sanatçısı' olarak kabul edebileceğimiz filozoflardır. Antik Çağ'dan itibaren sanat, üzerine düşünülen ve farklı fikirlerle yoğurulan karma bir etkinliktir. Sanat üzerine düşünmek ve fikir beyan etmek, aynı zamanda hayat ile gerçeklik hakkında da düşünmek demektir. Çünkü sanat hayatın içindedir, aynı şekilde hayat da sanatın içinde. İlk filozoflar, sanatı yorumlarken gerçeklikle olan bağına özellikle vurgu yapmış, sanat eserini değerlendirirken gerçeğe yakınlığını bir ölçüt olarak kabul etmiştir. Bu durumun günümüzde de değiştiği söylenemez. Sanat eserini değerlendirirken onda hayattan, insandan, doğadan bir parça görmemek, dolayısıyla gerçeğe dair bir şeyler aramamak mümkün değildir. Sanat eserinin gerçeklikle olan bağı, onun üzerine yapılan yorumlarda ön planda olmasa dahi kendine bir yer bulur. Bu nedenledir ki sanat, yüzyıllarca "hayata tutulan bir ayna"ya benzetilmiştir:

“...Stendhal, Kırmızı ve Siyah’da aynaya benzetir romanı: ‘Yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman.’ (Bölüm 13). Marksist Plehanov için de ‘Edebiyat ve sanat hayatın aynasıdır.’ Bizde de, örneğin, Recaizade Ekrem, Araba Sevdası’na yazdığı önsöz’de, hikâye ve romanın ‘birer ibret aynası’ olduğunu söyler.”¹³

Platon ve Aristoteles, varlığını ve yetkinliğini yüzyıllarca sürdürecektir “mimetik anlayış”ın ilk sözcüleridir. Platon’un idealar kuramı, yalnızca epistemolojik ve ontolojik bir tavır değildir. Bu kuram, sanatsal açıdan da değer taşımaktadır. Platon’un idealar kuramına paralel olarak gelişen yansıtmacı anlayışa göre, sanatın malzemesi doğadır. Sanatın amacı ise, doğayı olduğu gibi veya özünü değiştirmeden yansıtmaktır. Bu anlayış, Platon’un sanatın “taklidin taklidi” olduğu görüşünden doğmuştur. Platon’a göre duyular dünyası, idealar evreninin bir taklididir. Bu durumda sanat eseri duyular dünyasına ait olan doğanın taklidi olduğuna göre, taklidin taklidi olmaktadır.¹⁴

Platon, sanatın taklidin taklidi olduğuna kanaat getirmesiyle birlikte en ünlü eseri *Devlet*’te ideal devletine şairleri kabul etmemiştir, hatta onları ideal devletinden kovmuştur. Bunun ardında Platon’un hep ideal olanın peşinde olması gösterilebilir. Çünkü sanatın ve sanatçının taklitçi olduğunu düşündüğü göz önüne alınırsa, Platon için sanatçının bir yaratıcı olmadığı, bu nedenle bir yeteneği veya faydası olmadığı düşünülebilir. Üstelik bahsedilen taklit, Platon’a göre yalnızca yansımalarından ibaret olan duyular dünyasının taklididir, yani bir gerçeklik payı yoktur. Asıl gerçeklik, bu dünyada değildir. Bu durumda şair de yalnızca bir kopyacıdır. Hem de kötü bir kopyacıdır; çünkü Platon’un sistemine göre ideaların gerçekliği en tepede, duyular dünyanın gerçekliği ise en altta yer alır. Sanatçı, idealar dünyasının gerçekliğini keşfedemediği sürece yanılmaya mahkûmdur.

Öğrencisi Aristoteles ise, Platon’la aynı fikirde değildir. Aristoteles, yansıtmacı kuramı benimsemesi bakımından hocası Platon’un çizgisindedir; fakat

¹³ Moran, a.g.e., s. 18

¹⁴ A.e., s. 21

tarihte ilk poetik metin olarak kabul edilen eseri *Poetika*'da, şiiri felsefeye yakın bularak, sanatın ruhları arındırdığını ve insanlara haz verdiğini söyleyerek, sanata ve sanatçıya değer verdiğini açıkça gösterir. Aristoteles de sanatın bir taklit biçimi olduğu kanaatindedir; taklit etme eğiliminin insanın doğasında bulunduğuna inanmaktadır:

“Taklit, daha çocukluktan başlayarak insanın doğasında vardır; ‘öteki’ hayvanlardan, taklide duyduğu büyük eğilimle ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir; taklitten büyük bir haz alır. Bunun açık bir kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin, örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadavraların birebir taklidinden bile çok hoşlanmamızdır. Bunun nedeniyse, öğrenmenin çok hoş bir şey olmasıdır: yalnızca felsefeciler için değil –ortak çok yanları olmasa da- tüm insanlar için. Resimlere bakmaktan hoşlanırsınız, çünkü onlara bakarken öğrenebiliriz, akıl yürütebiliriz ve örneğin şu resimden, onun falanca kişiyi betimlediği sonucunu çıkarabiliriz. O adamı daha önce görmediyse bile yapıt, bu kez taklit olarak değil, yapılıştaki ustalıklı, renkleriyle ya da başka bir özelliğiyle hoşumuza gidecektir.”¹⁵

Aristoteles'e göre sanat bir taklit etme etkinliğidir; fakat bu taklit ideaların veya farklı boyuttaki bir gerçekliğin taklidi değildir. *“Ozanın işi gerçekten olmuş şeyleri değil, olabilecek şeyleri, olabilirlik ya da zorunluluk gereği meydana gelebilecek şeyleri söylemektir”¹⁶* diyen Aristoteles, ozanın bir tarihçi gibi yalnızca yaşanmış olayları, yaşamış kahramanları konu etmek zorunda olmadığını vurgular. Burada şiir sanatının kurgusal gerçekliği öne çıkar. Yine de “olabilecek” şeyleri konu etmesi bakımından şiir de diğer sanat dalları gibi hayattan ve dünyasal gerçekten izler taşır. “Olabilecek” ifadesini, “olması gereken” şeklinde de yorumlamak mümkündür. Ahlakî açıdan uygun olan, bir bakıma ideal olan, topluma örnek olabilecek davranışların, bireylerin, olayların yansıtılması şeklinde yorumlandığında sanat

¹⁵ Aristoteles, **Poetika : Şiir Sanatı Üstüne**, Çev: Samih Rifat, 13. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2016, s. 13

¹⁶ **A.e.**, s. 37

eserinin eğitici ve pragmatist yönü öne çıkar. Aristoteles'e göre özellikle tragedyalar, insanın ruhunda bir arınmaya yol açarlar.¹⁷

Aristoteles'e göre türleri birbirinden ayıran ise, var olan malzemeyi nasıl işledikleri, yani nasıl taklit ettikleridir:

*“Epopoiia, tragedya şiiri, komedy, dithyrambos şiiri ve büyük bölümüyle aulos ve kitharis sanatı: Bütün bunların ortak özelliği, genel olarak taklit (mimesis) olmalarıdır. Ama birbirlerinden üç bakımdan ayrılırlar: Ya farklı nesneleri taklit eder ya farklı araçlarla taklit eder ya da farklı biçimde, farklı bir yöntemle taklit ederler.”*¹⁸

Aristoteles'in bu sözlerinin üzerinden yüzyıllar geçtikten sonra Michel Butor'un *“Değişik gerçeklere değişik anlatım biçimleri denk düşer”*¹⁹ demesi, sanatın gerçekle olan bağına verilen önemin değişmediğini ve sanat eserini diğerlerinden ayıranın bahsedilen gerçekliği nasıl kullandığı ve sunduğu olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Orta Çağ'ın teoloji temelli gerçeklik anlayışından tezimizin giriş bölümünde söz etmiştik. Bu bölümün bütünlüğü açısından Orta Çağ'ın sanata ve sanatçıya nasıl baktığına değinmek yerinde olacaktır. Platoncu idealizm, maddî dünyayı ve dolayısıyla maddî dünyayı konu eden sanatı gözden düşürmüştü. Bu durum, Orta Çağ'da farklı bir biçimde kendisini göstermektedir. Umberto Eco'dan alıntıladığımız şu mısralar, bir Orta Çağ düşünüründeki Platoncu etkileri açıkça gösterir: *“Ey resmin yeni mucitleri! Var olmayacak şeylere varlık kazandırır, hakikatin taklitçisi resim yeni sanatla oynayarak nesnelerin gölgelerini nesnelere dönüştürür, yalanları hakikate çevirir.”*²⁰ Gerçekliği duyulur dünyanın ötesinde arayan Orta Çağ insanları, insanın yalnızca maddî dünyaya özgü bir varlık olmadığı fikriyle metafiziğe yönelmiştir. Bu

¹⁷ A.e., s. 13

¹⁸ A.e., s. 19

¹⁹ Butor, a.g.e., s. 20-21

²⁰ Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev: Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1999, s. 159

doğrultuda sanatın malzemesini oluşturan güzel ve güzellik algısı da tıpkı gerçeklik gibi “öte dünya”da aranmaktadır. Dinsel öğretilere ve ahlaka uygun ölçütlerde oluşturulmuş sanat eserinin Orta Çağ’ın düşünce zeminine uygun olduğu söylenebilir. Thomas Aquinas’ın iyilik ve güzellik kavramları arasında bir ayrıma gitmesi de bu düşünce zemininin bir getirisi. Eco diyor ki:

“Dinsel ve ahlaki ilgilerden bağımsızlaşmış estetik değer, tüm çekiciliğine ve baştan çıkarıcılığına rağmen olumlanan, kendi başına değer yüklenilen bir şey değildir. İnsanda belli bir hoşnutluk ve haz duygusuna yol açan dünyevi ve seküler güzellik, eğer kutsal ve iyi olandan, var olan normlardan bağımsız ve yabancılaştırıcı bir işleyişe yol açıyorsa olumsuzlanmalı ve yadsınmalıdır. Normatif değerlerle birlikte dinin de toplumsal yaşamı düzenleyen ve insan ilişkilerinde istikrarı arayan bir yönelime sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda doğada ve sanattaki estetik değer ve haz duygusunun, denetlenme gereksinimi doğmuştur. Hem doğudaki ve hem batıdaki keşişlerin, çilecilerin ve bazı mistiklerin dünyevi zevklerden ve göz alıcı güzelliklerden yüz çevirmeyi ruhsal ve manevi açıdan bir erdem gördüklerini biliyoruz.”²¹

Sanatın gerçekliği yansıttığını ilke edinen bu anlayışın ekseninde gelişen edebiyatta zamanla gerçekçilik (realizm) birçok büyük yazarın öncülük ettiği bir eğilim hâline gelmiştir. Gerçekçilik genellikle 19. yüzyıl edebiyatına ait bir edebî akım olarak görülse de 19. yüzyıl öncesi dönemlerde de var olmuştur. Birçok yazar kendi görüşleri doğrultusunda gerçekçilik akımını beslemiş ve 19. yüzyılda çağın geneline hâkim olacak bir edebi anlayışın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Ki diğer yandan, her türlü niteliğinden evvel tüm edebî anlayışların temelinde gerçeği yorumlama biçimlerinin olduğu söylenebilir:

“Bütün yazarlar gerçekçi olduklarını düşünürler. Hiçbiri soyut, gözbağıcı, kuruntucu, hayalci, uydurucu olduğunu öne sürmez (...) Yazarlar için gerçekçilik, Descartes’ın ‘sağduyu’su gibi iyi paylaşılmışa benzemektedir (...) Klasikler

²¹ A.e., s. 19

gerçekçiliğin klasik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünürler (...) Bu bakımdan, edebiyat devrimlerinin neden hep gerçekçilik adına yapıldığını anlamak kolaydır."²²

Gerçekçi bir sanat eseri meydana getirmek isteyen yazarlar için realizm, duyguyu ve iç dünyayı öne çıkaran romantiklere karşı bir duruştur. Realizmin öncü isimlerinden Stendhal'ın romanı yol boyunca gezdirilen bir aynaya benzetmesi, realizmin ilkesini tek cümlede özetlemektedir. Bir ayna görünen her şeyi nasıl olduğu gibi yansıtıyorsa, realistler de görülen dünyayı metinlerine tüm ayrıntılarıyla yansıtmayı istemektedirler. Realizm (gerçekçilik) en geniş anlamı ile eşyanın ve olayların oldukları gibi tasvir edilmesidir.²³

Realizm, Auguste Comte'un liderliğinde gelişen pozitivist felsefenin ürünlerinden biridir. Pozitivizm, en genel tanımıyla bilim ve deneyin üstünlüğünü savunan, felsefî meseleleri dil analizine taşıyan, maddî gerçekliği esas alan ekolün adıdır. Pozitivist filozofların ortak gayesi, felsefeyi metafizik öğretilerden (geleneksel felsefenin öğretilerinden) arındırmaktır. Viyana Çevresi, Mantıkçı Empirizm, Mantıkçı Pozitivizm gibi isimlerle anılan bu felsefî sistem, dil analizine, mantık ve matematik alanlarına yönelmiş, doğrulama/yanlışlama gibi kavramların üzerinde durmuştur. Fakat metafizik karşıtlığı, pozitivist felsefenin en göze çarpan niteliğidir. Çünkü metafizik karşıtlığı -hatta düşmanlığı- Çevre düşünürlerinin bir araya gelmesine sebep olan etmendir.²⁴ Metafiziği öteleme çabası, yalnızca görülen gerçekle, kanıtlanabilir olanla, bilimsel bir değer taşıyanla ilgilenmekle eş değerdir. Realist yazarların da romantiklerin duygusal, hayalperest ve 'serbest' edebiyatını öteleme isteği, bu durumla paralellik gösterir. Realist edebiyatta nesnel gerçeklik değer kazanır.

²² Alain Robbe-Grillet, **Yeni Roman**, Çev: Asım Bezirci, İstanbul, Yazko/Ağaoğlu Yayınevi, 1981, s. 106-107

²³ Prof. Dr. Emel Kefeli, **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**, İstanbul, 3F Yayınları, 2007, s. 45

²⁴ Şafak Ural, "Pozitivist Metafizik", **Hikmetin İzinde Kenan Gürsoy'a Armağan**, Ed: Doç. Dr. Fulya Bayraktar, Ankara, Aktif Düşünce Yayınları, Aralık 2016, s. 925

Pozitivizm, deney ve gözleme dayalı bir felsefî sistemi benimsemiştir. Bir diğer deyişle, pozitivist filozoflar bilimi felsefileştirmek istemişlerdir. Pozitivizm etkisindeki realist edebiyatta da aynı durum söz konusudur. Gerçeği bir bilim adamı gibi incelemek ve aktarmak isteyen yazarlar, gözlemi temel yöntemlerinden biri olarak kabul etmişlerdir. Bu durum, çağın egemen anlayışının edebiyata tesiri olarak görülmelidir. Çünkü 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren her şeyin ölçüsü objektiflik ve bilimsellik hâline gelmiştir.

Pozitivizmin bilime dayalı bir dünya görüşünü benimsemesinin temelinde metafizik karşıtlığı olduğu gibi, bu durumun edebiyattaki karşılığı ise, kavramsal gerçekliğe önem veren edebiyatın karşısında durmaktır. John Locke'un, insanın doğuştan hiçbir bilgiye sahip olmadığı ve sahip olduğu tüm bilgileri yaşayarak ve deneyimleyerek öğrendiği iddiası, kavramsal gerçekliğin yerini tecrübeye dayalı olgu gerçekliğinin almasına sebep olmuştur. Bu yeni gerçekliğin çıkış noktası ise rasyonalist felsefedir.²⁵

Roman Jakobson, sanat kuramcısı için gerçekçiliği, *“gerçeği olabilecek en sadık biçimde üretmeyi amaçlayan ve en üst derecede gerçeğebenzerliğe ulaşmak isteyen bir sanat akımı”*²⁶ olarak tanımlamaktadır. Gerçeğe en üst derecede yaklaşma çabası, insanı ve toplumu da olduğu gibi yansıtmayı gerektirir. Bu durumda insan, yalnızca iyi yönleriyle değil, tüm çıplaklığıyla ele alınmalı, iyi kadar kötü de ahlaklı olan kadar ahlaksız olan da gösterilmelidir. Dostoyevski'ye ait olduğu düşünülen “Hepimiz Gogol'un paltosundan çıktık” sözünün muhatabı olan *Palto* hikâyesinin yazarı Gogol, ünlü eseri *Ölü Canlar*'ın girişinde okuyucuya realizmin tohumlarını eker gibidir. Gogol, “Yazardan Okura” başlıklı bölümde, eserinin kahramanı Çiçikov için

²⁵ Prof. Dr. İsmail Çetışli, **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, 8. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2007, s. 82

²⁶ Roman Jakobson, “Sanatta Gerçekçilik Üstüne”, **Yazın Kuramı : Rus Biçimcilerinin Metinleri**, Der: Tzvetan Todorov, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 92

şunları söyler: “*Rus insanının eksiklerini, ayıplarını göstermek için yazdım onu; yoksa üstünlüklerini, erdemlerini göstermek için değil.*”²⁷

Realistlerin Descartes gibi ‘apaçık’ olanları yakalama ve yansıtma isteği, ilk bakışta kolay veya külfetsiz bir mesele gibi görünmektedir. Fakat var olanı olduğu gibi aktarmak yoğun dikkat ve beceri isteyen bir iştir. Üstelik bunun için öncelikle olup bitenin farkında olma becerisine sahip olmak gerekir. Bu durumda dış gerçekliği yansıtmak bir derece daha mümkün olsa da, iç gerçekliği, bireyin zihnini, duygularını, bunalımını veya sevincini olduğu gibi yansıtmak görüldüğünden daha zordur. Yazar ancak ‘görebildiği’ kadarını okuyucuya verir. Mimetik anlayışa göre yorumlarsak, sanat eserinin meydana gelmesi için taklit edilecek herhangi bir maddî gerçeğe ihtiyaç duyulması oldukça doğal bir durumdur; fakat unutulmaması gereken şey, sanatçının bu gerçekleri yansıtırken kendi algıladığı gibi aktarıyor oluşudur.

Romantizmin ve realizmin öğretilerini birleştiren bu sözlerimizi, Kant, Schiller ve Hegel gibi düşünürlerin ‘sentezci’ sanat anlayışlarına dayandırmak mümkündür. Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*, Schiller’in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* adlı eserleri ve Hegel’in estetik üzerine dersleri, sanatın temel olarak tinsel ve maddî gerçekliğin bir sentezi olduğu anlayışını içerir. Bu hususta sanat, bireyin özünü, algıladığı ve hissettiği gerçekliği, maddî araçlar vasıtasıyla ifade etme biçimi olarak tanımlanabilir. Bu anlayış Platon felsefesini dahil ederek yorumlarsak, ideal olan ve maddî olan uyum içindedir. İnsanın iç dünyası, içinde yaşadığı maddî dünyayla harmanlandığında sanat eseri ortaya çıkar.

Bertolt Brecht, “*Gerçekçilik, biçimciliğin karşısına konuyor, sanki gerçekçilik yalnızca ve yalnızca içerikçilikmiş gibi davranılıyor*” diyerek gerçekçiliğin yanlış anlaşıldığını vurgular.²⁸ Brecht’in şikâyeti, ‘gerçekçi’ olmanın yalnızca hikâyenin inandırıcılığında, hayatla, toplumla, insanla olan bağında aranmasıyla ilgilidir. Edebiyatta gerçekçi tavır iki biçimde düşünülebilir. İlki daha evvel söz ettiğimiz

²⁷ Nikolay Vasilyeviç Gogol, *Ölü Canlar*, Çev: Ergin Altay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 27

²⁸ Bertolt Brecht, *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, Çev: Ahmet Cemal, Kayahan Güven, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1980, s. 105-106

gerçeği bir ayna gibi yansıtma eğilimidir. İkincisi ise bu yansıtma işlemi sırasında kullanılan yöntemdir. Realist bir yazarın gerçeği aktarırken tercih ettiği anlatım teknikleri, metnin gerçeklik yönünün derecesini belirler. Gerçeğe sıkı sıkıya bağlı bir hikâye, gerçekçi bir biçimde aktarılamazsa inandırıcılığı sarsılır. Diğer yandan, yazarın objektifliği bu hususta devreye girer. Gerçekçi olduğunu iddia eden bir yazar, her koşulda tarafsız olmak zorundadır.

Berna Moran, gerçekçiliği ele alırken Marksist estetiğin unutulmaması gerektiğini, hatta 19. ve 20. yüzyılı yorumlarken işe buradan başlamak gerektiğini söyler.²⁹ Temelde yansıtmacı anlayışa bağlanan Marksist estetik, ‘toplumcu gerçekçi’ kuramın doğmasına zemin hazırlamıştır. Karl Marx ve Friedrich Engels’in öncülük ettiği Tarihsel Materyalizm, Diyalektik Materyalizm veya Marksizm’e göre manevî gerçekliğe dayalı olan her şey -yani sanat da-, ancak maddî gerçeklik temelinde var olabilir, toplumun üstyapısını anlamak için önce altyapıyı anlamak gereklidir. Manevî ve maddî hayat karşılıklı olarak birbirini beslese de, baskın olan belirleyici güç maddî hayattır.³⁰ Sanat üstyapının bir parçası olduğuna göre, çağın sanatsal durumunu belirleyen yine maddî koşullar olacaktır. Bu teoriyi, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiye bakarak yorumlamak mümkündür. Marksist felsefenin söz ettiği üstyapı çağın güçlü ve egemen sınıfına hizmet edeceğine göre, sanat da bu sınıfın isteklerine ve dünya görüşüne göre şekillenecektir.

Lukács, Brecht, Adorno, Eagleton gibi Marksist felsefeye yakın kuramcılar, sanatın sınıfsal ve ideolojik işlevine, insan üzerindeki özgürleştirici gücüne değinmişlerdir. Bu görüşlere göre sanat, egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edebileceği gibi aynı zamanda ezilen/işçi sınıfının da sözcüsü olabilir. Toplumcu gerçekçilik tam da bu hususta ön plana çıkar. Toplumcu gerçekçiliğe göre sanat, tüm toplumu, ezeni de ezileni de tüm gerçekliğiyle ele almalıdır ve toplumun özünü yansıtırken yalnızca içinde bulunan çağı değil, toplumun gidişatını da hesaplamalıdır.

²⁹ Moran, **a.g.e.**, s. 39

³⁰ **A.e.**, s. 43-44

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı adlı eserinde eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik ayrımına giden Lukács'ın gerçekçiliğe getirdiği yeni yorumlar dikkate değer niteliktedir. Marksist felsefeye yakın duran Lukács'a göre, toplumcu gerçekçilik tabii olarak eleştirel gerçeklikten öndedir. Marksizm'in önde gelen isimlerinin toplumcu gerçekçiliği tek yöntem olarak görmesi ve gerçekçiliği hararetle savunması belli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Örneğin Brecht, Lukács'ın 19. yüzyıl romanını vazgeçilmez bir örnek olarak görmesine karşı çıkmış ve Lukács'ı 'bağnaz' olmakla suçlamıştır.³¹

Flaubert, *"Güzel üslûpla yazan sanatçılara fikir ve ahlâk gayelerini ihmal ettikleri için çıkıyorlar, sanki doktorun gayesi iyileştirmek, bülbülün gayesi de sadece ötmek, sanki sanatın gayesi de her şeyden önce güzellik yaratmak için değilmiş gibi."*³² diyerek realizmin toplumu eğitime gibi bir amacı olmadığını, asıl gayesinin güzeli ve gerçeği yansıtmak olduğunu açıkça belirtir. Fakat toplumcu gerçekçiliğe göre edebiyatın öğretici bir işlevi olduğu söylenebilir. Toplumun içinde bulunduğu durum, toplum için gözler önüne serilirken, amaç yine toplum insanını bilinçlendirmektir. Eleştirel gerçeklikte ise, amaç yalnızca gerçekleri yansıtmaktır. Yazar, bunu, herhangi bir görüşe veya toplumsal gruba yakın durmadan, objektif bir tavırla yapmaktadır. Fakat söz konusu olan meseleler yine topluma ait meselelerdir. Bu hususta yine 'toplumu bir ayna gibi yansıtmak ne derece mümkündür?' sorusuna cevap aramak gerekecektir. Ve bir diğer mesele de, toplumun içinde bulunduğu durum toplum insanına aktarıldığında herhangi bir hayal kırıklığı yaratıp yaratmayacağıdır. İşte bahsettiğimiz hayal kırıklığını engellemek adına gerçekçi yazarlar çoğunlukla topluma örnek olacak ideal tipler yaratmıştır. Bu durumu Platoncu idealizm çizgisiyle ve klasik edebiyatın ilkeleriyle birlikte yorumlamak mümkündür. "O hâlde, gerçekçi romanda bir yandan insanın sosyal gerçeğini olduğu gibi, öte yandan da olması gerektiği gibi temsil eden sosyal tipler vardır."³³

³¹ Moran, a.g.e., s. 64

³² Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967, s. 53

³³ Sevim Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*, Ankara, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1993, s. 126

Tüm bu bilgilerin ışığında, realist edebiyatın yalnızca gerçekleri olduğu gibi yansıtmayı veya toplumu bilinçlendirmeyi amaçladığını söylemek yanlış olacaktır. Çünkü sanat, hangi dönemde hangi edebî akımın etkisinde olursa olsun, sanattır ve sanat, ilk amacı estetik kaygı olmasa bile, estetiğin yoluna bir biçimde girer, en azından birkaç adım atar. Söz konusu edebiyatsa, içerik ve amaç neye hizmet ederse etsin, kullanılan teknik ve biçim özellikleri yine sanatkârane olacaktır. Üstelik realist edebiyat üzerine bu değerlendirmelerimiz, Kant'ın güzel bir sanat eseri karşısında 'çıkarsız haz duyma' öğretisinin hâlâ popülerliğini koruduğu bir dönemi kapsamaktadır.

Her edebî dönemin başlangıcı ve yok oluş süreci tartışmaya açıktır. Bu nedenle belirli bir görüşe bağlı kalarak kronolojik bir biçimde ilerlemek yerine, edebiyatta gerçekliğin öne çıktığı yahut tartışıldığı dönemlere öncelik vermek yerinde olacaktır. Ki edebî akımların yok olması söz konusu değildir. Edebî akımlar yahut fikir hareketleri, içinde bulunulan dönemin koşullarına göre yalnızca popülerliğini yitirmektedir. Bu doğrultuda realizme sıkı sıkıya bağlı olan 19. yüzyıl edebiyatının ardından, temelinde gerçeklik algısı yer alan iki kırılma dönemi olduğunu söyleyebiliriz; modern ve postmodern dönem edebiyatı.

Öncelikle modernlik ve modernizm farklı kavramlardır. Modern kavramının yaygın anlamı, "yaşanılan çağa uygun olan"dır. Bu durumda modern kavramı 'yeni' olanı çağrıştırır ve her çağ, bir öncekine göre modernidir. Modernlik ise doğrudan toplumla ilişkilidir. Yaşam biçimi, siyaset, ekonomi, sanat gibi alanlarla birlikte düşünüldüğünde anlam bulan bir kavramdır. Diğer yandan modernizm, kültürel birikim veya gidişat ve estetik anlayışla bağlantılı bir kavramdır. Bu hususta, Madan Sarup'un modernlik ve modernizm ayrımı oldukça açıklayıcıdır. Madan Sarup, modernliği, "*on sekizinci yüzyıl civarında Batı'da bir yerlerde ortaya çıkan ve o zamanlardan bu yana toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine gönderme yapan bir özet terim*" olarak tanımlamaktadır. Modernizmin ise, "*yakın zamanlara kadar çeşitli sanatlara egemen sanatsal hareketle birlikte anılan özel bir kültürel ve*

estetik biçimler dizisiyle ilintili” olduğunu söylemektedir.³⁴ Diğer yandan Paul de Man, geleneksel yahut klasik kavramlarının karşıtı olan ‘modern’in, bazı Fransız ve Amerikalı çağdaşları için ‘romantik’ olanın karşıt anlamlısı olarak da kullanılabileceğini söylemektedir.³⁵

Modernizmin temelleri, Rönesans’ta atılmıştır.³⁶ Batı dünyası teolojinin hâkim olduğu Orta Çağ’ın sona ermesi ve Rönesans’ın insanı merkeze alan dünya görüşünün sanat hayatını da etkilemesiyle beraber, evreni akıl yoluyla kavramaya yönelmiştir. 18. yüzyıl, hem bilimsel hem düşünsel açıdan insanın ve insan aklının önem kazandığı bir çağdır. İnsan aklının ve bilimin öğretilerinin kabul edilecek ve güvenilecek yegâne kaynaklar olarak görülmesi, çağın sanatının da kuralcı bir yola girmesine sebep olur. ‘Büyük anlatı’ veya ‘meta-anlatı’ olarak adlandırılan edebî eserler, rasyonalist düşüncenin etkisindedir. Bu eserler, başvurulacak kaynaklar arasında her zaman yer alacaktır; fakat öncelikleri estetik haz vermek değil, öğretici olmak, yol göstermek ve en önemlisi aklın sınırları içerisinde bir gerçeklik sunmaktır.

Söz buraya gelmişken, Metis Yayınları’nın 2018 yılının ilk yayını olarak Türkçeye kazandırdığı *Gerçekçiliğin Çelişkileri*’nden ve Fredric Jameson’ın gerçekçilik ve modernizm hakkındaki dikkate değer saptamalarından bahsetmek yerinde olacaktır. Jameson, gerçekçiliği diyalektik bir çözümlemeye tabi tuttuğu kitabında, onun doğuşunun ve kaynaklarının peşine düşmektedir. ‘Gerçekçiliğin ikiz kaynakları’ olarak, insanın var oluşunda mevcut olan tahkiye dürtüsünü ve duygulanımı göstermektedir. Bu doğrultuda, gerçekçiliğin kronolojik açıdan iki uç noktası vardır; tahkiye dürtüsü geçmişini, duygulanım ise geleceğini temsil etmektedir. Gerçekçi edebiyatın, romantiklerin -kaba bir tabirle- ‘serbest’ edebiyatını değiştirmek istediklerinden daha evvel bahsetmiştik. Burada kast ettiğimiz serbestlik, duyguların, hayallerin ve her türlü insanî durumun metinde serbestçe gezinmesidir.

³⁴ Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: A. Bâki Güçlü, Ankara, Ark Yayınevi, Nisan 1995, s. 156-157

³⁵ Paul de Man, “Edebî Tarih ve Edebî Modernlik”, **Modernizmin Serüveni: Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990**, Haz: Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1997, s. 385-386

³⁶ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 10. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 40

Jameson bu durum için, Balzac gibi yazarların okurundan sabır istediğini söyler. Böyle yazarlar, uzun betimlemeler, karakteri tanıtmak adına harcanan sayfalar veya bir mesleğin tarihi gibi unsurları hazmetmek için okurun okuma işlemini ağırdan almasını istemektedir.³⁷ Diğer yandan gerçekçi yazarların metne ve dolayısıyla okura müdahale etmek için metin ile okurun arasına sıkça girdiğini düşünürsek, aslında değişen çok şey yoktur. Değişen yalnızca bu işlemin ardında yatan dürtüdür yahut söz edilen gerçekliğin biçim değiştirmesinden doğan yazara ait tutum farklılığıdır.

Modernizmi Rönesans’a hatta 17. yüzyılın geleneğine dayandırdığımızda, buraya kadar değindiğimiz gerçekçi sistemlerin modern döneme ait olduğu söylenebilir. Popülerliğini yıllar geçtikçe arttıran bir tür olarak romanda iki kırılma dönemi yaşadığını söylerken kast ettiğimiz modern dönem edebiyatı, estetik modernizm çatısı altındadır. Estetik modernizm, ilk bakışta modernizmin bir alt başlığı gibi algılanabilir. Fakat her ne kadar içinde modernizm geçen bir adlandırmaya sahip olsa da özünde modernist edebiyatla çatışan bir tutum içindedir. Birçok yazar, Aydınlanmacı felsefenin etkisindeki gerçekçi edebiyatın, estetik kaygısı gütmenden yalnızca yansıtmacı kurama bağlı metinlerden oluştuğunu düşünmekteydi. Bu nedenle estetik modernizm, ‘aydınlanmacı modernizm’ dönemi olarak adlandırılan, özellikle 19. yüzyıl romanında kendini göstermiş olan gerçekçi edebiyata bir tepki niteliğindedir. “20. yüzyıl başı modernist romanı, edebiyatta alışılmış tüm ölçütleri ters yüz eden devrimci yapıda bir gelişmedir. Bu metinsel devrimde roman, bir anti-roman durumuna gelir.”³⁸

Bu hususta “aydınlanmacı modernizm”den ne anladığımızı da tartışmak gerekir. Bu döneme ait görülen metinler, evrenselci ve mutlakçı anlayış temelinde yükselen Aydınlanma dönemi felsefesinin etkisiyle kaleme alınmıştır. Bu nedenle belki kaba bir tabirle “katı” olarak niteleyebileceğimiz, kuralları, sınırları, çerçeveleri önceden belirlenmiş metinlerdir. Aydınlanma döneminin baskıcı hayat felsefesini bu metinlerin işleyişinde görmek mümkündür. Metinlerin cansızlığı, zamanla, estetiğin

³⁷ Friedric Jameson, **Gerçekçiliğin Çelişkileri**, Çev: Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2018, s. 16-21

³⁸ **A.e.**, s. 42

ihmal edildiği korkusunu doğurmuş ve edebiyat dünyasında beklenen kırılma “estetik modernizm” çatısı altında yaşanmıştır. Bu durum, Kant’ın “Aydınlanma Nedir?” başlıklı metnine nazire olarak yeni bir “Aydınlanma Nedir?” metni kaleme alan Foucault’nun, modern dönem insanının bu baskıcı dünyaya yabancılaşmasına dair görüşlerinin sanat dünyasına yansımalarıdır, diyebiliriz.

Lyotard, belirli temaların Hristiyanlıktan miras kalan kavramlarda, zaman ve mekân düzenlemelerinde açıkça bulunmasından yola çıkarak, modernitenin başlangıcının Saint Augustin’e kadar dayandırılabilirliğini ve bu durumun aptalca sayılmayacağını söyler. Fakat asıl başlangıcının Descartes’ta, Leibniz’de, *Ansiklopedi*’de ya da Fransız Devrimi’nde aranabileceği kanaatindedir.³⁹ Ahmet Cevizci’nin “*Sanat alanında 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp, 20. yüzyılın ilk otuz yılı boyunca süren ve klâsisizme bilinçli olarak karşı çıktığı için, Avrupa realist geleneğinden kopuşu temsil eden sanat hareketi*”⁴⁰ olarak tanımladığı modernizm, birçok açıdan değişen bir dünyanın habercisidir. Modern dönemle birlikte insanların yaşam tarzı, popüler mekânlar, giysiler, müzikler, kısacası moda değişime uğrar. Bu durumda edebiyatın öylece yerinde durması mümkün değildir. Modernizm için, var olan her şeyin, yeni koşullara uyum sağlama çabası diyebiliriz.

“Öznenin kurtuluşundan önce sanat, belli bir anlamda, daha sonra hiçbir zaman olamayacağı kadar toplumsal bir şeydi kuşkusuz.”⁴¹ Daha evvel bahsi geçtiği gibi, Orta Çağ’ın sonlarında ve Rönesans döneminde sanatın teolojik zeminden uzaklaşması hadisesi, Aydınlanma dönemiyle birlikte ivme kazanmış ve bu döneme rasyonalist düşünce egemen olmuştur. Böylece toplum, “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir dünyaya doğru ilerlemeye başlamıştır.⁴² Artık düşünen özne yani birey, dünyayı akıl yoluyla kavramakta ve sanatı da bu yolda bir araç olarak kullanmaktadır.

³⁹ Jean-François Lyotard, “Postmoderne Dönüş”, Batur, **a.g.e.**, s. 21

⁴⁰ Cevizci, **a.g.e.**, 721

⁴¹ Theodor W. Adorno, “Estetik Kuram (XII/Toplum)”, Batur, **a.g.e.**, s. 263

⁴² Karl Marx, Friedrich Engels, **Komünist Manifesto**, Çev: H. İhsan, Ankara, Alter Yayınları, 2008 s. 26

Modern felsefenin kurucusu olarak Descartes kabul ediliyorsa, modern estetiğin kurucusu da Baumgarten'dır. Descartes, düşünen özneye güvenerek ve ona öncelik vererek modern dönemin ruhunu belirler. Düşünen öznenin özerkleşmesiyle paralel bir biçimde estetik de zamanla bağımsız bir disiplin hâline gelmiştir. Modernizm, insanı ilgilendiren her şeyi etkilediği gibi, estetik deneyimin dinsel inançtan bağımsızlaşmasına da katkıda bulunur. Ayrıca modernizm, temelde klasisizme karşıt olduğu için, edebiyatta gerçekçi düşüncenin karşısındadır diyebiliriz.

Modern dönemle birlikte değişen moda, 'tek-tipçi' bir zeminde ilerlemeye başlamıştır. Realist edebiyatın 'ideal olan'a sıkı sıkıya bağlılığıyla birlikte düşünüldüğünde, bu kavram daha iyi anlaşılabilir. Neredeyse 20. yüzyılın yarısına dek, edebiyat Aydınlanmacı felsefenin etkisindedir ve insan aklı/bilinci ön plandadır. Bir diğer deyişle bu dönem edebiyatı için aklın sınırları içinde bir gerçeklik söz konusudur. Oysa modernist edebiyat, Varoluşçuluğun etkisiyle, bireyselleşmiş ve özgürleşmiştir. Özellikle Kuantum fiziği, Öklid dışı geometrilerin keşfi ve Einstein'ın görelilik kuramı, geleneksel/determinist anlayışı değiştirmeye yetmiştir. Diğer yandan Nietzsche, Proust, Freud gibi büyük isimlerin, görünüşün ardında farklı bir gerçeklik olduğuna inancı ve bu inanç doğrultusunda meydana getirdikleri eserler, dönemin gerçeklik algısı üzerinde etkilidir.

Modernizmle birlikte değişen sanat anlayışı, Platon ve Aristoteles çizgisinden sapmaya başlar. Artık sanat yalnızca doğanın taklidi değildir. Ya da sanatçı doğal gerçekliği esas alan yansıtmacı kurama bağımlı değildir. *Tragedyanın Doğuşu*'nda Nietzsche, yansıtmacı kurama şu sözleriyle yeni bir yorum getirir: "*Sanat doğanın taklidi değildir; tersine ona yapılan bir ektir. kendisini aşmak üzere yanına dikilen fizik ötesi bir ekidir doğanın.*"

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, sanatın merkezinde yer alan insan da aynı insan değildir. Yüzyıllarca 'yeryüzünün küçük tanrısı'⁴³ olarak yaşamış bireyler, tamamen farklı bir gerçekliğin içine düşerler. Bu gerçeklik, insanın hem alıştıkları

⁴³ Ecevit, **a.g.e.**, s. 35

dünyanın gerçekliğine hem kendilerine yabancılaşmasına sebep olur. 20. yüzyılın öncü isimlerinden Jean Baudrillard'ın modern dönemi gerçeklik çerçevesinde ele alan simülasyon kuramı, çağın sanat anlayışına yön veren gelişmelerdendir.

Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı çalışmasında, “gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makine”den söz eder.⁴⁴ Bir yandan bu tanım, insanlara yeni bir gerçeklik alanının var olduğunu haber verirken, diğer yandan insanlık için korkutucu bir tanımdır. İlk bakışta Baudrillard'ın Platon gibi bir ‘asıl gerçeklik’ alanından söz ettiği düşünülebilir. Fakat o, Platon gibi asıl gerçeklik ile duyulan gerçeklik gibi bir ayrıma gitmemiş, aksine, gerçek olan ile simülasyon olanın birbirinden ayırt edilemeyeceğini iddia etmiştir.

“Baudrillard düşüncesini modernlikten postmodernliğe geçişe dayalı bir tarihsel taslak doğrultusunda temellendirir ve kendileri dışında başka hiçbir göndergesi ya da temeli olmayan örnekçeler ya da taklitçelerden oluşan bir dünya hakkında yazar.”⁴⁵ Baudrillard’a göre artık tek bir gerçekten söz edilemez, var olan gerçeklik sonsuz sayıdadır ve bu nedenle de aslında ‘gerçek’ olarak kabul edilemez. Bu durumda gerçek zannedilen aslında bir “hipergerçek”tir. Hipergerçek ise, her türlü düşsel ve gerçek ayrımından yoksun, yalnızca aynı yörünge çevresinde dolanan modellere dayalı ve farklılık simülasyonu üretiminden ibarettir.⁴⁶ Hipergerçekliğin üretiminde ise modern çağı gün geçtikçe egemenliği altına alan medya en büyük araç olarak kullanılmaktadır.

Baudrillard’a göre, gerçekliğin anlamını yitirdiği bu simülasyon çağında, itibarını kaybeden alanlardan biri de sanattır. Sonsuz gerçekliğin var oluşuna paralel olarak sanat eseri de artık bir tane değildir, aynı sanat eserinin birçok kopyası

⁴⁴ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev: Oğuz Adanır, 10. bs., Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2016, s. 15

⁴⁵ Sarup, *a.g.e.*, s. 193

⁴⁶ *A.e.*, s. 15

mevcuttur. Bu durumda sanatın kutsallığı yahut biricikliği ortadan kalkar. Öyleyse imgelerle örülü bir sanat anlayışından da bahsedilemez. Çünkü imgeler herhangi bir gerçekliği temsil etmekten çıkmış, doğrudan gerçekliğin yerini almışlardır.

20. yüzyıl edebiyatını etkileyen gelişmelerden biri de bilincin yanı sıra bilinçaltının değer kazanmasıdır. Bilinçaltının önemsenişmesiyle edebiyatta yeni bir gerçeklik ortaya çıkar ve bu doğrultuda bilinç akımı/bilinç akışı gibi yeni anlatım teknikleri popülerlik kazanır. Bireyin dış gerçeklikle ilişkisi değil, iç gerçekliği öne çıkar. Bu durum romanda zaman algısını ve onun kullanım alanını da etkiler. Zaman, artık sonsuz özgürlüğe sahiptir. Bireyin iç gerçekliği, anılarını ve geçmişini de içine aldığı için yazarlar geriye dönüş (flash back) tekniğine başvurmaya başlar. Böylece roman kahramanının geçmişini, şimdisini ve hatta geleceğini, okuyucuya zamandan kesitler sunarak verir. Diğer yandan Freud'la birlikte geniş yankı uyandıran psikanaliz, gerçeküstücülüğün doğuşunu hazırlar. Gerçeküstücülük, yıllardır süregelen aklın üstünlüğüne son vermek istemiş ve mantığı değersizleştirerek bilinçaltının egemenliğini savunmuştur.

Gerçeküstücülüğün gerçeklik anlayışı, bilinçaltına aittir. Sanatta anlam kazanan her türlü gerçek, yalnızca bilinçle/akıl ve mantıkla açıklanamaz. Bu hususta gerçeküstücülük, özellikle rasyonalizmin ve rasyonalizmin hâkim olduğu her türlü sanat anlayışının karşısındadır diyebiliriz. Asıl gerçekliğin bilinçaltında aranması gerektiğini savunan bu görüşte tabii olarak rüya kavramı ön plandadır. Gerçeküstücülerle birlikte rüyaların hem hayatta hem edebiyattaki işlevi değişir ve rüyalar insan bilincinin en özgür olduğu alanlar olarak farklı yorumlara açılır. Bu durumda söylenebilir ki, akıl ve mantığa dayalı tüm sanat görüşleri, asıl gerçekliğin ortaya çıkmasını yüzyıllarca engelleyen bir konumdaydı.⁴⁷

⁴⁷ Çetişli, a.g.e., s. 138-139

“Modernizmin ilk duyurularından biriydi bu: insan mizacının çeşitli kalıplara göre aktarılan doğalcı, ayrıntılı dökümleriyle ifade edilmesi imkansız, yakalandığı anda kaçan, bilinmezliklerle dolu, çok yönlü, şaşırtıcı, karmaşık, sadeleştirilemez bir şey olduğu saptaması.”⁴⁸

Roman, 20. yüzyılın ortasına yaklaşıldığında çoktan değişmiştir. Roman, bundan böyle, Alain Robbe-Grillet’in tanımıyla “Yeni-Roman”, yaygın adlandırılmalarından biriyle “Anti-Roman”dır. A. R. Grillet “Yeni-Roman” deyimini niçin kullandığını şöyle açıklamaktadır: *“...Yeni Roman deyimini kullanıyorsam, bir okulu adlandırmak için değildir bu, aynı yolda çalışan belirli yazarlar topluluğunu göstermek için de değildir; salt şunun içindir: Bu deyim; yeni roman biçimleri arayan, insanla dünya arasındaki yeni bağlantıları anlatabilen (ya da yaratabilen) yeni bir roman bulmaya yani yeni bir insan bulmaya karar veren kişileri kapsıyor, hepsine uygun bir ad oluyor.”⁴⁹*

Modern dönemin klasik dönemle karşılaştırıldığında oldukça ‘çeşitli’ gerçeklik algısı, edebiyatı ve özellikle roman türünü farklı bir gerçeklik boyutuna taşımıştır. Modern dönem romanı için genellikle “bunalım edebiyatı”, “varoluşçu edebiyat” gibi adlandırmalar kullanılmaktadır. Fakat adlandırmaların hepsi tek başına yetersiz kalacaktır. Çünkü modern dönem her ne kadar ortak veya tek-tip dünya görüşüne sahip olsa da, insanlar ve dolayısıyla sanat için yeni olan her şey gibi karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu karmaşıklık, insan ruhuna da yansımaktadır ve bu doğrultuda dönemin sanatı acıya, bunalıma, hayatın saçmalığına, intihara doğru yol alacaktır.

Modern dönem romanı, insanın gerçeğe yabancılaşmasının etkisi altındadır. Bu yabancılaşma sanat düzlemine taşınarak, kurgu tekniğine dönüşmüştür.⁵⁰ Bu yabancılaşma, bireyin yaşadığı topluma yabancı kalmasıyla ilişkilidir. Marksist felsefenin ve Varoluşçu felsefenin öğretileri, bu yabancılaşmayı tetiklemiştir diyebiliriz. Çünkü Marksizm, her şeyi tüketmeye alışmış bir toplum içinde bireyin

⁴⁸ James McFarlane, “Modernizm ve Zihin”, Batur, **a.g.e.**, s. 216

⁴⁹ Robbe-Grillet, **a.g.e.**, s. 28-29

⁵⁰ Ecevit, **a.g.e.**, s. 36

emeğinin karşılığını alamadığını vurgulamış, Varoluşçu felsefe ise insanın var oluş amacını sorgulayarak, sancısıyla ve dünyadaki konumuyla yüzleşmesine sebep olmuştur. Artık realist dönem romanının dış gerçekliği yansıtmaya çabası, Freud'un iç gerçekliği yansıtmaya yöntemleriyle birleşmiş ve böylece yeni bir sanat anlayışı doğmuştur. Bu anlayışa bağlı yeni roman, herhangi bir gerçekliğin çevresinde değil, kendi gerçekliğini yaratarak ilerlemiştir. Bu durumda, herhangi bir somut gerçekliğe bağlı kalmak zorunda olmadığı göz önüne alınarak, romanın özgürleştiği söylenebilir. Ve tabii olarak yeni roman, biçimci bir anlayışa doğru gider; çünkü yansıtmacı kuram içeriği (öyküyü) ve somut gerçekliğini önemserken, modernist roman soyut bir gerçeğin peşindedir. Fakat burada bahsettiğimiz biçimci tavır, postmodern dönem romanı gibi biçimciliğe katı kurallarla bağlı değildir. Modernist yazarı biçimciliğe yönelten sebeplerin başında, insanın bu yeni ve karmaşık yapıdaki iç dünyasını keşfetmek ve anlatabilmek için bir yol aramasıdır.

Yıldız Ecevit, modernist romanın biçimsel yolculuğunun iki ana kulvarda ilerlediğini söylemektedir: 1. Ana öykünün değil biçimin önemsendiği, çoğunlukla montaj tekniğiyle birleştirilmiş birbirinden bağımsız metinlerden oluşan, Joyce, Musil, Atay gibi romancıların metinlerinin örnek gösterilebileceği ana kurgu eğilimi. 2. Mantık kategorilerine bağlı olmayan, yabancı/fantastik/absürd bir düşün mantığı içinde, bütünsel bir öykü gibi kurgulanan, Kafka, Canetti, Atılgan gibi romancıların metinlerinin örnek gösterilebileceği diğer eğilim.⁵¹ Bu iki eğilimin ortak özelliklerine bakıldığında, biçimci tavrın öne çıktığı ve bireyin iç dünyasının önemsendiği söylenebilir. Bu iki nitelik, zamanla doruk noktasına ulaşmış ve 20. yüzyılın son çeyreğine damgasını vuran postmodernizmin doğuşunu hazırlamıştır.

⁵¹ Ecevit, **a.g.e.**, s. 44-45

1.3. Postmodernizm ve Ters Yüz Edilen Gerçeklik Algısı

“Modernitede süre gelen şeye gelince, sanırım bunun yanıtını bulmak kolay: Teknik ve bilimsel gelişme. Niye sürdüğünü de bilmeyen yok. Aslında, bundan böyle kaderimizi belirleyen gerçek ufku görebiliyoruz: Dört buçuk milyon yılda, dünya boşaltılmalı, çünkü güneş siyah bir yıldız olacak. İşte bugün olduğumuz nokta bu.”⁵²

Her çağın sanat anlayışının gerçeğe nasıl yaklaştığı ve onu nasıl ele aldığıyla bağlantılı olarak şekillendiğinden daha evvel bahsetmiştik. Postmodernizmin gerçeği nasıl yorumladığına geçmeden önce, Batı dünyasının klasik çağdan postmodernizme kadar geçen süreçte ‘gerçek’ kavramına nasıl yaklaştığını hatırlatmakta fayda vardır. En genel anlamıyla üç farklı düşünce biçiminden söz edilebilir:

1. Tanrıyı merkez alan ve gerçeği tanrısal kaynaklar yoluyla tanımlayan düşünce biçimi.

2. İnsan-merkezli olup gerçeği insan bağlamında ve onu norm kabul ederek tanımlayan düşünce biçimi.

3. Merkezsiz düşünce biçimi.⁵³

Bu üç düşünce biçiminin ilki İlk Çağ’dan Orta Çağ’ın sonuna kadar olan döneme, ikincisi Rönesans ve onu takip eden döneme tekabül eder. İlk düşünce biçiminin merkezinde Tanrı vardır, her şeyin sebebi Tanrıdır ve evren onun kaynaklarından edinilen bilgiler kadarıyla yorumlanabilir. Bu dönemde insanın ve insan aklının bir etkinliği yoktur. İkinci düşünce biçimine göre ise, merkezde insan ve onun aklı vardır. Evren artık teolojik bilgilerle değil, insanın doğrudan edindiği ve deneyimleyerek öğrendiği bilgilerle kavranır. Aslında ikinci düşünce biçimi, ilkinin

⁵² Jean-François Lyotard, “Postmoderne Dönüş”, Batur, **a.g.e.**, s. 21

⁵³ Doltaş, **a.g.e.**, s. 21-22

devamı (geldiği son nokta) veya karşıtı olarak görülebilir. Yüzyıllar boyunca evren ve insan yalnızca Tanrısal kaynaklara bağlı olarak açıklanmaya çalışılınsaydı, insan aklının yetkinliği ve değeri, evreni ve asıl gerçekliği kavrama ve açıklama hususundaki üstünlüğü -geleneksel anlayışa bir tepki olarak- ortaya çıkmayacaktı.

Üçüncü düşünce biçiminde bahsedilen “merkezsizlik” ifadesi, artık, gerçeğe ulaşma yolunda, ne ilk düşünce biçiminde olduğu gibi Tanrının ne de ikinci düşünce biçiminde olduğu gibi insanın bir hareket noktası hâlinde olduğunu göstermektedir. Çünkü kesin/değişmez ve evrensel bir gerçeklik söz konusu değildir. Bu durumda olmayan bir gerçeğin peşine düşmek için yola koyulacak bir merkeze ihtiyaç da yoktur. Bu anlayış, postmodern döneme aittir.

Modernizmin sonu, modernizmin devamı ya da tamamen yepyeni bir oluşum olarak tanımlanan postmodernizm, her şeyden evvel bir edebî akım değil, toplumbilimcilerin ve eleştirmenlerin deyimiyle bir “durum”dur. Değişmekte ve gelişmekte olan, henüz tükenmemiş ve tüketilmemiş bir durumdur. Sosyal bilimlerde bir tek tanımı olmayan tüm kavramlar gibi, postmodernizmin de araştırmacılar tarafından defalarca tanımı yapılmıştır. Bu tanımlar arasında felsefe tarihinde mühim bir yere sahip olan Jean-François Lyotard’ın tanımı öne çıkmıştır.

Lyotard, 1979 tarihli “*Postmodern Durum*” (“*La Condition postmoderne*”) başlıklı eserinde postmodernizmi, modernizmin eleştirisi yaparak ele almış ve postmodern durumu bilgi felsefesi çerçevesinde değerlendirmiştir. Lyotard’a göre postmodern durum, “üst anlatılara karşı inançsızlıktır.”⁵⁴ Bu inançsızlık bir bakıma bir son, tükeniştir. Bilgiye ulaşma ve bilgiyi yayma yöntemleri değiştikçe, insanların dünyayı algılama biçimi de değişmeye başlamıştır. Postmodern durum, yalnızca sanatı ve edebiyatı değil, yaşam biçimlerini ve bireylerin dünyaya bakış açısını da etkilemektedir. Bu nedenle postmodernizmi eleştiriye dayalı ortak bir tavır veya yaklaşım olarak da niteleyebiliriz.

⁵⁴ Jean-François Lyotard, **Postmodern Durum**, Çev: İsmet Birkan, Ankara, BilgeSu Yayıncılık, 2013, s. 8

Postmodernizmin etkilerini değerlendirirken, Nietzsche ve onun çağı yönlendiren öğretilerinden işe başlamak doğru olacaktır. Kimi araştırmacılar tarafından ‘postmodernizmin babası’ olarak tanımlanan Nietzsche’nin hem kendinden önceki geleneksel öğretilere hem de kendi çağında mevcut olan pek çok meseleye karşı eleştirel bir tavrı olduğu malumdur. Bu tavır, modern dönemin aklı, zorunluluğu ve evrenselliği temele alan dünya görüşüne karşı da aynıdır. Nietzsche, bireysel ve özgür olanın peşindedir. Dolayısıyla öznenin temelde olduğu bir estetik anlayışa sahiptir. Nietzsche’nin bireysellik/öznellik adına modern felsefenin akıl, sistem, evrensellik ve zorunluluk kavramlarını eleştirmesi, avangart sanatın, postmodern felsefe ve onun öğretileriyle yoğurulmuş sanat anlayışının ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır.

Diğer yandan, Nietzsche’nin eleştirel ve kuşkucu tavrı, postmodern eleştirmenlere sağlam bir örnek teşkil eder. Nietzsche özellikle geleneksel ‘bilgi’ anlayışlarını sırayla sorguya çekerek, âdeta kendinden önceki tüm öğretilere başkaldırmıştır. Geleneksel felsefenin metafiziğe olan güveni, Nietzsche’nin yıkıma uğrattığı ilk gerçeklik olmuştur. Bu anlayışı dil hakkındaki görüşlerine de yansımıştır. Onun dilin sınırları içinde hapsoldüğümüze olan inancı ve eğretilere hakkındaki görüşleri Derrida’yı ve postmodern çağın ürünü olan yapıbozumculuğu beslemiştir.⁵⁵ Ayrıca onun "*Gücü, hakikati isteyen bilge insan sürekli tehlikeye sokar kendini tehlikeli bir oyun oynar*"⁵⁶ şeklindeki ifadesi, postmodern anlatıların kurgulanış biçimini tümünden etkileyen ‘oyunsuluk’ kavramının bir özeti gibidir. Bu bilgilerden yola çıkarak şu sonuca varmak mümkündür: Postmodern dönem, modern dönemin baskıcı ve kuralcı hayat felsefesine inat, yabancılaşmış bireylere kendilerini yeniden keşfetmeleri için olanaklar sunmuştur.

Yukarıda bahsettiğimiz dünyayı ve hayatı algılama biçimine, gerçeğe ve doğruya-doğru bilgiye olan yaklaşımı dahil edebiliriz. Çünkü postmodernizmin değişime uğrattığı hatta kimi zaman tamamen yıktığı en temel kavramlardan birisi

⁵⁵ Sarup, a.g.e., s. 57

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, Çev: Orhan Tuncay, İstanbul, Gün Yayınları, 2003, s. 124

gerçekliktir. Postmodernizmin temel ilkesi olarak kabul edilen “çoğulculuk”, birden fazla anlayışa, birden fazla görüşe, birden fazla olan her şeye, dolayısıyla birden fazla gerçeğe izin verir. Postmodernizmde yazarı engelleyen bariyerler yoktur. Bu durum, karşıt görüşlerin, farklı yaşam biçimlerine ait unsurların, evrende yer alan tüm renklerin aynı anlatının içinde buluşmasına imkân sağlar. Modern dönemin tekçi anlayışa sahip anlatılarında bulunması mümkün olmayan hikâyeler, mekânlar, zamanlar, bireyler, anlatım teknikleri... postmodern anlatılarda yer alabilir. Bu hususta da çağın hem felsefî hem edebî anlayışını etkileyen Nietzsche’nin “*Doğru, doğruların yanılısama olduğunu unutanların yanılısamasıdır*”⁵⁷ sözünü hatırlatmak yerinde olacaktır. Bundan böyle doğruluk/gerçeklik, kişisel ve değişkendir. Var olan her birey, yeni bir gerçeklik demektir.

Bu doğrultuda, postmodernizmde bir yoktur. Hiçbir şey tek doğru olarak kabul görmez, dolayısıyla okuyucuya birden fazla seçenek sunulur. Okuyucu, farklı yollardan birini seçer ve ona dahil olur. Bununla birlikte istediği zaman diğer yollardan birine geçme şansı da bulur. Bu durum, yazarın kurmaca anlatıları bir oyun hâline getirmesine, okuyucuyu bir bilmecenin içinde bırakmasına, hatta okuyucunun kafasını karıştırmasına sebep olmaktadır. Bilinçli bir okuyucu, bu bilmecelerin içinden kolayca çıkabilir; fakat diğer yandan bu karnavala katılmayı ve kaybolmayı da tercih edebilir. Postmodern romancının anlatıyı bir oyun hâline getirmesini, Yıldız Ecevit şu sözlerle açıklamaktadır: “*Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla oynamaktadır.*”⁵⁸

Postmodern anlatıların en temel özelliklerinden birisi metinlerarasılık düzleminde yaratılmış olmalarıdır. Bu durum yine çoğulculuk ilkesinin bir getirisiidir. Tek bir gerçeğe/doğruya bağlı kalmak istemeyen yazarlar, daha evvel yaratılmış anlatılardan yararlanarak yeni bir anlatı meydana getirirler. Fakat bunu yaparken

⁵⁷ Sarup, a.g.e., s. 164

⁵⁸ Ecevit, a.g.e., s. 99

geleneksel anlatıların yansıttığı gerçeğe bağlı kalmak niyetinde değillerdir. Metinlerarasılık bağlamında kullanılan metinler, oyunun bir parçası konumundadırlar. *“Edebiyatta kendini postmodernin olanakları içinde gören yazarlar, ilkin pastiş yoluyla geçmişin parodisini yaparak kendi yazdıklarını okurun önüne koyar ki, anlaşılama tuhaflığıyla karşılaşsınlar.”*⁵⁹

Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar, Kara Kitap gibi modernist Türk romanlarında da değişik boyutlarda ve işlevlerde başvuru metinlerarasılık, postmodern romanda metnin örgüsünü oluşturmanın başlıca dolgu malzemesi olarak işlenir. Romanında bu yöntemi başatlaştırmayı plânlayan yazar artık ne dış gerçekliğe, belli bir toplumsal yapıya özgü oluşumları (yansıtmacı roman) ne de iç gerçeklikteki psikolojik çatışmaları, bunalımları (modernist roman) anlatı zincirinin halkaları olarak görmektedir. O, bunların yerine ya farklı alanlara ait gerçek metinlerin söylem formatlarını az da olsa karmacı veya çoğunlukla bütüncül bir anlayışla metnine yerleştirir (pastiş); ya bir başka romanı/anlatıyı alaya almak veya okuru eğlendirmek amacıyla yeniden yazar (gülünç dönüştürüm); ya da bir romanı/anlatıyı ana konu bağlamında kendi metninin temeli edinir (parodi). Dolayısıyla bu üç yöntem, metinlerarasılığın postmodern romandaki uygulama kategorilerini oluşturur.⁶⁰

Postmodernist yazarların tekçi anlayışa karşı çıkmaları ve daha önceden belirlenmiş kalıpların içine girmeyi reddetmeleri, meydana getirdikleri eserleri adlandırma meselesinde de kendini gösterir. Postmodern dönemde ‘roman’ daha adından başlayan bir değişime gider. İsmet Emre, postmodern yazarların ‘roman’ yerine ‘anlatı’yı tercih etmesini şu şekilde yorumlamaktadır: *“Baştan sona kadar müphemliklerle dolu, muğlak, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem... Belki biraz da bu yüzden, postmodernistler, yazdıklarına roman,*

⁵⁹ Semih Gümüş, **Modernizm ve Postmodernizm: Edebiyatın Dünü ve Yarını**, 3. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2015, s. 117

⁶⁰ Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece - Türk Romanı Özel Sayısı**, S: 65-66-67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 499

öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine ‘anlatı’ tâbirini kullanmayı yeğ tutarlar.”⁶¹

Postmodern dönemde değişen gerçeklik anlayışı, roman yazarının anlatıya özgü gerçeklik anlayışını da değiştirmiştir. Klasik dönem “aydın-yazar”ının dış gerçekliği bir tablo resmedermişçesine yansıtma isteği, postmodern dönemde yerini Baudrillard’ın simülasyon evrenine bırakır. Okuyucu gerçeğe yakın ve gerçek dışı öğeleri bir arada gördüğü için, âdeta iki evren arasında sıkışır. Yazar, okuyucuya algıladığı gerçekliğe benzeyen bir simülasyon sunar. Diğer yandan, simülasyon kuramına dayanarak, hiçbir şeyin gerçek olmadığı bu nedenle de taklit edilecek bir gerçeğin de olmadığı söylenebilir. Bu durumda kurmaca metnin taklit ettiği hiçbir şey gerçek değildir, aslolan yalnızca metnin içindeki gerçekliktir.

Postmodern dönem romanını gerçeklik temelinde incelerken, en çok üzerinde durulması gereken durum, üstkurmacanın anlatı dünyasına dahil olmasıdır. Çünkü üstkurmaca olarak adlandırılan anlatım tekniği, roman türünün gerçeklikle ilişkisini baştan sona yıkıma uğratmıştır. Daha evvel kurmaca ile gerçeklik ilişkisinden bahsetmiştik. Her edebî metin, gerçeğe ne derece bağlı olursa olsun nihayetinde kurmaca bir eserdir ve yazarın kendi gerçeklik süzgecinden geçmektedir. Fakat postmodern roman ve romancı, -hatta okur-, kurmacanın gerçek, gerçeğin ise kurmaca yerine geçebileceği bir edebî döneme mensuptur.

Postmodern roman, ne klasik romanlar gibi somut gerçeği ne de modernist romanlar gibi bireyin iç gerçekliğini önemser. Postmodern romanın yalnızca ona özgü bir gerçekliği vardır. Bu gerçekliği ‘kurmak’ adına kullanılan en yaygın yöntemlerden biri olan üstkurmaca, hem metinlerarasılık düzlemiyle hem de metnin yazılış süreciyle ilişkili bir yöntemdir. Üstkurmacaya üç biçimde başvurulabilir:

⁶¹ Dr. İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, 2. bs., Ankara, Anı Yayıncılık, 2006, s. 89

1. Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme.

2. Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerine nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme.

3. Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme.⁶²

İlk yöntem, üstkurmacanın en yaygın kullanım biçimlerindendir. Bu yöntemle göre metnin yazılış sürecini metne dahil etme durumu, anlatının kaderini baştan sona değiştirir. Yazar, bu süreci okuyucuya aktardığında, metnin gerçekle olan ilişkisi olduğu gibi sarsılmaktadır. Yani metin, kurmaca bir yapıya sahip olduğunu daha en başından hatırlatmaktadır. Bu durum, yazarın okuyucuyu metnin içinde kaybolmaması, kendini öyküye kaptırmaması yahut anlatı içindeki kahramanlarla kendini özdeşleştirmemesi veya onları örnek almaması adına ikaz etmesi olarak görülebilir.

İkinci yöntem, birinci yöntemle ilişkilidir. Yazar, yazdığı metnin kurmaca olduğunu, yazılış sürecini göstermek yerine açıkça belirterek ifade eder. Bu durumda metnin dışında devam eden bir gerçeklik olduğu ve metnin bu gerçekliğe dahil olmadığı vurgulanır. Diğer yandan, metnin dışındaki gerçeklik ile metnin gerçekliği bir arada verilerek de okuyucunun bunu fark etmesi sağlanabilir. Bu yöntem, postmodern anlatıların fantastik türüyle olan ilişkisiyle ilgilidir. Postmodern anlatılar iki farklı gerçeği bir arada barındırmak adına fantastik unsurlardan yararlanır.

⁶² Sazyek, a.y., s. 494-497

Üçüncü yöntem, klasik dönem romanında eğitici-öğretici bir işlevi olan ve metne devamlı müdahale eden anlatıcı yazarın, metne yeniden müdahil olmasıdır. Fakat bu dönem yazarı, klasik dönem yazarından farklı bir amaca sahiptir. Kendini bazen bir figür olarak bazen de bir kahraman olarak metne dahil eden yazar, bazı durumlarda daha da ileri giderek okuyucuya direkt iletişime geçer. Oğuz Atay'ın “*Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba*” diyerek okuyucusuna seslenmesi gibi. Yahut Bilge Karasu'nun *Gece*'sinde, yazarın kendisiyle hesaplaşırçasına bölüm sonlarına düştüğü notlar gibi. Diğer yandan, postmodern anlatılarda birden fazla anlatıcının metnin içinde konumlandığı görülür. Bu durum, ilkesi çoğulculuk olan bir döneme denk düştüğü için şaşırtıcı değildir. Okuyucusuyla oyun oynamayı çok seven dönem yazarı, anlatıcıyı durmadan değiştirerek veya olayları aynı anda birden fazla gözden yansıtarak, farklı bir oyun yaratır. Buna örnek olarak Orhan Pamuk'un 19 farklı anlatıcıya sahip *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı verilebilir.

Postmodernizmin yıkıma uğrattığı bir diğer gerçeklik, tarihsel gerçekliktir. İhsan Oktay Anar gibi, tarihi, romanlarının zemininde kullanan romancıların ürünlerine bakıldığında, postmodernizmle birlikte geleneksel tarih anlayışında da değişimler yaşandığı görülür. Yeni Tarihselcilik kuramının odağında gelişen postmodern tarih anlayışı, resmî tarih anlayışına savaş açarak, insanlara yeni teklifler sunar. Bu yeni ve göreceli tarih anlayışının temelinde gerçeklik algısı yer alır. Postmodern tarih anlayışında tarihî olaylar, tek bir sebebe dayandırılmadan, farklı düşüncelere ve yorumlara açık bir şekilde değerlendirilir. Mutlak gerçek yoktur. Postmodern sanat, gözden kaçırılmış, yok sayılmış ayrıntıların peşindedir. Büyük isimlerden ziyade, arka planda kalmış ve vesikalara dayalı tarih anlayışı tarafından gölgede bırakılmış kişiler önem kazanır. Bu durum, yine okuyucuyla bağlantılıdır. Tarih, bir disiplin olarak, toplumsal belleğe hitap eder. Diğer yandan millî duygularla bağlantılı olduğu için temelinde okuyucusunun metne olan inancı vardır. Uydurulmuş bir hikâye okuyucuya gerçekçi gelebileceği gibi, yaşanmış bir olay okuyucuya ulaşamayabilir. Fakat postmodernist anlatım tekniklerine başvuran bir yazarın amacı zaten okuyucunun metnin içindeki gerçekliğe odaklanmasıdır. Bu hususta Yeni

Tarihselcilik, tarihî anlatılara sıkı sıkıya bağlanmanın, tek ve tartışılmaz gerçekliğin bu metinlerde aranmasının karşısındadır.

Bu bilgilerin ışığında, postmodern düşüncenin başlıca düşmanı olarak ‘kutsal’ ve ‘yegâne’ olarak kabul edilen her şey gösterilebilir. Gerçeklik algısı için ise; İlk Çağ’dan itibaren herhangi bir inanç yahut değer sisteminde, bilimin, felsefenin, sanatın, en başta hayatın içinde kendine bir yer bulan gerçeklik, postmodernizmle birlikte bozguna uğramıştır. Çünkü bu dönemde tüm değer yargılarının birbirine karıştığı bir zemin mevcuttur. Nesnel ve içsel gerçeklik, sanal gerçeklik ve kurmacanın kendi gerçekliği ile birlikte çeşitlenmiştir. Bu durum, metne bakan her gözün farklı şeyler görmesine, metni yorumlayan her düşünce sisteminin farklı şeyler keşfetmesine ve hatta, metni aktaran her anlatıcının farklı şeyler söylemesine sebep olmaktadır. Diğer yandan, yok olmuş gibi görünen rasyonalist/pozitivist/aydınlanmacı düşünce, aslında anlatının içinde mizah ve ironi yoluyla, bazen örtük bazen açıkça yer almaktadır. Geleneksel/klasik bir ifade veya sanatsal malzeme, yeni/modern bir ifade veya malzemeyle birlikte görülmektedir. Çoğulculuk, bir anlamıyla, rasyonel, sistematik, evrensel, belirli ve tanımlanabilir olanı yok ederek, bireyi ve sanatı bu anlayışlardan kurtarmak isteyen bir durumdur. İşte bu doğrultuda, postmodern anlatıların niteliği, karşısında durduğu, alay ettiği düşünceleri bile -çoğulcu bir zeminde- anlatıya dahil etmesi ve okuyucuya kendi gerçeğini bulma şansı vermesidir. Üstelik bu gerçeklik, artık, görünen gerçeğin ardındaki gerçek değil, varoluşsal bir gerçekliktir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YAZAR-METİN-OKUR ÜÇGENİNDE HASAN ALİ TOPTAŞ'IN GERÇEKLİK ALGISI

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarını gerçeklik temelinde yorumlamaya başlamadan evvel, hayatını ve dolayısıyla yazarlık serüvenini şekillendiren unsurlar üzerinde durmak faydalı olacaktır. Yazarın zor koşullar altında geçen çocukluk dönemi, hiç sevmediği bir mesleği yıllarca yapmak zorunda kalışı ve yazılarını yayımlatma sürecinde karşılaştığı zorluklar şüphesiz hem hayata hem de edebiyata bakışında değişimler yaşanmasına sebep olmuştur. Diğer yandan, yazarın yayımlanan söyleşilerinden yararlanarak kurgusal gerçeklik ile somut gerçeklik arasındaki ilişkiye dair düşünceleri hakkında bilgi vermek, hem araştırmamızın bütünlüğünü sağlayacak hem de bu araştırmadan yararlanmak isteyenlere yol gösterecektir. Yazarın gerçek kavramına yaklaşımı, gerçeğin farklı biçimlerini nasıl yorumladığı ve yaşamsal gerçeklik ile yazınsal gerçeklik hakkındaki düşünceleri, romanlarını gerçeklik temelinde inceleyen araştırmamız için şüphesiz en temel kaynaklardan biridir. Diğer temel kaynağımız, metinlerine bir okur olarak kendi bakışımızdır. Hasan Ali Toptaş, son noktayı koyduktan sonra yazdığı metnin artık okurun kontrolünde olduğunu ve okurun metni istediği gibi şekillendirebileceğini düşünen yazarlardan biridir. *“Hikâye son bulacaksa kâğıt üstünde değil, okurun zihninde son bulmalı aslında”*¹ diyerek bu hakkı bize bizzat vermiştir. Bu meselelere ek olarak, bu bölümde, yazarın romanlarının gerçeklik bağlamında nasıl tasnif edilebileceğini ve çok konuşulan meselelerden biri olan büyümlü gerçekçilik ile olan bağımlı tartışacağız.

¹ Kemal Kaplan, “Uykuların Doğusu”, *Aylak*, Nisan-Mayıs 2006; Hasan Ali Toptaş, *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)*, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 87

2.1. Şehrazat İle Beckett’ın Evliliğinden Doğan Anlatı Ustası

Çağımızın önde gelen yazarlarından biri olan Hasan Ali Toptaş, Denizli’nin Çal ilçesine bağlı Baklan kasabasında dünyaya gelmiş bir kasaba çocuğudur.² Kendisi kasabada büyümenin çeşitli imkânsızlıklarının yanında, yazın dünyasına bir türlü dahil olamamanın sıkıntısını da yaşamış, mesleği dolayısıyla hayatın türlü gerçeklerini sırtında taşımış bir yazardır. Çocukluk yıllarının elektriği ve suyu olmayan bir kasabada geçmesi, yazı dünyasına adım attığı ilk romanlarına da tesir etmiştir; belki de taşranın imkânsızlıklarını ve bu imkânsızlığın içinde insanın -yazı gerçekliğine sığınarak- kendine nasıl bir imkân yaratabileceğini, kendi yarattığı dünyalarda anlatmak istemiştir. İlk iki romanı olan *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kayıp Hayaller Kitabı*, tam da bu nedenle kasabalı çocukların, sınırları çizilmiş küçük kasabalarda kendilerine sınırsız bir dünya yaratmalarını konu etmektedir ve Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında aynı kaynaktan doğan bir kaçış yahut ‘kaçarak var olma’ arzusu görülmektedir. Evlerinde liseye başlayana kadar masa olmadığı için duvar diplerinde minderlerin üzerinde ders çalışan ve bu nedenle bu alışkanlığı terk edemeyerek hâlâ yerde uzanarak yazdığını ifade eden Hasan Ali Toptaş, kasabada edebiyat sever bir çocuk olmanın getirilerini şu sözleriyle ifade etmektedir:

*“Benim hayatımın yirmi beş yılı küçük taşra kasabalarında geçti. Oralarda yazmak korkunç bir şey tabii, bir anlamda yalnızlık içi yalnızlık. Öyle ki, bir Türkçe öğretmeniyle karşılaştığında seviniyorsun. Ya da herhangi bir insanın ağzından Sait Faik’in adı çıksa, ona çok yakın bir akrabanı görmüş gibi bakıyorsun. İçinden sırf Sait Faik’i biliyor diye, sarılıp öpesin geliyor...”*³

² Bu bölüm, yazarın yayımlanmış söyleşilerinden derlenerek oluşturulmuştur.

³ Şükrü Erbaş, “Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız”, *Adam Öykü*, Kasım-Aralık 2001; Toptaş, *a.e.*, s. 13

Annesinin üslubu ve anlatım tarzıyla tam bir hikâye anlatıcı olduğunu söyleyen Hasan Ali Toptaş, onu bu yönüyle Şehrazat’a benzetir. Annesinin hikâye anlatıcısı yönü, onun üzerinde “*Bende Şehrazat’tan (Hatice’den) gelen bir şey var sanıyorum*”⁴ diyecek kadar etkilidir. Babasını ise, sessiz sakin yapısı, fiziksel görüntüsü ve romanlarına da yansıyan evde az bulunuşu sebebiyle Samuel Beckett’a benzettiğini söyler. Bu doğrultuda, babasının uzun yol şoförlüğü yaptığı sıralarda evde yarattığı boşluğu, annesinin anlattığı hikâyeler doldurmuştur. Anlatan bir anne ve susan bir babanın var oluşu, yazarın kendisinin bu tezatlıktan doğduğunu düşünmesine neden olur. Hatta kendisi için “*Dolayısıyla ben Şehrazat ile Beckett’ın evliliğinden doğmuş bir çocuğum*” ifadesini kullanır.⁵ Bu ifade anne ve babasının fiziksel ve ruhsal özellikleri bir kenara bırakıldığında, Doğu ve Batı kültürünün bir arada olduğu bir gerçeklik anlayışını temsil etmektedir. Ve diğer yandan, Doğu kültürüyle büyümüş bir çocuğun Batı’nın edebî dünyasını keşfetmesiyle birlikte farklı bir aydınlanma yaşadığını işaret etmektedir.

Yazarı, kasaba yaşantısının imkânsızlıkları yeni dünyalar ve yeni gerçekler yaratmaya teşvik etse de Hasan Ali Toptaş, kendisini yazmaya iten asıl olayın başında çıkan yara olduğunu ifade etmektedir. İlkokul ikinci sınıftayken başında çıkan bu yara yüzünden insanlarla muhatap olmaktan ve dışarıya çıkmaktan çekinmeye başlar. Bu çekincesini perçinleyen hadise ise arkadaşlarının ona “*Aynalı*” diye hitap etmeye başlamasıdır.⁶ Bu hitap şekli insanlardan nefret edecek seviyeye ulaşmasına neden olur. Fakat zamanla bu yarayı farklı bir işaret olarak -bir üçüncü göz olarak- yorumlamaya başlar. Ve böylece, belki de gözlem yapma ve kimsenin göremediklerini görme hususunda bir yazarda olması gereken en temel özellik olan üçüncü göze sahip bir insan olur. Artık sıradan bir insan değil, gizli olanı görme ve hissetme yeteneğine sahip bir yazardır. Yazının bir sezgi işi olduğunu çok küçük yaşlarda fark eden bir

⁴ Ethem Baran, “Tamamlanan Metin Eksiktir”, **Kitap Zamanı**, Eylül 2009; Toptaş, **a.e.**, s. 91

⁵ Mehmet Öztunç, “Harflere Sadece Ses Olarak Bakmam; Onlar Birer Canlıdır Gözümde”, **Hece**, Mayıs 2013; Toptaş, **a.e.**, s. 79

⁶ Esra Karaduman Okay, “Hayatın Tuhaf Mucizeleri Var”, **Remzi Kitap**, Temmuz 2016; Toptaş, **a.e.**, s. 203

yazar olarak, “*Akıl insanın en büyük yarasıdır*”⁷ demesinin temelinde bu yaraya kadar uzanan bir yolculuk yatmaktadır.

Bütün kasabaya küserek yalnızlık içinde yalnızlık yaşadığı bu dönemde, okulunun bahçesinde şehirden poğaça ve gazoz getirip satmaya başlayan uzun boylu bir adam belirlediğini söyleyen Toptaş, bu adamın gelişini “*Hayatın tuhaf mucizeleri var*”⁸ ifadesiyle değerlendirmektedir. Bu uzun boylu adam zamanla kitap da getirmeye başlar ve çocukların poğaça veya gazoz alırken birer tane de kitap almasını tembihler. Hasan Ali Toptaş, bir gün bu uyarıya rağbet eder ve *Konuşan Katır* adlı kitabı alır. Kitabı okumaya başladığında bir mucize daha gerçekleşir; çünkü kitaptaki çocuğun adı Hasan’dır. Kendisini Hasan’la özdeşleştiren Toptaş, zamanla Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Balzac okumaya başlar. İşte böylece yazı dünyasına ait gerçekliği keşfeder ve kasabadan okuyarak kaçmayı başarır. Kasaba gerçeğinden kaçarak kitapların gerçeğine sığınır.

Yazılarını yayımlatma sürecine bakıldığında, âdeta Toptaş’ın üzerinde kara bulutlarla gezdiği görülür. Bir yazarın başına gelebilecek türlü talihsizlikler, daha en başında kendisini bulmuştur ve bu durum tabii olarak yazarın hevesini kırmış hatta kötü bir iş yaptığı izlenimine kapılmasına neden olmuştur. Veznedarlık yaptığı dönemde, ilk kez yazılarını *Edebiyat 81* dergisine gönderdiğinde, Tanju Cılızoğlu üç öyküsünün aynı sayıda yayımlanacağını söylemiştir; fakat dergi tam o sırada kapanmıştır. Ardından aynı öyküleri *Dönem* dergisine göndermiştir, öykülerden bir tanesi yayımlandıktan sonra o dergi de kapanmıştır. Toptaş’ın ilk kez sözleşme yaptığı yayıneviyle ikinci sözleşmesini yaptığı yayınevi de kapanmıştır. Tüm bunlara bir de yazıları hakkında yapılan eleştiriler eklenmiştir. Paragraflarını çok uzun bulanlar, ne anlattığının anlaşılmadığını ifade edenler, güncel konuları yakalayamadığını iddia edenler ve hatta “*Sen ne aksi yazarsın!*” diyenler bile olmuştur. Toptaş, bu bariyerler yüzünden okurla buluşmasının geciktirildiğini ama engellenemediğini söylemektedir. Örneğin birçok yayınevinin geri çevirdiği *Bin Hüzünlü Haz*’ın Marmara Üniversitesi

⁷ Baran, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 97

⁸ Karaduman Okay, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 204

İletişim Fakültesi öğrencileri tarafından en iyi roman seçilmesi ve Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'ne layık görülmesi yazarı en çok şaşırtan durumlardan biridir. Öyle ki Toptaş, romanını yayımlatma sürecinde işittiği laflar yüzünden “*Kusura bakmayın, bir kazadır oldu işte kendimi tutamayıp yazmış bulundum!*” diye haykırması geldiğini ifade etmektedir.⁹

“*Hayatta bulamadığını yazıda aradığını*”¹⁰ söyleyen Hasan Ali Toptaş’ın heveslendiği ilk edebî tür romandır. Orta ikinci sınıftayken aldığı büyükçe deftere yazmaya başlar, arkadaşından da bu deftere resimler çizmesini ister. Bu denemesini “Orhan Kemal’in Gurbet Kuşları’na bir öykünme”¹¹ olarak değerlendirmektedir. Lise döneminde öykü türüne geçiş yapar ve öyküleri öğretmenlerinin dikkatini çeker. Lise döneminden önce tek denemesi, ortaokul ikinci sınıftayken Türkçe öğretmenin istegi üzerine yazdığı portre çalışmasıdır. Her gün evlerinin önünden geçen keçi çobanı Kel Hasan’ın hikâyesini yazar ve bu portre öğretmeni tarafından çok beğenilir. Liseyi bitirdiği sene ilk öyküsü Denizli gazetesinde yayımlanır ve 1984 yılına kadar farklı dergilere gönderdiği öyküleri bir türlü yayımlanmaz. Ve 1987 yılında ilk öykü kitabı olan *Bir Gülüşün Kimliği*’ni kendi imkânlarıyla çıkarır. Okuyucuya ulaşamayan ve istediği yankıyı uyandırmayan bu kitap için “*Aslında ilk kitabım çıktığında yeryüzünde mutlaka bir sarsıntı olacağını düşünmüştüm ama, olmadı öyle bir şey, yaprak bile kımıldamadı*” diyen Toptaş, ikinci kitabını da 1990 yılında kendi imkânlarıyla bastırır. İkinci öykü kitabı olan *Yoklar Fısıltısı*, İzzet Kılıçlı, Tamer K. Bilgin, Cemil Kavukçu ve Gülağ Öz’le birlikte çıkardıkları *Yazıt* dergisinin bir ürünüdür aslında. Bu isimler ağırlıklı olarak öykü yayımlanan bu dergiyi çıkarmakta gösterdikleri dayanışmayı birbirlerinin kitaplarının basılma sürecinde de gösterirler. Fakat kitapları taksitle bastırdıktan sonra altı ay matbaaya para ödüyor oluşu, Toptaş’ın memur bütçesini zorlar ve kitaplarını kimse basmadığı için bir küskünlük yaşar.¹² Hayatına yazar olarak

⁹ Erbaş, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 17-19

¹⁰ Ünal Temizyürek, “Usta Olmak Ne Korkunç Bir Şey”, *Öküz*, Ekim 2000; Toptaş, a.e., s. 102

¹¹ Karaduman Okay, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 205

¹² Karaduman Okay, a.y.; Toptaş, a.e., s. 206-207

değil, okur olarak devam etmeye karar veren Toptaş'ın imdadına kendi deyimiyle “edebiyat tanrısı” yetişir:

“Eğer edebiyat tanrısı diye bir şey varsa o bir yerlerden benim küstüğümü, artık kendi paramla kitap yayımlamayacağımı, hayatımı bir okur olarak sürdürme kararı aldığımı duydu ve bana müthiş jestler yaptı. 1993'te çekmecemde duran bir romanım vardı: Sonsuzluğa Nokta, Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen bir yarışmada ödül aldı ve onlar tarafından basıldı. Diğer bir öykü dosyam vardı: Ölü Zaman Gezginleri; o, Çankaya Belediyesi ve Damar Edebiyat dergisinin birlikte düzenledikleri yarışmada birincilik aldı ve Çankaya Belediyesi Yayınları arasında çıktı. Yalnızlıklar dosyasını da, neler yaptığımı merak ettiğinden, Gürhan Uçkan'a göndermiştim. Meğer kendisi ona sponsor bulmuş ve Kavram Yayınları'ndan bastırılmış. (...) Bir senede üç kitabım çıkmıştı edebiyat tanrısının jestleriyle. 94'te Gölgesizler bitmişti, Yunus Nadi Roman Ödülü aldı. 96'da Kayıp Hayaller Kitabı, 99'da Bin Hüzünlü Haz çıktı ve Cevdet Kudret Edebiyat ödülü aldı. Ve böylece devam etti.”¹³

Hasan Ali Toptaş'ın meslek hayatına bakıldığında, ömrünün memuriyetle geçtiği görülür. Memuriyet hayatına bir vergi dairesinde beş sene boyunca veznedarlık yaparak başlar. Daha sonra dokuz sene icra memurluğu yapar ve ardından hazine avukatlığında memurluk görevine devam eder. Belki de insanlarla en zor iletişim kurduğu -hatta kurmak istemediği- dönem olan icra memurluğu görevi için, *“Hayatta en pis işleri bana yaptırmışlar gibi hissediyorum”* demektedir.¹⁴ Bir ara kendisini kütüphane memuru olarak hayal etse de bu hayali gerçekleştirmemiştir. *“Belki istediğim olsaydı beş roman daha yazmazdım ama daha çok okur daha rahat yaşardım”*¹⁵ diyen ve memuriyet hayatından hiçbir zaman hoşlanmayan Toptaş, mesleğini *“ruhunu kanatan bir şey”*¹⁶ olarak tanımlamaktadır. Memuriyet döneminde, bütün bir gün eve

¹³ Karaduman Okay, a.y.; Toptaş, a.e., s. 207-208

¹⁴ Emrah Serbes, “Belki de Ne Olduğumu Anlamak İçin Yazıyorum”, **Hayvan**, Ocak 2006; Toptaş, a.e., s. 223

¹⁵ Filiz Aygündüz, “Kafka'nın Dayısının Oğlu!”, **Milliyet Pazar**, Eylül 2005; Toptaş, a.e., s. 68

¹⁶ Mazlum Dirican, “Bilinçaltıma Sızan Egzoz Dumanı”, **YOM Sanat**, Mayıs-Haziran 2003; Toptaş, a.e., s. 143

döneceği -yani aslında okumaya ve yazmaya döneceği- zamanı beklemektedir. Gündüzleri çalıştığı için yazma mesaisini geceleri gerçekleştirebilmektedir.

Artık emekli olduğu için okumaya ve yazmaya daha geniş zamanlar ayırabiliyor olsa da her romanının üzerinde yoğun ve incelikli çalıştığını söyleyen Toptaş, bu hassasiyeti sebebiyle uzun aralıklarla roman yayımlamaktadır. Son romanı *Kuşlar Yasına Gider* 2016 yılında yayımlanmıştır. 2017 yılında yayımlanan son kitabı *Gecenin Gecesi*'yle uzun zaman sonra öykü türünde bir kitap yayımlayan Toptaş yazmaya devam ettikçe, hakkında yapılan akademik çalışmalar da aralıksız olarak devam edecek gibi görünmektedir. Ne mutlu ki Toptaş, çektiği tüm sıkıntılardan sonra, hayattayken önemi anlaşılan kalemlerden biri haline gelmiştir. Kendisini “*yeryüzüne susmaya gelenler sınıfına*”¹⁷ dahil eden yazar, “Yazmasaydı çıldırmayacaktı” belki; fakat yazın dünyası usta bir kaleminden mahrum kalacaktı: “- *Sait Faik ‘Yazmasaydım çıldıracaktım,’ diyor, Hasan Ali Toptaş yazmasaydı ne olurdu? - Bunu hiç düşünmedim. Çıldırmazdım herhâlde, başka bir yol bulurdum; ne bileyim, resim çizip duran sessiz biri olurdum mesela.*”¹⁸

¹⁷ Mesut Varlık, “Kelimeleri Havalandırmak”, **SoL Kitap**, Nisan 2013; Toptaş, **a.e.**, s. 133

¹⁸ “Şimdiki Aklım Olsaydı”, **Yalnızlar Mektebi**, Mart-Nisan 2014; Toptaş, **a.e.**, s. 214

2.2. Romanın Gerçeği mi Gerçeğin Romanı mı? Hasan Ali Toptaş'ın Edebiyat ve Yazınsal Gerçeklik Hakkındaki Görüşleri

“Gerçek dünya, kelimelerin arasındaki dünya benim için.”¹⁹

Hasan Ali Toptaş'ın yazınsal ve yaşamsal gerçeklik arasındaki ilişkiye dair görüşlerini yayımlanmış söyleşileri sayesinde tespit edebilmekteyiz. Toptaş'ın öykü ve romanlarında gerçeklik duygusunu yitirecek kadar bir genişleme söz konusudur. Metinlerinin büyük bir kısmında, görülür ve duyulur gerçeğin yanında büyülü gerçeğe varacak ifadeler yer almaktadır. Ve kimi zaman okurun, kimi zaman anlatıcının, kimi zaman da metinde yer alan kişilerin gerçeklik algısında değişime, kırılmaya hatta yıkıma sebep olmaya elverişli bir zemin vardır. Yani daha derli toplu bir ifadeyle, Toptaş'ın metinlerindeki gerçeklik, çeşitlenmeye ve yeniden üretilmeye açık bir gerçekliktir. Hasan Ali Toptaş, metinlerindeki gerçeği yok etmeye kadar varan sarmal genişlemeyi şu sözleriyle tanımlamaktadır:

“Her türlü oluşumun ana yapısı sarmalmış gibi geliyor bana. Gerçekliği büyütme ya da yok etmek dediğimiz şey, aslında gerçekliği var etmek... Yazınsal gerçekliği yazının içinde kelimelerle, cümlelerle, onların yok ettiği, var ettiği şeylerle yeniden oluşturmak. Metindeki öğelerin birbirine dönüşebileceği, her türlü varoluş olanağı sağlayan aşkın bir ortam yaratmak.”²⁰

“Belki başka bir Hasan Ali vardır da ben onun gölgesiyimdir”²¹ diyen Toptaş, bu ifadesiyle, gerçeklik meselesinin yalnızca metinlerinde değil, aynı zamanda hayatının içinde de var olduğunu göstermektedir. Ki ‘gölge’ kavramı hem metinlerinde leitmotive dönüşecek kadar çok kullanılmakta hem de bir çağrışım nesnesi olarak yer

¹⁹ Rengin Arslan, “Asıl Kahraman Her Daim Metnin Kendisidir”, **Remzi Kitap**, Mayıs 2013; Toptaş, **a.e.**, s.249

²⁰ Erbaş, **a.g.y.**; Toptaş, **a.e.**, s. 14

²¹ Emrah Serbes, “Kelime Yolculuğu”, **Hayvan**, Mayıs 2006; Toptaş, **a.e.**, s. 26

almaktadır. Gölge kavramıyla birlikte ‘karaltı’, ‘rüya’, ‘hayal’ gibi kavramlar, yine gerçekliğin çeşitlenmesine imkân tanıyan kavramlar olarak metinlerinde kendilerine yer bulmaktadır. Hasan Ali Toptaş’ın sözcük seçimi hususunda itinalı çalıştığı açıktır. Bu durum daha kitaplarının kapağı açılmadan, isimlerinde kendini gösterir. Çoğu metnin ismine ve içeriğine hâkim olan belirsizliği ‘gri’ sözcüğüyle ifade eder Toptaş, beyazın ve siyahın keskinliğinden uzak kalmayı tercih ettiğini ve grinin belirsizliğine yakın durduğunu söyler: “*Hayata dair saklı tatları her zaman gri alanlarda ele geçirilip yitirildiğine, acıların her zaman oralarda doğup büyüdüğüne inanıyorum. Grinin ara sokaklarında gezinmeyi seviyorum.*”²²

Roman gerçeği ile Hasan Ali Toptaş gerçeğini birbirinden ayrı tutan yazar, romanın gerçeği ve gerçeğin romanı meselesinde, 19. yüzyıl roman anlayışının günümüzde de sürdüğünü, yani hâlâ yazardan romanın gerçeğinin değil gerçeğin romanının beklendiğini düşünmektedir. Oysa Hasan Ali Toptaş’a göre aslolan metnin kendi serüveni, kendi kurgusal gerçekliğidir.²³ Tam da bu nedenle, yazdıklarının sadece kendi gerçekliğini oluşturmasını istemektedir. “*Kendine ulaşamayan bir metin ne kadar çırpınırsa çırpınsın başka noktalara da ulaşamaz.*”²⁴ diyerek, metnlerinin bunu başaramazlarsa, başka hiçbir şey oluşturamayacaklarını düşünmektedir. Bu düşünceleriyle Toptaş, hikâyeyi sıradanlaştırıp geleneksel ‘kahraman’ anlayışını ‘kişi’ye çeviren -hatta bu kişiyi tek harfe indiren, isimsiz bırakan- modernist romancılara yakın durmaktadır.

Hasan Ali Toptaş, bir metni meydana getirdikten sonra, o metnin nereye ulaştığıyla yahut metnin kendi kendisine neler başardığıyla ilgilenmemektedir. Elbette ödül almak, kitaplarının farklı dillere çevrilmesi, beğenilmek gibi durumlar yazarı teşvik eden durumlardır. Fakat Toptaş’ın odağında, “*ilk cümle ile son cümle arasındaki hayatî alan*” vardır. Titiz bir şekilde çalıştığını defalarca dile getiren ve kitaplarının bu nedenle uzun aralıklarla çıktığını söyleyen yazar, kendisini “*ezeli bir*

²² Gülay Talashı, “Grinin Ara Sokakları”, **Edebiyat Postası**, Mart 1997; Toptaş, **a.e.**, s. 55

²³ Suat Duman, Burak Çelik, “Yazdığım Her Romanla Romanı Yeniden Tanımlamaya Çalışıyorum”, **Öncü Gençlik**, Nisan 1998; Toptaş, **a.e.**, s. 119-120

²⁴ Nermin Ağaoğlu, “Varoluşun Haritası”, **Lacivert**, Mart-Nisan 2005; Toptaş, **a.e.**, s. 238

acemi”²⁵ olarak tanımlamakta ve eğer bir gün “Ben usta oldum!” derse, o zaman korkunç bir duruma düşeceğini belirtmektedir. Dil üzerinde bu derece yoğun mesailer harcamasının sebebi olarak “*dilin bir düşünce aracı değil düşüncenin ta kendisi*”²⁶ olduğunu keşfetmesi gösterilebilir. Bu düşünceye göre, bir metin kaleme alırken üzerinde en çok ter dökülmesi gereken unsur dildir ve yazarı ne anlattığından ziyade nasıl anlattığı önemlidir. Çünkü roman dile yaslanan bir şey değildir, tepeden tırnağa dilin kendisidir.²⁷ Toptaş, şüphesiz, dilin yalnızca yaşanan bir şey değil de, yazar tarafından öldürülebilir ve yaşatabilir bir şey olduğunu fark eden ve bu nedenle dil işçiliğine önem veren bir yazarlardan biridir. İlk ve son cümle arasındaki hayatî alanı yani bir bakımdan kurgusal gerçekliği her şeyin önünde tutan Toptaş için yazma eylemi, dile gösterilen ehemmiyetle bağlantılı olarak şiire yakındır. Kendisinin şiir olarak nitelendirilen; fakat kendi açısından şiir olmayan metinlerinden oluşan *Yalnızlıklar* adlı bir kitabı mevcuttur.

Yazma sürecine dair görüşlerine bakıldığında, Hasan Ali Toptaş’ın bu süreci tek başına yöneten yazarlardan biri olduğu görülmektedir. Toptaş’a göre bir metin yazım süreci boyunca yalnızca yazarın hâkimiyetinde olmalıdır. Kurgusal gerçeklik, dışarıdan yapılan herhangi bir müdahaleye açık olamaz. Ve yazar, yazma süreci boyunca metinle ilişki kuran tek kişidir:

*“Bana göre, yazmak, her türlü iktidarın etkisi dışında yapılan, çok özel bir şeydir. İktidar devlet olabilir, iktidar okurun eğilimi, eleştirmenin bakışı, editörün anlayışı olabilir. Yazar kalemi eline alıp eğildiğinde kâğıdın yüzüne kendi gölgesiyle birlikte bunlardan birinin gölgesi de düşüyorsa, bana göre yazılacak olan metin daha baştan zedelenmiştir.”*²⁸

²⁵ Semih Gümüş, “Ezelî Bir Acemi”, *Notos*, Ekim-Kasım 2013; Toptaş, *a.e.*, s. 63

²⁶ Latife Tekin, “Dilin Müziği, Dilin Kokusu”, *Picus*, Ocak 2006; Toptaş, *a.e.*, s. 37

²⁷ Sevgi Serper, “Aklım, Fikrim, Gecem, Gündüzüm Hep Onda”, *Birgün Kitap*, Mayıs 2007; Toptaş, *a.e.*, s. 189

²⁸ Erbaş, *a.g.y.*; Toptaş, *a.e.*, s. 20

Yazarın bu sözleri, yazma süreci boyunca okuru dışarıda bıraktığı izlenimi yaratmaktadır. Fakat bu düşünceyle birlikte, Toptaş'ın okuru metnini emanet ettiği yetkili bir merci olarak gördüğü ve hatta elinden çıkan metnin artık tamamen okura ait olduğunu düşündüğü unutulmamalıdır. Öyle ki Toptaş, okurun metni düşlediği gibi bitirmesine imkân tanıyan ender yazarlardan biridir. Onun metinlerinde keskin sonlar yoktur. Metinlerine hâkim olan belirsizlik, okura sunduğu sonlar için de geçerlidir. Onun metinleri okurun hayal gücüne teslim olur ve okurun hayal gücünün genişliği doğrultusunda sona erer yahut bir düşten diğer düşe atlayarak devam eder. *“Hikâye son bulacaksa okurun zihninde son bulmalı aslında”*²⁹ diyen Toptaş, *“Tamamlanan bir metin eksiktir ya da olması gerektiğinden fazladır”*³⁰ mottosuna sadık kalarak yazmaktadır. Son cümlesi yazılmış bir romanın artık kendisinin konuşmaya başladığına, bu nedenle de yazarın susması gerektiğine inanan yazar, okura yalnızca metnin sonunda değil, metni okuma sürecinde de farklı imkânlar tanıdığını belirtmektedir ve okura sunduğu ipuçları hakkında şu sözleri söylemektedir: *“Dilerse o (okur) da onlarla başka hikâyeler yaratabilir, ya da yürüyen hikâyeyi alıp daha farklı bir boyuta çıkarabilir. Zaten ayağına dolanıp duran bazı eşyalar, kulağına çalınan bazı sesler yüzünden, ister istemez bunu yapmak zorunda kalacaktır.”*³¹

Bu bilgiler ışığında yazar-metin-okur arasındaki gerçeklik bağını değerlendirdiğimizde, Hasan Ali Toptaş'a göre metin, okurun kendi gerçekleri doğrultusunda farklı yollara sapmaya açık bir şeydir. Bu durum, metnin iç gerçekliğine herhangi bir zarar vermemektedir. Okurla yazar arasındaki en sağlıklı ilişkinin yapıtla okur arasındaki ilişki olduğunu savunan Toptaş, yazarın yalnızca yazdıklarının içinde olduğunu söyler. Bu durumda yazar, kaleme aldığı metne ne kadar kendi hayatına ait gerçekleri dahil ederse etsin, yine de bu unsurlar romanın gerçeğine ait olacaktır. Metin okurla bulunduğu andan itibaren yazarın gerçekliği dışarıda kalır; bu buluşmadan sonra, metnin gerçekliğine müdahale edebilen tek gerçeklik, okurun gerçekliğidir.

²⁹ Kaplan, **a.g.y.**; Toptaş, **a.e.**, s. 87

³⁰ Baran, **a.g.y.**; Toptaş, **a.e.**, s. 90

³¹ Talaslı, **a.g.y.**; Toptaş, **a.e.**, s. 54

Toptaş bu nedenle, yazma sürecinde okuru yok saymanın okurun yararına olan tek şey olduğunu savunmaktadır:

*“Okuru düşünerek yazmaya başladığınız anda, okura yaranmak için onun zayıf noktalarını da kollamaya başlarsınız. Açıkçası, o neleri beğenecekse onları yazmaya başlarsınız. Bu bir çeşit sömürü, bir çeşit dalkavukluk gibi gelmiştir bana her zaman. Bu yüzden okuru yok saymak okurun yararına olan tek şeydir bana göre.”*³²

Bu başlığın altında üzerinde durulması gereken bir mesele de, Toptaş’ın metinlerinde düş ile gerçeğin el ele yürüyor olması, hatta bu birlikteliğin okurun zihnini bulandıracak seviyeye ulaşıyor olmasıdır. Toptaş’ın özellikle ilk beş romanı, (*Sonsuzluğa Nokta, Gölgesizler, Kayıp Hayaller Kitabı, Bin Hüznü Haz ve Uykuların Doğusu*) bu minvalde kaleme alınmış metinlerdir. Bu durum, birçok defa, yazarın masalsı anlatım tarzını çağdaş romanın boyutlarına taşımaya çalıştığı şeklinde yorumlanmıştır. Kendisine düş ile gerçeğin bu birlikteliği sorulduğunda, yazarın düşsel gerçeklik evrenini somut gerçeklikten büyük bir dünya olarak değerlendirdiği ve düşü gerçekten ön planda tuttuğu görülmektedir:

*“Gerçek dediğimiz şeyin, düşlerin sadece küçük bir parçası olduğunu söyleyebilirim belki. Ne de olsa toprağın değil, masalların, destanların ve efsanelerin üstünde oturuyoruz, diyebilirim. Düşle gerçeğin birbirine karıştığı yer, geldiğim dilin de geldiği yerdir, diyebilirim...”*³³

Hasan Ali Toptaş’ın kurgusal gerçeklikle ilgili düşünceleri doğrultusunda, onun, hikâyeyi arka planda tutarak sahne ışığını kişilere yansıtması bakımından modernist yazarlara; yine hikâyeyi arka planda tutarak dilin serüvenine önem veren biçimci tarzı bakımından ise postmodernist yazarlara yakın durduğu söylenebilir.

³² Mesut Varlık, “Okuru Yok Saymak, Okurun Yararına Olan Tek Şeydir”, **Derkenar**, Kasım 2005; Toptaş, **a.e.**, s. 267

³³ Dirican, **a.g.y.**; Toptaş, **a.e.**, s. 144-145

Diğer yandan, metnlerinin tezat meseleleri bir arada bulundurması, özellikle hayal ve gerçeğin birbirinin yerine geçecek biçimde kullanılması ve yazarın ‘kahraman’ romanlarını yıkan bir anlayışla yazdığı kalabalık şahıs kadrosuna sahip metnlerinde bu şahısların her birine aynı mesafede durması, Toptaş’ın postmodernizmin çoğulcu ve belirsiz yapısal zemininden yararlandığını göstermektedir. Bu doğrultuda, Toptaş’ın metne, kişilere, anlatıcıya ve okura tanıdığı özgürlük, sınırları çizilmemiş bir özgürlüktür. Yazarın *Kayıp Hayaller Kitabı*’nı oluşturduğu süreçte, roman kişilerinden biri olan Kevser’in kendisine isyan ettiğini anlatan sözleri, bu ‘sınırsızlığı’ ortaya koyan güzel örneklerden biridir:

“...Kevser, işte bu notların kıyısında köşesinde yer alan küçücük bir griydi; romanın arka planında şöyle bir gözükecek, arada bir tuhaf bir hareket yaparak gerilimi azaltacak, sayfalar ilerledikçe de yavaş yavaş kaybolup gidecekti. Yazmaya başladığımda o buna isyan etti nedense, büyüyüp küçücük bir gri olmaktan çıktı ve baştan sona bütün romanı kapladı. Öyle ki Hasan’ın hikâyesini onsuz, onun hikâyesini Hasan’sız yazmak imkânsız bir hâle geldi.”³⁴

Son olarak, Toptaş’ın romanları için gerçeklik bağlamında üzerinde durulması gereken bir mesele daha vardır. Yazarın romanları âdeta kendi içlerinde metinlerarası bir ilişkiye mensuptur. Toptaş, eski metinlerine göndermeler yaparak yahut bir romanında yer alan bir kişiyi başka bir romanında yâd ederek bunu gerçekleştirmektedir. Örneğin, *Uykuların Doğusu*’nda *Bin Hüzünlü Haz*’daki karakterlerden biri yâd edilir, *Heba*’da, *Kayıp Hayaller Kitabı*’ndaki kişilerden biri yer alır. Bu durum, postmodernist bir yazar olduğu yönünde gelişen düşünceleri destekler niteliktedir.

³⁴ Talaslı, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 48-49

2.3. Hasan Ali Toptaş'ın Romanları Gerçeklik Bağlamında Nasıl Tasnif Edilebilir?

Hasan Ali Toptaş'ın yayımlanmış yedi romanını inceleyeceğimiz bu çalışmada, önce yazarın romanlarının gerçeklik bağlamında nasıl kategorize edilebileceğini tartışmanın uygun olduğunu düşünmekteyiz. Her çalışmanın olduğu gibi, bu çalışmanın da belirli bir sisteme ihtiyacı vardır. Sahada yer alan yapısal ve tematik çalışmalarda yer alan klasikleşmiş tasnif sistemini olduğu gibi kullanmaktan ziyade, yazarın romanlarını gerçek ve gerçekliğin kullanım tarzlarına göre değerlendirmenin ve dolayısıyla bu bağlamda bir tasnif sistemi yaratmanın, çalışmanın amacına daha uygun düşeceği kanaatindeyiz. Bu doğrultuda, ele alacağımız yedi romanda gerçeğin nasıl çeşitlendiğini tespit etmek birincil görevimizdir. Yazarın her bir romanı, gerçeğin farklı tarzlarda kullanıldığı ve doğrudan bir mesele olarak farklı açılımlarına izin verilen romanlardır. Bu nedenle her bir romanı, çalışmamızın üçüncü bölümünde, tek bir başlık halinde ele alacağız ve her birinin kendi içinde yer alan gerçeklik meselelerini alt başlıklar halinde yorumlayacağız. Üçüncü bölüme geçmeden evvel bu bölümü meydana getirmekteki amacımız ise, yazarın romanlarında yer alan gerçeklik meselelerine göre inceleyeceğimiz romanları gruplandırmak ve her bir grup hakkında değerlendirmeler yapmaktır. Bu işlem, 'gerçek' kavramı temele alındığında -neredeyse- romanların her bir meselesi işin içine dahil olduğu için, elbette ki kolay değildir. Diğer yandan, örneğin, bir romanda toplumsal gerçekler ön plandaysa; bu, romanda hayalî gerçeklerin yahut gerçek dışı unsurların yer almadığı anlamına gelmez. Bu nedenle biz, burada, bahsettiğimiz grupları romanlarda öne çıkan gerçeklik meselelerine göre oluşturacağız.

“Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında gerçeklik algısı” dediğimizde, işin içine somut gerçekten büyülü gerçeğe kadar birçok gerçeklik unsuru dahil olmaktadır. Yazarın romanlarında arka planda kalan yahut yüzeye yakın olmayan gerçeklik meseleleri, genelde siyasî gerçeklerdir. Hasan Ali Toptaş romanları arasında ayrı bir konumda yer alan *Heba* ve *Kuşlar Yasına Gider*, yazarın kendisi için de, hem yazım

serüveni boyunca hem de anlamı yüzeye taşıma hususunda diğer romanlarından farklı bir yerde durmaktadır. Bu doğrultuda, yazarın romanlarında yer alan ortak gerçeklik meselelerini temele alarak tablolar oluşturacağız.

2.3.1. Var Olan Gerçekliği İnkâr Ederek Farklı Gerçeklerin Arayışına Düşen Romanlar

Tablo 2. 1. Farklı Gerçeklerin Arayışına Düşen Romanlar

Sonsuzluğa Nokta	Bedran
Gölgesizler	Anlatıcı-Yazar
Kayıp Hayaller Kitabı	Hasan
Bin Hüzünlü Haz	Anlatıcı-Yazar
Uykuların Doğusu	Anlatıcı-Yazar

Her fırsatta kurgusal gerçekliği her şeyden önde tuttuğunu vurgulayan Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında sıkça karşımıza çıkan gerçeklik meselelerinden biri, roman kişilerinin içinde bulunduğu gerçekliği inkâr ederek kaçma eğilimi içinde bulunmasıdır. Toptaş'ın yazarlık macerasının temelinde yer alan 'gerçeklerden kaçma ve yazı dünyasına sığınma arzusu', yarattığı kişilere de yansımaktadır diyebiliriz. İlk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*'da bu arzu Bedran üzerinden verilir. Bedran, hem

geçmişinden hem mevcut durumundan hem de kendi gerçekliğinden kaçır gibidir. “Gerçek Bedran”ı bulmak için yola düşer. Anlaşılaçağı üzere, romanın başkişisi Bedran, varoluşunu sorgulamaktadır ve aslını arıyor oluşu da romanın doğrudan gerçeklik sorunsalı üzerine kurulduğunu göstermektedir. Yazarın ikinci romanı olan *Gölgesizler*’de yer alan kişilerin her birinde bir varoluş sıkıntısı mevcuttur. Belirsizlik üzerine kurulmuş olan romanda, zaman ve mekân kadar kişilerin varlığı da şüphe konusudur. Fakat farklı bir gerçeğin peşine düşmüş olan asıl kişi anlatıcı-yazardır. Onun ifadeleri romanı asıl kahraman haline getirir ve anlatıya yazma süreci de dahil olur.

Toptaş’ın üçüncü romanı olan *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda başkişi konumunda yer alan ve yazarın kendi çocukluğundan izler taşıyan Hasan, içinde bulunduğı ortamdan memnun olmayan mutsuz bir çocuktur. Somut gerçeklerden kaçmak ve kendisine yeni bir gerçeklik yaratmak için hayallere sığınmaktadır. Hatta böyle zamanlarda defterine yazı yazdığı göz önüne alındığında romanı yazan kişi de Hasan olmaktadır ve Hasan’ın gerçeklerden kaçmak için bulduğu yol, Hasan Ali Toptaş’ın kendi yoluna çıkmaktadır. Doğrudan yazma eylemi üzerine kurgulanmış olan *Bin Hüzünlü Haz*’da ise, var olan gerçeklikten sıyrılarak türlü gerçeklikler yaratan kişi anlatıcı-yazardır. Yani yazar gerçekten yaptığı şeyi romanın kurgusu haline getirerek, ‘roman nasıl yazılır’ sorusuna doğrudan romanda cevap aramaktadır, diyebiliriz. *Uykuların Doğusu*’nda da benzer bir durum söz konusudur. Yine anlatıcı-yazar metnin içinde yer alır ve onun bilinçaltını simgeleyen Haydar tarafından devamlı rahatsız edilir. Bulunduğı odada yazma eylemini gerçekleştiren anlatıcı-yazar, şehrin ve modern hayatın gerçeklerinden kaçmak ister ve bulunduğı odadan dışarı çıkmaz.

Tüm bunların ışığında, -yazarın söyleşilerine de dayanarak-, Toptaş’ın mevcut gerçeklikten kaçmak isteyen bir kişi olarak kurgunun gerçekliğine sığındığını ve bu arzusunun romanlarında yaşayan kişilere de yansıdığını söyleyebiliriz. Fakat, Toptaş’a göre, insan gerçeklerden kaçmak için ne yaparsa yapsın, yine de var olan gerçekliğin içinde yaşamaya devam etmektedir: “*Zaten, başka amaçların yanı sıra biraz da gerçek dünyanın dertlerinden kopmak için yazılır. Ne var ki, yazının içinde gerçek dünya*

gerçek dünyadan daha gerçek bir şekilde yazarın karşısına yeniden çıkar. Dolayısıyla, ben kaçışın mümkün olabileceğini sanmıyorum.”³⁵

2.3.2. Yazarın Kendi Gerçeklerinden İzler Taşıyan Romanlar

Hasan Ali Toptaş’ın kendi hayatına ait gerçeklerin romanlarına birebir yansıdığına şahitlik etmekteyiz. Özellikle çocukluk dönemi ve kasaba hayatına dair çeşitli unsurlar, onun romanlarında büyük bir yer işgal etmektedir. Bu durum, Toptaş’ın kısmen mutsuz bir çocukluk geçirmesi ve içinde bulunduğu çevreden kaçma isteği beslemesiyle ilgilidir. Çünkü bu unsurlar, yazarlık yoluna girmesini sağlamış, bir bakımdan onu kendi gerçekliğini yaratmaya teşvik etmiştir. Araştırmamızın üçüncü bölümünde her romanı gerçeklik açısından detaylı bir şekilde inceleyeceğimiz için, burada, romanların içeriğiyle ilgili bilgileri kısaca ele alacağız.

Yazarın ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*, yazarın hayatına ait birçok gerçeklik içerir. Öncelikle romanın başkişisi konumundaki Bedran, kasabada yaşayan mutsuz bir çocuktur. Babası uzun yol şoförlüğü yaptığı için eve pek uğramaz. Bu durum, Bedran’ın baba otoritesinin eksikliğini yaşamasına sebep olur. Hasan Ali Toptaş’ın babasının da şoför olduğunu ve bu nedenle evde her zaman eksikliğinin hissedildiğini bilmekteyiz. Ayrıca Bedran, tıpkı Hasan Ali Toptaş gibi babasının satın aldığı minibüste muavinlik yapmaktadır ve bu durumdan hiç hoşnut değildir. Diğer yandan her ikisi de kasabadan kurtulma arzusu yaşamıştır, Bedran gibi Hasan Ali Toptaş da ilk gençlik döneminde öğrenci evlerinde kalmış ve siyasî gerginliklere şahit olmuştur. İş aradığı dönemde bir süre taksicilik yapmıştır, tıpkı Bedran’ın kamyon şoförlüğü yaptığı gibi.

Toptaş’ın “*yazarken benim en büyük hazine sandığım çocukluğumdu*”³⁶ dediği romanı *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda, başta başkişinin adının Hasan olması olmak üzere, yazarın hayatına ait çeşitli unsurlar bulunmaktadır. Hasan da tıpkı Bedran gibi

³⁵ Serper, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 190

³⁶ Talaslı, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 50

kasabada yaşayan mutsuz bir çocuktur. Hayal âlemini, orada kendi yarattığı gerçekliği, sözcüklerin dünyasını kendisine sığınak olarak seçmiştir. Hasan Ali Toptaş gibi Hasan da “*cümlelerin arasında kaybolup gitmek*” istemektedir.³⁷ Buradaki baba figürü evdedir; fakat farklı bir biçimde de olsa yine otorite sahibi olmayan bir babadır. Diğer yandan Hasan Ali Toptaş, romanda yer alan Sinemacı Şerif’in kendi kasabasında gerçekten yaşayan bir kişi olduğunu, hatta romanda Hasan’ın en yakın arkadaşı konumunda yer alan Hamdi’nin de gerçek hayatta var olduğunu, çocukken birlikte ders çalıştıklarını söylemektedir. Roman kişilerinden biri olan Kevser de, yazarın tanıdığı bir kadından esinlenerek oluşturduğu kişilerden biridir. Çocukluğunda kasabada yaşayan ve adı Selver olan bir kadını romanının içine yerleştirmek isteyen yazar, bu kadının adını yanlış hatırlamış ve Kevser olarak yazmıştır. Daha sonra annesiyle olan konuşmasında adının Selver olduğunu öğrense de Kevser’in sözcük anlamı açısından metne daha uygun düşeceği kanaatine varmıştır.³⁸

Toptaş’ın yazma eyleminin kendisini bir roman kişisi haline getirdiği romanı *Bin Hüzünlü Haz* ve gerçekçiliğini farklı bir boyuta taşıyan *Heba*, elbette yazarın hayatından izler taşıyan metinlerdendir. *Gölgesizler*’i de bu metinlere dahil ettiğimizde, bu üç romanda yazarın hayatına ait öğelerin açık bir biçimde anlaşılmadığını görmekteyiz. Şüphesiz ki her yazar, kaleme aldığı metne hayatından bir iz bırakır. Fakat bu izler genellikle örtük bir yapıdadır ve ancak yazarın kendisi tarafından açıkça anlaşılabilir. Bu nedenle biz burada yazarın hayat hikâyesinden haberi olan yahut ipuçlarını dikkate alan bir okurun hemen fark edeceği unsurlardan söz etmeyi uygun gördük. Bu doğrultuda yazarın öne çıkan iki romanı daha vardır; *Uykuların Doğusu* ve *Kuşlar Yasına Gider*. Bu iki romanın ortak özelliği, ikisinin de anlatıcı-yazar tarafından aktarılması, metnin oluşum sürecinin üstkurmacayla anlatıya dahil edilmesi ve bu iki anlatıcı-yazarın da adının Hasan Ali olmasıdır. Okur diğer unsurlar hususunda ne kadar dikkatsiz olursa olsun, en azından Hasan Ali adını gördüğünde yazarla bir bağ kuracaktır. *Uykuların Doğusu*’nda anlatıcı-yazarın adı

³⁷ Yıldız Ecevit, “Roman Yazan Bir Şair”, *Cumhuriyet Kitap*, Eylül 1996; Toptaş, a.e., s. 157

³⁸ Baran, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 100

açıkça verilirken, *Kuşlar Yasına Gider*'de okura verilen ipuçları sayesinde anlaşılmaktadır.

Uykuların Doğusu, Binbir Gece Masalları'nı andıran bir anlatıdır. Romanda iç içe geçmiş hikâyelerin anlatılması, Doğunun geleneksel edebiyatını hatırlatır. Üzerinde Şehrazat etkisi bulunduğunu ve annesini Şehrazat'a benzettiğini söyleyen Toptaş'ın, bu romanında kaleminin de Şehrazat etkisinde olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, roman kişilerinden biri olan Dayı'nın zaman zaman anlatıcı-yazara söyledikleri, Toptaş'ın yazma eylemi hakkındaki görüşleriyle birebir örtüşmektedir. Bu doğrultuda, -yazarın kendi adını kullanması dışında-, bu romanının yazarın kendi gerçekliğinden somut anlamda değil, düşünce bakımından izler taşıdığını söyleyebiliriz:

*“Evet, Uykuların Doğusu’ndaki dayı, hem içinde bulunduğu romanın yapısını hem de benim roman anlayışımı yansıtan bazı cümleler söylüyor anlatıcıya. ‘Hikâye anlatırken kelimeleri habire kusmayacaksın Hasanım Ali, birçoğunu yutacak ve kâğıdın üzerine de yuttuğun kelimelerin boşluğunu bırakacaksın,’ diyor sözgelimi.”*³⁹

Toptaş'ın yayımlanmış son romanı olan *Kuşlar Yasına Gider*, anlatıcı-yazarın Hasan Ali Toptaş olmasının yanında, bu kişinin hayatının Denizli ve Ankara arasında geçmesi yönünden yazarın kendi gerçekliğine aittir. Hasan Ali Toptaş Denizli'de büyümüştür, memuriyet hayatı dolayısıyla Ankara'da yaşamaya devam etmiştir. Şu an, hâlâ yaşamını Ankara'da sürdürmektedir. Romanda yer alan anlatıcı-yazar ise, babasının rahatsızlığı sebebiyle devamlı Ankara ve Denizli arasında seyahat etmektedir. Diğer yandan, yazar bu romanında, babasının uzun yol şoförlüğü yaptığı yılları düşünerek babasıyla bir empati ilişkisi kurarcasına 'yol'u kendi içsel gerçekliğini anlamlandıran bir unsura dönüştürür. Hatta romanda, “*O yıllarda*

³⁹ Baran, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 90

burnumuzun ucunda gezinen bir mazot kokusuydu babam, kulağımızda çınlayan uzak bir motor sesiydi” cümlesiyle şoför baba figürüne bir gönderme yapılmaktadır.

Tablo 2. 2. Hasan Ali Toptaş’ın Gerçeklerini Barındıran Romanlar

Sonsuzluğa Nokta	Kasabada geçen çocukluk hayatı, şoför baba figürü, kaçış temi.
Kayıp Hayaller Kitabı	Kasabada geçen çocukluk hayatı, kasaba-köy gerçeği, başkişinin adının Hasan olması, Hamdi’nin yazarın çocukluk arkadaşlarından biri olması...
Uykuların Doğusu	Anlatıcı-yazarın adının Hasan Ali olması, üzerindeki Şehrazat etkisi, yazarın yazma eylemi hakkındaki düşüncelerinin roman kişilerinden biri olan Dayı tarafından söylenmesi.
Kuşlar Yasına Gider	Anlatıcı-yazarın Hasan Ali Toptaş olduğunun vurgulanması, baba figürü, yol metaforu, Denizli ve Ankara arasında yaşanan hayat.

2.3.3. Toplumsal Gerçeklerin Yoğun Olarak Kullanıldığı Romanlar

Toptaş'ın romanlarının genel yapısına bakıldığında, içeriğin yahut hikâyenin arka planda kaldığını görmekteyiz. Toptaş roman sanatının bizzat kendisinin peşine düşmüş bir yazar olarak her romanında yazma eyleminin biçimsel yönünü kuvvetlendirmektedir. Kurgusal gerçekliği ön planda tutan Toptaş'ın romanlarında toplumsal meseleler büyük bir yer işgal etmemektedir. Fakat yine de -özellikle *Heba* romanında- toplumsal gerçekleri görmezden gelmek mümkün değildir. Toplumsal gerçekler yahut bu gerçeklerin bir eleştiri unsuru olarak kullanılması, Toptaş'ın siyasî içerikli romanların peşinde olduğunu göstermez. Ya da bu meselelerin romanlarının ana meselesi olmadığını söylemek gerekir. *Heba* dışındaki romanlarında toplumsal gerçekler, insanların varoluş sancısını yahut yalnızlığını tetikleyen unsurlar olarak kullanılmıştır. Diğer yandan bu gerçekler, köy ve kasaba hayatını, burada yaşayan insanların içinde bulunduğu gerçekliği, geleneği temsil eder. Bu nedenle Hasan Ali Toptaş'ın ne toplumcu gerçekçiliğin ne de eleştirel gerçekçiliğin izinde olduğu söylenebilir. Onun Türk edebiyatının en önde gelen toplumcu gerçekçi yazarlarından biri olan Orhan Kemal'in adına verilen bir ödül alması hakkındaki sözleri, yazarın romanların kategorilere ayrılması ve yazarların gerçekçi tavırlarına göre belli kalıpların içine sokulması hakkındaki düşüncelerini göstermektedir:

*“Bir romanı yazmaya oturduğunuzda, ‘ben şimdi postmodern bir roman yazayım,’ ya da ‘işte, toplumcu gerçekçi ya da eleştirel gerçekçi bir roman yazayım,’ diye herhangi bir karar verip başlamıyorsunuz (...) Orhan Kemal’in gerçekçiliğiyle benimkinden söz edecek olursak, herhâlde o da yaşasaydı tıpatıp onun romanlarındaki bakış açısını kullanmamı istemezdi. Belki aradan geçen bu otuz altı yılda Orhan Kemal’in de bakış açısında değişiklikler olabilirdi. Bunu hiç kimse bilemez tabii.”*⁴⁰

⁴⁰ Karaduman Okay, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 206

Anlattığı dünyanın roman gerçekliğinin içinde yer alan bir dünya olduğunu söyleyen Toptaş'ın romanlarında yer alan toplumsal gerçekler genellikle aynı çizginin üzerindedir. Çocukluk döneminin ve kasaba hayatının ruhunda bıraktıklarından beslenen romanlarda, kasaba-köy hayatının imkânsızlıkları, genel olarak taşranın meseleleri ve burada yaşayan insanların geleneksel yaşam tarzlarından nasıl etkilendiği tartışılmaktadır. Ayrıca şehir hayatının ve dolayısıyla modern hayatın insan hayatına getirdikleri de eleştiri unsuru olarak kendini göstermektedir. Kendisini “*eski bir adam*”⁴¹ olarak tanımlayan ve modern hayatla asgari bir ilişki içinde olan Toptaş'ı, romanlarının genellikle kasabalarda geçmesi sebebiyle ‘taşra yazarı’ şeklinde yorumlayanlar mevcuttur. Modern dünyada ‘taşra’ ya da ‘merkez’ kavramlarının hâlâ geçerliliğini koruyup korumadığı hususunda şüphe duyan⁴² Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*’i ‘köy romanı’ şeklinde değerlendirenlerin romanda türlü eksikliklerin olduğunu belirttiğini söylemektedir. Toptaş'ın bu cümleleri, konumuz itibarıyla toplumsal gerçekleri içeren romanların nasıl yorumlandığını ortaya koyan ve bir roman ne kadar gerçekçi olursa olsun yine de kurgusal gerçekliğin ön planda olduğunu gösteren önemli cümlelerdir:

“...Örneğin, şöyle soruldu *Gölgesizler* çıktığında; ‘Romandaki köyde imam var, muhtar var, ama neden öğretmen yok?’ Ben şaşırdım tabii, *Gölgesizler*’de bir zamanların ‘köy romanı’ şablonuyla yaklaşılmasına ve en önemlisi de, yaşamsal gerçeklikle yazınsal gerçekliğin birbiriyle karıştırılmasına üzüldüm.”⁴³

Buraya kadar kendi görüşlerinden ve romanlarında yer alan gerçeklik zemininden yola çıkarak yaptığımız tüm değerlendirmeler, Toptaş'ın gerçekçiliğinin herhangi bir akıma bağlanamayacağını göstermektedir. Yalnızca gerçeklik algısı postmodernizmin çoğulculuk ilkesine uygun düştüğü için, onu bu yönüyle postmodern edebiyata dahil edebiliriz. Toplumsal gerçeklerin dikkate değer derecede ön planda

⁴¹ Varlık, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 261

⁴² Arslan, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 249

⁴³ Ecevit, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 165

olduğu romanlarını ve bu romanlarda yer alan meseleleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

Tablo 2. 3. Toplumsal Gerçeklerin Ağırıklı Olarak Kullanıldığı Romanlar

Sonsuzluğa Nokta	Kasaba hayatı, baba-oğul ilişkisi, siyasî tartışmalar, evlilik kurumuna ait gerçekler, insanın varoluş sancısı
Gölgesizler	Ayıgabak Masalı'ndan ve efsanelerden yararlanılması, köy hayatı, insan ilişkileri
Kayıp Hayaller Kitabı	Kasaba hayatının imkânsızlıkları, insan ilişkileri, baba figürü, insanın varoluş sancısı
Uykuların Doğusu	İç içe geçmiş hikâyelerin romanda geleneksel bir hava yaratması, yazarın modern hayatın uzağında kalma arzusu
Heba	Askerlik kavramına ve şehir hayatına yapılan eleştiriler, kasaba-köy hayatının

	imkânsızlıkları, dedikodu ve iftira kavramlarının insan hayatındaki yeri...
Kuşlar Yasına Gider	Kasaba hayatı, gelenek, örf ve adetler, inanışlar, türküler, kasaba hayatı ve modern hayat arasındaki farklar

2.3.4. Temel Meselesi Varoluşsal Gerçeklik Olan Romanlar

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında sıklıkla karşılaştığımız meselelerden biri olan varoluşsal gerçeklik, onun romanlarında iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Bunlardan ilki, roman kişilerinin kendi varlıklarından yahut çevresindekilerin varlığından şüpheyeye düşmesi şeklindedir. İkincisi ise, insanın varoluş sıkıntısının romanın bütününe yansımaları şeklindedir. Yazarın daha ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*'da, varoluş sıkıntısı romanın temel meselesi olarak göze çarpar. Onu izleyen *Gölgesizler*'de hem varoluş sıkıntısı hem de gerçekten şüpheyeye düşme söz konusudur. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda roman kişilerinin kendi varlıklarından şüpheyeye düştükleri -hatta kurgusal bir gerçekliğin içinde olduklarını fark ettikleri- görülmektedir. Baştan sona romanın kendisinin kahraman olduğu *Bin Hüzünlü Haz*'da, anlatıcı-yazar, metin ve okur eş zamanlı olarak varoluşsal bir yolculuğa çıkmaktadır. Bu dört romanda varoluşsal gerçekliğin temel mesele olduğunu, yazarın diğer romanlarında ise benzer durumlar görülse de bunların romanın bütün kurgusuna hâkim olmadığı söylenebilir. Üçüncü bölümde romanları detaylı olarak ele alacağımız için, şimdi temel meselesi varoluşsal gerçeklik olan bu dört romanı sıralamakla yetineceğiz:

Tablo 2. 4. Varoluşsal Gerçekliği Mesele Hâline Getiren Romanlar

Sonsuzluğa Nokta	Bedran
Gölgesizler	Roman kişileri
Kayıp Hayaller Kitabı	Hasan, Kevser, Hamdi'nin dedesi
Bin Hüzünlü Haz	Anlatıcı-Yazar ve Metnin kendisi

2.4. Hasan Ali Toptaş Büyülü Gerçekçi midir?

Hasan Ali Toptaş, çağımızın önde gelen yazarlarından biri olarak çeşitli araştırmalara konu olmaya devam etmektedir. Hakkında yapılan değerlendirmelere bakıldığında birçok farklı görüş ileri sürüldüğü görülmektedir. Dünya edebiyatından birçok yazara benzetilen Toptaş'ın modernist bir kalem olduğunu ileri sürenler olduğu kadar postmodernist -hatta büyülü gerçekçi- bir kalem olduğunu düşünenler de vardır. Örneğin, Türk edebiyatının 1980 sonrasında yaşadığı değişim sürecini bir “geçmodernizm” dönemi olarak incelemek gerektiğini savunan Semih Gümüş, Hasan Ali Toptaş'ın postmodernist olarak nitelenmesini eleştirir ve onun “postmoderne dönüşmeye yatkın bir geçmodernist” olduğunu söyler.⁴⁴ Yıldız Ecevit ise *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*'da Hasan Ali Toptaş için “romantik özelliği ağır basan bir postmodernist”⁴⁵ ve “postmodern bir modernist”⁴⁶ ifadelerini kullanır. Ayrıca Toptaş'ı dünya edebiyatında mühim bir yere sahip olan Kafka'ya benzetir ve onun edebiyatını “Türk Edebiyatında Bir Kafka”⁴⁷ başlığı altında inceler.

⁴⁴ Gümüş, **a.g.e.**, s. 112

⁴⁵ Ecevit, **a.g.e.**, s. 172

⁴⁶ **A.e.**, s. 167

⁴⁷ **A.e.**, s. 169

Hasan Ali Toptaş ise, nasıl romanı türlere ayırmanın çok doğru olmayacağını düşünüyorsa, aynı şekilde başka kalemlere benzetilmenin yahut belirli bir edebî akıma ait gösterilmenin doğru olmadığına inanmaktadır. Çünkü kendisinin “bildiği şeyleri de unutarak yazdığını”, “şu anlayışa göre yazayım”⁴⁸ gibi bir düşünceyle yola çıkmadığını söylemektedir. Bu durumda onun elinden çıkan metin, elinden çıktıktan sonra araştırma konusu haline geldiği için, bu tarz yakıştırmaların yazarın yazma süreciyle bir bağı yoktur. En azından bunu Hasan Ali Toptaş için rahatlıkla söyleyebiliriz. Hatta kendisine yakıştırılan “Doğu’nun Kafka’sı” benzetmesinden de pek hoşnut olduğunu söylemek mümkün değildir:

*“Bir yazar için, ‘Şu yazarlarla akrabadır’ denmesi gayet normal; bu beni rahatsız etmez. Böyle bir ruh akrabalığı da her daim kurulabilir. Fakat ‘Doğu’nun Kafka’sı’ benzetmesini ben pek anlayabilmiş değilim. İkimizin dili arasında dağlar kadar fark var. Biliyorsunuz, Kafka’nın dili bir tür telgraf dilidir. Neticede, yeryüzüne bir Kafka yeter bence; ikinci bir Kafka’ya hiç gerek yok. Ona benzemeye çalışmaya da gerek yo, zira bu çok gülünç olur. Ben, Hasan Ali Toptaş’ım sadece; dilimin döndüğü, aklımın erdiğince birkaç cümleyi bir araya getirmeye çalışıyorum.”*⁴⁹

Hasan Ali Toptaş, ayrıca, araştırmacılar tarafından “modernist” yahut “postmodernist” bulunması hakkında da benzer görüşlere sahiptir. Hatta ilk modern roman olarak kabul edilen *Don Quijote*’un yazarı Cervantes’ten bugüne dek, aslında büyük değişimler yaşanmadığına inandığı görülmektedir. Toptaş’a göre Cervantes’te postmodernizmin izleri vardır:

“Bilmiyorum, öyle diyorlar ama postmodernizme karşı direnen yazar da diyorlar. Bin Hüzünlü Haz için yazılmış bir yazı var. ‘Postmodern Darbeye Direnen Roman’ yazının başlığı... Ya da başka bir eleştirmen postmodern modernist diyor. Yani tüm bunlar aslında yazarın, yapıtın dışında olup biten

⁴⁸ Varlık, **a.g.y.**; Toptaş, **a.g.e.**, s. 265

⁴⁹ Murat Tokay, “Yeryüzüne Bir Kafka Yeter, İkinciye Gerek Yok”, **Aksiyon**, Mayıs-Haziran 2013; Toptaş, **a.e.**, s. 115-116

şeyler, etiketlendirmeler, kategorize etmeler, bunlarla pek de ilgili değilim. Aslında, postmodernizmi herkesin anladığı gibi de anlamıyorum. Ne bileyim, postmodernizmin öğeleri sayılan üstkurmaca, metinlerarasılık, buna benzer öğeler bana hiç de yeni şeyler gibi gelmiyor. Cervantes'i, Sterne'i düşündüğümde, bunların daha önce de yapıldığını görüyorum."⁵⁰

Bu başlığı açmamızın sebebi Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında yer alan büyülu unsurların dikkate değeri nitelikte olması ve bu nedenle kendisinin Türk edebiyatındaki sınırlı "büyülü gerçekçi" yazarlardan biri olarak tartışma konusu haline gelmesidir. Özellikle *Gölgesizler* ve *Kayıp Hayaller Kitabı*, yazar hakkında büyülu gerçekçilik tartışmalarını başlatmıştır ve Hasan Ali Toptaş ile Latife Tekin arasında bir bağ kurulmuştur. Diğer yandan büyülu gerçekçiliğın ustası olarak kabul edilen Gabriel García Márquez'e, yerel ve geleneksel unsurlardan, türlü masallardan, efsanelerden yararlanmasi hususunda benzetildiğı söylenebilir. Toptaş'ın yayımlanmış yedi romanına gerçeklik bağlamında yaklaşıarak, bu romanların içerdığı büyülu unsurlar onun kalemine büyülu gerçekçi yakıştırması yapmaya yeterli midir, işte bunu tartışacağız.

Bu hususta, öncelikle, Toptaş'ın romanlarında gerçeklik zemininin türlü açılımlara açık olduğı ve özellikle hayal ve gerçeğın el ele yürüdüğü, birbirine karıştığı, hatta birbirinin yerine geçtiğı unutulmamalıdır. Bu tür durumlar, "büyülü" olarak nitelendirmeye uygun durumlardır; fakat "büyülü gerçek" kavramı böyle durumların ötesinde farklı bir yerde durmaktadır. Fantastik türüyle yahut gerçeküstücülükle sık sık karıştırılan bir kavram olan büyülu gerçekçilik, Alejo Carpentier ve Franz Roh'un tanımlarıyla birlikte bahsedilen edebî çevrelerden farklı bir yere ait olduğunu kanıtlamıştır. Aslında gerçeküstücülükle bir tutulmasının sebebi, onunla aynı dönemde, -20. yüzyılın ilk yarısında- ortaya çıkmasıyla ilgilidir. Gerçek ve hayalin iç içe geçtiğı resimleri anlatan bir terim olarak Franz Roh tarafından

⁵⁰ Sofya Kurban, "Roman Nasıl Yazılır Bilmiyorum", **Lacivert**, Mayıs-Haziran 2008; Toptaş, **a.e.**, s. 169-170

kullanılan “Magischer Realismus”, bir tabloyu tanımlamak için kullanılmıştır.⁵¹ Terimin edebiyata nasıl geçtiği hususunda farklı görüşler mevcuttur. Guenther’e göre Roh’un edebiyatta Arthur Rimbaud’ya ve Emile Zola’ya bağlanan iki eğilimden bahsetmesi, terimin edebiyat sahasına girmesini sağlamıştır. Büyülü gerçekçilik terimini edebiyata ilk uygulayan kişi Massimo Bontempelli’dir ve ona göre edebiyatın gerçekliği daha iyi yansıtması için gereken şey, gerçeğin ve hayalî olanın bir araya getirildiği yeni bir atmosfer yaratmaktır.⁵² Bu hususta devreye mitler ve efsaneler girmektedir. Bu yeni atmosferin yaratım sürecinde geleneksel unsurlardan ve toplum hafızasında yer etmiş hikâyelerden yararlanılması, büyülü gerçekçi yazarların ortak özelliklerinden biridir. Diğer yandan büyülü gerçekçiliğin, avangard sanat hareketiyle de bir tutulduğu görülmektedir. Fakat büyülü gerçekçilik, gerçeklikten kaçmak için bir araç olarak kullanılmamıştır; aksine Luis Leal’in belirttiği gibi, gerçekle burun buruna gelen yazarların ondaki gizemi keşfetmesine dayanmaktadır.⁵³

Büyülü gerçekçi anlatıların temel özelliği, metinde gerçekleşen herhangi bir olağanüstü durumda, bu durumla karşılaşan kişinin bunu doğal karşılamasıdır. Bu olağanüstü durumlar aynı zamanda mantıksız durumlar da olabilir; önemli olan bu durumların herhangi bir açıklamaya gerek duyulmadan öylece aktarılmasıdır.⁵⁴ Aynı şekilde, yazarın kullandığı üslup da okurun gerçeklik algısında herhangi bir değişime imkân sağlamayacak biçimde olmalıdır. Yani anlatıcı, yazar ve kişiler, gerçekleşen olayları, okura, anlatının bütünlüğünü bozmayacak şekilde sunmalıdır. Eğer okur yaşananları doğal bir şekilde karşılar ve herhangi bir tereddüt yaşamazsa, metin amacına ulaşmış olur. Bu hususta büyülü gerçekçi anlatıların genel olarak gerçek dünyaya ait mekânlar üzerine yazıldığı göz önüne alındığında, fantastikten ayrıldığı

⁵¹ Çevrimiçi Kaynak: **A Short History of Magic Realism**, <http://www.tendreams.org/magic-art.htm>, Son erişim tarihi: 25.03.2018

⁵² Canan Öktemgil Turgut, “Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yöneten: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon, Ankara, Bilkent Üniversitesi, Haziran 2003, s. 14

⁵³ A.y., s. 19

⁵⁴ Aytül Özüm, **Angela Carter ve Büyülü Gerçekçilik**, Ankara, Ürün Yayınları, 2009, s. 30

açık bir biçimde görülecektir. Çünkü fantastik metinlerde anlatının geçtiği mekânlar da yaratılmış, yeniden üretilmiş ve okur için ‘yeni’ mekânlardır.

Bu bilgiler ışığında Hasan Ali Toptaş’ın romanlarına bakıldığında, farklı romanlarının farklı nitelikleriyle büyülu gerçekçi metinler olarak algılanabileceği görülmektedir. Yazarın ikinci romanı olan ve araştırmamızın üçüncü bölümünde detaylı olarak inceleyeceğimiz *Gölgesizler*, mekân ve zaman kullanımının yanında efsanelerden yararlanılması açısından büyülu gerçekçiliğe uygun düşen bir metindir. ‘Kayboluş ve yeniden ortaya çıkış’ üzerine kurulu romanda, gerçek ve hayalin defalarca iç içe geçtiği ve bir belirsizlik yarattığı görülür. Ayrıca romanda yer alan kişiler devamlı olarak bir varoluş sorusuna içindedir. Fakat bu durum, Toptaş’ın metinlerinin genel ve ortak özelliklerinden biridir. Büyülu gerçek olarak nitelendirebileceğimiz hadiseler, romanda anlatının geçtiği yöreye ait efsanelerin kurgulanmış olması, bu efsanelerin tabii bir biçimde sunulması ve roman kişilerinin de yaşananları tabii karşılıyor oluşudur. Diğer yandan, anlatının ele alınış tarzı ve kurgulanış biçimi bakımından *Gölgesizler*’in postmodern bir anlatı olarak kabul gördüğü söylenebilir. Ki büyülu gerçekçi metinlere genel bir başlık olarak ‘modernizm’ yahut ‘postmodernizm’ çatısı altında değinilmesi de tartışılması gereken ayrı bir meseledir.

Gölgesizler, kurgusunun merkezinde “Ayıgabak Masalı”nın yer aldığı bir anlatıdır. Seval Şahin’in deyişiyle bu masal, romanın çatısını oluşturmaktadır.⁵⁵ Öncelikle bu masalın roman kurgusuna nasıl dahil edildiğine bakmak gerekir. Ayıgabak Masalı, vücudunun beline kadar olan kısmı ayı, diğer yarısı ise insan görüntüsünde olan bir varlığın, köylü bir kıza âşık olması üzerine yaşananları konu eden bir masaldır. Bu masal, *Gölgesizler* romanına neredeyse olduğu gibi uygulanmaktadır. Daha evvel bahsettiğimiz gibi, postmodern metinlerin ortak özelliklerinden biri metinlerarasılık düzleminde kaleme alınmış olmalarıdır. İşte *Gölgesizler*’de de Hasan Ali Toptaş’ın büyüdüğü topraklarda hayat bulan Ayıgabak

⁵⁵ Seval Şahin, “Büyülu Gerçekçilikle Modern Anlayışı Kaynaştıran Bir Roman: *Gölgesizler*”, *Hürriyet Gösteri*, S: 246, Şubat-Mart 2003, s. 40

Masalı, metinlerarası bir ilişkiyle yer almaktadır. Masalda bahsedilen varlığın kaçırdığı kızın adı Hatme'dir; *Gölgesizler*'de Hatme'ye karşılık gelen kişi Güvercin adlı köylü kızıdır. Masalda Hatme Gız, yarı insan yarı ayı biçiminde çocuklar doğurur. Romanda ise Güvercin'in doğurduğu bebek hakkında bu yönde bir bilgi verilmemiştir, hatta bebeğin cismi hakkında hiçbir tasvir edici ifade söz konusu değildir. Hasan Ali Toptaş, romana genel olarak hâkim olan belirsizlik ögesini, bu durumda da başarılı bir şekilde devam ettirmiştir. Doğan bebekle ilgili ipucu veren unsurlar, bebeği görenlerin çığlıklar atması ve bu sıralarda köylülerin bir ayı vurmasıdır. Büyülü gerçekçi metinlerin ortak özelliklerinden biri, olağanüstü yahut sıra dışı hadiseleri sıradan bir gerçeği anlatırmış gibi detaylı bir şekilde anlatmaları, yani realist metinlere benzer bir tavırla ele alınmalarıdır. Bu durumda *Gölgesizler*'deki belirsizlik, onun tam anlamıyla büyülü gerçekçi bir metin olarak tanımlanmasını engellemektedir. Güvercin'in öldürülen ayıyla olan ilişkisi açıkça dile getirilmediği ve doğurduğu bebeğin cismen tasviri söz konusu olmadığı için, okur metni istediği gibi tamamlama hususunda serbesttir.

Romanda, Ayıgabak Masalı'nın yanında yöre halkının hafızasında yaşayan başka bir efsaneden daha yararlanıldığı görülmektedir. Güvercin'in köyden kayboluşu üzerine Dede Musa'nın anlattığı bu efsanevî hikâye, Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin arasındaki ilişkidir. Anlatılarak yaşatılan bu hikâyeye de yine belirsizlik hâkimdir. Asker Hamdi'nin ölüsü bulunmuştur; fakat onu evine götürdüklerinde gelen askerler Hamdi'nin asker kaçağı olduğunu söylemiştir. Bir süre sonra da, köyün muhtarına Hamdi'nin şehit düştüğünü bildiren bir mektup gelmiştir. Bu durumda cesedi bulunan Hamdi'nin hangi Hamdi olduğu bile belirsizdir. Diğer yandan, kaçtığı düşünülen Aynalı Fatma'ya ne olduğu da bilinmemektedir.

Roman kişilerinden biri olan Cıngıl Nuri'nin anlattıkları, romandaki belirsizliği besleyen unsurlardan biridir. Köyün berberi olan Cıngıl Nuri, bir anda ortadan kaybolmuştur. Geri döndüğündeyse herkes merakla nerede olduğunu ve başına neler geldiğini sorar. Cıngıl Nuri'nin verdiği cevap konumuz itibarıyla manidardır. Çünkü Nuri'nin kendisi de başına gelenlerin bilincinde değildir. Bunca

zaman nerede olduğunu kendisi de bilmemektedir. Diğer yandan başına olağanüstü olayların geldiğinden de bahseder. Görüldüğü gibi Cingil Nuri'nin varoluşu, yine belirsizliği ve olağanüstülüğü besleyen öğelerden biridir. Onunla birlikte köydeki diğer kişiler, zaman zaman gerçekten şüpheye düşen, varoluşlarını sorgulayan kişilerdir. Duydukları olaylar karşısında tepkileri benzerdir. Kimse tam olarak neyin gerçek olduğunun bilincinde değildir. Fakat tüm bunlar, *Gölgesizler*'in büyüülü gerçekçi bir metin olduğunu söylemeye yetmez. Olağanüstü unsurlardan ve masal yahut efsane gibi folklorik öğelerden yararlanıldığı için, yalnızca büyüülü gerçekçi anlatılarla benzer unsurlar barındırdığını söylemek mümkündür.

Yazarın üçüncü romanı olan *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda yer alan büyüülü gerçekçi unsurlar, *Gölgesizler*'de yer alanlardan farklıdır. *Gölgesizler*'in büyüülü gerçekçi anlatılarla ortak olan yönünün folklorik unsurlardan yararlanması olduğundan bahsettik. *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki atmosfer, hayal ile gerçeğin birbirine karıştığı, belirsizlikten ziyade 'bir aradalığın' hâkim olduğu bir atmosferdir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda büyüülü gerçekçiliğin olağanlaştırma/sıradan gösterme özelliği yer almaktadır. Yaşanan olağanüstü durumlar, sıradan bir gerçekliği anlatırcasına aktarılmaktadır. Bu hadiseler, romanda gölgelerin kendi başlarına hareket etmesi, Kevser gibi roman kişilerinin gerçekten var olup olmadığı hususunda yaşanan belirsizlik, bu kişilerin tabii olmayan hareketleri, Hamdi'nin dedesinin elinde bulunan asanın onunla konuşması hatta onu oradan oraya sürüklemesi, yine Hamdi'nin dedesinin mezar taşıyla konuşması, mezar taşının ona cevap vermesi ve "ölüler diyarı"na girip çıktığını söylemesi gibi örnekler vermek mümkündür. Bu unsurlar ilk bakışta hayalî unsurlar olarak görülebilir. Fakat burada öne çıkan, bu unsurların okura olağan durumlar gibi yansıtılması ve roman kişilerinin yaşadıkları karşısında hayrete düşmemeleridir. Büyüülü gerçekçi anlatıların temel özelliklerinden biri, roman kişilerinin yaşanan olağanüstü durumlar karşısında, sanki bunlar her gün her insanın başına gelebilecek durumlar gibi davranmalarıdır. Bu nedenle bahsettiğimiz özelliğiyle *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın büyüülü gerçekçi yönlerinin olduğunu söyleyebiliriz.

Öne çıkan bu iki roman dışında Hasan Ali Toptaş'ın diğer romanlarında da hayal ile gerçeğin iç içeliği söz konusudur ve romanlara genel olarak hâkim olan bu belirsizlik, okur için metinleri birer bulmacaya dönüştürmektedir. Özellikle *Bin Hüzünlü Haz*'da zaman ve mekânın kullanım tarzına bakıldığında büyülü gerçekçi bir tavır bulunduğu düşünülecektir. Ya da *Uykuların Doğusu*'nun *Binbir Gece Masalları*'na olan benzerliği yahut geleneksel unsurlardan yararlanılarak oluşturulmuş olması, yine aynı eğilime bağlanabilir. Fakat bu özellikler Hasan Ali Toptaş'ın büyülü gerçekçi bir yazar olduğunu söylemeye yetmez. Çünkü büyülü gerçekçilik yalnızca hikâyeye yahut içerikle ilgili değildir. Büyülü gerçekçi yazarların bu hikâyeleri ele alış tarzı, büyülü gerçekçi romanların biçimsel özellikleri dikkate alındığında, Hasan Ali Toptaş'ın romanlarını bu akıma olduğu gibi dahil etmek mümkün değildir. Onun romanları hem modernist hem postmodernist özellikler taşımaktadır. Bir ayağının da büyülü gerçekçiliğe bastığı düşünüldüğünde, bu çok yönlü metinlerin farklı türde okumalara açık olduğu görülecektir. Bu durumda da ortaya birçok sonuç çıkacak ve metinlere hangi odakta yaklaşıldığı önem kazanacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARININ GERÇEKLIK TEMELİNDE İNCELENMESİ

Çalışmamızın ilk bölümünde, farklı edebî dönemlerde gerçek ve gerçeklik kavramlarının nasıl yorumlandığı hakkında bilgi verdik. İkinci bölümde ise, Hasan Ali Toptaş'ın yazınsal ve yaşamsal gerçeklik hakkındaki görüşlerine yer verdik. Özellikle yazarın kendi ifadeleri, yazarın romanlarını yorumlarken bize yol gösteren önemli kaynaklardır. Toptaş'ın kurmaca ile somut gerçeklik arasındaki farka işaret eden görüşleri, yazarın bir romanı kurgularken nelere dikkat ettiği hakkında da bilgi sahibi olmamızı sağladı. Böylece, biz de çalışmamızda bir okur olarak hangi unsurları dikkate almamız gerektiğini belirlemiş olduk. Bu doğrultuda bize gerçeklik odağında incelemek için tahmin ettiğimizden de fazla malzeme veren Toptaş'ın romanları, elde ettiğimiz bilgilerin ışığında farklı şekillerde, farklı yöntemlerle yorumlanmaya açık metinlerdir. Bu nedenle ön gördüğümüz tarzlardan birini seçmek durumundayız. Çalışmamızın üçüncü ve son bölümü olan bu bölümde, romanları özgün bir şekilde değerlendirebilmek adına, her romanı ayrı bir başlık altında ele alacağız. Çünkü bu romanlarda yer alan kişiler ve meseleler, gerçeklik evreninde farklı katmanlara mensuptur. Biz de bu kişileri, unsurları ve meseleleri, gerçeklik evreninde temsil ettikleri gerçeklere göre değerlendirmeyi uygun gördük.

Bu bölümde sırasıyla değerlendirilecek romanlar, *Sonsuzluğa Nokta*, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Uykuların Doğusu*, *Heba* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanlarıdır. Roman adlarını yinelerken kolaylık sağlamak adına her roman için bir kısaltma kullanmayı tercih ettik. Bu kısaltmalar sırasıyla şu şekildedir: SN: *Sonsuzluğa Nokta*, G: *Gölgesizler*, KHK: *Kayıp Hayaller Kitabı*, BHH: *Bin Hüzünlü Haz*, UD: *Uykuların Doğusu*, HE: *Heba*, KYG: *Kuşlar Yasına Gider*.

3.1. Gerçek Yolculuk, Gerçeğe Yolculuk: “Sonsuzluğa Nokta”

Hasan Ali Toptaş’ın ilk romanı olma özelliğini taşıyan *Sonsuzluğa Nokta* (1993), başkişi¹ konumundaki Bedran’ın geçirdiği kaza sonucu yatağa bağımlı hâle gelmesini ve onun geçmiş ile şimdiyi âdeta aynı anda yaşayan yeni hayatını anlatmaktadır. Romanı tahlil ederken, temel olarak, birbirine tezat olan iki gerçeklik temsilcisinden bahsedeceğiz. Bunlardan ilki Bedran’ın geçmişini temsil eden ve onun iç dünyasında büyük etkileri olan baba figürüdür. İkincisi ise, Bedran’ın malum kazadan önceki ve sonraki ruh hâlini temsil eden kendi iç gerçekliğidir. Burada kast ettiğimiz ikinci gerçeklik, Bedran’ın değişen durumuyla birlikte, genel bir tabirle hayatın gerçekliğine bakışında yaşanan farklılaşmadır.

*Sonsuzluğa Nokta*² romanının gerçekle olan bağlantısını tartışmaya öncelikle isminden başlamak gerekir. Hasan Ali Toptaş’ın metinlerinde sıkça rastladığımız tezat sözcüklerin bir arada ve uyum içinde kullanılması durumu, bu romanın isminde de mevcuttur. Romanda anlatılan hikâyeyi temel aldığımızda, yazarın oldukça manidar bir kelime oyunu yaptığı anlaşılabılır. Sonsuzluk fikri ile birlikte yer alan, bir cümleyi, bir hikâyeyi yahut bir durumu bitirmek için koyulan ‘nokta’, romanın başkişisi olan Bedran’ın yatalak olmadan evvelki sonsuz düşlerini, isteklerini, hayata dair ideallerini ve bir trafik kazasının bir nokta gibi gelip tüm bunların önüne yerleşebileceğini, tüm sertliğiyle gösteriyordur belki. Diğer yandan romanın finali düşünüldüğünde, bitmek tükenmek bilmeyen sonsuz bir döngünün içinde hapsolan Bedran’ın elindeki tabanca, ‘nokta’yı simgelemektedir.

Sonsuzluğa Nokta, postmodern dönem romanlarında sıkça rastlanan parçalı zaman akışına sahip bir romandır. 14 bölümden oluşan romanda, Bedran hem bir yolculuğun içinde hem de hasta yatağındadır. Okur, Bedran’ın geçmişine, hasta

¹ Başkişi: “Bir romanda yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi konumunda bulunan kişi”: Mehmet Tekin, **Roman Sanatı I: Romanın Unsurları**, 11. bs., İstanbul, Ötüken Neşriyat A.Ş., Kasım 2012, s. 95

² Kitaptan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, **Sonsuzluğa Nokta**, 2-3. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Ocak 2017

yatağından yapılan ‘flash back’ler sayesinde ulaşmaktadır. Geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen zaman, âdeta Bedran’ın ellerindedir. Bu durum, yazarın ustalıkla işlediği kurgunun gizemini korumasını sağlar; çünkü romanın son sayfalarına kadar Bedran’ın nasıl bir kaza geçirdiği belli değildir. Bedran’ın yatakta olduğu bölümlerde ise anlatıya dahil olan diğer kişi, bizim “yitirilen gerçek” olarak tanımladığımız karısı Gülderim’dir. Bedran, karısının bakımına muhtaç bir hâlde, geçmişi ve yaşadığı an arasında seyahat ederken, karısı, Bedran’ın güçsüzlüğünü vurgulayan ve hatırlatan bir sembol olarak kendine yer bulur. Bu kısımlarda ara sıra ziyarete gelen Turan ve Bedran’ın zihninde dönüp duran babası ile İsvan anlatıya dahil olmaktadır.

Olay örgüsüne genel olarak bakıldığında, Bedran’ın şehre doğru yola çıkmasıyla başlayan yolculuğu ve şehre gelmesiyle birlikte gelişen olaylar anlatılmaktadır. Bedran, Turan adında eski bir arkadaşının, devrimci olarak niteleyebildiğimiz arkadaşlarıyla yaşadığı evine gider ve buradaki günleri iş aramakla geçer. Evdekilerle kalıcı bir ilişki kurmak istemeyen Bedran, meşgul oldukları meselelere de karışmaktan yana değildir. Evde barındığı çoğu zaman susmayı ve bir köşede tek başına zaman geçirmeyi tercih eder. Fakat yalnızca yakın bir zamanda ölümü gerçekleşecek olan İsvan adlı gençten etkilenir ve onun hayali hayatının sonraki safhalarına da tesir eder. İsvan’ın hayatına girişi, Bedran’ın evleneceği kadını bulması hususunda da önemlidir. İş bulduktan sonra İsvan’ın teyzesinin kızı olan Gülderim ile evlenmeye karar verir; fakat huzurlu başlayan bu evlilik, Bedran’ın geçirdiği kazayla birlikte alt üst olur. Karısının yardımı olmadan yerinden kıpırdıyamayan Bedran’ın büyük yalnızlığı böylece başlar. Hem kendisi hem de karısı, tanıştıkları dönemden oldukça farklı ve uzak insanlara dönüşürler. Günlerce bir yandan aciz durumuyla diğer yandan terk edilme korkusuyla savaşıyor Bedran, sonunda eline bir tabanca alarak beklemeye başlar; bu sırada karısı ortada yoktur.

Bedran’ın içsel/duygusal gerçekliğini anlayabilmek adına en başa gitmek, önce babasını tanımak gerekir. Romandaki baba figürü, Bedran’ı terk eden Gülderim ile beraber, âdeta hayatın acı gerçeklerinin bir sembolü gibidir. Bedran’ın babası ve

Gülderim’le olan ilişkisini sorgulayabilmek adına, önce romanda öne çıkan isimlerin hangi gerçekleri temsil ettiklerini sıralayalım:

Tablo 3. 1. Sonsuzluğa Nokta’da Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler

Kişiler	Romanda Temsil Ettiği Gerçeklik
Bedran	İçsel/Duygusal Gerçek
Baba	Otoriter Rejim/Bastırılan Gerçek
İsvan	Arzulanan/Hayal Edilen Gerçek
Gülderim	Aldatan/Yitirilen Gerçek

Bu tabloya, Bedran’ın iş bulma süreci ile Turan ve arkadaşlarının değiştiği meseleleri de toplumsal durumu yansıtan gerçekler olarak eklemek mümkündür. Hasan Ali Toptaş’ın amacı elbette bu meseleleri tartışan kuru bir anlatı meydana getirmek değildir. Fakat bu gerçekler, birçok insana tanıdık gelecek meselelere değinmesi açısından, önemli gerçeklerdir. Diğer yandan, bu unsurlar sayesinde Bedran’ın nasıl bir ortamda yetiştiğini ve hayatını sürdürmeye ‘çabaladığını’ anlamaktayız.

3.1.1. Bedran ve “Gerçek Bedran”

Yukarıda oluşturduğumuz tabloya göre hareket ederek, Bedran’ın hayatının yönünü değiştiren isimleri ayrı başlıklar altında ele alırken, aslında her başlıkta Bedran ve onun içsel gerçekliği odak noktamız olacaktır. Çünkü *Sonsuzluğa Nokta*, Bedran’ın hikâyesidir. Yine de öncelikle bu başlık altında Bedran’ı tek başına tanıtmaya çalışacağız.

Romanın Bedran’ın iç dünyasına odaklanmış olması ve bu dünyanın sancılı bir dünya olması, modern romanların kahramanlarını akla getirecektir. Bedran’ın varoluşsal sıkıntısı, modern dönem romanlarını andırsa da *Sonsuzluğa Nokta*’yı yalnızca modernist yönleri ağır basan bir roman olarak tanımlamak mümkün değildir. Çünkü romanın odak noktası olan Bedran, şehre yolculuğu ve asıl yolculuğu olan içsel yolculuğu sırasında âdeta bölünmekte, birden çok yerde farklı biçimlerde yer almaktadır. Bu bölünmüşlük, postmodern anlatılara ait bir özelliktir.

Bedran’ın bölünmüşlüğü romanın ilk sayfalarında kendini belli eder. Kasabayı terk etmeye kararlı olan Bedran, “*yorgun bir tavşan gibi büzülmüş*” (SN, s. 7) olduğu otobüs koltuğundan kasabayı ve kasabanın çocuklarını izlerken şu sözleri söyler:

“Onların hepsi birer Bedran’dı hiç kuşkusuz; zamanları ayrı, özlemleri ve tutkuları aynı, binlerce, milyonlarca Bedran bırakıyordum kasabada. Beni tanıyan herkesin gözünde, o gözün derinliğiyle biçilmiş bir Bedran... Kasabanın her gününe, her saatine, her dakikasına ve her saniyesine kimi yürüyen, kimi duran, kimi ağlayıp kimi gülen birer Bedran... Herkesin gördüm, bildim, dokundum, konuştum ya da büyüttüm sandığı, ama kimsenin göremediği, bilemediği ve dokunamadığı gerçek Bedran’ıysa kente götürüyordum tabii; en gizli yerimdeydi o; belki de, zaman zaman kıpırtılarını hissettiğim o silik hayvanın uykularında saklıydı, gölgesinde ya da, kıpırtılarında, bana sessizlik tadında gözükten seslerinde saklıydı.” (SN, s. 10)

Bu sözler, araştırmamızın temelini oluşturan gerçeklik meselesi için önemli sözlerdir. Çünkü *Sonsuzluğa Nokta*, daha ilk sayfalarında, temel meselesi gerçeklik olan bir roman olduğunu göstermektedir. Bedran, “gerçek Bedran”ı aramaktadır. Belki de gerçek Bedran kaybolmamıştır ve hiç de tanıdık değildir. Belki de hiç var olmamıştır. Kendisini ‘yarım’ olarak gören Bedran’ın sözlerinden, hiçbir zaman tüm varlığıyla yaşadığını hissedememiş bir birey olduğu sonucuna varmaktayız.

Araştırmamızın giriş bölümünde ‘gerçek’ ve ‘gerçeklik’ sözcüklerinin tanımlarına yer vermiştik. Buradan hareketle ‘gerçek Bedran’ tamlamasını yorumlamaya çalışacağız. ‘Gerçek’ sözcüğü tanım olarak, sıfat görevinde 1. *Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, hakiki* 2. *Yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat* 3. *Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici* 4. *Temel, başlıca, asıl* 5. *Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan* 6. *Yapay olmayan* anlamlarına gelmektedir.³ Romandaki temel mesele Bedran’ın kendini aramak üzere çıktığı yolculuktur. Ona kendi olamayan bir birey olarak baktığımızda, ‘gerçek Bedran’, ‘asıl/hakikî/sahici Bedran’ anlamlarına gelmektedir. Bedran, içinde yaşayan, varlığını inkâr etmediği bir Bedran’dan söz etmektedir. Fakat temel problem, bu Bedran’ın dışarıdan görülen, varlığı herkesçe kabul edilen Bedran olmamasıdır. Yani Bedran, bir bakımdan nesnel gerçekliği temsil ederken, ‘gerçek Bedran’ içsel ve farklı boyuttaki bir gerçekliği temsil eder. Bu ayırım, Platon’un görünüşler evreni ve idealar evreni ayrımını akla getirir. Bu hususta Bedran görünüşler evreninin, ‘gerçek Bedran’ ise her şeyin aslının, gerçeğinin bulunduğu idealar evreninin mensubudur.

Pelin Aslan Ayar, Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında yer alan ‘arayış’ın izinde olduğu yüksek lisans tezinde, Bedran’ın yarımliğini/eksikliğini postmodern özneyi tanımlamada sıkça başvurulan psikanaliz yönteminden yararlanarak kısaca yorumlamıştır. Lacan’ın imgesel düzen/simgesel düzen ayrımından yola çıkarak, Bedran’ın bölünmüş kişiliğinin bir sebebi olarak simgesel düzene geçememişliğini gösterir. Annesiyle olan ilişkisinde bir üçüncü kişi olarak babayla tanışan çocuk, onu

³ **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005, s. 749

bilinçli ve sağlıklı bir biçimde kabul eder ve onunla anlaşma imzalarsa, Oedipus dönemi olarak adlandırılan bu süreç başarıyla sonlanacaktır. Ve çocuk simgesel erkek rolüyle özdeşleşerek, ‘erkek’ olmayı öğrenecektir. Fakat bu süreç başarısızlıkla sonuçlanırsa, kişilik bölünmesine sebep olacaktır, tıpkı Bedran’da olduğu gibi.⁴

Diğer yandan yarım/eksik özne figürasyonu, modern ve postmodern metinlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Sonsuzluğa Nokta, özellikle zaman tasarrufu, parçalı anlatım tarzı ve öznesinin bölünmüşlüğüyle postmodern bir anlatıdır. Anlatım tekniği olarak geriye dönüşlerin kullanılması⁵ ve anlatıcı konumundaki Bedran’ın zaman zaman okurun kafasını karıştıran anlatım tarzı romanda öne çıkan diğer özelliklerdir. Michel Butor, geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı metinlerde iki zaman diliminin üst üste getirilmiş gibi olduğunu ve bu durumun okur üzerinde “*müzikte iki sesin üst üste gelişi gibi*”⁶ bir etki yarattığını söyler. Bu durum, Bedran’ın çocukluğunu, şehre geldiği zamanları, evliliğinin ilk yıllarını ve kazadan sonraki hayatını eş zamanlı anlatan *Sonsuzluğa Nokta* için de geçerlidir.

Bedran’ın nesnel gerçeklerden kaçma isteği, romanın ilk satırlarında başlayan yolculuğu anlatılırken, başka bir dünyaya sığınmaya çalıştığı ifade edilerek desteklenmektedir. Bu kaçış yahut arayış, Bedran’ın kitaplara sığınmasına, onlara sıkı sıkıya sarılmasına sebep olmuştur. Öyle ki Bedran hakkında edindiğimiz ilk bilgiler bile çantasında saklıdır:

“Çantam dizlerimin üstündeydi; onu tepemdeki rafa ya da aşağıdaki bagajın karanlığına, onca sepetin, naylon torbanın ve içlerinde ne olduğu bilinmeyen ecış bücüş bavullarla çuvalların arasına koyamazdım. İçinde kitaplarım vardı çünkü, kimselere göstermediğim, herkesten köşe bucak sakladığım şiirlerim vardı ve annemin babamın uykuya gömüldüğü, kardeşimin kolunu bacağını dağıtarak ölü

⁴ Pelin Aslan, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarındaki Arayışın Gerçek Yüzü”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yöneten: Prof. Dr. Nüket Esen, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2004, s. 34

⁵ Geriye dönüş tekniği: “Romanda yer alan her şeyin; insanın, çevrenin, zamanın, eşyâ ve düşüncenin... bir mazisi vardır. Romancı, bu elemanlara ruh ve can vermek için fırsat buldukça geçmişe döner. O, bu işlemi gerçekleştirirken de geriye dönüş tekniğinden yararlanır.”: Tekin, **a.g.e.**, s. 254

⁶ Butor, **a.g.e.**, s. 134

gibi kalakaldığı ve evdeki sessizliğin kalemin cızırtısına doğru eğilip eğilip duvarlarda yankılandığı saatlerle doluydu o şiirler; kendimi kalem ucuyla deşmelerimle, kendimi gizli gizli kanatmalarımle, ruhumun çıplaklığı ve çıplaklığımın yorgan altlarında küflenene acemiliğiyle doluydu.” (SN, s. 7)

Açıkça görüldüğü gibi, Bedran’ın en değerli varlıkları kitaplarıdır, yolculuğu sırasında da içi kitaplarıyla ve şiirleriyle dolu olan çantasını başka çantaların yanına yakıştıramaz. Bedran, dış dünyaya ait gerçeklikten kurtulmak için kurmaca bir gerçekliğe sığınmaktadır. Yaratılmış olanın yanında ayrıca yarattığı bir gerçekliktir bu; çünkü kendisi de yazmaktadır. Ve bu yarattığı gerçeklik, kendisine özeldir, kimselerle paylaşmak istemediği mahremidir. Bedran yalnız kaldığı gece saatlerinde, herkesten kurtulduğuna güvendiği anlarda, çevresini saran tüm gerçeklere rağmen, kendi gerçeklerini yaratmakta ve gün doğana kadar burada kalmaktadır.

Bedran’daki kitap sevgisi ve yazı dünyasındaki gerçekliğe olan bağlılığı, kitabın yazarı Hasan Ali Toptaş’ın çocukluk yıllarıyla paralellik taşımaktadır. Çocukluğu Denizli’nin Baklan kasabasında geçen Toptaş, tıpkı Bedran gibi mutsuz bir çocuktur. “*Kasaba bile denilemeyecek bir yerde geçen bu mutsuz çocukluk, bu sevgi ve şefkat eksikliği beni kendiliğinden kitaplara yöneltti*”⁷ diyen Toptaş, tıpkı Bedran gibi, kitapları bir sığınak olarak görmüş ve onların dünyasına kaçmıştır.

İçinde “*sinsi ve silik bir hayvan*”ın yaşadığını hisseden Bedran (SN, s. 7), çocukluk yıllarından yetişkinliğine, kasaba hayatından şehir hayatına uzanan bir boşluğun içindedir. Her zaman kendisi olmaya çabalamakta; fakat onu nerede nasıl bulacağını bilememektedir. Çocukluğu sessiz sessiz ağlayarak geçmiş bu çocuk, insanlara sarılmayı değil, onlardan saklanmayı öğrenmiştir. Onlara olan inancı ve güveni, daha hayatının ilk yıllarında, hiçbir zaman bir ‘baba’ olarak göremediği babası, sevgisini hissetmesine rağmen onu babasına karşı koruyamayan annesi, minibüste para vermemek için uyuyor numarası yapan insanlar, bir bildikleri olmamasına rağmen durmadan konuşan kasaba insanları, babasının boşluğunu doldurmak için bir çaba

⁷ Aziz Çağlar, “İnsanın İssızlığının Romancısı”, **Hürriyet Gösteri**, S. 217, s. 28

göstermeyen dayısı, herhangi bir iletişimlerine tanık olmadığımız kardeşi tarafından sarsılmaya başlamıştır. Tüm bu insanlar doğrudan yahut dolaylı olarak, farklı biçimlerde ama mutlaka bir biçimde, Bedran'ın içine kapanmasına ve yalnızlığı tercih etmesine sebep olmuştur. İlerleyen zamanlarda ise, ziyaretlerini seyrekleştiren ve aslında öylesine ve zorunluluktan gelen Turan, yitip giden ama hayali asla bir yere kaybolmayan İsvan, zaman içinde büyük bir değişim yaşayan ve onu terk edip giden Gülderim, Bedran'ın sonsuz yalnızlığını derinleştirmiştir.

Bedran, insanların dürüstlüğüne olan inancını git gide yitirdiğini, toplumsal bir gerçeğe değinerek ifade etmektedir. Onun bu sözleri hem kendi gerçeklerini ortaya koyduğu hem de toplumsal bir gerçeği eleştirdiği için önemli sözlerdir:

“...Bu arada, inandığı her şeyi bir yana bırakıp hiç sevmedikleri partilere üye kaydı yaptıranlar da vardı. Küçük bir ücretle günlük yaşamlarını yarı aç yarı tok sürdürebilmek için, bir gecede çeyrek yüzyıldan bu yana taşıdıkları kişilikten vazgeçmiş görünen bu insanlar, yeni aldıkları siyasî kimliklerini gereğinden abartılı yaşadıklarından mıdır yoksa birdenbire değişmeleri kaçınılmaz bir kuşkuyu da beraberinde getirdiğinden midir nedir, gene de bir kapıya kul olmakta epeyce zorlanıyorlardı. Bu kez de, rüşvet verme yoluna sapıyorlardı tabii; oradan buradan topladıkları paralarla, kapı kapı dolaşıp geleceklerini iki dudağının arasında tutan bir adam arıyorlardı. İçim burkuluyordu onları görünce, insana olan bütün güvenimi, inancımı ve umudumu yitiriyordum. Onların arasında bulunmak bile acı veriyordu bana.” (SN, s. 113-114)

Kendi olamayan Bedran'ın hayatında kendini yakın hissettiği üç kişi olmuştur; nahiye müdürü, İsvan ve tanıştıkları zamanki kitapsever yönüyle Gülderim. Önce nahiye müdürünün yerinde olmak ister. Kasabadaki törenlerden birinde, herkes gelip bir konuşma yapmasını beklerken, müdür ortada yoktur. Müdürü, uzaktaki çıplak tepelerden birinde dağlara doğru yürürken görürler. Bedran bu vaziyetten çok etkilenir; çünkü müdür zorunda olduğu bir şeyi yalnızca görevi gereği yapmak yerine, dağlara yürümeyi tercih etmiştir. Bu olaydan sonra müdür kasaba halkının gözünden düşmüştür. Aralarında böyle düşünmeyen tek kişi olan Bedran, ileride tıpkı onun gibi

olmak istediğini söyler. Bunun sebebi ise müdürün *“tek başına olmayı başarmış”* olmasıdır. (SN, s. 61) Bununla birlikte gizemli bir insandır müdür. Halkın çözemediği bir yaşantıya sahiptir ve bu durumu umursamaz. Bedran, müdürün *“gizlerini gizleyebilişini”, “çoluksuz çocuksuz tek başına yaşayabilişini”* sever. (SN, s. 63) Müdür de Bedran gibi sırlarla doludur. Evli ve çocuklu olmayışında Bedran’ı cezbeden bir yön vardır. Görüldüğü gibi Bedran müdürü bir rol modeli olarak görmesiyle, yalnızlığından ve içinde yaşattığı gerçeklikten memnun olduğunu göstermektedir.

Bedran’ın tek başınalığı şehir hayatında da devam eder. Kasabayı terk edip gittiğinde bile, kendini *“babasının ellerinden kurtarılıp kente getirilmiş, oldukça kirli, hantal ve karmaşık bir yük”* (SN, s. 93) olarak tanımlamaktadır. Turan’a ve birlikte yaşadığı arkadaşlarına yük olabileceğini hisseder. Belki de bu sebeple evde varlığı yokluğu birdir. Mümkün olduğunca az konuşan, az hareket eden ve kendi gerçekliğine gömülmüş bir Bedran vardır. Çevresinde olanlara kayıtsız kalması, kendisini nesnel gerçeklikten sıyırması söz konusudur.

Bedran’ın her an zamanı değiştirebilen anlatım tarzı, kendi zihnindeki karmaşanın bir kanıtıdır. Okurla birlikte Bedran da sendelemeye başlar. Yaşadıklarının bir düş olabileceği izlenimine bile kapılır. Bu düş-gerçek çatışması, aslında hayatının birçok yerinde içine düştüğü bir durumdur. Turan’ın, İsvan’ın, Gülderim’in, iş aramakla geçen günlerinin bir düş olabileceğini düşünürken aslında şehirde geçen günlerini sorgulamaktadır. (SN, s. 111) Kasabadan hiç çıkamamış olduğu şüphesi, Bedran’ın kaçış umudu ve başarısız olma korkusuyla ilişkilidir. Başarısızlık korkusunun temelinde ise doğrudan kasabada kalma korkusu vardır. Ve onun temelinde de aslında her şeyin orta yerinde baş rol oyuncusu olarak yer alan babası vardır. Bu durumda Bedran’ın nesnel gerçeklerle çatışan iç gerçekliğini anlamlandırabilmek için önce babasıyla olan ilişkisini değerlendirmek gerekecektir.

3.1.2. Bastırılan Gerçek: Baba

Bedran'ı şehre yönelten ve uzunca bir arayışın içine sürükleyen nedenlerin başında babası gelmektedir. Postmodern anlatılarda, babaya sevgisizlik, itaatsizlik yahut başkaldırı, sıkça rastlanan meselelerdir. Bu meselelere 'babaya benzeme korkusu' da eklenebilir. Bu romandaki baba figürünü otoriter rejimle eşleştirmemizin gerçeklik çerçevesindeki karşılığı şudur: 'Bireylerin tüm hayatını şekillendiren çocukluk döneminde, aileleri tarafından psikolojik şiddete maruz kalması gerçeği.' Uzun bir zamandır süregelen bu toplumsal gerçek, postmodern dönemin her şeyin tartışılmaya müsait olduğu, kuralsız ve sınırsız çoğulcu zemininde, yeniden ve farklı biçimlerde gündeme gelmiştir ve baba-oğul çatışması biçiminde birçok araştırmaya konu olmuştur.

Kendi deyimiyle "*göbeği hâlâ annesine bağlı gibi*" (SN, s. 28) olan Bedran, bir erkek çocuğunun babasıyla kurması tabii olan sağlıklı bir ilişkiye dahil olamamış bir çocuktur. Bunun sebebi, evde varlığından çok yokluğu hissedilen şoför baba figürüdür. Uzun yol şoförlüğü yaptığı sıralarda babası Bedran'ın tabiriyle "*sık sık giden ama alabildiğine seyrek gelen*" (SN, s. 69) bir yabancıdır. Daha sonraları minibüsçülük yaptığı sıralarda evde daha sık bulunuyor olsa da babasının varlığı hiçbir şeyi değiştirmez.

Bedran, babasıyla yakınlaşması için bir fırsat olsa da onun yanında çalışmayı hiç istememiştir. Çünkü babası, Bedran'ın muavinliğinden hiçbir şekilde memnun değildir ve bunu Bedran'a kaba biçimlerde yansıtmaktan hiç çekinmez. Yolculardan para isterken âdeta bir kâbusun içine yuvarlanan ve babasının hışmına uğrayan Bedran, muavinlik yaptığı günlerde gözyaşlarını ve kendini öldürme isteğini bastıramaz. Bu durum, çok sonralar, bir iş görüşmesinde karşısına çıkacaktır. Babasının ne iş yaptığı sorulduğunda 'minibüsçü' olduğunu söyleyemez Bedran. Çünkü şoför babasını ve onun minibüsünü ötelemiş, en derinlere itmiştir. Bu durum, baba-oğul çatışmasından öte bir meseledir. Bedran, babasını yok etmeyi seçmiştir. Babası yoksa, onun çevresinde ve onun yüzünden yaşadığı problemler de olmayacaktır.

Bu noktada anlatıya yazarın gerçekliği de dahil olmaktadır. Hasan Ali Toptaş'ın babası da tıpkı Bedran'ın babası gibi uzun yol şoförüdür. Diğer yandan Hasan Ali Toptaş'ın çocukluğu ve ardından memurluğu dolayısıyla hayatı kasabalarda geçmiştir. Doğduğu ve büyüdüğü kasabanın az gelişmişliği, babasının uzun süreler evde bulunmayışı, yazarın kasabada mutlu bir çocukluk geçirmesine engeldir. Tıpkı Bedran gibi yazar da babasının evde seyrek bulunuşundan etkilenmiş ve bu durumun evdeki yankılarını şu sözleriyle betimlemiştir:

“(...) bizim evde gülünmezdi (...) Gerçekten, hiç mi hiç gülünmezdi; hep somurtulur ve uzaklara bakılırdı. Benim çocukluğumda babam uzaklardaydı çünkü. Yıllar sonra döndü ama bu kez de ne varsa, o bakmaya başladı uzaklara. Çok az konuşurdu (...) Belki de yoksulluk bizi öteki kutba atmıştı; susarak, somurtarak, iç çekerek yaşıyorduk onu. Öyle derin somurtmaların içinden çıkıp gelişimin, yazımdaki o ses tonuyla ilgisi vardır herhâlde.”⁸

Ayrıca yazar aynı Bedran gibi babasının minibüs almasıyla muavinlik yapmaya başlamıştır. Ve yine aynı Bedran gibi, yolculardan para toplarken sıkıntılar yaşamış, bu sebeple babasıyla geçinmekte zorluklar yaşamıştır.⁹ Bu sıkıntısının bir sebebi, kalabalık fobisi olmasıdır:

“İçinde bulundukları metnin vazgeçilmez bir malzemesi ya da kurgunun temel bir parçası gibi gözükseler de (ki öyledirler, öyle kılınmışlardır), bu mahşerî kalabalıkların, ruhsal yapımdan kaynaklanan, benim bile farkına varmadığım çok daha başka nedenleri olabilir tabii. Çocukluğumdan bu yana bir türlü yenemediğim kalabalık fobim olabilir sözgelimi. Sonsuzluğa Nokta'nın

⁸ Latife Tekin, “Dilin Müziği, Dilin Kokusu”, **Picus**, Ocak 2006; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 37

⁹ Mesut Varlık, “Hasan Ali Toptaş: ‘Bilginin Kendisi Değil Buharı Muteberdir’”, **Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı**, Haz: Mesut Varlık, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 57

kahramanı Bedran'da da vardır bu fobi; otobüs terminalinin kalabalığından bile korkar, dehşet verici sahneler hayal eder."¹⁰

Romanda baba figürüyle ilgili edindiğimiz ilk bilgiler, Bedran'ın otobüs koltuğundan izlediği çocuklar betimlenirken verilir. Bedran bazı çocuklardan bahsederken, *"duruşlarında bir İngiliz anahtarını babama zamanında yetiştiremememin, bir tornavidayı bulamamanın ya da anahtar çantasının paslı mandallarını açamamanın sıkıntısını taşıdıklarını"* (SN, s. 9) söyler. Bu acı ifadeler, Bedran'ın her çocukta biraz kendini gördüğünü ve babasından korkan bir çocuk olduğunu hemen hissettirir. Bu kısa bilgiden sonra, baba figüründen üçüncü bölüme kadar bahsedilmemektedir.

Bedran'ın babası arada bir görüldüğü, arada bir geldiği ve arada bir 'baba' sözcüğünün içini doldurduğu için, -hatta belki de bir kez bile gerçekten dolduramamıştır-, bu sahte otorite Bedran'ın küçük bedenine ağır gelmektedir. *"Sıklmaya sıklmaya ruhumuz gibi yanaklarımız da gerilirdi"* (SN, s. 69) diyen Bedran, babasından göremediği şefkati dayılarında arar. Hatta hayalinde bir baba yaratmaya çabaladığını da itiraf eder. Bu hususta, Bedran'ı içinden çıkmaz bir hâle sokan şeyin, baba-oğul çatışması yahut sevgisizlik olarak değil de, bir gerçeklik çatışması olarak incelenmesi gerektiği kanaatindeyiz. Çünkü Bedran'ın yaşadığı bunalımın sebeplerinden biri, toplumsal kimlik olarak görülen ve belli kurallara göre çizilmiş 'baba' imajının yerle bir olmasıdır. Bu, bir yandan da aile kurumunun çöküşüdür. Bedran'ın ailesini ayakta tutan, geçindiren, manevî olarak 'babalık' görevlerini yerine getiren, sevgi dolu/ilgili bir baba yoktur. Örneğin Bedran, okulda gerçekleşen velilerin de dahil olduğu törenlerde, babasının diğer babalar gibi davranmadığından şikâyet etmektedir:

"Kimi zaman, babam da gelirdi bu törenlere ve nedense bir suçlu gibi hep kıyıda köşede dururdu. Beni görür müydü görmez miydi bilmiyorum ama, hiç el

¹⁰ Şükrü Erbaş, "Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız", **Adam Öykü**, Kasım-Aralık 2001; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 16

sallamazdı. Hatta, bakışlarıyla bile dokunmazdı bana; gözlerini yere indirir, ellerini ceplerine sokar ve durup dinlenmeden, öylece, yutkunur dururdu. Onun öteki babalarinkine benzemeyen bu davranışı yüzünden, ben yapayalnız ve korunmasız hissedirdim kendimi.” (SN, s. 57)

Erkek çocuklarında var olan babaya benzeme eğilimi/çabası, -bunun toplumsal bir tutum ya da yönlendirme biçimi olduğunu da söyleyebiliriz-, Bedran’da hiçbir zaman var olmamıştır. Bir zamanlar olduysa bile, bu, Bedran’ın anımsayamayacağı kadar eskide kalmıştır ya da anımsamaya yetmeyecek kadar silik bir arzudur. Bu durumda Bedran’daki duygu, babaya benzememek temelinde gelişmiş ve nefrete kadar ilerlemiştir. Çünkü babası bir “Azrail”dir. Bedran babasının kanarya sarısı küçük otomobili, diğer insanların kaza yapmasından zevk duyduğu için aldığını düşünür. Babası kasaba meydanına anahtarı üzerinde bırakır bu otomobili ve kullanan insanların yaptıkları kazaları zevkle dinler. Bu tutumu yüzünden Azrail’e benzettiği babasına bir ders vermek için kardeşi ve arkadaşlarıyla birlikte kendisi de bu otomobile biner ve kaza yaparlar. Bedran’ın babasını bir Azrail olarak tanımlamasına verilebilecek bir diğer örnek, babasının minibüs şoförlüğü yaparken uyuklamasıdır. Bedran babasının farkında olarak ve isteyerek bu davranışı sergilediğini düşünmektedir.

Romanda, ‘şoför’ kişiler üzerinden baba figürüne göndermeler yapılmaktadır. Şehre yolculuğu sırasında Bedran’ın yaktığı sigaranın dumanı bile, otobüs şoförüne doğru ilerlemektedir, onu boğmak istercesine. (SN, s. 12) Romanın başka bir yerinde, bilinçaltının güzel bir özeti olan hayalinde Bedran, hiç tanımadığı insanlarla birlikte, bilmediği bir otomobildeyken bile, otomobilin şoförünü kurşunlamak istemektedir:

“Otomobilde kaç kişi olduğunu bilmiyorum gerçi, ama gene de, önce şoförü vurmak istiyorum. Sonra, yeniden şoförü! Öteki ya da ötekiler, beni açtıkları ateşle kalbura çevirip sokağın ortasına kanlar içinde devirseler de, ben ısrarla dizlerimin üstünde doğrulup perişan bir hâlde, kim bilir kaç kurşun yemiş olan şoförü bir kez daha kurşunlamak istiyorum.” (SN, s. 98)

Bir şoför göndermesi de Bedran'ın şehre geldiğinde Turan'ın evine gitmek için bindiği takside karşımıza çıkar. (SN, s. 66) Sırf babasına benzettiği için taksi şoförüne nereye gitmek istediğini söyleyemez. Sanki şoför koltuğunda oturan babasıymış gibi kalakalır. Bu basit bir korku değildir; çünkü Bedran şoförün babası olmadığına inanmak için debelenir. Babasının yanında olduğu düşüncesi bile onu çocukluğunun kederli günlerine götürecektir.

Bedran, babasından kaçmak için hangi yola girerse girsin, yol boyunca ona pek çok yerde rastlamaktadır. Gittiği her yere gelmektedir babası. Bu içinden çıkılmaz bir hâldir. Gördüğü her şoför babasını, gördüğü her araç onun minibüsünü hatırlatmaktadır. Bir gün patronu Bedran'dan şoför olarak çalışmasını istediğindeyse, kendisini -ilk ve son defa olarak- babasıyla özdeşleştirir. Romanın son sayfalarında yaşanan olay, bir şoför göndermesine daha sebep olur; fakat bu defa özne Bedran'dır. Yanında köye götürmesi istenen bir çocuk vardır. Bedran, bu çocuğun hâlinde kendi çocukluğunu görür. Bu durumda kendisi ise babasının yerine geçmiştir. Fakat bir süre sonra çocuğun yüz hatlarını, onunla yer değiştirmeyi teklif edecek kadar, babasına benzetmeye başlar. Bu, Bedran'a yapılan bir işkencedir âdeta. Babası hem Bedran'ın hem de küçük çocuğun bedenine aynı anda sızıvermektedir. Ne kadar yaş almış olursa olsun, ne kadar yol gitmiş olursa olsun, zihni çocukluğuna hapsolmuştur. Bu mahkumiyetin sonlanmayacağını anlayan Bedran, çocuğa yer değiştirmeyi teklif eder ve böylece, romanın son sayfalarına kadar gizemini koruyan, Bedran'ın yatalak olmasına sebep olan kaza gerçekleşir.

Oluşturduğumuz tabloda baba figürünü 'bastırılan gerçek' olarak tanımlamıştık. Tüm bu sözlerimize dayanarak, bu tanımlamayı şu şekilde açıklayabiliriz: Benzer problemlerle karşılaşan her birey gibi, Bedran da, çocukluk döneminde yaşadığı travmalar sebebiyle, doğruluk değerlerinde, inancında, karakterinde değişimler yaşamıştır. Çocukken açıkça ifade edemediği, bağıramadığı, karşı koyamadığı için içinde tuttuğu/kendine sakladığı her şey, zamanla büyümüş ve Bedran'ın içine sığmayacak bir hâle gelmiştir. İşte tam bu noktada bahsettiğimiz 'bastırılan gerçek', babasına değil Bedran'a aittir. Babasının Bedran'ın üzerindeki

etkisini ifade etmektedir. Bu bastırılmışlık, Bedran'ın hayatının şehre geldikten sonraki bölümünde gün yüzüne çıkmaktadır. Yukarıda alıntıladığımız cümlelerin devamında, Bedran'ın önce kendini öldürme isteği olarak ortaya çıkan bu bastırılmış dürtülerinin, sonrasında babasını öldürme isteği olarak yeniden ortaya çıktığını görmekteyiz:

“... Bense, tabancayı bir kez olsun ateşleyemeyecektim. Tetiği çekemeyişimle çocukluğumdaki tabancayı bulamayışım arasında bir bağ kuracaktım o an. Derken, kaçmayı düşünecektim; çocukluğumda kendimi öldürmek için hıçkıra hıçkıra yüklükteki yorganların arasında aradığım, ama bir türlü bulamadığım o kayıp tabancaya doğru, zamanın bağrında uzun uzun tüneller açıp yaşanmışlıkların üzerinden atlaya sıçraya, kocaman adımlarla kaçmayı...” (SN, s. 99)

Tüm bu cümlelerin arasında Bedran dikkatten kaçmaması gereken büyük bir cümle daha kurmaktadır: “*Hangisi zor? Hangisi daha acı? Toprağın altındaki ölüm mü, üstündeki ölüm mü?*” (SN, s. 98) Bedran'ın içinde büyüyen bu ölme ve öldürme arzusu, artık bir varoluş problemine dönüşmüştür. Senelerce bastırdığı dürtülerin kuvvetlenerek ortaya çıkması, onun yalnızca kendisini değil, var olan her şeyi, hayat ve ölüm arasındaki ilişkiyi, hayatın anlamını yahut ölümün mantığını sorgulamaya sürüklemiştir. Bedran'ın bu cümleleri, kanaatimizce, babasını yahut kendisini öldürürse bunun bir ceza mı yoksa ödül mü olacağına karar veremediğini hissettirmektedir. Kendisini öldürürse, bu hayattan kurtulacak mıdır? Yahut babasını öldürmek, acılarını sonlandırmaya yetecek midir? Belki de babasını öylece kendi hâline bırakmak, onun bu biçimde yaşamını sürdürmesi, acısının bitmeyeceği anlamına gelmektedir.

Farklı bir açıdan değerlendirdiğimizde, baba figürü, Bedran'ın ‘hiçbir zaman ulaşmak istemediği’ bir gerçekliği temsil etmektedir. Arayışı daha ilk sayfalarda başlayan Bedran'ın hiçbir zaman bulmak istemediği bir gerçektir babası. Ondan adım adım uzaklaştığı bu yolculuğun hiçbir noktasında ulaşmak istemediği bir gerçektir. Postmodern edebiyatın modern edebiyatın gerçekliğine olan güvensizliği ve onu

yıkma çabasına benzer bir çabadır Bedran'ınki. Tıpkı modern gerçekliğin, fikirlerin, yazının çöküşü gibi, Bedran'ın da inancı çökmüştür. Aile kurumuna karşı saygısını yitirmesi, bir başka biçimde fakat bu meseleyle bağlantılı olarak, evliliğinde de ortaya çıkacaktır.

3.1.3 Gülderim, İsvan ve Bedran Üçgeni: Aldatan/Yitirilen Gerçeklik ve Arzulanan/Hayal Edilen Gerçeklik Arasında Değişen Dengeler

Bedran, sağlıklı bir baba-oğul ilişkisi yaşayamadığı için, aile kurumu hakkındaki fikirlerinin de sağlıklı olması beklenemez. Bu durum Gülderim'le olan evliliğine de yansımıştır. Bir “Mutluyuz” yazısıyla başlayan bu evlilik, Bedran'ın yatalak olmasıyla beraber biçim değiştirmiştir. Gülderim, Bedran'ın karısı konumundayken, kazadan sonra, ona hep çaresizliğini gösteren bir simgeye dönüşür. Geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen anlatının ilk bölümlerinde, Gülderim'i tanıdığımız sırada, Bedran'ın birebir kendisinin söylediği sözler, okura verilen bir ipucu niteliğindedir. Daha İsvan, Gülderim ve Bedran arasındaki üçgen ilişki ortada yokken, Bedran karısı için şu sözleri söyler:

“...kollarımdaki kadınla, çok sevdiğim bir başka insanla birlikte olamayacağım için evlendiğimi düşünmüştüm. Belki de bu kadın hiçbir zaman öğrenemeyecekti bir başkasının yerine geçtiğini. Hiçbir zaman, içimdeki boşluğu dolduramadığını, ruhuma yaklaşamadığını, yalnızlığıma ulaşamadığını da öğrenemeyecekti. Ama, hep yerine geçtiği insanı anımsatacaktı bana, hep onun hayalini çağırarak, o hayali besleyecek ve bir ömür boyu fakına bile varmadan yaşatacaktı.” (SN, s. 31)

Bedran'ın şehre geldiği ilk zamanlarda kendisini yakın hissedebildiği tek kişi İsvan'dır. İsvan'ın onu anlayacağına inanmaktadır ve en önemlisi de İsvan'la sessizliği paylaşmaktadır. Bu yakınlık ilerlerse, duygularını herkesten saklamaya alışmış olan

Bedran, İsvan'la kendi gerçeklerini, sırlarını, herkesten gizlediği şiirlerini paylaşabileceğini düşünmektedir. Bunu düşünmüş olması bile herkesten saklanmaya alışmış olan Bedran için büyük bir adımdır. Bedran, İsvan'a karşı duyduğu yakınlığa rağmen, Gülderim ve İsvan arasında olası bir ilişkinin hayalini kurar. Ve bu hayal Bedran'ı mutlu eder. Sanki ileride Gülderim'le evleneceğini biliyormuş gibi, İsvan'ın tüm gerçekliğiyle Gülderim'in üzerine sinmesini beklemektedir.

İsvan'ın bir çatışmada vurulması üzerine Bedran bir boşluğun içine yuvarlanır. İsvan'ın yokluğuyla nasıl başa çıkacağını kestirememektedir. İsvan'ın cansız bedenini memleketine götüren minibüsü Bedran'ın kullanması manidardır. Bu sırada İsvan gibi Bedran da ölmek istemektedir. Fakat Gülderim, ileride yoldaşı olacağını hissettirircesine Bedran'ı uyarır. Yine de, *“İsvan'ın bıraktığı mindere oturmayı, onun açıp kapadığı kapılara dokunmayı ve onun ellerine, dudaklarına ya da diline değmiş kaşıkları kullanmayı”* göze alamamaktadır. (SN, s. 202) Tüm bunlardan sonra ‘herkesten daha kötü durumda olan’ Bedran, artık kendisini İsvan gibi hissetmektedir. İsvan, arzulanan özne olmaktan çıkıp kendisi olmuştur artık. Bedran, böylece onu anlayacağını düşündüğü tek kişi olan İsvan'ı sahiplenir. Nesnel gerçekliği bir kenara fırlatır ve yine kendi gerçeklerini yaşar.

Gülderim'i ‘aldatan gerçek’ olarak tanımlamamızın sebebi, Gülderim'in zaman içinde hem ruhsal açıdan hem de karakteristik açıdan değişmiş olmasıdır. Kazadan önce ve sonra farklı bir Gülderim olması tabiidir; fakat ondaki değişim kazadan önce başlamıştır. Bedran Gülderim'in, ilişkilerinin başlangıcında, bir şiir sever, bir kitap kurdu olduğunu söyler. Birlikte kitapçıları gezmekten, akşamları şiir okumaktan ve dinlemekten hoşlanan, aldıkları kitapları özenle raflara dizen Gülderim, zamanla eşyanın hakimiyeti altına girmiştir. Burada, postmodern anlatılarda sıkça gördüğümüz, modern dönem eleştirilerinden biriyle karşılaşmaktayız; ‘eşya sıkıntısı.’ Tıpkı *Tutunamayanlar*'ın Selim'i, Turgut'un evine gittiğinde, o baştan ayağa uyum içinde, tek tip, sıkış tepiş düzenin içinde boğuluyor gibi hissediyorsa, Bedran da karısının yeni hâline alışamamıştır ve onca eşyaya anlam verememektedir. Bir zamanlar, arkadaşı Meftune'ye, *“eşyaların yaşamasına yer yok bu evde”* derken

gururlanan Gülderim, şimdi Bedran'la birlikte yaşadığı evi alabildiğine eşyayla dolduruyordu. Bedran çok geç fark ettiği bu durumun, Gülderim'in güvensizliğinin maddeleşmiş hâli olduğunu düşünmektedir. (SN, s. 35)

Karısının evlendikten sonra yaşadığı değişime, bir de kazadan sonraki hâli eklendiğinde, Gülderim'in ilk hâlleri için tamamen aldatıcı olduğunu söylenebilir. Saklanacak yer arayan Bedran, İsvan'a saklanamadığı için Gülderim'e sığınmıştır. En azından ilk zamanlar Gülderim'le yaptığı şeylerden keyif aldığı da gerçektir. Bu dönemde *“tutkulara pamuk ipliğiyle bağlı yeşil gözlü bir çalgın”*dır. (SN, s. 39) Gülderim, Bedran'ın aldandığı, kendisini yakın hissetmeye başladığı bir kadındır. Kazadan sonra Bedran'ın yerinden kıpırdamayışı ve her açıdan Gülderim'e muhtaç olması, zamanla Bedran'ın korkularının artmasına sebep olmuş ve Bedran Gülderim'in her hareketinden bir sonuç çıkarmaya başlamıştır. Terk edilirse, gitme diyemeyecektir. Çünkü Gülderim'e muhtaç olmasına rağmen onun da bir hayatı olduğunun ve bu vaziyette mutsuz bir hayat sürdüğünün farkındadır. Nihayetinde Bedran'ın yalnızlığını -en azından- evdeki varlığıyla dağıtan Gülderim, ortadan kaybolur. Ve Bedran tutunduğu tek gerçeği de kaybeder. Geriye bir tek İsvan'ın hayali ve peşini hiç bırakmayan babası kalır. Bu durumda Gülderim hem aldatıcı hem de yitirilmiş bir gerçektir.

Bedran'ın dünyası, Gülderim ve İsvan arasındaki zıtlıklarla doludur. Romanın başında bahsedilen İsvan ile Gülderim arasındaki belli belirsiz ilişki, bu sırada Bedran'ın yaşadığı karmaşa, İsvan'ın ölümü ve Bedran'ın Gülderim'le evlenmesi; tüm bunlar başlı başına bir çatışma hâlidir. Bedran, bir yandan toplumsal kurallarla diğer yandan kendi hisleriyle baş etmektedir. İsvan, onun yalnızca içinde yaşattığı bir gerçekliktir. Gülderim, aile kurumunun bir üyesi ve onun karısı olarak, nesnel/toplumsal/kurumsal bir gerçeği temsil ederken; İsvan, ulaşılmak istenen bir idealdir. Bedran'ın çakılı kaldığı hasta yatağında, ona sonsuzluğu anımsatan, hayal kurduran, mutluluk veren bir öznedir. Psikanalist bir açıdan bakıldığında, çocukluğu Bedran gibi geçmiş bir kişinin cinsel tercihlerinde değişiklikler olması gayet doğaldır.

Bedran, “*kadın tenli İsvan*”ı arzulamakta ve özlemektedir. (SN, s. 95) (Romanın önceki sayfalarında bir kez daha kullanılan “kadın tenli” tabirinin, Bedran’ın arzularını yansıtmak amacıyla kullanıldığı kanaatindeyiz.) Karısı kollarında dans ederken bile Bedran’ın aklı İsvan’dadır. Bir “*trompet*” olmak istemektedir o sırada. (SN, s. 29) Bastırdığı tüm gerçekleri haykıran, sesi diğer çalgıları bastıran, asi bir trompet olsa huzura erecektir. Hayalinde yarattığı bir kadın olan ‘Bendegül’ de, Gülderim de ona İsvan’ı anımsatmaktadır.

Sonunda çivilendiği yatağında elinde tabancasıyla bekleyen Bedran, “*Herkes gibi olamadın gitti*” (SN, s. 117) diyen babasını haklı çıkarır. Bedran herkes gibi olmamıştır; fakat kendi de olamamıştır. Nafiye müdürü gibi olmak istemiştir, olamamıştır; İsvan bile olmuştur, ama kendi olamamıştır. Kademe kademe insanlığa olan inancını kaybeder. Elindeki tabanca, geçmişe saplanıp kalmış zihnine, babasının devamlı ensesinde hissettiği nefesine, tekrarlanıp duran bir düzenin parçası olmuş insanlara benzeyemediği için kendi kendine yarattığı gerçekliğe son verecek noktayı koyacaktır.

Romanın kurgusal gerçekliği hakkındaki tüm değerlendirmelerimizin sonunda, bir de romanın nesnel gerçeklikle olan bağının okur nezdinde nasıl karşılık bulduğundan bahsedelim. Öncelikle yazar ile Bedran arasındaki ortak noktalar, metne olan inancı güçlendirmektedir. Çocukluklarının kasabada geçmesi, babalarının uzun yol şoförlüğü yapması, kendi minibüslerinde muavinlik yapmaları, mutsuz çocuklar olmaları, kitaplara sığınmaları, kendi yarattıkları gerçeklik aleminde yaşamaları gibi ortak noktalar, bilinçli bir okura, elinde tuttuğu metnin otobiyografik bir metin olabileceğini düşündürecektir. Bunun yanında metnin Bedran’ın ağzından kaleme alınmış olması, okur ve Bedran arasında samimi bir ilişki olmasını sağlamaktadır. Hatta, romanın bazı yerlerinde, Bedran’ın “*...dolayısıyla benim de size anlatamayacağım bir şiddetle susuyordu*” (SN, s. 169), “belki benim gibi siz de inanmayacaksınız ama” (SN, s. 170) gibi okuruna seslendiğini düşündüren ifadeleri bulunmaktadır. Bu durum, okurun metne olan bağlılığını arttırmaktadır. Ayrıca romanda kullanılan iç monolog ve bilinç akımı gibi anlatım teknikleri, Bedran’ın

zihnini ve iç gerçekliğini olduğu gibi yansıttığı için, okur Bedran'a yakınlık hissetmekte zorlanmamaktadır.



3.2. Kurmacanın Kurmacasında Gölgesiz Kalan Gerçeklik: “Gölgesizler”

Hasan Ali Toptaş’ın ikinci romanı olan *Gölgesizler* (1993), birçok özelliğiyle postmodern edebiyatın öne çıkan anlatılarından biridir.¹¹ Aynı zamanda Hasan Ali Toptaş’ın bilinen, araştırılan, takdir edilen bir isim olmasındaki yeri büyüktür. *Gölgesizler*, Toptaş’ın belirsizlik üzerine kuracak olduğu romanlarının müjdecisidir. Yazarın ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*’da da yer alan arayış ve varoluş temaları, bu romandan sonraki romanlarında ‘belirsizlik’ düzleminde ele alınmakta; hatta bu belirsizlik hem metinlerin hem de okurun gerçeklik algısında değişimlere sebep olmaktadır. Kısacası, bir romanı ‘Hasan Ali Toptaş metni’ yapan yahut bir metni onun kalemiyle özdeşleştiren unsurların başında belirsizlik gelmektedir. Bu doğrultuda, zaman içinde oluşan bu geleneğin ilk halkası *Gölgesizler*’dir.

Gölgesizler, yazarın notuna göre 1993 yılında biter ve 1994 yılında Yunus Nadi Ödülü’ne layık görülür.¹² 2009 yılında senaryolaştırılan metin, Ümit Ünal’ın yönetmenliğinde sinemaya uyarlanır. Filme bir izleyici gözüyle bakıldığında dikkati çeken ilk unsurlar, filmin gri tonlarda çekilmesi ve filme hâkim olan karanlıktır. Bu durum, romanın kurgusal gerçekliğine de uygundur. Çünkü roman, belirsizlik ve gölgesizlik temelinde yükseldiği için, gri rengi çağrıştıran, kasvetli bir atmosfere sahiptir. Bunun sebebi ise, “*grinin ara sokaklarında gezinmeyi seven*”¹³ bir yazarın elinden çıkmış olmasıdır.

Gölgesizler, belirsizliğin yanında arayışın da romanıdır. Çalışmamızın odak noktası olan gerçeklik zemininde ise, yitirilen gerçekliğe tekabül etmektedir. Çünkü romanda yer alan kişiler kaybolmakta, yani yitirilmektedir. Diğer yandan, romandaki belirsizlik yitirilen gerçeği bulandırmaktadır. Hayal-gerçek çatışmasının öne çıktığı

¹¹ Kitaptan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, 3-4. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Ocak 2017

¹² Karaduman Okay, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)*, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 208

¹³ Talaslı, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 55

romanda, üstkurmaca ögesi de kullanılmıştır. Yani, yitirilen gerçekliğin yanında yeniden üretilen gerçekliğin de bulunduğunu söyleyebiliriz. Toptaş, zaten yeniden üretilen gerçekliğe ait olan kurmaca metninin içinde yeniden bir üretim gerçekleştirerek kurmacanın da kurmacasını yazmıştır. Bu durumda, ‘gerçeklik’ odağında incelemek adına oldukça zengin bir metinle karşı karşıyayız.

Toptaş, *Gölgesizler* yayımlandığında aldığı eleştirilerin kendisi için bir anlamı olmadığını söyler. Çünkü bu eleştiriler, romanın bir köy romanı olarak düşünülmesi sonucunda yöneltmiş eleştirilerdir. Toptaş, her fırsatta, önemli olanın ve dikkate alınması gerekenin romanın kurgusal gerçekliği olduğunu dile getirir:

*“Evet, bu konuda iki eleştiri çıktı. Üstelik bunlardan birisi, ‘Romandaki köyde imam var, muhtar var, neden öğretmen yok?’ diye sordu. Dahası, bu yazıyı okuyan bir başkası da tuttu Aykırı Sanat dergisinde, ‘Öyleyse ben bu romanı okumam!’ diye bir yazı yazdı. Ben, bütün bu olup bitenler karşısında diyecek bir şey bulamıyorum.”*¹⁴

Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*’de öyle bir gerçeklik evreni yaratmıştır ki bu evrende yer alan katmanlar arasında bir sınır yoktur. Bir katmanda yer alan kişiler, diğer katmana kolayca geçebilmektedir. Bunu gerçekleştiren kişi anlatıcı-yazardır. Romanda yer alan ilk gerçeklik katmanı anlatıcı-yazarın yarattığı şehirdir. Berber dükkânı bu şehrin en önemli mekânıdır. Öne çıkan diğer mekân ise anlatıcı-yazarın ‘aslının’ bulunduğu üçüncü kattaki evdir. İkinci gerçeklik katmanı yine anlatıcı-yazarın hayal etmesiyle meydana gelen köydür. Bu köyün adı da nerede olduğu da belirsizdir. İlk gerçeklik katmanı olan şehirde yer alan kişilerin, ikinci gerçeklik katmanı olan köyde ortaya çıkışları, bu kişilerin iki katmanda aynı anda var olduğunu düşündürür. Bu durumda Toptaş, yarattığı kurmaca evrenin de bir kurmacasını yaratmış ve bu evrenlerde eş zamanlı olarak yer alan kişileri ‘gölgesiz’ bırakmıştır. Yani bir diğer deyişle, gerçekliği gölgesiz bırakmıştır, alt üst etmiştir.

¹⁴ Duman-Çelik, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 120-121

Roman hakkındaki değerlendirmelerimize geçmeden evvel, romanda yer alan unsurların gerçeklik temelinde neye işaret ettiğini gösteren bir tablo oluşturmak faydalı olacaktır:

Tablo 3. 2. Gölgesizler’de Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler

Kişiler/Unsurlar	Romanda Temsil Ettiği Gerçeklik
Anlatıcı-Yazar	Asıl Gerçeklik ve Kopya Gerçeklik
Berber	Üstkurmaca
Köy	Kurmacanın Kurmacası
Berber Dükkânı	Kurmaca Gerçeklik
Nuri	Yitirilen Gerçek Yeniden Üretilen Gerçek
Ayığabak Masalı	Büyülü Gerçek
Olağanüstü Olaylar	Geleneksel Unsur/Halk Anlatıları
Cennet’in Oğlu	Yitirilen Gerçek
Güvercin’in Kendisi	Yitirilen Gerçek
Berber Dükkânındaki Güvercin Resmi	Yeniden Üretilen Gerçek
“Kar neden yağar?”	Varoluşsal şüphe

3.2.1. Romanın Kurgusal Gerçekliği

Romanın kurgusal gerçekliğine bakıldığında, göze çarpan ilk unsur, postmodernist anlatım tekniklerinin kullanılmış olmasıdır. Öyle ki *Gölgesizler*'in yalnızca biçimsel olarak değil, aynı zamanda kullanılan temalar bakımından da postmodern bir roman olduğunu söyleyebiliriz. Roman kişilerinin yok oluş ve yeniden ortaya çıkış şeklinde gidip gelen kimlikleri ve hayal mi gerçek mi olduğu belirli olmayan olaylar, romandaki belirsizliği desteklediği gibi, aynı zamanda postmodernizmin çoğulcu zeminine de uygundur. Diğer yandan, romanda geleneğe, sözlü kültüre ait bir unsurun yer aldığını da görmekteyiz: Ayıgabak Masalı. Bu durum, romanın büyüğü gerçekçi metinlerle ortak yönlerinden biridir.

Romanın kurgusal gerçekliğini anlamak adına önce adından yola çıkalım. Gölgesizlik, gölgesiz olmak, gölgesiz kalmak gibi ifadeler, her şeyden evvel olağandışıdır. Bu nedenle daha en başta, okurun gerçeklik algısında bir bulanıklık meydana gelecektir. Diğer yandan, romanın adıyla muhtevası arasında bir bütünlük olduğu açıktır. *Gölgesizler*, Toptaş'ın ikinci romanı olduğu için, ancak ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta* ile bir karşılaştırma yapmamız mümkündür. Bu doğrultuda, iki romanın adında ortak olan unsur, olumsuzluktur. 'Sonsuzluk' ve 'nokta' sözcükleri bir araya geldiklerinde büyük bir tezatlığa sebep olurlar. Aynı durum, 'gölgesizlik' ifadesi için de geçerlidir.

Daha derin bir yorumlama işine giriştiğimizde, bu defa 'gölgesizlik' ifadesinin bir varoluş problemine işaret ettiğini görürüz. Gölgesiz olmak, var olmamaktır. Gölgesiz kalmak, yok olmaktır. Çünkü gölge, bir bakıma canlı ya da cansız herhangi bir varlığın dünyaya bıraktığı izdir. 'Ben cismen buradayım' anlamına geldiği gibi, romanının muhtevasına baktığımızda, 'ben ruhen de buradayım' anlamını taşır. Romanda yer alan kişilerin ortadan yok olma ve yeniden ortaya çıkmalarına dayalı hikâyeleri, romana hâkim olan belirsizlik çerçevesinde, bu kişilerin belki de hiç var olmamış kişiler olduğunu düşündürür. Bu durum da 'gölgesizlik' ifadesinin belki de hiçbir zaman bir gölgeye sahip olamamışlığı işaret ettiğini gösterir. Kanaatimizce, bu

durumun odak noktasında cismen varoluş değil, ruhen varoluş yer almaktadır. Ayrıca, bu varoluş ve ‘ben buradayım’ ifadesi, bir yandan da aitliği çağrıştırır. Öyleyse ‘gölgesizlik’, bir yere ait olamamaktır. Romanda yer alan köy ve bu köyün insanlarının yanı sıra, yazarın da bu metinde bir yere ait olamadığını görürüz. Çünkü durmadan yer değiştirmektedir.

‘Gölgesizlik’ durumunu kurmaca dünyaya yerleştirdiğimizde, yine farklı bir anlam kazanır. Toptaş’ın *Gölgesizler* romanı ve onu takip eden romanlarında sıkça karşımıza çıkan unsurlardan biri, anlatıcı-yazar konumundaki kişinin yahut roman kişilerinin okura kurmaca bir gerçekliğin içinde bulunduğunu hissettiren sözlerde bulunmasıdır. Yani bir bakıma bu kişiler okurun gerçeklik algısını ters yüz eder, zihnini bulandırır. Postmodern romanlarda yoğun olarak görebileceğimiz bu durum, yazar tarafından bilinçli bir şekilde yaratılır.

Hasan Ali Toptaş, “*Belki başka bir Hasan Ali vardır da ben onun gölgesiyimdir*”¹⁵ diyor. Onun bu sözü, romanda yer alan üstkurmaca ögesiyle birebir örtüşmektedir. Roman boyunca varlığını hissettiğimiz anlatıcı-yazar, tam da Toptaş’ın işaret ettiği gibi bir gölge olarak varlığını sürdürmektedir. Bu doğrultuda ‘gölgesizlik’, aynı anda farklı yerlerde olma hâlini de akla getirmektedir. Toptaş’ın yazarlık hakkındaki görüşlerinden yola çıkarsak, ‘gölgesiz’ olmanın ‘tek başınalık’ anlamına geldiğini de söyleyebiliriz. Çünkü Toptaş, yazma eyleminin yalnız, bir başına, kimsenin gölgesi düşmeden yapılan bir eylem olduğunu düşünmektedir. Bu durumda, roman kişileri -postmodern zemine de uygun olarak- klasik roman kişilerine göre daha serbesttir. Yazar tarafından hiçbir şeye zorlanmazlar:

*“Bana göre, yazmak, her türlü iktidarın etkisi dışında yapılan, çok özel bir şeydir. İktidar devlet olabilir, iktidar okurun eğilimi, eleştirmenin bakışı, editörün anlayışı olabilir. Yazar kalemi eline alıp eğildiğinde kağıdın yüzüne kendi gölgesiyle birlikte bunlardan birinin gölgesi de düşüyorsa, bana göre yazılacak olan metin daha baştan zedelenmiştir.”*¹⁶

¹⁵ Emrah Serbes, “Kelime Yolculuğu”, **Hayvan**, Mayıs 2006; Toptaş, **a.e.**, s. 26

¹⁶ Şükrü Erbaş, **a.g.y.**; Toptaş, **a.e.**, s. 20

3.2.1.1. Bulanık Gerçeklik / Hayal-Gerçek Çatışması

Romanın başında yer alan “*yeni bir oyun başlıyor*” ve “*oyun kanlı olacak anlaşılan*” (G, s. 8) ifadeleri, daha romanın başında okura postmodern bir romanla baş başa olduğunu göstermektedir. Okur, bu oyunun bir parçasıdır. Dikkatli bir okurun gözünden kaçırmayacağı bu ifadeler, daha en başta okura kurmaca bir gerçeklik âleminde dolaştığını da hissettirmektedir.

Romanın kurgusal gerçekliği, belirsizliğe dayanmaktadır. Romandaki belirsizliği sağlayan unsurların başında, birden fazla anlatıcının varlığı gelir. Toptaş, postmodern anlatıların çoğulcu zeminine uygun bir şekilde birden fazla anlatıcıya yer vermiş ve bu doğrultuda gerçeğin bulanmasına¹⁷ sebep olmuştur. Bu doğrultuda “*çoğul bakış açısı*”na¹⁸ sahip olan romanda, üç farklı anlatıcının varlığından söz etmek mümkündür. Romanın yazarı için üstkurmaca başlığı altında değerlendirmelerde bulunacağımız için, bu bölümde diğer anlatıcılardan bahsedeceğiz.

Bu anlatıcılardan ilki, romanı kurgulayan ‘gerçek yazarın gölgesi’ olarak görebileceğimiz kişidir. Bu kişi, anlatıcı-yazar konumunda yer almaktadır. Romanın sonuna dek, romanı yazan kişinin o olduğunu düşünürüz. Bu kişi, anlatıcı konumundayken birinci tekil kişi tarzında konuşmaktadır. Diğer yandan, bu kişi romanın başından sonuna dek oğlunun tıraş bıçağı getirmesini bekler ve onu beklerken evinin penceresinde dışarıyı izler. Bu sırada hayalî bir mekân yaratır, ardından kendisinin de bir kopyasını yaratır ve onu hayal ettiği mekâna gönderir. Yani bir bakıma, kurmacanın kurmacasını yaratır. Böylece berber dükkânı ve köy arasında gidip gelen kurgu harekete geçmiş olur. Ayrıca, kurguyu harekete geçiren unsurun hayal etmek/düşlemek olduğunu söylemek mümkündür. Anlatıcı-yazar, aynı anda farklı yerlerde bulunarak gerçeği bulandırır.

¹⁷ Maurice Nadeau, Alain Robbe-Grillet’nin eserlerini değerlendirirken, bu tarz roman yazarlarının eserlerinde yer alan imgeler vasıtasıyla *gerçeği bulandırıldığını* söyler.

Kaynak: Alain Robbe-Grillet, **a.g.e.**, s. 16

¹⁸ Tekin, **a.g.e.**, s. 63

Bahsettiğimiz anlatıcı-yazarın kopyası ise, romanda yer alan bir diğer anlatıcıdır. Asıl anlatıcı-yazar evindeyken, o, berber dükkânındadır. Anlatıcı-yazara paralel bir şekilde, birinci tekil kişi anlatım tarzını kullanan anlatıcı, onun benliğinden kopmuş olsa da hâlâ onun parçasıdır. İki anlatıcı arasında bir iş bölümü sağlandığı söylenebilir. Çünkü anlatıcı-yazar şehirdeyken, onun kopyası berber dükkânındaki nesneler aracılığıyla, köye gidip gelir. Bu doğrultuda anlatıcı-yazarın ‘hayal ederek’ yarattığı kişi de yine ‘hayal ederek’ bir köy yaratır ve orada yaşananları okura aktarır. Görüldüğü gibi, anlatıcı-yazar ve onun kopyası olan anlatıcının varlığı, başlı başına bir belirsizlik unsurudur. Üçüncü anlatıcı ise, köyde yaşananları hâkim bakış açısıyla aktaran kişidir. Bu kişi, her ne kadar 3. tekil kişi anlatım tarzıyla konuşsa da söylediklerinde belirsiz ifadeler vardır. Bu durum, hâkim bakış açısına sahip anlatıcının ‘her şeyi bilme, her şeyden haberdar olma’ özelliğini elinden alır. Böylece okurun klasik roman anlayışında da bir sarsılma meydana gelir.

Romandaki belirsizliği sağlayan unsurlardan biri de hayal-gerçek çatışması yaratan durumların oldukça gerçekçi bir şekilde okura aktarılmasıdır. Büyülü gerçekçi bir atmosfer yaratan olaylar öyle doğal bir şekilde anlatılır ki okurun bu durumları yadırgaması neredeyse imkânsız hâle gelir. Toptaş, romanlarında hayal ile gerçeğin iç içe yer alması durumunu açıklarken, zaten bu iki kavramın ayrı düşünülmesinin zor olduğunu belirtir: *“Düş ile gerçeğe gelince; onlar her zaman el ele geziyorlar zaten. İkisini ayırmak her alanda zor...”*¹⁹

Belirsizliğin haricinde romanın kurgusal yapısına ait unsurlardan biri döngüsel akıştır. Şehir ve köy mekânları arasında böyle bir bağ kurulabilir. Şehirdeki berber dükkânında görülen kişiler, zamanla kurmacanın da kurmacası olan köyde karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan, köyde kaybolan kişiler ise şehirdeki berber dükkânına gelirler. Bu akış böyle sürüp giderken berber dükkânında kalan son kişi, anlatıcı-yazardır. Berber dükkânında görülen ve daha sonra bu mekândan ayrılan kişilerin köyde görülme sırasıyla, bu kişilerin dükkândan çıkış sırası birbirini tutmamaktadır.

¹⁹ Dönmez, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 194

Bu durum da belirsizlik yaratan unsurlardan biridir. Berberden sırasıyla çıkan kişiler, Nuri, berberin çırağı, berber, koltukta uyuyan adam ve anlatıcı-yazardır. Anlatıcı-yazar dükkândan çıkmak için uzun süre bekler; fakat sonunda o da çıkıp şehrin sokaklarına karışır. Bu kişilerin köydeki görünüş sırası ise şu şekildedir: Berber, Cıngıl Nuri, berberin çırağı ve postacı olarak berber koltuğunda uyuyan adam. Görüldüğü gibi berberden köye gelenlerin kimliklerinde herhangi bir değişim yaşanmaz. Berber köye berber olarak gelir, çırağı yine berber çırağı olarak. Şehirdeki berber koltuğunda uyuyan adamın bir postacı olduğunu öğrendikten sonra, köye bir postacı gelir. Şehirdeki berberde adının Nuri olduğunu öğrendiğimiz adam da, köyden yıllar önce giden Cıngıl Nuri'nin köye dönüşüyle anlamlanır.

Romanda, kurgusal gerçekliği zedeleyen durumlar da söz konusudur. Bahsettiğimiz zedeleme hadisesi, elbette yazar tarafından bilinçli bir şekilde yapılan bir zedelemedir. Romanın bazı yerlerinde, romanın kurmaca bir gerçekliğe ait olduğu okura hissettirilir. Yani okurun elindeki metni somut gerçeklikle özdeşleştirmesi engellenir ve kurmaca gerçeklik ön plana çıkar. Örneğin romanda yer alan köyün kurmaca bir mekân olduğu hissettirilir: *“Bu köyün Tanrı'ya ve devlete en uzak köy olduğunu düşünürdü sonra...”* (G, s. 10)

Romanda hayal-gerçek çatışması yaratan ve belirsizliği keskinleştiren unsurların başında, roman kişilerinin aynı anda farklı mekânlarda bulunması gelmektedir. Özellikle anlatıcı-yazar, berber ve Nuri hakkında yazılan cümleler, okurun kafasını karıştırmaktadır. Okurun zihni, tıpkı romanda yer alan kişiler gibi bulanıklaşır. Şimdi, bahsedilen kişilerin farklı yerde bulunmalarının yarattığı belirsizliği örneklendirelim. Romanda anlatıcı-yazarın cümleleri ve onun çevresinde oluşan zaman ve mekân belirsizliği oldukça baskındır. Örneğin, anlatıcı-yazarın köydeki berberle bir olduğu bölümde, hiç kimse berberi göremez. Bunun sebebi berberin o anda anlatıcı-yazarın kendisi olarak var olmasıdır. Bu bölümde berber, bir süredir varlığı bilinen ayıyı vurmuştur: *“Yaşlılar hep birlikte yüzlerini çevirip berbere baktılar, ama göremediler.”* (G, 252)

Romanın ilk bölümünün sonunda yer alan cümleler bu duruma verilebilecek örneklerden biridir. Bu cümlelerde berber dükkânında bulunan berber, aynı zamanda köyde var olduğunu açıkça belli eder:

“Berber, elindeki fırçayı bırakıp gözlerinde büyüyen cellat gözüyle caddeye baktı. Şehrin bütün caddelerini aşmıştı sanki, çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu. Belki de berberin kendine sığmazlığı vardı orada; sözgelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu.” (G, s. 9)

Şehirdeki berberin köye gelen berber olduğunu dair birçok ipucu yer almaktadır. Bilmecenin çözülmesine katkı sağlayan kişilerden biri köyden Reşit’tir. Reşit köyden yola çıkarak yürüye yürüye şehirdeki berber dükkânına gelir. O geldiği sırada berber çırağının peşine çoktan düşmüştür. Bu nedenle anlatıcı-yazarla sohbet eden Reşit, berberin gittiğini öğrendiğinde önce “kayıplara karıştığını” düşünür. Bu ayrıntı, dükkâna gelen adamın herkesin bir bir kaybolduğu köyün insanlarından biri olduğunu düşündürür. Hemen ardından bu düşünce açıkça desteklenir; dükkâna gelen adam anlatıcı-yazara, “*Reşit dersiniz, aynı köydeniz zaten, o anlar!*” (G, s. 182) diyerek dükkândan çıkar.

Romanda belirsizliği sağlayan yok oluş hikâyelerinden biri Cıngıl Nuri’nin hikâyesidir. Bu hikâye, Nuri’nin köye çokça zaman sonra geri döndüğünde söyledikleri sebebiyle de önemlidir. Çünkü Nuri, bunca zaman nerede olduğu sorulduğunda, “bilmiyorum” der. O yokken kendisi hakkında türlü efsaneler türemiştir köyde. Örneğin, köye gelen çerçi, Nuri’nin kamyon şoförlüğü yaptığını söyler. Fakat bu çerçinin bile köye gerçekten gelip gelmediği belli değildir. Muhtar, çerçinin söylediklerini imama anlattığında, imam “*Deli misiniz siz, bu köye yıllardır çerçi uğramaz!*” (G, s. 35) diye bağırır. Bunun üzerine çerçilerin peşinden koşan çocuklar şaşırır, köylüler birbirlerine hayalet görmüş gibi bakar.

Nuri'yle ilgili ilk haberi köye getiren kişi olan berberin söyledikleri de farklı bir belirsizliğe yol açmaktadır. Zaten “*yüzünün bir karış önünde, toprakla yüzünün birleşiminden oluşmuş ikinci bir yüzü*”yle (G, s. 30) başlı başına bir belirsizlik unsuru olan berber, kendisine Nuri diye bir berber tanıyıp tanımadığı sorulduğunda, “*Nuri diye birini tanırdım, saçlı sakalı birbirine karışmış, ufak tefek bir adamdı, arada bir gelip tıraş olurdu*” der. (G, s. 31) Onun bu ifadesi, okuru hemen şehirdeki berber dükkânına ve orada yer alan Nuri adındaki adama yönlendirir. Ki romanda geri dönüş tekniğiyle Nuri'nin köyde kaybolduğu dönem anlatıldıktan hemen sonra şehirdeki berber dükkânında, “*saçlı sakalı birbirine karışmış keçi sakallı*” adamın adının Nuri olduğunu öğrenmekteyiz. (G, s. 24) Ayrıca anlatıcı-yazar bu adam için, “*sanki bir yanı kimsenin bilmediği bir yerde yaşıyordu da bir yanı burada, berber koltuğunda uykuya dalmıştı*” der. (G, s. 23) Diğer yandan, şehirdeki berber dükkânında görülen Nuri, dükkândan çıkarken “*dışarısı iskelet dolu!*” (G, s. 24) der. Romanın ilerleyen sayfalarında Nuri'nin başına gelenler anlatılırken, Nuri bir ara “*insan iskeletleriyle dolu*” (G, s. 64) bir denizden geçer. Görüldüğü gibi farklı mekânlarda ortaya çıkan iki Nuri'nin aynı kişi olduğunu düşündüren birçok işaret vardır romanda.

Anlatıcı-yazar, Nuri'nin gerçekliğinin bulanmasına en çok sebep olan kişidir. Romanın ilk bölümünde berber koltuğunda oturan kişi, dükkândan çıkmadan önce “*ruhum sıkılıyor*” (G, s. 7) der. Romanın dördüncü bölümünde Cıngıl Nuri'nin nasıl gittiği anlatılırken “*ruhum daralıyor*” (G, s. 16) diyerek evden çıktığını ve bir daha geri dönmediğini öğreniyoruz. Yine anlatıcı-yazar Cıngıl Nuri başına gelenleri anlatırken söze “*ruhu daralmış bir akşam*” (G, s. 61) diyerek başlar.

Diğer yandan, Cıngıl Nuri'nin cismen varlığının belirsizliğini, aynı anda iki yerde bulunduğunu düşündüren kişilerden arasında Cennet'in oğlu ve kunduracı da vardır. Cennet'in oğlu, Nuri'yi köyde gördüğünü, tıpkı berberin durduğu yerde Rıza'yı tıraş ettiğini söyler. Köye gelen berber ise, “*O bendim*” der. (G, s. 106) Cennet'in oğlu, “*o hâlde Nuri sensin*” (G, s. 107) diyerek köyden giden berber Nuri'yle köye gelen berberin aynı kişi olduğunu ifade eder. Kunduracı ise berber köye geldiği sırada onun Nuri olabileceğini düşünür ve “*Nuri bildiğimiz yanlarını uzak bir yerlere bırakıp*

köye bu kılıkta dönmüş olamaz mı” (G, s. 32) diye sorar. Bu durumda şehirdeki berber dükkânında görülen Nuri, köyden giden Cıngıl Nuri ve köye gelen berber arasında bir belirsizlik oluşur.

Nuri’nin köye geri döndüğü bölüm, bulanık gerçekliği bir derece de olsa berraklaştırır. Çünkü Nuri bunca zaman nerede olduğunu bilmeseydi, bir hikâyeye anlatır. Bu hikâyenin içinde bazı ipuçları vardır. Nuri’nin anlattığı hikâyede, romanın ilk bölümü de yer almaktadır:

“Sonra uzun boylu bir adam gelmiş gölgeliğe, berber, elindeki makasın ucunu bir an için havaya dikip boşluğun karnını deşercesine kaldırarak, hoş geldin beyim, demiş ona. Hatta on beş dakika geçince de, hâlâ roman yazıyor musun, diye sormuş. Yazıyorum, demiş öteki. Bir daha da konuşmamış, öylece oturup aynanın üstündeki güvercin resmine bakmış.” (G, s. 65)

3.2.1.2. Üstkurmaca

Gölgesizler, hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği, kurmaca gerçeklik ile somut gerçeklik arasında sınır bulunmayan bir romandır. Bu bütünlüğü sağlayan unsurlardan biri de üstkurmacadır. Yazar, romanın yazılma sürecini anlatıya dahil ederek okurun gerçeklik algısıyla oynar. Berber dükkânında bulunan, aynı anda köyde yaşananları da aktaran anlatıcı, romanın sonuna dek metni yazmakta olan yazar kılığındadır. Aslında üstkurmaca, romanın merkezinde bulunmaktadır. Bu doğrultuda, gerçeklik odağında incelediğimiz romanda çalışmamızın en önemli bölümünü oluşturmaktadır.

Yıldız Ecevit’in belirttiği gibi, üstkurmaca bir oyundur. Yazar, üstkurmacayı metne yerleştirerek okuruna bir çeşit oyun arkadaşlığı teklif eder. Bu oyunda okura yol göstermesi için de metne türlü ipuçları yerleştirir. Bu durumda “*metin, oynanan bu sanatsal oyunda ana erektir*”, metin kendisinin nasıl kurgulandığını

anlatmaya başlar.²⁰ İşte bahsedilen metnin ara erek hâline gelmesi durumu, *Gölgesizler*'de de açık bir şekilde görülmektedir.

Üstkurmacayı doğru bir şekilde incelemek adına romanda yer alan anlatıcıları yeniden gözden geçirelim. Romanın asıl yazarı Hasan Ali Toptaş'tır. 'Romandaki romanı' yazan kişi ise, metne neredeyse hiç müdahale etmeyen, kendi kopyasını bir anlatıcı olarak metne gönderen kişidir. Bu yazar, oğlu tıraş bıçağı alıp gelene kadar romanı kurgulamaya başlar. Oğlu elinde bir gazeteyle geldiğinde ise, gazetede yer alan bir haberden yola çıkarak romanın bütünü tasarlama işi olur. *Gölgesizler* böylece, kısacık bir süreçte yazılır. Romanın sonuna dek gizemini koruyan bu durum, okura karşı oynanmış en büyük oyundur. Bu yazarın kendinden bir parça olarak berber dükkânına gönderdiği kişi, anlatıcı-yazardır. Üçüncü anlatıcı ise, âdeta roman kişilerinin bedenine girip çıkarak onların durumunu aktaran hâkim anlatıcıdır.

Üstkurmacayı vurgulayan birçok ifade mevcuttur. Bunlardan en belirgin olanlarından bahsederek, okurun gerçeklik algısıyla nasıl oynandığını açıklamaya çalışalım. Romanın hemen ilk sayfalarında, berber dükkânında gördüğümüz anlatıcı-yazar ve berber arasında geçen diyalog, üstkurmacanın okura sezdirilmesini sağlar. Önce berber kılığında yer alan kişinin anlatıcı-yazar olabileceğini hissettiren bir ifade yer alır romanda. Berber, "*buradaki her oyunu yalnızca kendisinin yönetebileceğini bir kez daha vurgulamak ister gibi*" (G, s. 8) sıradaki müşterisini çağırır. Burada bahsedilen oyun sözcüğü akla romanı getirirken yönetici ise bir yazarın bulunduğunu düşündürür. Ardından anlatıcı-yazar berber dükkânındaki tıraş olma hadisesiyle, roman yazmak arasında bir bağ kurar. Müşteri berber koltuğuna oturduğunda "*Yeni bir oyun başlıyor*" (G, s. 8) der içinden. Berber, dükkânda bulunan anlatıcı-yazara "*Hâlâ roman yazıyor musun*" diye sorduğunda, anlatıcı-yazar "*Yazıyorum*" diye cevap verir. (G, s. 8-9) Böylece bahsedilen oyun anlam kazanır. Hemen ardından romanın adı sorulduğunda anlatıcı-yazar, "*şimdilik bilmiyorum*" (G, s. 9) der. Çünkü

²⁰ Ecevit, a.g.e., s. 71

gerçekten bilmiyordur. Bu ifade, romanın ‘şu anda’ yazıldığını açıkça belli eder. Bu durumda üstkurmaca, daha romanın ilk bölümünde romanın merkezi hâline gelir.

Romanın on dokuzuncu bölümünde şehirdeki berber dükkânında yer alan anlatıcı-yazarın henüz adını koymadığı romanını tasarladığını görmekteyiz. Anlatıcı-yazar romanını tasarladığı için berber dükkânında otururken aslında bambaşka yerlerdedir. Bu durum, onun tasarladığı köye gidip geldiğini, roman kişilerinin yerine geçtiğini kanıtlar. “*Sayfalarca uzaktadır*” anlatıcı-yazar. (G, s. 105) Kanaatimizce üstkurmacanın en belirgin olduğu bölüm bu bölümdür. Anlatıcı-yazarın kendi düşüncelerini aktardığı şu cümleler, her şeyi açıkça ortaya koymaktadır:

“Uzaklardaydım yani, sözcükler ya da sayfalarca uzaktaydım. Orada, henüz doğmaması gereken, çocukluğumdan yontulmuş kepçe kulakçı bir çocukla karşılaşmıştım. Ben böylesi bir erken karşılaşmanın telâşıyla boğuşurken, o rastgele bir bölüme dalarak birkaç sayfayı çoktan işgal etmişti. İstesem onu ilk düşündüğüm gibi romanın son sayfasından sonraki yere kolayca atabilirdim belki, ama içimdeki bir nokta buna elvermiyordu. O noktayı oluşturan dağ kokuları yığılıyordu önüme ansızın, ardıçlı tepeler, çıplak yamaçlar, sise gömülmüş ormanlar ve kayıp vadiler yığılıyordu. Bu durumda, hiç kuşkusuz o çocuk romanın sonuna dek doğmadan yaşayacaktı.” (G, s. 105)

Şehirdeki berber dükkânından çıkan çırağın henüz dönmediğinin belirtildiği on yedinci bölümde, anlatıcı-yazar ‘yazar’ olduğunu ve her şeyi bildiğini belirten bir cümle kurar. Bu bölümden hemen önceki bölümde Cennet’in oğlunun görünürde bir suçu yokken muhtar tarafından darp edilmesi anlatılmıştır. Anlatıcı-yazar, geç kalan berber çırağının “*tıpkı Cennet’in oğlu gibi itilip kakılmasına dayanamayacağını*” (G, s. 95-96) söyler. Hemen ardından da kendi ifadesiyle “*durup dururken*”, “*Belki de çırak dönmeyecek*” (G, s. 96) deyiverir. Bu durum, anlatıcı-yazarın bildiği bir sırrı ağzından kaçırdığı izlenimi yaratır.

Okur tam anlatıcı-yazarın her şeyi bildiğini kabullenmişken, onun otoritesini sarsacak bir olay meydana gelir. Anlatıcı-yazar köydeki berber kılığında olup biteni

gözlemlerken, hiç kimseyle konuşmadığı ve dükkândan çıkmadığı hâlde, Güvercin'in kaçırıldığından haberdardır. Haberi kimden duyduğu sorulduğunda sessiz kalır; çünkü kim olduğunu belli etmek istemez. (G, s. 47) Güvercin'i bulmak için köyün didik didik arandığı bölümde ise, anlatıcı-yazarın otoritesi sarsılır. Kunduracı, *"Bazı şeyleri gözden geçiriyorsun"* der berbere. Köydeki her ev aranırken kendisinin dükkânının da arandığını söylediğinde, berber yattığı yere bakılmadığını düşünür. Kunduracıdan oraya da bakıldığını öğrenince oldukça şaşırır. Anlatıcı-yazar, berberin o anda *"Köyde olup biten her şeyi en ince ayrıntısına dek bildiğini düşündüğü"* için şaşırdığını söyler. (G, s. 101)

Üstkurmacanın belirginleştiği iki durumdan daha söz edebiliriz. Bunlardan birincisi, anlatıcı-yazarın 'aslinin' bulunduğu ev hakkında söylenenlerdir. İkincisi ise, anlatıcı-yazarın berber dükkânında beklemekten vazgeçip şehrin caddelerine karıştığı bölümde, roman kişilerine uyum sağlayarak kaybolmasıdır. Bu kayboluş, sıradan bir kayboluş değildir. Çünkü anlatıcı-yazarın yolunu kaybetmesi demek, romanın da yolunu bulamaması demektir. Romanın otuz yedinci bölümünde kaybolacağı hissine kapılan anlatıcı-yazar, kırk üçüncü bölüme gelindiğinde çoktan kaybolmuştur. Kendi yarattığı berber dükkânını bir türlü bulamaz.

Anlatıcı-yazar kendi yarattığı gerçekliğin içinde kaybolur. Onun yaşadığı ev hakkındaki bilgiler, berber dükkânından çıktığında, çöp kamyonlarını *"Karadüş Caddesi'ndeki apartmanın üçüncü katındaki"* (G, s. 214) evinden daha önce de gördüğünü belirttiği sırada elde edilir. Üstelik romanın başka bir bölümünde anlatıcı-yazar henüz berber dükkânındayken yarattığı şehrin içinde bulunan apartmanın üçüncü katındaki pencerede bulunan adamı görmüştür:

"Kent üst üste yüzlerce kez kurulup yüzlerce kez yıkıldıktan sonra, penceredeki insanın varlığını fark ettim birden; upuzun boyuyla, neredeyse kenara toplanan bir perde duruşunun içine dikilmiş, berber dükkânına bakıyordu. Belki de, ben dükkâna tıraş olmaya geldiğimden beri oradaydı ve gözlerinde cellat gözleri varsa, onları aramızdaki uzaklıkla örtmüştü. Bu konuda hiç kuşum yoktu, çünkü hemen caddenin karşısındaki apartmanın üçüncü katında olmasına karşın öyle

uzak bakıyordu ki, bedenini boşlukta yüzen bir pencerede bırakarak bu kentten çekip gittiği sanılabilirdi. Ona göre içeride mi yoksa dışarıda mı oturduğumu hâlâ bilmediğimden şaşkındım tabii; bakışında içerdeni, dışardanı olduğunu düşünerek gözlerimi yere indirmiştim.” (G, s. 170)

Anlatıcı-yazarın bu cümleleri hem ‘aslının’ da kendisi gibi apartmanın üçüncü katında var olduğunu gösterir hem de bu şehri kendisinin yarattığını düşündürür. Bahsedilen adamın uzaktan bakıyor gibi olması ise, romanı yazmakta olduğunu belirtir. Anlatıcı-yazar, gördüğü bu adamla olan ilişkisinin bir asıl-kopya ilişkisi olduğunu da sezdirir: *“Peki, ya pencerenin karşı tarafındaki; o inanır mıydı aslında kendisinin öteki olduğuna!”* (G, s. 171)

Romanın sonunda ise, *“Apartmanın önüne geldiğimde, başımı kaldırıp üçüncü kattaki odamın penceresine baktım; her zamanki gibi açıktı. İşte bu iyi, dedim merdivenleri yorgun adımlarla tırmanırken kendi kendime, karşıma çıkan onca engele karşın hâlâ yazıyorum demek ki...”* (G, s. 255) der anlatıcı-yazar. Onun bu sözleri, berber dükkânında oturan anlatıcının, anlatıcı-yazarın ta kendisi olduğunu en açık ifade eden cümlelerdir. Ki romanın sonuna dek gizemini koruyan; yalnızca aralarda okura sezdirilen bu durum sonunda açıklığa kavuşur.

3.2.2. Gerçeklik Algısını Ters Yüz Eden Unsurlar: Zaman, Mekân ve Kişiler

Gölgesizler, yitirilen gerçekliğin romanı olduğu kadar yeniden üretilen gerçekliğin de romanıdır. Yazar bu yitirilme ve yeniden üretilme sürecini, romanda yer alan berber dükkânı ile köy arasında yönetir. Zaman kronolojik olarak ilerlemez, belirsizdir. Bu durum, mekân açısından da bir belirsizlik oluşmasına sebep olur. Çünkü hangi zamanda olduğu belli olmayan roman kişilerinin hangi mekânda olduğu da belirsizdir. Diğer yandan, bu kişiler aynı anda farklı mekânlarda bulunmaktadır. “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Belirsizliğin Bilgeligi: Bir Okuma Önerisi”

başlıklı yüksek lisans tezinde Elif Türker, bu durumun kuantum fiziğinde “üst üste gelme ilkesi”ne uygun düştüğünü tespit etmiştir.²¹

Yıldız Ecevit, romanda her şeyin birbirinin yerine geçmesi durumunu şu sözleriyle ifade etmektedir: “Romanın tüm öğeleri, çeşitli ontolojik kategorilerin birbirinin içinde eriyerek belirsizleşmesi ya da birbirine dönüşmesi için seferber edilmiş gibidir. (...) İçindeki tüm öğeleri sürekli birbirine dönüşme potansiyeli taşıyan metinde, gerçeği geleneksel mantık normları çerçevesinde dizginlemek olanak dışıdır.”²²

Romanda yer alan kişiler arasında zaman ve mekân bağlamında berberin ayrı bir yeri vardır. Çünkü aynı anda hem berber dükkânında hem de köyde olduğu açıkça belli edilir. Romanın ilerleyen bölümlerinde, anlatıcı-yazar da berberle aynı kişi oluverir. Örneğin, berber koltuğunda uyuyan adam uyanıp da anlatıcı-yazarı berber zannettiğinde, ona dükkâna geldiğinde bir çırak görmediğini söyler. Anlatıcı-yazar ise, “benim berber olduğumu sanmakla hem berberi hem de çırağını benim varlığında birleştiriyorsunuz” der. (G, s. 123)

Köye gelen berberin her şeyi biliyor oluşu, onun anlatıcı-yazarla ortak yönüdür. Örneğin hiç kimseyle konuşmamış olmasına rağmen berber Güvercin’in kaybolduğundan haberdardır. Kunduracıyla aralarında geçen diyalog, köydeki konumu sebebiyle anlatıcı-yazarla bir tutulan berberin, aslında her şeyi bilmediğini gösterir. Bu durum berberi oldukça şaşırtır. Çünkü o cellat gözleriyle durmadan etrafı izlemektedir. Bunu yaparken de köyde olan her şeyi okura aktarma görevini üstlenmiş gibidir. Aynı zamanda anlatıcı-yazar olduğu için yalnızdır. Köyden gitmesi gerektiğine inandığı dönemde, bir şehir hayal ederken “tek başına”dır. (G, s. 228) Bu

²¹ Elif Türker, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Belirsizliğin Bilgeliği: Bir Okuma Önerisi”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon, Ankara, Bilkent Üniversitesi, Haziran 2009, s. 49

²² Yıldız Ecevit, “Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”, **Varlık**, S: 1182, Mart 2006, s. 46

doğrultuda, anlatıcı-yazar, berberin tek başınlığından şüphe duymazken kendi tek başınlığından şüphe duymamaktadır aslında.

Şehirdeki berberin, berber koltuğunda uyuyan adam için söyledikleri yine anlatıcı-yazar ve berberin aynı kişi olduğunu düşündürür. Berber anlatıcı-yazarla konuşuyor olmasına rağmen, bir an için ikisinin aynı zihne sahip oldukları sezdirilir. Uyuyan adamın “*artık burada olmadığını*” (G, s. 71) söyler berber. Şehirdeki berberde yer alan kişilerin köyde ortaya çıktıkları malumdur. Bu kişilerden biri de berber koltuğunda uyuyan adamdır. Bu kişileri köye gönderenin anlatıcı-yazar olduğu hesaba katıldığında, berberin sözü, uyuyan adamın yalnızca uyuduğu için artık orada olmadığını ifade etmez. Aynı zamanda artık dükkânda olmadığını, köye bir postacı olarak gittiğini düşündürür.

Berber koltuğunda uyuyan adamın köyde postacı olarak yeniden ortaya çıkmasından hemen önce, şehirdeki berber dükkânında anlatıcı-yazarla konuşması, onun bir postacı olarak köye gideceğinin habercisidir. Bu bölüm aynı zamanda anlatıcı-yazarın bu oyunu yöneten kişi olduğunu vurgular. Berber dükkânında anlatıcı-yazarla baş başa kalan adam, daha fazla bekleyemez ve gideceğini söyler. Anlatıcı-yazar mesleğini sorduğunda bu adamın bir postacı olduğunu öğreniriz. (G, s. 136) Bu sahnedeki ayrıntı, anlatıcı-yazarın berbere “*Nasıl olsa geç kaldınız*” (G, s. 136) demesidir. Anlatıcı-yazar postacının geç kaldığını bilmektedir. Onun bu sözü birkaç sayfa sonra, köye gelen postacının getirdiği mektuplarla anlam kazanır. Öncelikle köye gelen postacı, “*saçı sakalı birbirine karışmış*” (G, s. 139) bir hâldedir, ayrıca suratı da asıktır; çünkü bu postacı şehirdeki berber dükkânında tıraş olamamıştır. Köye şehirde anlatıcı-yazara gösterdiği motosikletiyle gelmiştir. Üstelik Cıngıl Nuri’ye kayıp olduğu zamanlardan kalan tozlu bir telgraf getirmiştir. Yani, anlatıcı-yazarın belirttiği gibi geç kalmıştır postacı. Şehirdeki berber dükkânından “*benim gitmem gerek*” diyerek ayrıldığı gibi, köyden de “*benim gitmem gerek*” (G, s. 140) diyerek ayrılır.

Romanda zaman, mekân ve kişiler arasında belirsizlik yaratan bir başka durum, anlatıcı-yazarın berber dışında kalan kişilerden birçoğunun da yerine geçmesidir.

Örneğin Güldeben olur anlatıcı-yazar, her şeyi bildiğini vurgularcasına, “*bir ölüye sevdalanacağımı biliyordum*” (G, s. 161) der. Ardından Musa Emmi olur, bekçinin kendisiyle dertleşmesini sağlar. (G, s. 189-194) Üstelik şehirdeki berber dükkânındayken de “*Dede Musa gibi*” yürür. (G, s. 205) Sonra kendini Cennet’in oğluymuş gibi hisseder. (G, s. 248) Ayrıca, romanın beşinci bölümünde şehirdeki dükkânda yer alan berber, aynanın üstündeki güvercin resmini kendisinin yapıp yapmadığını soran keçi sakallıya “*bunu daha önce de sana söyledim*” (G, s. 23) der. Romanın onuncu bölümünde ise anlatıcı-yazarın gözü takılır bu resme ve berbere aynı soruyu sorar. Berber bu defa anlatıcı-yazara, “*ama sen bunu daha önce de sormuştun*” (G, s. 54) der. Bu durumda anlatıcı-yazar ile keçi sakallı adam -yani Nuri- arasında da bağ kurulur.

Tüm bunların sonunda anlatıcı-yazar ‘herkes gibi’ hissetmeye başlar: “*...herkes içimdeydi. Bir anlamda bu, benim de onların içinde olmam demekti aslında...*” diyor anlatıcı-yazar. (G, s. 159) Aslında bu ifade her şeyi açıklamaktadır. Romanda yer alan kişiler, yazarın yarattığı kişiler olarak ondan bir parça taşımaktadırlar. Kimi zaman da onun ta kendisi olmaktadır.

Pelin Aslan Ayar, berberin, kalaycının, köye gelen berberin ve Nuri’nin aslında aynı kişi olduğu sonucunu çıkarabileceğimizi söyler. Yazarın “ayna yüklü kuşları” kullanarak, *Mantıku’t-Tayr*’a metinlerarası bir gönderme yaptığını düşünür. Bu doğrultuda, romandaki tüm gölgeler yazarın ta kendisidir:

*“Bu gölgeler, aynadan yansır metne. Ayna-yansıtma imgeleri postmodern metinlerde çok katmanlı bir görüntü yaratmak için sık sık kullanılır. Aynada gördüğümüz Öteki aynı anda hem tanıdık hem tuhaf olan bilinmeyen öznedir. Belki de, yazar insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikayesinde kaybolmasına bağlı olduğunun hikayesini yazıyordu.”*²³

²³ Pelin Aslan, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarındaki Arayışın Gerçek Yüzü”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Nüket Esen, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2004, s. 50

Romanda yer alan kişilerin ortak noktası yok olmaları ve yeniden ortaya çıkmalarıdır. Yani roman bir bakıma, “*tekrarların tekrarından*” (G, s. 54) oluşmaktadır. Bu yok oluşlar, zaman ve mekân unsurlarını da etkiler. Çünkü yok olan kişilerin ne zaman nerede bulundukları belirsizdir. Bu durumu daha iyi anlamak için şehirdeki berber dükkânından çıkan kişilerin yok oluş sürecine bakalım. Berberin çırağı, jilet almak için gider; fakat saatlerce geri dönmez. Çırağını merak eden berber de onun ardından yok olur, kendisinden bir daha haber alınamaz. Onların ardından müşteriler de bir bir çıkar dükkândan. Şimdi de köyden yok olan kişilere bakalım. Önce köyün berberi Cıngıl Nuri yok olur. Öyle bir yok oluştur ki bu, Nuri’den hiçbir haber alınamaz, yaşadığına dair en ufak bir iz yoktur. Nuri’nin ardından köyün en güzel kızı Güvercin kaybolur. Güvercin’in babası kızının kaybolduğunu bildirmek için köyün muhtarına geldiğinde, muhtar kızın kaçırılmış olabileceğini düşünür. Hatta bu işi yapan hakkında da bir fikri vardır. Romanda Cennet’in oğlu olarak var olan kişinin kızı bekçiyle anlaşarak kaçırılmış olabileceğini söyler. Ardından Cennet’in oğlu da yok olur. Muhtar, Güvercin’in bulunması için hareket eder, ilçeye gideceğini söyleyerek köyden çıkar gider. Sonunda muhtardan da haber alınamaz ve o da yok olur. Aralarından geri dönen tek kişi Cennet’in oğludur. Fakat o da aklını yitirmiştir. Romanda bir leitmotiv²⁴e dönüşen “*Kaar nedeem yağaar, kaarr?*” sorusundan başka bir şey çıkmaz ağzından. Güvercin’e ne olduğu ise romanın sonuna dek gizemini korur.

Romanda yer alan ana mekânlar, berber dükkânı ve köydür. Bu iki mekânın gerçeklik evrenindeki karşılıkları birbirinden farklıdır. Berber dükkânı, şehirde yer alan ve daha ‘gerçekçi’ tasvir edilen bir mekânken, olayların yaşandığı köy zaten kurmaca olan bir metnin içinde yeniden yaratılan kurmaca bir mekâna işaret eder. Diğer yandan şehirde yaşanan olaylarla köyde yaşananlar karşılaştırıldığında, köy, olağanüstü olayların yaşandığı ve somut gerçekliğe ait olan köylerden oldukça farklı bir köy olarak karşımıza çıkar. Fakat yine de, şehirde yer alan berber dükkânı, hem

²⁴ Tekin, a.g.e., s. 273

yazar tarafından kurgulandığı için hem de burada yer alan kişiler bir bir çıkıp köye vardığı için somut gerçeklik evreninde karşılaşılabileceğimiz bir mekân değildir.

Romanda bu iki mekân arasında yapılan göndermeler mevcuttur. Örneğin berber köydeyken oraya nasıl geldiğini bir türlü hatırlayamaz. Hatta bu konuda hiçbir fikri yoktur. Bu nedenle onu oraya gönderen bir gücün varlığını, yani bir yazarın varlığını hissettiren cümleler kurar. Bu cümlelerde dikkat çeken unsur, berberin yaşadığı kafa karışıklığının okura da yaşatılmak istenmesidir. Çünkü berber, “belki” der. Yazar da berbere katılır ve o da “belki” der: “*Belki de, hâlâ bir şehirde yaşıyordu. Dükkânındaydı şimdi; sabun ve krem kokularına sırtını dönmüş, camdan, dışarıdaki caddeye bakıyordu.*” (G, s. 14)

Zaman kavramı ise şehirde ve köyde farklı işlemektedir. Şehirdeki berber dükkânında yaşananlar kısa bir zaman dilimine -24 saate- karşılık gelirken, köyde yaşananlar “binlerce yıl” sürer. (G, s. 21) Yani köyde yaşanan olaylar zamanla ölçülemeyecek, değerlendirilemeyecek olaylardır. Bu durumda köyü olağanüstü bir köy yapan tek unsur, yaşanan olayların olağanüstülüğü değil, aynı zamanda zamanın kullanım şeklidir. Diğer yandan, köyde gerçekleşen olayların zamanı da belirsizdir. “*Gıcır Hamza’nın burnuna nohut kaçtığı yıl*” (G, 29) gibi ifadeler zamanı belirtmek için kullanılsa da bu tarz ifadelerin okurda bir karşılığı yoktur. Dolayısıyla somut gerçeklikte zamanı belirtmek için kullanılan herhangi bir ifadeye de karşılık gelmez. Benzer bir şekilde, Nuri’nin başından geçenler anlatıcı-yazar tarafından aktarılırken, “*Zaman kim bilir ne zamanmış*” (G, s. 65) ifadesi kullanılır. Ayrıca Nuri’nin “*içine evler kurulmuş, çöplü, yağlı, balık ve insan iskeletleriyle dolu, güllersiz, gülüşsüz, karardıkça kararan, kokan, durup dinlenmeden kokan ve ısrar sarısı, üstelik kanlı mı kanlı deniz*”i kaç yılda ve neyle geçtiği de belirsizdir. Anlatıcı-yazar, zaman kavramının belirsizliğini, şehirdeki berber dükkânında bulunduğu sırada kendi cümleleriyle vurgular: “*Bunu ikinci kez söyleyip söylemediğinden emin değildim, zaman ikimizi ayrı ayrı kuşatıyordu sanki.*” (G, s. 84)

3.2.3. Varoluşsal Şüphe ve Gerçeklik Sorgulamaları

Postmodern düşüncede Nirvana kavramı, tüm karşıtlıkların dinginliğe ulaştığı ruhsal yücelmenin adıdır.²⁵ Postmodern anlatılar, karşıtlıkların bir arada bulunuşunun oluşturduğu belirsizlikten beslenir. Toptaş'ın romanı da bu belirsizliğin üzerinde yükselmektedir. Belirsizliğin hâkim olduğu atmosferde ise güven duygusu yerini şüpheye bırakır. Bilinemeyen şey, güvenlik zeminini temelinden sarsar. Bu şüphe, postmodern düşüncenin yöneldiği ruhsal yücelmeyle ilişkilidir. İkisinin temelinde de varoluş kavramı yer alır.

Gölgesizler'de belirsizliği sağlayan unsurlar, okurun ve roman kişilerinin içinde bulunduğu gerçekliği bulanıklaştırdığı gibi zihinlerini de bulanıklaştırır. Bu durumda da romana 'şüphe' unsuru dahil olur. Roman kişilerinin diğer roman kişilerinin varlıkları hususunda şüpheye düştüklerini, hatta bu şüphenin onları kurmaca bir evrende birtakım sorgulamalara ittiğini görmekteyiz. Bu sorgulamaların odağında gerçeklik vardır. Fakat diğer yandan, bunun bir varoluş problemi olarak ele alındığını söyleyebiliriz. Çünkü bir romanda var olmak, zaten başlı başına problemidir. Çünkü roman kişileri kim tarafından, neden var edildiklerini bilmezler.

İlk felsefeyi başlatan 'neden' sorusu, romanda Cennet'in oğlu tarafından sıkça tekrarlanır. O, karın neden yağdığını merak ederken aslında birçok şeyin neden var olduğunu sorgular. Romanda bir leitmotif dönüşen "*Kaar nedeer yağaar, kaaarrr?*" (G, s. 107) sorusu, okura verilen bir mesaj niteliğindedir. Köyde yaşayanlar, neden bu köyde olduklarını bilmiyorlardır. Yazar dışında hiç kimse yaşananlara hâkim değildir. Hatta anlatıcı-yazarın bile otoritesinin sarsıldığından bahsetmiştik. 'Neden' sorusunun aklını yitiren bir kişi olarak Cennet'in oğluna söylenmesi de oldukça manidardır. Cennet'in oğlu, köydeki diğer insanlardan farklı olarak "*kendi varlığına karışarak yok olmuş*"tur. (G, s. 111) Bunu da herkesten akıllı davranarak başarmıştır. Zamanla akıllı başında olan kişiler de tıpkı onun gibi çevresini sorgulamaya başlar.

²⁵ Ecevit, a.g.e., s. 67

Romanda bir imgeye dönüşen ‘kuş’ sözcüğü, roman kişilerinin varoluşsal yolculuğunun bir parçasıdır. Kaybolan Güvercin’in adı bile bir kuş adıdır, tıpkı bir kuş gibi uçup gider. Güvercin’in kurgulanmasını sağlayan unsur, şehirdeki berber dükkânının aynasında yer alan kuş resmi. Güvercin, varlığını bu resme borçludur. Hikâyesi anlatılan Aynalı Fatma, “*aynalı bir kuş*” (G, s. 73) olarak tanımlanır. Ve esrarengiz bir şekilde kaybolması, yine kuş olup uçup gitmesiyle ilgili bir efsane doğurur. Cennet’in oğlu yazdığı mektuplara kuş resmi çizer. Böylece bu mektuplara uçup gitmeleri için bir şans verir. Nuri, köyde olmadığı yıllardan bahsederken “*ayna yüklü kuşlar*” (G, s. 62) gördüğünü, bu kuşların kendisini çağırdığını söyler. Bu çağrı, yolunu kaybeden Nuri’nin kendi gerçekliğini keşfetmesi için yapılan bir çağrı niteliğindedir.

Romanda yer alan gerçeklik sorgulamalarına birçok örnek verebiliriz. Çünkü roman kişilerinin neredeyse hepsi zihni bulanık kişilerdir. Yaşananların sırasına uygun bir şekilde bu konuyu ele almaya çalışacağız. Önce berberden bahsedelim. Şehirdeki dükkânda yer alan berberle köydeki berber arasında bir belirsizlik yaşandığından; fakat bunun belli ipuçlarıyla açıklığa kavuştuğundan söz etmiştik. Bu konudaki değerlendirmelerimiz anlatıcı-yazarın roman kişilerinin kılığına bürünmesiyle ilgiliydi. Fakat berberle ilgili öne çıkan bir durum daha vardır. Berberin bizzat kendisi, köye geldiğinde zihni tamamen silinmiş gibidir. Bunu ifade etmek için kullandığı cümleler ise, kendi varlığını bir sebebe dayandıramadığını gösterir. Berber, köye ilk geldiğinde, ‘berber’ olduğundan bile şüphe duyar. Köye neden geldiği hakkında da hiçbir fikri yoktur:

“Uzamlara geldiğini anımsıyordu yalnızca, çok uzaklardan. Ama orası neresiydi, bu köye gelmeyi kendisi mi istemişti ve yola hangi amaçla düşmüştü, bilmiyordu. (...) Daha önce belki bir şehirde oturuyordum, demişti bir gün; evim vardı sözgelimi, balkonum vardı bahçeye bakan, karım vardı tatlı düşler gibi, çocuklarım vardı. Bir de dükkânım tabii, berbersem.” (G, s. 13)

Romanın ilerleyen bölümlerinde, iki farklı yüzü ortaya çıkar berberin. Kim olduğu sorulduğunda, sanki anlatıcı-yazarı simgeleyen ikinci yüzü cevap verircesine ‘berber’ olduğunu söyler. Fakat yine de şüphe duymaya devam eder. Çünkü uzaklardan geldiğini bilmesine rağmen, “*nereye gittiği meçhul*”dür hâlâ. (G, s. 31) Berberin, Nuri’nin karısıyla ilk karşılaşması da şüphe yaratır. Köye bir berber gelmesi, kocası berber olan kadını telâşlandırır. Çünkü bu berberin bir berber olan kocası hakkında bir bilgisi olabileceğini düşünür. Bu sırada berberin Nuri’nin karısına onu “*kırk yıldır tanıyormuş gibi*” (G, s. 32) bakması, berberin çevresinde yaratılan gerilimi destekler.

Romanda varlığından şüphe duyulan diğer bir kişi bir efsanenin içinde yaşayan Asker Hamdi’dir. Köyde bir efsane olarak yaşatılan Asker Hamdi ve Aynalı Fatma’nın hikâyesi, muhtar ve bekçi arasında yaşanan bir diyalogla sorgulanır. Köyde önce berber Nuri, sonra Güvercin kaybolmuştur. Bekçi Güvercin’in de gitmesi üzerine, “*Güvercin de kayboldu, Asker Hamdi’nin çocukları gibi*” (G, s. 78-79) der. Hamdi’nin onca çocuğunun köyün neresinde olduğu meçhuldür. Muhtar, çocukları bir kenara bırakarak, “*Hem, Asker Hamdi’nin kendisi var mıydı bakalım?*” (G, s. 79) diye sorar. Asker Hamdi ve çocukları üzerinden yapılan bu sorgulama daha ileri bir boyuta taşınır. Muhtar “*Belki sen bile yoksun*” (G, s. 79) der bekçiye. Bunun üzerine bekçinin kafası karışır. Onun kafasının karışması, muhtarın sözünün öylesine yahut öfkeyle söylenmiş bir söz olmadığı izlenimi yaratır. Bekçi bir yandan gülerken bir yandan da kendi varlığından şüphe duyulması hiç hoşuna gitmemiştir.

Romanın bir başka bölümünde Hamdi’nin çocuklarının nerede olduğu yeniden gündeme gelir. Bu bölümde yine bekçi ön plandadır. Hacer’e Asker Hamdi’yi bilip bilmediğini sorar. Hacer’in “*hani şu dokuz karılı herif mi?*” demesi üzerine, bekçi “*hani nerde onun çocukları söyle bakalım, nerde onca karıdan doğan bir avlu dolusu çocuk?*” diye sorar. (G, s. 119) Ve ardından yine Asker Hamdi’nin çocukları üzerinden yapılan sorgulamanın bekçinin kendisine doğru döndüğünü görmekteyiz: “*Hacer’e, bütün bunları fark edemediğimize göre yoksa bizde mi yokuz, diyecekti, ama yanağına kondurulan sıcak veda öpücüğü dilinin ucundaki sözcükleri geri itti.*” (G, s. 119)

Cennet'in oğlunun köyde “*Kaar nedeer yağaaar, kaaarr?*” (G, s. 114) diye dolandığı sırada, Rıza ve iki arkadaşının arasında geçen diyalog, bu defa varlığı sorgulanan kişinin Güvercin olduğunu göstermektedir. Güvercin, bir kuş gibi köyden uçup gitmiştir. Rıza'nın aklı uçup giden Güvercin'dedir. Arkadaşlarını dinlemiyordur. Bu sırada Güvercin'in yüzünü canlandırmaya çalışır; fakat başaramaz. Yüzünü anımsayamadığı için Güvercin'in gerçekten var olup olmadığını düşünmeye başlar: “*Öyle bir kız hiç yaşamamıştı sanki, onu bu köyde hiç görmemişti. Adını biliyordu yalnızca, Güvercin'di; elsiz, ayaksız, dilsiz dudaksız, hatta gölgesiz bir güvercin...*” (G, s. 114) Görüldüğü gibi Güvercin Rıza'nın hayalinde bile gölgesizdir. Burada gölgesiz sözcüğünün kullanılması, romanın adı hakkında değerlendirmeler yaptığımız bölümde belirttiğimiz gibi, bir yokluğa, ‘var olmamışlığa’ işaret eder. Bu doğrultuda, Rıza'nın düşünceleriyle uyum içindedir. Rıza'nın Güvercin'i gözünün önünde canlandıramamasının sebebi ise, Güvercin'in anlatıcı-yazar tarafından şehirdeki berber dükkânında aynanın üstünde bulunan güvercin resmine bakarak yaratmış olmasıdır.

Romanda ‘gölge’ sözcüğü esas alınarak yapılan bir gerçeklik sorgulaması daha vardır. İmam, köydeki berber dükkânına doğru ilerlerken gölgesi bir yaratığa benzer. İmam, gölgesine baktığında asıl yürüyenin kendisi değil de gölgesi olduğunu düşünür. Sanki kendisi, önünde yürüyen gölgeyi takip etmektedir. Bu durumda gölge olan kendisidir. İmam bu düşüncesi yüzünden “*kendi varlığından korkar*”, hemen içinden rastgele bir dua okur. (G, s. 142) Romanın hemen ardından gelen sayfasında, anlatıcı-yazar bu duruma gönderme yapar. Kendisini imam gibi hissettiği sırada, gölgesinin “*bu kez*” ardında olduğunu belirtir. (G, s. 143)

Şehirdeki berber dükkânında uyuyan adam, şüphe uyandıran kişilerden biridir. Bu adam uyandığında anlatıcı-yazarın berber olduğunu iddia eder. Hatta dükkâna geldiğinde onun birini tıraş ettiğini ve yanında çırak falan olmadığını söyler. Anlatıcı-yazar onun bu sözlerini rüya gördüğü yönünde yorumlar. Fakat adam dükkâna gelişini ve burada gördüklerini oldukça detaylı anlatmaktadır. Yani uyanınca belli belirsiz hatırlanan bir rüyayı anlatır gibi değildir. Sonunda anlatıcı-yazara, “*Sence, bu*

konuştuklarımız bir rüya olamaz mı?” (G, s. 124) der. Bu soru, okurun da kafasını karıştıracaktır. Çünkü bu konuşmanın koltukta uyuklayıp duran adamın rüyası olabileceği ihtimali doğmuştur. Romanın bir başka bölümünde berber koltuğunda uyuyan adam üzerinden farklı bir belirsizlik yaratılır. Adam iki defa “*Benim gitmem gerek*” demesine rağmen, bir süre sonra “*Ben öyle bir şey demedim*” der. (G, s. 134-135) Bu durum uykudan yeni uyanmış bir adamın mahmurluğu olarak yorumlanabilir. Diğer yandan, anlatıcı-yazarın romanı yazmakta olduğu düşünülürse, bir an için anlatıcı-yazarın kafasının karıştığı ve hangisini yazmak istediğine karar veremediği şeklinde bir yorum da yapılabilir.

3.2.4. Büyülü Gerçekçi Unsurlar

Gölgesizler’in öne çıkan kurgusal özelliklerinden bahsettik. Romanın, tespit ettiğimiz gerçeklik meselelerine ekleyebileceğimiz bir özelliği de büyülü gerçekçi unsurlar içermesidir. Seval Şahin de, “Gerçekçilikle Modern Anlayışı Kaynaştıran Bir Roman: *Gölgesizler*” başlıklı yazısında, romanın bu yönünü vurgular.²⁶ Fakat romanı büyülü gerçekçi bir metin olarak tanımlamadan evvel, büyülü gerçekçi unsurların romanda ne derecede yer kapladığını görmek gerekmektedir. Diğer yandan, büyülü gerçekçi unsurlar içermesi, romanın doğrudan bu şekilde tanımlanmasını sağlayamaz. Çünkü büyülü gerçekçi metinlerin muhtevası kadar biçimsel özellikleri de klasik roman anlayışından farklıdır.

Seval Şahin, *Gölgesizler*’i büyülü gerçekçi yapan unsurun Ayıgabak Masalı olduğunu söyler. Şahin’e göre, bu masal romanın çatısını oluşturmaktadır. Şahin, Ayıgabak Masalı’nın orijinal hâlini de yazısına dahil etmiştir.²⁷ Böylece romanda Güvercin’in kaybolmasıyla gelişen olayları, masalla birlikte takip etme olağanı sağlamıştır. Masalın tamamını okuyan bir okur, romanda Güvercin’in doğurduğu

²⁶ Seval Şahin, “Büyülü Gerçekçilikle Modern Anlayışı Kaynaştıran Bir Roman: *Gölgesizler*”, *Hürriyet Gösteri*, S: 246, Şubat-Mart 2003, s. 38-40

²⁷ A.y., s. 40

Tutturamadım, belki bir dahaki sefere!” (G, s. 246)

Romanın kırk altıncı bölümünde bahsedilen ayı yeniden ortaya çıkar. Köylülerin toplanarak kaybolan atı aramaya çıktığı sırada, karanlığın içinde bir karanlık kımıldar. Köylüler ne yapacaklarını bilmezken, berber hiç beklemeden ateş eder. Onun ateş etmesiyle birlikte karanlığın içindeki karanlık, “*böğürerek*” (G, s. 252) yıkılır. Reşit hemen bu karanlığın kaç gündür çevrede dolanan ayı olduğunu fark eder. Köylüler, ayının cesedini sürükleyerek köye getirirler. Hemen ardından, “*çınarın gerisinden bas bas bağırarak kalabalığı birbirine katan çocuk*” (G, s. 253) gelir ve Güvercin’in doğduğunu söyler.

Köylülerin ayıyı köye getirmesiyle Güvercin’in doğum haberinin aralıksız bir şekilde verilmesi, şüphesiz, okurun doğan bebekle ilgili düşüncelerini şekillendirecektir. Ayrıca, Güvercin’in tuhaf çığlıklar atması ve bebeği gören kadınların da karanlık çığlıklar atması, bu düşünceleri destekleyecektir. Burada gözden kaçmaması gereken bir ayrıntı vardır. Anlatıcı-yazar, berberin ayıyı vurduğunu bölümde, ayıyı “*karanlığın içinde bir başka karanlığa*” benzetmiştir. Güvercin’in bebeğini gören kadınların çığlıklarını da “*karanlık çığlıklar*” olarak tanımlar. Bu durumda karanlığı andıran ayıdan hamile kalan Güvercin de karanlık çığlıklar attıran bir bebek doğurmuştur.

Ayıgabak Masalı’ndan yararlanılması romanı büyülü gerçekçi bir metin yapmaya yeter mi? Bunu anlamak için büyülü gerçekçi metinlerin geleneksel unsurları hangi biçimlerde kullandığına bakmak gerekir. Aytül Özüm’ün “Angela Carter ve Büyülü Gerçekçilik” adlı kitabının giriş bölümü, bu konuda önemli bir kaynaktır. Ayrıca, yine Aytül Özüm’ün “Onat Kutlar’ın İshak ve Bilge Karasu’nun Göçmüş Kediler Bahçesi’ndeki Büyülü Gerçekçi Öğeler” başlıklı yazısı, ufuk açıcı niteliktedir. Özüm, büyülü gerçekçi metinlerin genel özelliklerinden bahsederken özellikle bu metinlerin okurunu şaşırtan metinler olduğundan, zaman kavramının belirsizliğinden, metinde yer alan kişilerin başkalaşım geçirdiğinden, olayların gerçekçi metinlerde olduğu gibi detaylı bir şekilde tasvir edilmesinden ve olağanüstü olayların okura

oldukça gerçekçi bir şekilde aktarıldığından bahseder.²⁸ Biz de, *Gölgesizler*'i incelerken, zaman kavramının belirsizliğinden, kişilerin birbirlerinin yerine geçmesinden, olağanüstü durumların roman kişilerini bir tür varoluşsal şüpheyne sürüklediğinden ve bunların okura olağan bir şekilde yansıtıldığından bahsettik. Ayrıca, köydeki kişilerin bir bir kaybolması, şehirdeki berber dükkânından çıkanların bir bir köye gelmesi, okuru şaşkınlığa uğratan olaylardır. Bu durumda, romanın büyüğü gerçekçi metinlerle benzer özelliklere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Fakat *Gölgesizler*, Güvercin'in doğumu detaylı bir şekilde tasvir edilmediği için büyüğü gerçekçi metinlerden ayrılmaktadır. Yazar, postmodern anlayışa uygun olarak bu unsuru bir gizem unsuru olarak kullanmayı tercih etmiş ve bu hikâyeyi okurun tamamlamasını istemiştir.

Özüm'ün Faris'ten aktardığına göre, büyüğü gerçekçi metinlerde gerçekleşen olağanüstü olayların zaman zaman gerçek mi hayal mi olduğuna karar verilemez. Hatta metinde yer alan kişiler de bu çatışmaya dahil olur. Yani kurmaca gerçeklik ile somut gerçeklik arasında bir sınır yoktur. Tıpkı postmodern romanlarda olduğu gibi gerçek ile hayal bir arada bulunur. Bu özellikler, bizim önceki bölümlerde yer alan tespitlerimizle birebir örtüşmektedir. Ayrıca büyüğü gerçekçi metinlerde zaman, mekân ve kimlik kavramlarına yönelik sorgulamalar bulunmaktadır. Bu durum da bizim "Gerçeklik Algısını Ters Yüz Eden Unsurlar: Zaman, Mekân ve Kişiler" başlığı altında yaptığımız değerlendirmelere uygundur.²⁹

Büyüğü gerçekçi metinlerin temel özelliklerinden biri de geleneksel unsurlardan yararlanılarak kurgulanmalarıdır. Bu metinlerde folklorik, efsanevi ve masalımsı özellikler yer alır.³⁰ Bu doğrultuda, *Gölgesizler*'in kurgusunun Ayıgabak Masalı'nın kurgusuyla paralel bir şekilde ilerlediğini söyleyebiliriz. Diğer yandan, romanda başka geleneksel unsurların da yer aldığını söyleyebiliriz. Örneğin, roman kişileri dinî bir güç olarak görülen imamdan medet umar. Bunun en bariz örneği,

²⁸ Aytül Özüm, "Onat Kutlar'ın İshak ve Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki Büyüğü Gerçekçi Öğeler", *Bilig*, S:66, Yaz 2013, s. 180-181

²⁹ Aytül Özüm, *Angela Carter ve Büyüğü Gerçekçilik*, Ankara, Ürün Yayınları, 2009, s. 31-32-33

³⁰ Özüm, *a.g.y.*, s. 181

“imamın gücünü ispat etmek isteyen” (G, s. 145) Rıza’nın, Reşit’le birlikte kurguladığı ve oğlu Ramazan’ı alet ettiği oyundur. Rıza, Ramazan’ı önce Reşit’e gönderir. Reşit’ten bir tutam saç alan Ramazan daha sonra imama gider ve bir kızı sevdiğini söyler. Ardından Reşit’ten aldığı saçı, sevdiği kızın saçı olarak imama sunar.

Bu oyunun kurgulanmasının temelinde ‘inanç’ vardır. İnanç ise doğrudan geleneksel değerlerle ilişkilidir. Rıza’nın Ramazan’a neler yapması gerektiğini anlattığı bölümde, Ramazan Rıza’ya imamın saç isteyeceğini nereden bildiğini sorar. Rıza, *“bu işin usulü öyledir”* (G, s. 146) der. Böylece bunun yaygın bir adet olduğunu anlarız. Hemen ardından söyledikleri, bu oyunun inançla ilişkili olduğunu açıkça ortaya koyar:

“E’si o saç okuyup üfleyecek işte! Saçın sahibi de sana sevdalanacak. Hem de öyle bir sevdalanacak ki, evimizin önüne dikilip melil melil meleyecek. Reşit enişten de imamın neler yapabildiğini işte o zaman göreceksin!” (G, s. 146)

Ayıgabak Masalı, Denizli yöresine aittir.³¹ Bu durumda Toptaş, kendi doğup büyüdüğü toprakların belleğinden yararlanmıştır, diyebiliriz. Bu masalın romanda kullanılması, metinlerarası bir ilişkiye işaret eder. Fakat belirttiğimiz gibi bebeğin detaylı bir şekilde tasvir edilmemesi, romanın büyülü gerçekçi olarak tanımlanmasını engeller. Yalnızca, zaten olağanüstü unsurlar içeren bir tür olan masal aracılığıyla romanda büyülü gerçekçi bir hava yaratıldığı söylenebilir. Ki Güvercin’in ayı tarafından kaçırıldığı romanın sonuna dek anlaşılmaz. Romanın sonunda, romanı yazmakta olan anlatıcı-yazar, oğlunun getirdiği gazetede bir kızın bir ayı tarafından kaçırıldığını görür. Böylece her şey tamamlanır ve büyü bozulur.

Bir de Aynalı Fatma ve Asker Hamdi’nin hikâyesine bakalım. Bu hikâyede yer alan olağanüstü unsurlar, geleneksel anlatıları hatırlatır. Zaten onların hikâyesi, roman kişileri tarafından da sorgulanmaktadır. Hamdi’nin çocuklarının nerede olduğu

³¹ Şahin, a.g.y., s. 40

defalarca sorgulandığından daha evvel bahsetmiştik. Bu doğrultuda bu hikâye hem olağanüstü unsurlar içerir hem de hikâyede yer alan kişilerin başına gelenler okuru şaşkınlığa uğratır. Dede Musa'nın aktardığına göre Aynalı Fatma, sırta kadem basar. Asker Hamdi'nin cesedi köye getirildiğinde gelen askerler ise, Hamdi'nin asker kaçağı olduğunu söylerler. Ardından, bir süre sonra köyün muhtarına Asker Hamdi'nin şehit düştüğü haberi gelir. Böylece ikisinin varlığı da belirsizdir. Dede Musa'nın belirttiği gibi, *“kafalarda bir Hamdi bulanıklığı”* (G, s. 75) vardır. Aynalı Fatma'nın da kuş olup uçtuğuna dair bir efsane türemiştir. Bu hikâyenin yarattığı belirsizlik, roman kişilerinde de bir tür şaşkınlık yaratır. Oysa büyülü gerçekçi metinlerde yer alan kişiler olağanüstü durumlar karşısında tepkisizdir.

Bahsettiğimiz unsurların dışında, *Gölgesizler*'de olağanüstü olarak nitelenebilecek başka unsurlar da yer almaktadır. Örneğin, muhtar ilçeden binlerce yıl sonra döner, intihar eden muhtarın dili göbeğine kadar uzar. Ya da Cennet'in oğlu kemer niyetine beline doladığı yılanın kendi kuyruğunu yutması sonucunda ölür, bu olayın gerçekleştiği zamanlarda bir hortlağı andırır, ölürken ağzından yeşil sular gelir. Ramazan'ın at tarafından vahşice öldürüldüğü sahneyi de bu olayların arasına ekleyebiliriz. Fakat belirttiğimiz gibi bunlar postmodern anlatının 'hayal ile gerçeğin', birbirine zıt görünen 'her şeyin' bir arada yer almasına izin veren çoğulculuk ilkesiyle de bağlantılıdır. Bu nedenle bu unsurlar, romanı büyülü gerçekçi bir metin olarak tanımlamaya yetmez. Fakat romanın büyülü gerçekçi metinlerle ortak özelliklere sahip olduğu şüphe edilmeyecek bir gerçektir.

3.3. Gerçeklerin Ortasında Sırtı Siyah Ciltli Kocaman Bir Defter: “Kayıp Hayaller Kitabı”

Hasan Ali Toptaş’ın üçüncü romanı olan *Kayıp Hayaller Kitabı*³², gerçeklerin karşısında hayallere sığınan bir çocuğun hikâyesidir. Başkişi konumundaki çocuğun isminin Hasan olması ve mutsuz bir çocukluk geçiriyor oluşu, yazarın ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta* gibi, çocukluğundan izler taşıdığına işaret etmektedir. Hasan, mutsuz geçen çocukluğu, otoritesi sarsılmış babası ve hayata tutunma biçimi olarak hayallere sığınmasıyla, yazarın bir diğer romanının -*Sonsuzluğa Nokta*’nın- başkişisi olan Bedran’ı anımsatmaktadır. Fakat o, Bedran gibi gerçek-hayal çatışması içinde sıkışıp kalmaz, kendini hayatın akışına bırakmaz, aksine kendine yeni bir dünya yaratır. Hasan’ın kurduğu hayaller, gerçeklerin yerini almakta ve bu vaziyet yazar tarafından titizlikle yansıtılmaktadır.

Kayıp Hayaller Kitabı, yazarı Hasan Ali Toptaş’ın hayatıyla ilişkili unsurlar içermektedir. En başta romanın başkişisi konumundaki çocuğun adı Hasan’dır, kasabada yaşamaktadır ve mutsuz bir çocuktur. Babasının bir ‘baba’ figürü olarak otoritesinin sarsılması, şefkatli, ilgili bir baba olmaması, annesiyle sorunlar yaşaması bakımından Bedran’a benzer. Daha evvel Bedran’ın da Hasan Ali Toptaş’la ortak yönleri olduğundan bahsetmiştik. Ayrıca Hasan’ın dedesinin adının Ali olması ve mezar taşından öğrendiğimiz gibi soyadının Tektaş olması, bilinçli bir okuyucunun kaçırmayacağı ayrıntılardır. Bu ayrıntıları birleştiren akıllara yazarın ismi gelecektir. Diğer yandan, romanda adı geçen ilçeler Denizli’ye bağlıdır. Bunların arasında yazarın doğduğu Çal ilçesi de yer almaktadır. Fakat bu ayrıntılar, romanın otobiyografik bir deneme olduğunu göstermeye yetmez. Çünkü romanın kurgusal yapısı ve biçimsel özelliklerine bakıldığında, postmodernist yönleri ağır basan bir metin olduğu söylenebilir. Bu durumda somut gerçekliğin değil, kurgusal gerçekliğin ön planda olduğu sonucuna varmaktayız. Okur, her ne kadar yazarla kitap arasında benzer yönler

³² Kitaptan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, **Kayıp Hayaller Kitabı**, 3-4. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Eylül 2017

keşfetse de romanda hayaller gerçeklerden baskın bir unsur olarak yer almaktadır. Hatta bu roman doğrudan hayallerin kitabıdır.

Romanı gerçeklik temelinde çözümlemeye başlamadan evvel, roman kişilerinin hangi gerçekleri temsil ettiklerini şu şekilde sıralayabiliriz:

Tablo 3. 3. Kayıp Hayaller Kitabı'nda Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler

Kişiler	Romanda Temsil Ettiği Gerçeklik
Hasan	İçsel Gerçeklik
Hasan'ın dedesi Ali	Yitirilen Gerçek
Hasan'ın annesi Elif	Yıpratılan Gerçek
Hasan'ın babası Hicabi	Gerçekdışı Gerçek
Kevser	Arzulanan/Sığınılan Gerçek
Hamdi	Arzulanan Gerçek (Kendini Baştan Yaratmak)
Hamdi'nin dedesi	Hayal Edilen Gerçek

Bu tabloya ek olarak, romanda çeşitli toplumsal gerçeklerin yer aldığını söylemek mümkündür. Örneğin, kasabanın elektrikle yeni tanışıyor olması, kadınların eşlerinden psikolojik ve fiziksel şiddet görüyor oluşu, Kevser'in kaçırılması gibi hadiseler, kasaba insanının hayatını doğrudan yansıtan önemli gerçeklerdir. Ayrıca Kevser'in ala köpeği hakkında düşünülenler yahut doğrudan Kevser hakkında rivayet edilenler, Kevser, Hidayet ve Ali'nin arasında yaşananların kasabada devamlı

anlatılıyor oluşu gibi unsurlar romanda -toplumsal bellek bağlamında- yer alan unsurlardır.

Romanda hayal ile gerçeğin birbirine karıştığı, aralarındaki sınırın keskin bir biçimde çizilmediği, hatta aksine özellikle belirsiz bırakıldığı söylenebilir. Bu niteliğiyle *Kayıp Hayaller Kitabı*, gerçeklik zemininde değerlendirmeye oldukça elverişli, kurmaca ile gerçeğin birlikteliğinden doğmuş postmodern bir anlatıdır. Maurice Nadeau'nun Alain Robbe-Grillet'nin eserlerinde yer alan imgelerin işlevi için söylediği “romancının gerçeği bulandırması”³³ durumu, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda baştan sona görülmektedir. Yazar, somut gerçekliğe ait olan birçok nesneyi imgeleştirerek anlatıya dahil eder.

Diğer yandan romanın ismi, Hasan Ali Toptaş anlatılarında sıkça karşılaştığımız tezat sözcüklerin bir arada kullanılması durumuna bir örnektir. İnsanın hayatını sürdürmek, daha pozitif kılmak ve gerçeklerden kaçmak için bir sığınak olarak kullandığı hayal etme eyleminin başına getirilen ‘kayıp’ sözcüğü, bu pozitifliği alt üst etmektedir. Kaybolmuş/yitirilmiş hayaller, gerçekleşmemiş hayallerdir. Bir diğer anlamıyla, insanın hayallerini kaybetmesi, sığınağının yolunu da kaybetmesi olarak yorumlanabilir. Bu durumda somut gerçeklerden sıyrılıp saklanacağı bir dünyası kalmamış demektir. Ve “Kayıp Hayaller Kitabı” tamlaması, bu doğrultuda, kaybolmuş hayallerin yeniden bulunabileceği bir rehber vasfı kazanır. Ayrıca Hasan'ın hayallerinin anlatıldığı kitapta, Hasan'ın bu hayallerini bir deftere kaydetmesi hadisesi düşünüldüğünde, “Kayıp Hayaller Kitabı”, Hasan'ın defterini temsil etmektedir. Hasan'ın sığındığı fakat somut gerçeklik karşısında durmadan yitirdiği hayallerinin kitabıdır. ‘Hayal’, “*olmuş ya da varmış gibi insanın zihninde tasarlayıp canlandığı şey, düş, imge*”³⁴ anlamıyla, roman boyunca kişilerin gerçeklerden kaçmak için kullandığı bir yöntem olmakla birlikte, aynı zamanda bu kişilerin özlemlerini ve ihtiyaç duydukları her şeyi temsil etmektedir.

³³ Alain Robbe-Grillet, *a.g.e.*, s. 16

³⁴ **Türkçe Sözlük**, Gözden Geçirilmiş 6. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, Bilgi Basımevi, 1974, s. 367

Romanın gerçeklikle olan bağıını sorgularken bu bağlamda öne çıkan/baskın niteliği anlatıcıların tutumundaki belirsizliktir. *“Postmodern anlatının oyunu yazarının anlatıcısı da roman kişisi de çoğu kez kimlikten kimliğe giren, devinim içinde bir yapı gösterirler.”*³⁵ Hasan ve Hamdi’nin dedesi, romanda yer alan anlatıcılardır ve devamlı okuru belirsizliğin içine sürükleyecek ifadeler kullanmaktadırlar. Araştırmamızın birinci bölümünde Dilek Doltaş’ın ileri sürdüğü, Batı dünyasının klasik çağdan postmodernizme kadar geçen süreçte ‘gerçek’ kavramına nasıl yaklaştığını özetleyen üç farklı düşünce biçiminden söz etmiştik. Bunlardan üçüncüsü olan “merkezsiz düşünce biçimi”³⁶ *Kayıp Hayaller Kitabı*’ndaki belirsizliğin, postmodern anlatıların bir niteliği olarak yorumlanması gerektiğini desteklemektedir. Çoğulcu bir zeminde yaratılan metinler, birden çok anlatıcıya ve dolayısıyla birden çok bakış açısına açık metinlerdir. Örneğin Hasan ve Hamdi’nin dedesinin aynı olayı farklı bölümlerde kendi bakış açılarıyla yansıtmaması, yani merkezde duran yahut doğruluğun tek temsilcisi olarak görülen bir anlatıcının olmaması, bu duruma bir örnektir. Romanda tespit ettiğimiz üç farklı anlatıcı vardır; Hasan, Hamdi’nin dedesi ve tüm olaylara hâkim olan, kimliği belirsiz üçüncü bir anlatıcı. Üçüncü anlatıcının bölümlerinde, metne yazarın dahil olduğu hissedilmektedir.

Diğer yandan, romanın büyümlü gerçekçi yönleri olduğunu da söyleyebiliriz. Özellikle Latin Amerikalı yazarların metinlerinde karşımıza çıkan büyümlü gerçekçilik, olağandışı unsurları anlatıya ‘doğal/olağan’ bir şekilde dahil etmesi açısından okurda gerçek-hayal çatışmasına imkân tanımayan, sıradan ve sıradan olmayanın, sahici ve sahici olmayanın yan yana yürüdüğü bir harekettir. Luis Leal’in tanımıyla büyümlü gerçekçilik, bir sanat akımı yahut sanat hareketi değil, doğrudan *“gerçekliğe karşı takınılan bir tavır”*dir.³⁷ Bu durumda yalnızca edebiyat araştırmalarının konusu olmaktan çıkar ve nesnesi gerçek olarak tanımlanabilecek her şey olur. Romanda,

³⁵ Ecevit, **a.g.e.**, 77

³⁶ Doltaş, **a.g.e.**, s. 22

³⁷ Canan Öktemgil Turgut, “Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyümlü Gerçekçilik”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yöneten: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon, Ankara, Bilkent Üniversitesi, Haziran 2003, s. 19

okurun zihninde hayal ve gerçeğin karıştığı, birbiriyle beraber yürüdüğü bölümler, büyülü gerçekçi unsurlarla örülüdür.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda öne çıkan tüm kişilerin ulaşamadığı bir hayali vardır. Romanın adını anlamlı kılan da budur. Hem Hasan gibi kanlı canlı olanların hem de Hasan'ın hayallerinde yaşattığı kişilerin hayalleridir bunlar. Bu doğrultuda araştırmamıza, roman kişilerini ve her birinin ulaşamadığı hayalini karşılıklı bir biçimde gösteren bir tablo eklemek faydalı olacaktır:

Tablo 3. 4. Kayıp Hayaller Kitabı'nda Yer Alan Kişilerin Hayal Ettiği Gerçekler

Kişiler	Hayaller
Hasan	Huzurlu bir aile yaşantısı
Hasan'ın dedesi Ali	Kevser
Kevser	Hasan'ın dedesi Ali
Hamdi'nin dedesi	Kevser
Hasan'ın annesi	Sağlam bir ev
Hasan'ın babası	X ³⁸

³⁸ Bu kitap “hayallerin kitabı” olmasına rağmen, Hasan'ın babasının bir hayali yoktur. Bu durum, romanda, Hasan'ın babasının umursamaz yapısını destekleyen bir unsur olarak yer alır.

3.3.1. Romanın Kurgusal Gerçekliği

“Gerçek nereye ve nasıl gizlenirse gizlensin arada bir kendiliğinden parlayıp söner.”
(KHK, s. 49)

Romanın ilk bakışta öne çıkan nitelikleri, kurgulanış biçimiyle ilgili niteliklerdir. *Kayıp Hayaller Kitabı*, postmodern anlatıların çoğulcu anlayışına uygun biçimde tasarlanmıştır ve anlatıcılar, anlatım teknikleri, kişiler ve olaylar arası bağlantılar, bu doğrultuda belirlenmiştir. ‘Belirsizlik ve döngüsellik’, romanın tamamına hâkimdir ve araştırmamızın konusu olan gerçeklik meselesini besleyen kaynaklardır.

‘Hayal’ sözcüğünün anlamlarından biri de *“belli belirsiz görünen şey, gölge”*³⁹ ifadesidir. Roman boyunca kişilerin varlığı, olayların gerçekten yaşanıp yaşanmadığı, anlatıcıların inandırıcılığı gibi meselelerde kendini gösteren belirsizliğin bir sebebi de bu kitabın hayaller kitabı olmasıdır. Yazar okuruna daha en başta, kitabın ismiyle bir ipucu verir. Bu nedenle roman boyunca süregelen belirsizliği, ‘hayal’ sözcüğünün tanımlarına sadık kalarak yorumlamak yerinde olacaktır.

Öncelikle anlatıcılara bakıldığında, Hasan, Hamdi’nin dedesi ve hâkim bakış açısıyla olayları anlatan bir üçüncü anlatıcı vardır ve anlatıcıların tespit edilmesinde, olaylara yaklaşım tarzlarında herhangi bir belirsizlik söz konusu değildir. Fakat anlatıcılardan bir tanesinin somut anlamda varlığı şüphe uyandırıcıdır, bu anlatıcı Hamdi’nin dedesidir. Hamdi’nin dedesi roman boyunca kendi varlığından kendi kendine kuşkulmaktadır ve okur romanın sonuna kadar bu meseleyi herhangi bir sonuca ulaştıramaz. Diğer yandan anlatılan olayların belirsizliğinin sebebi, yaşananların farklı iki dünyanın gerçekliğine ait olmasıdır. Hasan ve Anlatıcı, gerçek dünya olarak niteleyebileceğimiz dünyadan seslenirken, Hamdi’nin dedesi hayal edilmiş bir dünyadan seslenmektedir. Bu iki dünyaya bir de yazarın kendi dünyası yani

³⁹ **Türkçe Sözlük**, Gözden Geçirilmiş 6. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, Bilgi Basımevi, 1974, s. 367

romanın mensup olduğu kurmaca dünya eklenebilir. Bu durumda Hasan'ın başına gelenlerin bir de Hamdi'nin dedesinin gözünden aktarılması, farklı boyutta bir belirsizliğe sebep olmaktadır. Aslında burada bahsettiğimiz belirsizlik, okura oynanan oyunun bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

Romanın kurgusal gerçekliğinin içinde somut gerçekler olarak düşünülebilecek olayları, hayal dünyasına ait olan Hamdi'nin dedesinin görmesine ve anlatmasına iki farklı olay örnek verilebilir. Bunlardan ilki, Hamdi'nin dedesinin Kevser'in ala köpeğiyle ettiği kavgaya Hasan'ın şahit olmasıdır. Romanda önce Hasan anlatır bu hadiseyi. Olay, babasının annesini tokatlamasından hemen önce yaşanır. Yağmurlu bir gündür ve evin her yerinden sular damlamaya başlar, Hasan'ın annesi telaşla her yere yetismeye çalışır. Bu sırada yardım etmeye Kevser de gelir. Fakat sonra birden kaybolur ve Hasan onun nereye gittiğini merak ettiği için kapı aralığından dışarıyı izlemeye başlar. Bu sırada “*aksakallı bir adam*”ın (KHK, s. 119) Kevser'in yanındaki köpeği durmadan dövdüğünü görür. Daha sonra köpekle adam arasında akıllara durgunluk verecek bir kavga başlar. Hasan'ın bu kavgayı betimlerken kullandığı ifadeler oldukça dikkat çekicidir:

“...hatta, çoktandır birbirlerine alt etmeyi tasarlayıp da bit türlü buna fırsat bulamayan rakip iki pehlivan hırsıyla yuvarlana yuvarlana güreştiler bir süre; bir oldu hırpaladılar, bir oldu hırpalandılar da artık birbirlerine dönüştüler boğuşa boğuşa ya da köpeğin içinde başka bir adamın karaltısı çıktı da daha ben neler oluyor böyle diyemeden aksakallı adamın ümüğüne çöküverdi ama aksakallı adam pek şaşırmadı buna tabii, şaşıracaktıysa bile erteledi şaşırmasını ve sakalını titrete titrete ölümün eşiğinde ayak diredi dakikalarca, direndi de silkinip doğruldu işte yerden ve hemen öteki adamın bağına oturdu; oysa öteki adam çıktığı yere, yani ala köpeğin içine girmişti gene ve ben az önce bunu görmüştüm ve işte aksakallı, köpeğin bağındaydı şimdi, zafer kazanmış ihtiyar bir komutan edasıyla öylece oturuyordu...” (KHK, s. 120)

Hasan, Kevser'in yanında dolanan ala köpeği, Kevser'i kaçıran Hidayet'e benzetmektedir. Görüldüğü gibi, “*rakip iki pehlivan*” derken yahut köpeğin içinden

bir insanın karaltısının çıktığını söylerken kast ettiği kişi Hidayet'tir. Üstelik bu karaltı, aksakallıyı hiç şaşırtmamıştır ona göre. Hamdi'nin dedesi aynı kavgayı anlatırken, Hasan'ın gördüklerine paralel bir biçimde, köpeğin *"tıpkı bir insan gibi"* (KHK, s. 156) ümüğüne çöktüğünü söylemektedir. Ayrıca Hasan, kavga sırasında Kevser'in öylece durduğunu ve sanki yanında hiçbir şey yaşanmıyormuş gibi davrandığını görmüştür. Hamdi'nin dedesi de benzer ifadeler kullanır. Hatta Kevser'in yanına ilk gittiğinde bile Kevser'in onu görmediğini söyler. Burada yine bir ipucuyla karşılaşmaktayız. Hamdi'nin dedesini görmeyen insanlardan bahsedilmektedir romanda, bunlardan biri de böylece Kevser olur. Böylece dedenin somut olarak var olmadığı ve Hidayet'in de gerçekte var olmayan bir rakiple kapıştığı düşünülür.

Hasan ve Hamdi'nin dedesinin aynı olayı farklı açılardan anlatmasına verilebilecek diğer örnek, bu kavganın akabinde yaşanan olaylardır. Hamdi'nin dedesi kavga bittikten sonra doğrulup Hasan'ın evine doğru yürümeye başlar. Bu sırada Hasan hâlâ kapı aralığından dışarıyı seyretmektedir ve eve doğru yaklaşan bu aksakallı adam onu ürkütmektedir. Hızla kapıyı kapatır ve hemen annesinin bulunduğu yere varır. (KHK, s. 121) Burada dikkati çeken şey, Hasan'ın Hamdi'nin dedesini tanımamasıdır. Devamlı Hamdi'nin evine gitmesine ve dedeyle muhatap olmasına rağmen, bu olay sırasında dedeyi tanıyamamış olması ve dedeyi görmeyenler kervanına katılması, özellikle yapılmış bir ironi gibidir. Hamdi'nin dedesi ise, Hasan'ın bu davranışına bir anlam verememiştir. Kendisini gören Hasan'ın *"Gel dede gel, yukarıda ateş yanıyor"* (KHK, s. 156) diyerek onu içeri almasını ve hatta nasıl ağırlayacağını şaşırmasını beklerken kapı suratına kapanmıştır. Kapıda kalan dede, bir süre sonra Hicabi'nin Elif'i dövmesine şahit olacaktır. Hatta aynı olaydan bahsederken iki anlatıcının bölümünde aynı cümle kullanılmıştır. Elif'in Hicabi'ye *"Tepemizde dam yok bre adam, göğün altında yaşıyoruz anlamıyor musun?"* dediğini hem Hasan hem de bu cümleyi duyan dede okura aktarmaktadır. (KHK, s. 137, 161)

Ayrıca, Hasan'ın babasının Hidayet'le ettiği kavganın sonunda eve getirilişini anlatmasından hemen önce, Hamdi'nin dedesi kahvenin önünde bu kavgaya şahitlik etmekte ve yaşananları anlatmaktadır. Hasan'ın anlattıklarından öğrenilenler,

babasının sedirin üstünde put gibi yatıyor oluşu ve Celil'in ısrarla soyduğu Hicabi'nin vücudunda bir bıçak yarası bulamıyor oluşudur. Babasını getirenlerin kavgayla ilgili farklı şeyler söylediklerini görmekteyiz:

“Gerçi sağda solda, kavgada asla bıçak kullanılmadığına, zaten Hidayet'in de böyle bir şeye yeltenemeyeceğine dair bazı laflar da dolaşıyordu ama bunların hepsi olayı örtbas edip Hidayet'i aklamak için uydurulmuş kıytırık birer söylentiden öteye gidemiyordu. Ömür billah da gidemezdi üstelik; çünkü Hidayet'in kavga anında yerden kalkıp palas pandıras tezgâha doğru nasıl atıldığını, abanıp birdenbire o Allahsız et bıçağını nasıl kaptığını, bu sırada bıçağın da sanki az sonra olup bitecekleri bilirmiş gibi iştahla nasıl parlayıp söndüğünü ve Hidayet'in dişlerinin arasından fırlayan keskin bir hıh sesiyle birlikte onu önce babamın böğrüne, sonra kalçasına nasıl sapladığını görenler vardı.” (KHK, s. 228-229)

Olayın şahidi olan Hamdi'nin dedesi ise, “*tıpkı bir köpek gibi hurlayan*” (KHK, s. 222) Hidayet'in Hicabi'nin ümüğüne çöktüğünü söylemektedir. Fakat bir bıçaktan yahut yaralamadan söz etmemektedir. Hatta Hicabi'yle göz göze geldiğini ve bunu fark eden Vehbi'nin ona bir çeyrek ekmek verdiğini de söyler. Sonunda birileri dedeyi gerçekten görmüş gibidir. Bu durumda yine, Hamdi'nin dedesiyle ilgili bir belirsizlik ortaya çıkmaktadır.

Romanı postmodern bir anlatı olarak değerlendirmemize imkân tanıyan yönlerinden en belirgin olanı, oyunsu bölümleridir. Romanın daha ilk bölümünde yazar ile okur arasında bir oyun başlamaktadır. Postmodern dönem yazarlarını oyun kurmaya/oynamaya iten güç, oyun kavramının kendine özgü ‘arada olma’ hâlidir. “Oyun kavramı gerçek ile düş arasında durmasıyla modern ve postmoderne yakın iki ucu bünyesinde barındırır. O vardır, her yerdedir ancak hiçbir zaman gerçek kabul edilmez. Aynı zamanda içinde gerçeğe zıt bir tavır da barındırır.”⁴⁰ Postmodern roman

⁴⁰ Bedia Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Ankara, Hece Yayınları, 2012, s. 67

okuruna da gerçek ve hayal arasındaki dengeye kurmak ve yazarın oyununu bozmak için devamlı ipucu toplamak düşer.

Romanın ilk bölümünde Hasan ve Hamdi'nin kaçak olarak girip izledikleri filmde yaşananlar anlatılır. Hasan'ın filmde gördükleri, sayfalar ilerledikçe gerçek hayatta yaşanan hikâyelerde ortaya çıkmaya başlar. Örneğin, filmdeki babanın karısını dövdüğü gibi Hicabi Elif'i, Celil Nesime'yi dövmektedir. Filmdeki adamın “*sütbeyaz at*”ı (KHK, s. 12) Celil'de de vardır, hatta kasabada atı olan tek kişi Celil'dir. Filmdeki kadının eşyaları yakmasıyla Hüseyin'in evin önünde eşyaları yakması neredeyse aynı manzarayı doğurmaktadır. Filmdeki babasının “*gırç gırç*” (KHK, s. 14) ses çıkaran çizimleri Celil'in ayağında da vardır. Filmdeki çocuk babasının getirdiği afyon sütünü şeker zannedip yer ve ölür. Bu sahne, Hasan'ın kardeşinin babasının getirdiği şekerleri yediği sahneyle benzerlik gösterir. Hasan'ın kardeşi de şekerler bittikten sonra çantada başka bir şey bulur, Hasan bu şey karşısında donup kaldığını söyler; fakat sonradan bunun bir yufka olduğu ortaya çıkar. Filmdeki çocuğun annesi, babası geldiğinde yufka açmaktadır. Aynı şekilde Elif'in Hicabi'den tokat yediği gün, Hicabi eve geldiğinde yufka açıyor olduğunu görmekteyiz. Tüm bunlar, aslında izledikleri filmin, Hasan'ın yaşadıklarından yola çıkarak yeniden ürettiği bir gerçekliğe ait olduğunu göstermektedir.

Romanda okuyucuya sunulan bir diğer oyunun öznesi Hamdi'dir. Hamdi'nin ve onun dedesinin somut gerçekliğe ait olmadığı romanın sonuna dek saklanır. Postmodern anlatılara özgü bu gizem, bazı bölümlerde Hamdi'nin dedesi tarafından zedelenir, okurun kafası karışır; fakat Hamdi için böyle bir durum söz konusu değildir. Hasan'ın Hamdi'nin evine gitmesi, babaannesi ve dedesiyle birlikte oturmaları, dedesinin onlara öğüt vermesi gibi durumların olağan durumlar olması ve bu bölümlerde gerçeklik algısını bozacak bir durum yaşanmaması, okurda Hamdi'nin gerçekliğini sorgulama ihtiyacını doğurmaz.

3.3.2. Sırtı Siyah Ciltli Kocaman Defter: “Kim yazıyor beni?”

Romanın üç farklı anlatıcısı olduğundan ve bazı unsurlarıyla yazarı Hasan Ali Toptaş’ı anımsattığından bahsettik. Aynı zamanda gerçeklik ve hayaller arasında gidip gelen bir anlatım tarzına sahiptir. Okura farklı biçimde birkaç oyun sunmaktadır. Keskin ifadelerden kaçınarak, okurun ipuçlarını birleştirerek kendi gerçekliğini yaratmasına imkân sağlayacak şekilde kurgulanmıştır.

Romandaki en büyük oyun, romanın başından sonuna kadar sürdürülen, Hamdi’nin gerçekliği oyunudur. Fakat bunun yanında, romanın tüm seyrini değiştiren, tüm gerçekliğini yıkan bir oyun daha vardır. Yazar, bilinçli bir okurun gözünden kaçmayacak bir cümleyle, anlatının ‘kurmaca’ olduğuna dair bir ipucu vermektedir:

“...bir yandan da kasabanın kırtasiyecilerinden satın alınmış ucuz bir dolmakalemle oturup gecenin bu vaktinde acaba kim yazıyor beni, dedim...”
(KHK, s. 249-250)

Bu cümle, Hasan’ın zihninden geçenlerin hızla aktarıldığı satırların arasına sıkıştırılmıştır. Hasan, önce Kevser’in yalnızca bir hikâye olduğunu, sonra kendisinin de bu hikâyeye dönüştüğünü düşünmektedir. Roman boyunca varlıkla yokluk/hayal ile gerçek arasında betimlenen Kevser’in, dilden dile dolaşarak kasabada hâlâ anlatılan bir hikâye olduğunu düşünmesi, romanın akışına bakıldığında tabii bir durumdur. Dolayısıyla romanın kurgusal gerçekliğini bozacak bir unsur değildir. Fakat Hasan’ın kendisini bir hikâye olarak düşünmesi, bundan şüphe duyması, başkışisi ve anlatıcısı olduğu romanın gerçekliğini sorgulamaya yöneltten bir durumdur. Hasan kendisini yazıyor olabilecek bir yazardan bahseder, bu da anlatının kurmaca olduğunu ve bir yazara sahip olduğunu vurgulamaktadır. Yazarın yanında okurdan da bahsetmektedir Hasan, böylece okurun kendisini öne çıkarmaktadır âdeta: “...bir yandan da hem kocaman bir bardakla çayını yudumlayıp hem de sigarasını tüttürerek acaba müsveddelerimi kim daktiloya çekiyor şimdi, beni kim diziyo satır satır, ya da çoktan

dizilip basıldım da şu anda hangi okurun gözündeki tekrar yazıyorum, dedim...”
(KHK, s. 250)

Üstkurmacanın zirvesi olarak tanımlanabilecek bu cümleyi bir de metnin kendisinin kurduğu düşünülebilir. Yani Hasan’ın kendini bir hikâye gibi hissetmesiyle birlikte metne dönüştüğü ve artık konuşan kişinin yahut anlatıcının metnin kendisi olduğu söylenebilir. Yazar Hasan Ali Toptaş, bir söyleşi sırasında “*Kim yazıyor beni?*” sorusunun metin içindeki konumunu şu şekilde değerlendirmiştir:

“Kayıp Hayaller Kitabı’nın metni benim şimdiye dek okuduğum metinlerin ve bu metinleri yazanların okuduğu öteki metinlerin doğurduğu bir başka metin olduğuna ve bir yerde Kevser de ‘binlerce hikâye tadında gözükken belleklerden silinmiş bir hikâye’ye dönüştüğüne göre; artık aynı zamanda, Kayıp Hayaller Kitabı’ndaki metnin adı da ‘Kevser’dir. Başka bir deyişle, roman kişisi roman metninin kendisidir. Hatta bir adım daha atıp orada Hasan’ın anlatıcı olduğunu ve onun da ‘ağır ağır Kevser kıvamında kıvranıp duran bir hikâyenin ta kendisine dönüştüğü’nü düşünürsek, aynı zamanda anlatıcı da metnin kendisidir. Bu yüzden, o noktada metin, canlı bir roman kişisi gibi ‘acaba kim yazıyor beni?’ diye dile gelip kendi kendini sorgulamaya başlar.”⁴¹

Romanın gerçekliğini sarsan ve kurmaca olduğunu hissettiren bir diğer unsur, Hasan’ın defteridir. Hasan her ne kadar bir başkasının kendisini yazdığını hissetse de aslında kendi kendisini yazdığını bilmektedir. Bu, roman boyunca hiçbir zaman açıkça belirtilmediği gibi, Hasan’ın “*sırtı siyah ciltli kocaman defter*”ine ne yazdığı yahut sürekli bir biçimde bir şey yazıp yazmadığı da belirsizdir. Ancak Hamdi ve dedesinin Hasan’ın hayalinde yarattığı gerçekliğe ait olduğunu anladığımız zaman, bu defterin bir ipucu olabileceği ihtimali ortaya çıkmaktadır. Hasan, hayallerini, bir yazarın hikâyelerini daktiloya geçmesine benzer bir biçimde ilmek ilmek işlemiştir âdeta. Bu doğrultuda Hasan’ın hayalleri kurmaca gerçekliği, Hasan’ın defteri romanı, Hasan ise

⁴¹ Yıldız Ecevit, “Roman Yazan Bir Şair”, **Cumhuriyet Kitap**, Eylül 1996; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 159

romanın yazarını temsil etmektedir. Hasan, gerçeklerden kaçmak için kendi hikâyelerini yaratarak ve anlatarak, kurmaca dünyaya sığınmaktadır.

Hasan'ın defteriyle ilgili romanda öne çıkan iki husus vardır. Birincisi Hasan'ın bu defteri yanından ayırmadığıdır. Evden taşınması gerektiğinde, eşyalarını toplarken önce bu defteri bir kenara ayırmaktadır. (KHK, s. 237) Aynı şekilde, kasabayı terk etmeye karar verdiğinde de önce titreyen elleriyle bu defteri ayırır bir kenara. (KHK, s. 306) Tam olarak ne işe yaradığı belli olmayan bu deftere yazı yazdığı romanın iki yerinde belirtilmektedir. Bunlardan biri Hasan'ın anlatıcı olduğu bölümde, annesinin kardeşini de alıp komşulara gittiği sıralarda, onun *“sırtı siyah ciltli kocaman defterini alıp uzak bir köşeye çekildiğini”* anlattığı bölümdür. (KHK, s. 299) Diğerinde, defterin nasıl bir işlevi olduğu çok açık bir biçimde ifade edilmektedir. Bu bölümde anlatıcı, kimliği belirsiz olan ve hâkim bakış açısıyla olayları aktaran anlatıcıdır: *“Gülen Hasan'sa başını eğip hemen susuyordu tabii, ders çalışıyorum diye o sırtı siyah ciltli kocaman defteriyle kalemini alıyor ve gaz lambasından yayılan ışığın en uç noktasına gidip somurta somurta bir şeyler yazmaya başlıyordu.”* (KHK, s. 179-180) Hasan'ın “somurta somurta” yazması da önemli bir ayrıntıdır. Çünkü onu mutsuz eden gerçeklerden uzaklaşmak için kaleme sarıldığı gerçeğini ortaya koymaktadır.

Roman, baştan sona, Hasan'ın defterine yazılanlar olarak düşünüldüğünde bir üstkurmaca örneği olarak değerlendirilebilir. Fakat romanda metnin yazılış süreci olduğu gibi, açıkça aktarılmamaktadır. Okur, sezgi yoluyla bu sonuca ulaşmaktadır. Bu tür anlatılarda, *“roman kişisi ya da anlatıcı gerçek yazarla aynı romanı yazmakta, en azından bir yazar kimliğiyle”*⁴² kendine yer bulmaktadır. Romanın anlatıcının sözleriyle eş zamanlı olarak yazıldığını düşündüren bir örnek olarak, Kevser'in Hasan'a bakıp da o yeni bir şey demediği için yürümeye devam etmesi gösterilebilir. Çünkü Hasan burada metni yazan konumundadır ve Kevser'i yönlendirmektedir:

⁴² Cengiz Ertem, “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-II”, *Varlık*, S: 1115, 2000, s. 71

“Tutup Kevser’i dağlara gönderirdim sözgelimi; o garibim de, hiç sesini çıkarmadan boynunu büküp yürüdü hemen, torbasını sürükleye sürükleye üzüm bağlarını geçer, ta tepeye kadar tırmanır, kartal çığlıklarının gölgesinde durup orada soluklanır, sonra dönüp bana bakar ve ben ağzımı açıp yeni bir şey demediğim için tekrar yola koyulurdu.” (KHK, s. 67)

3.3.3. Gerçeklerden Kaçma Yöntemi Olarak Kuşa Dönüşme Arzusu

Romanda öne çıkan isimler, içinde bulundukları gerçeklerden kaçmak isterken bir ‘kuş’ olduklarını hayal etmektedirler. Bu durum o kadar sık tekrarlanmaktadır ki, ‘kuş’ sözcüğü ‘leitmotiv’⁴³e dönüşmektedir. Kuş sözcüğü roman genelinde sıkça tekrarlanmakta ve özgürlüğü temsil etmektedir. Roman kişileri için kaçışı imleyen ‘kuş olmak’, romanda bir eğilime dönüşür ve gökyüzü de, gerçekleri örten bir işlev kazanır. Jale Parla’ya göre, başkalaşım demek hem gözü karalık hem de korku demektir. Özellikle denetlenmemiş değişimler, korku, heyecan, kaos, bitiş, başlangıç, umut ve yaratı barındırır.⁴⁴ Bu doğrultuda romanda kuşa dönüşmek isteyen kişilerin neden bu yola başvurduğuna baktığımızda, bu arzunun temelinde umut ve başlangıç olduğunu görmekteyiz.

Bu eğilime sahip isimlerden biri Hamdi’nin dedesidir. Gerçekliğini sorguladığı zaman bir kuş yahut bir kumru olabileceğini düşünmektedir. (KHK, s. 53) Cami avlusunda otururken gökçe geline seslendiği sırada, “*insan kılığına girmiş bir kumru gibi*” düşünüyor olduğunu söylemektedir. (KHK, s.144) Kanlı canlı bir yaratığa dönüşmüş gibi onu oradan oraya savuran asasıyla yol alırken çocuklara rastlar. Bu rastlaşmayı anlatırken kurduğu cümle dikkate değerdir: “*Nice sonra bir de baktım ki kuş gibi çarpan kalbimle ta derenin dibinde, haylaz haylaz kuş taşıyan çocukların*

⁴³ Leitmotiv tekniği: “Zaman içinde roman sanatında da kullanılan leitmotiv yöntemi, edebiyata müziğin armağanıdır. Müzikte, belli aralıklarla tekrarlanan seslerle, hem ritm hem de süreklilik elde edilir; dolayısıyla dinleyen üzerinde hoş bir etki bırakılır. Bu imkândan yararlanmak isteyen romancılar, zaman içinde bu tekniğe rağbet göstermişlerdir.”: Tekin, **a.g.e.**, s. 273

⁴⁴ Jale Parla, **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 13

arasındayım.” (KHK, s. 213) Kuş gibi çarpan kalbiyle kuş avlayan çocukların yanında olması oldukça manidardır. Çocuklar kuşları öldürürken, Hamdi’nin dedesi bir kuş olup göğe yükselir âdeta ve sürüye katılır. Çocukların üstünden geçip giderek onlardan kurtulduklarını düşünür. Burada dedenin dikkat çeken bir diğer ifadesi ise, bu çocukların yanında olduğu sırada onu görmediklerini söylemesidir. Hamdi’nin dedesi yine insanlar tarafından görülmemektedir; bu doğrultuda, sanki bir kuş olarak göğe yükselme arzusunun temelinde ‘görülme’ arzusu vardır.

Romanda kuş olmaya heveslenen diğer kişi Hasan’dır. Hasan’ın bu arzusunun temelinde, evdeki gerilimden kurtulma ihtiyacı vardır. Babasının evde put gibi yatıyor oluşu, zaten huzursuz olan bu evde yepyeni bir dönem başlatmıştır ve Hasan, babasının yata yata rahmetli dedesi gibi kötü bir biçimde ölüp gideceğinden korkmaktadır. Bu korkularından sıyrılmak için çareyi gökyüzünde arar:

“Sonra azgın birer kurtçuğa dönüşerek kafamın içinde yampiri yampiri gezinip duran bu korkularımın ortasında ben artık kocaman gözlerle bekler oldum, evin o ucundan bu ucuna sıkıntıyla dolaşır, zaman zaman avluya çıkıp uçan kuş sürülerine bakar, hiç kuşkusuz bakışlarımı onların kanatlarına yükleyip hayalimde uzak diyarlara kaçar, hatta oralarda yıllarca küçük bir kuş suretinde gezinir, belki dertlerimi unutup kuş suretinde birazcık şenlenir, kuş suretinde susar, kuş suretinde bir güzel kendimi dinler, derken Hasan adı verilmiş bir çaresizlik kılığında tekrar kasabaya dönüp gönülsüzce avluya konar ve konunca da bir köşeye çekilip olanca yalnızlığımla olup bitecekleri düşünür oldum.” (KHK, s. 227-228)

Nesime’nin Almanya’ya gitmesi üzerine, romanda yeni bir gerilim başlamaktadır. Henüz neşesi kaçmamış olan Celil’in Nesime’ye göndermek için hazırladığı mektup, Hasan’ın gözünde, herkesin sıcak bir cümle eklemesiyle beraber, *“içi kuşlarla dolu kocaman bir kuş”*a benzemiştir. (KHK, s. 267) Bu kuş, Celil’in hayallerini yıkacak olan kuştur. Çünkü asla geri dönmeyecektir. Fakat buradaki rolü, kasaba halkının Celil’le beraber hayal kurduğunu, bu kuşu hep beraber elleriyle büyüterek gönderdiklerini vurgulayan bir haberci olmaktır. Diğer yandan, Nesime’den

cevap gelmediği düşünöldüğünde, kuş aslında Nesime'yi ve Nesime'nin artık özgür olduğunu gösteren bir imgeye dönüşür.

Hüseyin'in beyaz atı ateşe verdiği ve Vakkas'la kavga ettiği olay, önce anlatıcının gözlerinden, sonra Hamdi'nin dedesinin gözünden anlatılmaktadır. Hamdi'nin dedesi gördüklerini anlatırken, bunların *"hayalinde"* yaşandığını söyler. Bu ifade, kurgusal gerçekliğe dair ipucu veren, okurun gerçeklik algısında belirsizliklere yol açan bir ifadedir. Hamdi'nin dedesinin gördüğü yangını *"hayal"* olarak nitelemesi ve bunun üzerine *"işte o zaman neler olup bittiğini anladım"* demesi, kurgunun tamamen onun ellerinde olduğunu, bunları hayal edenin, yazarın yahut anlatanın da kendisi olduğunu hissettirmektedir. Dede yaşadığı farkındalıktan sonra kendini *"tıpkı bir kuş gibi"* boşluğa bırakıverdiğini söyler. (KHK, s. 287-288)

Romanda 'kuş' sözcüğünün en etkili kullanıldığı bölüm, kanaatimizce, Kevser'in ölümünün anlatıldığı 13. bölümdür. Bu bölümde kuş imgesi hem Kevser'i hem Hasan'ı işaret etmektedir. Hasan, can havliyle çırpınan tuhaf bir kuş görür. Ona dikkatlice baktığında ise, kuşun gözlerinde kendisini görür: *"...artık kuşun gözlerindeki Hasan'ı oldukça yakından, açık seçik görebiliyordum ve ne yazık ki bu Hasan ağlıyordu..."* (KHK, s. 294) Hasan, kuşun gözlerindeki Hasan'ın ağladığını fark ettikten sonra, kuşun gözlerindeki Hasan'ın, somut olarak var olan Hasan'a *"evet, senim"* demesi üzerine, *"bak ben ağlıyor muyum"* der. Bu ifadelerde açıkça görüldüğü gibi Hasan'ın kuş olmaz arzusu oldukça ilerlemiş ve Hasan'ın kendisini bir kuşun gözlerinde bulmasına sebep olmuştur. Fakat Hasan'dan başka kimsenin göremediği bu kuş ölmüştür. Sanki kimsenin göremediği şey kuş değil de, Hasan'ın içidir o sırada. Bu doğrultuda, bu kuş, 'can kuşu'nu andırır. Hasan'ın Kevser'i kaybetmenin verdiği acıyla nasıl sarsıldığını, nasıl deli gibi ağlamak istediğini kimse görmemiştir. O da hayalinde bu kuşu öldürerek kendini, bir bakıma can kuşunu öldürmüştür sanki. Öldürmüş ve Kevser'le birlikte gitmiştir. Burada var olan kuşa dönüşme arzusunun temelinde, Kevser'le birlikte olabilme arzusu yatmaktadır. Ne zaman Kevser'i hayal etmeye çalışsa, bir çift *"kuş kanadı"* görecektir artık. (KHK, s. 295)

Hasan'ın Kevser'in ölümünden evvel, onun şefkatli kollarını “kuş kanadı”na benzettiği görülmektedir: “...Kevser narin bir kuş kanadı gibi saçlarımda elini usul usul gezdirerek, hiç korkma sen ben varım, dedi; sonra hiç korkmadım ben ve o, seni kanadımın altına alıp saklarım da kimsecikler bir fiske vuramaz dedi...” (KHK, s. 244) Kevser'in şefkatli kollarını benzetmek için kuş kanadının seçilmesinin sebebi, yumuşaklığı, narinliği, koruyuculuğuna olan inançtır. Gündelik hayatta bir kişinin kanatları altına sığınmak olarak kullanılan tabirde, kanatlar insana aittir. Romanda ise Hasan, hem Kevser'i narin bir kuşa benzetir hem de onun insanî kanatlarını kuş kanadına benzetir.

Ayrıca yaşadığı evi anlatırken Hasan, pencereden “soluk renkli birkaç apartman çatısıyla kimi zaman bulutlanıp kararan, kimi de unutulmuş bir mendil gibi kendi mavisıyla oyalanan kuşsuz bir gökyüzü” gördüğünü söyler. “Kuşsuz gökyüzü” tabiri, Hasan'ın bu evdeki karanlık ve ümitsiz dünyasını temsil etmektedir. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde, roman boyunca “kuş” sözcüğünün bu kadar çok tekrarlanmasının sebebi Hasan'dır. Hasan, bu kuşsuz gökyüzüne kuşlar yaratmak istemekte ve kuş olmayı bir arzu nesnesi hâline getirmektedir. Bu doğrultuda hayalinde yarattığı kişiler, gökyüzünün kuşlarıdır. Gökyüzünün kuşsuz kalması hadisesi romanın bir bölümünde daha karşımıza çıkar. Kevser ile Ali'nin bir türlü kavuşamadığı günler anlatılırken, gökyüzü yine kuşsuzdur. Kıtlıkla beraber kuşlar da yitip gitmektedir. Özgürlüğü ve umudu, var olan tüm somut gerçeklikten kaçmayı temsil eden kuşların yitip gitmesi, Kevser ve Ali'nin talihsiz sonunu işaret etmektedir âdetâ.

3.3.4. Hayal Olduğunu Fark Edenler

Kayıp Hayaller Kitabı'nda, kişilerin bir hayalin içinde olduklarını yahut hayalin ta kendisi olduklarını hissettikleri bölümler bulunmaktadır. Bu durum, romandaki oyunun bir parçasıdır. Romanın kurgusal gerçekliği içinde okuru gerçeklik karmaşasına sürükleyecek ayrıntılardır bunlar. Kurgu içindeki ipuçlarını birleştirerek hikâyeleri birbirine bağlayan ve bilmeceyi çözen okur, kişilerin gerçekliğiyle ilgili ayrıntıları da gözden kaçırmayacaktır.

Hayal-gerçek belirsizliğini en çok hisseden ve hissettiren kişi Hamdi'nin dedesidir. Gökçe geline seslenirken kendini de sorgulamaktadır aslında. Bu sorgulamanın temelinde yaşadığı olayların, karısının ve kendisinin gerçekliğine olan inancı vardır: *“Belki karşıma çıkıveren o alâmet kıyamet kamyonla tepesindeki adamlar da yalandı aslında ya da benim sabah mahmurluğumdan doğan, cılız birer hayaldi. Ben de, hayallerinde boğulup duran aksakallı bir adam; oturmuşum oraya, bıkpıp usanmadan saçma sapan şeyler düşünüyorum.”* (KHK, s. 144)

Hamdi'nin dedesinin zihnini bulandıran en önemli kişi Hasan'dır. Hasan'da ölmüş dedesinin suretini görür ve kendisinin de Hamdi'nin bedeninde yaşıyor olabileceğinden şüphe duyar. Yani, aslında kim olduğunun farkına varır: *“...Hasan'ın suretinde canlanan dedesinin yüzüne; bakar, bakar, bakarım da birden kendimi buğulu bir aynada görmüş gibi olurum sonra, gizlice ürperir ve korkarım...”* (KHK, s. 50) Ayrıca “gayretkeş” bir yazarın kaleminden çıkmış olabileceğini de hissetmektedir: *“Belki, diyorum kimi zaman içimde gezinen içli bir sesle, ölmesine çoktan öldüm de ben bir gerçeğin saklısındayım şimdi... Tut ki, tozlu bir merteğin çürük bir budağıym da tavanda uğul uğul uğulduyorum kendi kendime konuşur gibi ve bu uğultularımı kelimelere çeviriyor da gayretkeş birisi, işte sen dinlemiyorsun.”* (KHK, s. 53)

Diğer yandan Hamdi'nin babaannesinin varlığı da belirsizdir. Kevser'e çok benzeyen bu kadın, hayal ile gerçek arasında bir yerededir. İkisinin ayrımını yapan unsur, Hamdi'nin dedesinin karısına ‘gökçe gelin’, Kevser'e ise ‘gülüm’ şeklinde seslenmesidir. Dede yine gökçe geline seslendiği bir sırada, kuş olduğunu hayal ederken şu cümleyi kurar: *“...hatta belki o anda nerede oldukları bilinmeyen Hamdi'yle Hasan'ın hayalinden de geçiyoruz da artık bir zaman sonra adamakıllı yoruluyoruz gökçe gelin...”* (KHK, s. 214) Bu sözler dedenin yaşadığı basit bir kafa karışıklığı olarak yorumlanabileceği gibi diğer yandan romandaki geçen olayların, kişilerin hayalleri olduğu ve dedenin bu sözleriyle birbirlerinin hayallerinde yer aldıklarına dair bir ipucu verdiği de düşünülebilir. Hamdi'nin dedesinin hayal-gerçek karmaşasına verilebilecek bir diğer örnek yangını gördüğü sırada zihninden

geçenlerdir. Dede, “*hatta ben o sırada bütün bunların bir rüya olduğunu bilmeme rağmen*” kaçmaya çalışıyordum ve korkuyordum, demektedir. (KHK, s. 279)

Hicabi’yle Hidayet arasında yaşanan kavgada neler olduğu belirsizdir. Hidayet’in Hicabi’yi bıçakla yaraladığı düşünülürken, Hicabi’nin vücudunda bıçak yarası bulunmaması; fakat buna rağmen yataklara düşmesi büyük bir belirsizlik yaratmaktadır. Bu öyle bir belirsizliktir ki Hidayet bile Hicabi’yi bıçaklayıp bıçaklamadığından emin değildir sanki: “...*belki abanıp can havliyle onu kapmış ve hiç acımadan babama peş peşe saplamıştı ama daha sonra da bütün bu olup bitenlerin gerçekten gerçek mi yoksa hayal mi olduğunu birbirine karıştırmıştı...*” (KHK, s. 233)

Kurmaca bir dünyada olduğunu fark edenlerin arasında, bunu en açık biçimde dile getiren Hasan’dır. “*Kim yazıyor beni*” diye düşündüğünü söyleyen Hasan, bu ifadeyle hem kurmaca bir metnin içinde olduğunun hem de bir yazarın elinden çıktığının yani bir yazarın hayalinde yaşadığının farkındadır. Diğer yandan kendi hayallerinin oluşturduğu bu kitapta, kendisinden başka bir anlatıcı-yazar olduğunu da kast etmektedir.

Hasan’ın annesi Elif, romanda, Hasan’ın hayallerden uyanmasını sağlayan unsurdur. Öyle ki Hasan hayal kurduğu sıralarda, annesinin sesiyle yeniden gerçeklere dönmektedir. Elif’in bu gerçeklere dönmeyi sağlayan işlevi, romanın iki yerinde söylediği iki sözle daha da anamlanmaktadır. Bunlardan birincisi, ev ev gezen Hasan’a “*hiçbir yerde olamadın değil mi?*” diye sormasıdır. Bu cümle, düz bir okumayla Hasan’ın yerleştiği evlerde yaşadığı sıkıntıları anımsatacaktır. Fakat daha detaylı düşünüldüğünde Elif sanki Hasan’a kendini bir yere yerleştiremediğini, kendi kurduğu hayallerde bile yersiz yurtsuz kaldığını ne anlatıcı ne yazar ne karakter olabildiğini söylemektedir. Hasan’ın, yine Elif’in vasıtasıyla gerçeklere dönmesini sağlayan ikinci söz ise, romanın bitiş cümlesi olan ve tüm kurguyu sarsan “*Hamdi de kim?*” sorusudur. Bu soru, Hasan’ın gerçeklerle yüzleşmek zorunda kalmasına sebep olan en açık, en sert sorudur. Bu soruyla Hasan, bir hayalin içinde yaşadığını net bir biçimde anlayacaktır. Elif ise yine onu hayalinden uyandıran kişi olacaktır.

Hasan'ın hayal-gerçek belirsizliği yaşadığı durumlara verilecek en güzel örneklerden biri de, kendisini Hamdi'nin yerine koyduğu hayalinin içinde yaşanmaktadır. Bu hayalde, Hasan Hamdi olmuştur, Hasan'ın dedesi Kevser'le evlenmiştir ve Hamdi'nin dedesiyle babaannesinin yerine geçmiştir. Hasan, kapı çalındığında gelenin Kevser olup olmayacağı ihtimalini tartışır. Kevser'in babaannesi olduğundan yola çıkarak kapıdakinin başka biri olduğunu düşünse de, yine de şüpheye düşer. Bu durum, Hasan'ın hayalinde bilinçli olduğunu, her şeyin farkında olduğunu ve hayalde yaşadığını fark ettiğini göstermektedir: *“Hatta bir ara, benim yerime Kevser inip gelseydi aşağıya şimdi kendisiyle mi karşılaşacaktı yani, diye de düşünürdüm.”* (KHK, s. 168)

3.3.5. Var Olan: Hasan ve Olmak İstenen: Hamdi

Okur, romanda 'leitmotiv'e dönüşecek olan ve ayrıca Hasan Ali Toptaş'ın kendi gerçekliğinden gelerek romana yerleşmiş bulunan *“Sinemacı Şerif'in jeneratöründen yükselen pat pat sesleri”* (KHK, s. 7) eşliğinde, Hasan'ın hayali dünyasına bir anda dalmaktadır. Bu pat pat seslerinin işlevi, Hasan'ın gerçek dünyadan soyutlanarak kendi yarattığı dünyaya geçmesini sağlamaktır. Roman, doğrudan hayal edilen gerçekliğin içinden seslenmektedir. Bu sesleniş, Hasan'ın arkadaşı olan Hamdi ve onun dedesinin olduğu büyülü bir dünyadan gelmektedir. Bu dünya öylesine hayal edilmiş bir dünya değildir, Hasan'ın Hamdi'yle olan arkadaşlığı da sıradan bir arkadaşlık değildir. Çünkü Hamdi, Hasan'ın olmak istediği kişiyi, Hamdi'nin dedesi Hasan'ın hiç tanımadığı dedesini ve Hamdi'nin dedesi ve babaannesiyile yaşadığı ev ise Hasan'ın özlemini çektiği huzurlu yuvayı temsil etmektedir. Hasan'ın bu dünyayı ve bu insanları yaratmasının sebebi, gerçeklerin karşısında hayallere sığınma ihtiyacı ve orada kalıp öylece yaşama isteğidir.

Hasan ve Hamdi'nin arkadaşlığı, yazar Hasan Ali Toptaş'ın kendi gerçeklerinin anlatıya dahil olduğunu göstermektedir. Bir söyleşi sırasında Hasan Ali Toptaş çocukluk arkadaşı Hamdi'den şu şekilde bahsetmektedir:

*“Hamdi ile iyi arkadaşlık, o tıpkı Kayıp Hayaller Kitabı’ndaki gibi dedesiyle ve babaannesi ile yaşardı. Neredeyse her akşam ya onların evinde ya da bizim evde, gaz lambasının ışığında ders çalışırdık.”*⁴⁵

Hasan’la ilgili edindiğimiz bilgiler, annesi babası ve kardeşiyle birlikte aynı evde ve dayılarıyla da aynı kasabada yaşaması, hiç tanımadığı ölmüş bir dedesi olduğu, arkadaşı Hamdi’yle onların evinde gaz lambasının ışığında ders çalışırken aklının Sinemacı Şerif’in oynattığı filmde kaldığı ve Kevser’in hâline ne kadar üzüldüğüdür. Mutsuz bir çocuk olmasının başlıca sebebi annesi ve babası arasındaki gerilim, ev içi şiddet ve yenisi hiçbir zaman yapılmayacak olan, evden çok *“buruşuk yüzlü bir adam”*ı andıran, *“tavuk kümesi”* (KHK, s. 65) gibi evde sıkışıp kalmasıdır.

Hasan, romanın başkişisi ve anlatıcılarından biri olarak birden fazla hayale sahiptir ve romanda içsel gerçekliği temsil eder. Bu hayallerin temelinde hep aynı arzu vardır, hepsi aynı ihtiyaçtan doğmuş hayallerdir. Hasan, annesinin istediği eve kavuşmasını ve kocası tarafından hor görülmemesini ister. Bu hayal, Hasan’ın huzurlu bir yuvaya duyduğu özleminden doğmuştur. Diğer yandan, Kevser’in de mutlu olmasını ister. Bunun temelindeyse dedesinin hayatta olmasını istemesi yatmaktadır. Bu istek, yine doğrudan huzurlu bir yuvaya duyduğu özlemle ilişkilidir. Çünkü dedesinin varlığı, annesinin hor görülmesini önleyecek ve Hasan da aynı Hamdi gibi dedesinin gölgesinde huzurlu bir şekilde yaşayacaktır. Bu durumda Hasan doğrudan Hamdi olduğu bir hayal daha kurar. Son olarak, Kevser’in omuzlarında ağladığını hayal eder. Bunun temelinde yine aynı neden vardır. Huzursuz yuvasından kaçmak isteyen Hasan, Kevser’in kollarında aradığı şefkati bulacağına inanır.

Hasan ve Hamdi’nin arkadaşlığı romanın birinci bölümünde başlar. Evde ders çalıştıkları daha doğrusu çalışmadıkları sırada, Hasan, Hamdi’nin tavana yükselen gölgesine uyarak Sinemacı Şerif’in salonuna izinsiz giriş yapar ve burada bir filme

⁴⁵ Mesut Varlık, “Hasan Ali Toptaş: ‘Bilginin Kendisi Değil Buharı Muteberdir’”, **Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı**, Haz: Mesut Varlık, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 64

neresinden daldıklarını bilmesi de bir anda dalıverir. Bu filmde gördükleri, romanın sonraki bölümlerinde Hasan'ın başına gelenlerle ortak özellikler taşımaktadır.

Hasan, romanın anlatıcı konumunda yer aldığı 7. bölümünde, Hamdi'nin yerinde olmak istediğini açıkça belirten bir hayal kurar. Bu satırlarda okur hâlâ Hamdi'nin hayal ürünü olduğundan habersizdir. Bu gizem, romanın son sayfasına hatta son cümlesine kadar ortaya çıkmayacaktır. Postmodern anlatıların öne çıkan özelliklerinden biri olan bu 'gizemi koruma' durumu, romanda oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Hasan, tüm ayrıntılarıyla hayal ettiği bu yeni ve huzurlu hayatını anlatmaya şu cümlelerle başlar:

“Annemle babamın ardı arkası kesilmeyen kavgalarını gördükçe, keşke dedem sağ olsaydı, diye düşünüyordum ben; sağ olsaydı keşke... Hatta, ta gençliğinde pısrıklığının kurbanı olmamış olsaydı da dedem, Kevser'le evlenseydi ve şimdi ben gidip onlarda kalsaydım...” (KHK, s. 163)

Bu hayalde Hasan'ın dedesi ve babaannesiyle dertsiz tasasız yaşamasının sebeplerinden biri dede figürünün babası gibi umursamaz olmayışıdır. “Hayal edilen gerçeklik” olarak nitelendirdiğimiz bu hayalî dede, Hasan'ın ihtiyacı olan şefkati temsil etmektedir. Burada kast ettiğimiz hayal edilen gerçek, Hasan'ın bir zamanlar canlı kanlı var olmuş ama hazin bir biçimde ölmüş gitmiş dedesinin, bir hayal içinde mutlu mesut yaşıyor oluşudur. Bu doğrultuda, romanın anlatıcılarından biri olan Hamdi'nin dedesi, Hasan tarafından sanki ölmüş dedesini canlandırmak umuduyla yaratılmıştır. Hatta hayalî arkadaşı Hamdi de sırf bir dede yaratabilmek için basamak olarak kullanılan bir torundur âdetâ. Dede, Kevser babaanne ve Hasan'ın yaşadığı bu evin kapısı çalındığında, Hasan karşısında Hamdi'yi bulur. Hamdi ders çalışmaya gelmiştir ve birlikte gaz lambasının ışığında aklı filmdeyken ders çalışmaya başlarlar. Hasan, Hamdi'nin bir sıkıntısı olduğunu anlar. Bu sıkıntı Hamdi'nin huzursuz evi ve o evde yaşanan psikolojik ve fiziksel şiddettir. Beş dayısı vardır Hamdi'nin, bir de elinde torbayla gezip duran bir kadın vardır umursadığı. Hasan, hayalindeki Hamdi'ye kendi acılarını yaşatmaktadır âdetâ. Onun ağzından bir film anlatıyormuş gibi

dinlediği bu hayat, hiç de tanıdık değilmiş gibi, sanki kendi hayatı değilmiş gibi davranmaktadır. Bu sırada Hamdi'nin vasıtasıyla okur Hasan'ın kendi hayatından kurtulmak için çeşitli yollar aradığını öğrenmektedir:

“İşte o zaman, hem her ânı mutsuzlukla dolup taşan evlerinden hem de kasabadan kaçıp kurtulmayı düşünürdü Hamdi. (...) sıcacık bir yer hayal ederdi (...) Ne yapsa gidemezdi yani, gitmek için bir yol bulamazdı.” (KHK, s. 177)

Hamdi'nin anlatıdaki konumunu irdelerken bir de postmodernist açıdan bakmak gerekir. Postmodern metinlerin ortak özelliklerinden biri olan ‘oyunsuluk’ *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda Hamdi’yle vücut bulur. Hamdi'nin gerçek-hayal bağlamında gizemini romanın son sayfasına kadar koruması, okuyucuya sunulan bir oyundur. Diğer yandan, Hamdi, Hasan’ın içinde bulunmak istediği huzurlu bir hayata sahiptir. Fakat, hayal edilmesinin bir sebebi olarak, Hasan’ın derin yalnızlığı da gösterilebilir. Hasan’ın kardeşiyle olan ilişkisinde bir arkadaşlık görmemekteyiz. Aile içindeki yalnızlığına ek olarak, Hamdi’den başka bir arkadaşı da yoktur. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde, Hamdi, Hasan’ın hayalî oyun arkadaşıdır. Yapmaya cesaret edemediği şeyleri yapabildiğini hayal ederken ona eşlik eden, ona cesaret veren kişidir: *“Doğrusu, benim nicedir hayalini kurduğum ve ne yazık ki dedem yıllar önce öldüğü için asla gerçekleştiremediğim cesur bir davranıştı onun yaptığı; bir yandan hayranlık duyup içten içe takdir ediyor, bir yandan bakışlarımın ısıltısıyla sessiz sessiz alkışlıyor, bir yandan da dede görüp öfkelenecek diye hâlâ korkuyordum. Olup bitenler karşısında ben değildim de artık ben, biraz Hamdi biraz dedeydim sanki...”* (KHK, s. 8)

Hasan ile Hamdi'nin arkadaşlığı, Hamdi'nin dedesine bir zamanlar arkadaşı olan Hasan dedesi Ali’yi anımsatmaktadır. Onların arkadaşlığını seyrederken, Hasan ile Hamdi'nin neredeyse aynı kişi olduğunu düşünür. Bu durum Hamdi'nin, Hasan’ın hayal alemindeki karşılığı olduğunu hissettirmektedir. Hamdi'nin dedesinin bu düşüncesi, anlatılanların yalnızca kurmaca olduğunu da üstü kapalı bir biçimde sezdirmektedir:

“...bir daha bakarım çocuklara, bakarım ki uçsuz bucaksız bir harf tarlasında yan yanalar ve birbirlerine benziyorlar sanki okuyup durdukça, öyle çok benziyorlar ki bir an ikisini aynı bedende görüyorum ben işte ve tutup bir kez daha ürperiyorum...” (KHK, s. 50)

Hamdi'nin varlığı, romanın son satırıyla yerle bir olur. Elif, Hasan'a “*Hamdi de kim?*” (KHK, s. 310) der ve oyunu bozar. Bu sahnede Hasan'ın Hamdi'nin evine gittiğinde annesiyle karşılaşması önemli bir ayrıntıdır. Bu durum, okura, Hasan'ın Hamdi'nin evi olarak hayal ettiği evin aslında kendi evleri olduğunu düşündürmektedir. Bu evde dede ve babaanne ile huzurlu bir hayat hayal ederken aslında kendi evlerinde bir köşede olduğu sonucu çıkmaktadır. Hasan'la birlikte bu ev de ayaklanıp bir yolculuğa çıkmakta ve Hamdi'nin evi olarak başka bir sokakta rolünü oynamaktadır.

3.3.6. Herkes İçin Farklı Bir Gerçeği Temsil Eden Kevser ve Yitip Giden Hayaller

Romanda varlığı yokluğu belirsiz kişilerden biri olan Kevser, romandaki birçok kişi için farklı bir gerçeği temsil etmektedir. Hakkında herkesin farklı bir fikri vardır. Bu özelliğiyle Kevser, kasaba halkına, kasaba yaşamının gerçeklerini anımsatan, yeri geldiğinde yüzüne vuran bir simgedir. Her ne kadar çocuklar için bir alay malzemesi olsa da, aslında, kaçırılması ve geri dönüşüyle, hikâyesinin dilden dile dolaşıyor oluşuyla kasaba halkının en önemli mensubudur. Çünkü Kevser, hayaleti andıran görünüşüyle, anlamlandırılmayan hareketleriyle, elindeki gizemli torbasıyla birlikte herkesin kapısını çalarak onu unutmalarına izin vermemektedir. Zamanında Hidayet tarafından kaçırılırken kimsenin yardım etmediği Kevser, kapı kapı dolaşarak yardım istemekte ve bu acı gerçeği herkese yeniden anımsatmaktadır âdeta.

Kevser, romanın geneline bakıldığında, ‘arzulanan ve sığınılan’ gerçek olarak kendine yer bulur. Bununla birlikte Hasan'ın dedesi Ali'nin ve Hamdi'nin dedesinin hayali olduğu gibi aynı zamanda Hasan'ın da hayalidir. Hasan için sığınılacak bir

limandır. Ayrıca Kevser'in kendi iç gerçekliği, hayali, başına gelenlerden sonra kasabada hayalet gibi geziyor olan hâli de anlatıya dahildir. Tüm bunlar da farklı gerçekleri temsil etmektedir. Yazar Hasan Ali Toptaş, Kevser'in herkes tarafından arzulanan bir kadın olmasını, kahramanının adını belirleme süreciyle de ilişkilendirmektedir:

“...romanın sıhhati açısından Kevser'in mi Selver'in mi daha iyi olabileceğine kafa yordum. Sonuçta, Kevser'i seçtim. Biliyorsun, Kevser cennetteki bir suyun adı. Bu su sözlüklerde, 'İnsanın içtikçe içesi gelir' diye tanımlanıyor. Bana cazip görünen bu oldu aslında, sadece bu oldu; çünkü -Kayıp Hayaller Kitabı'nı okuyanlar bilirler- Kevser de romanda herkesin âşık olduğu bir kadındır.”⁴⁶

Kevser, romanda yer alan herkes için farklı bir gerçeği temsil ettiği ve hem Hasan'ın somut gerçekliğinde hem hayallerindeki gerçeklikte yer aldığı için öne çıkan kahramanlardan biridir. Hasan Ali Toptaş romanı yazma sürecinde Kevser'in kendi kendini büyüttüğünü ve âdeta yazara isyan ettiğini belirtmektedir:

“Kevser, işte bu notların kıyısında köşesinde yer alan küçücük bir griydi; romanın arka planında şöyle bir gözükecek, arada bir tuhaf bir hareket yaparak gerilimi azaltacak, sayfalar ilerledikçe de yavaş yavaş kaybolup gidecekti. Yazmaya başladığımda o buna isyan etti nedense, büyüyüp küçücük bir gri olmaktan çıktı ve baştan sona bütün romanı kapladı. Öyle ki Hasan'ın hikâyesini onsuz, onun hikâyesini Hasan'sız yazmak imkânsız bir hâle geldi.”⁴⁷

Kevser, romandaki diğer kadınlar gibi, talihsiz bir kadındır. Hayaline kavuşamamış, üstelik başına gelenlerden sonra meczup bir kadına dönüşmüştür. Kevser'in hayali, Hasan'ın dedesi Ali'yle evlenmektir. Fakat bu evlilik meselesi, hem

⁴⁶ Ethem Baran, “Tamamlanan Metin Eksiktir”, **Kitap Zamanı**, Eylül 2009; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 100

⁴⁷ Gülay Talash, “Grinin Ara Sokakları”, **Edebiyat Postası**, Mart 1997; Hasan Ali Toptaş, **a.e.**, s. 48-49

“*kani karıncadan yavaş*” (KHK, s. 82) olan Ali’nin ağırlığı hem babasının ağırlığı yüzünden zamanla iki aile arasında resmen inada biner. Bu yetmezmiş gibi, Kevser bir gün Hidayet adında bir adam tarafından kaçırlır. Kevser onun yanında eriyip giderken Ali de kaskatı kesilip öylece yattığı sedirde erimiştir. Sonunda tanınmaz hâle gelmiştir:

“Zaten, gözleri de olmasa artık hiç yokmuş Ali; asla görülüp seçilemez ve işte şu yorganın altında yatan dur, denemezmiş. Cesaret edilip belki yanına bile varılamazmış; çünkü cascavlak parlayan kafası günden güne küçülüp buruşurken bir yandan da kararıyor, kulakları yastığın iki ucundan sarkıyor, ağzından sese benzeyen acayip sular akıyor ve çevresini kaplayan akılalmaz bir koku daha eşige yaklaşırken insanı rap diye olduğu yere çiviliyormuş.” (KHK, s. 103)

Ali belki de öterek bu durumundan kurtulmuştur. Fakat Kevser için yeni bir hayat başlamaktadır. Kasabaya dönen Kevser, artık Ali’nin sevdiği Kevser değildir. Oradan oraya savrulan, bir görünüp bir kaybolan Kevser’in tek tesellisi Hasan’ın yaşadığı evde bulunan fotoğraftır. Bu fotoğraf bile Kevser’in beklentisini karşılamamaktadır; çünkü bu fotoğrafta Ali’nin gözleri yana doğru bakmaktadır. Hasan, dedesinin “*fotoğrafçının karşısına oturduğu gün, yıllar sonra olacakları tahmin ederek gözlerini bile isteye yana kaydırıldığını*” düşünür. (KHK, s. 113) Bu nedenledir ki Kevser sevdiği adamın hayaline bile tutunamaz. Artık Kevser, kendi iç gerçekliğine gömülmüş, kimsenin ulaşamadığı o gerçeklikte gezinip duran bir kadındır. Dışarıdaki hayat, somut gerçekler onun için bir şey ifade etmez. Hatta Kevser, Hasan’ın hayallerinde bile mutsuzdur. Bu talihsiz kadının kaderi her boyutta aynıdır sanki, hayallerde bile mutluluğa ulaşamamaktadır. Hasan’ın Kevser’i yerleştirdiği yeni okuduğu masalda bile çirkin, evlenememiş, mutsuz bir prenses vardır. Onu güzelleştirecek biri çıkıp gelir ve oradaki tüm kadınlar güzelleşmek için sıraya girer. Hasan’ın Kevser’i de güzelleşmesi için bu sıraya sokması manidardır. (KHK, s. 70)

Hasan için Kevser hem arzulanan hem de sığınılan gerçektir. “*Entarisinin rengine gözlerimle tutunup sessizce izlerdim onu yattığım yerden; yürümesinden,*

uzaklaşmasından ve uzaklaştığı hâlde hâlâ bakış menzilinden çıkıp gidemeyişinden acayip zevkler alırdım” (KHK, s. 67) diyen Hasan, Kevser’in dedesiyle olan bağından değil de, bu belirsiz, gizemli hâlimden etkileniyor gibidir. Kevser’in etkisi o kadar derindir ki, hayalinde yaşattığı Hamdi’nin dedesini de Kevser’e sevdalamıştır. Hatta Kevser’i eskiden çok iyi arkadaş olan dedesi ve Hamdi’nin dedesi arasında husumet çıkmasına sebep olan kişi olarak hayal etmiştir. Hamdi’nin dedesi karısına her baktığında Kevser’i görmektedir. ‘Gökçe gelin’ olarak seslendiği kişinin karısı mı yoksa Kevser mi olduğu bir türlü net bir biçimde ifade edilmemektedir. Hamdi’nin dedesini hayallerin ve gerçeklerin arasında sıkışıp kalmış bir hayata hapsetmiştir. Görüldüğü gibi Kevser’in Hamdi üzerindeki tesiri oldukça büyüktür.

Diğer yandan Hasan, arkadaşı olmayan bir çocuktur. Kardeşiyle bir iletişimi yoktur. Hatta romanın Hasan’la Hamdi’nin yer değiştirdiği bölümünde, Hasan’ın hayalinin içindeki Hamdi ailesindeki sıkıntıları bir film gibi anlatırken, duvarcı ustası bir babadan, zavallı bir anneden, Hamdi adında bir gençten ve “*anne, babası tarafından çok sevilen küçük bir çocuk*”tan bahseder. (KHK, s. 175) Hasan’ın ailesini betimleyen bu ifadelerde kardeşinin anne babası tarafından çok sevildiğinin ifade edilmesi önemli bir ayrıntıdır. Bu hayal esas alındığında, Hasan yalnızca kardeşinin böyle sevildiğini düşünmektedir. Tek arkadaşı olan Hamdi de hayalîdir zaten. Hasan, bu yalnızlığından kurtulmak istediğinde ya da kaçıp gitme düşüncesiyle çevrelendiğinde kendini Kevser’in yanında hayal etmektedir. Kevser böyle zamanlarda Hasan için ‘sığınılan gerçek’tir. Kevser’in yalnızlığıyla kendi yalnızlığını birleştirerek yalnızlığa son vermektedir. Kevser, Hasan’ın özlemini çektiği şefkatin vücut bulmuş hâlidir. Dolayısıyla romanın sonunda alevlerin içinde can veren Kevser’le birlikte Hasan’ın da sığınağı, umudu, bir hayali yok olup gitmiştir:

“...Kevser’in yanına oturup ağızından çıkan kelimeleri bu denize hicran yüklü birer gemi gibi salarak tek tek olup bitenleri anlattım; sonra anlata anlata adamakıllı yoruldum tabii ben, soluk soluğa kaldım ve tam da, ben annemden annemle babamın kavgalarını seyretmek için mi doğdum diye soracaktım ki, Kevser narin bir kuş kanadı gibi saçlarımda elini usul usul gezdirerek, hiç korkma

sen ben varım, dedi; sonra hiç korkmadım ben ve o, seni kanadımın altına alıp saklarım da kimsecikler bir fiske vuramaz dedi...” (KHK, s. 244)

Kevser’in Elif’in nezdinde temsil ettiği gerçeklik ise, bir kadın olarak geldiği durumdur. Elif, kocası tarafından hayalleri yıkılan bir kadın olarak, Kevser’i izledikçe aslında kendinden bir parça görür. Kevser’i kendisiymiş gibi izler, bir gün sonunun Kevser gibi olacağını düşünerek izler. Diğer yandan kaybettiği babasından bir parçadır Kevser. Babasının hayali olan kadının bu duruma gelmesi Elif’e bir hayal kırıklığı daha yaşatır. Bu doğrultuda Kevser, romandaki kadınların kaderini, mutsuzluğunu, yıkılan hayallerini simgeleyen unsurdur.

3.3.7. Gerçek-Hayal Çatışması: Elif ve Hicabi

Hasan’ın annesi Elif’i “yıpratılan gerçek”, babası Hicabi’yi ise “gerçek dışı gerçek” olarak tanımlamıştık. Bu tanımlamaların kaynağı Elif’in hayalleriyle Hicabi’nin gerçeklerinin birbiriyle taban tabana zıt olmasıdır. Bu doğrultuda Hicabi’nin Elif’i günden güne, yıprata yıprata yok etmesi, onun aile içinde yaptığı tek iş olarak gösterilebilir. Tam da bu nedenle ‘gerçek dışı’ bir babadır. Hasan’ın devamlı “*yampiri yampiri*” yürüdüğünden bahsettiği babasının başı için, “*olmaz olasıca*” (KHK, s. 123) tabirini kullanmasına sebep olacak kadar gerçek dışıdır.

Elif, Hasan’ın romanda -somut gerçeklik bağlamında- iletişim kurduğu tek kişi olması sebebiyle önemli bir konumda yer alır. Hasan babasıyla ve kardeşiyle diyalog hâlinde değildir, bir tek annesiyle konuşur. Diğer yandan annesinin yaşadığı hayal kırıklığına ve günden güne nasıl eriyip gittiğine şahitlik etmektedir. Annesinin bu hâline acımakta, onun yüklerini azaltmak istemektedir: “*Sonra elimi hiç gürültü çıkarmadan yorganın altından uzatıp aklım sıra birazını alıyordum o yalnızlığın, çaresizliğin ne kadarını yüklenebileceksin yükleniyor ve kalkıp hızla oradan uzaklaşmak istiyordum ama ne yazık ki bu çabalarım sonuçta hiçbir işe yaramıyordu.*” (KHK, s. 129)

Elif'in bu hâlinin sebebi Hicabi'nin umursamazlığıdır. Hicabi öyle bir karakterdir ki her anlamda umursamazdır. Karısının tek hayaliyle bile alay edecek kadar umursamazdır. Daha evvel belirttiğimiz gibi, Elif'in hayali yeni ve sağlam bir ev sahibi olmaktır. Romanda adı geçen kişilerin birçoğunun hayalleri varken ve bu kitap hayallerin romanıyken, Hicabi'nin bir hayali bile yoktur. Her yönüyle anlaşılmasın bir baba figürüdür. Çocuklarıyla olan tek iletişimi, Hasan'ın kardeşinin babasının getirdiği şekerleri yediği sahnedir. Diğer yandan karısının tek hayaliyle alay etmekten, onu aylarca oyalamaktan geri kalmadığı gibi, bir de şiddete başvurmaktadır. Hem psikolojik hem fiziksel şiddettir bu.

Elif için 'acı gerçekler' kocasının bedeninde yaşamaktadır ve Elif her gün onlarla burun buruna gelmektedir. Kocasını tam anlamıyla onun 'hayal kırıklığı'dır. Ne ilgili bir eş ne de koruyucu bir aile babasıdır. Duvarcı ustalığından geçimini sağlayan Hicabi, kapıya gelen alacaklılarla bile muhatap olmaz. Onları savuşturmak, her defasında yalan söylemek Elif'e düşer. Hicabi'nin kapıyı açacak yüzü olmadığı gibi âdeta dermanı da yoktur. Roman boyunca olağandışı hareketleriyle öne çıkan Hicabi'nin belki de en absürt davranışı bir anda, ortada hiçbir sebep yokken işi bırakmasıdır. Bu davranışıyla yine ne kadar sorumsuz bir aile babası olduğunu göstermektedir. Üstelik bir de, kapıya yaptığı işlerin karşılığı olan parayı vermeye gelenlerin verdiği parayı da kabul etmez. Daha önceleri yaptığı birkaç işle en azından para biriktiriyor gibi görünen Hicabi, bu davranışlarıyla Elif'in ümidini tamamen yitirmesine sebep olur. Hayalleri kocasının ellerinde yitip giden Elif'in durmadan "*Yaktın beni Hicabi!*" (KHK, s. 129) demekten başka bir şey gelmez elinden. Elif, hem istediği eşe hem istediği eve sahip olamamış bir kadındır.

Hasan'ın hayallere sığınmasının sebebi mutsuz aile yaşantısıysa; bu mutsuz aile yaşantısının, ev içindeki huzursuzluğun sebebi de babası Hicabi'nin anlamsızlığı, akıl erdirilemezliği, kayıtsızlığıdır. Hasan'ın içinde bulunduğu gerilim hattının iki ucudur Elif ve Hicabi. Hasan'ın huzurlu bir yuva hayali, annesinin mutsuzluğu ve dolayısıyla babasının kayıtsızlığıyla gölgelenmektedir. "*Sabahları, hemen her şeyi sarıp sarmalayan inanılmaz bir tedirginlik başlamaktadır*" bu evde. (KHK, s. 178)

Elif, Kevser gibi hissizleşmiştir, oradan oraya hayalet gibi dolanmaktadır. *“Somurtmak, tekrarlı tekrarlı dört kişilik bir geleneğe dönüşür”* (KHK, s. 180) ve hiçbir şeyin yolunda gitmediği bu ortamda bu tekdüze gidişatı bozan bir olay yaşanır: Hicabi’nin bundan sonraki hayatını sedirin üzerinde uzanarak geçirmesine neden olacak kavga.

Romanda farklı biçimlerde karşımıza çıkan Hidayet ismi, Hasan ile Hamdi’nin izlediği filmde yer alan babanın, Kevser’i kaçıran kişinin, Kevser’in yanında dolaşan ala köpeğin ve elektrikçinin bedeninde canlanmaktadır. Elektrikçi olan Hidayet, Hicabi’nin isteği üzerine evlerine elektrik çeker; fakat Hicabi bu işin ücretini karşılayamaz. Bunun üzerine kahvede yaşanan kavga, Hicabi’nin öylece hareketsiz bir biçimde uzanıp durmasına sebep olur. Bu kavgada, Hidayet’in Hicabi’yi bıçaklayıp bıçaklamadığı belirsizdir. Hicabi’nin bedeninde bıçak yarasının bulunmaması ve buna rağmen put gibi yatıyor oluşu, yine Hicabi’nin çevresinde gelişen olağandışı bir unsurdur. Elif’in şu sözleri, durumun absürtlüğüne verilmiş bir tepki niteliğindedir:

“Görmüyor musun yaşamaya gönlü yok onun! Yaşamak zor geldi de besbelli ölmeyi deniyor şimdi! Aklınca, anlata anlata bitiremediği o evi yapmaktan kaçıyor böylece, unutturmaya çalışıyor!” (KHK, s. 235)

Tüm bu olanlardan sonra Hasan, babasının ölmüş dedesi gibi yata yata yitip gideceğini düşünmeye başlar. Evde olumsuz bir imajı olan baba, artık tam anlamıyla hiçbir işe yaramamaktadır çünkü. Hayali parça parça olmuş Elif ise, gittikçe Kevser’e benzemektedir. Bu ortam, hiçbir çocuk için sağlıklı bir ortam olamaz. Hasan, sonunda, annesinin *“Keşke bunca çileyi benimle birlikte sen de çekmesen”* (KHK, s. 236) demesi üzerine, Celil dayısında kalmak için evden ayrılır. Fakat hiçbir evde, kendi evinin kaderinden kaçamayacak ve huzurlu bir ev hayal etmeyi bırakmayacaktır.

3.3.8. Gerçeklerin Kısır Döngüsünde Kadınlar ve Erkekler

Hasan'ın evden ayrılmasıyla, romanın döngüsel kurgusunda yeni bir dönem başlar. Önce dayısı Celil'in evinde kalır. Fakat Hasan'ın bu eve gelmesiyle âdeta evde farklı bir gerçeklik işlemeye başlar. Hasan, sanki ardında bıraktığı evin tüm tasasını bu eve taşımıştır. Celil'in Nesime'yi aldığı ilk zamanlardan bahsedilir önce. Başlarından bela eksilmemiş olan Celil ile Nesime'nin evinde bilinmeyen bir yangın çıkmış ve ev, bilinmeyen bir kişi tarafından kurşunlanmıştır. İşte bu olaydan sonra evdeki dengeler değişmiştir. Celil, bu işi yapanın Nesime'ye âşığı olduğunu düşünerek karısını dövmeye başlamış, onu eve kapatmıştır. Nesime ise güneş görmeye görmeye bembeyaz bir kadın olmuştur. Bu anlatılanlarda, Hasan'ın dayısı Celil babası Hicabi'ye benzer, Nesime ise Elif'in çaresizliğini yüklenir.

Hasan bu eve yerleştiğinde, yengesi Nesime, böyle günlerin eskide kaldığını ve Celil'in artık ona şiddet uygulamadığını söyler. Hasan, tam da *"hiç değilse artık burada kavga gürültü görmeyeceğim, tokat sesi işitmeyeceğim ve bütün bunlardan uzak sessiz sedasız bir hayat süreceğim"* (KHK, s. 262) derken, Celil'in elinde bir tomar kağıtla geldiği gün bu evin huzuru yeniden kaçır. Celil, Nesime'yi Almanya'ya gönderir ve onun sayesinde kendisinin de oraya yerleşeceği günü bekler. Bu sırada Nesime'den mektup gelmemeye başlar. Ve Celil eski günlerine döner, rakı içmeye başlar, olur olmadık her şeye bağırıp çağırır, kasabadakilere küfürler savurur. Nesime'yi acı gerçeklerden kurtaran Celil olmuştur âdeta. Bir daha ondan haber alınamaması da gerçekten kaçıp kurtulacağı günü beklediğini, Nesime'nin hayalinin de bir kaçış olduğunu göstermektedir. Hasan'ın Nesime için kurduğu şu cümleler, bunu kanıtlar niteliktedir:

"Hasan'a göre, hayat o şaşılasi kıvraklığıyla ansızın birkaç kâğıt kılığına bürünerek -bu arada Celil'i de bir maşa gibi kullanarak- Nesime'yi onca tokadın ve tekmenin altından çekip aldı yani; kocası kollarını kollarının ötesine uzatıp ona ulaşmasın diye de, Almanya denen en uzak cebine sakladı." (KHK, s. 267)

Tüm bu yaşananlardan sonra, bahsettiğimiz kısır döngünün ikinci perdesi başlar ve sahneye Hasan'ın diğer dayısı Hüseyin ile onun karısı Gülser çıkar. Hüseyin bir gece Celil'in giderek kötüleşen hâinden kurtarırcasına Hasan'ı ve evdeki küçük kızı alarak kendi evine getirir. Celil, her şeyin sorumlusu olarak gördüğü beyaz atını satmak için kimseyi bulamadığında, gidip bu atı da alarak evine getirir. Celil, Nesime'nin peşine düşer, kasabayı terk eder. Ve Celil'in uğursuz dediği bu at, Hüseyin'in evine de uğursuz gelir. Diğer yandan Hasan'ın yerleştiği diğer ev gibi bu evde de huzursuzluk başlar: *"Bu kez de içip içip bağırmaya, kasabadaki bu genişlik ağabeyinin yokluğunu tekrarlayıp duruyormuş da daraltmak boynunun borcuymuş gibi Hüseyin başlamıştı."* (KHK, s. 274) Karısı Gülser de dahil hiç kimse Hüseyin'in birdenbire değişmesine sebep olacak bir şey bulamaz. Hüseyin günden güne iyice delirir, önce Vakkas'a, sonra elindeki baltayla beyaz ata saldırır. Ve sonunda evde ne var ne yoksa üst üste yığarak kibriti çakar.

Görüldüğü gibi romanda yer alan ailelerin, kadınların ve erkeklerin kaderi âdeta bir yazılmıştır. Dönüp dolaşıp benzer durumlara düşmektedirler. Bu, postmodern anlatılardaki tekrarlanan olaylardan oluşan döngüsel akışa bir örnektir. Elif ve Hicabi, başkişinin ailesi olduğundan, romanda öne çıkan kişilerdir ve diğerlerinin de kaderini tayin etmekteledir.

3.3.9. Büyülü Gerçekçi Unsurlar

Kayıp Hayaller Kitabı, hayallerin somut gerçekliğin önüne geçtiği bir anlatı olma özelliği taşımaktadır. Geleneksel gerçekçi çizgiden uzaktadır ve romana belirsizlik egemendir. Bunların yanında romanı büyülü gerçekçi çizgide değerlendirmeye imkân sağlayacak öğeler barındırmaktadır. Hayal ile gerçeğin birbirine karıştığı, olağandışının olağanlaştırıldığı büyülü gerçekçi metinlerde rastlanan bazı unsurlar, romanın tamamına egemen olmasa da mevcuttur ve dikkate değerdir.

Büyülü gerçekçi unsurlar, daha romanın ilk sayfalarında karşımıza çıkmaktadır. Hasan ve Hamdi'nin ders çalıştığı sırada, gölgelerin biçim değiştirdiğinden ve kendi başlarına hareket ettiklerinden bahsedilmektedir. Öyle ki Hasan bu durum karşısında şaşkınlığa düşmez ve Hamdi'nin gölgesine ulaşmak için çabalar. Bu iki gölge birlikte film izlemeye gidecektir. Hamdi'nin gövdesi birden görünmez olur ve geriye Hamdi'ye ait tek şey olarak kafası kalır. “Erol Taş” gibi Hasan'ın yüzüne bakar bu kafa, hatta sırttır:

“O sırada kilimin üstünde tembel tembel uyuklayan gölgeler de hareketlendi tabii, silkinip doğruldular önce, belki sessiz sedasız yer değiştirdiler, kıyasıya çarpıştılar, sonra hızlarını alamadılar ve tavana doğru sıçrayıp orada, henüz hangi şekle girecekleri kestirilemeyen tuhaf yaratıklara dönüştüler. Hatta Hamdi'ye ait olanı uzun süre inmedi yere, dedesinin yüzüne bakarak ikide bir kıpırdandı durdu...

‘Oturup efendi gibi dersinize çalışın,’ dedi dede.

Bu sözlere Hamdi pis pis sırttı tavandan.” (KHK, s. 8)

Romanda gölge sözcüğü birçok defa yinelenmekte ve duvarda gölgelerin bağımsız hareket ettiğinden bahsedilmektedir. Örneğin Hamdi'nin dedesi sırtını “*duvarlarda oynayan*” gölgelere dayamaktadır. (KHK, s. 39) Hasan kederli annesinden ve onun bitmek bilmeyen ağlamaklı hâinden bahsederken, annesinin gölgesi de bu sohbetle bir üçüncü kişi olarak kendine yer bulmaktadır. Hasan annesinin “vahları”yla irkilirken duvardaki gölgenin de irkildiğini ve annesinin oturuş şeklini alıp elinin birini de alnına dayayarak koyu koyu düşündüğünü söylemektedir: “*Derken gölge, belli belirsiz mırıldanıyordu annem gibi, başını usul usul sallıyor, ardından da gözlerini anneme dikip derin bir acıyla vah çekiyordu.*” (KHK, s. 130) Gölgenin mırıldanması hadisesi daha da ileri bir seviyeye ulaşmaktadır ve ertesi sabah annesinin gölgesi onu izleyen Hasan'a “*Ne bakıp duruyorsun öyle tilki gibi*” demektedir. (KHK, s. 132)

Gölgelerin birer insana dönüşmesine benzer bir şekilde, romandaki kişilerin de bir ‘kuş’a dönüşme arzusu vardır. Hamdi’nin dedesinin ve Hasan’ın kuş olmak istediklerini görmekteyiz. Bunun sebebi, somut gerçeklerden kaçma eğilimidir. Gökyüzü, bu kaçış için biçilmiş kaftandır. Gökyüzünde özgürlük vardır, âdeta gerçeklere tepeden bakmak, onları çok yüksekte izlemek, onlardan uzaklaşmak için yaratılmış büyü bir dünya gibidir.

Romanda birçok defa nesnelere kimlik kazandırıldığını görmekteyiz. Örneğin romanın sekizinci bölümünde evdeki kedi Elif ile Hicabi’nin kavgasına tanıklık eder. Ve bu sırada bir kedi olmaktan çıkıp insanî özellikler gösterir: *“Elif hesabına çalışan, kedi kılığına girmiş bir görevliydi sanki; belli bir uzaklığı koruyarak Hicabi’nin hemen her davranışını kontrol ediyor, art arda ateşlediği sigaraları sayıyor, homurtuları ölçüp biçiyor, sonra da bütün bunlardan kedi aklıyla çıkardığı sonuçları hafif mırıltılarla boşluğun sırtına yükleyerek odanın öteki köşesinde oturan Elif’e gönderiyordu.”* (KHK, s. 180) Bir başka örnek, Hamdi’nin dedesinin asasının konuşması, nereye gittiklerini sorması ve konuşmakla kalmayıp dedeyi sürüklemeye başlamasıdır: *“Durup dururken başkaldırıp elimin altında zıplayan kanlı canlı bir yaratığa dönüşmüştü sanki. Öyle inanılmaz bir hızla savruluyordu ki artık hangi yöne gideceğimi şaşırmıştım gökçe gelin ben; o nereye çekip götürürse birbirine dolanan kararsız adımlarla oraya yürüyor, hızımla uzayıp dalgalanan yüzüm ve sakalımla oraya akıyor, belki de artık kontrol edemediğim bir arayışın içinde yavaş yavaş gözden kayboluyordum.”* (KHK, s. 212)

Romanın genelinde karşımıza çıkan bir diğer örnek ise, Kevser’in yanında dolaşan ala köpeğin insana benzetilmesidir. Önce Hasan bu köpeğin Kevser’in eski kocası olduğunu düşünür; *“o ala köpeğin ben, onun yıllar önce öldürülen kocası olduğuna inanıyordum.”* (KHK, s. 78) Bu ala köpeğin Kevser’in hâlini gördükçe perişan olduğuna ve onun için durmadan acı çektiğine emindir. Ayrıca Hasan, bir gün Kevser’in evine topladığı köpeklerin saldırısıyla paramparça olabileceğini hayal ederken, Kevser Hasan’a aslında onların *“köpek suretinde birer insan”* (KHK, s. 77) olduğunu söylemektedir.

Kevser'in ve Hamdi'nin dedesinin yaşam ve ölüm, var oluş ve yokluk arasında gelip giden belirsiz durumu, büyülu gerçekçilik bağlamında değerdendirildiğinde, romandaki en önemli unsurlardır. Kevser, varla yok arası bir kadındır. Onun var olduğunu, ancak Hasan'ın dedesi Ali'nin bir zamanlar yaşamış biri olduğuna kanaat getirdiğimiz zaman kabul edebilmekteyiz. Çünkü Kevser, hem hayal ürünü olan Hamdi'nin dedesi tarafından sevilmektedir hem de bir görünüp bir kaybolan bir hayal gibi yaşamını sürdürmektedir. Hatta Hasan'ın Kevser'in yanında olduğunu hayal ettiğı sıralarda, Kevser'le ilgili anlatılmış tüm somut olayların, hakkında söylenmiş tüm somut sözlerin, yine Hasan'ın hayalinde gerçekleşmiş olduğu düşünülebilir. Hasan'ın annesi Kevser için durmadan *“Bu kadına akıl sır ermiyor... var mıdır, yok mudur bilemiyor insan!”* demektedir. (KHK, s. 66) Bir yandan da onun hakkında konuşanları susturacak kadar sevgisi vardır Kevser'e. Babasının bir zamanlar hayali olan bu kadın için ne hâllere düştüğünü hatırlayıp Kevser'i sahiplenmektedir âdeta.

Kasabada yaşayanlar ise Kevser için farklı iddialarda bulunmaktadır. Kimisi onun aklının yıllar önce yaşanan uğursuz bir bağbozumundan beri şeytanın elinde olduğuna inanmakta, kimi çocuklar onun insanla köpek karışımı bir yaratık olduğunu düşünmekte, kimi çocuklar onda köpekleri büyüleyen farklı bir koku olduğunu söylemektedir. Hasan'a göreyse Kevser, bir orada bir burada görünen hâliyle, *“oradan oraya esen kadın kılığında bir rüzgâr”* gibidir, hatta belki de arada bir ölüp sonra yeniden kasabaya geliyor olabilir. (KHK, s. 72) Kevser, kasabanın bir orasında bir burasında oluşuyla, elinde taşıdığı gizemli torbasıyla, kasaba sakinlerinin kapılarını çalıp yok oluşuyla, roman boyunca gerçekliğı sorgulanan bir unsurdur ve bu durumuyla âdeta kasabaya musallat olmuş bir hayaleti andırmaktadır.

Kevser'in durumuna benzer bir durum Hamdi'nin dedesi için de geçerlidir. Okur, romanın son cümlesine kadar Hamdi'nin hayal ürünü olduğunu bilmediğı için Hamdi'nin dedesi de hem gizemini hem de gerçekliğini korumaktadır. Fakat romanın anlatıcısı konumunda olduğu ve gökçe gelinle konuştuğı bölümlerde, kendi varlığını sorgulayacak durumlara düştüğünü görmekteyiz. Bu bölümler okurun da gerçeklik algısında bir karmaşa yaratmaktadır. Dede, önce Kevser'e çok benzettiğı hatta bazen

o zannettiği karısına -gökçe geline- seslendiği sırada, karısının varlığından şüphe ettiğini itiraf eder: “...acaba ben bir hayalle mi evlendim derim bazen, bunca yıl bir hayalle mi yattım aynı yastıkta? Derim ve gülerim... Hamdi’ye bakarım gözlerimi çevirip çünkü o sırada ve herhâlde bu çocuk bir hayalin torunu olamaz diye düşünürüm.” (KHK, s. 45) Ve ardından kendi varlığını sorgular:

“Yoksa çoktan öldüm de farkında mı değilim? Hemen her şeyiyle dünyaya benzeyen yalan bir dünyada mı yaşıyorum yani, yalan bir kasabanın sokaklarını mı dolaşıyorum her gün, varıp merdiven diye bir yalanın basamaklarından mı iniyorum sözgelimi, bir yalanın suyuyla mı ellerimi yıkıyorum tulumbanın başında?” (KHK, s. 52-53)

Bu sözlerin devamında, belki de ölmüş ve Hamdi’nin gözlerinde gizlenmiş olduğunu ya da bir bulut veya bir kumru olduğunu düşünür. Bu yalanın bir parçası olarak da gökçe gelini sorgulamaktadır. Fakat sonunda, Kevser hâlâ yaşadığı için kendisinin de ölmüş olamayacağına kanaat getirir. Yani kendi varlığını, Kevser’in varlığına bağlar ve bu düşüncesi, böylece, bu sevdanın gerçekliğini de destekler. Hamdi’nin de kendisinin de varlığı, romanın sonuna dek somut unsurlarla desteklenir. Fakat, dedenin somut bir gerçek olmadığını düşündüren desteksiz bölümler de mevcuttur. Yanından gelip geçen insanların âdeta onu görmüyor olduğu bölümde dede, “...sesimi bile işitmezler sanki; öylece bakarlar görmeden, öylece domino oynar, çay içer, gülüşür, çene çalar, sonra gene çay içer, gene gülüşür ve sık sık da şakalaşırlar. Ben de onların arasında işte öylece, yokmuşum gibi otururum.” (KHK, s. 46) demektedir.

Hamdi’nin babaannesinin varlığı da şüphe yaratan unsurlardandır. Babaanne yalnızca Hasan’ın Hamdi’yle ders çalıştığı zamanlarda, evde somut olarak karşımıza çıkmaktadır. Hamdi’nin dedesinin anlatıcı olduğu bölümlerdeyse durum farklıdır. “Gökçe gelin” olarak seslendiği karısı varla yok arasındadır; çünkü okur dedenin karısına mı yoksa Kevser’e mi seslendiğini anlamakta zorluk çeker. Babaanne Kevser’e çok benzemektedir ve dede zaman zaman onun varlığından şüphe eder.

Romanın sonunda Hamdi'nin 'hayal edilen gerçek' olduğunu görene kadar, babaannenin gerçekliğini sorgulamaya devam etmekteyiz.

Romanda büyülü gerçekçi unsurlara verilebilecek en önemli örneklerden biri, Hamdi'nin dedesinin Hasan'ın dedesi Ali Tektaş'ın mezar taşıyla konuşmasıdır: “‘*Sen misin o?*’ diye sordu bana ve ben hiç tereddüt etmeden, ‘Benim!’ dedim de sanki o başını alıp gidecekmiş gibi şöyle bir silkindi, belki gizlice ürperdi ve gene sordu, ‘*Sen misin gerçekten?*’” (KHK, s. 202) Bu sahnede Ali Tektaş, Hamdi'nin dedesine uğruna yataklara düştüğü Kevser'i sormakta ve de Hicabi'ye göz kulak olmasını istemektedir. Hamdi'nin dedesinin hayalî bir kişi olduğu hâlâ gizemini korurken, okurun gerçeklik algısıyla oynayacak bir durum daha ortaya çıkar. Dede mezar taşıyla konuşmasının üzerine, “ölüler diyarı”na girip çıktığını söyler. Burada kast edilen kanaatimizce ‘mezarlık’tan öte bir yerdir.

3.4. Kurmaca Gerçekliğin Romanı: “Bin Hüzünlü Haz”

Hasan Ali Toptaş’ın üçüncü romanı olan *Bin Hüzünlü Haz* (1998), yayımlandığı tarihten beri ‘ne anlattığı’ sorgulanan bir roman olmakla birlikte yazarın akademik çalışmalara en çok konu olan romanı hâline gelmiştir.⁴⁸ Belirsizlik ve arayış temelinde yükselen roman, hem türlü yorumlara açık bir metin olduğu için hem de anlatım biçimi bakımından her zaman ilgi çeken bir roman olmuştur. Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* başlıklı çalışmasının bir bölümünde *Bin Hüzünlü Haz* romanını başkalaşım odağında incelemiş, Yıldız Ecevit *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* başlıklı çalışmasının üçüncü bölümünü *Bin Hüzünlü Haz*’a ayırarak, romanı “Öncü Türk Romanında Romantik Bir Uç Durak”⁴⁹ olarak tanımlamıştır. Romanı ‘gerçeklik’ odağında değerlendirirken özellikle bu iki çalışmadan yararlanacağız.

Bin Hüzünlü Haz ifadesi, Toptaş’ın kitap adlarında sıklıkla tercih ettiği birbirine karşıt sözcüklerin bir arada bulunması durumuna bir örnektir. Romanın içeriği dikkate alındığında, ismi de anlamlandırılmaktadır. *Bin Hüzünlü Haz*, yazma eyleminin, bir diğer deyişle roman sanatının romanıdır. Bu doğrultuda yazarın bahsettiği “bin hüzünlü haz”, yazmanın “bin hüzünlü haz”ıdır. Kurmaca bir metin meydana getirmek ve yeni bir gerçeklik alanı yaratmak, içinde türlü zıtlıkların bir arada ve uyum içinde yer aldığı bir dünya yaratmaktır. Bu hususta “bin” ifadesi, postmodern bir metnin çoğulcu zeminini müjdelir. Diğer yandan, yazma eylemi, binbir çeşit hüznü ve hazzı eş zamanlı bir şekilde barındırır. “Öyle güçlü bir başkalaşım arzusu vardır ki *Bin Hüzünlü Haz*’da, sanki bu arzuyu kendinden önce tatmış bütün roman ve romancıların ötesine geçmek, onların varamadığı noktalara varmak ister.”⁵⁰ Ayrıca, Toptaş’ın metinlerinde yer alan belirsizlik unsuru, bu romanın

⁴⁸ Kitaptan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Aralık 2016

⁴⁹ Ecevit, *a.g.e.*, s. 167

⁵⁰ Parla, *a.g.e.*, s. 224

yapısında da mevcuttur; bu durumda hüznün ile haz sözcüklerinin işaret ettiği belirsizlik, romanın yapısıyla örtüşmektedir.

3.4.1. Romanın Kurgusal Gerçekliği

3.4.1.1. “Gri Nokta” ve Açık Yapıt İlişkisi

Umberto Eco, James Joyce’un *Ulysses*’ten sonra akla gelen ilk romanı olan *Finnegans Wake*’in “bitip-tamamlanmış” olmasına rağmen “sınırsız bir evren” içerdiğini söyler.⁵¹ Eco’nun bu bağlamda “açık yapıt” olarak değerlendirdiği eserler, okura seçim hakkı sunan ve kendi seçimleri doğrultusunda söz hakkı veren eserlerdir. Hasan Ali Toptaş’ın metinleri, okuru serbest bırakması yönünden Eco’nun bahsettiği açık yapıtlara benzerlik gösterir. Çalışmamızın ikinci bölümünde Hasan Ali Toptaş’ın metin ve okur arasındaki ilişkiye dair düşüncelerinden bahsetmiştik. “*Hikâye son bulacaksa okurun zihninde son bulmalı*”⁵² ifadesi, Toptaş’ın okur hakkındaki düşüncelerinin özüdür ve Eco’nun düşünceleriyle paraleldir. Fakat *Bin Hüzünlü Haz* için bitip-tamamlanmış bir metin demek mümkün değildir. Çünkü Toptaş’ın “*Tamamlanan bir metin eksiktir ya da olması gerektiğinden fazladır.*”⁵³ ifadesi *Bin Hüzünlü Haz*’a doğrudan hâkimdir. Diğer yandan romanın açık yapıt tanımına uyması, postmodern bir metin olmasıyla da bağlantılıdır. Çünkü postmodern metinler çoğulcu zeminde kaleme alınan ve dolayısıyla hem içerik hem de biçim açısından farklı denemelere elverişli metinlerdir.

Bin Hüzünlü Haz, belirsizliğin romanıdır. Kurmaca ile gerçeğin iç içe geçtiği kurgusu sebebiyle, çalışmamızın odak noktasıyla doğrudan ilişkili bir metindir. Bu belirsizlik, romanın bir bölümüne yahut belirli bir meselesine ait değildir. Romanda yer alan mekânlar, içinde bulunulan zaman, peşine düşülen Alaaddin ve hikâye

⁵¹ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Çev: Yakup Şahan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1992, s. 20

⁵² Kaplan, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)*, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017 s. 87

⁵³ Baran, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 90

anlatıcısı birçok yönüyle belirsizdir. Anlatıcı-yazarın devamlı bir şekilde “*belki, sanki, sözgelimi*” ifadelerini kullanması, romandaki belirsizliği besleyen bir durumdur. Diğer yandan roman boyunca, “*zaman zaman üstünde, zaman zaman altında, zaman zaman yanında, zaman zaman önünde, zaman zaman sonunda, zaman zaman peşinde, zaman zaman içinde*”dir. (BHH, s. 82) Zaman, şekilden şekle girmektedir ve belirsizliğin de şeklini almaktadır. Bu bağlamda Yıldız Ecevit, romanın zeminini “*kaygan/değişken/labil*” bir zemin olarak tanımlar.⁵⁴

Hatta, romanın başında bir epigraf şeklinde kullanılan ve daha sonra romanın sonunda karşımıza çıkan, Haraptarlı Nafi’nin “*Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlât; sormazsan biliyorum*” (BHH, s. 149) ifadesi, romanın özünü yansıtan cümledir. Ayrıca bu ifade, Aziz Augustinus’un *İtirafı*’nda yer alan “*Hiç kimse bana sormazsa biliyorum da, biri sorup da ona açıklama yapmam gerektiğinde bilmiyorum*”⁵⁵ ifadesinin dönüştürülmüş hâlidir. Bu doğrultuda okur, kendi gerçekliğiyle bağlantılı olarak metne istediği zamandan ve istediği mekândan dahil olmaktadır. Alaaddin olmayı tercih edebileceği gibi, Alaaddin’i aramayı da tercih edebilmektedir. Hasan Ali Toptaş’ın roman sanatına dair şu sözleri, *Bin Hüzünlü Haz*’a hâkim olan belirsizliğin bilinçli bir tercih olduğunu göstermektedir:

“*Kundera’nın Cervantes’e gönderme yaparak söylediği gibi, bana göre roman sanatı belirsizliğin bilgeliğidir. Romanın, okurun elinden tutup tanrısal bir tavırla parmağını uzatarak işte gerçek şudur, işte gerçek budur, dediği dönemin kapandığını düşünüyorum. Gerçeğin her yerdeliğine ve her şeydeliğine inanan bir bakış kazandı artık roman. Dolayısıyla, belirsizlik, roman sanatının temel özelliklerinden biri bana göre.*”⁵⁶

⁵⁴ Ecevit, **a.g.e.**, s. 175-176

⁵⁵ Augustinus, **İtirafı**, Çev: Çiğdem Dürüşken, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010, s. 374.

⁵⁶ Dirican, **a.g.y.**; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**,

Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 145-146

Hasan Ali Toptaş'ın metinlerinde sıkça rastlanan unsurlardan biri olan belirsizlik, yine yazarın metinlerinde sıklıkla karşılaşılan 'gri' sözcüğüyle bağlantılıdır. Onun metnlerinin gri renkte olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Toptaş, kesin ve keskin ifadelerden uzak bir yazardır. Onun metinlerinde yalnızca iyi veya kötü, yalnızca siyah veya beyaz yoktur. Metinlerinde tekrarlı tekrarlı leitmotive dönüşen ve bir benzetme ifadesi olarak kullanılan 'gölge' sözcüğü, yine gri rengi hatırlatır. Bu metinler, -Toptaş'ın kendi deyimiyle- yazarları "*grinin ara sokaklarında gezinmeyi sevdiği*"⁵⁷ için grinin farklı tonlarının hâkim olduğu metinlerdir. Okur ise griden hangi yöne doğru gideceğine kendisi karar vermekte özgürdür. Bu durum, romanda bizzat anlatıcı tarafından vurgulanır:

"Hikâyenin bütünlüğü daha fazla çözülmesin diye, bu bölümde de boş bırakılmış birkaç sayfa tadı bulunsun istiyorum çünkü ve böylece hikâye, bir süre de olsa benliğimin sınırlı akışından kurtulup rahat bir soluk alabilsin, kendisi kalabilsin, ya da anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam bu güzel günahın birazı da sizin olabilsin istiyorum." (BHH, s. 147)

Romana hâkim olan belirsizliğin açıkça ifade edildiği bölümlerden biri, Alaaddin'in hikâyesinin anlatıldığı bölümdür. Alaaddin'in hikâyesi bir "*masal yılanı*"na benzetilmektedir. Bu masal yılanı, müziğin sonsuzluğuna kapılarak sürekli kıvranıp duran bir yilandır. Yani, burada, Alaaddin'in hikâyesi, roman sanatındaki sonsuzluğun temsilcisidir. Diğer yandan, Hasan Ali Toptaş metinlerinde yer alan belirsizliği, okurun tamamlaması için metne yerleştirilen boşlukları ve hiçbir zaman bir 'son' olmayan sonları da temsil eder. Çünkü bu hikâye, "*olabilirliklerin kum gibi kaynadığı, gri bir nokta*"ya ulaşmıştır. (BHH, s. 138) Bu gri nokta, yalnızca Alaaddin'in hikâyesinin değil, Toptaş romanlarında yer alan diğer kişilerin de hikâyelerinin er ya da geç ulaştığı noktadır aslında.

⁵⁷ Talaslı, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 55

Yıldız Ecevit, Türk edebiyatındaki gecikmiş romantizmin en yetkin örneklerinden biri olarak tanımladığı *Bin Hüzünlü Haz* ile açık yapıt kavramı arasındaki ilişkiyi şu şekilde değerlendirmektedir:

“Görecelik, belirsizlik ve olasılık gibi kavramlarla çizilen yeni gerçekliği kurmaca düzleme taşıyan edebiyat ürünleri, uyumdan çok uyumsuzluğu yansıtırlar; heterojen bir yapıları vardır; onları tek bir anlam çerçevesinde dizginlemek olanaksızdır; her yöne çekilebilen açık yapıtlardır bunlar; çözümlenemezler; Derrida’nın dediği gibi, aporia’da düğümlenirler. Gerçeği teke-teke yansıtmayan metaforik açık yapı, 20. yüzyıl edebiyatının ana özelliğidir. Bu metinleri romantizmin yaptığı gibi etik/kozmik bir mutlak düşüncesinin ışığında çözüme ulaştırmak olanaksızdır.”⁵⁸

3.4.1.2. Üstkurmaca ve Metinlerarasılık

Bin Hüzünlü Haz, kurmaca gerçekliğin vurgulandığı bir romandır. Yazarın birçok romanında karşımıza çıkan üstkurmaca ögesi bu romanında da yer almaktadır. Anlatıcı-yazarın okurla sürekli diyalog hâlinde olması ve Alaaddin’in metnin kendisine dönüşmesi, üstkurmaca ögesinin varlığını sağlayan unsurlardır. Hemen yukarıda alıntıladığımız, anlatıcı-yazarın okura seslendiği cümleler, aynı zamanda bir üstkurmaca örneğidir. Anlatıcı-yazar, içinde bulunduğu arayışa okuru dahil etmek için hem ona seslenir hem de anlatıda türlü boşluklar yaratır. Bu boşlukları doldurmak okura düşer. Böylece okur, kurmaca bir gerçekliğin içinde bulunduğu anlar ve ayrıca, postmodern bir metnin oyun arkadaşı hâline gelir.

Anlatıcı, roman boyunca “*hâlâ oradaysanız*”, “*size*” gibi ifadeleriyle okura seslenerek anlatının kurmaca bir gerçeklik olduğunu sıklıkla hatırlatır. Hatta, okura, “*metnin içinde kaybolup gidebilmesi için çeşitli kapılar açtığını*” (BHH, s. 31) açıkça ifade eder.

⁵⁸ Ecevit, **a.g.e.**, s. 175

Üstkurmaca düzleminin bir parçası olan diğer unsur, yazarın metni yazma sürecini anlatıya dahil etmesidir. Romanda yer alan anlatıcı-yazar, Alaaddin’le geçireceği geceleri betimlerken, aslında metni oluşturduğu geceleri de ifade etmektedir: *“Kenarları, bize dünyanın öteki ucunda yankılanıyormuş gibi gelen incecik kalem cızırtılarıyla süslenmiş; içi sancılı daktilo tıkırtıları, alın kaşımalar, deri değiştirmeler, yarışircasına yan yana yürümeler, efkârlı efkârlı sigara içmeler, dudak bükmeler, aniden kalkıp şingır şingır oynamalar ve kâğıtların beyazlığına doğru yayılan belli belirsiz gülümsemelerle doldurulmuş; hem dervişlerin çile odalarına hem de cennetin sonsuzluğuna benzeyen, bir varmış bir yokmuş tadında, uzun uzun geceler...”* (BHH, s. 23)

Alaaddin, şehre ait her şeyin durmadan konuştuğu sırada çeşitli suçların yaşandığı göz kamaştırıcı bir dünyadan başka bir dünyaya geçer. Bu dünya, *“hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşır gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünya”*dır. (BHH, s. 19) Hayatın oyuna dönüşmesi durumu, postmodern metinlerin temel özelliklerinden biridir. Aynı doğrultuda, belirsizlik ve kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürülme durumu da postmodern edebiyatı çağrıştırmaktadır.

Romanın postmodernist özelliklerinden biri de metinlerarasılık düzleminde yararlanmasıdır. Hasan Ali Toptaş, roman sanatını sorguladığı romanında, romanın ustalarını yad etmiş ve romanın bir bölümünü Eco’nun “anlatı ormanı”na ayırmıştır. Asip Dağı’nın eteklerini geçtikten sonra varılan ormandaki bu yolculuğun ilk durağı masallar olur. Anlatıcı-yazar, *“oduncu bir baba”* ve *“boncuk gözlü iki çocuk”*tan bahsettiği sırada, bu çocuklar ormanda yollarını kaybetmemek için yola ekmek kırıntıları serperler. (BHH, s. 93) Bu ayrıntı, *Hansel ve Gratel’e* yapılan bir göndermedir. Hemen ardından bu çocukların yanından kurabiye kokuları yayan sepetiyle birlikte *“kırmızı başlıklı bir kız”* geçer. (BHH, s. 94) Onun kaybolmasıyla birlikte anlatıcı-yazar, *“sayısı kırka varan haramiler”*den bahseder. (BHH, s. 94) Bu ormanda masallara ait birçok unsur vardır; üvey anneler, haydutlar, canavarlar,

kahramanlar, cadıların yanında “*elindeki lambayı merakla ovuşturarak bir delikanlı*” da vardır. Elbette bu delikanlı ve elindeki lamba, hemen *Alaaddin’in Sihirli Lambası*’nı akla getirir ve roman kişisi olan Alaaddin’le bir ilişki kurulur.

Masallar aracılığıyla Andersen ve Grimm kardeşler, Şehrazat ve Binbir Gece’ye göndermeler yapıldıktan sonra sıra Cervantes’e ve Kafka’ya gelir. Alaaddin’i arayan anlatıcı önce çılgın şövalye Don Kişot’a rastlar. Don Kişot’un bu ormandaki görevi yeldeğirmenlerini bulmak değildir. O, milyonlarca insanı zırhının içine saklayarak gelir ve “*kafasındaki belirsizlikle ormanın belirsizliği arasında tıpkı bir belirsizlik bilgisi gibi*” (BHH, s. 105) durarak arayışını sürdürür. Anlatıcı da “*belirsizliğin bilgeliğine erişmiş soylular soylusu bir şövalyenin çılgınlıklarıyla dolu, yepyeni bir cümleye*” (BHH, s. 105) dönüşerek, bu çılgın şövalyenin arayışa dahil olur ve onun peşinden gider. Hatta bir bakıma, doğrudan şövalyenin ta kendisi oluverir. Ardından yeldeğirmenlerine iyice yaklaşmışken kendini birdenbire bir uçurumun dibinde sırtüstü yatarken bulur. Kalktığında ise, yaprakların üzerinde, gövdesi bir insan kadar büyük dev bir böcek görür. Böylece anlatıya Kafka ve “*bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulan*”⁵⁹ Gregor Samsa dahil olur. Anlatıcının gördüğü dev böceğin en önemli özelliği, çırpınmasına rağmen bir türlü doğrulamaması; fakat bu çırpınışlar sayesinde “*kendisi olmayı sürdürebilmesi*”dir. (BHH, s. 108) Bu ifade, romandaki arayışın temelinde bireyin varoluşuna bir anlam yükleme arzusunun bulunduğunu kanıtlar niteliktedir. Diğer yandan anlatıcının bu büyümlü ormanda, masallardan geçerek modern romanın kurucusu olarak kabul edilen Cervantes’e ulaşması ve ardından da modern edebiyatın büyük varoluşçu yazarlarından biri olan Kafka’yla ilişki kurması oldukça isabetlidir. Çünkü *Bin Hüzünlü Haz*, roman sanatının romanıdır ve bu durumda Hasan Ali Toptaş’ın hikâye anlatma sanatının nereden nereye ilerlediğini göstermek istemesi oldukça tabiidir. Ki Toptaş, ustalarını yad etmek için kullandığı unsurları, oldukça usta bir şekilde romanına yerleştirmiştir. Toptaş, bu bilinçli hareketini şu sözleriyle açıklamaktadır:

⁵⁹ Franz Kafka, **Dönüşüm**, Çev: Ahmet Cemal, 48. bs., İstanbul, Can Yayınları, s. 19

“...biliyorsunuz, oradaki çılgın şövalye gelmiş geçmiş şövalyelerin en büyüğü ve en soylusu olan, Don Quijote. Bu hem *Bin Hüzünlü Haz*’ın kendi iç mantığı ve yolculuğu açısından bir gerekliliktir, hem de dedemiz Cervantes’e bir selam ve saygı duruşuydu.”⁶⁰

3.4.2. Anlatıcı, Yazar, Metin ve Okur İlişkisi: Gerçekte Kim Konuşuyor?

“Asıl kahraman her daim metnin kendisidir.”⁶¹

Bin Hüzünlü Haz, yalnızca yazarın ve okurun değil, aynı zamanda metnin de romanıdır. Öyle ki Toptaş’ın âdeta kurmaca gerçekliğin romanını yahut roman sanatının romanını yazdığı söylenebilir. Bu özelliğiyle *Bin Hüzünlü Haz*, Türk edebiyatında benzerine ender rastlanabilecek türden bir romandır. Roman boyunca birçok şeye dönüşen bir imge olan Alaaddin, metnin kendisi de olmaktadır. Hatta okurun onunla nasıl bir ilişki kurması gerektiği de anlatıcı-yazar tarafından açıkça ifade edilmektedir: “...bu ilişki bahçıvanını eğiten vahşî bir bahçe gibi kendiliğinden gelişmeli, diyordum kendi kendime.” (BHH, s. 24) Anlatıcı-yazarın bahsettiği bahçıvanını eğiten vahşi bahçe, okurun metinle olan bağını ifade ettiği gibi, aynı zamanda yazar ve metin arasındaki bağı da simgeler. Buradaki bahçıvan yazar, bahçe ise metindir. Hasan Ali Toptaş’ın bir söyleşisinde *Bin Hüzünlü Haz* için söyledikleri, metnin yazarı nasıl eğittiğini açıkça ortaya koymaktadır:

“Roman sanatından ne beklediğimin cevabını *Bin Hüzünlü Haz*’da daha net gördüm. Bunun nasıl olduğunu bilmiyorum, belki bende biriken bazı şeyler o romanı yazarken şekillenme imkânı buldu. Belki de üzerinde çalıştığım metin yaptı bunu. Biliyorsunuz, bir yazarı, kendi yazdığı metinden daha iyi hiçbir şey eğitemez. Bu değişimin romancı için anlamı şudur; kendi roman yolculuğu içinde

⁶⁰ Ağaoğlu, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 241

⁶¹ Arslan, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 242

hatırı sayılır bir mesafe kaydetmiştir. Yolculuk devam eder tabii, onun sonu yok.”⁶²

Bin Hüzünlü Haz’da yazar, okur ve metin aynı konumda yer almaktadır. Metni aktaran anlatıcı-yazar olmasına rağmen, zaman, mekân ve Alaaddin’in belirsizliği, bir bakıma anlatıcının da belirsizleşmesine sebep olmaktadır. Bu hususta, okur ve metnin kendisi de, Alaaddin’i arayan kişi olmakta yani bir bakıma eş zamanlı bir şekilde anlatıcı görevini üstlenmektedir. Burada anlatıcının belirsizleşmesinden kast ettiğimiz, okura ve metne kendi arayışını devam ettirmesi için imkân tanınması ve bu doğrultuda ikisinin de konuşma hakkı verilmesidir. Bu, bir bakıma, okurun kendi gerçeğini anlatının gerçeğine, dolayısıyla anlatıcının ve yazarın gerçeğine dahil etmesidir. “Anlatıda özgür bir birey gibi davranan tek güçlü roman kişisi ise, özde metnin kendisidir. Birbirlerine dönüşüp duran roman kişileri, sonunda bu güçlü odağın çekimine girerler, edebiyatın kendisine, metne dönüşürler.”⁶³

Romanda bu durumun gerçekleşmesini sağlayan unsur, kurmaca gerçekliğin sürekli bir şekilde vurgulanması ve okura söz hakkı verilmesidir. Kendini “...*değişik serüvenlere ait binlerce cümle taşıyan, yüzü virgüllerle dolu upuzun bir cümle gibi hisseden*” anlatıcı-yazar, “...*bana benzeyen başka başka cümleleri de peşime takmış, sırf doğru yolu yitirmenin zevkini yaşayabilmek için bile isteye oyalanıyordum sanki*” diyerek okuru bu oyuna nasıl dahil ettiğini söylemektedir âdeta. (BHH, s. 99) Onun kendisini bir cümle gibi hissetmesi, zaten başlı başına kurmaca gerçekliği vurgulayan bir unsurdur. Doğru yolu yitirmenin zevkini yaşayabilmek için oyalanması ise, okurla oynanan oyunu açıkça ifade eder. Bu durumda anlatıcı-yazarın da okurun da bir cümleye benzetilmesi, ikisinin eşit konumda yer aldığı bir kanıttır. Diğer yandan, okura istediği yolu seçmesi adına verilen özgürlük, anlatıcı-yazarın oyalanmasının sebebidir.

⁶² Gümüş, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 62

⁶³ Ecevit, a.g.e., s. 183

Kurmaca gerçekliğin sık sık vurgulandığından bahsettik. Kanaatimizce bu durumun en güzel örneği “*ancak kelimelerle gidiliyor ya da, kalıncaksa kelimelerle kalınıyor, kelimelerle yaşıyor, kelimelerle gülünüyor, kelimelerle ağlıyor ve sonunda gene kelimelerle kös kös geri dönülüyor ama*” (BHH, s. 40) ifadesidir. Anlatıcı-yazarın arayışını anlatan bu sözler, her şeyin kelimelerle deneyimlendiği bir kurmaca gerçekliğin içinde bulunduğunu açıkça göstermektedir. Diğer yandan, anlatıcının Alaaddin’i aradığı sırada türlü hikâyelerin içinden geçerek sonunda kendisini “*Alaaddin’in hikâyesini arayan cılız bir hikâye*” (BHH, s. 60) gibi hissetmesi, yine kurmaca bir gerçekliğin içinde bulunduğunu açık bir biçimde belli eder. Anlatıcının arayışının okurun da arayışı olduğu düşünüldüğünde, bu durumda, okur da kurmaca gerçekliğe aittir. Yine, benzer bir şekilde, anlatıcı ‘anlatı ormanı’nda yol alırken sonunda bu ormandan çıkmanın tek yolunun “*ormanın içindeyken, dışını hayal etmek*” (BHH, s. 109) olduğunun farkına varır. Görüldüğü gibi bu metinde yer alan kapıları açan anahtar, hayal etmek/kurmaktır.

Anlatıcı-yazar, okur ve metin arasında öyle bir denge kurulmuştur ki, zaman zaman bu dengeyi bozacak unsurlarla karşılaşılrsa da, bir yıkım gerçekleşmez. Bu dengeyi sağlayan unsur, romanda yer alan Alaaddin’in bir imge olarak karşımıza çıkmasıdır. Alaaddin’i arayan anlatıcı, Alaaddin’le “*aynı noktalardan aynı şekilde yaralandığını, aynı acıları çektiğini*” (BHH, s. 23) söyler. Bu ifadeler anlatıcıyla Alaaddin arasındaki benzerliği ortaya koyarken aynı zamanda okurun anlatıcı vasıtasıyla Alaaddin’le özdeşleşmesine sebep olur. Bu ifadenin devamında yine kurmaca gerçekliği vurgulayan cümleler yer almaktadır. Anlatıcı Alaaddin’e kavuştuğu zaman, “*ezik harflerin, kırık hecelerin, parçalanmış cümlelerin, bunların etrafında uçuşan sigara dumanlarının, bu dumanların çeşitli boşluklarından gözüken çay bardağı, mürekkep şişesi, sandalye, masa ve sözlük gibi eşyaların uğultuları arasında*” (BHH, s. 23) oturup kendi yaralarını saracaklarını söyler. Burada adı geçen eşyalar, bir yazarın çalışma ortamına ait eşyalardır ve dolayısıyla metinle oynayan bir yazarın varlığını hissettirmektedirler. Diğer yandan, metnin de anlatıcı konumunda yer aldığını örtük bir biçimde belli etmektedirler.

“Roman sanatıyla haşır neşir olmanın şehvetini en geniş hâliyle ilk defa o zaman yaşadım sanıyorum; baş dönmesi gibi, uçmak gibi, gövdenin sınırlarından çıkıp zamanın dışında bir yerde her şeyi içeren hiçbir şey kılığında gezinmek gibi bir şeydi bu... Anlatılması bile imkânsız görünüyor şimdi bana. Elbette, Bin Hüzünlü Haz’la birlikte roman sanatına bakışım ve ondan ne anladığım da değişti. Benim için o roman, çok özel bir okuldu, harikulâde bir deneyimdi.”⁶⁴

Yukarıda alıntıladığımız ifadeler bize açıkça gösteriyor ki Toptaş, romanını bir okul olarak tanımlamaktadır. Bir romanın meydana gelmesi için gereken ilk unsurlar, metni meydana getirecek bir yazar ve onun kaleminden çıkacak metindir. İkinci aşamada bu metni aktaran bir anlatıcıya ve sahiplenecek bir okura ihtiyaç vardır. *Bin Hüzünlü Haz*’da, yazar, anlatıcı, metin ve okur unsurlarının birbirlerinin içine geçmesi durumu göz önüne alındığında, Toptaş’ın bu romanını bir “okul” olarak değerlendirmesi oldukça tabiidir.

3.4.3. Yitirilen, Yeniden Üretilen ve Hayal Edilen Gerçeklik Bağlamında Alaaddin ve Arayış İmgesi

3.4.3.1. Alaaddin’in Arayışı

Alaaddin’in arayışını anlamlandırabilmek için öncelikle metne “Alaaddin kimdir?” sorusunu sormamız gerekmektedir. Çünkü Alaaddin, bir roman kişisinden ziyade bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki Alaaddin’in somut bir gerçekliğe sahip olduğunu yahut bir insan görünümünde hayal edilebildiğini söylemek zordur. Alaaddin’in yerine, yalnızca görülen gerçeğe ait şeyler değil, hayal edilen yahut yitirilmiş olan birçok şeyi koymak mümkündür. Alaaddin, insanın varoluş mücadelesinde yer alan her şeyin karşılığıdır. Bu özelliğiyle onun bütünü temsilcisi olduğunu söyleyebiliriz.

⁶⁴ Korat, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, *Başlarken Yalnızım, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* (Söyleşiler), Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 71-72

Alaaddin, bütünün temsilcisi olduğu gibi, aynı zamanda parçalanmış bir öznedir. Bu parçalı olma hâli, hem kendi varoluşunda yer alır hem de bütünün bir parçası olmasıyla ilişkilidir. Öncelikle Alaaddin bir hikâye olarak, yani metnin kendisi olarak, bugüne dek yazılmış olan bütün anlatıların bir parçasıdır. Ki Toptaş, metinlerarasılık düzleminden yararlanarak Alaaddin'in bu yönünü vurgulamıştır. Diğer yandan, okurla bütünleşmesi ve varoluş mücadelesi veren tüm kişiler adına bir arayışın içinde bulunduğu için, yine bütünün bir parçası konumundadır. Kendisinin parçalanmış yapısına gelecek olursak, bu parçalanmışlık, postmodern anlatılarda yer alan ve çoğulcu zeminin bir ürünü olan özneleri hatırlatmaktadır. Romanda onun parçalanmışlığını en iyi ifade eden sözler anlatıcının dilinden dökülmektedir:

“Belki de ben sokaklarda yana yakıla dolaşıp onu tastamam bir gövde hâlinde bulmaya çalışırken, o olanca parçalanmışlığıyla her köşeden bana bakıyordu. Elleri, bütün insanların ellerindeydi sözgelimi (...) Nedense buna öyle inanmışım ki, artık o günlerde insanların ellerini bir araya getirebilirim, pekâlâ Alaaddin'in ellerini yaratabilirmişim gibi geliyordu bana. Gözlerini bir araya getirebilirim, gözlerini yaratabilirmişim...” (BHH, s. 61)

Romanın akıllara kazınan ilk cümlesi olan “*Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor*” (BHH, s. 7) ifadesi, Alaaddin'in arayışını anlatan birinci bölümde yer alır. Alaaddin, işlenmiş olan, hâlihazırda işleniyor olan yahut işlenecek olan dünyadaki bütün suçları deneyimlemek istemektedir âdeta. Bu arzusun temelinde modernist romanlarda karşımıza çıkan bir varoluş sancısı vardır. Toptaş'ın diğer metinlerinde de karşımıza çıkan bu sancı, bireyin varoluşunu sorgulamak amacıyla türlü yollara başvurusuyla sonuçlanır. Genelde bu sorgulama, arayış imgesiyle anlam bulmaktadır. Ve bahsedilen arayış, bulmak için değil, yalnızca hayatı anlamlı kılmak için başvurulmuş bir yoldur.

Alaaddin, “*adamakıllı kirlenip de kim olduğunu anlasın diye*” (BHH, s. 7) suça karışmak ister. Suçtan arınmışlığının verdiği tedirginlik, Alaaddin'in eksikliğini vurgulayan unsurdur. Jale Parla, *Bin Hüzünlü Haz*'ın, eksik yazar ve başkalaşım

motiflerinin yeni bir vurguyla yapılandırıldığı doksan sonrası romanların iyi bir örneği olduğunu ve romanın yazar figürünün “sihirbaz anlatıcı” Alaaddin olduğunu söyler.⁶⁵ Romanda metnin bir kahraman hâline geldiğinden bahsettik. Parla’nın bu görüşünden yola çıkarak metnin kahramanlaşmasına izin veren kişinin bizzat anlatıcı olduğu söylenebilir. Parla’ya göre, anlatıcının eylemsizliği, metnin eylemliliğini vurgulamak içindir. Çünkü Hasan Ali Toptaş’ın metinlerinde, anlatıcı ne denli durağansa metin o denli dinamiktir.⁶⁶

Alaaddin’in arayışının temelinde, kendisini distopya görünümündeki şehrin ortasında yapayalnız hissetmesi yer alır. Öyle ki Alaaddin’in çevresi sahteliklerle doludur. Onun dünyasında melekler bile sahtekardır. Bu doğrultuda, Alaaddin’in anlatıcının ve dolayısıyla okurun ta kendisi olduğunu göz önüne alındığında, modern dünyada varoluş mücadelesi veren insanların da bu sahteliğin içinde yaşadığı yazar tarafından vurgulanmaktadır, diyebiliriz. Alaaddin, okurun, modern hayatın sahteliklerle dolu düzeninde yitirdiği şeyleri ve bu sahteliğin dışına taşmak için hayal ettiği her şeyi temsil etmektedir. Alaaddin, şehre ve onun insanına yabancılaşmıştır demek de mümkündür. Bu bir varoluş problemidir. Yıldız Ecevit’in romanda yer alan varoluşsal arayış için söylediklerine kulak vermekte yarar vardır:

“Bin Hüzünlü Haz’daki varoluşsal arayış, bireysel düzlemdeki bir Ben-arayışı ile sınırlı kalmaz (...) bütün arayışı, Toptaş’ın metnini, anlam düzleminde romantiklerle yakın bir akrabalık ilişkisine sokar. Alaaddin de, Ben-anlatıcı da metnin kimi yerinde tüm insanlıkla/evrenle karşılıklı olarak bütünleşme eğilimi gösterirler.”⁶⁷

⁶⁵ Parla, **a.g.e.**, s. 224

⁶⁶ **A.e.**, s. 225

⁶⁷ Ecevit, **a.g.e.**, s. 204

3.4.3.2. Alaaddin'i Aramak

Romanın ikinci bölümünden itibaren Alaaddin'in sesi yavaş yavaş soluklaşır. Böylece hem anlatıcı-yazarın hem de okurun arayışı başlar. Ben-anlatıcı konumundaki anlatıcı-yazar, Alaaddin'in dünyaya tek ulaşma yolu olan sesinin peşine düşerek okuru da bu yolculuğun içine çeker. Alaaddin'le karşılaşacağı zamanı tasvir eden ifadeleri, Alaaddin'in var olan gerçekliği ve bizzat kendisini temsil eden bir imge olduğunu kanıtlar niteliktedir:

“Büyük kelimesine sığmayacak kadar büyük ve harikulâde bir an olacaktı o an; Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin'le, ben de her iki Alaaddin'e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi...” (BHH, s. 22)

Bu arayış, tüm insanların arayışına denk düşen sembolik bir arayıştır. Anlatıcının Alaaddin'i bulma umuduyla şehrin izbe mekânlarına yönelmesinden hemen önce komşu teraslarda yaşayan insanları izlerken hayal ettikleri, bu arayışın sembolik olduğunu ortaya koyar. Anlatıcı-yazar olarak tanımayabileceğimiz kişi, komşu teraslara bakarken kameralar, tuvaler, heykeller ve kitaplardan oluşan bir dünya görür. Bu dünya, anlatıcı-yazarın yarattığı kurmaca bir dünyadır. Hemen ardından “*yürüdükçe gençleşiyorlarmış gibi gözüken ihtiyarlar*” (BHH, s. 27) anlatıya dahil olur. Bu ihtiyarların özelliği, ne aradıklarını bilmeden, devamlı tanımlayamadıkları bir şey aramalarıdır. Aradıkları şeyi bulamadıkça bıkmadan usanmadan aramaya devam ederler ve aradıkları şeyi başka bir şeyin varlığında bulurlar. Yani bir bakıma kendilerini kandırırlar. Onların bu tavrı, şehrin sahteliklerle dolu yanını, okura yeniden hatırlatır. “*Elinde Alaaddin'in yokluğundan başka hiçbir şey*” (BHH, s. 32) bulunmayan anlatıcı-yazar, ihtiyarların ellerinde de koca bir yokluk olduğunu gösterir okuruna. Aradıklarını bir türlü bulamayan ihtiyarlar sonunda gemilere yönelirler ve buradaki tayfadan medet umarlar. Tayfaların tavrı ise oldukça anlamlıdır. İhtiyarları oyalamak için gitar, mızıka, kılıç, reçel kavanozu, ilaç kutusu,

fotoğraf makinesi gibi türlü eşyayı fırlattıktan sonra, bu tayfalar, “*okyanus ortalarında geçen ıssız gecelerde birbirlerinden dinledikleri masalları*” (BHH, s. 33) da fırlatmaya başlarlar ve böylece havada beyaz atlı prensler, nazlı prensesler, mağrur padişahlar, kayıp saraylar, karanlık şatolar, hain bakışlı vezirler, süpürge saçlı cadılar uçuşmaya başlar. Bu doğrultuda, tayfaların aradıklarını bir türlü bulamayan ihtiyaçlara masallar fırlatması, somut gerçeklikte aradığını bir türlü bulamayan insanların kurmaca gerçekliğe sığındığını hatırlatan bir hadisedir. Ki, sonunda bu ihtiyaçlara uzanan sepetlerden “*şehrin tazyikli bir su gibi fışkıran, pis kokulu, deli dolu, bulanık gürültüsü*” (BHH, s. 35) çıkar.

Anlatıcı, bir süre sonra hayal kurmaktan ve beklemekten vazgeçerek Alaaddin’i şehirde aramaya karar verir ve böylece anlatıcının, okurun ve metnin ‘kendine yönelik’ arayışı başlar. “*Alaaddin’in ağzından dökülen kelimelerin anlamlarını takip edersem onu şehrin herhangi bir yerinde, elimle koymuş gibi bulabileceğimi düşünüyordum*” (BHH, s. 37) diyen anlatıcının arayışına yön veren unsur, kurgusal gerçekliktir. Kelimelerden meydana gelen dünyanın kapısını açacak olan anahtar, yine kelimelerdir. Bu durum, üstkurmaca ögesiyle beraber, romanda kurgusal gerçekliğin ön planda olduğunu gösteren bir diğer durumdur.

Anlatıcının ilk durağı, bir garsonun yönlendirmesiyle “MOTEL ROM” olur. Romanda bu isim, büyük harflerle, tıpkı bir otel tabelasında yer alan harfler gibi tekrarlanmaktadır. Garson, anlatıcıya, “*Alaaddin’i ancak o kapının arkasında bulabilirsin*” (BHH, s. 45) der; fakat bunun sebebini belirtmez. Bu belirsizlik, roman boyunca, merak uyandıran bir unsur olarak kendine yer bulur. MOTEL ROM’a giderek motelin sahibesini bulan anlatıcı, Alaaddin’i bu kadın vasıtasıyla bulabileceğine inanmaktadır. Anlatıcı ile motel sahibi arasında yaşanan diyalog ve romanın MOTEL ROM bölümü, kanaatimizce, hem Alaaddin’in belirsizliğini hem de romanın kurgusal gerçekliği ön planda tutan yapısını vurgulayan en önemli bölümdür.

Anlatıcı, motel sahibesine, Alaaddin’in ne iş yaptığını bilmediğini, hatta yüzünü de hiç görmediğini söyler. Bunun üzerine motel sahibi, anlatıcının Alaaddin’le olan ilişkisini anlayabilmek adına birtakım sorular sorar. Anlatıcının

verdiği cevaplar arasında en ilgi çekici olan, Alaaddin'i "öylesine" (BHH, s. 49) aradığını söylemesidir. Bu cevabın ardından motel sahibesi, romanda yer alan arayış imgesini özetleyen büyük bir cümle kurar: "*Belki de onu aramaya başladığın için arıyorsundur artık.*" (BHH, s. 49) Bahsi geçen diyalog, modern dönem insanının içindeki sıkıntıyı atabilmek adına bir şeylerin peşine düşmesi ve kendine yönelik varoluşsal bir arayışa yönelmesi durumunu hatırlatmaktadır. Çoğunlukla böyle arayışların çıkış noktası 'arayanlarca' belirsizdir. Keza, aranan 'şey' de öyle.

Motel sahibesi, anlatıcının Alaaddin'i hiç görmediğini ve yalnızca kimi zaman sesini işittiğini öğrendiğinde, ona, "*düş gibi mi*" diye sorar. Anlatıcının "*hayır, basbayağı gerçek gibi*" demesi üzerine ise "*aynı şey işte*" diyerek homurdanır. (BHH, s. 50) Bu diyalog, yine romana hâkim olan belirsizliğin ürünüdür. Diğer yandan, çalışmamızın odak noktası olan gerçeklik algısı bağlamında yine en mühim diyaloglardan biridir. Çünkü yazar, bu diyalogu metne yerleştirerek âdeta hayal edilen gerçeklik ile somut gerçeklik arasındaki keskin çizgiyi silerek ortadan kaldırır. Böylece, Toptaş'ın metinlerinin iskeletinde yer alan gerçeğin bulanması ve belirsizleşmesi durumu, bu romanda da kendini açıkça gösterir. Alaaddin'in hayal edilen yahut yaratılan bir gerçekliğe ait olduğu anlaşıldıktan sonra, motel sahibesi bu durumu destekleyecek ifadelerde bulunur. Anlatıcı, kendisine bir hayali büyüttüğünü söyleyen motel sahibesinin sözlerini şu şekilde aktarır okura:

"Ona göre, ruhumda uğuldayıp duran boşluğu doldurabilmek, giderek dipsiz bir boğuntu kuyusuna dönüşen şu lânet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek, ya da içimde açılan çeşitli yaraları onarabilmek için, belki de farkına bile varmadan ben yaratmışım bu serabı... Hatta, işi gücü bırakıp günden güne onu büyüttmüş, parıltılarını bakışlarımla beslemiş, her yanını iyice allayıp pullamış, sonra hızımı alamayıp Alaaddin diye adlandırmış ve işte bütün bunların sonunda da, uğruna deli dîvâne olunacak, göz kamaştırıcı bir hâle getirmişim..." (BHH, s. 51)

Anlatıcının bu bölümde motel sahibesinden duyduklarını, “böyle yapmışım, etmişim” biçiminde aktarması, bir bakımdan inandırıcılığı sarstığı gibi diğer yandan da anlatıcının motel sahibesine katılmadığını düşündürmektedir. Aslında bu durum, anlatıcının boş bir hayale kapılmış olmanın tedirginliğini taşıdığını ve bununla yüzleşmekten kaçtığını da gözler önüne serer. Üstelik anlatıcı hayaline bir isim bile vermiştir. Alaaddin onun için hayalî bir arkadaşına dönüşmüştür. Bu nedenledir ki Alaaddin’den bahsederken onun “*genellikle serserilerle, üçkâğıtçılarla, ayyaşlarla*” dolaşmasına rağmen, onlara hiç benzemediğini ve hatta Alaaddin’in “*inanılmayacak kadar masum*” olduğunu söyler. Bu iddiasına karşılık olarak motel sahibesinden “*öyleyse insan değil bu Alaaddin?*” şeklinde bir tepki görür. (BHH, s. 50) Ayrıca anlatıcı, insanın aradığı şeyi hiçbir yerde bulamaması ihtimalinin farkındadır. Hatta bulamadığı için aradığı şeyin şekil değiştirebileceğinin ve aranan şeyin yerine başka şeylerin koyulabileceğinin de. Bu durum, yine, önemli olanın bulmak değil, aramak olduğunu göstermektedir. Öyleyse Alaaddin, hayal edilen gerçekliği tek başına temsil ettiği gibi, yitirilen ve yeniden üretilen gerçekliğin de temsilcisi durumundadır.

Bu hususta dikkat edilmesi gereken nokta, gerçek-hayal çatışmasıdır. Modern dönem anlatılarında, hayatın gerçeklerinden kaçan insanlar, iç sıkıntılarından kurtulmak için kendilerine bir iş icat ederler; tıpkı *Aylak Adam*’daki Bay C.’nin sokak isimlerine olan merakı gibi. Diğer yandan, sığınılan gerçeklik âleminde her şeyin yolunda gitmesi ve bu âlem yaratılırken mükemmeliyetçi bir tavır sergilenmesi oldukça tabiidir. Burada anlatıcı konumunda yer alan kişi, Alaaddin’i arayarak romanda distopya görünümünde yer alan şehirden kaçmak istemektedir. Hayal ederek büyüttüğü Alaaddin’in, onu yollara düşüren varlık olarak, kaçtığı şehrin insanlarına benzememesi ve “*inanılmayacak kadar masum*” olması bu durumda olağandır. Ki motel sahibesinin Alaaddin’in “*pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı*” (BHH, s. 52) olabileceğini söylemesi, tüm bu düşüncelerimizi destekler niteliktedir.

Anlatıcının arayışı, aynı zamanda okurun ve metnin de arayışıdır, demiştik. Bu durumu en açık şekilde ifade eden cümlelerden biri, anlatıcının *“herkesin nicedir aramayı unuttuğu bir şeyi, farkına bile varmadan herkes adına arıyor olabilirmişim”* (BHH, s. 52) şeklindeki ifadesidir. Alaaddin’in romanda var olan tüm gerçekliği temsil ettiği düşünüldüğünde, “insanların nicedir aramayı unuttukları şey” ifadesi, insanların doğrudan kendileri yahut varoluşlarının sebebi/hayatı anlamlı kılacak bir sebep olarak anlam kazanır. Burada kesin olarak söylenebilecek olan ise, anlatıcının okur adına da Alaaddin’in peşinde olması ve bunu hayal edilen gerçekliğe sığınan tüm insanlar için yapmasıdır. Diğer yandan, anlatıcının arayışının temelinde “inanç” kavramı vardır. MOTEL ROM’un sahibesinin sözlerinden ne kadar etkilenmiş olursa olsun, onu arayışından vazgeçmekten alıkoyan unsur, duyduğu sesin Alaaddin’in sesi olduğuna olan inancıdır. Bu durum, sığınılan yahut hayal edilen gerçekliğin “inanç” ile birlikte tastamam olduğu ve gerçekten bir anlam kazandığı görülmektedir.

MOTEL ROM’da umduğunu bulamayan anlatıcı, *“binlerce, on binlerce, yüz binlerce hikâyenin arasında”* (BHH, s. 59) sokak sokak dolaşmaya başlar. Her insanı bir hikâyeye benzetmesi ve Alaaddin’in de bu hikâyelerden birinin içinde kaybolmuş olduğuna dair inancı ve sonunda kendisinin de *“cılız bir hikâye”*ye (BHH, s. 60) dönüşmesi, yine kurgusal gerçekliği vurgulayan ayrıntılardır. Sokaklarda “yüzyıl” süren bir gezintiye çıkmıştır artık. Bu zaman yolculuğu sırasında, Alaaddin’in bir ânın içinde olabileceğini fark eder ve tam bu sırada *“gerçekliğinde yer edinmeye çalışan tuhaf bir yanılsama”* (BHH, s. 75) şeklinde tanımladığı kaleyi görür. Bu bölümde zaman yine belirsizleşir. Postmodern anlatıların her ânın bir arada yer almasına izin veren çoğulcu zemini devreye girer ve anlatıcı zaman içinde zamanı yaşar. Hatta bu durumu okura da açıklamasıyla birlikte bir üstkurmaca örneğine daha yer verilmiş olur. Anlatıcı, bir tür *“duraksayış ânında”*dır, bu ânda gördükleri de *“bulanık bir hâl”* alır. Hemen ardından romanda yer alan kapıları açan bir anahtar daha okura sunulur: *“Bütün gerçekler gerçekdışı gözüktür.”* (BHH, s. 77-78)

Anlatıcı zaman içinde hikâye hikâye gezerken, o güne dek okuduğu kitapların ve o kitapları yazan kişilerin okuduğu “*aksakallı, kırışık yüzlü*” kitapların da içinde gezmeye başlar. O, böyle ilerlerken zaman kuşlara, toprağa, dağlara, yollara, seslere... dönüşür. Zamanın ilk olarak kuşa dönüşmesi, Toptaş’ın metinlerde sıklıkla karşılaştığımız kuş imgesinin bir başka biçimidir. Kuş imgesi, gerçeklerden kaçabilmek için bir dönüşüm nesnesi olur onun metinlerinde. Burada da benzer bir durum söz konusudur. Zaman ilk olarak kuşa dönüşerek hareket alanını gökyüzüne doğru genişletir ve bu sayede dilediğince hareket etme özgürlüğüne kavuşur. Anlatıcıya düşen tek görev ise, zamanın dönüştüğü kuşların “*orada olduklarına inanmak*”tır. (BHH, s. 80)

Anlatıcının arayışının bir yönüyle de “kaçış” anlamına geldiğinden bahsettik. Vardığı ormanda kaybolmak istemesi de bu nedenledir. Hikâye hikâye gezerken bir yandan da uzaklara savrulmak, zaman içinde kaybolmak istemektedir. Çünkü kendisi de Alaaddin gibi parçalanmış bir öznedir ve belki de en önemlisi okunmak ve “anlaşılmak” istemektedir. Bu arzusuyla, hayatı boyunca anlaşılmayı bekleyen Oğuz Atay’ı akıllara getirmektedir:

“Böylece, parçalanmışlığım da parçalansın tekrar tekrar ve ben, sayısız noktalara saçılıp un ufak olan varlığımı, sayısız noktalardan, sayısız gözlerle seyredeyim. Ya da, aynı anda bütün yaprakların ruhunda ölüp dirilen ve bu yüzden de, ancak bütün yapraklar şaşılacak bir dikkatle tek tek incelenip topluca düşünüldüğünde görülen, renginde rüzgârların fısıltısını biriktirmiş küçücük bir yaprak olayım da, yalnızca kendi varlığını işaret eden çok yönlü bir işaret gibi, ormanın kalbinde öylece durayım. Tâ ki, birisi gelip neden öyle durduğumu anlayıncaya dek durayım ve okunacaksam seslerce, gecelerce, yıldızlarca, gündüzlerce, mevsimlerce ve yıllarca okunayım...” (BHH, s. 88)

Anlatıcı ormandaki arayışına devam ederken metinlerarasılık düzlemine geçiş yapılır. “Üstkurmaca ve Metinlerarasılık” başlığı altında, hangi anlatılara göndermeler yapıldığından bahsetmiştik. Orada anlattıklarımıza ek olarak, romanın yedinci

bölümünde Alaaddin'in bir hikâyesinin içine nasıl yerleştirildiğinden söz edeceğiz. Bu bölümde anlatıcı, bir bozkıra varmıştır. Bu bozkırda, bir şehir inşa etmeye çalışan insanlar ve bu şehri ele geçirmek isteyen insanlar bir arada yer almaktadır. Bu insanlar, *“bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen, bozkırın farklı zamanlarında yaşamaktadırlar.”* (BHH, s. 111) Bu durum yine postmodernizmin çoğulcu zemininin ürünlerinden biridir. Daha sonra anlatıcı, okura aktardıklarından çok daha fazlasını gördüğünü ifade ederek ve *“şimdi size sanki her şeyi bilen güçlü bir anlatıcıymışım gibi...”* (BHH, s. 117) diye söze girerek mahşerî kalabalığın içinde ağlayan birtakım kadınlarla, kadınların ortasında yatan yedi ölü gördüğünü ve bu ölüler için türbe yapılmasının emredildiğini söyler. Hemen ardından, bu yedi gençten en gencinin hikâyesini anlatmaya başlar. Burada dikkati çeken ayrıntı, diğer gençlerin birer hikâye olarak değerlendirilmesi ve *“orada yatan öteki hikâyelerin farklı birer hikâye gibi durmalarına rağmen, bu gencin hikâyesinin ayrılmaz birer parçası”* (BHH, s. 118) olarak tanımlanmasıdır. Hem Alaaddin'in hem anlatıcı-yazarın hem de şehrin bir özelliği olarak karşımıza çıkan parçalanmışlık durumu, burada yeniden farklı bir anlam kazanmaktadır. Diğer yandan, her hikâyesinin başka bir hikâyesinin parçası olduğu mesajını veren bu ifade, metinlerarasılık düzlemine yapılan bir atıftır.

Anlatıcı, *“hikâye de bu şekilde, kendi hikâyesinin bitiş noktasında yatan o gencin yüzünü benim doğrudan doğruya görüp size betimlememle değil de, hayal etmemle başlar hiç kuşkusuz”* (BHH, s. 120) diyerek, okura yalnızca anlatıcı olmadığını, kendilerinin bir anlatıcı-yazarla karşı karşıya olduğunu hissettirir. Bu ifade, yine üstkurmaca örneğidir. Bu bölümde okur artık anlatıcı-yazarın hayal gücüne teslimdir. Onun türlü bedenlerde tekrar tekrar canlandığı bu gencin adı *“Alaaddin”* (BHH, s. 123) olur. Anlatıcı, adı Alaaddin olan bu gencin farklı hikâyeleri anlatmaya başlar. Hikâyeye göre Alaaddin'in kardeşi tahtı ele geçirmiştir ve Alaaddin'in boynunu vurdurmak ister. Alaaddin ise bir Tatar kızının ardından mahzene inmiştir. Bu hikâyesinin duvarlarında *“Alaaddin hâlâ bulunamadı mı?”, “Bana Alaaddin'in kellesini getiriiin!”* sesleri inleyip durur. (BHH, s. 125-129) Yüzlerce adam işini gücünü bırakıp Alaaddin'in peşine düşer ve böylece Alaaddin'in hikâyesi türlü şekillere bürünür. Tatar kızının da yer aldığı son hikâye, bir merak unsuru olarak metne

yerleştirilmiştir. Tatar kızının Alaaddin'i ele verip vermeyeceği tartışıldığı sırada beklenmedik bir hadise gerçekleşir ve Alaaddin'in boynunun vurulması beklenirken Tatar kızının boynu karanlık bir el tarafından koparılır. Anlatıcı, bu hadisenin üzerine okuruna seslenir ve o elin kime ait olduğunu sorgular. Hatta o elin sahibinin Alaaddin olabileceğini de düşünür. Böylece, *“olabilirliklerin kum gibi kaynadığı, gri bir nokta”*ya varılır. (BHH, s. 138) Romanın bu gri noktanın çevresinde kurulan dokuzuncu bölümü, Alaaddin'in Tatar kızının boynunu koparan kişi olup olmadığı üzerine türlü iddialardan oluşmaktadır. Şüphesiz bu bölüm, okurun tamamlaması istenilen boşluklarda doludur. Çünkü anlatıcı da bu iddiaların hangisinin gerçek olabileceğini *“bilmiyordur”*, hatta *“bilmek isterdim aslında”* (BHH, s. 139) diyerek bu bölümün okurun hakimiyetinde olduğunu da vurgular. Artık hikâyeye *“belki”*ler hâkimdir. Alaaddin de, *“kendi hikâyesinin içinde havai fişek gibi patlaya patlaya nereye gittiğinden habersiz”* (BHH, s. 144) bir şekilde savrulmaktadır.

Hikâye hikâye gezen, hikâyelerin kaderini tayin eden anlatıcı-yazar, sonunda, Asip Dağı'nın eteklerinde bıraktığı gövdesine yerleşir yeniden. Gövdesine yerleşir yerleşmez de yolculuğun verdiği yorgunluktan sıyrılır. Çünkü Alaaddin'le göz göze gelmiştir. Çünkü kendisini aramak için çıktığı yolun sonunda kendisine dönmüş, kendisini bulmuştur. Diğer yandan, hem yarattığı hikâyenin kahramanına hem de okuruna kavuşmuştur.

3.4.4. Eleştirel Gerçeklik Bağlamında Ele Alınan Meseleler

3.4.4.1. Suç, Sanal/Yapay Gerçeklik ve İyilik/Kötülük Kavramları

“Dünyada insanoğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir miknatis gibi varlığına toplamak isteyen” (BHH, s. 7) Alaaddin’in suça karışma arzusunun temelinde, yaşadığı dünyada melekleri bile sahtekâr bulması yer almaktadır. Bu doğrultuda romanda suç olgusu, kendi kabuğunun dışına taşarak farklı şekillerde yorumlanmaya açıktır. Romanda, suç olgusunun yanında, iyilik ve kötülük kavramlarından doğan ve insanın doğasını sorgulamaya kadar varan bir mesele daha vardır. Bu bölümde, öncelikle suç olgusunu tanımından yola çıkarak ve romanda imgeleşmiş bir kavram olarak değerlendireceğiz. Onun oluşturduğu çerçevenin içinde yer alan insanın iyiliği, kötülüğü ve sahteliği meselelerini de varoluşsal bir düzlemde yorumlamaya çalışacağız.

İsim anlamı “*töreye, yasaya aykırı davranış*” olan suç olgusu, bir hukuk terimi olarak “*yasaların cezalandırdığı her davranış, cürüm*” şeklinde tanımlanmaktadır.⁶⁸ Bu tanımlar, ortak bir şekilde bizi ahlak kurallarına ve yasalara yönlendirmektedir. Bu yönlendirmeye göre hareket ettiğimizde suç olgusunun dinamik bir yapıya sahip olduğunu görmekteyiz. Suç olgusu, zamana, mekâna, fiziksel ve sosyal şartlara göre değişkenlik göstermektedir. Diğer yandan, sosyal bir çerçevenin içinde yer aldığı için toplumlara göre de farklılık göstermektedir. Her toplumun kendisine özgü kuralları, yasaları ve hukuk sistemi mevcuttur. Bu nedenle suç olgusunu cezaî bir yaptırımdan bağımsız düşünmek zordur. Durum böyle olduğunda, hırsızlık gibi herhangi bir suç, farklı toplumların hukuk sistemlerinde farklı şekillerde değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda evrensel bir suç ve ceza anlayışından söz etmek mümkün değildir. Tıpkı *Bin Hüznülü Haz*’da eleştirisi yapılan tek bir suçtan bahsedilemeyeceği gibi.

⁶⁸ **Türkçe Sözlük**, Gözden Geçirilmiş 6. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, Bilgi Basımevi, 1974, s. 730

Toptaş'ın metinlerarasılık düzlemini kullanmayı seven ve gelenekten beslenen bir yazar olduğuna dayanarak biz de metinlerarası bir değerlendirme yapabiliriz. Suç olgusu düşünüldüğünde aklımıza gelen ilk romanlar, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sı ile Kafka'nın *Dava*'sıdır. Bu iki metinden ilki 19. yüzyılın gerçekçi edebiyatına, ikincisi ise 20. yüzyılın modernist edebiyatına damga vurmuştur. İki farklı çağın, suç olgusunu farklı bağlamda ele alan bu iki metnine bir üçüncü olarak, 21. yüzyılı temsilen *Bin Hüzünlü Haz*'ı ekleyebiliriz.

Suç ve Ceza'da ele alınan meseleler arasında, eziliş, eşitsizlik, kötülük vardır. Romanın başkişisi Raskolnikov'un, işlediği cinayetle birlikte zihnindeki tüm değerler sistemi alt üst olur. Onun bu suçu işlerken tek amacı, toplumu kötü bir bireyden kurtarmak yani topluma hizmet etmektir. Fakat bu hizmet düşüncesi, onu, suçu işleyene kadar ayakta tutar. Artık bir katil olan Raskolnikov için kötülük kavramının anlamı da işlediği suçla birlikte değişir. *Dava*'ya baktığımızda, başkişi konumundaki Joseph K.'nin 'iyi bir insan' olarak tanınmasına rağmen bir gün sebepsiz bir şekilde tutuklandığını görmekteyiz. Joseph K., ne suç işlediğini bile bilmemektedir. Bu durum, hayatını baştan ayağa değiştirir ve K.'nin mahkemelere, kanunlara -kısacası hukuk sistemine- bakışı da baştan ayağa değişir. K.'nin sebepsiz bir şekilde tutuklanması, metnin modernist yönlerinden biridir. Romanın başkişisi olan Joseph K.'nin ismi tam verilmediği gibi, işlediği suç da belirsizdir. İsmi nasıl yarım kalmışsa, hayatı da mahkemenin verdiği kararlar yarım kalır. Görüldüğü gibi, suç ve ceza kavramlarının *Suç ve Ceza*'daki ve *Dava*'daki kullanımları oldukça farklıdır. İlk romana sorumluluk duygusu ve vicdan hâkimken, ikinci romana belirsizlik ve korku hâkimdir. Bu temalar şüphesiz ki tesadüfî değildir. 19. yüzyılın realist edebiyat anlayışıyla 20. yüzyılın varoluşçu felsefesi bu iki metnin temelini oluşturur.⁶⁹ Şimdi Alaaddin'in suç hakkındaki görüşlerine bakalım:

“Bir yandan suça ulaşamamış eksik bir ruhun ağırlığı altında sefil bir fare gibi ezilirken, bir yandan da hiç görmediğim melek kanatlarının hışırtıları arasında gitgide

⁶⁹ Kullanılan Kaynaklar: Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, Çev: Nesrin Altınova, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987; Franz Kafka, *Dava*, Çev: Funda Reşit, İstanbul, Varlık Yayınları, Temmuz 2013

boğuluyormuşum hissine kapılıp fenâ hâlde telâşlanıyorum” (BHH, s. 8) diyor Alaaddin. Onun suça karışma arzusu, bir nevi tamamlanma arzusudur. Dünyada sadece iyi ya da sadece kötü olunamayacağına dair bir inançtır. İnsanın kendini bulması, eksik/yarım ruhunu bir bütün hâlinde hissedebilmesi adına çıkılan varoluşsal bir serüvendir. Bu anlayışa göre insan, her türlü deneyimi yaşamadan tam anlamıyla insan olamaz, varoluşunu tamamlayamaz. Alaaddin’in suç anlayışı, herhangi bir cezaî yaptırıma bağlı olmayan, serbest yapıda bir anlayıştır. Hatta, bir gereklilik, insanî bir ihtiyaçtır. Öyleyse bu anlayış, yasalara ya da belli kurallara aykırı değil de, doğrudan suç olgusunun içinde aykırılık barındıran tanımına aykırıdır.

Alaaddin bir türlü suç işleyemez. Bunun sebebi olarak kendisini engelleyen gizli bir güç olduğundan söz eder. Örneğin, bir eşya çalmak istediğinde gizli bir güç tarafından elleri nazikçe itilir, öldürmek istediği insanlar tuhaf bir şekilde ölümsüzleşir. Tüm bunlar onun, *“herkesin gırtlığına kadar suça gömüldüğü ve orta yere fırlayan bazı çığırtkanların da, yeni bir şey keşfetmişçesine işaretparmaklarını zamanın burnuna dayayıp ‘Suç çağı, su. çağı!’ diye haykırıp durdukları bir dünyada”* (BHH s. 9) yaşıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bu dünyada suç öyle normalleşmiştir ki, artık kimse suçlu değildir. Dolayısıyla suç işlemenin de hiçbir ayrıcalığı yoktur. Diğer yandan, Alaaddin suçun eşiğine geldiği anda, suça karışmış tüm insanlar gibi bir tür meleğe dönüşür. Bu durum, yine postmodern anlatıların çoğulcu zeminiyle ilgilidir. Şehrin üçkâğıtçılarının, katillerinin, hırsızlarının ya da serserilerinin meleğe dönüşmesi ancak postmodern anlatılarda yer alabilecek türden bir zıtlığı barındırmaktadır.

“Suç çağı” ifadesi, dönüştürülmüş bir ifade olarak yorumlanmaya açıktır. Bu ifade, “Akıl Çağı, Aydınlanma Çağı, Korku Çağı” gibi ifadeleri akla getirmektedir. Bilindiği üzere Akıl Çağı ifadesi, Rönesans ve Reform hareketinin meydana getirdiği gelişmeleri takip eden 17. yüzyılı ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Ayrıca, J. P. Sartre’ın eserlerinden birinin de adıdır. Aydınlanma Çağı, Aydınlanma felsefesiyle paralel bir şekilde 18. yüzyılı tanımlamaktadır. Bu iki adlandırma, genel yahut ortak adlandırmalardır. Fakat Korku Çağı ifadesi Albert Camus’ye aittir ve öznel bir

değerlendirmedir. Camus diyor ki: “17. yüzyıl matematik çağı, 18. yüzyıl fizik çağı, 20. yüzyılımız korku çağıdır. Diyeceksiniz ki korku bir bilim değildir. Ama, bu korkuda bilimin payı var.”⁷⁰

Ve ekliyor: “Öldürmenin haklı görüldüğü, insan yaşamının hiçe sayıldığı bir dünya. İşte, günümüzün başlıca siyasal sorunu budur.”⁷¹ Alaaddin’in suç çağı ile Camus’nün korku çağı birbirine suçun meşrulaşması temelinde benzerdir. Camus, 20. yüzyılda öldürmenin haklı görüldüğünü söyleyerek bir bakımdan suçun da olağanlaştırılmış olduğunu gösterir. Bu doğrultuda Alaaddin’in içinde bulunduğu dünya, Camus’nün tasvir ettiği dünyaya benzer.

Alaaddin, suçun meşrulaştığı bu dünyada, suça karışma ihtiyacını televizyondaki haber programlarını izleyerek gidermeye çalışır. Çünkü suç oranı öyle bir seviyeye ulaşmıştır ki, araya giren reklamlar da olmasa, televizyon âdeta cinayetlerden oluşan bir kutu hâline gelecektir. Alaaddin bu cinayet haberlerinin arasında dolaşırken gerçeğin belirsizleştiği bir dünyaya adım atar ve bu dünyada “varlığının büyüklüğüne yetmeye çalışır”; fakat gerçekler bu gezintisini kesintiye uğrattığı anda, “sümsük” bir Alaaddin’e dönüşür. (BHH, s. 13) Sahte sözcüğünün “düzmece, gerçek olmayan”⁷² anlamını esas alarak bir değerlendirmeye gidersek, hayal âleminde tamamlanmış, kendi olmuş bir Alaaddin varken; somut gerçekliğin, içinde bulunduğu çağın “sahte gerçeklerinin” içinde yaşayan Alaaddin’in kendisi de sahtedir.

Alaaddin’in kendi olma/tamamlanma/suçta karışma ihtiyacını televizyon ekranına bakarak gidermesi, romanda farklı bir gerçeklik âleminin ortaya çıkmasına sebep olur. Bu gerçeklik, yapay/sanal gerçekliktir. Televizyon, internet gibi araçlar, toplumların değerlerini hızla değiştirmekte, özellikle gençler üzerinde etkili olmaktadır. Hatta haber programlarında yer alan haber metinlerinin ‘yeniden

⁷⁰ Albert Camus, **Denemeler**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, 11. bs., İstanbul, Say Yayınları, 1998, s. 57

⁷¹ **A.e.**, s. 59

⁷² **Türkçe Sözlük**, Gözden Geçirilmiş 6. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, Bilgi Basımevi, 1974, s. 680

üretilek' yazıldığı dikkate alındığında, Alaaddin'in izlediği ve dinlediği cinayet haberlerinin ne kadarının gerçeğe birebir sadık kalınarak anlatıldığı da tartışılabilir bir mesele hâline gelir. Diğer yandan televizyonun sunduğu sanal gerçeklik âleminde bahsedilen 'yapay' ürünlerden biri de filmlerdir. Filmlerden bahsedilirken temel mesele, bu filmlerin gerçeği yansıtmamasıdır. Haber programlarına benzer bir şekilde filmler de bir kurguya sahip oldukları için yapay ürünlerdir. Alaaddin, izlediği filmleri, *"eften püften, ya da seyircilerini salya sümük ağlatan, içleri vıcık vıcık iyilikle doldurulmuş, ucuz filmler"* (BHH, s. 14) olarak değerlendirir. Bunun sebebi, bu filmlerin iyilik ve kötülük bağlamında gerçeği yansıtmayan filmler olmasıdır. Alaaddin'in izlediği filmlerde yer alan kahramanlar yakışıklı veya güzeldir, birer meleş andırırlar. Bu nedenle onlara ne yapılırsa yapılsın *"insanı çığına çevirecek derecede iyi kalpli olmaya"* (BHH, s. 14) devam ederler ve bu durum sahtelikle ilişkilendirilir. Çünkü bunca kötülüğe rağmen iyilikten hiç ödün vermemek bir bakıma sahtekârlık belirtisidir ve insanî bir eylem olmaktan uzaktır. Bütün filmler aynıdır. Mutlu sonla biterler ve her daim iyilik kazanır; kötüler bile sonunda iyiye dönüşür. Alaaddin bu durumun senaristlerin ve yönetmenlerin eseri olduğunu ve iyilik ile kötülüğün insanlara nasıl yansıtıldığını açıkça belirtir:

"Filmdeki hayata canlılık kazandıran nedenlerin başında geldiği hâlde, hem iyi etiketinin arkasında yaşayan çoğunluktaki kahramanlar, hem de kim olduklarını bilmek bile istemediğim çokbilmiş senaristlerle uydumakıllı yönetmenler tarafından sürekli horlanan ve bu yüzden de hep yamuk suratlı korkunç korkunç adamların üzerinde bırakılan kötülük, birazcık da olsa iyilik kılığına bürünüyor böylece... Bir bakıma, iyilik dediğimiz şey kötülüğe yaklaşma konusunda şiddetle burun kıvrırken, kötülük daha cesur davranıp (belki de korkup) ona yaklaşmayı göze alabiliyor... Sonra da, baştan beri kötülük etmekte keçi gibi direten, hatta bundan gizli gizli zevk alıp arada bir iştahla yalanan yamuk suratlı adamların hiç değişmez zannedilen karakterleri, kimi zaman önemsiz bir olayın, kimi zaman kendini açığa vuran bir gizin, kimi zaman da kimin ağzından çıkacağı belli olmayan bir çift tatlı sözün gücüyle, zırt diye değişiveriyor." (BHH, s. 16)

3.4.4.2. Modern Gerçeklik ve Distopya Görünümündeki Şehir

Romanın birinci bölümü Alaaddin'i tanımaya ve onun ne şartlarda arayışını gerçekleştirdiğini göstermeye ayrılmıştır. Bu bölümde Alaaddin, televizyonun karşısındaki koltuğa yerleşerek, izlediği “kanlı” haberler aracılığıyla şehirde meydana gelenleri aktarır okura. Bu haberler, modern hayatın ve insanın ahvâlini göstermektedir. Şehre hâkim olan kaos, görüntülerden ve seslerden yararlanılarak anlatılmaktadır. Bu şehir, üçkâğıtçıların, serserilerin, katillerin, hırsızların cirit attığı bir şehirdir. Evinde uyurken boğazlanan yaşlı ve zengin kadınlar, kıtır kıtır kesilip banyo küvetinin içinde parçalara ayrılan genç sevgililer, mahalle kahvesinde oturup sakın sakın çayını yudumlarken ağzını şapırdattı diye gövdesi bir şarjör dolusu kurşunla kalbura çevrilen mahzun bakışlı işçiler, namus uğruna köylerde ipe çekilen her biri birbirinden körpe kızlar, lağım çukurlarına atılan kart prensesler, alacak verecek tartışması yüzünden on-on beş yerinden bıçak darbesi yemiş adamlar, polis panzerlerinin atında ezilen göstericilerin cesetleri vardır bu haberlerde.

“Reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelim değil kaçamıyorum ağızlarını açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diyeben buna şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah kaçamıyorum yok sözdehiçim boşahıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanımsasla kaçamıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekân futbolcu da oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimyılımolacakdemişbakın benim yarım fritöz deyinceyok niceksıkızlararasındabiringibizonkluyorum yokaçamıyorummuyok...” (BHH, s. 13)

Burada yaşayan insanlar ise her gün aynı şeyleri aynı şekilde yapan insanlardır ve bu özellikleriyle modernizmin ‘tektipçi’ anlayışına birebir uymaktadırlar. Bu şehirde yaşayan melekler bile, “*üçkâğıtçı, ayyaş ve serseri kılığında*”dır. (BHH, s. 9) Jale Parla, yukarıda alıntıladığımız cümleler için, Toptaş’ın bu bölümde Joycevari bir dil kullandığını söyler. Bu cümleler, Alaaddin’in arayışa taş koyan cümlelerdir aslında.

Çünkü modern gerçekler öyle ya da böyle, mutlaka bir şekilde Alaaddin'in karşısına çıkmaktadır. Burada, modern hayatın bir getirisi olan reklam filmleri, yine onunla birlikte kullanılmaya başlayan eşyalar, her eve giren televizyonlar yer almaktadır. Ve tabii, yaptığı her hareketi var olan modaya uymak için yapan insanlar da. Bu unsurlar, Alaaddin'in kanlı haberlerini kesintiye uğratan ve onun biraz olsun suça bulaşmasını engelleyen unsurlardır. Diğer yandan, bu unsurlar onun yabancılaşmasının temelinde yer almaktadır ve onu *"eyvah kaçamıyorum"* dedirten bir kaçısa sürüklemektedir.

Alaaddin'in bulunduğu ortamdan Alaaddin'i arayan anlatıcının serüvenine geçtiğimizde, şehir yine olumsuz manzaralarla karşımıza çıkmaktadır. Ve şehir tasvir edilirken yine modern hayatın getirilerinden biri olan eşyalar kullanılmıştır. Anlatıcı, Alaaddin'in *"televizyon kabini, çelik kasa, buzdolabı, masa, vestiyer ve koltuk takımı gibi şapşal suratlı eşyaların"* (BHH, s. 21) arasında yolunu yitirmiş olabileceğini düşünür. Buradaki *"şapşal suratlı eşyalar"* ifadesi elbette ki tesadüfî bir şekilde metne yerleştirilmiş değildir. Ayrıca, bu eşyalar kaldırımlara taşmıştır. Bu ayrıntı, insanların eşya üzerindeki hakimiyetinin, yerini eşyaların insan hayatı üzerindeki hakimiyetine bıraktığını düşündürmektedir. Diğer yandan, modern hayata hâkim olan tüketim kültürünün, insanları ihtiyaç doğrultusunda değil, yalnızca yeni olana sahip olma amacıyla hareket ettirdiğini açıkça belirtmektedir.

Anlatıcı, Alaaddin'in sesini bir türlü kendisine duyuramamasının sebebi olarak şehre hâkim olan kaos ortamını göstermektedir. Tam da bu nedenle Alaaddin'in gelişini, bir bakımdan şehrin bu görüntüsünden kurtulmasıyla eş değerde tutar. Çünkü Alaaddin geldiğinde, belki bir süre daha, insanlarla dolup taşan sokakları, apartmanlardan oluşmuş kirli bir deniz gibi bulanıp duran şehri izleyecekler ve ardından *"şehrin ve hayatın içinde, şehirden ve hayattan uzak"* (BHH, s. 22) geceler geçireceklerdir. Anlatıcının hayali, anlatıcının okurla aynı konumda yer aldığı düşünüldüğünde oldukça anlamlıdır. Okur, tıpkı kendisi gibi bu hayattan sıkılmış ve varoluşunda bir anlam bulmak için yollara düşmüş olan Alaaddin'le yüz yüze geldiğinde, aslında metinle de tam anlamıyla buluşmuş olacaktır. Böylece somut gerçeklikten kaçarak kurmaca gerçekliğe sığınacaktır.

Anlatıcının söz ettiği şehir aynı Alaaddin gibi parçalanmış bir şehirdir. “*Tamamı, ancak aynı kişi tarafından bütün pencerelerden aynı anda bakıldığında görülebilen*” (BHH, s. 38) bir şehirdir. Bir bütün olamadığı için ne kendisine ne de bir parçasıyla andırdığı herhangi başka bir şehre benzeyebilmektedir bu yüzden. Burada Alaaddin’le şehir arasında bir bağ kurmak mümkündür. Alaaddin de aynı bu şehir gibi yalnızca kendisi olamaz; çünkü onun farklı parçaları okur tarafından farklı bir şeyle eşleştirilebilmektedir. Alaaddin’in eksikliği ve bir bütün olamaması modernist yönünü, parçalarının başka başka şeylerde bir anlam bulması ise postmodernist yönünü temsil eder. Anlatıcının parça parça gördüğü şehrin insanları anlatılırken, şehir yine distopya görünümünde tasvir edilmektedir:

“Ellerinde sinir hapları, su şişeleri, poşetler ve bayatlamaya yüz tutmuş günlük gazeteler. Herkes leblebi yer gibi sinir hapi atıyor ağzına, herkes gazetelerin birinci sayfasında pıhtılaşan kanlara göz ucuyla bakıp bakıp susuyor ve herkes adımını ileriye değil de, kendi içine doğru atıyor...” (BHH, s. 39-40)

Anlatıcı, Alaaddin’i bulmak için “*serserileri, ayyaşları ve üçkâğıtçıları bulabileceği yerlere*” (BHH, s. 40) gittiğinde, okura, şehrin en olumsuz görüntülerinden oluşan bir kolaj sunulur. Anlatıcı bu yerlerde, “*çıkamaz sokakların sinir bozucu sürprizleri*” (BHH, s. 41) arasında sıkışıp kalır. Bu sokaklarda onu, kusmuk lekeleriyle dolu taşlar, insanın yüreğini sızlatan şarkılar, bulanık bakışlı adamlar, incecik kızlar, çatal kaşık sesleri, alınlara dayanmış yorgun eller, pis ter kokuları, plastik çiçekler, kırık dökük cümleler karşılar. Sonunda MOTEL ROM’a vardığında, şehrin görüntüsüne benzer bir görüntüyle karşılaşır. MOTEL ROM, tıpkı şehir gibi tika basa eşyalarla dolu, karmakarışık bir yapıya sahiptir.

Anlatıcının hikâyelerin içinde dolaştığı ormanda vardığı patikalardan biri, ona şehrin sokaklarını anımsatır. Bu benzetmenin temelinde de yine “karmaşa” vardır. Seyyar satıcıların, izbandut gibi zabıta memurlarının, plastik kovaların, mandalların, tarakların, makasların, çakıların, jilet kutularının, defolu çorapların, çamaşırların, türlü ıvır zıvırın, yoksul evlerin, çocukların oluşturduğu bir karmaşadır bu. Görüldüğü gibi,

ormanın içinde, hatta kurgusal gerçekliğin içinde bile şehre ait unsurlar anlatıcının peşini bırakmaz.

Romanda distopya görünümündeki şehir, Don Kişot'un çıkagelmesiyle yeniden anlam bulur. Alaaddin'i aramak için çıktığı yolda anlatıcı, çok uzak yerlerden ve zamanın içinden geçerek sonunda bir düzlüğe varır. Ormanın bu bölgesi, *"o güne dek yaşanan çeşitli ölümlerin yankılarıyla dolu kocaman bir ölüm"*ü andırmaktadır. (BHH, s. 100) Şehir, anlatıcının peşini sıgındığı ormanda da rahat bırakmamaktadır. Kurumuş ağaçların bulunduğu köşede yükselen şehrin "berbat" görüntüleri, anlatıcıya ölümü çağrıştırmaya devam ederken, birdenbire *"çılgın bir şövalye"* çıkar ortaya. (BHH, s. 103) Bu çılgın şövalye, ölümün karşısına dikildiğinde, aslında, şehrin berbat görüntülerine ve şehirde yaşanan tekdüze yaşamın karşısına dikilmektedir. Yani, romanda, modern dünya insanının hayatı bir çeşit ölüm hâli olarak yer bulur kendine. Don Kişot'un açtığı savaş, bu defa yeldeğirmenlerine karşı değil, distopya görünümündeki şehir hayatıdır. Diğer yandan Don Kişot, tek başına değil, zırhının içine sığdırdığı milyonlarca insanla birlikte gelmiştir. Bu durum onun tek başına büyük bir anlatının kahramanı olmasını engeller. O da Alaaddin gibi, bütünün temsilcisi durumundadır. Yani, Don Kişot, modern hayatın tekdüzeliğine sıkışıp kalmış, her gün aynı şeyleri aynı şekilde yapan insanların adına savaşan kişi konumuna gelmiştir. Anlatıcının kendisini bu şövalyeyle özdeşleştirmesi durumu, bu mücadelenin farklı bir boyuta ulaşmasını sağlar; varoluş boyutuna. Şövalyenin açtığı varoluş yolunda anlatıcı kendisini birdenbire bir uçurumun dibinde sırtüstü yatarken bulur. Doğrulduğundaysa, yaprakların üzerinde kendisi gibi sırtüstü yatan dev bir böcek görür. Gregor Samsa'yı hatırlatan bu böceğin bir türlü doğrulamamasına rağmen mücadelesine devam etmesi, anlatıcıyı derinden etkiler ve asıl kavranamaz olan şeyin ormanın sonsuzluğu değil, bu sonsuzlukta kendi varoluşu olduğunu anlar.

3.5. İlk Cümlesi Olmayan Roman: “Uykuların Doğusu”

Hasan Ali Toptaş’ın beşinci romanı olan *Uykuların Doğusu*⁷³ (2005), hem anlatım tarzı hem de muhteva bakımından yazarın ilk dört romanından oldukça farklıdır. Hatta bu roman için ‘masalsı’ tabirini kullanmak mümkündür. Öyle ki Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*’nda okurunu bir masal dünyasının içine çekmektedir. Bu doğrultuda romanın ismi, muhtevasıyla birebir örtüşmektedir ve şüphesiz bu isim titizlikle belirlenmiştir. Binbir Gece Masalları’nı andıran bir kurguya sahip olan roman, iç içe geçmiş hikâyelerden oluşmaktadır. Bir olayın başka bir olayın içine yerleştirilerek “çerçeve”⁷⁴ vazifesi gördüğü bu hikâyeler döngüsel bir akışla, anlatıcı-yazarın kendisi tarafından anlatılmaktadır. Bu döngüsellik, romanın yalnızca teknik bir özelliği olmaktan çok öte bir yeredir; çünkü romanın ilk ve son sayfalarında yazın dünyasında nadir rastlanabilecek bir durum mevcuttur: Romanın ilk cümlesi “*bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm.*” (UD, s. 7) küçük harfle başlayan yarım bir cümledir ve bu yarım cümlelerin başı, romanın son cümlesi olan “*Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek*” (UD, s. 280) ifadesiyle tamamlanmaktadır. Diğer yandan, anlatıcı-yazar roman boyunca romanı yazmaya devam etmektedir; yani üstkurmaca ögesi olup bitmiş bir olay çerçevesinde değildir, bizzat romanın akışında mevcuttur. Bir diğer deyişle, anlatıcı, roman boyunca aktarılan tüm vakaların içinde yer almaktadır. Birinci tekil kişi üslubuyla yaşananları naklederken hem anlatılan vakanın zamanına hem de şimdiki zamana -anlatım zamanına- hâkimdir.

Uykuların Doğusu, bir ayağı geleneğe bir ayağı postmodern çağa basan bir romandır. Hem geleneksel anlatım yöntemlerini hem de postmodernist anlatım biçimlerini tercih eden yazarın, romanın durmadan birbirine bağlanan hikâyelerden oluşan muhtevasına uygun bir şekilde davrandığı açıktır. Anlatıcı-yazarın anlattığı hikâyelerin sahipleri kimi zaman kendi hikâyelerini anlatmaya başlamaktadır. Bu

⁷³ Kitaptan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, 3. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Nisan 2017

⁷⁴ Tekin, a.g.e., s. 74

durum bir kaosa sebep olmamaktadır; aksine romandaki çokseslilik unsuru, romanın arka planında yer alan ve durmadan çalan bir beste gibidir. Diğer yandan romanın masalsı havası beraberinde devamlı bir uyku hâlini de getirmektedir. Bu doğrultuda *Uykuların Doğusu*, gerçeklik zeminini kullanım tarzı bakımından araştırmamızda öne çıkan romanlardan biridir.

Uykuların Doğusu, başladığı yerde bitmekte, bitti sanılan yerde ise başlamaktadır. “İlk cümlesi olmayan roman” ifadesini bölüm başlığı olarak seçmemizin sebebi, yazar Hasan Ali Toptaş’ın bizzat kendisi tarafından bu ifadenin kullanılmış olmasıdır. Romanlarının mimarisini oluştururken işe ilk cümleyi bulmakla başladığını söyleyen Toptaş, “ilk cümleyi bulduktan sonra devamı geliyor”⁷⁵ demektedir; fakat bu durum *Uykuların Doğusu* için farklı bir şekilde geçerlidir. Toptaş, romanını tamamlarken onun “tıpkı dünya gibi dönüp durmasını istemiş”⁷⁶ ve bu döngüsel kurguyu yalnızca anlatılan hikâyelerin birbirine bağlanmasıyla sağlamak yerine, romanın ilk ve son cümlesini de kullanarak sağlamıştır. Bu nedenle romanını “ilk cümlesi olmayan bir roman”⁷⁷ olarak değerlendirmektedir. Semih Gümüş ise aynı romanı, “tanımlanamaz bir roman”⁷⁸ şeklinde ifade eder. Bu durumdan memnun olan Toptaş, Gümüş’e katıldığını ve kendisinin de bu romanı tanımlayamadığını söylemektedir.

Romanda sırasıyla hikâyesi anlatılan kişiler radyoevindeki adam, Cebail dede, badem bıyıklı adam, anlatıcı-yazarın babası ve dayısıdır. Bu kişiler dışında Haydar’ı anlatıcı-yazarın iç sesi yahut hayalî arkadaşı olarak görmek mümkündür. Ayrıca radyoevindeki adamın hikâyesine dahil olan Haziran adlı sopanın sahibi olan adam ve kötülük sever çocuklar bulunmaktadır. Bu kişilerin hikâyeleri anlatılırken “yapıcı geriye dönüş tekniği”⁷⁹ vasıtasıyla kişiler hakkında gerekli bilgiler verilmektedir.

⁷⁵ Filiz Aygündüz, “Kafka’nın Dayısının Oğlu!”, **Milliyet Pazar**, Eylül 2005; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 66

⁷⁶ Kemal Kaplan, “Uykuların Doğusu”, **Ahlak**, Nisan-Mayıs 2006; Toptaş, **a.e.**, s. 87

⁷⁷ Kaplan, **a.y.**; Toptaş, **a.e.**, s. 87

⁷⁸ Emrah Serbes, “Belki De Ne Olduğumu Anlamak İçin Yazıyorum”, **Hayvan**, Ocak 2006; Toptaş, **a.e.**, s. 222

⁷⁹ Tekin, **a.g.e.**, s. 254

Böylece zaman düz bir çizgide değil, dairesel bir şekilde ilerlemektedir. Son olarak roman kişisi hâline gelen iki unsurdan daha bahsedilebilir; elden ele dolaşan mızıka ve şehir kavramı. Bahsettiğimiz unsurları tek tek ele almadan evvel, romanda hikâyesi anlatılan kişilerin gerçeklik bağlamında karşılıklarını sıralamak faydalı olacaktır:

Tablo 3. 5. Uykuların Doğusu’nda Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler

Kişiler	Romanda Temsil Ettiği Gerçeklik
Radyoevindeki Adam	Eleştirel Gerçeklik/İroni
Cebrail Dede ve Badem Bıyıklı Adam	Gerçek-Hayal Çatışması
Haydar, Dayı, Mızıka	Kurgusal Gerçeklik
Haydar ve Dayı	Üstkurmaca
Haydar	Anlatıcı-Yazarın Bilinçaltına Ait Gerçeklik
Anlatıcı-Yazar	Yeniden Üretilen Gerçeklik/Üstkurmaca
Şehir	Modern Gerçeklik Gerçek-Hayal Çatışması
Cebrail’in Aradığı Kuş	Yitirilen/Hayal Edilen Gerçeklik

3.5.1. Romanın Kurgusal Gerçekliği: Uyku Hâli ve Bulanık Gerçekliğin Üstkurmacayla İlişkisi

Uykuların Doğusu, iç içe geçmiş hikâyelerden oluşmaktadır. Bu hikâyelerin romandaki sıralanış biçimi, rüyaların bir anda değil de parça parça hatırlanmasına benzer bir akışa sahiptir. Uyanıklık ve rüya arasında yaşanan o bulanık, puslu ya da sisli görüntüler, romanın bütününe hâkimdir. Hasan Ali Toptaş, *Binbir Gece Masalları*'nı andıran bu romanında, okuruna roman boyunca süren uykusunu devam ettirmek için birden fazla masal sunmaktadır âdeta. 'Doğu' sözcüğü bir yön ismi olarak güneşin doğuşunu; güneş doğduğunda rüyaların son bulduğunu ve uyku hâlinin bittiğini hatırlatmaktadır. Bu hususta romanın içinde romanın biçimsel özünü veren cümleler de yer almaktadır. Romanın geneline hâkim olan uyku hâlinin kurgusal gerçekliği belirleyen bir unsur olduğu, anlatıcı-yazarın ağzından, babasının kendisine aldığı radyonun hayatını nasıl değiştirdiğini anlattığı sırada dökülür:

“Hatta, böyle zamanlarda yastığın hizasından eşyalara doğru bakarken, çoğu kez, insan herhâlde uykudan kalkınca hemen uyanamıyor da, bir şeyleri gördükçe, o gördüğü şeyler kadar parça parça uyanıyor, diye düşünüyordum (...) Bir bakıma, insan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda oluyor, diyordum.” (UD, s. 100)

Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*'nun hangi bakışın üzerine kurulduğunu anlatırken tam da bu noktaya değinmektedir:

“Sonuçta, 'uykulu hâl' bu romanın temelinde var olan bir şey. Bazı cümlelerin farklı sayfalarda tekrarlanması, bazı nesnelerin ve kişilerin hem kendi çevrelerinde hem de başka şeylerin çevresinde âdeta dünyayı ve yıldızları taklit edercesine dönüp durması, ya da gerçeğin sürekli dönüşüme uğrayıp yer

*değiştirmesi ve geniş bir kavis çizerek okurun karşısına yeniden çıkması bu yüzden.*⁸⁰

Bahsedilen parça parça uyanma durumu, yazar ve okur için de geçerlidir. Anlatıcı-yazar, anlattığı hikâyeleri parçalı bir biçimde anlattığı için okur hikâyeler arası bağlantıları kendisi kurmaktadır. Ve roman kişilerinin hikâyelerine kronolojik bir sırayla değil, aynı anda yahut döngüsel bir biçimde dahil olmaktadır. Üstkurmaca ögesinin roman boyunca sürdürüldüğünü daha evvel söylemiştik. şimdi, romanın geneline hâkim olan bulanık gerçeğin üstkurmaca ögesiyle desteklendiğini birkaç örnekle açıklamaya çalışacağız.

Roman boyunca anlatıcı-yazar, kendisine ait bir odada, camların ardından şehri seyretmektedir. Ona eşlik eden ve onun yazma sürecine dahil olan tek kişi Haydar'dır. Bu süreçte okur, anlatıcı-yazarın kendisine hitap ettiğine sık sık şahit olmaktadır. Üstkurmaca ögesi, metne yerleştirilmekle kalmamış, âdeta onun kaderini belirleyen bir unsur hâline dönüşmüştür. Çünkü anlatıcı-yazarın zihni de romanın genel havasına uygun bir şekilde bulanıktır. Aslında dayısının hikâyesini anlatmak isteyen yazar farklı kişilerin hikâyeleri arasında dolanıp durmaktadır. Ne yazacağını bilemeyen yazar, bilinçaltının sembolü olan Haydar'la konuşarak zihninde yolculuk etmektedir. Daha romanın başında, bu durum, *“Doğrusunu istersen, içimdeki hikâyenin hangi cümleden başlayacağını bilemiyordum o sırada”* (UD, s. 7) diyen anlatıcı-yazar tarafından okura sezdirilir.

“Sana anlatacağım hikâyenin nereden başlayacağını bilemediğim için” (UD, s. 8) ifadesini kullanan anlatıcı-yazar, ‘bulanık görüntüler’in arasında savrulurken Haydar’ın camın önüne gelerek onunla konuşması ve ardından da yok olmasının ardından nihayet hikâye anlatmaya başlamaktadır. Radyoevindeki adamın hikâyesini başlatan unsur, yazarın burnuna gelen ‘yağmur kokusu’dur. Çünkü bu koku ona yıllar önce şehri alt üst eden yağmuru hatırlatır. Böylece, anlatıcı-yazar bulunduğu odadan

⁸⁰ Yelda Dönmez, “Sadece İyi Romanlara Ulaşmak İstiyorum”, **Hürriyet Gösteri**, Ekim 2005; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 196

ve bulunduğu zamandan sıyrılır, geriye dönüş tekniği vasıtasıyla yıllar önce yaşanan felaketi anlatmaya başlar. Bu sel felaketi, romanın dairevî yapısına uygun bir biçimde, roman kişilerinden radyoevindeki adam, badem bıyıklı adam ve Cebrail dedenin yollarını kesiştirecek ve hikâyelerini birleştirecektir.

Romanda üstkurmacanın belirginleştii birçok bölüm mevcuttur. Örneğin yazar, hikâyesine devam ettiği sırada “önünde duran kâğıtlar”dan (UD, s. 46) bahsetmektedir. Ya da yazarın kendini bu kadar açık bir biçimde belli etmediği; örtük bir biçimde varlığını hissettirdiği duruma bir örnek olarak, radyoevindeki adamın “büşbütün kaybolup gitmesin diye, çok uzaklardan birinin onun üzerine el feneri tutuyormuş” (UD, s. 57) gibi hissetmesi gösterilebilir. Belki de, romanın geneline ve anlatıcı-yazarın zihnine hâkim olan bulanıklığı açıkça vurgulayan en mühim cümleler yine yazarın ağzından verilmektedir. Yazarın babasının aldığı radyodan dinlediği haberlerde dünyanın birçok şehrinin yer alması ve bu durumun ona hissettirdikleri aktarılırken, aslında yazarın yazma sürecinde yaşadıkları özetlenmektedir âdeta: “Şehirler böyle yer değiştirip diller ve mevsimler birbirine karıştıkça, dünyaya hükmediyormuşum gibi, benim ellerime de sanki karıncalanmaya benzeyen, tanrısal bir tat bulaşıyordu o sırada.” (UD, s. 98)

Görüldüğü gibi romanda üstkurmaca ögesi, metnin tamamında etkindir. Yazarın hikâye yazmaya devam ettiği odası ve burada şimdiki zamanda yaşananlar, yazarın anlattığı hikâyeler devam ederken bu hikâyelere dahil edilmiştir. Yani roman kişilerinden herhangi birinin hikâyesi anlatılırken yazar birdenbire beliriverir ve odasında, elinde kalemle okurun karşısına çıkar. Tüm bunlar, yazarın zihninin bulanıklığını, kimin yahut neyin hikâyesini yazmak istediğine bir türlü tam olarak karar veremediğini hissettirir. Ki bu kararsızlık, romanın son cümlesine kadar devam etmektedir. Yazar birçok kişinin hikâyesini yazmış olmasına rağmen, romanın sonunda, aslında dayısının hikâyesini yazmak istediğini söyler. Dayısının hikâyesini yazabilmek için “yeniden” (UD, s. 7) masaya yönelen yazar, aslında romanın son cümlesinden ilk cümlesine doğru yürür. Böylece okur, yazarın dayısının hikâyesini

yazmaya karar verdiğini düşünürken, başa döner ve aslında tüm okuduklarının bu amaç doğrultusunda yazıldığını anlar.

Romandaki uykulu hâli destekleyen unsurlardan biri de metinlerarasılık bağlamında bahsedilen Horoz Dede'dir. Horoz Dede, roman kişilerinden biri olan badem bıyıklı adamın hikâyesinin içine yerleştirilmiştir. Badem bıyıklı adam insanlara olan güvenini tamamen yitirdiğinde kurmaca gerçekliğe sığınarak kendini tamamen kitaplara verir. Okuduğu kitaplar arasında en çok ilgisini çeken hikâye, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde yer alan Horoz Dede'nin hikâyesidir. Badem bıyıklı adamın "*Hacı Bektaş Veli'nin ardı sıra Horasan'dan kalkıp gelen, beş yüz elli bir yıl önce bu şehri kuşatan askerler*"den (UD, s. 182) biri olan Horoz Dede'den etkilenmesinin sebebi, Horoz Dede'nin yirmi dört saatte yirmi dört defa etrafındakilere "*Kalkın ey gafiller!*" (UD, s. 182) diye bağırmasıdır. 'Horoz' lakabını alma sebebi de budur. Badem bıyıklı adam, bahsedilen kişinin tıpkı bir horoz gibi insanları ve doğayı 'uyandırıcı' bir işleve sahip olmasından etkilenir. Hatta, Horoz Dede, kitabın içinden hâlsiz birkaç cümle şeklinde badem bıyıklı adamın kalbine doğru bakmaktadır. Badem bıyıklı adam ise bu adamı, "*acaba Evliya Horoz Dede'nin hikâyesini koca koca paragrafların arasında neden bu kadar sönük bıraktı, yoksa ondaki büyük ışığı göremedi mi (...) 'Kalkın ey gafiller!'* cümlesini yirmi dört saate yirmi dört defa haykıran bir adamın hikâyesi böyle yedi buçuk satırla anlatılır mı Allah aşkına" (UD, s. 182) diyecek kadar sahiplenir. Ve Horoz Dede'nin mezarını aramak üzere şehri karış karış dolaşır. Bu doğrultuda, Horoz Dede bahsedilen 'uyandırıcı' işleviyle, romana hâkim olan uykulu hâli hatırlatan ve okurun dikkatini açık tutmaya çalışan bir unsur olarak romanda kendine yer bulmaktadır. "Kalkın ey gafiller" ifadesi, okurun roman boyunca süren uykusundan uyanması için atılan bir nara gibidir.

Horoz Dede, romanın kurgusal gerçekliğine ait bir unsur olduğu gibi, aynı zamanda yazarın kendi gerçekliğine de aittir. Hasan Ali Toptaş, Horoz Dede'nin romanda yer alması hususunda şu sözleri söyler:

“Gerçekten de, romandaki anlatıcının yaptığı gibi, Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sini hem abartılı bölümleri okuyup gülümsemek, hem de Evliya'nın o tatlı anlatımını biraz hatırlamak için açmıştım romanı yazarken. Amacım Uykuların Doğusu'na oradan bir konuk getirmek değildi. Elime Seyahatname'nin hangi cildini aldım bilmiyorum ama açar açmaz Horoz Dede'nin hikâyesiyle karşılaştım. Tam da Uykuların Doğusu'nda yer alabilecek türden bir hikâyenin böyle karşıma çıkivermesi müthiş bir rastlantıydı. Hacı Bektaş Veli'nin ardı sıra Horasan'dan kalkıp gelen Horoz Dede'nin yirmi dört saatte yirmi dört defa ‘Kalkın ey gafiller!’ diye bağırdığını okuyunca hemen onu Uykuların Doğusu'na davet ettim.”⁸¹

3.5.2. Modern Gerçeklikten Kaçan Anlatıcı-Yazar ve Roman Kişilerinin Hayatını Şekillendiren Şehir Gerçekleri

“...şehir denen şey, kılık değiştirmiş kötülükler yuvasıdır.”
(UD, s. 163)

Roman boyunca anlatıcı-yazarın kendi odasında bulunması ve her şeyi buradan yönetmesi durumu, *Hisar* dergisinde “Fildişi Kuleden” başlığıyla denemeler yazan Cemil Meriç'in “*miskinler tekkesi*”⁸² olarak tanımladığı ve “*dâvâsız sanat meczupları*”nın yer aldığı fildişi kule kavramını hatırlatmaktadır. Sanatçının kendini toplumdan soyutlamak adına sığındığı fildişi kulesi, onun hiçbir meseleye karışmadan hayatını idame ettirdiği yerdir. *Uykuların Doğusu*'nda anlatıcı-yazarın bahsedilen sanatçı tipine uygun düştüğü görülmektedir. Roman boyunca yazma eylemini sığındığı odada geçiren anlatıcı-yazar, romanın belirli bölümlerinde yer alan ‘şehir’ kavramıyla

⁸¹ Dönmez, a.y.; Toptaş, a.e., s. 197-198

⁸² Cemil Meriç, **Bu Ülke**, Haz: Mahmut Ali Meriç, 56. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 278

ilgili ipuçları göz önüne alındığında, şehirden ve şehir insanlarından kaçıyor gibidir. Hatta modern hayattan ve onun getirilerinden, modern hayata ayak uydurmuş ve bu doğrultuda değişim geçirmiş insanlardan kaçmaktadır demek daha doğru olacaktır.

Romanda şehir kavramının farklı kişiler tarafından farklı yorumları mevcuttur. Bunlardan biri olan anlatıcı-yazarın durumu, şehirden kaçmak şeklinde yorumlanabilir. Fakat anlatıcı-yazar dışında kalanlar için ise durum daha farklıdır. Şehir için kötü yorumlar yapanların yanında, roman kişilerinden biri olan Cebrail gibi şehri bir ‘hayal’ olarak görenler de vardır. Şehir Cebrail için bir hayal olarak başlayacak ve sonunda hayal kırıklığına dönüşecektir. Daha şehre adımını atar atmaz kendini bir felaketin içinde bulan Cebrail’in hayatı, romanda badem bıyıklı olarak tanımlanan adamla tanışmasıyla birlikte değişecektir. Bu nedenle bu başlığın altında şehir kavramının roman kişisi hâline gelişinden bahsederken, önce şehir hakkındaki farklı yorumlardan söz edeceğiz. Daha sonra roman kişileri için ne ifade ettiğini açıklamak adına, anlatıcı-yazarın, radyoevindeki adamın ve Cebrail ile badem bıyıklı adamın şehirde başına gelenlerden faydalanacağız.

Öncelikle anlatıcı-yazarın romandaki konumundan ve şehir hayatı ile nasıl bağlantı kurduğundan bahsetmek doğru olacaktır. Çünkü romanın üstkurmaca ögesini oluşturan anlatıcı-yazar ile Haydar arasında geçen diyaloglardır. Bu diyaloglar romanın yazım sürecini metne dahil ettiği gibi, aynı zamanda romanın çatısını oluşturmaktadır. Anlatıcı-yazar, roman boyunca şehri camların ardından seyreder. Onun şehirle kurduğu tek bağlantı Haydar’la olan sohbetleridir. Daha doğru bir ifadeyle, Haydar, anlatıcı-yazar ile şehir arasındaki tek bağıdır, diyebiliriz. Bu doğrultuda anlatıcı-yazarın şehirle pek de iyi anlaşılamadığı açıktır. Hem şehirde yaşananları hem de zihnindeki hikâyeleri camların ardından izlemeyi tercih etmektedir. Üstelik, Haydar’ın cismen varlığının belirsiz olması, bu tezimizi desteklemektedir. Haydar’ın yazarın bilinçaltı olarak tanımladığımızda, anlatıcı-yazarın şehirle kurduğu tek bağın, zihninde hayalî olarak kurduğu bir bağ olduğu sonucu ortaya çıkar. Anlatıcı-yazar Haydar’ın hareketlerini aktarırken kullandığı *“Haydar, gene şehre meydan okuyan uzun boylu bir hayalet gibi geldi”* (UD, s. 24)

ifadesi, vardığımız sonucu doğrular niteliktedir. Romanın bir başka bölümünde, camların ardından yazarın odasına bakan Haydar'ın “*o anda dışarıda olduğu için hüzünlenmesi*” (UD, s. 42), yazarın kaleminden dökülen önemli bir detaydır. Ayrıca, bu cümlelerin devamında, “*şehrin ağırlığı, genişliği ve şekli Haydar'ın ağzından fışkırıp çenesine doğru akıyormuş gibi*” (UD, s. 43) olmaktadır.

Anlatıcı-yazarın Haydar'ın hareketlerini anlattığı sırada, Haydar'ın ölü taklidi yaptığı sahneler, şehir insanları bağlamında değerlendirilmesi gereken bir başka meseledir. Haydar'ın yazar tarafından birkaç defa hayalete benzetilmesi, onun somut bir biçimde var olmadığını düşündürdüğü için, Haydar'ın hareketlerini anlatıcı-yazarın zihnini hesaba katarak yorumlamak gerekir. Yazar Haydar'ın neler yapacağını merakla izlerken, onun korkuyormuş numarası yaptığını görür ve yıllar önce de ölü numarası yaptığını hatırlayarak okura anlatmaya başlar. Bu hikâyeye göre Haydar'ın geldiği yer bile “*şehrin ve zamanın derinlikleri*”dir. (UD, s. 25) Haydar şehrin ve zamanın derinliklerinden yola çıkarak yine şehre ve yazarın içinde bulunduğu zamana gelir âdeta. Sonra caddenin ortasına, asfalta yapışmış gibi yatarak öylece duran Haydar, başına toplanan insanlarla alay edencesine yüz ifadesini hiç bozmadan oyununa devam eder. İnsanlar Haydar'ın öldüğüne inandığı sırada, Haydar yerinden fırlayarak “*kalçalarını kıvrıta kıvrıta oynamaya başlar*”. (UD, s. 27) Peşinden koşan polisleri de öfkeyle ardına takılan insanları da atlatmayı başarır Haydar. Onun bu oyunu, şehir insanlarıyla alay edişi, onları parmağında oynatışı, bilinçli bir hareket olduğu kadar, şehir insanına verilen bir tepkidir aynı zamanda.

Romanda hikâyesi anlatılan ilk kişi romanın sonunda anlatıcı-yazarın dedesi olduğu anlaşılan radyoevindeki adamdır. Onun bir türlü bir işe sahip olamamasının anlatıldığı hikâye, şehirde geçmektedir. Dördüncü başlıkta detaylı bir şekilde ele alacağımız bu hikâyeye göre, ismi belirsiz olan bu adam, başkentten atama emriyle gelmiştir ve ne yapsa ne etse bir türlü bir iş sahibi olamaz. Üstelik radyoevinde iş istediği insanlar onu ciddiye almadığı gibi, onunla alay etmekten de geri durmazlar. Zamanla bir köpeğe benzemeye başlayan bu adamın kuyruğu bile çıkar. İnsanların kapısında iş dilene dilene, kuyruğu çıkması ve bir köpeği andırması manidar bir

benzetmedir. Bu adamın başına gelenler, hem şehir hayatının ve onun çeşitli kurumlarının geçirdiği değişimi hem de şehir insanlarının davranışlarını ortaya seren önemli olaylardır.

Yüksek makamlara umut bağlayıp başkente mektuplar gönderen adamın, bu makamlar tarafından da ciddiye alınmadığı anlatılırken ‘başkent’ kavramı için şu ifadeler kullanılmaktadır: “...başkent denen o umut dağının kibirli eteklerine çarpıp çarpıp zarflar derin bir boşluğa düşermiş de sanki, gönderilen her mektubun ardından hem radyoevini, hem adamı, hem de adamın dokunduğu, gördüğü ve düşündüğü şeyleri, insanın kulaklarını sağır edecek türden müthiş bir sessizlik kaplamış.” (UD, s. 18) Özünde azimli ve çalışkan olan bu adamın ciddiye alınmaya alınmaya, “uzun boylu bir manyağa” (UD, s. 19) benzemesi, şehir denilen bu yerin onu bir türlü içine kabul etmediğini göstermektedir. Gün geçtikçe yalnızlaşan bu adam, şehirden kaçıp gitmek istercesine uzun bir yürüyüşe çıkmaktadır. Fakat ne kadar ileriye giderse gitsin şehirden dışarı çıkamamaktadır. Hatta şehir, “tıpkı gövdesi gözükmeyen sinsî bir canavar gibi” (UD, s. 49) inatla adamı izlemeye devam etmektedir. Bu yaşadıklarının insana “tepeden turnağa gerçekmiş gibi gözüken bir rüya olup olmadığını” (UD, s. 49) sorgulayan adam, yürüye yürüye surların sonuna kadar gelir; fakat burada da huzur bulamaz:

“Ufuk çizgisine doğru uzanan geniş topraklarla, irili ufaklı tepelerle, ıssız derelerle, ya da göğün altında parıldayıp duran bol güneşli çayırlarla karşılaşacağı yerde, yine şehirle karşılaşmış çünkü. Daha doğrusu, şehrin, hiç de şehre benzemeyen, oldukça acayip ve karmaşık bir semtiyle karşılaşmış.” (UD, s. 49)

Anlatıcı-yazarın dedesi olan Cebail, şehre türlü umutlarla gelip karşılaştığı gerçekler karşısında hayalleri yıkılan, romanda gerçek-hayal çatışmasını en derinden yaşayan kişidir. Bu doğrultuda roman boyunca şehre en çok anlam yükleyen ve dolayısıyla en büyük yıkıntıyı yaşayan kişinin Cebail olduğunu söyleyebiliriz. Romanda bir bir anlatılan hikâyelerin kesişim noktası olan büyük sel felaketi, Cebail’i daha şehrin girişinde karşılar. “Yıllardır hayalinde yaşattığı” (UD, s. 129) ve gözünde

büyüttüğü şehri, daha yola düşmeden evvel karısına, “*insana güneşli ipeklerin dökülüştünü hatırlatan tatlılar tatlısı bir dille, neredeyse bildiği bütün masalları aynı anda anlatır gibi*” (UD, s. 131) defalarca anlatmıştır Cebrail. Otobüs yolculuğu boyunca dağların doruklarında çınlayan türkülerin, tozlu kasabalardan yükselen ninnilerin, köylerin, kasabaların, hasretlerin içinden geçen Cebrail’in gözü bunların hiçbirini görmemiştir. Yol boyunca yalnızca hayaller kurarak şehre gider gitmez bir iş bulacağına, hemen güzel bir ev alacağına, bir koşu köye giderek karısını ve çocuğunu da yanına alacağına inanmaktadır. Öyle ki satın alacağı eve döşeteceği halıları bile ayrıntılı bir şekilde hayal eder. Cebrail için şehirde yaşamak demek, “*tezek kokularıyla eşek anırtılarının uzağında mutlu bir hayat*” (UD, s. 135) yaşamak demektir. Fakat, hiç görmemiş olduğu bir yer hakkında kurduğu bunca hayal ve şehre yüklediği umutlar, şehre adımını attığı anda bir bir yıkılmaya başlar. Sular altında kalan şehre varan otobüsün tepesindeki yolcular, “*şehir diye, yağmur tanelerinden oluşan, her yanı sislerle kaplı bulanık bir perde*”ye (UD, s. 136) bakarlar âdeta. Cebrail daha şehre ait net bir görüntü göremeden, hayalleri “*bir kuş sürüsü gibi aklından uçup gidiverir*”. (UD, s. 138)

Şehrin başında sulara takılıp kalan otobüslere yardım için gelen sandallar insanları bir bir taşıırken Cebrail belirsiz bir şekilde birdenbire otobüsün tepesinde yapayalnız kalır. Bu küçük ayrıntı, diğer yolcuların şehre doğru ilerlemesine rağmen belki de yolcular arasındaki en büyük hayallere sahip olan Cebrail’in öylece kalakaldığı düşünüldüğünde oldukça manidardır. Cebrail’in tek başına geçirdiği süre boyunca suların üzerinde gördüğü çeşitli nesneler hakkındaki düşünceleri de dikkate değer bir başka ayrıntıdır. “*At arabası, leğen, kahve değirmeni, sacayağı, kandil, çamaşır teknesi*” gibi nesneleri tuhaf bulan Cebrail, bu nesneleri şehir hayatına ve şehirde yaşıyan insanlara “yakıştıramaz.” (UD, s. 139) Bu nesneler, ona, uzaklaştığı sandığı köy hayatını hatırlatır ve böylece şehir denilen bu yeri gerektiğinden çok daha farklı hayal ettiğini yavaş yavaş anlamaya başlar.

Sonunda Cebrail’e doğru bir sandal yanaşır ve Cebrail bu defa sandala biner. Sandaldaki adam “soluk yüzlü bir adam” olarak tanıtılır; bu adam, kim olduğunu

cebindeki mızıkayı Cebrail'in eline tutuşturduğunda anlayacağımız radyoevindeki adamdır. Hatta romanın sonlarında radyoevindeki adamın, yazarın diğer dedesi olduğu anlaşılabacaktır. Bu durumda Cebrail'i otobüsün tepesinde öylece durmaktan kurtaran kişi radyoevindeki adamdır ve dolayısıyla bu sel felaketi, romanda hikâyesi anlatılan iki kişiyi birbirine bağlayan unsurdur. Cebrail bir an evvel sandalın yönünü şehre çevirmeye çabalarken, radyoevindeki adam umudunu çoktan kesmiştir. Bu sırada Cebrail'e "*gidilecek şehir de kalmadı*" (UD, s. 143) demesi, Cebrail'in hayallerine vurulan ikinci darbe olur. Sessizleşen ve acı içinde çevresini izleyen Cebrail'in hayalindeki şehir görüntüsü yerini sandalın yanından geçen eli şemsiyeli cesetlerin ve derbeder olmuş bir şehrin görüntüsüne bırakır.

Cebrail ile radyoevindeki adamın sandalın üzerinde sürüklendiği sırada anlatıya hikâyesi anlatılacak olan bir diğer kişi olan "*badem bıyıklı adam*" (UD, s. 151) dahil olmaktadır. Cebrail bu adamın sular arasında çocuklarını aradığını zannederek ona yardım etmek için kendini sandaldan sulara bırakır. Bu sırada radyoevindeki adam Cebrail'e uzanmaya çalışır; fakat bunu başaramayınca cebinden çıkardığı mızıkayı uzatır ve Cebrail mızıkaya tutunduğu anda sandal birden uzaklaşır. Böylece romanda Cebrail ve badem bıyıklı adamın hikâyesi başlar. İkisinin hikâyesi anlatıcı-yazar tarafından aktarılırken badem bıyıklı adamın hayat hikâyesi ise kendi ağzından Cebrail'e anlattıkları vasıtasıyla konu edilmektedir. Badem bıyıklı adam olarak bahsedeceğimiz kişinin hayat hikâyesi şehirle bağlantılı bir şekilde ele alındığında, şehre büyük umutlarla gelen Cebrail'in bu adam uğruna sandaldan atlamış olması farklı anlamlar kazanmaktadır. Çünkü badem bıyıklı adam, şehir hayatından ve modern hayatın rahatlığından sıkılmış, tüm bunlarda aradığı huzuru bulamamış bir kişidir. Yani bir bakımdan, Cebrail'in hayallerini süsleyen şehir hayatı, badem bıyıklı adam için sıkıcı ve anlamsızdır. Cebrail'i evine götüren ve sahip olduğu şekerçi dükkanında ona iş veren badem bıyıklı adam, şekerçi dükkanını nasıl açtığından da bahseder. Romanın bu bölümünde badem bıyıklı adamın hikâyesi kendisi tarafından anlatılırken bir yandan da Cebrail ile tanıştıktan sonra yaşananlar anlatıcı-yazar tarafından aktarılır. Metnin yazım sürecini okura yansıtan anlatıcı-yazar ve Haydar'ın sohbeti ise hikâyelerin aralarında birdenbire belirmeye devam etmektedir.

Badem bıyıklı adamın anlattıklarına göre, bu adam zengin bir aileye mensuptur ve tabii olarak ailesi onun geleceği hakkında hayaller kurmaktadır. Fakat badem bıyıklı adam sahip olduğu parayla en güzel yerlerde gezip tozacağı hâlde, şehrin alt kesiminin mensup olduğu semtlerde dolaşır. Bu semtlerde şahit olduğu manzaralar, ruhunu olgunlaştırır ve badem bıyıklı adam içinde bulunduğu hayattan ve şehirden giderek uzaklaşır. Onun hikâyesinde şehrin hem üst hem alt kesimleri yer almaktadır. Bu yönüyle badem bıyıklı adam şehrin her türlü ortamını deneyimlemiş bir kişi olduğu için onun şehre bakışı ve bu doğrultuda Cebrail'e aktardıkları mühimdir. Cebrail'in başından geçenleri dinledikten sonra onu teselli etmeye çalışırken bile, “*şehir denen şey kılık değiştirmiş kötülükler yuvasıdır*” (UD, s. 163) der. Şehrin köhne sokaklarında karşılaştığı manzaraları seyrederken hissettiklerini ise şu ifadelerle tanımlar:

“Hayat dediğimiz şey nerede örselenip nerede yaralanıp nerede kanıyorsa ben kendimi ister istemez orada buluyordum açıkçası. Bulunca da, gördüklerimden acayip bir tat alıyordum. Bu tadı, fenâ hâlde acı çektiğim için alıyordum tabii... Evet, tamamen öyle, insanların yaşadığı sefaletle bakıp fenâ hâlde acı çektiğim için alıyor, doğrusunu söylemek gerekirse, bir yandan da utanıyordum...” (UD, s. 173)

Badem bıyıklı adamın, Cebrail'e “*Sen bugüne kadar köyde yaşadığın için, doğal olarak, şehir hikâyelerinin ne menem şeyler olduğunu bilmezsin belki*” diyerek söze başladığı sırada anlatıya ağırlarken gözlerinden gözyaşı yerine irili ufaklı taşlar dökülen kızın hikâyesi dahil olur. Badem bıyıklı adam bu kızın hikâyesini duymuş ve onu görmeye gitmiştir. Orada yaşadıklarını Cebrail'e anlatır ve acı çeken kızı seyrettiği için duyduğu utançtan bahseder. Badem bıyıklı adam daha sonra orada tezgahlanmış oyunun aslını öğrenir. Kızın babasının orada işkence edilerek tutulduğunu ve insanların acılar içindeki babayı görmeye gittiklerini öğrendiğinde büyük bir sarsıntı geçiren ve “*insanlardan iyice sıtkı sıyrılan*” (UD, 181) badem bıyıklı adam, o günden sonra kendini var olan gerçeklikten soyutlamak adına kitaplara -yani kurmaca gerçekliğe- sığınır. Diğer yandan, gözlerinden gözyaşı yerine taş dökülen kızın hikâyesi, yazarın *Bin Hüzünlü Haz* romanında, “*gözlerinden yaş yerine mücevher*

dökülen” (BHH, s. 99) kızları hatırlatmaktadır. *Bin Hüzünlü Haz* romanında, anlatıcının ‘anlatı ormanı’ndaki yolculuğu sırasında karşılaştığı bu kızlar, türlü masalların ve masal kahramanlarının yad edildiği bölümde karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, bu kızlardan birinin metne yerleştirilmesi, iç içe geçmiş hikâyelerden oluşan *Uykuların Doğusu*’nun *Binbir Gece Masalları*’nı andıran yapısına oldukça uygundur.

Badem bıyıklı adamın kendi hikâyesini anlattığı sayfalarda, anlatıcı-yazar zaman zaman birer cümleyle anlatıya dahil olarak Cebrail ile badem bıyıklı adamın akıbetini okura aktarır. Okur, “*Badem bıyıklı adam bir gün dedeme, bu böyle olmaz, git artık köyden çoluğunu çocuğunu getir demiş ve dedem de bir koşu gidip babaannemle babamı şehre getirmiş*” (UD, s. 187), “*Badem bıyıklı adam dükkâna pek gelmez olmuş*” (UD, s. 188), “*Badem bıyıklı adam hastalanmış*” (UD, s. 190), “*Badem bıyıklı adam ölmüş*” (UD, s. 191), “*Badem bıyıklı adamın mirası dedeme kalmış*” (UD, s. 192) gibi kısa ifadelerle Cebrail’in badem bıyıklı adamdan sonra değişen hayatını takip etmektedir. Aynı sırada badem bıyıklı adam, Cebrail’e hayat hikâyesini anlatmaya devam etmektedir. Şekerci dükkânını, bir adamın başka bir adama şeker verdiğini görmesi üzerine açtığını söyleyen badem bıyıklı adamın, bu dükkânı açma sebebi, yine şehir hayatı ve şehir insanıyla ilişkilidir. Çünkü bu adamların ikisi de sinirlidir, ikisi de üzgündür, ikisinin de gözlerinde çaresizlik vardır. Fakat bu adamlardan birinin cebinden çıkardığı şeker, diğerinin avucuna “*tıpkı hayallerde yaşayan büyümlü bir dünya gibi*” (UD, s. 195) yuvarlanır ve yuvarlanırken “*bir an için şehrin ve hayatın tadını*” (UD, s. 195) da değiştirir. İşte badem bıyıklı adamın dükkân açması böyle gerçekleşmektedir. Hemen ardından da evlenmiş olan adam, zamanla bu tekdüze hayattan sıkılır ve evliliği de yolunda gitmez. Büyük bir aşkla evlenmiş olduğu karısıyla üç sene sonra ayrılırlar. Ve böylece badem bıyıklı adam ne iş ne evlilik hususunda hayal ettiklerini yaşayamamış bir adam olarak, şehirden ve insanlarından sıtkı sıyrılmış bir şekilde, içinde dolanıp duran sıkıntıyla birlikte yitip gider. Badem bıyıklı adamın ölümü üzerine dükkân kendisine kalan Cebrail, bir süre daha dükkânı açık tuttuktan sonra bir gün tamamen kapıya kilidi vurur. Ailesine kalan mirasa, bir iş sahibi olmasına ve ailesini de şehre getirebilmiş olmasına rağmen mutlu

olamayan Cebrail, 6. başlıkta detaylı bir şekilde bahsedeceğimiz kuşun peşine düşer. Sonunda Cebrail de şehirde hayal ettiği huzuru bulamadan yitip gidecektir.

Görüldüğü gibi, romanda hikâyesi anlatılan kişiler, şehre uyum sağlayamamış, beklentilerini karşılayamamış, ‘şehir insanı’ olamamış kişilerdir. Diğer yandan, bu insanlar, şehrin kendi içine kabul etmediği insanlar olarak da tanımlanabilir. *Uykuların Doğusu*, çoğulcu düzlemde yaratılmış bir metin olduğunu, şehir hayatına ait farklı unsurları barındırması özelliğiyle de göstermektedir. Polisler, memurlar, yoldan gelip geçen insanlar, çocuklar... anlatının arka planında yer alan ve şehrin sesini oluşturan unsurlardır. Diğer yandan şehir kavramını romanın geneline bakıldığında hep olumsuz yönleri vurgulanan bir unsur olduğunu söylemek mümkündür.

3.5.3. Hareket Ettirici Güç: Mızıka

Platon ve Aristo, âlemdeki hareketi açıklayabilmek için ilk hareket ettirici tezini ortaya koymuş ve Tanrının varlığını bu şekilde kanıtlamaya çalışmışlardır. Bu teze göre Tanrı, ilk hareket ettirici güç olarak âlemde meydana gelen her şeyin nedenidir.⁸³ Yani bir bakıma, hareketin gerçekleşmesi için ilk hamleyi yapandır. Bu doğrultuda, “hareket ettirici” tabirini, romanda bir roman kişisine dönüşen mızıka için kullanmamız mümkündür. Çünkü bu mızıka, kişilerin hikâyelerini başlatan unsurdur. Roman boyunca elden ele dolaşan mızıka kimin eline geçse, romanda onun hikâyesi başlamaktadır. Böylece mızıka, romanın dairevî kurgusunu ve kurgusal gerçekliğini vurgulayan bir unsur hâline gelir. Diğer yandan, mızıka sayesinde romanda yer alan kişilerin hikâyeleri birbirine bağlanmaktadır. Bu özelliğiyle mızıka hem hareket ettirici güç hem de bağlayıcı unsurdur.

Romanda mızıka ilk olarak yazarın bulunduğu odada, yani üstkurmaca düzleminde karşımıza çıkmaktadır. Haydar, camın gerisinden yazarla konuştuğu

⁸³ M. Sait Özervarlı, “İsbât-ı Vâcib”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:22, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, s. 495

sırada masanın üzerinde duran mızıkayı görür ve yazara “*oldukça yumuşak bir sesle, o mızıka senin mi*” (UD, s. 43) diye sorar. Ardından anlatıcı-yazardan mızıkayı çalmasını ister; fakat bu isteği gerçekleşmez. Tam da bu hususta romanın kurgusal gerçekliğini okura hatırlatan bu unsurun aynı zamanda romanın gerçek yazarı olan Hasan Ali Toptaş’ın kendi gerçekliğine ait bir unsur olduğu ortaya çıkar. Toptaş, romanına yerleştirdiği mızıkanın, romanı yazma sürecinde kendisine nasıl eşlik ettiğini şu sözleriyle anlatır:

“Romandaki mızıka roman boyunca anlatıcının masasında duruyor biliyorsunuz. Romanı yazarken tıpkı romandaki gibi, beş yıl benim masamda da durdu o mızıka; doğum günümde oğlum armağan etmişti (...) Roman kişileri gibi, bir türlü ben de çalamadım mızıkayı; romanı yazarken beş yıl boyunca arada bir elime aldım ve boş yere üfledim durdum.”⁸⁴

Üstkurmaca düzleminden romanda anlatılan hikâyelere geldiğimizde, mızıka ilk olarak radyoevindeki adamın hikâyesinde ortaya çıkmaktadır. Mezarlıkta yürürken “*yaprak yaprak dağılan çürümüş kefen parçalarıyla ıssız birer kelime gibi duran kemiklerin arasında birdenbire parlayan*” (UD, s. 92) bir şey gören adam âdeta büyülenir. Ayaklarının dibindeki ışıltı, “*üzerinde YANIK HÜSREV PAŞA – Made in China yazısıyla birlikte bir de ölü kelebek figürü bulunan*” (UD, s. 93) yazan bir mızıkaya dönüşür. Tam bu sırada üstkurmaca düzlemine geçilir ve radyoevindeki adamın eğilip mızıkayı yerden almasıyla, anlatıcı-yazarın Haydar’a bakış atması bir olur. Haydar’ın yazardan mızıkayı çalmayı istediği zamana geri dönülür ve Haydar “*hadi birazcık çalsana*” (UD, s. 93) diyerek isteğini yineler; fakat yazar sesini çıkarmaz. Çünkü o sırada “okuruna anlattığı hikâyenin içindeki mezarlığı” yani radyoevindeki adamın mızıkayı bulduğu yeri düşünmektedir:

“Ben, yapacağım küçük bir hareketle her şeyi derinleştirip ortalığı büsbütün karıştıracakmışım gibi, hiç kımıldamadım işte o zaman (...) Karşımda duran

⁸⁴ Dönmez, a.g.y; Toptaş, a.g.e., s. 198

Haydar da kımıldamadı, beni taklit edercesine, dalgınlardan daha dalgın bir ruhla öylece baktı. (...) Sonra, demir parmaklıklara doğru eğilerek, hadi be, şu mızıkayı çalmayacak mısın, dedi birden.

Hayır, dedim ben de.

Çalmayacaksın öyle mi, dedi.

Öyle, dedim.

Peki, dedi yavaşça.

(...)

Ben ne diyeceğimi bilemedim nedense, camların gerisinden, elimde kalemi sessizce baktım.” (UD, s. 94-95)

“Nefes kesici masallarla efsanelerin içinden fışkırıp çıkan büyümlü bir ışık parçası gibi” (UD, s. 102) parlayıp duran mızıkayı mezarlıkta bulan adam, o günden sonra radyoevinde durmadan onu çalmaya başlar. Aslında kendisine bir türlü iş verilmemesinin içinde yarattığı boşluğu, mızıka çalmayı bir iş hâline getirerek doldurmaya çalışır gibidir. Diğer yandan bu mızıka, adamın sararıp solan yüzüne kan, bir çift karanlık kuyuya dönüşen gözlerine de yeniden fer verir. Romanda yeniden büyük sel felaketinin gerçekleştiği, radyoevindeki adamın da meşhur anonsu yaptığı zamana geri dönüldüğünde, mızıkanın el değiştirerek Cebrail’e geçtiği görülmektedir.

Cebrail’i selin ortasında kalakaldığı otobüsün tepesinden kurtaran radyoevindeki adam, onu sandalına alır. Savrulan eşyaların ve yüzen cesetlerin arasında ilerledikleri sırada Cebrail, çocuklarını suyun içinde kaybettiğini sandığı badem bıyıklı adama yardım etmek için kendini suya atar. Radyoevindeki adam bu sırada ona uzanamayınca, cebindeki mızıkayı çıkarır ve Cebrail’e uzatır. Fakat mızıka Cebrail’in elinde kalakalır. Böylece Cebrail ve badem bıyıklı adamın hikâyesi başlamış olur. (UD, s. 152)

Cebrail'in yaşadıkları anlatılırken okurun mızıkanın akıbeti hakkında bir fikri yoktur. Mızıka, Cebrail'in aradığı kuşu bulması için oğluna nöbet tutturduğu sırada yeniden ortaya çıkar. Anlatıcı-yazarın babası, karanlıkta bahçeye çıkmaya korktuğu için Cebrail onu yanına çağırarak mızıkeyi verir ve *“al bakalım, korkunca karanlıkta bunu çalarsın”* (UD, s. 227) der. Böylece mızıka anlatıcı-yazarın babasına geçer ve o günden sonra her dışarıya çıktığında mızıkeyi yanında götürmeye başlar. Bu hadisede mızıka, radyoevindeki adamda olduğu gibi 'iyileştirici' bir işleve sahiptir. Hasan Ali Toptaş'ın belirttiği gibi, anlatıcı-yazarın babası da ne yapsa ne etse mızıkadın bir türlü ses çıkaramaz: *“Otururken, cebindeki mızıkeyi çıkarıp çalmaya çalıştığı da olmuş ama nedense pek becerememiş bunu. Beceremeyince de, her defasında mızıkadın kesik kesik, acayip sesler çıkmış.”* (UD, s. 230)

Mızıkanın romandaki son görevi, düğüm çözmektir. Romanda daha evvel atılmış bu düğümün başkışisi radyoevindeki adamdır. Romanın sonuna kadar radyoevindeki adamın anlatıcı-yazarla olan bağı belirsizdir. Oysa romanda hikâyesi öne çıkan diğer kişilerin anlatıcı-yazarla olan ilişkisi açıkça verilmektedir. Haydar, yazarın bilinçaltını temsil eden bir hayalettir. Cebrail, anlatıcı-yazarın dedesidir. Cebrail'le birlikte kuşun peşine düşen kişi, anlatıcı-yazarın babasıdır. Badem bıyıklı adam, anlatıcı-yazarın Cebrail dedesine şehirde yardım eden hatta mirasını bile ona bırakan kişidir. Bu bölümlerde anlatıya anlatıcı-yazarın babaannesini de dahil olmaktadır. Diğer yandan, anlatıcı-yazarın aslında yazmak istediği hikâye, dayısının hikâyesidir ve dayısı başlarda Haydar'ın sözleriyle daha sonra da bizzat kendisi olarak anlatıya dahil edilir. Bu durumda, romanda hikâyesi anlatılan ilk kişi olan radyoevindeki adamın romanda bunca yer işgal etmesinin sebebi, romanın sonuna kadar gizli kalır. Sonunda, anlatıcı-yazarın babası evlenmeye karar verdiğinde, kızlarını istemek üzere radyoevindeki adamın evine giderler. Bu evin kapısı açıldığında Cebrail'in burnuna *“insana dağ yamaçlarındaki ağıllarla ıslak keçi postlarını hatırlatan tuhaf bir koku”* (UD, s. 239) gelir. Bu koku, okura verilen ilk ipucudur. Çünkü Cebrail, yıllar evvel radyoevindeki adamın sandalına bindiğinde aynı kokuyu duymuştur. İçeri girdiğinde radyoevindeki adamla karşılaştığı an onu tanır Cebrail. Ve *“Böyle bir tesadüf ancak filmlerde ve romanlarda olur”* (UD, s. 242) gibi

manidar bir cümleyle başlayan sohbetleri, döngüsel bir akışla uzun süre devam eder. Böylece okurun zihninde canlanan sandal sahnesiyle birlikte mızıka romandaki son görevini gerçekleştirmiş olur ve radyoevindeki adamın anlatıcı-yazarın diğer dedesi olduğu ortaya çıkar.

Son olarak, mızıkanın üzerinde yer alan yazının farklı yorumlara açık bırakılması dikkat çekicidir. Yazar, okurun kendi hayal gücüne güvenerek mızıkanın hikâyesini serbest bırakmıştır. Roman kişileri arasında gezinip duran mızıkanın bir de kendisine ait bir hikâyesi olsun istemiştir âdeta. Hasan Ali Toptaş, romanını yazdığı süre boyunca masasında duran mızıkanın üzerinde “*Golden Butterfly – Made in China*”⁸⁵ yazdığını söyler. Romandaki mızıkanın üzerinde ise “Yanık Hüsrev Paşa – Made in China” yazmaktadır. Toptaş, bu durumu şu ifadeleriyle açıklamaktadır:

*“Mızıka roman boyunca elden ele geçen, bu nedenle de bir çeşitilmek görevi gören bir nesne. Aynı zamanda bir mızıka neyi temsil edebilirse onu temsil ediyor. Üzerindeki yazıyı iki kez bile isteye tekrarladım romanda. ‘Yanık Hüsrev Paşa – Made in China’ yazısından yola çıkarak okur belki kendi kafasında küçük ve çarpıcı bir hikâye oluşturur diye düşündüm.”*⁸⁶

3.5.4. Kurgusal Gerçekliği Vurgulayan Kişiler: Haydar ve Dayı

Romanın yazılış sürecinin üstkurmaca düzleminde anlatıya dahil edildiğinden söz etmiştik. Bu başlığın altında, anlatıcı-yazarın romanı kaleme aldığını vurgulayan ve okurun bu atmosferi hissetmesini sağlayan iki roman kişisinden bahsedeceğiz. Bu kişiler, -Haydar ve Dayı-, romanın kurgusal gerçekliği bağlamında romanda yer alan diğer kişilerden farklı bir işleve sahiptir. Yani, bir bakımdan, romana yerleştirilme sebepleri, okurun dikkatini romanın kurgusal gerçekliğine çekmek ve metnin üretilen/yaratılan bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktır.

⁸⁵ Dönmez, a.g.y.; Toptaş, a.g.e., s. 198

⁸⁶ Dönmez, a.y.; Toptaş, a.e., s. 198

Haydar, anlatıcı-yazarın bulunduğu odada iletişim kurduğu tek roman kişisidir. Aslında Haydar, yazar tarafından yaratılan roman kişilerinden farklı özelliklere sahiptir. Onun somut bir gerçekliğe sahip olup olmadığı kesin bir şekilde belli değildir. Romanda anlatıcı-yazarın, Haydar için, onun cismen var olmadığını düşündüren sözleri mevcuttur. Örneğin Haydar bir görünüp bir kaybolurken “*buharlaşmış gibi, birdenbire*” (UD, s. 9) yok olur. Haydar’ın şehir insanlarını deyim yerindeyse parmağında oynattığı oyun sahnelerinden birinde, “*Haydar, karşısına çıkan engellerin arasından tıpkı bir su, tıpkı bir ışık, ya da tıpkı bir hayalet gibi şaşılmalı bir hızla akıverir.*” (UD, s. 27) Görüldüğü gibi anlatıcı-yazarın Haydar’ı somut bir varlıktan ziyade suya, ışığa, hayalete yahut buharlaşabilen bir nesneye benzetmesi, okurun gerçeklik algısında türlü değişimlere yol açmaktadır. Diğer yandan bu ifadeler, büyümlü gerçeğe yakın ifadeler olarak yorumlanabilir. Fakat Haydar’ın romanın daha en başında hayalî bir varlığı andırdığı görülür. Bu nedenle onu büyümlü gerçekçi bir unsur olarak değerlendirmek yerine, yazarın bilinçaltını simgeleyen bir unsur olarak ele almak daha doğru olacaktır.

Romanda Haydar’ın yazarın bilinçaltına ait bir gerçekliğin temsilcisi olduğunu düşündüren farklı unsurlar yer almaktadır. Her şeyden evvel, *Uykuların Doğusu*, uyku hâlinin hâkim olduğu bir akışa sahiptir. Bu uykulu hâl ve bulanık gerçeklik, okuru, ister istemez rüyalarla bağlantı kurmaya teşvik etmektedir. Dolayısıyla rüyaların doğduğu yere, bilinçaltına doğru bir yönelim söz konusudur. Haydar’ın yazarın ‘kurgu odası’nda üretilen kişilerden farkı, bu odaya bir türlü dahil olamamasıdır. Anlatıcı-yazar ondan bahsederken Haydar hep camın önünde bir yerlerdedir. Romanın birinci bölümünde “*hikâyenin nereden başlayacağını bilemeyen*” (UD, s. 8) anlatıcı-yazar, Haydar’ın “*şehre meydan okuyan uzun boylu bir hayalet gibi*” (UD, 8) camın önüne gelişiyi ürperrir. Bu sahnede Haydar’ın yazarın bilinçaltına ait olduğunu düşündüren iki önemli ayrıntı vardır. Bunlardan birincisi, yazarın Haydar’ın bu hareketinin karşısında ona “*ilk kez görüyormuş gibi*” bakmasıdır. İkincisi ise, ona bakarken “*çocuksu bir şaşkınlık*” duymasıdır. (UD, s. 8)

Haydar, anlatıcı-yazarın roman boyunca üstkurmaca ögesini vurgulayan ifadeleri dışında, okura romanın şimdi yazılıyor olduğunu hissettiren tek kişidir. Daha romanın başında anlatıcı-yazarın bulunduğu odanın camına doğru gelerek ona “*o kâğıtlara ne yazıyorsun sen*” (UD, s. 8) diye sorar. Onun bu sorusu, yazarın bulanık zihnini harekete geçiren unsurdur. Çünkü Haydar’ın bir diğer özelliği, anlatıcı-yazarın hikâye anlatmaya başlamasını sağlayan kuvvet olmasıdır. Haydar, anlatıcı-yazarın hikâye yazdığını öğrenir öğrenmez caddeye koşarak insanlara “*kaçın yağmur yağacak*” (UD, s. 9) diye bağırmaya başlar ve bunu bir kâhin edasıyla gerçekleştirir. Onun bu ifadesi, bizi iki farklı noktaya ulaştırmaktadır. Öncelikle bu ifadedeki ‘yağmur’, yazarın anlatacağı hikâyeyi simgelemektedir. Yani Haydar’ın yağmur haberini insanlara telâş içinde vermesi, yazarın hikâye anlatacağını anlamasıyla eş zamanlıdır. Diğer yandan bu hareketinden sonra Haydar birdenbire kaybolur ve bu sırada yazarın burnuna “*acayip bir yağmur kokusu*” (UD, s. 9) gelir. Hemen ardından anlatıcı-yazar, yıllar evvel bu şehri felaketin eşiğine getiren yağmuru hatırlar ve roman kişilerinin hikâyelerinin kesişim noktası olan sel felaketi anlatıcı-yazar tarafından anlatılmaya başlanır. Görüldüğü gibi Haydar’ın bahsettiği yağmur, aynı zamanda anlatıcı-yazarın anımsadığı yağmurdur. Bu durumda Haydar’ın, anlatıcı-yazarın hikâye anlatacağını öğrendiği an insanlara yağmur yağacağını bildirmesi, aslında anlatıcı-yazarın hangi hikâyeyi anlatacağını da bildiğini göstermektedir. Bu, bizi biraz evvel sözünü ettiğimiz noktaya geri götürmektedir. Haydar, yazarın bilinçaltını simgeleyen bir unsurdur. Yazarın zihninin bulandığı anlarda yardımına yetişmekte ve onun hikâye anlatmaya devam etmesini sağlamaktadır:

“Az önceki patlamanın yankılarını taşıyan tozlu bir sesle, sen hâlâ hikâye mi yazıyorsun, dedi, ardından da.

Evet, dedim ben de ona dikkatle baktıktan sonra, gördüğün gibi, hâlâ hikâye yazıyorum.

Kuyruklu mu bari, dedi pis pis sırtarak.

Ben sesimi çıkarmadım.” (UD, s. 41)

Haydar'ın yazarın bilinçaltını simgeleyen bir unsur olduğunu düşündüren en net ifadeler romanın 12. bölümünde karşımıza çıkmaktadır. Haydar'ın yine bir anda gelerek pencerenin önünde durduğu anlardan birinde, anlatıcı-yazar cama yansıyan yüzünün Haydar'ın görüntüsüne karıştığını görür. Bu hadise, anlatıcı-yazarın kendisine dışarıdan bakıyormuş gibi bir izlenime kapılmasına neden olur. (UD, s. 158) Hemen ardından Haydar, yazara hikâyenin neresinde olduğunu sorar ve bunun üzerine anlatıcı-yazar, “*asıl hikâyeyi çoktan bırakmışım da, bana asıl hikâye suretinde görünen başka bir şeyi yazıyormuşum hissine de kapılıyorum*” (UD, s. 158) der. Haydar bu sırada yazara, kurgusal gerçekliği vurgulayan bir unsur olarak harflerin arasından bakıyormuş gibi olur. Bu satırlarda anlatıya dahil olan diğer kişi anlatıcı-yazarın dayısıdır. Çünkü anlatıcı-yazar aslında dayısının hikâyesini anlatmak istemektedir ve hemen yukarıda alıntıladığımız ifadeler onun farklı kişilerin hikâyelerinde gezinip durduğunu göstermektedir.

Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*'nda metinlerarası öğelerden yararlanmışır. Bu durumun bir örneğinde kendi yazdığı romanlardan birine atıfta bulunur. Bir tür ‘iç metinlerarasılık’ olarak adlandırabileceğimiz bu örnekte, Haydar, anlatıcı-yazar tarafından *Bin Hüzünlü Haz*'ın başkişisi Alaaddin'e benzetilir. Haydar'ın gövdesini türlü nesnelere benzeten anlatıcı-yazar, sonunda onu “*büyük bir hevesle yıllar önce yazdığı Bin Hüzünlü Haz adlı hikâyesinin içinde yokluğuyla var olan Alaaddin'e*” (UD, s. 160) benzetir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, Alaaddin'in yokluğuyla var olması durumudur. Çünkü Haydar da cismen varlığı belli olmayan bir kişidir ve Alaaddin'e benzemesinin sebebi de budur. Bu doğrultuda anlatıcı-yazar hem Hasan Ali Toptaş tarafından yazılmış olan bir romana gönderme yaparken bu hikâyenin kendi yazdığı bir hikâye olduğunu söyleyerek okurun gerçeklik algısına dokunur hem de Haydar'ın belirsizliği hakkında bir ipucu verir.

Romanın kurgusal gerçekliğini ön plana çıkaran kişilerden biri de anlatıcı-yazarın dayısıdır. Neşeli kahkahalarıyla ve hikâye yazma sanatı hakkındaki görüşleriyle romanın en farklı kişilerinden biri olan dayı, hem eski hem de yeni hikâye anlatıcılarına benzemektedir. Romanın ilk sayfalarından itibaren belirli yerlerde,

anlatıcı-yazarın dayısını ve onun tek katlı evini anımsadığı görülmektedir. (UD, s. 41, 59, 94, 161...) Dayısının hikâyesini yazmak istediğini romanın sonuna doğru açıkça söyleyen anlatıcı-yazar, zaman zaman onun sözlerini anımsayarak yazma eylemine devam etmektedir. Dayısının yazma eylemi üzerine söylediği ifadelerin kimi zaman Haydar'ın ağzından verildiğini görmekteyiz:

“...Bir hikâye sonsuzmuş gibi görüldüğünde, kendine ulaşmış demektir çünkü.

Bu da, az şey değildir hikâye açısından. Bilirsin, ne kadar çırpınırsa çırpınsın, kendine ulaşamayan bir hikâye başka noktalara da ulaşamaz.

Yaa, öyle mi, dedim alaycı bir sesle.

Öyle, dedi Haydar.

Ama, dedim, bunlar benim dayımın sözleri.

Hayır, bunlar dayının sözleri değil, dayının ağzından gelip geçen hayatın sözleri, dedi Haydar.” (UD, s. 159)

“Elimdeki kalem dayımın elinde olsaydı, bunları şimdi eminim o da anlatmazdı. En azından, hayatın tamamını kuşatıyormuş gibi gözüken şu zavallı kelimelerin arasında sana ve senin hayal gücüne yer açabilmek için yapardı bunu” (UD, s. 237) diyen anlatıcı-yazar, dayısını bir bilirkişi niteliğinde okura tanıtmaktadır.

Bu yönüyle dayı, Haydar'la birlikte romanın kurgusal gerçekliğini temsil etmektedir ve yazma eylemi hakkında anlatıcı-yazardan daha donanımlı bir kişi olarak gösterilmektedir. Diğer yandan, Haydar, romanda dayının var olmasına vesile olan kişi niteliği de kazanmaktadır. Anlatıcı-yazar, dayısının hikâyeler hakkında söylediği her şeyin Haydar tarafından kendisine hatırlatıldığını açıkça ifade eder. Hatta bu durum, romanda anlatıcı-yazarın Haydar'dan korkmasına neden olur.

Anlatıcı-yazarın dayısı, okurun gerçeklik algısıyla oynayan ve üstkurmaca ögesine katkıda bulunan bir kişidir. Romanı başından sonuna dek anlatıcı-yazarın romanı şimdiki zamanda yazdığını hissettirdiğini söylemiştik. Ayrıca, *Bin Hüzünlü*

Haz'dan kendi yazdığı bir hikâye olarak bahsettiğini de ifade ettik. Anlatıcı-yazarın dayısı tam da bu noktada, okurun yazar ile kurduğu bağlantıyı açıklığa kavuşturan ifadeler kullanır. Bunlardan en önemlisi, dayısının anlatıcı-yazara “*Hasanım Ali*” (UD, s. 254) şeklinde hitap etmesidir. Bu hitap şekli okuru doğrudan romanın gerçek yazarı olan Hasan Ali Toptaş’a yönlendirmektedir.

Anlatıcı-yazarın dayısının hikâye yazmak hakkındaki sözleri arasında, araştırmamızın odak noktası olan gerçeklik meselesiyle ilişkili ifadeler de mevcuttur. Örneğin, dayısı anlatıcı yazara, “*zaten gerçeklerin birazı gerçek değildir Hasanım Ali, bu nedenle söyleyeceğin yalanlardan bazılarını tamamlama, bırak kubbeleri eksik olsun*” (UD, s. 260) diyerek kurmaca bir metinde, metnin iç gerçekliği dışında bir gerçek aranamayacağını vurgular. Diğer yandan, anlatıcı-yazarın aslında dayısının hikâyesini yazmak istediği hâlde devamlı başka kişilerin hikâyelerinde dolanıp durması durumunu açıklayan sözler, yine dayının hikâye yazma hakkında ettiği sözlerdir:

“Sonra elini dünyanın üzerinde gezdirircesine, geniş bir şekilde sallayarak, bu sefer de hikâyeyi bir ovaya benzetmişti dayım ve bir ovada neler bulunabilecekse hiç üşenmeden hepsini tek tek saymıştı. Ağaçları, gölgeleri, kengerleri, gelincikleri, otları, ekinleri, kuşları, böcekleri, titreşimleri ve çeşitli sesleriyle birlikte alıp bir ovayı sesinin içinden yeniden var etmişti bir bakıma. Ardından da, işte bu ova kendisini yazdırmaz Hasanım Ali, bakarsın, oradaki ağaçlardan biri bilinmeyen bir nedenle kuruyuverir de biz ağacı yazıyoruz diye tutar ovayı yazarız, demişti.” (UD, s. 261)

Hasan Ali Toptaş, roman kişilerinden biri olan dayının hayata ve sanata bakış tarzının kendisinin bakışıyla örtüştüğünü ve onun hikâye yazmak hakkındaki sözlerinin de kendi anlayışıyla benzeştiğini ifade etmektedir:

“Evet, *Uykuların Doğusu*’ndaki dayı, hem içinde bulunduğu romanın yapısını hem de benim roman anlayışımı yansıtan bazı cümleler söylüyor anlatıcıya.

'Hikâye anlatırken kelimeleri habire kusmayacaksın Hasanım Ali, birçoğunu yutacak ve kâğıdın üzerine de yuttuğun kelimelerin boşluğunu bırakacaksın,' diyor sözgelimi.'⁸⁷

*"Uykuların Doğusu'ndaki dayı, yeğenine öğüt verirken; 'Akıl insanın en büyük yarasıdır, kalemi eline aldığı anda aman ha ondan uzak dur, fazla sokulma,' diyor. Sanat söz konusu olduğunda, ben de oradaki dayı gibi düşünüyorum..."*⁸⁸

Anlatıcı-yazarın dayısının sözleri kadar hikâyesi de türlü yorumlara açıktır. Roman boyunca dayısının hikâyesini anlatmak isteyen yazar, dayısının günden güne erişimini anlatmaya başlayarak onun hikâyesine giriş yapar. Dayısının hiç kıpırdamadan serçe parmağına baktığını bir telefonla öğrenen anlatıcı-yazar, onun yanına gittiğinde serçe parmağının yavaş yavaş karardığını fark eder. Parmağı kesilen dayı zaman içinde vücudunun hangi bölgesine baksa onlar da kararmaya ve kesilmeye başlar. Böylece silindire benzeyen bir şekle bürünen dayı, *"şeklim giderek dünyanın şeklini alıyor"* (UD, s. 277) der. Kendi deyiimiyle dünyadan parça parça taşınmaktadır dayı. Bu durum, anlatıcı-yazarın dayısını parça parça anlatmasıyla ilişkilendirilebilir. Romanın son bölümlerine kadar yalnızca sözleriyle ve tek katlı eviyle anılan dayı, parça parça okura sunulmaktadır. Bu durum, dayının başına gelenlerle birlikte düşünüldüğünde, romanın biçim ve içerik uyumu bakımından başarılı bir şekilde ilerlediğini göstermektedir.

Romanın son satırlarında anlatıcı-yazar, bir silindirin şeklini alan dayısının çocukların paslaşmak için kullandığı bir oyuncak hâline geldiğine şahit olur. Bu durum karşısında çok öfkelenir; fakat dayısı o sırada çocuklarla birlikte kahkaha atmaktadır. Anlatıcı-yazara çocuklara müdahale etmemesini söyler. Bir yandan gözünden yaşlar dökülen bir yandan da kahkaha atan dayısının bu tutumu ve görüntüsü, anlatıcı-yazarı dayısının hikâyesini yazmaya iten kuvvet olacaktır. Ve böylece romanın son cümlesi ilk cümlesine bağlandığında, okura aslında başından beri dönüp duran bir kurgunun

⁸⁷ Baran, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 90

⁸⁸ A.y.; a.e., s. 97

içinde yer aldığını gösterecektir. Romanın bu döngüsel akışı, anlatıcı-yazarın dayısının aldığı şekle benzemektedir, tıpkı onun gibi bir silindir, çember yahut daireyi andırmaktadır. Okurun algısı ise tıpkı çocukların paslaşmak için kullandığı dayı gibi, yazarın bu dairevî metninde bir oraya bir oraya sürüklenmektedir. Bu doğrultuda dayının hikâyesi başladığı gibi biter, bittiği yerde ise başlar. Çünkü onun varlığı roman boyunca parça parça hissettirildiği gibi, sonunda da parça parça yok olur.

Görüldüğü gibi, *Uykuların Doğusu*'nun kurgusal gerçekliğini ön plana çıkaran kişiler, üstkurmaca düzleminde Haydar, döngüsel akış çerçevesinde ise anlatıcı-yazarın dayısıdır. Özellikle dayının hikâyesinin romanın biçimsel yönüyle olan paralelliği, Yıldız Ecevit'in modernist romanlar hakkındaki sözlerini hatırlatmaktadır. Ecevit'e göre modernist romanda önemli olan kurgunun serüvenidir. Böyle romanlarda anlam da, öykü de, kahraman da metnin kendisidir, onun kurgusudur, biçimidir.⁸⁹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*'ndaki romancı tutumuyla, tıpkı Ecevit'in işaret ettiği yerde durmaktadır, diyebiliriz.

3.5.5. Eleştirel Gerçeklik Bağlamında İnsanların Duyarsızlığı ve İroni Kavramı

3.5.5.1. Radyoevindeki Adamın Hikâyesi

Romanda yer alan hikâyelerin kesişim noktası olan büyük sel felaketi, romanın başında ilk olarak radyoevindeki adamın hikâyesini başlatmaktadır. Anlatıcı-yazarın yıllar önce yaşanan sel felaketini hatırlamasıyla birlikte yazı yazıyor olduğu zamandan geçmişe doğru bir yolculuk başlar. Hemen ardından radyoevindeki adamla ilgili bir bilgi verildikten sonra yeniden geriye dönüş tekniğiyle bu adamın hikâyesine giriş yapılır. Bu bilgi, sel felaketine sebep olan büyük yağmur hakkında yapılan anonsun radyoevindeki adam tarafından yapılmış olmasıdır: “*Herkes bir bahane bulup çil yavrusu gibi sağa sola dağıldığı için, müdürün evinden telefonla yazdırdığı bu üç beş*

⁸⁹ Ecevit, **a.g.e.**, s. 45

satırlık duyuruyu da o yıllarda radyoevinin en pısırık adamı olarak tanınan, uzun boylu biri okumuş.” (UD, s. 12)

Radyoevindeki adamın hikâyesinin anlatıldığı bölümlerde hem insanların duyarsızlığına hem de devlet dairesinde çalışanların tekdüzeliğine göndermeler vardır. Anlatıcı-yazar, yıllar önce başkentten bu şehre atanarak gelen adamın radyoevindeki yetkililer tarafından bir türlü ciddiye alınmamasını anlatırken hem bu adamın psikolojik ve fiziksel olarak geldiği noktayı hem de radyoevinde işlerin nasıl yürüdüğünü eş zamanlı olarak ele alır. Daha hikâyeye giriş yaptığı sırada bu adamın “radyoevindeki en pısırık adam” olarak tanınmasının büyük bir yanlışlığı olduğuna dikkat çeker ve bu adamın aslında çalışkan, bilgili, yetenekli, deneyimli ve azimli olduğunu söyler. Radyoevindeki adamın bu özelliklerine rağmen ciddiye alınmaması ve ona hiçbir sorumluluk verilmemesi, yetkililerin çalışanlara karşı tutumuna ve böyle kurumlardaki adaletsizliğe getirilen bir eleştiri unsurudur.

Radyoevindeki yetkililerin bu adamı karşılama şekli, daha sonradan onunla alay ettikleri düşünüldüğünde oldukça tuhaftır. Çünkü bu adam başkentten geldiğinde, onu “çok uzaklarda yaşayan yakın akrabalarından birini görmüş gibi” (UD, s. 12) karşılarlar. Fakat bir süre sonra bu adamı yeni projelerde görev alacağına dair türlü bahanelerle oyalamaya başlarlar ve bu adama hiçbir iş vermezler. Zaman geçtikçe “*senin şanına layık bambaşka bir program düşünüyoruz*” tarzındaki ifadeler, “*işsizlikten gebermedin ya be adam, maaşın tıkr tıkr işliyor nasılsa, daha ne istiyorsun Allah’tan, belânı mı*” (UD, s. 13) tarzındaki ifadelere dönüşür. Bekleye bekleye zıvanadan çıkan bu adam, “*her şeye dönüşebilecek türden acayip bir yaratığa*” (UD, s. 15) benzeyerek radyoevindeki yetkililere haktan hukuktan söz etmeye başlar. Bu bölümde hak, hukuk, adalet gibi kavramların kullanılması, devlet dairelerinde çalışan insanların ve burada işleyen kuralların zaman içinde nasıl yozlaştığına yapılan bir vurgu niteliğindedir. Anlatıcı-yazarın bu adamın bahsettiği şeyler hakkındaki sözleri bu durumu kanıtlar. Çünkü bu adam hak ve hukuktan sonra, bir radyoevinin nasıl işlemesi gerektiğinden, burada çalışanların sahip olması gereken ahlâktan, meslekî sorumluluktan hatta zulümden ve cibilliyetsizlikten de bahseder.

Radyoevinin kapalı, boğucu ve kaotik bir şekilde tasvir edilen atmosferi, adamın düşüncelerini destekleyici bir fon olarak romanda kendine yer bulmaktadır.

Bu paragrafta yer alan cümleler arasında dikkat edilmesi gereken önemli bir ayrıntı vardır. Anlatıcı-yazar bu adamın radyoevindeki yetkililere nelerden bahsettiğini anlatırken, “dünyanın arzularla kurulup düşüncelerle yıkılan hayalî bir tat olduğundan” (UD, s. 15) da bahsettiğini söyler. Ve bunu okura aktarırken “artık ne ilgisi varsa” ifadesini kullanır. Anlatıcı-yazarın bu ifadesi, postmodern romanlarda öne çıkan ironi unsurunun bir örneğidir. İnsanların eğlenmek için sık sık başvurdukları ve çoğunlukla da kast edilenin tersini ima eden bir söz sanatı olan ironi, postmodern romanlarda, modern döneme ait gerçeklerin eleştirisinin daha yumuşak ifadelerle yapılmasına olanak sağlar.⁹⁰ Bu doğrultuda anlatıcı-yazarın ifadesi ironik bir ifadedir. Çünkü radyoevindeki adamın bekleyişi, radyoevindeki yetkililer tarafından yönetilen bir süreçtir ve yetkililer hiçbir sebep göstermeksizin bu adamı bekletmeye devam ederler. Bu durumda radyoevindeki adamın yazarın daha evvel belirttiği gibi yetenekli, azimli ve çalışkan bir insan olduğu dikkate alındığında, ona bir sebep gösterilmeden iş verilmemesi zaten bir ironi örneğidir. Diğer yandan, bu adamın arzulardan, düşüncelerden ve özellikle dünyanın hayalî bir tat olduğundan bahsetmesi oldukça doğaldır. Her gün usanmadan iş istemeye giden ve bir iş sahibi olduğunu hayal eden bu adam, kendisine gösterilen tavırlara uzun süre tahammül eder. Sonunda dayanamayarak yetkililere haykırmasının temelinde ise hayallerinin yıkılması vardır. Araştırmamızın odak noktası olan gerçeklik zemininde bu durumun karşılığı gerçek-hayal çatışmasıdır.

Radyoevindeki adamın zamanla bozulan psikolojik durumuna fiziksel görüntüsünde yaşanan değişimler de eşlik etmektedir. Bu hususta yine ironi unsuru ön plana çıkar. Radyoevindeki adam, önce “uzun boylu bir manyağa” (UD, s. 19) benzer. Zamanla “böyle her şeye benzeye benzeye tıpkı bir mıknaş gibi her şeyin ruhunu ruhunda toplayarak” (UD, s. 19) hiçbir şeye benzemediği gibi, bazen de yalnızca kendisine benzeyerek yeniden hiçbir şey yaşanmamış gibi iş istemeye gider. Başkente

⁹⁰ Emre, a.g.e., s. 160-161

yazdığı mektuplar da bir işe yaramayınca, -ki bu mektuplara bir karşılık gelmemesi de ayrı bir eleştiri unsurudur-, bu adam gittikçe bir insandan çok bir köpeği andırmaya başlar. Hatta, bir gün birdenbire kuyruğu bile çıkar. Bu adamın bir köpeğe benzemesi, radyoevindeki adamın bitmek bilmeyen bekleyişini ve uğradığı haksızlığa rağmen hâlâ iş istemeye devam edişini simgeler. Çünkü bu adam kapı eşiğinde kendisine bir şeyler verilmesini bekleyip duran bir köpeğe benzemektedir. Bu benzetme bir diğer yandan, bireyin topluma yabancılaşmasını ve yetkililer tarafından değersizleştirilmesini simgeleyen fantastik bir unsurdur. Ayrıca, romanın başında Haydar'ın anlatıcı-yazara yazmakta olduğu hikâyeyi kast ederek sorduğu “*kuyruklu mu bari*” (UD, s. 41) sorusunu hatırlatmaktadır.

Sonunda umudunu yitiren adam, hayallerinin önüne geçen gerçeklere dayanamayarak bir gün şehri terk edercesine en uzak köşelere doğru yürümeye başlar ve bu yolculuğu sırasında karşılaştığı manzaralar okura aktarılır. Yolculuğu sırasında mezarlıkta bulduğu mızıkaya sayesinde yeniden radyoevine gelen ve mızıkaya çalarak kendine bir iş edinen adam, kitaplara merak salar ve tam anlamıyla kurmaca gerçekliğe sığınır. Hayatın gerçekleri karşısında kendine sığınacak yeni bir gerçeklik alanı bulur ve bu yeni gerçeklik alanıyla bütünleşir:

“Cebinden çıkarıp eski kışla binasının تنها bir köşesinde sayfaları ağır ağır çevirmeye başladığında, çoğu zaman bu adam da kitaplara benzermiş hatta; önce solgun ve bulanık bir hâl alır, sonra hayal edilmiş bir gölge gibi hafifler., sonra da arkasında insanın başını döndüren, içi sararmış kâğıt kokularıyla dolu derin bir boşluk bırakarak herkesin gözleri önünde birdenbire kaybolur gidermiş.” (UD, s. 105)

Sel felaketinin yaşandığı dönemde artık “*kitap okuyan solgun bir gövde*” (UD, s. 114) hâlinde gezinen bu adama nihayet ‘gerçek bir görev’ verilir. O sırada işittiği gürültülerin elindeki *Âfat-ı Temmuz* kitabının içinden geldiğini zanneden, yani bir bakıma gerçek dünyayla olan bağını koparan ve kurmaca gerçeklikte yaşamını sürdüren adam, eski kışla binasında çalışan müstahdemlerden biri tarafından alelacele

çağırıldığında oldukça şaşırır. Müdürün kendisine, “*hani geldiğinden beri bizden iş isteyip duruyordun ya mirim, işte sana iş, hadi bakalım göster kendini*” (UD, s. 117) demesi üzerine sonunda hayaline kavuşur ve kendisine verilen bu küçük görevi fazlasıyla ciddiye alır. İnsanları uyaran üç beş satırlık bir duyuruyu anons etmekle kalmayıp Darendeli Hilmi Efendi tarafından kaleme alınıp Hilâl Matbaası’na yayımlanan *Âfat-ı Temmuz* adlı kitapta yüz on iki yıl önce yaşanan ve benzer bir felaketi anlatan bölümleri de okur. Kendisini devamlı aşağılayan yetkililer ise kitaptan bölümleri okumaya devam etmesini ister. Bu durumda adam hayalinin de ötesine geçerek hem bir iş sahibi olur hem de ilk defa takdir görür. Fakat bu heyecanla okumaması gereken bölümleri de okuması üzerine şehirde bir kaosa sebep olur ve böylece türlü çilelerle sahip olduğu bu işi başarılı bir şekilde tamamlayamaz. Sonunda yine hayallerinin önünü durmadan kesen gerçeklerle baş başa kalır.

3.5.5.2. Haziran Sopası, Çocuk Kötülüğü ve “Koyun Ruhlu İnsanlar”

Romanda insanların duyarsızlığı bağlamında öne çıkan diğer unsurlar, “Haziran Sopası” olarak adlandırılan sopanın hikâyesi ve bu bölümde yer alan çocuk kötülüğüdür. Radyoevindeki adamın şehirden uzaklaşmak için gezdiği sokaklarda karşılaştığı çocuklar, gelen geçenin önünü keserek haraç isteyen “*her biri şeytana pabucu ters giydirecek türden*” (UD, s. 68) çocuklardır. Radyoevindeki adamın bu çocuklar karşısında ne yapacağını bilemediği sırada, “*mucize dediğimiz şey heybetli bir adam kılığına girip tıpkı masallardaki gibi köpük köpük dalgalanan beyaz bir ata binerek*” (UD, s. 69) gelir ve çocukları elindeki kamçıyla korkutur. Böylece “*yeryüzündeki en Allahsız sopa*” (UD, s. 71) olarak tanımladığı Haziran Sopası’nın hikâyesi başlar. Bu heybetli adam radyoevindeki adamı ata yadigârı olarak tanımladığı yere götürürken ona kendi hikâyesini de anlatır. Bu hikâyeye göre heybetli adama babasından kalan Haziran Sopası, masalsı özelliklere sahip bir sopadır ve herkesi korkutur. Heybetli adam “*kimi zaman Kudüs’e, kimi zaman Mekke’ye, kimi zaman da Kahire’ye yakın bir yerde, ancak bin yılda bir yetişen*” (UD, 71) Haziran’ı önce iş

yerinde işini savsaklayanlara karşı kullanır. Daha sonra önce oyun oynadıklarını zannettiği çocukların bir *adamı çiğ çiğ yemek üzere olduklarını* görüp “*çocuklardan daha küçük görünen*” (UD, s. 74) bu adamı Haziran’ı kullanarak kurtarmaya çalışır. Fakat çocuklardan biri kaşla göz arasında elindeki bıçağı adama saplayıverir. Heybetli adam bu adamı insaniyet namına ata yadigârı olarak adlandırdığı yere getirir ve hizmetkârlarından adamın yarasını sarmasını ister. Yaşananlardan sonra yaralı adamın kendisine minnettar kalması onu derinden etkiler ve Haziran’ı kullanarak çocukların eline düşen yabancıları kurtarmayı kendine görev edinir. Radyoevindeki adama kendi hikâyesini anlatırken çocukların kötülüğüne kayıtsız kalan ve “*koyun ruhlu*” (UD, s. 78) olarak tanımladığı insanlardan da bahseder. Onun bu ifadeleri, eleştirel gerçeklik bağlamında değerlendirilmeye açıktır:

“Buralarda yaşayan şu ciğeri beş para etmez insanlar da, bir köşeye çekilip benim çocukları nasıl patakladığımı seyretmekten başka hiçbir şey yapmadılar. Doğrusunu istersen, başlangıçta onların bu davranışı fenâ hâlde rahatsız ederdi beni. Ne bileyim, hangi açıdan bakarsam bakayım, bir insan olarak, insan denen yaratığın bu denli gamsız oluşunu bir türlü hazmedemezdim. Böyle gamsız olmakla sadece insanlara değil, aynı zamanda hayvanlara ve bitkilere de ihanet ediliyormuş gibi gelirdi bana. Hatta, var olan her şeye apaçık hakaret ediliyormuş gibi gelirdi. Bu yüzden, o yıllarda haziranla birlikte palas pandıras dışarı çıktığımda, çocuklara vuruyorum diye arada bir punduna getirip var gücümle yetişkinlere de vururdum.” (UD, s. 77)

Haziran Sopası sokakları ve insana düzene sokar; fakat bir türlü çocukların üzerinde etkili olmaz. Şeytan ruhlu bu çocuklar bildiklerini okumaya devam ettikleri gibi bir yandan da Haziran Sopası’nın işin içine dahil olmasından keyif almaya başlarlar. Bu durum karşısında öfkesi günden güne artan heybetli adam “*geberirlerse gebersinler*” (UD, s. 80) diyecek noktaya gelir ve her bulduğu çocuğu dövmeye başlar. Günler bu şekilde akıp giderken bir gün Haziran kaybolur. Bu defa da Haziran’ın bulunması için herkese işkence etmeye başlar heybetli adam. Haziran’ın nereye kaybolduğu bulunamaz; fakat bu süreçte sokaklar “*kemik çıtırtıları*”yla yankılanır.

(UD, s. 83) Heybetli adam şehrin üzerine bir gece gibi çöker. Bu hususta başlarda bilinçli ve iyi bir iş yapıyormuş gibi görünen heybetli adam da kötülüğün temsilcisi hâline gelir ve uyguladığı şiddet tüm iyi niyetinin üzerini örter. Bu durum oldukça manidardır. Hasan Ali Toptaş, romanında yalnızca iyi yahut yalnızca kötü olan bir kişi yaratmadığını heybetli adamın hikâyesiyle okuruna göstermektedir. Diğer yandan, şehrin merkezinden uzaklaşmak için yollara düşen radyoevindeki adam hayatın gerçeklerinden yine kurtulamamıştır. Haziran Sopası'nın hikâyesi ve önünü kesen çocukların kötülüğü şehrin hangi noktasına giderse gitsin aynı düzenin geçerli olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Haziran Sopası'nın hikâyesinde yer alan çocuklardan sonra, romanın son sayfalarındaki çocuklar da kötülük bağlamında karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı-yazarın eli kolu kesile kesile bir silindire benzeyen dayısı, romanın son bölümünde çocukların oyuncağı olur. Anlatıcı-yazarın dayısını ayaklarında bir top hâline getirerek birbirleriyle paslaşan bu çocuklar, Haziran Sopası'nın terbiye edemediği çocuklardan daha acımasız görünmektedir. Çünkü haraç kesen çocuklar -en azından- kendilerini savunabilecek kadar sağlıklı insanlarla uğraşmaktadır. Romanda farklı bölümlerde farklı çocukların aynı çizgide karşımıza çıkması, romanın dairevî bir yapı üzerine inşa edildiğini bir kez daha göstermektedir.

Hasan Ali Toptaş, romanda yer alan çocuk kötülüğü meselesini şu sözleriyle anlatmaktadır:

*“Çocuklarda var olan masumiyet öylesine derin ki bu masumiyetin derinliği yüzünden her an bir canavara dönüşebiliyorlar. Romanın bir yerinde anlatıcı 'kendini çocukların varlığında yenileyen hayatın acımasızlığından ve bu acımasızlığın üstünü örten masumiyetin derinliğinden' korktuğunu da açıkça söylüyor.”*⁹¹

⁹¹ Aygündüz, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 67

3.5.6. Yitirilen ve Hayal Edilen Tüm Gerçekliğin Sembolü Olarak Kuş İmgesi

Kayıp Hayaller Kitabı'nı incelerken roman kişilerinde var olan 'kuşa dönüşme arzusu'ndan bahsetmiştik. Toptaş'ın romanlarında sıkça karşılaşılan ve bir tür arayışı çağrıştıran kuş imgesi, *Uykuların Doğusu*'nda hiçbir zaman elde edilemeyen bir nesne olarak kendine yer bulur. Anlatıcı-yazarın dedesi, hayallerine ulaşamamış diğer roman kişilerinin de temsilcisi olarak ismi cismi belli olmayan bir kuşun peşine düşmektedir. Cebrail dedenin hikâyesine, bu kuş vasıtasıyla anlatıcı-yazarın babası ve babaannesi dahil olmaktadır.

Badem bıyıklı adamın ölümünden sonra şekerçi dükkânını bir süre daha işleten Cebrail, bir gün işi tamamen bırakarak net bir şekilde tanımlayamadığı bir kuşun peşine düşer. Dükkânı kapattıktan sonra bir “*gölge*”ye (UD, s. 198) benzeyen Cebrail'e, anlatıcı-yazarın babaannesinin “*bu şehir ne yaptı sana*” (UD, s. 199) diye sorması, şehir hayatının romanda istikrarlı bir şekilde olumsuz yönlerinin vurgulanmasına verilebilecek bir örnektir. Oğluyla yani anlatıcı-yazarın babasıyla birlikte sokaklara düşerek bu kuşu arayan Cebrail'in çevresindeki insanlar bu arayışa bir anlam verememekle birlikte kuşu merak etmekten kendilerini alıkoyamazlar. Cebrail'in arayışı zamanla romanda bir merak unsuru hâline gelir. İnsanlar ise zaman geçtikçe Cebrail'le alay etmeye başlarlar.

Cebrail, eşinin dostunun bulduğu kuşları beğenmez ve kendi bulduğu kuşları da bir sınava tabi tutar. “*Benim aradığım kuş susuzluktan geberse bile bir damla berrak su içmiyor*” (UD, s. 200) diyerek tüm kuşların önüne bir tas su koyar; fakat bir türlü bulanık su aradığına inandığı kuşu bulamaz. Bu kuşun berrak sudan içmemesi ve yalnızca bulanık su araması oldukça manidardır. Cebrail'in aradığı kuşu anlatırken yalnızca berrak sudan içmemesini bir özellik olarak gösterebilmesi, kuşun belirsizliğini desteklemektedir. Romana uyku hâlinin hâkim olduğu düşünüldüğünde, kuşun aradığı bulanık su ile romandaki bulanık gerçeklik arasında bir bağ kurulabilir. Anlatıcı-yazarın zihni de romanda bulanık bir şekilde yer almaktadır.

Cebrail'in peşine düştüğü kuş, hem insanın benlik arayışını, varoluş sancısını, hakikati simgelemekte hem de yitirdiği tüm gerçekliğin yerine bir şey koyma çabasını göstermektedir. Cebrail, bu kuşu, *“kayıp bir evlât, kayıp bir sevgili, ya da insanı ölümsüz kılacak kayıp bir iksir gibi”* (UD, s. 207) arar. Bu ifadeler bu kuşun yitirilmiş olanları simgelediği yönündeki görüşümüzü destekler. Cebrail, şehre büyük umutlarla gelmiş, şehre gelir gelmez tam tüm hayalleri yıkılacakken badem bıyıklı adamlarla tanışmıştır. Onun sayesinde bir iş sahibi olmuş ve kalacak yer bulmuştur. Fakat badem bıyıklı adamı kısa bir süre içinde yitirmiştir. Onun ölümü yalnızca bir kayıp değildir; çünkü Cebrail, badem bıyıklı adamın tüm servetine sahip olur. Fakat dükkânı bir zaman sonra kapatıp kendini bu kuşu aramaya adanması göstermektedir ki, Cebrail ne şehre gelmekle ne de kendisine kalan mirasla mutlu olabilmıştır. Ona tüm bu imkânları sağlayan ve şehirde bir başına yitip gitmesine engel olan badem bıyıklı adamın ölümü, Cebrail'in sahip olduğu her şeyin ölümü demektir. Diğer yandan bu kuş ile Anka kuşu arasında bir bağ kurmak mümkündür. Anka kuşu, efsanevî özelliklere sahiptir ve Kaf Dağı'nın zirvesinde yaşamaktadır.⁹² Kaf Dağı'nın özellikle mitolojik anlatılarda ve masallarda yer alması, yani hayal edilen bir mekân olarak karşımıza çıkması, ona ulaşmanın ne kadar zor olduğunu gösterir. Bu doğrultuda Cebrail'in bir türlü ulaşamadığı; fakat hayal etmekten hiç vazgeçmediği kuş, Anka'ya benzemektedir.

Cebrail'in zamanla aradığı kuşa benzemesi ve küçücük kalması, bu hikâyede aranılan şeyin kuş değil de bizzat arayışın kendisi olduğunu göstermektedir. Modernist romanlarda sıkça karşılaşılan arayış imgesi, insanın varoluş sancısının bir ürünüdür. Kendini ve dünyayı sorgulayan insan için arayış zamanla hayatın anlamı hâline gelir. Önemli olan bulmak değil, aramaktır. Cebrail arayışı sırasında defalarca alay konusu hâline gelir; fakat yine de vazgeçmez. Örneğin, panayır yerinde rastladığı bir çingene, aradığı kuşun nerede yaşadığını bildiğini ve bu kuşu para karşılığında kendisine gösterebileceğini söyler. Yola düşmek için hazırlandığı sırada karısının ona *“bana kalırsa, beynindeki bulanık bir nokta sana sürekli kuş olarak görünüyor”* (UD, s. 220) demesi, hem bu kuşun hayalî bir varlık olduğunu hem de romandaki bulanıklığı

⁹² Sargon Erdem, “Anka”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:3, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, s. 198

yeniden hatırlatmaktadır. Cebrail sonunda çingenenin kendisini kandırdığı anlar ve bu olaydan sonra aklını yitirir. Yitirdikleri arasına bir de aklı eklenen Cebrail, kuşun eve geleceğine inanarak onu arama ve bekleme işini anlatıcı-yazarın babasına devreder. Bu sırada Cebrail, “*bir çeşit hayal posasına*”, “*yaşamın kıyısında duran boş bir hayal kabına*” (UD, s. 223) benzemektedir. Ve en sonunda, aradığı kuşun şeklini almış gibi yahut zaten onun cisminde kendisini aradığı için “*kuşlar gibi çırpına çırpına*” (UD, s. 245) ölür.

3.5.7. “Efendime Söyleyeyim”: Romanın Gelenekle İlişkisi

Uykuların Doğusu, hem modern ve postmodern anlatım tekniklerinin yer aldığı hem de geleneksel anlatım biçimlerinin kullanıldığı bir romandır. Burada geleneksel sözcüğüyle kast ettiğimiz sözlü kültüre ve hikâye anlatma sanatına dair belli başlı unsurlardır. Roman boyunca üstkurmaca ögesi, anlatıcı-yazarın okura seslendiği “biliyor musun, sana söylüyorum, işte...” gibi ifadeleriyle sürdürülmektedir. Diğer yandan, anlatıcı-yazarın “efendime söyleyeyim, sözgelimi, sonra...” gibi ifadeleri ise romanın geleneksel atmosferini oluşturmaktadır. Anlatıcı-yazarın “-mış, -miş” ekiyle türettiği yüklemeler, yani “böyle olmuş” şeklindeki anlatım tarzı, sözlü edebiyatta var olan hikâye anlatıcılarını andırmaktadır. Bu doğrultuda, romanda yer alan hikâyelerin anlatım tarzı bakımından efsane, masal, destan gibi edebî ürünlere benzediği söylenebilir.

Yukarıdaki tespitlerimizden yola çıkarak roman dilinin gelenek üzerine inşa edildiğini söylemek mümkündür. Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*’nda kullandığı dilin altyapısını oluşturan geleneksel unsurları şu sözleriyle tarif etmektedir:

“Evet, saptamanız doğru; *Uykuların Doğusu*’nda geleneksel anlatı tonunu kurmaya ve korumaya çalıştım. Ben bir anlatıcı olarak toprağın üzerinde değil, kat kat destanların, masalların ve efsanelerin üzerinde yaşadığımı düşünüyorum. Bu romanın dilini kurarken, üzerinde yaşadığım bu zenginliğin olanaklarını kullanmak ve yaşatmak istedim. Hiç kuşkusuz anlattığım olayların yapısı da buna

itti beni. Sonuçta, ortaya böyle bir dil çıktı. Romanın dilini oluştururken, halk anlatıları üzerine özel bir çalışma yapmadım. O anlatıların içinden yürüyüp geldiğim için buna gerek duymadım belki de."⁹³

Romana hâkim olan uyku hâli dikkate alındığında geleneksel anlatılar arasında yer alan 'masal' türüne ayrı bir şekilde değinmek yerinde olacaktır. Çünkü Hasan Ali Toptaş, söz konusu romanının kurgusunda gerçekliğin devamlı yer değiştirmesinin sebebi olarak, romanda yer alan hikâyelerin uykulu hâl zemini üzerinde yükselmesini gösterir. Bu hususta, uyku, uyanıklık, bulanık gerçeklik, rüya gibi kavramlar, beraberinde masal türünü de akla getirmektedir. Genellikle insanların her türlü gerçekliğe açık olan zihninin, ağır ağır/aşamalı bir şekilde uykuya teslim olmasını sağlamak amacıyla anlatılan masallar, eğlence aracı olduğu gibi aynı zamanda uykuya geçmekte zorlanan zihinler için günlük hayatta pratik bir araçtır. Özellikle anlatıcı-yazarın hikâyeleri "-mış, -miş" kalıbıyla aktarması, okuru, "bir varmış, bir yokmuş" kalıbıyla başlayan masallara yönlendirmektedir. Bu çağrışımdan yola çıkarak Hasan Ali Toptaş'ın roman dilini kurgularken gelenekten yararlanması, romanın temelinde yer alan uykulu hâl ile bir bütünlük sağlamıştır, diyebiliriz.

Romanın dairevî kurgusu, geleneksel anlatıları hatırlatan bir diğer unsurdur. Romanda yer alan hikâyelerin hem kurgulanış biçimi hem anlatım tarzı, Binbir Gece Masalları'nda yer alan iç içe geçmiş hikâyelerle benzer özellikler göstermektedir. Hasan Ali Toptaş, bir söyleşisi sırasında Borges'in *Yedi Gece* adlı kitabında, Binbir Gece Masalları'nın tamamını okuyan bir insanın öleceğine dair bir inançtan ve bu inanç doğrultusunda kendisinin de tamamını okumadığından, çünkü okumadığı sürece bu masalların bir tür sonsuzluk duygusu verdiğinden söz ettiğini aktarır.⁹⁴ Borges'in bu ifadesi, *Uykuların Doğusu*'nun, romanın son cümlesinin ilk cümlesine bağlanmasıyla ve anlatılan hikâyelerin ortak bir noktada buluşmasıyla sağlanan

⁹³ Can Bahadır Yüce, "Sessizliğin Ustasından Ses Geldi", **Zaman**, Eylül 2005; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017 s. 140

⁹⁴ Kaplan, **a.g.y.**; Toptaş, **a.e.**, s. 84

döngüsel akışını akla getirmektedir. Ve bu doğrultuda, bahsedilen sonsuzluk hissinin *Uykuların Doğusu* için de geçerli olduğunu düşündürmektedir.

Hasan Ali Toptaş'ın Şehrazat'a benzettiği annesinin iyi bir hikâye anlatıcısı olduğu düşünüldüğünde, romanın geleneksel ve masalsı atmosferi farklı bir anlam kazanır. “Ben yazarken bir elimle Şehrazat'ın sesine dokunmayı seviyorum”⁹⁵ diyen Toptaş, *Uykuların Doğusu*'ndaki roman dilinin gelenekle bağlantılı olduğunu kabul eder; fakat yine de bahsedilen dilin her şeyden evvel bir ‘roman dili’ olduğunu hatırlatır. Diğer yandan, Toptaş'ın romanlarında genel olarak öne çıkan bir tip yahut karakter olmaması, postmodern dönemin çoğulculuk ilkesiyle örtüştüğü gibi, bir yandan da geleneksel anlatıların kalabalık şahıs kadrolarına sahip anlatılarını akla getirmektedir. Yine de, romanlarında yer alan bu özellikle geleneksel anlatılardaki şahıs kadroları arasında birebir bir bağlantı kurmak mümkün değildir. Çünkü hem sözlü kültüre mensup olan geleneksel anlatılarda hem de klasik romanlarda, anlatının merkezinde yer alan bir kişi vardır ve diğer kişiler başkişinin hikâyesi etrafında şekillenir.

Romanda kullanılan masalsı dilin, hikâyelerde yer alan gerçekdışı öğelerin okur tarafından tuhaf karşılanmasını önlediği söylenebilir. Bu yönüyle romanın büyüülü gerçekçi anlatılarla benzer bir özelliğe sahip olduğu sonucuna varılabilir. Çünkü büyüülü gerçekçi anlatıların temel özelliklerinden biri, okurun gerçekleşmesi olanaksız olarak nitelenen durumları anlatıların içinde görmesi ve bu durumları olağan karşılamasıdır. Bu duruma vesile olan ise yazarın kullandığı dil ve tercih ettiği anlatım tarzıdır. Ayrıca, büyüülü gerçekçi anlatıların büyük bir kısmı, folklorik unsurlardan yararlanılarak kurgulanmaktadır. Diğer yandan, gerçekdışı unsurların olağan bir şekilde anlatılması durumu, masal türünün de en temel özelliklerinden biridir. Bu durumda Toptaş'ın hem biçim hem içerik bakımından masalsı bir atmosfer yarattığını söylemek mümkündür.

⁹⁵ Gürsel Korat, “Hasan Ali Toptaş İle”, **Radikal Kitap**, Haziran 2007; Toptaş, a.e., s. 73

Son olarak metinlerarasılık düzleminin, romanın geleneksel yönünü desteklediğini söylemek mümkündür. Örneğin, radyoevindeki adamın kendisine bir türlü iş verilmemesi yüzünden hayatın gerçeklerinden kaçmak için kurmaca gerçekliğe sığındığı bölüm anlatılırken Borges'in *Düşsel Varlıklar Kitabı*'na atıfta bulunmaktadır. Ya da, anlatıcı-yazarın dayısının hikâyeyi kurabiye kokularının arasında gezinen hastalıklı bir ata benzetmesi, hikâyeyi kendisinin değil, içinde gezindiği kokuların, kokulardan doğacak çağrışımların ya da sezgilerin yazdırabileceğini düşündürmektedir. Bu düşünce ise Proust'un gizli bir şekilde anılmasına neden olur.⁹⁶ Bu doğrultuda, Toptaş'ın, kendisinden önce gelen romancılara yahut anlatılara açık veya gizli göndermelerde bulunması, roman sanatının mevcut geleneğinden de yararlandığını göstermektedir.

⁹⁶ Korat, a.y.; Toptaş, a.e., s. 76

3.6. Zıyan Olan Gerçeklikten Toplumun Vicdanına Seslenen Roman: “Heba”

Hasan Ali Toptaş’ın 2013 yılında yayımlanan romanı *Heba*⁹⁷, romanın başkişisi konumundaki Ziya’nın yitip giden hayatının bir bölümünü konu etmektedir. Ziya ve askerlik arkadaşı Kenan’ın hem askerlik döneminde yaşadıkları hem de Kenan’ın köyünde paylaştıkları hâkim bakış açısıyla olaylara şahitlik eden anlatıcı tarafından aktarılmaktadır. Yedi bölümden oluşan romanın ilk iki bölümü, Ziya’nın yaşadığı rüya-gerçek karmaşası çerçevesinde, bir çocukluğuna bir yakın geçmişine dönerek hayatından kesitler sunmaktadır. İkinci bölümün sonunda nihayet, Ziya’nın artık Kenan’ın köyünde olduğu anlaşılmaktadır. Romanın sonuna dek, Ziya ile Kenan’ın askerlik sırasında yaşadıkları geri dönüş tekniğiyle yansıtılırken, bir yandan da köyde yaşananlar -yani bugün- okura aktarılmaktadır. Roman boyunca başkişi olan Ziya’yla birlikte, özellikle askerlik ve köy hayatının aktarıldığı bölümlerde öne çıkan isim Kenan’dır. Diğer kişiler, bazı toplumsal gerçekleri eleştirmek için kullanılmış ve belirli sosyal normların çerçevesinde sıkışmış insan tiplerini simgeleyen kişilerdir.

Romanın isminden yola çıkıldığında, anlatı boyunca ‘heba olan’ birçok gerçeklikle karşılaşmaktadır. Öncelikle temel hikâye olarak değerlendirebileceğimiz Ziya’nın hayatının heba oluşuna okur baştan sona şahitlik etmektedir. Roman boyunca, Ziya’nın hayatının yanında, Kenan’ın hakkındaki iftiralar ve ölüm şekli, ikisinin asker oldukları dönemde şahit oldukları hayatlar, Ziya’nın karısı ve çocuğunun korkunç ölümü ve kısa süren hayatları, Ziya’nın ev sahibi Binnaz Hanım’ın babasının bitirilen hayatı gibi birçok heba olmuş hayat yer almaktadır. ‘Heba’ sözcüğü bu romanda yalnızca insan hayatıyla değil, toplumsal hayata özgü bazı gerçeklerle de ilişkilidir. Romanın birçok yerinde toplumsal gerçeklerin vicdanî açıdan eleştirildiği görülmektedir. Fakat bu durum, anlatıyı kuru bir hâle sokmadan, yalnızca mesaj kaygısı güdülmeden yapılmıştır ve yazar, Ziya’nın hikâyesini her şeyin önünde

⁹⁷ Kitaptan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, **Heba**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014

tutmaktadır. Ayrıca bu açıdan bakıldığında, *Heba*'nın, yazarın asıl gerçekliğin metin olduğu romanlarından farklı olduğu söylenebilir. Çünkü bu romanda Ziya'nın hikâyesi anlatının merkezinde yer almaktadır. Yazar Hasan Ali Toptaş da *Heba*'da diğer romanlarından farklı olarak derinliği hikâyeye yedirmeye çabaladığını, bu nedenle de ses tonu ve kelime varlığı açısından *Heba*'nın diğer romanlarından farklı olduğunu kabul etmektedir.⁹⁸ Derinliği hikâyeye yedirme çabasının odak noktasında dil vardır. *“Lacan'a göre dil gerçeği yapar”*⁹⁹ ifadesini aktarır Jale Parla. Bu doğrultuda, Toptaş'ın bu romanında gerçeği kurmak için dili ön planda tuttuğu söylenebilir.

'Heba' sözcüğünün tasavvuftaki anlamı düşünüldüğünde, romandaki kuş imgesiyle bağlantı kurulabilir. 'Heba', tasavvufta, *“toz, zerrecik”* anlamının yanı sıra *“âlemin sûretlerini döktüğü şekilsiz madde”* anlamına gelmektedir.¹⁰⁰ Bu anlamıyla Anka kuşuna benzetilmektedir ve roman boyunca Ziya'nın peşinde gördüğümüz kuşla ilişkilendirilebilir. Diğer yandan romanı, içinde birçok suret ve hikâye barındıran kurmaca bir anlatı olarak düşündüğümüzde bu anlatıyı *“âlemdaki bütün suretlerin açıldığı madde”* olarak yorumlayabiliriz. Hasan Ali Toptaş, romanın ismini belirlerken hebanın tasavvuftaki anlamından etkilendiğini belirtmektedir:

*“Heba olan orada bir ömür, Ziya'nın, Kenan'ın ve daha başkalarının ömrü... Heba olan orada insanlar... Heba adını koymamın başka bir nedeni de tasavvuftaki anlamı. Biliyorsunuz âlemdaki bütün suretlerin açıldığı, şekillerin oluşturduğu madde anlamına geliyor tasavvufta heba. Sadece içinde bulundurduğu suretler bakımından vardır ve bu yönüyle adı olan âmâyâ ve cismi bulunmayan Anka'ya benzetilir.”*¹⁰¹

⁹⁸ Burcu Aktaş, “Dünyaya Hâlâ O Çocuğun Gözleriyle Bakıyorum”, **Radikal Kitap**, Mayıs 2013; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 230

⁹⁹ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 11. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 337

¹⁰⁰ Süleyman Uludağ, “Hebâ”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, s. 147

¹⁰¹ Sibel Oral, “Sessizliğin Evinden Taşan Büyülü Sözcükler”, **Milliyet Sanat**, Nisan 2013; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 176-177

Romanın genelinde içeriği toplumsal gerçekler oluşturmaktadır. İlk defa olarak yazarın bir romanında somut gerçekliğin bu kadar ön planda olduğu söylenebilir. Yazarın önceki romanları somut gerçekliği de içermesine rağmen, daha çok büyülü ve hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği anlatılar olarak değerlendirilmektedir. Hatta bu romanda mekân adlarının yazarın önceki romanlarıyla karşılaştırıldığında daha gerçekçi olduğu söylenebilir. Öyle ki, Diyarbakır, Urfa, Ceylanpınar, Silvan gibi gerçekte var olan yer adları anlatıya dahil olmaktadır. Ayrıca *Heba*'da, bazı toplumsal meselelerin eleştirisi ve yine hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği durumlar da mevcuttur. Hatta yazarın romanlarında sıklıkla rastladığımız gerçeklik sorgulamaları ve varoluşsal sıkıntılar, *Heba*'da, Ziya'nın hem kendinden hem etrafında olup bitenlerden şüpheye düştüğü bazı durumlarda karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu bilgilerin ışığında, romanda yer alan gerçeklik meselelerini ele almadan evvel, bu meseleleri kategorize eden bir tablo meydana getirmek faydalı olacaktır:

Tablo 3. 6. *Heba*'da Yer Alan Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler

Kişiler/Unsurlar	Romanda Temsil Ettiği Gerçeklik
Kuş	Ziya'nın Vicdanî Gerçekliği
Ziya, Kenan, Ziya'nın karısı ve çocuğu, Binnaz Hanım'ın babası, Hayati, Mensur...	Heba Olan Gerçekler
Hulki Dede	Manevî Gerçeklik
Askerlik ve Toplumsal Normlar	Toplumsal Gerçekler
Köy ve Şehir Hayatı	Ütopik ve Distopik Gerçeklik
Dedikodu, İftira, Vicdan, Değişen Gelenekler	Yitirilen Gerçeklik/Toplumsal Unsurlar

3.6.1. Heba Olan Hayatlar

Heba, içinde yaşayan insanların birçoğunun heba olduğu yahut -doğrusu- heba edildiği bir romandır. Toplumsal gerçekleri bir eleştiri unsuru olarak konu etmesinin yanı sıra insana dair birçok özelliği -özellikle vicdanı ve merhameti- de insanlığın geldiği hâl açısından eleştiren çok yönlü bir metindir. Hasan Ali Toptaş, *Heba* romanıyla birlikte anlatı tarzında belli değişikliklere gitmiş, romanda hayatı konu edilen insanları farklı bir gerçeklik zeminine taşımıştır. Diğer romanlarıyla karşılaştırıldığında, bu romanında da rüya ve hayal kavramları öne çıkan unsurlar olarak yer almaktadır; fakat nesnel gerçeklik ve eleştirel gerçeklik de bu kavramlara eşlik etmektedir. Lukács'ın *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı eserinde yer alan toplumcu gerçekçilik ve eleştirel gerçekçilik ayrımı göz önüne alındığında, Hasan Ali Toptaş'ın *Heba* romanıyla bu iki cepheden birine olduğu gibi dahil edilemeyeceği görülür. Çünkü bu roman hem bir toplumcu gerçekçi metin gibi açıktır hem de anlattığı gerçekleri yalnızca aktarmakla yetinmeyip onlar üzerinde değerlendirmelerde bulunmaktadır. Romanda heba edilen birden fazla hayat, dolayısıyla birden fazla gerçeklik vardır. Ziya ve Kenan başta olmak üzere, Ziya'nın karısı ve çocuğu, Binnaz Hanım'ın babası, Hayati ve onun gibi askerler, Mensur, heba edilen hayatların özneleridir. Bu isimlerin hayatlarının ortak özelliği, kendi kontrollerinin dışında gelişen olaylara kurban gitmeleridir. Diğer yandan, onların heba olmasına sebep olan olaylar yahut kişilerin ortak özelliği ise, eleştirilen unsurlar olmalarıdır.

Heba olan hayatları değerlendirmeye romanın başkışı konumunda yer alan Ziya'yla başlamak gerekir. Ziya'nın hikâyesinde yalnızca kendi hayatı değil, karısı ve çocuğunun hayatı da heba edilmiştir. Bu acı gerçeği, Kenan'ın Ziya'ya yüzündeki izlerin neden ve nasıl olduğunu sorması vesilesiyle öğrenmekteyiz. Ziya'nın Kenan'ın köyüne yerleşmesinden on altı yıl önce gerçekleşen olay, ismi verilmeyen şehirde yaşanmıştır. Ziya, o gün, karısı Kader'le birlikte çok katlı bir alışveriş merkezinde yer alan hem sahibini hem kendisini çok sevdikleri kitapçıya gider. Saatinin kayışının kopması üzerine Kader'i kitapçıda bırakarak giriş katındaki saatçilerden birine girer ve bir süre sonra “*yeri göğü sarsan müthiş bir patlama sesi*” (HE, s. 113) duyulur.

Gözlerini hastanede açtıktan sonra, beş aylık hamile olan Kader'in öldüğünü, dolayısıyla hem karısını hem de doğmamış çocuğunu kaybettiğini öğrenir. Patlama, çok sevdikleri kitapçada gerçekleşmiştir ve Kader'le birlikte beş kişinin daha hayatı teröristlerin yerleştirdiği plastik patlayıcıyla heba edilmiştir. Ziya yıllar sonra yaşadıklarını anlatırken bile, kaderin kendisini saatinin kopan kayışını bahane ederek bir kenara ayırdığını hisseder. Yıllarca karısı ve bebeğiyle birlikte ölmediği için mahcubiyet duymuştur Ziya. Girdiği dükkândaki saatçinin yavaş hareket etmesini bile hayatın bir oyunu olarak görmüştür: *“Hakikaten, hayat o adamı getirip sırf bu iş için mi oraya koydu ve koymadan önce de, beni oyalayıp patlamanın uzağında tutsun diye onun gövdesindeki yavaşlığın üzerinde elli beş altmış yıl çalıştı mı bilemiyorum.”* (HE, s. 115)

Ziya, karısı ve bebeğiyle birlikte ölmemiştir; fakat onun hayatı da aynı karısı ve bebeği gibi başkaları tarafından heba edilecektir. Kenan'ın köyüne yerleştikten sonra bir süre sakin bir hayat süren Ziya, önce Kenan'ın ölümüyle sarsılır. Onun bu köye yerleşme sebebi bir anda yitip gider. Yine de köyden ayrılmayı düşünmeyen Ziya, kendisini Kenan'ın emaneti olarak gördüğü annesine, dayısına, kız kardeşine ve yeğenine bakmakla sorumlu hisseder. Onun bu vefalı davranışı, Kenan'ın annesi Cevriye Hanım'da karşılık bulamaz. Çünkü köyde çıkan dedikodular ve Ziya'ya atılan iftiralar, Cevriye Hanım'ı da etkiler ve Ziya bir defa daha sarsılır. Romanda en son heba edilen hayat Ziya'nınkidir ve romanın son sayfalarında köylüler tarafından kovalanan Ziya yakalanarak linç edilir. Üstelik köylülerin bu linç girişiminin temelinde herhangi bir nesnel gerçek yoktur. Ziya aslı astarı olmayan, gerçekten uzak iddiaların kurbanı olur.

Kenan'ın durumu neredeyse Ziya'dan farksızdır. Cevriye Hanım'ın *“kaderleriniz tıpatıp birbirine benziyor”* (HE, s. 127) dediği Ziya ve Kenan, hem benzer hayatlar sürdürür hem de benzer şekilde ölür. Kenan Ziya'yla aynı yerde askerlik yapmış, Ziya'dan farklı bir şekilde de olsa karısını kaybetmiş, tıpkı Ziya gibi bir daha evlenmemiştir ve çocuğu yoktur. Bu iki arkadaş, askerlik döneminden otuz yıl sonra aynı köyde buluşur. Elbette bu Ziya'nın tercihidir, Cevriye Hanım'ın

söylediği gibi kaderin bir cilvesi değildir. Fakat diğer yandan, kaderin elinin değdiği durumlar da söz konusudur. Öncelikle Kenan'ın karısını kaybetmesinin sebebi, çocuğunun olmaması ve karısının kendisini durmadan suçlamasıdır. Bir gün karısı bunu bütün köye ilan ederek gittikten sonra, köy insanlarının Kenan hakkında çıkardığı dedikodular ve herkesin bunlara sorgusuz sualsiz inanması yüzünden Kenan bir daha evlenemez. Ziya'nın köye yerleşmesinden bir süre sonra borcunu ödeyemediği Körükçü Kâzım tarafından bıçaklanarak yaralanır. Bir süre sonra da karlı bir günde çıktığı avluda düşerek ölüverir. Nitekim Ziya ve Kenan'ın sonunu hazırlayanlar, aynı köyün insanlarıdır ve bu sonların temelinde dedikodu/iftira kavramları vardır. *“Sizin kaderleriniz, nasıl desem, aynı amaçla, aynı saflıkla yahut aynı dalgınlıkla bir defterin aynı sayfasına yazılmış gibi duruyor”* (HE, s. 127) diyen Cevriye Hanım bu doğrultuda haklı çıkmaktadır.

Yazıköy'ün insanlarına bakıldığında gerçek dışı davranışları ve kendilerini gerçek dışı dedikodulara kaptırarak hareket etmeleriyle, aslında her biri heba olan gerçeklerin temsilcisidir. Ayrıca bu köyde Ziya ve Kenan'dan başka Kenan'ın dayısı Cevval'i de heba olan hayatlar başlığına dahil etmek mümkündür. Cevval Dayı, köyde Kenan'dan başka hiç kimseyle görüşmemektedir ve altı yıldır evinden çıkmamaktadır. Karısı ölmüştür, tek çocuğu olan kızı kasabadan birisiyle evlenerek İstanbul'a gitmiştir ve babasının durumuna bir defa dönüp bakmamıştır. Yapayalnız kalan Cevval Dayı'nın kendini eve kapatma sebebi ise, kardeşi Cevriye Hanım'a küsmesidir. Fakat bu küslüğün sebebini kimse bilmemektedir. Eskiden evine gelerek kendisini dışarı çıkmak için ikna etmeye çalışanlara, *“köyde ne kadar dedikodu varsa toplayıp geliyorsunuz”* (HE, s. 272) diye çıkışması, hem köyde başını alıp gitmiş olan dedikodu kavramının bir eleştirisidir hem de Cevval Dayı'nın sanki Cevriye Hanım'a değil de bütün köye küstüğünü göstermektedir. Bu yönüyle Cevval Dayı, bir evin duvarları arasında sıkışıp kalarak heba olmuş bir hayatın sahibidir.

Romanın ilk bölümünde Ziya'nın gördüğü rüya anlatılırken Binnaz Hanım'ın babasının heba edilmiş hayatına şahitlik etmekteyiz. Binnaz Hanım, Ziya'ya nasıl yoktan bir baba var ettiğini; fakat bu babanın da Matkap denilen bir haydut tarafından

öldürüldüğünü anlatmaktadır. Binnaz Hanım'ın “*çoluğunun çocuğunun rızkı için çırpınıp duran iyilik meleği*” (HE, s. 28) olarak tanımladığı babası, asıl adı Macit Karakaş olan Matkap lakaplı merhametsiz bir adamın emriyle bıçaklanarak öldürülmüştür. Binnaz Hanım, bu hunharca işlenen cinayetin sebebinin basit ve kirli hesaplar olduğunu söyler. Tam olarak sebebi belirtilmese de yahut Binnaz Hanım'ın babasının nasıl işlere karıştığı açıkça gösterilmese de, bu cinayet heba edilen bir hayatın nişanesidir.

Romanın Sınır başlıklı bölümünde, Ziya ve Kenan askerlik yaptıkları sırada karşımıza heba olan üç hayat daha çıkmaktadır. Bunlardan ilki Ziya'nın görev arkadaşlarından biri olan Hayati'nin hayatıdır. Seyrantepe Karakolu'nun doğudaki en uç mevzisi olan D-4'te nöbet tuttıkları bir gecede, Ziya ve Çorlulu Serdar devriye gezmeye çıkarlar. Batı tarafında bir “cayırtı” kopmasıyla birlikte Ziya yardıma gitmeyi düşünür; fakat mevziden ayrılmak suç olduğu için yerinde kalır. Türkiye'den Suriye'ye doğru akan koyun sürüsü tüm takviyelere rağmen durdurulamamıştır o gece. Fakat sabah olduğunda, Ziya'yı, altmış yetmiş koyun ölüsünün ve şalvarlı iki adamın cesedinin yanında başka bir ceset daha beklemektedir, Hayati'nin cesedi. Hayati, sınırda görev yapan tüm askerlerin ve onların heba olan hayatlarının temsilcisine dönüşür. Onun ölümü, sınırdaki gerçekliği herkesin yüzüne ayrı ayrı çarpar. Bu bölümde heba olan bir diğer hayat yine askerlerden biri olan Yasin'in hayatıdır. Ziya'nın Polatlılı Ahmet'le birlikte devriye gezmeye çıktığı gecelerden birinde, tam da Acıpayamlı Hayati'nin vurulduğu mevzinin yakınından geçerlerken korkunç bir cayırtı kopar ve ardından mermi sesleri gelmeye başlar. Hem Suriye hem Türkiye tarafından mevzideki nöbetçilerin üzerine ateş edilmektedir, Ziya'yla Ahmet de seslerin geldiği yöne doğru ateş etmeye başlar ve bu müsademe yarım saatten fazla sürer. Her şey sona erdiğinde ve mevziye yaklaştıklarında Hendekli Yasin'in Elazığlı Mehmet'e titreyerek sarıldığını ve bu sırada “*hıı hıı*” (HE, s. 241) şeklinde sesler çıkardığını fark ederler. Yasin, iki ateş arasında kaldıkları sırada mermilerinin bitmesi üzerine büyük bir korkuya kapılmıştır ve aklını kaybetmiştir. Onun ölümü romanın diğer kişilerinin ölümünden farklıdır. Yasin'in bedeni değil aklı ölmüştür ve bu ölümle birlikte hayatı oracıkta heba olmuştur.

Sınır bölümünde heba olan bir diğer hayat ise Mensur'un hayatıdır. Mensur, görev yapan askerlerden biri değildir, aksine askerlerin eline düşmüştür. Yasin'in aklını yitirmesi üzerine Urfa'ya götürülüşünden sonra komutan da sınır görevinin bittiğini söyleyerek gitmiştir. Yerine gelen yeni komutan, bir gün bir kaçakçı yakaladıklarını iddia ederek Ziya'yı yanına çağırır. Bu adam Arapça konuştuğu için ağzından çıkan kelimeler arasından yalnızca Muhammed, Ali ve Mensur kelimeleri anlaşılmaktadır. Söylediklerini tercüme etmesi için getirilen istasyon şefi, bu adamın Mensur adında bir derviş olduğunu dolayısıyla kaçakçı olmadığını söyler. Fakat komutan Mensur'a katiyen inanmaz, canlı vaziyette bir kaçakçı yakalamış olmanın verdiği gururdan başka hiçbir şey düşünmemektedir. Onu önce Mezartepe Karakolu'ndakilere "*sirk hayvanı gibi*" (HE, s. 250) gösterdikten sonra, sırasıyla Seyrantepe, Ege, Boztepe, Telhamut ve Yıldırım karakollarına, ardından da karşı bölüğün mıntikasına girerek önüne çıkan tüm karakollara götürülmesini emreder. Tüm bunlar olurken yalnızca gülümseyen Mensur'un durumu Ziya'yı oldukça rahatsız etmektedir. Hatta Mensur'a yemek vermeyi teklif ettiği için komutandan sağlı sollu iki tokat yer; fakat yine de ona gizli gizli yemek yedirir. Ziya'nın Mensur'a kendi elleriyle yemek yedirdiği sırada sarf ettiği sözler dikkate değerdir:

"Yemek vermesem olmazdı (...) başka bir ülkeden geldin sen buraya, misafir sayılırsın, öyle değil mi? Senin varlığından haberdar olsunlar ya da olmasınlar, bu ülkede yaşayan herkesin misafiri sayılırsın (...) Hatta sadece bu ülkede yaşayan insanların değil, bu ülkede yaşayan bütün hayvanların ve bitkilerin de misafiri sayılırsın sen. Meyve ağaçlarının mesela, kavakların, çiçeklerin, sonra kurdun kuşun ve böceklerin..." (HE, s. 255)

Görüldüğü gibi Mensur'un bir kaçakçı olduğu kanıtlanmamıştır; fakat komutan bunu umursamadan ve herhangi bir gerçeğe dayanmadan hareket etmektedir. Kendi emrindeki askerlerden biri olan Ziya bile, Mensur'un sözlerini komutanın iddialarından daha gerçekçi bulmaktadır. Mensur, sabah olduğunda Ceylanpınar'a götürülür ve Suriyeli yetkililere teslim edilir. Akabinde neler yaşadığına dair bir bilgi

verilmemektedir; fakat en azından hayatının komutanın hâkimiyetinde geçen dönemi heba olmuştur, diyebiliriz.

3.6.2. Ziya'nın Vicdanî Gerçekliğinin Sembolü: Kuş

Romanda, Ziya'nın bütün hayatını etkileyen ve peşini bırakmayan bir kuştan söz edilmektedir. Bu kuş, ilk defa romanın Anahtar başlıklı birinci bölümünde, Ziya'nın ev sahibi Binnaz Hanım'la olan görüşmesinde görülmektedir. Daha sonraları bu görüşmenin yalnızca bir rüya olduğu anlaşılabacaktır. Bu bölüm, Ziya'nın rüya içindeyken bile hayal-gerçek çatışması yaşadığını göstermektedir. Kenan'ın köyüne yerleşmek üzere yola çıkacak olan Ziya, ev sahibine anahtarını teslim etmek için yanına gider. Bu sırada Binnaz Hanım'ın kendi hayatından ve babasının ölümünden bahsetmesi, bir türlü Ziya'nın kalkmasına izin vermemesi, basit bir anahtar tesliminin uzamasına neden olur. İşte Ziya'nın devamlı peşinde dolaşan ve onu gerçeklik sorgulamalarına sürükleyen bu kuş, bu sırada sahneye çıkar.

Romandaki ilk kuş imgesi, Ziya'nın Binnaz Hanım'ı beklediği sırada, göğüs kafesinin içinde küçük ve sıcak bir kuşun kımıldadığını hissetmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Bulunduğu odayı incelerken bir yığın eşya arasında sıkışıp kalmıştır Ziya. Sonra şehri izlemeye başlar ve siyah kanatlarıyla her biri birbirinden küflü yorgun güvercinlerin uçtuğunu görür. Bu güvercinlerin özelliği, havalandıktan sonra durup öylece Ziya'ya bakmalarıdır. Bu davranışları Ziya'nın onların varlığını sorgulamasına neden olur. Ziya, kendisine “gerçek değilmiş” gibi gelen bu kuşları zihninde canlandırdığını düşünmeye başlar. Tam bu sırada güvercinlerden biri, Ziya'nın düşüncelerini hissetmiş gibi pencerenin kenarına konarak birkaç kez öter. Fakat Ziya tüm gerçekliğine rağmen bu güvercinin varlığından da şüpheye düşer ve bir türlü gerçek olduğunu kabul edemez. Binnaz Hanım geldikten sonra Ziya'nın gözleri yeniden bu güvercine takılır: “*Giderek büyüyen bir merak vardı bakışlarında. Merakla birlikte, her an başka bir şeye dönüşecekmiş izlenimi veren, güvercin tüyü renginde derin bir huzursuzluk da vardı.*” (HE, s. 16)

Daha sonra bu güvercin, Ziya'nın kalkma teşebbüsüne engel olan Binnaz Hanım'ın salonuna birdenbire dalar ve oradan oraya savrulmaya başlar. Evin hizmetçisi onu yakalamaya çalışırken Binnaz Hanım tanıdık birini görüyor gibi gülümsemektedir. Güvercin ortalığı dağıttıktan sonra bir anda ortadan kaybolur. Fakat bu kayboluş, sıradan bir kayboluş değildir. Güvercinin varlığı kadar yok oluşu da gizemli gelir Ziya'ya. Sanki bir gölgeye dönüşmüştür hatta gölge olmanın da ötesine, başka bir zamana, başka bir boyuta geçmiştir. İlk bölümün sonunda tüm bu yaşananların Ziya'nın gördüğü bir rüya olduğu anlaşılmaktadır, yani Binnaz Hanım'ın anlattıkları da güvercin de bir rüyaya aittir. Bu durumda Ziya'nın sanki rüyasında bilinci açık bir şekilde yaşadıklarının hayal ürünü olduğunu fark ettiği sonucuna varılabilir. Çünkü rüyası boyunca Ziya, hem güvercini hem de o anda odada yaşananları bir türlü gerçekmiş gibi algılayamamaktadır. (HE, s. 21-22)

Rüya başlıklı ikinci bölümde aynı güvercin yeniden karşımıza çıkmaktadır. Ziya Binnaz Hanım'la yaşadıklarının bir rüya olduğunu anlayarak yatağından doğrulduktan sonra gördüğü rüya hakkında düşünmeye başlar ve birdenbire hayallere dalar. Rüyanın ötesine geçerek hayaller aleminde oradan oraya gezinmeye başlar. Suriye sınırına gelir, burada yaşadıklarını hatırlamak istemese de sınırda hapsolür âdeta. Okur, romanın ilerleyen bölümlerinde Ziya'nın bu sınırda neler yaşadığını anlayacaktır. Askerliğini bu sınırda yapmıştır Ziya ve burada arkadaşı Kenan'la bir güvercin görmüştür. Zihni bu hatırayla buluşan Ziya, bu güvercinin, aynı zamanda rüyasında gördüğü güvercin olduğunu düşünmektedir. Ziya'nın hatırasındaki güvercin karakollardan birinin çatısına konduktan sonra, gözlerini kuyudan su çeken askerlere diker. Bir süre sonra kuyunun başında yalnızca iki asker kalır, bu askerlerin Ziya ve Kenan olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü güvercini fark eden asker onu diğerine gösterdiğinde, *“güvercinle göz göze gelir Ziya ve hemen yatağın kenarından kalkıp el yordamıyla pencereye doğru yürür.”* (HE, s. 53)

Hayal aleminde gezmeye devam eden Ziya, önce askerleri geride bırakarak karısıyla yaşadıkları şehrin caddelerine doğru yürür, oradan da büyüdüğü kasabanın sokaklarına sapar. Bu sokaklarda Ziya'yı takip eden güvercinin hikâyesi gün yüzüne

çıkılmaktadır. Kuş vurmaya giden kasaba çocuklarını izleyen Ziya, “*kuş vurma arzusunun kenarında*” durmaktadır âdetâ. (HE, s. 59) İstemeye istemeye çocukların peşine takılıp onların ısrarlarına dayanamayarak olanları izlemektedir. Onlarla beraber ilerlerken “*nedense yere bastığını hissedememektedir*” (HE, s. 62) Ziya, sanki bir hayalin içinde var olduğunu biliyormuş gibi. Çocukların ayak sesleriyle farklı yerlere savrulurken Ziya’nın karşısına küçük bir kuş çıkar:

“Sessizlikten yontulmuş, yontulduktan sonra da orada unutulmuş tüylü bir heykel gibiydi neredeyse. O kadar ki, başını çevirip ağaçların arasından kendisine doğru yaklaşan ayak seslerine bile baktığı yoktu. Bu yüzden Ziya olduğu yerde kalakaldı onu görünce. Kuşun sükûneti derin bir taşâ dönüştü de gelip aniden ayağına takıldı sanki.” (HE, s. 62)

Ziya’yı derinden etkileyen “*öteki kuşlara benzemeyen bu birkaç dirhemlik yaratık*” (HE, s. 62), öylece dururken, Ziya onu diğer çocuklardan sakınmak istemektedir. Arka arkaya üç farklı çocuk görür; fakat bu çocuklar kuşâ zarar veremeden bir anda kaybolurlar. Üçüncü çocuğun kayboluşuyla birlikte Ziya kendini sapanını kuşâ doğrultmuş bir biçimde buluverir. “*Allah’ım ölmesin bu zavalıcılık*” (HE, s. 65) diyerek kuşun başına üşüşür; fakat sözleri hiçbir şeyi değıştirmez. Kuşun ölüsüne daha fazla bakamayan Ziya, telaş içinde evine koşar ve kendini yatağına atar. Yorganın üstünde beliren lekeyi bile “*ruhu peşimi bırakmıyor*” (HE, s. 68) diyerek, az evvel çırpınarak ölen kuşâ benzetir. Duyduğu vicdan azabıyla yorgun düşen Ziya, uyandığında kuşâ benzettiğı lekenin olduğu yerde bir kuş tüyü bulur.

Ziya hayal aleminden gerçek dünyaya döndüğünde, okur Ziya’nın en başından beri Kenan’ın köyünde -Yazıköy-’de olduğunu anlamaktadır. Kenan’la yürüyüşe çıkan Ziya, keklik takırtılarını işitince birdenbire durur, “*bir adım daha atarsa takırtılara çarpacak ve çarpar çarpmaz da helak olacaktı gibi*” (HE, s. 110) öylece bekler. Kenan Ziya’nın bu davranışına anlam veremez elbette; fakat okur bu davranışın temelinde Ziya’nın vicdan azabı olduğunu bilmektedir.

İlerleyen sayfalarda hem Ziya'nın öldürdüğü kuşun hem de Kenan'la birlikte gördükleri güvercinin bahsi yeniden ve aynı anda açılır. Ziya Kenan'a kendisine gösterdiği güvercini hatırlatmaya çalışır ve içinde Binnaz Hanım'ın olduğu, ona da bahsettiği rüyasında bu güvercini de gördüğünü söyler. Kenan'ın bunu çok doğal karşılaması üzerineyse “*aslında o beni takip ediyor*” (HE, s. 140) diyerek, bu durumun sebebini yani öldürdüğü kuşun hikâyesini anlatmaya başlar:

“...çünkü ben bundan kırk iki yıl önce küçük bir kuşu öldürdüm ve bunu şimdi, işte ilk kez sana söylüyorum. İyi bir nişancı olmadığım halde onu nasıl öldürdüğümü anlayabilmiş değilim hâlâ (...) bilmiyorum, belki de ben başkası öldürmesin diye öldürdüm onu (...) belki o gün orada benim öldürdüğüm şey sadece kuş değildi.” (HE, s. 140-141)

Ziya öldürdüğü kuşun zamanla büyüyerek bir güvercine dönüştüğünü, hatta belki zamanla daha da büyüyeceğini düşünmektedir. Bu kuşun bazen bir karaltı bazen bir gölge, bazen bir yaprak şeklinde karşısına çıktığını; fakat nasıl çıkarsa çıksın mutlaka çıktığını söylemektedir. Kenan, tıpkı Ziya'nın rüyasını çok normal bulduğu gibi, bu durumu da normal bulur ve bunun çocukça bir davranıştan öte olmadığını söyler. Ziya içindeki çocuğu kırk iki yıldır yargıladığını ifade eder ve bu güvercinin onu nasıl takip ettiğini anlatmaya devam eder. Bu sırada Kenan Ziya'ya, “*hayal âleminde yaşayan küçük bir çocuğa bakıyormuş gibi*” (HE, s. 142) bakmaktadır. Ziya için olağandışı olan, onu hayal-gerçek karmaşasına sürükleyen bu hikâye, en yakınındaki Kenan'a bile hiç inandırıcı gelmemektedir.

Ziya, aradan kırk iki yıl geçtikten sonra, öldürdüğü ve kendisini devamlı takip eden bu kuşu Kenan'ın kız kardeşi Nefise'de bulacaktır. Romanın başında gördüğü kuşun etkisinde öylece dururken, anlatıcı Ziya için, “*kuşun çıplak ve nazlı bir dalgınlıktan ibaret olduğunu kırk iki yıl sonra, başka bir canlıya bakarken fark edecekti aslında*” (HE, s. 63) diyerek okura bir ipucu vermektedir. Romanın Minnet başlıklı bölümünde bu ipucu karşılık bulur ve Ziya Nefise'yle ilk karşılaştığında âdeta

öldürdüğü kuşu görür. Kenan’a devamlı büyüyen bu kuşun belki büyümeye devam edeceğini söyleyen Ziya, karşısında bu kuşun cismen en büyük hâlini bulmuştur:

“...ve sonunda Nefise’ye dönüşmüştü sanki; çıplak ve nazlı bir dalgınlık hâlinde, öylece duruyordu. Zamanın dışındaymış gibi, şaşılasi bir sükûnetle duruyordu üstelik. Zaman da hiç ona dokunmadan, dağlarla çevrili küçük bir köy halinde yanı başından akıp gidiyordu (...) Kırk iki yıl önce ağaçların arasında o küçük kuşu gördüğünde içi nasıl ferahlamışsa, Nefise’ye baktıkça yine aynı ferahlığı hissediyordu ama bir yandan da korkuyordu.” (HE, s. 270)

Romanda ‘kuş’ sözcüğünün sıkça kullanıldığı bir bölüm daha vardır. Ziya’nın askerliğinin geriye dönüş tekniğiyle ve Ziya’nın hatıralarını hayal etmesi yoluyla anlatıldığı bölümde, önce Ziya’yı yol kenarında bulan asker “*Allah’ın kuşu*” diyerek hitap eder ona. (HE, s. 151) Daha sonra Selçuklu Osman, bitlenen Ziya ve Kenan’a rahatça kaşınmalarını ve bu duruma alışmalarını tembihlerken “*Üç günlük kuşsunuz*” demektedir. (HE, s. 191)

3.6.3. Gerçeklik Sorgulamaları ve Varoluşsal Şüphe

“Gerçek fazlasıyla hissedildiğinde insana her vakit gerçek değilmiş gibi gelir.”
(HE, s. 237)

Yazarın diğer romanlarında sıkça rastlanan gerçek/hayal sorgulamalarına ve varoluşsal şüpheyne düşme durumuna *Heba*’da da rastlanmaktadır. Bu şüphe, ilk olarak romanın ilk bölümünde, Ziya’nın rüyasında karşımıza çıkmaktadır. Ziya, evin anahtarlarını teslim etmek için Binnaz Hanım’a gittiğinde, önce pencereden gördüğü güvercinlerin gerçek olmadığı hissine kapılır, onları “*hayali gölgeler*”e (HE, s. 14) benzettir. Sonra, pencerenin kenarına konan güvercine daha dikkatli bakar ve onun da gerçek olmadığını düşünür ve bu düşünceyle dışarıya bakmaktan vazgeçerek geriye döner. Binnaz Hanım’la karşılaşır ve bir an için onun da kanlı canlı bir insandan ziyade

bir hayaleti andırdığını düşünür: “...Ziya’ya doğru bakıyordu Binnaz Hanım. Üstelik sadece bulunduğu yerden değil, tuhaf bir şekilde hem o yerin bir hayli gerisinden hem de çok çok berisinden bakıyordu sanki ve bu haliyle düpedüz ileriye ve geriye doğru yankılanan, yaşını başını almış koca yanaklı bir hayalete benziyordu.” (HE, s. 15)

Daha sonra pencerenin kenarında duran güvercinin bir anda içeriye dalarak salonu alt üst ettikten sonra yine bir anda bir gölgeye dönüşür gibi yok olması, gerçeklik sınırını zorlayan hadiselerdir. Güvercinin yok oluşunun ardından Ziya da salonu terk etmek ister; fakat Binnaz Hanım’ın buna izin vermemesi üzerine çaresiz bir şekilde koltuğa yeniden oturur. İşte tam bu sırada Ziya’nın bir hayal-gerçek karmaşası daha yaşadığını görmekteyiz. Sehpanın üzerinde getirdiği anahtarları gören Ziya, sanki hizmetçi onu hiç karşılamamış, gerçekliğinden şüphe duyduğu güvercin her yeri dağıtmamış, Binnaz Hanım’la iki laf etmemiş gibi, o koltuğa ilk defa oturuyormuş izlenimine kapılır: “Sonra, o koltukta ilk kez oturuyormuş hissine kapıldı birden. Hatta, acaba az önce gördüklerim gerçek değil miydi, zihnim bana oyun mu oynadı diye düşündü ve bunu anlamak için gözlerini kaydırıp usulca hizmetçiye baktı. Kızcağız birkaç koltuk ötede dizlerinin üstüne çökmüş, cam kırıklarını toplamaya çalışıyordu hâlâ.” (HE, s. 22) Bu örnekler açıkça gösteriyor ki Ziya rüyasında bulunduğu ortamı sanki bilinci açılmış gibi algılamakta ve rüya gördüğünü fark ederek hareket etmektedir.

Romanın ikinci bölümünde uykuda uyanan ve rüyasını düşünmeye başlayan Ziya, rüyasından yola çıkarak geçmişine ait birçok anının hayaline sürüklenmektedir. Bu anılar yolculuğunda, onda çok derin iz bırakmış olan kuşu öldürdüğü güne de uğrar. Peşine takıldığı çocuklarla birlikte yol alırken “etrafında gezinen ayak seslerinin üzerinde ilerliyormuş gibidir aslında, aşağıya baktıkça bacaklarının durup dinlenmeden hareket ettiğini görmektedir ama nedense yere bastığını hissedememektedir.” (HE, s. 62) Ardından o içini titreten kuşu gördükten sonra, arka arkaya üç farklı çocuğun ona doğru koştuğunu görür; fakat bu çocukların üçü de bir anda ortadan kaybolur. Bu örnekler, Ziya’nın hayali yolculuğunda, bir hayal ortamında

olduğunu belli eden örneklerdir. Hayal zeminine uygun olarak zaman ve mekân unsurları belli belirsiz bir biçimde yer almaktadır.

Hayal âleminde uyanan Ziya, kendini rüyasını düşündüğü yerde bulur. Aslında Kenan'ın köyündedir, buraya yeni gelmiştir. Kenan'ın yanına gelmesiyle birlikte, onunla rüyasını paylaşmak ister ve Binnaz Hanım'dan bahseder. Aslında gördüğü rüyanın, herhangi bir rüyanın özelliklerini aştığını düşünür. Kenan'la arasında geçen konuşma, Ziya'nın gördüğü rüyanın gerçekliğini sorguladığını göstermektedir:

“Üstelik bütün bunları anlatırken arada bir kendisinden beklenmeyecek türden, şaşırtıcı cümleler kuruyor. Halbuki, bilirsin, bir rüyada o kadar çok konuşma olmaz. İşte bu sebeple, inan bana, benim gördüğüm rüya pek rüyaya benzemiyor.

Bence abartıyorsun, rüya değilse ne peki?

Bilmiyorum ama bu işte bir tuhafılık var. Mesela, rüyanın sonunda evden çıkarken kulağıma kâğıt hışırtıları geldi, o sırada dönüp benimle birlikte yürüyen ev sahibeme sordum, o da hizmetçim dosyalarla uğraşıyor galiba diye cevap verdi bana. Halbuki ben tam asansöre yaklaşırken, hizmetçisi olacak kız omzunda çantasıyla oradan çıktı.” (HE, s. 101-102)

Ziya'nın bahsettiği ‘kâğıt hışırtıları’, bir üstkurmaca örneği olarak değerlendirilebilir. Bu kâğıt hışırtıları, yazarı ve onun kaleminin dokunduğu kâğıtları çağrıştırmaktadır. Bu ifadeye göre, Ziya rüyada ve hayalde olduğunu nasıl fark edebiliyorsa, bir romanın içinde yaşadığını da fark ediyor gibidir. Kenan'la konuşmasının sonunda, tartışmayı noktalayan son söz olarak “...belki de gerçek rüya burada oluşumdur, bilemiyorum” (HE, s. 103) demesi, bu sözlerimizi destekler niteliktedir. Benzer bir durum, Ebecik ile Ziya'nın annesinin diyalogunda da yer almaktadır. Ebecik'in, “şu an bilmediğimiz bir yerde bilmediğimiz birisi aynen böyle pişirilmiş bir yemeğin hasretini çekiyor olabilir, bu bahsi fazla uzatmayalım bence” (HE, s. 79) demesi, okuru kast ettiğini düşündürmektedir.

Romanın dördüncü bölümünde, Ziya'nın Kenan'ın yaşadığı eve ilk gidişinde, Kenan'ın yeğeni Besim'i anne karnında kaybettiği oğluymuş gibi selamlar. Daha sonra, Besim'in masadan kalktığı sırada, onu rüyasında, Binnaz Hanım'ın salonunda gördüğü genç erkek silüetine benzetir. Rüyasında sigara dumanları arasında genç bir erkek silüeti görmesi, Ziya'nın gerçeklik algısını zorlayan bir detaydır ve bunun üzerine Besim'i bu silüete benzetmesi, Ziya'nın algısını bir defa daha ve daha sağlam bir biçimde zorlar. Bu durumun karşısında ürperdiğini görmekteyiz.

Beşinci bölümde, Ziya'nın Kenan'a ettiği iyiliği bir türlü hatırlayamadığı sırada askerlik anılarına dalıp gittiği görülmektedir. Ziya bu anıları yoklarken, köyden uzaklaşır ve ormanın içine doğru yürür. Ziya'nın ormanda geçirdiği bu dakikalarda mekân ve zaman algısında yaşadığı değişimi ve belirsizliği anlatıcı şu sözlerle ifade etmektedir:

“Şuracıkta dediği bir tepeye, şırıltısını işittiği bir tepeye ya da ayan beyan gördüğü, çevresi ulu çamlarla çevrili bir açıklığa çoğu kez onca gayret göstermesine rağmen bir türlü ulaşamıyordu sözgelimi. Bazen de çok uzaklarda olduğunu tahmin ettiği bir kayalığa yahut mümkün değil, oraya kadar yürümem dediği bir noktaya nasıl olduğunu bile anlayamadan akıl almaz bir hızla ulaşırıyordu. Ulaşınca da hayretler içerisinde kalıyordu tabii, durup derin bir nefes alıyor ve ne çabuk geldim yahu, ben şimdi sahiden burada mıyım diye habire sağına soluna bakınıyordu. İşte o vakit, görünmeyen bir el bilinmeyen bir yerden uzanıp mesafelerle oynuyormuş gibi geliyordu ona. Hatta bu yüzden kendine ve tabiata olan güveni azalıyor, güveni azalınca da etrafına tedirgin gözlerle bakıyordu.” (HE, s. 148-149)

Anlatıcının alıntıladığımız cümleleri arasında son ifadeleri oldukça önemlidir. Burada bahsedilen ‘görünmeyen el’, yazarın elidir. Ziya, görünmeyen bir elin zamanla ve mekânla oynadığını düşünmektedir ve aslında bu düşüncesi yine bir romanın içinde olduğunu fark etmeye yaklaştığı anlardandır. Bu eli fark ettiği için kendine olan güveninin azalması da, ne yaparsa yapsın, her şeyin bu elin kontrolü altında olduğunu ve hatta kendisinin de o el nereye isterse, onu nereye gönderirse oraya gideceğini

bildiğini göstermektedir. Ziya'nın tedirginliği, başına neler geleceğini bilmemesinden ve kaderinin yazarın ellerinde olmasından kaynaklanmaktadır.

Ziya ve Kenan'ın askerlik döneminin anlatıldığı Sınır başlıklı beşinci bölümde, Ziya'nın arka arkaya haksız yere dayak yemesi üzerine varoluşsal bir şüpheyne düştüğü görülmektedir. Her musibetin kendisini bulduğunu düşünen Ziya, bu durumun gerçek dışı olduğunu düşünmektedir. Bu gerçek dışılık, onun kendisini sorgulamasına sebep olmaktadır. Kenan'a söylediği sözler, bu varoluşsal şüpheyi açıkça göstermektedir:

“Söylesene Allah aşkına, benim üzerimde benim göremediğim bir işaret mi var Kenan? Bir gölge gibi mesela, yahut bir ışık gibi? Yani uzaktan bakıldığında ben de herkes gibi mi görünüyorum ha? Söyler misin bana, senin gibi yahut az ötemizde gezinen şu arkadaşlar gibi hâkîler içinde miyim şu an? (...) Belki insan gözüyle görülemeyecek kadar ince bir işarettir bu ve az evvel dediğim gibi, belki de bir çeşit ışığa yahut gölgeye benziyordur.” (HE, s. 173)

Kenan'ın bu söylediklerine gerçekten inanıp inanmadığını yahut şaka yapıp yapmadığını sorması üzerine Ziya, tüm bunlara inandığını söyler. Bu cümleler romanın ilk bölümünde Binnaz Hanım'ın Ziya'ya rüyasında söylediği bazı sözleri hatırlatmaktadır ve bu ince ayrıntı sebebiyle önemlidir. Öncelikle Ziya'nın herkes gibi görünüp görünmediğine olan inancının sarsılması, varoluşsal bir sorgulamanın üst noktasıdır. Diğer yandan üzerinde var olduğunu düşündüğü işaretin bir gölgeye benziyor olabileceğini söylemesi okura doğrudan Binnaz Hanım'ın düşüncelerini hatırlatmaktadır. Binnaz Hanım, Ziya'ya, önceki kiracılarından farklı olduğunu söylerken, bunun sebebinin Ziya'nın üzerinde bir gölge görmesi olduğunu da söyler. Binnaz Hanım'ın bu sözleri Ziya'nın rüyasında sarf etmesi ve Ziya'nın bu rüyayı Kenan'ın köyüne yerleştğinde dolayısıyla üzerinde bir işaret olup olmadığını sorguladığı askerlik döneminden çok çok sonra görmesi, hâlâ aynı sıkıntıyı taşıdığını göstermektedir. Diğer yandan bu gölge, yazarın gölgesi olarak yorumlanabilir. Yukarıdaki örnekte bahsettiğimiz gibi, Ziya'nın kaderi dolayısıyla askerlik döneminde yaşadıkları yazarın ellerindedir. Her şeyin Ziya'nın başına gelmesi de, üzerine vuran

yazarın gölgesi sebebiyle olmaktadır. Binnaz Hanım, bu gölgeyi ayan beyan gördüğünü söyleyerek Ziya'ya kendi gölgesinin yanında başka birinin gölgesini de taşıyarak yaşadığını hatırlatmaktadır âdeta.

Romanın aynı bölümünde, Ziya ve Kenan'ın farklı yerlerde farklı hadiselere tepki olarak aynı cümleyi kurduğunu görmekteyiz. Bunlardan ilki, Hayati'nin ölümü üzerine Kenan'ın Ziya'ya *“Biliyor musun, yaşadıklarımız bana gerçek değilmiş gibi geliyor”* (HE, s. 205) demesidir. İkincisi ise Ziya'nın “meret” içtikleri sırada Resul'e *“Biliyor musun, bu yaşadıklarımız bana gerçek değilmiş gibi geliyor”* (HE, s. 237) dediği sahnedir. Ziya, yüzlerce atın, yüzlerce insanın, binlerce koyunun paldır küldür geçtiği mayınlı sahada bir tane bile mayın patlamadığını söyleyerek mayınlı sahanın da gerçek olmadığını ima eder. Daha sonra, suladığı çam fidanlarının her gün sulamasına rağmen aynı gün içinde kuruduğunu söyleyerek, çam fidanların varlığından da şüpheye düşer. (HE, s. 238)

Romanda öğüt niteliğindeki sözleriyle manevî gerçekliği temsil ettiğini düşündüğümüz Hulki Dede, bu kimliğiyle, cismen varlığı şüphe uyandıran bir unsurdur. Daha romanın giriş bölümünde, Hulki Dede'ye ait bir epigram yer almaktadır: *“İnsan içindeki canavarı öldürürse çöle dönüşür.”* Bu cümle, romanın içinden yapılmış bir alıntıdır. Sanki hayatta olmayan yahut olsa da ünü yayılmış bir söz ustasından alıntılanmış gibi görünen bu cümle, aslında roman kişilerinden birine aittir. Bu durum, Hulki Dede'nin Ziya'yla olan konuşmalarının somut gerçekliğe dayalı olup olmadığı hususunda oldukça düşündürücüdür. Bu durumu temellendirmek adına Kenan'ın Ziya'ya Hulki Dede'yi tanıttığı cümleler önemlidir. Kenan, Hulki Dede'nin köyün en tuhaf insanı olduğunu, gölge gibi gezinip durduğunu, bakış zikri çeker gibi kendinden geçmiş bir hâlde habire dünyayı seyrettiğini söyler. (HE, s. 138) Hulki Dede'nin bu özellikleri, özellikle insanlarla diyaloga girmek yerine onları izlemesi ve gölge gibi gezinmesi düşündürücüdür. Diğer yandan Ziya'nın Hulki Dede'yi evinden uğurladığı bölümde, dedenin birdenbire kaybolduğu görülmektedir. Ziya, önce, Hulki Dede'nin *“...tabiat bir şey söylemez aslında, biz de onu bu yüzden iştiriz”* demesi üzerine hayli şaşırır ve onun gerçekliğinden şüphe eder. (HE, s. 277)

Sonra, Ziya uğurladığı Hulki Dede'nin ardından bakarken, sanki bu adam gerçekte yokmuş da Ziya'ya bir şeyler söylemek için öte âlemden gelen bir varlıkmış gibi bir izlenim oluşur:

“Yürümesine yürüdü ya, oraya varınca gediği kullanmadı nedense; içindeki sözlerin hepsini söylemiş de artık hafiflemiş gibi, yaşından beklenmeyecek bir çeviklikle birdenbire harımın tepesinden sıçradı geçti. Ceketinin eteği de havada bir an yelpaze misali açılıp kapandı o sırada. Olup bitenleri şaşkınlıkla seyreden Ziya birkaç dakika bekledikten sonra, harımın öteki tarafında neden doğrulup kalkmadı, yoksa bir yerini kırdı da orada yatıyor mu diye koşup baktı ama kimseyi göremedi. Aşağıdaki düzlüğe doğru koyulaşıp giden karanlığın içinden ayak sesleri de gelmiyordu; Hulki Dede gereğinden fazla sıçramıştı da aniden dünyanın dışına çıkmıştı sanki.” (HE, s. 280)

Ziya'nın içine düştüğü gerçek dışı durumlardan biri de, romanın sonunda yer alan mezarlık sahnesidir. Ziya, Kenan'ın mezarını ziyaret etmeye gittiğinde, Hayati'nin sesini duymaya başlar ve ardından bir mezar taşının üzerinde askerlik arkadaşı Hayati Bulut'un adının yazılı olduğunu görür. *“Hayal görüyorum galiba”* diyerek mezar taşına dokunmak için mezara yönelir. *“Hatta farklı bir yerine dokunursa mezarın gerçekliği ortadan kalkacakmış gibi, elini gezdire gezdire etrafında döner.”* (HE, s. 304) Bu sırada gözüne iki mezar taşı daha takılır ve bu mezar taşlarında Binnaz Hanım'ın bahsettiği Macit Karakaş ile Ercüment Şahiner'in adlarını görür. Ardından hemen Binnaz Hanım gelir gözlerinin önüne. Ve üç mezar taşı daha görür Ziya, Veli Sarı'nın, Halime Çil'in ve komşu bölüğün yazıcısı Rasim Benli'nin mezar taşlarıdır bunlar. Bu yaşadıkları, Ziya'nın aklının başında olduğundan şüpheye düşmesine sebep olur. Ziya'nın bu şüpheye düştüğünde aklına gelen söz ise Hulki Dede'nin *“dünya birkaç evlek bir yer”* ifadesidir. Bu durum, Hulki Dede'nin roman içinde bir özlü söz ustası yahut akıl hocası gibi konumlandığını yeniden gösterir.

Romanda gerçekliği sorgulanan bir diğer unsur, köyde yalnızca Ziya'ya görünen karaltıdır. Bu karaltı hakkındaki değerlendirmelerimizi “Yazarın Oyunu” başlığı altında detaylı bir biçimde ele alacağız.

3.6.4. “Delinen Uyku” ve Hakikat

Romanın Anahtar başlığını taşıyan birinci bölümü, baştan sona Ziya'nın rüyasından ibarettir. Bu bölümde Ziya, bulunduğu ortamı, etrafındaki kişileri, pencereye konan güvercini, gerçeklik temelinde sorgulamaktadır. Uzun soluklu bu rüyadan uyandığında ise, yine uzun soluklu bir yolculuğa çıkarak hayal âleminde dolanmaktadır. Ziya ile Kenan'ın tanıştıkları dönem ve beraber geçirdikleri askerlik dönemi, yine Ziya'nın hayallere dalmasıyla aktarılmaktadır. Sınır başlıklı bu bölüm, romanın en geniş hacimli bölümüdür. Bu doğrultuda rüya ve hayal kavramlarının romanda önemli bir yer işgal ettiklerini söylemek mümkündür.

Uyku kavramı da, rüya ve hayal kavramlarına paralel olarak romanda öne çıkmaktadır. Ziya'nın bir kuşu öldürdüğü ve bunun üzerine kendisini vicdan azabıyla odasına kapatıp uyuduğu sahnenin ardından gelen sahnede annesi ve babasıyla arasında geçen konuşmalar, romanın merkezini belirleyen önemli cümlelere ev sahipliği yapmaktadır. Romanın merkezi Ziya'nın Kenan'la olan arkadaşlığı yahut baştan sona kendi hayat hikâyesi gibi görülebilir. Fakat romanın yer yer gerçek dışı unsurlarla ve hayallerle işlenmiş kurgusu, yazarın anlatıya dahil olduğunu sezdiren cümleleri, bu anlatının yalnızca somut gerçekliğe dayalı olmadığını, içinde oyunlar barındırdığı ve en önemlisi, işçiliğin yalnızca hikâye kısmında olmadığını göstermektedir. Yazar Hasan Ali Toptaş da romanın ruhunun Ziya'nın babasının uykuya dair ettiği sözlerden doğduğunu söylemektedir.¹⁰²

Ziya uyanarak annesi ve babasının yanına geldiğinde, annesine Ebecik'le konuşup konuşmadığını sorar. Annesi Ziya'nın uyurken onların konuşmasını nasıl

¹⁰² Ali Görkem Userin, “Dışarı Çıktığımda Eve Yarasız Beresiz Döndüğüm Görülmemiştir”, *İtibar*, Kasım 2013; Toptaş, a.e., s. 153

duyduğuna anlam veremez. Bunun üzerine Ziya'nın babası, âdeta romanın biçimsel yolculuğunu betimleyen bir açıklama yapar:

“Uykusu delinmiştir, diye lafa karıştı babası da; biliyorsunuz, uyku yekpare bir şey değildir. Karmaşık safhaları, inişleri çıkışları, iç içe geçmiş dönemeçleri, dehlizleri, kuyuları ve çeşitli basamakları vardır onun. Kimi zaman dünyanın dışına taşacak kadar kalınlaşır mesela, kimi zaman da tutar, tıpkı bir tülbent gibi incelir. İnceldiğinde, çeşitli sebeplerle delindiği de olur uykunun. Ne bileyim, bazen zihnimizdeki sivri uçlu bir hatıra deler onu; bazen henüz hazmedemediğimiz bir sözün acısı, bazen kolu bacağı aklımızın dışında kalan bir düşünce yahut bir duygu, bazen de etrafımızda olup biten, bizim fark edemediğimiz meçhul bir şey deler. İşte o vakit delinen yerden içerisi görünmez ama dışarısı görünür. Hakikat oradan gerçekte olduğu gibi görünmez tabii; uykunun sisi yüzünden, kendisinin biraz berisinde yahut gerisinde görünür. Muhtemelen böyle olmuştur, Ebecik'in sesi sana uykunun delinen yerinden akıp gelmiştir.” (HE, s. 82-83)

Ziya'nın babasının bu sözleri, Ziya'nın bir kurmaca metnin içinde olduğu düşünüldüğünde oldukça manidardır. Diğer yandan, farklı yorumlara oldukça açık sözlerdir. Bir roman tahlili yaptığımızı temele alarak yorumladığımızda, buradaki ‘uyku’ romanı -yani kurmaca dünyayı- temsil etmektedir. Ziya'nın bu kurmaca dünyanın içinde uzun bir rüya gördüğü söylenebilir. Ayrıca, kimi zaman gerçeklik sorgulamalarına düşmesi, “bütün bunlar gerçekten yaşanıyor mu?” şüphesi, Ziya'nın uykusunu delen meselelere işaret etmektedir. Ziya'yı etkileyen, gerçek olmadığını düşündüren hadiseler uykusunu deler; fakat tam bir uyanıklık sağlayamadığı için Ziya, yazarın kontrolünden çıkamaz yahut metne isyan edemez. Çünkü yalnızca yazar tarafından yaratılmış bir kahramandan ibarettir. Hakikatin uykunun delinen yerinden gerçekte olduğu gibi görünmemesi durumu ise, kurmaca metinlerin somut yahut soyut herhangi bir gerçeği, olduğu gibi yansıtmadığını, işin içine mutlaka kurgusal gerçekliğin dahil olduğunu hatırlatmaktadır. Okur, bir romanı eline aldığı anda dış dünya ile ilişkisi kesilmektedir ve zaman zaman onu uyaran -bir anlamda uykusunu

delen- somut gerçekliğe ait herhangi bir unsur olmadığı sürece kurmaca dünyadaki uyku hâli devam etmektedir.

“Delinmiş uyku” meselesi, romanın son sayfalarında yeniden karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde Ziya, atılan iftiralar yüzünden peşine takılan köylülerden kaçarak ormanda bir kulübeye sığınır. Ziya’ya kapıyı açan ise anlatıcıdır. Anlatıcı Ziya’ya onu bu kulübede kimsenin göremeyeceğini ifade ederken *“bu camlardan dışarıyı görürsün ama içerisi görünmez”* demektedir. Ziya bu durumu *“delinmiş uyku”*ya benzetir. (HE, s. 307) Yukarıdaki değerlendirmelerimizi, anlatıcı ve Ziya arasındaki bu diyaloga dayanarak sağlamlaştırmaktayız. Anlatıcının bulunduğu kulübe, kimsenin ulaşamayacağı, göremeyeceği yahut dokunamayacağı bir kulübedir ve bu yanıla âdeta romanın dışında bir yerdedir. Ziya buraya gelerek anlatıcıdan yardım istemektedir. Sonunda bulunduğu kulübeden dışarıya bakarken köylülerin kendisini yakaladığını görür; fakat köylülerin eline geçirdiği Ziya’dan bir başka Ziya doğmuştur sanki, o Ziya kulübeye varmayı başarmıştır. Ve kulübeye varan Ziya delinen uykusundan uyanmıştır.

3.6.5. Bir Eleştiri unsuru Olarak Toplumsal Gerçekler

3.6.5.1. Askerlik

Heba, özellikle Sınır başlıklı bölümde yer alan ‘askerlik’ durumuna dair eleştirilerle siyasi içerikli bir roman gibi görünmektedir. Fakat romanı tamamen bu şekilde adlandırmak mümkün değildir. Çünkü romanın tek meselesi toplumsal gerçekler değildir ve bu gerçekler romanda yalnızca eleştiri unsuru olarak yer almamaktadır. Hasan Ali Toptaş da roman üzerine gerçekleştirilen bir söyleşisinde *Heba*’nın yalnızca siyasi bir roman olarak tanımlanamayacağını belirtmektedir:

“Her roman siyasidir. Ayrıca ben romanların gençlik romanı, felsefî roman, erotik roman, psikolojik roman, şu yahut bu roman diye sınıflandırılmasını hiç

anlayamam. Roman, romandır sadece ve içinde her şeyi barındırır. Aklımıza gelmeyecek şeyleri bile.”¹⁰³

Romanın Sınır başlıklı beşinci bölümü, Ziya ve Kenan’ın birlikte geçen askerlik dönemini anlatmaktadır ve romanın en uzun soluklu bölümüdür. Bu dönem, Ziya’nın hayal âlemindeki yolculuğu sırasında anımsadıkları vasıtasıyla, yani dolayısıyla geri dönüş tekniğiyle aktarılmaktadır. Romanın diğer bölümleriyle karşılaştırıldığında, bu bölümün toplumsal gerçekleri ele alış tarzında bir farklılık olduğu söylenebilir. Sınır görevi başlı başına bir eleştiri unsuruyken onunla birlikte, ‘komutan’ kavramı, sınırın çevresinde yer alan köylerin durumu, kaçakçılık meselesi, torpil, dayak, yetkinin kötüye kullanımı, kuralsızlık, askerlerin psikolojik durumu gibi unsurlar da dikkate değer ifadelerle yansıtılmaktadır. Ayrıca askerlere yapılan muamele, kanaatimizce eleştirel gerçeklik bağlamında en önde duran meseledir. Hasan Ali Toptaş, romanın Sınır bölümünde yaşanan hadiselerin -özellikle kaçakçılık mevzusunun- Türkiye tarihindeki somut gerçekliğinden etkilenip etkilenmediği sorulduğunda, “*Bu olaylar olmamış olsaydı da böyle bir hikâye yazacağımı*”¹⁰⁴ söylemiştir. Bu doğrultuda romanın somut gerçekliğin etkisinde olduğunu; fakat yine de ön planda olanın her zaman romanın kendi iç gerçekliği olduğunu söylemek mümkündür.

Ziya, Yazıköy’de çıktığı yürüyüşte Kenan’a askerlik yıllarında nasıl bir iyilik ettiğini düşünüp dururken kendini bir anda “*Silvan’dan çıkıp Malabadi Köprüsü’ne doğru giden asfalt yolun kenarında*” (HE, s. 149) bulur. Böylece roman bir anda Ziya ve Kenan’ın askerlik yıllarına doğru geriye gider. Ziya’nın birliğe alınışından itibaren askerlik kavramıyla ilgili eleştiri niteliğinde ifadeler görülmeye başlar. Ziya bu asfalt yolun kenarında dururken karşısında jandarma alayının nizamıyesi vardır ve buradaki askerlerden biri gözlerini Ziya’ya diker. Bu askerin Ziya’ya nasıl baktığını betimleyen ifadeler oldukça dikkate değerdir. Ziya daha birliğe alınmadan önce, askerlik ve asker

¹⁰³ Mehmet Öztunç, “Harflere Sadece Ses Olarak Bakmam; Onlar Birer Canlıdır Gözümde”, **Hece**, Mayıs 2013; Toptaş, **a.e.**, s. 78

¹⁰⁴ Rengin Arslan, “Asıl Kahraman Her Daim Metnin Kendisidir”, **Remzi Kitap**, Mayıs 2013; Toptaş, **a.e.**, s. 248

kavramı hakkında olumsuz izlenimlere sahip olur. Çünkü bu asker Ziya'ya *“bir tehlike sezmiş gibi değil, karşısına aniden çirkin bir resim koymuşlar da bu resmin çirkinliğini bakışlarıyla yok edecekmiş gibi”* (HE, s. 149) bakmaktadır. Ardından Ziya'nın çantasını tüfeğiyle alt üst eder ve çantanın dibindeki poşette Ziya'nın saçlarını bulur. Ziya, *“atmaya kıyamadım”* (HE, s. 150) dediği saçlarını askerin emriyle çöpe atmak durumunda kalır. İçeri geçerken ise aynı askerin *“Yür-rüüü Allah'ın kuşu”* (HE, s. 151) şeklindeki bağırışları ona eşlik eder. Görüldüğü gibi bu askerin çirkin davranışları, Ziya'nın -daha birliğin dışındayken- geldiği yere büsbütün yabancılaşmasına sebep olur.

Ziya'nın içeri girmesiyle birlikte askerlik döneminin ilk dayak sahnesiyle karşılaşmaktayız. İçeride bulunan tüm askerlerin çavuş tarafından binaya alınmasıyla birlikte, çıkan seslerden rahatsız olan bir başka çavuş birdenbire kalabalığın içine dalar ve önüne geleni tekmelemeye başlar. Onun bu hareketi üzerine öndeki çavuş da kalabalığa döner ve birkaç kişiyi de o tokatlar. Bu karşılaşmanın ardından dayak yemeyenler bile öfkelenir ve kimse ne suç işlediğini anlayamaz. Kendini başına taktığı keple birlikte *“palyaço kılıklı bambaşka biri”* (HE, s. 153) gibi hisseden Ziya, bu kargaşada darbe almamıştır; fakat ilerleyen günlerde üst üste dayak yiyecektir ve bu durum onu varoluşsal bir sorgulamaya kadar itecektir. Ziya askerliğinin yedinci gününde ilk dayağını bir teğmenden, süngüsüyle hamle yaparken gözlerini hedeften başka bir noktaya kaydırduğu için yer. Bu teğmen hakkındaki ifadeler, rütbeli askerlerin yetkilerini kötüye kullanmalarının eleştirisi niteliğindedir:

“Sonra yine eğitim alanından uzaklaşıp gaipten gelen o sesin söylediklerini onaylıyormuş gibi başını sallaya sallaya kıyıda köşede gezinmeye devam ediyordu ama akına estikçe bölüğün yanına gelerek birkaç kişiye dayak atmadan da edemiyordu. Gördüğü hatalar yüzünden değil de, bu teğmen insanlara, insanlara neden dayak attığını anlamak için dayak atıyordu sanki.” (HE, s. 159)

Ziya o gün onuru kırılmış bir şekilde kimseyle konuşmazken, onu yanına gelen iyi niyetli çavuş teselli etmeye çalışır. Kurationsızlığın karşısında sessiz kalması gerektiğini, yoksa daha fazla hırpalanacağını tembihler. Bu çavuş, olan bitenleri tüm gerçekliğiyle yansıtan ve bunu eleştirel bağlamda gerçekleştiren bir aracı gibidir. Hem güçlü olan tarafın mensubudur hem de hakkı yenen askerin yanındadır. Bu davranışlarıyla güçlü olan tarafın gücünü kötüye kullandığını kanıtlamaktadır.

Ziya askerliğinin on dördüncü gününde yeniden dayak yer; fakat bu defa işin içinde teğmen yoktur. Ziya bizzat çavuşun emriyle içine girdiği yemek kazanını temizlerken gelen bir komutan -yemek kazanının içine girdiği için- Ziya'yı tokatlamaya ve tekmelemeye başlar. Üstelik bunu on beş yirmi dakika boyunca, *“hayal ettiği düşmanların hepsi onun varlığında saklıymış gibi”* (HE, s. 163) yapar. Bu sahnede emir veren çavuşun olaya hiçbir şekilde müdahale etmemesi, gelen komutanın sorgusuz sualsiz dayak atmaya başlaması, Ziya'nın hiçbir suçu yokken dakikalarca dayak yemesi oldukça absürt durumlardır ve elbette ki Ziya'nın öfkesini birden bine katlamıştır. Ziya bu defa cesaret göstererek karargâh binasına doğru yürür ve tabur komutanıyla konuşmak istediğini söyler; fakat buna izin verilmez. İçerideki odalardan birinden çıkan bir çavuş onu küçük bir odaya götürür ve Ziya burada ağlaya ağlaya olan biteni anlatır. Sonunda çavuşun cesaretini kıran sözlerinden sonra şikâyetçi olmaktan vazgeçer. Ziya'yı kararından vazgeçiren bu sözler, güçlü-güçsüz ayırımına dikkat çeken ve adaletsizliği gözler önüne seren cümlelerdir. Çavuş Ziya'ya, komutanın kendisini farklı biçimlerde savunabileceğini, belki onu hırsızlık yaparken yakaladığını yahut ordu hakkında ileri geri konuştuğunu ya da kendisine küftettiğini söyleyebileceğini hatırlatır. Askerliğini bitirdiği hâlde bu tarz davaların dallanıp budaklanması yüzünden hâlâ duruşmalara gelenler olduğunu hatta bunlardan bazılarının suçlu bulunduğu için birkaç ay daha askerlik yaptığından bahseder. (HE, s. 167)

Ziya bu konuşmadan sonra şikâyetçi olmaktan vazgeçer. Kenan'a durumu anlatırken eğer şikâyetçi olsaydı komutanın onun peşini hiç bırakmayacağına inandığını söyler. Ziya'yla Kenan'ın konuşmasında dikkati çeken unsur, ikisinin de

daha askerliklerinin ilk ayında bulundukları yerden kaçıp kurtulma istekleridir. Üstelik henüz sınır görevine gitmemişlerdir ve kendilerini bekleyen kötü günlerden habersizlerdir. Ziya'nın Kenan'a ettiği şu sözler, daha ilk aylarında rütbeli askerler hakkındaki düşüncelerini açıkça göstermektedir: *“Bu arada dikkat ettin mi bilmiyorum, teğmen öküz, bugün dayak atan komutan da hayvan diye bağırırdı bana. Karargâhtaki subay da it dedi. Bu fukaralar insanı yüce, hayvanı da aşağılık bir şey sanıyorlar.”* (HE, s. 168)

Ziya ve Kenan'ın tahammül edemedikleri unsurlardan biri de yemekler ve yemekhanedir. Sırf orada yememek için duvar dibine gelen Silvanlı çocuklardan alışveriş ederek karınlarını doyururlar. Fakat Silvan'dan ayrılmadan önce karavana sırası bir kez daha onlara gelir ve mecburen mutfağa bir kez daha gitmek durumunda kalırlar. İşte o gün mutfağa girdiği için yeterince kötü bir gün değilmiş gibi, Ziya bir de yemekhane çavuşuyla tartışır. Bu tartışma, dayak yediği önceki iki hadiseden farklı gelişir; çünkü Ziya bu defa susmak yerine konuşmayı -hatta karşı çıkmayı- tercih eder. Ziya'nın, takım çavuşlarının oturduğu masaya ikişer ekmek koymasını isteyen yemekhane çavuşuna inat masaya birer ekmek koyması, sanki o güne kadar uğradığı haksızlıklara karşı bir başkaldırıdır. Yahut çavuşlar ve erler arasındaki hiyerarşide bir ekmeğin bile üstünlük göstergesi olmasını hazmedemeyen Ziya, bunu okurun da fark etmesi ve adaletsizliğe şahitlik etmesi için *“çavuşların Allah'ı ayrı mı?”* (HE, s. 170) diye haykırmaktadır. Bu cesurca davranışının ardından bir de yemekhane çavuşu tarafından tokatlanır Ziya. Ve bu hadisenin üzerine artık her talihsizliğin kendisini bulduğuna inanarak varoluşsal bir sorgulamaya girişir. Kenan'la aralarında geçen konuşma, bu sorgulamanın nasıl bir boyuta vardığının göstergesidir:

“Söylesene Allah aşkına, benim üzerimde benim göremediğim bir işaret mi var Kenan? Bir gölge gibi mesela, yahut bir ışık gibi? Yani uzaktan bakıldığında ben de herkes gibi mi görünüyorum ha? Söyler misin bana, senin gibi yahut az ötemizde gezinen şu arkadaşlar gibi hâkiler içinde miyim şu an? (...) Belki insan gözüyle görülemeyecek kadar ince bir işarettir bu ve az evvel dediğim gibi, belki de bir çeşit ışığa yahut gölgeye benziyordur.” (HE, s. 173)

Aynı günün devamında, ‘torpil’ meselesinin eleştirisinin yapıldığı görülür. Ziya mutfaktaki görevine devam ederken durulama işini yapanlardan biri kuranın hafta sonu çekileceğini söyler. Bunun üzerine zengin çocuklarının mutlaka kayırılacağını savunanlar ile katiyen kayırma olmadığını savunanlar arasında hararetli bir tartışma ortamı oluşur. Bu ortamda kura işinin baştan sona göz boyamak olduğunu, yalnızca sözde adaletin sağlanması için -âdet yerini bulsun diye- yapıldığını savunanlar da vardır. Kura gününe kadar bu düşüncelerin hepsi boş birer laftan ibarettir; fakat kura günü geldiğinde düpedüz torpil yapıldığı anlaşılır: “...hiç tel örgünün dışına çıkmadıkları hâlde giysilerini daha askerliklerinin ikinci gününde kendi vücut ölçülerine göre tadilat yaptıranların, sağa sola sebil gibi para saçanların, tekme tokat şöyle dursun bir günden bir güne küçücük bir fiske bile yemeyenlerin, aileleri telefonla arıyor diye sık sık hoparlörden anons edilip karargâha çağrılanların yahut revir doktorundan rapor alarak, haftalarca koğuştaki keyif çatıp eğitim alanında olup bitenleri pencereden seyredenlerin emen hepsi nedense kurada, üstlerinde Gökçeada, Bergama, İstanbul, Akçakoca, Denizli yahut İzmir yazan kâğıtları çektiler.” (HE, s. 175)

Ziya ve Kenan kurada Urfa’yı çekerler ve Urfa’ya geldiklerinde birkaç gün inşaatta çalışacaklarını öğrenirler. İnşaatta beraber çalıştıkları mahkûmlardan birinin “bundan sonra size komutanlardan çok şartlar dayak atacaktır” (HE, s. 178) demesiyle birlikte Ziya ve Kenan acemilik günlerinden daha kötü günlerin kendilerini beklediğini anlarlar. Üstelik Ziya Urfa’ya gelmeden evvel defalarca dayak yemiş bir askerdir. İlerleyen günlerde Viranşehir’e ve oradan da Ceylanpınar’a geçerler ve Seyrantepe Karakolu’nda göreve başlarlar. Romanda görev yerlerini betimleyen cümleler, bu bölgenin ne durumda olduğunu ve görev yapan askerlerin de ne şartlarda burada bulunduğunu göstermektedir. Bulundukları bina “üflesen yıkılıverecekmiş gibi görünen” prefabrik bir binadır. Koğuşları kibrit kutusu büyüklüğündedir. Yemekhane “koyun ağılı”na benzemektedir ve ayrıca burada çıkan yemeklerin sıcak olmaktan başka bir özelliği yoktur. (HE, s. 190) İmkânların oldukça kısıtlı olduğu bu ortamda Ziya ve Kenan hemen bitlenir. Artık “kitapların sözünün geçmediği” (HE, s.193), kuralların işlemediği, sırf biraz daha mermi temin edebilmek için tutanaklarda

usulsüzlük yapılan bir yerdelerdir. Bu kuralsızlığın içinde yaratılmış tek kural, Türkiye-Suriye sınırında görev yapan askerlerin nöbet sırasında birbirlerini rahatlatmak için bulduğu yöntemdir: *“Hooop diye bağırarak askerî bir kural değildi tabii, düpedüz kuralsızlıktı ama bütün kurallardan çok daha iyi bilinen ve çok daha sık uygulanan bir kuralsızlıktı. O’ları uzatabildiğince uzatarak gecenin derinliklerine doğru hooop diye bağırarak, uykusu gelen komşu mevzidekileri dürtmek bir anlamda; yahut onlara, korkmayın arkadaşlar, yakınınızda ben de varım ve işte gördüğünüz gibi uyanışım demekti.”* (HE, s. 194)

Ceylanpınar’da, Seyrantepe Karakolu’nda geçen günlerde, şartların yanında bir de komutanlar eleştirisi unsuru olarak yer almaktadır. Ziya’nın ilk komutanı acımasızlığıyla ve ‘yüzsüzlüğüyle’ öne çıkar, ikinci komutanı ise kaçakçı olduğunu iddia ettiği Mensur adlı kişiye zulmetmesiyle anımsanır. Adı geçen bir diğer komutan, komşu bölüğün “Kepuçuran” lakaplı komutanıdır. Resul, Ziya’ya kendi icadı olan ve “meret” adını verdikleri kolonya, limontuzu ve su karışımı içkiyi ikram ettiği sırada Kepuçuran hakkında da bazı bilgiler verir. *“Herif manyağın önde gideni”* (HE, s. 216) diyerek onu gördüğü anda oradan uzaklaşmasını tavsiye eder. Bu komutan rastgele seçtiği askerlerin keplerine ateş etmektedir ve bundan büyük bir zevk almaktadır. Hatta kepleri uçurduktan sonra nereye ateş ettiğine dikkat etmeden sağa sola gelişigüzel ateş etmeye devam etmektedir. Görüldüğü gibi Kepuçuran, kendisine verilen yetkiyi anlaşılması imkânsız bir zevk için kullanmaktadır. Üstelik bu sorumsuz davranışı yüzünden *“garibanın birini alnından tak diye vurması”* (HE, s. 218) her vakit ihtimaller dahilindedir.

Ziya’nın emir aldığı komutan akşamları yanına Ahmet’i alarak devriye gezmektedir. Bir gün Ziya’ya artık devriyeye Ahmet’le birlikte onun çıkacağını söyler ve Ziya böylece geceleri devriye gezmeye başlar. Ziya ve Ahmet’in aralarında geçen konuşmalar, komutanın devamlı yanında olan birinin, -Ahmet’in- düşüncelerini ortaya sermesi açısından önemlidir. Her saniye ölümü beklediğini söyleyen Ahmet, bu sözyle şehit olmayı değil de, komutanı öldürmek isteyen biri tarafından cipin içinde devriye gezerken yanlışlıkla vurulmaktan korktuğunu ifade etmektedir. Ziya’nın

buna ihtimal vermemesi üzerine söylediği sözler ise, durumun vahametini komutanın en yakınındaki kişinin ağzından ortaya döküverir: “*Safsın sen (...) komutan seni, komutan zannedip vurmaları için ciple gönderiyor, belli ki bunu bile anlamadın hâlâ.*” (HE, s. 228)

Ziya ve Kenan, burada, yaşadıkları “*gerçek değilmiş gibi*” (HE, s. 205) gelecek kadar çok şey görür. Onları hayata bağlayan tek şey, Kenan’ın köyünün güzelliklerini anlatması ve bir gün oraya gidecek olmalarıdır. Bu hayale bir de Ziya’nın gördüklerine katlanma yöntemi olarak “meret” içmesi eklenebilir. Bu başlık altındaki sözlerimizi sonlandırırken, Hayati’nin âdeta Sınır bölümünün özeti niteliğindeki cümlelerini alıntılar yapmak istemekteyiz. Acıpayamlı Hayati’nin bu sözleri, -kanaatimizce- roman boyunca atılmış en müthiş tiradın müjdecisidir. Hayati, tüm arkadaşlarını temsil ederek yaşama tutunmaya çalıştıkları yerin koşullarını, imkânsızlıklarını, acımasızlığını, zengin olanın kayırıldığını, tüm hizmetlerinin karşılığında maruz kaldıkları muameleyi, bir tokat gibi okurun yüzüne çarpmaktadır:

“...Banyosu ve tuvaleti olmayan bu uyduruk binaları buraya diken ve bizi badem ağacına astığımız aynada tıraş olmaya mahkûm eden yarım akıllı heriflere de ben ne diyeyim bilmem ki? Müstahak mıyız bu sefaleti yaşamaya ha? Ayrıca, on üç aydır buradayım, bölükteki bütün karakollarda görev yaptım ve herkesle tanıştım ama bir tek zengin çocuğu görmedim ben, kitap çarpsın görmedim; gören bir Allah’ın kulu varsa, çıksın söylesin. Canımızı sınıra serip bütün gece nöbet tutuyoruz değil mi, hatta sabahleyin sis çökmüşse o dağılana kadar mevzileri terk etmiyoruz ve neticede anamızdan emdiğimizizi burnumuzdan getiriyorlar ama şu yediğimiz yemeğe bak; yemek demeye bin şahit lâzım! Su desen ona keza, yılanlarla, kurbağalarla, sülüklerle, böceklerle birlikte, her gün şu kuyudan çektiğimiz yeşil ve yaşlı suyu içiyoruz! Hele şu yıkandığımız yere bak, insaf, burada köpek bile yıkanmaz yahu! Ulan, sınırda görevli olmayan askerler belki haftada bir hepi topu iki saat nöbet tutuyor ama hepsi de en azından insan gibi, fayans döşeli, pırıl pırıl banyolarda yıkanıyorlar. Su dökünmek için, bizcileyin böyle konserve kutusu falan da kullanmıyorlar üstelik. Ya çeşitli hayaller eşliğinde burnumuzu çeke çeke yazdığımız ve altlarını gizlice gözyaşlarımızla

imzaladığımız o hasret kokulu mektuplara ne demeli ha? Kime veriyoruz biz o mektupları; şoförlere! Onlar ne yapıyor peki; bizim elimizden hoyratça alıp ya kamyonların torpido gözüne atıyor ya da kapı cebine, kirli üstübeçlerin yanına sıkıştırıyorlar. Vaktinde postaya verip vermediklerine gelince, artık orasını sadece Allah bilir! ...” (HE, s. 201-202)

3.6.5.2. Köyler

Romanda ‘köy’ kavramı hem ütöpik bir unsur olarak hem de bir eleştiri unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Köy yaşamının güzelliğini dile getiren cümleler olduğu gibi, köy yaşamının zorluklarını yahut köy yaşamının imkânsızlıklarını anlatan cümleler de mevcuttur. Köy bir yandan şehirden kaçışı, diğer yandan ‘gelişmemişliği’ temsil etmektedir. Ziya’nın köyde yaşama arzusu, Kenan’ın köyünün güzelliklerinden bahsetmesi, Ziya’nın askerlik döneminde şahit olduğu köy manzaralarını aktarması, Yazıköy’deki insanların yozlaşmış vicdanlarının köy hayatını ütopyadan karşı-ütopyaya dönüştürmesi gibi hadiseler, romanda köy kavramının etrafında çeşitlenen hadiselerdir.

Romanın birinci bölümünde, Ziya’nın köye yerleşmek için harekete geçtiğini görmekteyiz. Ziya, Binnaz Hanım’a anahtarları teslim etmek için gider ve aralarında geçen konuşmalar Ziya’nın henüz şehirde olduğunu hissettirir. Bununla birlikte ikinci bölümün başında, Ziya’nın zaten köyde olduğu ve Binnaz Hanım’la olan sohbetinin yalnızca bir rüyadan ibaret olduğu anlaşılır. Bu rüya, Binnaz Hanım’ın köye yerleşmek üzere olan Ziya’ya söylediği birkaç söz açısından önemlidir. Binnaz Hanım’ın bu sözleri, romanda şehir ve köy hayatını karşılaştıran yahut köy hayatını değerlendiren ilk cümlelerdir:

“Sizin yapacağınız şey dua etmek bana kalırsa, dedi Binnaz Hanım orada durup vedalaşırken; doğrusu, başka da bir şey gelmiyor aklıma. Yani, uzaklara gidip tabiatın koynunda yaşamak, onunla birlikte nefes alıp vermek bana bir çeşit dua gibi görünüyor. Siz nasıl düşünüyorsunuz bilemem tabii.” (HE, s. 49)

Ziya'nın duası, köydeki ilk gününde gerçekleşmeyecek izlenimi vermiştir. Çünkü Ziya, yerleştiği evin penceresinden köye ilk baktığında kısa süreli de olsa hayal kırıklığına uğramıştır. “*Acaba alışabilir miyim*” (HE, s. 99) korkusu ve ardından gelen “*İnsan nelere alışmıyor ki*” (HE, s. 99) düşüncesi, Ziya'nın şehir insanı olduğunu gösteren ilk belirtilerdir. Hatta bu cümleler, Kenan'ın anlata anlata bitiremediği köyünün zamanla değiştiğini ve Ziya'nın burada yaşayacağı kötü günlerini haber veren bir aracı gibidir. Diğer yandan, huzuru arayan Ziya'ya huzuru veren unsur da köydür. Ziya ilk şaşkınlığını atlattıktan sonra köyün “*kulakları sağır edecek türden, muazzam bir sessizliğe*” (HE, s. 107) sahip olduğunu fark eder. Bu sessizlik, Ziya'nın yeni hayatının karşısındaki sessizliğini temsil etmektedir âdeta. Kenan'ın gelmesini beklerken tahta sedirin üstünde oturan Ziya, o güne kadarki ömründe yaşadıklarının getirdiği bütün seslerden kurtulmuş, duyduğu bütün sesleri şehirde bırakıp gelmiş gibidir: “*Yüzünde, ağır bir yükün altından silkinip kalkmış da birdenbire ferahlamış gibi, sakin ve huzurlu bir ifade vardı.*” (HE, s. 110) Kenan'la görüşmedikleri otuz yılın değerlendirmesini yaptıktan sonra köyün manzarasına yeniden bakan Ziya, burada huzuru bulacağından emindir artık.

Ziya'yı şehirden köye sürükleyen şey, Kenan'ın askerlik sırasında devamlı bir şekilde köyünün güzelliğini anlatmasıdır. Kenan, “*masal âlemini tasvir edercesine*” (HE, s. 244) yapar bunu. Öyle ki köyünde hiçbir imkânsızlık yokmuş gibi, orada yaşayan herkes çok mesutmuş gibi ve köyü yalnızca yeşilden ve huzurdan ibaret bir yermiş gibi anlaşılmaktadır. Hatta romanın son sayfalarında, aradan geçen onca zamana rağmen Yazıköy'de hâlâ kimsenin kimsenin kapısını çalmadan evine girebildiğini görürüz. (HE, s. 295) Ziya'nın bu köyden bu kadar etkilenmesini sebebi ise, Kenan'ın bu güzellikleri çok sıkıntılı oldukları, bulundukları yerden kaçıp kurtulmak istedikleri bir dönemde anlatıyor olmasıdır. Sınırdaki görev yapan Ziya ve Kenan'ın o zamanlarda ihtiyaç duydukları sessizliği ve sakinliği, onlara, köyün küçük ve basit hayat tarzı sunmaktadır. Kenan köyünden bahsettiği anlarda ikisinin de yüzüne “*umutlu insanlara özgü derin bir canlılık*” (HE, s. 200) gelmektedir. Bu köy anlatıla anlatıla ütöpik bir simgeye dönüşür ve sonunda Ziya “*o köyü görmeden ölmek yok*” (HE, s. 245) diyecek duruma gelir. Fakat, Yazıköy'ün güzelliğini gölgeleyen unsur

insanlardır ve Kenan, tabiatın cömertliğinden bahsederken insanları hiç hesaba katmamıştır. Kenan'ın bıçaklanması ve bıçaklanma olayının ardından iyileşmesi beklenirken gücünü kaybedip ölüvermesi, Ziya'nın köylüler tarafından linç edilmesi, ikisinin de sonunu hazırlayan unsurun köy hayatı olduğunu gösterir. Bu durumda bir cennet gibi bahsedilen Yazıköy, birdenbire cehenneme dönüşür. Cenneti cehenneme çevirenler, tabiatın gerçekliğini kendi gerçekleriyle gölgeleyenler, köy insanlarıdır. Bu insanlar, 'insan olan hiçbir yerde huzur yoktur' yahut 'insanın gerçekliği diğer tüm gerçekleri örter' mesajı vermektedirler âdeta. Yazar Hasan Ali Toptaş'ın Ziya'nın köye kaçıyla ilgili sözleri değerlendirmelerimizle olan bağlantısı açısından önemlidir:

“Kaçış diye bir şey yok bana göre, bu mümkün değil. Nerede insan varsa, orada iyilik de var, kötülük de. Ormanların içinde bir yerde, bir hayvan gibi yaşamayı göze alabilecek cesaretimiz de yok. Hadi diyelim bunu da göze aldık, geride bırakacağımız insanların üstümüze başımıza sinmişliğini, hareketlerimizdeki, düşüncelerimizdeki, alışkanlıklarımızdaki yahut hayallerimizdeki varlıklarını nereye koyacağız? Üstelik, biliyorsunuz, içimizdeki kalabalık her daim dışımızdakinden daha büyüktür.”¹⁰⁵

Yazıköy'ün insanların eleştirisi yalnızca Kenan'ın ve Ziya'nın başına gelenlerle sınırlı değildir. Kenan'ın Ziya'yı zorla götürdüğü köy düğününde yaşananlar Ziya'nın köylerin eski ve yeni hâlini karşılaştırmasına sebep olur. Ziya, romanın Rüya başlıklı bölümünde hayallere dalarak kendi kasabasına gittiğinde, Hacı Veli'nin düzenlediği düğünü de anımsamıştır. Bu düğün, Yazıköy'de katıldığı düğünle birlikte anlam kazanır. Yazıköy'deki düğünde, geline takılan takıları ve hangi akrabanın hangi takıyı taktığını mikrofonla bağıra bağıra anons eden bir adam vardır. Bu adam, Ziya'yı kötü bir şekilde etkiler. Çünkü Ziya, Hacı Veli'nin düğünündeki insanların birbirlerinin verdiği armağanları görmemek için gözlerini kaçırdıklarını anımsar. Bu iki düğün, köy hayatının ve köy insanların -hatta geleneklerin-

¹⁰⁵ Semih Gümüş, “Ezelî Bir Acemi”, **Notos**, Ekim-Kasım 2013; Toptaş, **a.e.**, s. 59

değişimini gösteren unsurlar olarak romanda kendilerine yer bulmaktadır. Eve dönmek için yerinden kalkan Ziya'nın Kenan'a *"Ben köy düğünlerini çocukluğumdaki gibi hatırlamak istiyorum"* demesi, bu durumu kanıtlar niteliktedir. (HE, s. 282)

Yazıköy'ün güzelliklerinin yanında imkânsızlıklarının anlatıldığı bölümler de mevcuttur. Örneğin Kenan'ın annesi Cevriye Hanım, Ziya evlerine ilk geldiğinde, ona köydeki hayatının eski hayatına benzemeyeceğini tekrar anımsatmaktadır. Köyde yalnızca köhne bir bakkal dükkânı olduğunu, o dükkânda da doğru dürüst bir şey bulunmadığı söyler. Herkesin kendi ekmeğini kendisinin yaptığını belirterek kendi yufkalarından Ziya'ya da yapmayı teklif etmeden önce, eğer ekme almak isterse kasabaya gitmesi gerektiğini; fakat bu yolculuğun da hiç kolay olmayacağını söyler. Köyle kasaba arasında düzenli bir şekilde çalışan araba yoktur, yalnızca okulların açık olduğu zamanlarda öğrenciler için çalışan bir minibüs vardır, bu minibüse yetişkinler binmemektedir. Zaten öğrenciler de bu minibüsün içinde sıkış tepiş yolculuk etmektedir. Cevriye Hanım'ın çocukların bu durumu hakkında ettiği sözler, hem köyün imkânsızlıklarını hem de eğitim sistemini eleştiren sözlerdir:

"Hani çocuklardan biri bir yerini kaşıyacak olsa, büyük bir ihtimalle kendi gövdesini bile bulamaz o karışıklıkta. Kasabaya varıncaya kadar da, hiç şüphesiz, olgun armut gibi bir o yana bir bu yana sallana sallana cıkları çıkar. Sonra o vaziyette onlara ne öğretirler hiç bilemiyorum artık. Taşımali eğitim dedikleri kepezeliğin hangi akla hizmetle icat edildiğini de bilemiyorum zaten; çocuğun gideceği mektep bilhassa oyun oynadığı sokakların öteki ucunda olmalı, öyle değil mi?" (HE, s. 129)

Romanda Yazıköy'den başka köylerden de bahsedilmektedir. Bu köyler Ziya ve Kenan'ın askerlik yıllarında şahit oldukları manzaralardan ibaret bir şekilde tasvir edilmektedir ve romana köy hayatının acımasız yönlerini göstermek yahut köyün gelişmemişliğini, köylere gereken önemin ve hizmetin sağlanmadığını eleştirmek için yerleştirilmiş gibi durmaktadırlar. Örneğin Ziya ile Kenan Ceylanpınar'a sınır görevi için yola çıktıklarında, akıl almaz bir ıssızlığın hâkim olduğu bozkırlarda ancak birkaç

kuş ve birkaç ağaç görürler. Ceylanpınar’a girdiklerinde ise, onları “*bir günde inşa edilivermiş gibi görünen çoğu toprak damlı, derme çatma evler*” karşılar. (HE, s. 185) Ziya Seyrantepe Karakolu’nda görev yaptığı sıralarda, böyle derme çatma evlerden sıcak ekmek kokuları geldiğini söyler. Böyle evlerin insanları, imkânsızlıklar içinden kendi imkânlarını yaratan insanlardır. Bu manzara, Ziya ile Kenan’ın birliğe alındığı ilk dönemde, onların karnını doyuran Silvanlı çocukları hatırlatır. Çünkü kamış sepetlerin içinde yeşil soğan, kaynamış yumurta ve pide getiren bu çocukların yoğurt koyduğu kalaylı bakır taslar “*ev sıcaklığı*” taşımaktadır. (HE, s. 155)

Romanda Yazıköy’den sonra en dikkat çeken köy, Telhamut’taki köydür. Ziya, inşası tamamlanan yeni bölük binasına taşınmak için Telhamut’a geldiğinde, demiryolunun karşısında “*birbirinden basık dokuz kerpiç evden oluşan*” küçük bir köy görür. (HE, s. 212) Bu köy hakkındaki ilk izlenimler, anlatıcının aktarımıyla sağlanır. Anlatıcının sözleri, dönemin ‘köy gerçeği’ni yansıtan önemli sözlerdir:

“Dokuz kerpiç evden oluşan o küçük köyde ikamet edenler demiryolu işçileriyle onların aileleriydi ve orada tıpkı askerlerinkine benzeyen, imkânsızlıklarla dolu, kupkuru bir hayat yaşıyorlardı. Onlar gibi caddesiz ve sokaksızdılar yani, onlar gibi çarşısız ve pazarsız, onlar gibi parksız ve bahçesizdiler. Hatta ne okulları vardı, ne sağlık ocakları.” (HE, s. 212)

Bu köyün insanların imkânsızlıklar içinde yaşaması, orada görev yapan askerlerin de aynı şartlar altında yaşıyor oluşuyla birleştirilerek aktarılmıştır. Bu nedenle anlatıcının bu sözleri iki toplumsal gerçeği bir arada sunmaktadır. Bu iki gerçeğin temelinde de insan hayatı vardır. İster oranın yerlisi için ister gelip geçici mensubu olan asker için olsun, bu coğrafyada yaşamak her açıdan zordur. Romanda köylülerin yeterince zor olan hayatlarını daha da zorlaştıran ve onların üzerinde büyük baskı kuran bir iktidar figürü olarak komutan kavramından bahsedilmektedir. Hatta bu kavramın insanlar üzerindeki yetkisini yanlış kullanması eleştirilmektedir, diyebiliriz. Telhamut’taki dokuz kerpiç evden oluşan köyün insanları, bayramda seyranda eşine dostuna gidebilmek için komutandan izin almak zorundadır. Çünkü komutan, bütün

köylüleri kuyunun başına toplayarak yoklama almaktadır. Bir eksik çıktığındaysa, hiç kimseye acımamakta, insan ayırt etmeden hepsinin canına okumaktadır. Hatta bu komutan, ara sıra *“akılları başlarına gelsin diye”* köy evlerine giden elektriği kesmektedir ve böyle zamanlarda kucaklarında çocuklarıyla bölük binasına gelen kadınlar, ondan saatlerce merhamet dilenmektedir. (HE, s. 213) Bu durum, komutanın gerçek sorumluluğunu unuttuğunu, yani askerler üzerindeki yetkisini köy insanları üzerinde de kullanmaya çalıştığını göstermektedir.

Romanda komutanın acımasızlığının ne derecelere yükselebildiğini gösteren bir örnek olarak, yine şalterleri indirdiği bir günde kapısına gelen bir köylüye yaptıkları anlatılmaktadır. Komutan kadınları binadan uzaklaştırdıktan sonra, *“biliyorsun ki dolaplara koyduğumuz sütler bozulacak, çocuklara da mı acımıyorsun sen, yaptığın düpedüz insafsızlık değil mi ha”* (HE, s. 213) diye kendisine bağırان adamı önce tokatlar, sonra onu bayrak direğine bağlatarak ve belinden yukarısını soydurarak var gücüyle vurmaya başlar. Bu görüntünün karşısında köylülerin yapabildiği tek şey ah vah etmektir. Komutana karşı çıkmaya kalkışanların başına gelenleri gördükçe arada bir parıldayan ufacık cesaretleri de yok olup gitmektedir. Olanlara şahit olan Resul’ün Ziya’ya söyledikleri, bu komutanın sınırsız hâkimiyetinin bir sonu olmadığını, kimsenin ona müdahale etmediğini açıkça göstermektedir: *“Yazık bu insanlara be ya, dedi Ziya’nın geldiğini görünce; ortalıkta, komutanı şikâyet edecekleri bir merci de yok!”* (HE, s. 214)

Komutanın köylülere ettiği eziyetin süregeldiği sıralarda, bir gün, komutanın ciple devriye gezme görevini Ziya’ya devretmesi ve bunun üzerine köylülerden birinin evine girmesi oldukça şaşırtıcı bir hadisedir. O günden sonra aynı eve defalarca gider komutan ve her defasında tıraş olur, postallarını boyatır, saçına briyantin sürer. Hatta bu acımasız komutan, eve doğru yöneldiğinde yumuşak bir adama dönüşür. Evdeki insanlar komutandan korktukları için onu nasıl rahat ettireceklerini şaşırır, kahve ikram eder, bir bakımdan aldıkları azıcık maaşı onunla paylaşırlar. Bu durum komutanın köylülere ettiği eziyetin farklı bir boyutudur. Köylülerin kendisine saygı duymasını döverek sağlamayan komutan, onları kendisine iyi davranmak zorunda

bırakmaktadır âdeta. Resul ve diğerleri komutanı yüz­süz­lük­le suç­la­mak­ta­dır. San­ki komutan, muhtaç oldu­ğu ev sıcak­lı­ğını tadabil­mek için durmadan bu insan­ları kullan­mak­ta­dır ve onların iyili­ğini yalnızca sömür­mek­te­dir. Köylülerin çaresiz­liğini gösteren ve özet­leyen en önemli cümleler, yine anlatıcının söz­le­ri­dir: “...*bu da zulümlerin en beteri­ydi. Bir insanın, kendisine zulmedene gülümsemeye mecbur bırakılmasından daha beter bir zulüm olamazdı yeryüzünde.*” (HE, s. 226)

3.6.5.3. Yitirilen Gerçeklik Bağlamında Kötülük Meselesi

Heba, farklı insanların hikâyeleriyle iyilik-kötülük meselesini ele alan bir romandır. Romanın ilk bölümü, bu meselenin tartışılmasına imkân tanıyan bir hikâyeye ayrılmıştır aslında. Ziya’nın Binnaz Hanım’ın salonunda geçen rüyası, aslında Binnaz Hanım’ın hikâyesinden oluşmaktadır. Bu bölümde Binnaz Hanım’ın babası üzerinden, kötülükler yuvası olarak görülen şehir, şehrin kötü insanları ve Binnaz Hanım’ın babasız kalışı anlatılmaktadır. Binnaz Hanım’ın “*çerden çöpten de olsa yarattığı babası*” (HE, s. 27), Matkap lakaplı Macit Karakaş tarafından öldürülmüştür. Bu adam, âdeta bir karşı ütopya karanlığıyla betimlenen şehrin başındadır ve en az onun kadar karanlıktır, “*tam bir zalim*”dir. (HE, s. 29) Binnaz Hanım’ı babasız bırakan Matkap, babasının ortaklarından biridir üstelik. Fakat bu acımasız adamın da bir zaafı vardır: çocuklar. Çocuklara bakarken birden ağlamaya başlamaktadır ve onlara “*yufka yürekli bir derviş*” (HE, s. 29) gibi bakmaktadır. Matkap’ın gözyaşları, Binnaz Hanım’a hakiki görünmektedir ve hatta onun ağlaması Binnaz Hanım’ı hüzünlendirmektedir. Bu durum, oldukça tuhaftır elbette. Fakat bu meselede önemli olan ayrıntı, Binnaz Hanım’ın iyilik ve kötülük tartışmasında masaya sert bir yumruk gibi inecek sözleridir:

“İyi görünmek için gerekli olan en önemli malzeme kötülük müdür bilemiyorum ama, şu yeryüzünde kötüler bazen iyilerden daha iyi görünebiliyorlar Ziya Bey.”
(HE, s. 30)

Binnaz Hanım, Matkap gibi kötü bir insanın bile içleri yalnızca iyilikle dolu olan çocukların yanında, kendi içindeki iyiliği keşfettiğini düşünmektedir. Onun bu düşüncesi, iyilik-kötülük tartışmasını bambaşka bir boyuta taşımaktadır. İyiliğin iyilikle karşılaştığında, kötülüğünse kötülükle karşılaştığında ortaya çıktığı sonucu çıkmaktadır âdeta. Diğer yandan, bu meselede her şeyin yanıltıcı olabileceği de vurgulanmaktadır. İyi görünen bir şey kötü, kötü görünen bir şey iyi olabilir yahut hiçbir şey sadece iyilikten veya sadece kötülükten ibaret değildir.

Dedikodu ve iftira kavramları, romanın köyde geçen bölümlerinde öne çıkan unsurlardır. Dedikodu, bir kişinin hakkında onun bulunmadığı bir ortamda konuşmak olarak değerlendirildiğinde doğrudan olumsuz bir anlam kazanmaz; fakat hakkında konuşulan kişinin ortamda bulunmaması yahut genel olarak dedikodu kavramının olumsuz ifadeleri çağrıştırmaları sebebiyle olumsuz bir işlev kazanır. İftira kavramı ise, doğrudan olumsuz niteliğe sahiptir; çünkü içinde gerçek dışı öğeler barındırır. Bir kişiyi asılsız bir biçimde suçlamak anlamına geldiği için, herhangi bir gerçeklik payı yoktur. Bu iki kavram, hem Kenan'ın hem Ziya'nın hayatının seyrini değiştirmektedir. Romanda önce Kenan'ın başına gelenler aktarılmaktadır. Ziya'nın Kenan'a, karısının ve doğmamış çocuğunun ölümünü anlattığı sahnede, Kenan da ona nişanlısıyla yaşadıklarını anlatmaktadır. Kenan nişanlısıyla davullu zurnalı bir düğünle evlenmiştir; fakat çocukları olmamıştır. Bunun sebebi olarak Kenan'ı gören karısı, onu, elde avuçta ne varsa doktorlara vermesine rağmen, dört yılın sonunda terk etmiştir ve boşanmışlardır. Fakat bu boşanma, sıradan bir boşanma olmamıştır. Karısı, onu neden terk ettiğini bütün köye ilan ederek gitmiştir âdeta:

“Zürriyetsizsin heriiif, zürriyetsizsin işteee, diye daha bizim avludayken başladı var gücüyle bağırmaya. Kapıda bekleyen o taş kursaklı dayısının arabasına binince çenesini kapatır sanıyordum ben, gelgelelim kapatmadı, omuzlarını titrete titrete camı açıp başını dışarıya uzattı ve köyden çıkıncaya kadar, sanki ben arabayla birlikte koşuyormuşum da yüzüm her an karşısındaymış gibi, zürriyetsizsin heriiif, zürriyetsizsin işteee, diye bağırdı gitti.” (HE, s. 117)

Karısının bu sözlerini işiten köylüler yüzünden köyde Kenan'ın adı zürriyetsize çıkar ve büyük bir hayal kırıklığına uğrayan Kenan o günden sonra, suçlu olmamasına rağmen bir suçlu gibi yaşamaya başlar. Karısının attığı iftiradan kaynaklanan ve zamanla dedikodu yoluyla yayılanlar yüzünden yeniden evlenmek istemesine rağmen kimse ona itibar etmez. Ve işte o zaman, karısının ona nasıl büyük bir kötülük ettiğini anlar. Zamanla karısına karşı olan kırgınlığının ve kızgınlığının geçtiğini söylese de, Kenan'ın başına gelenler ve karısının köyden gidiş şekli, romanda gerçek dışılık zemininde var olan en absürt unsurlardandır.

Köyde Kenan hakkında kötü düşünenlerden biri de Numan'dır. Kenan'ın kız kardeşine takıntılı bir şekilde âşık olan Numan, Nefise'ye kavuşamamasının hıncını Kenan'dan çıkarmaktadır. Romanın Minnet başlıklı altıncı bölümünde, Numan'ın ve abisi Cabbar'ın, Nefise konusunda yardım istemek için Ziya'nın evine gittiğini görmekteyiz. Ziya'ya gitmeden hemen önce aralarında geçen konuşmalarda, Numan'ın Kenan hakkındaki düşünceleri ortaya çıkmaktadır. Numan, yine aynı rüyayı gördüğünü söyleyerek abisine rüyasından bahseder. Numan bu rüyaya dayanarak Kenan ve kız kardeşi Nefise arasında bir ilişki olduğunu iddia etmektedir. Bu iddiası yalnızca gördüğü rüya ile ilişkilidir, gerçeklik zemininde bir yeri yoktur. Numan'ın aksine Cabbar, onun bu düşüncelerinin gerçek olabileceğine dair herhangi bir şüphe duymamaktadır. *“Rüyada gördüğün şeylerin gerçekte de yaşandığına inanıyorsan kızdan hemen vazgeçmen gerekirdi zaten”* (HE, s. 263) diyerek Numan'ın bu ısrarını Nefise'ye fena hâlde kafayı takmış olmasına bağlar. Cabbar'ın bu sözünden, Numan'ın tüm bunların gerçek olduğunu düşünmesine rağmen yine de Nefise'den vazgeçmediğini anlamaktayız. Bu durumda Numan hem Kenan'a hem de sevdiği kıza iftirada bulunmaktadır. Kendi kendine yarattığı bir gerçekliğin içinde yaşamaktadır ve bunun farkındadır. Çünkü bu iddiasının gerçek olduğunu 'gerçekten' düşünseydi, Nefise'yi istemekten vazgeçerdi.

Köyde Ziya hakkında çıkan dedikodulara bakıldığında, Ziya'nın durumunun Kenan'dan aşağı kalır yanı olmadığı görülmektedir. Ziya hakkındaki tüm söylentileri, romanın son bölümünde Körükçü Kâzım'dan öğrenmektedir. Onunla konuşana kadar

hiçbir tuhaflık fark etmemiştir. Körükçü Kâzım Ziya'ya, hakkında herkesin her gün başka bir şey söylediğinden bahseder. Kenan'ı zehirleyerek öldürdüğünün, Nefise'de gözü olduğunun konuşulduğunu söyler. Hatta Besim ve Ziya'yla ilgili başka bir konunun daha konuşulduğunu fakat bunu söylemeye dilinin varmadığını da ekler. Ziya'nın sadece sözüne güvenerek kalkıp köyüne yerleştiği arkadaşını bile isteye öldürmesi, ihtimal dahilinde değildir. Nefise'yi küçükken öldürdüğü kuşa benzetmiş ve ondan hoşlanmış olsa da, bu sevgi için çirkinleşme ihtimali de yoktur. Diğer yandan Besim Ziya'ya anne karnında ölen çocuğunu anımsatmaktadır yalnızca. Yani Ziya hakkında yayılan dedikodular, baştan sona iftiradan ibarettir. Bu iftiraların her yeni gün başka bir kişi tarafından atılması ise, oldukça şaşırtıcı bir durumdur. Köy insanları Ziya'yı şehirli olduğu için cezalandırmaktadır âdeti. Üstelik bu iftiralar, Kenan'ın annesi Cevriye Hanım'ı da etkisi altına almıştır.

Ziya'nın uğradığı iftiralar yüzünden köyden kaçarak ayrılmak zorunda kalması, aslında iyiliğin ve kötülüğün karşı kutuplar halinde tartışılmasıyla ilişkilidir. Ziya köye geldiği günden beri hiç kimseye kötülük etmemiştir. Yalnızca Numan ve Cabbar'ın Nefise'yle ilgili talebini reddetmiştir, o kadar. Bu da bir kötülük sayılmaz elbette. Yalnızca insanların gözünde lekelenmeye müsait bir insan olarak görülmesine neden olur. Diğer yandan iyilik çerçevesinde değerlendirildiğinde, Ziya'nın roman boyunca zikredilen ve Kenan'a yaptığı iyilik, göze çarpan ilk unsundur. Ziya, Kenan'ın evine ilk gittiğinde Cevriye Hanım ona *“yıllardır görmediği çok yakın bir akrabasına kavuşmuş gibi”* (HE, s. 124) bakmaktadır. Ziya'nın da bu evin bir oğlu olduğunu, bu sebeple bu evde çok rahat etmesi gerektiğini söyler ona. Bu sıcaklığın sebebi, Ziya'nın Kenan'a askerken yaptığı iyiliktir. Cevriye Hanım, *“oğlumun canını sana borçlu olduğumu biliyorum”* (HE, s. 127) diyerek Ziya'ya bir minnet borcu olduğundan bahsetmektedir. Romanın ilerleyen sayfalarında görüleceği gibi, Ziya yaptığı bu iyiliği bir türlü hatırlayamayacaktır ve bu durum herkes tarafından çok tuhaf karşılanacaktır. Sonunda, Körükçü Kâzım'dan Kenan'ı bıçakladığı için hesap sormaya gittiğinde, yaptığı bu iyiliğin ne olduğunu öğrenecektir. Ziya sarhoş olduğu bir gece, Kenan'ın ateşlenmesi üzerine onun nöbetini devralmıştır ve bu durum Kenan'ı o gece

çıkan müsademeden kurtarmıştır. Ziya'nın bu geceyi hatırlayamamasının sebebi, sarhoş olmasıdır bir bakımdan.

Ayrıca, Ziya'nın Kenan'ın ölümünden sonra Cevval Dayı'ya yemek götürüp getirmesi, onunla ilgilenmesi, Kenan'ın ailesini yalnız bırakmamaya çalışması, Kenan'ın Körükçü Kâzım'a olan borcunu üstlenmesi gibi durumlar, Ziya'nın iyilik edip kötülük bulduğunu destekleyen hadiselerdir. Ziya, Körükçü Kâzım'a, "*Kenan'ın annesini, kardeşini, yeğenini ve dayısını bırakıp nereye gidebilirim?*" (HE, s. 300) diyerek köyden ayrılmayacak olmasının sebebi olarak bu insanları bir emanet olarak gördüğünü belirtmektedir. Fakat Ziya'nın vefası, Cevriye Hanım tarafında karşılık bulmaz. Ziya Körükçü Kâzım'dan öğrendiklerinin üzerine Cevval Dayı'nın yemeğini almak için gittiğinde, Cevriye Hanım "*Köyde birtakım laflar dolaşıyor evlâdım, o sebeple sen çek elini Cevval'den, ona biz bakarız*" (HE, s. 302) der. Bu Ziya'nın aldığı son ve en büyük darbedir. Cevriye Hanım, Kenan'ın ölümüyle birlikte Ziya'ya bir can borcu olduğunu unutmuştur âdeta, onun da bu evin bir oğlu olduğunu, yaptığı iyilikleri ve Kenan'ın can dostu olduğunu da unutmuştur. Kenan'la birlikte Ziya'yı da toprağa vermiştir. Bu durum, romanda eleştirisi yapılan bir kavramın da 'minnet' kavramı olduğunu göstermektedir. Ve tüm bu yaşananlar, Ziya'yı ömrünce izleyen kuşun eseridir sanki. Ziya'nın yıllar evvel ettiği bir kötülük yüzünden, yaptığı hiçbir iyiliğin hükmü kalmamış gibidir.

3.6.5.4. Karşı Ütopya (Distopya) Olarak Şehir ve Modern Hayat

Ziya'nın köye yerleşme arzusu bir kaçış olarak değerlendirilebilir. Köy, roman boyunca hem olumlanan hem de içinde bulunduğu durumlar dolayısıyla eleştirilen bir mekân olarak yer alır. Şehir ise köy hayatının güzelliğinin anlatıldığı bölümlerde -köy hayatı bir ütopya olarak algılandığında- sanki onun karşı ütopyası halinde kendine yer bulur. Şehir kavramıyla birlikte modern hayata dair gerçeklerin de eleştirildiği görülmektedir.

Modern hayatın getirilerinden biri olan ‘fazla eşya’ problemi yahut insanın maddeye verdiği değerin artması durumu, Türk romanında özellikle postmodern dönemde yazılan romanlarda eleştiri unsuru olarak sık sık kullanılmaktadır. *Heba*’da ise bu problem, Ziya’nın rüyasında, Binnaz Hanım’ın evinde olduğu bölümde yer almaktadır. Ziya, içinde bulunduğu salonda, “*insanın suratına ve aklına doğru şapşal şapşal bakan kamyonlar dolusu eşya*” (HE, s. 13) bulunduğunu söylemektedir. Bu ifadede ‘akıl’ sözcüğünün tercih edilmesi dikkate değer bir ayrıntıdır. Evini tıka basa dolduran insanlar ve onların bu davranışına hayret eden, bu insanların akıllarına şaşan eşyalar söz konusudur âdeta.

Şehrin karşı-ütopya görünümü kazandığı ilk betimlemeler, yine Binnaz Hanım’ın salonunda Ziya’nın düşüncelerinde yer almaktadır. Ziya için şehir, “*cam parıltılarıyla kaplı gökdelenleri, unutulmuş hanları, köhne çarşıları, alışveriş merkezleri, yıkıntıları, fabrikaları, nezih semtleri ve çamurlu bir bulut sürüsü gibi tepeleri aşıp giden uzak gecekondularıyla birlikte, çaresizliğin yanı sıra çaresizliğe gömülmüş derin bir dağınıklık*”tır. (HE, s.13) Ziya şehrin bu görüntüsüne buruk bir ifadeyle bakmaktadır.

Şehrin karşı-ütopya niteliği taşıdığı ikinci betimlemeler, Binnaz Hanım hayat hikâyesini anlatırken karşımıza çıkmaktadır. Binnaz Hanım, babasının öldürülmesinden sonra yaşadıklarını anlatırken bu şehrin “*her yerinden kötülük fişkıran*” (HE, s. 39) bir yer olduğunu söyler ve onu bir “*karmaşa yumağı*” (HE, s. 41) olarak tanımlar. Ziya, şehri terk etmek üzere ayaklandığında, Binnaz Hanım’ın yüzüne yayılan gülümseme Ziya’ya şehri anımsatır. Ziya, ‘şehri anımsattığı için’ Binnaz Hanım’ın gözlerinden ürker. Burada Binnaz Hanım’ın gelmiş geçmiş kiracılarına dair ettiği sözler, şehrin karşı-ütopya görünümünün özetidir aslında:

“Siz buradaki insanların dış görüntüsünü oluşturan o temi ve ütülü giysilere, şık çantalara, ıslıl ıslıl yanıp sönen takılara, selamlaşmalara, gülücüklere ve her köşesinden bal damlayan kapı önü muhabbetlerine falan bakıp da işler yolunda sanmayın; bize gayet hoş ve makul görünen bu manzaranın gerisinde

haddizatında bambaşka bir hayat var. Günden güne çürüyen, çürüdükçe zıvanadan çıkan, pis kokulu, sevgisiz bir hayat...” (HE, s. 46-47)

Ziya’nın rüyadan uyandığı ve hayallere daldığı ikinci bölümde, hayalden hayale, mekândan mekâna atlarken şehirle de yolu kesişir. Burada şehir, kırmızı dumanları, uğultuları, üst üste yığılmış abuk subuk görüntüleri ve korna sesleriyle birlikte, aldaticı parıltılarla dolu geniş bir kâbus gibi görünmektedir. Ziya, bu hayallere daldığında köydedir. Köye yeni yerleşmiştir ve henüz çevreye dair bir bilgisi olmamasına rağmen, hayalinde yer alan şehrin bile bir kâbus olarak nitelenmesi oldukça dikkate değerdir. Köydeki insanları yeni tanıdığı sırada, Hulki Dede’nin Ziya’ya, “*sen şehir insanısın, bu sebeple dışların zamanla köreler burada*” demesi, dikkate değer bir diğer ayrıntıdır. Ziya şehir insanı olmasına rağmen, roman boyunca şehri övecek, onu iyi gösterecek herhangi bir ifadede bulunmamaktadır. Aksine köye yerleşme arzusu, köye yerleşmesiyle birlikte bir ferahlığa dönüşür. Fakat Hulki Dede, Ziya’nın kendisinden kaynaklanmayan sebeplerden dolayı olsa da, sözlerinde bir bakımdan haklı çıkacaktır. Çünkü Ziya, köylülerin iftiraları üzerine köyden kaçmak zorunda kalacaktır. Sonunda ne şehir insanı olabilir ne de köy insanı. Önemli olan, nereye giderse gitsin kötülüğün peşinden gelmesidir. Köyde linç edilmiş olsa da, aslında şehir de Ziya için bir mezarlıktır. Karısını ve doğmamış çocuğunu şehirde kaybetmiştir. Ve bu kaybediş, modern icatlardan biri olan bombayla gerçekleşmiştir.

3.6.6. Yazarın Oyunu: Yazıköy, Anlatıcı ve Karaltı

Romanın Rüya başlıklı ikinci bölümünde, Ziya’nın geldiği köyün adı ilk defa açıkça belirtilmektedir. Ziya’nın “Kenan Eli” olarak tanımladığı bu köyün gerçek adı “Yazıköy”dür. “Yazıköy”, öylesine bir adlandırma değildir şüphesiz. Hasan Ali Toptaş’ın dili en ince ayrıntısına kadar kullanan ve ustalıkla işleyen bir ‘dil işçisi’ olduğu göz önüne alındığında “Yazıköy” de bir köy adından çok daha fazlasıdır. İlk okunduğunda zihinde yazı yazmak için ayrılmış bir köyü çağrıştırmaktadır. Bu

çağrışım, romanın geneline bakıldığında oldukça anlamlıdır. Sınırları biraz zorlayarak Yazıköy'ün içinden bir 'yazık' sözcüğü yahut 'yazık köy' tamlaması da çıkarılabilir ve bunlar, köy insanının eleştirilen değişimiyle, köyün iftiracı insanlarıyla, onların iftiralarıyla heba olan hayatlarla ilişkilendirilebilir. Fakat belirttiğimiz gibi, bu zorlama bir yakıştırma olacaktır.

“Yazı” sözcüğü, “*yazılan şey, yazma sistemi*” anlamının dışında “*düz yer, ova*” ve “*alinyazısı*” anlamları da taşımaktadır.¹⁰⁶ Bu bağlamda Yazıköy'ün engebesiz bir arazide kurulmuş olduğu düşünülebilir. Fakat belirttiğimiz gibi, Yazıköy'ün yazı dünyasını temsil etmesi, daha kuvvetli bir ihtimaldir. Diğer yandan, yazı sözcüğünün mecazen alinyazısı anlamına geldiği düşünüldüğünde, köyün adı farklı bir anlam kazanır. Romanda Kenan'ın da Ziya'nın da kaderi, bu köyde yaşayan insanlar tarafından çizilir. Bu doğrultuda Yazıköy, kaderi, talihi, hayat çizgisini ifade eder.

Öncelikle her şeye hâkim olan anlatıcı, Yazıköy'de yaşamaktadır. Bu sonuca romanın son sayfaları vasıtasıyla varmaktayız. Ziya'nın köylülerden kaçarken çaldığı kulübe kapısı, anlatıcı tarafından açılmaktadır. Ziya'nın kapıyı çalmasıyla birlikte o zamana kadar hâkim bakış açısıyla konuşan anlatıcı, çalan kapı için “*kalkıp açtım*” (HE, s. 306) diyerek, birinci ağızdan konuşmaya başlar. Bu durumda Yazıköy, roman kişileri için inşa edilmiş kurmaca bir dünyanın gerçekliğini temsil eder. Diğer yandan Yazıköy, romanın dördüncü bölümünün adıdır. Bu bölümde neler anlatıldığına baktığımızda, Ziya'nın romandaki gerçekliği oldukça kaygan bir zeminde yükselen Hulki Dede'yle bu bölümde tanıştığını görmekteyiz. Ayrıca Ziya, kendisini takip ettiğine inandığı, romanın ana meselelerinden biri olan kuştan Kenan'a bu bölümde bahsetmektedir. Dinlediklerinden sonra Kenan, Ziya'ya bu bölümde, “*hayal âleminde yaşan küçük bir çocuğa*” (HE, s. 142) bakar gibi bakmaktadır.

Yazarın Yazıköy'de yarattığı gerçekliği bozan, daha doğrusu Ziya'nın gerçeklik üzerine şüpheye düştüğü bazı gerçek dışı durumlar olduğundan bahsetmiştik. Romanda yazarın en güzel oyunu olarak değerlendirebileceğimiz unsur,

¹⁰⁶ **Türkçe Sözlük**, Gözden Geçirilmiş 6. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, Bilgi Basımevi, 1974, s. 858

Ziya'nın gördüğü 'karaltı'dır. Ziya bu karaltıyı ilk defa, Cabbar ve Numan'ın kendisinden yardım istemek için geldiği gün görür, dağlara bakarken daha önce fark etmediği bir şeye gözü takılır. Cabbar, onunla yakınlık kurmak için ne gördüğünü sorduğunda eliyle işaret eder Ziya; fakat Cabbar orada bir şey göremez. (HE, s. 269) Benzer bir biçimde, Kenan'a gördüğü karaltıdan bahsettiğinde, Kenan da göremez bu karaltıyı. Ziya'nın ısrarı üzerine bir kez daha bakar dağlara ve Ziya'ya belki de her şeyin temelinde yer alan gerçeği bir defa daha hatırlatır: *"Belki sen zihnindeki bir şeyi görüyorsundur."* (HE, s. 275) Fakat Kenan bıçaklandıktan sonraki günlerinden birinde, Ziya'ya, bahsettiği karaltıyı kendisinin de gördüğünü söylemektedir. Besim'in de sohbete dahil olmasıyla ve bahsedilen karaltıyı görememesiyle birlikte *"belki gözetleme kulesi inşa ediyorlardır"* (HE, s. 290) diyerek konuyu kestirip atar. Bu karaltı ilerleyen sayfalarda, Kenan'ın ölümünden sonra, Ziya'nın hakkında çıkan söylentileri Körükçü Kâzım'dan öğrenmesiyle birlikte yeniden karşımıza çıkmaktadır. Ziya önce bağ evinin önündeyken yeniden görür bu karaltıyı, sonra peşine takılan köylülerden kaçmak için dağlara doğru yol alır.

Ziya'nın 'dağlara doğru' yol almasıyla, bahsettiği karaltıyı hep dağların tepesinde görmesi birbiriyle ilişkilidir. Çünkü Ziya dağlara çıkan yolda bir kulübeyle karşılaşmakta ve bu kulübenin içinde anlatıcı yer almaktadır. Bu durum bize, Ziya'nın devamlı gördüğü bu karaltının anlatıcı olabileceğini düşündürmektedir. Anlatıcıyı daha evvel herhangi bir yerde fark etmemesinin sebebi olarak ise, anlatıcının yazar tarafından yaratılan Yazıköy'de yaşadığı gösterilebilir. Ziya bu kulübede, kendisini dışarıdan görmektedir ve gördüğü Ziya köylüler tarafından yakalanır. Anlatıcının hâkim bakış açısını terk etmesi üzerine sanki yaşananlar da Yazıköy'ün içindeki bu gizli kulübenin dışında kalmıştır. Başka bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, Ziya'nın gördüğü bu karaltının aslında kaçmaya çalıştığı her şeyin birleşerek bir cisim kazanmış hâli olduğu düşünülebilir. Çünkü Ziya kaçışını bu karaltıyı gördüğü yere, dağlara doğru gerçekleştirmektedir ve aslında sığındığı kulübede kaçtığı her şeyle yeniden karşılaşmaktadır. Çünkü anlatıcı, Ziya'nın baştan sona tüm hayatını seslendiren kişidir.

Tüm değerlendirmelerimizin sonunda Heba'nın birçok yönüyle yazarın diğer romanlarından farklı olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Sınır başlıklı bölüm, yazarın önceki romanlarındaki gerçeklik zemininden farklı bir zeminde oluşturulmuş gibidir. Okur belki de ilk defa bu derece 'gerçekçi' bulduğu bir Hasan Ali Toptaş metniyle karşı karşıyadır. Nitekim Hasan Ali Toptaş da, Heba'nın diğer romanlarından farkını şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Heba'ya başlarken, doğal olarak, öteki romanlarımdan hepsinden farklı olsun istedim. her açıdan farklı. Bunun yanı sıra, derinlik nasıl yüzeye çekilebilir, yüzeye nasıl saklanabilir diye kendi kendime sorup durduğum bir meselem vardı. Galiba onu bu romanda yapabildim. Kim bilir, belki de yapamadım. Heba teki romanlarımdan epeyce farklı bu yüzden, ses tonu da farklı, kelime varlığı da.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Burcu Aktaş, “Dünyaya Hâlâ O ocuğun Gözleriyle Bakıyorum”, **Radikal Kitap**, Mayıs 2013; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 230-231

3.7. Yitirilen Gerçeğin Romanı: “Kuşlar Yasına Gider”

Hasan Ali Toptaş’ın yayımlanmış son romanı olma özelliğini taşıyan *Kuşlar Yasına Gider* (2016), gerçekliği yansıtır tarzı bakımından yazarın ilk beş romanından farklı yapısıyla dikkat çekmektedir.¹⁰⁸ Bu özelliğiyle Toptaş’ın altıncı romanı olan *Heba*’yla benzerlik gösterir. Toptaş, *Heba* üzerine konuştuğu bir söyleşide, derinliği yüzeye çekmek istediğini belirtir.¹⁰⁹ Ve bunu başarır da. Arzusunu, *Kuşlar Yasına Gider*’le devam ettirdiğini söylemek mümkündür; çünkü bu roman, hem dilinin saflığı hem de anlatım tarzı bakımından, yazarın kişilerin iç dünyasının derinliğini imgesel bir dille anlattığı romanlarından farklıdır. Diğer yandan, döngüsel yapısı, üstkurmacadan yararlanılması, belirsizlik yaratan unsurların kullanılması bakımından diğer romanlarıyla ortak özellikler de göstermektedir. Toptaş, bahsettiğimiz derinliği yüzeye çekme arzusunun bu romanını da şekillendirdiğini bir söyleşisinde ifade etmiştir:

“Derinliği yüzeye çekmeyi layıkıyla yapmaya çalışıyorum hâlâ. Bu romanda da aynı şeyi amaçladım. Dile getirilebilecek türden, dile getirilemeyecek türden başka başka şeyler de amaçladım elbette. Metnin matematiksel işleyişini kurarken, metnin ses ve renk örgüsünü dokurken ya da bir cümlemin kuvvetini artırmak için hangi cümleleri kurban etmeliyim diye düşünürken çeşit çeşit şeyler amaçladım. Amaçladığım başka bir şey de ‘yeni bir acemilik’ inşa etmekte mesela. Romanı yazarken beni fazlasıyla heyecanlandıran, üzerinde fazlasıyla kafa yorduğum şeylerden biri de buydu; tecrübenin şavkında ‘yeni bir acemilik’ inşa etmek...”¹¹⁰

¹⁰⁸ Kitaptan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, 28-30. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Haziran 2017

¹⁰⁹ Aktaş, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)*, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 230-231

¹¹⁰ Çevrimiçi Kaynak: <http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/kelimeleri-yutmayi-daha-iyi-ogrendim-434784> Son erişim tarihi: 30.04.2018

Kuşlar Yasına Gider, gelenekle postmodernizmin buluşmasından doğar. Toptaş, kasabada büyümüş olmasının verdiği imkânlardan yararlanmış ve bunu postmodernist tekniklerle buluşturarak okuruna sunmuştur. Romanın temelini oluşturan asıl hikâyenin yanında iç hikâyeler oluşturmaya, yine diğer romanlarıyla paralel bir durumdur. Olay örgüsüne bakıldığında, bir baba-oğulun merhamet/vicdan üzerine kurulmuş ilişkisinin, tekrarlara dayalı bir anlatım şekliyle yansıtıldığını görmekteyiz. Tüm yaşananlar ben-anlatıcı tarafından aktarılmaktadır. Toptaş'ın birçok romanında farklı şekillerde yer alan baba figürü, bu romanında bambaşka bir şekilde konumlanmıştır. Özellikle *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda bir tür hayal kırıklığını, acıyı, otoriteyi temsil eden baba, bu romanda taban tabana zıt bir şekilde, merhameti, saygıyı, bağlılığı hatta "azizliği" temsil etmektedir. Diğer yandan romanda yer alan baba figürü, Anadolu insanının temizliğini, iyi niyetini, geleneğe bağlılığını temsil eden bir prototip¹¹¹ olarak değerlendirilebilir. Romanda kullanılan geleneksel unsurların da aynı baba figürü gibi, Anadolu insanının yaşam biçimini temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Kuşlar Yasına Gider, gerçeklik odağında incelemek için oldukça zengin bir metindir. Hem roman kişileri hem kullanılan imgeler hem de geleneksel unsurlar, romanda birçok farklı gerçeği temsil etmektedir. Bu temsil ilişkisini bir tabloda yararlanarak sıralayalım:

Tablo 3. 7. Kuşlar Yasına Gider'deki Kişilerin Temsil Ettiği Gerçekler

Romanda Yer Alan Unsurlar	Romanda Temsil Ettiği Gerçeklik
Aziz	Yitirilen Gerçeklik
Anlatıcı-Yazar	Duygusal Gerçeklik

¹¹¹ Prototip: "ilk örnek, tip, model." **Türkçe Sözlük**, Gözden Geçirilmiş 6. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974, s. 662

Anlatıcı-Yazarın Ailesi ve Geleneksel Unsurlar	Kasaba İnsanın Gerçekleri ve Modern Gerçeklik
Ecel Atı, Beyaz Gömlekli Çocuk, Duguk Kuşu	Varlığından Şüphe Edilen Gerçeklik Hayal-Gerçek Çatışması
Ankara ve Denizli, şoför baba figürü, üstkurmaca	Hasan Ali Toptaş'ın Gerçekleri
Yol Metaforu	Bireyin İç Gerçekliği
Ardahan Türküsü	Romanın Kurgusal Gerçekliği

3.7.1. Romanın Kurgusal Gerçekliği: Başa Saran Kaset

*Bu yol Pasin'e gider/Döner tersine gider
Şurada bir garip ölmüş/Kuşlar yasına gider¹¹²*

Kuşlar Yasına Gider, olay örgüsünün döngüsel akışıyla ve dairevî kurgusuyla dikkat çekmektedir. Bu özellikler *Uykuların Doğusu*'nu hatırlatır. Bu iki roman, geleneksel unsurlar barındırmaları bakımından da birbirine benzer; fakat bu unsurların kullanım biçimleri farklıdır. *Uykuların Doğusu*'nda gelenek anlatım tarzını şekillendirir, *Kuşlar Yasına Gider* ise baştan sona geleneksel unsurlarla örülüdür. Dairevî kurgu ve döngüsel akışa baktığımızda, bu iki özelliğin okurun gerçeklik algısına doğrudan hitap ettiğini görürüz. Çünkü bahsi geçen dairevî kurgu, üstkurmaca ögesiyle sağlanmaktadır.

Romanın olay örgüsüne bakıldığında, durmadan aynı şeylerin yaşandığı görülür. Babasının hastalığı sebebiyle devamlı yollarda olan anlatıcı-yazar, Ankara ve

¹¹² “Bu Dağlar Kömürdür”, Ardahan Türküsü.

Denizli arasında mekik dokur. Babasının hastalığını öğrendikten sonra kendi kurduğu ailesiyle, -eşi Seher, kızı Ayperi'yle- bile doğru düzgün vakit geçiremez. Romanda bu durumu eleştiren herhangi bir ifade bulunmamaktadır. Ki zaten, romanın merhamet duygusu üzerinde yükseldiği açıktır. Toptaş'ın ilk romanlarında genellikle acıyı işaret eden baba figürü, bu romanında azizliği işaret etmektedir.

“Bu yol Pasin’e gider / Döner tersine gider” dizeleri, âdeta romanın ruhuna işlemiştir. Anlatıcı-yazarın kat ettiği yollar dönüp dolaşıp aynı mekânlara çıkmaktadır. Ne zaman Ankara’ya, kendi evine dönse, yeniden Denizli’ye doğru yola çıkmasını gerektiren bir durum gerçekleşmektedir. Anlatıcı-yazar babası için hangi nedenle yola çıkarsa çıksın, yollar sonunda tersine dönmektedir. Dönüp dolaşıp Denizli’ye, baba ocağına çıkmaktadır.

Yolların durmadan aynı yere varması gibi, yaşanan olaylar da devamlı kendini tekrar etmektedir. Baba Aziz Bey devamlı hastaneye götürülür, tahlilleri yaptırılır, evine döner ve yeniden hastaneye götürülür. Aynı şekilde, anlatıcı-yazar da babasını hastaneye götürmek ve gerekli işleri yapmak için Denizli’ye gelir, işler hallolduktan sonra Ankara’ya döner. Romanda tekrarlardan yararlanılması, romanın postmodernist yönlerinden biridir. Anlatıcı-yazarın yolda devamlı türkü dinlemesi ve sütkırı atla karşılaşması ya da kasabadakilerin ihtiyaç olduğunda da olmadığında da Aziz’i görmek için devamlı toplanması ve benzer hareketlerde bulunması gibi tekrarlanan unsurlar, romanın dairevî yapısına uygundur.

Diğer yandan, yine postmodernist özellikler olarak, Toptaş romanlarının temel özelliklerinden biri hâline gelen belirsizlik ve tezatlık, bu romanda da kendini gösterir. Romanın dairevî kurgusu da yine postmodernist bir unsur olan üstkurmacayla desteklenmektedir. Romanın giriş cümlelerinde bir yazar olduğunu anladığımız anlatıcı, romanın sonunda babası Aziz Bey’in vefatının ardından Ankara’ya evine döner. Döner dönmez de kalemine ve defterine kavuşur. Böylece romanın son cümleleri, ilk cümlelerine bağlanır ve roman âdeta yeniden başlar. Bu doğrultuda roman hem içerik hem biçim bakımından dairevî bir yapıya sahiptir.

Tıpkı başa saran bir kaset gibi işleyen romanda bazı cümleler de tekrarlanmaktadır. Örneğin düştüğü durum yüzünden çevresinde pervane olan yakınlarına baktıkça durmadan utanıp sıkılan Aziz Bey'in "*Allahım, hadi bana çektiriyorsun da, bu çoluk çocuğun ne günahı var, onlara niye çektiriyorsun?*" (KYG, s. 126) şeklindeki yakarışı, "*Hadi bu azabı bana çektiriyorsun, anladık, yahu çoluk çocuğun ne günahı var, onlara niye çektiriyorsun*" (KYG, s. 219) şeklinde tekrarlanır. Benzer bir şekilde, anlatıcı-yazar genç akademisyenle yaşadığı problemi kendisine anlatması üzerine Aziz Bey, "*bir şey söyleyeyim mi, sana da zaten aldatılmak yakışırdı oğlum*" (KYG, s. 145) der. Bu cümle, "*sana aldatılmak yakışırdı zaten, öteki türlü yakışmazdı*" (KYG, s. 225) şeklinde Aziz Bey'in adım adım ölüme yaklaştığı sayfalarda yinelenir. Ayrıca, anlatıcı-yazarın romanın başında gittiği İmge Kitabevi'ne romanın sonunda aynı kitabı sormak için yeniden gitmesi, romanda yer verilen tekrarlardan biridir. (KYG, s. 16-17 ve s. 240-241)

Diğer yandan, yazarın diğer romanlarında da bir leitmotiv olarak görülen "gölge" ve "kuş" sözcükleri, bu romanda da tekrarlanır. Romana adını veren dize "*Kuşlar Yasına Gider*", Aziz Bey'in ölümüyle anlamlanır. Üstelik Aziz Bey, canını, yasına giden kuşlara selam verir gibi, "*kuş gibi, hafifçe*" (KYG, s. 246) teslim eder.

3.7.1.1. Zaman, Mekân ve Belirsizlik

Romanda zaman ve mekân unsurları, romanın dairevî yapısına ve belirsizlik zeminine uygun bir şekilde yer almaktadır. Önce romandaki zaman akışına bakalım. Yazarın ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*'nın, daha sonraki romanlarına göre farklı olan yönlerinden biri zamanın kullanım şeklidir. Çünkü *Sonsuzluğa Nokta*'da geriye dönüş tekniği bir araç olarak kullanılsa da, başkişi Bedran'ın yaşadıkları dün-bugün-yarın çizgisinde takip edilebilmektedir. Oysa daha sonra yayımlanan ve birçok unsurun belirsizleştiği romanlarında zaman da belirsizdir. İşte, *Kuşlar Yasına Gider*'de, *Sonsuzluğa Nokta*'ya benzer bir zaman kullanımı söz konusudur. Olay örgüsü, anlatıcı yazarın yola düşmesiyle paralel bir şekilde ilerlemektedir. Yaşananlar kronolojik bir çizgide gerçekleşmektedir. Ayrıca, anlatıcı-yazarın babası ve dedesi hakkındaki

hikâyeleri eşine anlattığı bölümde ve Ankara-Denizli arasında gidip gelirken çocukluğuna dair hatırladıkları, geriye dönüş tekniğiyle aktarılmaktadır. Anlatıcı-yazarla birlikte bu yolun diğer yolcuları, roman kişisi hâline gelen türküler ve sütkırı at/ecel atıdır.

Romanın bir diğer özelliği, zaman kavramının mekândan ayrı düşünülmemesidir. Çünkü romanda geriye dönüşleri sağlayan unsur, anlatıcı-yazarın yolda rastladığı mekânların ve kasabaya vardığında gördüklerinin kendisinde yaptığı çağrışımlardır. Anlatıcı-yazar bu yolda âdeta çocukluğuna seyahat eder. Bu nedenle “yol”, *Kuşlar Yasına Gider*’de bir metafora dönüşür. Anlatıcı-yazar her yola çıktığında, kendi iç gerçekliğini keşfeder. Anılarını tazeler ve hayatını sorgular. Ankara’da modern bir hayat yaşayan anlatıcı-yazar, kasabaya her gidişinde uzak kaldığı örf ve adetleri, kasaba insanının gerçeklerini, merhamet duygusunu yeniden anlamlandırır. Romanda yer alan mekânların bir diğer özelliği ise, tamamen gerçek mekânlar olmasıdır. Polatlı, Sivrihisar, Gömü, Afyon, Çökelez Dağı, Çal, Baklan, Eryaman gibi isimlerin yanında, İmge Kitabevi, OSTİM, Mercan Medikal ya da Süleyman Demirel Üniversitesi ve Pamukkale Üniversitesi Araştırma Hastanesi gibi gerçek mekân isimleri kullanılmıştır. Bu durum, şüphesiz okurun gerçeklik algısını değiştirmekte ve metne olan inancını kuvvetlendirmektedir.

Zaman ve mekân unsurlarının yazarın önceki romanlarına göre daha gerçekçi bir şekilde kullanılmış olması, romanın belirsiz bir yönü olmadığını işaret etmez. Ne şekilde yazılmış olursa olsun, “Hasan Ali Toptaş romanı” dendiğinde akla gelen ilk özelliklerden biri belirsizliktir. Bu doğrultuda *Kuşlar Yasına Gider*’de de belirsizliği sağlayan unsurlar yer alır. Hatta bunlar için okurun tamamlasın diye bilerek bırakılan boşluklar desek daha doğru olacaktır. Örneğin anlatıcı-yazarı yolculuklarında yalnız bırakmayan sütkırı at ve hayal mi gerçek mi belli olmayan beyaz gömlekli çocuk, her okurun zihninde farklı biçimde anamlanacaktır. Ya da anlatıcı-yazarın babası Aziz Bey’in anlatırken yarım bıraktığı bir hikâyeye yer almaktadır romanda. Tamamlaması okura düşer. Anlatıcı-yazarın kızı Ayperi’nin gördüğü tuhaf rüya da türlü rüya yorumlarına açıktır. Bahsettiğimiz unsurlardan özellikle sütkırı at ve beyaz gömlekli

çocuk hayal-gerçek çatışmasına yol açan ve bu noktada belirsizliğin ta kendisi olan unsurlardır. Bu nedenle ikisini “varlığından şüphe edilen gerçekler” başlıklı bölümde incelemeyi uygun gördük. Diğer yandan, yazarın kızı Ayperi’nin rüyası, kanaatimizce üstkurmaca ögesini destekleyen bir unsurdur. Bir okur olarak yorumladığımız bu unsurlar, şüphesiz her okurda farklı gerçeklere tekabül edecektir. Tam da bu nedenle Toptaş’ın bu romanında belirsizlik yoktur, demek mümkün değildir. Ancak, belirsizlik romanın ana meselesi değildir, diyebiliriz.

3.7.1.2. Üstkurmaca ve Metinlerarasılık

Kuşlar Yasına Gider, geleneksel unsurların yoğun bir şekilde kullanıldığı bir roman olmasının yanında postmodernist özelliklere de sahiptir. Bu özelliklerinden biri, romanda üstkurmaca ögesinin yer almasıdır. Yazarın metni oluşturma süreci *Uykuların Doğusu*’ndaki gibi açık bir şekilde verilmez; fakat *Kayıp Hayaller Kitabı*’ndaki kadar gizli de değildir. Ki anlatıcının bir yazar olduğu ortaya çıktıktan sonra, hatta bu yazarın Hasan Ali Toptaş’la olan bağı keşfedildikten sonra, okurun üstkurmaca ögesini gözden kaçırması mümkün değildir.

Daha romanın ilk cümlesiyle anlatıcının aynı zamanda bir yazar olduğunu anlamaktayız. Bu giriş paragrafı, yazarın iç sesinin üstkurmaca ile yansıtılmasına örnektir: “İçimdeki ses uzaklara çekilmişti. Aylarca tek satır yazamadım bu yüzden, masada öylece oturdum durdum.” (KYG, s. 7) Hemen ardından kalemini kutusundan çıkarır, kapağını açar ve haznesine mürekkep çeker. Fakat aylardır yazamadığı gibi yine yazamaz. Çünkü telefon çalar ve annesinden babasının Ankara’ya doğru yola çıktığını öğrenir. Anlatıcı-yazarın bu cümleleri romanın sonunda tamamlanır ve bir anlama kavuşur. Babası Aziz Bey’in cenazesinden sonra eşiyle Ankara’ya dönen anlatıcı-yazar, eve gelir gelmez kalemine davranır. Böylece romanın başında yer alan “lacivert gövdeli kalemi çıkardım kutusundan; kapağını açtım, yavaş yavaş mürekkep çektim ve haznesi tamamen doldu mu diye kaldırıp baktım” (KYG, s. 7) ifadesi, romanın sonunda yer alan “Haznesinin boş olduğunu biliyordum tabii. Doldurmak için, soluma dönüp raftaki mürekkep şişesine uzandım” (KYG, s. 248) ifadesiyle

bütünleşir. Yani romanın son cümlesi, okuru romanın girişine yönlendirmektedir. Bu durum, hemen son cümlesi ilk cümlesine bağlanan *Uykuların Doğusu*'nu akla getirmektedir. İki romanın kurgusu ortak bir şekilde dairevîdir, iki roman da döngüsel bir akışa sahiptir.

Romanda üstkurmaca ögesini destekleyen unsurlardan biri, kanaatimizce, anlatıcı-yazarın kızı Ayperi'nin gördüğü tuhaf rüyadır. Önce anlatıcı-yazarın eşi Seher, Ayperi'nin gördüğü rüya yüzünden uyandığını ve ağzından yalnızca "*defter*" (KYG, s. 33) kelimesi çıktığını söyler. Burada yarım bırakılan hadise, daha sonra anlatıcı-yazarın kızı Ayperi'yle konuşması sonucunda tamamlanır. Ayperi, rüyasında babasıyla birlikte bir defterin içinde yürüdüğünü ve bu defterin "*öyle böyle değil, çok büyük*" (KYG, s. 42) bir defter olduğunu söyler. Rüyaya göre, anlatıcı-yazar ve Ayperi bu defterde yürürken birdenbire kocaman bir kalem düşer. Bu kalemi birlikte tutarlar ve hemen bir daire çizerler. Bu daire sayesinde oluşan boşluktan defterin dışına çıkarlar ve çıktıkları gibi de gökkuşağının üstüne düşerler. Toptaş'ın romanlarında özellikle gri renk sıklıkla yer alır. Diğer yandan bu romanda beyazın hakimiyeti söz konusudur. Bu atmosferde gökkuşağının anılması oldukça dikkat çekicidir. Fakat bu rüya üzerine konuşan anlatıcı-yazar, kızına, gökkuşağının tüm renkleri içerdiğini ve tüm renklerin karışımının da yine beyaz olduğunu söyler. Ve ekler: "*Beyaz da tüm renklerin birleşimi olduğuna göre, demek ki biz yine beyaz bir yere düştük. Defterin dışına çıkıyoruz diye öteki sayfaya düşmüş olabiliriz yani, öyle değil mi?*" (KYG, s. 43) Anlatıcı-yazarın bu yorumu, Ayperi'yi gülümsettiği gibi okuru da gülümsetecektir. Toptaş, bir kere yazma ve okuma sevdasına tutulmuş bir kişinin istese de bu kocaman defterin içinden çıkamayacağını vurgulamaktadır âdeta. Bu rüyanın üstkurmaca ögesine katkısı ise, bizzat anlatıcı-yazarın bir defterin içinde yer alması ve üzerine kalem düşmesine rağmen ezilmekten kurtulmasıdır. Bu rüya, sanki, yazarın yazdıkları altında ezilmesi durumunu işaret eder. Anlatıcı-yazarın ezilip ezilmediği de kesin bir şekilde belli değildir; çünkü kızıyla birlikte diğer sayfaya düştüklerini düşünmektedir. Şüphesiz bu rüya, Toptaş'ın romanlarında yer alabilecek türden bir imgedir.

Kuşlar Yasına Gider, metinlerarası öğelerin kullanılması bakımından oldukça zengindir. Metinlerarasılık, daha romanın isminde ortaya çıkar. “Kuşlar Yasına Gider”, Ardahan Türküsü’nün dizelerinden biridir; romanın girişinde epigraf şeklinde bu türkünün iki dizesi verilmiştir. Yalnızca iki dizenin kullanılması, postmodernist bir yazarın, hazırladığı bir bilmeceyle okuruna oyun oynadığını düşündürmektedir. Bahsettiğimiz iki dize “*Bu yol Pasin’e gider/Döner tersine gider*” şeklindedir. Bu dizelerde romanın ismi yer almamaktadır. Eksiltilmiş iki dize, “*Şurada bir garip ölmüş/Kuşlar yasına gider*” şeklindedir. Görüldüğü gibi, romanın isminin nereden geldiğini bulmak görevi okura düşmektedir. Ayrıca romanın isminin epigrafta yer alması da kitabın kapağında yer aldığını hesaba katarsak, bu durumda eksik kalan tek ifade “*Şurada bir garip ölmüş*” ifadesidir. Bu ifadenin eksiltilmesi ise, romanda yer alan ölümlerin olay gerçekleşene dek gizli kalması için bilinçli bir şekilde yapıldığını düşündürür.

Roman boyunca kullanılan türküler, bir tür hareket ettirici güçtür. Anlatıcı-yazarın hayal âlemine geçiş yapmasını sağlayan yani bir bakıma onun uyanırken farklı bir gerçekliği yaşamasına imkân veren unsur, türkülerdir. Türkülerin gerçeği bulandırması durumu, romanda gelenekle postmodernizmin iç içe bulunduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu türkülerin de metinlerarasılık düzleminin ürünü olduğunu söyleyebiliriz.

Roman boyunca anlatıcı-yazarın bir yazar olduğu vurgulanır. Hem romanın girişi ve son bölümü bu şekilde kurgulanmıştır hem de anlatıcının romanları olduğu açıkça belirtilir. Diğer yandan, Hasan Ali Toptaş, diğer romanlarına göndermelerde bulunmaktadır. Bu göndermeler metne parça parça yerleştirilmiştir; Toptaş’ın diğer metinlerine hâkim olan bir okurun bir an için gerçeklik algısıyla oynayacak tarzda parçalardır bunlar. Okur, bu göndermelerle, kurmacanın ne tarafında olduğunu şaşırarak, bilmeceyi çözdüğünde ise diğer bilmeceleri çözmek adına metne daha çok bağlanacaktır. Bu göndermelerden en açık olanı, *Sonsuzluğa Nokta*’ya yapılan atıflardır. Anlatıcı-yazar, babasına kendisi hakkında hazırlanan kitaptan bahsederken, babası vaktiyle onun “Noktanın Sonsuzluğu” (KYG, s. 146) adlı bir romanını okumaya

çalıştığını söyler. Şüphesiz bu isim, yazarın ilk romanının dönüştürülmüş hâlidir. Babası, bu romanda yer alan minibüs şoförünü kendisine benzettiğini; fakat bu şoförün yanında yer alan çocuğun adının Bedran olduğunu görünce kendisiyle bir alâkası olmadığını düşündüğünü söyler. Şüphesiz bu gönderme de oldukça manidardır. Daha evvel Toptaş'ın Bedran'la olan benzerliklerinden söz etmiştik. Hatta Toptaş'ın söyleşilerinden yararlanarak kendisinin Bedran'la olan ortak yönünün minibüste hiç istemediği hâlde muavinlik yapması olduğundan, tıpkı Bedran gibi kendisinin de kalabalık fobisi olduğundan da:

“İçinde bulundukları metnin vazgeçilmez bir malzemesi ya da kurgunun temel bir parçası gibi gözükseler de (ki öyledirler, öyle kılınmışlardır), bu mahşerî kalabalıkların, ruhsal yapımdan kaynaklanan, benim bile farkına varmadığım çok daha başka nedenleri olabilir tabii. Çocukluğumdan bu yana bir türlü yenemediğim kalabalık fobim olabilir sözgelimi. Sonsuzluğa Nokta'nın kahramanı Bedran'da da vardır bu fobi; otobüs terminalinin kalabalığından bile korkar, dehşet verici sahneler hayal eder.”¹¹³

Ardından “*Bedran diye ad mı olurmuş yahu, ben ilk defa duyuyorum*” (KYG, s. 146) der Aziz Bey. Toptaş, baba figürünün oldukça belirgin olduğu ilk romanını, baba figürünün bambaşka bir şekilde yer aldığı son romanında baba Aziz Bey vasıtasıyla böylece yad eder. *Sonsuzluğa Nokta*'ya yapılan tek atıf bu değildir; romanda *Sonsuzluğa Nokta*'da yer alan bir cümle ufak bir değişikliğe uğratarak kullanılmıştır:

“Çocukluğum boyunca, işte böyle, hep onun gidişlerini gördüm ben, hep onun gidişlerini duydum ve kendimi hep onun gidişlerinden artakalan herhangi bir şey gibi hissettim. Çok seyrek gelirdi eve çünkü, sık sık giderdi ama, alabildiğine seyrek gelirdi.” (SN, s. 69)

¹¹³ Erbaş, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 16

“Evden sık sık gidip çok seyrek geldiği yıllardı o yıllar, küçük kardeşim Suat’ın, neşe topuna benzeyen o ele avuca sığmaz çocuğun çiçekten öldüğünü bile aylar sonra, seferden döndüğünde öğrenmişti bu yüzden.” (KYG, s. 31)

Benzer bir durum yazarın bir söyleşisinde yer alan cümleleriyle yine romanda kullanılan cümleler arasında mevcuttur:

“Zaten o yıllarda burnumuzun ucunda gezinen bir mazot kokusuydu babam, kulağımızda çınlayan uzak bir motor sesiydi ve az evvel dediğim gibi, gitti mi gelmek bilmezdi bir türlü. Bu nedenle çocukluğumda annem, kardeşim ve ben hep yol gözlerdik. Arada bir boynumuzu büküp içimizi çekerek hep uzaklara bakardık daha doğrusu.” (KYG, s. 32)

“(…) bizim evde gülünmezdi (...) Gerçekten, hiç mi hiç gülünmezdi; hep somurtulur ve uzaklara bakılırdı. Benim çocukluğumda babam uzaklardaydı çünkü. Yıllar sonra döndü ama bu kez de ne varsa, o bakmaya başladı uzaklara.”¹¹⁴

Sonsuzluğa Nokta’da yer alan cümlelerin dönüştürülüp kullanılmasına benzer bir durum, *Kuşlar Yasına Gider* ve *Uykuların Doğusu* arasında da mevcuttur. Bu iki cümlelerin özelliği, kurgusal gerçekliği vurgulayan, yani okurun metinle olan gerçeklik bağında bir sarsılma meydana getiren cümleler olmalarıdır. Daha evvel bahsettiğimiz gibi, *Uykuların Doğusu*’nun dairevî yapısı, roman kişilerinin hikâyelerinin birbiriyle bir yerde kesişmesine imkân veriyordu. Bu durumun bir örneği de, radyoevinde çalışan adam ile anlatıcı-yazarın dedesi Cebrail’in yıllar sonra kız isteme merasimi sırasında karşılaşmalarıdır. Aralarındaki sohbet, “*Böyle bir tesadüf ancak filmlerde ve romanlarda olur*” (UD, s. 242) cümlesiyle başlar. *Kuşlar Yasına Gider*’de ise, anlatıcı-yazarın eşi Seher, Aziz Bey’in Ankara’da başına gelenleri yorumlarken “*bu tür tesadüfler sadece filmlerde ya da romanlarda olur sanırdım*” (KYG, s. 25) der.

¹¹⁴ Tekin, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 37

Birbiriyle neredeyse aynı olan bu cümleler, okura, kurmaca bir metinle baş başa olduğunu ve gerçekleşen olayların romanlarda gerçekleşebilecek türden olaylar olduğunu hissettirir.

Toptaş'ın atıfta bulunduğu bir diğer romanı *Kayıp Hayaller Kitabı*'dir. Romanda dikkatli bir okurun gözünden kaçmayacak türden göndermelere yer verilmiştir. Bu göndermeler, diğer göndermelere göre örtük bir yapıdadır. Toptaş, bu unsurları metne usulca yerleştirmiş ve ancak dikkatli bir okur baktığında parolasınlar istemiştir âdeta. Romanda, anlatıcı-yazar babasının minibüsünü kasaba insanlarının işleri için nasıl kullandığını anlatırken, veresiye binen yolcuları “*sırtı siyah ciltli kalın bir defter*”e (KYG, s. 36) kaydettiğini söyler. Bu tamlama, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda bir üstkurmaca ögesinin temelini oluşturan “*sırtı siyah ciltli kocaman defter*” ifadesini hatırlatır. Bu defter, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın kilit noktasıdır, hatta kendisidir. Öyle ki tam da bu nedenle *Kayıp Hayaller Kitabı*'nı incelediğimiz bölümün başlığı “*sırtı siyah ciltli kocaman defter*”dir. İki roman arasındaki diğer benzerlik ise anlatıcılarının dayılarının isimleridir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda anlatıcı konumunda yer alan Hasan'ın Celil, Hüseyin ve Vakkas adında üç dayısından bahsedilir. *Kuşlar Yasına Gider*'deki anlatıcının da İzzet, Hüseyin ve Vakkas adında üç dayısı yer almaktadır. Benzerlik bu kadarla da kalmaz. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda yer alan Hüseyin dayı, kardeşi Celil'den süt beyazı bir at alır ve o günden sonra evde huzur kalmaz. Hatta sonunda bu atı baltayla parçalayarak öldürür. *Kuşlar Yasına Gider*'de yer alan Hüseyin dayının da çok sevdiği bir atı vardır ve o öldükten sonra yokluğunun acısını azaltmak için telefonunun zil sesini at kişnemesi şeklinde ayarlatır. İki romandaki Vakkas dayılar ise birbirine zıt karakterdedir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki Vakkas, durağan bir yapıdadır, evde oturduğu yerde öylece durarak zaman geçirir. *Kuşlar Yasına Gider*'deki Vakkas ise hareketlidir, Aziz'in evine devamlı göbeğini hoplata hoplata, kollarını hızlı hızlı sallayarak çıkar gelir.

Anlatıcı-yazarın kendisi hakkında kitap çıkaran genç akademisyenden söz ettiği bölümde, metinlerarasılık bağlamında birden çok atıf söz konusudur. Anlatıcı-yazar, bu gencin yaptığı hataları anlatırken “*Dostoyevski Amcam*”, “*Cervantes*

Dedem” (KYG, s. 140) ifadelerini kullanarak roman sanatının büyük isimlerini yad eder ve geleneğe selam verir. Bedran’ı anarak *Sonsuzluğa Nokta*’ya, “*Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor cümlesiyle başlayan romanım*” (KYG, s. 142) ifadesini kullanarak *Bin Hüzünlü Haz*’a atıfta bulunur. Kendisinin babalara dair yazdığı “*Kimi zaman iç kanamalı bir şilep gibi / rakıya demirlerler yüreklerini*” (KYG, s. 142) sözünden bahsederek ise bu sözün bulunduğu kitabı *Yalnızlıklar*’ı hatırlatır. Romandaki anlatıcı-yazarın Hasan Ali Toptaş olduğunu kesinleştiren bu atıflardan biri de *Gölgesizler* romanına dairdir. Anlatıcı-yazar, kitabı oluşturan gencin “*bu romanda muhtarla imam var da neden öğretmen yok*” (KYG, s. 139-140) dediğini söyler. Toptaş, bir söyleşisinde *Gölgesizler* yayımlandığında bu tepkiyle karşılaştığını belirtir. Yani bu ifade hem bir atıftır hem de yazarın kendi gerçekliğine aittir:

“...Örneğin, şöyle soruldu *Gölgesizler* çıktığında; ‘Romandaki köyde imam var, muhtar var, ama neden öğretmen yok?’ Ben şaşırdım tabii, *Gölgesizler*’de bir zamanların ‘köy romanı’ şablonuyla yaklaşılmasına ve en önemlisi de, yaşamsal gerçeklikle yazınsal gerçekliğin birbiriyle karıştırılmasına üzüldüm.”¹¹⁵

Romanda kurmaca gerçeklik ile somut gerçekliğin iç içe geçtiği, belirsizlik yaratan bir durum yine metinlerarasılık düzleminin bir ürünü olarak yer almaktadır. Nereden geldiği belli olmayan bir ses, anlatıcı-yazara, “*Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır; bu cümle senin kitaplarından birinde yer alıyor, öyle değil mi?*” (KYG, s. 194) diye sorar. Bu ifade, yine postmodernist bir yazarın okuru bir oyun arkadaşı olarak metne dahil ettiğini göstermektedir.

Anlatıcı-yazarın Ankara Kızılay’da İmge Kitabevi’ne giderek Laurence Sterne’ün *Tristram Shandy*’sinin üçüncü basısının gelip gelmediğini sorması, yine bir metinlerarasılık örneğidir. Bahsi geçen kitabın başkışisi, devamlı anlatan ve kendini kelimelerle var eden yapısıyla, kurmaca gerçeklik ile somut gerçekliğin birbirine karıştığı, belirsizleştiği Toptaş romanlarında yer alabilecek bir kişidir. Orhan

¹¹⁵ Ecevit, a.g.y.; Toptaş, a.e., s. 165

Pamuk'un *Tristram Shandy - Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* için yazdığı önsözde yer alan cümleler, Toptaş'ın bu kitabı niçin seçtiğini açıkça gösterir:

“Hepimiz böyle bir amcamız olsun isteriz. *Tristram Shandy* gibi hiç durmadan anlatan, anlattığına kendini kaptırıp giden, şakaları, kelime oyunları, gevezelikleri, bizi hayret ettirebilme yeteneği, tuhaflıkları, saçmalıkları, çocuksuluğu, saplantıları ve takıntılarıyla bizi hep gülümseten, akıllı, zeki, kültürlü, görmüş geçirmiş, ama bir yanıyla da hep muzip bir çocuk kalmış olan bir amca (...) Hayatta böyle bir anlatıcıya, böyle bir sese alıştığımızda başımızdan geçen ve çok iyi bildiğimiz olayları bir kere de onun sesinden dinlemek, onun benzersiz bakışından görmek isteriz. Üst katta oturan ve her gün bir süre mutlaka görülen bir akraba, ya da günlerinizi hep birlikte geçirdiğiniz manga arkadaşları gibi, onun sesini duymak bazan öyle bir alışkanlık olur ki, bazen bütün hayat ve dünya o anlattıkça varoluyor bile sanabiliriz. Herkesin böyle bir amcası olmalıdır?”¹¹⁶

Metinlerarasılık bağlamında değerlendirebileceğimiz bir diğer unsur, romanda yer alan kuş imgesidir. Çalışmamızın önceki bölümlerinde de bahsettiğimiz gibi, kuş imgesi Toptaş'ın metinlerinde farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki bazı kişiler gerçeklerden kaçmak için kuşa dönüşmek isterler. *Heba*'da, başkişi konumunda yer alan Ziya'nın hayatı, küçükken öldürdüğü kuş yüzünden bir türlü tam olamaz. Nereye gitse o kuşun hayali de peşinden gelir. *Bin Hüzünlü Haz*'da zaman kuşa dönüşür. *Uykuların Doğusu*'nda Cebail bir gün her şeyi bir kenara bırakıp doğru düzgün tanımlayamadığı bir kuşun peşine düşer. *Kuşlar Yasına Gider*'de ise bir imge olarak kullanılan “*duguk kuşu*” (KYG, s. 206) ölümün habercisidir.

Görüldüğü gibi, *Kuşlar Yasına Gider*, metinlerarasılık bağlamında belki de yazarın en zengin romanıdır. Daha evvel incelediğimiz *Uykuların Doğusu*'nda benzer bir durumla karşılaşmıştık. Fakat *Uykuların Doğusu*'nda yer alan metinlerarasılık,

¹¹⁶ Çevrimiçi Kaynak: <http://kitap.ykykultur.com.tr/kitaplar/tristram-shandy-beyefendinin-hayati-ve-gorusleri> Son erişim tarihi: 30.04.2018

masallardan başlayarak ilk roman olarak kabul edilen Don Kişot’a varan bir serüvendi. Bir bakıma, ustalara karşı bir saygı duruşuydu. *Kuşlar Yasına Gider*’de ise Toptaş, kendi metinlerine atıfta bulunarak, hem okurunu bilmecelerle dolu bir anlatıya dahil etmiş hem de bu defa kendi yarattığı kişilere, zamanlara, mekânlara selam vermiştir. Romana yerleştirilmiş bu ipuçları, dikkatli bir okurun romandan farklı bir haz almasını sağlayacaktır.

3.7.1.3. Hasan Ali Toptaş’ın Gerçekleri

Romanın öne çıkan özelliklerinden biri de, yazarıyla olan bağıdır. Daha evvel özellikle *Sonsuzluğa Nokta*, *Kayıp Hayaller Kitabı* ve *Uykuların Doğusu*’nda yazarın kendi gerçeklerinin açık ya da örtük bir şekilde anlatıya dahil olduğunu görmüştük. *Kuşlar Yasına Gider*’de de benzer bir durum söz konusudur. Bu romanda yazarın kendi gerçekleriyle ilişkili olan unsurlar, bilinçli bir okurun gözünden kaçmayacak niteliktedir ve metne de bu doğrultuda yerleştirilmiştir.

Öncelikle romanda yer alan mekânlara bakalım. Her ne kadar anlatıcı-yazar roman boyunca yollarda olsa da, olay örgüsüne bakıldığında öne çıkan iki şehir ismi görülür: Ankara ve Denizli. Bu iki şehir, Hasan Ali Toptaş’ın hayatının iki yarısıdır. Çocukluğu Denizli’de geçen Toptaş, memurluk yapmaya başladıktan sonra hayatına Ankara’da devam etmiş, edebiyat dünyasına ilk adımını da bu şehirde atmıştır. Diğer yandan, anlatıcı-yazarın ‘baba ocağı’, Baklan Ovası’nda, Beşparmak Dağı’nın dibinde yer alan kasabadadır. Toptaş’ın çocukluğu da Baklan’da geçmiştir. Romanda yer alan anlatıcı-yazar, kasabaya vardığı sırada “*çocukluğumu geçirdiğim sokaklar*” (KYG, s. 92) ifadesini kullanır. Bu doğrultuda bilinçli bir okur, anlatıcı-yazar ile Hasan Ali Toptaş arasında sıkı bir bağ kuracaktır.

Anlatıcı-yazar, eşiyle babasının yıllar evvel geçirdiği kaza hakkında konuşurken, babasının o yıllarda “*TIR şoförü*” (KYG, s. 26) olduğunu söyler. Tır sözcüğünün büyük harflerle yazılmış olması dikkat çekicidir. Hemen ardından anlatıcı-yazar, babasının dedesinin ölümünden sonra şoförlük öğrendiğini, başlarda

cip şoförlüğü yaptığını, daha sonra kamyonlarda uzun yol şoförlüğü yaptığını söyler. (KYG, s. 31) Aziz Bey, uzun yol şoförü olduğu için oğlunun cenazesine bile gelememiştir. Bu ayrıntı oldukça manidardır. Daha evvel bahsettiğimiz gibi, yazarın ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*'da yer alan baba, Toptaş'ın kendi babası gibi kamyon şoförüdür.¹¹⁷ Hatta bir sonraki başlıkta metinlerarasılık bağlamında bahsedeceğimiz meselelerden biri, Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta*'da yer alan baba figürü için kullandığı bir cümleyi bu romanına birebir yerleştirmiş olmasıdır. Toptaş, kendi babası için de benzer bir ifade kullanmıştır. *Sonsuzluğa Nokta*'da yer alan kamyon şoförü baba da Toptaş'ın kendi babası da eve seyrek gelen kişilerdir. Toptaş, Aziz Bey'in oğlunun cenazesine bile gelememesini metne yerleştirerek, hem ilk romanında yer alan babanın hem de kendi babasının eve ne derece seyrek geldiğini vurgular gibidir. Anlatıcı-yazar babasının hikâyesini anlatmaya devam ettiği sırada, uzun yol şoförlüğünü bıraktıktan sonra kasabada üç ahabap birleşerek bir minibüs aldıklarını söyler. (KYG, s. 34) Daha sonra bu minibüs sevdası babasının sık sık bir yerlere gitmesine sebep olacaktır. Romanın yedinci bölümünde ise anlatıcı-yazar, babasının minibüsünde muavinlik yaptığından bahseder. (KYG, s. 130) Benzer bir durum yine Toptaş'ın ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*'da görülmektedir. Romanın başkışisi konumundaki Bedran, babasının minibüsünde hiç istemeyerek muavinlik yapar. Hatta insanlardan para istemekten bile utanarak yapar bunu. Toptaş'ın çocukluğunda da aynı durum söz konusudur, bir söyleşisinde tıpkı Bedran gibi utana sıkıla babasının minibüsünde muavinlik yaptığını belirtir.¹¹⁸

Romanda Hasan Ali Toptaş'la ilgili bir diğer gerçek, anlatıcı-yazarın çocukluğundan bahsettiği bölümde yer almaktadır. Anlatıcı-yazar eşine babasının satın aldıkları kamyonet için Bursa'ya gittiğini anlattığı sırada, kendisinin o dönemde hastaneden yeni taburcu olduğunu söyler. Hastanede bulunmasının sebebi ise başında çıkan yaradır. (KYG, s. 34) Bu yara, Toptaş'ın çocukluğundan birebir alınarak metne yerleştirilmiştir. Toptaş, yazarlığa nasıl başladığı sorulduğunda başında çıkan yaranın

¹¹⁷ Tekin, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)*, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 37

¹¹⁸ Mesut Varlık, "Hasan Ali Toptaş: 'Bilginin Kendisi Değil Buharı Muteberdir'", *Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı*, Haz: Mesut Varlık, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 57

serüvenini anlatmaktadır.¹¹⁹ Romanın başka bir yerinde, bu yara yeniden yad edilir. Anlatıcı-yazar babasını getirdikleri Denizli'deki hastaneye eski bir tanıdığa bakar gibi bakar; çünkü “*sekiz yaşındayken başının arkasında çıkan yara yüzünden*” (KYG, s. 130) bu hastanede kalmıştır. Toptaş'ın kendi çocukluğunda başında çıkan yara da ilkokul ikinci sınıftayken çıkmıştır. Bu doğrultuda, yazarın kendi gerçeklerinden birinin daha metne olduğu gibi yerleştirildiğini söylemek mümkündür:

“Her zamanki gibi, uğul uğul uğuldayan o daracık koridorlarda oradan oraya koşuşturduk yine; babamın oturduğu tekerlekli sandalyeyi iterek o laboratuvarı ötekine seğırttik, seğırtirken **belki benim kırk yedi yıl önce attığım çığlıkların içinden geçtik**, sıra numarası aldık, bekledik, röntgen çekirttik ve tüpler dolusu kan verdik ama o gün işimiz bitmedi bir türlü.” (KYG, s. 131-132)

Diğer yandan bu yara, anlatıcı-yazara babasının yokluğunu bir tokat gibi çarpar. Çünkü babası o dönemde ortada yoktur, hatta ailecek babasının bu defa temelli gittiğini zannederler. Bu yara, yine uzun yol şoförlüğü yapan bir babanın ailesiyle ne derece ilgilenebildiğini göstermektedir:

“Sıhhiye İsmail elinde siyah deri çantasıyla tin tin geliyor, haftada iki kez başımın arkasındaki yaraya pansuman yapıyordu. Ellerimi annem, bacaklarımı teyzemin kocası tutuyordu o gelip tepeme dikildiğinde. Yaraya yapıştığı için, başımdaki sargılar açılırken canım fenâ hâlde yanıyordu çünkü ve ben o sırada hem ter ter tepiniyor hem de kan ter içinde, avazım çıktığı kadar böğürüyordum. Gelse, çantasıyla birlikte Sıhhiye İsmail'i tutup evin dışına atacakmış gibi, terden sıırıslık olmuştur bir sesle, neredesin len baba, çabuk yetiş, neredesin, diyordum böyle böğürürken. Sıhhiye İsmail, elindeki o sivri uçlu pensle babamın

¹¹⁹ Karaduman Okay, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 203

yokluğunu deşiyordu sanki bende ve farkına varmadan onu her defasında daha da derinleştiriyordu.” (KYG, s. 34-35)

Baklan kasabası, Ankara, şoför baba figürü ve yara hikâyesi, Hasan Ali Toptaş’ın hayatı hakkında bilgi sahibi olan okur için birer ipucu niteliğindedir. Fakat bu unsurlar yine de bilgi sahibi olunmasını gerektirdiğı için örtük olarak nitelendirilebilecek unsurlardır. Bunların dışında romanda anlatıcı-yazar ile Toptaş arasında birbirlerinin yerine gecebilecekleri tarzda bir ilişki kurmaya sebep olan unsurlar da yer almaktadır. Bir sonraki başlığın altında bahsedeyeğimiz üstkurmaca düzlemi bu unsurlardan biridir. Romanda yer alan anlatıcıyı, bir “anlatıcı-yazar” olarak değerlendirmemizin sebebi de üstkurmaca düzleminden yararlanılmış olmasıdır. Diğer yandan, anlatıcının aynı zamanda bir yazar olduğunu hissettiren hadiselerden biri, anlatıcı ile Musa arasında geçen konuşmadır:

“Nasıl olması gerekiyorsa öyle yap, dedim Musa’ya, ben hiç bilmem bu işleri.

Ben de roman yazmayı bilmem, dedi Musa gözlerimin içine bakıp gülümseyerek.

Doğru söylüyor, dedi dayım o sırada.

Bunu derken de, sanki romanlarımı okumuş da takdir ediyormuş gibi elini uzatıp sırtımı okşadı.” (KYG, s. 121)

Anlatıcı-yazar Denizli’ye doğru yola çıktığı günlerden birinde, “*yanıma benim hakkımda yazılmış bir kitabı da almıştım*” (KYG, s. 127) ifadesini kullanır. Daha sonra bu kitabın oluşum sürecinden bahseder. Toptaş’ın bu bölümde kullandığı dil öyle doğal öyle gerçekçidir ki, anlatıcı-yazar ile Toptaş arasında bağ kurmayı başarmış bir okur, anlatılanların doğrudan Toptaş’ın başına gelenler olduğunu düşünecektir. Bu bölümde anlatıcı-yazar, “*kızıl sakallı, genç bir akademisyen*”in (KYG, s. 136) kendisi hakkında bir kitap yayımlamak için izin istediğini, kendisinin bu teklifi belirli şartlar koşarak kabul ettiğini; fakat bu gencin sözünü tutmadığını söyler. Sonunda kendi ailesi ve hayatı hakkında bilgi yanışlarıyla dolu bir kitap ortaya çıkar. Çünkü bu genç,

anlatıcı ile yazarı aynı kişi zannederek hareket etmiş ve roman kişileriyle anlatıcı-yazarın ailesinde yer alan kişileri olduğu gibi, bir şüpheyi yer vermeden özdeşleştirmiştir. Çalışmamızın odak noktası itibarıyla bu durum, kurgusal gerçek ile somut gerçekliğin birbirinden ayırt edilmemesine işaret eder.

Bu başlık altında bahsedeceğimiz son hadise, anlatıcı-yazarın babası için gittiği hastanede bir okuruyla karşılaşmasıdır. “*Saçlarını atkuyruğu bağlamış, ince yüzlü, genç kadın*” (KYG, s. 185) doğrudan anlatıcı-yazara doğru yürüyerek ona selam verir. Adı Firuze olan bu genç kadın, anlatıcı-yazara romanlarının hepsini okuduğunu söyler ve romanları hakkında güzel sözler eder. Daha sonra bu kadının hastanenin göz bölümünde çalıştığını öğreniriz. Hemen ardından anlatıcı-yazar babasının bulunduğu odaya geldiğinde, babasının hüngür hüngür ağladığını görür. Bunun sebebi, Firuze adlı genç kadının bu odaya gelerek ve anlatıcı-yazarın ismini kullanarak hâl hatır sorması, anlatıcı-yazarın annesinin ve babasının ellerini öpmesi ve üzerindeki kartta “*Aziz Amca’ya acil şifalar dilerim*” (KYG, s. 187) yazan bir çiçek bırakmış olmasıdır.

Tüm tespitlerimiz, romanın Toptaş’ın hayatından izler taşıdığını işaret etmektedir. Fakat bir sonuca varmadan evvel, ne kadar iz taşıyor olursa olsun, bu metnin kurmaca bir metin olduğu unutulmamalıdır. Kurmaca bir metin, somut gerçeklikle ne kadar bağlantılı olursa olsun, adı üstünde “kurmaca”dır. Bu roman için, Toptaş’ın kendi gerçeklerine en çok yaklaşan romanı desek, bu yanlış bir ifade olmaz. Fakat yine de, bunu ancak yazarın kendisi söyleyebilir. Çünkü okurun bilgisi dahilinde olmayan, yalnızca yazarın bilebileceği bazı gerçekler vardır ve bu gerçeklerin metne ne şekilde yerleştirildiğini tespit etmek mümkün değildir. Bu nedenle, *Kuşlar Yasına Gider* romanını otobiyografik bir deneme olarak nitelemek yanlış olur. Hasan Ali Toptaş’ın bu konu hakkındaki düşünceleri, vardığımız sonucu destekler niteliktedir. Toptaş, romanının otobiyografik olmadığına dair önlemler alıp almadığı sorulduğunda şu cevabı verir:

“Önem almadım, önlemmiş gibi görünen şeyler romanın yapısı onu gerektirdiği için, bazı yanlışları inşa etmek için var. Dede bahsi de öyle, bir yanlışmayı

kuvvetlendirmek için. Haddizatında, biliyorsunuz, bu ve buna benzer olası sorulara romandaki baba peşinen cevap veriyor, anlatıcıya, “‘Noktanın Sonsuzluğu’ diye bir romanın vardı ya hani, vaktiyle, onu biraz okumaya çalışmıştım ben. Orada anlattığın minibüs şoförünü kendime benzettim evvela, derken baktım, onun yanında Bedran diye biri muavinlik ediyor. O zaman anladım ki, benimle alâkası falan yok. Ben yanımda hiç öyle birini çalıştırmadım çünkü” diyor. Bu sözler de bir önlem değil aslında, romandaki kitapla ilişkisini düşünürsek, metin okuma biçimine dair cümle âlemin bildiği yalınkat bir usûl. Aynı zamanda ‘Kuşlar Yasına Gider’in öteki metinlerimle, ‘Sonsuzluğa Nokta’ ile olan bir ilişkisi, bir alışverişi, bir selamlaması, büyük daireye eklemlenişi. Velhasıl, Kemal Tahir’in dediği gibi, evet, romandaki her şey gerçek ama roman gerçeği. Dediğiniz gibi, bile isteye okura otobiyografikmiş gibi hissettiriliyor. Romanın söylediklerine, fısıldadıklarına ya da daha başka yollarla göstermeye, sezdirmeye çalıştığı onca şeye rağmen otobiyografik olduğu iddia edilirse yapılacak bir şey yok tabii. Şunu demeye çalışıyorum, roman kendisinin nasıl okunacağına dair ipuçlarını da içeriyor zaten. Ayrıca, yazarı beyan etmediği sürece hiçbir roman otobiyografik değildir bence.”¹²⁰

3.7.2. Yitirilen Gerçeklerin Azizliği

Kuşlar Yasına Gider, geleneksel unsurların yoğun olarak kullanıldığı, yazar tarafından metne ustalıkla yerleştirildiği romanlardan biridir. Sözlü kültüre ait efsaneler, masallar, halk hikâyeleri, türküler romanı beslemektedir. Diğer yandan, örf ve adetler, inanışlar ve kasaba insanının yaşam biçimi, romanın tek meselesi kasaba hayatını ve bulunduğu coğrafyayı yansıtmakmış gibi gerçekçi bir biçimde yansıtılmaktadır. Toptaş bunu yaparken bir yandan da okura, kasaba insanının gerçekleriyle modern hayatın gerçeklerini karşılaştırma imkânı sunmaktadır. Roman, tabiatla şehrin yüksek binaları arasında bir yerde durur. Hem Aziz Bey ismiyle müsemma bir insan olduğu ve anlatıcı-yazar için yitirilen bir gerçek hâline geldiği için

¹²⁰ Çevrimiçi Kaynak: <http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/kelimeleri-yutmayi-daha-iyi-ogrendim-434784> Son erişim tarihi: 30.04.2018

hem de geleneksel unsurlar içinde bulunduğumuz çağda günden güne yitirildiği için bu bölümün başlığını “yitirilen gerçeklerin azizliği” olarak belirledik. Öncelikle anlatıcı-yazarın babası Aziz Bey’in azizliğinden, anlatıcı-yazarın dedesi Canavar Hasan’ın hikâyesinden ve bu insanların Anadolu insanını temsil eden tipler olduğundan söz edeceğiz. Daha sonra yine yitirilen gerçeklik çerçevesinde romanda yer alan ve gerçek hayatta gün geçtikçe unutilan geleneksel unsurlardan bahsedeceğiz.

Kuşlar Yasına Gider, merhamet duygusunun kelimelere dökülmüş hâlidir. Anlatıcı-yazarın babası Aziz Bey için bıkmadan usanmadan, bir kez bile “of!” demeden yollara düşmesi, eşi Seher ve kızı Ayperi’nin onun evde zaman geçirememesinden hiç şikâyetçi olmaması, Aziz Bey’in kasaba insanının her işine koşması, kasabadakilerin hiçbir işe yaramasalar da sürekli Aziz Bey’i ziyaret etmesi gibi hadiseler, merhamet duygusunun farklı şekilleridir.

Merhamet ve azizlik... Romanın iki yüzü. Bu kavramlar, romanda anlatıcı-yazar ve babası Aziz Bey’i temsil ettiği gibi, aynı zamanda Anadolu insanının vicdanî gerçekliğini de temsil etmektedir. Diğer yandan, anlatıcı-yazarın Denizli’deki ailesi, kasaba insanının körelmemiş, el değmemiş duygularını, koparılmamış bağlarını temsil ederken Aziz Bey ve Canavar Hasan da bu ailenin azizliğini temsil etmektedir. Bu nedenle öncelikle bu iki kahramandan bahsetmek, orada yaşayan insanları daha sağlıklı bir şekilde tahlil etmeye imkân tanıyacaktır.

Anlatıcı-yazarın eşi Seher’e babasının geçirdiği kazayı anlattığı bölümde, söz dedesi Hasan’a da gelir. Hikâyeye göre, savaşta çarpışırken esir düşen Hasan, bir gün kurtulup köye “yayan yapıldak” (KYG, s. 29) geri döndüğünde, onu gören insanlar “amanın, bu Tata Osmanların Hasan değil mi” (KYG, s. 29) diye koşuşmuşlar. Fakat Hasan eski Hasan değilmiş artık. Etrafindakilere bir süre baktıktan sonra bir sunum ekmek istemiş, ekmek getirenler içine domates soğan da koymuş, üzerine tuzunu da serpmiş, Hasan bu ekmeği avurtlarını şişire şişire yemiş. Yine de tuhafılık gitmemiş üzerinden. Birkaç hafta sonra da Beşparmak Dağı’nın tepesine çıkarak Baklan Ovası’na doğru “yaralı bir kurt gibi acı acı ulumaya” (KYG, s. 30) başlamış. Bu ulumalar öyle yankılanmış ki, o günden sonra kasabalılar ona Tata Osmanların Hasan

demeyi bırakarak “*Canavar Hasan*” (KYG, s. 30) demişler. Bu hikâye, gerçek hayatta halkın yaşanan hadiseleri nasıl efsaneleştirdiğine bir örnektir. Bilindiği üzere, efsane sözcüğü, “*halkın imgesinde doğarak ağızdan ağıza dolaşan ve konusu çoğu kez olağanüstü nitelikte olan öykü*”¹²¹ anlamına gelir. Bir diğer anlamı da “halk söylencesi”dir. Toplumsal belleğin bir ürünü olarak efsaneler hem şifâhî yolla hem de öyküleştirilerek bizzat toplumun kendisi tarafından nesilden nesile aktarılmaktadır.

Romanda Aziz Bey’in azizliğine, yardımseverliğine, merhametine verilebilecek birçok örnek vardır. Bu nedenle kronolojik bir şekilde gitmek, bütünlüğün bozulmasına engel olacaktır. Aziz Bey’in aziz karakteri, henüz romanın başında kendisini belli eder. Anlatıcı-yazar ve Aziz Bey, Ankara sokaklarında karlı bir günde, buz tutmuş yollarda ilerlerken Aziz Bey, buzda hareket edemeyen bir arabaya yardım etmek ister. Bu arabanın “tabelasında EKMEK TEKNESİ” yazan bir dönercinin önünde olması farklı yorumlara açıktır. Aziz Bey’in emeğe değer veren yapısını müjdelere niteliktedir. Aziz Bey, değnekle zor yürüyor olmasına rağmen bu arabanın kurtulması için yardım etmek ister. Anlatıcı-yazar, babasını düşünerek bu teklifi reddeder; fakat Aziz Bey’in akli kendisi gibi yardıma muhtaç bir şekilde çırpınan arabada kalır:

“Yan yana, yokuş yukarı yeniden yürümeye başladık böylece. Babamın akli arabada kalmıştı, birkaç adımda bir arkasına dönüp can çekişen bir insana bakar gibi kederli gözlerle bakıyor, her defasında da kendi kendine, burası dağ başı mı yahu, burası dağ başı mı, diye mırıldanıyordu. Olgunlar Sokak’taki karmaşanın arasından sıyrılıp Bardacık Sokak’a saptığımızda, araba görünmediği hâlde, birkaç kere daha dönüp baktı aynı şekilde.” (KYG, s. 14)

Aziz Bey, kendisinde bir tutku hâline gelen minibüsünü kasabadaki insanların hizmetine açar. Anlatıcı-yazarın eşi Seher’e babasının şoförlük yaptığı yıllardan bahsettiği sırada minibüsün nerelerde kullanıldığı da aktarılır. Bu durum yine Aziz

¹²¹ **Türkçe Sözlük**, Gözden Geçirilmiş 6. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, Bilgi Basımevi, 1974, s. 256

Bey'in ne kadar yardımsever olduğunu göstermektedir. Minibüs, “kasabanın hizmetkârı gibidir”, (KYG, s. 35) kimi zaman gelin arabası, kimi zaman ambulans, kimi zaman da taksi görevi görür bu minibüs. Aziz Bey, kasabada başka araba olmadığı için kendi minibüsünü eşi dostuyla paylaşmaktan kaçmaz. Üstelik minibüsünü çok sevmektedir. Eşine dostuna nasıl canla başla yardım ettiğini ifade eden cümleler, yine anlatıcı-yazarın ağzından dökülür:

“Hatta o yıllarda ortalıkta başka araba olmadığı için, ev eşyası gibi, koyun, keçi gibi, sonra zahire çuvalı ve üzüm kasası gibi şeyler bile onunla taşınırdı. Babam hiç erinmez, icap ederse minibüsün koltuklarını tek tek sökerek duvarın dibine yığardı böyle zamanlarda. Taşıma işi sona erince de eline İngiliz anahtarını alıp saatlerce uğraşarak, kan ter içinde, o koltukları yerlerine yeniden takardı.” (KYG, s. 35)

Romanda tekrar eden unsurlardan biri olarak, Aziz Bey'in evden çıkıp gitmeleri ve bir minibüsün peşinden sürüklenmesi meşhurdur. Aziz Bey hastalığına rağmen yine bir gün evden çıkıp gider ve anlatıcı-yazarın telefonda annesinden öğrendiğine göre “*Burdur'dan bir minibüs alıp*” (KYG, s. 66) gelir. Protez bacağıyla minibüsü kullanması doğru olmadığı hâlde, kasaba insanına yardım etmeye devam eder ve köy köy gezer:

“Berber Nurettin'i götürüyor, diye cevap verdi annem; köylerden kimi vakit onu tıraşa çağırıyorlar telefonla. O da her seferinde babana koşuyor, ikisi, minibüsle gidip geliyorlar. Baban o garibanın hatırını kıramıyor nedense, kapıya geldi de Aziz Ağbi diye ünledi mi, hemen kalkıyor yerinden. Kalkınca da telâşe müdürü oluyor artık, elini hızlı hızlı sallayarak, bacağı mı getir, bacağı mı getir diyor bana. Fakat ben günün birinde kaza yapacak da kapımıza acı haber gelecek diye çok korkuyorum.” (KYG, s. 68)

Aziz Bey'in adı gibi aziz, yüce gönüllü, iyilikseverliğine bir örnek daha verelim. Romanda zaman zaman geriye dönüşlerle anlatıcı-yazarın anıları yad

edilmektedir. Yine böyle bir geriye dönüşle, anlatıcı-yazar, halasının oğlu Necati'ye nasıl yardım ettiklerini hatırlar. Necati, deniz astsubay okulunu kazanmıştır, ertesi gün İstanbul'da olması gerekir; fakat ailenin bundan haberi yoktur. Çünkü anlatıcı-yazarın halası da eniştesi de okuma yazma bilmemektedir, gelen zarfı bir kenara atmışlardır. Necati ise, on gündür bir inşaatta çalıştığı için Çivril'dedir. Anlatıcı-yazar ve Aziz Bey, ellerinde bir adres bile olmadan Çivril'e yola çıkarlar, Çivril'de inşaat inşaat gezerler. Necati'yi bulur bulmaz da yeniden yola düşerler. Çal Kavşağı'nı geçip Kaklık'a yaklaştıklarında birdenbire minibüs sallanmaya başlar ve birkaç meleme sesi gelir. Aziz Bey, koyun sürüsüne daldıklarını anlayarak *“inşallah çobanı ezmemişizdir”* (KYG, s. 172) der. Fakat hem vicdanlı bir insan olmasına hem de içine düşen şüpheye rağmen minibüsü durdurmaz; çünkü Necati'nin kaderi onun ellerindedir. Kaklık'a vardktan sonra bir benzinliğin girişinde durular. Aziz, Necati'ye bolca para verir. *“İstanbul'a varır varmaz üstüne başına yeni bir şeyler al; böyle, bu kıyafetle olmaz. Paraya da acıma hiç, hemen bir taksiye atla, Beylerbeyi'ndeki o okula git”* (KYG, s. 172) diyerek uğurlar Necati'yi. Parayı iki cebine bölüşürmesini, yankesicilere dikkat etmesini de tembihler ve İstanbul otobüsüne bindirir.

Anlatıcı-yazar ve Aziz Bey dönüş yoluna geçtiklerinde koyun sürüsünün bulunduğu yerde durmayı ihmal etmezler. Aziz Bey çobana seslenir, onun sağlam olduğundan emin olduktan sonra kaç koyunu canından ettiklerini sorar. Hemen koyunların parasını verir. Çoban, bacakları kırılan iki koyunun da parasını ödedikleri için onları alıp götürebileceklerini söyler. Aziz Bey iyilikseverliğini burada da belli eder: *“Yok, yaraları iyileşmeyecek kadar kötüyse onları sen kes, fakir fukaraya dağıt.”* (KYG, s. 173)

3.7.2.1. Türkülerin Romandaki İşlevi

“...gönlümün dağlarına soylu bir geleneğin şavkı vuruyordu.”

(KYG, s. 72)

Romanın isminden başlayarak bütününe hâkim olan geleneksel unsurların başında türküler gelmektedir. Türküler, şüphesiz toplumsal belleğin en mühim ürünleri arasında yer almaktadır. Toptaş, romana farklı türküler yerleştirerek hem metnin arkasında devamlı bir bestenin çalmasını sağlamış hem ustalara selam göndermiş hem de kasaba insanının gerçeklerini yansıtmak için başarılı bir yöntem bulmuştur. Bu doğrultuda, Tanpınar’ın “*Anadolu’nun romanını yazmak isteyenler ona mutlaka türkülerden gitmelidirler*”¹²² ifadesi, âdeta romanın ruhuna işlemiştir.

Ardahan Türküsü’nün romanın hem biçimsel özelliklerine hem de içeriğine uygun bir şekilde metne yerleştirildiğinden daha evvel bahsettik. Romanda bu türkünün dışında kalan türkülerin romandaki işlevi, anlatıcı-yazarın hem Ankara-Denizli arasındaki hem de kendi iç gerçekliğini keşfetmek için çıktığı yolculuklara eşlik etmesidir. Diğer yandan, bu türküler, romanda aksiyonu sağlayan bir öge olarak yer almaktadır. Anlatıcı-yazarın her yolculuğuna eşlik eden sütkırı ecel atı, arabanın radyosundan yükselen türküler okura aktarıldığı sırada ortaya çıkar. Ayrıca anlatıcı-yazarın geçmişine yönelik unsurlara yine türküler eşlik eder.

Anlatıcı-yazar, babası Aziz Bey’in Ankara’ya gelip gidişinden sonra, üç ay boyunca sık sık babasına telefon eder; fakat telefonlara annesi çıkar. Bir türlü babasının nasıl olduğuna dair elle tutulur bir cevap alamaz ve bunun üzerine eşi Seher ve kızı Ayperi’yle Denizli’ye doğru yola çıkar. Bu yolculuk anlatıcı-yazarın Denizli’ye yaptığı ilk yolculuktur ve bu yolculukta herhangi bir türküden bahsedilmez.

Anlatıcı-yazar, Ankara’ya döndükten beş gün sonra telefonda annesinden babası Aziz Bey’in çarşıya gidiyorum diye çıkıp gittiğini ve hâlâ dönmediğini öğrenir. Birkaç hafta sonra yeniden aradığında, annesi babasının Burdur’dan bir minibüs alarak

¹²² Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, 5. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, Ağustos 1976, s. 168

eve döndüğünü söyler. Aziz Bey, koltuk değneğiyle zar zor yürümesine rağmen, bu minibüsü kullanarak kasaba insanının yardımına koşmaya devam etmektedir. Bu durumun karşısında anlatıcı-yazar, babası için Ankara'daki “*adı lâzım değil, özel bir üniversite hastanesinin ortopedi bölümünden*” (KYG, s. 71) randevu alır. Babası Aziz Bey'i Ankara'ya getirmek için randevu tarihinden bir gün önce Denizli'ye doğru yola çıkar. Onun yolculuklarına defaten eşlik eden türkülerden ilki işte bu yolculukta ortaya çıkar:

“Direksiyonun başında dikkatim dağılıp gitmesin diye ben de arabanın radyosunu açmış, o an karşıma çıkıveren Seyit Çevik'ten, ‘Avluda bağlıdır yiğidin atı’ türküsünü dinliyordum. Kemandaki tavrından ve genizden geliyormuş gibi görünen o şişkin avurtlu, esmer sesinden ötürü seviyordum Seyit Çevik'i. Hiç kuşkusuz, Bulduk Usta'nın, Muharrem Ertaş'ın, Çekiç Ali'nin ve Hacı Taşan'ın genişlettiği topraklardan çeşitli rüzgârlar getirdiği ve bu rüzgârları sesinin avlusunda gezdirdiği için de seviyordum. Bu yüzden kimi vakit onu dinlerken, bu ustaların seslerini de işitiyordum gibi geliyordu bana ve böylece, gönlümün dağlarına soylu bir geleneğin şavkı vuruyordu. Yine aynı şey olmuştu Seyit Çevik'ten ‘Avluda bağlıdır yiğidin atı’'nı dinlerken. Bunun yanı sıra elbette, dikkatim de tazelenmişti.” (KYG, s. 71-72)

Bu cümlelerin hemen akabinde, sütkırmızı at ilk defa ortaya çıkar. Onu ortaya çıkaran ilk türkünün adının “*Avluda bağlıdır yiğidin atı*” olması dikkat çekicidir. Anlatıcı-yazar dikkatini tazelediği anda, dikiz aynasından gözüne bir beyazlık yansır. “*Uzayıp kısalan, yükselip alçalan, bazen de birdenbire kaybolan tuhaf beyazlık*” (KYG, s. 72), anlatıcı-yazarın dikkatle bakması sonucunda “*sütkırmızı bir at*”a dönüşür. Bu at, anlatıcı yazarın arabasıyla birlikte Polatlı'ya dek koşar ve birdenbire kaybolur. Anlatıcı-yazar babasını alarak Ankara'ya doğru yola çıktığında, atın kaybolduğu noktaya varınca ister istemez çevresine bakınır; fakat atı göremez. Hayal edilen gerçekliğe ait olan bu at, romanın ilerleyen bölümlerinde farklı bir anlam kazanacaktır.

Aziz Bey, ameliyat olması istendiği için ortopedi bölümüne bir daha gelmek istemez ve fizik tedavi bölümüne geçmek ister. Anlatıcı-yazar onun bu isteği üzerine

dokuz gün sonraya randevu alır, ardından hemen Denizli’ye doğru yola çıkarlar. Denizli’ye vardıklarında tüm ısrarlara rağmen anlatıcı-yazar hemen dönüş yoluna geçmek ister. Sekiz gün sonra yeniden Denizli’ye doğru yola çıktığında yalnızdır. Polatlı’nın girişindeki Haymana ayırımına geldiğinde sütkırı at yeniden ortaya çıkar. Bu defa arabanın arka tamponuna kadar yaklaşır. Hâl böyle olunca, atın ağartısı arabanın içine girip çıkar. Anlatıcı-yazar işte o vakit bu atın hayal edilen gerçekliğe ait olmadığını düşünür:

“...gördüklerim hayal değil, bu at resmen kanlı canlı, dedim kendi kendime. Bunu der demez de ondan kurtulabilmek için gaz pedalına yüklenip biraz daha hızlandım ama arayı hiç açamadım. Bulut olup yetiştii çünkü bana, ağartı olup yetiştii, rüzgâr olup yetiştii. İşte böyle peşim sıra, o gün neredeyse iki saat boyunca, Sivrihisar Kavşağı’nı geçip Afyon istikametine dönünceye kadar doludizgin koştu bu at. Aşağıkepen Köyü’ne yaklaşırken de acı acı kişneyerek, soluma düşen kavakların arasında aniden kayboldu.” (KYG, s. 79)

Anlatıcı-yazar, babasının isteği üzerine babasını Isparta’da Gülfem Yenge’sinin doktoruna götürmek üzere almak için yeniden yola çıkar. Yine yalnızdır. Bu yolculuğunda, “*Zaralı Halil’in, Hacı Taşan’ın, Fatma Türkan Yamacı’nın, Hisarlı Ahmet’in Nezahat Bayram’ın ve Talip Özkan’ın söylediği türküler*”i dinler. (KYG, s. 90-91) Aşağıkepen Köyü’ne yaklaştığında, “*İnce Halil, ‘İtikadın Tam Tut’ adlı türküyü söylerken, türkünün ‘İnsan dediğin bir tek yapraktır’ dizesiyle başlayan ikinci kıtasına geldiğinde*” sütkırı at yeniden ortaya çıkar. Anlatıcı-yazar bu defa gaza basmaz, ondan kurtulamayacağından emindir. Ona bir şey anlatmak ister gibi kişneyip duran atla birlikte yol alırlar. Sonunda sütkırı at yine yitip giden bir hayal gibi birdenbire kaybolur.

Bir süre sonra anlatıcı-yazar babasına daha rahat hareket etmesini umarak aldığı tekerlekli sandalyeyi vermek için yola çıktığında, Hacı Taşan’ın sesinden dinlediği türküler ona eşlik eder. Bu türküler, anlatıcı-yazarın umutlu ruh hâline uygun bir şekilde arabanın içini ıslı ıslı aydınlatmaktadır. Köroğlu Beli’ne tırmanmaya

başladığında Hacı Taşan yorulur ve anlatıcı-yazar bir hayal kurar. Bu hayalde Hacı Taşan, bağlamasını Dinek Dağı'na yaslayarak Yirik Yaşar'ın meyhanesine gider. Yorulduğu için sırasını “*Şu karşıki dağda kar var duman yok / Benim sevdiceğimde din var iman yok*”u söyleyen Fatma Türkan Yamacı'ya bırakır. (KYG, s. 117) Anlatıcı-yazar sütkırı atın bir daha karşısına çıkmayacağını düşünürken sütkırı at yeniden ortaya çıkar ve arabanın peşi sıra koşmaya başlar. Arabayı bir süre kovaladıktan sonra her zamanki gibi ortadan kaybolur.

Anlatıcı-yazar babasının sandalyeyi kullanıp kullanamadığını öğrenmek için annesine telefon ettiğinde, babasının yemeden içmeden kesildiğini öğrenir. Denizli Devlet Hastanesi'nden randevu alır, Tavas'ta yaşayan Nihat'ı da arar ve ona da gelmesini söyler. Denizli'ye yola çıkan anlatıcı-yazar, Afyon'a kadar “*Yağan Yağmur'dan başlayarak, hiç ara vermeden döne döne Talip Özkan'ın albümlerini*”, Afyon'dan sonra ise “*Arguvan türkülerini*” dinler ve ardından sıra Zaralı Halil'e gelir. (KYG, s. 127-128) Bu türkülerin anlatıcı-yazara hissettirdikleri mühimdir. Çünkü bahsedilen türküler, anlatıcı-yazarın gelenekle bütünleşmesini, doğayla kucaklaşmasını sağlamaktadır. Anlatıcı-yazar, Sandıklı'yı geride bıraktığında, Zaralı Halil “*Fırsat elde iken sarmadık yâri / Beni öldürmeli dövmele değil*” derken, sütkırı at birden belirir. (KYG, s. 129) Bir başka yolculuğunda anlatıcı yazara Bekçi Bakır, Erkan Oğur, Kazancı Bedih, Seha Okuş ve Neşet Ertaş eşlik eder. (KYG, s. 177) Bu yolculuğunda sütkırı at anlatıcı-yazarı şarampolün kenarında beklemektedir.

Görüldüğü gibi anlatıcı-yazarın tek başına çıktığı yolculuklar türkülerle anlamlıdır. Ayrıca sütkırı atın ortaya çıkmasını sağlayan unsurlar yine türkülerdir. Bunların yanında, romanda türkülerin üçüncü bir işlevinin bulunduğunu söylemek mümkündür. Anlatıcı-yazarın Nihat'la beraber Pamukkale Üniversitesi Tıp Fakültesi Hastanesi'nin bahçesinde beklediği sırada, hastane bahçesine “*ulam ulam*” (KYG, s. 187) insanlar gelmeye başlar. Bu insanlar evsiz barksız insanlardır. Aralarından biri, irikıyım bir adam, karpuz dilimini mikrofon yaparak “*Havada turna sesi gelir kanadı kırma*” türküsünü söylemeye başlar. O kadar güzel söyler ki anlatıcı-yazar ister istemez etkilenir ve Nihat'a bu türküyü bilip bilmediğini sorar. Hemen ardından bu

türkünün anlatıcı-yazarı geçmişe götürdüğünü anlarız. Nihat’a kırk beş sene evvel, kiraz festivaline Denizli’den minibüsle yolcu taşıdıklarını anlatır. Anlatıcı-yazar bu türküyü ilk defa babasının torpido gözüne yerleştirdiği küçük teypten dinlemiştir. (KYG, s. 189-190)

Anlatıcı-yazar türküyü söyleyenin kim olduğunu net olarak hatırlayamaz; fakat Talip Özkan’ın bu türküyü güzel söylediğinden bahseder. Hemen ardından Nihat’a, “*Denizli’de Talip Özkan için yapılmış herhangi bir şey var mı*” diye sorar. Plaket, levha, tabela gibi onun hatırasını yaşatacak bir şey olmadığını duyduğunda ise kahırlanır. Bu bölümde geleneğe sahip çıkamayan, ustalara gereken saygıyı göstermeyen bir toplumda yaşadıklarını gösteren cümleler yer alır. Böylece türküler ve sanatçılar, romanda eleştirel gerçeklik bağlamında yeniden anlam kazanırlar:

“Şu dağları görüyor musun, dedim Nihat’a, elimi sol tarafa doğru uzatarak; Cankurtaran’dan tırmanıp onları aşınca, hemen burnumuzun dibinde Kazak Abdal’ın dergâhı var; biliyorsun. Çatısı çökmek üzere, duvarları desen ona keza. Yani orası öyle harabeye dönmüşken, benim az önce sorduğum soru yanlıştı zaten.” (KYG, s. 191)

Türküler, anlatıcı-yazarın yol arkadaşlarıken sonunda yolun ta kendisine dönüşürler. Yol da yolculuk da türkülerdir artık. Anlatıcı-yazar, romanın on birinci bölümünde, “*türkülerin içinde ilerledim saatlerce, türkülerini tırmanıp türkülerden indim, türkülerden geçtim, türkülerde mola verip türkülerden hareket ettim*” (KYG, s. 212) ifadesini kullanır. Bu durum, Toptaş’ın yol metaforunu kullanarak türkülerin gelenekle olan ilişkisini ortaya koyduğunu düşündürmektedir. Çünkü türküler, kültürel bağlamda geleneği taşıyıcı bir görev üstlenirler. Toplumun geçmişine yolculuk etmek isteyenlerin yolu mutlaka türkülerden geçecektir. Toptaş, romanında türkülerini kullanmasının sebebi sorulduğunda, türkülere olan saygısını şu sözleriyle dile getirmiştir:

“Türkülerin milyonlarca editörü var. 300 yıl önce söylenen bir türkü, milyonlarca insan tarafından düzeltiliyor. Neşet Ertaş ‘O ayva turunç nar bende, aldı aklım yar bende’ diyor. ‘Benden’ demiyor. N harfini atmış. Yani, o yar aklımı alsa ne olacak, o yar bende... Türkülerdeki bu tür inceliklere bayılırım. Sözün nasıl gezdirileceğini, nasıl eksiltileceğini, meramın nasıl askıya alınacağını ve buna benzer birçok şeyi bulabiliriz onlarda. Türküler sözlü kültürümüzün derin gülleridir bana göre, yazarların, şairlerin arada bir onları koklamasında fayda vardır.”¹²³

3.7.2.2. Örf, Adet ve İnanışlar

Romanda yer alan geleneksel unsurlar arasında öf ve adetler de vardır. Toptaş, kasaba insanının hayatını okura aktarırken yalnızca kasabada yer alan evlerin, kasaba düzenine ait unsurların, kasabanın bulunduğu coğrafyanın ya da doğanın tasvirini yapmaz. Tüm bunların yanında, insanların birbirine nasıl bağlı olduklarını gösteren ahlakî, dinî ve kültürel değerler de bulunmaktadır. *Kuşlar Yasına Gider*’de, sözüne sadık olmanın önemi, muhtaç insanlara yardım etmenin güzelliği, zor günlerde bir arada olmanın insanlar üzerindeki etkisi gibi durumlar, dürüstlük ve merhamet odağında işlenmektedir. *“Bir anlatıcı olarak toprağın üzerinde değil, kat kat destanların, masalların ve efsanelerin üzerinde yaşadığımı düşünüyorum”*¹²⁴ diyen Toptaş’ın, sözlü kültüre ait unsurlara ne derece önem verdiği açıktır. Bu doğrultuda, romanda Denizli’ye ait yöresel sözcükler de kullanılmıştır.

Romanın hemen başında, ‘sözünde durma’ durumu odağında dürüstlüğe vurgu yapılmaktadır. Aynı konu romanın farklı bir bölümünde yeniden işlenir. Romanın başında Ankara’ya gelen Aziz Bey, kasabada yaptırdığı protez bacakların hiçbirinin doğru dürüst yapılmadığını anlatır oğluna. Aziz Bey’e göre *“ortalık üçkâğıtçı dolu”*dur. Bunlar insanın evine kadar gelip en iyisini yapacağız diyerek sonunda

¹²³ Çınar Oskay, “Hasan Ali Toptaş: 1970’leri Özlüyorum, Düşmanlığın Bile Bir Zarafeti Vardı”, **Hürriyet Kelebek**, 15.10.2016, s. 4

¹²⁴ Yüce, a.g.y.; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 140

insana “*marangozhanede yontulmuş benzeyen, şöyle kaba saba, odun gibi bir şey*” teslim etmektedirler. Üstelik sözlerini tutmamakla kalmayıp, bu teslimattan sonra birdenbire ortadan kaybolmaktadırlar. Bu kayboluş, gazele karışmaktır. Çünkü “*erinmeyip kalktın, adreslerine gittin diyelim, o vakit de karşına çıka çıka ya tamtakır kuru bakır bir dükkân, ya da şöyle ufacık bir çay ocağı*” çıkmaktadır. (KYG, s. 10-11) Aziz Bey’in sözlerinde dikkat çeken iki unsur vardır. Bunlardan ilki, bu insanların üçkâğıtçı olduklarını bilse de, “*gelene git denir mi, usûl var âdab var*” diyerek onları evine kabul etmesidir. Bu tavrın arkasında içinde doğup büyüdüğü kocaman bir gelenek vardır. Diğer yandan Aziz Bey, bu insanlar yüzünden kalkıp büyük şehre gelmiştir. Çünkü büyük şehirde bu işi hakkıyla yapacak insanlar olduğuna inanır. Bu durum modern hayatın getirisiidir. Kasabaların bilim ve teknikte geri kaldığı gerçeği böylece vurgulanır.

‘Gelene git denmez’ ifadesini yaşatan bir diğer durum, anlatıcı-yazar ve kardeşi Nihat arasında gerçekleşir. Nihat, babasının durumunun ne derece ciddi olduğunu konuşmak için anlatıcı-yazara bir mesaj gönderir. Anlatıcı-yazar böylece evden uzaklaşır. Nihat, evde konuşamayacakları için anlatıcı-yazarı mesajla çağırdığını izah eder. Hemen ardından kardeşlerin arasında Aziz Bey’in sözünü hatırlatan bir diyalog yaşanır:

“Kahvelerden birine girsek orada da konuşamayız, dedim ona.

Haklısın, dedi, illâki masamıza gelip oturanlar olur.

Gelene kalk git de denmez.” (KYG, s. 201)

Romanda dürüstlüğün çevresinde işlenen diğer hadise, anlatıcı-yazarın hakkında çıkan kitabın yazarının tavrıdır. Anlatıcı-yazar, bu genç akademisyenin sözünde durmadığını anlatır babasına. Böylece Aziz Bey, yine aynı temelde yükselen bir olayın daha içinde yer almış olur. Anlatıcı-yazar bu genç akademisyenin kitabı çıkarmasına razı olurken, ona bir söz verdirtir. Eğer kendisi ve ailesi hakkında yanlış bir bilgiye yer verilirse müdahale etmesine izin vermesini ister. Fakat kitap anlatıcı-

yazarın müdahalesi olmadan basılır ve içinde birden fazla yanlış bilgi vardır. Kısacası bu kitap gerçekçi değildir. Aziz Bey, bu durumun karşısında oğluna, “*bir şey söyleyeyim mi, sana da zaten aldatılmak yakışırdı oğlum*” (KYG, s. 145) der. Ahlakî değerlere bağlı bir coğrafyada yetişmiş olan Aziz Bey’in oğluna böyle yaklaşması oldukça tabiidir. Aziz Bey, oğluna aldatmaktansa aldatılmayı yakıştırır.

Yine romanın ilk sayfalarında anlatıcı-yazarın annesiyle olan telefon görüşmesinde yer alan ifadeler, hem Aziz Bey’in hem de anlatıcı-yazarın ahlakî değerlere bağlılığını gösterir. Aziz Bey, oğluna yük olmak istemediğini düşündüren bir şekilde gelmiştir Ankara’ya. Anlatıcı-yazar babasının Ankara’ya geldiğini bile annesinin telefonuyla öğrenir. Anlatıcı-yazar babasını bulmak için gara giderken Aziz Bey kendisini beklemeden gardan çıkıp gider diye endişelidir. Ki Aziz Bey oğluyla karşılaştığında bu devamlı gerçekleşen bir şeymiş gibi davranır. Anlatıcı-yazar, babasına neden Ankara’ya geldiğini bile sormaz; çünkü sorarsa ayıp olacağını düşünür:

“O sırada ona, karda kışta neden yollara düştüğünü soramadım tabii, sorsam ayıp olur, vakti saati gelince kendiliğinden anlatır diye düşündüm.” (KYG, s. 10)

Romanda insanların birbirine kenetlenmiş hâli dikkat çeken bir başka durumdur. Bu kenetlenmişlik öyle bir seviyededir ki anlatıcı-yazar ne vakit kasabaya gitse aynı manzarayla karşılaşır. Dostlar ve akrabalar, aileyi hiç yalnız bırakmazlar. Bu toplantıların yer aldığı bölümlerde, yer sofraları, ikramlar, büyük bir kalabalığın evin tek odasına sığılması gibi unsurlar da yer almaktadır. Bu kalabalıkta gerçekleşen sohbetler, kasaba insanının gerçeklerini yansıtır. Konuşulan konuların yanında bu insanların birbirlerinin meselelerine olan bakış açısı, yaptıkları yorumlar ve kendilerinden emin tavırları bu nedenle önemlidir. Romanda bu manzaranın yansıtıldığı birden fazla bölüm mevcuttur, biz bunlardan bir tanesini örnek olarak verelim:

“Eve geldiğimizde bir penceresiyle dağa, bir penceresiyle sokağa bakan büyük odanın ortasına yer sofrası hazırlanmış, çay demlenmişti. Fil ölüsü ağırlığındaki kanepelerin üstünde de komşumuz Gülfem Yenge’yle birlikte yeniyetme dört çocuk oturuyordu sessizce. Ben her zamanki gibi çocukların hiçbirini tanıyamadım tabii, onlar kalkıp elimi öperken, bu falanca dayının oğlu, bu küçük teyzenin büyük torunu, bu halanın kıymetlisi (...) Biz kapıdan girer girmez Hüseyin Dayım, Hicran Yengem ve çocukları yetişti arkamızdan (...) Bu kez de gürültülü bir şekilde komşumuz Zübeyir girdi geldi karısıyla birlikte. Onları, bir başına elindeki kontak anahtarını sallaya sallaya İzzet Dayım; onu, bir hayaletle yırtıcı bir kedinin karışımına benzeyen ortanca teyzem, teyzemi de oğluyla gelini takip etti.” (KYG, s. 48-57)

Kasaba insanının Aziz ve ailesini hiç yalnız bırakmaması durumu, yalnızca Denizli’ye gelişlerde değil, Denizli’den gidişlerde de benzer bir şekilde tasvir edilir. Bu insanlar geleni karşılama, gideni uğurlama adetini yaşatan ve böyle zamanlarda üşenmeden toplanan insanlardır. Bu doğrultuda, modern bir şehirde yaşayan anlatıcı-yazara, küçük yerleşim birimlerinde yaşayan insanların her birinin bir diğerine karşı sorumlu olduğunu gösterirler:

“Elinde bastonuyla Gülfem Yenge, onunla birlikte Eyüp Amca da geldi o sırada; evinden çıkıp İzzet Dayım, sağ taraftan Zübeyir’le karısı, aşağıdan ortanca teyzemle Hicran Yengem de geldi ve hep birlikte kederli bir sessizliğin içinden, yürümek için mücadele eden babama baktılar.” (KYG, s. 74)

Anlatıcı-yazarın babasına daha rahat hareket edebilmesi umuduyla getirdiği elektrikli sandalye için bir rampa yapmak gerekir. Rampanın yapım sürecinde yine herkes koşarak yardıma gelir. Anlatıcı-yazarın tanımıyla babasını “*hayata bağlayacak köprüyü*” (KYG, s. 122) inşa ederler hep birlikte. Bu sırada Gülfem ile Eyüp de gelir. Gülfem Yenge artık koltuk değneğiyle bile yürüyememektedir, bu durum anlatıcı-yazarın dikkatini çeker. Eyüp Amca yardım etmek için taş toplarken Gülfem Yenge ona mahzun bir ifadeyle bakar. Bunu görür görmez Eyüp Amca hemen onun yanına

giderek topladığı taşlardan birini uzatır. Gülfem Yenge elindeki taşı yavaşça merdivenin dibine bırakır ve ardından “Aziz, bak ben de taş getirdim” (KYG, s. 124) der. Bu hüznü sahne, kasaba insanının kendi dertliyi bile eşinin dostunun derdine yettiğini göstermektedir. Ki anlatıcı-yazarın bu sahneyi ifade eden sözleri, durumu başarılı bir şekilde özetler:

“Ben az öteden, onlara bakıyordum o sırada; kısa görünen uzun bir cümleye, etkisi aylar sonra hissedilecek olan hüznü bir sahneye ya da derinliği yüzeyine gizlenmiş, kenarları günlük hayatın meşgalesiyle çevrili muhteşem bir resme bakar gibi bakıyordum.” (KYG, s. 123)

Kasaba insanının yardımseverliği, merhameti, iyi huyu her fırsatta vurgulanır. Dostlar ve akrabalar, Aziz hastayken hiçbir şey yapmak istemez. Örneğin, Zübeyir başa gidemediğini, Hüseyin Dayı kahveye gidemediğini söyler. Sonunda Aziz Bey vefat ettiğinde de bu insanlar koşup gelirler, ev defalarca dolar boşalır. Hatta bu durum, “*Birisi önümde durup, hüküm Allah’ın, başın sağ olsun, dediğinde babam yeniden ölüyordu*” (KYG, s. 246) diyen anlatıcı-yazarı kötü etkiler. Aziz Bey’in durumunun kötüleştiği sırada yaşanan bir hadise, yine merhamet duygusunun ön plana çıktığı bir hadisedir. Aziz Bey, konuşamaz hâldedir ve çevresindekilere hareketlerle bir şeyler anlatmaya çalışmaktadır. Hiç kimse ne dediğini tam olarak anlayamaz. Sonunda işi çözen kişi anlatıcı-yazar olur. Babası Aziz Bey, “*Annen bana çok iyi baktı, tuttuğu altın olsun*” (KYG, s. 239) demeye çalışmaktadır. Bu durum Aziz Bey’in hiçbir şeye dermanı kalmamışken bile karısına hem teşekkür etmek istediğini hem de onun hakkını vermek istediğini göstermektedir.

Romanda gelenek çerçevesinde saygı duyulan unsurlardan biri tabiattır. Aziz Bey’in evinin girişinde bulunan asmalar, tabiatın temsilcileridir. Evin girişinde bulunan erik ve asma, insanların eve girişini zorlaştırmaktadır. Aziz’in hastalığı boyunca ev dolup taşıdığı için, insanlara eziyet olmasın diye erikle asmayı kesmeyi düşünürler. Rampanın yapımı sırasında erikle asma yeniden gündeme gelir. Aziz Bey, “*hayır, kesilir mi hiç, onların kimseye zararı yok*” (KYG, s. 124) düşüncesindedir.

İnsanların keyfi ya da rahatlığı için hiçbir canlıya zarar gelmesini istemez. Üstelik kendi iyiliği için kesmek istemelerine rağmen. Sonunda insanların rahat etmesi için Nihat'ın önerisiyle erikle asma kesilir. Bu sırada anlatıcı-yazar “*erik değil de babam devrilmiş gibi oldu*” (KYG, s. 210) der, canı yanar. Zaten kısa bir süre sonra babasını da kaybedecektir. Görüldüğü gibi evin kapısında yer alan erikle asma, yalnızca tabiatın değil, Aziz Bey'in de yerini alan imgelerdir.

Kasaba insanının yaşadığı geleneklerin yanında, belli başlı bazı inanışlar da romanda kendisini gösterir. Örneğin, anlatıcı-yazarın Hüseyin Dayısı atının hasta olduğuna inanır. Hasta denmediği hâlde böyle düşünen Hüseyin, kahvedeki ihtiyarların birinden bir ot tarifi alır ve bu otun peşine düşer. Söylenene göre, bu ot yalnızca civardaki kandaklarda yetişmektedir. Ve ihtiyarın dediğine göre, “*üstüne güneş düşmeden onu bulup yedirirsem at kendine gelirmiş*” (KYG, s. 63) der Hüseyin Dayı. İhtiyarın bilgisini sorgulamaz. Ona koşulsuz güvenerek yola çıkar.

Romanda ‘inanış’ odağında öne çıkan isim, anlatıcı-yazarın annesidir. Rüya yorumlarıyla, evin çevresinde öten kuşu uğursuz kabul etmesiyle ve Aziz Bey’e Azrail’in elinin değdiğini düşünmesiyle, bu kadın Anadolu’da yaşayan inançların temsilcisidir. Önce duguk kuşundan bahsedelim. Anlatıcı-yazar, Nihat, Aziz Bey ve anlatıcı-yazarın annesi evde oturdukları sırada, birden “*acayip bir kuş*” öter. Bu kuşun sesi, “*çok uzaktaymışçasına yakından, çok yakındaymışçasına uzaktan*” gelir. Bunun üzerine anlatıcı-yazarın annesi irkilir ve pencereye doğru eğilir. Ardından “*gidip kovalayın şunu çocuklar, lanet duguk bu, lanet*” der. (KYG, s. 206) Anlatıcı-yazarla Nihat annelerini kırmamak için harekete geçerler. Bu sırada anlatıcı-yazar, annesi ne kadar uğursuz olarak nitelese de, “*kazaen kuşa vurursak*” diye tedirgindir. (KYG, s. 208) Bir müddet bahçede durduktan sonra eve girdiklerinde, annelerinin içi rahatlar ve Aziz Bey’e bakarak “*derin bir oh*” çeker. Yine de gece boyunca endişeli bir şekilde dışarıyı dinler. (KYG, s. 209) Bu ifadelerden anladığımız kadarıyla duguk kuşunun uğursuz ve lânet olarak tanımlanmasının sebebi, ölümün habercisi olmasıdır. Duguk kuşu örneği, küçük yerleşim birimlerinde belirli canlılara ya da nesnelere farklı anlamlar yüklediğini göstermektedir. Diğer yandan, anlatıcı-yazarın ve kardeşi

Nihat'ın annelerinin isteği üzerine bahçeye inip kuşu aramaları, *Uykuların Doğusu*'nda Cebrail'in tanımlayamadığı kuşu bulması için oğlunu bahçeye göndermesini hatırlatmaktadır. Romanda benzer bir şekilde anlatıcı-yazara yol boyunca eşlik eden sütkırı at da ölüm habercisi olarak tanımlanır. Bu konuya son başlığın altında değineceğiz.

Rüya yorumlarını değerlendirdiğimizde, yine benzer bir durumla karşılaşmaktayız. Anlatıcı-yazarın ve Bekir'in gördüğü rüyalar, yine ölüm bağlamında değerlendirilir. Bekir'in İzzet Dayı'nın vefatından sonra gördüğü rüyaya göre, İzzet Dayı sırtında kefeniyle Aziz Bey'in evinin önünde dikilmektedir. Bekir'in "*buralarda ne arıyorsun*" demesi üzerine, "*ben Aziz eniştemi almaya geldim*" der. Ardından da "*boşuna gelmişim ben, enişteyi daha hazırlamamışlar*" diyerek uzaklaşır. (KYG, s. 147) Bu rüya Aziz Bey'in ölümünün habercisi olarak yorumlanır. Anlatıcı-yazarın annesi, Bekir'in rüyasını dinledikten sonraki zamanlarda, Aziz Bey'e bakarken "*artık aniden kayboluvorecekmiş gibi, korku dolu gözlerle*" (KYG, s. 148) bakar. Bu rüyayı dinleyenlerin Aziz Bey'e hiçbir şey anlatmamasını ister. Oğullarını hayır işlemek için çarşıya gönderir. Çünkü ona göre hayır işlenirse, bu rüya hayra çıkacaktır. Onun bu tavrının temelinde yine bir inanış yer almaktadır.

Anlatıcı-yazarın annesinin "Azrail'in eli" şeklinde yorumladığı olaya baktığımızda, olayın Aziz Bey'in etrafında şekillendiğini; fakat yorumun yine anlatıcı-yazarın annesi tarafından yapıldığını görmekteyiz. Aziz Bey, aniden şakağındaki elini öteki ucuyla tutarak fırlatır. Ve "*kendi elimi başkasının eli sandım yahu!*" der. (KYG, s. 229) Vakkas ve Hüseyin, böyle şeylerin olabileceğini söylerler. Fakat anlatıcı-yazarın annesi sakın kalamaz, gözleri dolar ve hemen odayı terk eder. Anlatıcı-yazar ve Nihat, onun peşinden gittiklerinde, annelerini mutfakta dizlerini döverken bulurlar. Aziz Bey'in eli uyduğu için kendi elini başkasının eli sandığını ve bunun olağan bir durum olduğunu söyleseler de annelerini ikna edemezler. Ona göre bu el, "*Azrail'in eli*" dir. (KYG, s. 231) Annenin bu tespitinin hemen ardından söyledikleri, bu yorumun temelinde dinî bir inanış olduğunu gösterir:

“Siz, dedi titrek bir sesle; Azrail’i ak urbalar içinde gezen, aksakallı biri mi sanıyorsunuz? Elinde ecel defteriyle bulutların arasından süzüle süzüle çıkıp gelir mi sanıyorsunuz? Ne vakit, hangi kılıkta geleceğini kimse bilemez onun. Türlü türlü yerlerden, türlü türlü kılıklara bürünerek çıkar gelir çünkü. Geliyorum meliyorum demeden, havsızca çıkar gelir.” (KYG, s. 231)

Romanda anlatıcı-yazarın gördüğü bir rüya da yine ölüm habercisi bir rüya olarak değerlendirilebilir. Bu rüya, Bekir’in gördüğü rüyaya benzer. Fakat bu rüyada anlatıcı-yazar ve babası Aziz Bey dışında kimse yoktur. Anlatıcı-yazar rüyasında kasabaya gelir; ortalıkta hiç kimseleri bulamaz. Bunun üzerine bağa doğru yürür ve babası Aziz Bey’i omçaların birinin dibinde kucağında idrar torbasıyla öylece otururken görür. “*Beni unuttular burada*” der Aziz Bey. Anlatıcı-yazar hemen babasını kucağına alır. Babasını kucağına almasıyla birlikte, bütün bitkiler de ayaklanır sanki. Hep birlikte uğuldamaya başlarlar. Anlatıcı-yazara göre, “*uğuldamak da değildi bu, topyekûn feryat ediyorlardı âdeta, anlaşılmaz bir dille yalvarıyor, ağlaşıyor, hatta toprağa düşen gölgeleriyle birlikte yaprak yaprak, renk renk, damar damar titreşiyorlardı*” bu bitkiler. (KYG, s. 215) Bu sahne, Aziz Bey’in yıllarca emek verdiği bağın onunla vedalaştığını düşündürmektedir. Anlatıcı-yazar da böyle düşünür ve babası olan biteni görsün diye onu bağa doğru çevirir. Fakat aniden dengesini kaybeder, Aziz Bey’i düşürdüğünü zannederken bir anda uyanır. Bu rüya ona ölümün habercisi gibi gelmiş olmalı ki hemen yola çıkmak için valizini hazırlar. Babasına yetişmeye çalışır gibi acele eder. Çünkü bu rüya öyle gerçekçidir ki uyandığında kollarında hâlâ babasının ağırlığı vardır.

Son olarak kasaba insanının yaşadığı bazı sözcüklerin Hasan Ali Toptaş tarafından metne yerleştirilmesinden bahsedelim. Bu sözcükler okuru rahatsız etmeyecek türden sözcüklerdir ve metni kesintiye uğratmazlar. “*Hıyallamak, hembembe sekmek, henge bakmak, tavşanak, hapahap karşılaşmak, ünlemek*” gibi ifadeler beklemektedir okuru. Diğer yandan annesinin babasına devamlı “*len Müslüman*” diye seslenmesi yahut Aziz Bey’in de ona devamlı “*len niye öyle söylüyorsun*” demesi yine ağız özellikleri arasındadır. Bu sözcüklerin metni dil

yönünden zenginleştirdiği açıktır, diğer yandan Anadolu insanının kültürel açıdan zenginliğini yansıttığını da söyleyebiliriz. Toptaş, daha önce kullanmadığı sözcükleri neden tercih ettiği sorulduğunda şu cevabı verir:

“Bunlar benim doğup büyüdüğüm topraklarda hâlâ kullanılan kelimeler. Mesela hayallamak fiilini tahminimce 200 bin kişi kullanıyor. Belki daha da fazla. Romanı okuyanlar büyük bir ihtimalle sözlüğe bakma ihtiyacı duymadan anlayacaktır bu kelimeleri. Hapahap kelimesi çok hoşuma gider mesela, Hüseyin Rahmi'nin metinlerinde de vardır. Romanı yazarken, Mardin'deki bir arkadaşşıma 'Hembembe sekmek nedir, biliyor musun?' diye sormuştum bir ara; o da, “Boş boş gezmek” cevabını vermişti. Doğruydı elbette, 'hembembe sekmek' bir tür gönüllü avareliktir. Ayrıca, şu 'hembembe' kelimesindeki ritme bakar mısınız, inişli çıkışlı, âdeta keklik sekişi gibi; nasıl da m harfinin, b harfinin omuzlarında yükselip yükselip e harfinin yumuşak dizlerine düşüyor... Çocukluğumdan beri bildiğim bu güzel fiili kullanmayıp da ne yapayım ben şimdi, çat diye çatlayayım mı? Sözüünü ettiğiniz kelimelerden sadece ikisi yahut üçü uydurma, ben uydurdum. Dediğim gibi, ötekiler hâlâ kullanılan kelimeler. Türkçenin kayıp incileri...”¹²⁵

3.7.2.3. Kasaba İnsanın Gerçekleri ve Modern Gerçeklik

Kuşlar Yasına Gider'de, gerçeklik odağında ele alınabilecek meselelerden biri de kasaba insanın gerçekleri ile modern hayatın gerçeklerinin karşıt bir şekilde romanda nasıl işlendiğidir. Hasan Ali Toptaş, metne yerleştirdiği türlü hadiselerle kasaba insanının duyarlılığı karşısına modern insanın duyarsızlığını koyar. Ayrıca modern hayata özgü bazı terimleri ilk defa bu romanında kullandığını da görmekteyiz. Biz de, karşılaştırılmalı bir şekilde romanda gerçekleşen bazı hadiselerden bahsederek bu durumu örneklendirmeye çalışacağız.

¹²⁵ Çevrimiçi kaynak: <http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/kelimeleri-yutmayi-daha-iyi-ogrendim-434784> Son erişim tarihi: 30.04.2018

Aziz Bey, anlatıcı-yazarla yaptığı yolculuklarda, Gümü'ye ayrı bir önem vermektedir. Anlatıcı-yazar, babası Aziz Bey'i Ankara'daki özel bir hastaneye götürmek için Denizli'den almaya gider. Babasıyla beraber Ankara'ya doğru yola çıktıklarında, Afyon'u geride bırakırlar ve Aziz Bey hemen ardından “*burası Gümü mü*” (KYG, s. 75) diye sorar. Anlatıcı-yazar, babası Aziz Bey'in tecrübeli bir şoför olduğu için radarı fark ettiğini düşünür ve yavaşlar. Aziz Bey Gümü'den geçerken evlere, dükkânlara, insanlara dikkatlice bakar. Fakat hiçbir şey söylemez. Polatlı'ya kadar hiç konuşmadan yol alırlar. Anlatıcı-yazar, babası Aziz Bey için fizik tedavi bölümünden randevu alır. Randevunun dokuz gün sonraya verilmesi üzerine, babasını Denizli'ye geri götürür. Aziz Bey Gümü'ye yaklaşırken yeniden “*burası Gümü mü*” (KYG, s. 77) diye sorar. Ardından da anlatıcı-yazara “yavaş geç, yavaş geç” (KYG, s. 78) der.

Anlatıcı-yazar babasını Denizli'ye bıraktıktan sonra Ankara'ya geri döner. Sekiz gün sonra babasını almak için yeniden Denizli'ye gider. Annesini ve babasını alır almaz hiç vakit kaybetmeden yeniden Ankara'ya doğru yola düşerler. Aziz Bey bu defa “*burası Gümü mü*” diye sormaz. Doğrudan “*Gümü'ye giriyoruz*” diyerek oğluna yavaş gitmesini tembihler. Anlatıcı-yazar, “*Radar mı var burada?*” diye sorarak babasının onu her defasında neden uyardığını anlamaya çalışır. Aziz Bey'in olumsuz cevap vermesi üzerine babasının vaktiyle bir kaza geçirmiş olabileceğini düşünür; fakat bu tahmini de doğru çıkmaz. (KYG, s. 80) Aziz Bey, sonunda Gümü'ye neden önem verdiğini anlatır. Aziz Bey iki sene önce karakış bastırdığında, televizyonun verdiği akşam haberlerinde Gümü'yü izlemiştir. Haberlerde, Gümü yolundaki araçlar yarı bellerine kadar kara gömülü vaziyette, insanlar da perişan bir halde yardım beklemektedir. Aziz Bey'in söylediğine göre Gümü'nün ahalisi bu insanlara yiyecek getirmiş, çay dağıtmış, battaniyelerle yardımlarına koşmuştur. Aziz Bey bunları anlatırken birdenbire ağlamaya başlar. Anlatıcı-yazarın annesinin “*Len Müslüman, durduk yerde niye ağlıyorsun sen, kendi derdimiz bize yetmiyor mu? Yolda kalanlara yiyecek vermişler, çay dağıtmışlar işte, ne var bunda ağlayacak?*” (KYG, s. 81) demesi üzerine Aziz Bey, “*o insanların yüzleri var ya yüzleri, dağıttıkları çaydan daha sıcaktı*” (KYG, s. 82) der. İşte bu nedenle Aziz Bey için Gümü farklı bir yerdir.

Daha doğrusu, Gümü'yü Gümü yapan insanların merhameti, duyarlılığı, yardımseverliğidir.

Romanda, Gümü insanının duyarlılığına tezat bir şekilde yer alan unsur, modern insanın duyarsızlığıdır. Bu duruma iki farklı örnek verebiliriz. Bunlardan birincisi, Aziz Bey'in Güvenpark'ta yaşadığı olaydır. Aziz Bey protez bacak yaptırmak için Ankara'ya geldiğinde anlatıcı-yazar babasını kaybeder. Mercan Medikal'e gelip babasını bulamadığında onun gidebileceğini düşündüğü her yere bakar. Umudunu kesmek üzereyken anlatıcı-yazarın telefonu çalar ve Aziz Bey'in Özdemir Kırtasiye'de olduğunu öğrenir. Oraya gider gitmez anlatıcı-yazar babasının “*çamurlu bir göle dalıp çıkmış gibi*” (KYG, s. 19) olduğunu görür. Ne olduğunu sorduğunda Aziz Bey hüngür hüngür ağlamaya başlar; fakat konuşamaz. Daha sonra Aziz Bey Güvenpark'ta buz tutmuş olan havuzun içine nasıl düştüğünü anlatır. Hemen ardından Aziz Bey'in ağzından dökülenler kasaba insanıyla şehir insanının arasındaki farkı gösterir niteliktedir:

“Üstelik düşmemle birlikte elimde kayan koltuk değneğini de kaybettim. Sonra işte ben orada, buz tabakalarının arasında can havliyle çırpınırken, yanımdan yöremden bir sürü insan geldi geçti ama hiçbir, hiçbir başını çevirip bakmadı oğlum. Anlıyor musun, hiçbir... Sesime kulak veren de olmadı.” (KYG, s. 22)

Aziz Bey'in bu sözleri, hemen birkaç sayfa öncesinde kara saplanmış olan arabaya yardım etmek istemesiyle birlikte düşünüldüğünde yeniden anlam kazanır. Anlatıcı-yazarın, babası “*kayıp düşer diye ödü kopmaktadır*”, buna rağmen Aziz Bey, koltuk değneklerine aldırmadan kara saplanmış arabaya “*el atmak*” istemiştir. (KYG, s. 14) Üstelik arabanın sahibi yardıma ihtiyacı olduğunu hiçbir şekilde belirtmemiş ya da yoldan geçen herhangi birinden yardım istememiştir. Yine de Aziz Bey, oğlu ne derse desin bu arabaya yardım etmedikleri için üzülmüş, hatta dönüp dönüp arabaya “*can çekişen bir insana bakar gibi*” (KYG, s. 14) yeniden bakmıştır. Bu doğrultuda Aziz Bey, Güvenpark'taki havuzda çırpınırken “*sesine kulak veren*” olmadığını söylediğine göre, sesini duyurmaya çalıştığı, yardım istediği açıktır. (KYG, s. 22)

Gömü insanının yardımseverliğinin karşısında yer alan bir diğer olay, Aziz Bey ve karısının fizik tedavi merkezinde yaşadıklarıdır. Aziz Bey bu fizik tedavi merkezi için başta çok güzel şeyler düşünür. Merkezin görevlileri Aziz Bey ve ailesini kapıda karşılarlar, kibar bir şekilde odasına götürürler ve hemen ellerindeki dosyalarla Aziz Bey'in başına üşüşürler. *“Amca ne yer, ne içer, sabahları gazete okur mu, televizyon seyreder mi, hangi sıklıkla yıkanır, yaşı kaçtır, tahsili nedir, günde kaç saat uyur, şekeri, tansiyonu var mıdır”* (KYG, s. 83) gibi bir sürü soru sorarlar. Bu halleriyle görevliler birer iyilik meleşini andırır. Hatta Aziz Bey, *“Yahu nasıl bir yer burası, oda tanıtma memuru bile tutmuşlar!”* (KYG, s. 84) der. Görüldüğü gibi, bu tedavi merkezi ilk bakışta hastalara umut aşılayan bir yerdir. Anlatıcı-yazar eve döndüğünde ne yaptıklarını sormak için fizik tedavi merkezine telefon eder. Aziz Bey oğluna, *“her şey iyi güzel de, bize yemek vermediler burada”* (KYG, s. 85) deyince anlatıcı-yazar kulaklarına inanamaz. Aziz Bey'e yemek getirilmemesinin sebebi listede isimlerinin yer almamasıdır. Anlatıcı-yazar hemen görevli biriyle görüşür. Bu görevli durumun gayet olağan olduğunu, böyle şeylerin yaşanabileceğini söyler ve özür bile dilemez. Bu durum Aziz Bey'in fizik tedavi merkezinden uzaklaşmasına sebep olacaktır. Aziz Bey yardıma muhtaç insanlara yemek getiren Gömü ahalisine nasıl yaklaştıysa tedavi merkezinin yapmacık insanlarından öyle uzaklaşır.

Romanda geleneksel hayat ve modern hayat arasında tezatlık oluşturan unsurlardan biri de, Toptaş'ın tercih ettiği belirli sözcüklerdir. Örneğin Toptaş, ilk defa bir romanında, günümüzün popüler teknolojik araçlarından biri olarak *“tablet”* sözcüğünü kullanmıştır: *“Afyon'a yaklaşıırken, Köroğlu Beli'nde mola verdik her zamanki gibi; kafesteki kekliği ve onun aşağısında, tahta bölmenin içinde yaşayan tavşanları sevdi Ayperi, tabletini çıkarıp değişik açılardan fotoğraflarını çekti.”* (KYG, s. 45) Ayrıca *“cep telefonu, kısa mesaj, mesaj çekmek”* gibi ifadeler de romanda yer almaktadır. Bu durum, hem çağı yakalamayı hem de içinde bulunduğu gerçekliğin birebir yansıtıldığı metinleri okumayı seven bir okura ulaşmayı sağlar. Diğer yandan, kasaba insanının yalın hayatını ifade eden sözcükler ya da tasvirler, şehir hayatının kaotik yapısına zıttır. Kasaba insanının sohbetlerinin *“tasasız”* yapısı, bu zıtlığı destekler. Fakat yine de, şehirde yaşamının insanlara birtakım kolaylıklar

sağladığı da açıktır. Örneğin, Aziz Bey'in evinin önüne yapılacak rampa, Ankara'da yapılacak olsaydı, hiç kimsenin yardımı gerekmeden işinin ehli bir usta tarafından kolayca yapılardı. Ya da Aziz Bey, kasabada istediği gibi bir protez bacak yaptıramadığı için Ankara'ya gelmiştir.

Bu karşılaştırmalardan sonra Toptaş'ın bahsettiğimiz konuyla ilişkili sözlerine kulak verelim. Bu sözler, romanın ruhunu oluşturan yazarın taşra insanları ve onların sahip çıktığı değerler hakkında ne düşündüğünü göstermektedir:

“Bugün, teknolojik gelişme yüzünden zaman her yerde hızlı akıyor. Üstelik de gürültülü akıyor. Taşraya özgü değerlerin yerinde de yeller esiyor.”¹²⁶

3.7.3. Varlığından Şüphe Edilen Gerçekler: Ecel Atı ve Beyaz Gömlekli Çocuk

Anlatıcı-yazarın karşısına yollarda olduğu zamanlarda çıkan ve hayal mi gerçek mi olduğu belirsiz olan sütkırı attan söz etmiştik. Şimdi bu sütkırı atın anlatıcı-yazar tarafından nasıl yorumlandığına ve kasaba insanının bu atı neden “*ecel atı*” olarak tanımladığına bakalım. Anlatıcı-yazar bu sütkırı atı ilk gördüğünde hayalî bir unsur olabileceğini düşünür. Fakat ikinci görüşünde, bu at, arabaya iyice yaklaşır. İşte o zaman atın kanlı canlı olduğunu hisseder, sesini duyar. Başlarda gaza basıp hızlanarak bu attan kurtulmaya çalışan anlatıcı-yazar, sonunda kaçıp kurtulamayacağını anlar. Bir dahaki karşılaşmalarında aynı hızla gitmeye devam eder.

Anlatıcı-yazar, sütkırı atın görüntüsünden öyle etkilenir ki zaman zaman onun zihnine hâkim olduğunu hisseder. Kime baksa onu görmeye başlar. Hatta Hüseyin Dayı'nın at kişnemesi şeklinde çalan telefonu her çaldığında tedirgin olur. Bu durumdan bunalınca, annesine ve dayısına bu attan söz etmeye karar verir. Anlatıcı-

¹²⁶ Ercan Dalkılıç, “Hakikat Diye Bir Şey Yok”, **Yurt Kültür**, Nisan 2013; Hasan Ali Toptaş, **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler)**, Ed: Mesut Varlık, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017, s. 288

yazar, bu atın yalnızca Ankara'dan Denizli'ye gelirken peşine takıldığını söyler. Bu durum, anlatıcı-yazarın yalnız yolculuk ettiği zamanlarda gerçekleşmektedir. Dayısı öğrendiklerinin üzerine “*senin yanlıştın vardır yeğenim, aynı at değildir o*” der. (KYG, s. 100) Fakat anlatıcı-yazar aynı atı gördüğünden emindir.

Sütkırı at, Eyüp Amca'nın düşünceleriyle farklı bir anlam kazanır. Anlatıcı-yazarın sütkırı bir at tarafından kovalandığını duyan Eyüp Amca, bu atın “*ecel atı*” olduğunu söyler. “*Arabanın hızına denk bir hızda onca mesafeyi koştuğuna ve bana mısın demediğine göre evet, muhakkak, ecel atıdır*” (KYG, s. 108) dedikten sonra anlatıcı-yazar hem korkar hem de hayalî bir şeyi mesele hâline getirmiş gibi mahcup olur. Eyüp Amca, bu atın mutlaka birini almak için yollarda olduğunu, bunun da anlatıcı-yazara ayan olduğunu düşünmektedir. Bu durumda, anlatıcı-yazara, kendisine ayan olan bir şeyi dillendirmemesi gerektiğini tembihler. Eyüp Amca'nın yorumlarının temelinde yine bir inanış söz konusudur. Diğer yandan romanda yer alan rüyalar gibi, bu at da ölüm habercisi niteliği kazanır. Ki çok geçmeden Eyüp Amca'nın söyledikleri gerçek olacaktır. Anlatıcı-yazar Ankara'ya döndükten üç gün sonra, İzzet Dayısının vefat ettiğini öğrenir. Bu doğrultuda ecel atının aldığı ilk kişi İzzet Dayı olur. Anlatıcı-yazarın bir sonraki yolculuğunda aklından geçenler, bu atın ecel atı olduğuna inandığını göstermektedir:

“...bu at hakikaten ecel atıysa, demek ki İzzet Dayımı almaya gidiyordu, onu da alıp götürdüğüne göre artık bir daha ortaya çıkmaz diye geçirdim içimden. Bu az da olsa rahatlatı beni, kaygılarımdan uzaklaştırdı.” (KYG, s. 117)

Sütkırı atın yeniden ortaya çıkması, anlatıcı-yazarın zihnini yine bulandırır. Romanın sonuna kadar bu atın gerçekliği sorgulanacaktır. Bu durum, anlatıcı-yazarın babası Aziz Bey için endişelenmesine de neden olur. Atın özelliklerine baktığımızda, gövdesinden buharlar çıktığını, ak köpükler içinde koştuğunu, şimşek hızıyla ortaya çıkıp birdenbire kaybolduğunu, rüzgârda uçuşan geniş bir tül gibi dalgalanıp durduğunu, bir araba kadar hızlı gidebildiğini, görmekteyiz. Tüm bunlar, bu atın

gerçekten ziyade bir hayal olduğunu düşündürmektedir. Diğer yandan, atın hareketleri de gerçeküstücü bir tavırla tasvir edilmektedir:

“Yanı başıma kadar geldiğinde, ister istemez ön camın sağ köşesinden göz ucuyla bakıyordum ona; savrulan yelesini ve kocaman bir çekiç gibi habire inip kalkan başını görüyordum. Tarlalar, uzak tepeler ve bu tepelerin eteklerindeki köylerle kasabalar onun çenesinin altında kalıyordu o sırada ve çekiç misali inip kalkan atın başı, yeryüzünü dövüyormuş gibi oluyordu.” (KYG, s. 178)

Beyaz gömlekli çocuğun romandaki konumuna baktığımızda, tıpkı sütükrı at gibi hayal-gerçek çatışmasına sebep olan bir unsur olduğunu görürüz. Anlatıcı-yazarın aralıklarla gördüğü bu çocuğun kim olduğu gizemini korumaktadır. Bu çocuk, anlatıcı-yazarın çocukluğuna benzediği gibi, vefat eden kardeşi Suat’ı da andırmaktadır. Anlatıcı-yazar, gördüğü çocuğu annesine gösterip bir türlü kim olduğunu soramaz. Bu durum bize anlatıcı-yazarın bu çocuğu oldukça gerçekçi bir şekilde gördüğünü göstermektedir. Beşparmak Dağı’na doğru baktığı sırada *“tıpkı onun gibi sırtımı kasabaya, yüzümü dağlara döndüğümü fark ettim”* (KYG, s. 168) diyen anlatıcı-yazar, bu ifadesiyle beyaz gömlekli çocuğun kendisini andırdığını hissettirir.

Aziz Bey, ölüme iyice yaklaştığı günlerde, durmadan Suat’ı yad etmektedir. Cenazesine katılamadığı için vicdan azabı çekmektedir. Bu nedenle sık sık cenazesinde neler olduğunu sorar karısına. Son günlerinde ise, konuşamadığı için yalnızca “su” hecesi çıkar ağzından. Sonunda Aziz Bey vefat ettiğinde, beyaz gömlekli çocuk onun cenazesinde görünür anlatıcı-yazara. Sekiz, dokuz mezar ötede duran çocuk *“namaz kılıyormuş gibi”* (KYG, s. 245) durmaktadır. Anlatıcı-yazarın kendisine baktığını görünce mezarlığın derinliğinde kaybolur. Bu durum, hayal-gerçek çatışması yaratan bu çocuğun Suat’ın hayaleti olduğunu düşündürebilir. Aziz Bey’in son günlerinde hep Suat’tan bahsetmesi, bu yargıya varmayı kolaylaştırır. Sanki Aziz Bey onun cenazesine katılamasa da oğlu babasının cenazesine yetişmiştir. Fakat yine de Toptaş’ın beyaz gömlekli çocuğu bir merak unsuru olarak kullandığı ve onun kim olduğunu okurunun belirlemesini istediği açıktır.

SONUÇ

“Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Gerçeklik Algısı” başlıklı çalışmamıza başlamadan evvel belirlediğimiz hedef, Toptaş’ın gerçeklik zeminini farklı şekillerde kullanan, kendi gerçeklik evrenini yaratan ve bu evrende gerçek ile hayal unsurlarının el ele yürümesine imkân tanıyan bir roman yazarı olduğunu ispata çalışmaktı. Çalışmamızı meydana getirirken ele aldığımız romanların, gerçeklik bağlamında bize tahmin ettiğimizden daha fazla malzeme verdiğini söyleyebiliriz. Böylece bu çalışmanın, Toptaş’ın romanlarına gerekli bir pencereden baktığını gördük.

Gerçeklik odağında bir çalışma meydana getirmek, bir romancının romanlarını gerçeklik kavramını temele alarak incelemek, tahmin ettiğimizden daha gayretli bir işti. Bu nedenle de ön gördüğümüzden daha zorlu bir çalışma süreci geçirmemize neden oldu. Çünkü gerçek ve gerçeklik kavramları dediğimiz zaman, işin içine, romanda yer alan -neredeyse- tüm meseleler girmektedir. Toptaş’ın romanları, yalnızca görülen gerçek ve hayal edilen gerçek yahut somut gerçeklik ve soyut gerçeklik gibi iki temel gerçeklik evrenine ayrılmaya uygun değildir. Diğer yandan, yaşamsal ve yazınsal gerçeklik yahut kurmaca gerçeklik ve var olan/yaşanan gerçeklik gibi bir ayrıma da uygun değildir. Bu ayrımlar elbette yanlış olmayacaktır; fakat yeterli de olmayacaktır. Çünkü Toptaş’ın romanlarında yer alan meseleler, gerçeklik evreninde farklı katmanlara tekabül etmektedir. Ayrıca meselelerin yanı sıra türlü kişiler ve unsurlar, tek başlarına da farklı gerçeklikleri temsil etmektedir.

Bu nedenle roman kişilerini ve unsurlarını klasik bir tasnife tabi tutmak yerine ve her birinin tek başına dikkate değer olduğunu göstermek adına, farklı tanımlamalar üretmeye çalıştık. Toptaş’ın romanlarında gerçekçi bir şekilde tasvir edilen kişilerle hayalî olduğu apaçık belli olan kişilerin böylece aynı evrende değerlendirilebilmesine imkân tanıdık; tıpkı yazar Hasan Ali Toptaş’ın yaptığı gibi. Ki çalışma sürecinde Toptaş’ın gerçeklik hakkındaki görüşlerinden, çeşitli söyleşilerinden yararlanmakla birlikte, aynı zamanda onun bir yazar olarak ileri sürdüklerini bir okur olarak

benimsedik. Yani, romanın yazarının romana bakış açısını dikkate alarak bir okurun romana nasıl bakması gerektiğini yorumladık.

Roman kişilerini, romanda yer alan unsurları, hatta roman boyunca ‘kişileşen’ unsurları değerlendirirken, ‘somut gerçekler’, ‘hayalî gerçekler’ gibi yakıştırmalar yapmak yerine, ‘yitirilen gerçek’, ‘yıpratılan gerçek’, ‘vicdanî gerçeklik’ gibi farklı tanımlamalara yer vermeye çalıştık. Bunun temel sebebi az evvel bahsettiğimiz durumdur. Toptaş’ın bir yazar olarak roman kişilerine gösterdiği dikkati biz de göstermek istedik. Diğer yandan bu tanımlamaların özgün tanımlamalar olarak, okurun gerçeklik algısında türlü değişimlere sebep olan roman kişilerine yakıştığını düşünmekteyiz.

Romanları gerçeklik odağında ele alırken yaptığımız işin aslında ne kadar kapsamlı bir iş olduğunu gördük. Bu nedenle de çalışmanın bir bütün olarak derli toplu görünmesi adına, elimizden geldiğince kanaatkâr davrandık. Aksi takdirde, gördüğümüz her şeyi, gerçeklik bağlamında değerlendirmemiz gerekirdi. Başta koyduğumuz hedeften ve bu hedef doğrultusunda belirlediğimiz yoldan sapmamak için, romanlarda öne çıkan meseleleri konu ettik. Yedi farklı romanı incelediğimiz üçüncü bölümde, her romana ayrı bir başlık açmamızın ve hatta bu başlıkların altında yer alan alt başlıkların da her romanda farklı olmasının sebebi, her romanın farklı gerçeklik meselelerine sahip olmasıdır.

Elimizden geldiğince kanaatkâr davrandık; fakat bazı durumlarda romanın bize hedeflediğimizden fazla ve farklı meseleler sunması, farklı yolları tercih etmemize de sebep oldu. Örneğin, okurun gerçeklik algısında değişimlere sebep olduğu ve yazar-metin-okur arasında türlü oyunlar oynanmasını sağladığı için, ‘metinlerarasılık’ ögesine ön gördüğümüzden fazla yer verdik. Ya da imgeleşmiş sözcükler, doğrudan gerçeklik algısıyla ilgili olduğundan, bu sözcüklerin metin içinde ne ifade ettiğini daha ayrıntılı açıklamaya çalıştık.

İmge kullanımı ve metinlerarasılık konularına değinmişken, bu öğelerin Toptaş’ın metinlerinde ne derece yer kapladığından da bahsedelim. Çalışmamız

boyunca, Toptaş'ın romanlarında ortak bir şekilde kullanılan ve yinelenen sözcüklere rastladık. Bunlar arasında öne çıkan iki sözcük olduğunu söylemek mümkündür; kuş ve gölge sözcükleri. Kuş sözcüğü, onun romanlarında bir imge olarak ve gerçeklikle sıkı bir ilişki içinde yer alarak sıklıkla kullanılmaktadır. Bunun temelinde, gerçeklerden kaçma arzusu yer almaktadır. Bu bağlamda bahsedilmesi gereken bir unsur da hayal unsurudur. Toptaş'ın roman kişileri -genellikle- gerçeklerin karşısında hayale sığınan, somut gerçeklikten kaçıp kurtulmak isteyen kişilerdir. Yani bu durumda, bu romanlarda 'varoluşsal bir sıkıntı'nın yer aldığını da söylemek mümkündür. Gölge sözcüğünün kullanımı ise, başlı başına bir gerçeklik meselesidir. Çünkü gölge, bir varlığın yansımasıdır. Yani bir bakıma kopyası gibidir. Fakat her ne kadar kopyası olsa da aslına karşılık gelmez. Bu durumda gerçek değil, ancak gerçekliğin bir uzantısıdır. Toptaş, romanlarında yer alan birçok kişiyi ve birçok unsuru 'gölge'ye benzetir. Bu doğrultuda gölge sözcüğü, onun romanlarında genellikle bir benzetme unsuru olarak yer almaktadır. Bir roman kişinin gölgeye benzemesi ise, onun varoluşsal bir probleme sahip olduğunun göstergesidir.

Toptaş'ın romanlarında bir tür 'iç metinlerarasılık' olduğunu da belirtmek gerekir. Bu ifadeyle kast ettiğimiz, romanlarında diğer romanlarına yapılan türlü göndermeler söz konusudur. Bu göndermeler, bilinçli bir okurun gözünden kaçmayacak niteliktedir. Fakat bu dikkatin sağlanabilmesi için, şüphesiz yazarın tüm romanlarına hâkim olmak gereklidir. Bahsettiğimiz 'iç metinlerarasılık', bilinçli bir okur için bir tür oyuna dönüşmektedir. Bu oyunun bilmece/bulmaca/parçaları birleştirme tarzında ilerleyen bir oyun olduğunu söylemek mümkündür.

Toptaş'ın romanlarında gerçeklik algısı dediğimizde, dikkatimizi çeken ilk unsur belirsizlik olmuştur. Yazarın 'gri renkli' romanları, belirsizlik zemininde yükselmektedir. Böyle romanları 'bulanık gerçeklik' bağlamında değerlendirmemizin sebebi budur. Bu belirsizlik kimi durumlarda romanın ana meselesiyken kimi durumlarda romanın ana meselesini besleyen unsurlardan biridir. Postmodernist yönleri ağır basan romanlarda ise, yazarın okura oynadığı oyunlar, bu belirsizliği desteklemektedir. Romanlara hâkim olan bu belirsizlik atmosferi, doğrudan okurun

metinle olan ilişkisini etkilemekte ve gerçeklik algısıyla oynamaktadır. Diğer yandan bu belirsizlik yalnızca romanın muhtevasıyla ya da biçimsel özellikleriyle ilişkili değildir. Zaman ve mekân öğelerinin de belirsizleştiği durumlar mevcuttur.

Belirsizliğin hâkim olduğu romanlarda öne çıkan bir diğer özellik, döngüsel akıştır. Toptaş, ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*'da dün-bugün-yarın çizgisinin takip edilebildiği bir akış tercih etmiştir. İkinci romanı *Gölgesizler* ve onu takip eden romanlarında ise kişilerin varlığı kadar zaman ve mekân unsurları da belirsizdir. Toptaş'ın kalemiyle özdeşleşen bu belirsizliğin *Heba* ve *Kuşlar Yasına Gider*'de gittikçe netleştiğini görmekteyiz. Bu iki roman, zaman ve mekân açısından da bahsedilen meseleler, gerçekleşen olaylar bakımından da daha gerçekçi metinlerdir. Diğer yandan, anlamın yüzeye çekildiği, biçimsel özelliklerden ziyade muhtevanın öne çıktığı romanlardır.

Gerçeklik sorgulamaları ve varoluşsal şüphe, romanlarda ortak olarak karşımıza çıkan bir diğer unsurdur. Roman kişilerinin ortak bir şekilde, kimi zaman çevresinde olup bitenlerden, kimi zaman çevresinde yer alan kişilerin varlığından, kimi zaman da bizzat kendi varlığından şüphe ettiğini görmekteyiz. Bu şüphe öyle noktalara varmaktadır ki, okurun 'kurmaca' algısında bozulmalara yol açmaktadır. Okur, ilişki içinde olduğu metnin kurmaca olduğunu bilse de bu gerçeklik sorgulamaları sebebiyle bir gerçeklik çatışmasının içine sürüklenmektedir. Diğer yandan, büyülü gerçeklik ve sanal gerçeklik de Toptaş'ın romanlarında yer alan gerçeklik unsurlarındandır. Toptaş'ın her ayrıntısıyla büyülü gerçekçi yazarlarla benzer özellikler gösterdiğini söyleyemeyiz; fakat bazı yönleriyle büyülü gerçekçi olduğunu kabul edebiliriz. Sanal gerçeklik meselesine gelince, bu evrenin içinde bulunduğumuz çağın ve teknolojik gelişmelerin bir uzantısı olarak romanlarda yer aldığını söyleyebiliriz.

Toplumcu gerçekçilik ve eleştirel gerçekçilik bağlamında romanları ele aldığımızda, Toptaş'ın iki anlayışa da aynı mesafede durduğunu söylemek mümkündür. Onun romanlarında bazı gerçeklik meseleleri eleştiri unsuru olarak yer almaktadır. Fakat bu eleştiriler, romanın yazılma amacı olmadıklarını açıkça

gösterirler. Diğer yandan Toptaş, kasabada büyümüş olmanın verdiği birikimi romanlarına yansıtmaktadır. Fakat bunu yaparken, toplumcu gerçekçi bir atmosfer yaratmaz. Onun romanlarında köy ve kasaba insanının hayatına ait gerçekler bulunurken, bu gerçeklerin aktarılış biçimi yazarın genel anlatım tarzında bir değişime sebep olmaz.

Hasan Ali Toptaş'ın kendi hayatına ait gerçeklerin, romanlarına dahil olduğunu tespit ettiğimiz durumlar da mevcuttur. Denizli'nin Baklan kasabasında büyüyen Toptaş, kasaba insanının hayatını romanlarına başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Burada hayat sözcüğünün içine gelenek, örf ve adetler, sözlü kültüre ait unsurlar da sığmaktadır. Örneğin yazarın babasının uzun yol şoförü olması, Toptaş'ın üç romanında yer alan baba figürünün çizilmesinde etkili olmuştur. *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider*'de yer alan babalar doğrudan uzun yol şoförüken, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda yer alan baba evin içinde olmasına rağmen ailesine uzaktır. Yazarın hayatında ve romanlarında ortak olan unsurları, yazarın söyleşilerinden ve kendi ifadelerinden yararlanarak tespit etmeye çalıştık.

Yazarın üstkurmaca ögesinden yararlanması, romanlarındaki gerçeklik algısını etkileyen unsurlardan biridir. Öyle ki Toptaş'ın romanlarında üstkurmaca örtük yahut apaçık bir şekilde yer almaktadır. Fakat mutlaka yer almaktadır. *Sonsuzluğa Nokta* dışındaki bütün romanlarda bir üstkurmaca ögesinden bahsetmek mümkündür. Bu durum *Gölgesizler*, *Uykuların Doğusu* ve *Kuşlar Yasına Gider*'de apaçık bir şekilde yer alırken, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Heba*'da daha gizli bir şekilde mevcuttur ve türlü yorumlara açıktır.

Bu değerlendirmelerimiz, Toptaş'ın gerçeklik zeminini farklı şekillerde kullanan bir yazar olduğu kanaatine kesin bir şekilde varmamızı sağladı. Bu doğrultuda, onu bir yazar olarak modernist, postmodernist ya da büyülü gerçekçi bir kalem olarak tanımlamaktan kaçmakta haklı olduğumuzu da gösterdi. Toptaş'ın romanları hem modernist hem postmodernist hem de büyülü gerçekçi unsurlarla örülüdür. Diğer yandan romantiklerle, realistlerle de bağı olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle Toptaş'ın çağına ayak uyduran bir yazar olduğunu; fakat

bunu yaparken geleneği unutmayıp geleneksel öğelere de metinlerinde yer verdiğini söylemek uygun olacaktır. Romanlarında yer alan metinlerarasılık, bu duruma güzel bir örnektir. Toptaş, sözlü ve yazılı edebiyatın ustalarını ve bu büyük isimlerin yöntemlerini metinlerinde yad etmektedir.

Hayatta olan yazarların metinlerini bir bütün olarak ele alan çalışmalar yapmak her zaman risklidir. Hasan Ali Toptaş, yaşayan ve yazmaya devam eden bir yazar olduğu için, şüphesiz bu çalışmamızın devam etmesine sebep olacak yeni metinler de yoldadır. Bu doğrultuda, bu çalışmanın sahada yapılacak yeni çalışmalar için yol gösterici kaynaklardan biri olmasını dilemekteyiz.

BİBLİYOGRAFYA

- Adorno, Theodor W.: “Estetik Kuram (XII/Toplum)”, **Modernizmin Serüveni: Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990**, Haz: Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1997.
- Akarsu, Bedia: **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1994.
- Aristoteles: **Poetika: Şiir Sanatı Üstüne**, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2016.
- Aslan, Pelin: “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarındaki Arayışın Gerçek Yüzü”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nüket Esen, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2004.
- Atay, Oğuz: **Korkuyu Beklerken**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Augustinus: **İtirafılar**, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2016.

- Bourneur, Roland: **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev. Hüseyin Gümüş, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Quellet, Real:
- Brecht, Bertolt: **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1980.
- Butor, Michel: **Roman Üstüne Denemeler**, Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991.
- Camus, Albert: **Denemeler**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Say Yayınları, 1998.
- Cevizci, Ahmet: **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2002.
- Çağlar, Aziz: “İnsanın İssızlığının Romancısı”, **Hürriyet Gösteri**, S:217, Mart 2000, s. 28-31.
- Çağrııcı, Mustafa: “Hakikat”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:15, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997.
- Çetişli, İsmail: **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2007.
- Çevrimiçi Kaynak: “A Short History of Magic Realism”, <http://www.tendreams.org/magic-art.htm>, Son erişim tarihi: 25.03.2018

Çevrimiçi Kaynak: “Kelimeleri Yutmayı Daha İyi Öğrendim”,
<http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/kelimeleri-yutmayi-daha-iyi-ogrendim-434784>, Son erişim tarihi:
30.04.2018

Çevrimiçi Kaynak: “Tristram Shandy - Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri”,
<http://kitap.ykykultur.com.tr/kitaplar/tristram-shandy-beyefendinin-hayati-ve-gorusleri>, Son erişim tarihi:
30.04.2018

Çıkla, Selçuk: “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, **Hece-Türk Romanı Özel Sayısı**, S:65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 111-129.

Çotuksöken, Betül: **Metinlerle Ortaçağda Felsefe**, Ankara, BilgeSu
Babür, Saffet: Yayıncılık, 2015.

Çüçen, A. Kadir: **Martin Heidegger: Varlık ve Zaman**, Bursa, Sentez
Yayıncılık, 2012.

De Man, Paul: “Edebi Tarih ve Edebî Modernlik”, **Modernizmin Serüveni: Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990**, Haz: Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1997, s. 385-386.

Demirci, Mehmet: “Hakikat”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:15, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997.

Deleuze, Gilles: **Nietzsche ve Felsefe**, Çev. Ferhat Taylan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010.

Doltaş, Dilek: **Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar**, İstanbul, Telos Yayıncılık, Mart 1999.

Dostoievski: **Suç ve Ceza**, Çev. Nesrin Altınova, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987.

Eagleton, Terry: **Edebiyat Olayı**, Çev. Başak Yüce, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017.

Ecevit, Yıldız: **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.

“Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”, **Varlık**, S:1182, Mart 2006.

Eco, Umberto: **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1992.

Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1996.

Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1999.

- Emre, İsmet: **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2006.
- Erdem, Sargon: “Anka”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:3, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991.
- Ertem, Cengiz: “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-II”, **Varlık**, S:1115, 2000.
- Gogol, Nikolay Vasilyeviç: **Ölü Canlar**, Çev: Ergin Altay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Gümüş, Semih: **Modernizm ve Postmodernizm: Edebiyatın Dünü ve Yarını**, İstanbul, Can Yayınları, 2015.
- Haçerlioğlu, Orhan: **Felsefe Sözlüğü**, C:2, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.
- Hegel, G.W.F.: **Tinin Görüngübilimi**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 1986.
- Heidegger, Martin: **Varlık ve Zaman**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011.
- Jakobson, Roman: “Sanatta Gerçekçilik Üstüne”, **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri**, Der: Tzvetan Todorov, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 92.

Jameson, Friedric: **Gerçekçiliğin Çelişkileri**, Çev. Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2018.

Kafka, Franz: **Dava**, Çev. Funda Reşit, İstanbul, Varlık Yayınları, Temmuz 2013.

Dönüşüm, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Can Yayınları, Haziran 2015.

Kantarcıoğlu, Sevim: **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**, Ankara, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1993.

Kaya, Mahmut: “Kindî”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:26, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002.

Kefeli, Emel: **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**, İstanbul, 3F Yayınları, 2007.

Koçakoğlu, Bedia: **Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm**, Ankara, Hece Yayınları, 2012.

Kranz, Walther: **Antik Felsefe**, Çev. Suad Y. Baydur, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1984.

Kundera, Milan: **Roman Sanatı**, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul, Afa Yayınları, 1987.

Lyotard, Jean-François: **Postmodern Durum**, Çev. İsmet Birkan, Ankara, Bilgesu Yayıncılık, 2013.

McFarlane, James: “Modernizm ve Zihin”, **Modernizmin Serüveni: Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990**, Haz: Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1997, s. 216-218.

“Postmoderne Dönüş”, **Modernizmin Serüveni: Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990**, Haz: Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1997, s. 21-23.

Meriç, Cemil: **Bu Ülke**, Haz: Mahmut Ali Meriç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

Nabokov, Vladimir: **Edebiyat Dersleri**, Çev. Ayşe Lucie Batur, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

Nietzsche, Friedrich: **Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik**, Çev. Zeynep Alangoya, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2011.

İyinin ve Kötünün Ötesinde, Çev. Orhan Tuncay, İstanbul, Gün Yayınları, 2003.

Oskay, Çınar: “Hasan Ali Toptaş: 1970’leri Özlüyorum, Düşmanlığın Bile Bir Zarafeti Vardı”, **Hürriyet Kelebek**, 15.10.2016, s. 4-6.

Öktemgil Turgut, Canan: “Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon, Ankara, Bilkent Üniversitesi, Haziran 2003.

Özdenören, Rasim: **Yazı, İmge ve Gerçeklik**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2011.

Özervarlı, M. Sait: “İsbât-ı Vâcib”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:22, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000.

Özüm, Aytül: **Angela Carter ve Büyülü Gerçekçilik**, Ankara, Ürün Yayınları, 2009.

“Onat Kutlar’ın İshak ve Bilge Karasu’nun Göçmüş Kediler Bahçesi’ndeki Büyülü Gerçekçi Öğeler”, **Bilig**, S:66, Yaz 2013, s. 179-204.

Parla, Jale: **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

Don Kişot’tan Bugüne Roman, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

- Platon: **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995.
- Robbe-Grillet,
Alain: **Yeni Roman**, Çev. Asım Bezirci, İstanbul, Ağaoğlu Yayınevi, 1981.
- Sarup, Madan: **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. A. Bâki Güçlü, Ankara, Ark Yayınevi, Nisan 1995.
- Sazyek, Hakan: “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece-Türk Romanı Özel Sayısı**, S:65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 493-509.
- Şahin, Seval: “Büyülü Gerçekçilikle Modern Anlayışı Kaynaştıran Bir Roman: Gölgesizler”, **Hürriyet Gösteri**, S:246, Şubat-Mart 2003, s. 38-40.
- Tanpınar,
Ahmet Hamdi: **Beş Şehir**, İstanbul, Dergâh Yayınları, Ağustos 1976.
- Tekin, Mehmet: **Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, Kasım 2012.
- Tepe, Harun: **Felsefede Doğruluk Ya Da Hakikat**, Ankara, Bilgesu Yayıncılık, 2016.

Toptaş, Hasan Ali: **Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız**, Ed: Mesut Varlık. İstanbul, Everest Yayınları, Temmuz 2017.

Bin Hüzünlü Haz, İstanbul, Everest Yayınları, Aralık 2016.

Gölgesizler, İstanbul, Everest Yayınları, Ocak 2017.

Heba, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

Kayıp Hayaller Kitabı, İstanbul, Everest Yayınları, Eylül 2017.

Kuşlar Yasına Gider, İstanbul, Everest Yayınları, Haziran 2017.

Sonsuzluğa Nokta, İstanbul, Everest Yayınları, Ocak 2017.

Uykuların Doğusu, İstanbul, Everest Yayınları, Nisan 2017.

Türkçe Sözlük: Gözden Geçirilmiş 6. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974.

Türker, Elif: “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Belirsizliğin Bilgeliği: Bir Okuma Önerisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon, Ankara, Bilkent Üniversitesi, Haziran 2009.

Uludağ, Süleyman: “Hebâ”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998.

Ural, Şafak: “Pozitivist Metafizik”, **Hikmetin İzinde Kenan Gürsoy'a Armağan**, Ed: Fulya Bayraktar, Ankara, Aktif Düşünce Yayınları, Aralık 2016, s. 925-936.

Varlık, Mesut: **Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı**, (Haz.) İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

Yetkin, Suut Kemal: **Edebiyatta Akımlar**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967.