

145684

**HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARINDAKİ
“ARAYIŞ”IN POSTMODERN YÜZÜ**

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

PELİN ASLAN

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ

2004

POSTMODERNIST FACE OF “QUEST”
IN HASAN ALİ TOPTAŞ’S NOVELS

Thesis Submitted to the
Institute for Graduate Studies
in partial satisfaction of the requirements for degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
PELİN ASLAN

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2004

The Thesis of Pelin Aslan

is approved by

Prof. Dr. Nüket Esen (Committee Chairperson)



Doç. Dr. Nur Gürani Arslan



Yard. Doç Dr. Zeynep Uysal



June 2004

ÖNSÖZ

Bilindiği gibi roman, Türk edebiyatında Batı romanının yaşadığı değişim sürecini yaşamaz; Tanzimat dönemindeki toplumsal ve kültürel hareketin bir parçası olarak edebiyata girer. Çok uzun yıllar boyunca öğretici olma, toplumsal sorunların altını çizme gibi misyonları üstlenen Türk romanı, romanın estetik boyutunu ihmal eder. Cumhuriyet sonrası yavaş yavaş bireyin iç dünyasını anlatan romanlar yazılmaya başlanır; ancak gerçek anlamda modernist romanların ilk örnekleri 1970 sonrasında görülür. Bundan sonra roman soyut yaşantıya, estetik kaygılara yönelmeye başlar. Türk yazarlar modernist romanı keşfederken, gelişimini yüzyılın içine yayan Batı romanı postmodern romanlarla yeni maceralara doğru yelken açmaktadır. Türk romanı aradaki yüzyıl farkını kapatmanın yolunu modern ve postmodern öğeleri bir arada işlemekte bulur.

Postmodern anlatının yaygın olarak kullanımını 90'lı yıllarda görmeye başlarız. Hasan Ali Toptaş işte böyle bir dönemde yazar eserlerini. Ancak bu tezin konusu, Türk romanında postmodernist edebiyat yaklaşımının yerini saptamak ya da Hasan Ali Toptaş'ın romanlarını Türk edebiyatı içinde konumlandırmak değildir.

Tezin konusunu kendi kendini yansıtan, kuşkucu, oyuncu, merkezleri yıkan, sınırları aşan, metnin içine eleştirel yorumları yerleştiren, her türden metnin içinde yer aldığı metinlerarası bir evrende soluk alan ve kendi oluşum sürecini romanın asıl süreci olarak gösteren çoksesli postmodern anlatının, Hasan Ali Toptaş'ın romanları sayesinde pratikte nasıl uygulandığını göstermek oluşturmaktadır. Konu, Türk romanı için yeni, örneği çok fazla bulunmayan ve incelemesi hem keyifli hem de yoğun bir düşünme çabası gerektirdiğinden son derece ilgi çekici gözüktüğü için seçilmiştir.

Postmodernist anlayış; kural ve yöntem tanımaz, hiyerarşileri yıkar, sistemli bir şekilde incelenmeyi reddeder. Dolayısıyla bu tezde amaçlanan postmodernizmin sistemli bir eleştirisini sunmaktan çok, onu anlamak ve Toptaş'ın romanları sayesinde postmodern kurama ait pek çok soyut ifadeyi somut örneklerle netleştirmektir. Tez, Hasan Ali Toptaş'ın dört romanında da görülen arayış imgesinin postmodern anlatıya ulaşmak için kurgulandığını gösterecektir.

Kural tanımayan postmodern edebiyatı bir tez formatına dönüştürmek maalesef bir takım kurallar koymayı, sınırlar çizmeyi ve belli bir yöntem edinmeyi, dolayısıyla da onun özüne ihanet etmeyi zorunlu kılıyor. Türler ayrımını reddeden postmodern anlayışın bu görüşünü göz ardı ederek ilk sınırlarımızı çiziyoruz: Bu tezde sadece Toptaş'ın "roman" türünde verdiği eserleri inceleyeceğiz. *Sonsuzluğa Nokta*, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı* ve *Bin Hüznünlü Haz*. Kronolojiyi altüst eden postmodernizme bir ihanette daha bulunarak romanları kronolojik sıraya göre çözümleyeceğiz. Her romanda serüvenleşen "arayış" imgesinden yola çıkarak bu serüvenin bizi götürdüğü noktaları postmodernist anlayışın sunduğu imkanlar sayesinde yorumlayacağız.

Ancak bu yorumlamaya başlamadan önce genel olarak postmodernizmin ne olduğu, ne zaman başladığı gibi sorulara yanıt arayacağız. Bu amaçla ilk bölümümüz olan girişin ilk kısmında, postmodernizmin modernizm sonrası, modernizmin değerlerini sorgulayan ve eleştiren bir anlayış olduğunu ortaya koymaya çalışacağız. Daha sonra, girişin ikinci kısmında, böyle bir anlayışın, kısaca ifade edersek, oyunsu bir yaklaşımla nasıl kurgulandıklarını anlatan, kurmaca ile gerçek arasındaki sınırı yok eden, yaşamdaki her şey gibi tüm öykülerin de dil sayesinde oluşturulmuş birer kurmaca olduğunu söyleyen, pek çok olası dünya içinde parçalı özneler yaratan, tek

gerçek dünyanın kelimelerden oluşan metinler dünyası olduğunu vurgulayan ve bu dünyada okurdan üretken olmasını bekleyen edebiyat anlayışını betimleyeceğiz.

Postmodernizm ve postmodern edebiyat anlayışını anlattıktan sonra, giriş kısmının son kısmında, bu çalışma için romanlarını örnek olarak seçtiğimiz Hasan Ali Toptaş'ı tanıyacağız. Daha sonra, tezin asıl kısmını oluşturan “Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarındaki ‘Arayış’ın Postmodern Yüzü” adını verdiğimiz ikinci bölüme geçeceğiz. Bu başlık adı altında sıralanan ilk kısımda, dört romana genel olarak deyinip, romanların özetini sunacağız. Bu bölümün sonraki her kısmında, romanların ayrı ayrı “arayış” imgesi ekseninde detaylı çözümlemesini yapacağız. *Sonsuzluğa Nokta*’da kendini arayan, kim olduğunu bulmaya çalışan bir “modern birey”in arayışını; *Gölgesizler*’de her biri kayıp birer metne dönüşmüş hayatlar içinde kendini ve hikayesini arayan bir anlatıcı-yazarın arayışını; *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda kendine sığınacak bir dünya arayan bir çocuk kahramanın arayışını ve *Bin Hüzünlü Haz*’da bir “yok kahraman”ı ve hikayesini arayan bir anlatıcı-yazarın arayışını postmodern açılardan yorumlayacağız.

Üçüncü bölüm olan sonuç bölümünde de tüm bu arayış maceralarının bizi postmodern anlatının hangi özelliklerine götürdüğüne deyineceğiz. Postmodern bir anlatının nasıl kurgulandığını, roman kişilerinin ne gibi özellikler gösterdiğini, kurmaca dünyanın hangi olanaklarından yararlandığını ve bu anlatıda anlatıcının konumunu Hasan Ali Toptaş'ın üzerinden son kez değerlendirip, yazarın giderek her türlü varoluşa olanak sağlayan daha postmodern bir anlatıya ulaştığı sonucuna varacağız.

Sonuç bölümünün ardından kaynakça gelmektedir. Romanların incelenmesi sırasında, romanını hangi baskısından yararlanıldığı bir defalığına dipnotta

belirtildikten sonra, yapılan alıntıların sayfa numaraları, alıntının hemen ardından parantez içinde verilecektir.

Bu tezin oluşumunda büyük desteğini gördüğüm, tezimin her aşamasına önerileri ve eleştirileriyle yapıcı katkılarda bulunan danışmanım Prof. Dr. Nüket Esen'e duyduğum minnettarlığı belirtmek isterim.



ABSTRACT

Postmodernist Face of “Quest” in Hasan Ali Toptaş’s Novels

by

Pelin Aslan

Postmodernism, which questions and criticizes modernism and its values, brings new approaches to literature. The author neither reflects the outside world nor tells about his/her inner life in this new approach of polyphonic literature in which everything and their opposites are presented together simultaneously. In postmodernist literature which emphasizes not content but fiction, reality is questioned, borders between fiction and reality are erased, possible worlds are produced, author-narrator-characters in the texts always turn into each other, so they lose their identities, texts are in active play explain their creation process to their readers and expect their readers to share this process. In this study, postmodernist approaches to literature will be studied through “quest” adventure in Hasan Ali Toptaş’s novels. Each "quest" in these novels reflects postmodern narration and shows that the writer reaches postmodern narration which makes all kinds of existence possible.

KISA ÖZET

Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarındaki “Arayış”ın Postmodern Yüzü

Pelin Aslan

Modernizmi sorgulayan ve ona ait değerleri eleştiren postmodernizm edebiyata yeni yaklaşımlar getirir. Her şeyin karşıtıyla eş zamanlı olarak beraber yer aldığı bu çoksesli yeni edebiyat anlayışında yazar ne dış gerçekliği yansıtır ne de iç dünyasını anlatır. İçeriğin değil, kurgunun başat öge olduğu postmodern edebiyatta gerçeğin ne olduğu sorunsallaştırılır, kurmacayla gerçek arasındaki sınırlar silinir, mümkün dünyalar üretilir, yazar-anlatıcı-kahraman metinler arası düzlemde sürekli birbirine dönüşür, kimlik yitimine uğrar, metinler hareketli bir oyunun içinde okura kendi yaratılış sürecini anlatır ve okurdan bu sürece ortak olmasını bekler. Bu çalışmada, böyle bir edebiyat yaklaşımı Hasan Ali Toptaş'ın romanlarındaki “arayış” serüveninden yola çıkarak incelenmektedir. Romanlarda görülen “arayış”ların her biri postmodern anlatının özelliklerini ortaya koymaktadır ve yazarın giderek her türlü varoluşa olanak sağlayan daha postmodern bir anlatıya ulaştığı sonucuna varılmaktadır.

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ

1. 1) Modernizmden Sonra Postmodernizm	1
1. 2) Çok Katımlı Bir Oyun = Postmodernist Edebiyat	9
1. 3) Harflerin Dünyasında Bir Dil ve Kurgu Ustası: Hasan Ali Toptaş	22

2. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARINDAKİ

“ARAYIŞ”IN POSTMODERN YÜZÜ

2. 1) Tezde İncelenen Romanlara Genel Bir Bakış ve Romanların Özetleri	25
2. 2) <i>Sonsuzluğa Nokta</i>	25
2. 3) <i>Gölgesizler</i>	27
2. 4) <i>Kayıp Hayaller Kitabı</i>	29
2. 5) <i>Bin Hüzünlü Haz</i>	31
2. 6) <i>Sonsuzluğa Nokta</i> 'da Modern Bireyden Postmodern Özneye	33
2. 7) <i>Gölgesizler</i> 'in Yazarı Kendini mi Yoksa Anlatacak Bir Hikaye mi Arıyor?	46
2. 8) <i>Kayıp Hayaller Kitabı</i> 'nda Öte Dünyayı Arayan Yazarın Hikayesi	63
2. 9) <i>Bin Hüzünlü Haz</i> 'da Bin Hüzünlü Haz Veren Arayışın İzini Sürmek	79
3. SONUÇ	94
Kaynakça	99

1. GİRİŞ

1.1) MODERNİZMDEN SONRA POSTMODERNİZM

18. yüzyıl Aydınlanma dönemiyle beraber aklın egemenliğinin, rasyonelliğin, mantığın, sistematik bilginin, bilimselliğin, tutarlılığın ve evrensel doğruların ışığı altında insanlık için yeni bir dönem başlar. Modernizm diye adlandırılan bu dönemde ilerlemeye ve dünyanın çok daha iyi bir konuma taşınacağına dair sonsuz bir inanç vardır. Descartes ile başlayan Kant'ın fikirleriyle şekillenen modern çağ 20. yüzyılın ilk yarısına kadar sürer.

İnsanlarda, Aydınlanma'nın aşıladığı müthiş bir güven duygusu hakimdir. İnsan mutluluğu ve davranışları da dahil olmak üzere her şey hesaplanabilir, doğaya egemen olunabilir. Descartes, dönemin anlayışını şu sözleriyle özetlemiştir: “Doğa anlaşılabilir olup, sırları, deney yoluyla keşfedilecek yasalar aracılığıyla açığa çıkartılabilir.”¹

Ancak, Baudrillard'ın dediği gibi “Modernlik, Garp'tan saçılarak kendisini tüm dünyaya homojen bir birlik olarak dayatır.”² Mutlak ve evrensel olmayı kendisine temel ilke edinen modernizm, hiyerarşiler yaratır, kurallar koyar. Aydınlanma tarihsel bir ilerleme getirmemiştir, diyen Nietzsche'yi izleyen Foucault'ya göre de ilerleme adı altında sunulan şey aslında yeni baskı şekilleri üretmeye yaramaktadır. Sanayi devrimleri, bilimdeki müthiş ilerlemeler, teknolojinin baş döndürücü hızı 19. yüzyılda materyalist felsefeleri dünyaya hakim kılmış ve insanı maddeye bağımlı hale getirmiştir. İnsanlar giderek dünyaya yabancılaşır. Foucault, “Modern birey, bilginin hem nesnesi hem de öznesi haline gelmiş,

¹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (İstanbul: İletişim, 2002), s. 21.

² Steven Best, Douglas Kellner, *Postmodern Theory* (New York: The Guilford, 1991), s. 113.

‘bastırılmayıp’ bilimsel-disiplinler mekanizmaların içinde şekillendirilmiş ve oluşturulmuş, bütün bir güç ve beden tekniğine göre özenle mal edilmiş bir ahlaki/ hukuksal/ psikolojik/ tıbbi/ cinsel varlık haline gelmiştir.” der.³ Aynı şekilde modernizmin baskıcı yönüne dikkat çeken Zygmunt Bauman da “İnsan davranışlarının belirli bir öngörülebilirliği ve düzeni nasıl sağlanabilir ki?” sorusuna “Modernitede bu gerçek insanları zapt-u rapt altına alan baskının desteklediği zorunlu ahlaki kodların belirlenmesiyle gerçekleşti.” cevabını verir.⁴

Artık, bireyler hiç de güven vermeyen bir dünyada yaşamaktadırlar. Her şeyin kesin, belirlenmiş somut bir mantığı vardır ve insan aklı sayesinde bu mantığı çözer, diyen Newton fiziği 20. yüzyılda Einstein’ın “görecelik” (relativism) kuramıyla sarsılır. Şimdilerde dünyaya, belirsizlik egemen olmuş; zaman da, doğru da göreceli hale gelmiştir.

Herhangi bir bildirisi, programı ve net bir tarihi olmayan postmodernizm işte böyle bir dönemde ortaya çıkmıştır. Önce I. Dünya Savaşı ile zaten sarsılan birey, II. Dünya Savaşı sonrası umudunu, ilerlemeye duyulan inancını yitirmiş, kim olduğu konusunda kimlik krizine girmiştir. 1970’lerde de Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilen postmodernizmin modernlikle bir hesaplaşma mı, modernlikten büyük bir kopuş mu, ya da modernliğin bir parçası, onun yeni bir boyutu mu olduğu uzun yıllardır tartışılmaktadır. Kimilerine göre ise postmodernin varlığı kesin değildir ve onun hakkında konuşma fikrine bile kuşkuyla bakılır.⁵ Ama, büyük bir kesim tarafından kabul edilen görüşe göre postmodernizm, modernizmin değerlerini

³ Steven Best, Douglas Kellner, *a.g.e.*, s. 50.

⁴ Zygmunt Bauman, “Modernite, Postmodernite ve Etik” , Çev. Aytaç Yıldız, *Doğu Batı* 19. s. (Mayıs, Haziran, Temmuz 2002), s. 54.

⁵ Wolfgang Iser, “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu”, Çev. Ayça Sabuncuoğlu, *Varlık* 1022.s. (Kasım 1992), s. 2.

sorgulayan, onunla hesaplaşan yeni bir dünya görüşüdür. Bu görüş belirsizliği, parçalılığı, farklılığı, etnik çeşitliliği, alt kültürleri, kültürel çoğunluğu, yerelliği, tutarsızlığı ve çoğulculuğu yüceltirken, “kabul edilmiş doğruları, alışlagelmiş çağrışımları, doğal ve doğru kabul edilmiş tüm kavramları ve tüm kabulleri sorgulamıştır.”⁶ Lyotard *The Postmodern Condition*’da modern çağın meşrulaştırıcı, totaliter söylemlerine “büyük anlatılar” der ve evrensel bilgi sayesinde insanların özgürleşeceğini ve ilerleyeceğini savunan görüşe şiddetle karşı çıkar. İnsanlık Aydınlanma Çağı filozoflarının düşündüğünün tam tersi bir yöne savrulmaktadır.

Başlangıçta “postmodern ruhun modernizmin büyük gövdesi içinde sarmalanmış”⁷ olduğunu söyleyen Hassan, eserinin “son söz” kısmında bu görüşü terk ederek modernizm ve postmodernizmi çeşitli kavramlar açısından birbirinden tamamen ayrı iki dünya görüşü olarak sunar:

Modernizm

Romantik/sembolizm

Form (birleşik, kapalı)

Amaç

Tasarım

Hiyerarşi

Egemenlik/logos

Sanat nesnesi/tamamlanmış yapıt

Uzaklık

Postmodernizm

Patafizik/dadaizm

Anti-form (ayrışık, açık)

Oyun

Şans

Anarşi

Tükeniş/sessizlik

Süreç/performans/happening

Katılım

⁶ Oya Batum Menteşe, “Sanatta Modernizmden, Postmodernizme”, *Littera Postmodernizm Özel Bölümü*, C. III (1992), s. 239.

⁷ Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* (New York: Oxford University Press, 1981), s. 139.

Yaratım/bütünleştirme	Yok etme/yapı çözme
Sentez	Anti-tez
Mevcut olma	Mevcut olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/sınır	Metin/metinlerarası
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonimi
Seçme	Birleştirme
Kök/derinlik	Köksap/yüzey
Yorumlama/okuma	Yoruma karşı/farklı okuma
Gösteren	Gösterilen
Okunabilirlik (yazara göre)	Yazılabilirlik (okura göre)
Anlatı/büyük tarih	Karşı anlatı/küçük tarih
Ana kod	Kişisel lehçe
Jenital/fallik	Polimorf/androjen
Paronaya	Şizofreni
Köken/neden	Farklılık/farklılaşma/iz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik ⁸

Görüldüğü gibi modernizm adı altında sıralanan kavramlar otoriteye dayalı ve korkutucuyken, postmodernizmin kiler meydan okuyucu ve cezbedici görünmektedir.

⁸ Ihab Hassan, *a.g.e.*, s. 297-298.

Modernizm, artık bulanık görüşlü söz merkezli geçmişin adı haline gelmekte ve bu haliyle totaliteryan bir büyük anlatı olmaya mahkumdur.⁹

Zaten 1960'larda ortaya çıkan yapısalcı ve daha sonra yapısalcılık ötesi diye adlandırılan eleştirel yaklaşımlar bu tablodaki ayrımları destekler niteliktedir. Yapısalcılar, bilim dalları, sanat ve kültürün ardında derin bir yapı olduğu düşünmüş ve yapısal dilbilimin yardımlarıyla bu derin yapının kurallarını tespitte çalışmışlardır. Saussure, dilin tek başına yeterli ve bağımsız bir sistem olduğunu söylemiştir. Geleneksel anlayışın dilin hali hazırdaki dış dünyayı ve onun nesnelerini adlandırdığı konusundaki tezi yıkılmıştır. Dilin dünyayı yansıtmaya yarayan bir araç olduğu Saussure ile beraber reddedilmiş; dilin daha önce varolduğu ve dünyayı anlaşılır kılabilmek için nesneler yığınına keyfi olarak birimlere ayırdığı görüşü kabul edilmiştir. Yani, dil gerçeği yansıtmaz; onu kurar. Lacan da psikanaliz kuramı geliştirerek dilin yapısı ve bilinçaltı arasındaki ilişkiyi irdelemiş, dil ve anlam arasındaki ilişkiyi göstermiştir. Lacan'a göre de "Dil gerçeği yapar."¹⁰

Yapısalcılık-ötesi diye adlandırılan dönemde dil, anlam ve gerçek arasındaki ilişkiler daha ileri bir noktaya taşınmıştır. Görüşleriyle yeni bir dönem başlatan Derrida, yapısalcılarının iddia ettiği gösteren ve gösterilen arasındaki bire bir ilişkiyi reddetmiş, gösterenin anlamının bir başka gösterene bağlı olduğunu söyleyerek, anlamın sonsuzluğunu savunmuştur. Gösterenler zinciri içinde anlam kesinleşmeyen, hep ertelenen bir şey haline gelmiştir. Derrida buna "difference" adını verir. Sonuç olarak dilin kesin, tutarlı bir gerçeklik kuramayacağını iddia eder. Dil rastlantısal ve gerçeği kurmada yetersizdir. Ayrıca, Derrida ikili karşıtlıklara dayanan Batı

⁹ Steven Conner, "Postmodernizm ve Edebiyat", *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner (İstanbul: YKY, 2001), s. 163.

¹⁰ Jale Parla, *Don Kişot' tan Bugüne Roman* (İstanbul: İletişim, 2002), s. 337.

medeniyetini “ses” ve “söz” merkezilikle suçlar ve hiyerarşiye dayalı tüm karşıtlıkları “yapı bozum” a uğratarak hiyerarşide üstün olanın üstün olma özelliğini elinden alır. Artık karşıt kavramlar bir karnaval havası içerisinde yan yana hayat bulacaktır. Tüm bu felsefi düşüncelerle birlikte yaşamın belirsizliğinin, gerçeğin değişkenliğinin altı çizilmiş, insan için hayat bir kaosa dönüşmüştür. Bu bağlamda her türlü bütüncül yaklaşımları reddeden postmodernizmde parçalanma, beraberinde çok sayıda gerçeği ve çok sayıda anlamı getirir. Artık tartışmasız, tek bir gerçeğin varlığı kabul edilemez. Belki de postmodernizm Lyotard’ın dediği gibi bireyin, gerçeğin parçalanması karşısındaki tepkisini, gerçeğin birliğine duyulan özlemi reddederek gösterdiği bir akımdır.¹¹

Artık, ne bilinebilir ve bilgi nasıl elde edilebilir tarzındaki epistemolojik kaygılar yerini ontolojik kaygılara bırakmıştır. Varlık ve varoluşa ilişkin sorular sorulmaktadır. Brian Mchale, postmodernizmin modernizmden baskın olan ontolojik yanıyla ayrıldığını söyler ve bu dönemin yanıt aranan sorularına şu şekilde örnekler verir: Dünya nedir? Hangi dünya bu? Ne çeşit dünyalar vardır? Bunlar nasıl oluşturulmuşlardır? Birbirlerinden nasıl ayrılırlar? Farklı türden dünyalar karşı karşıya geldiğinde ya da dünyalar arasındaki sınırlar aşıldığında ne olur?¹² Bu tarz soruların sorulduğu bir dünyada gerçek ile gerçek dışı arasındaki sınırlar kalkar ve akıl ve mantığın önderliği son bulur.

Varoluşa dair kaygıların yanı sıra modernizmle birlikte bilgi bombardımanına tutulan ve teknoloji karşısında gittikçe küçülen birey, aynı zamanda müthiş bir tüketim furiasının esiri de olmuştur. Kapitalist ekonomi dünyadaki en önemli değeri “para” yapar. İnsan ilişkileri bundan böyle çıkar üzerine kurulur ve insan alabildiğine

¹¹ Perry Anderson, *Postmodernitenin Kökenleri*, Çev. Elçin Gen (İstanbul: İletişim, 2002), s. 49.

¹² Brian Mchale, *Postmodernist Fiction* (London; New York: Routledge, 1987), s. 10.

sömürülür. Zaten postmodernistler insanın çevresini algılamak yorumlar sayesinde değiştiğini ve kendi görüşleriyle de çevresini değiştirdiğini yani sürekli bir oluşum içerisinde olduğunu savunurlar. Bu anlamda bireyden “Tanımlanabilir, özgün ve özgür kişiler olarak söz etmek, yaşam gerçeğini çarpıtmak olur. Bu nedenle postmodernistler kişi sözcüğü yerine özne sözcüğünü kullanırlar.”¹³ Artık yaşanan zamanlar kişilerin değil nesnelerin egemenliği altındadır. Postmodern çağı enformasyon ve göstergeler çağı olarak nitelendiren Baudrillard’a göre her türlü kimliği yapı bozuma uğramış olan özne algısını, düşüncesini ve davranışını cezbeden, büyüleyen ve denetleyen bir nesneler dünyasıyla yüzyüze gelir. Bu nesneler dünyasında imaj ya da simülasyon ve gerçeklik arasındaki sınır infilak edip içe çökmüştür. Gerçek ortadan kaybolur. Gerçek ve gerçek olmayan arasındaki ayrımın bulanıklaştığı böyle bir ortamda “hipergerçeklik” gerçeğin yerini almıştır.¹⁴ Simülakrlar içinde buharlaşıp yok olan gerçeğe paralel olarak, özne de kendi ortadan kayboluş sürecini oluşturan bir serüveni yaşamakla meşguldür.¹⁵

Aslında “heterojenlik, çok seslilik, bölünmüşlük kadar bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanılgıları da olumlayan hatta meşruluk zemini olarak gören bir tavır”¹⁶ sergileyen postmodernizmi yukarıda yapmaya çalıştığımız gibi bütünlük içinde, sistemli bir şekilde anlatmaya çalışmak onun özüne yakışmayan bir tavidir. Son söz olarak postmodernizm için Borges’in

¹³ Dilek Doltaş, *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar* (İstanbul: Telos, 1999), s. 26-27.

¹⁴ Steven Best, Douglas Kellner, *a.g.e.*, s. 119.

¹⁵ Jean Baurillard, “İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik”, Çev., Oğuz Adanır, *Doğu Batı* 19.s. (Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002), s. 12-17.

¹⁶ F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas, *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Çev. Gülelengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan (İstanbul: Kıyı, 1994), s. 12.

terimini kullanarak “yolları çatallanan bahçe”¹⁷ diyebiliriz. Özgürce her türlü yolu deneyerek ulaşabileceğimiz olasılıklar dünyasında yer alan bu bahçede padişah da, tebaası da hiçbir hiyerarşi olmaksızın oyunsu bir atmosfer içinde bir arada bulunmaktadır.



¹⁷ F. Jameson; J.-F. Lyotard, J. Habermas, *a.g.e.* s. 12.

1. 2) ÇOK KATILIMLI BİR OYUN = POSTMODERNİST EDEBİYAT

Gerçeğin ne olduğu ve sanatın neyi anlattığı sorunsalları birbirleriyle çok ilişkilidir. Çağlar boyunca gerçeğin tanımı değiştikçe sanatın da içeriği değişmiştir. İnsanlık tarihi her biri kendine has pek çok özelliği olan çeşitli dönemlerle doludur. Her çağda, değişik dünya görüşleri, kendi sanat anlayışlarını yaratmış, kendi dönemlerinin felsefesini, ortamını, dünyaya ve insana bakış açısını dolaylı ya da doğrudan anlatmıştır. Örneğin, Antik Yunan’da Aristo felsefesiyle şekillenen uyumlu evren anlayışı sanatta da uyumu öncelikli haline getirmişken, Ortaçağ’ da egemen olan dinsel bakış açısı sanata hakim kılınmıştır. Edebiyat da tüm sanat dalları gibi çağının gerçeğini kendi süzgecinden geçirerek ifade etmiştir. Allain Robbe-Grillet’nin dediği gibi “Bütün yazarlar gerçekçi olduklarını düşünürler.”¹⁸ Her biri yaşadıkları dönemlerin özellikleri doğrultusunda kafalarında şekillenen kendi gerçeklerini anlatırlar.

Bir önceki bölümde bahsettiğimiz gibi Rönesans ve Aydınlanma dönemiyle birlikte insanlar aklın ve bilimin önderliğinde, dünyayı istedikleri doğrultuda yönlendirebileceklerini düşündükleri sonsuz bir güven duygusu içinde her şeye egemen olmanın verdiği rahatlıkla yaşamaktaydılar. Her şeyin düzenli, yasaları önceden belirlenmiş bir mantık içerisinde akıp gittiği bu 19. yüzyıl döneminin başında romanın “Nerede, ne zaman ve nasıl sorularına neredeyse kesin yanıtlar veren biçim içerik dokusunun, çağın gerçeklik anlayışıyla birebir örtüştüğü söylenebilir.”¹⁹ Dönemin gerçekçi romanı sağlam bir içerikle dış gerçekliği ve bu gerçekliğe egemen olan bireyleri yansıtmaya misyonunu üstlenmiştir. Bu bireyler son

¹⁸ Allain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, Çev. Asım Bezirci (İstanbul: Ara, 1989), s. 132.

¹⁹ Yıldız Ecevit, *a.g.e.*, s. 23.

derece aktif, seçimlerinde özgür, çevresine egemen olan ve okura örnek olması düşünülen, kelimenin tam manasıyla “kahraman”²⁰ dırlar. Romanlarla çağın beklediği ideal insanı yaratma hedeflenmiştir.

Ancak yüzyılın ortalarında insanın tahtından indirilip yerine maddenin geçmesiyle birlikte güçlü insan gücünü yitirmekte, artık daha az söz sahibi olmakta ve bilimdeki baş döndürücü gelişmelerin şaşkın bir izleyicisi haline gelmektedir. Yaşanılan gelişmeler roman anlayışını da etkiler ve romandaki izdüşümü aktif ve egemen olan kahramanın ölümü şeklinde olur. Romanlarda anlatılan bireyler artık müdahale edemediği, hızına yetişemediği gelişmelerin ortasında maddeye giderek daha çok bağımlı hale gelen “pasif kahramanlar”²¹ dir. Öte yandan ideal tavrını yitirmekle birlikte edebiyat somut ve katı olan dış gerçekliğe ayna tutmaya devam eder.

Tabii, bütün bunlar inanılan tüm sağlam değerlerin yeni gelişmelerle sağlamlıklarını yitirdikleri 20. yüzyıl başına kadar sürer. Baş-ortası-sonu belirlenebilen düz ve çizgisel olan zamanda sorunsuzca akıp giden ve neden- sonuç ilişkisiyle belirlenen olaylar, yerini tespit edilemezliğe bırakmıştır. Ayrıca insanlık tarihi, modernizmin insanlığı daha iyi bir geleceğe taşıyacağına inandığı tüm değerlerin II. Dünya Savaşı ile birlikte sadece sonu acı biten bir düş olduğuna şahit olur. Nietzsche’nin dediği gibi “Tanrı ölmüştür.”²² artık, materyalist felsefeler egemenliğini ilan etmiş ve insanlar müthiş bir inançsızlıkla kendi kabuklarına çekilmektedirler. Edebiyatta da durum aynıdır. Her geçen gün geliştirilen psikanaliz kuramlarıyla insan, ilgisini kendi bilincine çevirmiştir. Romanlar da sağlam bir

²⁰ Yıldız Ecevit, *a.g.e.*, s. 24.

²¹ Yıldız Ecevit, *a.g.e.*, s. 26.

²² Nusret Hızır, *Bilimin Işığında Felsefe* (İstanbul: Adam, 1985), s. 79.

derece aktif, seçimlerinde özgür, çevresine egemen olan ve okura örnek olması düşünülen, kelimenin tam manasıyla “kahraman”²⁰ dırlar. Romanlarla çağın beklediği ideal insanı yaratma hedeflenmiştir.

Ancak yüzyılın ortalarında insanın tahtından indirilip yerine maddenin geçmesiyle birlikte güçlü insan gücünü yitirmekte, artık daha az söz sahibi olmakta ve bilimdeki baş döndürücü gelişmelerin şaşkın bir izleyicisi haline gelmektedir. Yaşanılan gelişmeler roman anlayışını da etkiler ve romandaki izdüşümü aktif ve egemen olan kahramanın ölümü şeklinde olur. Romanlarda anlatılan bireyler artık müdahale edemediği, hızına yetişemediği gelişmelerin ortasında maddeye giderek daha çok bağımlı hale gelen “pasif kahramanlar”²¹ dir. Öte yandan ideal tavrını yitirmekle birlikte edebiyat somut ve katı olan dış gerçekliğe ayna tutmaya devam eder.

Tabii, bütün bunlar inanılan tüm sağlam değerlerin yeni gelişmelerle sağlamlıklarını yitirdikleri 20. yüzyıl başına kadar sürer. Başlı-ortası-sonu belirlenebilen düz ve çizgisel olan zamanda sorunsuzca akıp giden ve neden- sonuç ilişkisiyle belirlenen olaylar, yerini tespit edilemezliğe bırakmıştır. Ayrıca insanlık tarihi, modernizmin insanlığı daha iyi bir geleceğe taşıyacağına inandığı tüm değerlerin II. Dünya Savaşı ile birlikte sadece sonu acı biten bir düş olduğuna şahit olur. Nietzsche’nin dediği gibi “Tanrı ölmüştür.”²² artık, materyalist felsefeler egemenliğini ilan etmiş ve insanlar müthiş bir inançsızlıkla kendi kabuklarına çekilmektedirler. Edebiyatta da durum aynıdır. Her geçen gün geliştirilen psikanaliz kuramlarıyla insan, ilgisini kendi bilincine çevirmiştir. Romanlar da sağlam bir

²⁰ Yıldız Ecevit, *a.g.e.*, s. 24.

²¹ Yıldız Ecevit, *a.g.e.*, s. 26.

²² Nusret Hızır, *Bilimin Işığında Felsefe* (İstanbul: Adam, 1985), s. 79.

öyküyle dış dünyayı yansıtmayı bırakmış; tamamen soyut olana, insan psikolojisine ve iç dünyalara doğru yelken açmıştır. Önemli olan içerik değil romanın biçimidir artık. Bu da mimesis estetiğinin sonudur. Bundan sonra “Değişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşecektir.”²³ Okurların somut olayları, çizgisel bir zaman diliminde kendilerini her şeye kadir bir “anlatıcıya” teslim ederek yorulmadan okudukları yansıtmacı anlayışla yazılan metinler, yerlerini bireyin yaşadığı topluma yabancılaşması sonucu şekillenen modernist metinlere bırakmışlardır. Artık “mütevazı bir işçi değil, Tanrısal yaratıcı olan”²⁴ yazarlar, bilinçaltını, iç dünyalarını kusursuz bir kurguyla anlatmayı hedeflemişlerdir. Anlatılan soyut dünyalarda zamanda sıçramalar yapılır, sanatçılar özgünlüklerini ortaya koymak için yeni biçim denemelerine girerler. Bilinç akımı ve geriye dönüş tekniği en çok kullanılan tekniklerdendir. Kısacası, modernist roman dış gerçeklikten içsel gerçekliğe geçiş olarak tanımlanır. Özneliliğin temsilliliğidir yapmak istediği ve bunu yaparken de romanı estetik bir deney alanı olarak görür.²⁵

Geleneksel romandaki anlam, öykü, kahraman üçlüsü önemini yitirmiş, sadece mükemmel bir biçim yaratmak için kullanılan araçlar haline gelmiştir. Octavio Paz’ın dediği gibi roman adeta şiire dönüşmekte²⁶, kendi kabuğuna çekilmiş, yaratıcılığın en uç sınırlarında dolaşmak isteyen yazarlar için geniş kitlelerce okunma düşüncesi terk edilmektedir. Bu anlamda çok seçkincidir modernist edebiyat. Kendi estetik harikalılığını anlayabilecek az sayıdaki okur onun için yeterlidir. Sadece

²³ Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet- Sema Rıfat (İstanbul: Düzlem, 1991), s. 20-21.

²⁴ Steven Conner, *a.g.e.*, s. 157.

²⁵ Mark Currie, *Postmodern Narrative Theory* (New York: Palgrave, 1998), s. 138.

²⁶ Octavio Paz, *Modern İnsan ve Edebiyat*, Çev. Turhan Ilgaz (İstanbul: Remzi, 1993), s. 23.

“Okumayı da bir sanat haline getirebilecek yetenekte gördüğü okura seslenir.”²⁷ 20. yüzyılın modernist edebiyatını şekillendiren ana etmen estetik anlamda edebiyata getirdiği yeniliktir. Habermas’ın deyiimiyle “Modern hep yeni olanla ve hep en yeniyle özdeşleşir. Eskiler ise yok olmaya mahkumdurlar.”²⁸ Ne kadar yeni ve özgünse, o kadar değerli ve kalıcıdır ortaya konan sanat yapıtı.

Giderek sadece büyük bir tüketici yığının dönüşmektedir insanoğlu. Her şeye yabancılaşma ve kalabalıklar içindeki yalnızlık duygusuna anlamın yitirilmesi de eklenince edebiyat bir başka yöne doğru yön almaya başlar. Derrida ile Batı medeniyeti temelden sarsılmış, mutlak bir doğrunun varlığı asla kabul edilmeyecek hale gelmiştir. Derrida anlamı asla yakalayamayacağımızın altını çizmiş, Baudrillard da yaşanan gerçekliğin hiper yani sanal gerçeklik olduğunu vurgulamıştır. Felsefe alanında yaşanan gelişmeler edebiyatta da görülür. Bakhtin’in her türlü hiyerarşiyi alt üst ederek bir karnaval havası içersinde farklı seslere söz hakkı tanıdığı diolojik ortamı aslında postmodern edebiyatın müjdecisidir. Bakhtin’in çok seslilik anlamındaki polifoni ve her türlü söylemin bir arada bulunup çarpışması anlamına gelen heteroglossia kavramları postmodern metinlerin temel kavramları haline gelir. Bu tarz metinlerle oluşturulmuş edebiyat, metnin ontolojik ufkundan bahsedecektir.²⁹ Çoksesli, her türlü metinsel karşıtıklara kucak açacak, modernizmin seçkinciliğinden kurtularak alt ve üst kültürler arasındaki farkı silecek yeni bir dönem başlar edebiyatta.

²⁷ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 169.

²⁸ Dilek Doltaş, *a.g.e.*, s. 62.

²⁹ Brian Mchale, *a.g.e.*, s. 172.

Nietzsche'nin belirttiği gibi hiçbir doğru yoktur: "Doğru, doğruların yanılmasa olduğunu unutanların yanılmasıdır."³⁰ Herkesin kendi gerçeği, kendi doğrusu vardır. Bu nedenle doğrular da gerçek kabul edilen şeyler de değişkendir. İşte her doğruyu, her fikri içinde barındırabilecek, yaşama daha az kapalı ve daha geçirgen olan çoğulcu bir edebiyat anlayışı doğmaktadır.

Tıpkı modernistler gibi postmodernistler de yaratıcılığın uç sınırlarında gezinmekten hoşlanırlar. Ancak modernistlerin her şeye rağmen aradığı anlam, hiçliğe dönüşür postmodernistlerde. 20. yüzyıl başında, modernist romanda yazarlar paramparça olmuş bir dünyada hala parçalanmamış değerleri arıyorlardı.³¹ Ne kadar muğlak olursa olsun yine de anlam vardı. "Oysa dünya ne anlamlıdır, ne de anlamsız. Vardır, o kadar."³² Postmodernizmde ardından koşulacak tüm değerler tükenmiş, edebiyat kendine yönelmiştir. Her şeyin karşıtıyla eş zamanlı olarak beraber yer aldığı bu çoksesli edebiyatta ne yazarın dış gerçekliği yansıtmak ne de elitist bir anlayışla iç dünyasını anlatmak gibi bir derdi vardır. Sürekli kaybolup giden anlam boşluklarıyla dolu postmodern edebiyatta türler ayrımı da yoktur; her şey metindir. Yaratıcılık hiç denenmemiş, yepyeni bir metin üretmek şeklinde algılanmaz. Daha önce yaratılmış metinleri özgürce yeniden birleştirme, bir araya getirme ve derlemede yatar yaratıcılığın sırrı. Modernistlerin özgünlük anlayışı, postmodernistlerde özgürlük olmuştur. Yaratıcılık kendi hikayesini anlatmaya yönelmiştir. Oyunsu bir yaklaşımla nasıl kurgulandıklarını anlatır metinler. Okuyanı eğlendiren metinler kurmaca ile gerçek arasındaki sınırı yok ederler. Yazar, okuruna bu metinle özdeşleş demek yerine, okunulan metnin tam aksine hiç de özdeşleşecek

³⁰ Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev. A.Baki Güçlü (Ankara: Ark, 1995), s. 164.

³¹ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 164.

³² Allain Robbe-Grillet, *a.g.e.*, s. 42.

bir şey olmadığını söyler, okuduğun gerçek değil der. Yaşam gibi, inandığımız tüm değerler gibi öykü de dil sayesinde oluşturulmuş bir kurmacadır ve postmodernistler bunu vurgulamak için vardırırlar. İçeriğin değil, kurgunun başat öge olduğu postmodern edebiyatta yazar-anlatıcı-kahraman metinler arası düzlemde sürekli birbirine dönüşen, kimlik yitimine uğrayan hareketli bir oyunun içinde yer alırlar. Zaten metinlerde kahraman ya da birey yoktur. Sürekli yapı söküme uğrayan ve yeniden kurgulanan “özne” vardır. Bu öznelere farklı bir ontolojik düzlemde dille kurgulanırlar. Parçalı, bölük pörçük pek çok mümkün dünya içinde parçalı öznelere yaratılır ve onların dünyası metinler dünyasıdır. Bu dünyada önemli olan tek şey metnin ne söylediğidir. Bazen de susar postmodernist metin. “Dolu bir hiçlik, zenginleştirici bir boşluk, titreşen ya da çok şey söyleyen bir suskunluk olur.”³³

Metni oluşturan şey postyapısalcıların gösterdikleri gibi bilinç dahil her şeye egemen olan dilin sözcükleridir. Sözcükler de hiçbir zaman sabit bir anlama işaret etmez. Keyfi, kaygan, sürekli bir diğerine işaret eden gösterenlerden oluşmuş dil, içinde kaybolunan bir sistemdir. Bu anlamda okunulan metin çıkış ve varış noktası değil, sadece bir ara durak olur.³⁴

Yazının alışık olduğumuz geleneklerini bozan, gerçek ve gerçek dışı ayrımını silen, her türlü edebiyat ya da edebiyat dışı metni içeren bu tarz metinlerde okura çok iş düşer. Postmodernistler için metin ancak yaratıcı, etkin bir okurun çabasıyla varlık kazanacaktır. Metinlerin tek bir yorumu yoktur. Her okur kendi öznel yorumuyla yorumlayacaktır metnin ne söylediğini. Böylece okur sayısı kadar yorum oluşacaktır. “Giz dolu, anti-rasyonel, açıkça romantik ve duygusal, sevinçle nefretin

³³ Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş (Susan Sontag’ tan Seçme Yazılar)*, Yay. Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy (İstanbul: Metis, 1991), s. 52.

³⁴ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 180.

birbirine karıştığı”³⁵ bir evreni yansıtan her sanat yapıtı yeni bir sanat yapıtı yaratmak için araç olacaktır Artık, yazılan metin yazıldığı andan itibaren yazara değil, okura ait olur. Foucault’nun dediği gibi “Kimin konuştuğunun ne önemi var.”³⁶ Her şeyin oyun olarak algılandığı postmodern dünyanın okuru da oynamayı kabul edecek ve metnin ne anlattığını oluştuğu sözcüklerinden yola çıkarak bulmaya çalışacaktır. Sabit anlam içermeyen sözcükler de her okurun dille olan ilişkisine göre sürekli yeni anlamlara bürünecektir. Metnin anlamı hiçbir şey de olabilir, her şey de.³⁷

Türler ayrımını reddeden postmodernizme ihanet ederek bu tezde roman türünün inceleneceğini belirtmemiz gerekir. Peki nedir postmodern roman? “Modern edebiyatın her türlü estetik kaygılarını göz önünde bulundurarak ama bir yandan da günümüz kompütür kuşağının pek yakında kendi okuyucusu olacağını durmadan anımsayarak oluşturulan romandır postmodern roman.”³⁸ Fransa’da “varoluşu anlatan bir edebiyat kurmak”³⁹ amacıyla yola çıkan ve roman için “(...) Anlatmaz o, arar. Aradığı ise kendisidir.”⁴⁰ diyen “Yeni Romancılar”ın başlattığı yeni roman anlayışından miras alınan bazı özelliklerle günümüz postmodern romanı şekillenmiştir. Tıpkı Yeni Romancılar gibi postmodernistler de romanı gerçeğin nasıl

³⁵ Leslie A. Fiedler, “Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın!” , Çev. Ayça Sabuncuoğlu, *Varlık* 1022. s. (Kasım 1992), s. 7.

³⁶ Michel Foucault, “What is an Author?”, *Modern Criticism and Theory: a Reader*, Yay. Hz. David Lodge (London; New York: Longman, 1989), s. 197-210.

³⁷ Dilek Doltaş, *a.g.e.*, s. 41.

³⁸ Güneş Dal, “Postmodern Roman ya da Roman Oynamak”, *Hürriyet Gösteri* 86. s. (Ocak, 1998), s. 31.

³⁹ Allain Robbe- Grillet, *a.g.e.*, s. 47.

⁴⁰ Allain Robbe- Grillet, *a.g.e.*, s. 135.

görüldüğünü ya da görünebileceğini inceleyebilecekleri en yetkin yer olarak görmektedirler.⁴¹ Şimdi bir ihanette daha bulunarak yukarıda ana hatlarını belirtmeye çalıştığımız postmodern romanın özelliklerini sıralamaya çalışalım:

“Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın budur.”⁴² Ve bu yazın, Eco’nun belirttiği gibi sonu itibarıyla okurlarını bin bir farklı şekilde okunuşa davet edebilen bir romanı içeriyorsa o roman “açık yapıt”⁴³ tır ve postmodern romanın başta gelen özelliği etkin okuru sayesinde yeniden üretilmek için var olmasıdır. Felsefenin iki önemli çıkarımı olan çelişkili olmamayı ve doğrusal olup neden-sonuç ilişkisine sadık kalmayı reddeden; çelişkileri seven ve bol bol kullanan romandır postmodern roman. Hiçbir şeyi temsil etmeme, anti-mimetik olma eğilimde olan postmodernist roman yargılama, çözümler üretme ya da bir tez iddia etme gibi amaçlardan kaçınarak sadece var olanı ya da olabilecek olanı betimler. Sınırları aşar; hayal-gerçek, doğru-yanlış, okuma-yazma, metin-metin dışı, edebiyat-edebiyat kuramı arasındaki farkı silen⁴⁴ bu betimlemeyi yaparken de oyun dolu ve kuralsız bir yapıya dönüşen postmodern romanların hemen hepsinde görebileceğimiz birtakım ortak kurgu yöntemleri kullanılır:

1) Üstkurmaca: Postmodern roman kurmaca olduğunun sürekli altını çizer. Bu yaparken de metnin yazılış sürecini metnin konusu haline getirir. Kendi kendini yansıtmak demek olan üstkurmacyı kullanan romanlarda okur, metnin yazılış sürecine tanık olma imkanı bulur. Yazma ve yaşam yani kurmaca ve gerçek iç içe

⁴¹ Michel Butor, *a.g.e.*, s. 17.

⁴² Roland Barthes, *Yazı ve Yorum (Roland Barthes’ tan Seçme Yazılar)*, Haz. ve Çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Metis, 1990), s. 82.

⁴³ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Çev. Nilüfer Uğur Dalay (İstanbul: Can, 1998), s. 65.

⁴⁴ Nial Lucy, *Postmodern Literary Theory and Introduction* (Oxford: Blackwell, 1997), s. 40.

geçer. Böyle bir yöntem kullanılmasının amacı gerçeğe yaklaşmak ya da onu daha iyi yansıtabilmek değildir. Amaç:

“Geçeklikle romanın bağıını sorgulamak ve gevşetmek. Postmodern romanın bu özelliği, hiç değilse Batı’da kısmen modern düşünüşün getirdiği gerçeklik krizinden kaynaklanır. (...) Bugün modern felsefe, yapısalcılık, göstergebilim ve Derrida’cılar çıplak ontolojik olguya da doğrudan doğruya ulaşamayacağımızı, onu ancak dil gibi keyfi gösterge sistemlerinin prizmasından geçirerek algılayabileceğimizi ileri sürüyorlar.”⁴⁵

Yani tüm bunlar gösteriyor ki aslında gerçek diye tutunduğumuz her şey de bu açıdan bakıldığında kurmacadır ve postmodern roman sürekli bu kurmacılığın altını çizmeye uğraşır. Postmodernizmin getirdiği ontolojik kaygılar romanlarda bu şekilde sorunsallaştırılır. Gerçek diye adlandırdığımız ile gerçek olmayan diye nitelendirdiğimiz arasındaki sınırları silerken üst kurmaca metinler, edebiyatın uzun yıllardır kullanmakta olduğu fantastiği kullanırlar. Ancak bu kullanım alışlagelmiş olan kullanım değildir. Postmodernist yazarlar fantastiği romanın geneline yaymak yerine onu gerçeklikle sentezleyerek kullanırlar.⁴⁶ Fantastik romanda farklı varlıksal düzeylere işaret etmek için vardır.⁴⁷

Üstkurmacayla roman yazan postmodernist bir yazarın ne klasik gerçekçi romanlarda olduğu gibi dış gerçekliği nesnel bir biçimde yansıtmak ne de modernist romanlarda olduğu gibi kendisini silikleştirip çeşitli yöntemler aracılığıyla iç dünyaları yansıtmak gibi bir amacı vardır. Dolayısıyla romanın içi onun özgürce hareket edebileceği bir yerdir. Kendisi de romanın bir kahramanına dönüşebilir,

⁴⁵ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3* (İstanbul: İletişim, 1994), s. 116-117.

⁴⁶ Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece*, 65/66/67. s. (Mayıs-Haziran-Temmuz 2002), s. 497.

⁴⁷ Brian Mchale, *a.g.e.*, s. 183.

kimlikten kimliğe bürünerek son derece hareketli bir yapı sergileyebilir. Kurmaca düzlemde oynadığı oyuna okurunu da davet eden çok renkli bir anlatıcı olmuştur artık postmodernist yazar. Tabii ki, daha önceki dönemlerin romanlarında da anlatıcı-okur söyleşisini bulabiliriz. Ancak postmodernist romanda yazar anlattıklarını kabul ettirmek gibi bir fayda gütmaz. Oynanan sadece bir oyundur ve bu oyun çok katılımlı olmalıdır. Hatta bu oyunda anlatıcının sadece anlatıcı-yazar olması da gerekmez; anlatıcılar çok çeşitlenir, cansız varlıklar bile dile gelebilir.

Üstkurmaca metinlerde yazar eleştirmenin görevini de üstlenmiştir. Her eleştirel aşama metnin içinde yer alır. Yazar, roman kuramını yine romanın içerisinde tartışmaya açma imkanı bulur. “Eleştirel bakış açısının kurgusal metnin bünyesine alınmasıyla eser kendi inşasının yapaylığının farkına varır -vardırır- ve bunu dille dünya arasındaki ilişkiye bağlar.”⁴⁸

2) Metinlerarasılık: Metinlerarası göndermeler postmodernizmle başlamaz. Dış gerçekliği yansıtırma, okurunu bilgilendirme amacıyla olan yazarlar diğer metinleri fikirlerini zenginleştirmek ve daha sağlam referanslar aracılığıyla sunmak için kullanırlarken, modernist yazarlar diğer metinleri daha yetkin bir estetiğe ulaşmak için kullanırlar. Ancak bunu yaparlarken motif ve imge bolluğu içinde diğer metinlere yapılan göndermeler titizlikle gizlenir. Sürekli belirttiğimiz gibi her şeyin oyun olduğu postmodernist romanda, diğer metinler de sadece bir oyunun parçası olmak için vardır. Böylece ifade edilmek istenen sanal gerçeklik daha da belirginleşmiş olur.

Temel kurgu ögesi olan üstkurmacanın içine de yerleştirebileceğimiz metinlerarasılık yazarın başka yazarların orijinal metinlerinden aldığı alıntıları

⁴⁸ Mark Currie, *Metafiction*, Yay. Haz. Mark Currie (London; New York: Longman: 2001), s. 2.

kendine özgü bir biçimde değiştirerek, bozarak, yeniden yazarak metni daha da çoğulcu bir yapıya dönüştürmek için kullandığı bir kurgu ögesidir. Metinlerarası göndermeler yalnızca diğer edebi metinlerden yapılan alıntılar değildir. Bunun yanı sıra, motif ve arketipler, diğer sosyal söylemler ve metnin eleştirel yorumları da metnin içine serpiştirilir.⁴⁹ Bunu yaparken de biyografi, otobiyografi, bilimsel metin vb. alanlarına veya destan, masal, halk hikayesi gibi türlere özgü üslupları taklit etmek anlamına gelen pastiş, örnek alınan metnin alaya alınmak ya da okuyucuyu eğlendirmek amacıyla deforme edilmesi demek olan gülünç dönüştürümü ve alıntılanan eserin içeriğinin tamamının ya da bir kısmının konu edilerek yeni bir metin yaratma imkanı sağlayan parodiyi kullanır.⁵⁰

Julia Kristeva'nın adlandırmasıyla "alıntılar mozaïği" biçiminde oluşturulan postmodern romanda metinlerarası göndermeler her zaman çok açık bir biçimde yer almaz. Okur, oyunda kendine düşen rolü iyi öğrenmeli ve anlatıcının ona sunduğu ipuçlarının izini sürmelidir hep. "(.....) Anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken, bu dünyayla ilgili her şeyi söylemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister."⁵¹

3) Polisiye/Gerilim: Seçkin ve popüler sanat anlayışlarını aynı metin içinde kullanarak eklektik bir tutum sergileyen postmodernist romancılar polisiye, dedektif, cinayet ve gerilim tarzlarında, daha çok geniş kitlelere hitap eden roman türlerini üstkurmaca düzlemde kullanırlar. Postmodernist roman, polisiye/gerilim türlerinin özelliklerini daha çok sanat kuramlarını sorunsallaştırmak amacıyla estetik öğelere

⁴⁹ Yavuz Demir, *Zaman Zaman İçinde/Roman Roman İçinde: Müşahadat (Bir Üst Kurmaca Olarak Müşahadat)* (İstanbul: Dergah, 2002), s. 56.

⁵⁰ Hakan Sazyek, *a.g.e.*, s. 501-504.

⁵¹ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Gezinti*, Çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can, 1995), s. 9.

dönüştürürken okura da zevkle okunabilen sürükleyici bir metin sunar. Okuru, hem keyif verecek hem de karmaşık kurgusunu çözmek için çaba harcamaya çağırarak bir roman çıkar ortaya. Böyle bir roman sanatsal kaygılardan dolayı pek çok geleneksel türü küçümseyen modernistlerin küstürdüğü geniş okur kitlesini romanla barıştıracak ve aynı zamanda sanatsal biçim denemelerini yığınlara iletebilecektir.

4) Tarihe Yönelme: Postmodern romanda tarih, tezli romanlarda olduğu gibi savunulan düşünceyi ispat etme ya da okura ders verme gibi amaçlarla kullanılmaz. Önemli olaylar, gerçek tarihi kişiler romana alınarak tarihin yüceltilmesi, ideolojik bir tutumla ele alınması yoktur postmodern romanda. Tarih yazımsal bir üst kurguyla tarihsel metni meta romana dönüştüren yazar, tarihi edebiyat içerisinde süzer ve disiplinler arasındaki sınırı aşarak edebiyatla kuram arasındaki ayrımı bulanıklaştırır.⁵²

Postmodern roman çağlar öncesinin insanların günlük hayatını romana sokarak tarihi romanın idealci tutumuna son verir. Askerleri, küçük buluşlar peşinde koşan mucitleri, ev kadınlarını, nakkaşları, çocukları savaştan dönen insanları kısacası büyük olaylara imza atanları değil onları yaşayanları olağan yaşantıları içinde vurgular. Okur için geçmişle bugün arasındaki engeli kapar ve geçmiş bugünün metni içinde yeniden yazar. Böylece gerçekçi romancıların yüce tarihini sıradanlaştırarak içini boşaltılır.⁵³ Gerçek gibi tarihselliğin de geçici olduğu vurgulanır.

⁵² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction* (New York; London: Routledge, 1992), s. 229-230.

⁵³ Hakan Sazyek, *a.g.e.*, s. 507-808

Görülüyor ki postmodernist roman kendi kendini yansıtan, kuşkucu, oyunsu, merkezleri yıkan, sınırları aşan, metnin içine eleştirel yorumları yerleştiren, her türden metnin içinde yer aldığı metinlerarası bir evrende soluk alan ve kendi oluşum sürecini romanın asıl süreci olarak gösteren çoksesli bir romandır. Romanında geçen kişiler ve olayların dil sayesinde kurgulandıklarını, birer hayal ürünü olduklarını sürekli vurgulayan ve okuruna alternatif dünyalar sunan yazar açık uçlu bir sonla noktaladığı romanın her aşamasına ortak etmek istediği okurundan uyanık olmasını, çabalamasını, üretmesini ve heyecanına ortak olmasını ister.

“Okuma edimi hem yazarın belirlediği anlamları anlamlamayı, hem de yazarın bıraktığı boşlukları, denetleyemediği alanları, metnin kendince edindiği suskunlukları anlamlandırmayı içerir.”⁵⁴ İşte biz de Hasan Ali Toptaş’ın romanlarını bu bakış doğrultusunda yorumlamaya çalışacağız.

⁵⁴ Semih Gümtüş, *Kara Anlatı Yazarı* (İstanbul: YKY, 1993), s. 9.

1. 3) HARFLERİN DÜNYASINDA BİR DİL VE KURGU USTASI: HASAN ALİ TOPTAŞ⁵⁵

Okuma-yazma bilmeyen bir anne ve uzun yol şoförlüğü yapan bir babanın oğlu olan Hasan Ali Toptaş, 1958 yılında Denizli'nin Çal ilçesinde doğdu. 1975'te liseyi bitirdikten sonra Uşak Meslek Yüksek Okulu'na girdi. 1980 öncesinin kargaşasında okula ancak bir yıl devam etti ve öğrenimini yarıda bıraktı. Bir süre işsiz kaldıktan sonra, kahve çıraklığı yaptı, oto yıkamada çalıştı. 1981'de başka bir çıkar yol bulmadığından memurluk sınavlarına girdi. Gardiyanlık da dahil olmak üzere her türlü sınava giren Toptaş, sonunda Çivril vergi dairesinde veznedar olarak çalışmaya başladı. Beş yılı makbuz kesip para saymakla geçti. 1985'te Maliye Bakanlığı'nın kurs sınavını kazanıp iki yıl boyunca mesleki öğrenim görmek üzere Ankara'ya geldi. 1987'de Sincan Vergi dairesinde icra memuru olarak göreve başladı.

Bu arada yazdığı öyküleri çeşitli dergilere gönderdi ve 1987'de o güne dek yazmış olduğu öyküleri *Bir Güllüşün Kimliği* adlı kitabında topladı. Kitabı, maaşından taksit taksit ödeyerek kendi parasıyla bastırdı. 1988'de İzzet Kılıçlı, Cemil Kavukçu ve Tamer K. Bilgin ile birlikte *Yazıt* dergisinde yer aldı. 1990'da yine maliyetini kendisinin karşıladığı ikinci öykü kitabı olan *Yoklar Fısıltısı* yayımlandı. 1992'de *Ölü Zaman Gezginleri* adlı öykü dosyasıyla Çankaya Belediyesi Damar edebiyat dergisinin düzenlediği yarışmada birincilik ödülü aldı ve bu dosya Çankaya Belediyesi tarafından kitaplaştırıldı. Ancak önceki kitapları gibi *Ölü Zaman Gezginleri* de okurla buluşamadı, kitapçılara ulaşamadı. Toptaş, aynı yıl *Sonsuzluğa*

⁵⁵ Hasan Ali Toptaş'ın hayatı hakkındaki bilgiler ağırlıklı olarak <http://www.yenisayfa.com> internet adresinden ve kaynakça kısmında gösterilen, internet aracılığıyla ulaştığımız çeşitli dergi ve gazetelerde yazarla yapılan söyleşilerden derlenmiştir.

Nokta adlı yayımlanmamış romanıyla Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği yarışmada mansiyon aldı. Romanını yayımlatacak yayınevi bulamayan yazar, sıkıntılı günlerinde yalnızlık temasını işlediği şiirsel metinler üretti ve bu metinler Kavram Yayınları'nca kitaplaştırıldı. 1994'te *Gölgesizler* adlı yayımlanmamış romanıyla Yunus Nadi Roman Ödülü'nü aldı. *Gölgesizler*'in yayımlanmasından sonra, 1996'da *Kayıp Hayaller Kitabı* adlı romanı yayımlandı. Ardından yazar, *Bin Hüzünlü Haz* adlı romanını yazdı. Bu romanı yayımlatabilmek için kapı kapı dolaştı; ancak yayınevlerinden olumlu bir yanıt alamadı.

“Paragraflar çok uzun, optik açıdan okurun gözlerini yorar, hem artık günümüzde roman kısa ve vurucu cümlelerle yazılıyor” , “Şimdi sen burada neyi anlatıyorsun?”, “Üzerinde fazla çalışmışsın, etini, yağını, baharatını öyle çok koymuşsun ki bir oturuşta yenmiyor”, “Öteki yazarlar hangi konuları ele alıyor görmüyor musun?”, “Biz falanca yazara bile paragraf çıkarttırıyoruz, sen ne aksi yazarsın!”⁵⁶

gibi eleştirilerle karşılaşan Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanını nihayet Adam Yayınları yayımladı. Roman, 1999 Cevdet Kudret Edebiyat Ödülünü aldı. Ertesi yıl da Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencileri tarafından en iyi roman ödülüne layık görüldü.

Hayatını kasabalarda geçiren yazar “O kasabalarda yaşadığım yalnızlığın şiddeti belki beni tümüyle harflerin dünyasına itti. Yazıyı benim hayatımın bir parçası değil, tümü kıldı.”⁵⁷ diyor. Yazarken de her cümlenin üzerine titrediğini, sözcüklerin duruşlarını, birbirlerinde yankılanışlarını, renklerinin birbirine karışımını

⁵⁶ Şükrü Erbaş, “Hasan Ali Toptaş İle Söyleşi: Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız”,

Adam Öykü (Kasım-Aralık 2001).

⁵⁷ Şükrü Erbaş, *a.g.e.*

tek tek tarttığını ve saçını başını yola yola yazdığını söyleyen⁵⁸ yazarın yapıtları dilin mükemmel kullanımıyla kusursuz kurgunun bulunduğu usta işi bir yaratıcılık örneği olarak okuru harika dünyalara davet ediyor.

Yazın hayatı boyunca çok fazla sıkıntı yaşayan yazar, yine de “Sonuçta, insanın yazma arzusunu, yazma tutkusunu ya da (diyelim) yazma hastalığını hiçbir şey yok edemiyor.” görüşünde. Hala Sincan’da memurluk görevini sürdüren Toptaş, hayatını sadece yazarak geçireceği emeklilik günlerini bekliyor...



⁵⁸ Faruk Bildirici, “Türk Edebiyatının Yeni Yusuf Atılgan’ ı Hasan Ali Toptaş”, *Hürriyet* (19 Şubat 2000).

2. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARINDAKİ “ARAYIŞ”IN POSTMODERN YÜZÜ

2. 1) TEZDE İNCELENEN ROMANLARA GENEL BİR BAKIŞ VE ROMANLARIN ÖZETLERİ

2. 2) *SONSUZLUĞA NOKTA*

Bir arayışın romanıdır *Sonsuzluğa Nokta*. Kendini arayan Bedran'ı anlatırken içinde yaşadığımız yüzyıl insanının karşı karşıya kaldığı kimliksizlik problemini dile getirir; değişen dünyayı ve değerleri ortaya koyar.

Roman, geçirdiği kaza sonucu sakatlanarak yatağa bağlanmış, bakıma muhtaç bir adamın geçmişini ve şimdisini anlatır. Bu adam, romanın baş karakteri ve anlatıcısı olan Bedran'dır. Bir otobüs yolculuğuyla başlayan romanda Bedran, çocukluğundan beri yaşadığı ve hiç de mutlu olmadığı kasabayı terk etmeye karar vermiştir. Mutsuzluğunun nedeni büyük ölçüde babasıdır. Babasının gölgesinde yaşamak, baba mesleği olan şoförlüğü yapmak istemez. Zaten çok sık zaman geçiremediği babasıyla Bedran'ın ilişkileri iyi değildir; daha doğrusu aralarında bir ilişki bile yoktur. Ancak babasını kasabada bıraksa da tüm yaşamı boyunca geçmişte yaşayacak, hep babasıyla yüzleşecek ve hep ondan kurtulabilmenin mücadelesini verecektir; çünkü bilmektedir kendi olabilmesinin tek yolu babasını -sembolik olarak- öldürmekten geçer. İşte bundan dolayı, yanına kimseye göstermediği şiirlerini de alarak kendini aramak, yeni bir kimlik edinmek için otobüse biner ve şehre gider Bedran.

Şimdi ve geçmişin birbirinin içinde var olduğu ve çok katmanlı bir zamanda geçen romanda Bedran, bir bölümde geçmişini anlatırken bir sonraki bölümde bir odada, içinden hiç çıkamadığı yatakta, kendisini her geçen gün daha bir nefretle baktığını düşündüğü karısına muhtaç olarak yaşadığı şimdisini anlatır. Böylece 14

bölümden oluşan romanda dün-bugün-yarın zincirine uymayan, çizgisel olmayan mükemmel bir parçalı zaman kurgusuyla karşılaşırız. Bedran geçmişinden kaçmak istedikçe, geçmişi daha da sarar onu ve roman boyunca şimdisini bile anlatırken geriye dönüş (flash back) tekniğiyle yine geçmişini anlatır; hatta geçmişini anlatırken de geçmişin içinde daha da geçmişe gider. Bazen de anlıklaştırma yoluyla okurun zamanıyla kendi zamanını kesiştirip sonsuz bir zamana odaklanır.

Şehre geldiğinde kasabadan tanıdığı ve üniversite öğrencisi olan Turan adlı arkadaşının evinde kalır. Turan bu evde kendisi gibi devrimci olan arkadaşlarıyla beraber yaşamaktadır. Bedran onların meselelerine hiç bulaşmadan kendi iç dünyasında yaşamaya devam eder. Ancak evdeki gençlerden biri olan İsvan'dan çok etkilenir ve İsvan onun hayatında derin izler bırakır. Bedran'ın şehirdeki günleri iş aramakla geçer. Nihayet bir araçlar bürosunda işe başlar. Bedran'ın hayatına çeşitli kadınların girdiğini görürüz: İş arkadaşı Meftune, İsvan'ın ölümünden sonra kalmaya başladığı büronun karşısındaki kimsesiz evin eve arada bir uğrayan sahibi Ayla ve İsvan' ın teyzesinin kızı Gülderim. Bedran ve Gülderim evlenmeye karar verirler. İlk başta mutlu bir evlilikleri vardır. Ancak Bedran'ın geçirdiği kazayla hayatları değişir. Bedran, korkunç bir kaza geçirerek felç olur, hiçbir ihtiyacını kendi karşılayamaz, yattığı yerden kıpırdayamaz bile. Doktor olan arkadaşı Turan dışında hiç ziyaretçisi yoktur. Zamanla Turan da gelmez olur, karısının da onu her an terk edebileceğini düşünür. Her yanını saran yalnızlık duygusunu tüm şiddetiyle yaşar. Elinde bir tabancayla karısının gelmesini bekler bir gün ama günler geçer karısı eve uğramaz. "Artık kimi vuracağım" belli diyerek noktalar arayışını Bedran...

2. 3) GÖLGESİZLER

Düşün hakikatin ta kendisi olduğu, kurmaca olanla gerçek olanın sınırlarının silindiği bir roman *Gölgesizler*. Benzersiz bir yaratıcılık, titizlikle oluşturulmuş bir kurgu ve usta işi bir dil, bu sefer “kayıp insanları” ve “kayıp hayatları” anlatmak için bir araya gelmiş ve varoluşa dair binlerce soru soran mükemmel bir yapıt oluşturmuştur.

47 kısa bölümden oluşan ve üstkurmacanın başarılı bir örneği olan *Gölgesizler*’de, kentteki bir berber dükkanında yaşananlarla kendi kaderine terk edilmiş küçük bir köyde olan olaylar eş zamanlı olarak anlatılmaktadır. Olayları, roman yazarı olduğunu söyleyen bir anlatıcı-yazar aktarmaktadır. Masalımsı bir atmosferde geçen romanda hiçbir iz bırakmadan kayıplara karışan, “gölgesiz” insanların hikayelerine tanık oluruz.

Başlangıçta, şehirdeki dükkanda berber, çırağı, anlatıcı-yazar ve birkaç müşteri vardır. Berberin tıraş bıçağı almak için yolladığı çırak saatler geçmesine rağmen geri dönmez; o artık kayıplara karışmıştır. Çırağını aramak için çıkan berberden de bir daha haber alınamaz. Dükkandaki tüm müşteriler de birer birer dükkkanı terk ederek yoklara karışırlar. Her birinin uzaktaki köyde yaşanan olaylarla/kişilerle bağlantısı vardır. Sonuçta, dükkanda bir tek Karadüş Caddesi’ndeki dairesinde oturan ve yeni romanını yazmakta olan anlatıcı-yazar kalmıştır. Köyde de önce bir gece ansızın köyün berberi Cingilli Nuri kaybolur. Yer yarılmış da içine girmiştir adeta. Ondan “binlerce” yıl haber alınamaz. Sonra bir sabah, köylülerden biri, köyün en güzel kızının babası Reşit, muhtara gelir ve kızı Güvercin’in kaybolduğunu haber verir. Muhtar Güvercin’in de “yoklara” karışmasını kabullenmek istemediğinden onun kaçırılmış olabileceğini düşünmekte ısrar eder ve bekçiyle beraber bu işi yapabilecek olan kişinin Cennet’in oğlu olduğuna karar

verirler. Öldüresiye dövseler de Cennet'in oğlu “Ben kimseyi kaçırmadım.” dan başka bir şey söylemez. Bir süreliğine Cennet'in oğlu da yok olur. Döndüğünde ise aklını yitirmiştir ve dilinde hep aynı soru vardır: “Kar neden yağar, kar?” Bu soruyu hiç bıkmadan usanmadan bağıra bağıra herkese sorar. Güvercin hala bulunamamıştır. Muhtar, onu aramak, devlet yetkililerini durumdan haberdar etmek için ilçeye gideceğini söyler ve bir daha muhtardan da haber alınamaz. Kaybolup giden insanların, daha önce köyde kaybolmuş olanların efsaneleşmiş öyküleriyle örülmüş şiir tadındaki bu romanda her kayboluşun hikayesi aslında aynada kendini ve ötekini arayanların hikayesine dönüşmekte ve zorlanmayı göze alabilecek, sarsılmaya hazır okurları bu bol dolambaçlı hikayeye katılmaya çağırmaktadır



2. 4) KAYIP HAYALLER KİTABI

Hasan Ali Toptaş'ın bu romanı da yine iç içe geçen zamanların içinde düşün gerçeğin yerini aldığı hayal ve imgelerle örülmüş bir dünyayı, özenle yazılmış cümleler ve titizlikle oluşturulmuş bir kurgunun eşliğinde anlattığı etkileyici romanlarından biri. *Gölgesizler*'den itibaren her türlü varoluş olanağı sağlayan aşkın bir ortam yaratmak istediğini ifade eden yazar,⁵⁹ bu romanında bunu roman kahramanı Hasan adlı çocuğun kurduğu hayaller aracılığıyla başarır.

Hasan, uzak köylerden birinde yaşayan mutsuz bir çocuktur. Fakir ailesiyle birlikte “tavuk kümesi”ni andıran bir evde yaşamaktadır. Bir duvarcı ustası olan babası bir gün işini bırakır, eve kapanır, hiçbir şey yapmadan miskin miskin yaşamaya başlar; annesinin hep hayalini kurduğu yeni bir ev yapma fikrinden de vazgeçer. Ev lafını duymak bile onu çileden çıkarır ve karısını sürekli fena bir şekilde döver. Evdeki bu huzursuz ortama bir de kapılarını her gün tıklatan alacaklılar eklenir. Etrafında yaşanan hayatlarda da durum farksızdır; hep umudun tükenişine sahne olan hayatlarla çevrilmiştir Hasan. Dayıları da benzer durumlarda yaşayan çaresiz kimselerdir. Yoksulluk, şiddet ve çözümsüzlük içinde kısıp kalan Hasan yalnızlıkla baş etmenin kendince bir yolunu bulmuştur: hayal kurmak. Mutluluğu tek sığınağı olan hayallerinde arar, dar dünyasını düşleriyle besleyerek genişletmeye çalışır. Sinemacı Şerif'in sinemasında kaçak olarak izlediği filmlerden, sevdiği kadına kavuşamayan dedesinin geçmişine dair anlatılan kederli, masal tadındaki aşk hikayesinden, o aşkın hayalet gibi sokaklarda dolaşan kahramanı Kevser'den, artık yaşamayan dedesinin sararmış fotoğrafından esinlenerek oluşturduğu hayallerinde kendine yerinde olmak istediği, dedesiyle yaşayan mutlu bir çocuğu, Hamdi'yi, arkadaş olarak seçmiştir. Metinde giriş-gelişme-sonuç

⁵⁹ Şükrü Erbaş, *a.g.e.*

şeklinde süregelen olaylar zinciri yoktur. Hasan'ın zihninin ürettiği ve kendi ağzından aktardığı hayaller, anlatıcının bize anlattıkları ve hayal ürünü Hamdi'nin yine hayal ürünü olan dedesinin bilincinden akanlar usta geçişlerle 13 bölüm boyunca anlatılır. Okura gerçek ile gerçek dışının iç içe olduğu ve mantıkla değil sezgiyle kavranabilen kayıp parçalarla örülü bir imgeler dünyası sunulur. Okurun payına da anlatılan kayıp metinleri dikkatle birleştirerek Hasan Ali Toptaş'ın var ettiği öte dünyada keyifli ve zorlu bir yolculuk yapmak düşer.



2. 5) BİN HÜZÜNLÜ HAZ

Hasan Ali Toptaş'ın bu romanı yazarının ifade ettiği gibi “Sevgili okur, ben senin alıştığın türden, seni elinden tutup her şeyi göstere göstere kendi içimde gezdirecek bir roman değilim.”⁶⁰ diyen sıra dışı bir yapıttır. Üstkurmacanın doruklarında gezinen, postmodern anlatının tüm olanaklarından mükemmel bir şekilde yararlanmış usta işi bir sanat eseridir. Her biri okurda ayrı tatlar bırakan kelimeler ve çarpıcı cümlelerle örülmüş, belki de Yıldız Ecevit'in dediği gibi “Bir büyük şiiirdir.”⁶¹ *Bin Hüzünlü Haz*.

Sıra dışıdır çünkü geleneksel roman konvansiyonlarını altüst etmiştir. Ne bir olay ne bir kahraman ne de belirli bir mekan ve zaman içerir *Bin Hüzünlü Haz*. Gerçek dünyadan yola çıkarak kelimeler aracılığıyla yeni bir dünya kurmaya çalıştığını söyleyen yazarın kurduğu bu dünyaya belirsizlik ve olabilirlik hakimdir. Gerçekle düşün sınırının ortadan kalktığı, masal atmosferinde geçen, fantastik öğelerle dolu bir anlatıdır.

Bin Hüzünlü Haz, bir “ben” anlatıcısının sözde Alaaddin'i arayış serüvenini anlatır. Anlatıcının peşine düştüğü Alaaddin bir “yok” kahramandır, bir hayalden ibarettir. Anlatıcıyla birlikte anlatının derinliklerine doğru ilerleyen okur, aynı zamanda edebiyat tarihini de içeren bir yolculuğa çıkar. Okur, bütün zamanların yan yana olduğu soyut bir coğrafyada, metinlerarası bir evrende geçen bu yolculukta yüzlerce öykü ve yüzlerce kahramanla karşılaşır. Kendi kahramanını ve hikayesini arayan *Bin Hüzünlü Haz*'ın zor anlaşılır metni, imgelerle örülü dünyasında okuruna

⁶⁰ Şükrü Erbaş, “Hasan Ali Toptaş İle Söyleşi: Romana ve Hayata Dair”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap eki* (27 Mayıs 1999).

⁶¹ Yıldız Ecevit, *a.g.e.*, s. 172.

hiçbir şeyi açık açık söylemez ve ondan anlatının her anına ortak olup kendi yorumunu oluşturmasını bekler, arzular.



2. 6) SONSUZLUĞA NOKTA'DA MODERN BİREYDEN POSTMODERN ÖZNEYE

Sonsuzluğa Nokta,⁶² taşrada yaşamanın zorluğu, aile içi ilişkiler, öğrenci olayları, iş bulma problemi ve evlilik kurumunun sorunları gibi toplumsal konulara değinse de amacı bu konuları yansıtarak onlara çözümler önermek olan bir roman değildir. Tüm bu sosyal meseleler Bedran'ın yaşantısının ne kadar karanlık olduğunu daha iyi anlayabilmemizi sağlayan, onun iç dünyasını aydınlatan fonun izdüşümleri olarak yer alırlar romanda. Gerçekçi roman olmadığı gibi tam anlamıyla modernist bir roman da değildir *Sonsuzluğa Nokta*. Evet, pasif bir roman kişinin sürükleyici bir olay zinciri olmaksızın zamandan zamana atlayarak, yaşanan anı kesintiye uğratarak iç dünyasını ve psikolojisini anlatır. Anılarla belirsizleşen zaman, çok katmanlı harika kurgusu, kendi iç dünyasında kaybolup giden insanı konu edinmesiyle tam bir modernist roman gibi gözüke de roman, modern dünyada kendini yitiren bir bireyin, kendini arama yolculuğu boyunca nasıl parçalı bir özneye dönüştüğünü, nasıl postmodern bir özne haline geldiğini gösterir.

Bedran'ın kendini tanımlama ve yeni bir kimliğe kavuşma arzusuyla çıktığı arayış macerası doğup büyüdüğü kasabayı terk etmesiyle başlar. Çekingen ve ürkektir, zaten kendini “yorgun bir tavşan” (s. 5) gibi hissetmektedir. “Yarım yamalak” (s. 6) bir Bedran'dır o. Otobüsün camından kasabanın çocuklarına son kez baktığında kendi bölünmüşlüğü gözler önüne serer, Ben'in içini boşaltır, Ben'i çoğaltır: Her bir çocuk ayrı birer Bedran'dır. “Kasabanın her gününe, her saatine, her dakikasına ve her saniyesine kimi yürüten, kimi duran, kimi ağlayıp, kimi gülen birer Bedran...Herkesin gördüm, bildim, dokundum, konuştum ya da büyüttüm

⁶² Romandan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2002).

sandığı, ama kimsenin göremediği, bilemediği ve dokunmadığı gerçek Bedran'ıysa kente götürüyordum tabii" (s. 8). O ana kadarki yaşamı boyunca kendisi olamayan, içinde onlarca farklı Bedran barındıran ve bu Bedranlar'dan hangisinin gerçek olduğunu bulmak için arayışın büyümesine kapılıp yollara düşen Bedran'ın yaşadığı kimlik krizindeki en büyük neden babasıdır.

Postmodern özneyi tanımlamada psikanalitik eleştiri, özellikle de Lacan'ın İmgesel Düzen ve Simgesel Düzen ayrımı çok sık kullanılır. Bu noktada, Bedran'ın bölünmüş kişiliğini onun simgesel düzene başarıyla geçememiş olmasına bağlayabiliriz. Erkek çocuğun annesiyle mutlu bir birliktelik içinde olduğu, kendisini bütünlüklü bir imge olarak gördüğü Ayna evresi yani henüz Başkası'nın olmadığı imgesel düzeni, Baba'nın araya girmesiyle son bulur. Çocuk, kendisinin annesinin istek nesnesi olmadığını anlar ve annenin istek nesnesinin baba olduğunu kavrar. Bu, çocuk için şok edicidir ve çocuk boşluğu yuvarlanır; kimliksiz kalır. Babanın yasasıyla tanışan çocuğun, Oedipus dönemi denilen bu dönemi başarıyla atlatması gelecekte sağlıklı bir yaşam sürmesi için son derece önemlidir. Bu dönemde çocuktan babasıyla barış imzalaması, kendisini onunla özdeşleştirmesi beklenir. Böylece çocuk erkek olmanın toplumsal pratiklerini öğrenerek simgesel erkek rolüyle özdeşleşir, Oedipus kompleksini aşar, cinsiyetli bir özne olur. Eğer bu dönemi başarılı bir şekilde atlatamazsa çocuğun kişiliği bölünür, cinsiyetini oturtamaz ve eşcinsel olabilir. Oedipus sürecinden geçen insan öznesi bölünmüş, bilinç ile bilinç dışı arasında sıkışmış bir öznedir ve bilinç dışının her zaman yüzeye çıkma tehlikesi vardır.⁶³

Bedran da annesine çok bağlıdır; annesi tıpkı Ayna evresinde olduğu gibi onun arzusudur, kimliğidir ve bu duyguyu düğün gününde dahi taşır. "(...) göbeğim

⁶³ Terry Eagleton, *Literary Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), s. 164-176.

hala anneminkine bağılı gibiydi, ister istemez etkileniyordum ondan, gövdesindeki titreşimleri gövdemde duyuyor, onların şiddetiyle sarsılıyor ve bu sarsıntılarla gelip giden ter dalgalarının arasında yavaş yavaş kayboluyordum.” (s. 27). Annesiyle aralarındaki bağları hesaba katmadan hiçbir şey yapamayacağını anlar:

“O bağlar ister birkaç yudum sütün ılıkliğından, ister bir rahmin karanlık anılarından isterse bir sarılışın sıcaklığından doğsun; hatta ilk lokmamızın hatırandan, ilk adımımızın sevincinden, ilk sözcüğümüzün tınısından ya da planlanmamış bir birlikteliğin planlanmamış fedakarlığından oluşsun sonuçta ikimizi de biraz körleştiriyor, topallaştırıyor ve sağırlaştırıyordu. (...) İyice olgunlaşıp ondan kurtulduğumuz zamanlarda bile birdenbire ağırlığını hissediyorduk bileklerimizde (...) ve hala anne sıcaklığına ihtiyaç duyan küçücük bir çocuğun içimizde kımlıdanıp durduğunu görüp ürperiyorduk. Sonra da, istesek de istemesek de, o zincirin öteki ucundaki insanın varlığı kadar eksiliyorduk.” (s. 28-29).

Hiç olgunlaşamamış, arzusunu bastırmayı öğrenememiş, bütüncül bir kimliğe sahip olamamıştır Bedran. Gerçekliği yani onu temsil eden babanın yasını kabullenememiştir; çünkü çocukluğunda özdeşleşebileceği bir babası olmamıştır. Şoför olan babası onunla hiç ilgilenmez. “Çocukluğum boyunca, işte böyle, hep onun gidişlerini gördüm ben, hep onun gidişlerinden artakalan herhangi bir şey gibi hissettim. Çok seyrek gelirdi ev çünkü, sık sık giderdi ama, alabildiğine seyrek gelirdi.” (s. 67). Çok uzaklardaki babasının yüzünü dayılarının yüzünde arayarak geçirmiştir çocukluğunu. “Annesinden koparak, babasının peşine düşmüş kadınsı bir duygu yumağı” (s. 68) halinde babasına yardım etmeye başlar Bedran. Babasının minibüsünü temizler, yolculardan para toplar ve bütün bunları hiç istemeye istemeye yapar. Özellikle de para toplarken çok çekingendir. Bu işi asla babasının istediği gibi yapamaz ve sonunda duyduğu hep babasının “bok torbası!” (s. 72) diyen öfkeli sesidir. Tanıştığı bu yasa çok ağır gelir Bedran’a. İşte böyle anlarda bir odada gizlice

hıçkıra hıçkıra ağlar, alıp başını gitme isteği duyar ve hatta evdeki tabancayı bulabilse, kendini öldürmeyi tasarlar.

Bedran, babasıyla hiçbir zaman barış imzalamamıştır. Onun aracılığıyla simgesel erkek rolüyle tanışmak yerine, ondan kaçmış, tüm ömrünü ona benzememeye adanmıştır. Hayallerinde bile hep bu tanışmak istemediği bu gerçeklikle uğraşır, ondan kurtulmak ister. Bir gün rüyasında içinde kaç kişi olduğunu bilmediği bir otomobilde görür kendini ve şoförü vurmak ister. “Sonra yeniden şoförü! Öteki ya da ötekiler, beni açtıkları ateşle kalbura çevirip sokağın ortasında kanlar içerisinde devirseler de, ben ısrarla dizlerimin üstünde doğrulup perişan bir halde, kim bilir kaç kurşun yemiş olan şoförü bir kez daha kurşunlamak istiyorum!” (s. 97) der. Babasını öldürmedikçe kendisi olamayacağının farkındadır.

Bir iş başvurusunda “Baban ne iş yapıyor?” sorusu karşısında şaşırıp kalır. “Ağzımı açıp babam şofördür diyemedim, minibüsçülük yapar diyememiştim. Dersem, babamın bende süregeldiğini kabullenmiş olacağımı, ondan sonra da artık babamdan hiç kurtulamayacağımı düşünmüştüm” (s. 104-105). Kurtulamaz da babasından. Kimi zaman sesinin, kimi zaman ellerinin babasınıninkilere dönüştüğünü hissederek. Karşılaşmak istemediği babasının yüzüne dönüştürür gördüğü yüzleri. İçinde kocaman bir boşluk vardır. “Yüzyıllardır kayıptım sanki, döne dolaşa her sokakta, her köşede, her kırırtıda ve her seste kendimi arıyordum, kendimi onların gürültüsüne, rengine ve şekline bulaştırarak.” (s. 110). Ama arayışı hep çocukluğuna, hep babasına takılıp kalır. Son işi oto sanayi çarşısının ortasındadır, gördüğü her araç onu çocukluğuna geri götürür. Sanki her şey onun çocukluğunu bastırmaması için kurgulanmış gibidir. Sürücü belgesini fark eden patronu onun artık büro sorumlusu olarak değil, şoför olarak çalışmasını ister. Kaçmak istediği babasına benzetilmek istenmiştir, bu onun için büyük bir yenilgidir. Bir gün kullandığı araca bir çocuk

biner. O çocukta kendini görür. Öyleyse şoför koltuğunda oturan da babam diye düşünür. Bedeninin babasının bedenine yerleştiğini sanır. Ürkütücü bir denklemdir bu. Kilometreler ilerledikçe, her baktığında kendisine bakıyor olan çocuğun kemerli burnu, çene yapısı, kaşları ve özellikle de gözleriyle tıpkı babasına benzetir. İşte bu istediği fırsattır: Çocukluğunda babası minibüsünü kilitlemeden kasaba meydanında bırakır, gelen geçen de minibüsle istediği gibi dolaşırdı. Şoför olamayanlar da binerdi. Sonra kazalar başladı. Ancak babası, bütün uyarılara rağmen araçlarını hiç kilitlemedi. Bedran'ın gözünde o kasabaların canıyla oynayan bir Azrail'di. Babasının meydana gelen kazalardan zevk aldığını düşünürdü Bedran. Şimdi babasını hiç planlamadığı bir kazayla karşı karşıya bırakma şansı geçer eline. Babasını ölümün hızına yetişemeyen çaresiz bir Azrail'e dönüştürme fırsatı! Azrail'i hiç tasarlamadığı bir ölümle öldürmek... Şoför olmak ister misin, diye sorar küçük çocuğa ve öfkesini örtmeye çalışan bir sesle gel yer değiştirelim der. Babasını öldürmek için sergilediği bu davranış kendi ölümüne sebep olur ama toprak üstünde. Sakatlanır, hiçbir işini kendi göremez hale gelir. Artık arzusuna kavuşma ümidini yitirmiş, kendi kimliğine sahip bütüncül bir özne olma hayalini kaybetmiştir.

Sonsuzluğa Nokta'nın hikayesi, yazar Hasan Ali Toptaş'ın kendi hayat hikayesiyle büyük benzerlikler gösterir. Hasan Ali Toptaş da, Bedran gibi Denizli'nin bir kasabasında doğmuştur, şoför bir babanın oğludur, kasabaya giderek zorlu bir iş arama mücadelesi verir. Nasıl Bedran kalabalıkta "Hızla çoğalım. Çoğaldıkça da kendimi bir posa gibi bir yana iterek başkalarını yaşamaya başlarım." (s. 53) diyorsa Hasan Ali Toptaş da gerçek yaşamında kalabalıktan korktuğunu ifade eder. Yazar, bu romanla birlikte kendi yaşam öyküsünü ve kurmacayı birleştirmiş, aradaki sınırları silmiştir. Nesnel dünyayı kendi perspektifinden, sadece kendine görüldüğü gibi, parçalı bir kurguyla betimlemiştir. Bu açıdan bakıldığında,

diyalogsuz bir metin yazarak ve öznel deneyimlere yer vererek tekil öznenin bilincinin önemini vurgulamış olmaktadır. Bir bireyden çok, postmodern özneyi anlatmaktadır. Ayrıca otobiyografinin pastiş yöntemiyle kurmaca metnin içinde yer alması Jameson'a göre modernizmle topluma yabancılaşan bireyin, postmodernizmin parçalı öznesine dönüşümünün ürünüdür.⁶⁴

Bedran'ın bölünmüşlüğü onun cinsel tercihlerine de yansımıştır. Yaşamın her alanında olduğu gibi bu alanda da bir kimlik edinememiş, kendini olmak istediği gibi yansıtamamıştır. Roman boyunca pek çok kadınla ilişkisini görtürüz; ancak hiçbir zaman mutluluğu tam anlamıyla yakalayamaz. Düğününde karısıyla dans ederken bile aklı Turan'ın evinde bir dönem birlikte kaldığı “kadın tenli” (s. 94), “ipeksi teninden buğular saçan” (s. 121) İsvan'dadır. Karısının kulağına “trompet olmak istiyorum” (s. 27) diye fısıldar. Öteki çalgılara oranla daha asi olduğunu düşündüğü trompet olabilmek... Ama hiçbir zaman asi olacak gücü kendinde bulamaz, hep toplumla uyumlu bir hayat sürdürmek zorunda kalır. İsvan'a duyduğu ilgiyi kimseye hissettirmez. Sadece kendine itiraf eder İsvan için hissettiklerini: “Sessizliğini seviyordum onun, hatta yokluğunda benim yerime de susmuş olabileceğini düşünüyordum. Bu nedenle daha sıcak öptüm yanaklarından, kadınsı teninin ürpertilerini ürpertilerimle sorguladım bir süre...” (s. 120). İsvan'ın ona güven veren görüntüsüyle, rahatlatıcı sesiyle yaşamını biraz daha çekilebilir kılar. İsvan'ın Asuman ve Gülderim adlarında teyze kızları vardır. Bunlardan biriyle İsvan'ın duygusal bir ilişkisi vardır. Bu ilişki karşısında Bedran duygularını şöyle ifade eder: “Kafam karmakarışık olmuştu; kendimi İsvan'la Gülderim arasındaki ilişkinin neresine koymam gerektiğini bilemiyordum. Gene de sonraki günlerde onları hep yan yana düşledim. Hoşuma gidiyordu çünkü; bu iki insanı bir otomobilde gidiyor,

⁶⁴ Madan Sarup, *a.g.e.*, s. 174-175.

bir parkta yürüyor, bir kitabı okuyor ya da bir yastığı paylaşıyor görmek bütün dertlerimi unutturuyordu.” (s. 106). Hayalinde bir kadın vardır Bedran’ın. Bu kadına verdiği ad, onun İsvan’la beraber olma isteğini çok açık bir şekilde yansıtır: Bendegül. İsvan Gülderim’ i sever: Gül/ derim. Bedran’ da İsvan’la bütünleşmek için hayalindeki kadına Bendegül/ Ben de Gül adını verir. Gülderim de Bendegül de hep İsvan’ı anımsatır ona. İsvan bir çatışmada vurulur. O olmadan nefes bile alamayacağını düşünür Bedran. Artık onunla birlikte kaldığı bu evde daha fazla kalamaz:

“İsvan’ın bıraktığı mindere oturmayı, onun açıp kapadığı kapılara dokunmayı ve onun ellerine, dudaklarına ya da diline değmiş kaşıkları kullanmayı göze alamıyordum. Tuhaf bir duygu vardı içimde varla yok arası; İsvan’a karşı hazmedilmesi güç bir suç işlemiştim sanki. Kirliydim ona karşı, yenilgilerle yüklüydüm ve kendimi unutmalarla, kendimi yitirip yitirip yeniden bulmalarla, buldum sanmalarla yüklüydüm. Bu nedenle ondan kalan yoklukla yüz yüze gelmekten çekiniyordum.” (s. 202).

Gelemez de; yeni bir yerde kalmaya başlar. Der ki “İsvan buraları hiç görmemişti, yani onun yokluğu yoktu buralarda; onun bakışlarının dokunmadığı, onun teninin ısıtmadığı bir dünyaya çekilmiştim.” (s. 180). Ama onu aklından hiç çıkaramaz. Zaten karısı Gülderim ile evlenmesinin nedeni de budur. Karısı ona İsvan’ı anımsatacaktı hep:

“Belki de bu kadın (Gülderim) hiçbir zaman öğrenemeyecekti bir başkasının yerine geçtiğini. Hiçbir zaman, içimdeki boşluğu dolduramadığını, ruhuma yaklaşımadığını, yalnızlığıma ulaşamadığını da öğrenemeyecekti. Ama, hep yerine geçtiği insanı anımsatacaktı bana, hep onun hayalini çağırarak, o hayali besleyecek ve bir ömür boyu farkına bile varmadan yaşatacaktı.” (s. 29).

İşte, Bedran'ın yaşadığı ilişkiler ağı onun bölünmüşlüğüne böylesi açık bir gösterenidir.

Bedran'ın bütünlükten yoksun postmodern özneye dönüşümünü bir başka açıdan da ele alabiliriz: Bedran, tam da Jameson'ın bahsettiği gibi modernizme yabancılaşır, ona olan inancını kaybeder. Başlarda umut doludur o da. “Kökleri yüzyıllar öncesine uzanan ve insanların tekrarlayıp durdukları yaşam biçimleriyle sürekli beslenip kalınlaşan karanlık duvarları aşmak hiç de kolay değildi.” (s. 31) der ama bazı şeyleri değiştirmek için umudu da, inancı da vardır. Karısıyla birlikte pozitif bakarlar hayata; kendilerini “bir daha, bir daha doğurmak” (s.32) için bitip tükenmez bir enerjileri vardır. Ama çok sürmez bu. “Eşyaların yaşamasına izin yok bu evde” (s.33) diyen karısı zamanla değişir. Artık onun için yalnızca satın almak, sahip olmak ve sahip olmayı sonsuza dek tekrarlamak önemlidir . Baudrillard'ın bahsettiği simülakrların dünyasında yaşar; kendini hayatını ele geçiren nesnelere teslim eder. Bedran'a göre bu karısının ona, başkalarına ve kendisine duyduğu “maddeleşmiş güvensizlik” (s.33)tir. “Kuşkusuz aldığı her eşya onun içindeki bir gediği kapatıyor” (s.33) ve böylece karısı kendisine, yaşamını ele geçiren bu hipergeçeklikle eşyanın egemen olduğu yeni bir dünya yaratmıştır. Bedran farkındadır insanların içine düştükleri telaşın. Ona göre bu telaş “İnsanları yaşamdan almaları gereken tatları oburca yiyip yutan bir canavardı.” (s.51). Her postmodern özne için olduğu gibi, onun için de modern hayat acı bir kaostan başka bir şey değildir. Modern hayatın herkesi “uyuma koşullayan bir mantığı” (s.102) vardır. Modernizmin en çok da bu baskıcı yönü rahatsız eder Bedran'ı. Etrafındaki herkes, birbirine benzeyen uyumlu yaşamlara kavuşma isteği içindedir. Bugün dağınık bir yaşam süren ve idealleri uğruna kavgaya etmekten kaçmayan öğrenci arkadaşları bile

tüm bunlara “gelecekte kavuşmayı umdukları uyum uğruna katlanıyorlardır.” (s.126).

“Herkes gibi olamadın gitti!” (s.116) diyen babası doğru söyler; Bedran herkes gibi olamaz. Çevresindeki herkesin hayalini kurduğu etiketli meslekler, mutlu bir yuva, bu yuvada burjuva hayatına özgü adetler vardır. Bedran içinse tüm bunlar dayatılan zorunluluklardır, baskı çeşitleridir. Amaç hep tutarlı bir kişiliğe ulaşmaktır. “Her yol, yaşamın biricik anahtarı sanılan, öteki insanlar arasında bize yer açtığını düşündüğümüz ve tenimizin dışında ne varsa onlarla ilişki kurup uyum sağlamamıza yaradığını kabullendiğimiz o tutarlı kişilik kavramına doğru uzanıyordu.” (s. 130). O, çocukluğundan beri böyle düşünür: Okul yıllarındaki bir töreni anımsar. Herkesin beklediği okul müdürü kasabayı terk etmiştir, kaçmıştır. Kasaba halkı kaçan müdüre düşman kesilmiştir. Bedran ise müdürü sevmiş, gelecekte onun gibi biri olmayı istemiştir. “Kaçmıştı çünkü o, herkesin beklentisini boşa çıkarmış, kuralları ve alışkanlıkları ayaklarının altına alıp bir güzel çiğnemiş ve kalabalığı ardında bırakıp çıplak tepede, tepenin ötesindeki kayalıklarda, kayalıkları sarıp sarmalayan yemyeşil bir maviliğin ortasında tek başına olabilmisti.” (s. 59). Müdür, bazı geceler lojmanında kasabanın terzisiyle kalır, sabaha kadar ışıklar hiç sönmez ve dışarıya içli şarkılarla birtakım gürültüler gelir. Bütün gece ne iş yaptıkları meçhuldür! Bütün söylentilere karşın Bedran onda olmak istediği özgür kişiyi görüyor ve şöyle düşünüyor: “Onun kuşkulu oluşunu seviyordum çünkü, karanlık oluşunu, gizlerini, gizleri gizleyebilişini, hakkında söylenenlere kulak asmayışını, çoluksuz çocuksuz tek başına yaşayabilişini, en önemlisi de canı çektiği zaman törenleri bırakıp dağlara kaçabilişini seviyordu.” (s. 61).

Ama Bedran olmak istediği müdür gibi olamaz hiçbir zaman. O baskıcı, zorlayıcı, kişisel tercihlere yaşama şansı vermeyen modern hayata karşı duracak gücü

kendinde bulamaz. Kendini “sonuçları çoktan belirlenmiş bir oyunun gülünesi görüntüsü” (s.112) gibi hisseder. Toplumun benimsediği tüm değerlerin sahte ve gülünç olduğunun farkındadır. “Bu karmaşık yaşam korkuturdu beni. Artık ne denli çaba gösterirsem göstereyim hiçbir zaman kendim olamayacağımı, eninde sonunda bu karmaşanın çekimine kapılacağımı düşünürdüm.” (s. 96). Sonunda olan, onun insanlara olan bütün inancını, güvenini ve umudunu yitirmesidir. Jameson’un işaret ettiği şizofren postmodern özneye dönüşmüştür.⁶⁵ Şizofren özne, geçmişiyile tıpkı Bedran’ın hep babasıyla olan anılarını hatırladığı gibi sadece belirli olaylar aracılığıyla ilgi kurar; şimdinin içinde eriyen imgelerle var olabilir. Geleceğe dair de planlar yapmaz. Bedran da gelecek için çok karamsardır. Karısının günün birinde onu terk edeceğinden başka bir şey düşünmez. Karısının gözlerine bile bakmadığını düşünür, çünkü karısı “geleceğinin yatağa çivilenmiş hastalıklı özetiyle” (s.79) karşılaşmak istemiyordur. Hep nasıl terk edileceğine dair senaryolar üretir. Örneğin;

“Bir gün boklu pijamalara, sevişmesiz geçen gecelere, el ele yürüyemediğimiz sokaklara, yatak yalnızlıklarına, mutfak yalnızlıklarına, görme, dokunma ve işitme yalnızlıklarına ve daha bir yığın şeye karşı, minik bir isyan ateşi parlayacak gözlerinde (.....), sonra odanın içi kararacak birden, hızla kararacak ve ben çarpan kapı gürültülerinin, yuvarlanan tabak tıngırtılarının ve kanayan sözcüklerle kanayan sessizliklerin, bavulların ve sarkan perdelerin ortasında, öylece bakakalacağım.” (s. 82-83)

Şizofren “hiç kimse”dir ve hiçbir kişisel kimliğe sahip değildir. Yoğun bir değersizlik hissi duyar. Bedran da hayatı asla dolduramayacağını düşünür: “(...) İnsana kendi yaşamı bile büyük geliyor kimi zaman; ne yapsa, kimi sevse, kimlerce sevilse, hangi işlerle uğraşsa, nerelerde gezip dolaşsa, bir türlü dolduramıyor. Her şeye karşın ele geçirilemeyen derin boşluklar kalıyor önümüzde, arkamızda.” (s. 20).

⁶⁵ Madan Sarup, *a.g.e.*, s. 176-177.

Postmodern şizofren öznenin, belli bir zamansal sürerlik içerisinde kendini adayabileceği hiçbir tasarısı yoktur. Zamansal süreksizlik içinde yaşar. Zamansızlığın içinde hapsolmuştur, belleğinden sadece sürekli yinelenen olaylar akar. Aynı zamanda postmodern anlatıda dilin en belirgin ontolojik özelliği olarak gören Foucault'ya göre dil kendi sonsuzluğunun farkına varır. “Kendisini sonsuza dek yinelenen, yeniden kaybeden, tekrar eden bir mırıldanma”⁶⁶ gibi yansıtır. Biz okurlar da *Sonsuzluğa Nokta*'da sürekli aynı şeyleri okuyormuşuz hissine kapılırız: Daha romanın başında Bedran, daha sonra karısı olacak kadınla, kadının “abla”sıyla birlikte oturduğu bodrum katındaki dairede “üçlü” bir cinsel ilişki yaşar. Bu ilişkide Bedran ve iki kadın (karısının bir arkadaşı) vardır. Sonra hemen bir başka “bodrum katı” çıkar karşımıza: Kaldığı öğrenci evi. Daha sonra kaldığı büronun karşısındaki terk edilmiş bir evde bir kadın yaratır düşlerinde. Yaratığı kadına Bendegül adını verir ve Bendegül'ün bir “ablası” vardır düşünde. Daha sonra o kimsesiz evin eve arada bir uğrayan sahibi Ayla ile tanışır. Ayla “abla”sıyla beraber bir “bodrum katı”nda yaşıyordur “Hep bodrum katları” (s.190) diye mırıldandığını duyarız Bedran'ın. Sonra yine “üçlü” bir cinsel ilişkiye girerler: Bedran, Ayla ve Ayla'nın ablası. Yalnızca bunlardan ibaret değildir tekrarlar: Babasının bir çeşit zevk aldığı “trafik kazaları”; içinde yaşadığını söylediği kimi zaman silik, kimi zaman sinsi, kimi zaman da kudurgan “hayvan”; küçükken babasının her hareketini “izlemesi”, çalıştığı galeride de bir “çocuğun” sürekli kendini “izlediğini” düşünmesi, daha sonra arabada onu “izleyen” başka bir “çocuğun” varlığı; çocukluğunda kendini öldürme isteğiyle arayıp bir türlü bulamadığı “tabanca”, kendini öldürmeyi bile başaramadığı “beceriksizlik hissi”, düşlerinde hep “tabanca” görmesi ve bir türlü tabancayı

⁶⁶ Michel Foucault, “Sonsuza Giden Dil”, Çev., Celal Kanat, *Defter* 17. s. (Ağustos-Aralık 1991), s.

“tetikleyememesi”, Turan’ın evlerine getirdiği “tabanca”, o tabancayı tıpkı çocuklunda olduğu gibi “aramak istemesi”. Tüm bu tekrarlamalara bir de herkesin ve her şeyin birbirine dönüştüğü- ki bu, soyut düzlemde biçim aracılığıyla bireyin yok edilmesini sağlıyor- tasvirler eklenir. Daha romanın başında kasabanın çocukları Bedranlara, Bedran otobüste insan derisine bürünmüş yorgun bir tavşana, otobüsteki diğer yolcular silahlarını ona doğrultan avcılara dönüşür. Sonra karısıyla gittiği kitapçı dükkanının, önce köfteciye, ardından da bara“dönüştüğünü” söyler Bedran (Bu dönüşüm modernizmin iflas ederek ana ereğin para kazanmak haline dönüştüğünü de göstermesi açısından ilginçtir.). Bir başka zaman otobüse bindiğinde insanların kıpırtısız, eşyayı andıran görüntülere, kendisinin de kalabalıkta çoğalarak diğer insanlara dönüştüğünü söyler. Çocukluğunda, annesi onu uyandırdığında avuçlarının annesinin avuçlarına; her şoförün babasına; bir iş başvurusu sırasında ellerinin tıpatıp babasınıninkilere, özgeçmişini anlatırken de sesinin babasınıninkine, yüzünün de küçükken babasının yüzünü aradığı dayısının yüzüne; “beni benden almışlar aralarında bölüşmüşler gibi” (s. 126) dediği Turan’ la İsvan’ın ona, karısını onu terk edeceğini düşündüğü sırada kurduğu bir düşte dondurma tezgahındaki efenin İsvan’a, İsvan’ın da yatağa bağlandığı ilk zamanlarda ziyaretine gelen Turan’a; bir başka düşünde İsvan’ın o yaklaştıkça uzaklaşan masallarda yer almayan bir masal ülkesine, kendisinin de o masal ülkesine ulaşmayı arzulayan dervişe; kazadan önce, önce şoförlük yapan kendisinin babasına; onu izleyen çocuğun kendi çocukluğuna; sonra çocuğun babasına, kendinin çocukluğuna dönüştüğünü söyler.

Bütün bu dil oyunlarında Ben kendi kendisinin yokluğunu gösterir ve ölüm de bu oyunların gerisinde pusuda bekler.⁶⁷ Yokluğun sonsuzluk içinde sürekli tekrar etmesine Bedran tekrara son vererek nokta koyar. Düşünde gördüğü dondurma

⁶⁷ Ihab Hassan, “Bugün Postmodern”, Çev. Gülriz Ergöz, *Varlık* 1023. s. (Aralık 1992), s. 7.

tezgahındaki efenin/ İsvan'ın belindeki tabancayı alıp kullanması için bakışlarıyla ona yaptığı çağrıya uyacaktır bu sefer. Çabalar ve evdeki tabancaya ulaşır, bu sefer tetiği çekmeye kesin kararlıdır. Kendini vuracak ve böylece yineleyip durduğu tüm hikayelere son vererek sonsuzluğa noktayı koyacaktır.

Diyebiliriz ki, *Sonsuzluğa Nokta*, Ayna Evresi'nde toplumun yasasıyla tanışmayı becerememiş modern bir bireyin “Ben kimim?” sorusuna cevap bulmak için çıktığı arayışın romanıdır. Başta her şeye rağmen umutlu olan birey Bedran, giderek topluma yabancılaşmış, inancını yitirmiş ve kişiyi uyuma zorlayan baskıcı modern dünyada asla kendisi olamayacağını anlamıştır. Hiçbir tercihi kendine ait olmayan, sadece toplum tarafından kendisine biçilen rolleri oynamaya zorlanan parçalı postmodern özneye dönüşmüştür. Postmodernizmin kimliksiz, geleceği olmayan şizofren öznesidir artık Bedran ve yukarıda da işaret ettiğimiz gibi tekrarlardan ibaret bir zamansızlığın içinde hapsolmuştur.

2. 7) GÖLGESİZLER’İN YAZARI KENDİNİ Mİ

YOKSA ANLATACAK BİR HİKAYE Mİ ARIYOR?

Gölgesizler,⁶⁸ kentte içinde ruhu sıkılan bir adam, keçi sakallı bir adam, zindan karası tespih çeken başka bir adam, anlatıcı-yazar, berber ve çırağının olduğu berber dükkanında başlar ve biz daha romanın başında bir oyunun içine çekildiğimizi anlarız. Bu oyundan “Yeni bir oyun başlıyor. (...) Oyun kanlı olacak anlaşılır” diyerek bize haber eden, berberin “Hala roman yazıyor musun?” sorusuna “yazıyorum” (s. 6) cevabını veren anlatıcı-yazardır. Sonra susar anlatıcı-yazar; aynanın üstündeki güvercin resmine bakar uzun uzun. Bundan sonra, henüz romanına bir ad vermemiş ve romanını tamamlamamış olan yazarın hayal gücünün rehberliğinde bir kurmaca metnin varoluş sürecine tanık oluruz. Kendini mi yoksa anlatacak bir hikaye mi arayan yazarın sunduğu olanaklı dünyalarda ontolojik kuşkuyla şekillenen bir anlatım eşliğinde postmodernizmin temel sorunsallarını tartışma imkanı buluruz.

Metinde olaylar, kentteki bir berber dükkanı yani nesnel dünyada her birimizin bulunabileceği “normal” bir mekan ile “olağanüstü” olayların yaşandığı tasarlanmış bir köyde geçmektedir. Ancak çok sürmez, normal dünya da giderek olağanüstü boyuta taşınır. Berber, “cellat gözleriyle” caddeye bakar ve yazar bize der ki “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 dükkanda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu.” (s. 7). Bir sonraki bölümün başında da ekler: “Sonra, gözlerini köy alanından geçen muhtara çevirdi. Uzaktan selamlaştığı muhtar içinden berbere ‘Artık

⁶⁸ Romandan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2002).

sen de bu köylü sayılırsın' dedi" (s. 8). Artık, anlatı karakterleri sürekli olarak bu iki dünya arasında gidip gelecek ve bu yolla belli sınırları ve normları olan güncel gerçeklik ile kurmaca gerçeklik arasındaki sınırlar ortadan kaldırılacaktır. Böylece, roman dış dünyayı yansıtan değil, kendisine dönük bir ayna olacaktır.

Köydeki berber de "cellat gözleriyle" köy meydanına bakar ve geçmişiyile ilgili düşüncelere dalar. Hatırladığı hiçbir şey yoktur. Sadece bu köye çok uzaklardan geldiğini anımsar. Ama nereden geldiğini, isteyerek mi geldiğini ya da hangi amaçla geldiğini bir türlü çıkaramaz. Belki de şehirde, işlek bir caddede dükkanı olan bir berberdim ben, diye düşünür. Yazarın okurun kafasında oluşan belirsizliği silmeye hiç niyeti yoktur: "Belki de o hala bir şehirde yaşıyordu. Dükkanındaydı şimdi; sabun ve krem kokularına sırtını dönmüş, dışarıdan, dışarıdaki caddeye bakıyordu." (s. 12). Roman, bunun gibi daha onlarcasını göreceğimiz bir düzlemde diğerine sürekli gönderme ve geçişler yapan, sınırları yapaylaştıran örneklerle doludur.

Köydeki berber, köyün eski berberi Cıngıl Nuri'nin mesleğini devralmıştır. Cıngıl Nuri, bir akşam "ruhum daralıyor" diyerek evden çıkar. Her yerde aranmasına rağmen bir türlü bulunamaz. Köyde zaman, gündelik hayatta olduğu gibi akmaz; bağımsızca akıp giden bir zamansal sonsuzluk söz konusudur: Muhtar Cıngıl Nuri'yi aramaya ilçeye gitmiştir ve ilçeden "binlerce yıl sonra" (s. 18) döner. Köyde olaylar gündelik zamanla ölçülemezken, kentte geçenler yirmi dört saatin içinde olmaktadır. Yani, mekan sınırlarının dışına çıkıldığı gibi zaman sınırlarının da dışına çıkmıştır.

Nuri'ye ilişkin pek çok haber yayılır köye. Köye yıllardır uğramayan bir çerçi gelir ve Nuri'nin mavi bir kamyonunda şoförlük yaptığını söyler. Hayalet hızıyla gelen ve bir anda kaybolan çerçi daha köyde pek çok kayboluş olacağını haber verir gibi insanlarda büyük tedirginlik uyandırır. "Gıcır Hamza'nın burnuna nohut kaçtığı yıl" (s. 25) köye yeni biri gelir, bir berberdir bu. "Uzaklardan geliyorum. Nereye

gittiğimse meçhul” (s. 27) diyen berbere Nuri’yi sorar köylüler. Berber “Nuri diye birini tanırdım, saç sakalı birbirine karışmış ufak tefek bir adamdı, arada bir gelip tıraş olurdu.” (s. 27) der. Nuri’nin karısı gelen berberin kocası olduğunu düşünür, “Nuri bildiğimiz yanlarını uzak bir yere bırakıp köye bu kılıkta dönmüş olamaz mı?” (s. 28) diye sorar. Bir gün Nuri çıkıp gelir. Kırçıl keçi sakalı toz toprak içindedir ve iki adımda bir üstünden küçük teneke kapaklarla, ışıltılı kağıtlar dökülür. Köylülerin bunca yıl neredeydin sorusuna bilmiyorum, der ve anlatmaya başlar:

“Ruhu daralmış bir akşam. Birdenbire derisi dar gelmiş bedenine; elleri kollarına, ayakları bacaklarına uymaz ve gözleri görmesine yetmez olmuş. (...) Saatlerce yürümüş. (...) Yürüyorum dediği durmanın ta kendisiymiş. Düş gibi bir şey yani... *Ayna yüklü kuşlar* görmüş. (...) Kanlı mı kanlı bir denizden geçmişler hep birlikte; ama kaç yılda bilinmiyor ve neyle? Çölde bir berberin gölgeğine ulaşmışlar sonra. Orada tıraş olmak için bekleyen iki adam varmış; biri zindan karası tespih çekermiş, onun yanındaki kısa boylu, çelimsiz ve dalgınmış. Hatta yok gibi bir şeymiş ikinci adam, insana benzeyen tuhaf bir boşluk varmış. Nuri, berberin bakışları altında o boşluğa oturmuş işte. Sessizce beklemeye başlamış... Bu arada, doldurduğu boşluğun (artık kim biçmişse) tam da bedenine uyduğunu düşünüyormuş. Sonra uzun boylu bir adam gelmiş gölgeliğe. (...) Berber adama hala roman yazıyor musun diye sormuş, yazıyorum, demiş adam, bir daha da hiç konuşmamış, öylece oturup aynanın üstündeki güvercin resmine bakmış. Gel gör ki adam resme baktıkça, Nuri’nin saç sakalı uzamaya başlamış. (...) *Aynaların* içine kurulmuş Nuri tıraş olmak için. Berber günlerce makas şıklatmış saçlarında, ısrarla birlikte dönmüş durmuş. (...) Zaman kim bilir ne zamanmış; artık berber yorulmuş. Çünkü Nuri’nin saçları kesildikçe uzarmış. Nuri de yorulmuş ve koltuktan ansızın kalkıp *aynadan* çıkmış. (...) Yürümüş yine. Ayna yüklü kuşlar hala çağırıyorlarmış onu göz kırpa kırpa. (...)Yine denizler, sokaklar aşmış. Ama hep yürümüş... Ufukta ayna yüklü kuşlar görüyormuş çünkü, onlara ulaştığında kendini bulacağına ve kurtulacağına inanıyormuş. Kuşlarsa aynalarında bin bir görüntüyle kanat çırpı çırpı uzaklara doğru uçuyorlarmış. Kuş akli işte, oysa varmaya çalıştıkları bütün uzaklıklar o

anda aynalarındaymış... Daha sonra Nuri, uçsuz bucaksız bir bozkırda görmüş kendini. Derken bir ormana girmiş; kendi kendini çoğaltan yemyeşil bir deve. (...) Hangi yöne gideceğini, bu yeşil kabustan nasıl kurtulacağını bilemiyormuş. O sırada bir adam görmüş. (...) Bu kabustan nasıl kurtulacağını düşünürken bir adam görmüş. Adam (...) toprağa bakıyor[muş] sürekli, baktıkça yüzü yüzünde kopup toprağa doğru akıyor sanki; yerden bir karış havada ikinci bir yüz oluşuyor[muş]" (s. 55-62).

Berber, köye ilk geldiğinde anlatıcı-yazar bize "yüzü yorgundu; hatta yüzünün bir karış önünde toprakla yüzünün bileşiminden oluşmuş ikinci bir yüzü vardı sanki; kimi zaman zaman tozlu bir ayna gibi parlayıp sönüyordu." (s.26) der ve berberin Nuri'nin karısıyla yüz yüze geldiğinde "adamda gizli bir suçluluk vardı sanki, berber kırk yıldır tanıyormuş gibi baktı kadına. Gözlerindeki cellat gözleri sessizce parlayıp söndü" (s. 27) diye ekler. Bir de Nuri kayıpken bakır tenceresi, çanağı, kaşığı, ve kulp zincirli su taslarını saray ışıltısına boğan kalaycının köye geldiğini görürüz. Nuri'yi sorarlar ona. "Üzölmüştü sanki, bir kayboluşa ucundan kıyısından bulaştığı ve elinde hiçbir şey gelmediği için kahrolmuş, hatta üst üste içini çekmişti. Giderken de bekçiye 'Yaşadığım yere gidiyorum demişti." (s. 17). Bunları söyleyen anlatıcı-yazar kalaycının bu sözü karşısında bekçinin "afalladığını" kaydeder. "Sanki birkaç yerde birden yaşıyor." (s. 17). Cennet'in oğlu da Nuri döndükten sonra yeni gelen berbere Nuri'yi sorar. Berber ona biliyorsun Nuri bu işi bıraktı artık, der. Cennet'in oğlu Nuri'yi berberin dikildiği yerde Rıza'yı tıraş ederken gördüğünü söyler. "O bendim." der berber. Cennet'in oğlu "Asla sen değildin... Nuri'ydi, konuştum onunla." Sonra da "O halde Nuri sensin." (s. 99) diye ekler.

Tüm bunlardan çıkarabildiğimiz şehirdeki dükkanda "her oyunu yalnızca kendisinin yönetebileceğini" (s. 5) söyleyen berberin, birden çok yerde yaşayan kalaycının, köye gelen uzun boylu (roman yazarı olan adamın da uzun boylu

olduğunu söylememiş miydi Nuri?) berberin, kayıplara karışan Nuri'nin aslında tek bir kişi olduğudur. Yazar, “ayna yüklü kuşları” kullanarak bize, metinlerarası bir göndermeyle, *Mantıku't -tayr*'ın padişahları Simurg'u aramaya çıkan ve çetin bir yolculuktan sonra sayıları otuza inen kuşların yolculuk sonunda buldukları Simurg'un aslında otuz kuşun kendileri olduğunu anlatan hikayesindeki gibi tüm gölgelerin kendisi olduğunu sezdiriyordur. Her biri yazarın ta kendisi, onun dil ve edebiyat sayesinde isimlere indirgenerek çoğaltılmış gölgeleridir. 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.

Postmodern anlatıya, derinlik ve devinim kazandıran yolculuk-sertüven motifi de ayna imgesinin yanında çok sık kullanılır. *Gölgesizler'de* de sürekli yinelenir bu. Nuri'nin sertüveninden sonra bir yenisiyle karşılaşırız: Bu sefer Reşit' in kızı Güvercin kayıplara karışmıştır. Muhtar, onun köydeki delikanlılardan birinin kaçırabileceğini düşünür. Bekçiyle bu delikanlının olsa olsa Cennet'in oğlu olabileceğini düşünürler. Bekçi, Cennet' in oğlunu aramaya gittiğinde onu tıpkı kurmaca yazarının Karadüş Caddesi'ndeki apartmanının üçüncü katında bulunan dairesinde pencerenin önünde yazı yazdığı gibi bir şeyler yazarken bulur. Anlatıcı-yazar gibi o da sürekli dışarı bakmaktadır. Cennet'in oğlu yazdıklarıyla beraber muhtarlık odasına götürülür. Yazılarına bunlar ne diyen, muhtara mektup der ve mektupları hiç kimseye yazdığını söyler. Kimi mektupların sonunda gagasına zarf tutturulmuş kuş resimleri vardır. Her mektupta kuşların uçuş yönü değişiktir ve anlatıcı-yazar bize kuşlar için “Birbirine aynaydılar sanki.” (s. 80) der.

Yani olaylar bu sefer de Cennet'in oğlunun mektuplarındaki aynadan yansıyacaktır anlatıya. Cennet'in oğlu yediği onca dayağa rağmen Güvercin'i kaçırmadığında ısrar eder. Sonunda bırakırlar onu. Kendini Cennet'in oğlu gibi hissettiğini (s. 228) söyleyen anlatıcı-yazar bu karakterin hikayesine girerek insan olmanın en temel sorularını sorar: Gerçek nedir? Varlık nedir? Aklını yitiren Cennet'in oğlu bir müddet ortadan kaybolur ve döndüğünde dilinde hep aynı soru vardır: “Kaar nedeer yağaar, kaarr?” Hepimizin bilimsel açıklamasını bildiğimiz bu kolay soruyu bize roman yazarı soruyorsa bu cevaplanması zor bir denkleme, yaşama dair bir bilmeceye döndürür. Bu basit soruyu bir anahtar gibi kullanarak varoluşumuza dair binlerce sorunun ve yanıtın saklı olduğu kapıları açabiliriz. Sahi kar neden yağar? Biz kimiz ve neden bu dünyadayız? Cennet'in oğlu köyün “delisi” haline gelmiştir. Yazarın bunu bilinçli bir şekilde yaptığını düşünebiliriz. Yazar, düşle beslediği “mümkün” dünyalar yaratmaya çalışıyordur ve böyle bir dünya kurmanın yolu da karşı dil oluşturmaktan geçer.⁶⁹ Yazar, Cennet'in oğlu sayesinde standart dilden sapmış ve dile yeni anlamlar eklemiştir. Muhtar, Cennet'in oğlunun durumu için şöyle düşünmektedir:

“O ne Asker Hamdi ve ailesi gibi ansızın kaybolmuş, ne çerci gibi gelip geçmiş, ne Aynalı Fatma gibi dağlara yürüyüp gitmiş, ne de Güvercin gibi uçmuştu... Hatta Cıngıl Nuri gibi ruhum sıkılıyor diyerek yılların arkasına da kaçmamıştı. Göz göre göre yok olmuştu o; kendi görünürlüğünün derinliklerine çekilmişti. Her gün her yerde karşılaşılacaktı eskisi gibi, sesi işitilip kokusu duyulacak ama asla ona ulaşamayacaktı. Herhalde kendi varlığına karışılarak yok olmak en iyi yöntemdi. Belki de bu yüzden delirmişti Cennet'in oğlu; kendini kendine gömebilmesi için delirmesi ve delirmesi için de herkesten akıllı davranması gerekmişti.” (s. 102).

⁶⁹ Brian McHale, *a.g.e.*, s.168.

Bir süre sonra muhtar, muhtarlık odasının kapısını kilitleyip anahtarı da yanına alarak atına biner ve Güvercin'i aramak için ilçeye gittiğini söyler. Giderken "sahi" der bekçiye "Kar neden yağar?" (s. 122). O da yoklara karışır. Kendisinden çok uzun bir süre haber alınamaz. Muhtar da varlığını, kim olduğu keşfetmek için yola çıkmıştır artık. Ama bulduğu ya da bulamadığı yanıtlar onu kimsenin ayak basamadığı başka bir yere yürümeye ve git gide uzaklaşan bedeniyle başka bir zamana karışmaya iter. Köyü çok ağır bir koku kaplamıştır. En sonunda muhtarlık odasının kapısı kırılır ve köylüler kendini asan muhtarın cesediyle karşılaşır.

Cennet'in oğlu yine kaybolur ve muhtarın ilçeye gidişinden birkaç gün sonra sanki hiç kaybolmamış gibi kucagında kapkara bir yılanla saç sakalı birbirine karışmış biçimde geri döner. Cingil Nuri'nin yıllar önce köye gelişiyle Cennet'in oğlununkinin hiç farkı yoktur. Anlatıcı yazar da belki tüm romanının özeti olabilecek şu sözlerle yorumlar bu olayı: "Tekrarların tekrarlarıyla sürüp giden yaşam, zamanları ve bedenleri değiştirerek kendini bir kez daha sergiliyordu..."(s. 126). Yinelemeler, dönüşüm ve bunların sağladığı devingenlik. Postmodern anlatının vazgeçilmezleri...

Bakkal Rıza, Güvercin'i düşünür. Kayıp yeğenini gözünün önünde canlandırmaya çalışır; ama bir türlü başaramaz. "Öyle bir kız hiç yaşamamıştı sanki, onu bu köyde hiç görmemişti. Adını biliyordu yalnızca, Güvercin'di; elsiz, ayaksız, dudaksız hatta gölgesiz bir güvercin..." (s. 106). Anlatıcı-yazarın kentteki berber dükkanında güvercin resmini görüp de kurguladığı Güvercin. Sözcüklerle can bulan roman kişileri metinsel bir dünyada yaşadıklarının, kendi kurmacalıklarının farkına varırlar zaman zaman. Her biri kayıp bir metne dönüşür tıpkı Dede Musa'nın anlattığı Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin dönüştüğü gibi. "Aynalı Fatma aynalı bir kuştur. Ola ki Güvercin onun aynasındadır." (s. 67) diyerek anlatmaya başlar bir kucak

sakalı olan Dede Musa. Bir bağ evinde söylenildiğine göre hem evliya hem orospu olan Aynalı Fatma yaşarmış. Kurtuluş yıllarında asker kaçakları tabur tabur onun evine gelirmiş. Fatma'nın onlara yaşattığı zevkler ve teselli edici sözleriyle can bulurlarmış. Bir gün bir tabur askere bedel bir asker gelmiş: Asker Hamdi. Bağ evine kapanıp günlerce çıkmamışlar Asker Hamdi ile Aynalı Fatma. Derken bir gün Fatma'yı giderken görmüş köylüler. Gidiş o gidiş, bir daha gören olmamış Aynalı Fatma'yı. Asker Hamdi'nin de cesedini bulmuşlar evde. Asker kaçağı olduğu için ölüsünü de istemişler. Bir arabaya yükleyip göndermiş muhtar ama birkaç ay sonra bir haber gelmiş Asker Hamdi cephede şehit düştü diye. Yoksa der Dede Musa “Hamdi, cephedeki Hamdi'nin Fatma'nın aynasına vuran görüntüsü müydü?” ve ekler “Dokuz karısından bir avlu dolusu çocuğu varmış Hamdi'nin... Kim onlar?” (s. 69).

Roman karakterleri de aynadan yansıyan görüntüler midirler sadece? Onlar da kayıp metin olmaya mı mahkumdurlar? Endişelidir karakterler: “Bekçi ‘Güvercin de kayboldu’ dedi içini çekerek, ‘Asker Hamdi’nin çocukları gibi...’ ‘Kapa çeneni’ diye homurdandı muhtar, ‘kayboldu deme bana! Hem Asker Hamdi’nin kendisi var mıydı bakalım?’” (s. 72). Sonra şöyle der: “Belki sen bile yoksun” (s. 72). Muhtar “belki köy zaten yoktu da bunu kimse anlamıyordu henüz; köylülerin hepsi alışmıştı yokun varlığına...” (s. 116) diye düşünür. Bekçi de aynı endişeleri taşır. Hacer’e der ki “İnsanlar burnumuzun dibinde doğuyor, burnumuzun dibinde yaşıyor, sonra birden bire yoklara karışıyor. Bütün bunları fark edemediğimize göre yoksa biz de mi yokuz?” (s. 110). Haklıdır roman kişileri, hepsi yazarın görmeyi arzuladığı kayıp yüzleridir.

Kentteki durum da pek farklı değildir. Elinde zindan karası tespih tutan adama gelmiştir tıraş olma sırası. Adamın yüzünü sabunlarlar, ancak dükkanda jilet

kalmamıştır. Berber çırağını jilet almaya gönderir. Çırak bir türlü dönmez. Tıraş olmaya bekleyen adam uyuya kalır. Berber “artık burada değil” (s. 65) diyerek biz okurlara adamın başka bir aleme geçtiğini ve yeni düşlere hazır olmamızı söylemek ister gibidir. Berber de hala dönmeyen çırağına sinirlenir ve onu aramaya çıkar. Çırak sayesinde yine anlatı boyunca pek çok örneğini göreceğimiz bir şey gerçekleşir: Olanaklı dünyalar tıpkı Foucault’nun *heterotopia*⁷⁰ kavramıyla ifade ettiği gibi olanaksız bir biçimde bir araya getirilir. Çırak gideli saatler geçmiştir. Oysa köyde kunduracı berbere sana bir çırak buldum der ve anlatır: “Kendi ayağıyla geldi. Günlerdir yoldaymış garibim. (...). Babası önce kentteki bir berbere vermiş bunu.(...) Derken bir gün ustası onu jilet almaya mı göndermiş ne yapmış, çocuk bir daha geri dönmemiş.” (s. 95).

Anlatıcı-yazarın aslında bir olan değişik birçok kimliğe bürünmesini başka bir açıdan da yorumlayabiliriz. Pek çok postmodernist kuramcının ifade ettiği gibi artık yazar ölmüştür; okurlar, kendi yapaylığını açık eden metnin söyledikleriyle baş başadırlar. Ama yine de yazar “Bu kurmaca öykü benim, bana ait, her şey benim kontrolüm altında” diyebilir. Metnin içinde okurla yan yana ilerler ve bu kurmaca metnin üstünde daha üst bir şeyin, kendi ontolojisinin varlığını hissettirir sürekli.⁷¹ Bu açıdan baktığımızda, romanın içindeki anlatıcı yazarın roman karakterlerinin kılığına girmesi, kendi yarattığı bu dünyada her şeye egemen olma isteğinden de olabilir. Daha romanın başında bize bir oyunun başladığını ve her oyunu yalnızca berberin yönetebileceğini söylememiş miydi anlatıcı-yazar? Yani, yazar eğer berber olursa hem şehirdeki hem de köydeki olayları rahatlıkla yönetebilecek, diğer bütün roman karakterleriyle iletişim kurabilecektir. Köyde çok fazla konuşmayan, sürekli

⁷⁰ Brian Mchale, *a.g.e.*, s. 166.

⁷¹ Brian Mchale, *a.g.e.*, s. 210.

“cellat gözleriyle” köy meydanına bakıp duran berber, konuyla ilgili hiç kimseye konuşmamasına, dükkanından çıkmamasına rağmen kunduracının “Olanları duydun mu?” sorusuna “Duydum, Güvercin kaybolmuş.” (s. 43) diye cevap verir ve anlatıcı-yazar bize kunduracının, berberin bunu kimden duymuş olabileceği konusunda şaşırdığını söyler. Zaten berberin sürekli olarak “cellat gözleriyle” etrafına bakıyor şeklinde anlatılmasının da bir anlamı vardır. Arapça’da göz, ayn anlamına gelir. *Ayn*, *göz* ve *ayna* bir döngüsellüğün sembolüdür.⁷² Berberin gözünden yani onun aynasında yansır olaylar bize. Kentteki dükkandan köye ve köyden kentteki dükkana sürekli bir hareket ve dönüşüm söz konusudur. İki mekan arasındaki uzlaşmayı ve hareketi berber sağlar.

Anlatıcı-yazar bu kurmacanın yalnız ona ait olmasının tadını da çıkarır kimi zaman, yarattığı roman karakterleriyle eğlenir. Berber/Nuri/anlatıcı yazar, içinde derin anlamlar bulmaya çalıştığımız kayboluşunun öyküsünü kahvede köy halkına antlıktan sonra “kıkır kıkır güler.” (s. 62). Muhtara çayın soğuyor diye hatırlatmada bulunur. Zaten duydukları karşısında ürperen muhtarı ikinci bir sürpriz beklemektedir: Masada çay bardağı yoktur. Belki de yazar bize “yüzeyin ardında derinlik aramayın, sadece eğlenin” demek istemiştir o an.

Ancak anlatıcı-yazar, durmadan kurmaca karakterlerini kaybettiği gibi kendini de kaybeder ve bu kayboluşları fırsat bilen roman kişileri kimi zaman öyküyü ele geçirip anlatıcı-yazarı şaşırtabilirler. Kendisinin anlatıcı-yazarın rolünü üstlendiğini ve her şeyi bildiğini sanan berbere kunduracı, Güvercin’i Cennet’in oğlunun kaçıramayacağını söyler. Berberse, Cennet’in oğlunun tuhaf biri olduğunu,

⁷² Orhan Koçak, “Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna: Postmodern Anlatının Bazı Sorunları”, *Defter* 17. s. (Ağustos-Aralık 1991), s. 119.

Güvercin'i kaçırmayacağını düşünür. Kunduracı ona bazı şeyleri gözden kaçırdığını söyler. Anlatıcı-yazar bize "Berber şaşırmıştı. Köyde olup biten her şeyi en ince ayrıntısına kadar bildiğini düşünüyordu." (s. 94) der; yani şimdi de anlatıcı-yazar kunduracı olmuş ve hikayeyi ele geçirmiştir. Ya da anlatıcı-yazar hangi kimlikte barınacağına bir türlü karar veremez ve şimdi de kunduracı oluvermiştir

Bazen de hiçbir karakter değil de "kendi" olarak yer alır metnin içinde. "İki berbere aynı gözlerle bakmaktan başının döndüğünü" (s. 88) söyleyerek kendisi olmaya karar vermiştir. Her şeyi bilen sadece kendisi olduğunu tekrarlar. Çırağı dönmeyen berber sinirlidir ve kurmacanın yazarı o an karar verir: "Zavallı çocuğun tıpkı Cennet'in oğlu gibi itilip kakılmasına dayanamazdım" diye içinden geçirir ve ekler "Belki de çırak dönmeyecektir." (s. 88). Özellikle de berberin gitmesinden sonra romanını yazmakta olduğunu daha çok vurgulamaya başlamıştır:

"Ola ki, karmakarışık bir yüzle henüz adını koyamadığım bir romanı tasarlıyordum. Uzaklardaydım yani sözcükler ya da sayfalarca uzaklardaydım. Orada, henüz doğmaması gereken, çocukluğumdan yontulmuş kepçe kulaklı bir çocukla karşılaşmışım. Ben böylesi erken karşılaşmanın telaşıyla 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 el vermiyordu. 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." (s. 97).

Bahsettiği çocuk Güvercin'in doğuracağı çocuktur. Cennet'in oğlu Güvercin'i yılanını ararken dağlarda bir ardıç kümesinin içinde ağlarken bulmuş, sırtlayıp köye getirmiştir. Güvercin hamiledir ve babasının çocuk kimden sorusuna cevap vermez. Babası da onu bir ahıra kapatır. Kapısında nöbet tutup içeri hiç

kimseyi sokmaz. Bu arada köyün etrafında dolanan bir ayıyı fark eder. Ayının peşine düşerler ve yıllardır bu köyde yaşadığı halde kendini köylülerle bir türlü kaynaşamamış gibi hisseden berber ayıyı vurur. Bu arada Güvercin doğurur. Köyün kadınları gördükleri manzara karşısında çılgın atarlar. Tahmin etmek zor olmasa gerek: Güvercin bir ayı doğurmuştur! Önüne yayılan dağ kokularından esinlenen yazarı dinlememiş, doğmuştur ayı. Olmaz demeyin. Bu dünya gerçeğin olabilirlik demek olduğu postmodern bir dünyadır. Yazar, postmodern anlatıda yine çokça kullanılan bir öğeyi, fantastiği kullanarak farklı bir varlıksal düzeye işaret etmiştir.

Bu arada, anlatıcı-yazarın dükkanda başa başa kaldığı, yüzü sabunlu adam uyanır. Dalgın dalgın aynaya bakar. Yazar da bize “belki de aynada gördüklerini gerçek bir dünya sanmıştı da, bakışlarıyla orada dolaşıp bir yerlere tutunmaya çalışıyordu.” (s. 112) der. Adam, anlatıcı-yazara “beni tıraş et” diye seslenir. Yazar kendisinin berber olmadığını, dükkana gelen bir müşteri olduğunu, herhalde bir-bir buçuk saat uyuduğundan bazı şeyleri karıştırdığını söylese de adam ikna olmaz. Adamsa buraya tıraş olmak için motosikletiyle geldiğini, sadece birkaç dakika uyuduğunu, uyumadan önce de berberin saç sakalı birbirine karışmış bir adamı tıraş ettiğini söyler. Anlatıcı-yazar çırağı sorar, adam ne çırağı der. Sonra da anlatıcı-yazar adama bütün bunları ancak rüyasında görmüş olabileceğini söyler. Adamsa “Sence bu konuştuklarımız rüya olamaz mı?” (s. 114).

Bir ara da köyden Reşit gelir kentteki berber dükkanına. Anlatıcı-yazara berberi sorar. Anlatıcı-yazar berberin çırağını aramak için gittiğini ama hala dönmediğini söyler. Reşit “Yani kayıplara mı karıştı.” der korkulu bir sesle ve sonra ekler: “Şayet berber dönerse selam söyleyin, Reşit dersiniz, aynı köydeniz zaten o anlar.” (s. 166). Yani ontolojik bir kuşkunun ürünü olan bu durumlar, anlatılarda genellikle özne yokmuş da var oluyormuş, olaylar belli biçimde gerçekleşiyormuş

ama belki de öyle olmuyormuş, olayların zamanla ilişkisi bir türlü kurulamıyormuş gibi anlatılarak⁷³ okur sürekli belirsizliğin egemen olduğu bir konumda tutulur.

Anlatıcı-yazar adamın tekrar rüya göreceğini, bu kez motosikletiyle dağları aşip unutulmuş bir köye ulaşacağını kurgular. Sonra da bunu gerçeğe dönüştürür. Adam postacıdır ve gitmeye hazırlanır. Her şeyi bilen yazarın sesini duyarız: “Nasıl olsa geç kaldınız gitmeseniz de olur artık.” Postacı da “Geç kaldığımı nereden biliyor sun? Benim gitmem gerek” (s. 125) der. Karakterler istemeseler de varlıklarını kurmaca yazarına borçludurlar ve o bu sözcükten insanları nasıl isterse öyle resmetme özgürlüğüne sahiptir yazar. Postacı motosikletiyle köye gelir ve çoktan köye dönmüş olan Nuri’ye kayıp olduğu yıllarda akrabalarınca yazılan artık bir önemi kalmamış, gecikmiş mektupları getirir.

Yazar, kurmaca metnine giderek daha da çok kaptırır kendini. Köy imamı köydeki berbere gider. Anlatıcı-yazarsa bize “İmam köydeki berber dükkanına değil de kenttekine gelmiş gibi ürperdiğini” (s. 131) söyler. Sonra da kendini “berber dükkanından sıkıntılı bir yüzle çıkmış, köy alanına yürüyen imam” (s. 131) gibi hisseder. Köydedir şimdi. Onu gören Rıza oğluna “Bak berber geliyor, kalk bir çay söyle” (s. 134) der. Yazar, kimlikten kimliğe geçmeye romanın sonuna kadar devam eder. Bunu bazen de kendi kurguladığı “sözcükten adamların” üzülmemesini istediği için babacan bir tavırla yapar. Dede Musa olur, kendisiyle dertleşmeye gelen bekçiye teselli eder. Muhtar için endişelenen bekçiye muhtarın sonunu çoktan yazdığını söylemez; endişelenme, koskoca muhtar daha işlerini halledememiştir, mutlaka döner, der. Bekçinin Hacer ile ilişkisini, Ramazan’ın aslında sanıldığı gibi Rıza’nın değil kendi oğlu olduğunu yani yazarın onun için kurguladığı her şeyi Dede Musa kılığındaki yazara anlatır, yazar da hiç bilmiyormuş gibi sabırla dinler.

⁷³ Dilek Doltaş, *a.g.e.*, s. 148.

Rıza, Güvercin'in bulunması için Reşit'in imamdan yardım istemesi gerektiğini düşünür. Ama Reşit bunu dikkate almaz. Rıza da Reşit'i ikna etmek için bir öneri getirir: Reşit'e köyden istediği bir kızın saçından bir tutam getirmesini söyler. Saçı, Rıza'nın oğlu Ramazan imama götürecektir ve bir kıza sevdalandığını söyleyecektir. İmamın duası tutar da kız da Ramazan'a sevdalanırsa Reşit imamdan yardım istemeyi kabul edecektir. Kızın kim olduğunu Reşit'ten başkası bilmez. Tabii biz okurlar hariç. Metnin her satırını nasıl kurguladığını bize anlatan yazar bu olayın nasıl gerçekleştiğini de anlatır bize ve der ki "Reşit'in bir tutam saç getirdiği o kızdım şimdi; adım Güldeben'di..." (s. 145). Kızın da saçının hangi erkek için imama verildiğinden haberi yoktur ama yazar bu kısmı da nasıl kurgulayacağını haber verir, Güldeben'in saçının at darbeleriyle ölen Ramazan'a verileceğini bize yine Güldeben olarak söyler: "Gene de ben bir ölüye sevdalanacağımı biliyordum" (s. 147). Sonra da Güldeben'in varlığını diğer roman karakterlerinde de yaptığı gibi şüpheli kılar. Reşit, varlığı zaten şüpheli olan Aynalı Fatma'nın bağ evine gider. Orada "düş güzeli bir kızın sedirde oturduğunu" (s. 163) görür. Reşit daha önce bir tutam saçını istediği bu kıızı tanımaz. "Adın ne senin diye sorar", kız da "Güldeben, beni tanıyamadın mı Reşit Emmi?" (s. 164) diye cevap verir. Ayrıca yazar burada bir önceki romanı *Sonsuzluğa Nokta*' ya da bir gönderme yapmaktadır; karakterine verdiği ad, önceki romanın kadın karakterlerinin adlarını (Gülderim ve bir düş olan Bendeğül) çağrıştırmaktadır.

Postmodern edebiyat anlayışında yaşamak demek yazmak demektir; yazarlar için dünya metinden ibarettir. Metinlerin dünyasında karakterleriyle soluk alır. Şöyle demez mi *Gölgesizler*'in yazarı:

"Köyti düşünüyordum. Orayı düşünmemek elimde değildi zaten; henüz nereye kaybolduğu anlaşılamayan Güvercin'den aklını yitirip karın neden

yağdığını sorup duran Cennet'in oğluna, bekçiye, Rıza'ya, hangi kızın saçına okuyup üflediğini bilmeyen imama, hala ilçeden dönmeyen muhtara, hatta yıllar önce nereye gidip yıllar sonra nereden geldiği bir türlü çözülemeyen Cıngıl Nuri'den eviyle muhtarlık arasında iskelet eskisi gibi dolaşıp duran Reşit'e, tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer'e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan'a kadar herkes içimdeydi. Bir anlamda bu, benim de onların içinde olmam demekti aslında.” (s.145).

Yazar için yaşamak, ancak dille şekillenmiş böyle bir evrende mümkündür.

Bir türlü dönmeyen berberi artık beklemekten vazgeçen anlatıcı-yazar, caddeye çıkar. Ona göre “kayıp bir kentten getirilmiş” (s. 194) bir caddedir bu.

Bütün gün boyunca yaşadıklarını şöyle yorumlar:

“Belki ben, kayıp bir kentten getirilen o caddede büyük bir anımsayışın parçalarına tanık olmuştum yalnızca; çırağın hareketlerini izler, berberle konuşur, yüzü sabunlu adamın düşünüyüşünü tartışır ya da aynanın üstündeki güvercin resmine bakarken hiç farkında olmadan o parçaların arasında dolanıp durmuştum. Dükkandan çıkan herkesin kayboluşuna da boş yere şaşmışım tabii, dönüp gelmelerini boş yere bekleyip boş yere meraklanmışım. Ola ki cadde anımsayış anlarında burada değildi, ya da olup bitenlerin hepsi berber dükkânıyla birlikte bir anımsayış anıydı da, ona dalıp çıkmışım ben...”(s. 194-195).

Sabah olmak üzeredir ve çöp kamyonları yüzünden etrafı “köy alanındakine benzer bir kokuyla” kaplamıştır. Anlatıcı-yazar, Karadüş Caddesi'ndeki evine gider, odasının lambasının açık olduğunu görür ve “karşıma çıkan onca engele karşı hala yazıyorum demek ki” (s. 235) der. Romanın son sayfasında öğreniriz ki yazar tıraş olmaktadır ve evde jilet kalmadığından oğlunu jilet almaya yollar. Oğlu hemen dönmez. Market açık olmadığı için taa caddenin öteki ucuna dek yürüdüğünü söyler. “Aaa, yüzündeki sabunu yıkamışsın diye” (s. 236) şaşırır oğlu. Yüzünü yıkamış, aynanın içinde kaybetmiştir yazar kendini. O aynadan bir berber dükkanına, bir köye

gidip gelir. Yazarın oğlu bir de söylediği bir haberle bizleri şaşırtır: Gazete almıştır ve gazete de “Bir kızı ayı kaçırmış” (s. 236) diye yazdığını söyler. Yazar bize, sabunlu yüzü, jilet almaya gidip de dönmeyen oğlu, gazete haberi, yazarken pencereden uzun uzun baktığı caddeyi nasıl düş süzgecinden geçirdiği ve böylesi bir yaratıcılığın malzemesi haline getirdiğini anlatmıştır. Anımsamış, düşlemiş ve kurgulamıştır. Sanat kendi kendisinin konusu haline gelmiş ve sonu gelmez bir aynalar oyununa dönmüştür. Bizlere de dil ve dünya arasındaki ilişkiyi kullanarak kendi yapaylığını açık eden⁷⁴ romanın varoluş sürecine tanık olma rolü düşmüştür. Roman da başından beri sürdürdüğü döngüsellikle son bulmuş, başladığı yere geri dönmüştür.

Metnin dünyasına sığınmış bir yazarla karşı karşıyayız. Mümkün dünyaların var olabilmesi için insan öznesi ona inanmalı, onu hayal etmeli ve arzulamalıdır.⁷⁵ Yazar bunu başarmış, gerçeklikle düşün arasındaki sınırın yok olduğu mümkün bir dünya kurmuştur. Peki neden? Yazar kendini mi yoksa yazacak bir hikaye mi arıyor? Hikaye yazarak kendini aradığını söyleyebiliriz. Yazar, başkalarının kimliğine girip varlığını anlamlandırmaya çalışmış, dünyanın kavranılabilirlik koşullarını bulmayı denemiştir. Aynalarda kendini yansıtacak ötekiyi aramıştır. Bir döngünün içinde ilerleme, çıkış yolu arama varoluştan kaynaklanan temel bir ihtiyaçtır ve yazar kurguladığı hikayelerde bu ihtiyacını gidermeye çalışır. Hem de bunu alabildiğince özgür bir dünya kurgulayarak başarmak ister. Jung’a göre gölge bir kolektif bilinçdışı arketipidir ve kişisel bilinçdışını temsil eder. Kişinin utanç duyduğu ve hakkında bilmek istemediği şeyleri barındırır.⁷⁶ Roman karakterleri ise

⁷⁴ Mark Currie, *a.g.e.*, s. 2.

⁷⁵ Brian Mchale, *a.g.e.*, s. 34.

⁷⁶ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisi*, Çev. Alan Yalçiner (İstanbul: Say, 1994), s. 62-63.

“gölgesiz”dirler, bilinçli zihinlerinden saklı tuttıkları hiçbir şeyleri yoktur. Karanlık yönleri yoktur ve bir ayna kadar şeffaftırlar. Bir soru daha: Ayna ötekini yansıtabilir mi? Tıpkı tüm roman kişilerinin aslında bir kişi olması gibi ayna içinde herkes aynışır ve Lacancı bir yaklaşımla söylersek gördüğümüz imge sadece bir yansımadan ibarettir. Kişi, bitimsiz bir dil zincirinde benliğini hep bir başkası olarak kazanır/yitirir ve hiçbir zaman tamamıyla var olamaz⁷⁷ ama kendini aramaktan da hiç vazgeçmez.



⁷⁷ Terry Eagleton, *a.g.e.*, s. 165.

2. 8) KAYIP HAYALLER KİTABI'NDA ÖTE DÜNYAYI ARAYAN YAZARIN HİKAYESİ

Kayıp Hayaller Kitabı,⁷⁸ yine bir arayışın öyküsünü anlatıyor. Bu sefer arayış macerasını yaşayan romanın çocuk kahramanı Hasan'dır. Hasan, düşlere sığınma, onların içinde eriyip gitme özlemiyle kendine yeni bir gerçeklik var eder. Hasan'ın iç dünyasında kurduğu gerçeklik ve bu gerçekliği besleyen hayaller postmodern anlatının eşliğinde kurmacayla gerçeğin sınırlarının silindiği büyümlü bir atmosfere, ancak metinlerde var olabilecek bir "öte dünya"ya ve oradan da bir metnin varoluş sürecine dönüşür. Eklektik postmodernist biçimciliğin bir gereği olarak da mümkün dünyaları yaratmak için tasarlanan bu dönüşüm masalsı bir anlatımla betimlenir.

İlk bölüm, Sinemacı Şerif'in jeneratöründen yükselen pat pat sesleriyle başlar. Jeneratörden yükselen pat pat seslerini roman boyunca pek çok kez duyarız. Bu sesler, Hasan'ı içinde yaşadığı ona acı ve sıkıntıdan başka bir şey vermeyen somut taşra yaşamından alarak mutluluk vaat eden soyut bir yaşama geçmesini fısıldayan bir imgeye dönüşür. Zaten anlatı boyunca okuduğumuz pek çok somut şey dış dünyayı birebir yansıtmak yerine içinde pek çok anlam barındıran imgelere dönüşür. "Yazar, yalnızca imgeler sunar bize, artarda gelmeleri gerekirken, üst üste gelen imgeler, bir biri içine giren, savrulan, uçuşan, karışan imgeler... Bu imgelerle romancı gerçeği dile getirecekken bulandırır onu, temel veri olmaktan çıkarır."⁷⁹ Gerçeği düşlerin eşliğinde yeniden kurgular. Düşlerde gezinen roman kahramanımız

⁷⁸ Romandan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı* (İstanbul: Can, 1996).

⁷⁹ Allain Robbe-Grillet, *a.g.e.*, s. 16.

Hasan da insanın yitip giden öteki yarısını arayışının metinsel düzlemdeki imgesi olur.

Sinemadan yükselen pat pat sesleriyle Hasan'ın dünyasına ilk adımımızı atarız. Kendine kurduğu dünyada yalnız değildir Hasan. Bir arkadaşı ve bu arkadaşının dedesi ona eşlik eder. Arkadaşı Hamdi'dir; yani Hamdi, Hasan'ın ulaşmak istediği mutlu olan ötekisidir. Mutludur; çünkü o cesurdur. Hasan'ın sahip olamadığı her şeye sahiptir: Huzurlu bir evde babaannesi ve dedesiyle yaşar. Hasan'ınsa çok sevdiği dedesinden kalan sadece geçmişe dair bir kırık aşk hikayesi ve sararmış bir fotoğraf dışında hiçbir şeyi yoktur. Sahip olmadığı bir hayatı Hamdi sayesinde gerçek yapmak ister, hem de kendi kurguladığı öyküye sonuna kadar inanarak. İnanarak düşlemek de mümkün dünyanın kurulması için yeterlidir postmodern anlatıda. Kendisi asla gerçekleştiremeyecekken Hamdi, hayata karşı açık bir savaş ilan eder. Onun bu cesaretini hayranlık ve takdirle izleyen Hasan, "Hamdi, Hamdi kılığına bürünmüş karanlık bir kuş gibi çatıya tünemiş ve elini yıldızlara çarpa çarpa beni yanına çağırıyordu" (s. 9) diyerek olmak istediği diğer yarısının peşinden dalar büyü, öte dünyaya.

Birlikte gaz lambasının ışığı altında ders çalışmaları gerekirken bu kuralı delip, sinemaya kaçak girmişlerdir. Bir kısmını izleyebildikleri film, "kıpırdayıp konuşmayan bir bahçenin ortasında, 'daha o yaşta yapayalnız' kalmış" (s. 10) bir çocuğun filmidir. Sonra çocuğun yanına "sütbeyaz bir at"la "kim bilir kaç gecenin karanlığından geçip gelmiş sarı bıyıklı bir adam" (s. 11) gelir. Çocuk ağlıyordur ve adam bu çocuğu kimin ağlattığını sorar bağıarak. "Eli yüzü una belenmiş" bir kadın görünür perdede. Ne bileyim ben neden ağlıyor, ben yufka açıyordum diyen kadının sözleri adamı sinirlendirir ve kadını hışımla döver. Onu kurtarmak isteyen çocuk da tekmelerden nasibini alır. Çocuğunu dövdüğüne pişman olan adam ona şeker verir.

Daha çok şeker isteyen çocuk babasının heybesindeki şekerleri yer ve son olarak heybeden beze sarılı bir şey çıkarıp onu yer. Bunu gören adam oğluna dehşetle bakar. Çünkü çocuğun yediği şeker değil, kaçakçılık yapan babasının getirdiği afyon sütüdür. Çocuk ölür. Sarı bıyıklı adam, sütbeyaz atıyla mor dağlara vurur kendini. Bir gün dağlarda cesedi bulunur, öldürülmüştür. Anne evdeki ipekleri, keklik kafesini, mutfak eşyasını, halıları ve daha pek çok şeyi dışarı atmış, cesedin otopsisini için şehirden gelecekleri beklemektedir. Otopsi için karnı deşilen oğlunun karnını kendi dikmek zorunda kalmış ve aklını yitirmiştir. Oğlunun cenazesi kalkacakken evi ateşe verir, cayır cayır yanar. Filmin kalanını izleyemeden Hasan ve Hamdi'yi Sinemacı Şerif yakalar ve dışarı atar.

Kısaca özetlediğimiz bu film aslında ileriki bölümlerde göreceğimiz, Hasan'ın gerçek yaşamında karşılaştığı pek çok şeyi barındırır içinde. Film, Hasan'ın yaşadıklarıyla harmanlayarak kurduğu ilk düştür, okurun karşılaştığı ilk eksik metindir. Hasan da filmdeki çocuk gibi yapayalnızdır. Yaşadığı mekanda mutsuzdur; çürük ve hiç de eve benzemeyen bir evde yaşıyordur. Mekanın soğukluğuna ve iğreti duruşuna evde yaşanan huzursuzluk da eklenir. Bir duvarcı ustası olan babası civar köylere çalışmak için gider. Filmdeki gibi gizemlidir işi çünkü ailesi onun nerede çalıştığını, kimlerin evini yaptığını sorup soruşturmalarına rağmen bir türlü öğrenemez. Bu durum karşısında annesi iki çocuğunu kucağına alıp yuvasız kuşlar gibi sabahlara dek ağlar. Bir de biriken borçları yüzünden kapıya dayanan alacaklılara söyledikleri yalanlarla hayat kötü bir kabusla dönüşür Hasan ve annesi için. Sonra yine filmdeki gibi içinde çocukları için aldığı şekerden başka bir şey olmayan heybesiyle baba gelir. Karısının akşam akşam yufka açmasına şaşırır. Karısı her şeyi veresiye aldıklarını, artık canına tak ettiğini söyleyince de filmdeki kadın gibi yere serilir bir anda. Bundan böyle yoksulluğa her gün yiyeceği dayaklar da

eklenir. Hasan olup biten karşısında ne yapacağını bilmezken gözü birden kardeşinin heybeden çıkardığı beze sarılmış kocaman bir şeye takılır ve gördüğü şey karşısında dedesinin nasıl Kevser kaçırılırken taş kesilmişse kendisinin de öyle taş kesildiğini söyler. Filmdeki çocuk da heybeden beze sarılmış kocaman bir şey çıkarmış ve onu yedikten sonra ölmüştü. Hasan ne gördüğüne değinmez bir daha. Böylece okur, postmodern anlatının kafa karıştırıcı bir oyunuyla baş başa bırakılır. Ne olup bittiğini tam kavrayamadığı, neyin önce neyin sonra yaşandığını anlayamadığı, tekrarlarla bulanıklaştırılmış gerçeklerden oluşan başka bir ontolojik boyutta bulur kendini. (Ancak parçaları özenle birleştirirse dikkatli okur, heybedeki gizemli şeyin aslında bayat bir yufka yığını olduğunu ilerleyen bölümlerde anlayacaktır. Okur, Hasan'ın hayal gücünün “gerilim sever” yanıyla tanıştırılmıştır sadece.).

Tekrarlardan yararlanma postmodern anlatının en temel özelliklerinden biridir. *Kayıp Hayaller Kitabı* da bize hep benzer şeyleri anlatıp duruyormuş gibi görünür. Dönüp duran bir anlatım söz konusudur. Roman kahramanlarının çoğu birbirine benzeyen, hep aynı kısıtılmışlık duygusunu yaşayan kişilerdir: Hasan'ın annesi Elif, Hasan'ı evdeki olumsuz ortamdan kurtarmak için Celil dayısına yollar. Celil Dayı da tıpkı baba gibi sessizleşmiştir. Önceleri, kaçırarak evlendiği karısı Nesime'yle mutludur. Bir gece evlerinde yangın çıkar tıpkı Hasan'ın seyrettiği filmdeki gibi. Sonra Hasan'ın babası gibi dayısı da her gün dövmeğe başlar karısını. Hasan, kaldığı bu dayı evinde de kendi evlerinde olduğu gibi şiddetin, çaresizliğin ve bunların ardından gelen ve her yeri kaplayan derin bir sessizliğin içinde bulur kendini. Celil Dayısı karısını Almanya'ya gönderir. Nesime'den bir mektup dışında hiçbir haber alamaz. Hasan'ın babası gibi hayatı hepten boş vermiştir artık. Bunun üzerine Hüseyin Dayısının evinde kalmaya başlar Hasan. Acımasız hayat Hasan'ın peşini orada da bırakmaz. Bu sefer de Hüseyin Dayısı içmeye başlar. Bir gece

Celil'in "sütbeyaz at"ını baltayla öldürür, Celil'in evindeki eşyaları tıpkı filmdeki gibi fırlatır etrafa ve sonra da yakar.

Sürekli tekrarlanan bu tüyler ürpertici yaşamlar Hasan'ı çıkış yolu bulamayacağı bir labirentin, bir döngünün içine hapseder. Uğradığı bu zamansız düş kırıklıklarından kurtulmanın yolunu hayallerine daha sıkı sarılmakta bulur Hasan. "Anlamsızlık, nedensizlik ve boşluk karşı konulmaz bir güçle dünyanın ve doğanın ötesindekileri çekip çağırır"⁸⁰ yarattığı kurmaca dünyaya. Hasan, öte dünyayla bağlantıyı arkadaşı Hamdi'nin dedesi sayesinde kurar.

Dedenin bilincine girmeden önce, yine Sinemacı Şerif'in jeneratöründen yükselen pat pat seslerini duyarız. Yani bizi somut dünyamızdan alıp soyut alemlere götürmek için tasarlanmış pat pat seslerini... Bu yeni alem, yitip gitmiş bir aşkın geriye kalan kayıp metninden oluşturulmuş kendisi de ancak metinlerde var olabilecek bir alemdir. Hasan'ın dedesi Ali, Kevser'e sevdalanmış gençliğinde, Kevser de ona. Ali her işi ağırdan alan biriymiş. Nihayet Kevser'i istetmeye karar vermiş bir gün. Kevser babasının tek kızıymış, annesi de yokmuş. Babası önce razı olmamış kızını vermeye, razı olduktan sonra da yok harman kalksın, yok değirmen telaşı bitsin gibi nedenlerle düğünü erteliyormuş sürekli. Bu ara da Ali için içini yiyor ancak hiçbir şey yapamıyor, "git, kaçır şu kızı" diyen öteki tarafını hep bastırıyormuş. Kevser'in babasından sonra Ali'nin babası başlamış bahanelere, iş bir çeşit manasız inatlaşmaya dönüşmüş. Tarafları kimse ikna edememiş. Ali çaresizlik içinde kıvranırken Kevser'de gözü olan bıyıklı bir adam "sütbeyaz at"ının terkesine attığı gibi kaçırmış Kevser'i. Çaresizlik içinde kıvranmış Kevser, Ali'den yardım istemiş; Ali hiçbir şey yapamamış, kaskatı kesilip kalmış. Hidayet, Kevser'e resmi nikah yapmış, Kevser bir gün bile mutlu olmadığı o orman köyünden kaçmanın

⁸⁰ Allain Robbe-Grillet, *a.g.e.*, s. 139.

hayallerini kurmuş ama karnındaki sarışın bebek buna engel olmuş. Anlatıcı bize masal öğeleriyle bezeyip anlattığı Kevser'in hikayesini, bu şekilde noktalar. Daha sonra Kevser'in başına neler geldiğini öğrenmeyiz, kayıp, eksik bir metne dönüşmüştür artık. Kevser şimdi gençliğinde yaşadığı köyde, saçlarını savura savura, omzundaki torbasıyla hayalet gibi sokaklarda dolaşan aklını yitirmiş bir kadındır. Peşinde onlarca köpek vardır. Bu köpeklerden sürekli onunla koyun koyuna yatan ala köpek, efsaneleşmiş hikayeye göre onun kocası Hidayet'tir.

Bu hikayeyi dinleyerek büyütür Hasan. Sonra dedesinin fotoğrafına bakarak o fotoğrafta gördüğü şeyi hayata uygular. "Nedense gözleri, artık kimseyi görmek istemiyormuş gibi yana kaymıştı biraz ve kirli bir zaman sarısının gerisinde kalan ağzı hafifçe aralanmıştı." (s. 85). Fotoğrafta gördüğü budur. Hiçbir şeyi görmek istemeyen bir adam. Hasan da dedesine uyar ve çevresine karşı sınıksız kapar gözlerini. Yaşadığı hayatta ne sevgi ne dostluk ne de dayanışma vardır. Dertleşeceği kimsesi yoktur. Dedesi sevdiği kadına, annesi istediği eve, dayısı yengesine kavuşamamıştır. Çevresine yabancılaşmış, iletişimsiz bir ortamda dört bir yanı sıkıntı ve yalnızlıkla çevrelenmiştir. Çocuk yaşında Hasan, katı gerçeklikle çevrili bu dünyada arzuların hüsrarla sonuçlandığını görmüştür. O da, dedesi gibi bakışlarını bu hayattan kaçırarak öte dünyadaki hayata çevirir, hayatla mücadele etmektense düşler dünyasında var eder kendini. Gerçekleşmemiş düşleri, hayatları kendi zihninde gerçekleştirmeye çalışır. Kendisini kuşatan bu dar dünyanın ötesinde bir dünyaya ulaşmak istemektedir. Fotoğraftaki adam olmaya karar vermiştir. Dedesinin yaşayamadığı aşkı o yaşayacaktır.

Kendine nasıl bir öteki var etmişse dedesinin mutsuz sonla noktalanan aşk hikayesinde dedesi için de bir öteki var eder: Hamdi'nin dedesini. Hamdi Hasan'ın mutlu ötekisiyken Hamdi'nin dedesi Hasan'ın dedesinin mutsuz ötekisidir; Hasan'ın

dedesinin zamanında dinlemeyip sesini bastırđı ötekisi. Hamdi'nin dedesi evlidir ama Kevser'le değil. Gökçe gelin dediği karısını süzerek, eğer Hasan'ın dedesi yaşıamış olsaydı onun da diyeceği gibi:

“Senin hayatın benim sana demediklerim kadar noksan. (...) Benim tutup bazı şeyleri saklayabileceğim aklının ucundan bile geçmemiştir. Oysa yaptım bunu ben; içinde sakladıklarımla yıllarca hem hayat buldum, hem yanıp kavruldum. (...) Bilirim şu kör olası dünyada ulaşamadığı bir şey varmış da benim bundan hiç haberim yokmuş demezsin. Bilirim, ulaşılın her şeyde ulaşılınmayan başka şeyin yokluğu vardır ve onun kadar noksandır da demezsin. (...) Ona ulaşabilmenin asla mümkünü yoktur gökçe gelin. Bundan böyle o hem vardır yeryüzünde hem de yoktur da demem üstelik. Öyledir oysa; var hükmünde bir yoktur benim ulaşamayıp da yıllardır hasretini çektiğim, yok hükmünde bir vardır.... Şimdi sana tuhaf gelecek belki, ama kimi zaman senin o olduğunu düşünürüm ben.(...) Öyle ki bir ona bir sana bakarım da bazen ben; bunların birisi var da acaba yok olan onun belleğime düşen yarısı mı derim.” (s.33-34).

Eğer Hasan'ın dedesi de yaşısaydı böyle sanrılarla dolu bir hayat sürecekti. Baktığı yüzde hep kaybettiği yüzü arayacak, hep çaresizce bir hayalin peşinden koşacaktı. Her zaman bir ikelemle boğuşmak zorunda kalacak, sahip olamadığı kadını düşünmeden bir saniye bile geçiremeyecekti: “Baktım baktım da işte gülüm dedim, gene; işte koynumda mışıl mışıl uyuyor... ‘Sokaklarda her gün kırıla döküle savrulup kıran kim o halde?’ dedi içimdeki ses. Yanıt vermedim tabii ona, veremedim de daha doğrusu, kalbimde zonklayıp duran o tuhaf tedirginlikle kalktım hemen.” (s. 105).

Dede kim olduğunun bazen 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.” (s. 38). Kendisinin ve çevresindekilerin kurmaca bir dünyada, sadece kitap sayfalarında var olan harften

kişiler olduğunu sezer. Hasan’a ve torunu Hamdi’ye baktığında “ bir an ikisini aynı bedende görüyorum ben işte ve tutup bir kez daha ürperiyorum” (s. 39) ve ekler:

“Hasan’ın içinden doğrulup arada bir yavaşça gözlerime bakarak, hadi artık barışalım, zaten biz asla birbirimizden ayrılamayız mı diyor bilemiyorum. Böyle diyor ve ayrılamayacağımızdan dem vuruyorsa, o neden öldü o zaman diyorum ben de; ya da ben de onunla birlikte gökçe gelin, ben niye ölmedim? Yoksa çoktan öldüm de farkında mı değilim? Hemen her şeyiyle dünyaya benzer yalan bir dünyada mı yaşıyorum yani, yalan bir kasabanın sokaklarını mı dolaşıyorum her gün, varıp merdiven diye bir yalanın basamaklarından mı iniyorum sözgelimi. (...) 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 kendi kendime konuşur gibi ve bu uğultularımı kelimelere çeviriyor da gayretkeş birisi, işte sen dinlemiyorsun...” (s. 40-41).

Haklıdır dede, gayretkeş bir yazarın, usta bir kalemin elinden çıkan kelimelerin dünyasında var olmaktadır.

Köye bir sabah bir kamyon gelir. Elektrik olmayan köye, elektrik tesisatı döşemek için gelirler. Dede işçilerle konuşmak ister ve bu durum da yine okuru gerçeğe düşün sınırına çeken bir duruma dönüştür:

“Öyle ya, bir kerecik olsun yüzüme bakmadıklarına göre, belki de görmemişlerdi beni, hiç fark etmemişler, hatta sesimi bile duymamışlardı. Peki öteki nasıl duymuştu gökçe gelin, hani o sayın dede diyen? Yoksa o duymamıştı da, sabahın köründe onca lafı ben kendi kendime mi konuşmuştum? (...) Belki karşıma çıkıveren o alamet kıyamet kamyonla tepesindeki adamlar da yalandı aslında, ya da benim sabah mahmurluğumdan doğan cılız bir hayaldi... Ben de hayallerinde boğulup duran ak sakallı bir adam; oturmuşum oraya bıkip usanmadan saçma sapan şeyler düşünüyorum...” (s. 108-109).

Hasan'ın dedesi yavaşlığına karşın aşık oldukları kadını babasından istetir. Dedenin ötekisi buna şaşırır, ancak dede daha sonra ilk zamanlarda gösterdiği bu çevikliği gösteremez. Bir türlü harekete geçmeyeşi yüzünde Kevser'i elinden kaçıır. Dedenin diğer yanı onun bu yavaş yanına düşman kesilir:

“(...) Asi bir ruhla burnunun dibine kadar sokulup bağıldım ona... Buğulu iki ayna gibi zaman zaman da karşılıklı durup horozlar ötene dek sessiz sedasız boğuştuk ya bir arpa boyu yol alamadık. Hasan'ın dedesi dediklerimi hiç mi hiç dinlemedi, çünkü her şeyi uyuşukluğunun kahrolası seyrine bıraktı ve biliyorsun işte, gülümüz de ziyan oldu gökçe gelin, el eline düşüp örselendi ve bunu gören rahmetli de gelip benim omzumda ağlamaya başladı. Öyle ki, gözlerim sanki ağlayan benmişim gibi bir çift kan çanağına döndü o yıllarda ve omuzlarımın üstünde geniş kulaklı kocaman bir hıçkırık pınarı taşımaktan bıkip usandım da artık sonunda sırt çevirdim rahmetliye ben ve düpedüz küstüm ve ağlamasına izin mizin vermedim. Hatta bir adım daha uzaklaştım ondan ve böylece o çaresizlik içinde tükenmeye başladı. Bunu önlemek için rastgele bir kızla evlendi.” (s. 42-43).

Açıkça görülüyor ki Hamdi'nin dedesi farz edilen kişi, Hasan'ın dedesinin daha cesur, daha hızlı, daha kararlı ama diğer yarısına söz geçiremeyen ötekisidir. Hasan'ın dedesi kayıp hikayesiyle birlikte köye dönen “gülü”nü görünce ölür. Şimdi metnin dünyasında yaşamaya devam ötekisi diğer yarısı için “onu ben öldürdüm gökçe gelin ve sen işte bunca zamandan beri bir katille yaşıyorsun....” (s. 45) der. Ama sonra tıpkı diğer yarısı gibi kendinin de kurmaca olduğunu hatırlar. “(...) Belki yok olan benimdir, dedim kendi kendime; ve bunu o zamandan beri söylüyorum görüyorsun, hala söyleyip söyleyip varlığımdan kuşkulaniyorum.” (s. 46). Akıllı bir roman kişisidir dede çünkü kendinin bir başkasının zihninden dökülüp kelimelerle hayat bulan bir varoluşa sahip olduğunun gayet bilincindedir. Bu zihnin sahibi düşlerde gezinen kahramanımız Hasan'dan başkası değildir. Ne der gökçe geline

dede: “Hem de ben ak sakallı dede kılığında yaşayan bir çocukmuşum da, sen babaannemmişsin gibi baktın. Evet, babaanne.” (s.46).

Dedenin Hasan’ın bilincinden doğup can bulduğunu dikkatli ve sabırlı bir okur, okuduğu bu labirente benzer bir kurguyla kurgulanmış hikayenin parçalarını birleştirirse kolaylıkla görür. Her iki roman kişinin de hayalleri ortak öğelerle doludur. Hasan ne yaşıyorsa dede de onu yaşar. Hasan evlerini gelen elektrikçilerden esinlenerek dedenin elektrikçilerle karşılaştığı bir sahne tasarlar. Hasan damları olmayan evlerinde annesinin yağmur sularını kaplara doldurmasına sık sık tanık olur kederle. Dede de Kevser’in tavandan düşen yağmur damlalarına tek başına kap kaçak yetiştirmek zorunda kaldığını düşünerek kederlenir. Hasan tıpkı Hamdiler gibi yaşamayı ister: Kevser, dedesi ve o. “Merdivenli bir evde yaşasak, babaannem bol acılı bir tarhana çorbası pişirse keşke” (s. 123) diye düşünür. Dede de Kevser sandığı bir kadınla merdivenli bir evde yaşamıyor mudur? Bu kadın tıpkı Hasan’ın hayallerindeki gibi dedeye bol acılı bir tarhana çorbası pişirmiyor mudur? (s. 33). İkisinin hayalleri birbirine paraleldir hep. Kevser’in yanında kocası olduğunu düşündükleri ala köpeğe nefretle bakarlar. Dede, yağmurlu bir günde asasıyla ala köpeğe saldırır. Köpek de tıpkı insan gibi iki eliyle dedenin ümüğünü sıkar, dedeyi etkisiz hale getirir. Olayı gören Kevser hayalet sessizliğiyle geçip gider. Yağmur dinmiştir ama çevrede kimse yoktur. Dede düşünür “Yoksa yalan bir kasabada mıyım, dedim ben kendi kendime, bir yalanın sokaklarında mıyım aslı yok duygularım, aslı yok asam, tespihim ve sakalımla dedim.” (s. 120). Yanılıyordur dede, yaşadığı olayın bir tanığı vardır oysaki: Aynı olayı benzer kelimelerle Hasan da anlatır bize. Okur tekrar tekrar aynı şeyleri okuduğu hissine kapılır. Ben bunu daha önce okumamış mıydım?, diye sorar kendine. Bir dedenin, bir Hasan’ın zihnine girerek okudukları karşısında *deja vu* duygusuna kapılır... Kurulan hayaller de

çevrimsel ve yinelenen bir döngü içine sıkışmıştır. Ancak olaylar verilirken peş peşe verilmez. Arada başka bölümler okuruz. Metinde zaman dizinsel anlatım delinmiştir. Bu nedenle bu zorlu metnin okuru, okuduğu metne bir bulmaca çözer gibi yaklaşmalı, her bir satırı belleğine dikkatle not etmelidir.

Postmodern anlatılarda okur ölülere, cenneti, cehennemi, var sayılan diğer dünyaları ziyaret ederek, halüsinasyonların, deliliğin, cinselliğin, ölümün, suç olarak kabul edilen davranışların sergilenmesine tanık olarak insanlık deneyiminin sınırlarını test etme imkanı bulur.⁸¹ *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda da Hasan'ın babasının, dayılarının, Kevser'in delirdiğini görürüz. Ayrıca, Hamdi'nin dedesi bir gün mezarlığı ziyarete gider. Kendinin ötekisinin yani 1907'de doğup 1957'de ölen Ali Tektaş'ın mezarına doğru yürür. “ O da aynı anda bana doğru yürüdü sanki, yıllıklığına ve yıpranmışlığını aldırmandan hayal meyal doğruldu, zambakların arasından bembeyaz bir melek gibi yükseldi ve görünmez bir asanın işitilmeyen tıkırtılarına yaslana yaslana sessizce yaklaşmaya başladı da, bunca yıl sonra bir kez daha şaşırdım ben.” (s. 153). Sonra da konuşmaya başlarlar. Ali Tektaş Kevser'i, kasabayı ve oğlunu sorar ona. Oğluna göz kulak olmasını tembihler. Dede öte dünyada yolculuk yapmaya devam eder. Kendini “Hamdi'nin, Hasan'ın hayalinden geçen” (s. 162) kuşların arasına karışmış bir kuş gibi hisseder (bu arada Hasan da bir başka bölümde kanat çırpıp uzaklara uçan bir kuş olmaya heveslenir) ve ölüm deneyimini yaşamak ister. Hasan'ın dayısının çıkardığı yangından sonra şunları yaşar:

“Basamaklar halinde uzayıp giden beyazlığın üzerindeydim artık; ıhlaya ıhlaya cehennem hikayesinden kopmuş yorgun bir cümle gibi ilerliyor, ilerledikçe de dumanların arasından sıyrılıp olanca isim, telaşımı ve tedirginliğimle birlikte çatılara doğru yükseliyordum. Kasabayı aşağıda

⁸¹ Brian McHale, *a.g.e.*, s.172.

bırakıp küt küt atan kalbimle gökyüzünde uçuşan kuşlara yaklaşıyordum bir bakıma ve hiç kuşkusuz, yavaş yavaş hafifliyordum. (...) Hafif bir kuş oluyordum artık ben; olunca da kuş bulutlarına ulaşmak, onlarla haşır neşir olmak ve uzak diyarlara göçmek üzere biraz daha yükseliyordum.” (s. 213-214).

Sütbeyaz atı cayır cayır yakan Hüseyin Hidayet’e dönüşür gözünde. Boynunu uzatıp tıpkı bir köpek gibi havlayan Hidayet, yani Kevser’i kaçıran kişi olmuştur. Sonra başka bir tarafta yine dumanlar yükselir ve dede “İşte o zaman neler olup bittiğini anladım ben gülüm; anladım da basamakları tek tek inip yürümeye kalkarsam oraya asla yetişemem diye, kendimi merdivenin tepesinden bir kuş gibi bırakıverdim.” (s. 217). Postmodern anlatıda yazı ontolojik sınırları kaldırır, farklı dünyaları çakıştırarak bize, bu dünyada anlayamayacağımız ölümün hayalini kurma ve prova etme imkanı verir.⁸² Çıkan yangın Kevser’in evindeki yangındır. Kevser’in ölümüyle birlikte mümkün dünyayı hayal etmek de imkansız hale gelmiş ve dede Kevser’i hiç değilse bu sefer yalnız bırakmama cesaretini gösterebilmiştir. Başka bir dünyadan seslenmektedir bize dede. Gerçek hayatta karşılaşamayacağımız sadece sözcüklerden oluşmuş kitap sayfalarında karşılaşacağımız bir metnin dünyasındadır ve bu dünyada her şey mümkündür.

Bir sonraki bölümde de Hasan, yangından sonra gökyüzünde tuhaf bir kuş görür:

“Bu kuşun derdi nedir acaba diye yaklaşıp ben de ona baktım işte o zaman ve gözlerinde eğilmiş ona bakan kendimi gördüm ve kendim bana hem şaşkın, hem de beti benzi atmış bir halde göründü; sonra ben kendine bakıp canciğer bir arkadaşımıyla karşılaşmışçasına, Hasan bu diye mırıldandım. (...) Kuşun gözlerindeki Hasan’ı oldukça yakından, açık seçik görebiliyordum ve ne yazık ki bu Hasan

⁸² Brian McHale, *a.g.e.*, s. 232.

ağlıyordu; kaşları kapkara çatılmıştı yani ve boğazında yumruk iriliğinde hıçkırıklar vardı ve yanaklarından ışıl ışıl göz yaşları süzülüyordu ve işte ben onu böyle ağlar görünce biraz daha eğilip endişeyle, yoksa sen ben değil misin diye sordum ve o hıçkırıkların arasında bana ıslak mı, evet çok ıslak ve de kalbim gibi titrek bir sesle, evet benim n’olmuş dedi.” (s. 223-223).

Kevser’in ölümüyle birlikte Hasan da tıpkı kendinin yarattığı ve yine kendisi olan dede gibi hayallerini acıyla noktalar. Onun deyimiyle “geride boynu bükük l bir kuş kalmıştır.” (s. 222). Hasan artık yaşadığı bu sıkıntı veren yerlerden kaşmaya karar verir. Dşlerinde kasabayı terk etme planları kurarken annesi onu daldığı hayal aleminde uyandırır ve Hasan sorar annesine “Hamdi nerede?” (s. 233). Annesi de “ne?” der sonra tuhaf bir sesle “Hamdi de kim?” (s. 224). Hasan/Hamdi Ali Tektaş, başka bir Hasan, Hasan Ali Toptaş tarafından kurgulanmakta olan metinsel bir dünyanın sözcüklerden oluşan kişisidir. Zaten romanda sık sık tekrarlanan bir cümle vardır, Hasan olup biteni “başını kaldırıp *kitaptan görür*” hep.

Hasan, kayıp hikayeli Kevser’den yeni bir hikaye yaratır. Geceler boyu onu düşünür. Onunla ilgili hayaller kurar, kimi zaman onunla birlikte içine girdiği masallar düşler. “Oradan oraya esen kadın kılığında bir rüzgar” (s. 55) dır Kevser. Hasan’ın dünyasında bir imgeye dönüştür Kevser. Sığınılacak, olası bir dünyanın imgesi olur. Annesinden esinlenerek oluşturulmuş bir imge. Roman boyunca çaresizlik içinde sessizliğe gömülen anne Elif, hiç konuşamayan kadersiz Kevser’dir bir anlamda. Onun gibi bir erkek yüzünden ruhu kararmış, mutsuz bir hayata mahkum olmuştur. Hem ne der Kevser için dede: “Ne zaman başımı çevirip seni gördüğümü düşünsem Elif’le karşılaşıyordum zaten.” (s. 214) der. Yani Kevser, bazen Hasan’ın dedesine çorbalar pişiren, sıcak bir aile ortamı vaat eden bir imgeye, bazen de Hasan’ın cinselliğini uyandıran arzu edilen bir kadının imgesine dönüştür:

“Kevser’in eli deli bir alev gibi kürek kemiklerimin arasından akıp önce elime sonra da kalçalarıma dokundu ve dayanamayıp ben de onun aynı yerlerine aynı şekilde dokundum; dokununca ona değil de sanki ben çoktan kayıplara karışmış binlerce tozlu hikayenin çıplaklığına dokunmuş gibi oldum ve içimden belki de Kevser, bana binlerce hikaye tadında gözüken, belleklerden silinmiş tek bir hikayedir, dedim; sonra inanılmaz bir şehvetle öptüm bu hikayenin en karanlık kuytularını ben ve o da uzanıp olanca unutulmuşluğu, yıpranmışlığı ve ayrıntılarıyla beni öptü; sonra ben öpüldükçe öpüp öptükçe öpülürken artık ağır ağır Kevser kıvamında kıvranıp duran bu hikayenin ta kendisine dönüştüğümü düşündüm ve bir yandan ellerimle ıslak mı –evet fena halde- ıslak bir vadinin baş döndürücü derinliklerine doğru ilerken bir yandan da, kasaba kırtasiyecilerinde satın alınmış ucuz bir dolmakalemle oturup gecenin bu vaktinde acaba kim yazıyor beni dedim.(...) hem kocaman bir bardakla çayını yudumlayıp hem de sigarasını tütürerek acaba müsveddelerimi kim daktiloya çekiyor şimdi, kim beni yazıyor satır satır, ya da çoktan dizilip basıldım da şu anda hangi okurun gözünde tekrar yazılıyorum dedim.” (s. 188-189).

Yani, Kevser’in kayıp hikayesi bu sefer yazılmış ve her okumada yeniden yazılacak olan bir imgeye, metnin ta kendisine dönüşür. Lacan’a göre kayıp ya da eksik olan metin her insanın bilinçaltındaki İmgesel Düzen’e dönme arzusunu temsil ediyor. “Dilin dile getirmeye çalıştığı dilsizlik özlemi.Yazılmış her metin yitmeyi, kaybolmayı ve bu yitişle dilsizliğe dönmeyi arzular.”⁸³ Tıpkı Hasan’ın yaptığı gibi. Hasan da ucu açık anlamlara yer vermeyen, bu kuralcı Simgesel Düzen’den kayıp hikayeli, biraz da annesi olan Kevser’i düşleyip kurtulmayı amaçlamamış mıydı?

“Çenemin altına kısırdığım yorgana tutunup sımsıkı gözlerimi kapatıyordum, işte o zaman ben böyle yaparken, yıllar şaşılalı bir hızla geçiveriyordu belleğimden ve birden büyümüş oluyordum ben; belki yer yüzünde bütün annelerin romatizmalarını iyileştiren bir doktor, belki tavuk

⁸³ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 337.

“Kevser’in eli deli bir alev gibi kürek kemiklerimin arasından akıp önce elime sonra da kalçalarım dokundu ve dayanamayıp ben de onun aynı yerlerine aynı şekilde dokundum; dokununca ona değil de sanki ben çoktan kayıplara karışmış binlerce tozlu hikayenin çıplaklığına dokunmuş gibi oldum ve içimden belki de Kevser, bana binlerce hikaye tadında gözükken, belleklerden silinmiş tek bir hikayedir, dedim; sonra inanılmaz bir şehvetle öptüm bu hikayenin en karanlık kuytularını ben ve o da uzanıp olanca unutulmuşluğu, yıpranmışlığı ve ayrıntılarıyla beni öptü; sonra ben öpüldükçe öpüp öptükçe öpülürken artık ağır ağır Kevser kıvamında kıvranıp duran bu hikayenin ta kendisine dönüştüğümü düşündüm ve bir yandan ellerimle ıslak mı –evet fena halde- ıslak bir vadinin baş döndürücü derinliklerine doğru ilerken bir yandan da, kasaba kırtasiyecilerinde satın alınmış ucuz bir dolmakalemle oturup gecenin bu vaktinde acaba kim yazıyor beni dedim.(...) hem kocaman bir bardakla çayını yudumlayıp hem de sigarasını tütürterek acaba müsveddelerimi kim daktiloya çekiyor şimdi, kim beni yazıyor satır satır, ya da çoktan dizilip basıldım da şu anda hangi okurun gözünde tekrar yazılıyorum dedim.” (s. 188-189).

Yani, Kevser’in kayıp hikayesi bu sefer yazılmış ve her okumada yeniden yazılacak olan bir imgeye, metnin ta kendisine dönüşür. Lacan’a göre kayıp ya da eksik olan metin her insanın bilinçaltındaki İmgesel Düzen’e dönme arzusunu temsil ediyor. “Dilin dile getirmeye çalıştığı dilsizlik özlemi.Yazılmış her metin yitmeyi, kaybolmayı ve bu yitile dilsizliğe dönmeyi arzular.”⁸³ Tıpkı Hasan’ın yaptığı gibi. Hasan da ucu açık anlamlara yer vermeyen, bu kuralcı Simgesel Düzen’den kayıp hikayeli, biraz da annesi olan Kevser’i düşleyip kurtulmayı amaçlamamış mıydı?

“Çenemin altına kıstırdığım yorgana tutunup sımsıkı gözlerimi kapatıyordum, işte o zaman ben böyle yaparken, yıllar şaşılacak bir hızla geçiveriyordu belleğimden ve birden büyümüş oluyordum ben; belki yer yüzünde bütün annelerin romatizmalarını iyileştiren bir doktor, belki tavuk

⁸³ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 337.

kümesine benzeyen her evi yıkıp yerine şöyle geniş villalar yapan mimar, belki faili meçhul cinayetleri aydınlığa kavuşturan becerikli bir savcı, belki de yazar olmuş oluyordum da artık Ankara’da mı nerede yaşıyorsam oradan kalkıp bir gün kasabaya geliyordum; sonra özlemişsindir, sana gözleme yapayım da burcu burcu ye diyen annemin peşinden ekmek evine girip hala Kevser’in yaşayıp yaşmadığını soruyordum.”(s. 57).

Okuduğumuz bu cümleler aslında başka bir Hasan’ın, Hasan Ali Toptaş’ın cümleleridir.

Evet, pat pat sesleri eşliğinde bize sunulan film, Ankara’da yaşayan, elinde sigarası ve çayıyla Hasan Ali Toptaş’ın yazıp yönettiği, bütün rolleri de kendisinin oynadığı okumak için yazılmış bir filmidir. Aslında yazar Hasan Ali Toptaş, çocuk kahraman Hasan olarak yazdığı ilk sayfalarda söyler bize: “ (...) Ben değildim de artık ben, biraz Hamdi biraz dedeydim sanki...” (s. 8). Hasan da, dede Ali Tektaş da Hasan Ali Toptaş’ın ta kendisidir.

Yazar Hasan Ali Toptaş, kendine soluk alabileceği metinsel bir evren yaratmıştır:

“Kasabalarda yaşadığım yalnızlığın şiddeti de belki beni tümüyle harflerin dünyasına itti. Yazıyı benim içim hayatın bir parçası değil, tümü kıldı. Küçük taşra kasabalarında geçen o yaşantı, muhtarı, bağbozumu şenlikleri, minibüsleri, kayıpları, sessiz kadınları, sinema salonuna kaçak giren çocukları, bunalan insanları, kederleri, çıkmazları gaz lambasının ışığı altında anlatılan hikayeleri ve daha başka şeyleriyle, yazdığım romanların ve öykülerin örgüsünde de yer aldı tabii.”⁸⁴

Yazar, annesinden dinlediği Server adlı bir kadının kayıp hikayesini nakış gibi işlediği kelimeler ve olasının ötesine geçmeyi amaçlayan bir dille yeniden yazmıştır. Kevser olmuştur hikayede Server. “Cennette bulunan, kaymaktan

⁸⁴ Şükrü Erbaş, *a.g.e.*

yumuşak, baldan tatlı, kardan soğuk bir suyun adı olduğu için” bu ismi kullandığını söyleyen yazar bilinçsiz olarak metinlerarası bir gönderme de yaptığını sözlerine ekler. “*Gölgesizler*’de de aklını yitirmiş bir kahraman var: Roman boyunca kendi adı hiç anılmıyor, hep annesinin adıyla anılıyor. Cennet’in oğlu. Ayrı romanlarda bu aklını yitirmiş iki kahramanın cennetle olan ilişkisini ben bilerek kurmuş değilim. Ama ikisinin de adlarıyla dünyanın dışında bir yeri (o yer olsun ya da olmasın) işaret ediyor oluşu hoşuma gitti.”⁸⁵

“Yazar örnek bir çilekeştir. (...) Yazar bir insan olarak acı çeker; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür.”⁸⁶ Yazar Hasan Ali Toptaş da kendisini bunaltan, sıkıntı veren bir taşra yaşamından hayatın normal akışını durdurarak kayıp metinlerle örülü yazınsal bir dünya yaratmıştır. Gerçek dünyanın ötesinde büyülü kelimelerin rehberliğinde yeni bir dünya imgesi sunmuştur okurlarına. Zaten her metin mümkün dünyaları üretmek için olağanüstü bir araç değil midir?

⁸⁵ Şükrü Erbaş, *a.g.e.*

⁸⁶ Susan Sontag, *a.g.e.*, s. 139.

2. 9) *BİN HÜZÜNLÜ HAZ*'DA BİN HÜZÜNLÜ HAZ VEREN ARAYIŞIN İZİNİ SÜRMEK

Jean-Paul Sartre “Edebiyat nedir?” sorusuna okuma, algılama ve yaratışın birleşimidir, diye cevap verir.⁸⁷ Bu anlamda kusursuz bir edebiyat yapıtıdır *Bin Hüzünlü Haz*.⁸⁸ Okur, her satırını dikkatle okurken, metni kurgular aynı zamanda. Sunulan imgeleri algımlarken de yepyeni bir metin yaratır. Ancak bu öyle bir çırpıda yaratılacak bir metin değildir; sadece bir arayış serüvenine kendini kaptırmayı göze alan donanımlı ve edebiyat tutkunu olan okur başarır bunu.

Bu zorlu arayış serüveninin nerede geçeceğini birinci bölümde söyler bize romanın yok kahramanı Alaaddin: “Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşır gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kısırtılarla uzun kuyruklu, güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin *kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü*, acayip ve soluk renkli bir dünya” (s. 18) da. Bu dünya her türlü sınırı yok eden ve her şeyi oyun olarak algılayan postmodern dünyanın ta kendisidir. Her şeyin metinleştüğü postmodern dünyada Alaaddin de metinleşir, hem de yitik, bulunmak istenen bir metne dönüşür. Çok katmanlı, çok anlamlı bir imgedir artık Alaaddin.

“Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor.” (s. 7) diyen Alaaddin, adamakıllı kirlenip de kim olduğunu anlamak, dünyada insan oğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir mıknaş gibi varlığında toplamayı arzular. Yani, varoluş denilen engin bilmeceyi insanlık deneyiminin tüm olasılıklarını yaşayarak çözmek ister. “Bir tekrar yığını halinde üzerine çullanan hayatın

⁸⁷ Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?*, Çev. Berta Onaran (İstanbul: Payel Yay., 1982), s. 45.

⁸⁸ Romandan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2002).

ağırlığına” (s. 17) ancak bu şekilde katlanabileceğini düşünür. Ama tam suçun eşiğine geldiğinde onun ifadesiyle bütün katiller, hırsızlar, tecavüzcüler, üçkağıtçılar, ayyaşlar ve serseriler gibi o da bir meleğe dönüşür postmodern anlatının tüm zıtlıkları yan yana barındıran, olamaz dediğimizi olabilir yapan tutumuna yaslanarak. Her gün duyduğu, tanık olduğu, haberlerden izlediği onlarca kanlı cinayeti anlatarak suça bulanmış postmodern bir şehrin tasvirini yapar bize Alaaddin. Fabrikalar, reklamlar, gürültü, kalabalık otobüsler, kargaşa yani tüm karmaşıklığıyla insanı bunaltan bir şehir karışmıştır anlatıya. Dünyaya karışmış bir sanat ya da sanata karışmış bir dünya söz konusudur. Ama hemen bu dünyanın yanı başında başka bir dünya başlar: “(...) Henüz kimsenin ulaşamadığı, hatta kimsenin oturup hayalini bile kuramadığı, harikulade bir sonsuzluğun” (s. 16) yer aldığı sözcüklerden inşa edilmiş bir dünya. İşte böyle bir dünyada biz de kendini arayan Alaaddin’i bulmaya çalışırız Alaaddin’i arayan anlatıcının ve metnin peşine takılarak.

Romanın bundan sonrası, “ben” anlatıcı olan anlatıcı-yazarın arada bir sesini duyduğu Alaaddin’e ulaşma macerasını anlatır. Anlatı bize sürekli içinde olduğumuz evrenin kelimelerden yapıldığı vurgular, burada her şey kelimelere göre ayarlanır. Anlatıcı-yazarın da Alaaddin’e kavuşmak için yaptığı hazırlık yine kelimelere endekslidir: “(...) kelime dağarcığımı altüst edip en güzelleriyle en çirkinlerini, en yumuşaklarıyla en sertlerini, en ateşlileriyle en soğuklarını tek tek gözden geçirmek, birbirleriyle karşılaştırmak, tozlarını almak ve anlamlarının ağırlığını yeniden tartmak gibi birtakım hazırlıklar yapıyordum.” (s. 19). Anlatı boyunca anlamı sürekli değişecek bir imgeye dönüşen Alaaddin bu sefer, anlatıcı-yazar ona kavuştuğunda anlatıcının kendisi oluverecektir: “(...) 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....” (s. 20). Tüm bunlar “ezik harflerin, kırık hecelerin ve parçalanmış cümlelerin” (s. 21) uğultusu arasında gerçekleşecektir anlatıcı-yazara göre.

Az sonra, Alaaddin başka bir imgeye dönüşür, anlatıcı-yazarın kurgulamak istediği metnin kendisi olur ve anlatıcı-yazar bize bu metinle ilişkimizin nasıl olması gerektiğini şu şekilde ifade eder: “ (...) bu ilişki bahçıvanını eğiten bir bahçe gibi kendiliğinden gelişmeli. (...) Hep onunla, onu etkileyebilecek şeylerin arasında durmalı ve olabilirlikleri yoklaya yoklaya ilerleyecek olan bu ilişkinin alacakaranlık sularında, kaybolduğumun farkına bile varmadan, sessiz sedasız kaybolayım.” (s. 22). Okur, kendini metnin ellerine teslim etmeli, okuduğu metnin açık uçlu olduğunu bilmeli ve metnin sunduğu olasılıkları kendince yorumlamalıdır.

Bu dakikadan itibaren anlatıcı-yazar, anlatısını hep postmodern anlatının kesinlikten uzak, belirsizliğin egemen olduğu olasılıklarla örülmüş sesini kullanarak anlatacaktır. “Sanki”, “bilmiyorum”, “sözgelimi” anlatıcının en sık kullandığı kelimeler olacak ve kendini bir düş seline kaptırarak anlatının derinliklerine doğru ilerleyecektir. Alaadin’in yokluğunu unutmak için terastan uzun uzun şehre bakar anlatıcı-yazar. “Mekanik seslerle donatılmış, soğuk devinim”li (s. 59) bir şehre değil, sanatla kurulmuş, “kameralardan, tuvalerden, heykellerden ve kitaplardan oluşmuş bir dışarıya...” (s. 24) bakmak ister. İşte böyle kurmaca bir evren yaratır kendisine ve yarattığı bu evrende yalnız kalmak istemez. Biz okurları da arayış serüveninin içine çekmek, anlatıya ortak etmek ister. “Okumakta olduğunuz hikayeyi gelin birlikte kuralım” diyerek anlatının her satırının oluşum sürecine tanık eder okuru. Bıraktığı onlarca boşluğu doldurmasını bekler okurdan. Sık sık anlatısını keser ve okura karıştır. Böylece, “anlatının bir anda kesilmesiyle yazar, okurla buluşur; yüzlerce yılın ardından okuruna dokunur. Bu dokunuşla zaten bir kurgu olan yaşam zamanı aşılar,

gene bir kurgu olan anlatı zamanı durur, okur ve yazar bir üçüncü kurguda, ölümsüzlük kurgusunda birleşir.”⁸⁹

Arayış serüveni boyunca, bize betimlenen dünyanın kurmaca olduğunun altını çizen, yazmayla yaşamı, kurmacayla gerçeği nasıl birbirinin içinde erittiğini gösteren ve okura da bu kurmaca oyunun ayrılmaz bir parçası olduğunu hatırlatan bir anlatıcı-yazarla karşı karşıyayızdır. Bir üst kurmaca yazarı okurla söyleşi fırsatı yakalamışken ona kurmaca metninin içinde neden ve nasıl yazdığını da açıklar. Bir yazar olarak hangi ortamda yazdığını anlatır bize anlatıcı:

“Kenarları bize dünyanın öteki ucundan yankılanıyormuş gibi gelen incecik kalem cızırtılarıyla süslenmiş; içi sancılı daktilo tıkırtıları, alın kaşımalar, deri değiştirmeler, yarışırcasına yan yana yürümeler, efkarlı efkarlı sigara içmeler, dudak bükmele, aniden kalkıp şingır şingır oynamalar ve kağıtların beyazlığına doğru yayılan belli belirsiz gülümsemelerle doldurulmuş; hem dervişlerin çile odalarına hem de cennetin sonsuzluğuna benzeyen, bir varmış bir yokmuş tadında uzun uzun geceler[de]...” (s. 20).

İşte yazarlık hem böylesine zorlu hem de çok keyif verici ve hiç bitmeyecek bir maceradır Hasan Ali Toptaş’ın kurguladığı anlatıcı-yazara göre.

Terastan dışarıyı izlerken kendini hayallere kaptırdığının farkına varıp okurlarına “hala oradaysanız” diye seslenerek hayallerini neden kurduğunu açıklar: “Hem belki böyle bir girişim, beni bir süre daha çocuklar gibi oyalayıp, Alaaddin’in yokluğunu düşünmekten alıkoyarken, size de metnin içinde kaybolup gitmeniz için çeşitli kapılar aralamış olurdu.” (s. 28). Vazgeçer hayal kurmaktan ve şehirde Alaaddin’i aramaya karar verir. Belleğinde kurguladığı “parçalanmış” bir şehirde arayacaktır Alaaddin’i, arayışın hüsrarla sonuçlanacağını bile bile: “Ancak

⁸⁹ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 236.

kelimelerle gidiliyor ya da kalınacaksa kelimelerle yaşıyor, kelimelerle gülünüyor, kelimelerle ağlanıyor ve *sonunda gene kelimelerle kös kös dönülüyor* ama...” (s. 36) diyerek çıkar hüznü dolu arayış macerasına.

Bir garsona sorar Alaaddin'i ve garson da ona Alaaddin'i ancak Motel Rom'da bulabileceğini söyler. Motel Rom'daki kadına yüzünü bile görmediği, yalnızca sesini işittiği Alaaddin'i nerede bulabileceğini sorar. Kadın, anlatıcı-yazarın duyduğu ses için “Bu ses senin içinden geliyor olmasın?” der ve “Alaaddin düş gibi mi” diye sorar, anlatıcı-yazar “Hayır, basbayağı gerçek gibi” diye cevaplar. Onun bu sözüne karşılık kadınsa “*aynı şey işte*” diye homurdanır. (s. 45). Böylece anlatı düşle geçeceğin aynı şey olduğunu söyleyerek, aradaki sınırı yok ederek gerçek kavramının geleneksel anlamına meydan okunur. Herkes kendi düşünden yola çıkarak kendi gerçeğini yaratır iddiasını ortaya atar.

Kadın, anlatıcı-yazara Alaaddin'in kafasında yarattığı bir serap olduğunu, kendi kurduğu bir masalın içinde yaşadığını söyler. İnsanın aradığını hiçbir zaman, hiçbir yerde bulamayacağını sözlerine ekler ve ona hüznü dolu bu maceradan haz duyabilmesinin sırrını verir. “Bu yüzden, olsa olsa bu arayışın sonunda ben, eğer tat alma kapılarımın hepsi ardına kadar açıksa, ancak arayış boyunca çekeceğim zevkli ıstırabın damaklarımda kalan tadını bulabilirmişim.” (s. 47). Kadın ayrıca Alaaddin'in neyin imgesi olabileceğini de söyler: “Alaaddin, pekala hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bir hayatın adı olabilir, hatta.” (s. 47).

Böyle kafası karışmış bir halde çıkar anlatıcı-yazar Motel Rom'dan. Şehrin sokaklarına tül tül, incecik bir sis çökmüştür. Sis içinde “çeşitli hikayeler” (s. 51) görür Alaaddin'e dair. Gördüğü bu hikayelerle alttan alta hikayelerin nasıl olması gerektiği konusunda da bir yazar olarak düşüncelerini söyler:

“[Hikayeler] kimi zaman ayrıntı kılığına bürünmüş oluyordu sözgelimi. Kimi zaman, bazı ayrıntıları örten sestten bir örtü. Kimi zaman, nefesi sararmış yaprak çıtırtılarına benzeyen içler acısı bir son. Kimi zaman neşeli bir başlangıç. Hatta, gizemli bir gelişme kılığına bürünmüş oluyorlardı kimi zaman da, büyümlü bir yineleme, dilsiz bir renk, oynak bir karanlık, nedensiz bir duraksama, kanatsız bir ses, nefis bir oyalanma, bulanık bir duruş, şaşırtıcı bir coşku, ya da zamanın ağırlığını üzerinden silkip atmaya çalışan yorgun bir anımsayış” (s. 51-52)

gibi olmalıdır ona göre. Kendini “birbirini öldüren, birbirini doğuran, binlerce, on binlerce, yüz binlerce hikayenin arasında” (s. 52) hisseder. Postmodernizm de demez mi bize her hikayenin birbirinin içinden doğduğunu, yeniliğin ancak bunları yeniden ve farklı bir şekilde birleştirmekte yattığını?

Anlatıcı-yazarın “Alaaddin’in hikayesini arayan cılız bir hikaye şeklinde, kaç hafta, kaç yıl, ya da kaç koca yüzyıl dolaştığını” (s. 53) bilmeden kendinden geçmesini fırsat bilen anlatı da kendi kahramanını ve kendi hikayesini aramaya koyulur. Anlatıcı-yazara Alaaddin’i şehirde bulamayacağını düşündürür, Alaaddin “bekli de bir anın içindedir” (s. 64). “Dünyaya ve kendisine ulaşabilmek için, o anı sarıp sarmalayan çeşitli zamanların, o zamanları tıklım tıklım dolduran eşyaların varlığına sinen geçmişlerin ve geçmişlerin içinde zonklayan geleceklerin altında tıpkı bir böcek gibi dolanıp duruyordur.” (s. 64). Anlatı anlatıcı-yazara ne yapması gerektiğini söyler: Bütün zamanları bir uçtan bir uca yürüyüp o kayıp anı ele geçir! Böylece anlatıcı yazar kendini okurla birlikte hikayenin seyrine bırakarak Alaaddin’i kaybolduğu bir hikayede aramaya koyulur.

Anlatıcı-yazar şehrin gürültüsünün gerilerinde Asip Dağı’nın eteklerinde bir kale görür. “Benim gerçekliğimde yer edinmeye çalışan tuhaf bir yanılsama” (s. 66) dır bu kale der. Kaleyi “yıllar sonra şimdi size anlatırken” (s. 66) diyen anlatıcı-yazar şimdiyi ve “sonsuz olabilirliklerle dolu bir geçmişi aynı anda iç içe yaşadığını” (s.

67) söyler ve ekler “Sonra, bakarsınız, yeni yeni kendi soluğuna kavuşan anlatının hızı anlatacaklarımın önüne geçti diye, sizi o mahşeri kalabalığın yanı başında bırakıp ansızın geriye döner ve yolculuk boyunca olup bitenleri yeniden anlatmaya başlarım.” (s. 67). Tam bir üst kurmaca romanla karşı karşıyayızdır. Bir yazar olarak neden hikaye yazdığını kendi yarattığı bir metinde okuruyla paylaşır anlatıcı-yazar:

“Hiç kuşkusuz duruşlarında kalp atışı ritmimizi taşıyan, kelime dediğimiz şu zavallı işaretlerin arasına zamanı hapsedip iyice yavaşlatmak için yaparım bunu. Bir de oldum olası ayrıntılarda gizlenen ve asla birbirinde ayrılmayan hayatı, Tanrı’yı ve hikayeyi bulmak için belki; onlarla, ancak ayrıntıların kesinliğiyle elde edilebilen uzak bir belirsizlikte çeşit çeşit, baş döndürücü oyunlar oynamak ve bu oyunlarla çocuklaşıp zaman zaman saflığı yakalamak için...” (s.68).

Oyuncu ve de iyi kalpli bir postmodern bir anlatıcı-yazardır *Bin Hüzünlü Haz*’ın anlatıcı-yazarı. İyi kalplidir çünkü okuruna hikayeden tat almak istiyorsan ayrıntılara dikkat et diye tavsiyede bulunur.

Bundan sonra “sözgelimi” diyerek zamansız soyut bir coğrafyada göz kamaştırıcı bir sonsuzluğun içinde olası öyküler üretecektir metin. Nasıl bir sonsuzluğun okuru beklediğini de tanımlar anlatıcı: “Anlam dediğimiz şeyin bir anlamda geçmişin ta kendisi olduğunu bir an için unutup, bütün zamanlara yayılan bu uçsuz bucaksız sınırsızlığa, nice anlam varsa hepsinin bulunduğu ve hepsinin aynı anda ve hep birlikte bir tür anlamsızlık gibi görüldüğü göz kamaştırıcı bir sonsuzluk.” (s. 69). Okurları ve anlatıcıyı “bir alıntılar mozaiği” şeklinde oluşturulmuş, metinlerarası bir evren beklemektedir. Temel kurgu ögesi olan üstkurmacanın içine de yerleştirebileceğimiz metinlerarasılık yazarın başka yazarların orijinal metinlerinden aldığı alıntıları kendine özgü bir biçimde değiştirerek, bozarak, yeniden yazarak metni daha da çoğulcu bir yapıya

dönüştürmek için kullandığı bir kurgu ögesidir. Eco'nun belirttiği gibi “(...) Anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken, bu dünyayla ilgili her şeyi söylemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister.”⁹⁰ İşte şimdi okur, yazarın değil metnin yazdığı sayfalarda romanın varoluş tarihine uzanan bir yolculuğa çıkarılıyor ve okura bu yolculukta düşen görev gördüklerini anlamlandırmak için üretken ve aktif olmak ve birikimlerinden yararlanarak boşlukları doldurmaktır.

Daha önce yaratılmış metinleri özgürce yeniden birleştirme, bir araya getirme ve derlemede yatar yaratıcılığın sırrı postmodern metinlerde. Ne der anlatıcı-yazar bize “Farkına bile varmadan, o güne dek okuduğum kitapları yazan kişilerin okuduğu kitapların içinde geziniyordum”. (s. 70). Bu gezintiye somutlaşmış bir zaman karışır. Kuşlara, toprağa, dağlara, rüzgara ve daha pek çok şeye dönüşür zaman. Böylelikle “Zaman zaman altında oldu. Zaman zaman yanında. Zaman zaman önünde. Zaman zaman sonunda. Zaman peşinde. Zaman zaman içinde ...” (s. 72). Zaman da anlatı gibi bir kurgudur. Daha sonra romanını değerlendirirken Hasan Ali Toptaş romanda “Her şey zamandan yapılmış gibi” görüşü için “Çok doğru. Hatta bunlara, romandaki bütün kelimelerin ve romanın kendisini de ekleyebiliriz. Çünkü hepsi zamanın, bir bakıma benim onları yazıyorkenki zamanımın somutlaşmış şekli. Ayrıca, onların zamandan yapılmışlığı, gerçek nesnelerin, gerçek mekanların dokusuna sinen zamana da işaret ediyor.”⁹¹ şeklinde yorum yapar.

Akıllara durgunluk verecek bir hızla genişleyen ormanın içine dalarız metinlerarası evreni solumak, romanın kendi serüveninin içinde kaybolmak için. Masallarla başlarız elbette, oduncu bir babayla karşılaşırız ilk önce ormanda. İki

⁹⁰ Umberto, Eco, *Anlatı Ormanlarında Gezinti*, Çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can, 1995), s. 9.

⁹¹ Şükrü Erbaş, *a.g.e.*

çocuğu vardır oduncunun ve geri dönüş yollarını kaybetmemek için ekmek kırıntıları serperler yola. Hansel ve Gretel'in hikayesinin içindeyiz yani; ya da onlar bizim okuduğumuz hikayenin içinde. Az sonra kolundaki sepetiyle Kırmızı Başlıklı Kız görünür. Sonra tüm gürültüleriyle Kırk Haramiler çıkar karşımıza. Ölmek için sarayda bin bir gece masal anlatan bir kızı, cüceleri, rüzgar kanatlı atlarına atlayıp herkesi bir şeylerin pençesinden kurtarmaya giden yardım sever cengaverleri, kıskançlık nöbetine tutulmuş üvey anneleri, yedi başlı canavarları, uzun tırnaklı cadıları, iyi yürekli haydutları, elindeki lambayı ovuşturup duran bir delikanlıyı; yani okuyarak, dinleyerek büyüdüğümüz masalların yüzlerce kahramanını görürüz. Her şey “kelimelerden kelimelerden kelimelerden” diyor bize anlatı. Anlatıcı-yazar anlatılar ormanında gezerken kendini “(...) içinde değişik serüvenlere ait binlerce cümle taşıyan, yüzlerce virgüllerle dolu upuzun bir cümle gibi hissettim.” (s. 88) diye ifade diyor duygularını.

Ormanda zaman ve mekan mefhumları tamamen ortadan kalkar. Masal kahramanlarıyla tinerci çocuklar, oğulları kayıp anneler, işsiz babalar, elektronik eşya satan dükkanlar, balık tezgahları gibi şehre ait kişi ve görüntülerle, yani insanı eğlendiren güzel masallarla hayatın acı veren gerçeklikleri, kısacası tüm karşıtlıklar yan yana, üst üste postmodernizmin çoğulcu yapısına yaslanarak eşzamanlı oluşum içinde yer alırlar anlatıda.

Ormanda gezinti sürüyordur. Kısa bir süre için gezinti, romanın varoluşundan insanın varoluşuna doğru yönelir. Anlatıcı-yazar büyük bir düzlüğe varır, oradan hüznü gözlerle ölümü seyre dalar. “Ölümün binlerce şeklini görebilmek mümkün.” (s. 90) der ve bize kanlı ve korkunç olan pek çok ölümün betimlemesini yapar. Gördüğü ölümlerin ilk bakışta hiç de ölüye benzemediklerini ve bunda ölümlülerin payı olduğunu söyler çünkü ölümler “İsteksiz isteksiz gülerek birbirleriyle saçma

sapan şeyler konuşuyor, ya inanılması güç bir hantallıkla sevişiyor, ya günlük hayatın tek düzeliğini aksatmaktan korkarcasına hep aynı saatte işlerine güçlerine gidiyor, ya da fırsat buldukça bir köşeye çekilerek, kabarıp sönen gevşek bir et yığını halinde horul horul uyuyorlardı.” (s. 91). “Varolmayarak yaşayan insanları ölüm çukurunda betimleyen”⁹² yazar varoluşa ait bir sorunsalı irdelemiş olur böylece.

Sonra tekrar romanın köklerine doğru yaptığımız yolculuğa devam ederiz ve romanı başlatan kahramanla karşılaşırız: “Birden bire zırhından şangır şungur sesler dökülen çılgın bir şövalye çıktı ortaya; peşindeki adamıyla birlikte tozu dumana katarak geldi.” (s. 92). Evet, gelen Don Kişot’tur. Anlatıcı-yazar “Nedense önümden giden şövalyenin zırhından dökülmesi gereken şangırtılar benim üstümden başımdan dökülüyordu o sırada, adım attıkça her yerimden gacırcı gucur sesler yükseliyor, gövdeme gövdemde olmayan bir zırhın ağırlığı ekleniyor ve işin en ilginç yanı da, şövalyenin elindeki mızrak bana benim elimdeymiş gibi geliyordu.” (s. 94). Böylece *Bin Hüzünlü Haz* “geçmişten gelen tüm metinleri içimde barındıran, geçmişle barışık bir romanım ben” der. Son bir metinle şimdide gerçekleşen bu geçmişteki yolculuk tamamlanır. Dev bir böcek gördüğünü söyler anlatıcı-yazar bize, yazar Hasan Ali Toptaş’ın da en sevdiği yazarlardan biri olan Kafka’nın *Dönüşüm*’ündeki böcektir bu.⁹³

Ormandan çıkmış, uçsuz bucaksız bir bozkıra gelmiştir anlatıcı-yazar. Bu bozkırda da farklı zamanlar yan yana yaşamaktadır. Postmodern anlatı yine çoğulculuğu seven tarafını gösterir bize. Bozkırın bir bölümündekiler bir şehir kurmaya çalışıyorlardır. Şehirde “çok kubbeli camilerle çok büyük kiliseler dikmeye,

⁹² Yıldız Ecevit, *a.g.e.*, s. 204.

⁹³ *Bin Hüzünlü Haz*’da belki de yazarının bile hayal edemediği metinlerarası göndermeler için bkz.

Yıldız Ecevit, *a.g.e.*, s.191-194.

sokaklara çeki düzen vermeye, su kanalları inşa etmeye çalışırken” (s. 99) bu insanların hemen yanında diğer insanlar aynı şehri “ele geçireceğim diye zorbaca yıkma çabasındadırlar.” (s. 100). Çok önceleri aynı şehri aynı yolla kuşatıp da bir türlü zafere ulaşamayan ünlü komutanlar, şanlı padişahlar, bahtsız vezirler, bir yığın çapulcu sürüsü oradadır. Yüz yıllar öncesinde yaşayan bu kişiler aynı zamanda yüz yıllar sonrasının barlarına, büyük alışveriş merkezlerine, oto galerilerine ya da banka şubelerine de girip çıkmaktadırlar. Yani yine tüm zamanları içine alan bir zamansızlık ve birbirinin içinde eriyen uzamlar söz konusudur. Bütün zıtlıklar bir karnaval havası içinde yan yana bir araya gelir:

“(…) Çocuksu bir saflığın kristalleşmiş yankılarıyla çınliyormuş gibi göztüken dev tapınakların bulunduğu yerlere, doğrudan doğruya insanın içindeki şehvet duygularına seslenen renk renk ışıklarla aydınlatılmış, içi pörsük memeli prenseslerin iri dişli kırmızı gülüşleriyle dolu genelevler açılmakta; bir takım din adamları da her gün gelip işte tapınaklara giriyoruz diye bıyık altı gülüşleriyle kapıda dikilen polislere kimlik bile göstermeden bu genelevlere dalmakta.” (s. 103).

Aynı anda herkes, her yer ve her zaman dilimi anlatının şimdisinde buluşur böylece. Burası gerçek dünyayı, başka metinlerin dünyalarını ve muhayyel bir dünyayı buluşturan metnin dünyasıdır ve bu dünyada her şey mümkündür.

Evet, yaklaşık otuz sayfa süren yoğun bir yolculuk yapıp, tam da anlatıcı-yazarın istediği gibi anlatının içinde kaybolduk değil mi? Sahi biz bu yolculuğa Alaaddin’i bulmak için çıkmamış mıydık? Öyleyse şimdi tekrar aynı amaca yönelmenin zamanı. Bu yolculuğun başında anlatıcı-yazar biz okurları mahşeri bir kalabalığın yanı başına bırakmıştı ve şimdi tekrar mahşeri kalabalığın olduğu yere geri döner. Hüngür hüngür ağlayan kadınlar vardır orada. Kadınlar yedi ölü için ağıt yakmaktadırlar ve bir adam gelip ölüler için türbe yapılacağını söyler. Artık

kahramanını ve hikayesini bulmakta sabırsızlanan anlatı bundan sonra olacakları kendisi anlatır, yani bir anlamda anlatının kendisi de bir roman kahramanına dönüşür. Yedi ağıt dinlediği ve türbenin inşa edildiği zamanı geride bırakıp, gençlerden birinin hikayesini anlatmaya koyulur. Hikayeye başlamanın birinci koşulu “hayal etmek”tir (s. 107). Şimdi onlarca farklı hayalin oluşturduğu bir sürü olası öyküler bizi beklemektedir. Romanını anlatının kendisine teslim eden anlatıcı-yazar da artık tıpkı bizim gibi okur olmuştur: “(...) Siz neden anlatıldığını bile unutup belki yalnızca hikayeyi izler ve kendinizi tıpkı benim gibi, onsuz süren onun akışına bırakırsınız.” (s. 111). Her şey “hikayenin dediğine göre” şekillenir.

Yedi gençten birinin hikayesini dinleriz. “Kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengavere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariyeye yüzlü mahcup bir şehzadeye, kimi zaman da hedefini şaşırılmış bir deli oka, kendi karanlığına eğilmiş bir nazlı dala, ya da loş saray köşelerinde sabır dağları arasında bin bir zahmetle yetiştirilmiş bir gonca güle benzeteceğim bu gencin adı da, hiç kuşkusuz Alaaddin olur.” (s. 110). Alaaddin’in tahtı ele geçiren kardeşi, Alaaddin’in boynunu vurdurmaya karar verir. Alaaddin de anlatıcının gençliğini anımsatan bir Tatar kızının ardı sıra mahzenin zifiri karanlığına iner ve ortalıkta Alaaddin’e dair onlarca hikaye dolanır.

Bundan sonra sözgelimi diye başlayan hikayeler kuşatacaktır anlatıyı. İlk hikaye Alaaddin’in kardeşinin Alaaddin’in bulunamamasından dolayı duyduğu öfkeyi anlatır. Alaaddin’in kardeşinin parçalamak istediği, ona göre çok “tatsız bir hikaye” (s. 115) dir bu. “Bana Alaaddin’in kellesini getirin!” diye bağırır Alaaddin’in kardeşi ve anlatı bize “Onun sesini siz de işitip işte şimdi bir şeyler olacak beklentisine kapılırsınız.” (s. 115) der ve bizi “her biri birbirinden korkunç, kanlı ve hikayelerin” (s. 116) beklediğini söyler. Sözgelimi, hayatının iyice tehlikede

olduğunu sezen Alaaddin saraydan kaçır gizlice. Atının terkesinde de ay yüzlü bir kız vardır. Onun isteğiyle konaklar bir yerde, ancak kız ona tuzak kurmuş, onu ele vermiştir. Hikaye, kılıçların konuştuğu büyük bir hengameden Alaaddin'in sağ çıktığını ve aklını yitirdiğini söyler. Bu hikayenin içinden uç veren başka bir hikayeye göre Alaaddin aklını yitirmemiş, bir bakırcı dükkanında çalışmaya başlamıştır. Başka hikayeler Alaaddin'in hiçbir yere gitmediğini hala Asip Dağ'ının eteklerindeki şehirdeki evinde her gün kılık değiştirerek yaşadığını söyler. Böylece okuru yavaş yavaş gerilimli bir atmosfere hazırlayan anlatı, gerilimin dozunu arttırarak Alaaddin ve Tatar kızıyla ilgili içine merak ögesini bol miktarda serptiği son öyküsünü anlatır.

Tatar kızı olup bitenler karşısında korkup Alaaddin'i ele verecek midir? Bunu bilemeyiz çünkü zavallı Tatar kızının boynu “karanlık bir el tarafından karanlıkta hunharca koparılıverir...” (s. 122). Anlatıcı “Bu durumda siz, hiç kuşkusuz tıpkı benim gibi, kimi zaman harflerin harf suretinde belirip kaybolan titreşimlerine, kimi zaman gözlerinizin önünden akıp giden kelime katarlarının arasına, kimi zaman da apayrı birer kelime edasıyla uğuldayan kelimeler arasındaki boşlukların içine eğilip mahzenin karanlığındaki o yüzün kime ait olduğunu görmeye, görmeyince de şiddetle merak etmeye başlarsınız. Hatta sizi gene size geri getirmek üzere sizden alıp sessiz sedasız hikayenin derinliklerine biraz daha çekecek olan bu merak, kelimelerin kendi hikayeleri arasında gitgide arsız bir sarmaşık gibi dallanıp budaklanarak, sonunda o yüzün Alaaddin'e ait olduğu kuşkusunu bile doğurur.” (s. 123-124). Sonuç: Elimizde postmodernist anlatının çok sevdiği ve sık sık kullandığı aşk, cinayet, tarihsellik, gerilim dolu bir öykü vardır. Ancak Yıldız Ecevit'in de

belirttiği gibi bu unsurlar *Bin Hüzünlü Haz*'da eğlence amaçlayan popülist bir tavırla değil, metnin bütünlüğünü tamamlayıcı estetik bir işlev olarak kullanılmıştır.⁹⁴

Sonra da bu Alaaddin'in katil olabileceği olasılığından türetilen olası hikayeler dinleriz. Bir kısmı boşluklarla dolu, okurun hayal gücüyle tamamlanacak hikayelerdir bunlar. Bu hikayelerin birinde Alaaddin kendini "belleğindeki geçmişte" (s. 133) bulur ve Haraptarlı Nafi'ye " 'Hocam, hayat nedir?' diye sorar; o da 'Hayat nedir diye sorarsan bilmiyorum evlat' der emin bir sesle, 'Sormazsan, biliyorum...'" (s.134). Merak ve gerilimin eğlenceye hizmet etmediği çok açıktır, hikayelerin bizi getirdiği yer yine varoluşumuza dair bir sorudur. Önemli olan bilmek değil, sezmek, algılamak ve ne kadar hüzünlü de olsa aramaktır, bu yolla hayattan haz almaktır.

"Dönüp bana bakan Alaaddin'le göz göze gelmişim çünkü..." diye noktalar anlatıcı romanını. Belki de okurdur Alaaddin ve anlatıcı tüm yolculuğu okuru bulmak için yapmış, bulduğu yerde de bitirmiştir romanını.⁹⁵ Ya da anlatıcının cümleleriyle söylersek "hayatı gözükmeyen şekliyle kağıtlara geçirip bir kez daha var edebilmek, birkaç kelime daha genişletebilmek ve bu çok özel uğraşın çok hüzünlü hazzını tadabilmek (s. 102) için bir araçtır Alaaddin. Anlamı her okurun kendi yorumuna göre değişebilecek, her okumayla zenginleşip büyüyecek bir şeyin imgesidir Alaaddin. Ya da Alaaddin'in ne anlama geldiğini belki de hiç bulamayacağız. Derrida'nın dediği gibi "Metin salt dildir. Aynı zamanda her şey metindir; metin dışında hiçbir şey yoktur. Metin veya dil ise sürekli değişen anlam

⁹⁴ Yıldız Ecevit, *a.g.e.*, s. 180.

⁹⁵ Çimen Gülnay, "Postmodern Darbeye Direnen Roman: *Bin Hüzünlü Haz*'da Belirsizliğin Bilgeliği", *Defter* 45. s. (Kış 2002), s. 128.

göstergeleri oluşturur. (...) Hep okurun elinden kaçan, eksik kalmaya mahkum bir anlam vardır.”⁹⁶

Bir arayış motifinin etrafında, görünüşte yüzlerce kahramanı olup da kahramansız bir roman yaratmıştır Hasan Ali Toptaş. Aslında kahraman anlatının ta kendisidir. *Bin Hüzünlü Haz*’da yaratıcılık kendi hikayesini anlatmaya yönelmiştir. Kendinin nasıl oluştuğunu anlatmış, kendisini konu edinmiştir ve yazarının dediği gibi “*Bin Hüzünlü Haz* kendini oluşturan şeyin o ana dek yazılan ya da söylenen anlatılar olduğunun farkında”⁹⁷ dir. Kendini anlatırken de postmodernist anlatının tüm olanaklarını kullanmıştır. Üstkurmacayı ana kurgu ögesi olarak seçmiş, metinlerarası bir evren yaratmıştır. Bu evrenin içine birbirlerinin içinde eriyen dünyalar, zamanlar sığdırmış, varoluşa dair sorular sormuş, fantastiği bol bol kullanmış, tüm olasılıklara kucak açmış, bütün zıtlıkları eşzamanlı olarak bir arada vermiş ve belirsizliği tüm romana hakim kılmıştır. Yazar, roman sanatını sorgulamış; kendisinin neden ve nasıl yazdığının ipuçlarını da vermiştir. Tüm bunları yaparken okurla diyalogu hiç kesmemiş, ona sürekli müdahalelerde bulunmuştur; çünkü *Bin Hüzünlü Haz* varlık sürecini okur katılımıyla tamamlayacağını farkındadır. Okuruna “bu metinle özdeşleşme, bu sadece kendini yansıtan bir oyun, sen de oyunun bir parçası ol, birikimlerinden yararlanarak kendi yorumunu kendin kur” demiştir.

⁹⁶ Jale Parla, *a.g.e.* , s. 336.

⁹⁷ Şükrü Erbaş, *a.g.e.*

3. SONUÇ

Postmodern edebiyatı Hasan Ali Toptaş'ın romanlarındaki “arayış” imgesinden yola çıkarak incelediğimiz çalışmamızın sonuna geldik. Gördüğümüz gibi, yorumladığımız dört roman da bize postmodernist edebiyatın uğraştığı temel meseleleri tartışma imkanı sağlamıştır.

Hiyerarşiler yaratan, kurallar koyan modernizm giderek bireyleri baskı altına almaya başlar. Artık her şeyin bilinebildiği, güvenilir dünya yerini enformasyon ve göstergelerin egemenliğinde yeni bir dünyaya bırakmıştır. Büyük bir tüketici yığınının dönüşen modern bireyler yaşadıkları topluma yabancılaşır. Hep aynı, kısıtlanmış hayatlar içinde birey, her türlü kimliğini yitirir. Kim olduğunu ve yaşadığı dünyayı sorgulamaya başlar, kendini ontolojik kaygılar içinde bulur. Modernizmin bütünlüklü bireyi içi boşaltılmış, parçalı postmodern özneye dönüşür. Böyle bir dünyada yazarlar da çareyi kelimelerden kurdukları, düşlerle beslenen metinler dünyasına sığınmakta bulmuştur.

İşte incelediğimiz ilk roman *Sonsuzluğa Nokta*'da tam olarak gördüğümüz de budur: Romanın baş kişisini anlatırken yazar, yaşadığımız yüzyıl insanının karşı karşıya kaldığı kimliksizlik problemini dile getirmiş; değişen dünyayı ve değerleri ortaya koymuştur. *Sonsuzluğa Nokta*, pasif bir roman kişinin sürükleyici bir olay zinciri olmaksızın zamandan zamana atlayarak, geri dönüşlerle iç dünyasını anlatırken taşrada yaşamının zorluğu, aile içi ilişkiler, öğrenci olayları, iş bulma problemi ve evlilik kurumunun sorunları gibi toplumsal konulara da değinen bir romandır. Yani yazarın bu ilk romanında, her ne kadar toplumsal sorunlara çözümler önermese de, dış dünyayla ilişkisini tam olarak koparmadığını ve sığındığı metinsel dünyada bir bireyi merkeze alarak onun psikolojisini anlattığını görmekteyiz. Bu açılarından bakıldığında romanda postmodernist anlatıyı test etmekten ziyade, modern

dünyada boğulan bir birey üzerinden modernizmi sorgulama imkanı buluruz. *Sonsuzluğa Nokta*, kişiyi uyuma zorlayan baskıcı modern dünyada asla kendisi olamayacağını anlayan, hiçbir tercihi kendine ait olmayan, sadece toplum tarafından kendisine biçilen rolleri oynamaya zorlanan modern bireyin, parçalı postmodern özneye dönüşümünü gözler önüne sermiştir. Postmodernizmin kimliksiz, geleceği olmayan şizofren öznesinin tekrarlardan ibaret bir zamansızlığın içinde hapsediğini kendini arayan birey üzerinden göstermiştir.

Yazarın ikinci romanında ise, başkalarının hikayelerine girerek yine kendini arayan karakter sayesinde postmodern anlatının pek çok özelliğiyle karşılaşırız. Düşün hakikatin ta kendisi olduğu, kurmaca olanla gerçek olanın sınırlarının silindiği bir romandır *Gölgesizler*. Kayıp hikayeler ve fantastik öğeler sayesinde işaret edilen farklı bir varlıksal düzey bizi postmodernist anlatının sınırlarına çekmiştir. Postmodern anlatıya, derinlik ve devinim kazandıran yolculuk-sertüven motifi ve ayna imgesinin sık sık kullanılması sayesinde roman boyunca varlık ve varoluşa ilişkin sorular sorulmuş, gerçek ile gerçek dışı arasındaki sınırlar kalkmış ve akıl ve mantığın önderliği son bulmuştur.

Sonsuzluğa Nokta'dan farklı olarak *Gölgesizler*'de yazarın dış dünyayı yansıtmayı bıraktığını, romanını kendisine dönük bir ayna haline getirdiğini görmekteyiz. Artık bir bireyi merkeze alıp onun iç dünyasını anlatmak yerine yazar, sürekli birbirine dönüşen, sözcüklerle can bulan, metinsel bir dünyada yaşadıklarının, kendi kurmacalıklarının farkında olan roman kişilerinin öykülerini anlatmaya başlamıştır. Neyin gerçek olduğunu belirsiz bırakan ontolojik kuşkunun ürünü hikayelerle süslemiştir romanını. Bu hikayeler sayesinde anlatıcı-yazar başkalarının kimliğine girip varlığını anlamlandırmaya çalışmış, dünyanın kavranılabilirlik koşullarını bulmayı denemiş ve postmodernizmin çok sevdiği bir değerlendirmeyi

bize yeniden hatırlatmıştır: Tüm roman kişilerinin aslında bir kişi olması gibi ayna içinde herkes aynılaşır ve Lacancı bir yaklaşımla söylersek gördüğümüz imge sadece bir yanılsamadan ibarettir. Kişi, bitimsiz bir dil zincirinde benliğini hep bir başkası olarak kazanır/yitirir ve hiçbir zaman tamamıyla var olamaz ama kendini aramaktan da hiç vazgeçmez.

Yazarın üçüncü romanı *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda daha da postmodern olan bir anlatı bekler bizi. Kendisine sığınacak bir yer arayan küçük bir çocuğun macerası söz konusudur. Artık tamamen metnin dünyasına sığınmış bir anlatıcı-yazarla karşı karşıyayızdır. Dönüp duran, tekrarlarla dolu bir anlatım söz konusudur. Roman kahramanlarının çoğu birbirine benzeyen, hep aynı kısıtılmışlık duygusunu yaşayan kişilerdir ve bu kısıtılmışlık duygusundan kurtulmanın tek yolu hakikatin düşle yeniden oluşturulduğu farklı bir ontolojik boyuta, en az her şey kadar gerçek olan metnin ontolojisine sığınmaktır.

Roman boyunca okur sürekli, belirsizliğin egemen olduğu bir konumda bırakılmıştır. Hayallerle beslenen bir kurgu gerçeklikle karşı karşıya kalmış ve bu gerçekliğin postmodern anlatının eşliğinde kurmacayla gerçeğin sınırlarının silindiği büyümlü bir atmosfere, ancak metinlerde var olabilecek bir “öte dünya”ya ve oradan da bir metnin varoluş sürecine dönüştüğünü dikkatli bir okumayla kavrayabilmiştir.

Yazarın son romanı *Bin Hüzünlü Haz* ise postmodern anlatı başlığı altında sıralayabileceğimiz hemen hemen bütün özellikleri içermektedir. Bir arayış motifinin etrafında, görünüşte yüzlerce kahramanı olup da kahramansız bir roman yaratmıştır Hasan Ali Toptaş. Aslında kahraman anlatının ta kendisidir. *Bin Hüzünlü Haz*'da yaratıcılık tam olarak postmodernistlerin söylediği gibi kendi hikayesini anlatmaya yönelmiştir. Kendini anlatırken de postmodernist anlatının tüm olanaklarını kullanmıştır. Üstkurmacayı ana kurgu ögesi olarak seçmiş, metinlerarası bir evren

yaratmıştır. Bu evrenin içine birbirlerinin içinde eriyen dünyalar, zamanlar sığdırmış, varoluşa dair sorular sormuş, fantastiği bol bol kullanmış, tüm olasılıklara kucak açmış, bütün zıtlıkları eşzamanlı olarak bir arada vermiş ve belirsizliği tüm romana hakim kılmıştır. Yazar, roman sanatını sorgulamış; kendisinin neden ve nasıl yazdığının ipuçlarını da vermiştir. Hemen tüm postmodernist yazarların yaptığı gibi okuruyla canlı bir diyalog da kurmayı başarmış ve okurundan birlikte oynadıkları bu oyunda boşlukları doldurmasını beklemiştir.

Hasan Ali Toptaş'ın ilk romanında yaptığı, kurmaca metni sayesinde toplumun aksak yönlerine değinme eğilimi diğer romanlarında görülmez. Arayış motifi üzerinden giderek metindeki öğelerin birbirine dönüştüğü, hayallerin sınır tanımadığı, kurmacayla gerçekliğin iç içe geçtiği, her biri özenle seçilmiş kelimelerden oluşan farklı bir dünya yaratmaya başlamıştır ve bu dünya tüm ihtişamıyla son romanında okurla buluşur. Toptaş, zamanla biçim ve kurguya çok daha fazla önem verir ve mükemmel bir şekilde kullandığı dille usta işi bir yaratıcılığı birleştirerek okunması son derece keyifli ama bir o kadar da zor olan ve dikkatli ve edebiyat tutkunu olan okurların vazgeçemeyeceği eserler koyar ortaya.

Pek çok eleştirmenin de işaret ettiği gibi “sıra dışı” bir yazardır Hasan Ali Toptaş. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Türk romanı estetik boyutu çok yoğun olan bu tarz yapıtlara alışık değildir. Birkaç örnek dışında, Türk roman geleneği içinde üretilen romanlar, belirli bir okur tipi yaratmıştır: Her şeyi kendileri için açıklayan, birtakım toplumsal meselelere değinen romanları büyük kolaylık içinde okumaya alışık okurlar. Modern ve postmodern öğelerle dolu olan, okuyanın rahatını kaçıran ve kendilerinden üretken olmalarını bekleyen bu tarz eserler karşısında okurlar, şaşırılmışlardır. İşte bu yüzden, böyle bir ortamda böylesine sanatsal yoğunluğu olan eserler vermesi açısından, sıra dışı bir yazardır Hasan Ali Toptaş. Bu çalışmanın

amacı her ne kadar Hasan Ali Toptaş'ın romanlarını Türk edebiyatı içinde konumlandırmak olmasa da söylemeden geçemeyeceğimiz bir nokta vardır: Onun romanları sayesinde okurlar Türk edebiyatında örnekleri az olan postmodern anlatıyı daha iyi anlayabilme imkanı bulmuştur, nitekim Türk romanını postmodern anlatının doruklarına taşıyan son romanı *Bin Hüzünlü Haz* Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencileri tarafından en iyi roman seçilmiştir. Yani Hasan Ali Toptaş'ın giderek daha postmodern bir anlatıya kayması, postmodern anlatının Türk edebiyatında hem yazarlarca hem de okurlarca daha iyi anlaşılabilildiğini göstermektedir.



KAYNAKÇA

- Anderson, Perry. *Postmodernitenin Kökenleri*, Çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim, 2002.
- Akay, Ali. “Postmodern’in Saptırıcı Yanı: Simülakr (Görüntü)”, *Varlık* 1022. s. (Kasım 1992).
- Akyüz, Yeşim, “Hasan Ali Toptaş İle Söyleşi: Hikayesini ve Kahramanını Arayan Roman”, *Cumhuriyet* (08 Şubat 2000).
- Barthes, Roland. *Yazı ve Yorum (Roland Barthes’ tan Seçme Yazılar)*, Haz.ve Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 1990.
- Best, Steven;, Douglas Kellner. *Postmodern Theory*, New York: The Guilford, 1991.
- Baurillard, Jean. “İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik”, Çev., Oğuz Adanır, *Doğu Batı* 19. s. (Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002).
- Bauman, Zygmunt. “Modernite, Postmodernite ve Etik” , Çev. Aytaç Yıldız, *Doğu Batı* 19. s. (Mayıs, Haziran, Temmuz 2002).
- Bildirici, Faruk. “Türk Edebiyatının Yeni Yusuf Atılgan’ı Hasan Ali Toptaş”, *Hürriyet* (19 Şubat 2000).
- Butor, Michel. *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet-Sema Rifat, İstanbul: Düzlem, 1991.
- Cohen, Ralp. “Do Postmodern Genres Exist?” *Postmodern Genres*, Haz. Marjorive Perlof, Norman; London: University of Oklahoma Pres, 1989.
- Conner, Steven. “Postmodernizm ve Edebiyat”, *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: YKY, 2001.
- Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*, New York: Palgrave, 1998.

_____. *Metafiction*, Yay. Haz. Mark Currie, London,; New York: Longman: 2001.

Çeşitli, İsmail. *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara: Akçağ, 2001.

Dal, Güney. "Postmodern Roman ya da Roman Oynamak", *Hürriyet Gösteri* 86. s. (Ocak, 1998).

Demir, Yavuz. *Zaman Zaman İçinde/Roman Roman İçinde: Müşahadat (Bir Üst Kurmaca Olarak Müşahadat)*, İstanbul: Dergah, 2002.

Doltaş, Dilek. *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar*, İstanbul: Telos, 1999.

Eagleton, Terry. *Literary Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim, 2002.

Eco, Umberto. *Açık Yapı*, Çev. Nilüfer Uğur Dalay, İstanbul: Can, 1998.

_____. *Anlatı Ormanlarında Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can, 1995.

_____. *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can, 1996.

Erbaş, Şükrü. "Hasan Ali Toptaş İle Söyleşi: Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız", *Adam Öykü* (Kasım-Aralık 2001).

_____. "Hasan Ali Toptaş İle Söyleşi: Romana ve Hayata Dair", *Cumhuriyet Gazetesi Kitap eki* (27 Mayıs 1999).

Fiedler, Leslie A. "Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın!" , Çev. Ayça Sabuncuoğlu, *Varlık* 1022. s. (Kasım 1992).

Fordham, Frieda. *Jung Psikolojisi*, Çev. Alan Yalçın, İstanbul: Say, 1994.

Foucault, Michel, "What is an Author?", *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Yay. Haz. David Lodge, London; New York: Longman, 1989.

_____. "Sonsuza Giden Dil", Çev. Celal Kanat, *Defter* 17. s. (Ağustos-Aralık) 1991.

- Günay, Çimen. "Postmodern Darbeye Direnen Roman: *Bin Hüzünlü Haz*'da Belirsizliğin Bilgeliği", *Defter* 45. s. (Kış 2002).
- Günyol, Vedat. "Gerçek Nedir Gerçekten?", *Varlık* 1023. s. (Aralık 1992).
- Gümüş, Semih. *Kara Anlatı Yazarı*, İstanbul: YKY, 1993.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell, 1989.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Towards A Postmodern Literature*, New York: Oxford University Press, 1981.
- _____. "Bugün Postmodern", Çev. Gülriz Ergöz, *Varlık* 1023. s. (Aralık 1992).
- Hızır, Nusret. *Bilimin Işığında Felsefe*, İstanbul: Adam, 1985.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, New York; London: Routledge, 1992.
- Jameson, F., Lyotard, J.-F., Habermas, J. *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Çev. Gülelül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı, 1994.
- Kahraman, Hasan Bülent. " 'Total' Kültürel Bir Olgu Olarak Postmodernizm" *Varlık* 1021.s. (Ekim 1992).
- Kale, Nesrin. "Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru", *Doğu Batı* 19. s. (Mayıs, Haziran, Temmuz 2002).
- Koçak, Orhan. "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna: Postmodern Anlatının Bazı Sorunları", *Defter* 17. s. (Ağustos-Aralık 1991).
- Lodge, David. *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London; New York: Longman, 1988.
- _____. "The Novel Now", *Metafiction*, Yay. Haz. Mark Currie, London; New York: Longman: 2001.
- Lucy, Nial. *Postmodern Literary Theory and Introduction*, Oxford: Blackwell, 1997.

- Lyotard, Jean François. *Postmodern Durum: Postmodernizm*, Çev. Ahmet Çiğdem, İstanbul: Ara 1990.
- Madra, Beral. “Modern’den Postmodern’e 1” *Hürriyet Gösteri* 125. s. (Nisan 1991)
- _____. “Modern’den Postmodern’e 2” *Hürriyet Gösteri* 125. s. (Mayıs 1991).
- _____. “Modern’den Postmodern’e 3” *Hürriyet Gösteri* 125. s. (Haziran 1991).
- Mchale, Brian *Postmodernist Fiction*, London; New York: Routledge, 1987.
- Menteşe, Oya Batum. “Sanatta Modernizmden, Postmodernizme”, *Littera Postmodernizm Özel Bölümü*, C. III (1992).
- _____. “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm” *Türk Dili* 519. s. (Mart 1995).
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İstanbul: İletişim, 1994.
- _____. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim, 1994.
- Oppermann, Serpil. “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve Gerçeklik/Yazı ‘İkilemi’” *Littera Postmodernizm Özel Bölümü*, C. III (1992).
- Parla, Jale. *Don Kişot’ tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim, 2002.
- Paz, Octavio. *Modern İnsan ve Edebiyat*, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Remzi, 1993.
- Robbe- Grillet, Allain. *Yeni Roman*, Çev. Asım Bezirci, İstanbul: Ara, 1989.
- Sartre, Jean-Paul. *Edebiyat Nedir?*, Çev. Berta Onaran, İstanbul: Payel Yay., 1982,
- Sarup, Madan. *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev. A. Baki Güçlü, Ankara: Ark, 1995.
- Sazyek, Hakan. “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece*, 65/66/67. s. (Mayıs-Haziran-Temmuz 2002).
- Scholes, Robert. “Metafiction”, *Metafiction*, Yay. Haz. Mark Currie, London,; New York: Longman, 2001.

Sontag, Susan. *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş (Susan Sontag' tan Seçme Yazılar)*, Yay.

Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, İstanbul: Metis, 1991.

Toptaş, Hasan Ali. *Sonsuzluğa Nokta*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2002.

_____. *Gölgesizler*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2002.

_____. *Kayıp Hayaller Kitabı*, İstanbul: Can, 1996.

_____. *Bin Hüznü Haz*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2002.

Turan, Güven. "Postmodernizm Sınırlarımıza Sızdı mı?", *Varlık* 1022. s. (Kasım 1992).

Waugh, Patrica. "What is Metafiction and Why Are They Saying Such Awful Things About It?", *Metafiction*, Yay. Haz. Mark Currie, London; New York: Longman, 2001.

Welsch, Wolfgang. "Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu (1)", Çev. Ayça Sabuncuoğlu, *Varlık* 1022.s. (Kasım 1992).

Welsch, Wolfgang. "Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu (2)", Çev. Ayça Sabuncuoğlu, *Varlık* 1023.s. (Aralık 1992).

Wilde, Alan. *Horizons of Assent; Modernism, Postmodernism and Ironi, Imagination*, Baltimore: Johns Hopkins University Pres, 1981.

Woods, Tim. "Postmodernism and The Literary Arts", *Beginnig Postmodernism*, London: Manchester University Pres, 1999.