

**T.C.  
DİCLE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARININ YAPI VE TEMA  
BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

**HAZIRLAYAN  
ZEHRA TEKİN**

**DANIŞMAN  
YRD. DOÇ. DR. KAMURAN ERONAT**

**DIYARBAKIR**

**2011**

**T.C.**  
**DİCLE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARININ YAPI VE TEMA**  
**BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

**HAZIRLAYAN**  
**ZEHRA TEKİN**

**DANIŞMAN**  
**YRD. DOÇ. DR. KAMURAN ERONAT**

**DIYARBAKIR**

**2011**

## ÖZET

“Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi” adlı bu çalışmada; yazarın *Sonsuzluğa Nokta* (1993), *Gölgesizler* (1995), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1998) ve *Uykuların Doğusu* (2005) isimlerini taşıyan beş romanı tahlil edildi.

İki ana bölümden oluşan çalışmanın birinci kısmında; yazarın yaşamı, edebiyat ve sanata ilişkin görüşleri ve eserlerine yer verildi. Tezin temelini oluşturan ikinci bölümde ise belirtilen romanlar, yayımlanış sırasına göre “Yapı” ve “Tematik Kurgu” ana başlıkları altında teker teker incelendi.

İsim ve içerik ilişkisini de içine alan “Yapı” bölümünde, eserlerin olay örgüsü ile bu yapının oluşumunu sağlayan bakış açısı ve anlatım teknikleri, zaman, mekân ve şahıs kadrosu unsurları ele alındı. Romanlardaki şahıs kadrosu; karakter oluşturma ve başkişi, norm, kart ve fon karakterler şeklinde yerine getirdikleri işlev ve nitelikleri doğrultusunda tahlil edildi. “Tematik Kurgu” başlığı altında, anlatılardaki temalar yoğunluk ölçüleri dikkate alınarak açıklandı. Bölümde, romanlarda dramatik aksiyonun oluşumunu sağlayan kişi, kavram ve simge değerler Prof. Dr. Ramazan Korkmaz’ın “Kora” adını verdiği şema üzerinde incelenerek mevcut yapılanma, farklı bir bakış açısıyla sunuldu.

Sonuç kısmında, çalışma süresince elde edilen bulguların genel bir değerlendirmesi yapıldı. Tezin sonunda ise yararlanılan kaynakları içeren bibliyografya yer almaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Hasan Ali Toptaş, roman, yapı, tema, postmodernizm, Kora şeması

## ABSTRACT

In this study named “Analysis of Hasan Ali Toptaş’s Novels in Terms of Structure and Theme”; five novels of the author that are *Sonsuzluğa Nokta* (1993), *Gölgesizler* (1995), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1998) and *Uykuların Doğusu* (2005) have been examined.

In the first part of the study which consists of two main parts; the author’s life, his opinions related with literature and art, and his works have been scrutinized. In the second part of the study which provides the basis for the thesis, the novels mentioned above have been presented one by one according to their publication dates under the main titles of “Structure” and “Thematic Fiction”.

In the “Structure” part consisting also the name and the content relation; together with plots, point of view and exposition techniques, time, place and characters which all together ensure this structure have been scrutinized. The characters in the novels; main character and character formation, norm, card and fon characters have been examined in the frame of their functions and features. Under the title of “Thematic Fiction”, the themes of the novels have been explained by giving attention to density criterion. In this part, a different viewpoint has been brought to the present structure by scrutinizing the person, concept and symbol values, which provide the dramatic action in the novels, in the frame of Prof. Dr. Ramazan Korkmaz’s Kora diagram.

In the final part, the findings that have been gathered throughout the study have been reviewed. At the end of the thesis, there is a general bibliography which consist the sources that have been used of.

**Key Words:** Hasan Ali Toptaş, novel, structure, theme, postmodernism, Kora diagram

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu çalışma jürimiz tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Kemal TİMUR

Üye : Yrd. Doç. Dr. Kamuran ERONAT (Danışman)

Üye : Yrd. Doç. Dr. M. Abdulbasit SEZER

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

Yenilikçi duruşuyla kendine has bir yazı anlayışı geliştiren Hasan Ali Toptaş, postmodern çizgide gelişen günümüz edebiyatının öncü isimleri arasında yer alır. İlki 1987 yılında çıkan öykü kitaplarıyla birlikte, edebiyat hayatına daha çok roman türü üzerinde yoğunlaşarak devam eden yazar; dünya ve Türk edebiyatının yazılı ve sözlü kaynaklarından beslenerek zengin bir yazınsal birikim üzerine inşa ettiği romanlarında, yazı sanatını geliştirme ve daha ileriye taşıma gayretiyle hareket etmiştir. Bu doğrultuda, anlatılarını kurgulayış biçimindeki ince ustalık; farklı yöntemlerle anlatımın sınırlarını genişletme ve zenginleştirme gücü; zaman, mekân ve kişiler gibi kurguyu oluşturan temel devinimleri tasarlarırken klasik anlayışı kırma ve kendine özgü yenilikçi bir tavır geliştirme çabası; odağında bireyin varoluş sorunsalının yer aldığı temaların anlatımın biçimsel yapısıyla oluşturduğu organik bütünlük ve şiir diline yaslanan imgesel anlatımı romancının edebiyatımızda ayrıcalıklı bir yer edinmesini sağlamıştır.

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarının yapı ve tematik kurgularının incelendiği bu tezde, söz konusu anlatılar teker teker ele alınarak olay örgüsü, bakış açısı ve anlatım teknikleri, zaman, mekân, şahıs kadrosu unsurları ve işlenen temalar üzerine bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Romancının yaşamı ile birlikte sanat ve edebiyata ilişkin görüşlerine de yer verilen incelemede, anlatılardaki kurgu öğelerinin nasıl tasarlandığı irdelenip yazarın bu konudaki yenilikçi ve özgün tavrı ortaya konulmuş; romanların içeriğine ilişkin tematik çözümlenmeler yapılarak hangi konular etrafında kurgulandıkları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışma süresince; geniş ve zengin anlam potansiyeline sahip romanların, çeşitli bakış açılarıyla farklı şekilde yorumlanabileceği göz önünde bulundurularak onların bugüne kadar değinilmemiş özelliklerine dikkatin yoğunlaştırılmasına gayret edilmiştir. Yapılan değerlendirmelerle roman sanatı üzerine kendine özgü bir estetik anlayış geliştiren Hasan Ali Toptaş'ın; öncü bir duruşla ortaya koyduğu eserlerinin, yazınımızda roman türünün vardığı noktayı ve ufkunun genişliğini göstermesi açısından önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmıştır.

Yüksek lisans sürecimin ilk gününden bugüne dek hoşgörülü ve yapıcı yaklaşımlarıyla yol gösteren, bilgilerini paylaşan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Kamuran Eronat'a ve bana huzurlu bir çalışma ortamı sağlayan, manevi desteklerini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

Zehra TEKİN

Diyarbakır 2011

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>TUTANAK</b> .....	iii
<b>ÖNSÖZ</b> .....	iv
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vi
<b>KISALTMALAR</b> .....	xiii
<b>0. GİRİŞ</b> .....	1
0.1. Çalışama ile İlgili Genel Bilgiler.....	1
0.1.1. Konu.....	1
0.1.2. Amaç.....	1
0.1.3. Kapsam ve Sınırlar.....	1
0.1.4. Yöntem.....	1
0.1.5. Zorluklar.....	3

## I. BÖLÜM

### 1. HAYATI, SANAT VE EDEBİYATA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ, ESERLERİ

1.1. Hayatı.....	4
1.2. Sanat ve Edebiyata İlişkin Görüşleri.....	12

1.3. Eserleri.....	17
1.3.1. Roman.....	17
1.3.2. Öykü.....	18
1.3.3. Çocuk Kitabı.....	18
1.3.4. Şiirsel Metin.....	18
1.3.5. Deneme.....	18

## II. BÖLÜM

### 2. YAPI VE TEMATİK KURGU

<b>2. 1. SONSUZLUĞA NOKTA.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1. 1. Yapı.....</b>	<b>19</b>
2.1.1.1. İsim ve İçerik.....	19
2.1.1.2. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri.....	20
2.1.1.3. Olay Örgüsü.....	25
2.1.1.4. Zaman.....	36
2.1.1.5. Mekân.....	40
2.1.1.6. Şahıs Kadrosu.....	44
2.1.1.6.1. Karakter Oluşturma ve Başkişi.....	44
2.1.1.6.2. Norm Karakterler.....	49

2.1.1.6.3. Kart Karakterler.....	52
2.1.1.6.4. Fon Karakterler.....	54
<b>2.1.2. Tematik Kurgu.....</b>	<b>56</b>
2.1.2.1. Kaçış.....	56
2.1.2.2. Yalnızlık.....	58
2.1.2.3. İletişimsizlik.....	60
2.1.2.4. Nesnelerin İnsan Yaşamına Kurduğu Hâkimiyet.....	65
<b>2.2. GÖLGESİZLER.....</b>	<b>66</b>
<b>2.2.1. Yapı.....</b>	<b>66</b>
2.2.1.1. İsim ve İçerik.....	66
2.2.1.2. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri.....	68
2.2.1.3. Olay Örgüsü.....	75
2.2.1.4. Zaman.....	88
2.2.1.5. Mekân.....	92
2.2.1.6. Şahıs Kadrosu.....	98
2.2.1.6.1. Karakter Oluşturma ve Başkişi.....	98
2.2.1.6.2. Norm Karakterler.....	103
2.2.1.6.3. Kart Karakterler.....	106
2.2.1.6.4. Fon Karakterler.....	111

<b>2.2.2. Tematik Kurgu.....</b>	<b>113</b>
2.2.2.1. Varoluş.....	114
2.2.2.2. Arayış.....	117
2.2.2.3. İletişimsizlik.....	119
2.2.2.4. Yabancılaşma.....	123
<b>2.3. KAYIP HAYALLER KİTABI.....</b>	<b>125</b>
<b>2.3. 1. Yapı.....</b>	<b>125</b>
2.3.1.1. İsim ve İçerik.....	125
2.3.1.2. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri.....	126
2.3.1.3. Olay Örgüsü.....	141
2.3.1.4. Zaman.....	151
2.3.1.5. Mekân.....	155
2.3.1.6. Şahıs Kadrosu.....	160
2.3.1.6.1. Karakter Oluşturma ve Başkişi.....	160
2.3.1.6.2. Norm Karakterler.....	163
2.3.1.6.3. Kart Karakterler.....	170
2.3.1.6.4. Fon Karakterler.....	173
<b>2.3.2. Tematik Kurgu.....</b>	<b>175</b>
2.3.2.1. İletişimsizlik.....	177

2.3.2.2. Yalnızlık.....	180
2.3.2.3. Kaçış.....	182
2.3.2.4. Aşk.....	185
2.3.2.5. Bedbinlik.....	192
2.3.2.6. Yoksulluk.....	194
2.3.2.7. Şiddet.....	195
<b>2.4. BİN HÜZÜNLÜ HAZ.....</b>	<b>197</b>
<b>2.4.1. Yapı.....</b>	<b>197</b>
2.4.1.1. İsim ve İçerik.....	197
2.4.1.2. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri.....	199
2.4.1.3. Olay Örgüsü.....	208
2.4.1.4. Zaman.....	219
2.4.1.5. Mekân.....	223
2.4.1.6. Şahıs Kadrosu.....	227
2.4.1.6.1. Karakter Oluşturma ve Başkişi.....	227
2.4.1.6.2. Norm Karakterler.....	231
2.4.1.6.3. Fon Karakterler.....	236
<b>2.4.2. Tematik Kurgu.....</b>	<b>238</b>
2.4.2.1. Arayış.....	239

2.4.2.2. İletişimsizlik.....	245
<b>2.5. UYKULARIN DOĞUSU.....</b>	<b>247</b>
<b>2.5. 1. Yapı.....</b>	<b>247</b>
2.5.1.1. İsim ve İçerik.....	247
2.5.1.2. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri.....	249
2.5.1.3. Olay Örgüsü.....	255
2.5.1.4. Zaman.....	271
2.5.1.5. Mekân.....	275
2.5.1.6. Şahıs Kadrosu.....	280
2.5.1.6.1. Karakter Oluşturma ve Başkişi.....	280
2.5.1.6.2. Norm Karakterler.....	287
2.5.1.6.3. Kart Karakterler.....	292
2.5.1.6.4. Fon Karakterler.....	295
<b>2.5.2. Tematik Kurgu.....</b>	<b>298</b>
2.5.2.1. Yalnızlık.....	298
2.5.2.2. İletişimsizlik.....	300
2.5.2.3. Kaçış.....	301
2.5.2.4. Arayış.....	303
2.5.2.5. Bürokrasinin Kişi Üzerinde Yarattığı Baskı.....	304

2.5.2.6. Hikâye Yazma Sanatı.....	308
<b>SONUÇ.....</b>	<b>310</b>
<b>BİBLİYOGRAFYA.....</b>	<b>315</b>

**KISALTMALAR**

<b>bs.</b>	Basım
<b>C</b>	Cilt
<b>çev.</b>	Çeviren
<b>drl.</b>	Derleyen
<b>ed.</b>	Editör
<b>hzl.</b>	Hazırlayan
<b>S</b>	Sayı
<b>s.</b>	Sayfa

**İNCELENEN ESERLER VE KISALTMALARI**

<b>BHH</b>	Toptaş, Hasan Ali (2007), <i>Bin Hüzünlü Haz</i> , 6. bs., İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş..
<b>G</b>	Toptaş, Hasan Ali (2009), <i>Gölgesizler</i> , 3. bs., İstanbul, İletişim yayınları.
<b>KHK</b>	Toptaş, Hasan Ali (2009), <i>Kayıp Hayaller Kitabı</i> , 1. bs., İstanbul, İletişim yayınları.
<b>SN</b>	Toptaş, Hasan Ali (2007), <i>Sonsuzluğa Nokta</i> , 5. bs., İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş..
<b>UD</b>	Toptaş, Hasan Ali (2007), <i>Uykuların Doğusu</i> , 4. bs., İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş..

## 0. GİRİŞ

### 0.1.Çalışma ile İlgili Genel Bilgiler

#### 0.1.1. Konu

Bu çalışmanın konusunu, Hasan Ali Toptaş'ın romanlarının yapı ve tematik kurgusu oluşturmaktadır. İki ana başlık etrafında incelenen romanlarda, “Yapı” bölümünde anlatılardaki isim ve içerik ilişkisi, bakış açısı ve anlatım teknikleri, olay örgüsü, zaman, mekân ve şahıs kadrosu tahlil edilmiş; “Tematik Kurgu” kısmında ise eserlerdeki temalar belirlenerek yoğunluk unsuruna göre değerlendirilmiştir.

#### 0.1.2. Amaç

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarının kurgu, teknik ve içeriklerine yönelik bir çalışmanın gerçekleştirildiği tezde, anlatıların yapısını oluşturan zaman, mekân, şahıs kadrosu gibi unsurların nasıl kurgulandığının; hangi temaların işlendiği ve bunların işleniş biçiminin ortaya konulması hedeflenmiştir. İncelemede, yenilikçi duruşuyla yakın dönem Türk romancılığının önemli isimleri arasında yer alan yazarın, roman sanatına yönelik geliştirdiği kendine özgü estetik tutum gösterilmeye çalışılmıştır.

#### 0.1.3. Kapsam ve Sınırlar

Çalışmanın inceleme alanı, Hasan Ali Toptaş'ın romanlarıdır. Tezde romancının yayımlanış sırasına göre *Sonsuzluğa Nokta*, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu* adlı eserleri tahlil edilmiştir. Yazarın *Ben Bir Gürgen Dalıyım* isimli çocuk romanı farklı ölçütler çerçevesinde değerlendirmeyi gerektirdiğinden çalışmanın dışında tutulmuştur.

#### 0.1.4. Yöntem

Konu alınan romanların metin esas alınarak incelendiği tezde, teorik alt yapı için geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Çalışma süresince Hasan Ali Toptaş üzerine hazırlanmış kitap, tez, makale ve söyleşiler titizlikle incelenmiş; yazarla irtibata geçilerek yaşamıyla ilgili birtakım tereddütlerin giderilmesi konusunda bilgisine başvurulmuştur. Yazılı kaynaklardan faydalanılarak hazırlanan çalışmada, İstanbul

Üniversitesi Kütüphanesi, Millî Kütüphane, YÖK Dokümantasyon Merkezi ve internet kaynaklarından faydalanılmıştır.

Yazarın farklı okumalara açık romanları üzerinde bugüne kadar birçok makale ve tez çalışması yapılmıştır. Bunlar, daha çok tek bir perspektif doğrultusunda ve anlatıların belirli yönlerine vurgu yapan incelemelerdir. Bu tezden önce yüksek lisans düzeyinde yapılmış olan “Hasan Ali Toptaş’ın ‘Gölgesizler’ Romanı ve Olanaksızlık”, “Zaman Algısı ve Romana Yansıması”, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında ‘Belirsizliğin Bilgeliği’: Bir Okuma Önerisi” ve “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarının Stilistik İncelemesi” başlıklı çalışmalarda, yazarın romanları ya bir yönüyle ya karşılaştırmalı olarak ya da kısmen ele alınmıştır. Hasan Ali Toptaş’ın romanının yapı ve tematik kurgusunu esas alan bu çalışmamızda, anlatılar teker teker ele alınarak olay örgüsü, onun oluşumunu sağlayan öğelerin kurgulanış biçimi ile işlenen temalar kapsamlı ve bütünlüklü bir şekilde incelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde Hasan Ali Toptaş’ı tanıtmak ve tezde öne sürülen düşünceleri hayatı ve roman sanatına dair düşünceleriyle ilişkilendirerek temellendirmek amacıyla yaşamı, edebiyat ve sanata ilişkin görüşleri ve eserlerinin neler olduğuna yer verilmiştir. Yazarın roman estetiğine ilişkin görüşleri, yapılan değerlendirmelerin pekiştirilmesi konusunda belirleyici rol oynamıştır.

Romanların teker teker ele alındığı tezde, yapı unsurları ve temalar ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Kurgu, teknik, zaman ve mekân öğeleri analitik bir değerlendirmeye tabi tutularak şekil ve tablolarla somut bir biçimde sunulmaya çalışılmıştır. Romanlardaki şahıs kadrosu; karakter oluşturma ve başkişi, norm, kart ve fon karakterler şeklinde, yerine getirdikleri işlev ve nitelikleri doğrultusunda tahlil edilmiştir. Anlatılardaki temaların farklı perspektiflerle ortaya konulduğu incelemede; dramatik aksiyonun oluşumunu sağlayan kişi, kavram ve simge değerler Prof. Dr. Ramazan Korkmaz’ın “Kora” adını verdiği şema üzerinde gösterilmiştir.

Kora şeması, Prof. Dr. Ramazan Korkmaz’ın romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerleri farklı görüntü seviyeleri üzerinde gösterdiği tablodur. Yaşamın karşıtlıkların eyitişimi üzerinde kurulması gibi onun mikro planlı bir yansıması olan

roman evrenin de farklı güçleri temsil eden değerlerin çatışmasıyla oluştuğu düşüncesinden hareketle tasarlanan şemada; mücadele içerisinde olan iki zıt güç ülküdeğer (tematik güç) ve karşıdeğer (karşı güç) başlıkları altında kategorize edilmiştir. Ülküdeğer, *“ruhunu eserin merkezine yerleştiren yazarın benimsenmiş değerlerini, doğrularını, özlemlerini, arzularını varlık kaygısını, kısaca anlatıcının yaratıcı ben’ini temsil eden bir varoluş dizgesini içerir”* (Korkmaz, 2002: 273). Karşıdeğer ise yazarın olumsuzladığı değer, kabul ve inanışların oluşturduğu güçleri temsil eder. Anlatısal yapılarda dramatik aksiyonun oluşumunu sağlayan bu iki güç, üç farklı görüntü seviyesi oluşturarak kendini gerçekleştirme olanağı bulur. Bunlar; eyleyen olarak “kişi”, düşünsel anlamda “kavram” ve derin hakikatleri söylemekten çok sezdirme, anıştırma ve çağrıştırmaya bağlamında “simge” düzlemleridir. Çalışmamızda Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında dramatik aksiyonu sağlayan değerler bu şema üzerinde yorumlanıp eserlerin farklı bir perspektifle gösterimi hedeflenmiştir.

Çalışma süresince, konu alınan romanlar edebiyat bilimi ölçütleri dâhilinde irdelenerek kurgu ve içerik yapılarının geniş ve bütünlüklü bir biçimde sunulmasına gayret edilmiştir. Farklı disiplinlerden de yararlanılarak değişik bakış açıları geliştirilmiş, eserlerin bugüne kadar değinilmemiş özellikleri üzerinde dikkatin yoğunlaştırılmasına özen gösterilmiştir.

#### **0.1.5. Zorluklar**

Roman sanatını geliştirme ve ileriye taşıma gayreti içerisinde eserlerini ortaya koyan Hasan Ali Toptaş’ın bu konudaki yenilikçi duruşu, romanlarını uygulanagelmiş ölçütler dâhilinde değerlendirmeyi güçleştirmiştir. Bu zorluk, romanların farklı okumalara açık nitelikleri göz önünde bulundurulup onlara değişik perspektiflerden bakılarak aşılmaya çalışılmıştır. Kendine has bir üslup geliştiren yazarın, romanlarını kurgulayışı ve anlatımındaki ince ustalık ve farklılık Türk edebiyatı için bir zenginlik olarak görülmüş, sürecin zorluğundan ayrı bir haz alınmıştır.

## I. BÖLÜM

### 1. HAYATI, EDEBİYAT VE SANATA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ, ESERLERİ

#### 1.1. Hayatı

Modern Türk edebiyatının önemli isimleri arasında yer alan Hasan Ali Toptaş, 15 Ekim 1958 tarihinde Denizli'nin Çal ilçesine bağlı Baklan kasabasında dünyaya gelmiştir. Yazar, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını Baklan kasabasında geçirmiştir. Yılım belli bölümünü yaylada geçirerek yerleşik hayat ve göçebelik arasında bir yaşam sürdükleri çocukluğunun ilk yıllarındaki kasabayı şöyle anlatır:

*“O yıllarda Baklan elektriği, suyu olmayan bir yerdi; çamaşırlar ve insanlar çeşme başlarına inşa edilen yunaklarda küllü suyla yıkanır, içme suyu bu çeşmelerden kovalarla ve ağaç testilerle taşınır, geceler gaz lambasıyla aydınlatılır, hatta soba moba olmadığı için evler de ocaklarda yanan odun ateşiyle ısıtılırdı. Şeytan kandillerinin ya da çıraların ışığında hayvanlara geceleyin yem ve su verildiğini, ağaç testilerin meşin yamalarını, kağınları, düvenleri, geniş geniş soluk alıp veren öküzleri ve gecenin karanlığında fokurdayıp duran pekmez kazanlarını gayet iyi hatırlıyorum.”* (Varlık, 2010: 54)

1970’li yıllarla birlikte hızla değişen Baklan’da hastane, eczane, kooperatif ve çeşitli dükkânlar açılır; makineleşme sürecini yaşadığı bu dönemde, kağınlara yerini yavaş yavaş traktörler ve minibüsler alır. Olayların bu kasabada geçtiği *Kayıp Hayaller Kitabı* eseri başta olmak üzere, çocukluğunu geçirdiği bu yer etrafında şekillen taşıra yaşamı, yazarın romanlarına çeşitli şekillerde yansımıştır. Kimi zaman sinema salonundan yansıyan filmler ya da anlatılan masallar, efsaneler ve halk hikâyeleri ile birlikte renklense de sunduğu ıssız, kapalı ve tekdüze yaşamla kasaba, Hasan Ali Toptaş’ın kendisini mutlu hissettiği bir yer değildir. Nitekim romanlarında da köy veya kasabada yaşayan kahramanların buradan hep kaçmak istedikleri görülür.

Şoför bir baba ile ev hanımı bir annenin iki erkek çocuğundan ilki olan romancı, aile içi kavgalar ve yoksullukla ağırlaşan, mutsuz bir çocukluk geçirmiştir. Uzun yol şoförü olan babası, evden sık sık ayrılır. Babasının uzun süre eve gelmeyişi o yıllarda

küçük yaşta olan yazarın, psikolojik durumu üzerinde etkili olmuştur. Latife Tekin’le yaptığı söyleşide, “(...) *bizim evde gülünmezdi (...)*” (Tekin, 2006: 32) diyen Hasan Ali Toptaş, daha sonra romanlarının dokusuna da işleyecek olan karamsar, yalnızlık ve çaresizlik yüklü atmosferi şu şekilde anlatır:

*“Gerçekten, hiç mi hiç gülünmezdi; hep somurtulur ve uzaklara bakılırdı. Benim çocukluğumda babam uzaklardaydı çünkü. Yıllar sonra döndü ama bu kez de ne varsa, o bakmaya başladı uzaklara. Çok az konuşurdu. ‘Öyle ya,’ derdi sadece. (...) Belki de yoksulluk bizi öteki kutba atmıştı; susarak, somurtarak, iç çekerek yaşıyorduk onu. Öyle derin somurtmaların içinden çıkıp gelişimin, yazımdaki o ses tonuyla ilgisi vardır herhalde.”* (Tekin, 2006: 32)

İlkokul mezunu olan babası söyleşide de belirttiği gibi az konuşan birisidir. Yazar, romanlarında çizdiği baba karakterlerine benzeyen babasını, yaptığı birçok röportajda fiziksel benzerliği ve sessiz karakteri nedeniyle Samuel Beckett’a benzettiğini söyler. Ona göre, hiç okula gitmemiş olan annesi ise babasının aksine bir hikâye anlatıcısı gibidir. Kullandığı anlatım tekniklerinin farkında olmadan tıpkı bir hikâye anlatıcısı gibi olayları anlattığını belirttiği annesi için Şehrazat benzetmesini yapar. Sessiz bir baba ve hikâyeler anlatan bir anneden olan Hasan Ali Toptaş, kendisi için “*Dolayısıyla ben Şehrazat ile Beckett’ın evliliğinden doğmuş bir çocuğum.*” (Baran, 2009) der.

İlkokul ve ortaokul yıllarında, babasının satın aldıktan sonra her akşam eve gelmeye başladığı minibüste muavinlik yapar. Bu dönemin, otobiyografik bir nitelik taşıyan *Sonsuzluğa Nokta* romanına birebir yansıdığı görülür. Yazar, romanda babasının minibüsünde muavinlik yapan kahraman gibi yolculardan bir türlü para toplayamadığını ve bu yüzden de babasıyla geçinemediğini söyler (Varlık, 2010: 57).

Romancıyı çocukluk yıllarında kitapların dünyasına iten olay, ilkokul ikinci sınıftayken başının arkasında çıkan yaradır. Başında duran bir cep aynasına benzettiği ve herkesin ona baktığını hissettiği bu yaradan dolayı dışarıya çıkmaktan, insanlar arasında olmaktan utanır. Buna bir de arkadaşlarının “Aynalı” diyerek alay etmeleri eklenir. Çocuklarla birlikte kasabadaki herkes ona adı yerine “Aynalı” diye hitap eder.

Büyük bir üzüntü ve mutsuzluk yaşamasına sebep olan bu olay için, “*O yaşta beni derinden yaralayan bir durumdu bu, fena halde mutsuzdum artık, insanları görmek istemiyor ve herkesten nefret ediyordum.*” (Varlık, 2010: 59) der. Daha sonra bu yarayı “*üçüncü bir göz*” (Varlık, 2010: 58) olarak değerlendiren Hasan Ali Toptaş, aslında herkesin dünyaya ruhlarında açılan derin bir yara, bir çizik ya da bir çatlaktan baktığını ifade eder.

Giderek içine kapandığı bu yıllarda kitaplar, yaşadığı mutsuz hayattan ve kasaban uzaklaşmak için ona bir çıkış yolu sunar. Kitaplarla tanışması şöyle olur: Halil Ahmet Erdem adında postacılıktan emekli olan bir kasabalı, çocuklara Denizli’den getirdiği gazoz ve poğaçalarla birlikte kitap da satar. Yazar, bir gün ondan Şehrazat’ın anlattığı masallardan biri olan *Konuşan Katır* isimli bir kitap alır. Kendisini; bir katıra dönüştürülen, kimsenin anlamadığı masaldaki Hasan adlı kahramana benzetir ve bu hikâyeden oldukça etkilenir (Varlık, 2010: 61). Kitaplar, anlatılarındaki kahramanları olduğu gibi onu da yaşadığı hayattan uzak, bambaşka diyarlara taşır. İnsanlardan ve hayattan korunacağı bir sığınak olur. “*(...) sevgi ve şefkat eksikliği beni kendiliğinden kitaplara yöneltti.*” (Çağlar, 2000: 28) diyen yazarın, o yıllardaki okumaları için söylediği şu sözler, iç dünyasına ışık tutması açısından önemlidir:

*“Ben mutsuz bir çocukluk yaşadım. Kasaba bile denilemeyecek bir yerde geçen bu mutsuz çocukluk, bu sevgi ve şefkat eksikliği beni kendiliğinden kitaplara yöneltti. O yıllardaki okumalarım, aslında bir tür kaçıştı. Kasaba ortamından, bu ortamın verdiği acılardan ve çocuk aklımla, çocuk yüreğimle aşamadığım şeylerden bir kaçış.”* (Çağlar, 2000: 28)

Kasabanın tek kütüphanesi olan Baklan Ortaokulu’nun kütüphanesine kapanan Hasan Ali Toptaş; okuma serüvenini Kemalettin Tuğcu, Muazzez Tahsin, Kerime Nadir, Oğuz Özdeş, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal’in kitaplarını okuyarak sürdürür. Ortaokul yıllarında Balzac, Tolstoy ve Hemingway gibi dünya edebiyatının önemli isimleriyle tanışır. Bu dönemde sadece okumakla yetinmez, ortaokul ikinci sınıftayken yazdıklarını Türkçe öğretmeni de beğenince roman yazmaya karar verir. O; romanı yazar, bir arkadaşı ise anlattıklarına uygun resimler çizer. Orhan Kemal’in *Gurbet Kuşları* kitabına öykünerek yazdığını belirttiği bu romanda, çocuk kahramanlar

yaşadıkları kasabadan bezip şehre gitmek isterler. Bu kişiler, şehre ulaşamadıkları gibi roman da yarım kalmıştır. Yazar bu kitabının adının, *Tahayyül Çemberi* ya da *Esrar Kumkuması* olduğunu belirtir (Varlık, 2010: 62-63-64).

Ortaokuldan sonra Baklan'da lise olmadığı için Çal ilçesine gider. Çal Lisesi'nde okumaya başlayan Hasan Ali Toptaş, burada bir arkadaşıyla birlikte derme çatma bir kerpiç odada kalır. Bu yıllarda hikâye yazmaya başlar. İlçede Orman Haftası nedeniyle düzenlenen bir yarışmaya *Tövbe* adlı öyküsüyle katılır ve birinci olur. Kazandığı bu ilk ödülle birlikte lisedeki arkadaşları ondan erotik hikâyeler yazmasını ister. Mesut Varlık ile yaptığı söyleşide “*bir ya da bir buçuk yıl boyunca*” (2010: 66) onlar için erotik hikâyeler yazdığını belirtir.

Kelimelerle yarattığı yazı evreninde kendisini daha iyi ve huzurlu hissettiğini ifade eden Hasan Ali Toptaş, yazdıklarını yayımlatma fikrini ilk olarak liseyi bitirdiği yaz, Denizli'de sanayi bölgesinde bir prefabrik büroda çalıştığı dönemde düşünür (Varlık, 2010: 71). 1975 yılında *Denizli* gazetesine *Ümmü'nün Selamı Var* adlı öyküsünü gönderir ve öykü burada yayımlanır. Daha sonra bu gazetede, *Sülük* ve *Bayram Şekeri* isimlerindeki öyküleri gibi başka hikâyeleri de çıkar. Hikâyeler yazmaya devam ettiği bu dönemde, çok sevdiği ve örnek aldığı yazar Bekir Yıldız'la tanışma fırsatı bulur. Bekir Yıldız, kendisinininkine benzer hikâyeler yazan on yedi yaşındaki Hasan Ali Toptaş'a, yazmaya devam etmesini fakat sesini bulması için artık kendisini okumaması gerektiğini söyler. Bu anıdan bahsettiği *Harfler ve Notalar* (2007) kitabındaki “Bir Buluşma” adlı denemesinde, Bekir Yıldız'ın etkisinden sıyrılıp kendine özgü bir dil kurmak için en az dört beş yıl çalıştığını ifade eder.

Hasan Ali Toptaş, liseyi bitirdikten sonra 1975 yılında Uşak Meslek Yüksek Okulu'na gider. 1970'li yıllarda başlayıp 12 Eylül'e uzanan, siyasi çatışmaların hâkim olduğu karmaşık ve çalkantılı atmosfer içerisinde, bu okulda ancak bir yıl kalabilir. Tekrar kasabaya döner ve burada iki yıl kadar dayısının kahvesinde çalışır (Varlık, 2010: 68). Daha sonra ise askere gider. Askerliğini Diyarbakır ve Urfa'da yapan Hasan Ali Toptaş, 1979 yılının sonlarında askerden döner ve 1980 yılında ilk evliliğini yapar.

Bu dönemde iş bulma sıkıntısı çeken romancı, Denizli'nin Çivril ilçesinde bir süre taksicilik yapar. “*Tatsız bir işti, olmadı, yapamadım.*” (Varlık, 2010: 68) dediği taksiciliği bırakıp yaklaşık bir yıl boyunca ilçedeki kahveleri dolaşıp iş arar. Bu arada gördüğü her devlet sınavına girer ve Denizli Defterdarlığı'nın yaptığı sınavı kazanır. Fakat ataması bir türlü yapılmaz. Bir benzin istasyonunun bitişiğindeki yağlama yıkama servisinde iş bulup bir gün çalışan yazar, aynı gün eve döndüğünde atama emrinin geldiğini görür. Çivril Vergi Dairesi'nde veznedar olarak işe başlar (Varlık, 2010: 68-69). Çivril ilçesinde beş yıl veznedarlık yaptığı bu dönemde, şiirlerini ve öykülerini çeşitli dergilere yollar. Bu dergilerden biri de *Edebiyat 81*'dir. Dergiyi çıkaran Tanju Cılızoğlu yazdıklarını beğenir ve gönderdiği üç öykü de yayımlayacağını iletir. Fakat dergi yeni sayısında yer alacak bu öyküleri yayımlayamadan kapanır. Bu tür şanssızlıklar, yazı hayatı boyunca devam eder. Daha sonra aynı hikâyelerini İzmir'de çıkan *Mühür* dergisine gönderir ve burada *Dili Mühürlü Gelin* adlı hikâyesi yayımlanır. (Varlık, 2010: 72). Yazarın bir dergide çıkan ilk hikâyesi olan bu öykü, 1983 yılında yayımlanmıştır. Dergi, bu sayıyla birlikte kapanmıştır.

“*Para saymak taş taşımaktan daha zor iştir.*” (Ekşioğlu, 2004: 56) dediği ve severek yapmadığı veznedarlık görevinden sonra 1985 yılında Ankara'ya gelir. Maliye Bakanlığı'nın orta derecede yönetici yetiştiren bir okulunu kazanan yazarın, asıl niyeti Çivril'den ve veznedarlık işinden kurtulmaktır. Ankara'da iki sene boyunca hem memurluk hem öğrencilik yapar. Bu dönemde ilk evliliği biter (Yüzbaşıoğlu, 2010: 2).

Hasan Ali Toptaş, 1987 yılında maliyetini kendisi karşılayarak *Bir Gülüşün Kimliği* adlı ilk öykü kitabını yayımlatır. İz Yayınları'ndan çıkan bu kitabın dağıtımını yapılmadığı için okura ulaşmaz. Kendisi bazı edebiyat isimlerine yollarsa da bir karşılık alamaz.

Yazar, okulu bitirdikten sonra Ankara'dan ayrılmak istemez. Sincan Vergi Dairesi'ne icra memuru olarak atanır. 1988 yılından itibaren başladığı bu görevi dokuz yıl yapar. İkinci evliliğini bu dönemde gerçekleştirir. Veznedarlık gibi bu işten de pek hoşlanmaz ama yapmak zorundadır. Bu görevi yaparken çektiği sıkıntıları ve bunun edebiyat yaşamına yansımalarını şöyle aktarır:

“(…) icra memurluğundan istifa etmek gibi bir şansım yoktu ne yazık ki. Hayalimde her gün binlerce defa istifa ettim ama gerçekte hiç etmedim, edemedim ve ilençlere, bağırp çağırmalara ve tehditlere rağmen o memuriyeti yıllarca sürdürdüm. Söylemeye gerek bile yok, berbat bir memuriyetti, gün boyu kirlilik duygusu kat kat birikiyordu üstümde ve geceleyin kaleme kağıda sarılacağım, kelimelere tutunacağım ânı iple çekiordum. İşte, memuriyetimin benim üzerimde bir etkisi olmuşsa, herhalde böyle bir etkidir.” (Varlık, 2011: 70)

Yine bir başka söyleşisinde, “Memuriyet yüzünden hep zaman fukarasıydım örneğin, yıllarca emekli olmayı, yirmi dört saat sadece romanı düşünebilmeyi hayal ettim.” (Kaplan, 2006: 21) diyen yazar, geceleri yazmak zorunda kaldığını belirtir. Sıkıntılı memuriyet hayatı, onu yazmaya iten sebepler arasında yer alır.

Ankara’da, edebiyat üzerine sohbetlerin yapıldığı bir çevreye dâhil olan Hasan Ali Toptaş; İzzet Kılıçlı, Tamer K. Bilgin, Gülağ Öz ve Cemil Kavukçu ile birlikte *Yazıt* dergisini çıkarır. İlk sayısı 1988 yılının Ocak ayında çıkan bu dergi, daha çok öykü ağırlıklıdır. Üç ayda bir çıkan dergiyi, daha sonra Şükran Kozalı ve Sabahattin Yalkın’ın katılımıyla kendi aralarında para toplayarak çıkarırlar. O yıllarda öykü yayımlayacak *Varlık* dışında bir derginin olmadığını, onda da sadece iki ya da üç öyküye yer verildiğini söyleyen yazar, bu derginin “öykücülüğümüze kendi gücü oranında bir canlılık” (Yazıcı, 2003: 73) getirdiğini belirtir. Yazar ve arkadaşları, dergi çıkarmak konusunda gösterdikleri dayanışmayı öykü kitaplarını yayımlatma konusunda da gösterir. Kendi aralarında topladıkları paralarla sırasıyla öykü kitaplarını çıkartırlar. Hasan Ali Toptaş, 1990 yılında çıkan *Yoklar Fısıltısı* adlı ikinci öykü kitabını bu yolla bastırır. Fakat ilkiyle aynı kaderi yaşayan bu kitap, dağıtım sorunu nedeniyle okuyucuyla buluşamaz.

İki öykü kitabından sonra umutsuzluğa kapılan yazar, anlaşılmadığını düşünüp edebiyat hayatını okur olarak sürdürmeye karar verir. Böyle bir düşüncede olsa da eline hâkim olamaz. Yazmaya küstüğü bu dönemde, şiirsel nitelikli küçük metinler yazar. Bu metinleri birleştirerek oluşturduğu *Yalnızlıklar* (1993) isimli dosyasını da kimsenin yayımlamadığı *Ölü Zaman Gezginleri* (2001) hikâye kitabı ve ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*’nın yanına bırakır. Bu sırada, İsveç’te yaşayan arkadaşı şair ve öykücü Gürhan

Uçkan'dan neler yaptığını soran bir mektup alır. Bu dosyasını ona gönderir. Gürhan Uçkan, kitabı İsveç'teki Kültür Konseyi'ne sunar ve konsey kitabın Türkiye'de yayımlanması için parasal destek verilir (Varlık, 2010 74-75). *Yalnızlıklar*, 1993 yılında Kavram yayımları tarafından yayımlanır. Böylece yazarın maliyetini kendisinin karşılamadığı ilk kitabı çıkmış olur. Bu duruma çok sevinse de kitabın baskısının kötü yapılması ve kapağında “şiir” ibaresinin yer alması onu memnun etmez. Daha sonraki baskılarda bu ibareyi kaldırtan yazara göre *Yalnızlıklar* ne şiir ne öykü kitabı ne de bir romandır (Varlık, 2010: 75). Şiirsel metinlerden oluşan kitap, 2006 yılında Hollanda'da Theatre Rast tarafından Hollandaca, Tiyatroevi tarafından da Türkiye'de sahneye konulmuştur.

Yazarın *Ölü Zaman Gezginleri* adlı öykü dosyası, 1992 yılında Çankaya Belediyesi ile Damar edebiyat dergisinin düzenlediği yarışmada birincilik ödülüne layık görülür. Aynı yıl Kültür Bakanlığının yaptığı yarışmada, *Sonsuzluğa Nokta* isimli yayımlanmamış romanı, dört eserle birlikte mansiyon alır. Bu kitaplarından *Ölü Zaman Gezginleri* 1993 yılında Çankaya Belediyesi tarafından yayımlanır. Yazarın Fethi Naci'nin yaptığı olumlu eleştirilerle kaderinin değiştiğini söylediği *Sonsuzluğa Nokta* romanı ise aynı sene içinde Kültür Bakanlığı tarafından basılır. Bu ödüllerle hayat, yazarı edebiyata geri çağırmış gibidir.

*Ölü Zaman Gezginleri* kitabından sonra öykü türünden uzaklaşıp bu türde hiç kitap yayımlatmayan Hasan Ali Toptaş, ikinci romanı *Gölgesizleri* 1994 yılında tamamlar. Kitap bu yıl içerisinde Yunus Nadi Roman Ödülü'ne layık görülür. Romancı kitabın basımı için Simavi yayımları ile anlaşır fakat yayınevi kitabı yayımlayamadan kapanır. *Gölgesizler* romanı, daha sonra 1995 yılında Can yayımları tarafından basılır. Bu kitap, yıllar sonra aynı adla filme uyarlanır. Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı film, 2009 yılında gösterime girmiştir.

Yazarın üçüncü romanı *Kayıp Hayaller Kitabı*, 1996 yılında yine Can yayımları tarafından yayımlar. *Ben Bir Gürgen Dalıyım* adlı çocuk kitabı ise 1997 yılında Damar yayımlarından çıkar.

Hasan Ali Toptaş, bu yıllar içerisinde icra memurluğu görevine devam eder. 1994 Yunus Nadi Roman Ödülü'nü aldığı yıl, Kültür Bakanlığı'na bağlı bir kütüphane memurluğuna geçmeyi tasarlar. *Sonsuzluğa Nokta* romanını da bu bakanlık yayımladığı için görevin kendisine verilebileceğini düşünür. Fakat başvurusu kabul edilmez (Varlık, 2010: 70-71). 1996 yılında icra memurluğu görevinden ayrılıp Hazine Avukatlığı biriminde çalışmaya başlar. Bu süreç içerisinde, ikinci evliliği de sonlanır. Yirmi beş yıllık memuriyet yaşamını on bir yıl Hazine Avukatlığı'nda çalışarak tamamlar. 2000 yılında üçüncü evliliğini yapan yazarın, ilk evliliğinden bir oğlu sonuncusundan ise bir kızı vardır.

“*Yazdıklarını okura en zor ulaştıranlardan biriyim.*” (Kul, 2003: 17) diyen Hasan Ali Toptaş, yazın yaşamı boyunca birçok zorlukla karşılaşmıştır. Hikâyelerinin basılacağı dergiler batar, sözleşme yaptığı yayınevleri kapanır, kitapları yayınevlerinde geri döner. Aynı sıkıntılı süreci, edebi hayatı içerisinde ayrı bir yere oturttuğu *Bin Hüzünlü Haz* romanını yayımlatma sırasında da yaşar. Romanın, “*Sen bunun etini, yağını, suyunu, tuzunu, baharatını o kadar çok koymuşsun ki, bir oturuşta yenmiyor.*” (Bildirici, 2000) denilip yayınevinden geri çevrilmesi dikkat çekicidir. 1998 yılında Adam yayınları tarafından basılan kitap 1999'da Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'ne, 2000 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğrencileri Yılın En İyi Roman Ödülü'ne değer görülür.

Hasan Ali Toptaş'ın *Uykuların Doğusu* adını taşıyan son romanı 2005 yılında Doğan Kitap tarafından basılmıştır. Bu kitap 2006 yılında Orhan Kemal Roman Ödülü'nü almıştır. Yazarın çeşitli dergilerde yayımlanan yazılardan oluşan *Harfler ve Notalar* isimli deneme kitabı ise yine Doğan Kitap tarafından 2007 yılında basılmıştır. Romacının aldığı son ödül, Türkiye Yazarlar Birliği Edebiyat Mevsimi Roman Büyük Ödülü'dür.

Çocuk yaşlarında başlayan yazma serüvenini hikâyeler, şiirler, romanlar ve deneme türündeki yazılarıyla sürdüren Hasan Ali Toptaş, bu süreç içerisinde daha çok roman türü üzerinde yoğunlaşmıştır. Yazar, gerek hayatın getirdiği zorluklar gerek yazılarını okura ulaştırma konusunda yaşadığı sıkıntılar karşısında hiçbir zaman yazma arzusundan vazgeçmemiştir. Emekli olmakla zamanının tümünü edebiyata ayırma

mutluluğuna erişen romancı, yaşamını halen Ankara'nın Sincan ilçesinde sürdürmektedir.

## 1.2. Sanat ve Edebiyata İlişkin Görüşleri

Roman sanatını bir adım ileriye taşıma, çizilmiş sınırlarını aşma ve yeniden tanımlama gayreti içerisinde, eserlerini ortaya koyan Hasan Ali Toptaş; anlatım tarzı, kurgu ve onu oluşturan öğelerin tasarlanış biçimlerine yansıyan yenilikçi ve deneyselci tavrıyla Türk edebiyatının öncü isimleri arasında yer alan bir yazardır. Odağında “ ‘ben’in varoluş sorunsalının özünü yakalama” (Kundera, 2005: 42) yolundaki arayışın yer aldığı romanlarında, modern ve postmodern nitelikli anlatım yöntemleriyle düş, gerçeklik ve kurmacanın iç içe geçtiği anlatı evrenleri yaratmıştır. İmge yoğunluklu şiirsel bir estetiğin hâkim olduğu bu çokkatmanlı anlatılarda; kurguyu oluşturan temel fonksiyonlar, kalıplaşmış birtakım kurallar çevresinde dönen bir roman yapısı dâhilinde şekillendirilmemiştir. Bu konuda; her romanın, kendisinden önce yazılan anlatılardan edindiği bilgi ve görgü üzerine inşa edildiğini fakat belirli kurallar ve bilgiler dâhilinde yazılamayacağı görüşünde olan yazar, yenilikçi tavrını şu sözlerle ortaya koyar:

*“Ben yazdığım her romanla romanı yeniden tanımlamaya çalışıyorum. Romana kendi aklımca küçük bir adım atmaya, romana yazdığım romanlarla küçük bir deneyim kırıntısı daha eklemeye, ya da onun olabilirlik sınırını bir milim daha genişletmeye çalışıyorum. Yüzyıllardır biriken roman bilgisinden yola çıkarak, sezgiyle yapıyorum bunu. Bittiğinde hangi ölçülere uyar, nasıl kategorize edilir diye düşünmüyorum.”* (Yazıcı, 2003: 73)

Hasan Ali Toptaş, öncü duruşunu romanlarında hikâyeden ziyade metnin kendi serüvenini öncelikli kılmasıyla gösterir. Roman sanatının, hikâyede var olma ve karaktere tutunma sürecini çoktan aştığı düşüncesinde olan yazar, yaptığı bir söyleşide “Roman kahramanı, artık kahraman olmaktan çıkıp ‘roman kişisi’ne sonra da Kafka'nın romanında Bay K'ya dönüştü.” (Yüzbaşıoğlu, 2010: 7) der. Ona göre roman kahramanının adını, yüzünü ve yönünü yitirerek geçirdiği bu dönüşüm süreci; yaşanan ekonomik, siyasal ve teknolojik gelişmeler yüzünden hem çevresine, hem de kendisine

yabancılaşan insanın serüvenine denk düşer. Romancı, aynı söyleşide, okuyucunun yazardan 19. yüzyıl romanlarında olduğu gibi kronolojik bir çizgi içerisinde, somut olayların anlattığı bir evren yaratmasını beklememesi gerektiğini ifade eder. Romanın, gerçeği yansıtması değil kendi gerçeğini yaratması fikrindedir. Hasan Ali Toptaş'ın bu düşüncelerini, romanlarında somut bir biçimde görmek mümkündür. Doğaüstü ve gerçeğin yadırgatma etkisi yaratmadan yan yana durduğu anlatılarının kendine özgü gerçeklik evrenlerinde, farklı gerçeklik katmanları iç içe geçer. Çizgisel bir okumayla hikâyeyi takip etmenin mümkün olmadığı bu evrenlerde, *Bin Hüzünlü Haz* eserinde olduğu gibi kimi zaman hikâyeye tamamen silinir. Döngüsel ve devingen bir yapıya sahip kurgularda; zaman ögesi, kronolojik olmanın aksine belirsiz ve görecelidir; labirenti andıran mekânlar ise daha çok soyut nitelikli, simgesel özellikleriyle karşımıza çıkar. Toplumsal hayatta varoluşunu ortaya koyamayan bireyin yansıması olan anlatı kahramanlarının büyük bir kısmının adı yoktur. Yazarın romanlarında, Kafka'nın Bay K.'sının kalan tek harfini de silmiş olduğu söylenebilir.

Romanlarında ne anlattığından ziyade nasıl anlattığı konusunu öncelikli kılan Hasan Ali Toptaş'a göre dil, düşünceyi taşıyan bir araç değil düşüncenin kendisidir. Yazar; dilin kelimelerden ibaret olmadığını, genlerimizde de süregelen bir şey olduğunu ve kelimelerden çok *“bir çeşit bellek ve duygu”* (Tekin, 2006: 28) sayılması gerektiğini düşünür. Öldürülebilir ya da yaşatılabilir bir şey olan dil, *“erişilmesi, tekrar tekrar keşfedilmesi hatta yeniden yapılması gereken”* (Yaşar, 2003: 54) bir amaçtır. Şükrü Erbaş ile yaptığı bir söyleşide oldukça önem verdiği bu konuyla ilgili şunları söyler:

*“(...) dil, kalemin ucundan akıveren şey değildir bana göre. Dilimin ucuna bu kelime geldi ya da falanca kelimeyi kalbimin derinliklerinden çıkardım diye hemencecik oturup yazamayız. Kalbimizin derinliklerinden çıkardığımız o kelimeyi uzatıp aklımıza, uzatıp daha önce yazdığımız öteki kelimelere, hayal ettiğimiz metnin ruhuna, geçmişe, geleceğe ve şimdiye de göstermek zorundayız. Kısacası, bence dil kurulan bir şeydir. Yapılan bir şeydir.”* (Erbaş, 2001: 50)

Romanlarını şiir hassasiyetiyle yazan Hasan Ali Toptaş için *“Yazmak, bir anlamda beste yapmaktır”* (Yaşar, 2003: 54). Ona göre, düzyazının da kendine özgü bir ses yapısı vardır. Bu nedenle yazarın, her cümleye ya da kelimeye indirgenebilecek bu

ses yapısının farkında olarak kelimeler açık sesle mi bitiyor, sesli ve sessiz kelimelerin dağılımı ne yönde, sözcükler nasıl yan yana gelmelidir gibi konular üzerinde kafa yorması gerektiği görüşündedir. Anlatılarını bu hassasiyetle yazan romancı, her harfin bir müziği temsil ettiği ve sayfanın yüzüne döndüklerinde bir müzik oluşturduğu fikrini taşır. *Harfler ve Notalar* adlı deneme kitabının aynı ismi taşıyan yazısında, bu notalarla tesadüfün elinden çıkmış berbat bir gürültü de yaratılabilir ya da onlar “*bilinçle oluşturulmuş, ruhu ve kulağı okşayan tatlı bir ses ırmak*”a (2008: 170) da dönüştürülebilir der.

Yazı hayatının ilk dönemlerinde şiirler yazdığını söyleyen Hasan Ali Toptaş, onları “*Çiğdem Duru*” (Varlık, 2010: 85) adıyla Anadolu’daki bazı dergilere gönderdiğini belirtir. Yalnızlık teması üzerine yazılmış şiirsel metinlerin yer aldığı *Yalnızlıklar* isimli bir kitabı olan yazar, romanlarını şiirsel bir anlatıma dayanan ritmik ve ahenkli dille yazmıştır. Az sözle çok şey anlatma gayreti içerisinde olan yazarın anlatımı, yoğun ve üretken bir imgesel dile yaslanır. Bu durum anlaşılabilirliğini zorlaştırmakla birlikte romancının yalın, akıcı ve kolay okunabilir bir dili vardır. Şiiri söz söyleme sanatının özü olarak gören ve bir roman ya da öykü yazarının şiirle ilişkisini önemseyen Hasan Ali Toptaş’ın, bu konudaki fikirleri şöyledir:

“*Bana göre, roman ya da öykü yazan bir kişinin şiirle ilişkisi önemli. Cümlelerin başında dediğim gibi, tabii, bana göre önemli. Çünkü şiir söz söyleme sanatının özüdür, çekirdeğidir. Birçok romancı ya da öykücü şiire hep yakın durmuştur geçmişte de. Flaubert bir mektubunda, ‘Geçekten iyi bir düzyazı cümlesi, iyi bir şiir dizesi olmalıdır.’ der sözgelimi. Yusuf Atılgan da benzer şeyi söyler: ‘Roman şiir gibi yazılır,’ der. Ya da başka bir örnek, *Golgol*’dür; o da *Ölü Canlar*’ı bir çeşit düzyazı-şiir olarak niteler. Sonuçta, evet, düzyazı şiiri bilmelidir ama şiir olmamalıdır.*” (Şenöz-Ünlü, 2008: 38)

Hasan Ali Toptaş’a göre roman, aklın değil sezginin rehberliğinde yol almaktır. Yazar, herhangi bir plan yapmadan haritasız, pusulasız bir şekilde başladığını ve ilk cümleyi yazdıktan sonra anlatıyı “*metnin iç aklı*”yla (Varlık, 2010: 78) işbirliği yaparak ilerlettiğini belirtir. Onun için roman sanatı ya da sanatın kendisi aklın menzilinde yapılan bir şey değildir. Bilim dalları için bilgi çok önemli ve gereklidir fakat sanat için bilgi, netameli bir şeydir. Romancı “*(...) sanat söz konusuysa, bilginin kendisi değil*

*buharı muteberdir.*” (Varlık, 2010: 79) der. Ona göre roman, tam bir bilgisizlikle yazılır. Fakat burada kastettiği bilgisizlik farklı bir şeyi ifade eder. İki tür bilgisizlik vardır. Bunlardan biri, “*kalınmış bilgisizlik*”tir (Varlık, 2010: 79). Bu bilgisizliği şöyle tanımlar: “*bizim tabiatın bir parçası oluşumuzdan kaynaklanan ham yanımızdır; evcilleştiremediğimiz, varlığının farkına varıp törpüleyemediğimiz, işleyip biçimlendiremediğimiz yanımız*”dır (Varlık, 2010: 79). İkincisi ise “*varılmış bilgisizlik*”tir. Bu bilgi, bilgi ile elde edilmiş bilgisizliktir. Yazar bunun için, “*bilgi arazisini sabırla adım adım yürüdükten sonra, anlımızdan tüten ter damlacıklarıyla birlikte ulaştığımız bilgisizlik*” (Varlık, 2010: 79) der. Hasan Ali Toptaş’a göre roman, “*kalınmış bilgisizlik*” ile “*varılmış bilgisizlik*”in karışımından oluşan büyük bir bilgisizliğin ışığında yazılır.

Anlatılarında somut bir biçimde görülmekle birlikte romancı, kimi zaman roman anlayışını kahramanlarına da söyler. *Uykuların Doğusu* romanında Dayı karakteri “*Hasanım Ali*” dediği yeğenine hikâye yazma konusunda öğütler verir. Söylediği şu sözler, yazarın romanlarını nasıl okumamız gerektiği konusunda yol gösterici olmakla birlikte yazma konusundaki fikirlerini de gösterir:

“*Sonra, biliyor musun, aslında zihin denen fahişe de bir hikâye anlatıcısıdır, derdi. Sonra, görünmeyeni anlatmak hüner değildir, tam tersine bir çeşit kabalıktır ve ayıptır, görünmeyeni sadece görünür kılacaksın Hasan’ım Ali, derdi. Sonra, akıl insanın en büyük yarasıdır, kalemi eline aldığı anda aman ha uzak dur, fazla sokulma, derdi. Sonra, Haydar’ın nasıl büyük bir iştahla başını salladığına bakarak, hikâye anlatırken kelimeleri ha bire kusmayacaksın Hasanım Ali, birçoğunu yutacak ve kâğıdın üzerine de yuttuğun kelimelerin boşluğunu bırakacaksın, derdi. Sonra bana dönerek, bazı hikâyeler kendilerini bir çeşit hikâye topluluğu şeklinde gösterirler, onları tutup herhangi bir yöne doğru zorlama, nemelazım, takıl peşlerine git, derdi. Sonra gerçeklerin birazı gerçek değildir Hasan’ım Ali, bu nedenle söyleyeceğin yalanlardan bazılarını tamamlama, bırak kubbeleri eksik olsun, derdi.*” (UD, 213 -214)

Yazara göre roman sanatının en önemli inceliklerinden biri her şeyi anlatmak değil, saklamayı bilmektir. Asıl ustalık anlatacaklarının büyük bir kısmını gizleyebilmekte, dil altı edebilmekte yatar. Romancı bu konuda, “*(...) zamana meydan*

*okuya okuya yüzyılların gerisinden süzülerek ilk günkü tazelikleriyle bize kadar ulaşan hikâyeler, içlerindeki her şeyi bir şeye dayandırıp bolca açıklamalarda bulunan hikâyeler değil, yapılarında karanlık noktalar barındıran hikâyelerdir.”* (2008: 23) der.

Hasan Ali Toptaş, eserlerini oluştururken hem sözlü ve yazılı kültür ürünlerinden hem de dünya edebiyatının önemli temsilcilerinden beslenir. Doğu ve Batı edebiyatının bir sentezi niteliğinde olan eserlerinde, geleneğin olduğu gibi roman sanatının doruğundaki isimlerin izini sürmek de mümkündür. Yazarın, “ (...)ben Şehrazat ile Beckett’in evliliğinden doğmuş bir çocuğum.” (Baran, 2009) sözü beslendiği kaynakları gösterdiği gibi kendisini nereye konumlandığına da işaret eder. Anlatımını masal, halk hikâyesi, efsane ve destan gibi halk bilimi öğeleriyle dokuyan romancı, son romanı *Uykuların Doğusu*’nu sözlü anlatı geleneğine özgü bir dille inşa etmiştir. Romanda adeta bir eski zaman hikâyecisine dönüşen yazar, masallar anlatarak hayatta kalan Şehrazat gibi okuyucusuna hikâyeler anlatır. Hasan Ali Toptaş’ın yazı evreni içerisinde kendini huzurlu ve mutlu hissettiği düşünüldüğünde, onun da Şehrazat gibi hikâyeler anlatarak hayata tutunabildiği söylenebilir.

Yazar, eserlerinde geleneği çağdaş edebiyatla yoğurmuştur. Dünya edebiyatından kendisini etkileyen yazarlar arasında “A. R. Grillet’ten Beckett’e, Butor’dan Kundera’ya, Eco’dan Calvino’ya, Cervantes’e, Borges’e ve Kafka’ya” (Yazıcı 2003: 73) uzanan birçok ismi sıralar. Bu kişiler arasında Franz Kafka’ya duyduğu hayranlığını ayrıca belirten romancı, “Hiçliğin Doruklarında Bir Alaca Karanlık” (2008: 157) yazısında Rumen deneme yazarı E. M. Cioran’dan oldukça etkilendiğini yazar. Kendisini akraba hissettiği yazarlar arasında Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Bilge Karasu gibi Türk edebiyatının önemli isimleri de vardır. Yazar, bu kaynakları estetik süzgecinden geçirerek kendine özgü bir roman evreni yaratmıştır.

Hasan Ali Toptaş’ın postmodern estetiğin belirsiz ve çoğulcu yapısal zemini üzerine kurduğu anlatıları, farklı okumalara olanak sağlayacak anlamsal doğurganlığa sahiptir. Üstkurmaca düzleminin oyunsu atmosferi dâhilinde kurgulanan yapılar, romanın içeriksel bütünlüğünü tamamlar. Bireyin yaşadığı sıkışmışlık duygusu, yalnızlık, iletişimsizlik ve sevgisizlik temalarının oluşturduğu içeriksel kurgunun özünde; varoluşu ve hayatı anlamaya yönelik arayış yer alır. Bu doğrultuda; yazarın

eserleri üzerinde inceleme yapan Yıldız Ecevit, postmodernist biçim özellikleriyle birlikte yazarın romanlarının popülist/trival bir eğilimde olmadığı bunun aksine modernist/seçkinci çizgideki anlamsal derinliği ve estetiği taşıdığı değerlendirilmesinde bulunur ve onun için “*postmodern bir modernist*” (2006b: 169) şeklinde bir niteleme yapar.

Popüler kültürün dayattığı gündelik ve yüzeysel edebiyat anlayışından uzakta yazan Hasan Ali Toptaş, yazdıklarına ne eleştirilenin ne yayınevini ne de okurun gölgesinin düşmesini ister. “Okuyana Mektup” adlı yazısında okuyucuya “*Sana yazmaktan değil, senin için yazmaktan korkarım.*” (Toptaş 2008: 8) diyen romancı yazarken okuru, onun anlatıyı okurken neler düşünebileceğini ve beklentilerini unuttuğunu belirtir. Özgürlüğünün okuyucunun varlığıyla kuşatılmasına izin vermek istemez.

Hasan Ali Toptaş, yenilikçi ve deneyselci tavrıyla roman estetiğine kendine özgü bir bakış açısı sunmuştur. Eserlerinin özgünlüğüyle Türk edebiyatında önemli bir yer edinen yazarın, yazı sanatına bakışı asıl olarak ortaya koyduğu anlatılarda açık bir biçimde görülür.

### 1.3. Eserleri

#### 1.3.1. Roman

Sonsuzluğa Nokta (1993)

Gölgesizler (1995)

Kayıp Hayaller Kitabı (1996)

Bin Hüzünlü Haz (1998)

Uykuların Doğusu (2005)

### **1.3.2. Öykü**

Bir Gülüşün Kimliği (1987)

Yoklar Fısıltısı (1990)

Ölü Zaman Gezginleri (1993)

### **1.3.3. Çocuk Kitabı**

Ben Bir Gürgen Dalıyım (1997)

### **1.3.4. Şiirsel Metin**

Yalnızlıklar (1993)

### **1.3.5. Deneme**

Harfler ve Notalar (2007)

## II. BÖLÜM

### 2. YAPI VE TEMATİK KURGU

#### 2.1. SONSUZLUĞA NOKTA

##### 2.1.1. Yapı

##### 2.1.1.1. İsim ve İçerik

Hasan Ali Toptaş'ın romanları için belirlediği adlar, anlatıların içeriğiyle uyumlu olup onları bütünler niteliktedir. Eserlerini büyük bir özenle yazan romancı, aynı hassasiyeti onlara isim verme konusunda da göstermiştir. Yaptığı bir söyleşide ifade ettiği şu sözler, bu konudaki dikkatini ortaya koyar:

*“O adları çok zor buluyorum. Gerçekten zor buluyorum. Romanın kendisini yazmaktan daha zormuş gibi geliyor kimi zaman. Aramaktan bıktığım ve yahu bu kez de romana bir numara versek ne olur, dediğim zamanlar oluyor.”* (Kurban, 2008: 38)

Yazarın romanlarının farklı okumalara açık, çok katlı yapıları gibi adları da çeşitli şekillerde yorumlanabilecek özelliğe sahiptir. Bu niteliği, tüm romanları gibi *Sonsuzluğa Nokta* da taşır. Eserin ismindeki “sonsuzluk” kelimesi; sınırsızlığı, dur durak bilmeyen bir devinimi, karşı konulamazlığı çağırır. Sonsuzluğun; insanın tahayyül sınırlarını aşması, sınırsız genişliği kişinin böyle bir güç karşısında kendisini ezik ve çaresiz hissetmesine neden olur. Bu sözcüğe tezat olan “nokta” kelimesi ise bitimi, sonucu, sabitliği ifade eder. Yan yana bir karşıtlık meydana getiren bu iki kelime aynı zamanda bir çelişki de yaratır. Bir sonu olmayanı tanımlayan sonsuzluğa, nokta konulamaz. İmkânsız bir durumdur bu. Böyle bir çaba, çırpınıştan öteye geçemez. Yazarın aynı söyleşide belirttiği gibi romanın adı trajik bir durumu ifade eder. Bu haliyle eserin ismi, onda neler anlatıldığı konusunda ilk ipuçlarını vermiş olur.

Bedran adlı başkahramanın kasabadan kente uzanan hayatının konu alındığı anlatıda, romanın adı kahramanın hayat karşısındaki mücadelesinde yaşadığı çıkmazı ortaya koyar. Sonsuz bir döngü içerisinde kendisini tekrar eden yaşam, Bedran'a varoluşunu özgürce ortaya koyabileceği bir alan yaratmaz. Kahraman, babasının

hâkimiyeti altında geçen mutsuz, yenik ve güçsüz hayatını noktalayıp kente kaçar. Burada, toplum normlarının bireysel farklılıkları yok etmediği bağımsız bir yaşam sürdürmek ister. Fakat peşini bırakmayan geçmişi, ne kadar unutmak istese de onu, kaçtıklarının orta yerine sürükler. Şoförlük yapmak zorunda kalan kahraman, giderek nefret ettiği babasına dönüştüğünü görür ve bu duruma son vermek için kaza yapar. Bu olaydan sonra yatağa bağlı bir hayat sürdüren Bedran için bu da bir son değildir. Kahramanın yalnızlığı, hayata dair korkuları, endişeleri ve saplantıları peşini bir türlü bırakmaz.

“Nokta” kelimesi, romanın sonunda elindeki silahla ölümün eşiğine gelen Bedran’ın yaşadığı çıkmaza, çelişkilere ve karmaşaya son verme isteğini de simgeler. Yazar; kahramanı aracılığıyla kendisine anlam katan değeri yitirerek maddeleşen dünyada, modern insanın içine düştüğü çözümsüzlüğü ortaya koymuştur. Bir labirente dönüşen yaşam, bireye çıkış yolu olarak intiharı dayatır.

Sonuç olarak *Sonsuzluğa Nokta* romanının adının içeriğiyle örtüştüğü görülür. Dikkat çekici bir niteliğe sahip olan bu ad, romanda anlatılanlar konusunda ipuçları taşır.

### 2.1.1.2. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Olayların okuyucuya kimin gözünden, kimin ağzından aktarıldığıyla ilgili bir unsur olan bakış açısı, anlatma esasına bağlı bir edebi tür olan romanın vazgeçilmez öğelerinden biridir. Romanın tüm yapısını ve anlamını etkileyecek bir öneme sahip olan bu öğe, “*metin halkalarının teşekkülü ve tanziminde, onların bir sistem halinde eser denilen bütünü meydana getirmesinde*” (Aktaş, 2005: 75) büyük rol oynar.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında, olayların anlatımında “*kahraman anlatıcının bakış açısı*” (Aktaş, 2005: 93) kullanılmıştır. Vakalar, birinci tekil kişi anlatımıyla konuşan başkişi Bedran’ın bakış açısıyla aktarılır. Kahraman anlatıcı konumundaki Bedran, iki ana eksen üzerine inşa edilmiş olan olay örgüsünün birinci “*metin halkası*”nda (Aktaş, 2005: 51) kente gelişini ve burada yaşadıklarını, kasabada geçen

çocukluk ve gençlik yılları ile birlikte anlatır. Bu halkayla eş zamanlı olarak ilerleyen diğer metin halkasında ise yatağa mahkûm haliyle karşımıza çıkan bu kahraman, geçirdiği kazadan sonraki süreci aktarır. Karısıyla olan ilişkisinin olay örgüsünde gerginlik yaratarak aksiyonu hareketlendirdiği bu anlam ünitesinde; yalnız, devinimden yoksun ve karısına bağımlı yaşamak zorunda olan Bedran'ın yaşadığı psikolojik süreç hikâye edilir.

Belirtilen iki metin halkasında olayları aktaran anlatıcı aynı olsa da romancı halkalardaki anlatıcıların bakış açısını sınırlandırarak onların ses tonlarını farklılaştırmıştır. Birinci çizgide zincirlenen olayları takip eden anlatıcı, Bedran'ın kamyonla kaza yapışına kadar gelen vakaları bilir ve aktarır. O, daha sonra gerçekleşecek olayların anlatıldığı ikinci çizgideki vakalardan haberdar değildir. Söz konusu sınırlama diğer çizgideki anlatıcı için de geçerlidir. İkinci çizgideki bu anlatıcı, olaylara hâkim olma açısından daha geniş bir perspektiften bakabilme olanağına sahip olsa da birinci halkadaki vakaların düzenini bozacak yorumlamalarda bulunmaz. Romancı, anlatıcıların bakış açılarını daraltarak iki metin halkasını “*gizem ya da şaşkırtma ögesi*”ni (Forster, 1985:130) ele vermeden yürütmüştür.

Anlatımdaki sınırlılığı ve darlığı kıran diğer bir husus vaka ve “*anlatma zamanı*” (Aktaş 2005: 107) arasındaki mesafenin daraltılıp genişletilmesidir. Belirttiğimiz birinci metin halkasındaki vaka zamanı daha eskidir. Diğerisi ise anlatma zamanına daha yakındır. Yazar; her bir bölümde, olay örgüsünü oluşturan iki koldan bir diğerine geçerek sürekli bir daraltma ve genişletme gerçekleştirmiş olup anlatımın hareketli bir görünüme sahip olmasını sağlamıştır. Bu anlatım biçiminin yarattığı ritmik düzeni, geriye dönüşlerle birlikte kullanılan farklı anlatım teknikleri de desteklemiştir. Yazarın yapı ve içeriksel bağlamda gerçekleştirmek istediği amaçlara göre farklı anlatım teknikleri arasında geçişler yaptığı romanda, anlatımın hızı yavaşlatılıp hızlandırılarak anlatıma müzikal bir estetik kazandırılmıştır.

*Sonsuzluğa Nokta* romanına, “*özyaşam türü anlatım*” (Aytür, 2009: 31) hâkimdir. Bu tür anlatıma özgü olarak anlatıda birinci tekil kişi bakış açısının kullanılmış olması, samimi bir atmosfer yaratarak okuyucunun kahramanla özdeşleşmesini sağladığı gibi yazar ve kahramanı arasındaki yakınlığı gündeme getirir.

Hasan Ali Toptaş'ın hayatına bakıldığında, romanın başkışisi ve anlatıcısı olan Bedran'ın yaşadıklarıyla birçok benzerlik taşıdığı görülür. Yazar, kahramanı Bedran gibi çocukluk ve ilk gençlik yıllarını kasabada geçirmiştir. Romanda olduğu gibi önceleri uzun yol şoförlüğü yapan babası, daha sonra bir minibüs satın alır. Yazar burada muavinlik yapar. Romancı, hayatının bu döneminden *Sonsuzluğa Nokta* romanıyla bağlantılar kurarak şu şekilde bahseder:

*“Ben de ilkokul ve ortaokul dönemimde, hafta sonları ve yaz tatillerinde bu minibüste muavinlik yaptım mecburen. Babamla pek geçinemerdik bu muavinlik sırasında, çünkü ben yolculardan para toplayamazdım. Sonsuzluğa Nokta'daki muavin gibiydim tıpkı; uyuyan yolcuları uyandırmaktan korkar, para toplarken de utanırdım...”*  
(Varlık, 2010: 57)

Çocukluğunu geçirdiği Baklan kasabasında lise olmadığı için Çal ilçesinde liseye devam eden Hasan Ali Toptaş, lise öğreniminden sonra Uşak Meslek Yüksek Okulu'na gider. Yazar, romandaki kentte olduğu gibi siyasi gerginliğin yoğun olduğu bu dönemde, okulu bırakıp eve dönmek zorunda kalır. Ailesinden ayrı kaldığı lise ve yüksekokul yıllarında, romanda Bedran'ın yaptığı gibi öğrenci evlerinde kalır. Anlatıda kasabadan kente gelen Bedran'ın yaşadığı iş bulma sıkıntısını yazar da yaşamıştır. Bedran'ın istemediği halde kamyon şoförlüğü yapması gibi o da bir süre taksicilik yapmıştır. Bunların yanında anlatı kahramanı Bedran'ın, romancının gençlik dönemlerinde olduğu gibi şiir yazdığını görürüz. Yazar ve kahraman anlatıcı arasında daha birçok benzerlik kurabileceğimiz eserde, anlatan ve anlatıcı arasındaki ortak noktaların çokluğu, her ikisi arasındaki *“kinaye mesafesi”*ni (Stevick, 2004: 94) daraltarak romanın otobiyografik niteliğini ön plana çıkartır. Roman türünün gereği olarak yazar ve anlatıcı arasında tam bir örtüşmenin söz konusu olamayacağını belirtmekle birlikte değindiğimiz mesafenin darlığının, romanın edebi değerini düşürdüğü kanaatinde değiliz. İlk romanı olmasına rağmen yazar kurgu ve teknik öğeleri kullanmakta başarılıdır.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında, olaylar daha çok *“anlatma”* (Aytür, 2009: 27) yöntemi ile hikâye edilmiştir. Birinci teklik kişi anlatımının kullanılmış olması ve anlatılanların daha çok geçmişe dönük olması bu anlatım yönteminin hâkimiyetini

zorunlu kılmıştır. Yazar, bu yöntemin neden olacağı çizgiselliği ve anlatının aynı hızda akmasıyla oluşacak monotonluğu, geliştirdiği farklı yöntemlerle kırmıştır. Romanda aksiyonun yüksek olduğu bölümlerde anlatma yönteminin, yerini “gösterme” (Aytür, 2009: 27) yöntemine bıraktığı görülür. Bu bölümlerde yazar, duygu yoğunluğunu arttırarak okuyucunun kendisini vakaya daha yakın hissetmesini sağlamıştır.

Romanda kullanılan diğer bir anlatım yöntemi “iç monolog”tur (Tekin, 2006: 264). Yazar, seçtiği bu yöntemle yatağa mahkûm bir hayat sürdüren kahramanın içerisinde bulunduğu psikolojik durumu etkili bir biçimde ortaya koyma olanağı bulmuştur. İç monolog tekniği; kahramanın korkularını, endişelerini ve yaşadığı çaresizlik durumunu aydınlatmakla birlikte anlatının ana dokusunu oluşturan yalnızlık ve iletişimsizlik temalarını da belirginleştirir. İletişimsizliğin, yalnızlığın, gerçek sevgiden yoksun bir ilişki düzeninin hâkim olduğu romanda, hiçbir ses karşılığını bulamaz. Tüketim sarhoşluğu ile birlikte nesnelere her yanı kaplamış, kişiler birbirlerini işitmedikleri ve görmedikleri bir evrende yalnızlıklarına hapsolmuştur.

Kahramanın yaşadığı tüm olayları ve diğer insanlarla kurduğu ilişkileri kendi bakış açısına göre değerlendirdiği eserde, iç konuşmalar kimi zaman “*bilinç akımı*”na (Tekin, 2006: 269) yaklaşır. Aşağıdaki şu bölüm, belirttiğimiz anlatımı örneklendirmesi açısından dikkate değerdir:

“(Yuva ve mutluluk ne kadar birbirine yaklaşıyorsa, o kadar mutlu bir yuva! Mutluluklarının sınırsızlığı yuvalarının sınırlarında yani; yani hoşgeldin canım’lar, güle güle’ler, sarılmalar halat gibi, bakmadan görmeler, işitmeden duymalar, kaşık sesleri yani, çatal sesleri, yemek saatlerinin kesinliği ve eşyaların, pazarların sonra, pazartesilerin ve sabahların kesinliği ve uykuların; ardından kestane patlatım törenleri, sünnetler, düğünler, koro halinde üzölmeler, çoğalma törenleri, koro halinde sevinmeler, tören kurallarını ayakta tutmalar sonra, ikide bir ikide bir kural koyma törenleri ve şefkatin köşe bucak arandığı saatler ve şefkatin sebil gibi ortaya döküldüğü ve bir damla gözyaşının boğduğu ve bir sözcüğün bulandırdığı ve bir hıçkırığın kocaman bir soru işaretine dönüştürdüğü ve minicik bir kuşku kurdunun kemirdiği günler, sonra gelecek hesapları (...)” (SN, 119-120)

Romanın yapısı ve tematik kurgusunun oluşturulmasında önemli rol üstlenen diğer bir anlatım yöntemi geriye dönüş tekniğidir. Gerçekleştirilen “*yapıcı geriye dönüş*”lerle (Tekin, 2006: 236) başkışı Bedran’ın, çocukluk ve ilk gençlik yıllarında yaşadıkları anlatılarak okuyucunun kahraman hakkında bilgi edinmesi sağlanır. Bedran, çoğu zaman ona yaşadıklarını anımsatacak aracı bir nesne ya da durumla karşılaşarak geçmişini hatırlar. Parçalı olmasına rağmen bu geriye dönüşlerin kronolojik olması dikkat çekicidir. Michel Butor, geriye dönüş tekniği ile anlatılan bölümlerin kendi aralarında kronolojik olarak düzenlendiklerinde iki zaman diliminin üst üste getirilmiş olduğunu ve bunun okuyucu üzerinde “*müzikte iki sesin üst üste gelişi gibi*” (Butor, 1991: 134) bir etki yarattığını belirtir. *Sonsuzluğa Nokta* romanında yazar, kahramanın çocukluk ve ilk gençlik yıllarını kapsayan zaman dilimi; kente gelişi ve burada yaşadıklarını içine alan zaman dilimi ile kamyonla kaza yaptıktan sonraki süreci eş zamanlı anlatarak polifonik bir anlatım elde etmiştir. Farklı zaman dilimlerinin birbiriyle kurduğu diyalog, anlatımın çok sesli bir yapı içerisinde ilerlemesini sağlamıştır.

Geriye dönüşler, romanın yapısının oluşumunda büyük rol oynamakla birlikte kahramanın geçmişiyle olan çatışması, dramatik aksiyonu oluşumunda etkilidir. Bedran ona değersizlik, yetersizlik ve mutsuzluk duygularını yaşatan geçmişinden sürekli kaçmaya çalışır. Fakat kahraman, geçmişini suyun dibine itilen plastik bir topun üste çıkması gibi sürekli karşısında bulur. Bu durum, romanda “anlatan” ve “anlatılan” ben arasındaki gerilimin kaynağını oluşturur. Franz K. Stanzel, “*otobiyografik ben romanları*”nda (1997: 34) bu gerilimin anlatımın ana dokusunu oluşturduğunu belirtir. Bu doğrultuda düşünüldüğünde; toplumun dayattığı kurallara hapsolmek istemeyen, kendisini özgürce ortaya koyma çabası içerisinde olan Bedran ile önceleri babasının daha sonra ise karısının yıkıcı davranışlarıyla varoluş alanı daralan Bedran arasındaki diyalektik ilişkinin aksiyonu motive eden güç olduğu görülür.

*Sonsuzluğa Nokta* romanı, Hasan Ali Toptaş’ın ilk romanı olmasına rağmen oldukça farklı ve çözümlenmesi güç bir yapıya sahiptir. Böyle bir yapının kurulmasının kaynağında, yazarın bakış açısı ve anlatım yöntemlerini iyi kullanması yatar. Yazarın, *Sonsuzluğa Nokta* romanıyla ilgili söylediği şu sözler, geleneksel roman yapısını kırma ve anlatım sınırlarını genişletme çabasını ortaya koymasından önemlidir:

*‘Sonsuzluğa Nokta’ benim ilk romanım. Yerleşik roman anlayışının dışına çıkma çabam onunla başlıyor. Çünkü, baştan beri, bir bakıma ‘Sonsuzluğa Nokta’yi yazmaya başladığımdan beri, Türk edebiyatındaki yerleşik roman anlayışı beni rahatsız ediyor. Oldukça farklı romanlar da var ama, genelde bir örnek romanlar yazıldığını düşünüyorum. “Ortalamayı tuttur, yeter” gibi bir anlayış var. Hani, “romanını dili birazcık iyi olsun, kurgu açısından eli yüzü düzgün olsun, olur ise biraz da insanın içini cızlatan duyarlılıklar olsun, yeter.” anlayışı... Bu anlayış edebiyatımızın bir hastalığı. Ben bu tür romanlar yazmak istemiyorum. Roman sanatından anladığım şey de bu değil zaten.” (Çağlar, 2000: 30)*

Netice itibariyle *Sonsuzluğa Nokta* romanı otobiyografik karakterli bir eserdir. Yazar, bu anlatım yönteminin okuyucu üzerinde yarattığı gerçeklik ve samimiyet boyutundan faydalandığı gibi kullandığı farklı tekniklerle anlatımın sınırlılıklarını aşmayı da bilmiştir. Bakış açısı unsurunu kullanmadaki başarısı, iki ana çizgide ilerleyen romanın kurgusunun oluşturulmasında oldukça etkili olmuştur. Geriye dönüş tekniği ile romanın yapısı oluşturulduğu gibi geçmişin simgesel bir nitelik taşıması bu tekniğin önemini arttırmıştır. Anlatının tümüne hâkim olan iç monolog tekniği ile kahramanın iç dünyasına inilmesi sağlanmış ve eserde ortaya konulmak istenen yalnızlık, iletişimsizlik ve kaçış temaları belirginleştirilmiştir.

### **2.1.1.3. Olay Örgüsü**

Hasan Ali Toptaş’ın roman estetiği konusundaki yenilikçi tavrının ilk nüvelerini taşıyan *Sonsuzluğa Nokta* romanı, farklı kurgu yapısıyla dikkat çeker. Romanın özgün kurgusu, yazarının yapıtın biçimsel yapısına gösterdiği özeni ortaya koyduğu gibi bundan sonraki eserlerinde izleyeceği doğrultu konusunda da ipuçları verir. Başlangıçların sona, sonların başlangıca eklenerek döngüsel bir biçim oluşturduğu romanda kurgu, işlenen temaları destekleyerek bütünler. Kurgu ve içeriğin “organik” (Gümüş, 2011: 195) bir bütünlük oluşturduğu anlatıda yapı, temaların biçimsel ifadesi olacak şekilde tasarlanmıştır.

Eserde olay örgüsü, iki ana ekseninde akan olayların anlatının sonunda birbirine eklenmesiyle oluşturulmuştur. Olay örgüsünün üzerinde bina edildiği bu eksenler, romanın bitiminde bir bütün oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Yazar; anlatı boyunca, “*metin halkası*” (Aktaş, 2005: 51) olarak değerlendireceğimiz her iki kol arasında iç dikişlerle bağlantılar kurduğu gibi yazınsal araçları başarılı biçimde kullanarak “*gizem ya da şaşırtma ögesi*”ni (Forster, 1985:130) romanın sonuna kadar saklamayı bilmiştir.

Olay örgüsünü oluşturan iki metin halkasının birincisinde; romanın başkahramanı Bedran’ın kasabadan ayrılışından başlanarak kentte yaşadıkları ve kamyonla kaza yapışına kadar geçen olaylar anlatılır. Merkezinde Bedran’ın karısıyla olan ilişkisinin yer aldığı ikinci metin halkası ise geçirdiği kazadan sonra yatağa mahkûm olan kahramanın eline aldığı silahla beklemesine kadar geçen psikolojik süreci konu alır. Simetrik bir yapı oluşturacak şekilde tasarlanmış olan bu iki anlam ünitesi, eş zamanlı olarak anlatılır. On dört bölümden oluşan romanda olaylar, her bir bölümde sırasıyla iki koldan bir diğerine geçilerek aktarılır. Olay örgüsünün bu şekilde, her bölümde ayak değiştirerek ilerlemesi romanın ritmik bir akış düzenine sahip olmasını sağlamıştır.

Belirttiğimiz iki ana kol ile birlikte, metin halkaları içerisinde parçalı olarak anlatılan kahramanın geçmişi ise romanın alt bir düzleminde akan diğer bir kolu oluşturur. Geriye dönüşler, metin halkalarının akış yönünü kırmakla birlikte kronolojik bir düzen dâhilinde gerçekleştirilmiştir. Dikkatli bir şekilde bakıldığında bu geriye dönüşlerin, iki ana anlam ünitesini bozmayacak şekilde yapıldığı görülür. Her bir halkada, onun oluşturduğu anlam birliğiyle ilgili geçmiş yaşantılar anlatılır ve bu yaşantılar sonrakilerle birleştirilerek döngüsel bir yapının oluşması sağlanır.

Başkahraman Bedran’ın kasabada geçen yılları ve geldiği kentte yaşadıklarının bulunduğu metin halkasının ilk “*mana birliği*”ni (Aktaş, 2005: 51) kahramanın kasabadan kente yaptığı yolculuğu oluşturur. Bedran, çocukluk ve ilk gençlik yıllarına dair hatırladığı mutsuz anılar ile belirsizliklerle dolu bir geleceğin yarattığı korkular arasında kasabadan kente doğru yol almaktadır. Babasının gölgesinde yaşamaktan bıkan kahraman; onun sevgiden yoksun, katı davranışlarıyla örselenen çocukluk ve gençlik yıllarını geride bırakıp yeni bir hayata başlamak ister. Bedran’ın geçmişini unutma,

ondan kurtulma isteği olay örgüsünü oluşturan en önemli “*entrika gücü unsuru*”dur (Bourneur-Quellet, 1989: 38). Çatışma yaratarak aksiyonun oluşmasını ve ilerlemesini sağlayan bu gücü yazar, oluşturduğu imge ağıyla güçlendirmiştir.

Bedran, kendisiyle aynı kasabadan olan arkadaşı Turan’ın evine gitmek üzere terminalde iner. Yanında getirdiğini hatırlamadığı bavulunu, muavinin kendisine vermesiyle kurtulmak istediği geçmişinden kaçamayacağını ve onu gittikçe ağırlaşan bavulu gibi hep yanında taşıyacağını düşünür. Terminaldeki kalabalık, egzoz kokusu ve taksisine bindiği şoför, babasını ve geçmişini hatırlatır. Önceleri kamyon şoförlüğü yapmış olan Bedran’ın babası, eve çok seyrek gelir. Bedran, kardeşi ve annesi sürekli babanın eve gelmesini bekler. Baba sevgisinden yoksun geçen bu yıllardan sonra “*kamyonetten bozma, portakal renkli, yaşlı bir minibüs*” (SN, 63) alınır. Ailenin bir ferdiymiş gibi davranılan bu minibüs sürekli arızalanır. Aile, geceler boyu soğuk ve karanlıkta minibüsü tamir etmeye çalışır. Minibüse gösterilen bu özen ve sevgi Bedran’ın ona karşı bir nefret geliştirmesine neden olur. Yaz aylarında sabah erkenden kalkıp babasına muavinlik yapmak ona işkence gibi gelir.

Kahraman; babasının davranışlarını sürekli izlediğini ve bir not verdiğini düşündüğu için özgürce hareket edemez. Muavinlik yaparken minibüsteki yolculardan, paralarını bir türlü tam olarak toplayamaz. Tam yolculardan ücretlerini toplayacağı sırada yolcular uyuyormuş gibi yapar ve Bedran onları uyandıramaz. Babası ise bu konuda Bedran’ı gözünü dört açmamakla, beceriksizlikle suçlar. Babasının bu engelleyici ve suçlayıcı davranışları karşısında başarısızlık ve yetersizlik duygularına kapılan kahraman, kendisini evdeki silahla öldürmek ister.

Geriye kırılmaların daha fazla olduğu bu ilk mana birliğinde, Bedran’ın kasabadan ayrılma sebepleri ortaya konulduğu gibi okuyucunun kahraman hakkında bilgilenmesine de olanak sağlanır. Bu birlikteki olaylar şu şekilde devam eder: Terminaldeki kalabalıktan korkan Bedran, ezilme korkusuyla geçirdiği öğrencilik yıllarındaki milli bayramları hatırlar. Kalabalığın arasından kaçmak istediği bu bayramlarda babası, törene katılan diğer kişiler gibi çocuğuyla gurur duyduğunu ona hissettirmez. Oğluna karşı ilgisizdir. Bu “*reddedici*” (Geçtan, 2009: 51) davranışı, Bedran’ın kalabalık içerisinde kendisini güvende değil “*yapayalnız ve korunmasız*”

(SN, 54) hissetmesine neden olur. Bedran, milli bayramlarda kasabadaki nahiye müdürünün hiç kimseyi umursamayıp yaptığı gibi dağlara kaçmak ister. Hiç kimseyle konuşmayan, herkesin şüpheyle baktığı gizemli bir kişi olan nahiye müdürü gibi o da kuralları ve alışkanlıkları çığneyip dilediklerini özgürce yerine getirerek kendi olmak ister.

Kahramanın geçmişinin parçalı bir şekilde aydınlatıldığı bu bölümde, Bedran ve babası arasındaki ilişki anlatılır. Babanın gerçek sevginin sıcaklığını taşımayan, engelleyici, reddedici ve baskıcı tutumu Bedran'ın ona karşı düşmanlık beslemesine ve ondan nefret etmesine neden olur. Çocukluk yaşantılarının yaşamında derin izler bıraktığı kahraman, kendini değerli ve yeterli hissetmenin yarattığı güven duygusunu yaşayamaz.

Kente gelen kahramanın iş bulma süreci belirlediğimiz birinci metin halkasının diğer bir mana birliğini oluşturur. Kentte, İsvan ve Kıvırcık Saçlı dediği iki öğrenci arkadaşıyla kalan Turan'ın evine gelir. Babasından ve kasaba hayatının dar ve boğucu havasından kaçıp benliğini özgürce ortaya koyabileceği bir yerde yaşamak için kente gelmiş olan Bedran, burada da aradığı huzurlu ortamı bulamaz. Kent, siyasi hesaplaşmaların kanlı kavgalara dönüştüğü, herkesin birbirine şüpheyle baktığı, karmaşa ve gerginliğin hâkim olduğu karanlık ve kaotik atmosferiyle bir arı kovanı gibi kaynamaktadır.

Bedran, üniversite öğrencilerinin kaldığı bodrum katındaki evde, kendisini daha çok İsvan adlı kişiye yakın hisseder. İsvan sessizliği, içe dönüklüğü ve dalgın tavırlarıyla Bedran'ın kendisini yanında huzurlu hissettiği tek kişidir. Bu kahraman; hafta sonlarında, kentte yaşadığı halde hala köy özlemi çeken teyzesinin yanına gider. Teyzesinin Asuman ve Gülderim adlı iki kızı vardır. Bedran, İsvan'ın üniversite öğrencisi olan Gülderim'e âşık olduğunu düşünüp her ikisinin beraber geçirdiği zamanlarla ilgili hayaller kurar.

Kahraman, kente uzun süre iş arar. İnsanların iş bulabilmek için siyasi partileri kullandıkları, siyasi kimliklerini değiştirdikleri ve rüşvet verdikleri bu dönemde o, işe alınmak için sergilediği göze girme ve yeteneklerini ortaya koymaya çabalarını ikiyüzlü

ve tiksindirici bulur. İş başvurularında geçmişiyile ilgili bilgiler veren Bedran, kendisini takip eden geçmişinden kaçamadığını görür. Öz geçmişiyile ilgili bilgiler verirken babasına ve dayısına dönüştüğünü hisseder. Bir ara, çaresizlik duygusu içerisinde kasabaya döner. “*Herkes gibi olamadın gitti!*” (SN, 110) diyen babasının tüm davranışları, Bedran’a kendisine yapılan bir eleştiri olarak görünür. Kasabalıların kendisine “*yelken kulaklı bir uyumsuz*” (SN, 117) gözüyle baktıklarını düşünür. Burada kısa bir süreliğine kaldıktan sonra tekrar kente geri döner.

Bedran, “*dönüp duran paslı bir çember*” (SN, 117) olarak nitelendirdiği hayatta, sürüp giden alışkanlıklar içerisinde kaybolup giden insanlar gibi yaşamak istemez. Büyük bir uyumsuzluğun hâkim olduğunu gördüğü toplumda “*yelken kulaklı bir uyumsuz*” (SN, 117) olmaktan memnundur aslında. Uyumsuzluğunun kanıtı olarak da toplumsal baskılardan uzak bir hayat sürdüren üniversite öğrencilerinin kaldığı bodrum katındaki eve uyum sağlamasını görür.

Bedran’ın iş bulması ile gelişen olaylar diğer bir mana birliğini oluşturur. Kıvırcık Saçlı dediği ev arkadaşı, ona hediyeelik eşyaların yapıldığı bir dükkânda iş bulur. Bedran, “*boşlukta savrulup duran uyumsuz bir görüntü olmak*”tan (SN, 136) kurtulduğu için mutludur. Fakat bir taraftan da “*çoğunluğun işlettiği kocaman bir uyumun parçası*” (SN, 137) olduğu için de herkes gibi olma korkusu içerisinde.

Kahramanın sürekli hatırlayarak huzursuz olduğu geçmişi, olay örgüsünde “*iç gerginliğe*” (Bourneur-Quellet, 1989: 39) sebep olarak aksiyonu diri tutar. Şehirde gezerken yolu sanayi çarşısına düşen kahraman; kamyon kasalarını, hızar seslerini ve kriko üstünde duran otomobilleri görünce babasını hatırlar. Bedran’ın ilkokulu bitirdikten sonraki yıllarda, aile yoksulluk yıllarını geride bırakmıştır. Baba, minibüslerinin yanına bir de kamyon alır. Bedran’a göre babası “*kaza yapma yeteneği*” (SN, 141) olduğu için bu kamyonu almıştır. Minibüsle yolculuk yaparlarken önlerinde deli gibi yol alan ve kaza yapıp şoförünün ölümüne sebep olan bu kamyonu babası sevdalanmış gibidir.

Kamyonla sefere çıkıp yine uzun süre eve gelmeyen baba, minibüs ve kamyonla kazandığı parayla “*kanarya sarısı, küçük bir otomobil*” (SN, 142) alır. Bu

arabalardan birini kullanan baba, diğerlerini kasaba meydanına bırakır. Kasabalılar, babanın kontak anahtarını üzerinde bıraktığı arabaları diledikleri gibi kullanır. Bedran ve annesi bu duruma sinirlenip olup biteni babaya anlatsalar da baba onları umursamaz. Bedran, bir süre sonra babasının bu arabaları başkalarının kaza yapması için aldığını düşünür. Çünkü o, arabalarını izinsiz alıp işlerini yürüten kişilerin kaza yapmasından derin bir zevk alır gibidir. Bedran, başkalarının kaza yapması için arabaları kasaba meydanına bırakan ve yapılan kazarı dinlemekten zevk alan babasını Azrail'e benzetir. Azrailleşen babasına, ölümün şekline ve hızına yetişemeyeceğini göstermek için kardeşi ve arkadaşlarıyla birlikte otomobillerine binip kaza yapar.

Romanda dramatik aksiyonun yükselmesini sağlayan olay, Bedran'ın derin bir sevgi duyduğu İsvan'ın siyasi bir cinayete kurban gitmesidir. Bedran ve Kıvırcık Saçlı, siyasi kargaşa içerisinde bir istismara uğramaması için teyzesinin kızlarıyla birlikte İsvan'ın cesedini köyüne götürür. Gece yaptıkları bu yolculukta kahraman, minibüsün şoförlüğünü yapar. İsvan'ın ölümünün ardından o da yaşamak istemez. Sürdüğü kamyonla kaza yapıp ölmek ister. Fakat Gülderim onu uyarır. Bu uyarı anlamlıdır. Çünkü Bedran'ın bundan sonraki hayatında etkili olacak kişi Gülderim'dir.

Bedran'ın yeni bir işte çalışmaya başlaması, burada geçirdiği yalnız günler boyunca kimi zaman Meftune adlı arkadaşı kimi zaman ise hayalinde tasarladığı sevgililerle kurduğu ilişki ve Gülderim'le olan yaklaşması birinci metin halkasının diğer bir mana birliğini oluşturur. Bedran, İsvan'ın ölümünden sonra iki gün işe gitmeyince kovulur. Fakat bu işte çalışırken tanıdığı ve yakınlık duyduğu arkadaşı Meftune, ona sanayi çarşısında bir kurtarıcı araçlar bürosunda iş bulur. Bedran, burada dilediği gibi yalnız olsa da sanayi çarşısı ona çocukluk yıllarını hatırlatır.

Kahraman, İsvan'ın ölümünden sonra artık kalamayacağını düşündüğü bodrum katını bırakıp çalıştığı büroya yerleşir. Müşterilerin hiç gelmediği büroda yalnız kalan Bedran, buranın yanındaki boş evle ilgili hayaller kurar. Bu evde Bendegül adlı bir kızın ablasıyla birlikte yaşadığını düşler. Gülderim isminin aynadaki yansıması gibi duran bu hayali kişi, kahramanın kafasında yarattığı ideal sevgilidir. Bu arada Bedran'ın büroya sık sık gelen Meftune'yle ilişkisi gelişir. Toplumla uyumlu bir görüntü sergilese de

Meftune, aykırı bir kişiliğe sahiptir. Onun bu aykırılığı Bedran'ın ona yakınlık duymasına sebep olur.

Bedran, İsvan'ı düşünerek yaptığı bir gezi sırasında Gülderim ve Asuman'ın evine gider. Kızların annesi ölmüştür ve Gülderim üniversiteyi bırakmıştır. İçinde buldukları zor durum Bedran'ı onlara yakınlaştırır. Bedran, Gülderim'le birlikte ev arar. Onunla birlikte olmak kahramanı mutlu eder. O, İsvan'ı ve hayali sevgilisi Bendegül'ü hatırlatmaktadır. Aralarındaki ilişki bir süre sonra daha da gelişir.

Büroda geçirdiği yalnız günler Bedran'ın hayal ve gerçeği karıştırmasına neden olur. Briket odasının karşısındaki evde Ayla adlı bir kızın kendisini takip ettiğini görür. Bedran'ın daha sonra tanıştığı bu kız, tıpkı Gülderim gibi ablasıyla birlikte bir bodrum katında yaşamaktadır. Bedran'ın Ayla ile yaşadığı birliktelik muğlaktır. Belirsizlik ve kahramanların birbirine dönüşmesi, yazarın daha sonraki romanlarında hâkim unsur olacaktır.

Bu metin halkasındaki son mana birliği bağlayıcı niteliktedir. Buradaki vakalar olay örgüsünün diğer bir kolunu oluşturan metin halkasının başlangıcını oluşturur. Yazar, her iki halkayı birbirine bağlayan gizem unsurunu romanın sonuna kadar saklayarak başarılı bir ekleme gerçekleştirir. Burada, ikinci metin halkasındaki “Bedran kiminle evlidir?” ve “Nasıl bir kaza sonucu yatağa bağlı kalmak zorunda kalmıştır?” soruları cevaplandırılmıştır. Bunların yanında anlatının başında kasabadan ayrılan kahramanın buradan ayrılmasına sebep olan süreç de netleşmiştir.

Zamanda bir atlatmanın gerçekleştiği mana birliğinde olaylar “*Gülderim’le evlenişimizin ikinci yılıydı.*” (SN, 189) cümlesiyle başlar. Bedran'ın çalıştığı prefabrik büro yıkılırınca Fahir Ağabey dediği patronu onu işsiz bırakmaz. Üstü sac levhalarla örtülü bir barakada çalışmaya başlar. Burada günlerce hiçbir şey yapmadan oturan Bedran'ın yaptığı belirli bir iş yoktur. Fakat bir gün patronu Fahir Ağabey, Bedran'ın gizlediği sürücü belgesini görür ve onu kurtarıcı araçlardan birinin şoförü yapar. Hiç istemediği halde babasının mesleğini yapmak zorunda kalan kahraman, onu sürekli takip eden geçmişinden kaçamamanın çaresizliğini yaşar. Hayat, onu babasına benzemeye mahkûm etmiştir.

Bedran, bir sonbahar günü kurtarıcı aracıyla bir kaza yerine giderken uğradığı benzin istasyonunda yanına aldığı yedi sekiz yaşlarındaki bir çocukla yol alır. Bu sırada kendisini babasına, çocuğu ise kendi çocukluğuna benzeten kahraman, ortaokulu bitirip liseye kaydolduğu yılları hatırlar. Bu yıllarda babası şoförlüğünü yaptığı minibüsü umursamaz bir biçimde kullanmaktadır. Kaza yapmamaları için Bedran, babasını uyanık tutmaya çalışır; kimi zaman direksiyonu kendisi tutar. Tıpkı o yıllardaki gibi kendisini direksiyon başında çaresiz hisseden kahraman, yanında oturan çocuğun babasına dönüştüğünü düşünür. Direksiyonu çocuğa verir ve kaza yaparlar. Kaza, geçmişinin sürekli kendisini takip etmesine ve hayatın onu babasına benzemeye zorlamasına koymak istediği bir noktadır. Bu sonlandırış, Bedran'ın yaşamını değiştirse de kahraman, farklı bir hayat içerisinde geçmişinde yaşadıklarını tekrar yaşar. Bir kısır döngüye dönüşen hayat, Bedran'ı aynı senaryoda hep aynı rolü oynamaya zorlar.

Romanda olay örgüsünün diğer bir ayağını oluşturan metin halkası başkahramanın kaza geçirdikten sonra yaşadıklarını konu alır. Bu halkadaki “aksiyon çizgisi”ne (Eronat, 2010: 39) ivme kazandıran ve yön veren çatışma unsuru, Bedran'ın karısıyla olan ilişkisidir. Yatağa mahkûm yaşayan kahramanın devinimden yoksun, yalnız hayatı olay örgüsünün, onun hatırladığı geçmiş olaylar ve kendi içinde yaşadığı çatışmalar üzerine kurulmasına neden olmuştur.

Bedran, karısı ile olan ilişkisi üzerine düşünür. Eşiyle aralarında evliliklerinin ilk yıllarındaki manevi birliktelik yoktur artık. Karısının sahip olma hırsıyla eve sürekli eşya alması, Bedran ile arasında bir çatışmanın doğmasına neden olur. Gittikçe artan eşya alma isteği eşinin tatmin edemediği tutkularının bir yansıması olduğu gibi aralarındaki sevgi, güven bağının giderek tükendiğinin göstergesidir. Oysa birlikteliklerinin ilk yıllarında Bedran, karısının diğer insanlardan farklı bir kişiliğe sahip olduğunu düşünür. Ona göre eşi aykırı davranışları ve ince fikirleri olan, toplumun dayattığı anlayışlara, kurallara hapsolmayan bir birisidir. Edebiyata olan tutkularının paylaşımlarını çoğaltarak birbirlerine olan sevgilerini arttırdığı bu ilk dönemlerde karısının, iletişimsizliğin, sevgi ve güven eksikliğinin işareti olan ve eşya alma şeklinde beliren sahip olma hırsı yoktur.

Mekânın bir kişiliğe bürünerek psikolojik zeminli bir çatışma yaratıp olay örgüsündeki aksiyon dalgasını hareketlendirdiği bu metin halkasında, ayağa kalkamayan Bedran kendisini evdeki eşyalar arasında hapsolmuş hisseder. Eşyaların hepsinin bir hâkimiyet alanının olduğu evde, varoluş alanın gittikçe daraldığını düşünür. Simgesel bir hüviyet yüklenerek romanda varlık kazan mekân ve nesnelere ile kahramanın çatışması, olay örgüsündeki “çekirdek” (Aktaş 2005: 64) vakalardan biridir.

Bedran’ın kişisel bakımını yapamaması ve ihtiyaçlarını giderememesi onu karısına bağımlı kılmıştır. Bu durumun, karısıyla ilişkisindeki kopukluğu belirginleştirdiği düşüncesinde olan Bedran’a göre o, karısı için artık gittikçe ağırlaşan bir yükür. Karısının sözlerine ve davranışlarına yansıdığını hissettiği bıkkınlığı, dayanılmaz hale gelecek ve bir gün kendisini terk edecektir. Saplantıya dönüşen bu korku, kahramanın huzursuzluğunu artırır.

Kaza yaptığı ilk zamanlarda arkadaşı Turan ziyaretine gelir ve beraber edebiyat dergilerini karıştırırlar. Zamanla ziyaretlerini kesmesine rağmen Turan, Bedran ve karısının evlilik yıl dönümlerinde gelir. Bedran’a ayağa kalkmasının çok da imkânsız olmadığını söyleyen Turan, onu ayağa kaldırmaya çalışır. Kahraman oturmayı başarmış olsa da karısının ilgisizliği karşısında umutları kırılır. Kalkmaya çabalamaktan vazgeçer.

Bedran karısının tutkuları ve geleceğe dair umutları ile yatağa çivilenmiş, ayağa kalkma ihtimali olmayan kendisi arasında bir seçim yapma zorunluluğu içerisinde olduğunu düşünür. Ona göre eşi ne kadar dirense de bir gün zengin ve mutlu bir hayat vaat eden tutkularına yenilip kendisini terk edecektir. Sürekli endişe ve huzursuzluk içerisinde olmasına sebebiyet veren bu durum karşısında bir şeyler yapamıyor ve yapamayacak olması Bedran’ın kendisini çaresiz hissetmesine neden olur. Eşinin çocukluk arkadaşı Rasim’le bir ilişkisinin olduğunu düşünen kahraman, karısının kendisini nasıl terk edeceğini, terk ediş anında ne yapacağını, karısına dur demeye bir hakkı olmadığını ve çaresizliğini düşünür. “Psikolojik entrika”nın (Bourneur-Quellet, 1989: 37) çatışma yarattığı bu metin halkasında Bedran’ın korkuları, endişeleri ve içinde bulunduğu çaresizlik durumu aksiyonun oluşmasına kaynaklık eder.

Diğer metin halkasına simetrik bir biçimde konumlandırılmış olan bu metin halkasında Bedran, babasına karşı hissettiği duyguların aynısını karısına yönelik hisseder. Babasının kamyon şoförlüğü yapıp günlerce eve gelmeyişi kahraman üzerinde yarattığı terk edilmişlik hissini; sabah erkenden evden ayrılıp eve geç gelen ve daha sonra hiç gelmeyen karısı yaratır. Çocukluk yıllarındaki çaresizliği yaşayan Bedran, tıpkı o yıllardaki gibi evdeki silahı bulup kendisini öldürmek ister. Kahramanın babası ve karısı arasındaki benzerliği ortaya koyan şu sözleri metin halkaları arasındaki simetrikliği göstermesi açısından önemlidir:

*“Bir zamanlar baba diye binlerce, yüz binlerce kez seslendiğim halde bir türlü ısınmadığım o adamın gölgesinde nasıl küçülerek büyüdüysem, şimdi de karımın gölgesinde yaşayarak öldüğümü düşünüyordum. İkisi arasında gözle görülür bir fark yoktu; ya da babam, kılık değiştirip karıma dönüşmüştü sanki, onun bedeninde yaşıyor, ellerime ellerini onun ellerinden uzatıyor, gözlerime onun gözlerinden bakıyor ve beni onun evden gidişiyle yalnız bırakıyordu.” (SN, 155)*

İki metin halkası arasındaki simetrik ilişkiyi aşağıdaki tablo üzerinde şu şekilde sunabiliriz:

### Şekil 2.1.1.

<u>1. METİN HALKASI</u>	<u>2. METİN HALKASI</u>
Bedran'ın babası	Bedran'ın karısı
Babanın araba alma tutkusu	Karısının eve sürekli eşya alma tutkusu
Babasının; Bedran'ın kendisini mutsuz, değersiz ve çaresiz hissetmesine sebep olan olumsuz davranışları	Bedran'ın yatağa bağımlı olması; karısının bıkkın, içtenlikten yoksun davranışları ve onu terk etmesi
Bedran'ın babasının hâkimiyet alanı olarak gördüğü ona çocukluk yıllarını hatırlatan kasaba	Bedran ve karısı arasındaki sevgisizliği ve iletişimsizliği simgeleyen eşyalarla dolu evleri

Babanın silahı	Turan'ın saklaması için Bedran'a verdiği silah
Babasının mesleğini yaparak ona benzeyen Bedran'ın bu duruma son vermek için kaza yapması	Kahramanın elindeki silahla hayatına son vermek istemesi

Belirsizliğin hâkim olduğu olay örgüsünün sonuç bölümünde, Bedran evdeki silahı bulma isteğiyle ayağa kalkmaya çalışır. Bu silahı; Turan, bir siyasi kargaşada saklaması için Bedran'a vermiştir. Bedran ayağa kalkıp silahı bulur ve karısının eve dönmesini beklemek üzere tekrar yatağa uzanır. Evdeki zilin çalmasıyla tekrar ayağa kalkmak ister fakat kalkamaz. Elindeki silahla günlerce karısının gelmesini bekler. “Artık kimi vuracağımı biliyorum.” (SN, 197) cümlesiyle biten romanda silahla öldüreceği bir tek kendisi kalmıştır. Hayatın ona sürekli aynı şeyleri yaşatan sonsuz döngüsüne bu şekilde nokta koyacaktır.

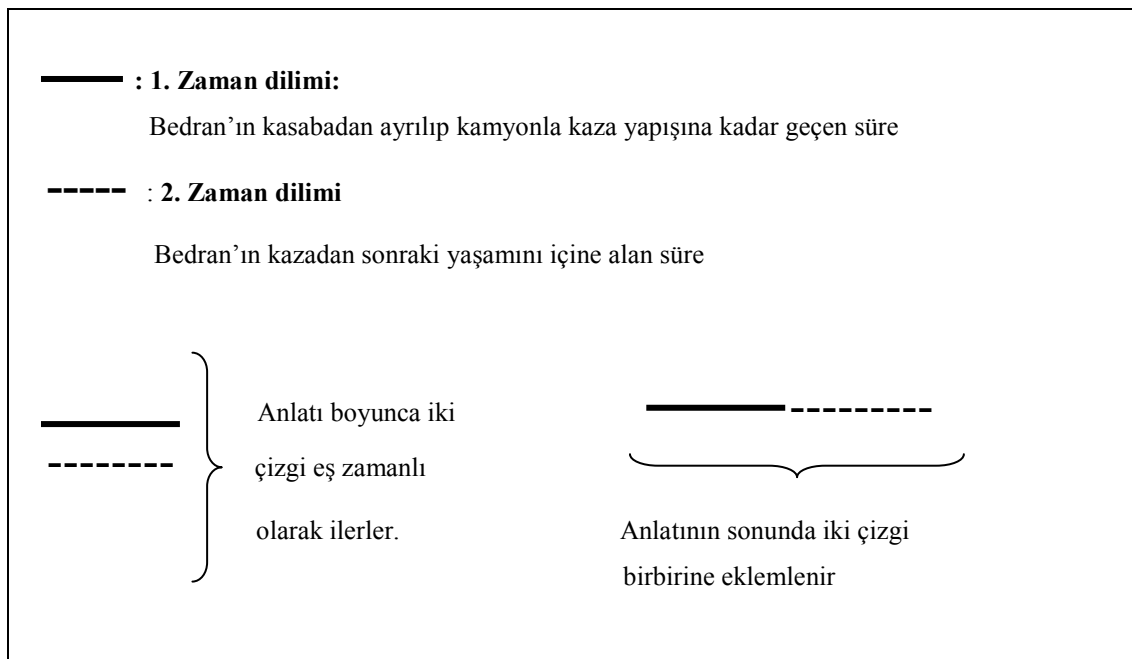
Sonuç olarak, varoluşunu özgürce ortaya koymak isteyen Bedran'ın kasabadan kente uzanan arayışını konu edinen *Sonsuzluğa Nokta* romanı, farklı kurgusuyla ön plana çıkar. Romanda iki ana eksen üzerinde yürütülen vakalar anlatının sonunda birbirine eklemlenecek şekilde tasarlanmıştır. Anlatı boyunca, parçalı bir biçimde fakat kronolojik bir akış düzenini takip ederek gerçekleştirilen geriye dönüşlerle ana eksenlerin akış yönleri kırıldığı gibi romanın daha alt bir yüzeyinde ilerleyen başka bir kolu oluşturulmuştur. Yazar, olay örgüsünün metin halkalarını oluşturan bu anlam üniteleri arasında aktif bir ilişki kurmuştur. Parçaları oluşturan öğeler arasında doğrudan simetrik bir ilişki kurulduğu gibi oluşturulan imge ağıyla çok katmanlı ve hareketli bir yapı elde edilmiştir. Sürekli birbirine eklenerek döngüsel bir biçim ortaya koyan bu yapı, kahramanın içerisinde bulunduğu kısır döngünün kurgusal ifadesi olarak romanın tematik bütünlüğünü destekler.

#### 2.1.1.4. Zaman

Romanda olayların içerisinde gerçekleştiği atmosfer olarak düşünülebilecek zaman, yazarın anlatıda gerçekleştirmek istediği hedeflere göre farklı biçimlerde şekillendirdiği kurmaca nitelikli bir ögedir. Kurmacanın yapısının oluşturulmasında belirleyici rol üstlenen bu elemana, kullanılan anlatım teknikleriyle ritim kazandırılarak romanın estetik bir bütünlük içerisinde sunumu sağlanır.

Birinci tekil kişi anlatımının kullanıldığı *Sonsuzluğa Nokta* romanında olaylar iki zaman arka içerisinde akar. Eş zamanlı olarak ilerleyen bu iki süre, romanın sonunda birbirine eklenir. Kronolojik olarak daha eski olan birinci zaman dilimi, başkahraman Bedran'ın kasabadan kente gelişinden başlayıp burada yaşadıklarını içine alarak kamyonla kaza yapışına kadar geçen süreyi kapsar. Psikolojik çatışmaya dayalı bir sürecin konu olduğu ikinci çizgide ise kazadan sonra yatağa mahkûm olan kahramanın elinde tuttuğu silahla bekleyişine dek uzanan ucu açık bir zaman dilimi söz konusudur. Bu iki zaman diliminin anlatıdaki kurgulanış biçimini şu şekilde gösterebiliriz:

#### Şekil 2.1.2.



Romanda her iki zaman diliminin “*anlatma zamanı*”na (Aktaş, 2005: 108) olan mesafesi farklıdır. Birinci çizgideki olayların “*vaka zamanı*” (Aktaş, 2005: 116) ikinci çizgininkinden daha eskidir. Kahramanın uzanmış olduğu yataktan olayları anlattığı ikinci zaman diliminde, vaka ve anlatma zamanı arasındaki mesafe kimi zaman neredeyse sıfırlanır. Bedran’ın içerisinde bulunduğu durumu, anı anına anlattığı bu bölümlerde şimdiki zaman kipi kullanılır. Romanın aşağıda sunduğumuz son bölümü belirttiğimiz hususu örnekler:

“*Günlerdir bekliyorum ama, karım hala dönmedi. Artık kimi vuracağımı biliyorum.*” (SN, 197)

Romancı, her bölümde sırasıyla bir zaman diliminden diğerine geçerek vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki mesafeyi yakınlılaştırıp uzaklaştırmıştır. Anlatma zamanının, vaka zamanına “*yakınlık uzaklık derecesi*”nin (Sağlık, 2002: 136) sürekli değiştirilmesi, zamanın dinamik bir boyut kazanmasını sağlamıştır.

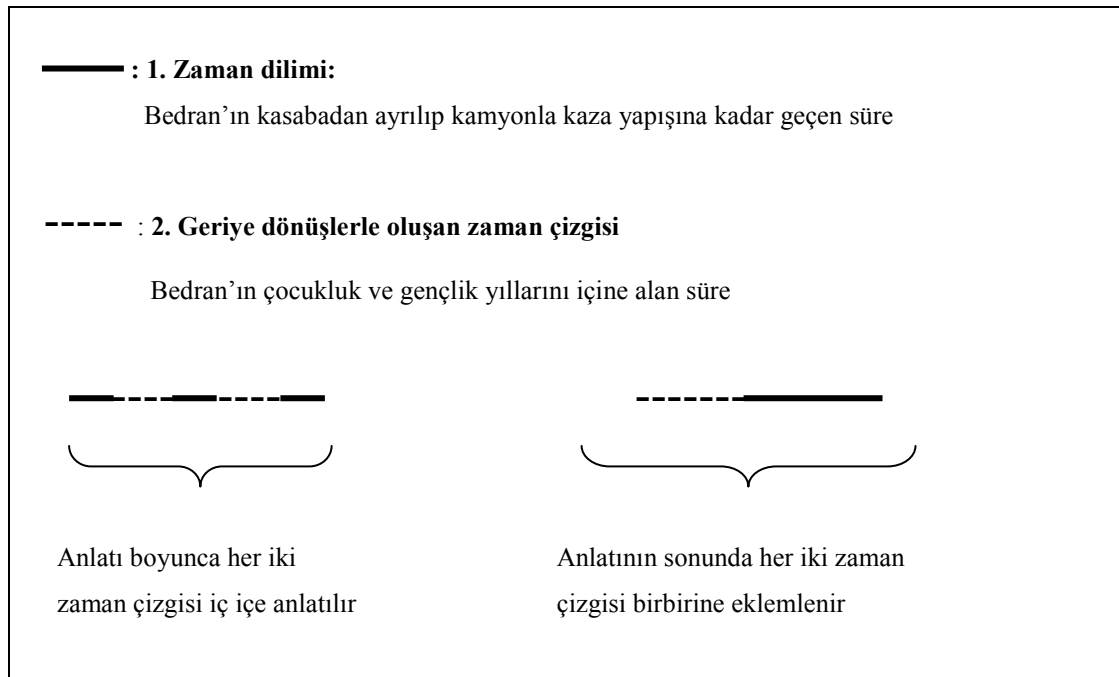
Anlatıda her iki zaman diliminin hacimleri geriye dönüşlerle genişletilmekle birlikte birinci zaman dilimi daha uzun bir süreyi kapsarken ikincisi ona göre daha kısa bir süreyi içine alır. Yazar, bunları birlikte anlatırken birincisinde sıkıştırma ve “*eksilti*”ler (Z. Kıran- A. Kıran, 2007: 230) yapmış; ikincisinde ise tasvir ve iç monolog tekniklerini kullanarak genişletmeler gerçekleştirmiştir. Bu nedenle birinci zaman diliminde tempo hızlıyken ikincisinde olaylar daha yavaş bir seyirde ilerler.

Romanda zamanın kurgulanışında geriye dönüş tekniği büyük rol oynar. “*Geriye kırılma*”larla (Sağlık, 2002: 136) olayların kronolojik akışı bozulur. Birinci zaman diliminde çizgisel bir doğrultuda akan vakaların yönünü Bedran’ın hatırladığı çocukluk ve ilk gençlik yılları kırar. Geriye dönüşlerin daha az yapıldığı ikinci dilimde ise kahramanın karısıyla tanıştığı ve evlendikleri ilk yıllara gidilir. Böyle bir ayrıma gidilmesi ve geriye kırılmaların yoğunluğunun iki bölümde birbirinden farklı olması anlamlıdır. Birinci metin halkasında, Bedran geçmişle çatışma içerisinde. Kırılmalar, kahramanın tanıtılması işlevini yerine getirir. Bununla birlikte, Bedran’ın zihnin bir köşesinde geçmişle sürekli boğuşmasını ve ondan kurtulamayı simgeler. O, geçmişinin sürekli karşısına çıkmasına son vermek için yanındaki çocukla birlikte

kaza yapar. Kazada, Bedran'ın yolculuk esnasında önce babasına daha sonra da kendi çocukluğuna dönüştüğünü hissettiği çocuk ölür. Bu ölüm, kahramanın geçmişinden kurtulduğu anlamını taşır. Nitekim kazadan sonraki ikinci zaman diliminde Bedran'ın çocukluk yıllarına dair anılarla karşılaşmayız.

Birinci zaman diliminde parçalı olarak gerçekleştirilen geriye dönüşlerin, kronolojik bir sırayı takip etmesi ve kırılmaların birleşmesiyle oluşan çizginin, anlatının sonunda içerisinde ilerlediği zaman dilimine eklemleniyor olması dikkat çekicidir. Zamanın bu metin halkasındaki kurgulanışını şu şekilde gösterebiliriz:

### Şekil 2.1.3.



Romanda statik bir zaman kurgusunun aksine geriye dönüşlerle bu ögenin çok boyutlu hale getirilmesi, anlatı yapısının estetik bir görünüm elde etmesini sağlar. Romanın sonunda bir yapbozun parçaları gibi yerine oturan metin halkaları, romancının kurgulamadaki başarısını ortaya koyar.

Romanda geçen “sosyal zaman” (Narlı, 2002: 93) üzerinde durulması gereken diğer bir husustur. Kasabadan kente gelen Bedran, burada kendisini siyasal bir gerilim

ve karmaşanın içinde bulur. Anlatıda tam olarak belirtilmese de bu kaotik ve karanlık atmosfer; vaka zamanın, 1970’li yıllarda başlayıp 80’li yıllara uzanan siyasal çatışmaların hâkim olduğu çalkantılı dönemi düşündürür. Romanın otobiyografik niteliği göz önüne alındığında da karşımıza bu tarihler çıkar.

Siyasi gerginliğin toplum yaşamına yansıdığı bu dönem, romanda şu ifadelerle yankısını bulur:

*“(...) kentlerin semt semt siyasî bölgelere ayrıldığı, kanlı hesapları yapıldığı, intikam yeminlerinin edildiği ve pencerelerin ölüm korkusuyla sınıksız kapatılıp kapıların evlatlara bile bin bir kuşkuyla açıldığı, tatsız bir dünyadan bahsederlerdi her akşam. Otomatik silahlarla taranan okul bahçelerini, bombalanıp harabeye çevrilen öğrenci yurtlarını, kan gölüne dönmüş kahvehaneleri ve kantinleri, ele geçirilen sokakları, sağda solda dağıtılan kalın sesli bildirileri, zorla satılan gazeteleri ya da üstünden aylar geçtiği halde hâlâ aydınlanmamış karanlık baskınları dönüp dolaşıp yeniden tartışırken, nasıl davranmaları gerektiğini bir kez daha gözden geçirir, üniversiteye sızan provokatörlerin kimliğini saptar ve olup biten bunca karmaşanın özünü birkaç sloganın çekirdeğine sığdırmaya çalışırlardı.” (SN, 89-90)*

Bedran’ın yakınlık duyduğu İsvan adlı üniversite öğrencisi, bu karmaşa içerisinde öldürülür. Politik bir istismara uğramaması için cesedi, gece gizlice köyüne götürülür. Bedran, bu çatışma ve gerginlikten uzak dursa da kentin kendisini dışları arasına alıp öğütmesinden korkar. Dönemin kaotik atmosferi, kahramanın ruhsal durumuna hâkim olan karamsarlık, korku ve tedirginliğin artmasına sebep olur. Romanda zaman, dönemin siyasal ve toplumsal atmosferini yansıtmaya işlevini yerine getirmekle birlikte yazarın objektifinin merkezinde bireysel çerçeveli konular yer alır.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında, kurgunun yapısının oluşturulmasında zaman ögesinin büyük rol oynadığını görürüz. Yazarın farklı zamanları bir arada anlatma ve onları kompozit etmedeki başarısı, anlatının dikkat çekici bir kurguya sahip olmasını sağlamıştır. Kullanılan birinci tekil kişi anlatımı, vakaların geçmişe dönük olmasını zorunlu kılsa da yazar farklı tekniklerle bu sınırlamanın yarattığı monotonluğu kırmıştır. Anlatıya hâkim olan geriye dönüşler işlevsel olmakla birlikte sembolik değer de taşır.

Romadaki sosyal zaman, karakterin ruhsal yapısıyla bütünlük oluşturduğu gibi temaların belirginleşmesini sağlamıştır.

### 2.1.1.5. Mekân

*Sonsuzluğa Nokta* romanında mekân, olayların üzerinde gerçekleştiği fiziksel nitelikli bir öge olmaktan öte çeşitli anlamlar yüklenerek çok boyutlu hale getirilmiş, olgusal bir değer olarak karşımıza çıkar. Mekân, kahramanların ruhsal yapılarını yansıtmakla birlikte yazarın, anlatının merkezine oturarak anlamsal sınırlarını sorguladığı ve genişletmeye çalıştığı bir sorunsala dönüşmüştür. Ortaya konulmak istenen varoluş probleminin insan, mekân ve nesne arasındaki ilişki çerçevesinde derinleştirildiği eserde, yapı ve tematik kurgunun oluşturulmasında büyük rol üstlenmiş olan bu unsur üzerinde dikkatle durularak yerine getirdiği işlevlerin ortaya konulması önemlidir.

Romanda okuyucunun dikkatine sunulan mekânın kim tarafından, nasıl görüldüğü bu ögenin niteliklerinin ortaya konulması açısından önemli bir husustur. *Sonsuzluğa Nokta* 'da bakış açısı kullanılan başkahraman Bedran, etrafında gördüğü her şeyi kendisine yönelik bir tehdit olarak algılayan, bu nedenle sürekli korku ve endişe içerisinde olan bir karakterdir. Tedirginliğin hâkim olduğu bu ruh hali, Bedran'ın kendisini güvende hissetmesini engeller. Kahraman, öznel ve “*saplantılı bakış*”ıyla (Balıran, 2002: 16) mekânı ve onu çevreleyen nesnelere olduğundan farklı görür. Bedran'ın bilinçaltındaki korkuları ve endişeleri gösteren bu bakış biçimi, yatağa mahkûm bir hayat sürdürmeye başlamasından sonra daha da belirginleşir. Hiçbir yere kıpırdıyamayan ve evden sabah çıkıp akşam dönen karısıyla iletişimi kopmuş olan kahramanın, yaşamına devinim kazandıran tek şey mekân ve nesnelere olan ilişkisidir.

Bedran, içerisinde bulunduğu odayı ve eşyaları sürekli aynı noktadan görür. Saplantılı bakışı, evdeki nesnelere üzerinde devamlı gezinir. Ona göre karısının her geçen gün sayılarını arttırdığı eşyalar, etrafını çepeçevre kuşatmıştır. Yazarın; “*pencere kenarlarında birer Osmanlı nöbetçisi gibi dikilen beli sırma kuşaklı perdeler*” (SN, 35), “*renk kazanı gibi fokurdayan halı*” (SN, 43), duvarı boydan boya kaplayan “*hantal*

*vitrin*” (SN, 22) yuvarlak bir masanın etrafında “*mürit sessizliğiyle bekleyen pembe kadife kaplı altı sandalye*” (SN, 22) şeklindeki dikkat çekici ifadelerle ayrıntılı ve uzun bir biçimde tasvir ettiği eşyalar, içe doğru akan bir çember gibi kahramanı sıkıştırmakta ve varoluş alanını gittikçe daraltmaktadır. Kalabalık içerisinde bulunma korkusu olan Bedran, evin her yanına egemenliklerini ilan etmiş olan nesnelere, kendisini ezip yok edeceği endişesi içerisinde. Kahramanın bu kaygısı onun sürekli korku, tedirginlik ve huzursuzluk yaşamasına sebep olur. Bedran’ın psikolojik durumunu, evdeki eşyalarla ilgili şu betimlemeler ortaya koyar:

“*Ütü masasının üstündeyseniz Van Gogh portresi aslı. Kanamaya hazırlanmış gibi, sakalının ve kaşlarının kırmızılığı yavaş yavaş kulağında birikiyor Van Gogh’un. Bakışındaki hasır şapkanın gölgesi, burun kemerine kadar inmiş. Gözlerindeyse sarı sarı soluk alıp veren, bir çift yeşil fişek var; uygun iklimi bulup ateşlenememişler, ama vınlamanın eşiğinde öylece, heyecanla kalakalmışlar gibi... (...) Van Gogh’unkiler de bütün yüzünü değiştirip onun baktığı her yeri deli dahi bir sarıya boğuyorlar. Sarılara daha doğrusu, kendi içlerinde çoğalıp kendi içlerinde ölen, çeşit çeşit sarılara... Kimi zaman, karşı duvarın dibinde üst üste duran sehpaları bile sapsarı görüyordum bu yüzden. Zaten onlar da Van Gogh portresiyle aynı odada bulunmanın kendilerine yüklediği çulğun bir sessizlikle duruyorlar yerlerinde; iç içe geçmiş uzun ve dirsekli bacaklarıyla, ahırdan boşanmaya hazırlanan huysuz atlara benziyorlar. Hele öğleden sonra güneş vurduğunda, kilimin üstüne düşen gölgeleri tam anlamıyla şahlanmış bir at sürüsüne dönüşüyor; kişneye kişneye kapıya doğru fırlıyorlar sanki, salona çıkıp ne kadar eşya varsa hepsini kırıp dökcekler!” (SN, 21)*

Alıntı yaptığımız bu bölümde mekân tasvirindeki ayrıntılar, kahramanın “*ruhi durumundaki çatışma ve değişimleri*” (Korkmaz, 1991: 153) yansıtır. Alıntıda betimlemelerde olduğu gibi romanın tamamına sarı renginin hâkimiyet kurmuş olması dikkat çekicidir. Anlatının birçok noktasında karşılaştığımız bu renk, kahramanın karakter yapısına ve bilinçaltına ilişkin birtakım göndermeleri içerir. Sarı, Bedran’ın içinde bulunduğu karamsarlığı, yalnızlığı ve mutsuzluğu ortaya koymakla birlikte hastalığı, çürümeyi ve kirliliği çağırır. Ruhsal olduğu gibi yataktan kalkamayan kahramanın, fiziksel durumuyla da ilintilidir. Odadaki uzun ve dirsekli bacaklarıyla huysuz atlara benzeyen sehpa, Bedran’ın huzursuzluğu ve tedirginliğini ortaya koyar.

Kahraman, eşyalar arasında ezilmekten korkar. Odanın tasarımında Van Gogh portresinin kullanılması dikkate değerdir. Van Gogh'un sarı sarı soluk alıp verip ateşlenmenin eşiğinde duran fişeği andıran yeşil gözleri, kahramana evdeki silahla intihar etmeyi düşündürür. Van Gogh'un da kendini göğsünden vurarak intihar ettiği düşünüldüğünde yazarın “ ‘mekan-insan’ ilişkisindeki ayrıntıları yansıtmaya” (Eronat, 2011: 122) konusundaki dikkati bir kez daha görülür.

Kahramanın nesnelere olan bu yoğun ilişkisinin doğurduğu ayrıntılı ve uzun tasvirler bize Alain Robbe-Grillet romanları için kullanılan “*nesnenin romanı*” (Baldıran, 2002: 16) tanımlamasını düşündürür. Romanda her yeri işgal etmiş olan nesnelere, sahip olma tutkusunun yansıması olduğu gibi kişiler arası güvensizliğe, iletişimsizliğe ve sevgisizliğe işaret eder. İnsanların yaşamlarındaki nesnelere arttıkça onları birbirine bağlayan manevi değerler de azalır. Bu konu, romanın tematik kurgusunu oluşturduğu gibi onu yapı bakımından da etkiler. Betimlemelerin yoğun olduğu bölümlerde, anlatımın temposu düşer. Kahramanın psikolojik durumuna yoğunlaşıldığı bu kısımlarda, olay örgüsü daha yavaş bir seyirde ilerler.

Kahraman üzerinde ruhsal bir sıkışma yaratan ev, “*kapalı ve dar mekân*” (Korkmaz, 2007: 403) niteliği taşır. Nesnelere çatışma içerisinde olan Bedran, burada kendisini korunaklı ve güvende hissetmenin aksine belirttiğimiz gibi kuşatılmış ve sıkıştırılmış hissetmektedir. Bulunduğu noktadan dışarıya baktığında bile kendisine umut verecek bir manzarayla karşılaşmaz. Sınırlı bir alanı gören kahramanın, dışarıda gördükleriyle ilgili şu tasvirler onun iç dünyasına ışık tutar:

*“Oradan görebildiği dünya, soluk renkli birkaç apartman çatısıyla kimi zaman bulutlanıp kararan, kimi de unutulmuş bir mendil gibi kendi mavisıyla oyalanan kuşsuz bir gökyüzü... Uzunlu kısalı bacalar sonra, isli televizyon antenleri, terk edilmiş leylek yuvası, güneşin altında titreşen kirlili kiremitler ve ikindileri parlayan perdesiz pencereyle o küçücük balkon... Kimse oturmuyor orada; aylardır kiraya verilmesini ya da sahiplerinin bir an önce gelip yerleşmesini, balkona çıkmalarını, renk renk çamaşır asmalarını, toplanıp çay içmelerini (...) bana hâlâ bir şeylerin kıpırdayabileceğini anımsatmasını sabırsızlıkla bekliyordum.”* (SN, 16-17)

Çıkışsızlığıyla bir labirenti andıran ev, *“insanı bütün ağırlığı ile ezen bir mekân”*dir (Bourneur-Quellet, 1989: 116). Yazar, mekâna dair yaptığı incelikli betimlemelerle kahramanın yalnızlığını, karamsar ruh halini, hiç kimseyle iletişim kuramamasını ve terk edilmişliğini ortaya koymuştur. Romanlarındaki kapalı ve dar mekânların kahramanlarının ruh yapılarını yansıttığını belirten Hasan Ali Toptaş’ın bu konuda söylediği şu sözler, belirttiğimiz hususları destekler niteliktedir:

*“Bir sokağın, insanın içine yansıyan ve orada başka şeylere dönüşen görüntüsü beni daha çok ilgilendiriyor. Kapalı mekânlar darlık, ııksızlık, benim kahramanlarımın yapısına da uygun. Aslında mekân dediğimiz şey, ya da benim mekân dediğimiz şey, kahramanların ruhsal yapılarından başka bir şey değil.”* (Çağlar, 2000: 29)

Başkahraman Bedran, varoluşunu ortaya koyabileceği bir yer bulma isteğiyle kasabadan kente gelir. Romanda tam olarak belirtilmese de *“Çal”* (SN, 140), *“Baklan ovası”* (SN, 140) gibi yer adları ayrıldığı yerin Denizli’nin Çal ilçesine bağlı Baklan kasabası olduğu; Bedran’ın çalıştığı hediyelik eşya yapılan dükkânda şehrin sembolü olan *“horoz”* yapılması gibi ipuçları ise geldiği kentin Denizli olduğunu düşündürür. Bedran, babasının hâkimiyetinden kaçarak geldiği kentte aradığı huzurlu ve mutlu ortamı bulamaz. Kent, siyasi kargaşaya ve gerginlik içerisinde çalkalanmaktadır. Her alanının *“semt semt siyasi bölgelere ayrıldığı, kanlı hesapların yapıldığı, intikam yeminlerinin edildiği ve pencerelerin ölüm korkusuyla sımsıkı kapatılıp kapılan evlatlara bile bin bir kuşkuyla açıldığı, tatsız bir dünya”*dır (SN, 89) burası.

Bedran, kentte kasabadan tanıdığı Turan adlı arkadaşının evinde kalır. Turan’ın iki arkadaşıyla beraber kaldığı bu öğrenci evi, *“basık, rutubetli ve yarı aydınlık”* (SN, 88) bir bodrum katıdır. Fiziksel bakımdan bu mekân kapalı ve dar bir yer görünümünde olsa da kahramanın, kendisini huzurlu ve güvende hissetmesiyle genişler. Bedran’a göre burada *“insan eliyle yaratılmış eşyalar canavarlaşarak insanı aşır bir köşeye sıkıştırmaya çalışmıyor ve mekânı büsbütün ele geçirmeye çalışmanın şehvetiyle hızlı hızlı soluk alıp vermiyor”*dur (SN, 118). Eşyaların sadece araç olduğu ve kişilerin onların kölesi olmadığı evde, kahramanlar birbirileriyle iletişim içerisinde. Bedran’ın; sessiz, dalgın ve düşünceli tavırlarıyla dikkat çeken İsvan adlı arkadaşına duyduğu ruhsal yakınlık bu genişlemede büyük rol oynar. Fakat İsvan’ın kentteki siyasi

kargaşa ve gerginlik içerisinde öldürülmesi bu mekânın da darlaşmasına sebep olur. Bedran'a göre "*İsvan'ın yokluğuyla tika basa dolu olan bodrum katı, giderek kararan havası, canlılığını yitiren tozlu ampulleri, küçüldükçe küçülen pencereleri ve ortalığı mantar gibi saran sessiz sedasız düşleriyle*" (SN, 162) artık yaşayamayacağı bir yerdir.

Kahramanın çalıştığı prefabrik büro ve kaldığı arkadaki briket oda romandaki diğer dikkat çekici mekânlardır. Sanayi çarşında yer alan bu büroda, Bedran çok istediği yalnızlığına kavuşmuş olsa da huzurlu değildir. Sanayi çarşısının kokusu, sürekli gelip geçen kamyonlar, otomobiller, ortalıkta dolanan çıraklar, hızar sesleri, motor uğuldamaları, çekiç çınlamalarının çıkardığı gürültü ona arabalarla içli dışlı geçen çocukluk yıllarını ve babasını hatırlatır. Mekân bu sefer de Bedran'ın sürekli kaçtığı ve unutmak istediği geçmişinin kılığına bürünür.

Anlatıda mekân olarak kişiye sıcak ve güvenli bir korunak havası vermeyen bodrum katlarının, prefabrik ve briketten yapılaş yapıların, barakaların seçilmiş olması anlamlıdır. Kahramanlarla özdeşleşen bu mekânlar, onların dışlanmışlığına ve toplumla uyumsuzluğuna işaret eder.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında Hasan Ali Toptaş'ın mekân ögesini oldukça ön planda tuttuğu görülür. Yazar, bu enstrümanın işlevsel ve anlamsal yönlerini arttırarak onu çok boyutlu bir hale getirmiştir. Eserde, yazarın işlediği varoluş sorunsalı kişi ve yer ilişkisi boyutunda ortaya konulmuş olup kahramanların çatışma içerisinde olduğu mekân ve nesnelere simgesel bir hüviyeti taşır. Bedran'ın varlık alanının daraltan, onda sıkışma duygusu yaratan kapalı ve dar mekânlar yalnızlığa, kişiler arası iletişimsizliğe, sevgisizliğe işaret eder.

#### **2.1.1.6. Şahıs Kadrosu**

##### **2.1.1.6.1. Karakter Oluşma ve Başkişi**

Romanda kullanılan bakış açısı ve anlatım teknikleri, sosyal ilişkiler ağını oluşturarak aksiyonu harekete geçiren kahramanların sunumunda oldukça etkilidir.

Birinci tekil kişi anlatımıyla olayların aktarıldığı *Sonsuzluğa Nokta* romanında, anlatıyı oluşturan diğer unsurlar gibi kişiler sistemi de Bedran'ın bakış açısına göre aktarılmıştır. Bu kahramanın, onları gördüğü biçimde romana yansıyan karakterler onunla kurdukları ilişki dâhilinde anlatı evreninde varlık kazanır. Romanda, merkezinde Bedran'ın bulunduğu tek doğrultulu bir ilişkiler ağı söz konusudur. Bu durum, diğer karakterlerin “*yalınkat*” (Forster, 1985: 108) görünmesine sebep olmakla birlikte tüm yönleriyle karşımıza çıkan, anlatının tümüne hâkim güçlü bir başkişinin oluşturulmasına olanak sağlamıştır.

Başkişi hüviyetiyle karşımıza çıkan Bedran, aksiyonun tek merkezidir. Bedran'ın kasabadan kente uzanan hayatını konu alan roman, onun karşısına çıkan engeller karşısında gösterdiği davranışlar ve yaşadığı iç çatışmalar çerçevesinde kurgulanmıştır. Anlatıda sevgisizlik, yalnızlık ve iletişimsizlikle çevrelenen hayat içerisinde varoluşunu ortaya koyma çabasında olan kahramanın, yaşamın kendisini tekrarlayan kısır döngüsü içerisine hapsoluşu işlenir.

Bedran, babasının katı ve baskıcı davranışlarıyla mutsuz bir çocukluk geçirmiştir. Babası ona karşı yıkıcı, duyarsız ve reddedici bir tutum içerisinde olmuştur. Bu durum, babasına karşı nefret geliştirmesine neden olmakla birlikte Bedran'ın güvensiz, sürekli korku ve tedirginlik içerisinde hareket eden bir karaktere sahip olmasına sebebiyet verir. Kalabalık içerisinde bulunma korkusu, kahramanın çocukluk yaşantılarının, kişiliğinin şekillenmesindeki rolünü ortaya koyan dikkat çekici bir örnektir. Terminaldeki kalabalığın kendisini ezmesinden korkan Bedran, öğrencilik yıllarındaki milli bayramlarda yaşadıklarını hatırlar. Çocukların ailelerinin gelip onlarla gurur duyduğunu gösteren davranışları karşısında Bedran aidiyet duygusunun kişide yarattığı güven duygusunu yaşayamaz. Törene gelen babası ona karşı ilgisizdir. Kahraman, yaşadığı psikolojik durumu şu şekilde aktarır:

*“Kimi zaman, babam da gelirdi bu törenlere ve nedense bir suçlu gibi hep kıyıda köşede dururdu. Beni görür müydü görmez miydi bilmiyorum ama, hiç el sallamazdı. Hatta, bakışlarıyla bile dokunmazdı bana; gözlerini yere indirir, ellerini ceplerine sokar ve durup dinlenmeden, öylece, yutkunur dururdu. Onun öteki babalarınkine benzemeyen bu davranışları yüzünden, ben yapayalnız ve korunmasız*

*hissederdim kendimi. Sonra, herhangi bir şey olacak olursa, onca kalabalığı yarıp hiçbir yere kaçamayacağımı düşünürdüm. Öyle ki, avuçlarım şıpır şıpır terlerdi sıkıntıdan, saç diplerim kaşındıkça kaşınırdı.” (SN, 54)*

Bedran, hiçbir yerde kendisini güvende hissetmez. Devamlı olarak kaygı, korku ve tedirginlik duyması onun mantıkdışı senaryolar üretmesine kadar varır. Sürekli “savunma davranışı”(Budak, 2009: 632) içerisinde olması insanlarla olan ilişkisini kısıtlayarak yalnız bir hayat sürdürmesine neden olur.

Öte yandan, arkadaşı Şükrü Erbaş’la yaptığı bir söyleşide Hasan Ali Toptaş’ın kahramanı gibi kendisinin de kalabalık fobisi olduğunu söylemesi dikkat çekicidir. Yazarın bu konuda söylediği şu sözler, eserin otobiyografik niteliğini ortaya koyması ve romancı ile kahramanı arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından önemsenmeye değerdir:

*“Çocukluğumdan bu yana bir türlü yenemediğim kalabalık fobim olabilir sözgelimi. Sonsuzluğa Nokta’nın kahramanında da vardır bu fobi; otobüs terminalinin kalabalığından bile korkar o, dehşet verici sahneler hayal eder. Ben fobimi kahramana yükleyerek başımdan defetmeye kalkmış değilim tabii, o fobi o kahramanın kılındı. Bir anlamda, hem beyhude bir defetme çabası gerçekleştirildi, hem de o fobi o kahramanın yapısını oluşturan bir malzemeye dönüştürüldü.” (Erbaş, 2001: 51)*

Bedran’ın geçmişini unutmaya yönelik yaşadığı iç çatışma romanı oluşturan temel dinamiktir. Babasının gölgesinde bir yaşam sürdürmekten bıkan kahraman kasabadan kente kaçır. Geçmişini geride bırakıp yeni bir hayata başlamak ister. Fakat bu mümkün değildir. Geçmişini sırtında bir yük gibi taşıyan Bedran, her an onunla karşı karşıyadır. Bir iş görüşmesinde özgeçmişini anlatırken babasına dönüştüğünü hissettiği sahne bu konuda yaşadığı çatışmayı ortaya koyar:

*“Derken, ben ansızın sustum. Özgeçmişim uzadıkça sesim babamunkine benzemişti çünkü. Biraz daha anlatsam, düpedüz onun sesi çıkacaktı ağzımdan. Bu sırada, adam gözlerini devirmiş, yüzüme bakıyordu. Bense ağzımı diktiğim yerde sımsıkı kapatmış, olacakları bekliyordum. İşe girip girmemem çok önemli değildi artık, oradan bir an önce uzaklaşmak istiyordum. Yüzümün derisi giderek inceliyordu sanki, derimin altından babamın görüneceğini, yüzümü bir minibüs camı gibi kullanıp dışarıya*

*sarkacağını ve karşımdaki adama değilse bile, mutlaka bana dönüp bir şeyler söyleyeceğini düşünüyordum.”* (SN, 102)

Bedran, kente bir bodrum katında üç üniversite öğrencisinin yanında kalır. Toplumun dayattığı kurallardan bağımsız bir yaşam sürdüren bu gençler arasında kendisini güvende hisseder. Onların toplumla uyumsuzluğu Bedran’ın uyumsuz kişiliğine uyar. Burada kendisi gibi sessiz, kendine dönük ve dalgın bir karaktere sahip İsvan adlı arkadaşına yakın hisseder. Konuşmak, şiirlerini okumak istediği bu kahraman kentteki siyasi çatışma içerisinde öldürülür. Romanda yazar, başkahramanı için bütün çıkış yollarını kapatmış gibidir. Kendi iç dünyasında yaşayan kahramanın, İsvan’ın ölümüyle hayata dair inancı bir kez daha yok olur. Bedran, İsvan’ın içinde yarattığı boşluğu ona âşık olduğunu düşündüğü teyzesinin kızı Gülderim’le evlenerek doldurmaya çalışır.

Bedran, kentte uzun süre iş bulamaz. Babasına göre o, herkes gibi olamayan *“yelken kulaklı bir uyumsuz”*dur (SN, 114). Toplumun herkesi aynı kurallar içerisinde yaşamaya zorlayarak birbirine benzettiğini düşünen kahraman ise herkes gibi olmaktansa uyumsuz olmaya razıdır. Bu konuda aykırılığı ve uyumsuzluğu simgeleyen *“trompet”* imgesi dikkat çekicidir. Hasan Ali Toptaş’ın da hayranlığını ifade ettiği bu enstrüman Bedran’a göre öteki çalgılara oranla daha asidir. O, tıpkı bu çalgı aleti gibi koroya dâhil olmayıp hayatta kendi başına tuttuğu ritim içerisinde ilerlemek ister. Başkahramanın, toplumun kişinin bireysel farklılıklarını yok eden sistemi içerisinde kendi varoluşunu ortaya koyma çabası, romanda dramatik aksiyonu sağlayan önemli çatışmalardan biridir.

Bedran, hediyelik eşya yapılan dükkânda çalışmayı bıraktıktan sonra burada tanıştığı Meftune adlı arkadaşının yardımıyla sanayi çarşısında yer alan kurtarıcı araçlar bürosunda işe başlar. Burada Meftune ile yaşadığı birliktelik hayatını hareketlendirse de yaşamına yalnızlık hâkimdir. Bu yalnızlık onu kimi zaman gerçeklerle iç içe geçen birtakım hayaller kurmaya iter. Kasabadan şiirlerini getirmiş olan ve onlara ara ara devam eden kahraman, burada şiirler yazmaya devam eder.

Sanayi çarşısı, Bedran'a arabalarla iç içe geçen çocukluk yıllarını ve babasını hatırlatır. Daha sonra çalıştığı kurtarıcı araçlar bürosunda şoförlük yapmak zorunda kalır. Bu işi yaparak nefret ettiği babasına benzediğini düşünen kahraman için geçmişinden kurtulmak artık imkânsız hale gelmiştir. Bedran; içinden çıkamadığı bu kısırdöngüye, kurtarıcı aracıyla bir kaza yerine giderken yanına aldığı yedi sekiz yaşlarındaki bir çocukla kaza yaparak son vermek ister. Yolculuk esnasında çocukluğuna ve babasına dönüştüğünü hissettiği çocuk ölür. Kendisi ise sakat kalır. Buradaki dönüşüm izleği dikkat çekicidir. Yazarın daha sonraki romanlarında, bu izlek anlatının tüm öğelerinin oluşturulmasında belirleyici rol oynayan ana unsur olarak karşımıza çıkar.

Bedran, kazadan sonra yatağa mahkûm bir hayat sürdürür. Bu mahkûmiyet ve karısına bağlı devam ettirdiği yaşamı ona çocukluk yıllarındaki çaresizlik, değersizlik, terk edilme korkusunu tekrar yaşatır. Aynı senaryoyu tekrar oynayan kahramanın hayatında babasının yerini karısı almıştır. Bedran'a göre o, karısı için ağırlığı her gün artan bir yükür. Eşinin gün geçtikçe artan bıkkınlığını şu sözlerle ifade eder:

*“Karım, kazadan sonraki durumuma her ne kadar katlanıyor görünse de, duvar diplerinde, kapı arkalarında, dolaplarda, çekmecelerde ya da çarşafların, küllüklerin ve dantellerin altında ya da bakışların ve duruşların bir köşesinde ya da belleğin ıvır zıvırla dolu karanlık odalarında kin gibi usanç, nefret, hatta düşmanlık gibi bir şeyler birikiyor.”* (SN, 45)

Karısıyla aralarındaki ilişki, manevi paylaşımlarının yoğun olduğu evliliklerinin ilk yıllardaki gibi değildir. Birbirlerine olan sevgilerinin yerini karısının eşyalara olan tutkusu almıştır. Bedran, bu tutkuyu aslında onun kendisine ve başkalarına duyduğu güvensizliğin yansıması olarak değerlendirir. Karısı ise Bedran'ı hâlâ kasabalı kalmakla suçlar.

Kahraman, sürekli karısının kendisini aldattığı ve terk edeceği endişesi içerisinde. Bununla ilgili kafasında senaryolar üretir. Karısının istediği zengin hayatı ona sunamayacağını bu nedenle de eşinin tutkularını, hayata dair hırslarını tatmin edecek olan çocukluk arkadaşı Rasim'in yanına gideceğini düşünür. Çaresizlik

içerisinde olan kahramana ümit verecek, yalnızlığını paylaşacak hiç kimse yoktur. Zaman zaman edebiyat dergileri getirip Bedran'la sohbet eden ve ona ayağa kalkabileceği konusunda umut veren arkadaşı Turan da bir süre sonra evlerine uğramaz.

Büyük bir çaresizlik ve mutsuzluğa sürüklenmiş olan kahraman, bu duruma son vermek için tıpkı çocukluğunda yaptığı gibi evdeki silahı arar. Silahı bulma arzusu onu ayağa kaldırmıştır. Bulduğu silahla karsını beklerken tekrar uzandığı yataktan bir daha kalkamaz. Elindeki silahla vuracağı bir tek kendisi kalmıştır.

Sonuç olarak Bedran karakteriyle yazar; insanları birbirine benzemeye zorunlu kılan, gerginlik ve karmaşası içerisinde kişilerin bireysel kimliğini silen, yaşadığı tüketim sarhoşluğuyla manevi değerleri yok ederek nesnelere hâkim olduğu bir dünya yaratan toplum karşısında varoluşunu ortaya koymak isteyen bireyin mücadelesini hikâye etmiştir. Sevgisizliğin, iletişimsizliğin ve güvensizliğin hâkim olduğu toplumda, yalnızlığına itilen Bedran ne kasabada ne oradan kaçarak geldiği kentte mutlu olabilmıştır.

#### 2.1.1.6.2. Norm Karakter

Anlatıyı oluşturan temel dinamiklerden olan kahramanlar, kurmaca evrende yerine getirdikleri işlevler doğrultusunda boyut kazanırlar. Romanda derinlik kazanmış bir perspektifle karşımıza çıkan kahramanlardan olan norm şahıslar, başkişinin merkezinde olduğu beşeri ilişkiler dâhilinde çeşitli fonksiyonlar yerine getirir. Bu karakterler, “*roman başkişisi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç*” (Stevick, 2004: 179) olma göreviyle karşımıza çıkar. Norm karakterler, eserin özünü destekleyip güçlendirerek işlenen temaların daha yoğun ve somut bir biçimde sunumunu sağlar.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında, norm karakter hüviyetiyle karşımıza çıkan şahıslardan biri İsvan adlı kahramandır. Bedran'ın, kentte birlikte kaldığı üniversite öğrencilerinden biri olan İsvan, sık karşılaşılan bir isim olmayan adı gibi diğer roman kişilerinden farklı bir karakter yapısına sahiptir. Sessiz, dalgın ve içe dönük duruşuyla

dikkat çeken bu kahraman, Bedran'ı uzun süre kabullenemeyip ona kuşkuyla bakan Kıvırcık Saçlı dediği arkadaşı gibi değildir. Onu diğerlerinin yaptığı gibi siyasete uzak durduğu için eleştirmez. Ruhsal bir yakınlık duyduğu İsvan için Bedran şunları söyler:

*“(…) benim kadar sessiz ve kendine dönük olduğundan, biraz daha yakınlaşmak istiyordum İsvan'a; zaman zaman ellerine dokunmak, onunla bakışmak ve hiçbir şey, ama kesinlikle hiçbir şey konuşmadan saatlerce karşılıklı oturmak istiyordum. Bunları gerçekleştirip öteki öğrencilerden daha farklı bir yakınlık kurabilirsem, şiirlerimi bile okuyabilirdim ona, hatta hızımı alamayıp babamdan, kayıp hayallerimden ve korkularımın bile söz edebilirdim.”* (SN, 91)

Mutsuz, karamsar sürekli tedirgin ve korku içerisinde olan Bedran'a bu karakter güven ve huzur verir. Başkahramanın yaşadığı bu rahatlama okuyucuya da yansır. Bu durumda, norm karakter olarak İsvan'ın romanda yerine getirdiği en önemli işlevin *“tezat yaratmak ve okuyucuyu rahatlatmak”* (Stevick, 2004: 179 ) olduğunu görürüz.

Kahramanların dramatik yöntemden ziyade *“‘tasviri’ özellik taşıyan ve ‘bilgi’ ağırlıklı olan açıklama yöntemiyle”* (Tekin, 2006: 80) karakterize edildiği eserde, bu karakter yazarın amaçladığı üzere silik ve belirsiz çizilmiştir. Bedran, incelik ve kırılmalı ifadeleriyle İsvan'ı bir kadın imajı yaratacak şekilde tasvir eder. Kahramanın İsvan'a olan duygularını yansıtan betimlemeleri ona âşık olduğunu düşündürür. Nitekim Bedran'ın, kendi kurallarına göre yaşadığı için hayranlık duyduğu kasabanın nahiye müdürünün de terzi ile böyle bir ilişkisi vardır.

Romanda, İsvan'ın kentti saran siyasi kutuplaşma ve gerginlikte öldürülmesi simgesel bir nitelik taşır. Topluma hâkim olan karmaşa bireyin varoluşuna imkân tanımamaktadır. İsvan, Bedran'ın farklı ve kendi olmayı temsil eden “ben”idir. Bu “ben”in herkesi birbirine benzeterek kendisini yaşatan toplumda yeri yoktur. Bunun yanında İsvan'ın ölümü, toplum hayatına sinen iletişimsizliği simgesel bir boyutta ortaya koyarak işlenen temaların derinlik kazanmasını sağlar. Taşdığı bu nitelikler itibarıyla İsvan, *“sembolik bir değerın ağırlığını taşı”* maktadır (Stevick 2004: 182).

Bedran'ın yaşamının *“sessizlik çivisi”* (SN, 170), *“durguluk pınarı”* (SN, 170) dediği bu kahramanın ölümüyle hayatı değişmeye başlar. Hareket kazanan yaşamında

yeni gelişmeler olur. Fakat bu ölümle birlikte başkişinin dışarıya açık olan tek kapısı da kapanmıştır. Bedran, İsvan'ın eksikliğini ona âşık olduğunu düşündüğü teyzesinin kızı Gülderim'le evlenerek doldurmaya çalışır. Gülderim için de Bedran, İsvan'ın yerine geçmiş gibidir. Bir taraftan da İsvan'a karşı gizli bir suçluluk duyan Bedran, Gülderim'in hiçbir zaman İsvan'ın yerini tutmayacağını bilir.

Romanda norm karakter niteliği taşıyan diğer kahraman, Bedran'ın karısıdır. Olay örgüsünde iç gerginliğin oluşturmasını sağlayan bu kahraman, oldukça işlevsel bir görevi yerine getirir. Bedran'ın kazadan sonraki durgun hayatının hikâye edildiği metin halkasındaki aksiyonu harekete geçiren entrik güçtür. Bedran, sürekli karısının kendisini terk edeceği korkusu ve tedirginliği içerisinde. Romanın psikolojik atmosferini oluşturan bu durumu kahramanın şu sözleri yansıtır:

*“Gün geçtikçe daha çok korkuyorum çünkü; onun giderek bir yay gibi gerildiğini ve bir katlanışın sınır çizgisine doğru hızla sürüklendiğini düşünüyorum. Her şey belli ediyor bunu, her şey gizliden gizliye onun sürüklenişlerinin titreşimlerine kapılıp onun sürüklenişinin rengine bürünüyor. Evin içindeki bütün eşyalar, gergin bir telin üzerinde duruyor artık; sesler, görüntüler ve kıpırtılar, durup dinlenmeden bir patlamayı besliyor; her şey sessiz sedasız duruyor gözüktüğü halde, aslında hep aynı noktaya doğru akıyor.”* (SN, 76)

Bu kahraman, yarattığı tezatlıkla *“başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine inmemizi sağlayan bir sıçrama tahtası”* (Stevick, 2004: 179) olma görevini yerine getirir. Yazar; Bedran'ın bilinçaltındaki endişeleri, korkuları, saplantılarını ve hayata karşı tavrını bu kahramanla yaşadığı çatışmayla ortaya koyar.

Bedran'ın karısı, fonksiyonel olduğu kadar simgesel niteliğe sahiptir. Onun eşya alma tutkusu, tüketime dayalı toplum içerisinde iletişim, sevgi ve güven gibi insani değerlerini yitiren modern insanın içine düştüğü çıkmazı ortaya koyar. Nesnelere tutsağı olan bireyin ruhu çoraklaşmıştır. Kendisini, tüketerek var ettiği sürece *“tüketim toplumunun uyumlu bir parçası”* (Şaylan, 2006: 238) olarak nesneleşmeye mahkûm olacaktır.

Romanda, anlatıcı olarak Bedran'ın bu kahramana onu tanıdığı ve evlendiği ilk yılları içine alan halkada “Gülderim” demesi; yatağa mahkûm olmasından sonraki olayların anlatıldığı çizgide ise ondan ismiyle değil “karım” şeklinde bahsetmesi anlamlıdır. Bu farklı kullanım, hem romanın sonuna kadar gizem unsurunu korumak hem de bu kahramanın kişiliğindeki ve Bedran'la olan ilişkisindeki değişimi ortaya koymak için yapılmış olabilir. Bedran'ın, “*tutkulara pamuk ipliğiyle bağlı yeşil gözlü bir çılgın*” (SN, 36), “*insan kılığına bürünmüş bir trompetti*” (SN, 36) dediği ve diğer insanlardan farklı olduğu için etkilendiği Gülderim, zamanla değişmiştir. Ona terk edilme korkusu yaşatan, kendisini çaresiz, değersiz ve yetersiz hissetmesine neden olan babasının yerini almıştır.

Netice itibariyle romanda norm karakter olarak belirlediğimiz iki kahraman, olay örgüsünün oluşturulmasında ve ele alınan temaların genişletilerek derinleştirilmesinde büyük rol üstlenmiştir. Çeşitli işlevleri yerine getirmekle birlikte bu karakterlerin simgesel nitelikler taşıması dikkat çekicidir.

### 2.1.1.6.3. Kart Karakter

Romanda kurgunun oluşturulmasında önemli işleve sahip kahramanlardan biri de kart karakterdir. Tek bir karakteristik niteliğin somutlaştırılmış biçimi olan bu kahramanlar, kolay kolay bozulmayan “*statik*” (Stevick, 2004: 177) kişiliğe sahiptir. Derinlik ve karmaşıklığın aksine kimyasal yapılarının tek ve saf bir özelliğin yoğunlaştırılmasından oluşması, onların canlı ve çarpıcı bir görünüm kazanmasını sağlar. Bu özelliklerden dolayı kart karakterler, romanda her nerede ve ne suretle karşımıza çıkarlarsa çıksınlar verecekleri mesajın belli olduğu şahıslardır.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında, kart karakter olarak beliren kahraman, başkişi Bedran'ın babasıdır. Bu karakterin sahip olduğu niteliklere geçmeden önce romanın tematik kurgusunun oluşturulmasında çok önemli bir fonksiyon icra ettiğini belirtmeliyiz. Anlatının “*hasım kahraman*”ı (Bourneur-Quellet, 1989: 153) olan baba, olay örgüsünde çatışma yaratarak aksiyonu oluşturan ve belirleyen güçtür. Kahramanın tek boyutlu olarak sunulması çatışmayı kuvvetlendirmiştir. Baba; romanın tümünde

sevgi ve yakınlık belirtirsi taşımayan, baskıcı ve katı davranışlarıyla karşımıza çıkar. Onun bu yıkıcı davranışları, Bedran'ın kendisini yetersiz ve çaresiz hissetmesine neden olduğu gibi güvensiz, yalnız ve mutsuz bir kişilik geliştirmesine neden olmuştur.

Önceleri uzak yol şoförlüğü yapan baba, evden uzak olduğu için Bedran, ilk çocukluk yıllarını baba sevgisinden uzak geçirmiştir. Bu yıllarda, annesi ve kardeşiyle babasının yolunu gözleyen Bedran, “(...) kendimi hep onun gidişlerinden artakalan herhangi bir şey gibi hissettim.” (SN, 64) der. Baba daha sonra Bedran'ın da muavinlik yaptığı “portakal renkli, yaşlı bir minibüs” (SN, 63) alır. Ailenin bir ferdiymiş gibi davranılan bu minibüse yılbaşında bilet bile alınır. Daha sonra ondan kazandığı parayla kullanmadığı halde “kaza yapma yeteneği” (SN, 141) olan bir kamyon ve “kanarya sarısı” (SN,142) bir otomobil alır. Romanda, “istenilmeyen obje” (*Bourneur-Quellet*, 1989: 153) niteliği taşıyan bu arabalar için yapılan betimlemeler simgesel bir nitelik taşır. Babanın ailesine karşı takındığı ilgisiz tavrın aksine arabalara karşı büyük bir tutkusu vardır. Bu durum Bedran'ın babasından nefret etmesine neden olduğu gibi arabalardan, şoförlükten ve bu çağrışımları yapan her şeyden uzak durmaya çalışmasına sebep olur.

Baba karakterinin sessizliği, şoförlük yapması ve arabalara olan tutkusu Hasan Ali Toptaş'ın yazılarında ve söyleşilerinde bahsettiği, aynı özellikleri taşıyan babasını akla getirir. Yazarın; diğer romanlarında da karşılaştığımız çarpıcı nitelikteki baba karakterleri ve kendi babası arasındaki benzerliği, *Harfler ve Notalar* kitabında yer alan “Kimseye Verilmeyen Kitap” yazısındaki şu sözleri ortaya koyar:

*“Her defasında kollarını iki yana açarak annem karşılar bizi, gözyaşlarıyla birlikte sarılır, koklaya koklaya öper. Babam ne sarılır ne de öper o sırada. İstese bile bunu bir türlü yapamaz nedense. Samuel Beckett gibidir o; yeşile çalan gözleriyle, içinde bulunduğu zamanın dışında kalan meçhul bir noktada durur ve hiç ağzını açmadan herkese ve her şeye oradan bakar. (...) Olmadığı zaman, nereye gittiği bilinmez Beckett'in; kasabadaki kahvelerden birine gidiyorum diye bazen kalkıp Dinar'a, oradan Konya'ya, oradan Malatya'ya, oradan da Urfa'ya gider ve kasabadaki kahvelerden birinden geliyormuş edasıyla, eve ancak birkaç hafta sonra döner. Dönünce, zahmet edip anneme bile söylemez nereye gittiğini. Yıllardır, böyle ikide bir*

*başını alıp gitmesine annem alışmıştır artık. Dahası, onun ya bir minibüs, ya bir otomobil, ya da külüstür bir kamyon ilanının peşinde koştuğunun farkındadır. Gene de işte bu ‘araba sevdası’ yüzünden hangi şehre giderse gitsin, üzüm toplama vakti gelip çatığında hep kasabada olur Beckett.” (2007: 145-146)*

Bu sözler, yazarın karakterlerini etrafındaki insanlardan yola çıkarak oluşturduğunu gösterir.

Bedran, hayatının tümüne hükmeden babasının egemenliğinden çıkmak için kasabadan ayrılır. Fakat benliğinde taşıdığı babasını, kentte her an karşısında bulur. Öte yandan o, kente de uyum sağlayamaz. Lacan, “baba”nın “*Yasa*” (Eagleton, 2004: 203) adını verdiği şeyi, toplumsal tabuyu ve düzeni temsil ettiğini belirtir. Bedran’ın babasıyla olan çatışması ve toplumun yaşayış düzenine karşı takındığı tavır arasında paralellik vardır. Kahraman, babasına benzemek ve onun otoritesine boyun eğmek istemediği gibi daha sonra herkesi aynı kurallar çerçevesinde yaşamaya zorladığını düşündüğü toplum düzenine de uymak istemez.

Dikkat çekici bir karakter olarak karşımıza çıkan baba, romanın gerek kurgusal yapısının oluşturulmasında gerek temaların ortaya konulmasında önemli işlevlere sahip bir kahramandır. Kart karakter niteliği taşıyan bu kişi, tek boyutlu çizilmesine rağmen anlatıdaki en canlı karakter olarak karşımıza çıkar.

#### **2.1.1.6.4. Fon Karakterler**

Fon karakterler, başkişinin içinde bulunduğu sosyal ortamı somut bir biçimde ortaya koymakla görevli kahramanlardır. Bireysel anlamda boyut ve derinlik kazanmayan bu karakterler, “*romanda yapıyı işleten çarkların dişleri*” (Stevick, 2004: 173) gibidirler.

*Sonsuzluğa Nokta* çeşitli görüntü seviyelerinde karşımıza çıkan fon karakterlerden biri Bedran’ın arkadaşı Turan’dır. Bu kahramanın isminden hareketle, anlatıda roman kişilerinin çoğunun adının “an” ile bitmesinin dikkat çekici olduğunu

belirtmeliyiz. Bedran, İsvan, Turan, Asuman, Ayhan gibi. Aynı harflerde kesişen isimleri gibi roman kahramanlarının hiçbirisi, kendi varlığını ortaya koyabilen mutlu bireyler değildir. Kasabadan kaçarak kente gelen başkahraman Bedran, burada mutlu olmadığı gibi yaptığı evlikte de hayal kırıklığına uğramıştır. İsvan, kentteki siyasi kutuplaşmaya kurban gitmiş; doktor olan Turan ise toplum normlarının gerektirdiği birey olma uğruna ideallerinden vazgeçmiştir.

Turan karakteri romanda “mekanik” (Stevick, 2004: 179) bir rol üstlenmiştir. Bedran, kente geldiğinde kasabadan tanıdığı olan Turan’ın evinde kalır. Bu kahraman, Bedran yatağa bağlı yaşamaya başladıktan sonra kimi zaman edebiyat dergileri getirip onunla sohbet eder. Bedran’ı muayene eder ve ona, ayağa kalkabileceği konusunda umut verir. Kilit bir fonksiyon üstlenmiş olan “silah”ı siyasi kargaşada saklaması için Bedran’a Turan vermiştir.

Romanda bu görevde karşımıza çıkan diğer bir kahraman, Meftune’dir. Bedran onula hediyelik eşya imalatı yapılan dükkânda taşınır. Buradan ayrıldıktan sonra Meftune ona sanayi çarşısındaki kurtarıcı araçlar bürosunda bir iş bulur. “Farklılıklarından vazgeçmiş görünerek toplumla uyum sağlayabilen gizli bir trompetti” (SN, 171) diye nitelendirdiği Meftune ile Bedran kısa süreli bir birliktelik yaşar. Meftune istemediği halde bir akrabasıyla evlenmek zorunda kalır.

Romanda beşeri ilişkiler ağını oluşturan diğer fon karakterleri şu şekilde sıralayabiliriz: babasının aksine Bedran’a şefkat ve sevgiyle yaklaşan annesi, bir iş görüşmesinde ona dönüştüğünü hissettiği dayısı, toplum normlarına aykırı davrandığı için hayranlık duyduğu kasabanın nahiye müdürü, Bedran’ın hayal ettiği ideal sevgiliyi temsil eden Bendegül ve onun bir yansıması olan Ayla, Kıvırcık Saçlı dediği arkadaşı, karısının kız kardeşi, annesi ve kendisini terk edip yanına gideceğini düşündüğü gazeteci Rasim, yanında çalıştığı Fahir Ağabey, yatağa mahkûm olduğu kazada ölen çocuk.

İç derinlikleri yansıtılmayan bu karakterler, romandaki sosyal ilişkiler ağını yaratır. Yazar, romanda oluşturduğu küçük çaplı ilişkiler ağıyla bütün bir toplum yaşayışını gözler önüne sermiştir.

### 2.1.2. Tematik Kurgu

*Sonsuzluğa Nokta* romanının tematik kurgusu, odağında bireyin varoluş sorunsalının yer aldığı bir çerçeve dâhilinde şekillenmiştir. Temaların kurgusal yapının içini doldurarak anlatıyı çok boyutlu hale getirdiği eserde; insanın sevgi ve iletişimden uzak toplumda yalnızlığa mahkûm oluşu, içine sürüklendiği yabancılaşma ve kendini ortaya koyma çabası gibi modern insanı kısıpca alan sorunlar işlenmiştir. Kameronunun objektifine kişinin iç dünyasını yerleştirmiş olan yazar, onun yaşadığı iç çatışmaları, korkuları ve saplantılarını kendine özgü anlatımıyla hikâye etmiştir.

Romanda ele alınan temaları yoğunluk unsuruna göre şu şekilde sunabiliriz:

#### 2.1.2.1. Kaçış

*Sonsuzluğa Nokta* romanında, ön plana çıkan temalardan biri kaçıştır. Sevgi, güven ve iletişimden uzak toplumun üzerinde yarattığı baskı ile baş edemeyen başkahraman Bedran, çareyi kaçmakta bulur. Fakat hayatın kendini tekrarlamaktan öteye geçemeyen döngüsü içerisinde, her defasında kendisini başladığı yerde bulur.

Roman, Bedran'ın kasabadan kente kaçışıyla başlar. Anlatının ilk sayfalarında imgesel bir dile yaklaşan anlatımla ortaya konulan bu izlek, kahramanın hayat karşısında takındığı tavrı ve romanın tümüne yayılmış olan kaçış sürecini ortaya koyması açısından dikkat çekicidir. Bedran, bu bölümde kasabada geçen sevgiden uzak, mutsuz yıllarının yarattığı “ben”lerinin bir avcı kılığında, otobüs yolcularına dönüşerek onu takip ettiğini düşünür. Avcı suretindeki geçmişi karşısında kendisini “*insan derisine bürünmüş yorgun bir tavşan*” (SN, 15) gibi hisseder. Yaşamı boyunca avcıdan kaçan bir av tedirginliği içerisinde olan Bedran, her defasında farklı biçimlerde karşısına çıkan geçmişi karşısında çaresizdir. Karamsar, yalnız ve melankolik bir ruh haline sahip olan kahraman için hayat çıkış yolu olmayan bir labirente dönüşür.

Yaptığı söyleşilerde yazarlık hayatından bahseden Hasan Ali Toptaş, ortaokuldayken Orhan Kemal'in *Gurbet Kuşları* romanındaki kahramanlara özenerek

arkadaşının resimlerini, kendisinin de yazılarını yazdığı bir roman yazmaya başladıklarını söyler. “*Kendimiz kaçamadığımız için kahramanlarımız kaçardı.*” (Çağlar, 2000: 28) diyen yazar, bu romanda kahramanların yaşadıkları küçücük kasabadan bezip şehre kaçmak istediğini ifade eder. “*Romanı bitiremediğim için, şehre ulaşamadılar ne yazık ki, yolda belde, perişan bir şekilde öylece kaldılar.*”(Varlık, 2010: 64) dediği bu tamamlanmamış romanın kişilerinin aksine ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*’nın kahramanı Bedran şehre ulaşır. Fakat kentte ne aradığı özgür ve huzurlu ortamı bulabilir ne de kaçtığı kasabayı geride bırakabilir.

Geldiği kentte uzun süre iş arayan Bedran, kendisini siyasi gerginlik ve karmaşanın içerisinde bulur. Bu kaotik ortamdan uzak durmak istese de karmaşanın onu da içine alacağı endişesi içerisinde. Kahraman, kendisini gittikçe daralan bir çemberin içerisinde sıkışmış hisseder. Ruhunu bir kıskaç içerisinde alan geçmişinden, geleceğe dair korkularından, sürüp giden işsizliğinden ve kentin gürültülü karmaşasından kaçmak, arınmak ister. Bedran’ın yaşadığı iç çatışmayı şu sözleri ortaya koyar:

“*Bedenime gözlerimden, kulaklarımdan ve derimden sinen ne varsa şu sidikle birlikte dışarı çıksaydı; dayım sözgelimi, babam, onlardan hazır olarak aldıklarım, sonra her şeyiyle kasaba, kasabayı kente bağlayan yollar ve kentteki karmaşa ve karmaşadaki abartı, karmaşadaki ikiyüzlülük, sonra işsizliğim, sonra içime yerleştirdiğim umutlanma güdüsü, sonra alışkanlıklarım, sonra uyumsuzluk korkum, düşlerim, beni eksilten sevinçlerim ve daha bir sürü şey... Dışarı çıksaydı.*” (SN, 115)

Çalıştığı sanayi çarşısı, Bedran’a arabalara tutkusu olan babasını ve geçmiş yıllarını hatırlatır. Anımsamak istemediği çocukluk anıları kahramanın yanı başındadır. Daha sonra şoförlük yapmaya başlayınca da artık kaçtığı geçmişinin elindedir. Bedran, kente yeni bir kimlik edinmek için gelmiştir. Hayat ise onu babası gibi olmaya zorlar. Sürekli çatışma içerisinde olduğu bu duruma son vermek için kaza yapar. Bir tür kaçış olan bu kazada, yanına aldığı yedi sekiz yaşlarındaki çocuk ölür. Çocuğun ölümü Bedran’ın geçmişini geride bıraktığını simgeler gibidir.

Kazadan sonra yatağa bağlı kalan kahramanın hayatı daha büyük bir trajediye sürüklenir. Artık kaçmasına imkân yoktur. Yazar, Bedran'ın içerisinde bulunduğu sıkışmışlık durumunu mekân ögesiyle başarılı bir biçimde verir. Kahraman, karısının azalan mutluluğu, sevgisi ve güveniyle birlikte artan eşyaların içinde varoluş alanının gittikçe daraldığını hisseder. Geçmişinin kendisine yaşattığı mutsuzluğun yerini karısının onu terk edeceği, aldattığı endişesi almıştır. Bedran, çocukluğunda kendisini yetersiz ve çaresiz hissedip babasının silahını bulmaya yöneldiği zamanlarda olduğu gibi evdeki silahı bulma arzusuyla ayağa kalkar. Silahı bulur ve karısının gelmesini bekler. Bu sırada uzandığı yataktan kalkamaz, karısı ise gelmez. Elindeki silahla vuracak bir tek kendisi kalmıştır. Ölüm; kahramanın ruhunun yaralanmalarına, sürüp giden mutsuzluğuna, bitmek bilmeyen korkularına, endişelerine, huzursuzluğuna vereceği son noktadır. Bedran, bu en büyük kaçışla tüm kaçışlarına da son vermiş olacaktır.

Sonuç olarak diğer romanlarında da karşılaştığımız kaçış temiyile yazar, *dönüp duran paslı bir çember*"i (SN, 117) andıran hayat tarafından kısaca alınan bireyin, yaşadığı çıkmazlardan hiçbir zaman kurtulamayacak olmasının yarattığı çaresizliği ve sıkışmışlığı anlatır. Roman kahramanları kendilerini var edebilecekleri bir hayat arayışı içerisinde olsalar da mücadelecilik olmanın aksine bedbin, melankolik ve mutsuz karakterleri nedeniyle bunu hiçbir zaman gerçekleştiremezler. Bu sebeple hayat onlar için sürekli bir kaçışa dönüşür.

### 2.1.2.2. Yalnızlık

Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* eserinde ele aldığı temalar, bundan sonraki anlatılarının da çekirdeğini oluşturur. Birbirini tamamlayan kaçış ve arayış temleri gibi yazarın, romanlarında değişik perspektiflerle ortaya koyarak derinleştirdiği konuların başında yalnızlık gelir. Şiirsel bir dille yazdığı metinlerden oluşan *Yalnızlıklar* adlı kitabı düşünüldüğünde bir varoluş sorunsalı olarak yalnızlığın, yazar için ne denli önemli bir tema olduğu görülür.

Herkese ya da başkalarına benzememe arzusunda olan Bedran, yalnızlığı bir kurtuluş aracı olarak görür ve ona bilinçli olarak yönelir. Kahramana göre dayattığı normlarla insanları birbirine benzemeye zorlayan toplum, kişilerin bireysel kimliklerini silmektedir. Herkes gibi olmaksızın “*yelken kulaklı bir uyumsuz*” (SN, 117) olmayı tercih eden Bedran, kuralları hiçe sayarak diğer kişilerden farklı bir yaşam sürdüren kasabanın nahiye müdürü gibi aykırı bir yaşam sürdürmek ister. Uyumun bir denetleme, kabullenme olduğunu düşünür. Kentte uzun bir süreden sonra iş bulan Bedran’ın kendisiyle ilgili şu düşünceleri bu konudaki fikirlerini ortaya koyar:

*“Ertesi gün, onların arasına katıldığımda, iş bulmanın heyecanıyla tir tir titriyordum. Sevinç yoktu yüreğimde, böyle bir duyguyu yaşamak aklımın ucundan bile geçmiyordu. Yalnızca uzun soluklu bir yürüyüşün sonuna vardığı, boşlukta savrulup duran uyumsuz bir görüntü olmaktan çıktığı ya da zayıflığının gülünesi bir yöntemle beni ele geçirmesine boyun eğip eninde sonunda bir noktaya bağlandığımı düşünüyordum. Artık o noktanın malıydım; o düzenin ya da, o kapının, o yaşamın, o biçimin... Bu bağlanışın gölgesi gündün güne büyüyüp üstüme çullanacaktı hiç kuşkusuz, onun altında debelendikçe debelenecek, ama bir türlü kendimi kurtaramayacaktım.”* (SN, 136)

Romanda yalnızlık aynı zamanda bir tür kaçış olarak belirir. Sevgi ve şefkatten uzak bir ortamda büyüyen Bedran için yalnızlık bir sığınak, başkalarının ruhunu incitmemesi için geliştirdiği bir korunma biçimidir. Çocukluk yıllarında babasının katı ve otoriter davranışları kahramanı bu duruma iten önemli sebepler arasında yer alır. Bedran, bundan kurtulmak için kasabadan kaçıp kente geldiğinde de kendisini iletişimsizlik çemberi içerisinde bulur. Yakınlık duyduğu İsvan’la bile konuşamaz. Yalnızlığa mahkûm oluşunu şu şekilde ifade eder:

*“(…) giderek, yazgımın beni çeşitli yollardan, zamanlardan ve olaylardan geçirip yine kendime getirdiğine ve bunun hep böyle süreceğine inanmaya başlamıştım. Kendi kendime mahkûm olduğumu kabullenmekten başka çıkar yol bulamıyordum.”* (SN, 95)

Bedran'ın yalnızlığı evlendikten sonra da devam eder. Karısıyla aralarındaki sevgi bağının kopması ve iletişimsizlik onun yalnızlığını daha da artırır. Bedran'ın karısı için *“Hiçbir zaman, içimdeki boşluğu dolduramadığını, ruhuma yakınlaşamadığını, yalnızlığıma ulaşamadığını da öğrenemeyecekti.”* (SN, 29) demesi eşiyle aralarındaki anlaşmazlığı ve yaşadığı yalnızlığı gösterir.

Kahramanın yalnızlığı bir kaçış olarak görmesi onun kişiliğindeki pasifliği de ortaya koyar. Bedran, mücadeleci bir yapıya sahip değildir. Toplum karşısında kendisini güçsüz ve yenik hisseder. Çareyi yalnızlığa kaçmakta bulur.

Bedran'ın yaşadığı yalnızlık, romana karamsar ve mutsuz bir atmosferin hâkim olmasında etkili olmuştur. Bu tema, hem kahramanın herkes gibi olmamak ve bireysel kimliğini korumak için seçtiği bir yol hem de kendisini anlamayan ve sürekli benliğini inciten toplumdan uzaklaşmak için bulduğu bir çözüm yöntemi olarak karşımıza çıkar.

### 2.1.2.3. İletişimsizlik

İletişimsizlik teması anlatı atmosferine hâkim olan karamsarlık, güvensizlik ve yalnızlığın kaynağını oluşturur. Kahramanların mutsuz bir yaşam sürdürmesine neden olmakla birlikte toplumun tamamının bir karmaşa ve çatışmaya sürüklenmesine sebebiyet verir.

Romanda, yaşamını yatağa bağlı olarak geçiren Bedran, hiç kimseyle iletişim içerisinde değildir. Evliliklerinin ilk yıllarından sonra karısıyla arasındaki sevgi bağı giderek yok olmuş olmak birlikte yatağa mahkûm olmasıyla bu bağ tamamen kopmuştur. Bedran'a göre, onun bakımını yapmaktan bıkan karısı başka bir hayat yaşama özlemi içerisinde. İçinde giderek büyüyen zengin bir yaşama olan tutkusunu eve sürekli eşya alarak gidermeye çalışır. Evin her yerini kaplayan nesnelere, kahraman ve karısı arasındaki iletişimsizliği simgeler. Mekân ögesiyle temaların somutlaştırıldığı romanda kahramanlar, karanlık bodrum katlarında ya da karşısında hep boş evlerin bulunduğu yerlerde kalırlar.

Anlatıya hâkim olan iç monolog yöntemi Bedran'ın içerisinde bulunduğu iletişimsizliği ve yalnızlığı ortaya koyar. Onun bu durumu, korku ve saplantılarının boyutunu arttırır. İç çatışmalar kahramanı intihara sürükler. Romanda bu tam olarak gerçekleşmemiş olmakla birlikte kahramanın yaşamında, elinde tuttuğu silahı yönelteceği kimse kalmamıştır. Bedran'ın son çare olarak ölümü seçmesi yaşanan iletişimsizliği ortaya koyar.

Bedran, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını sevgiden uzak geçmiştir. Babasının baskıcı tavırları, kahramanın ondan nefret etmesine neden olur. Baba ve oğul arasındaki iletişimsizliği göstermesi açısından Bedran'ın şu düşünceleri dikkat çekicidir:

*“Belki bütün bunların temelinde, yenilenip değiştirilmeden sürdürülen, yenilenmesi hiç mümkün olmayan, tekdüze ve zorunlu bir baba sevgisi vardı. O sevgiden su içen çürümüş bir yorgunluk; düşmanlık yani; minik başkaldırılarla törpülenen ve üstü el öpmelerle, aynı sofraya oturmalarla, aynı ateşte ısınıp aynı soğukta üşümelerle örülmüş, nedeni nedensizliğinde saklı, itirafı güç, hatta imkânsız bir düşmanlık vardı.”* (SN, 49-50)

Romanda bu tema karşımıza yalnızca birey eksenli olarak çıkmaz. İletişimsizlik toplumun tamamına hâkimdir. Her yanı kaplayan siyasi kutuplaşma ve çatışmalar içerisinde, insanlar birbirine kuşku ile bakmaktadır. Siyasi gerginlik bireyler arası ilişkilere de yansır. Bedran'ın birlikte kaldığı öğrenci arkadaşları arasında tartışmalar olur. Sevdiği arkadaşı İsvan'ın, bu kaotik atmosfer içerisinde öldürülmesi yaşanan anlaşmazlığı gösterir. Birey, toplumun herkesi uymaya zorladığı normları ve büyük bir karmaşanın egemen olduğu yapısı altında ezilmekte, varlık alanı bulamamaktadır.

Kişilerin birbirine sevgi ve güven duymamalarından kaynaklanan iletişimsizlik, anlatının etrafında döndüğü başkişi Bedran'ın mutsuz ve yalnız bir yaşam sürdürmesine neden olur. Kişilerin birbirine giden tüm yollarının kapalı olduğu romanda; kahraman korkularına, tedirginliklerine ve saplantıya varan düşüncelere hapsolür. Tüm toplumu içine alan iletişimsizlik, kişilerin kimi zaman ölümüne kimi zaman intihara sürüklenmesine sebep olur.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında tematik kurgunun dikkate değer fonksiyonlarını, Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'a "*Kora Şeması*" (2002: 273) ile şu şekilde gösterebiliriz

**Şekil 2.1.4.**

	<b>ÜLKÜDEĞER (TEMATİK GÜÇ)</b>	<b>KARŞIDEĞER (KARŞI GÜÇ)</b>
<b>KİŞİ</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bedran</li> <li>• İsvan</li> <li>• Turan</li> <li>• Anne</li> <li>• Nahiye müdürü</li> <li>• Meftune</li> <li>• Ayla</li> <li>• Bendegül</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bedran'ın babası</li> <li>• Bedran'ın karısı</li> <li>• Rasim</li> <li>• Asuman</li> </ul>
<b>KAVRAM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Özgür, bağımsız ve farklı yaşama arzusu</li> <li>• Birey olma çabası</li> <li>• Arayış</li> <li>• Aşk</li> <li>• Sevgi</li> <li>• Cinsellik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sevgisizlik</li> <li>• İletişimsizlik</li> <li>• Güvensizlik</li> <li>• Aldatma</li> <li>• Mutsuzluk</li> <li>• Karamsarlık</li> <li>• Yalnızlık</li> <li>• Nesneleşme</li> <li>• Kişiyi köleleştiren tutkular</li> <li>• İşsizlik</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Siyasi kutuplaşma</li> <li>• Bireyi baskı altına alan toplum normları</li> </ul>
<b>SİMGE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trompet</li> <li>• “Yelken kulaklı bir uyumsuz”</li> <li>• Bedran’ın içinde var olduğunu hissettiği sinsi ve silik hayvan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bavul</li> <li>• Bedran’ın yatağa bağlı bir şekilde yaşadığı ev</li> <li>• Evdeki eşyalar</li> <li>• Van Gogh portresi</li> <li>• Kamyonetten bozma portakal renkli yaşlı minibüs</li> <li>• Kanarya sarısı otomobil</li> <li>• Kamyon</li> <li>• Bodrum katları</li> <li>• Sanayi çarşısı</li> <li>• Şoförlük</li> <li>• Tabanca</li> </ul>

Romanda “öykü, epizot ve entrika bağlantılı güçler sisteminin birlik prensibinden doğan bir üst organizasyon” (Korkmaz, 2002: 271) olan dramatik aksiyonu, aynı ya da karşıt yöndeki güçler arasındaki ilişkiler oluşturur. Kişi, kavram ve simge boyutunda beliren değerler, birbirleriyle aktif bir ilişki içerisine girerek anlatının canlı bir yapı elde etmesini sağlarlar.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında tematik güç ve karşıt güçler arasındaki çatışma, üç görüntü seviyesinde de belirgin bir biçimde karşımıza çıkmakla birlikte bu diyalektiğin daha çok kavram ve simge değerler düzleminde yoğunlaştığı görülür. Olayların, anlatının merkezinde yer alan başkahraman Bedran’ın bakış açısından aktarılması,

dramatik kurgudaki kişiler ekseninde, bu kahramanın odağında olduğu bir ilişkiler ağının oluşmasına neden olmuştur. Bedran’la olan bağlantılarının dışında birbirleriyle olan ilişkilerinin romana yansımadağı kişiler, bu kahramanın yakınlık duyduğu şahıslar ve karşısında yer alan kişiler olarak gruplanmıştır. Tematik güce konumlandırılan kahramanların; yalnız, karamsar ve tedirgin bir ruh haline sahip olan Bedran’ın kendisini bir süreliğine mutlu, güvende ve huzurlu hissetmesini sağlamalarının aksine karşı güçte yer alan kişiler; üzerinde sürekli baskı yaratarak huzursuzluğunu, korkularını ve gerginliğini artırır. Karşıdeğerde yer alan baba karakteri ve Bedran’ın karısı aksiyonun oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Bu iki “*hasım kahraman*”ın (Bourneur-Quellet, 1989: 153) birbirine dönüşmesi ayrıca dikkate değerdir.

Kavram dizgesinde yer alan “özgür, bağımsız ve farklı yaşama arzusu” başta Bedran olmak üzere ülküdeğer ekseninde bulunan kahramanların ulaşmak istediğı “*hedef obje*”dir (Korkmaz, 2002: 274). Roman boyunca Bedran, bu hedef objeye varma mücadelesi içerisinde. Fakat insan ilişkilerine hâkim olan sevgisizlik, güvensizlik ve iletişimsizlik kahramanın bu yöndeki çabasının hep hayal kırıklığıyla sonuçlanmasına neden olur. Karşı güçte yer alan kavramların baskın olması anlatıya kötümser bir havanın hâkim olmasına neden olmuştur.

Şiirsel bir anlatımın hâkim olduğu romanda, simge değerler önemli bir yere sahiptir. Bunlardan biri olan “trompet”; kişinin kendi olmasını, varlığını özgürce ortaya koyabilmesini imler. Bu değer gibi Bedran’ın içimdeki sinsi ve silik hayvan dediğı “ben”i de dikkat çekici bir unsurdur. Bu simge değer, bize açık bir biçimde “*Freud’un üç parçalı ruhsal yapı modelinde herkeste ortak olan temel biyolojik içgüdüleri, arzuları ve dürtüleri içeren bilinçsiz ruhsal enerji kaynağı*” (Budak, 2009: 366) olan “id”i çağırır. Haz ilkesine göre çalışan, acıdan kaçınmayı ve doyumunu maksimum düzeye çıkarmayı hedefleyen “id”in istekleri yerine gelince kişi kendisini mutlu hisseder. Ruhsal yapı modelinde belirtildiğı gibi romanda da kahramanın “id”ini temsil eden bu “ben”i, gerçeklik ilkesine göre hareket eden “ego” ile içselleştirilmiş ebeveyn ve toplum yasaklarını temsil eden “süperego” tarafından bastırılır.

Anlatıda karşı güçte yer alan simgelerin nesne ve mekânlardan oluştuğı görülür. Kasabadan getirdiğı ve giderek ağırlaştığını hissettiğı “bavul”u gibi Bedran’ın “sanayi

çarşısı”nda çalışması ve babası gibi “şoförlük” yapması, yeni bir kimlik arayışı içerisinde olan kahramanın uzaklaşmak istediği geçmişinden kaçamadığını gösterir. Bedran’ın mekân ve nesnelere çatışması sadece babasına benzememe ve geçmişini geride bırakma düşüncesine yönelik olarak gerçekleşmez. Yatağa bağlı bir hayat süren kahraman için evin her tarafını kaplayan eşyalar onun varlık alanını giderek daraltmaktadır. Giderek artan eşyalar insanların tutkularına esir oluşunu ve manevi değerlerin çöküşünü simgeler. Aksiyon aracı olarak kullanılan “silah” ise önemli bir yere sahip olan bir diğer simge değerdir.

#### 1.2.2.4. Nesnelere İnsan Yaşamına Kurduğu Hâkimiyet

Romanda ele alınan bir diğer tema; bireyin, hayatına anlam katan gerçek değerleri yitirmesiyle oluşan boşluğu nesnelere doldurmaya çalışırken içine düştüğü çıkmazdır. “*Var olma modu*”nu (Şaylan, 2006: 238) sahip olmaya dayalı bir anlayış çerçevesinde tanımlayan birey, kendi yarattıklarının esiri olarak pasifleşmiş, nesneleşmiştir. Yazar, sevgi ve güven gibi temel dinamiklerini kaybeden insanın yaşadığı yabancılaşmayı ele almıştır.

Anlatıda, insan hayatını egemenlikleri altına alan nesnelere, kişinin gerektiğinde kullandığı araçlar olmaktan öte anlamlar ihva ederler. Bedran’a göre karısının sürekli eşya alması onun kendisine, eşine ve başkalarına duyduğu güvensizliğin bir yansımasıdır. “*Maddelenmiş güvensizlik*” (SN, 32) olarak tanımladığı bu durum, aynı zamanda eşinin doyuramadığı hırslarının, tutkularının farklı bir biçimdeki görünümüdür. Kahramanın şu düşünceleri konuya açıklık getirmesi açısından dikkat çekicidir:

*“Kaldı ki, onlar da yalnızca eşya değillerdi zaten; onlar, karımın beynine kök salan tutkunun eşya görünümüne bürünerek evimizin orasına burasına dağılıyordu, kokusuyla o tutkunun, dumanıydı, sisiydi ve giderek genişleyen, kalınlaşan ve kendisini yaratanla birlikte benim de üstüme çöken karanlığıydı...”* (SN, 33)

Romanda kahramanlar kimliklerini nesnelere tanımlar. Karısının eşya alması, babasının arabalara olan tutkusu gibi Bedran'ın patronunun, sürekli "Chevrolet" markalı arabasıyla belirlediğini görürüz. Yatağa bağlı bir hayat sürdüren kahraman, etrafının nesnelere kuşatıldığını düşünür. Bedran, öznel ve saplantılı bakış açısıyla olduklarından farklı biçimlere giren eşyalar arasında bir yere kaçamayacağını, sıkıştırıldığını düşünür.

Sonuç olarak sabit bir noktadan etrafına bakan kahraman anlatıcı Bedran'ın tüm dikkati, etrafını saran nesnelere üzerindedir. Temanın derinleştirilmesine olanak sağlayan bu durumla yazar, bireyin yaşam karşısındaki pasifliğini ortaya koyar. Maddeleşen dünyada, insanların birbirleriyle kurduğu iletişimin yerini yalnızlık ve onun beraberinde getirdiği mutsuzluk almıştır.

## 2.2. GÖLGESİZLER

### 2.2.1. Yapı

#### 2.2.1.1. İsim içerik

*Gölgesizler* romanının adı, eserin olay örgüsü ve tematik kurgusuyla uyumlu, onu yansıtan nitelikte bir isimdir. Anlatıya her anlamda ayna tutmakla birlikte bu ad, özgünlüğüyle yazarın romanı oluştururken gösterdiği hassasiyeti ona isim verme konusunda da gösterdiğini ortaya koyar.

"Gölge", "gölgesizlik" sözcükleri imge hüviyeti taşıyan, zengin çağrışım gücüne sahip kelimelerdir. Farklı cephelerden bakıldığında değişik şekillerde yorumlanabilecek bu kelimeler, geniş çerçeveli bir anlam alanı oluşturur. Varoluş sorunsalı penceresinden bakıldığında "gölgesizlik" sözcüğü; var olma durumunun aksine yokluğu, varlığın ortaya konulamamasını, iz bırakmamayı ve ait olmamayı düşündürür. Adının yarattığı bu çağrışımlara paralel olarak anlatıda, "yok olma" izleğinin ana motif olarak belirlediği görülür. Romanda, hayatın anlamını çeşitli yollardan sorgulayıp varoluşlarının özünü yakalamaya çalışan anlatı kişileri; kendilerini buldukları yere konumlandırılamamanın sancısını çeken, ait olma duygusundan yoksun kimselerdir. Onlar, "*sevgisiz ve korkuyla*

*büyütülmüş toplumun bastırılmış duygularıyla yetişen*” (Varlık, 2010: 145), birey olduklarını ortaya koyabilecek bir kimliğe, ada sahip olmayan “gölgesiz” kişilerdir.

Merkezi idare ve taşra arasındaki kopukluğun farklı bir perspektiften eleştirisinin yapıldığı romanda, “gölgesizlik” hiçbir gücün hâkimiyet alanına girmeme düşüncesini akla getirir. Esere konu olan köy, roman kahramanlarından Muhtar’a göre “*Tanrı’ya ve devlete en uzak köy*”dür (G, 8). Simgesel bir anlam ihva eden bu uzaklık, köyün Tanrı’nın ve “devlet”in gölgesinin, hâkimiyet alanının dışında kaldığını gösterir. Tüm güçlerin üzerinde soyut bir varlık olarak gördükleri “devlet”le hiçbir şekilde iletişim kuramayan köylüler, batıl inançların hüküm sürdüğü ve olağanüstü olayların yaşandığı bir yerde yaşar. “Kimsesiz” olan köye var olduğunu hissettirecek bir güç yoktur.

Anlatı kahramanlarının “gölgesiz”liğinin başka bir ifadeyle “yokluk”larının diğer bir yönü, onların kurmaca evrenindeki varlıklarıyla ilgili olarak düşünülebilir. Postmodern metinlerde olduğu gibi anlatının, romancının hayal gücünün ürünü olduğunun açık bir şekilde ortaya konulduğu romanda, kişiler de yazarın hayali tasarımlarıyla beliren kurmaca varlıklardır. Anlatı evrenindeki varlıkları sorgulanan kahramanlar, yazarın gerçekte var olduklarının iddiasında olmadığı kimselerdir.

“Gölgesizlik” imgesi bu doğrultudan bakılarak başka bir biçimde de okunabilir. Anlatıda, yazarın yansıması olan anlatıcı hüviyetindeki kişi, romanın klasikleşmiş yapısında olduğu gibi her şeyi bilen, Tanrısal bir varlık olarak belirmez. Bulunduğu konumdan inmiş, kahramanlarının arasına karışmıştır. Yazar anlatıcı hüviyetinde karşımıza çıkan bu şahıs, romanda olup bitenlere tam olarak hâkim değildir. Bu durum, köyün Tanrı’nın ve “devlet”in hâkimiyeti dışında kalması gibi yazarın gölgesinde de olmadığını gösterir. Bu anlamda, “gölgesizlik” kahramanları bir taraftan da özgürleştirir. Onlar, yazarın yularını elinde tutup istediği şeyi yaptırdığı kişiler değildir.

“Gölgesizlik”; romanın yazarının eserini yaratırken hiçbir gücün etkisinde kalmamasını da çağırır. Anlatının hiçbir etki altında kalınmadan ortaya konulması anlamını taşır. Yazarın yaptığı bir söyleşide bu konuda söylediği şu sözler, belirtilen paraleldedir:

“(…) yazmak (genelde sanat), her şeyin uzağında yapılan çok özel bir iştir. Yazar kalemi eline aldığı anda, önündeki kâğıdın üstüne kendi gölgesinden başka hiçbir gölge düşmemelidir. Ne eleştirmenin gölgesi, ne yayınevinin, ne de editörün, ne arkadaşlarının, ne yasaların, ne komşuların, ne de ev halkının... Hiçbirinin.. Yazmak bütün bunların olabildiğince uzağında, özgür bir alanda gerçekleşir.” (Kul, 2003: 18)

Farklı okumalara açık bir eser olan *Gölgesizler* romanının, kendisi gibi değişik şekillerde yorumlanabilecek bir isme sahip olduğu görülür. Eserin yapısı ve içeriğiyle bütünlük taşıyan bu ad okuyucuya nasıl bir eserle karşı karşıya olduğu konusunda ipuçları verir niteliktedir.

#### 2.2.1.2. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Roman, insani varoluşun temel problemlerini kapsamlı ve derinlemesine ele alan modern bir anlatı türüdür. Romanın bu anlamda ayrıcalıklı bir yere sahip olmasını sağlayan husus, ele aldığı sorunların içeriğiyle değil; daha çok bunları ortaya konuş biçimiyle ilgilidir. Franz K. Stanzel bu konuda: “*Roman kendine has, ayrıcalıklı bir edebi değer içermesi dünyanın belli bölgelerinin veya belli bazı konularının aktarılmasında değil, konunun dilsel ve anlatımsal biçimlendirilmesinde saklıdır.*” (1997: 9) der. Bu perspektiften bakıldığında bir eserin başarısının kaynağında, yazarının dili kullanma ustalığı ve anlatım tekniklerine olan hâkimiyetinin yer aldığı görülür.

Hasan Ali Toptaş’ın *Gölgesizler* romanı, biçimsel özellikleriyle ön plana çıkan bir eserdir. İşlenen temaları her açıdan bütünleyen anlatımın biçimsel yapısı, postmodern anlatım tekniklerinin başarılı bir şekilde kullanılmasıyla elde edilmiştir. Postmodern anlatılara özgü bir belirsizlik havasının hâkim kılındığı romanda; nedensellik ilkesinin geçerli olmadığı, tüm öğelerin birbirine dönüştüğü ve iç içe geçtiği bir kurmaca evren yaratılmıştır. Böyle bir yaratımın kaynağında postmodern söylemin; pozitivist mantığın her zaman ve her yerde geçerli olan doğru bilgi anlayışını sorgulayan, “*çok doğrulu ve göreli*” (Şaylan, 2006: 165) bilgi anlayışı yatar. Bu çoğulcu yaklaşım, belirsizliğin hâkim olduğu bir kurmacanın yaratımına zemin oluşturmuştur.

*Gölgesizler* romanında, belirlediğimiz atmosfer dahilinde bir yapının oluşmasını sağlayan teknik unsurlardan biri, eserde kullanılan “çoğul bakış açısı”dır (Tekin, 2004: 55). Romandaki bu çoğul bakış açısını ortaya koymak için ilk olarak anlatıcı problemi üzerinde duracağız. Bunu, anlatının metin halkalarının iç içe geçmesiyle oluşan helezonik yapısını göz önünde bulundurarak açıklamaya çalışacağız. Öncelikle, eserin yazarı Hasan Ali Toptaş’ı bir kenara bırakırsak romanda toplam üç anlatıcının varlığından bahsedebiliriz. Her bir metin halkasında farklı mevzilerde konumlandırılmış olan bu anlatıcılar, kimi zaman olayları içerden gören ve aktaran bir kişi olarak “içöyküsel anlatıcı” (A. Kıran-A Kıran, 2007: 149) ya da “benöyküsel anlatıcı” (A. Kıran-A Kıran, 2007: 151) konumundayken kimi zaman ise olaylara müdahil olmayan ve dışarıdan bakıp onları nakleden “dışöyküsel anlatıcı” (Z. Kıran-A. Kıran, 2007: 147) konumunda yer alır.

Anlatıda, iç içe geçmiş metin halkalarının en dışında yer alan anlatıcı, romanın tümünü kurgulayan kişidir. Bu anlatıcı, romana müdahil değildir. O, bir sabah tıraş olurken bıçağı biten bir yazar, ona tıraş bıçağı almaya giden ve geciken oğlu ile onun getirdiği gazetede “Bir kızı ayı kaçırmış!” (G, 232) haberinden yola çıkarak romanın tamamını tasarlamıştır. Gazete haberi ve babasına tıraş bıçağı almaya giden yazarın oğlu; anlatıya müdahil olmasa da kurgusal çerçevenin dâhilinde bir anlatıcının varlığına işaret eder. Aynı zamanda anlatılanların kurgu olduğunu vurgulayan bu durum, romanın üstkurmacaya dayalı bir yapı dâhilinde şekillenmesini sağlamıştır.

Romanın diğer bir anlatıcısı, oğlunun tıraş bıçağını getirmesini bekleyen ve bu sırada evinin penceresinden caddeyi seyreden kahramandır. Romanı yazan kişiymiş gibi görünen bu anlatıcı, “birinci tekil kişi anlatımı” ile konuşur. “Yazar anlatıcı” (Çetin, 2009: 111) konumundaki bu kişi, pencereden bakarken evlerinin karşısında olduğunu tasarladığı hayali bir berber dükkânına gittiğini düşler. Böylelikle yazar anlatıcı, onun pencere camından yansıyan görüntüsü olarak düşünebileceğimiz hayali bir kişi yaratmış olur. Bu durum, romanın sonunda ortaya çıkar ve yazar anlatıcı bu kişiyi kendinden ayrı birisiymiş gibi görmediği için roman, okuyucunun kafasında birçok soru işareti bırakarak sonlanır.

Anlatıda asıl üzerinde durmamız gereken anlatıcı, yukarıda belirttiğimiz yazar anlatıcının kendi “ben”nini bölerek yarattığı hayali kişidir. Romanın iki çizgi dâhilinde ilerleyen olay örgüsünün bir kolunu oluşturan şehirdeki vak’aların oluşturduğu metin halkasındaki olaylar, bu kahramanın gözünden romana aktarılır. Bu kişi, romanın sonunda yazar anlatıcıyla birleşip onunla aynıymış gibi görünse de onları bir tutmak doğru olmaz. Çünkü her ikisi kurmacanın farklı katmanlarında yer alır. Bu durum, karşımıza “hayali yazar anlatıcı” olarak nitelendirebileceğimiz üçüncü bir anlatıcıyı çıkartmış olur. Bu anlatıcı, bulunduğu metin halkasındaki yani şehirdeki vak’aları içerden görür ve aktarır. Bu metin halkasında içöyküsel anlatıcı konumundadır. “Birinci tekil kişi anlatımı”yla konuşan bu kahraman, romanın başında bir berber dükkânına gelip sırasının gelmesini bekler. Bekleyiş esnasında, berber dükkânındaki kişileri ve eşyaları gözlemler. Onların berber aynasına yansıyan görüntülerinden hareketle bir Anadolu köyü hayal eder ve böylelikle romanın en içteki metin halkası oluşmuş olur.

Anlatının büyük bir kısmını kaplayan ve bu nedenle kahramanlarının ve olaylarının daha belirginleşip ayrıntılı bir şekilde görüldüğü köydeki vak’aların oluşturduğu metin halkası, “üçüncü tekil kişi anlatımı”yla aktarılır. Burada; bahsettiğimiz “hayali yazar anlatıcı”, dışöyküsel anlatıcı konumundadır. Nitekim köyde meydana gelen olayları bilmesi bunu kanıtlar. Fakat anlatımda sürekli belirsizlik ifade eden sözcüklerin kullanılması, diğer anlatıcılar gibi bu anlatıcının da tam anlamıyla “*hâkim mevki*”de (Aktaş, 2005: 88) olmadığını gösterir.

Bu metin halkasında belirttiğimiz dışöyküsel anlatıcı; farklı kahramanların yerine geçerek olayları, kişileri, varlık ve durumları özdeşleştiği kişinin bakış açısından aktarır. Anlatıcı, gözlemlerinde daha çok Berber karakterini “*yansıtıcı bilinç*” (Aytür, 2009: 54) olarak seçmiş olsa da onun sürekli farklı kahramanların yerine geçmesi ve onların perspektifinden aktarım yapması, anlatımın çoğulcu bir niteliğe sahip olmasını sağlayan önemli bir husustur.

Romanda, kahramanlarının kendisiyle olan bağını gevşek tutarak onları özgürleştirmiş olan yazar, kişilerden gelen her sese kulak vermiştir. Romancının farklı anlatıcıların kullanılmasının yanında, bu şekilde kahramanlarının seslerini özgürleştirmesi bize Mikhaıl Bakhtin’in Dostoyevski’nin romanları için kullandığı

“çoksesli” (Bakhtin, 2001: 11) nitelmesini anımsatır. Bu perspektiften bakıldığında yazarın, eserindeki “çokseslilik”le renkli ve zengin bir anlatım elde ettiği görülür.

*Gölgesizler* romanında, çoğulculuk gibi kurgunun üzerinde şekillendiği kavramlardan bir diğeri “oyunsuluk” tur (Ecevit, 2006b: 71). Oyun, oyunsuluk kavramları postmodern anlatılarda olduğu gibi romanda da kurgunun stratejik bir parçası olarak oluşturulan yapının düzenlenmesinde önemli bir role sahiptir. Özellikle üstkurmaca gibi çeşitli tekniklerle somutlaşan bu kavram; anlatıda farklı bağlamlarda ele alınabilecek, yorumlanabilir bir niteliğe sahiptir.

Roman, “*Elindeki makasın ucunu bir an için havaya dikip onuruma içilecek bir kadeh gibi yavaşça kaldırarak, ‘Hoş geldin beyim,’ dedi berber.*”(G, 5) cümlesiyle başlar. Okuyucuya anlatının kapılarını aralayan bu söz, daha ilk adımda onu yazarla birlikte oynayacağı bir oyuna davet eder. Bununla birlikte romanın az bir hacme sahip olan birinci bölümünde “oyun” kelimesi yedi kez tekrarlanır. Giriş bölümünde olduğu gibi eserin tümünde “oyun” kavramının bu denli vurgulanması, okuyucunun anlatılanların kurgu olduğuna dair algısını sürekli ayakta tutar. Yazar, böylelikle “gerçeklik” anlayışını sorgulanarak belirsizliğin egemen olduğu, farklı bir gerçeklik anlayışı yaratır. Yazının bir oyun alanına dönüşmesi romancı için “*estetik imkânlar dünyasında sonsuz bir hürriyet olurken; okuyucu için, çok açık bir eğlenme imkanıdır*” (Çetişili, 2010: 166). Oyunsu tavırla kurgu düzleminde özgürce hareket edebileceği bir alan yaratan romancının, olayları yansıttığındaki ironik tavrı ve okuyucuyu sürekli şaşırtması bu kavramı eğlendiricilik boyutuyla da kullandığını gösterir.

Romanda oyunsu havanın oluşmasını sağlayan önemli kurgu öğelerinden biri “*üstkurmaca*”dır (Ecevit, 2008: 142). Gerçekle kurmacanın iç içe geçtiği çokkatmanlı bir yapının ortaya çıkmasını sağlayan “üstkurmaca” için Yıldız Ecevit şunları söyler:

*“Bu eğilim genel bağlamda, yazma ediminin kurmaca metin içinde kurgulanması demektir. Bu, yazarın metnini nasıl yazdığını o metnin içinde anlatması, yazma sorunlarını metnin ana konusu durumuna getirmesi ve kimi kez de okurunu metnin içine sokarak, romanın nasıl oluşturulduğunu onunla paylaşması anlamına*

*gelir; edebiyatın kendini anlatması, kurgulamasıdır üstkurmaca; kurmacanın kurmacasıdır.* (2008, 142)

Bu doğrultudan bakıldığında, romanında öncelikle yazar kimliğiyle karşımıza çıkan bir kahramanın olduğu görülür. Anlatının başında, berber dükkanında gördüğümüz bu kişiye Berber: “*Hâlâ roman yazıyor musun (...)*” (G, 6) diye sorar. “*Yazıyorum (...)*” (G, 6) şeklinde cevap veren yazar anlatıcı konumundaki bu kahramanın, yazdığı kitap “Gölgesizler” romanın kendisidir. Yazar, anlatı boyunca bu kahraman aracılığıyla romanın kendisine dönüp yazılış süreci, yazma işinin kendisi ve yazar ile kahramanları arasındaki ilişkileri düşünür.

*Gölgesizler* romanının kurgusu, üstkurmaca stratejisinin bir uygulama biçimi olarak düşünebileceğimiz hikâyelerin iç içe yerleştirme yöntemiyle oluşturulmuştur. “Olay Örgüsü” başlığı altında “Şekil 2.2.1.”de gösterdiğimiz gibi yazar, iç içe geçirdiği metin halkalarıyla farklı gerçeklik katmanları yaratmıştır. Bu çok katmanlı yapıyla romandaki gerçekliği sorgulayan yazar, anlatılanların kurgu olduğunu ortaya koymuştur.

Üstkurmaca stratejinin daha net bir biçimde görüldüğü bir diğer uygulama “*arma yöntemi*”dir (Bourneur-Quellet, 1989: 67). Yazarın tasvir ettiği bir sahneyi daha sonra bir yüzüğün taşına veya gazete resmine yansıtması şeklinde gerçekleştirilen uygulamada, içe yerleştirilen kısma “*abyme*” (Bourneur-Quellet, 1989: 67) denilir. *Gölgesizler*’de bu yöntem uygulanmıştır. Anlatı kahramanı Güvercin’in bir ayı tarafından kaçırılması olayının romanın sonunda bir gazete haberine yansıtıldığı görülür. Bu yöntemle “*abyme*” haline getirilen tuhaf kaçırılma olayı, dıştaki metin halkasının içine yerleştirilmiştir.

*Gölgesizler*, yazarının görme duyusunu ön plana alarak oluşturduğu bir romandır. “*Gösterme yöntemi*”nin (Çetin, 2009: 116) hâkim olduğu eserde, roman boyunca okuyucu adeta bir filmi seyrederek gibi gözlerini hikâyeye çevirip olup bitenleri izler. Bu yöntem öyle baskındır ki kimi zaman yazar, kahramanlarının aklından geçenleri bile sahneleme tekniği ile canlandırır. Yazarın anlatıda ele almak istediği temaları bu yöntemle ortaya koymasının nedenleri arasında, romana “*psikolojik*

*enrika*”dan (Bourneur-Quellet, 1989: 37) ziyade aksiyona dayalı bir entrikanın hâkim olması; anlatının büyük bir kısmını kaplayan köydeki vakaların aktarıldığı metin halkasında gözlemci anlatıcının bir kamerayla çekim yaparcasına olayları yansıtması ve yazarın seçilen temaların gereği olarak geleneksel romanlardaki gibi bir karakter yaratma yoluna gitmemesi gibi hususlar sayılabilir.

Romanda belirsizlik ve rüya atmosferi hâkim olmasına rağmen olaylar oldukça gerçekçi bir biçimde aktarılmıştır. Fantastik nitelikli olaylar okuyucuda gerçekten oluyormuş gibi bir izlenim yaratır. Yazarın bu konudaki başarısının kaynağında gösterme yöntemini ustalıkla kullanması yatar. Romanda özellikle şiddetin gerilimi arttırdığı ve aksiyon çizgisinin üst noktalara tırmandığı bölümlerde, sahneleme tekniği ustaca kullanılmıştır. Romancının, hayal ve belirsizliğin yarattığı yumuşak hava ile gerçeğin keskinliğini bir arada verme konusunda oldukça başarılı olduğu söylenebilir.

Romanda kullanılan diğer bir anlatım tekniği “geriye dönüş”tür (Tekin, 2004: 236). Anlatının biçimsel yapısında metin adacıklarının oluşmasını sağlayan bu teknikle yazar, irdelediği temaları genişletir ve derinleştirir. Geriye dönüş tekniği ile verilen köyün berberi Cıngıl Nuri’nin yok oluşu ve Aynalı Fatma ile Asker Hamdi’nin tuhaf aşk hikâyesi; anlatı kahramanı Güvercin’in birdenbire ortadan kayboluşunun ardındaki gizemi arttırır. Bu iki metin parçasından Cıngıl Nuri’nin hikâyesi parça parça; Aynalı Fatma ile Asker Hamdi’nin hikâyesi ise blok halinde verilmiştir.

Bir anlatım tekniğinin aynı eserde çeşitli fonksiyonları yerine getirecek şekilde kullanılması yazarının bu konudaki ustalığının göstergesidir. Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında değişik görevler yükleyerek kullanım alanını genişlettiği anlatım biçimlerinden biri “*leitmotiv tekniği*”dir (Tekin, 2004: 251). *Gölgesizler* romanında leitmotivler, yerine getirdikleri fonksiyonlara göre gruplandırılarak incelenebilir. Bu konuda üzerinde duracağımız gruptan ilki “*metin içi ilişkiler ağı*”nı (Ecevit, 2008: 137) oluşturmak için kullanılan “leitmotiv”lerdir. Bunlar romandaki değişim izleğini görünür kılar. “Zindan karası tespîh” ve “cellât gözü” leitmotivleri bu grupta yer alan önemli anlamlı tekrarlardır. Bunlar, daha çok şehirde yer alan bir kahramanın köye geçerken hangi kişiye dönüştüğünü veya yazar anlatıcının hangi kahramanın kılığına girdiğini gösterir.

“Ayna”, “kuş” ve “göz” leitmotivleri daha çok imge hüviyetiyle karşımıza çıkan yinelemelerdir. Anlatıda bir imge ağı oluşturan bu gruptaki leitmotivler, romanın çokkatmanlı bir anlamsal zenginliğe sahip olmasını sağlar.

Yazar, dili kullanma becerisiyle anlatıyı oluşturan tüm öğelerin değişim ve dönüşüm içerisinde olduğu bir evren yaratmıştır. Anlatıda her şey, her an başka bir şeye dönüşme ihtimali halindedir. Böyle bir evrenin yaratımında romancının kullandığı “belki”, “sanki”, “gibi”, “ola ki”, “söz gelimi” gibi belirsizlik ifade eden sözcükleri sıklıkla kullanması etkilidir. Bunlar, romandaki diğer bir leitmotiv grubunu oluşturur. Daha sonraki romanlarında da göreceğimiz bu nitelikteki leitmotivler, Hasan Ali Toptaş’ın anlatımının vazgeçilmez parçasıdır.

Romanda üzerinde durmak istediğimiz diğer bir leitmotiv de akli dengesi yerinde olmayan Cennet’in Oğlu adlı kahramanın sokaklarda dolaşarak haykırdığı “*Kaar nedeem yağar, kaarr?*” (G, 98) sorusudur. Romancının anlatı boyunca sebepsiz kayboluşlarla didiklediği, pozitivist düşüncenin üzerinde temellendiği “*nedensellik ilkesi*”nin (Şaylan, 2006: 177) sorgulanması durumu bu sözle belirginleşir. Yazar bu sözle, evrendeki her olgunun açıklanabilir olduğu, her sorunun bir cevabı olduğu düşüncesine karşı bir duruş sergiler. Bununla birlikte bu leitmotiv, roman kahramanlarının hayata ve topluma karşı yaşadıkları yabancılaşmanın göstergesidir.

*Gölgesizler* romanı, fantastik türe özgü nitelikler barındıran bir eserdir. *Fantastik* (2004) adlı eserinde bu türü tanımlayan, onun diğer türlerden farklı yönlerini ve özelliklerini ortaya koyan Tzvetan Todorov, bu türe özgü izlekleri “*ben izlekleri*” (2004: 108) ve “*sen izlekleri*” (2004: 123) başlıkları altında sıralar. “Ben izlekleri” madde ve ruh arasındaki sınırın sorgulanmasıyla ilgili iken “sen izlekleri” ise daha çok insanın istekleri ve bilinçaltıyla ilgilidir. *Gölgesizler*’de Tzvetan Todorov’un ben izlekleri arasında sıraladığı “özel nedensellik”, “pandeterminizm” “çoğul kişilik” “özne ile nesne arasındaki sınırın bozulması” ve “zaman ve uzamın dönüşmesi” izlekleri ile sen izlekleri olarak belirlediği “saf ve yoğun cinsel istek” ve “zevki kamçılayan zalimlik” izlekleri yer alır.

Hasan Ali Toptaş, romanda fantastik öğelere yer vererek ampirik gerçeklikten bağımsız, anlatının kendine özgü gerçekliğinin hakim olduğu bir evren yaratmıştır. Bu gerçeklikle yazar, ele aldığı varoluş gibi derinlikli temaları farklı bir düzlemde ortaya koyma olanağı bulmuştur. Öte yandan, doğaüstü unsurların varlığı, romanın aksiyon çizgisi sürekli yükseklerde seyreden bir olay örgüsüne sahip olmasını sağlamıştır.

Sonuç olarak Hasan Ali Toptaş'ın, *Gölgesizler* romanında irdelediği temaları anlatının biçimsel yapısıyla bütünleştirerek ortaya koyduğu görülür. Romanın içeriğiyle organik bir bütün oluşturan bu biçimsel yapının yaratımının kaynağında, yazarın anlatım tekniklerini başarılı bir şekilde kullanması yatar. Daha çok postmodern anlatım tekniklerinden yararlanmış olan yazar, “oyunsu” bir havanın hâkim olduğu bir anlatı evreni yaratmıştır. Fantastik öğelerle bezeli bu evrene “belirsizlik” atmosferi egemendir. Böyle bir anlatımın oluşmasında eserde kullanılan çoğul bakış açısının rolü büyüktür. Romanda, üstkurmaca tekniğiyle çok katmanlı bir yapı oluşturularak farklı gerçeklik alanları oluşturulmuştur. Öte yandan gösterme yöntemini başarılı bir şekilde kullanmış olan yazar, okuyucuda adeta bir film seyrediyormuş izlenimi yaratmıştır. Tüm bu nitelikler, Hasan Ali Toptaş'ın eserinde anlatım olanaklarının sınırlarını zorlayarak romanın varoluş alanını genişleten, dikkate değer bir eser ortaya koyduğunun göstergesidir.

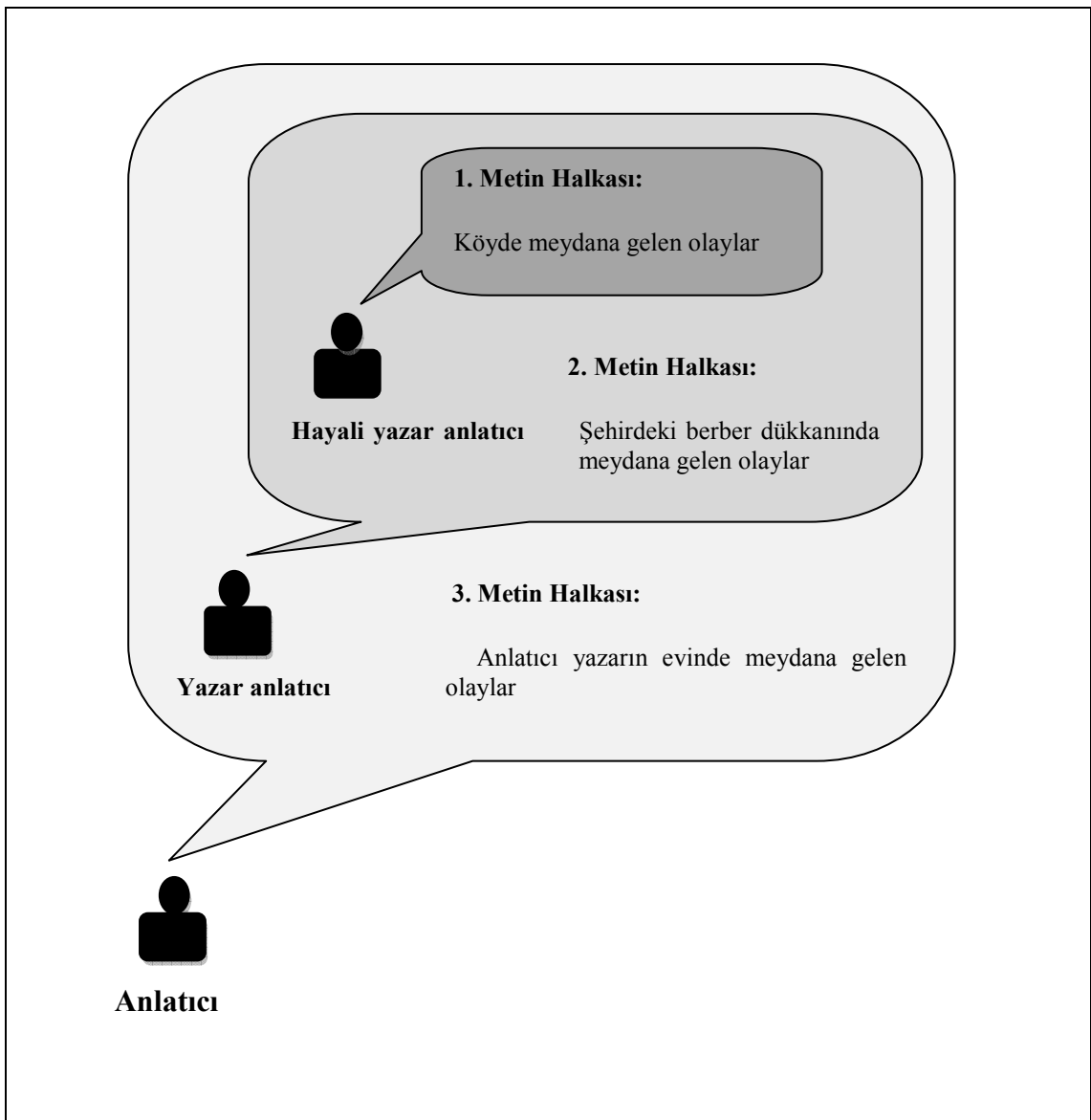
### 2.2.1.3. Olay Örgüsü

Romanlarında kurgu olanaklarını azami ölçüde genişletmeye çalışan Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler* eserinde de yerleşik roman formunun ötesinde, okuyucunun algılama sınırlarını zorlayan bir kurmacayla karşımıza çıkar. Fantastik öğelerle bezenmiş roman, gerçeklerin düşlerle iç içe geçtiği karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir.

Eser, adı belirtilmeyen bir Anadolu köyü ile neresi olduğu bilinmeyen bir şehir ve onun bir berber dükkânında meydana gelen olağanüstü olayları konu alır. Roman kahramanları arasında yer alan anlatıcı yazarın, düşsel tasarımlarıyla şekillenen olay örgüsü; köy ve şehir olmak üzere iki ana çizgide akan olayların birbirine sarmalanmasıyla oluşmuştur. Farklı zaman ve mekân algısı içerisinde tasarlanmış olan

köy ve şehirde meydana gelen vakalar, kimi zaman ayak değiştirerek kimi zaman aynı çizgide devam ederek toplam kırk yedi bölümden oluşan romanda sırasıyla anlatılmıştır. İki ana çizgide kompoze edilmiş olan bu olaylar, anlatının sonunda iç içe geçerek romanın “*helezonik*” (Çetişli, 2004: 63) bir şekilde yapılanmasını sağlamıştır. Postmodern anlatılara özgü üstkurmaca tekniğiyle oluşturulan bu çok katlı yapıyı aşağıdaki şema ile izah edeceğiz:

**Şekil 2.2.1.**



Romanın “*çekirdek*” (Aktaş, 2005: 64) vakasını, “1. Metin Halkası” olarak belirlediğimiz, köyde meydana gelen olaylar oluşturur. Olay örgüsünü oluşturan ve devinimini sağlayan temel dinamikleri bünyesinde barındıran bu metin halkası, anlatının büyük bir kısmını kaplar. Kimi zaman geriye dönüşlerle akış yönü değişse de çizgisel bir doğrultuda ilerleyen bu halkadaki “*mana birlikleri*” (Aktaş, 2005: 51), klasik vaka düzenine uygun olarak zincirlenmiştir. Buradaki olaylar giriş-gelişme-sonuç sırasını izleyen karakteristik bir seyir takip eder.

“1. Metin Halkası”ndaki olaylar köy muhtarının yapılan seçimleri tekrar kazanmasıyla başlar. Muhtar’ın her zamanki gibi seçilişini kutladığı günün ertesi sabahı, karısı onu Reşit adlı köylünün çağırdığını söyleyerek uyandırır. Daha önceki senelerde, seçilişinin ilk günlerinde köyde tuhaf olaylar yaşandığı için Reşit’in gelişi, Muhtar’ı endişelendirir. On altı yıl önce ilk kez muhtar seçildiği günleri hatırlar. Muhtar’ın Reşit’in yanına gidinceye kadar aralıklarla hatırladığı bu olaylar şöyledir: Köyün berberi Cıngıl Nuri bir akşam “*ruhum daralıyor*” (G, 14) diyerek evden ayrılır ve bir daha geri dönmez. Karısı kaybolan kocasını bulması için Muhtar’ın yanına gelir. Cıngıl Nuri her yerde aranır fakat bulunamaz. Sırasıyla köye gelen Çingenelere, kalaycıya ve boyacıya sorulur. Yine bir sonuç alınamayınca Muhtar, “*Devlete haber vereyim, kayıtlara geçirip asker ve polis marifetiyle arasınlar*” (G, 18) diye ilçeye gider. Cıngıl Nuri’nin kayboluşu, romancının okuyucuya sunduğu ilk “*gizem ya da şaşırtma öğesi*”dir (Forster, 1985: 130). Bu vakayla aksiyon çizgisi tırmanışa geçer ve o bulunamadıkça gerilim artarak devam eder.

Cıngıl Nuri’nin karısı kocasıyla ilgili ilçeden de bir haber alamayınca köyün yaşlılarıyla bir toplantı yapar ve köylüler Cıngıl Nuri’yi kendileri aramaya çıkar. Yıllar geçer, giden köylülerden birbirini tutmayan telgraflar gelir fakat Cıngıl Nuri’den haber gelmez. Bu arada köye, nereden geldiği bilinmeyen bir berber gelir. Bu kişi, “2. Metin Halkası”nda şehirdeki berber dükkânında müşterilerini tıraş eden Berber karakteridir. Kahraman, bir müşterisini tıraş ederken camdan bakıp şehirden çok uzak bir yerde olduğunu hayal eder ve kendini köyde bulur. Eş zamanlı olarak şehirdeki berber dükkânında da gördüğümüz Berber, köye nereden geldiğini bilmez. Köylüler ona Cıngıl Nuri’yi sorar. Berber, onlara Nuri adlı birinin dükkânına geldiğini söylemekten başka

bir bilgi veremez. Ona Cıngıl Nuri'nin dükkânı verilir. Berber, aynı anda hem köyde hem şehirdeki berber dükkânında var olur.

Cıngıl Nuri'nin kayboluşunun üzerinden yıllar geçtikçe bu esrarengiz yok oluşun üzerine birbirini tutmayan söylentiler ortaya çıkar. Bu söylentiler öyle tutarsız ve çelişkilidir ki köylüler artık neyin gerçekten var, neyin yok olduğu konusunda şüphe duyarak yaşamaya başlarlar.

Romancı, Cıngıl Nuri'nin kayboluşuyla ilgili düğümü çözmeden olay örgüsüne yeni bir düğüm atar. Muhtarın evine gelen Reşit, ona kızı Güvercin'in kaybolduğunu söyler. Köyün en güzel kızı Güvercin'in kayboluşu romanın “*ana düğüm*”üdür (Çetin, 2009: 204). Eserde meydana gelen tüm vakalar bu ana düğümü çözmeye yönelik gelişir. Öte yandan seçilen bu vakanın niteliğine baktığımızda; köy yerinde genç bir kızın kaybolmuş olması başka herhangi birinin kaybolmasından daha önemlidir. Dolayısıyla hikâyenin merkezine yerleştirilmiş olan bu vakanın, olay örgüsünün oluşumunu ve devamını sağlayacak gerekli enerjiyi bünyesinde barındıran güçlü bir olay olduğu söylenebilir.

Muhtar, öncelikle Güvercin'in babası Reşit ile birlikte evlerinde Güvercin'in kayboluşuyla ilgili bir iz bulmaya çalışır fakat en ufak bir ipucuna rastlamaz. Güvercin'i bulmak için çareler arayan kahraman, köyün bekçisini yanına çağırıp ona köyde kız kaçırabilecek birisinin olup olmadığını sorar. Bekçi, biraz düşündükten sonra kimseyle bir aldığı vermediği olmayan, kendi dünyasında yaşayan ve akli dengesi pek de yerinde olmayan Cennet'in Oğlu adlı kişinin Güvercin'i kaçırabileceğini söyler ve Muhtar'ın emriyle onu takibe alır. Bu arada, köydeki herkes Güvercin'in kaçırılışından bahseder. Muhtar, köylülerin Güvercin'in aniden yok oluşunu kaçırılma şeklinde yorumlamalarına memnun olur. Ona göre kaçırılma, hiç kimsenin hiçbir şekilde içinden çıkamadığı ve herhangi bir anlam yükleyemediği yok olma durumundan daha iyidir.

Kahveye gelen Muhtar, Cıngıl Nuri'yi görünce geriye dönüş tekniğiyle yine onun kaybolduğu yıllara gider. Dolayısıyla yazar bir süreliğine askıda bıraktığı bu vakayı tekrar anlatmaya başlar. Cıngıl Nuri'yi ne köylüler ne muhtar ne de “devlet” bulamayınca karısı, kocasını Tanrı göndermiyor diye ona gücendir. Daha sonra, böyle

davranmaktan suçluluk duyup Tanrı'nın kendisini affetmesi için köyün imamının yanına gider. Cumhuriyet Dönemi köy yaşamını anlatan romanlarda, daha çok olumsuz özellikleriyle karşımıza çıkan imam “*tip*”ini (Belge, 2006: 21) düşündüren köyün imamı, kendisinden yardım isteyen Cıngıl Nuri'nin karısıyla birlikte olur. Cıngıl Nuri ise yıllar sonra kendiliğinden köye döner. Yok oluşunu, insanın kendini arayışı ve hayatın anlamı izlekleri çerçevesinde imgesel bir dille anlatır.

Romanda olay örgüsü, adacıklar oluşturan vakaların iç içe geçmesiyle meydana gelmiştir. Cıngıl Nuri'nin kayboluş hikâyesi “1. Metin Halkası”nı oluşturan “*mana birlikleri*”nden (Aktaş, 2005: 51) biridir. Bu birlik, “*metin halkasının çekirdeği*” (Aktaş 2005: 63) konumunda olan Güvercin'in kayboluşu üzerine, okuyucunun yorum yapmasını ve romanın ana teması olan varoluş temasının genişletilmesini sağlar.

“1. Metin Halkası”ndaki diğer vaka adacığını Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin hikâyesi oluşturur. Muhtar, Güvercin'i her yerde aratıp bulamayınca köyün yaşlılarından biri olan Dede Musa'ya danışmaya gider. Fakat Dede Musa'nın anlattığı Kurtuluş Savaşı yıllarında dişiliğiyle nam salmış Aynalı Fatma ile kuvveti ve iriliğiyle dillere destan Asker Hamdi'nin hikâyesi Muhtar'ın kafasını daha çok karıştırır.

Kendi varlığından bile şüphe edecek denli kafası karışmış olan Muhtar, çaresiz bir halde, Güvercin'i bulmak için çözüm yolları arar. Bekçi'yi de yanına alıp Cennetin Oğlu'nun evine gider ve onu yazdığı mektuplarla beraber muhtarlık odasına götürür. Cennet'in Oğlu'na mektupları kime yazdığını soran Muhtar “*Hiç kimseye!*” (G, 78) yanıtını alınca daha çok sinirlenir. Çünkü bu, köydeki “yok olma” durumuna iyice varlık kazandıran bir cevaptır. Muhtar, Cennet'in Oğluna Güvercin'i kaçırdığını itiraf ettirmek ister fakat onu kaçırın Cennet'in Oğlu değildir. Güvercin'in bulunamayışının yarattığı çaresizlik ve çözümsüzlük durumu, aksiyon çizgisinin yükselmesine dolayısıyla gerilimin artmasına neden olur.

Bu arada “2. Metin Halkası”nda gördüğümüz berberde çalışan ve dükkândan tıraş bıçağı almak için ayrılan çırak köye gelir. Köyün kunduracısı, onu Berber'in yanına çırak olarak verir. Köyde meydana gelen diğer bir olay ise muhtarlık odasında suçunu itiraf etmesi için dövülen Cennet'in Oğlu'nun oradan oraya dolaşıp durarak

herkese “*Kaar nedeen yağaar, kaarr?*” (G, 98) sorusunu sormasıdır. Etrafına toplanan herkese tüküren ve aniden gülmeye başlayan Cennet’in Oğlu delirmiştir. Muhtar, Cıngıl Nuri ve Güvercin gibi aslında Cennet’in Oğlu’nun da yok olduğunu düşünür. Ona göre Cennet’in Oğlu kendi varlığına karışarak yok olmuştur. Kendisini köyde “devlet”in görevlendirdiği en yetkili kişi sayan kahraman, bir türlü anlamlandıramadığı bu yok oluşlar karşısında çaresizdir. Çamura saplanmışçasına çırpınıp durur. Aslında köyün tamamen yok olduğunu düşünür ve akli dengesini yavaş yavaş kaybetmeye başlar. Güvercin’den bir haber alınamayınca, son çare olarak ilçeye gitmeye karar verir. Hazırlıklarını yapar ve köyden ayrılır. Muhtar’ın ilçeye gidişi ve köylülerin onun Güvercin’den bir haber getirerek gelmesini bekleyişi olay örgüsünde gerilimi arttıran diğer bir olaydır.

Güvercin’i bulabilmek için batıl inançlara başvurulur. Köyün bakkalı Rıza yeğeni Güvercin’in ancak imamın yapacağı büyüyle bulunabileceğine inanır. Fakat Rıza’nın öncelikle Güvercin’in babası Reşit’i imamın gücüne inandırması gerekmektedir. Reşit’i; Güvercin’i imamın bulabileceğine inandırmak için şöyle bir plan yapar: Reşit, Rıza’nın oğlu Ramazan’a köydeki bir kızın saçından bir tutam saç verecektir. Sadece Reşit’in kim olduğunu bildiği bu kız, eğer imamın yapacağı büyüyle Ramazan’a âşık olursa Reşit onun gücüne inanıp Güvercin’i bulması için yanına gidecektir. Romanın entrik yapısını renklendiren bu vaka parçası, olay örgüsündeki aksiyonun devamını sağlar.

Reşit, Ramazan’a Güldeben isimli hayali bir kızın saçından bir tutam verir. İmama gidip büyüü yaptıran Ramazan, eniştesi Reşit’in evine gelir. Bu sırada esrareniz bir şekilde Reşit’in gözleri “*kalaylanmış bir çift tas gibi ışıldayan*” (G, 137) atı Ramazan’ın peşine takılır ve onu köyün meydanına kadar kovalar. Reşit’in Ramazan’a verdiği saç gibi siyah bir kuyruğa sahip olan bu at, Ramazan’ı feci bir şekilde öldürür. Romanda gerilimin doruğa çıktığı bu sahneyi yazar şöyle anlatır:

*“İşte, Ramazan dizlerinin üstüne çökmüş şimdi, emekleye sürüne, kollarını ileriye uzatıp elleriyle görünmez bir şeye tutunarak telaş içinde kaçmaya çalışıyordu. Oysa at çoktan dikilmişti tepesine; şahlanıp şahlanıp ön ayaklarını Ramazan’ın üstüne indiriyor ve bundan insanların anlayamayacağı hayvansı bir tat alırcasına (belki de*

*şehvetle) uzun uzun kişniyordu. Köy meydanı kemik çatırtılarıyla dolmuştu. Öyle ki, havaya saçılan bu kanlı çatırtıların üstüne dökülmeye başladığını gören çocuklar avlu kapılarına doğru kaçmışlardı. Atın ayakları altında yuvarlanan Ramazan 'sa hiçbir yere kaçamıyordu artık... Hata bağırımıyordu bile; ya da öyle inanılmaz bir şiddetle bağırıyordu ki, kimse işitemiyordu..." (G, 140)*

Romancı, olay örgüsünü odağına aldığı tek bir kahraman üzerinden değil de objektifini yönelttiği farklı kişilerle yürütmüştür. Köyün bekçisi, kurgunun yapılanmasında rol alan bu kişilerden biridir. Muhtar ilçeye gittikten sonra kendisini köyden sorumlu sayan Bekçi karakteri, gizlice buluşup birlikte olduğu Rıza'nın karısı Hacer'den olan oğlu Ramazan'ın dehşet verici ölümünün ardından yıkılır. Köyde meydana gelen tuhaf olayları anlamlandırmakta güçlük çeker. Güvercin'den hâlâ bir haber alınamamıştır, Cennet'in Oğlu kucağındaki kara yılanla herkese karın neden yağdığını sorar ve Ramazan bir at tarafından öldürülmüştür. Bekçi'nin içinden çıkamadığı bu olaylara bir de Muhtar'ın bir türlü ilçeden gelmeşi eklenir.

Yazar, romanda ortaya koymak istediği temaları "*hareket ve değişim*"e (Bourneur-Quellet, 1989: 37) dayalı vakalarla ortaya koymuştur. Bu nedenle sürekli yükselen bir eğriyi takip eden aksiyon çizgisi, olay örgüsünün dinamik bir yapı sergilemesine sebep olur. Güvercin'in kayboluşu, anlatının ana düğümü olmakla birlikte, romandaki aksiyon daha çok "*ara düğüm*"lerin (Çetin, 2009: 205) çözümlenmesiyle sağlanmıştır. Bu ara düğümlerden biri, uzun süredir köy meydanından gelen kokudur. Kokunun nereden geldiği köyde büyük küçük herkesin merakını celp eder.

Romancı, okuyucuyu şaşırtmakta başarılıdır. Köydeki herkes bir an önce muhtarın gelmesini beklerken Cennet'in Oğlu sırtında Güvercin'le bir anda çıkar gelir. Bu olay, herkese Güvercin'i Cennet'in Oğlu'nun kaçırdığını düşündürür. Cennet'in Oğlu her ne kadar Güvercin'i kaçırmadığını, onu dağda bulduğunu söylese de kimse dinlemez. Rıza, yeğenini kaçırdığı için onu öldürmeye çalışır. Bekçi, Cennet'in Oğlu'nu Rıza'dan korumak için köy meydanındaki muhtarlık odasının bayrak direğine bağlar ve muhtar gelene kadar kendisini, onu korumakla yükümlü sayar. Fakat bir süre sonra Güvercin'in hamile olduğu öğrenilir ve Rıza etrafında toplanan köylülerle birlikte

Cennet'in oğlunu öldürmek için Bekçi'nin karşısına dikilir. Gerilimim en üst noktaya tırmandığı bu sahnede, romancı okuyucuyu oldukça şaşırtıcı bir olayla karşı karşıya bırakır. Bekçi, Cennet'in Oğlu'nu Rıza'dan kurtarayım diye Muhtar'ın kilitleyip anahtarını kendisiyle beraber götürdüğü muhtarlık odasını açtırır. Odanın açılmasıyla birlikte köylüler Muhtar'ın ölüsüyle karşılaşır. Köylülerin göbeğine kadar sarkan dili karşısında dehşete düştükleri Muhtar, kendisini asmıştır. Böylelikle herkesin nereden geldiğini merak ettiği kokunun muhtarlık odasından geldiği ortaya çıkar.

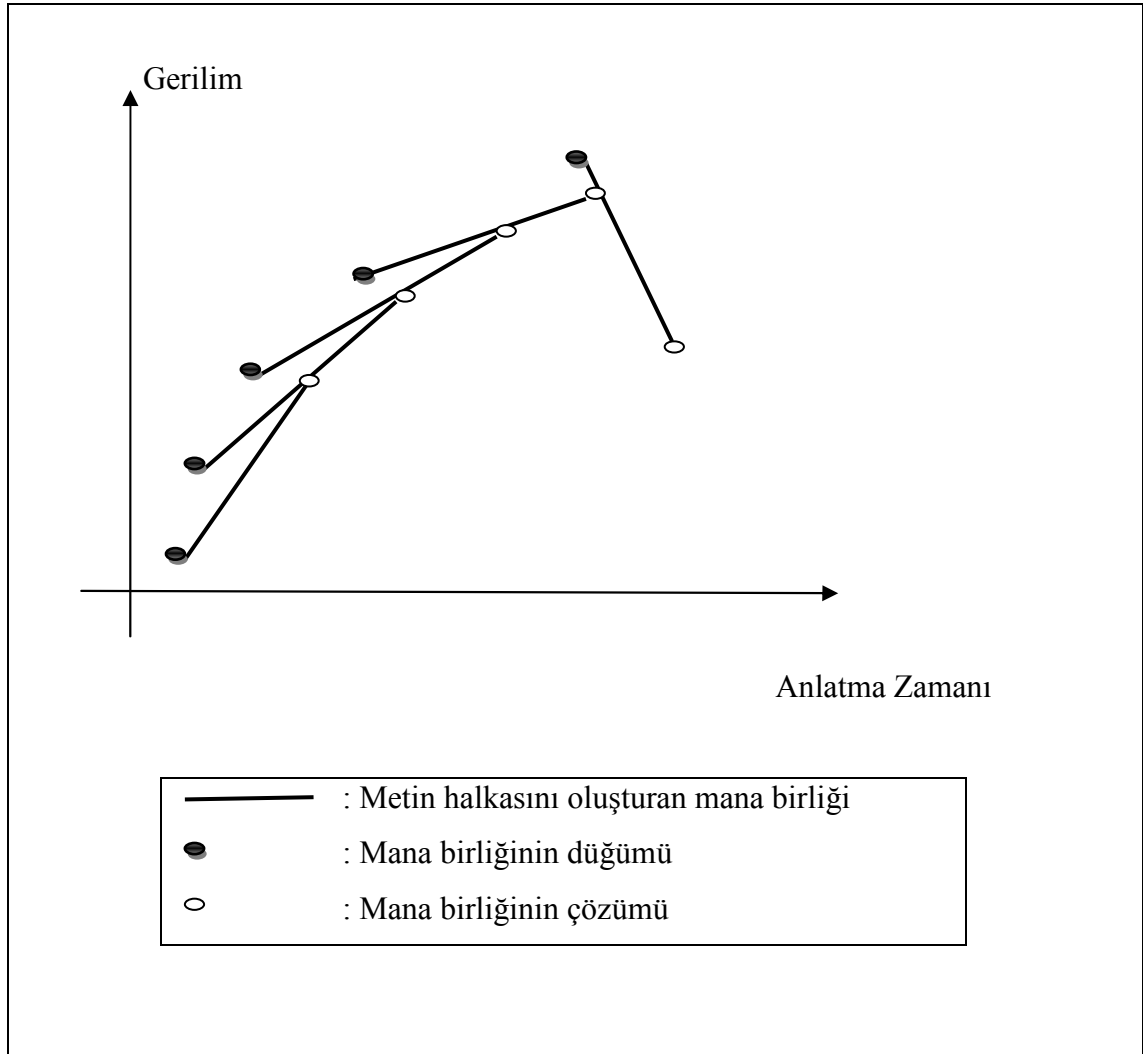
Reşit, kendisini kimin kaçırdığını, kimden hamile olduğunu kimseye söylemeyen Güvercin'i samanlığa kapatır ve kimseyle görüşmesine izin vermez. Bekçi ise Güvercin'i Cennet'in Oğlu'nun kaçırmadığını anlayıp onu serbest bırakır. Cennet'in Oğlu önce ortalıklarda görünmese de daha sonra elindeki siyah bir yılanla yine çocuklara gösteriler yapmaya başlar. Bu gösterilerin birinde siyah yılanını kemer diye beline dolar. Ağzına verilen kuyruğunu yutmaya başlayan yılan, Cennet'in Oğlu'nun ölümüne sebep olur. Bu sırada Cennet'in Oğlu'nun ağzından yeşil sular sızar. Köyde meydana gelen tuhafliklara bir de bu olay eklenmiştir.

Romanın sonuna doğru köylüler Reşit'in önderliğinde, Ramazan'ı öldüren ve bir türlü bulunamayan atı öldürmeye çıkarlar. Bir kış sabahı yola düşen bu kişilerin arasında uzun zamandan beri şehri düşleyen Berber de vardır. Berber, atı ararlarken bir süredir köyün etrafında dolanan ayıyı vurur. Ava çıkanlar, öldürdükleri ayıyla döndükleri sırada, Berber anlatının başında gelmiş olduğu köyden ayrılır. Bu arada ayının başına toplananlar, Güvercin'in doğum yaptığı haberini alır. Metin halkasının sonunda Güvercin, görenlerin hayretle çılgılık atacakları bir bebek dünyaya getirir.

Aksiyona dayalı bir entrik yapıya sahip anlatının bu metin halkasında, "ana düğüm" çözümlenmeden bırakılmıştır. Okuyucunun merakını eserin sonuna kadar canlı tutabilmeyi başaran yazar, Güvercin'in kim tarafından kaçırıldığı sorusunun cevabını romanın birinci ve ikinci halkasını çevreleyen üçüncü halkasında verir. Eserin sonunda yer alan, bir kızın bir ayı tarafından kaçırıldığını anlatan gazete haberi, Güvercin'in kim tarafından kaçırıldığı sorusunun yanıtı olur. Roman boyunca olağanüstü olaylarla gerilimi artıran yazar, anlatının sonunda en yüksek noktaya tırmanmış olan aksiyon çizgisini, ana düğümü bir anda çözümlenerek aşağı indirir. *Gölgesizler*'in çekirdeğini

meydana getiren bu metin halkasındaki aksiyonu meydana getiren olayların oluşturduğu “dramatik eğri” (Bourneur-Quellet 1989: 39) şu grafikte gösterilebilir:

Şekil 2.2.2.



Grafikte de görüldüğü gibi yazar, metin halkasını oluşturan mana birliklerindeki “ara düğüm”lerle gerilimi sürekli arttırmıştır. Mana birliğindeki düğümleri aynı birlik içerisinde çözmemiş, onu takip eden diğer bir mana birliği içerisinde çözmüştür. Aksiyon araçlarını ustaca kullanmış olan romancı, bu yöntemle okuyucunun merakını sürekli ayakta tutmuştur. Dikkat çekici diğer bir husus, yazarın anlatının başlarında attığı Güvercin’i kimin kaçırdığı ana düğümünü, bir süreliğine bir kenara bırakıp ara

düğümlemlerle okuyucuyu oyalaması ve ana düğümü romanın sonunda beklenmedik bir şekilde çözümlemesidir. Güvercin'in bir ayı tarafından kaçırılmış olduğunun ortaya çıkması aksiyon çizgisini bir anda düşüğe geçirirse de bu, romanın sonunda gerilimin tamamen ortadan kalktığını göstermez. Her ne kadar anlatı boyunca yazar olağanüstü olaylara yer vererek okuyucuyu bu duruma aşina kılmışsa da Güvercin'in bir ayı tarafından kaçırılması, hamile bırakılmış olması ve herkesi hayrete düşürecek bir bebek dünyaya getirmesi şaşırtıcıdır. Roman sona erse de zihinlerde beliren “Nasıl olur?” sorusu; aksiyon çizgisinin, gerilimin yüksek olduğu bir yerde noktalanmasına neden olur.

*Gölgesizler* romanında olay örgüsünü meydana getiren vakalar, fantastik türe özgü eserlerde karşılaşılan özellikleri taşır. Tzvetan Todorov, fantastik sözcüğünü “*kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte bir doğaüstü olay karşısında yaşadığı kararsızlık*” (2004: 31) şeklinde tanımlar. Bu tanıma uyan romandaki vakalar, hem anlatı içerisindeki kahramanları hem de okuyucuyu gerçek olup olmadıkları konusunda bir ikircimde bırakır. Bununla birlikte ideal bir fantastik eserde olduğu gibi yazar, bu belirsizliği romanın sonuna kadar başarılı bir şekilde korumuştur.

Fantastik türe özgü eserlerde görülen olağandışı öge, “*önceki duruma bir değişiklik getirmekte, önceden kurulmuş olumlu ya da olumsuz denge durumunu*” (Todorov, 2004: 159) bozmaktadır. *Gölgesizler*'de anlatı gereci fonksiyonu gören olağandışı vakalar, tıpkı bu tür eserlerde olduğu gibi anlatıdaki dengeyi bozma işlevini görür. Köyün eski berberi Cıngıl Nuri'nin aniden ortadan kaybolması; köyün en güzel kızı Güvercin'in, bir ayı tarafından kaçırılması ve hamile bırakılması; Dede Musa'nın anlattığı Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin hikâyesi; Bekçi ve köyün bakkalı Rıza'nın karısı Hacer'in gayri meşru ilişkisinden olan Ramazan'ın bir at tarafından feci şekilde öldürülmesi; intihar eden muhtarın dilinin göbeğine kadar uzaması; Cennet'in oğlunun beline doladığı yılanın kuyruğunu yutması sonucu ölmesi ve ağzından yeşil suların gelmesi romanda anlatının dengesini bozan doğaüstü nitelikteki olaylardır.

Bir eserin fantastik türüne girebilmesi için koşullar sıralayan Tzvetan Todorov, bunlar arasında metnin “*hem alegorik, hem de şiirsel türden yorumlamaları*” (Todorov, 2004: 39) reddetmesi gerektiğini sayar. *Gölgesizler*'de yazar, gerçek ile yanılısma ya

da düşsel olan arasındaki kararsızlığı koruduğu gibi belirtilen bu şartı da yerine getirir. Roman, kurmacaya dayalı bir tür olduğu için şiirsel bir okumayla yorumlanamaz. Dolayısıyla *Gölgesizler*'de asıl üzerinde durulması gereken, anlatılan olayların alegorik olup olmadığıdır. Anlatının ana vakası, “Güvercin” adlı köyün en güzel kızının bir “ayı” tarafından kaçırılışı üzerinden hareket edilirse ilk bakışta olayın çift anlam içerdiği dolayısıyla alegorik olabileceği düşünülür. Fakat romanın tamamında bu nitelikte olağanüstü olaylara rastlanması, durumun tam olarak bu şekilde yorumlanmasını engeller. Yazar, anlatıda olağanüstü olanı normalleştirmiştir. Bunlara rağmen yine de tam manasıyla düz anlama dayalı bir metin ortaya konulduğu söylenemez. Dolayısıyla *Gölgesizler*'de Tzevanan Todorov'un “*Metinde hiçbir şey alegorik anlamı göstermemektedir; bununla birlikte bu anlam olanaklılığını korumaktadır.*” (2004: 73) şeklinde açıkladığı “*kararsız alegori*”ye (Todorov 2004: 77) uygun bir durum söz konusudur.

Romanda şehirdeki berber dükkânında meydana gelen vakaların oluşturduğu “2. Metin Halkası”, köydeki olayların oluşturduğu “1. Metin Halkası”yla “*eş-zamanlı*” (Aktaş, 2005: 70) olarak ilerler. Anlatıda, köy ve şehir birbirine simetrik bir şekilde konumlandırılmıştır. Anlatı kişileri, kimi zaman bir mekânda yok olurken bir diğerinde var olur kimi zaman farklı yerlerde aynı anda belirir kimi zaman ise birbirlerinin yerine geçer. Bu durum, olay örgüsünün labirenti andırırçasına karmaşık bir biçimde yapılanmasına neden olmuştur.

“2. Metin Halkası”nın oluşumunu harekete geçiren vakalar aynı zamanda anlatının başlangıç bölümünü oluşturmaktadır. Roman, yazar anlatıcının şehirdeki berber dükkânına girmesiyle başlar. Burada gördüklerinden hareketle yazar anlatıcının dimağında, şehirden çok uzakta bir Anadolu köyünde meydana gelen olaylar canlanmaya başlar.

Arada bir müşterisi olan yazar anlatıcıya dönerek hâlâ roman yazıp yazmadığı konusunda sorular soran Berber, bir oyunun içerisindeymişçesine müşterilerini tıraş etmektedir. O, “*ruhum sıkılıyor (...) gene de geçmedi bak...*” (G, 5) deyip ayrılan müşterisinden sonra Nuri adlı saç sakalı birbirine karışmış kişiyi tıraş eder. Bu kişi, “1. Metin Halkası”ndaki köyde aniden ortadan yok olan Cıngıl Nuri'dir. Nuri, berbere

aynanın üstündeki karakalem güvercin resminin kendisinin mi yaptığını sorar. Aynadaki bu güvercin resmi, köyde kaybolan Güvercin adlı kahramanı düşündürür. Romanın ilk bölümlerinde gerçekleşen bu olaylar, yazar anlatıcının romanı berber dükkânında gördüklerinden hareketle oluşturduğunu somutlar.

Dışarısı iskelet dolu deyip para vermeden ayrılan Nuri'den sonra Berber, “*elinde zindan karası tespîh tutan*” (G, 36) adamı müşteri koltuğuna alır. Bu sırada jilet bittiği için çırağını almaya gönderir. Kaybolurcasına dükkândan ayrılan çırak, “2. Metin Halkası”ndan “1. Metin Halkası”na geçer ve köye gelir. Çırak, şehirdeki dükkâna bir türlü dönmeyince Berber, dükkânını yazar anlatıcıya emanet edip çırağı aramaya çıkar. Romanda, her iki çizgideki vakaların oluşumunu sağlayan entrik unsur kayboluşlardır.

Yazar anlatıcı, Berber'in gelmesini beklerken müşteri koltuğunda uyuya kalmış, “*elinde zindan karası tespîh tutan*” (G, 36) adam uyanır. Yazar anlatıcıdan, kendisini traş etmesini isteyen bu adam, ona Berber o olduğunu söyler. Romandaki olaylar bir rüyada gerçekleşiyormuşçasına belirsizlik içerisindedir. Postacı olan bu adam, berber dükkânından ayrılarak köye gider. Köye, yıllar önce dönmüş olan Cıngıl Nuri'nin hâlâ bulunamadığıyla ilgili bir haber götürür.

Yazar anlatıcının sabah geldiği berber dükkânında artık gece olmuştur. Berberin gelmeyeceğini düşünür ve dükkândan ayrılır. Bir sabahçı kahvesine giden kahraman, yaşadıklarının gerçekten olup olmadığı konusunda şüphe içerisindedir. Daha sonra tekrar berber dükkânına gitmek ister. Fakat şehrin sokaklarında ne kadar dolansa da orayı bulamaz. Berber dükkânı da kaybolan kahramanlar gibi adeta yok olmuştur.

Yazar anlatıcı eve gelir ve kendisini evinin camından caddeyi seyrederken bulur. Bu noktadan itibaren “2. Metin Halkası”nın devamı olan ve aynı zamanda onu çevreleyen “3. Metin Halkası” gelişir. Köyde meydana gelen ve şehirdeki olaylara karışan “1. Metin Halkası” nasıl anlatıcı yazarın hayali tasarımlarının ürünüyse “3. Metin Halkası”nın ortaya çıkmasıyla şehirdeki berber dükkânında meydana gelen vakaların da kurmaca olduğu anlaşılır. Sabah vakti elinde çay ile caddeyi seyreden yazar anlatıcı, aslında jilet almaya gönderdiği oğlunu beklemektedir. Eve geciken yazarın oğlu, yanında bir gazete getirmiştir. Roman, yazar anlatıcının oğlunun gazetede

gördüğü şaşırıcı haberle son bulur. Haberde bir ayının bir kızı kaçırdığı yazılıdır. Bu olay, “3. Metin Halkası”nın dışında bir metin halkasının varlığına işaret eder. Bu kişi, romanın bir kahramanı olan yazar anlatıcının dışındaki anlatıcıdır. Anlatıya müdahil olmayan bu anlatıcı, Hasan Ali Toptaş’a en yakın olan kişidir fakat onu yazarın kendisi olarak kabul edemeyiz. O, romanın tamamını tasarlamıştır.

“Şekil 2.2.1.”de gösterdiğimiz gibi anlatının en dışındaki metin halkasında evinde oğlunun tıraş bıçağını getirmesini bekleyen bir kişi vardır. Odasındaki daktilo ve kâğıtlardan bir yazar olduğunu anladığımız bu kahraman, oğlunu beklerken pencereden caddeyi seyretmektedir. Bu sırada, kendisinin de içinde bulunduğu bir berber dükkânını hayal eder. Bu berber dükkânındaki kişi de bir köyü hayal eder. Romanın olay örgüsü bu hayali tasarımların birbirine karışmasıyla oluşmuştur.

*Gölgesizler* romanının kurgusu, bir hikâyenin diğerinin içerisine sokulması şeklinde tanımlanan “*yerleştirme yöntemi*”yle (Bourneur-Quellet, 1989: 66) meydana getirilmiştir. Helezonik bir biçime sahip olan bu yapı, bir labirenti andırır. Roman kahramanları, bir halkanın içindeyken bir diğerinin dışında yer alır. Onlar, metin halkaları içerisinde geçişler yapsalar da bir türlü çıkış yolu bulamazlar. Biçimsel yöntemlerle kurmacanın sınırlarını zorlayan yazar, bu yapıyla aynı zamanda eserinde ortaya koymak istediği temaları farklı açılardan sunmuştur.

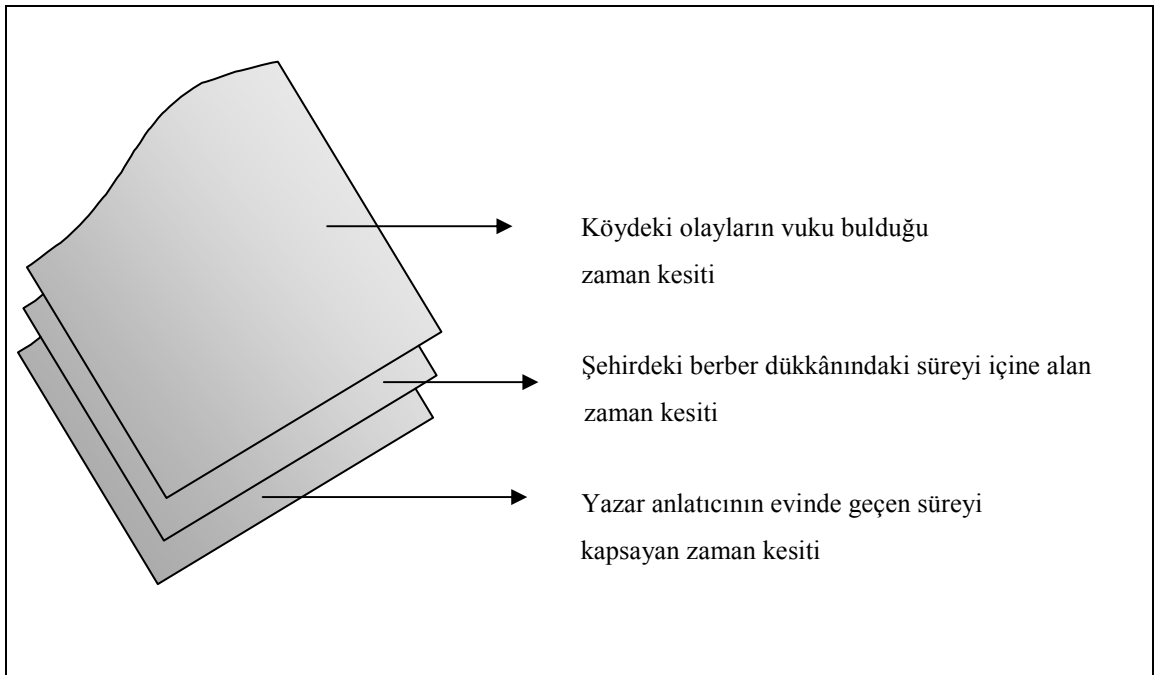
Sonuç olarak Hasan Ali Toptaş, fantastik eserlere özgü öğelerle zenginleştirdiği *Gölgesizler* romanının kurgusunu postmodern tekniklerle inşa etmiştir. Romanın bir labirenti andıran kurgu yapısı, yaşanan zaman ve mekân ne olursa olsun tıpkı şehrin köye ve köyün şehre çıkması gibi insanın yalnızlık, iç sıkıntısı ve mutsuzluğa hapsolmuş hayattan başka hiçbir çıkışı olmadığını ortaya koyar. Taşrayı mekân alan anlatıda yazar, insanın varoluşuyla ilgili temel sorunsalları olay örgüsünü kurgulayış biçimiyle sunmuştur. Kurgunun karmaşıklığı ve incelikle tasarlanan ayrıntıları, yazarın bu konudaki ustalığını açık bir şekilde ortaya koyar.

### 2.2.1.4. Zaman

*Gölgesizler* romanına; değişik zaman kesitlerinin şimdiki zaman düzleminde çakıştırılarak üst üste getirildiği, “gözlemciye göre değişen” (Emre, 2006: 176), belirsizliğin egemen olduğu bir zaman anlayışı hâkimdir. Romanda geriye ve ileriye kırılmalarla çizgiselliği bozulan zaman, anlatının kendine özgü havası içerisinde farklı ritimler oluşturarak eserin müzikal anlamdaki estetik boyutunu oluşturur. Kimi zaman anlatının öznesi konumuna yükselen bu öge, tekrara ve döngüsellığe dayalı yapısıyla devingen ve değişken bir görünüm sergiler.

Anlatıda farklı uzunluktaki sürelerle sahip, birbirinden değişik zaman dilimlerinde devam eden üç zaman kesitinin eşzamanlı olarak anlatımı söz konusudur. Bu durumu aşağıda verdiğimiz şekil üzerinde izah etmek açıklayıcı olacaktır:

**Şekil 2.2.3.**



Köydeki olayların anlatıldığı metin halkası, “vaka zamanı” (Aktaş, 2005: 116) en uzun süreye tekabül eden ve daha geçmiş bir zamanda gerçekleşmiş olayların anlatıldığı zaman dilimidir. Buradaki olaylar, köyün eski muhtarının seçimleri tekrar

kazanmasıyla başlar ve bir ayı tarafından kaçırılan köyün en güzel kızı Güvercin'in bir bebek doğurmasıyla son bulur. Romanın büyük bir kısmını kaplayan bu zaman diliminin hacmi, geriye dönüş tekniğiyle gerçekleştirilen kırılmalarla genişletilmiştir. Romanın başında Muhtar'ın on altı yıl öncesine giderek hatırladığı Cıngıl Nuri'nin ortadan kayboluş olayı ve Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin tuhaf aşk hikâyesi zamandaki “*geri kırılma*”lara (Sağlık, 2002: 136) örnek teşkil eder.

Yazar anlatıcının, berber dükkânına gelmesiyle başlayan zaman kesiti, romanın çok katlı bir yapıya sahip olmasını sağlayan diğer bir katmandır. Şehirde geçen bu zaman dilimi, köydekiyle eşzamanlı olarak ilerlemesine rağmen daha kısa bir sürede geçer. Buradaki zaman yaklaşık olarak bir günlük bir süreyi kapsar. “*Kuşluk vakti*” (G, 163) berber dükkânına gelen yazar, diğer günün sabahı kendi evine gelmiştir. Bu zaman dilimi, romanın diğer ayağını oluşturan metin halkasının geçtiği süreyi oluşturur.

Romandaki diğer bir zaman; yazar anlatıcının, evinde tıraş bıçağı almaya gönderdiği oğlunun gelmesini beklerken geçen zaman dilimidir. Romanın sonunda beliren bu zaman, yazar anlatıcının biraz geciktiğini söyleyen oğlunun gelmesi ile devam edip yanında gelirken aldığı gazetede “*Bir kızı bir ayı kaçırmış!*” (G, 232) haberini söylemesiyle son bulur. Çerçeve hikâyenin geçtiği süre olan bu zaman, diğer zamanları içine alır. Fakat bununla birlikte bu, vaka zamanının en kısa olduğu zaman dilimidir.

Belirtilen üç zaman dilimi göz önünde bulundurulduğunda şöyle bir durumun ortaya çıktığı görülür: En dıştaki metin halkasının zamanından, en içteki metin halkası olan köydeki olayların geçtiği zamana doğru gidildikçe “*vaka zamanı*” (Aktaş, 2005: 116) ve vaka zamanı ile “*anlatma zamanı*” (Aktaş, 2005: 108) arasındaki fark uzar. Anlatı boyunca farklı hacimlere ve dönemlere ait bu zamanlar arasında sürekli geliş gidişler yapılması zamanın “*dinamik bir süreç*” (Özdenören, 199: 96) içerisinde ilerlemesini sağlar. Bilinci mekân alan zaman, değişik zamanlarda özgürce hareket etme olanağı bulmuştur.

Zaman algılayışının mekânlara göre farklılık göstermesi, göreceli bir zaman anlayışının ortaya çıkmasına neden olur. Bu durum, romanın biçimsel boyutunun

şekillenmesinde etkili olduğu gibi anlatının tematik bütünlüğünün oluşmasına da katkı sağlar. Örneğin; ilçedeki yetkililere, Cıngıl Nuri'nin kaybolduğunu haber vermeye giden Muhtar, oradan *“binlerce yıl sonra”* (G, 18) döner. Bu zaman ifadesi, merkezi idare ve köy arasındaki bağlantının kopukluğuna, köyün terk edilmişliğine ve simgesel bir boyut taşıyan uzaklığına işaret eder. Şehirden köye ya da köyden şehre giden kişilerin ne kadar sürede yol aldıkları belirsizdir. Keza, aniden ortadan kaybolan Cıngıl Nuri'yi aramaya çıkan akrabalarının köye gelmelerinden yıllar sonra, şehirden köye gönderdikleri Cıngıl Nuri'yi bulamadıklarıyla ilgili bir telgrafın gelmesi bu durumun ironikleştirilmiş ifadesidir. Tüm bunlar, yazarın zaman ögesini simgesel bir ifade aracı olarak kullandığını gösterir.

*“Öznelleştirilmiş”* (Karaburğu, 2008: 365) zaman anlayışı, roman boyunca amaçlanan belirsizlik atmosferinin oluşturulmasına katkı sağlar. Kişilerin zaman algılayışındaki farklılık belirsizliği belirginleştirir. Berber dükkânındaki yazar anlatıcı ve tıraş olmayı beklerken uyuyan postacının arasında geçen şu diyalog bu durumu örnekleyen bölümlerden biridir:

*“‘Nasıl olur,’ dedi hayretle; ‘birkaç dakika uyumakla aklımı kaçırmadım ya...’*

*‘Birkaç dakika değil ki, siz en az bir ya da bir buçuk saatten bu yana uyuyordunuz.’ ”* (G, 110)

Anlatıda, sıklıkla kullanılan “belki” sözcüğü gibi belirsizlik ifade eden kelimelerin zaman belirteçleriyle birlikte kullanılması hâkim olan muğlâklığı pekiştirir.

Romanda zamanın işlevlerini sıralayan Şaban Sağlık, zaman olgusu ve anlatıların gerçekliği arasındaki ilişki konusunda şunları belirtir:

*“Zaman olgusuna bağlanarak açıklanan olay ve olgulardaki ‘gerçeklik’ niteliği pekiştirilir. Bu yönüyle romanda zaman, öyküdeki olayların ‘gerçeklik/gerçeğe uygunluk’ yönü konusunda ikna edilmiş olur.”* (2002: 141)

Bu açıdan bakıldığında *Gölgesizler* romanında zamandaki belirsizliğin, olayların gerçekleşip gerçekleşmediği konusunda bulanıklık yaratmakla birlikte aslında farklı bir

gerçekliği ortaya koyduğu görülür. Fantastik unsurları içeren, belirsizlik ve göreceliliğe dayalı olan bu gerçeklik, roman evreninin kendi gerçekliğidir.

Dilin olanaklarını zorlayan Hasan Ali Toptaş, zaman ögesini bir laboratuvara alırcasına üzerinde farklı deneyler gerçekleştirir. Zamanın çizgiselliğini kıran romancı, onun mantıksal akışını da bozar. Anlatı kahramanının, kendisini kendisinden sonrasını yaşarken bulunduğu şu bölüm dikkate değerdir:

*“Ola ki benden sonrasıydım ben, henüz yoktu kahvedeki adamlar, ben çıkıp gittikten sonra geleceklerdi tek tek, aynı yerlere oturacak ve aynı bardakla çay içip uyulamaya başlayacaklardı. Belki de boş bir masaya bakacaktı boş boş bakanlardan biri; orada, gözü kaşı bana benzeyen bir insan gördüğünü sanıp bir an irkilecekti... O bir anlık irkiliş miydim ben?”* (G, 207)

Burada gerçekleştirilen “ileri kırılma”yla (Sağlık, 2002: 136) vakaların oluş sırası değiştirilmiş, sonra gerçekleşmesi gereken olay önce gerçekleşmiştir. Bu kırılma ile gelecek zamana tasarı, varsayım ya da hayal kurma yoluyla gidilmemiş, gelecek zaman şimdi yaşanıyor gibi tasarlanmıştır.

Netice itibariyle *Gölgesizler* romanında, farklı bir bakış açısıyla ortaya konan zaman ögesinin postmodern metinlere özgü nitelikler taşıdığı görülür. Geçmiş ve geleceğin “şimdi”de kendini yinelediği romanda, her metin halkasında farklı şekillerde tekrarlanan olaylar, anlatının döngüsel bir biçimde şekillenmesini sağlamıştır. Anlatının ritmini de belirleyen bu yapı, romanda işlenen temaların belirginleşmesine katkıda bulunur. Kahramanlar, buldukları zamanın ötesine geçseler de sonsuzmuş izlenimini veren fakat kendini tekrarlamaıyla sınırlı olduğunu gösteren zamanın çizgilerini aşamazlar. Romana hâkim olan belirsizliğin oluşmasında büyük paya sahip olan zamandaki muğlâklık, onun kişisel bir kavram haline gelmesinden ve yazarın belirsizlik ifade eden sözcükleri sıklıkla kullanmasından kaynaklanır. Yazarın romanın diğer unsurlar gibi hassasiyetle tasarladığı bu öge, anlatının biçimsel ve içeriksel yapısını bütünlendirir.

### 2.2.1.5. Mekân

Romanı oluşturan temel ögeler arasında yer alan mekân, öyküde aktarılan olayların sahnesidir. Anlatının diğer yapısal elemanlarıyla aktif bir ilişki içerisinde olan ve onların şekillendirilmesinde büyük rol alan bu öge, yazarın eserde gerçekleştirmek istediği niyete göre çeşitli işlevler yüklenerek varlık kazanır.

*Gölgesizler* romanına; belirsiz, iç içe geçmiş, çıkış yolu olmayan, düşsel bir atmosferin hakim olduğu “*labirent tema*”lı (Bourneur-Quellet, 1989: 117) mekan tarzı hakimdir. Romanda simgesel bir nitelik taşıyan bu mekân tarzı, anlatı kişileri üzerinde hem sıkışmışlık ve kuşatılmışlık hissini hem de hiçbir yerde olamamanın ortaya çıkardığı mekânsızlık durumunu yaratır. “Çıkışsızlık” ve “sonsuzluk” atmosferi dâhilinde benlikleri ve bilinç değerleri parçalanan roman kahramanları, kendilerini bir yere konumlandırılamamanın doğurduğu güvensizlik, kuşku ve belirsizlik içerisinde huzursuzdur. İncelikle tasarlanan labirent izlekli bu mekanla “*dünyada kendi yerini tam olarak bulamamış insanlardaki sıkıntı*” (Bourneur-Quellet, 1989: 117) ifade edilmiştir.

Romanda, olaylar farklı dikkatlerle yansıtılan iki ana mekânda geçer. Çok katmanlı anlatı yapısında her birinin farklı katlarda yer aldığı bu mekânlar; adı belirtilmeyen bir şehirdeki bir berber dükkânı ile yine neresi olduğu bilinmeyen bir Anadolu köyüdür. Romanın olay örgüsünün oluşmasında, akış doğrultusunun ve ritminin belirlenmesinde iki mekân arasındaki ilişki belirleyici rol oynar. Eser, karşılıklı duran iki ayna gibi simetrik bir şekilde konumlandırılmış bu iki mekânda, kendini bir türlü var edemeyen insanların “yokluk” hikâyesini anlatır.

Anlatıda olayların büyük bir kısmı belirtildiği üzere bir Anadolu köyünde geçer. Fantastik olayların yaşandığı bu köy, romanın ana izleği olan varoluş teması çerçevesinde şekillendirilmiştir. Geleneksel romanlarda olduğu gibi ayrıntılı bir şekilde tasviri yapılmayan, bir karikatürü andırırçasına tek boyutlu olarak çizilen köyün adı romanda verilmemiştir. Köyün romana yansıtılış biçimi ve adının olmaması simgesel bir nitelik taşır. Tanrı’nın ve “devlet”in köyün varlığına dayanak oluşturmaması, onun “yok” olduğunun göstergesidir. Nitekim Muhtar’ın köyle ilgili şu düşünceleri bu durumu açık ve dikkat çekici bir şekilde ortaya koyar:

*“Bu köyün Tanrı’ya ve devlete en uzak köy olduğunu düşünürdü (...) Tanrı köyü görebilsin ya da devlet başını çevirip bir kez olsun bakabilsin diye şu dağları yıktırmak gibi gülünesi şeyler de geçerdi kafasından. İşte o zaman, Tanrı’yı küçümsediğini düşünerek tövbe ederdi hemen; tüccarından demircisine, pehlivanından tabibine ne kadar peygamber tanıyorsa hepsinin adını mırıldanırdı. Hem bu denli içmesine gerek de yoktu belki; devlet bugün yarın kimsenin davetini beklemeden kendiliğinden gelip ovanın göbeğine gücünü yığacaktı. Sonra, buralarda bir yerlerde bayrağımı dalgalandırıp varlığımı tamamlayan bir köy olacaktı diyerek gelip muhtarlık odasının önüne dikilecekti. Ansızın gerçekleşen bu mucizeye en çok ak sakallı yaşlılar şaşıracaktı kuşkusuz; çünkü onlar tâ çocukluklarından işitmişlerdi sulama kanallarının açılacağını.” (G, 8-9)*

Köy, Tanrı’nın ve “devlet”in “gölge”sinde değildir. Batıl inançlarla dinin birbirine karıştığı bu yerde, Tanrı’nın hâkim olduğu gerçek dünyadan farklı kurallar işler. Görevlilerinin hiçbir zaman gelmediği ve köylülerin hiçbir zaman kapılarına dahi yaklaşmadığı “devlet” ise sadece muhtarlığın önündeki direkte dalgalanan bayrakta varlığını gösterir.

Romanda kahramanların ruh halleri ve karakter yapılarını yansıtmak amacıyla yapılan mekân tasvirleri, bu ögenin tıpkı anlatı kahramanları gibi “*şahsiyet*” (Tekin, 2004:142) kazanmasını sağlar. *Gölgesizler* romanında, yazarın ayrıntılı mekân tasviri yapma yoluna gitmemesi, mekânın somutlaşarak bir kişiliğe bürünmesini engeller. Bu açıdan bakıldığında mekân ögesinin roman kahramanlarıyla aynı yazgıyı paylaştığı görülür. Adları olmayan ve ayrıntılı olarak işlenmeyen roman kişileri gibi mekân ögesi de varlık kazanamamıştır. Kendilerini bir türlü var edemeyen anlatı kahramanları gibi mekân da yoktur, gölgesizdir.

Romanda mekân; “*bireye, kendine göre davranabileceği hiçbir hareket alanı bırakmayan ve onun bütün mahremiyetlerini ortadan kaldırmaya dönük*” (Emre, 2006: 259) bir anlayış çerçevesine oluşturulmuştur. Köydeki olayların gözlemci anlatıcı aracılığıyla aktarıldığı anlatıda, herkes birileri tarafından sürekli gözetlenir. Şehirden köye gelmiş olan Berber’in “*cellât gözler*”iyle köyde olup bitenleri devamlı gözlemlediğini ve her şeyden haberdar olduğunu görürüz. Köydeki herkesi gözetleyen

Bekçi, köyün “devlet” tarafından her an gözetlendiğini düşünür. Muhtar, köyü daha iyi yönetmek için aslında bir anlamda daha iyi gözetlemek için muhtarlığı köyün meydanına yaptırmıştır. Gözetleyenlerin de sürekli gözetlendiği köyde, Tanrı’ya en yakın yer olan imamın evinde olup bitenleri gören Hazreti Ali’nin resmi; “devlet”i temsil eden mekân olan muhtarlıkta ise Atatürk’ün portresi vardır. Bu her şeyi görünür kılarak şeffaflaştıran “gözetlenme” durumu, roman kişilerinin modernist eserlerde olduğu gibi “birey” hüviyetiyle karşımıza çıkmasını engellemiştir. Yazar; “*bireyi mekanikleştiren, ona vurgu yaparken onu silikleştiren, duygularını ortadan kaldıran, çoğu yönden ötekinin nesnesine dönüştüren bir algılamaya dönüştürerek varlık gerekçesini*” (Emre, 2006: 117) ortadan kaldırma anlayışıyla roman kahramanlarını yaratmıştır.

Mekân ögesinin, “*felsefi anlamda insanı ‘bireyselleştirmesi’ ve ‘özgürleştirilmesi’ işlevi*” (Sağlık, 2002: 148) söz konusudur. Evinin içi kişinin özgürlük alanını oluşturur ve insan kendi evinde kendini rahat ve özgür hissedebilir. *Gölgesizler* romanında, köydeki olayların hep köy meydanında gerçekleştiğini görürüz. Köy meydanı tüm devinimlerin boşaldığı bir mekândır. Yazarın; bir sahneyi andıran ve herkese açık olma niteliği taşıyan bu mekânın dışında, ev gibi insanın bireysel varlığına kanıt oluşturan ve kendini güvende hissedebileceği özel mekânlara yer vermediği görülür. Bu durum, roman kahramanlarının bireyselleşmesini engellediği gibi onların var olup olmadıkları konusunda sürekli şüphe içerisinde olmalarına neden olur. Yok olduklarında sanki hiç üzerinde yaşamamışlar gibi ait oldukları kişilerden hiçbir iz taşımayan ve kişilere ait olma hissinin yarattığı güveni tattırmayan mekan; kahramanların buldukları yere yabancılaşmasına neden olur. Böyle bir mekânda roman kişileri, kendilerini tanımlayamaz ve konumlandırıamazlar.

Yazar, mekânlar aracılığıyla roman kahramanlarının kavramlara olan bakışını yansıtır. Köyün bekçisinin “devlet”in nasıl olduğunu hayal ettiği şu bölümlerdeki yer tanımlamaları ögenin bu fonksiyonunu ortaya koyar:

*“Derken bir gün, dikilip durmasından usanıp içeri aldılar onu; **upuzun koridorlardan geçirerek, köy genişliğindeki bir odaya soktular.(...) Kocaman***

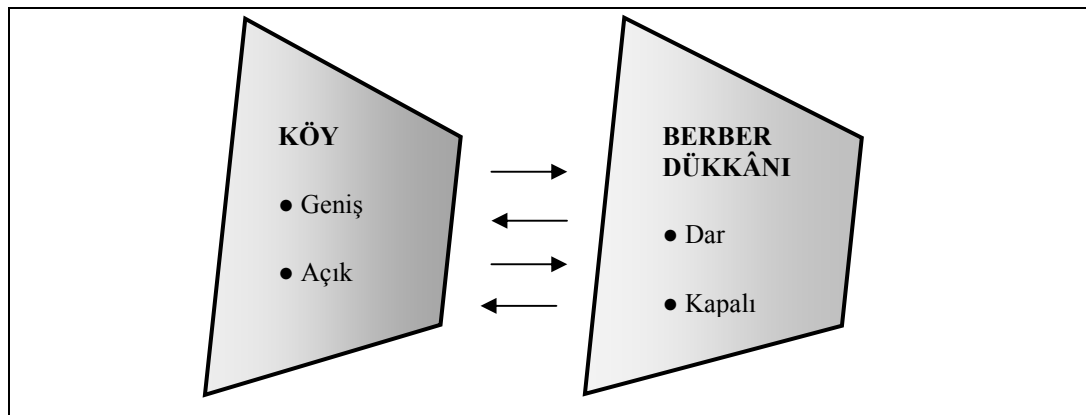
*raflardan kocaman kitaplar indirdiler sonra, toza belenmiş defterler indirdiler ve sayfaları bir bir karıştırmaya başladılar.” (G, 196)*

*“Kocaman devlet kapıları, güneşte parlayıp sönen pirinç halkaları, bulutlara tırmanan devlet kemerleri ve hiç silinmeyecekmiş gibi toprağa yayılan geniş gölgeleriyle geride kalmıştır bir süre sonra...” (G, 198)*

Belirttiğimiz ifadelerde görüldüğü gibi yazar, kişilerin “devlet” kavramıyla ilgili algısını mekân tasviriyle ortaya koymuştur. Bürokrasinin kişiyi silerek yok eden ağır ve hantal sistemi simgesel bir dille ifade edilmiştir. Yine benzer tasvirlerin köyün imamının evi için de yapılması dikkat çekicidir. Roman kahramanı Ramazan, imama büyü yaptırmak için gittiğinde “alacakaranlık odalar”dan geçip “nem kokulu loş bir köşede” (G, 132) oturur. “Kafkaesk” (Kundera, 2005: 114) nitelikli bu mekânlar karanlık ve kaotiktir. Roman kişileri bu mekânlarda kendini konumlandıramazlar. Tanrı ve “devlet” hem her yerde hem de hiçbir yerdedir. Yazar bu durumun roman kişileri üzerinde yarattığı psikolojik baskıyı mekâna yansıtarak ortaya koymuştur.

Romandaki diğer bir mekân şehirdeki berber dükkânıdır. Bu mekândaki olaylar, köydekilerle eş zamanlı olarak aktarılır. Karşılıklı duran iki ayna gibi simetrik duran bu iki mekân fiziksel olarak zıt niteliklere sahiptir. İki mekân arasındaki tezatlığı şu şekilde gösterebiliriz:

**Şekil 2.2.4.**



Yazar, iki mekânı farklı konumlarda durarak aktarır. Köydeki olaylar yüksekte ve geniş bir alanı gören hâkim bakış açısıyla; berber dükkânı ise daha dar bir açıyla olayları ve mekânı gören kahraman bakış açısı ile aktarılır. Roman boyunca sürekli bir mekândan diğer mekâna geçildiği için mekân algısı genişten dara, dardan geniş, kapalıdan açığa, açıktan kapalıya şeklinde devamlı olarak değişir. Böylece yazar mekânı sabit değil, dinamik ve değişken bir öge olarak tarlanmış olur. Anlatının diğer unsurlarıyla da bir uyum gösteren bu tasarım biçimi, romanın hızlı bir ritimde akmasını sağlar.

Romandaki olayların bir ayağının köyde diğerinin şehirde olması, ilk bakışta şehir ve köy bağlamında bir karşıtlığın olup olmadığı konusunu akla getirirse de roman kahramanlarının, her iki mekânda da kendilerini güvende ve mutlu hissetmedikleri görülür. “*Ruhum daralıyor*” (G, 14) diyerek köyden ayrılan roman kahramanı Cıngıl Nuri'nin “ruh sıkıntısı”, geldiği şehirdeki berber dükkânında da geçmez. Tekrar köye döndüğünde başından geçenleri anlatan kahraman, şehirle ilgili izlenimlerini imgesel bir dille şu şekilde anlatır:

*“Bir yerden sonra nereye götürüldüğünü de bilememiş. Sapsarı bir deniz anımsıyormuş, içine evler kurulmuş, çöplü, yağlı, balık ve insan iskeletleriyle dolu, gülersiz, gülüşsüz, karadıkça karadan, kokan, durup dinlenmeden kokan ve ısrar sarısı, üstelik kanlı mı kanlı bir deniz... O denizi geçmişler hep birlikte; ama kaç yılda bilinmiyor ve neyle? Çölde bir berberin gölgeliğine ulaşmışlar sonra.”* (G, 57)

Arayış izleğinin belirginleştirildiği bu bölümde, mekân ögesi imgeleştirilerek aktarılır. “Çöl” ve “deniz” imgeleriyle karşılanan şehir; hastalıklı olmayı çağrıştıran sarı renkli, sevgiden ve mutluluktan yoksun, karanlık bir mekândır. Sonsuzluğu çağrıştıran kelimelerle betimlenen bu yer, insanın sınırlarını belirleyerek kendini güvende hissedebileceği bir alan yaratmasını engeller. Dolayısıyla şehir de köy gibi insanı ezen labirent nitelikli bir mekandır.

*Gölgesizler* romanında mekânlar arası geçiş, mekân ögesini ele alırken üzerinde durulması gereken bir husustur. Kahramanların anlatı boyunca farkında olmadan farklı zamanları yaşayan mekânlar arasında geliş gidişler yaptıkları ve kimi zaman değişik

mekânlarda aynı anda buldukları görülür. Kişilerin benliklerini bölerek onları çoğaltan ve mekânlar arasında geçiş yapmasını sağlayan unsurlar, Tzevatan Todorov'un fantastik türe özgü eserde özellikle bulunduğunu belirttiği “*bakışın izlek*”leridir (2004: 120). Görme duyusuyla ilintili olan bu izlekler, *Gölgesizler* romanında oldukça belirgindir. Bu izleklerin başında “bakış”, “göz”, “ayna” ve “cam” gelir. Bunları sırasıyla örneklendirmek gerekirse; şehirdeki berberin caddeye bakıp içerisinde bulunduğu zaman ve mekânı aşarak köye geldiğini görürüz. Anlatıda bu bölüm şöyle aktarılır:

*“Berber, elindeki fırçayı bırakıp gözlerinde büyüyen cellât gözüyle caddeye baktı. Şehrin bütün caddelerini aşmıştı sanki, çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu. Belki de berberin kendine sığmazlığı vardı orada; sözgelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu.”* (G, 7)

Her şeyin görme duyusuyla var edilmeye çalışıldığı romanda “bakış”, “bakmak” sözcükleri gibi “göz” kelimesi de oldukça tekrarlanır.

Kişilerin bir uzamdan başka bir uzama geçmesini sağlayan bir başka araç “ayna”dır. Berber dükkânının aynalarla kaplı bir mekân, olduğu düşünülürse yazarın mekân seçimini bu geçişi sağlayacak şekilde tasarladığı görülür. Karşısındakinin görüntüsünü çoğaltan ayna, onun farklı mekânlarda aynı anda var olmasını sağlar. Kişilerin benliğini bölme görevini aynı şekilde yansıtma özelliğiyle “cam” da yerine getirir.

Mekânlar arası geçişte diğer bir dikkat çekici husus, geçişler esnasında her şeyin bulanık, karmaşık ve belirsiz bir hal almasıdır. Kişiler, buldukları mekândan yeni mekâna nasıl geldiklerini ve nereden geldiklerini bilmezler. Örneğin şehirdeki berber, köye nasıl geldiği bilmez. Romanın sonuna doğru artan belirsizlik ve rüya atmosferinin kaynağında, mekânlar arası geçiş yer alır. Rüyalarda görülen mekânlarda olduğu gibi her şeyin flu bir görünümle belirdiği bu bölümlerde, yazar anlatıcı berber dükkânın bulunduğu zaman katmanından başka bir katmana geçmektedir. Berber dükkânı, farklı bir zamana kayıp gitmiştir. Yazar anlatıcı, berber dükkânını arasa da bulamaz. Evine

döner. Romanın sonunda kendini evinin penceresinden caddeyi seyrederken bulan kahraman, neler olup bittiğini bilincinde değildir.

Anlatının bitiminde gelinen mekân, yazar anlatıcının evidir. Kahramanının “*Karadüş Caddesi*”nde (G, 191) yer aldığını söylediği bu ev, adı gibi roman boyunca anlatılanların hayal ürünü olduğunu ortaya koyar.

*Gölgesizler* romanı, oldukça farklı bir mekân tasarımına sahiptir. Yazar, farklı zamanlarda var olan mekânları eş zamanlı olarak anlatmıştır. Fiziksel olarak farklı özelliklere sahip olan bu mekânlar, statik değil dinamik ve değişken bir biçime sahiptir. İç içe geçen, birbirine dönüşen mekânlar, belirsiz ve karmaşık biçimleriyle labirenti andırır. Bu yapı, roman kahramanlarının içinde bulunduğu çözümsüzlüğü ve çıkmazlığı ifade eder. Anlatı kişileri mekânlar arasında geçiş yapsalar da, kendilerini “var” kılacak yeri bulamamanın sıkıntısını yaşarlar. Yazar, romanın temel izleğini mekân unsuruyla somutlaştırmıştır.

#### **2.2.1.6. Şahıs Kadrosu**

##### **2.2.1.6.1. Karakter Oluşturma ve Başkişi**

Anlatılan hikâyeyi canlandırarak devreye sokan öge olan roman kişileri, ele alınan içerik ve eseri oluşturan diğer unsurların yapısıyla bütünlük oluşturacak şekilde tasarlanır. Bu konuda, M. Zeraffa'nın “*her roman yazarına bir kahraman kavramı dayatır*” (Z. Kıran- A. Kıran 2007:187) görüşü, romanın mahiyetinin anlatı kişilerinin kimliklerinin çizilmesi hususunda ne denli belirleyici rol üstlendiğini gösterir.

*Gölgesizler* romanı, gerek kurgu yapısı gerek işlenen temaların ele alınışı açısından klasik roman anlayışından farklı özelliklere sahip bir eserdir. Romanın bu kendine özgü farklı yapısı, kahramanların karakterizasyonunda da etkili olmuştur. Anlatıda kahramanlar, geleneksel romanda olduğu gibi fiziksel görünümleri ve psikolojik durumları her yönüyle kusursuz bir şekilde ortaya konulan, “birey” hüviyet kazanmış kişiler değildir. Karikatürü andırıcısına tek boyutlu çizilen kahramanlar,

kendilerine özel bir kimlik kazandıracak bir isme dahi sahip değildirler. Onlar, “*bu adsız ve hiyerarşik toplumda insan kişiliğini kaybetmiş, fantastik ve değersiz*” (Emre, 2006: 120) varlıklardır. Bu tür bir tasarım; yazarın romanda farklı cephelerden ele alarak sorguladığı varlık ve yokluk temasının, anlatının yapısal öğeleriyle desteklenerek somutlaşmasına olanak sağlamıştır. Zira roman kahramanları; kendilerini toplumda var kılamamanın sıkıntısını yaşayan, buldukları zaman ve zemine benliklerini konumlandıramayan “gölgesiz” kimselerdir.

Hasan Ali Toptaş’ın, anlatı kişilerini romanlarında ve hikâyelerinde de tespit ettiğimiz üzere belirli teknikler doğrultusunda yarattığını görürüz. Bu tasarım biçimlerinden biri olan “*kışılığın çoğalması veya bölünmesi*” (Baldiran, 2002: 111) *Gölgesizler* romanına hâkim olan izlektir. Romanda, “ben”leri bölünen kahramanlar çoğalır. Çoğu zaman bu durumun bilincinde olmayan anlatı kişileri aynı anda birkaç yerde birden var olur. Romancının bu durumu somutlaştırdığı bölümlerden biri köyün muhtarının, aniden ortadan yok olan Güvercin adlı köyün en güzel kızının kayboluşunu ilçeye haber vermeye gitmeden önce yaptıklarının anlatıldığı şu bölümdür:

*“Köyü adım adım dolaşmıştı o gün; hemen hemen girmediği sokak, geçmediği avlu, dönmediği köşe, hatta uğramadığı çeşme kalmamıştı. Öyle ki, köylülerin hepsi her yerde onu görmeye başlamışlardı. Dahası onunla birkaç kez karşılaşanlar olduğu gibi, aynı saatte ayrı ayrı noktalarda selamlaşıp konuşanlar da vardı. Berbere göre o inanılmaz bir hızla çoğalıyordu kuşkusuz, sokaklarda cirit atan yüzlerce muhtarın kararlılığına bakılırsa daha da çoğalacaktı. Ne var ki muhtarların hepsi aynı değildi; biri karşılaştığı köylülere hafifçe gülümseyip selam veriyorsa, öteki hiç konuşmadan geçip gidiyordu.”* (G, 116)

Romanda kahramanların “ben”lerinin bölünmesi ile birlikte kişilerin sürekli birbirine dönüştüklerini görürüz. Anlatı kişilerinden biri olan yazar anlatıcı, kendi yazdığı romanın kahramanlarına dönüşür. Yazar anlatıcının Berber dükkânında otururken önce imama dönüştüğü ve daha sonra da berber kılığında görüldüğü romanın 25. bölümü ve oradan aldığımız şu kısım, durumu örneklemesi açısından dikkat çekicidir:

“İmam köydeki berber dükkânına değil de kenttekine gelmiş gibi, oturduğum yerde ürpermiştim. O şimdi, teninde uğuldayan köy meydanıyla birlikte duvar dibindeki sandalyedeydi sanki; ellerini dizlerinin üstüne özenle koymuş, arada bir boş gözlerle bana bakıp yavaş yavaş tespih çekiyordu. Derken, yüzü yüzümde kalakaldı... Artık kendinden ve bulunduğu mekândan öyle uzaklaşmıştı ki, ağzımı açıp bir şey sormaya, elimi kıpırdatmaya ya da kirpiklerimi çekiniyordum. (...) imamın varlığının ortasında hiç kıpırdamadan belki saatlerce oturdum. Öyle ki, biraz imamdım artık; berber dükkânından sıkıntılı bir yüzle çıkmış, köy meydanına doğru yürüyordum.” (G, 128)

Roman kişilerinin birbirine dönüşmesi, başka birilerinin yerine geçmesi ve “ben”lerinin çoğalması onların statik değil dinamik bir görünüme sahip olmalarını sağlar. Kahramanların bu devingen ve değişken yapısı, romanda özne ile nesne arasındaki sınırın ortadan kalkmasına ve hayalle gerçeğin iç içe geçtiği belirsiz bir atmosferin oluşmasına neden olur. Her an başka bir şeye dönüşme potansiyeli taşıyan anlatı kişileri, ontolojik bir kuşku içerisinde varlık kazanır. Taşıdıkları söz konusu özelliklerle *Gölgesizler* romanındaki kişiler; postmodern nitelikli eserlerde gördüğümüz, daha çok “özne” kavramıyla karşılanan, “bölünmüşlüğe, çok yönlülüğe ve hareketliliğe” (Ertem, 2000a: 63) sahip kahramanların özelliklerini taşıyan karakterlerdir.

*Gölgesizler* romanında, modern metinlerde olduğu gibi anlatının merkezinde olan ve diğer kişilerin işlevlerinin kendisine göre belirlendiği bir başkahramandan bahsetmek söz konusu değildir. Teklik ve birliğe dayalı merkezi bir düşüncedense çoğulcu bir zemin üzerinde romanı inşa etmiş olan yazar, değil tek bir şahıs üzerine yoğunlaşmak, kişilerin bile kendi içlerinde bölünerek çoğalan “ben”leri ile bir merkezsizlik durumunun yaşandığı, çok kişilikli karakterler yaratmıştır. Yaratılan kurmaca evrende geleneksel manada bir başkişinin olmaması; varlıklarını kanıtlayacak merkezi bir dayanaktan yoksun, gerçekten var olup olmadıkları konusunda şüphe içerisinde olan ve kendilerini tanımlayamamanın sıkıntısını yaşayan kahramanların durumunun simgesel ifadesidir.

Romanda, belirttiğimiz üzere geleneksel anlamda bir başkişi olmamakla birlikte yazar anlatıcı konumundaki kahramanın, anlatıdaki diğer şahıslardan daha başat bir

mevkiye sahip olduğu görülür. Roman, birinci tekil şahıs anlatımıyla konuşan bu kahramanın hayali tasarımlarının ürünüdür. O; gerçek ve düşü, kurmaca ile gerçeği aynı düzlem içerisinde algılayarak zaman ve uzamlar arasında ayırımın olmadığı, özne ve nesne arasındaki sınırın ortadan kalktığı doğüstü bir evren yaratmıştır. Belirsizliğin sisli bir atmosfer yarattığı romanda, anlatı boyunca bir rüyada yaşıyormuş gibi hareket eden bu kahraman, olup bitenlerin tam olarak ayırında değildir.

Belli bir süreliğine yazarın kamerasının objektifine takılan diğer kişilerin aksine, yazar anlatıcının başından geçenler romanın başından sonuna kadar dairesel bir çizgi dâhilinde takip edebilir. Yazar anlatıcının, berber dükkânına girmesiyle roman başlar. Sırasını beklerken dükkânı gözlemleyen ve Berber’le sohbet eden kahraman, ona roman yazdığını ve yazdığı romana henüz bir ad vermediği söyler. Bahsettiği bu kitap, bir anlamda *Gölgesizler* romanın kendisidir. Yazar anlatıcı, berber dükkânındaki bekleyişi esnasında, eş zamanlı olarak kurmacanın başka bir katmanında yer alan Anadolu’nun bir köyünde var olur. Burada, farklı kişilere dönüşerek köyde olup bitenleri takip eder. Köydeki olaylar devam ederken bu arada Berber, çırağını tıraş bıçağı almaya göndermiş ve çırak bir türlü dönmeyince onu aramaya çıkmıştır. Berber’in gelmesini uzun bir süre bekleyen yazar anlatıcı, gelmeyince dükkânı terk edip gece boyunca sokaklarda gezmeye başlar. Kendisini düşteymiş gibi hisseden kahraman, bir sabahçı kahvesine uğrar. Daha sonra tekrar berber dükkânına dönmek isteyen yazar anlatıcı, orayı bulamaz ve Karadüş Caddesi’ndeki evine gider. Sabahın ilk saatlerinde vardığı evinde kendisini elinde çayla caddeyi seyrederken bulur. Romanın sonunda geldiğimizde farklı bir gerçeklik katmanı ile karşılaşırız. Yazar anlatıcı, aslında tıraş bıçağı almaya gönderdiği oğlunu beklemektedir. Sabah olmasına rağmen yanan lambasından gece boyunca roman yazdığını düşündüğümüz bu kişi, geciken oğlunun gelmesini beklerken bilincinde olmadan kendisini farklı zaman ve mekânlarda düşlemiştir.

Romanda yazar anlatıcı, iskambil oyunlarındaki Joker kartı gibi tüm karakterlerin yerine geçebilme özelliğine sahiptir. Kimlikten kimliğe giren bu kahraman, sürekli diğer kişilere dönüşür. Bu dönüşüm yapısı içerisinde romancı aslında tüm kahramanların aynı kişi olduğunu hissettirir. Yazar anlatıcının şu sözleri durumu somutlaştırması açısından dikkat çekicidir:

*“Orayı düşünmemek elimde değildi zaten; henüz nereye kaybolduğu anlaşılamayan Güvercin’den aklını yitirerek karın neden yağdığını sorup duran Cennet’in oğluna, bekçiye, Rıza’ya, hangi kızın saçına okuyup üflediğini bilmeyen imama, hâlâ ilçeden dönmeyen muhtara, hatta yıllar önce nereye gidip yıllar sonra nereden geldiği bir türlü çözülemeyen Cingil 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 demektir aslında; ola ki, Reşit’in bir tutam saç dediği kızdım şimdi; adım Güldeben’di (...)” (G, 142)*

Yazar anlatıcı ve kahramanları arasındaki bu ilişki, aslında romanın gerçek yazarı ve onun yarattığı kişiler arasındaki bağı ortaya koyar.

Anlatının başkişisinin ya da bir kahramanının, romanın gerçek yazarıyla aynı romanı yazması veya en azından okurun karşısına yazar kimliğiyle çıkması daha çok postmodern nitelikli eserlerde görülen bir özelliktir. *“Romanın kendi içinde sorgulanması”* (Ertem, 2000b: 73) yoluna gidildiği bu nitelikteki eserlerde, anlatının yazılış süreci romanın asıl konusu olur. Bu anlamda Hasan Ali Toptaş’ın yarattığı yazar anlatıcı karakteriyle, yazma edimiyle ilgili kavram ve genellemelerin sınırlarını zorlayarak onları sorgulama yoluna gittiği söylenebilir. Romanın yazarını anlatının bir figürü haline getirmiş olan romancı, onun geleneksel anlamdaki hâkim konumunu sarsarak kahramanlarıyla aynı havayı soluduğu evrene yerleştirmiştir. Bu konuda Yıldız Ecevit’in, postmodern anlatılarda yazar anlatıcı konumunda yer alan kahramanlar için belirttiği şu nitelikler *Gölgesizler* romanın kahramanı için de geçerlidir:

*“Postmodern anlatının oyunsu yazarının anlatıcısı da, roman kişisi de çoğu kez kimlikten kimliğe giren, devrim içinde bir yapı gösterirler. Sürekli aynı konumdan - yukarıdan, tanrısal bakış açısından- olayları izleyerek anlatan/yorumlayan geleneksel anlatıcı, modernizmde/postmodernizmde de tanrısal konumunu yitirir; konumdan konuma geçer, çoğu kez de son derece kısıtlı bakış açısından yalnızca görebildiğini betimler; bilge yorumların, öngörülerin sonudur bu.”* (2006b: 77)

Sonuç olarak *Gölgesizler* romanında, yazarın anlatı karakterlerini dönüşüm ve bölünme izlekleri doğrultusunda oluşturduğu görülür. Durağanlığın aksine devingen bir biçime sahip olan kahramanlar, sürekli değişen ve dönüşen yapılarıyla birer yanardöner top görünümündedirler. Bu biçimleriyle kişiler, anlatının diğer dokusal öğeleriyle uyumlu bir şekil sergileyerek onları tamamladıkları gibi romanın bütünsel yapısının hareketli bir görünüme sahip olmasında büyük rol üstlenirler. Romanda, başkişi olarak tespit ettiğimiz yazar anlatıcı konumundaki kahraman, geleneksel anlamda bir başkahramanın sahip olduğu nitelikleri taşımasa da anlatıda birleştirici ve düzenleyici bir işleve sahiptir. Aksiyonun merkezi ve odağıdır. Yazar, yarattığı bu karakterle daha çok romanın özüne dönük problemleri ortaya koymuştur.

#### 2.2.1.6.2. Norm Karakterler

Geniş bir çerçeveden bakıldığında *Gölgesizler* romanın temelde bir yazar ve onun anlatı boyunca yazmaya çalıştığı romanı arasındaki ilişki üzerine kurulduğu görülür. Romanın başkişisi olarak belirlediğimiz yazar anlatıcı konumundaki şahıs, kurguladığı romanın olay örgüsü içerisinde aktif olarak rol alan bir kahraman değildir. O, bölünen “ben”leriyle anlatı kişilerini yaratan ve kimlikten kimliğe giren bir karakterdir. Bu durum, romandaki diğer kişileri ona göre konumlandırmamızı engeller. Fakat bu, romandaki tüm karakterlerin aynı işlevi yerine getirdiği anlamına gelmez. Roman türüne özgü olarak *Gölgesizler*’de de anlatı kişileri değişik fonksiyonları yerine getirmek üzere farklı perspektiflerle kurmaca evreninde varlık kazanmıştır.

Romanda bir fon karakterden daha boyutlu ve bireysel statü kazanmaya en yakın kahraman olarak beliren kişilerden biri, anlatıdaki olayların merkezini oluşturan köyün muhtarıdır. Muhtar, “*eserin özünü genişletmek, desteklemek ve güçlendirmek*” (Stevick, 2004: 182) işlevlerini yerine getiren bir norm karakterdir. Bu kahraman aracılığıyla okuyucu; köyde meydana gelen yok oluşların sebeplerini sorgulamaya, karakterin bakış açısından varlık ve yokluk konusu üzerinde düşünmeye, çözüm yolu bulamamanın çaresizliğini ve kendini toplumda var kılamamanın kişi üzerinde yarattığı kimliksizlik, değersizlik duygularını anlamaya çalışır. “*Sağduyunun ve akli başında gerçeğin*

sözcüsü” (Stevick, 2004: 179) olan Muhtar, bir norm karakterin yerine getireceği üzere “korik ve açıklayıcı” (Stevick, 2004: 179) bir görev üstlenmiştir.

Gölgesizler romanında olay örgüsünün oluşumunda ön plana çıkan kahramanların, bireysel varlıklarını ortaya koyacak özel adlara sahip olmadığı görülür. Kişiler; Muhtar, Bekçi, İmam, Berber, Cennet’in Oğlu gibi kişisel kimliği ifade etmeyen adlarla varlık kazanır. Bu durum, “yapıtın iç düzenine bağlı örtük ya da belirtik” (Z. Kıran- A. 2007: 193) birtakım bilgileri barındırır. Ele aldığımız Muhtar karakteri, her şeyin üzerinde bir güç olarak gördüğü “devlet”in tanıdığı kimlikle var olur. “Devlet”in onu tanımlamış olması, varlığına dayanak oluşturur. Oysa bireysel hiçbir renk taşımayan bu kimlik, kahramanın kimliksizliğini simgeler.

Muhtar’ın kendisini “devlet”le olan bağı nedeniyle var hissetmesi gibi köy de “devlet”le bağı olan tek kişi olan Muhtar’ın köyde bulunmasıyla kendisini var hisseder. Fakat aslında Muhtar’ın merkezi idareyle bir ilişkisi yoktur. Yıllarca muhtarlık yapmasına rağmen üst makamlardan hiçbir yazı almamıştır. İlçeye aniden yok olan köylüleri “devlet”e bildireyim diye gitse de bunu hiç zaman yap(a)mamıştır. Muhtar’ın varlığına dayanak oluşturan güçle bağının olmaması onun “yok” olduğunun olduğu gibi köyün de “yok” olduğunun göstergesidir.

Merkezi idarenin köydeki varlığını simgeleyen Muhtar, kendisini köyde meydana gelen problemleri çözmekle yükümlü en yetkili kişi olarak görür ve olaylar karşısında güçlü bir duruş sergilemeye çalışır. Fakat köyde meydana gelen tuhaf olaylar karşısında o da çaresiz kalır. Köyün berberi Nuri aniden ortadan yok olunca onu her yerde aratsa da bir türlü bulamaz. Aynı durum Güvercin adlı kahraman kaybolduğunda da tekerrür eder. Yazar, bu durum karşısında Muhtar’ın yaşadığı çaresizliği şu sözlerle ifade eder:

*“(…) bunca yıldan beri hep akıllı davranmanın yorgunluğu çökmüştü omuzlarına; ölçülü olmanın, başarmaya çalışmanın ve içinde köpüren binlerce arzuyu bütün bunların gerisine atmanın yillanmış bıkkınlığı gelip yüz çizgilerine oturmuştu. O anda kendi ağırlığıyla ezilen yorgun bir böcekti sanki; hiç kıpırdamadığı halde, görünmeyen bacakları ve kollarıyla çaresizlik içinde tepinip duruyordu.” (G, 99)*

Köydeki yok oluşları anlamlandıramayan muhtar, tüm köyün varlığından şüphe etmeye başlar. Varlık ve yokluk üzerine düşünen kahraman bir iç çatışma yaşar. Yazar, “*aydınlanma anları*” (Stevick, 2004: 179) olarak nitelendirebileceğimiz bu çatışma sürecini iç konuşma yöntemiyle yansıtır. Bu anlar, başlangıçta “*yalınkat*” (Forster, 1985: 108) bir karakter olarak beliren muhtarın yuvarlaklaşmasını sağlar. Bu durum, aynı zaman kahramanın bireysel bir kimlik kazanmaya başladığı anlamını da taşır.

Kafasındaki sorularla yavaş yavaş akli dengesini kaybeden Muhtar, intihar eder. Bu intihar simgesel bir nitelik taşır. Kahraman, intihar ederek kendisini “yok” etmenin aksine “var” kılar. İntihar, bir tür varoluş biçimi olarak karşımıza çıkar. Kayıplara karışan Cıngıl Nuri, delirerek bir anlamda kendi içinde yok olan Cennet’in Oğlu gibi Muhtar da “var” olmanın yolunu kendisini “yok” etmekte bulmuştur. Bir karşı duruş anlamı ihva eden intiharla, kendisini var kılan güçlerin koyduğu kuralların dışına çıkmıştır. Muhtarın, odasında asılı olarak bulunduğu göbeğine kadar sarkan dili bu yorumu kuvvetlendirir. Kahramanın tuhaf bir şekilde sarkan uzun dili “alay etmek, eğlenmek” anlamlarını taşıyan “dil çıkarmak” deyimini hatırlatır. Kendisine sunulan kimliğin dışında kişisel bir varlık alanı tanımayan, özel olanın bütünüyle kaldırılarak her şeyin şeffaflaştırıldığı bir toplumda kahraman, kendi iradesiyle gerçekleştirdiği bir eylem olan intiharla kişisel bir hüviyet elde etmiş olur.

Hasan Ali Toptaş, yarattığı bu karakterle taşra gerçeğini farklı bir dikkatle gözler önüne sermiştir. Yazar, taşranın kendi kaderine terk edilmişliğini, uzaklığını ve yalnızlığını ideolojik bir dille değil daha insani bir perspektifle aktarmıştır. O, modern insanın boğuştuğu “var olma”, “birey” ve “arayış” gibi kavramaları taşra insanın sorunsalı haline getirerek onu daha bireysel bir bakış açısıyla sunmuştur.

Norm karakter olarak belirlediğimiz Muhtar karakteri amaç olmaktan ziyade amacı gerçekleştirmek için kullanılan araç işlevi üstlenmiştir. Romancının aracılığıyla bireyin; inançlar, toplum ve bürokrasi karşısındaki konumunu sorguladığı bu karakter, eserde ele alınan temaların yoğunlaştırma ve somutlaştırma fonksiyonunu yerine getirmiştir.

### 2.2.1.6.3. Kart Karakterler

Anlatıdaki sosyal ilişkiler ağını oluşturan kahramanlar, çeşitli görevler yerine getirmek üzere farklı niteliklerle donatılarak roman evreninde varlık kazanırlar. Sahip oldukları özelliklerle romandaki diğer kahramanlardan ayrılan kart karakterler, “*tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şekli*” (Stevick, 2004: 175) olarak karşımıza çıkar. Farklı renkleri bir arada bulundurmaları sebebiyle bulanıklaşan ve bu nedenle kendilerine bir çerçeve çizmenin güç olduğu kişilerin aksine kart karakterler, tek bir rengin belirginleştirilmiş ifadesi olarak statik bir yapıya sahip kahramanlardır.

*Gölgesizler* romanında köyün bekçisi olarak karşımıza çıkan kahraman, kart karakter niteliği taşır. Bireysel bir hususiyet taşımayan ve Bekçi adıyla varlık kazanan bu kahraman, kimliğini kendisine verilen görev çerçevesinde tanımlar. Yazarın sabit ve sınırlı bir bakış açısının temsilcisi olarak sunduğu Bekçi, çizgilerinin keskinliği ve tek boyutlu görüntüsüyle bir karikatürü andırır. Olaylar karşısında gösterdiği davranışlar ve düşünüş tarzıyla, “*hem komik, hem de merhamet uyandıran*” (Stevick, 2004: 177) bir kişi olarak karşımıza çıkar. Köyde Muhtar’dan sonra kendisini en yetkili kişi olarak gören Bekçi, “devlet”i mutlak bir güç olarak görür. Ona göre her şeyin üzerinde bir güç olan “devlet”, köyü gizli gizli gözetler ve olup biten her şeyden haberdardır. Köylülerin aniden ortan kaybolmaları bile “devlet”in planıdır. Yazarın Bekçi’nin iç konuşmalarını yansıttığı şu bölüm, kahramanın düşünüş tarzına ışık tutması açısından dikkat çekicidir:

*“Bekçi bütün bu konuşmalara sırtını dönmüş, köye gelip giden çerçinin çerçi değil, olsa olsa milletvekillerince gönderilen bir öncü olabileceğini düşünüyordu. Kim bilir neler öğrenip gitmişti buradan, raporunda neler yazacaktı?”*

*Belki de yalnızca Cingil Nuri’nin kamyon şoförü olduğunu haber vermek için gelmişti köye, tek görevi buydu. (...) Besbelli ki devlet, Nuri’yi yok ettiği için başvurmuştu böyle bir yalana; o yılanmış bir ölüdür şimdi. Ama kayıtlara şoför diye yazılmıştır ve şoförlüğünü arada sürdürüyordur.(...)*

*Peki ama, yok edilmeye değecek önemi nereden geliyordu Nuri’nin? İşte bunu bekçi bilemezdi; belki o, sonu sonsuza dayanan bir yok etme tasarısının ilk kurbanıydı. Her köyden birer kişiyi yok edelim bakalım, diyebilirdi devlet; ötekilerin yok olmaya ne*

*denli hazır olduklarını anlamak için. Köyden hayalet hızıyla gelip geçen çerçi, yüzlerden bu hazırlığın ipuçlarını toplamıştı belki; şimdi dağların ardında bir yere oturmuş, topladığı yüzleri yazıyordu kâğıtlara. İşte diyordu halleri, işte gözleri, işte susuşları, sonra bakışları, evleri, köy meydanındaki çınarları, çınar dibindeki muhtarları, işte bakkal Rıza, onu yanında Cennet'in oğlu, az ötede Reşit..." (G, 29-30)*

Bekçi karakteri, birçok insanın ortak özelliklerini en yetkin ve belirgin bir şekilde temsil etmesi açısından *"tip"* (Belge, 2006: 24) niteliği taşır. Amirlerine sıkı sıkıya bağlı onlarsız adeta yaşayamayan, yaptığı vazifeyi bütün değerlerin üstünde tutan ve hayata yerine getirdiği görevin gerektirdiği ölçüde, dar ve sınırlı bir pencereden bakan insanları temsil eder. "Devlet"i kutsayışı, köyde olup biten her şeye kuşkuyla bakması ve bunları muhtara anlatması, köyün tamamına hâkim olmak ve Cennet'in Oğlu gibi aykırı davranışlar sergileyen kişileri disiplin altına almak istemesi gibi davranışları ve kişilik özellikleriyle bize Orhan Kemal'in *Murtaza* adlı romanındaki Bekçi Murtaza karakterini hatırlatır.

Romanda olay örgüsünü taşıyacak nitelikte bir başkişinin olmaması yazarın diğer kahramanlar aracılığıyla kurguyu yürütmesine neden olur. Bu durum, anlatının başında *"yalınkat"* (Forster, 1985: 108) kişiler olarak beliren kahramanların karşılaştıkları olaylarla birlikte değişerek yuvarlaklaşmasına neden olur. Kahramanların yapılarındaki bu çözülüş Bekçi karakteri için de söz konusudur. Bakkal Rıza'nın karısı Hacer ile ilişkisinden olan Ramazan'ın bir at tarafından köyün meydanında vahşice öldürülmesinden sonra değişmeye başlar. Meydana gelen olaylar karşısında sarsılmaz bir irade ve kararlı bir duruş sergileyemez. Olaylar üzerinde düşünmeye ve onları anlamaya çalışır. Kahramanın Dede Musa ile konuşurken söylediği şu sözler onun yaşadığı iç çatışmayı ortaya koyar:

*" 'Ben bilemiyorum,' dedi güçlkle, 'daha doğrusu bir türlü akıl erdirip içinden çıkamıyorum. Çıkılacak gibi de değil zaten, her şey gitgide karmaşık bir hal alıyor köyde, her şey gitgide tuhaflaşıyor... Üstümüze bir uğursuzluk çöktü sanki, nereye baksam ya da olup bitenlerden hangisini anlamaya çalışsam bunalıyorum. Hem öyle bir*

*bunaliyorum ki, çekip gitmek geliyor içimden; çekip gitmek ve bir daha hiç mi hiç dönmek...” (G, 170-171)*

Yazarın kart karakter olarak karşımıza çıkardığı Bekçi'nin, bu şekilde bir iç çatışma yaşaması ve bunun farkında oluşu onun başlangıçtaki saf, çarpıcı ve parlak görünümünün zedelenmesine neden olur. W. J. Harvey'nin belirttiği gibi kart karakter mutlak bir şekilde değişme ve büyüme olgusundan yoksun değildir. Fakat onun değişimi, *“esnekliği, sadece nispidir”* (Stevick, 2004: 174). Bu tür kahramanlar, sınırları dışına çıkartılmaya başlandığında çizgileri bulanıklaşır ve canlılığını yitirir.

Bekçi, oğlu Ramazan'ın ölümü nedeniyle yaşadığı üzüntü ve köyde meydana gelen olaylar karşısında içinde bulunduğu çaresizlik sürecini, Muhtarın kendisine verdiği asker kaputunu giyip bir an önce onun gelmesini beklemekle geçirir. Yazar Bekçinin durumunu şu sözlerle açıklar:

*“Artık her gün oraya gelip bayrak direğine sırtını vererek bomboş gözlerle köy meydanına bakıyordu. Asker kaputu sırtındaydı gene, kimi zaman çıkarıp dizlerinin üzerine seriyor, mavzeri de uykuya dalmış bir bebek gibi üstüne yatırıyor. Meydandan el ayak çekildiğinde, çoğunlukla öğle sıcağında, tepesinde dalgalanan bayrağa dikiyordu gözlerini; onun sessizliğinde muhtarın yokluğunu arıyor, sonra o yokluğun içinde at sırtında ağır ağır yaklaşan muhtarı görüyor ve sevinçle haykırarak köy meydanına doğru fırlıyordu.” (G, 167)*

Bekçi'nin yaşadığı zor durum karşısında gösterdiği bu tepkiler, simgesel bir nitelik taşır. Muhtar olmayınca kimliğine dayanak oluşturan noktayı yitirmiş, bir anda çıplaklaşmıştır. Muhtarın yokluğu onu anlamsızlaştırmıştır. “Yok” olmamak için üniformasına ve mavzerine sarılır.

Bekçi, roman boyunca kişiliğini değiştirecek olaylar yaşasa da *“tabiatındaki esas nitelikleri”* (Stevick, 2004: 177) muhafaza eder. Kolay kolay heyecanlanmaması, fazla konuşmaması ve davranışlarına çöken ağırlıkla Muhtar'a benzemeye başlar. Anlatının sonunda Bekçi, Muhtar olarak doğar. Fakat bu durum onun kişilik özelliklerini kaybettiği değil daha da perçinlendiği ve güçlendiği manasını taşır. Dolayısıyla Bekçi, romanda kişinin tüm güçlerden bağımsız olarak bir kimlik

kazanması anlamını taşıyan “yok olma” durumunu yaşamamıştır. Anlatıda bir kez “Baki” olarak geçen adı gibi “devamlı, sürekli” kalmıştır. Kahramanın adı, aynı zamanda onun romanda temsil ettiği düşüncenin kalıcılığına da işaret eder.

Anlatının diğer bir kart karakteri Cennet’in Oğlu adlı kahramandır. Şaşırtıcı bir niteliğe sahip olan bu karakter, “*okuyucuda karışık tepkiler*” (Stevick, 2004: 177) uyandırır. Köydeki herkesin deli gözüyle baktığı ve söylediklerine inanmadığı Cennet’in Oğlu, aslında hep doğruyu söyler. Sözleri anlamsız ve basitmiş gibi görünse de varoluş sorunsalının özünü didikleleyen derinlikli ifadelerdir. Bu kahraman, kendine özgü kişiliğiyle hem komik hem merhamet uyandıran hem de okuyucuyu eserde ele alınan temel temalar üzerinde düşündürten bir kişidir.

Cennet’in Oğlu romandaki diğer birçok kahraman gibi varlığına dayanak oluşturabilecek özel bir isme sahip değildir. “Cennet’e ait olma” anlamını ihva eden kahramanın adı, bulunulan mekâna yabancı olma ve onunla tam bir uyum içinde olmama durumunu çağrıştırır. Nitekim Hasan Ali Toptaş yaptığı bir söyleşide kahramanın adı için şunları söyler:

*“(...) Gölgesizler’deki deli gence ben Cennet’in oğlu demekle onu öteki roman kişilerinden farklı olarak, dünyevi sınırların dışında bir yerlere kodlamışım. Bir anlamda onu cennete göndermişim.”* (Varlık 2010: 81)

Buldukları mekânda kendini var kılamayan diğer kişiler gibi Cennet’in Oğlu da yaşadığı toplumla bütünleşmez. Deliliğiyle aykırı bir duruş sergiler. Toplumun kabul ettiği tüm ilkelerden ve kurallardan bağımsız olma manasını taşıyan delilikle, bir anlamda bireysel varlığını ezen, yok eden güçlerin hâkimiyet alanından çıkmış olur. Öte yandan yazarın deliliği, romanın temel izleği olan “yok olma”yla ilişkilendirilmiş olması dikkat çekicidir. Muhtar’a göre delilik bir tür yok olma yöntemidir ve Cennet’in Oğlu kendi varlığına karşı olarak yok olmuştur.

Bu kahramanla ilgili diğer bir dikkat çekici husus, yazı yazmasıdır. Muhtar, Cennet’in Oğlu’nun evini bastığında masasının üzerinde mektuplar görür. Mektupları kime yazdığını sorduğunda Cennet’in Oğlu, “*Hiç kimseye!*” (G, 78) yanıtını verir. Kahramanın söz konusu durumu ve cevabı onu yazar anlatıcıyla dolayısıyla da romanın

asıl yazarı Hasan Ali Toptaş'la ilişkilendirmemize neden olur. “Ben”lerini bölerek kahramanlarını oluşturduğunu söyleyen yazar anlatıcı, bu kahramanla kendine en yakın “ben”i yaratmıştır. Bu “ben”in herkesin deli gözüyle baktığı, toplumdan dışlanmış bir kişi olması ve Güvercin’i kaçırma suçunun ona yüklenmesi ayrıca dikkate değerdir.

Cennet’in Oğlu, olay örgüsünün oluşumunda işlevsel bir role sahiptir. Muhtar, kaybolan Güvercin’i kimin kaçırmış olabileceğini sorunca Bekçi, Cennet Oğlu’nun bu işi yapabileceğini söyler. Güvercin, her yerde aranıp bulunamayınca Muhtar, Bekçi ile beraber Cennet’in Oğlu’nun evini basar ve onu muhtarlığa götürür. Cennet’in Oğlu muhtarlıkta dövüldükten sonra serbest bırakılır. Bir süre sonra akli dengesini kaybeden kahraman, dağdan getirdiğini söylediği yılanlarla çocuklara gösteriler yapar. Köydeki herkes Güvercin’inden ümidi kesmişken Cennet’in Oğlu onu köye getirir. Güvercin’i dağda gezerken bulup getirdiğini ne kadar söylese de herkes, onun Güvercin’i kaçırdığını düşünür.

Cennet’in Oğlu’nun ölümü ise romanda meydana gelen birçok olay gibi tuhaf niteliklidir. Çocukların “hortlak” adını verdikleri kahraman, dağdan getirdiği ve “*muhtarı yaratan, bekçiyi yaratan, anamı yaratan Allah*”ın (G, 213) gönderdiğini söylediği bir yılanı, çocuklara gösteriler yaptığı sırada kemer diye beline dolar ve kuyruğunu ağzına verir. Yılanın kuyruğunu yavaş yavaş yutmasıyla kahraman ölür. Ölümlükte ağzında yeşil sular gelir. Yeşil rengi kahramanın adı gibi Cennet’le ilişki bir renktir.

Romanda görselliğe dayalı bir üslup kullanan yazarın çizdiği karakterler, hatları belirgin, akılda kalıcı ve canlı kişilerdir. Diğer şahıslardan daha derinlikli bir perspektifle karşımıza çıkan kart karakterler ise belirtilen nitelikleri daha belirgin bir şekilde sergileyen roman kahramanlarıdır. Onlar, olay örgüsünün oluşumunda önemli işlevleri yerine getirdikleri gibi kendine has karakterleriyle anlatının renkli bir şahıs kadrosuna sahip olmasını sağlamışlardır.

#### 2.2.1.6.4. Fon Karakterler

Anlatıdaki beşeri ilişkiler ağının oluşmasını sağlayan fon karakterler, olayların geçtiği sosyal ortamı somutlaştırma ve okuyucuya tanıtmaya görevini üstlenen karamanlardır. Gündelik yaşamı tüm renkleriyle yansıtan canlı bir taşra hayatının çizildiği *Gölgesizler* romanında, fon karakterlerin oldukça işlevsel bir biçimde kullanımı söz konusudur. Yazarın ustalıkla yarattığı bu kahramanlar, eserin güç kaynağını oluşturduğu gibi yapısındaki enerji ve canlılığın altında yatan önemli etmenler arasında yer alır.

Romanda fon şahıslar, farklı işlevleri yerine getirmek üzere tasarlanan “*çeşitli karakterlerden oluşmuş bir grup*”tur (Stevick, 2004: 173). Sosyal ortamı tanıtan ve beşeri ilişkiler ağını oluşturma görevini yerine getiren bu nitelikteki kahramanlara geçmeden işlevsel yönü yüksek olan fakat fon karakter görünümünde karşımıza çıkan birkaç karakter üzerinde durmak istiyoruz. Bunlardan ilki Güvercin adlı kahramandır. Olay örgüsünün oluşmasını sağlayan, akış doğrultusunu ve hızını belirleyen güç konumunda bir karakter olan Güvercin, yüzeysel bir derinlikle karşımıza çıkar. Güvercin’in kayboluşu olay örgüsünün merkezi vakası olduğu halde onun anlatıda somut bir varlık göstermesi söz konusu değildir. Romana hayat vermesi itibariyle başkişi konumunda dahi düşünülebilecek karakterin bu denli soyutlaştırılması aklımıza yazarın, bu kahramanını yokluğuyla var etmeye çalışmış olduğu düşüncesini getirmektedir. Zira yok olma ediminin ana izlek olduğu romanda yokluk bir tür var oluş biçimidir.

Fonksiyonel olduğu kadar Güvercin karakteri simgesel bir değere de sahiptir. Arayış temasının “kuş” imgesiyle karşılandığı romanda bu karakter, köyün içerisinde bulunduğu kendini arayış sürecini temsil eder. Anlatıda kahramanlar, merkezinde “kuş” motifinin yer aldığı bir arayış süreci içerisinde yer almaktadır.

Belirttiğimiz nitelikte karşımıza çıkan diğer bir karakter Berber’dir. Yazarın “*kendine sığmazlığı vardı*” (G, 7) dediği bu kahraman mekânlar arası geçiş yapar. Önce, şehirdeki berber dükkânında müşterileri tıraş ederken karşımıza çıkan Berber, daha sonra köye geçer. Farklı kahramanlara dönüşen yazar anlatıcı, daha çok bu

karakterin yerine geçer. Köydeki olayları, onun gözleri aracılığıyla gözlemler. Bu kahraman, yazarın elinde tuttuğu bir tür kamera görevini görür. Nitekim yazarın kahramanı için “cellât göz” leitmotivini kullanması dikkat çekicidir. Bu leitmotiv üzerinde biraz durmak gerekirse; Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz* romanında yazarın hikâye anlatmakla onu bir yandan yaşatıp aslında bir yandan da öldürdüğünü yazar. *Gölgesizler* romanında, “*güzel günah*” (BHH, 124) olarak nitelendirdiği yazarak öldürme işini, berberin gözleri aracılığıyla gerçekleştirir. Öte yandan Güvercin’i kaçırın ayıyı Berber’in vurması da kahraman ve yazarın onun için kullandığı “cellât” kelimesi arasında bağlantı kurmamızı sağlar.

Romanda belli bir süreliğine ilgi merkezi olan ve daha çok “*yapıyı işleten çarkın dişlileri*” (Stevick, 2004: 173) biçiminde karşımıza çıkan diğer fon karakterler: “*ruhum daralıyor*” (G, 14) diyerek ortadan kaybolan ve yıllar sonra dönen Cıngıl Nuri, kocasının dönmesi için her türlü yolu deneyen Cıngıl Nuri’nin karısı, köyün imamı, Güvercin’in babası Reşit, Güvercin’i bulmak için yapılan büyüye ortak olmak zorunda kalıp bir at tarafından öldürülen Ramazan, âşık olması için Reşit’in saçından bir tutam alarak Ramazan’a verdiği hayali kahraman Güldeben, Güvercin’i kaçırdığı için Cennet’in Oğlunu öldürmeye çalışan Rıza, Bekçi’yle yasak bir ilişki kuran Rıza’nın karısı Hacer, Muhtar ve Bekçi’nin dara düştüklerinde akıl danıştıkları Dede Musa ile onun anlattığı tuhaf aşk hikâyesindeki Aynalı Fatma ve Asker Hamdi, köye Cıngıl Nuri ile ilgili gönderilen telgrafi vaktinden çok sonra getiren postacı, Berber’in çırağı, yazar anlatıcının karısı ve jilet almaya gönderdiği oğlu. Romanda kimi zaman birbirine dönüşen bu kahramanlar, canlı bir beşeri ilişkiler ağının oluşmasını sağlarlar.

Anlatıda dikkat çekici bir niteliğe sahip olan diğer bir fon şahıs grubu, yazarın “*kimsenin bilmediği gizli bir mahkeme heyetine*” (G, 168) benzettiği duvar dibinde pinekleyen aksakallı yaşlılardır. Onlar, “*romandaki olayları yorumlayan bir koro gibi görev*” (Stevick, 2004: 173) yapar. Yine bu kahramanlarla aynı grubu oluşturan çocuklar ve köye gelen Çingenler zengin ve renkli bir sosyal ortamın oluşmasını sağlar.

Sonuç olarak taşra yaşamının somut bir şekilde yansıtıldığı *Gölgesizler* romanında, yazar yarattığı fon karakterle canlı bir toplum imajı yaratmıştır. Romancının insani ilişkileri, sosyal ilişkiler ağının bir parçası olarak sunmaktaki başarısı;

çözümleme ve yorum tekniğini değil, daha çok dramatik yöntemi ön plana çıkarmasıyla gerçekleşmiştir. Bu yöndeki başarının altında yatan nedenler arasında yazarın, çocukluk ve gençlik yıllarını taşrada geçirmiş olması da göz ardı edilmemesi gereken bir husustur.

### 2.2.2. Tematik Kurgu

*Gölgesizler* romanı, insani varoluşun temel problemlerini farklı bir düzlemde ele alışı ve yazarın üzerinde hassasiyetle durarak eserin içeriğiyle organik bir bütün oluşturacak şekilde tasarladığı özgün yapısıyla dikkate değer bir yapıttır. Eserde olayların büyük bir kısmı köyde geçse de gerek içeriği gerekse yazarın postmodern anlatım yöntemleriyle oluşturduğu biçimsel yapısıyla roman, Türk edebiyatında köy romanı türünde verilen eserlerden farklı bir konumda yer alır. Anlatıda, tek boyutlu ve dış gerçekliği önceleyen geleneksel köy romanının aksine, insanı merkeze alan bir perspektifle taşra gerçekliğine ayna tutulmuştur. Nitekim Hasan Ali Toptaş, yaptığı bir söyleşide bu romanı için şunları söyler:

*“(...) ‘Gölgesizler’in mekânı çok tehlikeli bir bölgeydi benim için. Köy edebiyatı dediğimiz türün doygunluk noktasına ulaştığı bir zamanda çıktı ‘Gölgesizler’. Ardından, bu romanda imam var, muhtar var, ama neden öğretmen yok, diye soruldu. Oysa benim amacım o alışlagelmiş köy romanlarından birini yazmak değildi. ‘Gölgesizler’ de öyle bir roman değildi zaten. O, insan her yerde insandır, diyen ve eğilip insanın karanlığına bakan bir romandır. Bütün bunlardan önce, yalnızca bir romandır.” (Çağlar, 2000: 29)*

Romanda, varoluş ana teması etrafında insanın kendisine sunulan hayat içerisinde sıkışmışlığı, yaşamın anlamı ve kişinin kendi öz gerçekliğini arayışı gibi konular ön plana çıkar. Bu temaları yoğunluk derecelerine göre şu şekilde sıralayabiliriz:

### 2.2.2.1. Varoluş

Bireyin kendi gerçeğine eğilip varlığını çeşitli açılardan sorgulaması insanlık tarihi kadar eski bir konudur. Daha çok felsefi bir boyut taşıyan bu konu, *Gölgesizler* romanında sanatın kendine özgü estetik düzleminde sorgulanmıştır. Yazarın romanın çokkatmanlı yapısı içerisinde, imgesel bir anlatım kullanarak ele aldığı tema, eser üzerinde yapılabilecek farklı okumalarla değişik şekillerde yorumlanabilir.

Romanda, varoluş sorunsalı “yok oluş” ana motifi üzerinden işlenmiştir. Anlatı kişileri farklı yok olma yöntemlerini kullanarak kaybolurlar. Köyün berberi Nuri, bir sabah uyandığında “ruhum daralıyor” deyip evden ayrılır ve ortadan kaybolur; bir zamanlar köyde yaşamış oldukları düşünülen Aynalı Fatma ve Asker Hamdi’ye yaşadıkları birliktelikten sonra ne olduğu bilinmez; Cennet’in Oğlu delirerek bir anlamda kendi varlığına karşı olarak; köyün muhtarı ise intihar ederek yok olur. Köyde bu yok oluşlar meydana gelirken şehirdeki berber dükkânında ise önce berberin jilet almaya gönderdiği çirak ortadan kaybolur, daha sonra onu aramaya çıkan Berber dükkâna geri dönmez.

Yazar, temelinde hayatın anlamını sorgulamanın yer aldığı “yok olma” edimiyle bireyin özüne dönük evrensel bir sorunu ortaya koyar. İnsanı belirlediği kalıplar çerçevesinde yaşamaya zorlayan hayat, onu çizdiği dar sınırlar içerisine hapsedmiştir. Yaşam, tekrara mahkûm döngüsel bir çizgide ilerler ve bu çizgide yol alan insan tekrarı yaşamaktan öteye gidemez. Yazar, insanın hayat karşısında yaşadığı bu çıkışsızlığı şu sözlerle ifade eder:

*“Aynı yolda yürümekten başka çaresi olmayan tuhaf birer yaratıktı insanlar; tekrarın tekrarlananın örüntüsü olduğunu anlayamadan, aynı el sallayışların, aynı gülüşlerin, aynı yürüyüşlerin ya da aynı oturuşları içinden geçe geçe damaklarına bulaşan uzak bir serüvenin tadıyla dönüp dolaşıp aynı noktada yaşıyorlardı.”* (G, 156)

Anlatıda, yaşadıkları her şeyin olduğundan başka bir şey olabileceğini fark eden kahramanlar anlamsızlık, boşluk ve hiçlik duygusuna kapılırlar. Kişinin *“birlikte olduğu ya da yapmayı tasarlayabileceği şeylerin ilgiye değer olduğuna, yararına, önemine ve gerçekliğine inanmama duygusu”* (Gençtan, 2007: 135) biçiminde beliren bir tür

varoluş bunalımı yaşarlar. Yazar, endüstrileşmiş toplumun yarattığı yirminci yüzyıl insanının yaşadığı bu bunalımı farklı bir bakış açısından, taşra insanı üzerinden sorgulamıştır.

Roman kişileri varoluş alanlarını daraltan bu yapı içerisinde, kendilerini ortaya koymanın yolunu “yok olmak”ta bulmuşlardır. “Ruhlarını daraltan” bu dar kalıptan, yok olarak çıkmaya çalışırlar. Bu edimle, bir oyun olarak nitelendirilen hayatın kurallarını çiğneyip ona meydan okudukları gibi bir anlam arayışı içerisine de girerler. Aniden yok olan ve köye bir meczup olarak dönen Cıngıl Nuri'nin yok oluşu bu durumu en iyi açıklayan örnektir.

Romanda deliliğin, bir yok oluş biçimi olarak düşünülmesi dikkat çekicidir. Cennet'in Oğlu adlı kahraman yok olma yöntemi olarak deliliği seçmiştir. Bu kahraman, köydeki diğer kişilerden farklıdır. O, hiç kimseye yazmadığını söylediği mektuplar yazar. Bu yönüyle yazara en yakın “ben”idir. Köyün en güzel kızı Güvercin ortadan kaybolunca Bekçi suçu Cennet'in Oğlu'na yükler. Yazara en yakın kişi olması bakımından suçun ona yüklenmesi anlamlıdır. Muhtar ve Bekçi; Cennet'in Oğlu'nun evini basar ve yazdığı mektupları okur. Köydeki her şeyden haberdar olup otoriteyi temsil eden bu kişiler, böylece onun yazdıklarını da görmüş olur. Her şeyin şeffaflaştırılmış olması, bireyin özel alanını yok eder ve bireyselleşmesini engeller. Bekçi, Cennet'in Oğlu'nu o günden sonra göz hapsine alır. Kahramanının varoluş alanını daraltan bu durum, benliğini özgürce ortaya koymasını engeller. O ise çareyi kendi içinde yok olmakta, delilikte bulur. Her an gözleyerek kişinin özel alanlarını yok eden, ona varlığını ortaya koyup birey olma imkânı vermeyen, onu yalnızlığa mahkûm eden toplum karşısında kahraman, çözümü yok olmakta bulmuştur.

Romanda yok olma çeşitli açılardan ele alınan bir temadır. Yazar; baskıcı ve kısıtlayıcı niteliğe sahip bürokratik sistemi ve bireyin bu sistem karşısındaki silikliğini bu tema üzerinden ele almıştır. Köylüler “devlet”i her şeyin üzerinde kutsal bir güç olarak görür. Onlara göre bu güç her şeyi bilir ve bütün yaşananlar onun kontrolü altında gerçekleşir. Tanımlayamadıkları bu güç karşısında kendilerini konumlandırılamaz. Kişinin kafasında yarattığı tüm davranışlarının gözetlendiği hissi,

onun sürekli bir korku ve baskı altında yaşamasına neden olur. Bireyin kişisel varlığı bu güç altında ezilir.

Romanda olayların geçtiği köyün adı yoktur. Gelecekleri söylenen milletvekilleri için hazırlık yapılır. Fakat hiçbir zaman gelmezler. Devlet görevlisi olarak düşünülebilecek bir tek postacı gelir. O da getirmesi gereken belgeyi zamanından çok sonra getirir. Kaybolan köylüleri “devlet”e haber vereyim diye ilçeye giden Muhtar, aslında hiçbir zaman “devlet”e gidemez. Hasan Ali Toptaş, taşranın kaderine terk edilmişliğini, yalnızlığını ve değersizliğini farklı bir dille ortaya koymuştur. Yazarın bu durumu ironik bir dille aktardığı şu bölüm dikkat çekicidir:

*“Sonunda Güvercin’in yerini buldular tabi, üç dört kişi defteri kucaklayıp muhtarın önüne getirdi. “Bak”, dediler, “işte!” Muhtar baktı; gördüğü şey, Güvercin’in yokluğuna benzeyen küçücük, belli belirsiz bir işaretti. Nokta bile değildi hatta, sayfayı dolduran binlerce tuhaf çizginin arasında, pire gözü gibi daracık bir boşluktu. Herhalde o boşluğa, kaybolup gitme korkusuyla bakakalmıştı muhtar, sonra toparlanmış ve devletin gözünde kendisinin ne kadar yer tuttuğunu anlamak için gözlerini raflarda gezdirmişti.” (G, 196-197)*

Köyün muhtarının intiharı yani yok oluşu bu güç karşısında kendisini var kılma çabası olarak düşünülebilir. Muhtar, görev yaptığı muhtarlık odasında intihar ederek bürokratik sistemin, dinin ve hayatın belirlediği kuralların dışına çıkmış olur.

Romanda üstkurmaca düzleminde gerçekleşen bir yok oluştan da bahsedilebilir. Yazarın gölgesi olarak düşünebileceğimiz yazar anlatıcı, romanı yazarken onun içinde yok olur. Bu yok oluş, sürekli başka bir roman kahramanına dönüşmekle gerçekleşir. Varlığını siler ve kendi içindeki “ben”ler olarak nitelendirdiği roman kahramanlarına dönüşür. Bu “yok oluş” roman kahramanlarınıninkine benzer. Yazar anlatıcı, dolayısıyla bir anlamda yazar, kendisini yok ederek bir anlam arayışı içerisine girmiş ve anlatının sonunda ortaya koyduğu romanla kendini var kılmıştır.

Yıldız Ecevit ise “yok oluş” imgesini yazarın gerçek hayatıyla ilişkilendirir ve bu konuda şunları söyler:

“Metnin yazarı Toptaş da reel gerçeklik düzleminden ‘yok oluş’ imgesinin oluşmasına omuz veriyor, ‘Çevremdeki insanlardan ve kendimden kaçmak için yazmaya başladım,’ diyor. Anlaşıyor ki, romanın yazarı da metnini yazarken satırların arasında yok olmak istemiştir.” (2006a: 45)

Yazar, varoluş sorunsalını “yok oluş” imgesi üzerinden işleyerek bir tezatlık oluşturmuş ve belirgin bir biçimde görünür kılınmasını sağlamıştır. Bu imgeyi farklı kaynaklarla beslemiş ve değişik şekillerde yorumlanabilecek biçimde tasarlamıştır. “Yok olma” kişiyi yalnızlığa iten ve kişisel varlığını ortaya koyacak bir alan yaratmayan toplum yaşantısı karşısında roman kahramanlarının ortaya koyduğu bir tepki olmakla birlikte; kişinin hapsediği hayat sınırları içerisinde hissettiği anlamsızlığı, boşluğu aşmak için başvurduğu bir yol olur. Bu imge, hem baskıcı bir sistem içerisinde bireyin yok oluşunu hem de bu yok oluşa karşı kişinin ortaya koyduğu karşı duruşu ifade eder.

#### 2.2.2.2. Arayış

Arayış izleği, eserlerinde belli temalar üzerinde yoğunlaştığı görülen Hasan Ali Toptaş’ın ele aldığı konular içerisinde ilk sırayı alır. Çeşitli okumalarla farklı şekillerde okunabilecek bir anlamsal zenginliğe sahip olan *Gölgesizler* romanın da bu temayı işlemiş olan yazar, diğer eserlerinde olduğu gibi, daha çok imgesel bir dille ele almıştır.

Eserde, yaşama anlam veren nedenlerin yok olması, toplumsal kuralların ve bürokratik sistemin yarattığı baskının kişinin varoluş alanını daraltması, toplumun gerçek sevgiden ve iletişimden yoksun olması; roman kahramanlarının anlamsızlık, boşluk, değersizlik ve bunların beraberinde getirdiği yalnızlık duygularını yaşamasına neden olur. İçindekileri yavaş yavaş yutan bir vakum gibi hayat, kişileri gittikçe daralan bir çemberin içine alarak yok eder. Yaşadıkları iç sıkıntısı içerisinde ruhları daralan anlatı kişileri, anlam arayışı içerirse girerler. Farklı yollar kullanarak gerçekleştirilen bu arayış, kişinin öz benliğini bulmaya yöneliktir.

Anlatıda, yazar zengin çağrışım gücüne sahip bir takım sözcüklerle bir imge ağı oluşturmuştur. “Gölge”, “göz”, “ayna” ve “kuş” imgeleri bu ağın ana düğümlerini

oluşturur. Bunlar içerisinde “ayna” ve “kuş” motifleri arayış temasının oluşturduğu anlam örüntüsünün merkezinde yer alan imgelerdir. Anlatı kişilerinin arayış süreci bu imgelerle ilişkilendirilerek ortaya konulmuştur. Yazarın roman kahramanlarından Cıngıl Nuri’nin yaşadığı bu süreci metaforik bir dille aktardığı şu bölüm, temayı daha iyi ortaya koymamızı sağlayacaktır:

*“Orada, o insanın insan için ilaç diye arandığı yerde, o kokuşmuş çöplük deryasında, o insana ürpertilerden ürperti veren ölü karmaşada ne kadar yürüdüğünü bilmiyor Nuri; hiç bilememiş de zaten. Ama hep yürümüş... Ufukta ayna yüklü kuşları görüyormuş çünkü, onlara ulaşacağında kendini bulacağına ve kurtulacağına inanıyormuş. Kuşlarsa aynalarda bin bir görüntüyle kanat çırpa çırpa uzaklara doğru uçuyormuş. Kuş aklı işte, oysa varmaya çalıştıkları uzaklar o anda aynalarındaymış...”* (G, 60)

Romanda “kuş” motifi, daha çok insanın kendi gerçeğini aramasını imler. Yazarın diğer romanlarındaki “kuş” imgesiyle bir örüntü oluşturan bu imge saflık, sevgi, iyilik ve aşk duygusuyla bağlantılıdır. Nitekim romanda köyün en güzel kızı olan Güvercin adlı kişinin adı bir kuş ismidir ve o kaybolmuştur. Roman boyunca “Güvercin”i bir anlamda bir “kuş”u arayan köy kendi gerçeğine ulaşmaya çalışır. Aynı arayış teker teker kahramanlar için de söz konusudur. Cıngıl Nuri “ayna yüklü kuşlar”ın (G, 60); Cennet’in Oğlu yazdığı mektuplardaki “birbirine ayna” (G, 79) kuşların; Berber kendi çizdiği, “aynanın üstündeki güvercin resmi”ndeki (G, 47) güvercinin; Kurtuluş Savaşı’ndaki askerler ve Asker Hamdi, Dede Musa’nın “aynalı bir kuştur” (G, 65) dediği Aynalı Fatma’nın peşine düşerek benliklerini ararlar. Burada, “ayna” imgesinin “kuş” motifini bütünlediği görülür. Kahramanlar, hayatın ve varlığın özüne kendilerine ve kendilerini yansıtan öteki kişilere tutukları aynayla ulaşacaktır.

Roman karakterleri gibi romanın yazarı da anlatı boyunca arayış içerisinde. Onun arayışı da “kuş” ve “ayna” imgeleriyle açıklanabilir. Romancının anlatıda varmak istediği “aynalı kuş” romanın kendisidir. Yazar; kendisini yansıtan, ona ayna olan romanıyla kendini bulmaya çalışır. O, “ben”lerini bölerek kahramanlarını yaratmış ve roman boyunca teker teker dönüştüğü bu kahramanlarla kendini arama süreci içerisine girmiştir. Roman bu süreç üzerine kurulmuştur.

Pelin Aslan, yazarın “ayna” ve “kuş” imgeleriyle Mantıku’t-Tayr eserine gönderme yaptığını belirtir ve şunları söyler:

*“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 hikâyesindeki gibi tüm gölgelerin kendisi olduğunu sezdirir. Her biri yazarın ta kendisi, onun dil ve edebiyat sayesinde isimlere indirgenerek çoğaltılmış gölgeleridir. Bu gölgeler aynadan metne yansır.”* (2005: 62)

Netice itibariyle romanda kahramanlar; yokluk, boşluk ve değersizlik duygularını yaşasalar da nihilist bir bakış açısının hiçlik duygusu içerisinde değillerdir. Onlar hayatın anlamını sorgulayan ve belli bir anlam arayışı içerisinde olan kişilerdir. Şiirsel bir üsluba sahip olan yazar, kahramanlarının bu arayışını imgelere dayalı bir anlatımla ortaya koymuştur.

### 2.2.2.3. İletişimsizlik

*Gölgesizler* romanında ele alınan diğer bir tema iletişimsizliktir. Roman kahramanlarının yaşadığı yabancılaşma, boşluk ve yalnızlık duygularının kaynağında bu etmen yatmaktadır.

Topluma hâkim olan iletişimsizlik, bireyin iç dünyasına kapanmasına ve yabancılaşmasına neden olur. İletişim kopukluğu, kişilerin “*kendi varoluşlarının bilinci*”nde (Gençtan, 2009: 109) bir yaşam sürdürmelerini engeller. Kahramanların varlıklarından şüphe edecek denli bir soyutlanma durumu yaşadığı romanda, kişiler sürekli bir kuşku ve güvensizlik içerisindeyler. Toplum tarafından varoluş alanı daraltılan, bireyselliği engellenen ve verilen kimliğin dışına çıkamayan kahramanlar, çözümü yaşadıkları yerden uzak bir yerlere kaçmak, delilik kılıfının arkasına saklanmak ya da intihar etmekte bulur.

Eserde işlenen iletişimsizlik temasının diğer boyutunu, taşra ve merkez arasındaki kopukluk oluşturur. Merkezi idarenin ve bürokratik sistemin tenkidi köy romanı türündeki eserlerde sıklıkla işlenen bir konu olmakla birlikte *Gölgesizler* romanında bu konu, yazarın kendine özgü bakış açısından ironik bir dille ele alınmıştır.

Merkezi idare ve köy arasında bir iletişimin olmaması köylülerin zihninde soyut bir “devlet” kavramının oluşmasına neden olur. “Devlet”i adeta kutsal bir güç olarak gören köylülere göre onun, köydeki kayboluşlarla ilgilenecek zamanı yoktur, çok daha büyük işleri vardır. Bekçinin bu konudaki şu düşünceleri köylülerin kafasındaki “devlet” imajını ortaya koyar niteliktedir:

*“Bu sırada devlet, yanağına fiske vursan kan damlayacak kalın enseli adamlar halinde çevresini kuşatmıştır hemen. Adamların boşa geçen her dakikaya yandığı, aptallıklarla karşılaşmaktan midelerinin bulandığı, bakışlarından bellidir. Bu yüzden sinirlidirler herhalde, sinirlidirler ve muhtarın çevresinde dönüp duruyorlardır. Sonra, sen demişlerdir ona, bir kızın kayboluşunun devlet işlerinde kaçınıcı sırada yer aldığını bilmeyecek ve bu bilgisizliği yüzünden devletin bayrak dalgalandırdığı bir köyü şu kadar gün muhtarsız bırakacak kadar aptalsan, nasıl muhtar olabildin ki? Muhtar bu sözleri duyunca bakakalmıştır tabii...”* (G, 197-198)

Söz konusu iletişimsizliğin yarattığı soyut algı, roman kişileri üzerinde sürekli bir baskı ve korkunun oluşmasına neden olur.

*Gölgesizler* romanında belirginleşen tematik kurgunun dikkate değer fonksiyonlarını, Prof. Dr. Ramazan Korkmaz’a ait olan “*Kora Şeması*” (2002: 273) ile şu şekilde gösterebiliriz:

Şekil 2.2.5.

	ÜLKÜDEĞER (TEMATİK GÜÇ)	KARŞIDEĞER (KARŞI GÜÇ)
<b>KİŞİ</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yazar anlatıcı</li> <li>• Berber</li>   <li>• Cennet'in oğlu</li> <li>• Cingil Nuri</li> <li>• Muhtar</li> <li>• Reşit</li>   <li>• Güvercin</li> <li>• Aynalı Fatma</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bekçi</li> <li>• İmam</li> </ul>
<b>KAVRAM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arayış</li>   <li>• Yok olma</li>   <li>• Kaçış</li>   <li>• Delilik</li>   <li>• İntihar</li>   <li>• Yazı yazma</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• İletişimsizlik</li> <li>• Yalnızlık</li> <li>• Boşluk</li> <li>• Güvensizlik</li> <li>• Kuşku</li> <li>• Yabancılaşma</li>   <li>• Bürokratik sistem</li> <li>• Şeffaflık</li>   <li>• Çıkışsızlık</li> </ul>

SİMGE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aynalı kuş</li> <li>• Roman</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gölgesizlik</li> <li>• Devlet</li> <li>• Mavzer</li> <li>• Asker kaputu</li> <li>• Tahta minare</li> <li>• Göz</li> <li>• Yılan</li> <li>• Zindan karası tespih</li> </ul>
-------	---	---

*Gölgesizler* romanında; dramatik aksiyon, tematik ve karşı güçte yer alan kişiler arasındaki mücadeleyle değil; ülküdeğer ölçütüne konumlandırılan kişilerin karşıdeğerde bulunan kavram ve simge boyutundaki değerlerle olan çatışmasıyla sağlanmıştır. Çatışmanın farklı dizgelerdeki görüntü seviyeleri arasında olması karşı güçler arasındaki dengeyi sağlamakla birlikte eserdeki çatışmanın görünür değil, derin bir boyutta gerçekleştiğini gösterir.

Kişiler boyutunda ülkü değer konumunda yer alan Güvercin ve Aynalı Fatma daha çok simge değer niteliğindeki görüntü seviyeleridir. Romanda özellikle Güvercin karakteri “*hedef obje*” ( Korkmaz, 2002: 274) konumunda yer alır. İnsanın kendi özünü bulmaya yönelik arayışını simgeler. Simge değer görüntüsünde yer alan “aynalı kuş” da arayışı ifade eder. Kahramanlar, peşine düştükleri “aynalı kuş”larla kendilerini bulmaya çalışırlar. Anlatıda romanın kendisi de bir simge değerdir. Yazar, kendisini yansıtan bir ayna olan romanla özünü arama süreci içerisine girmiştir. Simge değer ölçütlerinde yer alan tematik güçler az olsalar da karşı güçle olan dengeyi sağlayacak kuvvette güçlü unsurlardır.

Kavram dizgesinde yer alan görüntüler: “*genellikle ülküdeğer ve karşıdeğeri temsil eden güçlerin hedef objeye varma savaşımında takındıkları tavrı, değer*

*anlayışlarını, varoluş amaçlarını ve yönelişlerini bildiren ara değerlerdir”* (Korkmaz, 2002: 274). *Gölgesizler*'de, kahramanlar varoluş alanlarını daraltarak onları silen, değersizleştiren; karşı güçler karşısında çözümünü, kendilerini “yok etmek”te bulur. Ülküdeğer dizgesinde yer alan “yok olma”, kavram boyutunda beliren “arayış” değeriyle ilintilidir. Kaçış, delilik, intihar ve yazı yazma gibi farklı yollarla kendilerini “yok eden” kişiler, “hedef obje”ye varma arayışı içerisindedir.

Romanda karşı güçte yer alan “gölgesizlik” güçlü simge değerdir. Farklı şekillerde yorumlanabilecek bu imge, daha çok varoluşlarını hiçbir düzlemde ortaya koyamayan kahramanların kimliksizliğini, değersizliğini ve yokluğunu ifade eder. “Devlet”, “mavzer”, “asker kaputu”, “tahta minare”; bürokratik sistem ve yanlış inanışlarla örülü dinin kişi üzerinde yarattığı baskı ve korkuyu simgeler. “Göz” simge değeri ise şeffaflık kavramıyla ilgilidir. Roman boyunca farklı biçimlerde sürekli gözlenen kahramanlar, görünürlüğün yarattığı baskı içerisinde kendilerine ait özel bir alan yaratamazlar. “Yılan” ve “zindan karası tespah” ise hayatın tekrara dayalı döngüsellliğini imleyen çıkışsızlık kavramıyla bağlantılı simge değerlerdir.

Romanda simgesel söylemin derinlikli ve örtük dilini kullanmış olan yazar, her okumada farklı şekillerde yorumlanabilecek “açık yapıt” niteliğinde bir eser ortaya koymuştur.

#### **2.2.2.4. Yabancılaşma**

*Gölgesizler* romanında; kişilerin hayattan doyum sağlayamama, anlamsızlık, boşluk ve yalnızlık duygularından kaynaklanan bir yabancılaşma yaşaması söz konusudur. Toplumun farklı yönlerden yaptığı baskılar sonucu varlığını ortaya koyamayan kahramanlar, iç dünyalarına kapanarak diğer insanlara, hayata yabancılaşırlar.

Anlatı kişileri, kendilerine sunulan hayatın sınırlılığını ve varoluşlarının anlamını çeşitli yönlerden sorgular. Varlıklarına dayanak oluşturacak hiçbir belirti bulamayınca varoluşlarından şüphe etmeye başlarlar. Yaşıyorken aslında ne kadar

değersiz, anlamsız ya da başka bir ifadeyle var değil yok olduklarını fark etmek kişileri yabancılaşmaya sürükler.

Cennet'in Oğlu adlı kahramanın köyün sokaklarında yankılanan “*Kaar nedeen yağaar, kaar?*” (G, 98) sorusu roman kahramanlarının yaşadığı yabancılaşmayı ortaya koyması açısından dikkate değerdir. Romanda bir leitmotive dönüşen bu soruyla yazar, sebebi herkes tarafından bilinen bir doğa olayını tekrarlayarak kişiyi ona yabancılaştırır. Roman kahramanları aynı şeyin üst üste tekrarlanmasıyla kişide yaratacağı yabancılaşma gibi kendini yineleyen ve anlamını yitiren hayata yabancılaşırlar.

Romandaki yabancılaşma, kahramanların yaşantılarıyla sınırlı değildir. Tuhaf yok oluşlar, şiddet dozunun doruğa tırmandığı sahneler, olağanüstü olaylar, okuyucu üzerinde “*grotesk bir etki*” (Ecevit, 2008: 130) yaratarak anlatıya yabancılaşmasına neden olur. Okuyucu, olayların gerçek mi yoksa kurmaca ya da hayal ürünü olup olmadığı konusunda sürekli bir ikilem yaşayarak anlatı evreninde yol alır.

Söz konusu yabancılaşmaya, romancının anlatılanların kurmaca olduğunu okuyucuya kimi zaman hissettirmesi ya da kimi zaman açık bir şekilde ortaya koyması da neden olur. Yazar, “*okurun metinde anlatılanları gerçek olarak algılamaması ve kendini anlatılanların bir parçası olarak duyumsamaması için onu metne yabancılaştırır*” (Ecevit, 2008: 130). Hasan Ali Toptaş'ın romanın yapısal düzleminde gerçekleştirdiği bu yabancılaşma; anlatı kahramanlarının gerçeklik konusunda yaşadığı kuşkuyu, okuyucunun da hissetmesine neden olur. Romancı, okuyucunun eleştirel bir bilinç geliştirerek gerçekliği, varoluşun özünü ve sınırlarını sorgulamasını sağlar. Dolayısıyla yazarın, kullandığı anlatım teknikleriyle romanın içeriğini bütünleyip işlenen temaları destekleyerek pekiştirdiği söylenebilir.

Yabancılaşma, modern insanın hayat karşısında düştüğü çıkmazın bir yansımasıdır. Hasan Ali Toptaş bu sorunsalı oldukça farklı bir düzlemde değişik bir perspektiften ele almıştır. Bu durum, romancının eserleri için yerel bir mekân seçse de aslında insanın varoluşunun özünü ilgilendiren evrensel konuları romanlarının odağına aldığını gösterir.

## 2.3. KAYIP HAYALLER KİTABI

### 2.3.1. Yapı

#### 2.3.1.1. İsim ve İçerik

*Kayıp Hayaller Kitabı* romanın adı, eserin incelikle tasarlanmış yapı ve tematik kurgusunu bütünler niteliktedir. Anlatının göreceli çağrışımlar uyandıran, çoklu okumalara açık, çok katmanlı kurmaca yapısını yansıtan bu isim, düş ve gerçek ikiliğinde düşlerin ağır bastığı içerik yapısı hakkında ipuçları verir.

Romanın kendisi gibi adının merkezinde de “hayaller” yer alır. “*Zihinde tasarlanan, canlandırılan ve gerçekleşmesi özlenen şey*” (Türkçe Sözlük, 2005: 863) anlamını taşıyan “hayal”, insanın hayat kaynağıdır. Kişiyi bir amaç doğrultusunda yönlendirerek, onun yaşama tutunmasını sağlar. Fakat romanın adında, insan hayatını anlamlandıran bu kelimenin sıfatı olarak bir şeyin istemeden yok olmasını, elden uçup gitmesini, pişmanlığı ve mutsuzluğu çağrıştıran “kayıp” sözcüğü yer alır. “Kayıp” kelimesi, bu renkli sözcüğün ışıklarını söndürmüştür. “Kayıp hayaller”, gerçekleşmeyen arzularla çıkış yolu olmayan bir mutsuzluğa kapanan hayatları anlatır. Eserde, isteklerine ulaş(a)mayan insanlarla karşılaşırız. Roman kahramanlarından Hasan’ın dedesi, sevdiği kadına kavuşamamış; annesinin çok istediği evi babası bir türlü yapamamış; dayısı yoksul yaşamlarına son vermek için Almanya’ya gönderdiği karısından haber alamamıştır. Anlatının çocuk yaştaki başkişisi Hasan da ailesiyle aynı kaderi yaşar. İletişimsiz, sevgiden yoksun, her yanı karanlık bir şiddetin kapladığı kasabadan ve evden kaçmak ister. Fakat sürekli başladığı yere geri döner. Hayallerini gerçekleştirme iradesini gösteremeyen kahramanların kaderi, hep kaybetmek olur.

Hayal kelimesi, “*belli belirsiz görünen şey*” (Türkçe Sözlük, 2005: 863) anlamına gelip gerçek olamayan şeyi karşılar. Kelime bu anlamıyla “hayaller kitabı” tamlamasını oluşturduğunda, anlatılanların gerçek değil kurgu olduğu üzerine vurgu yapılmış olur. Anlatıya baktığımızda neyin gerçek neyin hayal olduğu konusunda sürekli bir belirsizliğin yaratıldığı görülür. Romanın sonunda anlatılanların Hasan’ın hayalleri olduğu ortaya çıkar. Kendisini boğan gerçeklerden kaçma yolunu yazmada

bulan Hasan, roman boyunca “*sırtı siyah ciltli defter*”ine (KHK, 272) yazı yazar. Dolayısıyla roman Hasan’ın bu defterine yazdıklarının kitabı olur.

*Kayıp Hayaller Kitabı* farklı okumalara açık, belirsizlik yaratan ve bilmececi adıyla daha ilk adımda okuyucunun postmodern nitelikli bir anlatıyla karşı karşıya olduğunu gösterir. Nitekim Hilmi Uçan’ın postmodern anlayışı değerlendirirken değindiği düşünceler bu yöndedir:

“*Postmodernist anlayış eklettik, yapısökümcü bir düşünce yapısına sahiptir: Birey istediğini seçebilir. Modernizmin tersine, seçim yaparken kendisini sınırlayan bir kural yoktur. Hiyerarşi yerine anarşi; net bir fotoğraf yerine bulanık karmaşık bir görüntü; mutlak bir doğru yerine herkese göre değişen bir düşünce biçiminin seçimidir bu.*” (2008, 474)

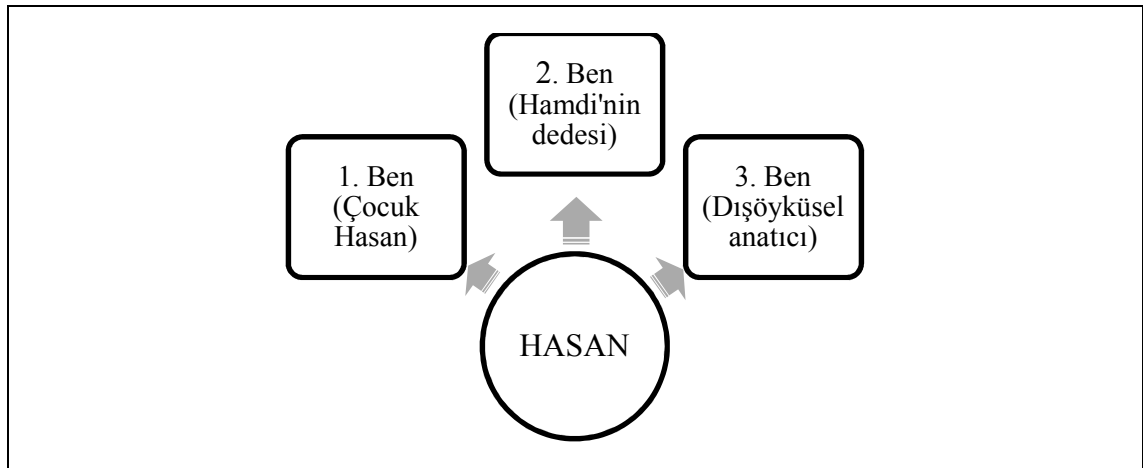
Netice itibarıyla romanın kapılarını aralayan *Kayıp Hayaller Kitabı* adı, eserin yapısı ve içeriği hakkında ipucu vererek kurguyu çözümlenemize yarayan bir anahtar görevi görür.

### 2.3.1.2. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Bilimsel gelişmeler ve zamanla toplumda meydana gelen siyasi, sosyolojik, ekonomik değişiklikler, bütün bunların yansıdığı sanatsal bir düzlem olan romanda da yerini bulmuştur. Romanın içerik düzeyinde somut bir şekilde görülen bu değişimler biçimsel yenilikleri de beraberinde getirmiştir. Michel Butor, geleneksel anlatım tekniklerinin dünyada meydana gelen hızlı değişimle ortaya çıkan yeni ilişkileri ortaya koyacak güçte olmadığını söyleyerek “*değişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşer.*” (1991: 20) der. Bu doğrultuda Hasan Ali Toptaş’ın, *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda romanın kendine özgü gerçekliği içerisinde sunduğu varoluşsal problemi, anlatımın biçimsel boyutunu ön plana çıkararak ortaya koyduğu görülür. Romanın çok katmanlı, döngüsel ve belirsizliğe dayalı yapısının oluşturulmasında kullanılan anlatım biçimlerinin payı büyüktür.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nın yapısı çoğulcu bir estetik zemin üzerine inşa edilmiştir. Romana böyle bir yapı kazandıran unsurlardan ilki kullanılan “çoğul bakış açısı”dır (Tekin, 2006: 55). Anlatının farklı perspektiflerden görünmesini sağlayan bu bakış açısı, “içöyküsel anlatıcı” (Z. Kıran-A. Kıran, 2007: 149) Hasan’ın “ben”lerinin bölünmesiyle oluşturulmuştur. Bunlar sırasıyla “1. Ben ”, “2. Ben ” ve “3. Ben ” diye adlandırdığımız: diğer benlerin varlığıyla ayrışik bir konuma gelen çocuk Hasan’ın kendi “ben”i, onun yarattığı düşsel bir kahraman olan Hamdi’nin dedesinin “ben”i ve kurguya müdahil olmayan fakat Hasan’dan da bağımsız olmadığı anlaşılan bir “dışöyküsel anlatıcı”dır (Z. Kıran-A. Kıran, 2007: 143). Bu yapı aşağıdaki şekilde somutlaştırılabilir:

**Şekil 2.3.1.**



Kahraman anlatıcılar olan Hasan ve Hamdi’nin dedesi “birinci tekil kişi anlatım”ı ile, dışöyküsel anlatıcı ise “üçüncü tekil kişi anlatım”ı ile konuşturulmuştur.

Romanda bakış açısını kullanan “kahraman-anlatıcı” (Aktaş, 2005: 93) Hasan, “şiirsel özne” (Z. Kıran-A. Kıran, 2010: 235) niteliği taşır. Bu tür özneler; “gerçekle düş evrenini, gerçekle kurmacayı bir tek evren içinde algılayarak zaman, uzam, nesne ayrımı yap(a)mayarak kendilerine olağan dışı ve/ya da olağanüstü bir evren yaratırlar” (Z. Kıran-A. Kıran, 2010: 235). Hasan’ın çocuk olması böyle bir durumun yaratılmasına olanak sağlar. Çünkü çocuklar özgür, korkusuz ve sınırsız hayal güçleriyle evrene

perspektifsiz bakabilme yetisine sahiptirler. Kurgunun yapısı göz önüne alındığında seçilen bu bakış açısının romanın tüm unsurlarının şekillenmesinde etkili olarak, yazarın yaratmak istediği itibari âlemin oluşmasına hizmet ettiği görülür.

Gerek seçilen kahramanlar ve mekân gerekse kurgulanan olaylara bakıldığında *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda anlatılanların, Hasan Ali Toptaş'ın çocukluk yıllarıyla birebir örtüştüğü görülür. Hasan için “*otobiyografik karakterli*” (Aktaş, 2005: 94) kahraman anlatıcı bakış açısının seçilmiş olması da bu denkliği perçinler. Yazar ve anlatıcı kahramanı arasındaki mesafenin ne denli az olduğu, her ikisi arasında kurulacak benzerliklerle ortaya konulabilir. Anlatıcı kahramanına kendi adını veren yazar, onun gibi iki çocuklu bir ailenin büyük çocuğudur. Çocukluğunu Denizli'nin Çal ilçesinin Baklan kasabasında geçiren Hasan Ali Toptaş kahramanı için, tam olarak belirtilmese de, aynı mekânı seçmiştir.

Hasan Ali Toptaş ve kahramanı Hasan arasındaki benzerliği, her ikisinin de Hamdi adlı bir arkadaşına sahip olması örnekler. Yazarın yaptığı bir söyleşide, arkadaşı Hamdi ile ilgili olarak söylediği şu sözler dikkat çekicidir:

*“Hamdi ile iyi arkadaşlık, o tıpkı Kayıp Hayaller Kitabı'ndaki gibi dedesi ve babaannesi ile yaşardı. Neredeyse her akşam ya onların evinde ya da bizim evde, gaz lambasının ışığında ders çalışırdık. Başka arkadaşlarım da vardı ama pek de fazla değildi.”* (Varlık, 2010: 64)

Romancının “*Taşranın da Ötesinde*” (Toptaş, 2008: 27) denemesinde bahsettiği; kasabadaki sinema salonunu işleten Sinemacı Şerif adlı kişiyi, kasaba üzerinde yankılanan film seslerini, parasızlıktan salona giremeyen çocukları, elektriğin kasabayı nasıl aydınlattığını gören kasabalıların yaşadığı şaşkınlığı ve kasabanın geçirdiği değişimi romanda da görürüz. Hasan Ali Toptaş ve anlatıcı kahramanı arasında gerek doğrudan gerek dolaylı olarak kurulabilecek bunlar gibi birçok bağlantı, yazar ile anlatıcının benzerliklerini çeşitli düzeylerde ortaya koysa da *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda “*anlatının bir parçası dış gerçekliğe (tarihler, yer isimleri vb...) bir parçası da tam kurmacaya ait*”tir (Z. Kıran-A. Kıran, 2007: 135). Dolayısıyla romanın “*«kurgusal» ya da «kurmaca» yaşam öyküsü*” (Z. Kıran-A. Kıran, 2007: 136) denilen türe girdiği

söylenbilir. Bu türlerde; yazar ve anlatıcının birbirine karışmasıyla oluşturulan bulanıklık, okuyucuda yanılsama yaratır. Postmodern metinlere özgü olan “oyunsal tavır”a (Kaymak, 2008: 459) işaret eden bu anlatım, Hasan ve onun dedesi Ali’nin isimlerinin birleştirilmesiyle yazarın adının ortaya çıkması ve bu roman kahramanlarının “Tektaş” olan soyadlarının yazarinkini çağrıştırmalarıyla somutlanır.

“Anlatıcı denen merkezin dağılması ve çeşitlenmesi”nin (Sağlık, 2008:308) söz konusu olduğu romanda, anlatıcıların kısıtlı bakış açıları ve öznel tutumları nedeniyle olaylar sürekli farklı şekillerde oluşur. Nelerin gerçek, nelerin olmadığı konusunda belirsizlik yaratan bu durum, roman boyunca adeta “leitmotiv”e (Tekin, 2006: 251) dönüşen “belki”, “sanki”, “sözgelimi”, “ola ki”, “herhalde”, “bilmiyorum”, “ya da”, “tut ki” gibi sözcüklerle desteklenir. Farklı okumaların önünü açan ve kurgunun sürekli değişik şekillerde yapılanmasını sağlayan bu belirsizlik, kaynağını postmodern anlayışın ‘gerçek’ kavramına yönelik yaklaşımındaki farklılığından alır. Bu yaklaşımı Dilek Doltaş “merkezsiz düşünce biçimi” başlığı altında şöyle açıklar:

“Bu düşünceye göre ne tanrı ne de insan, gerçeği tanımlamada bir odak noktası, temel ya da merkez oluşturabilir. Bir başka deyişle gerçek olumsuzluklara göre değişir ve kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçekten söz edilemez.” (2003: 20)

Bu durumu romanda somutlamak gerekirse; Hamdi’nin dedesinin Kevser’in peşini bırakmayan ala köpekle kavga etmesi ve Hasan’ın babası Hicabi ile annesinin kavga etmesi olayları 5. bölümde Hasan’ın, 6. bölümde Hamdi’nin dedesinin bakış açısından anlatılır. Kahramanların psikolojik durumlarına göre değişen olaylarda 6. bölümde Hamdi’nin dedesinin bayat bir yufka yığını olarak gördüğünü; 5. bölümde Hasan, Kevser’in hikâyesindeki çocuğun, şeker sanarak yediği afyon sütünü çağrıştıracak şekilde görür. Olay örgüsünün çizgisel olarak ilerleyen değil, döngüsel olarak yayılan bir yapıya sahip olmasını sağlayan bakış açısı değişimi; 7. bölümde Hasan’ın Hamdi ile yer değiştirip kendisine ve yaşadıklarına Hamdi’nin gözüyle bakmasıyla devam eder. Bakış açısı değiştirmenin yanında yazar, kimi zaman kişilerin tamamını serbest bırakarak “her kafadan bir ses çıkması” durumunu yaratır. Romanda Hicabi’nin Hidayet tarafından bıçaklanıp bıçaklanılmadığı konusunda herkesin bir şey söylediği bölüm, bu durumu örnekler. Yazar bu yöntemle, hikâyenin olabilirliklerini

sınayarak romanın oluşum sürecini kendisine malzeme yapmış olur. Bu durum Hasan Ali Toptaş'ın geleneksel romandaki gibi hikâyeyi değil biçimsel problemleri ön plana çıkardığını gösterir.

Romanda, Hasan'la eşit derecede söz hakkı verilip üçüncü tekil kişi anlatımıyla konuşan anlatıcı, tanrısal bakış açısına sahipmiş izlenimi verse de “*itibari âlemle ilgili her şeyi bilen ve gören bir mevki*”de (Aktaş, 2005: 88) konumlandırılmamıştır. Anlatımında kullandığı “belki” gibi belirsizlik ifade eden sözcükler, onun güvenilir ve okuyucuya yol gösterebilecek bir anlatıcı olmadığını gösterir. Hatta ona, yazarın okuyucuyu yanıltmada kullandığı bir figür gözüyle de bakılabilir. Romana dışarıda tutulan bir perspektif olması, söylediklerinin doğru olduğu izlenimini yaratır ama aslında Hasan'ın yarattığı hayali dünyayı gerçekmiş gibi yansıtarak yanıltmacaya ortak olur. Öte yandan bu durum, onun Hasan'dan bağımsız bir anlatıcı olmadığını da gösterir.

Romanda bakış açısı kullanılan diğer bir anlatıcı, Hamdi'nin dedesidir. Dedenin “*mizacına ve dikkatine*” (Aktaş, 2005: 92) göre şekillenen bölümlere, okuyucuyla sohbet edercesine konuşan yumuşak ve samimi bir ses tonu hâkimdir. Eski günlere özlem duyan dedenin duygusal ve sıcak üslubunun oluşmasında, “gülüm” ve “gökçe gelin” hitapları etkilidir. Bu anlatım, “*iç monolog tekniği*”yle (Tekin, 2006: 264) oluşturulmuştur. Dedenin hayali bir kahraman olması böyle bir tekniğin kullanılmasını gerektirse de bu anlatım, romandaki derin iletişimsizliğe ve kahramanın yalnızlığına işaret eder.

Belirsizliğin oluşumunda kahramanların bakış açıları önemli bir role sahiptir. Hasan'ın hayal ve gerçeği karıştırması çocuk olmasından kaynaklanır. Bakış açısı kullanılan Hamdi'nin dedesinin yaşlı oluşu aynı muğlâklığın devamını sağlar. Her ikisinin bakış açısına öznellik hâkimdir. Dedenin görüş biçimindeki öznelliği, öldürülen süt beyaz atın ve Celil'in ev eşyalarının yandığı şu bölüm örnekler:

*“Kara kara tüten dumanların arkasından bir görünüp bir kaybolan iri kıyım zebanileri, dur durak bilmeyen uzun dilli alevleri, cızırdayan et ve kıl kokuları, sağda solda ışıldayan kan gölleri ve bu göllerin yüzüne düşen eciş bücüş insan suretlerinden*

*yükselen canhıraş çığıllarıyla kasaba ansızın cehenneme dönmüştü de gökçe gelin, hemen hemen herkes afallamıştı.*” (KHK, 253)

Kişisel tutumlarının yanında kahraman anlatıcıların, genel olarak meydana gelen doğaüstülükleri yadırgamayan bir tavır içerisinde oldukları görülür. Büyülü gerçekçi olarak nitelendirilen eserlerdeki karakterler ve anlatıcılar gibi “*doğüstünü oldukça doğal bir durummuş gibi karşı*”larlar (Turgut, 2003: 23). Hasan, Kevser’in ölen kocası Hidayet’in onun etrafında dolaşan “ala köpeğe” dönüştüğüne inanır. Onun bakış açısından gördüğümüz romanda; insani özellikler taşıyan “ala köpek”, kimi zaman gerçekten insana dönüşür. Kimi zaman ise kişiler köpeğe dönüşür. Yine romanın sonuna doğru Hamdi’nin dedesi kuşa dönüşür. Yazar düş ve gerçekliğin iç içe geçtiği bir anlatı evreni yaratmıştır. Bu, evreni birebir yansıtan bir gerçeklik değil; romanın kendi gerçekliğidir.

Bakış açısı konusunda dikkat çeken diğer bir husus romandaki üç anlatıcının kimi zaman romandaki diğer kişilerle yer değiştirmesi kimi zaman birbirine karışması kimi zaman ise üst üste gelmesidir. Kuşa dönüşen Hamdi’nin dedesinin öldüğü bölümde; Hasan’ın, Hamdi’nin dedesinin ve yazarın sesi üst üste gelir:

*“(…) 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 kendime bakıp neredeyse yıllar önce kaybettiğim canciğer bir arkadaşıyla karşılaşmışçasına, Hasan bu, diye mırıldandım ve Hasan’ın aynı şekilde, aynı şaşkınlığı yaşayan kırık bir sesle mırıldandığımı duyar gibi oldum (...)*” (KHK, 267)

Bu anlatım, romanda söyleşimlilik ve çoksesliliğe dayalı zengin bir anlatımın oluşmasını sağlarlar.

Romanın biçemi gereği hem edebiyat türlerini hem edebiyat dışı türleri bünyesinde barındırdığını söyleyen Mikhail Bakhtin, bu konuda şunları söyler:

*“Roman diğer türlerin (tam da bir tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar,*

*bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar.” (2001: 167)*

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda, yazar roman türünün metinlerarasılık yoluyla oluşturulan“çok-biçim”li yapısını ön plana çıkararak anlatıyı inşa etmiştir. Romana dağınık bir şekilde yerleştirilen Kevser'in hikâyesinin her parçası, farklı türlerde kurgulanmıştır. Hikâyenin parçaları kronolojik olarak sıralandığında ilkinin bir halk hikâyesi şeklinde tasarlandığı görülür. Kevser ve Ali'nin aşk hikâyesinin anlatıldığı parçada yazar, anlatıcıyı geleneksel anlatılarda kullanılan bir üslupla konuşturur. Bir dinleyici topluluğuna hitaben oluşturulan sözlü anlatıların izlerini taşıyan bu dil, romana hâkim olan söylemden farklı, ayrışık bir izlenim yaratır. M. Riffatere göre metinlerdeki bu ayrışıklık ya da kopukluk *“metinlerarasını işin içerisine sokar; okura metinlerarası bir göndergenin varlığını bildirir”* (Aktulum, 2007: 193). Dille birlikte, hikâyenin dinamiğine yön veren motifler de metinlerarasılık yoluyla oluşturmuştur. Yazarın halk hikâyelerinde görülen aşk, tek evlat, engel, kız kaçırma gibi motifleri gibi kullandığı görülür. Bu motifler, hikâyenin olay örgüsünün halk hikâyesi biçimi doğrultusunda şekillenmesini sağlamıştır.

Romanı farklı türlerin kesişim alanı haline getiren yazar, ikinci bölümünde geleneksel anlatı türlerinden biri olan “masal”a yer verir. Bölümde Kevser'i masallar ülkesine götüren Hasan, onu masal ülkesindeki herkesi gençleştirip güzelleştiren gezginin yanına götürür. Fakat Hasan ve Kevser masal ülkesinin insanları olmadıkları için oradan kovulurlar. Gezginin çirkinleri güzelleştirip yaşlıları gençlestirmesi gibi türe özgü olağanüstülükler taşıyan bu masal, *“cennetin ırmakları denen ırmaklardan vardı pırıl pırıl, ırmakların iki yanında su sesleriyle yıkanıp büyüyen ulu ağaçlar, ağaçlardan sabahtan akşama dek şarkı söyleyen kuşlar, kuşların kanadında gümüşler vardı”* (KHK, 61) sözleriyle başlar ve yaklaşık üç sayfa boyunca noktayla kesilmeden devam eder.

Hasan'ın sınır tanımayan düşsel dünyasını temel alarak özgürce hareket eden yazar, romanda halk arasında anlatılan savaş hikâyelerine yer verir. Kimi zaman Hasan, Kuvayimilliyeci saflarında Yunan askerlerine karşı savaştan bir asker olur, kimi zamansa Hamdi'nin dedesi kendisini düşmanla savaştığı yıllarda bulur. Yazar, Yunanlılara karşı

oluşturulmuş ilk Kuvayi-i Milliye olan Ödemiş Kuvayi-i Milliyesi komutanı Yüzbaşı Tahir Fethi'nin ve savaşın yapıldığı yerlerden olan Ödemiş Hacı İlyas Sırtı'nın adlarını kullanarak Kurtuluş Savaşı yıllarındaki tarihi olaylara göndermeler yapar. Böylelikle romanda kurmaca gerçekliği ve tarihsel olayları aynı düzleme oturtur. Postmodern anlatılarda görülen tarihi kurmacalaştırmanın kaynağında, “metinleştirildiği anda her şey dilde gerçekleşir ve dil de kendisinden başka hiçbir şey aktaramaz.” (Özcan, 2005: 44) anlayışı vardır.

Hasan Ali Toptaş'ın romanları oluştururken halk kültüründen bu denli yararlanması şaşırtıcı değildir. Yazar; masal, efsane ve halk hikâyesi gibi geleneksel anlatıların yaşadığı bir yerde çocukluğunu geçirdiğini söyler. Annesi için “*Ege toprağında yaşayan Hatice adlı bir Şehrazat*” (2008: 147) diyen romancı, çevresindeki insanların sürekli hikâyeler anlattığından bahseder:

*“Babaannem, küllü su kazanlarının başında oturup duran kız kardeşini çenesinin ucuyla göstererek, “Aha, şunun kocası da eşkiyaydı,” diye söze başlıyor ve bana uzun süre, savaşımlara, efelere, yoksulluğa ve açlığa dair çeşitli hikâyeler anlatıyordu sözgelimi. Kimi zaman da, pekmez ocaklarındaki gaz lambalarının aydınlığında üzüm çiğneyen uzun gölgeli adamlar anlatıyordu bu hikâyeleri. Ya da düvenlerle birlikte harmanların etrafında fırıl fırıl dönüp buruşuk yüzlü dedelerle duvar diplerinde güneşlenen nineler anlatıyordu.”* (2008: 31-32)

Kevser'in hikayesinin ikinci parçasını oluşturan film romana “*kolaj tekniği*”yle (Atulum, 2007: 223) yerleştirilmiştir. Burada dikkat çekici olan husus, filmin başka bir kişinin yapıtı değil; roman kahramanı Hasan'ın kurgusu olmasıdır. Böylelikle yazar, metnin dışında bir yapıtla metinlerarasılık yapmamış olur. Romanda, kendi içinde gerçekleşen bir “*iç metinlerarası*”lık (Atulum, 2007: 89) söz konusudur. Romanın ana hikâyesi olan Hasan'ın hikâyesi ve “*içöykü*” (Atulum, 2007: 159) olarak düşünülebilecek film arasındaki metinlerarasılığı aşağıdaki şekilde somutlayabiliriz:

**Şekil 2.3.2.**

<b><u>HASAN'IN HİKÂYESİ</u></b>	<b><u>FİLM</u></b>
Süt beyaz bir atı olan Hasan'ın dayısı Celil'in, karısı Nesime'yi kaçırarak evlenmesi	Süt beyaz atıyla eve gelen Hidayet adlı adamın, filmdeki kadını kasabasından kaçırarak evlenmiş olması
Hasan'ın babası Hicabi'nin uzun süre eve gelmemesi; Celil'in tomruk kaçakçılığı yapması	Hidayet'in afyon kaçakçılığı yapması ve uzun süre eve gelmemesi
Hicabi'nin eve dönünce kavganın, sürekli huzursuzluğun başlaması; Celil'in Nesime'yi dövmesi	Gaddar bir kişilikte olan filmdeki babanın eve gelince karısını dövmesi
Hasan'ın ailedeki olumsuz ortamdan dolayı yalnız ve mutsuz bir çocukluk geçirmesi; romanın sonunda tüm hayali kahramanlarını kaybetmesi	Filmdeki yalnız çocuğun ölümüne babasının kaçakçılığını yaptığı afyon sütü sebep olsa da aslında bu ölüme, ailede babanın yarattığı iletişimsizliğin kaynaklık etmesi
Hüseyin'in öldürdüğü süt beyaz atla birlikte Celil'in evindeki eşyaları yakması	Filmdeki kadının kocasının aldığı eşyaları dışarı atıp evle birlikte yakması

İç metinlerarasılık yöntemi, döngüsel bir yapının oluşmasına sebep olur. Tüm yapıların birbirleriyle etkileşerek şekillenmesi romanın dinamik bir zemin üzerinde temel almasını sağlamıştır.

Film gibi Kevser'in tüm hikâyesi, romana “*anlatı içinde anlatı*” (Aktulum, 2007: 158) yöntemiyle yerleştirilmiştir. Kevser'in hikâyesi ana hikâyeyi yansıtan bir ayna gibidir. “*Yapıtın konusunu yinelediği gibi onun anlamına da açıklık*” (Aktulum, 2007: 160) getirmektedir. Ana hikâye, gerek içerik gerek yapı bakımından Kevser'in hikâyesinde yinelenir. Bu tekrarlar belirttiğimiz gibi döngüsel bir yapının oluşumunu sağlar.

Hasan'ın gözünden romana yansıyan film, “*sahne tekniği*”yle (Stevick, 2004: 52) sunulmuştur. Tekniğe özgü olarak olayların gerçekleşmesi ve Hasan'ın onları aktarışı arasındaki zaman farkı çok azdır. Okuyucunun kendisini anlatılanların içerisinde bulmasını sağlayan bu durum, vakaların hep şimdiki zaman içerisinde gerçekleştiği izlenimini yaratır. Öte yandan; Sinemacı Şerif'in salonundan ara ara yükselen pat pat sesleri, anlatıma hâkim olan şimdiki zamanın hikâyesi kipi ve sahneleme tekniğinin kullanılması; Hasan Ali Toptaş'ın romanın tamamını aslında bir film olarak tasarladığını gösterir. Romanda Hüseyin'in baltayla süt beyaz atı öldürüp Celil'in evindeki eşyaları ateşe verdiği dehşet verici sahnede, olaylara tanık olanların bir filmi seyreden seyircilere dönüşmesi, durumu örnekleme açısından dikkat çekici bir bölümdür.

Romanda “kolaj tekniği”nin kullanımı, filmin anlatıya montajlanmasıyla sınırlı değildir. Sinemacı Şerif'in farklı filmlerden biraz biraz alarak oluşturduğu bobini takmasıyla kasabaya yayılan sesler de bu teknikle romana yerleştirilmiştir.

*Kayıp Hayaller Kitabı*, anlamlı şekilde yinelenen tekrarlarla örülmüştür. Romanda önemli bir değere haiz olan “*leitmotiv*”ler (Tekin, 2006: 251) farklı görevlerde kullanılmıştır. Bu leitmotivleri, işlevleri ile birlikte teker teker örnekeleyeceğiz. Hasan'ın babasının yürüyüşü ve gözleri için kullanılan “yampiri” ve “pörtlek” sıfatları kahramanın “*yaratılış özellikleri*”ni (Tekin, 2006: 252) ortaya koyan karakterdeki leitmotivlerdir. Celil'in evden çıkartmadığı için beyazlaşan karısı Nesime'nin beyazlığı da bu niteliktedir. Beraberinde hep olumsuzlukları getiren “beyaz” rengi Nesime'nin Almanya'ya gittikten sonra kendisinden haber alınamamasıyla somutlaşır. Kasabaya elektrik çeken kamyon için Hamdi'nin dedesi “*alamet kıyamet kamyon*” der. Hicabi'nin kasabaya elektrik çeken Hidayet'le kavga

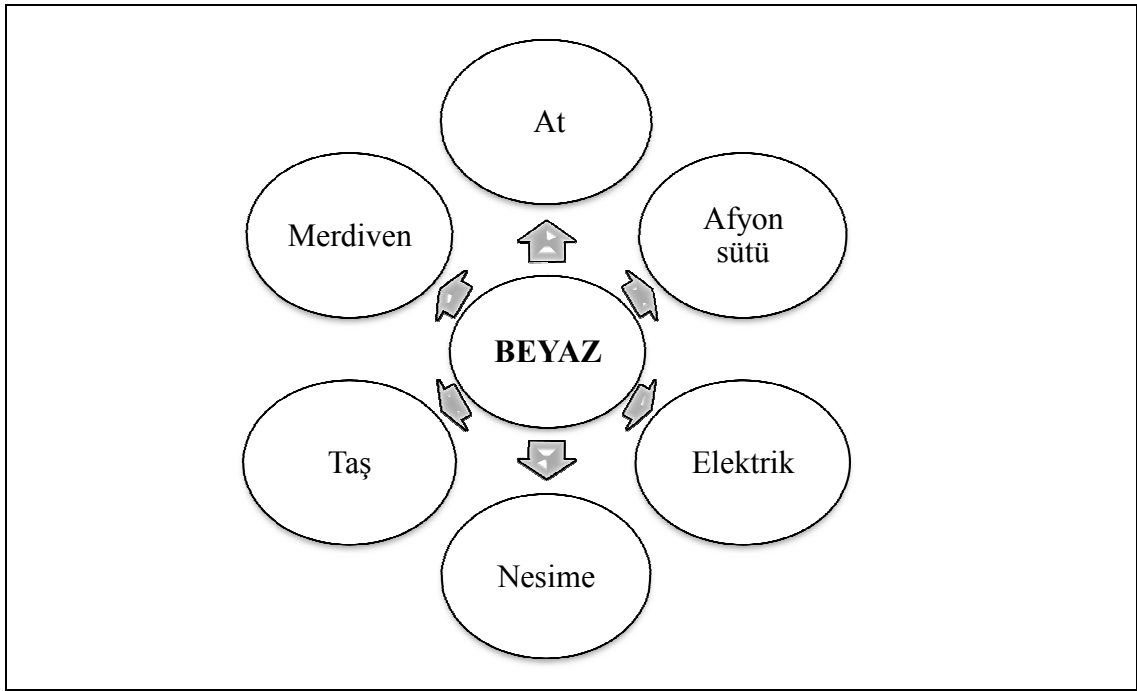
etmesi ve elektriğin ışıltısıyla kasabadaki eski değerlerin yitimini örtterek arttırması bu leitmotivi anlamlı kılar. Romanda buna benzer kişilerin ve nesnelerin özelliklerini vurgulu kılan leitmotivler, yazarı bu doğrultuda oluşturmak istediği anlamsal alanı derinleştirir.

Romanda kimi leitmotivler, dönüşüm izleğini görünür kılma niteliğiyle ön plana çıkar. “*Metin içi ilişkiler ağını*” (Ecevit, 2008: 137) ortaya koyan bu tekrarlardan biri “gırç gırç öten körüklü çizmeler”dir. İlk olarak filmde baba rolünde çıkan Hidayet’in ayağında gördüğümüz ve şiddeti çağrıştıran “gırç gırç”larıyla dikkat çeken bu çizmelere, Celil’in ayağında da rastlarız. Filmdeki evde yer alan eşyaları Celil’in evinde de görürüz. Bu yinelemelerde özellikle her iki hikâyede de tekrarlanan “biber yarım”ı dikkat çekicidir. Yazar, filmdeki çocuğun ısıyıp da ağladığı biberin yarısını, kamera görevinde kullandığı kahramanın gözünden Celil’in evindeki eşyalara bakarken okuyucuya gösterir. Bu “yarımlık” romana parça parça dağıtılan hikâyelerin, bir diğerinin yarısı olduğunu gösterir. Bunlar gibi birçok tekrar, hikâyelerin birbirine dönüştüğüne ve birbirlerinin devamı olduğuna işaret eder.

Romanda “imge” hüviyeti kazanmış leitmotivler vardır. “Kuş”, “kuş olmak”, “ala köpek”, “köpekleşmek”, “sütbeyaz at” ve “beyaz” rengi imge ağının ana düğümleridir. Tezin diğer bölümlerinde açıklanan bu imgelerin anlamsal boyutu üzerinde durmak, bu bölümün kapsam alanının dışına çıkılmasına neden olacağından bunlara değinilmeyecektir. Fakat “beyaz” rengi üzerinde durularak leitmotivlerin nasıl imgeye döndüğü açıklanacaktır.

Saflığı, iyiliği, temizliği ve masumiyeti simgeleyen bir renk olan beyaz mutluluk, aydınlık ve ferahlık gibi kavramları çağrıştıır. Beyazların, çok beyaz olduğu *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda renk bu anlamlar doğrultusunda kullanılmamıştır. Çok beyazlık romanda beraberinde huzursuzluğu, mutsuzluğu ve ölümü getirmiştir. Bu anlamda yazarın, tezat motifinden yararlandığı görülür. Beyaz renginin sıfat olduğu öğelere bakmak gerekirse:

Şekil 2.3.3.



Romanda sevdiği adamla evlenmeyi bekleyen Kevser’i kasabaya gelen süt beyaz atlı bir yabancı kaçıırır. Burada halk kültürü unsurlarından biri olan “beyaz atlı prens” motifine gönderme yapılır. *“Masallardaki iyilik, yakışıklılık ve güç timsali olan prensler, zor durumdaki güzel ve iyiliksever kızları kurtarmakta ve onlarla evlenerek onlara refah içerisinde yepyeni güzel bir hayat sunmaktadırlar”* (Boyras, 2001: 7). Fakat Kevser’i kaçıran at beyaz değil, süt beyazdır. Süt beyaz ise bembeyaz, çok beyaz anlamını taşır. Bu çok beyazlık Kevser’i mutlu etmek yerine sevdiği adamdan, kasabasından koparmış ve ona mutsuz bir hayat sunmuştur. Öte yandan kasabada bir atı olan tek kişi, Hasan’ın dayısı Celil’dir. Atın rengi tıpkı Hidayet’inki gibi süt beyazdır. Celil’in evinde esrarengiz olaylar olur. Kimse onun evini kimin yaktığını, eve silah siktğini bulamaz. Bütün bunları karısı Nesime’ye âşık olan birinin yaptığını düşünen Celil her gün karısını döver. Dışarı çıkmasını engeller. “Günyüzü görmeyen” Nesime, *“kulakları duyacağı her sese sağır, gözleri göreceği her şeye kör”* (KHK, 229) olacak kadar bembeyaz olur. Celil’in Almanya’ya işçi olarak gönderdiği Nesime, kasabaya mektup göndermeyince ondan bir daha haber alınamaz. Celil ise beyazlığıyla karısını hatırlatan atı kardeşi Hüseyin’e satar. Süt beyaz at bu aileye de uğursuzluk getirir.

Önceleri sessiz bir insan olan Hüseyin, herkesle kavga etmeye başlar. Romanın sonuna doğru Hüseyin süt beyaz atı baltayla öldürür.

Romanda kasabaya çekilerek her yanı ıslık ıslık aydınlatan elektriğin beyaz olması da dikkat çekicidir. “*Güneşin hükmü*”nün (KHK, 128) olmayacağı bir dünya yaratacak olan elektrik, kasabanın eski değerlerine yabancılaşarak içten içe kararan yüzünü kapatır. Bu durum, Tevfik Fikret’in “Sis” şiirindeki “zulmet-i beyza” sözünü hatırlatır. Elektrik, kasabanın ruhsal çöküntüsünü örten beyaz bir karanlık olur.

Kevser’in roman boyunca ardında sürükleyip durduğu, sımsıkı tutup da içinde ne olduğunu kimseye göstermediği bir torbası vardır. Yazarın çözülmeyen bir gizem unsuru olarak bıraktığı torbanın içinde aslında Kevser’in kocasını öldürdüğü taş vardır. Ormanda akli dengesini yitirmiş bir şekilde dolaşan Kevser’i, aynı durumda olan kocasıyla karşılaştığı anda “*güneşin altında pırıl pırıl yanan bembeyaz bir taş hizasında*” (KHK, 28) görürüz. Daha sonra Hidayet’in taşla başı ezilerek öldürüldüğü ortaya çıkar. Bunlardan Kevser’in kocasını öldürdüğü “beyaz taş”ı torbasına koyduğunu ve kanıt olmasın diye kimseye göstermediğini çıkarabiliriz. Kasabaya dönen Kevser’in peşini başta ala köpek olmak üzere köpekler bırakmaz. Burada dikkat çekici olan husus taşın beyazlığıdır. Köpekler, özellikle de Hasan’ın Kevser’in öldürdüğü kocası olarak düşündüğü ala köpek beyazın çekim gücüyle Kevser’in peşini bırakmaz. Beyaz rengi gibi o da olumsuzlukların ve kötülüklerin kaynağıdır.

Romanda beyaz, ölümü de beraberinde getirir. Filmdeki çocuk babasının getirdiği afyon sütünü şeker sanıp ölür. Hasan’ın yarattığı hayali bir kahraman olan Hamdi’nin dedesi kuş olmadan önce “*gözleri kamaştıracak kadar beyaz*” (KHK, 255) bir merdivenden tırmanır. Dede daha sonra ateşe kafesiyle atılan keklik gibi ölür. Bünyesinde tüm renkleri barındıran bir renk olan beyaz, romanda hep kara yüzünü gösterir.

Bütün bunların yanında anlatıya hayallerin gerçekleri örttüğü, belirsizleştirdiği sis niteliinde bir beyazlık hâkimdir. Anlatılanlardan neyin gerçek neyin gerçek olmadığı konusunda hep bir muğlâklık vardır. Dolayısıyla beyazın romandaki belirsizliğin kaynağı da olduğu söylenebilir.

İmgeye dönüşerek tüm anlatıyı bir ağ gibi dokuyan bu niteliğindeki leitmotivlerin yanında Hasan Ali Toptaş'ın diğer romanlarında olduğu gibi belirsizlik yaratmak amacıyla kullanılan tekrarlar da vardır. Bunlar: “belki”, “sanki”, “söz gelimi”, “ola ki”, “bilmiyorum”, “herhalde”, “ya da” sözcükleridir. Anlatıyı kesinliğin yarattığı statiklikten kurtaran bu sözcükler, sözü geçen her şeyin her an başka bir şey olma konusundaki dinamikliğini destekler. Nitekim, Hasan Ali Toptaş'ın roman dünyasında her şey sürekli başka bir şey olma potansiyelini ön plana çıkararak var olur. Bahsedilen leitmotivler, anlatımda bu devinimin sağlanmasında büyük rol oynar.

Romanda kullanılan bir diğer anlatım stratejisi, postmodern anlatılarda karşımıza çıkan “üstkurmaca”dır. “*Üstkurmaca, en bilinen tanımıyla ‘roman teorisini’ roman yazma pratiği içerisinde gösterme işidir*” (Demir, 2008: 357). Postmodernistlerin gerçeklik kavramını sorgulamasının edebiyata yansımaları olan üstkurmaca, romanı gerçekle ilintili kılmayıp onun bir oyun olduğu anlayışını ön plana çıkarır. Bu anlatım yolunun Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında ne denli önemli bir yere sahip olduğunu onun “*Benim bütün romanlarımda asıl kahraman metnin kendisidir.*” (Çağlar, 2000: 29) sözü ortaya koyar.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nın sonunda, Hasan kasabadan birlikte kaçmak için arkadaşı Hamdi'nin evine gider. Orada annesini gören kahraman, ona Hamdi'nin nerede olduğunu sorunca annesi Hasan'a “*Hamdi de kim?*” (KHK, 232) der. Bu soruyla yazar, aslında anlatılanların Hasan'ın hayalleri olduğunu, dolayısıyla kurgu olduğunu ifşa etmiş olur. Romanın sonunda her şey ortaya çıkar. Sonucun okuyucuyu sarsması ve üzerinde tuhaf bir etki yaratması, “*üst kurmacanın yabancılaştırıcı etkisi*”nden (Ecevit, 2008: 147) kaynaklanır. “*Okurun metinde anlatılanları gerçek olarak algılamaması ve kendini anlatılanların bir parçası olarak duyumsamaması*”na (Ecevit, 2008: 130) sebep olan yabancılaştırma yöntemi, romanda çok sık kullanılmıştır. Hayaller kuran kahramanlar, beklenmedik bir anda gerçeklerle yüz yüze gelir. Hasan, birçok kez düşleriyle iç içeyken aniden karşısında annesini görür. Hasan'ın her defasında yaşadığı o garip duyguyu, yazar romanın sonunda okuyucuya yaşatır. Hasan'ın düşlerinin karşısında duran gerçeğin de aslında bir kumaca olduğu ortaya çıkar. Dolayısıyla üstkurmacanin oluşturduğu çok katlı bir yapı söz konusu olur.

Roman kahramanı Hasan, yaşanan olumsuzluklardan uzaklaşmak için “*sırtı siyah ciltli defteri*”ne (KHK, 272) yazı yazar. Romanın sonunda, anlatılanları kurmaca olduğunun ortaya çıkmasıyla dikkatler bu deftere döner. Aslında anlatılanlar, roman boyunca Hasan’ın defterine yazdıklarıdır. Bu, Kubilay Aktulum’un metinlerarası bir imge olarak belirlediği “*yeniden yazmak*” (Aktulum, 2007: 236) işlemini çağrıştırır. Buna göre her yazı bir “yeniden yazma”dır. Hasan, roman boyunca Kevser’in hikâyesiyle beraber yaşadıklarını sürekli yeniden yazar. Metin içerisinde yazma işleminin belirtilmesi, üstkurmacaya işaret etmekle birlikte romanın ismine de yapılan bir göndermeyi içerir.

*Kayıp Hayaller Kitabı*’nda yazar kimi zaman örtük kimi zaman açık bir şekilde anlatılanların kurmaca olduğunu okuyucuya söyler. Bu konuda özellikle kahramanların üst üste geldiği, hikâyelerin birleşip aynı çizgide aktığı, yazarın sözü kitabın kendisine devrettiği Hasan’ın Kevser’le birlikte olduğu bölüm dikkat çekicidir:

“(…) bir yandan da kasaba kırtasiyecilerinden satın alınmış ucuz bir dolmakalemle oturup gecenin bu vaktinde acaba kim yazıyor beni, dedim; sonra bir yandan o vadinin ıslaklığına olanca yalnızlığım, hasretim ve diriliğimle gömülürken bir yandan da, hem kocaman bir bardakla çayını yudumlayıp hem de sigarasını tütürerek acaba müsveddelerimi kim daktiloya çekiyor şimdi, beni kim diyor satır satır, ya da çoktan dizilip basıldım da şu anda hangi okurun gözünde tekrar tekrar yazılıyorum, dedim; sonra ben artık Kevser denen bir hikâyeysem az önce kendi karanlığımı mı öptüm (...)” (KHK, 226)

Kameranın objektifinin romanın dışına yöneltildiği bu bölümde, “hangi okurun gözünde tekrar tekrar yazılıyorum” sözüyle yazar, romanın eleştirisini de kendi içine dâhil eder. Postmodern eleştirinin, metni anlamlandırma konusunda okurun aktif olması gerektiği düşüncesiyle örtüşen bu yaklaşıma göre, her okur metni kendisine göre anlamlandırır. Bu anlamda, *Kayıp Hayaller Kitabı* farklı okumalara açık yapısıyla her okur tarafından farklı şekillerde okunmakla kalmaz, aynı okur tarafından her okuyuşta farklı şekillerde yazılır.

Sonuç olarak Hasan Ali Toptaş, diğer romanlarında olduğu gibi anlatının kendisinin ön planda olduğu bir “kitap” yaratmıştır. Yazar romanda farklı bakış açılarını bir arada kullanmış ve bunlar arasındaki geçişi başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Metinlerarasılık, üstkurmaca ve kolaj gibi postmodern anlatılara özgü anlatım tekniklerinden yararlanarak anlatım olanaklarını zenginleştirmiştir. Farklı fonksiyonlar yükleyerek kullandığı leitmotivler, romanın döngüsel yapısının oluşumunda büyük rol oynamıştır. Anlatıda yaratılmak istenen belirsizlik havası, anlatım tekniklerinin başarılı bir şekilde kullanılmasıyla elde edilmiştir. Bütün bunlar yazarın romanlarını büyük bir titizlikle oluşturduğunun göstergesidir.

### 2.3.1.3. Olay Örgüsü

*Kayıp Hayaller Kitabı*, başkahraman Hasan’ın kurguladığı dünyada hayal ve gerçeğin birbirine sarmalanarak iç içe geçtiği bir yapı üzerine kurulmuştur. Düş ile gerçek arasındaki sınırın ortadan kalktığı bu kendine özgü kurmaca dünyada, olayların çizgisel bir doğrultuda ilerlemesi değil, “*birden çok vak’a zincirinin iç içe geçmesi*” (Çetişli, 2004: 63) söz konusudur. Helezonik bir zemin üzerine kurgulanan olay örgüsü, “*metin halka*”larının (Aktaş, 2005: 51) sürekli dönüşerek tekrarlanması ve farklı kurgu olanaklarının denenmesiyle “canlı” bir yapıdadır. Yer yer çatallanan bu çok katlı biçime hâkim olan belirsizlik havası, anlatıyı farklı okumalara olanak sağlayan bir yapıya dönüştürmüştür.

Roman; iletişimsizlik, sevgisizlik, yalnızlık ve yoksullukla çevrelenen dar ve boğucu taşra yaşantısında, çıkış yolunu hayalinde yarattığı yeni dünyalarda arayan Hasan’ın öyküsünü konu alır. Çocukluktan ilk gençliğe adım atan Hasan, bitmek bilmeyen kavga ve gürültülere yoksulluğun da eklendiği bir ailede yaşamaktadır. Hayaller; acımasız ve katı gerçeklerle kararan kahramanın hayatını, yaşadığı kasabayı her akşam farklı dünyalara götüren sinema salonunun beyaz perdesi gibi aydınlatır. Fakat roman boyunca gittiği her yerde kendisini koca bir mutsuzluğun merkezinde bulan Hasan’ın, evden ve kasabadan her kaçışında kendisini yine aynı yerde bulması gibi hayalleri de her defasında gerçeğin renksiz, soğuk ve sert yüzüne çarparak kararır.

Romanda, olay örgüsü paragraf başı yapılmayarak yazılan eksilteli bir tümceyle hareket kazanır: “*Dışarıda, Sinemacı Şerif’in jeneratöründen yükselen pat pat sesleri...*” (KHK, 5) Bu tür başlangıçlarda “*olayın zamanı, geçtiği yer, kahramanlar ve durumları konusunda önceden bilgi verilmeden okur kendini daha önceden başlamış bir olayın içinde bulur*” (Z. Kıran- A. Kıran, 2007: 87). Sinemada çok kullanılan bu tür devingen nitelikli bir başlangıcın seçilmiş olması anlamlıdır. İşitsel bir motif taşıyan giriş, hem roman kahramanları Hasan ve arkadaşı Hamdi’nin biraz sonra kaçak olarak girecekleri sinema salonunda izleyecekleri filmin oynadığına hem de romanın tamamının da bir sinema filmi olarak düşünülüp okuyucunun kendisini bu filmi seyredirken bulmasına olanak sağlar. Nitekim romanın tamamının bir sinema filmi olarak düşünülebileceği anlatıda geçer:

“*Derken de ağır ağır dili çözüldü artık ve olup bitenleri, tıpkı bir film gibi anlatmaya başladılar. Bu filmde, geçimini duvarcılıkla sağlayan sinir küpü mü sinir küpü bir baba olurdu tabii yampiri yürüyüşüyle, kaderim diye onun kaderini yaşayan uzun boylu ve zavallı bir anne (...)*” (KHK, 157)

Romanın olay örgüsünün ilk “*metin halkası*”nı (Aktaş, 2005: 51), Hasan ve Hamdi’nin kaçak olarak girdikleri sinema salonunda izledikleri film oluşturur. İki arkadaşın başını kaçırdıkları ve hangi yarısını izlediklerini anlayamadan Sinemacı Şerif tarafından yakalanarak dışarıya atıldıkları film, Hasan’ın gözünden romana yansır. Perdede, “*kıpırdayıp konuşmayan koskoca bir bahçenin ortasında, daha o yaşta yapayalnız*” (KHK, 9 ) bir çocuk vardır. Üç dört yaşlarındaki bu çocuk oradan oraya gezinip dururken bahçedeki acı biberlerden birini ısırır ve ağlamaya başlar. Bu sırada, süt beyaz atlı bir adam eve gelir. Çocuğun babası olan bu adam, onun ağlamasına sinirlenir. Bu durumdan, ekmek evinde yufka açan anneyi sorumlu tutan baba, anneyi döver. Çocuk annesini kurtarmaya yeltenir fakat baba onu da bir tekmeyle uzaklaştırır. Daha sonra baba, çocuğunu dövdüğü için pişman olur ve onu heybesinden çıkardığı şekerlerle avutmaya çalışır. Babanın yine anneye kavga etmeye başladığı sırada şekerleri biten çocuk, babasının heybesini karıştırır. Oradan çıkardığı afyon sütünü şeker sanıp yer ve ölür. Afyon kaçakçılığı yaptığı anlaşılan baba, köyden kaçır. Muhtar çocuğun neden öldüğünü açığa çıkarmak ve devlet birimlerini haberdar etmek amacıyla ilçeye gider. Günlerce gömülmeleyen çocuk, koktuğu için kasabadan kimse anneye

yardım etmez. Tek başına çocuğunun yarılan karnını diken anne, çocuğu gömüldükten sonra evi, dışarıya attığı eşyalarla birlikte yakar. Film kahramanlarının akli dengelerini yitirmelerine paralel olarak öykü, bu noktadan sonra muğlâklaşır. Muhtar, yangında annenin de öldüğünü söylese de atıyla oradan oraya savrulan baba, anneyi hayal meyal görür. Anne de hayal gördüğünü düşünerek babayla karşılaşır. Daha sonra babanın yüzü parçalanmış cesedi bulunur. Komutan, savcı ve doktor olay mahalline gelir. Tam, cinayeti kimin işlemiş olabileceği konusunda fikir yürütülürken Hasan ve Hamdi, Sinemacı Şerif tarafından yakalanır ve salondan dışarıya atılır.

Romanın ikinci bölümünün birinciyle aynı şekilde başlamasıyla Hasan'ın düşsel bir tasarımı olduğu anlaşılan film, olay örgüsünün “*gizem ya da şaşkırtma öğesi*” (Forster 1985: 130) konumundadır. Yarattığı ayrışıklık izleniminden dolayı ana öyküden kopuk görünen bu kesitin, olay örgüsü şekillendikçe Kevser adlı kahramanın merkezinde bulunduğu iç hikâyenin, metin halkalarından biri olduğu görülür. “*Kurmacanın kurmacası*” (Ecevit, 2006b: 97) olarak nitelendirilebilecek olan filmin, Kevser'in öyküsünün bir parçası olması, yazarın kurgusal olan ile gerçek diye sunulan arasındaki sınırı ortadan kaldırdığını gösterir. Postmodern yapıtlara özgü olan bu durum, “*insan gerçeğinin yine insanlarca oluşturulduğu görüşünden yola çıkılarak neyin kurmaca (yazarın düş gücünün ürünü) neyin gerçekten yaşanmış (nesnel bir olgunun aktarımı) olduğu*” (Doltaş, 2003: 101) konusunda belirsizlik yaratır.

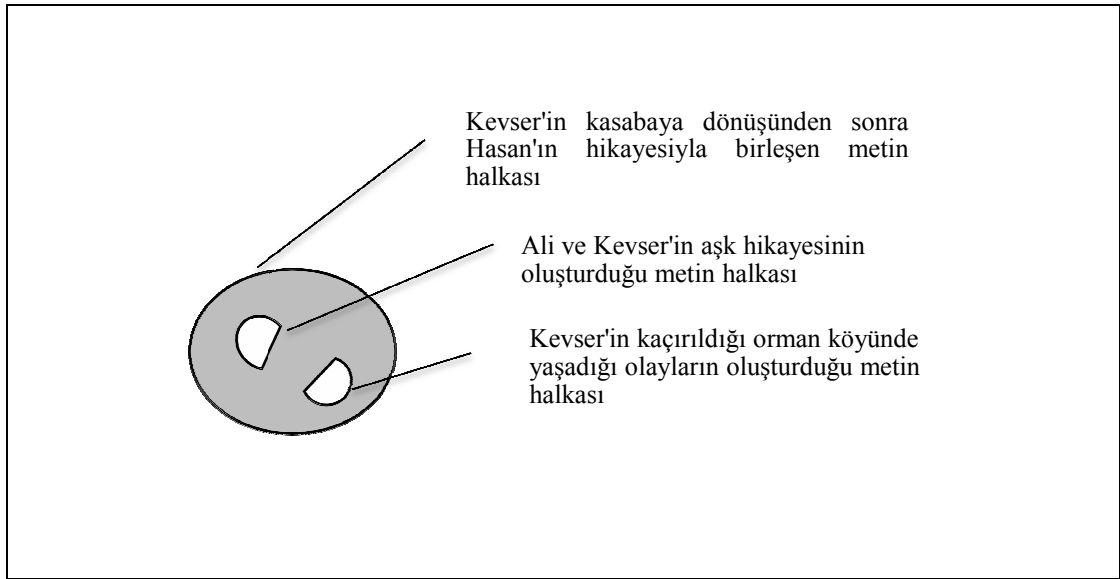
Olay örgüsünün “*çekirdek*” (Aktaş, 2005: 66) vakası niteliğinde olan Kevser'in öyküsü; Kubilay Aktulum'un, “*yansıtma özelliği taşıyan, ilk anda 'ayrışık', ancak içerisine sokulduğu metinle bir 'benzeşiklik' ilişkisi kuran (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten (koşut bir anlam) ve/ya metnin anlamını destekleyen (yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözce*” (2007: 160) olarak tanımladığı “*anlatı içinde anlatı*” yapısını örnekleyecek şekilde romana yerleştirilmiştir. Bu “*anlatı içinde anlatı*”nın metin halkaları, roman içerisine akronik bir düzen dâhilinde dağıtılmıştır. Vakaları oluş sırasına göre sıraladığımızda filmin, bu parçalı yapının ikinci halkası olduğu görülür. Birinci halka ise Hasan'ın: “*Oldukça eski bir hikâyeydi bu ve sık sık tekrarlanırdı.*” (KHK, 72) dediği parçadır. Gerek üslubu gerek taşıdığı motifler açısından halk hikâyesi nitelikleri taşır. Yazarın, “*ortak metin*”den (Aktulum, 2007: 218) parçalar olarak

metinlerarası bir yöntemle oluşturduğu bu metinde, Kevser ve Ali'nin aşk hikâyeleri anlatır.

Hikâyede Kevser ve Ali'nin birbirine âşık olmasıyla harekete geçen aksiyon dalgası; Kevser'in babası Bekir'in, düğünü erteletmek için sürekli bahaneler uydurmasıyla başlayan ve bu duruma kızan Ali'nin babasının yeni bahaneler öne sürmesiyle devam eden inatlaşma yarışıyla yükselişe geçer. Âşıkların evlenmelerine mani olan aileler, halk hikâyelerindeki “*engel motifi*”ni (Sezer, 2010: 97) çağırıştırır. Bu motif, halk hikâyelerinde olduğu gibi hikâyede de “*itici ve sürükleyici güç*” (Aslan, 1990: 43) olarak görev alır. Evliliğin sürekli ertelenmesiyle uzayıp giden bekleyiş gerilimi artırır. Artan gerilim, Kevser'in kasabaya gelen “sütbeyaz atlı” yabancı bir adam tarafından kaçırılmasıyla da doruk noktasına ulaşır. Sevdiği kadının elinden kayıp gitmesine müdahale edemeyen Ali, bu olaydan sonra evlerindeki sedire öylece uzanır. Bu arada, getirildiği orman köyünde mutlu bir yaşam sürdürmeyen Kevser, kasabasına dönmek için sürekli kaçış planları yapar. Bu planlarla düşüşe geçen bir seyir içerisinde dalgalanan aksiyon çizgisi; Kevser'in, bir bebeğinin olması ve artık kaçamayacağını anlayıp kaderine razı olmasıyla sonlanır. “*Ümitsiz aşk motifi*” (Aslan, 1990: 43) üzerine şekillenmiş olan bu hikâye Hasan'ın daha önce dinlediği hikâyelerle birleşerek halk hikâyesi niteliğine bürünmüştür.

İç hikâyenin üçüncü metin halkasını, Kevser'in çocuğunun ölümüne neden olan kocası Hidayet'i öldürüp delirmiş bir halde kasabasına dönmesinden sonra meydana gelen vakalar oluşturur. Bu halka, Hasan'ın merkezinde yer aldığı “*çerçeve hikâye*”yle (Çetin, 2009: 198) birleşmiştir. Hasan'ın kurguladığı film ve halk hikâyesi niteliğindeki metin halkaları, bu çerçeve hikâye içerisinde boğumlanan adacıklardır. Bu yapı şu şekilde gösterilebilir:

Şekil 2.3.4.



Romanda ana hikâyeyi oluşturan vaka parçaları, iç hikâyede dönüşerek tekrarlanır. İç hikâyeye, ana hikâyenin anlamına hem açıklık getirir hem de onu zenginleştirir. “Bağlamın yeterince gerçekleştirmediği, anlam alanının genişlemesi onunla gerçekleşir.” (Aktulum 2007: 162) Ana hikâyeyi yansıtan bir tür ayna görevi taşır. Dolayısıyla her iki hikâyeye arasında kurulacak “simetrik” (Bourneur-Qullet, 1989: 61) ilişki, romanın üzerinde inşa edildiği yapının ortaya çıkmasına olanak sağlayacaktır.

Hayal ve hakikat çatışması, olay örgüsündeki vaka halkalarının oluşumuna zemin hazırlar. Tüm roman kahramanlarının, gerçeklerin kurak toprağında filizlenmeyi bekleyen hayalleri vardır. Bu kahramanlardan biri Hasan’ın annesidir. Anne, yeni bir evde yaşama umuduyla hayata tutunur. Fakat baba duvar ustası olduğu, kendisi de istediği halde eski evlerinin yerine yeni bir ev yap(a)maz. Çevre köylere çalışmaya giden babanın eve para göndermemesi, Hasan ve annesini alacaklılara sürekli hesap vermek zorunda bırakır. Ailenin yoksul bir hayat sürdürmesine sebep olan babanın, eve dönüşleri de bu duruma çözüm getirmez. Baba tıpkı filmdeki “süt beyaz atlı” babanın eve gelişi gibi şiddeti ve yıkıcılığı da beraberinde getirir.

İletişimsizliğin sevgiye soluk aldırmadığı ailede, Hasan tıpkı iç hikâyedeki çocuk gibi yalnızdır. Yaşadığı gerçeklerden yola çıkarak hayaller kurar. Gerçekle iç içe geçen hayaller, romanı “ *tıpkı düşteki gibi hayal gücünün patlayabileceği bir yer*” (Kundera, 2005: 28) haline getirir. Hasan, farkında olmadan evlerinin üzerine başka bir ev inşa eder. Bir anne ve babanın olmadığı bu evde, karısını seven ve Hamdi adlı torunuyla ilgilenen bir dede vardır. Roman kahramanlarının “ideal ben”leri olan bu kişilerden Hamdi’nin dedesi, Hasan’ın ölmüş olan dedesinin bir “ben”idir. Onun pısrıklığının aksine hayata direnen güçlü bir karaktere sahip olan Hamdi’nin dedesi, sevdiği kadını yalnız bırakmamıştır. Huzurlu bir ailenin çocuğu olan Hamdi ise Hasan’ın mutlu, kaygısız ve cesaretli “ben”nidir.

Hasan’ın kişiliğinin bölünen parçaları olan “ben”leri yanında kurguyu meydana getiren kişiler arasında, kasabanın delisi Kevser yer alır. O, sırtında kimseye göstermediği kirli torbası ve ardında dolaşan köpeklerle kasabada olduğu gibi Hasan’ın hayallerinde de döner dolaşır. Peşinden ayrılmayan köpeklerden biri olan “ala köpek”, Hasan’a göre onun öldürülen kocasıdır. Romanda “*karşı güc*”ü (Bourneur-Quellet, 1989: 153) temsil eden kişi olan bu kahraman olay örgüsünün devamını sağlan güçtür.

Olayların olabirliklerinin sınılanmasıyla oluşan olay örgüsü, farklı bakış açılarının kullanılmasıyla bir çiçek dürbününden bakarcasına sürekli değişik şekiller alır. Kullanılan bakış açılarından biri, Hamdi’nin dedesindedir. O, Hasan’ın dedesi gibi Kevser’e âşıktır. Hasan’ın dedesini, hızlı hareket edip Kevser’i kaçırmadığı için suçlar, yaşanan olumsuzluklardan onu sorumlu tutar.

Dede, her gün Kevser’i görmek umuduyla sokaklarda dolaşırken aynı zamanda kasabanın gündün güne değişimini de gözlemler. Kaynayan pekmez kazanlarının etrafında türkülerin söylendiği, oyunların oynandığı, hikâyelerin anlatıldığı neşe ve coşku dolu geçmiş günler kayıp gitmiştir. “*Bir zamanlar patlak gözlü eşeklerin kuyruklarını sallaya sallaya anırdığı noktada bugün düdüklü balonlar (...) kocaman karınlı öküzlerle ineklerin geniş geniş geviş getirdiği noktada naylon kediler, bebekler ve atlar var...*” (KHK, 132) diyen dede; doğallığın yerini yapaylığın aldığı, insanların birbirlerine karşı körleştiği kasabada, değişime ayak uydurmada zorlanan eskiyi temsil eder. Kendisini çocukların gökyüzünden teker teker avladıkları kuşlar gibi görür.

Kimseyle iletişim kuramayınca Hasan'ın dedesinin mezarına gider. Mezar taşı ve dede birbiriyle konuşur. Kurgunun, alıştığımız dünyanın ampirik mantığı çerçevesinde şekillenmediği romanda, böyle doğüstü olaylara rastlanır. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda büyülü gerçekçi türde görüldüğü gibi “*doğüstünün sıradan olarak algılanarak, doğüstü olay veya karakterlerin edebi gerçekliğin somut bir parçası olara kabul edilmesi*” (Özüm, 2009: 30) söz konusudur.

Kasabaya elektrik çekilmesi, romanın aksiyon merkezini tetikleyen vakalardan biridir. Olay örgüsünün üzerinde kurulduğu tekrar yapısının, bu olayda da yinelendiği görülür. Hasan'ın kurguladığı filmde, Kevser'i kaçıran kişinin adı Hidayet'tir. Hidayet aynı zamanda kasabaya elektrik çeken kişinin adıdır. İç hikâyede Hidayet, Hasan'ın dedesinin en büyük hayali olan Kevser'i kaçırmış ve kaçakçılığını yaptığı afyon sütüyle çocuğunun ölümüne sebep olmuştur. Bu kahraman hep olumsuzluk ve kötülükleri beraberinde getirmiştir. Nitekim “*alamet kıyamet bir kamyon*”la (KHK, 127) evlere çekilen elektrik de kasabayı görünüşte aydınlatsa da toplumsal değerlerine yabancılaşan, iletişimsizliğin ve şiddetin açtığı çıkmazlarda debelenen kasabalıların içine düştüğü karanlığı arttırır. Hamdi'nin dedesi elektrik için şunları düşünür:

“*(...) çocuklar karanlıkta korkutulmayacak artık, dedim, bundan böyle karanlık korkusundan uzak büyüyecekler ve bu nedenle yürekleri biraz eksik olacak. Yiğitlikleri, o korkunun yağıyla kavrulamamış olacak yani...*” (KHK, 128)

Elektrik çekilmesi, kasabanın olduğu gibi Hasan'ın ailesinin hayatında da önemli bir dönüm noktasıdır. Hayat karşısında teslimiyetçi bir yapıya sahip olan baba, bir süre sonra işi bırakıp eve gelir. Bunun üzerine Hasan ve annesinin oyaladığı alacaklılar eve daha sık gelmeye başlar. Bu kişiler, borçlarını bahane edip sürekli babanın bir türlü yapamadığı hayali evden bahsedince o, umursamaz bir tavırla kendisini sokaklara, kahvehanelere atarak adeta kaçır. Öte yandan eve elektrik çektiren baba, bu sırada tesisat borcunu ödemediği Hidayet'le kavga eder. Hamdi'nin dedesinin bulanık bakış açısıyla belirsizleşen kavga, olay örgüsünde gerilimin yükseldiği anlardan biridir. Baba, bu olaydan sonra bir zamanlar babası Ali'nin Kevser kaçırıldıktan sonra yatakta günlerce uzanması gibi öylece yatar. Bu durum, aynı zamanda olay örgüsünün döngüsellğe dayalı yapısını tekrar ortaya koyar. Romanda hayat, farklı nesiller üzerinde

kendisini sürekli tekrar eder. Hasan Ali Toptaş, romanlarını bu kısır döngü içerisine hapsolmuş insanların çaresizliği, yalnızlığı ve mutsuzluğu üzerine kurar.

Huzursuzluğun her geçen gün arttığı evden bir kuş olup uzaklaşmak isteyen Hasan, Kevser'in evine kaçar. Kurguyu şekillendiren dönüşüm izleğinin görünür kılındığı bu vak'a halkasında, Hasan Hamdi'nin dedesine dönüşür ve Kevser'le birlikte olur. Kahramanların bu kavuşma anı, romanın dirilerek kendisine yönelik fikirler yürüttüğü bir *"aydınlanma anı"*na (Stevick, 2004: 179) dönüşür. *"Kevser kıvamında kıvranıp duran bu hikâyenin ta kendisine dönüştüğümü düşündüm "* (KHK, 226) dediği bu noktada roman kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatır. Kevser'in kollarında sabahlayan Hasan, uyandığında annesini karşısında görünce aslında tüm yaşadıklarının bir hayal olduğunu anlar.

Annesi, Hasan'ı yoksulluk ve şiddetin eksik olmadığı ortamdaki uzaklaştırmak amacıyla Celil dayısına gönderir. Olay örgüsünün bu bölümünde, bir metin adacağı şekline beliren Celil dayının ve karısı Nesime'nin evlilik hikâyesi Kevser'in hikâyesiyle birebir örtüşür. Hidayet'in süt beyaz atıyla Keser'i kaçırmaması gibi sütbeyaz bir atı olan Celil de Nesime'yi kaçırp evlenmiştir. Tıpkı Hidayet gibi körüklü çizmelerini *"gırç gırç öttüren"* dayı, onun gibi kaçakçılık yapmaktadır. Ormandan gizlice tomruk kaçıran Celil, Nesime'yle evliliklerinin ilk yıllarında birtakım esrarengiz olaylar yaşar. Celil, evinde gece kimin yangın çıkardığını bulamadığı gibi yine üç beş ay sonra evine kimin silah sıktığını bulamaz. Bütün bunları, karısına âşık olan birinin yaptığını düşünen kahraman, her gün karısını döver. Eşlerinin şiddetine maruz kalmak tıpkı Kevser ve Hasan'ın annesi gibi Nesime'nin de kaderidir. Celil karısına evden dışarı çıkmayı yasaklayınca yıllarca güneş yüzü görmeyen Nesime beyazlar.

Hasan, Celil dayısının sessiz ve sakin tavırları nedeniyle ilk zamanlar burada mutludur:

*"(...) Celil dayısının evine değil de sanki sessizliğiyle ün salmış ıssız bir adaya, ya da sakin ve تنها bir ülkeye, ya da çoktan beri yazılıp okunmayan unutulmuş bir masala gelmiş gibi günden güne hafifledi. Hatta bir evin bu kadar sessiz, bir kadının*

*kendi gözyaşlarından bu kadar uzak ve bir erkeğe ait hareketlerin de bu kadar öfkemiz ve yumuşak oluşuna şaşıtı biraz (...)*” (KHK, 237)

Yeni fırtınalara gebe olan Celil dayının sessizliği, Nesime’yi Almanya’ya işçi olarak gönderme kararını açıklamasıyla bozulur. Dayı, ailenin yoksulluğuna son vermek amacıyla Nesime’yi Almanya’ya gönderir. Nesime, ilk zamanlar kasabaya mektup gönderse de sonra ondan haber alınamaz. Bu durma dayanamayan Celil kendisini yine içkiye verir, kasabalılara küfürler yağdırır ve bir süre sonra süt beyazlığıyla Nesime’yi andıran atını satmaya karar verir. Aksiyon çizgisinin yavaş yavaş yükselmeye başladığı bölümde, bir türlü atını satamayan Celil atı tüfeğiyle tam vuracakken Hasan’ın diğer dayısı olan Hüseyin, buna mani olur ve satın alır. Celil aldığı parayla Almanya’ya gider.

Hüseyin dayı, Hasan ve Nesime’nin küçük kızını evine götürür. Çocuklar tüm bu olumsuzlukların fark edilmeyen kurbanları olur. Hasan, Hüseyin dayısının evinde de aradığı huzuru bulamaz. Önceleri sessiz biri olan Hüseyin, eve süt beyaz atın girmesiyle değişir. Her şeye öfkelenmeye, herkesle kavga etmeye başlar. Kevser’in hikâyesiyle paralel bir dalgalanma seyrine sahip olan Hasan’ın hikâyesinde, romanın sonuna doğru gerilim artar. Hüseyin, baltayla süt beyaz atı öldürür ve iç hikâyede Kevser’in evini yakması gibi o da Celil’in evindeki eşyaları dışarıya atıp ateşe verir. Bu anlar, romandaki aksiyon çizgisinin en yükseğe çıktığı noktalarıdır.

Olaylar rüya ve hayal perdesinin ardından görünür. Bu durumun yarattığı belirsizlik, yazarın gizem unsurunu romanın sonuna kadar korumasına olanak sağlar. Çocuklar, yangından aldıkları ateşle Kevser’in evini yakarlar. Romanın başındaki filmde yer alan Kevser’in evinin yandığı sahne aynen tekrarlanır. Bir anlamda roman başladığı yere geri döner. Vakaların tekrarıyla döngüsel bir yapı oluşturulur.

Öte yanda bir kuş olup oradan oraya savrulan Hamdi’nin dedesi, Kevser’in ölümüne engel olamaz. Var oluş sebebi olan Kevser ölünce o da ölür. “*Git gide kuşsuzluğa gömülen gök*” (KHK, 269) gibi kasaba artık aşk, sevgi ve şefkatin kaynağı olan Kevser’i kaybetmiştir. Bu durum, şu şekilde aktarılır:

*“(…) kasaba uyanışı olamayan derin bir uykuya yatmış, ya da Kevser’le birlikte toprağa gömülmüş gibi hiç kıpırdamadan, öylece susuyordu.”* (KHK, 270)

Hasan, bir zamanlar kaçırılmasına engel olamayan dedesinin sonradan yaptığı gibi Kevser'in ölümü nedeniyle kendisini suçlar. Dedesi gibi sedire öylece uzanıp tavana bakar. Fakat sonra bütün ömrünün böyle geçeceğinden korkarak ayağa kalkar.

Romanın sonunda ailedeki herkes kaçarcasına evden uzaklaşmaya çalışır. Etrafında olup bitenleri umursamaz duruma gelen anne her gün komşulara gidiyorum diye evden ayrılır. Buna sinirlenen baba da eve gelmez. Tek başına kalan Hasan, alacaklılar karşısında büsbütün çaresiz kalınca dedesinin fotoğrafından medet umar. Olanlar karşısında kendisini *“sıkışıp kalmış gözü yaşlı bir fare”* (KHK, 227) gibi hisseden kahraman, kasabadan kaçmaya karar verir. Tek arkadaşı Hamdi'yi de yanında götürmek ister ve onun evine gider. Hamdilerin evinde annesini gören Hasan, şaşırır ve ona Hamdi'nin nerede olduğunu sorar. Buna karşılık annesinin ona yönelttiği *“Hamdi de kim?”* (KHK, 282) sorusuyla roman sonlanır. Bu bitiş izlenen bir sinema filmin ışıklarının beklenmedik anda yakılması gibi okuyucu üzerinde vurucu bir etki yaratır. Şaşırtıcıdır çünkü roman boyunca aynı düzlemde ilerleyen kurgu ve gerçek bu noktada birbirinden ayrılmıştır. Kurmaca ve gerçeğin iç içe geçirilmesiyle oluşturulan gizem unsuru ifşa edilmiş; Hasan'ın yaşadığı olaylardan yola çıkarak yarattığı hayali dünya, tam anlamıyla gün yüzüne çıkmıştır. Zeynep Erk Emeksiz, kitabın son bölümü için şunları söyler:

*“Son bölüme varıldığında romanın son sözcüğü, bütün hikâyelerin hikâyesi karşılar bizi. Annenin “Hamdi de kim?” sorusu romanın üstkurmacasıdır. Böylece, hikâyelerin aslında Hasan tarafından anlatıldığı ve taşrada çocukluk yaşayan “Hasan adında bir çaresizliğin” kendi sinema salonunda kendi filmi kurguladığını anlarız. Toptaş, son bölümde bütün metni yeni baştan bir kez daha kurgular; roman bir kez daha okuma deneyimiyle varolsun diye. Son bölüme kadar parçalar halinde oluşturduğumuz anlam evreni, son bölümün son satırlarına gelindiğinde yeniden inşa edilir. Metni yeniden birleştirdiğimizde artık Kevser'in tekrarlanan öyküsünün kaynağını da görürüz: Hasan kendi yaşamındaki gerçek görüntülerden yola çıkarak hikâyeler kurar (...)*” (2010: 314)

Hasan'ın, Hamdilere gidiyorum diye vardığı ev aslında kaçarak ayrıldığı kendi evleridir. Bu durum roman boyunca döngüsellik yarattığı kısıtlanmışlık, çıkışsızlık

duygularını pekiştirir. “Hamdi de kim?” sorusu ise gerçekte Hamdi diye birinin olmadığını ortaya çıkararak Hasan’ın, Kevser ve dedenin ölümünden sonra kalan tek hayali kahramanının da ortadan kalktığını gösterir. Hasan’ın somut dünyaya karşı yarattığı alternatif dünya romanın sonunda tamamen kaybolmuştur.

Netice itibariyle; Hasan Ali Toptaş *Kayıp Hayaller Kitabı* romanında, çaresizliğe mahkûm bir hayat içerisinde mutsuz, sevgisiz, yalnız ve yoksul bir yaşam sürdüren insanların hikâyelerini anlamıştır. Çocuk yaştaki Hasan’ın hayatı algılayışı çerçevesinde kurgulanan anlatıda, hayallerin sınır tanımaz beyazlığı ile gerçeklerin acımasız ve keskin karanlığı yan yana sunulmuştur. Romancının başından sonuna kadar her ayrıntısını özenle tasarladığı olay örgüsü, anlatının içerik yapısını en iyi şekilde ortaya koyacak şekilde tasarlanmıştır. İlerlemeyen, sürekli birbirine dönüşen ve sarmalanan vakaların oluşturduğu yapı, insanın bir labirenti andıran hayat içerisindeki sıkışmışlığını yansıtır.

#### 2.3.1.4. Zaman

*Kayıp Hayaller Kitabı*’na takvimsel zamana uygun, çizgisel, ölçülebilir ve belirli bir zaman değil; “dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlediği düşüncenin dışında” (Emre, 2006: 170) bir zaman anlayışı hâkimdir. Roman kahramanı Hasan’ın hayal gücünden ivme kazanan zaman için geçmiş, hal ve gelecek arasında sınır yoktur. Zaman dilimlerinin kronolojik sıraları değişir ve birbirine dönüşürler. Hasan’ın bilincini mekân alan bu “psikolojik zaman” a (Tekin, 2006: 115) dinamiklik ve görecelilik hâkimdir.

Romanda, bütün zamanlar şimdiki zaman üzerinde şekillenir. Bir sinema filmi gibi tasarlanmış romanı yansıtmak için anlamlı olmakla beraber anlatılanların, başkişi Hasan’ın bilincinde gerçekleştiği düşünülürse seçilen zamanın uygunluğu görülür. Yazar, sürekli bir şimdiki zaman yaratmak için “dramatik metot” (Stevick 2004: 234) “iç monolog” (Stevick, 2004: 236) ve “sınırlı bakış açısı” (Stevick 2004: 237) yöntemlerini kullanmıştır. Hasan’ın her ayrıntısını gözlemlediği film, dramatik metotla sunulmuştur. Roman kahramanı Kevser’in başından geçen olayların şimdiki zaman

içerisinde verildiği bölümde, okuyucu kendisini olayların içerisinde bulur. Burada olay geçmişte olsa da “*vaka zamanı*” (Aktaş, 2005: 116) ve “*anlatma zamanı*”nın (Aktaş, 2005: 108) çakışması söz konusudur. Anlatılanların Hasan’ın bilincinde gerçekleştiği düşünülürse romanın aslında tamamına gizli bir iç monoloğun hâkim olduğu da görülür. Üstelik Hamdi’nin dedesi de romanda bu yöntemle konuşur. Bu yöntem, zamanın kategorize edilmeden şimdiki zaman imbiğinde akmasını sağlar. “*Birinci tekil şahıs hikâyesinin kullanıldığı romanlar, okuyucuya nadiren olayların o anda oldukları duygusunu*” (Stevick, 2004: 232) vermektedir. Hasan Ali Toptaş ise farklı bakış açılarını yan yana kullanarak bir tür “sınırlı bakış açısı” elde etmiştir. Romancı, bunu A.A. Mendilow’un bu konuda belirttiği gibi “*her şeyi bilen hikâyeci ve otobiyografik tekniklerin uzlaştırılmasıyla*” (Stevick, 2004: 237) elde etmiştir. Yaratılan sınırlı bakış açısı, romanda hissettirilmek istenen zaman algısının oluşturulmasına yardımcı olmuştur.

Şimdiki zaman, romanın temasını da bütünler niteliktedir. Bu zaman, geçmiş ve gelecek arasında yer alan bir tür eşik zamandır. Romandaki kahramanların hep düş kurma evresinde olmaları eşikte durdukları, dolayısıyla sürekli bir şimdiki zaman içinde yaşadıklarını gösterir. Bu durum Mikhail Bakhtin’in zaman ve uzamdan bahsederken söz ettiği “*eşik kronotopu*”yla (2001: 322) birebir örtüşmektedir.

“‘Eşik’ sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşiğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır.” (2001: 322)

*Kayıp Hayaller Kitabı*’nda zaman düz bir çizgiyi takip edecek şekilde ilerlemez aynı olaylar etrafında dönerek yayılır. Kevser’i merkez alan iç öyküdeki olaylar, ana hikâyede de tekrarlanır. Zaman, farklı kişilerle sadece elbise değiştirir. Güzergâhı bellidir, aynı yolu takip ederek başladığı yere gelir.

Romanda mevsimler, aylar ve günlerdeki gibi doğaya hâkim olan çevrimsel zaman söz konusudur. Nitekim kimi zaman olayın zamanını belirlemek için “*arpa*

*zamanı*” (KHK, 74), “*bağbozumu*” (KHK, 65) zamanı gibi halk arasında kabul görmüş zaman terimleri kullanılmıştır. Zamanın belirleyicisi tarihler değil tekrarlanan olaylardır. Taşranın değişimden yoksun hayat ritmi, kahramanları bu “*döngüsel zaman*”ın (Bakhtin, 2001: 321) içine hapsedmiştir. Roman kişilerinin trajedisi, taşrayla özdeşleşen bu kapalı zamandan kaçamamaktır.

Bunun yanında, zamanın ilerlemesini engelleyen diğer bir husus olayların olabirliklerinin sınanmasıdır. Aynı olay farklı bakış açılarından farklı şekillerde sunulur. Bu durumda zaman ilerlemek yerine sürekli halkacıklar oluşturur ve yayılır.

Anlatıda zamanın parçalanıp bölümlerin akronik bir düzen dâhilinde romana dağıtılması söz konusudur. Kevser’in hikâyesi, üç parçaya bölünmüştür. Kevser ve Ali’nin aşk hikâyesi öykünün birinci bölümünü, Kevser’in kaçırıldığı orman köyünde yaşadıkları ikinci bölümünü, Kevser’in kasabasına dönüşü ve sonrasında yaşadıkları üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. Romanda ise birinci ve ikinci bölümün yerleri değiştirilmiş ve bu parçalar üçüncü bölüm içerisinde verilmiştir. İçteki parçalar anlatının farklı bölümlerinde “*geriye dönüş tekniği*”yle (Tekin, 2006: 233) sunulmuştur. Olay örgüsünün parçalı ve iç içe geçen halkacıklar şeklindeki biçiminin oluşmasında, zaman unsurunun kurgulanışı etkili olmuştur.

Romanda, zaman hep aynı tempoda tekdüze bir biçimde ilerlemez. Yazar okuyucuya da hissettirerek anlatının hızını kimi zaman arttırmış kimi zaman ise yavaşlatmıştır. Bu konuda özellikle Kevser ve Ali’nin kavuşmaları ertelendikçe dolayısıyla bekleme süresi uzadıkça zamanın da uzadığı bölüm dikkat çekicidir:

*“Hani, zaman denen şey öyle uzuyor, öyle uzuyor ve öyle uzuyor ki artık koskoca kasabada ölümler de, doğumlar da azalıyor. Sık sık ihtiyarları aklına düşen kefen bezlerinin soğukluğu küfleniyor sandık diplerinde, kızların açıp arada bir okşadığı çeyizlerin sıcaklığı küfleniyor. Yani yastık kılıflarına, masa örtülerine ve örme saçaklı perdelerle işlenmiş nice çiçek varsa yaprak yaprak solmaya, kanadı gümüşlü nice kuş varsa tek tek ölmeye başlıyor. Zaten, zaman denen şey Kevser’le Ali’nin düğününe düğümlezip kaldığı için ancak resimlerde ve işlemelerde solabiliyor artık çiçekler,*

*kuşlar ölüyorsa ancak masallarda, ihtiyaçların anlattığı hikâyelerde ve hatıralarda ölebiliyor.”* (KHK, 88-89)

Alıntıda da görüldüğü gibi, romana kahramanların psikolojik durumlarına göre değişen “öznelleştirilmiş” (Karaburğu, 2008: 365) bir zaman anlayışı hâkimdir.

Yazar, diğer romanlarında olduğu gibi *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda da anlatıdaki zamanı sorunsallaştırmıştır. Hasan’ın Kevser’le birlikte olduğu bölümde romancının vaka zamanı, anlatma zamanı, “yazma zamanı” (Aktaş, 2005: 107) ve “okuma zamanı”nı (Aktaş, 2005: 107) karşılaştırma çabası söz konusudur. Hasan’ın zamanlar arasında gidip gelmelerden yorulduğunu söylediği şu bölüm, belirttiğimiz hususu örnekler:

*“Adına şimdi denen zaman dilimini çoktan silip süpürmüştü ve şimdi diye bir şey varsa, hiç kuşkusuz bu şimdi kılığında yaşayan az önceydi artık, ya da biraz sonraydı. Dahası, Hasan o gün eşikte oturup dizlerinin üstünden sarkan ellerine bakarken, bu zamanlar arasında gidip gelmekten bir hayli yorulmuştu.”* (KHK, 265)

Kronolojik zamana baktığımızda romanda bunun tam olarak belirtilmediği görülür. Fakat bu zaman, romanın otobiyografik niteliğinden yola çıkılarak bulunabilir. Hasan Ali Toptaş, *Harfler ve Notalar* adlı deneme kitabında yer alan “*Taşranın da Ötesinde*” (2008: 27) yazısında romandaki birçok olayla örtüşen çocukluk yıllarından bahseder. 1968 ve kasabanın değişiminin hızla gerçekleştiği 1970’li yıllar yazarın anlattıkları arasında yer alır. Bu bilgiler doğrultusunda romancının doğum yılı olan 1958’i düşündüğümüzde onun çocukluğu ve roman kahramanı Hasan’ın yaşının örtüştüğü görülür. Bu tarihi, Hasan’ın hiç görmediğim dediği dedesinin “*D. 1907- Ö. 1957*” (KHK, 182) olarak belirtilen doğum ve ölüm yılı destekler. Kasabaya elektrik çekilmesi, Anadolu’nun taşra yerinde bir sinemanın var olması, anlatı kişisi Nesime’nin Almanya’ya işçi olarak gönderilmesi eserdeki kronolojik zamanın göstergeleridir.

Romanda diğer bir kronolojik zaman ise geriye dönüş tekniğiyle gidilen, Hasan’ın kendisini Kuvayımillîye saflarında savaşan bir asker olarak hayal ettiği ve Hamdi’nin dedesinin asker olarak savaştığı Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Batı Cephesi’nde bilindiği üzere savaş 1919’da başlayıp 1920’li yıllarda devam etmiştir. Burada

dikkatimizi çeken husus şudur: Hamdi'nin dedesine artık savaşın bittiğini söylemeye çalışan bir asker, “*Senin dediğin, yetmiş küsur yıl önceydi.*” (KHK, 155) der. Savaşın olduğu yıllara yetmiş yıl eklediğimizde 1990'lı yıllar çıkar karşımıza. Bu yaklaşık tarih romandaki olayların zamanı değil, romanın yazılma zamanına denk gelir. Burada vaka zamanı ve yazılma zamanının karışması söz konusudur. Fakat üzerinde durulması gereken husus, bu kronolojik zaman blokları değil; yazarın zamanı romanın estetik düzlemine taşıyış biçimidir.

Sonuç olarak Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda zamanı çok boyutlu olarak kurgulamıştır. Zaman, sadece olayların belli bir düzen dâhilinde ilerlemesini sağlayan bir araç değil, yazarın farklı bakış açılarından ortaya koyarak değişik şekillerde biçimlendiği bir unsurdur. Romancının çeşitli teknikler kullanarak sorguladığı bu unsur, romanın irdelediği konular içerisinde yer alır.

#### 2.2.1.5. Mekân

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında mekân, kahramanların hareket sahası olup olayların cereyan ettiği zemin olmaktan öte anlatının yapısına ayna tutan, kahramanların iç dünyalarını yansıtan, diğer unsurları bütünleyen ve işlenen temaları derinleştiren unsur olarak karşımıza çıkar. Bu nitelikleri taşımakla birlikte *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda, olay örgüsüne hareket kazandıran öge olması itibariyle ayrı bir öneme sahiptir.

Eserde olayların geçtiği yer, bir kasabadır. Tam olarak belirtilmese de romanda geçen “Çal” (KHK, 79), “Çökelez” (KHK, 144), “Dağal” (KHK, 18) ve “Acıpayam” (KHK, 228) gibi yer adları ve anlatılanların otobiyografik nitelikler taşıması, mekânın Hasan Ali Toptaş'ın çocukluğunu geçirdiği Denizli'nin Çal ilçesinin şu an ilçe olan Baklan kasabası olduğunu düşündürür. Fakat burada önemli olan mekânın gerçek olup olmaması değil, onun neden seçilmiş olduğu ve işlevsel boyutudur. Yazarın, roman için taşırayı seçmiş olması anlamlıdır. Taşra, “*bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarılık*” (Türkçe Sözlük, 2005: 1917) anlamlarını taşır. Daha çok dışarıda kalmanın yarattığı önemsizliği, renksiz

ve devinimsiz bir yaşamın doğurduğu sıkıntıyı, mahrumiyet ve yoksulluğun beraberinde getirdiği engellenmişlik duygularını çağırıştırır. Tam da bu çerçevede oluşturulan *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın kasabası, taşıdığı nitelikler itibarıyla “insanı bütün ağırlığı ile ezen” (Bourneur-Quellet, 1989: 116) labirent karakterli bir mekandır.

“Eğri büğrü sokaklar” (KHK, 185), “kocaman bir yalnızlığın içinde donup kalan isli bacalarıyla kırmızı kiremitli çatılar” (KHK, 194), “karanlık ağızlarıyla sokağa bakan ve gelip geçerken insana gıcırtyla açılıverecekmiş hissi veren sıra sıra avlu kapılar”ı (KHK, 215) kasabanın ruhunu yansıtan fiziksel ayrıntılardır. Romanda sevgi, şefkat ve masumluluğu simgeleyen kuşlar kasabanın göğünden yavaş yavaş silinir. Doğallık yerini sahte bir yapaylığa bırakır. Elektrik her yanı pırl pırl ışığa kesse de yoksulluk devam eder. Dayanışma ve birlilik duygularını yitiren kasabada, hayata anlam katan değerler, her geçen gün kaybolur. Modernleşmesiyle ters orantılı olarak darlaşan mekân, “üzerinde yaşayan kişilerde ruhsal bir sıkışma ve parçalanma duygusu” (Korkmaz, 2007: 408) yaratır. Mekânın kısılcacında olan kahramanlar, oradan kaçmak isterler. Bunlardan biri de roman boyunca kasabadan kaçma hayali kuran Hasan’dır. Onun bu konuda söylediği şu sözler, yaşanan durumu ortaya koyması açısından son derece önemlidir:

“(...) suratsız adamlarla dolu köhne iki kahvesi, izbe birkaç dükkânı, bir camisi ve Şerif’in insafsızlığına teslim edilmiş uyduruk bir sinema salonu dışında kayda değer hiçbir şeyi bulunmayan bu kasabadan kaçıp da oralarda yepyeni bir hayata başlamak istercesine sipahilerin at kokularına dalıp çıkardı (...)” (KHK, 153)

Anlatıda Hasan’ın yaşadığı ev, metin halkalarının şekillenmesinde birincil düzeyde görev alan güçler arasında yer alır. Ev, sahiplerine benzemekle kalmayıp onlarla aynı yazgıyı paylaşır. Hasan’ın bakış açısından bu evin görünümü şöyledir:

“Evimiz orada, topraktan fırlamış dev dişlerine benzeyen bıçak sırtı taşların birdenbire kırmızıya dönüştüğü yerdeydi. Dedemin babasının ta fi tarihinde yaptığı bu işreti şeye anneme göre ev denemezdi aslında; dense dense belki birkaç tanığın da ısrarıyla, ancak tavuk kümesi denirdi. Yarisına kadar nemden göveren eğri büğrü duvarlardan hiçbiri ötekinin boyunda değildi çünkü ve bu haliyle ev evden çok, bayırı

*soluk soluğa tırmanırken yere kapaklanmış buruşuk yüzlü bir adamı andırıyordu. Gece gündüz demeden köpek eniği gibi mızıklayıp duran kapılarsa, kapandı'yla kapanmadı arasında bocalayan gevşek, gevşekliği kadar çürük ve yaşlı birkaç tahta parçasından ibaretti. Bu yüzden evin hemen her köşesi, rüzgârlı gecelerde sabahlara dek uğul uğul uğulduyordu.” (KHK, 58-59)*

Roman kişileri için yapılmış gibi duran bu betimlemeler, “dünyada kendi yerini tam olarak bulamamış insanlardaki sıkıntıyı” (Bourneur-Quellet, 1989: 117) ifade eder. Hayat karşısında kendini konumlandıramayan kahramanlar hep bir bocalama, karasızlık durumu yaşar. Edilgindirler, hayallerini gerçekleştirmek için somut adımlar atmazlar. Sürekli “yapayım mı yapmayayım mı” arasındaki eşikte dururlar.

Hasan’ın annesi, hep babanın eski evi yıkıp yerine yenisini yapmasını hayal eder. Fakat baba Hicabi, duvar ustası olduğu halde bir türlü yeni bir ev yapmaz. Aslında kendisi de “bir yanı kalk gidelim, bir yanı bok yeme otur diyen bir virane” (KHK, 112) dediği bu ev yerine yenisini yapmayı ister. Hatta nasıl yapacağını da hayal edip herkese anlatır. Fakat hayat kendini tekrar eder. Hayallerini kurduğu Kevser’le evlenebileceği halde onu gevşek karakterinden dolayı kaybeden babasının yazgısıyla aynıdır onun kaderi. Hayali ev, anne ve babanın bitip tükenmeyen kavgalarının kaynağı olur. Mekân, çatışma zemini oluşturup, “metin halkalarının teşekkülünde ehemmiyetli bir unsur olarak” (Aktaş, 2005: 131) karşımıza çıkmaktadır.

Karşıt güçlerin simgesel bir göstergesi haline gelen bu öge, yarattığı olumsuz atmosferle kahramanları boğar. “Kapalı ve dar” (Korkmaz, 2007: 403) karakterdedir. İletişimsizlik, sevgisizlik, şiddet ve yoksulluk arttıkça daralır. Hasan, kaçmak ister fakat mekân, çıkışı olmayan bir labirente dönüşür. Hasan’ın gittiği her yer aynıdır. Celil ve Hüseyin dayısının evi de kendi evinden farklı değildir.

Mekân, romanın yapısı gibi döngüseldir. Hasan hayallerinde ne kadar uzağa gitse de yine kendini evde bulur. Romanın sonunda kahraman, kaçma kararı verip eşyalarını toplar ve evden ayrılır. Hamdi’nin evine gider fakat geldiği yer yine kendi evidir. Ev ise kişilere huzur ve güven duygusunu tattıran bir mekân olmanın aksine sürekli çatışmaların yaşandığı gergin ve kaotik bir ortamdır.

Romanda diğerk bir dikkat çeken kapalı ve dar mekân Kevser'in kaçırıldığı orman köyüdür. Köy, kasabanın yaşadığı kıtlık ve yoksulluğa karşın yeşillikler içerisinde, bolluğun ve zenginliğin yaşandığı bir yerdir. Fakat kasabasından ve sevdiğinden zorla koparılan Kevser, burada mutlu değildir. Burada mutlu olamayan bir tek o değildir. Çevre köylerde sürekli olumsuz olaylar yaşanır. Orman köyüne Kevser'in ölen çocuğu için gelen savcı ve doktor arasında geçen diyalog, köylerin fiziksel özellikleri ve yaşanan olumsuz olaylar arasındaki zıtlığı özetler niteliktedir:

*“Derken, önlerinde bir bahçe, bir orman, bir tepe, bir genişlik ve bir yeşillik halinde serilip duran doğanın güzelliğine bakarak, yıllar var ki bu dağların ardına gelmemiştim, diye hayıflanıyor savcı, cennet buraları azizim, cennet! Doktor küçümsemeye yakın bir ifadeyle gülümsüyor ona ve; bence cennet ancak yaşanabiliyorsa cennettir, diyor, yaşanamayan cennete cehennem demeli...”* (KHK, 19)

Kevser orman köyünden kaçmak ister fakat kaçamaz. Daha sonra kasabasına akli dengesini yitirmiş bir şekilde döner.

Anlatıda kahramanların soluklandığı “geniş mekân”lar (Korkmaz, 2007: 411) da vardır. Daha çok hayali nitelikte olan bu mekânlardan biri, Hasan'ın Hamdi adlı arkadaşının evidir. Romanın sonunda Hasan'ın, Hamdi'nin evine gidiyorum diye kendi evine gelmesi, bu evin aslında kahramanın yaşadığı ev üzerine inşa ettiği düşsel bir mekân olduğunu gösterir. Romana, üst üste gelen iki kartpostal gibi iç içe geçen bu mekânların aynı olduğunu gösteren geçit niteliğinde ipuçları yerleştirilmiştir. Dikkat edilirse; dik ve çok basamaklı merdiven, evin girişindeki çingirak ve tulumbanın her iki evde de olduğu görülür.

Hasan nasıl kendi mutsuz “ben”i karşısında neşeli, kaygısız ve mutlu bir Hamdi, “pısrık” dedesi yerine hayata karşı ayakta durmayı başarabilen bir Hamdi'nin dedesi yaratmışsa kavgaların eksik olmadığı, huzursuz ve sevgisiz evlerinin alternatifi olarak da huzurlu bir ev yaratmıştır. Kendisini mutlu hissettiği bu evin ne karısını döven bir babası ne gözyaşları hiç eksik olmayan bir annesi vardır. Hamdi; dedesi ve babaannesiyile yaşar. Kimi zaman kendisini Hamdi'nin yerinde hayal eden Hasan, içtenlik dolu bu mekânda kendisini baskı altında hissetmez. Roman boyunca bir

mekândan diğerine geçer. Mekânlar sürekli birbirine dönüşür. Kahramanlar gibi mekân da devingen bir yapı sergiler. Yazarın, mekânı romanın diğer unsurlarını bütünleyecek şekilde tasarladığı görülür.

Diğer bir dikkat çekici mekân Kevser'in kasabadaki evidir. Hasan, hayalinde gittiği bu evi şöyle görür:

*“Uzaklar kadar uzak bir kapıydı bu; yüzyıllar önce kasabanın göbeğine düşmüş bir masal damlası kadar karanlık, bir o kadar da yalnız, yorgun ve alabildiğine ıssızdı; önünde kopuk solucanlar gibi kıpırdanıp duran gündüzden kalmış haylaz çocuk sesleri vardı (...)”* (KHK, 220)

Hasan; karanlık, sessiz, *“bayat soğan, kirli çamaşır ve çamaşır sandığında unutulmuş buruşuk elma”* (KHK, 220) kokulu bu yerde, kimi zaman şefkatiyle bir anneye kimi zaman aşkıyla bir sevgiliye dönüşen Kevser'in kollarında güvendedir. Tüm kahramanların ulaşmak istediği “Kevser”e kavuşulan bu mekânda, Hasan ile onun dışında bulunan şeyler arasındaki ontolojik sınırlar eriyerek ortadan kalkar. Yazar roman boyunca gevşek tuttuğu dizginleri, bu noktadan itibaren tamamen bırakır. Kahramanlar birbirine dönüşür, zamanlar birbirine karışır ve tüm hikâyeler iç içe geçer. Romanın kendisi bile özgürleşir bu yerde. Üzerindeki ağırlığı silkercesine ayağa kalkar ve konuşmaya başlar.

Şerif'in sinema salonu, kasabanın karanlığını “beyaz perdesi”yle aydınlatan bir mekândır. Burası çöldeki bir tür vahayı andırır. Filmler, kahramanları kasabanın sıkıcı ve renksiz hayatından bir süreliğine de olsa uzaklaştırır. Fakat buraya herkes giremez. Sinemacı Şerif, kaçak giren çocukları dışarı atar. Hasan, buraya hayalinde kaçak olarak girebilmiştir. Dolayısıyla romanda kahramanların kendilerini mutlu hissettikleri mekânlar ya hayalidir ya da sinema gibi ulaşılması güç mekânlardır denilebilir.

Romanda mekân, kişilerin içinde bulunduğu psikolojik duruma göre şekillenmiştir. Kötü diyebileceğimiz mekânların farklı kişilerce değişik bir perspektifle gözlenmesi, çirkin olanın güzel görünmesi kişilerin psikolojik durumlarıyla birebir

ilişkilidir. Yazar bu psikolojiyi anlatmaktan ziyade mekân algulamaları ile bu yapıya dikkat çekmiş ve böylece mekâna farklı ve fonksiyonel bir anlam yüklemiştir.

### 2.3.1.6. Şahıs Kadrosu

#### 2.3.1.6.1. Karakter Oluşturma ve Başkişi

Roman dünyasının kurgulanmasında önemli bir fonksiyona sahip olan anlatı kişileri, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda geleneksel romanlardaki karakter oluşturma yöntemleri doğrultusunda oluşturulmamıştır. Hasan Ali Toptaş'ın, kendine özgü yollarla tasarladığı roman kahramanları, hem varoluş biçimleriyle kurgunun yapısını yansıtır ve bütünler hem de yazarın eserinde ortaya koymak istediği temaları derinleştirme görevi üstlenir.

Romanda, kişiler “bölünme”, “dönüşüm” ve “tekrar” izlekleri doğrultusunda tasarlanmıştır. Ampirik bir gerçeklik anlayışı çerçevesinde oluşturulmayan anlatı dünyasında, kurgunun diğer öğeleri gibi roman kişileri de statik değil dinamik ve devingen bir yapıya sahiptir. Yazar, bu yolla kahramanların kurmaca içerisindeki varoluş olanaklarını zorlamıştır. Kimi zaman karakterlerinin “ben”lerini bölüp onları farklı olabilirlikler içerisinde sunmuş kimi zaman kişiler arasındaki sınırı silerek onların birbirine dönüşmesine olanak sağlamıştır. Böylece kahramanlarını kurmaca evreninde biçimsel yöntemlerle özgürleştirmiştir. Fakat romanda kişiler, kendini onlar üzerinde tekrarlayarak var eden hayat içerisinde sıkışıp kaldıkları gibi roman evreninin sınırlarına da hapsolmüştür. Onların varoluş sorunsalının özünü bu çıkışsızlık oluşturmaktadır.

Anlatının başkişisi Hasan'dır. O, hayatı ve iç dünyası en ayrıntılı şekilde ortaya konan kişi olmakla birlikte sunulan kurmaca dünyanın yaratıcısı olarak görünür. Roman, onun hayali tasarımlarının ürünüdür. Dolayısıyla kurmacadaki olaylar, kahramanlar, mekânlar ve zaman onun hayata bakış açısına göre şekillenmiştir.

Hasan; şiddet ve huzursuzluğun eksik olmadığı yoksul bir ailenin hep suskun, yüzü gülmek bilmeyen, mutsuz çocuğudur. İletişimin olmadığı sevgisiz bir ortamda

büyüyen kahraman yalnızdır. Yaşadığı olumsuz ortam ve yalnızlık, onu kimi zaman bilincinde olduğu kimi zaman düşsel olduklarını fark etmediği kahramanlar ve yerler hayal etmeye iter. Gerçeklerle karışan hayaller, kahramanın özlemlerini ve bilinçaltını ortaya koyduğu gibi roman evrenini de oluşturur.

Hasan, çocukların oynadıkları oyunlarla arkadaşlığı, sevgiyi ve paylaşmayı öğrendiği, dayanışma ve birlikte olma duygularının yarattığı güven ve huzuru tadarak mutlu oldukları bir ortamdan uzaktır. Onun oyuncakları düşleridir, arkadaşları ise yarattığı hayali kahramanlar. “Ben”ini bölerek var ettiği Hamdi ve Hamdi’nin dedesi adlı kişilerle kendisini farklı olabilirlikler içerisinde hayal eder. Hamdi, Hasan’ın aksine neşeli, hayata meydan okuyabilen ve sürekli gülen biridir. Hamdi’nin dedesi ise Hasan’ın dedesinin zıttı bir karaktere sahiptir. Hayalleri peşinde koşan, cesur ve hızlı biridir. Hamdi ve dedesi, sunulan gerçekliğin bir başka olasılığını var eder. Kahramanın yarattığı bu ütopyik dünyada, Hasan’ın dedesi gerçekte kavuşamadığı Kevser’le evlenmiş ve Hasan da Hamdi adını taşıyarak dedesi ve babaannesiyile mutlu bir yaşam sürdürmektedir. Gerçek ve hayal yan yana sunulmuştur. Hasan, romanda Hamdi’nin yerinde olmayı düşler. Anlatı boyunca gerçekmiş gibi sunulan Hamdi ve dedesinin hayali olduğu kurmacanın sonunda ortaya çıkar.

Hasan’ın hayallerinin güç kaynağı, kasabanın delisi Kevser’dir. Dedesinin âşık olup da evlenemediği bu kadınla ilgili düşler kurar. Etrafında duyduklarından ve her akşam kasabanın üzerinde yankılanan filmlerden yola çıkarak Kevser ve dedesinin aşk hikâyesini, Kevser’in kaçırılışını, götürüldüğü yerde neler yaşadığını, kasabaya nasıl delirip geldiğini hayal eder. Sırtında torbası ve ardındaki köpeklerle sefil bir halde oradan araya sürüklenen Kevser’i, masallar diyarına götürüp güzelleştirmeye çalışır. Kevser’in kimseye göstermediği torbasının içinde neler olduğunu merak eder ve peşini bırakmayan “ala köpek”in öldürdüğü kocası olduğunu düşünür. Huzursuzluğun eksik olmadığı evden uzaklaşmak için hayalinde Kevser’in evine sığınır.

Hasan’ın babası işi bırakıp eve gelince ailenin yoksulluğu daha da artar. Buna bir de eve sürekli gelen alacaklıların borçlarını istemesi eklenir. Babanın, annesinin istediği evi yapamayacağı da kesinleşince aileyi bir arada tutan sevgi bağları tamamen kopar ve babayla anne arasındaki kavgalar her geçen gün artarak devam eder. Annesi

Hasan'ı bu olumsuz ortamdan uzaklaşması için dayılarına gönderir. Fakat roman kahramanı, burada da kendisini huzursuzluğun ve şiddetin ortasında bulur. Gün geçtikçe yaşam sevincini kaybeden Hasan, tüm bu olumsuzluklar içerisinde kendisini “*sıkışıp kalmış gözü yaşlı bir fare*” (KHK, 227) gibi hisseder. Çareyi yoksulluğun olmadığı, sevginin hüküm sürdüğü, kişinin yaşam alanını kısıtlayan tüm engellerin ortadan kalktığı bir yere kaçmayı hayal etmekte bulur. Düşlediği yerle ilgili şu sözleri, onun yaşadığı olumsuz ortamı ortaya koyma açısından da son derece önemlidir:

“(...) *hem her anı mutsuzlukla dolup taşan evlerinden, hem de kasabadan kaçıp kurtulmayı düşünürdü Hamdi ve sakızların içinden çıkan yarı çıplak aktris resimlerine hep hüzünlü bir ruhla gizli gizli değil de heyecanlı bir tebessümle rahatça bakabileceği (...) tokat sesleriyle hıçkırıklardan uzak, köpek havlamalarının gelip bulandırmayacağı, okul dönüşü hemen her gün hey Allahım şimdi ne yiyeceğim demelerden arınmış bir yer...*” (KHK,159-160)

Hasan, “*hayalleri hep kayıplara karışmış, ‘hem kendini kuşatan tüyler ürpertici görüntülerin, eşyaların ve seslerin karmaşasında, hem de kendi iç dünyasının derinliklerinde kaybolup gitmiş’ insanların mirasçısı*”dır (Türkeş, 2006: 208). Dedesi sevdiği kadını, babası yapacağı yeni evi nasıl sadece hayal etmekle yetinmişse o da öyle yapar. Gerçeklerle yüzleşmek, hayatla mücadele etmek ve ideallerini gerçekleştirmek yerine bir tür kaçış olan hayal etmeyi tercih eder. Ailesindeki bireylerle aynı “*varoluş kod*”larını (Kundera, 2005: 42) taşıyan kahraman, onların kaderini yaşar. Diğerleri gibi o da hayallerini kaybeder. Kendisini boğan evden ve kasabadan hiçbir zaman kaçamaz. Dolayısıyla natüralist romanlarda olduğu gibi başkişinin ve diğer kahramanların yazgısını belirleyen unsurun “*irsiyet*” (Uç, 2006: 249) olduğunu görürüz.

Hasan Ali Toptaş'ın diğer romanlarında olduğu gibi *Kayıp Hayaller Kitabı* 'nda da başkahramanın özellikleri arasında yazı yazmak yer alır. Hasan yaşadığı olumsuz ortamdan uzaklaşmak için “*sırtı siyah ciltli defter*”ine (KHK, 272) yazı yazar. Kahramanın bu niteliği taşıması daha çok postmodern romana özgü bir durumdur. Nitekim bu tür anlatılarda, “*roman kişisi ya da anlatıcı gerçek yazarla aynı romanı yazmakta, en azından bir yazar kimliğiyle*”(Ertem, 2000b: 71) ortaya çıkmaktadır. Bu yolla yazar, anlatının yazılış sürecini roman içerisinde vererek metnin kurgu olduğunu

vurgulamış olur. *Kayıp Hayaller Kitabı*'na baktığımızda, kurgunun sonunda anlatılanların Hasan'ın roman boyunca "siyah sırtlı defter"ine yazdıkları olduğu yorumu yapılabilir.

Romanın başkişisi Hasan her ne kadar bilinci parçalanmış, yalnızlığa itilmiş ve hayat karşısında dirençsiz bir karaktere sahip olsa da kimliksiz, içi boşaltılmış, kendine ait bir doğrusu olmayan, kendini tamamen hayatın akışına bırakmış, "*değer yahut değersizlik, doğru veya yanlış arasında tercih yapmak gibi bir durumu ve kaygısı olmayan, bütün bunlara 'yabancı' bir özne*" (Emre, 2006: 187) değildir. Romantik roman kahramanları gibi duygunun merkezde olduğu bir perspektifle hayata bakar. Bireysel iç dünyası, duyguları ve hayalleri ön plana çıkarılarak yaratılan bir kahramandır. Hayatına hüznün, mutsuzluğun ve kötümserliğin hâkim olduğu Hasan, romantik romanlardaki kahramanlar gibi kötülüklerin ve çirkinliklerin olmadığı, sıkıcı gerçeklerden uzak, refah ve mutluluğun hüküm sürdüğü bir yere kaçmayı ister.

Yoksulluk ve şiddetin hüküm sürdüğü taşra yaşamının fon alındığı romanda yazar, Hasan adlı karakteriyle bireyin hayatın karşı konulamaz kuralları karşısında çaresizliğini, çıkışsızlığını ve yalnızlığını işlemiştir.

### 2.3.1.6.2. Norm Karakterler

Romanda, yazar gerçekleştirmek istediği amacı, yarattığı farklı niteliklere sahip kahramanlarla ortaya koyar. Anlatı boyunca görevlerini yerine getiren kişiler, aralarında sistematik bir ağ oluşturarak olay örgüsünün oluşmasına zemin hazırlayıp kurulmak istenen yapının ortaya çıkmasını sağlar. Bu yapının oluşmasında kimi kahramanlar birincil derecede rol üstlenirken kimileri ise çeşitli düzeylerde gerçekleştirilen tamamlayıcı karakterde fonksiyonlar yüklenir.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Hamdi'nin dedesi adlı kahraman "*eserin özünü genişletmek, desteklemek ve güçlendirmek*" (Stevick, 2004: 182) amacıyla yaratılan bir norm karakterdir. Romanın başkahramanı Hasan'ın hayali tasarımının ürünü olan bu kahraman, onun içindeki "ben"lerden biridir. Hasan, onu dedesi Ali'nin yavaş ve pısrık

karakterinin aksine hayallerini gerçekleştirmek için savaşıyor, zorluklar karşısında yılmayan bir yapıda yaratmıştır. Hasan'ın dedesi gibi ölmeyi tercih etmemiş, âşık olduğu kadın olan Kevser hayatta olduğu müddetçe onu korumak için yaşamıştır. Hamdi'nin dedesi bu niteliklerde tasarlanmış olsa da karşımıza tek bir fikrin veya niteliğin sembolü olan “*yalınkat*” (Forster, 1985: 108) bir roman kişisi olarak çıkmaz. Yazar, bakış açısını kullandığı ve birinci tekil kişi anlatımıyla konuşturduğu bu kahramanın iç dünyasını yansıtarak onu yuvarlaklaştırmıştır.

Hamdi'nin dedesi, “*iç monolog*” (Tekin, 2006: 264) tekniğiyle karşısında birileri varmışçasına konuşur. Dedenin kurmaca bir kişi olması bunu gerektirse de aslında bu iç konuşma durumu, kahramanın yalnızlığını dolayısıyla Hasan'ın yalnızlığını ortaya koyar. Eski günlerin sıcaklığını taşıyan, “gülüm” ve “gökçe gelin” hitaplarıyla süslenen dedenin konuşması, samimi ve içtendir. Kasabaya elektrik çekilişini ve hızla gerçekleşen değişimi onun gözünden görürüz. O, “*derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve aklın başında gerçeğin sözcüsü*” (Stevick, 2004: 179) olur. Bir çocuk olarak Hasan'ın yapamayacağı gözlemleri ve değerlendirmeleri yapar. Romancının maskesini hafifçe kaldırdığı bu anlarda, Hamdi'nin dedesi “*yazarın sözünü emanet ettiği şahıs*” (Aktaş, 2005: 140) olur. Bunların yanında kahramanın her şeyi rüya gibi, muğlak ve hayali bir perdenin ardında görmesi, yaratılmak istenen belirsiz havanın oluşmasına katkı sağlar.

Hamdi'nin dedesini, hayatta tutan tek şey Kevser'e olan aşkıdır. Kevser'i görme umuduyla sokak sokak gezer. Kevser'in peşini bırakmayan ala köpeğin, onu kasabadan kaçırıp kocası olduğunu düşünür ve köpekle kavga eder. Kevser'in evini taşıyan çocuklara engel olmak ister. Ona kavuşamamanın üzüntüsünü yaşar. Hayali bir kahraman olan dede, hayali bir Kevser'le evlidir. Bu durum, belirsiz bırakılmış olsa da bazı leitmotivlerden yola çıkıldığında Hamdi'nin dedesinin Kevser'le evli olduğu görülür. Fakat onun gibi bu kahraman da bir hayaldir. Hamdi'nin dedesi ise gerçek Kevser'e ulaşmak ister. Gerçekler içinde hayallerin; hayaller de gerçeklerin eksikliğini taşır. Roman bu iki değer birbirine ulaşma çabası üzerine kurulmuştur.

Kevser'in evi çocuklar tarafından yakılırken dede kuş olup sevdiği kadını kurtarmaya çalışır. Dedenin kuş olması sembolik bir değer taşır. Anlatıda kuşlar aşkı,

sevgiyi ve masumiyeti imler. Bu değerler, kayboldukça kuşlar da gökyüzünden silinir. Kevser ve Ali'nin kavuşmaları engellendikçe kuşların, beliren kıtlıkla beraber gün geçtikçe daha çok öldüğü görülür. Daha sonra her yanı saran iletişimsizlik, şiddet ve sevgisizlik arttıkça kasabanın gökyüzünü renklendiren kuşlar azalır. Toplumda yaşanan olumsuzlukların yansıması olarak çocuklar, kuşları taşlar. Romanda “*tematik güç*”ü (Bourneur-Quellet, 1989: 153) temsil eden tüm kahramanlar kuş imgesi etrafında çerçevelenir ve onlar gökyüzünden teker teker koparılan kuşlar gibi zulme uğrar. Hamdi'nin dedesi, Kevser'in evini taşıyan çocukların bir gün kendisini de öldüreceğinden korkar. Hâlbuki Hamdi'nin dedesi ve Kevser, Hasan'ı tıpkı masallardaki kuşlar gibi gerçeklerden uzaklaştırıp hayaller diyarına götürür. Hasan'ın karanlık hayatını aydınlatarak beyazlaştıran bu şahısların ölümü, kahramanın gerçeklerden kaçmak için ürettiği tüm çıkış yollarının kapandığı anlamını taşır. Öte yandan eski günleri ve savaş yıllarını hatırlayarak eski ile yeni arasında bir köprü kuran dedenin ölümü, artık bu bağın ortadan kalktığının da göstergesi olur.

Hamdi'nin dedesinin aslında Hasan olduğunu oyunsu bir biçimde birtakım ipuçlarıyla ortaya koysa da her iki kahraman arasındaki başarılı geçişler ve dönüşümler Hasan Ali Toptaş'ın kurgudaki ustalığını ortaya koyar. Romanda gerçek olan Hasan ve hayali olan dede, birbirini bütünleyerek hem romanın kurgusunu hem de tematik yapısını şekillendirirler.

Kevser adlı kahraman, romanın diğer bir norm karakteridir. İç öykünün başkişisi olmakla birlikte ana hikâyeyi besleyen kaynak olması itibariyle itici güç niteliği taşıyan bir kahramandır. Kevser adı, “*bütün cennet ırmaklarının kendisinden doğduğu bir su kaynağını veya nehr*”i (İslam Ansiklopedisi, C. 16: 546) ifade etmektedir. Kasabasındaki Server adlı deli bir kadından yola çıkarak yarattığı kahraman için Hasan Ali Toptaş şunları söyler:

“*Mâlum, Kevser cennetteki bir suyun adı... Ay yüzeyinde bulunan bir düzlüğün de adı ama bana cazip görünen cennetteki suyun adı oluşuydu. Bir de ses açısından Kevser, Server'den daha iyi geldi bana, özellikle K harfi...(...) Kayıp Hayaller Kitabı'ndaki deli kadına Kevser adını vermekle, farkında olmadan, onu da cennete göndermişim.*” (Varlık, 2010: 80-81)

Romadaki erkek kahramanların ulaşmak istedikleri Kevser, “aşk”ı temsil eder. Nitekim Hasan, onun evine girdiğinde “elma” (KHK, 220) kokusu alır. Fakat elma Kevser’in kötü talihi gibi buruşuktur. Birbirlerine âşık olan Hasan’ın dedesi Ali ve Kevser kavuşamazlar. Onlar babalarının evlenmelerine engel olan inatlarının bitmesini beklerken, kasabaya gelen yabancı biri Kevser’e âşık olup onu kaçıtır. Romanda Hamdi’nin dedesi de Kevser’e âşıktır. Hasan da dedesinin bir türlü kavuşamadığı Kevser’e ulaşmak ister. Kevser, dedesinin hayat kaynağı olduğu gibi Hasan’ın da hayal kaynağıdır. Kaçırılınca, Hasan’ın dedesi yaşama umudunu kaybeder. Kevser ölünce Hamdi’nin dedesi de ölür. Hasan’ın hayalleri üzerine kurulan roman, onun ölümüyle son bulur. Anlatı, Kevser’in hikâyesiyle başlar ve yine onunla biter.

Kevser, dedesinin benliğini içinde taşıyan Hasan için aşkın kaynağı olan bir sevgili; çocuk Hasan için kollarının altında kendini güvende hissettiği ve huzur bulduğu bir anne veya babaannedir. Hasan yaşadığı olumsuz ortamdan uzaklaşmak için Kevser’e sığınır. O, bu yönüyle “*başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine inmemizi sağlayan bir sıçrama tahtası*” (Stevick, 2004: 179) olur. Hasan ve Kevser arasında geçen şu hayali diyalog durumu açıklar niteliktedir:

“(…) *ben annemden annemle babamın kavgalarını seyretmek için mi doğdum diye soracaktım ki, Kevser narin bir kuş kanadı gibi saçlarımda elini usul usul gezdirerek, hiç korkma sen ben varım, dedi; sonra hiç korkmadım ben ve o, seni kanadımın altına alıp saklarım da kimsecikler bir fiske vuramaz, dedi ve o pörtlek gözlü Hicabi’nin size çektirdiği çile yetiversin gayrı, dedi ve elini indirip saçlarımdan yanağımı okşuyordu ki birden durup hayretle, ama ağlıyorsun sen, dedi; dedim ben de, evet ağlıyorum; yok yok ağlamak beyhudedir ağlama, dedi; ben de sustum işte o zaman, karanlıkta zonklayan hıçkırıklarımı boğup inatla yutkundum ve gözlerimin önünden geçiyeçiveren geçmişimin ağlanası sahnelerine sırtımı dönüp içimden ağlamamalıyım, dedim (...)*” (KHK, 221)

Bu sahne Hasan Ali Toptaş’ın babaannesiyile ilişkilerini hatırlatır bize. Yazar, “*Taşra’nın da Ötesinde*” (2008: 27) denemesinde çocukken başında, sonra kele dönüşecek bir yaradan bahseder. Romanda Kevser’in evini acımasızca taşıyan çocuklar gibi kasabadaki çocuklar “Aynalı” diyerek onunla alay ederler. Bu durum, onun

insanlardan kaçmasına neden olur. Romanlarında çocuk kahramanların acımasızlığı çocukluk yaşantılarına da bağlanabilir. Bu dönemde, babaannesinin üzüntüsünü sezer ve teselli etmeye çalışır. Yine *Yalnızlıklar* kitabında da babaannesinden bahsettiği görülür:

“ (...) *Varım yoğum ninemdi*

*(babam kendini ona bırakırdı giderken)*

*ve ninemi bilirdim*

*adadır diye,*

*sonra babadır diye;*

*pencereler görüntümü geri kustukça,*

*buruştukça kaşlarım görüntümü içerek*

*beslenen görüntülerin karşısında*

*ve uzayarak kıaldıkça boyum,*

*ona tutunuyordum.”* (Toptaş 2009: 16)

Hasan Ali Toptaş, Kevser’le taşralı kadının portresini çizer. Bunu, ideolojik bir perspektiften yansıtmaz. Onda, kentli insanın dışarıdan bakması ve uzak kalmasından kaynaklı soğuk ve yapay tutum da hissedilmez. Romancı, sevmedikleri adamlarla evlendirilen, kimi zaman kaçırılan, maruz kaldıkları şiddeti kaderi diye benimseyen ve yoksulluğu, çaresizliği en çok yaşayan taşradaki kadını, olduğu gibi romana yansıtır. Bu anlamda Kevser bir “tip”tir. O, “*birbirine az çok benzer insanların temel özelliklerini, ana niteliklerini toplayan, temsil eden*” (Çetin, 2009: 147) şahıstır. Onun romanda bir birey olarak görünmemesi, yazarın kadının toplumdaki konumuna yaptığı göndermeyle açıklanabilir.

Kevser, bir tip olmakla birlikte romandaki tüm kadınların varoluş çerçevesini çizmesi bakımından bir “*prototip*”tir (Uç, 2006: 370). Anlatıdaki diğer kadınlar da onun gibi istemedikleri kişilerle evlenmiş, kocalarından şiddet gören, sevgiden mahrum kalmış kişilerdir. Yoksulluk içerisinde, ne yaşadıklarını anlamadan tükenip giden bir hayat yaşarlar.

Romandaki diğer kadınlarla beraber Kevser, “kuş” imgesiyle özdeşleştirilir. Bu durum farklı anlamlar ihva eder. Güzelliği ve ulaşılamazlığıyla Kevser, efsanelerdeki Anka kuşunu andırır. Hasan’ı kanatlarının altına alıp korumasıyla da bu kuşa benzer. Nitekim cennet kuşu olarak anılan Anka, halk kültüründe “*masal ve hikâye kahramanına yardım eden, onları istedikleri uzak diyarlara götüren bir yardım*”cı (Pala, 2004: 24) kuştur.

Hasan’ın annesi Elif, “*roman başkişisi ve toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç*” (Stevick, 2004: 179) olması itibariyle romanın bir başka norm karakteridir. Kahraman, Hasan’ın somut olarak iletişim kurduğu neredeyse tek kişidir. Anne Elif, baba eve bakmadığı için yoksulluğun bütün yükünü sırtlar. Alacaklılara sürekli yalanlar uydurmak zorunda kalır. Kocasının umursamazlığı karşısında yaşadığı çaresizliğin üstüne bir de şiddet eklenir. Hasan’ın, annesi için söylediği şu sözler hem onu hem de romanın diğer kadın kahramanların anlamamız açısından dikkate değerdir:

“*(...) zavallı annemin sesi geliyordu ve yanlış masala uçmuş anaç bir kuş kanadı gibi sürekli kendi göğünü arıyordu bu ses uçuşlarının yüzünde, sürekli kendine yağıyordu ve bu haliyle kör kuyulara düşmüş küflü bir sessizliğe benziyordu ve ıslaktı bir su ninnisi kadar, inceikti ve tepeden tırnağa sevdalı söğüt türküleri gibi sırlısklamdı (...)*” (KHK, 222)

Annenin romandaki en önemli fonksiyonlarından biri, Hasan’ı hayaller dünyasından uyandırıp gerçeğe getirmesidir. Hasan, düşler kurarken her defasında annesini karşısında birden görünce yaşadıklarının hayal ya da rüya olduğunu anlar. Nitekim romanın sonunda anlatılanların Hasan’ın hayali tasarımları olduğunu, annenin “*Hamdi de kim?*” (KHK, 282) sorusundan anlarız. Dolayısıyla anne hem okuyucuyu hem de Hasan’ı uyandırmış olur.

Hasan'ın dedesi Ali, romanın bir başka norm karakteridir. O, önüne çıkan engelleri aşmak için çabalamayan, yılgın, pısrık ve yavaş bir kişiliğe sahiptir. Yazar onun için *“kanı karıncadan da yavaştı yani, tetiğini çekerdin de o ancak üç beş ay sonra patlardı...”* (KHK, 74) der. Mezarının yanındaki *“bir türlü büyüyüp serpilemeyen o pısrık badem ağacı”* (KHK, 182) da dedenin kişiliğindeki iradesizliği gösterir. Onun en büyük hayali âşık olduğu Kevser'le evlenmektir. Fakat bu hayalini gerçekleştirmek için bir türlü gerekli adımları atamaz. Kevser, kasabaya gelen yabancı bir adam tarafından kaçırılır. Kevser'in kaçırılışına mani olamayan Ali, günlerce evindeki sedire uzanıp tavandaki merteklere bakar. Bu durum, aslında bir tür ölümdür. Erich Fromm, *“Atıl, hareketsiz yaşam ölmeye eğilimlidir (...)”* (1995: 21) der. Hayat karşısında yenilgiyi seçen Ali, bu pişmanlığın acısıyla yaşar. Daha sonra bu durum ailenin diğer bireyleri için de tekrar edecek ve onlar da aynı kaderi yaşayacaktır.

Hasan'ın dedesi Ali'nin evin duvarına aslı *“gözleri, artık kimseyi görmek istemiyormuş gibi yana kaymış”* (KHK, 101) ve *“kirlili bir zaman sarısının gerisinde kalan ağız hafifçe aralanmış”* (KHK, 101) fotoğrafı simgesel bir nitelik taşır. Kevser, Hasangilin evine gelip kavuşamadığı Ali'nin fotoğrafına hüsrarla bakar. Hasan ise dedesinin fotoğrafında neden gözlerinin yana kaymış ve ağızının hafifçe aralanmış olduğu üzerinde düşünür. Ona göre Kevser'i “ala köpek”e kaptırmış olan Ali, bu acıyla bir kurt gibi hep ulur. Gözlerini yana kaydırmasının sebebi ise Kevser'le göz göze gelmek istemeyişinden kaynaklanır. Kevser'in bir başkası tarafından kaçırılması karşısında hiçbir şey yapmamış olan Ali, ona karşı kendisini suçlu hisseder. Pelin Aslan, *“Kayıp Hayaller Kitabı'nda Öte Dünyayı Arayan Yazarın Postmodern Öyküsü”* (2006: 23) adlı yazısında dedenin fotoğrafında gözlerini yana kaydırmasının nedenini, onun etrafını çevreleyen olumsuz gerçeklerle karşı karşıya gelememesine bağlar. Hasan'ın hayaller dünyasında yaşaması gibi o da gözlerini başka bir dünyaya çevirmiştir.

Romanın başkişisi Hasan, babasıyla değil dedesiyle yakınlık kurar. Kahramanların isimlerine baktığımızda da bu durum göze çarpar. Torun ve dedenin isimleri olan Hasan ve Ali'yi birleştirdiğimizde yazarın adı ortaya çıkar. Utanma, sıkılma anlamına gelen Hicabi adıyla baba ikisi arasında yer alır. Hasan romanda kendisine olduğu gibi dedesine de bir ideal ben yaratmıştır. Kahraman, zor durumda kaldığı zaman dedesinin fotoğrafından medet umar.

Romanın norm karakterleri olarak belirlediğimiz bu kahramanlar, anlatının yapı ve içeriğinin oluşmasında önemli rol üstlenmiştir. Farklı işlevler yerine getiren norm şahıslar, kimi zaman başkişi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olarak kullanılır kimi zaman sağduyuyu temsil eden karakterleriyle yazarın dile getirmek isteği gerçeklikleri ortaya koyarlar.

### 2.3.1.6.3. Kart Karakterler

Romanda aksiyonun oluşabilmesi için belirlenen temalar çerçevesinde oluşan güçlerin, çatışma halinde olması gerekir. Anlatıyı besleyen bu durum, daha çok roman kahramanlarının öncülüğünde gerçekleşir. Kimi kahramanlar, yazarın amaçladığı temalar doğrultusunda birtakım hedeflere ulaşmaya çalışırken kimileri ise onlara engel olarak romandaki güçlerin dengelenmesini sağlar.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda, kahramanların hareketlerinin önünde engel oluşturarak aksiyonu meydana getiren kahraman, Hidayet adlı kişidir. Bu kahraman, kart karakter niteliği taşır. “*Tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şekli*” (Stevick, 2004: 175) olan Hidayet, zorbalık, acımasızlık ve şiddet gibi kavramların temsilcisi olarak kötülüğü simgeler.

Hidayet, “*doğru yolu arama, doğru yola girme*” (Parlatır, 2006: 634) anlamını taşır. Olumlu çağrışımları olan bu ad, romanda olumsuzlukları beraberinde getirmesiyle okuyucuda bir “*tersinme*” (Z. Kıran- A. Kıran, 2007: 194) yaratır. Olay örgüsünü kronolojik bir düzene tabi tuttuğumuzda Hidayet ilk olarak, Ali’yi seven ve onunla evlenmeyi bekleyen Kevser’i kaçırmamasıyla karşımıza çıkar. Sevenleri ayıran Hidayet, bir anda ortaya çıkarak bir “*Jokey*” (Stevick, 2004: 177) kartı gibi olay örgüsündeki tüm dengeyi altüst eder. “*İstenilmeyen obje*” (Bourneur-Quellet, 1989: 153) olarak nitelendirilebilecek süt beyaz atıyla beliren bu kahraman, diğer bir metin halkasında ölümü beraberinde getirir. Filmdeki sahnede afyon kaçakçılığı yapan Hidayet, eve gelince karısını ve çocuğunu döver. Çocuğu, onun heybesindeki afyon sütünü şeker sarpı yer ve ölür. Kevser gibi “*tematik gücü*” (Bourneur-Quellet, 1989: 153) temsil

eden kahramanların çektiği acıların müsebbibi odur. Hidayet, başkahraman Hasan'ın yarattığı hayaller dünyasının “oyunbozan”ıdır.

“*Dibinde kurşun olan bir oyuncak gibi, nereye fırlatırsanız fırlatınız, hep ayağının üstüne*” (Stevick, 2004: 177) düşen bir kahramandır. Roman boyunca farklı şekillerde karşımıza çıkan Hidayet, özündeki nitelikleri koruyarak sürekli dönüşür. Dikkat çekici husus, bu dönüşümün hep “köpek” imgesi etrafında şekilleniyor olmasıdır. Hasan'a göre kasabasına delirmiş halde dönen Kevser'in peşindeki köpeklerin başı olan “ala köpek”, onun öldürdüğü kocasıdır. Bu imgenin taşıdığı manalara bakmak karakterin nasıl oluşturulduğunu anlamamıza olanak sağlayacaktır:

“*İslam dinine göre temiz olmayan hayvan... Köpek demektir. (...) Yaladıkları yemeği ve içtikleri ve içtikleri suyu mekruh (...) kılarlar. Köpeğin bulunduğu eve melekler girmez. Namaz kılan bir kişinin yanına köpek gelirse namaz bozulur. Halk inançlarında kara köpeğin şeytan olduğuna da inanılmıştır.*” (Hançerlioğlu, 2000: 240)

Köpeğin “*karışık renkli, çok renkli*”(Türkçe Sözlük, 2005: 63) anlamına gelen “ala” renginde olması üzerinde durulması gereken diğer bir mevzudur. Bu renk kahramanın sürekli değişen, dönüşen niteliğini ortaya koyar. Bunun yanında halk kültüründe dünya, “*alaca köpeğe*” (Ögel, 1993: 563) benzetilir. “*Dünyanın ve hayatın durmadan değişen devranı*” (Ögel, 1993: 563) bu tabirle ifade edilir. Romana baktığımızda yazarın, yarattığı kurmaca dünyayla hayatın tam da bu yönünü yansıtmaya çalıştığı görülür.

Öte yandan Türk kültüründe “köpek” “*daima aşağı bir hayvan olarak*” (Ögel, 1993: 562) görülmüştür. “*Türklerin her şeyi, boz yeveli, keskin dişli, kuvvet ve kudret timsali kurttur*” (Ögel 1993: 562). Romanda Hasan'ın dedesi “kurt”la; Kevser'i kaçıran Hidayet ise “köpek”le özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla olumsuzlukları beraberinde getirmesiyle oluşturulan “köpek” imgesinin halk inançlarıyla örtüştüğü görülür. Romanın çocuk kahraman Hasan'ın, bunlardan etkilenerek böyle bir özdeşleştirme yaptığı söylenebilir.

Anlatının “*hasım kahramanı*” (Bourneur-Quellet, 1989: 153) olan Hidayet şaşırtıcı ve sürprizli bir kahramandır. Kasabaya elektrik çeken kişinin adının da Hidayet

olduğunu görürüz. Hasan'ın babası eve elektrik çektirir. Parasını ödeyemeyince de onunla kavga eder. Babanın eve elektrik çekmesinin, annenin çok arzuladığı yeni evin yapılmayacağına göstergesi olması bir yana baba, bu kavgadan sonra evdeki sedire uzanıp öylece tavanı seyreder. Ev yapma ve işe yeniden başlama umutları tamamen sona erer. Bu olay, Hasan'ın kafasında yarattığı Hidayet adlı kahramanın kaynağını gösterir. Hasan, hayalinde kurguladığı Kevser'in hikâyesinde, onu kaçıran adama babasıyla kavga eden kişinin adını vermiştir. Babası nasıl Hidayet'le kavga ettikten sonra sedire öylece yatıp uzanmışsa Hasan, dedesi Ali'yi de Kevser kaçırıldıktan sonra aynı şekilde kurgulamıştır. Dolayısıyla filmdeki Hidayet, kasabaya elektrik çeken Hidayet'in yansımasıdır. İki ismin aynı olması leitmotivler gibi dönüşümü ve döngüsellığı su yüzüne çıkarır.

Hidayet, Hasan'ın kafasında yarattığı erkek “prototip”idir. Hasan ve dedesi Ali haricindeki diğer erkek kahramanlar ona benzer. Ne zaman kızsalar, kavga etseler ve kadınları dövseler içlerindeki “Hidayet” ortaya çıkar.

Romanın diğer bir kart karakteri, Hasan'ın babası Hicabi'dir. Hayat karşısında dirençli biri değildir. Aile yoksul olduğu halde işini bırakıp eve gelir. Babanın ailesine karşı umursamaz tavrı karşısında Hasan, annesinin alacaklılar karşısındaki çaresizliğini, babası karşındaki ezilmişliğini ve bir çıkış yolu bulamamanı çözümsüzlüğünü paylaşır. Hasan'ın gözünden gördüğümüz baba, her haliyle iticidir. “Yampiri yampiri yürüyüşü” ve “pörtlek gözler”i onun karakterini bütünleyen fiziksel özelliklerdir. Hasan, sinirlendiği ve annesiyle kavga ettiği zamanlarda babasının “köpek”e benzediğini düşünür ve onu öyle hayal eder. Kahramanın babasını gözlemlediği şu bölüm durumu açıklar niteliktedir:

*“Sonra ben dut dallarının arasından nefesimi tutup kocaman gözlerle baktıkça ve annem eve dönmekte geciktikçe bu boşluk yampiri yampiri gezinen sabırsız ayak sesleri, durup yere tokat atarcasına avuç avuç tükürmeler ve öfkeden çatlamış homurtularla doluyordu. Sonra bana sanki bu homurtular git gide bedeni gözükmeyen bir köpeğin çaresiz mızıklamalarıymış da avlumuzda yıllardır yankılanıyormuş ve daha da yanık yanık yankılanacakmış gibi geliyordu.” ( KHK, 273)*

Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* romanı gibi *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda da baba figürünün, olumsuz nitelikleriyle ön plana çıktığı görülür.

Anne, baba Hicabi'nden yıkıldı yıkılacak evleri yerine yeni bir ev yapmasını ister. Hicabi de yeni bir ev yapmayı arzular. Fakat duvar ustası olduğu halde bir türlü yeni evi yap(a)maz. “*İkide bir heybenin gözlerinde kaybolan uyusuk*” (KHK, 115) malasına benzeyen Hicabi, sadece evi hayal eder ve sürekli anlatır. Bir zamanlar babası Ali'nin âşık olduğu Kevser'i sadece hayal etmiş ve ona kavuşmak için hiçbir şey yapmamış olması gibi umutlarını gerçekleştirmek için gerekli olan iradeyi bir türlü ortaya koyamaz. Bu durum, kahramanın içinde bulunduğu derin umutsuzluğun göstergesidir. Hayallerinin aslında hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğinin doğurduğu ümitsizlik, beraberinde yıkıcılığı getirir. Baba, evdeki iletişimsizliğin, sevgisizliğin ve şiddetin kaynağı olur.

Hasan'ın hayalinde yarattığı Hamdi adlı kahraman, bu kategorideki diğer bir kahramandır. “*Kurgusal kişi*” (Çetin 2009: 165) hüviyetinde olan bu şahıs, Hasan'ın zıttı bir karaktere sahiptir. Dudaklarından hep bir sırtışın eksik olmadığı Hamdi; neşeli, hayata meydan okuyabilen, cesur biridir. O, “*tek, yoğun, canlı unsurları*” (Stevick, 2004: 178) hamurunda barındırması itibariyle bir kart karakterdir. Hasan'ın mutsuz, karamsar ve suskun karakteri karşısında yarattığı zıtlıkla okuyucuda bir rahatlatma yaratır.

Romanda kart karakterlerin daha çok “*karşı güç*”te (Bourneur-Quellet, 1989: 153) yer alan kahramanlardan oluştuğu görülür. Bu kahramanlar, dramatik aksiyonun oluşmasında büyük rol oynar. Onların devreye girmesiyle düşük bir seyir takip eden veya durgunlaşan aksiyon çizgisi dalgalanır.

#### 2.3.1.6.4. Fon Karakterler

Roman kahramanları farklı işlevler yüklenerek anlatıdaki beşeri ilişkiler ağının oluşmasını sağlar. Derinlikli bir perspektifle ele alınmayan fon karakterler, romandaki bu sosyal ortamın oluşmasına yardımcı olan kahramanlardır. Çevreyi ve toplumu temsil

eden bu kişiler, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda “roman başkişisinin içinde yaşadığı sosyal ortamı somut bir şekilde sunma” (Stevick, 2004: 173) görevini yerine getirir.

Eserde Hasan'ın dayıları ve yengeleri, bu türdeki karakterleri örnekleyen kişilerdir. Bu dayılardan biri olan Celil'in, tıpkı Hidayet gibi süt beyaz atı vardır ve karısını kaçırarak evlenmiştir. Âşıkları olduğundan şüphelenerek karısı Nesime'yi eve kapatır ve her gün döver. Tomruk kaçakçılığı yapan Celil, ailenin yoksulluğuna son vermek için Nesime'yi Almanya'ya gönderir. Nesime'den haber alamayınca her gün içip kasabadaki herkese küfürler yağdırır. Daha sonra süt beyaz atını kardeşi Hüseyin'e satıp Almanya'ya karısını aramaya gider. Celil'in karısı Nesime ise kadının taşradaki rolünü somutlayan bir karakterdir. Kocasını şiddetine maruz kalan kahraman, evden dışarıya çıkmasına izin verilmediği için her geçen gün beyazlar. Bu beyazlama simgesel bir nitelik taşır. Taşra hayatında varlık kazanamayan kadının sosyal hayattan yalıtılmışlığına işaret eder. Yazarın yaşanan dramatik durumu, şiirsel bir ifadeyle yansıttığı şu bölüm dikkate değerdir:

*“(...) yıllarca güneşi pencereden gördü görecekse, baharı koklayacaksa burcu burcu karşıdaki toprak damların üstünde yürüyen papatyaların uzaklığından kokladı gözleriyle, gökyüzünde uçuşan kuşları bacanın ağzından döküle kurum karası cıvıltılardan seyretti ve eve çekingen adımlarla kimler çıkıp geldiyse kasabalılardan yalnızca onları görüp korka korka onlara göründü.”* (KHK, 236-237)

Zamanla “kulakları duyacağı her sese sağır, gözleri göreceği her şeye kör” (KHK, 229) olan Nesime, Almanya'ya gidince ondan haber alınamaz. Hasan, onun kuş olup uçtuğunu düşünür. Annesinin de babasından böyle kurtulmasını ister.

Romanda “bir an için ilgi merkezi” (Stevick, 2004: 173) olan diğer bir karakter Hasan'ın, Hüseyin dayısıdır. Hasan, evdeki olumsuz ortamdan uzaklaşmak için önce Celil sonra da Hüseyin dayısının evine gider. Önceleri normal bir hayat sürdüren Hüseyin, kardeşi Celil'den süt beyaz atı aldıktan sonra değişir. At, eve uğursuzluk getirir, evdeki huzursuzluk artar. Hüseyin, sebepsiz yere öfkelenip herkese kızar. Yavaşlığından dolayı kardeşi Vakkas'la kavga eder. Süt beyaz atı, baltayla öldürüp Celil'in evindeki eşyaları dışarı atıp yakar. Kasabayı cehenneme çevirir. Romanın diğer

bir kadın karakteri olan Gülser de kocası Hüseyin yaptıklarına engel olamaz, çaresizce boyun eğer.

Seçilen bu kahramanlar, taşradaki sosyal ilişkiler ağında kadın ve erkeğin konumunu göstermeleri açısından önemlidirler. Erkekler iktidar sahibi olarak korkunun, şiddetin ve sevgisizliğin hüküm sürdüğü bir hayatın yaşanmasına neden olur. Tek başlarına bir isimleri dahi olmayan kadınlar ise erkeklerin gölgesi altında var olabilir. Taşrada erkekler gaddarlıklarıyla “Hidayet”, kadınlar ezilmişlikleriyle birer “Kevser”dir.

Oynattığı filmlerle her akşam kasabanın üzerinde film seslerinin yankılanmasına sebep olan ve sinema salonuna kaçak giren çocukları dövüp dışarıya atan Sinemacı Şerif, filmde afyon sütünü yiyip ölen çocuk, olumsuz olaylar karşısında vicdanlarıyla değil görevlerini yapma mantığıyla hareket eden savcı, doktor ve jandarma, köyün muhtarı, çoban ve köylüler, Hasan’ın Kevser’i götürdüğü masaldaki kral, onun çirkin kızı ve masal halkı, tek evladı Kevser’den ayrılmamak için sürekli bahaneler uydurup onun evlenmesine engel olan Bekir, Hasan’ın dayıları Vakkas, Himmet ve Müslüman, Celil’in küçük kızı ve Hasan’ın kardeşi, sapanla kuşları taşıyan çocuklar, Lokantacı Vehbi, Güllü Dayı, Gürol Hoca, Bakkal Yusuf, Semerci Hasan ve kasaba halkı romanın dekorunu oluşturan diğer fon karakterlerdir.

### 2.3.2. Tematik Kurgu

Taşra hayatı, Türk edebiyatına her dönem farklı dikkatlerle konu olmuştur. Yazarların gerek yaşadıkları dönemin siyasi, sosyolojik ve ekonomik şartlarının gerektirdiği doğrultuda gerekse kendilerinden önce yazılmış eserlerin etkisiyle oluşan taşra algısı, bu konuda farklı nitelikte eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Taşra yaşamına asıl ilgi Köy Enstitüleri’ni bitirmiş yazarların toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla yaşadıkları yerleri ele aldıkları romanlarla başlamıştır. Bu konuda yazılmış eserlerin büyük bir bölümünü oluşturan bu romanlar için Osman Gündüz şu eleştiriyi yapar:

*“Enstitü çıkışlı romancılar, biçim, anlatım teknikleri gibi sanat kaygılarından uzakta, toplumsal gerçekleri ele almış ve romanı dünya görüşleri için bir ileti aracı olarak görmüşlerdir. Bu anlayış iledir ki, yazılan romanların büyük bir bölümü, dönem için bir belge hüviyetinde olsa da; tarihsel, sosyolojik ve psikolojik derinlikten uzakta, daha çok kaba bir bildiri düzeyinde kalmıştır.”* (Gündüz, 2007: 441)

Bunların yanında belli bir ideolojinin dar çerçevesine takılı kalmayıp Anadolu insanının yaşadığı sorunların derinliklerine inebilen, onların iç dünyalarına eğilerek arayışlarını, tutkularını ve yalnızlıklarını işleyen yazarlar da yok değildir. Bu yazarlar arasında Reşat Nuri Güntekin, Sabahattin Ali, Yusuf Atılgan ve Tarık Buğra gibi isimler sayılabilir.

Hasan Ali Toptaş, romanlarında artık dönemini tamamlamış olarak bakılan taşra hayatını kendine özgü bir bakışla işler. Daha çok biçimleriyle ön plana çıkan bu kitaplarda romancı, taşranın kronikleşmiş sorunlarını bireyselliğin öncelikli olduğu bir perspektifle ele almıştır. *Kayıp Hayaller Kitabı* da bu minvalde oluşturulmuş bir eserdir. Ömer Türkeş, bu romana değindiği yazısında romancının taşraya bakışını diğer yazarlarla karşılaştırarak şu değerlendirmeyi yapar:

*“Hasan Ali Toptaş, zaman ve mekân birlikteliği ile anlaşılabilir taşranın şimdisini, taşra atmosferini, taşralık hallerini ele alırken zamanın ardışıklığını kırıyor. Güntekin’in, Bilbaşar’ın, Atılgan’ın ’50’lerin taşrasındaki tekdüze zaman anlayışı, Toptaş’ta döngüselleşiyor. Onların taşrasındaki büyüünü ve birliğini yitirmiş, içle dış arasındaki aşılmaz uçuruma işaret eden, iç dünya denen yıkıntıyı birden ışığa boğan, olumsuz anlamdaki aydınlama anlarını da göremiyoruz. Çünkü zaman değişmiş taşra değişmiş ama yoksulluk ve unutulmuşlukla çevrili kötü kaderi değişmemiştir. Öyleyse, Toptaş’ın romanlarında da ne iç ne dış, aydınlanma denilen anlar hiç yaşanmayacaktır. Gerçek dünyadan hayaller âlemine sıçrayan roman kahramanları ne bilinçlerinin, ne o bilinçlerdeki parçalanmışlıkların, ne de bilinçaltılarında kanayan yaraların farkına varabilirler. İçerisi ve dışarıyı karanlıkla dengelenmiştir.”* (2006: 209)

Toplumsal değişimin hızla yaşandığı bir dönemi fon alan *Kayıp Hayaller Kitabı*, Anadolu insanın değiş(e)meyen kaderini yansıtan temaları konu alır. Anlatıda

yoksulluk, işsizlik, şiddet, aile içi sorunlar, kız kaçırma ve kaçakçılık gibi toplumsal sorunlar iletişimsizlik, yalnızlık, kaçış ve bedbinlik gibi bireysel nitelikli temalar çatı alınarak işlenmiştir.

Roman kurgusunun anlamsal artalanını oluşturan temaları şu şekilde sıralayabiliriz:

### 2.3.2.1. İletişimsizlik

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda roman kahramanlarının yaşadıkları yalnızlık, mutsuzluk ve kötümserliğin kaynağında iletişimsizlik vardır. Kişiler arası ilişkilerden başlayarak toplumun tümüne yayılan iletişimsizlik, romanda çatışma zeminin oluşmasını sağlayan temadır.

Anlatıda, Hasan'ın hayali tasarımı olan arkadaşı Hamdi'nin evi dışında hiçbir ailede sıcak, samimi ve huzurlu bir ortam yoktur. Romandaki tüm ailelerde anne ve babalar sürekli kavga ederler. Bu sorunun temelinde, ailenin dirliği ve devamı için bireylerin kendilerine düşen görevleri ve birbirine karşı sorumluluklarını yerine getirmemesi yatar. Hasan'ın babası, ailenin geçimi konusunda umursamaz bir tavır takınır. Duvar ustası olan baba, çevre köylere çalışmaya gider ve uzun süre eve gelmez. Bu arada ailesine para da göndermez. Daha sonra ise işini sebepsiz yere bırakıp eve gelir. Bu durum ailenin tüm yükünü annenin çekmesine neden olur. Evin borçlarını ödeyemeyen anne, alacaklılara sürekli yalan söylemek zorunda kalır. Annenin çaresizliği karşısında babanın vurdumduymaz tavrı, çatışma ortamının oluşmasına neden olur. Duygu ve düşünce birliğinin en çok olması gereken yer olan ailede, böyle bir beraberliğin olmaması bu tür bir sonucu zorunlu kılar. Babadan kaynaklı olan iletişimsizlik çoğu zaman şiddet boyutuna yükselir. Baba, anneyi döver. Annenin yaşadığı tüm çilelere bir de dayanın eklenmesi, Hasan'ın babasına olan nefreti arttırır.

Aile içi iletişimsizlik Hasan'ın evdeki olumsuz ortamdan uzaklaşmak için gittiği Celil ve Hüseyin dayılarının evinde de vardır. Aileler, sevgi temeli üzerine inşa edilmemiştir. Hasan'ın yaşadığı hayattan yola çıkarak hayalinde tasarladığı filmdeki

baba gibi Celil de eşini kaçırmış ve evlenmiştir. Celil, evine kimin ateş açtığını ve yakmaya çalıştığını bulamayınca karısı Nesime'ye âşık olan birilerinin yaptığını düşünerek hırsını ondan alır. Karısını her gün döver ve onun dışarıya çıkmasını engeller. Nesime hiç kimseyle iletişim kurmaz. Böyle bir çevrede büyüyen Hasan'ın hayalinde tasarladığı filmdeki aile de mutlu değildir.

Böyle bir aile ortamında büyüyen çocukların kendisiyle barışık, sosyal hayatla uyumlu ve mutlu bireyler olmaları pek de olanaklı değildir. Nitekim romandaki çocuklara baktığımızda, öncelikle karşımızda yalnız, mutsuz ve sürekli suskun Hasan'ı görürüz. Gerçek hayattan kopuk olan Hasan, hayaller dünyasında yaşar. Önce Nesime sonra kocası Celil Almanya'ya gidince küçük kızlarını, ilkin dayı Hüseyin evine götürür daha sonra akıbetinin ne olduğu bilinmez. Bu açıdan bakıldığında filmdeki çocuğun ölümünün simgesel bir nitelik taşıdığı görülür. Anlatıda, çocuk gibi olan tek çocuk Hasan'ın hayali kahramanı Hamdi'dir.

Sessizlik, suskunluk romana hâkim olan iletişimsizliğin simgesel ifadesidir. Modernist eserlerde olduğu gibi anlatıda suskunluk, *“toplumdaki iletişim güçlüğü, insanların yalnızlığı ve yaşamın anlaşılmazlığı”*nı (Doltaş, 2003: 99) temsil eder. Kahramanlar içinde kopan fırtınaları haykıramazlar. Her ses, sessizliğe çarpıp tuzla buz olur. Hasan, anne babası kavga ettiği sırada her yeri kapladığını hissettiği sessizliği şöyle ifade eder:

*“O sırada gece uzadıkça uzardı tabii, karanlık derinleşirdi ve uğuldayıp duran rüzgâr susardı dışarıda, köpekler, böcekler ve horozlar susardı... Ağaçlar konuşuyorsa fısıllama onlarda susardı belki, hatta taşların duruşu, kerpiç duvarların bakışı, sokakların kıvrıla büküle akışı ve kapının üstündeki çingırağın susuşu da susardı...”* (KHK, 159)

Romanda tüm kavga ve gürültülerden sonra ortalığı saran sessizlik, büyük bir tezat oluşturur. Leitmotive dönüşen suskunluk ve sessizlik, aynı zamanda kahramanların pasif kişiliğine de işaret eder.

Hasan Ali Toptaş'ın sessizliğin sesini bu denli duyurma çabası, kendi kişilik özellikleriyle de ilgilidir. Mesut Varlık'ın yazarla ilgili hazırladığı *Efendime Söyleyeyim*

(2010) adlı kitabın “Dost Meclisi” bölümünde, Hasan Ali Toptaş’la dostluk ilişkilerinden bahseden arkadaşları, romancının sessiz, suskun karakteri üzerinde özellikle durular. Şükrü Erbaş onun için “*Öyle bir harften adam ki, sesli harfler bile ağzında birer sessizlik ayinine dönüşüyor.*” (2010: 485) der.

Bireyler arası anlaşmazlık, toplumun tamamına sirayet eden bir iletişimsizlik havasının doğmasına sebep olur. Kasabada her gün camilere, kahvehanelere doluşan insanlar birbirlerini görmez, birbirlerinin sesini işitmez. Filmdeki köylerde her gün olumsuz olaylar yaşanır. Komutan ve muhtar arasındaki diyalogta şöyle bir konuşma geçer:

*“(...) aslında bizim muntakanın her tarafı bir acayip oldu, her taraftan mantar gibi vukuat bitiyor... Gün geçmiyor ki birisi kendisini asmasın, birisi vurmasın birisini gün geçmiyor ki, birileri birilerine girmesin ya da bir yer yanmasın...”* (KHK, 29)

Köylüler arasındaki dayanışma ve birlik kaybolmuştur. Filmdeki kadının yani Kevser’in çocuğu ölünce uzun süre ilçeden devlet görevlilerinin gelmesini bekler. Bu arada ölü kokmaya başlar. Köylüler koku sebebiyle eve yaklaşmayınca Kevser tek başına çocuğunun başında durur. Hiç kimse yardım etmediği için otopsi için yarılan çocuğunun karnını kendisi dikmek zorunda kalır. Kevser, kendisine onca acılar çektiren, sonunda çocuğunun ölümüne sebep olan kocasına öfkesini haykırırken köylü kadınlar onu susturmaya çalışarak: “*(...) çenene sahip olmazsan bu gidişle çocuğunun peşinden kocanı da kaybedeceksin, sus...*” (KHK, 16) der.

İletişimsizlik köylüler ve devlet görevlileri arasında da cereyan eder. Kevser’in çocuğu ölünce muhtar, devlet görevlilerini çağırmaya gider. Atlarla gelen görevliler köye ancak beş gün sonra varabilir. Savcı, doktor ve komutan bir an önce işlerini bitirip gitmek ister. Yaşanan sorunun kaynağına inme gereği duymayan yetkililer, sadece görevlerini yapma mantığıyla hareket eder. Savcı, çocuğunu kaybetmiş, akli dengesini doğal olarak yerinde olmayan anneye karşı soğuk bir tavır sergiler.

Romanda çok boyutlu olarak ele alınan iletişimsizlik teması meydana gelen sorunların tetikleyicisidir. Bu açıdan bakıldığında bu temin, karşı gücü oluşturan kavramların oluşmasını sağlayan merkezi nitelikli bir değer olduğu görülür.

### 2.3.2.2. Yalnızlık

Yalnızlık, Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinde işlediği temalar arasında ilk sırayı alır. Bireyin iç dünyasını mercek altına alan yazar, onda şekilden şekle giren yalnızlığı her haliyle betimlemeye çalışır.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda “toplum; adeta hedef obje durumundaki değerlerin içinde yok olduğu, kaybolduğu ve değersizleştiği bir labirent durumundadır” (Korkmaz, 1991: 242). İletişimin, sevgi ve paylaşmanın olmadığı böyle bir toplumda yalnızlık bireyin karşısında kaçınılmaz bir gerçek olarak belirir. Romanda tüm kahramanlar, bu gerçeği benliklerinde yoğun bir şekilde hisseder.

Anlatının başkahramanı Hasan, daha çocuk yaşta koyu bir yalnızlığa mahkûm olmuştur. Bu durumun sebeplerini görmek o kadar da zor değildir. Kahraman; düzen ve birliğin sağladığı güven ortamından yoksun, günü kurtarmaya dayalı bir anlayışla kör topal ilerleyen, geleceği tamamen belirsiz ve her geçen gün artan yoksullukla biraz daha sarsılan bir aile yaşamaktadır. Babanın ailesine karşı takındığı umursamaz tavır, anne ve babanın her gün kavga etmesine neden olur. Kahraman, anne ve baba ilgisinden yoksun büyür. Anne, onu olumsuz ev ortamından uzaklaştırmak için dayılarının evine gönderse de yalnızlığını bir tasma gibi gittiği her yere beraberinde götürür.

Hasan Ali Toptaş'ın hayatına baktığımızda roman kahramanı Hasan'la adı gibi aynı kaderi paylaştığı görülür. Mutsuzluk ve yalnızlık, çocukluğunda yazarı kitaplara yönelttiği gibi roman kahramanı Hasan'ı da sürekli hayal kurmaya ve yazı yazmaya iter. Anlatının, Hasan'ın hayalleri ve “siyah ciltli defter”ine yazdıkları üzerine kurulu olduğu düşünülürse yalnızlığın romanı var eden etmen olduğu görülür. Hasan Ali Toptaş, yalnızlığın insanı yazmaya itmesi konusunu *Yalnızlıklar* kitabında şiirsel bir üslupla şöyle dile getirir:

*“Yalnızlıklar mimarıdır çoğu kez mimarlığımızın,*

*O öykünün öyküsüdür kâğıda dökülmemiş;*

*şu şiirin sesidir, rengidir şarkıcıların şarkıcı-*

*ların ve her bakışı iskeletidir bin yıllardır*

*-ki, gözlerimizi nereye çevirsek orada*

*durur;*

*ve geçmişin çekmecelerinden her an kendine*

*başka bir giysi bulur*

*ve o yazandır cümleleri;*

*kelimeler odur.*

*Her metnin arkasında sırdır o,*

*önünde gözdür.*

*Yalnızlık, yazar ve okur.” (Toptaş, 2009: 8)*

Hasan’ın dertleşebileceği bir arkadaşı da yoktur. Kasabadaki çocuklar, onun çok sevdiği Kevser’in evini taşlar ve onunla alay ederler. Hasan, bu çocukları engelleyemediği gibi onlarla arkadaş da olamaz. Hayalinde Hamdi adlı bir arkadaş yaratır. Her akşam onun evine ders çalışmaya gider. Hasan’ın halinden anlayan bir tek Hamdi’dir.

Hasan’ın, yaşadığı yalnızlığı ortadan kaldırmak için kafasında yarattığı hayali kişiler arasında Hamdi’nin dedesi adlı kahraman da yer alır. Onun içindeki “ben”lerden biri olan Hamdi’nin dedesi de yalnızlık içerisindedir. Hasan’ın bir “ben”i diğer “ben”ine ayna olur.

Hamdi’nin dedesi, yalnızlığını gidermek için karşısında birileri varmışçasına konuşur. Sokak sokak Kevser’i görme umuduyla dolaşan ve kimi kez içindeki Hasan’la babası Hicabi’yi aramaya çıkan kahraman, hiç kimseyle iletişim kuramayınca Hasan’ın dedesinin mezarına gider. Ona kasabaya elektrik çekilişini ve kasabanın geçirdiği

değişimi anlatır. Dedenin yalnızlığı, modernleşmeye dayalı yeni düzen ve eski değerler arasındaki kopukluğu gösterir.

Romanın bir diğer kahramanı olan Kevser, yalnızlığını delilik kisvesi ardında saklar. Hasan Kevser'in "yapayalnız" hayatını şu sözlerle ifade eder:

*“Bakarsın dağlara doğru gidip tek başına bir gölgesinde günlerce upuzun yatardı o, bakarsın evlerin birinden çıkıp hızlı hızlı ötekine gider, bazen herhangi bir avlu kapısında durup saatlerce bakar, bazen de tek odalı evine köpekleri doldurur, ardından da kapıyı sürgüler ve haftalarca onlarla yaşardı.”* (KHK, 65)

Kevser gibi diğer roman kahramanları da toplumdan kaçmak için yalnızlığa sığınır. Bu durumda yalnızlık “*hedef obje*”ye (Korkmaz, 1991: 243) dönüşür. Kahramanlar, şefkat ve sevgiden yoksun, acımasız ve baskıcı toplumdan, bu ruh haline bürünerek kaçmaya çalışır.

Eserde farklı şekillerde idrak edilen yalnızlık, hem tematik gücü hem de karşı gücü temsil eden kahramanların yazgısıdır. Yazar, bu temayı diyaloglara az yer vererek ve iç monolog tekniğini hâkim kılarak görünür kılmıştır.

### 2.3.2.3. Kaçış

Toplumun birey üzerinde çeşitli yönlerden baskı kurması, onun yaşadığı ortamdaki kaçış yolları aramasına neden olur. Bu durum, çevrenin kişinin mutluluğu önünde engel oluşturduğunun göstergesi olduğu gibi bireyin karşısına çıkan güçlükleri yenmek ve kötü şartları iyi yönde geliştirmek gücünü kendinde görmediğinin de belirtisidir. Fakat bunun yanında kişi kaçmak istediği halde bunu birtakım içsel veya dışsal nedenlerle gerçekleştiremiyorsa daha kötü bir durum söz konusu olur. Kaçamama durumunun yarattığı çıkışsızlık, kişinin kendisini hayat karşısında tamamen yenik, çaresiz ve mutsuz hissetmesine neden olur.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda roman kahramanları, yaşamlarını kaçmaya dayalı bir hayat üzerine kurmuştur. Bu durum, onların yaşadıkları olumsuzlukları ortadan kaldırıp

buldukları yerde düzenli bir hayat kurmalarını engeller. Anlatı kişileri, sürekli başka bir yerde yaşamayı hayal eder. Fakat onlar böyle bir hayalle yaşasalar da bunu yapmak için gerekli iradeyi gösterecek mücadeleci bir yapıya sahip değildir. Dolayısıyla onlar ne yaşadıkları yerde mutlu olabilirler ne de mutlu olacaklarına inandıkları yerlere kaçabilirler. Eser, kahramanların bu “eşik”te durma halinin yarattığı çıkışsızlık temi üzerine kurulmuştur.

Romanın başkişisi Hasan; iletişimsizlik, şiddet ve yoksulluğun eksik olmadığı evden; renksiz ve sıkıcı kasaba hayatından kaçmak ister. Nasıl bir yerde yaşamak istediğini şöyle ifade eder:

*“(...) pespembe gülüşleriyle unutulup pespembe gülüşleriyle hatırlanan dal gibi kızlar düşündüm bir yerlerde, güneşli alınlarıyla dolaşan delikanlılar, dalgınlığın giremediği okul bahçeleri, sonra günde üç öğün yemek yenen sıcacık evler, bu evlerde güleç yüzlü babalarla anneler, sonra herkesin adımlarını ve bakışlarını buyurun buyurun diye karşılayan baş döndürücü genişlikler düşündüm (...)”* (KHK, 278)

Kahraman, kendisini boğan “kapalı ve dar mekân”dan (Korkmaz, 2007: 403) böyle “açık ve geniş mekanlar”a (Korkmaz, 2007: 411) kaçmak istese de yaşanan yer bir labirente dönüşmüştür. Hasan, bir türlü buradan kaçamaz. O her kaçışında kendisini başlangıç noktasında, evde bulur. Hedef objeye dönüşen hayal edilen yerlere hiçbir zaman ulaşamaz.

Hasan, gitmeyi istediği yerlere kaçamasa da farkında olmadan sürekli hayaller kurarak gerçeklerden uzaklaşmış olur. Üstelik gerçeklerle baş etmeyip onlardan, hayaller kurarak kaçan bir tek o değildir. Bir zamanlar dedesi, Kevser’le bir an önce evlenmek yerine sadece hayal etmekle; babası ise yeni bir ev yapmak yerine düşlemekle yetinmiştir. Hasan da onlar gibi hayat karşısında güçsüz ve pasiftir. Gerçeklerle yüzleşmek yerine sürekli hayal kurarak ondan kaçma yolunu seçer.

Kahraman için gerçeklerden kaçmanın diğer bir yolu “sırtı siyah cilt”ine yazı yazmaktır. Hasan bu kaçışı şu sözlerle ifade eder:

*“(…) ben de hemen sırtı siyah ciltli defterimi alıp uzak bir köşeye çekiliyordum işte o zaman; yere boylu boyunca kırık bir söğüt dalı gibi uzanıyor, cümlelerin arasında kaybolup gitmek istercesine nefesimi tutuyor ve sayfaları ağır ağır çevirmeye başlıyordum. Belki toprak altında hüküm süren zifiri karanlıkta Kevser’in yüzlerce yaratığa yem oluşunu birazcık da olsa unutturum sanıyordum böylece, annemle babamın gene kavga edip etmeyeceklerini düşünüp durmam, sonra kendi kendime ikide bir onca gürültünün patırtının ortasında Nesime yengemin küçük kızı nereye gitti sorusunu sormam, ya da ister istemez merak edip babam günün birinde o hayali evi yapar mı diye kafa yormam sanıyordum (…)” (KHK, 271-272)*

Hasan’ı sığındığı defterin sırtının “siyah” renkte olması dikkat çekicidir. Bu konuda birçok yorum yapılabilir. Siyah, kahramanın bu deftere yazdığı acı ve kederle dolu hayatının rengidir. Anlatının gerçek ve hayallerin iç içe geçmesiyle oluştuğu düşünülürse “siyah”ın romanda anlatılan hayalleri çevreleyen ve kimi zaman ona karışan gerçekleri ifade ettiği yorumu geliştirilebilir.

Romanda yaşadığı yerden kaçmak isteyen bir tek Hasan değildir. Babasının uzun süre eve gelmemesi aslında tür kaçıştır. Eve gelince sürekli anne ile kavga eder. Anne de kavgalar artınca komşulara gitme bahanesiyle evden ayrılır yani bir anlamda kaçar.

Romanın diğer bir kahramanı Kevser, kaçırıldığı orman köyünden kasabasına kaçmak ister. Fakat orman köyü bir labirente dönüşür ve bir türlü oradan kaçamaz. Kevser, kendisini hayata bağlayan bir çocuğu olunca kaçmaktan vazgeçer. Daha sonra çocuğunun ölümüne sebep olan kocasını öldürüp kasabasına geri döner. Ama acı hikâyesini hiç kimseye göstermediği ve yanından ayırmadığı torbasında taşır. Dolayısıyla kaçış Kevser için de imkânsızdır.

Anlatıda sinema; devinimden yoksun, kısır ve renksiz taşra yaşantısının tek eğlencesidir. Kasaba halkı, büyülü bir dünyayı kapılarını aralayan filmlerle kasabadan uzaklaşıp bambaşka diyarlara gider. Bu, yaşanılan hayattan kısa süreli bir kaçıştır. Çocukluğunu romandaki gibi bir kasabada geçiren Hasan Ali Toptaş, sinemanın hayatlarında ne denli önemli bir yere sahip olduğunu şu sözlerle ifade eder:

*Hatta o yıllarda biz hayatı sadece filmlerden öğrenebileceğimizi düşünür, bu yüzden de her akşam Sinemacı Şerif'in salonunda gösterilen filmleri büyük bir dikkatle, neredeyse çok önemli bir okulda öğrenim görüyormuş duygusuyla seyrederdik.*

*Öyle ki, o dönemde, "filmi kaçırmak" gibi bir deyim vardı çocukların dilinde. Aslında, dilden çok yüzlerde gezerdi bu deyim; pişmanlığın ötesine geçmiş derin bir hayıflanma halinde, buruşuk domates gibi kızarır dururdu. Biz de, seyredemeyen arkadaşlarımıza, filmi baştan sona bütün ayrıntılarıyla anlatmak zorunda kalırdık bu yüzden. Anlatırken de nasıl olsa arkadaşımız bilmiyor diye, hayal gücümüzü çalıştırarak filme başka başka sahneler eklerdik. Anlattığımız hikâyeye hiç bitmesin isterdik çünkü. Başka bir ifadeyle, filmin hikâyesinin içinde kaldıkça yavaş yavaş kasabanın tekdüzeliğinden uzaklaşır, uzaklaştıkça da kendimizi iyi hissederdik. (Toptaş, 2008: 30)*

*Kayıp Hayaller Kitabı*, kendilerine dar gelen bir hayatın içinde sıkışan insanların hayatını anlatan bir romandır. Dolayısıyla kaçamama durumu sadece yaşanılan yerden uzaklaşamama ile ilgili değildir. Roman kahramanları, döngüsel bir şekilde kendini tekrar eden hayatın içinde kendilerini sıkışmış hissederler. Hayat, farklı nesiller üzerinde kendini sürekli tekrar eder durur. Romanın döngüsel yapısı bu çıkışsızlık temini destekler nitelikte tasarlanmıştır.

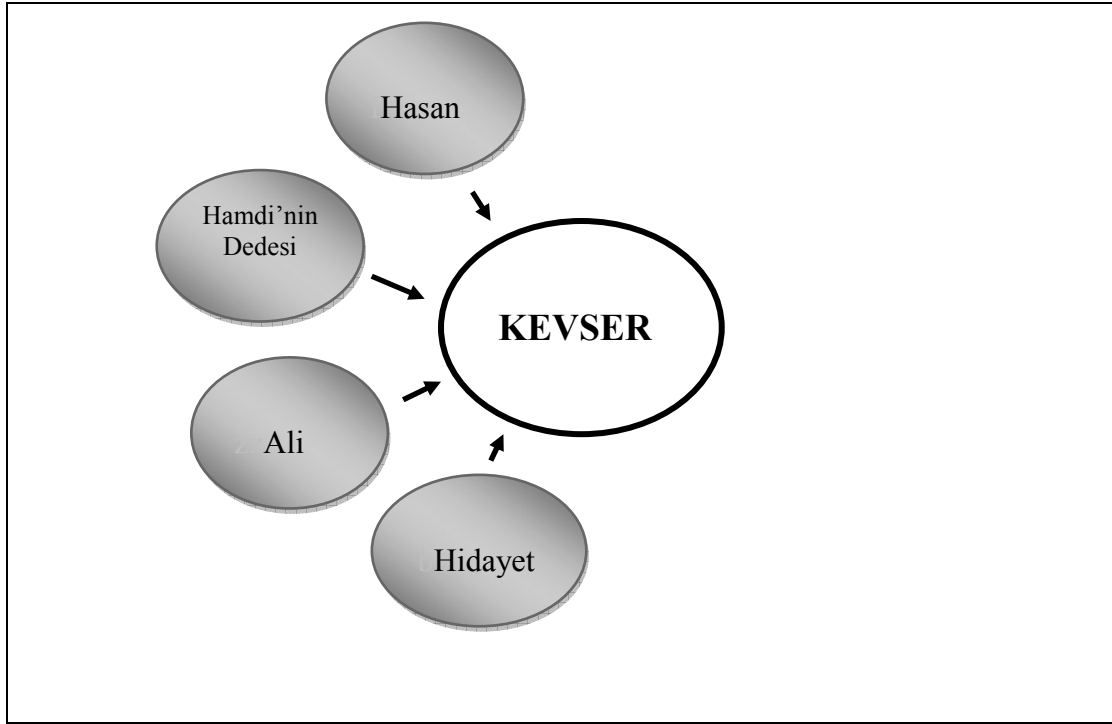
Görüldüğü üzere romanda kaçış farklı biçimlerde tezahür eder. Hiçbir zaman kaçamayacaklarını anlayan anlatı kişileri, kimi zaman hayallere kimi zaman yazı ve kitaplara ve kimi zaman sinema filmlerine sığınır.

#### **2.3.2.4. Aşk**

Aşk teması Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında ön plana çıkan bir tema olmamakla birlikte *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda "roman kahramanlarının hayatiyet kazanmasında" (Korkmaz, 1991: 136), kişiler arası ilişkiler ağının kurulmasında ve bu ağın devinim kazanarak olay örgüsünü oluşturmasında önemli role sahiptir.

Romanda kurgunun temel motivasyon kaynağını, Kevser-Hasan, Kevser-Ali, Kevser-Hamdi'nin dedesi ve Kevser- Hidayet ilişkisi oluşturmaktadır. Merkezinde Kevser'in yer aldığı bu ilişkiler ağı şu şekilde gösterilebilir:

Şekil 2.3.5



“Kevser”, tasavvufî okumalara açık bir addır. Hadislere dayandırılarak “ ‘Hz. Peygamber’e cennette bahşedilen nehir’ anlamı verildiği gibi daha yaygın olarak kelime Resûlullah’a lütfedilen nübüvvet, hikmet, ilim, çok sayıda ümmet, tevhid vb. manevi nimetler” (İslam Ansiklopedisi, C. 16: 546) biçiminde yorumlanmıştır. Romandaki erkek kahramanların “Kevser”e ulaşma isteği, bu şekilde tasavvufî bir doğrultuda okunabilir. Kevser’e farklı nitelikte aşklarla bağlı olan bu kahramanlar, eğer ona ulaşırlarsa cennetin tüm ırmaklarının doğduğu kaynağa ulaşmış, dolayısıyla Allah’a varmış olurlar.

Hadislerde Kevser suyunun, “sütten (bazı rivayetlerde gümüşten veya kardan; bk. Müslim, “Fezâ’il”, 27) beyaz, kardan soğuk, köpükten (veya kaymaktan) yumuşak, kokusunun miskten güzel, altın ve gümüşten olan bardak sayısının ise gökteki yıldızlar

*kadar olduğu, su yollarında inciler olduğu, altın ve gümüşten kanalları bulunduğu, türlü türlü meyveleri olan altın dallı ağacının bulunduğu*” (İslam Ansiklopedisi, C. 16: 547) belirtilir. Kevser suyundan içen kişinin, ebedi olarak susamayacağı ve yüzünün ebediyen kararmayacağı rivayet edilir. Yine başka bir rivayete göre “*cennete girecek bütün müminlerin, havzın suyundan içmek suretiyle dünyaya ait kötü huylarından*” (İslam Ansiklopedisi, C. 16: 548) arınacakları öngörülür. Romanda güzelliği, iyiliği, sevgiyi ve ebedi saadeti temsil eden Kevser’e, diğer roman kahramanlarının kavuşma isteği bu yönde yorumlanabilir.

Anlatının “*hedef obje*”si (Korkmaz, 1991: 232) olan Kevser’e karşı bu dört kahramanın yöneliş amaçları ve onunla kurdukları ilişki birbirinden farklıdır. Ali ve Kevser ilişkisi halk hikâyelerindeki “aşk motif”i üzerine kurulmuştur. Kevser ve Ali birbirlerini çok sevse de bir türlü birbirlerine kavuşamaz. Halk hikâyelerinde olduğu gibi “engel motifi”ni âşıkların babaları temsil eder. Karısının yadigarı olan tek evladı Kevser’den ayrılmak istemeyen Bekir’le başlayan inatlaşma yarışı, Hasan’ın babasıyla devam eder. İki âşık inatlaşmanın bitmesini beklerken Kevser, kasabaya gelen süt beyaz atlı bir yabancı tarafından kaçırlır. Halk kültüründe “beyaz atlı prens”ler evlenecekleri kadını mutluluğa ve refaha kavuşturursa da Kevser’i kaçıran “süt beyaz atlı” adam onu kasabasından ve sevdiğinden ayırmış, ona mutsuz ve acı bir hayat yaşatmıştır. Kevser’in kaçırlışı esnasında bir şey yapamayan Ali, ömür boyu ona kavuşamamanın acısını yaşar ve ölür. Onun mezarının başında bir türlü büyüüp serpilmeyen bir madem ağacı vardır. Bu durum, “ölüm-mezar işareti motifi”ni (Sezer, 2010: 103) hatırlatır. Bilindiği üzere halk hikâyelerinde birbirlerini çok seven âşıklar kavuşamayıp ölünce her ikisinin mezarının başında bir gül ve ortalarında da onların aşklarına engel olan kişiyi temsil eden bir karaçalı biter. Güller ne zaman sarılmak isteseler karaçalı bunu engeller. Burada, “süt beyaz atlı” adam masallardaki “beyaz atlı prensin” “*parodi*”si (Aktulum, 2007: 117) olarak düşünülebileceği gibi pısrık badem ağacı da sevgililerin başında biten sihirli gül veya ağaca yapılan bir göndermeyi akla getirir.

Kevser’e ulaşmak isteyen diğer bir kişi Hidayet adlı kahramandır. Hidayet, Kevser’i atıyla kasabasından kaçırp zorla evlenir. Bu kahramanın Kevser’e yöneliş amacı tensel zevklerini tatmin etme, onun bedenine sahip olma niteliği taşır. Romanın “*karşı güc*”ünü (Bourneur-Quellet, 1989: 153) temsil eden Hidayet, Kevser’i hiçbir

zaman mutlu etmez. Onu kasabasından ve sevdiği adamdan ayırdığı gibi çocuğunun ölümüne de sebep olur. Kevser onun başını ezip öldürse de peşini bırakmaz. Kasabada Kevser'in ardında dolaşan köpeklerin başını çeken “ala köpek” odur. Anlatıda Hidayet kötülüğü simgeler. Onun Kevser'e ulaşma amacı bu kötülüklerden arınıp iyiliğe, hayra, güzelliğe ve adının anlamında olduğu gibi “doğru yol”a (Türkçe Sözlük, 2005: 889), kendine ulaşmak şeklinde de yorumlanabilir.

Romanda Hamdi'nin dedesi de Kevser'e âşık olan erkekler arasında yer alır. Kahraman, Hasan'ın dedesi Ali'nin “ideal ben”idir. Uyuşuk ve yavaş karakterli olduğunu düşündüğü Ali'nin aksine hızlı ve dirençli bir yapıya sahiptir. Hamdi'nin dedesi, bir an önce Kevser'le evlenmeyip onun kaçırılmasına göz göre göre sebep olduğu için Ali'yi suçlar. Hayatta varoluş amacınının Kevser'i korumak olduğunu söyleyen dede, bunu şu sözlerle ifade eder:

*“(...) Hasan'ın dedesi öldü de ben kaldıysam, bunun bir hikmeti vardır, derim. Galiba, derim sonra da, gülümüz hala yaşadığı için ölmedim ben, ölemedim... Bir sevda nöbetçisiyim yani; gülümüzü bekliyorum yıllardır, onu gözlüyor ve küt küt atan kalbimle hemen her gün uzaktan uzağa kolluyorum.”* (KHK, 47)

Hayali bir kahraman olan Hamdi'nin dedesi, “gökçe gelin” dediği ve Kevser'le sürekli karıştırdığı bir kadınla evlidir. Birtakım leitmotivlerden bu kadının Kevser olduğu sonucuna varılabilir. Fakat “bilirim, ulaşılan her şeyde ulaşılamayan bir başka şeyin yokluğu vardır ve o, onun kadar noksandır (...)” (KHK, 38) der ve gerçek Kevser'i arar. Her gün Kevser'i görme umuduyla sokak sokak gezer. O ölünce hayat kaynağını yitiren Hamdi'nin dedesi de ölür.

Hamdi'nin dedesinin Kevser'e duyduğu aşk onu korumaya ve yüceltmeye yöneliktir. Yazarın romanlarına tasavvufi bağlamda bir okuma önerisi getiren Elif Türker, Hamdi'nin dedesinin Kevser'e duyduğu aşkla ilgili şunları söyler:

*“Hamdi'nin dedesinin Kevser'le olan münasebeti ise ‘gerçek aşk’ bağlamındadır. ‘Gerçek aşk, Tanrıya duyulan sonsuz sevgi ve özlemdir’ diyor Gölpınarlı. Hamdi'nin dedesi için de tastamam bu durum geçerlidir. Ayrıca Kevser ile kendi karısı arasında sürekli bir ilişki kumlası ve hangisinin gerçek olduğuna dair*

*algısının yetersiz kalması, Kevser sözcüğünün ‘tevhid’ anlamıyla ilişkilidir. Romanda ismi olmayan tek kişi olan Hamdi’nin dedesinin sürekli yaşadığından kuşkuya düşmesi de ‘Allah aşkıyla yok olma’ durumuna işaret etmektedir.’ (2010: 324)*

Hasan’ın ise “hedef obje”ye yönelik amacı bu üç kahramandan farklıdır. Gece yarılı durup dinlenmeden kasabayı dolaşarak herkesin kapılarını, pencerelerini tıklayan, arada bir mırıldanıp pek konuşmayan, köpekleriyle beraber tek odalı evinde yalnız yaşayan, başından neler geçtiğini kimseye anlatmayan ve ardından sürükleyip durduğu kirliliğin sırrını kimsenin çözemediği Kevser, Hasan için gizem kaynağıdır. Onun özgür ve sınırsız hayal dünyasında Kevser renkten renge bürünür, kılıktan kılığa girer. Roman boyunca Hasan, onun dedesiyle olan aşklarını, kaçırıldığı yerde neler yaşadığını ve gelecekte ona neler olacağını düşlemekle meşguldür. Hayallerinin kaynağı olan Kevser, kahramanı gerçek hayatta yaşadığı olumsuzluklardan uzaklaştırır. Hasan, Kevser’in bir kuş gibi kanatlarını açıp onu bütün kötülüklerden koruyacağını düşünür.

Kevser, eserin motivasyon kaynağıdır. Yazarın *Bin Hüzünlü Haz* romanındaki Alaaddin adlı kahramana benzer. O, gerek kahramanlar gerek yazar gerek kitabın kendisi hatta okuyucu için farklı anlamlar ifade eder ve roman boyunca herkes kendi “Kevser”ine ulaşmaya çalışır.

*Kayıp Hayaller Kitabı*’nda çatışma zemininin hazırlanmasında ve tematik kurgunun oluşumunda katkısı olan fonksiyonları Prof. Dr. Ramazan Korkmaz’a ait olan “*Kora Şeması*” (Korkmaz, 2002: 273) ile şu şekilde gösterebiliriz:

### Şekil 2.3.6.

	ÜLKÜDEĞER (TEMATİK GÜÇ)	KARŞIDEĞER (KARŞI GÜÇ)
KİŞİ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hasan</li> <li>• Elif</li> <li>• Hamdi’nin dedesi</li> <li>• Ali</li> <li>• Kevser</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hicabi</li> <li>• Hidayet</li> <li>• Çocuklar</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nesime</li> <li>• Gülser</li> <li>• Hamdi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Celil</li> <li>• Hüseyin</li> <li>• Sinemacı Şerif</li> </ul>
<b>KAVRAM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kaçış</li> <li>• Aşk</li> <li>• Sevgi</li> <li>• Doğallık</li> <li>• Eski değerler</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çıkmışlık</li> <li>• Sevgisizlik</li> <li>• İletişimsizlik</li> <li>• Yalnızlık</li> <li>• Mutsuzluk</li> <li>• Umutsuzluk</li> <li>• Suskunluk/sessizlik</li> <li>• Şiddet</li> <li>• Yoksulluk</li> <li>• Sahtelik</li> <li>• Modernleşme</li> </ul>
<b>SİMGE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hayal</li> <li>• Kuş</li> <li>• Kurt</li> <li>• Hayali ev</li> <li>• Kaçılacak hayali yerler</li> <li>• Kevser'in torbası</li> <li>• Sırtı siyah ciltli defter</li> <li>• Sinema filmleri</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gerçek</li> <li>• Ala köpek</li> <li>• Hasan'ın yaşadığı ev</li> <li>• Kasaba</li> <li>• Orman köyü</li> <li>• Sütbeyaz at</li> <li>• Körüklü çizmeler</li> <li>• Elektrik</li> <li>• Alamet kıyamet kamyon</li> <li>• Afyon sütü</li> </ul>

Roman kişi, kavram ve simge düzleminde beliren karşı yöndeki güçler arasında oluşan çatışmaya dayanır. Anlatıdaki dramatik aksiyonu meydana getiren bu değerler,

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda tam bir zıtlık oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Kurmaca evrenin, hayata bir çocuk gözüyle bakan Hasan'ın hayali tasarımlarıyla oluşturulmuş olması, ülküdeğer ve karşıdeğeri temsil eden fonksiyonlar arasındaki kontrastın keskinleşmesine neden olmuştur.

Eserde, tematik ve karşı gücü temsil eden kişilerin dengeli bir şekilde dağıldığı görülse de “hedef obje”ye ulaşma noktasında görev üstlenen kavramların, karşıdeğer bölgesinde toplanmış olması dengenin karşı güç yönünde bozulmasına neden olmuştur. Bu durum, karşı gücü temsil eden kişilerin romandaki aksiyonun ivme kazanması noktasında büyük rol üstlendiğini gösterir. Tabloda kişiler düzeyinde dikkat çeken diğer bir husus, kahramanların kadınlar ve erkekler şeklinde bir düzene tabi olarak gruplanmış olmasıdır. Hamdi ve Hamdi'nin dedesi adlı kahramanların, dedesi Ali'nin varlığını içinde taşıyan Hasan'ın, hayalinde tasarladığı farklı niteliklere sahip “ben”leri olduğu düşünülürse bu görünüm daha da netleşir. “Anne” ve “sevgili” kimlikleriyle karşımıza çıkan kadın kahramanların, Hasan'ın etrafında toplanmış olması şaşırtıcı değildir. Çocuk kahraman; etrafına öfke ve şiddet saçan babası Hicabi'nin değil, her tarafı dökülen köhne bir evde yoksullukla mücadele eden ve bunun üzerine babasının şiddetine maruz kalan annesinin yanında yer alır. Devamlı sürüp giden olumsuz olaylar nedeniyle evden sevgi görmeyen Hasan, kafasında bir babaanne veya anne şeklinde tasarladığı Kevser'e sığınır. Kevser ise Hasan'ın dedesi Ali ve Ali'nin ideal “ben”i olan Hamdi'nin dedesi için aşkın kaynağı olarak hayatı anlamlandıran, sevgili rolündedir.

Romanın çatısını karşı güçte yer alan kavramlar oluşturmuştur. Tematik güç karşısında bu gücün baskın olması anlatıya karanlık, karamsar ve mutsuz bir havanın hâkim olmasına neden olmuştur.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda dramatik çatışma dizgesi daha çok simge boyutunda gerçekleşir. Yazarın, leitmotiv hüviyeti yükleyerek belirginleştirdiği bu değerler, eserin köşe taşlarını oluşturmaktadır. Öyle ki kişi ve kavramların bu simge değerler etrafında halkalandığı gözlemlenir. Bu duruma, romanın ülküdeğerini temsil eden kişi ve kavramların “kuş” imgesi; karşı değeri temsil eden kahraman ve kavramların “köpek” imgesi etrafında çerçevelemesi örnek teşkil eder. Kişiler, belirtilen simgeler etrafında sürekli dönüşüm halindedirler.

Kevser'in içinde ne olduğunu kimselere göstermediği torbası ve Hasan'ın sırtı siyah ciltli defteri, romanda aynı fonksiyonu yerine getiren simge değerlerdir. Kevser'in yanından ayırmadığı torbasında "kayıp" hayat hikâyesi vardır, aynı şekilde sırtı siyah ciltli defter de Hasan'ın yaşadığı olaylar yer alır. Sinema filmleri ise kahramanların, gerçek hayatın olumsuzluklarından kaçarak sığındıkları yer olması itibariyle bu grupta yer alan güçler arasında bir birlik oluşturur.

Netice itibariyle romanın iç dinamiklerini belirleyen kişi, kavram ve simge değerlerin incelikte seçildiği görülür. Bu durum, tematik kurgunun sağlam bir zemin üzerinde inşa olmasını sağlamıştır.

### 2.3.2.5. Bedbinlik

Bedbinlik; hayat karşısında kendini güçsüz hissetme, yaşamı anlamlı kılacak dayanak noktalarının yok olması, hedefsizlik ve kendini toplumdan tecrit edilmiş hissetme gibi sebeplerle kişinin içine düştüğü ruh halinin ifadesidir.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda, roman kahramanlarının varoluş kodları arasında bedbinlik, dikkat çekici bir şekilde göze çarpar. Kişilerin hayallerini gerçekleştirememeleri, içinde buldukları derin umutsuzluğun büyük göstergesidir. Anlatıda başkişi Hasan dâhil ailedeki tüm kişiler; sadece hayal ederler, umutlarını gerçekleştirmek için gerekli olan iradeyi ortaya koymazlar. Kahramanların bu durumunu, Erich Fromm'un "edilgin umut" kavramıyla açıklayabiliriz. Edilgin umut etme durumunda olan kişi, "*şimdi süreci içinde hiçbir şey beklememektedir, bir sonraki anda, ertesi gün, gelecek yıl içinde ve umudun bu dünyada gerçekleştirilebileceğine inanmak çok saçma gelirse, bir başka dünyada bir şeylerin*" (Fromm, 1995: 21) olacağını bekler. Kişi umudun gerçekleşmesini sürekli geleceğe erteleyerek bir süre sonra umuduna yabancılaşır. Erich Fromm, edilgin umut etmeyi "*umutsuzluğun gizlenmiş bir biçimi*" (1995: 22) olarak görür.

Anlatı kahramanlarının karakter yapısı, romandaki olayların şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir. Hasan ve ailesindeki kişilerin yaşadıklarını kronolojik olarak

sıraya koyup anlattığımızda; kahramanların bedbin ruh hallerinin vakaların biçimlenmesindeki rolü ortaya çıkacaktır. Hasan'ın dedesi Ali'nin en büyük hayali, Kevser'le evlenmektir. Hayaline kavuşmak için önce kıtlığın sonra babalarının inatlaşmaya dönüşen bahanelerinin bitmesini bekler. Engeli aşmak için çabalamaz. Yavaş hareket eden, pısrık birisidir. Kevser, kasabaya gelen yabancı bir adam tarafından kaçırlır. Kevser'in kaçırlılışına mani olamayan Ali günlerce evindeki sedire uzanıp tavandaki merteklere bakar.

Hasan'ın babası Hicabi, ailesine bakmaz. Sebepsiz yere işini bırakıp eve gelir. Yaşadıkları yoksulluğu umursamaz. Karısının çok istediği evi yapmayı hayal eder. Fakat duvar ustası olduğu halde bir türlü yeni evi yapmaz. Sadece yapacağı evi hayal eder ve onu sürekli anlatır. Umudun gerçekleşmesini başka bir bahara erteleyen Hicabi eve elektrik çeker ve parasını ödeyemeyince Hidayet'le kavga eder. Kavgadan sonra tıpkı babası Ali gibi sedire uzanıp tavandaki mertekleri izler. Bu durum romanda şöyle geçer:

*“Hatta sonraki günlerde de yattı öylece o, kalkmadı. Yemedi yani, içmedi hiç, ağzını açık konuşmadı ve gözlerini tavana çivileyerek pörtlek pörtlek durup dinlenmeden mertekleri seyretti. Odaya girip çıkarken hemen her seferinde dedemi görmüş gibi oldum bu yüzden ben ona bakınca, gide gide ta yıllar öncesine gitmiş de zavallı dedemin gençliğine ulaşmış gibi oldum ve acaba yata yata babamın da saçları dökülüp kafası cascavlak kalacak mı diye korktum.” (KHK, 205 -206)*

Babanın bu durumu için annenin söylediği şu sözler anlamlıdır:

*“Görmüyor musun yaşamaya gönlü yok onun! Yaşamak zor geldi de besbelli ölmeyi deniyor şimdi! Aklınca, anlata anlata bitiremediği o evi yapmaktan kaçıyor böylece, unutturmaya çalışıyor.” (KHK, 213)*

Kahramanların benliklerine nüfuz etmiş olan ümitsizlik hali, ellerini kollarını kırıp onların zorluklar karşısında hemen yılmalarına sebep olur, hayatla mücadele etmelerini engeller. Romanın başkahramanı Hasan da dedesi ve babasından farklı değildir. Kasabadan kaçma hayalini bir türlü gerçekleştiremez.

### 2.3.2.6. Yoksulluk

Yoksulluk, romanda kahramanların yaşadığı sorunların kaynağında bulunan etmenler arasında yer alır. Anlatı kişilerinin sürdürdüğü yoksul yaşam, öncelikle bireylerin birbirinden güç ve destek aldığı ailelerin yavaş yavaş çökmesine sebep olur. Bu durum, beraberinde ailenin parçalanmasını getirdiği gibi çocukların fiziksel ve ruhsal olarak sağlıklı bireyler olarak yetişecekleri bir ortamdan yoksun büyümelerine neden olur. Çocukların çocukluğunu çalan yoksulluk, onların sosyal hayattan kopuk, yalnız, mutsuz ve karamsar bir yapıya sahip olmalarına ortam hazırlar.

Romanın çocuk yaştaki başkahramanı Hasan ve ailesi yoksul bir hayat yaşar. Hasan'ın duvar ustası olan babası, çevre köylere çalışmaya gider. Fakat baba, bu süre içerisinde ne aileye para gönderir ne eve geldiğinde yokluğunda biriken ev borçlarını karşılayacak bir para getirir. Evin bütün yükünü üstlenmiş olan anne, alacaklılara her gün yalanlar uydurmak zorunda kalır. Ailesine karşı umursamaz bir tavır içinde olan baba, bir süre sonra işi tamamen bırakıp eve gelir ve ailenin yoksulluğu gün geçtikçe daha da artar.

Aile her yanından su alan, yıkıldı yıkılacak eski bir evde yaşar. Anne; babadan bunun yerine yeni bir ev yapmasını ister ve yeni evi ailenin geleceği olarak görür. Fakat yaşanan yoksulluk, gece gündüz hayal edilen bu evin yapılmasını engeller. Ailenin yaşadığı ekonomik sıkıntı, anne ve baba arasındaki iletişimin kopmasına, ailenin birlik ve bütünlüğünü sağlayan sevgi bağının ortadan kalkmasına neden olur.

Eserde, işsizlik roman kahramanlarının yaşadığı yoksulluğun sebepleri arasında yer alır. Taşra yaşamının kişilere yeterince iş olanakları tanımaması, onları kimi zaman illegal yollardan para kazanma yoluna iter. Kevser'in kocası Hidayet, afyon kaçakçılığı yapar; Hasan'ın dayısı Celil, ormandan gizlice tomruk kaçıtır. Öte yandan yoksulluk ailelerin dağılmalarına da sebep olur. Celil karısı Nesime'yi Almanya'ya çalışmaya gönderir. Ondaki haber alamayınca kendisi de gider.

Romanda büyük bir değişim süreci içerisinde olsa da yoksulluk kasabanın değişmeyen yüzüdür. Hamdi'nin dedesi, bu durumu ölmüş olan Hasan'ın dedesine anlatırken şunları söyler:

“(…) kasabaya elektriğin geldiğini ve böylece gaz lambasında körebe oynama devrinin kapandığını, şimdi her yerin pırıl pırıl ışığa kestiğini, akşam karanlığı çökünce dükkânların sihirli birer kutu gibi aydınlanıp göz kamaştırdığını, sonra çarşının gündün güne gelişip genişlediğini, hatta eczane sayısının ikiye, minibüsün de dörde çıktığını, gene de sokak aralarında ve avlularda yoksulluğun diz boyu olduğunu (...) anlattım.” (KHK, 183)

Romanda yoksulluk, hayallerin önüne set çeken gerçeklerin soğuk, keskin ve acı yüzüdür. Siyah ve beyaz renklerinin yan yana getirilmesiyle oluşan zıtlık gibi hayal ve hakikat çatışmasını zemin olarak inşa edilen romanda; yoksulluk, hakikatin karanlığını belirginleştiren bir öge olarak görev alır.

### 2.3.2.7. Şiddet

Şiddet; sosyal, ekonomik ve olumsuz nitelikli bireysel yaşantıların kişi üzerinde oluşturduğu baskılar nedeniyle oluşan öfkenin, başkalarını incitici şekilde dışa vurumudur. Sevgi ve paylaşımdan yoksun, iletişimin olmadığı bir ortamda şiddet kaçınılmaz bir olgudur.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda dikkat çekici bir nitelikte göze çarpan şiddet teması, çok boyutlu olarak işlenmiştir. Aile içi şiddet bu boyutlardan biridir. Romanda aile, fertlerin kendilerini huzurlu ve güvende hissettikleri bir ortam olmaktan öte gerilim ve çatışmaların yaşandığı bir yerdir. Anneler, babaların şiddetine maruz kalır. Öfke ve saldırganlığın yarattığı olumsuz ortam, özellikle çocuklar üzerinde etkilidir. Aile içinde şiddete görsel ya da işitsel olarak tanık olmuş olan çocuklara “ ‘sessiz’, ‘unutulmuş’ ya da ‘görünmez’ kurbanlar” (Kaymak, 2004: 30) adı verilir. Romanın başkişisi Hasan'ın daha çocuk yaşta yalnız, toplumdan soyutlanmış, mutsuz ve sessiz karakter yapısı düşünüldüğünde, bu tanımlamanın ona ne kadar uyduğu görülür. Hasan'ın annesinin, babasının öfke ve saldırganlığına maruz kalması, daha çok annesine yaklaşmasına ve babasına karşı nefret duygusu geliştirmesine neden olur. Suna Özmen Kaymak'ın böyle aile ortamında yaşayan çocuklar için ifade ettiği şu sözler, Hasan'ın karakter yapısını

anlamamıza olanak sağlayarak işlenen bu temanın, yazarca nasıl derinleştirildiğini ortaya koymamıza yardımcı olacaktır:

*“(...) her çocuk babasını olumlu anlamda güçlü biri olarak görme ve o şekilde özdeşim yapma gereksinimi içindedir. Oysa şiddet uygulayan baba, çocuğun dünyasında güven ve sevgi kaynağı değil; korku kaynağı, öfke kaynağı, tutarsız ve güvenilmez biri haline gelir. Anneye destek olan değil, onu aşağılayan hor gören biridir. Çocuk için bir diğer güçlük, şiddet uygulayan baba imgesi ile ailenin bakımını üstlenen, çocuğa sevgi duyan baba imgesi arasındaki gidiş gelişlere değişimlere uyum sağlama güçlüğüdür.” (2004: 31)*

Romanda, şiddetin çocuklar üzerindeki yansımaları bunlarla sınırlı değildir. Şiddet ortamında büyüyen çocuklar, etraflarına da öfke ve saldırganlık kusar. Kasabalı çocuklar; kimsesiz, yoksul ve akli dengesi yerinde olmayan Kevser’le alay eder, evini taşlar ve gökyüzündeki kuşları acımasızca öldürürler. Çocukların kuşları avlaması Sait Faik’in “Son Kuşlar” adlı hikâyesini hatırlatır. Bu hikâyede, Konstantin adlı kişinin önderliğinde çocukların gökyüzünü renklendiren kuşları avlayarak doğaya verdikleri zarar anlatılır. Kamuran Eronat, “*Sait Faik’in ‘Son Kuşlar’ Hikâyesinde Çevre Duyarlılığı ve Bunun Simgesel Yansıması*” (2008: 316) adlı makalesinde hikâyecinin doğal denge ve insan mutluluğu arasında bir bağ kurduğunu ve bunu simgesel bir dille ifade ettiğini belirtir. *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda da böyle durum söz konusudur. Kuşlar saflığı, sevgi ve masumiyeti imler. Romanda tematik gücü temsil eden Hasan, Hamdi’nin dedesi, Kevser ve anneler kuş imgesiyle özdeşleştirilir. Kuşlar avlandıkça aşk, dostluk, dayanışma ve birlik gibi yaşama anlam katan değerler de yavaş yavaş yok olur.

Romanda şiddetin erkek kimliğiyle özdeşleştirilerek verilmesi toplumsal yaşamı ve özellikle geleneksel yapının henüz çözülmediği taşra hayatını yansıması açısından dikkate değerdir. İktidarın fiziksel gücü elinde bulunduran kesimin elinde olması, toplumda kadın ve çocuklardan oluşan grubun ezilmesine neden olur. Yazar, bu durumu bir mesaj verme kaygısı gütmenden olduğu şekilde eserine yansıtmıştır.

## 2.4. BİN HÜZÜNLÜ HAZ

### 2.4.1. Yapı

#### 2.4.1.1. İsim ve İçerik

Şiirsel bir estetiğe sahip olan *Bin Hüzünlü Haz* romanının adı, okuyucuya nasıl bir eserle karşı karşıya olduğuyla ilgili ilk ipuçlarını verir. İsmi oluşturan sözcüklerin çağrışımsal zenginlikleri, aralarındaki anlamsal ilişki ve sessel uyumları anlatının büyük bir incelik ve hassasiyetle dokunmuş içerik ve biçimsel yapısını yansıtır. Romanla uyumlu olmaktan öte onunla organik bir bütünlük oluşturan ad, yazarın romanı yaratma sürecindeki dikkati ve titizliği ona isim verme konusunda da gösterdiğini ortaya koyar.

İsmi ilk sözcüğü olan “bin”; çokluğu, fazla olmayı çağrıştırmasıyla romanın yapısını oluşturan temel kodlardan ilkinde işaret eder: çoğulculuk. Yazarın hayal gücünün sınırsızlığını zemin alan roman; yaşamın tüm renklerini, kokularını, biçimlerini ve seslerini varoluşunda bulundurma gayretiyle oluşturulmuştur. Anlatıda, yeryüzünde yaşayan bütün insanların nefes alacağı sonsuz büyüklükte bir mekân; geçmiş, hal ve geleceğin birlikte yaşandığı tek bir zaman yaratılmıştır. Sonsuzluk hissi yaratan bu çokluk ve bunun romanda oluşturduğu birlik göz kamaştırıcıdır. “Bin” sözcüğü anlatıdaki çoğulcu yapıya işaret etmekle birlikte, Şehrazat isimli anlatıcını anlattığı hikâyelerden oluşan *Bin Bir Gece Masalları* adlı kitabı düşündürür. Romanın karakterlerinden birinin adının Alaaddin olduğu düşünüldüğünde bu sözcükle aynı zamanda metinlerarası bir göndermenin yapıldığı görülür. Çokkatmanlı bir yapıya sahip olan anlatının üstkurmaca düzleminde roman, kendisinin başkişisine dönüşür ve anlatı boyunca kahramanı Alaaddin’i arar. Kendini oluştururken masallardan modern romana uzanan bir “anlatı ormanı”ndan geçer. Metinlerarasılık yoluyla roman oluşturulduğu gibi yazarın roman sanatına dair fikirlerinin de yer aldığı anlatıda bu yolla, postmodernist eleştirmenlerin savunduğu üzere tüm metinlerin birbiriyle ilişki içerisinde olduğu, kendini bu yolla oluşturduğu ve metnin bir “*alıntılar mozaïği*” (Aktulum 2007: 41) olduğu fikri de ortaya konulmuş olur.

Adı meydana getiren diğer kelimeler olan “hüzün” ve “haz” sözcükleri, yan yana zıtlık durumu yaratır. Sözcükler arasındaki tezatlık ilişkisi, belirsizlik oluşturur. Bu

durumda, romanın diğeri bir kodu daha ortaya çıkmış olur: belirsizlik. Yazarın diğeri eserlerinde de tespit edilebileceği üzere belirsizlik de tıpkı çoğulculuk gibi romanları oluşturan temel yapı unsurudur. Muğlâklığın yarattığı özgür atmosfer içerisinde roman, biçimsel ve anlamsal alanını olabildiğince genişletir. Kahramanlar, mekân ve zaman gibi kurgu unsurlarının belirsiz olduğu anlatıda, birçok olanak içerisinde ilerleyen hikâyenin bile ne yöne gittiği belli değildir. Dolayısıyla yazar bu adla birlikte daha ilk adımda okuyucuyu romanın belirsiz ve tekinsiz evrenine çekmiş olur.

*Bin Hüzünlü Haz* arayış teması üzerine inşa edilmiş bir romandır. Anlatı boyunca sadece romanın başında sesi duyulan ve kim ya ne olduğu bilinmeyen Alaaddin adlı varlığın peşine düşülür. Alaaddin'in belirsizliği, arayışı da muğlâklaştırmıştır. Bu arayışta, asıl olan arayış sonunda varılacak olan şey değil, arayış sürecinin kendisidir. Esas olan, bu yolculuk boyunca tadılacak ıstırap dolu fakat bir o kadar da zevk veren süreçtir.

Çokkatlı arayış izleğinin diğeri bir boyutu üstkurmaca düzleminde gerçekleşir. Romanın kendisinin merkezde olduğu bu arayışta, anlatı süreç boyunca kendisini yaratır. Romancının yazarak bir taraftan yarattığı diğeri bir taraftan da öldürdüğü bu yolculuk “hüzünlü” fakat aynı zamanda “haz” veren bir süreçtir. Arayış sürecinde romancı, yazı sanatı aracılığıyla kendine doğru bir yolculuk gerçekleştirdiği gibi dilin, kurgunun sınırlarını zorlayarak, sorgulayarak yazı sanatının derinliklerine iner. Yazar, roman ve kahramanlarla birlikte yolcuğa çıkacak olan okuyucu da zorlu ve zevkli süreci yaşayacaktır. Yazar, ondan “*kapanmış bitmiş, dolmuş bir dünyayı kabul etmesi değil, yaratışa onun da katılması, sırasında – ve dünyayı- onun da doğurması, kurması*”nı (Grillet, 1989: 99) ister. Romanın belirsiz ve karmaşık yapısı içerisinde kafası karışacak, kimi zaman yolunu kaybedecek ve zorlanacak aynı zamanda estetik bir tat, oyalanmanın ve anlatıyı yeniden yaratmanın hazzını duyacaktır.

Sonuç olarak roman gibi metaforik bir nitelik taşıyan *Bin Hüzünlü Haz* adı, eserin çoğulcu ve belirsizlik üzerine kurulu yapısını yansıtır. Romanın içerik ve biçimsel yapısıyla uyumlu olan bu ad, okuyucuya neyin anlatıldığı ve nasıl anlatıldığı sorularıyla ilgili ilk bilgileri verir.

#### 2.4.1.2. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Anlatının kendi gerçeğine eğilip varoluş sürecini anlattığı *Bin Hüzünlü Haz* romanı, dil ve biçimsel yapısıyla ön plana çıkan bir eserdir. Romana ait sınırların olabildiğince zorlanıp parçalandığı yapıtta; aklın hâkimiyetinde ilerleyen, öngörülmüş, çizgisel ve planlı bir anlatımın yerine, belirsizliğin egemen olduğu, düş gücünün serbestliğiyle yol alan parçalı, dinamik ve doğurgan bir yazı biçimi benimsenmiştir. Bu yapısıyla roman, her türlü dizgeye karşı durarak yapılanmasını izlemeye olanak tanımaz. Okuru geleneksel okuma biçimlerinden farklı bir okuma sürecine zorlar ve onun aktif bir rol üstlenmesini gerektirir. Bu niteliklerinin, zengin bir anlam potansiyeli taşımamasını sağladığı eser, yöneltilebilecek farklı bakış açılarıyla çeşitli şekillerde yorumlanabilecek özelliğe sahiptir.

Anlatının biçimsel yapısına şekil veren bakış açısı ve anlatım tekniklerine geçmeden önce Hasan Ali Toptaş'ın eserleri arasında ayrı bir yere oturttuğu bu romanı için söylediklerine bakmak, yapıtın nasıl incelenmesi konusunda yol gösterici olacaktır. “*Roman sanatı üzerine yazılmış bir roman*” (Çağlar, 2000: 30) şeklinde tanımladığı *Bin Hüzünlü Haz* için yazar, “(...) *bu roman biraz da benim romandan ne beklediğim, romana nasıl baktığımın, roman sanatından ne anladığımın kısacası roman anlayışımın romanı.*” (Çağlar, 2000: 30) der. Gürsel Korat ile yaptığı söyleşide ise şunları ifade eder:

“(...) *Bin Hüzünlü Haz benim yazarlık serüvenimde önemli bir nokta. Neden önemli? Galiba, o romanı yazarken roman sanatına dair bir aydınlanma anı yaşadım ben. Başka bir deyişle, kendi çizgimde kendi halimce bir sıçrama yaşadım. Bu sıçramanın, bu aydınlanma ânının verdiği hazla Bin Hüzünlü Haz'ı yazarken, parmak uçlarımla karıncalandığımı ve bu uyuşma halinin damarlarımı izleyerek beynime doğru tırmandığını hatırlıyorum. Roman sanatıyla haşır neşir olmanın şehvetini en geniş haliyle ilk defa o zaman yaşadım sanıyorum; baş dönmesi gibi, uçmak gibi, gövdenin sınırlarından çıkıp zamanın dışında bir yerde her şeyi içeren hiçbir şey kılığında gezinmek gibi bir şeydi bu... Anlatılması bile imkansız görünüyor şimdi bana. Elbette, Bin Hüzünlü Haz'la birlikte roman sanatına bakışım ve ondan ne anladığım da değişti. Benim için o roman, çok özel bir okuldu, harikulâde bir deneyimdi.*” (Korat, 2007)

Bir yolculuk anlatısı olan *Bin Hüzünlü Haz*'da olaylar, “kahraman anlatıcının bakış açısı” (Aktaş, 2005: 93) ile aktarılmıştır. Birinci tekil kişi anlatımıyla konuşan bu kahraman, Alaaddin adlı kişiyi arayışı süresince yaptığı düşsel yolculuğu anlatır. Anlatıcının yazıya hâkim olmak, onu dizginlemek, yönlendirmek istememesinin yarattığı serbestlik; hayal gücünden ivme kazanan öznel bakış açısı; anlatım mesafesi ve tekniklerinin değiştirilmesi; belirsizlik ve parçalılığın hâkim olduğu anlatım biçimi tekil perspektifin yaratacağı çizgiselliği kırarak anlatıyı, çok boyutlu ve çoksesli hale getirilmiştir.

Kahramanı olduğu gibi romanı yazan kişi kimliğini de taşıyan anlatıcı, her şeyi gören ve bilen, yapıtına bütünlük katma uğraşında olan bir tavır içerisinde değildir. Yazının başını alıp gittiği metinde, geleneksel romanlarda olduğu gibi olaylara hâkim olmanın ötesinde romancı, anlatının nereye varacağını dahi bilmez. Metnin güzergâhını belirleyen o değildir. Gerçek özne, yazının kendisidir.

Anlatıcının dilinden düşürmediği “belki”, “sanki”, “sözgelimi”, “gibi”, “bilmiyorum”, “ya da”, “herhalde”, “ola ki” gibi kesinlikten uzak duran sözcükler, metnin hep bir belirsizlik içerisinde yol almasına neden olur. Bu durum ise anlatıya bitmemişlik, tamamlanmamışlık ve sürerlik kazandırarak onun sürekli bir devinim içerisinde olmasını sağlar. Anlatıcının belirsizliği ilke edinerek “duyguya, sezgiye ve hayal gücüne” (Özkul, 2008: 324) dayalı ilerleyen bir anlatım biçimi benimsemiş olması, klasik roman anlayışındaki bakış açısını eleştirmeye ve kırmaya yönelik bir tavrı da barındırır.

Romanda anlatıcı, yarattığı oyunsu hava içerisinde okuyucuya seslenir. Kimi zaman okuru dolambaçlı yollara sürükleyen, çelişkili söylemlerle yolunu şaşırtan bu kişi, ona kitabı nasıl okuması gerektiği konusunda ipuçları verdiği gibi onu dikkatli ve uyanık olması konusunda uyarır. Romanda geçen şu bölümler, belirttiğimiz hususu örnekler:

“*Hâlâ ordaysanız, şimdi size ‘eziliyormuşum hissi’nden yola çıkarak bu hareketleri uzun uzun anlatmak isterdim aslında.(...) öylesine laf olsun diye anlatmak isterdim. Evet laf olsun diye... Hem belki böyle bir girişim, beni bir süre daha çocuklar*

*gibi oyalayıp Alaaddin'in yokluğunu düşünmekten alıkoyarken, size de metnin içinde kaybolup gidebilmeniz için çeşitli kapılar aralanmış olurdu.”* (BHH, 27)

Anlatıcının “*sık sık devreye girerek okuru kurtmaca dünyasının içinden çekip al*”ması (Ertem, 2000b: 73) postmodern nitelikli eserlerde belirginleştirilen bir anlatıcı tavrıdır. Yazar anlatıcının bu tavrı, romanın kurtmaca niteliğini ön plana çıkararak onu yazar, metin ve okuyucu arasında gelişen oyuna dönüştürür. Okuyucu anlatı süreci boyunca oyuna katılabildiği oranda haz duyacaktır.

Romanın biçimsel yapısına hâkim olan iç içe geçmiş sarmal yapıyı, bakış açısı ve anlatıcının konumlandırış şeklinde de görmek mümkündür. Anlatının başında yaklaşık on sayfa boyunca konuşan Alaaddin adlı kahramanın sesini, bölümün sonunda anlatıcının sesi çevreler. Alaaddin'in, anlatıcı kahramanın bir iç sesi olduğunu düşündürten, sarmal bir yapı içerisinde iç içe geçen bu konuşmalar romanın çoğulcu anlatımını pekiştirir.

Anlatıcının kendisini kimi zaman olayların içinde kimi zaman dışında konumlandırarak olayları aktarması, anlatımı çeşitlendiren diğer bir husustur. Yedinci bölümde, anlatıcının konumlandırılış biçimi özellikle dikkat çekicidir. Burada “*tanrısal*” (Çetin, 2009:107) konumda olan anlatıcı, mekânların aynı anda farklı zamanları yaşayışını görür. Anlatıdaki şehrin bir taraftan kurulurken diğer taraftan istila edildiği bölümde geçmiş, hal ve gelecek çizgisi kırılmış; üst üste, iç içe geçen zamanlar aynı anda şimdiki yaşar konuma getirilmiştir. Anlatıcı, Tanrı'yı andırırçasına görüş açısını tüm insanları, mekânları ve zamanları görebilecek kadar sınırsızlaştırmıştır. Böyle bir konumdayken daha sonra kamerasının açısını daraltıp tek bir noktaya, Alaaddin'in hikâyesi üzerine odaklar. Çerçeve yapı içerisinde bir adacık olarak görülebilecek bu “*çekirdek*” (Aktaş, 2005: 64) hikâyede, anlatıcı kahraman olayların içinde değildir. Anlatıcının konumunun değiştirilmesi romanın değişken ve hareketli yapısını destekler.

Anlatılanların; bir hayal, rüya perdesinin ardından görünmesi kullanılan bakış açısıyla ilintilidir. Romanda, yaşanan dünyadan farklı kuralların egemen olduğu bir evren yaratılmıştır. Anlatının dille oluşturulan kendine özgü gerçekliğinde, zaman ve

mekân engeli yoktur. Yazar, dilin sınırlarını genişlettiği ölçüde romanı özgürleştirir. Bir senfoni orkestrasına dönüşen dil, her türden sesin ritmik bir bütünlük içerisinde birbirini tamamlamasıyla güçlü bir etki yaratır. Kimi zaman gürül gürül akan bir ırmak kimi zaman durmanın verdiği hızla içe doğru genişleyen bir sessizlik olur. Biçim ve renk kaygısı gütmeyen bir fırçanın özgürlüğüyle hareket eder. Her şey, değişken bir varoluş biçimi içerisinde varlık kazanır. Özne ve nesne arasındaki sınır ortadan kalkar. Alaaddin'in televizyon seyrederken izlediklerini yaşıyormuş gibi hissettiği bölüm, bu durumu örnekleme açısından dikkat çekicidir:

*"(...) duvarların dışındaki hayatın, olanca pisliği, karmaşıklığı ve arada bir billur gibi parlayan gizli güzellikleriyle birlikte benim varlığımdan da gelip geçtiğini düşünmeye başlıyorum. Dahası, orada oturuyor olmama rağmen, bu hayatın beni dört yanımı saran bembeyaz duvarların dışına çıkartıp baş döndürücü bir hızla farklı yönlere doğru sürüklediğini, sürüklerken şeklimden şekiller alıp şeklime yeni şekiller verdiğini, sonra da bir ses, bir işaret ya da bir hayal halinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştırdığını da düşünüyordum."* (BHH, 13)

Anlatıcının görüş açısında; gerçek, hayal ve kurmaca aynı düzlemde yer alır. Bir şeyin var olması için o şeyin varlığına inanılması yeterlidir. Alaaddin'in peşine düşen kahramanın, MOTEL ROM sahibesine Alaaddin'in bir düş değil gerçek olduğunu söylediğinde kadının ona *"Aynı şey işte (...)"* (BHH, 44) demesi ne tür atmosfer dâhilinde olayların geliştiğini ortaya koyar. Dilin, evreni yansıtmaya kaygısıyla kafa göz yarararak hareket ettiği değil, kendi kurallarının içinde varlığını özgürce ortaya koyduğu bir dünyadır bu.

*Bin Hüzünlü Haz* romanında anlatıyı şekillendiren kurgu öğelerinden biri *"üstkurmaca"* (Ünal, 2008: 291) stratejisidir. Yazarın mutlak gerçeklikten ziyade değişken, oynak, göreceli bir gerçeklik anlayışının yansıması olarak oyuna dönüşen metinde, bu strateji çeşitli biçimlerde karşımıza çıkar. Üstkurmaca stratejisinde, romanın konusu dış dünya değil kendisidir. Yazarın anlatıya romanın kendisini özne olarak seçtiği uygulamada, *"yazılmakta olan romanın oluşum hikâyesi"* (Demir, 2008: 358) anlatılır. Yazarla kesiştiğini hissettiğimiz anlatıdaki romanı yazan kişi yani yazar anlatıcı, romanın kurgulama sürecini anlattığı gibi eserin kendi eleştirisini ve roman

sanatına dair görüşlerini ortaya koyar. Bu yöntem, “okuru yazılı olanı, sahte/yapma bir sanat olarak algılamaya zorlar; eserin gerçekçi etkilerini azaltarak bütün dikkatin kendi üzerine yönelmesi”ne (Demir, 2008: 358) neden olur.

*Bin Hüzünlü Haz* eserine baktığımızda; anlatının başkişisinin romanın kendisi olduğunu görürüz. Roman, kahramanı Alaaddin’i bulmak için zamanlar, mekânlar ve anlatılar içerisinde yol alıp farklı hikâye olanakları denerken kendisini oluşturur. Anlatı süreci içerisinde yazılır. Yazar anlatıcının, okuyucunun dikkatini yazma zamanına yönelttiği şu bölüme bakmak gerekirse:

“Şimdi, gözlerimi elimdeki kalemin ucunda ezilen sessizliğin cızırtılarından ayırıp o ikinci vaktine çevirdiğimde, nedense oracıkta kalakalan kendimden önce şehrin ortasındaki havuzun göğe fıskıran sularını görüyorum.” (BHH, 60)

Yazar anlatıcı, okuyucunun dikkatini yazma süreci üzerine çevirerek eserin kurmaca niteliğini ön plana çıkartmış olur.

Romancı, üstkurmaca stratejisiyle kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırı sürekli kurcular. Türe özgü yerleşik kuralların aşılmaya çalışıldığı anlatıda, farklı gerçeklik katmanları iç içe geçer. Alaaddin’i arayan kahramanın, yazın evrenini temsil eden “orman”da gezerken *Binbir Gece Masalları* kitabındaki Kırk Haramiler ve Şehrazat’ı gördüğü bölüm, bu konunun sorunsallaştırılması açısından dikkat çekicidir. Şehrazat’ın hükümdara anlattığı Kırk Haramiler masalının kahramanları sarayı basar. Böylelikle çerçeve ve çekirdek hikâyeler iç içe geçer. Kurmaca ve gerçekliğin aynı düzlemde kesişmesi Kırmızı Başlıklı Kız ve tinerici çocukların yan yana geldiği kısımda da şaşırtıcı bir biçimde sunulmuştur.

Anlatının kurmaca niteliğinin ön plana çıkarıldığı diğer bölüm, Alaaddin’in hikâyesinin oluşturulmaya çalışıldığı kısımdır. Romancı bu bölümde farklı biçimlerde kullanıldığını gördüğümüz “uzatı” (Aktulum, 2004: 90) yöntemiyle metnin çizgiselliğini keser, onu sürekli geciktirir, yavaşlatır. Bunu, Alaaddin’in hikâyesini farklı olabilirlikler içerisinde sunarak gerçekleştirir. Romanı adeta bir yazı laboratuvarına dönüştüren yazar, Alaaddin’in hikâyesi üzerinde deneyler yapar. Bütünlük izlenimi veren tutarlı bir anlatı oluşturma derdinde değildir. Belli bir doğrultu izleyerek ilerlemek

yerine; aynı nokta etrafında dönerek genişleyen, farklı olabirliklerle çatallanan bir anlatım tercih etmiştir. Hikâye ise bu anlatımın sağladığı serbestlikle devingenlik kazanır, çoğullaşır. Öte yandan bu durum anlatımın parçalı ve kopuk bir yapıya sahip olmasına da neden olur. Düzensizlik aldatmacası içerisinde romancı, yazıya hâkim olamıyormuş gibi bir izlenim yaratır. Böyle bir anlatımın temelinde yazarın, romanın geleneksel işleyişini sorgulama gayesi vardır.

Yazar; romanda yazma sürecini, süreç boyunca kendisiyle olan savaşımını ve zorluklarla birlikte yaşanan hazzı anlattığı gibi roman sanatına ilişkin fikirlerini de ortaya koyar. Romanının ilham kaynağı ya da kendisi olarak düşünebileceğimiz Alaaddin geldiğinde onunla neler yapacağını hayal eden yazar anlatıcının söylediği şu sözler, Hasan Ali Toptaş'ın yazarken nasıl bir strateji izlediğini ve bu sanata olan yaklaşımını ortaya koyar:

*“Alaaddin’le neler yapacağımızı inceden inceye planlamanın, yaşayacağımız şeyleri daha şimdiden zedeleyeceğini, biz onlara ulaşınca dek de bu zedelenmelerin irili ufaklı bir yığın morartıya, çürüğe ya da yaraya dönüşeceğini düşünüyorum çünkü (...) ben çirkinliğin bile zedelenmesine razı değilim, hayır, bu ilişki bahçivanını eğiten vahşi bir bahçe gibi kendiliğinden gelişmeli, diyordum kendi kendime. O kadar ki, ben yalnızca bu kendiliğindenliğin gözü pek koruyucusu olmalı, hep onunla onu etkileyebilecek şeylerin arasında durmalı ve olabirlikleri yoklaya yoklaya ilerleyecek olan bu ilişkinin alacakaranlık sularında, kaybolduğumun farkına bile varmadan, sessiz sedasız kaybolmalıyım, diyordum.”* (BHH, 21- 22)

Anlatıcı ve yazar arasındaki mesafenin silindiğini hissettiren bu sözler, yaptığı söyleşilerde her defasında romanlarını baştan kurgulamadığını, her şeyi hesaplamanın kendisine itici geldiğini, yazarken nerelerden geçeceğini, neler söyleyeceğini bilmediğini, romanın yavaş yavaş ortaya çıkan metinle kurguladığını ve kendisiyle birlikte yürüdüğünü söyleyen Hasan Ali Toptaş'ın fikirlerine uyar.

*Bin Hüzünlü Haz* romanında dikkat çeken diğer bir uygulama, metinlerarasılıktır. Kubilay Aktulum'un metinlerarasılık ile ilgili şu sözleri, anlatıda bu tekniğin nasıl ve hangi işlevlerle kullanıldığı konusunda yol gösterici olacaktır:

“Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden-yazar. Her söylemin başka bir söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları onun “alıntısız” özelliğini göstermeye uğraşırlar. Hepsi de metnin bir alıntılar toplamı olduğunu, her metnin eski metinlerden aldığı parçaları yeni bir bütün içerisinde bir araya getirdiğini ileri sürerler. Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar.” (2007: 17-18)

Romanda anlatıcı kahraman, Alaaddin’i ararken birçok zaman ve mekânın içinden geçtiği gibi sonsuz büyüklükteki bir “orman”dan da geçer. Eser üzerinde inceleme yapan diğer araştırmacıların da belirttiği üzere “orman”, Umberto Eco’nun *Anlatı Ormanında Altı Gezinti* (1996) kitabında aynı yönde yaptığı benzetme gibi edebiyat metinlerinden oluşan yazın dünyasını temsil eder. Gerçeklik ve kurmacanın aynı düzlemde bulunduğu “orman”da, roman metinlerarası bir yolculuk gerçekleştirerek kendi yapısını oluşturur. Yolculuk, masallardan başlayıp romancının sevdiği ve etkisinde kaldığını ifade ettiği en önemli yazarlardan biri olarak Franz Kafka’nın *Dönüşüm* romanına dek uzanır. *Hansel ile Gradel, Kırmızı Başlıklı Kız, Binbir Gece Masalları* kitabındaki Kırk Haramiler ve Şehrazat’ı çağrıştıran kahramanlarla karşılaşan anlatıcı, belirsiz bir arayışın içerisinde olan Don Kişot’u görür. Kendi arayışını onunkine benzetmesi açısından bu karşılaşma ayrıca dikkate değerdir. Roman, şehrin mutsuz ve karanlık görüntülerinin karışmasıyla birlikte kurmaca, hayal ve gerçekliğin iç içe geçtiği, farklı türlerin ve çeşitli eserlerin bir arada olduğu bir karnavala dönüşür.

Belirttiğimiz gibi yazarın roman sanatıyla ilgili fikirlerini ortaya koyduğu bir eser olan *Bin Hüzünlü Haz*’da metinlerarasılık yöntemiyle, yazınsal yapıtların kendilerinden önce yazılmış eserlerle sürekli alışveriş içerisinde olduğu, onlardan izler taşıdığı ve onlar üzerine bina edilerek oluşturulduğu düşüncesi ön plana çıkarılmıştır. Yöntemin kullanımıyla birlikte daha çok sorunsallaştırılması söz konusudur.

Romanın başında yer alan “tanımlık” (Aktulum, 2007: 199) metinlerarası bağlamda dikkatimizi çeken diğer bir uygulamadır. Tanımlık, “bir yapıtın ya da

yapıttan bir bölümün başında, tek başına yer alan alıntı” (Aktulum, 2007: 199) şeklinde ifade edilebilir. Tanımlığın sıradan bir alıntı olmadığını belirten Kubilay Aktulum, onun metnin anahtar kelimelerini ve izleğini içerdiğini, metnin ta başında anlamını kapalı olarak özetlediğini söyler. *Bin Hüzünlü Haz* romanındaki tanımlık, anlatının kendi içerisinden alınan “Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum...” sözüdür. Bu söz kurmaca bir kişi olan, roman kahramanı Alaaddin’in hocası Haraptarlı Nafi’ye aittir. İç metinlerarasılıkla metnin başına konulan tanımlık, romanın temel izleği olan belirsizliği ortaya koyar. Sözle yazar romanın başında, onun belirsizlik ilkesiyle şekillenen dinamik, doğurgan ve farklı okumalara açık, kaygan yapısı konusunda ipuçları vermiş olur. Metne döngüsel bir biçim kazandıran epigraf, romanın tamamını özetler niteliktedir. Hasan Ali Toptaş yaptığı bir söyleşide bu epigraf ve kahramanı Haraptarlı Nafi için şunları söyler:

“(…) epigraf romanın içinde mevcut ve roman kendi cümlesinin rüzgârıyla başlıyor, kendinden el alıyor... *Bin Hüzünlü Haz* için, yapı açısından bu önemliydi, ille de böyle bir şey olsun istiyordum. Aziz Augustinus’un bir sözü vardır; “Zaman nedir, kimse sormadığı zaman cevabını biliyorum; ancak sorulduğunda ne diyeceğimi bilemiyorum” der. Bu sözü ben Haraptarlı Nafi’nin ağzından, başka bir şekilde; ‘Hayat nedir diye sorarsan bilmiyorum evlat, sormazsan biliyorum’ diye söylettim. Tabii, romanda bu sözü söyleyen kişinin adını da düşündüm o sırada, ne olsun diye. Aklıma senaryosu Yavuz Turgul’un yazdığı, yönetmenliğini de Nesli Çölgeçen’in yaptığı *Züğürt Ağa* filmi geldi. Ben o filmi çok severim, defalarca seyretmişimdir. Filmdeki köyün adı bile acayip hoşuma gitmiştir; Haraptar... Bir hayli dokunaklı bir ad; içinde viran görüntüler, iflah olmaz yaralar barındırıyor ve bunları barındırdığı için de, her an ayağa kalkacakmış gibi duran tuhaf bir enerji taşıyor. Sonuçta, romandaki kişi o filmdeki köyden, Haraptar’dan olsun istedim. Tabii, bu aynı zamanda Yavuz Turgul’a, Nesli Çölgeçen’e ve sinema sanatına gönderilmiş incecik bir selamdı.” (Baran, 2009)

Romanın yapı ve içeriksel bütünlüğünün şekillendirilmesinde önemli bir rol oynayan diğer bir anlatım biçimi, bilinç akımı tekniğidir. “Bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi” (Tekin, 2006: 269) biçiminde uygulanan bu teknikle romancı; parçalı, kopuk ve bitmemişlik hissi uyandıran bir söyleyişle anlatı sürecini yapılandırır. Yazıyı

dizginle(ye)meyen yazar mekânları, zamanları, hikâyeleri, insanları ardı ardına sıralar. Romanın tümüne hâkim olmakla birlikte anlatının başında sesini duyduğumuz Alaaddin'in konuşması, bu tekniği örneklemesi bakımından dikkat çekicidir:

*“Reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelim değil kaçamıyorum ağızlarını açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diyeben buna şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah kaçamıyorum yok sözdehiçim boşaltıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanımsasla kaçamıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekân futbolcu da oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimyılımolacakdemişbakın benim yarınım fritöz deyinceyok niceksikizlararasıdabiringibizonkluyorum yokaçamıyorummuyok kendiniçin böyleyledin senderinsan olarakaranlık hallerindeydin ki (...)”* (BHH, 14)

Kendisini reklamlar ve nesnelerin arasında sıkışmış hisseden Alaaddin'in parçalı, kopuk, birleşerek anlamsızlaşan sözleri simgesel anlam taşır. Böyle bir anlatımla yazar modern hayat içerisinde bireyin yaşadığı bunalım, çatışma ve kopukluğu gösterir. Ethem Baran'la yaptığı söyleşide ifade ettiği şu sözler, romancının neden böyle bir anlatımı seçtiğini ortaya koyar:

*“ Romanın ilk bölümünü neden böyle yazdığımıza gelince, bunun bir değil birkaç nedeni var. Biliyorsun, romanın ilk bölümünün son satırına ulaştığımızda, bu bölümün, kayıp bir roman kahramanının bizim kulağımıza ulaşan sesinden oluştuğunu anlıyoruz. Çağımızın hengâmesinde kaybolmuş, şeytanla meleği birbirine karıştırmış, yolunu cinnet görüntülerinin arasında yitirmiş, tuhaf ve uzak bir kahraman var. Daha doğrusu kahramanın sadece sesi var. Bu ses bize ulaşırken temiz ulaşmaz, diye düşündüm yazarken. Sesin içinden belediye otobüsü geçsin ve o sırada söylenen cümlenin yarısı bu otobüsün arkasında kalsın istedim. Sonra ses bize gelirken şehrin karmaşasında parçalanır haliyle, apartman bloklarına çarpıp ufalanır, bir yerlerde sıkışır pestil gibi ezilir, titrer, dökülür... Bütün bunlar metinde gözle görülsün istedim. Böyle yapmamdaki bir başka amaç da, metnin şekli aracılığıyla okura, ‘bu boşlukları sen dolduracaksın, roman senin algı düzleminde yeniden yazılacak’ diye fısıldamaktı.”* (Baran, 2009)

Yazarın da söyleşide belirttiği gibi tipografik aykırılıkları da kapsayan bu “süreksiz” (Aktulum, 2004: 60), boşluklar içeren, kopuk anlatım simgesel anlamlar taşımakla birlikte okuyucuyu okuma sürecinde aktifleştirme amacını da ihva eder. Böyle bir anlatımla romancı, okura okuduğu metni tanımlayıp yeniden yaratma işlevi yükler. Anlatımdaki süreksizliğin dikkat çekici diğer bir yönü, bir tezat oluştursa da metne sürerlik kazandırmasıdır. Hiç bitmeyecekmiş gibi ilerleyen metin sonsuz bir devinim içerisinde akar.

Yazarın eserleri arasında farklı bir konumda yer aldığı gibi *Bin Hüzünlü Haz*; süregelen roman anlayışını sorgulaması, kemikleşmiş kuralları yıkma çabası içerisinde olması ve romancının şaşkırtıcı bir nitelikte özgürleştirerek kullandığı dille Türk edebiyatında da ayrı bir öneme sahip bir yapıttır. Postmodern anlatım yöntemleriyle dokunan romana belirsizlik ve çoğulculuk hâkimdir. Bu ilkeler üzerine yapılanması onun çizgisel ve tekil bir okumaya tabi tutulmasını engeller. Romanda tüm yapıcı unsurları sarsan yazar; kişi, öykü, gerçeğin gösterimi ve anlatıyı parçalar. Parçalı ve kopuk anlatım ise yarattığı bütünlük ve sürerlik etkisiyle romanın içeriksel boyutunu tamamlar.

#### 2.4.1.3. Olay Örgüsü

Roman türüne özgü geleneksel kalıpları aşma çabası içerisinde oluşturulan *Bin Hüzünlü Haz* romanında, olay örgüsü belirli ölçütler çerçevesinde dizginlenerek ana hatlarıyla ortaya konulabilecek bir yapıya sahip değildir. Anlatıya hâkim olan belirsizlik; olay örgüsünün sürekli değişen, dönüşen kaygan bir zemin üzerinde akmasına neden olmuştur. Yazarın dili kullanma ustalığıyla her bir biçimin her an yeni bir biçim doğurduğu, birbirinden farklı seslerin birleşerek özgün bir armoni oluşturduğu, renkten renge giren bu çok sesli yapı kullanılan imgesel anlatımla karmaşık ve kapalı bir hal almıştır.

Çözüşmez bir organik yapıya sahip olan eserde, çizgisel bir anlatımla ilerleyen değil, aynı nokta etrafında dönerek yatay ve dikey boyutta genişleyen helezonik bir yapı söz konusudur. Romanlarında kurguyu helezonik bir yapı üzerinde inşa etmeyi tercih

ettiğini ifade eden Hasan Ali Toptaş, Şükrü Erbaş'la yaptığı söyleşide *Bin Hüzünlü Haz* romanı için özellikle bu yapıyı seçtiğini belirtir. Yazarın söyleşide konuyla ilgili söylediği şu sözler, bu yapıyı seçmesinin nedenlerini ortaya koymasından açısından önemlidir:

*“Her türlü oluşumun yapısı sarmalmış gibi geliyor bana. Gerçekliği büyütmek ya da yok etmek dediğimiz şey, aslında gerçekliği var etmek. Yazınsal gerçekliği yazının içinde kelimelerle, cümlelerle, onların yok ettiği, var ettiği şeylerle yeniden oluşturmak. Metindeki öğelerin birbirine dönüşebileceği, her türlü varoluş olanağı sağlayan aşkın bir ortam yaratmak. Gölgesizler’de, Kayıp Hayaller Kitabı’nda ve özellikle de Bin Hüzünlü Haz’da bu yapı bilinçli olarak oluşturuldu.”* (2001: 50)

*Bin Hüzünlü Haz* romanı, kimi zaman yazara kimi zaman romanın kendisine dönüşen kahraman anlatıcının; Alaaddin adlı, varlığında taşıdığı birçok anlamla sürekli değişerek kılıktan kılığa giren, soyut nitelikli kahramanı aramasını konu alır. Arayış izleği çerçevesinde genişleyen romanda; kahramanın yolculuğu, dış dünyayı yansıtmaya dayalı “*mimesis*” (Moran, 2007: 21) geleneği çerçevesinde değil romancının dili kullanma ustalığı ölçüsünde özgürleşen, yazının kendi gerçekliğini oluşturduğu bir evrende gerçekleşir.

Roman Alaaddin’in, “*Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor.*” (BHH, 9) ifadesiyle başlar. Suça bulaşmadığı için kendisini eksik hisseden kahraman, kirlenip kim olduğunu anlamak ister. Alaaddin’in suça bulaşmak istemesi, farklı şekillerde yorumlanabilir. Tıpkı yaşanan evren gibi çatışmaya dayalı bir zemin üzerine kurulan roman evreninde, anlatının oluşabilmesi için suç vazgeçilmez bir unsurdur. “*Yasakların Açığa Çıkarılma Oyunu Suç ve Roman*” (2009: 64) adlı yazısında edebiyat ve suç arasında ilişkiyi irdeleyen Şaban Sağlık, çatışma ve sorunlara sebep olduğu için “suç”un roman sanatının kaynağı olduğunu belirtir. Bu perspektiften bakıldığında, bir romanın kendini yaratma sürecini işleyen bir eser olarak düşünebileceğimiz *Bin Hüzünlü Haz*’da da anlatının oluşabilmesi için kahramanın suça bulaşması gerektiği söylenebilir.

Olay örgüsünü ateşleyen kahramanın suçu arama isteği, daha farklı bir şekilde de yorumlanabilir. Bilindiği üzere suç, sınırın öte yanına geçmek, yasakları çiğnemek veya

kuralların dışına çıkmak anlamlarını taşır. Anlatının başından itibaren kendini yaratma süreci içerisine giren roman, varlığını süregelen kalıpları yıkarak ortaya koyacaktır. Bir anlamda suç işleyerek kendisini var edecektir.

Suç, yazar ve romanda kimi zaman onunla özdeşleşen anlatıcı ile de ilintilenebilecek bir motiftir. “*John Woodvile’a göre edebiyat dünyasına girmek tanrılara özgü bir hayat sürdürmek, kahramanca şeyler görmek, duymak ve yazmak anlamına gelmektedir*” (Sağlık, 2009: 67). Yani yazar yaratarak Tanrı’ya özenir ve böylece aslında suç işlemiş olur. Yazdığı romanla kendini var eden yazar, bu işi suç işleyerek gerçekleştirmiş olur.

Alaaddin suç işleme isteği içerisinde olsa da bunu bir türlü başaramaz. “*Herkesin gırtlığına kadar suça gömüldüğü ve orta yere fırlayan bazı çığırtkanların da, yeni bir şey keşfetmişçesine işaret parmaklarını zamanın burnuna dayayıp ‘Suç çağı, suç çağı!’ diye haykırıp durdukları bir dünyada*” (BHH, 10) suç normalleşmiştir ve artık herkes bir anlamda suçsuzdur. Alaaddin’in suça bulaşmak için yanına gittiği üçkâğıtçılar, ayyaşlar ve serseriler meleğe dönüşür. Bu doğrultuda düşünüldüğünde, kahramanın suçu arama isteği tüm değerlerin birbirine karıştığı, yittiği ve sahteliğin egemen olduğu dünyanın parçası olmamayı, karşıtlığı ifade eder.

İnsani varoluşun tüm hallerini bünyesinde taşımak isteyen ve suça bulaşmadığı için varlığını eksik hisseden Alaaddin; şiddet, zevk ve cinsselliğin iç içe geçtiği hikâyeleri dinleyerek avunur. Daha sonra televizyonun başına geçer. Televizyon izlerken kendisini suç işlemiş gibi hissettiği için rahatlayan Alaaddin; kendini gerçek ve onun görüntülerinin iç içe geçtiği, birbirine karıştığı bir dünya içerisinde bulur. Kahraman, reklam sağanağı içinde benliğinin sıkıştığını, kısıtıldığını hisseder. Alaaddin’in parçalanarak anlamsızlaşan cümleleri, kelimeleri; eşyaların, nesnelerin egemenlik kurduğu dünyada bireyin varlık alanı bulamayışını simgeler. Vahşetin, kanlı cinayetlerin, sulu şakaların birbirine karıştığı programlarda bütün değerler, duygular birbirine karışmış, anlamsızlaşmıştır. Tüm filmlerin senaryoları aynıdır. Kötüler iyiye dönüşür ve film biter. İnsanların maskeleriyle yaşadığı, büyük bir yapaylığın hâkim olduğu bir dünyada yaşanmaktadır. Bir iç patlama gerçekleşmiş gibidir. Her şey o kadar

hızlı akmaktadır ki bütün renkler, sesler, biçimler birbirine karışmıştır. Hiçbir şey derinden yaşanmamaktadır, her şey görüntülerden ibarettir.

Romanda Alaaddin'in sesi "*gizem ya da şaşkırtma ögesi*" (Forster, 1985: 130) taşıyan ögedir. Kahraman anlatıcı, kime ait olduğunu ve nereden geldiğini bilmediği bu sesin peşine düşer. Roman boyunca bir daha duymayacağımız bu ses, olay örgüsünde aksiyonun oluşmasını sağlayan güçtür.

Anlatının ikinci bölümünde, romanın iki kahramanından bir diğeri olan kişi karşımıza çıkar. Romanın aynı zamanda anlatıcısı olan bu kişi yalnızca sesini duyduğu Alaaddin'in gelmesini bekler. Yazarın "*sözünü emanet ettiği şahıs*" (Aktaş, 2005: 140) ya da bir "ben"i olarak düşünebileceğimiz bu kahraman, büyük bir heyecanla Alaaddin'in gelmesini beklerken kelime dağarcığını altüst edip sözcüklerin en güzellerini, en çirkinlerini, sertlerini ve yumuşaklarını seçerek; onları birbirine karıştırarak; kimilerinin tozlarını alarak hazırlık yapmaktadır. Kahraman; yazılacak romanın ilham kaynağı, kahramanı veya romanın kendisi olan Alaaddin'in geleceği anın güzelliğini hayal eder. Yazma süreci içerisinde yaşayacaklarını anlatır. O, Alaaddin'le her şeyin hızlı yaşandığı ve aynı hızda kirlenerek çürüdüğü şehirden, hayattan uzak bir birliktelik yaşayacaktır.

Kahraman anlatıcı ya da yazar anlatıcı da diyebileceğimiz bu kişi Alaaddin'i beklerken komşu teraslara bakar. Buradan gördüğü dünya kameralar, tuvaletler, heykeller ve kitaplarla örülmüş bir alandır. Bu terasları sanat dünyası olarak yorumlayabiliriz. Kahramanın buradan gördüğü ihtiyarlar, "*etrafta mavi muşambaların üzerinde uyuklayan kocaman kocaman gemilerle çevrili*" (BHH, 24) şehrin çöp yığınlarının içinde neyi aradıklarını bilmeden sürekli bir şeyler ararlar. Kapalı ve imgesel bir dilin kullanıldığı bu bölümde; teras, ihtiyarlar, arayış, çöplük, gemiler, tayfalar, tayfaların yüzündeki yaralar, ihtiyarların gemilere çıkmak istemesi, buna izin vermeyen tayfaların gemiden sürekli onlara eşyalarla birlikte masallar ve hikâyeler fırlatmaları, ihtiyarların teraslarından şehre sarkıttıkları sepetlerinden istedikleri şeylerin gelmemesi ya da "*pis kokulu, deli dolu, bulanık bir gürültü*"nın (BHH, 31) gelmesi, onlarla birlikte gelen bakkal çıraklarının ihtiyarlarla alay etmesi, onları aşağılaması, "*teraslardaki hayatın, nesnelere gölgeleri arasında kımıldanıp duran bölük pörçük hikâyelerle soluk alıp*

*verme*”si (BHH, 32), “*arayış serüvenlerinden beslen*”mesi (BHH, 32) gibi imgelerle oluşturduğu ağla yazarın sanatçı, sanatçının arayışı, yaratma süreci, onun geçmişi ve çocukluğuyla bağı, toplumla olan ilişkisi gibi konuları ele aldığını düşünmekteyiz.

Alaaddin’i teraslara bakıp bekleyerek aslında kendini kandırdığını, böyle gelmeyeceğini ya da onu böyle bulamayacağını anlayan kahraman, onu şehirde aramak üzere dışarı çıkar. Üçkâğıtçıların, serserilerin, ayyaşların kol gezdiği şehrin karanlık, bulanık, kirlili ve düzensiz sokaklarına gelir. Alkole bulanmış bu sokaklarda insanlar birbirlerine baktıkları halde birbirlerini görmez olmuş, körleşmiştir. Yakın göründükleri halde aslında birbirlerine uzaktır. Kahraman, burada şekilden şekle giren bir garson görür. Buralarda herkes birilerini arar diyen garsona kahraman, Alaaddin’i sorar. Garson, Alaaddin’i MOTEL ROM denilen yerde bulabileceğini eğer bulamasa oranın sahibesine sorabileceğini söyler. Sevgi Saybaşı “Zaman Algısı ve Romana Yansıması” adlı tezinde; Hasan Ali Toptaş’ın MOTEL ROM adını, salt okunabilir bellek anlamını taşıyan CD-ROM’dan esinlenerek verdiğini ve motelin “*zihnin koridorlarındaki hafıza*”yı (2008: 120) belirttiğini ifade eder. “*Sefil mi sefil birkaç kitapçı dükkânıyla kıraç bir çocukluk bahçesinin ıssızlığı arasında sıkışıp kalmış, kibrit kutusu gibi küçücük bir yer*” (BHH, 40) olan MOTEL ROM; insanın içeri girince nereye, hangi yöne gideceğini şaşıracağı alacakaranlık koridorların birbirine açıldığı, odaların, salonların birbirine karıştığı bir yerdir. MOTEL ROM’un bakışlarını muzipçe kaldırıp indiren, ayartıcı bir ses tonuyla konuşan sahibesi; kahramana üst katlara çıktığında aradığı her şeyi bulabileceğini, tüm zamanları aşabileceğini ve istediği mekânda bulunabileceğini söyler. Fakat kahraman, yukarıya çıkmak istemediğini sadece Alaaddin’i aradığını belirtir. Motel sahibesi, burada yüzlerce Alaaddin olduğunu onun aradığının hangisi olduğunu sorar. Kahraman ise Alaaddin’in hiç yüzünü görmediğini, ne iş yaptığını bilmediğini sadece sesini duyduğunu söyler. Kahramana; Alaaddin’i ruhunda “*uğuldayıp duran boşluğu doldurabilmek, giderek dipsiz bir boğuntu kuyusuna dönüşen şu lanet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek*” (BHH, 45) ve içinde “*açılan yaraları onarabilmek*” (BHH, 45) için aradığını söyleyen sahabe, onun bir serap olduğunu söyler. Kendi yarattığı hayalin peşinde koşmanın insanın tuhaf yazgısı olduğunu ifade eden sahabe, insanın aradığını hiçbir zaman hiçbir yerde bulamayacağını belirtir. Bu yüzden asıl ve önemli olanın arayış boyunca çekilecek zevkli ıstırabın

olduğunu söyler. Diyalogun sonunda belleğinin şehrin sokaklarından oluştuğunu söyleyen otelin sahibi kadın, kahramanı Alaaddin'i bulabilmesi için kentin sokaklarına yönlendirir.

Kahraman, MOTEL ROM'dan çıktıktan sonra sürekli alçalıp yükselerek tüm çizgileri silen ve kentin yüzüne “küflü bir perde ağırlığıyla çivilenip kal”mış (BHH, 49) bir sisin kapladığı şehrin sokaklarına iner. İnsanları çeşitli hikâyeler şeklinde görür. İç içe geçen, birbirine dönüşen, eklenen bu hikâyeler arasında Alaaddin'in hikâyesini arar. Alaaddin'in parçalanıp tüm insanların varlığına karıştığını düşünen kahraman, evrendeki tüm insanları bir araya getirirse Alaaddin'i bulabileceğini düşünür. Gürül gürül akan bir nehre dönüşen kıvrak diliyle yazar, kahramanının belleğinden geçen insanlığın hallerini sıralar.

Kendisini daha sonra yine şehrin sokaklarında bulan kahraman, bakırcı dükkânlarının önünden geçer. Buralar, şehrin bugünkü görüntüsüyle kirletmediği yerlerdir. Bakırcı dükkânlarının önünden geçerken kendisini yıkanmış arınmış hisseder. Bakırcıların bulunduğu çağdaki zamanda kendini rahatlamış hissetse de şehrin hızla akan sesleri, ışıkları ve insanları bu görüntülere karışır. Cicili bicili mağaza vitrinleri ve aksakallı bakır ustaları iç içe geçer.

Kahraman bu arada MOTEL ROM'daki kadını görür ve onun peşine düşer. Kahramanın onun peşine neden düştüğünü bilmediğini söylemesiyle yazar, neden sonuç ilişkisine göre ilerleyen klasik vaka örgüsüne bir gönderme yapar gibidir. Kaçış ve kovalayış sürecinin zevkini yaşayan anlatıcı kahraman, onu aslında hiçbir zaman yakalamak istemez. Eline bir kamera almış gibi hızla gecekonduların kokteyl salonlarına uzanan birçok mekândan geçer. Büyük bir hız içerisinde ilerlerken MOTEL ROM'daki kadını yitirir ve o an hızı kesilir. Yazar anlatıcı, kalemiyle çıktığı gezintiden bir an başını kaldırır. Geçmişteki kendisiyle özdeşleşerek anlattığı hikâyede “geçmişteki kendisi” ve “yazma zamanındaki kendisi” arasına mesafe koyar. Burada teknik olarak yazma ve vaka zamanının birbirinden ayrıldığını görürüz.

Kendisini bir sokak çatışmasının içerisinde bulan kahraman, Alaaddin'i şehirde bulamayacağını düşünür. Alaaddin belki de bir anın içindedir diye düşünüp bu sefer de

o kayıp anın peşine düşer. Arayış olay örgüsünün devinim kaynağını oluşturur ve yönünü belirler.

Şehri geride bırakan kahraman, karşısında derin ve gizemli bir hava içerisinde beliren Asip Dağı ve onun eteğindeki kaleyi görür. *Bin Hüzünlü Haz* romanı tasavvufi okumaya açık bir eserdir. Kahramanın arayışına tasavvufi bir yorum da getirilebilir. Kale “*Hüsn ü Aşk*” (Pala, 2007:219) mesnevisindeki Kalp kalesini düşündürür. Bilindiği üzere Aşk’ın sevdiği Hüsn’e kavuşması için Kalp ülkesindeki Kimya’yi getirmesi gerekmektedir. Alegorik bir niteliğe sahip olan bu eserde Aşk’ın Kalp diyarına yaptığı yolculuk, ilahi aşka ulaşma yönünde gerçekleştirilen mücadelelerden oluşur. Kahramanın Alaaddin’i araması ve bu mesnevideki yolculuk arasında bağlantılar kurulabilir.

Anlatıcı kahraman, daha sonra kendisini bir türbenin yanında bulur. Bu türbenin yanında, sonsuz olabirliklerle dolu geçmişi ve ayaklarının altından kayıp giden şimdiki aynı anda varlığında hissettiği için kendisini yorgun hisseder. Birçok mekân ve zaman arasında yolculuk yapsa da romanın sonunda kahramanı yine türbenin yanında buluruz. Bu durum, anlatının aynı nokta etrafında dönen helezonik yapısını ortaya koyar. Sarmal biçim, olay örgüsünün devamında da kendisini gösterir. Anlatıcı kahraman, türbeye bakıp birkaç saniye gibi kısacık bir sürede zamanlar aşarak köyler, kasabalar, şehirler görür ve uçsuz bucaksız bir bozkırında toplanmış mahşeri bir kalabalığın yanına gelir. Fakat daha sonra tekrar başa döner ve yolculuğunu tekrar anlatmaya başlar. Bu tekrarı veya dönüşü; zamanı hapsedip yavaşlatmak, ayrıntılarda gizlen hayatı, Tanrı’yı ve hikâyeyi bulmak ya da kelimelerle oynadığı oyunlarla çocuklaşıp saflığı bulmak için yaptığını söyler. Yazarak yapılan bu yolculuk içerisinde anlatıcının neyi niçin aradığı ve nereye gittiği belli değildir.

Kahraman yolculuğun başında kendisini önce içi her şeyle doldurulabilecek, tüm anlamları içine alabilecek göz kamaştırıcı bir sonsuzluk karşısında bulur. Bir anne, sevgili ya da dost gibi sığındığı ve varlığını ona ait hissettiği bu sonsuzluk, onun hayal gücü ve dili kullanma kabiliyeti oranında sınırsızlaşabilecek olan “yazı”nın kendisi olarak düşünülebilir.

Soyut bir düzlemde gerçekleştirilen yolculukta zamanın önce belli bir rengi, biçimi, görüntüsü yoktur. Yakılıp yırtılmış çok eski kitapların içinde dolaşırken zamanın kuşlara dönüştüğünü görür. Kahramanın gerçekten orada olduklarına inanarak gerçek kıldığı bu kuşlar, romanın her etrafına renkler, ışıltılar saçar. Zaman daha sonra sırasıyla toprağa, dağlara, nehirlere, rüzgâra dönüşür. Anlatıda romanı oluşturan tüm parçalar sonsuz bir devinim ve hareketlilik içerisinde. Bu dinamikliği sağlamada yazarın dili kullanmadaki yetkinliği büyük rol oynar.

Anlatıcı kahraman, daha sonra kendisini orman görünümündeki zamanın yanında bulur. Gittikçe genişleyen, sürekli kıpırdanan, parçalanan, bölünerek çoğalan bir ormandır bu. Orman suretine bürünen zaman içerisinde yaptığı zihinsel yolculuk esnasında, şehri hatırlar ve ormanın doğası ile şehrin görüntüleri birbirine karışır. Tinerci çocuklar, çöplükleri arayan ihtiyarlar, işsiz kalmış babalar, kayıp gençler, çocuklarını arayan gözü yaşlı anneler, onları hiç umursamayanlar ve bunun gibi birçok görüntü ormana karışır. Görüntülerin iç içe geçmesini kartpostalların üst üste gelmesine benzeten kahraman, şehrin görüntülerinin doğaya karışmasını istemese de bunu engelleyemez.

Bu arada anlatıcı kahraman aslında ormanın içine girmediğini bu sonsuzluğun henüz kıyısında durduğunu fark eder. Orman, romandaki diğer öğeler gibi metaforik bir nitelik taşır. Yazar, “*kitabı var eden kağıdın hammaddesini meydana getiren ağaçlar nedeniyle bu metaforu seçtiğini*” (Saybaşılı, 2008: 127) ifade eder. Aynı zamanda Umberto Eco’nun, “orman”ı anlatı metninin bir eğretilemesi olarak sunduğu *Anlatı Ormanında Altı Gezinti* adlı kitabını da düşündürten bu sonsuz büyüklükteki yer, yazın dünyasını temsil eder. Ormana giren kahraman, burada yazının gelişim çizgisini takip edercesine yol alır. Bu zihinsel yolculukta, önce Doğu ve Batı masallarının arasından geçer. Ormanda yollarını kaybetmemek için geçtikleri yerlere ekmek kırıntıları serpen *Hansel ve Gradel* masalındaki kahramanları hatırlatan çocuklardan sonra tinerci çocukların yanından geçen Kırmızı Başlıklı Kız’ı görür. Şehrin görüntüleri, ormanın vahşi doğası ve yazın dünyası iç içe geçmiştir.

Kahraman, kendisini daha sonra *Binbir Gece Masalları*’daki Kırk Haramiler’in arasında bulur. Yazar, yazınsal problemle uğraştığı anlatıda, *Binbir Gece Masalları*’nın

çerçeve hikâyesinde yer alan Şehrazat'ın olduğu dış katmanı ve çekirdekte bulunan Kırk Haramiler'in geçtiği masalı iç içe geçirir. Çerçeve ve iç hikâyenin arasındaki sınırın ortadan kalktığı bu noktada, Kırk Haramiler Şehrazat'ın hükümdara hikâyeler anlattığı saraya girerler. Yazar anlatıcı ve romanın özdeşleştiği bu bölümde, roman bedenini içinden geçtiği masallarla inşa eder.

Yazar anlatıcıyla bir olan roman, masallardan sonra bir düzlüğe ulaşır. Burada ölümün her çeşidi yaşanmaktadır. İnsanlar uyku suretinde gözükken bir ölümün hâkimiyetinde “*çarlık çurpuk, berbat bir hayat*” (BHH, 87) sürdürürler. Kahraman bu simgesel ölümü şu sözlerle aktarır:

*“İlk bakışta, hiç mi hiç ölüme benzemiyorlardı çünkü ve onların rengini alan soluk benizli insanlar da, sanki ölmemiş gibi ya isteksiz isteksiz gülerken birbirleriyle saçma sapan şeyler konuşuyor, ya inanılması güç bir hantallıkla sevişiyor, günlük hayatın tekdüzeliğini aksatmadan korkarcasına hep aynı saatte işlerine güçlerine gidiyor, ya da fırsat buldukça köşeye çekilerek, kabarıp sönen gevşek bir et yığını halinde horul horul uyuyorlardı. (...) sokaklara, meydanlara ve evlere, milyonlarca kişinin uykusundan oluşan kapkalin bir uykunun ağırlığı çöküyordu.”* (BHH, 86)

Bu ölüme geçmiş hayatların sesini, rengini ve biçimini taşıyan bir zırhla karşı çıkan bir şövalye ortaya çıkar. Soylu duruşuyla hem gülünç hem de acıklı görünen bu şövalye, Don Kişot'u akla getirir. Şövalye, ne aradığını bilmek istemeden kafasındaki belirsizlik ile ormanın belirsizliği arasında “*belirsizlik bilgisi*” (BHH, 88) suretinde aranıp durmaktadır. Milan Kundera, Cervantes'in eserinde “*dünyayı karmaşıklık olarak algılamak, tek bir mutlak gerçek yerine birbiriyle çelişen bir yığın görece gerçekle (roman kahramanı denilen hayali ben'lerde saklı gerçekler) hesaplaşmak zorunda olmak, belirsizliğin bilgeliğinden başka hiçbir şeyden emin olmamak*”la (Kundera 2005: 19) roman sanatına özgü görecelilik ve çokanlamlılığı sağlama konusunda önemli şeyler gerçekleştirdiğini belirtir. Anlatısının başkahramanına dönüşen *Bin Hüzünlü Haz* romanı da, içinde bulunduğu arayışı onunkine benzetir. Roman, sürekli yeni anlamlar doğuran, farklı okumalara açık bir belirsizlik üzerinde kurulmuştur.

Don Kişot'tan sonra anlatıcı kahraman kendisini sırt üstü uzanırken bulur. Ayağa kalktığı anda ise ormanda ters dönmüş bir böceğe rastlar. Bu böcek açık bir biçimde akla Franz Kafka'nın *Dönüşüm* romanındaki Gregor Samsa'yı getirir. Kahraman, çırpınan böceğin konumunu değiştirmek istemez. Onun bu çırpınışlar sayesinde kendisi olduğunu düşünür. Orman imgesiyle ifade edilen yazın dünyasının, sonsuz olduğunu gören kahraman ya da romanın kendisi, bir an bu evrendeki yerini düşünür. Asıl korkunç ve kavranamaz olanın ormanın sonsuzluğu değil kendisinin bu ormandaki varlığı olduğunu söyler. Daha sonra kahraman, ormanın içindeyken ancak dışını hayal ederek çıkabileceğini düşünür ve oradan çıkar.

Bir rüya atmosferi içerisinde gerçekleştirilen yolculukta anlatıcı kahraman daha önce bahsettiği kalabalığın yanına gelmiştir artık. Her ırktan her dinden her dilden oluşan kalabalıktaki insanlar farklı zamanlarda bulunsalar da iç içe yaşarlar. Kahraman, mahşeri kalabalığın içinde, başında kadınların ağladığı yedi genç görür. Yanında durduğu türbenin yapım zamanı olan bu zamanlardan geriye giden anlatıcı, yedi gençten en küçüğünün hikâyesini anlatma kararı alır. Bir sarayın şehzadesi olan bu gencin çocukluk yıllarını hatırlayan kahraman, ona Alaaddin adını verir.

Yazar anlatıcının, olabirliklerini denediği hikâyede Alaaddin tahtı ele geçiren kardeşi tarafından öldürülmek istenmektedir. Kardeşi, tahtını kaybetme korkusu içerisinde tüm ülkeyi Alaaddin'i bulmaya seferber eder. Alaaddin ise anlatıcının kendi gençliğine benzettiği bir Tatar kızının yardımıyla sarayın mahzeninde saklanmaktadır. Yazar bu noktadan hareket ederek hikâyenin devamı çeşitli olasılıklar üzerine kurar. Böylelikle hikâye ilerlemek yerine sarmal bir yapı oluşturacak biçimde genişler. Bu olasılıklardan birinde Alaaddin ve Tatar kızı saraydan kaçır. Tatar kızının Alaaddin'i oyuna getirdiği hikâyede, peşlerine düşen saray askerleri onları dinlendikleri düzlükte basar. Kız saraya kaçır, Alaaddin ise zor bela kurtulur. Hikâye sürekli çatallanır. Bir olasılıkta bu olaydan sonra bir değirmende, diğer birinde bakırcıda çalışır. Başka bir olasılıkta ise Alaaddin mahzenden hiç çıkmamış ve kardeşinden öç almak için planlar yapmaktadır. Yazar farklı olasılıklar üzerinde durarak metnin kurgusallığını ön plana çıkartmıştır. Postmodern metinlerde olduğu gibi sunduğu olabirliklerle hikâyeye kendi gerçekliğini yadsır. Önemli olan hikâyede neler olduğu değil; yazarın oyun oynarcasına onu şekilden şekle koyması, nasıl kurguladığı ve bunu yaparken duyduğu hazdır.

Yazarın böylelikle okuyucuyu da aktifleştirdiği romanda, okur bu oyuna katıldığı ölçüde zevk duyacaktır.

“*Olabilirliklerin kum gibi kaynadığı*” (BHH, 116) hikâyede Tatar kızının yardımıyla saray mahzeninde yaşayan Alaaddin, ihanet edip kendisini ele vermemesi için kızı öldürür. Alaaddin’in Tatar kızını öldürmesi farklı şekilde yorumlanabilir. Alaaddin’in hikâyesinin yaratıcısı olan yazar anlatıcı, Tatar kızının kendisine özellikle benzediğini belirtir. Anlatı boyunca Alaaddin’i arayan kahraman, Tatar kızının onu mahzende beslemesi gibi Alaaddin’i anlatarak romanda yaşatmıştır. Anlatının sonunda Tatar kızının ölmesi veya roman kişisi tarafından öldürülmesi roman kahramanının ya da romanın yazarına ihtiyacı kalmadığı, bundan sonra yoluna tek başına devam edeceği düşüncesini akla getirir. Bununla birlikte Alaaddin’in cinayet işlemiş olması suça bulaştığını gösterir. Suça bulaştığı için de bir anlamda artık eksik değil tamdır. Anlatının sonuna doğru Alaaddin’e dönüşen romanın, yazarını öldürerek tamlığa ulaşması anlamlıdır.

Kahraman, bir havai fişek gibi patlayan Alaaddin’in hikâyesiyle ilgili daha birçok olasılık üzerinde durduktan sonra kendisini yine türbenin başında bulur. Hiçbir şekilde açıklanamayacak şekilde derin, hiç kimsenin anlamayacağı ölçüde karmaşık, acayip bir yorgunluk içerisindedir. Sanki anlattığı zamanlar, mekânlar, hikâyeler ve hikâye olasılıklarının tümü bir an içinden geçmiştir.

Romanın kendisinin, yazarının ve kahramanının birbirine dönüştüğü anlatıda, yapılan yolculuğun sonunda Alaaddin’le göz göze gelinir. Eser, bu karşılaşmayla sona erer. Kahramanını arayan roman, kurgu süreci boyunca kendini yaratarak anlatının sonunda aradığı şeye dönüşmüştür. Eserin görünen yüzünde yer alan anlatıcı kahraman ise romanın başında sadece sesini duyduğu ve anlatı boyunca aradığı Alaaddin’i görmüştür.

*Bin Hüzünlü Haz* romanında helezonik bir zemin üzerinde kurgulanmış olay örgüsü döngüsel, devingen ve doğurgan bir yapıya sahiptir. Yazarın hayal gücüyle zaman ve mekân sınırlarını aştığı romanda, olaylar belirsizliğin egemen olduğu bir rüya atmosferi içerisinde ilerler. Dili kullanma yetkinliğiyle romanı özgürleştirmiş olan

yazar; biçimlerin, renklerin ve seslerin istedikleri gibi hareket ettiği sınırsız bir alan yaratmıştır. Anlatıda olay örgüsü, arayış teması çerçevesinde genişlemekte olup kullanılan metaforik dille kapalı ve karmaşık bir niteliğe bürünmüştür. Bu durum romanın, farklı okumalar açık, çokanlamlı bir yapıt olmasını sağlamıştır.

#### 2.4.1.4. Zaman

Zaman, *Bin Hüzünlü Haz* romanında karşımıza yalnızca çeşitli işlevleri yerine getirmek üzere kurgulanmış bir yapı unsuru olarak değil; anlatı aracılığıyla sorgulanan, didiklenen, sınırlılıkları aşılmaya ve farklı olanaklar içinde sunulmaya çalışılan bir öge olarak çıkar. Yazar anlatıdaki bir kahraman gibi amaçlaştırdığı zamanı “*kronolojik ya da çizgisel*” (Rosenau, 2004: 106) algılayışın ötesine taşımıştır. Zaman, kurgulanış biçimiyle okuyucunun kavrama sınırlarını zorlar. Ay, gün, saat ve dakika gibi araçlarla ölçülemeyen bu öge, içsel bir zeminde oluşan kişisel nitelikli bir değerdir.

Bir yazı laboratuvarını andıran romanında, zaman üzerinde çeşitli deneyler gerçekleştirilir. Yazar zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek düzleminde ilerleyen çizgisel akışını yıkar. Onu, anları ardı ardına sıralayarak kurgulamaz. Başlangıçtan sona kadar tüm zamanlar tek bir an içinde var olur ve aynı anda şimdiki zamanı yaşar. Bu “*ebedi şimdiki zaman*” (Stevick, 2004: 231) algılayışında geçmiş, hal ve gelecek üst üste, iç içedir. “*At kişnemeleriyle otomobil homurtuları, kılıç şakırtılarıyla makineli tüfek sesleri, uçak görüntüleriyle atmaca çığlıkları ve divit cızırtılarıyla daktilo tıkırtıları*”nın (BHH, 98) karıştığı romanda; bir bozkırın üzerinde var olan şehrin büyük bir gayretle kurulurkenki zamanı ile zorbaca istila edildiği, yağmalandığı zamanı çakıştır. Yazarın zamanı kavrayış biçimini yansıtan bu kurgulayı şu bölüm örneklendirir:

“*Hatta, hâlâ şehri kuşatmak için tepelerde karınca sürüsü gibi didinip duran askerlerin, atların ve savaş malzemelerinin üzerine, başka bir zamanın iğreti duruşlu, cılız gecekonduları inşa edilmektedir o sırada; çocuksu bir saflığın kristalleşmiş yankılarıyla çınlanıyormuş gibi gözükken dev tapınakların bulunduğu yerlere, doğrudan doğruya insanın içindeki şehvet kuyularına seslenen renk renk ışıklarla aydınlatılmış, içleri pörsük memeli prenseslerin iri dişli kırmızı gülüşleriyle dolu genelevler*

*açılmakta; birtakım din adamları da her gün gelip işte tapınaklara giriyoruz diye bıyıkaltı gülüşleriyle kapıda dikilen polislere kimlik bile göstermeden bu genelevlere dalmakta (...)*” (BHH, 96- 97)

Romancı, “Zaman Kimi Zaman” hikâyesindeki kahramanına söylediği gibi “*ayrı zamanların çakışmasından apayrı bir zaman*” (Toptaş, 2007: 20) yaratmıştır. Farklı zamanlar arasındaki perdeleri ortadan kaldırıp tek bir ana dönüştürülmüştür. Romancı böylelikle, zamanı kategorilerden kurtarıp özgürleştirdiği gibi bir tür zamansızlık durumu yaratmıştır.

Arayış sürecinin anlatıldığı romanda; kahraman, Alaaddin’i bir anın içinde bulabileceğini düşünür. Bu “*kayıp an*” (BHH, 62) bütün zamanları içine alan bir süredir. Bergson’un zamanla ilgili fikirlerinin yansımasını bulduğu Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “*Ne içindeyim zamanın/ Ne de büsbütün dışında;/ Yekpare geniş bir anın/ Parçalanmaz akışında*” dizelerini düşündüren bu an, kategorize edilmiş, bölünmüş, dışsal bir süreyi değil; üç boyutu tek akışa dönüşmüş, ayrılmaz bir birlik içerisinde var olan, içsel bir zamanı temsil eder. Bergson’un “*süre*”yi (Cevizci, 2010: 1467) sadece sezgiyle kavrayabileceğimizi belirttiği gibi yazar ya da yazar anlatıcı da Alaaddin’e ulaşacağı bu ana sezgisinin rehberliğinde varmaya çalışır. Yolculuk süresince zamanlar ve mekânlar aşan kahramanın, “*(...) milyonlarca insanla milyonlarca eşyaya kadar hemen hemen herkes ve her şey bir an için bende yaşamıştı sanki.*” (BHH, 127) sözü bu sürenin niteliğini ortaya koyar.

Zamanı romanın öznesi haline getiren Hasan Ali Toptaş; anlatı süresince onun üzerinde düşünür, kavramaya çalışır. Soyut bir nitelik taşıyan bu kavramı şekilden şekle, renkten renge büründürerek somutlaştırır. Zaman, önce insan aklını ve ruhunu aşan sonsuz genişliğiyle boş bir sayfayken daha sonra her yana renkleriyle büyümlü ışıltılar saçan kuşlara, toprağa, dağlara dönüşür. Bu dönüşümün devamı niteliğinde olan şu bölüm, zamanın değişken ve hareketli niteliğini ortaya koyar:

*“Dahası, dağlar daha varıp koyu yeşil uğultuları, doruklardaki karları ve aşılmazlıklarıyla birlikte ufka oturmadan, boynu bükük nehirlere, dar soluklu göllere, uzak uzak kasabalara, köylere, şehirlere ve bunları birbirine bağlayan, yüzleri*

*karmakarışık nal izleriyle dolu, henüz egzoz dumanı görmemiş incecik yollara da dönüştü. Sonra bunların arasında gezinen çeşitli kokulara, renklere ve seslere de. Sazlıklara da sonra, sürekli bir şeyler fısıldayan çalılıklara, onları sessiz sedasız dinleyen kayalıklara, bulutlara, bulutların yere düşen gölgelerine ve hafif hafif esen rüzgara da... Bir bakıma, zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zaman altında oldu. Zaman zaman yanında. Zaman zaman önünde. Zaman zaman sonunda. Zaman zaman peşinde. Zaman zaman içinde...” (BHH, 68-69)*

Romanı oluşturan tüm unsurlar gibi dönüşüm izleği çerçevesinde oluşturulmuş olan zaman da alıntı yaptığımız bölümde de görüldüğü gibi dinamik bir nitelik taşır. Anlatı süresince farklı biçimlerde görünürlük kazanır.

Zamanın diğer özelliği döngüsel biçime sahip olmasıdır. Helezonik bir zemin üzerinde kurgulanmış olan romanda olaylar ilerlemek yerine aynı nokta etrafında döner durur. Bu çevrimsel biçim, kurgulanmaya çalışılan Alaaddin’in hikâyesinde somut bir şekilde kendini gösterir. Farklı olabilirliklerin denenmesiyle çatallanan öykü, sürekli başa sarar. Anlatının tümüne hâkim olan bu farklı zaman algısı, çizgisel ve kronolojik zamanla yan yana getirildiğinde şaşırtıcı durumlarla karşılaşılır. Aşağıdaki bölümde yer alan zamanla ilgili ifadeler, bu durumu ortaya koymasına açısından dikkate çekicidir:

*“Şimdi siz, gerilerde bıraktığım bozkıra doğru akan bu sözlerimin varıp dayanacağı gelecekte (bir bakıma, gelecekteki geçmişte) kalan o mahşeri kalabalığın yanı başında bekliyorsanız, ben de bu ne idüğü belirsiz kıpırtıların karşısında, acaba neler olacak diye tıpkı öyle bekliyordum işte.” (BHH, 69)*

Hasan Ali Toptaş, Sevgi Saybaşı ile yaptığı söyleşide romanlarını döngüsel bir zaman çerçevesi etrafında kurgulanmasında, kendisinin ve yarattığı kahramanların zaman algısının farklı olmasının; sözlü anlatım geleneğinin mitsel anlatı yapısından, içinde büyüdüğü köyün bir Alevi köyü olması nedeniyle Bektaşî / Alevi döngüsel zaman algısı ile “böyle bir zaman algısını savunan ve büyülü gerçekçi diliyle tanınan Jorge Luis Borges’ten” (2008: 108) etkilenmesinin rol oynadığını belirtir.

Gerçek hayatta dizginlenemeyen, ele avuca sığmayan zamana romancı yazarak hâkim olmaya çalışır. Zamanla oyun oynayan yazar, onu kimi zaman ışık hızında

hareketlendirir, kimi zaman durma derecesinde yavaşlatır. Bunu örneklendirmek gerekirse; Alaaddin'i arayan kahraman, yolcuğu sırasında Asip Dağı'na bakarken kendisini bakımsız bir türbenin yanında bulur. Türbeye baktığı anda kendisini çok yorgun hissen kahraman, *“birkaç saniye gibi kısacık bir sürede alacakaranlık bir zamanın derinliklerine doğru belki yüzlerce yıl durup dinlenmeden yürür”* (BHH, 64); birçok zamanı aşarak dağlar, şehirler, nehirlerden geçip bir bozkırdaki mahşeri bir kalabalığın yanına gelir. Daha sonra anlatıcı kahraman, *“anlatının hızı anlatacaklarımın önüne geçti”* (BHH, 64) diye okuyucuyu mahşeri kalabalığın yanında bıraktığını söyleyip zamanı yavaşlatır. Bu birkaç saniyelik kısacık süreyi sayfalarca yeniden anlatır.

Yazarın romanı yazarken karşılaştığı teknik konuların da yer bulduğu anlatıda vaka, anlatma, yazma ve okuma zamanları ile ilgili problemler didiklenir. Dilin olanaklarını zorlanarak bu zamanlar arasındaki engeller aşılmaya çalışılır. Aşağıdaki bölüm bu konuyu örnekleme açısından dikkat çekicidir:

*“Alev alev yanan kıpkırmızı bir yüz, harıl harıl soluyan yarı açık bir ağız ve ne yapacağını şaşırılmış korkulu bir telaş halinde, palas pandıras bana doğru koşuyor yani... Hayır, okumakta olduğunuz bu kelimelerin ardındaki yalnızlığın içinde oturan bana doğru değil; o gün orada, meydana havuzun yanı başında duran ve başını çevirip ansızın kızın koştuğunu gören bana doğru... Galiba bu durumda ben, artık kıza oradaki ben de fark ettiğine göre, yıllar öncesine gidip kıza o zamanki gözlerimle baksam ve onun için 'koşuyor' yerine 'koştı' desem daha iyi olacak.”* (BHH, 61-62)

Yazar, farklı zaman ve sürelerde gerçekleşen vaka, anlatma, yazma ve okuma zamanlarını tek bir ana indirgemeye çalışır. Vakaların anlatılırken gerçekleştiği metin, okunduğu anda yazılır gibidir. Bu zamanların şimdiki zaman içerisinde gerçekleşmesini; çoğunlukla şimdiki zaman kipi, şimdiki zamanın hikâyesi ya da şimdiki zamanı karşılayan “-makta/-mekte” eklerinin kullanılması sağlamıştır. Bunlarla birlikte okuyucuyla iletişim içerisinde olma yolunu açan “şimdi” belirteci sıklıkla yer verilmesi de bu zamanların üst üste çakışmasını sağlayan diğer bir unsurdur.

Netice itibariyle *Bin Hüzünlü Haz* romanı, Türk edebiyatında farklı bir konuma sahip bir eser olduğunu, zaman ögesinin kurgulanış biçimiyle de gösterir. Kalıplaşmış uygulamaları kıran yazar, anlatının kendine has yapısını bütünleyen bir zaman yaratmıştır. Başta kurgu olmak üzere romanın diğer elemanlarının şekillendirilmesinde büyük rol oynayan bu zaman kurgusu “*ebedi bir şimdiki zaman*” (Stevick, 2004: 231) olgusu üzerine kurulmuştur. Döngüsel niteliğiyle de dikkat çeken zaman, değişken ve dinamik bir özelliğe sahiptir. Romancı kullandığı anlatım teknikleriyle onu kimi zaman hızlandırarak kimi zaman yavaşlatarak romanın ritmik bir düzen dâhilinde yapılanmasını sağlamıştır.

#### 2.4.1.5. Mekân

*Bin Hüzünlü Haz* romanında dış dünyayı yansıtmaya dayalı bir anlatı evreni kurulmadığı için mekân ögesi geleneksel anlatılara özgü bir yapı içerisinde ve ona yüklenen işlevlerle karşımıza çıkmaz. Postmodern nitelikli metinlere özgü “*hiper mekân*” (Rosenau, 2004: 108) tarzı bir yer algısının olduğu romanda bu öge; hareketli, biçimden biçime giren, parçalı bir yapı sergiler. Mekân; fiziksel engellerle çevrelenmiş dış dünyada değil; zihinsel, içsel bir zemin üzerinde şekillenir. Yazarın hayal gücünün sınır tanımazlığıyla sonsuz derecede genişler, üst üste gelir, iç içe geçer, değişir, her an farklı bir şeye dönüşür. Sonsuz büyüklük algısı yaratan mekân, “*var olma duygusunun sınırsızca çoğaldığı*” (Bachelard, 1996: 207) bir düzlem üzerinde tasarlanmıştır.

Anlatı boyunca süren arayış yolculuğu, diğer unsurlar gibi mekânın yapılandırılmasında büyük rol oynar. Yaratılmak istenen çeşitlilik ve çoğulculuğa dayalı doku; anlatımın yol, yolculuk izlekleri doğrultusunda hareketlenmesiyle elde edilmiştir. Yolun, rastlantısal karşılaşmalar için uygun bir yer olduğunu belirten Mikhail Baktin bu mekânda “ (*anayol*) -tüm sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milletlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir” (2001: 317) der. *Bin Hüzünlü Haz* romanında anlatı; düşsel, zihinsel bir düzlemde gerçekleştirdiği yolculukta tüm insanlar, renkler,

sesler, zamanlar ve hikâyelerin kucaklamak isteğiyle hareket eder. Bu durum, mekânın çok boyutlu ve çoğulcu bir yapıda karşımıza çıkmasını sağlamıştır.

Romandaki mekânlara dikkatimizi teker teker yönelttiğimizde karşımıza ilk olarak kahramanların yaşadığı şehir ile onun içten içe çürüyen, kokan, gürültü ve kire bulanmış sokakları çıkar. Yazarın, karanlık ve kaotik yüzünün görünür kıldığı şehir, “*simgesel bir değer niteliği*” (Korkmaz, 2007: 408) taşır. Kirlenerek kim olduğunu anlamak isteyen roman kişisi Alaaddin; ayyaşların, üçkağıtçıların, serserilerin yaşadığı şehrin suçla nefes alan, alkol kokulu, salaş sokaklarına gider. Alaaddin’in sesini duyup gelmesini bekleyen kahraman anlatıcı ise onu şehirde aramaya çıkar. Bu kahramanın şehirle ilgili şu gözlemleri mekânın niteliklerini ortaya koyması açısından önemlidir:

*“Şehrin batı yakasına düşen, çıkmaz sokakların sinir bozucu sürprizleri arasına sıkışıp kalmış, yer yer ağzı mühürlü mağara şeklinde, yer yer mezbelelik durumunda, ince ince titreşen bulanık bir yanılısama görünüşünde, oldukça düzensiz ve gürültülü yerlerdi buraları.*

*Ben bir köşede taksiden inip yavaş yavaş akşam karanlığına gömülen kusmuk lekeleriyle dolu taş döşeli sokaklara girdiğimde, sağda solda insanın yüreğini sızlatan hazin şarkılar çalınıyor, bu şarkıların içinde yüzen uzun bacaklı taburelerde, hasırlarda, sedirlerde ve plastik çiçeklerle süslü kocaman kocaman masalarda da, içip içip sigara tüttüren bulanık bakışlı birtakım adamlarla, incecik incecik, tüy hafifliğindeki kızlar oturuyordu. Tepelerinde, ağırlığı camların parıltısına doğru ağmış, kalın birer duman tabakası. Geride, tozlu ışıkların çatal kaşık seslerine, çatal kaşık seslerinin de ışıklara karıştığı yerde, alınlara dayanmış yorgun eller.”* (BHH, 37)

Belirttiğimiz ifadeler, şehrin sahteliğin hâkim olduğu çürümüş ve kirli yaşamına ayna tutar. Yorgun, kederli ve mutsuz olan insanlar, içine düştükleri boşlukta birbirlerine karşı yabancılaşmışlardır. Yakın gibi durdukları insanlara uzak, kendilerine ve başkalarına körleşmiş, sağırlaşmışlardır. Şehrin parçalı, bölük pörçük yapısı bireyin bölünen kimliğini, içerisinde bulunduğu boşluk ve anlamsızlığı ortaya koyar. Kentteki insanların ruhsal durumlarını, ilişkilerini yansıtan mekân, “*kapalı ve dar*” (Korkmaz,

2007: 403) niteliktedir. İçtenlikten yoksun şehir, kişilerin varlığını bütünleyen, kendilerini mutlu hissettikleri bir yer değildir.

Kahraman anlatıcı insanların, otomobillerin, eşyaların, seslerin ve ışıkların karmaşası içerisinde boğulan, zamanın tüm değerleri tüketerek hızla aktığı kentin bu yerlerinde değil; “çok eski bir zamanı yaşayan, henüz şehrin bugünkü görüntüsüyle kirlenmemiş” (BHH, 55) bakırcı dükkânlarının bulunduğu sokaklarda gezmek ister. Buralarda gezerken zihnini ve gözlerini dinlendiren kahraman, kendisini yıkanmış, arınmış hisseder. Şehirde yol alırken zihnindeki bakırcı dükkânlarının bulunduğu yerler ve vitrinleri ışıklarla aydınlatılmış alışveriş merkezleri, “iç içe geçmiş kartpostallar” (BHH, 57) gibi birbirine karışır, çakışır.

Romadaki diğer bir dikkat çekici mekân MOTEL ROM’dur. Yazarın bir söyleşisinde CD-ROM’dan esinlenerek bu adı verdiğini ve “zihnin koridorlarındaki hafıza”yı (Saybaşı 2008: 120) ifade ettiğini belirttiği MOTEL ROM, sanal bir mekândır. Şehrin karanlık, bulanık ve kirli sokaklarında Alaaddin’i arayan kahramanın karşılaştığı bir garson, ona aradığı şeyi MOTEL ROM’da bulacağını söyler. “Kibrit kutusu gibi, küçücük” (BHH, 40) fakat içine girildiğinde insanın “hem hangi yöne gideceğini, hem de nereye kaçacağını şaşır”dığı (BHH, 40) sonsuz genişlikte bir yer olan MOTEL ROM’da zaman ve yön kavramları silinmiştir. Bu mekân ile CD-ROM ve hafıza arasındaki şaşırtıcı benzerlik onunla ilgili bilgilere bakıldığında görülür.

MOTEL ROM gibi anlatının geçtiği diğer bir mekân olan orman da somut bir yeri göstermez. Orman, yeni eserlerle kendini sürekli inşa etmekte olan, sonsuz büyüklükte yazın evrenini temsil eder. Eser üzerinde inceleme yapan Yıldız Ecevit bu mekân için şunları söyler:

*“Bu orman, edebiyatın kült anlatılarından kişilerin içinde dolaştığı, onlardan esinlenerek oluşturulan öykü kesitleriyle dokunmuş büyümlü bir uzamdır; edebiyat tarihini sergileyen bir açık hava müzesi görünümündedir; doğa, burada edebiyat tarihine dönüşmüş, onun görkemiyle bütünleşmiştir.”* (2006b: 192)

Kahraman anlatıcı ormanda gezerken Kırmızı Başlıklı Kız, Hansel ile Gradel, Kırk Haramiler, Şehrazat, Don Kişot, Gregor Samsa gibi masal ve roman

kahramanlarını çağrıştıran kişilerle karşılaşır. Yapılan bu metinlerarası yolculuk sırasında, ormana şehrin görüntüleri de karışır. Ellerindeki torbalarla çöp toplayan ihtiyarlar, işsiz kalmış babalar, kayıp gençler, kucaklarında çocuklarının fotoğrafıyla sokak sokak dolaşan anneler, onlara aldırmayan insanlar, yoksul semtler, ışığa ve gürültüye boğulmuş alışveriş merkezleri ormanın vahşi görüntüleriyle iç içe geçer.

Yazar, anlatı için sonsuzluğu çağrıştıran mekânlar seçmiştir. Zihin, orman gibi romandaki diğer bir mekân olan bozkır da genişlik duygusu uyandıran bir uzamdır. Yalın derinliğiyle sınırsızlaşan bu mekân farklı unsurları bir arada tutmasıyla “*engin birlik*” (Bachelard, 1996: 207) etkisi duyumsatır. Bozkırda, “*hemen hemen her ırktan, her dinden ve her dilden çeşit çeşit insanlar*” (BHH,93) farklı zamanları aynı anda yaşar. Bozkır üzerinde kurulan şehir, bir taraftan yeni yeni kurulurken başka bir zamanda onu yıkmak için planlar yapılmakta, askerler tarafından istila edilmektedir. Mekân bir zamanda iğreti duruşlu bir gecekondu diğer bir zamanda genelev başka bir zamanda tapınaktır. Uzamı çoğullaştıran yazar, onu sabitlikten kurtarmış, devingen bir yapı kazanmasını sağlamıştır.

Yamacına uzanan bozkırın aksine zengin, yeşil ve vahşi gözükten Asip Dağı ve onun eteklerindeki türbe simge değer niteliği taşıyan mekânlardır. Hasan Ali Toptaş, tasavvufi bir nitelik taşıyan Asip Dağı’ndan, *Harfler ve Notalar* adlı kitabında yer alan “*Bir Yaz Gecesi Rüyası*”ndaki (2008: 57) yazısında bahseder. Yazıda belirtilen rivayete göre Ankara yakınlarında olduğu düşünülen fakat neresinde olduğu bilinmeyen bu dağda “*cahiliye dönemi Arap edebiyatının önde gelen yedi şairinden biri olan ve Arap edebiyatına doğa temasıyla birlikte kaftiye yenilikleri de getiren İmrü’l Kays*”ın (2008: 61) gömütü yer almaktadır. Yazıdan yola çıkıldığında romandaki bakımsız türbenin İmr’ül Kays’ın türbesi olabileceği düşünülebilir. Zira romandaki birçok ipucu bizi Alaaddin ve İmr’ül Kays arasında bağlantı kurmaya yönlendirir. Kahraman, Alaaddin’le bu türbenin yanında göz göze gelir.

Arayışın konu olduğu romanda Asip Dağı, efsanelere göre “*dünyanın etrafını çevrelediğine ve aşılmasının imkânsızlığına inanılan dağlar zinciri*” (Pala, 2007: 248) olarak bilinen Kaf Dağı’nı düşündürür. Anka kuşunun bulunduğu rivayet edilen bu dağ, aranılan şeye ulaşma yolundaki engelleri temsil eder. *Bin Hüzünlü Haz* romanında anlatı

süresince yazma sanatının engellerini aşmaya çalışan yazar ya da yazar anlatıcı bu sanatın Anka kuşu olarak nitelendirebileceğimiz Alaaddin'e ulaşmaya çalışır. Sürecin sonunda ulaşılmaya çalışılan Alaaddin'in romanın kendisi olduğu görülür.

*Bin Hüzünlü Haz* romanındaki mekânlar, dış dünyayı yansıtmaya dayalı bir mantık içerisinde oluşturulmuş; renkleri, biçimleri ve çizgileri belli yerler değildir. Anlatının yaratılış süreci boyunca yazının sınırlarını aşma gayreti içerisinde hareket etmiş olan yazar, uzamı yatay ve dikey yönde genişleterek onun hareketli ve çoğulcu bir yapı elde etmesini sağlamıştır. İmgesel hüviyet taşımaları itibariyle geniş bir anlamsal zenginliğe sahip bu mekânlar, yöneltilebilecek farklı bakış açılarıyla değişik şekillerde yorumlanabilecek niteliktedir.

#### **2.4.1.6. Şahıs Kadrosu**

##### **2.4.1.6.1. Karakter Oluşturma ve Başkişi**

Dışsal gerçekliği yansıtmaya dayalı bir roman evreninin kurulmadığı *Bin Hüzünlü Haz* eserinde, geleneksel anlatılarda olduğu gibi kahramanlar somut bir sosyal ortam içerisinde yaşayan, yapılan betimlemelerle fiziksel ve ruhsal özelliklerinin belirginlik kazandığı kişiler değildir. Zaman ve mekânsal engellemelerin olmadığı kurmaca evreninde; kahramanlar biçimden biçime giren, değişken, ele avuca gelmeyen, soyut nitelikli varlıklardır. Anlatı süreci içerisinde çeşitli kişilere dönüşen bu kahramanları belli bir çerçeveye oturtarak tanımlamak güçtür.

Yapıtı uygulanagelmiş birtakım ölçütler doğrultusunda değerlendirmenin zor olduğunu belirtmekle birlikte başkişi hüviyetiyle belirginlik kazanan şahsın; sesini duyduğu Alaaddin adlı kişiyi aramaya çıkan ve anlatı süreci boyunca arayışının anlatıldığı kahraman olduğunu söyleyebiliriz. Roman, kendisiyle ilgili bir bilgi verilmeyen, adı belirtilmeyen ve nasıl bir yaşantı sürdürdüğü bilinmeyen bu kahramanın arayış yolculuğu etrafında şekillenmiştir. Gerçekleştirilen içsel yolculuk boyunca kahraman, kimi zaman yazma sürecinin hüzünlü hazzını yaşayan yazar kimi zaman kahramanını bulmaya çalışırken sonunda aradığı şeye dönüşen romanın kendisi olur.

Bakış açısı kullanılan ve anlatıcı görevini yerine getiren bu şahıs birleştirici, bütünleştirici bir fonksiyon üstlenmiştir. Okuyucu, romanın karmaşık evreninde onun rehberliğinde yol alır.

Romanı yazmakta olan bu kahraman, anlatının başında karşımıza çoktan beri yüzünü görmediği, sadece sesini duyduğu Alaaddin'in gelmesini bekliyorken çıkar. Bu bekleyiş esnasında birtakım hazırlıklar yapar; onun geleceği anın güzelliğini düşler. Alaaddin'in gelmesiyle beraber yazma süreci başlayacaktır. Kahraman şehrin, hayatın karmaşa ve gürültüsünden uzak, *“incecik kalem cızırtılarıyla süslenmiş; içi sancılı daktilo tıkırtıları, alın kaşımalar, deri değiştirmeler, yarışircasına yan yana yürümeler, efkârlı efkârlı sigara içmeler, dudak bükmeler, aniden kalkıp şingir şingir oynamalar ve kâğıtların beyazlığına doğru yayılan belli belirsiz gülümsemelerle doldurulmuş; hem dervişlerin çile odalarına hem cennetin sonsuzluğuna benzeyen, bir varmış bir yokmuş tadında, uzun uzun geceler”* (BHH, 20) geçirecektir. Alaaddin'le neler yapacağını düşünürken diğer teraslara göre bomboş sayılabilecek kendi terasından başka terasları seyrederek. İmgesel bir değer taşıyan “teras” sözcüğü kameralardan, tuvalerden, heykellerden ve kitaplardan oluşmuş sanat dünyasını temsil eder.

Daha sonra, komşu teraslara bakıp durmaktan ve beklemekten vazgeçen kahraman; Alaaddin'i serserilerin, üçkâğıtçıların ve ayyaşların yaşadığı, şehrin kire bulanmış gürültülü, düzensiz sokaklarında aramaya çıkar. İnsanların birbirine yakın gibi görünüyorken aslında çok uzak olduğu, büyük bir sahteliğin ve mutsuzluğun hüküm sürdüğü sokaklarda dolaşırken bir garsona rastlar. Garson, Alaaddin'i MOTEL ROM denilen yerde bulabileceğini söyler. Oraya giden kahraman, motel sahibesinin Alaaddin'le ilgili sorduğu sorulara cevap veremez. Kirlenip kim olduğunu bilmek isteyen, kendini arayan Alaaddin'i neden aradığını o da bilmiyordur. Motelin sahibesi ona; ruhunda uğuldayıp duran boşluğu doldurabilmek, *“giderek dipsiz bir boğuntu kuyusuna dönüşen şu lanet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek”* (BHH, 45), içinde açılan çeşitli yaraları onarabilmek için farkında olmadan bir serap yarattığını ve bu seraba Alaaddin adını verdiğini söyler. Kahraman, Alaaddin'i zihni temsil eden MOTEL ROM'da bulmak yerine tekrar sokaklarda aramaya çıkar. Alaaddin, varılacak olan şeyi değil; arayış yolculuğunun kendisini ifade eder. Bu yolculuk *Uykuların Doğusu* romanında hikâye yazan kahramana yazma konusunda öğütler veren dayısının

“*insanın en büyük yarası*” (U.D: 213) olarak nitelendirip kalemi eline aldığında uzak dur diye öğütlediği aklın rehberliğinde gerçekleşmeyecektir.

Şehrin ve zamanın “*o noktası*” (BHH, 52) dediği belirsiz yerinde “*kaç hafta, kaç yıl ya da kaç yüzyıl*” (BHH, 52) dolaştığını bilmeyen kahraman, herkesin yüzünde Alaaddin’den bir parça görmeye başlar. Dünyadaki tüm insanlara baktığında Alaaddin’in bütün parçalarını birleştirebileceğine inanır. Daha sonra Alaaddin’i şehirde bulamayacağını düşünür. Belki de o, bir anın içindedir deyip o kayıp anın peşine düşer. Şehri geride bırakınca Asip Dağı’nın eteklerindeki kaleyi görür. Her baktığında daha derin ve gizemli bir hal alan kale, ıssız ve hiç erişilmeyecek bir uzaklıktadır. Kahraman, kendi gerçekliğinde yarattığı bu yanılsamayı kaybeder. Bu sırada yanından hızla geçtiği türbeye gözü takılır. Baktığı anda türbenin görüntüsünde biriken zamanların yorgunluğunu yaşar. Kısacık bir sürede binlerce mekân ve zamandan geçer.

Kendini akıllara durgunluk verecek bir hızla genişleyen, “*kendi üzerine kapanan, binlerce parçaya bölünmüş, kocaman bir sırlar alemi*”ni (BHH, 70) andıran bir ormanın yanında bulur. “*Hiç durup dinlenmeden yer değiştiren renklerine gözün, seslerine kulağın erişemediği*” (BHH, 70) bu orman, anlatıdaki diğer mekânlar gibi imgeseldir. Bugüne kadar yazılmış, anlatılagelmiş bütün eserleri içine alan yazın evrenini temsil eder. Gerçek yaşamın mutsuzluklarını, acılarını, karmaşık ve kirli hayatını temsil eden şehrin görüntülerinin karıştığı ormanda, kahraman çeşitli masal ve roman kahramanlarıyla karşılaşır.

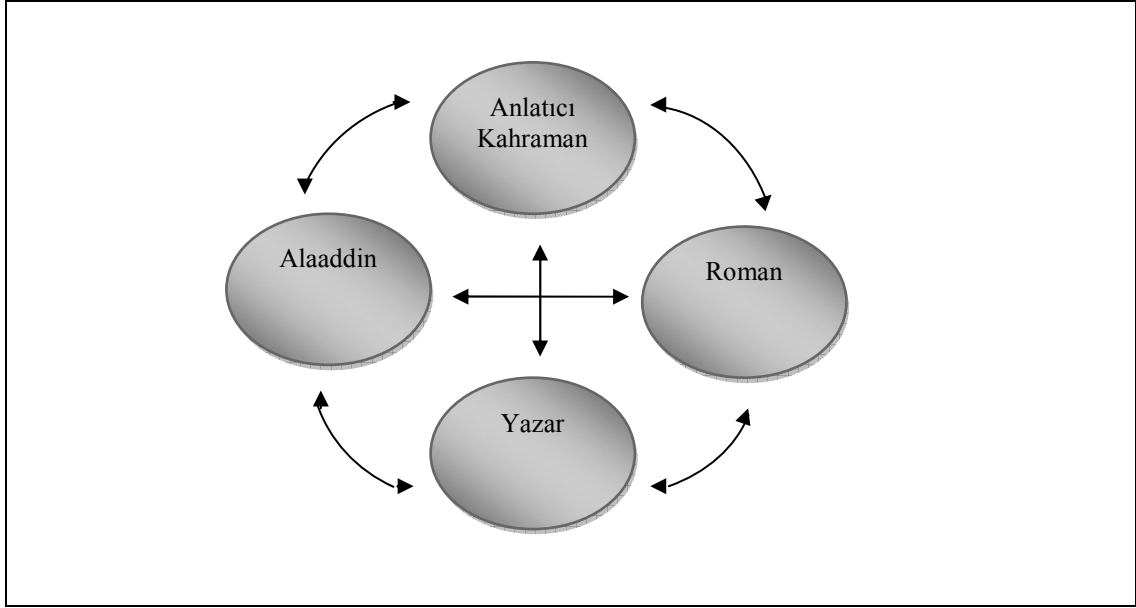
Romanın anlatının başkişisine dönüştüğü eserde, “orman” metaforuyla yapıtın kendisini bugüne kadar ortaya konulmuş diğer eserlerle kurduğu metinlerarası ilişkiyle yarattığı fikri kurmaca zemininde sunulmuştur. Kubilay Aktulum’un metinlerarası ilişkileri incelerken üzerinde durduğu “*palempsest*” (2007: 216) imgesi, romandaki bu düşünceyi somutlaştırmamıza yardımcı olacaktır. Palempsest, “*üzerindeki ilk metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da ‘aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği’ bir imge, metinlerarası bir beti*” (2007: 216) olarak tanımlanır. “*Özellikle VII. yüzyıldan XII. yüzyıla kadar kullanılan, ekonomik nedenlerden dolayı (kağıt israfının önlenmesi için) klasik metinler kazınarak*

*yerine Tanrıbilim ile ilgili yazılar yazılan palempsest*”ten (Aktulum 2007: 216) hareketle postmodern eleştirilenler ve/ya kuramcılar, yazınsal metni metinlerarası görüngüde bir palempsest olarak tanımlamışlardır. Buna göre “palempsest”te olduğu gibi tüm metinler kendilerinden önce yazılmış metinlerden izler taşır. Her yapıt, başka yapıtlardan yola çıkılarak yazılmıştır ve tüm kitaplar geçmişte yazılmış, şimdi yazılan ve gelecekte yazılacak olan tüm kitapları içine alan sonsuz yapının parçalarıdır. Üzerine yeni metinler yazılmakla beraber, altında eski metinlerden izler kaldığından “palempsest” bir tür sürekli çökelti işlemi gerçekleştirir. “*Yani palampsest’in görünürdeki bütünlük özelliğinin gerisinde bir ayrışıklık, bir çokluk özelliği bulunur*” (Aktulum, 2007: 218). Birlik, bütünlük düşüncesini dayatsa da altında gizlenmiş bir çokluk, çeşitlilik fikri vardır. Bunun yanında eski ve yeni metinler arasında süreklilik ilişkisinin olduğunu da ortaya koyar. Farklı dönemlerde yazılmış yapıtlar, beyinde tüm anıların, yaşantıların bir arada bulunması gibi birlikte yaşar. *Bin Hüzünlü Haz* romanındaki “orman” imgesi “palempsest” kavramı çerçevesinde düşünülebilir.

Şehrin geçmiş, hal ve geleceği aynı anda yaşadığı bir zamanda, yolculuk yapan kahraman gördüğü yedi gençten en küçüğünün hikâyesini anlatmaya başlar. Bu gence Alaaddin adını verir. Hayal ederek başlattığı hikâyeyi sürekli değiştirir. Farklı olabilirlikleri yoklaya yoklaya ilerleyen hikâyede kendisini, Alaaddin’in sevgilisi Tatar kızına benzetmesi dikkat çekicidir. Bu ve benzer ipuçlarından yola çıkılarak başkişinin bir kadın olduğu düşünülebilir. Romanın kendisine dönüşen bu kahramanın, kadın olması *Bin Hüzünlü Haz*’ın doğurgan ve çoğulcu yapısını bütünler.

Kahramanın Alaaddin adlı birisini araması, *Binbir Gece Masalları*’daki hikâyeye anlatıcısı Şehrazat’ı düşündürür. Anlatıcı kahraman olmakla birlikte anlatıyı yazmakta olan bu kişi, yolculuk sırasında romana dönüşür. Roman hikâyesinin kahramanını, kendi Alaaddin’ini arar. Arayış aslında birbirine dönüşen bu kişilerin kendisini aramasıdır. Merkezinde arayışın yer aldığı bu dönüşümü şu şekilde gösterebiliriz:

Şekil 2.4.1.



Sonuç olarak *Bin Hüzünlü Haz* romanında kahramanların geleneksel anlatılarda olduğu gibi fiziksel ve karakter özellikleriyle ön plana çıkan kişiler olmadığını görülür. Başkişi görevini yerine getiren kahraman, daha çok birleştirici bir fonksiyon yüklenmiştir. Anlatının merkezinde kahramanlar değil, yazma sürecinin bir anlamda romanın kendisinin bulunması böyle bir durumun oluşmasını sağlamıştır.

#### 2.4.1.6.2. Norm Karakter

Belirsizlik ve devingenliğin hâkim olduğu bir kurgu yapısına sahip olan *Bin Hüzünlü Haz* romanında, anlatıyı oluşturan diğer temel unsurlar gibi karakterler de bu yapıya uygun olarak, onu bütünleyecek şekilde yaratılmıştır. Sosyal yaşamı yansıtmaya dayalı bir anlatı evreninin kurgulanmadığı romanda, kişilerin birbirleriyle çeşitli boyutlarda ilişki içerisinde olduğu kalabalık bir şahıs kadrosu yoktur. Olay örgüsünün oluşumunu sağlayan iki kahraman vardır. Bunlardan biri, başkişi konumunda yer alan anlatıcı kahramandır. Anlatının varoluş sebebi, romanın kendisi ve yazarı olma gibi

çeşitli kimlikleri bünyesinde barındıran bu şahsın arayış sürecidir. Diğer kahraman ise bu arayış yolculuğunda aranan konumunda yer alan Alaaddin adlı kişidir.

Anlatıcı kahramanın, romanın başında sesini duyup peşine düştüğü Alaaddin, anlatının çokkatmanlı yapısı içerisinde çeşitli şekillerde anlamlandırılabilir bir kahramandır. Tam olarak haritasını çizmenin ve tanımlamanın mümkün olmadığı, belirsiz ve değişken bir niteliğe sahip olan bu kahraman, roman boyunca biçimden biçime bürünür. Taşındığı anlam zenginliğiyle imgesel bir değere sahiptir. Kurgunun üzerinde temellendirildiği arayış izleği üzerinde durmak, Alaaddin'in nasıl bir kahraman olduğunu anlamamıza yardımcı olacaktır. Farklı okumalarla değişik biçimlerde yorumlanabileceğini belirtmekle birlikte bu izleğin daha çok iki boyutuyla belirginlik kazandığı görülür. İç içe geçen, birbirini tamamlayan bu anlam katmanlarından biri, kişinin kendi öz varlığına yönelik olan, kendine ulaşma yolundaki “*kimlik arayışı*” (Emeksiz, 2001: 56); diğeri, dilin sınırlarını olabildiğince genişleterek anlatının gelenekselleşmiş birtakım kurallarını yıkarak varılmaya çalışılan yazma sanatının özüne, ruhuna inme arayışıdır. Yeni biçimlerin doğmasına zemin hazırlayacak olan bu arayış, roman sanatını ileriye taşıyacaktır. İşte, Alaaddin bu çok boyutlu arayış sürecini temsil eder. Yazar ve kahramanına ayna tutan bir “ben”; romanın kendisidir.

Anlatının “*gizem ya da şaşırtma ögesi*” (Forster, 1985: 130) olan Alaaddin, olay örgüsünü sürükleyen, ona dinamizm kazandıran güçtür. Kahraman, bu fonksiyonu klasik anlamda kurgu içerisinde aktif, somut bir rol üstlenerek değil; yokluğuyla gerçekleştirir. *Gölgesizler* romanındaki karakterler gibi anlatıya yokluğuyla biçim verir. Kurgu yapısındaki yeri açısından bakıldığında “*mekanik*” (Stevick, 2004: 179) bir fonksiyon üstlenmiş olduğu görülen Alaaddin, norm karakter niteliği taşır. Başkişinin onunla olan ilişkisi olay örgüsünün oluşumunu sağlar. Alaaddin'e ulaşma isteğiyle yola çıkan kahraman, aynısı bir daha tekrarlanmayacak, müstesna bir deneyim yaşar.

Alaaddin adı; *Binbir Gece Masalları*'ndaki anlatıcı kahraman Şehrazat'ın, hükümdar tarafından öldürülmemek için anlattığı masallardan biri olan “Alaaddin ve Sihirli Lambası” masalındaki aynı taşıyan kahramanı hatırlatır. Romanın metinlerarası ilişkiler düzleminde yaratılan bir eser olduğu düşünüldüğünde bu çağrışım kuvvetlenir. Masalda, Alaaddin'in kötü niyetli bir büyücü tarafından alınan “Sihirli Lamba”nın

peşine düşmesi gibi romanın anlatıcı kahramanı da şehrin karmaşa ve gürültüsü içerisinde kaybolan sesin, Alaaddin'in peşine düşer. Şehrazat'ı andıran ve romanın kendisi olarak da düşünebileceğimiz anlatıcı, kahramanını arar. Bunun yanında roman ve "Sihirli Lamba" arasında da bağlantı kurulabilir. Sihirli Lamba'nın içindeki cin gibi yazar da dili kullanma gücüyle istediği şeyi yaratabilir. Öte yandan *Bin Hüzünlü Haz* romanı farklı biçimlerde yorumlanabilirliği, muğlaklığı, dinamikliğiyle adeta büyülü bir varlığı andırır. Onu eline alan okuyucu, yönettiği farklı perspektiflerle yazar gibi ondan istediği şeyi yaratabilir.

Alaaddin, romanın döngüsel kurgusu içerisinde anlatının başında ve sonunda karşımıza çıkar. Yapıt onun "*Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor.*" (BHH, 9) sözüyle başlar. Adamakıllı kirlenip kim olduğunu anlamak isteyen kahraman; kendisini üçkâğıtçıların, serserilerin, ayyaşların yaşadığı şehrin alkol kokulu batakhanelerine atar. Suça bulaşmamış olmak ve çok istediği halde suç işleyememek Alaaddin'in varlığında eksiklik hissetmesine neden olur. Suç, insani varoluşun bir gerçeğidir. Böyle bir şeyi yapamamak, Alaaddin'in kendisini var hissetmesini engeller. "2.4.1.3. Olay Örgüsü" bölümünde çeşitli açılardan üzerinde durduğumuz gibi Alaaddin'in suç işleme isteği farklı biçimlerde yorumlanabilir. Kahraman, suç işleyerek kendi sınırlarını görmek ister. Böylelikle kendisini tanıma olanağı bulacaktır. Suç işleyemeyen Alaaddin; yaşadığını duyumsamak için serserilerin, üçkâğıtçıların, ayyaşları anlattığı hikâyeleri dinler. Bu suçlar içerisinde en çok cinayetler ilgisini çeker.

Televizyonun başına geçen Alaaddin, izledikleriyle birlikte suçtan arınmışlığını bir süreliğine unuttur. Kahraman, önce bir reklam sağanağına tutulur. Yaşamına tüketimin hâkimiyet kurduğu insan, nesnelere karşısında anlamsızlaşmıştır. Reklamlar arasında kaybolan kahraman, kendini sahtelik kokan haberler ve "*seyircileri salya sümük ağlatan, içleri vicık vicık iyiliklerle doldurulmuş, ucuz filmler*" (BHH, 14) içinde bulur. Yapay bir yaşamın sunulduğu filmlerde, olaylar kötü karakterler sayesinde ilerlese de hep iyiler kazanır ve tüm filmler kötülerin iyi olmasıyla sonuçlanır. İnsanlar ise aynı sahneleri izleye izleye körleşmiştir artık. Her yanının göstermelik iyilikle dolmasıyla Alaaddin, kendisini yine hayatın kötü ve çirkin yüzünü maskeleyemeye çalışmadığı şehrin karanlık, mezbelelik yerlerine atar. Serserilerin, ayyaşların ve sarhoşların anlattığı hikâyeler tüm şehri sarar. Şehir; insanların yalnızlığını,

çaresizliğini, birbirlerine karşı duyarsızlığını anlatır. Dinlediği bu hikâyelerle birlikte Alaaddin, *“hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşip aşip gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünyaya”* (BHH, 18) geçer. Bu, dilin kelimelerle yarattığı yazı evrendir. Birinci bölümden sonra artık sesini duymadığımız Alaaddin, kendini burada arayacaktır.

Sesini duyduğu Alaaddin’in gelmesini bekleyen anlatıcı kahraman, onun gelmesiyle birlikte yazma sürecine başlayacaktır. Alaaddin, onu şehrin karmaşa ve gürültüsünden uzaklaştıracaktır. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi kahramanlar; insanı ezen, mutsuzlaştıran ve varoluşunu yok sayan şehirden, gerçek hayattan uzaklaşmanın çaresini yazmada bulur. Alaaddin gelmeyince kahraman, onu şehrin sokaklarında aramaya çıkar. Aranılan her şeyin bulunabileceği MOTEL ROM denilen yere gelir. Belleği temsil eden bu yerin sahibesine Alaaddin’i sorar. Bakışlarını muzipçe kaldırıp indiren, ayartıcı bir sesle konuşan, motelin akli simgeleyen geveze sahibesi; Alaaddin’in kim olduğunu ve onu niçin aradığını bilmeyen kahramanın arayışını anlamlandırmaya çalışır. Ona göre Alaaddin kahramanın içinde duyduğu tanımlanamaz eksikliği gidermek, insanı boğan hayatın ağırlığına katlanabilmek ya da benliğinde açılan yaraları onarabilmek için kendisinin yarattığı bir seraptır. Aradığı şeye hiçbir zaman ulaşamayan diğer tüm insanlar gibi o da Alaaddin’e kavuşamayacaktır. Buna rağmen Alaaddin’e araması gerektiğini belirten motel sahibesinin, Alaaddin için söylediği şu sözler, kahramanın tanımlanamayan, belirsiz kimliğini ortaya koyması açısından dikkat çekicidir:

*“Herkesin nicedir aramayı unuttuğu bir şeyi, farkına bile varmadan herkes adına arıyor olabilirmişim çünkü... Bakılmasınmış benim böyle Alaaddin, Alaaddin deyip durduğuma; bu Alaaddin, pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı olabilir, hatta.”* (BHH, 46)

Şehrin sokaklarında binlerce hikâye içerisinde Alaaddin’inkini arayan kahraman, herkesin yüzünde ondan bir parça görür. Alaaddin; rengi, kıpırtıları, şekli ve kokusuyla

bütün insanların benliğine dağılmış bir varlığa dönüşür. Herkes ondan bir parça taşıdığı gibi, o da herkesten bir parça taşır. Kahraman, yeryüzünde yaşayan tüm insanlara bakarsa Alaaddin'in tüm parçalarını birleştirebileceğine inanır. Bu durumda Alaaddin için varlığında tüm hikâyeleri barındıran bir hikâyedir denilebilir. Kahramanları bütün insanlar, zamanı geçmiş, hal ve geleceği içine alan bir zaman, mekânı her yer olan bir hikâyedir.

Yazar, romanda zaman ve mekân gibi yapı unsurları üzerinde denemeler yaptığı gibi Alaaddin'in kahramanı olacağı hikâyeye üzerinde de farklı kurgular üretir. Hikâyeye değil, onun yapım aşaması anlatılır. Sondan başlayan bu hikâyede Alaaddin, romanın yazarı olan kahraman anlatıcının *“kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengâvere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariye yüzlü mahcup bir şehzadeye, kimi zaman da hedefini şaşırılmış bir deli oka, kendi karanlığına eğilmiş nazlı bir dala, ya da loş saray köşelerinde küflenen sabır dağları arasında bin bir zahmetle yetiştirilmiş bir gonca güle”* (BHH, 103) benzeteceği bir kahramandır. Hasan Ali Toptaş'ın diğer romanlarındaki karakterle gibi o da sürekli değişen, dönüşen, dinamik karakterli bir kahramandır.

Kurgulanan hikâyede çocukluğundan beri dalgın ve sessiz bir karaktere sahip olan Alaaddin, tahtı ele geçiren kardeşi tarafından öldürülmek istenmektedir. Kardeşi, tahtını kaybetme korkusu içerisinde tüm ülkeyi Alaaddin'i bulmaya seferber etse de bir türlü bulamaz. Alaaddin ise anlatıcının kendi gençliğine benzettiği bir Tatar kızının yardımıyla sarayın mahzeninde saklanmaktadır. Yazarın çeşitli olabirliklerini sunduğu hikâyede, olasılıklardan birinde tehlike artınca Alaaddin ve Tatar kızı saraydan kaçır. Tatar kızının Alaaddin'i oyuna getirmesiyle peşlerine düşen saray askerleri, onları dinlendikleri bir düzlükte basar. Kız saraya kaçır, Alaaddin ise zor bela kurtulur. Diğer bir olasılıkta bu olaydan sonra bir değirmende, diğer birinde bakırcıda çalışır. Başka bir olasılıkta ise Alaaddin, mahzenden hiç çıkmamış ve kardeşinden öç almak için planlar yapmaktadır. Helezonik bir zemin üzerinde tüm olabirliklerini deneyen hikâyeye, sürekli değişir. Yazar, tek bir çizgi üzerinde yürüterek hikâyenin diğer olanaklarını öldürmek istemez.

Hikâyenin bir olasılığında Alaaddin'in, kendisine yardım eden Tatar kızını öldürmesi dikkat çekicidir. Romanın başında suçla kirlenip kim olduğunu anlamak isteyen kahraman, bir cinayet işlemiştir. Hikâyede yazar anlatıcının, Tatar kızını kendisine benzetmesi kahramanın ya da romanın yazarını öldürdüğü düşüncesini akla getirir. Alaaddin onu yaratan yazarını yok ederek kendisini var kılmıştır. Hasan Ali Toptaş'ın roman sanatıyla ilgili fikirlerinin kurmaca bir düzlemde anlatıldığı *Bin Hüzünlü Haz*'da bu ölümle aynı zamanda yazarın eserini ortaya koyduktan sonra aradan çekilmesi, kitabın tek başına yoluna devam etmesi gerektiği gibi düşünceler de ortaya konulmuş olabilir. Öte yandan yazar anlatıcı bu cinayet üzerinde *“bir insanı öldürmenin öncesinde ve sonrasında neler olup bittiğini görebilmek, bu amaçla Alaaddin'in iç coğrafyasında gezintilere çıkabilmek, ya da bir cinayetin cinayeti işleyeni nasıl doğurduğunu, bu doğumun ne kadar sürdüğünü, hangi karmaşık aşamalardan geçtiğini ve bütün bunlar sessiz sedasız yaşanırken, çevrede, diyelim oradaki havanın ısısında, kokusunda, renginde ya da ağırlığında, ne gibi tuhaf değişiklikler olduğunu anlayabilmek”* (BHH, 118) için durduğunu söyler. Yazar anlatıcının amacı *“herkesin hoşlanacağı türden, doğru dürüst bir hikaye”* (BHH, 118) yaratmak değil; yazar ve onun kahramanlarıyla olan ilişkisi, yazma işi, yazarın yazarak hayatı algılama çabasıdır. Romanda, bir romanla ilgili olan tüm öğeler mercek altına alınmıştır.

Sonuç olarak başkişi ile birlikte olay örgüsünü oluşturan diğer bir karakter olarak karşımıza çıkan Alaaddin, anlatıda somut bir varlık göstermezse de önemli bir fonksiyonu yerine getirir. Roman anlatıcı kahramanın Alaaddin'i arayışı üzerine kurulmuştur. Olay örgüsünü ateşleyen bu karakter, yazarın hamuruna belirsizliği bolca kattığı, biçimden biçime giren, farklı anlamları bir arada bulunduran bir kahramandır. Arandığı gibi kendisini arayan Alaaddin, yazarla özdeşleşen başkişinin yazı aracılığıyla, yazarak ulaşacağı bir “ben”i, kendisidir.

#### 2.4.1.6.3. Fon Karakterler

Romanda *“bireysel anlamda önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz birer ses olarak kal”*an (Stevick, 2004: 173) fon karakterler, yazarın bir an için ilgi

odağına aldığı kahramanlardır. *Bin Hüzünlü Haz* romanında bu nitelikteki kişilerin çokluğu ve çeşitliliği göz kamaştırıcıdır. Yazarın, çoğulculuk ilkesine göre kurduğu anlatıda yeryüzündeki bütün insanlar yan yana ve iç içedir.

Romanda anlatının ulaşmak istediği “ben”nini temsil eden Alaaddin, tüm insanlardan bir parça taşır. Anlatıcı kahraman, yeryüzünde yaşayan insanların tümünü bir araya getirirse Alaaddin’in parçalarını bir araya getirecek, onu tamamlayacaktır. Romanın kendisi olan bu kahraman, varoluşunu tüm insanları bir araya getirerek tamamlayacaktır. Bu çokluk ve çeşitlilik ise sonsuz bir genişlik hissi yaratır. Romandaki şu bölüm belirtmek istediğimiz hususu ortaya koyar:

*Tabî bütün bunları yapabilmek için, öncelikle, çam dallarının kıpırtılarına baka baka hayat bulan uzak dağ köylerindeki ihtiyarlardan tutun da o anda okyanusun karanlık sularında yolculuk eden kavruk tenli denizcilere, limanlarda ortalığı birbirine katan cırlak sesli satıcılara, kocaman elleriyle onları seyreden hamallara, gülüşlerinde rüzgârın uğultusunu taşıyan bozkır kadınlarına, otoyol fahişelerine, gözü paradan başka hiçbir şeyi görmeyen kan simsarlarına, bir saç tokasında var olup bir kelime darbesiyle ölenlere, sokaklarda boşluğa fırlatılmış bıçak gibi savrulanlara, hapishanelerde türkü söyleye söyleye çürüyenlere, köşklerde yaşayanlara, işsizlere, kapı kapı gezip ekmek dileyenlere, borsa zenginlerine, gazinolarda sabahlara dek göbek atanlara, böbreğini satıp karısını tedavi ettirebilmek için gazetelere ilan verenlere, geçim sıkıntısı yüzünden apartmanların tepesine çıkıp çıkıp ölümün kucağına atlayan babalara, astronotlara, göçük altında kalan maden işçilerine, ya da ellerindeki naylon torbalarla gün boyu şehir çöplüklerinden yiyecek artığı toplayan çocuklara varıncaya kadar herkese, ama herkese ulaşmam gerektiğini düşünüyordum.” (BHH, 53)*

Yazarın fark gözetmeksizin yan yana sıraladığı bu kişilerin dışında fon karakter görünümünde belirginlik kazanan diğer kahramanları şu şekilde sıralayabiliriz: Alaaddin’in kirlenmek için gittiği şehrin alkol kokulu, karanlık sokaklarında yaşayan üçkağıtçılar, serseriler ve ayyaşlar; kameralardan, heykellerden, tuvalerden, kitaplardan oluşmuş teraslarda yaşayan insanlar; ne aradıklarını bilmeden şehrin çöplüklerini karıştıran ihtiyarlar ve onların gemilere binmelerine izin vermeyen tayfalar; anlatıcı kahramana Alaaddin’i MOTEL ROM denilen yerde bulabileceğini söyleyen, biçimden

biçime giren garson ve hafızayı temsil eden bu motelin geveze sahibesi; bugüne kadar ortaya konulan ve yazılmakta olan tüm yazınsal eserleri içine alan “orman”daki Kırmızı Başlıklı Kız, Hansel ile Gradel, Kırk Haramiler, Şehrazat, Don Kişot, Gregor Samsa gibi masal ve roman kahramanlarını çağrıştıran kişiler ve şehrin görüntüleriyle birlikte ormana karışan tinerci çocuklar, sırtlarındaki naylon torbalarla ihtiyarlar, işsiz kalmış babalar, “*kayıp gençler, kucaklarında çocuklarının fotoğraflarıyla sokak sokak dolaşan gözü yaşlı anneler*” (BHH, 72); aradaki zaman perdesinden dolayı birbirini görmeyen mahşeri kalabalıktaki insanlar; ölen yedi genç ve onların başında ağlayan kadınlar; Alaaddin’in sevgilisi Tatar kızı, tahtı ele geçirmek isteyen kardeşi, sevdiği hocası Haraptarlı Nafi, saray mensupları ve orada yaşayanlar.

*Bin Hüzünlü Haz* romanında yazar kelimelerle yeryüzündeki bütün insanların nefes aldığı bir evren yaratmıştır. Bu durum, kişiler üzerinde yoğunlaşmayı engellese de çokluk ve bu çokluğun ardındaki birlik hissi yazarın edebiyatla okuyucuya tattırdığı çok farklı bir duygudur. Romancı, dili kullanma ustalığıyla edebiyatın insanın içindeki çokluğa ulaşma yolundaki gücünü ortaya koymuştur.

#### 2.4.2. Tematik Kurgu

Geleneksel anlatı formunu sorgulayan yapısıyla süregelen çizginin ötesine geçmenin arayışı olan *Bin Hüzünlü Haz* romanı, Türk edebiyatının kilometre taşları arasında sayılabilecek bir yapıttır. Dilin anlatım olanaklarının olabildiğince genişletilmesiyle yaratılan, karmaşık ve çözülmez nitelikte bir kurguya sahip olan roman, metaforik bir dille yazılmıştır. Kullanılan imgesel dilin yarattığı belirsizlik; anlatımın çeşitli yorumlara olanak sağlayacak ölçüde açık, farklı bakış açılarıyla anlamsal çerçevesi genişletilebilecek ve her okumada yeniden yazılabilecek nitelikte esnek, doğurgan ve çoğulcu bir yapı kazanmasını sağlamıştır.

Biçim ve içeriğin organik bir bütün oluşturacak şekilde özdeşleştiği eserin odağında, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi varoluş sorunsalı etrafında örüntülenen bireyin “ben” arayışı vardır. Yaşamın baş döndürücü bir hızla aktığı ve büyük bir anlam yitiminin yaşandığı günümüz toplumunun tüketime dayalı düzeni

içerisinde, kişilerin bireysel varoluş alanı gittikçe daralmaktadır. Başta televizyon olmak üzere olmak üzere iletişim araçlarıyla herkesin birbirine benzetildiği, insanların körleştirilip birbirlerine karşı duyarsızlaştırıldığı bir çağ yaratılmıştır. Roman düzensiz, karmaşık ve kaotiğiyle birlikte tekdüze ve derinlikten yoksun bir yaşantının hâkim olduğu modern hayat içerisinde, varoluşunu gerçekleştirmeye çalışan bireyin anlam arayışını konu edinmektedir. Yazarın bir söyleşisinde eserlerinin merkezini nelerin oluşturduğu konusunda belirttiği sözlerle ifade etmek gerekirse romanda, “*insanın sonsuz olabilirlikler içindeki sınır ve sınırsızlığı*” (Ecevit, 2006b: 201) çerçevesinde kişinin kendisine doğru yaptığı içsel yolculuk anlatılır. Yazı sanatı aracılığıyla gerçekleştirilen bu yolculuk kişinin varoluşunu anlamaya, benliğinin derinliklerindeki saflığı yakalamaya, “*hayatı, Tanrıyı ve hikâyeyi*” (BHH, 65) bulmaya yöneliktir. Tek bir anlamla sınırlandırmanın mümkün olmadığı bu yolculuğun diğer boyutunu -romanın biçimsel yapısında da somut bir biçimde görülen- yazı sanatının sınırlarını yoklamak, derinliklerine inmek ve özünü yakalamak amacıyla gerçekleştirilen estetik düzlemdeki arayış oluşturur. Anlatı, arayış temasının bu iki temel katmanının birbirine sarmalanmasıyla oluşmuştur. Başta bu izlek olmak üzere romanda öne çıkan temaları şu şekilde sıralayabiliriz:

#### 2.4.2.1. Arayış

*Bin Hüzünlü Haz* romanı arayış teması üzerine kurulmuştur. Romanın çokkatmanlı yapısı içerisinde farklı boyutlar kazanan bu tema, anlatının içeriksel dokusunu oluşturduğu gibi biçimsel düzlemde de yansımasını bulmuştur. Eserde metnin başkişisine dönüşen romanın, geleneksel anlatı kalıplarını yıkma ve yeni biçimler deneyerek roman sanatını ileriye taşıma arayışı ile romanı yazmakta olan ve romancıyla kimi zaman özdeşleşecek kadar ona yakın duran yazar anlatıcının yazı sanatı aracılığıyla gerçekleştirdiği içsel yolculuk iç içe geçer. Arayış sürecinin kendisinin merkezde olduğu bu yolculukta, okuyucu da dâhil olmak üzere sürece katılan herkes zorlu ve aynı zaman haz veren bir arayış gerçekleştirir.

Romanda arayışın merkezinde, Alaaddin adlı kahraman yer alır. Başkişi konumundaki anlatıcı kahramanın, anlatı süresince aradığı bu karakterin kim veya ne olduğu, neyi temsil ettiği belirsiz bırakılmıştır. İmge niteliği taşıyan Alaaddin, o kadar muğlâk bir figürdür ki yöneltilen bakış açısına göre romanın kendisi dâhil istenilen her şeye dönüşebilir. Pelin Aslan, “Alaaddin’in Peşinde: Bin Hüzünlü Haz’da Varlık Yokluk Arasında” yazısında kahramanla ilgili şunları söyler:

*(...) Alaaddin varoluşa dair cevapsız bir soruyu çağırıştırandır; bilinebilen değil sezilebilendir. Hep ötelenmeye mahkûm sonsuz bir arayıştır; tarifî mümkün olmayan bir deneyimdir. (2010: 14)*

Anlatıcı kahraman, romanın başında onun şehrin karmaşası içerisinde ezilen, kırılan ve kaybolan sesini işitir. Alaaddin’in gelmesini bekler. O gelince şehrin gürültüsünden ve insanı yutan karmaşasından uzak, merkezinde kendisinin olduğu bir yazı yolculuğuna çıkacaktır. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi yazı, kişiye varoluş alanı bulamadığı hayat içerisinde bir çıkış yolu sunar. Kişinin kendine doğru açtığı bu çıkış, kaçış olanağı sunduğu gibi beraberinde arayışı da getirir. Kahraman yazarak gerçekleştireceği arayış yolculuğunda varlığında hissettiği eksikliğin, boşluğun peşine düşecek, içindeki “ben”leri tanıyacak, çoğaltacak ve böylelikle varoluşunun derinliklerine inerek sınırlarını yoklayacak, kendisine ayna tutacaktır.

Zamanı anlayıp onu dilediğince biçimlendirmeye, evrenin çokluk içerisindeki birliğini kavramaya, sonsuzluk hissini yaşamaya ve böyle bir algı yaratmaya, insani varoluşun özüne ulaşmaya yönelik gerçekleştirilen yolculukta, asıl olan yolun sonunda ulaşılacak olan şey değil arayışın kendisi, süreç boyunca yaşananlardır. Şehrin sokaklarına Alaaddin’i bulmak için inen kahramanın, geldiği MOTEL ROM adındaki yerin sahibesinin bu konuda söyledikleri temayı somutlaştırması açısından önemlidir. Alaaddin’in ruhunda hissettiği eksikliği gidermek veya bir tekrar yığınına dönüşen hayattan uzaklaşabilmek için yarattığı bir serap olduğunu ifade eden motelin sahibesi kahramanla yaptığı konuşmada şunları söyler:

*“Bu, insanoğlunun baştan beri kurtulamadığı ve sonsuza dek de asla kurtulamayacağı, tuhaf bir yazgıymış zaten; önce ne yapıp edip bin bir güçlülükle,*

*kıvrana kıvrana yaratır, sonra yaratma sevinci gibi gözüken hazin bir teslimiyetle yarattığının kulu kölesi olur, ardında da ille onu ellerimin arasında tutacağım, ya da içinden bir daha, bir daha doğacağım diye, kendini hırpalaya hırpalaya helak olur gidermiş... İşte ben de öyleymişim şimdi; elime umut denen o en eski ve en dayanıklı bastonu almış, çile odalarından fırlayan dervişler gibi soluk soluğa gözlerimdeki serabın pırıltılarına doğru koşuyormuşum. Boşuna koşuyormuşum tabii... Anlaşılan, insanoğlunun, kendi yarattığı şeyi bile elinde tutamayacak kadar zayıf ve çaresiz bir yaratık olduğunu bilmiyormuşum daha. Hatta ben, kendi dışımda kalan birçok şeyi bilmediğim gibi, ne yazık ki insanın aradığını hiçbir zaman, hiçbir yerde bulamayacağını da bilmiyormuşum. Bulamazmış oysa...” (BHH, 45-46)*

Arayışı esnasında aradığı şeyi kimi zaman bulduğunu sansa da aradığı şeye hiçbir zaman ulaşamayacağını ve hep içinde kalacağını söyleyen motelin sahibesi, konuşmasını şöyle devam ettirir:

*“Bu yüzden, olsa olsa bu arayışın sonunda ben, eğer tat alma kapılarımın hepsi ardına kadar açıksa, ancak arayış boyunca çekeceğim zevkli bir ıstırabın damaklarımda kalan tadını bulabilirmişim. Ama, olsunmuş; gene de bir an bile yılmadan, aramayı hep sürdürmeliymişim. Herkesin nicedir aramayı unuttuğu bir şeyi, farkına bile varmadan herkes adına arıyor olabilirmişim çünkü...” (BHH, 46)*

Arayış içerisinde olan kişi sadece romanı yazmakta olan anlatıcı kahraman değildir. “(...) Anlatıcı, anlatının kahramanı, Alaaddin birbirlerinden ayrılmayacak biçimde, iç içe yaşarlar aynı serüveni” (Gümüş, 1999: 64). Aranan kahraman Alaaddin de kendini arar. Romanın ilk bölümünde karşılaşılan bu kahraman, suça bulaşarak kirlenmek ve kim olduğunu öğrenmek ister. Suç işlemediği için kendisini eksik hisseder. Bir roman kahramanı olarak Alaaddin, suç işleyerek kendini var edecektir. Suç kavramına ve bunun edebiyattaki yansımalarına baktığımızda, insanın hikâyesinin ilk işlediği günahla, bir anlamda ilk suçuyla başladığını görürüz. Hz. Âdem ve Havva'nın Allah'ın yasakladığı yasak meyveyi yiyerek ilk günahı işlemesiyle insanın öyküsü başlamıştır. Yine, çatışma üzerine kurulan roman sanatında dramatik aksiyonun kaynağında suç unsurunun yer aldığını görürüz. *Suç ve Ceza* romanı Raskolnikov'un yaşlı bir kadını öldürmesi, *Madame Bovary* romanı Emma'nın yasak aşkları üzerine

kurulmuştur. Alaaddin'in de bir roman kahramanı olabilmesi için suç işlemesi gerekmektedir. Bireysel bir olgu ve sınır aşımının ifadesi olan suç kavramı, romanda varoluş sorunsalı paralelinde işlenmiştir.

Arayışın diğer bir boyutu, anlatının biçimsel düzleminde gerçekleşir. Metnin kendisini yaratım sürecinin ana dokuyu oluşturduğu anlatıda, roman başkahramana dönüşerek yularını eline alır. Kendini yazmakta olan anlatı, kahramanı Alaaddin'i arar. Üstkurmaca düzleminde gerçekleşen bu arayışta olay örgüsü, zaman, mekân ve kişiler gibi anlatıyı oluşturan kurgu öğeleri didiklenerek gelenekselleşmiş roman formu çözülmeye çalışılır. Postmodern metinlerde olduğu gibi "*kendi kendini teşhir eden, istikrarsız, tanımlanmamış bir metin*" (Rosenau, 2004: 61) yaratmış olan yazar; kurmaca ve gerçekliğin iç içe geçtiği çokkatmanlı bir yapı inşa etmiştir. Bu "*çoğul, sonsuz sayıda yoruma el verecek ölçüde açık (ya da belirsiz)*" (Rosenau, 2004: 62) yapısıyla metin, okuyucunun okuma eylemi sırasında aktif olmasını gerektirir. Okur; metnin bilmecemsi, karmaşık ve belirsiz evreninde yol alırken daha önceki okumalarıyla ilişkiler kurarak onu istediği yönde yapılandırarak, bir anlamda yeniden yazacaktır. "*Anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam*" (BHH, 124) diyen roman ya da yazar okuyucuyu da süreçte etkin kılarak "*güzel günah*"(BHH, 124) dediği yazarak yaratma eylemine ortak etmiştir. Bu günah, suç işleyerek kendisini tanıyacak olan Alaaddin'in arayışıyla da ilişkilendirilebilir.

Roman sanatı üzerine yazılmış bir roman denilebilecek eserde yazar, bir romandan neler beklediği, yazar ve romanı arasında nasıl bir ilişki olması gerektiği, romanın daha önceki eserlerle olan ilişkisi ile ilgili fikirlerini metnin iç dokusuna yerleştirilerek romanın kendine özgü kurmaca evreni içerisinde aktarır. Yazma sürecinin anlatıldığı anlatıda roman, bir araç değil amaçtır. Romanın merkezinde, kendisi yer alır.

Hasan Ali Toptaş'ın "*kocaman bir imge*" (Çağlar, 2000: 30) olarak tanımladığı *Bin Hüznülü Haz* romanı, "*tüm anlamları içine toplayan ama kendisi olan*" (Ecevit, 2006b: 200) imge metin niteliğinde bir eserdir. Yazı aracıyla öznenin "ben"ine doğru gerçekleştirdiği yolculuğun adı olduğu gibi roman sanatını sorgulama ve ileriye taşımaya yönelik arayışın roman diliyle anlatılmasının ifadesidir. Kahramanların, anlatının, yazarın ve okuyucunun arayışlarının iç içe geçtiği, birbirine dönüştüğü

romanda; belirsiz ve çokkatmanlı bir yapı söz konusudur. Bu yapıyla arayışın anlatının biçimsel düzlemine de taşınmış olması, eserin ayrıcalıklı bir yer edinmesini sağlamıştır.

*Bin Hüzünlü Haz* romanında belirginleşen tematik kurgunun dikkate değer fonksiyonlarını, Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'a ait olan "Kora Şeması" (2002: 273) ile şu şekilde gösterebiliriz:

**Şekil 2.4.2.**

	<b>ÜLKÜDEĞER (TEMATİK GÜÇ)</b>	<b>KARŞIDEĞER (KARŞI GÜÇ)</b>
<b>KİŞİ</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yazar anlatıcı</li> <li>• Alaaddin</li> <li>• Romanın kendisi</li> </ul>	
<b>KAVRAM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arayış</li> <li>• Yazma eylemi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Şehre hakim olan gürültü ve karmaşa</li> <li>• Ruhsal çöküntü yaşanan toplum</li> </ul>
<b>SİMGE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alaaddin</li> <li>• Romanın kendisi</li> <li>• Zaman</li> <li>• Asip Dağı</li> <li>• Orman</li> <li>• MOTEL ROM</li> <li>• Bozkır</li> </ul>	

Tabloya bakıldığında *Bin Hüzünlü Haz* romanın, kişiler dizgesindeki güçlerin çatışması üzerine kurulan geleneksel nitelikli bir tematik kurguya sahip olmadığı görülür. Yazar, dramatik çatışma düzlemini kişi boyutundan soyutlayarak kavram ve

özellikle de simge boyutuna taşımıştır. Tematik kurgu; ülküdeğer ve karşıdeğerde yer alan görüntülerin eyitişiminden çok tematik güçte yer alan simge ve kavramların üzerinde yoğunlaşılması ve onların anlam potansiyelinin arttırılmasıyla oluşturulmuştur. Anlatının iç dinamiğini, anlamsal çerçevesi geniş ve zengin simgesel değerler oluşturur. Bu değerlerin yoğunluğunun yarattığı çokkathlık ve derinlik romanı adeta şiirsel bir yapıya dönüştürmüştür.

Romanda kişi boyutunda bir çatışmanın olmaması olay örgüsünün, kahramanlar arasındaki ilişkiler çerçevesinde kurulmuş, dışsal nitelikli vakaların zincirlenmesinden oluşmadığını gösterir. Romanın kahramana dönüştüğü anlatıda içe dönük bir yolculuk söz konusudur. Romancı vakaları, hikâyeyi, kahramanları bir kenara bırakıp romanın kendisini merkeze almıştır. Kendini sorgulayan roman, bir anlamda kendi felsefesini yapar.

Hem kişi hem simge değer dizgesinde yer alan Alaaddin, romanın bir karakteri olmaktan çok simge değer niteliğiyle ön plana çıkar. Alaaddin, anlatının “*hedef objesi*”dir (Korkmaz, 2002: 274). Roman boyunca aranan, ulaşılmak istenen bu kahramanın ne ya da kim olduğu belirsiz bırakılmıştır. Bu durum, arayışı da belirsizleştirmiştir. Farklı şekillerde yorumlanabilmekle birlikte romandaki bu arayış; kişinin varoluşunu kavrama, tanımlanması mümkün olmayan derin bir hakikatin peşine düşme, saflığa ulaşma, zamanı ve hayatı anlamaya çalışma olarak okunabilir. Bu arayış, zorlu fakat bir o kadar da zevk veren yazma eylemiyle gerçekleşir. Romanın başkışı olduğu anlatıda, yazma eylemi tematik güç olarak karşımıza çıkar. Bu durum, arayış izleğine ayrı bir boyut ekler. Anlatı roman sanatını sorgulama, didikleme arayışına dönüşür. Öte yandan, kavram dizgesinde yer alan karşıt değerdeki karmaşa ve gürültünün hâkim olduğu şehir, değerlerini kaybeden ve ruhsal bir çöküntü içerisinde olan toplum belirgin bir çatışma zemini yaratmamakla birlikte tematik kurgunun oluşumunda rol oynayan görüntü seviyeleridir.

Gerçeğin soyutlanmasıyla simgelere dayalı bir evrenin kurulduğu *Bin Hüzünlü Haz*'da, anlatının kendisi de tematik güçte yer alan bir değerdir. Dilin sınırlarının zorlanıp klasik kurgu kalıplarının yıkılmasıyla yaratılan eser, roman sanatını bir üst noktaya taşıma arayışını simgeler. Bu durum, romanla birlikte zaman ve hikâye gibi

kurgu öğelerinin de simge değer haline gelmesine neden olmuştur. Bunlarla birlikte soyut mekânlar olan “Asip Dağı”, “Orman”, “MOTEL ROM” ve yeryüzündeki tüm insanların aradaki zaman farkından dolayı birbirlerini fark etmeden yaşadıkları “bozkır” simge değer olarak karşımıza çıkar. Romanın simge değerler üzerine kurulmuş olması onu derinlikli, farklı okumalara açık bir yapıt kılmıştır.

#### 2.4.2.2. İletişimsizlik

*Bin Hüzünlü Haz* romanında işlenen diğer bir tema, büyük bir karmaşa ve gürültünün hâkim olduğu, iyi ile kötünün birbirine karıştığı, insanların birbirine duyarsızlaştığı toplum yaşamıdır. Hayatın tekdüze akışı içerisinde kendine yabancılaşan ve varoluş alanı giderek daralan öznenin yaşadığı çıkmaz ve bunu aşmak için gerçekleştirdiği arayış, anlatının dokusuna incelikli bir biçimde işlenmiştir.

“*Suç çağı*”nın (BHH, 10) yaşandığı günümüz toplumunda insan hayatına anlam katan değerler hızla yok olmaktadır. Endüstriye dayalı sistemin dayattığı hızlı ve karmaşık hayat tarzı, iletişimsizliğin egemen olduğu bir toplum yaratarak kişilerin birbirlerini görmez, duymaz hale gelmesine neden olmuştur. Anlatıdaki şu bölüm topluma egemen olan bu hastalıklı yaşam tarzını yansıtmaya açısından dikkate değerdir:

*“İnsanların çoğu yere inmiş, öfkeleri burunlarında, geziniyorlar belki. Ellerinde sinir hapları, su şişeleri, poşetler ve bayatlamaya yüz tutmuş günlük gazeteler. Herkes leblebi yer gibi sinir hapi atıyor ağzına, herkes gazetelerin birinci sayfasında pıhtılaşan kanlara gözücüyle bakıp bakıp susuyor ve herkes adımını ileriye değil de, kendi içine doğru atıyor. Ola ki, kimileri de bir yandan başlarını çevirip çevirip arada bir düştükleri boşluktan kurtuluyormuş gibi vınlayan araçlara bakarken, bir yandan da, şehrin parçalanmışlığını yansıtan bölük pörçük cümlelerle konuşuyorlar.”* (BHH, 34)

Toplum yaşamına hâkim olan iletişimsizlik romanın biçimsel düzlemine de yansımıştır. Bilinçakışı tekniğiyle konuşturulan Alaaddin’in konuşmasındaki eksik cümleler, harfleri olmayan sözcükler, iç içe geçen kelimeler, boş satırlar; toplum

yaşamının parçalanmış, karışık ve kaotik atmosferini yansıttığı gibi bireyin içinde bulunduğu yabancılaşmayı ve çıkmazı ortaya koyar.

Romanda “*simge değer*” (Korkmaz, 2002: 274) niteliği taşıyan Alaaddin, birçok anlam taşımakla birlikte bireyin saflığı, derinliği ve anlam arayışını da temsil eder. Alaaddin’in sesinin şehir yaşamının gürültü ve karmaşası içerisinde boğulması, ezilmesi, kırılması ve gün geçtikçe kaybolması, kişinin hayatındaki anlamları kaybetmesi ve kendinden uzaklaşması anlamını taşır. Bu doğrultudan bakıldığında, Alaaddin’i bulmak için yapılan arayışın, kişinin kaybolan anlamları bulma, hakikati görme, kendini tanıma ve keşfetmeye yönelik manalar taşıdığı görülür.

Roman kahramanı, arayışını yazı sanatı aracılığıyla gerçekleştirir. Yazarak kendisine ayna tutacağı gibi şehrin gürültü ve karmaşasıyla insanı ezen hayatından uzaklaşacaktır. Bunu, kendisiyle birlikte arayış yolculuğuna katılan okuyucuyla birlikte yapar. Yazar anlatıcının, Alaaddin’in hikâyesindeki “*çiçek kokularına belenmiş büyülmüş tüy bulutlarını andıran*” (BHH, 104) kuşlarla beraber kendisinin ve okuyucunun hayatında meydana gelecek renkliliği ve hareketliliği ifade ettiği şu sözler edebiyatın tikanan insan yaşamına sunduğu çıkış yolunu şiirsel bir dille ortaya koyar:

*“O sırada, tekrarlanıp duran günlük görüntülerin yüzünde küflenmiş bakışlarınızın durgunluğundan çığlık çığığa kanat sesleri yükselir, kirliler kirlisi apartman duruşlarının ortasına kök salan hareketsizliğinizin sokaklarla sınırlı genişliğine masmavi kuş uçuşları eklenir, ya da gövdenizden taşıp hayatınızı kaplayan gövdenizin ağırlığı bu uçuşlardan yayılan hafiflik duygusuyla birazcık da olsa azalır mı, bilmiyorum.”* (BHH, 104)

Sonuç olarak *Bin Hüzünlü Haz* romanı biçimsel yapısıyla ön plana çıkan bir roman olsa da yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi merkezinde insani varoluşu ilgilendiren temel sorunsallar vardır. Yazar, romanın başarılı bir biçimde kurgulanmış yapısına bu temaları incelikli bir biçimde dokumuştur.

## 2. 5. UYKULARIN DOĞUSU

### 2.5.1. Yapı

#### 2.5.1.1. İsim ve İçerik

*Uykuların Doğusu* adı metaforik değer taşıyan, geniş ve zengin bir çağrışım alanına sahip sözcüklerden oluşmuştur. Farklı yorumlara olanak sağlayacak ölçüde açık nitelikte olan bu sözcükler, romanın kusursuz bir biçimde oluşturulmuş yapı ve içerik bütünlüğünü tamamlar.

Bilincin dış uyaranlar karşı tepkisizlik halini ifade eden “uyku” sözcüğü, çevrede olup bitenlerin farkında olmamayı, gözü kapallığı ve gafil olmayı çağrıştırır. Romanda güçlü bir imge olarak karşımıza çıkan bu kelime, anlatının odağında yer alır. Yapıtın etrafında örüldüğü “uyku” metaforu, şiir türündeki metinlerde oluşturulan “yayılgan/gelegen” (Korkmaz, 2002: 276) nitelikteki imgelerin özelliğini taşır. Bu imge, “durgun suya atılan bir taşın etrafa yaydığı dalgalar gibi, yorumlandıkça açılan, çoğalan ve bir değer duygusuna doğru genişleyen” (Korkmaz 2002: 276) bir anlam dizgesi oluşturur. “Uyku” metaforunu anlatıda geçen şu bölüm doğrultusunda açıklamak isim ve içerik arasındaki bağı doğru yönde açıklamamızı sağlayacaktır:

*“Bir bakıma, insan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda oluyor, diyordum. Ardından da, olaya bu açıdan bakıldığında, var olan her şeyi asla aynı anda göremeyeceğimize göre, demek ki uyanmanın hiç, ama hiç sonu yok, diyordum.”* (UD, 83)

Anlatıya göre insan hayatın ve varoluşun gerçeklerini parça parça kavrayarak uyanır. Fakat onun, sonsuz bir varoluş içerisindeki yaşamı tümüyle kavraması imkânsızdır. Bu nedenle, uyanışlarla birlikte sürekli uyku halinde olacaktır. Adda bu devamlılığa işaret eden sözcük “doğu” kelimesidir. Yön bildiren bu sözcük, çağrıştırdığı “batı” kelimesiyle döngüsel bir hareketi doğurur. Tekrara dayalı bu çevrimsel hareket ise anlatının kuruluş felsefesidir. Romanda hikâyeler sürekli değişen dönüşen unsurlarıyla birlikte hem kendi etrafında hem tüm yapı çevresinde döner durur. Dönüş ise uykululuk hali yaratır.

“Doğu” sözcüğü, “*güneşin doğduğu ana yön*” (Türkçe Sözlük, 2005: 550) olarak düşünüldüğünde uyanış durumu vurgu kazanır. Romanda kimi zaman karşılaştıkları bir nesne, yaşadıkları bir olay ya da okudukları bir kitap; kahramanların hayata farklı bir açıdan bakmalarına neden olur. Kişiler bu noktada, hayatın sonsuz derinliği içerisinde bir tür uyanış durumu yaşar. Bu doğrultuda okunduğunda, anlatı boyunca gerçekleştirilen yazma işinin de bir uyanış olduğu görülür. Yazdığı romanın kahramanlarından biri olan yazar anlatıcı, anlattığı hikâyelerle kendisine, başka insanlara, hayata ayna tutacak ve bu yolla varoluşun özünü anlamaya çalışacaktır. Aynı durum okuyucu için de geçerlidir. Yaptığı okumalarla romanı yeniden anlamlandırarak uyanışını gerçekleştirecektir. Anlatı her okumada farklı bir yorumu doğuracağı için o da hiçbir zaman tam olarak uyanamayacaktır.

“Uyku” imgesi, toplum yaşamına egemen olan duyarsızlık ve umursamazlığa da işaret eder. Anlatıda, kaotik ve karmaşık bir atmosferin hâkim olduğu şehirden sürekli uğultu ve gürültüler yükselmektedir. İnsanlar ise etraflarını kuşatan savaş tanklarını görmez, yükselen patlama seslerini duymaz, yanı başlarındaki sefalet ve yoksulluğu fark etmez olmuştur.

“Doğu” sözcüğü, Batı uygarlıklarının cephesinden bakıldığında masallardaki gizemli ve büyüleyici hayatın yaşandığı bir evreni akla getirir. Romanda yazar *Binbir Gece Masalları*’nda Şehrazat’ın anlattığı gibi fantastik olaylarla örülmüş, birbirini doğuran birçok hikâyeye anlatır. Anlatımın sözlü kültür ürünlerine özgü bir dile yaslandırıldığı romanda yazar, insanın varoluş problemini tıpkı eski zamanlardaki bir hikâyeye anlatıcısı gibi aktarır. Yaratılan bu atmosfer “uyku” ile de ilişkilendirilebilir. Olağanüstü olayların yaşandığı anlatıda olup bitenler bir rüyada gerçekleşiyormuş gibidir. Roman, her şeyin iç içe geçtiği birbiri etrafında döndüğü bir rüyayı andırır.

“Doğu” kelimesi coğrafi bir yer olarak düşünüldüğünde yurdumuzun da bulunduğu, “*Avrupa’ya göre Asya ve Kuzeydoğu Afrika’nın bir bölümü*”nde (Türkçe Sözlük, 2005: 550) yer alan ülkeleri içine alan bölge karşımıza çıkar. Bu paralelde Avrupa ülkelerinin bilimde, sanatta ve ekonomide gerçekleştirdiği ilerlemeye karşı Doğu’nun yaşadığı durgunluk bir uyku hali olarak yorumlanabilir. Bölgede yaşanan savaşlar, iç çatışmalar ve yoksulluk bu imge ile ilişkilidir. Öte yandan, bütün bu

çağrışımlarıyla birlikte “Doğu”nun romanda olayların geçtiği mekâna da işaret ettiği söylenebilir.

Sonuç olarak, *Uykuların Doğu*’su adının farklı zihinsel çağrışımlara yol açan bir isim olduğu görülür. “Uyku” sözcüğünün anlatımın merkezinde bulunan bir metafor olduğu düşünüldüğünde bu adın, romanı hem biçim hem de içeriksel açıdan yansıtan sözcüklerden oluştuğu görülür. İsmi anlatıyla oluşturduğu bütünlük, yazarın kendisinin de çoğu kez dile getirdiği gibi, romanı yaratırken gösterdiği hassasiyeti ve özeni ortaya koyar.

### 2.5.1.2. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Romanın estetik dokusunun oluşturulmasında, kullanılan bakış açısı ve anlatım yöntemleri belirleyici rol oynar. *Uykuların Doğusu* romanında, sözlü kültüre özgü geleneksel yöntemler ile modern ve postmodern nitelikli anlatım biçimleri bir arada kullanılmıştır. Ustaca kullanılan bu anlatım yöntemleriyle, tüm unsurların birbirini bütünlendiği bir yapı oluşturulmuştur.

*Uykuların Doğusu* romanı, çembersel bir zemin üzerine kurgulanmış “helezonik” (Çetişli, 2004: 63) bir yapıya sahiptir. Üstkurmaca düzleminde oluşturulmuş çerçeve metin halkasında, birinci tekil kişi anlatımı kullanılmıştır. Yazı problemleriyle birlikte romanın yazılma serüveninin anlatıldığı bu katmanda, anlatıcı vakaların içerisindedir. Diğer bir deyişle “içöyküsel anlatıcı” (Z. Kıran- A. Kıran, 2007: 149) konumundadır. Anlatıda çerçeve vaka içinde halkalanan metin adacıkları ise üçüncü tekil kişi anlatımıyla hikâye edilmiştir. Anlatıcı, nakledicilik fonksiyonunun belirginleştirildiği bu hikâyelerde vakaları aktarış biçimiyle sözlü edebiyat ürünlerinde karşısındaki dinleyicilere hikâyeler anlatan hikâye anlatıcılarına benzer. Değişik bakış açılarını bir arada kullanan yazar, anlatıcının vakalara olan mesafesini ve konumunu değiştirerek hem tekil bakış açısının yaratacağı sınırlılığı ortadan kaldırmış hem de anlatıcının ses tonunu farklılaştırarak dinamik ve zengin bir anlatım tarzı elde etmiştir.

Yazarın bakış açısı ve anlatıcı ile ilgili problemleri aşmak, hareket alanını genişletmek için kullandığı yöntemler bununla sınırlı değildir. Anlatıcı, kimi zaman sözü hikâyelerini anlattığı kahramanlara devreder. Anlatımı serbest bırakan romancı, kahramanların hikâyelerini kendilerinin anlatmasına izin verir. Anlatıcının ve kahramanların konuşmalarının iç içe geçtiği, kimi zaman birbirine karıştığı bu anlatım tarzıyla, roman kişilerinden Haziran sopasının sahibi adam ve Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyelerinin anlatıldığı bölümlerde karşılaşırız. Bölümlerde anlatıcıların değişmesi, anlatımda “*süreksizlik etkisi*” (Aktulum, 2004: 54) yaratır. Kesintiye uğratmalarla oluşturulmuş romanın parçalı, kopuk yapısını yansıttığı için bu anlatım biçimini örnek üzerinde göstereceğiz. 6. bölümden eksilterek alıntı yaptığımız aşağıdaki kısımda kalın yazılan yerler anlatıcının, diğer yerler ise kahramanın sözleridir:

***“Birlikte yeniden yürümeye başlamışlar.***

*İşte o gün yaşanan bu olaydan sonra, bir gözüm işteyse bir gözüm hep pencerede oldu benim. Çocukların elinden yabancıları kurtarmak için, görevliymişim gibi haziranı alıp her defasında ben koştum senin anlayacağın (...)*

***Etrafta taş duvarlarla çevrili bir avlunun girişinde durmuşlar.***

*Derken, amaçsız bir şekilde, dağ bayır demeden dünyanın tamamını dolaşmış da bir noktadan sonra yolunu şaşırmış gibi, günün birinde siyah renkli paltosuyla kargaya, kulaklarıyla fareye, uzaklığıyla da hayalete benzeyen tuhaflardan daha tuhaf bir yabancı geldi buraya.(...)*

***Avlu kapısına doğru yürümüşler.***

*Haziran her halükarda işe yardı senin anlayacağın; sadece bizim ata yadigârını değil, bir şekilde şu sokakları ve insanları da düzene soktu. (...)*

***Avluya girmişler.”*** (UD, 64-67)

Görüldüğü gibi kahramanın konuşması, anlatıcının araya girmesiyle sürekli kesintiye uğramıştır. Kopukluk yaratan bu anlatım tarzı, anlatının tamamına hâkimdir. Üçüncü tekil kişi anlatımıyla hikâyeleri nakleden anlatıcının konuşması, masasının

başında romanı yazan ve ben anlatımıyla konuşan yazar anlatıcının araya girmesiyle devamlı kesilir. Bu durum, duraksama yarattığı gibi metnin devingenliğini sağlar.

*Uykuların Doğusu* romanında yazar “süreksizliği, kopukluğu, ayrışıklığı” (Aktulum, 2004: 64) yazı estetiğine dönüştürmüştür. Bunda, farklı gerçeklik katmanları oluşturmasını sağlayan üstkurmaca stratejisinin etkisi büyüktür. Anlatıda üstkurmaca ile oluşturulmuş metin tabakası, hikâyeleri sürekli kesintiye uğratır. Hayali bir kahraman olarak nitelendirebileceğimiz Haydar adlı karakter, hikâye yazmakta olan yazar anlatıcının yanına gelip yazdıklarıyla ilgili sorular sorar. Yazar anlatıcının hikâye yazma konusunda Dayı’sıyla yaptığı konuşmaları aklında tutan bu kahraman, ona yazarken bu sözleri hatırlatarak ondan bu doğrultuda yazmasını ister gibidir. Bu konuşmalar okuyucuya romanı anlamaya, çözümlemeye yönelik ipuçları verdiği gibi Hasan Ali Toptaş’ın yazma konusundaki fikirlerini de yansıtır. Hikâye anlatımının durduğu bu bölümleri “uzatı” (Aktulum, 2004: 57) olarak değerlendirebiliriz. Kubilay Aktulum’un “üstyorumsal süreksizlik” (Aktulum, 2004: 60) olarak tanımladığı bu uzatılar, anlatımdaki çizgiselliği kırar ve parçalı bir yapının oluşmasını sağlar. Metni çoğullaştıran, üretkenliğini sağlayan bu yöntem; aynı zamanda anlatıma serbestlik kazandırır. Görünürde kopukluk, süreksizlik ya da ayrışıklık gibi dursa da aslında bu anlatım biçimi, romanda sürekliliği sağlayan güç kaynağıdır. Kesintiye uğratma, okuyucunun dikkatini sürekli canlı tutar ve yazarın ana öykünün ucunu gözden yitirmeden dramatik tansiyonu sürdürmesini sağlar. Aynı zamanda etkin bir okumayı da zorunlu kılar. Bunlarla birlikte romana bütünüyle bir “uzatı” gözüyle de bakabiliriz. Yazar anlatıcı, aslında Dayı’sının hikâyesini yazmak üzere masaya oturmuştur. Fakat diğer hikâyelerin araya girmesiyle bu hikâye sürekli ertelenmiştir. Dolayısıyla kesintiye uğratmanın romanın inşasında önemli rol üstlendiğini söyleyebiliriz.

Parçalı anlatım, romanın içeriksel bütünlüğünü de yansıtır. Anlatıda, yazar anlatıcının odasından baktığı şehir büyük bir gerginlik ve karmaşa içerisindedir. Bu anlatım, kahramanı çevreleyen dünyanın düzensizliğinin biçimsel ifadesi olduğu gibi onun toplumla olan çatışmasının da göstergesidir. Kahraman, odasında yazı yazarak şehirden uzaklaşmaya çalışsa da karanlık uğultuların yükseldiği kent peşini bırakmaz. Anlatılan hikâyeleri, devamlı olarak böler.

Geleneksel anlatılara özgü bir atmosferin yaratıldığı *Uykuların Doğusu* romanına anlatma yöntemi hâkimdir. Anlatıcının ve anlatma işinin ön plana çıktığı bu yöntemle yazar, sıcak ve samimi bir hava yaratarak okuyucuyu, bir halk anlatısına kulak veren dinleyiciye dönüştürür. Anlatıcının böyle bir ses tonu yakalamasında sık sık kullanılan “efendime söyleyeyim”, “sözgelimi”, “sonra”, “derken” ve “evet” gibi ifadeler etkili olmakla beraber yazarın, yer yer okuyucuya hitap etmesi de rol oynar. Hasan Ali Toptaş’ın yaptığı bir söyleşide romanın diliyle ilgili söylediği şu sözler belirttiğimiz hususları tamamlar niteliktedir:

“(…) *Uykuların Doğusu*’nda geleneksel anlatı tonunu kurmaya ve korumaya çalıştım. Ben bir anlatıcı olarak toprağı üzerinde değil, kat kat destanların, masalların ve efsanelerin üzerinde yaşadığımı düşünüyorum. Romanın dilini kurarken, üzerinde yaşadığım bu zenginliğin olanaklarını kullanmak ve yaşatmak istedim. Hiç kuşkusuz, anlattığım olayların yapısı da buna itti beni. Sonuçta ortaya böyle bir dil çıktı.” (Yüce, 2005)

Romanın dilinin geleneksel anlatıma yaslanmış olması anlatımdaki abartılı ifadeleri ve doğaüstü olayları normal kılar. Bu anlatım biçimi romanı, büyülu gerçekçilik adıyla geçen türe özgü eserlere yaklaştırır. *Angela Carter ve Büyülu Gerçekçilik* (2009) isimli eserinin giriş bölümünde büyülu gerçekçilikle ilgili bilgiler veren Aytül Özüm’ün bu tür için belirttiği gibi *Uykuların Doğusu* romanında da “mantıksız ve inanılması güç olaylar, doğrulukları sorgulanmaksızın ve herhangi bir açıklamaya yer verilmeden tasvir edilir ve anlatılan öykünün bağlamında oldukları gibi kabul edil”ir (2009: 30). Anlatımında kimi zaman folklorik, efsanevi ve masalsi öğelerin kullanıldığı romanda doğaüstü olay ya da karakter edebi gerçekliğin bir parçası olur. Yaşadığı coğrafyanın zengin birikiminden yararlanarak kendine özgü bir dil yaratan romancıyı, herhangi bir sınıflamanın içerisine sokmayı doğru bulmamakla birlikte eserlerinin bu türe özgü birçok özelliği taşıdığını belirtebiliriz.

Yazarın romanı geleneksel anlatılara dayandırarak inşa etmesi, metinlerarasılık yöntemini gündeme getirir. Üslupla kurulan ilişkiyle beraber bu anlatılara yapılan göndermelerle de karşılaşırız. Metinlerarası düzlemde gerçekleştirilen bu göndermeler halk edebiyatı ürünleri ile sınırlı değildir. Romanda özellikle Franz Kafka, Jorge Luis

Borges ve Gabriel Garcia Marquez izlerini görmek mümkündür. Fakat yazar göndermeleri metnin iç dokusuna yerleştirildiği için bunları kesin çizgilerle ifade etmek güçtür. Gürsel Korat'la yaptığı söyleşide *Uykuların Doğusu*'ndaki metinlerarası ilişkilerden bahseden romancının, bu konuda söyledikleri eserlerinde diğer yazarlarla kurduğu etkileşimin boyutunu ve bu etkileşime nasıl baktığını göstermesi açısından önemlidir:

*“Uykuların Doğusu’nda, iş verilmediği için ne yapacağını bilemeyen, bu yüzden de kendini kitaplara vuran ve okuduğu kitapların içinde uçsuz bucaksız yolculuklara çıkan o uzun kuyruklu adam, Mısır’a doğru giderken, bir keresinde Borges’in kitaplarından (Düşsel Varlıklar Kitabı) birinin içinden geçer sözgelimi. Başka bir yerde de, anlatıcının dayısı, hikâyeyi, kurabiye kokularının içinde gezen hastalıklı bir ata benzetir ve onu bize kendisinin değil, içinde gezindiği bu kokularla kokulardan doğacak çağrışımların ya da varlığından bile haberdar olmadığımız bazı sezgilerin yazdırabileceğini söyler. Dolayısıyla, Proust zimnen anılmış olur. Bunlar küçük selamlamalarımdır. Bu selamlamayı gören okur biraz daha keyif alır belki, görmeyen de hiçbir şey kaybetmez. Çünkü roman o sayfalarındaki gücü bu küçük selamlamalardan almaz. Kaldı ki, bu selamlamayı bile kendinin kalmıştır ve bunu yapmak zorundadır. Yoksa, bunlar orada yama gibi sırttır durur.” (Korat, 2007)*

Romanda somut bir biçimde yapılan göndermeleri şöyle sıralayabiliriz: Badem Bıyıklı Adam'ın Cebrail Dede'ye Evliya Çelebi'nin “Seyahatname” eserinden anlattığı “Horoz Dede”nin (UD, 151) hikâyesi, Radyoevindeki Adam'ın okuduğu kitaplar arasında bulunan Jorge Luis Borges'in *Alçaklığın Evrensel Tarihi* kitabı, montajlanan Türk Halk Müziği ile Türk Sanat Müziğine ait türkü ve şarkı sözleri. Bunların yanında, Cebrail Dede'nin nasıl bir kuş olduğunu bilmediği halde peşine düştüğü “Berrak Sudan İçmeyen Kuş”, Anka kuşunu düşündürür. Yazar kendi eserleri arasında da metinlerarası ilişkiler kurmuştur. Yazar anlatıcı, Haydar adlı kahramanı değişkenliği ve belirsizliğiyle *Bin Hüzünlü Haz* romanındaki “yokluğuyla var olan” (UD, 132) Alaaddin'e benzetir.

Romanda döngüsel yapının oluşmasında etkili olan önemli tekniklerden biri geriye dönüştür. “Yapıcı geriye dönüş” (Tekin, 2006: 236) olarak adlandırılan bu geriye

dönüşlerle okuyucuya kahramanlarla ilgili bilgiler verilir. Zamanın çizgiselliğini kıran bu yöntem, metin adacıklarının oluşmasında önemli rol oynar.

Anlatıda dikkat çekici diğer bir anlatım biçimi “*leitmotiv tekniği*” dir (Tekin, 2006: 251). Müzikten edebiyata geçmiş olan leitmotiv terimi, “*bir müzik ya da opera parçasında tüm sesler boyunca tekrarlanan bir düşünce, bir duygu, bir durum ya da bir kişi hatırlatmaya yarayan ayırt edici nitelikte motif ya da tema*” (Tekin, 2006: 251) anlamını taşır. Ses unsurunun ön planda olduğu *Uykuların Doğusu* romanında, yazar çeşitli işlevlerde kullanarak bu tekniğin uygulama alanını genişletmiştir. Leitmotivler; imge niteliği taşıyarak romanın anlamsal dokusunu oluşturma, metin içi ilişkiler ağını görünür kılma, kahramanların ya da başka bir unsurun çizgilerini belirginleştirme ve yazarın üslubunun bir parçası olarak anlatımı zenginleştirme görevlerini yerine getirir.

“Uğultu”, “sessizlik”, “kırmızı”, “karanlık/siyah”, “kuş” sözcükleri romanda imge niteliği taşıyan leitmotivlerdir. “*Gürültü, boğuk ve anlaşılmaz ses*” (Türkçe Sözlük, 2005: 2030) anlamını taşıyan “uğultu” anlatıdaki iletişimsizliği ortaya koyar. Büyük bir karmaşa ve gürültünün hâkim olduğu şehirden uğultular yükselir. Yazar anlatıcı, bu uğultulardan uzaklaşmak istercesine odasında tek başına yazı yazmaktadır. Öte taraftan, kahramanın içinde dile gelmek isteyen hikâyeler de uğuldaktadır. Yazar anlatıcı, roman boyunca birbirine karışan bu uğultulara kulak verir. Bu uğultuların yanı başında duran “sessizlik” dikkat çekicidir. Toplumda ayak uyduramayan kahramanların yalnızlıklarının dilidir sessizlik. Radyoevinde iş verilmeyen adam, şehirle ilgili hayaller kurup geldiğinde onun sular altında kaldığını gören Cebrail Dede, insanlara güvenini yitiren Badem Bıyıklı Adam, yazar anlatıcının sürekli radyo dinleyen babası sessizliğe sığınır. Bu kahramanların hikâyelerini anlatan yazar anlatıcı da sessizdir. O, sesinin şehrin uğultularına kapılması engellemek istercesine odasında hikâyeler yazmaktadır.

“Kırmızı” rengi metaforik bir nitelik taşıyan diğer bir leitmotivdir. Kimi zaman artan bu rengin dikkat çekiciliğiyle yazar uyuyan şehri, insanları uyandırmak ister gibidir. Bu renk toplumu temsil eden şehirdeki artan tehlikeyi de işaret ediyor olabilir. İletişimsizliğin hâkim olduğu, karanlık gürültülerin yükseldiği şehir, alarm vermektedir. “Kırmızı”, şehirdeki huzursuzluğu, çatışmayı ortaya koyar. Bunlarla birlikte utanma, sıkılma hallerine de işaret eder. Leitmotive dönüşen renkler, temaları bütünler.

Bürokrasinin ağır ve hantal yapısı, Radyoevi'ne sinen karanlık ve siyah renkle yansıtılır. Haziran sopasıyla hâkimiyetini kuran karanlık sesli adamın insanları çalıştırdığı ata yadigârı denilen yerden siyah renkli gürültüler yükselir.

Anlatının tümünde olmakla birlikte arayış izleğinin yoğunlaştığı bölümlerde “kuş” sözcüğünün sıklıkla tekrarladığını görürüz. Bu imge yazarın diğer romanlarında olduğu gibi kahramanların, hayatın anlamını sorgulamaya yönelik arayışlarını temsil eder.

Romanda “efendime söyleyeyim”, “sözgelimi”, “sonra”, “derken”, “evet”, “öyle ki” ifadeleri de leitmotiv niteliği taşır. Bunlar belirttiğimiz gibi romanın dilini sözlü kültür ürünlerine yaklaştırmakla birlikte hikâyeler arası geçişleri de kolaylaştırmaktadır. Anlatıdaki diğer leitmotivleri ele aldığımız diğer bölümlerde inceleyeceğiz.

Netice itibariyle *Uykuların Doğusu*, geleneksel anlatılara özgü bir atmosferin oluşumunu sağlayan anlatma yöntemiyle inşa edilmiştir. Bu anlatım biçimi, yapı ve içeriğin birbirini bütünlediği bir eserin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Metnin kesintiye uğratılmasıyla uygulanan parçalı, kopuk anlatım; yapının oluşumunda önemli rol oynayan diğer bir tekniktir. Süreksizlik yaratıyor gibi görünse de bu teknik; anlatımı hareketlendirir, üretkenliğini sağlar ve çoğullatır. Metinlerarasılık ve romanın kurgusallığını ön plana çıkararak üstkurmaca gibi daha çok postmodern nitelikli eserlerde karşılaşılan bu yöntemlerle, anlatının çokkatlı ve zengin bir yapıya sahip olması sağlanmıştır. Anlatıdaki çizgiselliği kıran geriye dönüşler, romanın döngüsel yapısının oluşturulmasında etkilidir. Leitmotiv niteliği taşıyan sözcükler ise ritmik bir anlatım oluşumunu sağladıkları gibi imgeleşerek eserin anlam dokusunun yaratılmasında büyük rol oynar.

### 2.5.1.3. Olay örgüsü

*Uykuların Doğusu* romanında kurgu dairevi bir düzlem üzerine inşa edilmiştir. Döngüsel hareketin en küçük parçasına kadar belirleyici rol oynadığı olay örgüsü, birçok hikâye adacığının iç içe halkalanmasıyla birlikte helezonik bir şekil almıştır.

Başladığı yerde biten, bittiği yerde yeniden başlayan metin halkaları hem kendi etrafında hem de diğer hikâyeler etrafında döner. Yaratılan kaygan zemin üzerinde dinamik bir yapı sergileyen biçim, kullanılan anlatım teknikleriyle çokkatlı bir şekil olarak yatay olduğu gibi dikey yönde de hareket kazanmıştır. Romanın simgesel bir dille oluşturulmuş içeriğini biçimsel düzeyde ifade eden kurgu yapısı, anlatıyı oluşturan tüm unsurların aynı amaç etrafında hareket etmesiyle kusursuz bir biçim sergiler.

Roman, yarım bırakılmış olan “*Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek*” (UD, 229) şeklindeki sonuç cümlesinin devamı olan “*bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm.*” (UD, 7) bölümüyle başlar. Anlatının bitiminin başlangıcını oluşturacak şekilde tasarlandığı kurguda, bu birleştirme çevrimsel yapıyı somut bir biçimde ortaya koyar. *Harfler ve Notalar* kitabındaki “Hindistan’a Gitmek” (2007: 133) adlı yazısında *Uykuların Doğusu* romanını nasıl yazdığından bahseden romancının belirttiği gibi kendinden önceki bir zamanı, kendinden önce var olup da yazılmayan bir cümleyi işaret eden “yeniden” sözcüğüyle birlikte bu eksik biçimdeki başlangıç cümlesi; yarattığı sürerlik, devamlılık hissi ile daha ilk adımda okuyucuyu sonsuz bir döngünün içine çeker. Eksik cümleyi “*Doğrusunu istersen, içimdeki hikâyenin hangi cümleden başlayacağını bilemiyordum o sırada.*” (UD,7) sözü takip eder. Bu söz, yarım bir cümleyle başlayan romanın, bir başlangıcının olmaması durumunu destekler. Çembersel biçimin bir başı ya da sonu olmaz, nereden başlarsanız tekrar başladığınız yere gelirsiniz. Dolayısıyla hangi cümleyle başlanacağı bulunamayan romanın, aslında bir başlangıç cümlesi olmadığı gibi bitimi de yoktur. Bu dairevi yapı, sonsuzluk hissi yaratmakla birlikte çıkışsızlığı da beraberinde getirmektedir.

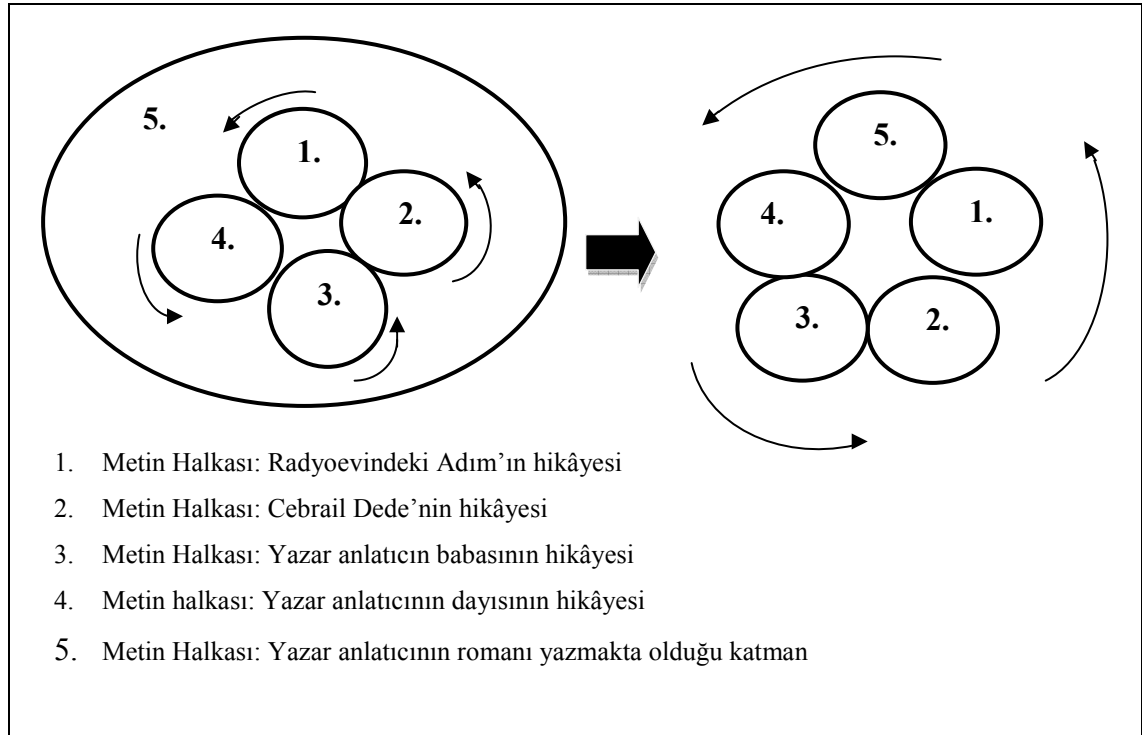
Aynı yazısında *Uykuların Doğusu* romanının yazılış serüvenini, bir kitap boyutunda yazmak istediğini ifade eden Hasan Ali Toptaş, romanın ilk cümlesini bulmak için çok uğraştığını ve bu durumun yaklaşık sekiz ay sürdüğünü belirtir. Yazarın bu konuda yazdığı şu sözler, romanın başlangıç bölümünün nasıl oluşturulduğuyla ilgili bilgi verdiği gibi eserlerini nasıl yazdığı ve bu konuda gösterdiği hassasiyeti ortaya koyması açısından dikkat çekicidir:

“Uykuların Doğusu’na başlarken kafamda sadece “İnsan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda”dır düşüncesi vardı. Bu düşüncenin yanında da roman yazma arzusu vardı elbette. Ne var ki, her zamanki gibi ben yazacağım romanda neleri nasıl yazacağımı bilmiyordum. Pusulam yoktu açıkçası, haritam yoktu, planlarım, karakterlerim ve hikayelerim yoktu. Bütün bunları metin içinde metinle birlikte düşünüp metinle birlikte oluşturacağımı bildiğim için, o günlerde ben ilk cümleyi arıyordum sadece; masaya oturuyor, özene bezene yüzlerce cümle yazıyor ve bunların hiçbirini beğenmiyordum. Yazdığım her cümle kendi sınırının sonuna varınca tık diye bitiyordu çünkü, sonraki cümleyi doğuramıyordu. Ben de masadan kalkıp başka şeylerle uğraşılıyor, aklım sıra ruhumu evin içinde biraz gezdiriyor, sonra heyecanla gelip masaya yeniden oturuyordum.

*Bu can sıkıcı durum, yaklaşık sekiz ay sürdü.” (Toptaş, 2008: 133)*

Romanın olay örgüsünün kurgulanış biçimini, aşağıdaki şekil üzerinden açıklamaya çalışacağız:

**Şekil 2.5.1.**



Şekilde görüldüğü gibi helezonik yapıdaki olay örgüsü, birçok hikâye adacığının iç içe geçmesiyle oluşmuştur. Bu vaka halkaları kendi etraflarında döndükleri gibi diğer halkalar etrafında da dönerek olay örgüsünün dairevi bir biçim almasını sağlar. Çerçeve hikâye ile eş zamanlı olarak anlatılan bu metin adaları eşit hacme sahip değildir. Yazar anlatıcının romanı yazmakta olduğu metin halkası olan çerçeve hikâye, romanın sonunda ardı ardına sıralan diğer halkalara eklenilerek döngüsel yapıyı tamamlar.

Olay örgüsünü oluşturan bu hikâyeleri teker teker incelemeye geçsek. “5. Metin Halkası” olarak adlandırdığımız çerçeve hikâye, anlatının sonuna doğru Dayı karakterinin “Hasanım Ali” hitabıyla adını öğrendiğimiz yazar anlatıcının, hikâye yazma serüveni etrafında şekillenmiştir. Vaka halkalarının üzerinde inşa edildiği bu katman, anlatının yazılma süreciyle birlikte bununla ilgili problemlerin anlatıya malzeme olduğu üstkurmaca düzlemidir.

Yazar anlatıcı ile birlikte bu katmandaki vakaların oluşumunu sağlayan kişi Haydar adlı kahramandır. Yazar anlatıcının bir “ben”i olarak düşünebileceğimiz soyut nitelikli bu kahraman, masasının başında hikâye yazmakta olan yazar anlatıcıyla konuşur. Ona yazmakta olduğu hikâye ile ilgili sorular sorar. Yazar anlatıcı ve onun demir parmaklıkları bir pencerenin ardından gözlemlediği şehir arasındaki bağ olan Haydar, kahramanın dışarıdan kendini seyrettiği gözüdür. Dayısının hikâyeler hakkında söylediği her şeyi aklında tutup kahramana hatırlatan Haydar, romanı kontrol eden olduğu gibi onu başlatan ve yönlendiren gizli bir güçtür. Olay örgüsü, onun şehrin içine doğru koşarak bağırdığı “(...) kaçın yağmur yağacak (...)” (UD, 8) sözüyle hız kazanır. Diğer hikâyelerin oluşumunu tetikleyen bu sözle yazar anlatıcı, yıllar önce yaşanan sel olayını düşünür ve anlatı geçmişe doğru uzanan bambaşka bir evrene doğru yol alır.

Yazar anlatıcı, zihninde dehşet verici uğultularla birlikte yankılanan Dayı’sının hikâyesini yazmak üzere masanın başına oturmuştur. Kahramanın yazarken ara ara hatırladığı bu hikâye, diğer hikâyelerin ara girmesiyle sürekli ertelenir. Erteme, romanın biçimsel yapısının oluşumunda oldukça etkili olmakla birlikte bu hikâyeyi anlatının “gizem ya da şaşkırtma öğesi”ne (Forster, 1985: 130) dönüştürür. Romancının

belirttiğimiz yazısında, “*metnin enerjisini sağlayan bir nokta*” (2007: 135) olarak bahsettiği Dayı’nın hikâyesi, son bölümde anlatılır. Askıda bırakılan bu hikâye romanın sonuna kadar gizli tutulmuştur.

Odağında daha çok hikâyenin kendisinin yer aldığı yazma süreciyle devinim kazanan çerçeve vaka halkasında, “*iç gerginlik*”i (Bourneur-Quellet, 1989: 39) sağlayan güçlerden biri, yazar anlatıcının penceresinden gözlemlendiği şehirdir. Kaotik ve gergin bir atmosferin hâkim olduğu şehirde, büyük bir karmaşa yaşanmaktadır. Romanın merkezine oturtulmuş olan “uyku/uyanıklık” imgesinin ifade ettiği gibi insanların birbirlerini görmediği, başkalarının seslerini duymadığı şehrin her tarafından patlama sesleri gelmekte, insanlar sokak ortasında birbirlerini öldürmektedir. Topluma hâkim olan iletişimsizliği yansıtan bu karmaşa, bireyin yalnızlaşmasına sebep olur. Bu açıdan bakıldığında kahramanın, yazı yazdığı odasının penceresinden şehri izlemesi anlamlıdır. O; bireyin ruhunu ezen, yaşamasına olanak tanımayan şehrin kaotik ve hızlı yaşamından, hayatın acımasızlığından, insanların farkında olmadan içinde buldukları derin uykudan korkar. Şehirden uzaklaşmak için yürüyüşe çıkan, kendini kitap okumaya veren ya da ne olduğunu kendilerinin de bilmediği bir şeyin peşine düşen diğer kahramanlar gibi yazar anlatıcı da odasında hikâye yazarak uyku halinin yaşandığı, karmaşa ve gürültüsü ile insanı ezen şehirden, bir anlamda toplumdan uzak durmaktadır.

Şekilde “1. Metin Halkası” olarak belirlediğimiz, “*çekirdek/ iç vaka*” (Çetişli, 2004: 64) niteliğindeki hikâye adacığın yazar anlatıcının yıllar önce şehri harabeye çeviren seli düşünmesiyle birlikte oluşmaya başlar. Metin adacıkları içinde en geniş hacme sahip olan bu vaka halkası, anlatının sonunda yazar anlatıcının dedesi olduğunu öğrendiğimiz, radyoevinde çalışan adamın hikâyesi etrafında şekillenmiştir. “*Karanlık masalların karanlık köşelerinden çıkıp gelmişe benzeyen korkunç*” (UD, 9) selle ivme kazanan bu hikâye, olay örgüsünün tamamının sondan başlaması gibi sondan başlayıp dairevi bir biçim alır.

Şehri yerle bir eden sel sırasında radyoevinde kimse kalmadığından yetkililer, anons yapma işini -romandaki birçok karakter gibi adı olmadığı için Radyoevindeki Adam şeklinde bahsedeceğimiz -kahramana verirler. Bu olaydan sonra yazarın geriye

dönerek başından geçenleri anlattığı bu kahraman, radyoevinin en pısrık adamı olarak tanınmasına rağmen aslında çok çalışkan, mesleğiyle ilgili engin bir bilgiye sahip, deneyimli, yetenekli ve azimli birisidir. Böyle olmasına rağmen atama emriyle birlikte başkentten kalkıp gelen bu adama, radyoevindeki yetkililer bir türlü iş vermezler. Davranış ve sözleriyle adamdan sanki elini hiçbir şeye sürmeden aylak aylak gezmesini isteyen yetkililer, “ (...) işsizlikten gebermedin ya be adam, maaşın tıkır tıkır işliyor nasılsa, daha ne istiyorsun Allah’tan, belanı mı” (UD, 11) deyip yanlarından kovarlar. Fakat kahraman bıkip usanmadan, gururunu bir kenara bırakarak yetkililerin kapısına dayanıp sürekli iş isteyip durur.

Romanda her bir metin halkası, belirli temalar etrafında şekillenmiştir. İronik bir dil kullanılarak oluşturulan Radyoevindeki Adam’ın hikâyesinde; bürokrasinin gölgesinde hantallaşmış bir sistemin hâkim olduğu devlet dairelerinin kapalı, hapsoldüğü kurallar içerisinde bireyi kimliksizleştiren yapısı simgesel bir anlatımla ortaya konulmuştur. “*Kafkaesk*” (Kundera, 2005: 115) tonlamaların yoğunlaştığı bölümde; radyoevinin karanlık, kaotik atmosferi ve ezici bir güç olarak kahramanın üzerinde oluşturduğu baskı çatışma ve gerilimi yaratır.

Radyoevindeki Adam, yetkililerin kulağını bükeler diye büyük bir özenle başkente mektuplar yazar. Fakat hiçbir zaman karşılık almaz. İş almak için ne kadar yalvarsa, herkesi kendisine güldürtecek, alay ettirecek türlü şaklabanlıklar yapsa da “*ensesi kütük kalınlığındaki yetkililer*” (UD, 17) onu hiç umursamazlar. Bu durum karşısında giderek bir köpeğe benzemeye başlayan Radyoevindeki Adam’ın, “*insanı hızla öğürme noktasına götürüp getiren, içleri iğrenç görüntülerin çağrışımlarıyla dolu, yillanmış fare ölüsü gibi tüylü tüylü kok*”an (UD, 19) bir kuyruğu çıkar. Kahramanın yaşadığı yabancılaşmayı simgeleyen fantastik nitelikli bu olay, romanın kendine özgü gerçeklik evreni dâhilinde düşünüldüğünde yadırgatıcı bir etki yaratmaz. Tzvetan Todorov’un Franz Kafka’nın eserleri için belirttiği gibi “*doğüstü vardır ancak bizim gözümüzde kabul edilemez yanı yoktur*” (2004: 165). Simgesel bir değere sahip olan bu olay, kahramanın yaşadığı topluma uyum sağlayamadığını gösterdiği gibi bürokrasi karşısında bireyin kimliksizleşmesini, değersiz kılınmasını temsil eder.

Radyoevinde çalışan diğer kişilerle ilişki kuramayan kahraman, gittikçe yalnızlaşır. Eve kapanıp hiç kimse ile konuşmayınca karısı çare olur diye hocalar, falcılar, üfürükçüler çağırır. Toplumla bütünleşemeyip yalnızlaşan kahraman, kendisini şehrin sefalet ve yoksulluğun yaşandığı, büyük bir karmaşa ve düzensizlik içindeki uzak semtlerine atar. Toplumdan ve onun simgesi haline gelen şehirden uzaklaşmak ister. Yürüyüşün bir yolculuğa dönüşmesi romanın çoğulcu yapısını destekler. Bu izlek, başka hikâye adacıklarının oluşmasında etkilidir.

Kahraman şehirden uzaklaşmak istese de “*gövdesi gözükmeyen sinsî bir canavar*” (UD,40) gibi şehir onu takip eder. Sonsuz büyüklükteki bir labirenti andıran şehir, roman kişilerinin çatışma içerisinde oldukları bir kahramana dönüşmüştür. Radyoevindeki Adam, sefalet görüntülerinin gittikçe arttığı sokaklarda gezerken kendisini yoldan geçenlerin önünü kesip onlardan para olmaya çalışan çocukların içinde bulur. Etrafında toplanan çocuklar karşısında korkudan ne yapacağını bilmeyen kahramanı, elindeki kamçıyla birlikte bir atlı gelip kurtarır. Çocukların her birini bir tarafa savuran bu heybetli adam, kahramanı ata yadigârı dediği yere götürür. Yolda ona kendi hikâyesini anlatır. Yazarın kahramanların yol alışını ve Radyoevindeki Adam’ı kurtaran bu kişinin hikâyesini birlikte anlatış biçimi oldukça farklı ve dikkat çekicidir.

Ana metin halkalarının içinde oluşan hikâye adacıklarından biri olan bu adamın hikâyesi şöyledir: Kahramana bir zaman önce babasından Haziran adlı bir sopa kalır. Masalsı özelliklere sahip olan Haziran, herkesi hayretler içerisinde bırakan bir sopadır. Adını taşıdığı ayın çağrışımları ve anlamı gibi Haziran sopası, “*tıpkı bir cehennem gibi olanca şiddetiyle gece gündüz yanar*” (UD, 60). Ayrıca yılın altıncı ayı olan bu ayın romanda altıncı bölümde anlatılması dikkat çekicidir. Anlatıda bu tür ayrıntılara diğer bölümlerde de rastlarız.

Şehrin merkezden uzak bu yerinde kendi hâkimiyetinde bir düzen kuran adam; Haziran sopasını önceleri ata yadigârı dediği, sevkiyat işlerinin yapıldığı işyerinde isyan edenleri, nankörlük yapanları, işi savsaklayanları dize getirmek için kullanır. İş yerinden yükselen siyah renkli gürültüler gibi karanlık bir sese sahip olan adam, bir gün çocukların bir adamı aralarına alıp eziyet ettiğini görür. Haziran sopasıyla çocukları dağıtıp adamı kurtarır. Daha sonra bu adamın kendisine minnettar kalmasından etkilenip

eline aldığı Haziran sopasıyla çocukların eline düşen yabancıları kurtarmaya başlar. Haziran'la çocukları döven adam, diğer insanların bu şiddete karşı duyarsız kaldığını, uyuşukluklarını, hımbıllıklarını görünce onları da dövmeye başlar. Bir süre sonra ise Haziran sopasını hâkimiyetini pekiştirmek için kullanır. Zamanla kan görmeye alışan kahraman, hiçbir sebep olmadığı halde çocukları döver. Fakat bir gün Haziran sopasını kaybeder. Haziran'ı ne kadar arasa, onu bulmak için hizmetkârlarıyla birlikte herkese işkenceler yapsa da bulamaz. Yaptığı işkencelerle birlikte öyle bir karanlık yaratır ki güneş bile doğmaz olur. Daha sonra bu karanlığı aydınlatan “ışık adam”lar (UD, 69) ortaya çıkar. Cümbüş ve keman çalıp insanları mutlu eden ışık adamlar diğer insanların canı yanmasın diye sopaların altına girerler. Haziran sopasının sahibi adam ise insanların kafasını karıştırıyorlar diye onları öldürür. Işık adamlar ortadan kaybolunca karanlık daha da artar ve insanlar daha çok suskunlaşır, sessizleşir.

Şiddetin aracı olan Haziran sopası, onu kullanarak etrafındakilere hakimiyet kuran karanlık sesli adam, siyah renkli uğultuların yükseldiği ata yadigarı denilen yer ve ışık adamlar, metaforik bir anlatımın hakim olduğu anlatıda simge değer niteliği taşır. Radyoevindeki Adam şehrin karanlık ve kaotik atmosferinden uzaklaşayım derken aslında aynı biçimde işleyen bir düzenin içinde bulmuştur kendini. Haziran sopasının şiddetiyle hâkimiyet kuran adamın ata yadigârı dediği yerde insanları susturarak çalıştırması, iş yerinde çalışanların kafasını karıştıranları dize getirmesi, yaptığı işkencelerle güneşin bile doğmaması anlamlıdır.

“*Bakışlarında biriken kıpkırmızı bir sesle, ey insanoğlu, elini uzat ve beni kurtar*” (UD, 79) diyen, içleri doldurulmuş kuşları gördükten sonra apar topar ata yadigârı denilen yerden ayrılan Radyoevindeki Adam, kendisini bir mezarlığın yanında bulur. Mezarlıkta ışıl ışıl parlayan bir mızıkâ bulur. Tıpkı Haziran sopası gibi büyülü bir niteliğe sahip olan mızıkâ her yeri aydınlatır. Bu mızıkânın üstünde “*YANIK HÜSREV PAŞA-Made in China*” (UD, 77) yazılı olup üzerinde ölü bir kelebek resmi vardır. Mızıkâ olay örgüsünün oluşumunda önemli yere sahip bir motiftir. Özellikle metin halkalarının birbirine bağlanmasında işlevsel bir rol oynar.

Kahraman mızıkâyı alıp radyoevine gelir ve hiç kimseyi umursamadan sürekli çalar. Mızıkâyı çaldıkça yüreği ferahlayan, ruhu aydınlanan Radyoevindeki Adam'ın

vücudu eski haline dönmeye, değişip yenileşmeye başlar. Radyoevinde kendisine hiçbir iş verilmeyen, dışlanan, sesini hiç kimseye duyuramayan kahraman mızıka ile kendisine ait bir ses bulur. Kendine dönerek var olduğunu hisseder. Radyoevindeki Adam bir süre sonra kitaplara merak salar. Sahaflardan aldığı “*Fiyakalı İntihar Teşebbüsleri, Peygamber Dublörlüğü, Basit Bilgilerin Gizli Dehşeti, Büyük Cami Yangınları, Melek Yüzlü Şeytanları Şeceresi, Alçaklığın Evrensel Tarihi (...)*” (UD, 87) gibi birbirinden ilginç kitaplarla radyoevinden uzaklaşıp başka diyarlara gider. Hasan Ali Toptaş’ın çoğu romanında olduğu gibi kitaplar, toplumla iletişim kuramayıp yalnızlaşan kahramana bir çıkış yolu sunar.

Radyoevindeki Adam’ın hikâyesi başladığı yere, sel olayına geri döner. Şehri alt üst eden sel çıktığında kahraman yine kitap okumaktadır. Elinde şehirde meydana gelen sel gibi akıl almaz felaketlerin anlatıldığı “*Afat-ı Temmuz*” (UD, 95) adlı kitap vardır. Kahraman, kendisini okuduklarına o kadar çok kaptırmıştır ki dışarıda olanların kitapta gerçekleştiğini düşünür. Bu sırada bir müstahdem gelip müdürün onu çağırdığını söyler. Siyah ahizeli bir telefon ile kahramanla konuşan müdür, radyoevinde kimse kalmadığı için anons yapma görevini ona verir. Atandığı günden beri iş verilmeyen, sürekli aşağılanan kahraman bu durum karşısında oldukça heyecanlanır. Hemen anonsları yapmaya başlar. İnsanlara dışarı çıkmamaları gerektiğini belirten anonsu okuduktan sonra yüz on iki yıl önce yaşanan felaketlerin anlatıldığı “*Afat-ı Temmuz*” kitabından bölümler okur. Yetkililer, insanları korkutan bu anonslardan ilk başta hoşnut olurlar. Daha sonra insanların kafasını karıştırıyor diye engel olmak isterler.

İnsanların evlerinden çıkmadığı, çıkanların sulara kapılıp nereye gittiğinin bilinmediği, şişen ölülerle birlikte her şeyin birbirine karışarak sulara yüzdüğü sel, darbe döneminin karmaşık ve kaotik atmosferini çağrıştırır. Üç gün süren bu felaketten sonra insanlar sandallara binip şehirde gezintiye çıkar. Kentin girişine sürüklenenler, burada otobüslerinin başında şehre girmek için bekleyen insanları görür. Yazar anlatıcının diğer dedesi olan Cebrail Dede de bu bekleyenler arasındadır. Herkes gelen sandallara binip şehre giderken o öylece bekler.

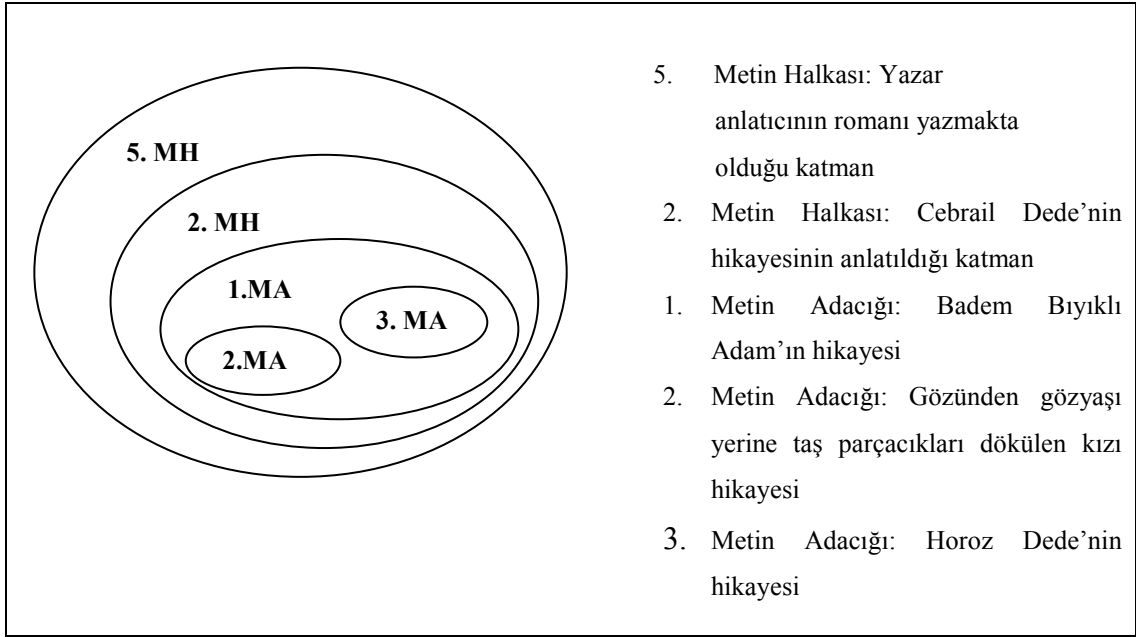
Bu noktadan itibaren şekilde “2. Metin Halkası” olarak belirlediğimiz Cebrail Dede’nin hikâyesi oluşur. Sel vakasının bağlayıcı bir fonksiyon üstlenerek diğer

halkaya bağladığı bu adacıkta, büyük umutlarla şehre gelen Cebrail Dede'nin arayış izleği etrafından örüntülenen hikâyesi anlatılır. Şehirde kuracağı hayatın hayaliyle köyü ve ailesini geride bırakan Cebrail Dede, geldiğinde şehrin sular altında kaldığını görür. Yaşadığı büyük hayal kırıklığıyla sessizliğe gömülüp hiçbir şey duymayan kahraman, herkes gidince sel sularının çevrelediği otobüsün üstünde tek başına kalır. Cebrail Dede, daha sonra sandalla kendisi gibi sessiz olan bir adamın sandalına binip şehre doğru yol alır. Cebrail Dede'nin birlikte gittiği bu adamın kim olduğu belirtilmeyip romanın sonuna doğru ortaya çıkmakla birlikte “*insana dağ yamaçlarındaki ağıllarla ıslak keçi postlarını hatırlatan, oldukça keskin ve inatçı*” (UD, 117) kokusu ve sonra Cebrail Dede'ye vereceği mızıkadan bu kişinin Radyoevindeki Adam olduğunu anlarız.

Cebrail Dede ve Radyoevindeki adam küreği olmayan sandallarıyla şişip su yüzüne çıkan cesetler, birbirine karışan türlü türlü nesnelere arasında uzun süre dönüp durduktan sonra şehre doğru sürüklenirler. Bu arada Cebrail Dede, “*(...) çocuklarım gitti, çocuklarım gitti (...)*” (UD, 124) diye bağırarak birisini duyar. Yüzme bilmediği halde çocukları kurtarmak için suya atlayan kahraman, boğulmamak için tekrar sandala gitmek ister. Onu kurtarmaya çalışan Radyoevindeki Adam birbirlerine yaklaştıkları anda cebinden çıkardığı mızıkayı ona uzatır. Mızıkaya Cebrail Dede'nin elinde kalır ve sandal oradan hızla uzaklaşır. Büyük bir karanlığa dönüşen sudan Cebrail Dede'yi yazarın öne çıkardığı fiziksel özelliğiyle adlandıracağımız Badem Bıyıklı Adam kurtarır. Cebrail Dede'ye çocuklarım gitti değil, çuvalarım gitti diye bağırdığını söyleyen adam onu alıp evine götürür. Ona yanında kalıp şekerçi dükkânında çalışabileceğini söyler.

Badem Bıyıklı Adam'ın Cebrail Dede'ye anlattığı hikâyesiyle birlikte bu metin halkasının içinde başka bir adacık oluşur. Bu bölümdeki çerçeve ve çekirdek hikâyeleri daha yakından göstermek olay örgüsünün kuruluş biçimini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır:

Şekil 2.5.2.



Romanda yazar, 2. Metin Halkası ve onun içinde oluşan 1. Metin Adacığ'ını birlikte yürütür. 1. Metin Adacığ'ının içindeki 2. Metin Adacığ ve 3. Metin Adacığ sırasıyla 2. Metin Halkası ve 1. Metin Adacığ'ıyla eş zamanlı olarak anlatılır. Halkalar içe doğru gittikçe geçmiş zamana doğru ilerler. Yazma zamanına en yakın olan 5. Metin Halkası, en uzak olanlar ise 2. Metin Adacığ ve 3. Metin Adacığ'dır.

2. Metin Halkası'nın -daha sonra da devam etmekle birlikte- içindeki 1. Metin Adacığ'ıyla eş zamanlı olarak ilerleyip onunla sonlanan kısmında; Cebrail Dede'nin Badem Bıyıklı Adam'la birlikte şekerçi dükkânında çalışması, ailesini şehre getirmesi, Badem Bıyıklı'nın zamanla dükkâna gelmemesiyle birlikte onu tek başına işletmesi, Badem Bıyıklı'nın ölüp tüm mirasıyla birlikte şekerçi dükkânını ona bırakması, dükkânı işleten dedenin bir gün durup dururken kapatıp eve kapanmasına kadar süren olaylar anlatılır.

Cebrail Dede'nin hikâyesi içerisinde oluşan Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesi onunla paralel olarak hayatın anlamını sorgulama ve arayış izleği etrafında şekillenmiştir. Badem Bıyıklı Adam, adam zengin bir ailenin iyi eğitim görmüş çocuğudur. Ailesinin ne yaptığını iyi bilen çelebi ruhlu biri olduğunu düşünüp

geleceğine dair parlak hayaller kurduğu kahraman, arkadaşlarıyla gezip eğleneceği, zengin bir hayat sürdüreceği yerde avare bir ruhla kendisini şehrin en berbat görüntülerinin olduğu, fakirlik içindeki semtlerine atar. Romandaki diğer kişiler gibi yaşadığı hayattan uzaklaşmak isteyen kahraman, şehrin uzak semtlerinde gezer durur. Böyle gezinip dururken anlatılan şehir hikâyelerinden birinin peşine düşer. Bu hikâye, şekilde 2. Metin Adacığı olarak belirlediğimiz, ağlarken gözlerinden gözyaşı yerine irili ufaklı taşların düştüğü güzeller güzeli kızın hikâyesidir. Kahraman, anlatılan bu kızı merak edip görmeye gider. Acı çeken kızı seyretmeye geldiği için kendinden utanan Badem Bıyıklı Adam daha sonra hikâyenin aslını öğrenir. Aslında gözlerinden gözyaşı yerine irili ufaklı taşalar döken kız ve babası orada işkence yapılarak tutuluyor ve oraya toplanan insanlar kızı değil, kızına yapılan işkenceler karşısında çaresizce acı çeken babayı seyretmeye geliyormuş. Bunu öğrenen Badem Bıyıklı Adam insanlara olan tüm güvenin yitirip kendini kitaplara verir. Okudukları içinde en çok Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'ndeki "*Horoz Dede*"nin (UD, 151) hikâyesi ilgisini çeker. "*Hacı Bektaş Veli'nin ardı sıra Horasan'dan kalkıp gelen, beş yüz elli bir yıl önce bu şehri kuşatan askerler*" (UD, 151) arasında yer alan Horoz Dede, bir horoz gibi yirmi dört saatte yirmi dört defa "*Kalkın ey gafiller!*" (UD, 151) diye bağırmış. Bu hikâye, romanın "uyku" imgesi etrafında dönen anlamsal çerçevesini tamamlar. Horoz Dede'nin mezarını ziyaret eden Badem Bıyıklı Adam, orada tıpkı onun gibi "Kalkın ey gafiller!" diye bağıran bir ihtiyar görür. Fakat adam, Horoz Dede gibi insanları uyandırmak için değil; aç olduğu için bağırmaktadır. Yazar, geleneksel anlatılarda olduğu gibi bu tür şaşırtıcı durumlarla hikâyelerin seyrine kapılan okuyucunun hem dikkatini yoklar hem de ona anlatının oyunsu yönünü hissettirir. Badem Bıyıklı Adam'ın birlikte şehrin uzak semtlerinde gezdiği bu adam, Horoz Dede'nin otuz yıl önce öldüğünü ve kadınların peşinde koşan çapkın biri olduğunu söyler.

Badem Bıyıklı Adam'ın babasının işleri kötüye gider. Yaşadıkları köşkü ve diğer mallarını satarlar. Kendisini yine şehrin bilinmeyen sokaklarına atan kahraman, bir kahvede otururken karşılıklı sinirli bir şekilde oturan iki adam görür. Bu adamlarda biri diğerine şeker uzatınca aralarındaki gergin hava birden yumuşar. Her taraf şenlenir, renklenir, ıslıl ıslıl yanar. Sanki büyülü bir şey gerçekleşmiş gibidir. Bu olaydan sonra Badem Bıyıklı Adam bir şeker dükkânı açmaya karar verir. Şeker satma işini büyük bir

ciddiyetle yapan kahraman, zamanla tekdüzeleşen yaşam içerisinde mutsuz hayat sürdürür.

Olay örgüsünde, Radyoevindeki Adam'ın hikâyesinin içindeki Haziran sopasının sahibi adam ile Cebrail Dedenin hikâyesinin içindeki Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesi arasındaki “*simetrik*” (Bourneur-Quellet, 1989: 61) ilişki dikkat çekicidir. Çerçvelendikleri metin halkaları içindeki duruşları ve anlatılış biçimleri birbirine benzemekle birlikte hikâyelerde birtakım ortak noktalar vardır. Kahramanların her ikisinin babalarının zengin olması, karanlık işlerle uğraşması ve kadınlara düşkün olması benzerdir. Ayrıca Haziran sopasının sahibi adamın ata yadigârı dediği yer ve Badem Bıyıklı Adam'ın yanındaki ihtiyarla birlikte gördükleri ne yapıldığı bilinmeyen fabrika birbirini çağrıştırmaktadır.

Şekerci dükkânını bir süre işlettikten sonra eve kapanıp hiç kimse ile konuşmayan Cebrail Dede ise adını, nasıl olduğunu bilmediği bir kuşun peşine düşer. Yazar anlatıcının babası yani oğluya tüm şehri gezip herkese bu kuşu sorar. Yazarın diğer romanlarında da karşılaştığımız “kuş” motifi arayışı simgeler. Bu arayış, kişinin hayatın anlamını, “ben”ini bulmaya; varoluşunu keşfetmeye yöneliktir. Paradoksal bir nitelik taşıyan bu arayışın belirsizliğini, Cebrail Dede'nin aradığı kuşun berrak sudan içmemesi ortaya koyar.

Başlangıçta herkes bu kuşu merak edip Cebrail Dede'ye kulak verse de bir süre sonra onunla dalga geçmeye başlarlar. Şehri karış karış gezen kahramana, bir gün şehri çevreleyen surların arasında kurulan bir panayır yerinde gördüğü pala bıyıklı bir Çingene, aradığı kuşla ilgili bir hikâye anlatır. Pala bıyıklı Çingene, Cebrail Dede'ye para karşılığında bu kuşu gösterebileceğini söyler. Anlatılanlar karşısında oldukça heyecanlanan kahraman Çingenelerle birlikte gitmeye karar verir. Fakat daha sonra pala bıyıklı Çingene ona anlattıklarının uydurma olduğunu, böyle bir kuşun olmadığını söyler. Bunları duyunca büyük bir hayal kırıklığına uğrayan Cebrail Dede, adeta aklını yitirir. Bir süre odasındaki tavana öylece bakan kahraman, bir daha yataktan kalkamaz. Cebrail Dede, daha sonra aradığı kuşun evin yanına geldiğini söyleyip pencerenin yanına gider ve oğlunu da kuşu aramaya gönderir. Fakat geldiğini söylediği bu kuşu kimse göremez. Kuş hava karardıktan sonra gelmeye başlayınca oğlu dışarıya

çıkmaktan korktuğunu söyler. Cebrail Dede, korkmaması için ona bir zamanlar Radyoevindeki Adam'ın verdiği mızıkayı verir. Korktuklarında, zor durumda kaldıklarında kahramanlara arkadaşlık eden mızıkacı imgesel olduğu gibi işlevsel bir değere de sahiptir. Vaka halkalarını birbirine bağlar. Mızıkacı kime geçse onun hikâyesini anlatılmaya başlanır.

Olay örgüsünde “3. Metin Halkası”nı yazar anlatıcının babasının hikâyesi oluşturur. Diğer halkaları tamamlayan bu küçük hikâye adacığında, çocukluğu olmayan bir kuşu aramakla geçen, sessiz ve kederli bir karaktere sahip babanın başından geçenler anlatılır. Şekerci dükkânını tekrar açan kahraman, Cebrail Dede'nin geldi dediği fakat kimsenin görmediği kuşun peşine düşmemek için eve geç gelmeye başlar. O da bir tür kaçış içerisindedir. Romanda kaçış önemli bir “*entrika gücü unsuru*”dur (Bourneur-Quellet, 1989: 39). Şehrin sokaklarında avare avare gezinirken şarkıların, türkülerin söylendiği bir kahveye gelir. Daha sonra sürekli geldiği bu kahvede bir kız gören kahraman, ona âşık olur. İleride yazar anlatıcının annesi olarak karşılaştığımız bu kızı tekrar görünce peşine düşüp evine kadar takip eder. Cebrail Dede ile birlikte kızı istemeye gittiklerinde onun Radyoevindeki Adam'ın kızı olduğu çıkar ortaya. Cebrail Dede ve Radyoevindeki Adam birbirlerini hatırlarlar. Bununla birlikte hikâye halkaları yine birleşir, döngüsel yapı bir kez daha çıkar ortaya. Radyoevindeki Adam ve Cebrail Dede birbirlerine eski günlerden, şehri yerle bir eden selden bahsederler. Radyoevindeki Adam yaptığı anonslardan sonra işten kovulmuştur. Sandalıyla birlikte eve giderken Cebrail Dede'yi görmüştür. Hala yıllarca aradığı o kuşu düşünen Cebrail Dede ise gittikçe hassaslaşır. Gördüğü her şey için hüznülenecek bir sebep bulup ağlar. Romanda acımasızlıklarıyla karşımıza çıkan çocuklar, eve gelip onunla alay ederler. Zamanla bir kuşa benzeyen Cebrail Dede, bu hengâmenin içinde bir kuş gibi ölür.

“4. Metin Halkası” olarak belirlediğimiz Dayı karakterinin hikâyesi, on dokuz bölümden meydana gelen anlatıda on sekizinci bölümden itibaren oluşmaya başlar. Yazar anlatıcının çok sevdiği ve onun gibi olmak istediği Dayı'sı, kahkahaları ve neşesiyle etrafındaki herkesi mutlu eden şen şakrak birisidir. Aynı zamanda bilge bir kişiliğe sahip olan Dayı, kahvecilik yapmasına rağmen sürekli kitap okur. Bu alışkanlık ona babası olan Radyoevindeki Adam'dan kalmıştır. O, “Hasanım Ali” dediği yazar anlatıcıyla her konuda olduğu gibi hikâye yazma konusunda da konuşur. Hikâye yazma

konusunda söyledikleri yazarın bu konudaki fikirlerini yansıttığı gibi romanın kuruluş felsefesi hakkında da ipuçları içerir. Onun şu sözleri romanın yapısına ayna tutması açısından dikkat çekicidir:

*“Sonra elini dünyanın üzerinde gezdirircesine, geniş bir şekilde sallayarak, bu sefer de hikayeyi bir ovaya benzetmişti dayım ve bir ovada neler bulunabilecekse hiç üşenmeden hepsini tek tek saymıştı. Ağaçları, gölgeleri, kengerleri, gelincikleri, otları, ekinleri, kuşları, böcekleri, titreşimleri ve çeşitli sesleriyle birlikte alıp bir ovayı sesinin içinde yeniden var etmişti bir bakıma. Ardından da, işte bu ova kendisini yazdırmaz Hasanım Ali, bakarsın, oradaki ağaçlardan biri bilinmeyen bir nedenle kuruyuverir de biz ağacı yazıyoruz diye tutar ovayı yazarız, demişti.”* (UD, 214)

Bu sözler Dayı’sının hikâyesini yazmak için masaya oturan yazar anlatıcının, dedelerinin hikâyelerinden başlayarak birçok hikâyeye anlatması durumunu ifade eder.

Gizem ve şaşkırtma ögesi olarak sunulan Dayı’nın hikâyesi romanın sonuna doğru ortaya çıkar. Bu fantastik nitelikli olay Dayı’nın sürekli serçe parmağına bakmasıyla başlar. Neden sürekli bir noktaya baktığının sebebini açıklayamayan Dayı’nın parmağı kararınca keserler. Daha sonra sırasıyla diğer parmaklarına, koluna ve ayaklarına bakmasıyla birlikte onlar da kararır ve onları da keserler. Herkes gibi dünyadan parça parça taşındığını söyleyen Dayı “(...) şeklim giderek dünyanın şeklini alıyor (...)” (UD, 226) der. Dayının parça parça eksilen gövdesi anlatının sonunda döngüsel bir şekil alan romanın yapısını simgeler.

Romanın son sahnesi, olay örgüsünün kaynağı olması açısından önemlidir. Bu sahne anlatının başlangıcı olarak düşünülebilir. Yazar anlatıcı Haydar ile birlikte Dayı’yı ziyaret etmeye gittiğinde, çocukların bahçede bir karaltıyla oyun oynadıklarını görür. Bir yandan gülen bir yandan gözlerinden iri iri yaşlar dökülen karaltının Dayı’sı olduğunu fark eden kahraman, bu durum karşısında yıkılır ve Haydar’la birlikte hızlıca eve gider. Mutsuzluk ve üzüntü içerisinde olan kahraman Dayı’sının hikâyesini yazmaya karar verir. Hasan Ali Toptaş’ın diğer romanlarında olduğu gibi *Uykuların Doğusu* romanının sonuç bölümü de şaşkırtıcı ve beklenmedik bir etki yaratır. Çevrimsel

biçimiyle okuyucuyu anlatının başına götürür ve yapıyı oluşturan tüm ögelerin yeniden yapılandırmasını zorunlu kılar.

*Roman Sanatı* kitabında Laurence Sterne'nin *Tristram Shandy Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri* romanın olayların sürekli kesintiye uğratılmasıyla oluşturulmuş biçiminden bahseden Milan Kundera, "(...) sanatta biçim hep biçimden daha fazla bir şeydir." (2005: 177) der ve her romanın iyi ya da kötü insanın varoluşu nedir ve şiirselliği nerede yatar sorularına cevap aradığını söyler. Bu doğrultuda, *Uykuların Doğusu* romanın yapısına da sadece kusursuz bir biçimde oluşturulmuş bir yapı gözüyle bakamayız. Romanda kurgu içeriğin biçimsel ifadesi olacak şekilde tasarlanmıştır. Biçimin içerikle oluşturduğu bütünlükle ilgili olarak yazar şunları söyler:

"Romandaki her şey kendiliğinden dönmeye (dayı gibi yuvarlanmaya) başlamıştı artık; sandallar, eşya yığınları, sesler, hikayeler, kahramanlar ve cümleler dönüp duruyordu. Bu dönüp durma hali bir çeşit uykuydu elbette ve uykunun da, romana başlarken aklımda gezinen 'insan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda'dır düşüncesiyle bir ilişkisi vardı." (2008: 136)

Elif Türker, "Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında 'Belirsizliğin Bilgeliği' Bir Okuma Önerisi" adlı tezinde yazarın romanlarındaki döngüsel yapıyla "yaratılışın / yaratının sonsuz döngüsüne, yok oluş üzerinden işaret et"tiğini (2009: 16) belirtir.

Sonuç olarak *Uykuların Doğusu*, yazarın diğer romanlarına oranla döngüsel yapının daha çok görünür kılındığı bir kurgu yapısına sahiptir. Çembersel bir zemin üzerinde iç içe geçen metin halkaları, hem kendi etrafında hem de ana yapı etrafında döner. Bu yapı, kurgunun helezonik bir biçim almasını sağlamıştır. Romanda hikâye adacıklarının, merkezinde belli motiflerin olduğu temalar etrafında şekillendiğini görürüz. Mızıka, radyo, Berrak Sudan İçmeyen Kuş, Haziran Sopası ve Haydar; iletişimsizlik, yalnızlık ve arayış temalarının merkezinde yer alan bazı motiflerdir.

### 2.5.1.4. Zaman

*Uykuların Doğusu* romanında, evrenin sonsuz döngüsüne işaret eden çevrimsel bir zaman kurgusu söz konusudur. Sonunun başıyla birleştirilecek şekilde tasarlandığı romanda, anlatının tüm unsuları hem kendi etraflarında hem de ana yapının etrafında dönecek şekilde tasarlanmıştır. Yazar, romanındaki dönüp durma halinin bir çeşit uyku olduğunu ve anlatının üzerinde temellendirildiği “ ‘insan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda’dır düşüncesi ile bir ilişkisi” (2008: 136) olduğunu belirtir. Romancının evreni algılayış biçimini yansıtan döngüsel biçim; farkında olmama, gaflet düşüncelerini çağrıştıran “uyku” imgesiyle birlikte insanın tekrarlarla oluşan dairevi yapı içerisindeki sıkışmışlığını da ifade eder. Döngüsel yapı, sonsuzluk algısı yarattığı gibi kuşatılmışlık hissini doğurduğu bir çıkışsızlığa da işaret eder.

Romanda hikâye adacıklarının iç içe geçtiği helezonik yapı içerisinde birbirinden farklı zaman dilimleri eş zamanlı olarak anlatılır. Anlatının yazılmakta olduğu üstkurmaca zemininde oluşturulmuş çerçeve metin halkası ve çekirdek vakalar birlikte hikâye edilir. Birbirini kesen, iç içe geçen vaka halkalarından “*anlatma zamanı*”na (Aktaş, 2005: 108) yakın olanı, çerçeve hikâyedir. Birinci tekil kişi anlatımının kullandığı bölümde olaylar, görülen geçmiş zaman kipiyle aktarılır. “*Vaka zamanı*” (Aktaş, 2005: 116) daha eski olan içteki hikâyeler ise öğrenilen geçmiş zamanla anlatılır. Hikâyelerin zamanını daha uzağa, belirsiz bir zamana taşıyan bu kip, romanda sözlü anlatılara özgü bir atmosferin oluşmasını sağlamıştır. Yazar, anlatma zamanına farklı mesafede bulunan hikâyeleri birlikte anlatarak zamanı sabit ve çizgisel bir doğrultuda değil hareketli bir yapıda tasarlamıştır.

Zamanın kurgulanış şekli, anlatının parçalı ve eksilteli yapısının oluşmasında oldukça etkilidir. Bu özgün biçimi ortaya koymasından dolayı Badem Bıyıklı Adam’ın hikâyesini Cebraile Dede’ye anlattığı 14. bölüm oldukça dikkat çekicidir. Her iki kahramanın hikâyesinin birlikte anlatıldığı bu bölümde Cebraile Dede’nin kurtarılması, bir süre şekerçi dükkânını işletmesi ve kapatmasına kadar olan süre; Badem Bıyıklı Adam’ın geriye dönüşle anlattığı hayat hikâyesini çevreler. Aşağıda eksilterek

verdiğimiz bölümde kalın yazılı yerler, Cebrail Dede'nin merkezinde yer aldığı hikâyeyle, diğerleri ise Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesiyle ilintilidir:

***“Bir gecenin içinden geçerek ertesi sabah gelip dükkânı açmışlar.***

*Evet, işte kırk yıl önce insanın aklını bir şemsiye gibi tersine çeviriveren bu şehir hikâyelerinden birkaçını hasbelkader ben de duymuştum. (...)*

***Dükkânın içinden geçen günlerin içinden geçmişler.***

*Evet, işte gerçek yüzü böyleymiş bu hikâyenin. Biliyor musun, bunları öğrendikten sonra ben o günlerde büyük bir sarsıntı geçirdim. İnsanlardan iyice sıktım sıyrıldı açıkçası. (...)*

***Dükkânın içinden geçen haftaların içinden geçmişler.***

*Plakçı dükkânlarının arka tarafında gezinirken, biliyor musun, sonunda buldum Horoz Dede'yi; incir ağaçlarının dibine uzanmış, yorgun bir yükseklik halinde öylece yatıyordu. (...)*

***Dükkânın içinden geçen ayların içinden geçmişler.***

*Bu sözleri duyunca kalbim fana halde burkulduğu için kaçmaktan vazgeçtim artık ben, gittim, cebimde ne kadar para varsa çıkartıp hepsini ona verdim. (...)*” (UD, 147-153)

Görüldüğü gibi, iki vaka halkasının aktarımında farklı kipler kullanılmıştır. Geri plana itilen çerçeve hikâyede, zaman hızlandırılmıştır. Dikkatin yöneltildiği diğer hikâyede ise geriye dönüşlerle birlikte zaman yavaşlatılmıştır. Yazar hızlandırma ve yavaşlatmalarla, geriye götürme ve ileriye taşımalarla çok boyutlu ve karmaşık bir zaman yaratmıştır.

Romanda zamanın, kahramanların psikolojik durumlarına göre değişen göreceli bir algıya dönüştüğünü görürüz. Radyoevinde çalışan adamın kendisine iş verilmesini

beklediği dönemde zaman şekilde şekle girer, kimi zaman ise durur. Zamanın sorunsallaştığı bu bölüm oldukça dikkat çekicidir:

*“Hatta, bu günler, haftalar ve aylar şehrin öteki köşelerini terk edip birbirlerini kovalaya kovalaya gelmişler de, çeşitli şekillere bürünerek, sadece radyoevinin çevresinde gezinmeye başlamışlar. Herkesin içini ferahlatan güneşli bir günün, kimi zaman burnundan kıl aldırmayan ceberut bir bölüm şefi kılığında gelip elindeki çantayla birlikte koridorun sonuna doğru yürüdüğü, oradaki odalardan birine girdiği, kapıyı çat diye kapatıp anlaşılmaz bir öfke ile masaya oturduğu ve bir daha dışarı çıkmadığı olmuş bu yüzden. Her yanı mavi parıltılarla kaplı geniş bir haftanın, uzaklığı insan içine dokunan karanlık bir çınar halinde, bahçedeki çınarların ortasında aylarca uğuldadığı olmuş. Günler arasından çıkıp gelen bir bambaşka günün, bu çınarın dallarına tüneyerek yaralı bir kuş gibi haftalarca sessiz sedası baktığı olmuş sonra. Koskoca bir ayın, eski kışla binasının yakınlarından birkaç çocuk suretinde gülüşe gülüşe çekip gittiği olmuş. Bu kargaşa böylece devam ederken bazı günlerin hiç olmadığı olmuş hatta, bazı haftaların hiç gözükmediği, bazı ayların da ne kadar büyük bir umutla beklenirse beklensin oralara hiç gelmediği olmuş.” (UD, 12)*

Gürsel Korat ile yaptığı söyleşide alıntıladığımız bölümle ilgili konuşan Hasan Ali Toptaş, anlatılarında zaman kavramını didiklemeden keyif aldığını, bunun üzerinde çalıştığı metin için bir gereklilik olduğunu ve yarattığı *“zaman çeşitlemelerinin roman kahramanının ruh haliyle de ilgisi”* (Korat, 2007) bulunduğunu belirtir.

Vakaların gerçekleşme tarihine ilişkin bir zamanın belirtilmediği romanda; yazar anlatıcı, babası ve dedeleri olmak üzere üç kuşağın yaşadığı dönemle ilgili ayrıntılarla karşılaşırız. Kahramanların hepsi sıkıntılı ve tedirginliğin hâkim olduğu karanlık ve kaotik bir dönemde yaşar. Yazar anlatıcının Cebraile ve radyoevinde çalışan dedesi zamanında, şehri yerle bir eden bir sel olayı yaşanır. Kahramanın *“şehri harabeye çeviren yıllar önceki yağmur”* (UD, 9) şeklinde bahsettiği sel, temmuz ayında meydana gelir. Yaşanan dönemin karmaşasını simgeleyen bu olay; yarattığı korku, endişe ve tedirgin atmosferle darbe dönemlerini düşündürür. Herkesin eve kapanıp radyodan verilen bilgileri takip ettiği kentte, patlama sesleriyle birlikte çığlıklar yükselir. Her şeyin birbirine karıştığı sel sularında cesetler yüzer. Yazar anlatıcının

babasının çocukluk yılları da bu dönemden farklı değildir. Anlatıdaki “sosyal zaman”ı (Eronat, 2010: 47) ortaya koyan şu bölüm, dönemin karanlık yüzünü yansıtması açısından önemlidir:

*“Görse görse, o günlerde rap rap öten kabaralı postalları, parlayıp sönen dipçikleri, alamet kıyamet panzerleri ve tanklarıyla birlikte söyledikleri marşların içinden çıkararak caddeleri dolduruveren askerleri görüyormuş sadece. Bir de, bu askerler tarafından yaka paça tutulup götürülen birtakım insanları görüyormuş. Kenetlenmiş dişleriyle kaldırım taşlarında takır tukur sürüklenen gözleri kan çanağına dönmüş kara pürçekli delikanlıları, saçlarını askerlerin ellerinde bırakarak zamanın dışına doğru kaçışan gül yanaklı kızları ve tekme tokat arabalara tıklan kalın gözlüklü adamları görüyormuş sözgelimi. Bütün bunların arasında, bir bakıma korkunun, çaresizliğin, telaşın ve düdük seslerinin hüküm sürdüğü bu tüyler ürpertici görüntülerin içinde, kimi zaman da hızla çekilen pencere perdeleriyle hızla kapanan kapıları görüyormuş (...)” (UD, 174 -175)*

Aynı karmaşa ve kaotik atmosfer yazar anlatıcının yaşadığı dönem için de geçerlidir. Sürekli uğultuların yükseldiği şehirden uzak durmak isteyen kahraman, odasında yazı yazar. Zaman ögesi üzerinden yapılan bu izleksel tekrar, anlatıda ortaya konmak istenen sorunsalların derinliğini artırır. Romanın döngüsel yapısını da destekleyen bu yinelemelerle başka şekilde de karşılaşırız. Radyoevindeki adamın okuduğu “Afat-1 Temmuz” kitabındaki “yüz on iki yıl önce” (UD, 97) yaşanan sel olayına benzer bir felaket yine yaşanır.

Romanda zaman ve anlatının bölümleri arasında kurulan ilişki dikkat çekicidir. Gizemli bir özelliğe sahip olan Haziran sopası romanın 6. bölümünde anlatılır. Haziran yılın altıncı ayıdır. Ondan sonra anlatılan 7. bölümde temmuz ortalarında yaşanan sel olayı üzerinde durulur. Yine Radyoevindeki Adam ve Cebrail Dede'nin tekrar karşılaştığı 17. bölümde aradan on yedi yıl geçtiği söylenir.

*Uykuların Doğusu*'nda yazarın diğer romanlarıyla aynı olmakla birlikte döngüsel biçimin daha belirgin olduğu bir zaman kurgusu görürüz. Romanın dairevi biçiminin oluşmasında bu zaman biçimi büyük rol oynar. Simgesel bir nitelik taşıyan

döngüsel yapı, romanın anlamsal derinliğini bütünler. Kullanılan anlatım teknikleriyle kimi zaman hızlandırılıp yavaşlatılarak kimi zaman geriye götürülüp ileriye taşınan zamana ritim kazandırılmıştır. Anlatıda zaman çizgisel, sabit ve tek boyutlu değil; göreceli, değişken ve dinamik bir biçim sergiler.

### 2.5.1.5. Mekân

Anlatının tematik ve biçimsel yapısının oluşturulmasında önemli bir role sahip olan mekân ögesi, *Uykuların Doğusu* romanında çeşitli işlevler yerine getiren olgusal bir değer olarak karşımıza çıkar. Eserin izleksel birikimi hakkında bilgi veren bu unsur, taşıdığı simgesel özelliklerle göze çarpar. Romanda mekân, ses ve renk ögeleriyle boyutlandırılarak etkili bir anlatım aracına dönüştürülmüştür. Yazarın bir kahraman yaratır gibi her unsurunu özenle tasarladığı bu öge, çatışma yaratan bir güç olarak romanın dramatik aksiyon ve tematik kurgusunun yapılandırılmasında oldukça etkili olmuştur.

Romanda vakalar, neresi olduğu belirtilmeyen bir şehirde geçer. Odasının penceresinden şehre bakan kahramanın gözünden gördüğümüz bu şehir, büyük bir düzensizlik ve karmaşa içerisindedir. Karanlık ve kaotik bir atmosferin hâkim olduğu kentten; bulanık görüntüler, çığlıklar ve sessizliklerin birbirine karıştığı uğultular yükselir. Her yerinden sürekli patlama sesleri gelen şehirde, insanlar sokak ortasında birbirini öldürmektedir. Kentin bütün seslerin birbirine karıştığı kalabalık gar binasında; vagonlarda sıralanan tankların üzerinde, “tüfeklerini bel hizasında tutan, kafalarına miğfer geçirmiş donuk yüzlü askerler” (UD, 50) bekler. İçten içe kaynayan kent, patlamaya hazır bir bombayı andırır. Hayatın akışına kapılan insanlar ise şehirden yükselen sesleri duymaz, artan karanlığı görmez olmuştur.

Taşıdığı bu nitelikler itibariyle “kapalı ve dar mekan” (Korkmaz, 2007: 403) özelliği taşıyan şehir, roman kahramanlarının tedirginlik içerisinde olduğu, kendilerini güvende hissetmedikleri bir yerdir. Karşı güçlerin simgesel göstergesi olan şehir; kahramanlar üzerinde basınç oluşturarak sıkışma, kuşatılmışlık duygusu yaratır. Kişilerin benlik değerlerini parçalar. Onlara, varoluşlarını gerçekleştirebilecekleri bir

alan sunmaz. Roman kişileri kendilerini yalnız ve mutsuz kılan şehirden uzaklaşmak isterler. Fakat kent çıkışı olmayan sonsuz bir labirente dönüşür. Bütün seslerini kuşanan şehir, “tıpkı gövdesi gözükmeyen sinsi bir canavar gibi” (UD, 40) kahramanları adım adım izler. Anlatı kişilerinden Radyoevindeki Adam’ın şehirden uzaklaşmak isterken kendini şehrin başka bir semtinin içinde bulduğu bölüm, mekânın bu niteliğini ortaya koyması açısından önemlidir:

*“Sonra, ahı gitmiş vahi kalmış kemerlerin, göğe yükselen heybetli duvarların ve sarnıçları çevreleyen dikenli tellerin dibinden geçip define avcuları tarafından kazılan çukurların yanına kadar ilerlemiş ama, havada yankılanan görüntülerden bir türlü kurtulamamış.*

*Bütün seslerini giyinip kuşanmış da, tıpkı gövdesi gözükmeyen sinsi bir canavar gibi, şehir onu anlaşılmaz bir inatla adım adım izlemiş sanki.*

*Daha doğrusu, şaşkınlıktan ne yapacağını bilemeyen adam o gün orada bir an için böyle düşünmüştü. Sonra, gürültülerin her adımda biraz daha arttığını fark edince, ters yöne doğru yürüyüp yürümediğini, seslerin zihninden gelip gelmediğini ve bütün bunların insana tepeden tırnağa gerçekmiş gözükken bir rüya olup olmadığını da düşünmüştü.*

*Derken, efendime söyleyeyim, işte bu tatsız düşüncelerle birlikte yürüye yürüye, geniş bir kavis çizerek, sonunda surların sonuna kadar gitmiş adam. Gidince de, şimdi benim burada kelimelerle anlatamayacağım ölçüde büyük mü büyük bir şaşkınlık yaşamış. Ufuk çizgisine doğru uzanan geniş topraklarla, irili ufaklı tepelerle, ıssız derelerle, ya da göğün altında parıldayıp duran bol güneşli çayırlarla karşılaşacağı yerde, yine şehirle karşılaşmış çünkü. Daha doğrusu, şehrin, hiç de şehre benzemeyen, oldukça acayip ve karmaşık bir semtiyle karşılaşmış.”* (UD, 40-41)

Kahraman yönünü bulamadığı, neresinde olduğunu bilmediği, tam bitti derken yeniden başladığı şehirde kendini konumlandırılamaz, tanımlayamaz. Yazar yarattığı “labirent tema”lı (Bourneur-Quellet, 1989: 117) mekan tarzı ile mekana psikolojik olduğu gibi felsefi bir boyut kazandırmıştır. Bu mekân biçimiyle romancı, dünyada yerini bulmayan insanın içinde bulunduğu trajik durum ifade eder.

Yaşadıkları hayattan uzaklaşmak isteyen roman kişileri, şehirde yürürler. Sıkılan ruhlarını gezdirmek isteyen kahramanlar, kentin merkezinden uzaklaştıkça yoksulluk, sefalet görüntüleri artar. Yazar, şehrin bu uzak semtlerindeki fakirliği, düzensizliği, karmaşayı yansıtmakta başarılıdır. Yoksulluk ve sefaletin, surlarla çevrili şehrin dış tarafında kalması anlamlıdır. Karakterlerin yaptığı yolculukla, toplumun ekonomik ve sosyal yaşamına ışık tutulmakla birlikte anlatının biçim ve izleksel yapısının zenginleştirilmiştir.

Romanda yıllar önce yaşanan sel felaketi, mekâna ve bu yolla da topluma hâkim olan karmaşayı, iletişimsizliği yansıtmaya açıktır. Şehri yerle bir eden bu olay sırasında hiç kimse dışarı çıkamaz, çıkanlar da sel sularına kapılırlar. Enkaza dönüşen şehirde, şişen cesetlerle birlikte her şey suda yüzer. Roman kahramanlarından Cebail Dede, bu sel sırasında şehre gelir. Köyünü geride bırakıp büyük umutlarla şehre gelen kahraman, daha kentin girişinde onun sular altında kaldığını görür. Hasan Ali Toptaş'ın çoğu romanında kahramanlar, taşradan şehre gelme hayali kurar. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın Hasan Ali'si sürekli düşlese de bir türlü gidemez; *Sonsuzluğa Nokta*'daki Bedran ise geldiği şehirde kendisini siyasi bir karmaşa içerisinde bulur. Kahramanlar ne taşranın sınırlı ve monoton hayatında ne de insan hayatını anlamlı kılan tüm değerlerin yok olduğu karmaşık ve karanlık kent yaşamında varlık alanı bulabilirler.

Büyük bir hayal kırıklığına uğrayan Cebail Dede'yi, sel suyunda boğulacakken Badem Bıyıklı Adam kurtarır. Kahraman, “*şehir denen şey kılık değiştirmiş kötülükler yuvasıdır*” (UD, 134) deyip ona kol kanat veren Badem Bıyıklı Adam'ın şekerci dükkânını işletir bir süre. Şekerci dükkânı yarattığı tekdüzelikle insan hayatını sığlaştıran iş yaşamını temsil eder. Cebail Dede, dükkânı bir süre işlettikten sonra durup dururken kapatır ve kendisinin de nasıl olduğunu bilmediği bir kuşun peşine düşer.

Anlatıda, yazar anlatıcının şehri odasından izlemesi anlamlıdır. Kahraman, “*insanların varlıklarını eksilterek onları tamammış gibi gösteren şehir*”den (UD, 203) korkar, uzak durmak ister. Yazı yazdığı oda, kendisini güvende hissettiği, kişisel kimliğini ortaya koyabildiği bir yerdir. Bu bakımdan şehrin aksine yazar

anlatıcının odası, “açık ve geniş” (Korkmaz, 2007: 411) bir mekândır. Kahramanı şehrin karanlık ve gürültülü atmosferinden koruyan bu yer; onun varlığını koruma altına alır. Kahraman, yalnız olduğu bu odaya, iletişim içerisinde olduğu tek kişi olan Haydar’ı dahi almaz. Yazar anlatıcının odaya girmek isteyen Haydar için söyledikleri şehir ve odanın karşıtlığını göstermesi açısından dikkat çekicidir:

*“Pek emin değilim ama, o anda dışarıda olduğu için biraz da hüzünlendi sanki.*

*Hatta, dışarıyı dediğimiz şey aslında çeşitli genişliklerden oluşan daracık bir yermiş de kendini benim yanına atıp oradan kurtulmak istiyormuş gibi pencereye doğru ani bir hamle yaptı da, ellerini demir parmaklıkların arasından uzatarak camları inanılmaz bir öfke ile gacıır gucur tırmalamaya başladı.” (U.D: 35)*

Odadaki eşyalara baktığımızda, bunların kahramana kendisini huzurlu, mutlu ve güvende hissettirecek objeler olduğunu görürüz. Romanda kurgunun ve temaların oluşumunda da önemli bir yere sahip olan, simgesel değerdeki bu eşyalar: mızıkaya, radyo ve kahramanın Radyoevinde çalışan dedesinden kalma kitaplardır. Ailedeki kişiler arasında elden ele geçen mızıkayı, Radyoevindeki Adam şehrin sonundaki uçsuz bucaksız mezarlıkta bulmuştur. Mızıkanın üzerinde “YANIK HÜSREV PAŞA- Made in China” (UD, 77) yazması dikkat çekicidir. Anlatı kişilerinin kendi seslerini bularak varlıklarını hissetmek istedikleri mızıkanın üzerindeki sahteliği düşündüren “Made in China” ibaresi ironik aslında bir o kadar da trajik göndermeyi içerir. Kahramanların hiçbiri onu çalamaz. Mezarlıkta bulunan ve üzerinde ölü bir kelebek figürü bulunan mızıkayı Haydar çok ısrar ettiği halde yazar anlatıcı da çalmaz. Böyle olmasına rağmen mızıkaya kahramanların hayatlarında önemli bir yere sahiptir. Radyoevindeki Adam mızıkayı çalınca ruhu hafifler, köpeğe benzeyen vücudu yenilenir eski halini alır. Yetkililerin ona iş vermemesini, çalışanların onunla konuşmamasını umursamaz. Kahraman, daha sonra mızıkayı sel sularında boğulmak üzere olan Cebrail Dede’ye verir. Cebrail Dede ise gece bahçeye geldiğini söylediği kuşu ararken korkmaması için oğluna yani yazar anlatıcının babasına verir. Zor durumda kalan kişilere verilen mızıkayı en son yazar anlatıcının masasında görürüz. Mızıkaya, yazı yolculuğunda kahramanın yolunu aydınlatacak, ona yardım edecektir. Mızıkanın elden ele geçmesi romanın döngüsel yapısıyla ilişkilendirilebilir.

Yazar anlatıcının yanında duran radyo da mızıka ile aynı nitelikleri taşır. Büyük bir radyosu olan babası, bu radyoyu ona ilkokulu derece ile bitirdiği için hediye olarak almıştır. Radyo, kahramana çocukluk yıllarında arkadaşlık eder. İstasyonlar arasında gezerken dünyaya hükmediyormuş gibi tanrısal bir zevk alır. Kitapların bulunduğu ve yazarın yazı yazdığı bu oda, kahramanın nefes alabildiği ayrı bir evren gibidir. Bütün bunlardan yola çıkarak şehir ve yazar anlatıcının odası arasında bir çatışmanın olduğunu söyleyebiliriz. Oda kahramanın bireysel varoluşunu ortaya koyabildiği bir mekân iken şehir bireyin yaşamasına olanak tanımayan toplumu temsil eder.

Anlatıda üzerinde durulması gereken bir diğer mekan radyoevidir. Eski kışla binasının yerine yapılan radyoevi, karanlık renklerin hâkim olduğu kaotik bir mekândır. Bürokrasinin ağır ve hantal yapısını temsil eder. Mekâna yönelik yapılan aşağıdaki betimlemeler radyoevinin bu niteliğini ortaya koyar:

*“Hatta şimdi başına olmadık işler açacak diye ağzından fıskıran pervasız sözlerle birlikte götürüp koridorun sonundaki arşivin alaca karanlığına tıkmışlar da, o toza toprağa gömülmüş devasa dolapların, içleri paslı mikrofonlarla dolu irili ufaklı kutuların, bobinlerin rafların ve birbirine örümsek ağlarıyla bağlanan ne idüğü belirsiz eşyaların arasında bir yığın öğüt vermişler.”* (UD, 14)

Kafkaesk ayrıntılarla betimlenen radyoevi bir şatoyu andırır. Yazar anlatıcının *“insanları öğütüp duran hayali bir değirmen”*e (UD, 198) benzettiği bu yer, şehir gibi bir labirent temalı bir mekandır. Radyoevi, gerilim yaratan önemli bir çatışma unsurudur.

Haziran sopasının sahibi adamın ata yadigârı dediği yer, romanda yer alan diğer bir dikkat çekici mekândır. Radyoevinin paralelinde çizilen bu mekân, *“her yanında simsiyah tozlar havalanan”* (UD, 70), karanlık gürültülerin yükseldiği bir yerdir. Bu *“netameli yer”*in (UD, 78) sahibi, Haziran sopasının etrafa yaydığı şiddetle insanları baskı altında çalıştırmaktadır. Burası sefaletin, yoksulluğun yaşandığı şehrin uzak semtlerinde yer alır. Merkezinde olduğu gibi kentin dışında da insanların mutlu olmadığı bir düzen işlemektedir.

Netice itibariyle diğer romanlarında olduğu gibi yazar *Uykuların Doğusu* romanında da mekân ögesini oldukça işlevsel bir biçimde kullanmıştır. Yazarın ustaca tasarladığı bu unsur, gerek kurgu yapısının sağlamlaştırılmasında gerek eserin anlamsal boyutunun derinleştirilmesinde büyük rol oynar. Kişi hüviyeti kazanmış bir öge olarak karşımıza çıkan mekân, simgesel nitelik taşır. Daha çok karşı güçte yer alan değerlerin temsilci biçiminde beliren bu öge, kahramanların çatışma içerisinde oldukları bir güçtür. Romanda mekânsal ifadelerle hem birey hem de onun içinde yaşadığı toplumun psikolojik, ekonomik ve sosyal yapısı ortaya konulmuştur.

### 2.5.1.6. Şahıs Kadrosu

#### 2.5.1.6.1. Karakter Oluşturma ve Başkişi

*Uykuların Doğusu* romanı; olay örgüsünün, merkezde yer alan tek bir kahraman etrafında şekillendiği bir kurgu yapısına sahip değildir. Roman; yalnızlık, kent yaşamı içerisinde varoluş alanı bulamayan bireyin yaşadığı sıkıntı, bürokrasinin kişi üzerinde yarattığı baskı, insanın varoluşunu keşfetmeye ve hayatı anlamlandırmaya yönelik gerçekleştirdiği arayış gibi temalar etrafında oluşan hikâye adacıklarının, bu izlekler doğrultusunda oluşturulmuş kahramanları etrafında döner. Metin halkalarının odağında yer alan bu kişilerin hikâyeleri kesişmekle birlikte onlar, daha çok belli bir süreliğine anlatının merkezinde bulunur daha sonra yerini başka bir karaktere, onun hikâyesine bırakırlar. Bunlar arasında, romandaki aksiyon ve tematik kurgunun oluşumunda diğerlerinden daha etkin rol üstlenmeleri itibariyle başkişi konumunda ele alabileceğimiz kahramanlar; yazar anlatıcı, Radyoevindeki Adam ve Cebrail Dede'dir.

Belirli tespitler ve tanımlamalar doğrultusunda çizilmiş klasik anlamda bir başkişinin olmadığı romanda, hikâyelerin zeminini oluşturan çerçeve metinde yer alan yazar anlatıcı, taşıdığı nitelikler itibariyle diğer karakterlerden farklı bir konumda yer alır. Anlatının üstkurmaca düzleminde yer alan bu karakter, daha çok postmodern anlatılarda karşılaştığımız gibi romanın bir kahramanı olmakla birlikte aynı zamanda anlatı süreci boyunca onu yazmakta olan kişidir. Romanın sonuna doğru Dayı karakterinin “Hasanım Ali” hitabından adını öğrendiğimiz bu kahraman, diğer kişilerin

aksine anlatı sürecinin tümünde varlık kazanır. Romanı oluşturan hikâyeler onun kontrolünde ilerler. Anlatıcı kimliğini de taşıyan bu karakter, romanın birleştirici, bütünleştirici gücüdür. Yerine getirdiği bu işlevler açısından önemli olmakla birlikte kahramanı, yalnızca mekanik rol üstlenmiş bir kişi olarak göremeyiz. Bu karakter, anlatıda ortaya konmak istenen insani varoluşa yönelik tüm problemleri varlığında taşır. Yalnızlık, iletişimsizlik ve arayış gibi bu kodlar, onunla birlikte anlatıda çeşitli biçimlerde yansımaları bulur.

Kahraman, vücudu parça parça kesilip dünyanın şeklini alan Dayı'sının hikâyesini yazmak üzere masasının başına geçmiştir. Yazmaya başlamadan önce Dayı'sının hikâyeler hakkında verdiği bilgileri unutmuş olmaktan ya da hepsini aklında tutmuş olmaktan, yazarken hikâyeleri daraltmış, yanlış okumuş olmaktan korkar. Karakterin yazmaya başlamadan önce niyeti belli olsa da roman bu doğrultuda ilerlemez. Yazının başını alıp gittiği anlatıda, Dayı'sına gelene kadar dedelerinin başından geçenlerden başlayarak birçok hikâyeye anlatır.

Kahramanın yazma süreci Haydar adlı hayali kişi tarafından sürekli kesilir. Yazar anlatıcının bir "ben"i olarak düşünebileceğimiz Haydar, ona yazdıkları ile ilgili sorular sorar. Kahramanın kendisini dışarıdan gözlemleyen, kontrol eden "ben"i olan Haydar, her konuda olduğu gibi hikâyeye yazma ile ilgili bilgiler de veren Dayı'sının söylediklerini aklında tutup ona hatırlatır. Kahramanlar arasında geçen konuşmalar, Hasan Ali Toptaş'ın yazma konusundaki fikirlerini de yansıtır. Haydar çok istediği halde yazar anlatıcının onu içeriye almaması dikkat çekicidir. Bunu; kahramanın, yol gösterici olsa da yazdıklarına Dayı'sının dâhil hiç kimsenin gölgesinin düşmesini istememesine, hikâyelerin kendi yolunda ilerlemesi arzusuna bağlayabiliriz.

Kahraman, yazma esnasında Haydar'la konuşmanın yanında, kimi zaman penceresinin "*demir parmaklıkları*"nın (UD, 21) arasından şehri gözlemler. Sürekli uğultuların, patlama seslerinin geldiği şehir, kahramanı yazmaktan alıkoyar gibidir. Kent, kişi hüviyeti kazanmış bir güç olarak bireyin varoluşuna olanak tanımayan, onu yalnızlığa ve mutsuzluğa sürükleyen, iletişimsizliğin hâkim olduğu toplum yaşamını temsil eder. Kendisini kuşatılmış hisseden kahraman onu yutmaya, yok etmeye çalışan

bu güç karşısında çaresizdir. Kahramanın şu sözleri, yaşadığı tedirginliği, endişeli ve korkulu durumu yansıtmaya açısından önemlidir:

*“İlkin, insanların büyük kötülöklere yol açan iyilik anlayışlarından korkuyorum, dedim sözgelimi. Sonra, kendini çocukların varlığında yenileyen hayatın acımasızlığından, bu acımasızlığın üstünü örten masumiyetin derinliğinden ve kapı kilitlerinden korkuyorum, dedim. Sonra, canlı olmanın aczinden, bu aczin doğurduğu kaçınılmaz sonuçlardan, sokaklardan ve insanların içinde uğuldayıp duran çok ağızlı kuyularla bu kuyuların karanlığından korkuyorum, dedim. Sonra hızımı alamadım ve insanların varlığını eksilterek onları tamammış gibi gösteren şehrin abuk sabuk görüntülerinden korkuyorum, dedim. (...) Sonra artık kendimi frenleyemedim ve hayatımızın içinde gezinip duran tanklardan, helikopterlerden ve uçaklardan korkuyorum, dedim.”* (UD, 203-204)

Kahramanın maskesinin ardındaki yazarı görünür kılan bu sözler, kişiyi öğüten bir canavara dönüşen hayat karşısında bireyin yaşadığı yalnızlığı, çaresizliği ve güçsüzlüğü ortaya koyar. Yazar anlatıcı, bu güç karşısında ayakta durma yolunu hikâye yazmada bulur. Kahramanın kelimelerle yarattığı yazı evreni, bir mekâna dönüşmüştür. O, kendisini görebildiği bu evrende nefes alabilir.

Radyoevi’nde çalışan adam, *“hikaye akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri”*ne (Stevick, 2004: 173) derinlikli bir perspektifle tanık olduğumuz diğer bir kahramandır. Bu karakter; resmi kurumların hiyerarşik bir sistem dâhilinde işleyen, bürokrasinin hüküm sürdüğü düzeni içerisinde *“kişiliğini kaybetmiş, fantastik ve değersiz bir eşyaya dönüşmüş”* (Emre, 2006: 120) bireyi temsil eder. Bu düzen, içerisinde bir adı dahi olmayan kahraman, kimliksiz ve değersiz bir varlıktır. *“Kafkaesk”* (Kundera 2005: 115) kodlamalarla dokunan ironik anlatımıyla yazar, mahkûm olduğu hayat içerisinde varlık alanı bulamayan bireyin trajik durumunu hikâye etmiştir.

Başkentten elindeki atama emriyle Radyoevine gelen kahraman; çok çalışkan, bilgili, yetenekli ve azimli birisi olmasına rağmen yetkililer ona bir türlü iş vermezler. Ondandır ki hiçbir şeye elini sürmeden gevşek adımlarla aylak aylak gezinmesini, *“çay ocağında pinekleyip durmasını, gün boyunca sağda solda çene çalmasını, göze yakın*

*akla uzak bir köşe*"de (UD, 12) durmasını isterler. Önceleri oyalar daha sonra *"işsizlikten gebermedin ya be adam, maaşın tıklar tıklar işliyor nasılsa, daha ne istiyorsun Allah'tan, belanımlı"* (UD, 11) deyip yanlarından kovarlar. Duruma müdahale ederler diye başkente, büyük bir özenle mektuplar yazan kahraman, iş verilmesi için ne kadar ağlasa, haysiyetini bir kenara bırakıp *"her hünerini sergilemeye çalışan bir sirk maymunu gibi çeşitli şaklabanlıklar yap"*sa (UD, 24) da yetkililer onun sesini duymaz. *"Her yanı kalın kalın buzullarla kaplı, kocaman birer dağa dönüş"*üp (UD, 24) ona *"ulaşılmaz ve anlaşılmasız bir uzaklık"*ın (UD, 25) ötesinden bakarlar.

Kişilerin bireysel varlığı tehdit eden *"karşı güç"*lerin (Bourneur-Quellet, 1989: 153) simgesine dönüşen radyoevi karşısında kahraman güçsüz ve zayıftır. Kendisine neden iş verilmediğini dahi bilmez. Radyoevinin, kahraman üzerinde yarattığı baskıyı yazar *"labirent tema"*lı (Bourneur-Quellet, 1989: 117) mekan tarzı ile ortaya koymuştur. Bu yapının yaratıcılığa olanak tanımayan, hareket özgürlüğünü engelleyen, kurallara hapsolmuş, resmi kurumlarının hantal iç düzenini simgeleyen karanlık ve kaotik atmosferi, bireyin varoluşuna olanak tanımaz. Milan Kundera'nın Kafka'nın romanları için belirttiği gibi *"resmi kurum, kim tarafından ve ne zaman programlandıkları artık bilinmeyen, insanlığın çıkarıyla hiçbir ilgisi olmayan ve bu nedenle de akıl alır yanı kalmayan kendi yasalarına itaat eden bir mekanizma"*ya (2005: 115) dönüşmüştür.

Kahraman ve Radyoevi arasındaki çatışma, dramatik aksiyonun oluşumunda etkili bir gerilim unsurudur. Kahramanın iş verilmesi konusundaki çabası karşısında radyoevindekilerin umursamazlığı gerilimi arttırır. Bu gerilim üst noktaya varınca fantastik bir olay meydana gelir. Radyoevindeki adam bir köpeğe benzemeye başlar ve kuyruğu çıkar.

Yazarın, çaresizliğiyle *"gövdesinde, hareketlerinde ve ruhunda o güne dek anlatılan bütün masalların izini taşıdığı halde hangi masalda yaşadığını kestiremeyen, saf yürekli bir kahramana"* (UD, 16) benzettiği Radyoevindeki Adam, hiç kimseyle iletişim kuramaz. Yalnızlığına kapanan kahraman gittikçe sessizleşir. Karısı dilini çözerler diye hocalar, mollalar, kocakarılar, üfürükçüler çağırınca evinde bile rahat edemeyen kahraman, her şeyi geride bırakma arzusuyla şehirde yürüyüşe çıkar. Kentten

uzaklaşma istese de bunu bir türlü başaramaz. Uçsuz bucaksız bir labirente dönüşen şehir, onu yutmak, yok etmek istercesine adım adım izler. Kentin susmak bilmez uğultularıyla kuşattığı karakterin, kaçacak hiçbir yeri yoktur. Surlarla çevrili şehrin ardından yeni bir şehir çıkar. İnsanların acı ve öfke yüklü olduğu kentine bu uzak semtlerine yoksulluk ve sefalet hâkimdir.

Radyoevindeki Adam'ın şehrin içindeki bu yürüyüşü arayışa dönüşür. *“Çocukken kaybettiği, ama ne olduğunu bir türlü hatırlayamadığı tahta bir oyuncağın ağırlığı”* (UD, 47) şeklinde ifade edilen içindeki eksiklikle, kimi zaman büyük bir umutla kimi zaman kederli ve solgun bir yüzle dalgın dalgın nereye gittiğini bilmeden gezinip durur. Bu yürüyüş beraberinde bir *“aydınlanma anı”* (Stevick 2004: 179) da getirir. Kahraman, şehrin seslerinden uzaklaşıp kendi sesini bulmaya yönelik gerçekleştirdiği yolculukta yoksulluğu her yönüyle görür. Bu esnada karşılaştığı uçurum özellikle dikkat çekicidir. “Uçurum” imgesiyle, şehrin merkezindeki *“o görkemli konaklarla küflenmiş saray artıklarının bulunduğu bol ışıltılı yerler”* (UD, 54) ile dışında yer alan insanların yaşadığı sefalet arasındaki mesafe imlenmiş gibidir.

Kahraman yürüyüşü sırasında kendisini sokaktan geçen insanların yolunu keserek onlardan para almak isteyen çocuklar içinde bulur. Onu, elindeki kamçı ile atlı bir adam gelip kurtarır. Bu adam Haziran adlı sopası ile etrafına şiddet ve korku yayar. Kahramanı beraberinde götürdüğü ata yadigarı dediği karanlık ve kasvetli yerde, insanları baskı altında çalıştırmaktadır. Radyoevindeki Adam, şehirde işleyen düzenden uzaklaşayım derken aslında kendini yine insanların mutsuz olduğu, baskı ve zulüm altında oldukları başka bir düzen içerisinde bulmuştur. Buradan hızla ayrılan kahraman, *“yüzü alacakaranlık göçüklerle dolu, uçsuz bucaksız”* (UD, 75) mezarlığın yanına gelir. Mezarlıkta, taşıdığı tüm renklerle her yanı ışıltılı aydınlatan bir mızıka görür. Onu alıp radyoevine dönen kahramanın hayatı değişir. Mızıka her tarafı aydınlattığı gibi Radyoevindeki Adam'ın hayatına da ışık getirir. Kahramandaki değişim şu sözlerle aktarılır:

*“Nasıl olmuş bilemiyorum ama, sararıp solan yüzüne de birazcık kan gelmiş o sırada. Sonra, bir çift karanlık kuyuya dönüşen gözlerine birazcık fer gelmiş. Hatta, elleri mızıkanın içinden fıskıran titreşimlerle yıkanıp şekillenmiş de, yeniden el olmuş*

*sanki. Ardından, yüzüne, gözlerine ve ellerine bakıp ayakları yeniden ayak olmuş.”* (UD, 85)

Mızıka ile *“uçsuz bucaksız bir yalnızlığı içinde tuzla buz olan”* (UD, 86) kahramanın *“ruhu birazcık toparlanıp kendi kendini tanır hale gel”*miştir (UD, 86). Bu enstrüman, Radyoevindeki Adam’ın kendisine ait bir ses kazanmasını dolayısıyla bireyselleşmesini sağlamıştır. Konuşur gibi durup dinlenmeden mızıkeyi çalan kahramanın ne kendisini küçümseyen radyoevindeki çalışanlar umurundadır ne de artık yetkililerden iş ister.

Daha sonra kitaplara merak salan kahraman kendini okumaya verir. Sahaflardan aldığı birbirinden ilginç kitaplarla radyoeviden uzaklaşıp bambaşka diyarlara gider. Onu *“hiç olmadığı kadar mutlu eden, içinde bulunduğu seslerin, kokuların ve mekanların içinden alıp uzaklaştıran, hatta ona zihnindeki tatsız hatıraların yanı sıra zaman zaman kendi kimliğini bile unutturan”* (UD, 87) bu kitaplar, kahramana hapsediği hayat içerisinde bir çıkış yolu sunar.

Çevrimsel yapı dâhilinde ilerleyen Radyoevindeki Adam’ın hikayesi başladığı yere, şehri yerle bir eden sel felaketine geri döner. Bu olay sırasında Radyoevi’nde kimse kalmadığı anonsları okuma görevi, o sırada kitap okuyan kahramana verilir. İnsanlara dışarı çıkmamaları gerektiğini belirten anonslardan sonra yüz on iki yıl önce yaşanan felaketi anlatan *“Afat-ı Temmuz”* kitabından bölümler okur. *“İnsanlara kıyamet gününü hatırlatan, her biri birbirinden korkunç”* (UD, 99) bu bölümler dışarıya çıkamayan insanları korkutur. Önce insanları dehşete düşüren kitaptaki bölümleri okumasından memnun kalan şehrin ileri gelen makamları sonra insanların kafasını karıştırıyor diye kahramana engel olmak isterler. Yağmur dindikten sonra ise işten kovarlar. Kahraman, *“Afat-ı Temmuz”* kitabından okuduğu kısımlarla, selin arkasındaki karanlık güçlerin çıkarlarına ters düşen, kuralları ihlal eden bir davranış gerçekleştirmiştir. İşten çıksa da radyoevinin o karanlık havasını hep üzerinde taşır. Radyoevindeki adamın kuyruğundan gelen kokuyu düşündüren *“insana dağ yamaçlarındaki ağullarla ıslak keçi postlarını hatırlatan, oldukça keskin ve inatçı bir koku”* (UD, 117) burada yaşadıklarının hayatı boyunca kendisini takip edeceğini gösterir.

Olay örgüsünün şekillenmesinde önemli rol oynayan diğer bir kahraman Cebrail Dede'dir. Yazar anlatıcının Radyoevindeki Adam ile birlikte diğer dedesi olan bu kahraman, insanın varoluşunun özünü, "ben"ini bulmaya yönelik gerçekleştirdiği arayışı temsil eder. Cebrail Dede, köyünü ve ailesini geride bırakıp büyük umutlarla şehre gelir. Fakat daha girişinde şehrin sel sularıyla birlikte bir enkaz yığına dönüşmüş olduğunu görür. Bu manzara, kahramanın hayallerini gerçekleştirmeyeceğinin, aradığı şeyi şehirde bulamayacağını göstergesidir. Cebrail Dede, sel sularından korunmak için otobüslerinin başına geçen diğer yolcular gibi şehirden birilerinin gelmesini bekler. Herkes kentten gelen sandallara binip gittiği halde o, yaşadığı büyük hayal kırıklığıyla sessizliğe gömülüp öylece bekler. Handan İnci, "Uykuların Doğusu'nda Harfler ve Sesler" yazısında bu davranışının kahramanın "*yığından biri olmayacağı*"nın (2011: 394) göstergesi olduğunu belirtir. Daha sonra yanına gelen, kendisi gibi solgun yüzlü etrafına boş gözlerle bakıp hafifçe titreyen adamın sessizliğinin sessini duyup sandalına biner. Bu adamın daha sonra Radyoevindeki Adam olduğu anlaşılır.

Cebrail Dede, şehirde kendisini sel sularından kurtaran Badem Bıyıklı Adam'ın şekerçi dükkânını işletir. Kentin dayattığı tekdüze yaşam tarzı, hayatın özünü yakalamaktan uzaktır. Cebrail Dede, bir süre sonra dükkânı kapatıp adını, nasıl olduğunu bilmediği bir kuşun peşine düşer. Bu arayış, kahramanın toplumun insanı tüketen çarkına teslim olmayışını simgeler. Hasan Ali Toptaş'ın tüm roman kahramanları için bu durum geçerlidir. Kimi zaman taşra kimi zaman kent yaşamı biçiminde etraflarını kuşatan hayat karşısında kahramanlar ne kadar güçsüz, çaresiz olsalar da bir çıkış yolu bulurlar. Arayış biçiminde karşımıza çıkan bu çıkış yolu kendini var edişe dönüşür.

Cebrail Dede'nin aradığı kuşun, bilinen tek özelliği "*berrak su içmiyor*" (UD, 167) oluşudur. Kuşun bu niteliği arayışın belirsizliğine işaret eder. Kahraman yeryüzünün hangi köşesinde yaşadığı bilinmeyen bu kuşu, oğlu ile birlikte şehrin her yerinde arayıp, herkese sorar. İnsanlar önce ilgi gösterip bu kuşu merak ederler fakat daha sonra Cebrail Dede ile alay ederler. Bu sırada karşılaştığı pala bıyıklı bir Çingene, Cebrail Dede'ye Edirne'de Yıldız Dağları'nın doruklarında yaşayan bu kuşu para karşılığında gösterebileceğini söyler. Yıllarca aradığı kuşu en sonunda görebileceğini umut eden kahraman, Çingene'nin ona anlattıklarının bir aslının astarını olmadığını

söylemesiyle büyük bir hayal kırıklığı yaşar. O günden sonra ayağa kalkamaz. Fakat kuşun eve geldiğini söyleyip oğlunu bakması için gönderir. Herkes merak edip baksa da kimse bu kuşun geldiğini görmez. Gün geçtikçe hassaslaşan kahraman her şeye üzülüp ağlar. Onun bu durumuyla dalga geçen çocukların alaylarıyla birlikte Cebrail Dede tıpkı bir kuş gibi çırpına çırpına ölür.

Sarı sarı titreyişleri, curk diye yutkunuşu ve mısır tanesine benzeyen ufacık gövdesiyle yazarın fiziksel özellikleri ve davranışlarını leitmotive dönüştürdüğü Cebrail Dede renkli bir karakterdir. Kahramanın çizilen fiziksel portresi kırılğan ve naif kişiliğini bütünler. Anlatı boyunca, bilinmeyen bir kuşun peşine düşüp bir kuşa dönüşen Cebrail Dede kirlenmemişliğin sıcaklığını, saflığını simgeler. Onun bu özelliği bir adının olmasını sağlamıştır. Cebrail Dede, romanda adı olan birkaç kahramandan biridir.

*Uykuların Doğusu* romanı birçok hikâyenin bir arada bulunduğu bir olay örgüsü yapısına sahiptir. Anlatı bu hikâye adacıklarının merkezinde yer alan kahramanlar etrafında biçimlenmiştir. Bu doğrultuda düşünüldüğünde romanda başkişi hüviyetinde belirginlik kazanan kahramanların; yazar anlatıcı, Radyoevindeki Adam ve Cebrail Dede olduğu görülür. Üstkurmaca düzleminde yer alan yazar anlatıcı sahip olduğu nitelikler ve yerine getirdiği işlevler açısından farklı bir konumda yer alır. Hikâyelerinin birbirini tamamladığı yazar anlatıcının dedeleri Radyoevindeki Adam ve Cebrail Dede gerek kurgu gerek temaların oluşumunda önemli rol oynayan karakterlerdir.

#### 2.5.1.6.2. Norm Karakterler

*Uykuların Doğusu* romanda norm karakter olarak karşımıza çıkan kişilerden biri, Dayı karakteridir. Daha çok sessiz ve kederli görünüşleri ile beliren diğer kahramanların aksine şen şakrak; “gece yaralarına kadar kahvecilik yapmasına, serseri kılıklı arkadaşlarıyla birlikte oradan oraya savrulmasına ve kurdukları çilingir sofrasının başında onca vakit geçirmesine” (UD, 209) rağmen kitap okumayı ihmal etmeyen; hayatı farklı açılardan görebilme derinliğine sahip bir kişidir. Yazar

anlatıcının Dayı'sıyla ilgili söylediği şu sözler, bu karakteri tanımamız ve başkişi ile olan ilişkisini anlamız açısından önemlidir:

*“Doğrusu ben sadece sevmekle kalmaz, aynı zamanda derin bir hayranlık da duyardım ona; attığı kahkahalarla şu kıcı kırık dünyanın suratına birazcık neşe serpiyor, söylediği türkülerle içinde yaşadığımız seslerin varlığına birazcık anlam katıyor ya da kıvrak ve ışıltılı hareketleriyle bize çoğu kez hareketlilikmiş gibi gözüken görüntülerin durgunluğunu birazcık dalgalandırıyor diye için için sevirdim.”* (UD, 209)

Dayısını çok seven ve büyüdüğünde ona benzemek isteyen yazar anlatıcı, onunla her konuda konuşur. Sohbet ederlerken konudan konuya atlayan Dayı, “Hasanım Ali” diye hitap ettiği yeğenini her konuda bilgilendirmek ister. Taşdığı bu nitelikler itibariyle Dayı, *“roman başkişisi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç”* (Stevick, 2005: 179) görevini yerine getirir. Dayısının varlığı kahramanı rahatlatır ve onu diğer insanlara bağlar.

Derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtan Dayı karakteri, romanda *“sağduyunun ve akli başında gerçeğin sözcüsü”*dür (Stevick 2005: 179). Yazar anlatıcıya hayat hakkında öğütler verir. Romancının *“yazarın sözünü emanet ettiği şahıs”* (Aktaş, 2005: 140) olarak görebileceğimiz bu kahramanın söylediği şu sözler, onun bu niteliğini ortaya koyar:

*“(…) zaten dünya büyük bir şey değildir Hasanım Ali, kimi zaman sevdiğimiz insanın yüzü, kimi zaman hayal denilen bir dokunuşun büyüğü, kimi zamanda kapıldığımız bir hevesin genişliği kadardır, dedi. Hatta kendinden emin bir sesle, tatlı tatlı birkaç örnek daha verdi bu konuda. Ben hemen atıldım tabii ve ona, peki, bu saydıklarının dışında kalan dünya ne olacak, diye sordum. O da geride kalan dünya saydıklarımın içindedir zaten Hasanım Ali, onları onların içinden görür, onların içinden tadarsın, dedi.”* (UD, 220)

Dayı her konuda öğütler verdiği gibi hikâye yazma, hikâyeler ile ilgili de konuşur. Kahramanlar arasında geçen diyaloglar romancının bu konudaki fikirlerini

yansıtır. Dayının bilge kişiliği ve romanın yazılma sürecinin anlatıya konu olması konuşmaların eğreti durmasını engeller.

Dayı'nın hikâyesi romanda işlevsel açıdan önemli rol oynar. Anlatının ateşleyicisi olmakla birlikte merak ve gizem unsuru olarak romanı ayakta tutan güçtür. Bu hikâye kahramanın sürekli serçe parmağına bakmasıyla başlar. Dayının ne sebeple baktığını kendisinin de bilmediği serçe parmağı kararır ve onu keserler. Daha sonra sırasıyla diğer parmaklarına, eline, koluna ve vücudunun arta kalan kısımlarına bakıp kararır. Kararan yerlerin kesilmesiyle Dayı'nın vücudu bir silindir şeklini alır. Eskiden şen şakrak olan Dayı durumuyla ilgili espriler yapsa da sessizleşir. Tıpkı Cebrail Dede gibi hassaslaşır, onun gibi ağlar. Kahramanların bu tür ortak özellikleri dikkat çekicidir. Dünyadan herkes gibi parça parça ayrıldığını söyleyen Dayı, “(...) *şekilim giderek dünyanın şeklini alıyor (...)*” (UD, 226) der. Yazar anlatıcı Haydar ile birlikte en son Dayı'yı ziyarete geldiğinde çocukların onun gövdesinin arta kalanıyla oynadıklarını görür. Dayının vücudunun kararır parça parça kesilmesi ve belirttiği gibi dünyanın şekli gibi yuvarlaklaşması simgesel bir değere sahiptir. Anlatının birbirini bütünleyen döngüsel kurgu ve izleksel yapısına işaret eden bu değer, romanı çözümlememizi sağlayan anahtar işlevini görür.

Anlatıda norm karakter kimliğiyle beliren diğer bir kahraman, yazarın bir adla değil Badem Bıyıklı Adam şeklindeki nitelendirmesiyle varlık kazandırdığı karakterdir. Derinlik ve boyut kazanmış bir karakter olarak karşımıza çıkan bu kahraman, Cebrail Dede'yi sel sularında boğulacağı sırada kurtarır. Kente yabancı olan Cebrail Dede'ye “ (...) *şehir denen şey kılık değiştirmiş kötülükler yuvasıdır (...)*” (UD, 134) deyip kol kanat gerer.

Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesi, arayış teması yörüngesinde oluşturulmuş Cebrail Dede'nin hikâyesini bütünler. Varlıklı bir ailenin iyi eğitim görmüş çocuğu olan kahraman, zamanını zengin arkadaşlarıyla birlikte eğlenerek geçirebileceği halde kendini şehrin yoksulluk ve sefalet yüklü uzak semtlerine atar. Yaşadığı hayattan uzaklaşmak isteyen Radyoevindeki Adam gibi kentin kenara itilmiş insanların yaşadığı sokaklarda gezen kahraman, şehir hikâyelerinin peşine düşer. Bunlardan biri, “*gözlerinden gözyaşı yerine irili ufaklı taşlar dökülen güzeller güzeli bir kızın*

*hikayesi*”dir (UD, 147). Kahraman, bu kızı merak edip görmeye gider. Daha sonra, büyük bir kalabalığın görmek için beklediği kız ile babasının işkence ile orada tutulduğunu ve insanların onların çektiği acıları seyretmek için geldiğini öğrenen Badem Bıyıklı Adam, insanlara olan güvenini yitirir. Bu konuda söyledikleri, roman kahramanlarının toplumdan uzaklaşma sebeplerini ortaya koyması açısından önemlidir:

*“Biliyor musun, bunları öğrendikten sonra ben o günlerde büyük bir sarsıntı geçirdim. İnsanlardan iyice sıktım sıyrıldı açıkçası. Öyle ki, onların yaptığı her şeyde bir sahtekârlık göremeye, görünce de insanın aklına gelmeyecek türden çeşitli tehlikelerle dolu karanlık bir ormanda tek başına geziniyormuşum gibi korkmaya başladım. Sıcak bir hızla genişleyen gülümsemelerin bile aslında o an için anlaşılamayan başka türlü bir kötülük olduğunu düşünmeye başladım hatta. Bu yüzden, pek dışarı çıkmadım artık, odama kapanarak kendimi tamamen kitaplara verdim. Çaresizlikten ne yapacağını bilmeyen ürkek bir fare gibi, azıcık huzur bulayım diye gidip onların arasına sığındım bir bakıma. Sığınınca da, tabii, dünyayı ve insanları unutabilmek için aylarca bir kitaptan ötekine soluk soluğa koşturdum durdum.”* (UD, 150-151)

Badem Bıyıklı Adam’ın bu sözleri anlatıda başkişi olarak belirlediğimiz diğer kahramanların yaşadıklarına da ışık tutar. W.J. Harvey’in norm karakterin sahip olduğu nitelikleri sıralarken belirttiği gibi bu kahraman, *“korik ve açıklayıcı”* (Stevick 2004: 179) bir görev yerine getirerek *“başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine dalmamızı sağlayan bir sıçrama tahtası”* (Stevick 2004: 179) özelliği taşır. Romanda ele alınan çatışmaların somutluk ve yoğunluk kazanmasını sağlar.

Dünyayı ve insanları unutabilmek için kendisini kitaplara veren kahramanın okudukları içinde en çok ilgisini çeken *“yirmi dört saatte yirmi dört defa horoz gibi öterek etrafındakilere ‘Kalkın Ey Gafiller!’ diye bağırın, Horoz Dede adında fukara bir ihtiyarın hikayesi”*dir (UD, 151). Uyku, uyanıklık imgeleri etrafında kurulan romanda bu ses önemli bir motiftir.

Badem Bıyıklı Adam’ın tüm mirasıyla birlikte Cebrail Dede’ye bıraktığı şekerçi dükkânını açma hikâyesi de dikkat çekicidir. Bir gün kahvede otururken karşılıklı üzgün

ve çaresiz bir biçimde oturan iki adam görür. Bir süre böyle oturan adamlardan biri cebinden çıkardığı şekeri tam yiyeceği sırada diğerine verir. Her tarafı aydınlatan “kırmızı” kâğıda sarılmış bu şeker “*şehrin ve hayatın tadı*”nı (UD, 161) da değiştirmiş gibidir. Kahraman bu sırada tam bir “*aydınlama anı*” (Stevick 2005: 181) yaşar. Kendisinininkiyle birlikte başka hayatları da aydınlatır, renklendirir diye bir şekerci dükkânı açar. Fakat her gün aynı biçimde kendini tekrar eden iş hayatı, kahramanın mutsuz bir yaşam sürdürmesine neden olur.

Cebrail Dede’ye, önemli bir iş yaptığının farkındalığıyla şeker satmasını öğütleyen Badem Bıyıklı Adam, başından geçenleri anlatırken ona hayatla ilgili nasihatlerde bulunur. Şu sözleri, Dayı karakterinde olduğu gibi yazarın kimi zaman sözünü bu kahramana devrettiğini gösterir:

*“Gelimli gidimli dünya işte, görüyorsun, sonunda insanın başına bunlarda geliyor. Kısacası, vakit tamam olunca insanın gövdesi bile terk ediyor insanı. Akıl dediğimiz şey de, uzak ve mahçup bir ışıltı halinde, işte o gövdenin arkasında bakakalıyor... Biliyor musun, dünyayı aklıyla gören eli âsâli bir bilgenin de dediği gibi, hayatımı yeniden yaşayacak olsaydım daha çok hata yapardım. Doğrusu, yaşadığım hayata dönüp baktıkça utanç duyuyorum şimdi. Hatta, laf aramızda, öldükten sonra bu hayat yakama yapışıp benden hesap soracak mı acaba diye korkuyorum.”* (UD, 162)

İsteddiği gibi bir hayat geçirememiş olan kahramanın pişmanlığı Cebrail Dede’nin arayışa sürüklenmesinde etkilidir.

Norm şahıslar olarak belirlediğimiz Dayı ve Badem Bıyıklı Adam’ın romanın başkişileri gibi “*amaç olmaktan çok bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan araç*” (Stevick, 2004: 175) niteliği taşıdıklarını görürüz. Romancının kimi zaman sözünü devrettiği bu kahramanlar, hayatı derinlikli bir biçimde kavradıklarını gösteren sözleriyle diğer kahramanlara yol gösterici olurlar. “*Yalınkat*” (Forster, 1985: 108) olmanın aksine yazarın boyut kazandırdığı bu kahramanlar, simgesel niteliğe de sahiptirler. Bu karakterler, anlatının özünü genişletip destekledikleri gibi onun derinlik ve somutluk kazanmasını sağlarlar.

### 2.5.1.6.3. Kart Karakterler

Beşeri ilişkiler ağının oluşumunu sağlayan anlatı kişileri, daha çok başkışı çevresinde beliren bir eksen dâhilinde yerine getirdikleri fonksiyonlarla belirginlik kazanır. Kahramanları bu işlevleri çerçevesinde sınıflandırmaya çalışsak da kimi karakterleri belirli ölçütler doğrultusunda tanımlamak güçtür. W.J. Harvey, bu konuda okuyucunun açıkça anlamasını engellediği kişiler yaratmanın, yazarın “*karakter yaratmadaki ustalık*”ını (Stevick 2004: 185) gösterdiğini belirtir. *Uykuların Doğusu* romanındaki Haydar adlı karakter de belirli tanımlamaları reddeden bir kahramandır. Fakat bununla birlikte yerine getirdiği işlevler açısından bakıldığında, onun daha çok kart karakter kimliğiyle ön plana çıktığı görülür. Anlatıda belirttiği anda kendine özgü bir atmosfer yaratan bu kahraman, oyun kartları arasındaki Jokey gibi şaşırtıcı etki yaratan, sürprizli bir kahramandır. O, “*garip bir çeşit esnekliğe sahip olduğu halde, nispi anlamda statik*” (Stevick, 2004: 177) özelliğe sahiptir.

Yazar anlatıcının bir “ben”i olarak düşünebileceğimiz Haydar, anlatıdaki “*romancının kafasında ürettiği*” (Çetin, 2009: 165) hayali bir kahramandır. Haydar, odasında hikâye yazmakta olan yazar anlatıcının yanına gelip ona yazdıklarıyla ilgili çeşitli sorular sorar. Bu kahraman, Dayı’sının yazar anlatıcıya hikâyeler hakkında söylediklerini temsil eder. Onlar arasındaki konuşmaları aklında tutmuş olan Haydar, yazar anlatıcıya yazma süreci esnasında bunları hatırlatır. Bu kahraman, yazar anlatıcıyla birlikte anlatıda bir üstkurmaca düzleminin oluşumunu sağlar. Onun gelmesiyle beraber anlatılmakta olan hikâye kesilir. Bu durum okuyucunun anlatıya “*yabancılaşma*”sına (Ecevit, 2008: 130) neden olur. Yazar bu karakter aracılığı ile gerçekleştirdiği yabancılaşmayla, anlatılmakta olanların kurgu olduğunu açık bir biçimde okuyucuya hissettirir ve onu aktif bir okuma yapmaya yönlendirir. Kahramanın yazar anlatıcı ile yaptığı konuşmalar anlatı boyunca yazılmakta olan roman ve hikâye yazma ile ilgilidir. Kahramanlar arasında geçen şu diyalog belirttiğimiz hususları örnekler:

*Sonra meraklı bir sesle, haydi söyle bakalım, hikâyenin neresindesin, dedi Haydar.*

*Ben de ellerimi iki yana açarak, bilmiyorum, dedim ona.*

*Ne yani, dedi, sen şimdi yazdığın hikayenin neresinde olduğunu bilmiyor musun?*

*Evet, dedim, bilmiyorum. Açıkçası, kimi zaman ortasında, kimi zaman sonunda, kimi zamanda hâlâ başındaymışım gibi hissediyorum kendimi.*

*Emin değilsin, öyle mi, dedi Haydar.*

*Öyle, dedim, gözlerinin içine bakarak, hiç mi hiç emin değilim. Hatta, doğrusunu söylemek gerekirse, asıl hikayeyi çoktan bırakmışım da, bana asıl hikaye suretinde görünen başka bir şeyi yazıyormuşum hissine de kapılıyorum kimi zaman.”*  
(UD, 130)

Yazar anlatıcının kendisini dışarıdan gören “ben”i olan Haydar, dönüp duran hikâyeler içinde hem yazar anlatıcının hem de okuyucunun uyanık olmasını sağlar. Kahramanın yerine getirdiği yapısal işlevler bununla sınırlı değildir. Anlatıya yön veren güç olarak da karşımıza çıkar. Roman onun bir kâhin edası ile bağırdığı “(...) kaçın yağmur yağacak (...)” (UD, 8) sözüyle başlar. O, yazar anlatıcıya mızıkayı çal dediğinde mızıkanın hikâyesi anlatılır.

Haydar, yazar anlatıcının anlatıyı yazarken iletişim içerisinde olduğu tek kişidir. Kahramanın zor zamanlarında yanında bulunan bu karakter, güçlüklerle dolu yazma sürecinde de onula birlikte olacaktır. Bu durumu, kahramanın adıyla ilişkilendirerek de açıklayabiliriz. Haydar, “*Arapça’da aslana, özellikle ‘diğer aslanlar arasında kralın insanlar arasında durduğu gibi duran’ (sürü lideri olan) erkek aslana verilen bir isimdir*” (İslam Ansiklopedisi, C. 17: 24). Aslan, “*en eski dönemlerden beri hemen bütün milletlerde olduğu gibi Araplar’da da kuvvet, cesaret, kahramanlık sembolü*” (İslam Ansiklopedisi, C. 17: 24) sayıldığı için Hz. Ali’ye “Haydar” denilmiştir. Romanda, arkasında Dayı karakterinin durduğu Haydar, kahramana güç ve cesaret verir. Ayrıca kahramanın adı, yazar anlatıcının ve Hasan Ali Toptaş’ın ismi arasındaki ilişki dikkat çekicidir. Hz. Ali’ye verilen Haydar adı romancıyla aynı ada sahip olan Hasan Ali ismindeki yazar anlatıcının adının bir parçasıdır. Haydar, yazar anlatıcının bir

“ben”idir. Hasan Ali Toptaş’ın tüm romanlarında olduğu gibi *Uykuların Doğusu*’nda da tüm kahramanların yazarın bir “ben”i olduğu, ondan çoğaldıkları açık bir biçimde hissettirilir.

Soyut bir nitelik taşıyan Haydar, yazar anlatıcının benzettiği *Bin Hüzünlü Haz* romanındaki Alaaddin gibi anlatı boyunca şekilden şekle girip farklı anlamlara bürünen değişken bir varlıktır. Kahramanın bu dinamik karakterini anlatıdaki şu bölüm ortaya koyar:

*“İlkin, boşlukta kalın bir kuyruk edasıyla uçuşan ceketinin eteğinden yola çıkararak onu yeri yurdu olmayan, kanatları kopmuş çaresiz bir kuşa benzettim sözgelimi. Sonra, geniş adımlarla koşan ve koşarken de gölgesini ve sesini kendi hızının karanlığında saklayan, adı sanı bilinmedik acayip bir yaratığa benzettim. Sonra, tutum, büyük bir hevesle yıllar önce yazdığım Bin Hüzünlü Haz adlı hikayemin içinde yokluğuyla var olan Alaaddin’e benzettim. Sonra, bütün bunların ardından belki daha derin, daha basit ve daha karmaşık şeylere, sözgelimi zonk zonk zonklayıp duran iflah olmaz bir yaraya, ezeli bir ışığa ya da arada bir gelip benim aklımı çelen şeytani bir gölgeye de benzetecektim ama Haydar buna fırsat vermedi.”* (UD,132)

Haydar, yazar anlatıcı ve şehir arasında ilişki kurar. Ellerini demir parmaklıklar arasından uzatıp camları tırmalayan kahraman, yazar anlatıcının odasına, bir anlamda yazarak yarattığı hikâyeler evrenine girmek ister. Fakat yazar anlatıcı onu bu evrene almaz. Haydar, şehrin pis kokulu gürültülerini, sokak aralarından yükselen çığlıklarını, sessizliklerini ve uğultularını taşır. Öte yandan, şehrin ağırlığı onu da ezmektedir. O, girmek istediği hikâye evreni ve şehir arasında sıkışmıştır.

Hasan Ali Toptaş’ın çoğu romanında bir deli karakteriyle karşılaşmamız dikkat çekicidir. *Gölgesizler* romanındaki Cennet’in Oğlu, *Kayıp Hayaller Kitabı*’ndaki Kevser gibi *Uykuların Doğusu*’nun delisi de Haydar’dır. O; kulaklarındaki çiçekler, saçlarındaki çöpler ve “ağzından saçılan o zifiri karanlık hırıltıları”yla (UD, 8) şehir ile alay eder. Ölü taklidi yapıp herkesi peşinden koşturur. Bu görünümüyle Haydar, “hem komik hem merhamet uyandıran bir kişi”dir (Stevick, 2004: 177). Yaptığı akıllıca konuşmalarla okuyucuda karışık tepkiler uyandırır. Romanlarındaki diğer kahramanlar

gibi Haydar'ın deliliği de simgesel bir nitelik taşır. Delilik, kahramanın şehrin, toplumun üzerinde yarattığı baskıya karşı özgürleşme çabasıdır. Onu yutmaya, yok etmeye çalışan şehre teslim olmamayı temsil eder. Kahramanın kendini var ediş biçimidir. Nitekim yazar anlatıcının ondan “*şehre meydan okuyan uzun boylu bir hayalet*” (UD,20) şeklinde bahsettiğini görürüz.

Sonuç olarak kart karakter olarak belirlediğimiz Haydar adlı kahraman, hem işlevsel hem simgesel değeri yüksek bir karakterdir. Üstkurmaca düzleminde varlık kazanan bu kahraman, romanı yazmakta olan yazar anlatıcının bir “ben”i olmakla birlikte onun dış dünyayla bağlantısını sağlar. Hikâyelerin anlatımını kesmesiyle romanın parçalı ve kopuk yapısının oluşumunda etkilidir. Yazar anlatıcıyla yaptığı konuşmalarla anlatının dikkatini roman üzerine yöneltir.

### 2.5.1.6.3. Fon Karakterler

Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi *Uykuların Doğusu* da anlatıyı canlı ve renkli kılan zengin bir fon karakter yapısına sahiptir. Böyle bir yapının oluşumunda, romanın çeşitli hikâyelerden oluşması ve yolculuk izleği önemli bir rol oynar.

Anlatıda çeşitli işlevler yerine getiren fon şahıslar, olayların meydana geldiği sosyal ortamın yansıtılmasında etkilidir. Roman kahramanlarının şehrin uzak semtlerinde yürürken karşılaştıkları görüntüler, burada yaşanan sefalet ve yoksulluğa ışık tutar. Kamerasını insanların şiddet, öfke, acı ve keder yüklü yaşamlarına çeviren yazar, şehrin bu terk edilmiş semtlerini dikkat çekici betimlemeler ve imgesel bir dile dönüşen anlatımıyla aktarır. Yazar anlatıcının penceresinden gördüğü sokak ve gar binasındaki insanlar da bu gruba girer ve kente hâkim olan gürültülü, karmaşık ve kaotik sosyal hayatı yansıtırlar.

Romanda, kimi fon karakter grupları belirli birtakım özelliklerle karşımıza çıkar. Bu gruplardan birini oluşturan çocuk kahramanların; acımasızlıkları ve gaddarlıklarıyla belirginlik kazanması dikkat çekicidir. Bu durumu örneklendirmek gerekirse; Radyoevindeki Adam şehrin virane sokaklarında yürürken bir anda etrafını “*toza*

*toprağa belenmiş, her biri şeytana pabucunu ters giydirecek türden irili ufaklı çocuklar*” (UD, 57) sarar. Yoldan geçenlerin yolunu keserek zorla para almaya çalışan bu çocuklar karşısında korkudan ne yapacağını bilemeyen kahramanı, elindeki kırbaçıyla atlı bir adam kurtarır. Çocuklar Cebrail Dede'nin iyice hassaslaşıp her şeye ağladığı bölümde de ortaya çıkar. “*Çapulcu sürüsünden beter*” (UD, 201) olan çocuklar, pencerenin başına toplanıp ağlayan dede ile alay eder. Evin başına bir anda toplanarak Cebrail Dede'ye dil çıkarıp kızdırmak için türlü türlü hareketi yapan çocuklar, onu daha çok ağlatır. Anlatının son bölümünde çocuklar yine devrededir. Yazar anlatıcı Dayı'sının evine gidince çocukların parça parça kesilen gövdesinin arta kalanıyla oynadıklarını görür. Elleriyle yuvarlayıp paslaştıkları Dayı, bir yandan kahkahalar atmakta bir yandan da gözlerinden yaşlar dökülmektedir. Bu durum karşısında büyük bir üzüntü yaşayan kahraman, eve gidip Dayı'sının hikâyesini yazmaya karar verir. Çocukların bu nitelikte karşımıza çıkması yazar anlatıcının korkularını dile getirirken söylediği, “*kendini çocukların varlığında yenileyen hayatın acımasızlığından, bu acımasızlığın üstünü örten masumiyetin derinliğinden (...) korkuyorum (...)*” (UD, 203), sözünü düşündürür. Dolayısıyla bu görüntüler ve özellikle Dayı'nın çocukların ellerinde yuvarlandığı son sahnenin simgesel bir nitelik taşıdığını söyleyebiliriz. Acımasız hayat kendini çocukların masum bedenlerinde yineler.

Romanda diğer bir fon karakter grubunu oluşturan kadın kahramanlar da birbirine benzer. İç derinliği olmayan bu karakterler, erkeklerin gölgesinde belirir. Onlar eşlerinin varoluşlarını anlamaya ve aşmaya yönelik gerçekleştirdikleri arayışı anlamaz. Örneğin; yalnızlığı içinde boğulan Radyoevindeki Adam, hiç kimse ile konuşmayınca karısı dilini çözerler diye hocalar, üfürükçüler, mollalar, kocakarlar çağırır. Bu duruma dayanamayan kahraman, evi terk eder. Cebrail Dede'nin karısı kocasından herkes gibi yaşadığı hayatla yetinmesini ister. Büyük hayalleri olan eşinin şehre gelmesine gönlü razı değildir. Cebrail Dede'nin oldukça kar getiren şekerçi dükkânını kapatıp bilmediği bir kuşun peşine düşme sebebini de hiç anlamaz. Yazar anlatıcının babası, annesine âşık olup evlenmiştir. Babasının yaşadığı heyecan anlatıldığı halde annenin duygularına hiç yer verilmez. Anne ve babanın iletişim içerisinde oldukları bir sahne ile karşılaşmayız. Anne; eşi ve oğlunun sürekli radyo dilemesine kızar. Oysa her ikisi de radyo dinlemekten büyük bir zevk almaktadır. Yazar anlatıcının çok sevdiği Dayı'sının karısı

da bu profilde çizilmiştir. Dayının elinde avucunda ne varsa herkese vermesini eleştirip “*Senin iyiliğin yüzünden korkarım bir gün bize de kötülük bulaşacak (...)*” (UD, 215), der. Çocukların Dayı’nın gövdesinden arta kalanla oynaması karşısında bir şey yapmaz, oturduğu sandalyesinde Dayı’nın yuvalanışını sakın bir şekilde seyrederek. Romanın diğer bir kahramanı olan Badem Bıyıklı Adam evliliğini bir kâbusa benzetir. Sürekli didiştığı karısıyla üç yıl evli kalabilmiştir. Makbule Aras’ın roman üzerinde yazdığı “ ‘Yekpare Geniş Bir Anın Parçalanmaz Akışı’ Uykuların Doğusu” yazısında kadın kahramanlarla ilgili yaptığı şu değerlendirme belirttiğimiz hususları toparlar:

*“Kadınlar yalnızca kaçınılmaz olarak var. Var olan kadınların yapısı da alışlageldik kadın kimliğiyle örtüşmektedir. Gerekeni söyleyen, gerekeni yaptırmaya çalışan, gerekeni savunan, henüz birey olmamış kadınlardır bunlar. Kendi çıkarları ya da ailelerinin çıkarı neyi gerektiriyorsa onu düşünüp savunurlar; bu yönleriyle toplumla değil kendi küçük evrenleriyle ilgilidirler.”* (2006: 22)

Romanda yazarın kimi zaman fon karakterleri “*olayları yorumlayan bir koro*” (Stevick, 2004: 173) görevinde kullandığını da görürüz. Bu işlevi, Cebraile Dede’nin peşine düştüğü “Berrak Sudan İçmeyen Kuş” ile ilgili yorumları ve yazar anlatıcının babasının sessizliğinin sebepleriyle ilgili değerlendirmelerde buldukları bölümler örnekler. Sözü bu adsız kahramanlara devreden yazar, anlatıdaki sesleri çoğaltmıştır.

Romanda “*bir an için ilgi merkezi olan*” (Stevick, 2004: 173) fon karakterleri şöyle sıralayabiliriz: Radyoevindeki Adam’ı çocukların elinden kurtaran Haziran sopasının sahibi adam, çocukluğu babasıyla birlikte bilmedikleri bir kuşun peşinde koşmakla geçen yazar anlatıcının babası, gözlerinden gözyaşı yerine irili ufaklı taşlar dökülen kız, yirmi dört saatte yirmi dört defa horoz gibi öterek etrafındakilere “Kalkın Ey Gafiller!” diye bağırarak Horoz Dede, Cebraile Dede’ye aradığı kuşu göstereceğini söyleyip onu kandıran pala bıyıklı Çingene, insanların açlık çektiği şehrin fakir semtlerinde gösteri yapmaya gelip canını zor kurtaran hokkabaz.

Romanın fon karakterler bakımından zengin olması yazarın sosyal çevre yaratmadaki başarısını gösterir. Bu yapıya sahip farklı karakterle şahıs kadrosunun

yelpazesini genişleten yazar, anlatının çok sesli, dinamik ve renkli bir doku üzerinde inşasını sağlamıştır.

### 2.5.2. Tematik Kurgu

*Uykuların Doğusu* romanın tema yelpazesi, romancının diğer anlatılarında işlediği konularla örtüşmektedir. Temaların imgesel bir dille anlatının estetik dokusuna yerleştirildiği romanda, dramatik kurgu insani varoluşa özgü temel problemler etrafında şekillenmiştir. Toplumsal temaların birey ekseninde ele alındığı anlatıda, sosyal hayata hâkim olan çatışma ve kaotik atmosfer içinde, kişinin yaşadığı yalnızlık, iletişimsizlik ve mutsuzluk mercek altına alınmıştır. Roman kahramanları; kimi zaman insanı ezen bürokratik düzen, kimi zaman gürültü ve karmaşası ile bir labirente dönüşen şehir, kimi zaman alışkanlıklarla örülen tekdüze bir yaşam biçiminde beliren hayat içinde kuşatılmış, sıkıştırılmıştır. Kendilerini kaçışa zorlayan hayat onları benliklerini bulmaya, varoluşlarını keşfetmeye ve aşmaya yönelik bir arayışa sürükler. Romanda beliren diğer temalar olan yoksulluk, çatışmalı atmosfer ve göç gibi toplumsal problemler ise yazarın kimi zaman dikkatini yoğunlaştırmasıyla ön plana çıkmakla birlikte anlatının fonunda yer alan konulardır.

*Uykuların Doğusu* romanın birçok hikâyeden oluşan bir yapıya sahip olması tematik kurgusunun biçimlenmesinde de etkilidir. Romanın tamamına hâkim olan izlekler olmakla birlikte her bir hikâyeye adacığında belirli temalar üzerinde yoğunlaşıldığı görülür. Anlatıda tematik kurgunun oluşumunda rol oynayan temaları yoğunluk unsuruna göre şöyle inceleyebiliriz:

#### 2.5.2.1. Yalnızlık

Hasan Ali Toptaş'ın bütün anlatılarında karşılaştığımız yalnızlık teması, *Uykuları Doğusu* romanın izleksel dokusunun oluşumunda da belirleyici rol oynar. Romanda kahramanların tümü derin bir yalnızlık hissi içerisindedir. Sevgisizlik ve

iletişimsizlikle beslenen çatışmalı toplum yaşamı, karakterlerin mutsuz ve yalnız bir hayata sürüklenmesine neden olur. Bununla birlikte çoğu zaman tercih edilen bir değere dönüşen yalnızlık; mahkûm oldukları hayat içinde varoluşlarını konumlandıramayan kahramanların, yaşama karşı korundukları bir sığınak biçimde belirir.

Yalnızlığın kahramanların hikayelerindeki yerine bakmak gerekirse; roman kişilerinden Radyoevi'nde çalışan adama, çok istediği halde iş verilmez. Yetkililerin bir iş vermemesi, kahramanın radyoevinin içerisine hiç giremeyeceğinin, oraya hep yabancı kalacağına göstergesi olur. Büyük bir çaba göstermesine rağmen hiç kimse ile iletişim kuramayan bu adsız kahraman gittikçe yalnızlaşır. Karakterin yaşadığı süreç şöyle aktarılır:

*“İşte böylece, olağanüstü bir gayretle elinden gelen her şeyi yapmasına rağmen, bu adam, içinde bulunduğu insanların arasında giderek yalnız kalmış. Hem de öyle bir yalnız kalmış ki, başkentten kalkıp gelişinden bu yana sürdürdüğü onca mücadele, çektiği onca eziyet, hatta sergilediği çeşitli maskaralıklarla birlikte döktüğü onca gözyaşı, bir an için bu yalnızlığa doğru yapılan bilinçsiz bir yolculuğun ayrıntıları gibi gözükmüş ona.”* (UD, 28)

Ailesi dâhil hiç kimse ile konuşmayan kahraman, sessizliğe kapanır. Kahramanların sessizliği, bitmek bilmez uğultular ve gürültülerle birlikte anlatıdan yükselen en güçlü seslerden biridir. Roman kişileri kimseye seslerini duyuramayınca sessizleşir. Neşeli bir kişiliğe sahip olan Dayı karakteri bile anlatının sonunda sessiz olur. Kişilerin yaşadığı iletişimsizliği simgeleyen sessizlik, tüm kahramanların varlığında belirlemekle birlikte yazar anlatıcının babası bu özelliğiyle ön plana çıkar. Akranlarıyla oyunlar oynamak yerine çocukluğunu babasıyla birlikte adını dahi bilmediği bir kuşun peşinde geçiren karakterin, Cebraile Dede'nin ölmesi ile birlikte derinleşen sessizliğinin sebebini kimse anlamaz.

Hikâyelerini anlattığı dedeleri, babası ve dayısı gibi yazar anlatıcı da yalnızdır. Kahramanın, diyalog içerisinde olduğu tek kişinin Haydar adlı hayali bir karakterin olması yalnızlığını daha da belirgin kılar. Şehri saran karmaşa ve düzensizlikten, hayatın acımasızlığından, insanların duyarsızlığından ve bütün bunlarla birlikte hâkim

olan “uykululuk” halinden korkan kahraman; kendisine hikâyelerden oluşan bir evren yaratmıştır. Romanın varoluş kaynağı yazar anlatıcının içerisinde bulunduğu yalnızlıktır. Bu değer, anlatıyı var kıldığı gibi onu besleyen güçtür.

Eserde yalnızlık kahramanları yaşadıkları hayata, topluma yabancılaştırır da kendilerine yakınlaştırır. Onları varoluşlarını keşfetmeye, benliklerini aramaya yöneltir. Yalnızlıkla “ben”lerini çoğaltan kahramanlar, aynı zamanda başka insanlara ve onların hikâyelerine de uzanmış olur.

### 2.5.2.2 İletişimsizlik

*Uykuların Doğusu* romanında ön plana çıkan diğer bir tema, iletişimsizliktir. Anlatıda kişilik kazanmış bir unsur olarak karşımıza çıkan şehir, karmaşık ve kaotik atmosferiyle toplum yaşamına egemen olan iletişimsizliği simgeler. Patlama sesleriyle birlikte karanlık dumanların yükseldiği kentte sokaklardan çığlıklar gelir. Tüm seslerin, sessizliklerin birbirine karışmasıyla şehir uğul uğul uğuldar. Anlatıda sık kullanılan bir kelime olan “uğultu”, insanlar arasında anlaşmazlığa işaret eder. Şehrin ağırlığı altında ezilen kahramanlar, ondan uzaklaşmak isterler fakat kent o kadar geniştir ki içinden çıkmak imkânsızdır.

Romanda şehri yerle bir eden sel olayı, bu temanın oluşumu ve derinlik kazanmasında etkilidir. Sel, yarattığı karanlık ve karmaşık ortamla darbe dönemlerinin korkulu, güvensiz ve çatışmalı atmosferini hatırlatır. Tedirginlik içerisinde olan insanlar dışarıya çıkamaz. Şehirde olup bitenleri öğrenmek için dinledikleri radyoda, onları daha büyük korku ve endişelere sürükleyecek felaketler anlatılır. Selle ilgili şu ayrıntılar yaşanan karanlık ve gergin döneme ışık tutar:

*“Aynı zamanda, şehrin tepesine yumruk gibi inen şimşeklerin gümbürtüsü bulutları tutup göğün görünmeyen köşelerine savurdukça, kesileceği yerde, yağmurun giderek neden hızlandığı da bilinmiyormuş. (...) çatılardaki kiremitlerin üstünde gezinen sivri uçlu tıkırtıların nasıl oluştuğu, şehrin içindeki patlamaların ne olduğu, patlamaları izleyen simsiyah çığlıkları kimlerin attığı ve ayyuka çıkan bunca gürültünün*

*patırtının ortasında hayatın insana neden hâlâ korkunç bir sessizlik halinde gözüküp de bilinemiyormuş.” (UD, 103)*

Açık bir biçimde ifade edilmemiş olsa da şehri harabeye çeviren sel olayı, darbe dönemlerinde ülkenin yaşadığı toplumsal ve siyasal gerginliği, çatışmalı yılları simgeler. Bu temanın imgesel bir dille anlatıya yansıtılması önemlidir. Düşünsel boyut, romanın kendine özgü estetik diliyle anlatı düzlemine taşınmıştır.

Anlatının üzerinde şekillendiği “uyku” imgesi farklı şekillerde okunacağı gibi iletişimsizlik teması çerçevesinde de yorumlanabilir. Alışkanlıklar yörüngesinde hareket edip döngüsel bir şekil alan hayat, insanda uykululuk hali yaratır. Bu durum kişileri hayatın gerçeklerini görmekten uzaklaştırır. Böyle bir körleşmeyle birlikte “uyku” insanların birbirlerine karşı duyarsızlaşmasına da işaret eder. Romanda kişiler etraflarındaki savaş tankları, kamyonlar, cipler ve silahları fark etmezler. Sokak ortasında insanlar birbirini öldürmektedir.

### **2.5.2.3. Kaçış**

Romanda bireyin varoluşuna olanak tanımayan karmaşa ve gürültünün hakim olduğu çatışmalı toplum yaşamı kahramanları kaçısa zorlar. Kendilerini hayat karşısında komik, “*güçsüz, eksik ve acınacak kadar zavallı*” (UD, 83) hisseden karakterler için yaşam, “*insanın aklına gelmeyecek türden çeşitli tehlikelerle dolu kalanlık bir orman*”a (UD, 150) benzer. Uçsuz bucaksız bir labirente dönüşen hayat içerisinde çıkış yolu bulamamanın çaresizliğini yaşarlar.

Anlatıda karakterlerin tümü varlıklarını ağırlığıyla ezen şehirden, yaşadıkları hayattan kaçmak isteler. Radyoevinde çalışan adam ne bir parçası olduğu ne de ayrılabilirdiği radyoevinden ve kentten uzaklaşmayı arzular. Şehrin kalabalık ve yoksul semtlerinde nereye gittiğini bilmeden yürür. Aynı yürüyüşü Badem Bıyıklı Adam da yapar. Yaşadığı zengin ve rahat hayatı bırakıp kentin unutulmuş uzak semtlerinde, şehir hikâyelerinin peşine düşer. Cebrail Dede'nin kaçışı ise arayış şeklinde belirir. Asla bulamayacağı bir kuşun peşinde ömrünü geçirir. Yazar anlatıcının babası için kaçış yolu

sessizliktir. Anlatının en renkli karakteri Dayı ise dünyadan onun şeklini alarak uzaklaşır. Kahramanların başlarından geçenleri hikâye eden yazar anlatıcı da hayatın acımasızlığından, insanların onun karşısındaki çaresizliğinden, bu çaresizliğin farkında olmayışlarından ve uğuldayıp duran şehirden korkar. Onun, kente kapattığı odasında yazı yazması da bir tür kaçıştır.

Hayata tutunamayan kahramanlara kitaplar bir çıkış yolu sunar. Anlatıda ön plana çıkan tüm karakterlerin hayattan ve insanlardan uzaklaşmak için kitaplara yöneldiğini görürüz. Radyoevinde çalışan adam buranın karanlık ve kaotik atmosferinden uzaklaşmak, şehri ve yaşadığı tüm mutsuzlukları unutmak için kitaplara sığınır. Kitapların kahramanın hayatında meydana getirdiği değişim şu sözlerle ifade edilir:

*“Gene de, adamcağızı hiç olmadığı kadar mutlu eden, içinde bulunduğu seslerin, kokuların ve mekanların içinden alıp uzaklaştıran, hatta ona zihnindeki tatsız hatıraların yanı sıra zaman zaman kendi kimliğini bile unutturan oldukça hoş ve büyüleyici bir yanı varmış kitapların. Cebinden çıkarıp eski kışla binasının تنها bir köşesinde sayfaları ağı ağır çevirmeye başladığında, çoğu zaman bu adam da kitaplara benzermiş hatta; önce solgun ve bulanık bir hal alır, sonra hayal edilmiş bir gölge gibi hafifler, sonra da arkasında insanın başını döndüren, içi sararmış kağıt kokularıyla dolu derin bir boşluk bırakarak herkesin gözleri önünde birdenbire kaybolur gidermiş.”*  
(UD, 87)

Anlatı kişilerinden Badem Bıyıklı Adam insanlara olan tüm güvenini yitirince kitaplara sarılır. Yazar anlatıcının Dayı’sı gece yarılarna kadar kahvecilik yapmasına, serseri arkadaşlarıyla oradan oraya savrulmasına rağmen kitap okumayı hiç ihmal etmez. Okuduğu kitapları kahramana da getirip bu alışkanlığı ona da kazandırmak ister.

Kaçış, yazarın tüm romanlarında karşılaştığımız bir temadır. *Uykuların Doğusu*’nda da anlatının özünde kahramanların mahkûm oldukları hayattan kaçamayışları vardır. Bu doğrultuda, roman kişilerinin ağlayışları yaşadıkları çaresizliği ortaya koyması açısından dikkat çekicidir. Şehri kaplayan sel suları da bu ağlayışlarla ilintilenebilir.

#### 2.5.2.4. Arayış

Arayış, *Uykuların Doğusu* romanında işlenen bir diğer temadır. Benlik arayışı biçiminde beliren bu izlek, anlatının tamamında işlenmekle birlikte daha çok Cebrail Dede'nin hikâyesinde belirginleşir. Hikâyede kahramanın arayışı, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi “kuş” imgesi etrafında şekillenmiştir. Köyden büyük umutlarla kente gelen Cebrail Dede; burada düzenini kurmuş, işleri yolunda giderken şekerçi dükkânını kapatıp nerede yaşadığı, nasıl ve adının ne olduğu bilinmeyen bir kuşun peşine düşer. Kahramanın ömrü boyunca aradığı bu kuşun bilinen tek özelliği, berrak sudan içmemesidir. Kuşun sadece bulanık sudan içmesi arayışın belirsizliğini ortaya koyar. Bu belirsizlik ise asıl olanın, aranılan değil arayış süreci olduğunu gösterir. Cebrail Dede bu kuşu ararken vücudu bir kuşa benzer ve hassas bir karaktere sahip olan kahraman bir kuş gibi ölür. Arayışının sonunda Cebrail Dede aradığı şeye dönüşmüştür.

İnsanların hayatı boyunca farkında olmadan bir arayış içerisinde olduğunun ortaya konulduğu romanda bu yolculuk şu sözlerle ifade edilir:

*“İnsan denen yaratığın akıl almaz labirentler, ürkütücü dehlizler, zifiri karanlık kuyular ve birbirine açılan meçhul genişliklerle dolu ruhunda, hayatını masala dönüştürmek gibi tuhaf bir eğilim varmış çünkü. Bu eğilim, zaman zaman başka eğilimlerin gölgesinde kalsa, zaman zaman karın doyurma çabasının ağırlığı altında pestil gibi ezilse ve yıllarca ortalıkta gözükmeyip unutulsa da, günü saati gelince ne yapar eder, bir şekilde nüksedermiş. Ne kadar direnirse dirensin, akla gelebilecek hangi yolu denerse denesin, eninde sonunda herkes kendini bu eğilimin pençeleri arasında köpekler gibi kıvranyorken bulurmuş bir bakıma. Bulunca da, durup dururken işte böyle bir süs iğnesi gibi, toprakaltından çıkarılmış binlerce yıllık bir çanak gibi, ya da böcek, çiçek ve kuş gibi ne işe yaradığını bilmediği eften püften bir şeyi kafasına takıp hayatın anlamını tepeden tırnağa değiştirmeye kalkarmış.”* (UD, 171)

Romanda diğer kahramanlar da hayatın anlamını bulmaya ve varoluşunu keşfetmeye yönelik arayış içerisindedir. Karakterlerin insanlardan ve hayattan kaçışı benliklerini bulmaya doğru gerçekleştirdikleri arayışa dönüşür. Bu bağlamda

Radyoevindeki Adam'ın mezarlıkta bulduğu mızıka, radyo ve kitaplar arayışın simgeleridir.

#### 2.5.2.5. Bürokrasinin Kişi Üzerinde Yarattığı Baskı

Değişmez birtakım kurallar çerçevesinde işleyen resmi dairelerin bireysel yaratıcılığa ve yeniliğe olanak tanımayan yapısı, romanda ele alınan diğer bir problemdir. Bireyi ezen bu yapı Radyoevi'nde çalışan adamın hikâyesi aracılığıyla sorgulanmıştır. Başkentten elindeki atama emriyle gelen kahraman çok çalışkan, bilgili, mesleği konusunda deneyimli ve son derece azimli birisi olmasına rağmen Radyoevindeki yetkililer ona iş vermezler. Yetkililerin iş vermesi için elinden gelen her şeyi yapan bu adama neden bir görev verilmediği anlaşılmaz.

Mekâna yönelik betimlemelerle bürokratik düzenin kişi üzerinde yarattığı baskının anlatıldığı romanda, eski kışla binası yerine yapılan radyoevinin kaotik atmosferi karanlık renklerle kodlanmıştır. Merkezine ulaşmanın mümkün olmadığı radyoevinde yetkililer olup biten her şeyden haberdardır. Onlar, adamın büyük bir özenle yazıp gönderdiği fakat “başkent denen o umut dağının kibirli eteklerine çarpıp çarpıp” (UD, 13) geri gelen mektuplarda ne yazıldığını satırı satırına bilirler. Kahraman, müdürle konuşmak üzere odasına gider fakat onunla karşılıklı değil, “siyah renkli telefon ahizesi” (UD, 96) aracılığıyla konuşur.

Kahraman, iş verilmediği için radyoevinin ne bir parçası olabilir ne onun dışında durabilir. Hangi kurallara göre işlediği belli olmayan bu güç karşısında çaresizdir. Bu açıdan, adamın giderek köpeğe benzemesi ve kuyruğunun çıkması simgeseldir. Bürokrasinin bireye varoluş olanağı tanımayan, değersiz ve kimliksiz kılan yapısına işaret eder. Kişiyi ezen, yutmaya çalışan bu yapı yabancılaşmayı beraberinde getirir.

Bu hikâyenin anlatımında ironik bir dil kullanılması anlamlıdır. Anlatıda geçen “mevzuat hazretleri” (UD, 11), “ceberut kılıklı bölüm şefi” (UD, 12), “süslü birer saltanat gemisine benzeyen koca koca masalar” (UD, 12), “toza toprağa gömülmüş devasa dolaplar” (UD, 14), “içleri paslı mikrofonlarla dolu irili ufaklı kutular” (UD,

14), “bobinlerin rafların ve birbirine örümsek ağlarıyla bağlanan ne idüğü belirsiz eşyalar” (UD, 14), “enseleri kütük kalınlığındaki yetkililer” (UD, 17) gibi ifadeler dikkat çekicidir. Yazarın *Gölgesizler* romanında olduğu gibi bu temayı işlerken kullandığı ironik dil, resmi kurumlara hakim olan yapıya yönelik eleştiriyi içerir.

Çalışma hayatını memurluk yaparak geçirmiş olan Hasan Ali Toptaş’ın, romanlarında böyle bir temayı ele alması yadırgatıcı değildir. İş bulma sıkıntısı çekmiş olan yazar için memurluk sevmediği fakat yapmak zorunda olduğu bir iştir. Yazarın icra memurluğu yaparken yaşadıklarını ifade ettiği şu sözler anlatılarına da yansıyan iş yaşamını ortaya koyması açısından dikkat çekicidir:

*“(…) icra memurluğundan istifa etmek gibi bir şansım yoktu ne yazık ki. Hayalimde her gün binlerce defa istifa ettim ama gerçekte hiç etmedim, edemedim ve ilençlere, bağırıp çağırmalara ve tehditlere rağmen o memuriyeti yıllarca sürdürdüm. Söylemeye gerek bile yok, berbat bir memuriyetti, gün boyu kirlilik duygusu kat kat birikiyordu üstümde ve geceleyin kaleme kağıda sarılacağım, kelimelere tutunacağım ânı iple çekiyordum. İşte, memuriyetimin benim üzerimde bir etkisi olmuşsa, herhalde böyle bir etkidir.”* (Varlık, 2011: 69-70)

Yazar, romanlarında kurguladıklarına benzer olaylar da yaşamıştır. Kitapları yayımlanmaya başlayan romancı, 1994 Yunus Nadi Roman Ödülü’nü aldıktan sonra “devlet”in kendisine bir kütüphane memurluğu verebileceğini düşünüp bununla ilgili hayaller kurar. *“Bu hayal zamanla o kadar büyüdü, o kadar büyüdü ki, artık benim gövdem her sabah icra memurluğu yapmaya giderken ruhum da hayalimdeki kütüphaneye doğru gitmeye başladı.”* (Varlık 2011: 70) diyen yazara tıpkı *Uykuların Doğusu* romanındaki kahraman gibi çok istediği halde bu iş verilmez.

Bunlarla birlikte yazarın kendisinden bahsederken çizdiği memur portresinin, romanda geçen kahramana benzediğini görürüz. Şu sözleri bu benzerliği ortaya koyar:

*“Müdürlerimin ve diğer memurların gözünde ben tuhaf bir memurdum. Az konuşan, dalgın ve akli devamlı başka yerlerde olan bir memur. Yazdığımı bilirlerdi ama ne yazdığımı pek bilmezlerdi. Bazen de, şiir yazdığımı sanırlardı. Memuriyet*

hayatım boyunca diğer memurlarla olan ilişkim mesai saatleriyle sınırlıydı. İçlerinden hiç arkadaşım olmadı.” (Varlık, 2011: 71)

Bu sözler yazarın hayatı ve romanları arasındaki ilişkiyi ortaya koyar.

*Uykuların Doğusu* romanında çatışma zeminin hazırlanmasında ve tematik kurgunun oluşumunda katkısı olan fonksiyonları Prof. Dr. Ramazan Korkmaz’a ait olan “*Kora Şeması*” (Korkmaz, 2002: 273) ile şu şekilde gösterebiliriz:

**Şekil 2.5.3.**

	ÜLKÜDEĞER (TEMATİK GÜÇ)	KARŞIDEĞER (KARŞI GÜÇ)
<b>KİŞİ</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yazar anlatıcı</li> <li>• Radyoevindeki Adam</li> <li>• Cebrail Dede</li> <li>• Badem Bıyıklı Adam</li> <li>• Haydar</li> <li>• Dayı</li> <li>• Baba</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Radyoevindeki yetkililer</li> <li>• Haziran sopasının sahibi adam</li> </ul>
<b>KAVRAM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arayış</li> <li>• Sevgi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yalnızlık</li> <li>• İletişimsizlik</li> <li>• Mutsuzluk</li> <li>• Çıkışsızlık</li> <li>• Şiddet</li> <li>• Korku ve tedirginlik</li> <li>• Bürokrasi</li> <li>• Yoksulluk</li> </ul>

<b>SİMGE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mızıka</li> <li>• Radyo</li> <li>• Kitaplar</li> <li>• Berrak Sudan İçmeyen Kuş</li> <li>• Işık Adamlar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Şehir</li> <li>• Sel</li> <li>• Uğultu</li> <li>• Sessizlik</li> <li>• Kırmızı rengi</li> <li>• Siyah rengi</li> <li>• Radyoevi</li> <li>• Kuyruk</li> <li>• Ata yadigarı denilen yer</li> <li>• Haziran Sopası</li> <li>• Uyku</li> </ul>
--------------	---	---

Metaforik bir dilin hâkim olduğu romanda dramatik aksiyon, kişi dizgesinden ziyade kavram ve daha çok simge boyutunda yer alan güçler arasındaki gerilim üzerine kurulmuştur. Anlatıda çatışma düzlemini karşıt güçteki kişiler arasındaki kutuplaşma değil kişiler ile kavram ve simge değer boyutundaki güçler arasındaki mücadele oluşturur.

Kavramlar dizgesine baktığımızda, karşı güçte yer alan değerlerin fazlalığı göze çarpar. Bu göstergelerin çokluğu roman kahramanlarının içinde bulunduğu kuşatılmışlığı ortaya koyar. Yalnızlık, mutsuzluk, iletişimsizlik ve korku gibi güçler tarafından kısıpaca alınan kahramanlar için tek çıkış yolu, kendilerine doğru yaptıkları arayış yolculuğudur. Simge değerlerin neredeyse tümü bu arayışı temsil eder. Radyoevindeki Adam'ın mezarlıkta bulunduğu mızıka, yazar anlatıcının babasının radyosu ve ona çocukken arkadaşlık eden radyo, kitaplar ve Cebrail Dede'nin peşine düştüğü "Berrak Sudan İçmeyen Kuş" arayış kavramı etrafında beliren simge değerlerdir. Sevgi değerinin oluşumunu ise yazar anlatıcı ile Dayı'sı arasındaki dostluk ilişkisi ve babasının annesine âşık olup evlenmesi olayı yaratır.

Romanın simge değerler üzerine kurulmuş olması anlatının çokkatmalı ve yoğun bir anlamsal yapıya sahip olduğunu gösterir. Yazarın simge değerlerde yer alan renkler, sesler ve kokularla oluşturduğu imgesel ağ dikkat çekicidir. Bu imgeler anlatının canlı ve çok boyutlu bir dokuya sahip olmasını sağlamıştır.

### 2.5.2.6. Hikâye Yazma Sanatı

Hasan Ali Toptaş romanlarında yazma sanatı ile ilgili fikirlerini kurguladığı hikâyeler ve bu hikâyelerdeki kahramanlar aracılığıyla ortaya koyar. *Uykuların Doğusu* romanında da romancının bu konudaki düşüncelerini temalaştırdığını görürüz. Anlatı boyunca romanı yazmakta olan yazar anlatıcı, kimi zaman edebiyatı temsil eden “ben”i Haydar’la kimi zaman her konuda olduğu gibi hikâyeler hakkında bilgi veren Dayı’sı ile yazı sanatı üzerine konuşur. Hikâye anlatma sanatının “*hayatı anlamlı kılmanın başlıca yollarından biri*” (UD, 213) olduğunu belirten Dayı karakterinin şu sözlerine romancının yazarken aklında bulundurduğu ilkeler gözüyle bakabiliriz:

“*Sonra, biliyor musun, aslında zihin denen fahişe de bir hikâye anlatıcısıdır, derdi. Sonra, görünmeyeni anlatmak hüner değildir, tam tersine bir çeşit kabalıktır ve ayıptır, görünmeyeni sadece görünür kılacaksın Hasanım Ali, derdi. Sonra, akıl insanın en büyük yarasıdır, kalemi eline aldığı anda aman ha uzak dur, fazla sokulma, derdi. Sonra, Haydar’ın nasıl büyük bir iştahla başını salladığına bakarak, hikâye anlatırken kelimeleri ha bire kusmayacaksın Hasanım Ali, birçoğunu yutacak ve kâğıdın üzerine de yuttuğun kelimelerin boşluğunu bırakacaksın, derdi. Sonra bana dönerek, bazı hikâyeler kendilerini bir çeşit hikaye topluluğu şeklinde gösterirler, onları tutup herhangi bir yöne doğru zorlama, nemelazım, takıl peşlerine git, derdi. Sonra, zaten gerçeklerin birazı gerçek değildir Hasan’ım Ali, bu nedenle söyleyeceğin yalanlardan bazılarını tamamlama, bırak kubbeleri eksik olsun, derdi.*” (UD, 213-214)

Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında yazı akıl değil sezginin rehberliğinde yol alır. Kalemını serbest bırakan yazar, hikâyelerin kendi yollarını bulmasına izin verir. Özünde hikâyelerin, onlardan oluşan anlatının başkişi olduğu eserlerde romanın kendini yaratma süreci anlatılır. Bu süreçte yazar okuyucuya da aktif bir rol yükler. Yazarın romanı inşa

ederken bıraktığı boşlukları o dolduracak ve böylelikle romancının yazarak yarattığı eseri o okuyarak yeniden yaratacaktır.

Hikâye anlatmak başka insanların varlığını ve onların varlığında kendini keşfetmeyi sağlar. Romanın ayna olduğu hikayelerle yazar varoluşun ve hayatın özüne ulaşmaya çalışır.

## SONUÇ

Modern Türk edebiyatında, roman sanatının öncü isimleri arasında bulunan Hasan Ali Toptaş, ortaya koyduğu özgün eserlerle kendisine sağlam bir yer edinmiştir. Romancı, gerek dünya ve Türk yazını gerek geleneksel kültür öğelerinden beslenerek oluşturduğu anlatılarında kendine has bir estetik perspektif geliştirmeyi başarmıştır. Geleneği çağdaş anlatım yöntemleriyle yoğuran yazar, yenilikçi bir tutum benimseyerek roman sanatını geliştirme ve ileriye taşıma gayretiyle hareket etmiştir. Anlatının yaratım sürecinin öncelikli kılındığı romanlarında bireyin varoluş sorunsalına farklı cephelerden ışık tutulmuştur. İçerik dokusunu oluşturan temaların metnin yapısal biçimiyle organik bir bütünlük oluşturularak sunulması eserlerin farklı bir konuma oturtulmasını sağlamıştır.

Romanlarında ortaya konulmak istenen sorunsalın özüne uygun bir yapı inşa eden Hasan Ali Toptaş, farklı anlatım yöntemlerinden faydalanarak bunu gerçekleştirmiştir. Romancı; yazının sınırlarını aşmaya, genişletme ve sorgulamaya dayalı modern ve postmodern yöntemleri, sözlü kültür geleneğine dayanan anlatma, yazının sinematografik niteliğini ön plana çıkararak sahneleme, zamansal sınırlamaları ortadan kaldıran geriye dönüş ve iç monolog gibi anlatım biçimlerini bir arada kullanmıştır. Postmodern estetiğin birbirini tamamlayan çoğulculuk, belirsizlik ve oyunsuluk ilkeleri zemininde oluşturulan romanlar, çoğul bakış açısıyla kurgulanmıştır. Çoksesli bir anlatımın oluşumunu sağlayan yöntemlerden biri olan çoğul bakış açısı farklı tekniklerle uygulanmıştır. Üçüncü ve birinci tekil kişi anlatımını bir arada kullanmak, anlatıcının konumunu ve vakalara olan mesafesini değiştirmek, “ben”lerini bölmek ve farklı kahramanlar aracılığıyla olayları aktarmak bunlardan bazılarıdır. Bu yolla yazar, tekil bakış açısının doğuracağı sınırlılığı ve monotonluğu ortadan kaldırdığı gibi hareketli ve zengin bir anlatım elde etmiştir.

İlk romanı *Sonsuzluğa Nokta*'da belirgin olmamakla birlikte yazarın romanlarının tümünün üstkurmaca düzlemi üzerinde kurgulandığı görülür. Anlatı boyunca romanı yazmakta olan bir yazar anlatıcı vardır. Bu stratejiyle, okuyucuya anlatının kurmaca olduğunu açık bir biçimde hissettiren romancı, farklı gerçeklik katmanları oluşturur. Gerçekliği sorgular, onu çoğullaştırıp belirsizleştirir. Yazar,

romanın kendi gerçekliğini yaratır. Dille yaratılan bu gerçeklik evreninde kurmaca, hayal ve doğaüstü iç içedir.

Üstkurmaca ile beraber romanlara kopuk, süreksiz ve parçalı bir anlatımın hakim olduğunu görürüz. Anlatımın sürekli çeşitli biçimlerde ertelenmesi ve bölünmesiyle gerçekleştirilen bu uygulama romanların devingen ve çoğulcu bir anlatıma sahip olmasını sağlar. Aynı zamanda anlatı karşısında daha dikkatli bir okuyucuyu gerektirir. Okur, yazarın bıraktığı boşlukları doldurabildiği, karmaşık bir biçimde dizilmiş parçaları birleştirebildiği oranda aktif bir okuma gerçekleştirecektir. Anlatıyı yorumlayabildiği ölçüde; yazar, metin ve okuyucu ekseninde oynan oyundan zevk alabilecektir. Yazar okuyucunun her okumada yeniden yazacağı metinler yaratmıştır.

Hasan Ali Toptaş, romanlarını başka anlatılara, kimi zaman kendi eserlerine yaptığı ince göndermelerle işlemiştir. Metinlerarası ilişkiler halk hikâyesi, masal, efsane gibi halk kültürü ürünleri arasında kurulduğu gibi anlatılarında Franz Kafka başta olmak üzere dünya edebiyatının önde gelen temsilcilerinin izlerini görmek mümkündür. Anlatımı zengin ve çok sesli kılan bu göndermeler metnin içeriksel ve yapısal dokusuna zarar vermeden, özüne yedirilerek yapılmıştır. Bunun yanında, metin içi metinlerarası ilişkiler döngüsel yapının oluşumunu desteklemiştir.

Yazarın tüm romanlarında işlevsel alanını genişleterek kullandığı bir diğer anlatım biçimi leitmotive tekniğidir. İmge değeri taşıyan motiflerle yapılan tekrarlar, anlamsal derinliğin yaratılmasında olduğu gibi yinelemelere dayalı ritmik bir anlatımın oluşumunu da sağlar. “Belki”, “sanki”, “ola ki”, “sözgelimi” gibi belirsizlik ifade eden sözcüklerin leitmotive dönüştüğü romanlara muğlak bir atmosfer hâkimdir. Sürekli bir “eşik”te olma durumunu yaratan bu belirsizlik, anlatıdaki en küçük unsurdan mekân, zaman ve kişilere dek uzanan tüm öğeleri statiklikten kurtarıp onlara değişme, dönüşme potansiyeli kazandırır. Her unsur sürekli hareket halindedir. Öte yandan muğlâklık, anlamsal doğurganlığa zemin oluşturarak anlatıların farklı biçimlerde yorumlanmasına da olanak sağlar.

Son romanı *Uykuların Doğusu*'nda daha belirgin olmak üzere Hasan Ali Toptaş'ın romanlarının tümünün döngüsel bir kurgu üzerine oturtulduğu görülür.

Başladığı yerde biten bittiği yerde başlayan bu helezonik yapı devingen niteliktedir. Kurgu, anlatı boyunca kuruluş aşamasında olur. Sürekli yeniden kurulur, başka olasılıklar üzerinde denenir. Bir yapbozu andıran bu yapıda, parçaların yeri değiştirildikçe yeni şekiller ortaya çıkar. Tekrara dayalı döngüsel biçim sonsuz bir çıkışsızlık etkisi yaratır. Dairesel olay örgüsünün oluşumunda yazarın zamanı kurgulayış biçimi etkilidir.

Romanlarında zaman unsurunu, anlatıyı oluşturan bir öge olmaktan öte bir sorunsala dönüştüren Hasan Ali Toptaş, her anlatısı için üzerinde dikkatle durulması gereken zaman kurguları yaratmıştır. Romanlarda sabit, çizgisel ve kronolojik bir zaman algısı yoktur. Dilsel zeminde kurulan zaman için geçmiş, hal ve gelecek arasında hiçbir sınır bulunmaz. Farklı zamanlar aynı anda bir aradadır. Bu soyut kavram anlatı boyunca şekilden şekle girer, metnin kendisine dönüşür. Göreceli bir nitelik taşıyan zaman kişilerin konumuna ve psikolojik durumuna göre değişir. Yazar zamanı kimi zaman hızlandırır kimi zaman yavaşlatır. Geriye dönüşler ve ileriye taşımalarla zamanı dinamik kılar.

Çeşitli işlevler yerine getiren mekân ögesi, daha çok taşıdığı simgesel değerlerle ön plana çıkar. Labirent izlekli mekânlar, kahramanın kişisel varlığını tehdit eden karşı güçlerin temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Roman kişileri varoluşlarına olanak tanımayan bu güçten kaçmak isterler fakat mekân, içinden asla çıkamayacakları sonsuz büyüklükte bir labirente dönüşür. Kahramanların mutsuzlukları, yalnızlıkları ve yaşadığı ruh sıkıntısı ne taşra da ne de şehirde geçer. Taşradan hayaller kurarak kente gelen kişiler, aradıkları huzura ve güvene burada kavuşmanın aksine kendilerini büyük bir çatışma, karmaşa ve gerginliğin içerisinde bulurlar. Yazar, taşranın unutulmuşluğuna, dışlanmışlığına, kısır ve dar hayatına; şehrin insanı boğan kaotik ve gürültülü düzenine simgesel bir dille ışık tutulmuştur. Mekanı, karakterlerin ruhsal durumu ya da yaratılan sosyal çevreye hakim olan atmosferi yansıtmada kullanarak anlatının tematik kurgusunun oluşumunda oldukça etkili rol oynayan bir elemana dönüştürmüştür.

Romanlarda bilinen anlamda bir karakter yaratımından bahsetmek zordur. İlk romanı *Sonsuzluğa Nokta*'nın dışında, anlatının merkezinde yer alıp olayları kontrolü

altında tutan ve bütün yönleriyle ayrıntılı bir şekilde ortaya konulmuş kişilerden bahsetmek mümkün değildir. Kimi zaman olabildiğince silikleştirilen, kimi zaman bir karikatürü andırıcasına düz hatlarla çizilen karakterler, yaşadıkları toplumsal çevre içersinde bireysel kimliklerini ortaya koyabilen, güçlü kişiler değildir. İletişimsizlik ve sevgisizliğin mutsuzluğa ve karamsarlığa sürüklediği kahramanlar, yalnızlığı kendilerini çevreleyen olumsuzluklardan korunmak için bir sığınak olarak görürler. Çoğu zaman onlara çıkış yolu sunan tek şey kitaplar ve yazı yazmak olur. Romalarda erkek kahramanların ön planda olduğu görülür. Kadın karakterler daha çok anne, sevgili ya da eş konumunda olurlar. Çocuk olarak ise karşımıza *Kayıp Hayaller Kitabı* romanın yazarla aynı adı taşıyan kahramanı çıkar. Bunlarla birlikte romanların kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip olması dikkat çekicidir. Anlatılarda yapıyı oluşturan diğer unsur gibi kahramanlar da dinamik, değişen ve dönüşen niteliğe sahiptir. Kişilerin “ben”lerinin bölünmesi ve birbirlerine dönüşmeleri yazarın romanlarını farklı kılan önemli özellikler arasında yer alır.

Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında yalnızlık, arayış, kaçış, çıkışsızlık, iletişimsizlik ve sevgisizlik gibi daha çok birey merkezli temalar işlenmiştir. Sosyal içerikli yoksulluk, şiddet, toplum yaşamına hakim olan çatışmalar ve bürokrasi gibi konular birey üzerinde yarattıkları baskı çerçevesinde görünürlik kazanır. Kahramanlar için bir varoluş biçimine dönüşen yalnızlıkla birlikte arayış izleği, bütün romanlarda karşımıza çıkar. Çok boyutlu bir arayışın söz konusu olduğu romanlarda; insanın varoluşunu, hayatın anlamını keşfetme arayışı ile yazının olanaklarını sorgulama ve aşma arayışı iç içe geçer. İmgesel bir dille belirsizleştirilen arayış yolculuğunda sürecinin kendisi önceliklidir. Bu süreç boyunca yazar “ben”lerini çoğaltarak yarattığı kahramanları aracılığıyla kendisine ve hayata ayna tutar.

Romanlarda dramatik aksiyonu sağlayan değerleri, Ramazan Korkmaz’ın “Kora” adını verdiği şema üzerinde incelendik. Bu şemalara bakıldığında anlatılarda ülküdeğer ve karşıdeğer arasındaki çatışmanın kişi seviyesinden çok kavram ve simge düzeyinde ortaya çıktığı görülür. Yazarın kullandığı imgesel dil böyle bir diyalektiğin oluşumunu sağlamıştır. Simgesel değerlerin yoğunluğu, romanların şiir gibi zengin ve doğurgan bir anlamsal derinliğe sahip olmasını sağlar.

Hasan Ali Toptaş'ın ustaca kullandığı dille her ögesini büyük bir hassasiyet ve incelikle tasarladığı romanları, modern Türk edebiyatında roman türünün bulunduğu nokta ve ufkunun genişliğini göstermesi açısından önemli bir yere sahiptir. Çalışmamızda yazarın romanlarında yapıyı oluşturan ögeler ve ele alınan temalar incelendi. Bu unsurlara başlığımızın kapsamını aşmamaya dikkat ederek değişik cephelerden ışık tutmaya çalıştık. Farklı okumalara açık bu eserlerin, çalışmamızla birlikte daha birçok incelemeye konu olarak yaşayacağı kanaatindeyiz.

## BİBLİYOGRAFYA

- Aktaş, Şerif (2005), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara, Akçağ yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2004), *Parçalılık Metinlerarasılık*, İstanbul, Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2007), *Metinlerarası İlişkiler*, İstanbul, Öteki Yayınevi.
- Aras, Makbule (2006), “ ‘Yekpare Geniş Bir Anın Parçalanmaz Akışı’ Uykuların Doğusu”, *Cumhuriyet Kitap*, S 834.
- Aslan, Ensar (1990), *Halk Hikâyelerini İnceleme Yöntemleri Yaralı Mahmut Hikayesi Üzerine Bir İnceleme*, Diyarbakır, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi yayınları.
- Aslan, Pelin (2005), “Kendisini Arayan Bir Yazarın Postmodern Öyküsü”, *Varlık*, S 1177.
- Aslan, Pelin (2006), “Kayıp Hayaller Kitabı’nda Öte Dünyayı Arayan Yazarın Postmodern Öyküsü”, *Parşömen*, S 1.
- Aslan, Pelin (2010), “Alaaddin’in Peşinde: Bin Hüzünlü Haz’da Varlıkla Yokluk Arasında”, *Roman Kahramanları*, S 1.
- Aytür, Ünal (2009), *Henry James ve Roman Sanatı*, İstanbul, Yapı Kredi yayınları.
- Bachelard, Gaston (1996), *Mekanın Poetikası*, (çev.: Aykut Derman), İstanbul, Kesit yayınları.
- Bakhtin, Mikhail (2001), *Karnavalın Romanı*, (çev.: Cem Soydemir), İstanbul, Ayrıntı yayınları.
- Baldıran, Galip (2002), *Alain Robbe-Grillet ve Yeni Roman*, İzmir, Çizgi Kitapevi.

- Baran, Ethem (2009), “Şehrazat İle Beckett’in Evliliğinden Doğmuş Bir Çocuğum”,  
[http://kitapzamani.zaman.com.tr/kitapzamani/newsDetail\\_getNewsById.action?newsI=1871](http://kitapzamani.zaman.com.tr/kitapzamani/newsDetail_getNewsById.action?newsI=1871), ET: 07/07/ 2010.
- Belge, Murat (2006), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul, İletişim yayınları.
- Bildirici, Faruk (2000), “Saçımı Başımı Yola Yola Yazıyorum”,  
<http://webarsiv.hurriyet.com.tr./2000/02/19/182356.asp>, ET: 07.07.2010.
- Bourneur, Roland- Quellet Real (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, (çev.: Hüseyin Gümüş), Ankara, Kültür Bakanlığı yayınları.
- Boyraz, Eşref (2001), “Halk Kültürü Unsurlarının Televizyon Reklamlarında Kullanılması”, *Milli Foklor*, S 49, [http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/seref\\_boyraz\\_reklam\\_halk\\_kulturu.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/seref_boyraz_reklam_halk_kulturu.pdf), ET: 02/11/2010.
- Budak, Selçuk (2009), *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Butor, Michel (1991), *Roman Üstüne Denemeler*, (çev.: Mehmet Rifat- Sema Rifat), İstanbul, Düzlem yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2010), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma yayınları.
- Çağlar, Aziz (2000), “İnsanın Issızlığının Romancısı”, *Hürriyet Gösteri*, S 217.
- Çetin, Nurullah (2009), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara, Öncü Kitap.
- Çetişli, İsmail (2004), *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, Ankara, Akçağ yayınları.
- Çetişli, İsmail (2010), *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara, Akçağ yayınları.
- Demir, Yavuz (2008), “Üst(ü)kurmaca A(n)l(a)tı Roman:”, *Hece Dergisi*, S 138-139-140.

- Doltaş, Dilek (2003), *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*, İstanbul, İnkılâp Kitapevi.
- Eagleton, Terry (2004), *Edebiyat Kuramı Giriş*, (çev.: Tuncay Birkan), İstanbul, Ayrıntı yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2006a), “Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”, *Varlık*, S 1182.
- Ecevit, Yıldız (2006b), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2008), *Orhan Pamuk’u Okumak Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*, İstanbul, İletişim yayınları.
- Eco, Umberto (1996), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, İstanbul, Can yayınları.
- Ekşioğlu, Hülya (2004), “Hayatım Hep El Yordamıyla İlerledi”, *Picus*, S 6.
- Emeksiz, Zeynep Erk (2001), “Bin Hüzünlü Haz: Bir Arayış Senfonisi”, *Virgül*, S 42.
- Emeksiz, Zeynep Erk (2010), “Romanda Varoluşun Romanı: Kayıp Hayaller Kitabı”, *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, (hızl.: Mesut Varlık), İstanbul, İletişim yayınları.
- Emre, İsmet (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara, Anı yayınları.
- Erbaş, Şükrü (2001), “Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız”, *Adam Öykü*, S. 37.
- Erbaş, Şükrü (2010), “Hasan Ali Kılığında Bir Sonsuzluk”, *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, (hızl.: Mesut Varlık), İletişim yayınları, İstanbul.
- Eronat, Kamuran (2008), “Sait Faik’in ‘Son Kuşlar’ Hikâyesinde Çevre Duyarlılığı ve Bunun Simgesel Yansıması”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, S 676.

- Eronat, Kamuran (2010), *Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser*, Ankara, Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- Eronat, Kamuran (2011), “Sabahattin Ali’nin ‘Ses’ Hikâyesinde Mekân-İnsan İlişkisi”, *Erdem*, S 59.
- Ertem, Cengiz (2000a), “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-I”, *Varlık*, S. 1114.
- Ertem, Cengiz (2000b), “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-II”, *Varlık*, S 1115.
- Foster, E.M. (1985), *Roman Sanatı*, (çev.: Ünal Aytür), İstanbul, Adam yayınları,
- Fromm, Erich (1995), *Umut Devrimi*, (çev.: Şemsa Yeğın), İstanbul, Payel Yayınevi.
- Geçtan, Engin (2007), *Varoluş ve Psikiyatri*, İstanbul, Metis yayınları.
- Geçtan, Engin (2009), *İnsan Olmak*, İstanbul, Metis yayınları.
- Grillet, Alain Robbe (1989), *Yeni Roman*, (çev.: Asım Bezirci), Ankara, Ara yayıncılık.
- Gümüş, Semih (1999), “Yazının Cehennemine Yolculuk”, *Adam Sanat*, S 161.
- Gümüş, Semih (2011), *Roman Kitabı*, İstanbul, Can Sanat yayınları.
- Gündüz, Osman (2007) “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı”, *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı*, (ed.: Dr. Ramazan Korkmaz), Ankara, Grafiker yayıncılık.
- Hançerlioğlu, Orhan (2000), *İslam İnançları Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitapevi.
- İnci, Handan (2010) “Uykuların Doğusu’nda Harfler ve Sesler”, *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, (hızl.: Mesut Varlık), İstanbul, İletişim yayınları.
- İslam Ansiklopedisi (1997), “Havz-ı Kevser Maddesi”, C 16, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı.

- İslam Ansiklopedisi (1998), “Haydar Maddesi”, C 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kaplan, Kemal (2006), “Hasan Ali Toptaş: Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Da Yalnız”, *Aylak*, S 2.
- Karaburğu, Oğuzhan (2008), “Postmodern Anlatılarda Zaman”, *Hece*, S 138-139-140.
- Kaymak, Atiye Gülfer (2008), “Yazarın Canına ‘Okur’, Yazar Olsa Kaç ‘Yazar’ (?): Oyunlarla Postmodern Anlatı İletişimindeki Katılımcılar”, *Hece*, S 138-139-140.
- Kaymak, Suna Özmen (2004), “Aile İçinde Öfke ve Saldırganlığın Yansımaları”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, S 2, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/144/1019.pdf>, ET: 02/ 11/ 2010.
- Kıran Zeynel- Ayşe (Eziler) Kıran(2007), *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara, Seçkin yayıncılık.
- Korat, Gürsel (2007), “*Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi*”, <http://gurselkorat.blogspot.com/2007/07/hasan-ali-toptala-sylei.html>, ET: 07/07/2010.
- Korkmaz, Ramazan (1991), *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmaz, Ramazan (2002), “*İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*”, Ankara, Akçağ yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2002), “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, *Scholarly Depth and Accuracy*, Ankara, Grafiker yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2007), “Romanda Mekanın Poetiği”, *Dil ve Edebiyat Yazıları* (ed.: Ayşenur Külahlıoğlu İslam-Süer Eker), Ankara.

- Kul, Erdoğan (2003), “Söyleşi: Hasan Ali Toptaş”, *Kül Güncel Edebiyat ve Sanat Seçkisi*, S 32.
- Kundera, Milan (2005), *Roman Sanatı*, (çev.: Aysel Bora), İstanbul, Can yayınları.
- Kurban, Sofya (2008), “Hasan Ali Toptaş ile Kendisi Üzerine Bir Sohbet”, *Lacivert*, S 21.
- Moran, Berna (2007) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim yayınları.
- Narlı, Mehmet (2002) “Romanda Zaman ve Mekan Kavramları”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Journal of Social Sciences)*, C 5, S 7, <http://sbe.balikesir.edu.tr/dergi/edergi/c5s7/makale/c5s7m6.pdf>, ET 02/02/2010.
- Ögel, Bahaeddin (1993), *Türk Mitolojisi*, Ankara, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları TTK Basımevi.
- Özcan, Meltem (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri*, (Yüksek lisans tezi, Yöneten: Doç. Dr. Mustafa Apaydın, Yard. Doç. Dr. Hürriyet Gökdayı), Mersin Üniversitesi.
- Özdenören, Rasim (1999), *Ruhun Malzemeleri*, İstanbul, İz yayınları.
- Özkul, M. Murat (2008), “Post-modern Dönemde Roman ve Nitelikleri”, *Hece*, S 138-139-140.
- Özüm, Aytül (2009), *Angela Carter ve Büyülü Gerçekçilik*, Ankara, Ürün yayınları.
- Pala, İskender (2004), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı yayınları.
- Parlatır, İsmail (2006), *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara, Yargı Yayınevi.
- Rosenau, Pauline Marie (2004), “*Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*”, (çev.: Tuncay Birkan), Ankara, Bilim Sanat yayınları.

- Sağlık, Şaban (2002), “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvîr”, *Hece*, S 65/66/67.
- Sağlık, Şaban (2008), “Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi”, *Hece*, S 138-139-140.
- Sağlık, Şaban (2009), “Yasakların Açığa Çıkarılma Oyunu Suç ve Roman”, *Hece*, S 149.
- Saybaşı, Sevgi (2008), *Zaman Algısı ve Romana Yansıması*, (Yüksek Lisans Tezi, Yöneten: Prof. Dr. Fatma Erkman), Yeditepe Üniversitesi.
- Sezer, M. Abdulbasit (2010), *Murathan Mungan ve Halk Bilimi*, Ankara, Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- Stanzel, Franz K. (1997), *Roman Biçimleri*, (çev.: Fatih Tepebaşı), Konya, Çizgi Kitapevi yayınları.
- Stevick, Philip (2004), *Roman Teorisi* (çev.: Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara, Akçağ yayınları.
- Şaylan, Gencay (2006), *Postmodernizm*, İstanbul, İmge Kitapevi.
- Şenöz, Müge- Ünlü, Cenk Ahmet (2008), “Ropörtaj: Hasan Ali Toptaş”, *Hariçten Gazel*, S 3.
- Tekin, Latife (2006), “Yazara Dil Gerekmez”, *Picus*, S 3.
- Tekin, Mehmet (2006), *Roman Sanatı*, İstanbul, Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Todorov, Tzvetan (2004), *Fantastik*, (çev.: Nedret Öztokat), İstanbul, Metis yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2007), *Bin Hüzünlü Haz*, 6. bs., İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.
- Toptaş, Hasan Ali (2007), *Ölü Zaman Gezgini*, 3. bs., İstanbul, Doğan Kitapçılık AŞ.

- Toptaş, Hasan Ali (2007), *Sonsuzluğa Nokta*, 5. bs., İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.
- Toptaş, Hasan Ali (2007), *Uykuların Doğusu*, 4. bs., İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.
- Toptaş, Hasan Ali (2008), *Harfler ve Notalar*, 1. bs., İstanbul, İletişim yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2009), *Gölgesizler*, 3. bs., İstanbul, İletişim yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2009), *Kayıp Hayaller Kitabı*, 1. bs., İstanbul, İletişim yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2009), *Yalnızlıklar*, 1. bs., İstanbul, İletişim yayınları.
- Turgut, Canan Öktemgil (2003), *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Geçekçilik* (Yüksek Lisans Tezi, Yöneten: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon) Bilkent Üniversitesi.
- Türkçe Sözlük (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu yayınları,
- Türker, Elif (2009), *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında 'Belirsizliğin Bilgeliği' Bir Okuma Önerisi* (Yüksek Lisans Tezi, Yöneten: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon) Bilkent Üniversitesi.
- Türkeş, A. Ömer (2006), "Orada Bir Taşar Var Uzakta...", *Taşraya Bakmak* (drl.: Tanıl Bora), İstanbul, İletişim yayınları.
- Uç, Himmet (2006), *Roman Eleştiri Terimleri*, Ankara, Bizim Büro Basımevi.
- Uçan, Hilmi (2008), "J. Derrida ve Dil Bağlamında Postmodernizm", *Hece*, S 138-139-140.
- Ünal, Hayriye (2008), "Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine", *Hece*, S 138-139-140.

- Varlık, Mesut (2010), “Hasan Ali Toptaş: ‘Bilginin Kendisi Değil Buharı Muteberdir...’ ”, *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, (hzl.: Mesut Varlık), İstanbul, İletişim yayınları.
- Yaşar, Yunus (2003), “ ‘Günümüz Öyküsünün Dili’ Üzerine Hasan Ali Toptaş’la Bir Söyleşi”, *Damar Kültür-Sanat-Edebiyat*, S 143.
- Yazıcı, Vedat (2003), “Hasan Ali Toptaş ile Roman Üzerine”, *Çağdaş Türk Dili*, S 182.
- Yüce, Can Bahadır (2005), “*Sessizliğin Ustasından Ses Geldi*”, [www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=211855](http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=211855) , ET: 07/07/2010.
- Yüzbaşıoğlu, Nil (2010), “*Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarının Stilistik İncelemesi*”, (Yüksek Lisans Tezi, Yöneten: Yrd. Doç. Dr. Halil Hadi Karabulut), Celal Bayar Üniversitesi.