

**HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HAYATI, SANATI, ROMAN VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

DOKTORA TEZİ

Derya KARAOSMANOĞLU

Eskişehir 2022

**HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HAYATI, SANATI, ROMAN VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

DERYA KARAOSMANOĞLU

DOKTORA TEZİ

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Danışman: Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mayıs 2022

ÖZET

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HAYATI, SANATI, ROMAN VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ

ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Derya KARAOSMANOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2022

Danışman: Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

“Hasan Ali Toptaş’ın Hayatı, Sanatı, Roman ve Öykücülüğü Üzerine Bir Araştırma” adlı bu çalışma, üç bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde Hasan Ali Toptaş’ın hayatı, sanatı, eserleri ile sanat, dil ve edebiyat üzerine düşünceleri hakkında bilgiler ve aldığı ödüllere yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde; yazarın bugüne dek yayımlanan sekiz romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Uykuların Doğusu*, *Heba*, *Kuşlar Yasına Gider*, *Beni Kör Kuyularda* adlı eserlerinin yapı özellikleri, olay örgüsü, bakış açısı, faydalanılan anlatım teknikleri, zaman, mekân, şahıs kadrosu ve tematik kurgu açısından ayrı ayrı ele alınıp tahlil edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde; *Geçmiş Şimdi Gelecek*, *Ölü Zaman Gezginleri*, *Gecenin Gecesi* adlı öykü kitapları dâhilinde yazarın bugüne kadar yayımlanan bütün öyküleri tahlil edilmiştir.

Sonuç bölümünde, Toptaş’ın roman ve öykülerinde yer alan önemli özellikler saptanmıştır. Eserlerin ortak noktaları, yazarın biyografisiyle örtüşen tarafları, metinlerarasılık ve iç metinlerarasılık çerçevesinde ele alınıp değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Hasan Ali Toptaş, Roman, Öykü, Postmodernizm, İnceleme.

ABSTRACT

A RESEARCH ON HASAN ALİ TOPTAŞ'S LIFE, ARTS, STORYTELLINGS AND NOVELS

Derya KARAOSMANOĞLU

Department of Turkish and Literature

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, May 2022

Supervisor: Hülya BAYRAK AKYILDIZ

This study titled “A Research on Hasan Ali Toptas’s Life, Arts, Storytellings and Novels” consists of three parts.

In the first part, information about Hasan Ali Toptas’s life, art, works and thoughts on art, language and literature is given and the awards he received are listed.

In the second part, the author’s eight novels published so far; *Sonsuzluğa Nokta*, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Uykuların Doğusu*, *Heba*, *Kuşlar Yasına Gider*, *Beni Kör Kuyularda* in terms of structure features, storyline, perspective, narrative techniques used, time, space, characters and thematic fiction are dealt with separately and analyzed.

In the third part, the stories of the author published so far within the books titled *Geçmiş Şimdi Gelecek*, *Ölü Zaman Gezginleri*, *Gecenin Gecesi* are analyzed.

In the conclusion part, important features in Toptas’s novels and stories are determined. The common points of the works, coinciding with the author’s biography are assessed intertextuality and within the framework of intertextuality.

Keywords: Hasan Ali Toptas, Novel, Story, Postmodernism, Examination.

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında; Hasan Ali TOPTAŞ'ın hayatı, sanatı, roman ve öykücülüğü üzerine bir araştırma yapılmıştır. Araştırma yapılırken yazar hakkında yapılmış bütün çalışmalar, yazarın röportaj ve söyleşileri incelenmiştir. Yazarın, roman ve öykülerinde yararlandığı anlatım teknikleri tespit edilerek detaylı örneklerle sunulmuştur. Bu tezi hazırlamamızdaki amaç; sanatıyla Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan yazarın eserlerindeki dil, teknik, üslup ve yapı analizini yaparak bu alana yönelmek isteyen genç yazarlara katkı sağlayabilmektir.

Tez çalışmamın planlanmasında, araştırılmasında yürütülmesinde ve tamamlanmasında sağladığı rehberlik, gösterdiği ilgi ve sabırla bana her daim destek olan çok değerli tez danışmanım Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Yaptıkları olumlu eleştirilerle tezimin gelişmesine destek olan değerli jüri üyesi Hocalarım Prof. Dr. Soner AKPINAR ve Doç. Dr. Zeliha GÜNEŞ'e çok teşekkür ederim.

Tez hazırlama sürecimde vermiş oldukları değerli katkıları ve motivasyonlarıyla desteğini her zaman hissettiğim sevgili eşim Fuat KARAOSMANOĞLU'na ve kız kardeşim Dilek DEMİR'e çok teşekkür ederim.

İncelediğim kitaplara en az benim kadar mesai ayırarak inceleyen canım oğlum, Günçağ'a ayrıca çok teşekkür ederim.

Tez sürecimde tez okumalarımı yapıp bana kıymetli görüşlerini sunan canım arkadaşım Sevim KÜÇÜK KARAMAN'a da teşekkürü bir borç bilirim.

En büyük teşekkürü de bugünlere gelmemde çok büyük emeği olan canım anneme sunarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1.HAYATI VE SANAT, DİL, ROMAN, EDEBİYAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ	3
1.1. Hayatı	3
1.1.1. Doğumu, çocukluğu, ailesi ve yetişme tarzı	3
1.1.2. Eğitimi	8
1.2.1.1. İlköğretim, lise ve edebiyata yönelik yılları	8
1.2.2. Üniversite	12
1.1.3. Sanat çevrelerine girişi ve gelişimi	14
1.1.4. Evliliği	17
1.1.5. Ödülleri	18
1.2. Sanat-Edebiyat-Dil ve Roman Üzerine Düşünceleri	18
1.2.1. Dil, sanat, roman ve çağrıştırdıkları	18
İKİNCİ BÖLÜM	28
2. ESERLERİNİN İNCELENMESİ-ROMANLARI: YAPI ANALİZİ VE TEMA	28
2.1. Sonsuzluğa Nokta	28
2.1.1. Yapı Analizi	28
2.1.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı	28
2.1.1.2. Olay örgüsü	33
2.1.1.3. Zaman	45
2.1.1.4. Mekân	48

2.1.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri	53
2.1.2. Tema.....	56
2.1.2.1. Kahramanın geçmişinden kaçışı	56
2.1.2.2. Yalnızlık ve uyumsuzluk.....	59
2.1.2.3. İletişim sorunları	60
2.1.2.4. Eşyanın insan yaşamında kurduğu hâkimiyet	62
2.2. Gölgesizler	63
2.2.1. Yapı Analizi	63
2.2.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı.....	63
2.2.1.2. Olay örgüsü.....	68
2.2.1.3. Zaman.....	74
2.2.1.4. Mekân	76
2.2.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri	80
2.2.2. Tema.....	87
2.2.2.1. Varoluş ve arayış.....	88
2.2.2.2. Yabancılaşma ve iletişimsizlik.....	90
2.3. Kayıp Hayaller Kitabı	91
2.3.1. Yapı Analizi	91
2.3.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı.....	91
2.3.1.2. Olay örgüsü.....	97
2.3.1.3. Zaman.....	102
2.3.1.4. Mekân	103
2.3.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri	105
2.3.2. Tema.....	111
2.3.2.1. İletişimsizlik.....	111
2.3.2.2. Kaçma isteği ve umutsuzluk	113
2.3.2.3. Aşk.....	114
2.3.2.4. Psikolojik ve fiziksel şiddet ile yoksulluk.....	115
2.4. Bin Hüzünlü Haz.....	115
2.4.1. Yapı Analizi	115
2.4.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı.....	115
2.4.1.2. Olay örgüsü.....	124
2.4.1.3. Zaman.....	132

2.4.1.4. Mekân.....	136
2.4.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri	139
2.4.2. Tema.....	144
2.4.2.1. Ses ve arayış.....	145
2.4.2.2. İletişim sorunu ve yabancılaşma	146
2.5. Uykuların Doğusu	148
2.5.1. Yapı Analizi	148
2.5.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı.....	148
2.5.1.2. Olay örgüsü.....	151
2.5.1.3. Zaman.....	159
2.5.1.4. Mekân.....	161
2.5.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri	164
2.5.2. Tema.....	168
2.5.2.1. Yalnızlık.....	169
2.5.2.2. İletişim sorunu.....	169
2.5.2.3. Kaçış.....	170
2.5.2.4. “Ben”i arayış	171
2.5.2.5. Bir sorun olarak bürokrasi.....	172
2.6. Heba	173
2.6.1. Yapı Analizi	173
2.6.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı.....	173
2.6.1.2. Olay örgüsü.....	174
2.6.1.3. Zaman.....	182
2.6.1.4. Mekân.....	182
2.6.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri	186
2.6.2. Tema.....	187
2.6.2.1. Varoluş ve arayış.....	187
2.6.2.2. Linç ve yabancılaşma	188
2.7. Kuşlar Yasına Gider.....	190
2.7.1. Yapı Analizi	190
2.7.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı.....	190
2.7.1.2. Olay örgüsü.....	192
2.7.1.3. Zaman.....	199

2.7.1.4. <i>Mekân</i>	201
2.7.1.5. <i>Kişi kadrosu ve özellikleri</i>	202
2.7.2. Tema.....	204
2.7.2.1. <i>Baba-oğul ilişkisi</i>	204
2.7.2.2. <i>Merhamet ve vefa</i>	205
2.8. Beni Kör Kuyularda.....	206
2.8.1. Yapı Analizi.....	206
2.8.1.1. <i>Anlatım yöntemleri ve bakış açısı</i>	206
2.8.1.2. <i>Olay örgüsü</i>	207
2.8.1.3. <i>Zaman</i>	216
2.8.1.4. <i>Mekân</i>	218
2.8.1.5. <i>Kişi kadrosu ve özellikleri</i>	218
2.8.2. Tema.....	221
2.8.2.1. <i>Pasif seyircilik ve kültürel yozlaşma</i>	222
2.8.2.2. <i>Eylemsizlik</i>	223
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	225
3. ESERLERİNİN İNCELENMESİ-ÖYKÜLERİ.....	225
3.1. Geçmiş Şimdi Gelecek.....	225
3.1.1. Bir Gülüşün Kimliği.....	225
3.1.1.1. <i>Bir Gülüşün Kimliği</i>	225
3.1.1.2. <i>Çiğdem Yürekli Reşat</i>	227
3.1.1.3. <i>Rüştü Adlı Bir Karınca</i>	229
3.1.1.4. <i>İçimdeki Orkestra</i>	230
3.1.1.5. <i>Işıkta Gül İzi</i>	232
3.1.1.6. <i>Boz Atlı Hızır</i>	233
3.1.1.7. <i>Düş Yorgunu</i>	234
3.1.1.8. <i>Bu Kent Köyden Küçük</i>	235
3.1.1.9. <i>Şüphesiz Bir Şüpheli</i>	236
3.1.1.10. <i>Acıya Demir Atmak</i>	238
3.1.1.11. <i>Yeryüzünde Bir Kerem</i>	239
3.1.1.12. <i>Ah Minik Kuşum</i>	240
3.1.2. Yoklar Fısıltısı.....	241
3.1.2.1. <i>Ak Saçlı Çılgındılar</i>	241

3.1.2.2. Çağrı	242
3.1.2.3. Kum Fısıltısı	243
3.1.2.4. Bir Dünyanın Akşam Resmi	245
3.1.2.5. Savrulan Etek Balesi	246
3.1.2.6. Yoklar Dağı	247
3.1.3. Ölü Zaman Gezginleri.....	248
3.1.3.1. Herkes Hiçbir Yere.....	248
3.2. Ölü zaman gezginleri	250
3.2.1. Ölü Zaman Gezginleri.....	250
3.2.1.1. Balkon	250
3.2.1.2. Zaman Kimi Zaman.....	251
3.2.1.3. Şarap Lekesi.....	252
3.2.1.4. Gökyüzü Gri	253
3.2.1.5. Org	254
3.2.1.6. Korkuyla Yaralı Dört Keklik	255
3.2.1.7. Ölü Zaman Gezginleri.....	256
3.2.1.8. Neredesin Gringo	258
3.2.2. Yoklar Fısıltısı.....	259
3.2.2.1. Yabu	259
3.2.2.2. Çift Çizgi	260
3.2.2.3. Karanlık Beyaz	261
3.2.2.4. Av	262
3.2.2.5. Dünya Bir Gülnida	263
3.2.2.6. Sabah Karanlığı	263
3.2.2.7. Sümbüller Sen Kokar.....	264
3.2.2.8. Herkes Gibi Safa Bey	265
3.3. Gecenin Gecesi	266
3.3.1. Yatak.....	266
3.3.2. Nihat.....	267
3.3.3. Fotoğraf	268
3.3.4. Veysel'in Kanatları	269
3.2.5. Şeytan Uçurtması	269
SONUÇ.....	271

ÖZGEÇMİŞ

KISALTMALAR DİZİNİ

- bk.** : Bakınız
çev. : Çeviren
ed. : Editör
haz. : Hazırlayan
s. : Sayfa numarası

GİRİŞ

Bu tez çalışmasında Hasan Ali TOPTAŞ'ın hayatı, sanatı, roman ve öykücülüğü üzerine bir araştırma yapılmıştır. Araştırma yapılırken yazar hakkında yapılmış bütün çalışmalar, yazarın röportaj ve söyleşileri incelenmiştir. Yazarın roman ve öykülerinde yararlandığı anlatım teknikleri tespit edilerek detaylı örneklerle sunulmuştur. Bu tezi hazırlamamızdaki amaç, sanatıyla Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan yazarın eserlerindeki dil, teknik ve üslup kullanımını ile tematik kurgu analizini yapmaktır. Bunu yaparken, yazarın yaşam öyküsünden hareketle Türkiye'deki mevcut politik ve kültürel ortamla ilişkilendirilebilen noktalar da tespit edilip çalışmaya eklenmiştir.

Toptaş, yayımladığı eserlerle Türk ve Dünya edebiyatında hatırı sayılır bir yer edinmiş ve eserleri pek çok dile çevrilmiştir. Yazarın; *Heba*, *Gölgesizler* ve *Sonsuzluğa Nokta* adlı eserlerinde yoğun olarak görülen toplumsal kaygılar ve politik düzen eleştirisi; *Uykuların Doğusu*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Beni Kör Kuyularda* ve *Kuşlar Yasına Gider* adlı eserlerinde daha bireysel ve metin odaklı bir düzleme evrilmiştir.

Yayımlanan ilk öykülerinin içinde bulunduğu öykü kitabı olan *Geçmiş Şimdi Gelecek*'te 80 döneminin toplum üzerinde oluşturduğu olumsuz hava, yazarın konu seçimlerinde net olarak görülür. Bu dönemdeki öykülerinde daha çok işsizlik, öğrenci eylemleri ve sonuçları, yoksulluk gibi konular işlenmiştir. Dönemin mevcut politik ve edebi ortamına uygun olarak kaleme aldığı bu öykülerde toplumcu gerçekçi izler görülür. 90'lardan sonra yayımladığı *Ölü Zaman Gezginleri* ve *Gecenin Gecesi* adlı öykü kitaplarında geçen öykülerinde ise soyut, bireysel, konudan çok metnin ön plana alındığı tema seçimi dikkat çeker. Dilin daha kapalı ve anlaşılmaz olduğu bu metinler, okurun metin üzerine aktif olarak okuma yapması üzerine kurgulanmıştır. Bu öykülerinde “ne”den çok “nasıl”a odaklanan yazarın anlaşılma kaygısı yoktur.

Türk edebiyatının postmodern yazarlarından olan Toptaş'ın öykücü ve şair kimliğinden ziyade romancılığı ön plana çıkmaktadır. Yazar, roman yazmaya daha yatkın olduğunu ifade eder. Romanlarının tümünde tek bir tarza bağlı kalmayan yazar; tasavvuf, büyü, gerçekçilik, fantastik unsurlar, mitler, halk hikâyeleri, masallar ve toplumsal meseleleri konu olarak seçer.

Toptaş'ın bütün anlatılarında sekmeden bütünsellik arz eden tek unsur, şaşırtma ögesidir. Postmodernizmin karakteristik bir unsuru olan şaşırtma ögesi, okurun anlam

halkalarının nasıl sonuçlanacağını kestirememesine neden olur. Bu durum, okurda anlatıların sonuç kısımlarına dair güçlü bir merak uyanmasını sağlar.

Üslup açısından da deneysel romanlar kaleme alan yazarın, en dikkat çeken eseri *Bin Hüzünlü Haz*'dir. Yazar, bu romanında, doğrudan yapıya müdahale eder. Romanın bazı bölümlerinde sözcükler bitişik yazılmış, noktalama kullanılmamış, satır başı yapılmamış ve paragraf uzunluğunda imlasız cümleler kullanılmıştır.

Toptaş, Türk edebiyatında sayıca fazla eser veren yazarlardan biridir. Eserlerinin ortak paydası, çıkış noktasının yazarın hayatı olmasıdır. Bütün romanlarında kendi yaşamına bir şekilde –mekân, karakter seçimleri ve isimleri, tema- gönderme yapmıştır. Doğrudan otobiyografik eser olarak adlandıramayacağımız bu romanların hepsine, yazar âdeta bir parçasını eklemiştir. Dolayısıyla metinleri yazarın yaşamını ayrıntılı bir şekilde araştırmadan okumak, eksik bir okuma olacaktır.

Yazarın eserleri ile ilgili şimdiye kadar otuz altı âdet tez çalışması hazırlanmıştır. Bunların içinde dört âdet doktora, otuz iki âdet yüksek lisans tez çalışması bulunmaktadır. Bu tez çalışmasının daha önce hazırlanan tez çalışmalarından farkı, daha çok Barthes, Borges, Heidegger, Foucault, Eagleton, Cassirer, Jameson, Todorov ve Wittgenstein'in görüşleri dikkate alınarak hazırlanmış olmasıdır.

Bu çalışmada, yazarın roman ve öykülerinin yapı ve tema analizi yapılarak her biri ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda varılan tespitler, başlıklandırılarak aşağıda sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.HAYATI VE SANAT, DİL, ROMAN, EDEBİYAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

1.1. Hayatı

1.1.1. Doğumu, çocukluğu, ailesi ve yetişme tarzı

Hasan Ali Toptaş, 1958'de Denizli'nin Çal ilçesine bağlı Baklan kasabasında doğar. Yazar, hayatının en kısa özetini kendi anlatımıyla şöyle ifade eder: “*Şehrazat ile Beckett'in evliliğinden doğmuş bir çocuk.*” (Varlık, 2010: 67). Yazarın bu ifade biçimi, bir nevi Doğu ve Batı sentezini harmanlayan üslubunun da tanımıdır. O yıllarda Baklan, elektriği ve suyu olmayan bir kasabadır. Soba olmadığından evler, ocaklarda yanan odun ateşiyle ısınır, çamaşırlar ve insanlar ayırt edilmeksizin çeşme başlarına kurulan yunaklarda küllü suyla yıkanır ve içme suyu da yine aynı çeşmelerden kovalar ya da ağaç testiler aracılığıyla evlere taşınır. Aynı yıllarda elektrik de olmadığı için evler gaz lambası ile aydınlatılmaktadır. Kasabada bir zenginlik ifadesi olan birkaç pilli radyodan Nuri Sesigüzel, Ahmet Sezgin, Müzeyyen Senar ve Nezahat Bayram gibi farklı sesler işitilir. Bu sesler kasabada bulunan bütün kerpiç evlerin avlularına, harman yerlerine, gübre yığınlarına, üzüm bağlarına kadar ulaşır hoş bir seda olarak göğe karışır (Varlık, 2010, s. 53-54).

Toptaş, Beşparmak Dağı'nın dibinde bulunan Baklan kasabasında üç odalı, odalarından biri ahır olan ve bu ahırda bir inek, bir eşek, birkaç da koyun bulunan evde yaşamını sürdürmektedir. Öyle ki evin giriş kapısı -insan, hayvan ayırt etmeksizin- ortak kullanım alanıdır. Bu yıllarda yazarın yaşamı, âdeta göçebe bir yaşamdan ibarettir. Zira Toptaş, dedesini -Toptaş ismini aldığı babasının babasını- hiç görmemiştir. Dedesine dair bildikleri, sadece babaannesinden dinledikleri kadardır. Dedesi savaşta esir düşmüştür ve yedi sekiz yıl kadar kendisinden haber alınamamıştır. Döndüğündüyse Beşparmak Dağı'nın tepesine çıkıp kurt gibi uluduğu için adı, Canavar Hasan'a çıkmıştır. Yazarın babası henüz çocukken dedesi ölmüştür. Yazar, bu zamanları şu sözleriyle dile getirir:

Erzak yüklü atlarla, eşeklerle yaylaya çıkardık cümbür cemaat ve bir mevsim orada, kara kıl çadırlarda kalırdık. Çan sesleri, türküler, kırma tüfeklerin parıltısı, ekşi ekşi kokan keçiler ve kara çadırların gölgesi belleğimde canlıdır hâlâ. Bir de kekik kokuları, onları hiç unutmam. Gerçi son dönemini yaşıyor olmalıydı ki bu göçerlik hâli pek uzun sürmedi. Keçi meçi kalmadı

bir süre sonra, ağıllar yıkıldı, çadırlar kayboldu (Varlık, 2010, s. 55).

Toptaş'ın babası ilkokul mezunudur. Askerdeyken şoförlüğü öğrenmiş, askerden döndüğünde Toptaş'ın annesi Hatice Hanım'la evlenmiştir. Hatice Hanım'ın okuma yazması yoktur. Çünkü babası, onu okula göndermemiştir. Aslında o zamanlar öğretmenler köy köy, hane hane gezip okula öğrenci kaydetmektedir ancak Hatice Hanım'ın babası, kızını okula göndermemek için; öğretmenlere kızının sağır olduğu bahanesini uydurur. Babasının baskısıyla Hatice Hanım da bu yalana ortaklık edip sağır taklidi yapar. Böylece öğretmenler, onu okula kaydetmez.

Hatice Hanım ve Osman Bey'in evliliklerinden iki erkek çocukları olur: ilki Hasan Ali'dir. Toptaş'ın babası, -yazar henüz çocukken- yazarın *Sonsuzluğa Nokta*'da anlattığı gibi, evden sık sık uzaklara giden ve eve pek dönmeyen bir uzun yol şoförüdür. Çok sonra babası, yazarın *Sonsuzluğa Nokta*'da anlattığı şoför gibi bir minibüs alır ve bundan böyle her gece eve döner. Minibüs olayından sonra ilkokul ve ortaokul çağlarında minibüs muavinliği yapan Hasan Ali, muavinliği bir türlü öğrenemez. Çünkü Toptaş, yine *Sonsuzluğa Nokta*'da anlattığı muavin gibi minibüste uyuyan yolcuları uyandırmaktan çekinir ve para toplarken de utancından kıpkırmızı kesilir.

Toptaş'ın babası minibüs almadan evvel, uzun yol şoförüken yazarın belleğinde baba kılığında bir gölgedir. Çünkü ihtiyaç duyduğunda yazarın yanında bulunmayan, çok seyrek gördüğü babası sessizliğin de silueti gibidir. Öyle ki Toptaş'ı okula dedesi kaydeder ve hastanede kaldığı süre boyunca, Sıhhiye İsmail iki günde bir başının arkasındaki yaraya pansuman yapmaya geldiğinde, ellerini ve kollarını tutan yazarın eniştesidir. Toptaş, babasını Beckett'a benzetir. Babasının fiziksel görünüşü, Beckett gibidir; yüz hatları, sükûneti ve gözlerinin rengi Beckett'a çok benzer. Konuşmayı neredeyse hiç sevmeyen babası dünyaya atılmış sessiz bir sürgün eğretiliğindedir. Toptaş çok vakit geçiremediği babasına dair nadir anılarından birini şu sözleriyle aktarır:

Çok az konuşur. Konuşmak külfettir sanki onun için. Mesela, bir keresinde bir dergiden, benimle ilgili bir dosya hazırladıkları için kasabaya gidip annemle babamla konuşmuşlar. Dergi benim elime ulaşınca gördüm; babam sadece 'Hasan Ali'nin küçükken elinden kitap düşmezdi, kitap yüzünden pek arkadaşı yoktu.' cümlesini söylemiş (Varlık, 2010, s. 65).

Toptaş'ın annesi, babasının aksine oldukça konuşkandır, hatta bir hikâye anlatıcısı olarak tanımlanabilir. Başından geçen alelade bir olayı günlerce anlatır; süsleyip püsleyip, yeni bir forma bürüyüp tekrar tekrar önünüze sunar. Yazarın annesi, bu anlatma işinde o kadar kabiliyetlidir ki başından geçen olayları anlatırken sıradan bir

anlatıcı kimliğinden sıyrılır ve bir öykü anlatıcısının yararlandığı tüm yöntemleri ağır ağır anlatısına yedirerek, bunu yaparken öyküsüne de yeni öyküler eklemleyerek, ara ara okuru gülümseten benzetmelerle zenginleştirip aktarır. Bu sebeptendir ki Toptaş için annesi, Ege topraklarında doğup büyümüş bir Şehrazat'tır, kendisi de Şehrazat ve Beckett'tan dünyaya gelmiş bir hafızadır (Varlık, 2010, s. 67).

Yazarın belleğinin büyük bir kısmı, ismiyle bağ kurduğu ancak hiç görmediği dedesi Canavar Hasan'ın Beşparmak Dağı'ndaki uluyan sesiyle doludur. Yıllar içinde ve yetişkinliğinde dahi zaman zaman Canavar Hasan gibi yükseklerle çıkıp var gücüyle ulumak ister. Ancak bu isteği, Baklan'dan sonra yaşadığı kentlerde Beşparmak Dağı gibi yüksek bir dağ bulamayışı sebebiyle sessizliğe bürünür. Gelgelelim yazar, o yükseklikte bir dağ bulsa bile ulumasının cılız bir hıçkırıktan öteye gidemeyeceğini şu sözleriyle ifade eder:

“Üstelik ulusam ne olacak, gezegeni kaplayan bunca silah sesinin, plastik gıcirtısının ve naylon hışirtısının arasında kendi ulumamı kendim duyabilir miyim acaba? (Varlık, 2010, s. 57)”.

Hasan Ali Toptaş, Anadolu'nun küçük bir kasabasında yaşayan bir çocuktur. Tek tutkusu okumak ve okuduklarından okunacaklar üretebilmek olan bu çocuk, kendine kâğıt ve kalemden bir evren oluşturma gayesiyle yazın dünyasına entegre olmaya çalışır. Yazar, kasabalarda yaşadığı yalnızlığın şiddetiyle, tümüyle harflerin dünyasına sığınmış bir şekilde okurun karşısına çıkar. Hasan Ali Toptaş, bu derin yalnızlığın kederini ve benliğine işlemiş tesirini şu sözleriyle dile getirir:

Benim hayatımın yirmi beş yılı küçük taşra kasabalarında geçti. Oralarda yazmak korkunç bir şey tabii, bir anlamda yalnızlık içi yalnızlık. Öyle ki bir Türkçe öğretmeniyle karşılaştığında seviniyorsun. Ya da herhangi bir insanın ağzından Sait Faik'in adı çıksa ona çok yakın bir akrabayı görmüş gibi bakıyorsun (Toptaş, 2014, s. 15).

Toptaş'ın bu denli içe dönük olmasında, çocukluğunda başından geçen trajik bir olayın büyük tesiri olmuştur. Toptaş, ilkokul birinci sınıftayken başının arkasında büyük bir yara çıkar. Köyün kadınları alternatif tıp yöntemleriyle, kendi bildikleri metotlarla yarayı tedavi etmeye çalışırlar. Bu tedavi yöntemi, elbette otlardan ve çöplerden ibarettir. Netice olarak yarayı tedavi edeceklerine iyice azdırırlar. Kötüleşen yarayı tedavi edebilecek tek yol, artık Hasan'ı Denizli Devlet Hastanesine götürmektir. Yazar henüz sekiz yaşındadır. Toptaş, hastanede babaannesinin refakatiyle iki hafta kalır. Hastane odasından aklında kalan iki şey vardır: başucundaki portakal ve cep ilmihâli. Cep ilmihâlini, Toptaş'ın can sıkıntısından kitap isteği üzerine getirirler. Tedavisi

tamamlanan yazar kasabaya döner ancak eski hâlinde küçük bir fiziksel farkla, başının arkasında yara olan kısmın yerinde artık saçı yoktur. Toptaş, bu eksikliği başının arkasına tuttuğu iki aynayla ara sıra yoklar, saçsız kısmı onun için âdeta bir avuç içi büyüklüğündeki bir cep aynası gibidir. O derece ki bu saçsız kısım, rüyalarında bir ayna ağırlığıyla kendini hissettirir. Onun için bu saçsız kısım, başının arkasına yapıştırılmış bir aynadır. Toptaş-'a göre bu saçsız kısım, her yazarda bulunan üçüncü bir göz gibidir (Varlık, 2010, s. 58-59).

Toptaş, kendisi için yaşam belleğini başlatan bu yaranın varlığına alıştığını düşündüğü günlerden birinde, yaşlılarıyla oyun oynamak için dışarı çıkar. Yaşlılarının oyun oynadığı alana yaklaştığında, akranlarından biri parmağını uzatarak, işte *aynalı* geliyor, diye var gücüyle bağırır. Bu sözcük, âdeta yazarın kaderini belirler. O andan itibaren bütün kasaba -çoluk çocuk, yetişkin- yazara *Aynalı* diye seslenmeye başlar. Yazarın adı unutulur ve *Aynalı*'ya kalır. Bu durum, o yaşta yazarı derinden etkiler ve büyük bir mutsuzluğa sürükler; insanlardan nefret eder, onları görmek istemez. Toptaş bu tesirle okulda teneffüs aralarında bahçeye dahi çıkmaz, *Aynalı* adını duymamak için, yolda karşıdan gelen biri varsa yolunu değiştirip kalabalıklardan uzaklaşıp kendi yalnızlığına sığınır. Derken Toptaş; sessiz, yalnız, solgun bir gölge gibi hep saklanarak geçirdiği bu çağlarını değiştirecek kişi olan Halil Ahmet Erdem adlı kişiyle tanışır. Bu adam aslında yazarın kasabasından, uzun boylu, postacılıktan emekli biridir. Kasabasına dönmesinin sebebi emekliliğidir ve emeklilik zamanını kasabada geçirmeye karar vermiştir ancak yazar için bu yalın gerçeklik, tamamen farklı bir sebebe hizmet etmektedir. Zira Toptaş, Halil Ahmet'i kasabaya edebiyat tanrısının gönderdiğine inanmaktadır. Çünkü Halil Ahmet kasabaya gelir gelmez Denizli'den gazoz, poğaça ve kitap getirerek ilgili çocuklara satmaya başlar. Hasan Aliler onu bazen okul bahçesinde, bazen çarşıda, bazen de *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki Sinemacı Şerif'in salonunun önünde görür ve başına toplanıp Zafer gazozu ve poğaça alırlar. *Ölü Zaman Gezgini*'nden olan kasabanın çocuklarının Halil Ahmet Amca'sı; sattığı poğaçaları bir naylon torbada, gazozları da her an soğuk kalsın diye su dolu teneke bir kutuda saklar. Kitaplara gelince onlara ayrı bir ihtimam gösterir ve kitapları kapakları görünecek şekilde uzun parmaklarıyla yan yana sıralar. Yazarın *Sonsuzluğa Nokta*'nın ilk sayfalarında anlattığı gibi, kitapları rüzgâr alıp götürmesin diye üstlerine de küçük küçük taşlar koyar. Çocuklar Halil Ahmet Amca'dan gazoz ve poğaça almak istediklerinde, kitap da alın, kitap da alın çocuklar, diye her defasında onları uyarmayı

ihmal etmez (Varlık, 2010, s. 59-60-61).

Toptaş'a göre Halil Ahmet Amca postacılıktan emekli olmamış, görevine tüm kuvvetiyle devam etmektedir. Çünkü Toptaş, kitapların okurlara yazarlar tarafından gönderilmiş mektuplar olduğuna inanır. İşte Halil Ahmet Amca da bu mektupları tek tek sahiplerine ulaştırmaktadır. Öyle ki kasaba pazarında, manifaturacılar ve manavların arasında bile *Ölü Zaman Gezgini* Halil Ahmet Amca'nın silueti dolaşmaktadır, o hiç durmadan çocuklara kitap satmaktadır. Toptaş, günün birinde Halil Ahmet Amca'nın kitap okutma telkinlerine kapılıp ondan *Konuşan Katır* adında Şehrazat'ın anlattığı masallardan birini satın alır. Dolayısıyla Doğu masallarında geçen bütün figürler - bedestenler, kervansaraylar, şehzadeler, tacirler, saray entrikaları, bütün altın varaklı işlemeleriyle görkemli saraylar, prensesler, iyi kalpli ve kötü kalpli büyücüler-ayrıntılarıyla bu kitabın içinde bulunmaktadır. Ancak öykü, bu kötü kalpli büyücüler öykünün ana kahramanı olan Hasan'ı bir katıra dönüştürüp Hasan'ın öykü boyunca çırpınıp kendisinin Hasan olduğunu ve katır olmadığını anlatma çabasıyla geçer. Öyküde kimse Hasan'ı dinlemez ve dinlemediği gibi, dinleyenlerin de katır dilinden bir şey anlamayıp Hasan'ı sürekli zor işlere koşması anlatılır. Öykü boyunca Hasan alınıp satılır, ara sıra dövülür, kervanlara dâhil edilir ve zavallıya sürekli yük taşıtılır. Bu öykü, yazarı derinden etkiler. Zira Toptaş, hem kahramanla aynı adı taşımaktadır hem de yazgıları da benzer şekilde sirayet etmektedir. Öykünün kahramanı Hasan'ı kötü büyücüler bir katırın içine, kasaba halkı da küçük Hasan'ı *Aynalı*'nın içine hapsedmiştir. İki kahraman da aynı çaresizliğe mahkûm edilmiştir. Öte yandan bu kitap Toptaş'ın dünyanın kendi kasabasından çok daha büyük, soyut çizgilerle bölünmüş, kendisi gibi birçok yaşam barındırdığını fark etmesini de sağlar. Sadece sözcüklerle çok daha büyük dünyalar kurulabilmektedir. Böylece soluk, silik, sessiz bir gölge gibi saklandığı kasabalılardan artık kalıcı olarak sıyrılacağı uzam da kafasında netleşmiştir: sözcüklerin sonsuz alemi! Toptaş, o andan itibaren hummalı bir kitap okuma isteğine kapılır (Varlık, 2010, s. 61-62).

Toptaş, Halil Ahmet Amca'sından satın aldığı küçük öykü kitaplarını bir çırpıda okur ve daha ilerisine giderek Kemalettin Tuğcu'nun külliyatını bitirir. Sonrasında Muazzez Tahsin'in, Oğuz Özdeş'in, Orhan Kemal'in, Kerime Nadir'in ve Yaşar Kemal'in eserlerini de okur. Yine aynı dönemde gazetelerde yayımlanan pehlivan tefrikalarını okur, düzenli olarak onları gazetelerden kesip bir defterin sayfalarına yapıştırır. Yapıştırdığı defterleri de "Koca Yusuf defteri", Kurtdereli defteri isimleriyle

gruplandırır.

Yazar ortaokul ikinci sınıftayken Tolstoy, Hemingway ve Balzac'la tanışır. O artık silahlara veda eden Teğmen Henry'dir, Rastignac'tır, Andrey Nikolayeviç'tir. Toptaş sözcüklerin evrenine doğru evrilmeye başlar. Bu dünyayla tanışmak, yazarda büsbütün bir huzur ortamı oluşturur; hatta kendisine *Aynalı* diye hitap eden kasaba halkını dahi unuttur. Toptaş kasabalılara sırtını çevirip tamamen yazarların dünyasına kanalize olmuş ve yalnızca onlarla sohbet etmektedir. Ancak yazarlar ona asla *Aynalı* diye seslenmemektedir. Tüm bu huzur veren dünya, yazara sadece okuyarak değil, yazarak da sözcüklerin arasında gizlenebileceğini gösterir. Seslerin harflere evrildiği bir yer olduğunu bu yaşlarda anlayan yazar, kitaplardan öğrendiği her yeni cümleyle, dünyasının gerçek dünyaya biraz daha yaklaştığına tanıklık eder. Ona göre, böylece *edebiyat tanrısı* da amacına ulaşmış olur (Toptaş, 2014, s. 209-210).

Toptaş, varlığından habersiz kendi adlandırması olduğunu düşündüğü *edebiyat tanrısının* aslında *Çin Mitleri ve Efsaneleri* adlı kitapta Çinlilerin inanışına göre hakikatte var olduğuna inanılan ve *Kui* yıldızında yaşayan, oradan da edebiyatla uğraşan insanlara yardım eden bir tanrı olduğunu 2000'lerin başında öğrenir. Bu bilgiyle, dünyada daha önce var olduğuna inandığı soyut çizgiler de tamamen ortadan kalkar ve sihirli harflerin birleştirici gücünü yoğun bir şekilde hisseder (Varlık, 2010, s. 62).

1.1.2. Eğitimi

1.2.1.1. İlköğretim, lise ve edebiyata yönelik yılları

Hasan Ali Toptaş, ilk ve ortaokul öğrenimini doğup büyüdüğü kasabasında tamamlar. Bu yıllara ait, yazarın anılarından sıyrılan bir masa gerçekliği vardır ki yazarın bütün yazı hayatını şekillendiren bir özelliğe sahiptir:

Benim doğup büyüdüğüm evde, ben ortaokul son sınıfa gelene kadar masa yoktu. Ne yemek masası ne çalışma masası ne de başka bir masa. Ortaokul son sınıfa geldiğimde annem heveslenmişti de bir marangoza gidip küçük bir masa yaptırmıştı. Bu nedenle çocukluğumda ben hep kilimlerin, minderlerin üzerine uzanarak ders çalıştım. Şimdi gövdem o konumu almadıkça beynim harekete geçmiyor; dolayısıyla ya yere ya da kanepeye kurbağa gibi yüzükoyun uzanıyor, kâğıdı önüme çekiyor ve elime dolmakalemi alıp öyle yazıyorum (Varlık, 2010, s. 81).

Toptaş'ın öyküyle, romanla, şiirle, özetle yazınla ilgilenmesi liseye başladığı senelerde olur. Yazarın baba ocağından ilk ayrılışı, lise öğrenimi için Çal'a gidişiyse

olur. Bir nevi bu ayrılış, Toptaş için bir kırılış noktasıdır. Yazar bu dönemi şu sözlerle anlatır:

“Çok şey değişti aslında. Doğal olarak daha geniş nefes almaya başladı. Hemen peşinden de sigara içmeye (Varlık, 2010, s. 67)”.

Topta

ş’ın lise eğitimine başlangıcı için zamanın bu yarığında seçilmiş dönem, son derece manidardır. Çünkü 1970’lere rastlayan bu çağda, toplumun ruhu oldukça politiktir. Yazar, bu yaşına kadar eline geçen bütün edebî metinleri bir solukta okumuş ve okuduğu bunca kitabın, -denk getirip de şansız da varsa- dinlediği masalların büyüğü yelpazesıyla yüreği yazmaktan yana çarpmaktadır. Böylece yazar, bu boğucu taşra yaşamında kendi duygularıyla zehirlenmeden, duygularını karşısındakiyle paylaşabilmesinin tek yolunu belirlemiş olur. Toptaş için bu yol, sonu görünmeyen bir labirent ya da ucunda ışığı gizleyen uzun bir tüneldir. Yazar, bu duyguyu net olarak tanımlayamasa da tüm benliğini ona kaptırdığını ve onun varlığı veya neye benzediğiyle ilgilenmediğini, aksine bir düzine bilinmezliğin buharının muteberliğinin öneminin bilincindedir. Toptaş, ilk gençlik yıllarının, o her gün dünyayı değiştirme inancı ve heyecanı ile yaşamına yön veren yazma serüvenine taşranın bu kasabasında başlar. Yazarın kendi tanımıyla “*Aynalı*” ya yaptığı da tam olarak budur: öyküye ve giderek romana başlamak... *Aynalı* tüm o kısıtlanmış taşra çocuklarından farklı olarak bu iki yolu seçmekte karar kılar (Varlık, 2010, s. 62).

Hasan Ali Toptaş’ın edebiyata yönelmesi, taşranın yokluğunun, yoksulluğunun içine doğmasıyla başlayıp adının “*Aynalı*”ya çıkmasıyla tamamlanır:

“O kasabalarda yaşadığım yalnızlığın şiddeti de belki beni tümüyle harflerin dünyasına itti. Yazıyı benim için hayatın bir parçası değil, tümü kıldı (Toptaş, 2014, s. 15)”.

Toptaş’ın içine doğduğu küçük kasabasının dar sokakları gibi gittikçe daralan dünyasından sınırların kalktığı büyüğü bir dünyaya devşirilmesi oldukça ani olur. Başının arkasındaki yaradan sonra gördükleri ve duyduklarıyla onun ruhuna daha büyük ağırlarla taşınarak o ağırları dile getirmenin bir yolunu bulması zorunluluğunu, ruhuna işleyen zaman ona öğretir. Bu yol, elbette sözcüklerden ibarettir. Sözcükleri, yaygın olarak bilinen düzyazının söz dizinindeki gibi dolaysız bir sunumla yapmaz. Toptaş; özellikle dildeki halk deyimlerinin, halk türkülerinin zenginliğinden, hatta üstat

bellediği başka yazarların söylemlerindeki dil inceliklerinden de yararlanmayı ihmal etmez:

Beni aslında tüm kitaplar etkilemiştir. Çünkü Umberto Eco'nun da dediği gibi, 'Kitaplar, kitaplardan yapılmıştır.' Yani bir kitapta ondan önce yazılmış birçok kitabın izi vardır. Ama bariz bir etkilenmeden bahsedecek olursak bu edebiyat maceramın başında oldu. Canlı canlı gördüğüm ilk yazar olan Bekir Yıldız'dan çok etkilenmişim. Hayrandım ona. Hatta o dönemde ondan etkilendiğimin farkında bile değildim (Argunşah, 2018, s. 419-420).

Toptaş'ın, çocukken arkadaşlık kurduğu kişiler de -romanlarında ara sıra okurun karşısına çıkarlar- sanata, edebiyata uzak değillerdir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki dedesi ve babaannesiyile yaşayan Hamdi, aslında Toptaş'ın çocukluk arkadaşı Hamdi'den başkası değildir. Hamdi de *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki gibi dedesi ve babaannesiyile yaşar ve her akşam gaz lambası ışığı altında Toptaş'la Hamdi, ikisinden birinin evinde buluşup ders çalışırlar. Yazarın bu derece yakınlık kurduğu pek arkadaşı yoktur. Yazarın çocukluğunun önemli bir parçası olan Sinemacı Şerif'in film salonuna parası olmadığı için giremeyen çocuklar -Toptaş da dâhil- koyunları otlağa götürdüklerinde bir araya gelir ve filmleri seyredenler, seyretmeyenlere büyük bir heyecanla anlatmaya başlar. Anlatıcı Toptaş olduğunda filmin senaryosuna eklemeler yaparak filmleri uzatır, renklendirip anlattığı filmler bitmek bilmez. Yine yazarın arkadaşlarından Burhan Selçuk Erdoğan'ın babası öğretmen ve iyi bir okur olduğundan, evlerinde o döneme göre oldukça fazla kitap vardır. Toptaş, Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'iyle bu ev sayesinde tanışır. Yazar, o yaşlarda bağlamaya da heves eder. Arkadaşlarıyla birer bağlama alıp usta diye hitap ettikleri bir büyüklerinden kendilerine bağlama çalmayı öğretmesini rica ederler. Ustaları bağlama çalmada ilk şartı belirler: Bağlama bir ağaçtır, onun da bir ruhu vardır ve ağaçlar asla ölmez. Bu sebeple kesinlikle bağlamalarını duvara dayamamaları gerekmektedir. Öteki türlü bağlama yamulup telleri düzen tutmaz duruma gelecektir. Toptaş yarım kalan bağlama çalma hevesini şu sözleriyle aktarır:

Ustamız, ağaçlar ölmez, o yüzden bağlamayı evinizde duvara dayamayın sakın, dayarsanız yamulur ve teller düzen tutmaz, demişti bize. Ben de dersten sonra eve gelip tavandaki bir çengele astım bağlamayı. Birkaç gün sonra, kilimlerin üstüne yüzükoyun uzanmış, İnce Memed'i okuyordum. Hatçe'yle Memed kaçmışlardı, Anavarza kayalıklarında müfrezeler iz sürüyordu. Derken mavzer cıvlamaları başladı ve ortalık birden toza dumana gömüldü. Ben de o sırada heyecanlanıp ayağa kalktım tabii ve kalkar kalkmaz başım bağlamaya çarptı, bağlama çengelden kurtuldu, tak diye yere düştü ve kırıldı. Kırılan bağlama değildi aslında, hevesimdi (Varlık, 2010, s. 65).

Toptaş, ortaokul ikinci sınıftayken -on üç yaşındadır- Türkçe öğretmeni olan Gürol Toklucu, öğrencilere portre yazma ödevi verir. Yazar; her sabah evlerinin önünden geçen, ufak tefek, elinde bir değnekle keçi sürülerini dağlara otlatmaya giden keçi çobanı Kel Hasan'ı yazmaya karar verir. Kel Hasan, her sabah güneş Beşparmak Dağı'ndan kayalıkların arasından doğarken keçi sürüsüyle yola koyulmaktadır. Toptaş da her gün izlediği Kel Hasan'ın bu dikkat çekici doğal portresini yazar ve Türkçe öğretmeni bu portreyi çok beğenerek duvar gazetesine asar. Bu başarı, Toptaş'ı çok mutlu eder ve başka metinler kaleme almaya teşvik eder. Toptaş, bu telkinle hemen kasaba bakkalına gider ve ondan yazı yazmak için bir defter satın alır. Önce bir roman yazmaya karar veren Toptaş, bu kararlaştırılmış ilk yazı heyecanını şu sözleriyle aktarır:

Sonra kasaba bakkalından bir defter aldım ve roman yazmaya başladım. Metni sayfaların ikinci yarısına yazıyordum. Birinci yarısına da Kayıp Hayaller Kitabı'nda yokluğuyla var olan arkadaşım Hamdi (Kâhya), anlattıklarına uygun resimler çiziyordu. Orhan Kemal'in Gurbet Kuşları'na öykünmüştüm bu romanı yazarken. Kahramanlar çocuktu tabii, küçük bir kasabada yaşamaktan bezmişlerdi, canlarını bir an evvel şehre atmak istiyorlardı. Romanı bitiremediğim için şehre ulaşamadılar ne yazık ki (Varlık, 2010, s. 63).

Toptaş yarım kalan ilk roman deneyiminin ardından, liseye kadar yazı denemelerine bir süre ara verir. Baklan'da lise olmadığı için lise kaydını Çal Lisesine yaptıran yazar, ara verdiği yazı denemelerine geri döner ve bu kez yazma serüveni, öyküye kayar. Çal'dan Baklan'a gelip gitmek pek mümkün olmadığı için Toptaş ve bir arkadaşı, Çal'da kalabilmek için kerpiç bir oda kiralar. Bu kerpiç odada sahip oldukları şeyler: iki yatak, bir iki parça çanak çömlek, teneke bir soba, piknik tüpü, fazlaca yufka istifi ve çam kozalakları doldurulmuş birkaç çuvaldır. Yazar, işte bu kerpiç odada ilk öykülerini kaleme alır. Evden ilk ayrılışı Çal'a gelmek olur ve onun için bu ayrılış, çok şeydir: soluk alışının genişlemesi, çevresindeki çemberin büyümesi ve babasından gizli ilk sigarasını yakmasıdır. Aynı yıllarda orman haftası sebebiyle ilçede bir öykü yarışması yapılır. Bu yarışmadan, Toptaş *Tövbe* adlı öyküsüyle birincilik ödülüyle ayrılır. Ödül olarak Çal Kaymakamlığı, yazarın koluna bir kol saati takar. İlçenin tek kitapçısı olan Ünal Dirik de yazara, on beş yirmi kitaptan oluşan bir kitap seti armağan eder, armağanlar bununla da kalmaz, ilçenin kırtasiyecileri yazara birçok defter ve kalem hediye ederler. Ayrıca Toptaş'ın adına bir banka hesabı açılmış ve hesabına kaldığı kerpiç odanın bir yıllık kirasını karşılayacak kadar da para yatırılmıştır. Bunca ödül, yazarın hayatında aldığı ilk ödüllerdir, dolayısıyla yazar için oldukça heyecan vericidir. Gelgelelim bu yarışmadan sadece ödülle dönemez yazar, farkında olmadan

yeni bir de misyon yüklenmiştir: üst sınıflardaki ağabeylere erotik hikâyeler yazmak. Toptaş bu zorunlu görevi, mecburen bir ya da bir buçuk yıl kadar üstlenir ve okulda gizlice elden ele dolaşan erotik hikâyeler yazar (Varlık, 2010, s. 66).

1.2.2. Üniversite

Toptaş, Çal Lisesini bitirdikten sonra 1975'te Uşak Meslek Yüksekokuluna yazılır ancak okulu bir yıl sonra bırakır. Okuldan ayrılış sebebi, o dönemde Uşak'ın politik ortamının oldukça karışık oluşudur. Okullara ve evlere baskınlar yapılmakta, öğrenciler öldürülmektedir. Öyle ki Uşak'ta asker ve polis ablukasına alınmış okullar ve evlerden geçilmez, caddelerde yakılan arabalar ve hastanelerden kaçırılan cenazeler de cabasıdır. Yazar bu fırtınalı yılları şu sözlerle anlatır:

Okula gidip gelirken her an saldırıya uğrayabiliriz diye taş taşıyorduk ceplerimizde. On on beş öğrenci balık istifi gibi aynı evde kalıyorduk. Bir gün babam bir arabayla bu eve geldi, eşyalarımı topladığı gibi beni kasabaya götürdü. Eğitim hayatım böylece sona erdi (Varlık, 2010, s. 68).

Kasabaya dönen yazar, iki yıl kadar dayısının kahvesinde çalışır. Dayısı belli bir saatten sonra geceleri kahvede kumar da oynatır. Zaman zaman küfürlerin havada uçuştığı, yumrukların masayı veya oyuncuları dövdüğü, ah vahların duman gibi çöktüğü kahvede, oyunun en kızışan yerlerinde oyunculara hizmet etmek de yazara düşer. Toptaş hizmet etmediği zamanlarda kahvenin bir köşesine çekilip dikkatle masayı ve oyuncuları gözlemler. Oyun sırasında acıkan oyuncu olursa Toptaş'a peynir ekmek hazırlaması için direktif verilir. Toptaş için kumar masalarının en dikkat çeken özelliği, oyun sırasında oyunculardan birinin cebindeki parayla birlikte bütün malını mülkünü de kaybettiği andır. Çünkü o anda kaybeden kişi, aniden sessizleşir ve öteki oyuncuların hepsi de -nedendir bilinmez- kaybeden bu kişi için baştan ayağa pür şefkat ve merhamete bürünürler. Ancak kaybeden oyuncu, bu şefkat ve merhametten haz etmez, aksine öfkelenip ortalarda bir süre gezinir, -doğal olarak- evine de gidemez ve kahvede birleştirdiği tahta sandalyelerin üzerine yüzükoyun uzanıp geceyi kahvede geçirmek mecburiyetinde kalır (Varlık, 2010, s. 68).

Toptaş kahvecilik serüvenini noktalayıp askere gider. Askerden döndüğünde ise evlenir ancak bu sürede iş bulamadığı için Denizli'nin Çivril ilçesinde bir müddet taksicilik yapar. Taksicilik işini bir türlü sevmeyen yazar, tekrar bir kahvede iş bulabilmek için bir yıl boyunca iş arar ancak bulamaz ve taksiciliğe devam etmek

zorunda kalır. Bu arada Denizli Defterdarlığının yaptığı bir sınava girer ve sınavı kazanır ancak bu sefer de uzun bir süre ataması yapılmaz. Bu olayın umutsuzluğu içinde iş aramaya devam eder ve bir benzin istasyonunun bitişiğinde bulunan yıkama-yağlama servisinde iş bulur. İşini bitirip gün sonunda eve döndüğünde uzun süredir beklediği atama emrinin eve geldiği haberini alır. Atama emrinin ardından ertesi gün Çivril Vergi Dairesinde işe başlar ve bir cam bölmenin ardında 5 yıl çalışır. Beş yıl sonunda Ankara'ya Maliye Bakanlığına ait iki yıllık bir okula okumak için gittiğinde takvim 1985'i göstermektedir. Toptaş, okulu bitirdikten sonra Ankara'da kalmaya karar verir ve Sincan Vergi Dairesine icra memuru olarak ataması yapılır. Yazar, hayalinde her defasında binlerce kez istifa ettiği icra memurluğundan ne yazık ki gerçek hayatta istifa etmez, edemez. Mesleği boyunca maruz bırakıldığı bütün linçlere, tehditlere, hakaretlere rağmen yıllarca memuriyetini sürdürür:

Söylemeye gerek bile yok, berbat bir memuriyetti, gün boyu kirlilik duygusu kat kat birikiyordu üstümde ve geceleyin kaleme kâğıda sarılacağım, kelimelere tutunacağım ânı iple çekiyordum. İşte, memuriyetimin benim üzerimde bir etkisi olmuşsa herhâlde böyle bir etkidir (Varlık, 2010, s. 70).

Toptaş, icra memurluğundan kurtulmak için 1994 senesinde bir girişimde bulunmaya karar verir. Aynı yıl Yunus Nadi Roman Ödülü'nü almış, bir yıl öncesinde de Kültür Bakanlığı *Sonsuzluğa Nokta*'yı yayımlamıştır. Yazar, böyle güzel bir zamanlamayla icra memurluğunu bırakabileceği umuduna bir an da olsa kendini kaptırmıştır. Kafasından geçen, memuriyeti hepten bırakmayıp, kurumlar arası geçiş yaparak kütüphane memuru olmaktır. Toptaş, bir vakit sonra kendisini herhangi bir semt kütüphanesine atamaları isteğiyle Kültür Bakanlığına başvuruda bulunur. Ancak Türkiye'nin herhangi bir semtinin herhangi bir kütüphanesinde boş kadro olmamasından mütevellit, isteğinin kabul edilemeyeceği bilgisi tarafına derhal iletilir. Yazar, netice olarak icra memurluğuna devam etmek durumunda kalır (Varlık, 2010, s. 70-71).

Toptaş, memuriyeti boyunca iş arkadaşlarıyla mesai dışında arkadaşlık kurmaz. Çünkü yazar, müdürlerinin ve öteki memurların nazarında pek konuşmayan, sürekli düşünceli, dalgın, akli başka yerlerde olan, bir şeyler yazan -ne yazdığını dahi bilmezler- biridir. Toptaş, ancak bu ortamdan ve insanlardan ayrılıp eve döndüğü vakitlerde biraz soluklanır. Evde ise akşam yemeğini yedikten sonra hemen uyur, gece yarısını geçkin uyanır ve harıl harıl yazmaya koyulur. Bu yazma işi, sabaha kadar sürer, sabah olunca yazar, işe gider. Bu döngü, hiç sekmeden roman bitesiyeye kadar yıllarca

devam eder. Her roman bitiminde bu döngüye kısa bir süre ara veren yazar, yeni bir romana başladığında ara verdiği döngüye geri döner (Varlık, 2010, s. 71-72).

1.1.3. Sanat çevrelerine girişi ve gelişimi

Toptaş, başlangıçta kaleme aldığı yazılarını yayımlatmayı düşünmez. Çünkü bu yıllarda yazarın bütün meselesi, kendini iyi hissettiği tek yer olan sözcüklerin arasına gizlenmektir. Yazıları yayımlatma düşüncesi, liseyi bitirdiği yaz Denizli’de *Sonsuzluğa Nokta*’daki prefabrik büro gibi prefabrik bir büroda çalışırken aklına düşer. Büroya, düzenli olarak Denizli’de yayımlanan *Denizli* gazetesi gelmektedir. Bir gün Toptaş’ın bir arkadaşı, yazdığı yazıları bu gazeteye göndermesini önerir ve bu öneri üzerine yazar, gazeteye bir öyküsünü gönderir. Öykü, gazetede yayımlanır. Yazar, bu hadiseden yıllar sonra (1983-1984 yılları) üç öyküsünü *Edebiyat 81* dergisine gönderir. Tanju Cılızoğlu, güzel bir mektupla bu üç öyküye cevap verir. Cevaben, öykülerin dergide yayımlanacağını, bu sebeple yazarın bir fotoğraf ve biyografisini dergiye göndermesini ister. Sonrasında da büyük bir koliyle derginin önceki sayılarını yazara ulaştırır. Büyük bir sabırsızlıkla öykülerinin yayımlanmasını bekleyen Toptaş’a Tanju Cılızoğlu’ndan bir mektup daha gelir. Bu mektupta derginin yeni sayılarının ekonomik sıkıntılar sebebiyle yayımlanmayacağını, derginin kapandığını ve Toptaş’a -dilerse- öykülerini İzmir’de yayımlanan *Dönem* dergisine göndermesi salık verilmektedir. Bu öneriye uyan Toptaş, derhâl *Dili Mühürlü Gelin* adlı öyküsünü dergiye gönderir ve öyküsü yayımlanır. Ancak *Dönem* dergisi de yazarın öyküsünün yayımlandığı sayının ardından kapanır. Yazarın dergi macerası, bu olaydan sonra bir süre rafa kalkar (Varlık, 2010, s. 72-73).

Hasan Ali Toptaş, ilk öykü kitabını *-Bir Gülüşün Kimliği-* 1987’de Ankara’da maliyetini -maliyet, beş taksit hâlinde ödenen 250 liradır- kendi karşılayarak yayımlatır. İlk kitabını basmış olmanın mutluluğuyla yazar, matbaadan aldığı kitaplarını bir taksit bagajına koyup eve götürür ve dolapların içine, koltukların altına koyar (Varlık, 2010, s. 73).

Toptaş ikinci kitabı olan *Yoklar Fısıltısı*’nın maliyetini de karşılayıp yayımlatır. 1988’in Ankara’sında Hasan Ali Toptaş, İzzet Kılıçlı, Tamer K. Bilgin, Gülağ Öz ve Cemil Kavukçu birlikte *Yazıt* adlı bir dergi çıkarırlar. Her ay aralarında belli bir miktar

toplayıp üç ayda denkleştirebildikleri parayla dergiyi çıkarmaya başlarlar. Daha sonra Şükran Kozalı ve Sabahattin Yalkın'ın da aralarına katılmasıyla *Yazıt*'ı dört yıl çıkarırlar.

Dergiyi ortak para toplayarak çıkarma fikrinin ardından, aynı yöntemle kitap yayımlatmaya karar verirler ve Özcan Karabulut da aralarına katılır. Bu bireysel ortak fonlu yazar ve kitap dayanışma grubu, her ay para toplayarak sırayla kitaplarını yayımlatmaya başlarlar. Bu dayanışmayla bir ay Cemil Kavukçu'nun *Temmuz Suçlusu*'nu, bir ay Özcan Karabulut'un *Hüzünle Bazı Günleri*'ni, bir başka ay Hasan Ali Toptaş'ın *Yoklar Fısıltısı*'nı yayımlarlar. Ancak Toptaş'ın, maliyetini kendisi karşılayarak yayımlattığı *Yoklar Fısıltısı*'nın akıbeti de ilk kitabı olan *Bir Gülüşün Kimliği*'yle aynı olur ve kendini bir taksinin bagajına konmuş eve götürülürken bulur. Yazar bu durum karşısında hissettiklerini şu sözleriyle dile getirir:

“Hakikaten tuhaf bir durum bu, dağıtım veremeyeceğini ve kitapçılarda satılamayacağını bile bile kitap yayımlıyorsun. Üstelik de maliyetini kendin karşılıyorsun... (Varlık, 2010, s. 73-74)”.

Toptaş, orta okul ikinci sınıftayken roman yazma denemesiyle başladığı yazı hayatını, önce hikâye kitaplarını yayımlayarak devam ettirse de aslında yazar, *Bir Gülüşün Kimliği* ve *Yoklar Fısıltısı*'nin ardından yazmaktan vazgeçme noktasına gelmiştir:

“Böyle bir karar almıştım daha doğrusu, kendi kitaplarımı ömür boyu kendim mi yayımlayacağım, hiç tepki verilmediğine göre demek ki iyi şeyler yazmıyorum demiş ve edebiyatla ilişkiyi sadece okur olarak sürdürmeyi düşünmüştüm (Varlık, 2010, s. 74)”.

Toptaş, yazmayı terk ediş kararını uzun süre sürdüremez. Yazar, evin içinde önce bilinci harekete geçiren, şiirsel bir tat bırakan küçük metinlerle yazı serüvenine yavaş yavaş geri döner. Başlarda, amacının sadece oylanmak olduğuna dair kendini inandırır. Bu küçük metinlerde imlayla ilgili yapacağı değişikliklerin bile onu mutlu edeceğini düşünmektedir. Gelgelelim bu kısa metinler, gün geçtikçe kabaran bir dosyaya doğru hızla evrilmektedir. Sonunda bu dosya, bir kitaba dönüşür: *Yalnızlıklar*. Yazar, roman yazmaya neden yöneldiğinin sebebini asla tam olarak bilemez. Sadece bir ihtimal vardır: çocukluğunda başlayıp bitiremediği *Tahayyül Çemberi* ya da *Esrar Kumkuması* adlı romanı tamamlamaya çalışan bilinçaltı (Varlık, 2010, s. 75).

Toptaş, *Yalnızlıklar*' ı bir çekmeceye kaldırır -içinde daktilo edilmiş hâlde bekleyen ancak yayımlatacak yayınevi bulamadığı *Sonsuzluğa Nokta ve Ölü Zaman Gezginleri*' nin bulunduğu bir çekmecedir bu-. Ancak İsveç'te bulunan Gürhan Uçkan'dan bir mektup almasıyla âdeta zaman, ibresini artık Hasan Ali'nin lehine çevirecektir. Nitekim Gürkan Uçkan, mektubunda Toptaş'a neler yazdığını ve yazdıklarını görmek istediğini yazmaktadır. Yazar, *Yalnızlıklar*' ı Uçkan'a postayla gönderir. Aylar sonra Uçkan Türkiye'ye döner ve Toptaş'la Ankara'da bir araya gelirler:

“Rakımızı içerken, birden çantasına doğru eğildi ve oradan on on beş tane *Yalnızlıklar* çıkarıp önüme koydu. Aylar önce gönderdiğim dosyanın böyle kitap olarak karşıma çıkıvermesi tam bir sürprizdi benim için, çok şaşırılmış ve duygulanmışım (Varlık, 2010, s. 75)”.

Uçkan, *Yalnızlıklar*' ı İsveç'te bir yere sunmuş ve kitap kabul görmüştür. Ardından da Türkiye'de yayımlatılabilmesi için maddi destek sağlanmıştır. Bu haberden sonra, Türkiye'de baskısı yapılan *Yalnızlıklar*' ın bir kısmı İsveç'e gönderilir. Yazar, nihayet maliyetini kendisi karşılamadan basılmış bir kitaba sahip olur. Ancak bu baskı, yazarın içine pek sinmez çünkü Toptaş'ın satır sonlarında çağrışım zenginliği artsın diye bilinçli olarak böldüğü sözcükleri, dizgiciler yanlış anlayarak, -dizgiciler, bu sözcüklerin satır uzunluğu yeterli gelmediği için bölündüğünü düşünürler- büyük bir bölümünü birleştirip baskıya gönderirler. *Yalnızlıklar*' ın ilk baskısı, bu şekliyle okura ulaşmış olur (Varlık, 2010, s. 75).

Toptaş, yazdığı metinleri bir totem gibi hep yanında taşır. Memuriyeti döneminde de bu durum, hep böyledir. İşe giderken hep çantasında taşımıştır:

“Birkaç gün ayrı kalırsam bıraktığım yerden devam edemediğim için metni tekrar baştan yazıyorum çünkü. Belki bir alışkanlık bu, belki kendimi ikna etme yolu, belki de bir hastalık (Varlık, 2010, s. 77)”.

Hasan Ali Toptaş, yazma sürecinde, öncelikle romanın hissini kendisine gelmesini bekler. Toptaş, bu süreçte herhangi bir plan yapmaz. Bundan ötürü, romanın hangi kısmında ne yazacağını veya ne şekilde biteceğini bilmez. Toptaş, yazma konusunda bir nevi Roland Barthes gibidir. Onun gibi sürprizseverdir. Barthes da yazma sürecini, “*körü körüne*” diye ifade etmektedir. Toptaş'ın yazma süreci, disiplinler farklı olsa da Dali' yi de andırmaktadır. Dali, zihinde tamamlanmış bir resmin tuvale

dökülmemesi gerektiğine inanır. Yazar da yazma sürecinde Dali' yi örnek aldığını ifade eder:

Bir de romanın planını yapıp yapmamak bahsinde Dali' nin bir sözü gelir aklıma her defasında. Onun, yapacağınız resmi kafanızda tamamlamışsanız artık onu tuvale dökmenize gerek yok, başka resme geçin, dediği rivayet edilir. İşte plansız programsız, haritasız, pusulasız bir şekilde cesaret edip ilk cümleyi yazarım ve bu, böyle devam eder (Varlık, 2010, s. 78).

Toptaş'ta roman, sadece roman içinde şekillenmektedir. Yazar, romanla düşünmektedir, metinle tamamlanmaktadır. Bu, onun için bir alışkanlıktır. Hatta Toptaş, on on beş yıl evvel yazmış olduğu karalama notlarını dahi atmadan bir not yığını şeklinde saklamakta ve bazen yazıları durma noktasına gelirse o yığına başvurmaktadır. Zira yazmak, yazar için bir yaşam telaşıdır, bir tesellidir. Çoğu zaman, her romanda yeni yüzler, yeni anlamlar yazarı sarıp sarmalamaktadır. Yazar, her defasında tekrar ve tekrar yazdıklarını revize etme yoluna gider. Bunu yapmaktaki amacı, mükemmele ulaşma arzusudur:

Yeniden yazma arzusunun hiç sona ermeyeceğini bildiğim hâlde, aynı sayfayı neden yirmi beşinci kez neden elli yedinci kez yazıyorum diye çok sordum kendime. Üstelik onca çabaya rağmen bazen bir virgül bile değişmiyor. Sanıyorum birçok nedeni var bunun; birincisi, alışmışım böyle yazmaya, kurtulamıyorum. İkincisi, kendime acı çektirmekten, kendimi zora koştuktan hoşlanıyor olabilirim gizliden gizliye. Kendi yazdığım cümlelere kendimi inandırmak uzun zaman alıyor ve bunu ancak defalarca yazmakla sağlıyor da olabilirim (Varlık, 2010, s. 82).

Yazmak, yazar için bir soluklanmadır ve gerçek dünyanın keşmekeşinden uzaklaşma noktasında etkili bir ilaç gibidir.

1.1.4. Evliliği

Hasan Ali Toptaş iki evlilik yapmıştır. İlk evliliğinden Orçun adlı bir oğlu, son evliliğinden ise Zeynep Feraye adında bir kızı vardır. Yazara göre bir romancı, iyi bir koca ya da iyi bir baba gibi vasıflara nail olamaz. Oğlunun şimdi evli olduğunu ve onunla arkadaş gibi olduklarını ifade eden yazar, -birlikte yaşarlarken- yazdıklarını önce oğluna okuduğunu ve onun fikirlerini çok önemseyerek dinlediğini anlatır. Bazen de kitaplarına isim bulurken oğlundan fikir alır:

Uykuların Doğusu' na ad bulurken belki aylarca bunalttım çocuğu; şu nasıl, bu nasıl diye. Uykuların Doğusu adına karar verdiğimde bile, niye batısı değil diye sormuştu. Ben de dünyanın yuvarlak olduğu bilgisine ulaşıldığından beri, kimse bir yere gidemiyor, bulunduğumuz noktadan

beş adım uzaklaştığımızda aynı zamanda o noktaya beş adım yaklaşmış oluyoruz, ha batısı ha doğusu, ne fark eder diye ikna etmeye çalışmıştım onu (Varlık, 2010, s. 86).

1.1.5. Ödülleri

1. *Ölü Zaman Gezginleri* (1992- Çankaya Belediyesi *Edebiyat ödülü* birinciliği).
2. *Sonsuzluğa Nokta* (1993- Kültür Bakanlığı *Mansiyon ödülü*).
3. *Gölgesizler* (1994- Yunus Nadi *Roman ödülü*).
4. *Bin Hüzünlü Haz* (1999- Cevdet Kudret *Edebiyat ödülü*).
5. *Uykuların Doğusu* (2005- Orhan Kemal *Roman ödülü*).
6. *Heba* (2013- Sedat Simavi *Edebiyat ödülü-Hakkındaki taciz suçlamaları nedeniyle iptal edildi*).
7. *Kuşlar Yasına Gider* (2016-Türkiye Yazarlar Birliği *Roman Ödülü*).

1.2. Sanat-Edebiyat-Dil ve Roman Üzerine Düşünceleri

1.2.1. Dil, sanat, roman ve çağrıştırdıkları

Toptaş için sanat, kafanıza göre at koşturabileceğiniz ve fazlalıklara, artıklara müsait, devasa genişlikte bir alan değildir. Sanatın da romanın da her bir tuğlasının duvarın dokusuna, tinsel yapısına, dekoruna ve kadim sedasına uygun olması elzemdir. Yazara göre, yazım süreci kilim dokumak yahut hayat gibi bir şeydir. Kilimdeki renk ve desen uyumu, sonsuz bir kombinasyondan birinde karar kılmaktır -geri dönüşü yoktur-; hayatta ise her an bir diğerinden daha kıymetli, içinde barındırdığı fırsatlarla, tekrarı olmayan yaşanmışlıklarla daha hassas ve benzersiz bir alımlamadan ibarettir (Varlık, 2010, s. 82).

Yekpare sanatın yazara düşen parçası yazıdır ve yazı, yazar için bir evrendir, her şeydir; hem cennet, hem cehennem, hem araftır (Toptaş, 2014, s. 160). O, sadece yazmak için yaşayanlardandır. Yazar için sanat ise bir rahatsızlıktan, dünyaya dair hoşnutsuzluktan, “ben”e dönmekten, bitmek bilmez bir arayıştan, özetle varoluşla birlikte başlayan ebedi ve ezeli olan huzursuzluktan ibarettir. Bu noktada bahsi geçen her şey, edebiyat ve dolayısıyla roman için de geçerlidir. Roman, bir içe dönme hâli değilse nedir (Toptaş, 2014, s. 161).

Toptaş'ın romanlarında, geleneksel roman sanatının izlerine nadiren rastlanır. Çünkü yazar için asıl kahraman, metnin kendisidir ve romanlarının omurgası bu perspektiften beslenip şekillenmektedir. Toptaş bir romana başlarken zihninde belli kalıpları çıkarılmış bir eskiz kullanmaz:

“Bunu tam olarak bilmiyorum. İnsan bir romana başlarken şimdi şu anlayışta, şu unsurları taşıyan ve şu şekilde dili olan bir roman yazayım diye başlamıyor. Daha doğrusu ben böyle başlamıyorum (Toptaş, 2014, s. 194)”.

Toptaş için roman, Colomb' un yolculuğu gibidir -nihai hedefi ancak varınca hedefe dönüşen-. Yazar, roman sanatından sonuna kadar -tüm fikri ve zihni, en kalbî duyguları ile- haberdardır.

Roman, bir anlamda hayatı, benliğini, anlam yüklenemeyen durumları ve olayları yahut yıkılmaz denilen yapıları, geçilmez denilen sınırları deşmekle eş değerdir. Başka bir söylemle, karanlık bir kuyunun içine girip Yusuf gibi, Cem gibi günlerce çıkış yolu aramaktır. Bu arayışta da bazen yaralanmak, bazen öfkelenmek ve kırılmak, bazen hıçkırarak ağlamak, bazen de farklı bir dünyaya doğru küçük bir delikten kurtuluş yoluna ulaşmaktır. Neticede başlanan hiçbir şey, yarım kalmadan bitecektir. Ancak burada amaç, romana salt bir sonuca ulaşabilmek için başlamaktan daha öte, daha karmaşık bir durumdur. Amaç, tüm bunların ötesinde çoğu zaman elle tutulur neler bulduğunuzdur. Sözelimi, klişe anlamları değiştirebilmek, dünyayı birkaç sözcükle daha genişletebilmek, zamanın sonsuz çarkının bir başlangıcına birkaç soru atabilmek ve birkaç çağrışım zenginliğiyle yaşamı ya da evreni, varoluşu sorgulamanın dil sınırlarını aşarak mümkün olduğu kanısını uyandırmak olarak sıralanabilir (Varlık, 2010, s. 78).

Toptaş, dili bir araç olarak değil amaç olarak görür. Ancak bu kabulde elbette sadece dil kurmak için de yazmaz. Dilin amaçsallığı, çok boyutlu bir durumdur, tıpkı romanın sadece bir amaç uğruna yazılmaması gibi. Nitekim, romanda bazen hesapta olmayan amaçlara dahi ulaşılabilir. Toptaş için dil, düşüncenin kendisidir. Öyle ki cümleler oluşturulurken sözcükler rastgele seçilemez. Cümleler bir beste gibidir. Roman, öykü veya şiir -ayrım yapılmaksızın- dilden ibarettir, onunla vücuda gelir. Yazara göre, bir roman kendini dile yaslamaz çünkü roman, dilin ta kendisidir. Dil, üzerine kafa yorulması gereken yegâne bir evrendir. Sözcükleri seçerken çok anlamlılık perdesini de yırtmadan muğlak anlamlara izin vermemek gerekir:

Üstelik, bu kelimelerin arasında hayran olduğum, çınlamasını sevdiğim, içleri hayat dolu birçok kelime bulunuyordu ve bu kelimelerin bende derin anlamları vardı. Diyelim annemin sesi vardı onların içinde, babamın sessizliği vardı. Ya da komşularımızın görüntüleri... Sonuçta, mesela ‘köy alanı’yla ‘köy meydanı’nın aynı şeyler olmadığını düşündüm ve bu duruma çok üzıldüm (Toptaş, 2014, s. 197).

Toptaş’ın dil arayışı kimi zaman Tevrat’ı, kimi zaman Kur’an’ı, kimi zaman Kafka’yı, kimi zaman da Bener’i okumakla geçer. Zaman zaman Türkçenin içinde gezinmek, unutulmuş sözcüklere rastlamak isteyen yazar, açar Yaşar Kemal okur ya da Vüs’at O. Bener’in kendi sesini, duraklarını ayarlayan cümlelerine eğilir. Bitmeyen bu arayışta yazara; Bilge Karasu, Edip Cansever, Turgut Uyar, Dostoyevski, Sabahattin Ali, Gogol gibi kalemleri okur (Toptaş, 2014, s. 207).

Anlatılarda karakterlerin hikâyeleri ve kurgu, dilin gerisinde kalan yalnızca fondaki destekçilerdir. Bu nedenle tek kural, metnin dilini kurmak ve onu son cümleye dek korumaktır. Toptaş kendi metinlerinde bunu uygulayabilmek için bazı teknikler kullanmıştır. Anlatının belli bir sınırı zorlayıp ilerisine geçtiğini hissettiğinde veya metnin geçmiş hikâyelerin çekimine fazlaca girdiğini düşündüğünde metne “ve”lerle nefes aldırır ve Tevrat’ınkine benzer bir söz kurar. Bazen de bazı kelimeleri, şiirdeki gibi ileriye ve geriye doğru işleterek cümlelerin anlam yoğunluğunu zenginleştirmeye çalışır (Toptaş, 2014, s. 49).

Toptaş, dilin ne olduğuna dair de farklı bir tanım getirir. Yazara göre, dil düşünceleri ifade etme aracı değildir; sanılanın aksine dil, düşüncenin ta kendisidir (Toptaş, 2014, s. 37). Toptaş’ın bu tezi, Saussure’ün dil tanımını yaparken kullandığı *iki yüz* ifadesiyle benzerlik gösterir:

“Dil, bir tabaka kâğıda benzetilebilir; düşünce kâğıdın ön yüzü, ses ise arka yüzüdür. Kâğıdın ön yüzünü kestiniz mi, ister istemez arka yüzünü de kesmiş olursunuz. Dilde de durum aynıdır: Ne ses düşünceden ayrılabilir ne de düşünce sestem (Saussure, 2001, s. 121)”.

Yazar için dil, daha da ilerisi, insanın kendisidir. Dil, kendi döngüsünü devam ettiren bir varlık değildir, o da insan gibi öldürülebilir ya da yaşatılabilir. Dil, baştan aşağı insanın varoluş biçimidir; insanla şekillenen, onunla yaşayan, onunla büyüyüp çoğalan ve nihayet onunla ömrünü tamamlayan; öğrenilemeyen, öğretilmeyen bir varlıktır. İşte bu sebeple romancı ya da öykücü, dilin büyüsunü yakalayamadan metin yazamaz (Toptaş, 2014, s. 37). Bu düşünceye göre, dili oluşturan cümlelerin ya da sözcüklerin arka yüzünü okumak demek, aynı zamanda düşüncenin de arka yüzünü

okumak anlamına gelir. Bu netice, dile dair bir kapı daha aralar. O da dilin arka yüzündeki anlamların, ön yüzünde düşünce olarak ortaya çıkabilmesi için okurun takip etmesi gereken bir *ize* sahip olduğudur. Çünkü hâlihazırda varolan bir cümlenin ya da sözcüğün gerisini okumak, sözel bir şekil almış olan düşüncenin gerisini okumakla eşdeğerdir. Bu durumda okur, Derrida'nın saptadığı *kökenler mitine* (Jameson, 2010, s. 157) ulaşma ve onun saygınlığına teslim olma çabasındadır. Nitekim sözü edilen *izi* takip etmek de bu *izin* geçmişte oluşturulmuş olması şartını beraberinde getirir. Bu *iz*, uzak ya da yakın fark etmeden, daima geçmiştir. Dolayısıyla Toptaş'ın, düşüncenin vücuda gelişi olarak tanımladığı dil sistemi, izlerin takip edilmesiyle bir anlam kazanır ve aslında olmuş olanın tekrarından ibarettir.

Toptaş'ın roman ve öykü üzerine düşüncelerinin şekillendiği yol, aslında dil sorunsalının yine kendisi ile iç içe geçip harmanlanarak oluşturduğu bir yoldur. Nitekim dil, yol üstünde rastlanılan bir sorunsal olmaktan ziyade bizzat yolun döşenmesi ve yolun açılmasını sağlayan yegâne unsurdur. Dilin kullanımındaki amaç, varlığın ne olduğuna ve insanın varlığı anlamlandırmasına, dili sorgularken aynı anda varlığı sorgulamaya yöneliktir. Zira dil, düşünmenin varlık üzerinde yoğunlaşmasının tek yoludur. İnsanoğlunun, varoluşuna ve varlığa dair sorularının hepsi dilde saklanıp, şifrelenerek kaydedilmiştir. Yazara düşen, bu şifreleri doğru okuyarak çözümlenektir. Bu düşünme sistemi Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da dile ve sözcüklere dair ifade ettiği görüşlerle benzerlik taşır:

“Sonunda felsefenin işi, insan varoluşunun kendisini ifade ettiği en temel sözcüklerin gücünü korumaktır (Heidegger, 2008, s. 154)”.

Heidegger, yukarıdaki ifadesinde felsefenin görevinin bir dil kuramı oluşturup geliştirmekten ziyade, sözün gücünü ve kendisini korumak olduğunu ifade eder. Heidegger'in felsefe ve dil ilişkisine dair söylemi, edebiyat ve dil ilişkisini de bir nevi özetler niteliktedir.

Toptaş için insan, dünyadaki diğer varlıkların tümünden daima daha gelişmiş bir iletişim gücüne sahip ve bu güçle onlara hükmetme işine girişmiş bir varlıktır. Bundan ötürü dünyada var olan ötekilerin neden var olduğunu da sorgulayabilen tek canlıdır. Bu nitelik; insanı dünyadan kapatılamaz, doldurulamaz bir uçurumla ayırmış olur. İnsanın bir başınalığı, ötekiliği çıplak bir gerçeklikle ortaya çıkar. Her açıdan insan, bu dünyaya *fırlatılmış*dir. Edebiyat, insan var oluşunun *fırlatılmışlığı* ve onun dünyada karşılaştığı varlıklara yönelik ilişkisini alenen beyan eder. İnsanın dünyayla ilişkisini, tekilliğini

belirleyen bu beyanat, somut olarak bir bilgi açlığı ve dünyayı anlamlandırarak insanın kendini anlatma sürecidir. Edebiyat, dünyayı açık hâle getirir ve insanın dünya içindeki varlığını, buralılığa eklemeler. Edebiyat ve dil, bu şekliyle insanın var oluş sorunsalını aydınlatıp kavranabilir somut bir duruma getirir (Heidegger, 2008, s. 191).

Toptaş'a göre söylem her şeydir. Söylem, insanın anlaşılabilirlik, dünyayı ve varlıkları yorumlaması gibi noktaların temelini oluşturur. Söylem, insanın anlama ve anlaşılma çabasının eklenmiş biçimidir (Toptaş, 2014, s. 56). İnsanın dünya içine *fırlatılmışlığı*nın veya *buradalığı*nın anlaşılır kılınması eklenmeyi, eklenme de söylemi var eder. Dolayısıyla söylem, insanın ilk-elliği ve ölümsüz kabul edilen ruhudur. Yazarın bu görüşleri, yine Heidegger'le bire bir örtüşür. Heidegger'in ifadesiyle:

“Dilin varoluşsal-ontolojik temeli, söylemdir. Bir şeyin anlaşılabilirliği, ona ilişkin kendine mal eden bir yorumlamadan bile önce, daima eklenmiştir. Söylem, anlaşılabilirliğin bu eklenmesidir. Bu yüzden söylem, hem yorumlamanın hem de ileri sürmenin temelindedir (Heidegger, 2008, s. 170)”.

Dilin söylem içinde değerlendirilmesi kısmında, Heidegger'in ifadesiyle anlamların kelimelere geldiği, bir diğer ifadeyle kelimelerin belli anlamlarla sınırlandırılmadan doğrudan anlamların serbest çağrışımlarının sonucu olduğudur (Heidegger, 2008, s. 84). Toptaş'ın da yararlandığı bu yaklaşımla dili ikiye bölmeden - yani kelimeler ve kelimelerin anlamları diye sınıflandırmadan- bir bütün olarak dünyayla içi içe olma biçimiyle, dünyayla sarılmışlığıyla anlamlandırabiliriz. Yazara göre, her kelime başka bir dünya aralamaktadır ve kelime, sadece kendisini sarmalayan dünya tarafından desteklendiği oranda varlığını ortaya koyabilir. Diğer bir deyişle kelime, sınırlandırılmış anlamlara sahip olamaz, ifade gücünü içinde bulunduğu bağlama göre yeniden şekillendirir (Toptaş, 2014, s. 248).

Kelimeler, en temel hâliyle anlamlar için yaratılmış birimlerdir. Yani anlamlar, kelimelere bağlanmaz. Dolayısıyla anlamlar, kelimeleri var eder. Dili de bu çerçevede ele alan Heidegger'e göre, dili “karşılık gelme” şeklinde değerlendiren anlayış, kendi içinde kısmen doğrudur. Ancak bu, dilin özü açısından bakıldığında dile dair temel ya da ilk tanımlamadan uzak bir anlayıştır. Çünkü dil, her şeyden evvel dünyanın tüm anlamsal bağlamını karşılayan bir “açık kılma”dır (Heidegger, 2008, s. 162-163).

Dilin söylem ile bağımlı yukarıdaki ifadelerle ele alırsak söylem, dil değildir, söylem içinde dili barındırmaz; söylem, yalnızca dili şekillendiren, temellendirendir.

Dil, söylemin ifade edilmişliği ve dünyevi şekle büründürülmüş hâli demektir. Dilin, söylemi açık kıldığı tür ise roman ve öyküdür. Bu anlatılarla söylem, dünyevi bir varlığa dönüşür ve dünyanın güçlü bir ögesi, ayrılmaz bir parçası hâline gelir. Söylemin görünür kılınmasında bir araç olan dil, bu kapsamda kelimelerin bütünlüğü olarak tanımlanabilir. Kelimelerin bütünlüğü olarak tanımlanan dil, insanın kullanımıyla paralel olarak karşılıklı anlamaya dayanır. Netice olarak dil ve söylemin ne olduğuna dair Heidegger şu sözleriyle daha net bir tanım getirir:

“Söylem, varoluşsal olarak dildir çünkü açık kılınmışlığı söylem tarafından anlamlara göre eklenmiş bu varolan, dünya içinde olanın varlık tarzına sahiptir (Heidegger, 2008, s. 246)”.

Dilin varolmasını, ne olduğunu ortaya koyan bir sebep de insanın varolmasını sağlayan başka bir insanın varolmasıyla kurulan birlikteliğidir. Zira dünya içinde olma, aslında diğeri ile birliktelik kurma durumudur. İnsan ancak diğeriyle birlikte olduğunda dünyayı anlar. Dünya içinde var olma, insanın diğeriyle kurduğu ortak paylaşımın deneyimlerinin söze dökülmesi ihtiyacını doğurur. Bundan ötürü dil, sadece ortak deneyime sahip insanların ihtiyaç duyduğu bir varlık biçimidir. Nitekim insanın bir diğeriyle birlikte olma ihtiyacı, diğeri ile kurduğu ortak deneyimi doğurmuştur. İnsanın ortak deneyimi söze dökme amacı da diyalog ve topluluk kavramlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Heidegger’in dili tanımlarken kullandığı “dünyanın açık kılınması” meselesi, tam olarak bu noktada anlam kazanır. Çünkü “dünyanın açık kılınması”, diğeri ile birliktelikle ve bu birliktelikte geçen onay, ret, istek, uyarı ya da mevcut durumları göz önünde bulundurma ve kendini ifade etme olarak söylemi ortaya çıkarmıştır (Heidegger, 2008, s. 162-163). Toptaş da anlatıları bu bağlamda vücuda getirir ve insanın varolmasının, diğeriyle ilişimle mümkün olduğunu savunur. Sözü net olarak işitemediğimizde söyleneni anlamadığımızı söylememiz bile tek başına bu durumun özetidir. O hâlde en temel ifadeyle anlamak, ilişimdir denilebilir. Yani, söylem için ilişim, kurucu ve vazgeçilmez bir unsurdur (Toptaş, 2014, s. 134).

Toptaş’a göre şiir, söz söyleme sanatının özü olduğu için, roman ya da öykü yazan birinin şiirle muhakkak bağlantısı olmalıdır. Bu sebeptendir ki geçmişteki birçok romancı ve öykücü, şiirle bağını hep sağlam tutmuştur. Yazar için düzyazı, şiiri özümsemelidir ancak şiir olma gayretinden de uzak durmalıdır (Toptaş, 2014, s. 73).

Öykü, parmak basılmamış bir yarayı, çarpıcı veya farklı bir olayı anlatmak değildir. Elbette bu sayılanlar, öykünün malzemesi yapılabilir ne var ki öykü, gücünü

yalnız içerdği çarpıcı, dikkat çeken olaylardan alıyorsa netice, pek iyi olmayacaktır. Öykü; bir eşit kollu bir terazi gibi dile sınırlar çizmeden, olayın çekiciliğine kapılmadan, genişletilebilir bir okuma evreni sunmaktan ne ileri ne de geridir (Toptaş, 2014, s. 16).

Toptaş, romanlarında yoğun bir metinlerarasılık kullanmaktan geri kalmaz. Çünkü onun için metinlerarasılık Derridacı bir söylemle olmazsa olmazdır. Derrida'ya göre, herhangi bir devrin medeniyetine dair bilgiler, o devirden kalan metinlerden öğrenilir. Ancak bu metinlerin anlaşılması da sadece *medeniyetin söylem sahasından*, bir diğer ifadeyle başka metinlerle olan ilişkili çözümlemesinden geçmektedir. Bahsi geçen ilişki, herhangi bir sembolik veya normatif gerçeklikle bağlı değildir. Önceden yaratılmış olanın zorunlu katılımıyla metinlerarasılık olayı ortaya çıkmaktadır. Derrida için, her metin kaçınılmaz olarak, bu metinlerarasılık düzlemine yerleşir ve başka metinlere bağlanıp, onlardan yeniden doğar ve doğurur (Derrida, 2020, s. 68). Hasan Ali de bu düşünceyi merkeze alarak metinler kaleme almayı seçmiştir. Sözelimi, *Uykuların Doğusu*'nda denk geldiğimiz *Horoz Dede*, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi*'nden gelen konuklardan sadece biridir. *Karanlık Beyaz*'daki kişiler: *Borges, Fuentes ve Cortazar*'dır. Toptaş, metinlerarasılığı farklı yazarlarla yaptığı gibi kendi eserleri de onun için başlı başına bir metinlerarasılık örneğidir. *Uykuların Doğusu*'nda, *Bin Hüzünlü Haz*'daki karakterlerden birini yâd eden yazar; *Heba*'da, *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndan kanlı canlı bir kahramanı okura sunar. Hatta yazar, *Heba*'da; *Gölgesizler*'den tozlarla taşınmış belli belirsiz simalarla da okuru selamlar.

Hasan Ali'ye göre, yazarın pusulası bilgidir; ancak yönünü sezgi tayin eder. İnsan denen varlığın hamuru, tüm zamanların bir araya gelmesiyle yoğrulmuştur. Bu sebeple insan zihninin işleyişi de sezgiseldir. Romancı ya da öykücünün muteber kabul ettiği bilginin buharı, mekân ve zamanın birlikteliğinden başka bir şey değildir. Bir öyküde ya da romanda, mekân, zamandan bağımsız değildir. Toptaş için anlatılarda; şimdi, geçmiş ve gelecek sadece kendi zamanlarından seslenmezler; öyle ki bütün zamanlar tek potada eritilmiştir. Mekânlar da birbiri içinde eriyerek yeni mekânlar var ederler; evler, dağlar, köyler, kasabalar, yollar, bodrum katları, sınır hatları, gözcü kuleleri, mezarlıklar, kulübeler, apartmanlar, çarşılar birbirine karışır. Anlatılarda, mekân ve zaman bölünemeyen yekpare bir bütündür (Toptaş, 2014, s. 91-92).

Romancı ya da öykücü, zihninde belirledikleri birtakım sınırlarla yazı yazmazlar. Sözelimi, bir öykü yazarken, durum öyküsü ya da olay öyküsü seçimi

yapılıp anlatı kaleme alınmaz. Anlatı; sonlu olanın sonsuzluğu arayışında bütün klişelerden, kurallardan azat edilmiştir. Anlatının göbek bağı sadece dile bağlıdır. Dil de anlatının ruhuna, geçmişe, şimdiye ve geleceğe bağlıdır, dilin çözümlenebilen sembollerinin hepsinin bir büyüğü vardır. Sözcük diye adlandırılan bu semboller rastgele yan yana yazılmış, sadece görülmek için oluşturulmuş şeyler değildir. Sözcükler, sadece harf denen sembollerden oluşmaz. Onların bir büyüğü, bir aydınlığı, bir sezgisi, bir çıplaklığı, bir karanlığı, yüzeyden beslenen bir derinliği vardır. Bundan ötürü her sözcüğün boyu ve derinliği birbirinden farklıdır:

Sözgelimi, son zamanlarda okuduğum bazı öykü kitaplarında oldukça rahatsız edici, en azından beni rahatsız eden bir dille karşılaştım. (...) Cümleler, çarpık çurpuk adımlarla sürekli koşuyorlar. Televizyon habercilerinin olay yerinden yaptıkları açıklamalar gibi bağıra çağıra ve soluk soluğa... İşte buradaki hız, tasarlanmış bir hız değil; güncelin rüzgârına, koşulların ritmine kapılmış bir hız (Toptaş, 2014, s. 17).

Toptaş'a göre kalabalıklar, aslında yalnızlığın farklı bir boyutudur. Onun ifadeleriyle, bir öyküye ya da bir romana başlarken yalnız olan yazar, bitirdiğinde daha da yalnızlaşacaktır. Romancı ya da öykücü de bu noktada anlatıda aslında kendi yalnızlığını paylaşmaktadır. Yazar kalemi eline alıp kâğıda eğildiğinde yalnız kendi gölgesi, kendi yalnızlığı vardır. Onun gölgesi dışında bir gölge daha düşüyorsa kâğıda, yazılacak metin en baştan zedelenip zarar görmüştür (Toptaş, 2014, s. 17-18).

Yazar ne yaptığını asla bilemez. Ne yaptığını bildiğini düşünen yazar da büyük bir yanılma içerisindedir. Çünkü yazar, anlatıyı zihninde tasarlayıp yazarken bilinçaltı hiç durmadan işleyişini sürdürmektedir. Bundan ötürü yazarın bu noktada bilinçaltına, sezgiye, bilgisizliğe şans tanıyarak -söz yerindeyse- kalemini biraz daha gevşek tutması gerekmektedir. Bahsi geçen bilgisizlik, bilginin oluşturduğu "varılan bilgisizlik" ve ham kalmış tarafımızdaki "kalınan bilgisizlik" tir. Dolayısıyla yazarın amacı, bilgiye ulaşmak ya da bilgiyi işlemekten ziyade bilgisizliğin cesaretiyle metinler üretmekten geçer (Toptaş, 2014, s. 247).

Toptaş'a göre, kuşkusuz her metnin bir müziği vardır. Bu müzik, yazarın ruhunun derinliklerinde aranmalıdır. En dar tanımıyla harflerden oluşan dil evreni, müzik olmadan düşünülemez. Bu evrende her harf bir sesi simgeler, yazar müziği düşünmese bile müzik, onun yanı başındadır. Nitekim yazarın yapmaya çalıştığı da yeni notalar bulmaktan öte değildir. Bu minvalde, yazar bazen çok ritmik olduğunu düşünerek kendi müziğiyle çatışmaya girebilir. Ancak metinlerde sesler gök kubbeden ayrılmadan bir aynı ritimde buluştukları an, iyi roman yazılmış demektir. Okurun

duyduğuyusa kadın ya da erkek sesi diye ayrıştırılmayan, dalgalanan sesler, oynak ya da ritmik olmayan, bir yarım oynayışın müziğidir (Toptaş, 2014, s. 80).

Toptaş'a göre, roman ya da öykü -okura illaki bir şey öğretecekse- sevmeyi, anlayışı, anlamayı, sorgulamayı, sessizliğe saygı göstermeyi, geçmişin gölgesinde şekillenen geleceği, sınırların boşluğunu-boşunallığını-anlamsızlığını, alın çizgilerimizin yaşanmışlıklarını, sözcüklerin ve yüreğin büyüsunü, zulmün ve zorbalığın zavallılığını, zamanın ince tülünün ürpertisini, bilgeliğin suskunluğunu ve suskunluğun erdemini öğretir (Toptaş, 2014, s. 220).

Toptaş için romancı, romanı kaleme alırken öncesinde yazılmış metin biçimlerini iyice gözden geçirmelidir. Çünkü bu gözden geçiriş, yazara kendi anlatısındaki olayların farklı bir akışıyla karşılaştığında olayın sakin akışını verecek bir modele geçiş yapma imkânı tanır. Yani, karakterlerin olayın sakin akışından ne derece uzaklaşp ne derece paralel durduğuna karar veren de bu aşamadır. Metinlerdeki denge unsurunu bu döngü belirlemektedir. Bu döngü okura şu mesajı da verir: Her metin, ancak bir bütün olarak kendi kendisiyle açıklanabilir. Roman da bütün olarak karakterlerin yönlendirdiği olaydan ibarettir. Olayın yaratıcıları mekân veya zaman değil; mekânın ve zamanın tam da o esnada bulunan sahipleridir, yani karakterlerdir. Karakterlere yapılan bu önemli atama, romanın toplumu tanımlarken yararlandığı argümanların en önemlisidir. Aslında bu argüman, klasikler arasında anılan yazarın yüklediği misyonla her kuşağın diğerinin yerini almasıyla devam eden toplumsal döngüyü de anlatır (Toptaş, 2014, s. 75).

Toptaş'a göre yazar, anlatısını kurarken "bakış açısı" kısmını; romanın veya öykünün hangi bölümünde, hangi karakterle, hangi yorumlama özgürlüğü içinde veya nasıl bir güvenilirlik ve ayrıcalıkla anlatacağına önceden karar vermelidir (Toptaş, 2014, s. 212). Zira anlatıcı, eleştirinin bakış açısı sınıflandırmalarından herhangi birini bilinçli olarak tercih etse bile -hâkim (omniscient), kahraman (first-person), değişken (roving), varlığı hissedilmeyen (effaced) - yine de anlatıda karşılaşabileceği olası zorlukları hesaba katmalıdır (Stevick, 2010, s. 103). Anlatıda kullanacağı teknik böylece şekillenecektir. Bu noktada yazarın okur üzerinde yaratmak istediği etkinin derecesi, seçeceği tekniği de belirleyendir. Yazar, anlatısındaki bölümleri kurarken okura iyi vakit geçirtmek mi, ona acı çekirtmek mi, onu rüya âleminde yaşatıp gerçeklikten uzaklaştırmak mı istiyor; ona anlamlandıramayacağı olaylar mı, kanlı canlı sahneler mi, kendisine uzak sahneler mi yaratmak istiyor; karakterlerini sevimli mi,

gerçekçi mi, okurda farklı duygular uyandıracak şekilde mi, özenilecek türden mi yaratmak istiyor, bunları saptayarak seçeceği tekniği tayin etmektedir. Hasan Ali'nin de ifade ettiği gibi her roman başka bir romanın yeniden yaratımıdır. Dolayısıyla yazar tekniğini tayin ederken roman teorisiyle ilgili yazılmış soyut, kuramsal kitaplardan ziyade kendisinden önceki yazarların pratiklerinden faydalanacaktır. Klasikleri okuyan bir yazar, onların doğru kullanılmış tekniklerin sonucu olduğunu ve bu teknikleri kendisinin de kullanması gerektiğini saptayacaktır. Öyle ki geçmişteki “büyük” yapıtların yazarları kullandıkları tekniklerle anılmaktadır.

Toptaş, edebiyatın diğer sanat dallarından dili ifade etme yeteneğiyle ayrıldığını ifade eder. Yazarın dili kullanma kapasitesi, hem yazarın üstünlüğünü hem de sınırlarını ortaya koyar. Sözelimi, bir ressamın tuvalin en uygun yerine gölgeyi getirmesi tamamen fırçayı doğru kullanma yeteneğine bağlıdır. Yine bir heykeltıraşın heykeli yontarken madırgayı doğru hareketlerle kullanması yeterlidir. Bir müzisyenin ise beste yaparken doğru tınıları bir araya getirmesi beklenen tek unsurdur. Ancak aynı koşullar yazar için geçerli değildir. Yazar anlatısını kurarken eşzamanlı olarak hem okura sunmak için bir konu belirlemeli hem de bu konuyla ilgili hissettiklerini doğru bir kanalla okura iletmelidir. Yani öteki sanat dallarından farklı olarak yazar ve konu daima bir çatışma hâlinindedir. Edebiyat, bu çatışmadan doğar. Zira sanat içinde edebiyatın estetiği, kısmî olarak bu çatışmadan doğan kavramlar üzerine kurulmuştur (Toptaş, 2014, s. 127).

Platon ile Aristoteles'ten Joyce ve Eliot'a dek evrensel deneyimle bireysel deneyim arasında daima bir ayırım yapılmıştır. Yine retorik ilk kullanımından bu yana, büyük retorikçi olarak adlandırılan kişilerin “canlılık (enargia, vividness)” ifadesi üzerine ileri sürdüğü düşüncelerden modern ve postmodern estetikçilerin “yansıtma (preojection)” veya “özdeşim (empathy)” olarak bahsetmeleri, hatta yazarın yapıtında ele aldığı konuyla özdeşim kurması, her dönemde bir sorun olarak ele alınmıştır. Bu meseleyi Toptaş da “özdeşim” kefesinden değerlendirir. Toptaş'ın romanlarında yazar ve konu gerilimi, yazarın karakterle kurduğu özdeşimlerden beslenmektedir. Çünkü Toptaş'ın karakterleri, kendisi ve çevresinden ilhamla romanlara konu edilmiştir:

Her ne kadar ağzı kapatılmamış olsa da okurun bu zarfı eline alması uzun bir süreyi kapsıyor. Zarfın bırakılış nedenine gelince... Kayıp Hayaller Kitabı'nı yazarken benim en büyük ‘malzeme sandığım’ çocukluğumdur. Oradaki insanların birçoğunu yakından tanıyorum; Hasan'ın yalnızlığını, hiçbir yere sığamayışını, kuşları boşluğa çivileyen o sessizliği ve ıssızlığı hücrelerimde taşıyorum (Toptaş, 2014, s. 49).

İKİNCİ BÖLÜM

2. ESERLERİNİN İNCELENMESİ-ROMANLARI: YAPI ANALİZİ VE TEMA

2.1. Sonsuzluğa Nokta

2.1.1. Yapı Analizi

2.1.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı

Anlatıdaki olayın okura kimin gözünden, kimin ağzından aktarıldığı ile ilgili bir kavram olan bakış açısı, anlatmaya dayalı bir tür olan romanın vazgeçilmez unsurlarındandır. Anlatının hem yapısını hem de anlamını etkileyen bu unsur, Şerif Aktaş'a göre, metin halkalarının teşekkülü ve tanziminde, onların bir sistem hâlinde eser denilen bütünü meydana getirmesinde çok büyük bir önem arz eder (Aktaş, 2005, s. 73).

Toptaş'ın on dört bölüm şeklinde kaleme aldığı *Sonsuzluğa Nokta*'da, "kahraman bakış açısı" kullanılmıştır. Olaylar, birinci tekil şahıs anlatımıyla romanın başkışisi Bedran'ın ağzından aktarılır. Olay örgüsü, iki ana halka üzerine kurulmuştur. Olay örgüsünün birinci "halka"sında Bedran'ın kasabadaki yaşamı –çocukluk ve ilk gençlik yılları-, şehre gelişi ve burada başından geçen olaylar eş zamanlı olarak aktarılır. İkinci metin halkasındaysa Bedran'ın geçirdiği trafik kazası sonrası kötürüm

kalıp yatağa mahkûm oluşu ve bundan sonraki süreç okura aktarılır. Romanın ikinci halkasında yazar, Bedran'ın karısı Güldirim'le olan ilişkisinde sıkıntılar ortaya çıkararak romanın olay örgüsünde hareketlenme başlatır. Bedran, yalnız ve hareketten yoksundur. Bu bölümde, bütünüyle karısına bağımlı yaşamak zorunda kalan Bedran'ın içinde bulunduğu psikolojik süreç detaylı bir şekilde betimlenir.

Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*'da olayları, Bedran'ın ağzından aktarır. Ancak Bedran her seferinde farklı bir Bedran'dır. Birinci metin halkasında birbirine kenetli olayları takip eden Bedran, kamyonla kaza yapıp yatağa mahkûm olana dek bütün olayları bilir ve aktarır. Ama anlatıcı, bu olaydan sonra gerçekleşecek vakaların anlatıldığı ikinci metin halkasındaki olaylardan habersizdir. Bu anlamda Toptaş, anlatıcının bakış açısını sınırlandırmıştır. Roman boyunca okuru gizemli veya dolambaçlı yollara sevk etmez. Okur, olacakları tahmin edemez ama olaylar karşısında şaşkınlık da yaşamaz.

Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*'da anlatımdaki sınırlılığı, olay ve anlatı zamanı arasındaki uzaklığı daraltıp genişleterek kırar. Birinci halkada, Bedran'ın başından geçenler çocukluk ve ilk gençlik yıllarına dairdir ve anlatma zamanına görece daha eskidir. Yatağa mahkûm oluşuyla başlayan ikinci halka ise anlatma zamanına daha yakındır. Yazarın metin halkalarını anlatma zamanına yaklaştırıp uzaklaştırması, anlatımda devingenliği yakalamasını sağlamıştır. Bu devingenliği, başkişi ve anlatıcı Bedran bir olaydan diğerine geçerken durumunu hep geriye dönüşlere bağlar. Bu durum, anlatının geçmiş ve günümüz arasında gidip gelmesine sebep olur.

Toptaş'ın romanın yapısını oluştururken faydalandığı anlatım teknikleri, Bedran'ın bugün ve geçmiş arasındaki sıçramalarında ortaya çıkar. Bedran'ın gelgitleri, anlatının hızını ara ara yavaşlatıp hızlandırır. Böylece Toptaş, anlatıma hareketli bir yapı kazandırarak monotonluğu kırar.

Sonsuzluğa Nokta, bir “öz yaşam türü anlatım”dır. Bu anlatım türünün destekleyicisi olarak anlatıda birinci tekil şahıs bakış açısının kullanılmış olması, yazarın samimi bir atmosfer yaratmasını sağlamıştır. Toptaş, romanda kendi öz yaşam öyküsünü başkişi Bedran'ın ağzından aktararak kahramanı ile arasındaki yakınlığı ortaya koymuş olur. Baştan sona Toptaş'ın yaşamının kurgusal yapısından ibaret olan *Sonsuzluğa Nokta*'da yazar, Bedran'ın uzun yol şoförü olan babasının önce otobüs, sonra kamyonet ve sonrasında da sarı bir otomobil alarak minik bir oto galeri yarattığı evinden şehre gidişi, aslında kasabadan ve babasından hiç gidemeyişini anlatır. Toptaş'ın yaşamı da bu eksendedir. Toptaş; Beşparmak Dağı'nın dibinde bulunan

Baklan kasabasında üç odalı, odalarından biri ahır olan ve bu ahırda bir inek, bir eşek, birkaç da koyun bulunan evde doğmuş ve yaşamını sürdürmüştür (Varlık, 2010, s. 67).

Babası, -yazar henüz çocukken- yazarın *Sonsuzluğa Nokta*'da anlattığı gibi, evden sık sık uzaklara giden ve eve pek seyrek dönen bir uzun yol şoförüdür. Çok sonra babası, *Sonsuzluğa Nokta*'da anlatılan şoför gibi bir minibüs alır ve bundan böyle her gece gölgeler çekilirken eve döner. Minibüs olayından sonra ilkokul ve ortaokul çağlarında minibüs muavinliği yapan yazar, muavinliği bir türlü öğrenemez. Çünkü Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*'da anlattığı muavin gibi minibüste uyuyan yolcuları uyandırmaktan çekinir ve para toplarken de utancından kıpkırmızı kesilir. Toptaş'ın babası minibüs almadan evvel, uzun yol şoförüken yazarın deyimiyle “belleğinde baba kılığında sessizce gitmenin ustası bir gölge”dir (Varlık, 2010, s. 57). Toptaş için, ihtiyaç duyduğunda yazarın yanında bulunmayan, çok seyrek gördüğü babası “sessizliğin de silueti gibi”dir (Varlık, 2010, s. 53-54). Bedran'ın babasının otobüsünde muavinlik yaparken uyuyor numarası yapan yolculardan toplayamadığı paralar, akşam eve dönünce canının çok sıkılmasına sebep olur. Çünkü babası, tek tek hesabını sormaktadır. Ancak babası da direksiyonda çoğu kez uyuyakalmaktadır ve kaza yapmaya ramak kala uyanmaktadır. Bedran'ın çevresinde hep bir uyku ve düş hâli hâkimdir. Kendini öldürmek için tabancaya koşarken her seferinde altını üstüne getirdiği yüklük ve yeri asla sabit kalmayan tabanca, roman boyunca Bedran'ın yaşamındaki iniş çıkışların özeti gibidir (Toptaş, 2014, s. 14).

Roman, trafik kazası geçirip kötürüm kalmış Bedran'ın geçmişi hatırlamasıyla başlar. Okur, uzun bir süre başkahramanın adını bilmeden sadece anılarını dinler. Bedran Baklan kasabasında doğup büyümüştür. Bahsedilen kasaba -Hasan Ali Toptaş'ın da doğup büyüdüğü- Denizli'ye aittir. Romanda bu bilgi açıkça geçerse de sezdirilir:

“*Heykellerin çoğu, kentin de simgesi sayılan horozdu.*” (Toptaş, 2018, s. 146).

Baklan'da lise olmadığı için lise kaydını Çal Lisesine yaptıran yazar, Çal'dan Baklan'a gelip gitmek pek mümkün olmadığından bir arkadaşıyla, Çal'da kalabilmek için kerpiç bir oda kiralar ve Bedran gibi öğrenci evinde kalır. Toptaş, Çal Lisesini bitirdikten sonra 1975'te Uşak Meslek Yüksekokuluna yazılır ancak okulu bir yıl sonra bırakır. Okuldan ayrılış sebebi, o dönemde Uşak'ın politik ortamının oldukça karışık oluşudur (Varlık, 2010, s. 68), aynı politik ortam *Sonsuzluğa Nokta*'da da hâkimdir. Okullara ve evlere baskınlar yapılmakta, romanda İsvan'ın vurularak öldürülmesi

(Toptaş, 2018, s. 185) gibi öğrenciler öldürülmektedir, Romanda, kasabadan şehre gelen Bedran'ın yaşadığı işsizlik sorununu yazar da yaşamıştır. Bedran'ın iş bulamadığı için bir süre kamyon şoförlüğü yapması gibi o da geçici bir süre taksicilik yapmıştır. Öte yandan okur, Bedran'ın da Toptaş gibi şiir yazdığına şahit olur. Yazar ve kahraman anlatıcının tüm bu ortak yanları, anlatan ve yaratıcı arasındaki benzer tarafların çokluğu, yazar ve anlatıcının “kinaye mesafesi”ni (Stevick, 2004, s. 94) oldukça daraltarak *Sonsuzluğa Nokta*'nın otobiyografik roman olarak tanımlanmasının nedenidir. Bu durum, romanın teknik veya edebi yönüne zarar vermez. Çünkü edebi türlerin bir zorunlu unsuru olarak yazar ve kahraman anlatıcı arasında bütünüyle bir örtüşme söz konusu değildir. Ancak romanın sürükleyiciliği açısından, yazarın yaşam öyküsünü okuyarak *Sonsuzluğa Nokta*'ya başlayan okur kitlesi için bu durum tekdüzelik yaratacaktır.

Sonsuzluğa Nokta, Toptaş'ın ilk romanıdır. Buna rağmen Toptaş, kurgu ve teknik unsurları uygulamada başarılıdır. Roman, genellikle “anlatma” (Aytür, 2009, s. 27). metodu yoluyla hikâye edilmiştir. Bunun sebebi, kahraman anlatıcının tercih edilmesi ve anlatıların genellikle geçmiş dayanağı ile ifade edilmesidir. Gelgelelim Toptaş, bu metottan kaynaklı ortaya çıkan anlatının değişmeyen bir zeminde ilerlemesi durumunu fark eder ve meydana gelecek monotonluğu, birkaç yöntemle engellemeye çalışır. Sözelimi, romanda aksiyonun zirve yaptığı kısımlarda, yazarın anlatma metodunu “gösterme” (Aytür, 2009, s. 27) metoduna dönüştürdüğü görülür. Toptaş, bu kısımlarda duygulara yoğunlaşır. Böylece, okurun kendisini olaya yakın hissetmesi için bir itici güç oluşturmuş olur.

Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta*'da yararlandığı bir diğer anlatım metodu, “iç monolog” dur (Tekin, 2006, s. 264). Romancı, başvurduğu bu metotla yatağa bağımlı olan kahramanın içinde bulunduğu psikolojik durumun detaylı tahlilini yapmaya fırsat oluşturmuştur. Yazarın; Bedran'ın korkularını, pişmanlıklarını, endişelerini, çelişkilerini, tutsaklığını ve yaşadığı çaresizliğini okura aktarmada iç monolog oldukça etkili olmuştur. Bu anlatım metoduyla romanın temel dokusuna oturtulmuş olan yalnızlık ve iletişimsizlik temaları da ayrıca vurgulanmış olur. Öte yandan, yazar romanda Bedran'ın başından geçen olayları ve dünyaya dair izlenimlerini, yine Bedran'ın gözünden aktardığı için, iç monolog metodu zaman zaman “bilinç akışı”na (Tekin, 2006, s. 269) kayar:

Geriyeye ne kalırdı ki? Herhâlde miniminnacık, süt kokulu bir bebek olarak çıkardım tuvaletten; emekleye emekleye acıkmiş bir köpek eniği gibi arındığım şeylere doğru giderdim gene... Ağzımı yaşamın memesine dayardım yani... Yaşamları bir zahireci dükkânına benzeyen insanların yaşamından yontardım yaşamımı, onların onaylanmış coşkularıyla –evcil hayvansılıklarıyla- gölgelenirdi kâğıtlara dökmeye bile kıyamadığım coşkularım, onların hesaplarıyla anılırdı yaşamayı düşlediğim hesapsızlıklar ve bir gün, kasıklarım zonklardı gene, bir tuvalet bulup alelacele işemeye başladım (Toptaş, 2018, s. 122).

Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta*'nın yapı ve tematik kurgu unsurlarını oluştururken önemli ölçüde “geriyeye dönüş” metodundan yararlandığı görülür. Böylece yazar, Bedran'ın yaşamına, hatta karakter oluşumuna dair okurda güçlü izlenimler oluşturmuş olur. Romanda, Bedran'a sıradan bir eşyanın bile bir anda geçmişi hatırlatması, romanın büyük bölümünün geçmiş anlatısı üzerine kurulmasına sebep olur. Bu hatırlayışlar parça parçadır. Buna rağmen bütün çağrışımlar sıralı bir düzlemde, birbirinin önüne arkasına geçmeden dizilir, yani kronolojik bir eksene oturtulmuştur. Toptaş'ın oluşturduğu bu durumun dezavantajı, okurda, “taslağı önceden hazırlanıp sabitlenmiş bir roman” (Barthes, 2009, s. 137) havası yaratmasıdır.

Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*'da metinlerarasılıktan da yer yer faydalanır. Okur, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ındaki intihar eden Selim Işık karakteri gibi Bedran'ın da canına kıyacağını sezer. Ancak her iki kitapta da tetiği çeken başkasıymış gibi bir izlenim yaratılır.

Toptaş, bir başka göndermeyi Lorca'nın “Gümüş Olmak İstiyorum”şiirine yapar: “Ana, trompet olmak istiyorum (Toptaş, 201, s. 30)”.

“Geriyeye dönüş tekniği”ni kullanan romanlarda kronolojik olarak iki büyük zaman dilimini üst üste gelecek şekilde konumlandıran yazarlar vardır. Bu durum, okur üzerinde tıpkı *müzikte iki sesin bir noktada üst üste binmesi* gibi bir tesir oluşturur (Butor, 1991, s. 134). Aynı durum, Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta*'da ilk zaman diliminde, Bedran'ın çocukluğu ve ilk gençliği; ikinci zaman diliminde kasabadan kaçarak şehre gelişi ve burada başından geçenleri eş zamanlı anlatarak kaleme almasıdır. Yazar, romanın bu hâliyle okura sunarak anlatıma çok sesli bir yapı kazandırmıştır. Toptaş'ın romanın büyük bir bölümünde Bedran'ın geçmişiyle yaşadığı çatışmayı, geriyeye dönüşler şeklinde anlatması, romanın dramatik aksiyonunu oluşturur. Bedran, kendini önemsiz, ezik, yetersiz, hep tetikte ve diken üstünde, mutsuz bir şekilde bulduğu geçmişinden hep bir kaçış hâlidir. Fakat Bedran tüm çabasına rağmen, geçmişini sürekli karşısında bulur. Bu durum, anlatılan ve anlatanın aynı kişi olduğu “ben anlatıcı” romanlarında, bir

diğer ifadeyle “otobiyografik romanlar”da kahramanın geriliminin temel unsurudur (Stanzel, 1997, s. 34).

Sonsuzluğa Nokta, yazarın ilk romanıdır ve tahlili güç bir yapısı vardır. Bu tip bir yapının inşasında, yazarın bakış açısı ve anlatım tekniklerini başarılı bir şekilde uygulayabilmesi yatar. Toptaş’ın, geleneksel roman yapısını değiştirme ve anlatım sınırlılığını ortadan kaldırmak olarak da okuyabileceğimiz *Sonsuzluğa Nokta* romanına yönelik ifadeleri, önem arz etmektedir:

Sonsuzluğa Nokta, benim ilk romanım. Yerleşik roman anlayışının dışına çıkma çabam onunla başlıyor. Çünkü baştan beri, bir bakıma Sonsuzluğa Nokta’yı 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, “romanın 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 (Toptaş, 2000, s. 30).

Sonuç olarak Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* romanı otobiyografik niteliğe sahip bir eserdir. Yazarın, *Sonsuzluğa Nokta*’da *bakış açısı* unsurunu doğru bir biçimde uygulaması, iki ana çizgide seyreden anlatının iskeletinin oluşumunda olumlu rol oynamıştır. Bunun yanında *geriye dönüş* yöntemi ile de romanın yapısı sağlamlaştırılmıştır. Ayrıca *geriye dönüş* tekniğinde geçmişin sembolik bir özellik taşıması da bu tekniğin önemini katlamıştır. Bir diğer nokta, romanın tamamına hâkim olan *iç monolog* yöntemidir. Toptaş, bu yöntem ile kahramanın iç dünyasına inmeyi başarmıştır. Bunun sonucu olarak da romanda okura iletmek istediği yalnızlık, ayrışıklık, toplumdaki soyutlanmışlık, iletişim sorunları ve kaçış gibi temaların altını çizmede başarılı olmuştur.

2.1.1.2. Olay örgüsü

Yazarın roman estetiği hususunda *yeni*yi arama tutumunun ilk olma özelliğini taşıyan *Sonsuzluğa Nokta*, kurgusunun farklılığıyla dikkat çeker. Romanın kendine has kurgusu, Toptaş’ın eserinin yapısına verdiği önemi gözler önüne serer ve sonraki yapıtlarında izleyeceği yol hakkında da ipuçları verir. Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta*’da sondan başa, baştan sona eklenerek devingen bir yapıyla oluşturduğu kurgu, romandaki

temaları da destekleyerek bütünlük arz eder. Romanın kurgu ve içeriği, “organik” bir bütünlükle sunulmuştur (Gümüş, 2011, s. 195).

Romanın olay örgüsünün ilk metin halkasını, Bedran’ın kasabadan şehre yaptığı yolculuk ile başlayan ve iş aradığı esnada üç devrimci genç üniversite öğrencisi ile paylaştığı bodrum katındaki evde olanlar oluşturur. İkinci metin halkasınıysa çalışmak için sanayi bölgesinde kalırken onu, Meftune ile Ayla’nın cinsellikle harmanlanan ziyaretleri; sonrasına Meftune’yle yakınlaşıp evlenmesi ve geçirdiği trafik kazasından sonra kötürüm yattığı yatağından izlenimleri oluşturur. Romanın genel sınıflandırılmasının, bu eksen üzerinde yapıldığı söylenebilir.

Sonsuzluğa Nokta’da olay örgüsü, yukarıda bahsettiğimiz iki temel eksenle konumlandırılan olayların, romanın sonunda birbirine kenetlenmesiyle oluşturulmuştur. Toptaş, roman boyunca “metin halkası” (Aktaş, 2005, s. 51) şeklinde tanımlayabileceğimiz iki ana kol arasında küçük olay kümeleriyle bağlantılar kurduğu yazınsal araçları kontrollü bir şekilde ana metin halkalarına bağlar. Böylece “gizem veya şaşırtma unsuru” nu (Forster, 1985, s. 130) eserin sonuna dek saklamayı başarır.

Olay örgüsünün üstüne kurulduğu iki metin halkasının ilk kısmında; romanın başkışisi Bedran’ın kasabasıyla özdeşleştirdiği babasından kaçışından başlayarak şehirde başından geçenler ve geçirdiği trafik kazasına kadar yaşanan olaylar anlatılır. Toptaş, ikinci metin halkasına ise merkezine Bedran’ın Gülderim’le evliliği ile geçirdiği kaza sonrası yatağa mahkûm olduğu sürecin, ilişkilerinde kazadan sonra değişen boyutunu ele alır. Bu anlatım halkaları, eş zamanlı bir şekilde simetrik bir yapıyla tasarlanmıştır. Bu da romanın bu haliyle okuru rahatsız etmeden sunulmasını sağlar.

Sonsuzluğa Nokta, on dört bölüm şeklinde kurgulanmış ve kahraman bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Roman, Bedran’ın Baklan’dan kaçarken otobüsün ön koltuğunda oturan “yorgun bir tavşan” ın dikiz aynasından kestirmeye çalıştığı silüetler ve düşlerle dolu bir yaşamın ondaki izdüşümüyle başlar. Romanın başkışisi Bedran gibi okur da karşılaştığı olayların gerçek mi düş mü olduğunun ayırımına, pek çok kez varamaz. Eser, baştan sona Hasan Ali Toptaş’ın yaşamının kurgusal yapısından ibarettir. *Sonsuzluğa Nokta*, Bedran’ın uzun yol şoförü olan babasının önce otobüs, sonra kamyonet ve sonrasında da sarı bir otomobil olarak minik bir oto galeri yarattığı evinden şehre gidişi, aslında kasabadan ve babasından hiç gidemeyişinin anlatısıdır.

Bedran’ın babasının otobüsünde muavinlik yaparken uyuyor numarası yapan yolculardan toplayamadığı paralar, akşam eve dönünce canının çok sıkılmasına sebep

olur. Çünkü babası, hepsinin hesabını sormaktadır. Ancak çoğu kez babası da direksiyonda çoğu kez uyuyakalmaktadır. Bedran'ın çevresinde hep bir uyku ve düş hâli hâkimdir.

Roman, trafik kazası geçirip kötürüm kalmış Bedran'ın geçmişi hatırlamasıyla başlar. Okur, uzun bir süre başkahramanın adını bilmeden anılarını dinler. Bedran Baklan kasabasında doğup büyümüştür. Bahsi geçen kasaba -Hasan Ali Toptaş'ın da doğup büyüdüğü- Denizli'ye aittir. Romanda bu bilgi açıkça geçmese de sezdirilir:

“Heykellerin çoğu, kentin de simgesi sayılan horozdu (Toptaş, 2018, s. 146).”

Roman boyunca hiç kaybolmayan baba gölgesi Bedran'ın anılarının büyük bir bölümünü ve sonraki yaşamını da şekillendirir. Bedran'ın uzun yol şoförü olan babası, eve nadiren uğramaktadır. Bir vakit sonra bir otobüs, kamyon ve otomobil alır. Artık uzun yolculuklara çıkmaz. Şehirle kasaba arasında yolcu taşımaya başlar. Muavin olarak da Bedran'ı yanında çalıştırır. Otobüs, evin bir üyesi gibi muamele görür. Öyle ki baba, millî piyango bileti satın aldığında bir tane de bu demir yığınına alır. Bedran, babası ve annesi; soğukta, ayazda elleri gözleri mosmor bir şekilde otobüsün bakımını yaparlar. Sonrasında baba, satın aldığı kamyonet ve otomobili kasaba meydanında üstünde anahtarla bırakır. Başlarda babasının unuttuğu için böyle davrandığını sanan Bedran, zamanla babasının bunu bilinçli hatta planlı yaptığını fark eder. Çünkü kasabada önüne gelen, otomobili ve kamyoneti çalıştırır. Ehliyeti olmayan insanlar dahi kontağı çevirip araçları sürmeye başlar. Ardından kaza haberleri gelmeye başlar. Kaza haberini duyan baba büyük bir telaş takınarak olay yerine gider. Kaza yapanlara sarılarak hıçkıra hıçkıra ağlar. Araçlarını önemseymiş gibi bir tavır takınır. Sanki baba için önemi olan tek şey, kazanın nasıl olduğudur, bütün ayrıntılarıyla dinler ve Bedran, babasının bu durumdan zevk aldığını düşünmeye başlar. Ta ki Bedran ve kardeşinin sarı otomobille kaza yapmalarına kadar... Düz yolda otomobilin takla atmasıyla sonuçlanan kazada, baba yine büyük bir telaşla olay yerine gelir ancak önceki kazalarda umursamadığı aracını bu kez çok önemseyip, dövünerek Bedran'a demediğini bırakmaz.

Bedran, İstanbul'a iş bulmak için gider. İstanbul'da bir bodrum katında üç öğrenciyle birlikte kalmaya başlar. Her gün evden iş bulmak için çıkar ama her seferinde eve eli boş döner. Bedran'ın ev arkadaşlarının yalnızca ikisinin adını biliriz: Turan ve İsvan. Yazar, üçüncünün adını vermez, roman boyunca “kıvırcık saçlı” olarak anar. Bedran'ın kendine yakın hissettiği tek kişi, İsvan'dır. Oldukça politik bir ortamı

olan bu ev, Bedran'ın gittikçe güçlü bağlar kurduğu bir yaşam paylaşımı alanına dönüşür. İsvan'ın İstanbul'da yaşayan bir teyzesi vardır. Bazen hafta sonları, teyzesine kalmaya gider. Teyzesinin iki kızı vardır: Asuman ve Gülderim. Bedran, nedense İsvan ve Gülderim'in gizliden gizliye birbirlerine âşık olduklarına inanır. Onları birlikteyken hiç görmemiş olsa da bu düşünceye sığırır.

Bedran'ın başvuru sayısını unuttuğu ve geri dönüşlerin yapılmadığı işyerlerinden artık umudunu kestiği bir esnada, “Kıvırcık”, Bedran'ı sanatsal figürlerin ve heykellerin üretiminin yapıldığı bir dükkâna götürür. “Kıvırcık”, dükkânın sahibiyle kısa bir sohbet ettikten sonra, Bedran ertesi gün orada işe başlar. Yaptıkları iş, kalıba döktükleri alçıyı boyamak ve dağıtım için paketlemekle geçmektedir. İş yerinde çalışanların hepsi erkektir, tek kadın çalışan vardır: Meftune. Meftune, çok mütevazı giyinmesine rağmen bütün erkeklerin gözü onun üzerindedir. Bedran da arada Meftune'ye bakmaktan alamaz kendini.

Bir gün “Kıvırcık” telaş ve panik içinde bodrum kattaki eve gelir ve Bedran'a İsvan'ın vurulduğunu söyler. İsvan ölmüştür ve Turan ortalarda yoktur. Bedran, bu haberle neye uğradığını şaşırır. İsvan'ın ölümüyle sanki dünyayla olan bağı kopmuş gibidir. İsvan, biraz Bedran'dır. “Kıvırcık”la birlikte buldukları küçük, kamyonet tarzı bir araçla İsvan'ın teyzesinin evine giderler. Asuman ve Gülderim'e İsvan'ın öldüğü haberini verirler. Gülderim, çığlık çığlığa ağlayarak bağırır. Sadece bu sahne bile, Bedran'ın aklından geçen İsvan ve Gülderim ilişkisinin doğru olduğunun vesikasıdır. Gülderim'i de yanlarına alıp cansız bedeni bir depoda tutulan İsvan'ı almaya giderler. İsvan'ın başında bekleyen arkadaşları, onu –sanki bedeni sert zeminde incinmesin diye yumuşak bir battaniyeye sarılı olarak Bedranların tuttuğu araca bindirirler. Gülderim, “Kıvırcık”, Bedran ve İsvan'ın cansız bedeni; gömülmek üzere İsvan'ın köyüne doğru yola koyulurlar. Gülderim, ağlamaktan bitkin düşmüş; inlemektedir. İsvan'ın köyüne giden yol, derin kıvrımları olan keskin virajlardan oluşmaktadır. Aracı, uzun zamandır araba kullanmayan Bedran sürmektedir ve artan bir şekilde gaza basmaktadır. Gittikçe hızlanan araç, Bedran'ın çocukluğunda kaza yapan ve babasının keyif alarak dinlediği kasabalıları Bedran'ın zihninde canlandırmaktadır. Ta ki sarı otomobille düz yolda kaza yaptığı anısına kadar. Bedran, bunları düşünürken Gülderim ve Kıvırcık, onu yavaşlaması konusunda uyarır. Oysa Bedran'ın tek amacı, İsvan'ın cansız bedenini incitmeden onu bir an önce köyüne ulaştırmaktır. Köye ulaşırlar ve ayakta durmakta zorlanan Gülderim'in de eşliğinde İsvan'ı gömerler. İstanbul' a geri döndüklerinde ise

artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Kayıplarda olan Turan, ortaya çıkar. Ancak “Kıvırcık” hâlâ İsvan vurulurken Turan’ın o esnada nerede olduğunu irdelemekte ve cevap bulamamaktadır. İsvan’dan sonra Bedran, iyiden iyiye kendini dış dünyaya kapatır.

Günlerdir gitmediği iş yerine uğramak için evden çıkar. İş yerinin önüne geldiğinde patronun çatık kaşlarıyla karşılaşır ve kovulduğunu anlayarak sessizce oradan uzaklaşır. Arkasından birinin yaklaştığını fark eder, koşarak yanına gelen kişi Meftune’dur. Meftune, Bedran’a iş teklifinde bulunur; sanayide bir tanıdığı vardır, Bedran isterse orada çalışabilir. Bedran, teklifini kabul eder ve ertesi gün Meftune’yle sanayi giderler. Yeni işvereni Fahir Ağabey, Bedran’a işinin tamir için gelen araçların kaydını tutup kendisine telefonla bildirmek olduğunu söyler. İki göz bir ofis olan barakada geçen konuşmalar esnasında Fahir Ağabey Bedran’a, isterse burada kalabileceğini söyler. Bedran, bu teklifi de kabul eder. Fahir Ağabey ofisin anahtarını Bedran’a verip Chevrolet’ine binerek uzaklaşır. Meftune’yle baş başa kalan Bedran, aniden Meftune’nin dudaklarına yapışmasıyla küçük bir şaşkınlık yaşar ancak sonrasında ilişkileri doludizgin devam eder.

Bedran, İsvan’ın ölümünün ardından iyice çekilmez olan bodrum katından elinde bir valizle ayrılır sanayideki barakada kalmaya başlar. Hafta sonları Meftune, elinde yiyecek kaplarıyla Bedran’ı ziyarete gelmektedir. Yemek yedikten sonra ateşli bir şekilde sevişmeye başlarlar. Bu, her hafta sonu devam eden bir rutine dönüşür. Günler sonra bir gün Meftune, Bedran’a, artık barakaya gelemeyeceğini çünkü evleneceğini söyler. Bedran ve Meftune’nin ilişkisi böylece bitmiş olur.

Bedran, İsvan’ın teyzesinin öldüğünü öğrenir. Asuman ve Gülderim, miras paylaşımı ve yeni bir eve taşınma gibi sorunlarla boğuşmaktadır. Çünkü İsvan’ın teyzesinin kaldığı ev, kiradır. Bedran bu süreçte kızlara çok yardımcı olur, bir bodrum katını kiralarlar. Bedran oldukça garip hissetmektedir, bütün hayatı bodrum katlarda noktalanmaktadır:

“Bu kez benim yüzüm ekşimişti. ‘Bodrum katları,’ diye mırıldandım, ‘hep bodrum katları...’(Toptaş, 2018, s. 189)”.

Bedran’ın Gülderim ve Asuman’a, teyzelerini kaybettikten sonra her konuda yardımcı olması, bu süreçte Gülderim ve Bedran’ı duygusal olarak yakınlaştırır. Bedran, zamanla İsvan’a benzediğini fark eder; tavırlarıyla, sessizliğiyle, Gülderim’e duyduğu yakınlıkla... Yani Gülderim’in duygusal olarak bağ kurduğu kişi Bedran değildir,

Bedran kılığındaki İsvan'dır. Bir süre sonra Gülderim ve Bedran evlenir ve çok geçmeden Bedran, korkunç bir trafik kazası geçirip yatağa bağlı yaşamaya başlar. Gülderim her evden çıktığında Bedran, onun bir daha dönmeyeceğini düşünür. Ki öyle de olur:

“Günlerdir bekliyorum ama karım hâlâ dönmedi. Artık kimi vuracağımı biliyorum (Toptaş, 2018, s. 214)”.

Sonsuzluğa Nokta'da olaylar, her bölümde sırasıyla iki koldan diğerine geçilerek aktarılır. Romanda, olay örgüsünün bu şekliyle okura sunulması, anlatımın ritmik bir akışta ilerlemesini sağlar. Bu iki ana kola ek olarak metnin her bölümünde parça parça anlatılan Bedran'ın geçmişi, anlatımın zemininde ilerleyen bir kol daha oluşturur. Romanda Toptaş'ın sıklıkla kullandığı geriye dönüş tekniği, metin halkalarının akış tarafını değiştirmenin yanında kronolojik bir düzen içinde gerçekleştirilir. Toptaş'ın roman boyunca başvurduğu geriye dönüşler, iki ana metin halkasını bozmadan kullanılır. Her halkada, halkanın oluşturduğu anlam bütünlüğüne bağlı kahramanın sahip olduğu geçmiş yaşantıları sunulur. Bu yaşantılar sonra gelenlerle birleştirilir, bu da yapının devinimsel özelliğinin kurulmasına olanak sağlar.

Bedran'ın Baklan'da geçen yılları ve geçmişinden kaçmak için sığındığı şehirde başından geçenlerin anlatıldığı metin halkasının “anlam birliği”, kahramanın yaptığı bu yolculuk üzerine kurulur (Aktaş, 2005, s. 51). Toptaş; roman boyunca başkışı Bedran'ı eylemsel olarak taşradan şehre, mental olarak da benliğine ve geçmiş yaşamına doğru bir yolculuğa çıkarır. Kahramanın bu yolculuğunda geçmişi, hep mutsuzluklarla dolu; geleceği ise belirsizliklerin hâkim olduğu korkular üzerine kuruludur. Bedran, babanın gölgesinden kaçmak ve yeni bir yaşama başlamak için kasabadan ayrılır. Bu durum, metnin olay örgüsünün üzerine inşa edildiği *entrika gücü unsurunu* oluşturur (Bourneur ve Quillet, 1989, s. 38). Yazar, anlatımda bir taraftan da imgelere başvurur. Amaç, çatışma unsurunu kullanarak aksiyonun oluşup gelişmesini sağlarken imgelerle de anlatımı desteklemektir.

Bedran, kasabadan ayrılır ve Turan'ın evine gitmek için terminalde iner. Bu esnada otobüsün hostu kendisine bavulunu uzatır. Ancak Bedran, yanına bavul alıp almadığını hatırlamamaktadır. Bavul, onun için kaçmak istediği baba ile geçmişin imgesidir ve ne kadar çabalarsa çabalasın geçmişinden, dolayısıyla babasından kurtulmasının mümkün olmadığını anlar. Tıpkı bu bavul gibi, geçmişi ve babası hep

onunla olacaktır ve bavulun aksine geçmişi, gittikçe ağırlaşacaktır. Bedran'ın tüm çabaları boşunadır, ne yaparsa yapsın babasından ve geçmişinden kaçamaz:

“Leş gibi ağırdı. Öyle ki olanca ağırlığıyla geçmişi taşıyormuşçasına çarçabuk yoruluyor, sonra onu bir daha kasabaya dönmeyeceğimin kanıtı olarak görüyor, bir yandan da içinde neler olduğunu merak ediyordum (Toptaş, 2018, s. 51)”.

Yaşım ilerledikçe öksürüğümün onunkine benzemesine, bir şey yerken ağzımdan onunki gibi ses çıkmasına ve onunki gibi upuzun bir boyum olmasına karşın, kimi zaman gerçekten babam olup olmadığından şüphelendiğim bu adamın görüntüsü gözlerimin önünde yavaş yavaş belirir ve gittikçe netleşirdi. Çekine çekine, başka ama çok başka bir baba yarattım onun bu görüntüsünden (Toptaş, 2018, s. 52).

Kemerli burnu, kısık gözleri, yarı karanlık alnı ve sigara dumanlarıyla örtülen ağızıyla babamı andırıyordu çünkü. Belki de bu yüzden, birkaç kez içimden geçmesine karşın nereye gideceğimi söyleyemedim ona; konuşsam birdenbire çocukluğuma dönecektim de babamla olan ilişkimizi yeniden yaşayacaktım, yeniden üzüldüm yeniden kahrolacaktım ve kederli bir geçmişin karanlığına saplanıp kalacaktım gibi üst üste yutkundum (Toptaş, 2018, s. 66).

“Çocukluğum boyunca, işte böyle, hep onun gidişlerini gördüm ben, hep onun gidişlerini duydum ve kendimi hep onun gidişlerinden artakalan herhangi bir şey gibi hissettim (Toptaş, 2018, s. 69)”.

“Kel kafalı adam dediğim adam, olup bitenleri henüz görmemiş, anlamamış, hatta hissetmemişti ama ben bütün gerçeği olanca çıplaklığıyla yaşamış ve ileriye doğru uzanan elimin tıpatıp babamınkine benzediğini açık açık görmüştüm (Toptaş, 2018, s. 104)”.

“Derken ben ansızın sustum. Özgeçmişim uzadıkça sesim babamınkine benzemişti çünkü. Biraz daha anlatsam düpedüz onun sesi çıkacaktı ağzımdan (Toptaş, 2018, s. 109)”.

Bir zamanlar baba diye binlerce, yüz binlerce kez seslendiğim hâlde bir türlü ısınmadığım o adamın 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 gidişleriyle yalnız bırakıyordu (Toptaş, 2018, s. 167).

Bedran'ın bu başarısız kaçıışı, onun kabuğuna çekilip topluma ve bireye yabancılaşmasına sebep olur:

“Bugün bile kalabalıktan hâlâ korkarım ben; onların arasına düştüğümde kollarımı hangi salınımda tutacağımı, yüzümü nereye döneceğimi, sesimi, hatta soluk alıp verişlerimi nasıl ayarlayacağımı bilemem.” (Toptaş, 2018, s. 55).

“O sırada, kimse benim sessizliğimi işitmez herhâlde, kimse yüzünü çevirip pencereye pencere olduğunu anımsatmaz. Van Gogh bile kendi yalnızlığına, yani fırçasının o çılgin darbelerine gömülüp uzaklaşır benden, sapsarı bir hüznün bırakır çerçevede sapsarı günleri anımsatan; yaşama sevincinin fırçaları tel tel boğan hüznünü ya da yaşamdaki yankısını yalnızca kendi düşlerinde bulmanın ve bunu bilmenin hüznünü...” (Toptaş, 2018, s. 90).

“Bense dışarı çıkıp kentle yüz yüze gelmekten korkuyordum (Toptaş, 2018, s. 174)”.

Bu durumun, kahramanın üzerinde çok farklı şekillerde etkileri olur. Bedran, ümitsiz ruh hâliyle bir bodrum katına sığınmıştır. Bodrum katı olarak simgelenen, aslında kahramanın bilinçaltıdır. Burada, yalnızca kendine sakladığı tutkuları ve hayalleri arasında melankolik bir dünya saklıdır. Bunlar, birçok şekilde tecrübe ettiği heteroseksist cinsel tutkuları, işsizliği ve İsvan’ın ölümüyle bastırıldığı eşcinsel arzularıdır:

Adı İsvan olan uzun boylu, kadın tenli öğrenciyse yalnızca bakıyordu ötekiler bana saldırırken. Kimi zaman sigara üstüne sigara yakıp yere çömeliyor, sırtını duvara dayıyor ve oturmayı unutmuş da bir türlü anımsayamıyormuş gibi öylece saatlerce bekliyordu. Kimi de parmaklarının arasından tüten sigara dumanına takılıp kalan bakışlarıyla, genç, acemi ve kısa hatta biraz da kadınsı bir dalgınlığa gömülüyordu (Toptaş, 2018, s. 95).

“İsvan’ın sesi de tenine benziyordu sanki, pürüzsüz ve inceydi; karanlıkta, ay ışığını dalgalandırarak ılık bir süt gibi akıyordu. O sütün tadına tutunup deri bir uykuya dalmak istiyordum ama mümkün değildi (Toptaş, 2018, s. 124)”.

“Sabahın ilk gürültülerini işittiğimde Turan’la İsvan’ın fısıltıları hâlâ sürüyordu. Birlikte bir düşü yaşıyorlardı sanki, beni kıskandırmak için... (Toptaş, 2018, s. 131)”.

“İsvan’ın, o kadın tenli güzel insanın başı, topuklarımın iki üç karış uzağında, asfaltla tekerleklerin uyumsuzluğuna koşut olarak hafif hafif sallanıyordu (Toptaş, 2018, s. 164)”.

Artık gene kimselerin oturmadığı o boş balkona bakıyor, oraya çömelip gözlerini uzaklara, belki de düşlemekten korktuğu düşlere dikerek pofur pofur sigara içecek olan kadın tenli erkeği düşünüyordum.

(...)

Daha ben salona girer girmez İsvan geliyordu arkamdan. Dönüp bakıyordum ona; yüzünde sonbahar...

(...)

İsvan’ın dağlarına doğru yürüyordum.

(...)

Tanıışıklığımızı unutup unutup yeniden tanışmak istiyordum (Toptaş, 2018, s. 168).

“Doğrusu İsvan’sız bir yeryüzünün hiçbir önemi yoktu o günlerde; gözümü kırpmadan, babamın gölgesine bile dönebilirdim (Toptaş, 2018, s. 176)”.

“İsvan, yaşamımın sessizlik çivisiydi sanki, durgunluk pınarıydı; o ölünce her şey kendi sınırlarının dışına taşmaya başlamıştı (Toptaş, 2018, s. 185)”.

İsvan’sızlıktan kaçarcasına uzaklaştım oradan, büronun arkasındaki briket odaya gelip yerleştim. Artık hem evde hem iş yerinde kendimle baş başaydım. Uzun zamandır özlediğim bir yalnızlık biçimiydi bu, üstelik İsvan buraları hiç görmemişti, yani onun yokluğu yoktu buralarda; onun bakışlarının dokunmadığı, onun teninin ısıtmadığı bir dünyaya çekilmiştim (Toptaş, 2018, s. 180).

“İsvan’ın bıraktığı mindere oturmayı, onun açıp kapadığı kapılara dokunmayı ve onun ellerine, dudaklarına ya da diline değmiş kaşıkları kullanmayı göze alamıyordum (Toptaş, 2018, s. 202)”.

Bedran, bütün tutkularını ve şehir yaşamındaki maddi tutunamayışını da bu bodrum katına gömüp bilince çıkmayı dener. Ancak bu, başarısız bir denemedir. Ve yaşamında açılan büyük yarığa bir yenisini eklemekten öteye geçemez:

“Bavulu elime almış nereye gideceğimi, nerede kalacağımı bilemeden öylece dikiliyordum (Toptaş, 2018, s. 202)”.

Geçirdiği trafik kazasıyla bedensel hürriyetini kaybeden Bedran, bilinçaltındaki *baba* imajını da yok etmeye çalışır. Çünkü onun için *baba*, yaşamı boyunca *Azrail* kılığında girmiş bir Tanrı’dır. Bu durum, kahramanın yaşam boyu hep ezik hissetmesinin yegâne sebebidir:

Bir Azrail’di o; evet, kasabada babam suretinde yaşayıp insanların canıyla oynayan bir Azrail’di. Kasabalılarla birlikte kaza yerine girdiğimde kalabalığın arasından sıyrılıp uçurumun dibinde yatan kamyonumuza hüzünlü gözlerle bakarken belleğimdeki babam bir Azrail kadar sinsileşirdi bu yüzden (Toptaş, 2018, s. 154).

“Yüzüne yanılmış bir Azrail yüzü yakıştırıyordum tabii; çizgileri aşağıya sarkmış, pörsük pörsük bir Azrail yüzü; panik içinde. Ya da kimi zaman ne yaparsa yapsın ölümün hızına ve şekline yetişemeyeceğini anlamış, çaresiz bir Azrail yüzü; allak bullak... (Toptaş, 2018, s. 155)”.

Bedran için *baba* figürü, otoriteyle aynı karşılığa sahiptir. Ancak bu otorite; olumsuz, baskılayan, sınırlayan, sürekli ezen bir otoritedir. İçinde yaşadığı evin, kasabanın ve babanın kuşatılmışlığı içinde boğulan Bedran, kurtuluşu mekânsal kaçışta bulur ve şehre gider. Gelgelelim burası da beklentisini karşılamaz ve daha kötüsünü yaşar. Gölgesinden kurtulamadığı babası ve geçmişinin üzerine bir de geçirdiği feci

kaza eklenir, yatağa ve Gülderim'e mahkûm olur. Ona göre, bu mahkûmiyetin sorumlusu da babasıdır. Çünkü başına gelen bu olayların sebebi, ona benzememek ve onun gölgesinden kaçmak için düştüğü arayıştır. Ancak içinde bulunduğu mahkûmiyet, gün geçtikçe onu daha çok babasına yaklaştırır. Bedran, sahip olduğu otoriter baba figürüne karşı düşsel yeni bir baba seçeneği yaratmaya çalışır:

Bir baba yaratmanın tadı, yaşamın bütün tatlarından daha güzeldi çünkü; ister hamurdan yaratılsın, ister tahtadan, ister çamurdan, ister çerden çöpten... İnanılmaz bir sarhoşluk veriyordu insana; kendi yokluğunu doğurmak gibi bir şeydi bu, var olmadan önceki boşluğunuza, var olduktan sonra dokunmaktı bir anlamda; o boşluğu gönlünüzce doldurmaktı; tatların, güzelliklerin ve şehvetin, evet pespembe ve karanlık bir şehvetin sınır çizgisini hızla geçip sonra yeniden hızla geçmekti... (Toptaş, 2018, s. 52).

Bedran, babasından dolayı hayata yenik başlamış ve bu durumu kabullenip yaşamayı öğrenmiştir. O, toplum karşısında da kendini hep bir öteki olarak konumlandırır. Babasının, *herkes gibi olamadın gitti*, sözleri kulaklarından silinmez (Toptaş, 2018, s. 124). Kendi tabiriyle o, *yelken kulaklı bir uyumsuzdur* (Toptaş, 2018, s. 124). Şehre taşınıp yaşamak için bir bodrum katını seçmesi, farklı seçenekler varken gidip yokluk içindeki öğrencilerle ev arkadaşlığı kurması, eşcinsel kimliğini bastırması, başarısız bir evlilik yapması ve son(u) olarak bir yatağa mahkûm olması; bunun en yerinde tanımıdır.

Okur, romanın bağlayıcı olarak nitelendirebileceğimiz ikinci metin halkasında, ilk metin halkasına göre daha net cevaplar elde eder. Yazar, bu kısımda “Bedran kiminle evlenmiştir?”, “Neden ve nasıl bir kaza geçirip yatağa bağlı kalmıştır?” sorularını cevaplar. Bunlara ek olarak metnin başında Baklan’dan ayrılan Bedran’ın buradan ayrılmasına sebep olan olaylar da daha detaylandırılarak netleştirilir.

Romanda, Bedran’ın kaza geçirdikten sonra yaşadıklarını konu edinen ikinci metin halkasında, “aksiyon çizgisi” ne (Eronat, 2010, s. 39) hız katan ve yön veren çatışma ögesi, Bedran’ın karısı olan Gülderim’le yeni bir boyut kazanan ilişkisidir. Yatağa mahkûm olan Bedran’ın, hareketten yoksun, yalnız yaşamı, olay örgüsünün kuruluş şeklini, geçmişi ve kendi içindeki çatışmalarıyla belirler.

Bütün zamanını bağlı yaşadığı yatakta geçiren Bedran, karısı ile ilişkisini etraflıca değerlendirme fırsatı bulur. Gülderim’le aralarında evliliklerinin ilk yıllarındaki duygusal birliktelik tükenme raddesine gelmiştir. Karısı, eve sürekli eşya almaktadır. Bu durum, Bedran ile aralarında bir çatışma doğmasına sebep olur. Gülderim’in önlenemez eşya alma hırsı, Bedran’ın tatmin edemediği cinsel arzularının

bir yansıması gibidir. Ayrıca Gülderim’le aralarındaki sevgi, paylaşım ve güven gibi bağların da kopma noktasına geldiğinin göstergesidir. Hâlbuki birlikteliklerinin ilk zamanlarında Bedran, hep Gülderim’in öteki insanlardan farklı bir kişilikte olduğunu düşünmüştür. Ona göre Gülderim, aykırı biridir. Aynı zamanda ince düşünceli, toplumun dayatmalarına karşı dik durabilen, kural tanımaz bir karaktere sahiptir. Her ikisi de edebiyat tutkunedur -özellikle şiire yatkındır- ve bu tutkuları, paylaşımlarını çoğaltarak birbirlerine karşı daha fazla sevgi duymalarını sağlamıştır:

Akşamlarıysa şiir okurduk. Buhurdanlıkları eksik, alacakaranlıksız ve müritsiz bir tapınma törenine benzerdi şiir saatlerimiz. Sessizce, hiç konuşmadan karar verir, yine aynı sessizlikle hazırlanır ve dalgalanışlarını durup dinlenmeden erteleyen kocaman bir sessizlik denizinin ortasında, yavaş yavaş kendi derinliklerimize doğru çekilirdik. Ben okumaya başlamadan önce, çevremizde uçan sinekleri bile sustururdu karım; sonra gelip karşıma oturur ve suya dalacakmış gibi derin bir nefes alırdı (Toptaş, 2018, s. 25).

Bu dönemlerde Gülderim, eşyaya da zerre önem vermeyen bir karakterdedir:

Şu anda evimizi tıka basa dolduran eşyalar, üç şiirli akşamlarımızdan daha önemli değildi o zamanlar. Hatta cebimizde az çok para bulunmasına, Fahir Ağabey’in istediğimiz yerden istediğimiz kadar eşya alabileceğimizi söylemesine ve çevremizdeki her kafadan ayrı bir ses çıkmasına karşın oldukça basit, hafif ve gerekli şeylerle döşemiştik evimizi. Kaleiçi’ndeki mağazalardan satın alınan küçüklü büyüklü gezer sehpaları, birkaç portatif yatağı, bir iki iskemleyle bir oval masayı, bir açılır kapanır kanepelyi ve bir iki postla bir iki battaniyeyi yüklediğimiz kamyonet, içimizden geçenleri okumuşçasına pek gürültü çıkarmadan, taş döşeli sokaklardan eve getirmişti bizi ve bir solukta her şeyi taşıyıp yerli yerine yerleştirmiştik (Toptaş, 2018, s. 26).

Gülderim’in eşyaya olan tutkusunun mekânı bir kişiliğe bürüyen tavrı, Bedran için psikolojik zeminli bir çatışma unsuru yaratır. Yatağa mahkûm olan Bedran, kendisini evdeki eşyalar arasına sıkışmış, kapana kısılmış hisseder. Bedran, varoluş alanının gittikçe daraldığını ve Gülderim’in sürekli satın aldığı eşyaların evde korkutucu bir hâkimiyet kurduğunu düşünür. İmgesel bir özellik yüklenerek romanda varlık arz eden mekân ve eşyalar ile Bedran’ın çatışması, olay örgüsünün “çekirdek” olaylarından biridir (Aktaş, 2005, s. 64).

Bedran’ın kaza geçirdiği ilk zamanlarda Turan, aksatmadan düzenli olarak ziyaretine gelir ve birlikte edebiyat dergilerini karıştırıp, edebiyat üzerine konuşurlar. Ancak zamanla Turan’ın ziyaretleri seyrekleşir. Uzun bir aradan sonra Bedran ve karısının evlilik yıl dönümlerinde onları ziyarete gelen Turan, Bedran’a ayağa kalkmasının imkânsız olmadığını söyler. Turan, bu sözlerinden sonra Bedran’ı ayağa

kaldırmaya uğraşır. Bedran, yatakta oturmayı başarsa da karısının umursamaz tavırları karşısında umutları kırılır ve ayağa kalkma çabasından vazgeçer.

Bedran, karısının istekleri ve geleceğe yönelik planları ile yatağa çivili kendisi arasında bir tercih yapma mecburiyeti içerisinde olduğunu düşünür. Kahramana göre Güldirim ne denli direnirse dirensin, bir gün yatağa mahkûm olan kendisini terk edecektir. Bedran, sürekli bu durumun endişe ve huzursuzluğu içerisinde. Dahası bu durum karşısında eli kolu yatağa bağlı, bir şeyler yapamıyor oluşu, onun kendini büyük bir çaresizlik ve karamsarlık içinde bulmasına sebep olur. Güldirim'in çocukluk arkadaşı Rasim'le bir ilişkisi olduğu fikrine kendini inandırır. Bu ilişki, gün yüzüne çıktığında Güldirim'in kendisini nasıl terk edeceğini ve terk ediliş anında kendisinin nasıl davranacağını hayal eder. Ancak bu hayalde bile karısına dur deme hakkı olmadığını ve kötürümlüğünü düşünür. Bu metin halkasındaki aksiyonun kaynağını, Bedran'ın korkuları ve çaresizliğinin anlatıdaki “psikolojik entrika” yı (Bourneur ve Quillet, 1989, s. 37) yaratması belirler.

Yatağa mahkûm kalan Bedran, babasına hissettiği duyguların benzerini Güldirim'e karşı da hisseder. Babasının kamyon şoförlüğü yaptığı zamanlarda eve günlerce uğramamasının Bedran üzerinde yarattığı terk edilmişlik duygusunu, bu kez Güldirim uyandırır. Çünkü o da sabah erken saatlerde evden ayrılıp geç saatlere kadar eve uğramamaktadır. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarında babasına karşı yaşadığı çaresizliği bu kez karısına karşı hisseder. Bedran, çocukken döşeklerin arasına sıkıştırılmış olan silahı bulup kendisini öldürme isteğini duyduğu zamanlardaki gibidir; şimdi de hep ölümü düşünür. Bedran'ın şu ifadeleri, babası ve karısı arasındaki benzerliği ortaya koymasından bakımından kaydadeğerdir:

Bir zamanlar baba diye binlerce, yüz binlerce kez seslendiğim hâlde bir türlü ısınmadığım o adamın gölgesinde nasıl küçülerek büyüdüysem, şimdi de karımın gölgesinde yaşayarak öldüğümü düşünüyordum. İki 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 gidişyle yalnız bırakıyordu (Toptaş, 2018, s. 167).

Sonsuzluğa Nokta'da belirsizliğin hâkim olduğu olay sonuç kısmında, Bedran Turan'ın saklaması için kendisine verdiği silahı bulma isteğiyle yataktan kalkmaya çalışır. Bedran nihayet ayağa kalkar ve silahı bulur. Güldirim'in eve dönmesini beklemek için tekrar yatağına uzanır. Evin ziline çalmasıyla tekrar ayağa kalkmayı

dener ama bu kez kalkamaz. Eline aldığı silahla günlerce Güldirim'in eve dönmesini bekler. Ama Güldirim dönmez.

Toptaş, romanı *artık kimi vuracağımı biliyorum*, (Toptaş, 2018, s. 214) cümlesiyle sonlandırır. Bedran, açıkça kendisini silahla öldüreceğini söylemese de sezdirir çünkü yalnızca kendisi kalmıştır. Yaşamın ona yaşattığı bu *sonsuz* döngüye, böylece bir *nokta* koyacaktır.

Sonsuzluğa Nokta'da Bedran, varoluşunu özgür bir şekilde ortaya koymak ister. Bunun için de özgürlüğünü kısıtlayan engellerden kaçma yoluna girer. Bu engeller babası ve babasının biçimlendirdiği kasabadır. Bunun için, kasabadan ayrılarak şehre gider. Toptaş, tüm bunları aktarırken yararlandığı farklı kurgusuyla dikkat çeker. Romanı iki ana metin halkası şeklinde kurgulayıp her metin halkasını da kendi içinde küçük anlam birimlerine ayırır. Bu iki metin halkasındaki vakalar, hem eşzamanlı hem de eserin sonunda birbirine ulanacak şekilde tasarlanmıştır. Roman boyunca, kronolojik bir akış düzenini takip eden parçalı bir anlatım şekli kullanılmıştır. Bahsettiğimiz iki ana metin halkasına ek olarak geriye dönüş tekniğiyle anlatının alt yüzeyinde ilerletilen başka bir metin kolu daha vardır. Bu anlatı koluyla eserin iki temel ekseninin dışına çıkmış ve anlatının sabit akış çizgisi kırılmıştır.

Toptaş, olay örgüsünü oluşturan metin halkalarını küçük anlatı ünitelerine bağlar. Ana metin halkaları ve bu anlatı üniteleri arasındaysa aktif bir ilişki kurar. Romanda bütün parçaların sahip olduğu öğeler arasında ayrıca simetrik bir ilişki kurulduğu görülür. Yazar, bu simetrik ilişkinin yanında kullandığı güçlü imge ağıyla da çok katmanlı ve devingen bir yapı elde eder. Toptaş, romanda devamlı olarak birbirine bağlanan anlam örüntüleriyle halka halka ilerleyen bir anlatı zinciri oluşturur. Bu durum, başkişi Bedran'ın içinde bulunduğu sonsuz döngünün kurgusal yönü olarak eserin tematik bütünlüğünü sağlamlaştırır.

2.1.1.3. Zaman

Romanda olayların anlatıldığı atmosfer olarak ifade edebileceğimiz *zaman*, yazarın anlatıda inşa etmek istediği amaçlara göre biçimlendirdiği kurmaca nitelikli bir unsurdur. *Zaman* unsuru, kurmacanın yapısını ortaya koyarken belirleyici bir rol üstlenir. Anlatıda kullanılan anlatım metotlarıyla ritim kazandırılarak romanın estetik bütünlüğünü destekler.

Sonsuzluğa Nokta'da iki zaman çizgisi kullanılmıştır. Bu iki zaman, eş zamanlı olarak ilerler ve eserin sonunda tek noktada birleşir. Birinci zaman, kronolojik olarak daha eskidir. Bu zaman diliminde, başkişi Bedran kasabadan kente gelir ve burada başlayıp başından geçenler anlatılır. Bu zaman, Bedran'ın trafik kazası geçirmesine kadar geçen süreyi kapsar. İkinci zaman çizgisi ise Bedran'ın trafik kazasından sonra yatağa mahkûm oluşunun psikolojik çatışmasına dayalı sürecin konu edindiği zamandır. Bu zaman diliminin ucu, Bedran'ın Turan'dan aldığı silahla karısını bekleyişine kadar belirsiz bir ucu açıklıkla verilmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz iki zaman çizgisinin romandaki kurgulanış şeklini şöyle ifade edebiliriz:

Sonsuzluğa Nokta'da, zaman dilimlerinin “romanın anlatma zamanı” na (Aktaş, 2005, s. 108) mesafesi farklı verilmiştir. Birinci zaman çizgisinde anlatılan olayların “vaka zamanı” (Aktaş, 2005, s. 116) ikinci zaman çizgisinden eskidir. Bedran'ın olayları, mahkûm olduğu yataktan anlattığı ikinci zamanda, vaka ile anlatma zamanının mesafesi yer yer neredeyse sıfırlanır. Bedran'ın yaşadıklarını, anbean anlattığı bu kısımlarda, akan an'ın zamanını işaret etmek için şimdiki zaman kipinden yararlanılır:

“Şimdi karımı bekliyorum. Onun dönmesini beklemekten başka yapacak bir şey yok (Toptaş, 2018, s. 173)”.

“Günlerdir bekliyorum ama karım hâlâ dönmedi. Artık kimi vuracağımı biliyorum (Toptaş, 2018, s. 214)”.

Toptaş'ın, roman boyunca bölümlerde ardışık bir şekilde bir zaman diliminden ötekine geçerek vaka ve anlatma zamanının mesafesini yakınlaştırıp uzaklaştırır. Bu da romanın *zaman* ögesine dinamik bir boyut kazandırır.

Sonsuzluğa Nokta'da anlatının birinci zamanında olaylar, ikinci zaman dilimine göre daha hızlı seyreder. Bunun sebebi, yazarın birinci zaman diliminde dar bir eksenle çalışarak okura anlatıdaki eksik parçalara ek yaparak olayları sunmayı tercih etmesidir. Oysa ikinci zaman diliminde ise bu ekseni iç monolog ve betimlemelerle genişletme yoluna gider. Anlatıyı zaman açısından değerlendirdiğimizde bu iki zaman diliminin geriye dönüş tekniğiyle genişletildiğine tanık oluruz. Buna rağmen, anlatıdaki ikinci zaman dilimine göre birinci zaman diliminin daha uzun bir süreyi kapsadığını söyleyebiliriz.

Sonsuzluğa Nokta'nın ilk zaman diliminde, anlatının geriye dönüşlerle parça parça verildiğini görürüz. Bu noktada verilen geriye dönüşler, sabit zamanda kırılmalara sebep olur. Öte yandan geriye dönüşler, kronolojik bir yapıda sunulur ve anlatıdaki

küçük parçalar, romanın sonunda kırılmalara sebep olduğu zamana eklemlenir. Eserde, statik zaman kurgusunun tersine geriye dönüşlerden yararlanılarak zaman ögesinin çok boyutlu olarak sunulduğunu görürüz. Bu durum, anlatı yapısına estetik bir görünüm kazandırır.

Sonsuzluğa Nokta, “sosyal zaman” (Narlı, 2002, s. 93) açısından değerlendirildiğindeyse Baklan’dan şehre gelen Bedran, kendisini politik bir gerilim ve kaosu içinde bulur. Anlatının sosyal zamanı, tam olarak verilmez. Ancak romandaki siyasi ve karanlık atmosfer; vaka zamanının, Türkiye’nin 1970’li yıllarının ilk çeyreğinden başlayıp 80’li yılların son çeyreğine uzanan politik çatışmaların hâkim olduğu fırtınalı dönemleri anımsatır. Öte yandan romanın otobiyografik özelliği göz önünde bulundurulduğunda da karşımızda bu tarihler belirir. Politik gerginliğin toplum yaşamında olumsuz olarak hissedildiği bu dönem, romanda şu ifadelerle aktarılır:

Otomatik silahlarla taranan okul bahçelerini, bombalanıp harabeye çevrilen öğrenci yurtlarını, kan gölüne dönmüş kahvehaneleri ve kantinleri, ele geçirilen sokakları, sağda solda dağıtılan kalın sesli bildirimleri, zorla satılan gazeteleri ya da üstünden aylar geçtiği hâlde 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 (Toptaş, 2018, s. 95).

“Bu düşleri taşıyamıyor olsalar, (...) her gün öldürülme korkusuyla üniversiteye gidip gelmezlerdi... (Toptaş, 2018, s. 128)”.

Romanda, Bedran’ın cinsel ve duygusal açıdan yakınlık duyduğu üniversite öğrencisi olan ev arkadaşı İsvan, bu kaos içerisinde öldürülür. Siyasî bir istismara uğramaması amacıyla İsvan’ın cesedini, aralarında Gülderim’in de bulunduğu Kıvırcık ve Bedran, gece gizlice köyüne götürürler:

Artık bir yandan hızlı hızlı yürüyor, bir yandan da İsvan’ın bir an önce kentten uzaklaştırılması gerektiğini, yoksa onun cesedini önümüzdeki günlerde cadde cadde dolaştırıp bir bayrak gibi kullanacaklarını ya da böyle bir şeye meydan vermemek için birilerinin onu elimizden alacağını, sonra da hiç kimsenin aklına gelmeyecek derecede büyük ve korkunç çatışmaların yaşanacağını söylüyordu (Toptaş, 2018, s. 162).

Güneşin ilk ışıkları minibüsün tozlu camlarını delip geçerek İsvan’ın yüzündeki kan şeritlerini büsbütün kırmızılaştırdığında, kent, çiseleyen yağmuru, gecesi, sokak lambaları ve gürültüsüyle birlikte çok uzaklarda kalmıştı artık ve biz uçsuz bucaksız bir bozkırın ortasındaydık.

(...)

Ama o sabah, bozkırın ortasında, İsvan’ın cesedini kimseciklere örsetmeden bir an önce köyüne ulaştırmak istiyordum (Toptaş, 2018, s. 164-165).

Bedran, bu çatışmalardan ve politik gerginlikten olabildiğine uzak dursa da şehrin, onu da dışları arasına alıp öğüteceği tedirginliğiyle yaşar. Dönemin karamsar ve politik atmosferi, Bedran'ın ruhsal açıdan iyice umutsuz ve karamsar bir hâl takınmasına sebep olur. Romandaki sosyal zaman, Bedran'ın ruhsal yapısıyla uyum içindedir. Aynı zamanda, tematik kurguyu da destekleyen bir tavırla sunulmuştur.

Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*'da sosyal zaman ögesini, dönemin politik ve toplumsal atmosferini yansıtmaya işleviyle kullanır. Toptaş, bunu yaparken bir yandan da objektifinin merkezine bireysel meseleleri yerleştirir.

Romanda, kurgunun oluşturulurken zaman unsuruna önemli bir işlev yüklendiği görülür. Toptaş'ın birbirinden farklı zamanları tek potada anlatma ve onları doğru geçişlerle bir araya getirme başarısı, anlatının dikkat çekici bir kurguya oturtulmasını sağlamıştır. Romanda kullanılan kahraman bakış açısı, olayların genellikle geçmişe dönük bir anlatımla sunulmasını zorunlu kılmıştır. Ancak Toptaş, anlatı boyunca kullandığı tekniklerle eserdeki bu monotonluğu kırmayı başarmıştır. Toptaş'ın kullandığı geriye dönüşler işlevsel olmalarının yanında imgesel değere de sahiptir.

2.1.1.4. Mekân

Romanda *mekân*, olayların üzerinde meydana geldiği fiziksel bir oğeden ziyade, çok anlamlı ve çok boyutlu, olgusal nitelikli bir değer olarak tasarlanmıştır. Romanda *mekân*, kahramanların ruhsal durumlarını yansıtan bir unsurdur. Aynı zamanda Toptaş'ın, anlatının merkezine aldığı ve anlam sınırlarını sorgulayıp genişletmeye çalıştığı bir pozisyonudur. Toptaş, eserinde Bedran'ın varoluş sancısını; insan, *mekân* ve eşya arasındaki ilişkiyi derinleştirerek ortaya koymaya çalışır.

Anlatılarda okurun dikkatine sunulan *mekân* ögesinin kim tarafından, nasıl görüldüğü, nasıl tasvir edildiği bu unsurun özelliklerinin ortaya konulması bakımından önemli bir noktadır. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın bakış açısı kullanılarak betimlenen *mekân* unsuru, daha çok korku, umutsuzluk ve endişe uyandıran niteliklerle aktarılmıştır. Çünkü Bedran, çevresinde gördüğü her şeyi kendisine yönelik bir tehdit unsuru olarak algılar. Kahraman, *mekânı* ve onu çevreleyen eşyayı olduğundan farklı biçimlerde imgesel boyutuyla aktarır. Bu durum, yatağa mahkûm olan Bedran'ın bilinçaltındaki endişe ve korkularının bir yansıması olarak sunulur. Yatağından başka bir yere kıpırdamayan kahraman için, yaşamındaki tek hareket unsuru, *mekân* ve

eşyalardır. Çünkü erken saatlerde evden ayrılıp akşam geç saatlerde eve dönen karısı Gülderim’le de iletişimi kopma noktasına gelmiştir.

Yatağa mahkûm olan Bedran, içinde bulunduğu odayı ve eşyaları hep aynı noktadan görür. Var olan durumundan bezmiş, endişeli bakışı; sürekli evdeki eşyalar üzerinde gezinir. Bedran için, Gülderim’in her geçen gün bir yenisini eklediği eşyalar, çevresini etraflıca kuşatmıştır. Bedran’ın saplantılı bir yaklaşımla detaylı ve uzun tasvirlerle anlattığı eşyalara karşı tutumu ve yüklediği anlamlar dikkat çekicidir:

Görmem gerekirdi oysa dünyamı daraltan, özellikle de içimdeki o silik hayvanın hareketlerini sınırlayan bunca eşya, akşam karanlığında gürül gürül gürüldeyen kocaman bir kamyonla getirilmemişti kapımıza; kimi ikindi tenhâlığında, kimi öğle aralığında, kimi de hafta sonlarının o uyuşuk boşluğunda, tek tek taşınmıştı. Karımın bana, başkalarına ve kendine duyduğu güvensizliğin karşılığıydı hepsi. Maddeleşmiş güvensizlikti (Toptaş, 2018, s. 35).

O da pencere kenarlarında birer Osmanlı nöbetçisi gibi dikilen beli sırma kuşaklı perdeleri tutup yüzüme doğru öfkeyle savurarak benim hâlâ kasabalı olduğumu, yalın ve basit bir yaşam tarzına alıştığım için gözlerimin, aklımın ve ruhumun zengin görüntülere bir türlü katlanamadığını söylemişti (Toptaş, 2018, s. 38).

Gene de şu anda yatağımda hiç kıpırdamadan yatarken salondaki eşyaların renklerini, duruşlarını, birbiriyle uyumlarını, uyumsuzluklarını ve yere düşen gölgelerini merak etmekten kendimi alamıyorum. Sonra, kapı açılınca dışarıya nasıl baktıklarını, yere nasıl serilip yerden nasıl yükseldiklerini, nasıl kıvrıldıklarını ya da neleriyle neleri anımsatıp neleri unuttuklarını... Bir koltuğun pembeliği renk kazanı gibi fokurdayan hâliyi, boşluğu ve öteki eşyaları aşarak karşı duvara kadar nasıl uzanır, sonra oradan yankılanarak titreşe titreşe kendisine nasıl döner ve bu gidip gelişlerle pembeliğini yavaş yavaş nasıl kaybeder, onu bile unutmak üzereyim (Toptaş, 2018, s. 46).

Kahramanın çevresini saran ve onun yaşam alanını daraltarak çoğalıp ilerleyen eşyalar, onu kapana kısıtırıp varoluş alanını daraltmaktadır. Toplum ve dolayısıyla kalabalığa fobisi olan Bedran, evin neredeyse bütün köşelerine yayılmış eşyaların, onu ezip yok edeceği korkusu içindedir. Kahramanın bu korkusu; onun devamlı endişeli, tedirgin, huzursuz ve belirsizlikler içinde yaşamasına neden olur. Bedran’ın içinde bulunduğu psikolojik durumunun geldiği noktayı, evdeki eşyalara dair betimlemeleri net bir şekilde ortaya koyar:

Kitaplıkla pencere arasında ütü masası duruyor; üstünde karımın alelacele bıraktığı, kolu kanadı aşağıya sarkmış, renk renk giysiler... Sanki bana dışarıyı anımsatıp durmaları için oraya bile isteye atılıyorlar ve daha çok anımsayıp da bir an önce çıldırayım diye günden güne birikerek dokularına sinen park, sokak, çiçek ve uğultulu çarşı kokularını odaya sinsi sinsi yayıyorlar.

(...)

Ütü masasının üstündeyse Van Gogh portresi asılı. 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... Hani onlar da olmasa Van Gogh her zaman sokaklarda karşılaşılan, gırtlığına kadar borca batmış, çökük yanaklı, çiftçi duruşlu ve hazırlanmış coşkulara hazır, sıradan bir insana benzeyecek. Ne var ki yaratıkların gözlerine bakılıyor önce ve Van Gogh'un kiler de bütün yüzünü değiştirip onun baktığı her yeri deli-dâhi 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 çılgın 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! (Toptaş, 2018, s. 22-23).

Romanda, Toptaş'ın mekân tasvirlerinde büyük oranda *sarı* rengin hâkim olduğu ortamlar görülür. Anlatının pek çok noktasında karşımıza çıkan bu renk, başkişi Bedran'ın karakter yapısına ve bilinçaltına dair bazı göndermelerin simgesidir. Sarı renk; Bedran'ın içinde büyüttüğü karamsarlığı, endişeleri, umutsuzluğu, yalnızlığı, yatağa mahkûm oluşuyla bedeninde hissettiği çürümeyi çağrıştırmaktadır. Bu durum, ruhsal olduğu kadar yatağa mahkûmiyetin yarattığı fiziksel çaresizlikle de bağlantılıdır. Oda tasarımında Van Gogh portresinin tercih edilmesi bir başka uyarıcı etkidir:

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... (Toptaş, 2018, s. 23).

Van Gogh üzerinden tarif edilen durum analizi, Bedran'ın Turan'dan aldığı silahla intihar etmeyi düşündüğü gerçeğidir. Ayrıca ressam Van Gogh'un da bir tabancayla kalbinin alt tarafına ateş ederek intihar ettiği bilgisinden hareket edersek Toptaş'ın kişi-mekân ilişkisindeki detayları ortaya koyma konusunda okura verdiği olumlu habercilik takdire şayandır (Eronat, 2011, s. 122).

Romanda, evin her köşesini eşyaların işgal ettiğini düşünen Bedran, Gülderim'in yarattığı bu ortamın sebebinin sahip olma tutkusundan kaynaklandığını düşünür. Ayrıca kişilerin; kopmuş bağların, aralarındaki güvensizliğin ve iletişimsizliğin de yansımasıdır. Bedran'a göre, insanlar hayatlarında eşyalara ne denli çok yer açarsa

birbirleri arasındaki iletişim ve manevi bağlar da o kadar zayıflayacaktır. Bu durum, eserin tematik kurgusunun merkezini oluşturduğu gibi onu yapı yönünden de etkiler. Çünkü tasvirlerin yoğun olduğu kısımlarda, anlatımın temposu ağır seyrederken Bedran'ın psikolojisi üzerinde durulan bölümlerde olay örgüsünün daha da yavaşladığı görülür.

Bedran'da beliren evin psikolojik bir sıkışma yarattığı duygusu, “kapalı ve dar mekân” olma özelliğini (Korkmaz, 2007, s. 403) taşır. Çevresindeki eşyalarla bir çatışma içinde olan kahraman, evinde güvende hissetmesi gerekirken kendini köşeye sıkışmış, hareket alanı gittikçe daralmış bir durumda betimler. Yatağın bulunduğu yerden dışarıyı seyrettiğinde bile sınırlı bir alanı görür, dış dünya ona ümit verecek bir manzaradan yoksundur:

Gerçi dışarının sonsuzluğuna pek inanmıyor, sık sık, mutlaka bir hapishane duvarında, bir apartman girişinde, çanta ağzında, namlu ucunda ya da bir insanın gözlerini kapatışında biterek geri dönüp kendi genişliğinin içerisinde gezintisini sürdürüyordur, diyorum (Toptaş, 2018, s. 16). Oradan görebildiği dünya, soluk renkli birkaç apartman çatısıyla kimi zaman bulutlanıp kararın, kimi de unutulmuş bir mendil gibi kendi mavisıyla oyalanan kuşsuz bir gökyüzü... Uzunlu kısıklı bacalar sonra, isli televizyon antenleri, terk edilmiş leylek yuvası, güneşin altında titreşen kirli kiremitler ve ikindileri parlayan perdesiz pencereyle o küçücük balkon... Belki de bu yüzden pek sık bakamıyorum pencereden, karımın ayak sesleri uzaklaşınca gözlerimi tekrar odadaki eşyalara çeviriyorum (Toptaş, 2018, s. 17).

Toptaş, mekân unsuruna dair yaptığı ayrıntılı tasvirlerle, kahramanın yalnızlığını, kopuk iletişimini, karamsarlığını ve terk edilmişliğini okura sunar. Romanda, kahraman varoluşunu özgürce ortaya koyabileceği bir yer bulmak amacıyla kasabadan ayrılıp şehre gelir. Eserde, net bir şekilde ifade edilmese de Toptaş'ın aralara serpiştirdiği “Çal”, “Baklan Ovası” gibi isimler, Bedran'ın ayrıldığı yerin Denizli'nin Çal ilçesine bağlı Baklan kasabası olduğunu okura sezdirir. Yine Bedran'ın çalıştığı hediyelik eşya dükkânında kentin simgesi olan “horoz” figürünün üretilmesi gibi ayrıntılar da kahramanın bulunduğu kentin Denizli olduğu çağrışımını güçlendirir. Öte yandan Bedran, kente babasının gölgesinden kaçmak için sığınmıştır ne var ki istediği huzurlu ortamı, burada da bulamaz. Şehirde, politik bir gerginlik ve ürkütücü bir kargaşa hüküm sürmektedir. Toptaş'ın ifadesiyle:

Onlar öteki köşede, yüzlerinden sigara külleri havalanan kirli minderlerin üstüne sıralanıp kentlerin semt semt siyasi bölgelere ayrıldığı, kanlı hesapların yapıldığı, intikam yeminlerinin edildiği ve pencerelerin ölüm korkusuyla sınıksız kapatılıp kapıların evlatlara bile bin bir kuşkuyla açıldığı, tatsız bir dünyadan söz ederlerdi her akşam (Toptaş, 2018, s. 94-95).

Bedran, kasabadan ayrılıp kente geldiğinde kasabadan tanıdığı olan Turan'ın öğrenci evinde kalır. Basık, rutubetli ve yarı aydınlık bir bodrum katında (Toptaş, 2018, s. 93) yaşayan Turan; evi, üniversite öğrencisi olan iki arkadaşıyla paylaşmaktadır. Fiziksel olarak rahatsız edici, izbe bir ev olarak tasvir edilen bu mekânda, Bedran huzurlu ve güven içinde iki ay on iki gün kalır (Toptaş, 2018, s. 93). Bedran'a göre, eşyaların yalnızca araç olarak görüldüğü ve kişilerin onlara köle olmadığı evlerde, insanlar birbirleriyle iletişim hâlinindedir. Bedran için bu bodrum katı da tam olarak bu tespitin destekleyici bir örneğidir. Öte yandan Bedran, bodrum katında kalırken ev arkadaşlarından İsvan'a karşı duygusal bir yakınlık hisseder. İsvan; kadın tenli, sessiz ve hep düşünceli bir şekilde evde bulunduğu bir duvar dibinde saatlerce oturan sakin bir karakterdir. Bedran'ın bodrum katını ferah bir alan olarak algılaması, biraz da İsvan sayesinde. Ancak İsvan'ın politik bir kavgaya kurban giderek öldürülmesi, bu mekânın Bedran'ı gün geçtikçe dayanılmaz bir basıklıkla hapsedmesine sebep olur:

“İsvan'ın yokluğuyla tıka basa dolu olan bodrum katı, giderek kararan havası, canlılığını yitiren tozlu ampulleri, küçüldükçe küçülen pencereleri ve ortalığı mantar gibi saran sessiz sedasız düşleriyle dışarıdan daha sıkıcıydı (Toptaş, 2018, s. 175)”.

Romanda geçen kayda değer bir başka mekânsa Bedran'ın sanayi çarşısında çalıştığı ve aynı zamanda yaşadığı prefabrik büro ile büronun arkasındaki briket odadır. Ancak bu mekân, ona bodrum katının verdiği huzuru vermez. Çünkü Bedran, burada hangi tarafa baksa ona çocukluğunu, ilk gençliğini ve babasını çağrıştıran bir unsur görür. Bedran için bu mekân, onun kaçtığı ve unutmaya çabaladığı geçmişinin yansıması gibidir:

“Ne var ki bu dünya, çocukluğumu, özellikle de babamı anımsatan sanayi çarşısının ortasındaydı (Toptaş, 2018, s. 180)”.

Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta*'da mekân olarak sıcak ve güvenli bir korunak havasına sahip olmayan bodrum katlarını, prefabrik ve briketten yapılmış barakaları, yıkık dökük terk edilmiş tek katlı evleri seçmiş olması manidardır. Romanın kahramanlarıyla özdeşleşen bu mekânlar, kahramanların toplumdan izole yaşayıp dışlanmışlıklarının ve uyumsuzluklarının işaretidir. Romanda, Toptaş'ın konu edindiği varoluş meselesi, kişi-mekân ilişkisi boyutunda irdelenip okura sunulmuş olup kahramanların çatışma içinde olduğu mekân ve eşyalar, sembolik bir havayla anlatılmıştır.

2.1.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri

Sonsuzluğa Nokta'da yazarın kullandığı bakış açısı ve anlatım teknikleri, sosyal ilişkiler bütünü oluşturarak anlatının aksiyonunu harekete geçirir. Bu durum, kahramanların sunulmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Kahraman bakış açısıyla olayların aktarıldığı romanda, anlatıyı oluşturan diğer öğeler gibi kişilerin ortaya konuluş şekli de Bedran'ın gözünden anlatılmıştır. Bedran'ın gördüğü şekliyle romanda yer alan karakterler, onunla kurdukları ilişki ölçüsünde anlatı evrenine dâhil edilip vücut bulurlar. Eser boyunca, Bedran'ın merkezinde bulunduğu tek taraflı ilişkiler ağı anlatılır. Bu durum, bir taraftan öteki karakterlerin “yalıncat” (Forster, 1985, s. 108) olarak sunulmasına neden olur. Diğer taraftan ise bütün açılardan karşımızda var olan, anlatının tamamına hâkim bir başkişinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır.

Romanda aksiyonun merkezi olan Bedran, başkarakter kimliğiyle okura sunulur. Anlatı, Bedran'ın kasabadan şehre uzanan yaşamını konu alır. Bu sırada, Bedran'ın karşılaştığı engeller karşısında sergilediği tavır, sorunlara ürettiği çözümler ve yaşadığı iç çatışmalar tek paydada birleştirilmiş ve kurgu oluşturulmuştur. Romanda; sevgisizlik, çaresizlik, terk edilme, iletişim sorunları ve yalnızlıkla örülü bir yaşam içinde varoluşunu özgürleştirmek için uğraşan bir kahraman anlatılır. Ne var ki kahraman, hayatın kendi kendini tekrarlayan sonsuz döngüsü içine hapsolmuştur.

Bedran, otoriter bir babaya sahiptir. Babasının kendisine karşı sergilediği katı, reddedici, duyarsız, soğuk, baskıcı ve sindirici tavrı; Bedran'ın silik, tedirgin, mutsuz bir çocukluk geçirmesine sebep olur. Bu durum, Bedran'ın babasına karşı nefret beslemesine ve onun gölgesinden kaçmak için kente gitmesine sebep olur. Çocukluğunda maruz bırakıldığı bu olumsuz aile ortamı, Bedran'ın yetişkinliğini de şekillendirir. Bunun en tipik yansıması, kahramanın, insan kalabalığına karşı geliştirdiği fobidir:

“Bense dışarı çıkıp kentle yüz yüze gelmekten korkuyordum. İsvan'ı dişlerinin arasına alıp nasıl geveleye geveleye öğüttüyse beni de öğütecekti sanki ağzının karanlığında birdenbire yolumu yitirecektim... (Toptaş, 2018, s. 174)”.

Kasabadan ayrılıp kente gitmek için terminaldeki kalabalığın arasına girmek zorunda kalan Bedran, kalabalığın onu ezeceğini düşünür. Bu korku, ona öğrenciliğindeki millî bayramlarda yaşadığı mutsuz anıları hatırlatır. Bedran bayram törenlerine katılan öteki çocuklar gibi değildir. Çünkü öteki çocukların ebeveynleri

gelip onlarla gurur duyduğunu söylerken Bedran'ın babası, ona karşı umursamaz bir tutum sergiler. Bu durum, kahramanın aitlik duygusunun bir sonucu olan güvenden mahrum büyümesine sebep olur:

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 babalarinkine 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. Kayalıklara bakardım gene... (Toptaş, 2018, s. 57-58).

Romanda kalabalık fobisi olan Bedran'ın bu özelliğini yazardan aldığını söyleyebiliriz. Çünkü Toptaş, Şükrü Erbaş'la yaptığı bir söyleşisinde kendisinin de tıpkı Bedran gibi kalabalık fobisi olduğunu ifade etmiştir. Bu durum, *Sonsuzluğa Nokta*'nın otobiyografik roman olma özelliğini ortaya koyup yazar ile kahramanı arasındaki benzerliğin tespiti açısından dikkat çekicidir:

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 (Toptaş, 2014, s. 18).

Romanda, Bedran'ın geçmişini unutmak için yaşadığı iç çatışma, anlatıyı oluşturan temel dinamiktir. O, babasının gölgesinden uzaklaşmak için kasabadan kente gelir. Tek amacı, babasının şekillendirdiği olumsuz geçmişini geride bırakıp yeni bir yaşama ulaşmaktır. Ancak bu durumun gerçekleşmesi, mümkün değildir. Geçmiş, Bedran'ın omuzlarında bir yük gibidir; hangi ortama girerse girsin geçmişi hep onunladır. Öyle ki kentte yana yakıla iş arayan Bedran'ın, yaptığı bir iş görüşmesinde özgeçmişinden bahsederken ansızın babasına dönüştüğünü fark edip dehşete kapılması, başarısız kaçışının somut bir örneğidir:

Derken, ben ansızın sustum. Özgeçmişim uzadıkça sesim babaminkine benzemişti çünkü. Biraz daha anlatsam, düpedüz onun sesi çıkacaktı ağızımdan. Bu sırada, adam gözlerini devirmiş, yüzüme bakıyordu. Bense ağızımı 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. Ama karşımdaki adam babamdan önce davrandı (Toptaş, 2018, s. 108).

Toptaş, romanın kurgusunda, Bedran için tüm çıkış yollarını kapatmıştır. Yaptığı tüm seçimler kaybedişlerle noktalanır. Bu yıkımlardan dolayı kendi iç dünyasına sığınır orada tutunmaya çalışan kahraman, son bir çıkış denemesi olarak İsvan kılığına bürünür. Yeni kimliğiyle İsvan'ın teyzesinin kızı olan Gülderim'le evlenir. Bu evlilik ise hayatının sonsuz kısır döngüsüne bir nokta koyacak olan aksiyondur.

Romanın başkişisi Bedran'ın, şehirde uzun süre iş bulamamasının ardından - fiziksel özellik olarak sadece kıvrık saçları olduğunu bildiğimiz- *Kıvrık* adlı ev arkadaşı, ona bir hediyelik eşya dükkânında iş ayarlar. Bedran, burada Meftune ile tanışır. Meftune'nin fiziksel portresi de ayrıntılı tasvir edilmemiştir, yalnızca onun dikkat çeken bir vücuda sahip olduğundan eserde bahsedilir:

Bedran çalıştığı hediyelik eşya dükkânına mecburi sebeplerle bir süre uğrayamaz ve bunun bir sonucu olarak kendisine açıklama yapılmadan işten kovulur:

Bu yüzden üçüncü gün, hiç içimden gelmediği hâlde işe gittim. Patron, her zamanki yerinde oturuyordu. Dirseğinin dibindeki radyodan, arkadaşı İbrahim Çavuş'u Allah'na emanet eden bir zeybeğin türküsü yükseliyordu. Beni görünce patronun yüzü asıldı birden, alnındaki kırışıklıklar karmakarışık oldu. Her şeyi anlamıştım; günlerdir işe gelmeyişimin nedenini artık açıklamama bile gerek yoktu. Geriye döndüm hemen (Toptaş, 2018, s. 176).

Hediyelik eşya dükkânından kovulan Bedran'a Meftune, sanayi çarşısında bulunan kurtarıcı araçlar bürosunda iş ayarlar. Bedran, burada Fahir Ağabey ile tanışır ve hayatını yatağa mahkûm edecek kazanın da taşlarını örmeye başlar:

“Üstelik Fahir Ağabey benim gözümde hiç de bir çırpıda silinip atılacak adam değildi. Ayrıca ona karşı şoförlüğümü gizlediğim için suçluluk duyuyordum. Gerçi bu suçluluk duygusu pek uzun sürmedi. Hatta zamanla bir tür nefrete dönüştü (Toptaş, 2018, s. 208)”.

Roman boyunca kahraman, devamlı olarak karısı Gülderim'in kendisini aldattığını ve terk edeceğini düşünür. Bu endişeyle bağlantılı olarak kafasında birçok senaryo üretir. Sözgelimi, yatağa mahkûm olduğu için karısının arzu ettiği zengin yaşamı ona sunamayacağını düşünür. Bu sebeple de Gülderim'in hem cinsel arzularını, hem de geleceğe yönelik hırslarını tatmin edecek biri vardır: Gülderim'in çocukluk arkadaşı Rasim. Bedran'ın çaresizliği, endişelerinin beslediği korkuları ve ümitsizliği gün geçtikçe artmaktadır. Zaman zaman ziyaretine gelip kendisine bazı edebiyat dergilerini getirip üzerine sohbet ettiği Turan da artık evlerine uğramaz olur. Büyük bir mutsuzluk ve çaresizliğe gömülmüş olan Bedran, bu duruma bir son vermek adına tıpkı çocukken yaptığı gibi evdeki silahı arayıp bulur. Silahı bulma isteği onun ayağa

kalkmasını sağlamıştır. Bedran bulduğu silahla Gülderim'i beklemek için tekrar yatağa uzanır ama uzandığı yataktan bir daha kalkamaz. Elindeki silahla vuracağı sadece kendisi kalmıştır.

2.1.2. Tema

Romanın tematik kurgusu, merkezinde bireyin varoluş meselesinin bulunduğu, sınırları çizilmiş bir düzlemde biçimlendirilmiştir. Romanda yer verilen temalar, kurgusal yapının içini doldurur. Bu da metnin, çok boyutlu bir eksene oturmasını sağlar. Toptaş, romanda bireyin sevgi ve iletişim kurmak gibi temel birtakım manevi ihtiyaçlardan uzak kalarak içinde yaşadığı toplumda yalnızlığa mahkûm oluşunu dikkat çekici temalarla destekleyerek anlatır. Romanda, bireyin içine sürüklendiği yabancılaşma ve varoluşunu özgür bir şekilde ortaya koyma çabasının, modern dünyadaki başarısız karşılığı anlatılır. Toptaş anlatının merkezine bireyin iç dünyasını yerleştirir. Yazar, insanın iç çatışmalarını, korkularını, endişelerini, yalnızlığını ve takıntılarını kendine has üslubuyla kaleme almıştır. *Sonsuzluğa Nokta*'da ele alınan temaların kullanım sıklığına göre birkaç başlık altında toplayabiliriz:

2.1.2.1. Kahramanın geçmişinden kaçışı

Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta*'da baskın olarak işlediği temalardan biri, kahramanın geçmişinden kaçışıdır. Bedran; sevgi, aidiyetlik, çikarsız duygusal birliktelik, karşılıklı güven ve iletişim gibi değerlerin hiçbirine sahip olmadığını düşünür. Geçmişinde bu değerlerin yok edilmesinin mimarı, babasıdır. Babanın yarattığı bu baskı ve eksik duygularla başa çıkamayan Bedran, çareyi geçmişinden ve doğup büyüdüğü kasabadan kaçmakta bulur. Ancak hayatın kendi kendini tekrarlayan sonsuz döngüsü içinde, kendisini her defasında kaçmaya çalıştığı geçmişinin tam ortasında bulur. Kendisine mahkûm olduğu yatağında aynı duyguların yokluğunun sebebi, bu defa karısıdır. Geçmişinden ve babasından kaçarken sadece bir otobüs yolculuğu yapan kahraman, şimdi yarı felçli yattığı yatağında karısının ona dayattığı eksik duyguların ağırlığından kaçabilmesinin ancak bir kurşunla olacağını farkındadır.

Bedran'ın kasabadan şehre kaçışıyla başlayan romanda, kahramanın kaçışı anlatının bütününe yayılmıştır. Bedran, ilk metin halkasını da şekillendiren kaçışında;

kasabada geçen sevgiden yoksun, mutsuz çocukluk ve ilk gençlik yıllarının bir sonucu olan “ben”lerinin bir avcı kılığına bürünüp otobüs yolcularına dönüştüğünü düşünür. Nereye giderse gitsin, takip edilmektedir. Bedran, kasabadan ilk kaçışında kendini, *otobüsün ön koltuğuna yorgun bir tavşan gibi büzülmüş, öylece bakıyordum*, (Toptaş, 2018, s. 7) ifadesiyle tanımlar. Yine avcı kılığındaki geçmişi karşısında da kendini, *“Öyle ki sonunda insan derisine bürünmüş yorgun bir tavşan gibi hissediyordum kendimi.”* (Toptaş, 2018, s. 13) sözleriyle okura anlatmak ister. Bedran, hayatı boyunca avcıdan kaçan bir av ürpertisi ve kaygısı içinde yaşamıştır. Ne var ki geçmişi, her defasında farklı şekillerde karşısına dikilip onu çaresiz bırakmayı bilmiştir. Karamsar, tedirgin, yalnız ve terk edilmiş bir ruh hâlinin hakim olduğu Bedran’a göre yaşam, çıkış yolu bulunamayan kör bir labirent gibidir.

Bedran, kasabadan kaçıp kente ulaşmayı başarır. Fakat ne tam olarak arzu ettiği özgür, güvenli ve huzurlu ortamı bulabilir ne de kaçtığı kasabayı bütünüyle geride bırakabilir. Geldiği şehirde uzunca bir süre iş arayan Bedran, kendini politik gerginlik ve kaosun göbeğinde bulur. Bu gergin ortamdan uzak durmaya çalışsa da pek başarılı olamaz, nitekim ev arkadaşı ve duygusal bir bağ kurduğu İsvan’ı öldürürler. Bedran bu kaybın ardından kendine gelemez ve İsvan’ı yutan kaosun onu da içine çekip öğüteceği korkusuna kapılır:

“Bense dışarı çıkıp kentle yüz yüze gelmekten korkuyordum. İsvan’ı dişlerinin arasına alıp nasıl geveleye geveleye öğüttüyse beni de öğütecekti sanki; ağzının karanlığında birdenbire yolumu yitirecektim... (Toptaş, 2018, s. 174)”.

Bedran, kendini gittikçe daralan bir çembere sıkışmış gibi hisseder. Ruhunu çevreleyen bu çemberden kurtulmak, arındırmak, peşini bırakmayan geçmişinden, gelecekle ilgili korkularından, işsizliğinden ve kentin gürültüsünden kaçıp uzaklaşmak ister:

Uzun süre baktım ona kendime bakarcasına ve bakarken de keşke bu arınmanın boyutu farklı olsaydı, diye düşündüm: 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 yerleştiğim umutlanma güdüsü, sonra alışkanlıklarım, sonra uyumsuzluk korkum, düşlerim, beni eksilten sevinçlerim ve daha bir sürü şey... Dışarı çıksaydı (Toptaş, 2018, s. 122).

Bedran’ın Fahir Ağabey’in yanında işe başladığı sanayi çarşısı, arabalara özel bir tutkusu olan babasını ve geçmişini anımsatır. Kahramanın kaçmaya çalıştığı

çocukluk ve ilk gençlik anıları yanı başındadır. Fahir Ağabey'in yanında sonrasında kurtarıcı araç şoförlüğü yapmaya başlayan Bedran, artık tam manasıyla geçmişinin elindedir. Kente geliş amacı, yeni bir kimlik edinip babanın gölgesinden kurtulmak olan Bedran'ı; hayat, babası gibi olmaya zorlar:

“Dahası beni, hiç istemediğim ve sürekli kaçtığım hâlde babamın mesleğine hapsetmişti (Toptaş, 2018, s. 208)”.

Bedran, devamlı bir çatışma içinde olduğu bu ironik durumu sonlandırmak için kaza yapar. Bu kaza, bir tür kaçıştır. Yol üstünde bir akaryakıt istasyonunda köyüne bırakmak için kurtarıcı aracına aldığı küçük çocuk ölür. Çocuğun ölümü, Bedran'ın geçmişini geride bıraktığının sembolü gibidir:

“Bir akşam karanlığında o feci kazayı yaşadım. Geriye, körpe bir çocuk ölüsü kaldı o akşamdan, bir de yatağa çivilenmiş ben...(Toptaş, 2018, s. 46)”.

Birden çocukluğumu gördüm onda... Oraya oturmuş, onun gözleriyle kendime bakıyordum sanki. Bu düşünceyi beş on kilometre kadar kafamda taşıyınca ansızın irkildim. Çünkü onun bedenine sığınıp gözlerini kullanarak direksiyondaki kendime bakıyorduydum benim bedenime de babam yerleşmiş olmalıydı... Bu ürkütücü denklem içimi bir anda allak bullak etmişti (Toptaş, 2018, s. 212).

Kazanın ardından yatağa mahkûm olan Bedran'ın hayatı, daha büyük bir kapana kısıılır. Bu kez kaçması da mümkün değildir. Toptaş, kahramanın içinde bulunduğu kapana kısılmışlık duygusunu, mekân unsuru üzerinden başarılı bir şekilde yansıtır. Kazadan sonra Bedran'ın evliliğinde büyük sıkıntılar ortaya çıkmaya başlar: Gülderim'in takındığı mutsuz, zoraki bir tebessüm, sevgi ve güven duygularının yerini alan odalar dolusu eşyalar ve eşya yığınının içinde varoluş alanının iyice daraldığını hisseden Bedran, kazadan eve kalan parçadır.

Bedran'ın babasının gölgesinin mutsuzluğuyla dolu olan geçmişinin yerini, Gülderim'in kendisini terk edeceği korkusu alır. Kahraman, çocukluk yıllarında babasının azarlamalarından usanıp kendisini çaresiz hissettiği zamanlarda, evde babasının silahını bulmaya yönelmesi gibi şimdi de Turan'dan aldığı tabancayı bulmak için ayağa kalkar. Tabancayı bulur ve karısı Gülderim'in eve dönmesini bekler. Ölüm düşüncesi; Bedran'ın çaresiz durumuna, gittikçe derinleşen mutsuzluğuna, kaygılarına ve içinde büyüttüğü korkularına konacak son noktadır. Bedran için bu kaçış, son ve en büyük kaçış olacaktır:

“Günlerdir bekliyorum ama karım hâlâ dönmedi. Artık kimi vuracağımı biliyorum (Toptaş, 2018, s. 214)”.

2.1.2.2. *Yalnızlık ve uyumsuzluk*

Yazarın, *Sonsuzluğa Nokta* adlı romanında merkezine aldığı temaların başında gelen *yalnızlık ve uyumsuzluk*, yazarın öteki anlatılarında da sıklıkla yararlanıp okura farklı perspektiflerle sunduğu temalardır. Yalnızlık temasının uyumsuzluktan beslendiği düşünülürse yazarın bu iki temayı ayırmadan eklemlenmiş olarak kullanması da rahatsız edici bir durum yaratmaz.

Toplumun öteki fertlerinden ayrı olmayı seçerek başkalarına benzemek gibi bir arzusu da olmayan Bedran, yalnız ve uyumsuz olma özelliğini eserin başından sonuna dek korur. O, *yelken kulaklı bir uyumsuzdur* (Toptaş, 2018, s. 121) ya da babasının ifadesiyle, *herkes gibi olamamıştır*, (Toptaş, 2018, s. 117). Ve bu tespitlerden rahatsızlık duymamaktadır.

Dış dünyada, kendisi gibi uyumsuz karakterlere ilgi duyan Bedran, kuralları hiçe sayan nahiye müdürü gibi öteki kişilerden farklı bir yaşam sürmek ister. Onun için “uyum” demek bir denetim ve kabulleniş mekanizmasıdır:

Bütün bu söylentilere karşın, ben gene de müdürü seviyordum o zamanlar; kasabalıların onu ajan ya da komünist olarak görmelerine, hakkında bin türlü hikâye uydurmalarına, hatta bu denli anarşist bir adamın, nasıl olup da ruhunu açığa vurmada böyle bir makama oturabildiğine şaşmalarına hiç aldırımıyordum. Onun kuşkulu oluşunu seviyordum çünkü karanlık oluşunu, gizlerini gizleyebilişini, hakkında söylenenlere kulak asmayı, çoluksuz çocuksuz tek başına yaşayabilişini, en önemlisi de canı çektiği zaman törenleri bırakıp dağlara kaçabilişini seviyordum (Toptaş, 2018, s. 63).

Şehirde uzun bir arayıştan sonra iş bulabilen Bedran'ın, herhangi bir gruba dâhil olmak gibi bir isteği yoktur. Sadece parasal ihtiyaçlarını karşılamak için iş arar:

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 vardığımı, boşlukta savrulup duran uyumsuz bir görüntü olmaktan çıktığımı ya da zayıflığımın 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 (Toptaş, 2018, s. 144-145).

Bedran'ın İsvanlarla bir süre birlikte yaşadığı bodrum katında, birazcık kırılan yalnızlığı İsvan öldürüldüğünde iyice büyür. Kaza yaptıktan sonra karısı Gülderim'le evlilik ve sevgi bağının kopması; çaresizliği de kapsayan bir yalnızlığa dönüşür.

Bedran, karısıyla aralarındaki bağı, evliliklerinin ilk yıllarında da çok derin olmadığını ifade eder:

“Belki de bu kadın hiçbir zaman öğrenemeyecekti bir başkasının yerine geçtiğini. Hiçbir zaman, içimdeki boşluğu dolduramadığını, ruhuma yakınlaşamadığını, yalnızlığıma ulaşamadığını da öğrenemeyecekti (Toptaş, 2018, s. 31)”.

Bedran’ın yalnızlığı bir kaçış olarak düşünmesi, onun kişiliğindeki edilgenliğin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Çünkü Bedran’ın, mücadeleci ve direnç gösteren bir yapısı yoktur. O, daha çok durumu, kabullenişlerle götürür:

Meftune, gazeteye sardığı tabağı koltuğunun altına sıkıştırmış evine dönüyordu. Kapıya doğru yürürken durdu birden. Dudaklarının ucunda yaşamı hafife alan, gene de bunu tam anlamıyla beceremeyen titrek bir gülümseme vardı.

‘Biliyor musun?’ dedi, ‘Ben nişanlandım!’

Şaşırmıştım.

(...) Susuyordum (Toptaş, 2018, s. 144-145).

“Artık o noktanın malıydım; o düzenin ya da, o kapının, o yaşamın, o biçimin... Bu bağlantının gölgesi günden güne büyüyüp üstüme çullanacaktı hiç kuşkusuz, onun altında debelendikçe debelenecek, ama bir türlü kendimi kurtaramayacaktım (Toptaş, 2018, s. 214)”.

Bedran’ın karakterini beslediğini düşündüğü yalnızlık, onun sonunu getiren tema olacaktır. Toptaş, Bedran’ın, eşyalarla dolu bir odada bir başınayken canına kıyacağını, kahramanın eline tutuşturduğu bir silahla okura sezdirir:

“Günlerdir bekliyorum ama karım hâlâ dönmedi. Artık kimi vuracağımı biliyorum (Toptaş, 2018, s. 214)”.

2.1.2.3. İletişim sorunları

Sonsuzluğa Nokta’da, iletişim sorunları başkişinin çocukluğundan itibaren başlar. Romanın başkişisi Bedran’ın babasıyla sağlıklı bir iletişimi yoktur. Daha çok tek taraflı olan bu iletişim; azarlama, reddetme, aşağılama, bağırma ve çocuğun benliğini hiçe sayma gibi kişiliği yaralayan tavırlarla gerçekleşir. Bedran, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını babasının olumsuz gölgesi altında sevgiden, güvenli sığınmadan uzak geçirmiştir. Babasının baskıcı, aşağılayıcı davranışları, Bedran’ın ondan nefret etmesine sebep olur:

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 başkaldırıyla törpülenen ve üstü el öpmelerle, aynı sofraya oturmaları, aynı ateşte ısınıp aynı soğukta üşümelerle örülmüş, nedeni nedensizliğinde saklı, itirafı güç, hatta imkânsız bir düşmanlık vardı (Toptaş, 2018, s. 53).

Bedran; babasının hastalıklı iletişimsizliği sebebiyle ürkek, mutsuz, tedirgin ve zor güvenen bir karaktere sahip olur. Babasıyla arasında iletişim adı altında gerçekleşen bu tek taraflı sözel işkenceye daha fazla dayanamaz; evdeki yeri sürekli değiştirilen silahla canına kıymak ister:

Birçok kez kendimi öldürmeyi tasarlamıştım böyle anlarda... Bu amaçla hıçkırıklarımı dişlerimin ardında boğmaya çalışarak yüklerdeki yorganların arasında gizlenen tabancayı soluk soluğa aramıştım ama sık sık yeri değiştirildiği için bir türlü bulamamıştım. Tabancayı bulamamak kahrediyordu beni, kendimi öldürmeyi bile beceremediğimi düşünüyordum (Toptaş, 2018, s. 75).

Bedran, sonrasında çözüm olarak kaçışı seçer ve kasabayı terk eder.

Babanın bozuk ve zarar veren iletişimsizliğinden kaçıp sığındığı kentte, bodrum katındaki üç üniversite öğrencisiyle bazen sözlü, daha çok beden diliyle gerçekleşen sağlıklı bir iletişim kurar. Ancak romanda olayların seyrini değiştiren İsvan'ın öldürülüşü ve Bedran'ın ondan sonra bodrum katını terk edip bir daha dönmeysi, Bedran için yeni yaşam halkaları oluşturur. Bu halkalardan birinde Bedran kaza yapar ve yatağa mahkûm olur. Henüz evlenmeden ve evlendikten sonra bir süre iletişimlerini çok güçlü eylemlerle destekleyip sürdüren Bedran ve Gülderim, kazadan sonra bu bağı yitirir. Artık gereksinimleri dile getirmek dışında sözel ya da beden dili kullanılmaz duruma gelir. Aralarındaki iletişim kanalı çökünce Gülderim, eve sürekli -gerekli ya da gereksiz diye ayırmadan- eşya taşımaya başlar. Bu, Gülderim'in evde iletişim kurduğu tek kanal hâline gelir:

Görmem gerekirdi oysa dünyamı daraltan, özellikle de içimdeki o silik hayvanın hareketlerini sınırlayan bunca eşya, akşam karanlığında gürül gürül gürüldeyen kocaman bir kamyonla getirilmemişti kapımıza; kimi ikindi tenhâliğinde, kimi öğle aralığında, kimi de hafta sonlarının o uyusuk boşluğunda, tek tek taşınmıştı. Karımın bana, başkalarına ve kendine duyduğu güvensizliğin karşılığıydı hepsi (Toptaş, 2018, s. 35).

Yatağa bağımlı olarak yaşayan Bedran'ı, kazanın ilk zamanlarında Turan ziyarete gelir. Ancak o da bir daha ziyarete gelmez ve Bedran, hiç kimseyle iletişim kurmadan iç monologlarla yaşamını sürdürmeye çalışır. *Sonsuzluğa Nokta*'da anlatıya hâkim olan iç monolog tekniği, Bedran'ın içerisinde bulunduğu iletişimsizliği, yalnızlığı

ve çaresizliği ortaya koyar. Onun bu durumu; özellikle Gülderim'e dair korku, kaygı ve saplantılarının boyutunu artırır. Kahramanın iç çatışmaları, onu intihara sürükler. Eserde açıkça kahramanın intihar ettiği söylenmese de kahramanın yaşamında, elinde tuttuğu tabancayı yönelteceği başka kimse kalmamıştır.

2.1.2.4. Eşyanın insan yaşamında kurduğu hâkimiyet

Eserde işlenen bir diğer tema; bireyin, yaşamında dolduramadığı insanların ve duyguların boşluğunu eşyayla doldurma çabasıdır. Nitekim bu çabayla kişi, boşluğu dolduramadığı gibi kendi yarattığı eşyanın kölesi olarak metalaşır ve dönülmez bir çıkmaza da sürüklenir.

Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın ilintili olduğu karakterleri bariz olarak eşyaya tapınmaya sevk eder. Sözelimi, Bedran'ın babası arabalara, kamyonlara, otobüslere tutkundur; patronu Fahir Ağabey, devamlı "Chevrolet" marka arabasıyla sanayide dolaşır; karısıysa sürekli eve eşya taşımaktadır. Tüm bunların karşısında çaresizce seyirci kalan Bedran ise sevgi, paylaşım, güven gibi temel insani özelliklerin özlemini duyar.

Romanda, insan yaşamını hâkimiyeti altına alan eşyanın, kişinin gereksinim duyduğu yardımcılarından ziyade farklı anlamlar taşıdığı görülür. Bedran'a göre, Gülderim'in devamlı eve eşya alması onun kendine, Bedran'a ve başka insanlara duyduğu güvensizliğin metalaşmasıdır. Bedran'ın "maddeleşmiş güvensizlik" (Toptaş, 2018, s. 35) olarak adlandırdığı bu durum, aynı zamanda Gülderim'in bitmek bilmeyen hırslarını farklı bir şekilde eşyayla yansıtmıştır:

"Yalnızca satın almak önemliydi onun için, sahip olmak, sahip olmayı sonsuza dek tekrarlamak, sahip olduğunu bilmek ve sahip olduğu şeylere sabah akşam dokunup durmak önemliydi (Toptaş, 2018, s. 35)".

İçinde bulunduğum koşulların kışkırtıcılığına kapılıp da eşyaları tek tek kapının dışına fırlatmak hiç de akıllıca bir iş değildi. Kaldı ki, onlar da yalnızca eşya değillerdi zaten; onlar, karımın beynine kök salan tutkunun eşya görünümüne bürünerek evimizin orasına burasına dağılışıydı, kokusuydu o tutkunun, dumanıydı, sisiydi ve giderek genişleyen, kalınlaşan ve kendisini yaratana birlikte benim de üstüme çöken karanlığıydı... (Toptaş, 2018, s. 36).

Sonsuzluğa Nokta'da kahramanlar, benliklerini eşyayla tamamlar. Yatağa mahkum olan Bedran, çevresinin eşyalarla kuşatıldığını, kapana kısıldığını düşünür.

Hatta saplantılı bir perspektifle betimlediği nesnelere, olduklarından farklı biçimlerde sunar.

Sabit bir noktadan çevresini gözlemleyen Bedran'ın bütün dikkati, odayı dolduran eşyalar üzerindedir. Temanın derinlik kazanmasına imkân tanıyan bu durum, bireyin hayat karşısındaki pasifliğiyle yüzeysel ve zayıf tarafını ortaya koymuş olur. Gittikçe metalaşan dünyada, insanların iletişimlerinin yerini yalnızlık, mutsuzluk ve yok oluş almıştır.

2.2. Gölgesizler

2.2.1. Yapı Analizi

2.2.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı

Gölgesizler romanında, merkezî yönetim ile taşra arasındaki kopuk ilişki ve köylülerin çözülemeyen sorunları anlatılır. Yazar köylünün dertlerini ve merkezî yönetimin ilgisizliğini eleştirel bir tavırla kaleme alır. Köyde ne Tanrı'nın ne de devlet erkinin bir gölgesi vardır. Romana adını veren de bu *gölgesizlik*dir. Romanın karakterlerinden Muhtar'ın köye dair ifadeleri şöyledir:

“Bu köyün Tanrı'ya ve devlete en uzak köy olduğunu düşünürdü sonra; kadehini her dikişinde gözleri karanlığa gömülen kayalıklara takılır, göremeyeceğini bile bile onların en yüksek noktasına çıkıp ormanların, yaylaların ve otlakların ötesindeki yerleri görmek isterdi (Toptaş, 2008, s. 8-9)”.

Gölgesizler, biçim özellikleri bakımından dikkat çeken bir eserdir. Toptaş; bu romanda belirlediği temaları tamamlayan postmodern anlatım yöntemlerini, sağlam bir yapıyla harmanlar. Romanda, postmodernizmin en tipik özelliği olan belirsizlik hâkimdir. Olaylar nedensellik ilkesiyle değil, helezonik bir anlatımla verilmiştir. Roman boyunca bütün unsurlar iç içe geçer ve birbirine dönüşür. Yazar bunu yaparken *çoğulcu bakış açısı*ndan yararlanır (Tekin, 2004, s. 55). Romanda yazar dışında üç anlatıcı vardır. Bu anlatıcılar, farklı metin halkalarında farklı konumlarda bulunur. Bazen olayların içinde, bazen tamamen dışında yer alıp bazen de *düşsel yazar anlatıcı* sıfatıyla karşımıza çıkarlar (Tekin, 2004, s. 55).

Romanda helezonik yapının en dışında konumlandırılan anlatıcı, metnin tamamını kurgulayandır. Bu anlatıcı, *dış öyküsel anlatıcı*dır. Bu anlatıcı, bir sabah bir berber dükkânında tıraş olacakken tıraş bıçağı bitmiş olan berber ve tıraş olacak müşteri

olarak karşımıza çıkar. Anlatıcı, bu kısımda berberdir ve çırağını tıraş bıçağı almaya gönderir. Tıraş bıçağı alması için gönderilen çırak, anlatının dışındadır. Ancak anlatının dışında olsa da kurmaca evrende bir anlatıcıya işaret eder. Bu durum da romanın *üstkurmaca* ile biçimlenmesine olanak sağlar. Romanın sonunda çırağın tıraş bıçağı ile birlikte alıp kendisine getirdiği gazetede bir haber okur: Bir kızını ayı kaçırmıştır (Toptaş, 2008, s. 232). Roman, bu gazete haberinden hareketle kurgulanmıştır. Çünkü romanda *Güvercin* adındaki köyün en güzel kızı, bir gün arkasında hiç iz bırakmadan kaybolur. Bu kayboluş, başka kayboluşların devamı ve aynı zamanda başlangıcıdır. Muhtara göre köy; önce tek tek kayıplar verecek, sonra tamamen bir yok oluşla karşı karşıya kalacaktır. Köydeki ilk kayboluşta köyde berberlik yapan *Cıngıl Nuri*'dir:

“Bir kızını ayı kaçırmış (Toptaş, 2008, s. 232)”.

Kadın iki gözü iki çeşme, saçları dağınık, dizleri ah çekilip dövülmekten yamyassı; kocasının dün akşam ruhum daralıyor diyerek evden çıktığını, bir daha da geri dönmediğini söylemişti. (...) Mezara girmekten başka kaybolma yolu bilmeyen şu köylülerden birinin, kendi kendini ortalıktan sileceğine inanamıyordu (Toptaş, 2008, s. 14).

Romanda konumlandırılan diğer anlatıcı olan tıraş olmayı bekleyen müşteridir. O da tıraş bıçağı almaya giden çırağı beklemektedir. Çırağı beklerken bir taraftan da pencereden caddeyi gözlemektedir. Bu anlatıcı, olayları *birinci tekil şahıs* ağzıyla aktarır. Aynı zamanda okurda romanın yazarı olduğu hissini de uyandırır. *Yazar anlatıcı* rolü üstlenen bu anlatıcı, pencereden seyrettiği caddeye dair hayaller kurmaya başlar. Sözelimi, evinin karşısında bir berber dükkânı olduğunu ve oraya gittiğini hayal eder. Yazar anlatıcı bu düşünle, pencerede yansıması beliren düşsel bir karakter yaratır. Anlatının sonunda karşımıza çıkan bu durum, roman açısından belirsiz bir sona sebep olur. Çünkü yazar anlatıcı, roman boyunca bu karakteri kendinden ayırmaz; hatta berber ve bu anlatıcı sürekli birbirlerine dönüşürler:

“Ne anlatayım dedim, kanlı bir oyunu seyretmeye hazırlananların tedirginliğiyle. ‘Ne anlatırsan anlat.’ dedi; ‘Yeter ki anlat...’(...) ‘Hâlâ roman yazıyor musun sözelimi, onu anlat.’ ‘Yazıyorum.’ dedim kuru bir sesle (Toptaş, 2008, s. 6)”.

(...)

Bense hâlâ kapının önünde, bir omzumu pervaza dayamış, öylece dikiliyordum. Artık orada beklemenin anlamsız olduğunu düşünerek usulca içeri girdim sonra; gazyağı tenekelerinin, sabun torbalarının, çivilerden sallanan yemyeşil cam kandillerin ve daha bir yığın ıvır zıvırın arasından geçerek tezgâha doğru yürüdüm. ‘Bak berber geliyor.’ dedi Rıza oğluna, ‘kalk bir çay söyle!’ (Toptaş, 2008, s. 131).

Romanda anlatıcılar açısından dikkat çeken bir diğer durum, yukarıda bahsi geçen yazar anlatıcının kendinden ayırmadığı düşsel anlatıcıdır. Anlatının şehirdeki olayları aktaran halkasını, bu anlatıcı gözlemler. Kentteki olayları içeriden görüp aktaran, *birinci tekil şahıs* ağzıyla olayları aktaran bu anlatıcı, *içöyküsel (intradiegetik)* anlatıcıdır. Toptaş, aynı zamanda romanın helezonik yapısının en iç halkasını da bu anlatıcıyla aktarmıştır. Anlatının başında, bir berber dükkânında tıraş sırasını bekleyen bir müşteri olarak karşımıza çıkar. Bekleyişi sırasında, çevresindeki nesnelere ve insanları seyrederek. Onların berber dükkânının aynasındaki yansımalarından yola çıkarak bir Anadolu köyüne gider. Böylece metnin en iç halkası kurgulanmış olur.

Anlatıda kişilerin ve olayların belirginlik kazanıp detaylandırıldığı, köyde geçen olayların anlatıldığı halka, anlatının büyük bir bölümünü kapsar. Bu kısım, *üçüncü tekil şahıs* ağzıyla aktarılır. Bu bölümü aktaran düşsel yazar anlatıcı, *dışöyküsel (ekstradiegetik)* anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Köyde olup biten olayları ayrıntılı olarak aktarmaktadır. Ancak yazar, bu kısımda da muğlak kelimeler seçer. Dolayısıyla bu anlatıcının da öteki anlatıcılarda olduğu gibi tam olarak *hâkim konumda* olduğunu söyleyemeyiz (Aktaş, 2005, s. 88).

Anlatının bu halkasında yukarıda ifade ettiğimiz *dışöyküsel* anlatıcı, romanda birden fazla kahramanın bakış açısıyla olayları aktarır. Bu anlatıcılar arasında bakış açısını en çok kullandığı karakter, *Berber*'dir. Yazar, *Berber*'i *yanıttıcı bilinç* olarak belirlemiştir (Aytür, 2009, s. 54). Sürekli farklı karakterlere bürünüp onların bakış açısıyla olayları aktaran anlatıcı, anlatımı *çoğulcu bir yapıya* kavuşturmuştur.

Romanda, *çoğulcu* yapının yanında, yazarın kurguda yararlandığı bir diğer kavram *oyunsuluktur*. Postmodern anlatıların sık başvurduğu unsurlardan olan *oyun* ya da *oyunsuluk* gibi kavramlar, özellikle *üstkurmacadan* yararlanan eserlerde daha somut bir yapıya kavuşur (Ecevit, 2006, s. 71). *Gölgesizler*'de *oyunsuluk* önce *Berber*'le karşımıza çıkar:

Elindeki makasın ucunu bir an için havaya dikip onuruma içilecek bir kadeh gibi yavaşça kaldırarak, hoş geldin beyim, dedi berber. (...) Onlar birer seyirciydi kuşkusuz; gözleri çırağın hareketlerinde, kulakları ve gönülleri makas şıkırtısında sessizce bekliyorlardı. (...) Bir ara şıkırtılar durdu. Tıraş edilen adam, oyundan artakalmış etten kemikten bir posa yığını gibi koltuktan kalkıp ceketini giydi (Toptaş, 2008, s. 5).

Yazar, *oyun* unsurunu sadece *Berber*'i konuşturarak kullanmaz; aynı zamanda *oyun* sözcüğünü de anlatının çeşitli yerlerinde tekrarlar:

“Yeni bir oyun başlıyor, diye geçirdim içimden. Oyun, kanlı olacak anlaşılan, dedim iç sesimle. (...) Ne anlatayım, dedim kanlı bir oyunu seyretmeye hazırlananların tedirginliğiyle (Toptaş, 2008, s. 6)”.

Gölgesizler’in kurgusunda, *üstkurmaca* yönteminin yararlandığı iç içe metin halkalarının kullanıldığı kurgu biçimi dikkat çeker (Ecevit, 2008, s. 142). Yazar bunu, önce bir hikâyeye başlayıp sonra o hikâyenin sonucu olan birbirini üreten hikâyeler oluşturarak yapar. Her hikâyede farklı bir gerçeklik katmanı sunar. Okura, bu çok katmanlı yapıyı sunarak okurun romandaki gerçekliği sorgulamasını sağlar. Böylece okur, anlatılanların kurgu olduğu sonucuna ulaşır. Romanın giriş konuşmaları da bahsettiğimiz bu durum için önemli bir yere sahiptir:

“Hâlâ roman yazıyor musun sözgelimi, onu anlat. Yazıyorum, dedim kuru bir sesle. (...) ‘Adı ne?’ Aynada göz göze gelmiştik. Romanın mı, dedi uzak bir sesle, şimdilik bilmiyorum (Toptaş, 2008, s. 6-7)”.

Romanın farklı bölümlerinde de bu durum devam eder:

Ola ki karmakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum. Uzaklardaydım yani, sözcükler ya da sayfalarca uzaklardaydım. Orada, henüz doğmaması gereken, çocukluğumdan yontulmuş kepece kulaklı bir çocukla karşılaştım. Ben böylesi bir erken karşılaşmanın telaşıyla boğuşurken o rastgele bir bölüme dalarak birkaç sayfayı çoktan işgal etmişti (Toptaş, 2008, s. 95).

Gölgesizler romanında, *gösterme metodu* hâkimdir. Okur, eserde anlatılanları bir film seyrederek gibi izler (Çetin, 2009, s. 116). Bu metot o derece baskındır ki romanın bazı yerlerinde yazar, kahramanların düşündüklerini dahi sahneleme yöntemiyle canlandırma yoluna gider. Yazar anlatıcı, özellikle köydeki olayların anlatıldığı kısımlarda, olayları bir kamerayla çekim yapar gibi aktarır.

Romanda yararlanılan bir diğer anlatım yöntemi, *geriye dönüş* yöntemidir (Tekin, 2004, s. 236). Yazar, bu yöntemi berber olarak çalışan Cıngıl Nuri’nin aniden ortadan kaybolması, Güvercin’in esrarengiz kayboluşu ve Hamdi ile Aynalı Fatma’nın abartılı aşkını anlatırken kullanır. Romanda, Güvercin anlatı kahramanı olarak ana metin halkasını oluştururken diğer anlatılar yan metin halkalarını oluşturur. Bu metin halkalarından Güvercin ile Cıngıl Nuri’nin anlatısı parçalı olarak Hamdi ile Aynalı Fatma’nın anlatısı ise blok şeklinde anlatılır. Yazar bu yöntemle ele aldığı temaları yüzeysellikten kurtarıp, genişleyip derinleşmesini sağlamıştır.

Toptaş’ın öteki romanlarında da karşımıza çıkan *leitmotiv* yöntemini-özellikle “ayna”, “sözgelimi”, “göz”, “kuş”-yazar, bu romanda da aktif olarak kullanır (Tekin,

2004, s. 251). *Gölgesizler*'de leitmotivleri sadece bir *imaj* olarak kullanmaktan ziyade genellikle *başkalaşım* ve *dönüşüm* izleklerini verirken kullanır. Romanda “belki”, “gibi”, “sözgelimi”, “zindan karası tespih”, “cellât gözü” gibi sözcükler belli aralıklarla tekrarlanır. Bu tekrarlar, hem belirsizliği hem de kentte var olan bir kahramanın köye geçişinde dönüşeceği kişiyi ya da yazar anlatıcının hangi kahramanda ortaya çıkacağını işaretlerini okura verir.

Gölgesizler'de dikkat çeken başka bir leitmotiv de *Cennet'in oğlu* adlı kahramanın köyün sokaklarında koşturup bağırarak sorduğu “Kaar nedeer yağaaar, kaarr?” sorusudur (Toptaş, 2008, s. 108). Olgusal bir yanı olan ve doğrudan nedensellik ilkesine bağlı olan bu soru, dünyaya karşı yabancılaşmış kahramanların âdeta bir temsili gibidir.

Gölgesizler'de fantastik roman türünün nitelikleri de dikkat çekmektedir. Tzveton Todorov'un *Fantastik* adlı eserinde ortaya koyduğu bu türün özelliklerinden biri, belirsizlik niteliğine sahip olmasıdır (Todorov, 2013, s. 87). *Gölgesizler* de baştan sona belirsizlikler üzerine kuruludur. Öte yandan Güvercin'in bir ayı tarafından kaçırılıp, hamile bırakılıp yine bir ayı doğurması; reel dünyada olabilirliği çok düşük fantastik olaylardır:

“Durdu Reşit, kapıyı usulca itip kenara çekildi. Kadınlar ahıra daldılar sonra, dalar dalmaz da gördükleri şey karşısında karanlık bir çığlık attılar (Toptaş, 2008, s. 95)”.

Özetle, yazar *Gölgesizler* adlı eserinde ele aldığı temaları anlatım teknikleriyle harmanlayarak okura sunmuştur. Bu aşamada özellikle postmodern anlatım yöntemlerinden faydalanmıştır. Romanın, başlangıçta oyunsu öğelerle başlaması ve belirsiz bir atmosfer içinde ilerlemesi bu duruma örnektir. Romanda yazarın yararlandığı diğer tekniklerden biri gösterme metodudur. Bunun yanında, anlatıda çoklu bakış açısını kullanan yazar, üstkurmacadan da sıklıkla faydalanmıştır. Böylece eser, zengin ve çok katmanlı bir anlatı evrenine kavuşmuştur.

2.2.1.2. Olay örgüsü

Gölgesizler romanında, okurun algı sınırlarını zorlayan bir kurmaca evren oluşturmuştur. Roman boyunca gerçek ve düş, sürekli birbirine dönüşür. Öyle ki eserin kimi bölümlerinde gerçeklik ve düş ayrımı yapılamaz, bu da karmaşık bir olay örgüsüne sebep olur.

Eserde, adı verilmeyen Anadolu’da bir köy ve yine neresi olduğu belirtilmeyen bir şehrin bir berber dükkânından yola çıkılarak anlatılan sıra dışı olaylar konu edinmiştir. Olayları aktaran yazar anlatıcı, aynı zamanda romanın kahramanlarından biridir. Olay örgüsü, köy ve şehir arasında, kırk yedi bölüm hâlinde anlatılır. Postmodern anlatıların en çok başvurduğu üstkurmaca yöntemiyle bu çok katmanlı yapı, romanın sonunda iç içe geçer ve helezonik olarak yapılandırılır (Çetişli, 2004, s. 63)

Gölgesizler’in çekirdek vakası, yazarın adını vermediği köyde meydana gelen olaylardır. Bu olaylar bazen geri dönüşlerle bazen de çizgisel bir düzlemde anlatılır. Roman, köy muhtarının muhtarlık seçimlerini yeniden kazanmasıyla başlar. Önceki seçilişlerinde garip olaylar yaşamış olan muhtar, bu kez de Reşit’in kızı Güvercin’in, ardında hiçbir iz bırakmadan kaybolduğunu öğrenir.

Yazarın okura sunduğu ilk şaşırtma veya gizem unsuru; on altı yıl önce ilk defa muhtar olarak seçildiğinde köyün berberi Cıngıl Nuri’nin, ruhum daralıyor, diyerek evini terk etmesidir. Aranmadık, sorulmadık yer bırakmazlar ama Cıngıl Nuri hiçbir yerde bulunamaz. O bulunamadıkça romandaki gerilim unsuru iyice tırmanır. Muhtar, son çare gidip devlete başvuracağını söyler ancak devletten de bir sonuç çıkmaz.

Romanda şehirde ve köyde eşzamanlı olarak karşımıza çıkan bir berber karakteri vardır. Berber, anlatıcının kendisidir. Bir gün, köye nereden geldiği bilinmeyen berbere, köylüler Cıngıl Nuri’yi görüp görmediğini sorar. O da Nuri adlı, saçı sakalı birbirine karışmış birini daha önce tıraş ettiğini ve başka da bir şey bilmediğini söyler. Köylüler ona Cıngıl Nuri’nin berber dükkânını işletmesi için teklifte bulunurlar. Teklifi kabul eder.

Cıngıl Nuri’nin kayboluşunun üzerinden yıllar geçmiştir. Nuri’nin kayboluşuyla ilgili çok fazla tutarsız bilgi vardır. Bu da büyük bir belirsizlik ve bilinmezlik ortamı yaratır. Cıngıl Nuri’nin kayboluşuyla ilgili düğüm çözümeden olay örgüsüne bir düğüm daha eklenir: Güvercin’in kayboluşu.

Muhtar, Güvercin'in babasıyla birlikte bir iz bulmaya çalışır ama hiçbir şey bulamaz. Bunun üzerine köyde şüpheli olabilecek kişileri, kendisinin sağ kolu olan Bekçi'ye sorar. O da akıl sağlığı yerinde olmayan Cennet'in Oğlu'nu işaret eder. Bunun üzerine Muhtar, Bekçi'ye onu takip etmesi emrini verir. Takiplerinden bir netice alamayan Bekçi, Muhtar'la birlikte Cennet'in oğlunun evine gider ve bir yığın mektupla birlikte onu Muhtar'ın ofisine götürür. Mektupları kime yazdığını soran Muhtar'a, Cennet'in oğlu "Hiç kimseye" yanıtını verir (Toptaş, 2008, s. 78). Bu yanıt, Bekçi ve Muhtar açısından oldukça rahatsız edicidir çünkü belirsizliği derinleştirmektedir. Bunun üzerine Cennet'in oğlunu Muhtar'ın ofisine götürüp Güvercin'i kaçırdığını itiraf ettirmeye çalışırlar ama o, reddeder. Bu durum, romandaki diğer gerilim noktasını oluşturur. Öte yandan köylüler, Güvercin'in kayboluşunu "kaçırılma olarak adlandırmaktadır. Bu durum, Muhtar'ın hoşuna gider. Çünkü ona göre; "kaçırılma", bir yığın bilinmezlikle dolu olan "kaybolma" dan daha kabul edilebilir bir kavramdır.

Muhtar, Güvercin'in izine hiçbir yerde rastlayamayınca bir çare olarak Reşit'le birlikte Dede Musa'ya akıl danışmaya gider. Dede Musa, köyün en yaşlılarından biridir. Ne var ki Dede Musa durumu iyice karıştırır. Çünkü Muhtar'a akıl vermek yerine; Kurtuluş Savaşı zamanında ün salmış, o civardaki herkesin dişiliğini konuştuğu Aynalı Fatma ile gücü ve iriliği herkesin dilinde olan Asker Hamdi'nin hikâyesini anlatır. Muhtar'ın kafası iyice karışır.

Güvercin'i bulmak için Muhtar'ın elindeki tek koz Cennet'in Oğlu'dur. Kızı kaçırdığını ısrarla reddedince Bekçi, onu fena şekilde döver. Çocuk, perişan bir hâlde Muhtarlık ofisinin önündeki direğe bağlanır. Ona yemek ya da su vermeyerek suçu üstlenmesini sağlamaya çalışırlar ama o, reddeder. Böylece, bir süre bağlı tuttıkları Cennet'in Oğlu'nu serbest bırakmak zorunda kalırlar. Serbest kalan Cennet'in oğlu, sokaklarda koşturup sürekli olarak "Kaar nedeem yağar, kaar?" sorusunu bağıarak sormaktadır (Toptaş, 2008, s. 98). Cennet'in oğlu, çevresine toplanan çocuklarla, bazen yakaladığı bir yılanı boynuna asarak, rastladığı köylülere tükürüp sokak sokak dolaşmaktadır. Onun bu durumu, Muhtar için ayrı bir endişe kaynağıdır. Çünkü Muhtar, onun da aslında var olmadığını, Cıngıl Nuri ve Güvercin gibi kaybolduğunu düşünür. Muhtar son çare olarak gidip "devlet"ten yardım istemeye karar verir. Güvercin'i onların bulabileceğini düşünerek yalnız başına ilçeye gider. Olay örgüsündeki diğer bir gerilimi, Muhtar'ın getireceği haberleri merakla bekleyen köylüler oluşturur.

Güvercin'in dayısı ola Rıza, köyün imamının büyü yaparak Güvercin'i bulabileceğine inanır. Ancak öncelikle Reşit'i ikna etmesi gerekmektedir. Reşit, bu duruma karşı çıkar. Bunun üzerine Rıza, Reşit'e köydeki herhangi bir kızdaki bir tutam saç almasını ve kendi oğlu olan Ramazan'a vermesini ister. Bu kızın kim olduğunuysa yalnızca Reşit bilecektir. Şayet imamın yaptığı büyüyle kız Ramazan'a âşık olursa o zaman Reşit, imama gitmeyi kabul edecektir. Ancak Reşit, saçları herhangi bir kızdaki değil de kendi atından alıp verir. Ramazan Reşit'ten aldığı saçları götürüp imama verir. İmamın yanından ayrılan Ramazan, Reşit'in evine gelir ama Reşit'in simsiyah bir kuyruğa sahip olan atı, aniden Ramazan'ı kovalamaya başlar. Ve Ramazan'ı köy meydanında tekmeleyerek korkunç bir şekilde öldürür:

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 bağırıyordu bile; ya da öyle inanılmaz bir şiddetle bağırıyordu ki, kimse işitemiyordu...(Toptaş, 2008, s. 140).

Ramazan, aslında Rıza'nın oğlu değildir. Hacer ve Bekçi'nin gizli ilişkisinden doğmuştur. Ramazan'ın ölümüyle Bekçi yıkılır. Diğer yandan, Muhtar da ilçeye gittiği için köyün sorumluluğu Bekçi'dedir.

Güvercin'in arayış, çizgisel bir doğrultuda ilerlerken yazar, kimi kısımlarda geri dönüş yöntemiyle Cıngıl Nuri'nin kayboluşunu da bu vakaya dâhil eder. Bu kısımlardan birinde anlatıcı, Cumhuriyet Dönemi romanlarında karşımıza çıkan "imam" tipine gönderme yapar. (Belge, 2006, s. 21-22.) Cıngıl Nuri'yi arama çalışmaları hiçbir şekilde sonuçlanamamış ve Nuri bulunamamıştır. Nuri'nin çaresiz karısı, bir umutla köyün imamına yardım için gider. İmam ise yardım etmek yerine, Cıngıl Nuri'nin karısıyla birlikte olur. Hiçbir yerde bulunamayan Nuri'ye bir gün, kendi ayağıyla köyüne geri döner. Kayboluşunu, varoluşsal bir mesele olarak ifade eder.

Yazar, romanda şaşırtma ögesini etkili bir biçimde kullanır. Bekçi de dâhil bütün köylü Muhtar'ın köye dönüşünü beklemektedir. Ancak Muhtar'ın yerine Cennet'in Oğlu, sırtında Güvercin ile köye gelir. Bu durum, Güvercin'i Cennet'in Oğlu'nun kaçırdığı ihtimalini iyice güçlendirir. Cennet'in oğlu, suçlamaları reddeder ve Güvercin'i dağda bulduğunu söyler ama kimse ona inanmaz. Hatta Rıza, yeğenini onun

kaçırıldığını düşünerek Cennet'in Oğlu'na saldırır. Cennet'in Oğlu'nun can güvenliği yoktur. Bu sebeple Bekçi, onu hem korumak hem de köylünün şüphelerini kulak ardı etmemek için, muhtarlık ofisinin önündeki direğe bağlar. Ancak bir müddet sonra, Güvercin'in hamile olduğu haberi köyde yayılır. Haberi duyan Rıza, zıvanadan çıkar ve Cennet'in Oğlu'nu öldürmek için muhtarlık ofisine gider. Bekçi, Cennet'in Oğlu'nu koruyabilmek amacıyla onu bağladığı direktten çözüp muhtarlık ofisine kilitlemeyi düşünür. Ofis kilitli ve anahtarı da Muhtar'dadır. Bekçi, zor kullanarak muhtarlık ofisinin kapısını açar. Kapının açılmasıyla ortalığa çok kötü bir koku yayılır. Koku, Muhtar'ın ölüsünden gelmektedir. Muhtar kendini asmış ve haftalardır asılı kalan ölüsünden dili göbeğine kadar sarkmıştır. Bu görüntü karşısında herkes dehşete düşer. Bekçi, köydeki garip olaylara eklenen bu vahim olay karşısında ne yapacağını şaşırır ve Cennet'in Oğlu'nu içeri kapatmak yerine serbest bırakmaya karar verir. Muhtar intihar ettiği için İmam onu gömmek istemez. Aynı zamanda Muhtar'ın göbeğine dek uzanan dilini de bir türlü ağzına sokamazlar, her seferinde dışarı çıkar. Bekçi'ye göre Muhtar, dışarı sarkan uzun diliyle İmam'la dalga geçmekte ve ona dil çıkarmaktadır.

Serbest kalan Cennet'in Oğlu bulduğu bir yılanı boynuna dolayıp peşinde çocuklar, sokak sokak dolaşmaktadır. Derken yılanı kemer yapıp beline dolar ve yılanın kuyruğunu ağzına sokar. Kendi kuyruğunu ısırın yılan, bu esnada Cennet'in Oğlu'nu da ısırır. Cennet'in Oğlu bağırıp, zıplayıp, çığlık atarken bir anda ağzından yeşil sular akmaya başlar ve kıvrınarak yere yığılır. Cennet'in Oğlu ölmüştür.

Reşit, Güvercin'i samanlığa kapatmış ve kendisine su veya yiyecek verilmesini yasaklamıştır. Çünkü Güvercin, kendisini kaçırıp hamile bırakanın kim olduğu ile ilgili ağzını açmamaktadır.

Reşit, bir grup köylü, Berber ve Bekçi'yi de yanına alıp Ramazan'ı öldüren atı aramaya çıkar. Bu arayış, bir kış vakti gerçekleşir. Reşit, bu arada köyün yakınlarında gezinen bir ayıyı fark ettiğini de köylülere aktarır. Atı ararlarken bir anda bir alıç ağacından kuşlar havalanır ve bir karaltı kımıldar. Karaltı, Reşit'in günlerdir gördüğu ayıdır. Herkes telaşa kapılıp ayıya nişan alır. Ancak ayıyı Berber vurur. Köylüler bu duruma çok şaşırır ve Berber'e övgüler yağdırır. Ayının ölüsüyle birlikte köye dönen Reşit ve köylüleri, bütün köy karşılamaya gelir. Bu kısımda Berber köyden ayrılır. Öte yandan Güvercin doğum yapar ve kendisine yardıma gelen köyün kadınlarını şaşkınlığa sürükleyecek bir bebek dünyaya getirir.

Romancı, olay örgüsüne attığı düğümlerin hiçbirini çözüme kavuşturmaz. Ancak ana vakayı oluşturan Güvercin olayının düğümü romanın sonunda -net olmamakla birlikte- çözülür:

“Durdu Reşit, kapıyı usulca itip kenara çekildi. Kadınlar ahıra daldılar sonra, dalar dalmaz da gördükleri şey karşısında karanlık bir çığlık attılar (Toptaş, 2008, s. 230)”.

Anlatı boyunca olay örgüsündeki gerilimi, garip olaylarla tırmandıran yazar, romanın sonunda ana düğümü bir anda çözer ve aksiyonu yok eder.

Yazar, anlatıdaki vaka düğümlerini tek tek çözmek yerine, her düğümü kendisinden sonra gelen düğümün içinde çözmeyi tercih eder. Böyle yaparak okurun merakını canlı tutmayı da başarmıştır.

Gölgesizler'in olay örgüsünü oluşturan vakalar, Todorov'un fantastik roman türüne özgü belirlediği birtakım özelliklere sahiptir. En dikkat çeken nitelikler; köyde yaşanan sıra dışı olaylar, belirsizlik ve bilinmezliktir (Todorov, 2013: 159). Bu durumları şöyle sıralayabiliriz: kaybolan Güvercin'in uzun uğraşlara rağmen izine rastlanmaması ve aslında Güvercin'i kaçırap hamile kalmasına sebep olanın bir ayı olması, Güvercin'in ayının bebeğini doğurması, kendini asan Muhtar'ın dilinin göbeğine kadar sarkması, Cennet'in Oğlu'nun kemer diye beline doladığı yılan tarafından sokularak öldürülmesi, aslında babası Bekçi olan ama Rıza'nın oğlu olarak bilinen Ramazan'ın azgın bir at tarafından öldürülmesi, koskoca bir ordunun cinsel açlığını gideren Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin tuhaf öyküsü, köyün berberi Cıngıl Nuri'nin çok sıkıldığını söyleyerek bir sabah ailesini bırakıp köyden çıkıp gitmesi.

Gölgesizler'de kentteki bir berber dükkânında meydana gelen olaylar, köyde yaşanan olaylarla eş zamanlı ilerlemektedir. Romanda köy ve kent, birbirine simetrikler. Kişiler, bir mekânda yok olurken eş zamanlı olarak öteki mekânda ortaya çıkmaktadır. Anlatıcının olay örgüsünü oluştururken tercih ettiği bu yapı, romanın karmaşık bir düzleme oturmasına sebep olmuştur.

Anlatının başlangıç kısmında, yazar anlatıcı kentte bulunan bir berber dükkânına girer ve vakalar harekete geçer. Berber –aslında yazar anlatıcı-, yazar anlatıcıya hâlâ roman yazıp yazmadığını sorar. Berber, müşterileri tıraş ederken bir yandan da sohbet etmektedir. Berberin içeri giren müşterilerinden birinin adı, Nuri'dir. Nuri'nin saç sakalı birbirine karışmıştır ve o, bir sabah çok sıkıldığını söyleyerek eşini ve köyünü terk eden Cıngıl Nuri'den başkası değildir. Nuri, berbere aynanın üzerinde asılı duran

güvercin resmini sorar. Resmi berber yapmıştır ve buradaki güvercin imgesi, okura köyde kaybolan Güvercin'i çağrıştırması bakımından önemlidir.

Nuri, tıraş olduktan sonra berbere dışarının iskelet dolu olduğunu söyleyerek para vermez. Berber, Nuri'den sonra elinde zindan karası tespih tutan müşteriyi koltuğa oturtur. Bu esnada jiletin bittiğini fark eder ve çırağını jilet almaya yollar. Çıracık bir türlü dönmez. Çünkü aslında çıracık, kentten ayrılıp köye geçmiştir. Berber de dükkândan çıkıp uzun süre dönmeyen çırağını aramak için aynı köye geçer. Berber dükkânında sadece yazar anlatıcı ve tıraş koltuğunda oturan, elinde zindan karası tespih tutan müşteri kalmıştır. Yazar anlatıcı, gündüz erkenden geldiği dükkândan -berberin dönmeyeceğini düşünerek- gün kararmaya başlarken çıkar. Dışarıda ilk gördüğü sabahçı kahvesine girer. Yaşadığı olayların gerçekliği konusunda şüphe duymaya başlar. Girdiği sabahçı kahvesinde de kahveci yoktur, sadece insanlar vardır. Oradan çıkan yazar anlatıcı, yeniden berber dükkânına dönmek ister ancak tüm aramalarına rağmen dükkânı bulamaz. Dükkân da öteki kahramanlar gibi hiç iz bırakmadan âdeta kaybolmuştur:

“Bildiğim tek bir şey vardı; ya berber dükkânı kaybolmuştu ya da ben (Toptaş, 2008, s. 216)”.

Romanın sonunda bir evin yazı kâğıtları ve daktilosu bulunan bir odasında oğlunun tıraş bıçağı getirmesini bekleyen bir yazar anlatıcı vardır. Oğlunu beklerken bir ara pencereden dışarıyı seyrederek. Bu esnada kendini bir berber dükkânındaki berber ya da müşteri olarak düşler. Berber olarak düşlediği kişi de anlatıdaki köyü düşler. Böylece, eserin olay örgüsü bu düşlerin iç içe geçtiği bir kurmaca yapısıyla oluşturulmuştur. Yazar anlatıcının eve dönen oğlu, yazı masasına bir gazete bırakır. Gazetede bir kızın bir ayı tarafından kaçırıldığı yazmaktadır ve bu haberle roman da sonlanmış olur. Bu kısımda okurun karşısında çıkan kişi, yazar anlatıcının dışında kalan ve romana dâhil olmayan ancak Hasan Ali Toptaş olduğunu da sezdirenen kişidir. Yani, romanı kendisinin tasarladığının mesajını veren yazar anlatıcıdır:

İşte bu iyi, dedim merdivenleri yorgun adımlarla tırmanırken kendi kendime, karşıma çıkan onca engele karşın hâlâ yazıyorum demek ki... Perdeleri açtım önce, masanın üstündeki daktiloyu bir kenara çekip ortalıktaki kâğıtları topladım. Sonra çay bardağımı alıp oturdum ve beklemeye başladım (Toptaş, 2008, s. 231-232).

Sonuç olarak helezonik bir yapıyla kaleme alınan roman, bir anlatının başka bir anlatı içerisine yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Kurguda yerleştirme tekniği olarak adlandırılan bu teknikte anlatıda kuru bir döngüsellik ve çıkmazlar yaratmış olur (Bourneur ve Quillet, 1989, s. 66). Öte yandan fantastik roman türüne ait niteliklere de

sahip olan roman, karmaşık ve birbirine bağlı detaylarla anlaşılması zor bir okuma evreni oluşturur. Yazar, postmodern yöntemlerden yararlanarak kurguladığı eserde çözüme kavuşturmadığı düğümleri, romanın sonunda net olmayan bir şekilde çözme yoluna gider. Aslında, yine bir belirsizlikle romanı bitirmiş olur.

2.2.1.3. Zaman

Gölgesizler'de zaman unsuru, belirsiz bir düzlemde değişken olarak konumlandırılmıştır. Yazar, romanda iç içe geçmiş üç zaman kullanmıştır. Bu üç zaman da bir gün içine sıkıştırılmıştır. Bu bir gün içinde anlatılan olaylar da geriye ve ileriye doğru sıçramalarla sabit bir zaman çizgisi olmadan aktarılmıştır. Okurun eşzamanlı olarak okuduğu bu üç zaman içinde anlatıda en fazla yer kaplayan köydeki olayların anlatıldığı zamandır. Bu zaman dilimi, diğer iki zamana göre daha geçmiş bir zamandır. Burada köyün muhtarının muhtarlık seçimlerini yeniden kazanması ile başlayan olaylar anlatılır. Bu zamanda muhtar on altı yıl geriye, Cıngıl Nuri'nin bir anda ortadan kaybolduğu güne gider. Sonrasındaysa bu zaman, bir gün köyde hiçbir iz bırakmadan kaybolan Güvercin'in, Cennet'in Oğlu tarafından bulunup köye getirilmesi ve sıra dışı bir bebek doğurması ile sonlanır.

Yazar anlatıcının berber dükkânına geldiği sabah başlayan zaman, romandaki bir diğer zamandır. Bu zaman kentte yaşanır ama köyde geçen zamanla senkronik olarak ilerler. Yazar anlatıcının berber dükkânına gelip kendi evine döndüğü sürenin bir gün olduğu düşünülürse bu zaman, köydeki zamanı da kapsayan bir üst zamandır.

Gölgesizler'de karşımıza çıkan başka bir zaman da yazar anlatıcının tıraş bıçağı almaya giden oğlunu evinde beklediği esnada yaşanan zamandır. Bu zaman, anlatının sonunda karşımıza çıkar. Yazar anlatıcının oğlu biraz" geciktiğini söyleyerek masaya bir gazete bırakır. Gazetede yazar anlatıcının dikkatini bir haber çeker. Haberde ayı tarafından kaçırılan bir kızdan bahsedilmektedir (Toptaş, 2008, s. 232). Roman, bu haberle sonlandırılmıştır. Bu zaman diğer iki zamana göre daha kısa olmakla birlikte onları içinde barındıran zamandır. Çünkü yazar anlatıcı, çerçeve hikâyeyi, bu zamanla vermiştir.

Yukarıda bahsettiğimiz üç zaman, aslında üç halka şeklinde tasarlanmıştır. En dıştaki metin halkasının zamanından köydeki olayların yaşandığı en içteki metin halkasının zamanına gidilmiştir. Yazar anlatıcı, bunu yaparken anlatı boyunca farklı

zamanlar ve olaylar arasında devamlı ileri geri sıçramalar yaratır. Bu durum da zamanın durağan değil, dinamik bir yapıda ilerlemesini sağlamıştır (Özdenören, 199, s. 96).

Romanda zaman algısı mekânlara göre değişir. Bu durum, izafi bir zaman anlayışının ortaya çıkmasına sebep olur. Anlatının bütününün şekillenmesinde etkili olan bu görecelilik, romanın tematik bütünlüğünde de önemli rol oynamıştır. Örneğin; ilçedeki yetkililere, Cıngıl Nuri'nin kaybolduğunu haber vermeye giden Muhtar, oradan “binlerce yıl sonra” döner (Toptaş, 2008, s. 18). Bu zaman ifadesi, merkezi idare ve köy arasındaki bağlantının kopukluğuna, köyün terk edilmişliğine ve simgesel bir boyut taşıyan uzaklığın 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 gelir. Bu çok gecikerek gelen telgraf, durumu oldukça ironikleştirir. Tüm bu zaman ifadeleri, yazarın zaman unsurunu imgesel bir ifade olarak kullandığının göstergesidir.

Yazar, romanda zaman unsurunu, belirsizliği ön plana çıkarmak için de kullanmıştır. Zaman, romandaki her kişi için farklı uzunluklardadır. Yani onlar için de görecelidir. Sözelimi berber dükkânında berberi beklerken uyuyakalan müşteri ile yazar anlatıcı arasında geçen konuşma, bunun en güzel örneğidir:

“‘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.’
(Toptaş, 2008, s. 110)”.

Romanda, belirsizliği vurgulamak için belirsizlik bildiren sözcükler zaman belirteçleriyle sıkça bir arada kullanılmıştır: belki, ola ki, bugün yarın, sanki, söz gelimi, derken, kim bilir, olsa olsa, herhâlde... Yazar, bu kullanımla hem olaylar hem de zamanı belirsiz olarak sunar. Dolayısıyla anlatıda geçen olayların aslında olup olmadığı kısmında okurda soru işaretleri belirir. Daha önce bahsettiğimiz gibi fantastik roman türünün kendi roman evrenini yaratmada başvurduğu bu yöntemi Toptaş da Gölgesizler'de kullanmıştır. Yani, anlatının her açıdan belirsiz ve göreceli olan gerçekliği, bütünde anlatı evreninin beslendiği kendi gerçekliğidir.

Zaman unsuru açısından anlatıda dikkat çeken bir diğer durum, zamanın çizgisel olarak verilmemesidir. Sürekli olarak geçmiş ve geleceğe geliş gidişler yaşanır. Durum bununla da kalmaz. Bir de anlatının bir yerinde, anlatıcı kendini kendisinin sonradan

yaşayacağı bir zamanda hayal eder. Yani, gelecek zamanı bugün yaşıyormuş gibi tasarlar:

Ola ki benden sonrasıydım ben, henüz yoktu kahvedeki adamlar, ben çıkıp gittikten sonra geleceklere tek tek, aynı yerlere oturacak ve aynı bardakla çay içip uyuklamaya 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? (Toptaş, 2008, s. 207).

Netice olarak zaman unsuru, *Gölgesizler*'de farklı bir bakış açısıyla ortaya konmuştur. Yazar, romanda zamana, postmodern metinlere özgü nitelikler yüklemiştir. Anlatının tamamına hâkim olan belirsizlik durumunun oluşturulmasında da zaman unsuru önemli bir yer tutmaktadır. Romanda geçmiş ve gelecek, şimdiki zamanda tekrarlanarak döngüsel bir şekilde sunulur. Kahramanlar var oldukları zamanın dışına çıksalar bile sonsuz izlenimi uyandıran ama sürekli yinelemelerle sınırlı olduğunu ortaya koyan zaman unsurunun sınırlarını geçemezler. Aynı zamanda bu durum, anlatının ritmik bir havaya bürünmesini de sağlamıştır.

2.2.1.4. Mekân

Romanın temel unsurlarından biri olan mekân, anlatıda aktarılan olayların sahnesidir. Bu öge, anlatının öteki yapı unsurlarıyla aktif bir ilişki içerisindedir. Aynı zamanda onların şekillendirilmesinde de önemli bir rol oynar.

Gölgesizler'de *labirent* mekan tarzı kullanılmıştır. Bu mekân tarzında düş gücüyle beslenen bir belirsizlik ve iç içe geçmiş sarmal yollar hâkimdir. Bu tarz, dünyada ait olduğu yeri bilmeyen, bulamayan insanların sahip olduğu varoluş sıkıntısı ve açmazını ifade etmek için kullanılır. *Labirent* mekân tarzının kullanıldığı anlatılardaki kişiler çıkışı olmayan, dönüp dolaşıp aynı noktaya gelen, kuşatılmış mekânlarda sıkışmış, şüphe ve huzursuzluk taşıyan kişilerdir (Bourneur ve Quellet, 1989, s. 117). *Gölgesizler*'de bu mekân tarzı sembolik olarak kullanılmıştır. Yazar, romanda mekânsız, ruhları daralan, olduğu mekânda huzursuz; kaçan ya da kaçırılan, benliği parçalanmış kişileri somutlamak için bu unsurdan yararlanır.

Romanda, olaylar iki ana mekânda konumlandırılmıştır. Bu mekânlardan biri, adı verilmeyen bir kentteki bir berber dükkânıdır. Bir diğeri ise yine adı verilmeyen, nerede olduğuna dair ipucu edinmek açısından coğrafik özellikleri de belirtilmeyen bir Anadolu köyüdür. Olay örgüsünün meydana geldiği ortam, bu iki mekândır. Ancak olay örgüsünün az bir bölümü kentte, büyük bir bölümü de köyde yaşanır. Geleneksel romanların aksine, bu köyün detaylı betimlemesi yapılmamıştır. Ayrıca adı da bilinmeyen köy, romanda fantastik olayların yaşandığı sembolik bir mekân özelliği taşır. Muhtara göre yok hükmünde olan bu köyü, ne Tanrı ne de *devlet* dikkate alır:

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 aksakallı yaşlılar şaşıracaktı kuşkusuz; çünkü onlar tâ çocukluklarından işitmişlerdi sulama kanallarının açılacağını (Toptaş, 2008, s. 8-9).

Köyde, Tanrı'nın ya da *devletin gölgesi* yoktur. Batıl inanışlar ve din iç içedir. Köyde gerçek dünyadan farklı olarak devletin koyduğu kurallar ya da Tanrı'nın kuralları yoktur. Çünkü buraya, devlet görevlileri hiçbir zaman uğramamaktadır. Devlet kavramıysa sadece muhtarlık ofisinin önündeki bayrak direğinde dalgalanan bayraktan ibarettir.

Yazar, *Gölgesizler*'de kahramanların psikolojik ve fiziksel tahlillerini yansıtmak için mekân tasvirlerinden yararlanmışır. Ancak romanda, detaylı mekân tasvirleri yoktur. Bu da mekân unsurunun, anlatı kişileri gibi bir *şahsiyete* bürünmesine sebep olmuştur (Tekin, 2004, s. 142). Çünkü roman kişilerinin çoğunun adı verilmez ve fiziksel olarak yeterince tahlil edilmez. Dolayısıyla anlatının mekânı da kahramanları gibi varlığından şüphe duyulan bir *gölgesizdir*.

Romanda, köyde yaşanan olayların gözlemci anlatıcı vasıtasıyla aktarıldığı görülür.

Berber, köyde olan biten her şeyden haberdardır. Yine köydeki herkesi ve her şeyi gözetleme görevini yüklenmiş olan Bekçi, *devletin köyü*, her an gözetlendiğini düşünür. Muhtarlık ofisi, köyün meydanındadır. Köyde gözetleyenler de sürekli gözetlenilmektedir. Tanrı'ya en yakın mekân olan imamın evinde, duvarda asılı olan

Hazreti Ali'nin resmi; devletin gölgesi muhtarlık ofisinde ise Atatürk'ün portresi, gözetleyenleri gözetlemektedir. Yazarın bu gözetlemedeki konumlandırma sistemi, her şeyi görünür kılıp şeffaflaştırmaktadır. Ancak bu durum, sürekli gözetlenen roman kişilerinin modernist eserlerde olduğu gibi birey kimliğiyle karşımıza çıkmasına engel olmuştur.

Yazar, roman kişilerinin kavramlara olan bakışını, seçtiği mekânlar üzerinden yansıtır. Anlatıda karşımıza çıkan köyün bekçisinin devletin varlığına dair hayalî tanımlamaları bu anlamda dikkat çekicidir:

“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 (Toptaş, 2008, s. 196)”.

Yukarıdaki ifadelerde görüldüğü gibi yazar, mekân tanımı üzerinden kişilerdeki *devlet* algısını ortaya koymuştur. Bu tanımlamalarla bürokrasinin kişiyi silerek yok eden hantal işleyişine vurgu yapılmıştır.

Yazar, romanda *kafkaesk* nitelikli mekânlar da kullanır. Bu tarz mekânlar, iç basan, karanlık ve kaotiktir (Kundera, 2005, s. 114). Köyün imamının evi, alacakaranlık odalar ve nem kokulu loş köşelere sahiptir (Toptaş, 2008, s. 132). Bu evin Tanrı'yı simgelediğini düşünürsek mekânın kişilerde psikolojik olarak yarattığı rahatsızlık ve huzursuzluk dikkat çekicidir.

Romanda, anlatının temel olarak konumlandırıldığı iki mekânın farklı konumlardan aktarıldığı görülür. Köyde yaşanan olaylar yüksek ve geniş bir çevreyi görebilen hâkim bakış açısıyla verilmiştir. Kenti simgeleyen berber dükkânı ise kahraman bakış açısıyla yansıtılmıştır.

Anlatı süresince devamlı olarak bir mekândan diğer mekâna geçildiği görülür. Bu geçişlerle mekân algısı genişleyip daralan, daralıp genişleyen; kapalı alandan açık alana, açık alandan kapalı alana geçiş şeklinde sürekli olarak değişir. Bu da mekân unsurunun sabit değil, devingen ve değişken bir unsur olmasını, anlatıya ritim katmasını sağlamıştır.

Romanda olayların yaşandığı köy ve kent, okurda ilk etapta bir karşıtlık izlenimi uyandırır. Ancak anlatı ilerledikçe bir karşıtlık olmadığı, kahramanların her iki mekân için de aynı duygulara sahip olduğu görülür. Kahramanlar, iki mekânda da kendilerini güvende ve mutlu hissetmezler. Ruhunun daraldığını söyleyerek köyden ayrılan Cıngıl

Nuri'nin bu huzursuzluğu, kentte geldiği berber dükkânında da geçmez (Toptaş, 2008, s. 14). Uzun bir zaman sonra köye geri döndüğündeyse kente dair mekân izlenimlerini ve başından geçenleri şu sözleriyle dile getirir:

Bir yerden sonra nereye götürüldüğünü de bilememiş. Sapsarı bir deniz anımsıyormuş, içine evler kurulmuş, çöplü, yağlı, balık ve insan iskeletleriyle dolu, gülersiz, gülüşsüz, karadıkça karararak, 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 (Toptaş, 2008, s. 57).

Mekân unsurunun simgesel olarak aktarıldığı bu kısımda arayış izleği belirginleştirilmiştir. Kent, *çöl* ve *kanlı deniz* imgeleriyle verilmiş; hastalığı çağrıştıran sarı rengiyle, gülüşlerden ve mutluluktan yoksun, pis kokulu, karanlık bir mekândır. Bilinmezliğe vurgu yapan sözcüklerle tasvir edilen bu yer; insanın debelendiği, sınırların dışına çıkmak için bin bir türlü badireler atlattığı güvensiz bir ortamdır. Yani kent de köy gibi kapana kısılmışlığı simgeleyen labirentvari bir mekândır.

Romanda, mekânlar arası geçişte dikkat çeken diğer bir nokta, bu geçişler sırasında her şeyin büyük bir belirsizlik içinde karmaşık bir hâl almasıdır. Roman kişileri, içinde buldukları mekândan yeni mekâna nasıl ve nereden geldiklerini bilmezler. Sözgelimi kentteki berber, köye nasıl geldiğini bilmez. Bu belirsizlik ve rüya ortamı, romanın sonuna doğru iyice artar. Çünkü bu kısımda mekânlar arası geçişler daha da sıklaştırılır. Tıpkı rüyalarda olduğu gibi her şey belirsiz bir görünüm kazanır. Bu kısımlarda yazar anlatıcı, berber dükkânın bulunduğu zaman halkasından başka bir halkaya geçmektedir. Bu geçişin dönüşü olmayacaktır. Artık berber dükkânı, farklı bir zamanda bilinmez bir yerdedir. Yazar anlatıcının, berber dükkânını arama çabaları boşunadır ve mecburen evine döner.

Yazar anlatıcı, romanın sonunda okurun karşısına kendini evinin penceresinden caddeyi seyreder vaziyette çıkar. Neler olup bittiğinin bilincinde değil gibidir:

“Neyi beklediğimi bilmiyordum aslında, arada bir gözlerimi dikip aşağıdaki caddeye bakmama karşın oradan neyin ya da kimin gelmesi gerektiğini kestiremiyor, belki de anımsayamıyordum. Gene pencerenin önüne gitmiş, bir yandan çayımı içiyor bir yandan da aşağıdaki caddeye bakıyordum (Toptaş, 2008, s. 231-232)”.

Anlatının sonundaki mekân, yazar anlatıcının *Karadüş Caddesi*'nde bulunduğunu ifade ettiği bir evdir (Toptaş, 2008, s. 191). Yazar bu cadde adı seçimiyle roman boyunca anlatılan olayların bir *düş* ürünü olduğu mesajını verir.

Gölgesizler'de mekân ögesi oldukça farklı bir tasarımla karşımıza çıkar. Romanda, farklı zamanlarda var olan mekânlar eş zamanlı olarak sunulur. Bu mekânlar, durağan değil; devingen bir niteliğe sahiptir. Sürekli değişen, iç içe geçen, birbirine dönüşen bu yerler, muğlâk ve karmaşık özellikleriyle bir labirent izlenimi uyandırır. Labirent izlenimi de roman kişilerinin yaşadığı çözümsüzlüğü ve çıkmazları simgeler. Her ne kadar roman kişileri mekânlar arası geçiş yapsalar da mekânlara sığmayarak kendilerini *var edecek* yeri asla bulamazlar. Bu durum da kahramanların ruhsal sıkıntılar yaşamasına sebep olur. Yazar, anlatının ana izleği olan varoluş sıkıntısını, mekân ögesi ile somutlaştırmıştır.

2.2.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri

Kişiler, romanda anlatılan hikâyenin canlandırılma kısmında yer alır. Anlatının içeriği ve eseri oluşturan diğer öğelerle yapısal bir bütünlük oluşturacak biçimde tasarlanmalıdır.

Gölgesizler, kurgusu ve ele aldığı temaların işlenişi bakımından klasik roman anlayışından farklı niteliklere sahip bir romandır. Romanın kendine has bu yapısı, kahramanların ortaya konması kısmında da kendini gösterir. Yazar, anlatı kişilerinin geleneksel romanda olduğu gibi fiziksel ve psikolojik tahlillerini yapmaz. Birçoğunun adı dahi yoktur. Âdeta bir karikatür gibi tek boyutlu çizilmiş *gölgesiz* kimselerdir. Yazar, bu yaratımla anlatıda farklı noktalardan ele alıp sorguladığı *varlık* ve *yokluk* temasını, anlatının yapısal unsurlarıyla destekleyip somutlaştırır.

Yazar, romanda karakter yaratırken kişiliğin bölünüp çoğaltılması tekniğinden faydalanır (Baldıran, 2002, s. 111). *Gölgesizler*'de, kahramanların benleri bölünerek kahramanlar çoğalır. Roman kişileri, bu durumun bilincinde değildir. Bu kişiler, eş zamanlı olarak birkaç mekânda birden var olur. Aşağıdaki bölümde benleri çoğalan köyün muhtarı karşımıza çıkar:

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 selamlaşmış 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 (Toptaş, 2008, s. 116).

Anlatı boyunca kahramanların benlerinin bölünmekle kalmaz. Aynı zamanda bu kişilerin birbirlerine dönüştüklerine tanık oluruz. Sözelimi yazar anlatıcı, her seferinde kendi yazdığı romanın kahramanlarına dönüşür. Romanda yazar anlatıcı berber dükkânında otururken önce imama, sonra da berbere dönüşür:

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 tespah çekiyordu. Derken, yüzü yüzümde kalakaldı... Artık kendinden ve bulunduğu mekândan öyle uzaklaşmıştı ki, ağzımı açıp bir şey sormaya, elimi kıpırdatmaya ya da kirpiklerimi çekiniyordum. (...) İmam'ın varlığının ortasında hiç kıpırdamadan belki saatlerce oturdum. Öyle ki, biraz imamdim artık; berber dükkânından sıkıntılı bir yüzle çıkmış, köy meydanına doğru yürüyordum (Toptaş, 2008, s. 128).

Postmodern anlatı niteliği taşıyan *Gölgesizler*'in çoğulcu yapısı, Yıldız Ecevit'in postmodern anlatılara yönelik şu sözleriyle daha da belirginlik kazanır:

Postmodern anlatının oyunsu yazarının anlatıcısı da, roman kişisi de çoğu kez kimlikten kimliğe giren, devinin 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 (Ecevit, 2006, s. 77).

Gölgesizler'de, kahramanların birbirine dönüşmesi ve benlerinin çoğalması onların durağan değil, devingen bir yapıya bürünmesini sağlamıştır. Her an başka birine dönüşebilme potansiyeli taşıyan kahramanlar, varlık ya da yokluklarına dair okurda hep bir kuşku uyandırır. Dolayısıyla bu kişiler, postmodern nitelikli eserlerde karşımıza çıkan, genellikle *özne* kavramını karşılayan, *bölünmüşlük*, *çok yönlülük* ve *devingenlikle* nitelik kazandırılmış kahramanlardır (Ertem, 2000, s. 63).

Romanda; modern metinlerde karşılaştığımız, anlatının odak noktasını oluşturan ve öteki kişilerin işlevlerinin kendisine göre şekillendiği bir başkahramandan söz edilemez. Yazar, romanı çoğulcu bir zemin üzerine inşa ederek çok kişilikli karakterler oluşturmuştur. Yani, kişiler yaratılırken tekliğin ve birliğin hâkim olduğu merkezi bir düşünce yoktur. Var olan kişiler de kendi benlerine bölünmüştür. Postmodern anlatılarda karşımıza çıkan bu durum, zaten geleneksel olarak başkişiden yoksun romanın, kişilerinin de kendi varlıklarını başkişi üzerinden somutlamalarına engel

oluşturur. Dolayısıyla anlatıda, kendi varlıklarından şüphe duyarak kendini tanımlayamayan ruhsal bunalımlı kişilerle karşılaşırız.

Başkişiden yoksun romanda yazar anlatıcı diğer kişilere göre daha merkezî bir konumdadır. Romandaki olayları, birinci tekil kişi ağzıyla aktaran yazar anlatıcı; gerçek ile düşü, kurmaca ile gerçek evreni tek potada eriterek sunar. Belirsizlik atmosferinin hâkim olduğu romanda, anlatı süresince bir düşte yaşıyormuş izlenimi uyandıran kahraman anlatıcı, olan bitenlerin de tam anlamıyla ayırımında değildir.

Yazar anlatıcının berber dükkânına girmesiyle başlayan roman, Karadüş Caddesi'ndeki evinde okuduğu bir gazete haberiyle son bulur. Girdiği berber dükkânında tıraş sırasını beklerken Berber'e henüz ismini koymadığı bir kitap yazdığından bahseder. Bahsi geçen kitap, *Gölgesizler*'dir. Bu arada yazar anlatıcı, bu bekleyiş esnasında eşzamanlı bir şekilde kurmacanın farklı bir yerinde, bir Anadolu köyündedir. Aynı anda var olduğu bu köyde, farklı kişilere dönüşür ve olayları bu objektiften aktarır:

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 Cıngıl Nuri'den eviyle muhtarlık arasında iskelet eskisi gibi dolaşıp duran Reşit'e, tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer'e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan'a kadar herkes içimdeydi. Bir anlamda bu, benim de onların içinde olmam demektir aslında; ola ki, Reşit'in bir tutam saç dediği kızdım şimdi; adım Güldeben'di (Toptaş, 2008, s. 142).

Yazar anlatıcı ile sohbet eden Berber, çırağını tıraş bıçağı almaya yollamıştır. Ancak uzun bir zaman geçmesine rağmen çırak dönmez. Bunun üzerine Berber, dükkânı bırakarak çırağı aramaya çıkar. Berber'in bu arayışı da aynı köyde noktalanır. Çırağı aramaya çıkan Berber de dönmeyince yazar anlatıcı, dükkândan çıkıp gece boyunca sokaklarda dolaşır. Bir düş hâliyle gezinen anlatıcı, karşısına çıkan bir sabahçı kahvesine girer. Buradan çıkıp Berber dükkânına dönmek ister ancak bütün arayışlarına rağmen orayı bulamaz. Karadüş Caddesi'ndeki evine döndüğü vakit, sabahın ilk saatleridir. Yazar anlatıcı bu evde, elinde bir bardak çayla caddeyi seyrederken karşımıza çıkar. Anlatının sonunda okuru farklı bir gerçeklik katmanı beklemektedir. Tıraş bıçağı almaya giden aslında yazar anlatıcının oğludur ve gecikmiştir. Oğlunu beklerken farklı mekân ve zamanlarda geçen bir düş görmüştür. Bunun yanında, odasında hâlâ yanan lambasından, gece boyunca roman yazdığı izlenimini uyandırır.

Gölgesizler'de romanın başkişisi yazar anlatıcı konumundaki kişidir. Ancak bu kişi, romanın olay örgüsü içinde aktif olarak rol almaz. O, bölünmüş benleriyle farklı kişilere dönüşen, onların kimliğine bürünen bir karakterdir. Başkişiye en yakın kahraman, eserin özünü genişletip, destekleyerek güçlendirme görevini üstlenmiş bir norm karakter olan köyün muhtarıdır (Stevick, 2010, s. 182). Muhtar, bir norm karakterin sahip olduğu *açıklayıcı* işleve sahip olmasının yanında *sağduyunun* ve *rasyonelliğin* de sözcüsüdür (Stevick, 2010, s. 179). Okur, Muhtar aracılığıyla köyde meydana gelen ani kayboluşların nedenlerini anlamaya çalışır. Yine onun üzerinden varlık ve yokluk üzerine ontolojik sorgulamalar yapar. Bu kayboluşlar, yok oluşlar karşısındaki endişesini, çözüm üretme çabasını, çıkmazlarını, toplumda var olamamanın sebep olduğu karamsarlık duygusuna tanık olur.

Romanda, olay örgüsünün oluşturulmasında önemli yere sahip olan kahramanlar bireysel varlıklarını simgeleyen özel isimlere sahip değildir. Bu kişiler: Muhtar, Berber, Bekçi, İmam, Cennet'in Oğlu gibi kişisel hüviyet niteliği taşımayan isimlerle anılırlar. Bu karakterlerin bir kısmı, eserin içeriğine yönelik bazı bilgileri barındırırlar. Mesela Muhtar karakteri, gücün simgesi olan *devletin* ona verdiği kimlikle varlığına dayanak oluşturur. Bireysel anlamda herhangi bir niteliğe sahip olmayan bu kimlik, aslında kişinin kimliksizliğinin sembolüdür. Kendini *devletin* kendisine verdiği bu kimlikle var eden Muhtar'a ek olarak köy de devletin gölgesi olan Muhtar'ın köyde bulunmasıyla kendini var eder. Ancak Muhtar'ın kendisini var eden bu güçle hiç karşılaşmaması, desteğini görmemesi ve bağının olmaması; Muhtar'ın yok hükmünde olduğunun, dolayısıyla köyün de var olmadığına göstergesidir.

Kendisini köyde yaşanan sıkıntıları çözmekle yükümlü kılan Muhtar, yaşanan tuhaf olayları çözüme konusunda çaresiz kalır. Aniden ortadan kaybolan Cıngıl Nuri'yi her yerde arar ama bulamaz. Yine Güvercin'in de ardında hiç bırakmadan kayboluşu, Muhtar'ı köyle ilgili şüpheye düşürür. Bu kayboluşları veya yok oluşları anlamlandıramayan Muhtar, köyün gerçekte var olup olmadığından kuşku duymaya başlar. Kafasındaki sorularla akli dengesini yitiren Muhtar, sonunda muhtarlık bürosunda kendini asarak intihar eder. Bu intihar, bir çeşit kendini yok ederek var etme çabası olarak okunabilir. Çünkü *devletin* kendisine tanımladığı kimliğin dışına çıkmış ve kendi iradesiyle intiharı seçmiştir. Bu eylemle Muhtar, kişisel bir kimlik elde etmiş olur. Muhtarlık ofisinde cesedi bulunduğunda Muhtar'ın dili, göbeğine kadar sarkmış bir vaziyettedir. Muhtarı ipin ucundan Berber indirir. Cesedi gömüleceği esnada da bu

dil dışarıdadır. Köylülerin tüm çabasına rağmen dil, ısrarla dışarı çıkıp sarkmaktadır. Köylüler bu durumu, Muhtar'ın ölürken dünyayla alay ettiği ve eğlendiği şeklinde yorumlar:

Gene de bedeninden çok diliyle uğraşıldı. Göbeğine dek sarkan o upuzun kamış yaprağı bir türlü derlenip toparlanıp ağzının içine sokulamıyor, tam işte oldu derken, mor bir yılan gibi dışarı fırlıyordu. Kim ne yaparsa yapsın yararı yoktu. Sonunda Muhtar galip çıktı bu didişmeden; toprağa, geride bıraktığı herkese dil çıkara çıkara gitti (Toptaş 2008, s. 195).

Romanda, Stevick'in *tek bir karakteristik niteliğin vücut bulmuş hâli* olarak ifade ettiği kart karakter olarak Bekçi karşımıza çıkar (Stevick, 2010, s. 175). Kimliğini kendisine yüklenen misyon çerçevesinde tanımlayan bu kahraman, sadece Bekçi ismiyle varlık kazanır. Muhtar'da sonra köydeki en yetkili kişi olan Bekçi, *devleti* mutlak erk olarak görür. Ona göre *devlet*, köyde olup biten her şeyden haberdar olduğu gibi köylülerin kayıplara karışmasında da pay sahibidir:

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 Cıngıl 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 hâlleri, işte gözleri, işte susuşları, sonra bakışları, evleri, köy meydanındaki çınarları, çınar dibindeki muhtarları, işte bakkal Rıza, onu yanında Cennet'in oğlu, az ötede Reşit... (Toptaş, 2008, s. 29-30).

Muhtar'a sıkı sıkıya bağlı, yüklendiği görevi bütün değerlerin üstünde gören, devleti kutsayıp yücelten bir bakış açısına sahip olan Bekçi; bu yönleriyle *tip* niteliği taşır (Belge, 2006, s. 24).

Romanda, olay örgüsünü sırtlayacak özellikte bir başkişi yoktur. Bu sebeple yazar, kurguyu öteki kahramanlar aracılığı ile ilerletmek durumunda kalır. Anlatının başında karşımıza *yalınkat* olarak çıkan roman kişileri, büyük kırılışlara sebep olan olaylarla karşılaştıklarında değişerek derin ve bireysel kimlikler kazanmaya başlarlar (Forster, 1985, s. 108). *Yalınkat* olarak sunulan kahramanların yapılarındaki bu çözülüş, Bekçi'de de görülür. Bekçi'nin Bakkal Rıza'nın karısı olan Hacer'le yasak bir ilişkisi

vardır. Bu ilişkiden doğan Ramazan, köy meydanında bir at tarafından vahşice öldürülür. Bu olaydan sonra büyük bir sarsıntı geçiren Bekçi, köyde yaşanan tuhaf olaylar üzerinde kafa yormaya başlar:

‘Ben bilemiyorum,’ dedi güçlkle, ‘daha doğrusu bir türlü akıl erdirip içinden çıkamıyorum. Çıkılacak gibi de değil zaten, her şey gitgide karmaşık bir hâl alıyor köyde, her şey gitgide tuhaflaşıyor... Üstümüze bir uğursuzluk çöktü sanki, nereye baksam ya da olup bitenlerden hangisini anlamaya çalışsam bunalıyorum. Hem öyle bir bunalıyorum ki, çekip gitmek geliyor içimden; çekip gitmek ve bir daha hiç mi hiç dönmemek...(Toptaş, 2008, s. 170-171).

Oğlu Ramazan’ın ölümüyle derin bir üzüntüye kapılan Bekçi, kart karakterlerin göreceli esnekliğine bürünür (Stevick, 2010, s. 174). Yine de görev adamı kimliğinde sıyrılmayan Bekçi, Muhtar’ın kendisine verdiği asker kaputunu giyerek Muhtar’ı beklemeye başlar:

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 (Toptaş, 2008, s. 167).

Bekçi’nin içinde bulunduğu bu çaresiz ve zor durum karşısında yine de görevini yerine getirmeye çalışması, sembolik bir var olma dürtüsüdür. Muhtar’ın yokluğu, Bekçi’nin varlığını anlamsız kılmıştır. Bir anda kimliğinin dayanağını yitirmiş ve çıplak kalmıştır. Bu sebeple üniformasına ve mavzerine sarılarak kendini var etmeye çalışır.

Romandaki karşımıza çıkan bir diğer kart karakter, Cennet’in Oğlu’dur. İlginç niteliklere sahip olan bu karakter, okurda karışık izlenimler uyandırır (Stevick, 2010, s. 177). Köydekilerin deli olarak nitelendirdiği ve dikkate almadığı bu karakterin sözleriyle davranışları varoluşsal derinliktedir. Anlatıdaki çoğu kahraman gibi onun da özel bir adı yoktur. Sadece Cennet’in Oğlu olarak tinsel boyutta *Cennet*’e ait olan ve bulunduğu mekâna ait olmayan gibi anlamlar çağrıştırır. Yazar bir söyleşisinde bu duruma vurgu yapmıştır:

“(…) 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, s. 81)”.

Bulduğu mekândaki kişilerle bir bütünlük arz edemeyen ve yadırganıp dışlanan Cennet’in Oğlu, Muhtar’a göre kendi varlığına karışık yok olmuştur. Aynı zamanda yazı da yazan bu karakter, Güvercin’i ararken evini basan Muhtar’ın gördüğü

mektupları kendisinin yazdığını söyler. Mektupları kime yazdığını soran Muhtar'a, hiç kimseye, cevabını verir. Cennet'in Oğlu'nun bu durumu, okuru onu Hasan Ali Toptaş olarak düşünmeye sevk eder (Toptaş, 2008, s. 78).

Anlatıda olay örgüsünün kuruluşunda işlevsel bir rolü olan Cennet'in Oğlu'na, Güvercin'i kaçırmaya suçu da yüklenir. Güvercin, hiçbir yerde bulunamayınca Bekçi ve Muhtar, Cennet'in evini basarak Cennet'in Oğlu'nu zorla muhtarlık ofisine götürür. Orada döverler ancak o, suçlamayı kabul etmeyince serbest bırakırlar. Bu kısma kadar akli dengesi yerinde olan kahraman, bu olaydan sonra akli dengesini yitirir. Dağda bulunduğu yılanları boynuna asarak köye getirip sokaklarda peşine takılan çocuklara gösteriler yapmaya başlar. Bir gün sırtında Güvercin'le köye dönen Cennet'in Oğlu, bütün köyde Güvercin'i kesin olarak onun kaçırdığı inancının oluşmasına sebep olur. Durumu reddetse de kimseyi inandıramaz. Bu karakterin ölümü de oldukça sıra dışı bir biçimde gerçekleşir. Dağda bulup getirdiği, Muhtar'ı, Bekçi'yi, anasını yaratan Allah'ın gönderdiğini söylediği siyah bir yılanı beline dolayıp kemer yapar ve yılanın kuyruğunu ağzına verir. Yılan kuyruğunu yuttukça, Cennet'in Oğlu'nun ağzından da yeşil sular akmaya başlar ve acı içinde yere yığılarak ölür (Toptaş, 2008, s. 213). Yazarın, tinsel olarak *Cennet* kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz *yeşil* rengi kullanması da dikkat çeken bir unsurdur.

Anlatının beşerî ilişkiler ayağını oluşturan fon karakterler, olay örgüsünün meydana geldiği sosyal ortamı okura tanıtır somutlaştıran karakterlerdir. Bunlar, farklı karakterlerin bir arada verildiği bir gruptur (Stevick, 2010, s. 173). Bu karakterlerden ilk göze çarpan Güvercin adlı kahramandır. Romanda yüzeysel bir derinlikle çizilmiş olan Güvercin, aslında olay örgüsünün oluşup ilerlemesinde önemli bir yere sahiptir. Olay örgüsünün temel vakasını, onun kayboluşu oluşturur. Buna rağmen bu karakter, anlatı içinde somut bir varlık göstermez. Yazar, onun yokluğuyla romanı var etmeye çalışmıştır. Güvercin karakterinin bir diğer işlevi de adıyla çağrıştırdığı *kuş* imajıdır. Romandaki *arayış* temasını simgeler.

Fon karakter niteliği taşıyan bir diğer kahraman, Berber'dir. Yazarın kendine sığmaz biri olarak tanımladığı bu karakter, mekânlar arası geçiş yapabilmektedir (Toptaş, 2008, s. 7). Karşımıza önce kentteki bir berber dükkânının sahibi olarak çıkan bu karakter, sonrasında mekân değiştirerek köye geçer. Bu sefer de köyde Cıngıl Nuri'nin berber dükkânını işletmeye başlar. Öte yandan her seferinde farklı kahramanlara dönüşen yazar anlatıcı, genellikle Berber kılığındadır. Yazar anlatıcının

bu karakter için *cellât göz* leitmotivini kullanması ve köyde yaşanan olayları onun gözleriyle aktarması dikkat çeken bir durumdur. Berber, gözlemci kimliğinin yanında Güvercin'i kaçıran ayıyı öldürmesiyle *cellât* ya da avcı kimliğini de yüklenir.

Roman boyunca bazen birbirine dönüşen öteki fon karakterler; ruhunun daraldığını söyleyerek köyü terk eden Cıngıl Nuri, kocasının bulunması için her türlü yola başvuran Cıngıl Nuri'nin karısı, Güvercin'in babası Reşit, gerçekte var olmayan Güldeben, Cumhuriyet Dönemi imam tipini çağrıştıran köyün imamı, Bekçi ve Rıza'nın karısı Hacer'in yasak aşkıdan olan Ramazan, Güvercin'in dayısı Rıza, bir üst akıllı gibi görülen Dede Musa, abartılı bir aşk hikâyesinin iki kahramanı Asker Hamdi ve Aynalı Fatma, yazar anlatıcının oğlu, Berber'in çırağı olarak sayılabilir. Stevick'in ifadesiyle *anlatıdaki olayları yorumlayan bir koro görevi üstlenen* kahvede ve duvar diplerinde oturan yaşlılar ve köydeki çocuklar da bir fon şahıs grubu oluştururlar (Stevick, 2010, s. 173).

Netice olarak yazar, yarattığı bu karakterlerle taşra gerçeğini farklı bir yaklaşımla ortaya koyar. Yazar, kendi kaderine terk edilmiş taşranın yalnızlığını, kimsesizliğini ve uzaklığını ideolojik bir perspektiften ziyade insani bir yaklaşımla ele almıştır. Modern insanın biricik sorunlarıymış gibi algılanan birey, kimlik ve arayış gibi ontolojik sıkıntıların, taşradaki insanların da sorunu olabileceğini bu romanda göstermeye çalışmıştır. Bunu yaparak da taşrayı ve taşrada yaşayanları, daha bireysel bir perspektifle ele almıştır.

2.2.2. Tema

Roman, insan varoluşunun temel sorunlarını ve sancılarını farklı bir düzlemde ele alır. Romanda meydana gelen olayların büyük bir bölümü, köyde geçer. Ancak roman, dış gerçekliği birincil plana alıp tek boyutlu olarak sunan geleneksel köy romanından farklı bir konumdadır. Eserde yazarın önceliği, taşra gerçekliğini insanı merkeze alarak sorgulamaktır. Toptaş'ın romana dair bir söyleşisinde ifade ettikleri, yukarıda bahsettiğimiz durumla paralellik oluşturur:

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. Ben şaşırdım tabii, 'Gölgesizler'e bir zamanların köy romanı şablonuyla yaklaşılmasına ve en önemlisi de yaşamsal

gerçeklikle yazınsal gerçekliğin birbiriyle karıştırılmasına üzüldüm. O, insan her yerde insandır, diyen ve eğilip insanın karanlığına bakan bir romandır (Toptaş, 2014, s. 167).

Romanın ana teması, varoluş ve insanın kendi varoluşuna dair sancılı arayışlarıdır. Bu bağlamda yaşamı ve çevreyi sorgulayıp kapana kısılmışlık duygusuna kapılan insanın, yaşamı anlamlandırma çabasının kendi öz gerçekliğini sorgulatması üzerinde durulmuştur.

2.2.2.1. Varoluş ve arayış

İnsanoğlunun kendi gerçekliğine eğilip varoluşunu farklı açılardan sorgulaması, kendi *benini* arayışı insanlık tarihi kadar eski bir meseledir. Bu mesele, derin felsefik bir boyut taşır. Ancak *Gölgesizler*'de yazar, meseleyi roman sanatının kendine has estetik düzlemiyle ele alıp sorgulamıştır.

Romanda, *varlık* meselesi *yokluk* meselesi üzerinden işlenir. Anlatıdaki kişiler, birbirinden farklı yok olma yollarını kullanarak kaybolurlar. Köyde berberlik yapan Nuri, bir sabah ruhunun daraldığını öne sürerek köyden ayrılır ve bir daha haber alınmaz. Dede Musa'nın anlatımıyla bir zamanlar köyde yaşadıklarına inanılan Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin akıbetlerinin ne olduğunu kimse bilmez. Köyün en güzel kızı Güvercin, bir gün ortadan yok olur. Diğer taraftan aklını yitiren Cennet'in Oğlu, bir anlamda kendi varlığıyla bütünleşip yok olur. Bir diğer yok oluş, intiharı seçen Muhtar'la olur. Bu yok oluşlar, temelde insanın varlığını sorgulayıp bir çıkış yolu bulamadığı noktalara işaret eder. Romanda kahramanlar, yaşadıkları hayatta anlamsız bir boşluk ve hiçlik duygusu taşırlar. Bunun sonucu olarak da kendilerini yok ederek var olmaya çabalarlar.

Anlatıda dikkat çeken bir yok oluş biçimi de akıl sağlığı yitirilerek olur. Güvercin'i kaçırdığı düşünülen Cennet'in Oğlu adlı kahramanın evini basan Muhtar ve Bekçi, onun yazdığı mektuplara el koyarlar. Bu mektupları hiç kimseye yazmadığını söylese de ona inanmazlar. Romanda, Muhtar ve Bekçi'nin köydeki otoriteyi simgelediği göz önüne alındığında bireyin özel yaşamının ve benliğinin özgür olmasının mümkün olmadığı sezdirilir. Bu olaydan sonra Cennet'in Oğlu, çözümünü delirmekte bulur. O, delirerek kendi varlığını yok etmeyi seçmiştir. Bu durumun alt okuması,

otorite tarafından sürekli bir gözetlenme durumu içinde olan bireyin, çareyi yok oluşturma bulmasıdır.

Romanda olayların yaşandığı köyün bir adı yoktur. Köyü ziyarete gelecekleri söylenen devlet görevlileri, asla gelmezler. Devlet görevlisi olarak nitelendirilebilecek sadece postacı, köye gelir. O da asla beklenen zamanda gelmez. Kaybolan köylüleri *devlet* değil, yine köylüler arar. Yazar; hiçbir değer verilmeyen taşranın yalnızlığını ve kendi kaderine terk edilmişliğini, alaycı bir dille kaleme alır:

Sonunda Güvercin'in yerini buldular tabii, 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 daracak bir boşluktu. Herhâlde o boşluğa, kaybolup gitme korkusuyla bakakalmıştı muhtar, sonra toparlanmış ve devletin gözünde kendisinin ne kadar yer tuttuğunu anlamak için gözlerini raflarda gezdirmişti (Toptaş, 2008, s. 196-197).

Muhtar'ın intiharı seçerek kendini yok etmesi, karşı gelemediği devlet karşısında aslında kendini var ettiği şeklinde de düşünülebilir. Çünkü Muhtar, görev yaptığı muhtarlık ofisinde intihar etmiştir. Kendini asan Muhtar'ın dili de göbeğine kadar sarkmaktadır. Bu simgesel anlatım; bürokratik düzenin, dinin ve yaşamın ortaya koyduğu kurallara baş kaldırıp, onlarla alay etme olarak okunabilir.

Anlatıda, üstkurmaca düzleminde bir yok oluşla da karşılaşırız. Bu yok oluş, sürekli farklı bir kahramana dönüşen yazar anlatıcının her seferinde kendi içinde yok ettiği *ben*leridir.

Varoluş alanının daralması, kısıtlanması ile birey, bir *arayış* içine girer. Farklı biçimlerde gerçekleşen bu arayış, kişinin kendi *ben*liğini aradığı sancılı bir süreçtir. Arayış temasının özellikle simgelendiği sözcükler, *kuş* ve *aynadır*. Cıngıl Nuri'den bahseden bu bölüm, kayda değer imgeler içermektedir:

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 çırpıp çırpıp uzaklara doğru uçuyormuş. Kuş aklı işte, oysa varmaya çalıştıkları uzaklar o anda aynalarındaymış (Toptaş, 2008, s. 60).

Anlatıda karşımıza çıkan *kuş* imgesi, kendi gerçeğini arayan insanı karşılar. Köyde kaybolan Güvercin'i, yani geniş anlamıyla bir kuşu arayan insanlar, aslında kendi gerçeğini ararlar. Roman boyunca farklı bölümlerde tekrarlanan *ayna yüklü kuşlar*, *aynanın üstündeki güvercin resmi*, *birbirine ayna*, *aynalı bir kuş* gibi ifadeler;

kuşun gölgesi olarak düşünebileceğimiz aynanın, ben kavramıyla bir bütünlük arz etmesi şeklinde okunabilir. Tasavvufi bir göndermeyle de incelenebilecek bu iki imge, okura, *Mantıku't-Tayr*'ı anımsatır. Bu eser; kuşların, padişahları olan Simurg'u arayış hikâyesidir. Uzun ve güç bir arayış yolculuğunun sonunda yalnızca otuz kuş kalır ve bu kuşlar Simurg'un sarayına ulaşır. Ancak her yeri aynalarla kaplanmış bu sarayda kuşların gördüğü tek şey, kendi yansımalarıdır. Yani *Gölgesizler*'de karşımıza çıkan her gölge, aslında yazarın çoğalttığı *ben*lerinin *gölgesiz* dediği gölgeleridir.

Yazar, romanda *varlık* meselesini *yokluk* imgesi üzerinden ele alıp bir tezatlık oluşturmuştur. Bunun yanında kendi varlığını arayan insanın varoluş sancısını da anlatı kahramanlarının yok olma edimini gerçekleştirerek somutlamaya çalışır. Bir arayışı zorunlu kılan buradaki yok olma, bireyin kendini var edebilmesi için sıkıştığı yaşam ve toplumsal erk karşısındaki duruşunu da simgeler.

2.2.2.2. Yabancılaşma ve iletişimsizlik

Gölgesizler'de ele alınan diğer temalar, *yabancılaşma* ve *iletişimsizlik*dir. Roman kişilerinin yaşadığı yabancılaşma, boşluğa düşme ve yalnızlık duygularının kaynağıdır. Öte yandan toplumun genelinde görülen iletişimsizlik de bireyin iç dünyasına sığınmasına ve yabancılaşmasına sebep olur. Romanda yabancılaşma o kadar baskındır ki kahramanlar, kendi varlıklarından kuşku duymaya başlar. Toplumun varoluş alanını daralttığı birey; çözümü kaçışta, intiharda ya da delilikte bulur.

Romanda bir leitmotive dönüşen, Cennet'in Oğlu adlı kahramanın köyün sokaklarında koşup, bağırarak “Kaar nedeem yağaar, kaar?” diye sorması, anlatı kahramanlarının içinde bulunduğu yabancılaşmayı gözler önüne serer (Toptaş, 2008, s. 98). Çünkü cevabını herkesin bildiği bu soru, devamlı tekrarlanarak kişilerin ona yabancılaşmasını sebep olur. Tekrarlanan durumların insanda yarattığı bu yabancılaşmanın daha üst boyutu, sürekli tekrarlı bir kısır döngüde ilerleyen hayata karşı bireyin yabancılaşmasıdır. Yazar, bu sıkıntılı döngüsellliği *siyah yılan* ve *zindan karası tespah* imgeleriyle ifade eder. Her iki imge de karamsar bir kapana kısılmışlığı ve çıkışsızlığı temsil eder.

Romanda ele alınan iletişimsizlik temasının bir boyutu da taşra ve merkez arasındaki kopukluğa bağlanır. Türk edebiyatında köy romanı türünde verilmiş eserlerde yaygın olarak karşımıza çıkan merkezi idarenin ve bürokratik işleyişin

eleştirisi, *Gölgesizler*'de de görülür. Devletin gölgesi, köyde yalnızca muhtarlık ofisinin önündeki bayrak direğinde dalgalanan bayraktan ibarettir. Bu da köylülerde, erişilmesi güç ve kutsal bir devlet şeması uyandırır. Bekçi'nin devlete dair izlenimleri bu anlamda dikkat çekicidir:

Bu sırada devlet, yanağına fiske vursan kan damlayacak kalın enseli adamlar hâlinde çevresini kuşatmıştır hemen. Adamların boşa geçen her dakikaya yandığı, aptallıklarla karşılaşmaktan midelerinin bulandığı, bakışlarından bellidir. Bu yüzden sinirlidirler herhâlde, 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 (Toptaş, 2008, s. 197-198).

Merkezî yönetimin taşrayla arasındaki iletişimsizliğin sebep olduğu soyut algı, roman kahramanları arasında sürekli bir korku, baskı ve güvensizlik ortamı yaratır. Köyde sadece devletin değil, dinin de yanlış inanışlarla algılandığı ve uygulandığı bir ortam vardır. Böylece köylünün zihnindeki iki üst otorite, Tanrı ve devlet; tahta minare, mavzer, bayrak ve asker kaputundan ibarettir. Bu imgelerle anılan otoritelerin yokluğu, kahramanların da değersiz ve kimliksiz hissetmelerine sebep olur.

Hasan Ali Toptaş romanda ele aldığı temaların ortaya konulduğu mekân olarak taşrayı seçmiştir. Yaygın olarak modern insanın yaşam karşısında yaşadığı sorunları, taşra insanları üzerinden vermiştir. Ancak yazar, evrensel anlamda insanın varoluşunu ilgilendiren konuları mekân ve kişi farkı gözetmeden güçlü bir gerçeklikle ortaya koymuştur. Bu son durumla, okurun eleştirel bir bilinç geliştirmesini sağlayan yazar, aynı zamanda onun kendi varoluşunu ve varlığının sınırlarını sorgulamasının da önünü açar.

2.3. Kayıp Hayaller Kitabı

2.3.1. Yapı Analizi

2.3.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı

Roman, çoğulcu estetik bir zeminde kurgulanmıştır. Bu zemini oluşturan ilk unsur, yazarın kullandığı “çoğul bakış açısı”dır (Tekin, 2006, s. 55). Bu bakış açısını, “içöyküsel anlatıcı” Hasan'ın bölünen “ben”lerinde görürüz (Kıran ve Kıran, 2007, s. 149). Bu “ben”ler, sırasıyla “1. Ben”, “2. Ben” ve “3. Ben” diye adlandırabileceğimiz; çocuk Hasan'ın kendi “ben”i, yarattığı hayalî bir karakter olan Hamdi'nin dedesinin

“ben”i ve kurguya dâhil olmayan ama Hasan’dan da bağımsız olmayan bir “dışöyküsel anlatıcı”dır (Kıran ve Kıran, 2007, s. 143).

Hasan ve Hamdi’nin dedesi “birinci tekil şahıs anlatım” ile dışöyküsel anlatıcı ise “üçüncü tekil şahıs anlatım” kullanılarak konuşturulmuştur. Romanda, “kahraman anlatıcı” Hasan’dır (Aktaş, 2005, s. 93). Anlatıdaki kahramanlar, kahramanların isimleri ve seçilen mekânlar ile bu mekânların isimleri; Hasan Ali Toptaş’ın çocukluk yıllarıyla örtüşür. Hasan için seçilmiş olan “otobiyografik karakterli” kahraman anlatıcı bakış açısı da bu durumu pekiştirir (Aktaş, 2005, s. 94). Yazar, kahraman anlatıcıya kendi adını vermiştir ve tıpkı onun gibi kendisi de iki çocuklu bir ailede büyümüştür. Çocukluğunu, Denizli’nin Çal ilçesinin Baklan kasabasında geçirmiştir ve kahramanı için –net biçimde belirtilmese de- aynı mekânı kullanmıştır.

Yazar ve kahraman anlatıcı Hasan arasındaki benzerliklerden biri de her ikisinin Hamdi isimli bir arkadaşına sahip olmasıdır:

“Hamdi ile iyi arkadaşlık, o tıpkı Kayıp Hayaller Kitabı’ndaki gibi dedesi ve babaannesini 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, s. 64)”.

Yazarın “Taşranın da Ötesinde” denemesinde bahsi geçen; kasabadaki sinema salonunun işletmecisi Sinemacı Şerif, bu romanda da karşımıza çıkar (Toptaş, 2008, s. 27). Yazar ve kahraman anlatıcı arasında doğrudan ya da dolaylı kurulabilecek benzerliklerden biri de postmodern anlatılarda gördüğümüz “oyunsal tavır” a işaret eden Hasan ve onun dedesi Ali’nin adlarının birleştirilmesiyle yazarın tam adının ortaya çıkmasıdır. Ayrıca dedesinin mezarında yazan “Tektaş” soyadı da yazarın “Toptaş” olan soyadını çağrıştırır.

Romanda, anlatıcı merkezi sürekli değişir. Bu da anlatıcıların olaylara bakış açıları ve öznel tavırlarının, her seferinde farklı biçimlerde karşımıza çıkmasına sebep olur (Sağlık, 2008, s. 308). Bu değişkenlik; anlatı boyunca nelerin gerçek, nelerin kurmaca olduğu kısmında belirsizlik yaratır. Romanda leitmotive gibi kullanılan “belki”, “sanki”, “sözgelimi”, “ola ki”, “herhâlde”, “bilmiyorum”, “ya da”, “tut ki” gibi belirsizlik belirteçleri de bu durumu pekiştirir (Tekin, 2006, s. 251). Postmodern metinlerde karşımıza “gerçek” e yaklaşımdaki farklılık olarak çıkan bu belirsizlik, anlatıya dair farklı okumaların da önünü açar.

Anlatıda, yukarıda bahsettiğimiz durumu şu olayla somutlayabiliriz. V. kısımda Hasan'ın, VI. kısımdaysa Hamdi'nin dedesinin bakış açısıyla Hamdi'nin dedesinin Kevser'in peşini bırakmayan ala köpekle kavga etmesi ve Hasan'ın babası Hicabi ile annesinin kavga etmesi olayları aktarılır. Olaylar, kahramanların o anki psikolojilerine göre okura farklı anlatılır. VI. kısımda Hamdi'nin dedesinin bayat bir yufka yığını olarak anlattığı durumu; V. kısımda Hasan, Kevser'in öyküsündeki çocuğun, şeker sanıp yediği afyon sütünü çağrıştıracak biçimde anlatır. Bakış açılarındaki bu farklılık; VII. kısımda Hasan'ın Hamdi ile yer değiştirip kendisine ve yaşamına Hamdi'nin gözüyle bakmasıyla sürer. Yazar, bakış açısını değiştirmenin yanında, bazen de tüm kahramanları aynı anda konuşturarak karmaşık bir çokselsliliği kullanır. Sözelimi, Hicabi'nin Hidayet tarafından bıçaklanıp bıçaklanılmadığı kısmında herkes bir şeyler söyler. Bu bölümde ne yaşandığı, belirsizdir. Belirsizliğe sebep olan, kahramanların olaylara bakış açılarıdır. Hasan, çocuk olduğu için hayal ve gerçeği karıştırır. Yine Hamdi'nin Dedesi yaşlı olduğu için belirsizliğin sürmesine neden olur. İki bakış açısında da öznellik hâkimdir.

Anlatıda, “iç monolog” yöntemiyle konuşturulan anlatıcı, Hamdi'nin Dedesi'dir (Tekin, 2006, s. 264). Bu tekniğin kullanılması; Dede, düşsel bir kahraman olduğu için mecburi bir seçim olmuştur. Dede'nin konuşurken kullandığı “gülüm” ve “gökçe gelin” hitapları dikkat çeker:

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 çığlıklarıyla kasaba ansızın cehenneme dönmüştü de gökçe gelin, hemen hemen herkes afallamıştı (Toptaş, 2013, s. 253).

Romanda, kahraman anlatıcıların, yaşanan gerçeküstü durumları yadırgamadıkları görülür. Bu durum, *büyülü gerçekçi* olarak adlandırılan metinlerde görülen bir durumdur (Turgut, 2003, s. 23). Örnek olarak Hasan, Kevser'in öldürdüğü kocası Hidayet'in “ala köpeğe” dönüşüp Kevser'in çevresinde dolaştığına inanır. Anlatı boyunca bazen insanlar köpeğe, bazen de köpekler insanlara dönüşür. Metnin sonuna doğru, Hamdi'nin Dedesi kuşa dönüşür. Anlatıda, hayal ve gerçeklik iç içe geçmiştir.

Bakış açılarında dikkat çeken diğer bir kullanım; metindeki üç anlatıcının bazen romandaki öteki kişilerle yer değiştirip birbirine karışmasıdır. Bu anlatıcılar, bazen de üst üste biner. Bu anlamda, kuşa dönüşen Hamdi'nin Dedesi'nin öldüğü kısımda;

Hasan, Hamdi'nin Dedesi ve yazarın konuşmalarını çoksesli bir şekilde aynı anda duyarız:

(...) bu kuşun derdi nedir acaba, diye yaklaşım 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 hâlde göründü; sonra ben kendime bakıp neredeyse yıllar önce kaybettiğim canciğer bir arkadaşla karşılaşmışçasına, Hasan bu, diye mırıldandım ve Hasan'ın aynı şekilde, aynı şaşkınlığı yaşayan kırık bir sesle mırıldandığımı duyar gibi oldum(...) (Toptaş, 2013, s. 267).

Kayıp Hayaller Kitabı'nda, Kevser'in hikâyesinin her parçası, dağınık bir şekilde yerleştirilmiştir. Hikâyenin parçaları kronolojik olarak gruplandırıldığında ilk parçanın, bir halk hikâyesi biçiminde kurgulandığı ortaya çıkar. Romancı, halk hikâyelerinde karşımıza çıkan aşk, tek evlat, engel, kız kaçırma gibi motifleri kullanmıştır.

Yazar, romanda geleneksel anlatı türlerinden biri olan “masal”ı kullanmıştır. Kevser'i masallar diyarına götüren Hasan, onu herkesi gençleştirip güzelleştiren masal diyarındaki gezginle tanıştır. Ancak Hasan ve Kevser masal diyarının insanları değildir. Bu durum anlaşılır ve oradan kovulurlar. Bu kısımda dikkat çeken bir yapı özelliği de, üç sayfa boyunca nokta konmadan devam eden bir dil kullanımındır (Toptaş, 2013, s. 61).

Anlatıda Hasan'ın düş dünyası, okuru bir ara Kurtuluş Savaşı yıllarına götürür. Burada Hasan, Kuvayimillie saflarında Yunanlara karşı savaşan bir asker olarak karşımıza çıkar. Bu kısımda adları geçen Kuvayimillie birliği komutanı olan Yüzbaşı Tahir Fethi ve savaşın yaşandığı yerler arasında bulunan Hacı İlyas Sırtı, romanda kurmaca gerçeklik ve tarihsel olayların iç içe sunulmasını sağlamıştır.

Kevser'in hikâyesinin ikinci kısmını film oluşturur. Film, romana “kolaj tekniği”yle yerleştirilmiştir (Aktulum, 2007, s. 223). Bu tekniğin kullanımı, filmin anlatıya montajlanmasıyla şeklinde olmuştur. Sinemacı Şerif, farklı filmlerden parça parça bölümler olarak bir film bobini oluşturur. Bu bobini takmasıyla kasabaya sesler yayılır. Bu kısımda dikkat çeken durum, filmin başkasına ait olmamasıdır. Film, Hasan'ın kurgusudur. Romancı, böyle yaparak metnin içinde gerçekleşen bir “iç metinlerarası”lık yapmış olur (Aktulum, 2007, s. 89). İç metinlerarasılık tekniğinin kullanılması, helezonik bir yapının oluşmasına neden olmuştur.

Yazar, Kevser'in bütün hikâyesini, romana “anlatı içinde anlatı” tekniğiyle yerleştirilmiştir (Aktulum, 2007, s. 158). Kevser'in hikâyesi, bir ayna işlevi görerek ana hikâyeyi yansıtır.

Kevser'in hikâyesinin anlatıldığı film, Hasan'ın bakış açısıyla romana yansır. Yazar, bunu yaparken “sahne tekniği”ne başvurur (Stevick, 2010, s. 52). Bu teknik, okuyucunun kendisini anlatılanların içerisinde bulmasını sağlar. Ayrıca, olayların hep şimdiki zamanda yaşandığı izlenimini uyandırır. Bunun yanında yazarın; okura sinemacı Şerif'in sinema salonundan arada duyurduğu pat pat sesleri, anlatımda şimdiki zamanın hikâyesini kullanması ve sahneleme yöntemine başvurması, romanı bir film olarak tasarladığını düşündürür. Yine Hüseyin'in baltayla süt beyaz atı öldürdüğü ve Celil'in evindeki eşyaları ateşe verdiği sahne de önemlidir. Çünkü bu sahnede olaya şahit olanlar, bir film seyreden izleyicilere dönüşür.

Romanda “leitmotiv”ler, önemli yer tutar. Her leitmotiv, farklı bir işlevle kullanılmıştır (Tekin, 2006, s. 251). Hasan'ın babasının yürüyüşü için “yampiri”, gözleri için ise “pörtlek” sıfatları kullanılır. Bu sıfatlar, kahramanın “dış görünüşü”nü tanımlayan leitmotivlerdir (Tekin, 2006, s. 252). Celil'in evden çıkmasına izin vermediği karısı Nesime, beyazlaşır. Metinde olumsuzlukları çağrıştıran “beyaz” renk, Nesime'nin Almanya'ya gitmesi ve Celil'le iletişimi kesmesi ile somutlaşır. “Beyaz”ın kullanıldığı bölümlerden biri, sevdiği adamla evlenmek için bekleyen Kevser'in kasabaya gelen süt beyaz atlı bir yabancı tarafından kaçırılmasıdır. Bu bölümde, halk kültürü kalıplarından biri olan “beyaz atlı prens”e gönderme yapılmıştır. Halk kültürüne göre, *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, s. 7). Ancak Kevser'i kaçırın beyaz at, Kevser'i mutlu etmez; aksine ona mutsuz bir yaşam getirir. Kasabada at sahibi olan sadece Celil vardır. Onun atı da Hidayet'inki gibi süt beyazdır. Celil, her gün karısı Nesime'yi döver ve dışarı çıkmasına engel olur. Nesime “Günyüzü” görmez; “kulakları duyacağı her sese sağır, gözleri göreceği her şeye kör” bir şekilde eve hapsolür (Toptaş, 2013, s. 229). Daha sonra, Celil karısını Almanya'ya işçi olarak gönderir. Almanya'ya giden Nesime, Celil'e bir daha mektup göndermez. Karısından haber alamayan Celil, beyazlığıyla Nesime'yi anımsatan atını, kardeşi Hüseyin'e satar. Süt beyaz at, Hüseyin'e de uğursuzluk getirir. Sakin bir kişiliği olan Hüseyin, herkesle kavga etmeye başlar. Anlatının sonuna doğru Hüseyin kendini kaybeder ve baltayla süt beyaz atı öldürür.

Romanda kullanılan kimi leitmotivler, dönüşüm izleği açısından önemlidir. Bunlardan biri, “gırç gırç öten körüklü çizmeler”dir. Bu çizmeleri, ilk olarak filmde

baba rolünde çıkan Hidayet'te görürüz ve şiddeti çağırıştırır. Daha sonra ise Celil'in ayağında görürüz. Filmdeki evde yer alan eşyaların aynısı Celil'in evinde de vardır. Yine iki hikâyede yer alan “biber yarım”ı tekrarı dikkat çeker. Bu “yarımlık”la anlatıya parça parça dağıtılmış hikâyeler, birbirinin tamamlayıcısı olur.

Romanda, Kevser'in sımsıkı tutup arkasından sürüklediği ve içinde ne olduğunu kimseye söylemediği bir torbası vardır. Bu unsur, anlatıda çözülmeyen bir gizem olarak kalır. Ancak torbada Kevser'in kocasını öldürdüğü taş olduğu sezdirilir. Oğlu ölünce akli dengesini yitiren Kevser, ormanda dolaşırken kendisiyle aynı durumda olan kocasıyla karşılaşır. Bu karşılaşma, romanda şöyle aktarılır:

“Güneşin altında pırıl pırıl yanan bembeyaz bir taş hizasında durup, elini gözlerine siper ederek o da ona bakıyor aynı anda (Toptaş, 2013, s. 28)”.

Daha sonra Hidayet'in başı, taşla ezilmiş şekilde ölüsü bulunur. Dolayısıyla Kevser'in torbasında sürekli gezdirdiği gizem unsuru, kocasını öldürdüğü bu “beyaz taş” olarak düşünülebilir.

Romanda kullanılan anlatım tekniklerinden biri, postmodern anlatılarda sıklıkla kullanılan “üstkurmaca”dır. Üstkurmaca, en bilinen tanımıyla ‘roman teorisini’ roman yazma pratiği içerisinde gösterme işidir (Demir, 2008, s. 357). Üstkurmaca, postmodernistlerin gerçeklik unsurunu sorgulayıp yazına onu bir oyun olarak yansıtmasıdır.

Anlatının sonunda Hasan, kasabadan kaçmaya karar verir ve arkadaşı Hamdi'nin evine gider. Hamdilerin evinde annesini görür. Kahraman, annesine Hamdi'nin nerede olduğunu sorar ve annesi ona, “Hamdi de kim?” diye sorar (Toptaş, 2013, s. 232). Yazar, bu soruyla, romanda anlatılanların Hasan'ın düşleri olduğunu, yani kurgu olduğunu ilan eder. Romanın sonunda yaşanan bu olay, okuru sarsıp üzerinde tuhaf bir etki yaratır. Bu durum, “üst kurmacanın yabancılaştırma etkisi”nden kaynaklanır (Ecevit, 2008, s. 147). Yıldız Ecevit, bu etkiyi, “Okurun metinde anlatılanları gerçek olarak algılamaması ve kendini anlatılanların bir parçası olarak duyumsamaması” şeklinde tanımlar (Ecevit, 2008, s. 130). Romanda, düş kuran kahramanlar, beklenmedik bir anda gerçeklerle yüzleşmek zorunda kalırlar. Hasan, hayal kurarken çoğu zaman aniden annesiyle karşılaşır. Bu karşılaşma, Hasan'ın her seferinde garip duygular yaşamasına sebep olur. Romancı bu duyguyu, metnin sonunda okura yaşatır. Hasan'ın hayallerinin karşısında duran gerçeğin de bir kurmaca olduğu anlaşılır ve üstkurmacanın oluşturduğu çok katmanlı bir yapı inşa edilmiş olur.

Başıkişi Hasan, yaşadığı olumsuzluklardan uzaklaşabilmek için “siyah ciltli defteri”ni yanından ayırmaz ve ona, sürekli yazı yazar (Toptaş, 2013, s. 272). Anlatının sonunda, anlatılanları kurmaca olduğunun ortaya çıkması, romanın Hasan’ın defterine yazdıklarından ibaret olduğunu gösterir. Bu kullanım, Kubilay Aktulum’un metinlerarası bir imge olarak belirlediği “yeniden yazmak”durumunu çağrıştırır (Aktulum, 2007, s. 236). Çünkü Hasan, anlatı boyunca Kevser’in hikâyesiyle beraber kendi başından geçenleri, yeniden yazar. Anlatı içimde yazma işleminin vurgulanması, üstkurmacanın kullanıldığı yerlerdendir.

Romanda yazar, bazen örtük bazen de açık bir biçimde anlatılanların kurmaca olduğunu okura söyler. Bu bağlamda kahramanların üst üste gelip hikâyelerin birleşip tek çizgide ilerlediği, Hasan’ın Kevser’le birlikte olduğu kısım önemlidir:

(...) 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 diziyor 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 (...) (Toptaş, 2013, s. 226).

Yukarıdaki alıntıda geçen, “şu anda hangi okurun gözünde tekrar tekrar yazılıyorum” sözü, roman eleştirisine gönderme yapar. Postmodern eleştirinin, metnin anlamlandırılması kısmında okurun aktif olması gerektiğini ifade eder. Bu ifadeye göre, her okur metni kendisine göre anlamlandırıp tekrardan üretir.

Romanda, farklı bakış açıları kullanılmıştır. Metinlerarasılık, üstkurmaca ve kolaj tekniği gibi postmodern anlatılarda karşımıza çıkan anlatım tekniklerinden yararlanılmıştır. Romancının, farklı işlevler yükleyerek kullandığı leitmotivler de romanın döngüsel yapısının oluşumunda etkin rol oynamıştır.

2.3.1.2. Olay örgüsü

Kayıp Hayaller Kitabı, romanın başkahramanı Hasan’ın tasarladığı dünyada, düş ve gerçeğin iç içe geçtiği bir yapı üzerine inşa edilmiştir. Bu kurmaca dünyada, olaylar çizgisel bir doğrultuda ilerlemez; onun yerine “birden çok vaka zincirinin iç içe

geçmesi” durumu görülür (Çetişli, 2004: 63). Yani olay örgüsü, helezonik bir zemin üzerine kurgulanır. Romanda, “metin halka”ları sürekli dönüşerek tekrarlanır. (Aktaş, 2005, s. 51).

Anlatıda Hasan, sürekli kavga ve gürültülerin yaşandığı ve yoksulluk içinde olan bir ailede yaşar.

Anlatıda, olay örgüsü paragraf başı yapılmadan doğrudan eksilteli bir cümleyle başlatılmıştır: “Dışarıda, Sinemacı Şerif’in jeneratöründen yükselen pat pat sesleri... (Toptaş, 2013, s. 5).”

Giriş, işitsel bir motif taşır. Olay örgüsüne bu şekilde giriş yapılması, Hasan ve Hamdi’nin kaçak bir şekilde girdikleri sinema salonunda seyredecekleri filmin başladığı bilgisini okura verir ve romanın da bir sinema filmi gibi düşünülmesini sağlar. Romanın, bir sinema filmi olduğu izlenimi, şu ifadelerle de desteklenmiştir:

“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 (...) (Toptaş, 2013, s. 157)”.

Olay örgüsünün birinci metin halkasında, Hasan ve Hamdi’nin kaçak olarak girdikleri sinema salonu ve burada seyrettikleri film anlatılır. Bu film, anlatıya Hasan’ın gözünden aktarılır. Beyazperdede, “kıpırdayıp konuşmayan koskoca bir bahçenin ortasında, daha o yaşta yapayalnız” bir çocuk görülür (Toptaş, 2013, s. 9). Bu çocuk, üç dört yaşlarındadır. Bahçede oradan oraya koştururken, ekilmiş acı biberlerden birini ısırıp ağlamaya başlar. Bu esnada, süt beyaz atıyla bir adam eve gelir. Bu adam, çocuğun babasıdır ve çocuğun ağlamasına sinirlenip ekmek evinde yufka açan annesini döver. Çocuk annesini korumaya çalışır ancak baba çocuğa da bir tekmeyle vurur. Sonrasında çocuğunu dövdüğü için pişman olan baba, ona heybesinden çıkardığı şekerleri verir. Çocuk, şekerleri yerken baba, anneye kavga etmeye devam eder. Ancak şekerleri bitiren çocuk, babasının heybesini karıştırıp, şeker sandığı afyon sütünü heybeden alıp yer ve ölür. Bu olay, babanın afyon kaçakçılığı yaptığını ortaya çıkarır ve baba, köyden kaçar. Muhtar, çocuğun ölüm sebebini anlamak ve devlet yetkililerini haberdar etmek için, ilçeye gider. Ancak teşhis ve otopsi için gelecek kişiler gecikince çocuğun cesedi, günlerce gömülmez. Ceset kokmaya başlar ve çevreden kimse, anneye yardım etmez. Otopsi biten cesedi, anne tek başına diker. Sonrasında da çocuğunu gömer ve evini yakar. Bu olaydan sonra, anne ve babanın varlığı belirsizleşir. Herkes,

yangında annenin de öldüğünü düşünür. Ancak kaçak bir şekilde atıyla dağlarda gezen baba, anneye karşılaşır. Bu karşılaşmadan sonra, babanın yüzü parçalanmış hâlde cesedi bulunur. Olay mahalline gelen doktor, komutan ve savcı; kimin bu cinayeti işleyebileceği hakkında konuşurken, Sinemacı Şerif; Hasan ve Hamdi'yi yakalayıp salondan dışarı atar.

Olay örgüsünün ikinci bölümü, birinciyle aynı biçimde başlar. Ayrıca bu bölümde, anlatılan filmin, Hasan'ın hayali bir tasarımı olduğu anlaşılır. Bu durum, olay örgüsündeki “gizem ya da şaşırtma unsuru”nu (Forster 1985: 130) oluşturur. Romandaki bu kesit, okurda uyandırdığı ayrışıklık izleniminden ötürü ana hikâyeden kopuk gibi görünür. Ancak olay örgüsü ilerledikçe Kevser adlı karakterin merkezini oluşturduğu iç hikâyedeki metin halkalarından biri olduğu anlaşılır. Anlatıda geçen bu film, “kurmacanın kurmacası” (Ecevit, 2006, s. 97) olarak nitelendirilebilir.

Kevser'in hikâyesi, olay örgüsünün “çekirdek” (Aktaş, 2005, s. 66) vakasını oluşturur. Bu bölüm, Kubilay Aktulum'un, “anlatı içinde anlatı” olarak tanımladığı (Aktulum, 2007, s. 160) yapıyı örnekleyecek biçimde metne yerleştirilmiştir. Bu parçalı yapıya dayanarak, vakalar oluş sırasına göre sıralandığında birinci halkayı Hasan'ın, “oldukça eski bir hikâyeydi bu ve sık sık tekrarlanırdı.” dediği parça oluşturur. Bu yapıdaki ikinci halkayı ise, film oluşturur. (Toptaş, 2013, s. 72).

Hasan'ın aktardığı parçadaki üslup ve kullanılan motifler, halk hikâyesini çağırır. Kevser ve Ali'nin aşk hikâyelerinin anlatıldığı bu kısmı yazar, “ortak metin”den (Aktulum, 2007, s. 218) parçalar olarak metinlerarası bir yöntemle oluşturmuştur.

Öyküdeki aksiyonu, Kevser ve Ali'nin birbirine âşık olması harekete geçirir. Ancak bu aşk, birtakım sebeplerden dolayı nihayete ermez. Önce Kevser'in babası Bekir, düğünü erteletmek için devamlı bahaneler uydurur. Bu bahanelere öfkelenen Ali'nin babası, Bekir'le inatlaşarak yeni bahaneler öne sürer. Aileler, böyle davranarak âşıkların evlenmelerine engel olurlar. Bu engel durumu, halk hikâyelerindeki “engel motifi”ni (Sezer, 2010, s. 97) andırır. İki tarafın ürettiği bahanelerle evlilik sürekli ertelenir ve bu bekleyiş, hikâyedeki gerilimi artırır. Gerilim, Kevser'in “sütbeyaz atlı” bir yabancı tarafından kaçırılmasıyla iyice artar. Bu olaydan sonra Ali, evlerindeki sedire uzanarak bir daha kalkmaz. Öte yandan Kevser, getirildiği köyden kasabasına dönmek için devamlı kaçış planları yapar. Bu planlar, Kevser'in bir bebeğinin olmasıyla

sonlanır. Kevser, kaderine razı olmayı mecburen kabullenir. Bu hikâye, “ümitsiz aşk motifi” (Aslan, 1990, s. 43) üzerine şekillenmiştir.

İç hikâyedeki üçüncü metin halkasını, Kevser’in çocuğunun ölümüne sebep olan kocası Hidayet’i öldürmesinden sonra gelişen olaylar oluşturur. Kevser, aklını yitirmiş bir biçimde kasabasına döner. Bu metin halkası, merkezinde Hasan’ın bulunduğu “çerçeve hikâye”yle (Çetin, 2009, s. 198) birleştirilmiştir. Bu çerçeve içerisinde, Hasan’ın kurguladığı film ve halk hikâyesi

Hasan’ın ailesinde iletişimsizlik sorunu vardır. Bu iletişimsizlik, sevgiyi de yok etmiştir. Hasan, içinde bulunduğu gerçeklerden hareketle düşler kurar. Farkında olmadan kafasında başka bir ev yaratır. Bu evde, anne ve babanın yoktur. Sadece karısını seven ve Hamdi adlı torunuyla yakından ilgilenen bir dede vardır. Bu kişiler, anlatıdaki kahramanların “ideal ben”leridir. Hamdi’nin dedesi, Hasan’ın ölmüş dedesinin ideal “ben”idir. Hamdi’nin Dedesi, Hasan’ın dedesinin pısrıklığının aksine dirençli ve güçlü bir karaktere sahiptir. Hamdi ise, huzurlu bir ailenin çocuğudur ve Hasan’ın aksine; mutlu ve kaygısızdır.

Olay örgüsünde farklı bakış açıları kullanılarak olayların olabilirliği sınanmıştır. Bu bakış açılarından biri, Hamdi’nin dedesindedir. Hasan’ın dedesi gibi, o da Kevser’e âşıktır. Hamdi’nin Dedesi’ne göre; yaşanan olumsuzlukların sorumlusu, Hasan’ın dedesidir. Çünkü o, hızlı davranıp Kevser’i kaçırmadığı için bu durumlar yaşanmıştır. O, her gün Kevser’i görmek umuduyla sokaklarda dolaşır.

Hamdi’nin Dedesi, kimseyle iletişim kuramaz. Sıklıkla Hasan’ın dedesinin mezarına gidip onun mezar taşıyla konuşur. Romanda, büyülü gerçekçi türde karşımıza çıkan “doğüstü olayların sıradan olarak algılanıp olağanüstü olay veya karakterlerin edebi gerçekliğin somut bir parçası olarak kabul edilmesi” (Özüm, 2009, s. 30) durumu vardır.

Evinde anne ve babasının kavgasından duyduğu huzursuzluktan kaçmak için Hasan, Kevser’in evine kaçır. Kurguyu biçimlendiren dönüşüm izleğinin görünür kılındığı bu metin halkasında, Hasan Hamdi’nin Dedesi’ne dönüşerek Kevser’le birlikte olur. Kevser’in kollarında sabahlayan Hasan, uyandığında annesini karşısında görür ve başından geçenlerin bir düş olduğunu anlar.

Hasan’ı, annesi yoksulluk ve şiddetin olduğu ev ortamlarından uzaklaştırmak için, onu Celil dayısına gönderir. Hasan, Celil dayısının sakin tavırları sebebiyle ilk zamanlar onların evinde mutludur:

(...) Celil dayısının evine değil de sanki sessizliğiyle ün salmış ıssız bir adaya, ya da sakin ve تنها bir tülkeye, 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 öfkesez ve yumuşak oluşuna şaşıtı biraz (...) (Toptaş, 2013, s. 237).

Olay örgüsünün bu kısmı, küçük bir metin halkası şeklinde karşımıza çıkar. Celil dayısının ve Nesime'nin hikâyesi, Kevser'in hikâyesiyle büyük ölçüde benzerlik taşır. Kevser'i kaçıran süt beyaz atlı Hidayet gibi Nesime'yi kaçıran Celil'in de süt beyaz atı vardır. Yine Celil de Hidayet gibi körüklü çizmelerini "gırç gırç" öttürür ve her iki karakter de kaçakçılık yapmaktadır.

Celil, ailesinin yoksulluğunu bitirebilmek, için Nesime'yi Almanya'ya gönderme kararı alır. Nesime, başlarda kasabaya mektup gönderse de bir süre sonra mektupları kesilir. Bu durumdan ötürü Celil, kendini içkiye vererek kasabalılara küfreder. Bir müddet sonra da süt beyazlığıyla Nesime'yi anımsatan atını satılığa çıkarır. Bu bölümde aksiyon unsurunun yükselmeye başlar. Çünkü Celil, bir türlü atını satamaz ve atı tüfeğiyle vuracağı esnada Hasan'ın öteki dayısı Hüseyin, Celil'e engel olup atı kendisi satın alır.

Hasan'ı, süt beyaz atı ve Celil'in küçük kızını da alan Hüseyin; onları kendi evine götürür. Ancak normal hayatında sessiz bir karakter olan Hüseyin, süt beyaz atı satın aldıktan sonra değişir. Çok öfkeli ve herkesle ters düşüp kavga eden birine dönüşür. Hüseyin'in hikâyesinde gerilim, sona doğru artar. Sonunda kendini kaybeden Hüseyin; süt beyaz atı, baltayla öldürür. İç hikâyede Kevser'in evini yaktığı sahne gibi o da Celil'in evindeki eşyaları dışarı çıkarıp yakar. Bu vaka halkası, romandaki aksiyon unsurunun en yükseğe çıktığı halkadır.

Romanda, olaylar sürekli bir düş hâlinde yaşanır. Bu durumdan kaynaklanan belirsizlik, romancının gizem ögesini anlatının sonuna kadar korumasını sağlar. Hüseyin'in çıkardığı yangından ateş alan çocuklar, Kevser'in evini ateşe verirler. Anlatının başında verilen filmde Kevser'in evinin yandığı bir sahne vardır ve bu sahne aynen tekrarlanmış olur. Aslında roman, bu yangın sahnesiyle başladığı yere geri dönmüştür. Tekrarlanan vakalarla anlatıda, helezonik bir yapı oluşturulmuştur.

Hamdi'nin Dedesi, bir kuşa dönüşür ama Kevser'in ölümüne engel olamaz. Kevser, onun varlık nedenidir ve Kevser ölünce o da ölür. Bu durum, şu sözlerle ifade edilir:

“(…) kasaba uyanışı olamayan derin bir uykuya yatmış ya da Kevser’le birlikte toprağa gömülmüş gibi hiç kıpırdamadan, öylece susuyordu (Toptaş, 2013, s. 270)”.

Anlatının sonunda ailedeki herkes, evdeki huzursuz ortamdan kaçmak için evden uzaklaşmaya çalışır. Hasan’ın annesi, her gün komşulara gideceğini söyleyip evden çıkar. Bu durumdan rahatsız olan baba da eve uğramaz olur. Evde yalnız kalan Hasan, alacaklılar karşısında ne yapacağını bilemez ve kasabadan kaçmaya karar verir. Sahip olduğu tek arkadaşı olan Hamdi’yle birlikte gitmek ister ve Hamdi’nin evine gider. Hasan, Hamdilerin evinde annesini görerek şaşırır. Annesine, Hamdi’nin nerede olduğunu sorar. Annesinin ona verdiği cevap, romanı sonlandırır:

“Hamdi de kim? (Toptaş, 2013, s. 282)”.

Anlatıyı sonlandıran bu soru, okurda şaşırtıcı bir etki yaratır. Çünkü roman boyunca aynı düzlemde ilerleyen kurmaca ve gerçek, bu soruyla birbirinden ayrılır. Yazarın, kurgu ve gerçeği iç içe geçirerek oluşturduğu gizem ögesi açık edilmiş olur. Hasan’ın kendi kafasında yarattığı hayali dünya, bu soruyla gerçek dünyadan ayrılır ve gün yüzüne çıkar. Hasan’ın, Hamdiler diye gittiğini sandığı ev, aslında kaçmak istediği kendi evidir. Annesinin “Hamdi de kim?” dediği bölümde, Hamdi diye birinin olmadığı ortaya çıkar. Hasan’ın gerçek dünyaya karşı yarattığı alternatif düş dünyası, anlatının sonunda ortadan kaybolur.

2.3.1.3. Zaman

Romanda takvimsel, çizgisel ve belirli bir zaman söz konusu değildir. Bunun aksine; dağınık, sınırları belirsiz, rasyonelitenin dışında seyreden psikolojik bir zaman anlayışı vardır (Emre, 2006, s. 170) Roman kahramanı Hasan’ın düş gücünün şekillendirdiği bu psikolojik zaman dilimlerinin kronolojik sıraları, sürekli değişip birbirine dönüşür ve görecelikle ilerler (Tekin, 2006, s. 115).

Yazar, anlatıda geçen zamanların hepsini şimdiki zaman üzerine inşa etmiştir. Romancı, bu şimdiki zamanın devamlılığını sağlamak için de “dramatik metot” (Stevick 2010, s. 234) “iç monolog” (Stevick, 2010, s. 236) ve “sınırlı bakış açısı” (Stevick 2010, s. 237) yöntemlerinden yararlanmış. Hasan’ın bütün ayrıntılarına hâkim olduğu film, dramatik metotla aktarılmıştır. Yine Kevser’in hikâyesinin şimdiki zaman içerisinde anlatıldığı kısımda, okur kendisini olayların seyri içerisinde bulur. Bu bölümde, olay geçmişte yaşanmış olsa da “vaka zamanı” (Aktaş, 2005, s. 116) ve “anlatma zamanı”nın

(Aktaş, 2005, s. 108) kesişmesi söz konusudur. Romanda anlatılanların Hasan'ın kafasında kurduğu düşler olduğu göz önüne alındığında metnin bütününde gizli bir iç monologun hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Anlatıda, roman kahramanlarından Hamdi'nin Dedesi de iç monologla konuşturulur.

Romanda, zaman belirleme aracı olarak doğaya hâkim olan dönemsel ve mevsimsel zaman sözcükleri kullanılmıştır. Bunlar: “arpa zamanı”, “bağbozumu” gibi halk arasında kabul gören zaman belirteçleridir. Öte yandan zaman, tekdüze bir şekilde ilerlemez. Yazar; romanda zamanın hızını, olaylara göre göreceli olarak belirler. Bu anlamda özellikle Kevser ve Ali'nin kavuşmalarının ötelendiği, yani bekleme sürelerinin arttığı bölümdeki zamanın ilerleyişi örnek gösterilebilir:

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 perdelere 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 masalarda, ihtiyarların anlattığı hikâyelerde ve hatıralarda ölebiliyor (Toptaş, 2013, s. 88-89).

Romanda kronolojik zaman, açıkça verilmemiştir. Yalnız metin içinde verilen bazı bilgiler, bize zamana dair tahmin yürütmemizde yardımcı olur. Sözgelimi; Hasan'ın hiç görmediğini ifade ettiği dedesinin mezar taşındaki doğum ve ölüm tarihleri, “D. 1907- Ö. 1957” (Toptaş, 2013, s. 182), kasabaya elektrik çekilmesi, Anadolu'da bir taşrada sinemanın bulunması, kahramanlardan Nesime'nin Almanya'ya işçi olarak gönderilmesi gibi durumlar, kronolojik zamanda 1970'leri işaret eden göstergelerdir.

Romanda zaman ögesi, çok boyutlu bir biçimde kurgulanmıştır. Romanda zaman, yalnızca olayların belli bir düzende ilerlemesini sağlayan bir araç olarak kullanılmamıştır. O; aynı zamanda romancının farklı bakış açılarından, farklı yaklaşımlarla gözlemleyerek şekillendirdiği bir ögedir.

2.3.1.4. Mekân

Romanda olayların yaşandığı mekân, bir kasabadır. Metinde geçen “Çal”, “Çökelez”, “Dağal” ve “Acıpayam” gibi yer isimleri ve anlatılan olaylarda

otobiyografik unsurlar bulunması; mekân olarak Hasan Ali Toptaş'ın çocukluğunun geçtiği Denizli'nin Çal ilçesinin Baklan kasabasını çağırır. Ancak burada üzerinde durulması gereken durum, mekânın gerçeklikle olan bağlantısından ziyade bu mekânın niçin seçildiği ve ona yüklenen işlevdir. Romancının, olay örgüsü için taşrayı seçmesi dikkate değerdir. Taşra, “bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarılık” (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1917) anlamlarına sahiptir. Bu açıdan bakıldığında dışarıda olanın önemsizliği, mahrumiyet ortamı, yoksulluk ve çaresizliğin sebep olduğu engellenmiş izleğini beslemesi açısından taşra seçimi önemlidir.

Yazarın mekân tasvirleri, kasabanın ruhunu temsil ettiği için, dikkate değerdir:

“Eğri büğrü sokaklar”, “kocaman bir yalnızlığın içinde donup kalan isli bacalarıyla kırmızı kiremitli çatılar”, “karanlık ağızlarıyla sokağa bakan ve gelip geçerken insana gıcırtyla açılıverecekmiş hissi veren sıra sıra avlu kapılar(...) (Toptaş, 2013, s. 185-194-215)”.

(...)

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 (...) (Toptaş, 2013, s. 153).

Mekânın kahramanlar üzerinde yarattığı bu huzursuzluktan, kahramanlar kaçmak isterler. Bunlardan biri, anlatı boyunca kasabadan kaçma düşleri olan Hasan'dır. Hasan'ın yaşadığı ev, metin halkalarının biçimlendirilmesinde ilk sırada yer alır. Hasan'ın gözünden evinin görünümü, şu şekildedir:

Evimiz orada, topraktan fırlamış dev dişlerine benzeyen bıçak sırtı taşların birdenbire kırmızıya dönüştüğü yerdeydi. Dedemin babasının ta fi tarihinde yaptığı bu iğreti şeye anneme göre ev denemezdi aslında; dense dense belki birkaç tanımın da ısrarıyla, ancak tavuk kümesi denirdi. Yarısına kadar nemden göveren eğri büğrü duvarlardan hiçbiri ötekinin boyunda değildi çünkü ve bu hâliyle 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 (Toptaş, 2013, s. 58-59).

Hasan'ın evini betimlerken kullandığı bu ifadeler, aslında bir insanı andırır. Bu betimlemeler, dünyada kendi yerini tam olarak bulamamış insanlardaki sıkıntının tarifidir (Bourneur ve Quillet, 1989, s. 117) . Böyle kişiler, yaşam karşısında kendini tam olarak konumlandırılamaz ve sürekli bir bocalama, kararsızlık durumu yaşarlar.

Hasan'ın annesi, bu eski evin yıkılıp yerine yenisinin yapılmasını ister. Ancak Hasan'ın babası Hicabi, duvar ustası olmasına rağmen yeni bir ev yapmaz. Öte yandan Hicabi; kafasında kurduğu yeni ev modelini, herkese anlatır. Hicabi'nin kafasında kurup bir türlü inşa edemediği bu ev, anne ve babanın sürekli kavga etmelerine sebep olur.

Romanın yapısı gibi, mekân da döngüseldir. Hasan düş dünyasında uzağa gittiğini düşünse de kendini yine evinde bulur. Anlatının sonunda Hasan, evden ve kasabadan kaçma kararı verir ve eşyalarını toplayıp evden ayrılır. Ancak Hamdi'nin evi diye gittiği yer, yine kendi evidir.

Romanda kahramanların hayalini kurduğu “geniş mekân”lar (Korkmaz, 2007, s. 411) da vardır. Bunlardan biri, Hasan'ın Hamdi adlı arkadaşının evidir. Romanın sonunda Hasan'ın, hayali bir mekân olduğu anlaşılan bu ev, Hasan'ın huzur bulduğu bir mekândır. Yazar; anlatının kimi kısımlarına, bu mekânların aynı olduğuna dair ipuçları yerleştirmiştir. Sözgelimi, her iki mekânda da dik ve çok basamaklı merdiven, evin girişinde çingirak ve tulumba bulunur.

Metindeki mekânlardan Sinemacı Şerif'in sinema salonu, kasabanın karanlığının “beyaz perde”yle aydınlatıldığı bir mekân olarak verilir. Salonda oynatılan filmler, kahramanları kasabanın sıkıcı ve kaotik yaşamından uzaklaştırır. Ancak buraya, herkes giremez. Kaçak yollardan giren çocukları da Sinemacı Şerif, salondan dışarı atar. Hasan, hayali arkadaşı Hamdi ile bu salona hayalinde kaçak olarak girebilmiştir.

Romanda mekân ögesi, anlatıdaki karakterlerin içinde bulunduğu psikolojik duruma göre şekil değiştirir.

2.3.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri

Kayıp Hayaller Kitabı'nda kişiler, geleneksel anlatılardan farklı bir şekilde kurgulanmıştır. Karakterler oluşturulurken “bölünme”, “dönüşüm” ve “tekrar” izlekleri temel alınmıştır. Anlatı kişileri, devingen bir yapıya sahiptir. Romancı, bu yolla kişilerin kurgu düzlemi içerisindeki varoluş durumlarını zorlamıştır.

Romandaki başkişi, Hasan'dır. O; yaşamı ve iç dünyası, anlatıda en ayrıntılı tasvir edilmiş kişidir. Bunun yanında, metnin kurmaca dünyasının yaratıcısı olarak da karşımıza çıkar. Roman, Hasan'ın hayali tasarımlarından meydana gelmiştir. Yani; kurmaca dünyadaki vakalar, kahramanlar, mekânlar ve zaman onun yaşama bakış açısı üzerinden şekillendirilmiştir.

Hasan'ın içinde bulunduğu ortam; şiddet ve huzursuzluğun olduğu, yoksul bir ailedir. Bu ailede; iletişimsiz ve sevgiden yoksun bir ortam hâkimdir. Kahraman, çok yalnızdır. İçinde bulunduğu bu olumsuz ortam ve yalnızlık, onu hayali olduklarını fark etmediği kahramanlar ve mekânlar düşlemeye iter.

Hasan, kendi “ben”ini ve ölmüş dedesinin “ben”ini bölerek Hamdi ve Hamdi'nin Dedesi adlı kişileri yaratır. Hamdi; Hasan'ın aksine neşeli, evinde kavga olmayan, huzurlu, güven içinde ve devamlı gülen bir kahramandır. Aynı şekilde Hamdi'nin Dedesi de Hasan'ın dedesinin tam zıttı bir karakterdedir. O; hayallerinden vazgeçmeyen, cesur, hızlı, kararlı biridir. Hasan'ın kafasındaki Hamdi ve dedesi, sunulan gerçekliğin farklı bir boyutunu da var ederler. Kahramanın yarattığı bu ütopyik boyutta, Hasan'ın dedesi kavuşamadığı Kevser'le evlenmiştir. Hasan da Hamdi'nin yerine geçmiştir. Hasan'ın huzur bulunduğu yer, Hamdilerin evidir. Hayal ettiği bu mekânla ilgili şu ifadeleri, onun yaşadığı olumsuz ortamı tanımlamak açısından kayda değerdir:

(...) hem her anı mutsuzlukla dolup taşan evlerinden, hem de kasabadan kaçıp kurtulmayı düşünürdü Hamdi ve sakızların içinden çıkan yarı çıplak aktris resimlerine hep hüznü 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...(Toptaş, 2013, s. 159-160).

Kayıp Hayaller Kitabı'nda da başkahraman Hasan, aynı zamanda yazı da yazmaktadır. Yazılarını, “sırtı siyah ciltli defter”ine (Toptaş, 2013, s. 272) yazar. Kahraman bu niteliğin yüklenmesi, çoğunlukla postmodern anlatılarda karşımıza çıkan bir durumdur. Bu tür metinlerde, “roman kişisi ya da anlatıcı, en azından bir yazar kimliğiyle, aynı romanı yazar”(Ertem, 2000, s. 71). Yazar, böyle yaparak metnin yazılış sürecini roman içerisinde yaratarak anlatının kurgu olduğu mesajını da verir.

Romanda, yoksulluk ve şiddetin hâkim olduğu bir taşra yaşamı tasvir edilir. Hasan adlı karakter ise; bireyin, dayatılan yaşam kuralları karşısındaki çaresizliğini, çıkışsızlığını ve yalnızlığını temsil eder.

Hamdi'nin Dedesi, anlatının özünü genişletip güçlendirmek (Stevick, 2010, s. 182) için tasarlanmış bir norm karakterdir. Bu kahraman, Hasan'ın düşsel bir tasarımıdır ve içindeki “ben”lerden biridir. Yazar; bu kahramanı, birinci tekil şahıs anlatımıyla ve “iç monolog” (Tekin, 2006, s. 264) tekniğiyle konuşturmuştur. Bu iç monolog durumu, Hasan'ın yalnızlığını ortaya koyar. Dedenin konuşmalarında geçen “gülüm” ve “gökçe gelin” hitapları, dedenin konuşmasını içten bir havaya sokar.

Hamdi'nin Dedesini hayatta tutan güç, Kevser'e duyduğu derin sevgidir. Her gün, Kevser'i görebilmek için sokak sokak gezer. Kevser'in peşinde dolaşan ala köpeğin, onu kaçıran kocası Hidayet olduğunu düşünüp köpekle kavga eder. Kevser'in evine taş atan çocukları da engellemeye çalışır. Çocuklar, Kevser'in evini ateşe verdiklerinde Dede; kuş olup Kevser'i kurtarmaya çalışır. Dedenin kuş olması, simgesel bir anlam taşır. Çünkü romandaki kuşlar; aşkı, sevgiyi ve masumiyeti simgeler. Bu değerlerin azalıp kaybolmasıyla, kuşlar da gökyüzünden yavaş yavaş silinir.

Romandaki bir başka norm karakter, Kevser'dir. Kevser, hem iç öykünün başkişisi hem de ana hikâyenin kaynağı olması sebebiyle, itici güç özelliği taşıyan bir kahramandır. Toptaş, Kevser karakterini şöyle tanımlar:

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, s. 80-81).

Anlatıdaki erkek kahramanların ulaşmaya çalıştıkları Kevser, "aşk"ı imler. Hasan'ın dedesi Ali ve Kevser birbirlerine âşıktır ancak kavuşamazlar. Hamdi'nin Dedesi de Kevser'e âşıktır. Hasan da dedesi Ali'nin kavuşamadığı Kevser'e ulaşmayı ister. Kevser, Hasan'ın hayal kaynağıdır. Hidayet, Kevser'i kaçırdığında Hasan'ın dedesi yaşama umudunu kaybeder ve günlerce boş gözlerle tavana bakar. Kevser öldüğünde Hamdi'nin Dedesi de ölür. Roman, Hasan'ın düşleri üzerine kurulmuştur ve Kevser'in ölümüyle de son bulmuştur.

Kevser; Hasan'da dedesinin benliği ortaya çıktığında onun için bir sevgili, gerçek kimliğine bürünen çocuk Hasan için güven ve huzur ortamı sağlayan bir anne veya babaannedir. Hasan, içinde bulunduğu mutsuz yaşamdan uzaklaşabilmek için Kevser'in evine sığınır:

(...) 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 çektiği 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 geçi geçiveren geçmişimin ağlanası sahnelerine sırtımı dönüp içimden ağlamamalıyım, dedim (...) (Toptaş, 2013, s. 221).

Kevser, taşralı kadının portresidir. Romancının çizdiği taşralı kadın portresi; sevmedikleri adamlarla evlendirilen, bazen kaçırılan, maruz bırakıldıkları şiddeti kaderi diye kabullenen ve yoksulluk, çaresizlik içinde yaşamaya çalışandır. Bu çerçevede, Kevser için bir “tip”tir, diyebiliriz. O, birbirine az çok benzer insanların temel niteliklerini toplayıp simgeleyen kişidir (Çetin, 2009, s. 147).

Kevser, bir tip olmanın yanında anlatıdaki bütün kadınların varoluş portresini ortaya koymasından bir “prototip”tir (Uç, 2006, s. 370). Romandaki öteki kadın karakterler de Kevser gibi istemedikleri kişilerle evlendirilmiş, kocalarından psikolojik ve fiziksel şiddet gören, sevgiden mahrum yaşayan kişilerdir.

Elif, Hasan’ın annesidir. Anlatıda, metnin başkışisi ve toplum içindeki iletişimi sağlayan bir araç (Stevick, 2010, s. 179) olması sebebiyle o da norm karakteridir. Hasan’ın somut anlamda iletişim içinde olduğu tek kişidir. Elif, kocası eve yeterli maddî destek sunmadığı için yoksul bir hayat sürer. Alacaklılara sürekli kapıya dayanır ve Elif, her seferinde onları oyalamak için yalanlar söyler. Kocasını, bu durumu umursamadığı gibi, bir de Elif’e şiddet uygular. Hasan’ın, annesine dair söylediği şu ifadeler, dikkat çekicidir:

(...) 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 hâliyle kör kuyulara düşmüş küflü bir sessizliğe benziyordu ve ıslaktı bir su ninnisi kadar, incecekti ve tepeden tırnağa sevdalı söğüt türküleri gibi sırlı sıklamdı (...) (Toptaş, 2013, s. 222).

Anne Elif’in anlatıdaki önemli görevlerinden biri, Hasan’ı hayaller dünyasından uyandırıp gerçeği göstermesidir. Hasan, hayaller kurarken her seferinde aniden annesini karşısında görür ve yaşadıklarının hayal olduğunu anlar. Anlatının sonunda annenin, “Hamdi de kim?” (Toptaş, 2013, s. 282) sorusuyla, anlatılan her şeyin Hasan’ın hayalleri olduğunu anlarız. Bu soruyla anne, hem okuyucuyu hem de Hasan’ı uyandırmış olur.

Romandaki norm karakterlerden biri de Hasan’ın dedesi, Ali’dir. O, karşılaştığı engelleri aşmak için çaba göstermeyen, ağır hareket eden, yılgın ve cesur olmayan bir kişiliğe sahiptir. Yazar, onun şöyle tanımlar:

“(…) kanı karıncadan da yavaştı yani, tetiğini çekerdin de o ancak üç beş ay sonra patlardı...(Toptaş, 2013, s. 74)”.

Onun en büyük düşü, Kevser’le evlenmektir. Ancak bu düşünüyü gerçekleştirmek için gereken cesareti ortaya koyamaz. Kevser’i kasabaya gelen süt beyaz atlı yabancı bir

adam kaçıır. Ali, Kevser'in kaçıılışına engel olamaz. Eve gidip, sedire uzanarak günlerce tavana bakar.

Hasanların evinde, dedesi Ali'nin resmi duvarda asılıdır. Resim, romanda şöyle tasvir edilmiştir:

“(...)gözleri, artık kimseyi görmek istemiyormuş gibi yana kaymış ve kirli bir zaman sarısının gerisinde kalan ağzı hafifçe aralanmış fotoğrafı simgesel bir nitelik taşır (Toptaş, 2013, s. 101)”.

Kevser, Hasanların evine arada uğrar. Duvarda kavuşamadığı Ali'nin fotoğrafına bakıp üzülür. Ali'yi kavuşamamalarının sorumlusu olarak görür. Hasan da dedesinin resminde gözlerinin niçin yana kaymış ve ağzının hafifçe aralık oluşu üzerine düşünür. Hasan'a göre, dedesi Kevser'i “ala köpek”e kaptırdığı için, bu üzüntüyle bir kurt gibi ulur. Yine gözlerini yana kaydırmasının nedeniyse Kevser'le göz göze gelmekten çekinmesidir. Çünkü Kevser'i bir başkasının almasına karşı çıkmamış ve hiçbir şey yapmadığı için kendini suçlu hissetmektedir.

Hasan, babasından ziyade dedesiyle yakınlık kurar. Kahramanların isimleri de bu anlamda dikkat çekicidir. Hasan'ın babasının adı, utanma ve sıkılma gibi anlamlara gelen Hicabi'dir. Dedesinin adı da yüce anlamına gelen Ali'dir. Hasan, zor durumda kaldığı zamanlarda dedesinin resminden güç alır.

Romanda, kahramanlara engel oluşturup aksiyonu yaratan karakter, Hidayet'tir. Hidayet, kart karakter niteliği taşır. Sadece bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş hâli (Stevick, 2010, s. 175) olan Hidayet; zorbalık, acımasızlık ve şiddetin simgesidir. Hidayet ilk olarak Ali'yi seven Kevser'i zorla kaçıır.

Romandaki kart karakterlerden biri de Hasan'ın babası Hicabi'dir. Hicabi, sorumluluk duygusu olmayan, ailesini umursamayan biridir. Hasan'ın gözünden baktığımız baba figürü, yampiri yampiri yürür ve pörtlek gözlere sahiptir. Hasan, öfkelenildiği ve annesiyle kavga ettiği zamanlarda babasının köpeklere benzetip onu, bu hâliyle hayal eder:

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 (Toptaş, 2013, s. 273).

Hasan'ın kafasında yarattığı Hamdi karakteri, kurgusal kişi (Çetin 2009, s. 165) kimliğindedir ve bu kahraman, Hasan'ın tezadı bir karaktere sahiptir. Dudaklarında hep bir gülümseme olan Hamdi; mutlu, cesur, tuttuğunu koparan, dirençli ve huzurlu biridir. Hamdi; tek, yoğun ve canlı unsurları (Stevick, 2010, s. 178) karakterinde barındırması sebebiyle bir kart karakterdir. Hasan'ın mutsuz, karamsar, suskun ve üzgün karakterinin aksine Hamdi; yarattığı bu mutlu tezat kimlikle okurda bir rahatlatma sağlar.

Romandaki fon karakterler: Hasan'ın dayıları, Hüseyin ve Celil ile yengeleridir. Celil'in de Kevser'i kaçıran Hidayet gibi süt beyaz bir atı vardır ve o da Nesime'yi kaçırıp evlenmiştir. Evlendikten bir süre sonra Nesime'yi eve kapatır ve sürekli döver. Aynı zamanda tomruk kaçakçılığı yapan Celil, yoksulluktan kurtulabilmek amacıyla Nesime'yi Almanya'ya göndermeye karar verir. Ancak Almanya'ya giden Nesime'den bir süre sonra bir daha haber alamaz. Bu olaydan sonra, Nesime'yi andırdığı için süt beyaz atını öldürmeye çalışan Celil'e Hüseyin engel olur ve atı satın alır. Celil, Nesime'nin peşinden Almanya'ya gider.

Nesime karakteri, taşradaki kadın gerçeğini simgelemesi açısından önemlidir. Çünkü Nesime, kocasının şiddetine maruz bırakılmış bir kadındır ve evden dışarı çıkması yasaktır. Evden dışarı çıkamadığı için de zaman içinde beyazlamaya başlar. Bu beyazlık, taşrada toplum hayatında varlık kazanmasına izin verilmeyen ve toplumdan tecrit edilmeye zorlanan kadına işaret eder:

(...) 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 civıllılardan seyretti ve eve çekingen adımlarla kimler çıkıp geldiye kasabalılardan yalnızca onları görüp korka korka onlara göründü (Toptaş, 2013, s. 236-237).

Nesime, Almanya'ya gidince bir süre Celil'e mektup yazar; ancak bir zaman sonra artık ondan haber alınamaz. Nesime'nin kuş olup uçtuğunu düşünen Hasan, annesinin de babasından bu şekilde kaçıp kurtulmasını ister.

Anlatıda anlık olarak ilgi merkezi (Stevick, 2010, s. 173) olan Hasan'ın Hüseyin dayısının, sakin bir hayatı vardır. Ancak Celil'den süt beyaz atı satın aldıktan sonra Hüseyin, değişir. Evde huzursuz bir ortam oluşur. Ortada sebep yokken öfkelenip çevresindekilere bağırır Hüseyin, kardeşi Vakkas'la yavaş olduğu gerekçesiyle kavga eder. Sonunda çıldırıp süt beyaz atı, baltayla öldürür ve Celil'in evindeki eşyaları da evden çıkarıp ateşe verir. Kocasının yaptıklarına engel olamayan Gülser, sessizce Hüseyin'i izler.

Çizilen bu karakterler, taşradaki kadın ve erkeğin konumunu ortaya koyması bakımından dikkate değerdir. Romanda iktidar sahibi olan erkekler; korkunun, şiddetin ve sevgisizliğin hâkim olduğu aile yaşantılarının müsebbibidir. Öte yandan çoğunun adı bile anılmayan kadınlar ise erkeklerin gölgesi altında var olmaya çalışırlar. Bu bağlamda Hidayet karakteri; taşradaki gaddar erkekleri, Kevser karakteri ise ezilmiş, ötekileştirilmiş, şiddet gören kadınları simgeler.

Kayıp Hayaller Kitabı'nın öteki fon karakterleri: Sinemacı Şerif, sinemadaki filmde afyon sütünü yiyip ölen çocuk, savcı, doktor ve jandarma, muhtar, çoban ve köylüler, Hasan'ın Kevser'le içine girdiği masaldaki kral, kralın çirkin kızı ve masaldaki halk, tek evladı Kevser'in Hasan'ın dedesiyle evlenmesine engel olan Bekir, Hasan'ın dayıları Vakkas, Himmet ve Müslüman, Celil'in küçük kızı ve Hasan'ın kardeşi, kuşları taşıyıp Kevser'in evini yakan çocuklar, Lokantacı Vehbi, Güllü Dayı, Bakkal Yusuf, Semerci Hasan ve kasabadaki halktır.

2.3.2. Tema

Türk edebiyatında sıklıkla işlenen taşra yaşamı; yazarların yaşadıkları dönemin toplumsal, politik ve ekonomik koşullarına göre farklı şekillerde ele alınmıştır.

Hasan Ali Toptaş; romanlarında taşranın kronikleşmiş meselelerini, bireyselliği ön planda tutarak ele almıştır. Yazarın bu minvalde oluşturduğu eserlerinden olan *Kayıp Hayaller Kitabı*, hızla değişen toplumsal yaşamın içinde değişemeyen Anadolu insanının yazgısını anlatan temaları konu edinmiştir. Romanda; yoksulluk, işsizlik, şiddet, aile içi sıkıntılar, kız kaçırma, kaçakçılık, kadın-erkek eşitsizliği gibi toplumsal meselelerin yanında; iletişim sorunları, yalnızlık, aşk, kaçma isteği, karamsarlık, çaresizlik ve umutsuzluk gibi bireysel temalar işlenmiştir.

2.3.2.1. İletişimsizlik

Romanda, kahramanların yaşadıkları yalnızlık ve mutsuzluğun kaynağını iletişimsizlik oluşturur.

Romanın başkişisi Hasan'ın kafasında yarattığı hayali arkadaşı Hamdi'nin evi haricinde; hiçbir ailede sıcak, içten, mutlu ve huzurlu bir ev ortamı yoktur. Romanda geçen evlerde anne ve baba kavga ederken çocuklar bir kenara itilmiştir. Bu sıkıntılı

ilişkilerin temelinde, aile bireylerinin üstüne düşen görevleri ve sorumlukları yerine getirmemeleri vardır. Sözelimi; Hasan'ın babası, ailesinin geçimi için gereken maddi desteği sağlamaz. Bunun yanında, ailesine manevi olarak da destek olmayıp karısına psikolojik ve fiziksel şiddet uygular. Aslında bir duvar ustası olan baba, bir gün ani bir kararla işini bırakır ve eve döner. O günden sonra, bir daha da çalışmaz. Maddi olarak zorluğa düşen aileyi, anne borç alarak ayakta tutmaya çalışır; ancak bu sefer de aldığı borçları ödeyemez. Borçları ödeyemeyen anne, alacaklılara devamlı olarak yalan söyler. Annenin çaresizliği karşısında baba, umursamaz bir tavır içerisindedir. Baba, bu tavırla kalmayıp iletişimsizliğini çoğu zaman şiddet boyutuna vardırır ve karısına fiziksel şiddet uygulamaya başlar. Annesinin yaşadıklarına tanık olan Hasan'ın, babasına duyduğu nefret artar.

Aile içinde hâkim olan iletişimsizlik, Hasan'ın evdeki sıkıntılı ortamdan kaçmak için evlerine gittiği Celil ve Hüseyin dayılarında da vardır. Celil, sürekli karısı Nesime'yi döver ve evden dışarı çıkmasını yasaklar.

Köylüler ve devlet görevlileri arasında da iletişim kopukluğu vardır. Çocuğu ölen Kevser'in, çocuğa otopsi yapmaları için beklediği savcı, doktor ve komutan köye ancak beş gün sonra gelebilirler. Geldiklerinde de hemen işlerini tamamlayıp evden çıkarlar. Doktor, otopsi yaptığı çocuğun cesedini dikme gereği bile duymaz. Kevser çocuğunun bedenini kendisi dikmek zorunda kalır. Savcı, çocuğunu kaybetmiş, akli dengesini yitirmiş Kevser'e karşı umursamaz, soğuk bir tavır içindedir (Toptaş, 2013, s. 25).

Köyde arkadaşı olmayan Hasan, kendine hayali bir arkadaş yaratır: Hamdi. Her akşam Hamdilerin evine gidip onunla birlikte ders çalışır. Bu evde kavga ve huzursuzluk yoktur; güçlü bir iletişim ortamı vardır.

Hasan'ın kafasında yarattığı hayali kişilerden biri de Hamdi'nin Dedesi'dir. Bu kahraman da Hasan gibi yalnızdır ve Kevser'e âşıktır. O, iletişim kurabilmek için bazen sokak sokak Kevser'i arar; bazen de Hasanların evinin önüne gelir ya da Hasan'ın dedesinin mezarına gidip mezar taşıyla konuşur.

Romanda, iletişimsizliğin bir sonucu olarak işlenen yalnızlık, kahramanların yazgısı olarak sunulmuştur. Anlatıda, diyaloglara az yer verilip iç monolog yöntemi baskın şekilde kullanılmıştır ve böylece bu tema, görünür kılınmıştır.

2.3.2.2. Kaçma isteği ve umutsuzluk

Romanda, kahramanların hayatları kaçma arzusu üzerine kurulmuştur. Bu durum, onların yaşamlarında sürekli var olan olumsuzlukları yok edip huzurlu bir ortam oluşturmalarını engeller. Roman kahramanları, hep başka yerlerde yaşamayı hayal ederler ve buldukları ortamdan kaçıp uzaklaşmak isterler. Ancak bu isteklerini gerçekleştirecek gerekli iradeyi ortaya koyamazlar. Bu sebeple onlar, buldukları yerde mutlu olamadıkları gibi mutlu olacaklarına inandıkları yerlere kaçamazlar. Hasan; iletişimsizlik, kavga, şiddet ve yoksulluğun hâkim olduğu evinden ve sıkıcı kasaba ortamından kaçmak ister. Hayalindeki yeri 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 sıvacık evler, bu evlerde güleç yüzlü babalarla anneler, sonra herkesin adımlarını ve bakışlarını buyurun buyurun diye karşılayan baş döndürücü genişlikler düşündüm ve büsbütün sıkıldım. Bu kez de aklımdaki uzakların damağında çınlayan o büyülmü tadıyla kasabadaki hayatın tatsızlığı arasında kaldım bir bakıma ve nereye konduğunu anlamaya çalışan şaşkın bir kuş gibi ürkek ürkek çevreme baktım (Toptaş, 2013, s. 278).

Hasan, kaçma isteğini gerçekleştiremese de “sırtı siyah ciltli defter”ine yazılar yazarak kendine bir dünya yaratır:

Onun gidişiyle koyulaşan sessizliğin içinde 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 gürlütünün 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 ama bunların hiçbirini başaramıyordum (Toptaş, 2013, s. 272-273).

Hasan’ın defterinin kapağının “siyah” renkte olması, karamsarlığın ve umutsuzluğun dışavurumu olarak okunabilir.

Romanın kahramanlarından Kevser de kaçırılıp götürüldüğü orman köyünden, kendi kasabasına kaçmak ister. Ancak bunu başaramaz. Sonrasında hamile kalan Kevser, bu sefer de çocuğunu bırakmadığı için buradan kaçamaz. Yani, kaçış isteği; Kevser için de gerçekleşmemiştir.

Anlatıda, kasaba halkının tek eğlencesi ve taşra hayatında kısa süreli bir kaçış ortamı sunan sinema, kaçış isteğinin gerçekleştiği tek yerdir.

2.3.2.3. Aşk

Kayıp Hayaller Kitabı'nda aşk temasının çevresinde şekillendiği kahraman, Kevser'dir. Yazar, Ali ve Kevser'in aşkını verirken halk hikâyelerindeki "aşk motif"inden yararlanır. Kevser ve Ali birbirlerini çok severler; ama asla kavuşamazlar. Halk hikâyelerinde karşımıza çıkan kavuşamama sebebi olarak "engel motifi"ni âşıkların babaları oluşturur. Kevser'in babası olan Bekir'le başlayan sürekli bahanelerle düğünü erteleme durumu, karşılıklı inatlaşmaya dönüşür. Bu sefer de Ali'nin babası bahane üretmeye başlar. Kevser ve Ali, evlenebilmek için bu inatlaşmanın bitmesini beklerken Kevser'i, kasabaya gelen süt beyaz atlı bir yabancı kaçıır.

Halk hikâyelerinde ve masallarda gördüğümüz "beyaz atlı prens" motifi, mutluluk ve refahı karşılarsa da romanda Kevser'i kaçıran "süt beyaz atlı" adam, ona mutsuzluk ve acı getirir. Kevser kaçırlırken orada olmasına rağmen, engel olamayan Ali de bir ömür bunun pişmanlığını yaşar ve Kevser'den önce ölür.

Kevser'e âşık olan erkeklerden biri de Hidayet'tir. Hidayet, Kevser'in kasabasına gelip onu beyaz atıyla kaçırp zorla evlenir. Ancak bu evlilik, Kevser'i mutlu etmez. Kevser'i kasabasından ve Ali'den ayıran Hidayet, kazara çocuğunun ölümüne de neden olur. Bu olaydan sonra akli dengesini yitiren Kevser, Hidayet'in başını beyaz bir taşla ezip öldürür.

Kevser'e âşık olan başka bir kahraman da Hamdi'nin Dedesi'dir. Ancak Hamdi'nin Dedesi, Hasan'ın dedesi Ali'nin "ideal ben"i olarak yarattığı hayali bir kahramandır. Korkak ve ağır hareket eden Ali'nin aksine bu hayali kahraman; hızlı, cesur ve atiktir.

Hamdi'nin Dedesi, "gökçe gelin" diye seslendiği, devamlı Kevser'le karıştırdığı bir kadınla evlidir. Anlatıda bu kadının, Kevser olduğu izlenimi yaratılmıştır. Her gün sokaklarda Kevser'i görme umuduyla gezen Hamdi'nin Dedesi, Kevser'in ölümüyle yaşama sebebini yitirir ve ölür.

Romanda, Hasan'ın "hedef obje"ye -Kevser'e- yönelişindeki sebep, aşk değildir. Kevser'in sokaklarda peşinden sürüklediği ve içinde ne olduğunu kimseye söylemediği torbası ve Hasan'ın siyah ciltli defteri, anlatıda aynı işlevleri üstelenen sembolik objelerdir. Kevser'in peşinde sürüklediği torbasında kayıp hayalleri vardır. Yine siyah ciltli deftere de Hasan, kayıp hayallerini yazar.

2.3.2.4. Psikolojik ve fiziksel şiddet ile yoksulluk

Romanda, kahramanların yaşadığı sıkıntıların ana sebeplerinden biri, yoksulluktur. Karakterlerin içinde bulunduğu yoksul yaşam, önce aile içinde kavga, huzursuzluk ve şiddet yaşanmasına neden olur.

Romanın başkişisi Hasan'ın ailesi, yoksul bir hayat sürmektedir. Hasan'ın babası, duvar ustasıdır ve iş aldıkça çevre köylere çalışmaya gider. Ancak baba, bu iş seyahatinde ne ailesine para gönderir ne de eve geldiğinde kendisi yokken alınan borçlarını ödemek için karısına para verir. Anne ise, evin yükünün tamamını üstlenmiş bir şekilde, her gün kapıya gelen alacaklılara sürekli yalanlar uydurur. Ailesine karşı umursamaz ve sorumluluk almaktan uzak bir tavır sergileyen baba, bir müddet sonra işini tamamen bırakır. O, işsiz kalınca da ailesi iyice yoksullaşır. Ailenin içinde bulunduğu yoksulluk, anne ve babanın sürekli kavga etmesine sebep olur.

Anlatıda şiddet teması, çok boyutlu bir biçimde ele alınmıştır. Aile içinde yaşanan psikolojik ve fiziksel şiddet, bunun örneğidir. Aile bireyleri, evlerinde güven ve huzur içinde değildir. Anneler, babaların fiziksel, psikolojik ve sözlü şiddetine maruz bırakılır. Çocuklar da bu şiddete tanık olur. Aile içinde şiddete görsel ya da işitsel olarak şahit olan çocuklar, “sessiz ya da görünmez kurbanlar” (Kaymak, 2004: 30) olarak adlandırılır. Anlatının başkahramanı Hasan da bu çocuklardan biridir ve kendini toplumdan soyutlayarak kendi kurduğu hayali dünyasında yaşar.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda şiddet, erkek egemenliğinin hâkim olduğu taşra yaşamında yine erkek eliyle uygulanır. Şiddeti uygulayan erkek; bunu ya karısına, ya çocuğuna ya da öteki erkeklere sergiler. Öte yandan, romanda iş hayatı olmayan kadının, maddi anlamda erkeğe bağımlı kalması ve bunun sonucu olarak da şiddet görüp aşağılanması; taşra yaşantısı üzerinden anlatılmıştır.

2.4. Bin Hüzünlü Haz

2.4.1. Yapı Analizi

2.4.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı

Hasan Ali Toptaş'ın kendi gerçeğine yönelip varoluş meselesini anlattığı *Bin Hüzünlü Haz*, dil ve şekil yapısıyla dikkat çeken bir romandır. Yazar, bu eserinde;

roman türünün sahip olduğu sınırların dışına çıkma çabasıdır. Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'da; tahmin edilebilir, çizgisel ve planlı bir anlatım yerine, belirsizliğin hâkim olduğu, hayal gücünün kullanıldığı parçalı bir yapı benimsemiştir. Bu biçimiyle roman, okurun geleneksel okuma alışkanlıklarını kırar ve okuru, aktif olarak okuma sürecine dâhil eder. Roman, bu özellikleriyle okura hem zengin bir anlam evreni hem de farklı bakış açılarıyla çeşitli şekillerde okuma imkânı sunar. Romanın biçimsel yapısını oluşturan anlatım teknikleri ve bakış açısını değerlendirmeden önce Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz*'la ilgili söylediklerine bakmak, yol gösterici olacaktır:

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 hâlimce bir sıçrama yaşadım. Bu sıçramanın, bu aydınlanma ânının verdiği hazla Bin Hüzünlü Haz'ı yazarken, parmak uçlarımda karıncalandığını ve bu uyuşma hâlinin damarlarımı izleyerek beynime doğru turmandığını hatırlıyorum. Roman sanatıyla haşır neşir olmanın şehvetini en geniş hâliyle ilk defa o zaman yaşadım sanıyorum; baş dönmesi gibi, uçmak gibi, gövdenin sınırlarından çıkıp zamanın dışında bir yerde her şeyi içeren hiçbir şey kılığında gezinmek gibi bir şeydi bu... Anlatılması bile imkânsız görünüyor şimdi bana. Elbette, Bin Hüzünlü Haz'la birlikte roman sanatına bakışım ve ondan ne anladığım da değişti. Benim için o roman, çok özel bir okuldu, harikulâde bir deneyimdi (Korat, 2007, s. 7).

Bin Hüzünlü Haz, bir yolculuk anlatısıdır. Roman, dokuz bölüm şeklinde kurgulanmıştır. İlk bölümde Alaaddin'in iç sesiyle başlayan eser, sonraki bölümlerde olayların kahraman anlatıcı bakış açısıyla aktarılmasıyla devam eder (Aktaş, 2005, s. 93). Eserde kahraman anlatıcının, Alaaddin adlı karakteri arayışı süresince yaptığı düşsel yolculuk, birinci tekil kişi anlatım yoluyla okura aktarılır. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcının; yazıya hâkim olmak, onu dizginlemek, yönlendirmek gibi istekleri yoktur. Toptaş; bu durumu roman boyunca aktif olarak kullandığı serbestlik, hayal gücüyle hareket kazandırılmış bakış açısı, belirsizlik ve çizgiselliğin kırıldığı çok boyutlu anlatım teknikleriyle ortaya koyar.

Eserde anlatıcı, hem kahraman hem de yazar kimliğiyle karşımıza çıkar. Ancak anlatıcı-yazarın, bu kimliği kullanırken her şeyi bilen ve gören, eseri gerekli yönlendirmelerle bütünlük çizgisi içinde tutma çabası taşıyan bir tavır yoktur.

Eserde, metnin başını alıp gittiği ve nereye varacağına bilinmediği bir durum söz konusudur. İfade edilebilir ki anlatıcının yol haritasını yazar belirlemez, metin kendi güzergâhını kendi belirler.

Bin Hüzünlü Haz'da, roman boyunca anlatıcının sürekli kullandığı “belki, gibi, bilmiyorum, herhâlde, ola ki” gibi belirsiz anlamlar ve varsayımlar içeren kelimeler,

anlatının bir belirsizlik içerisinde ilerlemesine sebep olur. Bu durum ise esere; “eksiklik, bitmemişlik ve devam eden anlatı” özelliği kazandırmıştır. Bu sayede metin, sürekli bir devinim içerisine de oturtulmuş olur.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı, oyunsu hava içerisinde. Roman boyunca okuyucuyu uyarır. Bu uyarılar, kimi zaman okuru dolambaçlı yollara sürükler ancak okurun, romanı nasıl okuması gerektiğinin ipuçlarını da verir. Kimi zaman da çelişkili söylemlerle okurun yolunu şaşırtmasına neden olur. Anlatıcının istediği, romanı okurken okurun dikkatli ve atik olmasıdır:

Hâlâ oradaysanız, şimdi size ‘eziliyormuşum hissi’nden yola çıkarak bu hareketleri uzun uzun anlatmak isterdim aslında. Hayır, o ana dek yapılmış el kol hareketlerinin hepsini bir hareketin içinde nasıl görebildiğimi kanıtlamak, değişik yüzyıllara ait milyarlarca el kol hareketinin arasından bazılarını seçip onların gerisinde yatan ruhsal portreleri sergilemek ya da gizli tutmam gereken başka bir amaç uğruna sizin önünüze içlerinde ilginç hikâyelerin sihirli anahtarlarını taşıyan birtakım cümleler sürmek için değil; öylesine, 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 (Toptaş, 2009, s. 27-28).

Toptaş romanda, anlatıcıyı sık sık devreye sokar. Bu durum, postmodern nitelikli eserlerde belirgin olarak kullanılan bir anlatıcı tavrıdır. Yazar bu yolla okuru, kurmaca dünyanın içinden çekip alır; okur ve metin arasında gelişen bir oyun ortamı yaratır. Böylece okur, anlatı boyunca oyuna dâhil olduğu oranda haz duyarak metni okumuş olur (Ertem, 2000, s. 73).

Bin Hüzünlü Haz'ın biçimsel yapısı, iç içe geçmiş bir sarmal yapıyla oluşturulmuştur. Bu yapı, bakış açısı ve kahraman anlatıcının romandaki konumlandırılışı kısmında da dikkat çekmektedir. Sözgelimi Alaaddin, romanın giriş kısmında aşağı yukarı on sayfa boyunca konuşur. Bu bölümün sonuna doğru ise kahraman anlatıcının sesi, Alaaddin'i kuşatır. Bu sebeple okur, Alaaddin'in, kahraman anlatıcının iç sesi olduğunu düşünür. Bunu düşündürten, yukarıda bahsettiğimiz sarmal yapı içerisinde iç içe geçmiş bu konuşmalardır. Öte yandan bu konuşmaların, romanın çoğulcu anlatımını pekiştirdiğini de ifade edebiliriz.

Anlatılarda, anlatıcının anlatımı çeşitlendirdiği yollardan biri de kendini bazen olayların içine dâhil ederken bazen de dışında tutmasıdır. Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz*'ın yedinci bölümünde, kahraman anlatıcıyı konumlandırışı, bu anlamda dikkat çekicidir. Bu bölümde tanrısal anlatıcı konumunda olan anlatıcı, mekânların eş zamanlı olarak

farklı zamanları yaşayışını bilir ve görür (Ataç, 2009, s. 107). Romanın bu kısmında, anlatıdaki kentin kurulup aynı anda istila edildiğine tanık olur. Bununla birlikte geçmiş, bugün ve gelecek çizgisi kırılmıştır. Toptaş, iç içe geçmiş zamanları aynı zamanda şimdiyi yaşar duruma getirmiştir. Bu kısımda anlatıcı, Tanrısal bir özelliğe büründürülmüş ve bakış açısını aynı anda bütün insanları, sınırsız mekân ve sonsuz zamanları görebilecek seviyeye getirilmiştir. Sonrasındaysa anlatıcı, kamerasını Alaaddin'e çevirerek açısını daraltır. Bir anda Alaaddin'in hikâyesine odaklanır. Toptaş, bu hamlesiyle anlatıcının konumunu değiştirir. Yarattığı bu konum değişikliği ile romanın devingen yapısını desteklemiş olur.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatılanlar; okurda bir düş perdesinin arkasından görülüyormuş izlenimi uyandırmaktadır. Bu izlenimin sebebi, Toptaş'ın kullandığı bakış açısıyla ilgilidir. Yazar, bu romanda; güncel dünyadan farklı, kendi kurallarının hâkim olduğu bir evren yaratmıştır. Çünkü Toptaş, bu romanda dilin sınırlarını anlatının kendi gerçekliğiyle birleştirmiştir. Bu da anlatıyı sınırlayan zaman ve mekân unsurlarının anlatıyı sınırlandırma durumunu ortadan kaldırmıştır. Anlatının her aşaması, sürekli değişen bir varoluş biçimi üzerine kurulmuş olur. Yazar, romanın anlatı evrenini, tam olarak bu yolla özgürleştirmiştir diyebiliriz. Aşağıda, Alaaddin'in televizyon izlerken izlediklerini yaşıyormuş hissine kapıldığı bölümü, bu duruma örnek olarak gösterebiliriz:

Hatta bir süre için yaşadığıma gerçekten inanmaya, oturduğum koltuğun yumuşaklığını hissetmeye ve 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 hâlinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştırdığını da düşünüyordum (Toptaş, 2009, s. 11).

Bin Hüzünlü Haz'da, anlatıcının bakış açısı; gerçek, düş ve kurmacayı tek bir düzlemde eritir. Roman boyunca, varlığına inanılan her şey var olmaktadır. Kahraman anlatıcı, Alaaddin'in peşine düşer. Alaaddin'i ararken denk geldiği MOTEL ROM'un sahibesine, Alaaddin'in bir hayal değil gerçek olduğunu belirtir. Kadın ise düş ve rüyanın aynı şeyler olduğu konusunda ısrarcıdır:

“Bakışları bulutlandı birden; sesini işitiyorum da ne oluyor şimdi, hani yüzünü hiç görmemiştin? Görmedim, dedim, yalnızca zaman zaman sesini işitiyorum. Düş gibi

mi, dedi. Hayır, dedim, basbayağı gerçek gibi. Aynı şey işte, diye homurdandı (Toptaş, 2009, s. 44)”.

Kadının bu şekilde cevap vermesi, romanda olayların nasıl bir atmosfer içinde ilerlediğine dair okuru yönlendirir. Bu atmosferde dil, evreni yansıtırma misyonunu yüklenmemiştir. Onun sadece kendi kuralları vardır. Bu kurallar içinde özgürce varlığını ortaya koyar.

Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz*’ı kaleme alırken anlatıda faydalandığı kurgu öğelerinden biri de *üstkurmaca*dır. Roman boyunca üst kurmaca, çeşitli şekillerde karşımıza çıkar (Ünal, 2008, s. 291). Sözelimi, romanda anlatının başkişisi, romanın kendisidir. Roman, kahramanı Alaaddin’i bulmak amacıyla farklı hikâyeler oluşturup bozar. Bu süreçte birçok zaman, mekân ve anlatı içinde yol alır. Tüm bunları denerken kendini de oluşturmuş olur. Yani roman, kendi anlatı süreci içinde kendini yazmış olur:

Şimdi, gözlerimi elimdeki kalemin ucunda ezilen sessizliğin cızırtılarından ayırıp o ikinci vaktine çevirdiğimde, nedense oracıkta kalakalan kendimden önce şehrin ortasındaki havuzun göğe fişkırarak sularını görüyorum. Yanıp sönen binlerce damla, birbirine eklenip çözülerek berrak bir sesle, ıslıl ıslıl uçuşuyor.(...) Hatta ben baktıkça bütün bu insanların gördükleri şeyler, işittikleri sesler ve girip çıktıkları, terk ettikleri ya da varmak üzere oldukları çeşitli yerler de aydınlanıyor da artık şehir, belleğimde büsbütün tamamlanıyor (Toptaş, 2009, s. 60-61).

Üstkurmaca tekniğinde, anlatının konusu dış dünya değil, direkt romandır. Bu teknikte yazar, romanı anlatının öznesi olarak belirler. Okurun, romanda karşılaştığı şey, yazarın romanın oluşum hikâyesini, yazım esnasında ortaya çıkardığıdır. Yani bu, planlanmamış bir gerçekliktir (Demir, 2008, s. 358). Yazar böyle yaparak romanın kurgulama sürecini okura aktarmış olur. Aynı zamanda, yapıtının özeleştirisini ve roman sanatına yönelik düşüncelerini de bu kanalla ortaya koymuş olur.

Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*’da, üstkurmaca tekniğine başvurarak kurmaca ve gerçeklik arasındaki ayrımı kaldırma çabasıdadır. Yazar, roman boyunca türe özgü yerleşik kuralları aşmaya çalışır. Bunu yaparken, farklı gerçeklik katmanları iç içe geçirerek okura sunar. Sözelimi, Alaaddin’i arayan kahramanın, ormanda gördüğü *Kırk Haramiler*’le *Şehrazat*, ilk olarak çerçeve hikâye tekniğini anımsatır. Ayrıca romanda, *Şehrazat*’ın ağzından anlatılan *Binbir Gece Masalları*’nda geçen *Kırk Haramiler* sarayı işgal eder. Toptaş, böyle yaparak çerçeve ve çekirdek hikâyelerin iç içe geçmesini sağlar:

Böylece mağaranın ağzını sihirli birkaç kelimeyle kapatan haramiler, başlarındaki adamın kafasındaki yere doğru yeniden yollara düştüler.

Sonra hem hemen oracıkta, hem de çok uzaklara varınca uzaklarda kalan uzaklardan da çok çok uzaklardaymış gibi gözükene, etrafı binbir şekilde girmiş korkulu bekleyişlerle çevrili, büyükçe bir saraya ulaştılar. Hatta ulaşır ulaşmaz da kapı önlerinde kilitli birer kapı gibi dikilen eli mızraklı muhafızlara, burçlardaki okçulara, hangi köşeye gizlendikleri bilinmeyen gözcülere, ortalıkta uzak diyarlardan gelmiş yorgun tacir ya da acemi hokkabaz kılığıyla dolaşan muhbirlere ve arada bir karşılarna çıkan yılışık suratlı hizmetkârlara aldırmadan, dosdoğru içeri daldılar. Zaten hükümdar, yatağının ayakucundaki kızlardan birinin ağzından dökülen büyükelimelerle dolup taşan sarayın içi, ormanın içine saçılmış gibiydi (Toptaş, 2009, s. 83).

Romanda, kurmacanın gerçeklikle aynı zeminde verildiği bir diğer örnek, *Kırmızı Başlıklı Kız* ve tinerci çocukların, bir arada bulunduğu bölümdür:

(...) derken kolunda sepetiyle yürüyen kırmızı başlıklı kız da gelip bu çocukların yanı başından geçti ve bakışları, tinerci çocukların yarı baygın bakışlarında yankılanan aç bir kurdun, yalana yalana kendisini süzdüğünü hiç fark etmeden, sese gömülen yaprak hışırtılarını aralayıp hızla kayboldu. Kolundaki sepetten yayılan kurabiye kokularının içinde, ayak sesleri bir süre daha belki kırmızı başlığı bir süre daha göründü ve bu başlığın üzerinde biriken kurdun bakışları oradan uzanıp bana doğru kıpkırmızı, kürek gibi bir dille bir süre daha yalandı ama kız, bir daha görünmedi (Toptaş, 2009, s. 82).

Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz*'da romanın geleneksel yapısını bozmaya çalıştığı bir teknik de *uzatı* yöntemidir (Aktulum, 2004, s. 90). Yazar, bu yöntemle anlatının çizgiselliğini bozar. Metni devamlı geciktirerek daha yavaş seyretmesine sebep olur. Bunu, Alaaddin'in hikâyesini oluştururken kullanır. Burada okur, Alaaddin'in farklı olasılıklar içeren hikâyesine tanık olur. Toptaş bu kısımda, romanı bir yazı laboratuvarı gibi kullanır. Romandaki deneysel sürecin öznesi de Alaaddin'in hikâyesidir. Toptaş burada, tutarlı bir anlatı oluşturma kaygısı olmadığını okura sezdirir. Anlatı, bütünlükten yoksundur; belli bir çizgiselliği yoktur. Yazar, belirlenmiş bir çizgisellik yerine, tek bir nokta çevresinde dairesel olarak ilerlemeyi tercih eder. Bu dairesellik, her seferinde genişler ve birçok olasılığı içeren bir anlatıma dönüşür. Böylece, Toptaş'ın hedeflediği geleneksel roman yapısı bozulur. Çünkü anlatı, okurun gözünde parçalanmış ve birbirinden kopuktur. Anlatının kaotik yapıya sahip olduğu izlenimiyle Toptaş, metni kontrol edemiyormuş havası yaratır. Böylece romanda alışlagelmiş hâkim bakış açısını sarsar.

Romanda yazar anlatıcı, romanın kendisi olarak belirlenen Alaaddin'le bulunduğu şeyleri hayal eder. Bu kısım, Toptaş'ın yazım sürecine dair yaklaşımının özeti gibidir:

Beklerken soluğumu biriktirmek, her türlü olabirliğe karşı sesimi ayarlamak ya da kelime dağarcığımı altüst edip kelimelerin en güzelleriyle çirkinlerini, en yumuşaklarıyla en sertlerini,

en ateşlileriyle en soğuklarını tek tek gözden geçirmek, birbirleriyle karşılaştırmak, tozlarını almak ve anlamlarının ağırlığını yeniden tartmak gibi birtakım hazırlıklar yapıyordum(...) ve gözlerimi yollara dikip sürekli Alaaddin'in geleceği anın güzelliğini hayal ediyordum.

Büyük kelimesine sığmayacak kadar büyük ve harikulade bir an olacaktı o an; Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin'le, ben de her iki Alaaddin'e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı yüz yüze gelmiş aynalar gibi... (Toptaş, 2009, s. 19-20).

Toptaş, bu ifadelerle anlatıcı ve yazar arasındaki farkı ortadan kaldırmış olur. Çünkü o, söyleşilerinde romanlarını önceden kurgulamadığını dile getirir. Romanın yazım sürecinin, romanı yazarken şekillendiğini ve kendisinin de metinle birlikte hareket ettiğini ifade eder:

Daha doğrusu, aynı noktalardan aynı darbelerle aynı şekilde yaralandığımız ve aynı acıları çektiğimiz için, ezik harflerin, kırık heceler, parçalanmış cümlelerin ve bunların etrafında uçuşan sigara dumanlarıyla bu dumanların çeşitli boşluklarından gözüken çay bardağı, mürekkep şişesi, sandalye, masa ve sözlük gibi eşyaların uğultuları arasına oturup herkes kendi yarasını saracaktı (Toptaş, 2009, s. 21).

Yazarın *Bin Hüzünlü Haz* romanında yararlandığı tekniklerden biri de *metinlerarasılıktır*. Kubilay Aktulum'un, "Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar." (Aktulum, 2007, s. 17-18) sözleriyle ifade ettiği *metinlerarasılık*, romanda birçok bölümde karşımıza çıkar. Sözelimi, kahraman anlatıcı Alaaddin'i ararken bir *ormandan* geçer. Bu orman, pek çok zaman ve mekânın içinde bulunduğu sonsuz bir yapıya sahiptir. Toptaş'ın *orman* metaforu, Eco'nun *Anlatı Ormanında Altı Gezinti* eserinde kullandığı *orman* simgesini çağrıştırmaktadır. Toptaş'ın ormanda başlattığı Alaaddin'i arayış, metinlerarası birçok yolculuğa sahne olur. Bu yolculuk masallarla başlar. Kafka'nın *Dönüşüm*'üne kadar gider:

Gövdesi, neredeyse bir insanınki kadar vardı bu böceğin; benim az önceki hâlimi taklit edercesine sırt üstü yatmış, bir yandan güçlülükle başını kaldırıp kaldırıp kubbemsi karnına bakıyor, bir yandan da hiç kuşkusuz doğrulup kalkabilmek için, acınası incelikteki bacaklarını oynatıp duruyordu (Toptaş, 2009, s. 93).

Kahraman anlatıcı, yol boyunca *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Hansel ve Gratel*, *Kırk Haramiler* ve *Şehrazat*'ı andıran kahramanlarla karşılaşır:

Sonra boncuk gözlü iki çocuğu, hadi bakalım işte odun kesmeye gidiyoruz diye peşine takıp neredeyse benim hızıma eşit bir hızla ormanın derinliklerine doğru yürümeye başlamıştı bu baba. Tepemizde ortalığı kasıp kavuran ama sizin bildiğiniz güneşten çok daha büyük ve güçlü olan kocaman bir güneş vardı o sırada; çevremizde olup biteceklerin bilinmezliğinden doğan kulakları

sağır edici müthiş bir sessizlik(...) Ormanın döne dolaşa kördüğüm olduğu noktayı arıyordu sanki ve hep orayı hayal ettiği için de peşindeki çocukların geçtikleri her yere, aman dönüş yolumuzu kaybetmeyelim diye ekmek kırıntıları serptiklerini görmüyordu (Toptaş, 2009, s. 80-81).

Sonrasında, kendi yolculuğunun hedefiyle benzer hedeflere sahip olduğunu düşündüğü *Don Kişot*'la karşılaşır. İkisi de belirsiz bir arayış içindedir:

Sonra işte bu hayat böyle yükselirken bütün bu olup bitenlere fena hâlde içerlemiş gibi, birdenbire zırhından şangır şungur sesler dökülen çılgın bir şövalye çıktı ortaya; peşindeki adamıyla birlikte tozu dumana katarak geldi, üç beş adım ötemde durdu.

Dediğim adam, titrek bacaklı uyuz bir eşeğin sırtına binbir güçlkle oturtulmuş, oldukça ürkek, paspal ama vefalı bir gölgeye benziyordu. Mızrağını yere dayayıp uzaklara bakan şövalyenin altındaysa sağrısından sıcak buharlar tüten, yelesi ak köpükler içinde kalmış, şöyle rüzgâr özeti gibi heybetli bir at vardı (Toptaş, 2009, s. 89-90).

Romanın kendisi olan Alaaddin'in efsunlu, kurmaca ve gerçekliğin tek potada eritildiği dünyası, okurda *Alaaddin'in Sihirli Lambası* masalını çağrıştırması bakımından dikkate değerdir. Ancak Toptaş, romanın tüm bu kurmaca masallardan sıyrıldığı kentin karanlık ve umutsuz tarafını da okura gösterir. Böylece yazar, kurmacanın karşısına gerçek dünyayı çıkarmış olur. Ayrıca bu iki unsuru, sıradan bir yapıymış gibi sunar.

Toptaş *Bin Hüzünlü Haz*'da, metinlerarasılıktan yararlanırken Kubilay Aktulum'un "bir yapıtın ya da yapıttan bir bölümün başında, tek başına yer alan alıntı" olarak ifade ettiği *tanımlıktan* da yararlanır. Aktulum'a göre, tanımlık sıradan bir alıntılama değildir. O, metnin özeti gibidir ve metne dair anahtar kelimeler içerir (Aktulum, 2007, s. 199). *Bin Hüzünlü Haz*'daki tanımlık, roman kahramanı Alaaddin'in kendisi gibi kurmaca bir kişilikten ibaret olan hocası Haraptarlı Nafi'ye ait olan bir sözdür. Bu ifade, yine metnin içerisinden alınmıştır:

"Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum... (Toptaş, 2009, s. 1)".

Toptaş, bu tanımlığı romanın başında verir. Bunu yaparak metnin üstüne kurulduğu belirsizlik izleğine gönderme yapar ve bu epigrafla bir nevi romanı da özetlemiş olur. Toptaş'ın bu epigraf ve epigrafın sahibi kurmaca kahramanın Haraptarlı Nafi'ye yönelik sözleri, oldukça dikkat çekicidir:

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 Zügürt 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).

Toptaş’ın romanda başvurduğu bir diğer teknik, *bilinç akışı*dır. Bu teknikte, kahramanın duygu ve düşünceleri seri ancak düzensiz bir biçimde şekillenen iç konuşmalar olarak verilir (Tekin, 2006, s. 269). Bilinç akışında yazar, birbirinden kopuk ifadeler kullanarak okurda yarım kalmış hissi yaratan bir üslupla romanı kaleme alır. Anlatıya hükmet(e)meyen yazar; metni oluşturan tüm unsurları-yer, zaman, karakterler, olaylar- peş peşe sıralar. *Bin Hüzünlü Haz*’da, eserin başında duyduğumuz Alaaddin’in sesi, bu duruma örnektir:

Bütün bunlar birkaç dakikada olup bitiyor tabii ve her şey sona erip de gerçekler kafama bir kez daha dank edince, ben yine olanca yenilmişliğiyle koltuğa oturup ekrandaki kanlı cinayet görüntülerini seyreden, etrafı beyaz duvarlarla çevrili, sümsük bir Alaaddin’e dönüşüyorum. Reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelim değil kaçamıyorum ağızlarımı açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diyeben buna şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah kaçamıyorum yok sözdehiçim boşalıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanımsasla kaçamıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekân futbolcu da oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimyılımolacakdemişbakın benim yarımım fritöz deyinceyok niceksikızlararasındabiringibizonkluyorum yokaçamıyorummuyok kendiniçin böyleyledin (...)

(Toptaş, 2009, s. 12).

Romanda; Alaaddin, kendini reklamlar ve objelerin dünyasında sıkışmış hisseder. Bu hissini de parçalanmış ya da anlamsız bir bütünlükte birleşip belirsizleşen sözlerle ifade eder. Toptaş, Alaaddin’in bu sıra dışı konuşmasıyla modern yaşamın yabancılaştırdığı bireyi anlatmaya çabalar. Yazar; bireyin toplumdan kopuşunu, ruh buhranlarını, duygu çatışmalarını anlatıda Alaaddin’in bu anlamsız söyleyişiyle ortaya koyar. Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*’da başvurduğu bu anlatımı Ethem Baran’la yaptığı söyleşide şu sözleriyle dile getirir:

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 kulağıımıza 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 hâliyle, 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, s. 18).

Toptaş’ın yukarıdaki söyleşisinde ifade ettiği gibi *Bin Hüzünlü Haz*, tipografik aykırılıkları da içerir. Bu kısımlarda yazarın amacı, okuru metne aktif olarak dâhil etmektir. Çünkü buralarda okur, zorunlu olarak anlatıyı tamamlamaya, kesip parçalamaya ve bazen de yeniden yazmaya kadar romana müdahâle etme durumunda kalır. Aksi takdirde metin, sadece anlamsız sözcük yığımından ibaret olacaktır. Yazar, bu tipografik aykırılıklarla okurda, metin hiç bitmeyecekmiş hissi de uyandırır. Böylece anlatı, hareketli bir döngü içinde şekillenerek kendini yaratmış olur.

Toptaş’ın yukarıdaki söyleşilerinden de anlaşılacağı üzere, *Bin Hüzünlü Haz*’ın yazardaki yeri farklıdır. Çünkü o, bu roman üzerinden geleneksel ve klişe kurallarla şekillendirilmiş roman anlayışını sorgular. Sorgulamakla kalmaz, anlatı dilinde farklı metotlar dener.

Bin Hüzünlü Haz, postmodern anlatım teknikleriyle kaleme alınmıştır. Romanın bütünü okuduğumuzda belirsiz ve çoğulcu bir anlamla karşı karşıya kalırız. Yazar; postmodern anlatıların sık sık başvurduğu belirsizlik ve çoğulculuk ilkeleriyle, romanın çoğul bir okumaya tabi olmasını sağlar. Toptaş, bunu yaparak metnin çizgiselliğini de ortadan kaldırır.

2.4.1.2. Olay örgüsü

Bin Hüzünlü Haz, geleneksel roman türüne ait klişeleri yıkmak için kaleme alınmıştır. Bu sebeple ana hatlarıyla belli bir olay örgüsünden söz edilemez. Çünkü romana, genel itibarıyla bir belirsizlik egemendir. Dolayısıyla olay örgüsü, devamlı bir döngü içindedir; sabit değildir. Bu durum, metnin dış yapısında özgün bir akış sağlar. Ancak metnin anlatımında kullanılan imgeler, oldukça ağır ve karmaşık bir düzlemde ilerlemektedir. Bu durum da kurguyu zayıflatmaktadır.

Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'da çizgisel bir anlatım yerine noktasal olarak halka halka ilerleyen helezonik bir anlatım tercih eder. Hatta Şükrü Erbaş'la yaptığı söyleşide bu duruma da değinir:

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 (Toptaş, 2014, s. 50).

Roman, Alaaddin'i arayış izleğiyle şekillenir. Okur, bu arayışla birlikte kahramanın yolculuğunu da okur. Kahraman anlatıcı; bazen yazara, bazen de romanın kendisine dönüşerek, devamlı olarak kılık değiştiren Alaaddin adındaki soyut kahramanın peşindedir. Yazar, bu arayışı anlatırken yazının kendi gerçekliğine başvurur. Böyle yaparak romanın kendini yaratma sürecini okura sunmuş olur.

Bin Hüzünlü Haz, Alaaddin'in, *beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor*, cümlesiyle başlar (Toptaş, 2014, s. 7). Kahraman, suça bulaşmadığından dolayı kendisini eksik hissetmektedir. Alaaddin, ancak suça bulaşıp kirlenirse kim olduğunu anlayacaktır. Roman türünün çatışma unsuru temelli olduğunu düşünürsek anlatının, Alaaddin'in suça meyil vurgusuyla başlaması da daha anlaşılır olacaktır. Suç unsurunun romanda önemli bir yere sahip olmasını; John Woodvile, yazın evrenine dâhil olmak; tanrılara özgü bir hayat sürdürmek, kahramanca şeyler görmek, duymak ve yazmak anlamına gelmektedir, şeklinde ifade eder. Woodvile'e göre aslında yazar, roman yazarken yaratıcı niteliğini kullanarak Tanrı'ya karşı suç işlemiş olur. Tanrısal bir kimliğe bürünen yazar, kendini romanıyla ortaya koyar. Bu durum ise Tanrı'ya başkaldırıdır (Sağlık, 2009, s. 67).

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin, suç işleme meyiliyle hareket etse de bu durum, roman boyunca gerçekleşmez. Çünkü Alaaddin'in suç işlemek amacıyla seçtiği ayyaş serseri ve üçkâğıtçı tipler bir anda meleğe dönüşür. Öte yandan, kitapta Toptaş'ın yarattığı bu tezatlık okur için alışık olunan bir durum değildir. Kendisinden kötülük beklenen kişiler, masumiyeti temsil etmektedir:

Herkesin gırtlığına kadar suça gömüldüğü ve orta yere fırlayan bazı çığırkanların da, yeni bir şey keşfetmişçesine işaret parmaklarını zamanın burnuna dayayıp 'Suç çağı, suç çağı!' diye haykırıp durdukları bir dünyada bütün bunlar olağanmış gibi, çevremde cirit atan melekler de benim şaşırılmışlığıma şaşırıyorlar o sırada (Toptaş, 2009, s. 8-9).

Romanda Alaaddin, suç işleme girişimleri başarısız olduğu için kendini eksik hisseder. Çünkü ona göre suç, insani bir durumdur. Bu eksikliği giderebilmek için cinsellik ve şiddet içeren öyküler dinler, televizyon izler. Tüm bu unsurlar, onu rahatlatır. Alaaddin'e göre, televizyon izlemek de bir açıdan suç işleme metodudur. Televizyon programlarında bir yanda vahşi cinayetler, bir yanda anlamsız şakalar sarmal bir şekilde ilerler. Bu durum, insanda ahlaki bir çöküntü yaratıp anlamsız duygular uyandırmaktadır. Televizyonda yayımlanan bütün filmler aynı senaryoyu canlandırmaktadır. Filmlerin sonlarında hep kötüler iyilere dönüşmektedir. Alaaddin, televizyon izlerken benliğini gerçek ve gerçeğin yansımasının iç içe olduğu garip bir dünya içinde bulur. Bu dünya, nesnelere hâkimiyetindedir. Bireylerin bu dünyada varlık alanı bulması çok güçtür. Yaşanan her şey yüzeysel görüntülerden oluşmaktadır.

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin'in sesi, *gizem* veya *şaşırtma* unsurunun yüklendiği öğedir (Forster, 1985, s. 130). Kahraman anlatıcı, kaynağını bilmediği bu gizemli sesi aramaya başlar. Böylece romanın olay örgüsünün aksiyon düzlemini bu ses oluşturmuş olur. Ayrıca Toptaş bu sesi, romanda başka herhangi bir yerde duyurmaz; sadece kahraman anlatıcıyı harekete geçirme unsuru olarak kullanır.

Romanın ikinci kısmında anlatıcı kahraman karşımıza çıkar. Alaaddin'in sesini duyar ve onu beklemeye başlar. Alaaddin'i beklerken bir taraftan kendini de bu buluşmaya hazırlamaya koyulur. Öncelikle Alaaddin'le konuşurken kullanacağı sözcükleri seçmeye başlar. Bu sözcükler buluşma anının güzelliğine yakışır özelliklere sahip olmalıdır. Bu sebeple kendi sözcük dağarcığında düzenleme ve eleme yapmaya başlar. Sahip olduğu kelimelerin bazılarının tozlarını alıp günceller, bazılarınınsa iyi, kötü, sert, yumuşak, uzun, kısa olarak belirleyip sınıflandırır ve ardından bir birlik oluşturup onları harmanlar. Aslında kahraman anlatıcı böyle yaparak romanın yazma sürecini dile getirmektedir.

Alaaddin'in gelişini sabırsızlık içinde bekleyen kahraman anlatıcı, o anın güzelliğini düşlemektedir. Alaaddin'e anlatacağı çok şey vardır. Sözelimi, Alaaddin'i tüm değerlerin hızla yaşanıp tüketildiği şehir yaşamından uzaklara götürmeyi hayal eder. Sonra onunla romanın yazım sürecinin güçlüklerini paylaşmak ister. Onunla hiç susmadan en güzel, en etkileyici sözcükleri dillendirmek ister. Bu bekleyiş esnasında karşısında uzanan terasları inceler. Kameralar, heykeller, kitaplardan geçilmeyen duvarlar, tuvaler olan bu teraslar, Toptaş'ın zihnindeki sanat dünyasının yansımasıdır, diyebiliriz. Kahraman, buradan gördüğü yaşam parçalarını oldukça sembolik bir dil

kullanarak aktarır. Bu kısımda kentin çöp yığınları arasında amaçsız bir şekilde bir şeyler arayan yaşlılar, gemiler, yaralı yüzleriyle tayfalar, gemilere çıkmak isteyen yaşlılara engel olup onlara eşyaların yanında masal ve öykü fırlatırlar. Yine bu yaşlı insanlar, yaşadıkları teraslardan sepetler sarkıtırlar. Ancak sarkıttıkları sepetler istedikleriyle dolu olmak yerine “pis kokulu bir gürültü”yle doldurulup gönderilir. Bakkal çırakları yaşlılara ciddiye almak yerine onlarla dalga geçip aşığarlar. Kahraman anlatıcının geniş çaplı olarak yaptığı bu toplum ve şehir gözlemi, aslında Toptaş’ın yaşama ve sokağa bakışının yansımasıdır:

Bu arada, hırpani birer hayalet uzaklığıyla doğrulup kalkan ve yürüdükçe bana gençleşiyorlarmış gibi gözükten ihtiyarlar, tıpatıp şehirlerdekilere benzeyen maket apartmanların ötesinde kalan çöp yığınlarının yanına varmış oluyorlardı artık. Dahası etrafı mavi muşambaların üzerinde uyuklayan kocaman kocaman gemilerle çevrili olan bu yığınların tepesine soluk soluğa çıkmış oluyorlardı da (Toptaş, 2009, s. 24).

(...)

Tam tersine teraslardaki bu hayatın, nesnelerin gölgeleri arasında kımıldanıp duran bölük pörçük hikâyelerle soluk alıp vermesi, sonsuza dek sürecekmış gibi gözükten arayış serüvenleriyle beslendiğini (Toptaş, 2009, s. 32).

(...)

İnsanların çoğu yere inmiş, öfkeleri burunlarında geziniyorlar belki. Elllerinde sinir hapları, su şişeleri, poşetler ve bayatlamaya yüz tutmuş günlük gazeteler. Herkes leblebi yer gibi sinir hapı atıyor ağzına, herkes gazetelerin birinci sayfasında pıhtılaştıran kanlara göz ucuyla bakıp bakıp susuyor ve herkes adımını ileri değil de kendi içine doğru atıyor (Toptaş, 2009, s. 35).

Kahraman anlatıcı, Alaaddin’in gelmeyeceğini anlar. Onu aramak üzere şehrin karanlık, izbe, serserilerin ve ayyaşların yurt edindiği arka sokaklarına yönelir. Bu sokaklarda yaşayan insanlar, kendilerinden başka kimseyi göremez vaziyettedir; âdeta bir körlük hâli buralara hâkimdir. Kahramanın dikkatini biçimden biçime giren bir garson çeker. Garsona Alaaddin’i sorar. Garsona göre burası kayıplar ve kayıpları arayanların bir araya geldiği bir sokaktır. Garson, kahramanı, MOTEL ROM’a yönlendirir. MOTEL ROM’a giren kahraman, buranın sahibesine Alaaddin’i sorar. Motel sahibesi, Alaaddin’in ayırt edici birkaç özelliğini sorar zira burada yüzlerce Alaaddin vardır. Ancak kahraman, Alaaddin’in sesi dışında hiçbir özelliğini bilmez, onun hayatına dair en ufak bilgisi yoktur:

“Bakışları bulutlandı birden; sesini işitiyorum da ne oluyor şimdi, hani yüzünü hiç görmemiştin? Görmedim, dedim, yalnızca zaman zaman sesini işitiyorum. Düş gibi

mi, dedi. Hayır, dedim, basbayağı gerçek gibi. Aynı şey işte, diye homurdandı (Toptaş, 2009, s. 44)”.
(...)

Sonra, MOTEL ROM’un derinliklerinde yankılanan kaygılı bir sesle herkes gibi benim de serap gördüğümü söyledi. Ona göre, ruhumda uğuldayıp duran boşluğu doldurabilmek, giderek dipsiz bir boğuntu kuyusuna dönüşen şu lanet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek ya da içimde açılan çeşitli yaraları onarabilmek için, belki de farkına bile varmadan ben yaratmışım bu serabı (Toptaş, 2009, s. 45).

MOTEL ROM’dan ayrılan kahraman; yine izbe, gri bir sisle kaplanmış karanlık sokaklara iner. Buradaki insanları farklı farklı öyküler olarak algılamaya başlar. Biri ötekini tamamlayan, ayrılıp birbirine dönüşen, eklemlenen bu öyküler içinde Alaaddin’in öyküsünü aramaya koyulur. Ancak bu da sonuç vermez. Bunu üzerine kahraman yeni bir yol dener. Bu kez evrendeki bütün insanları bir araya toplayıp her birinde birer parçası olduğuna inandığı Alaaddin’i tekrar bir bütün hâline getirebileceğine inanır:

Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken sonunda herkesin yüzünde Alaaddin’in yüzünden bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim. Müthiş bir şeydi tabii bu; artık gözlerimi kime çevirsem mutlaka ona ait bir renge, bir kıpırtıya, bir şekle ya da kokuya rastlayabiliyordum. Alaaddin ne yapıp edip en ufak parçalanmıştı da kimse kendisini bulamasın ve bilemesin diye tıpkı güzellik ya da çirkinlik gibi bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştı sanki (Toptaş, 2009, s. 52).

Kahraman, tekrar kentin sokaklarındadır. Ancak bu kez, bu sokaklar izbe ve karanlık değildir. Burada kentin kirletemediği, insanda arınma duygusu uyandıran bakırcı dükkânları vardır. Bu duygularla sokakta yürürken MOTEL ROM’un sahibesini görür ve onu takip etmeye başlar. Ancak bu takibin bir sebebi yoktur. Kahraman, motelin sahibesini neden takip ettiğini bilmez. Sadece zevk aldığı için bu takip etme eylemini sürdürür:

Gene de neden koştuğumu bilmiyorum tabii ve asla bilmek de istemiyorum. Sizin bilmenizde de yarar yok bence. Bilmenizde yararsızlık da yok. Hayatta karşılaştığımız birçok şey gibi nedeni kendinde saklı, sıradan bir hareketti benim koşmam ve aslolan da buydu zaten ve sanki ben bu paragraf boyunca süren gevezeliğimi olanca sevimsizliğiyle yıllar önce koşmaya başladığım dakikalarda da sürdürmüşüm gibi, kadın bunu fırsat bilip artık bir hayli uzaklaşmıştı (Toptaş, 2009, s. 58).

Kahramanın zevk için peşine düşüp takip ettiği sahabe, gecekondu semtlerine girer çıkar; farklı kokteyl salonlarına uğrar. Kahramanımız da elinde bir kamera varmış gibi onu takip eder. Onun girip çıktığı yerleri kaydederek okura aktarır. Ancak bu takip

o kadar hızlıdır ki kahraman, bir anda MOTEL ROM'un sahibesini gözden yitirir. Sahibeyi gözden yitirerek aslında yazar koltuğuna geri döner. Toptaş, bu kopuşla, okura vaka ile yazma zamanının birbirinden ayrıldığını hatırlatır. Çünkü yazar, böyle davranarak hikâyenin geçmişteki “ben”i ile yazma anındaki “ben”i arasına mesafe koymuştur.

Kahraman'ın Alaaddin'i arayışı, sokaklardan çıkarak bir anda Asip Dağı'na geçer. Kahramanımız, Asip Dağı'nın eteğinde bir kale görür. Bu kale, Toptaş'ın *Heba* adlı romanında da dağın eteğindeki bir kulübe olarak belirir:

“Görmezler, bu camlardan dışarıyı görünür ama içerisi görünmez (Toptaş, 2013, s. 307)”.

Yazarın sıklıkla kullandığı bu imge, okura kendini hatırlatmak için bir araç gibidir. Toptaş, kulübe ya da kale imgeleriyle kendini romana dâhil etmiş olur. Kahramanın, Alaaddin'i arayışında bir başka durak, bir türbedir. Aynı imge, Toptaş'ın *Heba* adlı kitabında kahramanın, mezarlıkla kurduğu ilişkiyle karşımıza çıkar. Türbe, kahramanda yorgunluk duygusu uyandırır. Çünkü kahramana, sonsuz olasılıklarla yaşanıp gitmiş geçmişi ve bugünü, eş zamanlı olarak hatırlatır. Kahramanın arayışında pek çok mekân ve zaman yer değiştirir ancak arayışın son durağı, yine türbe olur. Bunun sebebi, anlatının üzerine kurulduğu sarmal tekniğin yanında sabit bir noktanın çevresinde dönen anlatıdır. Öte yandan kahramanımız; -âdeta bir Tanrı gibi- anlık sürelerle uzak mesafeler, farklı kentler, kasabalar ve köyler aşabilmektedir. Ancak tüm bu yolculuklar ve arayış, büyük bir belirsizlikten ibarettir.

Bin Hüzünlü Haz'da kahraman, yolculuğunu soyut bir düzlemde yapar. Bu düzlemde ne zamanın şekli ne de rengi vardır. Zaman; bazen kuşlara, bazen dağlara ve nehirlerle, bazen de rüzgârın şekline bürünür. Tüm bu dönüşümler, zamana durağan olmayan, hareketli bir yapı kazandırır. Bir müddet sonra zaman; durmadan genişleyen, çoğalan, sürekli kıpırdanan bir ormana dönüşür. Kahramanı sarıp sarmalayan bu orman, üst üste binmiş pek çok görüntü içeren bir yapıdadır. Bu görüntüler, kahramanın daha önce yaptığı zihinsel yolculuk sırasında beynine kaydettiği görüntülerdir. Kentin izbe sokaklarından görüntüler içeren orman, artık şehirle iç içedir.

Kahraman, Toptaş'ın “sonsuz” imgesini yüklediği ormanın içine aslında girmediyini fark eder. Sadece ormanı, kıyısından seyretmektedir. Ormanın simgelediği sonsuzluğun, kahramanı ya da kahramana dönüşen romanı ürküten bir tarafı vardır. Çünkü ormandaki yerinin neresi olduğunu tam olarak saptayamaz. Bu anlamda orman,

yazın dünyası olarak da okunabilir. Ayrıca bu “orman”, Umberto Eco’nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kitabındaki “orman”ı anımsatması açısından da dikkate değerdir.

Kahraman anlatıcıya, zaman ve olaylar arasında sürekli sıçramalar yaşatan Toptaş, onu *Binbir Gece Masalları*’na gönderir. Yazar, *Binbir Gece Masalları*’nın anlatıcısı Şehrazat’ı hikâyenin çerçeve kısmına yerleştirip çekirdek katmanına Kırk Haramiler’i oturtur. Böylece çerçeve hikâye tekniğini kullanarak bu iki katmanı iç içe geçirmiş olur. Kırk Haramiler’in hikâyesini de değiştiren Toptaş, onları Şehrazat’ın masallarını anlattığı saraya yönlendirir. Bu kısımda yazar, kahraman anlatıcı ve romanı yekpare bir yapı olarak kurgular. Romanın kurgusunda masalları, belirleyici öge olarak kullanır. Sonrasında, masallardan sıyrılan “roman”, daha açık hâliyle kahraman anlatıcı, bu kez de sembolik bir ölümle tanışır:

Gerçi bunda biraz da o ölümlerin payı vardı. 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 hâlinde horul horul uyuyorlardı (Toptaş, 2009, s. 88).

Romanın bu bölümünde kahraman, belirsizlikler içinde karşılaştığı ölüme karşı kılıç sallayan bir şövalyeye rastlar. *Belirsizlik bilgisi* (Toptaş, 2009, s. 91) kılığında dolaşan bu şövalye gülünç, bir o kadar da dramatik bir havaya sahiptir. Şövalye, ilk bakışta Cervantes’in *Don Kişot*’unu anımsatır:

Düzlüğü anlaşılmaz bir hırsla soluk soluğa geçip de ufuktaki yel değirmenlerine iyice yaklaştığımızda bu yüzden mi şövalyenin gövdesine o denli sokuldum, yoksa boşluğu delip giden mızrak gerçekten elimde miydi de onu yavaş yavaş dönerek bize meydan okumaya başlayan o değirmen kılığındaki canavarların kalbine birdenbire saplamayı mı düşündüm, bilmiyorum (Toptaş, 2009, s. 91-92).

Kundera, *Don Kişot*’a yönelik:

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 ile roman sanatına özgü görecelilik ve çokanlamlılığı sağlama konusunda önemli şeyler gerçekleştirmiştir der (Kundera, 2005, s. 19).

Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatı boyunca kahramanını belirsiz bir arayış içinde oradan oraya savurması, Kundera’nın tespitini andırır. Çünkü roman, bir yığın belirsizlik içinde devamlı yeni anlamlar ve yeni okumalar üretmektedir.

Kahraman anlatıcının rüya izlenimi içinde süren yolculuğu, her seferinde türbenin yanında noktalanır. Bu kez kahraman, türbenin başında yedi gence ağlayan kadınlar görür. Kahraman anlatıcı, bu yedi gençten en küçüğüne Alaaddin ismini verip onun hikâyesini anlatmaya başlar. Anlatıcı bunu yaparken izlediği yolla hikâyede anlatılanların önemli olmadığını okura hissettirir. Onun için önemli olan, hikâyenin kurgusu ve kurguyu her seferinde olasılıklara çevirebilme başarısıdır. Çünkü bu hikâye, tipik bir postmodern anlatı özelliği taşır. Hikâyede sürekli bir olabilirlik durumu hâkimdir. Hikâye, ilerleyip sonlanmak yerine kendi merkezi çevresinde daralıp genişleyen daireler çizerek sarmal bir yapı oluşturur. Hikâyesini anlattığı genç, bir saray şehzadesidir. Taht varisliğini kardeşine kaptırması ve öldürülme tehlikesi vardır. Alaaddin, kendisine yardım eden bir Tatar kızı-kahraman anlatıcı, onu kendisine benzetir-, sayesinde sarayın mahzeninde gizlenir. Kahraman anlatıcı, bu kısımdan sonra okura pek çok olasılık sunar. Olasılıklardan biri, Alaaddin ve Tatar kızının saraydan kaçmasıdır. Ancak Tatar kızı, bu olasılıkta Alaaddin'e ihanet eder ve Alaaddin, sarayın askerlerinin baskınına uğrar. Bu baskından güç bela kurtulan Alaaddin, olasılıklarla sürekli şekil değiştiren mekânlarda bulunur. Sözelimi, olasılıklardan birinde bir bakırcıda, farklı bir olasılıkta değirmende çalışmaktadır. Bir diğer olasılıktaysa Alaaddin, hâlâ sarayın mahzeninde gizlenmektedir. Böylece, romana bir oyun havası kazandırılmıştır. Bu metotla okur, metin boyunca aktif olarak metne dâhil edilir. Çünkü düz bir anlatım söz konusu değildir. Anlatının merkezi olay değil, olasılıklarla şekil değiştiren kurgudur. Yazar da okur da bu kurguya dâhil olduğu ölçüde metinden haz duyar:

“Kendi varlığından yayılan müziğin sonsuzluğuna kapılmış bir masal yılanı gibi sürekli kıvranıp duran Alaaddin’in hikâyesi bir yandan yavaş yavaş derinleşen bu gizli gölgesine çekilirken bir yandan da olabilirliklerin kum gibi kaynadığı gri bir noktaya gelmiştir çünkü (Toptaş, 2009, s. 118)”.

Olasılıkların birinde Alaaddin, mahzende gizlenir ve dışarı çıkmaz. Bu hikâyenin sonunda Alaaddin, Tatar kızını öldürür. Onun kendisini ele vereceğini düşündüğü için bunu yapar. Ancak hikâyede geçen Tatar kızının kahraman anlatıcıya olan benzerliğinin vurgulanması, okura farklı bir okuma sunar. Buna göre, aslında öldürülen kahraman anlatıcıdır, yani yazardır. Dolayısıyla romanın, bir yazara ihtiyacı yoktur. Alaaddin de roman gibi yoluna tek başına devam edecektir. Öte yandan, romanın başında suç işlemediği için eksik hisseden Alaaddin artık tamamlanmıştır.

Çünkü Tatar kızını öldürmüş ve suça bulaşmıştır. Anlatının sonuna yaklaştığımızda, *Bin Hüzünlü Haz*'ın aslında Alaaddin'in kendisi olduğunu görürüz. Dolayısıyla roman da yazarını öldürmüş ve kendini tamamlamıştır.

Kahraman anlatıcı, Alaaddin'in hikâyesini her seferinde baştan yaratan olasılıkları aktardıktan sonra, kendini tekrar türbenin başında bulur. Kahraman anlatıcı kendini oldukça yorgun hisseder. Roman boyunca aktardığı bütün zamanlar, mekânlar ve Alaaddin'in hikâyesini oluşturan olasılıklar, aslında onun içinden geçmiştir.

Bin Hüzünlü Haz'da kahraman anlatıcı, eserin başında yalnızca sesini duyduğu Alaaddin'i kitabın sonunda görür. Roman da anlatısı boyunca kahramanı olan Alaaddin'i arayıp sonunda ona dönüşür.

Eserde olay örgüsü, doğrusal bir anlatımdan ziyade helezonik bir yapı üzerine kurulmuştur. Toptaş, bu sarmal yapıya uygun olarak kurguyu her seferinde döngüsel bir biçime sokar. Roman boyunca eserin kendisi, yazar ve kahraman anlatıcı birbirine dönüşür.

Anlatının tamamında bir düş hâli ve belirsizlik hâkimdir. Kahraman anlatıcının sesini duyup peşine düştüğü Alaaddin'i ararken geçtiği mekânlar, zamanlar ve denk geldiği karakterler; bu belirsizliğin yanında sembolik bir anlatımla sunulur. Bu anlatım da eserin, kapalı ve anlaşılması güç bir üslupla kaleme alınmasına neden olur. Netice olarak eser, anlam çözümlemesinde farklı okumalara açıktır. Böylece, postmodernizmin yaygın bir özelliği olan çokanlamlılığın anlatı boyunca baskın bir şekilde hâkim olduğunu söyleyebiliriz.

2.4.1.3. Zaman

Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'da zaman ögesini standart bir yapı unsuru olarak kullanmaz. Romanda zaman unsuru; dakika, saat, gün, hafta, ay veya yıl olarak ölçülemez. Toptaş, zaman ögesini *kronolojik* veya *çizgisel* (Rosenau, 2004, s. 106) olarak kullanmayıp onu karmaşık bir yapıyla sunar. Roman boyunca belirsiz ve ileri geri sıçramalarla karşımıza çıkar.

Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'da zaman unsurunu, Stevick'in *sonsuz şimdiki zaman* olarak nitelendirdiği yapıda kullanır (Stevick, 2004, s. 231). Stevick'e göre, geçmiş, bugün ve gelecek eş zamanlı yaşanmaktadır ve iç içedir. Romanın başından sonuna dek zaman unsuru, bütün zamanları bir an'a sığdırarak verilmiştir. Anlatı ilerledikçe zaman

unsuru da sorgulanmaya, sınırları ve çizgiselliği anlaşılmaaya çalışılır. Ancak bu roman için, anlaşılır bir yapı unsuru olarak kurgulanmadığı görülür. Çünkü kitap boyunca zaman, belirli ve belirleyici bir işleve sahip değildir. Romana göre tek gerçek zaman, “şimdi”dir; geçmiş ve gelecek, “şimdi”den sıçramalardan ibarettir. Romanda; at kişnemeleri, otomobil sesleri, uçak görüntüleri, daktilo tıkırtıları ve kılıç sesleriyle makineli tüfek sesleri aynı anda duyulur. Geçmiş çağlar, masallar ve modern zaman eş zamanlı sunulur:

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, efkârlı şarkılarla ortalığı çınlatan şuh kahkahâların birbirine karıştığı ve köşesinde bucağında sigara dumanlarıyla perdelenmiş yüzüstü pazarlıkların sürdürüldüğü o ekşi ter kokuları arasında yüzen kocaman salonlardan yavaş adımlarla geçmekte(...) yere göğe sığmayan mahşeri kalabalığın içinde hüngür hüngür ağlayan karalara bürünmüş birtakım kadınlar ve kadınların ortasında yatan kılıçla biçilmiş yedi ölü gördüğümü(...) (Toptaş, 2009, s. 99-100).

Kahraman anlatıcının Alaaddin’i arayış sürecinin anlatıldığı *Bin Hüzünlü Haz*’da, her seferinde farklı zaman bir anda birleşir. Bu da zamana sonsuz, belirsiz bir nitelik kazandırmış olur. Kahraman anlatıcı, Alaaddin’le “kayıp bir an”ın içinde rastlaşacaklarına inanır. Romanda tüm zamanlar, “bu kayıp an”ın içindedir:

Aklıma nereden estiyse belki de bir an’ın içindedir o, dedim kendi kendime. Hatta nice dir bana, dünyaya ve kendisine ulaşabilmek için o an’ı sarıp sarmalayan çeşitli zamanların, o zamanları tıklım tıklım dolduran eşyaların varlığına sinen geçmişlerin ve geçmişlerin içinde zonklayan geleceklerin altında, tıpkı bir böcek gibi debelenip duruyordur, dedim (Toptaş, 2009, s. 62).

Bergson’a göre *süre*, yalnızca sezgiyle kavranabilir (Cevizci, 2010, s. 1467). Toptaş da romanda kahraman anlatıcısını, Alaaddin’i “kayıp bir an”da ve sadece sezgisel gücüyle bulabileceğine inandırır. Alaaddin’i arayışı süresince birçok zaman ve mekânı geride bırakan kahraman, onun hikâyesindeki olasılıkları anlattıkça yorgunluğu artar. Kahraman anlatıcının şu sözleri, bu bağlamda dikkat çekicidir:

Benimkisi, hiçbir zaman hiçbir şeyle açıklanamayacak kadar derin, hiç kimsenin anlayamayacağı ölçüde karmaşık ve acayip bir yorgunluktu. Öyle ki geride kalan taş döşeli sokaklardan büyük büyük caddelere, şehrin tepelere doğru tırmanan toz bulanık görüntüsüne(...) ve yüzlerini hiç

görmediğim daha milyonlarca insanla milyonlarca eşyaya kadar hemen hemen herkes ve her şey bir an için bende yaşamıştı sanki... Ya da ruhumun olanca diriliğiyle ben bütün bu sayıp döktüklerimi doğuran, bunları kat kat çevreleyen ve gelecekte gene bunlardan doğup çeşitli kılıklarda boy gösterecek olan hikâyelerin hepsini birden yaşamıştım (Toptaş, 2009, s. 128-129).

Toptaş, roman boyunca zaman ögesini biçimden biçime sokar. Romanda zaman sürekli bir dönüşüm içindedir. Bazen toprak, bazen dağ, bazen rüzgâr, bazen rengârenk tüyleriyle insanın aklını başından alan bir kuş ve bazen de yazı yazılmasını bekleyen sadece boş bir sayfadır. Tüm bu dönüşümler, soyut olan zamanın somutlanmasını da sağlar. Roman boyunca farklı şekillerde görünürlük kazanan zaman, durağan değildir. Durmaksızın farklı unsurlara dönüşen zamanın devingen yapısı da vurgulanmış olur:

Sonra, seyretmenin ölçüye vurulamayan bir hızı varmış da bu hız başımı fena hâlde döndürmüş gibi, gözlerimi ayaklarıma indirdim nedense ve işte o zaman, zamanın yavaş yavaş toprağa dönüştüğünü gördüm. Hemen ardından, toprak kılığına girip baktığım her yöne yayılveren bu zamanın üzerinde dağlara da dönüştü zaman. Dahası, dağlar daha varıp koyu yeşil uğultuları, doruklardaki karları ve aşılmazlıklarıyla birlikte ufka oturmadan, boynu bükük nehirlerle, 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.(...) 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 (Toptaş, 2009, s. 70-71).

Bin Hüzünlü Haz, helezonik bir yapı üzerine kurulmuştur. Yazar bu özellikten hareketle zamanın da döngüsel niteliğini kullanır. Çünkü romanda, olaylar doğrusal ilerlemeyip sürekli bir dönüşüm ve tek merkez çevresinde döner durur. En net şekliyle bu durum, Alaaddin'in farklı olasılıklara sahip hikâyesinin her seferinde en başa dönmesinde görülür. Roman da bu yapıya uygun olarak zamanın döngüsel özelliğini kullanır. İfade ettiğimiz gibi, Toptaş'ın romanda kullandığı zaman doğrusal ya da kronolojik değildir. Aşağıdaki ifadeler, eş zamanlı ve döngüsel yaşanan zamanı vurgulamak açısından dikkate değerdir:

“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 (Toptaş, 2009, s. 72)”.

Romanda bir başka yerde şu ifadelere yer verilir:

(...)başımı çevirip türbeye baktığım an'da işte benim de böyle tuhaf bir yolculuğa çıktığımı; birkaç saniye gibi kısacık bir sürede alacakaranlık bir zamanın derinliklerine doğru belki yüzlerce yıl durup dinlenmeden yürüdüğümü; yürürken henüz tarihleri kaleme alınmamış birçok

vadi, şehir, dağ ve nehir ölümleriyle birlikte birçok da uğultu, ışık ve görüntü iskeletleriyle dolup taşan yüzleri katmer katmer küf bağlamış zaman çöplüklerinin arasından geçtiğimi(...) (Toptaş, 2009, s. 66).

(...) o gün nereden nereye kadar yol aldım, yakılıp yıkılmış kaç ülke toprakları üzerinden uçtum, hangi denizlerin serinliğiyle hangi yanardağ ateşlerinden geçtim, nereleri gördüm, hangi kervansaraylara uğradım ya da hangi uygarlıkların eşğine akan hangi nehir kıyılarında kaç gece, kimlerle konakladım, hiç bilmiyorum.(...)henüz zamanın belli bir rengi yoktu çünkü. Sesi, şekli, görüntüsü yoktu (Toptaş, 2009, s. 68-69).

Devam eder:

Sonra bakarsınız, yeni yeni kendi soluğuna kavuşan anlatının hızı, anlatacaklarımın önüne geçti, diye kafanızda oluşan sorularla birlikte sizi o mahşeri kalabalığın yanı başında bırakıp ansızın geriye döner ve bu yolculuk boyunca olup bitenleri yeniden anlatmaya başlarım (Toptaş, 2009, s. 66-67).

Yukarıdaki ifadelere baktığımızda birkaç saniyelik bir sürenin içinden birçok zamanın geçtiğini görürüz. Soyut bir niteliği olan zamana yazar, bu şekilde hükmetmeye çalışır. Romanın kimi yerlerinde çok hızlanan zaman, kimi yerlerindeyse durma derecesinde ağır seyretmektedir. Toptaş'ın romanda "birkaç saniye gibi kısacık bir süre" olarak ifade ettiği zaman kesitini ise, sayfalarca anlatmıştır.

Toptaş, zamanı, *yekpare bir an'ın parçalanmaz akışı* olarak ifade eden Tanpınar'ın ifadesine uygun olarak kullanır. Romanda; olay, olayın anlatılış ve yazılış zamanı ile okuma zamanı kısmındaki sorunlara da yer verilmiştir. Toptaş'ın, dilin yardımıyla bu zaman dilimleri arasındaki farkı ortadan kaldırıp tek "an"da verme çabasında olduğu görülür:

Alev alev yanan kıpkırmızı bir yüz, harıl harıl soluyan yarı açık bir ağız ve ne yapacağını şaşırılmış korkulu bir telaş hâlinde palas pandiras bana doğru koşuyor yani... Hayır, okumakta olduğunuz bu kelimelerin ardındaki yalnızlığın içinde oturan bana doğru değil; o gün orada, meydanadaki havuzun yanı başında duran ve başını çevirip ansızın kızın koştuğunu gören bana doğru... Galiba bu durumda ben, artık kıızı oradaki ben de fark ettiğine göre, yıllar öncesine gidip kıza o zamanki gözlerimle baksam ve onun için 'koşuyor' yerine 'koştı' desem daha iyi olacak (Toptaş, 2009, s. 62).

Toptaş; romanda birbirinden farklı zamanlar ve sürelerde meydana gelen olayların anlatılma, yazıya aktarılma ve okunma zamanlarını sadece bir "an"da toplamayı dener. Roman, okunurken yazılmaktadır. Romanda vurgulanan "an", cümle yapılarında sıklıkla şimdiki zaman kipinin basit ya da birleşik çekimlerinin kullanımından da anlaşılmaktadır. Bu kip yapılarının yanında "şimdi" zaman zarfına da sıkça yer verilir. Birkaç örnek verecek olursak:

Şimdi size kelimelerle anlatamayacağım ölçüde(...)/ Şimdi gözlerimi elimdeki kalemin ucunda(...)/ Belki bunu yıllar sonra şimdi size(...)/ Şimdi siz, gerilerde bıraktığım(...)/ işte şimdi size sanki her şeyi bilen güçlü bir anlatıcıymışım gibi(...)/ onun sesini siz de işitip işte şimdi bir şeyler olacak(...)/ şimdi ben bu cinayetin etrafında dolanıp(...)/ şimdi ben bu çehrenin karanlıkta kalan ayrıntılarına dalıp(...) (Toptaş, 2009, s. 52-60-66-72-100-110-122-125).

Sonuç olarak *Bin Hüzünlü Haz*'da, yapı unsurlarından “zaman”, klişe kullanımının dışında, metnin kendine özgü yapısına uygun olarak kurgulanmıştır. Anlatının helezonik yapısıyla uyumlu bir şekilde, zamanın döngüselligi ve devingenliği ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca Toptaş romanda; “zaman”ı, Stevick in *sonsuz şimdiki zaman* (Stevick, 2004, s. 231) tanımına uygun kurgulamıştır. Yazar, anlatının bazı kısımlarında zamanı hızlandırıp bazı kısımlarında da durma derecesine getirerek romana ritmik bir nitelik kazandırmıştır.

2.4.1.4. Mekân

Bin Hüzünlü Haz'da mekân, dış dünyayı anlatmaya yönelik olarak kurgulanmamıştır. Dolayısıyla romanda, mekân unsurunun geleneksel anlatılardaki kullanım şekline özgü bir işlevi de yoktur. Toptaş; mekânı eğip büküp, devamlı parçalara ayırarak şekilden şekle sokar. Onu, postmodern anlatılarda karşımıza çıkan *hiper mekân* (Rosenau, 2004, s. 108) tanımına uygun kullanır. Roman boyunca *mekân* sürekli bir dönüşüm içinde sunulur.

Romanda Alaaddin'in arayış yolculuğu ve kahraman anlatıcının yolculuk izlenimleri, mekânları belirlemede kılavuzdur. Yol ve yolculuk, rastlantısallığı içinde barındıran kavramlardır. Toptaş da bu rastlantısallığı, mekâna çok boyutlu ve çoğulcu bir özellik kazandırmada kullanır. Çünkü romanda; kahraman anlatıcı düşsel yolculuğu sırasında karşılaştığı şeyleri yadsımaz. Aksine onları tek bir zaman ve mekânda bir araya getirip kucaklamak ister. Kahraman, aynı anda bütün insanları, sesleri, zaman ve renkleri yaşama arzusuyla hareket eder (Toptaş, 2009, s. 37).

Bin Hüzünlü Haz'da yazarın mekân seçiminde ilk başvurduğu çevre, kentin izbe ve karanlık arka sokaklarıdır. Korkmaz'a göre anlatıda özellikle kentin bu kısımlarının seçilmesi, *sembolik* olarak okunmalıdır. Kahraman anlatıcı, romanın başında sesini duyduğu Alaaddin'i arayışına suça bulaşmış, ayyaşların, berduşların, serseri ve dolandırıcıların bulunduğu bu pis kokulu arka sokaklardan başlar. Korkmaz' a göre, bu bilinçli bir seçim ve yönelimdir (Korkmaz, 2007, s. 408). Toptaş, böyle yaparak hem

Alaaddin'in hem de kahraman anlatıcının kimliğini belirlemeye çalışır. Kahraman anlatıcının gördüğü manzaralar kentin arka sokaklarının genel panoramasını çizmemiz ve mekân tasviri açısından dikkate değerdir:

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 yanılısma 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 çalıyor, bu şarkıların içinde yüzen uzun bacaklı taburelerde, hasırlarda, sedirlerde ve plastik çiçeklerle süslü kocaman kocaman masalarda da, içip içip sigara tütüren bulanık bakışlı birtakım adamlarla, incecik incecik, tüy hafifliğindeki kızlar oturuyordu. Tepelerinde, ağırlığı camların parıltısına doğru ağmış, kalın birer duman tabakası (...) (Toptaş, 2009, s. 37).

Şehri tanımlayan bu olumsuz ifadeler; birbirlerine yabancılaşan, sembolik olarak kör ve sağır, mutsuz insanların da yaşamından kesitlerdir. Öte yandan bir bütünlük oluşturmayan kent; bireylerin parçalanmış benliği, kopuk ilişkileri ve anlamsız yaşamlarının da dışavurumudur. Bu şehirde yaşayan insanlar kederli, mutsuz ve bunalımlı ruhsal yapılara sahiptir. Toptaş, romanda insan ilişkilerini mekân üzerinden verir. Mekân, kapalı ve karanlıktır. Ancak kahraman anlatıcı, bu huzursuz ve köhne sokaklardaki arayışını sonlandırma taraftarıdır. O; şehrin hengâmesinden uzak, zamanın hızlı aktığı ve değerleri tüketen bu sokaklardan uzaklaşmak ister. Onun bulunmak istediği mekân, zihnini ve gözlerini dinlendirip ruhunu arındıran bakırcı dükkânlarının olduğu sokaklardır:

Kimi zaman da özellikle gündüzleri oradan geçerken kendimi çok eski bir zamanı yaşayan, henüz şehrin bugünkü görüntüsüyle kirlenmemiş, çok farklı bir sokaktaymışım gibi düşünüyordum. Hatta kapıların karanlığında oturan yaşları altmışa, yetmişe dayanmış aksakallı bakır ustalarını gördükçe yalnızca düşünmekle de kalmayıp büsbütün inanıyordum buna. Evet, belki de inanmak istediğim için inanıyor ve içinde bulunduğum şehrin ve zamanın ağırlığını üzerimden atmışım da o anda yüzyıllar öncesinde geziniyormuşum gibi şimdi size kelimelerle anlatamayacağım ölçüde rahatlıyordum (Toptaş, 2009, s. 56).

Bin Hüzünlü Haz'da dikkat çeken bir diğer mekân, kahraman anlatıcının Alaaddin'i aradığı MOTEL ROM'dur. Toptaş, bu adı bilinçli seçtiğini ve esin kaynağının CD-ROM olduğunu ifade eder. Toptaş, ayrıca MOTEL ROM'un *zihnin dehlizlerindeki hafızayı* temsil ettiğini dile getirmiştir (Saybaşı, 2008, s. 120). MOTEL ROM, dışarıdan çok küçükmiş gibi görünen ancak içine girildiğinde zaman ve yön bilgisinin birbirine karıştığı karmaşık bir mekândır:

Dışarıdan bakıldığında sefil mi sefil birkaç kitapçı dükkânıyla kıraç bir çocuk bahçesinin ıssızlığı arasında sıkışıp kalmış, kibrit kutusu gibi, küçücük bir yeri burası. Ama içine girince insan hem hangi yöne gideceğini hem de nereye bakacağını şaşırıyordu. Avluya benzeyen bembeyaz bir boşluğu geçer geçmez karşınıza ansızın çeşitli kollara ayrılan alacakaranlık koridorlar, birbirine açılan salonlar, odalar, kapılarında 'ARIZALI' yazan asansörler, üst katlara tırmanan merdivenler ve her yeri işgal eden tozlu eşyalarla bu eşyaları yutup yutup geri kusan, yarı uykulu kocaman aynalar çıkıyordu çünkü... (Toptaş, 2009, s. 41).

Bin Hüzünlü Haz'da mekân olarak anlatının bir bölümüne zemin oluşturan orman, soyut bir özellik taşır. Toptaş, ormanla yazın evrenini simgeler. Yıldız Ecevit'in sözleri de bu ifadeyi destekler niteliktedir:

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 (Ecevit, 2006, s. 192).

Toptaş, roman boyunca mekânı çoğulcu bir yapıda sunar. Sözelimi, romanın bir bölümünde bozkıra inşa edilmiş bir şehir bize gösterir. Ancak romanın başka bir bölümünde de aynı şehrin askerlerce istila edilip onu yıkmak için planlar yaptıklarını gösterir. Uzam bazen bütünlüğe aykırı bir gecekondur, bazen bir motel, bazen bir genelev, bazen de bir türbedir. Mekânın sabit tutulmayıp her seferinde farklılaştırılması, ona hareketlilik kazandırmıştır.

Bin Hüzünlü Haz'da mekân seçiminde dikkat çeken bir taraf da *ebediyeti* çağrıştıran *bozkır* ve *orman* gibi ortamlardır. Her iki unsur da zihinde genişlik, sonsuzluk gibi izlenimler uyandırmaktadır. Bozkırda birçok ırk, din, dil ve renkten insan birbirinden bağımsız zamanları aynı an içinde yaşamaktadır (Toptaş, 2009, s. 94). Toptaş kullandığı bu yapıyla, Bachelard'ın *engin birlik* (Bachelard, 1996, s. 207) tanımına uyan bir yapı oluşturmuştur, diyebiliriz.

Romanda simgesel bir anlama sahip olan *Asip Dağı* ve eteklerindeki *türbe* de mekân kısmında yer alan önemli unsurlardır. Toptaş, *Harfler ve Notalar* kitabında bulunan *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda *Asip Dağı*'ndan bahseder (Toptaş, 2008, s. 57). Bu dağ, Ankara'da Elmadağ yakınlarındadır ancak yeri tam olarak bilinmemektedir. Bir rivayete göre ünlü Arap şairlerinden İmru'l-Kays'ın mezarı bu dağdadır. Roman boyunca kahraman anlatıcının dönüp dolaşip yanı başında beliren türbe, İmru'l-Kays'ın gömütünü anımsatır. Romanın sonunda kahraman anlatıcının Alaaddin'le bu türbenin yanında karşılaşması, İmru'l-Kays ve Alaaddin'in benzer kişiler olabileceğini bize düşündürür.

Romanda *Asip Dağı*'na dair farklı bir okuma da bu dağın, *Kaf Dağı* olabileceğine dair sembollerdir. Mitlere göre *Kaf Dağı*, dünyanın etrafını çevreleyen dağlar zinciridir ve aşılması kesinlikle mümkün değildir (Pala, 2004, s. 248). *Feridüddin Attar*'ın eseri *Mantıku't Tayr*'ında, kuşların aradığı *Simurg*, bu dağda yaşar. Yüzlerce kuş onu aramak için belirsiz bir yolculuğa çıkarlar. Bu yolculukta pek çok zorlukla karşılaşır ve nihayet *Simurg*'un yaşadığı saraya ulaşırlar. Saray aynalarla donatılmıştır ve sadece otuz kuş bu saraya sağ salim ulaşabilmiştir. Kuşlar aynalara baktıklarında kendilerini görürler. Farsça “otuz” anlamına gelen “si” ve “murg” sözcükleri, aslında bu otuz kuşun kendini arayış yolculuğunu simgeler (Gölpınarlı, 2017, s. 377-378). *Bin Hüzünlü Haz*'da kahraman anlatıcının Alaaddin'i arayış yolculuğunda yazma sürecinin pek çok zorluğunu simgelemesi *Mantıku't Tayr*'ı anımsatır. Romanın sonunda Alaaddin'i Asip Dağı'ndaki türbenin yanında bulması ve Alaaddin'in aslında romanın kendisi olması, bu izlenimimizi güçlendiren benzerliklerdir.

Bin Hüzünlü Haz'da kullanılan mekânlar, dış dünyayı anlatmaya yönelik tasarlanmış belli hatlara sahip yerler değildir. Aksine bu mekânlar; farklı okumalara açık, çoğulcu bir yaklaşımla sembolik yapılar hâlinde okura sunulmuştur.

2.4.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri

Bin Hüzünlü Haz'da, geleneksel anlatılarda karşımıza çıkan kahramanların somut fiziksel ya da ruhsal tahlilleri yoktur. Romanda; değişen zaman ve mekânlarla uyumlu, sürekli farklı kişilere dönüşen soyut özelliklere sahip kahramanlar vardır. Dolayısıyla standart ölçütlere göre kahramanları tanımlamamız güçtür. Romanın başkışisi ve aynı zamanda Alaaddin'i arayan kahramanımızın adına ya da dış görünüşüne dair bilgiler yoktur. Türbenin başında yedi genç prensten en küçüğünün- Alaaddin olarak adlandırır- hikâyesini anlatan kahraman, bu hikâyede kendini Alaaddin'in sevgilisi Tatar kızına benzetir. Romanın birkaç yerinde de kıyafetine dair ayrıntılar verir. Tüm bunlardan yola çıkarak kahraman anlatıcının kadın olduğunu söyleyebiliriz:

“(...)ben acele ettikçe (nasıl da koşuyordum uçuşan eteklerimle) asansör boşluğunun çevresinde âdeta boşluğa tapınırcasına fırıl fırıl dönüyorlar(...) (Toptaş, 2009, s. 33)”.

Tabii bunu kesinlik şeytaniyle duyarlılık şeytanını gizlice yanıma alıp bu tüyler ürpertici sahneyi size daha dokunaklı bir dille daha net anlatabileyim ya da karşısına dikilir dikilmez Alaaddin benim Tatar kızına olan benzerliğimi(biliyorsunuz, o kız için daha önce ‘bana benim gençliğimi anımsatan’ demiştim) fark etsin de ipin ucunu oradan yakalayıp şöyle ikide bir hallaç pamuğu gibi oraya buraya dağılmayan(...) (Toptaş, 2009, s. 16).

Anlatı boyunca başkişi, bazen yazma sürecinin hüzünlü hazzını duyar, bazen de çaresizliğe kapılır. Romanın karmaşık olarak niteleyebileceğimiz anlatı evreninde başkişi, bütünleştirici bir misyon yüklenmiştir. Çünkü roman, her defasında parçalara ayrılıp başkişi çevresinde tekrar bir araya gelmektedir. Alaaddin’in arayış yolculuğunda okura kılavuzluk yapan da yine başkişidir. Alaaddin gelene kadar, başkişi onu bulana kadar heyecan içerisinde birtakım ön hazırlıklar yapar. Romanın sonunda romanın kendisine dönüşen Alaaddin, bize aslında başkişinin yazar ve beklenenin de roman olduğunu gösterir. Roman, Alaaddin geldiğinde yazılmaya başlar.

Gündüz ortalarına dek sarkan bu gecelerin birçoğunda da dursuz duraksız sevişmelerin yanı sıra Alaaddin’le kıyasıya dövüşecektik hiç kuşkusuz; bazen iki kardeş, bazen iki düşman, bazen de sevgileri sevişmelere sığmayan iki çılgın sevgili gibi birbirimize girecek, gecenin derinliklerinde langır lungur yuvarlanacak, yıldızlara tutunup kalkarken gürültüyle düşecek, düşerken sessizce kalkacak ve dövüşmenin şiddetini gizli bir ayna gibi kullanıp kendimizi doyusıya seyrettikten sonra da oturup birbirimizin yaralarını saracaktık. Daha doğrusu, aynı noktalardan aynı darbelerle aynı şekilde yaralandığımız ve aynı acıları çektiğimiz için, ezik harflerin, kırık hecelerin, parçalanmış cümlelerin ve bunların etrafında uçuşan sigara dumanlarıyla bu dumanların çeşitli boşluklarından gözükken çay bardağı, mürekkep şişesi, sandalye, masa ve sözlük gibi eşyaların uğultuları arasına oturup herkes kendi yarasını saracaktı... (Toptaş, 2009, s. 21).

Romanda Alaaddin’i beklerken komşu teraslara bakan kahraman, bu eylemden vazgeçerek şehrin arka sokaklarında onu aramaya çıkar. İnsanların sahte ilişkiler içinde birbirine yabancılaştığı, üçkâğıtçı, dolandırıcı ve ayyaşların yaşadığı karanlık sokaklarda Alaaddin’i ararken bir garsona denk gelir. Garson onu, MOTEL ROM’a yönlendirir. Sonrasında motele giden kahraman, motelin sahibesine Alaaddin’i sorar. Motelin sahibesi, bu soruyu yanıtlayabilmek için Alaaddin’le ilgili birtakım sorular sorar ancak kahraman bunların hiçbirini yanıtlayamaz. Çünkü Alaaddin, onun için bir sestem ibarettir. MOTEL ROM’da aradığını bulamayan kahraman, şehrin sokaklarına geri döner. Zaman ve mekân kavramının belirsizleşip birbirine karıştığı bu arayışta, kahraman karşılaştığı herkeste Alaaddin’den bir parça görür (Toptaş, 2009, s. 52). Kahramana göre dünyadaki bütün insanları görebilirse Alaaddin’in tüm parçaları da birleşmiş olur.

Netice olarak *Bin Hüzünlü Haz*'da, şahıs kadrosu oluşturmada geleneksel anlatıların dışına çıkmıştır. Romanda, kahramanların fiziksel ve karakter analizlerine dair bilgilere yer verilmez. Çünkü Toptaş, anlatının merkezine kahramanları koymaz; metnin sonunda romana dönüşecek olan Alaaddin'i koyar.

Bin Hüzünlü Haz'ın kurgu yapısı, devingen ve hareketlidir. Romanın yapı unsurları ve karakterler de bu yapıyla uyumlu olacak şekilde oluşturulmuştur. Toptaş, romanda dış dünyayı ve sosyal yaşamı anlatmaya yönelik bir anlatı evreni oluşturmaz. Anlatı boyunca kişilerin farklı boyutlarda ilişki kurdukları kalabalık bir kişi kadrosu yoktur.

Bin Hüzünlü Haz'da, olay örgüsünü oluşturan iki kahraman vardır. Bunlardan biri başkişi olarak Alaaddin'i arayan kahraman anlatıcıdır. Romanda olay örgüsünün varoluş nedenini oluşturur. Diğeri ise başkişinin aradığı Alaaddin'dir. Kahraman anlatıcının, anlatının başında sesini duyup bulmak için peşine düştüğü Alaaddin, roman boyunca farklı farklı şekillere bürünür. Onu bir kalıba oturtup net olarak tanımlamak mümkün değildir. Simgesel bir niteliğe sahip olan Alaaddin, kurguya hâkim olan *arayış* izleğinin üzerine kurulduğu kahramandır. Bu arayış izleği, anlatının *gizem veya şaşkırtma unsurunu* (Forster, 1985, s. 130) üzerinde taşıyan Alaaddin; olay örgüsünün devingen bir nitelik kazanmasını, dinamik olmasını sağlar. Alaaddin, bu işlevini, geleneksel anlatılardaki gibi somut davranışlarıyla değil anlatı boyunca yokluğuyla gerçekleştirir. Alaaddin'in kurgu içindeki yerine baktığımızda *mekanik* bir işlev üstlendiğini görürüz (Stevick, 2004, s. 179). Bu açıdan norm karakter niteliğine sahiptir. Başkişinin Alaaddin'le olan ilişkisi, olay örgüsünün temelini oluşturur. Alaaddin, kahramanın karşısına romanın başında ve sonunda çıkar. Roman, Alaaddin'in, beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor, (Toptaş, 2009, s. 7) cümlesiyle başlar. Suça bulaşıp kim olduğunu anlamlandırmak isteyen kahraman, serserilerin, üçkâğıtçıların yaşadığı kentin suça meyilli sokaklarına gider. Alaaddin suça bulaşmadığı ve çok istekli olmasına rağmen suç işleyemediği için kendini eksik hisseder. Alaaddin'in suç işlemekteki bu ısrarcı istek ve tutumu, farklı açılardan değerlendirilebilir:

Bıçağı belinden sıyrıp alelacele kızın boğazına çalarken derdim, sana bir an bıçağı tutan sen değil de bir başkasıymış gibi geldi mi? Ayak seslerine vuran elindeki yemek tepsisinin ağırlığıyla yavaş yavaş merdiven basamaklarının sonuna gelen kız derdim, sana o anda yalnızca bir kişi olarak mı göründü? Kızın boğazından fişkırان hırıltıları işittiğinde derdim, acaba senin boğazında da şöyle belli belirsiz, ateşten bir karınca sürüsü geziniyormuş gibi, tuhaf bir yanma oldu mu? Birisini öldürmek seni hiç bilmediğin, mahzenindekinden de beter bir karanlığa mı alıp

götürdü derdim, yoksa gözlerindeki perdeleri yırtıp öteki insanların asla göremediği, pırl pırl bir aydınlığa mı çıkardı? (Toptaş, 2009, s. 121).

Kahraman anlatıcının Alaaddin'in hikâyesini anlattığı olasılıklardan birinde, Alaaddin kendisine yardım edip onu saklayan Tatar kızını öldürür. Böylece cinayet işleyerek suça bulaşmış olur. Bu hikâyede dikkat çeken bir nokta, Tatar kızının kendisine benzediğini düşünen kahraman anlatıcıdır. Yani Toptaş, öldürülen Tatar kızının kahraman anlatıcı ya da yazar olduğunu bize düşündürür. Alaaddin, onu var eden yazarını öldürerek yoluna tek başına devam etmeyi seçmiştir. Alaaddin'in romanın sonunda romanın kendisine dönüştüğünü göz önünde bulundurursak o hâlde roman, yazarını yok etmiştir, diyebiliriz. Roman, yazarını yok ederek kendi kendini yaratmayı tercih etmiştir.

Alaaddin suç işleyemeyince şehrin arka, izbe sokaklarındaki serserilerin ve ayyaşların anlattığı suç hikâyelerini dinler. Dinlediği bu suç hikâyeleri arasında en çok dikkatini çeken, cinayet hikâyeleridir. Öte yandan Alaaddin karakteri sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olan, devingen bir yapıya sahiptir:

Benim 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 küflenmiş sabır dağları arasında bin bir zahmetle yetiştirilmiş bir gonca güle benzeteceğim bu gencin adı da hiç kuşkusuz Alaaddin olur (Toptaş, 2009, s. 105).

Başkişinin sesini duyup kendisinin gelmeyeceğini anlayınca peşine düştüğü Alaaddin'i kentin arka sokaklarında aramaya başlar. Ne aranırsa bulunabilen MOTEL ROM'a gelir. Hafızayı temsil eden bu mekânın sahibesine Alaaddin'i sorar. Sahibe, hafızanın "akıl" kısmını temsil eder. Başkişiye Alaaddin'e dair birtakım sorular sorar. Ancak başkişi hiçbir soruyu cevaplayamaz. Bunun üzerine motelin sahibi, başkişiye Alaaddin diye birinin olmadığını; bunu kendisinin uydurduğunu söyler. Motelin sahibesine göre, başkişi içindeki büyük bir boşluğu doldurabilmek ya da benliğindeki yaraları onarabilmek için hayalî bir karakter yaratmıştır. Kahramanın, Alaaddin'e asla ulaşamayacağını söyler. Ancak arayışına devam etmesi gerektiğini de sözlerine ekler. Kahramanın belirsiz karakterine dair fikir edinmemiz açısından motel sahibesinin şu sözleri dikkate değerdir:

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... 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 (Toptaş, 2009, s. 47).

Netice olarak Alaaddin ve başkişi, anlatıda olay örgüsünü oluşturan iki önemli karakterdir. Anlatıda Alaaddin'i somut bir zeminde göremesek de kurgunun ilerlemesinde dikkate değer bir işleve sahiptir. Çünkü *Bin Hüzünlü Haz*, kahraman anlatıcının sesini duyup peşine düştüğü Alaaddin'i arayışı süresince yaşadıklarından ibarettir. Toptaş'ın belirsizlik içinde ele aldığı, sürekli değişip dönüşen, aynı anda birçok anlamı barındıran, dinamik bir niteliğe sahip olan Alaaddin; aynı zamanda kendini arayan bir kahramandır. Toptaş'ın kendisiyle özdeşleştirdiği başkişi, Alaaddin'i bulduğunda "ben"ini, yani kendisini bulmuş olacaktır.

Stevick *fon karakterleri*, bireysel anlamda önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz birer ses, olarak tanımlar (Stevick, 2004, s. 173). Yazar için fon karakterler, anlık olarak ilgi odağına dâhil edilirler. *Bin Hüzünlü Haz*'da fon karakterlerin çeşitliliği dikkat çekicidir. Çoğulculuk anlayışıyla kurgulanan anlatıda yazar, dünyadaki tüm insanları iç içe verir. Bütün insanları Alaaddin'in kimliğinde buluşturur, kahraman anlatıcıya göre Alaaddin bütün insanlardan bir parça taşımaktadır. Dolayısıyla o, bütün insanları bir araya getirebilirse Alaaddin'i tamamlayacağına inanır. Alaaddin'in romanın kendisi olduğunu düşünürsek roman da böylece kendini tamamlamış olacaktır. Çoğulculuğun hâkim olduğu bu düşünce, okurda sınırsız bir anlamlandırma duygusu uyandırır:

Tabii 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 kadınlara, 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, köşklere 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. Bu düşünceyi milyarlarca insanı içine alan uçsuz bucaksız bir hayale dönüştürüp zaman zaman şehrin taş döşeli sokaklarında dolaşıyorum (Toptaş, 2009, s. 53).

Bin Hüzünlü Haz'da yukarıda sıraladığımız fon karakterler dışında sayabileceğimiz fon karakter niteliği taşıyan kahramanlar; Alaaddin'in konuştuğu

melekler, kentin karanlık, izbe sokaklarında yaşayan serseriler, üçkâğıtçılar, ayyaşlar, tuval ve kitaplardan oluşan teraslardaki insanlar, kentin çöp yığınlarını ne aradığını bilmeden karıştıran yaşlılar, bu yaşlıların gemilere binmelerine engel olmaya çalışan tayfalar, işsiz ve intihar eden babalar, şehrin arka sokaklarındaki göstericiler, kayıp genç çocuklar, kayıp çocuklarının fotoğraflarıyla sokak sokak dolaşan acılı anneler, tinerci çocuklar, kahraman anlatıcılığı MOTEL ROM'a yönlendiren ve sürekli şekil değiştiren garson, MOTEL ROM'un hafızayı simgeleyen sahibesi, edebî eserlerin zeminini temsil eden ormandaki Kırmızı Başlıklı Kız, *Binbir Gece Masalları*'ndaki Şehrazat, Hansel ve Gretel, Gregor Samsa, Don Kişot, Kırk Haramiler, yedi genç ve onlara ağlayan kadınlar, yedi gençten en küçüğü olan Alaaddin'e yardım eden Tatar kızı, sarayda yaşayanlar.

2.4.2. Tema

Metaforik bir dille kaleme alınan *Bin Hüzünlü Haz*, karmaşık ve çözümlenmesi güç bir kurguya sahiptir. Çoklu bakış açısıyla kurgulanan roman, farklı okumalara açıktır. Anlatıya, metaforik dilin sebep olduğu bir belirsizlik hâkimdir.

Toptaş, eserin adı ve içeriği arasında anlamsal olarak bir paralellik kurar. Yazar; *Bin Hüzünlü Haz* olarak adlandırdığı romanın içerik kısmında da çoğul ve çeşitli hüznler, bu hüznlerden beslenip, haz duyarak yaşamını sürdüren karakterler çizer. Dolayısıyla biçim ve içerik olarak romanda bir bütünlük sağlandığını söyleyebiliriz.

Roman, varoluş meselesi odağında bireyin “ben”ini arayış yolculuğunu anlatır. Yazınsal olarak gerçekleşen bu yolculukta kişi; varoluşunu anlamlandırmaya çalışır. Bu yolculuk; hızla değişip dönüşen yaşam, bireysel varoluş alanı sürekli daralan kişiler ve tüketim kültürünün şekillendirdiği günümüz toplumunu anlatır. Kitle iletişim araçlarının sunduğu sanal dünyada, en başta televizyon olmak üzere, bütün insanlar birbirine benzemektedir. İnsanlar, bu sanal dünyanın etkisinde reklamların şekillendirmesi ile hareket etmektedir. Bu yaşama *modern hayat* etiketi yapıştırılmış ve insanların birbirine yabancılaşıp duyarsızlaştığı bir toplum yaratılmıştır. Böyle bir toplumda benliğinin derinliklerini arayan bireyin kendi varlığını arayışı konu edinmiştir.

Bin Hüzünlü Haz'ın ana teması *arayış* izleğidir.

2.4.2.1. Ses ve arayış

Arayış teması üzerine kurulan *Bin Hüzünlü Haz*, çokkatmanlı yapısı içinde bu temaya farklı boyutlar kazandırmıştır. Anlatının sonunda romanın kendisine dönüşen Alaaddin adlı kahraman, arayış temasının merkezindedir. Alaaddin'i arayış yolculuğunda romana dâhil olan bütün karakterler ve kahraman anlatıcı zorlu ve haz veren bir yolculuğa çıkarlar. Simgesel olarak yaratılan Alaaddin, romanın başında yalnızca sestem ibarettir. Bu sesin peşine düşen kahraman anlatıcı ise Alaaddin'e dair hiçbir şey bilmez, Alaaddin'i sezgileriyle bulmaya çalışır. Kendini eksik hisseden kahraman anlatıcı, Alaaddin'i bulduğunda "ben"liği tamamlanmış olacaktır. Bu arayış yolculuğunda kahraman anlatıcı, kendi varlığına, zamanlara, sürekli değişen mekânlara, yazın dünyasına ve topluma âdeta bir ayna tutar. Bu yolculukta, kahraman anlatıcının asıl amacı Alaaddin değil, arayışın kendisidir. Kahraman anlatıcının kentin izbe sokaklarında Alaaddin'i ararken denk geldiği garsonun yönlendirdiği MOTEL ROM'un sahibesi ile arasında geçen diyalog, arayış temasını somutlaştırması bakımından dikkate değerdir. Motelin sahibesine göre Alaaddin, kahraman anlatıcının ruhundaki bir eksikliği gidermek ya da sürekli kendisini tekrarlayan yaşamdan kaçma isteğinin bir karşılığıdır:

Bu, insanoğlunun baştan beri kurtulamadığı ve sonsuza dek de asla kurtulamayacağı, tuhaf bir yazgıymış zaten; önce ne yapıp edip bin bir güçlkle, kıvrana kıvrana yaratır, sonra yaratma sevinci gibi gözükken 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 dervişiler gibi soluk soluğa gözlerimdeki serabın pırıltılarına doğru koşuyordum. Boşuna koşuyordum tabii... Anlaşılan, insanoğlunun, kendi yarattığı şeyi bile elinde tutamayacak kadar zayıf ve çaresiz bir yaratık olduğunu bilmiyordum daha. Hatta ben, kendi dışımda kalan birçok şeyi bilmediğim gibi, ne yazık ki insanın aradığını hiçbir zaman, hiçbir yerde bulamayacağımı da bilmiyordum (Toptaş, 2009, s. 46).

Motelin sahibesi, kahraman anlatıcının Alaaddin'i arayışı süresince bazen onu bulduğu yanılgısına düşebileceğini söyler. Ancak aradığına asla ulaşamayacağını ve onu hep içinde taşıyacağını sözlerine ekler. Kahraman anlatıcının önemsemesi gereken tek şey, arayış yolculuğunun ızdırap ve zevk içeren kısmıdır:

“Bu yüzden, olsa olsa bu arayışın sonunda ben, eğer tat alma kapılarımın hepsi ardına kadar açıksa, ancak arayış boyunca çekeceğim zevkli bir ızdırabın damaklarımda kalan tadını bulabilirmişim. (Toptaş, 2009, s. 46)”.

Romanda arayış içinde olan sadece kahraman anlatıcı değildir, onun aradığı Alaaddin de kendini aramaktadır. Arayışın bir katmanı da anlatının kendisini yaratım sürecinde aradığı Alaaddin'dir. Bu arayış, üstkurmaca düzleminde gerçekleşir. Anlatının dayandığı kurgu unsurlarından olay örgüsü, kişiler ve uzam analiz edilerek geleneksel roman biçimi tespit edilmeye çalışılır. Toptaş, postmodern anlatılardaki gibi, *kendi kendini teşhir eden, istikrarsız, tanımlanmamış bir metin* (Rosenau, 2004, s. 61) yaratır. Aynı zamanda gerçeklikle kurmacanın bir arada sunulduğu bir yapı inşası peşindedir. Bu süreçte yazar, *hikâyeyi anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam bu güzel günahın birazı da sizin olsun istiyorum*, (Toptaş, 2009, s. 126) şeklinde tanımladığı yaratma eyleminde okuruyla ortaklık kurar. Çünkü yazarın bu güzel günahıyla suça bulaşarak kendisini tanımak isteyen Alaaddin'in isteği benzerlik taşımaktadır, diyebiliriz.

Toptaş'ın ifadesiyle *Bin Hüzünlü Haz*, kocaman bir imgeden ibarettir. Bu imge, yazın dünyasında roman sanatının yerini sorgulama ve onu ilerletmeye dair arayışın da karşılığıdır (Toptaş, 2014, s. 148). Roman boyunca metnin, yazarın, kahramanların ve okurun arayışlarının bir arada sunulduğuna ve sürekli biçim değiştirdiğine tanık oluruz. Romanda bu değişim ve arayışın üstüne inşa edildiği kurgunun zaman, mekân ve kişi gibi temel unsurları sembolik nitelikler taşımaktadır. Sözelimi dünyadaki bütün insanlar, aralarındaki zaman farkından ötürü birbirlerini fark etmezler. Oysa hepsi aynı *bozkır* üzerinde yaşamaktadır. Yine MOTEL ROM, Asip Dağı, orman gibi soyut uzamlar da sembolik niteliklere sahiptir. *Bin Hüzünlü Haz*'ın metaforik yapısının üzerine kurulduğu sembolik değerler, romanın çoklu okumaya açık bir eser olmasını sağlamıştır. Bu da anlatıya derinlikli bir yapı kazandırmıştır.

2.4.2.2. İletişim sorunu ve yabancılaşma

Bin Hüzünlü Haz'da dikkat çeken diğer bir tema, yaşamın sürekli kendisini tekrarladığı kısır bir döngüde kendine ve topluma yabancılaşan bireydir. Romanda; kargaşa, gürültü, iyi ve kötünün çelişkisi, bireyin içine düştüğü varoluşsal çıkmazlar, insanların birbirine karşı duyarsızlaşıp yabancılaştığı bir toplum anlatılır. Tüm bu

olumsuz durumlar özneyi, sancılı bir çıkmaza sokar ve varlık alanını giderek daraltır. Bu durumun üstesinden gelebilmek için de özne, bir arayış gerçekleştirir. Romana göre, günümüz toplum yaşamı, *suç çağı* (Toptaş, 2009, s. 10) üzerine kurulmuştur. Toplumun ve bireyin bütün değerleri tek tek yok olmaktadır. Toplumda büyük bir iletişimsizlik söz konusudur. Bu iletişimsizliğin sonucu olarak da insanlar arasında yabancılaşma, toplumsal körlük ve sağırılık ortaya çıkmıştır. Birey ve toplum endüstriye dayalı bir yaşam sürdürmekte ve ilişkiler gittikçe metalaşmaktadır:

Duruşlarında kocaman birer dönmedolap saklı sanki. Gözlerdeki donuk ışıltılara kadar yükseliyor kimi zaman bu dönmedolaplar, ışıltıların içinde bir an bol güneşli bir çocuk yüzü gibi görünüyor, ortaya masmavi bir bakımlık gökyüzü bırakıyor, sonra da yavaş yavaş alçalıp gene kayboluyor. İnsanların çoğu yere inmiş, öfkeleri burunlarında, geziniyorlar belki. Elllerinde sinir hapları, su şişeleri, poşetler ve bayatlamaya yüz tutmuş günlük gazeteler. Herkes leblebi yer gibi sinir hapi atıyor ağzına, herkes gazetelerin birinci sayfasında pıhtılaştıran kanlara göz ucuyla bakıp bakıp susuyor ve herkes adımını ileriye değil de, kendi içine doğru atıyor (Toptaş, 2009, s. 34-35).

Romanda topluma hâkim olan *iletişimsizlik ve yabancılaşma*, anlatının biçimsel boyutuna da yansıtılmıştır. Alaaddin, romanda bilinçakışı tekniği kullanılarak konuşturulur. Alaaddin'in konuşmalarında bariz şekilde harfleri eksik, sözcük yığınağı şeklinde üst üste yazılarak verilen kelimeler, tamamlanmamış cümleler, boş bırakılmış satırlar vardır. Toptaş, başvurduğu bu biçim yapısıyla toplumun karmaşık, birbirinden kopuk, kaotik ortamını ve bireyin içine düştüğü çıkmazları, yabancılaşmasını simgesel olarak ortaya koymuş olur.

Kahraman anlatıcı romanın başında Alaaddin'in sesini duyar ve onu aramaya başlar. Ancak Alaaddin'in sesi, kentin keşmekeşinde ezilir ve gittikçe silikleşir. Bu durum, bireyin kendi varlığından uzaklaşıp yaşamındaki değerleri, anlamları yitirmesi şeklinde okunabilir. Dolayısıyla kahraman anlatıcının Alaaddin'i arayış yolculuğunun bireyin yitirdiği bu değerleri ve anlamları bulma ya da varoluşunu keşfedip tanıma isteğini simgelediğini söyleyebiliriz.

Arayış yolculuğunu yazı sanatı vasıtasıyla gerçekleştiren kahraman anlatıcı, Alaaddin'i bulduğunda yaşamında meydana gelecek güzellikleri düşler. Arayış yolculuğuna okur da dâhildir. Bu noktada yazın; birey ve toplum yaşamındaki çıkmazları, iletişimsizliği ve yabancılaşmayı kırmak için şiirsel bir reçete sunar:

O sırada, tekrarlanıp duran günlük görüntülerin yüzünde küflenen bakışlarımızın durgunluğundan çığlık çığlığa 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. Bütün bunların hiçbiri olmaz da siz neden anlatıldığını bile unutup belki yalnızca hikâyeyi izler ve kendinizi tıpkı benim gibi onsuz süren onun akışına bırakırsınız (Toptaş, 2009, s. 106).

Netice olarak söyleyebiliriz ki *Bin Hüzünlü Haz*, merkezine insanın varoluş meselesini almıştır. Bu meseleyi, romanın biçim unsurlarıyla desteklemiştir. Toptaş, romanda güçlü bir kurgu oluşturmuştur. İşlediği temaları da bu kurguyla başarılı bir şekilde harmanlayabilmiştir.

2.5. Uykuların Doğusu

2.5.1. Yapı Analizi

2.5.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı

Roman türünün estetik yapısı oluşturulurken bakış açısı ve anlatım tekniklerinden önemli ölçüde yararlanır. Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*'nda, geleneksel anlatım teknikleri ile modern ve postmodern anlatım tekniklerinden faydalanmıştır.

Romanın kurgusu, sarmal bir yapıya sahiptir, yani “helezonik”tir (Çetişli, 2004, s. 63). Anlatı, birinci tekil ve üçüncü tekil kişi ağzıyla aktarılır. Çerçeve metin halkası diyebileceğimiz romanın yazım sürecinin anlatıldığı halkadaki anlatıcı, birinci tekil kişidir. Çerçeve metin halkasının içine yerleştirilen küçük metin halkaları şeklinde tasarlanan hikâyeler ise üçüncü tekil kişi anlatımıyla aktarılır. Yazar, bu hikâyelerin anlatımında sözlü edebiyat ürünlerini aktaran hikâyeciler gibidir. Yani, bu kısımlarda daha çok nakledicilik işleviyle karşımıza çıkar. Ayrıca bu kısımlar için dikkat çeken bir durum da anlatıcının sözü, bazen hikâyelerini anlattığı kişilere vermesidir. Bu durumdan ötürü, bazı bölümlerde yazar anlatıcı ve kahramanların konuşmaları iç içe geçer. Aşağıda alıntıladığımız bölüm, bu duruma örnektir:

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 (...)

Etrafi taş duvarlarla çevrili bir avlunun girişinde durmuşlar.

Derken, amaçsız bir şekilde, dağ bayır demeden dünyanın tamamını dolaşmış da bir noktadan sonra yolunu şaşırılmış 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 hâlükarda işe yaradı senin anlayacağını; sadece bizim ata yadigârını değil, bir şekilde şu sokakları ve insanları da düzene soktu. (...)

Avluya girmişler (Toptaş, 2013, s. 64-67).

Alıntılanan kısımda görüldüğü gibi yazar anlatıcı, kahramanın konuşmalarını sürekli olarak böler. Romanın genelinde karşımıza çıkan bu durum, anlatım açısından kopukluğa sebep olmuştur. Ancak bu kopukluk, eser boyunca okurun dikkatini canlı tutar. Yani yazarın anlatının sürekliliğini kesintiye uğratması, roman için etkin bir okuma sağlamıştır. Çünkü okur, her seferinde hangi anlatıcının devrede olduğunu kaçırmadan anlamaya çalışır.

Aktulum'a göre *Uykuların Doğusu*'nda yazar, anlatı estetiği bakımından *süreksizliği ve kopukluğu* kullanmayı tercih etmiştir. Bunun en önemli sebebi, gerçekliğin birden çok katman oluşturmaya olanak tanıyan üstkurmaca yöntemiyle tasarlanmış çerçeve metin halkasıdır (Aktulum, 2004, s. 64). Yazar bu halkayı, yine bu halkanın içinde konumlandığı hikâyelerin sürekliliğini bozmada kullanır. Bunu da Haydar adlı hayalî bir kahraman aracılığıyla yapar. Haydar, yazar anlatıcının yanına gelerek yazdıkları hakkında birtakım sorular sorar. Haydar, yazar anlatıcının hayatına dair bazı detaylara da vakıftır. Sözgelimi, yazar anlatıcı yazılarını kaleme alırken Haydar, ona Dayısı ile aralarında geçen konuşmaları anımsatır. Böylece yazarı, onunla ilgili yazmaya yönlendirmeye çalışır. Ancak bu hikâyeye, öteki hikâyelerin araya girmesiyle yarım kalıp ertelenir. Haydar ve yazar anlatıcının konuşmalarının yer aldığı bu bölümler, okura romanı analiz etmede küçük ipuçları da sunar.

Uykuların Doğusu'nda sözlü anlatım yöntemlerinden anlatma ögesinden yararlanılmıştır. Yazar bu ögeyi, folklorik ve masalsı unsurları bir arada vererek kullanır.

Romanda helezonik yapının kurulmasında yazarın yararlandığı tekniklerden biri, *metinlerarasılıktır*. Net olarak yapılan göndermeler şunlardır: Radyoevi'ndeki Adam'ın J.L.Borges'in "*Alçaklığın Evrensel Tarihi*" adlı kitabını okuması, Badem Bıyıklı Adam'ın E.Çelebi'nin "*Seyahatname*"sinden "Horoz Dede" adlı hikâyeyi Cebrail Dede'ye anlatması, ağladığında gözlerinden gözyaşı yerine irili ufaklı taşlar dökülen kızın *Grimm Kardeşler*'in Kuyu Başındaki Kız masalını anımsatması ve romanın çeşitli yerlerinde Türk halk müziği ile Türk sanat müziği eserlerinden parça parça sözler bulunması. Yazar, kendi sözleriyle bu durumu şöyle ifade etmiştir:

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 zımnem anılmış olur. Bunlar küçük selamlamalarımdır (Toptaş, 2014, s. 75).

Anlatıda yazarın faydalandığı bir diğer teknik ise, *geriye dönüş yöntemi*dir. Yazar, zamanın çizgiselliğini bozan bu yöntemi, kahramanları okura tanıtmak için kullanmıştır. Çünkü romandaki geri dönüşlerde okur, kahramanlarla ilgili birtakım tanıtıcı bilgiler edinir.

Romanda kullanılan yöntemlerden biri de *leitmotiv*dir. Bu kavram, bir müzik veya opera eserinin tüm sesleri boyunca tekrarlanan; bir kişi, duygu, düşünce veya durumu anımsatıcı özelliği olan motif veyahut tema demektir (Tekin, 2006: 251). Toptaş, romanlarında kullandığı leitmotivlerin imgesel yönünden yararlanır. Anlatıda en sık tekrarlanan sözcük, kahramanların varoluşlarını sorgulayıp yöneldikleri *arayış* temasını çağrıştıran *kuştur*. Bu leitmotiv, yazarın öteki romanlarında da karşımıza çıkar.

Anlatıda karşımıza çıkan diğer tekrarlı ifadeler, birbirinin tezatı olarak kullanılan *uğultu* ve *sessizlik*dir. Kentin kaosunu uğultularla ifade eden yazar, kahramanlarının anlatılmayı bekleyen hikâyelerini de uğultuyla verir. Yazar anlatıcı ise, anlatı boyunca karşımıza çıkan bu uğultuları susturmak yerine *sessizliği* tercih eder. O, yazı masasında sessizlik içinde yazı yazmaktadır. Aynı şekilde kahramanları da karşılaştıkları olumsuz durumlar karşısında tamamen sessizliğe bürünmektedir. Cebrail Dede, kent sular altında kaldığında kente dair kurduğu hayallerini yitirip sessizliği seçer. Radyoevi'nde kendisine iş verilmeyen Adam, sessizdir. Yazar anlatıcının babası, sessiz bir şekilde sürekli radyo dinlemektedir. Badem Bıyıklı Adam, insanlara olan güvenini kaybetmiş ve sessizliğe bürünmüştür. Bu örneklerden hareketle diyebiliriz ki *sessizlik* leitmotivi, yalnızlık temasını da çağrıştırmaktadır.

Romanda tekrarlanan sözcüklerden biri, *kırmızı*dır. Yazar, bu rengi, daha çok *huzursuzluk* temasının çağrışımında kullanır. Şehir güvensizdir ve her geçen gün daha tehlikeli bir hal almaktadır. Romanda tekrarlanan ve bazen iyice yoğunlaşan kırmızı rengi ile toplum kavramını oluşturan insanlar, alarm hâindedir. Herkes, kendi sessizliğine çekilip birbirleriyle ayrılmış ve iletişimsizdir.

Anlatının çeşitli yerlerinde karşımıza çıkan; *efendime söyleyeyim, sözgelimi, derken, öyle ki* gibi leitmotivler de roman dilini sözlü kültür ürünlerinin aktarım diline yaklaştırır.

Yazar, *Uykuların Doğusu*'nda genellikle sözlü edebiyat ürünlerinde karşımıza çıkan anlatma metodunu kullanmıştır. Böylece romanın anlatımı, sözlü gelenek ürünlerinin anlatım biçimine yaklaştırılmıştır. Helezonik bir yapıyla tasarlanan kurgu ise anlatının kopuk bir düzlemde sunulmasına sebep olmuştur. Bu durum, yarattığı kopukluğun yanında etkin bir okuma da yaratmıştır. Bu sayede, anlatım, devingen bir yapıya kavuşmuştur. Ayrıca romanda kullanılan tekniklerden metinlerarasılık ve üstkurmaca da anlatının çok katmanlı bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır.

2.5.1.2. Olay örgüsü

Roman, *bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm, doğrusunu istersen, içimdeki hikâyenin hangi cümleden başlayacağını bilemiyordum o sırada*, cümlesiyle başlar (Toptaş, 2013, s. 5). *Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleğe sendeleğe, ürkek*, cümlesiyle de biter (Toptaş, 2013, s. 259). Yazar, bu iki cümleyle bittiği yerden başlayan veya başladığı yerden biten bir metin kurgusu ortaya koymuştur. Böyle bir kurguyla romanı, başı ya da sonu olmayan döngüsel bir zemine oturtmuştur. Bu döngüsellik, okurda hem *sonsuzluk* hem de *çıkılmazlık* hislerini aynı anda uyandırması bakımından dikkate değerdir.

Toptaş, *Harfler ve Notalar* adlı eserinde *Uykuların Doğusu*'na dair birtakım değerlendirmeler yapmıştır. Romanın giriş cümlesini uzun süre kararlaştıramadığını belirten yazar, romanın bir tasarıma dayanmadığını ifade eder. Kendi ifadesiyle bu roman, doğaçlama bir biçimde kaleme alınmış ve yazıldıkça kendini tamamlamıştır:

Uykuların Doğusu'na başlarken kafamda sadece 'insan 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 hikâyelerim 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 uğraşiyor, aklım sıra ruhumu evin içinde biraz gezdiriyor, sonra heyecanla gelip masaya yeniden oturuyordum. Bu can sıkıcı durum, yaklaşık sekiz ay sürdü (Toptaş, 2012, s. 133).

Anlatının kurgusu, yazar anlatıcının yazmakta olduğu anlatı halkası olan çerçeve hikâyenin içine yerleştirilmiş küçük hikâye halkalarından oluşur. Bu küçük halkalar çerçeve hikâye ile eşzamanlı bir çizgide ilerler. Kendi içinde her biri birbirine eklemlenen bu hikâyeler, romanın sonunda çerçeve hikâyeye bağlanır. Yazar, anlatımını bu tasarımla helezonik bir yapı üzerine inşa etmiş olur.

Anlatının sonuna doğru, romanda Dayı olarak adlandırılan karakter, yazar anlatıcıya *Hasanım Ali* diye seslenir. Bu sesleniş, okura yazarın kim olduğuna dair bilgi vermesi açısından önemlidir. Adını öğrendiğimiz yazar anlatıcı, metnin yazılma sürecini çerçeve hikâye olarak belirlemiştir. Öteki vaka halkaları bu katman üzerine inşa edilmiş ve bu katman üstkurmaca düzlemi olarak kullanılmıştır.

Çerçeve hikâyede yazar anlatıcının bir beniymiş gibi bize sunduğu Haydar adlı karakter, soyut özelliklere sahiptir. Yazar anlatıcıya yazdığı metinle ilgili sorular soran Haydar, aynı zamanda yazar anlatıcının Dayı'sının hikâyelerine dair de pek çok şey bilir. Ve yazar anlatıcının detayları anımsamasına yardım eder. Yani, Haydar için, anlatıyı kontrol eden kişidir, diyebiliriz. Çünkü olay örgüsünü başlatan cümle de ona aittir:

“ (...)yuvasından fırlayıveren telaşlı bir kâhin edasıyla, kaçın yağmur yağacak, kaçın yağmur yağacak, kaçın yağmur yağacak, diye bağırdı (Toptaş, 2013, s. 7)”.

Haydar'ın bu sözü, hikâyelerin oluşumunu tetikler ve yazar anlatıcıya, yıllar önce yaşanan sel felaketini hatırlatır. *Karanlık masalların karanlık köşelerinden çıkıp gelmişe benzeyen korkunç* (Toptaş, 2013, s. 7) selle ifade edilen bu anı da sondan başlayan olay örgüsü gibi, yine sondan başlar. Kenti yıkıp yok eden bu sel felaketini radyoevine bağlayan yazar, bu kısımda Radyoevindeki Adam'ın hikâyesini anlatır. Radyoevindeki yetkililer anons işini, Radyoevindeki Adam olarak adlandıracağımız kahramana verirler. Bu kahramanın bir adı, yoktur. Radyoevindeki Adam'ın hikâyesi, metin halkaları içinde en geniş hacme sahip olandır. Yazar anlatıcının bu olaydan sonra geriye dönüşlerle anlattığı bu kahraman, radyoevinin en sinik adamı olarak karşımıza çıkar. Ancak o, aslında oldukça çalışkan ve mesleğine dair pek çok bilgiye sahip, azimli bir karakterdir. Tüm bu niteliklerine rağmen, radyoevindeki yetkililer ona ısrarla görev vermezler:

“ (...)gözlerini tavana doğru dikip ellerini iki yana açarak, fesupanallah, işsizlikten gebermedin ya be adam, maaşın tıkr tıkr işliyor nasılsa, daha ne istiyorsun Allah’tan, belanı mı, demişler (Toptaş, 2013, s. 10)”.

Kahraman bıkmadan onlardan sürekli iş ister. Hatta kendisine iş vermedikleri için radyoevindeki yetkilileri Ankara’ya şikâyet eden mektuplar yazar. Ancak hiçbir netice alamaz. Tüm uğraşları karşılıksız kalan Radyoevindeki Adam, sonunda bir köpeğe benzemeye başlar. Ve *insanı hızla öğürme noktasına götürüp getiren, içleri iğrenç görüntülerin çağrışımlarıyla dolu, yılanmış fare ölüsü gibi tüylü tüylü kokan bir kuyruğu çıkmaya başlar* (Toptaş, 2013, s. 20). Bu fantastik olay, kahramanın içinde bulunduğu yabancılaşmayı simgeler. Todorov, Kafka için, *doğüstü vardır ama bizim nezdimize kabul edilemez yanı yoktur*, der (Todorov, 2010, s. 165). Aslında Todorov bunu, romanın kendine has gerçeklik evreninde yaşanan fantastik olayların yadırganmadığını ifade etmek için söylemiştir. Çünkü Radyoevindeki Adam da çalıştığı yerde kimseyle iletişim kuramaz ve gün geçtikçe onlara yabancılaşıp yalnızlaşır. Bu durum, onun evine de yansır. Kahraman kendini evine kapatır ve kimseyle görüşmez. Bu durumdan kaygı duyan kahramanın eşi, onu; üfürükçülere, hacı hocalara gösterir. Kahraman ise içine düştüğü bu yalnızlıktan kurtulmak için kendini kentin dışına atar. Ama kentin dışında gördüğü manzara da pek iç açıcı değildir. Her yer sefalet görüntüleriyle doludur. Bir grup çocuk, Radyoevindeki Adam’ın önünü kesip para ister. Ne yapacağını bilemeyen kahramanı, bir anda ortaya çıkan, elinde kamçısı olan bir atlı kurtarır. Bu atlı, kahramanı ata yadigârı olarak adlandırdığı bir yere götürür. Atlı, bu yolculuk esnasında kahramana kendi hikâyesini anlatır.

Alt metin halkalarından biri olan Atlı’nın hikâyesinde, kahramana babasından bir sopa kalır. Bu sopanın adı, “Haziran”dır. Haziran, fantastik niteliklere sahip özel bir sopadır. Bu sopa, gece gündüz demeden yanar:

“Sopası da öyleydi zaten, kâfir, tıpkı cehennem gibi olanca şiddetiyle gece gündüz yanardı (Toptaş, 2013, s. 66)”.

Dikkat çeken bir husus da yazar anlatıcının, Haziran’ın hikâyesini ay sıralamasında denk geldiği gibi altıncı bölümde anlatmasıdır.

Kahraman, başlarda, Haziran adlı sopayı emrinde çalışanlardan işini savsaklayanları zapt etmek için kullanır. Daha sonra çocukların aralarına aldığı bir adamı kurtarmak için ondan faydalanır. Kurtardığı adam; öyle mutlu olur, öyle minnet duyar ki kahramana defalarca teşekkür eder. Yaşanan bu olaydan çok etkilenen

kahraman, artık Haziran'ı çocukların eline düşen yabancıları kurtarmada kullanır. Ancak yabancıları kurtarıırken çocukları da dövmeğe başlar. Çocukları döverken, duruma seyirci kalıp ses çıkarmayan insanları da döver. Bir süre sonra ise çocukları, hiç neden yokken döver. Ancak bir gün Haziran kaybolur. Kahraman, onu her yerde arar ama bulamaz. Onu bulamayınca emrinde çalışanlarla birlikte çevredeki insanlara eziyet eder. Yaptığı eziyetler, güneşin doğmasına engel olacak kadar büyük bir karanlık yaratır. Sonrasında ortaya “derviş kılıklı, ışıklı birer bıyık hâlinde adam”lar çıkar (Toptaş, 2013, s. 76). Bu adamlar, keman ve cümbüş çalarak insanları mutlu etmeye çalışır. Aynı zamanda insanların canının yanmaması için sopaların altına yatarlar. Onların, insanların kafasını karıştırdığına inanan Haziran'ın sahibi, hepsini öldürür. Derviş kılıklı adamlar ölünce karanlık iyice derinleşir ve insanlar, suskunlaşmaya başlar. Bu kısımda; Haziran adlı sopa, ışık adamlar ve güneşi söndüren karanlık; metaforik ifadelerdir. Öte yandan Radyoevindeki Adam, kentin karanlık ortamından kaçmaya çalışırken daha sıkıntılı bir ortamın içine düştüğünü fark eder. O, Haziran'ın sahibinin ata yadigârı dediği bu yerden hızlıca uzaklaşmaya karar verir. Bu esnada kendini bir mezarlıkta bulur. Mezarlıkta, yerde parlayan bir mızıkaya dikkatini çeker. Üzerinde ölü bir kelebek figürü bulunan mızıkada “YANIK HÜSREV PAŞA-Made in China” yazmaktadır (Toptaş, 2013, s. 86). Bu bölümde karşımıza çıkan mızıkaya, olay örgüsünde önemli bir yere sahiptir.

Radyoevindeki Adam, bulduğu mızıkayı alıp radyoevine döner. Radyoevindeki insanları umursamadan devamlı olarak bu mızıkayı çalar. Mızıkayı çaldıkça içinde bulunduğu sıkıntıların azaldığını hisseder. Bu mızıkaya, artık onun sesi olur; kendi varlığına dönmesini sağlar.

Kenti yıkan sel olayına geri dönen Radyoevindeki Adam'ın hikâyesi, şehirden korkunç görüntüler sunar. Sel, üç gün devam eder. İnsanların büyük çoğunluğu evlerinden çıkamaz, çıkanlar ise sele kapılır. Sel sularının önüne kattığı kentte, sokaklar kaotik bir hâl almıştır. Her yerde su üstünde yüzen, şişmiş insan cesetleri, tahta parçaları, ölü hayvanlar vardır. Hayatta kalanlar ise sandallara binip bu cesetlerin arasında gezintiye çıkar. Şehrin giriş kısmına sürüklenen sandallardaki insanlar, burada kente girebilmek için bekleyen insanlar görürler. Bekleyenlerden biri de Cebrail Dede'dir. Roman, bu aşamada Radyoevindeki Adam'ın hikâyesinden Cebrail Dede'nin hikâyesine geçer.

Cebrail Dede, köyünü ve ailesini geride bırakarak güzel bir hayat kurma hayaliyle kente gelmiştir. Ancak kent, yıkıntılar içindedir ve sular altında kalmıştır. Bu yıkım görüntüleriyle hayal kırıklığına uğrayan Cebrail Dede'yi bir adam, sandalına alır. Cebrail Dede'yi sandalına alan adamın kim olduğu romanın sonuna doğru ortaya çıkar. Çünkü bu adam Cebrail Dede'ye bir mızıkaya verir. Mızıkadan hareketle onun, Radyoevindeki Adam olduğunu çıkarırız.

Radyoevindeki Adam ile Cebrail Dede, sandalla, su yüzeyinde salınan şişmiş cesetler, hayvan ölüleri ve nesne yığınları arasında ilerlemeye başlar. Sandalın küreği yoktur, sadece sel sularıyla sürüklenmektedir. Bu esnada, eyvah çocuklarım gitti, çocuklarım gitti, diye bir ses duyarlar (Toptaş, 2013, s. 142). Cebrail Dede bu sese dayanamaz ve yüzme bilmediği hâlde kendini suya atar (Toptaş, 2013, s. 143). Boğulmamak için tekrar sandala çıkmak ister, Radyoevindeki Adam da Cebrail Dede'ye yardım etmek isterken elindeki mızıkayı ona uzatır. Cebrail Dede mızıkayı tutar ama sandal sürüklenerek Cebrail Dede'den hızla uzaklaşır. Cebrail Dede'yi boğulmaktan Badem Bıyıklı Adam adlı kahraman kurtarır ve ona:

“Çocuklarım gitti diye değil yahu, çuvallarım gitti, diye bağıırıyordum.” der (Toptaş, 2013, s. 147).

Badem Bıyıklı Adam, Cebrail Dede'yi kendi evine götürür ve toparlanması için yardım eder. Sonrasında bir şekerçi dükkânı olduğunu ve Cebrail Dede'ye, isterse orada çalışabileceğini söyler. Bu kısımda Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesi başlar. Yazar, böylece Cebrail Dede'nin hikâyesinin içine Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesini eklemiştir. Yani çerçeve hikâyenin içine bir hikâye halkası yerleştirmiştir.

Badem Bıyıklı Adam, varlıklı bir ailenin çocuğudur. İyi bir eğitim görmüştür. Ancak bu zenginlik onun pek dikkatini çekmez. Onun dikkatini çeken, izbe sokaklar ve yoksulluk içindeki semtlerdir. Çünkü Badem Bıyıklı Adam, yaşamın anlamını sorgulamaktadır ve kendi benliğini maddi olarak yokluk çeken bu mekânlarda aramaktadır. Bu arayışları esnasında bir şehir hikâyesi duyar. Hikâyeye göre ağlarken gözlerinden gözyaşı yerine irili ufaklı taşlar dökülen güzel bir kız vardır. Metinlerarasılığın kullanıldığı bu hikâye, bize Grimm Kardeşler'in peri masallarından *Kuyu Başındaki Kız* masalını anımsatır. Bu masalda da ağlayan kızın gözlerinden gözyaşı yerine inciler dökülmektedir.

Gözlerinden taşlar dökülen kızın hikâyesinde dikkat çeken nokta, kızın ve babasının burada zorla eziyet edilerek tutulmasıdır. Buraya gelen insanlar da kızdan

ziyade kızına çektirilen eziyetleri çaresizce seyreden babayı görmek için gelmektedir. Bunu öğrenen kahraman, insanlardan iyice uzaklaşır. O, artık sadece kitap okumaktadır. Kendini kitapların dünyasında var etmeye çalışır. Okuduğu kitaplar içinde onu en çok etkileyen, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi*'nde yer alan *Horoz Dede*'nin öyküsüdür. Horoz Dede, Hacı Bektaş-ı Veli'yi takip ederek Horasan'dan Anadolu'ya gelen askerlerden biridir. Horoz Dede, yirmi dört saatte bir, kalkın ey gafiller, diye haykırmaktadır (Toptaş, 2013, s. 171). Bu hâliyle bir horozu andıran Horoz Dede'nin hikâyesi, romandaki uyku ve uyanıklık imajlarının da tamamlayıcısıdır. Bu hikâyeden çok etkilenen Badem Bıyıklı Adam, Horoz Dede'nin mezarını ziyaret eder. Mezarlıkta, kalkın ey gafiller, ey reziller, diye bağırarak bir ihtiyara rastlar (Toptaş, 2013, s. 173). Bu durum karşısında çok şaşırarak kahraman, sonradan yaşlı adamın aç olduğu için bu şekilde bağırıldığını öğrenir. Yazarın romanda başvurduğu bu rastlantı, anlatının oyunsu tarafını simgeler.

Babasının işleri gittikçe bozulmaya başlayan Badem Bıyıklı Adam, bu olumsuz durumdan uzaklaşabilmek için tekrar şehrin yoksul semtlerinde dolaşmaya başlar. Soluklanmak için girdiği bir kahvehanede iki adam birbirine bağırılmaktadır. Ancak bu gerginlik, adamlardan birinin ötekine şeker uzatmasıyla bir anda son bulur. Bu küçük şekerle âdeta büyü bir ortam oluşur ve kahvehane şenlenir. Badem Bıyıklı Adam bu olaydan çok etkilenir ve şekerçi dükkânı açmaya karar verir. Romanda, Badem Bıyıklı Adam'ın Cebrail Dede'ye çalışması için teklif ettiği dükkânın ortaya çıkış hikâyesi de böyle başlar.

Cebrail Dede, Badem Bıyıklı Adam'ın teklifini kabul eder ve şekerçi dükkânını işletmeye başlar. Badem Bıyıklı Adam ölür, tüm mal varlığını da Cebrail Dede'ye bırakır. Bir süre sonra Cebrail Dede, aniden insanlarla bütün iletişimini koparır ve kendini evine kapatarak bir kuşun peşine düşer. Cebrail Dede neye benzediğini bilmediği bu *kuşu* her yerde aramaya başlar. Bu kuşu bulmak, onun yaşamının yegâne amacı olmuştur. Bu arayışta Cebrail Dede'ye, oğlu da eşlik eder. Yazarın diğer romanlarında da karşımıza çıkan bu *kuş* imgesi, *arayış* temasını simgeler.

Başlarda Cebrail Dede'nin tanıdığı herkes, bu kuşun neye benzediğini merak edip ona yardım etmek isterler. Ancak bir süre sonra bu arayışın boşuna olduğunu anlarlar ve Cebrail Dede'yle alay etmeye başlarlar. Durmadan her yerde kuşu aramaya devam eden Cebrail Dede, bir gün panayır yerinde pala bıyıklı bir çingeneye rastlar. Çingeneye aradığı kuştan bahseder. Çingene, Cebrail Dede'ye o kuşun yerini bildiğini

ve kendisine para verirse gösterebileceğini söyler. Çingene, Cebrail Dede'den parasını alır ama öyle bir kuşun olmadığını, kendisini kandırdığını söyler. Bu olay üzerine büyük bir üzüntü ve hayal kırıklığı yaşayan Cebrail Dede, kendini yine eve kapatır ve yatağına sırt üstü uzanarak bir daha o yataktan kalkmaz. Sürekli tavanı seyretmeye başlar. Uzun bir zaman sonra yataktan kalkan Cebrail Dede; kuşun, akşamları pencereye geldiğini söyler. Oğlunu da kuşu araması için ikna etmeye çalışır. Ama oğlu, hava karardığında korktuğu için dışarı çıkamayacağını ifade eder. Bunun üzerine Cebrail Dede, oğluna Radyoevindeki Adam'ın verdiği mızıkayı verir. Bunu çalarsa korkusunun da geçeceğini ekler. Romanda mızıkanın metaforik bir yanı vardır. Yalnız kalmış, korkan, zor durumda olan insanların bir rahatlama aracı olarak kullandığı bu mızıka; romanda kimin eline geçerse onun hikâyesi anlatılır. Bu bölümden sonra yazar anlatıcının babasının, yani Cebrail Dede'nin oğlunun hikâyesi anlatılır.

Cebrail Dede, kendini eve kapatınca şeker dükkânını oğlu işletmeye başlar. Çocukluğu hayali bir kuşu aramakla geçtiği için, artık bu arayıştan sıkılıp yorulmuştur. Eve geldiğinde Cebrail Dede'nin ondan kuşu aramasını isteyeceğini bildiği için, artık eve geç gelmeye başlar. Böylece bu arayışın önüne geçmenin bir yolunu bulmuş olur. Aslında yazar anlatıcının babası, hem arayış hem de bir kaçış içerisindedir. Kendini oyalamak için kentin sokaklarında dolaştığı bir gün, şarkılar söylenen bir kahvehaneye girer. Burada bir kız görür ve ona âşık olur. Âşık olduğu kız, Radyoevindeki Adam'ın kızıdır. Kızı istemeye Cebrail Dede ile giderler. Cebrail Dede ve Radyoevindeki Adam, birbirini sel felaketinden anımsayarak sohbet etmeye başlarlar. Radyoevindeki Adam, işten kovulmuştur. Cebrail Dede'ye bir kuşun peşine düşüp işini bırakmıştır. Radyoevindeki Adam, sürekli radyo dinlemektedir. Zamanla aradığı kuşa benzemeye başlayan Cebrail Dede de evinde bir kuş gibi çırpınarak ölür.

Romanın başında Dayı'sının hikâyesini yazmak için yazı masasına oturan yazar anlatıcı, bu hikâyeyi hep erteler. Çünkü her seferinde araya başka hikâyeler girer. Bu ertelemeyle metnin *gizem ögesi* korunmuş olur. Aynı zamanda bu erteleme, anlatının sonuna kadar *merak ögesinin* canlı tutulmasını da sağlamıştır (Forster, 1985, s. 130).

Yazar anlatıcı, on dokuz bölümden oluşan romanın on sekizinci bölümünde Dayı'sının hikâyesini anlatmaya başlar. Yazar anlatıcı Dayı'sını kendine rol model almaktadır. Çünkü Dayı'sının mesleği kahvehane işletmek olsa da o, çok kitap okuyan biridir. Çevresindekileri eğlendiren, şakacı bir karakteri vardır. Kitap okuma alışkanlığını babası, Radyoevindeki Adam'dan alan Dayı karakteri, yazar anlatıcıya da

Hasanım Ali diye seslenmektedir. Sürekli onunla kitap okumak ve hikâye yazmak üzerine sohbetler etmektedir. Yazara, hikâye yazma konusunda çeşitli bilgiler vermektedir:

Sonra elini dünyanın üzerinde gezdirircesine, geniş bir şekilde sallayarak, bu sefer de hikâyeyi bir ovaya benzetmişti dayım ve bir ovada neler bulunabilecekse hiç üşenmeden hepsini tek tek saymıştı. Ağaçları, gölgeleri, kengerleri, gelincikleri, otları, ekinleri, kuşları, böcekleri, titreşimleri ve çeşitli sesleriyle birlikte alıp bir ovayı sesinin 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 (Toptaş, 2013, s. 242).

Dayı'sının hikâye yazma üzerine ifade ettiği bu düşüncelerde geçen “ova” sembolü, yazar anlatıcının dedelerinin hikâyelerini; “ağaç” sembolü ise Dayı'sının hikâyesini karşılar. Çünkü yazar anlatıcı, masaya Dayı'sının hikâyesini yazmak üzere oturup dedelerinin hikâyelerini yazmıştır.

Dayı'nın hikâyesinde gizem ögesini ortaya çıkaran fantastik olay, bir gün Dayı'nın devamlı serçe parmağına bakmasıyla başlar. Bunu niçin yaptığını açıklayamayan Dayı'nın serçe parmağı, o baktıkça kararmaya başlar. Dayı'yı hastaneye götürürler ve hastanede Dayı'nın serçe parmağını keserler. Bu olaydan sonra Dayı, bu sefer de sırayla öteki parmaklarına bakmaya başlar. Onlar da tek tek kararır ve kesilir. Bütün parmakları kesilen Dayı, bu defa da eline, koluna, ayaklarına ve bacaklarına bakmaya başlar. Onun baktığı bütün organları kararır ve kesilir. Dayı bu durumunu, dünyadan parça parça taşındığını söyleyerek açıklar (Toptaş, 2013, s. 253). Dayı'nın organları parça parça kesildikçe bedeni, önce bir silindir şeklini alır. Sonra da giderek dünyanın şeklini almaya başlar (Toptaş, 2013, s. 256).

Olay örgüsünün kaynağı olarak değerlendirebileceğimiz Dayı'nın bedeninin çocuklar tarafından bir silindir gibi yuvarlandığı sahne önemlidir. Bu kısımda yazar anlatıcı Haydar'ı da yanına alıp Dayı'sını ziyaret etmek ister. Dayı'sının evinin bahçesinde çocukların bir karaltıyla oynadıklarını görür. Bu karaltı, Dayı'sının bedenidir. Dayı'sını bu hâlde görünce çok üzülen yazar anlatıcı, oradan hızlıca uzaklaşarak evine döner. Gördüklerinden büyük bir üzüntü duyan yazar anlatıcı, Dayı'sının hikâyesini yazma kararı alır. Yani romanın son bölümü, aslında romanın başlangıcıdır. Toptaş'ın, bu durumla ilgili ifadeleri, romanın biçim ve içeriğine dair fikir vermesi açısından önemlidir:

Romandaki her şey kendiliğinden dönmeye (dayı gibi yuvarlanmaya) başlamıştı artık; sandallar, eşya yığınları, sesler, hikâyeler, kahramanlar ve cümleler dönüp duruyordu. Bu dönüp durma hâli 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 (Toptaş, 2008, s. 136).

Uykuların Doğusu’nda, yazarın öteki romanlarında da kullandığı döngüsel yapının daha belirgin olduğu bir kurgu yapısı karşımıza çıkar. Romanda metin halkaları, dairesel bir düzlemde iç içe konumlandırılmıştır. Metindeki bu halkalar hem kendi çevresinde hem de ana hikâye çevresinde dönerek bir bütünlük oluşturur. Böylece, anlatının kurgusu helezonik bir şekil alır. Anlatıda dikkat çeken bir diğer durum, romanda ele alınan her temanın bir sembolle ifade edilmesidir. Dayı’nın bedeni, mızıka, radyo, kuş, Haziran gibi sözcükler; döngüsellik, iletişimsizlik, yalnızlık, arayış ve kaçış, zorbalık temalarının vücut bulduğu birtakım sembollerdir.

2.5.1.3. Zaman

Uykuların Doğusu’nda, sonsuz döngüye sahip evrenin çağrışımı olarak çevrimsel bir zaman kurgulanmıştır. Romanın sonu, başlangıcını; başlangıcı da sonunu işaret eder. Yani, anlatının başıyla sonu dairesel bir bütün oluşturur.

Roman, iç içe geçen hikâye halkalarının oluşturduğu helezonik bir yapıya sahiptir. Anlatıda, bu yapıyla uyumlu olarak farklı zaman dilimlerinin eşzamanlı olarak ele alındığını görürüz. Metnin yazılmakta olduğu üstkurmaca zemini üzerine oturtulmuş çerçeve hikâye ile çekirdek vakalar birlikte anlatılır. Ancak anlatıdaki *anlatma zamanına* en yakın olan, çerçeve hikâyedir (Aktaş, 2005, s. 108). Birinci tekil şahıs anlatımıyla aktarılan bu kısımda olaylar, tanık olunan geçmiş zaman kipiyle verilir. *Vaka zamanı* daha eski olarak anlatılan çekirdek hikâyeler ise rivayet geçmiş zamanla aktarılır (Aktaş, 2005, s. 116). Daha çok masal türünde karşımıza çıkan rivayet geçmiş zaman, çekirdek hikâyelerin zamanını belirsiz kılarak okurda, uzak bir zaman izlenimi uyandırmıştır.

Romanda, anlatma zamanına farklı uzaklıklarda bulunan hikâyeler, eşzamanlı olarak anlatılmıştır. Bu da zaman ögesinin çizgiselliğini bozarak onu devingen bir yapıya kavuşturmuştur. Zamanın devingen olarak kurgulanışı, metnin birbirini sarmalayan parçalı hikâyelerinin oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Özellikle Badem Bıyıklı Adam’ın Cebraile Dede’ye kendi hikâyesini anlattığı bölüm bu duruma

güzel bir örnektir. Cebrail Dede'nin şekerçi dükkânını işletip kapattığı zamana kadar geçen süre, Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesini anlattığı kısmı da kapsar. Aşağıda alıntıladığımız bölümde hem Badem Bıyıklı Adam hem de yazar anlatıcı aynı anda konuşmaktadır:

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 sıkıldım 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 hâlinde öylece yatıyordu. (...)

Dükkânın içinden geçen ayların içinden geçmişler.

Bu sözleri duyunca kalbim fena hâlde burkulduğu için kaçmaktan vazgeçtim artık ben, gittim, cebimde ne kadar para varsa çıkartıp hepsini ona verdim. (...) (Toptaş, 2013, s. 172-173).

Yukarıda alıntıladığımız bölümde dikkat çeken bir husus, anlatılan iki vaka halkasının, farklı zaman kipleriyle aktarılmasıdır. Bu kısımda, çerçeve hikâye olan Cebrail Dede'nin hikâyesinde zaman hızlandırılmıştır ve rivayet geçmiş zaman kipi ile verilmiştir. Odağa alınan, geri dönüşlerle anlatılan Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesinde ise zaman yavaşlatılmış ve görülen geçmiş zaman kipiyle aktarılmıştır. Yazarın zamanlarını hızlandırıp yavaşlatarak aktardığı bu hikâyelerde zaman, karmaşık ve çokkatmanlı bir yapıya sahiptir.

Anlatıda, zamanın, göreceli olarak sunulduğu bölümler de vardır. Radyoevindeki Adam'ın hikâyesi buna örnektir. Kendisine çalışması için iş verilmesini bekleyen Radyoevindeki Adam için zaman, sürekli biçim değiştirir:

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. 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 (Toptaş, 2013, s. 11).

Romanda, olayların gerçekleştiği tarihlere dair herhangi bir zaman verilmemiştir. Sadece yazarın ailesinin üç kuşağının yaşamış olduğu dönemler

anlatılmıştır. Bu üç kuşak; yazar anlatıcı ve Dayı'sı, babası, dedeleridir. Yazar anlatıcının Radyoevindeki Adam ve Cebrail Dede diye aktardığı iki dedesinin zamanında büyük bir sel felaketi olmuştur. Bu olayın zamanına dair tek bildiğimiz *temmuz* ayında yaşandığıdır (Toptaş, 2013, s. 7).

Anlatının *sosyal zamanına* dair ise hikâyelerde bazı ipuçları verilmiştir:

Görse görse, o günlerde rap rap öten kabaralı postalları, parlayıp sönen dipçikleri, alamet kıyamet panzerleri ve tanklarıyla birlikte söyledikleri marşların içinden çıkarak 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 (...) (Toptaş, 2013, s. 174-175).

Yukarıdaki alıntıda panoraması çizilen zaman, 1980 darbesine işaret eder.

Romanda dikkat çeken bir durum da zaman ve anlatıların bölümleri arasındaki simetrik aktarımdır. Haziran adlı sopa, metnin altıncı bölümünde anlatılır ve haziran da senenin altıncı ayıdır. Anlatıda geçen, temmuzun ortalarında yaşanan sel felaketi için 7. bölüm seçilmiştir. Bunların dışında, Cebrail Dede ve Radyoevindeki Adam, 17. bölümde yeniden karşılaşır. Ve bu karşılaşma, tam on yedi yıl sonra gerçekleşir.

Uykuların Doğusu'nda zaman ögesi, çizgisel bir yapıda ilerlemez. Göreceli, devingen, geriye dönüşlerinde yavaşlatılıp ileriye sıçramalarda ise hızlandırılan bir zaman tasarımı söz konusudur. Helezonik yapıya uygun döngüsel bir zaman tercih eden yazar, vaka tarihlerinin zamanlarını net olarak vermez. Yazarın kullandığı çevre tasvirleriye sosyal zamana dair okurda güçlü izlenimler uyandırır.

2.5.1.4. Mekân

Uykuların Doğusu'nda mekâna, pek çok işlev yüklenmiştir. Bu da mekân unsurunun, olgusal bir zemine oturtulmasını sağlamıştır. Mekân, ses ve renk unsurları ile birlikte kullanılarak etkili bir anlatım ögesine dönüştürülmüştür.

Metinde yaşanan olaylar, adı verilmeyen bir kentte geçer. Odasının penceresinden kente bakan kahramanın gözünden anlatılan mekân, düzensiz ve kaotiktir. Buradaki görüntüler bulanıktır ve sesler yerine uğultular duyulur. Kentte,

devamlı patlama sesleri işitilir. Sokak ortasında, insanlar birbirini öldürür. Şehrin tüm seslerinin iç içe geçtiği kalabalık gar binasını, vagonlarda sıralanan tankların üzerinde, *tüfeklerini bel hizasında tutan, kafalarına miğfer geçirmiş donuk yüzlü askerler* bekler (Toptaş, 2013, s. 54). Şehir, patlamaya hazır bir bomba izlenimi verir. Tüm bu nitelikler, kente kapalı ve dar mekân özelliği verir. Bu şehirde, roman kahramanlarının tedirginlik içinde yaşadığını ve kendilerini güvende hissetmediklerini görürüz (Korkmaz, 2007, s. 403). Şehir, kahramanlar üzerinde baskı oluşturan bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla kahramanlar, kısıtlanmış ve kuşatılmışlık hissi içindedir. Romanda kahramanlar, yalnızlık ve mutsuzluk içinde bu kentten kaçmak isterler. Fakat şehir; çıkışsız, karanlık bir labirente dönüşür. Kahramanlardan Radyoevindeki Adam'ın kentten çıkmak isterken kendini şehrin başka bir semtinin içinde bulur:

Derken adam bir gün kalkmış, efendime söyleyeyim, gene nereye gittiğini bile bilmeden, dalgın adımlarla şehrin uzak köşelerine doğru yürümüş.

Sonra, ahı gitmiş vahı kalmış kemerlerin, göğe yükselen heybetli duvarların ve sarnıçları çevreleyen dikenli tellerin dibinden geçip define avcılar tarafından kazılan çukurların yanına kadar ilerlemiş ama havada yankılanan görüntülerden bir türlü kurtulamamış.

(...)

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 (Toptaş, 2013, s. 41-45).

Anlatıda; içinde buldukları yaşamdan uzaklaşmak isteyen kahramanlar, kentte yürüyüşe çıkarlar. Kahramanlar, şehrin merkezinden uzaklaştıkça yoksul ve sefalet görüntüleri çoğalır. Yazar, kentin uzak semtlerindeki yokluğu, yoksulluğu ve kaosu somutlamada başarılıdır. Öte yandan sefalet ve yoksulluğun, surlarla çevrili kentin dış kısmında kalması ise simgeseldir.

Anlatıda; yıllar önce meydana gelen sel felaketi, mekâna, dolayısıyla topluma hâkim olan kaosu, iletişimsizliği sembolize etmesi açısından önemlidir. Enkaz hâlindeki kentte, şişmiş cesetlerle birlikte her şey su üstünde yüzmektedir. Kahramanlardan Cebrail Dede, bu sel felaketi esnasında kente gelmiştir. Köyünü arkasında bırakıp büyük hayallerle kente gelen Cebrail Dede, daha şehrin girişindeyken, her yerin sular altında kaldığını görür.

Toptaş'ın pek çok romanında kahramanlar, taşradan çıkıp kente taşınma düşleri kururlar. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın Hasan'ı sürekli bunu hayal etse de bir türlü kente gidemez. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran, bin bir hayalle geldiği kentte kendisini politik bir karmaşa içinde bulur. Söyleyebiliriz ki bu kahramanlar, ne taşranın sınırlı ve tekdüze yaşamında ne de insan hayatında anlam ifade eden değerlerin yok olduğu kaotik ve karanlık şehir yaşamında varlık alanı bulabilirler.

Sel suyuna kapılan Cebrail Dede'yi, boğulmaktan Badem Bıyıklı Adam kurtarır. Sonrasında bir süre Badem Bıyıklı Adam'ın şekerçi dükkânını işleten Cebrail Dede; bir gün ani bir kararla dükkânı kapatmaya karar verir. Şekerçi dükkânı, aslında insan yaşamını sığlaştıran iş hayatını simgeler. Çünkü önce Badem Bıyıklı Adam'da sonra da Cebrail Dede'de kaçış isteği uyandırmıştır.

Romanda, yazar anlatıcının, kenti kendi odasından gözlemesi anlamlıdır. Yazar anlatıcı, bu odada yalnızdır ve içeri, iletişim kurduğu tek kişi olan Haydar'ı dahi almaz:

Pek emin değilim ama o anda dışarıda olduğu için biraz da hüznümlendi sanki. Hatta dışarıda dediğimiz şey aslında çeşitli genişliklerden oluşan daracık bir yermiş de kendini benim yanıma atıp oradan kurtulmak istiyormuş gibi pencereye doğru ani bir hamle yaptı da, ellerini demir parmaklıkların arasından uzatarak camları inanılmaz bir öfke ile gacırcı gacırcı tırmalamaya başladı (Toptaş, 2013, s. 39).

Romanda, üzerinde durulması gereken diğer bir mekân, radyoevidir. Radyoevi, eski kışla binasının yerine yapılmıştır. Burası, kasvetli renk tonlarının hâkim olduğu bir binadır. Yazar, bu anlatımla, bürokrasinin ağır işleyen yapısını ortaya koyar. Mekâna yönelik aşağıdaki ifadeler dikkat çekicidir:

Hatta şimdi başına olmadık işler açacak diye ağzından fişkırıp 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 örümcek ağlarıyla bağlanan ne idüğü belirsiz eşyaların arasında bir yığın öğüt vermişler (Toptaş, 2013, s. 13).

Romandaki dikkat çeken diğer bir mekân da Haziran sopasının sahibi adamın ata yadigârı dediği yerdir. Bu mekân da Radyoevine benzer olarak betimlenir. Burası; her yanından simsiyah tozların havalandığı, karanlık gürültülerin yer aldığı bir mekândır ve büyük bir yoksulluğun yaşandığı şehrin uzak semtlerinden birindedir (Toptaş, 2013, s. 70).

Uykuların Doğusu'nda mekân unsuru, oldukça etkin ve işlevsel bir şekilde kullanılmıştır. Yazar bu ögeye, kurgunun sağlamaştırılması ve metnin anlamsal boyutunun derinleştirilmesi açısından önemli bir görev yüklemiştir. Mekânın simgesel

bir özellik taşıdığı romanda; birey ve bireyin içinde yaşadığı toplumun psikolojik, sosyal ve ekonomik yapısını bu öge doğrudan somutlamıştır.

2.5.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri

Uykuların Doğusu'nun olay örgüsü, merkezinde yer alan tek bir kahramanın çevresinde şekillenmez. Romandaki kahramanlar, daha çok belli bir süreliğine anlatının merkezinde bulunurlar, Sonrasında yerlerini başka bir kahramana bırakırlar. Bu kahramanlar içinde, anlatının aksiyon ve tematik kurgusunun oluşumunda ötekilerden daha etkin rol oynayan kişiler vardır. Bu kişiler; başkişi konumunda değerlendirebileceğimiz yazar anlatıcı, Radyoevindeki Adam ve Cebrail Dede'dir.

Romanda, belirli tanımlamalar doğrultusunda sunulmuş bir başkişi yoktur. Sadece hikâyelerin zeminini oluşturan çerçeve metinde bulunan yazar anlatıcı, konum olarak diğer karakterlerden farklıdır. Bu karakter, anlatının üstkurmaca düzleminde yer alır. Çoğunlukla postmodern anlatılarda karşımıza çıkan bu karakter, hem romanın bir kahramanı hem de anlatı süresince onu yazmakta olan kişidir. Anlatının sonuna doğru, Dayı karakterinin *Hasanım Ali* diye seslendiği bu kahraman, öteki kişilerin tersine metin ilerledikçe varlık kazanmaktadır.

Kahraman anlatıcı, bedeni parça parça kesilerek dünya biçimine bürünen Dayı'sının hikâyesini yazmak amacıyla yazı masasına oturmuştur. Yazmaya başlamadan önce Dayı'sının, ona hikâyeler hakkında anlattığı bilgileri unutmuş olmaktan endişe duyar. Bunu aksine hepsini aklında tutmuş olma ihtimali de onu tedirgin eder. Çünkü her iki durumda da bu hikâyeleri kaleme alırken daraltıp yanlış okumuş olma ihtimali vardır ve bu ihtimaller, onu korkutur. Kahramanın, Dayı'sının hikâyesini yazmaya başlamadan önce amacı net olsa da anlatı, bu amaçtan sapar. Romanda, Dayı'sının hikâyesine gelene kadar dedelerinin başından geçenlerle başlayan birçok hikâye anlatır.

Romanın yazma süreci, Haydar adlı hayalî karakter tarafından hep kesintilere uğrar. Haydar, yazar anlatıcının bir "ben"i olarak düşünülebilir. Yazar anlatıcı, ona yazdıklarına yönelik sorular sorar. Kahramanın "ben"i olan Haydar, hem kendisini dışarıdan gözlemler hem de hikâye yazım tekniği konusunda kendisine bilgiler verir. Öte yandan kahramanların kendi arasında geçen konuşmalar, Hasan Ali Toptaş'ın yazma üzerine düşüncelerini de yansıtır.

Radyoevi’ndeki Adam, *hikâye akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçlerine* (Stevick, 2010, s. 173) dikkat çeken bir perspektifle şahit olduğumuz bir diğer kahramandır. Bu kahraman; resmî kurumların hiyerarşik işleyişini, bürokrasinin otoritesi altında *kişiliğini kaybetmiş, fantastik ve değersiz bir eşyaya dönüşmüş* bireyi simgeler (Emre, 2006, s. 120). Kahraman, bu düzen içinde bir isimle anılmaz; o, kimliksiz ve değersizdir. Bu yapı, yaratıcılığa olanak tanımaz ve hareket özgürlüğünü engelleyerek bireyin varoluşuna imkân tanımaz. Kahramanın Radyoeviyle içinde bulunduğu çatışma, dramatik aksiyonun yaratılmasında etkili bir gerilim ögesi olmuştur. Onun, Radyoevindekilerin kendisine iş vermeleri konusunda sürdürdüğü inatçı çabasına karşın Radyoevindekilerin umursamaz tutumu, bu gerilimi iyice artırır. Gerilim, üst noktaya ulaştığında fantastik bir olay yaşanır. Radyoevindeki Adam köpeklere ait bazı nitelikler kazanmaya başlar. Sözelimi, kuyruğu çıkar.

Radyoevindeki Adam’ın hikâyesi helezonik bir düzlemde ilerler ve kenti yıkan sel felaketinin başladığı yere geri döner. Bu olay meydana geldiği esnada Radyoevinde kimse yoktur. Dolayısıyla, anonsları okuma ona verilir. Sel felaketi bitince de onu, işten kovarlar. Kahraman, işten kovulsa da Radyoevinin karanlık atmosferini üzerinden atamaz. Onun kuyruğundan gelen, dağ yamaçlarındaki ağullarla ıslak keçi postlarının birbirine karışmış kokusunu andıran, oldukça keskin ve inatçı bir koku, üzerine sinmiştir. Bu koku, ona Radyoevinde başından geçenlerin yaşamı boyunca onu takip edeceği mesajını verir (Toptaş, 2013, s. 133).

Cebrail Dede, olay örgüsünün şekillenmesinde öneme sahip karakterlerden biridir. Bu kahraman, yazar anlatıcının Radyoevindeki Adam’ın dışındaki dedesidir. Cebrail Dede, insanın “ben”ini bulma arayışını simgeler. Büyük umutlarla köyden kente gelen ve daha kentin girişindeyken gördüğü yıkılmış ve sel altında kalmış şehir, onda büyük bir düş kırıklığı yaratır. Nasıl davranacağını bilemeden otobüsün üstünde beklemeye başlar. Sonra yanına sandalıyla bir adam yaklaşır ve onun sandalına biner. Bu adam, Radyoevindeki Adam’dır. Sandaldan tekrar suya atlayan Cebrail Dede’yi bu kez başka bir kahraman olan Badem Bıyıklı Adam kurtarır. Bu adam, sonrasında Cebrail Dede’yi tedavi eder ve ona sahibi olduğu şekerçi dükkânını işletmesi için teklifte bulunur. Teklifi kabul eden Cebrail Dede, bir müddet sonra dükkânı kapatır ve adını, neye benzediğini bile bilmediği bir kuşu aramaya başlar. Her yerde, sürekli bu kuşu arar ancak bulamaz.

Cebrail Dede, zaman ilerledikçe hassaslaşmaya başlar. Çevreden duyduğu her şeye üzümlüp ağlamaktadır. Çocuklar, onun içine düştüğü bu durumla dalga geçer. Sonunda, Cebrail Dede çocukların alayları eşliğinde bir kuş gibi çırpınarak ölür. Yazar, Cebrail Dede'nin sarı sarı titreyişlerini, curk diye yutkunuşu ve mısır tanesini andıran küçücük gövdesini betimlerken bir taraftan da onun bu davranışlarını leitmotive dönüştürür. Kahramanın tasvir edilen bu fiziksel portresi, onun hassas ve nahif kişiliğini ortaya koyar. Metin boyunca belirsiz bir kuşu arayıp sonunda bir kuşa dönüşen Cebrail Dede, büründüğü kuş metaforuyla saflığı ve temizliği temsil eder. Romanda adı olan iki kahramandan biri, Cebrail Dede'dir.

Dayı karakteri, anlatıda karşımıza çıkan norm karakterlerdendir. Dayı, daha çok sessiz ve kederli tasvir edilmiş öteki kahramanların aksine şen şakrak bir karaktere sahiptir. Gecenin geç saatlerine kadar kahvecilik yapıp serseri kılıklı arkadaşlarıyla kurdukları sofraların başında o kadar zaman geçirmesine karşın, kitap okumaya da vakit ayırır. O, yaşamı farklı yönlerden görebilme yeteneğine sahiptir (Toptaş, 2013, s. 236). Yazar anlatıcının Dayı'sına dair ifadeleri, dikkate değerdir:

Doğrusu ben sadece sevmekle kalmaz, aynı zamanda derin bir hayranlık da duyardım ona; attığı kahkahalarla şu kıç 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 gözükten görüntülerin durgunluğunu birazcık dalgalandırıyor diye için için sevinirdim (Toptaş, 2013, s. 236).

Yazar anlatıcı, dayısını çok sever ve büyüdüğünde onun gibi olmak ister. Bu anlamda, dayısıyla her konuda sohbet eder. Dayı, *Hasanım Ali* diye seslendiği yeğenini pek çok konuda bilgilendirmek ister. Bu sebeple onunla konuşurken sürekli olarak konudan konuya atlar. Dayı, sahip olduğu bu özellikler bakımından, *romanın başkışisi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç* (Stevick, 2010, s. 179) görevini üstlenir. Dayısının varlığı, kahraman ile öteki insanlar arasında bir bağ, kendisi için ise bir rahatlama aracıdır. Dayı karakteri, anlatıda *sağduyunun ve akli başında gerçeğin sözcüsüdür* (Stevick 2010, s. 179). Dayı, yazar anlatıcıya her fırsatta yaşama dair nasihatlerde bulunur:

(...) 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 (Toptaş, 2013, s. 249).

Romanda norm karakter olarak değerlendirebileceğimiz bir diğer kahraman, Badem Bıyıklı Adam'dır. Bu karakter, Cebrail Dede'yi sel sularında boğulmaktan kurtaran kişidir. Badem Bıyıklı Adam'ın öyküsü, arayış teması çevresinde şekillenen Cebrail Dede'nin öyküsünü tamamlar. Badem Bıyıklı Adam, şekerçi dükkânı da dâhil, bütün mirasını Cebrail Dede'ye bırakır. Bu karakterin, hem Cebrail Dede'ye yaşama dair verdiği nasihatleri hem de kendi başından geçen olayları anlatırken takındığı tavır, dikkate değerdir:

“Biliyor musun, dünyayı aklıyla gören eli âsâlı bir bilgenin de dediği gibi, hayatımı yeniden yaşayacak olsaydım daha çok hata yapardım (Toptaş, 2013, s. 183-184).”

Romanda kart karakter olarak karşımıza çıkan Haydar, belirli tespitlerin dışında kalan bir kahramandır. O, Cebrail Dede'den sonra ismi geçen ikinci kişidir. Haydar, *garip bir çeşit esneklığe sahip olduğu hâlde, nispî anlamda statik* (Stevick, 2010, s. 177) bir niteliğe sahiptir. Yazar anlatıcının “ben”i olarak okura sunduğu Haydar, *anlatıdaki romancının kafasında ürettiği hayalî bir karakterdir* (Çetin, 2009, s. 165). Odasında hikâye yazan yazar anlatıcının yanına gelen Haydar, ona yazdıklarına dair birtakım sorular yöneltir. Bu karakter, yazar anlatıcıyla birlikte anlatıdaki üstkurmaca düzleminin kurulmasını sağlayan kişidir:

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 hikâyenin neresinde olduğunu bilmiyor musun?

(...)

Emin değilsin, öyle mi, dedi Haydar.

Öyle, dedim, gözlerinin içine bakarak, hiç mi hiç emin değilim. Hatta doğrusunu söylemek gerekirse, asıl hikâyeyi çoktan bırakmışım da, bana asıl hikâye suretinde görünen başka bir şeyi yazıyormuşum hissine de kapılıyorum kimi zaman (Toptaş, 2013, s. 149).

Haydar, soyut bir nitelik taşır ve okura, yazarın *Bin Hüzünlü Haz* romanındaki Alaaddin karakterini anımsatır. Roman boyunca kalıptan kalıba giren Haydar, her dönüşümünde farklı anlamlara bürünür:

İlkin, boşlukta kalın bir kuyruk edasıyla uçuşan ceketinin eteğinden yola çıkarak 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, tuttum, büyük bir hevesle yıllar önce yazdığım *Bin Hüzünlü Haz* adlı hikâyemin içinde yokluğuyla var olan Alaaddin'e benzettim (Toptaş, 2013, s. 150).

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında yaygın olarak karşımıza çıkan deli karakterleri şunlardır: *Gölgesizler* romanında Cennet'in Oğlu, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Kevser, *Uykuların Doğusu*'nda da Haydar'dır. Haydar'ın kulaklarında çiçekler, saçlarında da çöpler vardır. Ağzından çıkardığı hırıltılarla da kenttekilerle dalga geçmektedir (Toptaş, 2013, s. 6). Sözelimi, bazen ölü numarası yaparak insanları arkasından koşturur. Dolayısıyla Haydar, “hem komik hem merhamet uyandıran bir kişi” olarak çizilir (Stevick, 2010, s. 177).

Metin içinde çeşitli işlevler üstlenen fon karakterler, olayların yaşandığı sosyal çevrenin yansıtılmasında önemli rol üstlenirler. Anlatıda, *bir an için ilgi merkezi olan* (Stevick, 2010, s. 173) fon karakterler şunlardır: Radyoevindeki Adam'ı çocukların elinden alan Haziran'ın sahibi Atlı adam, ömrünü belirsiz bir kuşu aramakla geçirmiş yazar anlatıcının babası, gözlerinden gözyaşı yerine gözyaşı büyüklüğünde taşlar dökülen kız, yirmi dört saatte yirmi dört kez horoz gibi öterek çevresindekileri uyandırmaya çalışan Horoz Dede, Cebrail Dede'ye aradığı kuşun nerede olduğunu bildiğini söyleyip onu kandıran pala bıyıklı Çingene. Görüldüğü gibi roman, fon karakterler açısından zengindir. Bu da yazarın, sosyal çevre yaratma konusunda başarılı olduğunu gösterir.

2.5.2. Tema

Uykuların Doğusu için seçilmiş temalar, yazarın öteki romanlarında ele aldığı temalarla paraleldir. Temaların sembolik bir dille metnin estetik dokusunda eritildiği romanda; dramatik kurguyu oluşturan, insan varoluşunun müstakil sorunlarıdır. Romanda kullanılan toplumsal temalar bireyi merkezine oturtarak ele alınmıştır. Bunlar; sosyal yaşama hükmeden çatışma ve kaotik atmosferle birlikte, bireyin yalnızlığı, iletişim kuramama, benliğini arayış ve kaçıştır.

Roman kişileri; bazen altında ezildikleri bürokratik düzen, bazen karmaşasıyla bir labirente benzeyen kent, bazen de alışkanlıklarla örülü monoton bir hayatla kuşatılmış ve sıkışmıştır.

Anlatıda karşımıza çıkan öteki temalar: göç, yoksulluk ve toplumsal çatışmalar gibi sosyolojik yönü ağır basan sorunlardır. Kimi zaman görünürlük kazanan bu temalar, genellikle romanın fon kısmında yer alır.

2.5.2.1. Yalnızlık

Yazarın çoğu romanında karşımıza çıkan yalnızlık teması, *Uykuların Doğusu*'nda belirleyici bir rol oynamaktadır. Romanda kahramanların hepsi, büyük bir yalnızlık duygusu içindedir. Yazar; anlatıda, toplum yaşamını, sevgisizlik ve iletişimsizlikle beslenen bir düzlemde ele alır. Bu durumun bir sonucu olarak roman kişileri de mutsuz ve yalnız bir yaşama sürüklenmiştir. Tüm bu nedenlerden dolayı yalnızlık, karakterlerin mecburen seçtiği bir değer olarak karşımıza çıkar. Kahramanlar, yalnızlığı hayat karşısında korunabildikleri bir sığınak gibi görür.

Yalnızlığı en belirgin hisseden kahraman, Radyoevi'ndeki Adam'dır. Çok istekli olmasına rağmen, Radyoevinde ona iş vermezler. Yetkililerin ona vermemesi, kahramanın Radyoevinde etkin olarak bulunamayacağını ve hep yabancı kalacağını göstergesidir. Bütün çabasına karşın, hiç kimse ile iletişim kuramaz ve gün geçtikçe yalnızlaşır:

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 (Toptaş, 2013, s. 31).

Hikâyeleri aktaran kahraman anlatıcı da yalnızdır. Kahraman anlatıcının iletişim kurduğu yegâne kişi, Haydar isimli düşsel bir karakterdir. Kenti kuşatan kaos ve çatışmalarla insanların duyarsız tutumları ve bütün bunlara ilave sürekli hissedilen bir uyku isteğinden korkup kaçmaya çalışan kahraman, kendine hikâyelerle çevrili bir yazı evreni yaratır. Yani, romanın varoluşunun beslendiği kaynak; yazar anlatıcının içine düştüğü yalnızlıktır.

Yazarın çizdiği yalnızlık, roman kişilerini içinde buldukları yaşama ve topluma yabancılaştırır. Ne var ki bu yalnızlık hissi, onları kendilerine de yakınlaştırır. Kendi varoluşlarını keşfedip benliklerini aramaya yönlendirir.

2.5.2.2. İletişim sorunu

Romanda karşımıza çıkan bir diğer tema da iletişim sorunudur. Metinde, kent kavramı kişilik kazandırılmış bir unsur olarak karşımıza çıkar. Yazar, bu durumu kentin kaotik ve düzensiz yapısını somut bir biçimde betimleyip toplum hayatına egemen olan

iletişimsizlik ile bağlantı kurarak sunmuştur. Şehirde duyulan patlama seslerine sokaklardan yükselen karanlık dumanlar eşlik eder. Çıglıklar, bütün sesler ile sessizlikler iç içe geçmiş ve kent, âdeta bir uğultuya dönüşmüştür. Bu uğultu, romanda sözcük olarak da sıklıkla tekrarlanmaktadır. Israrla vurgulanan bu kelime, insanların arasındaki anlaşmazlığı da simgelemektedir.

Anlatıda iletişimsizliğin derinlik kazanıp yoğun bir biçimde kendini hissettirmesinde yaşanan sel felaketi önemli bir rol oynar. Kentte selin sebep olduğu karanlık ve kaotik atmosfer, askerî darbe zamanlarının korkunç, güvensiz ve çatışmalı ortamını anımsatır. İnsanlar tedirginlik ve korku içerisinde sokağa çıkamaz. Kentte olanları öğrenebilmek için radyo dinlerler.

Romana adını veren ve metnin üzerine inşa edildiği *uyku* imgesi, değişik biçimlerde okunabileceği gibi iletişimsizlikle temellendirilebilir. Alışkanlıkların döngüsel bir yapıda şekillendirdiği yaşam, insanda uyku hâline sebep olur. Bu da kişilerin yaşamın gerçeklerini görmekten uzaklaşmasına neden olur. Bu durum, bir nevi körlük hâlidir. Körleşmenin *uykuyla* birleşmesi, kişilerin birbirlerine karşı duyarsızlaşmasını simgeler. Bu durum, romanda insanların çevresinde konuşlanmış savaş tankları, askerî kamyonlar, cipler ve silahları fark etmemeleriyle anlatılır. İnsanlar, sokaklarda öldürülmektedir ancak bu durumu umursayan yoktur.

2.5.2.3. Kaçış

Romanda, topluma hâkim olan kaos ve düzensizlik, bireyin varoluşuna imkân tanımaz ve kahramanlarda kaçış isteği uyandırır.

Karakterlerin hepsi, ağırlığını hissettikleri kentten ve içinde buldukları yaşamdan kaçmak isterler. Sözelimi; Radyoevindeki Adam, tüm çabasına rağmen içine dâhil edilmediği Radyoevinden ve şehirden kaçmak ister. Bu isteğin yansıması olarak da kentin kalabalık ve yoksul mahallelerinde amaçsız bir şekilde yürür. Badem Bıyıklı Adam da aynı yürüyüşü yaparak, yaşadığı zengin ve konforlu yaşamı terk edip şehrin izbe semtlerinde dolaşır. Kaçış, Cebrail Dede'de arayış olarak ortaya çıkar. Ömrünü, belirsiz bir kuşu arayarak geçirir. Yazar anlatıcının babası için ise kaçış, sessizlik biçiminde belirir. Dayı karakterinin kaçışı, dünyanın biçimini almakla gerçekleşir. Yazar anlatıcı da kendisini bir odaya kapatıp, yazı yazarak şehirden kaçmaya çalışır.

Yaşama tutunamayan roman karakterleri, kitaplarla bir çıkış kapısı arar. Romanda ön plana çıkan kişilerin hepsinde, yaşamdan ve toplumdan uzaklaşmanın bir yolu olarak kitaplara yönelim görürüz. Radyoevindeki Adam, bulunmak istemediği bu rahatsız edici ortamdan kaçmak için kitaplara sığınır:

Gene de adamcağızı hiç olmadığı kadar mutlu eden, içinde bulunduğu seslerin, kokuların ve mekânların 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 benzemiş hatta önce solgun ve bulanık bir hâl 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 (Toptaş, 2013, s. 97-98).

İnsanlara olan bütün güvenini kaybeden Badem Bıyıklı Adam, kitapların dünyasına sarılır. Dayı karakteri, gece yarılarna dek kahvecilik yapsa da kitap okumayı asla ihmal etmez. Hatta okuyup bitirdiği kitapları da yazar anlatıcıya getirir ve onun da okumasını ister.

Kaçış teması, yazarın romanlarının hepsinde karşımıza çıkan bir temadır. *Uykuların Doğusu*'nda da kişilerin uzaklaşmaya çalıştıkları yaşamdan ve toplumdan kaçamayışları anlatılır.

2.5.2.4. “Ben”i arayış

Romanda işlenen temalardan biri de “ben”i arayıştır. Benlik arayışı olarak çizilen bu tema, romanın tamamında işlenir. Ancak çoğunlukla Cebrail Dede'nin hikâyesi anlatılırken vurgulanır. Cebrail Dede'nin “ben”ini arayışı, yazarın öteki romanlarında gördüğümüz gibi “kuş” metaforu çevresinde şekillenir. Cebrail Dede, büyük umutlarla köyden şehre taşınır. Ancak daha ilk günden, kendini büyük bir karmaşanın içinde bulur. Kentte bir şekerçi dükkânı işletmeye başlar ve işleri yolunda giderken bir anda dükkânını kapatıp belirsiz bir kuşun peşine düşer. Cebrail Dede'nin ömrünün kalanı boyunca aradığı bu kuşa dair tek bilgi, berrak su içmediğidir. Kuş, yalnızca bulanık su içer. Bu ayrıntı, arayışın belirsizliğini ortaya koyma noktasında önemlidir. Öte yandan bu belirsizlik; önemli olanın aranılan şey değil, arayışın kendisi olduğunu gösterir. Zamanla peşine düştüğü bu kuşa benzeyen Cebrail Dede, sonunda bir kuş gibi çırpınarak ölür. Bu arayışla Cebrail Dede, aradığı şeyin kendisi olmuştur.

Romanda insanların yaşamları süresince, fark etmeden bir arayış içinde olduğunu görürüz. Yazar, bu arayış yolculuğunu şöyle ifade eder:

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 kıvranıyorken bulurmuş bir bakıma. Bulunca da, durup dururken işte böyle bir süs iğnesi gibi, toprak altından 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 (Toptaş, 2013, s. 192).

Anlatının diğer kişileri de yaşamın anlamını ve varoluşlarını sorgulamaya dair bir arayış içindedir. Kişilerin toplumdan ve yaşamdan kaçışı, benliklerini bulma arayışına dönüşür.

2.5.2.5. Bir sorun olarak bürokrasi

Romanda ele alınan temalardan biri de bürokrasinin sıkıntılı dünyasıdır. Bürokrasinin işleyişinin dayanağı kurallar ve resmî dairelerin bireysel yaratıcılık ya da yeniliği reddedişi, anlatıda sorun olarak işlenen bir konudur. Bu yapı, doğası gereği bireyi ezer. Sözgelimi; Radyoevi'ndeki Adam'ın hikâyesinde bu durum, net olarak sorgulanmıştır. Kahraman, elinde atama emriyle başkentten gelir. Kendisi oldukça çalışkan, mesleği konusunda bilgi sahibi, tecrübeli ve çok azimlidir. Ancak tüm bu niteliklerine rağmen, Radyoevindeki sorumlular, ona iş vermezler. Radyoevinde kendisine iş verilmesi için elinden gelen çabayı gösteren bu adama niçin bir iş verilmediği de bilinmez.

Bürokratik düzenin birey üzerinde oluşturduğu baskı, mekân tasvirleriyle anlatılmıştır. Radyoevi, eski kışla binasının yerine inşa edilmiştir ve buraya koyu, karanlık renkler hâkimdir. Kendisine iş verilmesi için müdürle konuşmaya odasına giden Radyoevindeki Adam, müdürü bulamaz ve onunla karşılıklı değil, *siyah renkli telefon ahizesi aracılığıyla* konuşur (Toptaş, 2013, s. 108).

Radyoevindeki Adam'ın gittikçe bir köpeğe benzeyip kuyruğunun çıkması sembolik olarak bürokrasiyi karşılar. Bireye varoluş imkânı tanımayan bürokrasi, kişileri değersiz ve kimliksiz kılar. Romanda bürokrasiyi anlatırken seçilen ironik dil,

oldukça anlamlıdır. Bu ifadeler, şöyle sıralanabilir: *mevzuat hazretleri, ceberut kılıklı bölüm şefi, süslü birer saltanat gemisine benzeyen koca koca masalar, toza toprağa gömülmüş devasa dolaplar, içleri paslı mikrofonlarla dolu irili ufaklı kutular, enseleri kütük kalınlığındaki yetkililer* (Toptaş, 2013, s. 10-11-12-13-17).

Yazar, bürokrasiye yönelik benzer ironik dili *Gölgesizler*'de de kullanır. Bu da onun, resmî kurumlara hâkim olan yapıyı eleştirme yöntemidir, diyebiliriz.

Romanda, simgesel bir dil kullanılmıştır. Dramatik aksiyon, kişilerin kavramlar ve anlatıda sembolik olarak var olan güçlerle girdiği gerilim üzerine inşa edilmiştir. Kavramlar dizgesi incelendiğinde karşı güçteki değerlerin çokluğu dikkat çeker. Bu göstergeler, roman karakterlerinin kuşatılmışlığının işaretidir. Yalnızlık, huzursuzluk, çaresizlik, mutsuzluk, iletişim sorunları ve korku gibi güçlerce sarmalanan kahramanlar için tek çıkış; kendi “ben”lerini bulma arayışıdır. Sembolik değerlerin neredeyse hepsi, bu arayışın temsilidir. Bu sembolik değerler şunlardır: mezarlıkta bulunan mızıka, kahraman anlatıcının babasının radyosu, kitaplar ve Cebrail Dede'nin sürekli aradığı kuş. Anlatıda başvurulan bu sembolik değerler, metni çokkatmanlı ve yoğun bir anlamsal yapıya kavuşturmuştur.

2.6. Heba

2.6.1. Yapı Analizi

2.6.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı

Heba; topluma yabancılaşma, linç, gaddarlık, masumiyet, dostluk, minnet, vefa, suç, ziyan edilmiş ömürler, taşra sıkıntısı, kent çıkmazı gibi insanı çevreleyen sıradan durumlar algısıyla yaklaşılacak meselelerin bütün bir ömrü etkileyecek bir “ziyan” a dönüşmesinin, heba edilmesinin romanıdır.

Romanda üst kurmaca, iç monolog, diyalog, geriye dönüş ve özetleme teknikleri kullanılmıştır.

Hasan Ali Toptaş, *Heba* romanında seçtiği anlatı yöntemiyle okurun ilgisini daima ayık tutan sürükleyici bir yazar-konu gerilimi kurmayı başarmıştır. Romanın temel izleği, taşra karanlığında linç edilen Ziya'nın etrafında düğümlenir. Ve eşini kaybetmesiyle yaşamında başlayan dağılma sürecinin sonrasında Ziya'nın, *Kenan iline*

soluk almak için sığınmasıyla insandan uzak bir ayrıksılıkla hayata tutunamayışının betimlenmesidir. Toptaş; kurguladığı başkişisi Ziya'yı, alışkanlıkları, fikir ve davranış tarzıyla, hayatı düzenleyiş ve mekân seçimlerindeki sebepleriyle sıra dışı bir minvalde okura sunar. O, adı gibi ayrıksıdır:

Hakikaten neden böyle olduğunu hiç mi hiç anlayamıyorum. Söylesene Allah aşkına, benim üzerimde benim göremediğim bir işaret mi var Kenan? Bir gölge gibi mesela yahut bir ışık gibi? Yani uzaktan bakıldığında ben de herkes gibi mi görünüyorum ha? Söyler misin bana, senin gibi yahut az ötemizde gezinen şu arkadaşlar gibi hâkiler içinde miyim şu an? Belki insan gözüyle görülemeyecek kadar ince bir işarettir bu ve az evvel dediğim gibi, belki de bir çeşit ışığa yahut gölgeye benziyordur (Toptaş, 2013, s. 173).

Toptaş'ın *hoop* sesiyle kurduğu ritmik dil örüntüsü; dikkat çekicidir, atak ve devingendir. Bir nevi şiirsel yapı içinde ritim arayışında olan bir anlatıcı şair gibi hareket etmektedir. Bu ses, uzlaştırıcı değil; çatışma başlatma sesidir. Suriye sınırında yaşananlar, zaman örüntüsünün mutlak tanımından uzaktır. Ancak kurmuş olduğu sembolik sesler dünyası, aktardığı gerçeklikler, hâkim bakış açısıyla görünür kılınan her yansıma, okurun zihninde soru sağanağına dönüşür: Bu, hangi mekân; bu, hangi duvar; kaybedilen ve aranan ne/kim; kaçırılan ne; gidişler, kaçışlar nereye; bunca silahlı insanın, vurulan koyunların, atların, insanların burada işi ne; neden linç; linç edilen kim; dağdaki karaltı ne, neden sadece ölecek olanlar bu karaltıyı görmektedir?

2.6.1.2. Olay örgüsü

AVM'de bir kitapçıya bomba konmuştur ve tam da o esnada orada bulunan Ziya'nın beş aylık hamile eşi Kader bombanın patlatılması sonucu hayatını kaybetmiştir. Ziya, bu olay gerçekleştiğinde, AVM'ye girerken saatinin kayışı koptuğu için bir saatçidedir ve bombanın infilak ettirilmesiyle ilk aklına gelen, eşinin gittiği kitapçı olmaması dileğidir ancak bu dilek, boşluğa savrulur. Ziya bu olaydan sonra gidip eşinin cesedini morgdan alır ancak parçalara ayrılmış bu cesede bakamaz, son kez Kader'e sarılmak ister ama yapamaz çünkü parçalara ayrılan hamile eşiyle birlikte o gün beş kişi daha hayatını kaybetmiştir ve kim bilir kimin uzvu hangi torbaya konmuştur:

“Enkazın orasından burasından toplanan, parçalanmış bir gövdeyle karşılaşmaktan mı korktum bilemiyorum o sırada. Belki de sağa sola saçılan kolların ve bacakların yanlıış gövdelerle birleştirilmiş olabileceğinden korktum (Toptaş, 2013, s. 114- 115).”

Ziya sınırdaki Silvan'da askerliğini yaparken tanıştığı ve sonrasında aynı kurayı çekerek gittiği Viranşehir'de de birlikte askerlik yaptığı Kenan'la dostluk kurar. Kenan'la birlikte Suriye sınırında geceleri kaçakçıların hooop sesleri ve kurşun sesleriyle uyumaya çalışır. Gündüzleri ise Silvanlı çocukların tel örgülerin ardından uzattığı haşlanmış yumurta, taze soğan, yoğurdu Kenan'la yerler. Ziya'nın Kenan'a hatırlayamadığı bir iyiliği dokunmuştur. Kenan için bu iyilik, bir minnet hançeri gibi bedenine saplı ve bir ucu boşluktur. Bu minnetin altında kalmamak için Ziya'yı, *Kenan ilinde yaşamaya davet eder*. Bu daveti kabul eden Ziya, köyden uzak mezarlığa yakın bir ev inşa ettirerek *Kenan iline* yerleşir.

Kenan; annesi Cevriye Hanım, kız kardeşi Nefise ve yeğeni Besim ile yaşamaktadır. Ancak Nefise'nin yıllardır başından savamadığı Numan, yaşamlarında karanlık bir gölge gibi dolaşmaktadır. Numan, bin türlü yolla Nefise'yi istetir ancak her seferinde, hayır, yanıtıyla döner.

Ziya'nın evini inşa ederken paraya sıkışan Kenan, Körükçü Kazım'dan borç alır ve zamanında ödeyemediği için Körükçü Kazım, Kenan'ı bıçaklar. Kenan'ın yarası doktorla tedavi edilmediği için kötüleşir. Yalnız Ziya'nın dağda gördüğü bir karaltı vardır ancak kötüleşen yaranın ardından Kenan da Ziya'ya bu karaltıyı gördüğünü söyler. Kenan'ın karaltıyı fark edişinden bir hafta sonra, yoğun kar yağın bir günde Kenan ölür. Sonrasında Nefise, Cevriye Hanım ve Besim'in mesuliyetini üstünde hisseden Ziya, Nefise'yi kendisine vermesi için Cevriye Hanım'la görüşmesini isteyen Numan ve Numan'ın ağabeyi Cabbar'ı kesin bir dille reddeder. Bunun üzerine Numan, Ziya'ya karşı bilenir ve köyde çirkin bir söylenti yayar. Ziya'nın Besim'i istismar ettiğini köye yayan Numan, Ziya bir gün köy meydanından geçerken linç başlatacak ilk taşı Ziya'nın başına atar. Neye uğradığını şaşırın Ziya, başından akan kanla adımlarını hızlandırır. Ziya, hızlandıkça artın kalabalık bir güruh oluşur. Ziya koşmaya başlar ve linç de başlar. Yolunu bulamayan Ziya mezarlığın oradan dağa doğru yönelir. Daha önce dağda belli belirsiz gördüğü karaltı tekrar belirir. Karaltıya doğru koşmaya başlayan Ziya, başına aldığı darbenin etkisiyle sendeler ve bir kayanın dibine çömelir. Dağa tekrar baktığında karaltının bir kulübe olduğunu fark eder ve ayağa kalkarak son bir ferle kulübeye doğru tırmanır. Öte yandan alabalık güruh, bütün dağa yayılmıştır. Nihayet kulübeye ulaşın Ziya, kapıyı güçlükle çalar. Kapıyı açın Hasan Ali Toptaş'ın kollarına yığılan Ziya'yı yazar, içeri alır. Kulübe perdesizdir ve Hasan Ali pencerenin önünde dağa yayılan gözünü kan bürümüş güruhu izlemektedir. Ziya'ya, hoş geldin,

ben de seni bekliyordum, gel pencereden bakalım, der. Ziya korkuyla mırıldanarak kalabalığın onu görebileceğini söyler. Yazarın cevabı oldukça dikkat çekicidir:

“Görmezler, bu camlardan dışarıyı görünür ama içerisi görünmez (Toptaş, 2013, s. 307).”

Yazarın kalabalığın içeriyi göremeyeceğini söylemesi, kulübe metaforunun aslında yazarın kafasının içi olduğu ve sadece yazarın dışarıyı görebileceği gerçeğidir.

Ziya, Toptaş’a kapıya dayanırlarsa kendisini onlara verip vermeyeceğini sorar Toptaş, pencerenin önündeki sedirde top gibi büzülmüş Ziya’ya, kalabalığın kulübeye gelmesinin imkânsız olduğunu söyler. Dışarıdaki seslerin şiddeti artık daha net duyuluyordur. Nar gibi kızarmış suratıyla Cabbar, bulun deyyusu, naraları atmaktadır. Numan ise kapkara bir suratla elindeki sopayla sağa sola saldırarak -sadece Ziya’yı değil, önüne çıkacak her canlıyı öldürecekmiş gibi- dişlerini gıcırdatıp bağırmaktadır. Derken köylülerden birinden bir ses duyulur, buldum, diye. Gözünü kan bürümüş guruh, ellerinde sopalarla köylünün işaret ettiği kayanın dibine üşüşür. Sonra iki adam kayanın dibinden çıkar; biri koltuk altlarından öteki bacaklarından tutmuş Ziya’nın cansız bedenini taşımaktadır. Kalabalığın geri kalanları sopaları indirmiş, onların peşinden yürümektedir. Ziya, sessizce yazara döner:

“Buldular beni (Toptaş, 2013, s. 308)”.

Barthes’a göre söz, geri döndürülemez, bu onun kaderidir. Söylenmiş bir şey tekrar başlanamaz, bu ancak *çoğaltma pahasına* yapılabilir (Barthes, 1993, s. 95). Düzeltmek, bu anlamda ilginç bir şekilde eklemek manasına gelmektedir. Ziya, Kader’i kaybettikten sonra hayatını düzeltmek için seçtiği her yolun, sadece yaşadıklarına bir ekleme olduğunu ezilerek fark eder. Sözelimi, Silvan’da çektikleri gözünde belirir:

Derken bir sessizlik oldu. Neler olup bittiğini anlamak için Ziya başını kaldırıp baktı o sırada. Bakar bakmaz da hemen burnunun dibinde duran, tanımadığı, karayağız bir komutanla göz göze geldi. İki omzunda ikişer yıldız vardı bu komutanın, yüz hatları çelik gibi sertti ve gözlerinden resmen ateş fişkiriyordu. Hızla öne doğru eğilip avurtlarını şişirerek, yemek kazanının içinde ne arıyorsun lan hayvan herif, diye gürlledi sonra bu komutan. Hemen ardından da cevap mevap beklemeden, âdeta hayal ettiği düşmanların hepsi onun varlığında saklıymış gibi Ziya’yı var gücüyle tokatlamaya başladı. Karşıda duran gri binalar Ziya’nın gözünde ağaçlarla birlikte paldır küldür yan yattı o sırada ve gökyüzü birdenbire karardı.

Sonra işte o sırada toprak da yükseldi birdenbire, geldi, arzın ağırlığını taşıyan büyük bir gürültüyle Ziya’nın yüzüne çarptı. (...) Öfkeden çılgına dönen komutan onun esas duruş vaziyeti alıp almadığına bakmadı zaten, dişlerini sıkarak var gücüyle tokatlamaya ve yere yıkıldıkça da

şurası taşığı, orası böğrü, burası suratı demeden acımasızca tekmelemeye devam etti (Toptaş, 2013, s. 163- 164).

Ziya'nın onurunu ezerek uygulanan bu tek taraflı fiziksel ve daha da derininde ruhsal işkenceyi uygulayanlar; âdeta özenle seçilip bir araya toplanmış bir kötülük mangasıdır:

Ne yaptın lan sen, diye bağırdı çavuş o sırada. Yüzü öfkeden kıpkırmızı kesilmişti. Yapmam gerekeni yaptım, diye cevap verdi Ziya; çavuşların Allah'ı ayrı mı, erlere birer ekmek veriliyor de onlara niye ikişer tane veriliyor? Kulaklarına inanamayan çavuş ellerini dua eder gibi açmış ve kocaman gözlerle olduğu yerde öylece kalakalmıştı. Sonra harekete geçti birden, uzun adımlarla yaklaşmış daha neler oluyor demeye bile kalmadan sağlı sollu iki tokat çaktı Ziya'nın suratına (Toptaş, 2013, s. 170).

Ziya'nın, Silvan'dan sonra Ceylanpınar'da *heba* ettiği ömrü, hız kesmeden postallar altında ezilmeye devam eder. Nitekim bu kez, Ceylanpınar'daki duvar yazıları Ziya'ya başına gelecekleri önden haber vermek için sıraya girer:

Ziya başını çevirip baktı, caddenin kenarındaki duvarın üstünde kırmızı harflerle KATİL BELİK yazıyordu. Kenan dönüp duvara yeniden baktı. Viraja varıncaya kadar birkeç yerde daha gördüler aynı yazıyı Kenan'la Ziya, gayri ihtiyarî dönüp dönüp baktılar. (...) İşte o vakit, masada duran ahşap altlıklı pirinç isimliğin üstündeki 'J. Üsteğmen Necdet Belik' yazısını gördü Ziya ve bir an duraksadı (Toptaş, 2013, s. 186).

Ziya gibi Aydın doğumlu olan Necdet Belik, Ziya'yı-ışık- söndürmek için sistemli bir yola girer:

“Tabii, onun heyheyleti tutunca elektriklerini kestiği, bayrak direğine bağlayıp dövdüğü ve kuyunun başında yoklama yaparken genç yaşlı demeden ana avrat küfredip tekmelediği o insanların kapısından hangi yüzle nasıl girebildiğini kimse anlayamadı (Toptaş, 2013, s. 227- 228)”.

“Safsın sen, dedi ardından da; komutan seni, komutan zannedip vurmaları için ciple gönderiyor, belli ki bunu bile anlamadın hâlâ (Toptaş, 2013, s. 228)”.

Ziya, Suriye sınırında yaşadıklarını düşünürken; yaşadıklarının, söylenenlerin, söylediklerinin üstünü çizemediğini, onları silemediğini, ortadan kaldıramadığını; tek yapabildiğinin, yaşadıklarını geri alabilsem, silebilsem, düzeltebilsem, demek olduğunu, kısaca yine konuşmak olduğunu anlar. Barthes, eklemelerle yapılan bu benzersiz ortadan kaldırma çabasına *mırıldanma* der. Barthes'a göre *mırıldanma*, iki kez başarısız olan bir iletidir (Barthes, 1993, s. 95). Ziya da Kenan da bu anlatıda iki kez başarısız olan kahramanlardır. Kenan kendisini zürriyetsizsin, diye bağırarak terk eden karısı ve Körükçü Kazım'ın salladığı bıçağıyla kaderini geri çeviremeyerek

hayatının seyrini değiştirip dzeltememiş; Ziya'nın ise Kader'i kaybederek başlayan parçalanmış yaşamı, askerlikle Suriye sınırına *fırlatılmışlık* ve ardından *Kenan ilinde* noktalanana bir *mırıldanmayla heba* edilmiştir:

“Peki, diye *mırıldandı* Ziya. (...) Ziya kendi kendine, işte, alaydaki mahkumların anlattığı o korkunç hikâyelerin içindeyiz artık diye *mırıldandı* o sırada. (...) Bana da, diye *mırıldandı* Ziya (Toptaş, 2013, s. 192- 205).”

Kitabın ilk bölümüne de adını vermiş olan bir “anahtar” sembolüyle başlayan roman, temelde Ziya'nın evinin anahtarıdır. Ancak farklı bir okumayla benliğinin teslimiyetini simgeleyen bu anahtar, ev sahibesi Binnaz Hanım'a bizzat kendisi teslim etmek zorundadır. Ziya, evle simgelenmiş bilincinin ve benliğinin kapısını kilitletler. Aynı anda hem açma hem de kapama işlevine sahip olan anahtar, bu kez Ziya'nın başka bir mekâna giriş hakkından ziyade, bürüneceği yeni bir gerçeklik karşısında sendeleyeni ruh hâlini simgeler.

Ziya, asansöre binerek on dokuzuncu kata çıkar. Doksan bir numaralı dairenin kapısını çalar. On dokuz ve doksan bir birbirinin tersi olan, birbirini tamamlayan sayılardır. Bektaşilikte on dokuz sayısı, Bektaşiliğin silsilesidir. Asansörün her katı bir silsiledir. Âdeta yaşamın farklı evrelerini ve bilinçaltının kendisini de metaforik olarak sunan bu asansör, ev sahibesinin dairesinin olduğu katta durur. Mistik olarak, bu kat insan yaşamının son evresidir ve yol boyunca kat edilen on dokuz kat, insanın bu mertebeye erişebilmesi için tırmanıp aşması gereken yol anlamına gelir.

Anahtarın ev sahibesine teslim töreni, okura romandaki gerçekliğin bir yanılısamadan ibaret olduğu mesajını verir. Bu bölümde, Ziya'yla sohbet eden Binnaz Hanım'ın, aynı anda zihninin içine ve dışına dağılan her Şey olarak tanımladığı Şeylere, Ziya seyircidir. Çünkü Binnaz Hanım, aynı anda çocukluğunu, annesini, ilk gençliğini ve bugününü yoğun bir sigara dumanı sisi arkasından belirsiz bir görüntü eşliğinde Ziya'ya ulaşan net sözcükler üzerinden anlatır. Zira okur, Binnaz Hanım'ın yönettiği bu ilk törenle gerçekliğin nerede başlayıp nerede biteceğine hâkim olamayacağını mesajını alır:

“Sonra, gitmeden önce Binnaz Hanım'ın yüzünü bir kez daha görebilmek için duman kütlesine doğru da dönüp baktı ama bir Şey göremedi; hayal meyal yankılanana, inişli yokuşlu birtakım sesler duydu sadece (Toptaş, 2013, s. 19).”

Ev sahibinin adı olarak belirlenmiş “Binnaz” sözcüğünün karşılığı olan anlamlar kendi içinde derin bir diyalektik barındırır. Bir taraftan “Allah'a sığınana”, öte yandan

“işveli” anlamlarını barındıran Binnaz, aslında yazarın sembolik olarak iki benliği kabullenişinin de göstergesidir. Bir yanda “batın”ın akılda tutulan benlik yanılması (Tanrı’ya yalvarıp sığınan), diğer yanda “zahir”in gözü tesiri altına alan varlığını, anlatının arka planında tasavvufun dile yansımaları olarak sunar:

“Acele etmeyin, dedi Binnaz Hanım ona doğru yan gözle bakarak; anahtar dediğiniz metal parçası görüldüğü kadar küçük ve basit değildir, haddizatında siz bana anahtarı değil evi teslim ediyorsunuz (Toptaş, 2013, s. 15).

(...)

“Çakmağı çak diye çakarken Ziya’nın içini gıcıklayan şuh bir sesle kikirledi hatta ve başını geriye yatırıp, gözlerini tavana dikerek bir süre öylece kaldı (Toptaş, 2013, s. 17)”.
Toptaş, roman boyunca bir fon havası içinde serpiştirdiği mistik sembolleri, en dar yorumla oryantalist kimliğinin güçlü bir göstereni olarak sunar. Bazen üstü kapalı, bazen çok belirgin bir öge olan mistik unsurlar, bireyin tek güçlü yanı olan kimliğini belirleyen isimler ve varlıklar üzerinden verilir. Sözgelimi Ziya’nın çocukken vurduğu ve bir varlığını unutamadığı bir *kuş*, roman boyunca sık sık okurun karşısına çıkar. Aslında *kuş* donuna bürünmüş şey, Ziya’nın *tin*inden başka bir şey değildir:

“Aynı zamanda göğüs kafesinin içinde küçük ve sıcak bir kuşun yavaşça kımıldadığını hissetti (Toptaş, 2013, s. 13)”.
Romanın dördüncü bölümüne de adını veren ve Ziya’nın en yakın arkadaşı olan Kenan’ın davetiyle gittiği Yazıköy’e Ziya, “Kenan Eli” demektedir. “Kenan Eli”; vaat edilmiş ülke, cennet, Hz. Yakup’un ülkesi” gibi anlamlara gelir:

“Demek Kenan Eli’ne sarhoş geldim, öyle mi, dedi Ziya birden. Biliyor musun, diye devam etti Ziya dalgın bir sesle; insan yola ayık çıksa bile, Kenan Eli’ne ulaşınca sarhoş olurdu zaten (Toptaş, 2013, s. 100)”.
Kenan Eli, Kuran-ı Kerim’de yer aldığı üzere aynı zamanda Hz. Yakup’un da ülkesidir:

“Aynı kıtlık, Hz. Yusuf’un babasının memleketi olan Kenan diyarında da yaşandı.

Yusuf (a.s.)’un kardeşleri de zahire almak için iki kez Kenan elinden Mısır’a geldi (Yûsuf, 12/92/Dumlu- Elmalı, 2004, s. 206)”.
Toptaş’ın Ziya’nın ağzından ifade ettiği Kenan Eli ve isteyerek ya da istemeyerek olunan sarhoşluk meselesi, okurda Kenan Eli’ne dair bir bilinç yitimi ve

düş algısı yaratmaktadır. Tasavvufta kemale erenler, bir sarhoşluk içindedir. Yahut Kırklar, bir üzüm tanesinden yapılan kırk kişilik şarapla sarhoş olmaktadır. Dolayısıyla Ziya'nın buradaki sarhoşluğu da mistik bir sarhoşluktan ibarettir.

Ziya'nın Kenan Eli'nde dikkatini çeken bir diğer kişi Hulki Dede'dir. "Hulki", "yaradılışa tabi, yaradılıştan iyi huylu, ahlaklı" gibi anlamlara gelmektedir (bk. Türkçe Sözlük). Romanda da Hulki Dede, mistik bir tasavvuf piri arketipi olarak verilmiştir. Ziya'nın ilk olarak Aynalı Kahve'de gördüğü Hulki Dede, köylülerle birlikte çardağın gölgesinde oturmak yerine, güneşin altında elindeki asa ile toprağın yüzeyine birtakım şekiller çizmektedir. Hulki Dede'nin elinde bulunan "asa" ise tasavvufta Tanrı'yı arayan dervişlerin, bu meşakkatli yolculukta olmazsa olmaz üç ihtiyacından -bir lokma, bir hırka, bir asa- birini simgeler (Cebecioğlu, 2021, s. 23). Hulki Dede'nin elindeki asayla toprağın yüzeyine birtakım şekiller çizmekte olduğunu gören Ziya, belirsiz bu şekillerin bir mandala motifi olduğunu düşünür. Zira tasavvuf piri; mandalalar çizerek mistik yekpare bir bütünleşmenin, sonsuz devinimin simgelerini oluşturmaktadır:

Çardağın gölgesi dışında tek başına oturan ve elindeki asanın ucuyla toprağın yüzüne bir şeyler çizip duran hırpani kılıklı ihtiyara baktı. Kendisine bakıldığını hissetmiş gibi, ihtiyar da aniden başını çevirip sakallarının gerisinden ona baktı o sırada. Sonra ayağının birini uzatıp yerdeki çizgileri sildi ayakkabısının burnuyla, yüzünü üstünkörü şöyle bir sıvazladı ve başını göğsüne düşürerek güneşin altında uyumaya başladı. Üstü başı dökülüyormuş gibi görünen dağmık ve yaşlı bir uykunun içinde sessizce kayboldu daha doğrusu (Toptaş, 2013, s. 137).

Kenan, kendisine yüzünü ekşiterek bakan ve Kenan'ın orada olmasının rahatsızlık duyduğunu açıkça gösteren Hulki Dede'nin; köyün en garip insanı olduğunu, onun bir sekr hâlinde esrik bir havayla sürekli dünyayı izlediğini, anlamsızmış gibi görünen ifadelerinin akıl süzgecinden geçirildiğinde oldukça kıymetli bilgilere dönüştüğünü ifade eder.

Köylülerin arasında konuşmak istemediğinden Ziya'nın bağ evine giden Hulki Dede, Numan'ın Ziya'ya gelip Nefise'yle ilgili aracılık yapmasını isteyip istemediğini sorar. Bu soru karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen Ziya, Hulki Dede'nin bunu nereden bildiğini sorar:

Şaşacak bir şey yok ki yeğenim, dedi Hulki Dede yüzünü kaldırıp dağlara doğru bakarak; Yazıköy nokta kadarlık bir yer işte, burada herkes her şeyi anında duyar. Fakat, duymamış gibi yaparlar daima. Ayrıca, dünya dediğimiz şey bile hepi topu birkaç evlek yerdir, bakma sen öyle büyük görüldüğüne. Katedemediğimiz o yüzlerce, binlerce kilometrelik mesafeler işte bu birkaç evleğin içindedir (Toptaş, 2013, s. 276).

Hulki Dede'nin Yazıköy'ü anlatırken “nokta” benzetmesi yapması, tasavvuftaki “evren noktadır” ifadesine bir göndermedir. Alevi Bektaşilikte nokta: Hakiki birlik, tüm çoğunluğun aslı; “Besmele”nin “Ba”sının altındaki nokta anlamında Hz. Ali; gizli iken görünmek isteyip ana rahmine düşen insanın durumu; insan ana rahminde iken bir “nokta”dır, doğar “elif” olur (Erdem ve Demir, 2010, s. 463). Kaynaklarda 17. yüzyılda yaşadığı düşünülen Bektaşi ozanı Kasımî'nin “nokta” sembolünün ağırlığıyla kaleme aldığı aşağıdaki şiiri, tasavvufun sac ayağı olan Alevi Bektaşi felsefesini ortaya koymaktadır:

“Dürr-i deya- yı maâni genc-i pinhan noktadır
Feyz-i envar î Hudâ can içre canan noktadır
Kenz-i esrar-ı İlahi ilm ü irfan noktadır
Harf-ı Bismillah ile ayat-i Kur'an noktadır (Özmen, 1995, s. 71)”.

Ziya'ya neden kentten ayrılıp Yazıköy'e taşındığını soran Hulki Dede'ye Ziya, kentin gürültüsünden, kargaşasından uzaklaşıp böyle güzel ve sakin bir yere çekilerek hem kendini hem de doğayı dinlemek istediğini söyler. Hulki Dede, bir an sessizleşip sözlerine devam eder:

“Bu köy sana kendini inandırıcı gösterebilmek için inandırıcı olmayan birkaç şey kullanmıştır belki. Değil mi, her inancın kıyısında köşesinde bir miktar şüphe olmalı ki inanç kendi içinde manevra yapıp varlığını tamamlayabilsin. Yoksa ne kıymeti kalır ha? (Toptaş, 2013, s. 278)”.

Hulki Dede'nin inancın varlığını şüpheyle tamamladığını ifade etmesi, Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin Sufiliğe dair görüşleriyle benzerlik gösterir. Arabî, *Fusus'ül Hikem* adlı eserinde Sufiliğin şüphe üzerine kurulduğunu ve fizikî dünyanın bir rüya ve hayalden ibaret olduğunu ifade eder. Bu anlamda Hulki Dede de bir Sufi'dir ve evrene, dünyaya, yaşama dair fikirlerini Ziya'ya aktarmaktadır.

Toptaş'ın *Heba*'da kullandığı hâkim bakış açısı, anlatıların devingenliği ve iç sesle dış sesin çağrışımlarıyla örülüdür. Toptaş, bir taraftan başkişisinin anımsama bilincini kısmen silme seçeneğiyle okura sunarken, diğer taraftan çağrışımsal bilincin ucunu da açık bırakır:

Ziya gözlerini hızla Kenan'a çevirdi. Bir an göz göze geldiler ama Kenan başını yere eğdi hemen ve kaşığı alıp hiç gereği yokken sanki şekerini az önce koymuş gibi çayını karıştırmaya başladı. Anlamadım, dedi Ziya o böyle davranınca Cevriye Hanım'a dönerek şaşkın bir ifadeyle; ben ne iyiliği etmişim Kenan'a? (Toptaş, 2013, s. 127).

2.6.1.3. Zaman

Ziya'nın çocukken öldürdüğü bu kuş, hayatı boyunca peşini bırakmayacaktır. Çünkü Ziya, aslında tinini öldürmüştür. Kuşu öldürme eyleminden sonra koşarak eve gelir. Ardından yorganda bir leke olduğunu görür ve gittikçe genişleyen bu lekenin, bir zaman sonra çırpınıp tüylendiğine şahit olur. Tıpkı vurup yere düşürdüğü kuş gibi hiç durmadan çırpınarak sağa sola çarpılmaktadır. Ziya'nın zihninin kendisine oyunlar oynadığını düşünme meyli de boşa çıkar. Yorganın üstünde çırpınan leke, vurulan küçük kuş gibi birçok defa ölüp dirilmektedir. Okur, roman boyunca vurulan kuşun büyüüp geliştiğine tanıklık eder. Ziya'nın vurduğu küçük, sevimli kuştan güvercine evrilmiştir:

“Yanıyorsun dedi Ziya kederli bir sesle; o güvercin Suriye'ye bakarken bile bana bakıyordu aslında (Toptaş, 2013, s. 142)”.

Ziya'nın vurup öldürdüğü kuşun üstünden kırk iki yıl geçmiştir ve hâlâ Kenan'a bu bahsi açma ihtiyacı duyar. Kırk iki yıldır peşini bırakmayan kuş, Ziya'nın tinine ulaşmasının ancak olağanüstü bir çaba ve sancıyla gerçekleşebileceğinin dışavurumudur (Jung, 1997, s. 273). Öte yandan Ziya'nın kırk iki yıl geçmesine rağmen, unutmadığı ve Kenan'a açtığı bu günah üzerinden kırk iki sayısının vurgulanması, antik Mısır'da ölü insanları yargılayacak olan “kırk iki yargıcı” da çağrıştırmaktadır (Schimmel, 2000, s. 274). O hâlde vurulup ölen kuş, aslında bütünüyle Ziya'dır. Bunun farkına varması ise bir rüyadan uyanışla olacaktır.

2.6.1.4. Mekân

Toptaş, *Heba*'da mekân imlerini belli belirsiz çağrışımlarla verir. Okur, bu çağrışımları karakterlerin *oralılık* özelliklerinden ayıklayarak çekmeye çalışır. *Heba*'da, yazarın kullandığı hâkim bakış açısı, taşra gerçeğini verir. Toptaş'ın bu gerçeği okura aktarırken takındığı dik duruşu, sıradan meseleleri ve gündelik yaşamın renklerini taşıyan kişi kadrosu seçimi dikkate değerdir. Yazar, ayrıca okura; köy iklimi, ağır ilerleyen zaman, amaçsız arayışlar, bitmeyen bekleyişler sunar. Ve romanın ana dokusuna sinmiş yığın fikrinin yazgıyı belirleyeceğini okura sezdirirken, dünya

gerçekliği ile romandaki ağır aksak zamanın sesini de kişilerin sıkışıp kaldığı ben sesiyle buluşturup verir.

Toptaş'ın taşrası, okurun bildiğini düşündüğü taşradan oldukça farklıdır. *Heba*'nın taşrası, bir hafıza yitimidir, düş hâlidir; içinde yaşayanlar bile gerçek mi değil mi ayırt edemez:

Başını o tarafa çevirip bakınca birden Hulki Dede'yi gördü Ziya. Köylülerin uzağında, o hırpani kılığıyla tek başına oturuyordu yine; dirseğinin birini dizine koymuş, elindeki asanın ucuyla toprağın yüzüne bir şeyler çiziyordu. Başını da tatlı tatlı, bir sağa bir sola yatırıyor elini hareket ettirdikçe. Doğruldu sonra, uykudan uyanmış gibi bulanık gözlerle uzak uzak baktı ve aniden kolunu havaya kaldırarak Ziya'ya el salladı. Üstelik bunu öyle derin bir muhabbetle yaptı ki hareketin duygusu parmaklarını inceltti âdeta ve geldi, resmen Ziya'nın kalbine değdi elinin sıcaklığı. O sırada birazcık yavaşlayarak Ziya da ona el salladı. Daha sonra yeniden hızlandı ama yürürken gözlerinin önünde asılı kalmış yahut köyün içinde bir şekilde yankılanıyormuş gibi Hulki Dede'nin havada sallanan elini birkaç kere daha gördü Ziya. Bir keresinde yıkık dökük bir avlu duvarının üstünde, bir keresinde de köy meydanında gezinen sırtı yaralarla dolu, tuşağını koparmış bir eşeğin kulakları arasında gördü (Toptaş, 2013, s. 273).

Romanı okudukça şekillenir taşra; roman kişilerinin gözlerinde asılı duran ağır bir dünyadır. Ziya, sanki taşraya iliştirilmiş sessiz bir sanrıdır. Toptaş bu sessiz sanrıya, bir dünya nasıl parçalanır, onun dilini gösterir, -hem de müdahale edecekmiş gibi görünüp kılını kıpırdatmadan sadece seyirci kalarak-. Ziya'ya her seferinde *Kenan iline* ait olmadığını, orada sadece *yaban* bir misafir olduğunu anımsatır. Başkişi dünyaya *fırlatılmışlığı* unutamaz, insanların karanlığına taşradan bakar. *Heba*'da bir çeşit leitmotiv olarak kullanılan taşraya dair birtakım simgesel ritmik ses işaretleri -hoop- okurun çözümlemesine sunulmuş ipuçları gibidir:

“Akşama doğru aşçı gelip uyandırdı onları, kapının buzlucağına elinin tersiyle birkaç kere vurup sesini kalınlaştırarak, hoop, hadi kalkın beyler, yemek hazır, diye bağırırdı ve bağırır bağırılmaz da kayboldu (Toptaş, 2013, s. 190)”.

Hoop diye bağırma askeri bir kural değildi tabii, tam tersine, düpedüz kuralsızlıkta ama bütün kurallardan çok daha iyi bilinen ve çok daha sık uygulanan bir kuralsızlıkta. O'ları uzatabildiğince uzatarak gecenin derinliklerine doğru hoop diye bağırma, uykusu gelen komşu mevzidekileri dürtmek bir anlamda (Toptaş, 2013, s. 194).

Kimilerine göre de kendi haykırıışlarının yankısından başka bir şey değildi Suriye'nin derinliklerinden gelen bu hoop sesleri. (...) Gene de Veysel Hoca'nınki dâhil, bu iddialardan hangisinin doğru olduğunu bilinmiyordu tabii; derinden derine boğuk bir hoop sesi geldiğinde her defasında Suriye tarafındaki karanlığa kuşkuyla bakılıyordu (Toptaş, 2013, s. 195).

“Hayrullah, gece yaşananları bir bir anlattı ama işittikleri o hooop sesinden hiç söz etmedi tabii (Toptaş, 2013, s. 197)”.

Birkaç saat sonra yine zifiri karanlığın içinde mevziden mevziye sıçrayan hooop, hooop sesleri yankılanmaya başladı. (...) Gece her zamankinden daha karanlıktı sanki o gün, daha ağırdı ve bu karanlıkla bu ağırlığın üstünde de hooop seslerinin bile yerinden oynatamadığı taş gibi kaskatı bir sessizlik vardı (Toptaş, 2013, s. 203).

“Döner dönmez de mevzileri bir bir geride bırakarak hızla ilerlemeye başladılar ama nedense bir daha silah sesi gelmedi, sadece karanlığı derinleştiren belli belirsiz birkaç hooop sesi duyuldu (Toptaş, 2013, s. 228)”.

Toptaş, *Heba*'da, Ziya'ya yaşama yeniden tutunmak için, içinde bulunduğu mekânlardan geçerek kendine yüreğini sığdırabileceği, hıçkırıkların soluğunu kesmeden nefes alabileceği, varoluşunun acı vermeyeceği bir mekân sunar. Mekânın konumunu ve ne şekilde olacağını Ziya belirler. Kahramanımızın tercihi, insanlardan uzak, mezarlığa yakın bir mekândır. Ancak bu ayrıksılık, bu uzaklık; Ziya ve diğerleri arasına yine de yeterli bir mesafe koyamaz. Kentten çıkıp taşraya gelen kahramanımız, taşra insanının gözünde daha önce bilmediği bir dünyanın iklimi gibidir. Bu algılayış ve zamanın sessizliği içinde kahramanımıza Hulki Dede'nin sesi ulaşır:

“Hulki Dede, sakalını sıvazlayarak anlıyorum, dercesine başını salladı üst üste. Sonra Ziya'ya değil de sanki omçalardan yükselen yaprak hışırtılarının gidip ulaştığı yerlere konuşuyormuş gibi, biliyor musun, dedi; tabiat bir şey söylemez aslında, biz de onu bu yüzden işitiriz (Toptaş, 2013, s. 277)”.

Hulki Dede'nin sözleriyle sarsılan Ziya, kendi elleriyle kendini bu taşra karanlığına teslim ettiğini sezer. Geçmişinden kaçarken sığındığı taşranın karanlığı, gittikçe koyulaşır. Ziya, *Kenan iline* sığınarak yaşamının *eşiğini* çoktan aşmıştır.

Toptaş, *Heba*'da okurun alışık olduğu sonlara uygun şekilde kitabı noktalar. O, bu anlamda, postmodern bir gelenekçidir. Okurun aşına olduğu toplumu, romantik ütopyalara eklememeler yapmaz. Alışık olunduğu üzere “Ziya” söndürülür, masumiyet yok edilir ve yine o cahil karanlık, en küçük kıvılcımla parlayan korkunç suretler galip gelir. Yazar bu sonu hazırlarken gönülsüz bir teslimiyetçilik içindedir. Bireyin kendi gibi, herhangi bir toplumsal veya hiyerarşik düzen de bu çoğulcu karanlığı alt ederek bir son kurgulamada imkânsız ve faydasızdır. Okur, bu izlekle sarsılır. Ne denli uzağa gidilirse gidilsin, o uzak, aşlamayacak bir mesafe ifade etmez. İnsan ne denli kaçarsa kaçsın, içine doğduğu toplumdan yeterince uzak değildir. Öteki olmaya fırsat vermeyen bu yekpare toplum duvarından, ölüm haricinde uzaklaşmak neredeyse imkânsızdır:

“Bayırım başına geldiklerinde birazcık yavaşlayarak, yüzünü çevirip geride kalan mezarlığa doğru baktı Ziya. Ardından da, mezarlığın evime bu kadar yakın olduğunu bilmiyordum, dedi.

Mezarlık evine yakın değil, diye mırıldandı Ramazan; evin mezarlığa yakın (Toptaş, 2013, s. 292)”.

Kundera “Roman Sanatı”nda Kafka’nın anlatılarını değerlendirirken Kafka’nın varoluş biçiminin kendi iç sesi ve düşünceleriyle çok yönlü bir varoluşla şekillendiğini ifade eder (Kundera, 1989, s. 25). Bu anlamda Toptaş’ın da Heba’da çok yönlü bir varoluşu farklı zamanlarda ve farklı mekânlarda okura sunduğu görülür. Bu çok yönlü varoluş, roman karakterleri üzerinden sancılı bir estetik varoluş meselesi olarak verilir. Roman boyunca anlatının öznesi gibi görünen kahramanlar, çeşitli varoluş şekilleriyle verilerek bir taraftan anlatının nesnesi konumuna da getirilirler. *Heba*’da kahramanların yaşamı geniş bir zamanda genişledikçe genişler ama ilerlemez. Kahramanlar için zaman, öylesine ağırdır ki durmuş gibidir. Sözgelimi, Suriye sınırında kaçakçıların hiç bitmeyen hoop sesleri ve kendini tekrar eden, hiç bitmeyen bir askerlik vardır. Kahramanların hayatları bir varoluş süreci olarak ele alındığında ortaya oldukça karamsar bir bakış açısı çıkar: Kahramanlar, farklı olaylar içinde aynı yazgıya mahkûmdurlar:

Bugün düşündüm de dedi Cevriye Hanım; Kenan’la karakterleriniz birbirine tıpatıp benziyor. İnsanların kaderi aynı el tarafından aynı mürekkeple yazılmıştır ama sizinkilerin benzerliği sadece buradan kaynaklanmıyor bence. Sizin kaderleriniz, nasıl desem, aynı amaçla, aynı saflıkla yahut aynı dalgınlıkla bir defterin aynı sayfasına yazılmış gibi duruyor (Toptaş, 2013, s. 127).

Kahramanların bu yazgısal dönüşümü, bireysel bir varoluş meselesine işaret ederken belirsiz sembollerle donatılır. Seçilmiş kahraman, istemsiz olarak üzerinde bir nişan taşır. Bu nişan, kahramanın yaşamında bir rüya hâli ya da hayal çerçevesi oluşturur. Elbette adı geçen bu oluşum, doğrudan kurmaca anlatının romanda varoluş süreciyle alakalıdır:

“Ne bileyim, güneşin altında dursanız bile sizin üzerinizde tuhaf bir gölge vardı sanki ve rüzgâra kapılmış ince bir fanila gibi dalgalanıp duran bu gölgeyi ben bir şekilde görüyor, görünce de her defasında ağırlığını ta içimde hissediyordum (Toptaş, 2013, s. 23)”.

“Söylesene Allah aşkına benim üzerimde, benim göremediğim bir işaret mi var Kenan? (Toptaş, 2013, s. 173)”.

Toptaş, Heba’da, tasavvuftaki çok katmanlı mistisizmi ve dinî figürleri kullanacağını, okura daha romanın ilk sayfalarından haber verir. Romanın tamamına serpiştirdiği bu durum, ilk etapta isimler üzerinden verilir. Romanın ana kahramanı olan Ziya, “aydınlık, ı ışık huzmesi” gibi anlamlara gelir. Kitabın ilk bölümünün bitişi sayılan “rüya” ya Ziya, bir asansörle yukarı çıkıp teslimiyetin sembolü olan anahtarı ev sahibine düş hâlinde bir törenle sunduktan sonra tekrar asansöre binip, bu kez boşluğa düşerek başka bir zamanda gözlerini açar.

2.6.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri

Heba’nın başkişisi Ziya’dır. Hayatı derin bir mahcubiyet üzerine kuruludur. Bu, eşi ve çocuğu ile ölememiş olmanın ve onların yaşayamadığı yılları tek başına yaşamış olmanın vermiş olduğu derin bir mahcubiyettir.

Ziya’ya Yazıköy’de garip gelen kişilerden biri de Cevval Dayıdır. O da Hulki Dede gibi varlığı şüphe uyandıran mistik bir karakterdir. İki karakterin ortak noktası, tasavvuf piri arketipini temsil etmeleridir. Kitapta Cevval Dayı’nın beyaz tenine vurgu yapılarak pir arketipinin karanlıkla olan karşıtlığı ve “çerağ”, yani irfan anlayış ışığını simgelemesine gönderme yapılır:

“Teninin rengi duvarların rengiyle eşitlenmişti âdetâ; bembeyazdı ve bu beyazlığın bazı yerlerinde içleri boşmuş gibi görünen, kabarık kabarık mavi damarlar vardı (Toptaş, 2013, s. 274)”.

Ziya terhis olduktan sonra Toros Ekspresi’ne biner. Trende dirseğini camın kenarına dayayan Ziya, uyuyakalır ve tuhaf bir rüya görür. Rüyasında yine Toros Ekspresi’ndedir ve aynı koltukta oturmaktadır ancak bu kez uyanıktır. Hatta rüyasında, rüyada olduğunu da bilmektedir. Harran Ovası’nı görüntüleri camın önünden sıra sıra geçmektedir. Derken görüntüler değişmeye başlar ve tel örgülerin, mayınlı sahanın, gözetleme kulelerinin, tepelerdeki karakolların yerini yemyeşil ağaçların almaya başlar. Tren, ormanın içinde birden durur. Tren makinisti Ziya’nın yanında iki kondüktörle birlikte belirir. Tren makinisti de tıpkı Cevval Dayı ve Hulki Dede gibi, *pir* arketipini

karşılar ancak bu kez tren makinisti, *bilge* arketipin dünyevî yolculukta kişiye *kılavuzluk* eden yönünü temsil etmektedir:

Şapkasının kenarından görünen saçları bembeyazdı ve kulakları kepçe kadar büyüktü bu makinistin. Yüzü de her biri birbirinden derin çizgilerle doluydu. Binlerce yıldır yaşıyormuş da onu ancak üniformasının varlığı canlı gösteriyormuş gibiydi o sırada. Hadi buyurun, dedi bu makinist Ziya'nın karşısına gelince; biz bu ücra yerde siz ineceksiniz diye durduk (Toptaş, 2013, s. 258).

Ziya, trenden yere atlar ve demir yolundan uzaklaşır.

2.6.2. Tema

2.6.2.1. Varoluş ve arayış

Romanda Tanrı'nın evi olarak tanımlanan tabiatın aynı zamanda ana rahmine benzetilmesi, tabiatın ölüm ve yeniden doğuşu barındıran yapısının yanında, canlıları “doğal devinim süreci”ne sokarak döngüyü devam ettirmesinden kaynaklanmaktadır. Kişinin içinde taşıdığı “öteki” vasıtasıyla gerçekleşen bu döngü; kişinin ölümlü ve ölümsüz yanlarının tek potada eritilip, birbirinden ayrılmaması ile sağlanır. *Heba*'da Ziya'nın öteki yanı olarak Kenan belirlenip okura sunulur. Ziya, Kenan sayesinde tabiatın “doğal devinim süreci”ni yaşar. Bu devinim süreci, Kenan'ı takip ederek gittiği Yazıköy'de noktalanır.

Romanda “Fena” adlı bölüm, Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ında anlatılan kuşların padişahları olan “Simurg”u arayış yolculuğunu anlattığı “Fena Vadisi”ni çağrıştırır. Tasavvufta “fena”, kulun eylemlerinde Allah ile fâni olduğunu bilmesi ve Allah'ta Allah'la fenâ olmasıdır. Bu durum, tasavvufun en yüce mertebesidir ve bu mertebede mürit artık kendi benliğinden sıyrılarak bütün nefsâni isteklerinden arınmıştır. Eserinin sonunda tek tek saydığı tevhid vadilerinden kuşları geçiren ve fenalık mertebesine eriştiren Attar, nihayet kuşları Hüdhüd önderliğinde Kaf Dağı'na ulaştırır (Attar, 2017, s. 377- 378). *Heba*'nın “Fena” bölümü de tıpkı Attar'ın eserinde olduğu gibi Ziya'nın ulaşacağı dağda kendi benliğini bulması ile noktalanır.

Ziya, Yazıköy'e gelirken yaşamının sonuna kadar burada kalmayı düşünerek yola çıkar. “Fena” bölümünde, köyde Ziya hakkında çıkan söylentiler neticesinde Cevriye Hanım'ın Ziya'yı Yazıköy'den kovmasıyla Ziya'nın bu düşüncesi yarım kalır. Bu olay sonrasında, Ziya o zamana dek yaşadığı eve yakınlığını fark etmediği mezarlığa

uğrar. Mezar taşlarındaki isimlere baktığındaysa şaşkınlıkla kalakalır. Denizli'nin Acıpayam ilçesinde olması gereken “J. Er Hayati Bulut” yazan mezar taşını, Macit Karakaş'ın, Ercüment Şahiner'in, Veli Sarı'nın, Halime Çil'in, J. Çvş. Rasim Benli'nin adlarının yazdığı mezar taşları takip eder. Bu şaşkınlıkta aklına ilk gelen Hulki Dede'nin anlamını kavrayamadığı sözleridir:

“İşte o vakit Ziya, aman Allah'ım, bunlar ne arıyor burada, yoksa Hulki Dede'nin dediği gibi, dünya hakikaten birkaç evlek bir yer mi, diye geçirdi içinden ve kurumuş bir ağızla, nereye gittiğini bile bilmeden soluk soluğa bağ evine doğru koşmaya başladı (Toptaş, 2013, s. 304- 305)”.

Hulki Dede'nin sözleri, Ziya'nın, bütünleşmiş bir evrende ve tabiatla bütün canlıların aslında doğup ölecek olacakları döngünün değişmez bilgisinin eşlik ettiği bir sonsuzlukla çevrelenmiş yaşamlarının farkına varmasını sağlar.

2.6.2.2. Linç ve yabancılaşma

Mezarlıktan dönüşte aniden önüne çıkan zebella gibi bir adam, utanmıyor musun lan çocuğun yaşındaki bir çocukla ha, deyip Besim'le arasında olduğu söylenen ilişkiyi kastedip elinde tuttuğu sopayı aniden Ziya'nın başına indirir. Oysa Ziya, Besim'i doğmamış oğluyla özdeşleştirip ona “oğlum” diye seslenmektedir. Bu durum üzerine neye uğradığını şaşırarak Ziya, kanlar içinde kavakların arasına doğru koşmaya başlar. Ziya, koyun ağıllarının yanında Numan'a yakalanır ve başına bir darbe daha alır. Bu olay, Tanrı'yı ararken benliğini bulan tasavvufi bireyselleşme yolculuğunun taşlı ve dikenli oluşunun dışavurumunu simgeler (Cebecioglu, 2021, s. 162).

Ziya, can havliyle dağlara doğru koşar. Meşeliğe ulaşınca takatten düşen Ziya, yüksekçe bir kayanın arkasına çömelir. Başını yavaşça uzatarak gözü dönmüş kalabalığın içinde gözleriyle Hulki Dede'yi arar; ama onu göremez. Ziya'nın Hulki Dede'yi görememesi, mistik yolculuğunun tamamlandığını, bu sebeple bir kılavuza, yani yaşlı bilgeye ihtiyacının kalmadığının habercisidir. Ardından Ziya'nın bütün yaşamın orijini olan *dağa* (Jung, 2008, s. 205) tırmanmaya karar vermesi ise, Tanrı'ya erişebilmeyi, özetle kahramanın *ölümsüzlük* (Eliade, 1992, s. 25- 26) arzusunu dile getiriş şeklidir. Çoğu kültürde ölüm, tırmanma ile simgelenmiş ve bir varoluş hâline başka bir varoluş hâline geçiş (Eliade, 1992, s. 31- 32) olarak tanımlanmıştır. Ziya, sığındığı kayalığın arkasından çıkarak dağa doğru koşmaya başlar. Nihayet, dağlardaki

o belirsiz, gizemli karaltının yanına ulaşır. Karaltı, derme çatma bir kulübeden başka bir şey değildir. Ziya, bu durumu yargılamaz ve son bir takatle iki büklüm bir hâlde kulübenin kapısına varır. Ziya, kapıyı çaldığında kendi benliğiyle karşı karşıya gelir. Bu karşılaşmayla nihayet, aradığı ruhunun gerçek yarısına artık erişmiştir. Bu durum, Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ında anlatılan kuşların padişahları olan "Simurg"u arayış yolculuğunu ve Simurg'un bulunduğu inandıkları Kaf Dağı'ndaki saraya ulaştıklarında aslında kendi benlikleriyle karşılaştıkları mistik anlatıyı çağrıştırır (Attar, 2017, s. 370).

Ziya'ya kapıyı açan Yazıköy'ün "Tanrı"sı Hasan Ali Toptaş'tır. Ziya, içeri girer ve kulübenin penceresinden bakar. Kulübenin dışarıyı gösterip dışarıdan içeriyi göstermeyen penceresi, romanın başında Binnaz Hanım'ın dairesinin kapısındaki gözetleme dürbünüyle benzer yapıya sahiptir. Bu iki durum, Jung açısından bilinçdışı ve bilinç arasındaki bağın simgesel boyutunu temsil edip özetler. Aynı zamanda postmodernizmin yaygın bir unsuru olan üstkurmaca bakımından ele alındığında ise gerçek ve kurmaca ilişkisini gözler önüne serer. Ziya, dış dünyayla bağ kuran bu boşluğu *delinmiş uykuya* benzetir. Bu benzetmeyle Ziya, bilincin dışındaki dünyanın *rüya* vasıtası ile bilince sızdığını ifade etmiş olur:

Uykusu delinmiştir, diye lafa karıştı babası da; biliyorsunuz, uyku yekpare bir şey değildir. Karmaşık safhaları, inişleri çıkışları, iç içe geçmiş dönemeçleri, dehlizleri, kuyuları ve çeşitli basamakları vardır onun. Kimi zaman dünyanın dışına taşacak kadar kalınlaşır mesela, kimi zaman da tutar, tülbent gibi incelik. İnceldiğinde, çeşitli sebeplerle delindiği de olur uykunun (Toptaş, 2013, s. 82).

Ziya, kulübenin penceresinden, kalabalıktan gizlenmek için çömeldiği kayanın dibinden ölmüş bedenini kaldırıp taşıyan güruhu görür ve sessizce, beni buldular, der. Burada okur, Ziya'nın aslında ölmediğini, duyuların dışındaki dünyaya geçerek bir dönüşüm yaşadığına tanıklık eder. Ziya'nın geçirdiği bu dönüşüm, iç kabuğunu kırıp, sıyrılan ölümlünün ölümsüz forma geçerek manevi bütünlük arayışını tamamladığı ânı (Jung, 2009, s. 65) simgeler. Yazıköy'ün Tanrı'sı romanı bu şekilde noktalarken aslında bitmeyen, sürekli kısır bir döngü içinde olmuş ve olacak olan *yaşamın* portresini sözcüklerle çizmiş olur.

2.7. Kuşlar Yasına Gider

2.7.1. Yapı Analizi

2.7.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı

Kuşlar Yasına Gider, aynı zamanda romanın başkişisi olan anlatıcı yazarın yaşlı ve hasta babası Aziz’le ilgilenmesini konu alır. Babası Denizli’de yaşadığı için de yazar, sürekli Ankara-Denizli arasında gidip gelir. Romanın ilk bölümü, kalemini kutusundan çıkarıp mürekkep çeken ve roman yazmak için hazırlık yapan bir anlatıcıyla başlar. Bu esnada telefon çalar ve telefondaki annesi, babasının Denizli’den Ankara’ya doğru yola çıktığını söyler. Anlatı, on iki bölümden oluşur ve yazar anlatıcı, Denizli-Ankara arasında on iki kez yolculuk yapar.

Yazar-anlatıcının babası olan Aziz, gençken arabalara çok meraklıdır ve sürekli minibüs alıp satar. Aziz en başta kamyon ve otobüs şoförlüğü, son olarak da tır şoförlüğü yapmıştır.

Ancak Aziz, Suudi Arabistan’da kaza yapar ve bacağı kesilir. Bacağı kesilen Aziz, artık çalışamaz ve Denizli’ye döner. Aziz’in iki oğlu vardır. Bunlardan biri, yazar-anlatıcıdır. Diğeri ise Denizli’nin Tavas ilçesinde yaşayan Nihat’tır.

Yazar-anlatıcı, Ankara’nın Eryaman ilçesinde eşi ve kızıyla birlikte yaşar. Eşinin adı Seher; kızının adıysa Ayperi’dir.

Aziz’in Ankara’ya geliş sebebi, düzgün bir protez bacak yaptırmaktır. Ancak fizik tedavi süreci uzayınca bu kararından vazgeçer ve tedasını tamamlamadan Denizli’ye döner. Sonrasında sağlığı kötüye giden Aziz’i, anlatıcı yazar, Isparta’da fizik tedavi merkezine götürür ve bir tekerlekli sandalye alır. Babası ya da annesi, onu ne zaman çağırırsalar gider. Anlatı, merhamet üzerine kurulmuştur.

Romanda, yazar anlatıcının yaşamının babasıyla ilgili olmayan taraflarına pek değinilmemiştir. Yalnızca karısıyla oldukça hoşgörülü ve anlayışlı bir ilişkileri olduğu görülür.

Romanın anlatıcısı, aynı zamanda romanın başkişisidir. Üstkurmaca yönteminin kullanıldığı romanda, anlatının başında anlatıcı yazar aylardır “tek satır” yazamamıştır. Defterine bir şeyler yazabilmek için lacivert gövdeli kalemine mürekkep çeker ancak o esnada çalan telefonla babasının Ankara’ya varmak üzere olduğunu öğrenir. Anlatının sonunda babasının cenazesinden dönen anlatıcı yazar, eve varır varmaz lacivert gövdeli kalemini eline tekrar alır:

“Eve geliri gelmez salonun köşesindeki masaya geçip oturdum ben ve defterin üstünde duran lacivert gövdeli kalemi elime aldım. Haznesinin boş olduğunu biliyordum tabii. Doldurmak için, soluma dönüp raftaki mürekkep şişesine uzandım (Toptaş, 2020, s. 15)”.

Romanda, Hasan Ali Toptaş kendi eserlerine pek çok gönderme yapmıştır. Sözelimi Aziz karakteri, *Sonsuzluğa Nokta*’daki Bedran’ın babasını andırır. Çünkü her ikisi de şofördür ve sık sık uzun yolculuklara çıkarlar. Anlatıda Aziz, oğlu anlatıcı yazarın *Noktanın Sonsuzluğu* eserindeki baba karakterini kendisine benzettiğini söyler. Ancak bu karakterin Bedran adında bir muavini olduğunu, kendisinin böyle birini muavin olarak çalıştırmadığını ifade eder:

Benim çocukluğumda cip çok eskilerde kalmıştı, esamisi bile okunmuyordu artık ve başına buyruk yaşamayı seven babam kime ait olduğunu bilmediğimiz kamyonlarda uzun yol şoförlüğü yapıyordu. Evden sık sık gidip çok seyrek geldiği yıllardı o yıllar, küçük kardeşim Suat’ın neşe topuna benzeyen o ele avuca sığmaz çocuğun çiçekten öldüğünü bile aylar sonra, seferden döndüğünde öğrenmişti bu yüzden (Toptaş, 2020, s. 31).

Uykuların Doğusu’nda, Cebrail Dede ile Radyoevindeki Adam’ın kız isteme merasiminde karşılaştıklarında:

“Böyle bir tesadüf ancak filmlerde ve romanlarda olur (Toptaş, 2013, s. 225)” cümlesini kuran yazar, *Kuşlar Yasına Gider* romanında yine benzer bir cümle kurar:

“Çok tuhaf, dedi Seher, ben bu tür tesadüfler sadece filmlerde ya da romanlarda olur sanırdım (Toptaş, 2020, s. 25)”.

Kuşlar Yasına Gider’de yazar anlatıcı, eşi Seher ile bir sohbetinde babasının otuz yıl önce çarşıya gideceğini söyleyip evden çıktığını ve on bir gün sonra eve döndüğünü anlatır. Aziz’in on bir günlük yolculuğu sırasında, Ceylanpınar’da askerlik yapan oğlunun yanına gider. *Heba*’nın “Sınır” bölümünde, kahraman da Ceylanpınar’da askerlik yapar. Bu detay, iç metinlerarasılık olarak düşünülebilir.

Romanda bir leitmotiv olarak kullanılan beyaz gömlekli çocuk, yedi defa ortaya çıkar. Bu çocuk, yazar anlatıcı yalnızken sadece ona görünür. O, çocuğun kim olduğunu sormak için annesini çağırmaya niyetlense de bunu, asla başaramaz; çocuğun kim olduğunu öğrenemez.

Anlatının başında, yazar anlatıcı Ankara’ya gelmek için yola çıktığını öğrendiği babasını gardan alabilmek için bindiği otobüste yeşil paltolu, yalnız bir çocuk görür. Bu çocuk da yazar anlatıcı yalnızken ortaya çıkar ve bir anda ortadan kaybolur. Romanın sekizinci bölümünde yazar anlatıcının annesi, çiçek hastalığından ölen oğlu Suat’a ait

olan yeşil bir paltodan bahseder. Bu paltoyu, yıllardır bir bohçanın içinde sakladığını ancak Aziz'in Ankara'ya gittiği gün kaybolduğunu dile getirir. Yazar anlatıcının Ankara'da otobüste gördüğü çocuğun üzerindeki yeşil palto, annesinin kaybolduğunu söylediği paltodur. Anlatıda leitmotiv olarak karşımıza çıkan yeşil paltolu çocuk ve beyaz gömlekli çocuk, Suat'ı simgeler.

Kuşlar Yasına Gider adlı eserde, Toptaş'ın yaşamına ve eserlerine yapılan göndermeler oldukça fazladır. Dolayısıyla eserin, otobiyografik nitelikler taşıdığını söyleyebiliriz.

2.7.1.2. Olay örgüsü

Roman, aylarca tek satır yazı yazamamış bir yazarın; masa başında oturmuş, mürekkep doldurduğu kalemini yazmak için defterine uzattığı esnada çalan bir telefonla başlar. Arayan, Yazar anlatıcının annesidir. Ona, babasının trenle Ankara'ya varmak üzere olduğu bilgisini telefonda verir. Yazar anlatıcı, Ankara'da oturmaktadır. Dışarıda her yer karla kaplıdır ve yazar anlatıcı, tren garına gidebilmek için otobüse biner. Otobüsteyken yeşil paltolu küçük bir çocuk, dikkatini çeker. Bir süre onu takip eder ancak çocuk, bir anda ortadan kaybolur:

Durakta kimse yoktu ama telâşlı mı telâşlı, küçük bir çocuk da bindi benimle birlikte. Hayalet gibi birdenbire nereden çıktığını anlayamadım onun, otobüse biner binmez de habire kımıldanıp duran o kalın giysili kalabalığın içinde kaybettim. Neden kaldıysa, sadece sırtındaki koyu yeşil palto kaldı aklımda (Toptaş, 2020, s. 9).

Yazar anlatıcı, gara vardığında babası, onu beklemektedir. Aziz'in Ankara'ya geliş amacı, kendine sağlam bir protez bacak yaptırmaktır. Yıllar önce Suudi Arabistan'da bir trafik kazası geçiren Aziz'in bir bacağı yoktur.

Ertesi gün, yazar anlatıcı, babasını Prof. Dr. İsfendiyar Mercan'a götürür. Bu kişi, alanında tanınmış bir doktordur. Doktor, Aziz için iyi bir protez bacak hazırlatıp egzersizlere başlayacaklarını söyler. Mercan Medikal'de egzersizlere başlayan Aziz, bir süre sonra egzersizlerden sıkılır. Doktorun ve oğlunun bütün ısrarına rağmen, fizik tedaviyi yarım bırakıp, protez bacağına takarak Denizli'ye döner.

İkinci bölümde, Aziz'in geçirdiği trafik kazası ile ilgili eşi Seher'le sohbet eden yazar anlatıcı; zamanını bilmemekle birlikte tır şoförlüğü yapan babasının, Suudi Arabistan'da park hâlindeki tırı fark etmeyerek ona çarptığını söyler. Bu kaza sonrası Aziz, sol bacağına kaybetmiştir ve evine koltuk değneğiyle dönmüştür. Bu bölümde

yazar anlatıcı, Aziz'in hikâyesinden dedesinin hikâyesine geçer. Savaşırken katıldığı bütün cepelerde esir düşen dede, ailesi kendisinden ümidi kesmişken bir gün eve döner. Ancak hiç kimseyle konuşmaz. Döndükten birkaç hafta sonra da Beşparmak Dağı'nın tepesine çıkarak yaralı bir kurt gibi ulumaya başlar.

Dedesinin hikâyesinden tekrar babasının hikâyesine geçen yazar anlatıcı, babası daha on bir yaşındayken dedesinin öldüğünü söyler. Babası, askerden döndükten sonra, belediyede şoförlük yapmaya başlar. Daha sonra, uzun yol şoförlüğüne geçer. Babası bir gün yine uzun yoldayken kardeşi Suat çiçek hastalığından ölür. Oğlunun öldüğünü aylar sonra öğrenen Aziz, oğlunun cenazesine bile katılamamıştır. Aziz, bu olaydan sonra bir daha uzun yol şoförlüğü yapmayacağını söyleyerek eve döner. Babası yokken anlatıcı yazar ve annesi uzaklara bakıp onun yolunu gözlemişlerdir. Babası kasabaya döndükten sonra, üç kişi ile birlikte Bir Mercedes minibüs alır. Minibüsün geliri üç ortağa yetmeyince diğer iki ortak, paylarını Aziz'e satarlar.

Aziz, minibüsle iş yaparken yolcuların veresiyelerini siyah ciltli kalın bir deftere yazar. Ancak borçları tahsil etmeye çıktığında kimseden bir kuruş alamaz. Bunun üzerine öfkelenip siyah ciltli defteri yakar. Birkaç yıl sonra bir minibüs daha alan Aziz, sonrasında bir de bir kamyon satın alır. Bunlarla yetinmeyip bir de araba alan Aziz, ekmek aş mı isteyecek, deyip bir araba daha satın alır.

Yazar anlatıcı, askere gider. Askerden döndüğünde babasının araçları sattığını, tefecilere borçlandığını ve başkasının tırında ücret karşılığı çalıştığını öğrenir.

Üçüncü bölümde, yazar anlatıcının babasının Denizli'ye dönmesinin üzerinden üç ay geçmiştir ve yazar anlatıcı eşiyle kızını alarak Denizli'ye onu ziyarete gider. Evinin eşğinde oturup çevreyi seyreden yazar anlatıcı, bir anda gömlekle küçük bir çocuk görür. Onun dışında, çocuğu kimse görmez. Yalnızca annesi, aynı çocuğu rüyasında gördüğünü anlatır. Romanda çocuğun, yazar anlatıcının henüz küçük yaştaiken çiçekten ölen kardeşi Suat olduğu izlenimi uyandırılmıştır:

İşte tam o sırada, mezarlığın dibindeki dereye inen sokağın köşesinden beyaz gömlekle, küçük bir çocuk çıktı; sağa sola bakına bakına, tüyden hafif adımlarla bizim arabanın yanından süzülüp geçti, bahçenin girişine geldi ve bir an duraksayıp etrafa şöyle bir göz attıktan sonra oradaki taşın üstüne yavaşça oturdu.

(...)

Hangi çocuk, diyerek başını uzatıp annem de baktı o sırada (Toptaş, 2020, s. 50-51).

Eylül ayının başında, yazar anlatıcıyı telefonla arayan annesi, Aziz'in kalçasında kireçlenme olduğunu ve Ankara'daki doktorlara görünüp ameliyat edilmesi gerektiğini

söyler. Bunun üzerine yazar anlatıcı, özel bir üniversite hastanesinin ortopedi bölümünden, babası için randevu alır. Babasını getirmek için Denizli'ye doğru yola çıkar. Bu yolculuğu tek başına yapan yazar anlatıcının, yolda bir anda karşısına sütkırı bir at çıkar:

Gaz pedalından ayağımı çektim onu fark edince, dengemi bozmayacak şekilde frene hafifçe dokundum. Sonra, başımı çevirip hızla geriye baktım bu beyazlığın ne olduğunu anlayabilmek için. Bakar bakmaz da asfaltın kenarından koşan, sütkırı bir atla karşılaştım. Az önce dinlediğim türkünün içindeki avludan çıkıp gelmişti sanki, arada bir kişneyerek bana yetişmeye çalışırcasına var gücüyle koşuyordu (Toptaş, 2020, s. 72).

Belli bir yere kadar yazar anlatıcıyı takip eden at, aniden ortadan kaybolur. Olayı evdekilere anlatan yazar anlatıcı, atın meydana gelecek ölümlerin habercisi bir ecel atı olarak adlandırıldığını öğrenir. Annesi ve babasını alıp Ankara'ya doğru yola çıkacakken onları; Gülfem Yenge ve eşi Eyüp Amca, İzzet Dayı, Zübeyir ile eşi ve Hicran Yenge uğurlar. Yazar anlatıcı, mezarlığın yakınından geçerken yine beyaz gömlekleli çocuğu görür. Çocuk eğilmiş bir şekilde arabaya doğru bakmaktadır. Bu hâliyle, arabadakilerin kim olduğunu görmek ister gibidir:

“Ben mezarlığın dibindeki dereye inen sokağın köşesinde, daha önce gördüğüm o beyaz gömlekleli çocuğu fark ettim o sırada; eğilmiş, arabaya doğru bakıyordu (Toptaş, 2020, s. 74)”.

Araba, Afyon'un Gömü ilçesinden geçerken babası aniden, bburadan yavaş geç, buradan yavaş geç, diye yazar anlatıcıyı uyarır (Toptaş, 2020, s. 75). Babasının, radar sebebiyle böyle davrandığını düşünen yazar anlatıcı yavaşlayarak geçer. Ancak durum, farklıdır. Babasının ifadelerine göre, iki yıl önce yoğun bir kar yağar ve yolları kapatır. Yollar kapanıp da yoldaki insanlar mahsur kaldığında burada yaşayan halk, onlara yardıma koşar. Bu sebeple, bir saygı gösterisi olarak, Gömü'den geçerken oğlundan yavaşlamasını istemektedir.

Ankara'da gittikleri hastanede; doktor, Aziz'in ameliyat edilmesi gerektiğini söyler. Aziz ise, buraya fizik tedavi için geldiğini ve ameliyat olmak istemediğini söyler. Fizik tedavi bölümünde, Aziz'e en erken dokuz gün sonraya randevu verebileceklerini söylerler. Durumu kabul eden Aziz, Denizli'ye geri döner ve sekiz gün sonra yazar anlatıcı, Denizli'ye gidip anne ve babasını tekrar Ankara'ya getirir. Fizik tedavi için gittikleri merkez, ücretli bir merkezdir. Ancak annesi ve babası, buradan memnun kalmayarak yazar anlatıcıdan onları bu merkezden çıkarmasını isterler. Ertesi gün, anne ve babasını, tekrar Denizli'ye götürür.

Olayın üzerinden yaklaşık altı ay geçer ve yazar anlatıcı, annesi ile telefonda görüşür. Annesi, babasının artık çok zor yürüdüğünü dile getirir. Babası, yazar anlatıcıya, Isparta’da Gülfem Yenge’nin tedavi olduğu bir doktora gitmek istediğini söyler. Isparta’daki doktorun en erken randevu tarihi bir ay sonrasındır. Randevuyu alan yazar anlatıcı, randevudan bir gün önce Denizli’ye gitmek için, Ankara’dan yola çıkar. Yolculuk esnasında, daha önce de gördüğü sütkırı at aniden ortaya çıkar ve bir müddet arabanın peşinden koşarak kaybolur.

Yazar anlatıcı, daha sonra anne ve babasını Denizli’den alıp Isparta’ya gider. Ancak gittikleri doktor da Aziz’in ameliyat olması gerektiğini söyler. Bunun üzerine Aziz, ağlamaya başlar ve Denizli’ye geri dönerler.

Isparta’da neler yaptıklarını soran İzzet Dayı’ya; yazar anlatıcı, yolda gelirken devamlı gördüğü sütkırı atı anlatır:

“Buradan giderken değil, dedim ona; Ankara’dan buraya gelirken takılıyor sadece. Üç defa oldu bu, ilkinde Polatlı’ya, ikincisinde Sivrihisar’a, üçüncüsünde de Köroğlu Beli’ne kadar koştu peşimden (Toptaş, 2020, s. 100)”.

Yazar anlatıcının İzzet Dayı’sı ölür. Bu ölümden çok etkilenen yazar anlatıcı, kızı Ayperi ile birlikte sokakta besledikleri Leke, Avcı ve Cu adlı kedileri görmeye dışarı çıkarlar. Baba ve kız kedilerle vakit geçirip eğlenirler. Annesinden, babasının artık koltuk değneğiyle dahi yürüyemediğini ve çok zayıfladığını duyan yazar anlatıcı, babasına tekerlekli sandalye satın alır. Aziz’e tekerlekli sandalyeyi teslim etmek için Denizli’ye giden yazar anlatıcı, yolda yine sütkırı atı görür. Babası, tekerlekli sandalyeden pek hoşlanmaz. Tekerlekli sandalyenin eve kolay girip çıkabilmesi için, merdivene rampa yapmaya karar verirler. Musa adlı karakter, bu işlerden anlamaktadır. Yazar anlatıcı ve Musa arasında geçen şu diyalog, dikkat çekicidir:

Evet, dedi Musa; başka türlü olamaz. Rampa da ilk basamağın dibinden başlamasın bence, öyle çok dik düşer, birkaç adım geri alalım.

Nasıl olması gerekiyorsa öyle yap, dedim Musa’ya, ben hiç bilmem bu işleri.

Ben de roman yazmayı bilmem, dedi Musa gözlerimin içine bakıp hafifçe gülümseyerek (Toptaş, 2020, s. 121).

Yazar anlatıcı ve Musa arasında geçen bu diyalog, onun bir roman yazarı olduğunun net olarak ilan edildiği ilk kısımdır.

Daha sonra Aziz’i tekrar hastaneye götürürler. Yapılan tahliller sonucunda, babasına lenfoma teşhisi konduğunu öğrenirler. Yazar anlatıcı ve kardeşi Nihat, bu durumu babalarından gizlemeye karar verirler.

Yazar anlatıcı, kızıl sakallı genç bir akademisyenin, kendisiyle ilgili yazdığı bir kitabı incelemektedir. Bu akademisyen ve yazar anlatıcı, üç yıl önce tanışıp bir süre birlikte vakit geçirmiştir. Akademisyen; çalışmayı tamamlayıp, yayımladığında yazar anlatıcı çok şaşırır. Bu şaşkınlığı şu sözlerle dile getirir:

Hatta bu kadarla kalmayıp yüzünün gerisinde sakladığı yüzlerden birini daha göstermişti o sırada; beni ve romanlarımı çalışmasına konu ettiği için, üzerimde hakkı olduğunu söylemişti açıkça. Ardından da çalışmasını kitap olarak yayımlatmıştı ve işte ben, şimdi öteki odada, acaba benim istemediğim cümleleri çıkardı mı diye, o olmaz olasıca kitabı okuyordum (Toptaş, 2020, s. 138-139).

Yazar anlatıcı ve babası sohbet ederken annesinin çığılığıyla irkilirler. Yazar anlatıcının halasının oğlu Bekir, bir rüya görmüştür. Rüyasında İzzet Dayı, Aziz'in evine bakarak:

“İşte o vakit bana, yahu Bekir, ben Aziz eniştemi almaya geldim, dedi. Alıp götüreceğim misin peki, diye sordum. İzzet Ağbi, gözlerini çevirip sizin eve doğru baktı yeniden. Ardından da yok, boşuna gelmişim ben, enişteyi daha hazırlamamışlar, dedi (Toptaş, 2020, s. 147)”.

Yazar anlatıcının annesi, bu rüyadan çok etkilenir. Aziz'i yalnız bırakmamaya çalışır. Sonraki gün gelen oğlu Nihat ve yazar anlatıcıyı hayır işlemleri için gönderir. Bu arada Aziz, küçük yaşta ölen oğlu Suat'ı sık sık anımsamaktadır ve karısından onunla ilgili bilgiler almaya çalışır. Yazar anlatıcı, Suat'ın herhangi bir eşyasının kalıp kalmadığını sorar. Annesi ise, ondan geriye yeşil güzel bir palto kaldığını ve arada sandıktaki kar gibi bohçadan çıkarıp kokladığını ancak paltonun kaybolduğunu söyler. Aziz'in Ankara'ya ilk gittiği zaman kaybolmuştur. Dolayısıyla bu konuşmalardan hareketle, yazar anlatıcının romanın başında otobüste gördüğü yeşil paltolu çocukla beyaz gömleklili çocuğun Suat'ı simgelediğini söyleyebiliriz.

Nihat, bu sohbetten sonra Tavas'a döner. Yazar anlatıcı, Nihat'ı yolcu edip balkonda sigara içerken yine beyaz gömleklili çocuğu görür. Önce annesini çağıran yazar anlatıcı, annesinden cevap alamayınca çocuğun peşinden koşar ama çocuk, sokağın karanlığında kaybolur.

Yazar anlatıcıyla sohbet eden Aziz, elli iki yıl önce ölen oğlu Suat'a mezar yaptırmak istediğini söyler.

Dokuzuncu bölümde Ankara'ya dönen yazar anlatıcı, her gün annesinden babasının durumuna dair bilgi alır. Ankara'ya döndükten kısa süre sonra, Gülfem Yenge'nin öldüğü haberini alır. Sonrasında da babasının kötüleştiğini öğrenir. Tekrar

Denizli'ye dönen yazar anlatıcı, babasının durumunun kötü olduğunu görür ve Pamukkale Üniversitesi Araştırma Hastanesine götürür. Onları hastanede bekleyen Nihat'la birlikte babasının bütün tahlillerini yaptırırlar. Üç gün boyunca sürekli hastaneye götürülen Aziz, yorgun düşer.

Hastanede Firuze adında biriyle tanışan yazar anlatıcı, kadının kendisinin bütün kitaplarını okuduğunu ve onları çok beğendiğini öğrenir. Firuze, hastanenin göz bölümünde çalışmaktadır.

Nihat ve yazar anlatıcı, o geceyi hastanenin bahçesinde geçirir. Geceyi hastanenin bahçesinde geçirmek için gelen pek çok insan vardır, Nihat; bunların evsiz olduğunu söyler. Aziz'in durumunun gittikçe kötüleşmesi üzerine konuşan Nihat ve yazar anlatıcı, Bekir'in gördüğü rüyadan bahsederler. Bekir'den sonra annelerinin de bir rüya gördüğünü anlatan Nihat, annesin rüyasında beyaz gömlekli bir çocuk gördüğünü ve bu çocuğun, eve yaklaşmayıp uzaktan evi gözlediğini söyler. Anne, çocuğu bir yerden tanımaktadır ancak bir türlü çıkaramaz. Yazar anlatıcının ara sıra gördüğü çocuğun tarifine çok uyan bu çocuğun, küçük yaşta ölen kardeşleri Suat olma olasılığı iyice güçlenir.

Hastanede babalarını beklerken arabada nöbetleşe uyumaya karar veren Nihat ve yazar anlatıcı, gece üçte uyku sırasını devrederler. Yazar anlatıcı, uyku sırasını Nihat'tan devralmak için arabaya yürürken nereden geldiği bilinmeyen bir ses duyar:

“Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır,” dedi bir ses o sırada çitirtilerin arasından; bu cümle senin kitaplarından birinde yer alıyor, öyle değil mi? (Toptaş, 2020, s. 194)”.

Hastaneden taburcu edilen Aziz'e bir sonda takılarak eve gönderilir. Ertesi gün eve gelen Nihat, yazar anlatıcıya, biyopsi sonuçlarının iyi olmadığını ve doktorların herhangi bir tedavi önermediklerini söyler. Sondayı değiştirmek için iki haftada bir, bir sağlık görevlisinin eve geleceğini de sözlerine ekler.

Evin bahçesinde sigara içmeye başlayan yazar anlatıcıya Nihat, erik ve asmayı kesmek istediğini söyler. Bunun üzerine yazar anlatıcı, babasının buna razı gelmeyeceğini söyler. Ancak Nihat, onu dinlemez. Çünkü Nihat'a göre, eve gelen insanlar erik ve asmadan dolayı, tek sıra şeklinde, duvara sürtünerek eve girmektedir. Bu sebepten ötürü eriği de asmayı da keser.

Yazar anlatıcı, erikle asmanın kesilmesinin ertesi günü Ankara'ya döner. Rüyaıyla başlayan on birinci bölümde, yazar anlatıcı rüyasında tekrar Denizli'ye

döndüğünü görür. Bu kez yolculukta at yoktur. Yazar anlatıcı, atın Denizli’ye varmış olma ihtimalini düşünerek korkuyla Denizli’ye varır. Evde kimse yoktur. Nihat ve Hüseyin Dayı da telefonlarını açmazlar. Yazar anlatıcı ne kadar seslenirse seslensin, kimse cevap vermez. Ev, bomboştur. Hüseyin Dayı, Vakkas Dayı, Eyüp Amca ve Zübeyir de orada değildir. Yazar anlatıcı, kimseyi bulamayıp üzüntüyle yürürken omçaların arasında kucağında idrar torbasıyla oturan babasını görür. Babası, orada unutulduğunu söyler. Babasını kucağına alan yazar anlatıcı, bir anda onu kaybeder ve “eyvah” diye bağırarak rüyasından uyanır. Bu rüyanın üstüne hemen Denizli’ye giden yazar anlatıcı, yolda atı tekrar görür. At, bu sefer Baklan Ovası’na kadar gelir ve kasabaya on bir kilometre uzaklıkta şahlanarak kaybolur. Ancak yazar anlatıcının önceki seyahatlerine nazaran at, kasabaya iyice yaklaşmıştır.

Yazar anlatıcı eve geldiğinde babası uyumaktadır ve Hüseyin Dayı ile Nihat da evdedir. Annesi, babasının gittikçe kötüye gittiğini, bilincinin arada bulandığını ve sürekli Suat’ı sorduğunu söyler.

Balkona sigara içmeye çıkan yazar anlatıcı, yine beyaz gömleklili çocuğu görür. Ancak onunla ilgilenemeyecek kadar yorgun hisseder ve çocuk, sessizce kaybolur.

Romanın son bölümünde, Aziz artık iyice kötüleşmiştir. Ağzından, “su” sözcüğü dışında bir şey çıkmaz. Bazen de su deyip ağlayan Aziz, kendisine getirilen suyu da çoğunlukla içmez. Yazar anlatıcının bu durumla ilgili bir analizi vardır:

“Anne, dedim sonra; babamın ağzından on defa su kelimesi çıkıyorsa, bunlardan birinde ya da ikisinde sahiden su istiyor bence. Geriye kalan sekizinde yahut dokuzunda, Suat demeye çalışıyor. Su diye ilk heceyi söylüyor fakat gücü yetmediği için getiremiyor gerisini (Toptaş, 2020, s. 235)”.

Annesi, Aziz’in bir gece önce eliyle koluyla işaretler yaptığını ancak ne demeye çalıştığını anlamadığını söyler. Aziz’den tekrar aynı hareketleri yapmasını isteyen yazar anlatıcı, sözcük tahmin ederek babasına onaylatır ve ne demek istediğini dille çözmeye çalışır:

“Baba, dedim sakın bir sesle; şimdi sen aynı şeyleri yavaş yavaş tekrar yap, ben de her hareketin karşılığı olan kelimeyi bulmaya çalışayım. Kelime kelime gidelim, bulursam başınla onayla, tamam mı? (Toptaş, 2020, s. 238)”.

Bir günlüğüne Ankara’ya ailesinin yanına dönen yazar anlatıcı, çalan telefonla babasının öldüğü haberini Nihat’tan alır. Eşi Seher’le kızı Ayperi’yi anneannesine bırakarak Denizli’ye doğru tekrar yola çıkarlar. Yazar anlatıcı, babasını gömmeye

gittikleri mezarlıkta yine beyaz gömlekli çocuğu görür. Çocuğun yüzünde tatlı bir gülümseme vardır ve yazar anlatıcının kendisine baktığını fark edince mezarlıkta bir anda kaybolur.

Cenazenin işlerinin bitmesinden sonra, yazar anlatıcı yazar ve Seher Ankara'ya dönerler. Tekrar yazı masasına oturan yazar anlatıcı, haznesi boş olan kalemi eline alıp mürekkep şişesine uzanır. Böylece romanın son cümlesi, ilk cümlesine bağlanmış olur. Romancı, böyle yaparak anlatıda helezonik bir yapı oluşturmuştur.

Kuşlar Yasına Gider, Hasan Ali Toptaş'ın yaşamından bazı izler taşır. Öncelikle romandaki yazar anlatıcının mesleği, roman yazmaktır. Ayrıca yazar anlatıcının, Toptaş'ın, *Sonsuzluğa Nokta* adlı romanıyla isim olarak benzerlik taşıyan *Noktanın Sonsuzluğu* adlı bir eseri vardır. İki yazar arasındaki bir ortaklık da ikisinin de babasının uzun yol şoförlüğü yapmış olmasıdır.

Romanda bir leitmotiv olarak karşımıza çıkan beyaz gömlekli çocuk ve ecel atı, büyüü gerçekçiliği karşılayan unsurlar olarak okunabilir.

2.7.1.3. Zaman

Romanda anlatılan olaylar yaklaşık on sekiz aylık bir süreçte yaşanır. Yazar anlatıcının sık sık geçmişi anımsaması ile olaylar, varlık kazanır.

Üstkurmaca tekniğinden faydalanılan romanda; kendisi bir roman yazarı olan yazar anlatıcının, *Kuşlar Yasına Gider*'i yazma niyetiyle kalemine mürekkep çekmesi ile başlar ve yazar anlatıcının tekrar yazı masasına oturduğunda mürekkebi bitmiş kalemine bakması ile de sonlanır. Mürekkebi bitmiş kalem, romanın yazım sürecinin bittiğinin simgesidir. Romanda, anlatının ne kadar sürede yazıldığı bilgisi verilmemiştir.

Metnin ilk bölümü kış mevsimi ile başlar. Çevre, tamamen karla kaplıdır. Bu bölüm, zaman olarak yaklaşık sekiz günü kapsar. İkinci bölümde geçen süre üç gündür. Üçüncü bölümün başında geçen yazar anlatıcının şu ifadeleri, bu bölüme kadar üç aylık bir sürenin geçtiğine işaret eder:

“Koltuk değneğini bırakıp bırakmadığını öğrenebilmek için, babamı üç ay boyunca sık sık telefonla aradım ama şöyle doğru dürüst, dişe dokunur bir cevap alamadım (Toptaş, 2020, s. 44)”.

Yine bu bölümde yazar anlatıcının kendi ifadeleriyle verdiği ay bilgisi, zamana dair bazı bilgiler taşır:

“Bu yüzden, martın sonuna doğru havalar azıcık yumuşadığında ailecek kalkıp birkaç günlüğüne Denizli’ye gittik (Toptaş, 2020, s. 45)”.

Kahraman anlatıcının bu ifadeleri, anlatının ilk bölümünün aralık ayına denk gelip üçüncü bölüme kadar da neredeyse üç buçuk ay geçtiği şeklinde okunabilir.

Dördüncü bölüm, zamana dair şu ifadelerle başlar:

“Beş gün sonra aradığımda annem, ilkin içini çekti telefonda (Toptaş, 2020, s. 65)”.

Devam eder:

“Eylülün başında, her yer sararıp solmaya yüz tutmuşken bu kez annem aradı beni, yaprak yaprak dökülen kupkuru bir sesle, baban artık yürüyemiyor oğlum, iki koltuk değneğiyle bile yürüyemiyor, dedi (Toptaş, 2020, s. 70)”.

(...)

“Sekiz gün sonra erkenden kalktım tabii, babamı getirmek üzere Denizli’ye doğru yola çıktım (Toptaş, 2020, s. 78)”.

Yukarıdaki ifadelerden, konuşmaların eylül ayında geçtiği net olarak anlaşılır.

Beşinci bölüm, şu sözlerle başlar:

“Altı ay sonra, bir ikindi vakti aradığımda yine annem açtı telefonu. Ne yapıyorsunuz anne, babam nasıl, diye sordum (Toptaş, 2020, s. 89)”.

Dört ve beşinci bölüm arasında altı aylık bir zaman geçtiğini ve yine yazar anlatıcının babası için bir ay sonraya randevu alması, zamanın nisan ayına denk geldiğini gösterir.

Beş ve altıncı bölüm arasında dört günlük bir süreden bahsedilir:

“Dördüncü gün Ayperi’nin arzusuyla, baba kız küçük bir gezintiye çıktık (Toptaş, 2020, s. 111)”.

İki haftalık bir zamanı kapsayan altıncı bölümden sonra; yedi, sekiz ve dokuzuncu bölümler, birbirlerini bir haftalık aralıklarla takip ederken on ve on birinci bölümler de bir haftayı kapsar.

Romanın son bölümü olan on ikinci bölümde, bir hafta özetlenir.

Romanın tarihsel zamanına dair metinde bazı ipuçları verilmiştir. Yazar anlatıcının beş yaşındaki kızı Ayperi’de fotoğraf çekme özelliği olan bir tablet vardır. Bu bilgi, anlatıdaki olayların günümüze yakın olduğunu, 2010’lu yıllara tekabül ettiğini gösterir:

“Ayperı’nın hoşuna gitmiş olmalı ki bab, fotoğrafını çekeyim mi, diye sordu elindeki tableti göstererek (Toptaş, 2020, s. 62)”.

Romandaki zaman, sık sık geçmişe gidişlerle şekillenir. Yazar anlatıcının babasının tır şoförlüğü yaptığı yılları ya da Kurtuluş Savaşı’nda cephede olan dedesini hatırlar. Aziz’in sürekli olarak elli iki yıl önce çiçekten ölen oğlunu ve o zamanı karısına anlattırması da zamanın düz bir çizgide değil, sarmal biçimde ilerlemesine sebep olur.

2.7.1.4. Mekân

Roman, Ankara ve Denizli arasında geçer.

Ankara’nın Eryaman ilçesinde yaşayan yazar anlatıcının anne ve babası ise Denizli’nin Baklan ilçesinde yaşamaktadır. Yazar anlatıcının şu ifadeleri, onun Eryaman’da bir sitede oturduğuna işaret eder:

“Dördüncü gün Ayperi’nin arzusuyla, baba kız küçük bir gezintiye çıktık sitenin etrafında (Toptaş, 2020, s. 111)”.

Romanda mekân unsuru, sembolik anlamlar yüklenerek kullanılmıştır. Yazar anlatıcının Afyon’un ilçesi Gömü’den geçerken, babasının bir saygı ifadesi olarak ondan vites düşürmesini istemesi, buna örnek gösterilebilir. Bunun dışındaki mekânlar, babasının hastalığından ötürü gidilen sağlık merkezleridir. Yalnızca arada yazar anlatıcının uğradığı kitabeveleri vardır. Romanın merkezini oluşturan mekân ise, yoldur.

Yazar anlatıcının babasının rahatsızlığı sebebiyle vaktinin çoğunu geçirdiği babaevinin bir balkonu ve oraya çıkan uzun bir merdiveni vardır. Merdivenden eve ulaşmak, biraz güçtür. Çünkü evin giriş kapısının önünde büyük bir erikle asma vardır. Yazar anlatıcının babasıyla bir tuttuğu bu iki ağacı, romanın sonuna doğru Nihat, keser. Yazar anlatıcının babaeviyle ilgili şu ifadeleri mekâna dair dikkat çekicidir:

(...) cümle kapısını nefessiz bırakan erikle asmanın altından eğilerek geçtik, basamakları indik ve baba kız, iki dönüm büyüklüğündeki bahçenin içinde gevşek adımlarla bir o yana bir bu yana yürümeye başladık. Pek düzenli bir yer değildi burası, ortalıkta yıllar öncesinden kalmış, hatta dura dura artık toprağın ve taşların rengini almış bir yığın ıvır zıvır vardı. Bir kısmı saksı kırığı, maşrapa eskisi, çalı süpürgesi yahut faraş gibi ev eşyasıysa, çoğu da araba parçasıydı bunların. Duvarın dibinde simsiyah, dişleri silinmiş kabak lastikler vardı mesela; onların berisinde paslı bir debriyaj balatası yatıyor; az ötede kutup başları kopmuş bir akü ölüsü oturuyor, topraktan da

neredeysse iki adımda bir krank mili, piston kolu, egzoz borusu ya da elektrik kablosu gibi şeyler fırlıyordu (Toptaş, 2020, s. 53-54).

Kurgunun önemli bir ögesi olan mekân unsuru, bu romanda daha çok mekân algısının birey üzerinde uyandırdığı tesir vurgulanarak kullanılmıştır.

2.7.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri

Roman, otuz kişiye yakın kişi kadrosuyla oldukça kalabalıktır. Bu romanın, yazarın öteki romanlarından ayrıldığı kısım, şahıs kadrosunun çok büyük bir bölümünün iyi insanlardan oluşmasıdır. Yazar anlatıcının babası ve annesinin iki gece kaldığı fizik tedavi merkezinde kendilerine yemek ve battaniye vermeyen görevlilerle patinaj çeken arabaya yardımcı olmayan şehir halkı ve kızıl sakallı akademisyen dışında anlatıdaki bütün kişiler; iyi kalpli, temiz ve yardımseverdir.

Evi, ziyaretçilerden boşalmayan Aziz'in akrabaları ve komşularıyla güçlü bağları vardır. Onlar, hastalanan Aziz'i bir gün bile yalnız bırakmazlar:

Onun uyanmasını bekliyormuş gibi, bastonunu tıkrdata tıkrdata, kocası Eyüp Amca'yla birlikte Gülfem Yenge geldi sonra; onların peşinden Zübeyir'le karısı ve baldızı, onların peşinden babamın hâlâ çocukları Cavit'le Bekir, onların peşinden ortanca teyzemle oğlu ve gelini, onlar içeri girer girmez de iki yanında iki çocuğuyla Vakkas Dayım geldi (Toptaş, 2020, s. 103).

Aziz'e alınan tekerlekli sandalyenin eve rahat çıkıp inebilmesi için rampa yapılacağı zaman, akraba ve komşular, hep birlikte yardımcı olurlar. Burada herkes, uyum içinde ve iyi geçinmektedir.

Anlatıda geçen komşular, komşuların eşleri ve akrabaların isimleri verilmiştir. Ancak romanın başkişisi olan yazar anlatıcı ve annesinin isimleri verilmemiştir.

Yazar anlatıcının mesleği, yazarlıktır. Beş yaşında Ayperı adında bir kızı ve Seher adında da eşi vardır. Yazar anlatıcı, net olarak verilmese de elli beş yaşlarındadır. Şu ifadeler, bizi bu bilgiye götürür:

“Eski bir tanıdığa bakar gibi baktım. Sekiz yaşındayken, başımın arkasında çıkan yara yüzünden orada, dördüncü kattaki bir odada iki hafta yatmış, attığım çığlıklarla günlerce koridorları çınlatmışım çünkü (Toptaş, 2020, s. 130)”.

(...)

Her zamanki gibi, uğul uğul uğuldayan o daracık koridorlarda oradan oraya koşuşturduk yine; babamın oturduğu tekerlekli sandalyeyi iterek o laboratuardan ötekine seğirttik, seğirtirken belki

beni kırk yedi yıl önce attığım çığlıkların içinden geçtik, sıra numarası aldık, bekledik, röntgen çektirdik ve tüpler dolusu kan verdik ama o gün, işimiz bitmedi bir türlü (Toptaş, 2020, s. 132).

Yukarıdaki ifadelerden yazar anlatıcı elli beş yaşında olduğunu anlarız. Beş yaşında Ayperî adında bir kız ve Seher adında da bir eşi vardır.

Yazar anlatıcı, roman boyunca babasının hastane işleri için ona gereken yardımı yapar. Babasına hem maddi hem de manevi destek sunar. Babası dışında beş yaşındaki Ayperî ile de yakından ilgilenen yazar anlatıcı, bazen kız ile beraber sokak kedilerini besler. Eşi Seher ile de aralarında samimi bir ilişki vardır. Yazar anlatıcının dış görünüşüne dair romanda bilgi verilmemiştir.

Aziz, yazar anlatıcının babasıdır. Romanda, güçlü bir baba- oğul ilişkisi çizilir. Bu ilişki, olay örgüsünün de merkezini oluşturur. Baba, ailesi için yıllarca çalışmış ve çocuklarına da yük olmak istemeyen bir karaktere sahiptir. Metinde yazar anlatıcı, babasına çok değer verir. Toptaş'ın öteki romanlarında bu ilişki görülmez. Öteki romanlarında çizilen baba karakterleri, çoğunlukla oğullarıyla güçlü bağlar kuramayan, kendi dünyalarında yaşayan karakterlerdir.

On bir yaşındayken babasını kaybeden Aziz, ailesinin sorumluluğunu erken devralmak zorunda kalır. Daha sonra askere giden Aziz, askerden döndüğünde belediyede şoför olarak işe girer. Sonrasında, bu işi bırakarak uzun yol şoförlüğü yapmaya başlar. Kendisi uzun yoldayken küçük yaşta çiçekten ölen oğlu Suat'tan haberi olmaz ve cenazesine bile katılamaz. Oğlu, kendisi uzun yoldayken ölen Aziz; uzun yol şoförlüğünü bırakıp bir minibüs satın alır. Sonrasında da pek çok arabası olan Aziz, sebebi bilinmeyen bir durumdan kaynaklı borçlanır ve bütün araçlarını satarak tır şoförlüğü yapmaya başlar. Daha sonra da Suudi Arabistan'da bir kaza geçirir ve sol bacağını kaybeder.

Aziz; iskambil oyunlarını veya tavla bilmez, alkollü içecekler tüketmez. Karakter olarak da oldukça duygusal yapıya sahiptir.

Aziz'in kimseye haber vermeden ortadan kaybolup günler sonra aniden ortaya çıkma huyu vardır. Gençliğinde evden uzakta çalıştığı için, sevgisi ve alakasından mahrum bıraktığı ailesine karşı bir mahcubiyet içindedir.

Yazar anlatıcının anne ve babasının elli yedi senelik bir evlilikleri vardır:

“Bana bak Müslüman, dedi, gözyaşlarının arasından yükselen titrek bir sesle; ben bu kapıya duvağımla geleli elli yedi sene oldu (Toptaş, 2020, s. 239)”.

Romanda anne karakterinin ismi verilmemiştir. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi, anne karakteri; kocasına bağlı ve kocasının bakımıyla titizlikle ilgilenen, durumundan şikâyet etmeyen bir yapıya sahiptir. Anlatıda, karakterin fiziksel görünüşüne dair bilgi verilmemiştir.

Yazar anlatıcını kardeşi olan Nihat, küçük yaşta çiçekten ölen kardeşleri Suat'tan iki yıl sonra doğmuştur. Denizli'nin Tavas ilçesinde yaşayan Nihat'ın, memur olduğunu düşünebiliriz. Çünkü amirleri vardır ve her istediğinde izin alamaz. Yazar anlatıcı gibi, o da anne ve babası, ona ihtiyaç duyduğunda yardımlarına gider.

Seher adlı karakter, yazar anlatıcının eşidir. Seher'in fiziksel görünüşü ya da kişiliğine dair bilgi verilmemiştir. Yalnızca yazar anlatıcı evde olduğu zamanlarda, ikisi geçmişlerine ve aile üyelerinin yaşamlarına dair uzun uzun sohbet ederler. Sabahları işe giden Seher, kızları Ayperi'yi annesine bırakır. Yazar anlatıcının sürekli Denizli'ye gidip gelmesine ses çıkarmaz, anlayış gösterir.

Romanda fon karakter olarak adlandırabileceğimiz kişiler: yazar anlatıcının beş yaşındaki kızı Ayperi, beyaz gömlekli ve yeşil paltolu çocuk, araştırma hastanesinin göz bölümünde çalışan, yazarın bir okuru olarak karşımıza çıkan Firuze, yazar anlatıcının dayıları İzzet, Hüseyin ve Vakkas, Hüseyin Dayının karısı Hicran Yenge, Gülfem Yenge, Gülfem Yenge'nin kocası Eyüp amca, Zübeyir ile karısı, yazar anlatıcının teyzesiyle onun oğlu ve gelini, Hüseyin Dayı'nın oğulları Musa, Kerem, Davut, Cavit, Bekir, Necati, Metin enişte, berber Nurettin, Profesör. Dr. İsfendiyar Mercan'dır.

2.7.2. Tema

2.7.2.1. Baba-oğul ilişkisi

Romanda, uzun yıllar evden uzakta çalışan baba, yazar anlatıcıda ona karşı büyük bir özlem duygusu oluşmasına sebep olmuştur. Uzun yol şoförlüğü yapan baba, haberi olmadığı için, ölen oğlunun cenazesine bile gelemez.

Babasıyla arasında mesafeli bir ilişki olan yazar anlatıcı, bunu Aziz'in kendi babasıyla arasında kuramadığı iletişime bağlar. Çünkü yazar anlatıcının dedesi, babası henüz on bir yaşındayken ölmüştür. Çocuk yaşta ailenin sorumluluğunu almak zorunda kalan Aziz, baba oğul ilişkisinin ne olduğunu anlayamamıştır.

Yazar anlatıcı ve kardeşi Nihat, babalarının hastalık sürecinde ona hep destek olurlar. Babanın istekleri, onlar için önemlidir. Sözelimi; yazar anlatıcının Afyon'un

Gömü ilçesinden geçerken, babasının isteğiyle vitesi düşürüp yavaşlaması ve babası yanında yokken de bu davranışı tekrarlaması, bunun göstergesidir.

Romanda beş yaşında bir kızı olan yazar anlatıcının, kızıyla arasındaki ilişki; kendi babasından farklıdır. Genellikle kızıyla vakit geçirmeyi seven yazar anlatıcı, onunla kedileri besleyip rüyasında neler gördüğünü dikkatle dinler ve yorum yapmayı ihmal etmez. O, geleneksel bir baba ya da koca figüründen uzaktır. Karısı Seher, gündüzleri çalıştığı için, o, akşamları karısı eve dönmeden yemek sofrasını hazırlar ya da ev işlerinin yapılmasında etkin rol alır.

2.7.2.2. Merhamet ve vefa

Romandaki en güçlü iki tema, merhamet ve vefadır. Anlatıda yer alan hemen hemen bütün karakterler; iyi niyetli, yardımsever, hatırsinas, vefalı ve merhametli kişilerdir. Yıllar önce Gömü’de mahsur kalan Aziz ve diğer yolculara, Gömü halkı çay ve yiyecek ikramında bulunup onlara yardıma koşmuştur. Bu sebeple Aziz, Gömü halkına karşı hayatı boyunca saygı, şükran ve minnet duymuştur. Araba, ne zaman oradan geçse arabayı yavaşlatır, bazen de sessizce ağlar.

Yazar anlatıcı, babasının tedavisi için, Ankara-Denizli arasında sürekli gidip gelir ve bu durumdan hiç yakınmaz. Kardeşi Nihat da onun gibi babasına yardımcı olmaya çalışır. Yazar anlatıcının annesi ise babasını bir an olsun yalnız bırakmaz, onunla bir bebekmiş gibi ilgilenir.

Yazar anlatıcının beş yaşındaki kızı Ayperi’nin hayvanlara karşı duyduğu sevgi ve merhamet de dikkat çekicidir. Babasıyla birlikte sokaktaki kedileri besleyip onlarla oyunlar oynar.

Aziz’in hastalığı sebebiyle, sürekli onu ziyarete gelen akrabaları ve komşuları, bunu vefa duygusuyla yapar. Aziz’in bazı komşuları, sırf Aziz hasta diye bağa ya da kiraathaneye gitmek istemez, onu yalnız bırakmamaya çalışırlar. Aziz’i bir an olsun yalnız bırakmayan bu insanlar, bu davranışı karşılıksız bir iyilikle yaparlar.

2.8. Beni K r Kuyularda

2.8.1. Yapı Analizi

2.8.1.1. Anlatım yöntemleri ve bakış açısı

Beni K r Kuyularda, gözlemci bakış açısı ve hâkim bakış açısı kullanılarak kaleme alınmıştır. Roman, bu özelliği açısından Toptaş'ın öteki eserlerinden ayrılır. Yazar; bu romanında, *Heba* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanlarında olduğu gibi, anlatım tekniklerinden ziyade olayı ön planda tutmuştur.

Yazar, *Uykuların Doğusu* adlı romanında, küçük bir hikâye olarak *Beni K r Kuyularda*'ya yer vermiştir:

“Evet, işte kırk yıl önce insanın aklını bir şemsiye gibi tersine  eviriveren bu şehir hikâyelerinden birkaçını hasbelkader ben de duymuştum. Bunlardan biri, doğduğu günden beri tek kelime etmeden dünyaya sessizce bakan, bakarken de dayanamayıp arada bir ağlayan, ağlarken de gözlerinden gözyaşı yerine irili ufaklı taşlar döken güzeller güzeli bir kızın hik yesiydi ve sağda solda, bazı kişiler tarafından arada bir anlatılıp duruyordu (Toptaş, 2013, s. 166).

şeklinde başlayarak dört sayfa yer verilen bu olay, müstakil bir roman olarak *Beni K r Kuyularda* adıyla okura sunulmuştur. Diğer yandan yazar, *Beni K r Kuyularda* romanında, “Aynı zamanda zamanın doğusuna doğru gitti sanki, hayallerin doğusuna, belki de uykuların doğusuna doğru gitti (Toptaş, 2019, s. 211)” ifadelerine yer vererek “*Uykuların Doğusu*”nu anmış olur. Böylece kendi eserleri arasında bir tür i  metinlerarasılık yaratmış olur.

Romanın tekrarlanan *klarnet sesi*, bir leitmotiv olarak değerlendirilebilir. Bu ses, Güldiyar'a açık olan Cevher'in çaldığı klarnetten gelir ve sıkıntılı zamanlarda, uzaklardan duyulan belirsiz bir iniltiyi andırır.

Romanda, Dursun ile Muzaffer'in bilinmeyen bir sebepten k st ğ n  ve aralarını Dursun'un eşi Emine'nin d zelittiği anlatılır. Ama bu k sl ğ n sebebi, romanda verilmez; başka belirsiz bir durum olarak kalır.

Anlatıdaki en büyük belirsizlik ise, Güldiyar'ın başına ne geldiği konusunda herhangi bir bilgiye yer verilmemiş olmasıdır. Bu belirsizlik, roman boyunca sürer ve asla açıklığa kavuşturulmaz.

2.8.1.2. Olay örgüsü

Beni Kör Kuyularda, sıradan bir günle başlar ve sıra dışı bir biçimde sona erer. Güldiyar'ın babası Muzaffer öğlen yemeğini almadan işe gider. Bunun üzerine Güldiyar'ın annesi Bahriye, Güldiyar'ı babasına yemeğini vermesi için gönderir. Yemeği babasının dükkânına götürüp dönen Güldiyar, bir daha hiç konuşmaz. Annesi, kızına ne olduğunu öğrenmek için bin bir yola başvurur ama ne olduğunu öğrenemez. Aniden ağlamaya başlayan Güldiyar'ın gözlerinden yaş yerine, yaş büyüklüğünde taşlar dökülmeye başlar. Bu olay, komşular arasında hızla yayılmaya başlar. Sonrasında Rüstem, Nedim, Şakir ve siyah kıyafetli beş adam, Güldiyar'ın gözyaşlarından para kazanmaya başlar. Güldiyar'ın ağlayıp gözlerinden taş dökülmesini sağlamak için, onu her gün sırtından yavaş yavaş bıçaklarlar. Güldiyar'ın bu hâlini görmek için para veren insanlar, Güldiyar öldükten sonra da babasının acısını izlemek için gelirler.

Romanın başında Güldiyar'ın annesi Bahriye, ayakkabıcıda çalışan kocası Muzaffer'in sefer tasını götürmesi için Güldiyar'ı gönderir. Kızını gönderirken onu sıkı sıkıya tembihler:

Git tabii, dedi dudaklarının ucunda eriyiveren, titretilen bir sesle. Git ama dikkatli ol, tamam mı? Televizyon haberlerinde görüyorsun, her gün oğlan çocukları, kız çocukları kayboluyor. Sonra da tecavüze uğrayan bu körpecik çocukların parçalanmış cesetleri bulunuyor sağda solda. Ayrıca, biliyorsun, insanların gözleri önünde her Allah'ın günü kadınlar öldürülüyor. Bu yüzden diyorum dikkatli ol diye (Toptaş, 2019, s. 10).

Annesi evin avlusunda çamaşır yıkarken Güldiyar, babasının yanından döner. Sessiz ve kıpırdamadan kapıda durur. Güldiyar'ın bu durumu, annesini telaşlandırır; pek çok soru sorar ama Güldiyar, cevap vermez. Anlatı boyunca Güldiyar'a ne olduğu konusunda yazar, okura bilgi vermez. Güldiyar'ın hiçbir şekilde konuşmaması ve sadece ağlaması, bu birkaç saatlik zaman diliminde Güldiyar'ın başına kötü bir olay geldiğini akla getirir. Hatta romanda geçen şu ifadeler, bize Güldiyar'ın tecavüze uğramış olduğu ihtimalini düşündürür:

Güldiyar'ın az önce koşar adımlarla geçtiği o boşluğa nereden geldiyse geldi, usul usul, incecik bir sis yayıldı. Sonra da beklenmedik bir şekilde, birdenbire erkekler çıktı bu sisin içinden. (...) Bazıları geniş, bazıları dar alnlıydı bu erkeklerin; bazıları çöp misali ince, bazıları göbekliydi. Saçlarına kar yağmışlar da vardı içlerinde, bıyıkları yeni terlemişler de; müşfik duruşlular da vardı, hoyrat bakışlılar da (Toptaş, 2019, s. 14).

Bahriye'nin kızını konuşturmak denediği hiçbir yöntem, karşılık bulmaz. En sonunda, Güldiyar'ın yanına oturup saçlarını okşamaya başlar. Bu esnada Güldiyar ağlar:

“Güldiyar, birden ağlamaya başladı. Ağlayınca da gözlerinden yaş yerine, yaş büyüklüğünde taşlar döküldü, ıslak ıslak ortalığa saçıldılar (Toptaş, 2019, s. 18)”.

Romanın ikinci bölümünde Bahriye, kızının bu durumu karşısında ona sarılıp saatlerce ağlar. Kızının gözlerinden dökülen taşları toplayıp onun yanına koyar. Güldiyar geldiğinde yarım bıraktığı çamaşır yıkama işine geri döner ancak komşusu Emine gelir. Sonrasında Bahriye, Emine'ye Güldiyar'ın gözlerinden yaş yerine gözyaşı büyüklüğünde taşlar döküldüğünü Emine'ye anlatır. Emine de bu durumu, kocası Dursun'a anlatır. Olaya inanmayan Dursun, bunun bir sanrı olduğunu ve sebebinin de fazla televizyon izlemek olduğunu öne sürer.

Güldiyar'ın babası Muzaffer, kızının bu durumu karşısında ne yapacağını şaşırır. Mutfakta bulduğu bir şişe şarabı içer ve ertesi gün, işe gitmez. Olaydan haberdar olan Emine, kuşluk vakti Güldiyar'ı görmeye gelir. Sadece Emine değil; kısa boylu iki kadın, muhtarın karısı, iki genç kız, mahallenin esnafı berber Zahit'le beraber yaklaşık on kişi eve gelir. Zahit, Güldiyar'ın doktora götürülmesini söyler. Muzaffer, onay anlamında başını sallar ancak Bahriye, bu fikre karşı çıkar:

“Büsbütün dillere düşürmeyelim ceylanımı, dedi, ellerini hızlı hızlı ovuşturarak (Toptaş, 2019, s. 31)”.

Bahriye ve Muzaffer beklemeye karar vererek kızlarının zamanla düzeleceğine inanırlar. Ancak bu aralıkta, eve gelen insanların sayısı artmaya başlar. Gelenler, Güldiyar'ın gözlerinden dökülen taşları görmek ister. Daha sonra eve içlerinden biri aksakallı olan üç kişi gelir. Aksakallı olan, Güldiyar'ın içine şeytanların girdiğini ve orada köy kurup dışarıyı taşladıklarını ileri sürer. Bunun üzerine Güldiyar'ın babası, aksakallı hocayı tersleyip evden dışarı atar. On altı gün sonra da eve fötr şapkalı bir adam gelir. Adam, Güldiyar'ın sıradan insanlar gibi ağladığını ama gözyaşlarının havayla temas sonucu taşa dönüştüğünü ve onu hastaneye götürmeleri gerektiğini tembihler. Muzaffer, Güldiyar'ı hastaneye götürmeye karar verir ama götüremez. Çünkü o sabah Muzaffer uyandığında karısı Bahriye'nin cansız bedeniyle karşılaşır. Yazar, Bahriye'nin ölümüyle ilgili anlatı boyunca okura hiçbir bilgi vermez.

Eve gelen kalabalığı zapt etmekte sıkıntı yaşayan Muzaffer'e Emine'nin eşi Dursun, yardım etmeye karar verir. Dursun, işsiz olan yeğeni Cihan'ı arar. Cihan da

yanında Rüstem diye bir arkadaşını getirir. Evde yığılan kalabalığı liste yapıp yedi sekiz kişilik gruplara ayırırlar. Güldiyar'ı görmek isteyenler, böylece gruplandırılmış olur. Daha sonra Rüstem'in öncülüğünde Dursun ve Muzaffer, Güldiyar'ı doktora götürürler. Doktor, böyle bir vakayla ilk defa karşılaştığını ve yapacak bir şey olmadığını söyler.

Muzaffer bir gece rüyasında Bahriye'yi görür. Bahriye, kuş suretindedir ve Muzaffer, ona bir türlü ulaşamaz. Bir aralık tam yakalamak üzereyken kuş havalanır ve Muzaffer'in elinde üç adet tüy kalır. Muzaffer rüyadan uyandığında avucunda gerçekten de üç adet tüy vardır. Bu olayı Güldiyar'a anlatan Muzaffer, rüyanın anlamını merak eder. Aynı günün akşamında Güldiyar'ı uyutup bahçeye çıkan Muzaffer, bahçede üç tane karaltı görür. Ertesi gün, Dursun ve Cihan eve gelmez; sadece Rüstem gelir. Ardından da üç tane siyah kıyafetli adam gelir. Bu adamlar, Rüstem ne isterse onu yapmaktadırlar. Bu siyah kıyafetli adamların kim olduğunu soran Muzaffer'e, Rüstem, yardım ediyorlar işte dayı, Dursun'la Cihan gelmedi, ne yapsaydık, cevabını verir (Toptaş, 2019, s. 70). Siyah kıyafetli adamlardan biri pide ve lahmacun getirir. Sonraki günlerde Rüstem de gelmez. Muzaffer, siyah elbiseli adamlara Rüstem'i sorar:

“Bilmiyoruz dayı, dedi adam, nazik bir dille. Nereden bilelim, bilmiyoruz (Toptaş, 2019, s. 72)”.

Aradan üç hafta geçer ve bu adamlar, Muzaffer'e pide ve lahmacunun dışında şarap da getirmeye başlarlar. Muzaffer, bu durumdan endişe duymaya başlar ve Bahriye'yle konuşuyormuş gibi iç monologla endişesini dile getirir:

İşte, diye mırıldandı, bu yüzden ben bütün bunların altından eninde sonunda bir şey çıkacak diye korkuyorum Bahriye. Nicedir diken üstündeyim. Durup dururken elin adamı bize niye yardıma gelsin, hadi geliyor, üstüne bir de niye yemek ısmarlasın öyle değil mi? Ne menfaati var? Malûm, bir menfaati yoksa bu devirde kimse yere düşeni bile kolundan tutup kaldırmıyor (Toptaş, 2019, s. 77).

Muzaffer, kızını da alıp köye taşınmayı düşünür ve evinin camına “SATILIK” ilanı asar. Ertesi gün eve gelen siyah kıyafetli adamlar, camdaki satılık yazısından memnun olmazlar. Ama Muzaffer'e bir şey belli etmezler.

Muzaffer'i ziyarete giden berber Zahit gelir. Muzaffer'e:

“Hiç utanmıyor musun sen? Diye fısıldadı öfkeyle. Kızının derdinden para kazanmaya hiç utanmıyor musun? Şaraba mı veriyorsun o paraları? (Toptaş, 2019, s. 83)”.

Muzaffer, bu sözler karşısında neye uğradığını şaşırır. Zahit'in anlattığına göre, kapıdaki adamlar insanların Güldiyar'ı görmeleri karşılığında elli lira ücret almaktadır.

Bu durumdan habersiz olan Muzaffer, siyah kıyafetli adamlara bu işten para alıp almadıklarını sorar:

“Siz burada, insanlardan para mı alıyorsunuz, ha? Söyle para mı alıyorsunuz? Gidin, dedi Muzaffer, boğazını yakan acı bir sesle. Hemen şimdi, evimi terk edin! (Toptaş, 2019, s. 86)”.

Siyah kıyafetli adamlar, Muzaffer’in bu sözlerini umursamazlar. Hatta Muzaffer’in üstüne yürürler ve evin satılık ilanını da camdan indirirler. Olanlara çok üzülen Güldiyar’ın gözlerinden taşlar dökülmeye başlar.

Muzaffer, gece olduğunda kızıyla birlikte kaçma planı yapar. Ancak Muzaffer’in cebinde sadece on beş lirası vardır. Bu sebeple önce Zahit’in evine sığınıp sonrasında da köye gitmeyi düşünür. Sonra köyden kente göç ettikleri zamanı anımsar. O zaman, şehirde kaybolan oğlu Hüseyin yedi; Güldiyar ise üç yaşındadır. Kızını kucağına alan Muzaffer evden çıkmaya karar verir ancak avludaki karaltılar, onları hırpalayarak geri eve sokarlar. Muzaffer, adamlara yalvarıp gitmelerine izin vermelerini ister ama netice alamaz. Adamlar, ona evin civarında elinde klarnet ile birinin dolaştığını, bu kişiyi tanıyıp tanımadığını sorarlar. Muzaffer’in bu kişiyle ilgili herhangi bir fikri yoktur. Bu kişi, yazarın anlatımının başında bahsettiği klarnet çalan ve Güldiyar’a da âşık olan Cevher’dir. Bu olaylar yaşanırken Dursun, Muzaffer’in evini seyretmektedir. Tüm bu olumsuz durumlara kendisinin sebep olduğunu düşünür. Çünkü Cihan ve Rüstem’i, Muzaffer’in evine getiren kendisidir.

Romanın altıncı bölümünde, sürekli eve gelen beş adamdan biri değişmiştir. İçlerinde bulunan çekik gözlü olanın yerine, ötekilerin “Nedim Ağbi” diye seslendikleri farklı biri gelmiştir. Bu adam sert bir tavır ile salondaki eşyaları boşaltıp Güldiyar’ı salona getirir. Onun hesabına göre, bu sayede eve aynı anda daha çok insan girebilecektir. Muzaffer’in de fazlalık olduğunu söyleyerek onu da evden dışarı çıkarmak ister:

“Bana bak, dedi, o yerine oturunca. Sen salonda yer işgal etmesen iyi olur aslında! Muzaffer anlamadı ilkin, boş boş baktı duvarın dibinden. Nedim yeniden, o vakit her seferinde içeriye bir kişi daha fazla alınır, değil mi? (Toptaş, 2019, s. 103)”.

Nedim, bunlarla da yetinmez; eve girenlerin bir kısmının yarım saat, bir kısmının da on beş dakika kaldığını gözlemlemiştir. Bunda sonra eve giren herkesin, sadece yirmi dakika süre içeride kalmasına izin verilecektir. Nedim, belirlediği bu süre zarfında Güldiyar ağlamazsa da ziyaretin sonlandırılacağını belirtir. Kural koymaya

devam eden Nedim, evin kapısının önünde biriken ve karışıklığa sebep olan ayakkabı sorununu da içeriye ayakkabıyla girilmesini kararlaştırarak çözer. Nedim'den sonra Muzaffer'in evi, yazlık bir sinema veya tiyatroymuş gibi iş görmeye başlar. Evin önünde, simitçi ve çekirdekçi de vardır.

Güldiyar, bazen hiç ağlamaz. Onun ağlamasını görmek için insanlar arasında, mecburen üç kez gelenler bile olur. Ancak bu durum, onları rahatsız etmeye başlar. Çünkü kız ağlamadığı için, paraları ziyan olmaktadır. Nedim'e saldıran insanlar, boşuna para verdiklerini söylerler. Nedim ise, kızın pilli bebek değil; insan olduğunu ve ne zaman ağlayacağını belirsiz olduğunu söyler. Ancak bu şikâyetler, ertesi gün de devam edince Nedim, ağlamadığı için Güldiyar'a kızar ve bağırır. Bunun üzerine Muzaffer, kızın gözlerinden daha önce dökülen taşlar olduğunu söyler onları saçsak, olmaz mı der. Bu fikir, Nedim'in aklına yatar ve Muzaffer taşları sakladığı sandıktan getirmeye gider. O esnada sandığın ön tarafında bulunan geyikler canlanır ve acı acı bağırmaya başlar:

İşte o vakit Muzaffer, yüklüğün dibinde duran sandığın ön yüzündeki geyik resimleriyle karşılaştı birden, karşılaşıncı da şaşkınlıktan oracıkta dondu kaldı. Resimdeki geyikler canlanmıştı çünkü yay gibi gerilip burunlarını havaya dikmiş, hep birlikte acı acı böğürüyorlardı. Hem de öyle şiddetli yapıyorlardı ki bunu, arka plana çizilen çamlarla kaplı dağlar bile o sırada bu böğürtülerin rüzgârıyla âdeta deprem oluyormuş gibi zangır zangır sarsılıyordu (Toptaş, 2019, s. 115).

Büyük bir şaşkınlık yaşayan Muzaffer, kızına artık ağlamamasını söyler:

“Tut kendini, diye fısıldadı kulağına. Sakın ağlama e mi, sakın ağlama, belki o zaman defolup giderler! Konuşmadı Güldiyar, söylenenleri anlayıp anlamadığına dair herhangi bir belirti de göstermedi (Toptaş, 2019, s. 118)”.

Yedinci bölümde Nedim, Güldiyar'ı ağlatabilmek için bir yöntem bulur. Bu yöntemle Nedim'in görevlendirdiği kişi, Güldiyar'ın sırtına bıçağın ucunu dayayıp hafifçe batıracak ve bu acıyla kız, ağlamaya başlayacaktır. Nedim'in görevlendirdiği ilk kişi, İsmail'dir. Ancak İsmail, bunu yapamaz. Bunun üzerine Nedim, İsmail'e hakaret edip Hakan adlı kişiyi görevlendirir. Kızının ağlaması için sırtının bıçaklanacağını gören Muzaffer, ağlayarak karşı çıkmaya kalkar. Adamlar, onu dövüp dışarı atar. Güldiyar'ı izlemeye gelen insanlar ise ellerinde çekirdek paketleri, büyük bir zevkle olayı takip ederler.

Muzaffer, halüsinasyonlar görmeye başlar. Gördüğü halüsinasyonlardan biri, annesi ve babasının, Muzaffer şehre taşındı diye onu suçladıkları bir sanrıdır. Çünkü o,

şehre taşınmasa Hüseyin kaybolmayacak, Bahriye üzüntüden ölmeyecek ve Güldiyar da bu durumlara düşmemiş olacaktır:

Babası istifini bozmadı hiç, onun çekirdek kabuklarını silkeleyişine dik dik baktı kaşlarının altından. Beyaz yün çorap giymiş, uzun boylu, başı kasketli bir heykel gibi baktı. Beğendin mi yaptığını, dedi sonra, insanın iliklerini sızlatan soğuk bir sesle. Dizlerini kırıp oturduğun yerde otursaydın bunlar hiç olmayacaktı işte! Fakat sen ne yaptın, yarım aklınla tuttun, şehre heves ettin. Azın kıymetini bilemedin bir türlü, kanaatkâr olmadın. Olamayınca da çoluk çocuğunu aldın, bir bok varmış gibi şehre göçtün! (Toptaş, 2019, s. 129).

Gördüğü sanrının tesiriyle koşmaya başlayan Muzaffer’i, adamlar yakalar ve onu hırpalarlar. Bu olay karşısında, Güldiyar’ı seyredenlerin içinde bulunan karayağız bir delikanlı; bağırarak polis çağıracağını söyler. Çekirdek çitleyenlerden biri, o delikanlıya şu cevabı verir:

“Habire çekirdek çitleyip duran toparlak yüzlü, yaşı geçkince bir adam, boşuna uğraşma aslanım, biz kaç kez aradık ama gelen olmadı.” (Toptaş, 2019, s. 133).

İsmail adlı kişi, polis çağıracağını söyleyen delikanlıyı yakalamak üzere koşarak gelir ama genç çocuk, evden kaçarak kurtulur. Olayın üzerinden bir hafta geçer ve bir polis arabası gelir. Evinin camından sürekli Muzaffer’in evini gözleyen Dursun, şükredip buna çok sevinir. Polisler ise önce çekirdekçinin arabasına yürür. Çekirdekçi, aynı zamanda sandviç de satmaktadır. Polisler, çocuğa sandviçleri hazır alıp almadığını sorarlar. Polisleri gören Nedim, dışarı çıkarak, onlarla tek tek tokalaşıp konuşup gülüşür. Hatta polislerden biri, içeri girip kızı görmek ister. Ancak öteki polis, vakit olmadığını söyleyerek oradan ayrılmak ister. Daha sonra evin önündeki simitçiye fark eden polis, simitçiye tırnak muayenesi yapar. Simitçinin tırnaklarının pis olduğunu söyleyen polis, ona tokat atar ve simitçinin simitleri yerlere saçılır. Polisler arabalarına binip oradan uzaklaşırlar.

Polislerin ve Nedim’in arasındaki samimiyet, Güldiyar’ın durumuna bakmamaları; polislerin de bu durumdan haberdar olduklarını gösterir.

Sekizinci bölümde, olayın üstünden belirsiz bir zaman geçmiştir. Eskisinden farklı olarak bazı insanlar, Güldiyar’ın gözlerinden dökülen taşları izlemeye gelenleri seyretmeye gelmektedir. Bu insanlar, sürekli sohbet edip, çekirdek çitleyerek, leblebi ve kuru üzüm yiyip, sigara içerek tespih çekmektedir.

İzleyicileri seyreden bu insanların yanında bir de meczup görünümü adamlar ortaya çıkmaya başlar. Bunlar, Güldiyar’ın gözlerinden dökülen taşları görmeye değil,

yalnızca kalabalığın içinde durmaktan zevk aldıkları için eve gelirler. Bu insanların arasında onlara hiç benzemeyen biri vardır: Halil. Yazar, Halil’i şu sözlerle tanımlar:

Ağaçta bir dalı vardı onun, tırmanıp oraya tünedi mi kumruya dönüşüyordu. Dönüşünce de küçülveren gözleriyle, yüzünde biriken uzaklığın derinliklerinden dünyaya başka âlemlerden bakıyormuş gibi bakıyordu artık. Hiç kımıldamadan gri gri, saatlerce bakıyordu. Güldiyar’ın gözlerinden dökülen taşları görebilmek için itişip kakışanları, onları hâle yola sokmaya çalışan Nedim’in adamlarını, listeleri, toplanan paraları, isimleri okununca sevinip evin içine koşan insanları ve bir alçalıp bir yükselen avludaki uğultuyu seyretmek onu bir müddet sonra yoruyordu tabii. Yorulunca da tünediği dalın üstünde, boynunu kısıp gözlerini yumarak usulca dem çekiyordu Halil (Toptaş, 2019, s. 147).

Halil, bir gün tünediği ağaçta unutulur. Halil’le birlikte oturan adamlardan ikisi orta yaşlarda, ikisi genç ve biri de ihtiyardır. İhtiyar adam; onlara, özür dileyeceği kadın aniden ölünce pişmanlıktan mahvolan bir adamın öyküsünü anlatmak ister. Ancak her cümleden sonra hıçkırığa hıçkırığa ağladığı için bu öykünün sonuna getiremez. O sırada içlerinden biri Halil’in ağaçta donup kaskatı kaldığını görür. Nedim’in evin önünde görevlendirdiği nöbetçiler Halil’i ağaçtan indirip kendine getirebilmek için vücudunu ovarlar. Bu adamlardan biri Halil’i tekmelemeleri gerektiğini söyler:

“İlkin, yazıktır, canını pek yakmayalım düşüncesiyle gayet hafif vurdular ama daha sonra kendi hareketlerinin rüzgârına kapılıp farkına bile varmadan gitgide sertleştiler. Vururken her defasında acayip bir şekilde yaylanmaya başladılar sertleşince (Toptaş, 2019, s. 155)”.

Sonra Halil kendine gelir. Oradan gitmek ister ama içlerinden biri onu durdurur. Halil, *ben o adamların yanına oturamam*, (Toptaş, 2019, s. 156) diyerek Nedim’in nöbetçilerini kasteder:

Ben kötülük edenle kötülüğe maruz kalana aynı yüz ifadesiyle bakamam, her ikisine de gülümseyemem diyorum size. Bunu yaparsam o zaman da kendi yüzüme bakamam diyorum. Hepsi bu kadar, başka bir şey dediğim yok. Sizin mideniz kaldırıyor, kötülük edene de kötülüğe maruz kalana da aynı şekilde gülümsemeye devam edebilirsiniz, işin o yanı beni ilgilendirmiyor (Toptaş, 2019, s. 156-157).

Halil, sözlerini sürdürür:

“Siz yaşayanlar, çok tuhafısınız, diye bağırırdı birden. Büyük bir şaşkınlıkla, herkes dönüp birbirine baktı o böyle bağırınca (Toptaş, 2019, s. 157)”.

Siz yaşayanlar, derken kendisinin üç yıl önce Amsterdam’da öldüğünü ifade eden Halil, başından geçenleri anlatmaya başlar. O, Nergis diye birini çok sever ve bir gün Nergis’le Amsterdam’a gider. Nergis’le Amsterdam sokaklarında gezerken

Nergis'in kulağına "Kahveciler Kahve Koyar Fincana" türküsünü fısıldar. Sonra Nergis, coşkulu kalabalığa doğru, *bayram, bayram*, (Toptaş, 2019, s. 163) diye bağırarak Halil'e güçlü bir şekilde dirseğiyle vurur. Bu dirsek darbesinin ardından Halil, bir anda kendini mezarlıkta bulur. Nergis, Halil'i şöyle gömer:

"Bir yandan da doğup büyüdüğüm bu şehre gömülemedim diye kendim için üzülüyorum. Ben illaki buraya gömülmek isterdim çünkü. Ne var ki Nergis, çocukların bile geleceği türden komik bir yalana sarıp sarmalayıp beni Amsterdam'a gömdü (Toptaş, 2019, s. 165)".

Aralarındaki ihtiyar adam, ötekiler uzaklaşınca Halil'e evde olanlarla ilgili bilgisi olup olmadığını sorar. Halil ise ona, oradaki insanların bir olup kapıda nöbet tutan iki nöbetçiyi alt edebileceğini söyler. Böylece baba ile kızını kurtarabileceklerini, kimsenin bulamayacağı bir yere götürebilecek fırsatı elde edeceklerini de ekler. İnsanların elinde bu gücün olduğunu ama kimsenin bir şey yapmadığını dile getirir. İhtiyar adam, bu işleyişin gerisinde kimlerin olduğunu kimsenin bilmediğini söyler. Hatta Halil'e, polis çağıracağım, diye bağıran gencin parçalara ayrılmış cesedinin çarşıdaki çöp bidonunda bulunduğunu anlatır. Halil'e şöyle yanıt verir:

Peki, sonra ne oldu dersin? Aradan bir hafta geçti geçmedi, o çocukcağz çarşının göbeğindeki çöp bidonundan çıktı. Lime lime etmişler, kolları ayrı, bacakları ayrı, balı ayrıydı. Başka yerde öldürdüler de getirip ibretiâlem için mi oraya bıraktılar, bilmiyorum. Herhâlde öyledir. Sana diyeceğim şu ki düşündüğün şey için sen, yanına bir kişi bile bulamazsın. Herkes korkuyor çünkü (Toptaş, 2019, s. 169).

Halil ise, ona karşılık olarak şunları ifade eder:

"Sen diyorsun ki, kötüler gelip bize kötülük edinceye kadar iyidirler, başımızın üstünde yerleri vardır (Toptaş, 2019, s. 169)".

Nöbetçiler, evin çevresinde gezinen bir karaltı görürler. Bu karaltı, Cevher'dir. Neden evin çevresinde dolaştığını soran nöbetçiye, Güldiyar'a âşık olduğunu söyler.

Dokuzuncu bölümde Dursun, Emine'ye Muzaffer'in başına gelenlerden kendisini sorumlu tuttuğunu anlatır. Bu arada Emine, Dursun'un haberi olmadan müşteri gibi Güldiyar'ın yanına gitmiştir. Güldiyar, onu tanımasa da Emine; kızın ellerini tutup ona şefkat göstermiştir. Sonra da çok kötü kokan mutfağı temizlemiştir. Emine, işini bitirip tam mutfaktan çıkacakken Bahriye'nin hayalini görür:

Elimdeki bezi eviyenin kenarına koyup, doğrulunca gözüme rahmetlinin hayali göründü birden. Bahriye'nin hayali... O kadar canlıydı ki gördüğümde çılglık atmamak için zor tuttum kendimi, çocuklar gibi, hemen ellerimle ağzımı kapattım. Pencerenin dışında duruyordu Bahriye. Kılığı

kıyafeti öldüğü gün nasılsa yine öyleydi, başında kenarları oyali beyaz başörtüsü, sırtında da belden büzgülü, koyu yeşil elbisesi vardı (Toptaş, 2019, s. 181).

Emine'nin anlattıklarından sonra Dursun da eve gidip Muzaffer'i ziyaret etmek ister. Ancak evdeki adamların kendisini tanimasından çekinir.

Muzaffer, Nedim'in adamlarından birine devamlı inleyip duran Güldiyar'ın hasta olduğunu söyler. Bu durum, adamların umurunda olmaz. Muzaffer, son çare olarak Güldiyar'ın acılarını biraz olsun dindirmek için ona dedelerini anlatmaya başlar. Muzaffer'in babası Süleyman, ayakkabı tamircisi; Bahriye'nin babası ise Mehmet çobandır. Babası, Güldiyar'a dedelerinden bahsederken kızın inlemeleri azalır.

Onuncu bölümde, Muzaffer uyandığında avluda yedi sekiz kişinin Güldiyar'ı izleyebilmek için beklediğini görür. Daha sonra Muzaffer, kapıda siyah paltolu beş adam daha görür. Bu adamların arasında Nedim yoktur. Muzaffer, Nedim'in ne zaman geleceğini sorar. Onlar da Nedim'in artık gelmeyeceğini, bundan sonra Şakir'le konuşması gerektiğini söylerler. Muzaffer Şakir'le konuşmaya çalışır ancak Şakir:

“Bana bak dedi sonra, aniden başını kaldırıp gözlerini deli deli oynatarak. Karşıma geçip bir daha böyle sızlanacak olursan vallahi kızı alır giderim, Allahın şaşar, ömür billah yüzünü göremezsin, der (Toptaş, 2019, s. 200-201)”.

Şakir, Güldiyar'ın zayıflığını görünce öfkelenir ve mutfağı yiyecek, içeceklerle doldurur, Ayrıca Güldiyar'ın sırtındaki yaralara pansuman yapıp sarması için de eve bir kadın getirir.

Günlerden bir gün, Şakir'in üstü olan bir adam eve gelir. Muzaffer o adama da daha önce Şakir'e söylediği şeyleri söyler:

“Yavrumun canı cini kalmadı, gündün güne mum gibi eriyor. Bırakın bizi n'olur, köyümüze dönelim (Toptaş, 2019, s. 217)”.

Adam, kendisinin bu konuda karar verme yetkisinin olmadığını söyler:

“Adam başını kaldırıp tekrar baktı ona. Buna ben karar veremem maalesef, yetkim yok, dedi (Toptaş, 2019, s. 218)”.

Adamın eve gelmesinin ertesi günü, Güldiyar fenalaşır. Eve bir doktor getirirler ve doktor, Güldiyar'a serum bağlayıp kızın durumuna müdahale eder. Bu arada Muzaffer veryansın eder:

“Kızımı öldürdünüz, diye haykırdı, Şakir'in gelip yanı başında durduğunu fark edince. Alçaklar, kızımı öldürdünüz! (...) Kızımı öldürdünüz, kızımı öldürdünüz, diye yeniden haykırdı Muzaffer, o böyle yutkunurken (Toptaş, 2019, s. 219)”.

Şakir, Sadık adlı birini Muzaffer’i gözlemesi için görevlendirir. Muzaffer, bir gün oturduğu yerde yanına yaklaşan Dursun’u önce tanıyamaz. Sonra Dursun’u tanır ve ona:

“Komşu, diye mırıldandı ardından da. Kızımı öldürdüler komşu. Öldürdüler komşu, bıçakla dürte dürte öldürdüler kızımı.” diyerek ağlamaya başlar (Toptaş, 2019, s. 223)”.

Dursun, Muzaffer’e karşı duyduğu vicdan azabını şu sözlerle dile getirir:

Sana söyleyeceklerim var, dedi. O günden beri vicdan azabı çekiyorum ben, diye devam etti Dursun. Bütün bunlar benim yüzümden oldu çünkü. Senin evine geldiğimde telefon edip yeğenimi çağırmasaydım, o da yanında Rüstem denen o cibilliyetsizi getirmeseydi bunlar olmayacaktı. Şunu bil ki vallahi benim kötü bir niyetim yoktu, sadece sana yardım etmeye çalışıyordum. (...) Dövdüler, evet, hep birlikte tepeme çullanıp haşatımı çıkardılar. Morarmadık etim, kırılmadık kemiğim kalmadı. Dövdükten sonra, bir daha bu işe karışacak olursan çocuğunu şöyle yaparız, karını böyle yaparız diye tehdit de ettiler. O yüzden evine de geledim bir daha (Toptaş, 2019, s. 224).

Son bölümde, Şakir, Güldiyar’ı görmeye gelenlerin sayısının arttığını ve hasılatı arttırmaya karar verdiğini söylediği bir anda, Güldiyar’ın öldüğünü öğrenir. Kızı almaya gelen cenaze aracı, kızı alıp gider. Kahrolan Muzaffer’in Güldiyar’ın yokluğuna bakmaktan başka bir şey elinden gelmez. Hatta kızının cenazesine dahi gidemez. Evde işleri kalmayan Şakir ve adamları, kalabalığın bu kez de Muzaffer’i görmek istediğini öğrenir:

Mustafa’nın yüzü, amansız bir arbededen çıkmış gibi allak bullaktı. Gitmiyorlar, dedi bitkin bir sesle. Evin içine de doluştular, çıkaramadım bir türlü. (...) Tamam tamam, diye bağırdı kalabalığa. İçeri girmek isteyenler isimlerini yazdırsın önce, gruplar hâlinde alacağız. Kalabalık, rahatladı bu sözleri duyunca (Toptaş, 2019, s. 234-235).

Muzaffer, artık kendi başına yemek yiyememekte ve tuvaletini yapamamaktadır. Şakir, Muzaffer’in bakımı için, kalabalığa aralarında Muzaffer’in hısmı olup olmadığını sorar. Muzaffer’in bakımı için Dursun gönüllü olur. Kalabalık bu kez de Muzaffer’in ölümünü beklemektedir.

2.8.1.3. Zaman

Beni Kör Kuyularda romanının ilk beş bölümüne kadar geçen zaman tespit edilebilmektedir. Anlatının ilk bölümü, Güldiyar’ın başından geçen kötü olayın yaşandığı gündür. İkinci bölüm ise, ilk günün devamıdır. Sonrasında, *fakat üçüncü*

haftanın ikinci gününde çıkıp gelen, fötr şapkalı, tıknaz bir adam, sözlerinden ilk günden itibaren on altı gün geçtiği anlaşılır (Toptaş, 2019, s. 37). Yine ikinci bölümde geçen *ertesi gün* ifadesinden, bölüm sonunda da on yedi gün geçtiği tespit edilebilir (Toptaş, 2019, s. 38).

Üçüncü bölüm, Bahriye'nin cenazesinden sonraki iki günü anlatır. Dördüncü bölümde iki kez *ertesi gün* ifadesi kullanılmış ve bununla birlikte *üç hafta sonra* ifadesine de yer verilmiştir. Tüm bu ifadeler, bize zamanın ne kadar ilerlemiş olduğunu gösterir (Toptaş, 2019, s. 73).

Beşinci bölümden sonraki zamanda belirsizlik hâkimdir:

O orada otururken aradan içi çeşitli insanlarla, tıklım tıklım gürültülerle ve itişip kakışmalarla dolu birkaç hafta geçti, sonra bu haftaların peşinden aynı şekilde birkaç hafta daha, birkaç hafta daha geçti ama eve bir türlü alıcı çıkmadı. Derken günlerden bir gün, dokuz on kişilik bir grupla birlikte berber Zahit girdi küçük odanın kapısından (Toptaş, 2019, s. 82).

Yukarıdaki ifadelerle birlikte, zamanın ne kadar geçtiğini hesaplamak artık mümkün değildir. Yine beş ve dokuzuncu bölümler arasında da ne kadar zaman geçtiğini belirleyemeyiz. Bu bölümlerde, günlerden bir gün veya ertesi gün gibi zaman belirteçleri kullanılsa da süreyi tam anlamıyla tespit edemeyiz.

Emine'nin, dokuzuncu bölümde Dursun'a söylediği şu sözler, anlatının başından itibaren uzun bir süre geçtiğini ortaya koyar:

“Üstünden kaç yıl geçti, aynı sözleri tekrarlayıp duruyorsun (Toptaş, 2019, s. 177)” . Emine'nin bu sözleri, izafi zamana da işaret eder. Çünkü zaman, Muzaffer ve Güldiyar için çok ağır ilerlemektedir. Ancak Emine açısından, *üstünden kaç yıl geçti*, şeklinde tanımladığı, hızlı akan bir zaman ifadesi vardır.

Romanın dokuzuncu bölümünden itibaren sonun kadar; öğlen vaktiydi, ertesi gün, bir akşam, aşağı yukarı bir yıl sonra, günlerden bir gün, bir sabah gibi belirsiz zaman belirteçleri kullanılmıştır.

Olay örgüsünün üstüne inşa edildiği belirsizlik, Güldiyar'ın başından neler geçtiğinin anlatılmaması, zaman ögesini de belirsiz bir düzleme oturtmuştur. Çünkü anlatıdaki ifadelerden birkaç yıl geçtiği anlaşılrsa da bu sürenin ne kadar olduğunu belirleyemeyiz.

Romanda geçen tarihsel zamanın ne olduğuna dair, anlatıdaki birtakım ifadelerden fikir yürütülebilir. Anlatıda; cep telefonlarının olması, odun ile ısınmanın yanında yaygın olmasa da elektrik sobasının kullanıldığına değinilmesi; bu zamanın 1990'lı yılların sonuna denk geldiği şeklinde yorumlanabilir.

2.8.1.4. Mekân

Romanda yaşanan olayların geçtiği mekân, Ankara'nın bir gecekondu mahallesidir. Metinde yer alan şu ifadeler, mekânın neresi olduğuna dair bilgi verir:

Gecekonduların arasında gezinen uğultular da perde perde gelip oraya toplantı onlar böyle bakışırken. Toplanınca da insanın başını döndüren derin bir sessizliğe dönüştüler. Ucu bucağı görünmeyen bu sessizliğin içinden etrafi yırtık pırtık seslerle çevrili daracık sokaklar geçti hatta toza toprağa belenmiş iri gözlü çocuklar, seyyar satıcılar, açılıp kapanan kapılar, paslı tenekelerle ve briket duvarlarla kuşatılmış ıssız akşamlar, karanlık avlular ve yıllar geçti (Toptaş, 2019, s. 9).

Üçüncü bölümde, Dursun'un Muzaffer'le birlikte ev aradıkları zamanı anımsadığı şu sözleri, olayın Ankara'da geçtiğini ortaya koyar:

“Kızılay tarafından cayır cayır yanan koyu kırmızı bir rüzgâr eşliğinde, uzun mu uzun, körüklü bir otobüs geldi o sırada, bir iki kez yaylanıp etrafa keskin mazot kokuları saçarak kaldırımın kenarında durdu (Toptaş, 2019, s. 41)”.

Romanda geçen bütün olaylar, Muzaffer'in evi ve evinin avlusunda yaşanır. Mekân, bir şehirdir. Yazar, anlatıda şehir ve köy kıyaslaması yapar. Toptaş'ın öteki eserlerinde de şehir; kaotik, kısıtlayan, kapana kısılmış hissi uyandıran, bireyde kaçış isteğine sebep olan bir unsur olarak karşımıza çıkar. *Beni Kör Kuyularda* romanında da bu anlayışla örtüşen bir tutum görülür. Muzaffer, hep köyünü düşünür ve köyünü düşünerek huzur bulmaya çalışır. Muzaffer'i ayakta tutan tek şey, kızını alıp köye gitme isteğidir. Ona göre, ancak bu şekilde kızını kurtarabilecektir ve kızını alıp köyüne döndüğünde yaşadıkları bütün kötü olaylar son bulacaktır:

“En iyisi köye dönmek kızım, dedi nice sonra, aniden içini çekerek. En iyisi köye dönmek, başka çaremiz yok bizim. Kimsemiz kalmadı bu şehirde (Toptaş, 2019, s. 195)”.

Muzaffer, bu dileğini hiçbir zaman gerçekleştiremez. Güldiyar, şehirde ölür ve Muzaffer de kendi ölümüne bekler.

2.8.1.5. Kişi kadrosu ve özellikleri

Beni Kör Kuyularda romanı, otuz kişiye yakın şahıs kadrosuyla Toptaş'ın kalabalık olarak nitelenebilecek eserlerinden biridir. Şahıs kadrosunun büyük bölümü de *kötü adamlardan* oluşmaktadır. Zaman içinde bu kötü adamlar, isim ve vücut

değiştirse de karakter olarak hep aynı kalırlar. Çekik gözlü adam gider, yerine Nedim gelir, Nedim'in yerine de Şakir gelir. Ama bu farklı insanların hepsi de aynı anlayışa hizmet etmektedir.

Romanın başkahramanı Güldiyar, babasının ayakkabı dükkânına öğle yemeğini götürmek için evden çıkar. Dükkân ile ev arasında başına ne geldiği bilinmeyen Güldiyar, eve döner ve bir daha hiç konuşmaz. Sadece ağlar ve o, ağlarken gözlerinden yaş yerine yaş boyutunda taşlar dökülmeye başlar. Bu durum, insanların ilgisini çeker ve onu merak edip görmek isterler. Bunun için de para öderler. Güldiyar'ın başından ne geçtiği, roman boyunca anlatılmaz. Romanda, kızın karakterine dair de bilgi verilmemiştir. Güldiyar, gözünden dökülen taşlarla insanların seyir malzemesine dönüşmüştür

Roman boyunca başkahramanın yanından ayrılmayan bir diğer karakter, Muzaffer'dir. Muzaffer, Güldiyar'ın babasıdır. Ayakkabı dükkânı olan Muzaffer'in karısı Bahriye'nin, Güldiyar'a söylediği şu sözler, Muzaffer'in karakterine dair bazı ipuçları verir:

“Babanı akli başında biri mi sanıyorsun sen, dedi sonra sitemkâr bir sesle. Neredeyse üç ay oldu bak, makineyi hâlâ tamir ettirmedim. Makine olmayınca biz de eski usule döndük mecburen, görüyorsun işte, ele güne karşı leğende habire çamaşır çitiliyoruz (Toptaş, 2019, s. 9)”.

Bahriye'nin ifadelerine göre; Muzaffer, umursamaz ve sorumluluk sahibi olmayan biridir. Çünkü o, evindeki bozuk çamaşır makinesini elinin darda olduğunu söyleyerek tamir ettirmez ama şarap içmek istediği zaman para bulabilir:

Lakin baban acımıyor, hiç acımıyor o, hiç. Suratı zindan gibi kararıyor makineden söz ettiğimde. Elim dar, diyerek lafi da ağzıma tıkıyor hemen, tek kelime konuşmuyor. Eli darmış güya, peh, o benim külahıma anlatsın onu, külahıma! Sıra kendi içeceği zıkkıma geldi mi eli hiç dar olmuyor nedense, anında, şak diye genişleyiveriyor (Toptaş, 2019, s. 9).

Güldiyar'ın annesi olan Bahriye'nin öngörüsü sağlamdır. Kızını, babasına öğle yemeği götürmesi için yolladığında ona söyledikleri, bunu destekler niteliktedir. Çünkü Güldiyar'a dikkatli olmasını söylerken her gün kaybolup tecavüze uğrayan ve öldürülen kadınlardan bahseder. Bahriye ve Emine arasında samimi bir dostluk vardır. Annesi, Güldiyar'ın başına gelen felâketten on yedi gün sonra aniden ölür. Romanda, ölüm nedeni belirtilmemiştir. Sadece Muzaffer'in gördüğü halüsinasyonlardan birinde, babasının ifadelerine göre üzüntüden ölmüştür:

“Peki, senin iki yakarı bir araya getiren o acar gelinim Bahriye nerede hani? O fukara da üzüntüden öldü, öyle değil mi? (Toptaş, 2019, s. 131)”.

Norm karakter olarak adlandırabileceğimiz Dursun, Muzaffer’in hem arkadaşı hem de komşusudur. Bahriye ölünce Muzaffer’e yardım edebilmek amacıyla yeğeni Cihan’ı ve Rüstem’i çağırır. Ama bu yardım çabası, felâketlerin de başlangıcı olur. Hangi nedenden kaynaklandığı romanda belirtilmese de Rüstem aracılığıyla eve gelen siyah kıyafetli adamlar; Dursun’u Cihan’ı ve son olarak da Rüstem’i devre dışı bırakırlar. Dursun, bu adamlar eve geldikten sonra uzun bir süre Muzaffer’in yanına uğrayamaz. Ancak Nedim ve adamlarının yerine Şakir ve adamları gelince Dursun, Muzaffer’in yanına yeniden uğrar. Dursun’un romanın sonuna kadar Muzaffer’in evine gitmemesi, Nedim ve adamları tarafından hırpalanarak karısı ve çocuğuyla tehdit edilmiş olmasıdır. Polisin bile müdahale etmediği bu olayda; Dursun, cesaretini toplayıp tek başına siyah kıyafetli adamlarla mücadele edemez. Ama Dursun’un yaşadığı vicdan azabı ve suçluluk duygusu o kadar güçlüdür ki başından geçenleri Muzaffer’ anlatır. Romanın sonunda bakıma muhtaç hâle gelen Muzaffer’in bakımını Dursun üstlenir.

Emine, Dursun’un eşidir ve romandaki nadir iyi insanlardan biridir. Komşu olmalarının yanında, Bahriye ve Emine arasında samimi bir dostluk vardır. Bahriye öldüğü hâlde, Emine onun hayalini iki kez görür. Bunlardan ilkinde Emine, Güldiyar’ı görmeye gider ve mutfaklarını temizler. Bu durumdan mutlu olan bir Bahriye hayali görür. İkincisini de anlatının sonunda görür. Siyah kıyafetli adamlar, kalabalığa Muzaffer’in yakını yok mu, diye bağırdığı sırada; Emine, Bahriye’nin Muzaffer’e bakmak isteyen istekli hayalini görür.

Fon karakter özellikleri taşıyan Cevher, romanda klarnetiyle bazen ortaya çıkıp bazen de kaybolan bir karakterdir. O da belirsizlik taşır. Genellikle Muzaffer’in sıkıntısının artıp boğulduğu anlarda beliren Cevher’e, anlatı boyunca ince bir klarnet sesi olarak yer verilir. Güldiyar’a âşık olduğunu söylediği kısım dışında kendisiyle ilgili hiçbir bilgi verilmez.

Fon karakterlerden Berber Zahit, mahallenin en saygın esnaflarındandır. Zahit’in anlatıda geçtiği kısım, Güldiyar’ı görmeye gelen insanlardan para alındığını öğrenmesi ve bunu Muzaffer’in yaptığını sanmasıdır. Bu duruma çok sinirlenen Zahit, bir daha Muzaffer’i ziyarete gelmez.

Toptaş’ın hemen hemen bütün romanlarında yer verdiği, sadece farklı isimler olarak karşımıza çıkan Halil, meczup ve söylediği derin anlamlı sözlerle akılda kalan bir

fon karakterdir. Üç yıl önce, Amsterdam’da sevdiği kadın olan Nergis tarafından terk edilmiştir. Sonra da o anda öldüğünü, hatta Nergis’in onu oraya gömdüğünü söyleyip, ağaçların tepesine çıkarak sürekli dem çeker. Halil, romandaki birkaç iyi karakterden biridir.

Cabir Dayı, Halil’le beraber oturan, hırpani kılıklı biridir. Halil, ona:

“Evin içindeki kızın senin kızın olduğunu biliyorsun değil mi?” diye sorar (Toptaş, 2019, s. 170).

Cabir Dayı’nın bu soruya verdiği tepki, durumu sıra dışı bir hâle sokar:

İhtiyar çakıldı kaldı. Fücceten gidecekti neredeyse. Başını çevirip arkasına bakacakmış gibi oldu ama bakamadı, kararsız bir şekilde, ağır aksak yürümeye devam etti. Sonra döndü birden, kamburunu çıkararak hızla Halil’e doğru koştu. Ne demek istiyorsun sen, diye sordu birkaç adım geriden (Toptaş, 2019, s. 170).

Romanda; yukarıdaki kısım dışında, Güldiyar’ın Cabir Dayı’nın kızı olup olmadığına dair başka bir detaya yer verilmemiştir.

Muzaffer, anlatının sonuna doğru Güldiyar’a şehirde kimsenin kalmadığını söyleyerek yakını. Yalnızca evin bahçesinde Cabir Dayı’ya benzeyen ama üstü başı eskimiş, perişan birini gördüğünü söyler. Sözlerine, Cabir Dayı’nın çok varlıklı olduğu ekleyerek onun böyle bir kılıkla dolaşmayacağını da ilave eder. Başka birini ona benzetmiş olabileceğini düşünür. Romandaki bir diğer belirsizlik durumu, çok zengin olan Cabir Dayı’nın, niçin hırpani kılıklı bir ihtiyar olarak bahçede dolandığıdır.

Güldiyar’ın gözyaşlarından para kazanan siyah elbiseli adamlardan adları belli olanlar şunlardır: Nedim, Şakir, Mustafa, Hakan, İsmail, Sadık.

Romandaki figüratif karakterler: Güldiyar’ın ağabeyi Hüseyin -kayıptır ve kendisinden dört yıldır haber alınmamıştır-, Dursun’un yeğeni Cihan ile onun arkadaşı Rüstem, aksakallı hoca, çekirdekçi, simitçi, olayları seyircilere aktaran Hoparlör, Tekerlekli, Emine ve oğlu Yasin, Güldiyar’ı görmeye gelen Sururi Necipoğulları, şişman hemşire ve doktordur.

2.8.2. Tema

Beni Kör Kuyularda romanı, distopik ve fantastik nitelikler taşıyan bir eserdir. Temalar, romancının diğer anlatılarında ele aldığı temalarla benzerlikler gösterir.

Şehirden kaçış isteği, kuşatılmışlık, yoksulluk, çaresizlik, köye dönüş isteği, yalnızlık; öteki romanlarındaki benzer temalardır.

Romanda ele alınan diğer temalar: yozlaşma, seyircilik, zorbalık, kötülük ve eylemsizliktir.

2.8.2.1. Pasif seyircilik ve kültürel yozlaşma

Yaşadığımız çağda, insanların olayları ve birbirini pasif seyirci konumunda izlediğini görüyoruz. Sadece günlük yaşamda değil, sosyal medya aracılığı ile de bu seyircilik devam etmektedir. Yardıma ihtiyacı olan birine yardım etmek yerine, sadece onu seyredip, hatta bununla da kalmayı fotoğraf veya videosunu kaydetmek kültürel yozlaşmanın bir getirisiidir.

Beni Kör Kuyularda, pasif seyircilerin isteği, gözlerinden yaş yerine yaş büyüklüğünde taşlar akan Güldiyar'ı ağlarken görüp taş dökülme anını görmektir. Hatta o anı göremezlerse olay çıkarırlar, görmek için verdikleri elli lirayı geri isterler.

Güldiyar'ın çektiği acıdan zevk alan kalabalığı tatmin edebilmek için, kızın sırtında bıçakla küçük yaralar açarlar. Çünkü bu bıçak darbeleri, Güldiyar'ın acı çekip ağlamasına sebep olmaktadır. Çektiği acılara dayanamayan Güldiyar, sonunda ölür.

Güldiyar'ı izlemeye gelenler, sanki bir tiyatro ya da sinemaya gidiyormuş havası yaratırlar. İçeriye sırayla, belli bir ücret ve sınırlı bir zaman aralığında alınırlar. Ortam da bu durumu destekler şekilde düzenlenmiştir. Evin önünde simit ve sandviç satanlar vardır. Hatta kızı izlemeye gelen kalabalığı da izleyenler vardır.

Bu olaylara tepki veren tek kişi, genç bir çocuktur. Onun da, şehirdeki çöp kutusundan parçalara ayrılmış cansız bedeni çıkar. Güldiyar'ın evine yalnızca bir defa polis gelir. İçeri girmeyen polisler, kapıda adamlarla samimi bir şekilde konuşup, gülüşerek oradan ayrılırlar.

Pasif seyircilerin seyretmekten duyduğu haz yüzünden Güldiyar acı çekerek ölür. Kızın ölümünden sonra insanlar, bu sefer de Güldiyar'ın ölümü üzerine kendini kaybeden Muzaffer'i izlemek isterler. Güldiyar ölünce siyah kıyafetli adamlar, evi boşaltıp gitmeye karar verir. Ancak pasif seyirci kalabalık bu kararlarından vazgeçerler. Çünkü onlar, Muzaffer'i seyretmek için para verip isim yazdırmaya devam ederler.

İzleme merakının ötesinde insanların kültürel yozlaşmışlığı öyle bir raddeye varmıştır ki hiç kimse Güldiyar'ın niçin ağladığını sorgulamaz. Çünkü insani değerlerini yitirmişlerdir, sadece seyirci kimlikleriyle hayatta var olurlar.

Toptaş, toplumun evrildiği bu kültürel yozlaşmışlığı, *Beni Kör Kuyularda* romanının kurgusunda fantastik bir konu ile ele alma yoluna gitmiştir. Roman, tam anlamıyla bir toplum muhasebesi üzerine kurulmuştur. Anlatının başında, sebebini bilmediğimiz bir kayıp vakası yaşanmıştır. Güldiyar'ın ağabeyi Hüseyin, kayıptır ve nerede olduğunu hiç kimse bilmez. Yine sıradan bir davranış sergileyip, gün içinde babasına yemek götürmek için dışarı çıkan Güldiyar, başından bir felaket geçerek eve döner. Felaketin ne olduğu roman boyunca söylenmese de yozlaşmış toplumsal bir tavır olarak sezdirilir. Bahriye, kızını cümlelerle tembihler:

Git ama dikkatli ol, tamam mı? Televizyon haberlerinde görüyorsun, her gün oğlan çocukları, kız çocukları kayboluyor. Sonra da tecavüze uğrayan bu körpecik çocukların parçalanmış cesetleri bulunuyor sağda solda. Ayrıca biliyorsun, insanların gözleri önünde her Allah'ın günü kadınlar öldürülüyor. Bu yüzden diyorum dikkatli ol diye (Toptaş, 2019, s. 10).

Bahriye'nin peş peşe sıraladığı bu korkunç ihtimallerin hepsi, çağımız toplumunun yozlaşmış kültürünün bir sonucudur. Kaybolan çocukların ve kadınların tecavüze uğrayıp öldürülmesi, faili meçhul kadın ve çocuk cinayetleri günümüzün en büyük sorunudur. Üstüne bir de Güldiyar'ın acısını ticari bir durum hâline getiren adamlar ve onlarla tokalaşıp gülüşen devletin kolluk kuvvetleri, toplumsal yozlaşmışlığın açık örnekleridir. Bu yozlaşmış düzen, bir ailenin dünyadan yok olup gitmesine sebep olur.

2.8.2.2. Eylemsizlik

Beni Kör Kuyularda romanında eylemsizlik durumu oldukça ön planda tutulmuştur. Muzaffer, Güldiyar'ın başına gelen olayı çözmek için yeterince çaba göstermez. Onu önce aksakallı dedeye gösterir, sonra mahallenin kıdemli esnafı Zahit'e gösterir. Ancak doktora götürmek aklına gelmez. Güldiyar'ı doktora götürmesi yönünde çevreden gelen tekinleri de umursamaz. Eyleme geçmek yerine, beklemeyi tercih eder. Bunun yanında, eve gelen siyah giysili adamlara karşı da hiçbir şey yapmaz. Hatta onların getirdiği yemekleri yer ve şarabı da içer. Bu adamların ne sebeple evinde bulduklarını yeterince sorgulamaz. Muzaffer'in bu eylemsiz tavrı, bir bakıma

Güldiyar'ın suistimale uğramasına sebep olur. Bu suistimal neticesinde Güldiyar, acı çekerek ölür.

Romanda, eylemsizlik örneği sergileyen bir başka kişi de Dursun'dur. Muzaffer'in düştüğü durumu; pencereden izlemek dışında herhangi bir müdahalede bulunmayan Dursun, duruma dâhil olmaya çalıştığında da siyah giysili adamlardan şiddet görüp karısı ve çocuğuyla tehdit edilir. Dursun, polislerin eve geldiği gün çok sevinir; olaya müdahale edeceklerini düşünür ama yanılır. Çünkü polisler, Güldiyar'ın değil kapıdaki adamların tarafındadır. Kızın durumunu sorma gereği bile duymayan polisler, kapıdaki simit ve sandviç satan satıcılara bulaşırlar. Sonra da adamlarla vedalaşıp oradan ayrılırlar.

Güldiyar'ı seyreden kalabalık arasında, duruma seyirci kalmayıp ses çıkaran sadece genç bir çocuktur. Kızın durumunda yanlış bir şeyler olduğunu söyleyerek evdeki siyah giysili adamları polise şikâyet edeceğini söyler. Ancak bu gencin parçalara ayrılmış cesedi, şehrin çöpünden çıkar. Bu olay, kızın durumuna müdahale etmek isteyenlere de gözdağı da vermiş olur.

Güldiyar'ı izlemeye gelen kalabalık, kızın niçin ağladığını ve gözlerinden yaş yerine niçin taş döküldüğünü merak etmez, sadece eylemsiz bir şekilde seyrederek. Bu eylemsizlik de Güldiyar'ın ölümüne sebep olur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ESERLERİNİN İNCELENMESİ-ÖYKÜLERİ

3.1. Geçmiş Şimdi Gelecek

3.1.1. Bir Gülüşün Kimliği

3.1.1.1. Bir Gülüşün Kimliği

Kitabın ilk hikâyesi olan “Bir Gülüşün Kimliği”, bir soru cümlesiyle başlar. Yazar, hikâyenin kurgusunu gülme eylemi üzerine inşa etmiştir. Otuz iki yıllık evliliği eşinin ölümüyle noktalanmış bir kadının hayata tutunma çabasını da bu eksende ele alır. Kahraman, hayata tutunurken iç hesaplaşmalarını da okura açar. İç hesaplaşmalarından kaçmak için sürekli bir yerlere, ikinci çaylarına gider. Kahraman, yine bu ikinci çaylarından birinden eve dönerken bir durak geride iner ve aniden gülümser. Bu ani gülümseme, kahramanı mutlu eder. Sonrasında insanları bu gülümsemelerden alıkoyan sebepleri düşünür. Aklına gelen tek sebep, toplum gerçeğidir:

Kendi kendimi gülerken yakalayınca çekindim. Gülücüğümü söndürdüm hemen. Hani, içimizden bir türlü söküp atamadığımız ‘El ne der?’ korkusu işte. Kendi kendine gülene deli demiyorlar mı, deli oluyorum! Gözlerinden pembe buğular saçarak otuz iki dişini gökyüzünün maviliğine batıra batıra gülemeyen binlerce, milyonlarca insanın onca gülüşü nereye gizlediklerini düşündüm o an (Toptaş, 2019, s. 10).

Kahraman kendi çocukluğunu düşünür. Yetişkinlerin onun duruşunu, gülüşünü, davranışlarını nasıl şekillendirdiğini anımsar:

Gülüşlerimi daha çocukluğumda iğdiş ettiler. Ciddi olmayı asık suratlı olmakla eş tutan büyüklerim, ben güldükçe kaşlarını birbirinin üstüne bindirip ters ters baktılar. Salondan mutfığa sekerek gittiğimde bile kulağımı büktüler. Öyle ya, seke seke sekmekte ustalaşacak, yeni figürler yaratacak, büyüyünce de karşılarna zillerini şıkırdatan bir dansöz olarak çıkacaktım onlara göre. Korkardım. Kapı gıcirtısı duyunca hemencecik derleyip toplar, ayak tıptırtısıyla da dişlerimin arkasına bastırırdım gülüşlerimi (Toptaş, 2019, s. 12).

Evine dönen kahraman, yakaladığı bu gülüşü yeniden görebilmek için aynanın karşısına geçer. Ayna metaforu, öyküde *yansıtma* niteliği ile karşımıza çıkar. Kahraman, bu aynada gülüşlerini anımsayabildiği tanıdıklarını düşünür. Bu aşamada ilk olarak eşyle arkadaş olan Nedim Bey'i *hoşça kal* gülüşüyle hatırlar. Nedim Bey'den sonra, aynada Feriha'nın gülüşü belirir. Kahraman için Feriha'nın gülüşü, kıskanılacak bir gülüştür. Çünkü ona göre bu gülüş, şehvetin doruk noktalarında kanat çırpan bir niteliğe sahiptir. Feriha'nın ardından, ölen eşinin gülüşü aynada belirir. Bu gülüş, kahramanın hoşuna gitmez. Eşinin gülüşü, otuz iki yıl süren evliliğin, *telleri tutsak edilmiş bir keman sessizliği* gibidir (Toptaş, 2019, s. 13). Anımsadığı bu gülüşlerden sonra, kendi gülüşüne bakar ve Feriha'nın gülüşünü taklit etmeye çalışır. Bu taklit, başarısız olunca kahraman, tuhaf görüldüğünü düşünerek bu sefer de istemsizce gülümser.

Hikâyede, kahraman adı verilmemiştir. Anlatım, I. tekil kişi üzerinden aktarılmıştır. Kahraman anlatıcı, hem durumları aktaran hem de yönlendirip yaşayan kişidir.

Olay öyküsünden ziyade durum öyküsünün izlerini taşıyan hikâyede; bir durum olan gülme eyleminin toplum ve birey açısından değerlendirmesi ele alınmıştır. Kahraman, bu değerlendirmeyi, kendi yaşamından ve çevresinden hareketle yapar.

Hikâyede, başkişinin haricinde üç karakterin daha özellikleri anlatılır. Bu kişiler, hikâyede, başkişinin anımsadığı nitelikler ölçüsünde yer alırlar. Fon karakter niteliği taşıyan bu kişiler; kahraman anlatıcının eşi, Nedim Bey ve Feriha'dır. Kahramanın ölmüş eşi, anlatıda daha ön plandadır. Feriha ve Nedim ise biraz daha sönük kalır.

Anlatı zamanı, kısa bir zaman diliminden oluşur. Bir ikindi zamanı yaşanmaya başlayan olay örgüsü, aynı zaman içinde döngüsünü tamamlar. Ancak bu zaman, helezonik bir çizgide ilerleyerek geçmiş ve bugün arasında salınır. Kahramanın çocukluğuna, okul yıllarına dönmesi, sonrasında evliliğini anımsaması ve başından geçenleri bugünüyle kıyaslaması; hikâyenin helezonik zamanını oluşturur.

Mekân olarak hikâyenin iki farklı yerde geçtiğini söyleyebiliriz. Bunlardan birincisi, açık mekân olarak adlandırabileceğimiz Feriha'nın evi ve kahramanın evi arasındaki yoldur. Bu mekân, yalnızca kahramanın sokak ortamındaki düşüncelerini yansıtır. Öteki ise kahramanın geçmişe döndüğü ve yalnızlığının betimlendiği kapalı mekân olarak tanımlayabileceğimiz kahramanın evindeki aynadır.

“Bir Gülüşün Kimliği” adlı öyküde, yazar iç monolog yönteminden yararlanmıştır. Cümleler kısa ve genellikle soru yapısı kullanılmıştır. Bu da hikâyeyi, akıcı ve etkili bir üsluba kavuşturmuştur.

3.1.1.2. Çiğdem Yürekli Reşat

“Çiğdem Yürekli Reşat”, kitabın ikinci hikâyesidir. Hikâyenin başkahramanı olan Reşat, belediyede mahalle çöpçüsü olarak çalışmaktadır ve beş ay önce ortada sebep yokken işten çıkarılmıştır. Kahraman, sürekli işten çıkarılış sebebini düşünür. Çünkü bu konuda hiç kimsenin bilgisi yoktur:

“O sordukça da susmakta direnenler çoğalıyor, bütün ilçe sessizliği ezberleyen kocaman bir ağız oluveriyordu. Hani neredeyse, işine yeniden girip giremeyeceğinden çok, işten atılış nedenini merak eder oluştu (Toptaş, 2019, s. 14)”.

Reşat’ın işten çıkarılması ile başlayan *arayış* teması, gelişme bölümünü de şekillendirir. Rüyalarında bile onu işten çıkaran belediye reisi vardır ve rüyalarının kâbusla bitmesine sebep olmaktadır. Yine bir gün uykusundan kâbus görerek uyanan Reşat’a; eşi, kendisine Selim’in mektup gönderdiğini söyler. Selim, bu mektupta Reşat’a iş teklif etmektedir. Teklif edilen iş, araba yıkamadır. Ancak Reşat’ı rahatsız eden bir kısmı vardır bu işin: sahiplenememe duygusu. Reşat’a göre, süpürdüğü sokaklar bir yerlere taşınamaz ve o, uzun uzun bu sokakları seyredebilir. Ancak temizlediği arabaları sahipleri alıp götürecektir, istese de onları uzun uzun seyredecektir. Gönülsüz de olsa Selim’in teklifini kabul eder. Sonrasında ilçeden ayrılırlar.

Hikâye, beş sayfadan oluşur ve sıradan insanların sıradan gibi görünen mevzularını anlatır. Çünkü önemsizmiş gibi düşünülen bu mevzular, o insanların varoluş sebebidir. Reşat’ın işinden çıkarılması ile başlayan hikâye, yeni bir iş bulmasıyla noktalanır.

Hâkim bakış açısıyla kaleme alınan anlatının bazı bölümlerinde anlatıcı, Reşat’ın iç sesi olarak karşımıza çıkar:

“Onun için kirli şeyleri temizlemekten tatlı ne vardı ki? (Toptaş, 2019, s. 17)”.

Hikâyenin kişi kadrosu; Reşat, Reşat'ın eşi, Reşat'ın kızları, Selim, belediye başkanı ve kamyon şoföründen oluşur. Başkişi Reşat, norm karakter özelliği taşıyan ise eşidir. Yine hikâyede, anlatı temasının şekillenmesinde onun diyalogları ön planda tutulmuştur:

İnsan, umudunu insana bağlarmış Reşat. Bakarsın seni geri çağırırlar.

(...)

İş bulabildin mi, diye sorardı. Reşat ellerine baka baka, o gün nerelere gittiğini, kimlere iş sorduğunu, umudunu, umutsuzluğunu, bu ilçeden çekip gitmeleri gerektiğini anlatırdı uzun uzun (Toptaş, 2019, s. 14-15).

Hikâyedeki fon karakterler; Reşat'ın kızları, Selim, belediye başkanı ve kamyon şoförüdür.

Zaman unsuru, hikâyede görece uzun bir periyoda yayılmıştır. Anlatı, Reşat'ın beş aydır iş aradığı bilgisiyle başlar ve yeni bir iş bulup taşınacağı zamana dek uzanır. Hikâyede geniş zaman kipinden yoğunlukla yararlanıldığı görülür.

Mekân unsuru, hikâyede dönüştürücü olması yönüyle ele alınmıştır. Açık mekân özelliği taşıyan sokak, Reşat'ın kendi evinden daha çok sahiplendiği bir yapıdır:

“Sokakları temizlemek böyle değildi oysa. Kimse süpürüp götüremiyordu sokakları. Götüremeyince de Reşat hangi sokağı süpürdüyse gidip ta ucunda duruyor, bir sigara ateşliyor, doya doya bakıyordu ellerinin yarattığı temizliğe (Toptaş, 2019, s. 17)”.

Yazar, anlatımda sıfatlardan sıkça yararlanmıştır. Hikâye boyunca yapılan benzetmeler ve ruhsal betimlemeler, hikâyenin konusuyla paralellik gösterir:

“Böcek kanadı kadar minik, renk gözü kadar canlı bir gülümseme düştü Reşat'ın dudaklarına.

(...)

İki odacık evi toplamak uzun sürmedi. Toplandılar (Toptaş, 2019, s. 17)”.

Anlatımda yararlanılan diyalog cümleleri olay örgüsünün gelişiminde etkili rol oynamıştır. Diyaloglardan, kahramanların sosyal konumlarının ortaya konulmasında da yararlanılmıştır:

“İşimiz hazır, dedi. Niye gitmeyelim, işsiz güçsüz niye dolaşalım bu ilçede? (Toptaş, 2019, s. 18)”.

Üslup özelliği olarak hikâyenin dili yalın, cümleler kısa ve anlaşılırdır. Diyaloglardan yararlanılması, dilin akıcılığına katkı sağlamıştır.

3.1.1.3. *Rüştü Adlı Bir Karınca*

Hikâyede, kendi hâlinde bir esnafın vereceklileri ile olan meselesi anlatılır. Alacaklı olduğu bu kişileri karıncalara benzeten kahraman anlatıcı, bu karıncaları yakalama çabası içindedir:

“Sonra sayfalardaki adlar kıpır kıpır canlanırlar. Kırmızı bir karınca sürüsü gibi dağılışırlar içime. Oramda buramda gezinmeye başlarlar. Ben bir onun ardına düşerim, bir bunun. Yakalamak için koşturur dururum (Toptaş, 2019, s. 19)”.

Kahramanın veresiye defterindeki borçluları yakalama çabası, sonuçsuz kalır. Çünkü bu yakalama hengâmesinde ansızın kalp krizi geçirir. Onu bu hâldeyken hikâyeye de adını veren Rüştü adlı kişi bulur. Kahraman anlatıcının anlatımına göre Rüştü, bir görünüp bir kaybolur. Kendisini Rüştü’nün bulunduğunu Necmettin Efendi’den öğrenince çok şaşırır:

Rüştü adını duyunca şaşırdım. Şaşkınlığım hemen korkuya bıraktı yerini. Korktukça korktum. Korkacak ne var diyeceksiniz. Haklısınız. Çünkü siz Rüştü’nün im olduğunu bilemezsiniz. Ama bizim çarşıdaki herkes bilir onu. Benimkiyle birlikte herkesin veresiye defterinde adı yazılıdır. Memurdur Rüştü. Düşle gerçek arası bir beden kılığında dolaşmaktadır. Bir görünür bir yiter. Kimse onu aradığında bulamaz ama o, kimi arasa şıp diye bulur (Toptaş, 2019, s. 20).

Kahraman, dinlenmesi için getirildiği evde, devamlı olarak kendisine borçlu olan kişileri düşünür. Bu insanların ortak paydası, “memur” olmalarıdır. Kahramana göre, bu kişilerin hepsi, birer karıncadır ve bu karıncaları lideri de Rüştü’dür. Rüştü, onun için bir takıntı hâline gelmiştir. Yatakta dinlenmek için geçirdiği süre boyunca, sürekli alacaklı olduğu kişileri düşünür. Bu kişilerin sadece onun dükkânından değil, çarşıdan atılması gerektiğini düşünür.

Hikâyenin ana teması olan çaresizlik, anlatının sonuna doğru karamsarlığa dönüşür. Hikâyede, tek arzusu kendisine borçlananların borçlarını tahsil etmek olan bir esnafın, bu olayı takıntı hâline getirip hayatında bir tehdit unsuru olarak düşünmesi anlatılır. Borçluların karınca metaforuyla işlendiği hikâyede, bu kişiler sadece olumsuz taraflarıyla yer alır.

Hikâyede, bakış açısı olarak I. tekil kişi anlatımı kullanılmıştır. Anlatıcı, hem olayı yaşar hem de okura nakleder. Diyaloglar dışında, olaylar kahraman-anlatıcının bakış açısıyla sunulur. Anlatıcı, olayları sırasıyla nakletmekten ziyade, daha çok kendi yorumuyla aktarır.

Hikâyede başkahraman haricinde, üç kişi vardır. Adı verilmeyen başkahraman, komşusu Necmettin Efendi ile aynı çarşıda esnaflık yapmaktadır. Bir kart karakter olan Necmettin Efendi'ye, hikâyede tek boyutlu olarak yer verilir. Onun tek özelliği, “yatıştırmak”tır. Norm karakter olan Rüştü, öteki kişilere göre daha ön plandadır. Kahramana göre Rüştü; yalancı, hırsız, utanmaz, üçkâğıtçı ve dolandırıcıdır (Toptaş, 2019, s. 20). Hikâyedeki bir diğer fon karakter; Rüştü gibi memur, yalancı ve düzenbaz olan Abdullah Hepseven'dir. Onun hikâyedeki varlığı, Rüştü'yü desteklemektir.

Zaman olarak hikâye, sıcak bir gün ortasında başlar ve dört günde tamamlanır. Zaman aralıklarının belirgin şekilde verilmediği, genellikle “birden, şimdi, hemen” gibi belirteçlerle ifade edildiği hikâyede, okur son bölümde kahraman tarafından bilgilendirilir. Zaman unsurunun üzerine kurulduğu bu belirsizlik, okurun an kavramına odaklanmasını sağlar.

Mekân tahlillerine yer verilmeyen hikâyede, mekân ögesi yalnızca başkahramanın sosyal yaşamını yansıtan bir “dekor” olarak ele alınmıştır. Kahramanın, tezgâhın arkasında başlayan günü, evde son bulur.

Daha çok durum öyküsü özelliklerini taşıyan “Rüştü Adlı Karınca”nın merkezinde; olay değil, kişi vardır. Hikâyede, sıfatlar yoğun olarak kullanılmıştır:

“Sıcak bir gün ortası, terli bakışlar, akan yol, kırmızı bir karınca sürüsü, düşünce gerçek arası bir beden, görünmez bir el, o hantal bedenim... (Toptaş, 2019, s. 19-20-21)”.

Öyküde merkeze alınan anlatım yöntemi, “iç çözümleme”dir.

3.1.1.4. İçimdeki Orkestra

“İçimdeki Orkestra”, on iki yıldır zamanının tamamını huzurevinde geçiren yaşlı bir adamın yalnızlığını, çaresizliğini ve ümitsizliğini ele almıştır. Hikâyenin girişinde, bir huzurevi, yoğun gözlem gücüyle aktarılır:

Tespihe tane tane dokunacaksın Muhlis Efendi. Dokunma duygusunu tel tel sinirlere aktaracak, sinirlerin de beynine götüreceksin. Yoksa dokunmayı o kadar kolay mı sanıyorsun sen? Hastamızla, sakatımızla hepimiz hasret çekmiyor muyuz dokunmaya, dokunulmaya? Yayırları bozuk yataklardan, kirli çarşaplardan, plastik kaplardan ve beton duvarlardan başka nelere dokunabiliyoruz şurada? (Toptaş, 2019, s. 24).

Dokunma duygusu ile başlayan giriş bölümü, gelişme bölümünde işitme duygusuna geçer. Bu bölümde, insanın iç sesi ve dış sesi arasındaki uyum üzerinde durulur:

“Bir de ses var. Tespih tanelerini birer nota bileceksin Muhsin Efendi.(...) Bu sırada içindeki sesi tespih sesine uydurmamaya özen göstereceksin (Toptaş, 2019, s. 25)”.

Kahramanın bu bilgileri aktarmasından sonra, hikâyede zaman, kahramanın huzurevine gelmeden önceki yıllarına gider. O zamanlar, yaşamında renkler ve sesler hâkimdir ve kahraman, yalnız değildir. Yaşamını; gelini ve torunlarıyla geçiren kahraman, oğlu hapiste olduğu için geçim sıkıntısı çekse de içindeki orkestrayı dinlemektedir.

Kahramana göre, yaşantıların hepsi bir sese karşılık gelmektedir. Mutsuz evliliğini de buna bağlar. Kahramana göre, karısı ona bir ses katamamıştır. Ona göre, insan, yaşamı boyunca pek çok ses edinir. Bu durum, yaşamın çok sesli bir yapıda oluşuyla açıklanabilir. Enstrüman olarak yaşamdaki sesler; gitar, flüt, klarnet, tambur, piyano gibi birçok ses şeklinde çıkacaktır. Ona göre, bu seslerin yitirilmesinin sebebi ise yaşanmışlıklardır. Kendi hayatında, yirmi yıl hapis cezası alan oğlu ve torunları ile babasının evine giden gelini onun seslerini yavaş yavaş yitirmesine sebep olmuştur. Huzurevini sefillik olarak tanımlayan kahraman, burada bütün seslerini yitirir.

Korku ve karamsarlıkla çevrelenen duyguların dönüştürdüğü bir dünyayı ele alan bu hikâyeye, hayatta yalnız ve çaresiz kalan bireyi anlatır.

Hikâyede, I. tekil kişili anlatım kullanılmıştır. Anlatıcı, aynı zamanda olayları yaşayan kişidir.

Hikâyede bir norm karakter olarak karşımıza çıkan Muhlis Efendi, başkahramanın görüşlerini daha rahat sunmasını sağlar. Hikâyenin çoğu yerinde konuşmaz, sadece anlatılanları dinler. Fon karakter olarak değerlendirebileceğimiz kahramanın oğlu, gelini ve torunları ise, kahramanın gözündeki aile yaşantısının karşılığı olarak verilir.

Hikâyede, iki zaman kullanılır. Bunlardan birincisini; bir huzurevinde Muhlis Efendi’yle diyalog kuran kahramanın içinde bulunduğu gerçek zaman, ikincisini ise kahramanın çocukluğuyla başlayan geçmişine yaptığı yolculuk, yani itibari zaman oluşturur. Gerçek zaman, bir günü kapsarken itibari zaman ise geçmişteki anları içerir.

Mekân olarak bir huzurevinin, çoğunlukla olumsuz tarafları ele alınmıştır ve bu mekân, kahramanın iç sesini susturan bir yer olma özelliğine sahiptir:

Sesler azalıyordu artık içimde. Sazımı nerede yitirdiğimi şimdi bile anımsamıyorum. (...) Çalgılarım ben huzurevine geleli daha çok eksiliyor, daha çok. Bedeni eksik, aklı eksik bunca

insanın sefilliğine ortak olmak, yaşamın boyutunu iki üç kilometrekareye indirgemek, dahası acının sürekliliğinde akmak, dağıttı içimdeki orkestrayı. Duvar diplerinde, pencere önlerinde, koridorlarında nefes alıp vermek ses kaynaklarını kuruttu bir bir (Toptaş, 2019, s. 28).

Uzun cümlelerin ve soru cümlelerinin fazla kullanılmasıyla dikkat çeken hikâye, bir sohbet havası içinde kaleme alınmıştır. Soru cümleleri merak unsurunu pekiştirmiş ve okurun ilgisini canlı tutmuştur:

“Sahi Muhlis Efendi, sana içimdeki orkestradan söz etmiş miydin daha önce? Söz etmedim demek? (Toptaş, 2019, s. 25)”.

Hikâyede başvurulan *geriye dönüş* tekniği, kahramanın huzurevi yıllarından öncesini aktarmak istediği kısımlarda karşımıza çıkar.

3.1.1.5. Işığında Gül İzi

“Işığında Gül İzi”, birbiri içinde kurgulanmış iki öyküden oluşur. Bir hastane odasında kendi yalnızlığına alışmış bir vaziyette ölmek isteyen Rafet’in Cezmi’yle aralarındaki konuşmalara dayanır. Öte yandan, öyküyü kaleme alan yazarın, öykü hakkındaki yanılığına da yer verilmiştir.

Çerçeve öykünün özellikleri kullanılan anlatıda iç hikâyeyi, yaşlı ve yalnız bir hâlde ölümü bekleyen Rafet oluşturur:

“İki yataklı hastane odasında tek başına yatıyor, bin yıllık uzağında duran kapıya, yalnızlığını anlata anlata bitiremiyordu. Kimseciği yoktu şu dünyada. Üç yıldır yattığı hastanelere, renkleri kıpır kıpır oynaşan çiçekler şöyle dursun bir diken dalı getireni bile olmamıştı (Toptaş, 2019, s. 30)”.

Rafet böyle yalnızlığına alışmışken Cezmi isminde birini onun odasına yatırır. Cezmi, Rafet’in ölüm arzulayan benliğini yaşama isteğiyle doldurmaya çalışır. Bir gün, odadan çıkan hemşirenin ardından ısıklık çalmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Bunun üzerine Rafet, Cezmi’ye ıslığın nasıl çalındığını öğretir.

Dış hikâyeye ise, yazarın kaleme aldığı bu öyküdeki yanılığısıdır. Yazar, giriş bölümünün sonunda kalemi bırakıp arkasına yaslanır:

“Öykünün burasında, öykücü kalemini bıraktı. Bir sigara ateşleyip yaslandı arkasına. Yazdıklarını okudu. Bundan sonra olacakları bal gibi biliyordu. Rafet, hep ölümü bekleyecekti yatağında (Toptaş, 2019, s. 30)”.

Rafet’i tasvir eden öykü yazarı, hikâyenin sonuna gelindiğinde bir şeylerin kendi tasarladıklarının dışında seyrettiğini görür. Kullanılan bu yapıyla, kurgunun kaderinin

yazarın değil, yazının elinde olduğu vurgusu yapılmıştır. Yazar böyle yaparak bir metnin, kendi yazılış sürecini kurgulamış olur.

Öykü, “çatışma” teması üzerine kurgulanmıştır. Bu çatışma, öykünün içeriğinden ziyade, öykünün yazılmaya başlandığı an ile yazıldığı an arasındaki farklılıkla gerçekleşir.

III. tekil kişi bakış açısıyla kaleme alınan öyküde, Rafet, Cezmi ve öykücü bulunur. Rafet, iç anlatının başkahramanı olarak yalnızlığıyla verilirken ismi verilmeyen öykü yazarı ise dış anlatıdaki başkahraman olarak karşımıza çıkar. Norm karakter özelliği gösteren Cezmi’yi ise, Rafet’le olan diyaloglarıyla tanırız.

Hikâyede zaman, net olarak verilmemiştir. Sadece Rafet’in hastane odasında sürekli ameliyatlara geçen belirsiz zamanı vermiştir.

Mekân, öyküde iki farklı şekilde karşımıza çıkar. Bunlar: iç hikâyenin başlayıp tamamlandığı tek mekân olan hastane odası ve dış hikâyenin tek mekânı olan yazarın çalışma odasıdır. Öyküde hastane odası, ayrıntılı bir biçimde çizilmiş ancak hikâye yazarının bulunduğu mekân, detaylı olarak betimlenmemiştir.

Ruhsal ve fiziksel tasvirlerin uzun cümlelerle aktarıldığı öyküde, çoğunlukla gelecek zaman kipi kullanılmıştır. Bu kip, tasarı cümlelerinin varlığını ortaya koyması bakımından önemlidir.

3.1.1.6. Boz Atlı Hızır

Öykü, duygusal bir çatışma, hayal kırıklığına dönüşen sevinç teması üzerine kurgulanmıştır. Yedi ay boyunca işsiz gezen kahramanın, bir iş bulduğunu düşünmesiyle yaşadığı duygular ve bu durumun ailesi üzerindeki etkilerini anlatılmıştır.

Öykü, başkahramanın eve gelişiyle başlayıp yine evde sonlanır. Başkahramanın ailesi, uzun süre yokluk çeker. Sonunda iş bulan kahraman, kendisine işi bulan Bitlisli Yusuf’u, Hızır olarak adlandırır. Kahramanın çalışacağı iş, en az üç beş ay sürecek mapushane inşaatıdır. Ancak bu durum, karısı ile arasının açılmasına sebep olur.

Hikâyenin giriş bölümünde görülen sevinç, gelişme ve sonuç bölümünde büyük bir hayal kırıklığına dönüşür.

III. tekil kişi ağzından aktarılan öyküde, anlatıcı oldukça etkin bir pozisyonadadır. Anlatıcının öyküde yer yer, öykü karakterlerini de sorguladığını görürüz:

“Gözlerini çevirdi oturanlar. Altı göz, bomboş baktı. Ağızlardan duyamadığı soruyu gözlerden okumaya çalıştı adam. Ama kimsenin bakışını çözemedi. Şaşan kendisiydi şimdi. Sevincinin böyle görmezlikten gelinmesini bir türlü anlayamıyordu (Toptaş, 2019, s. 35)”.

Öyküde norm karakter olarak karşımıza çıkan başkahramanın karısı, hikâyede zıtlık oluşturup başkahramanın hatasını ona gösterebilmek için konumlandırılmıştır. Fon karakterler ise başkişinin çocukları Elif ile Mahmut, hapiste olan Mehmet, işin bulunmasını sağlayan Bitlisli Yusuf ve bir imge olarak karşımıza çıkan Boz Atlı Hızır’dır.

Öyküde, zaman ögesi kısa kullanılmıştır. Akşam vakti evin kapısını açıp sevinçle eve giren başkişi aynı akşam evden çıkıp, koşarak uzaklaşır.

Hikâyede seçilen mekân, bir gecekonudur. Öyküde detaylı betimlenmeyen mekân, yaşanan hikâyenin gidişatına göre şekillenir.

Hikâyede, diyalog cümleleriyle dile hareket kazandırılmış, soru cümleleriyle de merak unsuru canlı tutulmuştur:

“Mapusane inşaatı mı dedin sen, ne var bunda, hani Mehmedimiz nerede, Mehmedimiz, bu nasıl boz atlı Hızır’mış, adamım? (Toptaş, 2019, s. 36-37)”.

Öykünün büyük kısmının üzerine kurulduğu bu diyaloglar, sorgulamalarla metne derinlik kazandırmıştır.

3.1.1.7. Düş Yorgunu

Öyküde, otuz yıldır memurluk yapan Cengiz Bey’in işe gitmek amacıyla sürekli bindiği otobüslerde kurduğu düşler oluşturur. Cengiz Bey’in otobüse adım atmasıyla başlayan öyküde, Cengiz Bey otobüsün içinde boş koltuk arar ama bulamaz. Otobüsün içi, çok sıcaktır ve Cengiz Bey serin bir balkon düşler. Tam o sırada biri, Cengiz Bey’i çağırır ve ona yer verir. Şaşırtıcı olan, kendisine yer veren kişinin, Cengiz Bey’le neredeyse aynı yaşlarda olmasıdır. Koltuğa oturan Cengiz Bey, bu kez de gençliğini düşler.

Otobüste oturduğu koltukta sürekli hayal kuran Cengiz Bey, hikâyenin sonunda olması gerekenden çok daha fazla yorulduğunu fark eder. Onun böyle yorulmasına sebep olan etken, düş yorgunluğudur. Kahramanın, bu yorgunluktan dolayı oturduğu koltuktan kalkmasıyla öykü sonlanır.

“Düş ile gerçek” ilişkisinin farklı açılardan kıyaslanması üzerine kurgulanan öykü, kendi içinde insan hayatı için önem arz eden bir sorgulama da yapar. Öykü, fiziksel yorgunluk ile düş yorgunluğunu kıyaslar.

Öyküde, III. tekil kişi anlatımından yararlanılmıştır:

“Birkaç kez otobüse binmek zorunda kaldığı günlerde bir kuş, bir çiğdem ya da bir kurbağa değil de insan olarak dünyaya geldiğine bin pişman dönüyordu evine (Toptaş, 2019, s. 38)”.

Kişi kadrosu, başkahraman olan Cengiz Bey ve norm karakter konumunda olan, kahramanla aynı yaşlarda olduğu tahmin edilen yaşlı bir adamdan oluşur. Fon karakterler ise, durakta bekleyen yolcular ve otobüsteki gençlerdir.

Öykü, bir gününde kısa bir zaman periyodunda geçer. Cengiz Bey’in geriye dönüşleriyle çeşitlenen hikâyede eylemler, geçmiş zaman kiplerinde çekimlenip tanık olunan bir zaman dilimiyle de okura aktarılır. Öyküde, bir otobüs yolculuğu süresinin algılanandan farklı olabileceği vurgulanır. Bu farklılığın sebebi ise, düşlerin, zaman unsurundan bağımsız oluşudur.

Öyküdeki mekânlar, şunlardır: başkahramanın evi, otobüs durağı, otobüsün içi, balkon, şehrin caddeleri. Bu mekânlardan balkon ve şehrin caddeleri düş ürünüyken ötekiler gerçek mekânlardır. Bu mekânların hepsi, başkahramanın bakış açısıyla vücut bulur.

Öyküde, özetleme ve geriye dönüş tekniklerinden faydalanan yazarın cümleleri kısadır. Diyalogların bulunduğu kısımlarda Cengiz Bey, anlatmaktan çok göstermeyi tercih eder.

3.1.1.8. Bu Kent Köyden Küçük

Öyküde, taşra ile şehir arasındaki farklılığın taşra lehinde sonuçlanması anlatılır. Hikâyede, emekli bir askerin meslek hayatından sonra sivil yaşama “uyum” meselesi ele alınmıştır.

Öykü, başkişisinin çocukluğundan anımsadığı; köyündeki kerpiç evler, dar sokaklar, köpekler, yaşlı insanlar ve babası vardır.

Komutan olduğu yıllarda, erlere verdiği emirlerin şimdi geçerliliği kalmamıştır. Sivil ve emekli yaşamına ayak uydurmaya çalışan başkahraman, bir anda karar vererek, köyüne taşınacaklarını eşine söyler:

“Köye dönüyoruz Nazlı, diyor. Karısı; sessiz, şaşkın (Toptaş, 2019, s. 44)”.

Hazırlıklara başlayıp köye yerleşirler. Öyküde; samimi olan ile sıradan olanın farkı, kent ve taşra yaşamının kıyaslanması üzerinden verilir. Köye yerleşen başkahraman, artık çok mutludur:

“Çıkıyor kapıdan. Kapının önünde durup gökyüzüne bakıyor bir süre. Ne tuhaf, baktıkça bakası geliyor. Gökyüzü öylesine uçsuz, öylesine derin ki şaşırıyor (Toptaş, 2019, s. 44)”.

Köye gelişleriyle birlikte başkahraman, huzur bulur. Çünkü o, köy kahvesine girdiğinde herkes rap diye ayağa kalkar ve onun anlattığı askerlik hikâyelerini dikkatle dinler.

III. tekil kişili anlatımla kaleme alınan öyküde anlatıcı, metnin kimi kısımlarında anlatmaktan ziyade yorumlamayı tercih eder:

“Karısına verse verse kaç emir verebilecek günde, emekli olmasa mıydı yoksa, ama kaçamazdı ki yaşı varacağı yere çoktan varmıştı (Toptaş, 2019, s. 43)”.

Kişi kadrosu olarak başkahraman emekli bir komutandır. Norm karakter olarak da eşi Nazlı verilmiştir. Fon karakterler; başkişinin babası, Bahadır, Öğretmen Kenan ve köyde yaşayan diğer insanlardır.

Zaman unsuru, hikâyede bir süreç şeklinde kurgulanmıştır. Balkonunda oturan başkahraman, hayallere dalmışken bir anda köye taşınmaya karar verir. Üç gün içinde de taşraya taşınırlar. Başkahramanın anımasadığı çocukluğu, öğrencilik yılları, meslek yılları ve emekliliği ise, okuru dört farklı zamana götürür.

Öyküdeki mekân unsuru, kentteki evin balkonu ve taşra olarak iki şekilde karşımıza çıkar. Hayallere daldığı balkonda taşraya taşınma kararı alan kahraman için mekân, dönüştürücü bir işleve sahiptir.

Öykü, bir durum hikâyesi olarak kurgulanmıştır. Hikâyede, olay geçişlerinden çok, durum geçişlerine yer verilir. Bu geçişlerde kullanılan dil, uzun cümleler ve sıfatlarla yüklenmiştir.

3.1.1.9. Şüphesiz Bir Şüpheli

Bir polisiye öykü olan “Şüphesiz Bir Şüpheli”, “şüphe” hastalığına yakalanan sıradan bir memurun psikolojik yıkımını ele almıştır. Necmi'nin her şeyden

şüphelenmesi ile başlayan öyküde bu durum, gittikçe bir paranoyaya dönüşür. Kafasında kurduğu senaryolar, görüntüler ve sesleri tek tek analiz edip birleştiren Necmi, öykü boyunca hep takip edildiğini düşünür.

Hikâyede kendisi takip ettiklerini düşündüğü kişileri; ilk olarak yaşadığı apartmanın altındaki bakkal, daha sonra daire müdürü, oradan Himmet Efendi, hatta karısı kılığına girmiş bir polis olarak karısının dahi olabileceği yönünde kafasında kurar. Niçin takip edildiğini merak eden Necmi, kendisini takip eden kişiye söyleyeceği sözleri de kafasında şekillendirir:

Ne istiyorsun benden, diye çıkışıyorum. Utanmıyor musun beni izlemeye ha? Etliye karışmam, sütlüye karışmam. Hangi partinin üye kayıt defterinde adımdı gördün, hangi örgüte selam verdiğimi duydun benim? Hangi kanunun kuyruğuna basmış, hangi yolsuzluğun diliminden kapmışım, söylesene (Toptaş, 2019, s. 48).

Necmi'nin kendi kendine sorduğu sorularla paranoyaklığı iyice derinleşir. İç monologlarla ortaya konan bu durum, Necmi'nin vardığı noktayı gözler önüne serer:

“Yoksa ben önemli biriyim de farkında mı değilim? Kendimden bile gizlenen kimliğim nedir? Ceplerimde, ceketimin astarında, ayakkabılarımın tabanında bir şey mi taşıyorum acaba? Ya da yalnızca yürüyüşümle, yalnızca bakışımla ben bir mesaj mıyım? (Toptaş, 2019, s. 50)”.

Öyküde, “güvensizlik” teması ön plandadır. Bir şüphe ile başlayıp paranoya hastalığına yakalanan kahramanın yaşadığı evreler, aşama aşama okura sunulmuştur.

Öyküde, I. tekil kişili anlatım kullanılmıştır. Kahramanın anlatıcının perspektifinden durumlar aktarılmıştır. Hikâyede, on farklı tarih ve bölüm vardır. Ancak her bölümde, sadece tek bir anlatıcı ve tek bir bakış açısına yer verilmiştir.

Kişi kadrosu olarak Necmi, hikâyenin başkahramanıdır. Kart karakter olarak da mahalle bakkalı, Necmi'nin karısı ile oğlu ve daire müdürü sayılabilir. Öyküde fon karakter özelliği gösteren kişi, Himmet Efendi'dir.

Zaman ögesi, öyküde net bir şekilde ifade edilmiştir. Öyküde birbirinden farklı on zaman diliminin yer alır. Öykü, 2 Temmuz 1983 tarihiyle başlar ve 19 Ekim 1983 tarihiyle de sonlanır. Hikâyenin başı ve sonu arasında, neredeyse 3,5 aylık bir zaman dilimi geçer.

Öykü, mekân olarak ev, iş yeri, apartmanın altındaki bakkal ve mahalle arasında geçer. Anlatıda, mekân ögesi detaylı olarak betimlenmez; amaç, mekânı bir atmosfer oluşturmak için kullanmaktır.

Öyküde, sıkça kullanılan iç monologlar bireyi ön plana çıkarmada etkin rol oynamıştır. Dilde yararlanılan kısa cümleler, öykünün akıcı bir şekilde ilerlemesini sağlamıştır. Hikâyede, soru cümleleriyle merak unsuru canlı tutulurken ünlem cümleleriyle paranoya hâline vurgu yapılmıştır.

3.1.1.10. *Acıya Demir Atmak*

Öyküde, anne ile oğul ilişkisi üzerinden “fedakârlık” teması ele alınmıştır. Öyküde, gözleri ile ellerini bir kazada yitiren bir oğul ve annesini merkezine alır.

Hikâyeye, gözleri ile ellerini yitirmiş kırk yaşlarında bir Cemil ile annesinin sokakta yürürken dinlenmek için bir beton üzerine oturmaları ve annesinin Cemil’e simit almasıyla başlar. Cemil, betonda annesini beklerken kazanın olduğu zamana gider:

Motoru durdurdu sonra. Tekne, yumuşak dalgaların koynunda nazlı nazlı salınıyordu şimdi. Her şeyi hazırdı Cemil’in; boş kasaları, şişeleri, dinamitleri, fitilleri... Az sonra balıkları tepe tepe dolduracaktı kasalara. (...) Çakmağını çıkardı cebinden. Fitile doğru uzattı alevi. Deniz gökyüzü oluverdi birden, gökyüzü deniz. Maviler çıldırıp çıldırıp sarıldılar birbirlerine. Sonra... Sonrası bir zindandı. Cemil, bir mezarın içinde uyandı (Toptaş, 2019, s. 54-55).

Simidi alıp gelen anne, oğluna parça parça vermeye başlar. Tek simide parası yettiği için, kendisi de yiyormuş gibi boş ağzını şapırdatan anne, oğlu simidi bitirinceye dek bu davranışını sürdürür.

Öyküde, III. tekil kişili anlatım kullanılmıştır.

Şahıs kadrosunda geçimini balıkçılıkla sağlayan Cemil, başkahramandır. Oğlunun mutluluğu için her türlü fedakârlığı yapan annesi ise norm karakter olarak karşımıza çıkar. Öyküde, Cemil’in düşlerini anlattığı ve bazen de dertleştiği Cevat adlı martı, fon karakterdir.

Zaman olarak bir yıllık bir zaman dilimini kapsayan hikâyede, iki zaman kullanılmıştır. Birincisi, yaşanan olaydan sonraki yılın anlatıldığı zaman, diğeri ise Cemil’in gözleri ile kollarını yitirdiği günün aktarıldığı zamandır.

Mekân olarak da iki farklı yer kullanılmıştır. İlk mekân, caddedir. İkinci mekân ise, olayın meydana geldiği deniz ve teknedir. Detaylı tasviri yapılmayan caddeye nazaran deniz, ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir:

“Gözkapaklarının ardındaki karanlığın içinde ak köpüklü dalgalar hışırdadı önce. Yosunlu taşların üstünden aşır aşır serildiler kumların bağına. Güneş altın bulutu

gibi tozu yordu. (...) Cemil, uzaklara, denizin gökle birleştiği çizgiye, baktı bir süre (Toptaş, 2019, s. 54)”.

Durum öyküsünün özelliklerini gördüğümüz anlatıda kullanılan dil, yalın ve günlük konuşma dilinin canlılığını taşır.

3.1.1.11. Yeryüzünde Bir Kerem

Öykü, bir matbaada işçi olarak çalışan Kerem’in, karnını doyuramadığı için, kurduğu küçük düşlerini sorgulamasını ele almıştır.

Eşinin evde yiyecek bir şey kalmadığını ve aç olduğunu söylemesiyle başlayan öyküde Kerem, İlyas Usta’sına kendisine para vermesini söylemeyi düşünür. Ancak ondan aldığı cevap, kendisine para veremeyeceği yönündedir.

Öykü, “umutsuzluk” temasının çevrelediği bir içerik üzerine kurulmuştur. Yaşadıkları sebebiyle umudunu yitiren birey, önce ailesiyle sonra da toplumla birtakım sorunlar yaşamaya başlar. Bazen bir yabancılaşma şeklinde sonuçlanan bu durum, Kerem için de aynı biçimde sonuçlanır. Kerem’in öykü boyunca eşiyle, kendisiyle ve toplumla olan ilişkisi; bir yabancılaşmaya evrilir.

Birinci tekil kişili anlatımla kaleme alınan öyküde, olaylar kahraman anlatıcının perspektifinden sunulur. Hem olayları yaşayan hem de aktaran Kerem, tek yönlü bir bakış açısına sahiptir.

Şahıs kadrosunda Kerem, başkahraman olarak karşımıza çıkar. İçerik kapanık bir karakteri olan Kerem, insanlarla iletişime geçtiği anlarda şaşkınlığını saklayamaz. Kerem’in ustası İlyas Usta ise, tezatlık oluşturma işlevi yüklenmiş bir norm karakterdir. Öyküdeki fon karakterler; Kerem’in karısı, Avukat Cezmi Bey ve Çaycı Ali’dir.

Zaman unsuru, öyküde bir günlük süreci kapsar. Başkahraman, sabah, işe gitmek için evden çıkar ve çarşıda gezerken Çaycı Ali ile kurduğu diyalogla öykü sonlanır. Hikâyedeki zaman geçişlerinin oldukça yavaştır ve bu durum da “an”ların ön plana çıkmasını sağlar. İçerik monologların kullanıldığı bölümlerde, bu an geçişleri bazen durma raddesine gelir.

Öyküde üç farklı mekân kullanılmıştır. Bu mekânlardan ev ve iş yeri, basık ve rahatsız edici nitelikler taşıyan mekânlar; cadde, Babadağlılar İşhanı’nın bulunduğu çarşı ise, ferah ve rahatlatıcı mekân özelliği taşır yer alır.

Öyküde, iç monolog ve diyaloglardan yararlanılmıştır. Kahraman, anlatıdaki yoğunluğu iç monologla sağlar:

“Durdum birden. Peki, şimdi niye başımı önüme eğerek yürüyordum yine? Şu ağaçları, şu gökyüzünü, şu insanları neden görmeden geçip gidiyordum? (Toptaş, 2019, s. 58)”.

Hikâyedeki gerilimin okura aktarılmasındaysa diyaloglar kullanılmıştır:

“Sabahtan bu yana karım vardı içimde. Bir değil, iki değil, ikide bir ellerini açarak, evde yiyecek bir şey yok. Çantana ne koyayım, diyordu. (...) Lâ havle... Biz matbaamızda para mı basıyoruz oğlum Kerem? (Toptaş, 2019, s. 57)”.

3.1.1.12. Ah Minik Kuşum

Öykü, başkahramanın beş yıl aradan sonra arkadaşı Meltem’e içini döktüğü bir mektubu merkezine almıştır. Çerçeve öykü şeklinde kurgulanan anlatıda; dış hikâyeyi, mektubun yazılmaya başlandığı an ile tamamlandığı an arasındaki durumlar oluşturur. İç hikâye ise, evliliğini değerlendiren başkahramanın, bu evliliğe yaklaşımı ele alınmıştır.

Öykü, bir mektubun satırlarıyla başlar. Başkahraman beş yıl aradan sonra, arkadaşı Meltem’e bir mektup yazar. Bu mektup, daha çok bir dertleşme aracıdır. Mektupta eşi Hakan ile olan evliliğini ve bu evlilikten dünyaya gelen Göksen adlı çocuğunu anlatır.

Evliliğin ilk zamanları ve son zamanları arasında oldukça büyük farklılıklar olduğunu ifade eden başkahraman, bu evliliğin yalnızca olumsuz yanlarını anlatır. Eşine karşı nefret duyan başkahraman; onun fiziksel, ruhsal ve davranış özelliklerinin hepsinin sıkıntılı olduğunu yazar. Evliliği bir sorun olarak ele alan başkahraman, oğlu Göksen’in kendisini bir nebze rahatlattığını; onu gördüğünde mutlu olduğunu anlatır.

Öyküde mutsuz bir evliliğin sebep olduğu umutsuzluk teması, baskındır.

Hikâye, I. tekil kişi anlatımıyla kaleme alınmıştır. Öyküde tek bir anlatıcı olduğu için, olay ve durumlar, tek taraflı aktarılmıştır.

Şahıs kadrosunda başkahraman, mektubu kaleme alan kişidir ve adı verilmemiştir. Norm karakter başkahramanın eşi Hakan, fon karakter olarak da başkahramanın oğlu olan Göksen, başkahramanın mektup yazdığı Meltem ve üçüncü katta oturan Göksen adlı öğrenci sayılabilir. Bu kişiler içinde kişilik özellikleriyle ilgili

bilgi sahibi olduğumuz tek kişi, Hakan'dır. O da yaşantıdan çok düşüncelerle vücut bulur. Başkahramanın anlatımıyla, kişilik olarak kendisinin tezadı bir yapıda sunulur.

Öyküde kullanılan zaman, iki farklı biçimde kurgulanmıştır. İlki, mektubun yazılmaya başlanıp yazımı devam eden dış zaman, ikincisi ise mektubun konusu gereği ortaya çıkan ve bir zaman sarkacı yaratan iç zamandır.

Öyküde mekân, ev olarak çizilmiş ve başkişinin hislerini yansıtan, kapalı ve sıkıntılı bir yapıyla tasarlanmıştır.

Öyküde; aslında bir iletişim işlevi gören mektubun, öykünün kurgulanmasında bir anlatım yöntemi gibi kullanılmış olması, dikkat çekicidir. Yapısı gereği; kişilerin hislerini, fikirlerini, itiraf ve arzularını dile getirmede kolaylık sağlayan bu teknikle kahraman anlatıcı, iç dünyasını rahatça ifade etmiştir.

3.1.2. Yoklar Fısıltısı

3.1.2.1. Ak Saçlı Çılgındılar

Kitabın ikinci bölümünün ilk hikâyesi olarak karşımıza çıkan “Ak Saçlı Çılgındılar”, duyuların sınırların aşan imge ve metaforlarla zenginleştirilmiştir. Hikâyede, “aşk” temasının imkân ve imkânsızlığı arasındaki soyut boyut ele alınmıştır.

Öykü, bir hikâyede profesör olduğunu söyleyen bir kişinin sözleriyle başlar. Kahraman, geleceğini pul albümlerine ve televizyondaki yayınlara adamıştır. Tek hayali de eşinden gizlice bir gün Anıl'la sevişebilmektir.

Anıl'ın bir öykü kahramanı olarak farklı bir hikâyeye geçtiğini söyleyen başkahraman, kendisi de yaşama tehlikesini atlatıp bu öyküye geldiğini söyler. Öykünün başında profesör olduğunu söyleyen kahraman, gelişme bölümünde genç bir park bekçisine dönüşür. Bu anlatıda, kahramanın eşi, kocasının Anıl'ı sevdiğini biliyordur.

Öykü, I. tekil kişi anlatımı ile kaleme alınmıştır. Kahraman anlatıcı pozisyonundaki profesör, çok katmanlı bir yapıya sahip olan öykünün, ilk ağızdan tanığı ve yönlendiricisidir.

Şahıs kadrosunda; başkahraman olarak profesör, norm karakter olarak Anıl ve fon karakter olarak da profesörün eşi, parktaki gençler, yaşlılar ve ev hanımları yer alır.

Zaman, öyküde çok boyutlu bir yapıda kurgulanmıştır. Anlatının gerçekleştiği zaman ile ve anlatma zamanı farklıdır. Buna içerikte gerçekleşen değişim, sebep olur:

Sigaramı söndürdüm. Yüreğim hızlı hızlı çarpıyordu. Bakışlarım zamandı sanki, mekândı; her kirpik kırpışmada bir yılı bitirip ötekini başlatıyordum. On beş yirmi yılı birkaç dakikada yaşatmışım onlara; otuz beşinde; oturdukları bankta şimdi ellisine merdiven dayamış iki ihtiyardılar ve bitmiş bir öpüşmenin titreşimlerini bile taşıyamayacak kadar yorulmuşlardı (Toptaş, 2019, s. 75).

Mekân unsuru, öykü için önem arz etmeyen bir konumdur. Mekân olarak geçen ev, park ve hapishanede gelişen olaylardaki bu mekânların her biri, birer zaman olacaktır.

Durum hikâyesinin özelliklerini taşıyan bu öyküde geriye dönüş, iç monolog, bilinç akışı gibi tekniklerden yararlanılmıştır. Bu teknikler, öykü dilinin içeriğin önüne geçmesini sağlamıştır.

3.1.2.2. Çağrı

“Çağrı”da, nasıl tamamlanacağı tahmin edilemeyen bir hikâyenin izleri aranır. Berber koltuğuna oturan başkahraman; berberin, kendisinin yazmadığı bir hikâyede olduğu detayını paylaşır. Berber, kendi yaşam hikâyesini ona anlatmaya başlar. Başkahraman, bu hikâyenin tamamlanamayabileceği olasılığının da altını çizer.

Berber dükkânından çıkan başkahraman, kalabalık ve gürültülü bir caddeyi geçip bir çocuk parkına gelir. Kahraman bu parkta bir banka oturur ve yaşamdaki gecikmişliğiyle yaşlılığını düşünmeye başlar. Bu esnada karşısına biri oturur. İkisi tanışmaktadır ve yan yana otururlar. Uzun bir süredir görüşmedikleri anlaşılın bu iki kişi, konuşmadan bir anda ayağa kalkarlar. Başkahraman bu duru bir hayal olarak yorumlar ve hayalle gerçek olanın ayrımını yapamadığını fark eder:

“Yoksa ben mi düş görüyorum dedim kendi kendime. Belki de üçüncü bir kişi düş görüyordu ve biz o düşün içinde iki düş insanıydık.”

Başkahramanın takip ettiği bu iki kişi, tek taraflı bir diyalog içinde Bakırcılar Sokağı’nda yürürler. Başkahraman, nereye gittiklerini bilmez ve yalnızca eski dostunun sohbet etmesini ister. Bir müddet sonra başkahraman bir gerçekliğin acı veren tarafını anımsar; arkadaşı, sağırdır. Yürüye yürüye arkadaşının evine varırlar. Evde tavandan sarkan örümcek ağları vardır ve her yer, tozla kaplıdır. Burada bir süre işaret diliyle konuşan iki arkadaş, sonra sadece gözleriyle iletişim kurmaya çalışırlar.

Kapı kolunu iten başkahraman, anahtar deliğinden sızan bir gecikmişlik kokusu alır. Yanında olan arkadaşı, bir anda kaybolur ve onun, aslında evin içinde olduğunu

görür. Olayı anlamlandıramaz ve örümcek ağlarını geçerek girebildiği salonda, arkadaşının tavandan sarkıtılmış bir iple sallandığını görür:

“Salon bomboştu. Ağları elimle aralayarak içeridekinin yüzüne dikkatle baktım. Kaç aydır gelmeni bekliyordum, der gibiydi. Geldim işte, demek geçti içimden. Diyemedim, konuşmak anlamsızdı (Toptaş, 2019: 83)”.

Öykü, sıradan insanların olumsuz durumlar karşısında içine düştüğü “umutsuzluk” ve “kaçış” temalarını merkezine alır. Öyküde, yaşamın yazılmamış öykülerle dolu olduğuna vurgu yapılır.

Öyküde, I. tekil kişili anlatım kullanılmıştır. Anlatıcı, aynı zamanda olayları yaşayan kişidir.

Şahıs kadrosunda başkahraman, aynı zamanda kahraman anlatıcıdır. Kart karakter özelliği gösteren berber ve norm karakter olarak da başkahramanın eski dostu verilmiştir.

Öyküde kurgulanan zaman, kısadır. Berberden çıkan başkahramanın, bir günlük yaşamı anlatılmıştır. Öyküdeki zaman vurgusu, daha çok geçmiş üzerindedir. Bu açıdan zaman öyküde bir yitirilmişliğin, geç kalınmışlığın ve bir iç hesaplaşmanın öznesi olarak yer alır.

Öyküde mekân iki şekilde karşımıza çıkar. Bunlardan birincisi, geniş mekân olarak adlandırabileceğimiz berber dükkânı, cadde, sokak ve parktır. Diğer ise kapalı ve dar mekan özelliği gösteren apartman ve başkahramanın arkadaşının evidir.

Öyküde, özetleme yöntemin in yanında diyaloglara da yer vermiştir. Sıfatları yoğun kullanılması ve cümlelerin daha kısa tutulması, öykünün dilinin akıcı olmasını sağlamıştır.

3.1.2.3. Kum Fısıltısı

Bir yolculuğun öyküsü olan “Kum Fısıltısı”nda üç arkadaşın ceplerinden küçük hesapların sarktığı insanların arasında bir yolculuk yapıp sonrasında araçtan inmeleri ve yürümeye karar vermeleri anlatılır.

Karanlıkta yapılan bu yürüyüş, sonraki gün öğle vakti bir çölde sürer. Bu çölde nerede olduklarını ya da nereye gittiklerini bilmeden günlerce yürürler. Bu yürüyüş, yeşili ve suyu bulana dek sürer.

Umutsuzluk içinde sonlanan bu yürüyüş sürecinde, kahramanlar ellerinde bir avuç kumla kalır. Onlara gör gerçek düş, çöl değildir; o, anılardan beslenen bir “su” düşüdür.

Yolculuklarını sürdüren üç arkadaş, insan elinin sıcaklığına sahip büyükçe bir taş yapıya ulaşırlar. Üç arkadaş, buranın bir han olabileceği yorumunu yaparlar. Öykünün sonunda, üç kahramanın aslında bir film çekim stüdyosunda olduğu anlaşılır:

“Hazır mısın, diye sordu yanımdaki (Toptaş, 2019, s. 93)”.

Birinci tekil kişili anlatımla kaleme alınan öyküde; olaylar ve durumlar, tek bir anlatıcının bakış açısıyla okura ulaşır. Anlatıda, anlatmadan ziyade gösterme amacını ön plana alınmıştır, Bu sebeple, gözleme dayalı ifadelerin çokluğu, dikkat çeker.

Şahıs kadrosunu; adı belirtilmeyen başkahraman, norm karakter olarak başkahramanla aynı yolculuğa çıkan iki arkadaş, fon karakter olarak da yolcular, sürücü, yönetmen ve handa görülen yeşil gözlü kız oluşturur.

Zaman, öyküde tek boyutlu bir çizgide ilerler. Hikâyede, geçmişin bir hesaplaşma aracı olarak görülmesi; zamanın sorgulama aracı olarak kullanılmasına da olanak tanımıştır:

“Geçmiş olan her şeyi eksik görmeye hazırlamıştı bizi geçmiş (Toptaş, 2019, s. 92)”.

Öyküde mekân ögesi, uçsuz bucaksız bir çöldür. Kum taneleri ve dağlarıyla var olan bu çöl, anlatının sonunda uzun bir yolculuğun sonlandığı bir hana evrilir. Han, oldukça detaylı bir şekilde betimlenmiştir:

İnsan elinin sıcaklığını taşıyan duvarların gölgesine girince yalnızlığımız azaldı. Demir kapıya baktık uzun süre. Kabartma çiçeklere, defne yapraklarına, çift başlı kuşlara, paslı gaga uçlarına, her yıl bir boğum daha uzuyormuş gibi duran geyik boynuzlarına. Cırıltıyı ardımızda sürükleyerek duvarlara yaklaştık sonra, yanak yanağa vermiş, kocaman, kaymak beyazlığındaki taşları inceledik (Toptaş, 2019, s. 90-91).

Öyküde, benzetme ve kişileştirmelerden yoğun olarak yararlanılmıştır. Dilde, imgelerin hâkim olduğu uzun cümlelere yer verilmiştir. Bu durum, metinde belirsiz ve kapalı bir anlama sebep olmuştur:

Bir sabah, kuşsuz gökyüzünün çöle baka baka sapsarı kesildiği bir sabah, duraksadık. Ufuk kamburlaşmıştı. Yaklaştıkça çizgileri titreşen bir karaltı çıktı ortaya.(...) Belki gördüğümüz karaltı serüvenimizi bitiren upuzun bir ünlem miydi, gökyüzünden fırlatılmış, burnu kumlara gömülü gizemli bir ünlem imi! Yanına varır varmaz tükenecektik biz, o, ünlem imi olmaktan çıkarak bir noktalı virgüle dönüşecekti tükenişimizin önünde, biz bu yanında kalacaktık, herkes öteki yanında (Toptaş, 2019, s. 90).

3.1.2.4. Bir Dünyanın Akşam Resmi

Öyküde sıradan bir memurun sıradan olanı, sıra dışı olana çevirme arzusunun reddedilişi ele alınmıştır. Bütün hayatı; hesaplar, ütülü gömlekler, kravatlar ve rakamlardan oluşan bu sıradan memurun, bu sıradanlığı yıkma mücadelesinde başından geçenler, “yabancılaşma” teması merkeze alınarak anlatılır. Hikâye, başkahramanın bir iş çıkışı, bir kaldırımda liseli arkadaşıyla karşılaşması ile başlar. Bu karşılaşmayla lise zamanlarına giden başkahraman, arkadaşını evine davet eder. Daveti kabul eden arkadaşını eve getiren kahraman, sonrasında ailesinin bu daveti, büyük bir sorun hâline getirdiklerini görür. Kaynanası ve eşinin dayısı, başkahramanın onlardan onay almadan kimseyi eve davet edemeyeceğini söylerler. Hatta bu olayı, başkahramanın annesine şikâyet ederek duyururlar:

Dayım, benden ‘ikrar’ bekleyen gözlerini kaşlarının altında ve tütün dumanının ardında bir süre gizledikten sonra burnundan öfke damlata damlata, sesini de ikide bir yüreğime tabanca gibi doğrultarak beni, bana anlatmaya başlayacaktı. İşim vardı, aşım vardı, eşim vardı daha ne istiyordum? Rahat batıyor muydu bana, kitap taşıyan arkadaşlar da neyin nesiydi? (...) Giderlerken annem, dayının sözleri kulağına küpe olsun diyecekti. Terminale vardığımızda yüreğinde sakladığı en ağır küpeyi de kendisi takacaktı kulağıma; yuvanı bozma oğlum, konuk getirme evine (Toptaş, 2019, s. 96-97).

Bir gecelik konukluğun, nasıl böylesine bir soruna dönüştüğünü şaşkınlıkla düşünen başkahraman, aynı evde yaşadığı insanlarla çok derin fikir ayrılıkları olduğunu görür.

Öykü, I. tekil kişili anlatımla kaleme alınmıştır. Öyküde başkişi, hem olayları yaşayan hem de aktaran kişi konumundadır.

Şahıs kadrosunda; adı verilmeyen başkahraman, kart karakter olarak başkişinin karısı, annesi ile dayısı, norm karakter olarak başkişinin evine davet ettiği arkadaşı Mehmet, fon karakter olarak da mahalle bakkalı ve başkişinin oğlu bulunur. Öykü kişileri, gerçek hayatta karşımıza çıkabilecek sıradan insanlardır. Bu yönüyle, öykünün gerçeklik vurgusuna dikkat çektiği düşünülebilir.

Hikâye zamanı başkişinin işten çıkıp, arkadaşını alarak evine getirmesi ve aynı günün sabahında da uğurlaması ile noktalanır son bulur. Zaman, öyküde hep ileri akar.

Öyküde mekân unsuru, geniş ve dar olma özelliğiyle karşımıza çıkar. Geniş ve açık mekân olan cadde, dar ve kapalı olan da başkişinin evidir.

Öyküde yararlanılan iç monologlarla olay akışları sıklıkla kesilir. Bu durum, öyküdeki olaylara değil ama fikrî altyapının oluşmasına katkı sağlamıştır.

3.1.2.5. Savrulan Etek Balesi

Öykü, eşyanın gözün görmediği tarafını görünür hâle getirme çabası üzerine kurulmuştur. Başkahraman, kozalaklar ve havadaki incecik bir flüt sesiyle dağ yolundan inerek yolculuğuna başlar. Yanında bir torba taşıyan başkahraman, torbanın kendisine dedesinden ya da babasından kaldığını düşünür. Bu düşünceler, onda eşyanın farklı hisler oluşturduğunu ortaya koyar. Dağ başındayken nereden geldiğini bilmediği o incecik flüt sesini bir daha duyabilmek için kasetçaları açar. Sunucu, kasetçalardan “Savrulan Etek Balesi” adlı eseri anons geçer. Bu müzik, ona ninesini anımsatır. Bu müzik, yolculuğunun başında gördüğü dağ unsurları silikleştirip yerine Madrid kırlarını getirir ve onu farklı bir dünyaya götürür. Kasetçalarda müzik çalarken başkahraman, ayak sesleri işitir. Sokakta, çocuğu ve fırfırlı eteğiyle oturan bir kadın görür. Kahraman, kadının dileneceğini düşünür. Her şeyin bir yanılısama olabileceği ihtimalini düşünen kahraman, birden sokakta, bir kadın daha görür. Bu kadın, suskun bir biçimde uzun bir süre kahramana bakar. Kasetçalarıyla oturduğu yerden kalkan kahramana, dilenci olduğunu düşündüğü kadın, dönüp onu tanıdığını söyler. Kahraman, kapılara baka baka yürür; bu esnada kadınlar da onunla birlikte yürümektedir. Altı numaralı kapının ziline basınca eşikte bir kadın belirir. Kahramanı görmeyen bu kadın, susan kadının neden sustuğunu merak eder. Öykünün sonunda, çok hızlı bir değişim yaşayan her şey ve eşik duran kadının sözleri, öyküyü sonlandırır:

Karlar yağdı sokağa, seller aktı, evler yıkılıp evler yapıldı, badem ağaçlarıyla birlikte büyüdü çocuklar, parklar açıldı trampet sesleriyle, kumarevleri park çiçekleriyle, telefon kulübeleri geldi ardından, motor uğultuları, satıcı sesleri v eşikteki kadın derin bir iç çekerek, demek o dönmedi, dedi (Toptaş, 2019, s. 106).

Öykü, I. tekil kişili anlatım ile kaleme alınmıştır. Kahraman, aynı zamanda gözlem yapan ve durumlarla olayları aktaran kişi konumundadır.

Şahıs kadrosunda; adı verilmeyen başkahraman dışında, kart karakter olarak niteleyebileceğimiz çocuğuyla kaldırımında oturan firfırlı etekli kadın, derinliğiyle kaldırımında susan kadın ve kapı eşiğindeki kadın yer alır.

Öyküde zaman; ani geçişler, karmaşık dönüşümler ve belirsiz bir tasarımla sunulur:

“Aradan kaç gün geçti bilmiyorum, yıllarca bakıştılar, karlar yağdı sokağa, seller aktı, evler yıkılıp evler yapıldı, badem ağaçlarıyla büyüdü çocuklar (Toptaş, 2019, s. 105-106)”.

Öyküdeki mekân, tek boyutlu olarak ele alınmıştır. Açık ve geniş olmasıyla betimlenen mekân, detaylı bir biçimde tasvir edilir:

Çamların arasından, uğulduyorlar ve kozalaklarla döllüyorlar toprağı, nal sesleri işitiyorum. (...) Atların geçtiği yoldan ayrılarak kayalıklara tırmanıyorum, kayalıklar kartal izleriyle dolu, gölgeleriyle yaralı. (...) Patikalardan indim buraya, dardılar, gökyüzüne gömülüyordu uçları. Tanelenmiş keçi bokuyla doluydular, çobanların kekik kokulu ışılığıyla (Toptaş, 2019, s. 100-101).

İçeride dönük bir öykü özelliği taşıyan hikâyede, iç monoglardan yararlanılmıştır:

Ansızın bir kadın daha gördüm sokakta. Nereden, ne zaman geldiğini anlayamamıştım. Yoksa doğa, sokak ve kapalı kapı olmaktan usanarak kendini kadın kılığına mı sokmuştu? Bir şey demenin eşiğindeydi ağzı, hayır değildi, bakarak anlamının yeterliliğine inanmış kalın bir çizgi vardı dudaklarının üstünde (Toptaş, 2019, s. 104).

3.1.2.6. Yoklar Dağı

“Yoklar Dağı”, bir arayışın öyküsüdür. Hikâyeye, oturdukları betonda rakı için başkışı ve resmî giysiler giyen üç arkadaşının; kendilerine kim, nerede ve neyi beklemekte, sorularını sormaya başlar:

“Biz kimdik peki? Öğleden bu yana rakılarımızı dalgalandırıp dilimizi çözecek bir haber mi bekliyorduk? (Toptaş, 2019, s. 108)”.

Öğleden bu yana rakı içtikleri betona, akşam olup karanlık çökmüştür. Hâlâ kim olduklarını açıklayamayan başkahraman, kendisini bir ağza benzetir. Bir metafor olan “Yoklar Dağı”na ulaştığında haberciye dönüşeceğini düşünür. Anlatının merkezinde yer alan bu varoluş çabası, beraberinde getirdiği sıkıntıları sorgulamalarla sunar.

Öykü, I. tekil ve I. çoğul kişili anlatımla kaleme alınmıştır. Ama anlatıda, I. çoğul kişi anlatımı, daha sık kullanılmıştır.

Şahıs kadrosunda; adı verilmeyen başkahraman, norm karakter özelliği taşıyan başkişinin resmî giysiler giyen üç arkadaşı ve fon karakter olan haberci bulunur.

Öyküde kullanılan zaman, belirsizdir. Gerçek zaman çizgileriyle başlayan öyküde zaman, gittikçe silikleşir. Özellikle zamanın geriye doğru aktığı şu satırlar, dikkat çekicidir:

“Güneşin, battığı yerden doğduğunu gördük sonra. Şaşırdık. Zamanın tekerliğini geri döndürüyordu birileri, akşamdan öğleye doğru gidiyorduk. Yanlış yaşamıştık sanki, gün, tozlu bir halı gibi dürülüp yeniden serilecekti (Toptaş, 2019, s. 109-110)”.

Mekân, öyküde silik bir yapıda tasarlanmıştır. Hikâyede, beton düzlük ve Yoklar Dağı dışında bir mekân ifadesi yoktur. Bir bilinmezlik ve belirsizlik içinde sunulan mekan, başkahramana göre insanın kim olduğunu açıklamada önemli bir yere sahiptir:

“Kim olduğumuzu anlamak için bulunduğumuz yerin adını anımsamaya çalışıyordum (Toptaş, 2019, s. 108)”.

Öyküde, iç monologlardan yararlanılmış ve dil kullanımında tezatlıklar birlikte sunulmuştur. Böylece anlam, güçlü bir yapıya kavuşturulmuştur:

“Uzay denilen en kalıcı, en derin kulağa susarak haykırıyorduk, güneşin battığı yerden doğduğunu gördük sonra, onların görünüp kaybolma becerisi yoktu hiçbirimizde (Toptaş, 2019, s. 108, 110)”.

3.1.3. Ölü Zaman Gezgini

3.1.3.1. Herkes Hiçbir Yere

Öyküde, yaşanmışlıklar ve düşlerin, hem ıssız hem de yaşam olan taşra ve yalnızlaşan şehrin, zaman ile mekânın birbirinden ayrılamayan yapısı ele alınmıştır.

Hikâyede, yıllar evvel taşradan şehre göç eden başkişinin, yeniden taşraya dönüşü anlatılır. Kurmaca içinde kurmacanın olduğu bu öykü, taşraya dönüşün ele alındığı dış çerçevedeki vakalardan ve iç çerçeveye yerleştirilmiş şehir yaşamıyla taşra yaşamından oluşur.

Kahraman anlatıcı, taşraya dönmek için arkadaşıyla bindiği motorun üstündeyken yaşanmışlıkları ve düşleri anlatmaya başlar. Bunu yaparken geri dönüşlerle çizdiği taşra yılları ve şehirde geçen yıllarını anlatarak iç hikâyenin ilk satırlarını yazmaya başlar.

Kahraman anlatıcının şehre giderken yaşadığı tedirginlik, taşraya geri dönerken de ortaya çıkar. Şehrin renkli ışıklarının, kalabalıklarının, kahkahalarının ve karanlık taraflarının anlatıldığı bu satırlarda; bu iki kişi inşaatlarda çalışmaya başlar.

Bavulları ile aynı tedirginlik içinde kasabaya geri dönen bu kişiler, kendilerini kasabanın girişinde bırakan alnı açık adamla vedalaşıp yürümeye başlarlar. Kahramanlar, kasabaya yaklaştıkça çocukluklarına yaklaştıklarını hissederek. Kasabanın girişine vardıklarında tezek kokuları alıp kerpiç evlerin sokaklarındaki yaşlıları görürler.

Kasabadan ayrılışla bir başkalaşım geçiren kasabadaki bu değişim, kahraman anlatıcının hoşuna gitmez. Onun anılarında yaşattığı taşrayla gördüğü taşra, çok farklıdır. Kahraman anlatıcı, şehrin taşrayı yuttuğunu düşünüp kasabanın gerçekliğini sorgulamaya başlar. Sonunda bir korkuluğa dönüşen başkahramanı; kargalar, çocuklar ve yaşlılar, kemirip bitirir.

Öyküde şehir ve taşra ilişkisi, düş ve gerçeklik düzleminde ele alınır. Taşra, yalınlık ve yaşantının kalıcılığını simgelerken kent ise, geçicilik ve karmaşıklığın yuttuğu bir düzeni simgeler. Taşra, gerçeklikten ziyade, düşe daha yakındır. Kent ise, gerçekliğin kendisidir.

Hikâyede bakış açısı olarak modern insanı anlatmada başvurulan çoğul bakış açısı tercih edilmiştir. Dış hikâyede I. tekil kişili anlatım, iç hikâyede ise II. tekil kişili anlatım kullanılmıştır.

Şahıs kadrosu olarak başkahramanın haricinde, fon karakter olan motosikletli alnı açık adam, başkişinin annesi, muhacir kızı, başkişinin ninesi, köylüler, ihtiyarlar ve çocuklar vardır. Anlatı kişileri, başkahramanın hayal gücüyle var olurlar.

Öyküde konumlandırılan zaman, yalnızca ileriye akmaz. Bazen geriye doğru akmaktadır. Şehirden çıkıp tekrar dönen kahramanların anlatıldığı kısımlarda gerçek zaman, geriye dönüşün anlatıldığı kısımlarda ise itibari zaman kullanılmıştır.

Öyküde kullanılan iki mekân, çatışma alanı olarak seçilen taşra ve şehirdir. Hikâyede seçilen mekânlar, bir yaşam felsefesinin yansıması olarak karşımıza çıkar.

Öyküde, birden çok anlatım tekniği kullanılmıştır. En sık kullanılan yöntem, geriye dönüş tekniğidir. Bunun dışında, iç monolog ve alıntılardan da yararlanılmıştır.

Öykünün biçim özellikleri göz önünde bulundurulduğunda dikkat çeken sayfa dizilimi görülür. Bunu yaparken reel zamanın yer aldığı kısımlarda geniş bir dizilim, geçmişin zamanın yer aldığı kısımlardaysa daha sınırlandırılmış bir dizilim göze çarpar.

3.2. Ölü zaman gezginleri

3.2.1. Ölü Zaman Gezginleri

3.2.1.1. Balkon

“Yolculuk” izleği üzerine kurgulanan öyküde, başkahraman ve eşi, bir kuşluk vakti evlerinin balkonunda oturmaktaiken caddeden geçen tankların ve trompet seslerini duyarlar. Bu karnaval havasında; pencerelerden, balkonlardan, teraslardan caddeyi izleyen insan yığımları da vardır.

Başkahraman, kortejdeki insanları izlerken düşlere dalar ve çocukluğuna gider. Eşinin getirdiği çayla, söz; yerini sessizliğe bırakır. Kahramana göre, dünyadaki her şey, bir “bilmece”den ibarettir: kortejde gördüğü insanlar, tanklar, bando takımları, balkonlarda çay dolduran kadınlar... Kahraman düş dünyasında, bir kuş olup balkonundan havalanır. Ancak ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşınsın dönüp dolaşıp yine balkonuna gelir. Öykünün sonunda başkahraman, kendini caddeden geçen bando takımının içinde görür.

Öykü, I. tekil kişili anlatım ile kaleme alınmıştır. Anlatıcı, hem olayları yaşar hem de kendi perspektifinden aktarır.

Şahıs kadrosunda; adı verilmeyen başkahraman dışında, norm karakter olarak başkahramanın karısı, fon karakter olarak da trompetçiler, bando takımı ve balkondaki insanlar vardır. Anlatı kişilerini fiziksel portrelerinden ziyade, ruhsal portreleri çizilmiştir.

Zaman unsuru, öyküde şimdiki zamanla başlayıp sıçramalarla geçmiş zamana, yaşanmışlıklara gider. Hikâyede, zamanın soyut yapısının somutlaştırılmaya çalışıldığı görülür:

Kim bilir, istesek, zamanın dışına bile çıkabilirdik seninle çünkü zaman; tank paletlerine dolanmıştı o sırada, gazilerin göz çukurlarına birikmiş, balkonlardan sarkan kızların meme uçlarında pembeleşmiş, kaldırımlarda alkış tutanların karın gurultusuna dönüşmüştü. Belki de atış menziline ötesinde düşler kuran ve arkadaşlarıyla değil de düşleriyle birlikte yürüyen trompetçi bir askerin kirpik kırpımındı zaman (Toptaş, 2010, s. 11).

Mekân olarak hikâyeye de adını veren balkon kullanılmıştır. Anlatıda mekâna yüklenen işlev, ev ile cadde arasındaki iletişimi kuran, köprü işlevidir. Bu anlamda mekân, kurguda önemli bir yer tutar.

Öyküde geriye bakış tekniğinden faydalanan yazar, dilde yoğun betimlemelere yer verir. Bununla amaç, görüntülerin okurun zihninde rahatça canlandırılabilmesidir:

(...) ruhuma karışan zincirlenmiş köpek ruhu zincir şakırtılarını işittikçe vahşileşecek, çobansı yanımdan yanık kaval sesleri yükselecek, ninemin erkek gölgesinde kuraklaşan gözleri gelip gözlerimden dışarı bakacak ve sesime yüreğimdeki bozkırım sessizliği karışacaktı. Çekirdek çıtırtilarıyla kırmızı iğde kabukları arasında kaybolamayacak kadar güzel ellerin vardı, parmakların her yana dağılan sorulardı ve küçük değişikliklerle süslenemeyecek kadar büyüktün (Toptaş, 2010, s. 9).

3.2.1.2. Zaman Kimi Zaman

Öykü, bir soru cümlesiyle başlar ve sorunun yanıtının içinin doldurulmaya çalışıldığı anlatı, “zaman” teması üzerine kurgulanır. Hikâyede, bu belirgin temanın dışında farklı konular da tartışılır. Bu temalar; “insani” sözcüğünün anlamı, cinsel kimliğin değişebilirliği ile geçmiş ve geleceğin bir arada bulunmasıdır.

Öykünün başkişisi, Nurhan, Füsün ile Fuat adında dört arkadaş bir mekâna oturmaya giderler. *Dostlar* adlı mekâna gelip oturan kahramanlar, önce “insani” kelimesinin anlamı üzerine konuşmaya başlarlar. Arkadaşlarını gözlemleyen başkahraman, karşısında duran boş masaya odaklanır. Bu esnada, öyküyü de başlatan, “zaman, hep geleceğe mi akar” sorusunu kendi kafasında tekrarlamaktadır. Arkadaşlarının sesleri, ona gittikçe uzaktan gelmeye başlar. Başkahraman, kendisini karşı masada görür. Ancak dış görünüşü değişmiştir, yaşlanmıştır. Aynı anda iki masada yer alan kahraman için, iki farklı zaman sözkonusudur. Masalardan birinde şimdiki ben, diğerinde ise gelecekteki ben oturmaktadır:

Ama ben, soluğu üç beş yılda kesiliverecek olan bir açıklamayı kabullenmeye hazır değilim. Kaldı ki kendi kendime bir açıklama yapsam bile, hangi kendime yapacaktım? Masanın birinde genç, birindeyse yaşlı ve yorgundum. Ben bana, ben bana bakıyordum. Daha sonra, bu bakışım sırasında, ayrı zamanların çakışmasından apayrı bir zaman mı doğdu pek bilemiyorum ama birdenbire kendimle göz göze geldim (Toptaş, 2010, s..18).

Öyküde, I. tekil kişili anlatım kullanılmıştır.

Şahıs kadrosunda; başkahramanın haricinde, norm karakter olarak Nurhan, Füsün, Fuat, fon karakter olarak da garson ve birahaneler sokağındaki insanlar yer alır. Öykü kişileri, detaylı olarak tahlil edilmemiştir.

Öyküde kullanılan zaman, anlatının hem içerik hem de yapı tasarımında etkin rol oynar. Hikâyedeki olaylar, kısa bir zaman diliminde gelişir. Öte yandan,

başkahramanın, karşısında bulunan boş masaya bakması ve bir ‘ara zaman’ oluşturarak yaşlanmış kendisi yaratması, öykü zamanının şimdiki zamandan gelecek zamana aktığı kısımdır.

Mekân unsuru, öyküde iki şekilde karşımıza çıkar. Birincisi, açık ve geniş mekân özelliği taşıyan birahaneler sokağı; ikincisi ise kapalı ve dar mekân özelliği gösteren olan Dostlar’dır. Mekân, kurguda yalnızca atmosfer oluşturmak için kullanılmıştır.

Öyküde yararlanılan anlatım teknikleri, diyalog ve iç monologdur. Aynı masada oturan kahramanların tartıştığı temalar diyalogla verilirken başkahramanın kendi kafasında tartıştığı “zaman”a dair fikirleri ise iç monologla okura aktarılır.

3.2.1.3. Şarap Lekesi

Hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği öyküde, yalnızlaşan bireyin içine düştüğü iletişimsizlik ve bunalım temaları temele alınmıştır.

Karısını birkaç günlüğüne İzmir’e, kardeşinin evine gönderen kahraman; karısının yokluğunda boşalan yaşam alanlarını ele geçirmeye çalışır. Evde kendisiyle birlikte kalan köpeği Alyoşa’nın varlığı, onu rahatlatır:

Karımın geride bıraktığı seslere, kokulara ve onun dokunup gittiği eşyaların katı görünümlerine karşı tedbirimi almıştım yani; elimin altında tatlı tatlı mızı kuyruğu, bana yönecek her türlü saldırıyı savuşturmak istercesine, boşlukta hızlı hızlı, bir sağa bir sola sallanıp duruyordu. Giderek uzayan, büyümlü bir sarkaçtı sanki (Toptaş, 2010, s. 22).

Kahraman, yatakta olduğu hâlde, kendini aniden salonda karısıyla karşı karşıya bulur. Ancak, bu durum kahramanın kafasında kurduğu bir yanılsamadır ve kahraman hâlâ yatağındadır. Evden dışarı çıkmaya karar veren kahraman, köpeğinin gittikçe karısına benzediğini düşündüğü için, onunla birlikte çıkmaz. Köpeğinin kendisinde uyandırdığı olumlu duygulardan uzaklaşan kahraman, onu sahiplendiği günden bu güne kendisini kandırdığını düşünür ve köpeğinden uzaklaşmaya başlar. Alyoşa’yı evde yalnız bırakıp dışarı çıkan kahraman, eve döndüğünde Alyoşa’nın onu karşılamadığını görür. Mutfağa yönelen kahraman, köpeğinin ölümüne tanıklık eder. Kendisinin sebep olduğu bu ölüm karşısında kahraman, olduğu yere çöker ve hıçkırığa hıçkırığa ağlar.

Öyküde, I. tekil kişili anlatım kullanılmıştır. Kahraman, hem olayları yaşayan hem de aktaran kişi konumundadır.

Şahıs kadrosunu; adı verilmyen başkahraman, norm karakter özelliği taşıyan Alyoşa adında bir köpek ve kart karakter niteliği taşıyan başkahramanın eşi oluşturur.

Öyküdeki zaman, soğuk ve karlı bir kış gününe işaret eder. Hikâyede zamanın; yalnızca geleceğe değil, çoğunlukla geçmişe aktığını görürüz. Hatırlayışlar, yaşanmışlık ve düşüncelerle ilerleyen satırlarda zaman; gerçek olmasından çok, izafi bir nitelik taşır.

Mekân unsurunun belirleyeceği olduğu öyküde; kapalı ve dar mekân olarak çizilen ev, kahramanın psikolojisini olumsuz yönde etkiler.

Birden çok anlatım tekniği kullanılan hikâyede; iç monolog, diyalog, metinlerarasılık ve özetlemeden yararlanılmıştır.

3.2.1.4. Gökyüzü Gri

Öykü, yalnız ve mahkûm bir yaşamı olan Nurdan'ın, özgürlükle tanışmasıyla yaşadığı dönüşümün üzerine kurgulanmıştır. Bu dönüşüm, düş ile gerçeğin iç içe geçtiği satırlarda silikleşip yaşananların yalnızca kurgu olduğu vurgusunu ön plana çıkarır.

Nurdan, pencere önlerinde oturup aylarca kocasının gelmesini bekler. Nurdan'ın kocası, denizcidir ve kocasının yokluğunda denizaltı maketleriyle avunur. Sıradan ve yalnız yaşamı, portakal yanaklı kadın ile tanışınca tamamen değişir. Onun gölgesinde yürümekten mutluluk duyduğunu ifade eden Nurdan, portakal yanaklı kadının işaret ettiği eve, bütün öğleden sonralarında gitmeye başlar. Gittiği bu ev, genelevdir ve bu evdeki odasının penceresinden dut ağaçları görülür. Müşterilerine kendi yaşam öyküsünü anlatmayı dener ama onlar, inanmazlar. Bunun üzerine Nurdan, kafasından uydurduğu bir yaşam öyküsünü müşterilerine anlatmaya başlar.

Bir gün, penceresinden görünen dutların altından yürüyen bir adam görür. Adam, ona doğru gelmektedir. Bu adamı, eşine benzettir. Bu durum, onu bir taraftan korkutur bir taraftan da kendini ona hazırlamaya başlar. Ancak yıllar geçmesine rağmen, o kapı bir türlü açılmaz. Bu bekleyiş esnasında; arkadaşı Gülnida, müşterisine âşık olup onunla gider, Alev'i bıçaklarlar, kahramanın oğlu ilkokulu bitirip ortaokula geçer.

Nurdan'ın beklediği kapı, yavaş yavaş açılır. Nurdan'ın karşısında kocası, denizci kıyafetleri içinde öylece durur. Nurdan'ın duyduğu korku ve tedirginliğin yanında kocasının tavırlarının rahatlığı, Nurdan'ı şaşırır. Başkahraman, kendisinin öldürebileceği korkusuyla girdiği yatakta eşini öldüren kişi olur. Olayın şokuyla olduğu yere yığılan kahraman, kendine geldiğinde yatakta uzanan ölüyü fark eder. Fakat ortada

ne portakal yanaklı kadın vardır ne de bahçe ve dut ağaçları. Genelev ve portakal yanaklı kadın, başkahramanın düş dünyasının yansımasıdır.

Hikâye, I.tekil kişili anlatımıyla kaleme alınır. Öykünün şahıs kadrosunu; Nurdan, başkahraman, kart karakter olarak Nurdan'ın kocası, norm karakter olarak portakal yanaklı kadın, fon karakter olarak sokakta soyunan kadın, başkişinin oğlu, başkişinin köydeki ablasını andıran Cansel, Gülnida ile Alev oluşturur.

Öykü zamanı uzundur. Bu uzunluğa sebep olan, zaman geçişlerinde kullanılan belirteçlerdir. Bu belirteçlerin özellikle “derken”, çok kullanılır. Öyküde belirteç kullanımı yanında, çevresel değişiklikleri de zaman vurgusuyla anlatma sözkonusudur:

Gene de yıllarca açılmadı o kapı; portakal yanaklı kadınla birlikte hepimiz biraz daha yaşlandık içerde... daha kış bastırmadan soldu, tahta oymalar tozlandı içeride, saçlarımız seyredildi ve benim oğlum ilkokulu bitirip ortaokula başladı, sonra ben yatağımın yerini değiştirdim odamda ve bütün bunlar olup biterken dut ağaçları birer karış daha büyüdüler (Toptaş, 2010, s. 43).

Mekân, hikâyede daha çok kişilerin ruhsal durumlarına olan etkisi ile ele alınmıştır. Öyküdeki açık ve geniş mekân özelliği gösteren sokaklar, caddeler, dükkânlar; öykünün kapalı ve dar mekân özelliklerini karşılayan ise Nurdan'ın evi ve genelevdeki odasıdır.

İçe dönük bir öykü olması sebebiyle, anlatım tekniklerinden iç monologlardan yararlanılmıştır.

3.2.1.5. Org

Öyküde, şahsi hırs ve amaçlar uğruna heba edilen “hatıra” ele alınmıştır.

Anneleri öldürülen iki kardeş, babalarına karşı gelerek birlikte yaşadıkları evlerinden ayrılırlar. Biri, bir modaevi işletir ancak çekmecelerinde ödenememiş birçok senet bulunur. Diğer kardeş ise, kapı kapı gezerek ansiklopedi pazarlamaktadır. Ancak o da bu işten pek kazanç elde edemez. Bu iki kız kardeş, bir gün, bir barda buluşur. Bunlardan kız olanı, orgdan bahseder. Bu orgla, borçlarını kapatabileceklerini düşünürler.

İki kardeş, amaçlarını gerçekleştirebilmek için ayrıldıkları eve geri dönerler. Eski bahçelerinden eser kalmadığını söyleyen kardeşler, tam bu sırada içeriden bir org sesi duyarlar. Babaları da orada kırmızı yün beresiyle hâlâ oturmaktadır. Babasında hüznü bir karanlık fark eden erkek kardeş ile fotoğraf albümleri ile evden çıkan kız kardeş ise, yolda babasını gördüğünü söyler.

Öyküde, birinci ve III. kişili anlatım tercih edilmiştir. Anlatıcı kişi, yalnızca olayların aktaran değildir. O, karşımıza her defasında farklı bir kimlikle çıkan bir başkişi özelliği taşımaktadır. Çoklu bakış açısı kullanılan öyküde, ara sıra gözlemci bakış açısı da kullanılır.

Şahıs kadrosunda anlatıcı konumunda bulunan başkişinin haricinde öyküde norm karakter olan kişiler, adları verilmeyen biri erkek diğeri kız olan iki kardeş, fon karakter olarak anne, kart karakter olarak da baba yer alır.

Hikâyede zaman, iki farklı şekilde ilerler. Bu zamanlardan ilki, anlatıcının barda çalışıp iki kardeşi beklediği anlar ile iki kardeşi ve ailenin geçmişini ele alan satırlardır. İkinci zaman dilimi ise, iki kardeşin orgu çalmak için eyleme geçtiği zamandır.

Mekân olarak öykünün genelinde dar ve kapalı mekân özelliği gösteren mekânlar tercih edilmiştir. Kardeşlerin bulunduğu bar ile evleri, dar ve kapalılığı simgeler.

Öykü kurulurken faydalanılan anlatım teknikleri, geriye dönüş ve iç monologdur.

3.2.1.6. Korkuyla Yaralı Dört Keklik

Öykü, gerçekliğin öteki yüzü olan “düşler” izleği üzerine kurgulanmıştır. Bu izlek kurgulanırken de gerçek ve kurgu, bir arada verilmiştir.

Anlatıcı, hikâyenin başında bazı olayları kendisinin uydurmuş olabileceği bilgisini okurla paylaşılır:

“Az önce söylediğim, elleri karanlıkta kalan çocuklar, dün gece masalların ne denli gerçek olduğunu düşünmüşlerdir, tümcesini ben uydurmuş olabilirim (Toptaş, 2010, s. 53)”.

Elektriklerin kesildiği şehirde, şef ve adamları ana trafoya gitmeye karar verirler. Buğulan camlardan, çevrenin karla kaplı olduğu görülür. Günlerden pazardır ve caddelerde, sokaklarda, duvarlarda askeri darbenin izleri vardır. Şef, araçtakilere geri döneceklerini söyler. Ancak araç, saatler sonunda çevresi çamlarla kaplı yolda aniden durur. Aslında gerçek dünyada böyle bir şey yaşanmaz. Bu, sadece anlatıcının bir düşüdür. Saatin ilerlediğini gören şef, telsizle konuşmayı dener ama bağlantı kuramaz. Aracı çalıştırabilmek için bütün gücüyle çabalayan şoför ise akünün de boşaldığını

söyler. Gelecek yardımdan umut kesilince aracı orada bırakıp geldikleri yöne doğru yürümeye başlarlar. Ancak bir türlü şehri bulamazlar ve kaybolduklarını anlarlar.

Kar, şiddetini arttırır, ateş yakmak zorunda kalırlar. Anlatıcı, güneş doğarken herkesin öldü sandığı şefi uykudan uyandırır. Helezonik bir yapı oluşturulan hikâyede, anlatının son cümlesi, okuru hikâyenin en başına götürür:

“Sahi, şef hâlâ neden gelmedi? (Toptaş, 2010, s. 59)”.

Öyküde, I. tekil kişili anlatım kullanılmıştır. Kahraman anlatıcının, öykünün bazı kısımlarında okuru uyardığı da olur.

Şahıs kadrosunda; başkahramanın dışında, norm karakter olarak şef ve yolcuktaki iki görevli, karakter olarak yaşlı bekçi, fon karakter olarak da yolculukta onlara eşlik eden şoför bulunur.

Zaman unsuru, öyküde belirsiz ve sarmal bir yapıda kullanılmıştır. Öyküdeki yolculuğun ne kadar sürdüğü de bilinmez ve anlatıdaki zaman periyotları, muğlak verilmiştir:

“Derken bir dere çıktı karşımıza. Onu izlemeye başladık. Şimdi, ne ne kadar izlediğimizi biliyorum ne de nereye ulaştığımızı. Ardıçların arasında bir yerdeydik (Toptaş, 2010, s. 57)”.

Mekân, öyküde açık ve geniş mekân özelliği ile kullanılmıştır. Sokaklar, caddelerden, çam ağaçları ve karla kaplı yolları aşan kahramanlar; öykünün gerçek mekânı olarak belirlenen trafonun olduğu düzluğe ulaşırlar.

Öyküde anlatım tekniği olarak diyaloglar ve iç monologlardan yararlanılmıştır:

Onun, ne edip edip bir şekilde bizimle birlikte buralara kadar geldiğine inanıyordum. Ya da bizi adım adım izlediğine. Belki de otomobilde şoförün ruhuna sızarak onun kollarından kollarını uzatıp direksiyonu da tutmuştu ve öyle bir yola sürmüştü ki bizi sonunda kara saplanmıştık (Toptaş, 2010, s. 57).

3.2.1.7. Ölü Zaman Gezginleri

Öykü, tanık olunan bir olayın kahraman anlatıcıda uyandırdığı etkinin, geçmiş ve gelecekteki görüntülerinden oluşur. Öyküde; başı ve sonu belli olan bir olaydan ziyade, henüz yaşanmamış veya çoktan yaşanmaya başlanmış hayallerin bireydeki karşılığı merkeze alınmıştır.

Öykünün girişinde geçen “dağ” imgesi, toplumu dışarıdan ve yukarıdan gözleyebilen bir araç olması bakımından önemlidir. Kahraman anlatıcı ve yanındaki iki

kişi, bu dağın tepesinde oturmaktadır. Yanındakilerden gri sakallı, gittikçe sise batmaktadır. Öyküde geçen “sis” imgesi de belirsizliği karşılar. Oturdıkları dağın tepesine güçlü bir kahve kokusu yayılır. Sis artıp kahve kokusunun inceden sızdığı esnada, bu üç kişinin arasındaki sessizlik de derinleşmektedir. Bu anda, kel kafalı garson sisi yarar ve yanlarına gelir.

Garsonun gelmesiyle kahraman anlatıcı, gördüklerinin bir hayalden ibaret olma ihtimalini düşünür. Öykünün son bölümünde ise, bütün bu yaşananların hayallerden ibaret olduğu, gerçekte var olmadığı kahraman anlatıcı tarafından bilinir. Kahraman anlatıcı garsonu bir oyuna davet ettiği sırada, bar kapısı açılır ve uzun namlular onlara çevrilir:

İşte o sırada, barın kapısı gürültüyle açılıverdi. Kırılan camlarla birlikte uzun namlular uzandı üstümüze. Gri sakallı bir tüy yumağı gibi topuklarımın dibine yuvarlanırken karmaşa geriye doğru kayıldı. Bense önümüzdeki bakır tepsilerin üstüne yıkıldım. Bildiriciler yüzümdeydi; salçaları kanıma, kanım salçalarına karışıyordu. Üçü de öldü, dedi garson (Toptaş, 2010, s. 72).

Kahramanlar, barda her kurşunlanışlarında briket evin önüne gelirler. Gri sakallı, evin önünde eski bir koltukta oturan ihtiyar adama bakarak onun bir gün öleceğini söyler. Kahraman anlatıcı da sessizce, onunla birlikte biz de der (Toptaş, 2010, s. 73).

Öyküde, I. tekil kişili anlatım kullanılmıştır. Hikâyedeki bütün hayali yolculuklarda gezgin olarak ön planda olan kahraman anlatıcı, hem olayları yaşayan hem de aktaran kişi konumundadır.

Şahıs kadrosunda başkahraman haricinde, norm karakter olarak gri sakallı ve kahraman anlatıcının “karmaşa” adıyla andığı arkadaşı, kart karakter olarak garson, fon karakter olarak da briket evdeki yaşlı adam bulunur.

Öyküdeki zaman, çok zamanlı bir düzlemde ilerler. Metin bu çok zamanlılıkla, hayaller ve hatıralar arasında, belirsiz bir yerde konumlanır. Öyküde geçmiş ve şimdiki zaman iç içe geçmiştir, yaşanmamış zaman da bu zamanlara eklenmektedir:

“Belki de onlardan oluşmuş bir geçmişte yaşıyorduk biz; dağa çıkışımız, kaçış umudumuzu dağ sözcüğüyle süslemekten başka bir şey değildi. Her şeyi silip süpüren sisse geleceğe sarkan düşlerimizin yanlış yorumlarından yaratılmış bir körlüktü (Toptaş, 2010: 64)”.

Öyküde genellikle kapalı ve dar mekânlar kullanılır. Burada mekân, öykü kişilerinin içinde bulunduğu durumu yansıtması işleviyle kullanılmıştır. Mekân betimlemelerinde sıklıkla tekrarlanan gri renk ve sis, kahramanların dış dünyayı nasıl algıladığı ile ilgili ipuçları verir. Öte yandan anlatıda geçen mekânlardan “dağ”, sabit

yapısıyla metaforik olarak anımsamayı; “kent” ise hafızası olmayan birey ve toplumu, yani “unutmayı” simgeler:

“Oysa şehirler, hatıralarımızı süsleyen dostlarımızla birlikte kim bilir nerelerde kalmıştı şimdi, hâlâ var mıydılar... (Toptaş, 2010, s. 62)”.

Öyküde kullanılan anlatım teknikleri, diyaloglar ve iç monologdur:

“Biliyorum, garson bu kez gelmeyecek artık (Toptaş, 2010, s. 71)”.

3.2.1.8. Neredesin Gringo

“Neredesin Gringo”, kurmacanın kurmacası olarak tasarlanmıştır. Öykü, “yolculuk” ve “özlem” izleklerini merkezine alır. Hikâyede düş yolculuğuna çıkan kahramanlar, yazarlarından ayrılır.

Öyküde mavi gözlü Gringo, Fuentes’in düşünden kaçıp gelir ve başına gelecekleri bildiği hâlde ölüme gider. Ancak Gringo’nun ölüp ölmediği bilinmez.

Anlatıda karşımıza çıkan düşsel yolculuk, metinlerarası bir yaklaşımla kahramanlar arasında gerçekleşir. Kahraman anlatıcı, balıkçıları gezerken Gringo’yu düşünür. Tek isteği, onunla birlikte Han’a gitmektir. Nihayet anlatıda denk gelip Han’a giderler. Han’ın gizemli ortamı içinde Poe’nun hikâyeleri üzerine konuşurlar. Morg Sokağı’nın bütün gizemleri bu ana sıkıştırılır. Ancak öykünün sonunda, aslında böyle bir konuşmanın hiç geçmediği anlaşılır. İki ayrı anlatıdan akaçıp gelen iki ayrı kahraman, yalnızca kendi yolculuklarını planlamaktadır.

Öyküde, çoğul bakış açısı kullanılmıştır. Anlatımda, I. ve II. tekil kişi aktarımından yararlanılmıştır.

Şahıs kadrosunda anlatıcı kimliğiyle de karşımıza çıkan başkahramanın haricinde, norm karakter olarak Gringo yer alır. Gringo, anlatı boyunca hep suskun bir tavır sergiler; hiç konuşmaz.

Zaman unsuru, hikâyede periyodik bir yapı sergilemez. Daha çok belirsizlik bildiren zaman belirteçleriyle var olur: derken, saatler sonra, o an, bir gün...

Mekân, açık ve geniş olma özelliğiyle karşımıza çıkar. Anlatı boyunca ulaşılmaya çalışılan mekân özelliği gösteren Han, bir arketiptir:

“Han’a doğru yürüsek, demiştim Gringo... Sonra, aynı anda Han’a baksak seninle, artık yerinde yellere esen Han’a, içimizi çekerek (Toptaş, 2010, s. 78-79)”.

Mekân olarak seçilen balıkçı tezgâhları, bakkal, ev ve Morg Sokağı, öyküde sadece atmosfer oluşturma işlevleri için konumlandırılmıştır.

Anlatım tekniği olarak iç monolog ve metinlerarasılık kullanılan öykü, postmodern bir yapıda kaleme alınmıştır.

3.2.2. Yoklar Fısıltısı

3.2.2.1. Yabu

Toplumcu gerçekçi esintilerle kaleme alınmış “Yabu” adlı öykü, lirik özellikleriyle ön plana çıkar. Öykü, merkezine Yabu’nun hüznü dolu hayat hikâyesini almıştır.

Başkahraman, on iki yıl evvel askerliğini yapmak için geldiği bu coğrafyaya arkadaşı Enver’le tekrar gelmiştir. Bir süre çevreyi inceleyen kahraman, burada yaşadığı zor zamanlarını anımsar. Bir anlık daldığı geçmişten, Enver’in sesiyle uyanır. İki arkadaş sigaralarını yakarken karanlıktan gelen hıçkırıklar duyarlar. Her gece ağlayan bu kişinin adı, Yabu’dur. Yabu’nun yanına giden kahramanlar, onun hayat hikâyesini dinlemeye başlarlar. Geçmişte korkusuz bir kaçakçı olan Yabu, kızı Gazel’i Resulayn’a evlendirmek üzere götürür. O günden sonra bir daha kızını göremez.

On iki yıl önce kaybettiği karısı Yade’nin, Yabu’dan tek isteği her bayram tel örgülere gidip kızını ve torunlarını görmesidir. Bayramın ilk günü, sınırdaki tel örgülerde buluşan insanlar, jandarmaların koyduğu mesafe kurallarının sıkılığına rağmen, bayramlaşmayı ihmal etmezler. Kendilerine sıra gelmeyen insanlarsa gün batımında bayramlaşmadan evlerine dönerler. Ancak Yabu’nun parası olmadığı için, tel örgülere gidemez. Bu durum, onda çok büyük bir hüznü ve yıkıntıya sebep olur.

Birinci tekil kişi anlatımıyla kaleme alınan öyküde kahraman anlatıcı, gözlemden çok diyaloglara odaklanır. Bu sebeple, öyküde III. tekil kişi anlatımının etkisi daha çok görülür.

Şahıs kadrosunda; adı verilmeyen başkahramanın haricinde, norm karakter olarak Yabu ve Enver, fon karakter olarak da jandarma, Yabu’nun karısı Yade, Yabu’nun kızı Gazel ve onun çocukları, Enver’in kızı Sumru ile kasabada yaşayan insanlar yer alır.

Zaman unsuru, iki şekilde tasarlanmıştır. Birincisi, başkahramanın askerlik yaptığı yere on iki yıl sonra gelip Enver’le buluşması ve Yabu’yla konuşmasının olduğu zamandır. Diğer zaman ise, Yabu’nun geriye dönüşlerle on iki yıl önce yaşadığı

olayların geçtiği zamandır. Başkahramanın, aynı yıllarda sınırda askerlik yapması, iki hikâyenin kesiştiği bir zaman dilimi yaratır.

Mekân ögesi, açık, geniş ve gerçek mekân özelliği gösteren Resulayn, sınır bölgesi, Mezartepe, Ceylanpınar, Habur deresi ve Enver'in evidir.

Olay öyküsü nitelikleri taşıyan Yabu'da, yararlanılan anlatım teknikleri; geriye dönüş, özetleme ve diyaloglardır.

3.2.2.2. Çift Çizgi

“Çift Çizgi”de, bir tren yolculuğunun insan hayatındaki yeri anlatılır. Bu, gerçek bir yolculuktan ziyade düşsel bir yolculuğun hikâyesidir.

Kahramanın İzmir'e gitmek için bindiği trende, kendisiyle aynı kompartımanda yolculuk yapan şişman bir adamla sohbet etmeye başlar. Tren yolculuğunun diğer yolculuklardan farklı olduğunu söyleyen adam, aynı zamanda trenlerin sırlarla dolu olduğunu söyler. Bu sebeplerden ötürü, kendisi tren yolculuğunu daha çok sevmektedir.

Şişman adam, kahramana bir ay önce trende yaşadıkları anlatır. Şişman adam, yağmurlu bir günde İzmir'den Ankara'ya seyahat ederken kompartımanında, bir kızla yaşlı bir kadın da vardır. Biraz zaman geçince yaşlı kadının kızın teyzesi olduğunu anlayan şişman adam, kızın hikâyesini dinlemeye başlar. Kızın babası, cinnet geçirerek annesini baltayla öldürmüştür ve kız da mecburen teyzesiyle yaşamaya başlamıştır. Teyze ise, yeğeninini bedenini pazarlayarak onun hayatını kurtardığını iddia eder. Tren durduğunda şişman da hava almak için dışarı çıkar. Satın aldığı simidi yediği sırada trenden iki el silah sesi duyar. Trene vardığındaysa koridor insan kalabalığıyla tıkanmış ve pörsümüş memeleri arasından taşan kanlı paralarla, kızın teyzesi kanlar içinde yatmaktadır ve kız, ortalarda yoktur. Şişmana göre, teyzesini kız öldürmüştür.

Şişmanın anlattıklarının etkisinde kalan kahraman, şişmanın betimlemesine göre kızı, kafasında canlandırmaya çalışır. Sonrasında da şişman kendisiymiş ve olaya tanıklık ettiğini düşünür:

Sonra, birdenbire trene doğru yürümeye başladım. Heeey, diye bağırdı bir görevli. Heey şişman, nereye? Ceketimi unutmuşum, dedim ona. Trene bindim. Koridor bombostu. Bitişimizdeki kompartımanın önünde durdum. Dikkatle bakınca vişne rengi perdelerin titreştiğini gördüm. Sonra kapıyı açtım. Teyze, kanlar içinde yatıyordu (Toptaş, 2010, s. 95).

I.tekil kişi anlatımıyla kaleme alınan öyküde, kahraman anlatıcı iç hikâye olan şişmanın anlattıklarında doğrudan olmasa da söz sahibidir. Bu durum, hâkim bakış açısını çağırır.

Şahıs kadrosunda adı bilinmeyen başkahramanın haricinde, norm karakter olarak Şişman adam ve kız, kart karakter olarak kızın teyzesi, fon karakter olarak da trendeki yolcular ve görevli yer alır.

Üstkurmaca yönteminin kullanıldığı öyküde zaman, iki farklı şekilde karşımıza çıkar. Bunlar, İzmir'e gidilen dış hikâyedeki birinci zaman ile Şişman adamın bir ay önce yaşadığı anısını anlattığı iç hikâyedeki ikinci zamandır.

Öyküde mekân olarak seçilen tren ve tren garı, tren açısından bakıldığında geçiciliği; tren garı açısından bakıldığında kalıcılığı, telaşı ve karmaşayı simgeler.

Öyküde yararlanılan anlatım teknikleri; üstkurmaca, geriye dönüş, diyalog ve özetlemedir.

3.2.2.3. Karanlık Beyaz

“Karanlık Beyaz”ın teması, yolculuktur. Ancak bu yolculuk, bir anlatının yazım sürecine yapılan bir yolculuktur. Toptaş, “Karanlık Beyaz”ın kurgusunda serbest çağrışımdan yararlanmıştır. Öyküde yazar, anlatıcı, kahraman, eser, kurgu, zaman ve mekân gibi unsurların hangi koşullarda ve nasıl bir araya geldiği ele alınmıştır.

Öyküde, I. tekil kişi anlatımına yer verilmiştir.

Şahıs kadrosunu başkahramanın haricinde, norm karakter özellikleri gösteren hasır şapkalı, kart karakter olarak kör yazar ve yakışıklı anlatıcı, fon karakter olarak da köyde denk geldikleri çoban oluşturur.

Öyküde kullanılan zaman, periyodik olmayan, belirsiz bir yapıda sunulmuştur:

“Kuşlar geçmişti üstümden, bulutlar, mevsimler, sesler ve görüntüler geçmişti (Toptaş, 2010, s. 97)”.

Mekân, simgesel olarak ele alınmıştır. Mekân olarak seçilen vadi, dağ köyleri ve oda; aslında yazarın ve anlatıcının zihinlerinin dışavurumudur:

“Biliyor musun, dedi. Artık bu odaya kimsecikler gelmez sanıyordum. Hangi oda, dedim şaşırarak. Elini sis denizinde yüzen dağların, vadinin ve göğün üstünde gezdirerek işte bu oda, diye mırıldandı (Toptaş, 2010, s. 97)”.

Öyküde yararlanılan anlatım teknikleri, serbest çağrışım ve metinlerarasılıktır. Yazar, metinlerarasılığı Borges'in *Okuma Notları*'na gönderme yapmak için kullanır.

3.2.2.4. Av

Bir olay öyküsü olan “Av”, polisiye hikâye özellikleriyle dikkat çeker. Kahraman anlatıcı, geldiği kasabada öykü avına çıkmıştır. Bunun için çevreyi gezip gözlemler yapan kahraman anlatıcı, Mısra adında bir kızla tanışır. Kız, kahraman anlatıcıyı bir pansiyona yerleştirdikten sonra, kendisinden pansiyonun sahibi ile ilgili konuşmasını ister.

Mısra’yla beraber pansiyonun önüne çıkan kahraman anlatıcı, kendilerine çay getiren pansiyon sahibinin adının Selim olduğunu Mısra’dan öğrenir. Kahraman anlatıcı, Selim’i akşam yanında biriyle pansiyona girerken görür. Oldukça gergin olan Selim, bu kişiyle bir şeyler konuşmaktadır. Olayı Mısra’ya anlatan kahraman anlatıcı; adamın tekin olmadığını, sabaha kadar uyumayıp, sürekli ışığını açıp kapattığını anlatır. Bu kişinin birini aradığını ve onu bulunca öldüreceğini de sözlerine ekler. Bu fikirler, tamamen kahraman anlatıcının kurmaca dünyasının ürünüdür. Ayrıca gergin olan Selim’in de sakladığı sırlar olduğunu söyler. Öte yandan Selim’le konuşmalarına tanık olan kahraman anlatıcı, bu kişinin öldüreceği kişinin adının Hüseyin Demir olduğunu öğrenir. Hemen bu bilgiyi, Mısra’yla paylaşır.

Kahraman anlatıcı, bu kişiyi polise ihbar etmeye karar verir. Bunun için Mısra’yı arar ancak telefondaki ses, ağlamaktadır; Mısra’dan babasının vurulduğunu öğrenir. Pansiyona geri dönen kahraman anlatıcı, Selim’in katilin valizini polise teslim ederken, yere bakıp sessizce adının Hüseyin Demir olduğunu söylediğini duyar.

Birinci tekil kişi anlatımıyla aktarılan öyküde, başkahraman aynı zamanda anlatıcı görevindedir.

Şahıs kadrosunu; başkahraman, norm karakter olarak Mısra, kart karakter olarak Selim ve derviş yavaşlığındaki uzun boylu kişi, fon karakter olarak da otobüs şoförü, garson, Mısra’nın babası, yoksul ressamı oluşturur.

Zaman, öyküde gerçek bir vaka zamanı olarak kullanılmıştır. Olay, yazın gerçekleşir. Kahraman anlatıcının kurgu avına çıktığı sırada derviş yavaşlığındaki kişi de cinayet avına çıkmıştır. Pansiyona yerleştiği günden iki gün sonra cinayet işlenir ve öykü biter.

Mekân olarak pansiyon, terminal ve deniz kıyısının verildiği öyküde, mekânın Cennet Adası’na yakın bir yer olduğu bilgisi de geçer.

Öyküde kullanılan anlatım teknikleri: diyaloglar, geriye dönüşler ve iç monologdur.

3.2.2.5. Dünya Bir Gülnida

“Yalnızlık” temasının ele alındığı “Dünya Bir Gülnida” adlı öyküde, kendi yaşamını ve yaşamındaki kişilerin muhasebesini yapan bir kadın portresi çizilir.

Öykünün başkişisi Gülnida ve ikinci “ben” i evde yalnız kaldıklarında konuşmaya başlarlar. Öncelikle eşi Cihan’ın davranışlarının muhasebesini yapan kahraman, içinde bulunduğu yaşamda mutlu olmadığına karar verir. Gülnida için Cihan; para, buyruk ve çorap kokusunun simgesidir. Onunla ilk tanıştığı yıllarda böyle olmayan Cihan, sonradan çok değişmiştir.

Kafasında kurduğu dünyada, bir sahil kasabasıdır; yanında da kendi yarattığı ideal erkek vardır. Gülnida ile vakit geçirip, uzun uzun sohbet eden bu erkeğin Cihan olduğunu anlayan Gülnida, geçmişinden kaçamayacağını anlar.

I. tekil kişi anlatıcı kullanılan öyküde, Gülnida’nın diğer “ben”inin de anlatıma dâhil edilmesiyle çoklu bakış açısı kullanılmıştır.

Şahıs kadrosunu; başkişisi Gülnida haricinde, norm karakter olarak Gülnida’nın eşi Cihan, fon karakter olarak Gülnida’nın kedisi ve apartmandaki komşular oluşturur.

Öyküde zaman, geçmiş ve şimdi arasında sıçramalar yapar. Vaka zamanı, kısadır; bir günün herhangi bir saatidir.

Mekân olarak bir apartman dairesi seçilmiştir. Ev ve eşyalarla olumsuz bir ilişki kuran kahraman, kendi kafasında geniş ve açık bir sahil kasabası yaratır.

Bir durum öyküsü olan “Dünya Bir Gülnida”da, anlatım teknikleri olarak iç monolog ve geriye dönüşlerden yararlanılmıştır.

3.2.2.6. Sabah Karanlığı

Öykü, uzun bir süre kendini işlemeyi düşündüğü cinayete hazırlayan bir kişinin, hem cinayetten önce hem de cinayetten sonra yaşadıklarını konu edinir

Kahraman üç yıldır planladığı bu cinayeti, her seferinde bir bahane uydurarak cinayeti işlemeyi ertelemektedir. Cinayeti işlerken herhangi bir sorun çıkmaması için her şeyi hesaplar. Cinayeti şlemeye gideceği sabah, en yeni kıyafetlerini giyer ve evden

çıkar. Bahçesinden iğde dalları taşan sessiz eve doğru kararlı bir şekilde ilerlemeye başlar. Evin ziline basar ve kapının açılmasını bekler. Kapı açılır açılmaz altı kurşun sıkacaktır.

Toptaş'ın anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkan şaşırtma ögesi, bu öyküde de kullanılmıştır. Cinayeti işleyeceği evin kapısının önüne gelen kahraman, zile basar ve kapıyı iki jandarma açar:

“Üzerinde silah yok, dedi arkasında duran jandarma. İçeriden çıkan, bileklerine kelepçe geçirdi hemen. Kendisine en yakın yüze dönerek, suçum ne benim, diye mırıldandı, suçum ne? Bilmezmiş gibi konuşma, dedi arkasındaki ses. Dün sabah bu evde cinayet işledin (Toptaş, 2010, s. 125)”.

III. tekil kişi aktarımıyla anlatılan öyküde; başkişinin hisleri, istekleri, korkuları ve karanlık yanlarını gören bir ilahi anlatıcı tercih edilmiştir.

Şahıs kadrosunda başkişi dışında norm ya da kart karakter bulunmayan öyküde, fon karakter olarak hapishanedeyken hayallerini süsleyen uzun saçlı kız, annesiyle babası, hapishane arkadaşları ve iki jandarma bulunur.

Öyküde zaman bugün, geçmiş ve gelecek arasında sıçramalar yapar.

Mekân olarak hapishane, cinayet planı yaptığı ev ve bahçesinden iğde dalları sarkan sessiz ev belirlenmiştir. Bu öyküde mekân ögesi, insan üzerinde yarattığı tesir ile konumlandırılmıştır.

Hikâyede yararlanılan anlatım teknikleri; iç monolog ve geri dönüşlerdir.

3.2.2.7. Sümbüller Sen Kokar

Öykü, üstkurmaca tekniği ile kaleme alınmıştır. Dış hikâyede evine giderek yarım bıraktığı anlatısını tamamlamayı düşünen yazar yer alır. İç hikâyedeysen, bir aşk hikâyesi ele alınmıştır.

Kahraman anlatıcı, dış hikâyede arkadaşıyla vedalaşıp anlatısını tamamlamak için evine gider. Koltukta duran hikâyeyi alıp kaldığı yerden yazmaya devam eder. Bu sırada iç hikâyeye de anlatılmaya başlanır. Burada Burhan'ın ölüm haberinin kasaba yarattığı acı anlatılmaktadır. Burhan'a âşık olan mavi evdeki kız, bu haberle yıkılır; bütün hayaller sönmüştür.

Cesedin başındaki imam, Burhan'ın üstündeki örtüyü kaldırıp ağzında sökülmesi gereken altın dişleri olduğunu söyler. Kendisine paslı bir kerpeten ile bir küçük çekiç verilir:

“İmam, sakalını da kucağına alarak geriliyor, o geriledikçe de kız üstüne üstüne yürüyerek bağıırıyordu. Söktürmem, diyordu. Söktürmem Burhan'ımın dişlerini! (Toptaş, 2010, s. 130)”.

Anlatıdaki gerilimin son noktaya ulaştığı bu kısımda, kız rüyadan uyanır. Gördüğü şeyler, rüyadan ibarettir. Hemen Burhan'ı kontrol etmek için dışarı çıkan kız, Burhan'ın bahçede olduğunu görür. Büyük bir rahatlama içinde indiği bahçede, yerdeki sümbülleri görür. İç hikâyesinin tasarımını gözden geçiren yazar, elindeki öyküsünü alıp yazı odasına geçer. Bu arada yazar, anne ve babasının yirmi yedinci evlilik yıldönümleri için sümbül aramaya çıkar.

Dış hikâyede I. tekil kişi anlatımının tercih edildiği öyküde; iç hikâyedeysse III. tekil kişi /ilahi bakış açısı kullanılır.

Şahıs kadrosunu başkahraman olarak adını bilmediğimiz kahraman anlatıcı ve Burhan'a âşık olan kız, norm karakter olarak Burhan, fon karakter olarak da yazarın arkadaşı, banka müdürünün kızıl dudaklı kızı, kasaba insanları ve imamdır.

Öyküde zaman, her iki hikâye için de kısadır. Kahraman anlatıcı, arkadaşıyla vedalaşıp evine gelir ve öyküsünü yazmaya devam edip aynı gün bitirir. İç hikâyenin vaka zamanı da bir rüya ile sınırlandırılmıştır.

Mekân olarak kahraman anlatıcının evi, kasaba, Burhan'ın atıyla bulunduğu avlu sayılabilir.

Öyküde yararlanılan anlatım teknikleri: üstkurmaca, iç monolog ve diyaloglardır.

3.2.2.8. Herkes Gibi Safa Bey

Yazarın, Şükrü Erbaş'a atfettiği öyküde, sıradan yaşamından sıyrılmaya çalışan Safa Bey'in hikâyesi anlatılır. Bir devlet dairesinde on üç yıldır çalışan kahraman, bir gün sıradan yaşamından sıyrılıp herkes gibi olmaya karar verir. Bunun ilk adımı olarak çay dışında bir şey içmeye karar verir. Daha önce hiç içki içmediği de için yanına arkadaş arar. Ancak kimseyi bulamaz ve yalnız başına bir lokantaya gider.

Önce ortama olan yabancılığından dolayı huzursuzluk ve şaşkınlık hisseder; sahnede söylenen şarkıyı bilmediği gibi, içkisini nasıl yudumlaması gerektiğini bilmiyordur. İçmeye başladıkça sarhoş olur ve huzursuzluğu, yerini rahatlamaya bırakır. Mekândan çıktığında daha önce isteksiz dolaştığı sokaklarda mutlulukla gezmeye başlar.

Öyküde, III. tekil kişi anlatımı kullanılmıştır:

“Dahası, içki içmek, cam kaplarla mideye alkol taşımacılığı değildi herhâlde. Her yudumu bir kahkahaya, bir söyleşiye pınar edebilmeliydi insanı. Safa Bey, ömründe kaç kez içmişti ki bütün bunları en rahat hareketlerle, daktiloda istatistik cetveli yazarcasına yapabilsindi? (Toptaş, 2010, s. 134)”.

Şahıs kadrosunda başkişi olarak Safa Bey, fon karakter olarak da dairedeki iş arkadaşları ile garson bulunur.

Öyküde zaman, sadece vaka zamanından ibarettir. O da bir günü kapsar.

Mekân olarak devlet dairesi, Safa Bey’in yaşadığı ev, içmek için gittiği lokanta, evi ve iş yeri arasındaki Demirci Efe Sokağı sayılabilir.

Anlatıda kullanılan anlatım teknikleri: diyalog, özetleme ve geriye dönüş tekniğidir.

3.3. Gecenin Gecesi

3.3.1. Yatak

Öykünün ana izleği, “yolculuk” ve “kültürel köklere yabancılaşma” dır. Kültürel kimliğin hızla değişip dönüştüğü dünyada, toplum belleğinin yabancılaştığı kültürel nesnelere yer yatağını merkezine alan öykü, bu minvalde pek çok durumu sorgular. Toplumun geçmiş kültürel yaşantılarının güçlü bir simgesi olan yer yatağını sırtlayıp hayalî bir yolculuğa çıkan kahraman, durduğu duraklarda beklediği ilgiyi göremez; çoğu insan, sırtladığı nesnenin ne olduğunu bile bilmez.

Hikâye I. tekil kişi bakış açısıyla kaleme alınmıştır.

Şahıs kadrosunda başkişi olarak bulunan kahraman anlatıcı dışında, fon karakter olarak kahraman anlatıcının annesi, babası, dayısı, taşra ve kentlerde yaşayan insanlar bulunur.

Öyküde kullanılan vaka zamanı, kısa bir aralığı kapsar. Kahraman anlatıcı, yorgana sarılır ve uyuyakalır. Ancak toplum belleğinin “anı” kısmını oluşturan zaman; daha izafi, derin ve köklüdür. Öyküde her iki zaman da yer almıştır.

Mekân olarak kahraman anlatıcının yatağıyla uyuduğu beton zeminin bulunduğu oda, hayalî yolculuğunda uğradığı taşra ve kent gibi duraklardır. Öyküde seçilen mekânlar, insan portresini çizmede aktif işlev üstlenir.

Öyküde yararlanılan anlatım teknikleri; iç monolog ve geri dönüşlerdir.

3.3.2. *Nihat*

Öyküye adını veren, başkişi konumundaki Nihat’tır. Nihat, henüz bebekken babası onu ve annesini terk etmiştir. O günden sonra oğlunu tek başına büyüten anne; şefkatli, iyi niyetli ve güzel bir kadındır. Nihat yetişkin olduğunda baba rolü üstlenir. Bir baba gibi ütülü kumaş pantolonlar ve gömlekler giyer, annesiyle pazara çıkar.

Nihat ve annesinin bu içten ve güzel yaşamı, bir gün Nihat’ın kaskatı kesilip camlara çarpmaya başlamasıyla bozulur. Çünkü Nihat, aklını yitirmiştir. O günden sonra “deli” etiketi yapıştırılan Nihat, toplum için bir sorun olarak görülmeye başlanır. Nihat, mahalledeki camlara zarar vermeye devam eder. Bunun üzerine polisler gelip onu götürür. Tedavisi için başka bir merkeze nakledilen Nihat, bir süre sonra serbest bırakılır. Oğlu serbest bırakıldıktan sonra, annesi eline bir değnek alır ve oğlu nereye giderse o da oraya gider. Anlatıcının aktardığına göre, bu koşturmanın hâlâ devam ettiği yönünde söylentiler vardır:

“İşte böyle, her gün bir başka sokakta sürermiş bu koşuşturma. Dediklerine göre bugün de buradan geçeceklermiş (Toptaş, 2017, s. 39)”.

Öyküde kullanılan bakış açısı, III. tekil kişi/gözlemci bakış açısıdır. Bu bakış açısında, anlatıcı, karakterleri derinlikli tahlil edemez, sadece fiziksel olarak gözlem yapar:

“Neden gitmiş bilmiyorum, bana işin bu yanını hiç anlatmadılar (Toptaş, 2017, s. 33)”.

Şahıs kadrosunu başkişi Nihat haricinde, norm karakter olarak anne, fon karakter olara baba, polis ve mahalle halkından oluşur.

Öyküde zaman, yekpare bir çizgide ilerleyen bir ögedir. Bu satırlar, yalnızca yaşanmış olan zamanla sınırlıdır. Periyodik olarak Nihat’ın bekleliğinden başlayarak

gençliğine dek uzanır. Dolayısıyla zaman için, düşsel bir yolculuk sözkonusu değildir; olayların olağan akışında kullanılan klasik bir kurgu bileşeni olarak karşımıza çıkar.

Mekân olarak geçen avlu, mahalle, sokaklar, karakol, tımarhane; gerçek mekan özellikleri ile çizilir.

Öyküde kullanılan anlatım teknikleri, geriye dönüş ve özetlemedir.

3.3.3. Fotoğraf

Öykü, bir arayışın hikâyesidir. Belgesel çekimi yapan bir grup, kasabada öykü kitapları satan ilk ve son kişi olma özelliği bulunan Fuat Yücesoy'u aramaktadır. Onun fotoğrafına ihtiyaçları vardır. Belgesel ekibi, yardım istemek için kahvehaneye gelir. Kahvehanede oturan kahraman anlatıcı, aradıkları kişinin torununun oranın ilk fotoğrafçısı olduğunu ancak orada olmadığını söyler. Onun yerine, kendisinin de öğretmeni olan, Fuat Yücesoy'un oğlu Himmet Nadir Yücesoy'a gitmeye karar verirler.

Yolda yürürlerken kahraman anlatıcı, Himmet Yücesoy'un çok özel bir öğretmen olduğunu ve kendisinde olumlu etkiler bıraktığını anlatır. O, sıradan bir öğretmen değildir; öğrencilerine kıymet veren, onları yetiştirmeye çalışan bir öğretmendir.

Kahraman anlatıcı, kapı ziline basar. Himmet Yücesoy, karşısında eski öğrencisi Ziya'yı görünce çok şaşırır. Ancak kendisinde babasının fotoğrafı yoktur.

Öyküde, I. tekil kişi bakış açısı kullanılmıştır.

Şahıs kadrosunda başkişi olarak Ziya ve Himmet Nadir Yücesoy, norm karakter olarak öykü kitabı satıcısı ve hakkında belgesel çekilmesi planlan Fuat Yücesoy, fon karakter olarak yönetmen ve ekibi, kahvehanedekiler, Sadife Teyze bulunur.

Öyküdeki zaman unsuru, daha çok geriye akan bir düzlemde ilerler. Zamanın bu şekilde kullanımındaki amaç, geçmişte yaşanmış olayların bugünden görülebilmesi durumudur.

Mekân olarak kasaba, kahvehane, okul, Himmet Yücesoy'un evi ve fotoğrafçı dükkânına yer verilmiştir.

Öyküde kullanılan anlatım yöntemleri: geriye dönüş, diyalog ve iç monologdur.

3.3.4. *Veysel'in Kanatları*

Öykü, gecenin ilerlemiş saatinde, bir kahvehanede kumar oynayan dört kişiyle başlar. Anlatıcı, kumar masasındaki oyuncuların biri olan ve mekanın da sahibi olan kişinin yeğenidir. Masadaki oyuncular: anlatıcının dayısı, İbrahim, Bekir ve Veysel'dir. Oyun başladıktan kısa bir süre sonra, İbrahim masadan kalkar. Elde ettiği kazancın, yeterli olduğunu düşünür. Masada alan üç kişi ise oynamaya devam eder.

Anlatıcının dayısı da masadan kalkar, kazancı onun için yeterlidir. Bekir ve Veysel, kumar oynamaya devam ederler. Oyunun galibi, Bekir olur. Parası bittiği için son bir hamle yapan Veysel, oturduğu evi öne sürer. Bunun üzerine hıçkırarak hıçkırarak ağlamaya başlayan Veysel, ayağa kalkar. Birkaç adım atan Veysel, aniden garip davranışlar sergilemeye başlar; akli dengesini kaybetmiştir.

Öyküde, I. tekil kişi anlatımı kullanılmıştır

Şahıs kadrosunu başkişi olarak anlatıcı ve Veysel, norm karakter olarak İbrahim, Bekir ve anlatıcının dayısı oluşturur.

Öyküdeki olay zamanı, bir günün gecesi ve tan vakti arasında yaşanan zamandır.

Mekân olarak kahvehane belirlenmiştir. Gerçek mekân olma özelliği taşıyan kahvehane, bütün olay örgüsünün yaşandığı yerdir.

Olay hikâyesi nitelikleri taşıyan öyküde, anlatım tekniği olarak diyaloglardan yararlanılmıştır.

3.2.5. *Şeytan Uçurtması*

Öyküde, annesinden ayrı babası ve üvey annesiyle yaşayan bir çocuğun hayatı anlatılır. Çocuğun şeytan uçurtmasına benzettiği bir de üvey kardeşi vardır.

Üvey kardeşi ve üvey annesi ile sağlıklı bir ilişkisi olmayan çocuk, babası tarafından da “deli” olarak çağrılır. Bunun ne demek olduğunu bilmez ancak bu sözcükten rahatsız olur. Öte yandan üvey kardeşi ağlamaklı olsa üvey annesi ve babası, hemen kahramanı döver. Dayak yemekten korktuğu için de “yaratık” dediği kardeşinin en küçük huzursuzluğunda onu susturmak için çırpınır.

Kahraman, üvey kardeşinin evin içinde koşturma şeklini “şeytan uçurtması”na benzetir.

Anneannesiyle birlikte yaşayan annesi, kahramanın hayallerinde İstanbul'a oğlunu görmeye gelir. Ancak onu, kahraman dışında kimse göremez çünkü annesi, bir hayalet kılığıyla gelir.

Kahramanın kendisi için kurduğu hayal dünyasında, onu en çok mutlu eden kişi, annesidir. İçinde bulunduğu ortamda şiddet ve mutsuzluk olduğu için, bir nevi kendisine yeni bir dünya yaratıştır.

Öykü, I. tekil kişi anlatımı ile kaleme alınmıştır.

şahıs kadrosunu başkişinin haricinde, kart karakter olarak kahramanın üvey annesi, üvey kardeşi ve babası, norm karakter olarak annesi ve anneannesi, fon karakter olarak da inşaatta karşılaştığı çocuklar oluşturur.

Öyküdeki olay zamanı, net olarak belirlenemez. Çünkü kahramanın hayalî yolculuğu, bazen geçmişte bazen de şimdide yaşanmaktadır.

Mekân olarak kahramanın yaşadığı ev, İstanbul, inşaat, köy belirlenmiştir. Mekân ögesi, kahraman için; yalnızlaşma, şiddet, aşağılanma ve sıkışmışlık gibi kavramları karşılaması bakımından önemlidir.

Öyküde kullanılan anlatım teknikleri: geriye dönüş, iç monolog ve diyaloglardır.

SONUÇ

Hasan Ali Toptaş, Türk edebiyatında roman sanatının önemli isimleri arasında yer alır. Pek çok eleştirmen, yazar için “Doğu’nun Kafka’sı”, “Kafka’nın dayısının oğlu” gibi ifadeler kullanmıştır. Bu etiketler, tartışmalıdır. Yazarın Kafka’yla tek benzerliği, temaların geçtiği mekânlar ve bazı eserlerindeki karakter seçimleridir. Nitekim Toptaş, bariz bir şekilde postmodern tekniklerle harmanladığı metinlerinde, kendine özgü bir üslup arayışındadır. Onun için önemli olan dildir, karakter ya da mekân seçimi gibi öğeler bu anlamda amaç değil; araçtır. Bu yönüyle Kafka’dan ayrılan yazar, geleneği çağdaşla birleştirerek eserlerine taşımıştır.

Toptaş’ın bugüne dek yayımlanmış olduğu sekiz romanı ve üç öykü kitabı vardır, öykü kitaplarının dâhilinde de kırk öyküsü vardır. Toptaş, yazarlık yaşamına öyküyle başlar ancak romancılığı, öykücülüğünü geri planda bırakmıştır.

Türk edebiyatındaki postmodern yazarlardan olan Toptaş’ın kaleme aldığı ilk roman olan *Sonsuzluğa Nokta*’da, daha çok toplumcu gerçekçi izler görülür. Ancak yazarın sonraki eserlerinde, yoğun olarak postmodern unsurlardan yararlandığını söyleyebiliriz.

Toptaş’ın kaleme aldığı ikinci eseri olan *Gölgesizler*’de, postmodern tekniklerden metinlerarasılık, iç metinlerarasılık, üstkurmaca ve çoklu bakış açısına yer vermiştir. *Gölgesizler* romanında; postmodern metinlerin sıklıkla merkezine aldığı *varlık* ve *yokluk* meselesi, kent ve köy ayrımı yapılarak ele alınmıştır. Ancak bu ayrım yapılırken toplumcu gerçekçi bir yaklaşıma dayandırılmıştır. Romanda, ardında iz bırakmadan köyden kaybolan kişilerin bulunabilmesi için devletten yardım bekleyen muhtarlar köylüler ve gelmeyen devlet yardımı anlatılır. Devletin taşradaki gölgesi olarak muhtar ve bekçi karakteri seçilmiştir. Yazar, romanın tamamında sorguladığı varlık meselesinde, bazen muhtar karakterini kendine sözcü olarak seçer. Eserde, Cumhuriyet Dönemi köy romanlarında karşımıza çıkan din otoritesini kullanan imam tipi de görülür. Bu anlamda romanda çizilen taşranın umursanmadığı devlet otoritesi ve din otoritesini kendi emelleri için kullanan imam tiplmesi gibi meseleler, toplumcu gerçekçi bir anlayışın izlerini taşır.

Yazarın kaleme aldığı üçüncü romanı, deneysel bir çalışma olarak sunduğu *Bin Hüzünlü Haz*’dır. Bu roman tam anlamıyla bir postmodern metin özelliği taşır. Çünkü

kitapta; kimi harfler yazılmamış, kimi sözcükler birleştirilmiş, cümlelerde sözcükler arasında boşluk bırakılmamış ve bazen de satırlarda anlamsız boşluklar bırakılmıştır. Yazarın, tüm bu şekil denemeleriyle, anlatının kendi yaratım sürecine müdahale etmeden olduğu gibi okura sunmaya çalıştığı düşünülebilir. Aynı zamanda romanın başkahramanı Alaaddin'in melekler, şeytanlar gibi efsunlu varlıklarla kurduğu bağ ve konuşmalar dikkat çeker. Eser, bu anlamda büyülü gerçekçi nitelikler taşır. Bilinçakışı tekniğinin yoğun biçimde kullanıldığı eserde, hafızanın dehlizleri anlatılır. Romanın kurgusu, gerçeklikten ziyade rüya âlemine oturtulmuştur. Diğer taraftan yazar, *Uykuların Doğusu* adlı romanında Alaaddin karakterinden bahsederek iç metinlerarasılık yaratır.

Uykuların Doğusu, yazarın dördüncü romanıdır. Romanın kurgusu, bir uyku durumunu anlatacak şekilde tasarlanmıştır. Aynı zamanda yazarın edebiyat üzerine düşüncelerini, kahraman anlatıcı üzerinden okura ilettiği bir eserdir. Yazar bunu yaparken öykü ve roman gibi türlerin kaleme alınırken hangi kurallara dikkat edilmesi gerektiğini de sıralamıştır. Roman, postmodern bir anlayışla kaleme alınmıştır. Bu anlamda en dikkat çeken postmodern unsurlar; rüya ve gerçekliğin iç içe geçmesi, helezonik zaman ve mekân tasarımı, metinlerarasılık, bilinçakışı ve iç metinlerarasılıktır.

Yazarın *Heba* adlı romanı, postmodern bir anlatı özelliğine sahiptir. Yedi bölümden oluşan romandaki bölüm başlıkları dikkat çekicidir: anahtar, rüya, huzur, Yazıköy, sınır, minnet, fena. Bu başlıklar, tasavvufi göndermelere sahiptir. Eserde seçilen kahramanlar, mistik yapıdadır. Romanda; üstkurmaca, rüya ve metinlerarasılıktan yoğun şekilde faydalanmıştır. Ayrıca diğer romanlarında otantik, orijin veya dönülmesi gereken yer imajıyla yer verilen taşra kavramının, *Heba*'da olumsuz bir temele oturtulduğu görülür.

Yazarın son iki romanı olan *Kuşlar Yasına Gider* ve *Beni Kör Kuyularda* adlı eserlerinde konunun, biçimden daha çok ön plana çıkardığı görülür.

Kuşlar Yasına Gider romanı, baskın otobiyografik özellikler taşır. Yazar, bütün eserlerinde otobiyografik unsurlar kullanmıştır. Bunu örtük değil, açık bir şekilde; çoğu zaman kendi yaşamındaki insanlarla veya mekânlarla aynı isimlere sahip kişiler ve mekânlar tasarlayarak yapar. Yazar bu romanında, öteki romanlarına göre pek dikkat çekici olmayan, merak ögesini devre dışı bırakan ve günlük hayatta karşımıza çıkabilecek, somut bir konu seçimi yapmıştır. Hasta bir babanın tedavi sürecinde ona

yardımcı olmaya çalışan bir oğul ve Ankara- Denizli arasında sürekli gidip gelinen bir yol anlatılır. Ağırlıkla gerçekçi olan romanda, hayalî unsurlara çok az yer verilmiştir.

Büyülü gerçekçi esintiler taşıyan *Beni Kör Kuyularda*, yazarın yayımlanan son romanıdır. Romanda konu net olarak verilmemiş, yalnızca sezdirilmiştir. Gerçeklikle bağlantısı kopuk olan eserde, masallarda karşılaşılabileceğimiz fantastik nitelikler kullanılmıştır. Romanın başkişisi Güldiyar'ın başından geçen bir olay-anlatıda net olarak verilmese de tecavüze uğradığı düşündürülmüştür- neticesinde gözlerinden gözyaşı yerine, irili ufaklı taşlar dökülmeye başlar. Bu durumla bağlantılı olarak kurgu geliştirilir. Eserde metinlerarasılık, iç metinlerarasılık ve geri dönüş tekniklerinden yararlanılmıştır. Yazar, *Uykuların Doğusu* adlı eserinde aynı şekilde yer verdiği Güldiyar karakteriyle, bir iç metinlerarasılık oluşturmuştur.

Yazar karakter oluştururken genellikle kendi yaşamından yola çıkmıştır. Neredeyse bütün romanlarında; kendini ailesine adamış, fedakâr bir anne, sert mizaçlı, pek konuşmayan, sevgisini göstermeyen bir baba ve belirsiz bir kardeş figürü vardır. Yazarın karakterlere isim verirken dil felsefesinden yararlandığı ve simgesel yönü olan isimler seçtiği görülür. Bazen doğrudan karşılığı olan bu isimler; bazen de kurgunun anlaşılabilirliğini zora sokan, uzun sıfatlarla kurulmuş isimlerdir. Sözelimi *Uykuların Doğusu*'nda: Radyoevindeki Adam, haziran sopasının sahibi, badem bıyıklı adam; *Bin Hüzünlü Haz*'da: sırma saçlı Tatar kızı, cariye yüzlü mahcup şehzade, MOTEL ROM'daki kadın; *Gölgesizler*'de: Cennet'in oğlu; *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda: gökçe gelin, Hamdi'nin dedesi gibi isimler kullanılmıştır.

Yazarın karakter oluştururken kullandığı bir durum da sonradan aklını yitiren ya da anlatı başladığında zaten aklını yitirmiş olan kişiler ve bilgelerdir. Yazar, kendine sözcü olarak hem deliyi hem de bilgeyi seçer. *Gölgesizler*'de deli olarak Cennet'in oğlu; *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda deli olarak Kevser, bilge olarak Güllü Dayı; *Uykuların Doğusu*'nda bilge olarak Hasan Ali'nin dayısı, deli olarak Haydar; *Heba*'da bilge olarak Hulki Dede ve Cevval Dayı, *Beni Kör Kuyularda* romanında bilge olarak Halil bu kişilerdendir.

Yazar, romanlarında mekân olarak taşrayı ve kenti bazen kıyaslayarak bazen de ayrı ayrı ele alır. Mekânlarda dikkat çeken durum, Toptaş'ın doğup büyüdüğü Denizli ve yaşadığı Ankara olmasıdır. Bazen yazar, kendi kasabasına kadar -Çal- bire bir isim kullanır. Dolayısıyla mekânların gerçek olması, çevre tasvirlerinin somut olmasını sağlar.

Yazarın romanlarında kullandığı temalar: varoluş sıkıntısı, bireye ve topluma yabancılaşma, düş ve gerçeğin karışması, toplumsal bellek, yoksulluk, işsizlik, öteki yaşamlar, sosyal meseleler, taşra yaşamı, yazma meselesi, kent yaşamı, sıradan memur yaşamı, aşk ve aile içi sorunlardır. Bu temaları postmodern anlatım unsurlarıyla birleştiren yazar, güçlü bir kurgu oluşturur. Bu bağlamda yazar; okur için eksik bırakılan kısımlar, üst kurmaca, oyunsuluğa dayalı bir biçim, parçalanmış bilinç, metinlerarasılık, serbest çağrışım ve çoğulculuk gibi unsurlardan yararlanmışır. Bunu yaparken de Türk edebiyatından: Sait Faik Abasıyanık, Bilge Karasu, Ferit Edgü, Oğuz Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan; Batı edebiyatından: Gabriel Garcia Marquez, Franz Kafka, Amin Maalouf, James Joyce, Charles Dickens, Elias Canetti, Ronald Barthes, Federico Garcia Lorca, Jorge Luis Borges, Umberto Eco, Samuel Beckett, Marcel Proust, Andrey Tarkovski, Julio Cortazar, Dante, Milan Kundera, Jean Paul Sarter ve Martin Heidegger okumalarının etkileri görülür. Bunların yanı sıra *Andersen Masalları*'ndan, *Binbir Gece Masalları*'ndan ve halk hikâyelerinden de yoğun biçimde faydalanmışır.

Yazarın öykülerinde yazıldığı zamana göre değişen tematik bir durum sözkonusudur. İlk yayımlanan öykü kitabı olan *Bir Gülüşün Kimliği*'nde (1987), seksen döneminin sorunları ele alınmışır. Bunlar; politik meseleler, yoksulluk, işsizlik ve korku toplumu gibi konulardır.

90'lardan sonra yayımladığı öyküleri olan *Gecenin Gecesi* ve *Ölü Zaman Gezginleri*'nde, postmodern unsurların yoğunlukla kullanıldığı ve toplumsal meselelerden ziyade bireysel sorunların işlendiği görülür. Yazarın bu öykü kitapları dâhilindeki öykülerinin hepsinde üslup ve tema birliği kurduğu dikkat çeker. Hatta bunu yaparken öykü kitaplarındaki öykülerini ayrıca bir üst başlıkla gruplandırıldığı da görülür. Düş ve gerçek, yalnızlık ve çoğulculuk, zaman ve mekân, yazar ve kahraman, taşra ve kent, kurmaca ile üstkurmaca, bireysel ve toplumsal hafıza birbirinin içine geçmiştir. Bu öykülerinde ön planda tutulan şey, “ne” değil, bunun “nasıl” işlendiğidir. Dolayısıyla bu “nasıl” ifadesi, yazarın asıl meselesinin “metnin kendisi” olduğunu gösterir.

Toptaş'ın anlatılarının en dikkat çeken yönü, birbirinin karşıtı ve birbirini tamamlayan farklı nitelik ve izleklerin kullanılmasıdır. Anlatılarda keşfedilip analiz edilen her öge, başka bir ögenin kapısını zorlar. Sözgelimi, yazarın kurguladığı şiirsel özneler, yaratıcı öznelere atıfta bulunur. Bu da yazarın çoğu eserinde, şizofreniyle

yaratıcılık arasında farklı okumalara açık bağlantılar kurar. Bu okumalar, metinleri çok katmanlı bir yapıya kavuşturur. Dolayısıyla yazarın metinleri her okunduğunda ortaya yeni anlamlar çıkar.

Yazarın anlatıcı seçimlerinin görme ve duyma duyularıyla, şiirsel anlatımlarla zenginleştirilmiş renkli ve güçlü bir yapıda sunulduğu görülür. Bu anlatıcılar, kahramanların seslerini bazen kendi ağızlarından bazen de farklı ağızlardan aktararak anlatıların anlam katmanlarını derinleştirirler. Kahramanların bilinçleri, anlatımları, söylemleri, tasvir ve gözlemleri oldukça karmaşıktır. Metinlerin kurgulanışında anlatıcı ve kahraman, gerçekliğin sınırlarını zorlar ve okura kurmaca evrende olduğunu hatırlatır.

Toptaş'ın metinlerini okuyup anlamlandırabilmek, ciddi bir uğraş gerektirir. Yazarın metinleri, edebi gelenek açısından alışılmışın dışında kalır ve nitel olarak okura, olası farklı dünyalar sunar.

KAYNAKÇA

- Akerson Erkman, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Multilingual Yayınevi.
- Aktaş, B. (2014). *Dünyaya hâlâ o çocuğun gözleriyle bakıyorum*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 239-244). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. (2.baskı). Ankara: Akçay Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. (2.baskı). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Akçam, A. (2018). *Türk romanında karnaval*. Ankara: Abis Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2005). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık metinlerarasılık*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Akyıldız Bayrak, H. (2019). *Varoluşçuluk, Büyülü Gerçekçilik, Postmodernizm*. H. Bayrak Akyıldız (ed.), *Batı edebiyatında akımlar II* içinde (s. 108-193). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Altuğ, T. (2013). *Dile gelen felsefe*. (3. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Andaç, F. (2017). *Öykü yazmak hikâye anlatmak*. İstanbul: Eksik Parça Yayınları.
- Andaç, F. (2004). *Yazarın kitabı*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Andaç, F. (2010). *Varoluşsal arayışın, tedirgin taşra yalnızlığının romancısı*. M. Varlık (haz.), *Efendime Söyleyeyim& Hasan Ali Toptaş kitabı* içinde (s. 302-309). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andersen, H. C. (2003). *Andersen Masalları*. (çev. S. Koçak ve D. Karagöz). İstanbul: Doruk Yayınevi.
- Aracı, E. (2019). *Hasan Ali Toptaş'ın hikâyeleri üzerine bir inceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Argunşah, H. (2018). *Sessizliğin gölgesinde Hasan Ali Toptaş kitabı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Arslan, F. (2018). *Kuşlar Yasına Gider'de değer ve simge kimlikler*. R. Korkmaz ve V. Şahin (ed.), *Romanda kişiler dünyası* içinde (s. 559-578.). Ankara: Akçağ Yayınları,
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman kuramına giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Auerbach, E. (2019). *Mimesis Batı edebiyatında gerçekliğin tasviri*. (çev. H. Belen ve H. Ertürk). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aytür, Ü. (2009). *Henry James ve roman sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aygündüz, F. (2014). *Kafka'nın dayısının oğlu*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 65-67). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası*. (çev. Aykut Derman). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana*. (çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baldıran, G. (2002). *Alain Robbe-Grillet ve yeni roman*. İzmir: Çizgi Kitapevi.
- Baran, E.(2014). *Tamamlanan metin eksiktir*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 83-94). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (2009). *Yazı ve yorum*. (çev. T. Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2005). *Romanın hazırlanışı I yaşamdan yapıta*. (çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barthes, R. (1999). *Göstergebilimsel serüven*. (2. baskı). (çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bataille, G. (2004). *Edebiyat ve kötülük*. (çev. A. Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beatrice, S. L. (1996). *Bir tiyatro amatörü: Ahmet Vefik Paşa ve 19. yüzyılın son çeyreğinde Bursa'nın yeniden biçimlenmesi*. P. Dumont ve F. Georgeon (ed.), A. Berktaş (çev.), *Modernleşme sürecinde Osmanlı kentleri içinde* (s. 60-79). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Belge, M. (2006). *Edebiyat üstüne yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2012). *Militarist modernleşme*. (2. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, A. A. (2012). *Kültür Eleştirisi Kültürel kavramlara giriş*. (çev. Ö. Emir). İstanbul: Pinhan Yayınevi.
- Bourneur, R. ve Quellet, R. (1989). *Roman dünyası ve incelemesi*. (çev. Hüseyin Gümüç). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Budak, S. (2009). *Psikoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Butor, M. (1991). *Roman üstüne denemeler*. (çev. M. Rifat ve S. Rifat) İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Cassirer, E. (2011). *Sembol kavramının doğası*. (çev. M. Köktürk). Ankara: Hece

Yayınları.

Cassirer, E. (2005). *Sembolik formlar felsefesi I dil.* (çev. M. Köktürk). Ankara: Hece Yayınları.

Cebecioğlu, E. (2021). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü.* Ankara: Otto Yayınları.

Cevizci, A. (1991). *Felsefe sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cioran, E. M. (2013). *Çürümenin kitabı.* (4. baskı). (çev. Haldun Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.

Crane, R. S. (2017). *Yapı kavramı.* (4. baskı). P. Stevick (ed.), S. Kantarcıoğlu (çev.), *Roman teorisi içinde.* (s. 132-136). Ankara: Akçağ Yayınları.

Çakır, M. (2014). *Harfler ve notalar.* M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 263-266). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çako, U. (2021). *Hasan Ali Toptaş'ın romanlarına Foucault'nun özne kavramları çerçevesinde bir yaklaşım.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çetişli, İ. (2009). *Metin tahlillerine giriş 2.* (2. baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Çetin, N. (2009). *Roman çözümleme yöntemi.* Ankara: Öncü Kitap.

Çetişli, İ. (2004). *Metin tahlillerine giriş 2 hikâye-roman-tiyatro.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Çetişli, İ. (2014). *Batı edebiyatında edebi akımlar.* (15. baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Çevik, E. (2016). *Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında taşra.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çiftçi, İ. (2014). *Kâğıda değil, zamana yazılır.* M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 293-295). İstanbul: İletişim Yayınları.

Demir, G. Y. (2007). *Sosyal bir fenomen olarak dilin belirsizliği.* İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Deleuze, G. (1995). *Kant'ın eleştirel felsefesi.* (çev. T. Altuğ), İstanbul: Payel Yayınevi.

Dirican, M. (2014). *Bilinçaltıma sızan egzoz dumanı.* M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 145-150). İstanbul: İletişim Yayınları.

Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve eleştirisi tartışmalar/uygulamalar.* İstanbul: İstanbul Kitapevi.

- Dumlu, Ö. ve Elmalı H. (2004). *Kur'an-ı Kerim'in Türkçe anlamı*. İzmir: İzmir İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Durmuş, G. (2015). Fatih-Harbiye romanı ve Bin Hüzünlü Haz anlatısının geleneksel-modern-postmodern anlatı düzleminde yorumlanması. *Turkish Studies*, 10 (8), 949-964.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat kuramı*. (3. baskı). (çev. T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin yanulsamaları*. (2. baskı). (çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2013). *Walter Benjamin ya da bir devrimci eleştiriye doğru*. (çev. F. B. Aydar). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eagleton, T. (2011). *Kültür yorumları*. (2. baskı). (çev. Ö. Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca bir dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2014). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (2019). *Anlatı ormanlarında altı gezinti*. (çev. K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Ecevit, Y. (2010). *Yokolmanın estetiği ya da Türk romanında bir romantik*. M. Varlık (haz.), *Efendime Söyleyeyim& Hasan Ali Toptaş kitabı* içinde (s. 327-339). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eliot, T. S. (2007). *Edebiyat üzerine düşünceler*. (çev. S. Kantarcıoğlu). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Erbaş, Ş. (2014). *Hasan Ali Kılığında Bir Sonsuzluk*. M. Varlık (haz.), *Efendime Söyleyeyim& Hasan Ali Toptaş kitabı* içinde (s. 309-317). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esedova, A. (2015). *Edebiyatlaşan dünya*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Foucault, M. (2001). *Yapısalcılık ve postyapısalcılık* (2. baskı). (çev. Ü. Umaç ve A. Utku). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Fordham, F. (1996). *Jung psikolojisi*. (çev. A. Yalçiner). İstanbul: Say Yayınları.
- Foster, E. M. (1985). *Roman sanatı*. (çev. Ü. Aytür). İstanbul: Adam Yayınları.
- Freidman, N. (2017). *Romanda yapı şekilleri*. (4. baskı). P. Stevick (ed.), S.

- Kantarcıoğlu (çev.), *Roman teorisi içinde*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Freud, S. (2010). *Psikanaliz üzerine*. (çev. A. A. Öneş). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve edebiyat*. (çev. E. Kapkın ve A. T. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gariyer, K. (2018). Nâzım Hikmet'in hikâyelerinde Mihail Zoşçenko söylemi ve kimi metinlerarası çözümlenmeler. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 10 (20), 82-95.
- Gebord, G. (1996). *Gösteri toplumu ve yorumlar*. (çev. A. Ekmekçi ve O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Geçtan, E. (2007). *Varoluş ve psikiyatr*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, E. (2009). *İnsan olmak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gerard, G. (2011). *Anlatının söylemi yöntem hakkında bir deneme*. (çev. F. B. Aydar). İstanbul: Boğaziçi Yayınevi.
- Gillot, P. (2009). *Althusser ve psikanaliz*. (çev. N. Beşer). Ankara: Epos Yayınları.
- Grillet, A. R. (1989). *Yeni roman*. (çev. A. Bezirci). Ankara: Ara Yayıncılık.
- Gülmez, B. (2008). *Edebiyat, müzik ve resimle yaşamak ya da Roland Barthes*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gümüş, S. (2015). *Modernizm ve postmodernizm*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2011). *Roman kitabı*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *İslam inançları sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hadot, P. (2011). *Wittgenstein ve dilin sınırları*. (2. baskı). (çev. M. Erşen). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve zaman*. (çev. K. H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jameson, F. (2013). *Dil hapishanesi yapısalcılığın ve Rus biçimciliğinin eleştirel öyküsü*. (3. baskı). (çev. M. H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan, K. (2014). *Uykuların Doğusu*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 113-117). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaduman Okay, E. (2014). *Hayatın tuhaf mucizeleri var*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 293-295). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Korat, G. (2014). *Hasan Ali Toptaş ile*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 203-213). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaplan, R. (1997). *Cumhuriyet Dönemi Türk romanında köy*. (3. baskı). Ankara:

- Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R. (2007). *Romanda mekânın poetiği*. A. Külahlıoğlu İslam ve S. Eker (ed.). Ankara: Dil ve Edebiyat Yazıları.
- Kropotkin, P. (2018). *Rus edebiyatında idealler ve gerçeklik*. (çev. B. Ş. Çelik). Ankara: Hece yayınları.
- Kula, O. B. (2008). *Yazın kuramı ve Kant estetiği*. İstanbul: Doruk Yayınevi.
- Kula, O. B. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno sanat ve edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kula, O. B. (2014). *Brecht, Lukacs, Bloch sanat ve edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kundera, M (2005). *Roman sanatı*. (çev. A. Bora). İstanbul: Can Yayınları.
- Kundera, M (2013). *Varolmanın dayanılmaz hafifliği*. (40. baskı) (çev. F. Özgüven). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kurt, T. (2014). *Şair değilim*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 267-269). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lukacs, G. (2000). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*. (5. baskı). (çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, G. (1992). *Estetik II*. (2. baskı). (çev. A. Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, G. (2001). *Estetik III*. (2. baskı). (çev. A. Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, G. (1978). *Birey ve toplum*. (çev. V. Atayman). İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Mardin, Ş. (2013). *Türkiye’de toplum ve siyaset*. (20. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2004). *Türk romanına eleştirel bir bakış I*. (16. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, F. (2005). *Mucizevi göstergeler* (çev. Z. Altıok). İstanbul: Metis Yayınları.
- Moran, B. (2007). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nişanyan, S. (2010). *Sözlerin soyağacı*. (2. baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Oktay, A. (2000). *Toplumcu gerçekçiliğin kaynakları*. İstanbul: Tüzmamanlar Yayıncılık.
- Oral, S. (2014). *Sessizliğin Evinden Taşan Büyüdü Sözcükler*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 181-185). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özüm, A. (2009). *Angela Carter ve büyüğü gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Parla, J. (2012). *Türk romanında yazar ve başkalaşım*. (2. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ricceur, P. (2013). *Zaman ve anlatı: dört anlatılan (öykülenen) zaman*. (çev. U. Öksüzan ve A. Altınörs). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rosenau, P. M. (2004). *Postmodernizm ve toplum bilimleri*. (çev. T. Birkan). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2008). Modern/postmodern öykü ve romanda anlatıcının değişimi ve işlevi. *Hece*, 16 (138-139-140), 297-310.
- Sağlık, Ş. (2009). Yasakların açığa çıkma oyunu suç ve roman. *Hece*, 13 (149), 64-78.
- Sakman, N. (2014). *Kaçtığım şey varacağım yerde başka bir kılıkla beni bekliyor*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 293-295). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saybaşı, S. (2008). *Zaman algısı ve romana yansımaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sazyek, E. (2018). *Yataktaki modern şaman*. H. Argunşah (ed.), *Sessizliğin gölgesinde Hasan Ali Toptaş kitabı içinde* (s. 181-205). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Serbes, E. (2014). *Belki de Ne Olduğumu Anlamak İçin Yazıyorum*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 225-231). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Serbes, E. (2014). *Kelime yolculuğu*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız içinde* (s. 23-27). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sevindik Civalıoğlu, B. (2021). *Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinin incelenmesi: yapı-tema*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Solak, Ö. (2014). *Cumhuriyet Dönemi Türk romanında merkez-taşra çatışması*. İstanbul: Hikmetevi Yayınları.
- Stanzel, F. K. (1997). *Roman biçimleri*. (çev. F. Tepebaşı). Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Stevick, P. (2004). *Roman teorisi*. (çev. Prof. Dr. S. Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şaylan, G. (2006). *Postmodernizm*. İstanbul: İmge Kitapevi.
- Teber, S. (2013). *Doğanın insanlaşması*. (3. baskı). İstanbul: Say Yayınları.

- Tekin, Z. (2011). *Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinin yapı ve tema bakımından incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik*. (çev. N. Öztokat). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tokay, M. (2014). *Yeryüzüne Bir Kafka Yeter, İkinciye Gerek Yok*. M. Varlık (ed.), *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız* içinde (s. 103-110). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Topsakal, S. (2011). *Hasan Ali Toptaş romanlarında postmodern öğeler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toptaş, H. A. (2009). *Bin Hüzünlü Haz*. (1. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2009). *Yalnızlıklar*. (1. baskı): İstanbul, İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2010). *Ölü Zaman Gezgini*. (2. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2012). *Harfler ve Notalar*. (3. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2013). *Kayıp Hayaller Kitabı*. (4.baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2013). *Uykuların Doğusu* (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2014). *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız*. (1. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2014). *Heba*. (2. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Gecenin Gecesi*. (13. baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2018). *Sonsuzluğa Nokta*. (6. baskı.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2018). *Gölgesizler*. (6. baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2019). *Geçmiş Şimdi Gelecek*. (9. baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2019). *Beni Kör Kuyularda*. (1. baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2020). *Kuşlar Yasına Gider*. (85.baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Tosun, N. (2017). *Öyküyü Sanat Yapanlar*. İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Turgut Öktemgil, C. (2003). *Latife Tekin'in yapıtlarında büyümlü gerçekçilik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. (10. Baskı) Ankara.
- Türker, E. (2009). *Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında 'belirsizliğin bilgeliği' bir okuma önerisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Varlık, M. (2010). *Bilginin kendisi değil buharı muteberdir*. M. Varlık (haz.), *Efendime Söyleyeyim& Hasan Ali Toptaş kitabı* içinde (s. 53-90). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Varlık, M. (2010). *Efendime söyleyeyim Hasan Ali Toptaş kitabı*. (1. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Varlık, M. (2015). *Edebiyatın taşradan manifestosu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zıma, P. V. (2006). *Modern edebiyat teorilerinin felsefesi*. (2. baskı). (çev. M. Özsarı). Ankara: Hece Yayınları.
- Waldenfels, B. (2010). *Fenomenolojiye giriş*. (çev. M. Keskin). İstanbul: Avesta Yayıncılık.
- Weidner, S. (2010). *Bizim Franz'ımızın adı da Hasan*. M. Varlık (haz.), *Efendime Söyleyeyim& Hasan Ali Toptaş kitabı* içinde (s. 93-98). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wittgenstein, L. (2011). *Tractatus Logico-Philosophicus*. (6. baskı). (çev. O. Aruoba). İstanbul: Metis Yayıncılık.